

სინემაპროექტი

2026
იანვარი

2

პროექტი

დამ

სინემაპროექტი

ნომრის რედაქტორი

ალექსანდრე გაბელია

ავტორები

ალექსანდრე გაბელია

ავთანდილ ძამაშვილი

ბექა მაისურაძე

ბუკა ღვაბერიძე

გიორგი შარაშენიძე

გოგა გუგავა

ლიკა გლურჯიძე

ლუკა ვადაჭკორია

მარია ვაჭარაძე

ნინი შველიძე

თაქნიური უზრუნველყოფა

ლაშა კალანდაძე

გეორგი ნომერი გამოიყენება მკითხველის მხარდაჭერით!

შესავალი.....	4
---------------	---

ჩატახეიბი

<i>ლიკა გლურჯიძე</i> თემო რე - კურიერის თვალთ დანახული თბილისი.....	8
--	---

<i>გოგა გუგავა</i> ცა ბერლინის თავზე.....	11
--	----

<i>ლუკა ვადაჭკორია</i> წმინდანი, რომელსაც არაფერში ჭირდება წმინდანობა.....	17
---	----

<i>ბექა მაისურაძე</i> ხიდის მეორე მხარეს.....	23
--	----

თაორია/თარგმანი

<i>ნინი შველიძე</i> ინტერვიუ ჟან-ლუი კომოლისთან.....	27
---	----

<i>ალექსანდრე გაბელია</i> საუბარი რაიმუნდო გლეიზერთან.....	34
---	----

<i>ალექსანდრე გაბელია</i> კინორეჟისორების და სახალხო მთავრობის პოლიტიკური მანიფესტი.....	37
--	----

<i>ალექსანდრე გაბელია</i> ამოს ფოგელი: კინო, როგორც სუბვერსიული ხელოვნება.....	40
---	----

კვიპოთოვ კიბლოვსკი ფოკუსი

ლიკა გლურჯიძე

ვიზუალური კაფკა პოლონეთში.....41

ალექსანდრე გაბელია

სასწარვეთის იარაღი: საუბარი კვიპოთოვ კიბლოვსკისთან.....47

ნინი შველიძე

ხაფანგი: კიბლოვსკის „კინომოყვარული“51

ასა

ავთანდილ ძამაშვილი

ეიზენშტეინი და რევოლუცია.....54

ლიკა გლურჯიძე

მეხსიერება, როგორც წინააღმდეგობა.....58

ალექსანდრე გაბელია

სახელმწიფო ტირანია და სახალხო ბრძოლა.....62

გიორგი შარაშენიძე

მილან კუნდერას ყოფის აუტანელი სიმსუბუქე.....66

გოგა გუგავა

საშა რეხვიაშვილის პერსონაჟები, რომლებიც ყინულის

დაძვრას მარტონი ცდილობენ.....73

მარია ვაჭარაძე

იდეენტობის ძიება ბოდი ჰორორის ჟანრში.....77

ბუკა ღვამბერიძე

წერილი თუ სიხარული.....90

კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ფედერაცია.....92

შესავალი

„ხელოვნება წინააღმდეგობაა: ის წინააღმდეგობა სიკვდილს, მონობას, სირცხვილს, დამცირებას.“¹

— ჟილ დელიოზი

ავტორიტარული და ტოტალიტარული რეჟიმები ცდილობენ გააკონტროლონ საზოგადოების ყველა სფერო, მათ შორის სოციალური ცხოვრება, ეკონომიკა და კულტურა. კინემატოგრაფი სხვადასხვა კონტინენტზე ავტოკრატიული ხელისუფლების განსაკუთრებული ყურადღების საგანი გამხდარა: დაწყებული საბჭოთა კავშირიდან, მუსოლინის იტალიიდან, მესამე რაიხიდან და ფრანკოს ესპანეთიდან, დამთავრებული თანამედროვე დიქტატურული რეჟიმებით. თუმცა, კინო ასევე ხდება ადგილი, სადაც ხელოვანები ჯანყდებიან ავტორიტარული ჰეგემონიის წინააღმდეგ ან ეძებენ მისგან თავის დაღწევის გზებს. საბჭოთა კინო, რომელსაც ლენინი უწოდებდა „ყველაზე მნიშვნელოვან ხელოვნებას“, ამ ლოგიკის ძლიერი მაგალითია. თუმცა, მკაცრი ავტორიტარული კონტროლის მიუხედავად, საბჭოთა კავშირის კინემატოგრაფში მოიძებნება რამდენიმე ღია ან ირიბი ანტიავტორიტარული შინაარსის ნამუშევარი, რომელსაც თავის დროზე ცენზურა ან და კრიტიკა შეეხო (ჟურნალში შეგიძლიათ გაეცნოთ სტატიას ალექსანდრე რეხვიაშვილის კინოზე).

ანრი ლანგლუა (1914 — 1977) იყო ერთ-ერთი პირველი კინოს პროგრამის ავტორი, ვისაც დიდი წვლილი მიუძღვის მესამე რაიხის დროს გადაღებული ფილმების ხელახლა აღმოჩენაში. ახალ საპროექციო ოთახში Rue d'Ulm-ზე, რომელიც გაიხსნა 1955 წლის 1 დეკემბერს, მან მოაწყო გერმანული ფილმების რეტროსპექტივა, დასახელებით — „გერმანული კინოს სურათები (1896 — 1956)«. მათ შორის იყო ვილი ზიელკეს ფოლადის ცხოველი: ნაცისტური ხელისუფლების მიერ დაცენზურებული ავანგარდული ფილმი, რომელიც რკინიგზის მუშაკების ყოველდღიურ ცხოვრებას აღწერს. ცენზურის ზუსტი მიზეზი უცნობია, თუმცა მისი ესთეტიკა და დაკვირვების საგანი, რეჟიმის პოლიტი-

კურ კონტექსტს არ ითვალისწინებს.

პოლიტიკური ცენზურის მაგალითები კინოს ისტორიიდან ბევრი მოიძებნება. მათ შორისაა კმიშტოფ კიშლოვსკის ფილმები, რომელთაც გასულ საუკუნეში, კომუნისტური რეჟიმის დროს, ცენზურა შეეხო. მისი ფილმები — *მუშები* (1971: *არაფერი ჩვენს შესახებ ჩვენს გარეშე*) (1971) და *ბრმა შანსი* (1979) წლების განმავლობაში აკრძალული იყო. ორივე ფილმი პოლონეთს წარმოგვიდგენს „სოლიდარობის მოძრაობის“ დაბადების პერიოდში. ერთ-ერთში ლეხ ვალენსას არქივის ფოტოებია ნაჩვენები გდანსკის ქარხანაში, 1980 წლის ცნობილი გაფიცვის დროს; ჟურნალში თავს იყრის რამდენიმე თარგმანი კიშლოვსკის შემოქმედებაზე, რომელიც იმ დროის პოლონეთის პოლიტიკურ, სოციალურ და კულტურულ რეალობას ეხმიანება.

ავტოკრატიული რეჟიმების მმართველობისა და პოლიტიკურად მწვავე პერიოდების ჟამს, კინომ ასევე შექმნა სოლიდარობის და წინააღმდეგობის მაგალითები. გასული საუკუნის მნიშვნელოვანი „ახალი ტალღები“ და კინომოდრობები, ჰეგემონიურ რეალობაზე პასუხი იყო. იქნება ეს იტალიური ნეორეალიზმი, რომელიც ომის ნანგრევებიდან აღმოცენდა, ფრანგული „ახალი ტალღა“, რომელიც 1968 წლის წინააღმდეგობის განუყოფელი ნაწილი იყო, ბრიტანული და გერმანული „ახალი ტალღები“, ინდური „პარალელური კინო“, ანდაც მთლიანად მესამე სამყაროს კინემატოგრაფი. ამ დროში, წინააღმდეგობის აქტს, მესხიერებას და ხელოვნებას შორის მჭიდრო კავშირი დამყარდა (ჟურნალში შეგიძლიათ გაეცნოთ სტატიებს ვიმ ვენდერსის, პიერ პაოლო პაზოლინის, სერგეი ეიზენშტეინისა და ავა დუვერნეის ფილმებზე; ასევე სტატიას მესხიერებისა და წინააღმდეგობის ურთიერთობაზე კინოში და რეცენზიას ანკა გუჯაბიძის ფილმზე თემო რე).

1. Gilles Deleuze. Negotiations. 1993.

1968 წლის ფართომასშტაბიანი პროტესტი, რომელიც მაისში დაიწყო, ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან სოციალური აჯანყების პერიოდად ითვლება თანამედროვე ევროპის ისტორიაში. პროტესტი, რომელიც სტუდენტების დემონსტრაციებით დაიწყო, უკეთესი პირობების მოთხოვნითა და მთავრობის რეპრესიების წინააღმდეგ, მალევე გადაიზარდა საყოველთაო გაფიცვაში, რომელსაც მილიონობით მშრომელი შეუერთდა და საფრანგეთი რევოლუციის ზღვარზე მიიყვანა (ამავე პერიოდში, სხვადასხვა ქვეყანაში, აქტიურად იფიცებოდა ქალები, ითხოვენ უთანასწორო ანაზღაურებისა და კულტურული ჩაგვრის აღმოფხვრას; უფლებების მოპოვებას და ხმის გაჟღერებას). პროტესტში აქტიურად იყვნენ ჩართულნი კინორეჟისორებიც (ჟან-ლუკ გოდარი, ფრანსუა ტრიუფო, ლუი მალი, რომან პოლანსკი, მილოშ ფორმანი), რომელთაც კანის კინოფესტივალის სენსაციური გამაღვლები და ითხოვდნენ ფესტივალის პოლიტიკის შეცვლასა და შარლ დე გოლის მთავრობასთან „მეგობრული“ ურთიერთობის შეცვლას. მიუხედავად საყოველთაო პროტესტის მარცხით დასრულებისა, რომლის კრიტიკული გააზრებაც (როგორც ტაქტიკური და თეორიული, ასევე პოლიტიკური) დღემდე მნიშვნელოვანია, 68 წლის მოვლენები დღემდე რჩება სოლიდარობის და წინააღმდეგობის მნიშვნელოვან ისტორიულ მონაკვეთად. სწორედ ამიტომ, 68 წლის მოვლენებს, ფილოსოფოსი და ლიტერატურათმცოდნე ფრედერიკ ჯეიმსონი მოიხსენიებდა, როგორც „ხანგრძლივ 1968 წელს“, რითაც მოვლენის გააზრების კრიტიკულ მნიშვნელობას უსვამდა ხაზს. მის განხილვაში, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ასევე ფრანგულმა ჟურნალმა, „კაიე დუ სინემამ“, რომლის წითელი პერიოდის (1968 — 1973) რედაქტორები ჟან ლუი კომოლი და ჟან ნარბონი გახლდნენ. კომოლის როლი უცვლელია კინოში მარქსისტული თეორიული მიდგომის განვითარების კუთხით. მასთან ჩაწერილი ინტერვიუს თარგმანს ჟურნალში შეგიძლიათ გაეცნოთ; საავტორო კინოს პოპულარიზაციის კუთხით, ასევე კრიტიკული როლი ითამაშა კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ფედერაციამ (FIPRESCI), რომელიც დაარსდა 1930 წლის ივნისში (ბრიუსელი) და მის მიერ დაწესებულ პრიზებს დღემდე მსოფლიოს ოთხმოცამდე კინოფესტივალზე გადასცემს. ჟურნალში შეგიძლიათ ასევე გაეცნოთ სტატიას FIPRESCI-ის ისტორიასა და მასში გაწევრიანებულ პირველ ქართულ ორგანიზაციაზე —

„ქართველ კინოკრიტიკოსთა და მკვლევართა ასოციაცია“ (Georgian Film Critics and Scholars Association).

როგორც ფრანგი ფილოსოფოსი ალენ ბადიუ შენიშნავს, პოლიტიკის განხორციელება მხოლოდ ძალაუფლების მქონე საპარლამენტო სახელმწიფოსგან და არსებულ წესრიგთან დისტანცირებითაა შესაძლებელი. მეორე მხრივ, აუცილებელია მასში ჩართულნი იყვნენ მშრომელთა კლასის წარმომადგენლები: „გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ როდესაც პოლიტიკის ასპარეზზე არ არიან სახალხო ან მშრომელთა კლასის ფიგურები, ლიბერალური ბურჟუაზიული პოლიტიკის ჰეგემონია მყარდება.“² 1968 წლის პოლიტიკურმა, სოციალურმა, ფილოსოფიურმა და კულტურულმა ტალღებმა განსაკუთრებით დიდი გავლენა მოახდინეს კინოზე. შესაბამისად, ბადიუ ამტკიცებდა, რომ კინოს შესწევდა ძალა იმგვარი სივრცეების შექმნის, რომელიც კოლექტიური გამოცდილებით და ერთმანეთის გაგების მოტივით, ხელს შეუწყობდა ადამიანთა შორის სოლიდარობის გაღრმავებას. ბადიუს თქმით, კინოს, ხელოვნების სხვა ფორმების (ასევე მეცნიერების, სიყვარულისა და პოლიტიკის) მსგავსად, შეუძლია გამოავლინოს და გაააქტიუროს ჭეშმარიტებები, რომლებიც ეჭვქვეშ აყენებს არსებულ სოციალურ-ეკონომიკურ, კულტურულ და პოლიტიკურ წესრიგს, რითაც ინდივიდებს საშუალებას აძლევს, განსხვავებულად იფიქრონ და იმოქმედონ.

მნიშვნელოვანია, ვახსენოთ მესამე სამყაროს კინემატოგრაფი, რომელიც 60-იანი წლებიდან წინააღმდეგობისა და ბრძოლის სამაგალითო ნიმუშს ქმნის. მესამე სამყაროს კინოს მოძრაობებისთვის (ლათინური ამერიკა, აფრიკა, ინდოეთი) მნიშვნელოვანი იყო წარმოების არსებულ ინდუსტრიულ რეჟიმების მიღმა დაწყება (ხარჯების შემცირება, ალტერნატიულ დისტრიბუციაზე ზრუნვა). კინორეჟისორებს გააჩნდათ პოლიტიკური ვალდებულება მრომელი კლასისა და მარგინალური ჯგუფების მიმართ, რომელიც გამოიხატებოდა როგორც ფილმების შინაარსში, ასევე ფორმაში. მათი მიზანი იყო მორჩილებასთან, მმართველი კლასის იდეებთან (კარლ მარქსი), ე. წ. ჰეგემონიურ მდგომარეობასთან (ანტონიო გრამში) დაპირისპირება. მეორე მხრივ, როგორც არგენტინელი რეჟისორი და თეორეტიკოსი, ფერნანდო სოლანასი შენიშნავს, სისტემით განპირობებული მასობრივი კინოს ნაცვლად, განმათავისუფლებელი კინოს

2. Alain Badiou. Cinema. Polity Press. 2013.

როლი, კოლონიზებული და დაჩაგრული ხალხისთვის სასიცოცხლო ინფორმაციის გადაცემა და მათი გათავისუფლებისკენ მიმავალ გზაზე დახმარება იყო. სოლანასის თქმით, რეალობის აღწერის ერთადერთი მართებული გზა დეკოლონიზებული კამერის ობიექტივის მეშვეობით უნდა განხორციელებულიყო, რამდენადაც „ფილმისა და ფილმის რეჟისორის დეკოლონიზაცია ერთდროული აქტია, რადგან ორივეს წვლილი შეაქვს საერთო დეკოლონიზაციის საქმეში. ბრძოლა იწყება გარეთ, მტრის წინააღმდეგ, მაგრამ იწყება შიგნითაც, მტრის ცხოვრების წესის წინააღმდეგ, რომელიც ყოველ ჩვენგანშია.“³ ჟურნალში შეგიძლიათ გაეცნოთ მესამე სამყაროს კინოს კრიტიკული ტექსტებისა და მანიფესტების თარგმანებს (ჩილე, არგენტინა) და სტატიას არგენტინული რევოლუციური კინოს ავტორზე, რაიმუნდო გლეიზერზე. ამასთანავე, ამონარიდს ამოს ფოგელის წიგნიდან „კინო, როგორც სუბვერსიული ხელოვნება«, რომელიც აქტუალურია მსოფლიოში გაჩაღებული ომებისა და მასობრივი სისხლისღვრის ფონზე (ამ ომებს უამრავი უდანაშაულო ადამიანი ეწირება; მათ უმეტეს ნაწილს ბავშვები და ქალები შეადგენენ).

წინააღმდეგობის საკითხზე მსჯელობა და მისი გააზრება მნიშვნელოვანია ჩვენი ქვეყნის კონტექსტშიც. არსებული ხელისუფლება, გაბატონებული პოლიტიკური კლასი, ავტორიტარული რეჟიმებისთვის დამახასიათებელ პოლიტიკას ატარებს. ძალაუფლების თავაშვებულობამ და გაცხადებულმა ავტორიტარულმა პოლიტიკამ, უამრავი უდანაშაულო ადამიანის დაჭერა და კორუმპირებული სასამართლოს გადაწყვეტილებით მათი გასამართლება და ციხეებში გამოკეტვა გამოიწვია (უამრავი ადამიანი, მათ შორის უმეტესად ახალგაზრდები, საპროტესტო აქციებზე მონაწილეობის გამო, გამოგონილი ბრალდებებით სხედან ციხეში). ამასთანავე, არსებული რეჟიმი, წინა რეჟიმის მსგავსად, სოციალური უთანასწორობის გაღრმავების მთავარი გამტარია: ახდენს ძალაუფლებისა და რესურსების კონცენტრირებას, ხელს უწყობს კორუფციას, რესურსებზე წვდომაზე უთანასწორობის გაღრმავებას, კულტურული პოლიტიკის პარტიულ პოლიტიკასთან დაქვემდებარებას (კინოცენტრი დღემდე რჩება ვიწრო პოლიტიკის გამტარ ორგანიზაციად და მხოლოდ კონფორმისტების და იმ ადამიანების ინტერესებს იცავს, რომლებიც ხელისუფლებას არიან დაქვემდებარებული).

მმართველი პოლიტიკური კლასი, აქ, წარმოადგენს არა სახალხო ინტერესების გამტარ სუბიექტს, არამედ ლუი ალთუსერისეულ „რეპრესიულ სახელმწიფო აპარატს«. (ცხადია არსებობენ იდეოლოგიური აგენტები, სატელევიზიო და სხვა არხების პროპაგანდისტები, ერთგვარი ლაკომბ ლუსიენები). ის, არსებული ეკონომიკური წესების კვლავწარმოებასა და შენარჩუნებაზე დგას, განაპირობებს ექსპლუატაციურ ურთიერთობებს. მსგავსი ლოგიკა მოქმედებს დასაქმების სფეროში, რომელშიც სახელმწიფო არ ერევა და დამსაქმებლის კეთილგანწყობას უქვემდებარებს მშრომელი ადამიანების ცხოვრებას, ხოლო მათი პროტესტის შეჩერებას ციხეებში გამომწყვდევით ცდილობს. მაგალითად, ჭიათურაში, 29 აპრილს, საპროტესტო კარვებთან დააკავეს ოთხი ადამიანი, რომლებიც დღემდე რჩებიან პატიმრობაში. ჭიათურაში მალაროელთა აქციები გასული წლის ნოემბერში შეწყვეტილი წარმოების შემდეგ დაიწყო და დღემდე მიმდინარეობს. მშრომელები სამუშაოზე აღდგენას, კომპანიის მიერ მიყენებული ზარალის ანაზღაურებას, განვითარებისთვის ფონდის შექმნას და ამ პროცესში პოლიტიკური პასუხისმგებლობის მქონე პირების ჩართულობას მოითხოვენ. სახელმწიფოს ერთადერთი პასუხი ათასობით ადამიანის პროტესტზე მათი დაშინებითა და პოლიტიკურ პასუხისმგებლობაზე უარის თქმით გამოიხატება. ქალაქი დღემდე რჩება სოციალური კოლაფსის პირას.

ამ ყოველივეს ემატება ასოციალური პოლიტიკა, სტრატეგიული და კულტურული ობიექტების პრივატიზაცია, მათი ფუნქციური გაქრობა (გაუჩინარებული კინოთეატრები), ბუნებრივი რესურსების მიტაცება და საყოველთაო სივრცეების ფულის საკეთებელ მანქანად გადაქცევა; ფარმაცევტული, საბანკო და აზარტული ბიზნეს-მაფიის მხარდაჭერა; გაუმართავი ჯანდაცვის სისტემა; საგანმანათლებლო და კულტურულ სივრცეებზე იერიში; დამოუკიდებელი ხმის ჩახშობა; მათი იდეოლოგია მუშაობს ზემოდან ქვემოთ, მაგრამ ეს არაა უბრალოდ იდეოლოგიის და მისი კრიტიკის საკითხი. ეს, ასევე არის ალიანსების შექმნისა და ერთმანეთთან სოლიდარული ჯაჭვების გაბმის საკითხი: „ჩვენი ერთადერთი იმედი სოლიდარობა, ერთიანობის პოვნა და იმის გაგებაა, რომ ჩვენი ინტერესები საერთოა.“

ალექსანდრე გაბელია ოქტომბერი, 2025 წელი.

3. ფერნანდო "პინო" სოლანასი და ოქტავიო ხეტინო. მესამე კინემატოგრაფისკენ. ჟენარიელო, no. 8 (2017 წლის მაისი).

4. We Need to Identify Hope: An Interview with Ken Loach by Stephanie Monohan. Screenslate, April 2024.

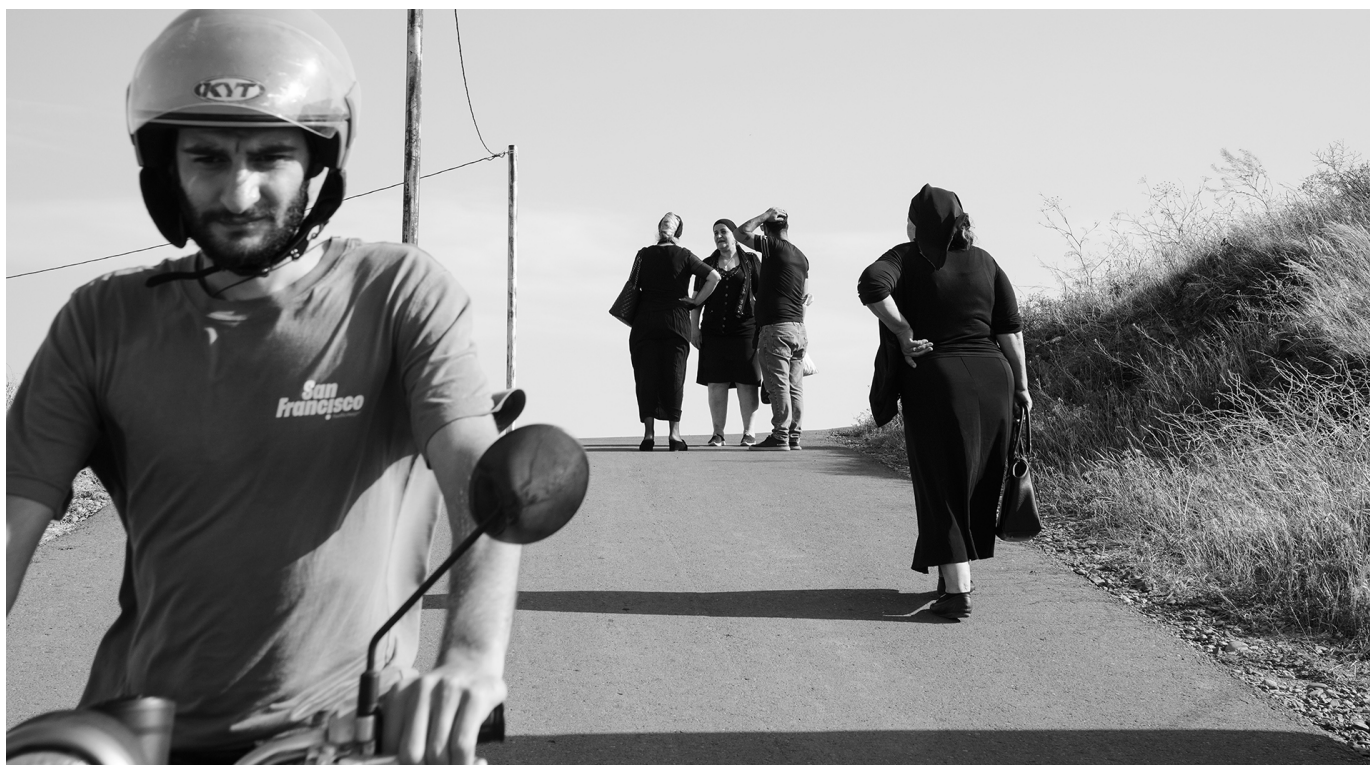
საეკლესიო



თქვენი რეაქცია - კარიერის თვალთ დახახული თბილისი

(კინოს და ფოტოგრაფიის მაგია)

ლიკა გლურჯიძე



*„ეს ალგორითმის მგერაა, რომელიც მთელ ქალაქს გადაჭყურებს, გაუცხოებული კაცის მგერა.
ეს ფლანერის მგერაა, რომლის ცხოვრების წესიც ჯერ ისევ მზუტავი ნათებით
შემრიგებლურად გარს ევლება მეტროპოლისის სასოწარკვეთილი ადამიანის მომავალს.“¹*
— ვალტერ ბენიამინი

რისი თქმა შეუძლია ჩვენთვის მოხეტიალე გმირს ქალაქზე, რომელშიც გადაადგილდება? როგორ შეიძლება ამოძრავებული, „გაცოცხლებული“ ფოტოგრაფია იქცეს კინოდ? ქალაქში მოხეტიალე გმირი, რომლის გადაადგილება რუტინის ნაწილია და ამ ქალაქის რიტმს, პულსაციას, ურბანულ ლანდშაფტს, მოუხელოებელ

განწყობას აფიქსირებს და აღბეჭდავს. მისი მგერიტ ვაკვირდებით და ვსწავლობთ ამ ტერიტორიას, ქალაქის რუკას.

განსაკუთრებით საინტერესოა, როცა ეს ხეტიალი, არა უბრალოდ გარკვეულ მდგომარეობასთან გამკლავებას, განწყობას, უმიზნოდ სიარულს ან კონკრეტული ამოცა-

1. ვალტერ ბენიამინი - რჩეული ესეები, ბოდლერი ანუ პარიზის ქუჩები, 144 გვ. მთარგმნელი ანა ცქიტიშვილი.

ნის შესრულებას უკავშირდება, არამედ ყოველდღიურ შრომასა და გამოწვევებს. მაგალითად, ტაქსისტი (*Taxi Driver*, 1976), რომელიც ნიუ-იორკის ქუჩებში გადაადგილდება და მძიმე იმპულსების გამტარი ხდება, თითქოს ისრუტავს და ითვისებს ქალაქის დრამატულ სახეს. მკაფიოდ გვაჩვენებს ურბანულ სამყაროში, თუნდაც გადაადგილების პროცესში მყოფი ადამიანის ტოტალურ მართობასა და გაუცხოებას. ავტობუსის მძღოლი (*Paterson*, 2016), რომელიც პატერსონის მშვიდ, მედიტაციურ, პოეტურ სამყაროს ირეკლავს. უბრალო, მშრომელი ადამიანი, რომელიც თან პოეტია და ყოველ საგანში, მოვლენაში, ადგილში პოეტური რეფლექსიის, შთაგონების წყაროს პოულობს, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს ამ მოხეტიალე, დამკვირვებელი მხერის ინტენსივობასა და მგრძნობელობას. ეს გმირები ქალაქის ორეულებიც კი ხდებიან და ამ ქალაქების საიდუმლოებებს, სოციალურ, კულტურულ, პოლიტიკურ სურათს, კრიტიკულ პასაჟებს, ადამიანურ ურთიერთობებს ირეკლავენ და ამხელებენ.

ანკა გუჯაბიძის *თემო რეს* (2025) შემთხვევაში, ეს არის კურიერის ამბავი, რომელიც თბილისში გადაადგილება, სხვადასხვა მისამართებზე. კამერა თბილისის ყველაზე ხშირად აღბეჭდილ ლოკაციებს ცდება და მის სხვადასხვა სახეს, იმიჯს გვაჩვენებს. ფილმი მნიშვნელოვანია ფორმითა და გადაღების პრინციპითაც. ეს არის ფოტო-ფილმი, რომელიც დოკუმენტური სიზუსტით აღბეჭდავს ქალაქის სოციალურ პორტრეტს და მხატვრული ელემენტების, ექსპერიმენტული ფორმის მეშვეობით საინტერესო ვიზუალურ-აკუსტიკურ მოგზაურობას გვთავაზობს. რეალობა და ერთგვარი მაგიურობა, სოციალური კონტექსტი, რთული ყოფა და უეცრად შემოჭრილი სიმსუბუქე და იუმორი, მუდმივად თანაარსებობს ფილმში.

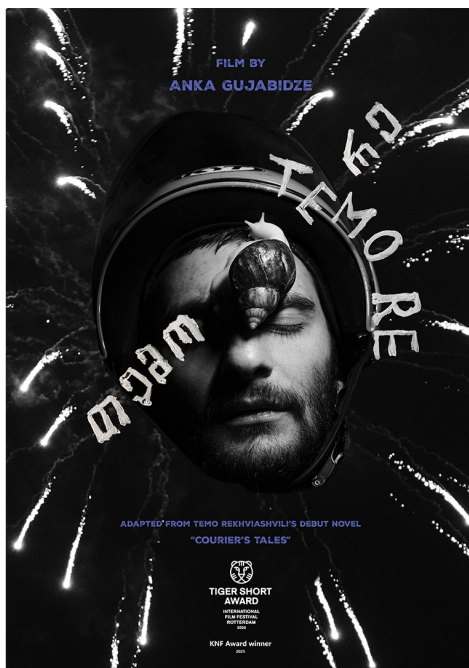
კინოს ისტორიაში არაერთი საინტერესო ფოტო-ფილმი არსებობს, მნიშვნელოვანი გადაწყვეტით, ფორმითა თუ კონტექსტით. ყველაზე ცნობილი, რა თქმა უნდა, კრის მარკერის *ასაფრენი ბილიკია* (1962). ესეისტური კინოს უმნიშვნელოვანესი ავტორი, მთხრობელი და ფოტოგრაფი, მეხსიერების „მკვლევარი“,

რომლის კინოს მაგიურობას ერთნაირად განსაზღვრავს ექსპერიმენტული ფორმები, რეალობისა და წარმოსახვის სინთეზი, უკიდურესი პოეტურობა და პოლიტიკურობა. *ასაფრენი ბილიკია* მარკერი გამოგონილ ამბავს გვიამბობს, პარიზის ორეულის ჩვენებით, არარსებული ომით, მაგრამ ადამიანური განცდების, ტრავმული მეხსიერების ძალიან ხელშესახები კვლევით. ანიეს ვარდას კუბაში გადაღებული ფოტო-ფილმიც შეგვიძლია გავისენოთ (*Salut les Cubains*, 1963), რომელშიც „ფოტოგრაფიული ცეკვის“ სცენაც გვაქვს შთამბეჭდავ კუბელ რეჟისორ სარა გომესთან ერთად. ამ ფორმას ახლავს თავის სიმძაფრე, შემოქმედებითი გადაწყვეტა, ერთგვარად მიბრუნება კინოს საწყისებთან, მოძრაობისა და უძრაობის სინთეზით და ზემოთ ხსენებულ მაგალითებში, პოლიტიკური აქცენტებითაც.

