



CinExpress

ქალაქი და კინო

CinExpress

ჟურნალი კინოზე

რედაქტორები:

- გიორგი ჯავახიშვილი
- ალექსანდრე გაბელია

სარედაქციო ჯგუფი:

- ლიკა გლურჯიძე
- ლევან ცხოვრებაძე
- ნინი შველიძე
- ალექსანდრე გაბელია
- გიორგი ჯავახიშვილი

ენობრივი რედაქტორი:

- ქეთევან გვაზავა

დიზაინერი:

- ანზო ებელაშვილი

ავტორები:

- ავთანდილ ძამაშვილი
- ალექსანდრე გაბელია
- გიორგი გაბელია
- გიორგი ჯავახიშვილი
- გუგა დალაქიშვილი
- დავით გალაშვილი
- დიანა მადლაკელიძე
- ლაშა ხარაზი
- ლაშა კალანდაძე
- ლევან ცხოვრებაძე
- ლიკა გლურჯიძე
- ნინი შველიძე

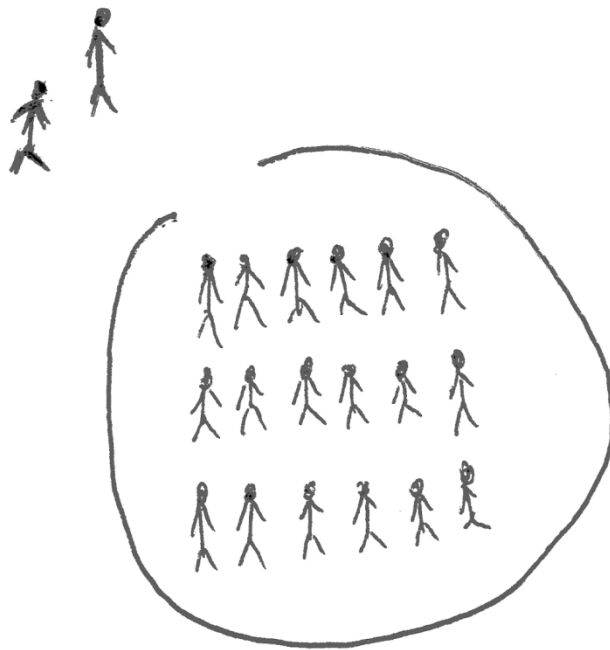


ჟურნალი შექმნილია საქართველოს
კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის
ფინანსური მხარდაჭერით



საქართველოს კინემატოგრაფიის
ეროვნული ცენტრი
Georgian National
Film Center

MANIFESTO NI



სარჩევი

| | |
|--|-----------|
| წინასიტყვაობის მაგიერ | 3 |
| შესავალი | 5 |
| რეცენზია | |
| <i>ნინი შველიძე</i> | |
| რას ვხედავთ, როდესაც ცას ვუყურებთ - კონცენტრული წრეები. გამარჯობა, ენავ!..... | 12 |
| <i>ლაშა ხარაზი</i> | |
| არავინ, რომელიც არის..... | 18 |
| თეორია/თარგმანი | |
| <i>გიორგი ჯავახიშვილი</i> | |
| ვირჯინია ვულფი - ფილმები და რეალობა | 24 |
| <i>ლაშა კალანდაძე</i> | |
| ოქსანა ბულგაკოვა - ეიზენშტეინი, შუშის სახლი და სფერული წიგნი..... | 32 |
| <i>ლიკა გლურჯიძე</i> | |
| ლორა მალვი შანტალ აკერმანის „ჟან დილმანისა“ და სინეფილიის შესახებ..... | 50 |
| <i>ლევან ცხოვრებაძე</i> | |
| ბელა ბალაში - ხილული ადამიანი (ბუნება და ბუნებრიობა)..... | 61 |
| <i>ნინი შველიძე</i> | |
| თომას ელზასერი და მალტე ჰაგენერი - კინო, როგორც სარკე და სახე..... | 86 |

ესე

ლევან ცხოვრებაძე

ბანაკის ფორმა თანამედროვე ურბანულ სხეულზე95

ალექსანდრე გაბელია

ცხარე და დამშრალი ცრემლები: ჩიტები და ადამიანები

მავთულხლართებზე111

ლიკა გლურჯიძე

გზა, რომელიც გასავლელია124

გიორგი გაბელია

მეკასის ფენსაცმელები134

ავთანდილ ძამაშვილი

**ოქროს ციებ-ცხელება და დიდი დეპრესიის ჟამს სამხრეთის
შტატებიდან დასავლეთისაკენ გადანაცვლება - „ამერიკული**

ოცნების“ ისტორიული და კულტურული წანამძღვრები.....139

დავით გალაშვილი

კამერა-ობსკურა - იდეოლოგია ჰოლივუდურად144

გუგა დალაქიშვილი

ფლანერის მზერა ქალაქზე159

გიორგი ჯავახიშვილი

რადიოს ესთეტიკა - ყური თვალის წილ165

ინტერვიუ

ალექსანდრე გაბელია

ინტერვიუ შონ ბეიკერთან: ქალაქებიდან გარიყული ქალაქები.....175

დიანა მალაქელიძე

„ახალი გერმანული კინოს“ ყველაზე არაგერმანელი რეჟისორი

რუდოლფ ტომე183

FIN

ალექსანდრე გაბელია

რას ვხედავთ, როდესაც ცას ვუყურებთ? – ხიდან, რომელზეც ჩიტი

იჯდა და სიყვარულზე ფიქრობდა196

წინასწარმეტყველების მახიერ

ქართული კინემატოგრაფის განვითარებაზე საუბრისას, უმთავრეს პრობლემად ყოველთვის კინოწარმოებისათვის გამოყოფილი მწირი ბიუჯეტი და მისი ხელშეწყობა სახელდება. ეს მაშინ, როდესაც სახელოვნებო სივრცეში - და განსაკუთრებით კინემატოგრაფში - არსებული პრობლემები ბევრად უფრო კომპლექსური და მრავალმრიანია.

მრავალი კინოინსტიტუცია, რომელიც კინემატოგრაფის განვითარების გზაზე ერთგვარი ლოკომოტივის ფუნქციას უნდა ითავსებდეს, ძილს მიცემია, რაც დარგის განვითარებას უკიდურესად აფერხებს. ალტერნატიული ხედვებისა და კოლექტიური აზროვნების უქონლობა ხდება მთავარი მიზეზი იმისა, რომ ქართული კინო ჯერ კიდევ ნელი ნაბიჯით მიუყვება თანამედროვე კინოსამყაროს მიერ გაკვალებულ გზას.

უმრავლესობა კინოინსტიტუციებისა, იმ მწირ „ლუკმას“ თანხმდება, რასაც საბოლოოდ მათი ფორმალური თუ არაფორმალური მმართველები „მიირთმევენ“. ქართული კინოსაზოგადოების უმრავლესობას ერთგვარი კონფორმისტული „მრუდე სათვალე“ არ აძლევს საშუალებას დაინახოს, თანმიმდევრული ხედვებისა და ალტერნატიული კინოპოლიტიკის ჩამოყალიბების შემთხვევაში, რამდენად ხარისხიანად და სწრაფად განვითარდებოდა დარგი.

ჩვენი მხრივ, ვფიქრობთ, რომ სისტემური გაუმართაობისა და ნელი ტემპით განვითარების უმთავრესი მიზეზი, მცირე ბიუჯეტთან ერთად, ამ თანხის არაპროპორციული გადანაწილება (კინოს პრაქტიკულსა და თეორიულ მხარეებს შორის), პირდაპირი თუ ირიბი ნეპოტიზმი, არასაკმარისი თეორიული მასალა და კინოინსტიტუციების ცალკეული ადამიანის თვალთახედვაზე მორგების ტენდენციაა. გარდა ამისა, აღსანიშნავია სამეცნიერო, პრაქტიკული სწავლებისა და იმგვარი სივრცეების ნაკლებობის

საკითხი, სადაც სისტემატურად მოხდებოდა ქართულ თუ საერთაშორისო კინემატოგრაფზე მსჯელობა და მათი სიღრმისეული ანალიზი. ერთ-ერთ ასეთ სასურველ სივრცედ გვესახება მუნიციპალური კინოთეატრების გახსნა.

„სინექსპრესი“ (**“CinExpress” – Cinematic Expression**) წარმოადგენს გაერთიანებას იმ ქართველი კინემატოგრაფისტებისა, რომელთაც გულწრფელად სჯერათ, რომ ამ ყოველივეს შეცვლისა და ქართულ კინოში ახლებური მიდგომებისა და ცხოველმყოფელი იდეების შემოტანის ჟამი დადგა. თუმცა, ამისათვის, რა თქმა უნდა, აუცილებელია ჩამოყალიბდეს იმგვარი ფიზიკური თუ ვირტუალური სივრცეები, სადაც კინემატოგრაფზე მსჯელობა გასცდება მისი „წაკითხვა“-ინტერპრეტირების ზედაპირულ მცდელობებს, წინასწარშემუშავებული, აკვიატებული და ფსევდოინტელექტუალური განსჯის ხასიათს და, საბოლოოდ, მიიღებს იმგვარ ფორმას, რომლისთვისაც საკუთრივ კრიტიკა და უსასრულო კამათი კი არ იქნება თვითმიზანი, არამედ თავად საკვლევი თემები გახდება მნიშვნელოვანი.

გამოვთქვამთ სურვილსა და, შესაბამისად, ამბიციასაც, ისტორიული გამოცდილებისა და დღევანდელი რეალობის გათვალისწინებით, შევქმნათ ალტერნატიული ცოდნის წყარო და *რეფლექსურობისათვის* გამიზნული იმგვარი სივრცე, რომელიც არა მხოლოდ კინოკრიტიკის განვითარებასა და ქართული კინოს პოპულარიზაციას შეუწყობს ხელს, არამედ ბიძგს მიცემს კინოწარმოების განსხვავებულ პროცესებს და რეალური „ახალი ტალღის“ დაბადებას თეორიული ბაზისის გამყარებითაც დაეხმარება.

შესავალი

ქალაქი ის სოციოპოლიტიკური კონსტრუქციაა, რომელსაც, ნებისთუ უნებლიეთ, ძალაუფლებას მოწყურებული ჯგუფები, ნიჰილიზმით სავსე ახალგაზრდობა, მივიწყებული თაობები, მშრომელთა კლასი თუ სხვა სოციალური ჯგუფები აშენებენ. მაშინაც კი, თუ ამ სოციალური სივრცის მშენებლობაში პირდაპირ მონაწილეობას არ ვიღებთ, ჩართულნი ვართ მისი იმგვარად მოწყობის პროცესში, როგორადაც ეს მმართველ კლასებსა თუ ეკონომიკურ ელიტას წარმოუდგენიათ.

ისტორიას თუ გადავხედავთ, ქალაქები საზოგადოებრივი შრომის დანაწილების პროცესის დროს წარმოიქმნა, თუმცა, დღესდღეობით ეს ურბანული სივრცეები სამომხმარებლო პროდუქტის მიმოქცევისთვის შექმნილ არეალებად გადაიქცა, ადამიანთა ყოველდღიური ყოფა კი, გაუცხოებულ შრომასა და ძალაუფლებრივ ურთიერთობებს დაეფუძნა. ქალაქი გახდა იმგვარი სივრცე, რომელმაც მისი შექმნის ისტორია წაშალა, ხოლო კოლექტიური მეხსიერება სოციალური ამნეზიით ჩაანაცვლა. გადაიქცა რა ეკონომიკური, სოციოპოლიტიკური და კულტურული ჩაგვრის ასპარეზად - რომელმაც საზოგადოება კლასებად და პოლარიზებულ ჯგუფებად დაყო - კაბალური ექსპლუატაცია და შიმშილი (მათ შორის კულტურული) ყოველდღიურობის ნაწილად აქცია; აღმართა კედელი ცენტრსა და პერიფერიას შორის; სახელმწიფო და იდეოლოგიური აპარატების მეშვეობით ადამიანებში სოციალური გულგრილობა და უპირობო მორჩილება ჩანერგა; ერთიანობის განცდა ნაყალბევი ცნობიერებით ჩაანაცვლა; ხალხთა შრომა და შექმნილი ნაწარმი კაპიტალისტური წარმოების საშუალებებსა და მმართველი კლასის ინტერესებს დაუქვემდებარა, ხოლო ხელოვნება და ადამიანთა სოციოკულტურული საჭიროებები ვიწრო ჯგუფების კულტურულ ჰეგემონიას.

ამის მაგალითია ჩვენი ქვეყნის ქალაქებიდან გამქრალი ის კულტურული სივრცეები, რომლებიც ადრე მნიშვნელოვანწილად განაპირობებდა ქალაქის მკვიდრთა ცხოვრების წესს; ქალაქების ცენტრებიდან განაპირა რაიონებში

გარიყული ხალხთა ჯგუფები, ერთი იდეოლოგიური გემიდან მეორე გემზე „გადასხდომის“ პროცესში, იმ გაურკვევლობით „გაჟღენთილ“ და მშფოთვარე ზღვაში რომ აღმოჩნდნენ, რომელმაც, საბოლოოდ, ეს ხალხები „უკაცრიელ კუნძულებზე“ გარიყა და სრულიად დაამორა სოციალურსა და ეკონომიკურ კეთილდღეობას. ამის მაგალითია ერთმანეთისადმი ჩამოყალიბებული ის სოციალური გულგრილობაც, რომელსაც კერძო ინტერესებს მორგებული მედია და სხვადასხვა, ჭეშმარიტი არსისგან დაცლილი ინსტიტუცია ახალისებენ და ნერგავენ.

არსებული სივრცეები ძალაუფლების გატარებისა და განმტკიცების, ფარული თუ პირდაპირი ძალადობის განხორციელების კერებად მოგვევლინა (ძალაუფლებრივი ურთიერთობები, „სოციალური კვლავწარმოება“). მაშინ, როცა კაპიტალისტური ურბანიზაცია მუდმივად ცდილობს გაანადგუროს ქალაქი და მისი სოციალური, პოლიტიკური და კულტურული კერები ვიწრო ჯგუფების ფინანსურ ინტერესებს დაუქვემდებაროს (საჯარო სივრცეების პრივატიზაცია; კულტურული პოლიტიკის არასახალხო კერძო პირთა ინტერესებს მორგებული მოდელი), ქალაქიდან გარიყულ ადამიანებს მხოლოდ ერთმანეთის იმედიდა თუ რჩებათ, რათა არსებული რეალობის საფუძვლებს ერთიანობის იდეით დაუპირისპირდნენ და დატყვევებული სხეულები და ლინგვისტური სტრუქტურები სიყვარულისა და სოლიდარობის ენით აამეტყველონ.

რა მიმართება აქვს კინოს ურბანულ სივრცეებთან? კინო კულტურის ის ფორმაა, რომელიც სივრცეებს ეკრანზე აირეკლავს. სივრცეების ფორმირებას, როგორც ესთეტიკური, ასევე ეკონომიკური ფაქტორები განაპირობებს. ქალაქები და მათში ჩაბეტონებული შენობები კინოეკრანზე ხშირად მთავარ გმირებად გვევლინება. ქალაქის, როგორც მოქმედი გმირის იდეა, მუნჯი კინოს პერიოდიდან იღებს სათავეს, რასაც თან მოსდევს ევროპული „ახალი ტალღის“, დამოუკიდებელი ამერიკული და მესამე სამყაროს კინოს პრაქტიკის

მრავალსახეობა; ქალაქებზე დაკვირვებას, როგორც რეჟისორთა ხედვა, ასევე გმირების თვალთახედვა განაპირობებს, კამერა ხდება ინსტრუმენტი, რომელმაც ქალაქში არსებული ყოველდღიური ჩაგვრის როგორც ეკონომიკური ბაზისი, ასევე კულტურული ზედნაშენი უნდა გამოავლინოს; აირეკლოს მისი ისტორია და გარდაქმნის პროცესი, ამასთანავე, ხილული გახადოს გაუჩინარებული სივრცეები და ერის კოლექტიური ტრავმული გამოცდილება. ურბანული გარემო, რომელშიც კინოს გმირები სახლობენ, მათი პრობლემებისა და ყოფის ვიზუალიზაციის საშუალება ხდება - ცოცხალი სარკე, რომელიც, ერთი მხრივ, პერსონაჟების მრავალსახოვან შიშსა და აპათიურ განწყობილებებს ასახავს, მეორე მხრივ კი, ხაზს უსვამს მათს საჭიროებებსა და უკეთესი მომავლისადმი რწმენას.

კინემატოგრაფი - რომელსაც მისი განვითარების ადრეულ ეტაპზე სამართლიანად უწოდეს „სახალხო ხელოვნება“ - რეალობაში მიმდინარე პროცესების გადააზრების, ზედაპირულობის მიღმა არსებული სიღრმეების გამოკვლევისა და გამოაშკარავების საუკეთესო ინსტრუმენტია, რადგან ხელოვნების არცერთ სხვა დარგს არ შესწევს ძალა ასახოს რეალობა იმ სიზუსტით, როგორადაც მას კინოკამერა წარმოგვიჩენს. თავის მხრივ, კინოკამერით შემჩნეული და აღწერილი, გარდა საფესტივალო სივრცეებში გამართული ჩვენებებისა, უცილობლად მოითხოვს ხალხისათვის მისი მიწოდების იმგვარ ხერხს, რომელიც არ იქნება მხოლოდ და მხოლოდ საბაზრო მიწოდება-მიღების აქტის გამოხატულება. დღესდღეობით, ადგილობრივი კულტურული სივრცეების ფუნქციას კერძო ინტერესებზე მორგებული კინოთეატრთა ქსელი ითავსებს, რომელიც, რა თქმა უნდა, ვერ უზრუნველყოფს როგორც კინომოყვარულთა ინტერესებს, ასევე კინოსეანსებზე დასწრების საყოველთაო ხელმისაწვდომობას. ვერც მათი ადგილმდებარეობა (უმეტესობა კინოთეატრების განლაგებულია სავაჭრო ცენტრებსა და ე. წ. „მოლებში“) მიიზიდავს კინემატოგრაფით როგორც კულტურული „მედიუმით“ დაინტერესებულ საზოგადოებას, რადგან კინოთეატრში სიარული - ეს ერთგვარი რიტუალი, აუცილებლად საჭიროებს საკრალურ კერებს, მატერიალური პოლიტიკისგან დაცლილ იმგვარ

სივრცეებს, სადაც მნახველი თავს გაუცხოებულად არ იგრძნობს. ამ პრობლემის გადაჭრის უალტერნატივო გზად მუნიციპალური კინოთეატრების გახსნა გვესახება (როგორც ქალაქებში, ასევე სოფლებში), სადაც კინოს მაყურებლობა ადამიანთაგან არა სტერილურ და პასიურ დაკვირვებას, არამედ მასზე (კინოზე) მსჯელობასა და აქტიურ რეფლექსიას უნდა დაეფუძნოს; და რაც, ერთი მხრივ, კინოს ხელოვნებად (ასევე, მეცნიერებად) მოაზრების პროცესს შეუწყობს ხელს, მეორე მხრივ, მაყურებელს ყალბი ცნობიერების დიალექტიკურად გადალახვის შესაძლებლობას გაუჩინს; დაეხმარება რა, კრისტალიზებული, იმიტირებული რეალობის მიღმა, მისი მატერიალისტური საფუძვლები დაინახოს.

¹ სოციალური ცხოვრების ნაკადისათვის თვალ-ყურის მიდევნება (ანტონი გილენსი);

ჩვენი ჟურნალის პირველი ნომერი სწორედ კინოსა და ქალაქის ურთიერთმიმართების საკითხს ეხება; ურბანულ სივრცეებს, რომლებშიც სული ეხუთებათ საკუთრებადქცეულ და გარიყულ ადამიანებს. ჟურნალში თავმოყრილი თეორიული წერილების თარგმანები, ესეები, რეცენზიები თუ ინტერვიუები იმ პრობლემებსა და საგნებზე მსჯელობას შეუწყობს ხელს, რომლის მიჩქმალვასაც გაბატონებული იდეოლოგიების სამსახურში მდგომი „ელიტები“ ცდილობენ. ეს ნომერი ერთგვარი მცდელობაა იმისა, რამაც ბიძგი უნდა მისცეს იმ რეალურ (!) პროცესს, რომელიც ყოველგვარი წინასწარგანწყობებისა და მომწამვლელი იდეოლოგიური აზროვნების მიღმა გავა და რეფლექსურობის¹ ხასიათს შეიძენს.

ჟურნალში გამოქვეყნებული თეორიული ტექსტების თარგმანები ისეთი ავტორებისა, როგორებიც ბელა ბალაში, ლორა მალვი, ვირჯინია ვულფი, თომას ელზასერი, მალტე ჰაგენერი და ოქსანა ბულგაკოვა არიან, ერთი მხრივ, დაეხმარება მკითხველს უკეთ გაიგოს ის ისტორიული კინემატოგრაფიული კონტექსტი, რომელიც ამ ავტორების თვალთახედვამ ჩამოაყალიბა, მეორე მხრივ კი, კინოს როგორც სამეცნიერო დარგის გააზრების პროცესს შეუწყობს ხელს.

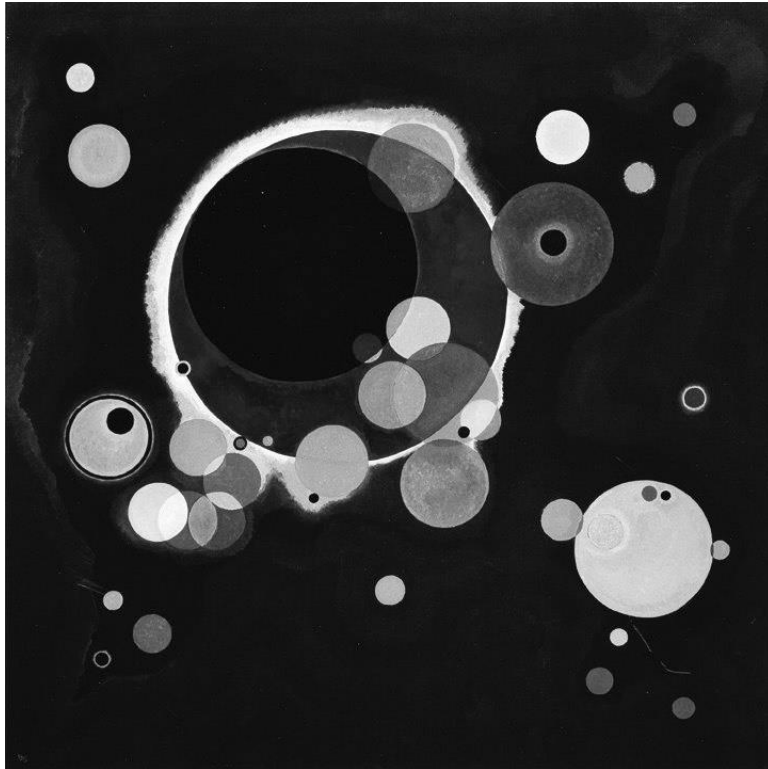
ესეები, რომლებზედაც *cinexpress*-ის ავტორების გარდა, მოწვეულმა ავტორებმაც იმუშავეს, ქალაქისადმი კინოს მიმართებას თუ სხვა თემებზე რეფლექსიას ინტერდისციპლინურ ჟრილში წარმოგვიდგენს.

ინტერვიუები ისეთ მნიშვნელოვან ავტორებთან, როგორებიც რუდოლფ ტომე და შონ ბეიკერი არიან, კინემატოგრაფთან მიმართებით მათ პერსპექტივასა და ნააზრევს გაგაცნობთ.

კინო სოციალურ პროცესებზე დაკვირვების მომენტში დაიბადა („*მუშები ლუმიერების ქარხანას ტოვებენ*“), შემდეგ ერთ-ერთ ყველაზე დიდ პროპაგანდისტულ მანქანად იქცა (ჰოლივუდი, ფაშისტური ფილმები, საბჭოთა სოცრეალიზმი), ახლა კი, დროა, კვლავ ხალხის სამსახურში ჩადგეს, რადგან როგორც წარმოდგენილი ნომრის ერთ-ერთ ნარკვევშია აღნიშნული - „რეალობის სიზუსტე და მისი შთაგონების ძალა არის ის, რაც უნდა მოვითხოვოთ“ (ვირჯინია ვულფი).

*გიორგი ჯავახიშვილი, ალექსანდრე გაბელია
იანვარი, 2022 წელი.*

ნინო შველიძე



პრელუდიისთვის

30-წლიანი ისტორიის შემდეგ, ზამთრის სერიის 120-ე საიუბილეო ნომრით, 2022 წელს საფრანგეთში არსებობას წყვეტს ჟურნალი „ტრეფიკი“ (*Trafic*), რომელსაც 1991 წელს ფრანგი კრიტიკოსი სერჟ დანეი იმ ლიტერატურულ ჟურნალად ჩაიფიქრებს, რომელშიც „გამოსახულებებით ცხოვრების“ (კინო) შესახებ კინოთეორეტიკოსები და კრიტიკოსები, რეჟისორები და ფილოსოფოსები თავიანთ ნააზრევს გამოაქვეყნებენ. სახელს დანეი ფრანგ კომიკოს, ჟაკ ტატის ამავე სახელწოდების, 1971 წლის ფილმისგან დაისესხებს, რომლის მთავარი გმირი, მუსიე იულო, თავისი მოგზაურობის მიწურულს სამყაროს სიბრწყვეს კვლავაც გამოუსწორებელ სიმსუბუქეს დაუპირისპირებს.

„კაიუ დუ სინემას“ (*Cahiers du Cinema*) და „ლიბერასიონში“ (*Libération*) გატარებული წლების შემდეგ (ჯერ ავტორად, მოგვიანებით - რედაქტორად), დანელისთვის „ტრეფიკი“ იქცევა უკანასკნელ გაელვებად, ხანმოკლე მოგზაურობად, რომელსაც შიდასით დაავადებული, სასიკვდილოდ განწირული, თავად წამოიწყებს.

30 წლის წინ ჟურნალ „ტრეფიკის“ რედაქტორის სვეტი სერჟ დანელის კითხვით დაიწყება, მაინც „რას შეუძლია წინააღმდეგობის გაწევა?“ რასაც მორიგი შეკითხვაც მოჰყვება - „რა დაუპირისპირდება ბაზარს, მედიას, შიშს, ცინიზმს, სისულელეს და უპატივცემულობას?“

„ტრეფიკის“ პირველსავე ნომერში ჯორჯო აგამბენი ტექსტით „ჩანაწერები შესტების შესახებ“ უხმო კინოს წინააღმდეგობის ფუნქციას მიაწერს, კაცობრიობის უკანასკნელ მცდელობად ჩათვლის, რომელიც დასავლური ბურჟუაზიის დაკარგულ შესტებს - „ასიდორა დანკანისა და სერგეი დიაგილევის ცეკვის, პრუსტის ნოველების, დიდებული იუგენდსტილის, პასკოლისა თუ რილკეს პოეზიის შემდეგ“ - დაიბრუნებს.

„მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულს დასავლურმა ბურჟუაზიამ შესტები სრულიად დაკარგა. კინოში საზოგადოება, რომელმაც საკუთარი შესტები დაკარგა, ცდილობს ერთდროულად შესტების დაბრუნებასა და ამ დანაკარგის დაფიქსირებას. ადამიანებისთვის, რომელთაც დაკარგეს ბუნებრიობის ყოველგვარი შეგრძნება, ყოველი შესტი იქცევა ბელისწერად. და რაც მეტი შესტი კარგავს სიმარტივეს უხილავ ძალათა მოქმედებით, მით უფრო გამოუთქმელი რჩება სიცოცხლე“.¹

მაშ ასე, კინო, სიცოცხლე, წინააღმდეგობა... შესაძლოა თუ არა, დრო კინოში იქცეს წინააღმდეგობის დროდ? ადგილი წინააღმდეგობის ადგილად? ქალაქი წინააღმდეგობის ქალაქად? ქუჩა წინააღმდეგობის ქუჩად? შეუძლია თუ არა წინააღმდეგობა კინოს, რომელშიც თვითონ წინააღმდეგობა არსებობს იმდენად, რამდენადაც არსებობს მხოლოდ რეალობისგან შეთხზული ზღაპარი, სიყვარული, მაგია და ჯადოქრობა? შეუძლია კი სამყაროს ამ

¹ Giorgio Agamben, *Notes on gesture*, 1991;

ინტერპრეტაციას, შთააგონოს ის, ალაფროთოვანოს ის, ვისაც, როგორც პასკალი ამბობს, „ორიგინალებიც ვეღარ ალაფროთოვანებენ“?

რას ვხედავთ, როდესაც სხს ვუყურებთ - კონსენტირული წრეები. გამარჯობა, ენავ!

კინოს ისტორიის დაწყებიდან მალევე, ახალ ხელოვნებას წიგნით მიესაღმებთან - „გამარჯობა, კინო“ (ჟან ეპშტეინი), მოგვიანებით გამოჩნდებიან რეჟისორები, რომლებიც ფილმით დაემშვიდობებიან საკუთარი კინოს ენას - „მშვიდობით, ენავ“ (ჟან-ლუკ გოდარი). ამ მისაღმებასა და დამშვიდობებას შორის უდავოდ იქნება რაღაც, რითაც კინოზე დაწერილ ტექსტებში თვით ენის დაბადებას მიესაღმებოდნენ, ასე მაგალითად, „გამარჯობა, ენავ!“

1886 წელს ჟილ დე ლა ტურეტი სიარულის შესახებ კაცობრიობის ისტორიაში პირველ კლინიკურ კვლევებს გამოაქვეყნებს, რომელთა მეშვეობითაც ადამიანის ყველაზე გავრცელებულ შესტებს იკვლევენ. ჯორჯო აგამბენისათვის ნეირომეცნიერებაში ჩატარებული ეს კვლევები, რომელშიც ტურეტის მზერა კინემატოგრაფიული სიზუსტით აღწერს პაციენტების ფეხის მოძრაობას, იქცევა წინასწარმეტყველებად იმისა, რასაც მოგვიანებით კინოში გააკეთებენ. ნაკვალევის რეპროდუქციებზე დაკვირვება აგამბენს კადრების იმ სერიას გაახსენებს, რომელსაც მუიბრიჯი, ლუმიერებამდე, პენსილვანიის უნივერსიტეტში 24 ფოტოგრაფიული ლინზის მეშვეობით გადაიღებს.

„კაცი ნორმალური სიჩქარით დადის“, „კაცი იარაღით დარბის“, „ქალი დოქს ატარებს“, „ქალი სეირნობისას კოცნას აგზავნის“ - ეს ბედნიერი და ხილული ასლებია იმ უცნობი და ტანჯული ქმნილებების, რომელთაც ნაკვალევი დატოვებს“.²

ღია კარი. კარიდან ბავშვები სკოლას ჩვეული სიმსუბუქით ტოვებენ. „პათეტიკური შესტების სიმართლე ცხოვრების დიდებულ მომენტებშია“

² Giorgio Agamben, *Notes on gesture*, 1991;

(ბოდლერი), პათეტიკური ჟესტების ენას აქ ბავშვებთან ერთად თითქოს უფროსების სხეულებიც ფლობენ.

ალექსანდრე კობერიძე ფილმს „რას ვხედავთ, როდესაც ცას ვუყურებთ“ (2021) ლუმინერების პირველი ფილმების, უხმო კინოს ბანალურობით დაიწყებს (ადამიანების სეირნობა ქუჩაზე, ბავშვების თამაში, მატარებლის დაბრუნება), ფილტრით შეფერილი გამოსახულებები მაყურებელს პირველი წამიდან სამყაროს ინტერპრეტაციის, ყოველდღიურობის განდიდებული მომენტების, „განსხვავებული თვალთა და აღფრთოვანებით“ (ერიკ რომერი) სანახავად შეამზადებენ. მანამ, სანამ მონტაჟური ჭრა, ლირიკული გადახვევა, მაყურებლის მზერას არ აიძულებს გადაინაცვლოს კამერის მიერ შერჩეული წერტილისაკენ (ზუმი), მუსიკა კი (კომპოზიტორი გიორგი კობერიძე) მაყურებლის ყურს არ შეუქმნის ზღაპრულობის, მელიესისეული ჯადოქრობის განცდას („ერთი ნახვით შეყვარება“), როგორც კი პატარა ჩიტუნა კადრს დაუბრუნდება და დატოვებს. პირველი „ზუმი“ ფილმის ნარატიულ ჯაჭვში დაწყებისთანავე გააჩენს ერთგვარ „კრისტალს“, რომელიც 150 წუთიან ფილმში თანდათან განავითარებს ენასა და ამბავს, როგორც კონცენტრულ წრეებს.

შეჯახება იყო პირველი გაკვეთილი

რეჟისორი შეყვარებულების ისტორიის თხრობას (ლიზა - ფარმაცევტი, გიორგი - ფეხბურთელი), რომლებიც ერთმანეთს შემთხვევითობის ძალით იპოვიან და შემთხვევითობის მეშვეობითვე დაკარგავენ (და მაინც, „შემთხვევითობები სანდოა“), საბედისწერო ჟესტით დაიწყებს, მექანიკური შეჯახებით, ადამიანებისგან სრულიად დაცლილ ადგილზე, თითქოს ცარიელ ფურცელზე. თანამედროვე ქალაქებისგან განსხვავებით, სადაც ხალხმრავალ ადგილებში შეჯახება იქცევა კომპენსირებად იმისა, რომ ადამიანებმა შეხების ყოველგვარი უნარი დაკარგეს, რეჟისორი გვაჩვენებს ბადიუსეულ „შეჯახებას“, რომლის შემდეგაც დაბნეულობა და უსაშველო დანაკარგის განცდა მთავარ

გმირებს სამუშაო ადგილებში, საკუთარ სახლებსა და ოთახებშიც უნდა გაჰყვეთ.

შეჯახების „იმიჯით“ ავტორი გამიზნულად „დამალავს“ შეყვარებულების სახესა და განცდებს, ნაცვლად ამისა, აჩვენებს მათ სიარულს, რომლებიც უკვე ვეღარ ფლობენ საკუთარ ხელებსა და ფეხებს, მაყურებელს წამით დააბრუნებს ტურეტის „უცნობ და ტანჯულ ქმნილებებთან“, რომელთა სიარულიც იკვლიეს, და დააკავშირებს მუიბრიჯის კადრების სერიასთანაც, რომლითაც „უცნობი და ტანჯული ქმნილებები“ „ბედნიერი და ხილული ასლების“ სახეებს შეიძენენ.

თქვენი სევდიანი ასლები

ალექსანდრე კობერიძე მთავარი გმირების სახეებს („გამოსახულება-აფექტს“) „დამალავს“ მოგვიანებითაც, როცა ქალაქის (ქუთაისი) პანორამული ხედის ფონზე მთავარი გმირები გადაწყვეტენ, შემთხვევითობას აღარ ენდონ და თეთრ ხიდთან, კაფეში შეხვდნენ ერთმანეთს. მიუხედავად შეყვარებულების სახეებთან კამერის გაუცხოებისა, ისევე როგორც ბრესონთან, გმირების სხეულები და მოულოდნელი ჟესტები ყოველგვარი ახსნის გარეშე ახსნიან მათსავე განცდებსა და შეგრძნებებს.

კადრსმიღმა ხმის უეცარი გამოჩენით, რეჟისორი, როგორც უხმო კინოს მთხრობელი, ბენში, ქალაქს შეყვარებულების მოკავშირედ (ნერგი, სათვალთვალო კამერა, ღარი და ნიავი) და მოწინააღმდეგედ (მანქანის ხმა) „გაზღაპრულებული“ საგნების მეშვეობით გადააქცევს, რომლებიც ლიზას სანახევროდ გაუმხელენ მოახლოებულ საფრთხეს, ავი თვალის წყევლას, რის გამოც პაემნამდე ერთი დღით ადრე გმირები საკუთარ სხეულებს დაკარგავენ. ნერგი, სათვალთვალო კამერა, ღარი და ნიავი ფილმში ისე შეიძენენ ზღაპრულ მნიშვნელობებს, როგორც საგნების თვითნებური მოქმედება ოთარ იოსელიანის „აპრილში“ (1961), რომელშიც ნათურის უეცარი ჩართვა, წყლის მოსვლა, გაზის ანთება მაყურებელზე ზღაპრის ეფექტს მოახდენს.

„კრისტალი“, რომელიც ფილმის დასაწყისში ნარატიულ ჯაჭვში მსუბუქად „ჩავარდება“, ავი თვალის გამოჩენის შემდეგ, დრამატულ სახეს სასპენსის ყოველწამიერი განცდის მეშვეობით, კონცენტრული წრეების გაფართოებისას მიიღებს. დრამა, რომელიც რეჟისორის სიტყვებს შორის გაიბმება, ნერგის, სათვალთალო კამერის, ღარის, ნიავის გამოსახულებებსა და ლიზას სახეს შორის, ლირიკულ ეფექტს საგნებსა და სახეზე სინათლით ფერწერისას, შუქის დაცემასა და მიღევას შორის შეიძენს (ოპერატორი ფარაზ ფეშარაკი).

ტონის ეს აბსოლუტური ცვლილება კინემატოგრაფიული ლირიზმიდან გადაიზრდება რადიკალურ ცვლილებაში, მხიარულ ავანგარდისტულ თამაშში, რომელშიც რეჟისორის ხმა და ტიტრი მაყურებელს ჯერ თვალების დახუჭვის, მოგვიანებით კი, მათი გახელისკენ მოუწოდებს (სამამდე თვლა). მაყურებლის დახუჭულსა და გახელილ თვალებს შორის რეჟისორი გმირებს თავიანთი თავის სევდიან, „ტანჯულ და უცხო“ ასლებად გადააქცევს, რომლებიც სხეულებთან ერთად ერთმანეთსა (კაფეში ერთმანეთს ვეღარ სცნობენ) და საკუთარ უნარებს (ლიზა - ფარმაკოლოგიურ, გიორგი - საფეხბურთო) დაკარგავენ.

ქალაქი ჯადოსნური ფლეიტაა!

სიყვარულის ეს უბრალო, პრიმიტიული ამბავი (შეხვედრა, დაკარგვა, ისევ შეხვედრა), რომელიც მოხდება რეალური და კამერით შეთხზული ქალაქის საზღვარზე (ყველაფერი იმდენად რეალურია, რამდენად მაგიურიც, და პირიქით), დროსთან ერთად ფილმის ნარატიულ ჯაჭვში იქცევა კრისტალად, რომელიც ისე განავითარებს სიუჟეტს, როგორც დაცემული წვეთი კონცენტრულ წრეს. ისე, რომ ქალაქი თავისი ხილული თუ უჩინარი ბინადრებით (ბავშვები თუ ძაღლები), ვნებებით (სიმღერა, ნაყინის ჭამა, ფეხბურთის თამაში), წარსულითა და აწმყოთი (რომლებზეც გვიყვება მთხრობელი) თანდათანობით მთელის, სიყვარულის (თუ სიცოცხლის?!) მომაჯადოებელი წრის ნაწილად გადაიქცეს („მიხეილ მესხი კითხვისას „რა

არის სიყვარული?“ ხატავს წრეს“). შეყვარებულთა მზერა, რომელსაც რეჟისორი ფილმის დასაწყისში სახეების „გადამალვით“ გაასაიდუმლოებს („არ ვიცი, როგორია მისი სახე, ვისაც უყვარდება“), შესაძლოა კამერის მზერის გაგრძელებად წარმოგვიდგეს, რომელიც მაყურებელს შეყვარებული ადამიანის გაუწვრთნელი თვალებით დანახულ სამყაროს აყურებინებს (სასწაული აქ ყოველ წამს შეიძლება მოხდეს).

მანამ, სანამ გმირების მარტოსული და სევდიანი, სამყაროსა და საკუთარ შრომასთან გაუცხოებული ასლები ერთმანეთისგან ოდნავ მოშორებით ცხოვრებას სწავლობენ (ლიზა მუშაობს ნაყინის აპარატთან, გიორგი იქვე, ძელთან), ქუთაისის - როგორც ჯადოსნური ფლეიტის - მუსიკა, რომლის ხმაც მხოლოდ მასზე დამკვრელს ესმის, რეჟისორის დახმარებით, მაყურებელამდე ქალაქის ყოველი ელემენტის: ქუჩებისა და კაფეების, რიონისა და ხიდების, გზაჯვარედინებისა და შუქნიშნების, ხვამლის მთის, ქანდაკებების, ბუჩქებისა და აყვავებული ხეების, უფროსების, ბავშვების, ძაღლებისა და მათი ჩრდილების, ამრეკლი ზედაპირების, ფეხბურთისა და თვითონ რეჟისორის ხმის (კადრსმიდმა ხმა) - მეშვეობით მიაღწევს.

არისტოტელესეული იგავ-არაკის „დრამატული პროგრესირების“ ნაცვლად, ალექსანდრე კობერიძე მაყურებელს შესთავაზებს ფანტაზიის ძალით გარეგნობაშეცვლილი ობიექტების (გონება „გასხივოსნებული პროექტორია“) დრამატულ პროგრესირებათა უსასრულო სერიებს (ძელზე დაკიდებული ბავშვები, საგულშემატკივროდ წასული ძაღლები, სხვიტორში წასულები ტორტზე, ფეხბურთი „მაგიური დამეების“ ფონზე), სადაც რეალური დრო („უსასტიკესად მოიგონებენ“) მოითხოვს, რეჟისორის თავისუფალ, გრძელსა და უწყვეტ მოძრაობებს შორს გამშვენიერდეს თვითონ სიცოცხლე.

„ცხოვრება ამბებსა და მოქმედებებს კი არ შეეხება, რომლებიც მიზანზე ორიენტირებულია [...] გრძელსა და უწყვეტ მოძრაობებს, რომლებიც უსასრულო მიკრომოძრაობებისგან შედგება“.³

³ Jacques Rancière, *A Thwarted Fable*, Rouge Press, 2001;

ფუგა სიცოცხლეს!

ფილმის ნარატივში გრძელი, უწყვეტი მოძრაობები ერთმანეთს შეეწყობიან ისე, როგორც რთული და მაინც მარტივად მოსასმენი ფუგის ხმები, სადაც მსოფლიო ჩემპიონატის გამოჩენა, რომელსაც არგენტინა მოიგებს, გაათავისუფლებს ვნებას, რომელიც „საყოველთაო სიმღერის“ სახეს მოჰადოებელი წყვილის ფირით განჰადობასა და ბავშვების პათეტიკური ჟესტების სიმართლეს (მომავლისკენ მიიწევენ, ადიან კიბუზე) შორის შეიძენს.

სიყვარულის ეს ამბავი, რომელიც მოითხოვს პარტიტურის მსგავს გაშიფვრას, როცა რეჟისორი კონცენტრული წრეების ყოველი ამოქმედებისას შეიძლება დაკარგულიყო გიგანტური საორკესტრო მასებისა და დეტალების გროვას შორის, სიყვარულიდან გადაიქცევა სიცოცხლის ნატიფ ფუგად („მზის ამოსვლა“), რომელიც მაყურებელს აჩვენებს სიველურისგან დაცლილ ყოველდღიურობის დღესასწაულებს, ფანტასმაგორიულ რიტუალებს, სიჩუმეში მოქმედ გრიგალებს, ნატიფ ციკლებსა და მუდმივად ცვალებად რიტმებს, კინემატოგრაფიულ ლირიკას, „დაიარებულს ძვირფასი იარებით, საუკუნის მელანქოლიით“ (ვალერიან გაფრინდაშვილი), რომელიც „თავის სასუფეველში“ ამ ქვეყნის, იმ ქალაქის, ჩვენი კინოს ისტორიას (ქართული და მსოფლიო კინო) შეიყვანს ისე, როგორც მოჩვენებას, ისეთივე განსხვავებული გზებით, როგორებიც ის ინსტრუმენტებია, რომელთა მემკვიდრეობითაც მაყურებელი ამ მუსიკას მოისმენს.

არავინ, რომელიც არის

ლაშა ხარაზი

(ავტორის სტილი დაცულია)

„მაგრამ ღლეები გაცვეთილ მწუხარებათა ბაღა
და განა არსებობს უფრო დიდი მოწყალება, ვიდრე იყო ფერფლი,
რომლიდანაც დავიწყებულობა მზადდება?“
ხორხე ლუის ბორხესი, „ანთოლოგიის მეორეულ პოეტს“

კაფკას ერთი მინიატურული მოთხრობა აქვს, რომელიც აუცილებელ მესავლად იკითხება არავინზე, როგორც მცხოვრების ფორმაზე დაფიქრებული ფილოსოფიისთვის. მოთხრობა ასეთია:

„მე არ ვიცი“, უხმოდ აღმოძხდა, „მე არ ვიცი. თუ არავინ მოდის, მაშ არავინ მოდის. ბოროტება არავისთვის გამიკეთებია, არც ჩემთვის დაუშავებიათ რამე, მაგრამ არავის უნდა რომ დამეხმაროს. სულ არავის. მაგრამ ასე ხომ არ არის. ეგაა, რომ არავინ მეხმარება -, თორემ ლამაზიც სულ არავინ იქნებოდა. ძალიანაც ვისურვებდი - რატომაც არა - ექსკურსიაზე ისეთ ჯგუფთან ერთად წავსულიყავი, რომელიც მხოლოდ არავინებისაგან შედგებოდა. რაღა თქმა უნდა მთებში, აბა სხვაგან სად? როგორ ეხლებიან ეს არავინები ერთმანეთს, ეს მრავალი ერთმანეთისკენ გამწვარი და ურთიერთგადაჭდობილი მკლავი, ეს მრავალი ფეხი, ცილა ნაბიჯებით ერთმანეთისგან დაცალკეებული! თქმაც არ სჭირდება იმას, რომ ყველა ფრაკშია გამოწყობილი. მივდივართ ისე რა (გაჭირვებით), ქარი უბერავს სივრცეებიდან, რომლებსაც ჩვენ და ჩვენი სხეულის ნაწილები დიას ვტოვებთ. მთებში ყელი თავისუფლდება. საკვირველია, რომ არ ვმღერით.“ (ექსკურსია მთებში).

კაფკას მიერ აღწერილი (ამ შემთხვევაშიც) მხოლოდ იმდენად აღწერს, რამდენადაც იგი ჯერ ყოველთვის გარკვეულ უწყებას შეიცავს საკუთარ თავში;

უწყებას, რომელიც თავისი მხოლოდ ნაწილობრივ ამოთქმული მნიშვნელობით ჯერაც დაუმდგარ დროსთან, მომავლიდან მომლოდინესთან გადაძახილში იკრებს თავს. „ექსკურსია მთებში“ არავინზე გვაფიქრებს; ვინ ან რა არის ეს არავინ? არავინ, რომელიც არის, რომელიც ხდება... არავინ, რომელიც კვლავაც არსაიდან მოდის, ის, ვისაც უკან მოუტოვებია ყოველგვარი ცოდნის ვნება, რაიმესთვის უპირატესობის მინიჭების ჩვეულება, მიზნისა და რამენაირად წინდახედული ბოლოს გარეშე მცხოვრები; დაუხმარებელი, მაგრამ თვითონ დამხმარე, სიხარულით დამყუდროებული მომღერალი თავისუფლებისა, რომელიც მრავლობაში და მრავლობითაა. იგი მოხერხებულად უსხლტება ხელიდან სიდრმისკენ მომწოდებელ ნიშნებთან შეხვედრას და ყოველ ჯერზე გულგრილია სიმაღლეებიდან გამომკრთალი დაპირებებისადმი. არავინ ზედაპირების შვილია, ამ ზედაპირებთან ურთიერთობის ოსტატია; ნაწილობრივის, წერტილდაუსმელის, შუა გზაზე და შუა გზამდე ჯერ კიდევ შორ სავალზე მიტოვებულის მაცნეა, ის, ვინც ირგვლივ არსებულს - ნივთებს, ურთიერთობებს, სიტყვებს, ქესტებს წარმავლობის უჩვეულო შეგრძნებით, წამიერის განმხოლოებული სიმსუბუქით აჯილდოებს, და ამდენად, სხვადასხვანაირად დამძიმებულსაც გამოთქმისთვის მოუხელთებელი მადლით ყოველთვის თან იახლოებს. ჟილ დელიოზის კონცეპტუალური მეტაფორა, რომელშიც მცხოვრების ასეთნაირი ფორმა ფანჯრის დაორთქლილ მინასთანაა შედარებული, მინასთან რომელზეც თითოთ წერა ხდება შესაძლებელი, აზრის კვლავაც ამოსათქმელ მასალას წარმოადგენს არავინის მოსააზრებლად.¹

ბევრ სხვა იდეასთან ერთად ასეთი მოაზრების ხანგრძლივობითაცაა, რომ ოთარ იოსელიანის 1970 წლის ფილმი „იყო ძაძვი მგალობელი“ არავინისადმი მიძღვნილი კინემატოგრაფიული მედიტაციაა. ეჭვგარეშეა, რომ გია აღლაძე (ფილმის მთავარი პერსონაჟი) კინოს გამორჩეული არავინაა; არავინ, რომელიც მუდამ არის, რომელიც ახლა უკვე ყოველთვის ხდება. იოსელიანის არავინ სისრულეში მოყვანილი უქმად მცხოვრებია, ის, ვინც არაფერს აკეთებს, მაგრამ *კაცმა რომ თქვას*) არც მთლად უსაქმოდაა, ის ვისაც *სიჩუმე ხელს უშლის*, თუმცა *ხმაური კი აღიზიანებს*, ვისთვისაც *ნებისყოფის მოკრება*

¹ Gilles Deleuze, *Logique du Sens* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1969), 158.

უმორესი სიუცხოვიდან გადმოხვეწილ რჩევად გაიგება (მეგობარ ექიმთან საუბრის სცენა).² იგი მხოლოდ იმდენად არის, რამდენადაც ჯერ ყოველთვის უკვე არავინაა; ოღონდ, და ეს განსხვავება მდგომარეობების ერთმანეთისგან გასარჩევად ყოველ ჯერზე გამოსაკვეთია, იოსელიანის არავინს არაფერი აქვს საერთო მწუხარებით თავსმოხვეულ უძღურებასთან, ყოველივე სხვამდე სიცოცხლის უარყოფის, ცხოვრებისეულად მოცემულის დამცრობის მზაობაში რომ ვლინდება (პრინციპულად იმ ერთადერთ შეძლებაში, რომელსაც ასეთნაირად მყოფი ეგზისტენციალური საკუთრივობის სახით დაუფლებია); იგი არც იმ არავინთან ავლენს რაიმე კავშირს, რომელიც პოლიფემოსის გამოქვაბულში გამომწყვდეულ ოდისევსს უკანასკნელ ხსნად უნდა მოევილინოს. იოსელიანის არავინ არც სანახევრო ნიჰილიზმის მსახურია და არც მოხმარების პირველადობას დაქვემდებარებული *Homo rationalis*. არსებულის საყოველთაოდ დამკვიდრებული წინააღმდეგობების მიღმა მყოფი, იგი სიცოცხლის ცარიელ ნიშნად, რაგინდარა განმხოლოებულობად [singularité quelconque] ისახება; იმად, ვინც ირგვლივ მიმოხეუდ გარემოს საკვირველი ძალდაუტანებლობით, მიშვებულობის უჩვეულო შეძლებით იშინაარსებს. იგი ყოველივეს თავისთავში იკრებს იმდენად, რამდენადაც ჯერ უკვე თვითონვეა არაფერთან დაახლოებული. წარმავლობის გამჭვირვალე ტილოში გახვეულს სხვა არაფერი რჩება, თუ არა საკუთარივე თავის ქალაქის ყოველდღიურობისთვის მინდობა, მინებება.

გია აღლაძე წმინდა არავინაა, ის, ვისი სიტყვა-არსიც თითქოსაა. ყველაფერი, რაც მის თავს ხდება თითქოსის სფეროსთან თანაზიარობს. მესაათეების მეგობარი დროის ცარიელ ფორმაში სახლობს და სხვებისთვისაც იმ ცარიელ ნიშნად სხეულდება, რომელსაც ირგვლივ მყოფები ბრმად მიკუთვნებულ მნიშვნელობებს მზა მექანიკურობით ანიჭებენ. სივრცე, რომელშიც ჩვენი არავინ გადაადგილდება, დროის მისეული სიცარიელის საპირისპიროდ, შევსებულობის, გადავსებულობის, შეიძლება ითქვას, პირთამდე სისავსის გამოვლენილობაა. რჩება შთაბეჭდილება, რომ დროის გაცდენილი, დაცარიელებული ფორმის ანტითეზისად ფილმის მთავარ პერსონაჟს სივრცის ქალაქისებური ორგანიზების გადატვირთულობა უმჟღავნდება.

² კურსივირებული შრიფტით დაწერილი ფრაზები ფილმის მითითებული სცენიდანაა ამოკრეფილი.

შემთხვევითი არაა, რომ დროისმიერი სიცარიელით ნიშანდებულს, ქალაქის დაუსრულებელი სისავსე ყოველი ფეხის ნაბიჯზე საფრთხედ დაჰყვება (ფანჯრიდან დაუდევრად გადმოდებული საყვავილე ქოთანნი; ლაბორატორიის მოწამლული ჭურჭელი, მშენებლობიდან ჩამოყრილი აგურები და სულ ბოლოს, ავტომობილი, როგორც ქალაქის მოდერნისტული იერსახის მთავარი ნიშანი). კაფკას არავინ თუ ექსკურსიაზე მთებში წასვლას ნატრობს, ეს ასე უმთავრესად იმიტომაა, რომ ბუნებისულის ყველაზე უშუალო კონკრეტულობად დასახული მთა მას სხვებთან ერთად თავისუფლებასთან ზიარებას ჰპირდება. ერთი შეხედვით გია აღლაძეც, მისი არავინად გახდომაც იმავე გზას მიუყვება (პირველივე სცენა, რომელშიც მას ვეცნობით ბუნების ჰარმონიულ წყობას და ამ ჰარმონიიდან მონაბერ ქართან შერწყმულ არავინს წარმოგვიდგენს). თუმცა ეს ანალოგია მხოლოდ ერთი შეხედვით იკითხება მართებულად. კაფკას არავინისგან განსხვავებით, იოსელიანის არავინ ქალაქის ხიფათებით სავსე გადავსებულობისგან თავის ასარიდებლად მთისკენ, ბუნების წინარეინდივიდუალური, ნეტარებითი უსახელოობისკენ არ ისწრაფვის - პირიქით, იგი სწორედ რომ ბუნების სიმყუდროვიდან ცნობიერი დაბრუნებულობაა. ამ თვალსაზრისითაა, რომ იგი კიდევ უფრო მეტად არავინაა -, წმინდა არავინ... არავინ, რომელსაც ადარაფერი შერჩენია იმისთვის, რომ თვალს არ უსწორებდეს წარმავლობის ყოველწამიერ შემსწრეობას, ნიშნების უსასრულო ვარიაციებით დატვიფრული ქალაქი მას ასე გულუხვად რომ ამარაგებს.

საშუალოდ ცალმხრივი ცნობიერებისთვის, სულ მცირე ამ უკანასკნელის მორალიზმებით დაუძღურებული განსჯებისთვის, არავინობა ნამდვილი ღამის კომმარი და გულისრევაა; თვითონ ენის შინაობაც კი მიგვითითებს, რომ წარმოადგენდე არაფერს, იყო არავინ, არარაობდე - შეურაცხმყოფელი და საძრახისია. მაგრამ იოსელიანისთვის, როგორც მოაზროვნე რეჟისორისთვის, ასეთი ცალმხრივობა უინტერესოა. მართალია, რომ ქალაქის არავინ დროის უქმად მფლანგველია - ამას ფილმის ღამის ყოველი სცენა ამოთქმულად მიგვანიშნებს - და მიუხედავად ამისა, იგი მაინც შინაგანი სიმპათიის მატარებელია; ერთი მხრივ, ღია კითხვად გვიბრუნდება იმის არცოდნა, თუ ვინ

იქნებოდა ჩვენი არავინ, თავისი არსებობისთვის, თან არსებისთვის ასე ჩვეული უთავბოლოება მას ბოლოში გასვლის შეძლებით რომ გადაელახა? მაგრამ, მეორე მხრივ (ფილმის ყურებისას), განმეორებით თავს გვახსენებს ის შეუძლებლობაც, რომელიც ასეთი გადალახვისთვის აუცილებელი ნების მოხმობას შეეხება; შეუძლებლობა, რომელიც ლაპარაკობს არა იმდენად მისით, როგორც ასეთით, როგორც ცალკე აღებული ინდივიდის, როგორც ასეთნაირად თუ ისეთნაირად მცხოვრების მაგალითით, არამედ თავად დროის იმ შინაარსით, რომელსაც იგი მთელი არსებით დამთხვევია, რომელსაც გარკვეული აზრით, განასახიერებს კიდევაც. ჰო, არსებობენ დროის განმასახიერებელი ინდივიდები, დრო-ინდივიდები, ისინი, რომლებიც სულისმიერ ფორმებში თვალუწვდენელი სავსეობით ირეკლავენ დროის მიმდინარე გამოსახულებას, და ამდენად, განწირულები არიან, რომ მალევე იწურებოდნენ მისით.

ქალაქს უყვარს ასეთი დრო-ინდივიდები. იგი მათში საკუთარი თავის ჯერ კიდევ ქალაქად ყოფნის შესაძლებლობას ხედავს, ვინაიდან თვითონ ქალაქი, როგორც ადამიანურად ხელთქმნილის ყველაზე უნივერსალური ფაქტი, ყველა სხვა განსაზღვრულობამდე, ჯერ თვითონ დროის მონატრებითაა, ასეთ მონატრებაშია. ქალაქის არსებითი დრო არასდროსაა წარსულის ნოსტალგიებით ნასაზრდოები მეხსიერებითი ხანგრძლივობა, იგი არც აწმყოს პრაგმატიზაციით მომწიფებული ახლას ტირანიაა და არც მომავლის სხვანაირობისთვის მინიჭებული იმედიანობა. ამ ყოველივეთი გადაღლილი ქალაქისთვის შინაარსიანობაში მონატრებული დრო ყოველთვის და მხოლოდ უბრალოდ დროა, უბრალოებაში თითქოსით მცხოვრების მიერ განცდილი დროა. ასეთნაირად მცხოვრები აღარაფერს ცვლის, გვერდით ჩავლილი ნების თანხედვით არსაითკენ ისწრაფვის, არაფერზე მიუთითებს, არაფერს ითხოვს, რადგან მთელი თავისი არსებით დროის მიმდინარე ნიშანში განმხოლოებულია. ერთადერთი, რასაც იგი, მისგანვე დამოუკიდებლად, უწყვეტი განმეორებადობით გამოხატავს, თვითონ დროის უხილავი, არამატერიალური, თუმცა რეალურზე უფრო რეალური სახებაა, ის, რაც დროის სიცოცხლისეულ შემადგენლობას საგანთა უშუალოებასთან,

ცხოვრების ყველაზე ნელ ფაქტობრიობასთან აკავშირებს (ტრანსცენდენტალური ემპირიზმის ვარიაცია?), ის, რასაც ქართულ ენაზე ჩვენ „დროებას“ ვუწოდებთ.

მართალია სივრცეში განფენილი დროის მდინარება ყველაფერ სხვამდე ქალაქში აღიბეჭდავს თავს, მაგრამ თვითონ ქალაქს, რაც გინდა სრული იყოს მის მიერ გამოცდილი, ყოველთვის ესაჭიროება მასზე მინდობილად მცხოვრები; ის, ვისი მინებებული არსებითაც ყოველივეს წარმავლობა შეიგრძნობა, ვისი ხმითაც დროის ამწამიერი შინაარსი და იმავდროულად, მარადისობის უმცირესი ნატეხი გველაპარაკება. ფილმის ბოლო სცენაში იოსელიანი ფიქრიანად მიგვანიშნებს, რომ ერთადერთი, რასაც ასეთნაირად მცხოვრები ხელშესახების სფეროში ტოვებს, კედელზე მიჭედებული ლურსმანია. შეკითხვად ამჯერადაც მხოლოდ ერთი გვრჩება - ვინ იცის, იქნებ ეს ის ლურსმანია, მუდამ შემზარავი სიიოლით რომ აგნებს სხვისთვის დათმობილის ხელს?

ვირჯინია ვულფი - ფილმები და რეალობა

წინასწინდებობა დაურთო და თარგმნა გიორგი ჯავახიშვილმა

ნათარგმნი ტექსტი დაარუდაქტირა დალილა გოგიაძე

1926 წელს *THE NEW REPUBLIC*-ში გამოქვეყნებული ვირჯინია ვულფის ესე „ფილმები და რეალობა“ - იმგვარი მეტაფორული ენით დაწერილი ტექსტი, როგორი მეტაფორულობაც თავად კინემატოგრაფს ახასიათებს - გვიზიარებს ავტორის რეფლექსიას კინემატოგრაფზე, როგორც ახალდაბადებულ ხელოვნებაზე, სხვა დარგებთან მის მიმართებასა და საკუთრივ მისეულ შესაძლებლობებზე.

ნიშანდობლივია, რომ კინოს ბუნებასა და მისთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებზე საუბარს იწყებს მწერალი, რადგან ახალშობილი კინემატოგრაფი, ბევრს დაესუსხა ხელოვნების სხვა დარგებს, განსაკუთრებით - ლიტერატურას; ამას აღნიშნავს ვულფიც: „კინემატოგრაფი მთელი სიხარბით ეცა მსხვერპლს, და მას შემდეგ, ძირითადად სწორედ ამ უიღბლო მსხვერპლის ხარჯზე არსებობს“.

ვულფის მიერ კინემატოგრაფის „სიყმაწვილის“ პერიოდში დაწერილი ესე, კინოს ქეშმარიტი არსის გასაგებად ესოდენ მნიშვნელოვანი ნარკვევი, იმგვარ საკითხებს მიემართება, როგორებიცაა კინემატოგრაფის ენობრივი შესაძლებლობები, მისი ესთეტიკური მახასიათებლები, მისი განვითარების პერსპექტივა და სხვ.

წარმოდგენილი ტექსტის თარგმანი ერთგვარი გზამკვლევაა მათთვის, ვისაც კინემატოგრაფის ქეშმარიტი ბუნების გამორკვევა სურს, რადგან აქ დასმული მაპროვოცირებელი შეკითხვები, ვულფის ეჭვნარევი მზერა კინემატოგრაფის შესაძლებლობებისა თუ მისი პარაზიტული ზნისადმი, პოსტულატები,

რომლებზეც სამომავლოდ თეორეტიკოსები საკუთრივ დარგობრივ-კონცეპტუალურ მოსაზრებებს ააგებენ, მოხაზავს იმგვარ თეორიულ სივრცეს, რომელშიც კინოზე, როგორც ხელოვნების ახალ დარგზე, მრავალგვარი ინტერპრეტაცია ხდება შესაძლებელი.

ამბობენ, რომ ჩვენში აღარ ცხოვრობს ველური არსება, რომ ცივილიზაციის დასასრულს ვიმყოფებით, რომ უკვე ყველაფერი ითქვა და ამბიციების დრო დასრულდა. სავარაუდოდ, ამგვარ აზრზე მყოფ ფილოსოფოსებს კინოფილმები ავიწყდებათ. მათ არასდროს უნახავთ მეოცე საუკუნის ველური არსება, რომელიც მხატვრულ ფილმს უცქერს. ისინი არასდროს დამსხდარან ეკრანის წინ და უფიქრიათ, რომ ტანსაცმლით დაფარული სხეულებისა და ფეხქვეშ გაფენილი ხალიჩების მიუხედავად, არც თუ ისე დიდი მანძილი ამორებით იმ შიშველი, თვალანთებული ადამიანებისგან, რომლებიც რკინის ჯოხების ერთმანეთზე დარტყმისაგან წარმოქმნილ ხმაში მოცარტის მუსიკას ჭვრეტენ.

რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაში რკინა ისეა ნაჭედი, და უცხო ნივთიერებით დაფარული, რომ უკიდურესად რთულია რაიმე მკაფიოდ გაიგონო. ყველაფერი ბუყბუყებს, ბზუის და ქაოსში ირევა. უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ ვიხედებით ქვაბში, რომელშიც თითქოს ყველანაირი ფორმა და გემო დუღს. დროდადრო რომელიღაც ფორმა ზომში იმატებს და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ სადაცაა, ამ ქაოსს თავს დაადნევს. ერთი შეხედვით, კინოხელოვნება მარტივი, ან უფრო მეტი - სულელურიც კი ჩანს. აქ ვხვდებით მეფეს, ფეხბურთელებს ხელს რომ ართმევს, ასევე, სერ თომას ლიფტონის¹ იახტას, ან „გრანდ ნაციონალის“ გამარჯვებულ ჯეკ ჰორნერს². ამ ყველაფერს მყისიერად ისრუტავს თვალი, ხოლო ტვინი, სასიამოვნოდ აღგზნებული, დინჯდება, და მოვლენების მიმდინარეობას ზედმეტი ფიქრის გარეშე აკვირდება. ჩვეულებრივი თვალისათვის, არაესთეტიკური ინგლისური თვალი წარმოადგენს მარტივ მექანიზმს, რომელიც ზრუნავს იმაზე, რომ სხეული

¹ შოტლანდიელი კომერსანტი და იახტების მფლობელი, ბრენდ „ლიფტონის“ დამაარსებელი.

² ბრიტანული ჯიშის ცხენი, რომელმაც 1926 წელს „გრანდ ნაციონალი“ მოიგო.

ქვაბულში არ ჩავარდეს, ხოლო ტვინს სათამაშოებითა და ტკბილეულით ამარაგებს, რათა მან სიმშვიდე შეინარჩუნოს და მას ისე მიენდოს, როგორც განსწავლულ, პროფესიონალ ძიძას, იქამდე, ვიდრე ტვინი არ გადაწყვეტს, რომ გაღვიძების დროა. მაშ, რა გასაკვირია, რომ ის, საამური თვლემიდან უცრად გამოღვიძებული, დახმარებას ითხოვს? თვალი გასაჭირშია და დახმარება სჭირდება. თვალი ეუბნება ტვინს; „რაღაც ისეთი ხდება, რაც საერთოდ არ მესმის. მჭირდება“. ისინი ერთად შესცქერიან მეფეს, იახტას, ცხენს, და ტვინი უმალ ამჩნევს, რომ გამოსახულებებმა იმგვარი ხარისხი შეიძინა, რომელიც, როგორც წესი, არ ახასიათებს რეალური ცხოვრების ამსახველ უბრალო ფოტოსურათს - უფრო მეტად არ გალამაზებულა იმ თვალსაზრისით, რომლითაც სურათები მშვენიერდება, მაგრამ იქნებ შეგვიძლია დავარქვათ ამას (სამწუხაროდ ჩვენი სიტყვათა მარაგი მწირია) უფრო რეალური, თუ განსხვავებული რეალობით რეალური იმასთან შედარებით, რასაც ყოველდღიურობაში აღვიქვამთ? ჩვენ მათ ვხედავთ ისეთებად, როგორებიც არიან მაშინ, როდესაც იქ არ ვართ. ცხოვრებას ისე ვხედავთ, როგორიც არის მაშინ, როდესაც მასში მონაწილეობას არ ვიღებთ. როდესაც ვაკვირდებით, გვეჩვენება, რომ მოწყვეტილნი ვართ რეალური ყოფის წვრილმანებს. ცხენი უნაგირიდან არ გადმოგვაგდება. მეფე ხელს არ ჩამოგვართმევს. ტალღა ფეხს არ დაგვისველებს. ამ თვალსაზრისით, როდესაც ვხედავთ, რომ ადამიანებს ჩვენნაირი გრიმასები აქვთ, გარკვეული დროის განმავლობაში თანაგრძნობისა და სიამოვნების შეგრძნება გვეუფლება, მის შემთხვევას განვაზოგადებთ და ერთ ადამიანს მთელი მოდგმის ნიშან-თვისებებს მივაწერთ. იახტისა და ტალღების დანახვისას, გვაქვს დრო, შევიმეცნოთ მშვენიერება და გავაცნობიეროთ უცნაური გრძნობა - რომ ეს მშვენიერება გაგრძელდება და მეტად გაიფურჩქნება, მიუხედავად იმისა, შევამჩნევთ თუ არა მას. და მერე, გვეუბნებიან, რომ ეს ყველაფერი ათი წლის წინ მოხდა. ვხედავთ ტალღებქვეშ მოქცეულ სამყაროს. პატარძლები ტოვებენ მონასტერს და დედები ხდებიან; მგზნებარე კაპელდინერები დუმან, დედები ტირიან; სტუმრები ერთობიან. რაღაც მოვიგეთ, რაღაც წავაგეთ, მორჩა და გათავდა. ომმა მთელი ამ უმანკოებისა და უმეცრების ფერხთით უფსკრული გააჩინა, მაგრამ ჩვენ მხოლოდ ასე ვცეკვავდით და

ვბზრიალებდით, ვშრომობდით და მზის გამოჩენას ვნატრობდით, და გვინდოდა, ღრუბლები ცის კიდისკენ გაფრენილიყვნენ.