თავისთავად ქრება ზღვარი ფოტოგრაფიისა და კინოს, სტატიკურსა და დინამიკურს, ამოძრავებულ გამოსახულებასა და მოხელთებულ მომენტს შორის.

თემო რეს შემთხვევაში ავტორი ეძებს საკუთარ სტილსა და ხედვას, როგორ „ააღაპარაკოს“ და აამოძრავოს ფოტოგრაფია (პროფესიონალი ფოტოგრაფის მხერით და მგრძნობელობით), სხვადასხვა ვიზუალური და აკუსტიკური ელემენტების შემოტანით, თხრობის პროცესით, ცალკეული სცენებითა და რიტმით. ეს არის მსახიობის ამბავი, რომელსაც კურიერად უწევს მუშაობა და თავის გადარჩენა თბილისში, ურბანულ

რეალობაში, ქალაქის გეოგრაფიასა და პოლიტიკურ, სოციალურ დღის წესრიგში. მისამართებში, მიმართულებებში, ადამიანურ განცდებში გარკვევა და საკუთარი ადგილის პოვნაც ამ ქაოსურ სამყაროში. ფილმი ეფუძნება თემო რეხვიაშვილის სადებიუტო წიგნს, *კურიერის ამბები*. რეხვიაშვილი მთავარ როლსაც ასრულებს და „ირგებს“ საკუთარ ნახევრად ბიოგრაფიულ ორეულს (ის, ასევე თანასცენარისტია, ანკა გუჯაბიძესა და სალომე ასათიანთან ერთად). შესაბამისად, იგი თავადაა მწერალიც, ავტორიც და მთავარი მთხრობელი ხმაც ამ ამბავში, რომელშიც გვესმის მისი ნააზრევნი, ვეცნობით მის ისტორიას, გამოწვევებით სავსე ცხოვრებას და თბილისის ფიზიკურ და ემოციურ ლა-



ნდშაფტს. ზოგჯერ უკიდურესი სიმძაფრით, ზოგჯერ კი იუმორითა და თვითირონიით.

ყოველი ფოტო — სახლის, სადარბაზოს, ეზოს, გამგლე-ლის, თავისთავად რაღაც ამბავს ყვება, მძიმეს, რთულს, დროით დაღდასმულს. როგორც უკვე ითქვა, გმირს, მის ხასიათს, თან სდევს იუმორი და ერთგვარი სიმსუბუქეც, რომლითაც უმკლავდება ქალაქის პერსონალურ და



კოლექტიურ მოცემულობებს, დრამატულ ამბებს. მაგალითად, მოპედის გაფუჭების და შეკეთების ეპიზოდში, რომელშიც კიდევ უფრო ექსპრესიული ხდება ვიზუალური თხრობა. ან მოედნის საზეიმო გახსნისას, თავის სტუმრებითა და გროტესკული, პოლიტიკური ელემენტებით. მსახიობის რთულ ყოფასა და სრულიად მიზერულ ანაზღაურებაზე რეფლექსიასაც მოვისმენთ და რიგითი ადამიანის, ერთი კურიერის გადარჩენისთვის ბრძოლის მუდმივ პროცესსაც, თვითგამორკვევის მცდელობებთან ერთად. ფიზიკური მოგზაურობის, გადაადგილების პროცესის ამსახველი ფილმები, ხშირად შინაგან მოგზაურობასა და იდენტობის კრიზისს, თვითგამორკვევის რთულ გზებსაც გვანახებს. ურბანულ თუ ხრიოკ ლანდშაფტებთან ერთად, სადაც ვენდერსის, ანგელოპოლუსის თუ ქიაროსთამის გმირების დროსა და სივრცეში მოუხელთებელ, უსასრულო ხეტიალის მითოსს ვიზუალურად ვაკვირდებით (რომელსაც განსაკუთრებულ სიმძაფრეს აძლევს კინოენა), გმირების შინაგან ოდისეასაც ვადევნებთ თვალს. სამყაროში დაკარგულობის, მარტოობის, დევნილობის, მუდმივი ძიების პროცესში ყოფნის, თავგადასავლებში ჩავარდნის სურვილის, გადარჩენის თუ განწირულობის იმპულსებთან ერთად. მოხეტიალე გმირები იმ რეალობის სიმპტომებს კარგად წარმოაჩენენ, რომლებშიც უწევთ არსებობა, ყოფნა, ძიება, რუტინული მუშაობა თუ უბრალოდ არსებობა. ამ მხრივ, გამონაკლისს არც თემო და მოხეტიალე კურიერის ამბავი

წარმოადგენს, რომელიც თანამედროვე თბილისის ქალაქურ ყოფას, გამოწვევებს და ალაგ-ალაგ შემორჩენილ მაგიასაც გვაჩვენებს.

ამ დოკუმენტური სიზუსტით აღბეჭდილ, რეალისტურ სამყაროში, ბოლოს იჭრება ფანტასმაგორიული სიზმარი თუ ზმანებაც. მაგიური ელემენტის შემოტანა თითქოს რეალურსა და წარმოსახვითს შორის კიდევ უფრო მეტად შლის ზღვარს, თბილისსაც შორდება მზერა და უთვალთვალეებს ახლო დისტანციიდან.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ეს არის ინსტიტუციური დაფინანსების გარეშე და ხალხის მხარდაჭერით შექმნილი ნამუშევარი, რომელიც შეჩერებული დაფინანსებების, ბოიკოტის და ქვეყანაში მიმდინარე პროცესების დროს, კიდევ უფრო შთამაგონებელი და პრეცედენტულია. ფილმმა როტერდამის კინოფესტივალზე ორი ჯილდო მოიპოვა (საუკეთესო მოკლემეტრაჟიანი ფილმი და ჰოლანდიელი კრიტიკოსების პრემია).

ამბავი, გადაწყვეტა, თხრობის სტილი, რიტმი, რეალობასთან დიალოგი და სიზმრისეული პასაჟები, მთლიანობაში დასამახსოვრებელ კინემატოგრაფიულ გამოცდილებას გვთავაზობს. ფილმი შეგვახსენებს იმასაც, რომ ყოველთვის შესაძლებელია კინოს ფორმებით ექსპერიმენტირება და საკუთარი ხმის, ენის, გზების ძიება. ეკრანზე კი შეიძლება — რეალობა და ფანტაზია თანაარსებობდეს, კინოს მაგიის ყოველ ჯერზე, ხელახლა აღმოჩენის შანსით.

ცა ბერლინის თაჰზა

გოგა გუგაჰა



ვინც გრძნობს, მისთვის ცხოვრება ტრაგედიაა, ხოლო ვინც ამროვნებს მისთვის — კომედია. სჯობს ტრაგიკომედიის მსახიობი იყო, ვიდრე რომელიმე კონკრეტულის.

(ჟან დე ლა ბრუიერი)

ბერლინის ცა ვიმ ვენდერსის 1987 წლის ფილმია, რომლის სიუჟეტი დასავლეთ ბერლინში ვითარდება და მოგვითხრობს ორი ანგელოზის, დემიელისა და მარიონის ამბავს, რომლებიც ადამიანთა ცხოვრებას აკვირდებიან. ანგელოზები “არსებობენ” მარადიულ, უფერულ სამყაროში, რომელშიც მათ ადამიანთა აზრების მოსმენა და ემოციების წაკითხვა შეუძლიათ. თუმცა დემიელს უფრო მეტი უნდა ვიდრე ადამიანების აზრების მოსმენა. მას სურს გახდეს ადამიანი, იგრძნოს, შეეხოს და შეი-

ყვაროს. ფილმის გადაღების დროს ბერლინი ჯერ კიდევ კედლითაა გაყოფილი, რაც რეჟისორმა ჭკვიანურად გამოიყენა თავის ფილმში. კერძოდ, მან ფილმში ქალაქი დაყო სულიერ და მატერიალურ სამყაროებად, როგორც ადამიანთა და ანგელოზთა განცალკევების მეტაფორა. ფილმში თითქოს ნაჩვენებია ერთიანობისადმი ლტოლვა, როგორც ქალაქის გაერთიანებისა, ისე ანგელოზების არსებობასა და ადამიანურ გამოცდილებას შორის უფსკრულის გადალახვის თვალსაზრისით.

ფილმის პროტაგონისტი, დემიელი ხვდება მარტოხელა აკრობატს, მარიონს, რომელიც თავდავიწყებით უყვარდება. მარიონი მგრძნობიარე და მარტოსული პერსონაჟია, რომელიც კარგად აცნობიერებს თავის, როგორც ფიზიკურ, ისე ემოციურ ჩაკეტილობას. მან ჯერ არ იცის, რომ დემიელი ანგელოზია და მოგვიანებით იგი თავად გახდება მედიუმი



დემიელსა და ფიზიკურ სამყაროს შორის. მარიონის მეშვეობით დემიელი განიცდის ფიზიკურ და ემოციურ ლტოლვებს, რომელიც მარიონსაც მსგავსად სწყურია. მარიონი განასახიერებს ადამიანის სისუსტეს, რაც გამოიხატება სხვა ადამიანთან კავშირის დამყარების სურვილში. იგი, როგორც აკრობატი, რომელიც გამოკიდებულია ცასა და დედამიწას შორის, ერთგვარი არასტაბილური ბალანსის გამოხატულებაა. ადამიანების შემყურე დემიელი, რაღაც მომენტში გადაწყვეტს, რომ უარი თქვას უკვდავებაზე, რათა თავის თავზე გამოცადოს ადამიანური ყოფა, თუნდაც მცირე ხნით. ანგელოზებს, რომლებსაც შეუძლიათ მხოლოდ დაკვირვება, მაგრამ არა განცდა, სურთ გაიგონ, თუ რა აძლევს ცხოვრებას აზრს და მიუხედავად ამდენი და-

ბრკოლებისა მაინც რატომ ებლაუჭებიან ადამიანები სიცოცხლეს. მაგრამ ამ ცოდნის მისაღებად მსხვერპლის გაღება მხოლოდ ერთეულებს შეუძლიათ, როგორც ეს დემიელმა და პიტერმა შეძლეს, რომლებიც ფსონად უკვდავებას ჩამოვიდნენ.

მთელი ფილმის განმავლობაში, ანგელოზები ხშირად ჩანან ქანდაკებებზე ან ბერლინის არქიტექტურის ისტორიულ ნანგრევებს შორის. ეს გასაკვირი არ არის თუ გავიაზრებთ, რომ ქანდაკებები სიმშვიდეს, დაკვირვებას და მუდმივობას განასახიერებენ, ისევე როგორც თავად ანგელოზები, რომლებიც მარადიულები არიან, თუმცა ქანდაკებებივით პასიურები. მეორე მხრივ, ბერლინის დანგრეული და გაუბედურებული შენობები წარმოადგენენ ადამიანების არსებობის



წარმავლობას, სისუსტესა და ცხოვრების გარდამავალ ბუნებას. ეს კონტრასტი მარადიულსა და დროებითს შორის ხაზს უსვამს ფილმის ფოკუსირებას დროზე, უკვდავ-მოკვდაობასა და ადამიანის უჩვეულო მდგომარეობაზე.

ვენდერსი ბინარული ოპოზიციების გასამიჯნად ოსტატურად იყენებს ფერებს. კერძოდ, მეტაფიზიკურ სამყაროს, რომელშიც ანგელოზები მარადიულად ცხოვრობენ და ადამიანებს აკვირდებიან, შავ-თეთრი კადრებითაა წარმოდგენილი. ხოლო სენსორული სამყარო, რომელშიც ადამიანები ცხოვრობენ ფერადია. შავ-თეთრი სამყარო ანგელოზების პერსპექტივიდან არის ნაჩვენები, როგორც მარადიულად განცალკევებული და ფიზიკური შეგრძნებებისგან დაცლილი. ეს ორი ფერი სიმბოლურად გამოხატავს მათ უუნარობას, სრულად განიცადონ ცხოვრება ისე, როგორც ამას ადამიანები აკეთებენ. როდესაც ფილმი ფერადი ხდება, ის

წარმოადგენს ადამიანის აღქმას, სავსეს ვიბრაციით, ემოციებითა და სენსორული დეტალებით. ეს ვიზუალური კონტრასტი გვაჩვენებს ანგელოზების სურვილს, დატოვონ თავიანთი მარგინალური, უკვდავი არსებობა და შეიგრძნონ ადამიანური ცხოვრების სიმდიდრე, მთელი მისი მანკიერებებით. ასევე, საინტერესოა ხელები და შეხების მოთხოვნილება, რომელიც ფილმში განმეორებადი სიმბოლოა. ანგელოზებს სურთ სა-

მყაროსთან შეხება და ურთიერთობა, მაგრამ მათ ეს არ შეუძლიათ. როდესაც დემიელი საბოლოოდ ხდება ადამიანი, მისი ერთ-ერთი პირველი გამოცდილება არის საგნებთან შეხება, იქნება ეს კედელი, საკუთარი სხეული თუ სხვა. ეს აქტი გვაჩვენებს თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ფიზიკური კავშირი ადამიანური გამოცდილებისთვის.

ხმა, შინაგანი მონოლოგები

ფილმში ხმის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო გამოყენებაა შინაგანი მონოლოგები. ანგელოზებს შეუძლიათ ადამიანების ფიქრების თანაზიარნი გახდნენ. როდესაც ისინი ბერლინის ქუჩებში მოძრაობენ, მაყურებელს ესმის ადამიანთა შინაგანი ხმები, წვდომა აქვს მათ აზრებზე, მოგონებებზე, შიშებსა და სურვილებზე. ეს მონოლოგები აჩვენებს ჩვეულებრივი ადამიანების შინაგან მეს და ხილულს ხდის მათ შინაგან ბრძოლებს. ეს ტექნიკა საშუალებას აძლევს მაყურებელს აღიქვას სამყარო ისე, როგორც ამას ვენდერსის აზრით ანგელოზები აღიქვამენ. შინაგანი ხმების მოსმენა ერთგვარად ინტიმურობის შეგრძნებასაც ქმნის. ასევე, გამოკვეთს ანგელოზების როლს, როგორც კაცობრიობაზე დამკვირვებლებისა და ხაზს უსვამს მათ ემპათიას ადამიანების მიმართ, მიუხედავად იმისა, რომ არ შეუძლიათ უშუალოდ განიცადონ ადამიანთა ემოციები.

ვენდერსი ანგელოზთა და ადამიანთა სამყაროს უკეთ გამოსაკვეთად ფერებთან ერთად ხმასაც ორიგინალურად იყენებს. ეპიზოდებში, რომლებშიც ანგელოზებზეა ფოკუსირება, ხმოვანი პეიზაჟი მშვიდი, ეთერული და ატმოსფერულია. მათი ხმები



ხშირად რბილი და არეკვლითია, დაახლოებით როგორც ჩურჩული. ჩურჩულის ხმები აძლიერებს განცდას, რომ ანგელოზები არსებობენ განსხვავებულ, მეტად სულიერ სამყაროში, შორს ქაოსური, ხმაურიანი, ადამიანური სამყაროსგან. ხოლო როდესაც ფილმი ადამიანურ პერსპექტივაზე გადადის, ხმა უფრო გამოკვეთილი ხდება, ივსება ქალაქის ყოველდღიური ხმებით, იქნება ეს მანქანების, ნაბიჯების, სიცილისა თუ უბრალოდ ადამიანების საუბრის ხმა. ეს ხმები, რომლებიც ქმნიან უწყვეტ ფონს ანგელოზთა დაკვირვების პერიოდში, ბერლინის ხმოვან პეიზაჟს გამოხატავს, რომელიც ფილმის განუყოფელი ნაწილია. ამ ხმებს ფილმი მიჰყავთ კონკრეტულ დროსა და სივრცეში — 1980-იანი წლების ბერლინში. ბერლინის ხმები ხაზს უსვამს ადამიანთა სამყაროს დინამიკას, რომელიც ეწინააღმდეგება ანგელოზთა უფრო წყნარ, უფრო განცალკევებულ სამყაროს.

მუსიკა

მუსიკა, როგორც სხვა ხმები, ერთ-ერთ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ფილმში. იგი გამოხატავს ადამიანის ცხოვრებისეულ ემოციასა და სიღრმეს. ფილმში გვხვდებით Nick Cave and Bad Seeds-ისა და Crime & the City Solution-ის პერფორმანსებს, ეს როც მუსიკა კონტრასტშია ანგელოზების სცენების მშვიდ, ამრეკლავ ატმოსფეროსთან. ხმამაღალი, რეალისტური და ენერგიით სავსე მუსიკა იპყრობს ადამიანური ემოციების ვნებას. ფილმში მუსიკა ხშირად იმ სენსორულ გამოცდილებას განასახიერებს, რომლის შეგრძნებაც ანგელოზებს სურთ. დემიელისთვის როკ-მუსიკა წარმოადგენს მძაფრი გრძნობებისა და რეალური სამყაროს ნიმუშს, რომლის ნაწილიც სურს, რომ თავად გახდეს. ზემოხსენებული მუსიკალური პერფორმანსების ჩართვა ფილმს ხდის ავთენტურს, რაც მეტად გამოკვეთს ფილმის ატმოსფეროს ომისშემდგომ ბერლინში, რომელშიც ადამიანები იბრძვიან ცხოვრების გასაგრძელებლად.

სიჩუმე

შინაგან მონოლოგებთან და მუსიკასთან ერთად ფილმის გარკვეულ ეპიზოდებში მნიშვნელოვანია სიჩუმე, განსაკუთრებით სცენებში, რომლებშიც ანგელოზები აკვირდებიან ადამიანებს. სიჩუმე ხაზს უსვამს მათ განცალკევებას ფიზიკური სამყაროსგან და ზოგჯერ აჩვენებს მართლობასა და გაუცხოებას, რომელსაც გრძნობენ პერსონაჟები, განსაკუთრებით მარიონი. მისი, როგორც აკრობატის ცხოვრება და ემოციური

იზოლაცია კარგად არის გამოხატული სიჩუმეში, რაც ფილმს უფრო ინტროსპექტულსა და მელანქოლიურს ხდის. სიჩუმე ეწინააღმდეგება ადამიანის ცხოვრები-



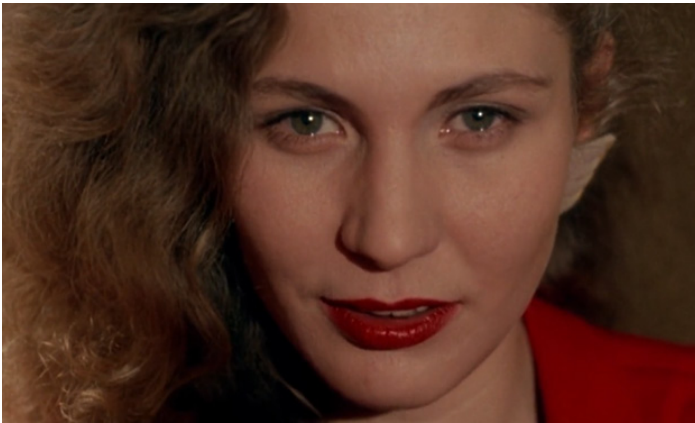
სეულ ხმაურს და სიცოცხლისუნარიანობას, რაც ხაზს უსვამს იზოლაციას, რომელსაც განიცდიან როგორც ანგელოზები, ასევე გარკვეულ შემთხვევებში თავად ადამიანებიც. მდუმარე კადრების დროს ერთგვარი რეფლექსიის საშუალება ეძლევა მაყურებელს, დაფიქრდნენ ფილმის ღრმა ფილოსოფიურ საკითხებზე არსებობასა და დროსთან მიმართებით.

წინააღმდეგობა

ფილმის მიხედვით ადამიანად ყოფნა უკვე ნიშნავს წინააღმდეგობაში ცხოვრებას. ადამიანებს უნდათ სიყვარული, მაგრამ ეშინიათ დაუცველობის, სურთ იცოდნენ ყველაფერი, მაგრამ ცხოვრობენ გაურკვევლობაში, იტანჯებიან, მაგრამ არ სურთ სიკვდილი. დემიელი ადამიანად გახდომას არა ამ წინააღმდეგობების მიუხედავად, არამედ მათ გამო ირჩევს: „ახლა მე ვიცი ის, რაც არცერთმა ანგელოზმა არ იცის.“ დემიელის ტრანსფორმაცია ტკივილებით არის სავსე, თუმცა ეს ტკივილები, რომლებიც წინააღმდეგობას ახლავს თან, რეალურია, ამიტომ ეს წინააღმდეგობა სიცოცხლეს ღირებულებას ანიჭებს.

თავად ფილმის სტრუქტურა პოეტურად არის აგებული და არა სწორხაზოვნად. რეჟისორი არ ცდილობს წინააღმდეგობების ახსნას ან მათ აღმოფხვრას — ის მათ უბრალოდ აჩვენებს, როგორც ადამიანთა ცხოვრების განუწყრელ ნაწილს, რომელსაც ადამიანები ისინი ხშირ შემთხვევაში შიშველი ხელებით, მართლაც უპირისპირდებიან. თავად ბერლინიც წინააღმდეგობების ქალაქია: გაყოფილი, მაგრამ მთლიანი, უძველესი და ამასთან თანამედროვე, აჩრდილებითა და იმედებით სავსე. ბერლინის კედელი კი როგორც

პირდაპირი, ისე ემოციური წინააღმდეგობაა. ის არ უნდა არსებობდეს, მაგრამ არსებობს და ყველაფერს განსაზღვრავს. ბერლინი ერთი ქალაქია, მაგრამ კედლის საშუალებით ორადაა გაყოფილი. ხალხს კედლის ორივე მხარეს საერთო ისტორია და კულტურა აქვს, მაგრამ ისინი ფიზიკურად და პოლიტიკურად დაშორებული არიან. დასავლეთ ბერლინი ფილმში ნაჩვენებია, როგორც ღია, ქაოსური და კომერციალიზებული მხარე. აღმოსავლეთ ბერლინი კი (რომელიც იშვიათად არის პირდაპირ ნაჩვენები) კონტროლირებადი და შეზღუდულია. ფილმი გამუდმებით გვახსენებს ბერლინის ომით განადგურებულ წარსულს — ნანგრევებს, ძეგლებსა და მოგონებებით სავსე ჩუმ სივრცეებს. ქალაქს ყველაფერი ახსოვს, მაგრამ მისი მოსახლეობა იძულებულია დაივიწყოს ის მთლიანობა, რომელიც ოდესღაც ჰქონდა.



ბერლინის კედელი ფიზიკური ბარიერია, რომელიც ბერლინის მოსახლეობის ცხოვრებაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, თუმცა მთელი ფილმი მაინც ადამიანის სურვილზეა, გადალახოს წინააღმდეგობები — ადამიანებს, სამყაროებს შორის, ხილულსა და უხილავს შორის. რაც უფრო მეტად იშლება კედელი, მით უფრო მეტ ადამიანს სურს გაერთიანება — ემოციურად, სულიერად და პოლიტიკურად. ანგელოზები დროისა და სივრცის მიღმა არიან. კედელი კი დროისა და ადგილის სიმბოლოა — იგი მე-20 საუკუნის ისტორიის ერთ-ერთი ნაწიბურია.

ფილმის გამოსვლისას გერმანელმა კინოკრიტიკოსმა იკითხა, ხომ არ შეიძლებოდა, რომ დემიეტრიუსი

ლის პერსონაჟი შეგვედარებინა კინოს მაყურებელთან? — ეს კითხვა მართლაც შეიძლება დაისვას თუ დავფიქრდებით იმაზე, რომ მაყურებელიც, დემიეტრის პერსონაჟით, მხოლოდ დამკვირვებელია და ამ სამყაროსგან ცალსახად დისტანცირებულია. ის ემოცია და კათარზისი კი, რომელსაც მაყურებელი განიცდის, დროებითი და მყიდვეა. არსებობს ორი ტიპის მაყურებელი. პირველს სურს ცხოვრება გამოგონილ, ფიქციურ სამყაროში გაცვალოს. მეორეს კი, ურჩევნია დისტანცია შეინარჩუნოს და თავის რეალურ სამყაროში დარჩეს. ფილმის ბოლო ეპიზოდში, დემიეტრისა და მარიონის დიალოგისას, გამოყენებულია ახლო ხედი პერსონაჟები კამერის წინ დგანან, უყურებენ კამერას და ქმნიან ილუზიას, თითქმის მაყურებელს ესაუბრებიან და მათ კინოს სამყაროში იწვევენ.



საბოლოო ჯამში, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში გამუდმებით ვხვდებით ტრაგიკულ პერსონაჟებს, რომელთაც დაივიწყეს სიცოცხლის მაგიურობა და მას მხოლოდ ტანჯვად აღიქვამენ, ფილმი არამც და არამც არ არის პესიმისტური. ამის დასტურია პიტერ ფალკი, მსახიობი, რომელიც ფილმში საკუთარ თავს თამაშობს. იგი ერთ დროს დემიეტრის მსგავსად ანგელოზი იყო, თუმცა თავისი უკვდავება ადამიანად ყოფნის აუტანელ სიმსუბუქეში გაცვალა, რასაც ერთი წუთითაც კი არ ნანობს. პირიქით, დემიეტრსაც მოუწოდებს, რომ ადამიანური ყოფა დააფასოს. ადამიანები, რომლებიც უსიცოცხლო, გაყინული სახეებით დადიან, არიან ბავშვები, რომლებიც ერთ დროს ენთუზიაზმით თამაშობდნენ და სურდათ, რომ წყარო მდინარე ყოფილიყო, მდინარე დიდი დინება, ეს დინება კი ზღვა.





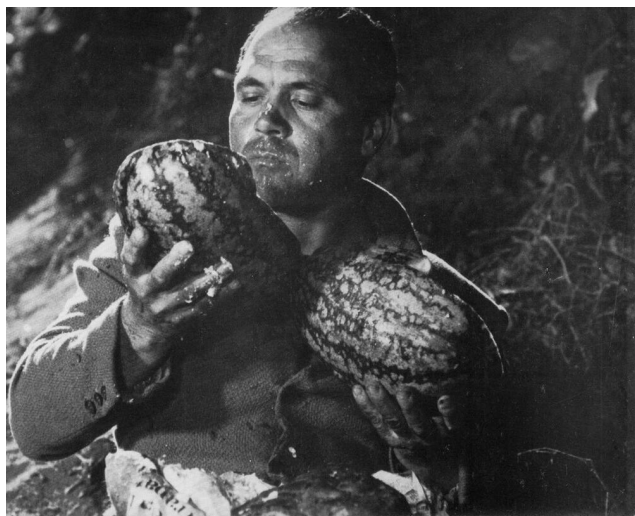
წმინდანი, რომელსაც არაფერში სჭირდება წმინდანობა

ლუკა ვადაჭკორია



არსებობს უცნაური, მუდმივი დუმილი გარკვეული ჭეშმარიტებების ირგვლივ, კოლექტიური შეთანხმება, რომ თვალი ავარიდოთ ლპობას, ჩაგვრას, გენოციდს, რომელიც “პროგრესის” მბზინავი ზედაპირის ქვეშ არსებობს. ყველა დროში არსებობდა ისეთი ადამიანი, რომელიც ამ დუმის წინააღმდეგ გაბედავდა გალაშქრებას, ვერ აიტანდა შემზარავ სიჩუმეს, კონფორმულობას და მის დამსხვრევას შეეცდებოდა. ერთ-ერთი ასეთი ადამიანი, პიერ პაოლო პაზოლინი იყო. მისი კინემატოგრაფიული თუ პოეტური აზრი ახშობდა საზოგადოებრივ ილუზიებს. პაზოლინი იმ ცივილიზაციის სიმპტომებს ეწინააღმდეგებოდა, რომელიც სულს კარგავდა, ემორჩილებოდა იმას, რასაც ის სასტიკად უნივერსალურ დაავადებად მიიჩნევდა: ფაშიზმის მზაკვრულ, ფორმაცვალებად მეტასტაზებს, რომელიც ხელახლა აცოცხლებდა საკუთარ თავს.

მე-19 საუკუნეში შარლ ბოდლერის ლექს-პროზაში, შარავანდის დაკარგვა (*Perte d'aureole*) ვიგებთ, როგორ კარგავს პოეტი შარავანდს და პოეზია — საკრალურობას. პოეზია წინასწარმეტყველებს მე-20 საუკუნეს, სადაც უამრავი პოლიტიკური თუ სოციალური სენი გაიხრწნება. პაზოლინის კინემატოგრაფიულ (და არა მარტო) არეალს ის მიტოვებული, საზოგადოებისგან გარიყული ადამიანები მოიცავენ, რომლებიც ისტორიის მიღმა დარჩნენ. მათ აქრობთ ძალაუფლების მქონე ხალხი.



ყველის ქურდი, მისი შემაშფოთებელი, თუმცა უნივერსალური შინაარსით (სურათი ანთოლოგიური ფილმის *Ro.Go.Pa.G.* ერთ-ერთი სეგმენტია, რომლის ავტორებიც პაზოლინი, გრეგორეტი, გოდარი და როსელინი არიან), სცილდება კონვენციურ განსაზღვრებას, როგორც უბრალო კინემატოგრაფიული ეპიზოდი. პაზოლინი, ფილმის მეშვეობით, აღწერს ხელოვანის ღრმა, მტანჯველ ჩართულობას იმ სოციალურ-პოლიტიკურ, ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ პრობლემებში, რომლებმაც მე-20 საუკუნის შუა პერიოდის იტალია მოიცვა. ამ ფილმს პასიურად არ უყურებენ, მას მძაფრი აქტიურობით გრძნობენ, როგორც ზედმიწევნით შექმნილ მანერისტულ მონასმს, რომელიც მკაფიოდ გამოკვეთილ და დიალექტიკურ სივრცეშია მოთხრობილი — ურბანულ პერიფერიაში¹. ეს სივრცე, მისი თანდაყოლილი წინააღმდეგობებით, გაცილებით მეტია, ვიდრე უბრალო გადასაღები მოედანი. ის წარმოადგენს

ალეგორიულ სივრცეს, რაც მკაფიოდ ასახავს განვითარებულ, მომხმარებელურ დასავლეთსა და მებრძოლ, მარგინალიზებულ „მესამე სამყაროს“ შორის არსებულ გლობალურ უფსკრულს. ეს დაყოფა პაზოლინის მოდერნულობისა და გლობალიზაციის შესახებ მარქსისტული კრიტიკის ცენტრალური, განმეორებადი პრინციპია, მუდმივი, თითქმის აკვიატებული საბრუნავი, რომელიც მის მთელ შემოქმედებას მოიცავს. ასევე, სოციალური კომენტარია, რომელიც იტალიური ლიტერატურის ნეორეალისტურ მიმართულებებში გვხვდება.