მაგრამ გამოსახულების შემქმნელებს არ აკმაყოფილებთ ინტერესის ისეთი ამკარა წყაროები, როგორცაა დროის დინება ან რეალობის მრავალმნიშვნელოვნება. მათ არ უყვართ თოლიების გადაფრენა, გემები მდინარე ტემზაზე, უელსის პრინცი, პიკადილის ცირკი³ და მაილ ენდ როუდი⁴. მათ სურთ განვითარება, ცვლილება, საკუთრივ ხელოვნების შექმნა, რაც ბუნებრივია, რადგან იმდენი რამ ექცევა მათი თვალთახედვის არეში. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ხელოვნების უამრავი დარგი მუდამ მზად იყო მათ დასახმარებლად. მაგალითად, ავიდოთ ლიტერატურა. თითქოს მსოფლიოში ცნობილი ყველა რომანი, ცნობილი პერსონაჟებითა და ეპიზოდებით, მზად იყო კინემატოგრაფიულ ველზე მოსახვედრად. რა შეიძლება იყოს უფრო იოლი და მარტივი? კინემატოგრაფი მთელი სიხარბით ეცა მსხვერპლს, და მას შემდეგ, ძირითადად სწორედ ამ უიღბლო მსხვერპლის ხარჯზე არსებობს. თუმცა, შედეგები ორივესთვის დამღუპველი აღმოჩნდა. მათი კავშირი არაორგანულია. თვალი და ტვინი დაუნდობლად წყდებიან ერთმანეთს, როდესაც წყვილში მუშაობას ამაოდ ცდილობენ. თვალი ამბობს: „აი, ანა კარენინა.“ ჩვენს წინაშეა შავ ხავერდსა და მარგალიტებში გამოწყობილი ვნებიანი ქალბატონი, ხოლო ტვინი კი ამბობს: „ეს ადარ არის ანა კარენინა, ეს უფრო დედოფალი ვიქტორიაა“. ტვინი ანას საფუძვლიანად იცნობს გონების მეშვეობით, იცნობს მის მომხიბვლელობას, ვნებასა და სასოწარკვეთილებას. კინო მთელ აქცენტს მის კბილებზე, მარგალიტებსა და ხავერდზე აკეთებს. შემდეგ ანას შეუყვარდება ვრონსკი - ანუ, შავ ხავერდში გამოწყობილი ქალბატონი მკლავებში ჩაუვარდება სამხედრო ფორმიან ჯენტლმენს და ისინი ერთმანეთს დივანზე, კარგად მოწყობილ ბიბლიოთეკაში კოცნიან, კოცნიან ვნებიანად, აუჩქარებლად და დაუსრულებელი შესტიკულაციით. ამ დროს მებაღე შემთხვევით, გაზონს თიბავს. დიახ, ასეა, ჩვენ დავტრიალებთ მსოფლიოში ყველაზე ცნობილ რომანებს. ჩვენ მათ გადმოვცემთ ერთმარცვლიანი სიტყვებით, დაუდევრად, წერა-კითხვის უცოდინარი მოსწავლის მსგავსად. კოცნა არის სიყვარული,

³ გზაჯვარედინი და საჯარო სივრცე დასავლეთ ლონდონის ბოლოს, ქალაქ ვესტმინსტერში.

⁴ Mile End Road - უბანი ლონდონის აღმოსავლეთში.

გატეხილი ჭიქა - ეჭვიანობა, ღიმილი - ბედნიერება, სიკვდილი კი სამარე. ამ ყველაფერს არაფერი აქვს საერთო რომანთან, რომელიც ტოლსტოიმ დაწერა, და მხოლოდ მაშინ, როდესაც გამოსახულებასა და წიგნს შორის კავშირის ძებნას თავს დავანებებთ, რომელიდაც შემთხვევითი სცენით (მაგალითად, როცა მებაღე გაზონს თიბავს) მივხვდებით, თუ რა შესაძლებლობები აქვს კინოს, თუ ის მხოლოდ საკუთარ საშუალებებს გამოიყენებს.

თუმცა, რას ნიშნავს მისი საკუთარი საშუალებები? თუ ის პარაზიტობას შეწყვეტს, სვლას როგორ განაგრძობს? დღეს, ნებისმიერ ვარაუდს, მხოლოდ მინიშნებებით თუ ჩამოვაცალიებთ. მაგალითად, ერთ დღეს, „დოქტორ კალიგარის“ ერთ-ერთ ჩვენებაზე, რომელიდაც კუთხეში უცებ თავკომბალას ფორმის ჩრდილი გაჩნდა, უზარმაზარ ზომამდე გაიზარდა, აცანცანდა, გაიბერა და კვლავ სიცარიელეში გადავიდა. სულ ერთი წუთით, ის თითქოს განასახიერებდა ვინმე შეშლილის ტვინის საზარელ, ავადმყოფურ წარმოსახვას. წამიერად ისე ჩანდა, რომ აზრი ფორმის საშუალებით უფრო ეფექტურად გადმოიცემა, ვიდრე სიტყვებით. საზარელი, აცანცანებული თავკომბალა, როგორც ჩანს, თავად შიშს განასახიერებდა და არა განცხადებას - „შეშინია“. რეალურად, ჩრდილი შემთხვევითი, ხოლო ეფექტი კი უნებლიე იყო. მაგრამ თუკი გარკვეულ მომენტში ჩრდილს იმაზე მეტის თქმა ძალუძს, ვიდრე შეშინებული მამაკაცის და ქალის ნამდვილ ქესტებსა და სიტყვებს, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ კინემატოგრაფს ემოციების გამოსახატავად უთვალავი სიმბოლო გააჩნია, რომლებმაც ამ დრომდე გამოხატულება ვერ პოვეს. შიშს, თავისი ჩვეული ფორმების გარდა, აქვს თავკომბალას ფორმაც; ის იზრდება, იბერება, ცანცანებს, ქრება. გაბრაზებას არ გამოხატავს მხოლოდ აღშფოთება და რიტორიკა, გაწითლებული სახეები და შეკრული მუშტები. ალბათ ეს ის შავი ხაზია, რომელიც თეთრ ფურცელზე იკლავება. ანასა და ვრონსკის აღარ სჭირდებათ მოლუშული იერი და გრიმასები. ისინი ფლობენ - კი მაგრამ რას? ვსვამთ კითხვას - არსებობს რაიმე საიდუმლო ენა, რომელსაც ვგრძნობთ და ვხედავთ, მაგრამ სალაპარაკოდ არასდროს ვიყენებთ? და თუ ასეა, შეიძლება თუ არა ის იყოს თვალისათვის ხილული? არსებობს თუ არა აზროვნების თავისებურებანი, რომლებიც შეიძლება ლინგვისტური

დახმარების გარეშე ხილული გახდეს? მას გააჩნია სისწრაფე და სინელე; ისრისმაგვარი პირდაპირობა და ბუნდოვანი გადმოცემა. მას ასევე გააჩნია - განსაკუთრებით ემოციურ მომენტებში - გამოსახულების შექმნის ძალა, საკუთარი ტვირთის სხვა გადამზიდზე გადატანის აუცილებლობა, რათა გამოსახულება მის გვერდით დარჩეს. ამგვარი აზრები რატომღაც უფრო მშვენიერი, უფრო ნათელი, უფრო სასარგებლოა, ვიდრე თავად მოსაზრება. როგორც იცით, შექსპირთან ყველაზე რთული იდეები ქმნის გამოსახულებათა ჯაჭვებს, რომლის გავლენით ვმალდებით, ვიცვლებით და მათ გარშემო ვტრიალებთ, ვიდრე დღის სინათლეს არ მივაღწევთ. თუმცა, ნათელია, რომ პოეტური სახეები ვერც ბრინჯაოში ჩამოისხმება და ვერც ფანქრით დაიხატება. ისინი ათასობით დაწნეხილი წინადადებისგან შედგება, რომელთაგან ყველაზე ნათელი ან მთავარი წარმოადგენს ვიზუალურს. პოეტური სახის უმარტივესი გამოხატულებაც კი: „ოჰ, ჩემი სიყვარული, რომელიც წითელ, წითელ ვარდსა ჰგავს, ივნისში ახლად ამოსულს.“⁵ გვიტოვებს კვირტის გაშლის სწრაფ რიტმთან ნაზავ სინოტივისა და მგზნებარების, სისხლისფერი ბზინვარებისა და ყვავილის ფურცლების სიფაფუკის შთაბეჭდილებას, რაც, თავისთავად წარმოადგენს მიჯნურის ვნებიან გაუბედავ ხმას. ყველაფერი, რის გამოხატვაც სიტყვებით და მხოლოდ სიტყვებითაა შესაძლებელი, კინემატოგრაფმა თავიდან უნდა აირიდოს.

თუმცა, თუ ჩვენი აზროვნება და მგრძნობელობა დაკავშირებულია მხედველობასთან, ვიზუალური ემოციის გარკვეული ნალექი, რომელიც არც მხატვარს გამოადგება და არც პოეტს, შესაძლოა კინემატოგრაფს ელოდებოდეს. სავსებით მოსალოდნელია, რომ ამგვარი სიმბოლოები იქნება აბსოლუტურად განსხვავებული იმ რეალური ობიექტებისგან, რომლებსაც ჩვენ წინ ვხედავთ. რაღაც აბსტრაქტული, რაღაც, რომლის მამოძრავებელიც არის კონტროლირებადი და ცნობიერი ხელოვნება, რომელიც მოითხოვს სიტყვებისა თუ მუსიკის მცირეოდენ დახმარებას, რათა გასაგები გახდეს, ჯერაც მართებულად იყენებს მათ დამხმარე საშუალებებად. ამგვარი მოძრაობებისა და აბსტრაქციებისგან, დროთა განმავლობაში, შესაძლოა

⁵ ციტატა რობერ ბერნსის ლექსიდან “A Red, Red Rose”.

ფილმები შეიქმნას. და მართლაც, მაშინ, როდესაც აზრის გამომხატველი ახალი სიმბოლოები გამოჩნდება, კინორეჟისორები უზარმაზარი სიმდიდრის მფლობელები აღმოჩნდებიან. რეალობის სიზუსტე და მისი შთაგონების გასაოცარი ძალა არის ის, რაც უნდა მოვითხოვოთ. აი, ანა და ვრონსკი - აქ, ისინი რეალურად არიან წარმოდგენილი. ამ რეალობაში მას რომ შესძლებოდა ემოციებით სუნთქვა, ან სრულყოფილი ფორმის წარმოსახვით გაცოცხლება, მაშინ შესაძლებელი იქნებოდა მისი ნადავლის ხელიდან ხელში გადაცემა. როდესაც კვამლი ამოდის ვეზუვიუსიდან⁶, უნდა შევძლოთ აზრის დანახვა მის ველურობაში, სილამაზესა და უჩვეულობაში, რომელიც მაგიდაზე იდაყვებით დაყრდნობილი ადამიანისგან გადმოდის; ან ქალებისგან, რომლებიც თავიანთი პატარა ჩანთებით იატაკზე დასრიალებენ. უნდა შევძლოთ დავინახოთ, თუ როგორ ერწყმის ეს ემოციები ერთმანეთს და ერთმანეთზე როგორ ზემოქმედებს.

⁶ მოქმედი ვულკანი იტალიაში.

ჩვენ უნდა დავინახოთ მათი შეჯახების შედეგად წარმოქმნილი ემოციების მკვეთრი ცვლილებები. ჩვენ თვალწინ შესაძლოა გაბრწყინდეს გასაოცარი კონტრასტები იმგვარი სისწრაფით, რის შემდეგაც მწერალი მხოლოდდა ამოდ იშრომებს; თალებისა და პარაპეტების საოცნებო არქიტექტურა, ჩამოვარდნილი კასკადები და ამოხეთქილი შადრევნები, რომლებიც ხანდახან სიზმრებში გვევლინებიან ან ნახევრად ბნელ ოთახებში გვესახებიან, შეიძლება რეალური გახდეს გამოღვიძების შემდეგ. წარმოსახვა არ შეიძლება იყოს მეტისმეტად არაბუნებრივი ან არაარსებითი. წარსული შეგვიძლია ჩვენ წინ გადავშალოთ, მანძილი წავშალოთ და გაუგებარი ადგილები რომანში (მაგალითად, როდესაც ტოლსტოის თხრობა ლევინისგან ანაზე გადადის და შემოაქვს დისჰარმონია, რითაც არყევს და ანელებს ჩვენს სიმპათიებს), ერთგვაროვანი საერთო ფონი და რამდენჯერმე გამეორებული ერთი და იგივე სცენები, შეიძლება გასწორდეს.

ჯერ-ჯერობით, არავის შეუძლია გვითხრას, როგორ უნდა განხორციელდეს ეს ყველაფერი, რომ აღარაფერი ვთქვათ, შესრულებაზე. მინიშნებებს მხოლოდ ქუჩის ქაოსში თუ მივიღებთ, როდესაც ფერის, ხმისა და მოძრაობის მყისიერი ერთობლიობა მიანიშნებს, რომ ეს არის სცენა, რომელიც ახალ ხელოვნებას

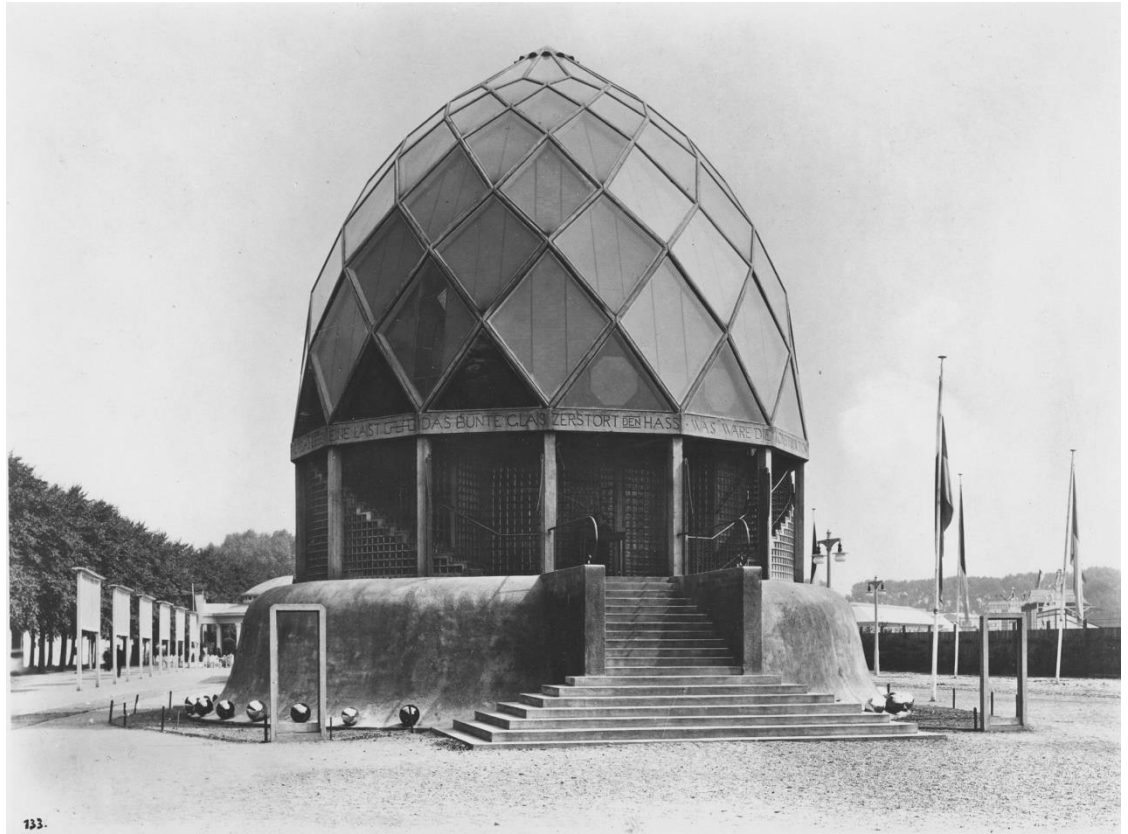
ელოდება. ზოგჯერ, კინოთეატრში, მისი ოსტატობისა და უზარმაზარი ტექნიკური ცოდნის შუაგულში, ვიხილავთ ფარდის ნაწილებს, და კიდევ უფრო შორს, რაღაც უცნობსა და მოულოდნელ სილამაზეს. მაგრამ ეს მხოლოდ წამიერია. უცნაური რამ მოხდა: მაშინ, როდესაც სხვა ყველა ხელოვნების დარგი შიშველი გაჩნდა, კინო, ყველაზე უფრო ახალგაზრდა, დაიბადა სრულად შემოსილი. მას შეუძლია თქვას ყველაფერი, სანამ რაიმე ექნება სათქმელი. თითქოსდა ველურმა ტომმა, ნაცვლად იმისა, რომ რკინის ჯოხები ეპოვა დასაკრავად, გამოძებნა ზღვის სანაპიროზე მიმოფანტული ვიოლინოები, ფლეიტები, საქსოფონები, საყვირები, ერარდისა⁷ და ბეხშტაინის⁸ მიერ დამზადებული როიალები, და წარმოუდგენელი ენერგიით აღსავსემ - თუმცა მუსიკალური ნოტების უცოდინარმა - დაიწყო ყველა მათგანზე ერთდროულად დარტყმა და ბრაგუნი.

⁷ სებასტიან ერარდი - ფრანგი ინსტრუმენტების მწარმოებელი

⁸ *Bechstein* - პიანინოების მწარმოებელი კომპანია, დაარსებული კარლ ბეხშაინის მიერ, 1853 წელს.

ოქსანა ბულბაკოვა - ეიზენშტეინი, შუშის სახლი და სფერული ნიბნი

თარგმნა ლაშა კალანდანიძე



შუშის პავილიონი, არქიტექტორი ბრუნო ტაუტი

1851 წელს, „დიდი გამოფენის“¹ დამთავალიერებელმა ლონდონში არქიტექტურული სენსაცია იხილა: ჯოზეფ პექსტონის ბროლის სასახლე. ამ შუშის სახლის გამოგონებას ერთდროულად ენთუზიაზმითაც შეხვდნენ და სკეპტიციზმითაც. 1863 წელს ბროლის სასახლე ნიკოლაი ჩერნიშევსკიმ იმ მომავლის სახლის პროტოტიპად გამოიყენა, რომელსაც მისი რომანის („რა უნდა ვაკეთოთ?“) გმირი სიზმარში ხედავს როგორც სოციალისტური საზოგადოების უტოპიური ხილვის მატერიალიზაციას. თუმცა 1964 წელს, სულ

¹ მთელი მსოფლიოს ინდუსტრიული ნამუშევრების დიდი გამოფენა, ან ბროლის სასახლის გამოფენა გაიმართა 1951 წელს ლონდონის ჰაიდ პარკში.

რაღაც ერთი წლის შემდეგ, დოსტოევსკი შუშის სახლით გამოწვეულ ეიფორიას „იატაკვეშეთის ჩანაწერებში“ პასუხობს, სადაც მთავარ პერსონაჟს ეს შენობა ზიზღს გვრის და შუშის საქათმედ მოიხსენიებს. მაგრამ ქვემარტივი პრობლემა სხვა იყო: შეუძლო ადამიანს გამჭვირვალობასთან გამკლავება?

გამჭვირვალობის სიმბოლური ლექსიკონი, რომელიც მეთვრამეტე-მეცხრამეტე საუკუნეებში განვითარდა, მიესადაგებოდა სინათლეს, შუშას, ბროლს, წყალს, სიშიშვლეს და უპირისპირდებოდა ქვას, შენიღბვას, თვალისახვევას. ბუნების გამჭვირვალობა სოციალური სამყაროს გაუმჭვირვალობის საპირწონედ აღიქმებოდა. მაგრამ გაურკვეველი რჩებოდა სად იყო ადამიანის ადგილი. მოდერნულობა გამჭვირვალობის იდეით მოიხიბლა. გერმანელი არქიტექტორის ბრუნო ტაუტის მიხედვით, შუშის შენობა ხალხსა და სამყაროს შორის სხვანაირ კავშირს დაამყარებდა, ადამიანების ჩვევებსა და ვიზუალურ აღქმას შეცვლიდა. კონსტრუქტივისტებს იმედი ჰქონდათ, რომ გამჭვირვალე შენობა გამჭვირვალე ურთიერთობებს წახალისებდა და საჯაროსა და კერძოს შორის განსხვავებას წაშლიდა. 1929 წელს ვალტერ ბენიამინი სიურრეალიზმზე დაწერილ ესეში წერდა:

² იგულისხმება ანდრე ბრეტონის სიურრეალისტური, ნახევრად ავტობიოგრაფიული რომანი „ნადია“ (1928)

³ ვალტერ ბენიამინი, „სიურრეალიზმი“.

(„მოსკოვში ვცხოვრობდი სასტუმროში, სადაც თითქმის ყველა ნომერი ბუდისტური ტაძრების კონგრესზე ჩამოსულ ტიბეტელ ლამებს ჰქონდათ დაკავებული. გამაკვირვა შენობის დერეფანში დიად დატოვებული კარების სიმრავლემ. ის, რაც თავიდან შემთხვევითობად ჩავთვალე, ნელ-ნელა შემაწუნებლად იქცა. მერე გავიგე, რომ ამ ნომრებში იმ სექტის წევრები ცხოვრობდნენ, რომლებმაც საზეიმოდ დადეს ფიცი, რომ არასდროს იქნებოდნენ ჩაკეტილ სივრცეებში. იმ შოკს, რომელიც მაშინ მივიღე, „ნადიას“² მკითხველი ადვილად იგრძნობს.) შუშის სახლში ცხოვრება - აი, ესაა რევოლუციური სათნოებაა par excellence. ესაა გარკვეული თრობა, მორალური ექსპიზიციონიზმი, რომელიც ასე გვჭირდება“.³

თავისებურება, რომელსაც ბენიამინი რევოლუციურად თვლიდა, შემადრწუნებელი იყო ევგენი ზამიატინისთვის, ანტი უტოპიური რომანის („ჩვენ“) ავტორისთვის. ამ რომანში, მომავლის ქალაქი მთლიანად შუშის

შენობებითაა ნაგები, რაც ყოვლისმომცველი თვალთვალის საშუალებას იძლევა. რომანის ინგლისური თარგმანი 1925 წელს გამოიცა⁴ და საბჭოთა კავშირში დიდი ვნებათაღელვა გამოიწვია. საბოლოო ჯამში ავტორს ემიგრაციაში წასვლა მოუხდა.

ამასობაში, ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული არქიტექტორები - გერმანელი მისტიკები, იტალიელი ფაშისტები, ამერიკელი რაციონალისტები, ფრანგი კონსტრუქტივისტები და რუსი კომუნისტები - ქმნიდნენ შუშის შენობებს და იაზრებდნენ, რომ ეს მასალა განსხვავებული, ურთიერთდაპირისპირებული იდეოლოგიებისთვის თანაბრად მნიშვნელოვანი იყო. არქიტექტორების მსგავსად, შუშის შესაძლებლობებით ზოგიერთი კინორეჟისორიც დაინტერესდა, რასაც მიყვავართ სერგეი ეიზენშტეინის განუხორციელებელ პროექტამდე, „შუშის სახლი“.

1926 წლის მარტში, სერგეი ეიზენშტეინი ბერლინში ჩავიდა „ჯავშნოსანი პოტიომკინის“ პრემიერაზე. ფილმს ცენზურასთან პრობლემები შეექმნა, გერმანული პრემიერა გადაიდო და რეჟისორს ბერლინში ბევრი თავისუფალი დრო გამოუჩნდა. დიმიტრი მარიანოფმა, ალბერტ აინშტეინის სიძემ და საბჭოთა საგარეო ვაჭრობის მისიის წარმომადგენელმა ეიზენშტეინი ბერლინის შემოქმედებით წრეებთან დააკავშირა და სახელგანთქმულ კინომოდერნიზაციას წარუდგინა.

ეიზენშტეინი ესტუმრა ფრიც ლანგს „მეტროპოლისის“ გადასაღებ მოედანზე: მარადიული ბაღები, შუშის გუმბათი. ის ოპერატორებს, კარლ ფროინდსა და გუნტერ რიტტაუს ესაუბრა „ჯაჭვანხნილი“ კამერის შესახებ. სანამ ისინი ამ მეთოდის უპირატესობას უხსნიდნენ ეიზენშტეინს, თეა ფონ ჰარბოუმ, ლანგის ცოლმა და ფილმის სცენარისტმა, ეიზენშტეინს ფილმის ცენტრალური იდეა გაუმხილა. „მეტროპოლისმა“, 2000 წლის ქალაქის წარმოსახვამ, ეიზენშტეინი მთააგონა, გადაეღო ფილმი შუშის სახლზე.

„შუშის სახლი“ ჩაფიქრებული იყო როგორც პოლემიკური პასუხი არა მხოლოდ ლანგის ფილმზე, არამედ ბრუნო ტაუტისა და მის ვან დერ როეს შუშის არქიტექტურაზე. ვან დერ როემ ბერლინის ფრიდრიხშტრასეზე შუშის კომპლქსის

⁴ ორიგინალი რუსული ტექსტი 50-იან წლებამდე არ გამოცემულა, რომანი საბჭოთა კავშირში პირველად 1988 წელს გამოიცა.

აგების სურვილი 1921 წელს გამოთქვა. ეიზენშტეინი საკუთარ შუშის სასახლეს ამერიკის არქიტექტონიკურ გამოსახულებად ხედავდა. ფიქრობდა რომ სცენარი, სწორედ ამერიკელ ავტორს, აპტონ სინკლერს შეიძლებოდა დაეწერა. როდესაც 1926 წლის ივლისში მერი პიკფორდი და დაგლას ფერბენკსი მოსკოვში ჩავიდნენ და ეიზენშტეინს „იუნაითედ არტისტისთვის“ (კომპანია, რომელიც მათ ჩაპლინსა და გრიფიტთან ერთად დააარსეს) ფილმზე მუშაობა შესთავაზეს, ეიზენშტეინმა მათ წარუდგინა პროექტი არქიტექტურის, ცხოვრებისა და ხელოვნების ახალ ფორმებზე: „შუშის სახლი“. ეიზენშტეინმა მოსკოვში მომუშავე ამერიკელ ჟურნალისტს, ალბერტ უილიამსს სთხოვა, დაჰკავშირებოდა სინკლერს, რომელმაც უილიამსისადმი გაგზავნილ საპასუხო წერილში, გამოთქვა ეჭვი, რომ ფერბენკსი ამგვარ ფილმს არ დააფინანსებდა.

ეიზენშტეინი ამ იდეაზე ელაპარაკება ლე კორბუზიესაც, რომელიც მოსკოვში 1928 წლის შემოდგომაზე, ახალი შენობის ასაგებად ჩავიდა. რეჟისორმა არქიტექტორს დაუმთავრებელი ფილმის, „გენერალური ხაზის“ ორმოცი წუთი აჩვენა, ანუ ის ეპიზოდი, სადაც კონსტრუქტივისტი არქიტექტორის, ანდრეი ბუროვის მიერ ლე კორბუზიეს სტილის გავლენით აგებული ექსპერიმენტული ფერმა ფიგურირებს. მართა ამ მოდერნისტულ ფერმას, ჩერნიშევსკის რომანის გმირის მსგავსად, სიზმარში ხედავს. ეიზენშტეინმა ლე კორბუზიესთან საუბარი გაიხსენა სტატიაშიც: „ლე კორბუზიე კინოს დიდი თაყვანისმცემელია, მიაჩნია, რომ ის არქიტექტურასთან ერთად ერთადერთი თანამედროვე ხელოვნების ფორმაა. ლე კორბუზიემ თქვა: „ვფიქრობ, ჩემს შემოქმედებაში ზუსტად ისე ვაზროვნებ, როგორც ეიზენშტეინი აზროვნებს მისი ფილმების შექმნისას“.

„შუშის სახლი“ განვითარდა როგორც არქიტექტურული პროექტი, რომელიც ეფუძნებოდა ორ მითს: ცათამბჯენის მითს, მისი იერარქიული სტრუქტურით და გამჭვირვალობის მითს, რომელიც დაკავშირებულია შუშის მასალასთან. ეიზენშტეინი ამ პროექტს უყურებდა, როგორც პასუხს ლანგის „მეტროპოლისზე“, რომელიც სოციალური იერარქიის სიმბოლურ ხედვას წარმოგვიდგენდა. (სწორედ ამიტომ სურდა მუშაობა სინკლერთან, რომელსაც სახელი გაეთქვა, როგორც კლასობრივი დაყოფის კარგ მცოდნეს). მაგრამ,

ზუსტად ამავე პერიოდში, ეიზენშტეინი შუშის არქიტექტურის სხვა წრეებში განხორციელებულ ექსპერიმენტებსაც ახსენებს: გერმანელ ექსპრესიონისტ არქიტექტორებს „შუშის ჯაჭვიდან“⁵, ბრუნო ტაუტის მესვეურობით და კონსტრუქტივისტებს, მაგალითად, ელ ლისიციუსს.

ეიზენშტეინმა, „ნიუ იორკ მეგუზინის“ 1930 წლის ივნისის ნომრიდან ამოჭრა გვერდი ფრანკ ლოიდ რაიტის შუშის კომპის სურათთან ერთად, დღიურში ჩააკრა და მიაწერა: „ეს ის შუშის ცათამბჯენია, რომელიც მე მოვიფიქრე ბერლინში“. ამ პროექტში, ამერიკის ეიზენშტეინისეული აღქმა უერთდება მისივე გერმანიის აღქმას. ჩანაწერებში, ეიზენშტეინი ამ პროექტის სათაურს წერს ხოლმე ორივე ენაზე, გერმანულადაც და ინგლისურადაც, ხან „Das Glashaus“-ს იყენებს, ხანაც - „The Glass House“-ს.

„შუშის სახლი“ იყო სულ პირველი პროექტი, რომელიც ეიზენშტეინმა „პარამაუნტს“ შესთავაზა, როდესაც ჯესი ლასკისთან კონტრაქტს მოაწერა ხელი და ჰოლივუდში ჩავიდა. იქ სცენარზე მუშაობდა 1930 წლის მაისამდე. ამ პროექტზე ელაპარაკა ჩაპლინს და პარამაუნტის ხელმძღვანელს, ბ. პ. შულბერგს (დოსტოევსკის დიდ თაყვანისმცემელს). ფილმისთვის მინის კონსტრუქციები პიტსბურგის შუშის ქარხანას უნდა შეექმნა. სტუდიამ სცენარისტად განგსტერული ფილმების სცენარისტი ოლივერ ჰ. პ. გარეტი დანიშნა („ქალაქის ქუჩები“ 1931, „სკანდალური გვერდი“ 1931, „მანჰეტენური მელოდრამა“ 1934), მაგრამ ეიზენშტეინის იდეის განვითარებაში, დიდი წარმატებები არც მას ჰქონია.

როგორც მისი ყველა სხვა პროექტი ჰოლივუდში, „შუშის სახლიც“ ფურცელზე რჩებოდა, ოღონდ დანარჩენებისგან განსხვავებით, ეს არ ყოფილა პროდიუსერების უარის ბრალი. თავად ეიზენშტეინიც ვერ ხსნიდა რა მოხდა და სცენარზე მუშაობა რატომ შეწყვიტა. მეტიც, მოუწია ფსიქოანალიტიკოსისთვის, გრეგორი სტრეგნელისთვის (რომელსაც ჩაპლინის სახლში შეხვდა) მიემართა და უზარმაზარი თანხა დაეხარჯა იმის გარკვევაში, თუ რის გამო ვერ ამთავრებდა სცენარს. ეს ფსიქოანალიტიკური სეანსები ძალიან აღიზიანებდა ეიზენშტეინის თანამშრომელს, აივორ მონტეგიუსს,

⁵ „შუშის ჯაჭვი“ - ჯაჭვური წერილები (, ასევე ცნობილი როგორც უტოპიური კორესპონდენცია, იყო 1919-1920 წლებში ექსპრესიონისტი არქიტექტორების მიმოწერა.

რომელიც მის ფინანსებს ისე განაგებდა, როგორც ხელმომჭირნე დიასახლისი. 1930 წლის 17 ივნისს ეიზენშტეინმა პერა ატაშევას მისწერა:

„ათი დღე დეპრესიაში ვიყავი. ახლა უკეთ ვარ. შესაძლოა ჩემი ნევროზების დიდ ნაწილს სამუდამოდაც კი ვემშვიდობები. სამი დღის მანძილზე სწრაფ ფსიქოანალიტიკურ სესიებს გავდიოდი შტატების ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ ექიმთან (ჟურნალ „ფსიქოანალიტიკური მიმოხილვის“ რედაქტორთან), ჩემს კარგ მეგობარ, დოქტორ სტრეგნელთან. ძალიან საინტერესო იყო. სააშკარაოზე გამოვიტანეთ ჩემი „ექვის“ კომპლექსის ორმოცდაათი პროცენტი. ეს, რა თქმა უნდა, ჩემი სუსტი წერტილია. მეცნიერულ მეთოდს ვიყენებდით. ეს არაა ტრადიციული ექიმბაშური მკურნალობა. უკანასკნელმა ისტერიულმა დეპრესიამ (ჩემი ამჟამინდელი ხელსაყრელი პირობების გათვალისწინებით) იმდენად გამაცოფა, რომ გადავწყვიტე ნევროზთა დამნაშავე ჯგუფი ამომეძირკვა (ისე, რომ სხვებს არ შევხებოდი). ჩემი ეს გადაწყვეტილება ექიმ სტრეგნელის ჩამოსვლას დაემთხვა (ხანდახან მეც მიმართლებს). ძალიან საინტერესოა იმის დანახვა, თუ როგორ განვითარდა ჩემი ექვის აკვიტება, თუ რას და ვის მიუძღვის ამაში ბრალი. წარმოიდგინე, მარგალიტო! ადარ დამჭირდება გამუდმებული დადასტურებები. ყველაფრის გაკეთება შემეძლება!“.

ფსიქოანალიზისადმი ეიზენშტეინის ენთუზიაზმით აღსავსე დამოკიდებულება სცენარშიც აისახა. მიუხედავად ამისა, ის არასდროს დაუმთავრებია. სცენარი მოსკოვში, ეიზენშტეინის არქივში კადრირების ფორმით არსებობს. „შუშის სახლის“ იდეა წააგავს იმ უტოპიურ, განუხორციელებელ პროექტებს, რომლებზეც ეიზენშტეინი ოციანი წლების მიწურულს მუშაობდა: კარლ მარქსის „კაპიტალის“ გადაღება, ჯეიმს ჯოისის „ულისეს“ ეკრანიზაცია, სფერული წიგნის დაწერა, რომელშიც კინო თეორიის შეცვლას გეგმავდა.

სცენარის პირველი ვერსია (1926-27) ექსპერიმენტული, აბსტრაქტული ფილმის ჩანახატების კრებულია, სადაც მოძრავი კამერა და ლიფტი პროტაგონისტებად გვევლინებიან: ლიფტი სართულებს შორის, იატაკსა და

ჭერს შორის მოძრაობს და დამკვირვებლის (ე. ი. კამერის) ხედვის წერტილს ცვლის. მხოლოდ კამერას შეუძლია ამ ბრმა მაცხოვრებლებით დასახლებული შენობის გამჭოლად დანახვა. კონსტრუქციის გამჭვირვალობა, ხედვის წერტილთა ცვლილება და ამ ცვლილების შესაძლებლობა ვიზუალური დრამატურგიის ძირითად პრინციპს ქმნის, რომელიც ნარატიული სტრუქტურა ხდება. ეიზენშტეინი მას განმარტავდა, როგორც სიტუაციების კომედიას, რომელსაც ზედმიწევნით იღებს კამერა სხვადასხვა ადგილმდებარეობიდან და მისი მუდმივად ცვალებადი ხედვის წერტილიდან.

ეიზენშტეინის ჩანაწერები შუშის მასალასთან მუშაობის მის დიდ ინტერესს ამჟღავნებს. ამ ჩანაწერებში მინის კუბში ან მინის სფეროში სხვადასხვანაირი ოპტიკური ეფექტია განხილული: დაჭირხლული შუშა, ლურსმნის ჩაჭდება შუშაში და მისგან გამოწვეული ბზარები; შუშაზე არეკლილი წყლის თამამები. განსხვავებული ლინზებისა და შუშის ტექსტურების მოსინჯვა. ეიზენშტეინს „შუშის სახლში“ სიმძიმისა და სიმაგრის შეგრძნების გაუქმება სურდა; უნდოდა სინათლეს მინის სტრუქტურა „გაეღო“. ეს ამოცანა წააგავს ბაუჰაუსის ექსპერიმენტულ ფოტოსურათებს, ანდრე კერტესის „გამრუდებებს“ (გამოიცა 1928 წელს), მოჰოი-ნადის კინეტიკურ ინსტალაციებს, ან ფოტოსერიებს შუშის ობიექტებით, რომელიც საბჭოთა ხელოვანმა, ალექსანდრ როდჩენკომ გადაიღო.

სცენარის თავდაპირველ ვერსიაში, „დანახვა“ მხოლოდ კამერას (პერსონაჟებისგან განსხვავებით) შეეძლო. შენობაში ქმარი ვერ ხედავდა ცოლის საყვარელს; დაპურებული ადამიანები ვერ ხედავდნენ მშვიდმწყურვალთ. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მზერა და ხედვის სხვადასხვა კუთხიდან დანახვის შესაძლებლობა მექანიკური კამერის პრივილეგია იყო. ამ ჟანრს ეიზენშტეინი უწოდებდა „კომედიას თვალისა და თვალისათვის“. მას სურდა, რომ ზღვარი შიგნითა და გარეთას, ზედასა და ქვედას შორის მაქსიმალურად გაეფერმკრთალებინა. „შუშის სახლი“ გახდა კამერასა და ზოგადად კინოზე მისი მსჯელობის ერთგვარი გამტარი: კამერა როგორც თვალი, როგორც რენტგენის აპარატი; სახლი, როგორც ახალი კინემატოგრაფიული სივრცის მოდელი: „შუშის სახლი“ კინემატოგრაფიული

რეპრეზენტაციის სისტემას ანგრევს, ობიექტებს გრავიტაციის ძალისგან ათავისუფლებს. ობიექტები და სხეულები ამ შუშის სივრცეში დალივლივებენ. იმ სივრცის ლოგიკა, რომელსაც არ გააჩნია ათვლის ფიქსირებული წერტილები გვანსენებს ლისიციის „პროუნის“ სივრცეს (ახლის დადასტურების პროექტი). ამ პროექტში ლისიცი ცვლად ღერძებს და განსხვავებულ პერსპექტივებს იყენებდა, რათა სივრცეში ბრუნვის იდეა გადმოეცა. ეიზენშტეინის „შუშის სახლის“ სივრცე არა-იერარქიულია. მანძილი და დროის შეგრძნება გაუქმებულია (ღამე ხდება დღე, როგორც სათბურში).

ამგვარი რამ კინოში მანამდეც უცდიათ (და მერეც ბევრჯერ ცდიან), როგორც ოპტიკური ტყუილი ან ერთგვარი ხრიკი ზღაპრებში და მულტფილმებში (მიკი დასდევს მოლანდებებს, ფრედ ასტერი კედლებზე ცეკვავს). დალის და ბუნუელის „ოქროს საუკუნეში“ (1930) სახელმწიფო მდივანი თავს იკლავს და ჭრზე ეცემა. რენე კლერის და ფრანსის პიკაბიას „ანტრაქტი“ (1924) , მოცეკვავე გადაღებულია გამჭვირვალე იატაკიდან. ჰიჩკოკის „მდგომრში“ (1926), იატაკი გამჭვირვალეაა წარმოდგენილი, რათა ხილული იყოს გმირის ტრამვა.

ამ ყველაფერს ეიზენშტეინი გამოწვევად აღიქვამს. მან ჩაიფიქრა მრავალცენტრული კადრები მრავალფოკუსური პერსპექტივით, რომლებიც წარმოდგენილია ერთდროულად, რადგან - შენობის გამჭვირვალობის გამო - ყველა ხედი წარმოდგენილია ერთსა და იმავე დროს (წინიდან, ზემოდან, ქვემოდან) და ყველა მოქმედი ფიგურა სხვადასხვა ხედვის წერტილიდანაა დანახული. რეჟისორი მაყურებელს თითოეულ ამ ხედს წარუდგენს: აქ კინემატოგრაფიული სივრცე არ არის აწყობილი როგორც მონტაჟური სივრცე, რომელიც ღრიჭობსა და ნაპრალეებს ავსებს. ექსპერიმენტული სივრცე დამკვიდრებულია, უცენტროა - მბრუნავი ფიგურებით, სივრცეში მოლივლივე ფიგურებით - მიზიდულობის ძალის გარეშე. ფანჯრები, კედლები, ჭერი, იატაკი, გამოსახულებას არ ზღუდავენ. განსხვავება ზემოთასა და ქვემოთას, ახლოსა და შორს, შიდასა და გარეს შორის წამლილია და ხედიც ღიაა. ეს ანადგურებს ცენტრზე აგებულ ფორმას, პერსპექტივითა და სიმეტრიით, რომელიც უძრავ მაყურებელს ეკუთვნის. გაუმჭვირვალე ნივთები, ხალიჩები ან

კარი გამჭვირვალობას ზღუდავს, სამაგიეროდ სივრცეში დალივლივებენ როგორც სუპრემატისტული კონსტრუქციები, როგორც თავად ეიზენშტეინი განმარტავდა.

მაგრამ, როგორც კი მხედველობა არა მანქანას, არამედ ადამიანს ენიჭება, კომედია გადაიქცევა დრამად. 1927-28 წლებში ეიზენშტეინმა შეცვალა ამბავი და მზერა გააპიროვნულა. სხვადასხვა პერსონაჟს სხვადასხვანაირი ხედვის უნარი მიანიჭა. ამ ხედვის ხერხების შეჯახება ნარატივის განვითარების საშუალებაა. პირველი პერსონაჟი, რომელიც აღჭურვილია ხედვის უნარით, არის პოეტი, რომელსაც ეიზენშტეინი მესიად ხედავს. პოეტის სურვილს, რომ მხედველობა სხვებსაც გაუზიაროს (რათა გაუმჭვირვალე ურთიერთობები გამჭვირვალედ აქციოს) გარდაუვალად მივყავართ დანაშაულების წყებამდე (მანტაჟი, მკვლელობა და თვითმკვლელობა). მთელი ეს საშინელება, რომელსაც კედლების გამჭვირვალობის მოულოდნელი აღმოჩენა იწვევს, პარადოქსულად ურთიერთობების გაუმჭვირვალობას (ლალატი, მხილება, ცილისწამება, თვალთვალი) ეფუძნება. აღმოჩნდება, რომ დანახვის ნიჭი საშიშია და ყოველთვის კატასტროფას იწვევს. პოეტი ჭკუიდან გადადის. თვალის კომედიას თვალის ახელის თემა ჩრდილავს, და ამგვარად, ის „განმანათლებლობის დრამად“ გადაიქცევა.

ჰოლივუდში ყოფნისას, ეიზენშტეინმა ეს იდეა სამნაწილიან კონფლიქტად გადააკეთა, არქიტექტორს (შენობის შემქმნელს), შემლილ პოეტს და რობოტს (ახალი პერსონაჟი) შორის. ეიზენშტეინმა რობოტი არქიტექტორსა და პოეტს შორის მოაქცია. ეს სიუჟეტის რადიკალურ გადაფასებას იწვევს. არქიტექტორი შუშის სახლს აშენებს და კაცობრიობას გადასცემს. მაგრამ მაცხოვრებლებს არ შეუძლიათ მისი დანახვა. პოეტი ხალხს თვალს აუხელს და საკუთარი უნარივე დუპავს. რობოტი, ახალი ცივილიზაციის სრულყოფილი მოქალაქე, ანადგურებს სახლს. როდესაც ფილმის მიწურულს, ის ნიღაბს იხსნის, ვხედავთ რომ სახლის გამანადგურებელი თავად არქიტექტორია.

სცენარის ბოლო ვერსიაში, პერსონაჟები წარმოდგენილნი არიან როგორც დაპირისპირებული და პროეცირებული არიან ძველი და ახალი აღთქმის

პროტოტიპებზე: პოეტი დანახულია, როგორც ფაქტობრივი ადამი და ახალი იესო ქრისტე. მოხუცი არქიტექტორი მამა ღმერთის თვისებებს იძენს, პოეტი - ძე ღმერთის ნიშან-თვისებებით ხასიათდება, ხოლო რობოტი ერთგვარი სულიწმიდაა. მაგრამ ვინაიდან, ბოლოს აღმოჩნდება რომ რობოტი სინამდვილეში შენიღბული არქიტექტორია, ეიზენშტეინი მამის, ძისა და სულიწმიდის სამებას შლის და იმ დიქტომიამდე დაჰყავს (მამა ღმერთი ძე ღმერთის წინააღმდეგ), რომელსაც ავტობიოგრაფიული მნიშვნელობაც ჰქონდა. ეიზენშტეინი თავად იყო ხელმოცარული არქიტექტორი, რომელმაც შექმნა ორმაგად ოიდიპალური ავტოპორტრეტი. ის იდენტიფიცირებას ახდენდა როგორც არქიტექტორთან, ისე პოეტთან (შვილთან, რომელიც უარყოფს მამის ქმნილებას). ეიზენშტეინის მამაც არქიტექტორი იყო, რომლის ნაგებ „არტ ნუვოს“ ტიპის შენობებს თავად დასცინოდა. ეიზენშტეინი „შუშის სახლს“ მრავლისმეტყველად უწოდებდა პირად „იღუმალ პიესას“. სცენარის ფინალურ ვერსიაში, თვალის კომედიასა და თვალის ახელის დრამას ორი უტოპიური მეოცნების ტრაგედია შთანთქავს. ერთია არქიტექტორი, რომელიც იდეალურ სახლს აგებს, მეორე - პოეტი, რომელსაც ამ ფუნქციური მოდელის სისწორეში ეჭვი შეაქვს.

ეს კონფლიქტი უპირველეს ყოვლისა, უნდა გავიაზროთ ეიზენშტეინის ეპოქის ორი არქიტექტურული უტოპიის (ორივე შუშის არქიტექტურის უტოპიაა) დაპირისპირების კონტექსტში. პირველი მათგანი წინ წამოწია გერმანელმა არქიტექტორმა ბრუნო ტაუტმა და მისმა დაჯგუფებამ „Die Gläserne Kette“ (შუშის ჯაჭვი). ტაუტის მოსაზრებებზე დიდი გავლენა მოახდინა გერმანელი სამეცნიერო ფანტასტიკის ავტორის, პოლ შეერბარტის (გარდაიცვალა 1915 წელს) ნაწერებმა. „შუშის ჯაჭვის“ დაჯგუფების წევრებს სურდათ შუშის შენობის მაცხოვრებლები დაეახლოებინათ კოსმოსთან. კონვენციური შენობების სტატიკური და შეზღუდული ხედვის არესგან განსხვავებით, შუშის შენობის მაცხოვრებლები დააკვირდებოდნენ უსასრულობას, კოსმიურ პანორამას და ბუნების გიგანტურ თეატრს, სწორედ შუშის კედლების გამჭვირვალობის გამო, რომელსაც არ გააჩნდა შეზღუდვები.

ტაუტისა და მისი მიმდევრებისთვის, არქიტექტურა ერთგვარი რელიგია იყო. მიხეილ იამპოლსკი ეიზენშტეინის პროექტის გენეალოგიას სწორედ ამ წყაროსთან აკავშირებს და გვთავაზობს ინტერპრეტაციას, რომლის მიხედვითაც სცენარი კომენტარია ტაუტის შუშის კოსმოგონიაზე. მამა ღმერთი ქმნის სახლს, როგორც სამოთხეს (სწორედ ამიტომაც შუშის სახლის გამოსახულება სათბურის მსგავსი). შემდეგ, მითი მის სპირიტულ ფაზაში ინაცვლებს: მესია საკუთარ მხედველობის უნარს უზიარებს სხვებს, რაც გზას უხსნის სიძულვილს, ინტრიგებს და მკვლელობას. კატასტროფას ასრულებს არქიტექტორი, რომელიც ანადგურებს შუშის კათედრალს და შესაბამისად, უტოპიასაც. პროექტი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ამ კონცეფციაზე პასუხი. შუშის სახლის მობინადრეები ნამდვილად არ არიან ისეთი კარგი მაყურებლები, როგორც ტაუტს წარმოედგინა. ეიზენშტეინის გმირები თავიდან ბრმები არიან, მაგრამ როდესაც მზერას იბრუნებენ, ამას მხოლოდ უბედურება მოჰყვება.

ამავდროულად, ეიზენშტეინის პროექტი კონსტრუქტივისტებისა და ფუნქციონალისტი არქიტექტორების შუშის სახლის უტოპიურ თეორიებზე სარკასტული პასუხიც იყო. ორივე დაჯგუფებას სურდა ინდივიდების ბიოლოგიური ინსტინქტების მკაცრ კონტროლში მოქცევა არქიტექტურული სივრცის რაციონალური ორგანიზების დახმარებით. რუსეთში არსებული ნიკოლაი ლადოვსკის ლაბორატორიამ გამოიკვლია არქიტექტურის აღქმა, როგორც სივრცის და მისი მომხმარებლების დინამიკური ინტერაქცია. ბაუჰაუზის თეორეტიკოსები ამ თემებზე დისკუსიებში გეშტალტფსიქოლოგებსაც რთავდნენ. ლე კორბუზიე *სინქრონული აღქმის* ცნებაზე აკეთებდა მინიშნებებს: ოპტიკური აღქმა, რომელსაც ვიზუალური ფენომენი იწვევდა, იჩრდილებოდა იმით, რასაც ის ბიოლოგიურ ფაქტორებს უწოდებდა. თუმცა, ამას ბიოლოგიასთან არანაირი კავშირი არ ჰქონია, უფრო სოციოლოგიასა და ქცევის მოდელებს შეესატყვისებოდა. თვითონ ტერმინი ბიოლოგია ლე კორბუზიემ მისი მეგობრისგან, სოციოლოგ იაკინთ დუბრეისგან აიღო, რომელმაც შეისწავლა ფორდის ქარხნები და ასევე ჩეხი ინდუსტრიალისტის, თომას ბატას ფაბრიკები. დუბრეის მიხედვით, მუშების

თითოეული მოძრაობა შენობაში წინასწარგანსაზღვრულია იმით, თუ როგორ გაანაწილა სივრცე არქიტექტორმა.

ლუ კორბუზიეს, რომელიც სრულიად მონუსხული იყო ფორდის ქარხნებში ჩატარებული დროისა და მოძრაობის კვლევებით, ამ ამოცანების განხორციელება ინდივიდუალურ სივრცეში სურდა: კერძო ბინებში, სახლებში და სასტუმროებში. La Machine a habiter, კორბუზიეს „საცხოვრებელი მანქანა“ პირველი ნაბიჯია იმ გზაზე, რომელიც ადამიანს გარკვეულ მოძრაობებს და ქცევებს დააკისრებდა. ცხოვრების ორგანიზებას არქიტექტორი ავტორიტარულად ცდილობს. გვიანი ოციანი წლებისთვის სივრცითი სტრუქტურებისადმი ეს ავტორიტარული მიდგომა გაქრა; ფსიქოლოგიურმა კვლევებმა აჩვენა, რომ ფორდის სისტემა არ იყო საკმარისად ეფექტური, იმიტომ რომ ის ინდივიდის შემოქმედებით იმპულსებს და ინიციატივას ახშობდა. აღმოჩნდა, რომ ქარხნის სამუშაო ჯობს დავინახოთ როგორც თამაშისა და ურთიერთკავშირის პროცესი, რის გამოც მუშას მუდამ ეცვლება ამოცანები. არქიტექტორმა მის გამოთვლებში გადაწყვეტილებების ცვალებადობა და ინდივიდის შედარებითი ავტონომიაც უნდა გაითვალისწინოს.

მაგრამ სივრცის ორგანიზება პოლიტიკურად მნიშვნელოვანი საკითხი გახდა. როტერდამში ჰოლანდიელმა არქიტექტორმა მარტ სტამმა (1899-1986) ააშენა თამბაქოს ქარხანა შუშის კედლებით. ნამუშევარი აღიქვს როგორც სოციალური გამჭვირვალობის შექმნის ხერხი: ყველაფერი გამჭვირვალეა, ყველას შეუძლია დანახვა და ყველა თავის მხრივ დანახვას ექვემდებარება. ხელმძღვანელის ოფისი გამჭვირვალეა და მისი დანახვა მუშებს შეუძლიათ და პირიქით. ლუ კორბუზიემ აღნიშნა: „ადარანაირი პროლეტარიატი ან ბურჟუაზია, მხოლოდ შესანიშნავად ორგანიზებული იერარქიული შკალა“. ევროპულ კონსტრუქტივისტებს მტკიცედ სწამდათ, რომ შუშის კედლები გაამარტივებდა კომუნიკაციას და სოციალურ სტრუქტურებს გამჭვირვალედ აქცევდა, რომ სოციალური დაძაბულობები შეიძლებოდა და უნდა ჩაენაცვლებინა კიდევ არქიტექტურულ რევოლუციას.

„შუმის სახლის“ პროექტში სოციალური ქცევის მართებულ სივრცით ორგანიზებაზე ეიზენშტეინი აშკარად მიაჩნებდა. მისი პერსონაჟი, არქიტექტორი, ბიოლოგიური პროცესების რეგულაციას ცდილობს სივრცითი ფორმების მეშვეობით, მაშინ როდესაც მისი ანტაგონისტი, პოეტი, ინდივიდის ანარქისტულ ბუნებას ასახიერებს. კელევი ვერ ასწავლის ადამიანებს დანახვას, ვერც არსებული სოციალური იერარქიის გაკეთილშობილებას ახერხებს. მისი გმირები ანადგურებენ იმ ახალ ვიზუალურ სივრცეს, რომელშიც მოათავსეს. როდესაც ეიზენშტეინს იდეალურ შუმის პენობაში ამბოხის დრამა შემოაქვს, ამით კონსტრუქტივისტი თეორეტიკოსების უტოპიურ იდეებისადმი სკეპტიკურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს. კონსტრუქტივისტებს ეგონათ, რომ თანამედროვე ცხოვრების თეატრში ადამიანების დამყოლ მონაწილეებად თუ მსახიობებად გარდაქმნა შეეძლოთ. შუმის ჯაჭვის არქიტექტორებს იმედი ჰქონდათ, რომ ხალხს ახალი მზერით აღჭურვიდნენ და ამით ჭკვიან, დახვეწილ მაყურებლებს შექმნიდნენ. ეიზენშტეინი საკუთარ გმირებს აძლევს უფლებას გაანადგურონ ეს პენობა. ისინი არ არიან მზად ახალი ცხოვრების თეატრში არც მაყურებლის და არც მონაწილის როლისთვის. დასაბამიერი ინსტინქტები ახალ არქიტექტურულ სივრცეზე მძლავრობს.

საბოლოო შედეგი არც კოსმოსური სპექტაკლია და არც დარეგულირებული ქცევა. საბოლოოდ ესაა მამის წინააღმდეგ ამხედრებული შვილის ფსიქონალიტიკური დრამა. მაგრამ ეს უბრალოდ ავტობიოგრაფიული სცენარიც არაა და მხოლოდ უტოპიურ სივრცულ კონცეფციებს არ ეხება. ის შეიძლება იყოს ერთგვარი კომენტარიც უფრო მასშტაბურ საბჭოთა პროექტზე: სოციალიზმზე. ეიზენშტეინის პარადიგმა სხვადასხვა დონეზე მუშაობს, პირადიდან დაწყებული, ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური, პოლიტიკური და იდეოლოგიური შრეებით დამთავრებული. სცენარი ძალიან გვაგონებს დოსტოევსკის „დიდ ინკვიზიტორს“ და „ჩანაწერებს მიწისქვეშეთიდან“ ან ტროცკის უტოპიურ იდეას, რომ არა მხოლოდ სოციალური სტრუქტურები, არამედ ადამიანის არაცნობიერიც გამჭვირვალედ ექცია. ფართო გაგებით,

ეიზენშტეინის პროექტი შეიძლება დავინახოთ როგორც კომენტარი განმანათლებლობაზე, მოდერნულობაზე.

„შუშის სახლის“ ცენტრალური თემა მხედველობაა - როგორც კინო მედიუმის სრულყოფილი მხედველობა, ისე ადამიანების ვუაიერიზმი. სცენარის ბოლო ვარიანტში, ეიზენშტეინი მიუბრუნდა შინაგანი მზერის უძველეს ტრადიციას, როდესაც მხოლოდ პოეტი აღჭურვა „დანახვის“ უნარით. ამგვარად მან საკუთარი ფილმი გაანადგურა, ვინაიდან კინო იყო „ახალი ხედვის“ მედიუმი par excellence! თუ ფილმის სიუჟეტი დანახვის საფრთხეებს და შინაგანი განათლების მნიშვნელობას ემყარებოდა, მაშინ თავად მედიუმი როგორ შეიძლებოდა ყოფილიყო ეფექტური? ალბათ, გარდაუვალიც კი იყო ის, რომ ეიზენშტეინი თანდათან „შუშის სახლზე“ უარს იტყოდა.

თუმცა, ამავდროულად, ამ პროექტმა ეიზენშტეინს საშუალება მისცა კინო თეორიის შექმნისთვის სრულიად ახალი მიმართება შეემუშავებინა: მისი სფერული წიგნი. ეიზენშტეინმა უარი თქვა თეორიული ტექსტების წარმოების ტრადიციულ ფორმებზე, მანიფესტზე, წიგნზე ან სცენარისა თუ კინორეჟისურის სახელმძღვანელოზე. მას განზრახული ჰქონდა არა ორგანზომილებიანი, არამედ სფერული წიგნის დაწერა: მისი იდეალური მკითხველი ესეებს თანმიმდევრულად, ერთმანეთის მიყოლებით კი არ წაიკითხავდა, ხაზობრივი ნარატივის კვალდაკვალ, არამედ მთელ წიგნს ერთდროულად აღიქვამდა. ესეები შეიკვრებოდა ჯგუფებად, რომლებიც სხვადასხვა მხარეს იქნებოდნენ მიმართულნი, მაგრამ ყველა ერთ თემას უტრიალებდა - ამ შემთხვევაში, მონტაჟს. მხოლოდ სფეროს ფორმა იძლეოდა ამგვარი ორმხრივი შექცევადობის გარანტიას. 1929 წლის 5 აგვისტოს, ეიზენშტეინი დღიურში წერდა:

„ძალიან ძნელია წიგნის დაწერა. იმიტომ რომ ყველა წიგნი ორგანზომილებიანია. მინდოდა, რომ ამ წიგნს ჰქონოდა იმგვარი ნიშან-თვისება, რომ ნაბეჭდი ელემენტის ორგანზომილებიან კატეგორიაში არაფრის დიდებით არ მოხვედრილიყო. ამ მოთხოვნას ორი ასპექტი გააჩნია.

უპირველეს ყოვლისა, ეს ნიშნავს რომ ამ ესეების შეკვრა არ აღვიქვამთ თანმიმდევრულად. ნებისმიერ შემთხვევაში, მსურს, რომ ადამიანს შეეძლოს მისი აღქმა ერთდროულად, რადგან საბოლოო ჯამში ისინი წარმოადგენენ სექტორების ქსელს, რომელიც ერთი ზოგადი, გადამწყვეტი თვალსაზრისის ირგვლივაა თავმოყრილი, მაგრამ სხვადასხვა დარგების დაჯგუფებებშია გაერთიანებული. მეორე მხრივ, მსურს შევქმნა სფერული ფორმა, რომელიც საშუალებას მოგვცემს ერთი სტატიიდან პირდაპირ მეორისკენ გადავინაცვლოთ და მაშინვე ცხადი იყოს მათი ურთიერთკავშირი.. ესეების ცირკულაციისა და ორმხრივი პენეტრაციის ეს სინქრონული მეთოდი შეიძლება განხორციელდეს მხოლოდ სფეროს.. ფორმაში. მაგრამ, სამწუხაროდ წიგნები არ იწერება სფერულად... ისღა დამრჩენია, რომ ვისურვო, რომ ამ წერილებს წაიკითხავენ ორმხრივი შექცევადობის, სფერული მეთოდის მიხედვით, სანამ ვისწავლით წიგნების წერას ისე, თითქოს მბრუნავი ბურთები იყოს. დღესდღეობით ჩვენი წიგნები უბრალოდ საპნის ბუშტებს ჰგავს. განსაკუთრებით ხელოვნებაზე“.

ამ წიგნის რაღაც ნაწილი დაიწერა კიდევ, მაგრამ გამოქვეყნდა ცალ-ცალკე სტატიებად. რა დაიკარგა? ამ ესეთა კრებულში მონტაჟი გაანალიზებულია სხვადასხვა სისტემების კონტექსტში: მუსიკის, იაპონური თეატრის, იაპონური იეროგლიფის, ლინგვისტიკის, რეფლექსოლოგიის, დიალექტიკის. გამოქვეყნების და წაკითხვის ხაზობრივი პროცესის შედეგად, ჩვენ ვერ აღვიქვამთ ხედვის წერტილის და დისკუსიისა და ანალიზის ჩარჩოს მუდმივ ცვლილებას, რომელსაც ეიზენშტეინი ასე მნიშვნელოვნად თვლიდა ოციანი წლების მიწურულს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, დაიკარგა პროექტის ყველაზე არსებითი მახასიათებელი, რომელიც მას თეორიის ფორმირების წინა პლანზე წევდა იმ ეპოქაშიც და დღესაც.

ეიზენშტეინის სფერული წიგნი იყო პასუხი მეცნიერების დაქუცმაცებაზე კვლევის სხვადასხვა სფეროებად (მოდერნულობის ერთ-ერთი შედეგი). მისი წიგნი იყო რადიკალური მცდელობა იმისა, რომ მოეხელთებინა არარსებული ერთობა ერთი დონიდან მეორე დონეზე გადასვლით, მოურიგებელი

სეგმენტების ხელახალი ინტერპრეტაციითა და მათი სხვადასხვანაირად გამოყენებით.

მჯერა, რომ ეიზენშტეინის „შუშის სახლის“ პროექტის მიერ წინ წამოწეული საკითხები, რომელიც ისტორიულ კონტექსტში აღვწერე, დღევანდელ დისკუსიებშიც მეტად აქტუალურია. მხოლოდ იმას არ ვგულისხმობ, რომ ეიზენშტეინის სცენარი დიდი ძმის (ორუელის ან რეალითი შოუს) ადრეული ვერსიაა, რაც საშუალებას იძლევა, ეს პროექტი მოვაქციოთ დღევანდელ საზოგადოებაში არსებული თვალთვალისა და კონტროლის კონტექსტში: სათვალთვალ სისტემების განვითარება ბენტამის „პანოპტიკუმიდან“ ყველგან დამონტაჟებულ ვიდეოკამერებამდე, ლანგის „დოქტორ მაბუზეს ათასი თვლიდან“ (1960) კოპოლას „საუბრამდე“ (1974) და ფილიპ ნოისის „ნაფოტამდე“ (1993), დაკვირვების ქვეშ ყოფნის შიშიდან დაკვირვების ქვეშ ყოფნის სურვილამდე.

ჩემთვის სცენარში ყველაზე პროდუქტიული მომენტი არის ეიზენშტეინის „თვალის ამბავი“. აღქმის შეცვლილი პარადიგმის განსხვავებული კონცეფციები (ბენიამინიდან და ბათიდან დაწყებული ვოლფგანგ შიფელბუშითა და ჯონათან კრერიტ დამთავრებული) ცდილობდნენ მოდერნულობის ახალი სუბიექტის ახლებური ხედვის კონცეპტუალიზებას, სვამდნენ საკითხს იმის შესახებ, თუ როგორ მოხერხდებოდა რომ ახალი სუბიექტი ახალი მოვლენების, ინსტიტუციების, აპარატების თანავარსკვლავედის ადეკვატური ყოფილიყო. ეიზენშტეინის თვალის ისტორიაში გასაოცარი მისი რადიკალიზმია. ერთის მხრივ, მას ეჭვი შეაქვს, რომ მოდერნული სუბიექტი მზადაა ამგვარი გადასხვაფერებული აღქმისთვის, მაგრამ მეორეს მხრივ მისი ფილმი მიგვანიშნებს (საწყის ეტაპზე, როდესაც ის კომედიად მოიაზრებოდა) აპარატის ხედვის უფრო დიდებულ ვერსიაზე, რომელიც უფრო შორს მიდის ვიდრე მობილობასთან დაკავშირებული ახალი თანავარსკვლავედები, პანორამული და კალეიდოსკოპური ხედვა და ა. შ. ეიზენშტეინი ამ ყველაფერს ამატებს სივრცეში ბრუნვასა და სივრცეში, მიზიდულობის ძალის დაკარგვას. ის ამკვიდრებს კუბისტურ მოდელს.

⁶ მე მხედველობამ მაქვს მისი თეორიული ნაშრომი „მეთოდი“. ეს უზარმაზარი ხელნაწერი (2500 გვერდზე მეტი), რომელიც დაწერილია ოთხ ენაზე (რუსულად, გერმანულად, ინგლისურად და ფრანგულად, ზოგიერთი პასაჟი კი - იტალიურად), ცდილობდა შემოეთავაზებინა მოდელი თითქმის ხელოვნების ყველა ფორმისა და პრაქტიკის ანალიზისა და აღწერისთვის. ამ წიგნში ეიზენშტეინს მიაჩნია, რომ ხელოვნების ნაწარმოების სტრუქტურა მრავალმრიანი ცნობიერების იზომორფულია, და ამგვარად, ლოგიკურის და პრელოგიკურის, ცნობიერის და არაცნობიერის, ან ეიზენშტეინის ტერმინებითვე რომ ვთქვათ, რაციონალური და გრძნობითი მენტალური აქტივობების ერთობაზე მიგვიანიშნებს. მან, სრულყოფილი თეორიული სისტემის ძველი ამბიციის ანალიზის უნივერსალურ მოდელამდე დაიყვანა, რომლითაც ყველა ფენომენის (გამოქვაბულის მხატვრობის და კუბიზმის, მეჩვიდმეტე საუკუნის იაპონური გრაფიკისა და ამერიკული ფილმის, ორნამენტისა და მუსიკალური კონტრაპუნქტის, სამსახიობო მეთოდებისა და ესპანური პიესების სიუჟეტური აგების, შექსპირის დრამების, ცირკის და მუსიკის, დოსტოევსკის რომანების და დისნეის მულტფილმების) აღწერა, სტრუქტურირება და გაგება იყო შესაძლებელი. მაგრამ მისი უმთავრესი ინტერესი მოდერნიზმის (და ეიზენშტეინისთვის, კინო მისი კვინტესენცია იყო) გენეალოგიის გაგება იყო, აკვირდებოდა მეცხრამეტე საუკუნის ხელოვნებას და აანალიზებდა მის ფორმას (ან ზოგადად ფორმას), როგორც ადამიანის ცნობიერების ბაზისური სტრუქტურების ნაკვალევს. ხელნაწერის ფორმა ეფუძნება ციტატებისა და ფრაგმენტების მონტაჟური პრინციპს, რითაც ძალიან წააგავს ბენიამინის „პასაჟს“, ეს ორი პროექტი საკითხთან მიდგომით განსაცვიფრებელ მსგავსებს ამჟღავნებს.

მოდერნულობისა და საბჭოთა უტოპიის პროექტზე ეიზენშტეინის კომენტარს ძლიერი ავტობიოგრაფიული ელფერი დაჰკრავს. საკუთარ თავს იმ პოეტად ხედავს, რომელსაც საკუთარი შინაგანი მზერის ეშინია თუ არქიტექტორად, რომელსაც საკუთარი ქმნილება აძრწუნებს? სტალინისტური კულტურის პეიზაჟში ეიზენშტეინის როლზე ყოველთვის იარსებებს მინიმუმ ორი განსხვავებული ინტერპრეტაცია.

სცენართან ასოცირებული წარმოების ისტორია, იდეალურად გვიჩვენებს ვიზუალურობისა და თხრობის პრობლემატურ ურთიერთობას. „დიდებული ხედავ“ ჩამოიქცევა ზუსტად იმ მომენტში, როდესაც ეიზენშტეინი მას ამბავს არგებს. ამბავი არის ხაზობრივი კონსტრუქცია, რომელიც ვერ შეიკვრება ვიზუალური სივრცის მატერიალიზებული მრავალმრიანობით. ამისთვის ერთადერთი შესაფერისი ფორმა მხოლოდ ჰიპერტექსტი იქნებოდა. ასეთი ტექსტი შეცვლიდა მკითხველს, აიძულებდა მას მიჰყოლოდა ჯვარედინ კავშირებს. ამ მომენტიდან, ეიზენშტეინი ტექსტებს წერს ჰიპერტექსტებად, რაც მათ გამოცემას ძალიან ართულებს.⁶

აქედან იბადება სფერული წიგნის მისი თეორიული იდეაც. საუკუნის დასაწყისში, ჰოლისტური სისტემების იდილიური სამყარო დაინგრა. საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების ფუნდამენტური ტრანსფორმაციებმა მათი თითო-თითო მეცნიერებად დაქუცმაცება გამოიწვია. ტოტალურობა მოინათლა როგორც უტოპია. განსხვავებული ტიპის დისკურსები ხელოვნების ნაწარმოებს აღწერს მისი ყველა ასპექტის მიხედვით. ეიზენშტეინის სფერული წიგნი იმ ეპოქის პროდუქტი იყო, რომელიც ამ დისკურსულობის დაძლევას ესწრაფოდა. მისი მოდელი არის ყველაზე რადიკალური ცდა იმ ტოტალურობის პოვნისა, რომელიც არ არსებობს, და რომლის მიღწევაც მხოლოდ სხვადასხვა შრეების გამუდმებული ცვლილებით შეიძლება, რომელიც ხელახალ ინტერპრეტაციას და შეუთავსებელ სეგმენტთა ცვალებად გამოყენებას ემყარება. მაგრამ ეს ამავედროულად არის ინტერდისციპლინარული მიდგომაზე შესაძლო მინიშნებაც, რომელსაც კინომცოდნეობაში სოციოლოგია, ფსიქოლოგია, ანთროპოლოგია,

ლინგვისტიკა, კომუნიკაციის თეორია, მუსიკის თეორია და სხვა დისციპლინები შემოაქვს.

წყარო: rouge.com

**ლორა მალვი შანტალ აკერმანის „ჟან დილმანისა“ და
სინეფილიის შესახებ**

წინასწინდებობა დაურთო და თარგმნა ლიკა ბლურჯიძემ

(ფრაგმენტები ტექსტებიდან - შანტალ აკერმანი, „ჟან დილმანი, სანაპიროს 23, 1080 ბრიუსელი“¹ და „რეფლექსიები სინეფილიის საკითხზე“².)

შესავალი

რუტინული ყოფის ჯოჯოხეთურობა და მაგია, დამთრგუნველი და საფრთხის მომასწავებელი სიჩუმე ავსებს ჟან დილმანის სამყაროს, ოთახებს, სამოქმედო ტერიტორიას. ინტერიერში მოქცეული ყოველდღიური შრომის რიტუალები და ზედმიწევნით გათვლილი ქესტების ქორეოგრაფია მთავარი გმირის ცხოვრების რიტმსა და სიხისტეს, მდგომარეობას გვაჩვენებს. ამ მდგომარეობას, უპაერობის განცდას, ერთგვარ ხაფანგში აღმოჩენას აღწერდა სილვია პლათი თავის ცნობილ რომან „ზარხუფში“. მაგრამ ამჯერად ეს განცდები ერთ კონკრეტულ სახლსა და მისამართშია განსხეულებული - „ჟან დილმანი, სანაპიროს 23, 1080 ბრიუსელი“.

ლორა მალვი უბრუნდება ამ ნამუშევარს და იმ იმპულსებს, რომელთა მოხელთებაც შეძლო რეჟისორმა. განიხილავს, რამ განსაზღვრა ფილმის ესთეტიკა, პოლიტიკა, რა წინაპირობები, მოძრაობები და მოვლენები აირეკლა ნამუშევარმა - როგორ იქცა ჟან დილმანის ოთახი, ამ პროცესების მეხსიერების ადგილად. მალვი კონკრეტულ მომენტს უტრიალებს კინოს ისტორიიდან - 1975 წელს, როცა ცვლილებები ხელშესახები ხდებოდა, განსაკუთრებით, ქალი ავტორებისა და მკვლევრებისთვის (ამ წელს გამოქვეყნდა თავად მალვის მნიშვნელოვანი ნაშრომი „ვიზუალური სიამოვნება და ნარატიული კინო“, რომელმაც საკვანძო როლი ითამაშა კინოს

¹ წიგნიდან - *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*, Reaktion Books; 1st edition (January 1, 2020)
² Framework: The Journal of Cinema and Media. Volume 50, Numbers 1 & 2, Spring & Fall (2009);

თეორიაში). მალვი კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს, რა ძალა, მნიშვნელობა და სიმძაფრე შეიძლება შეიძინოს სიჩუმემ.

მეორე ტექსტში „რეფლექსიები სინეფილიის საკითხზე“ ლორა მალვი, ზოგადად, სინეფილიის თემას განიხილავს, კინოს ნახევრად მითოსურ წარსულს, მაყურებელთა პერსონალურ და კოლექტიურ შეგრძნებებს კინოსეანსებზე (ანრი ლანგლუას სინემათეკის აჩრდილიდან კინოს ყურების თანამედროვე შესაძლებლობამდე). კინოს სიყვარული, მეხსიერება, ნოსტალგიურობის განცდა, მუდმივი ცვლილებები, შიში და გამოწვევები ხდება მისი მსჯელობის საგანი. ორივე ტექსტი კინოს დროისა და მეხსიერების ადგილად განსაზღვრაში გვეხმარება, მისი წარსულის, აწმყოსა და მომავლისკენ მიმართული სინეფილიური მზერით.

შანტალ აკერმანი, ჟან დილმანი, სანაპიროს 23, 1080 ბრიუსელი

³ ჟურნალი, რომელშიც დაიბეჭდა ლორა მალვის ნაშრომი „ვიზუალური სიამოვნება და ნარატიული კინო“ (Visual Pleasure and Narrative Cinema 1975).

პირველად „*ჟან დილმანი, სანაპიროს 23, 100 ბრიუსელი*“ ედინბურგის კინოფესტივალზე ვნახე, 1975 წელს. ჩვენებას ორი განსაკუთრებული ასპექტი ახლდა თან. პირველ რიგში, ფესტივალში ამ წელს ცხადად გამოხატავდა თანამედროვე კინოს ენერჯიასა და ნაყოფიერებას: ამერიკიდან აჩვენეს „*ფილმი ქალზე, რომელიც...*“ და „*პერფორმეტა ცხოვრება*“ (ორივეს რეჟისორი ივონ რაინერი), „*რაც მუისიმ იცოდა*“ (რეჟ. ბაბუტ მანგოლტი - შანტალ აკერმანის, ივონ რაინერის და მოგვიანებით სალი პოტერის ოპერატორი), „*რამოს ძმისშვილი დიდროს მიხედვით*“ (რეჟ. მაიკლ სნოუ) და „*პირდაპირი საუბარი*“ (რეჟ.ჯონ ჯოსტი); ბრიტანეთიდან ფესტივალზე წარმოდგენილი იყო „*გასაოცარი, თანაბარი ანაზღაურების შოუ*“ (ლონდონის ქალთა კინო ჯგუფი) და „*ღამის დამლაგებლები*“ (ბერვიკ სტრიტის კოლექტივი); ასევე ევროპიდან „*მოსე და აარონი*“ (ჟან-მარი შტრაუბი და დანიელ უიე) და *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* (ალექსანდერ კლუგე და ედგარ რეიცი). გარდა ამისა, 1975 ბრეტის ლონისძიების წელი იყო, Screen-ის³ და ედინბურგის კინოფესტივალის კოლაბორაცია, რომელიც მოიცავდა გოდარის ფილმის *Deux*

ou Trois choses que je sais d'ell („ორი ან სამი რამ, რაც მის შესახებ ვიცი“, 1967) და დამატებით, შტრაუბ - უიეს, ასევე ბრეხტის პერიოდის თემატური, გერმანული ფილმების ჩვენებას. ბრეხტის სიმპოზიუმი 1975 წლის სულისკვეთებას კარგად გამოხატავდა: თანამედროვე ავანგარდული კინემატოგრაფის გააზრებულ მიბრუნებას რადიკალურ პოლიტიკასა და რადიკალურ ესთეტიკას შორის არსებულ ადრეულ დიალოგთან.

გარდა ამისა, ფესტივალის კონტექსტში და სხვა, თავის მხრივ, განსაკუთრებულ ფილმებს შორის, „*ჟან დილმანი*“ გამოირჩეოდა, როგორც რაღაც, სრულიად ახალი და მოულოდნელი. ყველაზე მეტად ფილმის გამბედაობა იყო თვალშისაცემი. ამასთანავე, მნიშვნელოვანი იყო ქალური პერსპექტივის მტკიცე და უპირობო ერთგულება (არა იმდენად პერსონაჟ ჟან დილმანის წყალობით, არამედ თავად ფილმში განსხეულებული); ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ შანტალის უკომპრომისო და ძალიან თანმიმდევრულმა კინომ, კინოენის გამოყენებამ შექმნა ნამუშევარი, რომელიც ერთდროულად იყო ფემინისტურიც და კინემატოგრაფიულად რადიკალურიც. ცხადად მახსოვს, რომ „*ჟან დილმანი*“ ორჯერ აჩვენეს საშუალო ზომის კინოთეატრში, ედინბურგის კინოს სახლში, ყურადღებიანი აუდიტორიის წინაშე, რომლისთვისაც იყო კიდევ განკუთვნილი და ის იქცა იმ წლის ფესტივალის საოცრებად და თავსატეხად. გაჩნდა განცდა, რომ ახლა კინო იყო „*ჟან დილმანამდე*“ და მის შემდგომ, როგორც თავის დროზე მოხდა „*მოქალაქე კეინის*“ შემთხვევაში.

შანტალ აკერმანმა უფრო დაძაბული ატმოსფერო აღწერა „*ჟან დილმანის*“ პირველ ჩვენებაზე კანის რეჟისორთა კვირეულის ფარგლებში. ის და დელფინ სეირიგი კინოთეატრის ბოლოში ისხდნენ და სკამების ბრახუნს უსმენდნენ, როცა მაყურებელი დარბაზს ტოვებდა. თუმცა, შემდგომ დაამატა: „*მომდევნო დღეს ფილმი 50-მა ადამიანმა მიიწვია ფესტივალებზე და მთელი მსოფლიოს გარშემო ვიმოგზაურე. მომდევნო დღეს, რეჟისორების რუკაზე აღმოვიჩინდი, მაგრამ არა როგორც უბრალო რეჟისორი. 25 წლის ასაკში მიმახვედრეს, რომ დიდებული რეჟისორი ვიყავი. რაც, ცხადია, სასიამოვნო იყო, მაგრამ*

შემაშფოთებელიც, რადგან ვეჭვობდი, უკეთესის გაკეთებას რამდენად შევძლებდი. და არც კი ვიცი, მოვახერხე თუ არა.“

აკერმანმა ბევრი შესანიშნავი ფილმი გადაიღო, მაგრამ როგორც ჩანს, ის არაორდინალური ძალა, რომელსაც „ჯან დილმანი“ ასხივებს, ვეღარ განმეორებოდა. შემიძლია ვივარაუდო, რომ „განუმეორებლობის“ ეს ფენომენი განპირობებულია იმით, თუ როგორ მოიხელთა ფილმმა იმ პერიოდის ქალი რეჟისორების სულისკვეთება. მართალია, აკერმანის, არაჩვეულებრივმა რეჟისორულმა უნარებმა განსაზღვრეს ფილმი, მაგრამ წინაპირობას ასევე წარმოადგენდა 1970-იან წლებში არსებული შესაძლებლობები, დაკავშირებული ექსპერიმენტულ კინოსა და ფემინიზმთან. ჩემი აზრით, „ჯან დილმანი“, იყო სწორედ ამ რადიკალური პოლიტიკისა და ესთეტიკის სინთეზით შექმნილი, გამორჩეული ფილმი. თუმცა, ძნელია ამ თავსატეხის ფორმულირება: როგორ ურთიერთქმედებაშია პოლიტიკური მოძრაობის ენერჯია და შემოქმედებითი მოთხოვნები ინდივიდის ენერჯიასა და შემოქმედებით იმპულსებთან; როცა ვიდაც აუცილებლობით განპირობებულ ნერვს ეხება და ქაჩავს, პირადი წილის მიღმა, ნამუშევარი უფრო სამაგალითო ხდება, ვიდრე პერსონალური, უფრო ტრანსცენდენტური, ვიდრე ინდივიდუალური. ამავდროულად, ანალოგიური, მაგრამ თითქმის საპირისპირო ფენომენით, კოლექტიურობის განცდის მიღმა, პოლიტიკური მოძრაობის მაცოცხლებელი ძალით, ღირებული ფილმები იქმნება, რომლებიც სხვა კონტექსტში დღის სინათლეს ვერ იხილავდნენ.

ამასთან ერთად, ეს იყო ფუნდამენტური მომენტი „ქალებსა“ და „კინოზე“ ფიქრისთვის, რადგან ეს ორი სიტყვა, პირველად იყო არტიკულირებული, როგორც პრობლემა და შესაძლებლობა. გარდა ამისა, ქალებმა პირველად დაიწყეს ფილმების გადაღება ქალთა მოძრაობის კოლექტიური ცნობიერების ფარგლებში. რა თქმა უნდა, მანამდეც არსებობდა ქალების მიერ გადაღებული დიდებული ფილმები და ქალებმა, სხვადასხვა შესაძლებლობით, სხვადასხვა დროს წვლილი შეიტანეს კინოს - როგორც ხელოვნებისა და ინდუსტრიის განვითარებაში. 1970-იანი წლების დასაწყისიდან ქალთა და კინოს ღონისძიებები, ქალების კინოფესტივალები არა მხოლოდ ნათელს მოჰფენს

დაფარულ ისტორიას, არამედ სოლიდარობის, აღტაცებისა და ენთუზიაზმის ადგილებს შექმნის, სადაც ახალი ფილმების ჩვენება და განხილვა იქნება შესაძლებელი. გადაჭარბების გარეშე შეგვიძლია ამ პერიოდის კინოს მნიშვნელობაზე საუბარი, რადგან, როგორც ჩანდა, ის ქალთა ჩაგვრის საკულტო ობიექტიდან ქალთა განთავისუფლების უტოპიურ ინსტრუმენტად გარდაიქმნა. რომ შევაჯამოთ: ქალთა განთავისუფლების მოძრაობამ ქალებს მისცა თავდაჯერებულობა პრობლემებსა და იმ საკითხებზე სასაუბროდ, რაზეც ხმის ამოღება აუცილებელი იყო, გარდა ამისა, გაჩნდა დაუყოვნებლივი საჭიროება, რომ ეს საკითხები მატერიალურ „საგნებად“ ქცეულიყო, რამაც ერთმანეთს დაუკავშირა ხელოვნება, პოლიტიკა და იდეები; სწორედ ამ მოძრაობამ წარმოშვა ენერგია სხვადასხვა ტიპის ღონისძიებების ორგანიზებისთვის, რომლებიც ამ „საგნების“ ამოცნობისა და განვითარების შანსს გააჩენდა.

კინოზე და კინოსთან ერთად ფიქრის პროცესებმა პირდაპირი გავლენა მოახდინა ამ პერიოდში შექმნილი ფილმების ესთეტიკასა და ნარატივის სტრატეგიებზე. კონცეპტუალური მოქნილობის გამო, კინემატოგრაფიული იდეების ვიზუალიზაციის ახალი შესაძლებლობების წყალობით, თავად კინოს მიეცა შანსი განთავისუფლებულიყო ნარატივის დაქვემდებარებულობისგან და გამხდარიყო ფიქრის ინსტრუმენტი. გაჩნდა დიდი რაოდენობის სრულმეტრაჟიანი ფილმები, თითოეული, დაახლოებით, 90 წუთი („*ქან დილმანი*“ უფრო მეტი ხანგრძლივობისაა), რომლებმაც დაარღვიეს მოკლემეტრაჟიანი ავანგარდული ფილმების ტრადიცია და, ამავდროულად, შეინარჩუნეს რადიკალური ესთეტიკა, შეარყიეს რა სახელოვნებო ფილმის კლასიკური ფორმა, აუდიტორიის მოლოდინებთან კომპრომისზე წასვლის უარყოფით. დაბოლოს, ყველა ეს ფილმი გადაღებული იყო 16 მმ სინქრონიზებული ხმის კამერებით, ძალიან ხშირად დამწყები ქალი ოპერატორების მიერ. ამ მსუბუქ, უბრალო ტექნოლოგიას კინოს ისტორიაში შედარებით ხანმოკლე სიცოცხლე აღმოაჩნდა. თუ 1970-იანი წლების ექსპერიმენტული კინოსთვის რადიკალური ესთეტიკის სულისკვეთება, ფემინისტური სწრაფვა და უტოპიური თავდაჯერებულობა იყო

დამახასიათებელი, იგივე ითქმის მის ტექნოლოგიაზე. რთული, იქნებ შეუძლებელიც ყოფილიყო, ამ „მოძრაობის“ კინოს ეარსება 1980-იანი წლების სიმკაცრისა და პოლიტიკური იმედგაცრუების პირობებში. რა თქმა უნდა, ქალი რეჟისორების ნაწილი, რომელიც ფესვებს განხილულ პერიოდში იღებდა, მომავალშიც შექმნიდა დიდებულ ფილმებს, მაგრამ თავად მოძრაობამ დაკარგა ერთიანობა, ამიტომ გარდაუვალი გახდა დაქსაქსულობა და მეტი ინდივიდუალიზმი.

ერთ-ერთი კონკრეტული პერსპექტივა ან თემა 1970-იანი წლების ფემინისტური კინოს მრავალი საკითხიდან, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „*ჟან დილმანისთვის*“: როგორ უნდა გამოხატო ქალების შინაგანი ხმა, თავად გონების სიღრმიდან მიუსადაგო სიჩუმეს. ივონ რაინერის „პერფორმერთა ცხოვრება“ და „ფილმი ქალზე, რომელიც...“, ვალი ექსპორტის „უხილავი მეტოქეები“ (1976), ისევე, როგორც აკერმანის ადრეული ნამუშევარი „Je tu il elle“ (1974), რეფლექსირებენ ქალების ურთიერთობაზე ენასთან, ამბის თხრობასა და ქვეცნობიერთან. გონების შინაგანი მხარე, „*ჟან დილმანის*“ შემთხვევაში, გადაჯაჭვულია საოჯახო სივრცესთან, სახლთან და, რაც მთავარია, დედასთან. „სფინქსის გამოცანები“, ფილმი, რომელიც პიტერ უოლენთან ერთად გადავიღე (1977) და სალი პოტერის „ოქროს მადიებლები“ (1983) დედობას, ფემინიზმის საკვანძო პოლიტიკურ და ფსიქოანალიტიკურ საკითხად აყენებს. რამდენად არეულიც არ უნდა ჩანდეს ეს ჩამონათვალი, ცალკე აღებული ფილმები კი - ერთმანეთისგან განსხვავებული, ერთად ისინი მნიშვნელოვან ასპექტებს გამოკვეთენ, რაც უკავშირდება „*ჟან დილმანს*“ და ასევე ამტკიცებს 1970-იანი წლების ექსპერიმენტული კინოს ერთიანობას.

„*ჟან დილმანი*“ მუდმივად გამოხატავს ენის სირთულეს. უპირველესად, ჟანი ცხოვრობს ჩაკეტილ გარემოში, რომელშიც კომუნიკაცია არ არის მარტივი; მისი ყოველდღიური ცხოვრება თითქმის დაურღვეველი სიჩუმისგან შედგება. მტკივნეული სიჩუმე, რომელიც ერთმანეთს აშორებს დედას, ჟანს და მის თინეიჯერ ვაჟს, სილვენს, მხოლოდ სადილობისას თუ ირღვევა კომუნიკაციის შემთხვევითი და უხერხული მცდელობებით. არის საუბრის მოულოდნელი, უკიდურესი „ამოფრქვევები“, მაგალითად, სილვენის ფროიდისეული

ცნობიერების ნაკადი ძილის წინ, რომელსაც დედა უბედური და შერცხვენილი ისმენს. მიუხედავად იმისა, რომ „ჟან დილმანი“ გაჟღერებულია საუბრის დანაკლისით, ეკრანზე სწორედ ჟანის პერსონა დომინირებს და მისი ყოველდღიური რიტუალებით, ჟესტებითა და ჩვევებით ჩახლართული გობელენი იქმნება, რომელიც მძაფრ მნიშვნელობას იძენს განმეორებით. დელფინ სეირიგის შესრულება ამ პროცესის გულია.

ფილმის პირველ ნაწილში ჟანი ყოველდღიურ ყოფით რუტინას აყალიბებს, სეირიგი კი ჟანის ამ ყოფით ამოცანებს სიზუსტით ასრულებს. პირველ რიგში, ის ქმნის გმირს, ჟან დილმანს, რომელიც ბელგიელი საშუალო კლასის დიასახლისების ყოფითი კულტურის პერსონიფიცირებას ახდენს, რომელთა შორისაც იზრდებოდა თავად აკერმანი. ის თავად აღნიშნავდა, რატომ იყო ფემინისტებისთვის ფილმი ამდენად მნიშვნელოვანი: „მინდოდა ამ დაუფასებელი მოქმედებებისთვის სიცოცხლე მიმენიჭებინა კინოში“. აკერმანი ყოფითი ჟესტების ლექსიკონს ქმნის და ამ ანდერგრაუნდ კულტურას ავანგარდული ფილმის, ხელოვნების ცენტრში ათავსებს. მაგრამ ჟანის მოქმედებები მეტია, ვიდრე უბრალო ყოფის, ყოველდღიურობის ანარეკლი: სეირიგი ამ პედანტურობას დაძაბულობასაც ანიჭებს.

⁴ Jean-Luc Godard - Histoire(s) du cinéma;

რეფლექსიები სინეფილიის საკითხზე

ამ საკითხმა, კინოს დროისა და ისტორიის ადგილად გააზრებიდან სინეფილიის მითოსურ ისტორიამდე, თავად კინოსა და დროის უნიკალურ ურთიერთობამდე მიმიყვანა. სიყვარულის ობიექტი საკუთარი ისტორიის გზაჯვარედინზეა, მათ შორის, ტექნოლოგიებს, ეპოქებს შორის, რაც მის მრავალმხრივ დროით ასპექტებს ხისტად გამოკვეთს. კინო არა მხოლოდ მოიცავს ისტორიას თავის თავში (როგორც Histoire(s) du cinéma⁴-ში), არამედ ამატერიალურებს დროს მომენტებსა და ხანგრძლივობაში, რეალურსა და

გამონაგონში. თუ სინეფილიას ახლა გააჩნია დაუყოვნებლივი და სასარგებლო მიზანი, ეს შეიძლება იყოს კინოს გარდაქმნა „გაკვეთილად“ დროში, მის ვიზუალიზაციად და დანაკარგად. ერთი მხრივ, ამას მივყავართ ისტორიისა და კინოს რეფერენტულობასთან, მეორე მხრივ კი, კინოს გასაოცარ და გამოუთქმელ წარმავლობასთან. როგორც ჟან ეპშტეინმა აღნიშნა, სტატიკურისა და მოძრავის, წყვეტილისა და უწყვეტის შერწყმა კინოში თითქოს ბუნების წინააღმდეგ სვლაა, „ისეთივე საოცარი ტრანსფორმაცია, როგორც უსულო საგნების გაცოცხლება.“ მაგრამ, ამ დროითი ასპექტების გვერდით, სინეფილია აწმყოშიც არსებობს. რადგან ყოფის საწყისი პირობები წარსულში დარჩა (სიგარეტის კვამლთან ერთად, რომელიც მათ ასაზრდოებდა), კინოს სიყვარულის იდეა გაცნობიერებულ პოზიციად იქცა, რომელსაც კვლავ მეოცე საუკუნეში მივყავართ. ამდენად, თანამედროვე სინეფილი, დროის განგრძობითობისა და წყვეტილობის პრობლემით ცხოვრობს. თუმცა, შეიძლებოდა არც ყოფილიყო ასე, რომ არა სპეციფიკური და ამოცნობადი სინეფილიის საფუძვლები... ნაწილობრივ ისტორია, ნაწილობრივ მითი... ლეგენდარული გლამურით მთაგონებული, რომელიც კვლავ განაგრძობს ზემოქმედებას ათწლეულების მანძილზე და რომლის გავლენაც კი არ იკლებს, არამედ ძლიერდება სინეფილების გვიანდელ თაობებზე.

ახლახან პიერ ნორას „მეხსიერების ადგილებს“ (Lieux de mémoire) ვკითხულობდი (უფრო სწორად შემაჯამებელ ესეს და გაკვრით ვეცნობოდი ზოგიერთ სპეციფიკურ კვლევას) და მივხვდი, რომ ანრი ლანგლუას სინემათეკის ჰეროიკული პერიოდი და მისი თანამედროვე „კაიე დუ სინემა“ (Cahiers du cinéma) ძალიან ზუსტად მიესადაგებიან ამ საკითხს. შესაძლოა ისინი ფუნქციონირებდნენ, როგორც კონკრეტული კულტურული ინსტიტუტები, ორივე მათგანი მაინც მითოსური დატვირთვის მატარებელი ადგილია. პარადოქსულია, მათი მემკვიდრით კინოს ისტორიის ორგანიზება

იმდენად არასისტემურად და არაინსტიტუციურად მოხერხდა, რომ ფილმები კულტურულ „დისკურსად“ იქცა, შეულახავი მაგიურობით, რომელიც 1950-იანი წლების საოცარ, მაგრამ ამორფულ პარიზულ სინეფილიას კვებავდა. თუ კინო სინეფილიურ კულტურაში იდეალიზებული იყო, მან „იდეის“ სიმბოლური სტატუსიც შეიძინა. რეტროსპექტივაში სინემათეკამ სინქრონულად გააცოცხლა და ხელახლა შექმნა 1920-იანი წლების სინეფილია და ასევე, ამოძრავა სრულიად ახალი იმპულსი, წმ. იოანე ნათლისმცემელი, რომელიც კინოკულტურის აფეთქებას მოასწავებდა. მითების შემქმნელი ეს ინსტიტუტები, რა თქმა უნდა, თავადაც მითოსური გახდნენ: ისტორიული დამოწმების სამუდამო წერტილად იქცნენ მომავალი სინეფილებისთვის (რომლებიც სევდიანად უყურებდნენ, როგორ გარდაიქმნებოდნენ „ფილმები“ „კინოკვლევებად“) და სულ უფრო მრავალფეროვანი, ბევრად ახალგაზრდა და გლობალური გავრცელების სინეფილები ჩნდებოდნენ (სწორედ „კინოკვლევების“ გამოშვება). იმის მიუხედავად, რომ სინემათეკა და „კაიე დუ სინემა“, როგორც „lieu“, ნორას თქმით კი „lieux“, თავისებურ ფრანგულ ხასიათს ატარებს, ამ სინეფილიური მომენტის სპეციფიკური ნაციონალური და ისტორიული მხარე - კოლექტიურ, ინტერნაციონალურ ნოსტალგიად გარდაიქმნა. დანაკარგის გრძნობა, დროის გარდაუვალი მსვლელობის პროდუქტი, ყოველთვის თან ახლავს სინეფილიას და ასევე განპირობებულია თავად სიყვარულის ობიექტის ცვლილებებით.

ნორა განიხილავს, როგორ მოიცვა მეხსიერების ვნებამ საფრანგეთი 1990-იან წლებში, კოლექტიური ჩაბლაუჭებით წარსულზე, რომელიც თითქოს ხელიდან უსხლტებოდათ, სოციალური, პოლიტიკური და ეკონომიკური ცვლილებების ზეწოლით. შესაძლოა, ეს კონკრეტული ცვლილებები პირდაპირ კავშირში არაა თემასთან, მაგრამ დანაკარგის გრძნობასა და მეხსიერების „ამოფრქვევას“ პარალელი კინოს უახლეს ისტორიაშიც მოეძებნება. კინომ 1990-იან წლებში ტრანსფორმაციები განიცადა, რასაც სიკვდილის უამრავი დაანონსება მოჰყვა,

სინეფილებმა დაიწყეს რეფლექსია (სრულიად რაციონალურად) კინოს ყურების გამორჩეული, რიტუალური გარემოებების წარმავლობაზე, კინოს ყურების ობსესიურ ჩვევებზე და მომენტების, ფრაგმენტების სიყვარულზე, რამაც განსაზღვრა მათთვის უპირატესი მაყურებლობის ფორმა. აქ დროის ორი ღონეა გადაჯაჭვული: პერსონალური დრო, კონკრეტული ადამიანების მოგონებები და თავად კინოს ისტორიის დრო. რადგან ორივე ერთმანეთის გვერდით დაბერდა, როგორც წესი, კინოს სიყვარულის გამოცდილება, წარსულთან მიმართებით განიხილება და სხვადასხვა თაობის პერსპექტივიდანაა მოყოლილი, ორივე მათგანი მოიცავს ნოსტალგიას (ამ სიტყვის საუკეთესო და ზუსტი მნიშვნელობით) პერსონალურად დაკარგულ წარსულთან ან მითოსურ წარსულთან, არასდროს განცდილთან, რომელსაც, ამის მიუხედავად, პატივსა და თაყვანს სცემენ, როგორც არა მხოლოდ ტრადიციას, არამედ „იდეას“. კრისტიან კიტლის „სინეფილია და ისტორია, ან ქარი ხეებს შორის“⁵ წამოჭრის მეხსიერებისა და „ადგილების“ („lieux“) გადაჯაჭვულობის საკითხს, მათ შორის, 1950-იანი წლების პარიზში; პოლ ვილემენი ინტერვიუში „ბნელი შუშის მიღმა: სინეფილიის გადააზრება“⁶ გამოკვეთს სიყვარულისა და აზრის, აღფრთოვანებისა და კრიტიკული ანალიზის კომბინაციას, რომელიც დამახასიათებელია სინეფილიისთვის.

⁵ Christian Keathley -
Cinephilia And History, or
the Wind in the Trees;

⁶ Paul willemen -
Through the Glass
Darkly: Cinephilia
Reconsidered.

დისკუსიებში სინეფილები ფილმს თითქოს ფრაგმენტულად განიხილავენ, მომენტებად, რომლებიც, როგორც კიტლი აღნიშნავს, მაყურებლის პრივილეგირებულ აღქმაზეა დამოკიდებული, ისინი ფილმის ლინეარულობასა და ხანგრძლივობას უპირისპირდებიან, უპირატესობას ანიჭებენ ეპიზოდებს და ნარატივისგან ათავისუფლებენ. ბოლო დროს ვფიქრობდი, რა ურთიერთობაშია ციფრული კინო წარსულის კინოსთან და როგორ გარდაქმნის ყურების პირობებს, რადგან ეპშტეინის ნახსენები დროითი შეუძლებლობები მოულოდნელად ახალ ხილვადობას იძენს და სინეფილიის ახალ ფორმებს წარმოშობს. კინემატოგრაფიული

გამოსახულების შეყოვნება, რის საშუალებასაც ახალი ტექნოლოგიები გთავაზობს, ახალ წვდომას იძლევა იმ კონკრეტულ და განსაკუთრებულ მომენტებზე, რომელთა კინემატოგრაფიული სილამაზე სინეფილთა მგრძნობელობისთვის განსაკუთრებით ძვირფასია (ამავდროულად, წყევლაა პურისტი სინეფილებისთვის). „შეყოვნებით“ ყურება, ნამდვილად ანაწევრებს კინოს 24 კადრად წამში, მაგრამ ის ასევე ავლენს კინემატოგრაფიული ტემპორალობის კომპლექსურობასა და წინააღმდეგობრიობას, მაყურებლის ცნობიერებას უშუალოდ დროის არსებობისკენ მიმართავს, დროს მის მსვლელობაში აფიქსირებს, ერთი კადრის მიმდევრობაში მოხელთებულს, შექმნისა და მინავლების პროცესში, დასაწყისსა და დასასრულში. ჩემი აზრით, ფიქციის წარმოსახვით დროს საკვანძო ადგილი უჭირავს კინემატოგრაფიული დროის ამ განსხვავებულ დონეებზე და სინეფილების განსაკუთრებულ ადფრთოვანებასაც იწვევს. თავად ნარატივის ლინეარულობა, ხშირად არაკინემატოგრაფიულად მიჩნეული, მთავარ ოპონირებას უწევს ფრაგმენტს, იზოლირებულ მომენტს, ცელულოიდის კადრის ნარჩენს. კინემატოგრაფიული შექმნისა და მინავლების პროცესი, ჟესტური დეტალიდან ფიქციური მოვლენების რიტმულ სიჩქარემდე, ერთგვარ პერსონიფიცირებას ახდენს ადამიანის სხეულში, მის ჟესტებში, ემოციებსა და მენვედრებში.

ბელა ბალაში - ხილული ადამიანი (ბუნება და ბუნებრიობა)

წინასწინდებები დაუბრუნო და თარგმანი ლევიან ცხოვრებაში

წინამდებარე ტექსტი გახლავთ კინოს ერთ-ერთი უმთავრესი თეორეტიკოსის, უნგრელი ინტელექტუალის, ბელა ბალაშის 1924 წელს გამოქვეყნებული წიგნის - „ხილული ადამიანი“ - ამონარიდის თარგმანი. იმის გამო, რომ ნაშრომი ჯერ კიდევ უხმო კინოს პერიოდშია დაწერილი, უნდა გავითავისოთ, რომ ტექსტში რიგ ფაქტობრივ წინააღმდეგობებსაც შევხვდებით. ბალაშისთვის მთავარი განსახილველი მოვლენა საგნის დანახვაა და ამიტომაც აცხადებს, რომ კინომ დააბრუნა ის, რაც სიტყვის ჰეგემონიურმა ძალამ წაშალა, რადგან სამყაროში სიტყვებმა საგნებზე ძალადობა დააწესეს, ხოლო კინემატოგრაფი არა მხოლოდ ადამიანების, არამედ ცხოველების, ქესტებისა თუ პეიზაჟების ხილულ სახეს ააშკარავებს.

უნგრელი ავტორი კინოს ფიზიოგნომიკურს უწოდებს. ფიზიოგნომიკის ასახსნელად, დაურიღებლად გადმოვიტან ამ სიტყვის განმარტებას საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ლექსიკონიდან - „ძველ ეპოქებში: მოძღვრება ადამიანის (და ცხოველის) გარეგნულ შესახედაობასა და მის ხასიათს შორის აუცილებელი კავშირის არსებობის შესახებ.“ ეს კავშირი ბალაშის ტექსტში სოციოლოგიურ, ფილოსოფიურ თუ ფსიქოლოგიურ ასპექტებთან ერთად, ერთგვარ მეტაფიზიკურ რეგისტრშიც გადამუშავდება და კინოთეორიის ისტორიაში დღემდე ერთ-ერთ ცენტრალურ ტექსტად რჩება.

ბუნება და ბუნებრიობა

ყველაფერი, რაც აქამდე კინოხელოვნებაზე ვთქვით, აუცილებელი იმედგაცრუება იქნება ყველასთვის, ვისთვისაც კინო ის დარგია, რომელიც ბუნების საოცრებებს ხსნის და რეალობის ბუნებას გვასწავლის. თეატრის ხელოვნურობასთან შედარებით, კინოს უზარმაზარი და, ალბათ, ერთადერთი უპირატესობა მისი „ადგილმდებარეობის ფოტოგრაფიაა“. და მაინც, შეხედეთ და დააკვირდით, კინემატოგრაფის განვითარება სულ უფრო უბრუნდება ბუნების პირვანდელ მდგომარეობას. დღესაც კი, რამდენადაც შესაძლებელია, თანამედროვე კინოტექნიკები თავს არიდებს „გარეთ გადაღებულ კადრებს“ და ამჯობინებს ყველანაირი გარემოს შიგნით კონსტრუირებას, მათ შორის, ბაღებისა და საზოგადოებრივი ქუჩებისა. გარდა ამისა, შიდა სტუდიებში რეჟისორები თავს არიდებენ უბრალოდ მინის სახურავის გამოყენებას და ხელოვნურ განათებას იყენებენ. ბუნების გარე კადრებიც კი იშვიათად თუა გადაღებული ამრეკლის დახმარების გარეშე. ბუნებას, თავის პირვანდელ მდგომარეობაში, არ აქვს ხმის უფლება. იქნებ იმიტომ, რომ ის საკმარისად მკაფიოდ არ საუბრობს?!

პეიზაჟი

ფაქტია, რომ ბუნების სტილიზაცია – იქნება ეს იმპრესიონიზმისა თუ ექსპრესიონიზმის ეგიდით – ის წინაპირობაა, რომლის გარეშეც, კინო ხელოვნების ნიმუში ვერ იქნება. რადგანაც კინო, ადამიანის დანიშნულებათა გამოსახვისკენ მიემართება და არა გეოგრაფიის შესწავლაში დახმარებისკენ, „ბუნება“ ვერ გამოჩნდება, როგორც ნეიტრალური რეალობა. ეს არის ყოველთვის სცენის გარემო, ფონი და მისი ამოცანა განწყობის გადმოცემა, ხაზგასმა და თანხლება.

როგორც ნახატია ხელოვნება, რადგან ბუნების ფოტოგრაფიულად ზუსტ ასლზე მეტია, აგრეთვე კინოსაც აქვს, კამერის გამოყენებით, განწყობის სურათის დახატვის პარადოქსული ამოცანა. კინო ამას ნაწილობრივ მოტივების შერჩევით აღწევს (თავის მხრივ, ობიექტური რეალობის

სუბიექტური განწყობა), ნაწილობრივ - კამერის დაყენებისა და ხელოვნური განათების ეფექტებით და ნაწილობრივ - სტუდიაში ბუნების სტილიზებული ვერსიების აგებით.

ხელოვნების ნაწარმოებში მნიშვნელოვანია, რომ მთელი სურათი ერთი კონცეფციის პროდუქტი იყოს და ბუნებას, გარემოს იგივე ატმოსფერო ჰქონდეს, რაც მოთხრობილ ამბავს, რადგანაც როგორც პეიზაჟის აღწერა რომანში, კინოშიც ბუნება ამბის ორგანული კომპონენტია და არა ის, რისი შემოტანაც შეუძლია რომანისტს გეოგრაფიის სახელმძღვანელოდან.

კარგ ფილმში პეიზაჟის ხედმა მომღვეწო სცენის ხასიათის წინასწარმეტყველებისკენ უნდა გვიბიძგოს. ზოგადად, კინომ აქამდე ძალიან მწირად გამოიყენა პეიზაჟის დრამასთან ცოცხალ სულად შეერთებისა და, ასე ვთქვათ, აქტიურ თანამონაწილედ გარდასახვის პოეტური შესაძლებლობები.

ბევრი დაწერილა შორეული ჰორიზონტების მტკივნეული მიმზიდველობის შესახებ, რომელიც ოკეანის უსასრულო სივრცეებს, ავტომაგისტრალის მაგიას, უცხო სანაპიროების იდუმალ ძახილს მოიცავს, მაგრამ მსგავსი პეიზაჟების ასახვა ისევე, როგორც, ვთქვათ, კაცის ჰიპნოზური მზერის ან ლამაზი ქალის მაცდური ღიმილის ჩვენება - ესაა ის, რაც კინოშია საჭირო.

რადგან ადამიანსა და პეიზაჟს შორის არის ღრმა, იდუმალი და, თუ უფრო თამამიც ვიქნები, სამიჯნურო ურთიერთობაც კი. ფილმებში ეს, შესაძლოა, დრამატული სიტუაციის წყაროც იყოს; შეიძლება ძლიერ ტრაგიკულ სცენად გარდაიქმნას ისევე, როგორც საღამოს ჰორიზონტის მიჯნაზე მცურავი ნავის სილუეტს შეუძლია დაატყვეოს და მონუსხოს ნაპირზე მყოფი დამკვირვებელი.

როგორ წარმოიშობა „ჰორიზონტი“

მიწის ყველა ნაწილი არაა პეიზაჟი - ობიექტური, ბუნებითი მოცემულობა არ შეიძლება ამდენად არტიკულირებული იყოს. პეიზაჟი არის ფიზიოგნომიკა, სახე, რომელიც ერთდროულად, ერთ კონკრეტულ წერტილში გვიმზერს ისე, თითქოს სურათი რებუსის ქაოტური ხაზებიდან „ამოიკითხება“: კონკრეტული

ადგილის სახე, ზედმეტად განსაზღვრული ან, თუნდაც, განუსაზღვრელი გრძნობის გამოხატულებით; აშკარა ან, თუნდაც, გაუგებარი მნიშვნელობით; სახე, რომელსაც თითქოს ღრმა ემოციური კავშირი აქვს ადამიანებთან; სახე, რომელიც ადამიანებისკენაა მიქცეული.

ხელოვნების სტილიზაციის მიზანია აღმოვაჩინოთ, მოვაჩარჩოოთ და ხაზი გავუსვათ რეზუსისაგან წარმოებულ, სურათის ბუნების ფარდ ამ ფიზიოგნომიკას. აპარატის ადგილმდებარეობა, მოტივებისა და განათების არჩევანი ან ხელოვნური განათების გამოყენება არის ფორმა, რომელიც ობიექტურ ბუნებაში ადამიანის ჩარევიტაა მიღებული, რისი საშუალებითაც იგი ბუნებასთან აუცილებელ სუბიექტურ ურთიერთობას იქმნის. ხელოვნებისთვის მნიშვნელობს მხოლოდ ბუნების ასახვა სამშვინველით. თუმცა ერთადერთი ასახვის საგანი ის არის, რომელიც გამოხატავს მნიშვნელობას და, კონკრეტულად, ადამიანისთვის გასაგებ მნიშვნელობას.

¹ ფრანჩესკო პეტრარკა (1304 – 1374); ადრეული რენესანსის იტალიელი პოეტი;

ბუნების სული არ არის რაღაც აპრიორი, რისი გადაღებაც „უბრალოდ“ შესაძლებელია. ანტიკური, მაგიური კულტურები, შესაძლოა, მსგავს მდგომარეობაშიც იყვნენ. თუმცა, ჩვენთვის ბუნების სული ყოველთვის ჩვენი სულია, რომელიც თავის თავს ბუნებაში ირეკლავს. ასახვის ეს პროცესი შესაძლებელია, მაგრამ მხოლოდ ხელოვნების მეშვეობით.

შუა საუკუნეების ქრისტიანული ხელოვნება არ იცნობდა ბუნების სულს და, შესაბამისად, მის სილამაზეს. ბუნება არაფერი იყო, უსიცოცხლო ფონის, ადამიანური ქმედებების უბრალო გარემოს გარდა. მხოლოდ რენესანსის დროს დაიწყო ადამიანებმა ბუნების ასახვა და მკვდარი რეგიონების ცოცხალ ჰეიზაჟებად გადაქცევა. (როგორც ცნობილია, პეტრარკა¹ პირველი ადამიანი იყო, ვინც მიხვდა, რომ მაღალ მთაზე შეიძლება „ტურისტად“ ახვიდე მხოლოდ სილამაზის და არა სხვა რამის მოსაპოვებლად.).

კინო და შრომის სული

„შრომა, როგორც ხელოვნების საგანი“: ეს, ცხადია, კარგი მარქსისტის კალმის თემაა და ასევე შეიძლება წარმოადგენდეს კულტურის ისტორიის

მნიშვნელოვან თავს. აგრარული შრომა, მაგალითად, გლეხის ცხოვრება და მუშაობა თავის მინდორში, ყოველთვის პოპულარული მოტივი იყო; მაგრამ აქამდე ქარხანაში მუშაობა, ფართომასშტაბიანი ინდუსტრია არ ყოფილა ხელოვნების შესაფერისი საგანი. თხრისა და თევზის სურათ-ხატები შესაძლოა ჩაითვალოს ადამიანის არსებობის ღრმა სიმბოლოებად. ესენი მნიშვნელოვანი და, შესაბამისად, სულიერი იყო. თუმცა დიდი საწარმოების საქმიანობა არ ყოფილა პოეტური, რადგანაც თითქოს მრავლისმეტყველი სულის ეს თვისება არ გააჩნდა.

ეს შეიცვალა ბოლო ათწლეულებში. კონსტანტინ მენიერის მარმარილოს ქანდაკებებსა ან ფრანკ ბრენგუინის გრავიურებში მათი ეპოქისეული ინდუსტრიის წარმომადგენელთა სახეები ცოცხალ, მხატვრულ სურათ-ხატებად, პერსონიფიცირებულ იდეებად და თემებად იქცა, ანუ, არსებითად, თავისი საკუთარი სახე შეიძინა.

როგორ მოხდა ეს? მოიპოვა თუ არა კაპიტალისტური საწარმოების მუშაობამ, ადამიანური განზომილებით, რამე მნიშვნელობა? არა! მაგრამ მისი არაადამიანური უაზრობის მასშტაბები იმდენად შემზარავ ღონემდე გაიზარდა, რომ *მანქანამ, ადამიანის შთამნთქმელმა მანქანამ, კომმარული ურჩხულის დემონური ენერჯია მიიღო*. დინამიკაში ეს თემატურიც კი გახდა და ახლა თანამედროვე ხელოვნების საყვარელი თემა მანქანური ექსპანსიის ფანტასტიკური კომმარებია და არა სოფლის ცხოვრების იდილიური მოტივები.

აქ კინოს მისიაა თანამედროვე ცხოვრების წარმომჩენი ხელოვნება გახდეს. ეკრანი მანქანებისა და ქარხნული სამუშაოს სულ უფრო მეტ მაგალითს გვაწვდის, როგორც კვამლით გაჭვარტლულ - გამავებული ბედისწერის სიმბოლოებს. ჩვენ ვხედავთ, რომ მანქანა კინოში სახეს იძენს, მისი მოძრაობები კი შემზარავ ექსპრესიულობად გარდაიქმნება. არაერთხელ გვინახავს, როგორ გადაიქცევა ქარხნის ნეიტრალური „რელიეფი“, უმოწყალო „პეიზაჟი“ ერთდროულად ცოცხალ და სასიკვდილო ლანდშაფტად.

შრომის პეიზაჟი

მაგალითისთვის მივმართოთ კარლ გრუნეს ფილმს „აფეთქება“ (1923). ეს არის ამბავი მაღაროზე. მაგრამ აქ ამბავი არ არის მთავარი. ფილმის გმირი თავად მაღაროა - ქვანახშირის შახტები, მოწყობილობები და მაღაროს სამუშაოები არიან მთავარი გმირები და ისინი გასაოცარი ძალით ჩნდებიან.

ეს ფილმი არ წარმოადგენს მაღაროს, როგორც ობიექტურ ფაქტს, როგორც „რეალობას“ ურანიას² სასწავლო ფილმების მიხედვით, რომელსაც უკვე დიდი ხანია ვიცნობთ. კარლ გრუნემ მოიხელთა ამ საგნების დემონური ფიზიოგნომიკა და ფოტოგრაფიული ფორმით გადაღებული შემოგვთავაზა ისინი. გიგანტურ გალიას, რომელსაც მუშები ქვანახშირის საბადოს შახტში ჩაჰყავს და ისევ უკან ამოჰყავს, განსაცვიფრებლად მრისხანე გამომეტყველება აქვს, რომელსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება უბრალოდ „განათების ეფექტის“ საშუალებით. ეს - ადამიანის სიცოცხლის მაკონტროლებელი ლითონის მახე-ნაფანგი - ბედის განსხეულებას ჰგავს. ამ მანქანის ოთახს არანაკლები პათოსი აქვს, ვიდრე ბედისწერისთვის მიძღვნილ ძველ ნახატებს, რომლებიც ჩვენი ბედის ძაფებს ქარგავენ. ვხედავთ გალიის ამოსვლასა და ჩასვლას და თითქოს მთელი ადამიანური საზოგადოების გულისცემის მოწმენი ვართ.

ერთ სცენას ვხედავთ - მაღაროელები სამუშაო ტანსაცმელს იცვამენ და სამოქალაქო ტანსაცმელს კიდებენ. შემდეგაა საკიდზე დატოვებული ტანსაცმლის ახლო ხედი. შემადრწუნებელი ხედი. როგორც ჩამომხრჩვალნი ადამიანების გრძელი რიგი! და სანამ მუშაობენ, მუშახტეების ცხოვრება მართლაც გაყინულია.

შემდეგ კიდევ ერთი კადრი - ასი მუშა ბანაობს. მკრთალი სველი მასა, შიშველი სხეულები ისეთივე საზარელია, როგორც ადამიანების სასაკლაო. (მთელი ეფექტი კი, განლაგების, განათებისა და კამერის პროექტია.).

² ურანიას ინსტიტუტები ბერლინსა და ვენაში საჯარო საგანმანათლებლო დაწესებულებები იყო, რომლებიც 1888 და 1897 წლებში დაარსდა და რომლის მიზანიც სამეცნიერო საკითხების ფართო საზოგადოების ყურადღების მიქცევა იყო. ისინი მეოცე საუკუნის დასაწყისში ასოცირდებოდნენ საგანმანათლებლო დოკუმენტურ ფილმებთან.

კვამლისმფრქვეველი საკვამურების გამოსახულება დაუსრულებელი ტანჯვის ბნელ ღრუბელს წარმოადგენს. სამი გამყივარი სირენიდან ამომავალი ორთქლი ათასობით ადამიანის სასოწარკვეთილი ყვირილის სიმბოლოა.

ერთ სცენაში გალიის კარები მაღაროელს ზუსტად მაშინ ეხურება, როცა თავის მეტოქეს, ახალგაზრდა მაღაროელს შეამჩნევს, რომელზეც ეჭვიანობს, რადგან მის ცოლთან ერთად მიდის. თუმცა რკინის გისოსები უკვე დახურულია. ლიფტი დაშვებას იწყებს და ქმარი, როგორც ველური ცხოველი გალიაში, უმწეო მრისხანე მზერით შეხედავს მტერს. ლიფტი ძლიერი გამომსახველობითი სიმბოლო ხდება, თუმც, ჩვენ მხოლოდ ყოველდღიური რეალობა გვიჩვენებს. ერთადერთი განსხვავება კამერის დაყენების მნატვრული ხერხია, რითაც მას კონკრეტული მნიშვნელობა და სული შესძინეს. და გამოსახულება მაღაროს ამ ერთი ლიფტისა, რომელმაც მაღაროელი მძევლად აიყვანა, ძალადობს მის სულზე და აიძულებს კისერი გაყოს უსულო პროცესის უღელში, თავად კი ყოველგვარი მანქანის (როგორც ასეთის) მძლავრ სიმბოლოდ აღიქმება.

ხელოვნებაში, როგორც ბუნება ხდება „პეიზაჟი“, აგრეთვე მსგავს ფილმებში კაცობრიობისავე შექმნილი ბუნება, კერძოდ კი, ინდუსტრიული რელიეფი, ხდება პეიზაჟი, რომელსაც სულს ხელოვნება ჩაჰბერავს.

ფიზიოგნომიკა, როგორც კატეგორია და პან-სიმბოლიზმი

ეს ყოველივე შეიძლება შეჯამდეს იმის აღნიშვნით, რომ საგნები კინოში სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენენ. შესაძლებელია, უბრალოდ „მნიშვნელობაც“ ვუწოდოთ. რადგან მას, რაც „სიმბოლურია“, შეიძლება ითქვას, რომ ორიგინალთან მიმართებით მეორე მნიშვნელობაც აქვს. აშკარა ფაქტი კი ისაა, რომ კინოში ყველა საგანი, გამონაკლისის გარეშე, აუცილებლად სიმბოლურია. რადგან, ვიცით ეს თუ არა, ყველა საგანი ჩვენზე ფიზიოგნომიკურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ყველა და ყოველთვის! როგორც დრო და სივრცეა ჩვენი გაგების კატეგორიები და, შესაბამისად, ვერასდროს

ადმოიფხვრება სამყაროში ჩვენი გამოცდილებისგან, აგრეთვე ფიზიოგნომიკური თან ერთვის ყველა ფენომენს. ეს ჩვენი აღქმის აუცილებელი კატეგორიაა.

ამგვარად, რეჟისორს არ შეუძლია ერთდროულად აირჩიოს საგნების ობიექტური რეპრეზენტაცია და ფიზიოგნომიკური, მრავლისმეტყველი რეპრეზენტაცია, არამედ მხოლოდ ფიზიოგნომიკური რეპრეზენტაცია, რომელიც აითვისა და რომელსაც შეგნებულად იყენებს კონკრეტული განზრახვების მიხედვით, ის სრულიად შემთხვევითია და, ამრიგად, ყოველ ნაბიჯზე მოდის წინააღმდეგობაში.

საგნის ხმები ჟღერდება, უნდა რეჟისორს ეს თუ არა, და მან ეს უნდა გარდაქმნას მრავლისმეტყველ მუსიკად, თუ არადა, ეს ხმები ბგერის დამაბნეველ ბუშტებად გადაგვარდებიან.

ოთახმა თანაბრად შეიძლება აღნიშნოს როგორც მალული, მორცხვი და საიდუმლო ბედნიერება, ისევე პირქუში უდაბნო ან უკმეხი, მომწამლავი სიძულვილი, სადაც ავეჯის თითოეული ნაწილაკი ერთმანეთის თავდასასხმელად დანებივითაა შემართული. მაგრამ, როგორც ყველა სიტყვას, ყველა ოთახს აქვს გარკვეული მნიშვნელობა. და რადგანაც რეჟისორი ამას იყენებს, იძულებულია მისი მრავალმნიშვნელოვნობა გაითვალისწინოს. მისი ჩარევის გარეშე, საგნებს სიმბოლური ღირებულება აქვთ. მისი ამოცანაა ეს სიმბოლოები ქმედუნარიანი გახადოს.

რა საოცარი შესაძლებლობები იქმნება! აი, ერთი მაგალითი ბევრ სხვას შორის! „ცეცხლში“ (1923), ლუბიჩის შედევრში, წმინდა გულისა და მსუბუქი ყოფაქცევის ქალს მგზნებარედ შეუყვარდება გულუბრყვილო, უმანკო ახალგაზრდა. ერთ-ერთ სცენაში ჩანს, როგორ ელოდება თავისი მიმნდობი საყვარლის მონახულებას ქალი - გადააწყობს საკუთარ, „მეძავის ბუდუარს“ (როგორც მაკიაჟი მის სახეზე, ავეჯის ყველა ნაწილაკიც რაღაც აგრესიული და მატყუარაა) და „წესიერ“ ოთახად გადააქცევს. თითქოსდა, თავისი გარემოს რეჟისორი ხდება. როდესაც გაცხარებით აწყობს ავეჯს,

ყოველი ნაწილისა და მათი მდებარეობის სიმბოლური მნიშვნელობა ცოცხლდება. ჩვენ, არა მხოლოდ ცხოვრების ორ სრულიად განსხვავებულ სტილს ვხედავთ ორი განსხვავებულად მოწყობილი ოთახის ფორმით, არამედ მის იმედებს, შიშებს და, ასევე, გატანჯული გულის აღუწერელ სინაზესაც, რომელიც ახალ ცხოვრებაზე ოცნებობს. ეს ყოველივე აქ ოთახის ჩუმი გასუფთავებისა და დალაგების გზით გადმოიცემა. და ჩვენ ამას ისეთი სიცხადითა და ძალით აღვიქვამთ, რასაც ვერასდროს შეედრება ის სპექტაკლი, რომელზეც ეს ფილმია დაფუძნებული. სპექტაკლის ბანალური დიალოგი ფილმში გამოტოვებული და ჩანაცვლებულია ლუბიჩის დახვეწილი რეჟისორული მიმართებით ისევე, როგორც პოლა ნეგრის ექსპრესიული სახის მიმიკით.

ალეგორია გამოსახულებაში

ეს სცენა შეიძლება ჩაითვალოს ალეგორიულად. მაგრამ „ყველაფერი, რაც მოძრაობს, ალეგორიაა“. „მხოლოდ“ ცხოვრებაში. თუმც, ასეა კინოშიც. სწორად ეს ხსნის, თუ რატომაა კონცეფციების სამყაროში ჩამოყალიბებული ლიტერატურული ალეგორიების „გადათარგმნა“ კინემატოგრაფიულ გამოსახულებებად სრულიად ზედმეტი, ვთქვათ, გარდაცვალების სცენაში სიკვდილის ანგელოზის წარდგენა ცელით ან შელახული შრომანის ჩვენება გოგონას მიერ დაკარგული ქალწულობის ალეგორიად. და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს ტროპული სახეები დაუმუშავებელი და ზედმეტად ამკარაა, იმიტომაც, რომ როგორც უკვე აღინიშნა, გამოსახულებებს საკუთარი ყოფიერება გააჩნიათ. სხვა სიტყვებით, საგნებს თავისი რეალობა აქვთ და უფრო მეტი, პოლისემანტიაც. მაგრამ გამოსახულება, რომელიც თავის საგანს მხოლოდ ამ დამატებით მნიშვნელობას ანიჭებს და არა უშუალო რეალობას, იქცევა ცარიელ, უსიცოცხლო ეპიზოდად.

გამოსახულებაში ყველაფერი ალეგორიისკენაა მიდრეკილი. არა მხოლოდ ფორმები და ფიგურები, არამედ მათი განათება და პოზიცია, აგრეთვე მათი შეფარდებითი ზომა. ამრიგად, სიფრთხილით უნდა განვაგრძოთ. მაგალითად, როდესაც სერიოზული, ტრაგიკული ხასიათის, მნიშვნელოვანი

სცენაა განზრახული, შეცდომა იქნებოდა, რომ შთამბეჭდავ პეიზაჟში ან ხალხის დიდ მასაში მოგვეთავსებინა, რადგან ეს განარიღებდა ტრაგედიისგან სიმძიმესა და პათოსს. უძლიერესი ადამიანური ქესტი დაიყვანება უმწეო, ბავშვურ ქესტიკულაციამდე, თუ მყინვარის ფონზე გათამაშდება და ყველაზე სისხლიანი ინდივიდუალური ბრძოლა მზარდი მასის შუაგულში ჩაიძირება. სიტყვები შეიძლება არ მნიშვნელობდეს, თუმცა არ არსებობს გამოსახულება, რომელსაც მნიშვნელობა არ გააჩნია.

სასწაულები და მოჩვენებები

კინოში ბუნება პრობლემური, სახიფათო საკითხიც კია. მაგალითად, შესაძლებელია ის უკიდურესი ხარისხით დამახინჯდეს „ექსპრესიონისტულად“, მაგრამ მისი მოკვება შეუძლებელია. ასევე, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ კინოს ტექნიკური შესაძლებლობები უადრესად მიესადაგებოდეს ყველა სახის ზღაპრებსა და ჯადოსნურ ამბებს. შეიძლება ასეც ვიფიქროთ, მაგრამ ასეც არ არის საქმე.

ჩვენ მხოლოდ მანამდე ვგრძნობთ საგნის არაბუნებრიობას, სანამ მისი ბუნებრივი წარმოშობის ფორმა ჯერ კიდევ ჩვენ გონებაშია. სპილოსავით დიდი ძალის მხოლოდ მაშინ გაგვაცოცხლებდა, თუ ძალის გვემახსოვრებოდა. თუ ვერ შევძელით ძალის გახსენება, ის, უბრალოდ, სხვა ჯიშის ცხოველი ხდება. ხესავით მაღალი ადამიანი შემადრწუნებელი იქნებოდა. მაგრამ გიგანტი? ხესავით მაღალი გიგანტი ყურს არ გვჭრის.

განსაცვიფრებელი და უცნაურია, როდესაც სამყაროში წარმოუდგენელი მოვლენები ხდება. თუმცა სხვა, ზღაპრულ სამყაროში მსგავსი მოვლენები ბუნებრივია. როდესაც ბუნების სახე დამახინჯებულია, მას შეუძლია მიიღოს სპექტრული, ზებუნებრივი გამოხატულება. მაგრამ მხოლოდ მანამ, სანამ ჩვენ ჯერ კიდევ ვცნობთ ჩვენთვის კარგად ნაცნობ ბუნების სახეს. თუ სახის ფორმები განისაზღვრა, ეს გამოხატულების დასასრულს ნიშნავს. ერთი სიტყვით, ზებუნებრივი მხოლოდ ჩვენთვის ნაცნობი ბუნების საშუალებით შეიძლება იყოს წარმოჩენილი. კინოში ზღაპრული სახე-სიმბოლოები

არასდროს აღძრავენ ზებუნებრივისა თუ მისტიკურის შეგრძნებებს, არამედ მხოლოდ განსხვავებულ ბუნებაში დასახლებული უჩვეულო ქმნილებების შეგრძნებას, და მათში ყოველთვის არის მოხელთებული რაღაც მეგობრული და სიმშვიდის მომგვრელი, როგორც საბავშვო ისტორიებში.

ეს არაა იმის მტკიცება, რომ ფილმი-ზღაპრები არ უნდა გადაიღონ. რატომაც არა?! ზღაპრები მშვენიერია და კინო პოეტური თუ თვალწარმტაცი ეფექტების ბევრ შესაძლებლობას იძლევა. უბრალოდ, ამგვარ ფილმებში არ უნდა ველოდოთ იდუმალ ან ტრაგიკულ ეფექტებს. კინოში მაგიური მოვლენები ვერასდროს აღიქმება სერიოზულად მიუხედავად იმისა, თუ რამდენად განვითარდება ილუზიის შექმნის გამომსახველობითი საშუალებანი. და არ აღიქმება სწორედ ამ მიზეზით, რადგან მაყურებელმა იცის კინოს ტექნიკური შესაძლებლობები და ყველაზე შემზარავი ეპიზოდებიც კი გასართობად გვეჩვენება გენიალური ტექნიკური ხრიკებიდან გამომდინარე.

ასევე, არსებობს უფრო ღრმა მიზეზი, რის გამოც შეუძლებელია ზღაპრული ფიგურების გამოყენება ზებუნებრივის აღსაწერად. ეს გამოსახულების ბუნებაში ზის. ერთთავიანი ცხოველის გამოჩენა არ ავლენს უფრო დიდ „ბუნებრიობას“, ვიდრე ათთავიანი არსებისა. ჩვენ უბრალოდ მიგვაჩნია, რომ მსგავსი არსებები არ არსებობენ. თუ ისინი გამოჩნდებოდნენ, არა თუ ზებუნებრივად, არამედ არაბუნებრივად მივიჩნევდით, როგორც ორთავიან ურჩხულს.

ზებუნებრივთან მიმართება სიზმრისმაგვარი ფიგურის მსგავსია. ის, რაც საგნებს ტრანსცენდენტურად და აჩრდილისებრად აქცევს, არა მათი ფორმა, არამედ მათი სუბსტანცია და ფიზიოგნომიკაა. ამას გარდა, რაც უფრო ნატურალისტურები არიან, მით უფრო იდუმალები ჩანან. მაგალითად, „კალიგარი“ (1920) უამრავ სისხლისღვრას შეიცავდა, მაგრამ იქ ორნამენტულობის დიდად სტილიზებული მომარჯვება გარდაქმნიდა ყოველგვარ საშინელებას, ძრწოლის ყოველ შეგრძნებას დეკორატიულობის ჰარმონიულ ესთეტიკაში და მისი გამოსახულებების სიზმრისეული ბუნება ყურეში მოლივლივად დატოვებდა ფილმს. თუმცა, როცა ჩვენი ოთახის ძველი,

ნაცნობი კარი უცებ ნელა და ჩუმად იღება და არავინ შემოდის ან როდესაც ფარდები ჰორიზონტალურად დაფრიალებენ ოთახის ცარიელ სივრცეში, ან როდესაც დაჟინებით გვიყურებს მავანის სახე ჩვენსავე ფანჯარაში - როდესაც, მოკლედ, ჩვენზე ბუნებითი იერსახე იცვლის თავის ფიზიოგნომიკას ან საქციელს, სწორედ ამ დროს გვეუფლება თრთოლისა თუ შიშის შეგრძნება.

იყო ასეთი ფილმი, სახელად „ნოსფერატუ“ (1922), რომელმაც თავის თავს სამართლიანად „საშინელებათა სიმფონია“ უწოდა. მთრთოლავი შფოთვა და კომმარები, ჩრდილოვანი ფორმები და სიკვდილის წინათგრძნობანი, სიგიჟე და მოჩვენებები - ეს ყოველივე მთების პირქუშ პეიზაჟებსა და ქარიშხლიანი ზღვების გამოსახულებებში იყო ჩაქსოვილი. ასევე იყო აჩრდილისებრი გასეირნება ტყეში მანქანით, რაც არც ზებუნებრივი და არც საშიში არ ყოფილა. მაგრამ ბუნების სურათ-ხატები ზებუნებრივის წინათგრძნობით იყო გადაფარული. ქარიშხლის დრუბლები მთვარის წინ ტრიალებენ გამალებით, ბნელი, ამოუცნობი სილუეტი ცარიელ ეზოში, ობობა ადამიანის სახეზე, გემი შავი აფრებით, რომელიც არხის გასწვრივ ისე მიცურავს, რომ მესაჭე არსად ჩანს, აყმუვლებული მგლები შუაღამისას და უეცრად დამფრთხალი ცხენები - ყველა ეს გამოსახულება სავსებით შესაძლებელია ბუნებაში. მაგრამ ეს გამოსახულებები სხვა სამყაროს გამყინავი ძალით იყვნენ გარშემორტყმულნი.

უდავოა, რომ არც წერილობით და არც ზეპირ ლიტერატურას არ შეუძლია ისე გამოსახოს აჩრდილისებრი, დემონური და ზებუნებრივი არსებები, როგორც კინოს. რადგან ადამიანის ენა მისივე რაციონალურობის პროდუქტია და ამიტომ უცნაური მაგიური ამბები, ორფეოსის მუსიკასავით მომაჯადოებელი სიტყვები, უარეს შემთხვევაში, შეიძლება გაუგებარიც იყოს, თუ „ზებუნებრივები“ არ არიან. მაშასადამე, სიტყვების გაგება შეუძლებელია, როდესაც ისინი გაუგებარნი არიან. ასე იცავს ადამიანის ინტელექტი თავს. თუმცა, სანახაობა შეიძლება იყოს ნათელი და გასაგები მაშინაც კი, როდესაც გაუგებარია. სწორედ ეს გვიყენებს თმას ყალყზე.

ამერიკული რეალიზმი

არსებობს ამერიკული ფილმები, რომლებსაც მძლავრი ეფექტი აქვთ, იმისდა მიუხედავად, რომ თავისთავად მხოლოდ არაორგანიზებული ბუნების სარწმუნო ასლს წარმოადგენენ. ცხადია, შეიძლება ითქვას, რომ მხოლოდ მოტივების შერჩევაც კი უკვე შემოქმედებითი ფორმირების პროცესია. მიუხედავად ამისა, ამ ფილმებში არ არის ორგანიზებული ამბავი, არც სტრუქტურირებული სიუჟეტი, რომელიც დაარღვევდა „სუფთა“ მასალის უმისამართო, ამორფულ ნაკადს. მაგალითად, ეს იმ ამერიკული „დედობრივი ფილმების“ ამბავია, რომლებმაც, ბოლო წლებში, წარმატებით მოახერხეს ყოველივეზე აღმატებული არტისტული იმპულსის გაღვიძება ცრემლების სახით.

მაგრამ ყველაფერი, რაც ემოციურ გავლენას ახდენს, არაა ხელოვნება. საგაზეთო ინფორმაციაც სერიოზული უბედური შემთხვევის შესახებ ხომ შეიძლება იყოს ღრმად შემაშფოთებელი?! ფილმები, რომლებსაც აქ განვიხილავ, არ იწვევენ ხელოვნებასთან დაკავშირებულ სენტიმენტებს. ისინი, უბრალოდ, უკვე არსებულ გრძნობებს აღვივებენ და ჩვენი მეხსიერება კი, დანარჩენზე ზრუნავს. ბოლოს და ბოლოს, დაკრძალვაზე გამომსვლელს საერთოდ არ სჭირდება დიდი ხელოვანი იყოს, რათა ცრემლი მოაღინოს ქვრივებსა და ობლებს.