ამ კრიტიკის უმთავრეს ნაწილს წარმოადგენს სტრაჩის (მარიო ჩიპრიანი) ფიგურა, რომლის სახელიც, იტალიურად „ნატრებს“ ნიშნავს. ის დამცირებული, ამორფული სილუეტია არსებულ სივრცეში; ანსახიერებს სუბპროლეტარიატის აბსოლუტურ გაურკვევლობას — კლასს, რომელიც განწირულია სულ უფრო გულგრილი საზოგადოების გარემოში. პაზოლინის ფორმალური სტრუქტურა ორმაგ ვიზუალურ რეესტრს იყენებს — მიზანმიმართულ და ესთეტიკურად რადიკალურ არჩევანს, რომელიც აძლიერებს მის მთავარ არგუმენტს

იტალიური საზოგადოების შეურიგებელი ნაწილების, და შესაბამისად, გლობალური უთანასწორობის შესახებ. ამგვარად ქმნის მკვეთრ კონტრასტებს, რომლებიც ხშირად იტალიურ რეალისტურ მხატვრულ ლიტერატურაში გვხვდება, ვერგას *Malavoglia*-დან ომისშემდგომ იდეებამდე, რომელშიც ერი თავის შინაგან დაყოფას ებრძვის. ერთი ვიზუალური პოლუსი არის ქრისტეს ჯვარცმის ცოცხლად დადგმული სცენა, რომელიც მკაფიოდ და შემზარავი ინტერტექსტუალური დიალოგით არის გადმოცემული რენესანსული ხელოვნების მიმართ. აქ, პაზოლინი ზედმიწევნით აღადგენს ისეთი ხელოვნების ექსტატიკურ, თითქმის ჰალუცინაციურ ფერთა პალიტრებს, როგორებიც არიან როსო ფიორენტინო და იაკოპო და პონტორმო. ამ წმინდა სცენებს თეატრალურობით ავსებს, რაც მყისიერად მიუთითებს მათ კონსტრუირებულ, წარმოდგენით ბუნებაზე². ნაჩვენები ვიზუალური სამყარო აღბეჭდილია მკაცრი, შავ-თეთრი გამოსახულებით, რომელიც ფილმის მთავარ დიეგეტურ რეალობას ქმნის.

ეს მონოქრომული სამყარო გაუფილტრავ ტემპარიტებას, ილუზიისგან განძარცვულ ნედლ მატერიალურ არსებობას განასახიერებს, რომელიც ესთეტიზებული რელიგიური ტილოს მკაფიოდ უპირისპირდება. ეს მკვეთრი ვიზუალური დაყოფა არ არის ზედაპირული სტილისტური არჩევანი; ეს არის კინემატოგრაფიული ენის ნაწილი, რომელიც

1. Azzolina, F. *La ricotta: Pier Paolo Pasolini tra crisi person.* 2020.

2. იქვე

მიზნად ისახავს იმ თანდაყოლილი წინააღმდეგობების წინ წამოწევას, რომელთა გამოვლენასაც პაზოლინი დაუღალავად ცდილობდა. გადასაღებ მოედანს, რომელსაც ორსონ უელსის მიერ შემზარავი ინტელექტუალური ამპარტავნებით განსახიერებელი რეჟისორი ხელმძღვანელობს, პაზოლინი მწვავე ფილოსოფიური და პოლიტიკური განცხადებებისთვის მეტა-კინემატოგრაფიულ სცენად აქცევს. უელსის გმირი ნაკლებადაა რეჟისორი, ის უფრო განსაზღვრული ტიპია — საკმაოდ ცინიკური ფიგურა, რომლის მრავალენოვანი მოსაზრებები ინტელიგენციის შენიღბული კრიტიკის გამომხატველია. ის თანამონაწილე და გულგრილია საზოგადოებრივი უბედურების მიმართ. ინტელექტუალურ კლასზე ეს კრიტიკული ხედვა იტალიურ ლიტერატურაში განმეორებადი მოტივია, იტალო კალვინოს სატირული დაკვირვებებიდან დაწყებული, პიერ პაოლო პაზოლინის უფრო მძაფრი სოციალური კრიტიკით დამთავრებული მის რომანებსა და ესეებში. სამსახიობო დასი, როგორც საზოგადოების მიკროკოსმოსი, სულ უფრო მეტად ზედაპირული ჰედონისტური მისწრაფებებითა და უსაზღვრო მატერიალური მოხმარებით არის განსაზღვრული, ერის ეთიკური საფუძვლების დაკარგვის მძლავრ სიმბოლოდ ფუნქციონირებს.



ამ ეთიკისგან დაცლილ კონტექსტში, სტრაჩი ჩამომხმარ, ფრუსტრირებულ სიწმინდის ფიგურად გვევლინება, რომლის არსებობაც მხოლოდ გადარჩენის ინსტინქტია, თითქმის ცხოველური, იმპერატივით არის განპირობებული. მისი ურყევი ერთგულება მეუღლისა და ოთხი შვილის მიმართ, რომლებსაც უანგაროდ აძლევს თავის მწირ მონაპოვარს, ოჯახური მოვალეობის ღრმა განცდას უსვამს ხაზს, რაც გარემომცველ მატერიალიზმთან მკვეთრ, თითქმის აუტანელ კონტრასტშია. პაზოლინის კინემატოგრაფიული ფუნჯის

მონასში აქ ნაზივ არის თავისი ემპათიით და სასტიკიც თავისი პატიოსნებით: სტრაჩის სასოწარკვეთილი მცდელობა, ქალის კოსტიუმი და პარიკი მოირგოს მეტი საკვების მოსაპოვებლად, შემზარავი, გროტესკული დეტალია, რომელიც აძლიერებს მის დამცირებასა და შიშშილით განპირობებულ არაადამიანურ მდგომარეობას. ადამიანის სასოწარკვეთის ამგვარი სუსტი, შეურიგებელი ასახვა ეხმიანება იტალიელი ნეორეალისტი ავტორების, ჩეზარე პავეზესა და ელიო ვიტორინის ნაშრომებს, რომლებიც მსგავსი სიმკაცრით იკვლევდნენ მშრომელთა და გაჭირვებულთა ცხოვრებას. მისი ცხოველურად მოტივირებული სწრაფვა, მოპოვებული საკვები პრიმიტიულ გამოქვაბულში დამალოს (პრე-სოციალური, თითქმის არქეტიპული სივრცე) ხაზს უსვამს მის იზოლაციასა და დაუცველობას, რაც მას „ცივილიზებული“ საზოგადოების მიღმა ტოვებს. ძაღლის მიერ მისი საკვების აღმოჩენა და შემდეგ შეჭმაც, მისი არსებობის დაუნდობელი სისასტიკის დამანგრეველ, თითქმის ბიბლიურ შესხენებად გვევლინება — სისასტიკის, რომელსაც საზღვარი არ აქვს.

თუმცა, საოცარი და თითქმის აბსურდული გამძლეობით, სტრაჩი, გამოკვების სურვილით, ძაღლს ჟურნალისტს ყველში უცვლის და გამოქვაბულში მიაქვს. ეს ეპიზოდი, სასოწარკვეთილებასა და ხანმოკლე ტრიუმფს შორის რხევით, მარგინალიზებულთა ყოველდღიური, სასტიკი არსებობის ბრძოლის ოსტატური გამოვლინებაა. ბრძოლის, რომელიც თითქმის უხილავია ექსპლუატატორი, მდიდარი კინოსამყაროსთვის.

სივრცეში არსებული ამორფული ჰუმანიზმის გზას მივყავართ სტრაჩის ჯვარცმამდე, რომელიც ქრისტეს ჯვარც-

მის ღრმა და შემზარავი პარალელია, თუმცა მისი ტანჯვა წმინდად მატერიალურ გაჭირვებაშია ფესვგადგმული. პაზოლინის გაბედული სუბვერსია საღვთო იკონოგრაფიის მიმართ, ამ ფილმში ყველაზე რადიკალურია. სტრაჩის ვნება არ არის ღვთაებრივი გამოსყიდვისთვის, არამედ ძირითადი, განუყოფელი საარსებო მინიმუმისთვის, რომელიც სისტემამ მას მოუსპო. ტანჯვის ეს მატერიალისტური ინტერპრეტაცია ეხმიანება ომისშემდგომ იტალიურ ლიტერატურულ სივრცეს, სადაც ავტორები ხშირად იკვლევდნენ ადამიანის მდგომარეობას საარსებო ბრძოლისა და სოციალურ-ეკონომიკური გაჭირვების პრიზმაში. სტრაჩის ადამიანურობა გაშიშვლებულია, ესთეტიზებული დრამაში უბრალო დეკორაციადა ქცეული. მისი უკანასკნელი, სასოწარკვეთილი ფიქრები საკვებს ეხება; მტანჯველი სურვილი, რომელიც აუტანლად მიუწვდომელი რჩება.

ფილმის საბოლოო ირონია ვლინდება, როდესაც სხვა მსახიობები, გროტესკული ცინიზმით, აგროვებენ საკვების ნარჩენებს და ზიზღით უყრიან მას, როგორც „ხარბ ღორს“. ჯვარი, მკაფიოდ მოჩანს უკაცრიელი ბორცვის ფონზე, მასზე სტრაჩის უძრავი გვამი კი, უნაკლოდ ჩაცმული მაყურებლების შეკრებილ ბრბოს დასცქერის, რომლებიც „მოქმედების“ გამეორებას ელოდებიან. მაგრამ სტრაჩი მკვდარია. ის ტრაგიკულად გარდაიქმნა ბიბლიურ გმირად, თანამედროვეობის მსხვერპლად, რომლის სიკვდილმაც, მიუხედავად მისი მიზეზის სიმართლისა, საბოლოოდ მოახერხა ხალხისთვის თვალეზის ახელა. მისი წინა უხილაობა ბრბოსთვის საბოლოო მსხვერპლმა დაარღვია, რაც მისი ღრმა, თუმცა ტრაგიკულად უგულებელყოფილი, ადამიანური არსებობის შემზარავ შესხენებად გვევლინება.

პაზოლინის დეტალიზებული, მაგრამ ურყევი კრიტიკა ომისშემდგომი იტალიის „ამორფული იტალიური კულტურისა და პოლიტიკის“ მიმართ დელიკატური სიზუსტით არის გადმოცემული, რაც მის ღრმა სოციალურ

გავლენას უსვამს ხაზს³. ფილმის კინემატოგრაფიულ ღირებულებას მნიშვნელოვნად აძლიერებს მისი მრავალფეროვანი ტექნიკა. პაზოლინი მიზანმიმართულად უპირისპირებს მიამიტი, კეთილშობილი გლეხის რომანტიზებულ სტერეოტიპს ბევრად უფრო კომპლექსურ და ხშირად სასტიკ რეალობას, თანაც ქრისტიანულ კულტურასთან ღრმა, პიროვნულ და იკონოკლასტურ დიალოგს აწარმოებს. წმინდასა და შებილწულს, სოფელსა და ქალაქს შორის ეს დინამიკური ურთიერთქმედება იტალიური ლიტერატურის სხვადასხვა ნიმუშში მუდმივი ძაფია XIX საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული, ვერგას ვერისტოდან კათოლიკე მწერლების ნაშრო-



მებადმე, რომლებიც მოდერნულობას ებრძვიან. როგორც თვითგამოცხადებული კათოლიკე მარქსისტი, პაზოლინი, ხშირად მკაცრ კათოლიკურ დოქტრინასთან ღრმა დაპირისპირებაში იმყოფებოდა, თუმცა მისი პოეზია და ადამიანის ტანჯვისადმი ხელშესახები, თითქმის ინსტინქტური თანაგრძნობა, მისი შემოქმედების განმსაზღვრელი და მამოძრავებელი ძალა იყო. პაზოლინის ღრმა კავშირი „მესამე სამყაროს კინოსთან“, მისი კინემატოგრაფიის განმსაზღვრელი მახასიათებელია, რაც აშკარად ჩანს ისეთ ადრინდელ ნამუშევრებში, როგორიცაა *მამა რომა* და *აკატონე*.

პაზოლინი მუდმივად ცდილობდა მარგინალიზებული თემების მიერ განცდილი შიმშილისა და სისტემური

3. Pasolini, p.p. Pier Paolo Pasolini. La ricotta (1963) – Sinossi e commenti. Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa.

ჩაგვრის ესთეტიზაციას, იტალიის პერიფერიების მცხოვრებლებს „მიტოვებულ გვამებად“ ასახავდა, რომლებიც ჰეგემონი პოლიტიკური და ეკონომიკური კლასების მიერ ლაპობისთვის იყო მიტოვებული. ეს პერსპექტივა ამყარებს მკაფიო იდეოლოგიურ და ესთეტიკურ შესაბამისობას ბრაზილიურ „სინემა ნოვოს“ მოძრაობასთან. პიტერ ბონდანელა და პატრიკ რამბლი ხშირად განიხილავდნენ პაზოლინის ალევგორიულ მიდგომას მარგინალიზებულთა მიმართ⁴. პაზოლინი გლაუბერ რომას მსგავსად ფიქრობდა, რომ „არც იტალიელ პროლეტარიატს შეუძლია თავისი ნამდვილი გაჭირვება გაუგოს ცივილიზებულ ადამიანს, არც ცივილიზებულ ადამიანს შეუძლია გაიგოს იტალიის პერიფერიაში მცხოვრები ადამიანის გაჭირვება.“⁵ გაგების სირთულე ღრმად არის ფესვგადგმული კლასობრივ და კულტურულ დაყოფაში, ბარიერში, რომლის გადალახვასაც პაზოლინი დაულავდა ცდილობდა თავისი ხელოვნებით. პაზოლინის თეორიული ტექსტები და ნამუშევრები უფრო მეტად გვეხმარება მისი კინემატოგრაფიის გასაგებად — „სემიოტიკური ტერმინოლოგიის გათვალისწინების გარეშე, დღეს შეუძლებელია კინოზე, როგორც გამომსახველ ენაზე, საუბარი.“⁶ რაც მის ცნობილ ესეში პოეტური კინო არის განხილული, არაა მხოლოდ თეორიული დეკლარაცია, არამედ წარმოადგენს პრაქტიკული მოქმედებების ფუნდამენტურ ფილოსოფიურ საფუძველს⁷.

პაზოლინი ამტკიცებდა, რომ კინემატოგრაფიული სემიოტიკა, ხელოვნების სხვა „ენებისგან“ განსხვავებით, „არაფერზე არ არის დაფუძნებული“ — პროვოკაციული მტკიცება, რომელიც მიუთითებს ობიექტური რეალობისა და სუბიექტური გამოცდილების უფრო პირდაპირი, ნაკლებად შუამავალი გამოხატვის უნიკალურ უნარზე. კინოს უნიკალური გამომსახველობითი ძალის ეს იდეა, რომელიც კონვენციური ლინგვისტური სტრუქტურებით არ არის შეზღუდული, პარალელურად პოულობს იტალიურ ლიტერატურულ თეორიის ახალი ნარატიული ფორმების რევოლუციური პოტენციალის შესახებ დისკუსიებში. სწორედ ამ თეორიული პოზიციიდან აგებს პაზოლინი თავის სტრუქტურულ კონცეფციებს, განსაკუთრებით მის რელიგიურ ფილმებში, რომლებიც

თანმიმდევრულად წარმოადგენენ მის ღრმა პოლიტიკური და სოციალური მრწამსის ალევგორიულ ასახვას.

ყველის ქურდში პაზოლინი ავითარებს რომას უნივერსალურ იდეას მესამე სამყაროს სპეციფიკური პირობების შესახებ, თემას, რომელიც მოიცავს იტალიის უგულებელყოფილ პერიფერიებზე დაკვირვებას. რომას აზრი, რომ „ეკონომიკურმა და პოლიტიკურმა სიტუაციამ მიგვიყვანა ფილოსოფიურ ნაკლოვანებამდე და უძლურებამდე, რაც გონებას ასტერილებს და ისტერი-აში გვაგდებს“, ზუსტ ალევგორიულ ასახვას პოულობს სტრაჩის ტრაგიკულ ნარატივში⁷.

ეგზისტენციალური სასოწარკვეთილებისა და სოციალური დამბლის ეს განცდა ღრმად ეხმიანება ღირებულებათა კრიზისს, რომელსაც მრავალი იტალიელი მწერალი თუ რეჟისორი იკვლევდა ომისშემდგომ პერიოდში. შესაბამისად, *ყველის ქურდი* გადმოსცემს მკაცრ რეალობასა და მის ხშირად არაადეკვატურ, თუნდაც ექსპლუატატორულ, მხატვრულ წარმოდგენას შორის, შეურიგებელ ალევგორიულ მეთოდოლოგიას. ის პაზოლინის ურყევი რწმენის მძლავრი დადასტურებაა: ხელოვნება, როდესაც სემიოტიკური სიზუსტით, მორალური რწმენითა და შეურიგებელი პატიოსნებით არის გამოყენებული, ფლობს უნიკალურ უნარს, გამოავლინოს და გააკრიტიკოს მისი ისტორიული მომენტის ღრმად ფესვგადგმული საზოგადოებრივი და სულიერი კრიზისები. ყველის ქურდი არ ამოიზრდება კონკრეტული კულტურული თუ სოციალური იდეიდან. ის ყველა ამბავს რომელიც უნივერსალურია ნებისმიერ დროსა და სივრცეში. ეს არის ამბავი ჩაგვრაზე და პოეზიაზე, რომელიც აუცილებლად მიაგნებს ნებისმიერ წერტილს.

4. იქვე

5. Murphy. 2017.

6. პაზოლინი, პ.პ. პოეტური კინო. ჯენარიელო.

7. Murphy. Pasolini's Cinema of Poetry: The Sacred and the Profane. Alphaville: Journal of Film and Screen Media. 2017.





ხიდის მეორე მხარეს

ბექა მაისურაძე



სამოქალაქო პროტესტის იდეა ხშირად გადაგვაქვს მასშტაბურ ქუჩის მღელვარებებზე, აჯანყებებსა და მასობრივ გამოსვლებზე, მაგრამ რეალურად, თითოეული ცვლილება, ისტორიული ძვრაც კი, შესაძლოა, იწყებოდეს ჩუმად — ერთი ადამიანის შინაგანი დაუმორჩილებლობითა და სიჩუმის დარღვევით. პირველი ნაბიჯით, რომელიც დანარჩენებისთვის გზის გაკაფვას იწყებს.

არის მომენტები, როცა დუმილის გარსი ირღვევა და ჩურჩული ყვირილად გადაიქცევა, გაუცხოება — ერთობად და განცდად, რომ ცვლილება არ არის შორეული ოცნება, არამედ ის ხელშესახები სულიერი იარაღია, რომელსაც ყველა ჩვენგანი ფლობს. ასეთ დროს, მარტოხელა და დაბნეული ხმა, იკვეთება ათასობით სხვა ხმაში და იბადება პროტესტის მძლავრი ხმა, რომელიც ბოჭავს უსა-

მართლობას და იბრძვის თავისუფლებისთვის.

ავა დუვერნეის ფილმი, სელმა, სწორედ იმ ღირებულებებზე საუბრობს, რომლებიც ერთდროულად პირადიცაა და პოლიტიკურიც, ადამიანურიც და მასობრივი წინააღმდეგობის ხერხემალიც. სელმა არ არის მხოლოდ ბიოგრაფიული დრამა მარტინ ლუთერ კინგზე. ესაა ფილმი იმაზე, თუ როგორ შეიძლება უსამართლობას პასუხობდეს არა ძალა, არამედ მტკიცე პრინციპი, არა შურისძიება, არამედ გაბედული თანაგრძნობა.

ფილმი მოგვითხრობს 1965 წლის მოვლენებზე, კერძოდ კი — მარტინ ლუთერ კინგისა და სამოქალაქო უფლებების მოძრაობის მიერ სელმადან მონტგომერიმდე მოწყობილ მარშზე, რომელსაც ერთი მიზანი ჰქონდა — აფროამერიკელთა

ხმის მიცემის უფლების უზრუნველყოფა. რა თქმა უნდა, ისტორიული კონტექსტი უმნიშვნელოვანესია — ფორმალურად, ამერიკის კონსტიტუცია ყველა მოქალაქეს ჰპირდებოდა თანასწორობას, მაგრამ პრაქტიკაში სამხრეთში შავკანიანი მოსახლეობა სისტემურად იზღუდებოდა: ბიუროკრატიული ბარიერებით, დაშინებით, ძალადობით, ძალაუფლების მონოპოლიზებით. კანონი მხოლოდ ქაღალდზე არსებობდა. ამგვარი ასიმეტრია მხოლოდ ძალაუფლების საკითხი არ იყო, ეს იყო ასევე ადამიანურობის უარყოფა.

სწორედ ასეთ გარემოში ჩნდება ის, რაც ფილმში წარმოადგენს პროტესტის არსს — არალეგალური ჩაგვრის წინააღმდეგ განხორციელებულ ლეგალურ წინააღმდეგობას. მარტინ ლუთერ კინგის პრინციპი იყო არა სისუსტე, არამედ შეუპოვრობა; სტრატეგია, რომელიც არა მხოლოდ მორალურ, არამედ პრაქტიკულ ძლიერებად იქცა. კინგი ფილმში წინა პლანზე, მაგრამ სურათი არც ერთი წამით არ გვაჩვენებს, რომ საქმე მხოლოდ ერთ კაცში იყო — პირიქით, ის ღრმად წარმოგვიდგენს კოლექტიური წინააღმდეგობის ძალას. ამაშია მისი პოლიტიკური სიდიადე: პროტესტის სათავე მხოლოდ ერთი ადამიანი არაა, ის საერთო გადაწყვეტილება და საერთო ნაბიჯია.

ფილმის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი ასპექტია ის, თუ როგორ გვაჩვენებს, რომ გმირობა არ არის ზებუნებრივი მოვლენა. მთავარი არჩევანია იდგე იმ ადგილას, მაშინაც კი, როცა იცი, რომ ძალადობა გარდაუვალია.

სელმას ხიდზე მომხდარი თავდასხმა იყო არა მხოლოდ პოლიციის სისასტიკის დოკუმენტური რეპრეზენტაცია, არამედ კინოს ენით დასმული კითხვა: რას ნიშნავს, იყო ადამიანი წონასწორობა დაკარგულ საზოგადოებაში? როგორ დგახარ მშვიდად, როცა ხელისუფლება თავს ესხმის მას, ვინც სიტყვას იყენებს იარაღის ნაცვლად?

და მაინც, რა არის ის ძალა, რომელიც ადამიანს აჩერებს ხიდის შუაგულში, როცა წინ გარდაუვალი ძალადობაა, უკან კი შიშის ფესვები? რა უბიძგებს ადამიანს აირჩიოს დაუცველობა, როცა შეუძლია გაჩუმდეს? ეს არ არის მხოლოდ პროტესტი, ეს არის ერთგვარი გამოცხადება საკუთარი ადამიანობისა, ცნობიერება, რომ საკუთარი ღირსება არ შეიძლება დუმილის ფასად მიღებულ სიმშვიდეში გაცვალოს. სწორედ ამ სიმამაცეშია ძალა, რომელიც არ ექვემდებარება კანონებს, არამედ უბრალოდ ჩვენშია.

სწორედ ამ დროს იბადება ყველაზე რთული სახეობა გმირობისა: გმირობა მაშინ როცა არ იცი, დაგინახავენ თუ არა, გაიგებენ თუ არა, გადარჩები თუ არა, მაგრამ მაინც დგები, მაინც ამბობ სიტყვას — “არა” და აგრძელებ გზას. ალბათ, სწორედ ეს არის ადამიანური ბუნების ყველაზე ნათელი მხარე.

დღეს, როცა უსამართლობა სულ სხვაგვარ ფორმებს იღებს: ციფრულ სივრცეებში, სამუშაო გარემოში, პოლიტიკურ ჩრდილებში და ა.შ. მაინც იგივე კითხვა რჩება: თუ არა შენ, მაშინ ვინ? თუ არა ახლა, მაშინ როდის? სელმას გზავნილი სწორედ ამაშია, არ ელოდო, სანამ ვინმე დაგიძახებს. შენ უკვე გეძახიან და შენი ნაბიჯი იმ გზაზე უკვე იწყებს ახალი ხიდის შენებას.

დუვერნეი გვიჩვენებს მარტინ ლუთერ კინგის სხვა მხარეებსაც. ის არ არის წმინდანი, რომელიც ყველაფერს სწორად აკეთებს. პირიქით: ის უკან იხევს, ეჭვობს, ჩერდება. სწორედ აქ ხდება ნათელი მთავარი გზავნილი: მნიშვნელობა არ აქვს, დაიბადები თუ არა გმირად, გმირობა შეიძლება იყოს არჩევანი და ქმედება, რომელსაც ჩაიღვენ მაშინ, როცა სხვა გზა აღარ დაგრჩება.

ფილმი იდეალურად გვანახებს, როგორ იბადება პროტესტი და ის ჩნდება არა იქ, სადაც ხალხი ყვირის, არამედ იქ, სადაც ადამიანი რწმუნდება, რომ დუმილი უკვე შეუძლებელია. პროტესტი ხშირად იწყება მაშინ, როდესაც მუხლზე ხარ დაჩოქილი, მაგრამ იქვე უნდა გადაწყვიტო ფეხზე ადგომა.

ერთ-ერთი ყველაზე ამაღელვებელი რაც ფილმს აქვს არის რწმენა, რომ ხმა აქვს ყველას და სწორედ ყველაზე “უძლურები”, ყველაზე განაპირა ადამიანები ქმნიან ისტორიას, რომ ცვლილება არ მოდის მხოლოდ ხელისუფლებებიდან ან სასამართლოს დარბაზიდან, ის მოდის ქუჩიდან, ის მოდის ადამიანების ნაბიჯებიდან, რომლებიც ერთად გადადიან ხიდს. ერთ მხარეს ჩაგვრაა — მეორე მხარეს მომავლის შესაძლებლობა და გადაბიჯება ამ ხიდზე. მიუხედავად იმისა, რომ შეიძლება ვერ გადაკვეთო, ეს არის ნამდვილი პროტესტი.

ფილმი არ გვიამბობს მხოლოდ შავკანიანი ამერიკელების ისტორიისა და 1965 წლის მოვლენების შესახებ, ეს უნივერსალური გზავნილია ყველა სივრცეში, სადაც უთანასწორობა ჯერ კიდევ კანონზე მაღლა დგას. ფილმი არაა ხარკი წარსულისთვის, არამედ გზავნილია აწმყოსთვის: ცვლილება არასდროს

დგება თავისით. ის არ მოჰყავთ სახელმწიფოს სათავეში მყოფ ადამიანებს. მას ჩვენ ვქმნით.

და თუ ფიქრობ, რომ შენი ხმა არ ისმის, სელმა გეუბნება — ისმის. თუ გგონია, რომ მარტო ხარ, სელმა გეუბნება — არა ხარ. თუ გგონია, რომ ვერ შეცვლი, სელმა გეუბნება — შეცვლი. ისტორია ზუსტად ასე იცვლება: ერთი ნაბიჯით, ერთი სიტყვით, ერთ ხიდზე გადასვლით.



တၢ်မၤနၢ် တၢ်မၤနၢ်



„დიას, ჩვენ უბოჰისთავი ვიყავით; გარკვეულწილად,

ახლაც ვარ“

ინტერვიუ შან ლუი კომოლისთან:

წინასიტყვაობა დაურთო და თარგმნა ნინი შველიძემ

შან ლუი კომოლის ფუნდამენტური ადგილი კინოს ისტორიაში საკვანძო ტექსტებით უჭირავს — ტექნიკა და იდეოლოგია, კინო/იდეოლოგია/კრიტიკა და ახალგაზრდა მისტერ ლინკოლნი. კომოლის იცნობენ, როგორც ჯაზის მკვლევარსა და კინორეჟისორს, რომელსაც 40 წლის მანძილზე არ შეუწყვეტია კინოს გადაღება. მისი როლი უცვლელია კინოში მარქსისტული თეორიული მიდგომის განვითარების კუთხით, განსაკუთრებით 1968 წლის მაისის მოვლენების შემდეგ.

მის სახელს უკავშირებენ ალჟირის კინოკლუბს, ფრანგულ სინემათეკასა და „კაიე დუ სინემას“ წითელ პერიოდს (1968 — 1973), როცა ბაზენიანელების შემდეგ — რადიკალური, წინააღმდეგობრივი გარდატეხით — ჟურნალის სათავეში ე. წ. ალთუსერეზიანელები ეცევიან (რედაქტორები: შან ლუი კომოლი და შან ნარბონი).

თუკი 1963-1968 წლების „კაიეს“ კრიტიკა მეტწილად კინოანალიზის სემიოლოგიურსა და სტრუქტურალისტურ თეორიებს ეფუძნება — ზურგს უმაგრებს ჟურნალთან კრისტიან მეცის, როლან ბარტის, პიერ პაოლო პაზოლინისა თუ რეიმონდ ბელურის გრძელვადიანი თანამშრომლობა — 1968 წლიდან „კაიეს“ რიგებში ჩნდებიან „ახალბედები“, რომლებიც კინოანალიზის სემიოლოგიურ მიდგომას კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებენ. ყურადღებას მის შემზღუდულობაზე, აბსტრაქტულობასა და აპოლიტიკურობაზე ამბავილებენ; ისტორიული და სოციალური კონტექსტის მოხელოებას უწუნებენ; კაპიტალიზმის გამიზნულ კრიტიკაში უუნაროდ მიიჩნევენ.