ეს ამერიკული „დედობრივი“ დრამები გვაწვდიან ნედლ, არაფორმირებულ ხასიათსა და მასალას და თუნდაც ცრემლები წაგვსცდეს, ვამბობთ, რომ ეს ფილმები არ არის ხელოვნება. ესენი ოჯახური ცხოვრების კინემატოგრაფიული ინფორმაციული ცნობებია, დედობრივი სიყვარულის ურანიას დოკუმენტალისტიკა, და როგორც ფილმები, სადაც სიგარეტის წარმოების სხვადასხვა ეტაპებია ნაჩვენები, ეს („დედობრივი“) ფილმებიც იმ დედის გონების სხვადასხვა მდგომარეობასა და სიტუაციებს ასახავენ, ვისი შვილებიც ან აბედნიერებენ, ან ახარებენ მათ. ეს კი იმის გამო ხდება, რომ ყველას გყავს ან გყოლია დედა, ვისი ხსოვნაც ტივტივებს და იწვევს ცრემლებს ჩვენსავე თვალებში.

აქ უკვე არსებული ბუნებრივი ეფექტი მხატვრული ეფექტის ჩამნაცვლებელი ხდება. ყვავილებიც ლამაზია და არ სჭირდება მოხატვა, რათა ხელოვნება გახდეს; მათი თაიგულად შეკონვა თავისთავადვეა ხელოვნება, მაგრამ რაღაც ხომ უნდა უყო მათ - შეაკავშირო. ასევე, სამკაულებიც ლამაზია. თუმცა ხელოვნება მხოლოდ ოქრომჭედლის ხელით იქმნება. ეს ჩვენი, ევროპული მიკერძოებულობის ბუნებაა.

რა თქმა უნდა, უდავოა, რომ ცალკეული სცენების გადმოცემა, მსახიობებისგან ინდივიდუალური გრძნობების გამოსახვა მაინც ხელოვნებაა, ყველაზე ევროპული მნიშვნელობითაც კი. არც იმის უარყოფას ვცდილობთ, რომ ამერიკულ რეალიზმს ნამდვილად შეუძლია განსაკუთრებული რაღაცების მიღწევა ცალკეულ სცენებში. მაგრამ ფილმები, მთლიანობაში, ყოველთვის ცუდია. რეჟისორისა და მთავარი მსახიობის (მარი ქერი, მაგალითად, ერთ-ერთი საუკეთესოა) ნიჭი ხშირად უმიზნოდ ვითარდება მსგავს ფილმებში. (რამდენი ფილმი ყოფილა, რომლებშიც მნიშვნელოვანი მსახიობები არამნიშვნელოვან როლებს ასრულებენ!) ეს იმას ჰგავს, კარგი მომღერალი საერთოდ გაურკვეველ მელოდიას რომ დიღინებდეს. ჩვენ, შესაძლოა, გვესიამოვნა მისი ბრწყინვალე ხმით, მაგრამ მაინც გვესურვა, რომ ნამდვილი ხელოვნების ნიმუშით დაეტკბო ჩვენი სმენა.

ცხოველები

უკვე აღვნიშნეთ, რომ კინო - როგორც ყველა ხელოვნება - არათუ ობიექტური, „თავისთავადი ბუნების“ აღწერით, არამედ მასთან ადამიანის პიროვნული ურთიერთობითაა დაინტერესებული. თუმცადა, ფილმებში არის რაღაცები, რომელთა განსაკუთრებული ხიბლი ხელუხლებელი ბუნების ჩვენებაა, თვითმყოფადი ბუნება, რომელსაც საერთოდ არ შეხებია ადამიანი ხელი. მაგალითად, ცხოველები და ბავშვები.

კინოში ცხოველების ცქერისგან მიღებული განსაკუთრებული სიამოვნება ისაა, რომ ისინი არა თუ თამაშობენ, არამედ ფილმში ცხოვრობენ. მათ არ იციან კამერის შესახებ და თავის „საქმეებზე“ მოურიდელები სერიოზულობით

დადიან. თუნდაც კინოსთვის იყვნენ გაწვრთნილები, მხოლოდ ჩვენ ვიცით, რომ ეს ყველაფერი სანახაობაა. ისინი ამის აზრზე არ არიან და სრულიად სერიოზულად იქცევიან. ამგვარადვე, მსახიობი ცდილობს შექმნას ილუზია, რომ მისი გარდასახვა არა მხოლოდ „სპექტაკლი“, არამედ იმ მომენტში მისი რეალური გრძნობების გამოხატულებაა. მაგრამ არცერთ მსახიობს არ შეუძლია აჯობოს ცხოველს, რადგანაც ცხოველისთვის არ არსებობს ილუზია; მისთვის ყველაფერი სინამდვილე, რეალობაა. ეს არაა ხელოვნება! ამ შემთხვევაში, ფარულად ვუგლებთ ბუნებას ყურს. ცხოველების ბუნებრივ ზემოქმედებას კი აძლიერებს ფაქტი, რომ რადგან ცხოველები არ ლაპარაკობენ, მათი მდუმარე გამომეტყველება ნაკლებად მნიშვნელოვან დანაკლისად აღიქმება, ვიდრე ადამიანებისა.

და მაინც, ეს „მიყურადება“ პერსონალურ ურთიერთობას მოიცავს, კონკრეტულ დამოკიდებულებას ბუნების მიმართ, იმას, რომელიც ყოველთვის გარკვეულ მღელვარებასთანაა დაკავშირებული და იშვიათი თავგადასავლის განწყობას აღძრავს. რადგანაც არაბუნებრივია დააკვირდე ბუნებას ახლოდან ისე, რომ შეუმჩნეველი დარჩე. ჩვენი ნორმალური მდგომარეობა ისაა, რომ გარშემო საგნებს ბუნდოვნად აღვიქვამთ და მხოლოდ ჩვეული განზოგადებისა და სქემატური კონცეფციების ნისლში ვაქცევთ ყურადღებას. უმთავრესად მათ შესაძლო სარგებლის ან ზიანის მოტანის პრიზმაში ვუყურებთ – მათზე თავისთავადი დაკვირვება კი იშვიათად ან არასდროს ხდება.

ახლა, როდესაც ოპერატორი პროექტორს რთავს, ნისლოვან ნაკადში შეადგწევს და ჩვენს მხედველობას აბნელებს, მოულოდნელად აღმოვაჩინთ თავს ბუნების მიუჩვეველი, იდუმალი, არაბუნებრივი გამოსახულებების წიაღში. ხანდახან იმასაც ვგრძნობთ, რომ ღრმა, საკრალურ იდუმალებას მივუყურადეთ, დამალულ ცხოვრებას, რომელიც გამუდმებით ეუფლება აკრძალულის საიდუმლო ხიბლს.

ჩვენთვის განსაკუთრებით ამაღელვებელია უცნობ ცხოვრებაზე „უხილავად“ დაკვირვება. რადგან ჩვენთვის დაკვირვების დროს ბუნებრივია თანდასწრება. თუმცა, ჩვენი ერთ-ერთი უდიდესი მეტაფიზიკური წადილი

არის დავინახოთ ის, თუ როგორ გამოიყურებიან საგნები, როდესაც არ ხდება ჩვენი თანდასწრება. ამის შესაძლებლობას კამერა გვაძლევს. ბუნების ასეთ გამოსახულებებს, ყოველთვის განსაკუთრებული განწყობა აქვთ. და სწორედ ეს განწყობაა, რისი აღბეჭდვაც კამერას სურს.

რა მომხიბვლელია ცხოველების ფიზიოგნომიკა და გამომეტყველება! და რა ილუმალია, რომ მათი გვესმის! რა თქმა უნდა, მხოლოდ ანალოგიით. მაგრამ რა ხდება, თუ ეს გამართლებულია?! წარმოიდგინეთ, რა დახვეწილ ეფექტს მიიღებდა რეჟისორი, ადამიანისა და ცხოველის ფიზიოგნომიკებს შორის მსგავსებები რომ აღებეჭდა! ჯო მეის ფილმში „ინდოელთა საფლავი“ არის ასეთი მომენტი, როდესაც ინდოელი მაჰარაჯას შემსრულებელი კონრად ვეიტის პირი, შეუმჩნეველი მოძრაობის დროს, უცრად ემსგავსება ვეფხვს. სწორედ ასეთ დროს ვგრძნობთ ილუმალ კავშირს ბუნების ძალებსა და ემოციებს შორის, რომელთა საიდუმლოებანი სიტყვებით ვერ აიხსნება.

³ რადიარდ კიპლინგი (1865 – 1936); ინგლისელი პოეტი და მწერალი, ვისი შემოქმედებაც ინდოეთის გამოცდილებით იკვებება;

წარმოიდგინეთ ცხოველური ზღაპრების პოეზიის ჯერ კიდევ გაუგონარი შესაძლებლობები, რომლებიც მსგავს სცენებშია ნაგულისხმევი! ჩვენ გვჭირდება კინოს კიპლინგი.³ და დაფიქრდით იუმორსა და ტკბილ ირონიაზე, რომელიც ადამიანებისა და ცხოველების სამყაროს კავშირში იმალება. ფაქტობრივად, ცხოველები ადამიანთა გარკვეული ტიპების კარიკატურებს წარმოადგენენ, როდესაც, ამავე დროს, მათივე ნამდვილობა არ ღებდა ეჭვქვეშ. ეს გამოსახულებისგან მიღებული ორმაგი სიამოვნებაა. ფაქტია, რომ ამ ცხოველებს ადამიანის ფიზიოგნომიკა აქვთ და, იმავდროულად, თავისსავე ძვირფას, პატიოსან ცხოველურ სახეს ინარჩუნებენ.

ბავშვები

ბავშვებს ისეთივე ხიბლი აქვთ კინოში, როგორც ცხოველებს: ეს ბუნების მიყურადების შეგრძნებაა. ბავშვებიც არ თამაშობენ, არამედ ცხოვრობენ. მაგრამ უფროსი ბავშვებიც კი, რომლებიც თამაშობენ, მაინც იწვევენ ჩვენში დიდ აღტაცებას მათი არაცნობიერი გამოსახულებებისა და ქესტების ბუნებრიობის საშუალებით. ჩვენთვის, უფროსებისთვის, ბავშვების

ფიზიოგნომიკა ისეთივე უცნაური და ილუმალია, როგორც ცხოველებისა და ფაქტი, რომ ისინი მთლად უცხოებიც არ არიან, უფრო ილუმალს ხდის მათ. და იმ ბავშვების ყურება, რომლებიც წარმოიდგენენ, რომ არ აკვირდებიან, დაკარგული სამოთხის ხილვას ჰგავს.

არსებობენ ზრდასრული მწერლები, რომლებიც კარგად იცნობენ ბავშვის ფსიქოლოგიას და იციან, როგორ მოახდინონ ბავშვების ენის იმიტირება. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ზრდასრული ვერასდროს შეძლებდა ბავშვივით მოქცევას ან მათი გამომეტყველებებისა და ჟესტების იმიტირებას, რადგან მიუხედავად იმისა, იცის თუ არა ზრდასრულმა სწორი სიტყვები, მას არ აქვს პატარა ხელები ან უცოდველი სახე.

მეტიც, ძალიან თვალშისაცემი ფაქტია, რასაც, ალბათ, სათანადოდ ვერც ავხსნი - ბავშვებს კინოში უფრო მნიშვნელოვანი როლები ეკისრებათ, ვიდრე სცენაზე. სცენაზე ერთადერთი მნიშვნელოვანი რაღაც არის მათი როლი პიესაში - უნდა აჩვენონ, რისი გაკეთება შეუძლიათ. თუმცა, კინოში - როგორც უკვე ვიხილეთ - ახლო კადრები მათი სახის გამომეტყველებასა და ჟესტებთან იმდენად გვაახლოებენ, რომ მათი, როლიდან და პიესიდან დამოუკიდებელი, ბუნებრივი ფენომენი გვგვრის სიამოვნებას. ეს ძალიან ჰგავს ბუდეში პატარა ჩიტის ყურებას. სცენაზე ბავშვი, რომელიც ცუდად თამაშობს, უკიდურესად შემაცბუნებელია (კარგადაც რომ თამაშობდეს, ჩვენივე გარკვეული დისკომფორტი არ მოგვასვენებს). კინოში ცუდადაც რომ თამაშობდეს, შეიძლება მაინც ვიგრძნოთ ლამაზი ბავშვის ყურებით მოგვრილი სიამოვნება. ამის ერთ-ერთი მიზეზი ისაა, რომ ბავშვის სახის გამომეტყველება ვერასდროს იქნება ისეთი ყალბი, როგორც დასწავლილი სიტყვა, რადგან გამომეტყველებები თანდაყოლილი ფიზიოგნომიკის განვითარებაა. კინოში ბავშვი უბრალოდ თავის ხელებს იყენებს; მაგრამ სიტყვები, რომლებსაც წარმოთქვამს, ყოველთვის არ არის მისი. ზედმეტია იმის თქმა, რომ ყოველთვის არასწორ ნოტად ჟღერს რეჟისორის ზეგავლენა ბავშვის მოძრაობებზე, თითქოს მეთოჯინე მართავსო. ბიძია რეჟისორმა უნდა ისწავლოს ბავშვისთვის საკუთარი იმპულსებით მოქმედების უფლების მიცემა.

თუმცა, კიდევ ერთი ფაქტია, რომ კინომ ბრწყინვალე ბავშვი მსახიობების მთელი სერია შექმნა. თეატრმა ვერასდროს შეძლო ისეთი მაგარი ან თუნდაც სრულყოფილი ბავშვების შექმნა, როგორც, მაგალითად, მსახიობი ჯეკი კუგანია.⁴ თეატრის დრამატურგებიც არ წერენ ბავშვებისთვის მნიშვნელოვან როლებს, თუნდაც იმიტომ, რომ ამ როლების შემსრულებელი არავინ არაა. ამის საპირისპიროდ, იშვიათად თუ ნახავთ ახალ ფილმს, რომელშიც ერთი ბავშვი მაინც არ მონაწილეობს. მე ვერ ავხსნი, თუ რატომ ხდება ასე. შესაძლოა, მიმიკის ნიჭი უფრო ფუნდამენტურია, რადგან ის თავისთავად არსებობს და უფრო მალე ვითარდება, ვიდრე ენაში გამოხატვის უნარი.

ერთი ფაქტი უდავოა, რომ კინოს მთელი ატმოსფერო და ინტელექტი ბავშვებს დიდ შესაძლებლობებს აძლევს. კინოს სამყარო უფრო ბავშვურია. ჩვეულებრივი ცხოვრების პოეზია არის კარგი ფილმების არსი, რაც პატარა ადამიანების ახლო პერსპექტივიდან უფრო მეტად ხილულია. ბავშვები უფრო კარგად იცნობენ ოთახის საიდუმლო კუთხეებს, ვიდრე უფროსები, ჯერ კიდევ შეუძლიათ მაგიდებისა და სავარძლების ქვეშ შეძრომა. უფრო მეტი იციან ცხოვრების პატარა მომენტების შესახებ, რადგან მათზე დასაფიქრებელი საკმარისი დრო აქვთ. ბავშვები სამყაროს ახლო ხედით უყურებენ. შორეული მიზნებისკენ მიმავალი უფროსები კი სწრაფად ჩაუვლიან ხოლმე ამ კუნჭულებისა და ნაპრალების შინაგან გამოცდილებებს. შესაძლოა, ხშირად იციან, რა უნდათ, მაგრამ ხშირად არაფერიც არ იციან. მხოლოდ ბავშვები, თამაშისას, უმზერენ წვრილმან დეტალებს.

უფრო სწორედ ამიტომაც კინოსეული ატმოსფერო ბავშვების(ათვის) სახლი, ვიდრე თეატრისა. კინოს ბავშვური მენტალობა ასევე იმასაც ხსნის, თუ რატომ შეხვდნენ ამერიკელები კინემატოგრაფს ასე მომზადებულები, და თუ რატომ შეიცავენ ამერიკული ფილმები ბავშვების პოეზიას, რომელსაც ჩვენ, ძირძველი ევროპელები, ვერასდროს გავიგებთ. მაგალითისთვის ავიღოთ მარკ ტვენის ნაწერები ბავშვებზე, რომლებიც ბავშვებისა და უფროსების თანასწორობაზეა დაფუძნებული. ან კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ ჩაპლინის გასაოცარი ფილმი

⁴ Jackie Coogan; 20-იანი წლების ვარსკვლავი მსახიობი ბავშვი. ის აუცილებლად გეყოლებათ ნანახი, ჩარლი ჩაპლინის 1921 წლის ფილმში „ბავშვი“.

„ბავშვი“, რომელშიც ის (ჩაპლინი) და ჯეკი კუგანი გაითამაშებენ პატარა ბიჭუნასა და მაწანწალას შორის დამყარებულ მეგობრობას.

ჩვენი – ევროპელების - შემთხვევაში, თაობებს შორის უფსკრულია და ამ კონფლიქტში უფრო მწარე უთანხმოებაა გაჩაღებული, ვიდრე კლასობრივ ბრძოლაში. ატლანტის ოკეანის გადაღმა, თაობებს შორის დემოკრატიული თანასწორობა ჭარბობს. დოსტოევსკის ზრდასრულებმაც, შესაძლოა, ბავშვებთან ერთად უკეთ იგრძნონ თავი. რუსეთში ბავშვებიც კი უფრო სერიოზულები და მეტ-ნაკლებად გაზრდილები არიან. მათი საერთო ბავშვური ხასიათი, პირიქით, იმის საფუძველია, რომლითაც ზრდასრული ამერიკელები ურთიერთობენ ბავშვებთან - მარკ ტვენის, ჩაპლინის „ბავშვში“ თუ სხვა ფილმებში. ეს ინტელექტუალური გულუბრყვილობის სამყარო გამორიცხავს კონცეპტუალურ აბსტრაქციებს და მხოლოდ უშუალო, ხილულ გამოცდილებებს ცნობს. მაშასადამე, აქ ბავშვის გამოცდილება იმდენად იზრდება, რომ მისი „ხელოვნების უნარი“ თითქმის უტოლდება ზრდასრულისას.

სპორტი

კინოში, სპორტული მიღწევების ყურებისგან მოგვრილი სიამოვნება ასევე უნდა ჩაითვალოს ბუნებრივ და არა მხატვრულ სიამოვნებად. არანაირი კრიტიკა აქ არ იგულისხმება. ამის ყურება კინოში სასიამოვნოა და მხოლოდ განწყობის გამფუჭებელი ტიპი დაიჟინებდა, რომ ეს კონკრეტული სიამოვნება მხოლოდ ლეგიტიმური ხელოვნებიდან უნდა მომდინარეობდეს.

სპორტულ კადრებს კინოში რეალობასთან შედარებით, უპირატესობა აქვს, რადგან მოვლენების დანახვას აადვილებენ. სპორტულ არენაზე, ერთ ადგილას, მხოლოდ ერთხელ შეიძლება ვიყოთ, ამრიგად, მხოლოდ ერთი პერსპექტივიდან შეგვიძლია დავინახოთ ყოველივე. კინოში კი პირიქით, ვხედავთ წინიდან და უკნიდან, ამა თუ იმ მხრიდან, ამიტომ ამაღელვებელი მომენტები (რომელიც რეალურ სამყაროში ძალიან სწრაფად ხდება, რათა სათანადოდ აღვიქვათ და ვისიამოვნოთ) რამდენჯერმე შეიძლება იქნეს

გადაღებული, რისი მეშვეობითაც დრო თითქმის შეჩერებული ხდება. ამგვარად, კინოს მაყურებელს შეუძლია სწრაფწარმავალ მოქმედებებზე შეჩერება, შეუძლია უეცარ მოვლენებზე გაჩერდეს და, ცოტა არაბუნებრივადაც, უჭვრიტოს იმას, რასაც ბუნებაში მხოლოდ თვალს მოჰკრავდა, თუმცა ვერასდროს დააკვირდებოდა.

მოძრაობა

თუმცადა, სპორტული მიღწევები, შესაძლოა, მოძრავი მხატვრული გამოხატულება გახდეს, ცხენის ნავარდის ტემპს შეუძლია ხშირად უფრო მეტი აღელვება გამოხატოს, ნახტომს კი მეტი უეცარი ემოცია, ვიდრე სახის ქესტსა თუ გამომეტყველებას. ზოგადად, კინოს, თეატრთან შედარებით, დიდად ამდიდრებს ის, რომ შეუძლია გამოიყენოს მოძრაობის, ტემპის პოტენციალი, როგორც გამოხატვის საშუალება.

ერთი ამერიკული ფილმია, რომელშიც ვაჟი თავის უიღბლო და დიდი ხნის დაკარგულ დედას იპოვის ღარიბთა თავშესაფარში. მას შემდეგ, რაც ყველა დაასრულებს ჩახუტებას, კოცნასა და ბედნიერების ცრემლების ღვრას, ჩნდება კითხვა, თუ როგორ გაზარდა რეჟისორმა დაძაბულობა და გადაარჩინა შესუსტებისგან, რადგანაც ადგილმდებარეობა ფინალურ სცენაზე გადადის. მან (რეჟისორმა) შვილს დედა ეტლში ჩაასმევინა და მასთან ერთად გააჭენა მომდევნო სცენის ადგილისაკენ. ეს სახიფათო მოგზაურობა ვნებიანი ლტოლვის სიმბოლო ხდება. უფრო სწრაფად, უფრო სწრაფად! აჰ, აღმავალი ტემპი მზარდი მოუთმენლობის გამოხატულება ხდება. სახლები, ხეები, ხალხი ჩაიფრენენ მქროლავი ეტლის ფონზე; სამყარო ბედნიერების ბოღვით მდგომარეობაში გადაიზრდება. და როდესაც საბოლოოდ ჩამოდიან, აფეთქებული ჭურვის მთელი მწველი ინტენსიურობით შედიან ოთახში. ეს კი იმას ხსნის, თუ რატომ თამაშობენ ცხენები და მანქანები, თვითმფრინავები და გემები კინოში, ზოგადად, ასეთ მნიშვნელოვან როლს. არა მხოლოდ იმიტომ, რომ თავადვე, ალეგორიულად, ატრაქციონები არიან. ყოველთვის ადამიანი მოძრაობს, როდესაც ისინი მოძრაობენ. მათი მოძრაობა, აგრეთვე

ადამიანის მოძრაობას მოიცავს; უბრალოდ, აქ ადამიანური ქესტები გაზვიადებულია. ამრიგად, ცხოველების მოძრაობის საშუალებით, ადამიანის გამომსახველობითი დიაპაზონი თვალშისაცემად ძლიერდება.

ადევნება

ანალოგიურად, მხოლოდ კინოში შეიძლება გადმოიცეს სიჩქარის გამოცდილება. მოძრაობას რეალობაში ვხედავთ, როგორც მხოლოდ მომენტს, მოძრაობის ერთგვარ განიკვეთს. კინოში კი, მორბენალსაც თან ვახლავართ და უსწრაფესი მანქანის გვერდითაც ვმგზავრობთ. კინოში მოძრაობა არაა მხოლოდ სპორტული ან „ბუნებრივი“ ფაქტი; ის შეიძლება ემოციური ან სასიცოცხლო რიტმის უმაღლესი გამოხატულება იყოს.

ამრიგად, ადევნების მღელვარება კინოს ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი და უეჭველი ეფექტია. ხელოვნების არცერთ დარგს არ შეუძლია საფრთხის ისე წარმატებულად წარმოჩენა, როგორც კინოს. ხელოვნების სხვა ფორმებს საფრთხე ან ჯერაც არ გამოუყენებია, ან სულ ახლახან აითვისა. მაგრამ ბედისწერა მოქმედებაში, საშიშროება კი თვალწინ არ არის დამკვიდრებული, მაგრამ უკვე არსებობს - ეს მოტივი კინოსთვის ექსკლუზიურია. ადევნების ეპიზოდში, როდესაც სცენა იცვლება „ნებისმიერი წამიდან“ „ჯერ კიდევ არამდე“, კინოს შეუძლია იმედისა და შიშის წუთები დაყოს ხილულ, დრამატულ წამებად ან განავრცოს, რათა ასახოს ბედისწერა არა მხოლოდ მისი ზემოქმედებით, არამედ ისე, როგორც, არსებითად, ის არის დროის თავისთავად ჩუმ მსვლელობაში.

თუ მართალია, რომ კინო ექსკლუზიურადაა განპირობებული ხილულით, იმით, რაც სხეულებრივი, ადამიანური მოქმედებებია, მაშინ გამოდის, რომ სპორტული და აკრობატული შესრულებები უნდა მივიჩნიოთ ადამიანის სიცოცხლის განსხეულების უადრესად ინტენსიურ გამოხატულებად.

მაგრამ აქ ასევე იმ ფილმებისთვის ჩნდება საფრთხე, რომელთაც არა მხოლოდ კინემატოგრაფიული ატრაქციონების, არამედ ადამიანური ბედისწერის ამბების აღწერა სურთ. რაც უფრო მნიშვნელოვანი და

საინტერესოა სპორტული საქმიანობა კინოში, მით უფრო მეტად მოკლებულია დრამატულ ქმედებას. ის წყვეტს ექსპრესიულ მოძრაობას, აღწევს დამოუკიდებელ მნიშვნელობას და დრამაში ერთგვარი დანამატის ეფექტი აქვს.

როდესაც ადამიანს მისდევენ და თხრილზე ხტება, ჩვენ ამ დროს ადევნება გვალეღვებს და გვაინტერესებს. მაგრამ თუ ეს ნახტომი სპორტული ქმედებასავით შთამბეჭდავია, მაშინ უკვე ისე გვაინტერესებს, როგორც ნახტომი, დრამისაგან და მისი მნიშვნელობისგან დამოუკიდებლად. ეს ჩვენი ინტერესის ფოკუსს გადაადგილებს და დრამას „სენსაციური“ მოვლენის რეგისტრში გარდაქმნის.

ამრიგად, კინოს გმირმა ფიზიკური აქტივობები ისე უნდა შეასრულოს, რომ სპორტული პერსონაჟი არ გახდეს, თუნდაც ურთულესი ტრიუკების შესრულება მოუწიოს. რადგან სპორტისთვის მოძრაობა თავად მიზანია და, როგორც ექსპრესიული მოძრაობა, გამოუსადეგარია. ზოგჯერ, რეჟისორს შეიძლება ძალიან გაუჭირდეს გამყოფი ხაზის დახატვა. პერსონაჟი, რომელიც რინგზეა, არასდროს უნდა გახდეს მოკრივე, მორბენალი ადამიანი კი არასდროს უნდა გახდეს „სპრინტერი“, რადგან შემდეგ კინო იძენს „პროფესიონალის“ მზაკვრულ ნაკლოვანებას, რომელიც ეჭვქვეშ აყენებს შესრულების ავთენტურობას და ქმედებას უშუალოდ სიცოცხლისმიერი ქემარიტებისგან განძარცვავს.

სენსაციები

სენსაციები სანახაობებია, რომელთა მიმზიდველობა და გავლენა იმ ილუზიაში მდგომარეობს, რომ ისინი ჩვენთვის წარმოდგენილია კადრებში, რომლებიც ბუნებისთვის ზუსტი და ავთენტურია. ბოლოს და ბოლოს, ჩვენ ხომ თითქმის ვერასდროს ვესწრებით ორი ლოკომოტივის შეჯახებას, ხიდების ჩამოქცევას, კოშკების აფეთქებებსა თუ მეხუთე სართულიდან ადამიანების უეცარ გადმოვარდნას. გვაინტერესებს, თუ როგორ გამოიყურება ეს ყოველივე

რეალობაში. ამ თვალსაზრისით, მსგავს ატრაქციონებს არაფერი აქვთ საერთო ხელოვნებასთან.

მაგრამ მათი იშვიათობა სულაც არაა საკმარისი სენსაციების მიმზიდველობის ასახსნელად. არსებობს ყვავილების ან პეპლების იშვიათი ჯიშები, ისეთი იშვიათიც, როგორც მაგალითად დიდი ხანძარია, მაგრამ მათ ხომ იგივე ეფექტი არ ექნებოდათ კინოში?!

ჩვენ, განსაკუთრებით გვსიამოვნებს კინოში აღბეჭდილი „ურისკო“ სენსაციის საფრთხე ისევე, როგორც გალიაში გამოკეტილი მძვინვარე ვეფხვი იწვევს სასიამოვნო კანკალს, რადგან ვიცით, რომ საკმაოდ უსაფრთხოდ ვართ, ასევე მოგვწონს ფილმების ყურება, რომლებიც სიკვდილს ახლოდან გვაჩვენებენ. ეს უსიცოცხლო, ცხოველური უპირატესობის სასიამოვნო გამოცდილება კინოში, ბოლოს და ბოლოს, ნებას გვრთავს თვალეში ჩავხედოთ იმას, რაც რეალობაში რომ შეგვხვედროდა, შეგვაკრთობდა.

მაგრამ საფრთხეს ექსპრესიული ფიზიოგნომიკაც აქვს და რეჟისორისა და ოპერატორის ხელოვნება სწორედ ამის მანიფესტირებაა, რადგანაც არსებობს საშინელი კატასტროფები, რომელთა შედეგები გარეგნულად, უბრალოდ, არ ჩანს. მსგავს მოვლენებს ვერაფერს მოვუხერხებთ კინოში. თუმცა რჩება უცნაური საიდუმლო, რომლის მიხედვითაც ჩვენ მაინც გვესმის ელემენტების გამოხატულების თამაში. ჩვენ სიბრაზეს, ავბედით საფრთხეს ვხედავთ მიზეზის სახედ ისევე, როგორც ცხოველებისა და ჩვენი ნაცნობი ადამიანების სახეებს. თითქოს იგივე მეექვსე გრძნობა გვექონდეს, რაც ცხოველებს აშკარად გააჩნიათ და რაც საშუალებას იძლევა, ამოიცნო საფრთხეები, როდესაც ჯერ კიდევ ძალიან შორს არიან. კარგ რეჟისორს, მიზეზის ექსპრესიულობაში შორსმჭვრეტელი გამჭრიახობა უნდა ჰქონდეს.

აგრეთვე შესაძლებელია, რომ სენსაცია მხატვრულად იქნეს გამოყენებული „სენსაციურის“ მძაფრი ინტერპრეტაციით, რათა ხაზი გაუსვას უკიდურეს ინტენსიფიკაციას, ერთგვარი ძახილის ნიშნის ფუნქციით სიუჟეტის კულმინაციურ წერტილში. შემდეგ სენსაცია ამოქმედდება როგორც „დრამ-

როლი“ ან ფანფარა (სასიგნალო საყვირი). მთელი ექსპრესიული ზედაპირი, რისი გამონათვაც ადამიანს შეუძლია, ვრცელდება საგნებზე და სხივების დაშლა და კლდეების დაცემა ადამიანური გრძნობების მობილურ სიმბოლურ გამონათულებებად გადაიქცევა .

ცხადია, ეს მხოლოდ მაშინ ხდება, როდესაც გარეგნული კატასტროფები შინაგანს ემთხვევა, როდესაც აფეთქება ერთდროულად ხდება შიგნით და გარეთ. როდესაც ასე არაა, სენსაცია დანამატად აღიქმება გარკვეულ სპორტულ საქმიანობებზე. რაც ვთქვით, იგივე ხდება აქაც, მაშასადამე, სენსაცია ხდება მოქმედებისგან განცალკევებული დამოუკიდებელი მოვლენა. ეს ინტერესის ფოკუსად იქცევა და, შესაბამისად, ძირგამომთხრელ ფაქტორადაც. რაც უფრო დიდია სენსაცია, მით უფრო დიდია მოქმედების ნაკადის ძირის გამოთხრის რისკი, როგორც უკვე ვნახეთ, კინოში თვალშისაცემი სპორტული ქმედებების შემთხვევაში.

მაგრამ დრამატულის ეფექტურობა ისევე, როგორც თავად სენსაციისა, ზიანდება, თუ ვგრძნობთ რომ მთელი მოქმედება მხოლოდ სენსაციისკენაა მიმართული. ასეთივე ამბავია იუმორთან მიმართებისას. ხუმრობები ბევრად უფრო ეფექტურია, როდესაც სპონტანურად წარმოიქმნება საუბრისას, ვიდრე საამისოდ საგანგებოდ გამოგონილ ანეკდოტში.

ამის საპირისპიროდ, ოსტატურად გადაღებულ სენსაციას შეუძლია ჩვენს ნერვებს საკუთრივ სხეულებრივი შეგრძნებები მიანიჭოს, რომლებიც ასევე მის ეფექტს აძლიერებენ. კერძოდ კი, კინოს შეუძლია თავბრუსხვევის შეგრძნება გამოიწვიოს. ფერწერულ სივრცეში გამოსახულ ყველაზე დიდ კატასტროფას, რომელიც ჩვენი სივრციდან განცალკევებულია, არასდროს ექნება ისეთივე იმპულსი, როგორც გამოსახულებას, რომელიც ფილმში წარმოჩენილი ყოველი უფსკრულის კიდეზე ამოგვაცოფინებს თავს და ჩვენს თვალწინ საშიშ სიბნელედ. შორეული კომკის დანგრევა არაა ისეთი ზარდამცემი, როგორც სხივი, რომელიც სურათიდან პირდაპირ თავზე გვეცემა. რეჟისორი ფრიად გონიერი იქნება, თუ ამ ეფექტს შენიშნავს. საკუთარი თავისთვის საფრთხის

მომენტალური ილუზია ყოველთვის უფრო ეფექტურია, ვიდრე კატასტროფების გამოსახულებები, რომლებიც სხვებს აჭარბებენ სენსაციად.

დადგმა, მაკიაჟი და ილუზია

კინოს ნატურალიზმის ფანატიკოსები ხშირად ამტკიცებენ, რომ კინო შეუთავსებელია დახატულ პეიზაჟებთან და რომ კინო უფრო მეტ ავთენტურ ბუნებრიობას მოითხოვს, ვიდრე თეატრი. ეს ფაქტია. მაგალითად, საგულისხმოა, რომ კინოს - კინოში ისეთივე შარმი აქვს, როგორც თეატრს - თეატრში. მეორე ფილმი პირველ ფილმს შედარებით რეალურობას აჩუქებს, მაგრამ თეატრი კინოში ყოველთვის უბედურებაა. ეს იმიტომ ხდება, რომ ზეთის საღებავის შეუფარავი გამოყენება კინოს მისი არსისგან განძარცვავს: რეალობის ილუზია, რომელსაც ფოტოგრაფიული აპარატის რეალურობა გვთავაზობს.

ჩემი გამოცდილებაც და რწმენაც ის გახლავთ, რომ კინოს დეკორაცია აბსოლუტურად ავთენტური უნდა იყოს. ჩემეული მიზეზი ის არაა, რომ „კამერა არ იტყუება“, საქმე ეს როდია. რაც მნიშვნელობს ისაა, რომ ფოტოგრაფია ქმნის ასლს. თუ ის არ ასახავს საგანს, როგორც ორიგინალს, მაშინ გამოსახულება ასლის ასლს წარმოადგენს და ამრიგად რეალობასთან კონტაქტსაც კარგავს. თეატრში დადგმამ შეიძლება გაამართლოს, მაგრამ ფოტოგრაფირებული დადგმა რეპროდუქციის რეპროდუქციაა, რომელშიც მანიფესტირებული რეალობაც, ცხადია, ორთქლდება და მხოლოდ ალუზიურ მინიშნებასდა ტოვებს.

**თომას ელზასერი და მალთე ჰაბენერი - კინო, როგორც
სარკე და სახე**

წინასწინდებობა დაურთო და თარგმნა ნინო შველიძემ

2019 წელს კინომ ორი უმნიშვნელოვანესი ავტორი - 4 დეკემბერს კინოს ისტორიკოსი და მკვლევარი თომას ელზასერი, 17 დეკემბერს კი, კინოთეორეტიკოსი პიტერ უოლენი - დაკარგა. ელზასერისთვის უოლენი „კარგი მამა“ იყო, ადამიანი „ყოვლისმომცველი მეხსიერებით“, რომელიც 2000-იანი წლების დასაწყისში მეხსიერებას თანდათან კარგავდა. სწორედ პიტერ უოლენის დახმარებითა და ბრიტანული კინოინსტიტუტის დაფინანსებით, 1971-1975 წლებში ელზასერი ჟურნალ „მონოგრამის“ რედაქტორი გახდა. „მონოგრამში“ გამოქვეყნებულმა ესემ („ხმისა და ძრისხანების ზღაპრები: დაკვირვებები ოჯახურ მელოდრამაზე“) მას, როგორც მკვლევარს, მალევე საერთაშორისო აღიარებაც მოუტანა. 1970 წლიდან 2019 წლამდე ელზასერს ეკუთვნის არაერთი წიგნი და კინოს შესახებ დაწერილი 200-მდე ესე. მისი სიყვარული კინოს მიმართ ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო კინემატოგრაფიული ტრადიციის შეჯახებით იწყება, ელზასერს ევროპული არტჰაუს ფილმების სიყვარული მშობლებისგან, ჰოლივუდური კინოსურათების სიყვარული კი, ბერტ ლანკასტერზე შეყვარებული დიდი ბებიისგან გამოჰყვა. მოგვიანებით დაინტერესდა ორივეთი, როგორც კლასიკური ჰოლივუდით (დაგლას სირკი), ისე ვაიმარის პერიოდისა თუ 60-70-იანი წლების გერმანული კინოთი (ჰარუნ ფაროკი, რაინერ ვერნერ ფასბინდერი).

„კინოს თეორია (შესავალი გრძნობების მეშვეობით)“ თომას ელზასერის 7 ლექციის მიხედვით შედგენილი წიგნია, ლექციებს 2005-2006 წლებში ამსტერდამის უნივერსიტეტის კინოსა და ტელევიზიის სამაგისტრო

პროგრამის სტუდენტებს უკითხავდა. ტექსტები მოგვიანებით მალტე ჰაგენერს გადაეცა, რომელმაც გერმანულად თარგმნასთან ერთად, წიგნის ყოველ თავს გარკვეული ფორმა მისცა, ტექსტს კი ხორცი საკუთარი დაკვირვებებით შეასხა.

წიგნით ელზასერმა კინო და მისი თეორია სხეულს, მის ნაწილებსა და ადამიანის გრძნობებს დაუკავშირა. შვიდ ნაწილად დაყოფილ წიგნში კინო წარმოგვიდგება ისე, როგორც გარკვეული ტიპის ტერიტორია, როგორც კარი, ფანჯარა, ჩარჩო, სარკე, ანდა დიდი გასაიდუმლოების ადგილი, რომელიც ადამიანის სხეულსა (სახე, თვალი, კანი, ყური, ტვინი) და მის გრძნობებს უკავშირდება.

„კინო, როგორც სარკე და სახე“ ზემოთ ნახსენები წიგნის ერთ-ერთი ნაწილია. მკითხველისთვის სახე აქ ერთდროულადაა რუკაცა და ტერიტორიაც, რომელიც კინოში ახლო ხედის დახმარებით მაყურებელს აბრუნებს ხელოვნების ისტორიის უმნიშვნელოვანეს მეტაფორასთან, სარკესთან, იმდენად ძველ იდეასთან, რამდენად ძველიც სარკეში ყურებაა.

„კლასიკური კინოს თეორიაში პირველობისათვის ერთმანეთს ეკრანის ორი მეტაფორა ეჯიბრებოდა. ბაზენი და რეალისტები ემხრობოდნენ მოსაზრებას, რომ ეკრანი სამყაროში გაჭრილი „ფანჯარა“ იყო, რაც მის საზღვრებს გარეთ უზარმაზარი სივრცისა და ურიცხვი ობიექტის არსებობას გულისხმობდა. თუმცა ეიზენშტეინის, არნჰაიმისა და ფორმალისტებისათვის ეკრანი ჩარჩო იყო, რომლის საზღვრებიც გამოსახულებათა გამოჩენით ყალიბდებოდა. ჩარჩო მნიშვნელობასა და ეფექტებს ქმნიდა; ფანჯარა მათ აჩვენებდა. ჟან მიტრისათვის კინოს განსაკუთრებული უპირატესობა და მიმზიდველობა ამ ორი მეტაფორის მნიშვნელობათა შენარჩუნებაში მდგომარეობს. კინო ერთდროულად არის ჩარჩოცა და ფანჯარაც.

კლასიკური კინოს თეორია უფრო შორს ვერ წავიდა. თანამედროვე თეორია მხოლოდ დისკუსიის ახალ სივრცეში გადანაცვლებითა და სხვა სისტემის დახმარებით განვითარდა. დაწინაურდა ახალი მეტაფორა: „ეკრანს სარკე ეწოდა.“

1980-იანი წლების შუახანებში, როცა კინომ, როგორც სარკემ, თავისი შემეცნებითი შესაძლებლობები, ერთი შეხედვით, ამოწურა, კინოთეორიაში კვლავაც გაჩნდა ინტერესი ახლო ხედის, სახისა და დეტალების მიმართ. იმდენად, რამდენადაც კინოთეორიის საკვანძო საკითხი - სარკეში ყურება (განვავრცოთ იგივე სახესა და ახლო ხედზე) - გაცილებით ძველია, ვიდრე ამ იდეით ნასაზრდოები, მასზე მეტად მოდური, ფსიქონალიზით შთაგონებული 1970-იანი წლების თეორიები. კინოს, სახესა და ახლო ხედს შორის კავშირის დადგენისას, კვალმა შესაძლოა მოძრავი გამოსახულებების ადრეულ პერიოდამდე მიგვიყვანოს, რაც თვალსაჩინო გრიფიტზე მსჯელობით ხდება, პოპულარული კი (მარია) ფალკონეტის სახის მეშვეობით, კარლ თეოდორ დრეიერის ფილმში „ჟანა დარკის ვნება“ (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928). თუმცა ახლო ხედის პირველი სრულყოფილად ჩამოყალიბებული თეორიისათვის ვალში ბელა ბალაშთან ვართ - სცენარისტთან, რეჟისორთან, კრიტიკოსსა და თეორეტიკოსთან, რომელიც ახლო ხედისა და სახის მნიშვნელობას ჯერ კიდევ 1924 წელს უსვამდა ხაზს: „ნამდვილ მხატვრულ ფილმში დრამატული კულმინაცია ორ ადამიანს შორის მიიღწევა მათი სახის გამომეტყველებების დიალოგის მეშვეობით, ახლო ხედით.“

ბალაში 1884 წელს უნგრულ ქალაქ სეგედში დაიბადა. საბჭოთა რესპუბლიკის ნგრევის შემდეგ, რომელსაც დიდხანს არ უარსებია - 1919 წელს ქვეყანას ბელა კუნი მართავდა, ბალაში განათლების მინისტრის თანამდებობას იკავებდა - ბალაში ვენაში გაიქცა, სადაც როგორც მწერალი, მთარგმნელი, კინოკრიტიკოსი, მალევე სცენარისტიც, ისე მუშაობდა. ბალაშის წიგნი „ხილული ადამიანი“ (*Der sichtbarte Mensch*, 1924), რომელსაც დავესესხეთ, სწორედ ამ მრავალფეროვან ინტერესთა და საქმიანობათა შედეგია. წინასიტყვაობით, რომელსაც სამ ნაწილად ყოფს, ბელა ბალაში ხელოვნების მსაჯულებს (კლასიკური, ფილოსოფიური, ესთეტიკის), პრაქტიკოსებსა

(კინონდუსტრია) და აუდიტორიას (საზოგადოებრივი აზრი) მიმართავს, რათა თავიდან აიცილოს ნებისმიერი წინააღმდეგობა, რომელიც მისი თეორიული ძალისხმევის საპირისპიროა და კინოს, როგორც ხელოვნების ფორმის, დამკვიდრებას ხელს უშლის. ამგვარად, ბალაში თავს ორ ფლანგზე იცავს, პოპულისტური ბრალდებებისა (ე. ი. პოპულარულ მედიასთან თანამშრომლობა მხარდაჭერის მოპოვების მიზნით) და ელიტიზმისაგან (ე. ი. ქვემდგომის დაწინაურება ზემდგომის მეშვეობით). თავისი კინოთეორიის უმთავრეს ასპექტს ბელა ბალაში რამდენიმეგვერდიანი მონაკვეთით აღწერს: ადამიანი და მისი სამყარო (კიდევ ერთხელ) ხდება ხილული. ბალაშისათვის სტამბის გამოგონებამდე კულტურა, უპირველეს ყოვლისა, ვიზუალური სახისა იყო, წიგნების, ბუკლეტების, ბროშურებისა და სხვათა ზეგავლენით კი, წერაზე დაფუძნებულ კულტურად გადაიქცა. წერა აქ უშუალოდ (სახისმიერი და ფიზიკური) გამომეტყველებისგან გაუცხოებასთან ასოცირდება, რომლის შემობრუნებასაც კინოს წყალობით, ბალაში ადამიანური ცივილიზაციის განმსაზღვრელ ცვლილებებთან აკავშირებს:

„ბექდვის გამოგონებამ ადამიანის სახე თანდათანობით გაუგებარი გახადა. ადამიანებმა კითხვით იმდენი რამ შეიმეცნეს, რომ კომუნიკაციის სხვა ფორმებს ზურგი შეაქციეს. [. . .] ვითარება ახლა იცვლება, ჩვენს კულტურას სრულიად ახალი მიმართულებით განვითარების საშუალება კიდევ ერთხელ ეძლევა - ამჯერად კინოს მეშვეობით. [. . .] მთელი კაცობრიობა ახლა ჟესტებისა და სახის გამომეტყველებების ხელახლა სწავლას ცდილობს. ეს ენა არ არის ჟესტების ენისთვის დამახასიათებელი სიტყვების შემცვლელი - ყრუ და მუნჯი - თუმცა ადამიანთა სულები იმთავითვე ხორცშესხმულია. ადამიანი კიდევ ერთხელ გახდება ხილული.“

1920-იანი წლების შუახანების უხმო კინოს ვიზუალურობა კომუნიკაციის იმგვარ ფორმას ავითარებს, რომელიც არ ეფუძნება ენასა და დამწერლობას, რამაც კავშირი საკათედრო ტაძრებისა და რელიგიური ხელოვნების ნიმუშების დიდ ფერწერულ ტრადიციასთან უფრო გაამყარა. დღესაც კი, „ხილული ადამიანის“ ფრაგმენტების კითხვისას, კვლავაც შეიმჩნევა მეტის მოლოდინი ბოლოდროინდელი „ვიზუალური შემობრუნების“, იკონურობის

აღდგენის, ფიგურაციის, გრიფიტის *Esperanto of the eye*-ის მიმართ, რომელსაც მხარს ხელოვნების ისტორიკოსები და ახალი ციფრული მედიის გულშემატკივრები უჭერენ.

ბალაშის აზრით, კინო იმ დროში დასაბრუნებლად იღვწის, როცა (წერილობითი) ენა (ადამიანის) არსებობასა და (პირისპირ) კომუნიკაციას შორის არ მონაწილეობდა. თუმცა, ამავე დროს, კინო არ გვაბრუნებს პირველცოდვამდელ „ოქროს ხანასთან“, გამოსახვის სფეროს ის სრულიად თანამედროვე, ტექნოლოგიური საშუალებებით განამტკიცებს. მიუხედავად ამისა, კინოს განსაკუთრებული სახის, უშუალო თანადასწრებულობა მოქმედებებითა და ჟესტებით, სხეულებითა და მოძრაობებით მიიღწევა, რაც ყველაზე უკეთ ახლო ხედში ჩანს, რომელიც ბალაშის კინოთეორიის ცენტრში ექცევა. ახლო ხედი მაყურებელს არა მხოლოდ სამყაროს (მისი ასპექტების) უცხო სინათლეზე დანახვის საშუალებას აძლევს, არამედ უქმნის შთაბეჭდილებას, თითქოს ის სარკეში იყურება. რადგანაც, როგორც წესი, ახლო ხედი გვაჩვენებს სახეს ან სამყაროს უტოვებს ჩვენკენ შემობრუნების შესაძლებლობას. თუკი ადამიანის სახის გამომეტყველების განსაკუთრებულობა იმაში მდგომარეობს, რომ ემოციები და აფექტები ლაპარაკის თანმიმდევრულად არ ვლინდება - უფრო სწორედ, წარმოადგენენ ერთდროულად თანმხლები და, თუნდაც, საწინააღმდეგო აფექტური მდგომარეობებისა და მათი ცვლილებების ერთობლიობას, - მაშინ იგივე პრინციპი ახლო ხედზეც ვრცელდება. ბალაში წერს: „ვინაიდან კინო ფსიქოლოგიურ ახსნა-განმარტებებს არ გვთავაზობს, პიროვნების ცვლილება თავიდანვე მსახიობის სახეზე უნდა აღიბეჭდოს. რა ამაღელვებელია, როცა ფარულ ნიშანს, მაგალითად, პირის კუთხეში აღმოაჩენ და ხედავ ამ ჩანასახიდან როგორ ამოიზრდება ახალი ადამიანი და მთელს სახეს მოედება...“

ბალაშმა, რომელმაც თავისი პირველი თეორიული ნააზრევი კინოზე ისე დაწერა, რომ სერგეი ეიზენშტეინის ან გეორგ ვილჰელმ ჰაბსტის ნამუშევრები არ უნახავს, სანამ ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუ დიდებულ ნამუშევრებს ანდა ფრიც ლანგი თავის ფილმებს გადაიღებდა, წინააღმდეგობრივი ბუნების

უკიდურესი განსახიერება, მსახიობი ასტა ნილსენი აღმოაჩინა, რომელსაც წიგნის უკანასკნელ თავში განადიდებდა. ბალაშთან ცენტრალური მნიშვნელობის ფიზიოგნომიკის ცნებაა, რომელსაც ის ობიექტებისა და ლანდშაფტების, ასევე ადამიანის მიმართ იყენებს; ფიზიოგნომიკა თავს მხედველობის მეშვეობით ავლენს და განზრახვასა და კომუნიკაციას წმინდა ვიზუალურობით აღემატება. ფიზიოგნომიკა ხშირად ვლინდება ჟესტში, თუნდაც, მასობრივ ჟესტში, ე. ი. ადამიანთა უფრო დიდი ჯგუფების მოძრაობაში, როგორც ერნსტ ლუბიჩმა ბრბოსთან მიმართებით თავის ადრეულ 1920-იანი წლების გრანდიოზულ ისტორიულ ფილმებში ასახა, რაც მან მაქს რაინჰარდტის თეატრალური დადგმებიდან ისწავლა. ბალაშის თავდაპირველ მტკიცებას, რომ სიტყვიერი ხელოვნების ბეჭდურმა ვერსიამ ადამიანის სახე გაუგებარი გახადა, შეუძლებელია, საზოგადოდ, დავეთანხმოთ, მით უფრო, როცა პორტრეტების პრიორიტეტულობის საკითხი ჯერ კიდევ რენესანსის პერიოდიდან ცნობილია. თუმცა ბალაშის კულტურული თეზისი - ახალი სახიერება მოძრავ გამოსახულებაში - ცოცხლდება კინემატოგრაფიულ ახლო ხედთან ერთად, რომელიც ნამდვილად ამკვიდრებს მაყურებლის სარკესთან დაპირისპირების იდეას. კინოში საკუთარ თავს ხელახლა ვხედავთ ყოველ ახლო ხედში - მონუმენტურად დიდს ისევე, როგორც ძალზე პატარას.

¹ დელიოზისათვის „აფექტი“ აღქმასა და მოქმედებას შორის ხდება. Image-affection დაკავშირებულია განცდის, ემოციური მდგომარეობის გამოხატვასთან, რომელსაც ძლიერი მიჯაჭვის ეფექტი აქვს.

როგორც ითქვა, ბალაშის კინოთეორიასა და, განსაკუთრებით კი, მის ნააზრევს ახლო ხედთან დაკავშირებით, ცოტა ხნის წინ კვლავაც მიუბრუნდნენ და მან ახალი იმპულსი შეიძინა. ჟილ დელიოზისათვის „გამოსახულება-მოძრაობა“ (L'image-mouvement, რაც ასევე მისი კინოზე დაწერილი წიგნის პირველი ტომის სათაურია) სამი დომინანტური შესიტყვებით ხასიათდება: „გამოსახულება-აღქმა“ (image-perception), „გამოსახულება-მოქმედება“ (image-action), „გამოსახულება-აფექტი“¹ (image-affection). მიუხედავად იმისა, რომ პირველი ორი მათგანი ნარატიული მოვლენების ტიპურ ჯაჭვში ურთიერთდაკავშირებულია - სიტუაციის აღქმა იწვევს (მოტივირებულ) მოქმედებას, რაც, თავის მხრივ, იწვევს ახალ სიტუაციას, რომელიც, შესაძლოა, აღვიქვათ და კვლავაც მოჰყვეს მოქმედება. „გამოსახულება-აფექტი“ სხვა

მნიშვნელობას ატარებს: „გამოსახულება-აფექტი“ არის ახლო ხედი, და ახლო ხედი არის სახე". სახის კინოპროექციის „გამოსახულება-აფექტთან“ დაკავშირებამ დელიოზი ცალსახად მიაბრუნა ბალაშის შეხედულებებთან, განსაკუთრებით ამ უკანასკნელის წარმოდგენასთან გამოსახულებაზე, როგორც სივრცულ-დროით აბსტრაქციაზე.

ბალაშმა ნათლად აჩვენა, რომ ახლო ხედი საკუთარ ობიექტს არ განაცალკევებს სიმრავლისგან, რომლის ნაწილიცაა ის ან რომლის ნაწილიც შესაძლოა ყოფილიყო, თუმცა, საპირისპიროდ, თვითონ განყენებულია ყველა სივრცულ-დროითი კოორდინატისაგან. შეიძლება ითქვას, რომ ახლო ხედი ერთეულამდე მალდება. ეს არ არის ზომიანი გაზრდა, და თუ გულისხმობს მდგომარეობის ცვლილებას, ესაა აბსოლუტური ცვლილება, მოძრაობის გარდასახვა, რომელიც სრულად გარდაქმნის მას, იმისთვის, რომ გმირის ფიქრები და განცდები გაამჟღავნოს.

² იგულისხმება სახის უნარი, დაუყოვნებლივ გაამჟღავნოს აზრი ან გრძნობა, გადმოსცეს ისინი სიტყვების გარეშე.

ჟილ დელიოზისათვის „გამოსახულება-აფექტი“ ერთდროულად „ასახვისა და ასახულის ერთობაა" ე. ი. სარკისებური ზედაპირი, რომელიც წარმოადგენს თავად გამოსახულებას და გამოსახულებას, რომელსაც ის ასახავს.

მას შემდეგ, რაც დელიოზმა ბალაშს კინოზე დაწერილ წიგნებში პიონერის როლი მიანიჭა, დისკუსია სახესა და ახლო ხედზე ისეთ კინორეჟისორებთან გრძელდება, როგორიც პასკალ ბონიფერია; ისეთ კრიტიკოსებთან, როგორიც დილიზ დიუბუა და ჟაკ ომონი არიან, ასევე ამერიკელ ჯეიმს ნარემორსა და გერმანელ მკვლევრებთან (ვოლფგანგ ბაილენჰოფი). ომონი თავის მრავალმხრივსა და ყოვლისმომცველ ნაშრომში განასხვავებს სახეს, როგორც ჰერმანევიკულ ენიგმას, ე. ი. როგორც ფარული არსის გამომხატველ ზედაპირს, როგორც მას ბალაში მიიჩნევდა, და სახის ხედს, რომელიც ხაზს უსვამს მის ორ, როგორც სუფთა „ფენომენალური" თანადასწრებისა² და გასაშიფრი „ტექსტის" ფუნქციას. სახე და ახლო ხედი ორივე წარმოადგენს „ერთდროულად მგრძნობიარე და გასაგებ ზედაპირს, რომელიც დელიოზის თქმით, „ერთეულს აყალიბებს“. თანამედროვე კვლევები ამ თემაზე იმდენად მრავალმხრივია, რომ სახე დღეს შესაძლოა, მულტიფუნქციურ „მედუმაღ“

განვიხილოთ, რომელიც, თავის მხრივ, კვეთს ტრადიციულ ვიზუალურ ხელოვნებას (კინო, ტელევიზია, მხატვრობა, რეკლამა, მოდა, ვიდეო და ინსტალაცია), რათა საკუთარი კოდირება და ფორმალური ენა იპოვოს, საკუთარი კვლევის არეალი განსაზღვროს. [...]

დავუბრუნდეთ „კინოს, როგორც სარკეს“, რაც მყისიერად გვაკავშირებს დასავლური ესთეტიკის ძველ ტრადიციასთან. ხელოვანი და ხელოსანი ერთმანეთისაგან ჯერ კიდევ პლატონმა განასხვავა იმ გაგებით, რომ პირველი ობიექტს ქმნის „შინაგანი ხატის“ ან „იდეალური პროტოტიპის“ მეშვეობით, უკანასკნელს კი მატერიალური პროტოტიპი ჰყავს, რომლის სარკისებურ გამოსახულებასაც ხელოსანი ქმნის და ამრავლებს. კამათისას - არის კინო ხელოვნება თუ ხელოსნობა, - ფაქტი, რომ ფილმი წარმოაჩენს იმას, რაც მისი ობიექტივის წინ ადამიანის ჩარევის გარეშე ხდება, რაც მას ფოტოგრაფიის სარკისებური არეკვლისკენ მიდრეკილს ხდის, კინოს პრეტენზიას მისი მხატვრული ავტონომიურობის შესახებ, ეწინააღმდეგება. [...]

სარკე, რომელიც ერთდროულად ამორებს და ობიექტად აქცევს, ასევე ავლენს (უსიამოვნო) სიმართლეს, რომელიც ვიზუალური ხელოვნების ტრადიციულ იდეას წარმოადგენს და ხშირად დაკავშირებულია vanitas (ამაობის) ცოდვასთან. სარკე ყოველთვის ორმაგ მნიშვნელობას ინარჩუნებს, რომელიც გაორებულ პიროვნულობას ასახავს ისე, როგორც ერნსტ თეოდორ ამადეუს ჰოფმანის ფანტასტიკურ ნოველებში ანდა ედგარ ალან პოს, რობერტ ლუის სტივენსონისა ან ოსკარ უაილდის, თხზულებებში, რომელთაც, თავის მხრივ, გერმანული ექსპრესიონისტული კინო და ჰოლივუდის საშინელებათა ჟანრის ფილმები შთააგონეს. სარკის ეს გარეგანი/შინაგანი წაკითხვები კულტურულ-ისტორიული პერსპექტივიდანაც მნიშვნელოვანია, რადგან მათი მეშვეობით გამოიკვეთა განსხვავებები კლასიკურსა და რომანტიზმის ესთეტიკას შორის, რითაც ხელოვნების მოწოდებასთან დაკავშირებით, პლატონის საწინააღმდეგო ვერსიები გაჩნდა. „სარკესა და სანათში“ მეიერ ჰოვარდ აბრამსი ერთმანეთს გონების ორ თანამედროვე მეტაფორას უპირისპირებს, ერთი გონებას გარეგანი ობიექტების ამრეკლს ადარებს (კლასიციზმში), მეორე - გასხვივოსნებულ პროექტორს, რომელიც მის მიერ აღქმული

ობიექტების გარეგნობას ცვლის (რომანტიზმში). პირველი წარმოდგენის კონცეფციას ეფუძნება, როცა მეორე უპირატესობას წარმოსახვის იდეას ანიჭებს - კონტრასტს, რომელიც ხშირად ხელახლა ჩნდება კინოთეორიაში, განსაკუთრებით მაშინ, როცა „მეინსტრიმული“ კინოს ნარატივსა და რეალიზმს ავანგარდის, „სუფთა კინოსა“ და პოეტური კინოს წარმოსახვა და ილუმინაცია უპირისპირდება.

ბანაკის ფორმა თანამედროვე ურბანულ სხეულზე

ლევან ცხომრიბაძე



ფოტოს ავტორი: გიორგი ჯავახიშვილი

*“მეოცე საუკუნე დაიწყო, როგორც ფუტურისტული უტოპია
[...] და ნოსტალგიით დასრულდა“
სვეტლანა ბოიმი*

1927 წელს ვაიმარის რესპუბლიკაში ნაცისტური პარტიის პირველი, თუმცა მცირე ელექტორალური წარმატებიდან ორი წლის შემდეგ, ეკრანებზე ჩნდება ფრიც ლანგის საზარელი სახეობრიობით გაჯერებული, გერმანული ექსპრესიონისტული კინოს თვალსაჩინო ნიმუში „მეტროპოლისი“, რომელშიც მონური და დესპოტური, ჯოჯოხეთური და მექანიკური შრომით, მუშათა კლასი ფანტასმაგორიულ ქალაქს ასულდგმულებს დისტოპიურ მომავალში. 1947 წელს კინოს ისტორიაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თეორეტიკოსი, ზიგფრიდ კრაკაუერი ნაციზმის წარმოშობაში გერმანული ექსპრესიონისტული

კინოს როლს გამოკვეთს და ჟანრის მახასიათებლებს ჰიტლერის რეჟიმის პარადიგმებთან დააკავშირებს წიგნში „კალიგარიდან ჰიტლერამდე.“

„მეტროპოლისში“ რიგითი ადამიანები კატაკომბებში შრომობენ, ხოლო დაწინაურებული კლასი ფეშენებელურ, ავტომატიზებულ ქალაქში ცხოვრობს ბურჟუაზიულად. ექსცენტრული მეცნიერი გაადამიანურებული მანქანის - რობოტი ღვთაების - შექმნას განიზრახავს. ფილმის გამოსვლიდან სულ რაღაც ექვს წელიწადში, ნაცისტური პარტია ძალაუფლებას მთლიანად მოიხელთებს და კატაკომბები, მკაცრი სოციალური განცალკევება, იძულებითი შრომა, ადამიანების მასობრივი განადგურება თუ ახალი ცხოველურ-სოციალური სხეულის - არიული რასის - ჩამოყალიბება ეკრანიდან რეალობაში გადაინაცვლებს.

კინო არის ტექსტი, რომელიც კულტურას ქმნის და უფრო სერიოზულ დათვალეირებას საჭიროებს, როდესაც საშიში ხდება. თუ გერმანულმა ექსპრესიონისტულმა კინომ გაუცნობიერებლად იწინასწარმეტყველა ნაცისტების შედეგები, ჩეხურმა ახალმა ტალღამ კი, ფაქტობრივად, განსაზღვრა პრადის გაზაფხულის ბედი, მაშინ სერიოზულად უნდა დავათვალეიროთ და, სულ მცირე, მზად ვიყოთ იმ კატასტროფებისთვის, რომლებიც თანამედროვე ფილმებშია პროეცირებული.

ამ პროვოკაციული მსჯელობის გასაგრძელებლად აუცილებელია „წავიკითხოთ“ ქალაქი, როგორც იძულებითი შრომითი კონცენტრაციის სივრცე, რომელსაც საკონცენტრაციო თუ იძულებითი შრომის ბანაკთან აგრეთვე აერთიანებს იერარქიული ურბანული მოწყობა, სეგრეგაციისა და გეტოს ტიპის დასახლებების მზარდი დინამიკა, მოსახლეობის დრაკონულად პოლიციური თუ სამხედრო კონტროლი და უმთავრესად ნეგატიური საწარმოს (Moishe Postone) ფუნქცია, სივრცის, სადაც ღირებულებ(ებ)ის განადგურება მიმდინარეობს,¹ რის გამოკვეთაშიც სხვადასხვა ეპოქისა და ჟანრული მახასიათებლების მექანე კინემატოგრაფზე დაკვირვება, მათი კომპარატივისტული თუ სტრუქტურული ანალიზის მეთოდები გამოგვადგება.

¹ Thiago Canetti, *The city as camp: the camp-form as the urban model during capital's crisis*;

პერიფერიები და ტოტალური კონტროლი

ამერიკულ კულტურაში ფართოდ გავრცელებული ფენომენი გეტო, ნაცისტური კონტროლის პერიოდსა და არეალში ათასზე მეტი იყო და იქ ებრაელებისთვის ყველაზე მკაცრი და დაუნდობელი რეგულაციები, აკრძალვები და პოლიციური რეჟიმი ფუნქციონირებდა. სიტყვის პირველწყარო 1516 წლიდან იღებს სათავეს და იტალიაში, ვენეციის იმ უბნების აღსანიშნად იყენებდნენ, სადაც ებრაული რასის წარმომადგენლები იყვნენ კონცენტრირებულნი და დანარჩენი საზოგადოებისგან განცალკევებულნი. ჰოლოკოსტის დროს კი გეტოები, ფაქტობრივად, შეუზარდა საკონცენტრაციო ბანაკებს, რომლებშიც არამხოლოდ სეგრეგაცია, არამედ მასობრივი განადგურებაც მიმდინარეობდა. ოფიციალურად, ეს იზოლირებული სოციო-ეთნიკური დასახლებები ტრანზიტული სივრცის ფუნქციას ასრულებდა, საიდანაც ებრაელების ნაწილს საკონცენტრაციო და იძულებითი შრომის ბანაკებში უშვებდნენ, დანარჩენს კი ახლომახლო ასალმებდნენ სიცოცხლეს.

ტრანზიტული გეტოს ფორმას იღებს პატარა სლოვაკური ქალაქი 1965 წლის ოსკაროსან ფილმში „*მაღაზია მთავარ ქუჩაზე*“, რომელშიც ფაშიზმი სოციალური სიღუბნის ნიადაგზე გაიდგამს ფესვებს. რეჟისორები იან კადარი და ელმარ კლოსი დეტალურად შეისწავლიან მილიტარისტული წესრიგის გამყარების პროცესს 1942 წლის ჩეხოსლოვაკიის ნაცისტური ოკუპაციის მაგალითზე. დარიბ ღურგალს ნათესავი (ქალაქის მმართველი) „არიული რასის კონტროლიორის“ პოზიციაზე დანიშნავს მოხუცი ებრაელი ქალის მაღაზიაში. თითქოს ყველაფერი კარგად მიდის, თუმცა ნაცისტური რეგულაციები და აკრძალვები დღითიდღე მკაცრდება და ქალაქიც სრულად გასამხედროვდება. აქ ფაშიზმი კიბოსავით მოედება სლოვაკურ მიწას, რაც, საბოლოოდ, სლოვაკების დეჰუმანიზაციითა და ებრაელების იძულებითი, მასობრივი გადასახლებით სრულდება.

პერიფერიული კვარტლები

ფრანგი სოციალური ანთროპოლოგი ლუიკ ვაკონტი, 2008 წელს გამოსულ წიგნში, „ურბანული განდევნილები“, ქალაქების პოლარიზაციის პრობლემებს გამოკვეთს და თანამედროვე მეგაპოლისის შემადგენელი სივრცეების ბოლო საფეხურზე მდებარე სტიგმატიზებული უბნების საკითხს წამოწევს, როგორც ქალაქის „თარგმნისა“ და მისი იერარქიული სისტემის გაგების საშუალებას. წიგნის დასაწყისშივე ის მოიხმობს გლობალურ ადმინისტრაციულ ოლქებს, სადაც გროვდება და ჩირქდება სოციალური სირთულეები და რომლისკენაც მედიის, პოლიტიკოსებისა თუ სახელმწიფო მოხელეების არაპროპორციულად ნეგატიური ყურადღებაა მიჰყრობილი. ესენია „გეტოები შეერთებულ შტატებში, გარეუბნები (banlieue) საფრანგეთში, პერიფერიული კვარტლები (quartier penferici) იტალიაში, პრობლემური ტერიტორიები (problemomrade) შვედეთში, ფაველები ბრაზილიაში და უბედურების ვილები (villa miseria) არგენტინაში.“²

² Loic Wacquant, *Urban Outcasts: A Comparative Sociology of Advanced Marginality*;

თავისი სახელოვნებო კარიერის გარიჟრაჟზე, იტალიელი ლეგენდარული რეჟისორი, პიერ პაოლო პაზოლინი ავანგარდში ჩააყენებს სოციოურბანულ მარგინალებს ჯერ პროზაში, „*ქუჩის ბიჭებისა*“ (1955) თუ „*მხეცური ცხოვრების*“ (1959) სახით, შემდეგ კი კინემატოგრაფში, „*დედა რომასა*“ (1962) თუ ლუმპენპროლეტარიატისთვის მიძღვნილ დაუოკებელ ელეგიაში, „*აკატონე*“ (1961). ის ცენტრში მოაქცევს უიმედო ადამიანებს - დარიბულ უბნებში დასახლებულ ახალგაზრდებს, ხოლო მათ კრიმინალურ და სექსუალურ წადილებს, გამოცდილებებსა და ურთიერთობებს მათსავე საცხოვრებელ ადგილებთან დააკავშირებს, სადაც შეგრძნებადსა და მეტაფიზიკურს, მარქსისტულსა და ქრისტიანულ მოძღვრებებს ონტოლოგიურად აურევს ერთმანეთში. 1965 წელს „*Film Quarterly*“-სთან მიცემულ ინტერვიუში, პაზოლინი შენიშნავს, "რომ ურბანული ლუმპენების

კლასი აღარ არსებობდა. რა უნდა გამეკეთებინა ამ კლასის ოც მილიონ წევრთან მიმართებით? საკონცენტრაციო ბანაკებში გამომეკეტა თუ გაზის კამერებში შემეყარა? ადამიანების ზოგადი დამოკიდებულება ურბანული ლუმპენების კლასის მიმართ თითქმის რასისტული იყო, თითქოს ეს ხალხი სამყაროს იმ ნაწილს ეკუთვნოდა, რომელიც აღარ არსებობდა."

პაზოლინიმ „აკატონეთი“ (ქართ. მათხოვარი), ფაქტობრივად, ნეორეალიზმის ახალი ფორმა დაამკვიდრა, სრულიად განსხვავებული 1961 წლამდე კინოასპარეზზე წარმოჩენილი ავტორებისგან, როგორებიც იყვნენ: დე სიკა, ვისკონტი, ანტონიონი თუ ფელინი. მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული ავტორები დღევანდელ კლასობრივ კონფლიქტებზე და თანაუგრძობდნენ მუშათა თუ უმუშევართა კლასს, პაზოლინის გმირებისგან განსხვავებით, „რომის ლამაზ ქუჩებში“ დადიოდნენ და არსობრივად ბურჟუაზიას წარმოადგენდნენ.³ პაზოლინიმ კი ეკრანზე გამოაჩინა ის, რასაც ბაზენი „იმიჯ-ფაქტებს“ უწოდებდა; ნამდვილი ლუმპენები, ვისი საცხოვრებელი ადგილებიც (რასაც პაზოლინი ხან ჯოჯოხეთს და ხანაც საკონცენტრაციო ბანაკებს ადარებდა) განძარცვულია კეთილდღეობისა თუ სოციალური, ეკონომიკური და კულტურული ნიშნებისგან. სამართლიანობისთვის უნდა აღინიშნოს რომ „აკატონემდე“ 11 წლით ადრე, 1950 წელს ლუის ბუნუელი აირეკლავს იმავე დამოკიდებულებებს და გარემოს მექსიკაში, „დავიწყებულების“ სახით.

ლუმპენპროლეტარიატს ავსტრიელი რეჟისორი მიქაელ გლავოგერი გლობუსის გარშემო „დაათვალიერებს“ დოკუმენტურ ნამუშევარში „მეგაქალაქები“ (1998). ფილმი თანამედროვე ამერიკელი ნოველისტის, უილიამ უოლმანის, სიტყვებით იხსნება: „სიღარიბის საცხოვრებელ ადგილებში, სადაც სიმდიდრე, განათლება, თავშესაფარი და უსაფრთხოება არ არის ადამიანის დაბადებით მინიჭებული უფლება, შესაძლოა, სულიც არ არის დაბადებით მინიჭებული უფლება.“ აქ ოთხი გიგანტური ქალაქის – ნიუ იორკი, მუმბაი, მოსკოვი, მეხიკო – მაგალითზე აღიბეჭდება სოციალური ჯოჯოხეთი სამყაროში, რომელშიც გვხვდებიან ინდოელი სუბალტერნები, ქათმის ფეხების მექსიკელი გამყიდველები და ღარიბული უბნების მენაგვეები,

³ Antonio D'Alfonso, "ACCATONE": A NEW LIFE - PIER PAOLO PASOLINI, 1961;

რომლებიც ცხენითა და ურმით აგროვებენ ნაგავს, რუსი ლოთები და უსინათლო მუშები, ამერიკელი თაღლითები, მათხოვრები და ჯიბის ქურდები.

შიმშილის კოსმეტიკა

"გეტოს ინსტიტუციონალისტური კონცეფცია, როგორც ეთნორასობრივი კონტროლის მექანიზმების კონცენტრაცია, დაფუძნებულია ისტორიაზე და ქალაქის გეოგრაფიაში მატერიალიზდება."⁴ გეტო ადგენს იძულებითი განცალკევების სივრცეებს, სადაც „შეზღუდვისა და კონტროლის“ მექანიზმი მხოლოდ სეგრეგირებული სხეულებისთვის ფუნქციონირებს. სოციორასობრივ კონფლიქტებზე დაფუძნებული გარეუბნის ზაფხულის ერთი ძალიან ცხელი დღე მთელი ამერიკული საზოგადოების მეტაფორად გადაიქცევა სპაიკ ლის 1989 წლის ფილმში „სწორად იმოქმედე.“ აქ უკვე ვხედავთ, რომ პოსტმოდერნული (შესაბამისად, ნეოლიბერალური)⁵ შემობრუნების შემდეგ, თუ მანამდე სეგრეგაცია ტოტალურად, მასშტაბურად ხდებოდა და ბანაკები ერთი კონკრეტული იდენტობის ქვეშ გაერთიანებულ ადამიანებს უყრიდა თავს, „ნეოფეოდალურ“ (იანის ვარუფაკისი) ქალაქებში ფრაგმენტირებული, სპეციფიკური იდენტობების ადამიანები განსხვავებულ ბანაკებში იყრიან თავს. პოპულარულ ამერიკულ მედიაში, აფრო-ამერიკული სამეზობლოები ნაჩვენებია, როგორც პათოლოგიური ადგილები, სადაც კონკრეტული კანის ფერის ახალგაზრდებს ისე ასახავენ, როგორც ტერორისტებს, რომელთაც შეერთებული შტატები იმპერიულ ომებში ებრძვის. „სწორად იმოქმედე“ ამერიკაში სისტემური რასიზმის, სოციალური ქსენოფობიის, დაქვემდებარებული, მძიმე კონტროლის ქვეშ გატარებული სხეულებისა თუ ეკონომიკური სიდუხჭირის ირონიზებული და შელამაზებული პორტრეტია.

⁴ Loic Wacquant, *Urban Outcasts: A Comparative Sociology of Advanced Marginality*;

⁵ პოსტმოდერნიზმის ბევრი მკვლევარი, მათ შორის ფრედრიკ ჯეიმსონი, მარკ ფიშერი, ზიგმუნტ ბაუმანი, მიანიშნებენ რომ პოსტმოდერნიზმი ნეოლიბერალიზმის გვერდითი ეფექტი, ან უფრო ამ ეკონომიკური წესრიგის კულტურული წინაპირობაა;

კინო ურბანული სივრცის იდეოლოგიზებულ სურათს ქმნის, ხოლო ქალაქის კრიზისებს ავტორის პოლიტიკური ხედვა განსაზღვრავს. 2000-იანების დასაწყისში ბრაზილიაში გამოჩნდა კინემატოგრაფისტების ახალი ტალღა, რომელთა ფილმებმაც კინოთეატრების სალაროებში წარმატებას მიაღწიეს.

ფერნანდო მეირელის, კატია ლუნისა თუ ვოლტერ სელესის შემოქმედება, ერთობლივად, იზიარებს ვიზუალურ ბიუროს, რასაც კინოკრიტიკოსმა ივანა ბენტესმა „შიმშილის კოსმეტიკა“ დაარქვა. მან „ღმერთის ქალაქი“ (2002) გლაუბერ როშას შემოქმედებას შეადარა, ოღონდ იმ სხვაობით რომ აქ „შიმშილის ესთეტიკა“ შეცვლილი იყო „შიმშილის კოსმეტიკით“, სადაც ტელევიზიის, რეკლამისა და მუსიკალური კლიპების სურათ-ხატები ურბანული ძალადობის გრაფიკულ გამოსახულებას ქმნიდა, აწარმოებდა რა ტრაგედიებისა და კატასტროფების გლუვ ხედვას. „შიმშილის კოსმეტიკა“ არა მხოლოდ ბრაზილიური, არამედ პოპულარულ კინოში წარმოჩენილი ურბანული მარგინალებისა და მათი საცხოვრებელი ადგილების შემადგენელი ნაწილია, სადაც ფოლკლორული ლანდშაფტების პეიზაჟი გასუფთავებული, სიღარიბე კი გაფეტიშებულია; აქ სიღარიბე კომერციული ინსტრუმენტი, ერთგვარი საქონელია, რისი ღირებულებაც ბილეთებსა და პოპკორნში გადახდილ ფულში იცვლება.

დეკოსმეტიზაცია

„შიმშილის კოსმეტიკასთან“ „თამაშობს“ და იდენტობების ურბანულ განფენილობაში კონტრავერსიული სულისკვეთება შეაქვს თანამედროვე ამერიკელ რეჟისორ შონ ბეიკერს. აიფონ 5-ით გადაღებულ „მანდარინში“ (2015) მოქმედება შობა დღეს მიმდინარეობს და ის ამერიკულ საშობაო ფილმებს პათოსით ეწინააღმდეგება. რეჟისორი ექსპრესიული მონტაჟით გვამოგზაურებს ლოს-ანჯელესის მარგინალურ ადგილებში - სუტინიორებით, ღარიბი ემიგრანტებითა და სექსმუშაკებით დასახლებულ უბნებში, სადაც სოციალური კატაკლიზმები, ენდემური დანაშაულები თუ კოლექტიური სიღარიბე სისტემური უარყოფის პირმშოა. ამერიკული ოცნების გეოგრაფიულ განგრენაში განალაგებს ბეიკერი თავის პერსონაჟებს „პროექტ ფლორიდაში“ (2017). ფილმის ლოკაცია ყოფილი სოციალური საცხოვრისია ფლორიდაში, დისნეილენდთან ახლოს. „პროექტ ფლორიდაში“ ადამიანები კეთილდღეობას მოწყვეტილნი არიან და სახელმწიფო მხოლოდ სადამსჯელო აპარატის ფუნქციას ასრულებს. აქ კლასობრივი ნიშნით

განცალკევებულ ადამიანებს ნეოლიბერალურ დღის წესრიგში უწევთ სეგრეგირებული ცხოვრება.

„კოსმეტიკას“ მეცნიერული დაკვირვებით ცვლის და ცენტრისა და პერიფერიის, სიმდიდრისა და სიღარიბის, ჰარმონიულისა და ქაოტურის, ძველის და ახლის პირქუმ კონტრასტებს აირეკლავს ეკრანი კლებერ მენდოსა ფილიოს შემოქმედებაში. „*მერწყულში*“ (2016) ბრაზილიელი რეჟისორისთვის ძველი შენობის ნგრევა და ახალი კორპუსის დაფუძნება ნეოლიბერალური ტრანზიციის მეტაფორა ხდება, რომელშიც ავტორი სოციალურ თემასა და პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს გააერთიანებს; წარმოგვიჩენს პენსიაზე გასულ მუსიკალურ კრიტიკოსს, ვინც ისევე აღარ სჭირდება პოპულარულ მედიას, როგორც მისი ძველი კორპუსი - თანამედროვე ეკონომიკურ მოწყობას. რეჟისორი ბრაზილიის ისტორიულად მარგინალიზებული ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან, სადებიუტო სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ფილმში „*სამეზობლოს ხმები*“ (2012), რესიფის ერთ-ერთი უბნის მზარდი განაშენიანებისა და ქაოტური ურბანიზაციის ხმებს გამოსცემს. აქ ახალი ბინები შემაწუხებლად თეთრი და შემზარავად სტერილურია, ხოლო, ფაქტობრივად, საავადმყოფოს განწყობას ტოვებენ.

მენდოსა ფილიო „*ბაკურაუძე*“ (2019) თანამედროვე ურბანიზაციასა და შიდა კოლონიალიზმს ულახავდა მაკიაჟს, ხოლო ბოლო ფილმში გარე დამპყრობლის პრობლემაზე ალაპარაკდება; წარმოაჩენს თანამედროვე იმპერიალიზმის სახეს და ერთი სოფლის გენოციდის მცდელობა ლათინური ამერიკის ისტორიულ-ვიზუალური ტროპი ხდება. ბაკურაუ არაფრით განსხვავდება ნაცისტური გეტოსგან. პატარა სოფელი, სადაც კანის ფერის მიხედვით სეგრეგირებული ადამიანები ცხოვრობენ, ჯერ რუკიდან ქრება, შემდეგ კი (თეთრკანიანი) ამერიკელები გეგმავენ მათ ამოწყვეტას გაურკვეველი კერძო კომპანიის დაკვეთით. „*ბაკურაუთი*“ ბრაზილიელმა ავტორმა დაკარგული „შიმშილის ესთეტიკა“ საჩუქრად დაგვიბრუნა.

მოქალაქე ჯარისკაცი

ახალი სამხედრო ურბანიზმის მთავარი მახასიათებელი არის პოპულარული, ურბანული, ელექტრონული და მატერიალური კულტურის მილიტარიზაცია. ამერიკის შეიარაღებული ძალები აკეთებენ ვიდეო თამაშებს, რომლებშიც მოთამაშეები იყენებენ ბოლო მოდელის დრონებისა და სხვა იარაღების მართვის ტექნიკებს. ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ თამაშში მოთამაშე გამოგონილ და ორიენტალიზებულ ქალაქებში დადის და, შტატების შეიარაღებული ძალების საწვრთნელ სისტემებზე დაყრდნობით, ხოცავს ტერორისტებს.⁶

საზოგადოებრივი უკეთურებებით, კაპიტალისტური იდეოლოგიითა და სოციალური არამდგრადობით ტრავმირებული ახალგაზრდები აღიჭურვებიან სამხედრო ატრიბუტივით და თავის სასწავლო დაწესებულებებს, ინდოქტრინაციის კერებს, სკოლებს მოუწყობენ მასობრივ ხოცვა-ჟლეტას ლინდსი ანდერსონის ფილმში „თუ“ (1968) და გას ვან სენტის 2003 წლის კინოსურათში „სპილო“.

⁶ Stephen Graham, *Cities Under Siege: The New Military Urbanism*; Introduction;

⁷ Ibid; Graham; p.320

ლეგალიზებული იარაღი, ყველასთვის ხელმისაწვდომი დრონები, კერძო დაცვისა თუ სამხედრო კორპორაციები, სათვალთვალო კამერები და ავტომობილების ინდუსტრია კიდევ ერთხელ ააშკარავებს გასამხედროებულ, ომში მყოფ მოქალაქეებს. ფრანგი ავტორი და მოხმარების ფსიქოლოგი კლოტარ რაპაი ამბობდა, რომ ერაყის ომი ჰამერის მარკის ავტომობილების კომერციულ წარმატებას დაეხმარა. ის ფიქრობს, რომ შუა საუკუნეების ხანაში ვბრუნდებით, რადგან გეტოებში ვცხოვრობთ, თავისი კარიბჭებითა და კერძო შეიარაღებული ძალებით. თანამედროვე ავტომობილები, კონკრეტულად კი ე.წ. ჯიპები, ბრძოლის ველისთვის გამზადებული ჯავშანტექნიკაა. მისთვის ჰამერის დიზაინი სოციალური დარვინიზმის მატერიალიზაციაა და გასამხედროებულ სამოქალაქო მანქანებს „ქვეწარმავლურს“ უწოდებს.⁷

ქვეწარმავლური დიალექტიკით, საომარი ცნობიერებითა და მხეცური პრინციპებით მოქმედებენ ადამიანები ავსტრიელი რეჟისორის, მიხაელ

ჰანეკეს ფილმებში. მასთან ადამიანის ტვინი ადამიანისვე სხეულზე განხორციელებული ინფექციაა, რომელიც სხვა სხეულებზე გადადის. ჰანეკე ციფრული ტექნოლოგიების განვითარებას ადამიანის ბნელი მხარეების გამოსამჟღავნებელ ინსტრუმენტად იყენებს.

ბუმერანგი

მეოცე საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მოაზროვნე, მიშელ ფუკო აღნიშნავდა, რომ თუ კოლონიური წლების პერიოდში ევროპამ თავისი ტექნიკური, პოლიტიკური და იურიდიული იარაღები სხვა კონტინენტებზე გადაიტანა, ამას შემდგომში ბუმერანგის ეფექტი ჰქონდა დასავლურ ძალაუფლების მექანიზმებზე. კოლონიური მოდელების სერია უკან, ევროპაში, დაბრუნდა და შედეგი, ევროპისთვის კოლონიალიზმის მსგავსი გამოცდილება, ერთგვარი შიდა კოლონიალიზმი გახლდათ.⁸

ურბანული ცხოვრების თანამედროვე მკვლევარი, ბრიტანელი ავტორი შტეფენ გრაჰამი 2010 წელს გამოსულ წიგნში „ქალაქები ალყაში“ შენიშნავს, რომ ახალი მილიტარისტული ურბანიზმი ფუკოსეული ბუმერანგის ეფექტის უთვალავ კომპონენტს შეიცავს და კონკრეტულ ფაქტებს იხსენებს:

"პალესტინელების დასამორჩილებლად და მიზანში ამოსაღებად შექმნილი ისრაელის დრონები, ახლა რეგულარულად განალაგა საპოლიციო ძალებმა ჩრდილოეთ ამერიკაში, ევროპასა და აღმოსავლეთ აზიაში.[...] კერძო მილიტარისტული კორპორაციები მძიმედ კოლონიზირებენ როგორც ერაყის, ასევე ნიუ ორლეანის, რეკონსტრუქციის კონტრაქტებს."⁹

რადიოსალოკაციო ტექნოლოგიების ექსპერტ ჰარი კოულს (ჯინ ჰაკმანი) მდიდარი კლიენტი დაიქირავებს პირადი საქმის გამოსაძიებლად ფრენსის ფორდ კოპოლას 1974 წლის ფილმში „საუბარი“. კოული, თავის ჯგუფთან ერთად, მაღალი ტექნოლოგიური დონის საქმიანობას ეწევა, რისი საშუალებითაც კოპოლა მოგვითხრობს, თუ რა მარტივია ჩვენი პრივატული ცხოვრების მოხელთება უცხო პირისთვის, თუმცა კოულსა და მის

⁸ Michel Foucault, *Society Must be Defended*

⁹ Stephen Graham; introduction; *Cities Under Siege: The New Military Urbanism*;

დამსაქმებელს თვალთვალის ბუმერანგივით უბრუნდებათ და დანაშაულებრივი ინტრიგების ქსელში გაეხვევიან.

2021 წლის 28 ოქტომბერს ფეისბუქის აღმასრულებელმა ოფიცერმა, მილიარდერმა მარკ ცუკერბერგმა წარადგინა „მეტა,“ რომლის ქვეშაც ოფიციალურად გააერთიანა მთავარი სოციალური ქსელები – ფეისბუქი, ინსტაგრამი, მესენჯერი, ვოთსაფი, ოკულუსი, მაპილარი, ვორქფლეისი, პორტალი და დიემი – და დაგვირდა, რომ მალე არსებული პლატფორმები უფრო მეტად შეუზრდებიან ერთმანეთს და ერთ სათვალეში მოიყრიან თავს. შედეგად ყოველდღიური ციფრული მოხმარება ორიდან სამგანზომილებიან სივრცეში გადაინაცვლებს.

ბევრი ფილმი გვინახავს, რომლებშიც გაადამიანურებული მანქანები ადამიანებზე მოიპოვებენ ხოლმე კონტროლს, თუმცა „მეტავერსის“ იდეა ყველაზე უფრო მეტად კანადელი რეჟისორის, დევიდ კრონენბერგის, „ვიდეოდრომი“ (1983) – სამეცნიერო-ფანტასტიკურ ჟანრში გაკეთებული ჰორორი უნდა მოგვაგონოს, რომელშიც ვიდეოდრომით მოხიბლული მთავარი პერსონაჟი (მაქს რენი) მალევე აღმოაჩენს, რომ მანიპულაციის მსხვერპლია და სხეულის ხრწნა ეპარება. „ვიდეოდრომში“ ტელევიზია გონების ფიზიკური აგებულების ნაწილია, ეკრანზე გამოჩენილი მასალა რეალობაა, ხოლო რეალობა კი - ვიდეოჰალუცინაცია ხდება. აქ ძალადობა, სისასტიკე და კონტროლი ადამიანების სქესობრივი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების ინდუსტრიის (პორნოგრაფია) გარშემო დატრიალდება.

დევიდ კრონენბერგის შვილიც, ბრენდონ კრონენბერგი, ჰორორითა და სამეცნიერო ფანტასტიკით დაინტერესდება 2020 წლის ფილმში „მესაყურე“, რომელშიც ელიტური კორპორაციული მკვლელი, ტვინის იმპლანტაციის მეშვეობით, სხვა ადამიანების სხეულებზე მოიპოვებს კონტროლს.

მილიტარიზაცია

მექსიკელი რეჟისორის, მიშელ ფრანკოს 2020 წლის ფილმში „ახალი წესრიგი“, კლასობრივი გადატრიალების მცდელობა კრახით მთავრდება; ფუძნდება სამხედრო დანაყოფები, რომლებიც კვლავ ნეოფეოდალური კლასის კონტროლის ქვეშ ექცევიან. მოქმედება, „ბაკურაუს“ მსგავსად, დისტოპიურ ახლო მომავალში, ოღონდ მექსიკაში ხდება. არსებული ინფრასტრუქტურა, თანამედროვე ტექნოლოგიები და კონტროლის მექანიზმები კი აადვილებენ გასამხედროებას და ქალაქის გადაქცევას ბანაკის ტიპის დასახლებად.

ქალაქი, როგორც იძულებითი შრომის სივრცე

„არ არსებობს უნაყოფო და უიმედო შრომაზე საშინელი სასჯელი.“

ა. კამიუ

¹⁰ Philosophy: “In Orwell’s ‘1984’ society knew it was being dominated. Not today” | Culture | EL PAÍS English Edition (elpais.com)

Arbeit macht Frei (შრომა ათავისუფლებს) - კვლავ წერია აწ უკვე მუზეუმად ქცეული აუშვიცის შესასვლელთან. ცხადია, აუშვიცში შრომით არავინ თავისუფლდებოდა, რადგან ის იძულებითი შრომისა და ექსპლუატაციის სივრცე იყო. თანამედროვე ქალაქშიც დასაქმება საკუთარი თავის კვლავწარმოებისა და იძულებითი შრომის სახეს იღებს, რადგან „ორუელის „1984“-ში საზოგადოებამ იცოდა, რომ დომინირებული იყო. დღეს არა.“¹⁰ ბევრი ურბანისტი ქალაქს განიხილავს, როგორც ხალხის აგლომერაციას, თუმცა, რეალურად, ქალაქი საწარმოო ინსტრუმენტების (მუშათა კლასის) თავმოყრა და კაპიტალის აკუმულაციის სივრცეა, სადაც ღირებულება სამუშაო ძალის ტოტალური მობილიზაციის გზით წესდება. მარქსის თანახმად, რადგან კაპიტალი იმონებს მუშათა კლასს, კაპიტალის გამრავლება მუშათა კლასის გამრავლებაა. თანამედროვე კაპიტალიზმში კი, ფაქტობრივად, გაჩნდა ექსპლოატირებული მენეჯერების ფენომენი, რომელთაც იმდენივე მოვალეობა აქვთ, რაც ადრე თავად კაპიტალისტს ჰქონდა, თუმცა დაქირავებულ მუშად რჩება (ბიუნგ ჩულ ჰანი) შესაბამისად, თანამედროვე

ქალაქი, მიუხედავად რასობრივი, სოციალური, კულტურული თუ კლასობრივი გეოგრაფიული გადანაწილებისა, ნეომარქსისტულ პერსპექტივაში, ერთი დიდი იძულებითი შრომის ბანაკი ხდება.

ექსპლუატირებული ტელემარკეტერები გვხვდებიან ამერიკელი კომუნისტი აქტივისტისა და მუსიკოსის, ბუთს რაილის, 2018 წლის ფილმში „ბოდიში შეწუხებისთვის“, რომელშიც, ერთი შეხედვით, აბსურდული კონსპირაციული სქემა აშკარავდება ადამიანების მუტაციის შესახებ. კორპორაციას მომსახურე პერსონალის სხეულში ცხენის გენები შეჰყავს, რათა მან დაუღლელად, უფრო მეტი იმუშაოს. ახალგაზრდა ამერიკელი კრიტიკოსი ეილინ ჯონსი „Jacobin“-ზე ფილმის განხილვისას აღნიშნავს: „ჩვენ რომ ჯანსაღ ქვეყანაში ვცხოვრობდეთ, [ასეთივე] პოლიტიკური სისტემით[...], ეს ფილმი არც კი გამოიწვევდა ამხელა მღელვარებას.“ მართლაც, „ბოდიში შეწუხებისთვის“ ფილმი-ანომალიაა თავისი სტილით, ჟანრული კონფლიქტებითა თუ ნარატიული მოულოდნელობებით. ფილმი კომერციულადაც წარმატებული და დიდი აუდიტორიისთვისაც პოპულარული გახდა, რაც თანამედროვე შრომითი მოწყობის ანომალიურობასა და ავადმყოფურობაზე მეტყველებს.

ე. წ. „გიგ ეკონომიკა“-ში დასაქმებული კაცის ოჯახის სოციალურ ტრაგედიაზე გველაპარაკება კენ ლოუჩი სურათში „უკაცრავად გამოგვჩიო“ (2019), ვისთვისაც შრომა გადარჩენისთვის ბრძოლაა გამოუვალ ეკონომიკურ ჩიხში. თუ ლოუჩი ამ ფილმში საშუალო კლასის მამაკაცის გამოუვალ მდგომარეობაზე საუბრობს, ამერიკელი რეჟისორების, ძმები საფდების „დაუშუშავებელ ძვირფას ქვებში“ (2019), ნეოლიბერალურ დღის წესრიგში, წარმატებული ბურჟუა კაცის ფატალური აღსასრული იკითხება. საფდებისთვის, „უხილავი ხელი“ თავისუფალ საბაზრო ეკონომიკაში, არათუ საზოგადო კეთილდღეობას, არამედ სოციალურ კატასტროფასა და პიროვნულ მსხვერველს მოასწავებს.

ანდრეა არნოლდი „ამერიკულ თაფლში“ (2016) ამერიკული ოცნების დემისტიფიკაციას ახდენს და საზოგადოებისგან გარიყული, გაყიდვების ახალგაზრდა ჯგუფის ყოველდღიურ საქმიანობას წარმოაჩენს. საქმიანობის დაწყებამდე, ჯგუფი ბოსისგან სამოტივაციო სიტყვას ისმენს და დიდი

ენტუზიაზმით იწყებს დღეს, თუმცა, საბოლოო ჯამში, აქაც შრომა თვითგადარჩენის აქტია, რომლის დროსაც დაქირავებული კლასი მასზე გაბატონებულ უცხო სიმდიდრეს აწარმოებს. ამერიკულ ოცნებას ეჭვქვეშ დააყენებს გერმანელი კლასიკოსი ვერნერ ჰერცოგი „სტროშეკში“ (1977); აქ მთავარი პერსონაჟი გერმანიიდან დისკრიმინაციის და ჩაგვრის გამო გამოიქცევა, თუმცა ამერიკაში ჭარბი ფინანსური დავალიანების გამო, კოტრდება და ბანკს ყველაფერი მიაქვს. ის აღნიშნავს, რომ თუ მის სამშობლოში მასზე პირდაპირ, ფიზიკურად ძალადობდნენ, ამერიკაში ძალადობას შეფარული ფორმა ჰქონია მიღებული.

სიზიფე თანამედროვე ქალაქებში

წინარე თავში ხსენებულ ფილმებში შრომა ყველგან უნაყოფო და დამქანცველია, თუმცა ვერ უტოლდება „ღმერთების პროლეტარი სიზიფეს“ უიმედო ძალისხმევას, ვისი „ქვასთან ჭიდილით დაღლილი სახე თავადაც ქვად ქცეულა“.(ა. კამიუ) ბედისწერის პროლეტარებად ქცეული ადამიანები, რომელთა სახეებიც ასევე ქვებად ქცეულა, გვხვდებიან ჩინელი რეჟისორის, ცია ჟანკეს, შემოქმედებაში, ვინც ქალაქს აირეკლავს, როგორც სოციალური ნგრევის მეტაფორას. „ნატურმორტი“ (2006) ის ჩინეთში თავისუფალი საბაზრო იდეოლოგიის დამყარებულ ჯოჯოხეთს ასახავს. ეს არის დოკუმენტური დაკვირვება „სამი ხეობის კაშხლის“ შენების პროცესზე, რომლის იდეაც, ერთი მხრივ, მათს ჩინეთის დღის წესრიგშიც იდგა, თუმცა მშენებლობა, ჩინეთში უცხო კაპიტალის დიდი შედინების პერიოდში, ოთხმოცდაათიანებში დაიწყო და 2012-ში დასრულდა. ჟანკე, ვიზუალურად ხსნის ნეოლიბერალური ტრანზიციის იდეას. აქ, მთავარი გმირი შიშველი ხელებით ებმება დეინდუსტრიალიზაციის პროცესში. მუშები ანგრევენ სოციალური თანასწორობის პერიოდში აშენებულ საცხოვრისებს და ერთიანობის, გაზიარებული სიკეთის იდეაზე იმარჯვებს უფორმო კაპიტალის ხელში აღმოჩენილი გიგანტური ენერგეტიკული პროექტი.

ჟანკე 90-იანებში აღმოცენებულ კინემატოგრაფისტთა იმ ტალღის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია, რომელსაც ჩინელი რეჟისორების მეექვსე ან „ურბანულ თაობას“ უწოდებენ. კრიტიკოსები მათ სტილს ხსნიან როგორც პოსტსოციალისტურ კრიტიკულ რეალიზმს. პოსტსოციალისტური ცვლილებების ფატალურობას კი ჟანკე „24 ქალაქში“ (2008) აირეკლავს, დოკუმენტში, სადაც ქალაქი-მოჩვენება მუშათა კლასის პორტრეტი ხდება და აბსურდული ონტოლოგიურად შეერწყმება რეალურს. ჟანკე „24 ქალაქს“ ხსნის როგორც კოლექტიური მესხიერების არქივს და ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „ჩემი დოკუმენტალისტიკა ჩემი ამბების მოსათხრობად უნდა გამოვიყენო და თავიდან ავიცილო არა მხოლოდ მოგონებების გაქრობა, არამედ არქიტექტურის, შენობების გაქრობა, მთელი თაობის გაქრობა.“¹¹

არაადამიანური შრომისა და სახიფათო სოციალური ინფრასტრუქტურისგან დაზიანებული სხეულები ჩნდებიან პორტუგალიელი რეჟისორის, პედრო კომტას, შემოქმედებაში. მაგალითისთვის, „კოლოსალური ახალგაზრდობა“ (2006) ერთ დიდ ოჯახზე ასახული კლასობრივი უარყოფის ამბავია; მონუმენტურობის მისაღწევად გამოყენებული სტოიკური სტილით კი კომტა მუშათა კლასის უკიდურესად გაუსაძლის მდგომარეობას აღწერს.

მიქაელ გლავოგერი „მუშის სიკვდილში“ (2005) შემადრწუნებელ, დამქანცველ და სიცოცხლისთვის საფრთხის შემცველ ხელობებს წარმოგვიდგენს. ფილმი უილიამ ფოლკნერის სიტყვებით იწყება: „შეუძლებელია რვა საათი ჭამდე დღის განმავლობაში, რვა საათი დაღევაც შეუძლებელია, არც სიყვარულით შეგიძლია გაერთო რვა საათი... რვა საათით მხოლოდ მუშაობა შეგიძლია.“ რეჟისორი ფილმს ხუთ ნაწილად ყოფს და 21-ე საუკუნეში საქმიანობის ხუთ ნაირსახეობას გვთავაზობს და ყველა თავს სპეციფიკურ სახელსაც დაარქმევს, ესენია: ყასობა ნიგერიაში („ლომები“), საწვავის ტანკერების დაცლა პაკისტანში („ძმები“), ფოლადის წარმოება ჩინეთში („მომავალი“), ვულკანიდან გოგირდის შეგროვება ინდონეზიაში („ინდონეზია“) და ქვანახშირის მოპოვება უკრაინაში („გმირები“). აქ ადამიანი მხოლოდ „ხორცის განტოლებაა“.

¹¹ Martha Nochimson, 'Passion for documentation: interview with Jia Zhangke', New Review of Film and Television Studies;

დასკვნა: ნეგატიური საწარმო

კანადელი ისტორიკოსისა და სოციალური მეცნიერის - მოში პოსტონის - ინტერპრეტაციით, შრომის ბანაკები და აუშვიცი არათუ საწარმო, არამედ მისი სრული უარყოფა, ნეგატიური საწარმო იყო; ღირებულების განადგურების სივრცე, რაც ებრაელების ინდუსტრიულ მასშტაბებში დასახოცად იქმნებოდა.¹² ჩვენი დროის სამხედრო ურბანიზმში, თვალთვალის მექანიზმები მუდმივად ახდენენ ქალაქების ლანდშაფტების კოლონიზაციას, ბურჟუაზია ყოველდღიურად სასიკვდილო თავგადასავლებისთვის იმეტებს მუშათა კლასს, ხოლო ქალაქის მენეჯმენტი იძულებითი განცალკევების სივრცეებს ადგენს, სადაც კონტროლის მექანიზმს მხოლოდ სეგრეგირებულ სხეულებზე ახორციელებს.

ასე რომ, თუ ბანაკში ექსპლუატაცია და დასჯა ღიად ძალადობრივი იყო, დღეს, ქალაქების გასამხედროებულ „ფიზიოგნომიკაში“, კონტროლის, იძულებისა და დასჯის მოწყობილობები ძალაუფლებას განსხვავებული მასშტაბით, თუმცა მაინც მძლავრად ახორციელებენ და საზოგადოების შეიარაღებული მართვის ეს ძალადობრივი ფორმა თანამედროვე ურბანულ სხეულზე მიმოიფანტება. ქალაქების ადმინისტრირება ბანაკის ოპერირების სპეციფიკურ ფორმას ემსგავსება. თანამედროვე ურბანული სივრცე უკვე ის ადგილია, სადაც, როგორც ბანაკში, აღარ არსებობს ფასი და ქალაქი მთავარი აქტორი ხდება ღირებულების თვითგანადგურებაში.

¹² Thiago Canetti, *The city as camp: the camp-form as the urban model during capital's+ crisis*;

ცხარე და დამშრალი ცრემლები: ჩივები და ადამიანები მავთულხლართებში

ალექსანდრე ბაბელია

პროლოგი: კამერა ქალაქების შუაგულში

*„ადამიანებს ერთმანეთი სჭირდებათ... მაგრამ აქამდე ვერ
ისწავლეს თუ როგორ იცხოვრონ ერთად.“*

პეტრა ფონ კანტი

¹ „ეკონომიკური სასწაული“
(იგივე რაც Wirtschaftswunder)
- ტერმინი აღწერს გერმანიისა
და ავსტრიის ეკონომიკის
სწრაფ რეკონსტრუქციასა და
განვითარებას მეორე
მსოფლიო ომის შემდგომ,
რაც ორდოლიბერალიზმზე
დაფუძნებული სოციალური
საბაზრო ეკონომიკის
მიღებით გამოიხატა.

რაინერ ვერნერ ფასბინდერი გერმანულ კინოში იმ დროს ჩნდება, როდესაც გერმანია „ეკონომიკური სასწაულის“¹ ზენიტს აღწევს. მისი ფილმები ერთგვარი პასუხია მესამე რაინის მემკვიდრეობით მიღებულ დანატოვარზე. გერმანული ქალაქები ნაციზმის საბოლოო დამარცხების შემდეგ სახეცვლილია და მიღებული ტრავმული მემკვიდრეობის კვალი ყოველდღიურ ცხოვრებასა და სოციალურ ურთიერთობებში ვლინდება. ფასბინდერი კი იმ ქალაქების შუაგულში მიგვიძღვება, რომელთაც თანაბრად მართავს ქაოსი და წესრიგი, შემთხვევითობა და განსაზღვრულობა, სასოწარკვეთილება და შიში, სიკვდილი და სიცოცხლისადმი ვნება, სიყვარული და სიყვარულიდან გაქცევა.

ფასბინდერი, ბალზაკის მსგავსად, მისი საზოგადოების გეოგრაფიულ დოკუმენტაციას ქმნის: ჩრდილოეთ გერმანიიდან (პრუსია, ბერლინი, ბრემენი) რაინდლანდამდე (კობურგის რაიონი; ფრანკფურტი), სამხრეთ ბავარიიდან (მიუნხენი) გერმანულ პორტებამდე, რითაც ფედერალური რესპუბლიკის სრულ სურათს, დემოკრატიის ნიღბის ქვეშ მიმალული საფრთხეების ფონზე, აშიშვლებს. არსებული სოციალური და ეკონომიკური ურთიერთობები საზოგადოების ფასადური განახლებაა, რადგან ის სტრუქტურები და დირეზივები, რომლებზეც ჰიტლერის გერმანია იდგა, არ შეცვლილა.

ფასბინდერი გვიჩვენებს რომ კლასებად და რასებად დაყოფილ საზოგადოებაში თანაგრძნობა, ურთიერთგაგება და რეალური კომუნიკაცია შეუძლებელია (მხოლოდ ქესტები და დასწავლილი მოქმედებები). მიუხედავად იმისა, რომ მისი კამერა ხშირად არ გადის ექსტერიერში, კლასტროფობიული შიდა სივრცეები გარე სამყაროს აშიშვლებს და სწორედ სამზარეულო და საძინებელი ოთახები გვეკლინება ომის შემდგომი რესპუბლიკის სოციალურ-პოლიტიკურ და ეკონომიკურ სარკედ. პირადი სივრცეები, რომლებშიც კაპიტალისტური საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი დომინანტური ურთიერთობები და ღირებულებები აღწევს, უტოპიურ იდეასა და სიყვარულის ენას კი, მომაკვდინებელი სიტყვებითა და ქესტებით ანაცვლებს. ფასბინდერის გმირები არა უბრალოდ გაუცხოებულნი არიან საზოგადოებისაგან და მენტალურ გეტოში უწევთ ცხოვრება, არამედ ხშირად მზად არიან ბოლომდე ჩაებან მისი მავნე თამაშის წესებში.

ფასბინდერის მელოდრამატული სამყაროს უწყვეტობასა და არაერთგვაროვნებაში, სივრცისა და ხედვის დინამიკა იმაზე მნიშვნელოვანია, ვიდრე სიზმრისეული დრო თუ მისი გმირების სუბიექტური ხედვა და მოგონებები. სივრცეებში თანაარსებობს ბედისწერა და შემთხვევითობა, უბედური შემთხვევები და სიყვარულისა და ურთიერთგაგების არარსებობით გამოწვეული ყოველდღიური ნანგრევები გულში (სიყვარულის მოთხოვნილება და სიყვარულის გაცემა პერსონაჟებს ერთნაირად დაუცველს ხდის). გამოყოფს რა სამ სივრცით არეალს, სადაც მუშათა და საშუალო კლასის სოციალურ სივრცეს (შემოქმედების მეორე ნახევარში - ბურჟუაზიული), ქალაქებისა და მათში ჩაბეტონებული სახლების ფიზიკური სივრცე („ამდენი სინაზე ჩემს გონებაში, ამდენი მარტოობა ჩემს საწოლში" - Günther Kaufmann - So Much Tenderness) და ოჯახის ემოციური სივრცე ემატება (ოჯახური ისტერიები, გაუთავებელი ყვირილი - „შენ არ იმსახურებ სიყვარულს“ - გმირებს საკუთრებად აქცევს). ოთახები ძალადობრივი ურთიერთობების გარდა, სიყვარულის აჩრდილის ფერფლსაც ინახავს („ფანჯარასთან, ყვავილები, რომლებიც მან დატოვა - ყველა მოკვდა“ - The Walker Brothers - In My Room).

მისი გმირების სოციალური აგონიის, გულგატეხილობისა და ტანჯვის მიუხედავად (ნეტავ შეეძლოთ ერთმანეთს ტკივილი აარიდონ), ფილმებში ხშირად გაიელვებს უტოპიური იდეა, რომლის მეშვეობითაც მათ მანკიერი წრიდან და ემოციური ექსპლუატაციიდან გაქცევის შესაძლებლობა ეძლევათ, ვინაიდან მას ბოლომდე სწამს, რომ კონკრეტულ უტოპიას შეუძლია შთააგონოს მაყურებელი და ყოველდღიური ცხოვრების შეცვლისაკენ უბიძგოს.

„Katzelmacher“² - ყალბი ცნობიერება

² ასე უწოდებდნენ გერმანელები (ბავარიელები) სამხრეთ ევროპიდან სამუშაოდ ჩასულ ემიგრანტებს.

„კარგი კომუნისტი მხოლოდ მკვდარი კომუნისტია“

ხალხური

³ სტილისტური ხერხი და ეპიკური თეატრის მთავარი კომპონენტი. თეორიის მიხედვით, მაყურებელს შეუძლია გამოსახულებისგან კრიტიკული დისტანცია დაიჭიროს და ამ გზით ახლებურად გაეცნოს და კრიტიკულად დააკვირდეს თითოეულ საგანსა თუ რეალობის წინააღმდეგობრივ ბუნებას.

ფასბინდერის ადრეული ფილმები ბრეხტიანული გაუცხოების (Verfremdungseffekt)³ ესთეტიკურ მოდელებზე დგას, რაც მის ფილმებში ნორმალურის რღვევით, გმირების დეინდივიდუალიზაციით, დისტანციური სამსახიობო შესრულებით, სოციალური ურთიერთობების მატერიალისტური წაკითხვითა და პროვოკაციით ვლინდება; მისი მეორე სრულმეტრაჟიანი ფილმი „Katzelmacher“ (1969) ძალადობრივი ურთიერთობების საკითხს „აუტსაიდერთა“ ჯგუფში წარმოგვიჩენს. სტატიკური კამერა, გაყინული და ინერტული გამოსახულებებით მიუნხენის შუაგულში გვიძღვება და სოციალურ კონფლიქტებს ბრეხტიანული გზით გვიჩვენებს (იკვეთება ჟან-ლუკ გოდარისა და ჟან-მარი შტრაუზის გავლენები). ამიშვლებს სივრცეს, რათა დროთა კავშირი დავიჭიროთ, ხოლო პერსონაჟების ძალაუფლებრივი ინტერპერსონალური ურთიერთობების მიღმა, სტრუქტურული ჩაგვრა დავინახოთ.

ფილმის მეორე ნაწილში „სტუმარი მუშის“ (Gastarbeiter) გამოჩენა დრამატულ დაძაბულობას წარმოშობს, რომელიც ომის შემდგომ დასავლეთ გერმანიაში ფაშიზმის ისტორიულ ნარჩენებს ხილვადს ხდის. ფასბინდერი გვიჩვენებს, თუ როგორ არიან მისი გმირები დაპატიმრებულნი ლინგვისტურ და ფიზიკურ

სტრუქტურებში, რომლებიც არ აძლევენ მათი ჩაგვრის ფესვების გამოკვლევის შესაძლებლობას (ერთმანეთის ემოციურ ექსპლუატაციასა და თვითდესტრუქციას ამჯობინებენ). ის უარს ამბობს ჩაგრულთა შორის რაიმე სოლიდარობის გამოვლენაზე. მარგინალები ერთმანეთისადმი სოლიდარულნი მხოლოდ მაშინ არიან, როცა ერთობლივად რიყავენ და სცემენ ბერძენ მუშას, იორგოსს (მას თავად ფასბინდერი ასახიერებს). „სტუმარი მუშის“ მიმართ გამოვლენილი ძალადობა კომუნისტური იარლიყის მიწებებით წარმოებს. იარლიყისა, რომლის საფარქვეშ, ირიბად თუ პირდაპირ, დღესაც რიყავენ ადამიანებს, როგორც ფსევდოძალაუფლებით შეპყრობილი ბურჟუაზიული იდეოლოგიის დამქაშები, ასევე მათი მსხვერპლნი (ისინი მათ ნებისმიერ დროს იყიდებიან და გაყიდებიან).

ფასბინდერი ხაზგასმით აჩვენებს ეკონომიკური და ემოციური ექსპლუატაციის ფორმებს, რომლებიც განუყოფლად არიან დაკავშირებულნი ერთმანეთთან. სქესთა შორის ძალაუფლების კონფიგურაცია მკაცრად რეგულირდება ეკონომიკური საშუალებებით („სიყვარული ყოველთვის ფულთანაა დაკავშირებული" - პაული), „კაპიტალი მკვდარი შრომაა, რომელიც ვამპირის მსგავსად ცოცხალი შრომის შეწოვით არსებობს",⁴ ხოლო ერთსა და იმავე ადგილებზე მიმავალი სხვადასხვა ადამიანების ჩვენებით, ფასბინდერი ყოველდღიურობის წრიულობას გვიჩვენებს. იორგოსის (რ. ვ. ფასბინდერი) და მარიას (პ. შიგულა) ურთიერთობაზე დაკვირვებით კი ვიგებთ, რომ მამაკაციც დაწესებული ენის (პირობითობის) პატიმარია და ცდილობს მის საცეცხს სიყვარულის ენით დაუპირისპირდეს. ენით, რომელმაც ძალაუფლებრივი ქესტები, ერთმანეთზე ზრუნვითა და გაგებით უნდა ჩაანაცვლოს.

⁴ Marx, Karl. 1867[1976].
Capital: A Critique of Political
Economy, Volume One. New
York: Vintage, p.342.



რაინერ ვერნერ ფასბინდერი და ჰანა შიგულა, *Katzelmacher*, 1969.

⁵ Prima Levi, *Ist das ein Mensch? Die Atempause* (Munich: dtv, 1988), s. 359.

სასოწარკვეთილი ქალაქები: შიში ჭამს სიყვარულს

„ბედნიერება არ არის ყოველთვის თავშესაქცევი.“

ეპიგრაფი ფილმისა „შიში ჭამს სულს“

მიუნხენში ურთიერთობები ფასადური და ყალბია. ადამიანები მუდმივად ჩურჩულებენ ერთმანეთზე. მათი მზერა უხეში და ძალადობრივია. „ყრუები, ბრმები და მუნჯები, თავიანთი სახლების ნანგრევებში იკეტებიან, თვითნებური უმეცრების ციხესიმაგრეებში... სიძულვილითა და ზიზლით მოცულნი, ამპარტავნებისა და დანაშაულებრივი ძველი გალიის ტყვეები ხდებიან“.⁵ სივრცეში არსებული სოციალური ზეწოლა ფილმში „შიში ჭამს სულს“ (1974) მალევე იცვლება მთავარი გმირების - ალისა (ახალგაზრდა მაროკოელი მუშა) და ემის (ხანშიშესული გერმანელი ქალი) ურთიერთობაში დამალული უთანასწორობითა და განხეთქილებით (ორმხრივ ბედნიერებას ისინი არა თანასწორი ურთიერთობის ჩამოყალიბებით, არამედ ერთმანეთის გამოყენებით პოულობენ). მათი ერთად დანახვა შეუძლებელია, რადგან არ

არსებობს სოციალური სივრცე, სადაც ისინი არ იქნებიან აგრესიული და მტრული მზერის ობიექტები (მეზობლები, თანამშრომლები, ნაცნობები თუ უცნობები). ისინი ვერ იარსებებენ სხვების მიერ მათი დანახვის გარეშე, რადგან სიყვარულის უტოპიურ იდეას, ძალაუფლებრივ სივრცეებსა და ურთიერთობებში დარჩენას ამჯობინებენ. ფასბინდერი არ მიჯნავს საჯარო და კერძო სივრცეებს ერთმანეთისგან, რაც ასე ფუნდამენტურია ბურჟუაზიული იდეოლოგიისთვის (აქ ყოველივე პირადი პოლიტიკურია). ოჯახში იდენტობის კონტურების რღვევის გამო, მათ სწორედ ქუჩები და გარე სივრცეები ეხმარებათ ერთმანეთის აღმოჩენაში; ხეტიალისას შეუძლიათ ერთმანეთს მოუსმინონ და დროებით გაერიდონ არსებულ რეალობას; ავტომობილების კვამლში კი ფარული გაზაფხული და „მარწყვის პატარა ხე“ აღმოაჩინონ.

გავიხსენოთ სცენა, რომელშიც ემი და ალი პირველი, ერთად გატარებული ღამის შემდეგ, ქუჩაში გადიან. ისინი ფორმალურად ჩამოართმევენ ხელს ერთმანეთს და სხვადასხვა მიმართულებით მიდიან. სანამ სცენიდან გავლენ, მოსიყვარულე თვალებით გახედავენ ურთიერთს. თუმცა, როდესაც უჩინარდებიან, საპირისპირო კადრი მიუთითებს იმაზე, რომ ჩვენ არ ვიყავით ამ სცენის ერთადერთი მონაწილენი: ემის მეზობელი მათ ფანჯრიდან უყურებდა. სცენა მაყურებლის დეზორიენტაციას იწვევს და ყურადღება მეზობელზე გადადის, რათა საკუთარი სირცხვილი მივჩქმალეთ.

წყვილის ერთად დანახვა შეუძლებელია, რადგან არ არსებობს სოციალური სივრცე (სამუშაო, ქუჩა, ოჯახი), რომელშიც ისინი არ არიან აგრესიული, მტრული, უკმაყოფილო მზერის ობიექტები. პირიქით, ისინი აღმოაჩენენ, რომ არ შეუძლიათ იარსებონ სხვების დანახვის გარეშე, რადგან მარტო ყოფნისას ვეღარ ახერხებენ ერთად ყოფნის სასწაულის შეგრძნებას, „უტოპიური ნავსაყუდლის“ შენარჩუნებას და ნანგრევებში იძირებიან (თუმცა არასწორ სივრცეს ანგრევენ). ავიწყდებათ რომ მათი ფანჯრებიდან შემომავალი სოციალურ-ეკონომიკური, ფსიქოლოგიური და კულტურული წნეხის სიმძიმე მხოლოდ საკუთარი თავის გარდაქმნის სირთულეებზეა დამოკიდებული. არსებული იდეოლოგიისა თუ სისტემის მიერ შემოთავაზებული გადაწყვეტილებები, როგორც არ უნდა იყოს მისი ეთიკური თუ პრაგმატული

პარამეტრები, უსარგებლოა, თუ ისინი უგულვებელყოფენ ამ ფუნდამენტურ ფაქტს და ამის ნაცვლად მოკლავენ მათ, ვინც უყვართ („თითოეული ადამიანი კლავს მას, ვინც უყვარს; ზოგი ამას ზღვა ცრემლებით აკეთებს, ზოგი კი - დატირების გარეშე“ - ოსკარ უაილდი).

ქალაქი, როგორც კაკოფონია: ჩიტები და ადამიანები მავთულხლართებზე

*„არ არსებობს ვარდი ეკლის გარეშე,
მაგრამ ბევრი ეკალია ვარდის გარეშე.“*

არტურ შოპენჰაუერი

ფასბინდერის „ბერლინი ალექსანდრეპლატცი“ (1980) (ალფრედ ლობლინის რომანის ეკრანიზაცია) ფრანც ბიბერკოფზე მომზირალი კამერით იხსნება, რომელიც ოთხწლიანი პატიმრობის შემდეგ ციხიდან გამოდის. ნაცვლად იმისა, რომ აღფრთოვანებული იყოს მოპოვებული თავისუფლებით, ბიბერკოფი აგონიაში ვარდება. მასში შიშსა და პარანოიას ბერლინის ციხის ჭიშკრიდან ექოდ შემომავალი კაკოფონიური ხმები იწვევს. ეს კაკოფონია სიმბოლურად გამოხატავს როგორც ინდუსტრიულ ქალაქს (ბიბერკოფის ციხეში გატარებული დღეები უსაფრთხო და ჩუმია), ასევე მთავარი გმირის შინაგან დაძაბულობასა და სასოწარკვეთილებას.

როდესაც ბიბერკოფი ქუჩის გადატვირთულ ხმებს აწყდება, ყურებზე იბჯენს ხელებს და ტკივილისაგან ღრიალებს. ციხის დატოვების შემდეგ, ბრმად გადარბის ქუჩაში და ავტომობილებსაც არ აკვირდება. ფასბინდერი კაცსა და ქალაქს შორის არსებულ კონფლიქტს საკმაოდ სტატიკური ფორმითა და ბგერებით (როგორც მთავარი ელემენტით თხრობის დრამატიზაციაში) ასახავს. ქალაქების შესახებ ხშირად არა უშუალოდ ბერლინის ქუჩები საუბრობენ, არამედ შიდა სივრცეები (ბიბერკოფის ბინა, ბარი, სასტუმროს ნომერი). ის თავის ბინაში შეიძლება იყოს ის, ვინც მას სურს იყოს, რადგან ქალაქი აიძულებს მიიღოს სწრაფი გადაწყვეტილებები „მორალური“

თვალთახედვით. თუმცა, ამის მიუხედავად, ქუჩის ხმაური და მუდმივი საფრთხე მის შიდა სამყაროში ექსპრესიონისტული ნეონის განათებებითა და ჭექა-ქუხილის გაელვებით იჭრება, რასაც ფანჯრებიდან გარე სამყაროს შუქი შემოაქვს. ფანჯრები ფასბინდერთან მეტაფორულად გამოხატავს კონტრასტს ორ სამყაროს შორის (გამაერთიანებულ და გამყოფ სიბრტყეს); მისი ისტორია, ერთი მხრივ, გასული საუკუნის 20-იანი წლების ბერლინის საზოგადოებრივი ცხოვრების სარკე ხდება, მეორე მხრივ კი, თანამედროვე გერმანიის პოლიტიკურ სხეულს წარმოგვიჩენს. ფასბინდერის თქმით, მისი მიზანი იყო მაყურებელს გაეცნობიერებინა პოლიტიკის ეს მემარჯვენე ტენდენცია, რათა, წარსულის მსგავსად, სულელური და გაუთვინობიერებელი ნაბიჯები არ გადაედგა.

ბიბერკოფი ბერლინის „ქვესკნელის“ მოქალაქეა და არა ის, ვინც ინდუსტრიული ცხოვრების წესში მონაწილეობს. მისი ეგზისტენციალური და ფსიქიკური მდგომარეობა გალიაში ცხოვრების იდენტურია, ხოლო დასახიჩრებული სხეული და გაბზარული გული მისივე სოციალური მდგომარეობის ხაფანგში, ფანტაზიებსა და სურვილებში იძირება. ფასბინდერი ინდივიდსა და საზოგადოებას შორის არსებული კონფლიქტის დრამატიზაციას თანამედროვე ურბანულ გარემოში ახდენს; ბიბერკოფის ტრავმული მოგონება (ცოლის მკვლელობა), ემოციური და პირადი მეხსიერება (სასიყვარულო ურთიერთობები) პოლიტიკურ და ისტორიულ მოვლენებთან კავშირდება და „ქალაქს, სამყაროსა და მეს“ წარმოგვიჩენს. ქალაქსა და მის ურბანულ სხეულს ფილმში ხშირად ხმა გამოხატავს და „სახლის აღმოჩენისა“ და „სახლში დაბრუნების“ დაუოკებელ სურვილს აღვივებს (იქ, სადაც სიყვარულის მარტოსული წამები სიმშვიდის ღრმა ბინდში იძირება).

„ბერლინი ალექსანდერპლატცის“ ერთ-ერთი ცენტრალური სცენის მიმდინარეობისას ქალი (მიზი) სახლში ყვირილს იწყებს. ყვირილით ის არა მხოლოდ „ანგრევს“ სახლის კედლებს, რომელიც უკვე ადარ არის უსაფრთხო ადგილი, არამედ სივრციდან უშვებს ისტორიული გარდატეხის ზღვარზე მყოფი ქალაქის ქოტურ და მომაკვდინებელ ძალებს; როცა ის ყვირის, მიზანსცენის განმავლობაში, გაისმის კიდევ ერთი პატარა ხმა: გალიაში

ბინადარი ჩიტის წვრილი ხრინწიანი გალობა, რომელსაც სცენაში დისბალანსი შემოაქვს. ხმა პატარა ჩიტისა, რომელიც ფილმში ბიბერკოფის ხელით კვდება, ურბანულ ჯოჯოხეთს ნათელს ხდის („როგორც ჩიტი მავთულზე... მეც ვცდილობდი ვყოფილიყავი თავისუფალი“ - Leonard Cohen - Bird On The Wire).

ფილმის ეპილოგში ბიბერკოფს ჯვარზე აცვამენ. მისი სხეული, ტკივილისა და უმწეობის გამომხატველი, წამებული სხეულია. რელიგიური მოტივი არა ტრანსცენდენტურ, არამედ ტანჯვის განზომილებაზე აკეთებს აქცენტს, რადგან სხეულზე დაკვირვება ეწინააღმდეგება ამალღებულობის ნებისმიერ იდეას; უკანასკნელი მიზანსცენისას მამაკაცი ქარხნის თანამშრომლის მსგავსად მოშინაურებულია, სამუშაო რუტინაში იძირება და ქალაქის ხმებიც აღარ აწუხებს.

„13 მთვარის წელს“: სხეული, როგორც გალია

*„ფაშიზში განისაზღვრება არა მისი მსხვერპლთა რაოდენობით,
არამედ იმით, თუ როგორ კლავს მათ.“*

ჟან-პოლ სარტრი.

ფილმის „13 მთვარის წელს“ (1978) მოქმედება ფრანკფურტში ვითარდება. უსულო ქალაქში, რომელიც კორპორაციული კაპიტალიზმის ფერხულში, ადამიანების უძღურებისადმი გულგრილობით ჩაება. ფილმი ერის ისტორიულ ამნეზიასა და ფრაგმენტაციას ტრანსსექსუალის ფსიქიკური განხეთქილების გზით ასახავს, რომელიც დაშორდა ცოლსა და ქალიშვილს და თვითმკვლელობამდე მივიდა („თვითმკვლელს სიცოცხლე სურს და უბრალოდ უარყოფს იმ პირობებს, რომლის წიაღშიც გამოცდის მას“ - ფასბინდერი).

ფილმი მოგვითხრობს ერვინზე, რომელსაც უყვარდება სხვა მამაკაცი და ვინაიდან არცერთი მათგანი თავს ჰომოსექსუალად არ მიიჩნევს, ის თანხმდება ოპერაციას და ხდება ელვირა. ამის მიუხედავად, მამაკაცი მაინც ვერ აღიქვამს ელვირას, როგორც ქალს და ვერ ახერხებს მის შეყვარებას. ორმაგი უარყოფის შემდეგ დასახიჩრებული ელვირა ცდილობს კვლავ იცხოვროს ერვინად, მაგრამ ოპერაციის გამო ერვინის სხეული ვერასოდეს დაუბრუნდება ადრეულ ფიზიკურ მდგომარეობას.

ერვინის/ელვირას სხეული, გერმანელი ერის სხეულის მსგავსად გარდაიქმნა (ომის შემდგომი გერმანია ერვინს ჰგავდა). ერვინს დაჰპირდნენ, რომ მოუვლიდნენ და შეიყვარებდნენ ოპერაციის შემდეგ ისევე, როგორც მოკავშირეები დაჰპირდნენ ზრუნვას ტანჯულ გერმანიას. გერმანია და ელვირა „მამაკაცურობის“ დეფიციტის გამო მანიპულაციების ობიექტებად იქცნენ. ფასბინდერი ფილმში არა მხოლოდ პატრიარქალური კულტურის ბუნებაზე მიგვითითებს, არამედ „ფაშისტურ სხეულზე“. ერვინის/ელვირას სხეული ფაშისტური სხეულის გარდაქმნის მტკივნეულ მეტაფორად გვევლინება.

გმირის სხეულის ცვლილება გამოხატავს ადამიანებზე მეთვალყურეობისა და კონტროლის საკითხს. მის სხეულს ძალაუფლებრივი კმაყოფილების გამოხატვის მიზნით ამოწმებენ, რადგან „ძალაუფლებას აქვს თავისი პრინციპი არა იმდენად ადამიანში, რამდენადაც სხეულების, ზედაპირების, განათების, მზერათა გარკვეულ განაწილებაში; მოწყობაში, რომლის შინაგანი მექანიზმები აწარმოებენ ურთიერთობას, რომელშიც ინდივიდები არიან დაჭერილნი“.⁶

ყოველი სივრცე, რომელშიც ელვირა ბინადრობს, პიროვნული „მე“-ს დასახიჩრებასა და განადგურებაზე დგას. მიზანსცენების უმეტესობა ხშირად სიბნელეში, ბუნებრივი განათების ფონზეა გადაღებული და ემოციური ტერორის გამოხატვა ევალება; სხეულებრივი ძალადობა ყველაზე ხილული ფორმით ელვირას სიყვარულთან, ანტონ საიცთან კაბინეტში სტუმრობისას ვლინდება. საიცი (მდიდარი ებრაელი დეველოპერი), საკონცენტრაციო ბანაკში გადარჩენის შემდეგ, ჯერ პროსტიტუციის, მოგვიანებით კი, უძრავი

⁶ Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York, Vintage Books, 1995, p. 202

ქონების ბიზნესში ჩაება, ნაცისტი დამპყრობლებისგან ექსპლუატაციის თამაშის წესები ისწავლა და მსხვერპლიდან მოძალადედ მოგვევლინა.

როდესაც ელვირა მამაკაცის კაბინეტში შედის, საიცი ოფისის ფანჯრის რაფაზე ჯდება, რომელიც გვთავაზობს პანორამულ ხედს ომის შემდგომი ფრანკფურტისა, ახალგახსნილი მაღალ მოდერნისტული Europaturm-ის⁷ ფონზე. მამაკაცი ერთ-ერთ მუსიკალურ ნომერს ტელევიზორიდან იმიტირებს. აბსურდული კონტრასტი მიგვითითებს, თუ როგორაა შერწყმული ფაშიზმის სადომაზოხისტური სტრუქტურა კულტურულ მოდერნიზმთან. თუ საიცი ამ მოდერნულობის ანასხლეტად გვევლინება, ელვირას ტრავმა ერთდროულად ხდება ფსიქოლოგიურიცა და პოლიტიკურიც. ის ფაშიზმის წარსულისა და აწმყოს მსხვერპლია (ჩილეს დიქტატორ პინოჩეტის გაელვება ტელევიზორიდან ამ მეტაფორას ამძაფრებს) და ვერ აღწევს თავს საკონცენტრაციო ბანაკს; ბანაკს, რომელიც სიყვარულის სახელით სხვა ადამიანად გარდასახვას აიძულებს. მისი სიყვარული დამახინჯებული სიყვარულია, რადგან საკუთარ თავსა და სხეულს სხვისი „ირონიული სურვილის“ ბატონობას უქვემდებარებს.

⁷ 337,5 მეტრის სიმაღლის სატელეკომუნიკაციო კოშკი ფრანკფურტში, რომლის მშენებლობაც 1974 წელს დაიწყო.

პროლოგი: ეკრანი, როგორც სარკე

„სარკე ცხოვრების იმიტაციაა.“

დაგლას სირკი

ფასბინდერი კამერას კონტრჰეგემონიური გზით იყენებს და ფალიკური მზერისა და ვუაიერიზმის დამღუპველ ბუნებას ააშკარავებს. მას არა უშუალოდ საგნებზე დაკვირვება აინტერესებს, არამედ დაკვირვების ბუნების შესწავლა; გმირების ოთახებში ხშირად ვხედავთ სარკეებს, რაც პიროვნების გაორებას, სოციალური როლებისა და პირადი სურვილების რღვევასა და გმირების კონფლიქტებს ააშკარავებს. სარკეში მომზირალი ადამიანები საკუთარი თავის ნაცვლად, გაორებულ „მე“-ს ხედავენ, რადგან ფასბინდერი სარკეებს

გაუცხოების სიმბოლოდ აქცევს და მაყურებლის დეზორიენტაციას უწყობს ხელს.

მის ფილმებში - „ეკრანი, როგორც სარკე“ და „სარკე, როგორც ეკრანი“ - საგულისხმოა იმდენად, რამდენადაც მისი გმირები ერთმანეთს სარკის მსგავსად უყურებენ. გამონათავენ ოცნებასაც, რომ ადამიანებმა საკუთარი თავი და ერთმანეთი, მზერიითი თანხვედრით დაინახონ და შეუძლებელ სამყაროში უტოპია აღმოაჩინონ (არ იტირონ ცხარე ცრემლებით პირველად მოსმენილ სიტყვებზე: „ხომ იცი, როგორ მიყვარხარ“).

ეკრანი ასევე ხდება სარკე, რომელიც გმირებთან ერთად, საზოგადოებრივ მანკიერებებს აირეკლავს. ფოქსი („შეკრული მუშტი თავისუფლებისთვის“, 1975) და ჰანსი („წლის ოთხი დროის ვაჭარი“, 1972) იმ საზოგადოების გულგრილი მზერის მსხვერპლნი ხდებიან, რომელსაც ვეღარ მიეკუთვნებიან. პროლეტარი ფოქსი, რომელიც უეცრად გამდიდრდება ლატარიის მეშვეობით, ემოციური ექსპლუატაციის მსხვერპლი ხდება (სექსუალური ჩაგვრა აქ კლასობრივი ჩაგვრის მეტაფორაა). ფოქსისადმი გამოვლენილი ძალადობა სოციალური წესრიგის სარკეა, ხოლო როდესაც ის აცნობიერებს, თუ როგორ იყიდეს და გაყიდეს (სიყვარულის სახელით), ბედისწერის მიმართ ილაშქრებს, თუმცა არ უღრმავდება თავის როლს ამ ბედისწერის საკითხში (დრამატულ სიტუაციას აქ ის ემნის, რომ ფოქსი ფულს პროლეტარული სტატუსის გადალახვისთვის იყენებს და მისივე ტყვეობაში იძირება). ტრაგედია კი ისაა, რომ მას შეუძლია თავის დადწევა არსებული მარწუხებისაგან, მაგრამ ამის მზაობას არ გამოთქვამს. მიუხედავად იმისა, რომ ძალადობრივი მზერის უგულებელყოფით იმარჯვებს ცინიკურ მჩაგვრელზე, მიუნხენის მეტროსადგურის ჭუჭყიანი სადგურის იატაკზე (ყველაზე საჯარო სივრცეში!) დაასრულებს სიცოცხლეს (ვალიუმის ზედოზირებით), თანასწორობისა და სიყვარულის რწმენით (მის სხეულს გადააბიჯებენ, საფულესა და საყვარელ ჯინსის ქურთუკს კი მოჰპარავენ).

ომიდან დაბრუნებული ჰანსი ბოსტნეულის გამყიდველად გვევლინება და საკუთარი მეუღლისა და გარემოცვის სახეცვლილ მზერას შეეჯახება, ვეღარ

ახერხებს რა საკუთარ ოჯახთან ერთად ახალი ცხოვრების დაწყებას. ფილმის დასკვნით ნაწილში თავის გარემოცვასთან ერთად გაბმულად სვამს უამრავ ვისკის, აღღებრძელებს ყველას და მაგიდასთან კვდება (დამსწრე საზოგადოება არაფერს აკეთებს მის გადასარჩენად); დისტანციური კამერა მთავარი გმირის, ჰანსის, თვალთახედვით მუშაობს (მაშინაც, როცა გულის შეტევის შემდეგ ცოლი უღალატებს). ფილმის ფინალში, ჰანსის დაკრძალვაზე, განცალკევებული, მაგრამ მაინც სუბიექტური კამერა გვთავაზობს მგლოვიარეთა პროცესიას გარდაცვლილის თვალთახედვიდან - ცოლსა და ოჯახის წევრებთან ერთად, მისი „ცხოვრების სიყვარულიც“ მიდის (ქალი მას მოვაჭრის სტატუსის გამო მიატოვებს, მიუხედავად სიყვარულის დაპირებისა) და სწორედ ის აყრის მის კუბოს ყვავილებს. ჰანსის თვალთახედვით მომზირალი კამერა, კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს, რომ ის სიცოცხლეშიც მკვდარი ან საიქიოდან მობრუნებული ადამიანი იყო (ლეგიონიდან დაბრუნების შემდეგ ჰანსს დედა ეტყვის, რომ მის ნაცვლად სჯობდა ვინმე კარგი მეომარი გადარჩენილიყო).