ლუი ალთუსერის იდეოლოგია და იდეოლოგიური სახელმწიფო აპარატების გამოჩენა ჟურნალის პოლიტიკურსა და ესთეტიკურ ხედვას რადიკალურად ცვლის. „წითელი კაიე“ ალთუსერთან ერთად კრისტიან მეცის, როლან ბარტის, ჯულია კრისტეასა და ჟაკ დერიდას ნამუშევრების გამოყენებას, კინოს, როგორც ნიშნების სისტემის, ანალიზისთვის იწყებს. ახალი რედაქცია ფსონს რადიკალურ კინომწარმოებლებზე დებს — შან ლუკ გოდარი, ჟან-მარი შტრაუბი, დანიელ ულიე, „ძიგა ვერტოვის ჯგუფი“. იდეოლოგიურ კრიტიკასა და მილიტარისტულ კრიტიკასთან ერთად, ჟურნალში ჩნდება კოლექტიური ავტორობის ფორმებიც — სტატიების ნაწილი ავტორის გარეშე, კოლექტიური პასუხისმგებლობით ქვეყნდება. კაიეს „ლიტერატურული კრიტიკა“ და ენა აქ ნაცვლდება „იდეოლოგიური კრიტიკითა“ და მისი გრამატიკით.

CinExpress გთავაზობთ დანიელ ფეირფაქსის ინტერვიუს ფრანგულ ენაზე შან ლუი კომოლისთან, რომელიც 2012 წელს რამდენიმე ნაწილად გამოქვეყნდა Senses of Cinema-ში.

ინტერვიუ წლების შემდეგ აფასებს „კაიე დუ სინემას“, ერთი მხრივ, ყველაზე რევოლუციურსა და პოპულარულ, მეორე მხრივ, ყველაზე თეორიულსა და „არავლამურულ“ პერიოდს. ინტერვიუში შან ლუი კომოლი იხსენებს რთულ დროს ყველასთვის, კინოს ხალხის ჩათვლით; ერთი რედაქციისა („კაიე დუ სინემა“) და ერთი ქვეყნის ამბავს (საფრანგეთი) უმწვავესი დაპირისპირებების, ადამიანური ტკივილებისა და დატოვებული-მიყენებული ტრილოგიების ფონზე, სადაც 1968 წელი იქცა ერთდროულად დიდი გაერთიანებისა და დიდი დაყოფის ხანად.

1961 წელს, ალჟირიდან კარიჯში ჩამოსვადით.

პარიზიდან რამდენჯერმე წავედი სორბონაში, სადაც ლექციებს ვესწრებოდი. ეს ლექციები ჩემზე დღესაც დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს. დროის უმეტეს ნაწილს სინემათეკაში ვატარებდი. 1961 წლის მიწურულს სინემათეკაში უკვე თითქმის ყოველდღე დავდიოდი. იქვე ჟან ანდრე ფიესკისა და ჟან ევსტაშთან ერთად მეგობრების ტრიო შევექმენით.

ერთ დღესაც ჟან დუშემ შენიშნა, რომ სინემათეკაში ვათენებდით და მე და ჟან ანდრეს შემოგვთავაზა, როგორც ავტორები „კაიე დუ სინემას“ რიგებს შევერთებოდით. ჩემი პირველი სტატია „კაიეში“ ჰოვარდ ჰოუქსის სერჟანტ იორკის (1941) შესახებ 1962 წელს გამოქვეყნდა, პარიზში ჩასვლიდან ერთი წელიც არ იყო გასული. გაოგნებული და მოჯადოებული ვიყავი, ჟურნალისთვის პირველი სტატიის წერისას ძალიან ვლეღავდი.

მანამდე სხვა გამოცემათაგანთან რა დიდი?

არა, იქამდე ლექსებს ვწერდი, მაგრამ არა კრიტიკას. მაშინ ჟურნალის თანაავტორები დუშესა და ერიკ რომერის გარდა, ჟან დომარჩი, ფერეიდუნ ჰოვეიდა და სხვები იყვნენ.

რივეტი ისევ „კაიეში“ იყო?

რივეტი კვლავ მუშაობდა, მაგრამ არა ჟურნალის საქმეებში. იშვიათად წერდა, თუმცა ლოჯისტიკური თვალსაზრისით გარკვეულ როლს მაინც თამაშობდა. ამან აიძულა ჟან დუშე მოვეძებნეთ, მას „კაიეში“ ახალგაზრდული სისხლის შემოტანა სურდა. მე და ჟან ანდრე, რომერმა ძალიან სწრაფად დაგვაწინაურა რედაქციის ასისტენტის პო-

ზიციამდე, ამიტომ ჟურნალზე მუშაობაში უფრო დიდ როლს ვთამაშობდით. შეგირდობის პერიოდი სულ რამდენიმე თვეს გაგრძელდა.

ამ დროისათვის „კაიეს“ საკმაოდ კლასიკური მსოფლმხედველობა ჰქონდა.

ფილოსოფიური განსხვავება არსებობდა. რომერი თავის საკვანძო სტატიებში, მაგალითად, ცელსულიდი და მარმარილო, წერდა, რომ „კაიეს“ გაწეულმა შრომამ კინოს თანდაყოლილი ძალა შესძინა. კინო არ იყო მხოლოდ მეშვიდე ხელოვნება, არამედ ხელოვნება, რომელიც მოიცავდა ყველა დანარჩენ ხელოვნებას და მათზე მაღლა იდგა. ჩვენ უკვე აბსურდულად გვეჩვენებოდა კინოზე მსჯელობის ასე გაგრძელება, ლიტერატურასა თუ მუსიკასთან თანაკვეთის ტრილში. რომერის იდეის მიხედვით, კინოს გააჩნდა გარვეული ავტოკრატიულობა, მისი კომპლექსურობა და სიმდიდრე არ უკავშირდებოდა ხელოვნების სხვა დარგებს, არამედ ამ დარგებმა საკუთარი აღსასრული ჰპოვეს კინოში. ამ ლოგიკამ რომერი დაახლოვა მიშელ მურლეს ჟურნალის *Présence du cinema*-ის აზრებთან.

მაკმაჰონიელების შურნალი.

ზუსტად. ამრიგად, რომერი აღმოჩნდა მემარჯვენე, ღიად ფაშისტური, იდეოლოგიური პოზიციის მქონე ადამიანების გარემოცვაში, რასაც ჟან ანდრეც ეწინააღმდეგებოდა, პირველ რიგში, კულტურული მიზეზებით.

საბოლოოდ, რომერი გაუშვეს და მისი ადგილი სარედაქციო კომიტეტმა დაიკავა რივეტის ხელმძღვანელობით. უნდა აგვერჩია რომერის მხარე და მასთან ერთად წასვლა, ან რივეტი — ჩვენ ეს უკანასკნელი ავირჩიეთ. რივეტთან გაცილებით დიდი კულტურული და ინტელექტუალური კავშირი გვქონდა, მეტ-ნაკლებად ერთ ბანაკს ვეკუთვნოდით. ასე რომ, როცა რივეტი „კაიეს“

რედაქტორი გახდა, მე და ჟან ანდრე რედაქციის ასისტენტებად მუშაობას ვაგრძელებდით.

რედაქციის უფროსი წევრების ნაწილმა მაშინ ჟურნალი დატოვა. „კაიეში“ ისეთი ადამიანები მოვიყვანეთ, როგორც ჟაკ ბონტემპსი და ანდრე ტეშინე არიან; ასევე ჟან ნარბონი, რომელიც ახალი ჩამოსული იყო ალჟირიდან. ასე რომ, ეს იყო პირველი დიდი კრიზისი, რომელიც არჩევანს მოითხოვდა: არჩევანს ბანაკებს, იდეოლოგიებს, კინოს შესახებ აზროვნების გზებს შორის. ჟურნალის მომავალთან დაკავშირებით რივეტის იდეების გავლენის ქვეშ მალევე აღმოვჩნდით. რივეტთან სიახლოვე ძლიერდებოდა, როცა ვხედავდით როგორ წერდა ინტერვიუებს ბულესთან, ბარტთან, ლევი-სტროსთან. მიუხედავად იმისა, რომ რივეტი მეტ-ნაკლებად იმედგაცრუებული ჩანდა, მისი გახსნილობა თანამედროვე აზრის მიმართ უკიდურესად სიმბოლური იყო.

ბარტთან ინტერვიუზე პრეალვადიანი თანამშრომლობა განაკირობა.

ეს დასაწყისი იყო იმ ურთიერთობისა, რომელმაც გაცილებით დაგვაახლოვა ბარტთან, ვიდრე ვინმე სხვასთან. რივეტი რედაქტორად დიდხანს არ დარჩენილა, ჟურნალის რომერისგან გადმობარების პროცესს უხელმძღვანელა და ერთი წლის შემდეგ გემი ჩვენ დაგვიტოვა სამართავად. 1965 წელს, როცა რივეტი წავიდა, მე მისი ადგილი დავიკავე. იმის გათვალისწინებით, რაოდენ გამდიდრდა ჟურნალი თეორიული კუთხით ბარტის, ფუკოს, დელეზის, ალთუსერისა და მისი მოსწავლეების, რანსიერისა და ბალიბარის ნაშრომებით, ეს პერიოდი „კაიესთვის“ ძალზე მნიშვნელოვანია. რა თქმა უნდა, ამ ავტორების ნამუშევრებს ჩვენც ვეცნობოდით. დუშე პირველი იყო ჩვენგან, ვინც დელეზი წაიკითხა. ერთ დღეს ჩვენთან მოვიდა და მითხრა: „ახლახან წავიკითხე შესანიშნავი წიგნი, სახელად პრუსტი და ნიშნები, რომლის ავტორიც ვინმე დელეზიაო“.

1960-იან წლებში ახალი კინოს გამოჩენასთან

ერთად „კაიემ“ ბრძოლის ახალი სფეროც აღმოაჩინა. რივეტის მონაზონის (La Religieuse, 1965) აკრძალვამ სკანდალური გაგვხადა და ჩვენც ბრძოლის ფრონტზე აღმოვჩნდით. „კაიე“ ფილმების აკრძალვის წინააღმდეგ საბრძოლო ორგანოდ იქცა. ვაწყობდით საპროტესტო აქციებს, ვწერდით წარმოდგენილად ბასრ სარედაქციო სვეტებს. „აქტივისტებად“ ვიქცეით, სრულიად მობილიზებული ვიყავით.

პირველი უთანხმოება დანიელ ფილიპაჩისთან სწორედ ამ დროს მოხდა, რადგან მონაზონის აკრძალვამ გოდარს უბიძგა მორიგი სვეტი დაეწერა (რომელიც მან არ დაასრულა, დასრულება მე მომიხდა). ეს ის ცნობილი ტექსტია, რომლითაც მან ანდრე მალროს, მაშინდელ კულტურის მინისტრს მიმართა.

როდესაც ფილიპაჩიმ ტექსტი წაიკითხა, მისთვის ეს ყოველგვარი საზღვრის გადალახვას ნიშნავდა. ნომრის გავრცელება შეაჩერა და გვთხოვა, სხვა, ნაკლებ ბასრი რედაქტორის სვეტი დაგვეწერა, რასაც დავთანხმდით. ახალი გამოცემა ხელახლა დაბეჭდეს, რედაქტორის სვეტით, რომლის ტონიც შევვამსუბუქებინეს. ეს ფილიპაჩისთან პირველი შეტაკება იყო და სწორედ მაშინ მივხვდით, რომ გაზეთების მაგნატს თურმე აქვს საშუალება, თავს საკუთარი ნება მოგვახვიოს.

ასე მივედით 1966 წლამდე, როცა გამოჩნდნენ პირველი კინოფესტივალები, რომლებიც ხაზგასმით ალაპარაკდნენ „ახალ კინოზე“.

ვფიქრობ, რომ იმ დროისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ფიგურა თქვენთვის პიარ კაოლო კაზოლინი იყო.

პაზოლინიმე მეტადაც კი, საერთოდ რეჟისორებს შორის ყველაზე მეტად მოგვწონდა და მხარს ვუჭერდით ფილიპ გარელს, Marie pour memoire (1967) და Anémone (1966). პაზოლინი ჩვენთვის მნიშვნელოვანი იყო როგორც მოაზროვნე, როგორც კინოთეორეტიკოსი. პესაროს ფესტივალზე მნიშვნელოვანი მრგვალი მაგიდა მოეწყო

პაზოლინის, კრისტიან მეცის, ლუკ მულეტისა და სხვებთან ერთად, სადაც პაზოლინიმ წაიკითხა თავისი კომუნიკე „პოეტური კინოს“ შესახებ, რომლის გაგება დღემდე ძალიან მიჭირს. მართალია, პაზოლინისთან ძალიან კარგი ურთიერთობა გვქონდა, მაგრამ ამას გარდა, ჩნდებოდა „ახალი კინო“: ბერტოლუჩი, ბელოკიო, სკოლიმოვსკი, იანო, რომა, შტრაუზი, კვებეკელი რეჟისორები.

ასე რომ, 1967 წელს „კაიეს“ ძაღლები სრულად მობილიზებული იყო ახალი კინოს დასაცავად. კაიეს პირველი კვირეული (Semaine des Cahiers) 1967 წელს შედგა. აქ, ჩვენ შევესწარი „ახალი კინოს“ დაბადებასა და მის პირველ აურზაურს; ვწერდით ყველაფერზე, რეჟისორებისგან ინტერვიუებს ვიღებდით, არც კლასიკურ ამერიკულ კინოს ვივიწყებდით. გვიკვირდა, რომ ფილმები, რომლებზეც ვწერდით, დისტრიბუციაში ვერ ხვდებოდნენ. პარალელურად, დისტრიბუტორებიც გავხდით. რამდენიმე წელი ვიმუშავეთ „ახალი კინოს“ მოგზაური ვაჭრებივით, რადგან კინო, რომელზეც ვწერდით უცნობი იყო ყველასათვის.

1967 წლის „კაიეს“ ფურცლებზეც კი, პოზიციების მთელი სერიის ამოკითხვა შეიძლება. „ახალი კინოს“ დაცვამ ბუნებრივად მიგვიყვანა გავრცელების საკითხებსა და წარმოების პირობებზე ფიქრამდე. ჩვენი აღქმის საზღვრები თანდათან გაფართოვდა და კინოს ეკონომიკაზე ფიქრამდე მივედით. გაჩნდა ემბრიონული ჩანასახი იდეისა, რომ კინემატოგრაფიული ფორმები პოლიტიკურ განზომილებებს ატარებს.

თუკი არსებობს რაიმე კავშირი თქვენსა და თქვენს წინამორბედას შორის „კაიეში“, ეს ალბათ მორალური განვითარების ქონაში მდგომარეობას ფორმასთან, ტექნიკასთან მიმართებით.

ფორმა ეთიკასთან კავშირშია, ესთეტიკა არ შეიძლება განცალკევდეს ეთიკისგან. არის რივეტის ცნობილი სტატია კა-

პოში გადაღებული თვალთვალის შესახებ (ჯილო პონტეკორვო, 1959). უნდა ვაღიარო, რომ ჩვენ ოდესღაც ძალიან ბაზენიანელები ვიყავით, მაგრამ ბაზენი

უფრო რთულია, ვიდრე ხალხის აღქმაში. ბაზენი წერდა, რაღაც ისეთს, რაც მხოლოდ წინააღმდეგობრივი კი არ იყო, ხსნიდა სივრცეს მომავალი განხილვისთვის. ბაზენი მეტად მაინტერესებდა, როგორც თეორეტიკოსს, ვიდრე კრიტიკოსს. ის შესანიშნავი კრიტიკოსია, ალბათ საუკეთესო, ვისაც ოდესმე უარსებია, მაგრამ ამავდროულად, ჩემთვის უფრო საინტერესო მისი თეორიაა, ვიდრე კრიტიკა.

თქვენსა და ბაზენს შორის უფრო მათი ნათესაობაა, ვიდრე წინააღმდეგობა. თქვენ არავითარ შემთხვევაში არ ხართ "ანთიბაზენალი", რომორც ამას ბავრი იტყოდა კიდეც.

ჩემი სიმპათია ოპოზიციურობიდან მომდინარეობს, რაც საინტერესოა. ბაზენის კრიტიკამ მასთან ძალიან დამახლოვა. ეპითეტი „იდეალისტი“, რომელიც ჩვენ ვუწოდეთ და ჩვენთვის ერთგვარი ბოლმის გამჟღავნება იყო, უპირატესობას ისევ ბაზენს ანიჭებდა. იმის თქმა, რომ „ბაზენი იდეალისტი“, რა თქმა უნდა, ზედმეტად იოლი გზა იყო მისი აზრებისგან დისტანცირებისთვის. თუმცაღა, მე ძალიან კრიტიკული ვარ მის მიმართ.

ბაზენის აზროვნებას ძალიან დიდი ლექსიკონი იყო.

ნამდვილად, ბევრ რამეს ან ნეგატიურად უყურებდა, ან პოზიტიურად.

გადავიდეთ 1968 წელსა და ლანგლუსსა და სანგლუსს...

ლანგლუსს საქმე გახმაურდა თუ არა „კაიე“ კიდეც ერთხელ გახდა ანრი ლანგლუსს თანამდებობიდან გათავისუფლების თავიდან ასაცილებელი ბრძოლის შტაბი. ასობით კინორეჟისორი გავაერთიანეთ

მთელს მსოფლიოში. ამას დიდი დრო დასჭირდა, დიდი ენერგია და საკმაოდ ბევრი საერთაშორისო სატელეფონო ზარიც (გადახდილი ფილიპაჩის მიერ). ბრძოლა ძალიან მძიმე იყო, რადგან პირდაპირ ხელისუფლებას, სახელმწიფო ძალას ვუპირისპიდებოდით. იმის გათვალისწინებით, რომ მაღრო იყო კულტურის მინისტრი, სიტუაცია აბსურდული ჩანდა. იყო დემონსტრაციები, შეტაკებები, არეულობები, ძალადობრივი კრიზისი და „კაიემ“ მასში გადამწყვეტი როლი შეასრულა. სახელმწიფოსთვის შეუძლებელი ხდებოდა ლანგლუს თანამდებობაზე აღდგენაც, რამაც მეტწილად განაპირობა ჟურნალის პოლიტიზირება.

სახელმწიფოს ღიად დავუპირისპირდით, რაც ჩვენთვის ჩვეულებრივი ამბავი იყო მონაზონის აკრძალვის დღიდან. ამჯერად კი მთელი კინემატოგრაფიული პრაქტიკა ცეცხლქვეშ მოექცა. ჩვენთვის ლანგლუა აბსოლუტური გენიოსი იყო. გოდარის *Historie(s) du cinéma* პირდაპირ ლანგლუადან მოდის.

ეჭვქვეშ ვაყენებდით როგორც სახელმწიფო ძალაუფლებას, ისე კომერციულ ინტერესებს. ვაცნობიერებდით სახელმწიფოს კომერციული ხასიათის მცდელობას კონტროლი დაეწესებინა სინემათეკაზე. მოგვიანებით, ორი თვის შემდეგ, მაისის მოვლენებიც დაიწყო. იმის გათვალისწინებით, რომ ლანგლუას საქმის დროს, რომელიც მოვიგეთ, უკვე მანიაკი აქტივისტები ვიყავით, ძალიან სწრაფად გავიაზრეთ ახალი მოვლენების მნიშვნელობაც. დავრეკეთ ფრანგ მშრომელთა გაერთიანებასთან (CGT) დაკავშირებულ კინოტექნიკოსთა და მუშაკთა ფედერაციაში, რომელმაც შემოგვთავაზა, *États généraux du cinéma* მოგვეწყო ლუი ლუმიერის დარბაზში. „კაიეს“ მთელი გუნდი — მათ შორის ყოფილი წევრებიც კი — მობილიზებული იყვნენ, გადაღებები შეწყდა ოთხი-ხუთი კვირით, დაიწყო უწყვეტი დებატები და დაპირისპირება, რომელიც დღეების განმავლობაში გრძელდებოდა. ჩვენ მოვითხოვდით, რომ კანის კინოფესტივალი, რომელიც იმ დროს იმართებოდა, შეჩერებულიყო, და საბოლოოდ, შეჩერდა კიდეც.

États généraux დისკუსიის მუდმივ ფორუმად იქცა. მოგვიანებით, დემონსტრაციებისას, ჩვენ კონტიგენტის სახით გამოვიყვანეთ *École Louis Lumière*.

თქვენ უზუალოდ მონაწილეობდით აქციაში?

დიახ, ბანერებითა და ყველაფრით, რაც საჭირო იყო!

ღამე ბარიკადაზე იღაქით?

დიახ, ჩვენც ისე ვმონაწილეობდით ბარიკადაებში, როგორც ყველა. ხეტილისას, რომელიც ჩვენთვის დამახასიათებელი იყო,

ერთხელ *École Normale Supérieure*-ში აღმოვჩნდი, რომლის კუთხეშიც სიტუაციონისტები იკრიბებოდნენ. ვლაპარაკობდით, ძალიან ვმეგობრობდით, მაგრამ ამავე დროს იყო მტკიცე სხვაობა ჩვენს შორის, რადგან, ბოლოს და ბოლოს, ჩვენ არ ვიზიარებდით სიტუაციონისტების პოზიციებს.

იმ დროს შეუმჩნეველი იყო, მაგრამ მოგვიანებით გაირკვა, რომ სიტუაციონისტებმა დიდი გავლენა მოახდინეს თქვენს თეორიაზე.

სინამდვილეში, როცა სპექტაკლის საზოგადოება გამოვიდა, დაგვიანებით წავიკითხე და არა გამოსვლისთანავე. ეს წიგნი, რომლის მთავარი მიზანი მხატვრული პროდუქტის მთლიანობის ლიკვიდაციაა,

გზად წამოგვეწია. საპირისპიროდ, ჩვენ ყოველთვის ვცდილობდით დავგემტკიცებინა, რომ გაუცხოების პირობებშიც კი, არსებობდა დისტანცირების, ასახვის, საგნების დიალექტიკის შესაძლებლობა — ეს ყველაფერი უარყო დებორმა უკიდურესად ძალადობრივი გზით. მჯერა, რომ ტექსტი ახალგაზრდა მისტერ ლინკოლნი ამაზე პასუხია. დებორისავით, ეს ფილმი იდეოლოგიური გაუცხოების მაგალითია, ჩვენ კი შევეცადეთ გვეჩვენებინა, რომ საქმე გაცილებით რთულადაა.

ÉTATS GÉNÉRAUX რომ დაჰყარა- ნდა...

მოსაზრება, რომ საჭიროა კინოს ფუნქციონირების, კინემატოგრაფიული წესრიგის გარდაქმნა, სწორი იყო და არსებითი. მაშინ ბევრმა ტექნიკოსმა დაიწყო საკუთარი პრაქტიკის, საქმის კეთების გზების ეჭვქვეშ დაყენება. წარმოიშვა იდეა, რომ სპექტაკლშივე, როგორც გაუცხოების პირობებში, არსებობდა ბრძოლისა და იმის გაგების შესაძლებლობა როგორ გამოიყენო საკუთარი ხელსაწყოები, რათა წინააღმდეგობა გაუწიო ყველაზე გამაუცხოებელ სპექტაკლში მოხვედრას. ჩვენ მივედით მნიშვნელოვან დასკვნამდე: კინოპრაქტიკა თამაშში აყენებს ისეთ ძალებს, რომლებიც სრულად არ ემთხვევა გარემომცველ იდეოლოგიას. ეს იდეა მივივიწყეთ „კაიეს“ გვიანდელი იდეოლოგიური განვითარებისას, მაგრამ ჩემთვის ეს აბსოლუტურად ცენტრალური იდეაა. რასაც დღემდე ვემხრობი ჟურნალის ამ პოლიტიკურად, მემარცხენე პერიოდიდან, არის მეტი აქცენტი პრაქტიკაზე. გადაწყვეტი კითხვაა: „როგორ ხდება ეს?“ თქვენ არ შეგიძლიათ იდეოლოგიური კრიტიკა დააყრდნოთ ფილმში გამოკვეთილ დისკუსიას, რომელიმე განცხადებას და არც კინორეჟისორის პირად ისტორიას, არამედ პირიქით, პრაქტიკაზე უნდა იყოს დაფუძნებული. სერჟ დანეი ამბობდა ხოლმე: „როდესაც კინორეჟისორს ვხვდები, ვეკითხები: რას აკეთებ დღეს? როგორ ატარებ დროს? ვის უყურებ? სად დადიხარ?“ ინსტიტუტების მემარცხენე კრიტიკამ ეს ასპექტი სრულად აღმოფხვრა. როცა დაკითხავთ ადამიანებს მათი რეალური პრაქტიკის შესახებ, თქვენ იგებთ მათი აზრების გავლენას მათსავე კინოზე. მაშინაც კი, თუ ვინმე თვლის, რომ მემარცხენეა, შეიძლება საბოლოოდ გადაიღოს ფილმი, რომელიც სულ არ არის მემარცხენე. უცებ წარმოიქმნება წინააღმდეგობა ფილმის გადაღების წესსა და სამყაროს შესახებ აზრებს შორის, რომლებიც შეიძლება გაგაჩნდეთ.

ჩემი მეგობრობა ანდრე ს. ლაბარტთან მაშინ განახლდა. ყველა მოქმედმა ფაქტორმა სიცარიე-

ლეში აღმოჩენის ძველ განცდამდე მიგვიყვანა. ჩვენ მივიღეთ კოლექტიური გადაწყვეტილება, არ გადაგველო 1968 წელი. ეს გადაწყვეტილება იყო აბსურდულიც და ლოგიკურიც, რადგან გვეგონა, რომ ყველაფერი, რაც ხდებოდა, გაცილებით მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე გადაღება. რომ ვუღალატებდით, თუკი გადავიღებდით. ვეთანხმები ბლანშოტს, რომელმაც თქვა, რომ ვერ გამოერკვა, როგორ უნდა დაეწერა იმაზე, რაც ამდენად აღემატებოდა მწერლის შესაძლებლობებს. რომ არ იცოდა როგორ ემოქმედა ისე, რომ ამ მოქმედებას არ შეეწირა იმპროვიზაციის სული, ბრძოლა და ა. შ. ასე რომ, მე და ლაბარტი ყოველდღე დავდიოდით École des Beaux-arts-ში. ერთ დროს ჩვენ გაცილებით ახლოს ვიყავით ვიზუალურ არტისტებთან, რომლებიც პლაკატებს ქმნიდნენ, ვიდრე კინორეჟისორებთან! აშკარა იყო, უდიდესი დაძაბულობა არსებობდა.

ფრანგული კინო არ არის ოჯახი. ანდა, თუკი ოჯახია, ეს ის ოჯახია, რომლის წევრებსაც ეზიზღებათ ერთმანეთი. და სიძულვილი არის ის, რაც აერთიანებთ. მაშინ ჩვენი სიძულვილი გამოჩნდა. ყოველდღე ვსაუბრობდით ადამიანებთან, რომლებიც არ მოგვწონდა, რომლებიც ზოგჯერ გვეზიზღებოდნენ კიდევ და ნამდვილ მტრებადაც მივიჩნევდით. ეს იყო Estates General-ის გაურკვევლობა. რევოლუციის ქარები საკმარისი არ აღმოჩნდა წინააღმდეგობების აღმოსაფხვრელად. გამძაფრდა ყველასგან მოწყვეტის, დისტანციური ყოფნის განცდა — კარგისა და ცუდისგანაც.

ასე გადავწყვიტეთ ბოლოს Les deux Marseillaises გადაგველო.

მაისის ბოლოს?

მაისის შემდეგ. ერთ-ერთ ნაწილში ნაჩვენები იყო დე გოლის გამოსვლა, რომელმაც მაისის მოვლენებს ფაქტობრივად წერტილი დაუსვა. რამდენიმე კვირის განმავლობაში ვიღებდით, მაგრამ არჩევნების ჩატარების გადაწყვეტი-

ლება უკვე მიღებული იყო. ასე რომ, ჩვენ უკვე ნაწილი ვიყავით ამ ლოგიკის — „არჩევნები = ლალატს“. ლიბერტარიანული სულისკვეთება, წინა წლებში ყველაში მომწიფდა. პარადოქსულია, მაგრამ ჩემმა ახლო მეგობარმა ჟან-ანდრე ფიშიმ არ მიიღო ეს ანტიავტორიტარული შემობრუნება. 1968 წლის მაისის ერთ-ერთი ბოლო მარშის დროს დავიშალეთ, როცა ქუჩაში მითხრა: „წვრილბურჟუა ხარ, ჩვენ უნდა მივიღოთ მონაწილეობა მოძრაობაში“. ჩვენთვის 1968 წელი უპირველესად ანტიავტორიტარული გამოცდილება იყო. Estates General ერთად მოვაწყვეთ, მაგრამ ძალიან სწრაფად CGT-ს, ანტი-PCF-ის პოზიციებამდე მივედით.

საინტერესოა, მაღავე შეუერთდით PCF-ს.

მაისში ჟურნალი უკვე პოლიტიზებული იყო, რადიკალურიც კი. 199-ე ნომერში ვახსენებდით Estates General-ს, ხოლო 200-ე ნომერი ლანგლუას საქმესა და

მაისში მომხდარ ამბებს ეხებოდა. ამ მომენტიდან ჟურნალის მფლობელთა ჯგუფთან რთული ურთიერთობა გვქონდა. 1968 წელს, ჩვენ შორის ურთიერთობა მალე გაუარესდა და დაიწყო ჟურნალის შეძენის პროცესი. ჟურნალის ყიდვა მოგვიწია ფილიპაჩისგან, რომელიც, უნდა ითქვას, ძალიან დაინტერესებული იყო გაყიდვით და გადაჭარბებულ ფასს არ ითხოვდა. „კაიესთან“ ასოცირებულმა ჯგუფის უფროსმა წევრებმა, ტრიუფომ, გოდარმა და რამდენიმე სხვამ მოახერხეს ჟურნალის შეძენა.

ეს მოგვიანებით მოხდა, 1969 წელს, მას შემდეგ, რაც უკვე გამოვიდა კინო/იდეოლოგია/კრიტიკა.

დიახ, ზუსტად. მე და ნარბონიმ დავიწყეთ მარ-

ქსისტული გავლენით ტექსტების წერა, რამაც გარდაუვალი გახადა ფილიპაჩისთან ჩვენი განქორწინება. ასე რომ, ჩვენ ხელახლა დავიბრუნეთ „კაიე“ და ამ დროს ჩვენი დამოუკიდებელი გუნდი იყო ყველაზე ძლიერი, ყველაზე შეკრული. ეს იყო დრო, როცა ყველაზე მეტს ვმუშაობდით — ეს იყო „კაიეს“ თეორიული მუშაობის ხანგძლივი პერიოდი.

როგორ განვითარდა თქვენი ერთგულება მარქსიზმის მიმართ?