ფასბინდერის კინო სიყვარულზე (სიყვარულის ნაკლებობის გამო), ხოლო ერთმანეთის გაგების გზებზე (ამ უნარის არარსებობის გამო) გვესაუბრება და მიუხედავად მისი გმირების ფატალური ბედისწერისა, ყოველთვის ტოვებს უტოპიის განხორციელების შესაძლებლობას. მაგ., ფილმის „*მოგზაურობა ნიქლასჰაუზერში*“ (1970) ფინალში, იმედს კადრსმიდმა ხმით, მისი ვიზუალიზაციის გარეშე აღვივებს: „ბრძოლის მრავალი გზა არსებობს“. მთავარია, არც ერთმა ცხარე ცრემლმა არ ჩაიაროს უკვალოდ და რევოლუცია აუცილებლად მოვა, რომელიც დამჭკნარი ყვავილების ნაცვლად ახალ ყვავილებს მოიტანს... ჩვენ ხომ პურიც გვინდა და ვარდებიც!

გზა, რომელიც გასავლელია

ლიკა ბლურჯიძე

(დავიწყებულ ადამიანებს)

*„შემდეგ გზა იწყება, ხეებში გაივლის, მიხვეულ-მოხვეული, მოლოდინით
დაცარიელებული და გვეუბნება: ნიუ ჰოუპამდე 3 მილია.“*

უილიამ ფოლკნერი¹

¹ უილიამ ფოლკნერი, *სული რომ ამოდლიოდა*, გამომცემლობა „არტანუჯი“, თბილისი, 2012. მთარგმნელი მედეა ზაალიშვილი;

I. მარტოობა კინოგზებზე

რას გვიყვება გზა? თავისუფლებისა და მარტოობის, შიშისა და ბრაზის, მოლოდინისა და გადაადგილების ვნებით მოცული გმირები გადიან გზაზე - ქალაქებს, უცნობ სივრცეებს, უფსკრულებს, ვარსკვლავებს, იაფფასიან სასტუმროებს, ბენზინგასამართ სადგურებს, ნეონის შუქით განათებულ სუპერმარკეტებსა და გზისპირა კაფეებს შორის, სადაც გაზიანი სასმელებით, უბრალო საკვებითა და ვადაგასული ოცნებების ნარჩენებით უმასპინძლდებიან მოხეტიალეებს. გზისპირა სივრცეებთან ერთად ხშირად შეგვხვდება დაჟანგული, გაცვეთილი წარწერები, რომლებმაც უნდა გვითხრან, დაახლოებით სად ვიმყოფებით, რა გზის გავლა, გადატანა და გადალახვა მოგვიწევს გმირებთან ერთად. მითოლოგიაში, ლეგენდებში, ლიტერატურულ ტექსტებში კაცობრიობის მენსიერებას უამრავი გზა უნახავს - ჯოჯოხეთში, ომებში მიმავალი გზები, აღმოჩენებით, დანაკარგით, სიკვდილით, სიყვარულითა და ტრაგედიებით სავსე ამბები. გასავლელ გზებს - პოეტური, სიმბოლური, პოლიტიკური და ემოციური დატვირთვა შეიძლება ჰქონდეს. მოგზაურობის, მომთაბარეობის იმპულსი უამრავი მნიშვნელოვანი ტექსტისა

და ფილმის, კვლევისა თუ ნაშრომის საფუძველია, განსხვავებული მოტივით, მიზნით, კონტექსტით, ისტორიებით წასული გმირები დაადგებიან გზებს, იქცევიან გზის ადამიანებად. გზაზე გასვლას, ოდისეის დაწყებას შეიძლება საბოლოო მიზანი, დანიშნულება ჰქონდეს ან პირიქით, დაკარგულობის განცდამ გაიყვანოს ადამიანი ამოუცნობი ტერიტორიების გადალახვის, აღმოჩენის, ახალი ცხოვრების ძიების გზაზე. ამ შემთხვევაში იმ გმირების გზას მივადევნებთ თვალს, რომლებიც გადარჩენის, თავის გატანის მიზნით იწყებენ მოძრაობის პროცესს და გზა მათი ყოფის ნაწილი ხდება. გზა მარტოობის განცდას ამძაფრებს, გარიყულთა ხმა ექოდ დაჰყვება უსასრულო მაგისტრალებს, რომლებზე გავლაც სარისკოა, მაგრამ არასდროს - შეუძლებელი. გზა ზოგჯერ არჩევანის შესაძლებლობას ან შეუძლებლობასაც გულისხმობს, როცა ცარიელ გზას დაადგები, ის ცარიელი ვეღარ იქნება, შენ უკვე ავსებ ამ სივრცეს საკუთარი ისტორიით.

² E. Ann Kaplan - *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*, Routledge, 1st edition (March 6, 1997);

ვის გვაჩვენებს გზა? უსასრულო გზები ფილმებში ხშირად ხდება დავიწყებული, განდევნილი, გარიყული ადამიანების თავშესაფარი. ლიტერატურა მათ ცხოვრებას და ამბებს ხმას აძლევს, კინო კი მათი ყოფის დანახვაში გვეხმარება, მათ მზერასა და მენსიერებას ვიზუალურად ხელშესახებს ხდის. გზის, სიარულის, ბოდიალის, ხეტიალის იმპულსის მქონე ფილმებში თავად გზა, გადაადგილების პროცესი, ერთ ადგილას გაჩერების, შეყოვნების შეუძლებლობა ხდება ფილმების რიტმის, ესთეტიკისა და ნარატივის განმსაზღვრელი. ენ კაპლანი² მოგზაურობათა სხვადასხვა მიზეზების განხილვისას გამოყოფს ელემენტარულ საჭიროებებს, საკვების მოპოვების, დროებით სამუშაოდ წასვლის აუცილებლობას, დევნილობის, ემიგრანტობის საკითხს, იძულებით აყრას, გაქცევას საკუთარი შეხედულებების გამო. ადამიანები ხომ ძალაუფლების მოპოვების, ახალი ტერიტორიების დაპყრობის გამოც მოგზაურობდნენ და, უბრალოდ, სიამოვნებისთვის, ცოდნის, ახალი შთაბეჭდილებების მისაღებად. კინემატოგრაფმა გზებს, მოგზაურობის მოტივსა და მოხეტიალე გმირებს, თავისი დაბადების მომენტიდან განსაკუთრებული დატვირთვა, მნიშვნელობა მისცა და თავად მედიუმიც მჭიდროდ დაუკავშირდა გადაადგილების,

მოგზაურობის იმპულსს. პირველი, ისტორიული სეანსის მატარებლის კადრით დაწყებული, კინომატარებლებამდე.

რას გვაჩვენებს გზა? კონკრეტული გზები, კონკრეტული გეოგრაფიით, ლანდშაფტით, ტერიტორიით, განსაზღვრულ დროსა და სივრცეში მიმდინარე პროცესებს გვაჩვენებენ. ჩანს ამ გზების მიღმა არსებული სამყაროც - რადიოში გაქდურებული მუსიკა, ახალი ამბები, საუბრების ფრაგმენტები, უცნობი ადამიანების პორტრეტები და ისტორიები, თუნდაც წამიერად გაელვებული. გზაზე გასვლა, შესაძლოა, პროტესტის გამომხატველი აქტი იყოს, როცა ამბოხი, გაჩერების შეუძლებლობით განპირობებული ბრაზი განსხეულდება ფიზიკურ გადაადგილებაში. გადარჩენისთვის ბრძოლა მნიშვნელოვანი მოტივია, რომელიც მუდმივად დინამიკაში ყოფნას გულისხმობს. რას უყურებენ გმირები და რას ვხედავთ მათი თვალით?! რას იმახსოვრებენ და ივიწყებენ?! *მოხეტიალეთა მეხსიერება მუდმივად აღმოჩენისა და დანაკარგის, გახსენებისა და დავიწყების პროცესებს შორის მოძრაობასაც გულისხმობს.* მზერა და მეხსიერება, შეგროვება და დაკარგვა განსაკუთრებით მნიშვნელოვან დატვირთვას შეიძენს განსახილველად შერჩეულ ფილმებში. თავდაპირველად, კინომოგზაურობების თუ „გზის ფილმების“ მთავარ გმირებად უმეტესად კაცი პერსონაჟები გვევლინებოდნენ, შემდგომ ჩნდებიან ქალი პროტაგონისტებიც, ისინი ადარ არიან მხოლოდ მეწყვილეების როლში. კინემატოგრაფმა მათი დამოუკიდებელი, მარტოსული მოგზაურობის მოხელთება, აღქმაც შეძლო. მონა და ფერნი, სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა სივრცეში, განსხვავებული ამბითა და გადაადგილების საშუალებით, ერთი - ფეხით, ავტოსტოპითა და კარვით, მეორე კი - საკუთარი ფურგონით კონკრეტულ ლანდშაფტებს, ტერიტორიას, სივრცეს გადალახავენ. მათი გზები კი სრულიად განსხვავებულ დატვირთვას, კონტექსტს შეიძენს კინოში.



ფოტოს ავტორი: გიორგი ჯავახიშვილი

³ მერაბ მამარდაშვილი, ვილნიუსის ლექციები სოციალურ ფილოსოფიაში (ფიზიკური მეტაფიზიკის გამოცდილება), თბილისი, 2020;

⁴ Agnes Varda – *Sans toit ni loi* (1985);

II. არსებობის მტკიცებულება, სიკვდილის ლანდშაფტი

„ან ვკრებთ ჩვენს ცხოვრებას ჩვენთვის რაღაც გააზრებულ მთლიანობაში, ან ვგრძნობთ, რომ იგი ნაკუნ-ნაკუნ იკარგება, სადღაც მიდის, რაღაც განშტოებებში, რომლებზეც კონტროლი, ძალაუფლება არ გაგვაჩნია...“³

მერაბ მამარდაშვილი

ანიეს ვარდას „მანანწალა“ (*Vagabond*⁴, 1985) პეიზაჟის კადრითა და საფრთხის მომასწავებელი მუსიკით იწყება. პეიზაჟი, რომელსაც შორიდან ვუყურებთ, რომელიც რაღაცას ან ვიღაცას მალავს თავის მელანქოლიურ, ცივ ტერიტორიაზე - მალავს უცნობი გოგოს გვამს, რომლის აღმოჩენითაც იწყება ამბავი. ვინ იყო მონა, როგორ აღმოჩნდა აქ? შეიძლებოდა მისი გადარჩენა? რა ახსოვთ მასზე და რა რჩება ამ მეხსიერებიდან? ფრაგმენტებით შექმნილი ადამიანის პორტრეტი. გზას ყოველთვის ახლავს საფრთხე, უსახლკარო, მანანწალა ქალი გმირისთვის კი ეს საფრთხე და სიკვდილი ყოველ ნაბიჯზეა ჩასაფრებული. განაჩენიც თითქოს წინასწარაა გამოტანილი. შემხვედრი ადამიანები ზოგჯერ ინტერესით, ცნობისმოყვარეობით, უმეტესად კი, ზიზღით ან სიბრაღულით უყურებენ. ფილმი, ერთი მხრივ, მონას მოძრაობის

პროცესს, დეტალებს გვიჩვენებს მისი ყოფიდან, პარალელურად კი ვეცნობით ერთგვარ ინტერვიუებს იმ ადამიანებთან, ვინც მას გზაზე გადაეყარა. თუმცა ამ შემთხვევაში, დრო გამოძიების, გარდაცვალების მიზეზის ან შესაძლო ეჭვიმტანილის დადგენას არ ეთმობა. უბრალოდ, მოგვეცემა მანსი, ცოცხალ მონას და მისი ცხოვრების ბოლო პერიოდს, გადაადგილებას, ყოფას დავაკვირდეთ და ვეძებთ პასუხები მარტივ შეკითხვებზე - ვინ იყო, რატომ დაეხეტებოდა, რას ეძებდა...

რას გვიყვებიან გზები, რომლებსაც ფონად სიკვდილი გასდევთ?! უშუალოდ სიკვდილის ტერიტორიად ქცეული ადგილებით თუ სიკვდილისკენ ლტოლვით გაკვალული გზებით. აბას ქიაროსთამის ფილმში „აღუბლის გემო“ (*Taste of cherry*⁵, 1997) სიკვდილის მოლოდინი და ძიება განსაზღვრავს ფილმის, მოგზაურობის რიტმს. ლორა მალვი⁶ ფილმზე მსჯელობისას აღნიშნავს, რომ „აღუბლის გემოში“ ქიაროსთამი აერთიანებს პერსონაჟის სიკვდილის ძიების წყურვილსა და მოძრავ კინემატოგრაფიულ სტილს, ქრება საზღვარი მოგზაურობის ფინალსა და სიცოცხლის დასასრულს შორის.

მოგზაურობა, რომელიც წინასწარ მონიშნულ, სიკვდილის ლანდშაფტზე გადაადგილებას გულისხმობს - აქ სიკვდილს კონკრეტული გეოგრაფია აქვს. ფოლკნერის აღწერილი მოგზაურობა ნაწარმოებში „სული რომ ამომდიოდა“ ასევე სიკვდილით დადღასმული გზაა, როცა უკანასკნელ გზაზე აცილებენ ოჯახის წევრს და სიკვდილი ფიზიკურად ხელშესახები ხდება მკითხველისთვის - სწორედ კონკრეტულ ტერიტორიაზე გადაადგილების პროცესში. გზაზე ყოფნა ზოგჯერ სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის ყოფნასაც გულისხმობს. თუ მონას სამყაროსა და სივრცეს დავუბრუნდებით, მის შემთხვევაშიც, სიკვდილის ლანდშაფტად კონკრეტული ადგილი იქცევა - ფილმის საწყისი და საბოლოო წერტილი. შუაში კი მისი ცხოვრების, პორტრეტის აღდგენის, გახსენების, ცალკეული მოვლენების შეკავშირების პროცესია. ფილმში ფრაგმენტულად თავად მონაც გვიმხელს რამდენიმე დეტალს საკუთარ თავზე, რომ ოდესღაც ჰქონდა პროფესია და ნორმალური ცხოვრება, მაგრამ ყველაფერი მიატოვა და იქცა გზის ადამიანად. ახლა კი, გადარჩენისთვის ბრძოლა უწევს. უმეტესად, ის არ ეძებს სიღრმისეულ

⁵ Abbas Kiarostami - *Ta'm e guilass*;

⁶ Laura Mulvey - *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books; (March 1, 2006);

კავშირებს ადამიანებთან, მაგრამ ყველას აკვირდება, უყვარს მუსიკა, მხოლოდ ღროებით თავშესაფრებს ეკედლება და ზოგიერთ შემოთავაზებაზე - დარჩეს, იცხოვროს კონკრეტული წესებით - თავად ამბობს უარს. ის უკვე გზის ადამიანია და მისი ყოფის მოთვნიერება თითქმის შეუძლებელი ხდება. ზოგიერთ შემხვედრს სინდისი ქენჯნის, რომ ვერ დაეხმარა, ვერ გადაარჩინა ან არ გამოელაპარაკა, დანარჩენებისთვის კი სულერთია ერთი მაწანწალას ბედი. ანიესი არარსებულ, სოციუმიდან გარიყულ ან, თუნდაც, საკუთარი ნებით გაქცეულ ადამიანს სახელსა და სახეს აძლევს. გვაჩვენებს იმასაც, როგორ უყურებენ და ფიქრობენ მასზე. კონკრეტულ ბიოგრაფიულ ფაქტებზე მეტად, მონას მდგომარეობას ვაკვირდებით. ვხედავთ ადამიანს, რომელიც მარტოა და იბრძვის. თავის ფილმებში ანიესი ხშირად აძლევს ხმასა და ეკრანულ ცხოვრებას გარიყულ, დავიწყებულ ადამიანებს. მნიშვნელოვანია სიკვდილთან სიახლოვის მოტივიც, მართალია, ფილმში „კლეო 5-დან 7-მდე“ (*Cleo from 5 to 7*, 1962) სულ სხვა სოციუმის, ცნობილ და წარმატებულ გმირს ვხედავთ, მაგრამ იქაც სიკვდილთან სიახლოვე, სიკვდილის შიში გარდაქმნის კლეოს და საკუთარ ქალაქში ხეტიალისკენ, მისი ხელახლა აღმოჩენისკენ უბიძგებს. არც მონას სურს სიკვდილი, ის ეძებს საჭმელს, შეძლებისდაგვარად გაურბის საფრთხეებს, მაგრამ აღარ ენდობა ადამიანებს. მისი სიკვდილის შემდეგ კი, მხოლოდ უცნობი ადამიანების მოგონებები რჩება, გაფანტული და ზოგჯერ შეუკავშირებელი. მამარდაშვილი ცხოვრებაზე რეფლექსიისას სწორედ „შეკრებისა“ და „გაფანტვის“ ტერმინებს იყენებს, როცა ვცდილობთ ცხოვრების გააზრებულ მთლიანობაში შეკრებას ან ის, უბრალოდ, ხელიდან გვეცლება. შემდგომ საკუთარი თავის შეკრების შესაძლებლობებზეც მსჯელობს: „ჩვენ ვცდილობთ, დავიწყოთ ისეთი ცხოვრება, რომლის ათვლას საკუთარი თავისგან შევძლებთ.“⁸ როგორ შეიძლება შეკრიბო ცხოვრება და საკუთარი თავი გზაზე, მუდმივი გადაადგილებისას, როცა რაღაცების აღმოჩენა და დაკარგვა, მუდმივი პროცესია. სწორედ ამას ცდილობს ანიესი, როცა თავად დაადგება გზას და დოკუმენტურ ფილმში „შემგროვებლები და მე“ (*The Gleaners and I*,⁹ 2000) შემგროვების, დამახსოვრების, აღმოჩენის, შენახვის შესაძლებლობებს დაგვანახვებს. ამჯერად ის რეალურ გმირებს, ძირითადად, ისევ უჩინარ, გარიყულ ადამიანებს გვაჩვენებს, რომლებსაც

⁷ Agnes Varda - *Cléo de 5 à 7*;

⁸ მერაბ მამარდაშვილი, დასახ. კრებული;

⁹ Agnes Varda - *Les glaneurs et la Glaneuse* (ფრანგულ სახელში ჩანს აქცენტი შემგროვებლებსა და ქალ შემგროვებელზე);

ცხოვრებისგან მხოლოდ ნარჩენები ხვდათ წილად (ფილმი შეგროვების სხვადასხვა ტიპებს იკვლევს მინდვრებსა თუ ურბანულ სივრცეებში, ვიზუალურ ხელოვნებაში და ა. შ.). გზად ავტოპორტრეტსაც ქმნის, ანიესი ხომ მთავარი შემგროვებელია, ნარატივის მფლობელი - ამბების, გმირების, კადრების, შთაბეჭდილებების, ნივთების, საგნების (კარტოფილი იქნება თუ გზის პირას მიტოვებული სკამი) მაძიებელი. რაც მთავარია, გზაზე ანიესი აგროვებს ადამიანურ ისტორიებს, აღმოჩენილ გმირებს უთმობს სივრცესა და ტერიტორიას, რათა მოგვითხრონ საკუთარი ამბები (ამით ერთგვარ ხმასა და ძალაუფლებასაც ანიჭებს). ის საინტერესო ადამიანებს პოულობს, სრულიად განსხვავებული შემგროვებლობის წარსულითა და ყოფით. მაგალითად, ერთ-ერთი გმირი ამბობს, რომ ეს მისი არჩევანი, ერთგვარი პროტესტის ფორმა და პოზიციის ილუსტრაციაც კია. მეორე გმირი სრულიად უსასყიდლოდ ასწავლის წერა-კითხვას ადამიანებს, თავად კი, სუპერმარკეტიდან გადაყრილი საჭმლით იკვებება, თან საკუთარი წესები და განრიგი აქვს შემუშავებული. ჩვენ მუდმივად რაღაც პროცესის მონაწილენი ვართ. ეს არ არის მხოლოდ თემის ვიზუალური კვლევა, შთამბეჭდავი ესთეტიკით. იმ მომენტიდან, როდესაც კადრში ქუჩაში შემგროვებელი ხალხი შემოიჭრება, ფონად კი რეჟს ვისმენტ, ვხვდებით, რომ სოციალური მხარე ფილმში მნიშვნელოვან და დომინანტურ როლსაც დაიჭერს. რატომ აგროვებენ ადამიანები ნარჩენებს? რატომ უწევთ მათ ასე ცხოვრება და კვება? როგორ მივიღწეოთ ამ მოცემულობამდე და როგორ ექცევა მათ საზოგადოება? რატომ არავინ იმჩნევს ან ცდილობს მიზეზის და გამოსავლის პოვნას? აგროვებენ სხვადასხვა სტილით, მიზეზით (ვიღაც ხელოვნების ნიმუშებსაც კი ქმნის ნარჩენებისგან), მაგრამ მთავარი მიზანი მაინც შიმშილისგან თავის გადარჩენაა. ამ ფილმში ავტორი და მაცურებელი არიან მოგზაურები გზაზე და ეცნობიან უცნობ, შემხვედრ, ყველასგან დავიწყებულ ადამიანებს. ანიესის კამერა ნდობით, სიყვარულითა და ემპათიით იღებს, ეპყრობა მათ. ფილმი კი ამ ადამიანების არსებობის მტკიცებულებაც ხდება. „მაწანწალაც“ მონას ცხოვრების და მისნაირი გამქრალი ადამიანების არსებობის მტკიცებულებაც, რომლებმაც ვერ მოახერხეს საკუთარი თავის გადარჩენა, მაგრამ რომელთა ყოფა კინოს მეშვეობით უფრო ხილული უნდა გახდეს.

III. თანამზრახველები - შემთხვევითი შეხვედრები, სადაც გზები იკვეთება

„ეს არის ჩემი წერილი სამყაროს,
რომელსაც არასდროს მოუწერია ჩემთვის-“

ემილი დიკინსონი

შემთხვევითი შეხვედრები და განშორებები, გზაზე აღმოჩენილი და დაკარგული ადამიანები, ღრობითი და მარადიული თანამგზავრები, რომლებთან ერთად ხეტიალი გზას ამსუბუქებს. მოულოდნელი მეგობრობები, უჩვეულო შეხვედრები და გარემოებები, რომლებიც აახლოებს ადამიანებს, მათ შორის ძლიერ კავშირს ქმნის და აძლევს საშუალებას, იქცნენ გზის კომპანიონებად. ვიმ ვენდერსის გზის ფილმების ტრილოგიიდან ერთ-ერთში „გზის მეფეები“ (*Kings of the Road*¹⁰, 1976), სწორედ ასეთ უცნაურ კომპანიონობას ვიხილავთ. ორი ადამიანის ერთდროულად მელანქოლიური და აბსურდული შეხვედრა. ერთი გზის ადამიანია, თავის მანქანაში ცხოვრობს, იპარსავს წვერს, სძინავს, გადაადგილდება გზაზე და სტუმრობს კინოთეატრებს (მექანიკოსია). მის თვალწინ, უცხო, სასოწარკვეთილი კაცი მანქანით გადაეშვება წყალში, მანქანა ჩაიძირება, ის კი ნაპირზე ამოვა. ამ მომენტიდან ისინი ღრობითი თანამგზავრები ხდებიან გაუცხოებით, მონოტონური მგზავრობის რიტმითა და პატარა თავშესაქცევი თავგადასავლებით სავსე შავ-თეთრ გზაზე. ვენდერსი გზის კინემატოგრაფიულ შესაძლებლობებს თავის სხვა ფილმებშიც იკვლევს და მოგზაურობის იმპულსს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სძენს.

თანამოაზრე, თანამგზავრი რომ ეპოვა მონას (ან შინაგანი ძალა), შესაძლოა, არც დასრულებულიყო მისი გზა სიკვდილით, თუმცა, გზა ქალების მიმართ ზოგჯერ კიდევ უფრო დაუნდობელი და სასტიკია. მონას სამყაროსგან განსხვავებულ, სრულიად სხვა გამოწვევების მქონე რეალობაში ცხოვრობს ფერნი, რომელიც თანამედროვე სამყაროში ხდება ნომადი.

¹⁰ Wim Wenders - *Im Lauf der Zeit* ;

„ნომადლენდში“ (Nomadland, 2020, Chloe Zhao) ფერნის გზა დანაკარგის შემდგომ იწყება. ის კარგავს სამსახურს, გარდაეცვლება ქმარი, ძველი ცხოვრების ნარჩენებს კი თავის მანქანაში გადამალავს, შეინახავს და დაადგება ახალ გზას. გზაზე მოგზაურობა საკუთარი მანქანით, თითქოს, არც ისე ცუდია - მოაწყობ თაროს, რომელშიც შეინახავ საყვარელ თევზებს მოგონებებთან ერთად, გექნება ღამის გასათევი, თუმცა სიცვიმ შეიძლება აქაც მოგაგნოს. თანამედროვე ნომადი ცხოვრობს და გადაადგილდება გზაზე, მუდმივად ეძებს დროებით სამსახურს, სადგომს, გადარჩენის ხერხებს და სხვა ნომადებს. მთავარია, არ გაჩერდეს, აქციოს ცხოვრება მოძრაობის პროცესად, დინებად, ცოცხალ ნაკადად, ეს არის მოძრაობა გადარჩენისა და აღმოჩენებისთვის. ფერნი პოულობს ახალ ადამიანებს, სხვა ნომადებს, მოულოდნელად ჩნდება მძაფრი ემოციური კავშირები მათთან, როცა უზიარებენ ერთმანეთს გამოცდილებასა და საჭმელს, საბურავებს, შიშს, სევდას, ამბებს წარსულიდან, ძველი ცხოვრებიდან, ფიქრებს სიკვდილსა და სიცოცხლეზე, უსამართლობაზე, დანაკარგსა და მოგონებებზე, რომლებიც გზაზე თან დააქვთ. მანქანებსა და კოცონს შორის მიმოფანტული ნომადები, უბრალოდ, ცდილობენ დაინახონ ერთმანეთი, მოუსმინონ ერთმანეთს, რადგან სხვებს, შორს დარჩენილ ადამიანებს, სოციუმს ისინი აღარ ახსოვთ. გზაზე გასულ ადამიანებს ისღა დარჩენიათ, შესაძლებლობისთანავე ერთმანეთს ჩაკიდონ ხელი, მელანქოლიასა და მოულოდნელი ბედნიერების მცირე ფრაგმენტებში, მათ ირგვლივ არსებულ გარემოსთან დიალოგში იპოვონ ხსნა. ფერნს არც იუმორის გრძნობა და ბავშვურობა დაუკარგავს, მტკივნეული მოგონებებისა და ყოფით, უსამართლობით მოტანილი ბრაზის მიუხედავად, მუდმივად ინარჩუნებს თავის ხასიათს. ეს ჩანს პატარა თავშესაქცევებში, მაგალითად, მოულოდნელ თამაშში, რომლითაც ირთობს თავს, სიმღერისას, სხვა ადამიანებთან ურთიერთობის დროსაც. თუმცა არის მომენტები, როცა მარტოსული ხეტიალისას, გაყინული პეიზაჟის ფონზე, მისი სევდა და სიჩუმე ყოვლისმომცველი ხდება. და მაინც, ის, მონასგან განსხვავებით, ინარჩუნებს შემართებას და ადამიანებთან კავშირების პოვნის შესაძლებლობას ეჭიდება. თუმცა, ერთი ძლიერი კავშირის მიუხედავად, ფერნი სხვის ცხოვრებას მაინც არ შეეკედლება, არ ამოეფარება, ის დატოვებს

სივრცეს, რომელიც უცხოა მისთვის, მაგრამ არ ირჩევს სიკვდილს. მისი გზა კვლავ საკუთარ თავთან დაბრუნებას გულისხმობს და ლანდშაფტი, რომელსაც ბოლოს ვხედავთ, არა სიკვდილის, არამედ შესაძლებლობის ტერიტორიაა, ხელახლა მოპოვებული სუნთქვის შანსი - გაშლილ, თავისუფალ სივრცეში, სადაც კვლავაც იქნება გამოწვევები, მაგრამ ცხოვრება უნდა გაგრძელდეს. როგორც წინა ფილმში („მხედარი“ *The Rider*, 2017, Chloe Zhao), რეჟისორი მუდმივად შლის ზღვარს მხატვრულ და დოკუმენტურ სამყაროს შორის. ფილმში გამოგონილი გმირის, ფერნის, თანამგზავრები ნამდვილი ნომადები არიან (ფილმს საფუძვლად წიგნიც უდევს). რეჟისორი თავადაც მოგზაური ავტორია, ერთი კულტურიდან მეორეში „წასული“, რომელიც იკვლევს ახალ სივრცეებს, ადამიანების ყოფას და ცდილობს მათ ცხოვრებას ძალა, მნიშვნელობა მიანიჭოს კინოში.

განხილულ კინომოგზაურობებს კონკრეტული გეოგრაფია, ტერიტორია და გზები აქვთ, რომლებსაც გადიან გმირები. სხვადასხვა ქვეყნები, სოციალური ფონი, კულტურული კონტექსტი, განსხვავებული პერიოდი. მაგრამ ამ კონკრეტიკის მიღმა, კინოს აქვს უნარი უსასრულო გზის მითოსს დამატებითი ძალა, მნიშვნელობა და ეფექტი შესძინოს - უფრო მეტი, ვიდრე მხოლოდ გადაადგილების ვნება ან კონკრეტული გმირის ამბავი, ბიოგრაფიაა. კინოგზები, შესაძლებლობების, ზოგადად, ცხოვრებისა და ჩვენ მიერ გავლილი ან მომავალში აღმოჩენილი, გასავლელი გზების შესახებ გვაფიქრებენ - სადაც ვკრავთ ან ვფანტავთ მოგონებებს, მნიშვნელობებს, მთაბეჭდილებებს და საკუთარ ისტორიას; ვპოულობთ და ვკარგავთ თანამგზავრებსაც, მაგრამ არასდროს ვიცით, სად და როდის შეგვყრის ისევ გზა. მოხეტიალეები ერთმანეთს ზოგჯერ იმ იმედით ემშვიდობებიან, რომ შეიძლება მათი გზები სადღაც ისევ გადაიკვეთოს. თუმცა მთავარ გზებს გმირები მარტო გადიან და გადალახავენ: თვითგამორკვევით, მუდმივი ძიებითა და გადარჩენისთვის ბრძოლით. კინო კი ამ გზებს ვიზუალურ მენსიურებას და მნიშვნელობას ანიჭებს.

შევხვდებით გზაზე...

მეკასის ფეხსაცმელები

გიორგი ბაბელია

1

ესეში „საუბარი დანტეზე“ ოსიპ მანდელშტამი ერთ ადგილას რიტორიკულ კითხვას სვამს, ნეტავ რამდენი ლანჩა, ხარის ტყავის რამდენი ფეხსაცმელი და ქალამანი გაცვითა დანტემ თავისი პოეზიის წერის დროს, როცა ის იტალიის მიუვალ ადგილებში დადიოდაო. ძნელია, მანდელშტამის კითხვას ერთი პასუხი მოვუძებნო.

რუსი პოეტის წერილში მკითხველი კიდევ ბევრ საინტერესოს ამოიკითხავს, მაგრამ ხსენებული პასაჟის მშვენიერება ისაა, რომ ერთი კითხვა კიდევ რამდენიმე კითხვას შობს. ცხადია, მკითხველის მიმართებას გააჩნია. პოეტური *rêveries* არ მეხერხება, ამიტომ ვეცდები სოციოლოგიას მივმართო.

პასუხი კითხვაზე, თუ როგორ იბადება (და არა „იქმნება“) ხელოვნების ნაწარმოები, ესთეტიკაში, ალბათ, ყველაზე რთული პრობლემაა. რომანტიზმის ხანაში ხსენებული საკითხი ხელოვანის „შთაგონებას“ ან „გენიას“ მიეწერებოდა, მაგრამ მსგავსი განსაზღვრებები თანამედროვე თეორიებში უკვე დრომოჭმულად მიიჩნევა; სტრუქტურალისტებმა შთაგონებისა და გენიის ცნებები ანაქრონიზმად გამოაცხადეს და მათი ჩანაცვლება „ინტერტექსტუალობის“, „კულტურული ველისა“ და სხვა ტერმინებით სცადეს. საბოლოოდ, ვერც სტრუქტურებით აიხსნა ის საკითხი, თუ რა პროცესია ხელოვნების ნაწარმოების დაბადება. ანალიზის დროს სტრუქტურალიზმი პრობლემის ჩონჩხამდე დაყვანას ცდილობს, რომ როგორმე ლოგიკური კვანძები და ბმები იპოვოს; ადამიანის გონების,

მენსიერებისა და შთაბეჭდილების უხილავი, ამორფული მასა კი არმატურის კონსტრუქციებში ვერ ეტევა. ქალაქის რუკა, ქუჩები, ტროტუარები და ტრანსპორტი ინფრასტრუქტურაა, მაგრამ რასაც ჩვენი თვალები გზაჯვარედინებზე ხედავს, რასაც ირეკლავენ ჩავლილი ავტომობილის მინები, ეს ჩემი და ჩვენი ყოველდღიურობაა.

ყოველდღიურობის კვლევა სოციოლოგიაში უკვე ტრადიციაა. სწორედ ყოველდღიურობის პრობლემის ამოხსნას მიუძღვნა ავსტრიელმა სოციოლოგმა და ფილოსოფოსმა ალფრედ შიუცმა ცნობილი ნაშრომი „სოციალური სამყაროს ფენომენოლოგია“ და ასე მიუბრუნდა თავისი მასწავლებლის - ჰუსერლის - მიერ ბოლომდე ვერგანმარტებული კონცეპტის - „ცხოვრების სამყაროს“ (*Lebenswelt*) - შესწავლას. ჰუსერლის რედუქციონისტული თეორიის გადააზრების შედეგად, „ცხოვრების სამყაროს“ შიუციუსულმა ინტერპრეტაციამ ფილოსოფიური კონცეპტის ირგვლივ ცარიელი სივრცეები (და არა სიცარიელე) გააჩინა; შიუცმა საკითხი სოციოლოგიასთან „შეაზავა“ და ასე დაიბადა ყოველდღიურობის სოციოლოგიური თეორია.

მაგრამ როგორ იბადება ხელოვნების ნაწარმოები? ვფიქრობ, ეს კითხვა ზევით განხილული „ცხოვრების სამყაროს“ პრობლემის განუყოფელი ნაწილია. რომელია პოეტის „ცხოვრების სამყარო“, სოფელ-სოფელ, ქალაქ-ქალაქ ყარიბობაში დაწერილი „*Commedia*“ თუ გაცვეთილი ფესსაცმელები?! *Per se* ხელოვნების ნაწარმოები, ტექსტი „ცხოვრების სამყაროს“ ნაწილი ვერ იქნება. ჰუსერლის ფენომენოლოგიის გავლენით, შიუცთან ეს კონცეპტი გულისხმობს ობიექტური ყოველდღიურობის გამოცხადების განუმეორებლობას, აღქმულს სუბიექტური პერსპექტივიდან. შესაბამისად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პოეტის „ცხოვრების სამყარო“ სწორედ ტექსტის შექმნა და ხეტიალია და არა უკვე დასრულებული ტექსტი, შვიდი საუკუნის შემდეგ ჩვენამდე მოღწეული. ის ფაქტი, რომ ქართულად ნათარგმნ „*ღვთაებრივ კომედიას*“ ვყიდულობ და ვკითხულობ, ჩემი ყოველდღიურობაა, რომელშიც, სამწუხაროდ, დანტე ვერაფრით ჩაერევა.

მანდელშტამიც ყარიბობაში მოკვდა. მინდა დავიჯერო, რომ მისი ყოველდღიურობის ნაწილი ხანდახან მაინც იყო კინოში სიარული და ფილმების ყურება.

2

ზევით სიტყვა „ტექსტი“ რამდენიმე კონტექსტით ვახსენე, მაგრამ კინო, როგორც *ტექსტი*, მხედველობაში ერთხელაც არ მქონია. ხელოვნების სხვა დარგებისგან კინოს ტექსტი სრულიად განსხვავდება. ის პირწმინდად ტექნოლოგიურად ნაწარმოები ტექსტია, რომელიც, როგორც ჩანს, იდეალურად მოერგო მკითხველის/მაყურებლის რეცეფციულ უნარებს. მიზეზი მარტივია, იმიტომ რომ კინო - *ტრანსლაცია* - ზუსტად იმეორებს ჩვენს გონებრივ პროცესებს. გონება და კინო სინქრონულად მუშაობენ, იდენტური მეთოდით ახდენენ აღქმული „ცხოვრების სამყაროს“ ორგანიზებას.

კინემატოგრაფი ყოველდღიურობის სამ ფრონტზე *იბრძვის*, მოდით, გავყვეთ ტაქსონომიურად: ა) „*ცხოვრების სამყარო*“ კადრში - ნარატიული სივრცე, რომელშიც „ამბავი უნდა მოხდეს.“ ეს ნარატოლოგიური „შემთხვევა“ რუსმა ფორმალისტებმა „ქრონოტოპოსის“ კონცეპტით განსაზღვრეს. ესაა მომენტი, როცა დიეგეზისური კვანძებით დრო და სივრცე ერთიანდება და პერსონაჟი „იმ დროს“ აღმოჩნდება „იმ ადგილას,“ ქუჩების კვეთაზე, გზაზე გადასასვლელთან; ბ) *კადრს მიღმა „ცხოვრების სამყარო*“ - კინემატოგრაფი, როგორც ყოველდღიური რეალობის („რეალიზმის“) სარკე. მხოლოდ კინოს აქვს ფუფუნება იმისა, რომ სიუჟეტთან ერთად „სხვა“, გარე რეალობაც ასახოს. ჩვენი პერსონაჟი გზაჯვარედინზე გადადის, ჩამოივლის ავტომობილი და მისი მინები პანორამულად ირეკლავს სახლების ფასადებს, ქუჩას, სხვა მანქანებს, სხვა ფეხით მოსიარულეებს; გ) *კინო* და „*ცხოვრების სამყარო*“ - საჭიროა ერთმანეთისაგან განვასხვაოთ ფილმი და კინო, როგორც ინსტიტუცია. კინო, როგორც ინსტიტუცია, სხვადასხვა სოციო-კულტურულ ფაქტორს აერთიანებს: ეკონომიკას (კინოწარმოებას), ტექნოლოგიებს (აუდიო-ვიდეო ტექნოლოგიურ

ინოვაციებს), დისტრიბუციას, სოციალურ კრიტიკას, კინოში სიარულის სოციალურ რიტუალს და ა.შ.

ერთსაუკუნოვანი არსებობის მანძილზე, კინემატოგრაფმა გამომსახველობით რეალიზმთან მიმართება რამდენჯერმე შეცვალა, ვიდრე „ზედმეტად დამაჯერებელი“ გახდებოდა, თავს ილუზორულობით ირთობდა. დევიდ ბორდუელი „ზედმეტად დამაჯერებელი კინოს“ კონცეპტში გულისხმობს კონკრეტული პერიოდის ფილმებს (*ჰოლივუდის კლასიკურ ხანას*), რომლებშიც კინო მაქსიმალურად ცდილობდა გადაეფარა თავისივე შექმნის ისტორია. კინოხელოვანები ძალას არ იშურებდნენ, რომ კამერის მოძრაობის სტილს, მონტაჟსა და მუსიკას შეთანხმებულად გადაეფარა მათივე თანდასწრება, გაექროთ ის ნედლი მასალა, რასაც რეალობის კინორეპროდუცირების პროცესში ზედმეტად მიიჩნევდნენ. ჩვენს ენაზე რომ ვთქვათ, „ზედმეტად დამაჯერებელი კინოს“ მისია იყო წაეშალა „ცხოვრების სამყაროს“ ის ნაწილი, რომელსაც ზევით „კადრს მიღმა ყოველდღიურობა“ ვუწოდეთ.

ყოველდღიურობასთან ასეთი კომპლექსური ურთიერთდამოკიდებულების მიუხედავად, აღმოჩნდა, რომ სწორედ კინოტექსტს შესწევს უნარი გახდეს „ცხოვრების სამყაროს“ ნაწილი. მხოლოდ კინოკამერას შეუძლია ერთდროულად იყოს რეალობის რეპროდუცირებისა და მისივე შექმნის ისტორიის ამსახველიც. შემდეგ უკვე პოეტური ალქიმიის საკითხია ის, თუ სად და რა ფორმით გაივლება საზღვარი *ილუზორულობასა* და *ზედმეტად დამაჯერებლობას* შორის.

იონას მეკასის კინო „ცხოვრების სამყაროა.“ მეკასმა შეძლო და ყოველდღიურობა კინოსანახაობად აქცია. სტილებს ფუნქცია შეუცვალა და ერთმანეთთან შეათამაშა. ასე, თამაშ-თამაშ, *ზედმეტად დამაჯერებელი კინოსტილით* ეცადა ეჩვენებინა, თუ როგორ იბადება „ცხოვრების სამყაროში“ ხელოვნების ნაწარმოები, *რეალიზმის ილუზირებით* კი ნაწარმოებზე მუშაობის კვალის, შექმნის ისტორიის წაშლას შეეცადა.

მეკასი ფლანერი (ფრან. Flâneur), მოხეტიალე, რომელიც დროს კი არ კლავს, არამედ ინახავს. თავის დაუმთავრებელ „*კასაჟების პროექტში*“ ვალტერ

ბენიამინი ედგარ ჰოს „ბრბოს კაცის“ და ქალაქელი ფლანერის პროტოტიპებს აღარებს. ბრბოს კაცი განწირულია, რომ მარტო არასდროს იყოს, ის მასის მოძრაობის ნაწილია, მისით ცხოვრობს. ფლანერისთვის კი „მშობლიური გარემო“ არ არსებობს, მისთვის ყოველი ქუჩა და გადასასვლელი, ადამიანი თუ ხალხის ჯგუფი სანახაობაა, რომელსაც უნდა დააკვირდეს; ხალხი მისთვის ფარდაა, რომელიც მასებს ფარავს.

ნეტავ რამდენი ფეხსაცმელი გაცვითა მეკასმა „უოლდენის“ გადაღებების დროს?!

**ოქროს ციებ-ცხელება და დიდი დეპრესიის ჟამს
სამხრეთის შტატებიდან დასავლეთისაკენ გადასვლა -
„ამერიკული ოცნების“ ისტორიული და კულტურული
წანამძვრები**

¹ ველურ ბუნებაში,
მარტოობაში, შიმშილით
სიკვდილის სიმძიმეს
შეგუებული ბილი
გადარჩენის ძალას
ჰორიზონტზე გამოჩენილ,
მშვიერსა და ბებერ მგელთან
პაექრობაში პოულობს.
თვითგადარჩენის ბუნებითი
ინსტიქტი განძის ძიებისას
მიღებულ იმედგაცრუებას
გადარჩენის შედეგად
მოპოვებული სინარულით
ანაცვლებს. ჩაპლინის
„ოქროს ციებ-ცხელებაში“,
ძიებისას გაჩაღებული
ველური კონკურენცია თუ
კაპიტალიზმის საბაზრო
ლოგიკას გამოხატავს,
ბილისა და ბებერი მგლის
შემთხვევაში,
ურთიერთჭიდილი არა
მხოლოდ გადარჩენის,
არამედ არსებობის
გამნიშვნელების ფუნქციის
მატარებელიცაა. ერთი და
მეორეც,
ურთიერთმიმართებაში
პოულობენ ცხოვრების
საზრისს.

ავთანდილ ძამაშვილი

ჯეკ ლონდონის გამორჩეულად საინტერესო მოთხრობაში „სიცოცხლის წყურვილი“ ველური ბუნების წიაღში, „ოქროს ციებ-ცხელებას“ გაღვნიებული ადამიანისა და მასთან დამარტოხელებული მგლის ამბავი დაახლოებით იმ სიმძლავრის მითოლოგემაზე მიგვანიშნებს, როგორც ოდისევსისა და ციკლოპის ისტორია გვიყვება, თუმცა იმ სხვაობით, რომ ლონდონისეული „იგავის“ მთავარი პერსონაჟი ბილი ცბიერების ბურჟუაზიულ ტექნიკებს არ ფლობს და არც მასთან შეპირისპირებული მგელია მარტოოდენ ბუნების სიმბოლო და, მით უმეტეს, - არც დაქვემდებარებული კლასისა.¹ მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრიდან მომდინარე ოქროს ციებ-ცხელება ათასობით უმუშევარ ან მძიმე და დაუფასებელ შრომას შეჭიდებულ მეზღვაურს, ხელოსანს, მეტყვევსა თუ გლეხს მაგიური ძალმოსილებით იზიდავდა თავისკენ იმ იმედით, რომ არსებულ მძიმე ცხოვრებას შორეულ, ნატურისეული წარმოდგენის მიწებში მიმოფანტული და აღმოსაჩენად გამზადებული განძის დასაკუთრება - მაძიებელთა ყოფის სირთულეს, საამო და უზრუნველი ცხოვრებით ჩაანაცვლებდა. უეცარი გამდიდრების იმედი, რომელსაც ჯეკ ლონდონისა და ჩარლი ჩაპლინის გმირები იზიარებენ, სხვა არაფერია, თუ არა მოგვიანებით „ამერიკულ ოცნებად“ სახელდებული მანტრა - დაქვემდებარებული კლასების დაცალკეებისა და გადამტერების ერთგვარი კატალიზატორი. ამერიკული ოცნება, როგორც ამერიკის ცაზე გამოკიდებული „იდეოლოგიზებული სანთელი“, რომლის შუქზეც ყველას, როგორც არავის და

არავის, როგორც ყველას, შესაძლებლობათა ფართო და ულუვი გზა ეფინება. ამერიკული ოცნების, როგორც სასტიკი, კაპიტალისტური ლოგიკის იდეოლოგიის უკან ისტორიული და კულტურული მნიშვნელობის ორი მოვლენა იმალება. თითოეულ მათგანს კლასობრივი მსგავსება და ნატურისეული, უდროო მომავლის განცდა აერთიანებს. ერთიცა და მეორეც გადარჩენისა და არსებულის გაუმჯობესების იმედებს სხვა ადგილისა თუ სხვა დროის ძიებისაკენ მიაპყრობს. პირველი მათგანი უკვე დასახელებული ოქროს მაძიებლობა გახლდათ, ხოლო მეორე, დიდი დეპრესიის ჟამს, სამხრეთის შტატებიდან დასავლეთისაკენ სიკვდილის კარეტებივით მიმავალ, ცარიელი, დაჟანგული ქვაბებით სავსე ძველ სატვირთოებში შეყუჟულ ოჯახებს ეხებათ - ადამიანებს, რომლებიც დროებითი სამსახურის შოვნის იმედად მშობლიურ სახლებს ტოვებენ და უცნობ, თუმცა, დაპირებისამებრ ხვავრიელსა და სამუშაო ადგილების სიუხვით გამორჩეული მიწებისაკენ მიემართებიან. სწორედ ხსენებულ პროცესზე გვიამბობენ წინამდებარე ტექსტში შერჩეული და ისტორიული სინამდვილის ერთგული მხატვრული ნამუშევრები.

მითოლოგიურ დროში ადგილის შეცვლა/გადანაცვლება, გარკვეულწილად, „შესაქმის“ მნიშვნელობით ველში ინიშნება, სადაც, ახალ საცხოვრებელ ადგილად გამიზნული ტოპოსი „ადრეული მიწის“ სამოთხისეულ პარადიგმაში თავსდება. ხსენებული მითო-რელიგიური ცნობიერება პატარა, პერიფერიული ქალაქებიდან აბარგებული ადამიანებისათვის განახლებისა და უკეთესი ცხოვრების დასაწყისის იმედს წარმოადგენს. დიდი დეპრესიის ჟამს, სამხრეთიდან დასავლეთისაკენ მიმდინარე შრომითი მიგრაციის ხასიათი სწორედ ამგვარი, ისტორიის სიმძიმის გადამტანი ა(ი)ლუზიებით იყო ნაკვები. თავის მხრივ, ბასტერ კიტონისეული დასავლეთისაკენ მიმავალი ფათერაკებით აღსავსე გზა გვაფრთხილებს, მიგვანიშნებს და გვიჩვენებს იმას, რომ არც გზის ბოლო იქნება მეტისმეტად დაღმწეული. დასავლეთში, სადაც სამუშაოდ ჩასულ ათასობით თანამოქალაქეს, კიტონ-ჩაპლინისეული გმირების კეთილი დასასრულების ნაცვლად, სხვადასხვა დამამცირებელ ზედმეტსახელს უწოდებენ და ხეხილის ბაღებში იაფ მუშახელად ასაქმებენ. როგორც ძველი პოლიტიკური სიბრძნე გვასწავლის, გაბატონებული კლასი

საკუთარ დანაშაულს საზოგადოების დანაწევრებისა და შიდა შუღლის გაღვივებით ნიღბავს. ჯეკ ლონდონისა და ჩარლი ჩაპლინის გმირები თუ ოქროსაკენ მიმავალი გზა-კვალის ძიებისას გვევლინებიან, მათგან განსხვავებით, ჯონ სტაინბეკისა („მრისხანების მტევნები“) და ბასტერ კიტონის („დასავლეთისაკენ“) მთავარი გმირები მცირე, მიტოვებული ქალაქების გაუდაბურებული, უნაყოფო მიწებიდან დარიგებული ბუკლეტებიდან მომზირალი, უხვი და დასამუშავებელი ადგილებისაკენ მიემართებიან, სადაც შრომისა და მოცალეობისათვის საკმარისი დრო და ენერჯია ეგულვებათ.

² წიგნის დასაწყისშივე გამოჩენილ ტრაილერზე მისი მფლობელი კომპანიის მოთხოვნით აწერია, რომ ვერავის დაიმგზავრებენ. მგზავრის აყვანა და მასთან საუბარი მძღოლისათვის ხშირად მანუგეშებელი ეფექტის მქონე და ერთფეროვნებისაგან გაქცევის საშუალებაა, თუმცა, ზოგჯერ გარკვეულ რისკებთანაცაა დაკავშირებული. კომპანია დასაქმებულის გუმანსა და ინტუიციას სრულად აბათილებს რისკების მართვის განაწესში გაწერილი მითითებებით.

ჯონ სტაინბეკის ნაწარმოები „მრისხანების მტევნები“ იმედისა და სასოწარკვეთის ზღვრული მნიშვნელობების გადათამაშებით იწყება. პირველ მათგანს, ოჯახისა და ერთადობის განცდა კვებავს, მეორეს კი - რთული გარემოული პირობებისაგან მომდინარე განსაცდელი. წიგნის მორიგი მონაკვეთი ტრაილერის მძღოლისა და მისი მგზავრის დიალოგს ეთმობა, მოგვიანებით ვხვდებით, რომ ტრაილერის მძღოლობის რადიკალურად განსხვავებული შრომითი გამოცდილების შემოტანით, ავტორი გზის ორგვარი მნიშვნელობით გააზრებას გვთავაზობს. ერთი მხრივ, გზისა, რომელიც სასურველ ტოპოსს გამოიღებს და რომლის რიგიანად განსრულებაც საცხოვრებელი ადგილისა და ახალი სამსახურის პოვნას გპირდება და, მეორე მხრივ, გზისა, რომელიც თავისთავად შრომასთან კავშირში ყალიბდება. და მართლაც, ტრაილერის მძღოლებისათვის გზაზე გაღებული მანძილის საზომი ერთეულები სამუშაო საათების მნიშვნელობებს იძენენ. გზაზე მოძრაობა თუ შრომის დროის აღმნიშვნელია, გზის მიმდებარე კაფეებში თავის დროებითი შეფარება დასვენებისა და გართობის მნიშვნელობისაა. ტრაილერის უსახელო მძღოლები, რომლებიც ნაწარმოებში აქა-იქ, ეპიზოდურად გვევლინებიან, ერთგვარად მეორეულ სიუჟეტურ ხაზს ავითარებენ, სადაც მათი სახეები, ერთი მხრივ, მოგებასა და ყვლეფაზე ორიენტირებულ ბიზნესთან² კავშირში იკვეთება, ხოლო, მეორე მხრივ, ისინი თანაგრძნობისა და ყოფის იმპულსურ ნამდვილობას გამოხატავენ. სტაინბეკის შემოქმედებაში, ეპიზოდური პერსონაჟები გაფრთხილების,

რაიმეზე მინიშნებისა ან თანაგრძნობის გამოხატვის ფუნქციას კისრულობენ. დაუსრულებელი, დაუბოლოებელი გზა ილუზორული, ფუჭ იმედებზე დამყარებული მომავლის მიღმა იკვეთება, განსხვავებით „ამერიკული ოცნების“ კატეგორიისა, რომელიც მშრომელ კლასს, იმედგადაწურულ ადამიანებს, არსებულის მიტოვებისა და ახლის მოძიებისაკენ უბიძგებს იმ წინასწარგანწყობით, რომ სხვა დროსა და სხვა ადგილზე ყველაფერი უკეთ იქნება. რეალობის ეკლიანი გამოცდილება თუ პოლიტიკების უხვ იმპულსებს აფრქვევს, მის საპირისპიროდ, ნატვრისეული სივრცისა და დროის წარმოდგენა სუბიექტების დეპოლიტიკების ფუნქციას ატარებს. სამხრეთის რანჩოებში დასახლებული, კაპიტალისაგან შევიწროებული ოჯახები, ბანკებისაგან საიჯარო გადასახადის შემცირებისა და სახელმწიფოსაგან სამუშაო რესურსების მოთხოვნის ნაცვლად, გამოსავალს დასავლეთის დიდი და ინდუსტრიული ქალაქებისაკენ გაქცევაში ხედავენ. ქალაქებისაკენ, სადაც ქარხნებში დასაქმებული მშრომელი კლასი გაუცხოებას ყველა იმ ფორმით განიცდის, როგორზეც კარლ მარქსს გამოუთქვამს და ჩაპლინის კინოსურათებში - „ახალი დროება“ და „პატარა“ გვინახავს.

გადანაცვლება, როგორც გარკვეული ზღვრული მნიშვნელობის მატარებელი მოვლენა, რელიგიურ პარადიგმასთან ერთად, ფილოსოფიურ მნიშვნელობასთანაც კავშირდება. მოძრაობის, როგორც ბუნებისა და ისტორიის შინაგანი კანონის გაგება, ჰერაკლიტეს ფილოსოფიიდან წარმავალისა და წარუვალის კატეგორიებში წარმოგვიდგება, სადაც მოძრაობა ცვალებადობა/უცვლელობის დიალექტიკაში ფუძნდება, რაც იმ ტიპის სააზროვნო წერტილს გამოხატავს, როცა არც არსებულია ურყევ მექანიკას დაქვემდებარებული და არც ის, რაც არსებულის მიღმა, წარმოსახვისეულ ველში მოინიშნება. ისტორიულ და ბუნებისეულ სინამდვილეში, ქმნადობისა და ცვალებადობისაკენ მიმართული მოძრაობის პრიმატი „ამერიკული ოცნების“ მიერ დასახული უდროო მომავლისა და უადგილო ტოპოსის ორიენტირზე გამრუდებული სახით გვევლინება. „მრისხანების მტევნებში“ მოთხრობილი ჯოუდების ისტორია არც უკეთესობისაკენ მიმართულ ცვლილების ღერძზეა შემდგარი და არც სხვა, თანამყოფ ოჯახებთან ერთად

დასავლეთისაკენ მოძრაობა უქადის მათ „ამერიკული ოცნების“ გამრუდებულ სარკეში არეკლილი სურვილების აღსრულებას. თუმცა, ერთი, რაც ნამდვილი და ცვალებადობაში უცვლელია, არის ის, რომ თანაგრძნობა და ერთადობის განცდა ისევე გადაარჩენს ცრუ იმედებსა და მოლოდინებს ჩაბღაუჭებულ ადამიანებს, როგორც ეს ახალგაზრდა ღედის რძით გამოკვებილი, შიმშილით სიკვდილისათვის განწირული უცნობი მცირეწლოვანი ბავშვის მამასთან ისახება.

კამერა-ობსკურა - იდეოლოგია ჰოლივუდურად

დავით ბალაშვილი

საბჭოთა კავშირის ნგრევამ, 90-იან წლებში გაჩაღებულმა სოციალურმა კონფლიქტებმა, დეინდუსტრიალიზაციამ, ინდივიდების ახალი იდეოლოგიით მოწამვლამ და ამ იდეოლოგიით საზოგადოებრივი ცნობიერების გაქდენტამ იმ სოციალური თუ კულტურული ქსოვილისა და ინსტიტუტების მოშლა განაპირობა, რომლითაც საბჭოთა საზოგადოება საზრდოობდა. ეს, ცხადია, ეხება კინოსაც. წარსულში ქართული კინო „პროგრესული კინოსამყაროს მხარდამხარ მიაბიჯებდა და, ამავე დროს, თავისი თვითმყოფობით“¹ აკვირვებდა მაყურებელს, ქართულ კინოს შექმლო ისეთი გმირები და სახეები შეექმნა, როგორებიც არის გურამი - ფილმიდან „ალავერდობა“ (1962) (რომელიც გაყალბებული ტრადიციების წინააღმდეგ ილაშქრებს), ნიკო - ფილმიდან „გიორგობისთვე“ (1966) (რომელიც უკომპრომისობით კარიერიზმისა და ანგარების ალყას გაარღვევს).² ქართული კინო გამოირჩეოდა, როგორც ჟანრობრივი, ასევე თემატური მრავალფეროვნებით, კომედიური ჟანრის ფილმებიც კი, „სოციალურ საფუძველზე იყო აგებული (...) მასში ასახული იყო კულტურული რევოლუციის თუ ისტორიულ-რევოლუციური, მეშჩანურ-ობივატელური თუ ბიუროკრატიული ყოფისა და სხვა ცხოვრებისეული მწვავე საკითხები.“³ 90-იანებში კი, არა მხოლოდ კინოგადაღებების რაოდენობა და, ზოგადად, ქართული კინოს თვალსაწიერი შემცირდა, არამედ კინოთეატრებში კინოჩვენების პრაქტიკაც დავიწყებას მიეცა. სათავე დაედო VHS-ის კასეტებზე უნებართვოდ (ე. წ. მეკობრულად) ჩაწერილ, უხარისხოდ გახმოვანებულ 80-90-იანების ჰოლივუდური კინოს პოპულარობას. ფილმების უმეტესობა

¹ ნათია ამირეჯიბი, *სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებადღე*, გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, 1990, გვ. 166.

² იქვე, გვ. 167.

³ იქვე, გვ. 155.

ტრილერის ჟანრისა იყო, მთავარი მოქმედი პირები - ძირითადად, მამაკაცი გმირები - წინააღმდეგობებს ძალადობის გზით წყვეტდნენ. წინააღმდეგობანი კი, როგორც წესი, მარტივი და ზედაპირული გახლდათ. ცხადია, გულუბრყვილო ობივატელისთვის ჟან კლოდ ვანდამის, არნოლდ შვარცნეგერის, ჯეიმს ბონდის ამა თუ იმ სერიის, სილვესტერ სტალონეს (რემბოსა და როკი ბალბოას) საკულტო ფიგურების იდეოლოგიურობისა თუ პოლიტიკურობის შესახებ საუბარი უხამსი დაცინვის საგანი გახდებოდა. თუმცა, როგორც ნებისმიერი ფილოსოფიაა ფუნდამენტურად პოლიტიკური, ასევეა კინოც.⁴ როკი ბალბოას გააფთრებულ იერიშებში, მის მიერ ივან დრაგოს დამარცხებაში, ცხადად ვლინდება რეჟისორის მიერ ცივი ომის ვულგარულ ანტაგონიზმამდე დაყვანის სურვილი. ივან დრაგოს გმირში, მისი რეპრეზენტაციისას ჩვენ ვხედავთ ცივისსხლიან მკვლელს, რომელიც, რა თქმა უნდა, საბჭოთა კავშირს წარმოადგენს. ამერიკელი ობივატელის თვალთახედვით, საბჭოთა ათლეტი ყოველგვარი სენტიმენტებისა და მორალისაგან დაცლილი რობოტია, გენური ინჟინერიის პროდუქტი, დეჰუმანიზებული ცხოველი, რომელმაც სასიკვდილოდ გაიმეტა როკი ბალბოას ყოფილი ოპონენტი, თუმცა შემდეგში მისი ახლო მეგობარი აპოლო კრიდი. ამერიკული ისტებლიშმენტის იდეოლოგიით არის გაჯერებული სტალონეს თანამონაწილეობითა და მისი რეჟისორობით შექმნილი ჯონ რემბოს ისტორი(ები)ა. 1982 წელს გადაღებულ პირველ სურათში ჯონ რემბო მიანმარის ტერიტორიაზე მიმდინარე ეთნიკური კონფლიქტების ეპიცენტრშია. სამშობლოდან მოშორებით მყოფი, ვიეტნამის ომის ვეტერანი ჯონ რემბო, მას შემდეგ, რაც დარწმუნდება, რომ ჰუმანიტარული მისია ვერაფერს ხდება, ეთნიკურ კონფლიქტს, რა თქმა უნდა, ძალადობრივად, სისხლის გუბეების დაყენებით წყვეტს და თითქოს ამართლებს შტატების პოლიტიკურ კურსს ვიეტნამსა თუ ახლო აღმოსავლეთში. იმავეს თქმა შეიძლება 2019 წელს გამოსული ბოლო კინოსურათის შესახებ, რომელშიც მექსიკა - არიზონული მშვიდი რანჩოდან საითკენაც გადადის მოქმედება - ერთ დიდ ნარკოკარტელად არის წარმოჩენილი, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ტრამპის მიერ მექსიკის საზღვარზე კედლის აშენების გიჟურ მანიას თავისი საფუძვლიანი მიზეზები ჰქონდა. ერთი სიტყვით, ჰოლივუდში „კარგი ბიჭები“

⁴ Louis Althusser, *Lenin and Philosophy*, Monthly Review Press, New York, 1971, გვ. 12.

სწორედ ისინი არიან, ვინც ამერიკული ისტებლიშმენტისთვის მიუღებელ „ცუდ ბიჭებს“ ასწავლიან ჭკუას. VHS-ის ლენტზე აღბეჭდილი „ცუდი ბიჭები“, ძირითადად, აზიელი, მექსიკელი ან აღმოსავლეთ ევროპელი „ცუდი ბიჭები“ იყვნენ, დაცლილნი ყოველგვარი ადამიანური გრძნობისგან. თუკი ჩვენ ვხედავდით მთავარი გმირის თუმცა ვულგარულ და შაბლონურ განვითარებას, ზერელედ და ნაჩქარევად გამოსახულ მის შინაგან წინააღმდეგობებს, მეორე მხარეს იდგა აისტორიული, დროისა და სივრცის მიღმა მყოფი „ცუდი ბიჭი“, რომელიც ბუნებითად და ბიოლოგიურად განსაზღვრული კრიმინალი, ტერორისტი თუ სამშობლოს მოღალატეა. „ოცნებათა ფაბრიკის“ მესვეურები, პირდაპირ თუ შეფარულად, ყოველთვის ეხმიანებოდნენ მსოფლიოში მიმდინარე პოლიტიკურ თუ სოციალურ მოვლენებს. ამგვარად, ჩვენ ვერ მივიღებთ იმ აზრს, რომ ჰოლივუდი მხოლოდ კომერციული მოგების მანიით არის შეპყრობილი და ზღაპრულად ემიჯნება რეალურს. ჰოლივუდის მკვიდრნი სულაც არ არიან სინამდვილეს მოწყვეტილი, ქიმერული არსებები, რომელთაც თითქოს არ ეხებათ ის, რაც დედამიწაზე ხდება.⁵ ამ მოსაზრების უარსაყოფად 30-იანი წლების განსვენებაც კმარა, როდესაც ფაშიზმის წინააღმდეგ გამოსული მსახიობებისა და რეჟისორების (ბეტი დევისი, ჰენრი ფონდა, როზალინ რასელი და ა.შ.) ნაწილი ჰოლივუდის რამდენიმე ასეულმა კინომოდერნმა „კომუნისტურ საფრთხედ“ შერაცხა. ჰოლივუდში შესანიშნავად ესმოდათ, რომ „ოცნებათა ფაბრიკაში“ რადიკალური პოლიტიკური იდეების შეჭრა მათი მთავარი ამოცანის - „რეალური ცხოვრების პრობლემებისგან ჩამოშორება, ბურჟუაზიული საზოგადოების სტერეოტიპების დანერგვა შეგნებაში, დამოუკიდებლობის ყოველგვარი გამოვლენის ჩახშობა“⁶ - შესრულებას ხელს შეუშლიდა. „კუდიანების დევნამ“ თავის პიკს მაკარტიზმის პერიოდში მიაღწია, ჰოლივუდის ბევრმა მოდერნმა თავი ე.წ შავ სიებში აღმოაჩინა და მათ ლამის ცხოვრების ბოლომდე მოუხდათ უსამართლო დევნისა და ბრალდებების ატანა. შტატების ძალოვანმა უწყებებმა კინო მკაცრ კონტროლზე აიყვანეს, რადგან, მათი თქმით, ჰოლივუდი „უზარმაზარ გავლენას ახდენს მოსახლეობის უწიგნურ და მცირემცოდნე ფენაზე, რომელთანაც ბეჭდვითი სიტყვა ვერ აღწევს.“⁷ ჰოლივუდი, როგორც იდეოლოგიური აპარატი, აქტიურად იყო ჩაბმული ვიეტნამის ომის

⁵ ი. კომოვი, *ნიდაბახდელი ჰოლივუდი, ხელოვნება*, თბილისი, 1984, გვ. 83.

⁶ ი. კომოვი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 86-87.

⁷ იქვე, გვ. 91.

ამერიკულად დასურათხატებაში. მაგალითად, 70-იან წლებში პოპულარული გახდა ჰენრი უინკლერის მონაწილეობით შექმნილი ფილმი „გმირები“ (*Heroes*, 1977) და ვიეტნამელების მხეცობის შესახებ ცრუ ბრალდებებით გაჟღენთილი სურათი „ირმებზე მონადირე“ (*The Deer Hunter*, 1978). როგორც ფრანგი მარქსისტი ფილოსოფოსი ლუი ალთიუსერი წერს, კაპიტალიზმში სამუშაო ძალის კვლავწარმოებისთვის მხოლოდ მატერიალური პირობები არ კმარა, გარდა ამისა, აუცილებელია სამუშაო ძალის იდეოლოგიური შერწყმა არსებულ საწარმოო ურთიერთობებთან: „სამუშაო ძალა უნდა იყოს „კომპეტენტური“, წარმოების პროცესის შესაფერისი.“⁸ შესატყვისობისა და „კომპეტენტურობის“ გამომუშავებას ემსახურება სხვადასხვა იდეოლოგიური აპარატი, მათ შორის, სკოლა, რომელშიც ბავშვები არა მხოლოდ მრავალფეროვან ცოდნასა და უნარს იძენენ, არამედ სწავლობენ ქცევის ნიმუშებს/წესებს, ყალიბდებიან გარკვეული ცნობიერების მოდელით, რომელიც ბურჟუაზიული კლასის ბატონობას არა თუ ხელს შეუშლის, არამედ განამტკიცებს. თუკი სკოლა, ალთიუსერის მიხედვით, საგანმანათლებლო იდეოლოგიური აპარატია, ჰოლივუდს ჩვენ შეგვიძლია, რომ კულტურის იდეოლოგიური აპარატი ვუწოდოთ. კულტურული ინდუსტრიის კონვეიერი ისეთ ქცევით მოდელებს, მორალურ კოდექსს შტამპავს, რომელიც, საბოლოო ჯამში, სწორედ სტატუს-კვოს შენარჩუნებას ემსახურება. კულტურულ ინდუსტრიას ზუსტად აქვს შერჩეული სამიზნე ჯგუფები და, ჰოლივუდის მაგალითზე დაყრდნობით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სწორედ ამ სამიზნე ჯგუფებს მორგებულ ფილმთა უწყვეტი ნაკადი ეწევა მომხმარებელთა ემოციების ექსპლუატაციას. ის ილუზია, რომ თითქოს ყველა ფილმი სხვადასხვა ამბავს გვიყვება, ფსევდოინდივიდუალიზმის სტერეოტიპის გამყარებას ემსახურება. სწორედ ფსევდოინდივიდუალიზმზე წერს გერმანელი თეორეტიკოსი თეოდორ ადორნო: „ფსევდოინდივიდუალიზმში ჩვენ ვგულისხმობთ არსებულ მასობრივ კულტურულ ნაწარმს თავისი თავისუფალი არჩევანის ატმოსფეროთი, რომელიც თვითონვე ემყარება სტანდარტიზაციის ბაზისს. გაპიტებული სიმღერების სტანდარტიზაცია ემსახურება მომხმარებელთა აზროვნების მათთან შერწყმას. ფსევდოინდივიდუალიზმ, ნაწილობრივ, მომხმარებელს ავიწყებს იმას, რომ რასაც ისინი უსმენენ,

⁸ Louis Althusser, დასახ. ნაშრ., გვ. 131.

მთლიანად მათზეა გათვლილი.”⁹ მიუხედავად ამისა, ჰოლივუდის ისტორიაში დროდადრო გაიელვებენ ხოლმე ისეთი სურათებიც, რომლებიც აკრიტიკებენ არსებული პოლიტიკური ინსტიტუტების მუშაობას. კრიტიკული ელფერის მქონე ფილმები დიდი საზოგადოებრივი მღელვარების ჟამს ჩნდებიან კინოეკრანებზე. სწორედ ასეთი პერიოდია 1967 წლიდან 70-იანი წლების შუა ხანებამდე.

ერთი მხრივ, ცხადია, მართებულია ჰოლივუდის კრიტიკოსთა მოსაზრება იმის შესახებ, რომ „ოცნებათა ფაბრიკა“ დომინანტური ინსტიტუციების, რეაქციონერული ღირებულებების ლეგიტიმაციას ცდილობს, ქმნის ილუზიას, რომ ეკრანზე ნაჩვენები ობიექტური, რეალური ხდომილებების ნეიტრალური ასახვაა და არა კულტურული ინდუსტრიის მიერ აგებული და გაყალბებული სინამდვილე. რა თქმა უნდა, ჰეროიკული თავგადასავლების, რომანტიკული სიუჟეტის, მელოდრამატული სურათების, რასობრივი და კრიმინალური სტერეოტიპების მიღმა არსებული წესრიგის გაბუნებრივობის, მისი უცვლელობისა და მარადიულობის შესახებ მითების შექმნის სურვილი იმალება. ჰოლივუდური ფილმების უმეტესობა მართლაც რომ იდეოლოგიის მსუყე ნაჭურია, თუმცა „ოცნებათა ფაბრიკის“ ისტორიის ასე ცალმხრივად და აბსტრაქტულად წაკითხვა თვალთახედვის არეალის მიღმა ტოვებს იმ კონტრპეგემონიურ ტენდენციებს, რომლებსაც ჰოლივუდის ისტორიის მსვლელობისას ვაწყდებოდით. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან იდეოლოგია ყოველთვის პასუხია იმ ძალებსა და კონტრტენდენციებზე, რომლებიც საზოგადოების წიაღში აღმოცენდებიან, იდეოლოგიის არსებობა მოწმობს იმ ფაქტს, რომ საზოგადოებაში, როგორც მთავარი, ასევე მეორეხარისხოვანი წინააღმდეგობები არსებობენ, რასაც სწორედ იდეოლოგიამ უნდა „უწამლოს.“ ამგვარად, ეკონომიკური, სოციალური თუ ინსტიტუციური ცვლილებები ამერიკული საზოგადოებისა და ასევე მათზე რეაქციაც, ჰოლივუდის ფილმოგრაფიაში გამოძახილს პოვებდა. ამერიკულ კინოში „ახალი ტალღის“ დაწყება მღელვარე 60-იანებს, ლიბერალურ და რადიკალურ სოციალურ ჯგუფებს, სამოქალაქო უფლებებისთვის ბრძოლას, ანტისაომარ განწყობებს, ფემინიზმის ტალღას, კონსუმერიზმის კრიტიკას, ჰიპების კონტრკულტურას

⁹ Theodor Adorno, *Culture Industry Reconsidered*, New German Critique, N6 (Fall, 1975), 83- 12.

უკავშირდება. 1967 წელს გამოსულ „კურსდამთავრებულსა“ (*The Graduate*, 1967, რომელშიც აღწერილია „ამერიკულ ოცნებასთან“ გაუცხოების პროცესი) და 1983 წელს გადაღებულ „სარისკო საქმეს“ (*Risky Business*, რომელშიც თეთრკანიანთა საშუალო კლასის ოპორტუნიზმის შესახებ არის მოთხრობილი) შორის განვლილ პერიოდში შტატების სოციალურმა და პოლიტიკურმა ცხოვრებამ მნიშვნელოვნად იცვალა ნირი, ჰოლივუდი კი ამ ძვრებზე თავისებურად რეაგირებდა. სქემატურად, ამ ორ ფილმს შორის პერიოდი შეგვიძლია სამ ნაწილად დავყოთ: 60-იანების სოციალური მოძრაობების სცენაზე გამოჩენა, ლიბერალიზმის კრახი 70-იანებში და 80-იანების ნეოკონსერვატიზმი (რეაქცია მშფოთვარე 60-იანებზე). 60-იანებში ამერიკის მოსახლეობის უმეტესობამ საკუთარ სოციალურ პრობლემებზე საუბარი დაიწყო, შავკანიანები აჯანყდნენ სიღარიბის, რასობრივი დისკრიმინაციის წინააღმდეგ, თეთრკანიანმა ახალგაზრდებმა უარყვეს ამერიკული ოცნების ბურჟუაზიული მითი და როკ ენ როლის კულტურითა და მათრობელა ბანგით დაიამეს სოციალური ქრილობები. ოქროს კვარცხლბეკზე აღმართული კაპიტალიზმის კულტი თითქოს ვეღარ იყო ისეთივე ყველგანმყოფი, როგორც, თუნდაც, ერთი დეკადის წინ გახლდათ. ლიბერალური პერსპექტივიდან, ეს იყო პერიოდი, როდესაც შეიძლებოდა ჰარმონიულ საზოგადოებაზე ოცნება, რომელსაც ფედერალური სუბსიდიები, მთელი რიგი სამთავრობო რეგულაციები გაუმაგრებდა ზურგს. ძველი ბერძნული ტრუიზმის თანახმად, არაფრისგან არაფერი წარმოიშობა (*ex nihilo nihil fit*), რადიკალიზმის ახალი ტალღა ჯერ კიდევ მაკარტიზმის მზის ჩასვენების პარალელურად დაიწყო, როდესაც „ბიტ თაობამ“/(ბიტნიკები) ფეხი აიდგა, შავკანიანმა აქტივისტებმა თავიანთი მზერა თეთრკანიან მჩაგვრელებს მიაპყრეს, რადიკალმა მოაზროვნებმა ჰერბერტ მარკუზემ და ვრაით მილსმა კი „ახალი მემარცხენეების“ მანიფესტები შექმნეს. ახალი თაობის იდეალების კინოეკრანზე ასახვა ჰოლივუდმაც დაიწყო. ფილმები- „კურსდამთავრებული“ (*The Graduate*, 1967), „ბონი და კლაიდი“ (*Bonnie and Clyde*, 1967), „უდარდელი მხედარი“ (*Easy Rider*, 1969)- 60-იანების იდეალებს გამოხატავდნენ. „კურსდამთავრებულში“ ვხვდებით 50-იანელთა თაობის ღირებულებების უარყოფას. დასტინ ჰოფმანის გმირი გაუცხოებულია თავისი

მშობლების თაობის ოპორტუნისტული ღირებულებებისგან, ამერიკული ოცნება კარგავს იმ ბრწყინვალე შარავანდედს, რომელიც ომის შემდგომი პერიოდიდან ამერიკელების უმეტესობას თვალს სჭრიდა. ფილმი გადაღებულია ახალი ტალღის ფრანგული კინოს ტექნიკით, რაც ამერიკული ფილმოგრაფიისთვის არადამახასიათებელი მანერა გახლდათ. იმავე წელს (1967) გამოსულ მეორე ფილმში „ბონი და კლაიდი“ ორი ახალგაზრდას ამბავია მოთხრობილი, დატუსაღებისა და შეზღუდვის ხატებებს გამლილი მდელოებისა და ბუნების სურათები/ პეიზაჟები ანაცვლებენ, რაც თითქოს არსებული დახშული სივრცის უარყოფაა. ფილმში ვლინდება გვიანი 60-იანების რომანტიკული მიმართება ბუნებასთან, რომელიც თითქოს ჭუჭყიანი, ბნელი, ფარისევლური, დახლართული ქალაქური ცხოვრების საპირწონეა. აქვე გაქარწყლებულია ტენასელი რეინჯერის გულუბრყვილო და კეთილშობილური სახე, რომელიც აწამებს დატყვევებულებს და ცივისსხლიანად უსწორდება მათ. ფილმში არც ბონისა და კლაიდის გაიდუალებას ვაწყდებით, მათ ისტორიას ტრაგიზმის შეფარული ელფერი დაჰკრავს, წყვილი თითქოს სასტიკი მატერიალური სინამდვილის მსხვერპლია.¹⁰ მიუხედავად იმისა, რომ 1967 წელს გადაღებული ორივე კინოსურათი უარყოფდა ამერიკული ისტებლიშმენტის მიერ შემოთავაზებულ კულტურულ კოდებს, მათში მაინც საგრძნობია თეთრკანიანი საშუალო კლასის რადიკალიზმის საზღვრები. როგორც „ურსდამთავრებული“, ასევე „ბონი და კლაიდი“ თითქოს პიროვნულ ბედნიერებასა თუ თვითკმაყოფილებას ეძებენ, თითქოს თვითება („მეობა“) მათთვის ამოსავალი წერტილია, რაც, შესაძლოა, უარყოფის ნაცვლად, პირიქით, ამერიკული ინდივიდუალიზმის ხაზს აგრძელებდეს. სხვა სიტყვებით, მიუხედავად მცდელობისა, ვერც ერთი ამ ფილმთაგან ვერ გამოდგებოდა ბურჟუაზიული კონფორმიზმის ალტერნატივად, რადგან მათ მიერ შემოთავაზებული გზები ინდივიდუალისტური ტენდენციის დამლას ატარებდნენ: „ასეთი სოციალური თვალთახედვის მოუმწიფებლობის მაჩვენებელია საკუთარი თავის მხოლოდ „ისტებლიშმენტის“ შეზღუდვამდე შეზღუდვა და კანონის ინსტიტუციურ ძალადობრიობაზე ჩივილი.“¹¹ 1968 წელს ეკრანებზე გამოჩნდა კიდევ ერთი საკულტო ფილმი „უდარდელი

¹⁰ Michael Ryan and Douglas Kellner, *Camera Politica*, Indiana University Press, 1988, გვ. 21.

¹¹ იქვე, გვ. 23.

მხედარი“, რომელიც ეკრანზე ჰიპების კულტურის რომანტიკული გამოსახვის მცდელობა გახლდათ. აქ მოთხრობილია ორი ბაიკერის შესახებ, რომლებიც ნარკოტიკების გასაყიდად ლოს-ანჯელესიდან ნიუ-ორლეანში მიემგზავრებიან და, საბოლოოდ, რედნეკების მსხვერპლნი ხდებიან. აქაც ვხვდებით რეალობიდან გაქცევის ინდივიდუალისტურ წყურვილს, რაც, ამავე დროს, ნარცისიზმის ელემენტებით არის შეზავებული. „ბონისა და კლაიდის“ მსგავსად, „უდარდელ მხედარშიც“ ფიგურირებს ურბანული სივრცისა და ბუნების შეპირისპირება ამ უკანასკნელის უპირატესობის წარმოჩენით. მთავარი პერსონაჟები ეცლებიან რა მჩაგვრელ ურბანულ სივრცეს, ბუნებაში ცდილობენ თავისუფლების მოპოვებას. ქალები ფილმში მეტად მარგინალიზებულნი არიან და თითქოსდა მთავარ გმირთა მხოლოდლა დანამატს, სექსუალური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებისთვის გამიზნულ არსებებს წარმოადგენენ. ასევე ირონიულია, რომ, შესაძლოა, ბუნება, გაშლილი ლანდშაფტები, უკიდუგანო, თვალუწვდენელი ჰორიზონტები თავისუფლების სიმბოლოა, მაგრამ გზები, რომლებიც ამ ჰორიზონტებს კვეთენ, სწორედ ქალაქებში გვაბრუნებენ, ხოლო მოტოციკლი, რომელიც ურბანული სივრციდან დახსნის მთავარი ატრიბუტია, სწორედაც რომ ინდუსტრიალიზაციის მონაპოვარი და მისი ღვიძლი შვილია. შესაბამისად, მთავარ პერსონაჟთა/გმირთა სურვილი, გათავისუფლდნენ ურბანული ატმოსფეროსგან, გარდა ინდივიდუალისტურისა, მეტად პრიმიტიული და ნაივურია. შესაძლოა, ფილმის კრიტიკული მზერა მართლაც მიემართებოდეს ამერიკული იდეალების ერთ ნაწილს, მაგრამ ის სულაც არ უარყოფს კაპიტალისტური ამერიკის ფუნდამენტს - თავისუფალ ბაზარს, რომლის მეტაფორადაც გადაშლილი, თვალუწვდენელი გზები გვევლინებიან.¹² თუმცა, ცხადია, ბუნების, მარტივი ცხოვრების წესის რომანტიზებაში, მშობლების თაობის კონფორმიზმის უარყოფაში შეგვიძლია რაციონალური მარცვლების აღმოჩენაც. მაგალითად, მიუხედავად ჰიპების მოძრაობაში კონსერვატიზმის მთელი რიგი ელემენტებისა, ამ პერიოდიდან უფრო მეტი ყურადღება მიექცა ეკოლოგიურ საკითხებს, ტოქსიკური ნარჩენების, ინდუსტრიული დაბინძურების ნეგატიურ გავლენას და ა.შ. გარდა ამისა, აქცენტი გამკვეთრდა იმ გაბატონებული განსაზღვრებების

¹² Michael Ryan and Douglas Kellner, დასახ. ნაშრ., გვ. 25.

გადახედვაზე, რომლებიც მენტალურ ჯანმრთელობასა და ფსიქოლოგიური სიჯანსაღის ცნებას ეხებოდა. ჰიპების კულტურის, ახალგაზრდა რადიკალების თემაზე გადაღებულ სურათებს შორის დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მიქელანჯელო ანტონიონის ფილმი „ზაბრისკი პოინტი“ (*Zabriskie Point, 1970*). ფილმში პოლიციელის მკვლელობაში დადანაშაულებული რადიკალი ბიჭი და მდიდარ ბიზნესმენტან სამუშაოდ მიმავალი ჰიპი გოგო ერთმანეთს ხვდებიან. მოქმედება უდაბნოში ვითარდება, სადაც მხოლოდ ბურჟუაზიული კულტურის ნაშთებს თუ ვნახავთ. უდაბნოში საუბარი ეხება პოლიტიკურ რადიკალიზმს, კონტრკულტურულ პაციფიზმს. საუბრისას პერსონაჟები თითქოს სახეს იცვლიან, სურათის დასასრულს ორივე გმირი თავის გზას ადგება, თუმცა საინტერესოა, რომ პაციფიზმით გაჟღენთილი ჰიპი გოგონა ბოლო სცენაში თავისი ბოსის სახლის აფეთქებას, მის ნაწილებად დაშლას წარმოიდგენს, რაც, რა თქმა უნდა, კონსუმერული საზოგადოების ღირებულებების, მათი კულტურის განადგურებას მოასწავებს. „ზაბრისკი პოინტის“ მთავარ გმირთა ქმედებები და წარმოსახვანი პირდაპირ მიანიშნებენ, რომ სამოქალაქო საზოგადოების „მშვიდობიანი“ თანაარსებობა ფარისევლური და ზედაპირულია. ამ ნორმალურობის მიღმა მიჩქმალულია ინსტიტუციური, სისტემური ძალადობა. ბუნებით მდგომარეობამდე დაკნინებული ბურჟუაზიული საზოგადოება ჰარმონიულ არსებობას იმიტირებს და სუბიექტური ძალადობის დაგმობით, მისი ალაგმვის მოთხოვნით სტატუს-კვოს შენარჩუნებას ლამობს. თუმცა რადიკალური მოძრაობის მთავარი ნაკლი სწორედ ის არის, რომ არსებული კულტურის თუ სოციალური ფორმაციის გადალახვა მას მხოლოდ ინდივიდუალისტური ძალისხმევით სწადია. ამგვარად, ის ვერ ხდება მასობრივი მოძრაობის საფუძველი და სათავე. გარდა ამისა, ჩვენ აქ ვხვდებით მხოლოდ კონსუმერიზმის, ზედნაშენური შრეების კრიტიკას, რადიკალური წრეები არ ცდილობენ ბაზისის გარეყოფილებას, რითაც ხელშეუხებელს ტოვებენ მათი კრიტიკის ობიექტის სათავეს. ნაცვლად იმისა, რომ რადიკალებმა კავშირი გააბან ამერიკის მოსახლეობის დაბალი კლასების წარმომადგენლებთან, ისინი გარბიან უდაბნოში, გამლილ და თვალუწვდენელ ჰორიზონტებს აფარებენ თავს; ცხოვრების ახალი, რადიკალური გზების ძიების ნაცვლად, საზოგადოებისაგან საკუთარი თავის

განცალკევებას ცდილობენ, რაც, ცხადია, უთანასწორო ბრძოლაში დამარცხებას მოასწავებს. გარდა ამისა, ისტორიული ფაქტია, რომ 60-იანელთა მოძრაობა კაპიტალისტურმა ეკონომიკურმა ფორმაციამ ერთ რიგით გასაყიდ საქონლად აქცია. თითქოს კაპიტალიზმი ჰეგელის გონების ცბიერებას იყენებს და თუკი ჰეგელთან ბოლოს ყოველთვის ისტორია იმარჯვებს ინდივიდზე, აქაც გამარჯვებული კვლავაც კაპიტალიზმია. საბოლოოდ, 60-იანელთა მოძრაობის ნაშთები სწორედ იმ ბრჭყვიალა ვიტრინებზე შემოდეს, რომელთა მიღმიდანაც თავად მოქმედი სუბიექტები იმზირებიან მოღიმარი სახეებითა და გაზეპირებული ფრაზებით.

1971 წელს გადაღებული ფილმი „ვანდა“ (*Wanda*) კი, ახალი ფემინისტური ტალღის გამოძახილი გახლდათ. ფილმში ბარბარა ლოდენი თამაშობდა. მთავარი გმირი მუშათა კლასის წარმომადგენელი ქალია, რომელიც, ქორწინებით უკმაყოფილო, ტოვებს რა თავის ოჯახს, საბოლოოდ, მძარცველთან აბამს ურთიერთობას. დარცვისას ვანდას მეგობარ კაცს კლავენ, რის შემდეგაც ის გაუპატიურების მსხვერპლი ხდება. ფილმი იმით გამოირჩევა „ოცნებათა ფაბრიკის“ სხვა სურათებისგან, რომ აქ არ ვხვდებით მდიდრული სახლის კომფორტულ სავარძელზე გამხლართულ, მათალი კლასის მორთულ-მოკაზმულ ქალბატონს, რომელიც მოწყენილობისგან ამთქნარებს, თავისი წრის ქალების ან ქმრის გამოჩენას ელოდება, ანდა, შესაძლოა, საყვარლის გაჩენაზე ფიქრობს, რომელიც მოსაწყენ და უფერულ ცხოვრებას ერთხელ და სამუდამოდ გაუფერადებს. ამის ნაცვლად, სურათი მოგვითხრობს აღმოსავლეთ პენსილვანიის სოფლური არეალიდან გამოსულ მუშათა კლასის წარმომადგენელზე, რომელიც ცხოვრებისეული ბედუკუდმართობისა და სისტემური ძალადობის მსხვერპლია. ფილმი მაყურებელ ქალებს არ უქმნის რაიმე ილუზიას, სინამდვილეს წარმოაჩენს პირქუში ფერებით. აქ არ ვხვდებით ვანდას სოციალურ კიბეზე აღმასვლას, ამერიკული ოცნების ახდენას და კარიერულ წარმატებას. სურათის ბოლო კადრებში ვანდამთვრალი მოქეიფეებით გარშემორტყმული - ჯდება და თავის ბედზე მოთქმას იწყებს.

ჰოლივუდი, რა თქმა უნდა, შავკანიანთა სამოქალაქო უფლებებისთვის ბრძოლასაც გამოეხმაურა. თუმცა ეს მოძრაობა არ ყოფილა ერთსახოვანი. შავკანიანთა სოციალური მოძრაობა ორ ნაწილად, ლიბერალურ-რეფორმისტულად (ლუთერ კინგი) და რადიკალურ („შავი პანთერები“) ბანაკად იყო დაყოფილი. რეფორმისტული ფრთისგან განსხვავებით, რადიკალები უარობდნენ თეთრკანიანებთან თანამშრომლობას და მიაჩნდათ, რომ ხმის მიცემის ან რომელიმე ეკონომიკური რეფორმა რასობრივ ჩაგვრას საფუძვლიანად ვერ ამოძირკვავდა. 1968 წელს გამოსული კინოსურათი „გულჩათხრობილი“ (*Heartlock*) სწორედ თეთრკანიან ლიბერალებთან თანამშრომლობის შესახებ საკითხს აყენებს. ფილმის მსვლელობისას შავკანიანი რადიკალი თეთრკანიანს ეუბნება: „თუკი გსურს დაგვეხმარო, მაშინ იარაღი მოგვეცი.“¹³ თუმცა, უფრო მასშტაბური გამოხმაურება 1973 წელს გადაღებულ კინოსურათს, „ჯამუში, რომელიც კართან იჯდა“ (*The spook Who Sat by the Door*) მოჰყვა. ფილმი მოგვითხრობს CIA-ს შავკანიან აგენტზე, რომელიც როდესაც შეიტყობს, რომ მომავალში მისი მოვალეობა მხოლოდ კართან ჯდომა და დაწესებულებაში მოსულთა დახვედრა იქნება, კვლავ ჩიკაგოში ბრუნდება და თავის თანამოძმეებს საბრძოლო უნარ-ჩვევებს ასწავლის, რათა „თეთრ“ მჩაგვრელებს უფრო მარჯვედ გაუსწორდნენ. ფილმი საფრთხედ აღიქმებოდა როგორც თეთრი, ასევე შავკანიანი ლიბერალებისთვის, რადგან ის უარს ამბობდა ჰარმონიული საზოგადოების, მოლაპარაკებების გზით პრობლემების გადაჭრის შესახებ დამკვიდრებულ მითზე. თუმცა, სურათი არ ყოფილა ისეთი სწორხაზოვანი, როგორც ეს ერთი შეხედვით ჩანს. მას შემდეგ, რაც მთავარი გმირი ბრძოლის ძალადობრივ მეთოდებს ირჩევს, ის კარგავს ოჯახსა და მეგობრებს. წამოიჭრება კიდევ ერთი პრობლემა- თეთრკანიანთა გარდა, ნაციონალურ გვარდიაში შავკანიანებიც იყრიან თავს. ამგვარად, რადიკალებს იმის გაცნობიერებაც უწევთ, რომ დაპირისპირებისას, შესაძლოა, მათ „შავი ძმაც“ მოკლან. ცხადია, ლიბერალური საშუალო კლასისთვის ფილმი მეტად რადიკალური და ძალადობრივი გახლდათ, თუმცა სურათში ასახული სუბიექტური ძალადობა, რომელიც, ერთი შეხედვით, არღვევს საგანთა მშვიდობიან, ნორმალურ წესრიგს, პასუხია იმ სისტემურ, ობიექტურ

¹³ Michael Ryan and Douglas Kellner, დასახ. ნაშრ., გვ. 31.

ძალადობაზე, რომელიც შავკანიანმა მოსახლეობამ საუკუნეების განმავლობაში იწვნია. მიუხედავად იმისა, რომ შავკანიანთა სამოქალაქო უფლებებისთვის ბრძოლას ბურჟუა-ლიბერალი შავკანიანების ისტებლიშმენტში გადანაცვლება მოჰყვა, გეტოში მცხოვრებ მოსახლეობას, რადიკალებს, მაგალითად, „შავი პანტერების“ ლიდერებს ნაციონალური გვარდია მხეცურად უსწორდებოდა. და თუმცა სისტემურ ძალადობაზე მხოლოდ ძალადობრივი პასუხი წინააღმდეგობის გადასაწყვეტად არ კმაროდა, სურათი მთელი სიმწვავით წარმოაჩენდა ლიბერალური გზის უნაყოფობას და ფარისევლობას, მოლაპარაკების გზით გადაეჭრათ სოციალური კონფლიქტები.

რადიკალური ჯგუფების მიერ ამერიკული კულტურისა თუ ინსტიტუციების კრიტიკამ, ცხადია, კონსერვატორული ტალღის აგორება და რეაქცია გამოიწვია. „ოცნებათა ფაბრიკის“ მესვეურები ვერ შეეგუებოდნენ პატრიარქალურ, რასისტულ, ანტიეგალიტარიანულ საზოგადოებაზე თავდასხმებს. საჭირო იყო 60-იანებით მოწამლული მაცურებლის ძველი, კეთილი ზღაპრებით მონუსხვა, მათი რევოლუციური ილუზიებისგან გაწმენდა. 70-იანების დასაწყისში ეკრანზე გამოჩნდნენ კონსერვატორული ელფერიტ გაჯერებული ფილმები, რომლებიც თავისი არსით ანტილიბერალური იყვნენ, უპირატესობას ანიჭებდნენ პრიმიტიულ ძალადობას, ადამიანის ბუნების ბოროტი და ბნელი მხარეების გამოკვეთას, ცდილობდნენ ალფა მამრის შელახული სახე-ხატის რეაბილიტაციას, საზოგადოებრივი ყოფა ჯუნგლებში თვითგადარჩენისთვის ბრძოლად იყო წარმოჩენილი, ურბანული სივრცისთვის დამახასიათებელი მასობრივი მკვლელობები და სხვა მძიმე დანაშაულებანი ლიბერალურ ქაოსს ბრალდებოდა. ერთი სიტყვით, კონსერვატორების პერსპექტივიდან 60-იანელებმა შებღალეს ის წესრიგი, რომელსაც ამერიკული ისტებლიშმენტი რუდუნებით აგებდა, საჭირო იყო ინიციატივის აღება და ქაოსის კოსმოსად გარდაქმნა. ფილმები - „ჩალის ძაღლები“ (*Straw Dogs*, 1971) და კლინტ ისტვუდის მონაწილეობით გადაღებული „ბინძური ჰარი“ (*Dirty Harry*, 1971) - სწორედ ხსენებულ სულისკვეთებას გამოხატავდნენ. „ჩალის ძაღლები“ შეგვიძლია პირდაპირ

მივიდოთ ანტიფემინისტურ, კონტრრევოლუციურ სურათად. ფილმში მთავარი გმირის ცოლი წარმოჩენილია ვერაგ და მაცდუნებელ ქალად, ის ღალატობს თავის „უუნარო“ ქმარს, შეაცდენს მამაკაცს, რომელიც აუპატიურებს მას. ფილმის ბოლოს იგივე მამაკაცი მთავარი პერსონაჟის, დევიდის (დასტინ ჰოფმანი) სახლში შეჭრას ცდილობს, თუმცა გმირი უცაბედად ალფა მამრად, მეომრად გარდაიქმნება- იგერიებს, კლავს მომხდურებს. ფილმი თითქოს გვეუბნება, რომ ლიბერალური მიდგომები და მორალური კოდექსი უსარგებლოა, საჭიროა უხეში ძალა, პირველყოფილური ინსტინქტების გამოღვიძება, თორემ გადაგთელავენ. დევიდი თავის ცოლთან მიმართებითაც იცვლება - ფილმის ბოლო სცენებში მისი ტონი იმპერატიულია, ცდილობს ქალის დისციპლინირებას, ფრაზას - „გააკეთე, რაც გითხარი“, მოსდევს ჩაცინება. რეჟისორი ხაზს უსვამს პოლიციის უმოქმედობასაც, ადგილობრივი კანონის დამცველი, თავისი უმოქმედობის გამოისობით, მთავარ გმირს ეუბნება, რომ ამიერიდან კანონი სწორედ ის (დევიდი) არის. პოლიციისა და ლიბერალური სისტემის უსარგებლობას ეხება „ბინძური ჰარიც“. ფილმში ისტვუდი (ჰარი) ყოველდღე ეჯახება საზოგადოებრივ ნაძირალებს, „ქექავს ამერიკული სინამდვილის სანარცხე ორმოს, საფრთხეში იგდებს სიცოცხლეს. ამის სამადლობლად მას აბუჩად იგდებენ მაღალი ჩინის უფროსები და თავისი კოლეგებიც კი.“¹⁴ ჰარი აწყდება ლიბერალური კანონმდებლობის აბსურდულობას, როდესაც ის აკავებს მკვლელ-მანიაკს, რომელიც, საგულისხმოა, რომ ატარებს გრძელ თმას და ასოცირებულია კონტრკულტურულ ტენდენციებთან. ისტვუდის პერსონაჟს ეუბნებიან, რომ მან უკანონოდ დააკავა მკვლელი და აიძულა, რომ დანაშაული ეღიარებინა, საბოლოოდ, დამნაშავეს ათავისუფლებენ: „ასეთი გარჯით ნაპოვნი და დაჭერილი მკვლელი ისევ თავისუფალია ამერიკული სასამართლო პროცედურების კაზუსტიკის ძალით, სადაც „არაადამიანური“ სკრუპულოზურობით აღირიცხება ადამიანის უფლებათა ყველა შესაძლო დარღვევა.“¹⁵ ჰარის სწორედ ლიბერალების მიერ მოწყობილი სამართლებრივი სისტემა „აბოროტებს“, მან იცის, რომ სასამართლო არ ემსახურება სამართლიანობას და ინიციატივას საკუთარ თავზე იღებს. ჰარი თვალის დაუხამხამებლად დაახლის დამნაშავეს ტყვიას, რადგან

¹⁴ ი. კომოვი, დასახ. ნაშრ., გვ. 63.

¹⁵ იქვე. გვ 63.

კრიმინალები ამას იმსახურებენ, ჰარი თვითონ ხდება ბრალმდებელიც და მსაჯულიც, რადგან სისტემა უვარგისია. წესრიგი კი სწორედ ლიბერალებმა, 60-იანელმა რადიკალებმა გათელეს, ქალთა მოძრაობები, ლიბერალური ჯგუფები წარმოადგენენ იმ მარწუხებს, რომელიც რიგითი ამერიკელის თავისუფლებას, ბუნებრივ იმპულსებს ზღუდავს. და, ცხადია, აქ თავისუფლება გულისხმობს თვითის უფლებების, მისი თვითნებობის ნარცისისტულ გაზვიადებას და გადაჭარბებას. კონსერვატორული ტალღის ფილმებში, პროტაგონისტი იდეალიზებულია, მოწყვეტილია რუხ, უუნარო მასას. ირონიულია, რომ ბუნება აქაც თავისუფლების მეტაფორაა, ოღონდ ამ შემთხვევაში ლიბერალური არტახებისგან თავის დახსნის სიმბოლო.¹⁶ ცხადია, კლასობრივი უთანასწორობის, კაპიტალისტური საწარმოო ურთიერთობების მიერ გამოწვეული სოციალური შფოთვის ლიბერალებზე გადაბრალება კონსერვატორების მიერ კარგად მოფიქრებული და შეფუთული პოლიტიკური ფანდი გახლდათ, თუმცა, მეორე მხრივ, რეაქციონერული ელფერის მქონე ფილმებში მაინც მკაფიოდ ვლინდებოდა ლიბერალური რეფორმებისა და პოლიტიკური სტრატეგიის ილუზორულობა და უნაყოფობა. მიუხედავად იმისა, რომ ლიბერალურ პოლიტიკურ ელიტებს, რადიკალურ ჯგუფებს 60-იანების ბოლო ხანებში ნამდვილად ჰქონდათ ფედერალურ მთავრობაზე ზეწოლის ბერკეტი, მათ მიზანი სულაც არ ყოფილა კლასობრივი ჩაგვრის, შრომითი ექსპლუატაციის აღმოფხვრა, მშრომელთა კლასის ემანსიპაცია, რასობრივი დისკრიმინაციის საფუძვლის მოსპობა. არსებითია, რომ ერთმანეთში არ ავურიოთ უფლებებისა და საარსებო საშუალებათა მხრივ ადამიანთა თანასწორობა. ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ადამიანთა თანასწორობის იდეა ხელს სულაც არ უშლის მათ უკიდურეს უთანასწორობას საარსებო საშუალებების მხრივ. ლიბერალური ჯგუფების პოლიტიკური მიზანი კი საარსებო საშუალებების მიხედვით ადამიანების ემანსიპაცია არც არასდროს ყოფილა. საგულისხმოა, რომ ასევე იდეოლოგიური და ფარისევლური გახლდათ კონსერვატორების პოლიტიკური დღის წესრიგი, რომელიც „ბოროტი ლიბერალების“ მიერ შეწყვეტილი კოსმოსის რესტავრაციას გულისხმობდა. დაპირისპირება და სოციალური ანტაგონიზმი ყოველთვის გარდაუვალია იქ, სადაც ერთი განმგებელია, მეორე კი მონის

¹⁶ Michael Ryan and Douglas Kellner, დასახ. ნაშრ., გვ. 45

მდგომარეობამდეა დაკნინებული, სადაც ერთი ფლობს წარმოების საშუალებებს, მეორე კი, უბრალოდ დაქირავებული მუშახელია, სადაც ერთი მესაკუთრეა, მეორე კი - საკუთრებაჩამორთმეული. „ინდუსტრიულ-კაპიტალისტურ ქალაქებში გახშირებული ე. წ. „უმოტივო დანაშაულები და ექსცესები“, რომელსაც კონსერვატორები ლიბერალებს აბრალებდნენ, „ხშირად სხვა არაფერია, თუ არა სტიქიური, გაუცნობიერებელი და ამიტომაც გზასა და მიზანს აცდენილი აჯანყება საკუთარი ინდივიდუალური სახისა და „ფერის“ წაშლის წინააღმდეგ; ხშირად „უმოტივო“ მკვლელობის შინაგანი მოტივი სწორედ ისაა, რომ საკუთარი „უფერულობის“ განცდას ვერ უძლებენ და ერთბაშად გამხეფებული სისხლის მჭახე ფერით „თვითმეფერადებას“ ეძებენ.“¹⁷ ასეთი „უმოტივო“ დანაშაულების გამომწვევი მიზეზები, არა ლიბერალური მიდგომების დამკვიდრებაშია, როგორც ეს ბინძური ჰარის შემოქმედებს ჰგონიათ, არამედ სამოქალაქო საზოგადოების შეუწყნარებლობაში, მის არაადამიანურ ბუნებაში, რომელიც სოციალურ ყოფას აქცევს „ყველას ომად ყველას წინააღმდეგ.“ სწორედ ნეოკონსერვატორების მიერ გაიდეალიზებული ინდივიდუალისტური, ატომისტური საზოგადოებაა დედამშობელი იმ უწესრიგობისა ბინძურმა ჰარიმ თავისი ყოვლისშემძლე რევოლუციით რომ უნდა მოარჯულოს.

¹⁷ ზურაბ კაკაბაძე, *ხელოვნება, ფილოსოფია, ცხოვრება, ხელოვნება*, თბილისი, 1979, გვ. 128.

70-იანების დასაწყისიდან აგორებულმა კონსერვატორულმა ტალღამ თავის პიკს 80-იანების დასაწყისში მიაღწია. თავის მხრივ, „ოცნებათა ფაბრიკა“ 60-იანების, ახალი მემარცხენეობის დისკრედიტაციის, ნეოკონსერვატიული იდეოლოგიით საზოგადოების ინტოქსიკაციის ავანგარდში იდგა. ჰოლივუდის ისტორიის ჩვენ მიერ განხილული ამ მეტად მცირე მონაკვეთიდანაც კი აშკარაა, რომ ამერიკული კინო არათუ ირეკლავს საზოგადოებრივ წინააღმდეგობებს, არათუ ამახინჯებს მათ ჰოლივუდური შტამპით, არამედ თვითონაც ქმნის და აყალიბებს ქცევით მოდელებსა და პოლიტიკურ თუ სოციალურ დღის წესრიგს.

ფლანერის მზერა ქალაქზე

გუბა დალაქიშვილი

„ქუჩა კარგად მორგებულ ინტერიერად მანიფესტირდება: როგორც კოლექტივის საცხოვრებელი სივრცე, ნამდვილი კოლექტივებისა, რომლებიც ქუჩაში ბინადრობენ... კოლექტივი მუდამ ფხიზელი, მუდამ აქტიურებული ქმნილებაა, რომელიც - ნაგებობათა შორის - ცხოვრობს, განიცდის, ესმის, იგონებს ისევე, როგორც ცალკეული ინდივიდები თავიანთ ოთხ კედელსშორის სიმარტოვეში“.¹

ქალაქი მკაცრად უტოპიური ქმნილებაა, რომელიც, თავის პირველად გამოვლინებებში, ბუნების უცილობელი ძალაუფლების სტიქიური შედეგებისაგან თავდახსნის მცდელობას წარმოადგენდა. ქალაქის შინაგანი სტრუქტურის უტოპიური ხასიათი შეიძლება დავინახოთ მის წიაღში გაჩენილი საზოგადოებრივი ურთიერთობების ცვალებად ფორმებში, რომლებიც მუდმივად აირეკლავს განვითარების თანადროულ, ისტორიულ გაგებებს.

ამდენად, განვითარებას ან ქალაქს, როგორც ამ განვითარების სივრცით არეალს, ამ აზრით, არ ახასიათებს შეუვალი ჰომოგენურობა, ანდა რაიმე ზეისტორიული, უნივერსალური ტელეოლოგია, რომელსაც ერთადერთ მოწინააღმდეგედ აბსოლუტური განადგურების უკუნისებრი სიბნელე დაუსახავს.

უმალ პირიქით - ის საკუთარ თავს ახლის პერმანენტული დაგეგმვის საქმეში, მისი სასრული ფაზის დაუსრულებელი გადადების რაციონალური პროცესის მაგენერირებელ ელემენტად წარმოიდგენს.

¹ Walter Benjamin, *The arcades Project*, 1982;

„საბოლოოდ, თუ ჩვენს ქალაქებში რამე არის მუდმივი, ეს მხოლოდ რაღაც მუდმივის შექმნისათვის მუდმივი მზადებაა, საბოლოო გადაწყვეტილების მუდმივად გადადება, მუდმივი გარდაქმნები, ხანგრძლივი რემონტი და ახალ მოთხოვნებთან ფრაგმენტული შეგუება.“²

თუმცა, ქალაქის ამგვარ შინაგან სწრაფვას ვერ გავიგებთ ზედროულ დეტერმინისტულ კატეგორიად; ისე, თითქოს ის იყოს სამყაროს გაუმხელელი მიზნის აღსრულების პროცესი, რომელიც საკუთარ თავში არავითარ წინააღმდეგობას არ შეიცავს. მით უფრო, მეცხრამეტე საუკუნიდან მოყოლებული, როდესაც ქალაქში შრომის მასობრივი კონცენტრაცია დაიწყო და შეიქმნა ინდუსტრიული პროლეტარიატი, როგორც კლასი, უფრო თვალსაჩინო გახდა ურბანული სივრცეების კლასობრივი დაყოფის მოტივების გარშემო გამართვის სპეციფიკა.

ამიტომ ლოგიკურია, რომ სხვადასხვა ქუჩის მოწყობა წარმოების წესის დომინანტური იდეოლოგიის ლოგიკას დაექვემდებარა. ამდენად, ქალაქის უბნებად (ცენტრალურ და პერიფერიულ უბნებად) დაყოფა, ერთი მხრივ, სუბიექტის მხრიდან კლასობრივი ინტერვენციის შესაძლო მომენტების თავიდან არიდების საშუალებასაც ქმნის. ხოლო, მეორე მხრივ, ამ მომენტის ლოგიკურობის გეოგრაფიულ პრეზენტაციას გვთავაზობს.

ამგვარ დისპოზიციაში, ცენტრმა ღიად სანახაობრივი მნიშვნელობა შეიძინა, სანახაობისა, რომლის თვალისმომჭრელ პომპეზურობაშიც დომინანტი კლასის მიერ შემოთავაზებული მოდერნულობის ტრიუმფალური მუხტი სიმბოლიზდება, სადაც ადამიანების წარმოდგენილი ერთობა კულტურის სპონტანურობისადმი და, შესაბამისად, მისი ცვალებადობის მოუხელთებელი დინამიკისადმი თავმიძღვნის მატერიალურ შესაძლებლობას ფლობდა.

სხვა დანარჩენს კი განდევნიდა, ხოლო არქიტექტურაში, სიმდიდრისა და თავბრუდამხვევი სიჭრელის ექსპოზირებით, მსგავსი ტიპის სეგრეგაციული პოლიტიკის ხისტი ბუნების გაბუნდოვანებას ან ევფემიზაციას ახდენდა.

² ბორის გროსი, ქალაქი ტურისტული კლავწარმოების ეპოქაში. მთარგმნელი ანი ნემსაძე;

სანახაობის სწორედ ასეთ შინაარსზე ამახვილებს ყურადღებას დევიდ ჰარვი თავის ტექსტში „საჯარო სივრცის პოლიტიკური ეკონომია“. ის, ნაპოლეონ II-ის მმართველობის დროს განხორციელებული არქიტექტურული რეფორმების მაგალითზე, აღწერს პომპეზურ, სახალხო დღესასწაულებს, როგორც ძალაუფლებრივი სუვერენიტეტის ლეგიტიმაციის ერთ-ერთ ნაცად პრაქტიკას.

„პოლიტიკური სხეულის ცნება შენარჩუნებული იქნა, მაგრამ ის უკვე იყო არა სოციალური, არამედ- იმპერიული. სანახაობის მობილიზება, რომის იმპერიის მსგავსად, აქაც სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი იარაღი გახდა იმპერიული ძალაუფლების შენარჩუნებასთვის. უნივერსალური გამოფენები, - აგრძელებს ჰარვი, - რომლებიც გაიმართა, მაგალითად, 1855 და 1867 წლებში, წონას მატებდა ძალაუფლების დიდებულებას და ამასთანავე ხაზს უსვამდა ქალაქს, როგორც საქონლის ცირკულაციის, ტექნოლოგიური განვითარებისა და სოციალური პროგრესის ადგილს.“³

³ დევიდ ჰარვი, *საჯარო სივრცის პოლიტიკური ეკონომია*. მთარგმნელი მაგდა ლაბაძე;

პარალელურად კი, გარეუბნის დასახლებებში თავმოყრილი საზოგადოებები - იქნება ეს ლუმპენპროლეტარიატი თუ უბრალოდ უპოვართა მასა - გარე პერსპექტივიდან მომზირალი კულტურულ - ანთროპოლოგიური კვლევის უძრავ, ამორფულ ობიექტად მოიაზრებოდა.

მოგვიანებით, ეს ვითარება რადიკალურად შეიცვალა: გვიანი კაპიტალიზმის კულტურულმა ლოგიკამ, ცენტრსა და პერიფერიას შორის მსგავსი ტიპის სუბორდინაცია, თავისი მოქნილი იდეოლოგიური აპარატების მეშვეობით, უფრო გააფერმკრთალა და ნაკლებ ხილვადი გახდა. რამდენადაც ცენტრის განვითარების შინაარსი უფრო მჭიდროდ გადაიკვეთა გლობალური კაპიტალის გავრცელების სპეციფიკასთან, რამაც მას (ცენტრს) საბოლოოდ ჩამოართვა ექსკლუზიურობის უცვლელი სტატუსი.

ხოლო პერიფერიულმა კულტურებმა, კონსუმერისტული იდეალების უალტერნატივო უნივერსალიზმთან დაპირისპირებაში, საბოლოოდ დათმეს თავიანთი ავტონომიურობა. მათ ჰეგემონიურ კულტურასთან სწრაფი მიმეზისი განიცადეს; თუმცა თავიანთი უწინდებური, გამორჩეული ლოკალური

მანასიათებლები, რაც გარე თვალს ასე ხშირად ხიბლავდა, კულტურის ინდუსტრიის გაძლიერებამ და საინფორმაციო მედიუმების ყოვლისმომცველმა მზერამ მასობრივი კულტურის ლანდშაფტის ერთ-ერთ სახასიათო ფრაგმენტად აქცია.

იტალიის სუბპროლეტარიატის კულტურული და ანთროპოლოგიური გენოციდი - ასე აღწერს კაპიტალიზმის კულტურული ჰეგემონიის ამ, მისთვის ჯერ კიდევ ახალ ფაზას პიერ პაოლო პაზოლინი „აკატონეს“ გადაღებიდან 14 წლის თავზე დაწერილ სტატიაში:

„1961-1975 წლებს შორის რაღაც არსებითი შეიცვალა: მოხდა გენოციდი. მთელი მოსახლეობა კულტურულად განადგურდა. ეს ზუსტად ეხმიანება იმ კულტურულ გენოციდებს, რასაც ადგილი ჰქონდა უშუალოდ ჰიტლერის მიერ ჩატარებული ფიზიკური გენოციდის წინ.

⁴ პიერ პაოლო პაზოლინი, *ლუთერული წერილები, ჩემი „აკატონე“ ტელევიზორში, გენოციდის შემდეგ, საზოგადოებრივი გამომცემლობა სა. გა., თბ., 2016. მთარგმნელი ლაშა კალანდაძე;*

მე რომ ხანგრძლივ მოგზაურობაში წავსულიყავი და რამდენიმე წლის შემდეგ დაბრუნებულს გამესეირნა “დიდი პლებეური მეტროპოლისის” ქუჩებში, დამრჩებოდა შთაბეჭდილება რომ მისი ყველა მაცხოვრებელი გააძევეს და განადგურეს, მათ მაგივრად კი ფერმკრთალი, საძაგელი, უბედური აჩრდილები ჩაასახლეს. ჰიტლერის „სს“, ანუ ძველი ღირებულებებისა და ქცევის წესებისგან თავისუფალი ახალგაზრდა ბიჭები იქცნენ სხვანაირი ცხოვრების წესისა და იდეის, ანუ ბურჟუაზიის აჩრდილებად.

დღეს რომ “აკატონეს” ხელახლა გადაღება მომინდეს, ვეღარ შევძლებ. ვერ ვიპოვი ახალგაზრდა ბიჭს, რომელიც თავისი სხეულით ოდნავ მაინც ემგვანებოდა იმ ახალგაზრდებს, საკუთარ თავს რომ განასახიერებდნენ “აკატონეში”.⁴

ტექნოკრატიული მოდერნულობისათვის დამახასიათებელი რეიფიკაციის პრობლემა წარმოების დომინანტურ წესს მუდმივ ანონიმურობაში ამყოფებს. ადამიანური ბუნების ფრაგმენტაციისა და გარემომცველ სამყაროსთან მისი გაუცხოების საკითხი მხოლოდ საგანთა ტოტალობის გააზრების შედეგად იქნება სრულყოფილად აღქმული. სხვა შემთხვევაში, იგი დარჩება

ხარისხობრივი კლასიფიკაციის პოზიტივისტური სააზროვნო ჩარჩოს ტყვეობაში:

„მაშასადამე, ის, თუ რამდენადაა მსგავსი ტიპის მიმოცვლა დომინანტური ფორმა საზოგადოების მეტაბოლურ ცვალებადობაში, არ შეიძლება განვიხილოთ რაოდენობრივი ნიშნებით, რაც ჰარმონიაში იქნებოდა აზროვნების თანამედროვე წესთან, რომელიც უკვე გამოფიტულია დომინანტური სასაქონლო ფორმის რეიფიკაციული ელემენტებით“.⁵

იდეოლოგია, რომელიც, თავის გამოვლინებაში, ფატალური ორიენტირის მქონე ჰუმანიტარული ეთოსის გამტარ ფიგურებს გვთავაზობს, აქტივისტური ჩართულობის სტიქიურ და უმისამართო მომენტს ინდივიდუალური ღირსებისა და მედეგობის მყარ მაქსიმად წარმოგვიდგენს. სუბიექტი მას მომაკვდავი სხეულის სასოწარკვეთილ და სტერილურ იდენტობამდე დაჰყავს.

საინტერესოა, რა ტიპის სუბიექტური პრაქტიკისაგან (თავისი სიფხიზლითა და ნებელობით) შეგვიძლია ველოდოთ ამგვარი მეთოდოლოგიური თანმიმდევრულობის ერთგულებას?!

⁵ Georg Lukacs, *History and class consciousness*, 1971;

⁶ შოთა ჩანტლაძის მინიატურებიდან;

„ფლანერი“(flaneur)

„დღესაც უმიზნოდ გამოვედი ქუჩაში.

ქუჩაში ხალხია და ხალხში სურვილებია სულელური და მეც შებადება სულელური სურვილი: ვიყო ხალხში“.

შოთა ჩანტლაძე. 15 აპრილი⁶

ფლანერი მე-19 საუკუნის პარიზის ერთ-ერთი სახასიათო, კოლორიტული ფიგურაა, რომელიც, მოგვიანებით, უფრო ფართოდ, ბოდლერისეული პოეტური არქეტიპის სახით გახდა ცნობილი. ის სხვადასხვაგან ხშირად ხასიათდებოდა, როგორც უსაქმურის, წარმოების წესისაგან ამოვარდნილის, რომანტიკული შეფერილობით სტილიზებული, ტრანსგრესიული ფიგურა.

თუმცა, მისი დახასიათების ეს ნაწილი, ალბათ, ყველაზე უფრო ნაკლებადაა მნიშვნელოვანი.

„პარიზი, როგორც ალეგორიული აღქმის ობიექტი. ალეგორიული ხედვა, როგორც გაუცხოებულის ხედვა. ფლანერის ჩართულობის ნაკლებობა: ფლანერი, როგორც ბრბოს ანარეკლი“.⁷

ამ პერსონაჟის მთავარი ღირსება მდგომარეობს არა მის „ამოვარდნილობაში“, რასაც უზომო აღტაცებით განადიდებდნენ, ყველა საგანში, ცალკეული ატომების, როგორც რაღაც „სუბალტერნული“ კატეგორიის მანიაკალური ისტერიით მაძიებელი თანამედროვე სოციალური მეცნიერებები, არამედ მისი მზერის ირონიულობანარევ სკეპტიკურობაში ქალაქზე. ის ჩართულობას არჩევს თანადასწრებულობას. მონაწილეობას კი დაკვირვებას ამჯობინებს.

⁷ Walter Benjamin, *The Arcades project*, 1982;

ფლანერისეული პოლიტიკური სხეული მოდერნული მეტროპოლისის ურბანული ტრანზიციისადმი მიუმხრომლობისა და შეურიგებლობის მეტაფორად კრისტალიზდება. სანახაობის ცენტრები, მის დისტანციურ ხედვაში, ქაოსისა და სიუცხოვის არქიტექტურულ დასაბუთებადაა აღქმული. ქალაქი, მისი გადმოსახედიდან, თავადაა განვლილი ისტორიული ხდომილებების შესახებ არტიკულირების უნივერსალური ფიგურა. და ეს ენა ფლანერს ყველაზე უკეთ აქვს შესწავლილი. სანახაობის გამაბრუებელი გავლენის უარყოფით კი, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მისი სუბიექტურობა რევოლუციური ქმედითობის მომენტებითაც შეიძლება დაიტვირთოს.

თუმცა, ურბანული მეტეოროლოგები მისი გაქრობის შესაძლებლობას სულაც არ გამორიცხავენ...

რადიოს ესთეტიკა - ყური თვალის ნიღ

გიორგი ზავახიშვილი

წარმოდგენილი ნარკვევი მცირე მონახაზია იმისა, რაც სამომავლოდ სასურველია განივრცოს და უფრო მრავლისმომცველ თეორიად ჩამოყალიბდეს, რადგან ყოველგვარი თეორიული მოსაზრება უნდა ეყრდნობოდეს მყარზე მყარ საფუძველს, რომელიც საკვლევ თემას ძირისძირამდე შეისწავლის და საბოლოოდ იმგვარ კონცეფციად ჩამოყალიბდება, რომელიც საკითხის ახლებურად გააზრების საშუალებას მოგვცემს.

¹ ტერმინი „რადიოს ესთეტიკა“ აქამდეც გამოყენებულა კინემატოგრაფიულ თეორიებში, თუმცა არა იმ მნიშვნელობით, რა საზრისითაც ჩვენ გამოვიყენებთ;

პირველ ნაწილში მოკლედ მიმოვიხილავთ უხმო/ხმოვანი კინოს ისტორიას და იმ მნიშვნელოვან მომენტს, როდესაც კინემატოგრაფში ხმა შემოვიდა. მეორე ნაწილი ხმაზე ტელევიზიისა და ტექნიკური განვითარების გავლენას დაეთმობა. ხოლო მესამე და უკანასკნელ ნაწილში ვეცდებით, თანამედროვე კინოს ხმოვან პარადიგმებზე ავაგოთ მსჯელობა, რომელსაც „რადიოს ესთეტიკას“ ვუწოდებთ.¹

I

კინემატოგრაფის პირვანდელი სახე მოძრავი გამოსახულების ფენომენს მიეკუთვნება, მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის ყოველ უხმო ფილმს აკომპანემენტად საორკესტრო მუსიკა გასდევს - რათა შეივსოს ის აკუსტიკური ნაკლოვანება, რაც უხმო კინოსთვის სახასიათოა, და, ამავდროულად, მოხდეს მაყურებლის ემოციების როგორც განსაზღვრა-მოდელირება, ასევე, ერთგვარად მართვაც. ამ პერიოდის ფილმებში, სხეულის ენა,

გარკვეულწილად, ექსპრესიული პარადიგმებით (თეატრი?) იგებოდა, სწორედ რომ ხმოვანი ნაკლოვანების გამო: როდესაც დიეგეტიკური ხმები არ გვესმის, არ არის საშუალება გმირებმა ერთმანეთში ისაუბრონ, მთელი აქცენტი გადადის სხეულსა და ემოციების გადმოცემის (თეატრალურ) ექსპრესიაზე (overacting), რაც რეალურ ყოფაში დამკვიდრებულ ქცევის მოდელებს უტრირებული სახით წარმოაჩენს, რათა მაყურებლამდე ინფორმაცია მიიტანოს.²

გარდა ამისა, 1920-იან წლებში, როდესაც კინემატოგრაფში ხმის შემოსვლასთან დაკავშირებული დისკუსიები დაიწყო, ბევრი კრიტიკოსი მიიჩნევდა, რომ ხმის გაჩენა კინოს სიკვდილს გამოიწვევდა, რაც სადღეისო თვალთახედვით, ცხადია, სასაცილოდ გვეჩვენება, თუმცა, გასათვალისწინებელია კინემატოგრაფის იმჟამინდელი ტერიტორიული საზღვრები: კინოთეორიების ნაკლებობა, შედარებით ზედაპირული და ჯერ კიდევ ფრთხილი დამოკიდებულება კინემატოგრაფისა და მისი ფორმების მიმართ თუ ხმის გაიგივება მხოლოდ და მხოლოდ ლინგვისტურ ფენომენტთან.³

ამასთანავე, უხმო კინოს ისტორია ძირითადად ექსპრესიონისტულსა და სხვა ავანგარდისტულ მიმდინარეობებთან კავშირდება, რომელთათვისაც გამოსახულება და კინემატოგრაფიული ფერწერა იყო უმთავრესი საყრდენი.⁴ ნაწილობრივ, ამ პერიოდის ფილმები, ნაკვები ექსპრესიონისტული სახე-ხატებითა და მეთოდებით, შესაძლოა რაფინირებულ კინო-გამოცდილებასთან გაიგივდეს, მით უფრო, კინოსადმი იმჟამინდელი წარმოდგენებით თუ ვიმსჯელებთ - კინემატოგრაფის იმდროინდელი ბუნების გამო, ავტორებისგან ნაკლებად მოითხოვდნენ რეალობის მოხელთებასა და მის რეპროდუქციას, პირიქით, უფრო აქტუალური რეალობის დეფორმირებული სახით გამოსახვა გახლდათ, რასაც უპირველესად ექსპრესიონისტული მიმდინარეობა მოწმობს. ამ მხრივ, სულაც არ არის გასაკვირი ამგვარი ნამუშევრებით მონუსხული საზოგადოების მიერ „გამოსხივებული“ შიში - „ხმოვან კინოსთან ერთად ხელოვნებისთვის

² მიუხედავად იმისა, რომ ხმის გაჩენის პერიოდში იყო შიში, ფილმებში დიალოგების შემოტანას, უფრო მეტად არ დაეახლოებინა კინემატოგრაფიული ესთეტიკა თეატრალურთან. თუმცა, როგორც კინოხელოვნების განვითარების დინამიკა გვიჩვენებს, მნიშვნელოვანწილად სწორედ კინოში ხმის დამკვიდრებამ გაავლო ზღვარი ამ ორ ესთეტიკას შორის;

³ კინემატოგრაფის ადრეულ ეპოქაში, მას ხშირად უწოდებდნენ „მოლაპარაკე კინოს“ (talking film), რაც ხმის მიმართ იმჟამინდელ დამოკიდებულებას უსვამს ხაზს;

⁴ ცნება ექსპრესია, ქართული შესატყვისი - „გამოსახვა“, „გამომსახველობა“, თვითონვე მიგვითითებს ამ მიმდინარეობისთვის დამახასიათებელ ფუნდამენტურ თვისებაზე - კონცენტრირდეს გამოსახვის (გამოსახვის) ხერხებზე, რაც, რა თქმა უნდა, ხმოვანი საშუალებების უქონლობითაა განპირობებული;

გაჩენილიყო ცდუნება, „უგემოვნო“ და ზერელე „ნატურალიზმის“ მოთხოვნის დაკმაყოფილებისა“.⁵

სკეპტიკურად განწყობილი საზოგადოება ნაწილობრივ მართალი აღმოჩნდა. კინემატოგრაფში ხმის შემოჭრამ, ფაქტობრივად, მისი მომავალი განსაზღვრა და უფრო ნატურალისტური გახდა ის. თუმცა, „თეატრალური ყაიდის ფოტოგრაფირებულ წარმოდგენათა ნაკადის“ (ეიზენშტეინი) შესახებ მოლოდინები მცდარი გამოდგა. ხმა გახდა ის, რამაც კინემატოგრაფი სამგანზომილებიანი გახდა და თეატრალური სიბრტყისგან გათავისუფლების საშუალება მისცა, რეალობას კი უფრო მეტად აღქმად-მატერიალური სახე მიანიჭა. ამავდროულად, კვლავაც და კვლავაც, ხმაა ის ფენომენი, რომელმაც კინემატოგრაფს ფოტოგრაფიული ბუნების საბურველი ჩამოხსნა და მოვლენების სრულყოფილად ჭვრეტის უნარი შესძინა. შიში შიშადვე დარჩა, რადგან კინემატოგრაფის ირგვლივ გაერთიანებული იმდროინდელი საზოგადოების სკეპტიკური განწყობა ხმისადმი არა თავისთავად ხმას, არამედ, უმეტესწილად, დიალოგებს მიემართებოდა.

⁵ რობერტ სტამი, *კინოს თეორია*, თსუ-ს გამომცემლობა, თბილისი, 2020. მთარგმნელი გიორგი გაბელია;

რეალურად კი ყველაფერი სხვაგვარად განვითარდა: ხმა გახდა ბიძგი იმისა, რომ კინოხელოვნება უფრო მეტად დაინტერესდა ობიექტური რეალობის აღბეჭდვით; ხმის შემოსვლამ კინოში, მისცა ამ უკანასკნელს საშუალება, უფრო მეტად დაახლოებოდა რეალობას, მეტად მოსახელთებელი გაეხდა იგი, რადგან რეალიზმი კინოში, თავის მხრივ, უცილობლად მოითხოვს ფონეტიკური და ლინგვისტური ფენომენის შემოჭრას - შეუძლებელია, ხმოვანი ქაოსის გარეშე ურბანული სივრცის ფიზიონომია აიგოს; ასევე წარმოუდგენელია, ხმოვანი ჰარმონიის გარეშე გადმოიცეს პერიფერიული ყოფის სიმშვიდე. შესაბამისად, სწორედ კინემატოგრაფის ხმოვანმა საშუალებებმა ითამაშა უმთავრესი როლი, ჩამოყალიბებულიყო კინო, როგორც „მასების ხელოვნება“ - უფრო მეტად აღქმადი ხელოვნების მედიუმი.

1920-იან წლებში იბადება თეორიები და კონცეფციები კინოს ბუნების შესახებ. კინოს თეორიული აზროვნების ავანგარდში მდგომი ინტელექტუალები, ბელა

ბალაში და ზიგფრიდ კრაკაუერი, დაინტერესებული იყვნენ კინემატოგრაფიული აპარატის იმგვარი შესაძლებლობებით, რომელიც ავტორს რეალობის რეპრეზენტაციის ყველაზე უფრო უტყუარ საშუალებას მისცემდა. აკი ამაზე წერდა ვირჯინია ვულფი: „რეალობის სიზუსტე და მისი შთაგონების ძალა არის ის, რაც უნდა მოვითხოვოთ.“⁶ კრაკაუერის მიხედვით, კინოს ამოცანა რეალურ ყოფაში არსებული პრობლემებისთვის თვალის გასწორებაა, მისი აზრით, კინოკამერას უნდა დაეფიქსირებინა ზედაპირულობის მიღმა არსებული სიღრმეები. ბალაში თვლიდა, რომ კინო ის ინსტრუმენტია, რომლის მეშვეობითაც მაყურებელს რეალური სამყაროს ახლებური აღქმის შესაძლებლობა ეძლეოდა; რომ სწორედ ხმოვანი კინოს დანიშნულებაა, გამოგვტაცოს ხმოვან ქაოსს, მოგვცეს შესაძლებლობა, ამ ქაოსიდან გამოვადნოთ ის, რაც ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, რადგან შეუძლებელია ხმის გარეშე შეისწავლო ყოფის რეალური აგებულება: „ხმოვანი კინო გვაძლევს საშუალებას, მიუხედავად ქაოტური ხმაურისა, სმენის საშუალებით გავაანალიზოთ ცხოვრებისეული სიმფონიის პარტიტურა.“⁷ მოკლედ რომ შევაჯამოთ, ამ პერიოდში, ხმის დაბადებასთან ერთად - და შესაძლოა სწორედ ამიტომაც - ჩნდება მოთხოვნილება, კინემატოგრაფიული ხერხებით აღიწეროს შესაძლო ობიექტური რეალობა, იკვეთება სურვილი, სოციალური დანიშნულების საბურველქვეშ მოექცეს კინოხელოვნება.

შესაძლოა, სწორედ ზემოთქმულ მსჯელობებზე დავაფუძნოთ ნააზრევი, რომლის მიხედვითაც, კინემატოგრაფში ხმის შემოჭრას უნდა მივაწეროთ კინოს, როგორც სოციალური ხელოვნების წარმოშობა. თავის მხრივ, ამაზე მნიშვნელოვანწილად იმოქმედა ისეთმა მოვლენებმა თუ მიმდინარეობებმა, როგორებიცაა „დიდი დეპრესია“,⁸ საბჭოთა სოცრეალიზმი და მეორე მსოფლიო ომის მიერ „შობილი“ ნეორეალიზმი.

II

არ უნდა დაგვავიწყდეს ისიც, რომ კინემატოგრაფის ხელოვნებად ქცევის სათავე ბურჟუაზიულ იდეოლოგიას უკავშირდება (ბალაში). ტექნიკური

⁶ ვირჯინია ვულფი, *ფილმები და რეალობა*, 1926. თარგმანი: cinexpress, 2022. მთარგმნელი გიორგი ჯავახიშვილი;

⁷ Bela Balazs, *Theory of the film: Sound*, 1930;

⁸ უფრო ფართოდ ეს მოვლენა ლიტერატურაში აისახა, თუმცა ზოგადი თვალსაზრისით, კინემატოგრაფზეც მოახდინა გავლენა;

ინოვაციები და განვითარება, ისტორიულად ყოველთვის გაბატონებული ეკონომიკური კლასის პრეროგატივა გახლდათ. კინოს დაბადებაც კაპიტალისტური წარმოების წესს უკავშირდება. შესაბამისად, კინოში ხმა იბადება იმ წელს, როცა ჩნდება ტელევიზია (1927).

სწორედ ამიტომ უნდა გვესმოდეს ტელევიზიის როლი კინოსმის ესთეტიკის განსაზღვრაში: 1960-იან წლებში, ჰოლივუდში მოსულმა ახალმა თაობამ (არტურ პენი, სიდნი ლუმეტი და სხვ.) იდეალურად მოახერხა სატელევიზიო და დოკუმენტური ფილმების ხმოვანი მეთოდების კინემატოგრაფიულ ტექნიკებთან ინტეგრაცია, რამაც შემდეგ, თავის მხრივ, დიდი გავლენა მოახდინა ბრიტანულ „ახალ ტალღაზე“. აღსანიშნავია ჯონ კასავეტისის მიდგომაც, რომელიც ხმის ჩაწერის დოკუმენტური ფილმებისთვის დამახასიათებელ მეთოდს იყენებდა, რაც ხელის კამერით მუშაობისა და გადასაღებ ადგილას ჩაწერილი ხმის სინთეზს გულისხმობდა. სწორედ აღნიშნული მეთოდი უნდა მივიჩნიოთ „ახალი რეალიზმის“ დაბადების წყაროდ, რომელმაც სამომავლოდ კიდევ უფრო მრავალმხრივი განვითარება ჰპოვა. ამავდროულად, ტელევიზიის პოპულარობის ზრდამ და ტექნიკურმა განვითარებამ⁹ მთავარი როლი ითამაშა ხმისადმი საავტორო მიდგომის განვითარებაში - 1970-იანი წლების ბოლოს, მკვლევრები უკვე ხედავდნენ ხმის როლს კინოენისა და ახალი კინემატოგრაფიული კოდების ჩამოყალიბებაში: ტერენს მალიკის „*მკის თვეები*“ ერთ-ერთი პირველი ფილმია, რომელშიც კრიტიკოსებმა თუ მკვლევრებმა კინოს ხმოვანი პარადიგმების ის შესაძლებლობები ამოიკითხეს, რომლებზეც ქვემო აბზაცებში ვიმსჯელებთ.

მიშელ შიონი¹⁰ ჯერ კიდევ 1980-იანი წლების დასაწყისში, ჟურნალში „*კაიე დუ სინემა*“ (Cahiers du Cinema) დოლბი სტერეოს (Dolby Stereo) იმ დროისათვის ჯერ კიდევ ფარულ შესაძლებლობებზე საუბრობდა. მისი აზრით, ხმაზე მუშაობის ამგვარი მეთოდი, იძლეოდა საშუალებას, მომხდარიყო კინემატოგრაფიული გარემოს პროექცირება არა მხოლოდ მიზანსცენების, არამედ ხმის საშუალებითაც. ამ პერიოდში, კინოში ხმის განვითარებამ, გარდა საკუთრივ ავტორისეული ხედვების განხორციელების საშუალებისა,

⁹ კერძოდ, დოლბი სტერეოს დაბადებამ, რამაც უდიდესი გავლენა მოახდინა სამომავლო კინოენის ჩამოყალიბებაზე და რომელმაც ფაქტობრივად განსაზღვრა კინოს მომავალი, რადგან ამ მეთოდით ჩაწერილი ხმა იძლეოდა საშუალებას ჰიპერრეალისტური ხმის რეპროდუქციისა, რაც კიდევ უფრო მეტ შესაძლებლობას წარმოშობდა, რათა კინო რეალურ ყოფას დაკავშირებოდა;

¹⁰ ფრანგი კინო-თეორეტიკოსი და ექსპერიმენტული მუსიკის ავტორი;

აკუსტიკურ სამეცნიერო სიმაღლეს მიაღწია. დოლბი სტერეოს ფორმატის შემოსვლამ ასპარეზზე, ფაქტობრივად, გადამწყვეტი როლი ითამაშა თანამედროვე კინოენის განვითარებაში, მისცა რა მას საშუალება, აღენუსხა ყველა ის წვრილმანი ხმა, რომელიც ზოგჯერ რეალურ ყოფაშიც კი მიყუჩებული, ყურისთვის მიუწვდომელია; სწორედ ხმის ამ ფორმატმა ითამაშა გადამწყვეტი როლი კადრს მიღმა ხმების მნიშვნელობის ზრდაში.