აღთუსერის როლი გადამწყვეტი იყო. ჩვენ ყველა აღთუსერიანელები ვიყავით. უამრავ მიმდინარეობას შორის, რომელიც ჩამოყალიბდა 68 წლის მაისში,

ჩვენ ყველაზე დიდი სიახლოვე აღთუსერიანელებთან ვიგრძენით. რატომ? იმიტომ, რომ თეორეტიკოსები იყვნენ. მოგვიანებით, კვლავაც ამ ხაზს გავუყევით — ჩვენ არ დავგვიმთავრებია Gauche Proletarienne-ით, მაოისტური პარტიით. ბოლომდე დავრჩით ნეო-აღთუსერიანელებად ან პოსტ-აღთუსერიანელებად. ვფიქრობ, აღთუსერი მნიშვნელოვანი ჩვენთვის 1969 წელს გახდა, როდესაც მარქსისტულ ჟურნალში Pensée გამოჩნდა მისი სტატია — იდეოლოგია და იდეოლოგიური სახელმწიფო აპარატები.



საუბარი რაიმუნდო გლეიზართან: კინო, რომორც კონტრ-საინფორმაციო ინსტრუმენტი

თარგმნა ალექსანდრე გაბელიამ



გთავაზობთ, ტომას გუტიერეს ალეს¹ საუბრიდან ამონარიდის თარგმანს რაიმუნდო გლეიზერთან, რომელიც პესაროს საერთაშორისო ფესტივალზე ჩაიწერა, 1973 წელს.

არგენტინელი კინორეჟისორი ვარ; 1963 წლიდან ვიღებ ფილმებს, თითოეული მათგანი ლათინური ამერიკის პოლიტიკურ და სოციალურ მდგომარეობას ეხება. ვცდილობ ვუჩვენო, რომ ჩვენს კონტინენტზე ღრმა სტრუქტურული ცვლილებების მოტანის მხოლოდ ერთი გზა არსებობს: სოციალისტური რევოლუცია. როგორც ჩემთვის ჩანდა: „რევოლუცია უნდა იყოს სოციალისტური, თუ არა, ის იქნება რევოლუციის პაროდია.“

1. ტომას გუტიერეს ალეს (1928 – 1996) — კუბელი რეჟისორი და სცენარისტი; კუბური რევოლუციური კინოს (ხშირად მოიხსენიებენ ტერმინებით - "მესამე კინო" და "არასრულყოფილი კინო") ერთ-ერთი მთავარი თეორეტიკოსი და ავტორი. გადაღებული აქვს ოცზე მეტი მხატვრული, დოკუმენტური და მოკლემეტრაჟიანი ფილმი, რომელშიც რევოლუციის ერთგულების გარდა, ქვეყნის სოციალურ, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ მდგომარეობას აკრიტიკებდა. მისი ყველაზე ცნობილი თეორიული ტექსტია, „მაცურებლის დიალექტიკა“, რომელიც ნეოკოლონიალიზმსა და დომინანტურ კინოს აკრიტიკებს და ალტერნატიული, წინააღმდეგობრივი კინოს მნიშვნელობაზე საუბრობს.

ჩვენი, როგორც რევოლუციონერებისა და პოლიტიკური კინემატოგრაფისტების მისიაა, შევუერთდეთ სახალხო ბრძოლას და მასში ჩვენივე იდეოლოგიური წვლილი შევიტანოთ. ჩემს ქვეყანაში, არგენტინაში, შეუძლებელია სისტემის ფარგლებში ფილმების გადაღება, რადგან ცენზურა მოქმედებს არა მხოლოდ პოლიტიკურ ფილმებზე, არამედ ადამიანურ ურთიერთობაზეც. ამიტომ, გვირჩევნია ფილმების გადაღება სისტემის მიღმა და მათი ადამიანთა მცირე ჯგუფებისთვის ჩვენება. ფაქტი, რომ ეს ჯგუფი მცირეა, არაა მნიშვნელოვანი; გასულ წელს, როცა კორდობაში სტუდენტებმა უნივერსიტეტი დაიკავეს, ცეცხლის საათი 3000-მა ადამიანმა ნახა. ეს გამონაკლისია. უფრო ხშირად, 20 კაციანი ჯგუფი გვყავს, მაგრამ ვფიქრობ, სჯობს 20 კაცს გადავცეთ მკაფიო აზრი, ვიდრე ათასობით ადამიანს დამაბნეველი იდეები. ასე, მაშინ ვიმოქმედებდით, თუ ვიმუშავებდით სისტემისთვის.

მინდა ვისაუბრო პირად გამოცდილებაზე. ბევრი მეგობარი მყავს, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს „პროგრესული“, სოციალიზმისთვის მებრძოლი. ისინი ყოველთვის ცდილობენ ინდივიდუალურად მუშაობას, ფიქრობენ, ცნობიერების სირთულეებსა და ინტელექტუალების ადგილზე სახალხო ბრძოლაში.

ბევრმა მათგანმა გადაიღო ფილმი, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს ლათინური ამერიკის კინო. ამ ინდივიდუალური თუ ჯგუფური გამოცდილებებიდან, პოზიტიური ვერაფერი მივიღეთ და აქ, საკუთარ თავსაც მოვიპოვეთ. ეს იმიტომ ხდება, რომ ფუნდამენტური პრობლემა ფილმის გადაღებისას არის მისი საბოლოო მაცურებელი. ყველას უფიქრია ამ პრობლემაზე; როგორ მივალწიოთ რაიმეს საფუძველს, ჩვეულებრივ ადამიანებს, არა მხოლოდ თეორიულად, არამედ პრაქტიკულადაც; მნიშვნელოვანია, ხალხისთვის ფილმების გადაღება და ამისათვის კონკრეტული მეთოდის გამოცდნა.

თეორიაზე სამუდამოდ შეიძლება ვისაუბროთ, მა-

გრამ პრობლემა ისაა, როგორ მივალწიოთ რეალურ ადამიანებამდე, მშრომელთა კლასამდე, ქარხნებში დაავადებულ ადამიანებამდე. ისინი, სულ მცირე, მხარდაჭერას იმსახურებენ. საკუთარი შემოსაზღვრულობის მიუხედავად, როგორც საშუალო კლასის ინტელექტუალების, უნდა შევიტანოთ წვლილი მათ გათვითცნობიერებაში და გადავცეთ მკაფიო გზავნილები. გავიაზრეთ, რომ საბაზისო იყო კონტაქტი ხალხთან, რომელიც ყოველდღე იბრძოდა ქუჩებში. აქამდე მათთან კონტაქტი არ გვქონია.

1969 წელს, დავინახეთ, როგორ უპირისპირდებოდა მშრომელთა კლასი ყველას: სამხედროებს, ბიუროკრატებს, პროფკავშირებს და შესაძლოა ჩვენამდეც მოსულიყვნენ, თუ პატერნალისტურ დამოკიდებულებას არ შევიცვლიდით. ჩვენ, ან არ გვემისა მშრომელთა კლასის, ან მათი სახელით ვლაპარაკობთ იმგვარად, რომ ამას არავინ გვეკითხება. სტრატეგიული შეცდომაა ხალხის ბრძოლისგან გამოყოფა. ეს, ჯერ კიდევ ყველაზე ცუდი იდეაა იმ ინტელექტუალისთვის, რომელსაც სურს წვლილი შეიტანოს რევოლუციაში.

მჯერა, რომ სწორედ ამიტომ არის გადამწყვეტი პოლიტიკური ორგანიზაციის გაერთიანება, ორგანიზაციის, რომელსაც ექნება ძალაუფლების მიღწევის კონკრეტული გეგმა. ეს არის რევოლუციონერი კინორეჟისორის მისია; სხვა ყველაფერი უბრალოდ საუბარია. სხვა ყველაფერი უბრალოდ ყბედობაა.

არ ვიცი, გასაგებია თუ არა რასაც ვამბობ. „ბაზის კინოში“ ² რამდენიმე თვე ვცდილობდით ტექნიკური პრობლემების გადაჭრას, სხვა დანარჩენზე არც კი გვიფიქრია: სად განგვევითარებინა და დავემონტაჟებინა ფილმი, ვინ გააკეთებდა ამას და ა. შ. როგორც კი ეს ტექნიკური პრობლემები მოგვარდა, მივხვდით, რომ ჩვენი მუშაობა, როგორც „ბაზის კინოს“, არ დასრულდებოდა იქამდე, სანამ არ შევუერთდებით კონკრეტულ პოლიტიკურ ჯგუფს, არგენტინაში ძალაუფლების მოპოვების რეალური გეგმით. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ჩვენ ვერ ვიქნე-

2. კინორეჟისორთა კოლექტივი და სადისტრიბუციო ქსელი, რომელიც რამონდო გელინგერმა დაარსა არგენტინაში. ჯგუფის მუშაობა რევოლუციურ ფილმებზე და მშრომელი კლასის აუდიტორიას სოციალური და პოლიტიკური გამოღვივებისკენ მოუწოდებდა.

ბით პოლიტიკური რეჟისორები; ვიქნებით დილეთანტები, მოწყვეტილი ხალხის ეროვნული პროექტისგან.

რა გავაკეთეთ „ბაზის კინოში“, გარდა ფილმის, *მოკლავატეები* გადაღებისა და დისტრიბუციისა? შევქმენით სამი განყოფილება. პირველი ორი აწარმოებს ფილმებს, ხოლო მესამე მუშაობს გრაფიკულ მასალებზე. როდესაც ერთი ჯგუფი აწარმოებს, მეორე დისტრიბუციაზე მუშაობს და პირიქით. ვფიქრობთ, რომ საკუთარი კინოთეატრების არსებობა ძალიან მნიშვნელოვანია, ამიტომ ვაშენებთ პატარა თეატრებს, რადგან ფილმს მხოლოდ მაყურებელი ასრულებს. თუ ფილმი მისი იდეოლოგიით მკაფიო და რევოლუციურია, ხალხამდე უნდა მიაღწიოს; უნდა გავრისკოთ და მივიტანოთ ეს ნამუშევრები ამ ადამიანებამდე, ისევე როგორც ვრისკავდით სიცოცხლეს მიწისქვეშა გადაღებების დროს.

კინო ბურჟუაზიის ინსტრუმენტი; ის ამ მიზნით შეიქმნა; ფილმის საყურებლად გვჭირდება კინოთეატრი, პროექტორი და ა. შ. არსებული მდგომარეობა შეუძლებელს ხდის ფილმის ჩვენებას ქარხანაში, მშრომელთა კლასისთვის. ჩვენ, ჯერაც არ გვაქვს შემუშავებული საშუალებები, რომლის დახმარებითაც ფილმს მშრომელთა კლასის ინტრუმენტად ვაქცევთ. სწორედ ამიტომ ვაშენებთ თეატრებს, სამეზობლოში არსებული ნებისმიერი მასალით: ხით, ლითონით და ა. შ. უკვე გვაქვს 200 კაციანი კინოთეატრი და მას ჰქვია „ბაზის კინო“ (Cine de la Base). ვგეგმავთ კიდევ 50 კინოთეატრის აშენებას. ასევე, მნიშვნელოვანია გვექონდეს საკუთარი სადისტრიბუციო ქსელი.

დაბოლოს, როდესაც ვამბობთ კინო არის ინსტრუმენტი, ვგულისხმობთ, რომ კამერა არა საბრძოლო იარაღი, არამედ კონტრ-საინფორმაციო ინსტრუმენტია. სწორედ ესაა ამ ტიპის კინოს ღირებულება.



კინორეჟისორების და სა- ხალხო მთავრობის პოლიტი- კური მანიფესტი (ჩილა, 1970)

„სახალხო ერთობის კინო-კომისიის» (*Comité de cine de la unidad popular*) მანიფესტი დაიწერა 1970 წელს, ჩილეს სოციალისტური პარტიის წევრის, სალვადორ ალიენდეს „სახალხო ერთობის“ (Unidad Popular) ლიდერად არჩევის შემდეგ. მანიფესტი აცოცხლებს იმ დროის უტოპიურ მარქსისტულ სულს, რომელიც მოუწოდებდა ჩილელ ხალხს იმგვარი ავთენტური ახალი კინოს შექმნისკენ, რომელშიც მმართველი კლასების იდეოლოგია არ იქნებოდა დომინანტური. ეს მოწოდება, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ჩილეს ეკრანებზე აშშ-ის ინტერესების მონოპოლიიდან გამომდინარეც.

თარგმნა ალექსანდრე გაბელიამ



ჩილელ კინორეჟისორებო, დროა, ყველამ, ჩვენს ხალხთან ერთად, ავიღოთ ეროვნული გათავისუფლებისა და სოციალიზმის მშენებლობის უდიდესი ამოცანა.

დროა, დავიბრუნოთ საკუთარი ღირებულებები ჩვენი კულტურული და პოლიტიკური იდენტობის დასადასტურებლად.

აღარ მივცეთ უფლება გაბატონებულ კლასებს ამოძირკვონ სიმბოლოები, რომელიც ხალხმა ხანგრძლივი გათავისუფლებისთვის ბრძოლის დროს შექმნა.

აღარ დავუშვათ ეროვნული ღირებულებების გამოყენება კაპიტალისტური რეჟიმის შესანარჩუნებლად.

ვიბრუნოთ ხალხში კლასობრივი ინსტინქტების გაღვივება და ხელი შევუწყოთ კლასობრივი ცნობიერების ჩამოყალიბებას.

არ შემოვიფარგლოთ წინააღმდეგობის ზღუდეებით; განვაერთაოთ ისინი და მივცეთ გზას, რომელიც მიგვიყვანს ნათელი და განმათავისუფლებელი კულტურის მშენებლობამდე.

ჩვენი ხალხის ხანგრძლივმა ბრძოლამ მათი ემანსიპაციისთვის, დაგვისახა გზა, რომელსაც უნდა მივყვეთ. მოდით, დავიბრუნოთ ოფიციალური ისტორიით გაყალბებული დიდი სახალხო ბრძოლების კვალი და დავუბრუნოთ ხალხს ამ ბრძოლების ნამდვილი ვერსია, როგორც კანონიერი და აუცილებელი მემკვიდრეობა აწმყოსთან დაპირისპირებისთვის და მომავლის წინასწარ დანახვისთვის.

მოდით, გამოვიხმოთ ბალმასედას¹ უზარმაზარი ფიგურა, ანტი-ოლიგარქის და ანტიიმპერიალისტის.

მოდით, კიდევ ერთხელ, დავადასტუროთ, რომ რეკაბარენი²

1. ხოსე მანუელ ბალმასედა (1840 — 1891) — ჩილეს პრეზიდენტი 1886–1891 წლებში.

ეკუთვნის ხალხს; კარერა³, ო'ჰიგინსი⁴, მანუელ როდრიგესი⁵, ბილბაო⁶, ისევე როგორც უსახელო მაღაროელი, რომელიც ერთ დილას დაეცა, ან გლეხი, რომელიც გარდაიცვალა იმგვარად, რომ არ ესმოდა საკუთარი ცხოვრებისა და სიკვდილის საზრისი, იმ საფუძველს წარმოადგენს, რომლიდანაც აღმოვცენდით.

ჩილეს დროშა არის ბრძოლისა და გათავისუფლების დროშა. ესაა ხალხის საკუთრება და მემკვიდრეობა.

გავილაშქროთ ანემიური და ნეოკოლონიზებული კულტურის, საძოვარი ელიტის მოხმარების, დეკადენტური და სტერილური წვრილბურჟუაზიის წინააღმდეგ. მოდით, შევეერთდეთ ხალხს და მივუძღვნათ ჩვენი კოლექტიური ნება ავთენტურად ეროვნული და, შესაბამისად, რევოლუციური კულტურის მშენებლობას.

შესაბამისად, ვაცხადებთ:

1. კინორეჟისორობამდე, როგორც ადამიანები, ჩართულნი ვართ ჩვენი ხალხის პოლიტიკური და სოციალური ფენომენის ამოხსნასა და მათი დიდი მიზნის, სოციალიზმის მშენებლობის, ხელშეწყობაში.

2. კინო — ხელოვნებაა.

3. ჩილეს კინო, ისტორიული იმპერატივის გამო, რევოლუციური ხელოვნება უნდა იყოს.

4. რევოლუციურში ვგულისხმობთ იმას, რაც ხელოვანსა და მის ხალხს ერთი მიზნით აერთიანებს: გათავისუფლება. ხალხი არის მოქმედების გენერატორი და ბოლოს ჭეშმარიტი შემოქმედი; კინორეჟისორი მათი კომუნიკაციის ინსტრუმენტია.

5. რევოლუციური კინო ვერ დაიმკვიდრებს თავს განკარგულებებით. შესაბამისად, არ გამოვყოფთ ფილმის გადაღების ერთ კონკრეტულ ხერხს; ის ბრძოლის მიმდინარეობამ უნდა განსაზღვროს.

6. ამასთანავე, მივიჩნევთ, რომ მასებისგან მოწყვეტილი კინო გარდაუვლად იქცა ელიტური წვრილბურჟუაზიის მოხმარების პროდუქტად, რომელსაც არ შეუძლია შექმნას ისტორიის მამოძრავებელი ძალა. ამ შემთხვევაში, კინორეჟისორი თავის ნამუშევარს პოლიტიკურად ბათილად ცნობს.

7. უარს ვამბობთ ყოველგვარ სექტანტობაზე, რომელიც მიმართულია ზემოთ ჩამოთვლილი პრინციპების მექანიკურ გამოყენებაზე, ისევე როგორც ვეწინააღმდეგებით ოფიციალური კრიტერიუმების დაწესებას ფილმის გადაღების პრაქტიკაზე.

8. ვამტკიცებთ, რომ წარმოების ტრადიციული ფორმები არის ნამდვილი გაღავანი, რომელიც ატყვევებს ახალგაზრდა კინორეჟისორებს. ეს ფორმები, ბოლოს და ბოლოს, მკაფიო კულტურულ დამოკიდებულებას გულისხმობს, რადგან ეს ტექნიკა მომდინარეობს ჩვენი ხალხის კულტურისთვის უცხო ესთეტიკური კონცეფციებიდან.

2. ლუის ემილიო რეკაბარენ სერანო (1876 — 1924) — გამოჩენილი ჩილელი პოლიტიკური ფიგურა და ჩილეს კომუნისტური პარტიის ერთ-ერთი მთავარი დამფუძნებელი. ასევე იყო ჩილეს შრომის ფედერაციის პრეზიდენტი 1917 წლიდან 1921 წლამდე.

3. ხოსე მიგელ კარერა (1785 — 1821) — ჩილელი გენერალი, ყოფილი სამხედრო, დამოუკიდებლობის ომის (1810 — 1826) ყველაზე მნიშვნელოვანი ლიდერი.

4. ბერნარდო ო'ჰიგინს რიკელმე (1778 — 1842) — ჩილეს სახელმწიფო და პოლიტიკური მოღვაწე. 1818 წელს ხელი მოაწერა ჩილეს დამოუკიდებლობის დეკლარაციას და გაატარა სახელმწიფო რეფორმები.

5. მანუელ როდრიგეს ერდოისა (1785 — 1818) — რევოლუციური ლიდერი და დამოუკიდებლობის გმირი.

6. ფრანცისკო ბილბაო (1823 — 1865) — მე-19 საუკუნის მწერალი და რადიკალური მოაზროვნე; ჩილეში პროგრესული აზროვნების გამაგრებელი.

ამ ტექნიკის საწინააღმდეგოდ, ვაპირებთ კვლევას ორიგინალურ ენაზე, რომელიც წარმოიშვა კლასობრივ ბრძოლაში კინორეჟისორის მონაწილეობით; ეს ბრძოლა წარმოშობს საკუთრივ კულტურულ ფორმებს.

9. ვამტკიცებთ, რომ ამ მიზნების მქონე კინორეჟისორს აუცილებლად უნდა ჰქონდეს განსხვავებული კრიტიკულ აღქმის უნარი; ვამტკიცებთ, რომ რევოლუციური კინოს საუკეთესო კრიტიკოსი ის ხალხია, რომელსაც მიმართავს; მათ არ სჭირდებათ **შუამავლები, რომლებიც მას იცავენ და ინტერპრეტირებენ**.

10. არ არსებობს ისეთი ფილმი, რომელიც თავისთავად რევოლუციურია. ის, რევოლუციური ხდება იმგვარი კონტაქტის შედეგად, რომელსაც ამყარებს საკუთარ საზოგადოებასთან და, ძირითადად, მისი გავლენით, ხდება რევოლუციური მოქმედების აგენტი.

11. კინო ეკუთვნის ხალხს და აუცილებელია იმ ფორმების გამოკვლევა, რომელიც ყველაზე შესაფერისი იქნება თითოეული ჩილელისთვის.

12. წარმოების საშუალებები ხელმისაწვდომი უნდა იყოს კინემატოგრაფის ყველა მუშაკისთვის და ამ თვალსაზრისით, არ არსებობს შეძენილი უფლებები; პირიქით, სახალხო ხელისუფლების პირობებში, გამოხატვა უნდა იყოს არა ზოგიერთის პრივილეგია, არამედ დამოუკიდებლობისკენ მიმავალი ხალხის განუყოფელი უფლება.

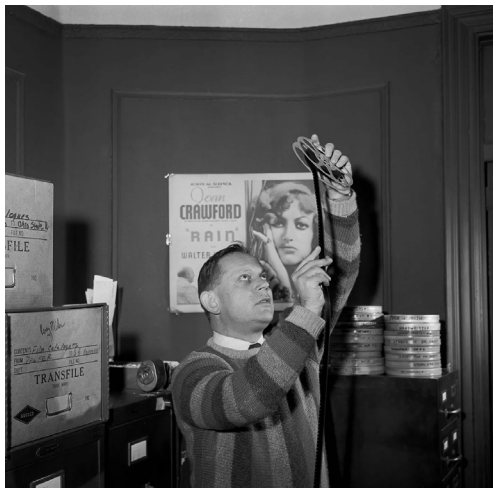
13. კულტურის მქონე ხალხი არის ხალხი, რომელიც იბრძვის, წინააღმდეგობაშია და თავისუფლდება.

ჩილელო კინორეჟისორებო, ჩვენ გავიმარჯვებთ!

წყარო: პირველად ინგლისურად გამოიცა წიგნში, მაიკლ ჩანანი, რედ., ჩილური კინო (ლონდონი: BFI, 1976), 82-94.

ამოს ფოგელი: „კინო, როგორც სუბვერსიული ხელოვნება“ (1974)

თარგმნა ალექსანდრე გაბელიამ



ნაცისტებმა, რომლებმაც საკუთარი ოცნებები ზეადამიანურ სრულყოფილებამდე აიყვანეს, სრულად განდევნეს სიკვდილი საკუთარი ფილმებიდან, დამალეს საკონცენტრაციო ბანაკების ცხედრები, ომს შეწირული და მშვიდობიანი მოქალაქეები იმაზე უკეთ, ვიდრე ამერიკელებმა მათი მსხვერპლი ვიეტნამში. ამ უკანასკნელის კადრები უხვადაა, მაგრამ დაღუპული ჯარისკაცები ან მშვიდობიანი მოქალაქეები იშვიათად ჩნდებიან ამერიკულ ტელევიზიაში. რაც უფრო მნიშვნელოვანია, ამერიკის მთავრობამ აკრძალა იმ კინო-ჩანაწერების ჩვენება, რომლებშიც ასახული იყო, თუ რა დამართეს ჰიროსიმასა და ნაგასაკის მოსახლეობას. ასე მოქმედებს სიკვდილის ძალა და შიში მის ჩამდენებზეც კი.

შეგვიძლია ვიგრძნოთ ერთი ან თუნდაც რამდენიმე ადამიანის სიკვდილი, მაგრამ ერთია, დაუპირისპირდე ომში დაღუპულთა რიცხვს და მეორეა ადამიანთა „ცივილიზაციის“ მისიების „იგნორი“. ეს გულგრილობა დიდი რიცხვების მიმართ (მილიონი ვიეტნამელი... ექვსი მილიონი ებრაელი... ათი მილიონი პაკისტანელი...) უფრო გამოსატული ხდება მაშინ, როცა გვაძემა „განვითარებულ“ რასებს მიეკუთვნება. ჩვენ, უფრო მძაფრად ვრეაგირებთ კენტის შტატში მოკლულ თეთრკანიან სტუდენტებზე, ვიდრე სამხრეთის ზოგიერთ კოლეჯში მოკლულ შავკანიან სტუდენტზე; ვრეაგირებთ მიუნხენში მოკლულ თორმეტ იდენტიფიცირებულ ებრაელზე და არა შურისძიების შედეგად მოკლულ ორმოცდაათ უცნობ არაბზე; და ვინაიდან ნებისმიერ შემთხვევაში „გვიჭირს“ ერთი აზიელის მეორისგან გარჩევა, ჰიროსიმასა და ვიეტნამში მოკლულთა ატანა უფრო მშვიდად გამოგვდის.

რეჟიმის დაცემის შემდეგ, რამდენიმე ქვეყანაში გაჩენილი წინააღმდეგობრივი კინოს ჯგუფი, დროდადრო ცდილობდა საშინელებათა გახსენებას (რენე მის საკონცენტრაციო ბანაკის ფილმს უწოდა ადამიანთა დავიწყების ესე) და კავშირის აღდგენას ჩვენს „რაციონალურ“ სამყაროსა და ამ, ახლანდელ მითოლოგიურ მოვლენას შორის. მათ ეს გააკეთეს ფაქტობრივი მტკიცებულებების უვნებელი დოკუმენტაციით, მასალის მხატვრული ტრანსმუტაციით ან „ატმოსფეროს“ ხელახალი შექმნით. საკონცენტრაციო ბანაკის დივერსია მდგომარეობს ბურჟუაზიული ნორმალურობის აბსოლუტურ უარყოფაში, რაციონალიზმის საბოლოო გაუქმებაში. ამ, ერთი მოვლენის კომპლექსურობაში ბევრმა იპოვა ღმერთის სიკვდილი, ისტორიის დასასრული, ადამიანის მითის განადგურება. მას შემდეგ, ჩვენ, პირველად გავხდით კაცობრიობის წინააღმდეგ ატომური იარაღის გამოყენებისა და მთელი ქვეყნების განადგურების მოწმენი, ორივე შემთხვევაში მშვიდობის სახელით.

ფრაგმენტი წიგნიდან: *Film as a Subversive Art* by Amos Vogel.

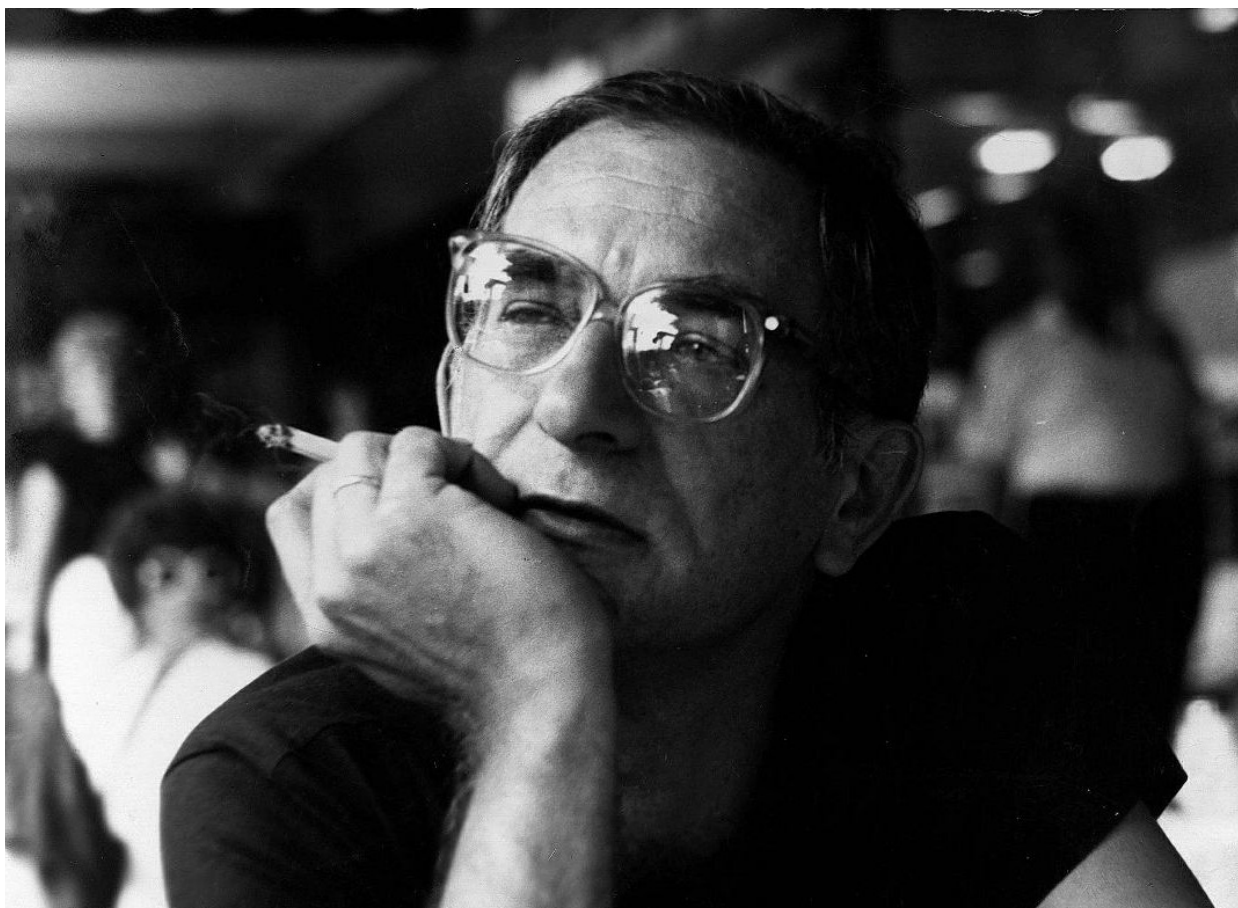


კმითოფ კილოვსკი: ვიზუალური კაფკა პოლონეთი

იბ ბონდებერგი

თარგმნა ლიკა გლურჯიძემ

თარგმანები მომზადდა პროექტის — „კმითოფ კილოვსკის ფილმების რეტროსპექტივა“ ფარგლებში.



კილოვსკის მსოფლიო პოპულარობა უკავშირდება *დეკალოგის* (*Decalogue*, 1988) ათნაწილიან ციკლს და *სამი ფერის ტრილოგიას* (*Trois couleurs: Bleu, Blanc, Rouge*, 1993-1994). სწორედ ეს ფილმები აახლოებს მას თანამედროვე ევროპული არტ კინოს ტრადიციასთან, რომლის განვითარებაშიც მან თავისი წვლილი შეიტანა ძლიერი მორალური და ეგზისტენციალური ფოკუსით — სასოწარკვეთასა და იმედს, იზოლაციასა და სიყვარულს, ინდივიდუალობასა და სოციალურ პასუხისმგებლობას შორის არსებულ ზღვარზე. მაგრამ ამ მხატვრულ ფილმებშიც კი, თავის გამოცდილებას პოლონური საზოგადოებიდან ატარებს, რომელშიც ადამიანები ითრგუნებოდნენ კომუნისტური ბიუროკრატიის პირობებში. კაფკასეული სოციალური, ადამიანური და პოლიტიკური რეალობა დომინირებს მის მოკლემეტრაჟიან და დოკუმე-

ნტურ ფილმებში, მისი კარიერის ადრეული პერიოდიდან 1960-იან წლებში. მარტივად აღებჭდელი სოციალური ცხოვრებისა და პოლონური ინსტიტუტების ვიზუალიზაციაში, აქ ხშირად ჩანს სიმბოლური განზომილებაც და სტრიქონებს შორის არსებული გზავნილები. მის შემდგომ ფილმებში უფრო ეგზისტენციალური და სიმბოლური თემები დომინირებს და ნარატივი ყოველთვის პირდაპირ არაა დაკავშირებული კონკრეტულ სოციალურ და პოლიტიკურ მოცემულობებთან. და მაინც, სწორედ არსებულმა გარემომ და ატმოსფერომ მისცა თხრობის სივრცეს რეალისტური განზომილება, რომელიც ეყრდნობა იმავე გამოცდილებას, რომელსაც ვხედავთ მის ადრეულ, მეტად პოლიტიკურ მხატვრულ და დოკუმენტურ ფილმებში.

სტუდენტური დოკუმენტური ფილმი *ოფისი* (*Urząd*, 1966) არის ძალიან ადრეული მაგალითი კიშლოვსკის დოკუმენტურ კინოში არსებული თემებისა და ტენდენციებისა, სახამა გახდებოდა თანამედროვე ევროპული არტ-კინოს რეჟისორი 1980-იან წლებში. ეს იყო, ფაქტობრივად, მისი პირველი ნამუშევარი, კიდეც ერთ სტუდენტურ მოკლემეტრაჟიან მხატვრულ ფილმთან ერთად, *ტრამვაი* (*Tramwaj*, 1966). 60-იან და 70-იან წლებში მისი ადრეული ნამუშევრების უმეტესობა სწორედ მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმებია — ძლიერი, თუმცა ხშირად შეფარული პოლიტიკური კრიტიკითა და სატირით. მიუხედავად ამისა, ბევრი მათგანი კომუნისტურმა რეჟიმმა აკრძალა. ფილმები, როგორიცაა *ფოტოგრაფი*



(*Zdjecie*, 1968), *ქალაქ ლოდიდან* (*Z miasta Łodzi*, 1969) — მისი სადიპლომო ფილმი ლოდის კინოსკოლიდან, *მე ვიყავი ჯარისკაცი* (*Bylem żołnierzem*, 1970), *ქარხანა* (*Fabryka*, 1970), *რეფრენი* (*Refren*, 1972) და ალბათ ყველაზე ცნობილი — *ღამის პორტიეს თვალთახედვით* (*Z punktu widzenia nocnego portiera*, 1978), ყველა არის მოკლემეტრაჟიანი, პოლონეთის ცხოვრების ღრმა, ხშირად სატირული ან ლირიკული პორტრეტი.

თუმცა კიშლოვსკიმ ასევე გადაიღო უფრო დიდი ქრონომეტრაჟის დოკუმენტური ფილმებიც, როგორიცაა *მშრომელები '71* (*Robotnicy '71*, 1972), რომელშიც ის ცდილობს გვაჩვენოს მუშათა კლასის მენტალიტეტი გომულკას წინააღმდეგ გაფიცვებისა და აჯანყების დროს; დრამა-დოკუმენტური ექსპერიმენტი *რეზიუმე* (*Zyciorys*, 1975), რომელშიც რეალური პარტიის კომიტეტი დაკითხვას უწყობს მსახიობს გამოგონილი ისტორიით; ან *არ ვიცი* (*Nie wiem*, 1977), ყოფილი ქარხნის მენეჯერის აღსარებით. ეს ფილმები წარმოადგენს კომუნისტური რეალობის ძალიან პირდაპირ ვიზუალიზაციას, ხშირად ბასრი პოლიტიკური აქცენტით.

პირველ სრულმეტრაჟიან ფილმებშიც კი, როგორიცაა *ნაწიბური* (*Blizna*, 1976), სოციალური კეთილდღეობისა და განვითარების სახელით ჩადენილი ინდუსტრიული კატასტროფების შესახებ, ან *კინომოყვარული* (*Amator*, 1979), სატირა პოლიტიკურ ცენზურაზე პოლონეთში, კიშლოვსკი აგრძელებს მკაფიო პოლიტიკურ დღის წესრიგს, მაგრამ ხშირად იყენებს ვიზუალურ სიმბოლიზმსა და ძალიან არა-უტოპიურ პოლიტიკურ იდეოლოგიას. მას უფრო

აინტერესებს თუ როგორ იჩენს თავს წინააღმდეგობები, რა სისტემაზე არ უნდა ვსაუბრობდეთ. კედლის დაცემამ და კომუნიზმის დასასრულმა არ შემოიტანა კიშლოვსკის ფილმებში ცხოვრების უფრო პოზიტიური ხედვა — უბრალოდ, პოლიტიკური სასოწარკვეთა ეგზისტენციალურმა და ადამიანურმა სასოწარკვეთამ ჩაანაცვლა. ის დარჩა ადამიანის ცხოვრების მკვეთრად ეგზისტენციალურ და ვიზუალურ დამკვირვებლად, ცხოვრების უმეტესად ტრაგიკულ ან ტრაგიკომიკურ ფენომენად წარმოიჩინო. ის თანამედროვე, ვიზუალური კაფკაა.

კაფკა ოფისში

კიშლოვსკის პირველი ორი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი ორ სხვადასხვა მიმართულებაზე მიუთითებს და მრავალი თვალსაზრისით, იწყებს ორ მთავარ თემას და ტენდენციას, რომელსაც მის მთელ შემოქმედებაში ვხედავთ. პატარა მოკლემეტრაჟიან მხატვრულ ფილმს *ტრამვაი* ახლავს დაკვირვებისა და სიყვარულის მოტივი. ეს არის ძალიან მარტივი ამბავი ღამით ტრამვაიში მყოფი ახალგაზრდა მამაკაცის შესახებ. ის მოხიბლულია ღამეში, ახალგაზრდა ქალით, რომელსაც უყურებს და რომელიც თვითონაც გაუღიმებს კარის დახურვის მცდელობისას.



ჩასვლის შემდეგ, ტრამვაის წასვლასთან ერთად ბიჭი მოულოდნელად ხვდება, რომ უნდა დარჩენილიყო გონასთან და სირბილით აედევნება კიდეც, თუმცა გვინია (Insdorf, 1999: 11; Danusia Stok, 1993: 237). უკვე ამ ფილმში აღმოვჩნდებით კიშლოვსკის შემდგომი ფილმების მრავალი მამრობითი პერსონაჟის გონებაში.

ოფისი, თავის მხრივ, არის პოეტური და სატირული დოკუმენტური ფილმი — ვიზუალური, პოლიტიკური კომენტარი პოლონეთის რეალობისა და პოლიტიკის შესახებ, განსაკუთრებით საინტერესო მონტაჟით, ხმით, გამოსახულებითა და კადრირებით. ის გარკვეულწილად მიყვება ამერიკული/ევროპული ობზერვაციული კინოს (სინემა ვერიტე/დაირექტ სინემა) ტრადიციას, მაგრამ უფრო

ძლიერი ვიზუალური სიმბოლიზმით.

ფილმი ყოველგვარი კომენტარის გარეშე, გვიჩვენებს პენსიაზე განაცხადების ჩასაბარებლად მისული მოხუცების რიგს, ვხედავთ პერსონალს მინის მიღმა და არქივს. ხმების სინქრონიზაციის მიზანმიმართული უარყოფით კიდეც უფრო მძაფრად გადმოიცემა ადამიანების გაუცხოება საზოგადოებაში. ფილმის სტილი ხაზს უსვამს კიშლოვსკის ხშირად ციტირებულ წინადადებას მისი მინიმალისტური თხრობის შესახებ, როდესაც ჰკითხეს, რა ასწავლა მას ლოდის კინოსკოლამ: “კინოსკოლამ მასწავლა, როგორ შემეხედა სამყაროსთვის. მან მაჩვენა, რომ არსებობს ცხოვრება და ადამიანები საუბრობენ, იცინიან, იტანჯებიან, იპარავენ, ცხოვრებაში ასე ხდება, ეს ყველაფერი შეიძლება გადაიღო და მოჰყვე ამბავი. მანამდე ეს არ ვიცოდი.” (Kieslowski in Danusia Stok, 1993: 46-47).

ამ პატარა ფილმში, ამბავი მოთხრობილია სიტუაციური სცენების დამონტაჟებითა და ადამიანების მცირე პორტრეტებით. ისინი ერთგვარ „პროცესზე“ იმყოფებიან. ეს ამბავი იმაზეცაა, როგორ ვერ ხვდებიან ეს ადამიანები, რომ ერთგვარ „პროცესზე“ იმყოფებიან და რომ სისტემა ქმნის ამგვარ ატმოსფეროს. მაგრამ კამერა ამხელს ამ ყოველივეს და ზედაპირული ასახვიდან, ბიუროკრატიის გულში ჩაგვახედებს. ფილმში, სიტყვები, გამოსახულებები, ჟესტები, სახის მიმიკა, სხეულის ენა და ყველა დეტალი საუბრობს, ავლენს სისტემას და მის არაჰუმანურ და „კაფკასეულ“ ბუნებას.

ფილმი ცხადად იყოფა სამ რიტორიკულ და ვიზუალურ განაცხადად და ფორმად. პირველ ნაწილს ახასიათებს უპიროვნო, ეკრანს მიღმა დიალოგები კლიენტებსა და კლერკებს შორის. დიალოგი ეხება ფორმებსა და შტა-

მპებს, რომლებიც აკლია საბუთებს; ვხედავთ, რომ ფორმულები და დოკუმენტები აქ ყველაზე მთავარია. არცერთი დიალოგი არ ეხება რეალურ სოციალურ პრობლემებს, არამედ მხოლოდ სწორ ან არასწორ პროცედურებს. კიდევ უფრო სიმბოლურია, რომ ფილმი ხმებს ამდენად აცალკევებს სხეულებისგან, კამერა კი მოძრაობს და ფრაგმენტულად იჭერს შეწუხებულ სახეებს, ანერვიულებულ ხელებს ქაღალდებით ხელში და ა. შ. კადრი გადადის საშუალოდან უკიდურესად ახლო ხედზე, რაც უფრო მეტად უსვამს ხაზს ადამიანების უსხეულობას, გაუცხოებულ მოპყრობას. მათ ვერასდროს ვხედავთ, როგორც ცალკეულ ინდივიდებს, ისინი უბრალოდ კლიენტები, სახეები და გამვლელები არიან.

ფილმის მეორე ნაწილი გამოკვეთილად გვიჩვენებს ხედვის არეს, სადაც კლიენტი ხვდება კლერკს, მინას, რომელიც ყოფს სამოქალაქო საზოგადოებასა და სახელმწიფო ბიუროკრატია. ფილმის ამ ნაწილში ფოკუსი ძირითადად არის შიგნიდან და გარედან, რომ კლიენტები დავინახოთ და მათთან გავაგივივოთ თავი, პირველად ვხედავთ კლერკსაც. შემდეგ ნაწილებში, ხედვის არე საკმაოდ სწრაფად იცვლება შიდა და ბოლოს გარე ხედით, კლიენტების პერსპექტივიდან დანახული კლერკით. გამოსახულება-ხმის მიმართება და კადრირება კვლავ ძალიან სიმბოლურია. მიუხედავად იმისა, რომ პირველად ფილმში, შეგვიძლია მოვისმინოთ მეტყველება სინქრონულად და ამგვარად ამოვიცნოთ კლიენტი, პირდაპირ რომ ესაუბრება კლერკს (თუმცა ტუჩების მოძრაობის გარეშე), რომელიც უპასუხებს კიდევ. შემდეგ, ფილმში დროდადრო ისევ კადრს მიღმა არსებული, უფრო უპიროვნო დიალოგი ბრუნდება. ეს ხაზს უსვამს არაადამიანურ, გაუცხოებულ ურთიერთობას და საუბარს. კლერკის კადრირება ამავე დროს ისეთივე სიმბოლური და არასხეულებრივია, როგორც კლიენტის პირველ ნაწილში. ვხედავთ ხელები როგორ ავსებენ ფორმებს, როგორ თლიან ფანქარს და არცერთ კადრში, კლერკი და კლიენტი ერთმანეთს თვალებში არ უყურებენ. ფილმში ნაჩვენებია მხოლოდ კლერკების სახეების კადრები, რომლებშიც ისინი გვერდზე ან ქვევით იყურებიან.

ფილმის მესამე და ბოლო ნაწილში კიდევ უფრო გამოკვეთილია მისი კაფკასეული ხედვა. ის იწყება ერთადერთი, სრულიად მდუმარე ეპიზოდით. ვხედავთ, რომ კლერკი შუადღეზე ამზადებს ჩაის, ამბობს: „მოითმინეთ ერთი წუთით“ და ყველა კლიენტი იცდის რიგში ჩუმად, სანამ ის ჩაის სვამს. როდესაც დიალოგი განახლდება, კვლავ ვუბრუნდებით დიალოგსა და გამოსახულებას შორის სრულიად შემთხვევით მიმართებას: ვხედავთ სხვადასხვა ადამიანს ფანჯარასთან, მაგრამ არცერთი მათგანი საუბრობს; დიალოგი გვესმის ჰაერიდან, თითქოს თავისთავად არსებობს. ამ ასპექტს თანდათან ხაზს უსვამს და აძლიერებს ოფისის შიდა სივრცის მონტაჟური ასახვა. აქ, გადმოცემის პირას მყოფი ქაღალდების დასტა ჩანს ყველა თაროზე. თავიდან კადრები არქივიდან შემოდის ძალიან მოკლე თანმიმდევრობით, როგორც ოფისში გადაღებული სცენების ჩანართები. მაგრამ ნელ-ნელა არქივის ფაილები იქცევა მთავარ გმირად, ადამიანური და სოციალური ცხოვრება სრულიად გაუცხოებული და უსხეულო ხდება. ვიზუალურად, ადამიანის მთელი სიცოცხლე ქრება და ჩანაცვლებულია ქაღალდების ბიუროკრატიული დასტებით. ეს არის ვიზუალური მეტაფორა, რომელიც უფრო მძაფრი ხმის მანიპულაციითაც გამოირჩევა.

სანამ არქივში შევალთ, იმართება ერთი, აბსურდული დიალოგი, რომელშიც კლერკი აცხადებს, რომ პენსიის მისაღებად უნდა შეავსოთ ფორმა, რომელშიც ყველაფერი, რაც კი ოდესმე გაგიკეთებიათ ცხოვრებაში, ყველა სამსახური და სამუშაო ადგილი უნდა იყოს ასახული. ეს წინადადება მეორდება იქამდე, სანამ თავად არქივი არ იქცევა ამ სიტყვების ექოდ. თითქოს ამ არქივებში სიცოცხლეა ჩაფლული, გასვლას ცდილობს, მაგრამ უშედეგოდ. ამის ნაცვლად, დასასრულის წინ, კარს გაიჯახუნებენ და თითქოს ყველაფერი იყინება.

კიშლოვსკის დოკუმენტური ხმები

კიშლოვსკის ოფისი არის ჭკვიანური დოკუმენტური ფილმი, მკვეთრი, პოლიტიკური გზავნილით და კომუნისტური ბიუროკრატის კრიტიკით. ფილმში პირდაპირ არ ჟღერს კრიტიკა, მაგრამ ირიბად ჩანს, მონტაჟის, ვიზუალური სტილისა და კადრირების საშუალებით. ერთი შეხედვით, ეს არის მხოლოდ ნი-იანი წლების პოლონეთის ყოვე-

ლდღიურობის ობზერვაცია, მაგრამ სინამდვილეში ესაა იმ საზოგადოების სასიკვდილო განაჩენი, რომელშიც სისტემები და პროცედურები ადამიანებზე მნიშვნელოვანია. იმის მიუხედავად, რომ ოფისი პოლონეთის სპეცი-ფიკური, სოციალური კრიტიკაა 1966 წლის კომუნიზმის პირობებში, ფილმი არის ბიუროკრატიის უფრო ზოგადი და ეგზისტენციალური პორტრეტი — ნებისმიერ დროსა და ყველა სახის საზოგადოებაში.

თითქმის იგივე, ირონიული გადაწყვეტა ჩანს, უფრო მძაფრიც კი, კიშლოვსკის ზოგიერთ დოკუმენტურ ფილმში 1970-იანი წლებიდან. ყველაზე ცხადად ეს ჩანს ფილმში *ღამის პორტიეს თვალთახედვით*, რომელშიც მთავარი გმირი განასახიერებს კონტროლის მოყვარულ, სისტემის ბიუროკრატიულ მენტალიტეტს. თუ ფილმის დასაწყისში გვგონია, რომ ნეიტრალურ და თანაგრძნობის მომგვრელ პორტრეტს ვნახავთ, თანდათან ამკარავდება ფანატიკოსი და სასტიკი, კონტროლის მოყვარულის სახე. ესაა ობზერვაციული ფილმი პორტიეზე, რომელსაც არ აკმაყოფილებს კონტროლის ბერკეტები სამსახურში და სურს, მოიცვას, დათრგუნოს პირადი ცხოვრებისა და დასვენების ყველა ასპექტი. ამიტომ, ის ხდება მთელი საზოგადოებისა და მმართველი კლასის სიმბოლო. დისტანციის ნაკლებობა და ამკარა კრიტიკა ფილმის გზავნილს კიდევ უფრო ძლიერს და შოკისმომგვრელს ხდის, რადგან იდენტიფიკაციის პროცესი გამოიყენება დისტანციისა და უარყოფითი განცდის შესაქმნელად.

იგივე მექანიზმი გვაძლევს მართლაც საშიშ გაკვეთილს რეზიუმეში, რომელშიც თანდათან ვლინდება, რამდენად შორს შეიძლება წავიდეს პარტიის კომიტეტი გამოგონილი ცხოვრებისეული ისტორიისა და პიროვნების დევნაში. სინამდვილეში ფილმი აჩვენებს, რომ რეალურ, ისტორიულ სასამართლო პროცესებში რეალური ადამიანების წინააღმდეგ, რომლებიც სრულად არ დაემორჩილნენ სისტემას, ყველაფერი მეტ-ნაკლებად გამოგონილი იყო.

1980 წლის ძალიან ძლიერი დოკუმენტური ფილმია ქარხანა; ერთი მხრივ, ძალიან ლირიკული და პოეტური დაკვირვება ვარშავის ცენტრალურ სადგურზე მიმავალ ადამიანებზე, რომლებსაც აინტერესებთ ჩვეულებრივი საგნები და ერთმანეთი, მაგრამ ამავე დროს ფილმი, რომელიც აჩვენებს პოლონურ საზოგადოებაში „დიდი ძმის“ ტენდენციებს, აღმოსავლეთ ევროპაში კომუნიზმის დაცემამდე სულ რაღაც ცხრა წლით ადრე. ფილმში ვხედავთ მოსაცდელის დიდ სატელევიზიო ეკრანს, საიდანაც ამკარა პროპაგანდით კონსტრუირებული ახალი ამბებით სისტემა ადამიანებს მიემართება, ასევე სადგურის სათვალთვალო კამერებსა და ყოველდღიურ ცხოვრებას. ოფისის მსგავსად, რეალობაზე დაკვირვება ვიზუალურად და რიტორიკულად ისეა ორგანიზებული, რომ მივიღოთ ტოტალური კონტროლისა და ჩაგვრის განცდა, რომელიც განსაკუთრებით ფილმის ბოლოს იჩენს თავს სათვალთვალო კამერის მართვის ოთახიდან გადაღებულ სცენებში, ანონიმური „დიდი ძმის“ ხედვის არეა რომ მოგვაგონებს.

კიშლოვსკის პირველ სტუდენტურ ფილმში ჩამოყალიბებულმა, უკვე მომწიფებულმა ვიზუალურმა და დოკუმენტურმა სტრატეგიამ, 1960–80 წლებში, მის სხვა დოკუმენტურ ფილმებში დიდი როლი ითამაშა. თუმცა, არსებობს სხვა ტენდენციებიც, რომლებშიც ობზერვაციული სტილი გამოიყენება, რათა აჩვენოს ადამიანები, სრულიად უიმედო სისტემასასთან გამკლავებას რომ ცდილობენ, ადამიანები, რომლებიც ქმნიან სამუშაოს და ცდილობენ თავიდან აიცილონ სისტემასთან იდენტიფიცირება. ერთ-ერთი მაგალითია *მშენებელი* (Murarz, 1973), მოყოლილი პირველ პირში სტალინის ეპოქის ერთ-ერთი ადრეული პიონერის მიერ. ის იხსენებს ბიუროკრატიულ პარტიულ ცხოვრებას და უბრუნდება თავის სამუშაოს, როგორც მშენებელი. მისი ამბავი ირონიულად არის მოთხრობილი. ის ესწრება პირველი მაისის აღლუმს, რომელიც მთელი პომპეზური რიტორიკითა და სიმბოლიზმითაა აღწერილი, ვითომდა მუშათა კლასის გმირების განსადიდებლად, სინამდვილეში კი პოპულარიზაციას უწევს კონფორმულობასა და მმართველი პარტიის კლასს. კიდევ უკეთესი მაგალითია *საავადმყოფო* (Szpital, 1976), ცხოვრების ძალიან რეალისტური პორტრეტი საავადმყოფოში, სადაც პირობები უიმედოა და მხოლოდ შავი იუმორითა და რწმენის მიღმა ერთგულებით თუ გადარჩები. აქ სიმბოლიზმი არ არის საჭირო — რეალობის სურათები თავისთავად ხმამაღლა საუბრობენ.

მთლიანობაში, კიშლოვსკის წვლილი თანამედროვე დოკუმენტური კინოს ტრადიციაში ისეთივე მნიშვნელო-

ვანი და მყარია, როგორც მისი გავლენა მხატვრულ კინოში. არსებობს მკაფიო ხაზი რეალობიდან წამოსული ნარატივებიდან, მის ხშირად საკმაოდ რეალისტურ მხატვრულ ნამუშევრებამდე, აქაც ვხედავთ ისეთივე ძლიერ, თემატურ უწყვეტობას. გარდა ამისა, მისი დოკუმენტალისტიკის ხმა ძალიან კრიტიკულია და სოციალურ გზავნილებს ატარებს, მიწოდებულს დახვეწილი გზებითა და ამავე დროს, სიმბოლური, ზოგადი ეგზისტენციალური პერსპექტივით. ამ ფილმების ვიზუალური ექსპრესიულობა ახლაც ძალიან ცოცხალია, მართალია რეალობა, რომელზეც ისინი დაშენდა დიდი ხანია შეიცვალა, მაგრამ სოციალური გზავნილი მათ აქცევს უნივერსალურ კომენტარად ადამიანურ მდგომარეობაზე.

წყაროები:

A visual Kafka in Poland – Ib Bondebjerg, P.O.V. No.13

Stok, Danusia. Kieslowski on Kieslowski. London: Faber and Faber, 1993.

Insdorf, Anette. Double Lives, Second Chances. The Cinema of Krzysztof Kieslowski. New York: Miramax Books, 1999.

Svendsen, Erik. Kieslowskis kunst. Randers: Frydenlund, 1996.



სასოწარკვეთის იარაღი: საუბარი კომუნიკაციის კიბეებზე

თარგმნა ალექსანდრე გაბელიამ



ინტერვიუ პირველად მონრეალში დაფუძნებულ ჟურნალში (24 Images) დაიბეჭდა. კიბეების კონსტრუქციის რამდენიმე დოკუმენტური და მხატვრული ფილმი 1988 წლის იანვარში მონრეალის ხელოვნების კონსერვატორიაში აჩვენეს, ხოლო მისი ფილმების რეტროსპექტივა, მათ შორის დეკალოგის ციკლის ჩვენება, 1989 წლის ტორონტოს საერთაშორისო კინოფესტივალზე შედგა. ამ ნამუშევარმა კიბეების დიდი საერთაშორისო წარმატება მოუტანა. რეჟისორი ჩიხში შესულ სამოგადოებას და იმ რეალობას იმ სასტიკ და ფარულ მხარეს იკვლევს, რომლის დანახვასაც ვერიდებით.

ფილმებში მორალურ საკითხებს ეხებით, მაგრამ ამას აკეთებთ განსჯის გარეშე. რა

მიზეზით არ აფიქსირებთ პოზიციას?

კიბეების კონსტრუქციის ბევრი ადამიანი მიმდებელია ამ მიდგომის მიმართ, მაგრამ ჩემი ფილმების გადაღების მიზეზი არის კითხვების დასმა და არა პასუხების გაცემა. წარმოვაჩენ პრობლემას და ვცდილობ მის გადმოცემას. მაგრამ როგორ ავსახო პროგრესის გზა, თუ თავად არ ვარ დარწმუნებული? რა თქმა უნდა, არ მინდა რაიმე ფუნდამენტურ კითხვაზე პასუხის გაცემა.

ხალხმა არ იცის როგორ მოიქცეს, როგორ გამოხატოს გრძნობები. ესაა მიზეზი, რის გამოც ყველაფერს დაუნდობლად ასახავთ?

ადამიანები ყოველთვის უარს ამბობდნენ რეალობის და ცხოვრების ისე დანახვაზე, როგორიც სინამდვილეშია. ცოტა ადამიანი ბედავს თქვას: „ასეა“, რადგან რეალობა ბნელია და არავის უყვარს ამის მოსმენა.

მოკლე ფილმი მკვლელობაზე ერთ-ერთია დეკალოგის ათი სერიიდან. თითოეული ათი მცნებიდან ერთ-ერთს ეხება. უფრო მუსტად რაზეა ეს სერიალი?

მირჩევნია გამოვიყენო ტერმინი “ციკლი” ვიდრე “სერია”, რადგან თითოეული ფილმი დამოუკიდებელია. თითოეულში ახალი მსახიობები და ისტორიები. კინემატოგრაფიის თვალსაზრისით, ათი სხვადასხვა ოპერატორია. ორ წელიწადში ათი ფილმის გადაღება მომიწია. ორი ფილმი გადავიღეთ კინოთეატრებისთვის: მოკლე ფილმი მკვლელობაზე და მოკლე ფილმი სიყვარულზე. დანარჩენი რვა ტელევიზიისთვის გადავიღე და შემოდგომაზე გამოვა პოლონეთში.

დაფინანსების გამო გადანწყვიტეთ ამ ორი ფილმის გადაღება?

ათი მცნების შესახებ ფილმების ციკლის გადაღების იდეა თავდაპირველად მთლიანად ტელევიზიისთვის იყო ჩაფიქრებული. რაც შეეხება ფილმს, მოკლე ფილმი მკვლელობაზე, ამ პროექტის იდეა დიდი ხნის წინ მქონდა, უბრალოდ ვფიქრობდი, რომ ისეთი ნედლი ფორმით გადამეღო, როგორიც წარმომედგინა. ამიტომაც ვიგრძენი საჭიროება დამეკავშირებინა ეს ამბავი ამ ციკლთან. რაც შეეხება ტელევიზიისთვის განკუთვნილ რვა ფილმს, არსებული დროის გათვალისწინებით, მათი კინოთეატრების ფორმატში გადაღებას ვერ შევძლებდი. ამავდროულად, გარე დაფინანსების მისაღებად საჭირო იყო ორი ფილმის გადაღება. შესაბამისად, სწორედ ამ ორი ფილმის გადაღებით მიღებული თანხის წყალობით, შევძელით ციკლის დასრულება.

ფილმის, მოკლე ფილმი მკვლელობაზე, არცერთი პერსონაჟი არ ამღევეს მაყურებელს მათთან იდენტიფიცირების საშუალებას. ხომ არ ამოიზრდება ეს მიდგომა მხოლოდ სოციალური რეალობის მაქსიმალურად ობიექტურად წარმოდგენის სურვილიდან?

ცხადია, ეს იყო მთავარი მიზეზი, რადგან მიზნოდა, ფილმს სოციალური ანალიზის ფორმა ჰქონოდა, მაგრამ არის ის ფაქტიც, რომ ნამდვილად არ მინდოდა, მარტივი გზით წავსულიყავი. ადამიანები ზედმეტად იდენტიფიცირდებიან მითებთან და იმ პერსონაჟებთან, რომლებიც ვე-

რასოდეს გახდებიან. ზედმეტად მარტივი იყო მსხვერპლის ლამაზ პერსონაჟად გადაქცევა, რომელიც მოითხოვდა აუდიტორიის თანაგრძნობას. მაყურებლის ემოციების წარმართვა სინამდვილეში ბევრად უფრო ადვილია, ვიდრე საგნების ბუნებრივად ასახვა. სიკვდილი ყველას განუჩრევლად ემუქრება. ამიტომაც დაჟინებით



მოვითხოვდი ტაქსის მძღოლის მკვლელობის სცენა ისეთივე სასტიკი და ცხოველური ყოფილიყო, როგორც მკვლელის ჩამოხრჩობის. სინამდვილეში, სიკვდილი, რომელიც ყოველ წამს გვემუქრება, ყველასთვის ერთნაირად საშინელია, მაგრამ ჩვენ არ გვინდა ამის აღიარება, რადგან ამ ცნობიერებით ცხოვრება შეუძლებელი იქნება.

რა მნიშვნელობას ანიჭებთ შემოქმედებითობას? როგორ უყურებთ ხელოვანის როლს?

ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, ჩვენ უნდა გადავავლოთ თვალი პოლონეთის ისტორიას, მეცხრამეტე საუკუნეს, პოლონური რომანტიზმის

ეპოქას. ხელოვანის როლი ყოველთვის გაზვიადებული და განდიდებული იყო, რადგან მისგან მოველით (პოლონელი) ერის ხელმძღვანელობას. ხალხი დიდი ხანია მთელ იმედებს ამყარებს მხატვრის ამ კონკრეტულ იდეაზე, რაც მას თითქმის მაგიურ ძალას ანიჭებს და სთხოვს დაინახოს ის, რისი დანახვაც მას არ შეუძლია.



ხალხს სჯეროდა, რომ ხელოვანს შეეძლო სამყაროს შეცვლა. მე ამის არ მჯერა. მას შეუძლია მხოლოდ ხილული გახადოს ჩვენი რეალობა. ხელოვანის როლია ასევე დაანახოს ხალხს, რომ ისინი მართლ არ არიან; სხვებიც ცხოვრობენ და ფიქრობენ მათ მსგავსად.