მომავალ წლებში, დოლბი სტერეო მოდიფიცირდა და Dolby Atmos („დოლბი ატმოს“) სისტემად ჩამოყალიბდა, რაც დარბაზში ხმის 360 გრადუსით გადაადგილების საშუალებას იძლევა, ხმა რეალურთან მაქსიმალურად მიახლოებული და მძლავრია, რაც მაყურებელს მოვლენების კიდევ უფრო რეალისტურად აღქმაში ეხმარება.¹¹

მიუხედავად ამ მსჯელობისა და კინოში ხმის როლის მნიშვნელოვნად ზრდისა, დღემდე, უმეტეს თეორიულ თუ პრაქტიკულ თვალსაზრისებში, ხმა ყოველთვის მეორეხარისხოვანია, რადგან დასაბამიდან მოყოლებული დღემდე, ხშირად აღინიშნება, რომ კინო უმთავრესად ვიზუალური ხელოვნებაა. ხმა კინოსთან ერთად არ დაბადებულა, ის მან „მოზარდობისას“ შეიძინა, რამაც, შესაძლოა, ერთგვარი ზედმეტობის კომპლექსიც გააჩინა. მომდევნო ნაწილში ჩამოყალიბებული მსჯელობის საზრისი ხმის კინემატოგრაფიულ ფორმებთან შეფარდებას სულ სხვა ფორმულას მიუსადაგებს - კინოენაში ხმის როლის არა მხოლოდ ზრდაზე მიანიშნებს, არამედ მისი გამომსახველობით ხერხებთან თანაბარზომიერებას და, ზოგიერთ შემთხვევაში, მასზე უპირატესობაც გამოკვეთს.

¹¹ მაგალითად, თუკი ეკრანზე მაყურებელი ხედავს მარცხნიდან მარჯვნივ მიმავალ ავტომობილს, მისი ხმა ხმოვან სისტემასაც მარცხენა დინამიკებიდან მარჯვნივ გადააქვს, რაც კიდევ უფრო რეალისტურ შედეგს იძლევა;

III

ტექნიკური განვითარების მწვერვალზე, თანამედროვე კინემატოგრაფში ხმამ უმნიშვნელოვანესი როლი შეიძინა; განსაკუთრებით ისეთი მიმდინარეობისთვის, როგორცაა „ნელი კინო“ (Slow Cinema). როგორც ამ მიმდინარეობის ერთ-ერთ მეტსახელში - „მედიტაციური კინო“ -

ამოვიკითხავთ, ამ უკანასკნელისთვის, უმთავრეს დანიშნულებად მაყურებლამდე მედიტაციური განწყობის მიწოდება ფუნქცია, რათა კინოსურათსა და მაყურებელს შორის ის მეტაფიზიკური კავშირი შედგეს, რომელიც „ნელი კინოს“ საფუძველშივეა შემოფარგლული. „ნელი კინოს“ ავტორები ხმას, უმეტესწილად, სწორედ ამ მიზნით იყენებენ: არაურბანული გარემო, ბუნებისა და ცხოველების, ქარის ქროლისა და წვიმის წვეთების ხმოვანი რეპროდუქციები მედიტაციური მანტრის ასოციაციას აჩენენ და ეს, მონოტონური, განმეორებადი ჟღერადობა ხდება საფუძველი იმისა, რამაც მაყურებელს სიმშვიდისა თუ მყუდროების განცდა უნდა გაუღვივოს და მჭვრეტელობითი მდგომარეობისათვის განაწყოს.

გარდა ამისა, „ნელ კინოში“ მოძრაობას არა თავად მოძრაობა, არამედ დრო ასტიმულირებს; „გამოსახულება-მოძრაობას“ (L'image-mouvement) „გამოსახულება-დრო“ (L'image-temps) ენაცვლება (დელიოზი), რასაც, სხვადასხვა ავტორი, შესაძლოა, სწორედ ხმის გამოყენების თავისებური მეთოდებით ახერხებს; რადგან „ნელი კინო“ დროის დინების აღბეჭდვისათვის, გარკვეულ შემთხვევებში, სწორედ ხმოვან მეთოდებს დაიხმარს: მინ-ლიან ცაის სურათში „დღეები“ სტატიკურ კადრში მოქცეული უძრავი ობიექტები, ერთი მხრივ, „მკვდარი“/უძრავი დროის გამოხატულებაა, მეორე მხრივ კი, კადრს მიღმა ურბანული სივრციდან შემოპარული ხმები დროის დინებას ასახავს. აქ სუბიექტური რეალობა უსიცოცხლო, უხმაუროა, ხოლო ობიექტური რეალობა (კადრსმიღმა, გმირების გარეშე არსებული სამყარო) მოძრავი, ხმაურიანი. ამგვარად, ხმა ხდება ის ძირითადი საშუალება, რომელიც რეჟისორის ჩანაფიქრის განხორციელებას ემსახურება.

მიხაელ ჰანეკეს ფილმში „თეთრი ბაფთა“, ერთ-ერთ ეპიზოდში, ბურჟუაზიულ ოჯახში მამა პატრიარქალური ძალაუფლების განმტკიცებას, ბავშვების მიერ ჩადენილი „დანაშულისათვის“ საზღაურის გადახდას მათი გაროზგვის მემკვიდრით ცდილობს. რა თქმა უნდა, ამგვარი სცენის ილუსტრირებას - რომელშიც მამამ საკუთარი შვილები სხვების თანდასწრებით როზგით უნდა სცემოს - რეჟისორი მოერიდება, რადგან გარდა საკუთრივ

არაკორექტულობისა, მაყურებელს აუტანელ გრძნობებს დაუტოვებს ბავშვებისადმი გამოვლენილი ძალადობის საეკრანო განსხეულება. ამიტომ ავტორისათვის დგება მომენტი, როდესაც უნდა გადაწყვიტოს, რა გზით მიაწოდებს მნახველს ინფორმაციას, რადგან არც ძალადობაზე თვალის დახეჭვა და ფაბულიდან გაქრობა იქნება მართებული. ჰანეკე კი საკმარისად გონიერი ავტორია, რომ ამგვარი სიტუაციიდან გამოსავალი იპოვოს: სწორედ ძალადობის ხასიათისა და მისი ხისტი გამოვლინების გამო, მაყურებელს ამ ეპიზოდში ინფორმაცია ამბის განვითარების შესახებ - რისი ადგილიც კინოეკრანზე ვერ გამოიძებნა - ხმის საშუალებით მიეწოდება.

სწორედ ამგვარი მეთოდებით მოწოდებულ რეალობას ვუწოდებთ „რადიოს ესთეტიკას“, ანუ ინფორმაციის მაყურებელამდე მიტანის იმგვარ მეთოდს, რომელიც კინოხმოვან პარადიგმას/მეთოდს გამოსახულებაზე უპირატესობას ანიჭებს. ეს შეიძლება იყოს გამოუვალი მდგომარეობიდან თავის დაძვრენის საშუალება თუ უბრალოდ ავტორისათვის დამახასიათებელი სამუშაო მეთოდი, რომელიც მისთვის სახასიათო ხელწერას ქმნის. ამგვარი მეთოდოლოგიური მიდგომა, „რადიოს ესთეტიკის“ გამოყენება, შესაძლოა, რიგ შემთხვევებში, რეალობისადმი (რომელიც ეკრანზე უნდა გამოისახოს) ჰუმანისტური მიდგომის ნაწილადაც ჩავთვალოთ, რადგან ცხოვრებისეული ყოფის დეტალებში გამოსარჩევი ძალადობრივი ქმედებებისათვის, მისივე ბოროტი და გაუსაძლისი ხასიათის გამო, იქმნება გამომსახველობითი ვაკუუმი, რომელიც სწორედ ხმოვანმა მხარემ უნდა ამოავსოს.

ამგვარი თეორიული გააზრების პრაქტიკულ დასტურად, შეგვიძლია ასევე მივიჩნიოთ ლაზლო ნემეშის 2015 წელს გადაღებული ფილმი „საულის ვაჟი“. მეტიც, აქ, ხმოვანი პარადიგმა არა მხოლოდ რიგ ეპიზოდებში ქარბობს გამომსახველობითს, არამედ ყალიბდება იმგვარი კინოენა, რომელშიც შემავალ ცალკეულ ელემენტებში, ხმოვანი ცალსახად გამოსარჩევი და საზგასმულია. ამაზე მიუთითებს „გამხსნელი“ კადრიც, რომელშიც გამოსახულება ბუნდოვანია (blur) - პირველი მინიშნება, რომ აქ, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ხმას მიენიჭება.

ფილმი საკონცენტრაციო ბანაკში განვითარებულ ამბავს აღწერს, რაც ავტორს იმთავითვე დილემის წინაშე აყენებს: შესაძლოა კი გამჟღავნდეს ეკრანზე ის, რაც საეკრანო გამოცდილებისათვის თვალუწვდენელია?! შესწევს კი ძალა კინოს ვიზუალურ პარადიგმებს, გამოსახოს ენით უთქმელი სისასტიკე?! საკონცენტრაციო ბანაკები, ეს ე. წ. „სიკვდილის ქარხნები“ და მათი რეპრეზენტირება კინოში, უცილობლად მოითხოვს განსაკუთრებულ მიდგომას. როგორ უნდა მოხდეს ამბის მოწოდება ამ შემთხვევაში, როდესაც ავტორი იმგვარ ბოროტებაზე გვესაუბრება, რომლის არათუ ეკრანზე გამოსახვა, არამედ წარმოდგენაც კი, აუტანელ ემოციურ განცდებს გააცოცხლებს? ლაზლო ნემეშიც, ჰანეკეს მსგავსად, მიმართავს ინფორმაციის მოწოდების ხმოვან მეთოდს, „რადიოს ესთეტიკას“, რათა კორექტულობის ფარგლებში, გააცოცხლოს ის ეგზისტენციალური მოცემულობა, რომელშიც ტოტალურმა ბოროტებამ პოვა გამოვლენა.

კიდევ ერთი ავტორი, ვინც კინოხმის მიმართ განსაკუთრებული დამოკიდებულებით გამოირჩევა, თურქი რეჟისორი ნური ბილგე ჯეილანია. სამყაროსა და პერსონაჟების სუბიექტური რეალობის პოეტურ აღქმა-გამოვლინებას, რომელიც მის შემოქმედებას ახასიათებს, ჯეილანი არა მხოლოდ გამომსახველობითი, არამედ ხმოვანი პარადიგმების მეშვეობით აღწევს. მაგალითად, ფილმის „ერთხელ ანატოლიაში“ ერთ-ერთი ეპიზოდი გავიხსენოთ, სადაც გარდაცვლილის გვამის ძებნის პროცესში, პერსონაჟები სასადილოში გაჩერდებიან, გვესმის უცერად ამოვარდნილი ქარის, ფოთოლთა შრიალისა და ჭექა-ქუხილის ხმა; ექიმი ჩაფიქრებული ზის და უმზერს, როგორ ფენს სარეცხს სასადილოს მეპატრონის ქალიშვილი. ამ ეპიზოდში ფოთოლთა შრიალის, ქარბუქისა და ჭექა-ქუხილის ხმებს ჯეილანი მეტაფორულად იყენებს - ექიმის ფსიქიკურ ველში მიმდინარე სულიერი წიაღსვლები აქ სწორედ ხმოვანი საშუალებით მოგვეწოდება.

„რადიოს ესთეტიკის“ გამოვლინებაა ფილმის ფინალიც, რომელშიც გვამის გაკვეთის ეპიზოდი ალეგორიული დატვირთვით მნიშვნელობს და სადაც ეგზისტენციალური ყოფის დუალისტური ბუნებაა გადმოცემული - წერტილი,

რომელშიც სიკვდილი და სიცოცხლე ერთმანეთს კვეთენ: ექიმი ნაპოვნ გვამს კვეთს, ეზოდან ბავშვების თამაშის ხმა ისმის. კამერა საშუალო ხედებით გვიჩვენებს ექიმების საუბარს, რადგან მოცემულ მომენტში ისევე, როგორც ზემოგანხილულ ეპიზოდებში, გვამის გამოშიგვნის ეპიზოდის ილუსტრირება, კვლავაც არაეთიკური ხასიათის გამო, მიზანშეუწონელია.

მოკლედ რომ შევაჯამოთ: ოდითგანვე, გამომსახველობითი ფორმების ძიება და ექსპერიმენტები თუ მათი თეორიული კვლევები ლამის გეომეტრიული პროგრესიის სახით ვითარდებოდა, კინოს ხმოვანი მხარე კი, იშვიათად თუ გამხდარა დაკვირვების ობიექტი რეჟისორებისა და კინოთეორეტიკოსების მხრიდან. ტექნიკური განვითარების ეპოქაში, როდესაც უფრო მეტი ადამიანი ფლობს იმგვარ მოწყობილობებს, რომლებითაც ფილმის გადაღებაა შესაძლებელი, სულ უფრო ხელმისაწვდომი და ერთგვარად მასობრივიც კი ხდება ფილმის შექმნის პროცესი, შეიძლება ითქვას, გამომსახველობითი მეთოდების ძიება ჩიხშია შესული. კინოენამ, რომელიც საკუთრივ „ნელი კინოს“ ავტორებმა გამოძერწეს, თხრობის ექსპრესიული თვალსაზრისით შექმნილმა პატერნებმა შესაძლებლობების მაქსიმუმი გამოიწერა და, გარკვეულწილად, ტენდენციურიც გახდა.¹² ახლა კი, ასეთ ფაქტობრივ ვითარებაში, როცა თითქმის ყოველი ავტორი გამოსახულების ხარისხსა თუ კომპოზიციის მნიშვნელობაზეა კონცენტრირებული, ხმოვანი პარადიგმების ძიება, მათი კვლევა და „რადიოს ესთეტიკის“ მნიშვნელობა ორმაგად საინტერესოდ და სამომავლო კინოენის ჩამოყალიბებისთვის ლოგიკურ გაგრძელებად გვესახება.

¹² თუმცა, ტრენდულობას ვერ დავწამებთ მათ, ვინც „ნელი კინოს“ პიონერებად გვევლინებიან და უდიდესი წვლილი მიუძღვით ამ მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელი კინოენის ჩამოყალიბებაში;

ინტერვიუ შონ ბეიკერთან: ქალაქებიდან გარიყული ქალაქები

მსაუბრა და წინასიტყვაობა დაურთო ალექსანდრე გაბელიამ

შონ ბეიკერი, თანამედროვე დამოუკიდებელი ამერიკული კინოს ერთ-ერთი გამორჩეული ავტორი, კინოში 2000 წელს გადაღებული ფილმით „სიტყვა ოთხი ასოთი“ (Four Letter Words) გამოჩნდა, რომელიც გარეუბანში მცხოვრები ნიუ-ჯერსელი ახალგაზრდების შესახებ გვიამბობს, რასაც თან მოსდევს ფილმები, რომლებშიც ავტორი მუდმივად უკირტიკებს ამერიკული ქალაქების ცენტრს მიღმა დარჩენილი მარგინალი გმირების ყოველდღიურ ცხოვრებას. მისი გმირები სახლობენ და სული ეხუთებათ იმ ქალაქების გეტოებში (შეგვიძლია ვუწოდოთ- ქალაქები ქალაქებში), რომლებიც კლასობრივი მოტივით მუდმივად უწესებს მათ ეკონომიკურ, სოციალურ და კულტურულ ზღუდეებს, აკარგვინებს საკუთარ თავსა და ერთმანეთს, და ეკონომიკური და ადამიანური კატასტროფისთვის წირავს ადამიანებს.

ბეიკერის ფილმების ისტორიები იმ ქალაქებსა და სივრცეებში ვითარდება, რომლებზეც ჰეგემონიური კულტურა მხოლოდ იდეალისტური პერსპექტივიდან საუბრობს, ხოლო ტაბლოიდებისა და იდეოლოგიური შენიღბვის მიღმა, რეჟისორი ამ სივრციდან გარიყული ადამიანების ყოფას ისეთ ქალაქებში გვიჩვენებს, როგორებიცაა: ნიუ-იორკი, კალიფორნია, ფლორიდა თუ ტეხასი.

ბეიკერი სტრუქტურულად ამიშვლებს ამერიკულ რეალობას; საუბრობს ისეთ თემებზე, როგორებიცაა: სიღარიბე, უსახლკარობა, ემიგრაცია, ძალადობა, ბავშვობა.

უპირისპირდება როგორც უჩინარი გმირების ნეოლიბერალური ეკონომიკიდან, დომინანტური ბაზრიდან გარიყვის პოლიტიკას, ამასთანავე დასაქმების მარგინალიზებულ ფორმებს (სექსმუშაკობა, დილერობა და სხვა). სტრუქტურული ჩაგვრა მის ფილმებში სხვადასხვა გზით ვლინდება: უთანასწორო სათამაშო მოედანი ლაკისთვის („ბროდვეის პრინცი“/*Prince of Broadway*, 2008); კიბერ დავიწყების ილუზია ჯეინისთვის („სტარლეტი“/*Starlet*, 2012); უხილავობა სინ დისთვის („მანდარინი“/*Tangerine*, 2015); უთანასწორობისა და უსახლკარობის პრობლემა მუნისთვის („ფლორიდის პროექტი“/*The Florida Project*, 2017); გარიყულობა მიკისთვის („წითელი რაკეტა“/*Red Rocket*, 2021).

ბეიკერის ფილმები კონტრჰეგემონიური პერსპექტივით ვითარდება, რამდენადაც ისინი ერევან დისკურსში, რათა ხაზი გაუსვან „დისნეილენდიზაციისა“ და „ამერიკული ოცნების“ მიღმა არსებულ კლასობრივ კონფლიქტებს. ის კონტრჰეგემონიურად იყენებს კინემატოგრაფიულ კონტრასტს, როგორც სუბვერსიული ხელოვნების ფორმას, რათა დაუპირისპირდეს დამკვიდრებულ სისტემებს (ეკონომიკური სეგრეგაცია, კლასობრივი კონფლიქტები, რასიზმი, სექსიზმი), ხოლო რეალიზმით ძალაუფლებრივი ურთიერთობების სისასტიკე გააშიშვლოს.

შონ ბეიკერთან ინტერვიუ 2021 წლის ვენის კინოფესტივალზეა ჩაწერილი, სადაც მისი ახალი ფილმის „წითელი რაკეტის“ (2021) ჩვენება გაიმართა.

ალექსანდრე გაბელია: თქვენი კინო მარგინალების კინოა, ეხება ადამიანებს, რომლებიც გარიყულნი არიან როგორც საზოგადოებიდან და პოლიტიკური რეალიებიდან, ასევე ხშირად ჰოლივუდიდანაც, სადაც მათი ეკრანული ასახვა ეგზოტიკურია. თქვენს ფილმებში ვხვდებით არალეგალ ჩინელ ემიგრანტებს, ქუჩის გამყიდველებს, ტრანსგენდერ სექსმუშაკებსა და ა.შ. პერსონაჟებს, რომლებიც გვიჩვენებენ ამერიკის კლასობრივ

უთანასწორობასა და მარგინალიზაციის პროცესს. რას გვეტყვი ამ ყოველივეზე?

შონ ბეიკერი: ხალხი ჩემს კინოში ამ პრობლემებს ხედავს, რადგან მე ისეთ თემებზე ვსაუბრობ, რომელსაც ამერიკული კინო ხშირად არ ეხმიანება. ჩემი ფილმები, ალბათ, რეაქციაა იმ ყოველივეზე, რასაც ამ ფილმებში ვერ ვნახავთ. ასე რომ, როცა ვხედავ, რომ უბრალო ამერიკელები ხშირად არ გვხვდებიან ეკრანზე, რის ნაცვლადაც ელიტა მუდმივად იღებს ისტორიებს ნიუ-იორკსა და ლოს-ანჯელესში, მე არა მხოლოდ ვიწყენ, არამედ ვამბობ, რომ ეს არაა ამერიკა. სამწუხაროდ, მე ვხედავ იმგვარ ამერიკას, სადაც ბევრი ჩვენგანი არსებობისთვის იბრძვის. კაპიტალისტური ქოლგის ქვეშ უამრავი ბრძოლა წარმოებს, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ადამიანები გარიყულნი არიან გაბატონებული ეკონომიკისგან. ეს, ფაქტობრივად, აკავებს ხალხს ამ ეკონომიკაში მონაწილეობისათვის. ასე რომ, ეს ისაა, რისი შესწავლაც მსურდა, თუ როგორ შეიძლება გადარჩნენ ადამიანები, როცა ისინი გარიყულნი არიან და უწევთ იატაკქვეშა ეკონომიკის ნაწილად ყოფნა. ეს ის საკითხებია, რომლებიც სხვადასხვა გზით შევისწავლე იმ ფილმებში, შენ რომ ახსენე.

ალექსანდრე გაბელია: თქვენ ჰოლივუდში იმ დროს მოხვდით, როცა მას „ბნელი ჩრდილები“ დაეპატრონენ...

შონ ბეიკერი: ვფიქრობ, თუ რა ასპექტია „ბნელი ჩრდილი“. აქ ბევრი „ბნელი ჩრდილია“. ბევრი რამ ხდება. ვფიქრობ, აშშ-ში ყველაფერი ამკარად პოლიტიზებულია. ასე რომ, აქ გართობაც კი პოლიტიზებულია და ყველაფერი მიკროსკოპის ქვეშაა მოქცეული. და თუ რაღაც ერთ ადამიანს არასწორ გზაზე დააყენებს, აიძულებს გააქტიურებისაკენ ან შეუქმნის დისკომფორტს, ამ ყოველივეს აღმოფხვრაც მაშინვე იწყება. ეს ჩემთვის ძალიან სამწუხაროა, რადგან ვფიქრობ, რომ კინო, რომელმაც ისტორიები შთამაგონა და აქამდე

მომიყვანა, პროვოკაციული იყო. მყავდა გმირები და ვხედავდი იმიჯებს, რომელთა ნახვაც არ მსურდა, მაგრამ ვალდებული ვიყავი მენახა, გამეთვალისწინებინა და გამომეკვლია ეს საკითხები. ამიტომ ვფიქრობ, რომ ჩვენ ახლა ძალიან პურიტანულ დროში ვცხოვრობთ. ეს ის ბნელი ღრუბელია, რომელსაც ჰოლივუდის თავზე ვხედავ. ასე რომ, ვფიქრობ, ჩვენ სულ უფრო და უფრო ნაკლებად გულწრფელები ვხვდებით ჩვენს ისტორიებში, სულ უფრო ნაკლებად გულწრფელები ჩვენი კინოს მიმართ. ამის გამო წინ ვერ მივდივართ. ახლა, ამავდროულად, თქვენ უყურებთ ზოგიერთ პოპულარულ ფილმს და ისინი მიმართულია ოჯახებისა და ბავშვებისაკენ. ჩვენამდე აღწევს მისი სათნოების სიგნალი. ეს კარგია. რატომაც არა?! რატომ არ უნდა გახდეს ამბები ინკლუზიური?! რატომ არ უნდა გადავიღოთ ფილმები სუპერგმირებზე, რომელთაც შეუძლიათ კომიკოსებთან დიალოგი?! მშვენიერია, რომ „შავი პანთერა“ (*Black Panther*, 2018) არსებობს. მშვენიერია რომ „შანგ-ჩი“ (*Shang-Chi and The Legend of The Ten Rings*, 2021) არსებობს. მაგრამ როცა ფინანსურ და ადამიანურ რესურსებს შეამცირებ (გადასაღები ჯგუფის ცხრა წევრამდე ჩამოხვალ).

ალექსანდრე გაბელია: მაგრამ ჩვენ ისეთი ფილმებიც გვახსოვს, რომლებიც ჰოლივუდში პოლიტიკური მიზეზით არ შეიმჩნიეს. მაგალითად, დენ გილროის „სტრინგერი“ / *Nightcrawler* (2014).

შონ ბეიკერი: მართლა? ადარ მახსოვს წელი, მაგრამ ეს იყო „ფლორიდის პროექტამდე“ (2016). თუმცა ჰოლივუდში ახლა ასევე ვხედავ იმედის სხივსაც. დადებითი ასპექტი, რასაც ვამჩნევ, არის ის, რომ ჩვენ უფრო ინკლუზიური ვხვდებით. რეჟისორ ქალებს სამსახური გაუჩნდათ. ისინი მუშაობენ, მოგვითხრობენ თავიანთ ისტორიებს და ეს ყოველივე, ვხედავთ, შეიცვალა. ეს შესანიშნავია, რადგან ჰოლივუდი 100 წლის განმავლობაში ვაჟთა კლუბი იყო.

ალექსანდრე გაბელია: ჩვენი ჟურნალის მიმდინარე ნომერი კინოსა და ქალაქს ეძღვნება. ქალაქებს, რომლებშიც სუბალტერნი¹ უხილავია. თქვენი ფილმების სიუჟეტები იმ ქალაქებსა და სივრცეებში ვითარდება, რომელზეც ჰეგემონიური კულტურა მხოლოდ იდეალისტური პერსპექტივიდან საუბრობს. თქვენ სხვა გზით აღწერთ ქალაქებს, იქნება ეს ნიუ-იორკი („ამოღება“/Take Out, 2004), („ბროდვეის პრინცი“/Prince of Broadway, 2008), კალიფორნია („მანდარინი“/Tangerine, 2015), ფლორიდა („ფლორიდის პროექტი“/The Florida Project, 2017) თუ ტეხასი („წითელი რაკეტა“/Red Rocket, 2021).

¹ სუბალტერნი აღნიშნავს ძალაუფლებრივ ურთიერთობებში დაქვემდებარებულ, ჩაგრულ ჯგუფს, ადამიანს ან ქვეყანას. თუმცა, გაიატრი სპივაკის აზრით, ყველა ჩაგრული სუბალტერნი არ არის - სუბალტერნია ის, ვინც დამორებულია სოციალური მობილობის შესაძლებლობასაც კი. სუბალტერნულობა აღნიშნავს დაქვემდებარებულ მდგომარეობას, რომელიც გამოწვეულია კოლონიალიზმით ან ჩაგვრის ისეთი ფორმებით, როგორცაა ეკონომიკური, სოციალური, რასისტული და კულტურული დომინაცია. ეს ტერმინი ჩაგვრისა და ძალაუფლების ანალიზის კონტექსტში პირველად გამოიყენა ანტონიო გრამშიმ, კულტურული ჰეგემონიის კონცეფციის განვითარებისას (© 2016 სოციალურ მეცნიერებათა ცენტრი; <http://dictionary.css.ge/>).

შონ ბეიკერი: ძნელია ერთ კონკრეტულ ასპექტზე ფოკუსირება. ქალაქებს, რომლებზეც ყურადღებას ვამახვილებ, აქვთ ინდუსტრია, რომელიც ადამიანთა ნაწილს სამუშაოს გარეშე ტოვებს. ასე რომ, ვფიქრობ, ეს, გარკვეულწილად, ჩემს ყველა ფილმს ახასიათებს. ვფიქრობ, მე ვაჩვენე ქალაქები, რომელთაც ელიტა, გაბატონებული აზრი მართავს. ბოლო ფილმში ვაჩვენებ ნავთობისა და გაზის ინდუსტრიას. ამას განზრახ ვაკეთებ, რადგან მინდოდა მეჩვენებინა, რომ ეს არის ინდუსტრია, რომელიც საარსებო წყაროს წარმოადგენს ამერიკის შეერთებულ შტატებში მილიონობით ადამიანისთვის. თუმცა დღეს დავის საგანია წიაღისეულისა და კლიმატის ცვლილების საკითხი. და, რა თქმა უნდა, ეს იწვევს „დუბაის“. როდესაც ჩვენ აშშ-ში გვყავს პრეზიდენტი, რომელიც თავს ესხმის ინდუსტრიას, რაც მოსახლეობისთვის ასე სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია, სწორედ აქ ვხედავ ყველაზე ბნელ დრუბელს, როცა არ არსებობს ხალხის საარსებო წყაროსა და ცხოვრების წესისადმი პატივისცემა.

ალექსანდრე გაბელია: მაგრამ თქვენ ყოველთვის მიწისქვეშეთს გვაჩვენებთ.

შონ ბეიკერი: მართალია. ვცდილობ, რომ ჩემი ფილმები გადარჩენის ისტორიებად წარმოვაჩინო. ასე რომ, ეს ალტერნატიულ ეკონომიკას წააგავს.

ალექსანდრე გაბელია: ფილმებში წარმოგვიჩენ ქალაქისა და მისი გმირების როგორც პოლიტიკურ და კულტურულ, ასევე ეკონომიკურ და სოციალურ პრობლემებს. თქვენი გმირების მარგინალიზაციის მთავარი მიზეზი ეკონომიკური წარმოების წესში იმალება. ეს კლასობრივი საკითხია, არა?

შონ ბეიკერი: კი, ეს კლასობრივი საკითხია. ვფიქრობ, რომ ჩვენი მრავალი პრობლემის სათავე ამერიკასა თუ მსოფლიოში, კლასობრივი განხეთქილების შედეგად მოდის. მე სწორედ ამიტომ ვმუშაობ. ჩვენ ვცხოვრობთ მსოფლიოს ერთ-ერთ უმდიდრეს ქვეყანაში, სადაც კაპიტალიზმი ყველაზე აშკარად ავლენს საკუთარ თავს და, ცხადია, არსებობს პრობლემები და ეს არაა სრულყოფილი სისტემა ნებისმიერი სახითა თუ ფორმით. ადამიანები ამ ყოველივეს მიღმა რჩებიან ხოლმე და სწორედ ამიტომ არსებობს კლასობრივი განხეთქილება. ასე რომ, სანამ ეს არ გადაიჭრება, ჩვენ გვექნება მსგავსი ისტორიები.

ალექსანდრე გაბელია: რას ნიშნავს, იყო პოლიტიკურად აქტიური რეჟისორი? ბევრი რეჟისორი გაურბის ამ საკითხს და ამბობს, რომ კინო უბრალოდ ხელოვნებაა. თქვენი ფილმები პოლიტიკურად მძაფრია და მაყურებელს, შესაძლოა, კენ ლოუჩიც გაახსენდეს. თქვენ უფრო კონტროვერსიული გზით მუშაობთ, მაგრამ მარგინალიზაციის პროცესების ჩვენება ხომ არა მხოლოდ ფორმალისტური, არამედ პოლიტიკური მნიშვნელობის აქტიც ხდება.

შონ ბეიკერი: თუ შენ არ გაღელვებს მსოფლიო და შენი ქვეყნის პოლიტიკა, და მაინც ქმნი ხელოვნებას, რომლითაც საზოგადოებას უნდა ესაუბრო, შენი უცოდინარობით შეიძლება ბევრ პრობლემას შეეჯახო. გახსოვთ ლენი რიფენშტალი? ის ამბობდა, რომ პოლიტიკა არ აინტერესებდა და გავიხსენოთ, რა მოხდა შემდეგ. ასე რომ, ჩემთვისაც ასეა. ცხადია, ვფიქრობ

აუდიტორიის ფილმში ჩართულობის ბოლომდე შენარჩუნებაზე. ხანდახან კინო გაქცევაა, ასე რომ პოლიტიკა ცოტა ფაქიზი ფორმით უნდა წარმოჩნდეს. ხანდახან შექცევადი სახითაც უნდა გამჟღავნდეს და, რასაკვირველია, რთულია ამას გაუმკლავდე. ეს არის ბალანსის საკითხი. მაგალითად, ზოგიერთი ადამიანი საერთოდ ვერ ხედავს პოლიტიკას „ფლორიდის პროექტში“. სხვა ადამიანები ამბობენ, რომ აქ ყველაფერი პოლიტიკურია. ისინი ანტიკორპორაციული პროსოციალისტები არიან. ეს მშვენიერი, დიდებული ხაზია.

არსებობს ბალანსი, რადგან არ გსურს იმ აუდიტორიის დაკარგვა, რომელსაც ესაუბრები. ასე რომ, მაინტერესებს, თუ რას იფიქრებთ ჩემი ახალი ფილმის პოლიტიკურ მხარეზე, რადგან ის ნამდვილადაა მასში. პოლიტიკა აქაა, მაგრამ მე არ მსურდა მხოლოდ ერთი მხრიდან მექადაგა, რაც ჩემთვის ბევრად მარტივი იქნებოდა. ვიცი, რომ ნანახი გაქვს ჩემი ფილმები და იცი, რომ მე გაცხადებულად მარცხნივ ვდგავარ, მაგრამ მხოლოდ ამგვარი ქადაგება უბრალოდ ექო-კამერის ფორმას მიიღებდა. ასე რომ, რასაც ვაკეთებ არის ის, რომ მე ავსახავ კრიტიკულად პოლიტიკურ დროს, რასაც არსებითად შეგვიძლია ვუწოდოთ პოლიტიკისა და დაყოფის საკითხი. და იმ გზით ვიმუშავე, რომ ეს აშკარა თავდასხმა არ ყოფილიყო, რადგან ამაზე სამსჯელოდ მემარჯვენეებსაც მივმართავ და მემარცხენეებსაც, რომელთაც საკუთარი პოლიტიკა აქვთ.

ლოუჩი ძალიან მიყვარს, ცხადია, მან წარუშლელი გავლენა მოახდინა ჩემს კარიერაზე და, როგორც რეჟისორი, ძალიან მიყვარს, მაგრამ ხანდახან ვგრძნობ, რომ ის აშკარად პოლიტიკურ ხასიათს ატარებს, მირჩევნია, რომ ეს შეინარჩუნოს, უფრო სწორედ კინორეჟისორს ჰქონდეს შესაძლებლობა, ეს ყოველივე დოკუმენტურ კინოდ აქციოს... ცხადია, მე არ ვაკრიტიკებ კენ ლოუჩს, მის გარეშე აქ არ ვიქნებოდი... მაგრამ, უბრალოდ ვამბობ, რომ ეს მიმართების საკითხია.

ალექსანდრე გაბელია: თანამედროვე სოციალური კინო ხშირად საფესტივალო კალკულაციებისა და კონიუნქტურის გამო იქმნება, რაც

ხშირად მანიპულაციის სახეს იღებს. რეჟისორთა ნაწილს არ აქვს ღრმა კავშირი იმ პრობლემებთან, რომლებსაც ეხებიან. არსებობენ გამონაკლისებიც, მაგალითად, შონ ბეიკერი ამერიკაში. ბერტოლდ ბრეტს თუ დავესესხებით: „იქ, სადაც შელახულია ადამიანურობა, კვდება ხელოვნება. ლამაზი სიტყვების აკინძვა - განა ეს არის ხელოვნება?! როგორ შეიძლება ხელოვნებამ ააღელვოს ადამიანები, თუ ის გულგრილია მათი ბედისადმი?! თუ მე ყრუ ვარ ადამიანთა ტანჯვისადმი, ააღელვებს კი მათ ის, რასაც ვქმნი?! და თუ მე არ გავაკეთებ ყველაფერს, რომ ვაჩვენო მათ გათავისუფლების გზა, მიაკვლევენ კი ისინი ოდესმე გზას ჩემს ნაწარმოებებამდე?!“ რას გვეტყვით ამ საკითხზე და ამ რაკურსით მომუშავე რომელ რეჟისორებს გამოარჩევდით?

შონ ბეიკერი: არ მინდა პოლიტიკაზე ვიქადაგო, ეს ჩემი სფერო არაა. მაგრამ, კიდევ ერთხელ ვიტყვი, რომ ეს უნდა განხორციელდეს სუბვერსიული ან გასართობი გზით. გამოვარჩევი ელიო პეტრის. უნდა ვადიარო, მისი ფილმები ბოლო სამი წლის განმავლობაში აღმოვაჩინე. ასე რომ, სამი წლის წინ ეს ჩემთვის მნიშვნელოვანი აღმოჩენა იყო. ის ამკარად პოლიტიკური რეჟისორია, მაგრამ მაშინ სხვა დრო და კინო იყო. მაგრამ, მე ნამდვილად არ ვარ გათვითცნობიერებული, თუ როგორ იმუშავენ ეს ყოველივე ამ დღეებში, როცა სულ რამდენიმე დამოუკიდებელი ფილმი იქმნება, მარველის ფილმების წინააღმდეგ კი, ბრძოლაა გაჩაღებული. დღევანდელ სიტუაციაში, ყურადღება ფრენჩაიზის კინოსა და სერიალებს ეთმობა, რომელთაც მაყურებელი უყურებს. ასე რომ, მე მიყვარს ელიო პეტრი. უბრალოდ არ ვიცი, შემიძლია თუ არა, რეალურად გავუმკლავდე ამ საკითხებს ისე, როგორც ის აკეთებდა. მაგრამ მე ის მიყვარს მისი „შავი“ იუმორითაც, რადგან ამა თუ იმ მოვლენის აღწერისას ის მარჯვედ მიმართავს ირონიასა და სარკაზმს, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია. სწორედ ამან გახადა მისი ფილმები, მე ვიტყვოდი, გარკვეულწილად პოპულარული და მისაღები, რადგან ეს მხოლოდ მისი თემა იყო. ეს ძალიან ელეგანტური სინქრონიზაციაა.

ალექსანდრე გაბელია: გმადლობთ ინტერვიუსთვის.

**„ახალი გერმანული კინოს“ ყველაზე არაგერმანელი
რეჟისორი რუდოლფ ტომე**

ვისაუბრა და წინასწარმაცხადებ დაურთო დიანა მალლაკელიძე

„ახალი გერმანული კინოს ყველაზე მნიშვნელოვანი უცნობი რეჟისორი“ ასე უწოდა რუდოლფ ტომეს „Cahiers Du Cinema“-ს ჟურნალისტმა, მას ასევე ხშირად მოიხსენიებენ, როგორც თავისი თაობის გერმანული კინოს ყველაზე „არაგერმანელ რეჟისორს“.

მიუნხენის უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ, სადაც იგი გერმანისტიკასა და ისტორიას სწავლობდა, ტომე ვიმ ვენდერსის მსგავსად კინოზე წერას იწყებს გაზეთისათვის „Süddeutsche Zeitung.“ წლების მანძილზე სისტემატურად აქვეყნებს სტატიებს ჟურნალებში „Film“ და „Filmkritik.“ ტომე მთელ დღეებს კინოთეატრებში ატარებს და თავისი საყვარელი Nouvelle Vague რეჟისორის - ჟან-ლუკ გოდარის - გავლენით თვითონაც იწყებს ფილმების გადაღებას.

1965 წელს იგი ჟან-მარი შტრაუბთან, კლაუს ლემკესა და პეტერ ნესტლერთან ერთად ქმნის არაფორმალურ დაჯგუფებას „მიუნხენური ჯგუფის“ სახელწოდებით.

ჯგუფი კატეგორიულად ემიჯნება „ობერჰაუზენის მანიფესტის“ შემქმნელი რეჟისორების ფილმების ესთეტიკას და არა მხოლოდ, ისინი ასევე უპირისპირდებიან, როგორც თავად ამბობენ ობერჰაუზენელების „ნეპოტიზმს.“

მიუნხენში რამდენიმე ჟანრული ფილმის გადაღების შემდეგ ფინანსურად სრულიად გაკოტრებული რუდოლფ ტომე საცხოვრებლად დასავლეთ ბერლინში გადადის და საკუთარ საპროდუქციო ფირმას აარსებს.

ამ პერიოდიდან შეიმუშავებს იგი რადიკალური, მაგრამ ამავე დროს ლაკონიური და მსუბუქი ირონიით გაჯერებული ვიზუალური თხრობის საკუთარ მანერას.

რუდოლფ ტომეს შემოქმედების ცენტრალური თემა სიყვარულის სხვადასხვა ფორმების, სასიყვარულო ურთიერთობების ასახვაა. ამის გამო მას კინოს კრიტიკოსები ხშირად მოიხსენიებენ, როგორც „ქალების რეჟისორს.“ ტომეს ფილმებს სტილისტურად ხშირად აღარებენ ერიკ რომერის ფილმებს და მას „სენის მეორე მხარეს მცხოვრებ ერიკ რომერად“ მოიხსენიებენ.

ჩემი ბერლინში ცხოვრების პერიოდში რუდოლფ ტომეს ძალიან ხშირად ვხვდებოდი კინო „არსენალში“. ინტერვიუც, რომელიც ქართულ ენაზე პირველად იბეჭდება, რუდოლფ ტომესთან ჩემი ხანგრძლივი საუბრის შემოკლებულ ვარიანტს წარმოადგენს.

საუბარი რუდოლფ ტომესთან

ბერლინი, 2000 წელი

ბატონო ტომე, თქვენ „ახალი გერმანული კინოს“ რეჟისორთა იმ თაობას მიეკუთვნებით, რომლებიც განსაკუთრებული სიმწვავეთ უპირისპირდებოდნენ „მამების კინოს“. მინდა იმაზე ისაუბროთ, როგორი იყო თავად თქვენი დამოკიდებულება გერმანული კინოს ტრადიციებთან?

ძალიან რთულია ამაზე საუბარი. უკვე ათეული წელი გავიდა, რაც ფილმებს ვიღებ. როცა მე რეჟისორობა გადავწყვიტე, გერმანულ კინოში არ მეგულებოდა რეჟისორი, რომელიც ჩემთვის მისაბაძი შეიძლებოდა გამხდარიყო. რა თქმა

უნდა, არსებობდნენ გერმანელი რეჟისორები, რომელთა შემოქმედება ძალიან მომწონდა: ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუ, ერნსტ ლუბიჩი, ფრიც ლანგი. მაგრამ ფილმები, რომლებიც მე განსაკუთრებით მიყვარდა, გერმანიაში კი არა, ამერიკის შეერთებულ შტატებში იყო გადაღებული. რეჟისორებიც, რომელთა შემოქმედება მართლაც აღმაფრთოვანებდა, უცხოელები იყვნენ- ამერიკელი ჰოვარდ ჰოუქსი, იტალიელი რობერტო როსელინი, იაპონელი იასუჰირო ოძუ.

როცა რეჟისორი გავხდი და პირველი ფილმების გადაღება დავიწყე, „ფრანგული ახალი ტალღის“, განსაკუთრებით, გოდარის შემოქმედებით ვიყავი აღფრთოვანებული. იმის თქმა მინდა, რომ არავინ მეგულებოდა გერმანულ კინოში ისეთი, ვის შემოქმედებაზეც შევძლებდი ორიენტირებას.

სხვათა შორის, მინდა ისიც აღვნიშნო, რომ ჩემს ფილმებს უცხოელები ბევრად უკეთ აფასებენ, ვიდრე გერმანელები. ზოგ გერმანელ კრიტიკოსს ხშირად დაუწერია ჩემი ფილმების შესახებ, რომ ისინი ფრანგულ ფილმებს უფრო ჰგვანან, ვიდრე- გერმანულს. ერთმა ფრანგმა ჟურნალისტმა ჩემს შესახებ ერთხელ თქვა: „რუდოლფ ტომე სენის მეორე მხარეს მცხოვრები ერიკ რომერია“.

ფრანგი და ამერიკელი კრიტიკოსები ძალიან ხშირად ადარებენ ჩემს ფილმებს რომერის ფილმებს. მე, ასე ვთქვათ, ყველაზე არაგერმანელი გერმანელი რეჟისორი ვარ. ეს ჩემი თხრობის სტილთან არის დაკავშირებული, იმასთან, როგორ ვყვები ისტორიებს. ჩემი ფილმები სიახლოვისა და დისტანციის ერთგვარ ირონიულ ნაზავს წარმოადგენენ. თუმცა თხრობის ჩემული ირონიული მანერისადმი გერმანელ მაყურებელს ზოგჯერ ადეკვატური შეგრძნება არ უჩნდება. ყოველთვის სასიამოვნოდ გაკვირვებული ვრჩები, როცა გერმანელი მაყურებელი ჩემს ირონიას ხვდება და ადეკვატურად აღიქვამს.

მაინტერესებს, რა აზრისა ხართ თქვენი თაობის „ახალი გერმანული კინოს“ რეჟისორებზე, რას ფიქრობთ მათ ფილმებზე, რა გაერთიანებთ მათთან?

ვიტყვდი, რომ თითქმის არაფერი. ხოლო რეჟისორი, რომლის ფილმებიც განსაკუთრებით მიყვარს, ჟან-მარი შტრაუბია.

შტრაუბის ფილმები იმიტომ გიყვართ, რომ იგი თქვენი ახლო მეგობარია? მისი რეჟისორული ხელწერა ხომ ძალიან განსხვავებულია იმისგან, რასაც თქვენ იღებთ?

რა თქმა უნდა, იმის გამოც მომწონს, რომ ჩემი მეგობარია, მაგრამ არა მხოლოდ ამის გამო, მის ფილმებში, რომლებიც ჩემი ფილმებისაგან მართლაც ძალიან განსხვავებულია, ყოველთვის ვგრძნობ, რომ მან ზედმიწევნით კარგად იცის, რას აკეთებს. შტრაუბის ფილმის ნებისმიერი კადრი დახვეწილი და ზუსტია. საერთოდ, ეკრანზე ფილმების ყურებისას ხშირად მრჩება შთაბეჭდილება, რომ ზოგ რეჟისორს ძალიან ბუნდოვანი წარმოდგენა აქვს კინოს შესახებ, ვგულისხმობ უზუსტო კადრებს, არასწორ მონტაჟს. ასეთი რამ არასოდეს ხდება შტრაუბთან, იგი ზედმიწევნით სრულყოფილად ფლობს რეჟისორის ხელოვნებას.

რაც შეეხება სხვა გერმანულ რეჟისორებს, ვენდერსის ფილმები მიყვარს, განსაკუთრებით „დროის მსვლელობაში“ და „პარიზი, ტექსასი“. ასევე მიყვარს ჰელკე სანდერსის ფილმები მისივე მონაწილეობით, ძალიან მომწონს ფასბინდერის რამდენიმე ფილმი.

ფასბინდერის ფილმების შესახებ თქვენ რეცენზიებიც დაგიწერიათ...

დიახ, და მისი ფილმები ბევრად უფრო მომწონს, ვიდრე „ახალი გერმანული კინოს“ სხვა რეჟისორების ფილმები.

თქვენს ადრეულ ფილმებში ყოველთვის საგრძნობია თქვენი გატაცება ამერიკული ფილმებით, ფრანგული „ახალი ტალღის“ რეჟისორებით. მოგვიანებით თქვენი ფილმების სტილი, ასევე თემატიკაც, შეიცვალა. ამაზე რას იტყვოდით?

კინო ფრანგული „ახალი ტალღის“ რეჟისორების ფილმების ყურებით ვისწავლე და რადგანაც ისინი ვიდრე საკუთარი ფილმების რეალიზებას შეძლებდნენ, ჯერ კინოს კრიტიკოსები იყვნენ, ჩემთვისას როგორღაც ლოგიკური აღმოჩნდა, მეც დამეწყო ფილმების გადაღება.

კინოზე წერა კი ასე დავიწყე: ახალგაზრდა ვიყავი, ახალდაქორწინებული, ფული მჭირდებოდა. ჰოდა, ვიფიქრე, კინოს შესახებ დავწერ სტატიებს-მეთქი. მერე ყოველდღე კინოში ვიყავი, „ახალი ტალღის“ რეჟისორების ყველა ფილმს ვნახულობდი და მათზე ვწერდი, ძალიან მომწონდა მათი ფილმები, განსაკუთრებით, გოდარი. ამერიკულ კინოსაც ფრანგული „ახალი ტალღის“ რეჟისორების თვალთა ადვილქამდი. მოგვიანებით საკუთარი ფილმების გადაღებაც დავიწყე. ოთხი ფილმის გადაღების შემდეგ ფული უკვე აღარ მქონდა, სრულიად გავკოტრდი.

ბერლინში გადმოვედი საცხოვრებლად. ვალების გამო დიდბიუჯეტის ფილმების გადაღებას უკვე ვეღარ შევძლებდი. სწორედ ამ მომენტში მოვიდა ჩემთან რაინერ ვერნერ ფასბინდერი, რომელმაც ჩემი მდგომარეობის შესახებ იცოდა და დამპირდა, რომ ფილმს, რომლის გადაღებაც მაშინ ძალიან მინდოდა, დამიფინანსებდა, თუმცა კვირები გადიოდა, დაპირებული ფული კი არ ჩანდა. ამიტომ იძულებული გავხდი თვითონვე, პრაქტიკულად ყოველგვარი სახსრის გარეშე, 16-მილიმეტრიანი კამერით გადამეღო შავ-თეთრი ფილმი. სცენარი არ მქონდა, მქონდა მხოლოდ იდეა და სცენარის მოკლე მონახაზი, გადაღებებისას იმპროვიზაციებსა და ექსპერიმენტებს მივმართავდი. მერე ზუსტად ასე ვიმუშავე სხვა ფილმებზეც: „Made in Germany

and USA“,1974, „დღიური“ (Tagebuch, 1975) და „კუნძულს აღწერა“(Beschreibung einer Insel,1979).

უნდა ვაღიარო, რომ ფილმის გადაღების ასეთი სტილზე გადასვლა თავდაპირველად უფრო მეტად ტექნიკური და საწარმოო პრობლემებით გამოწვეული იძულება იყო, ვიდრე ჩემი პირადი არჩევანი. მერე კი დავინახე, რომ ამ ფილმებით მაყურებელი აღფრთოვანებული დარჩა. კინოგაქირავება და ტელევიზიებიც უცებ დაინტერესდნენ ჩემი ფილმებით, ამიტომ გადავწყვიტე ასე გამეგრძელებინა მუშაობა. თუმცა, მოგვიანებით დადგა დრო, როცა ჩემს თავს ვუთხარი, არა, ასე აღარ გამოვა, ძნელია ყოველთვის იმპროვიზაციებით, სცენარის გარეშე იმუშაო ფილმზე-თქო.

საინტერესოდ მეჩვენება, როგორ ასახავთ თქვენს ფილმებში მოქმედების ადგილს, ქალაქებს, ლანდშაფტებს, გარემოს, რომელშიც თქვენი პერსონაჟები ცხოვრობენ და მოქმედებენ.

ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანია, მაყურებელმა ფილმში ნაჩვენები ქალაქი ვიზუალურად აღიქვას. ჩემი ფილმების პერსონაჟები ხშირად გადიან ქალაქიდან, ქალაქგარეთ აწყობენ პიკნიკს, მერე ისევ ქალაქს უბრუნდებიან. ამის ჩვენება მხიბლავს. შეიძლება ეს ჩემს საკუთარ პერსონალურ ბიოგრაფიასთანაც არის დაკავშირებული. მე სოფელში გავიზარდე და პირველად დიდ ქალაქში 20 წლის ასაკში მოვხვდი. მახსოვს რამდენიმე კვირის განმავლობაში დაუსრულებლად დავდიოდი ქალაქის ქუჩებში და ყველაფერს ვათვალიერებდი. სხვათა შორის, ხშირად მახსენდება ბერლინის კედლის დანგრევის შემდეგ აღმოსავლეთბერლინელები რა აღფრთოვანებულები ათვალიერებდნენ დასავლეთ ბერლინს, ეს ქალაქით სწორედ ის აღფრთოვანება იყო, რაც მე თავადაც განვიცადე ოცი წლის ასაკში.

ლანდშაფტები, რომლებიც ჩემს ფილმებში ჩნდება, ქალაქების ირგვლივ არსებული შემოგარენია. ყოველთვის ვცდილობ დროით რეალობაში ვაჩვენო ისინი, ვცდილობ ქალაქის აქტუალური, ავთენტური სახე აღვებქლო ფირზე.

მაგალითად, ფილმში „დღიური“ (Tagebuch, 1975), რომლის მოქმედების დიდი ნაწილი პოტსდამის მოედანზე ხდება, მოედნისა და მისი შემოგარენის ის სახეა შემონახული, რომელიც უკვე საერთოდ აღარ არსებობს. ასევე ფილმშიც „უცხო ქალაქი“ (Fremde Stadt, 1973), რომლის მოქმედება მიუნხენში ოლიმპიადის დროს ხდება, ნაჩვენებია ოლიმპიური ქალაქის მშენებლობის პროცესი, მშენებარე ხიდი, მეტროს დაუმთავრებელი სადგური.

ყოველთვის ვცდილობ ჩემს ფილმში ის არქიტექტურული პროცესები, მშენებლობები ვაჩვენო, რაც ქალაქში ფილმის გადაღების მომენტში მიმდინარეობს. შეიძლება ითქვას, უკვე მტკიცე ჩვევად მექცა ჩემს ფილმებში არქიტექტურული ცვლილებების შემონახვა.

კინო ჩემთვის, ისტორიების თხრობის გარდა, ასევე მომენტის ასახვის, დაფიქსირების ხელოვნებაც არის, ერთგვარი დროითი დოკუმენტი.

თქვენს ფილმებში ბევრია ირონია, ადამიანური ურთიერთობების თქვენული ხედვა იუმორითაა გაჟღერებული. იტყოდით, რომ ამ თვალსაზრისით გერმანული ხელოვნების გარკვეულ ტრადიციასთან სიახლოვეს გრძნობთ ?

დიახ, ჩემი აზრით, გერმანულ ლიტერატურულ ტრადიციაში არსებობს იოჰან ვოლფგანგ ფონ გოეთეს არაჩვეულებრივი რომანი „შერჩევითი ნათესაობები“, „Wahlverwandschaften“, სწორედ ამ რომანითაა ინსპირირებული ჩემი ფილმები „დღიური“ (Tagebuch, 1975) და „ტაროს კარტი“ (Tarot, 1986).

გერმანული ლიტერატურული ხელოვნების ეს ტრადიცია ასევე შეიგრძნობა თეოდორ ფონტანეს ირონიით გაჯერებულ თხრობის მანერაშიც, რომელიც ჩემთვის ასევე ძალიან ძვირფასია. თომას მანის იუმორი ჩემთვის სულ სხვაგვარია- სოციალური, ასეთი იუმორი მე არ მომწონს. ჩემი საყვარელი მწერლები გოეთე და ფონტანე არიან. როცა ახალგაზრდა ვიყავი და გერმანისტიკას ვსწავლობდი, მეც მინდოდა, მწერალი გავმხდარიყავი.

რას იტყვით თქვენი თხრობის მანერის სპონტანურობის შესახებ, რომელიც, ჩემი აზრით, თქვენი ფილმების ესთეტიკას მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ?

იმპროვიზაციას მართლაც ხშირად მივმართავ, რადგან გადაღებების დასაწყისში არასოდეს მაქვს შემუშავებული ფილმის წინასწარი ხედვა. სწორედ ამიტომაც, თავად გადაღების მომენტში, იმპროვიზებაა ჩემი საყვარელი ხერხი.

ჩემი მუშაობის პრინციპი ასეთია- არასოდეს ვუბნები მსახიობებს იმპერატიული ტონით, რა უნდა აკეთონ გადასაღებ მოედანზე. ნაცვლად ამისა, მათ ვეკითხები, შენ ხომ იცნობ ფილმის სცენარს, თავად როგორ გადაიღებდი ამ სცენას? და შემდეგ მსახიობებთან ერთად ვცდილობ გავერკვიო, როგორი იქნებოდა ამა თუ იმ სცენის საუკეთესო გადაწყვეტა. ასე ვმუშაობ, რადგან, ვფიქრობ, რამდენიმე ადამიანის ფანტაზია უფრო პროდუქტიული შეიძლება იყოს, ვიდრე ერთი ადამიანისა, თუნდაც, ფილმის რეჟისორისა.

კადრის პერსპექტივასაც, რა რაკურსით სურთ მსახიობებს ამა თუ იმ სცენის გადაღება, მათთან ვათანხმებ. ოპერატორებს, ხშირ შემთხვევაში, უჭირთ ასეთი მეთოდით მუშაობა, რადგან მიჩვეულები არიან იმას, რომ, როგორც წესი, რეჟისორი არის გადაწყვეტილების მიმღები. მე კი ვფიქრობ, მუშაობის ასეთი სტილი ფილმს უფრო ავთენტურს, ცოცხალსა და პერსონალურს ხდის. ამავე მეთოდით ვმუშაობ მემონტაჟესა და ფილმის კომპოზიტორთანაც.

თქვენ ფილმებში ხშირად ახსენებთ მურნაუს. იტყვით რომ მურნაუ ის გერმანელი რეჟისორი, ე.წ. „კინემატოგრაფიული მამაა“, რომელთანაც სიახლოვეს გრძნობთ?

უნდა ვთქვა, რომ ამერიკაში გადაღებული მისი ფილმები გაცილებით უფრო მომწონს, ჩემი უსაყვარლესი ფილმია „ტაბუ“¹ სხვათა შორის, ეს ფილმი

¹ ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუს უკანაკნელი ფილმი, რომლის პრემიერაც მურნაუს ტრაგიკული გარდაცვალებიდან ერთი კვირის შემდეგ, ნიუ იორკში 1931 წლის 18 მარტს შედგა.

პირველად კინოს კრიტიკოსად მუშაობის პერიოდში, აღმოსავლეთ გერმანიაში ვნახე, ერთ-ერთ კინოფესტივალზე.

შეგიძლიათ მეტი მიახლოებით „შერჩევითი ნათესაობის“ შესახებ თქვენს ინტერესზე? როგორ მოგივიდათ ამ თემაზე ფილმების გადაღების იდეა და რა როლს მიაკუთვნებდით გოეთესა და გერმანულ ლიტერატურულ ტრადიციას თქვენს „შერჩევით ნათესაობაზე“ გადაღებულ ფილმებში?

გოეთე ჩემთვის ის ავტორია, ვისაც ბავშვობიდანვე გვასწავლიდნენ, ვისი უამრავი ლექსი სკოლაში ზეპირად უნდა გვცოდნოდა, პიესები წაგვეკითხა. როცა ახალგაზრდა ხარ საკუთარ თავს ხშირად ეკითხები, მართლაც ყველაზე დიდი გერმანელი მწერალია გოეთე? ამით იმის თქმა მინდა, რომ ბევრი მიზეზი მქონდა, გოეთეთი არ დავინტერესებულყავი.

მაგრამ მოგვიანებით, ოცდაორი წლის ასაკში, მისი „შერჩევითი ნათესაობები“ წავიკითხე და აღვფრთოვანდი. როგორც რეჟისორს, ჩემი კარიერის დასაწყისიდანვე მინდოდა რომანის მიხედვით ფილმის გადაღება. თუმცა პრობლემა ის იყო, რომ მე არ მინდოდა კოსტიუმირებული, ისტორიული ფილმი შემექმნა. სცენარის წერის დროსაც ვიცოდი, რომ გოეთეს ენით დაწერილ დიალოგებს ფილმში ვერ გამოვიყენებდი. როცა მიუნხენიდან ბერლინში გადმოვედი საცხოვრებლად, ფასბინდერს ვესაუბრე ჩემს სურვილზე გადამეღო „შერჩევითი ნათესაობების“ თანამედროვე ვერსია. ვფიქრობ, სწორედ ეს იყო მიზეზი, რის გამოც ფასბინდერმა უარი თქვა ჩემი პროექტის დაფინანსებაზე. მას თავად უნდოდა გოეთეს „შერჩევითი ნათესაობების“ გადაღება. მოლაპარაკების ჩავარდნის მერე მე საკუთარი სახსრებით გადავიღე პირველი ფილმი „დღიური“, ფილმი „შერჩევითი ნათესაობების“ თანამედროვე ვერსიას წარმოადგენდა და მასში თავად ვთამაშობდი ედუარდის როლს.

მაინტერესებს არის თუ არა წყალი თქვენი საყვარელი ელემენტი, რადგან მდინარე, ზღვა თუ ტბა თქვენს ყველა ფილმში ჩანს?

წყალი - მდინარე, ზღვა თუ ტბა- ჩემთვის ფილმის გარემოს, ლანდშაფტის ნაწილია. როცა ახალგაზრდა ვიყავი, ხშირად ვოცნებობდი, ზღვის სანაპიროზე მქონოდა სახლი.

წყალი ჩემთვის არის სიცოცხლის სიმბოლო, რომელიც მოძრაობს, რომელიც არასოდეს ჩერდება.

გოეთეს თავისუფალი ინტერპრეტაციები თქვენს შემოქმედებაში გამონაკლისს წარმოადგენს, ძირითადად, თქვენ თავად ქმნით ორიგინალურ სცენარებს საკუთარი ფილმებისათვის. შეგიძლიათ მიახლოთ, როგორია თქვენთვის სცენარზე მუშაობის პროცესი?

კარგა ხანს ვეძებდი გზას, როგორ გამომემუშავებინა სცენარზე მუშაობის ისეთი ჩვევა, თითქოს თავად ფილმის გადაღების პროცესში ვიმყოფებოდე. იმის შემდეგ, რაც ისე შევძელი სცენარის წერის ორგანიზება, თითქოს გადასაღებ მოედანზე ვარ, ბევრად სასიამოვნო გახდა სცენარის წერის პროცესი. 10 დღის განმავლობაში საწერ მაგიდასთან ვზივარ და ჩანახატებს ვაკეთებ. სცენარზე მუშაობას ვიწყებ და თითქმის მთელი თვე მხოლოდ ამით ვარ დაკავებული, როგორც წესი, ამ დროში მთლიანად ვწერ სცენარს. მინდა ვთქვა, რომ ჩემი საკუთარი სცენარებით გადაღებული ფილმები ყოველთვის უფრო მეტად წარმატებული იყო კანისა თუ ბერლინის ფესტივალებზე, გაქირავებაც კარგი ჰქონდა და ბევრ ქვეყანაში იყიდებოდა. ჰოლივუდიდანაც შემოუთავაზებიათ ჩემი ფილმების ამერიკულ რიმიეიქზე მემუშავა.

სცენარზე მუშაობის პროცესი ჩემთვის სრულ კონცენტრაციასთან არის დაკავშირებული, მავიწყდება საკუთარი თავი, ჩემი გარემოცვა. მხოლოდ სცენარზე ვფიქრობ და უსაზღვროდ ბედნიერი ვარ ამ დროს. სცენარებს ბოლო დროს საკუთარ აგარაკზე ვწერ, ბერლინთან ახლოს, სადაც ასევე ბევრი

წყალია. მანამდე კი ყოველთვის ზღვის სანაპიროზე მივდიოდი სცენარზე სამუშაოდ.

თქვენი ფილმების პერსონაჟი ქალები ძალიან სუვერენულები, თავდაჯერებულები, თავგადასავლებისა და რისკის მოყვარულები არიან. იტყოდით, რომ ეს ქალები გერმანულ იდენტობას განასახიერებენ?

ჩემი პერსონაჟი ქალები ჰოვარდ ჰოუქსის ქალებს ჰგვანან. მათი მსგავსი ქალები ჰოუქსის თითქმის ყველა ფილმში გვხვდება. ისინი ყოველთვის უფრო ძლიერები არიან, ვიდრე მამაკაცები, მათ გარეშე მამაკაცები უსუსურები არიან. რა თქმა უნდა, არა საკუთარ პროფესიაში, მათ ცხოვრებაში უჭირთ ქალების გარეშე.

თავად მე პირად ცხოვრებაშიც არ მხიბლავენ ქალები, რომლებიც მამაკაცებს უსიტყვოდ ემორჩილებიან და იმას აკეთებენ, რაც მამაკაცებს სურთ.

შემიძლია ეს შეკითხვა თქვენი მამაკაცი პერსონაჟების მიმართაც დაგისვათ? ისინი ნაკლებად აქტიურები და თვითდაჯერებულები ჩანან თქვენს ფილმებში.

ვერ ვიტან მაჩო მამაკაცებს, ჩემთვის ცხოვრებისგან დაღლილი და სასოწარკვეთილი მამაკაცები უფრო სიმპათიურები არიან. საკუთარი თავის იდენტიფიცირებასაც ასეთ მამაკაცებთან უფრო ვახდენ. სცენარის წერის დროს ზუსტად ვიცი, როგორ უნდა გამოიყურებოდეს ჩემი პერსონაჟი, ეს მიადვილებს მსახიობის მოძებნას. შეიძლება ითქვას, რომ ჩემი პერსონაჟი მამაკაცები, უმეტესწილად, ჩემს საკუთარ ირონიულ ავტობიოგრაფიულ წარმოადგენენ.

გერმანული კინოს მიმართ ხშირად ითქმის საყვედური, რომ გერმანელები ჰყვებიან ისტორიებს, რომლებიც მხოლოდ გერმანულ მაყურებელს აინტერესებს. როგორი იქნებოდა ამ ბრალდებაზე თქვენი რეაქცია?

ამაზე პასუხი არა მაქვს, შემიძლია მხოლოდ ის ვთქვა, რომ ჩემი ფილმები უცხოელ მაყურებელს უფრო მოსწონს, ვიდრე თავად გერმანელებს.

ჩემი აზრით, ისტორიები, რომლებსაც თქვენი ფილმები ჰყვებიან, განსაკუთრებულად პერსონალურია. თქვენ თვითონ როგორ განსაზღვრავდით ზღვარს პირადულს, ავტობიოგრაფიულსა და ფილმს, როგორც მედიუმს, შორის?

წიგნში „Dichtung und Wahrheit“ გოეთე თავისი რომანების შესახებ ამბობს: „ყველაფერი, რაზეც ვწერ, გამოგონილია და, ამავე დროს, ყოველივე ნამდვილია და არსებობს.“ და ეს მართლაც ასეა, ყოველ შემთხვევაში, ჩემთვის. როცა სცენარს ვწერ ან ფილმს ვიღებ, უმეტესად საკუთარ პიროვნებაზე ვარ ორიენტირებული, საკუთარ ინდივიდს, ჩვენს მოტივაციებს, ჩვენს ზრახვებს ხომ ყველაზე უკეთ თავად ვიცნობთ.

ყველა ჩემი პერსონაჟი ცოტათი ჩემი საკუთარი ავტობიოგრაფია და ასევე ის ადამიანები, რომელთაც კარგად ვიცნობ. ის, რაც ჩემი ფილმების პერსონაჟებს გადახდებათ ფილმებში, ასევე არის ისტორიები, რომლებიც მართლაც მოხდა. ადრინა ალტარასი, მსახიობი, რომელიც ჩემი ბევრი ფილმის მთავარი პერსონაჟია, სრულიად დარწმუნებულია იმაში, რომ ჩემს ფილმებში მისი ცხოვრების ისტორიებს ვყვები. ალბათ, იმიტომ, რომ მრავალი წელია ერთმანეთს ვიცნობთ და ვმეგობრობთ. ყველა ადამიანი, რომელთაც კარგად ვიცნობ, მეტად თუ ნაკლებად, წარმოდგენილები არიან ჩემს ფილმებში.

საბოლოოდ კი მინდა ვთქვა, რომ ის, რაზეც ვიღებ, რაზეც ჩემს ფილმებში ვყვები, გამოგონილია და, ამავდროულად, ნამდვილიც, ანუ ფანტაზიისა და რეალობის ნაზავს წარმოადგენს. ასე რომ, ხშირად თავად მიჭირს ხოლმე იმის

გარჩევა, რა არის ჩემს ფილმებში ჩემ მიერ შეთხზული და რა- რეალობიდან აღებული.

რას ვხედავთ, როდესაც ხას ვუყურებთ? – ხიდან, რომელზეც ჩიტი იჭდა და სიყვარულზე ფიქრობდა

ალექსანდრე ბაბელია

ჟამი სიყვარულისა და ჟამი მარტოობისა – ზღაპარი მათზე, ვისაც კვლავაც შეუძლია სიყვარული

* * *

„სწორ და არასწორ აზრთა მიღმა ველია, მე იქ შეგხვდები“ – რუმი

რადგან კინო ერთგვარი სასწაულია, შეუძლია აირეკლოს ციდან ვარდნილი ბაყაყების წვიმა, გადააქციოს დაქირავებული მკვლელი მოსიყვარულე მზარეულად, შემთხვევითობით აპოკალიფს და შემდეგ ავი თვალის მეშვეობით დააკარგვინოს ლიზასა და გიორგის საკუთარი თავი და სიყვარული, ისევე როგორც ჩარლსა და ფელისს, რომლებიც შობას იპოვნიან ერთმანეთს უიმედობით სავსე ქალაქში; ხოლო ჩაბნელებულ კინოთეატრში მყოფ მაყურებელს, რეჟისორის მოწოდებითა და სასწაულის მოლოდინით, დაახუჭინოს თვალები („ყოველთვის როცა თვალებს ხუჭავ – ტყუილი, ტყუილი“ – Arcade Fire) ფილმის საკვანძო სცენისას, რათა წყვილი და განცალკევებულ ‘ნამდვილ ადამიანთა’ შორის არსებული ფიზიკური და ემოციური ბარიერი, აქციოს იმად, რაც იყო ‘შუის ამოსვლამდე’.

თუნდაც დროებით, თუნდაც ილუზორულად, კინოს შეუძლია მაყურებელს თვალები სასწაულის მოლოდინით დაახუჭინოს.

[. . .]

გაეცანით რეცენზიას სრულად:

<https://cinexpress.ge/2021/09/02/skyisntlimit/>

პირველად გამოქვეყნდა ვებ-გვერდზე cinexpress.ge