გჯერათ, რომ ხელოვანი ცდილობს ტემის დადგენას, საუკეთესო გმის პოვნას?

დიახ, ასეა.

რატომ მიატოვეთ დოკუმენტური ჟანრი

და დაიწყეთ მხატვრული ფილმების გადაღება? იმიტომ ხომ არა, რომ მხატვრულ კინოში მეტ ძალას ხედავთ?

მიყვარს რეალობის იმგვარად გადაღება, რომ მის ყველა დაუგეგმავობას ვაწყდებოდე. მუშაობისას დიდი ხნის განმავლობაში აქცენტს დოკუმენტურ კინოზე ვაკეთებდი, რადგან ვგრძნობდი, რომ რეალობა უფრო საინტერესო იყო, ვიდრე ყველაფერი, რისი გამოგონებაც შეგიძლია. დოკუმენტური ფილმების გადაღება შევწყვიტე, რადგან, ერთი მხრივ, ეს ჟანრი თითქმის მთლიანად გაქრა ტელევიზიის რეპორტაჟების გამო, რომელიც უმეტეს შემთხვევაში ზედაპირული და სტანდარტული პროდუქტია. ასევე იმიტომ, რომ მეშინოდა პოლიცია ჩემს ფილმებს გამოიყენებდა. მივხვდი, რომ მათ მასალით ვამარაგებდი.

თქვენს ფილმებში იგრძნობა, რომ ყოველთვის გააზრებული გეგმით მუშაობთ. როგორ მუშაობთ ოპერატორებთან და რატომ ირჩევთ თითქმის ყოველთვის სხვადასხვა ოპერატორს?

ათი წლის წინ, ფილმების თემატიკის გამო, მხოლოდ ორ ოპერატორთან ერთად ვმუშაობდი. მაშინ მივხვდი, რომ იმისთვის, რომ მსოფლმხედველობა და სურათები, რომელსაც ჩემს ფილმებში გადმოვცემ, გამდიდრებულიყო, უნდა მემუშავა სხვადასხვა ოპერატორთან და მიმეცა მათთვის ფილმების საკუთარი მსოფლმხედველობით გადაღების შესაძლებლობა. ოპერატორებს მაქსიმალურ თავისუფლებას ვაძლევდი, რათა ისეთი დეტალებიც ეჩვენებინათ, რასაც ზოგჯერ თავადაც ვერ ვხედავდი. თავდაპირველად მათთან ერთად განვიხილავ სასურველ ეფექტს, შემდეგ ფიქრის შესაძლებლობას ვაძლევ. მაგალითად, ფილმზე, მოკლე ფილმი მკვლელობაზე, მუშაობისას, ოპერატორ სლავომირ იძიაკს ვთხოვე შეექმნა იმგვარი იმიჯი, რომელიც გამოხატავდა საბედისწერო და გარდაუვალ მკვლელობას. ლოკაციაზე მცირე ბიუჯეტით მუშაობისას ყოველთვის რთულია ობიექტების წინ არსებული სურათის შეცვლა. მან სურათს მომწვანო ფერი მისცა და დაარღვია გამოსახულების კონტურები. მოახერხა კამერით შეეღწია იმ მტრულ სამყაროში, რომელსაც ვიღებდით.

სიუჟეტის მიუხედავად, თქვენი წინა ნამუშევრებისგან განსხვავებით, ფილმს, მოკლე ფილმი მკვლელობაზე, არ ჰქონდა დისტრიბუციასთან დაკავშირებული პრობლემები. ამჟამად ნებადართულია სიკვდილით დასჯის განხილვა



სახელმწიფო მედიაში?

სიკვდილით დასჯა პოლონეთში აღარ არის ტაბუირებული თემა. როდესაც ფილმს, *მოკლე ფილმი მკვლელობაზე*, ვიღებდი, ამ თემაზე უკვე ყველაფერი იყო ნათქვამი. თუმცა, ფილმის გამოსვლის შემდეგ, დისკუსიები განახლდა. პოლონურმა ყოველკვირეულმა გამოცემამ გამოაქვეყნა საპროტესტო წერილი ჩემი ფილმის წინააღმდეგ ერთი რიგითი ოფიციალური ჯალათის სახელით. ის აპროტესტებდა იმ ფაქტს, რომ მისი დანაშაული მკვლელის დანაშაულთან ერთ დონეზე იყო განხილული, მაშინ როცა მისი საქმე სოციალურად ძალიან სასარგებლოა და გარდა ამისა, მისი თქმით, ცუდად ანაზღაურებადი. ჩემმა ფილმმა არა მხოლოდ სიკვდილით დასჯის განხილვა განახლა, არამედ ჯალათს ხელფასის გაზრდის მოთხოვნის შესაძლებლობაც მისცა...

წყარო: Latek, Stanisław, Marie-Claude Loiselle, and Krzysztof Kieślowski. "Weapon of Despair." In *Krzysztof Kieslowski: Interviews*, edited by Renata Bernard and Steven Woodward, 65–68. University Press of Mississippi, 2016. <https://doi.org/10.2307/jj.399510.18>.



საფანგი: კინომოცარულის კინომოყვარული

თარგმნა ნინი მველიძემ

მგონია, *კინომოცარული* (1979) იურეკ შტურისთვის დავწერე. სიმშვიდე ნამდვილად მისთვის დაიწერა, რადგან უკვე ვიცნობდი. კინომოცარულზე მუშაობისას იურეკი საკმაოდ ცნობილი იყო. წარმატება მოუტანა ისეთმა ფილმებმა, როგორებიცაა მთავარი ძაღლი და სიმშვიდე.

კინომოცარულში არიან მსახიობები, რომლებიც გარკვეულ როლებს თამაშობენ, მაგრამ ამასთან, არიან რეალური ადამიანებიც, რომლებიც ფილმში საკუთარი სახელებით ჩნდებიან. კშიშტოფ ზანუსი რეალურ ცხოვრებაშიც კინორეჟისორია, რომელიც დროდადრო პატარა ქალაქებში “რეჟისორთან შეხვედრებს” ესწრება ხოლმე. ფილმში კინომოცარული, ის ზუსტად ამ კონტექსტში ჩნდება, როგორც რეჟისორი. შეხვედრის ფარგლებში პატარა ქალაქში ჩადის. ძველად ხშირად იმართებოდა მსგავსი შეხვედრები. დროდადრო ახლაც ეწყობა ხოლმე. (ცოტა ხნის წინ პიესევიჩთან ერთად ვიყავი მსგავს შეხვედრაზე კრაკოვის ერთ-ერთ მონასტერში. შეხვედრა ახალგაზრდებისთვის ეკლესიაში მოეწყო, დეკალოგის ჩვენების შემდეგ. დაახლოებით ათასი ადამიანი შეიკრიბა. ეკლესიაში შემოსვლას ვერ ახერხებდნენ და ქუჩაში იდგნენ მთელი დროის განმავლობაში. დინამიკებიც კი დააყენეს).

კინომოცარულის მთავარი გმირი კინოთია გატაცებული. გატაცებას უეცრად აღმოაჩენს, როცა თავის ახალშობილ ქალიშვილზე საოჯახო ფილმს იღებს მმმ-იანი კამერით. ასე ძლიერი გატაცება მოყვარულებს თუ ახასიათებთ. კამერით ამდენად გატაცებული თვითონ არასდროს ვყოფილვარ. ფილმებს ვიღებდი, რადგან ეს იყო ჩემი პროფესია. ძალიან ზარმაცი ან ძალიან სულელი, ან ორივე ერთად ვიყავი იმისთვის, რომ პროფესია სწორ დროს შემეცვალა. ამასთან ერთად, თავიდან კინორეჟისორობა კარგი პროფესიად მეჩვენებოდა. მხოლოდ ახლა ვხვდები, რამდენად რთულია.

არ ვთვლი, რომ *კინომოცარული* კინოსა და ცხოვრებას შორის დაპირისპირების დილემას ეხება, რადგან კინო და ცხოვრება შესაძლოა თანაარსებობდეს კიდეც. ეს ორი შესაძლოა შეარიგო ერთმანეთს — ან, სულ მცირე, სცადო მაინც მათი შერიგება. რა თქმა უნდა, რთულია. თუმცა, მეორე მხრივ, რა არის ადვილი? ტექსტილის ფაბრიკაში მუშაობა უფრო ადვილი არ არის. მუდმივად ოჯახთან ერთად ყოფნაც შეიძლება ისევე ცუდად დასრულდეს, როგორც, მასთან იშვიათად ყოფნა.

რეალური შეკითხვა — ან უბრალოდ შეკითხვა — იმაში არ მდგომარეობს, თუ რამდენი დრო შეგვიძლია დავუთმოთ ერთმანეთს. დრო და ყურადღება. თქვენ, ალბათ, მეტი ყურადღების მიქცევა შეგიძლიათ თქვენი ოჯახისთვის, თუ ტექსტილის ფაბრიკაში მუშაობთ, ვიდრე კინოში მუშაობისას შეძლებდით. მაგრამ, მეორე მხრივ, თუ კინოში მუშაობთ, შესაძლოა ყურადღება, რომელსაც თქვენს ოჯახს უთმობთ,

უფრო ინტენსიური იყოს, უფრო აშკარა. რადგან გრძნობთ — მე ვგრძნობ დანაშაულს — იმის გამო, რომ საკმარის დროსა და ყურადღებას ვერ ვუთმობ ოჯახის წევრებს.

ამიტომ, როცა დრო მაქვს, განსაკუთრებული ინტენსივობით ვეკიდები საოჯახო საქმეებს. ვანაზლაურებ იმ დროს, როცა წასული ვარ და არ მყოფნის საკმარისი მოთმინება, დანაშაულის ხელშესახებ გრძნობად გადაქცევითა და ჩემს ოჯახთან ცხოვრებით. როცა ცოტა დრო მაქვს, დროს ინტენსიურად ვიყენებ. არ ვიცი, საბოლოოდ რა უკეთესია. ვფიქრობ, ორივე გადაწყვეტილება — ან მუდმივად ან იშვიათად ყოფნა ერთად — შესაძლებელია და სიყვარული შესაძლებელია ორივე გადაწყვეტილების მიღებისას, ისევე როგორც, სიყვარულის ნაკლებობა შესაძლებელია ორივეში. ჰარმონიაც შესაძლებელია ორივე გადაწყვეტილებისას — რაღაც განზოგადებული ჰარმონია — და ზოგადი თანხმობა მსგავს ბედთან მიმართებაში. ამასთან, ორივე გადაწყვეტილებისას შესაძლებელია დისჰარმონიაცა და სიძულვილიც.

რატომ ანადგურებს ფილიპი, კინომოყვარული, ფილმს დასასრულისაკენ? რას ნიშნავს ეს? ყოველთვის ერთსა და იმავეს. ფილიპი ანადგურებს, რაც გაუკეთებია. არ ნებდება, რადგან საბოლოოდ კამერას საკუთარი თავისკენ მიმართავს. მან უბრალოდ გააცნობიერა, რომ, როგორც მოყვარული კინემატოგრაფისტი, ხაფანგში აღმოჩნდა, რომ კინოს გადაღების კეთილი განზრახვები, შეიძლება სასარგებლო აღმოჩნდეს იმ ადამიანებისთვის, რომლებიც ფილმებს ცუდი განზრახვებით იყენებენ.

მსგავსი გამოცდილება თვითონ არ მქონია. არასდროს გამინადგურებია ჩემი რომელიმე ფილმი. მაგრამ რომ მცოდნოდა, რომ აპირებდნენ ჩემი ფილმის ჩამორთმევას იმ ღამით, როცა კარადებს ვიღებდით სადგურის გადაღებისას — ფილიპის მსგავსად — გავხსნიდი ყუთებს და გავანადგურებდი ფილმს, სანამ სხვები ჩაიგდებდნენ ხელში. ამას გავაკეთებდი უბრალოდ სიფრთხილისთვის, რომ არ ეარსება რაიმე შანსს, გოგონა, რომელიც დედას მოკლავდა, გამოჩენილიყო.

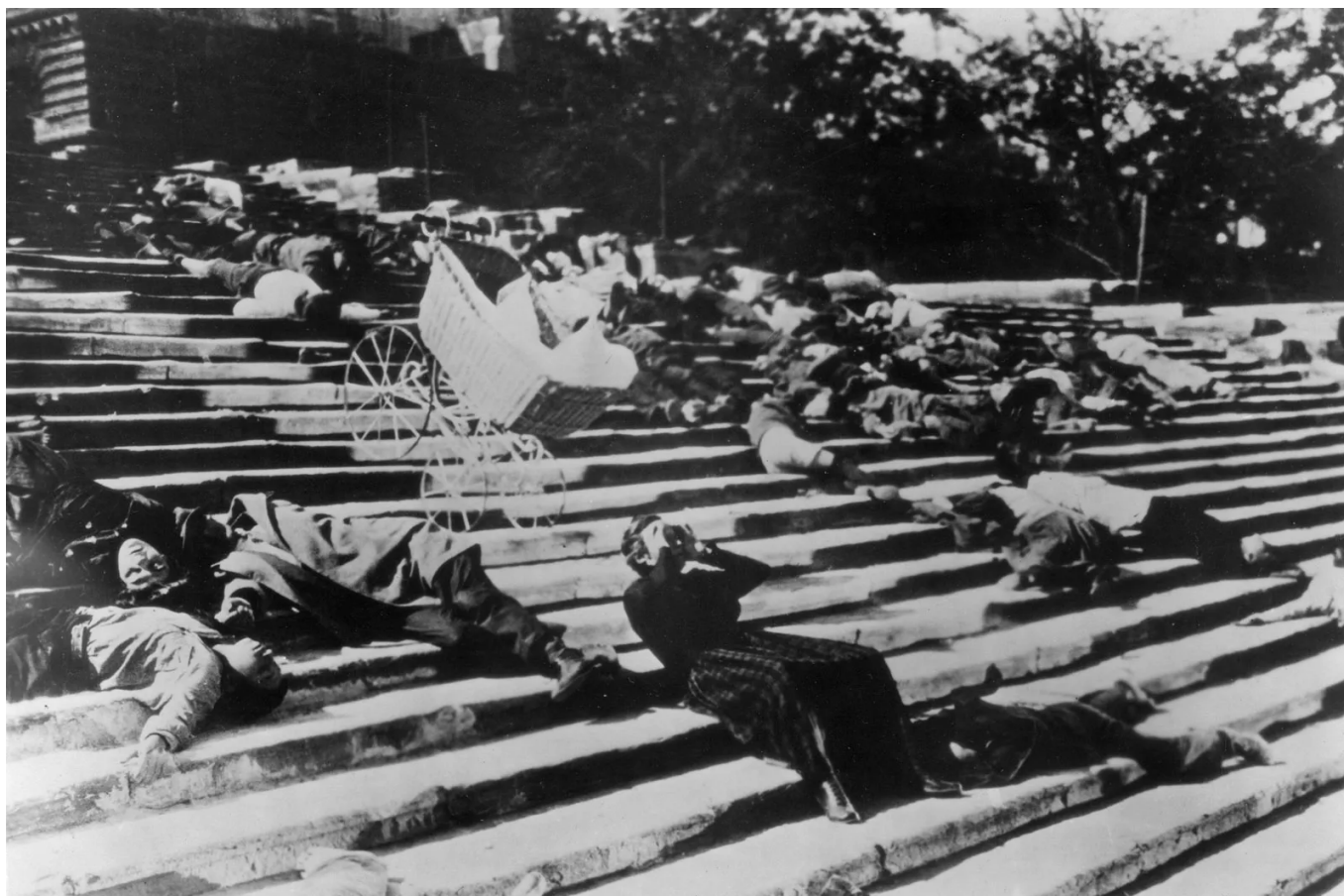
წყარო: წიგნიდან Kieslowski on Kieslowski — January 1, 1993 by Danusia Stok (Editor).



CSG

ეიზენშტაინი და რევოლუცია

ავთანდილ ძამაშვილი



ყოველი ხელოვნების დარგის დაბადება, თავისი არსით, რევოლუციურია, რადგან საგნების, მოვლენებისა და რეალობის ხელახალ გააზრებას მოიცავს. კინოს დაბადების პირველი ეფექტი შესაძლოა, რეალობის გახლეჩას უკავშირდებოდეს. მაყურებლისთვის ფიზიოლოგიას ან გმანებისას ნანახი საგნები, ეკრანზე განსხვავებულ მასშტაბსა და შეცვლილ რაკურსში ვლინდება. სერგეი ეიზენშტეინი, ტექსტში ინტელექტუალური მონტაჟი, წერს, რომ მონტაჟი ერთგვარი კონფლიქტია, რომელიც ანტაგონისტურ ელემენტთა შეხლით წარმოიქმნება. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თავდაპირველად, კინემატოგრაფში ასახული რეალობა, ნამდვილი ან წარმოდგენილი რეალობის ანარეკლს კი არა, მასთან დაპირისპირებულ მოცემულობას გამოხატავდა. მიზანსცენებში ნანახი ობიექტების განლაგება, მოძრაობა, რიტმი, სიდიდე და რაოდენობა რეალურ საგნებთან მსგავსებისა და განსხვავებულობის განცდას ერთდროულად ბადებდა, შესაბამისად, ის რაც ეკრანზე ჩანდა, დასაწყისში რეალობაზე საშიში და რთულად მოსახელთებელი იყო. სიმარში ნანახი შინაარსები წარმოშობს ცხადი შეგრძნებებისგან განსხვავებულ ემოციებს, იქნება ეს აღტაცება, შიში, თუ ძრწოლა. ეიზენშტეინთან ნანახი მიზანსცენებიც რეალურისა და წარმოსახულის ზღვარზე იქმნება და მაყურებლებს ანტაგონისტური განცდების მომგვრელ ხატებებად წარმოგვიდგება. ისიც აღსანიშნავია, რომ ისტორიული კანონზომიერების ძალით კინო და ფსიქონალიზი ერთმანეთში გადაიჯაჭვა. ფსიქონალიზი

ადამიანის ფსიქიკის დანაწევრებულობისა და განუსაზღვრელობის თემებს ეხება, მისი უპირველესი მიზანი არაფერია დადგინება და განსაკუთრებული მნიშვნელობის წარმოჩენა, ამავდროულად, იმის ხაზგასმაც, რომ ცნობიერებას ფსიქიკაზე სრული ავტონომია არ გააჩნია, რომ გაცხადებულზე გაუცხადებელი ბატონობს, ნათელზე ბნელი, განსაზღვრულზე განუსაზღვრელი და ა. შ. კინოს ერთ-ერთ ინტენციად, სწორედ რეალობაში გადამალული საგნების აღმოჩენა, კოდიფიცირებული სინამდვილის განჯადობა შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ამიტომაც ცნობიერების თვალთ დანახული რეალობა თუ გარკვეული გამოცდილებით ნაკარნახები მნიშვნელობის მატარებელია, კინემატოგრაფში ნაჩვენები საგნები ახლებურ, ძველისაგან დაცილებულ სიბრტყეზე ვლინდება. მაგალითად, კინოსურათში *ძველი და ახალი (The General Line, 1929)*, პარალელურ კადრებშია აღბეჭდილი ბაბუაწვერა და



ადამიანი, ეს კი, ბუნებით კანონზომიერებას გვახსენებს, კერძოდ იმას, რომ ყველა არსებული, სულიერი თუ უსულო წარმავლობის, დროებითობის ყალიბშია მოქცეული, ამ მხრივ, არც ადამიანების ყოფაა გამონაკლისი, მათი ყოველდღიურობის ხასიათიც სიმყიფის კატეგორიაში გვევლინება. არაფერია უცვლელი, მარადიული, გარდა ბუნებითი კანონზომიერებისა. აქედან გამომდინარე, ისმის კითხვა, მარადიული ცვალებადობის შემყურე, ადამიანისთვის რა ტიპის მოვლენა შეიძლება იყოს რევოლუცია? შიშის მომგვრელი იქნება ის თუ რაღაც ბუნებისეულის განმცხადებელი, რომელიც აღმაფრენისა და დაზაფრულობის განცდებს წარმოშობს?

ეიზენშტეინისთვის 1917 წლის რევოლუცია ისტორიული აუცილებლობის ნაწილია, რომელიც როგორც

ხდომილება, გარდაუვალობას, ისტორიულ ჭეშმარიტებას გამოხატავს, ხოლო როგორც მოვლენა — ძალთა რეკონფიგურაციას, ძველის გარდაქმნასა და ახლის შექმნას. ყოველივე ეს, დიალექტიკურ სახეს იღებს, შესაბამისად, პროგრესი რევრესთანაა წინაყარი, ცვლილება უცვლელობასთან, სამართლიანობა უსამართლობასთან და ა. შ. ეიზენშტეინისთვის ადამიანური თუ ისტორიული ჭეშმარიტება მოძრაობისა და ცვალებადობის ნიშაში ცხადდება, ყველა სხვა, რომელიც უძრაობას, დაეჭვებულობას უარყოფს, თავისი არსით, ანტირევოლუციურია. რევოლუციურობა ბუნებისეული ჭეშმარიტებისა და ისტორიული სინამდვილის შეკავშირებაში ვლინდება, ხოლო ანტირევოლუციურობა დაგვიწყებულ ბუნებობასა და გაყალბებულ ისტორიულობაში.

გაფიცვაში (Strike, 1925), ვხედავთ შიმშილისგან განაწამებ ბავშვს როგორ მიაჩეჩებს მამა წინდას,



რომლის ღეჭვისასაც ბავშვს კვების ილუზია ექმნება, ასეთი სახით წარმოდგენილი შიმშილი, ფსიქო-ემოციურ ველს მიღმა გადის და ადამიანის ექსისტენციალურ დეგრადაციას გვიჩვენებს. შვილის შიმშილს შემყურე მამას, მისი ტანჯვა კი არ აწუხებს, არამედ ალიზიანებს ის ხმა, რომელიც ბავშვს ტკივილისგან აღმოხდება და საკუთარ უმწეობას უსვამს ხაზს. დიალექტიკისადმი ეიზენშტეინის ერთგულება მის არაერთ ნამუშევარში შეინიშნება იმ სახით, რომ მისი გმირები არ არიან რომანტიზებული, სიკეთისა და სამართლიანობის შუქით სხივფენილნი და ხშირად პერსონაჟები გვიცხადებენ სწორედ იმგვარ თვისებებს, რომლებიც მჩაგვრელი კლასის შინაგანი მახასიათებელია — ადამიანის უარყოფა, გამოყენება, ჩამოტოვება, გადათელვა. ერთი მხრივ, მასთან

იდევნისა და სწრაფების ერთგული პერსონაჟები გვევლინებიან, რომელნიც პირადზე წინ საზოგადოს აყენებენ, ასეთ დროს, ეგოს ციალი სამართლიანი და თანასწორი საზოგადოების შუქზე ინაწვება. მეორე მხრივ, ვხედავთ ადამიანებს, რომლებიც იფიცებიან უსამართლობისა და ჩაგვრის წინააღმდეგ, საფრთხის პირას კი, მეგობარს არათუ წინ ასწრებენ, არამედ თელავენ და მის სხეულს ხიდად იყენებენ. ისტორიულ ბურჟსში სოლიდარობის მნიშვნელობა ერთიორად იზრდება, სხვანაირად ვერ გადარჩება მცირეწლოვან ბავშვთან ერთად მყოფი დედა, რომელიც მეფის ჯარისკაცების რისხვასა და ტყვიებს გაურბის, არ აჯანყდებიან და გაიფიცებიან მშრომელები, რომელთა უსამართლოდ ბრალდებულმა თანამშრომელმაც თავი ჩამოიხრჩო. ერთი სიტყვით, სოლიდარობის აქტი ტკივილის, ჩაგვრისა და ისტორიული განუკითხაობის საპასუხო იარაღად გვევლინება — ერთგვარ ეთიკურ და პოლიტიკურ მაქსიმად, რომლის გარეშეც კლასობრივი ჩაგვრის ლოგიკა საბოლოოდ გაიმარჯვებს ყოველგვარ ადამიანურზე.

სერგეი ეიზენშტეინი, რევოლუციის გულგრილი, პასიური მიმდევარი როდია, რომელიც ახალი რეჟიმის საამებლად ქმნის ფილმებს, იგი რევოლუციური ცნობიერების ტეშმარიტი ადებტია, ვისთვისაც თანასწორობის იდეალები ნებისმიერ ძალაუფლებრივ პერსპექტივაზე, შემოქმედებით დიდებაზე მაღლა დგას. ამრიგად, კინოსურათებში — *ოქტომბერი* და *ძველი და ახალი* — გამოთქმული კრიტიკა სიმართლის გაცხადების (პარესია) სახიფათო მოთხოვნილებიდან მომდინარეობს. ამ მხრივ, სხვა ავტორებისაგან განსხვავებით, ეიზენშტეინი ანტირევოლუციური უმწიფრობიდან გამოდის და ზოგჯერ ეზოპეს ენით აკრიტიკებს საბჭოთა რეჟიმს. მაგალითად, ფილმში, ძველი და ახალი, ვხედავთ ხატებით მიმავალ მომლოცველებს, რომელთაც მღვდელი მიუძღვით, ადამიანების სახეებს უსასოობისა და ბრმადმორწმუნეობის განცდები დასთამაშებს, ლოცვისა და მოძრაობის რიტმულ მოცემულობაში მრევლისა და სასულიერო პირების ქცევებსა თუ გამომეტყველებებს შორის შესამჩნევი სხვაობა შეინიშნება. მრევლის სახე მოწყალების, იმედისა და „ზეციური მანანას“ გულწრფელ მოლოდინშია გამოქანდაკებული, მღვდლის სახეზე კი ორჭოფული მხერა და ცბიერი ღიმილია აღბეჭდილი. საკმაოდ ხანგრძლივი მიზანსცენის პერსპექტივიდან ეიზენშტეინი მარქსის მეტაფორას, „რელიგია ოპიუმი ხალხისათვის“ წარმოგვიდგენს, გვიჩვენებს, რომ

ზეციური იმედებისგან გაბრუებული ხალხი, ძალაუფლებას ვნებას აყოლილი სუბიექტების საკუთრებად გვევლინება. უმწიფარ მდგომარეობაში მყოფი საზოგადოებისთვის მღვდელი, ეკლესია, ტეშმარიტებისა და ცხოვრების გზის დამდგენია, მარადიული სამყოფლო კი წუთისოფლის სიმძიმის შემამსუბუქებელი ალტერნატივა, შესაბამისად, რევოლუციური ქმედითობის აუცილებლობა კვიეტიზმით, არსებული რეალობის პასიური მიმღებლობით ნაცვლდება. ეკრანზე ამეტყველებული მოვლენის სხვაგვარად წაკითხვის შემთხვევაში, განსხვავებულ პერსპექტივას მივიღებთ, წინამძღოლზე მიდევნებულ ხალხს თუ რევოლუციურ ინერციაში მყოფ საზოგადოებად მივიჩნევთ, დავინახავთ, რომ ეიზენშტეინი, შესაძლოა, საბჭოთა კავშირის მმართველ ელიტას აკრიტიკებდეს, რომლისთვისაც რევოლუციური კლასი მიზნის კატეგორიიდან უბრალო, ცვეთად საშუალებად გადაიქცა. პარალელური მონტაჟის გზით, ადამიანების სახეებიდან კამერა ცხოველების სახეებზე გადადის, რაც თითქოს სახეობათა შორის არსებულ სხვაობას შლის და აერთვაროვნებს, რევოლუციის აქტიური ნაწილაკები ანტირევოლუციურ სახეს იძენენ, ამრიგად, ის რაც ახლად გვევლინება, შესაძლოა, კარგად გაკრიალებული ჩაგვრისა და ბატონობის ძველი ლოგიკა იყოს.

ეიზენშტეინი ძველი რეჟიმის რადიკალური ბოროტების ნათელსაყოფად შოკისმომგვრელ, პროვოკაციულ გზებს მიმართავს, მათემატიკური და ფილოსოფიური ცოდნიდან ამოზრდილი ინტელექტუალური მონტაჟი, მაყურებლის გახელების, შეცბუნებისა და მოტივირების მიზნისკენაა მიმართული. *გაფიცვაში*, გავშვებული ჯალათი სახურავიდან აგდებს ბავშვს, *ჯავშნოსან პოტიომკინში*, ჯარისკაცები ზურგში ტყვიებს ახლიან ბავშვს, რომლის სხეულზეც შიშატანილი ბრბო წარბშეუხრელად გადარბის. ბავშვის სიკვდილი ორი მნიშვნელობის მატარებელია, ძველი რეჟიმი აცხადებს, რომ ძალაუფლების შენარჩუნების მიზნით ყველაფერზეა წამსვლელი, რომ მომავალსაც ეჭვქვეშ დააყენებს, თუ მასში ძალთა არსებული ბალანსი მოირყევა, თუ მეფის ერთპიროვნული ძალაუფლება ეჭვქვეშ დადგება, ისევე, როგორც ივანე მრისხანე ანადგურებს და უპირისპირდება ყველას, ვინც მის წინააღმდეგ წასვლის, გამოყოფის პოტენციალს ატარებს. ამავდროულად, ბავშვის სიკვდილი შესაძლოა ივანე კარამაზოვის ციტირებაც იყოს — „ბავშვის ერთ ცრემლადაც კი არ ღირს, მთელი კაცობრიობის კეთილდღეობა“. უპირველესად, ეიზენშტეინი აკრიტიკებს მაკიაველიზმს, რომელიც როგორც ძალაუფლე-

ბას, ასევე რევოლუციასაც შესაძლოა ახასიათებდეს, „მიზანი ამართლებს საშუალებას“ მისთვის ამორალური, კონტრრევოლუციური პრინციპია, რადგან შეუძლებელია რაიმე ამართლებდეს ბავშვის მკვლელობას, სიცოცხლის გადარჩენის მიზნით მოკლული ბავშვის სხეულის გათელვას, თუ ასე ხდება, მაშინ რევოლუციას უკმარი ცეცხლი და სოლიდარობის განცდა ჰქონია, მაშინ რევოლუცია უბრალო ატაცება და ეგოთი დადალული მოვლენა ყოფილა. *გაფიცვა*, 1905 წლის რევოლუციის სისხლიანი ჩახშობით მთავრდება, ადამიანების ხოცვა ხარის მოკვლის პარალელურად მიმდინარეობს, მაყურებლის თვალი, ადამიანის სისხლიდან ცხოველის სისხლზე მონაცვლეობს, თითქოს ეს მიზანსცენა ჰეგელის ფრაზის „ისტორია ერთი დიდი სასაკლაოა“ მანიფესტაციას ახდენს, ცხოველის მკვლელობა კი, მოვლენის ნატურალისტური სიცხადით წარმოსადგენადაა ნაჩვენები. ხარის ბორგვა, უკეთესი მომავლისთვის შეწირული ჩაგრული კლასის მძიმე ყოფას რეპრეზენტირებს.

ძველი და ახალი რურალური და ინდუსტრიული სივრცის, პრერევოლუციური და პოსტრევოლუციური სინამდვილის შეპირისპირებებით თამაშობს, დასაწყისში ვხედავთ უბედურ გლეხებს, ბრძოლაში ჩართულ ადამიანებს, მეორე ნახევარში კი, ქარხანაში მომუშავე მუშების ბედნიერ სახეებს, მუშაობის თანწყობილ რიტმიკას, თუმცა წარმოდგენილ იდეიას აქა-იქ ინტელექტუალურად შემოპარებული კადრები არღვევს, როგორიცაა რძით სახემოთხვრილი ქალის გამომეტყველება, ან ქალაქისა და სოფლის წარმომადგენლების ორამზოვანი შეხვედრა ფინალში, სადაც ინდუსტრიული ღიმილი პრეინდუსტრიულ სევდას ეთამაშება.

შესანიშნავ ესეში, *ელ-გრეკო და კინო*, ეიზენშტეინი წერს, რომ ელ-გრეკოს თაოსნობით ფერწერაში რეალობის ასახვისა და, ამავდროულად, მისი რადიკალური გარდაქმნის პერსპექტივა იბადება მაშინ, როდესაც ავტორი ხატავს პორტრეტს წაგრძელებული სხეულით თუ სახით, რომელიც რეალურთან თან ძალიან მსგავსის, თან ძალიან განსხვავებულის შეგრძნებებს ბადებს. იგივე ეფექტს ვიღებთ მაშინ, როდესაც პეიზაჟის ხატვისას რეალობის რადიკალურ რეკონფიგურაციას ვაწყდებით, საგნების ამოღებისა თუ ჩამატების, მასშტაბის ცვლილების, შუქ-ჩრდილთა თამაშით მიღებული განწყობილებითა და მისთანებით. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი, მხატვარს ეხმარება, რომ დამთვალიერებელს ძალიან კონკრეტული განცდა შეუქმნას (აღმაფრენის, სევდის, გამარჯვების, დამარცხებულობის), ამასთანავე, აგრძნობინოს, რომ არსებული რეალობა მუდმივ ცვლილებასა და გარდაქმნას ექვემდებარება. ეიზენშტეინიც სწორედ ამგვარად გვესაუბრება რევოლუციის ამაღლებულობაზე, აუცილებლობაზე, ამავდროულად კი, მასში რაღაც რეგრესულის, ტრადიციული ჩაგვრისა და ბატონობის ელემენტებს გვიჩვენებს.

დასასრულს, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეიზენშტეინისთვის რევოლუცია გარკვეული ტიპის მუდმივაა, რომელიც როგორც კი უძრაობის ფორმებში იყინება, მყისვე კონტრრევოლუციური ელემენტი იმარჯვებს, რა დროსაც კლასობრივი ჩაგვრისა და უსამართლობის ტრადიცია იღვიძებს, შესაბამისად, ჩაგრულ კლასს ძველი დაჟანგული ბორკილები, ახალთახალი, გაკრიალებულ ინდუსტრიებში „გამოჭედილი“ ბორკილებით უნაცვლდება.

მეხსიარება, როგორც წინააღმდეგობა (სიყვარულის და ომის აზრდილობი ეკრანიდან)

ლიკა გლურჯიძე

ეკრანზე აღბეჭდილი ისტორიები, ამბები, ბრძოლის, გადარჩენის, ცხოვრების, ყოფის, სიყვარულის, ომის ამსახველი გამოსახულებები. მხატვრულ და დოკუმენტურ კინოში დაფიქსირებული და აღბეჭდილი დრო, სახეები, ადგილები, ქუჩები, ოთახები, ქალაქები, გზები, მაგისტრალეები, ყოფითი და მაგიური სცენები, ჟესტები და მოძრაობაში დატყევილი პროცესები. კინო იქცა უარყოფილი, გარიყული, დავიწყებული, განდევნილი ადამიანების თავშესაფრად, არსებობის მტკიცებულებად და ხმის გაუღერების შესაძლებლობადაც (ერთგვარ თანამზრახველად). ის, რაც არსებობს ეკრანზე, ფიზიკურად ხელშესახებიც ხდება. კინოს ამ უნარს იყენებდნენ პროპაგანდის იარაღად და ახალი „მითების“ შექმნის მექანიზმად. მაგრამ კინო — სოლიდარობისა და ერთობის, ადამიანების გამაერთიანებელ ხელოვნებადაც იქცა, იდეურად თუ კინოსეანსების მაგიით, როცა ჩაბნელებულ დარბაზში გატარებული რამდენიმე საათი სრულიად უცხო ადამიანებსაც აკავშირებს ერთმანეთთან უხილავი ძაფით.

თემებისა და ფორმების მრავალფეროვნებით, კინოს მეხსიერებამ არსებობის მანძილზე მოიცვა და მოიხელთა უამრავი საკითხი და მნიშვნელოვანი მომენტი კაცობრიობის ისტორიიდან, ადამიანური ურთიერთობების ნიუანსები და სოციალურ-პოლიტიკური თუ კულტურული პროცესები, ყველაზე მასშტაბური და ყველაზე პირადი ტერიტორიების კვლევით, შესწავლით. ეკრანზე არსებული სინამდვილე დავიწყების წინააღმდეგ მიმართული აქტივ შეიძლება გახდეს, კონკრეტული ადამიანის, გრძნობის, ამბის თუ თემის უკვდავყოფით.

კინოსა და მეხსიერების, კინოსა და წინააღმდეგობის საკითხს უამრავი ავტორი იკვლევდა, ფილმებით, ტექსტებით, სამეცნიერო, პოლიტიკური თუ პოეტური

გააზრებითა და მანიფესტებით. მათ შორის წინააღმდეგობის მანიფესტების უამრავი ნიმუში არსებობს მსოფლიოს ყველა წერტილიდან, სხვადასხვა კულტურაში, ქვეყანაში აფეთქებული იმპულსებით, რაც ახალი ფორმებისა და ახალი იდეების ძიებით, ახალი სააზროვნო ტერიტორიის შექმნის, კინოს შესაძლებლობების გაფართოების თუ ყოფაში ცვლილებების გამოწვევების სურვილით იყო ნაკრნახები და რაც ზოგჯერ ხელშესახებ ცვლილებებსაც იწვევდა და ზოგჯერ უტოპიად რჩებოდა, რომელიც მომავალ თაობებს შთააგონებდა. დიდი მოძრაობები და უფლებებისთვის ბრძოლის პროცესები ეკრანზე ხვდებოდა ავტორების პერსონალური ხედვითა და გააზრებით, რეფლექსიით.

როცა კინოსა და მეხსიერებაზე ვსაუბრობთ, შეგვიძლია ასევე ვისაუბროთ კინოს გავლენაზე ინდივიდუალურად, ჩვენს ბიოგრაფიასა და მეხსიერებაზეც — ეკრანზე ნანახი, ეკრანიდან განცდილი ამბები ჩვენი მოგონებების, გამოცდილებების, ისტორიის ნაწილადაც იქცევა ბავშვობაში ნანახი ფილმების, გონებაში სამუდამოდ ჩაბეჭდილი იმიჯებით და შეგრძნებებით, ხილულის და უხილავის პრაქტიკებით. როგორ შეუძლია კინოეკრანს შეინახოს მეხსიერება, როგორც წინააღმდეგობა, უამრავი მიმართულებით შეიძლება განვიხილოთ, ამ შემთხვევაში — ომისა და სიყვარულის ირგვლივ ვკონცეტრირდები.

წინააღმდეგობა და სიყვარული: ორფეოსი და ევრიდიკე თანამედროვე სამყაროს ნანგრევებს შორის

რაინერ მარია რილკეს ლექსში, ორფეოსი, ევრიდიკე, ჰერმესი, ალბათ ერთ-ერთ ყველაზე ხშირად აღწერილ გზას ვხედავთ, რომლის ჩვენებაც უცდიათ პოეტებს, მწერლებს, მხატვრებს. სხვადასხვა ხელოვნების ფორმაში გადათამაშებული ჰადესიდან ამომავალი გზა, დატერილი მომენტი, რომელიც ცვლის ყველაფერს და სამუდამო დანაკარგის გზად იქცევა. ეს არის სიკვდილსა და სიცოცხლეს, სიყვარულსა და დავიწყებას შორის მოცემული ტერიტორია, ინტერპეტაციის უსასრულო შესაძლებლობებს გვაძლევს. ამ ლექსში თუ მითში მოხელთებული განწყობა, იმპულსები შეიძლება დავინახოთ ალიჩე რორვახერის ფილმში, *ქიმერა* (*La Chimera*, 2023), რომელშიც ევრიდიკეს ამბავი, დაკარგული სიყვარულის აჩრდილი, მითების, მაგიურობის, დიდი განცდების სამყარო, გადმოტანილია იტალიის კონკრეტულ, საკმაოდ მიწიერ სამყაროში. ეს არის ავტორი, რომელიც მუდმივად გვამყოფებს ზღვარზე — ნამდვილსა და გამოგონილს, ფიზიკურად ხელშესახებს, კონკრეტულსა და მაგიურს შორის. რორვახერი ქმნის კინოსამყაროს, რომელიც ახლოსაა იტალიური კინოს მეხსიერებასთან, მემკვიდრეობასთან და ამავედროულად სრულიად ინდივიდუალურ ხელწერასაც ატარებს. აქ, ჩანს სოციალური სამყარო, როგორ ცდილობს ადამიანების კონკრეტული ჯგუფი სამარხების გაძარცვას და ძვირფასი ნივთების პოვნას (ესეც წარსულში, მეხსიერებაში შეჭრის აქტია, თავის აჩრდილებითა და ხელშეუხებელი სივრცით), ხელოვნების ნიმუშებისაგან მათ შორის. მთავარი გმირის მაგიური უნარი, რომ აღმოაჩინოს ეს სამარხები, ძალიან რეალურის ტურად აღიქმება. სოციალური ელემენტები და შრეები იკვეთება ფილმის სხვადასხვა ნაწილში, მათ შორის



ბის პოვნას (ესეც წარსულში, მეხსიერებაში შეჭრის აქტია, თავის აჩრდილებითა და ხელშეუხებელი სივრცით), ხელოვნების ნიმუშებისაგან მათ შორის. მთავარი გმირის მაგიური უნარი, რომ აღმოაჩინოს ეს სამარხები, ძალიან რეალურის ტურად აღიქმება. სოციალური ელემენტები და შრეები იკვეთება ფილმის სხვადასხვა ნაწილში, მათ შორის

მოსამსახურე გოგოს თუ სხვა გმირების რეალობაზე თვალის მიდევნებით. იტალიის კულტურა და დამოკიდებულება წარსულთან, მემკვიდრეობასთან, ეს თემაც საინტერესოდ შემოდის, კონტექსტებითა და მგრძნობელობით სავსე ნიუანსებით.

თუმცა ფილმის მანძილზე გმირს დასდევს მთავარი აჩრდილი. დაკარგული სიყვარულის, დანაკარგის უსაზღვრო განცდა ახლავს მის მდგომარეობას. ადგილები, სივრცეები, რომლებსაც ვუყურებთ, სრულიად რეალისტურია, უთანასწორო სოციალური მოცემულობებით, ადამიანების ბრძოლით გადარჩენისა და სარჩოს მოპოვებისთვის. ამავედროულად, აქ, მუდმივად თანაარსებობს კარნავალური ელემენტები და ყოფაში შემოჭრილი, რაღაც მიღმიერი ძალა, რომელიც შეიძლება იყოს კიდეც სიყვარული. ბუნებრივ დღის წესრიგში შემოჭრილი ამოვარდნა მოცემულობიდან, ჩვეული ნორმიდან, მაგიურობის მომენტი. კინოს ამ უნარს, გვამყოფოს რეალურსა და წარმოსახვითს შორის, საინტერესოდ იხელთებს ავტორი, ისევე როგორც ევრიდიკეს თუ სხვა მითიურ, პოეტურ სახეებსა და სიმბოლოებს.

სიყვარულისა და დანაკარგის, მეხსიერებისა და აკვიატებად ქცეული აჩრდილის თემაზე უამრავი მნიშვნელოვანი ფილმი არსებობს, მაგრამ აქ, მართლაც ერთგვარი ქიშკრა, მუდმივად შლის საზღვარს, რა არის რეალურად აღქმული და გამოწვლილი, რა არის ნამდვილი მოგონება და მისი უსასრულო ინტერპრეტაცია, როგორ შეუძლია კინოს განახოს ყოფა, ადამიანების ყოველდღიური გამოწვევები, ბრძოლა და თან შემოიტანოს წარმოსახვისა და მაგიის ელემენტი. ასეთი კინო მუდმივად გვაზოგზავნებს აღმოჩენისა და დანაკარგის, გახსენებისა და დავიწყების სხვადასხვა შრეებში. ევრიდიკეს სახე ან გადაძახილი მასთან, შეიძლება უკვდავცოც კინომ, ხელახლა გადაიზაროს და გადაათამაშოს, ისევე როგორც სიყვარულსა და მეხსიერებას შორის მყიდვე საზღვრების მოხელთება სცადოს.

II

გერნიკა — ომის მეხსიერება ეკრანიდან და დევნილი ავტორის მოგონებები

როგორ შეიძლება ომის შემზარავი გამოცდილება, საკონცენტრაციო ბანაკების მეხსიერება, დევნილობის ისტორია ასახო კინოში და ვიზუალური ენით ილაპარაკო სიკვდილზე, ძალადობაზე? განსაკუთრებით დღეს, როცა ონლაინ რეჟიმში გადმოიცემა სისასტიკის, აფეთქებების, ადამიანების სიცოცხლის განადგურების ქრონიკა დედამიწის სხვადასხვა წერტილიდან თუ ქვეყნიდან, ადამიანური ტრაგედიების, პერსონალური და კოლექტიური ტრავმების უსასრულო ნაკადით.



ალენ რენეს ორ ფილმში — *გერნიკა* (*Guernica, 1950*) და *პიროშიმა ჩემი სიყვარული* (*Hiroshima, Mon Amour, 1959*), ომის მეხსიერება სრულიად სხვადასხვაგვარადაა გადმოცემული. პირველ შემთხვევაში გერნიკის ისტორიას, რენე პოლ ელუარის ლექსის და პიკასოს ნახატების, გაზეთებიდან ამოგლეჯილი სიტყვების მეშვეობით გვაჩვენებს (რომელშიც ჩნდება წარწერა „ფაშიზმი“). ეს არის მძიმე გამოცდილების, ისტორიული ფაქტის, მოვლენის, მოცემულობის საინტერესო ექსპერიმენტულ-ვიზუალური კვლევა, ხელოვნების სხვა ფორმების მოშველიებით და არა დოკუმენტური მასალით.

ამბავს, ისტორიას ვიგებთ ელუარის ლექსით, რომელიც ფონად გასდევს ფილმს (მარია კასარესი კითხულობს ტექსტს). მთხრობელის ხმა იქცევა, *პიროშიმა, ჩემი სიყვარულის*, მთავარ გზამკვლევადაც ტრავმული მეხსიერების ტერიტორიაზე, სადაც ფიზიკურ სივრცეს, დოკუმენტურად მოხელთებულ ტერიტორიას და წარმოსახვაში აღბეჭ-

დილს, მესხიერებაში ჩარჩენილს შორის, ზღვარი მუდამ იშლება. ავტორი იკვლევს ტკივილის სხეულებრივ გამოცდილებას, ტრავმას, გამყინავი ტექსტიტაც, რომელიც მონოტონურად უტრიალებს იგივე ადგილებს, სიტყვებსა და განცდებს. ეს არის ომის ყველაზე პერსონალური გააზრება, რომელიც კიდევ უფრო დიდ ძალას ატარებს თავის თავში და გვაჩვენებს რა გავლენას ახდენს ომი ადამიანის სხეულსა და ფსიქოლოგიაზე, ურთიერთობებზე. ომის აჩრდილი, სოციალური უთანასწორობა, გაუცხოება, სიყვარულის, შეხვედრებისა და განშორებების სიმძაფრე, ჩანს თანამედროვე კინოშიც, მაგალითად აკი კაურისმიაკის *ჩამოცვენილ ფოთლებში* (*Fallen Leaves, 2023*), რომელშიც მხოლოდ უეცრად შემოჭრილ ტექსტად, რადიოში გაუღერებულ ამბად ვიგებთ, რომ სადღაც ომია და ეს ყველაფერს ცვლის, ყველგან და ყველასთვის. სულ სხვა ქვეყნის პატარა ბინაშიც, სადაც გადარჩენისთვის და სიყვარულისთვის იბრძვიან. სინეფილიის აჩრდილთან ერთად, ამ ფილმში ომის მესხიერებაც მკაფიოდ იკვეთება და ინახება.

ომის მიერ დატოვებულ ტრავმებზე ცალკე შეიძლება საუბარი. როგორ იკვლევენ დანაღმულ სივრცედ ქცეულ კულტურას და ადგილებს გერმანული ახალი კინოს ავტორები, იგივე ვიმ ვენდერსი, შუაზე გახლეჩილი, გამოშინული, კარკასად ქცეული ბერლინის ჩვენებით, თუ რაინერ ვერნერ ფასბინდერი, რომელიც პირად სივრცეებში და ოთახებში გადაათამაშებს ამავე ტრავმებს, მესხიერებასა და ექოს. დევნილების ხმად ქცეული იონას მეკასის კინო კი მესხიერების გზამკვლევი ხდება სახლიდან აყრილი და გზაზე დამდგარი ადამიანების მდგომარეობის შესწავლით, დაფიქსირებით. ეს ერთი დევნილი ადამიანის ხმაა, რომელიც მუდმივად დიალოგშია ნებისმიერ დროსა და სივრცეში გაჩენილ, განდევნილ ადამიანებთან. მეკასის ამბავი გადარჩენის ისტორიაა, როცა ერთი სივრციდან მეორე ქვეყანაში წასული ადამიანი აფეთქებს სულ სხვა კულტურას, სწორედ მესხიერების მუდმივი კვლევით, ამ მესხიერების კინოენაზე თარგმნის სურვილით, საკუთარი ამბის მუდმივი თხრობით და რაღაცის გახსენებით. გახსენება მისი კინოს მთავარი ძალა და წინააღმდეგობაა — ადგილების, ადამიანების, სახეების, მოვლენების, სახელდება და მათი გადარჩენა გაქრობისგან, დავიწყებისგან. ადამიანის სიყვარული, თანაგრძნობა, მისი ყოველი დღის, მოვლენის მნიშვნელოვან ამბად, ვიზუალურ არქივად ქცევა სწორედ მესხიერების და წინააღმდეგობის ტერიტორიაზე გვამყოფებს. უნიკალური ფორმების, კინო დღიურებისა თუ სოციალური, კულტურული პროცესების შექმნასთან ერთად.

აჩრდილები ეკრანიდან ფიზიკური რეალობის ნაწილად იქცევიან. აჩრდილებს ეკრანიდან შეუძლიათ შეგვახსენონ ადამიანების ყოფის ყველაზე შემზარავი და ძვირფასი ამბები, ტრავმები და მათგან განთავისუფლების შესაძლებლობები, ადამიანური ტკივილის და თანაგანცდის, ბედნიერების და დანაკარგის მასშტაბები. ჩვენი რეალობის რთულ გამოწვევებზე, გაუცხოებაზე, ნორმად ქცეულ სისასტიკესა და გულგრილობაზე, უსამართლობაზე პასუხიც შეიძლება ვეძებოთ კინოს ისტორიასა და მესხიერებაში. კინოს შეუძლია საუბარი ყველა მნიშვნელოვან გამოცდილებაზე, ომსა და სიყვარულზეც, ასევე დანაკარგის დაფიქსირება, აღქმა, სახელდება და ბრძოლის, გადარჩენის ტერიტორიის მოხაზვაც. ერთი მხრივ, მესხიერების კვლევა, მისი გაყალბების სურვილთან შეპირისპირება და ალტერნატიული გზების ძიება. გახსენება, არ დავიწყება და სიყვარულიც კი შეიძლება იქცეს წინააღმდეგობის იმპულსად კინოსა თუ ცხოვრებაში.



სახელმწიფო ტირანია და სახალხო ბრძოლა: რაიმუნდო გლეიზარის მემორიული კინო

ალექსანდრე გაბელია

„კინორეჟისორები, რომლებიც მუშაობენ სამხრეთ
ამერიკაში რევოლუციური კინოს შესაქმნელად, არ უნდა
შემოიფარგლონ მხოლოდ დავალებით ან რეფლექსიით; ეს
უნდა იყოს მოწოდება მოქმედებისკენ.“

— რაიმუნდო გლეიზერი

1960-იანი წლების ბოლოს, არგენტინაში, ახალი კინომოდრობები გაჩნდა. მათ შორის იყო — „გათავი-
სუფლების კინო-ჯგუფი“ (*The Grupo Cine Liberación*, 1966), რომელსაც კინემატოგრაფიტები — ფერნანდო
სოლანასი, ოქტავიო ხეტინო და ჯერარდო ვალეხო ხელმძღვანელობდნენ. მოძრაობამ არგენტინულ
კულტურაში კარი გაუღო უახლოესი ისტორიის განხილვის პროცესს და კრიტიკულ დისკუსიებს ნეოკო-
ლონიალიზმისა და იმპერიალიზმის წინააღმდეგ.

მეორე კინომოდრობა — „ბაზის კინო“ (*Cine de la Base*, 1973)¹ რაიმუნდო გლეიზერმა (1941 – 1976) დაა-
ფუძნა. ის, გარდა ფილმების გადაღებისა, მრომელებთან ერთად მონაწილეობდა დემონსტრაციებსა და
პოლიტიკურ დისკუსიებში. გლეიზერი, რომელიც ტროცკისტული „შრომელთა რევოლუციური პარტიის“
წევრი იყო, ხალხს უყვარდა, რადგან ის იყო პირველი, რომელმაც ფოლკლენდის კუნძულებზე გადაიღო
დოკუმენტური ფილმი ჩვენი მალვინის კუნძული (*Nuestras islas Malvinas*, 1966), რომლის შემდგომაც არა-
ერთი რადიკალური პოლიტიკური სურათი გადაიღო სამხედრო დიქტატურაზე და კინოს მეშვეობით, იმ
რეალობას უპირისპირდებოდა, რომელმაც 1976 წელს თავადვე იმსხვერპლა.

1976 წლის 24 მარტი არგენტინის ისტორიაში ერთ-ერთი სისხლიანი მონაკვეთია. ფაშისტური სამხედრო
გადატრიალების შედეგად დაამხეს პრეზიდენტ მარია ესტელა მარტინეს დე პერონის² ხელისუფლება, რო-
მელსაც პოლიტიკური „გენოციდის“ სახელით 30 000 ადამიანზე მეტის სიცოცხლე შეეწირა (მათ შორის
სტუდენტების, ინტელექტუალების, ახალგაზრდებისა და ბავშვების). მუშათა კლასის წარმომადგენლებ-

1 კინორეჟისორთა კოლექტივი და სადისტრიბუციო ქსელი, რომელიც რაიმუნდო გლეიზერმა
დაარსა არგენტინაში.

2 მარია ესტელა (ისაბელ) მარტინეს დე პერონი (1931 — დღემდე) — პირველი ქალი პრეზიდენტი
(1974 – 1976) არგენტინაში. არგენტინის ყოფილი დიქტატორის, ხუან პერონის (1895 – 1974) ცოლი.

თან, პოლიტიკურად მიუღებელ ფიგურებთან და ახალგაზრდებთან ერთად, ერთ-ერთი გაუჩინარებული და მოკლული ფიგურა იყო რადიკალი სოციალისტი კინორეჟისორი, რეიმუნდო გლეიზერი (რეჟისორი ამ წელს გაიტაცეს და გახმაურებული ვერსიით, დახვრიტეს³).

გლეიზერი მოკლემეტრაჟიანი ფილმში სწრაფი (*Swift*, 1971) იკვლევს კავშირს ერთ-ერთ ადგილობრივ ქარხანასა და ბრიტანულ იმპერიალიზმს შორის და აკრიტიკებს ადგილობრივ ეკონომიკურ ელიტას, რომელიც საერთაშორისო კაპიტალის ინტერესებით მოქმედებდა, ხოლო მუშათა კლასს გროშების სანაცვლოდ უწევდა ექსპლუატაციას. გლეიზერისთვის ყოველდღიური ჩაგვრის წინააღმდეგ ბრძოლის ერთადერთი ეფექტური გზა არა სისტემის „პროფილაქტიკა“, არამედ ძალადობის რევოლუციურ ინსტრუმენტად მოაზრებაა. ფილმის ყველაზე რადიკალური გზავნილი კი



ფინალში თამაშდება, როდესაც ამბოხებული მშრომელები იარაღს იღებენ ხელში და სკანდირებენ: „ჩეს მაგალითს მივყვით.“

გლეიზერის ფილმი გვიყვება ხორცის გადამამუშავებელი ქარხნის უფროსის, სტენლი სილვესტერის⁴ გატაცებაზე, რომლის შემსრულებლებიც, მისი გათავისუფლების სანაცვლოდ, ითხოვდნენ ქარხნის სამუშაო პირობების გაუმჯობესებას. გატაცების ორგანიზატორი „სახალხო რევოლუციური არმია“ (ERP)⁵ იყო, რომელიც სამთავრობო წარმომადგენლებთან ერთად, უცხოური ფირმების წარმომადგენლებს იტაცებდა. გლეიზერი აქცენტს არ სვამს გატაცების „ტერორისტულ ბუნებაზე,“ არამედ ხსნის, თუ რა

3 გლეიზერის გატაცება და გაუჩინარება იყო იმ ბერძნული და მუჰოვარი ადამიანების გაფრთხილება, რომელთაც ან ქვეყნის დატოვებისკენ მოუწოდებდნენ, ან ემუქრებოდნენ დაპატიმრებით და სიკვდილით. ამ მიდგომას, პოლიტიკური წმენდის მიზნით, დღემდე იყენებენ თანამედროვე ავტორიტარული რეჟიმები.

4 სტენლი სილვესტერი (1912 — 2003) — ანგლო-არგენტინელი კრიკეტის მოთამაშე, ბიზნესმენი და დიპლომატი. სილვესტერი იყო ბრიტანეთის საპატიო კონსული როსარიოში; მართავდა Swift Company-ის საკუთრებაში არსებული ხორცის გადამამუშავებელ ქარხანას, რომელმაც 1970 წელს 15 000 მუშა გაათავისუფლა. „სახალხო რევოლუციური არმიის“ წევრებმა ის 1971 წლის მაისში გაიტაცეს; სილვესტერის გატაცება მშრომელის გამო შურისძიებად მიიჩნეოდა, ჯგუფის წევრები კი აცხადებდნენ, რომ მას „სახალხო სასამართლოს წინაშე გაამართლებდნენ“ («Argentine Leftists Kidnap British Aide». New York Times. 24 May 1971.)

5 სახალხო რევოლუციური არმია (ERP) — კომუნისტური მუშათა რევოლუციური პარტიის (Partido Revolucionario de los Trabajadores, PRT) სამხედრო დანაყოფი არგენტინაში. დაარსდა, როგორც PRT-ის შეიარაღებული ფრთა, ტროცკისტული კომუნისტური პარტია, მაგრამ მალევე მიუბრუნდა მაოისტურ თეორიას (კულტურული რევოლუცია). არმიამ, 1967 წელს, დაიწყო პარტიზანული კამპანია არგენტინის სამხედრო დიქტატურის წინააღმდეგ, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ხუან კარლოს ონგანია (1914 — 1995).

იმალება ამ გატაცების მიღმა და რა სამართლებრივ მოტივს ატარებს. ისტორიის ამგვარად დოკუმენტირება რადიკალური და რევოლუციური განაცხადია იმ პოლიტიკური დღის წესრიგიდან გამომდინარე, რომელშიც ქვეყანა ავტორიტარული და ფაშისტური იდეების გამტარია, ხოლო ჩაგვრა, ადამიანებზე ზეწოლა და ძალადობა ყოველდღიური ცხოვრების ნაწილი.

გლეიზერის კიდევ ერთი მოკლემეტრაჟიანი ფილმია — *AAA არის შეიარაღებული ძალები (The A. A. A. are the Armed Forces, 1979)*, რომელშიც გადმოცემულია ჟურნალისტის, როდოლფო უოლში⁶ სამხედრო ხუნტისადმი მიძღვნილი წერილიდან ამონარიდები, რომელიც არგენტინულ დიქტატურას შეეწირა, 1977 წელს. მთხრობელი ეხმიანება ათასობით ადამიანის გაქრობასა და მკვლელობას და აღწერს გამოყენებულ ბარბაროსულ მიდგომებს (დაცხრილვა, დახრჩობა თუ სხვ.). მთხრობელი უელშის სიტყვებს კითხულობს წერილიდან და ყველაზე მძიმე დანაშაულად არა ადამიანთა უფლებების დარღვევებს, არამედ მთავრობის ეკონომიკურ პოლიტიკას მიიჩნევს: „ჩვენ უნდა გამოვავლინოთ ამ მთავრობის ეკონომიკურ პოლიტიკაში არა მხოლოდ მათი დანაშაული, არამედ სისასტიკე, რომელიც მილიონობით ადამიანს სჯის წინასწარ განზრახული უბედურებით“. ამის საილუსტრაციოდ გლეიზერი ბუენოს-აირესის ცხოვრების საშინელ პირობებსა და სიღატაკეს დოკუმენტირებს, რის საპირისპიროდაც სამხედრო ოფიციალური პირების სიმდიდრესა და უზრუნველ ცხოვრებას გვიჩვენებს (სოციალური უთანასწორობა დღემდე რჩება ავტორიტარული რეჟიმების მთავარ დასაყრდენად).

გლეიზერის გადაღებულ ერთადერთ მხატვრულ სრულმეტრაჟიან ფილმში, მოღალატეები (*Los traidores, 1973*) აღწერილია, გატაცებების პოლიტიკური საფუძვლები და ამ პერიოდის არგენტინის ისტორიული და პოლიტიკური სიტუაციები. ფილმი მოგვითხრობს რობერტო ბარერაზე, გამოგონილ პერონისტ პროფკავშირების ლიდერზე, რომელიც წლების განმავლობაში სამხედრო მოქმედების შემდეგ, პერონისტული კავშირის უფროსი იყო და ძალაუფლების ხელში ჩაგდების შემდგომ კორუმპირებული ბიუროკრატია გახდა. გლეიზერი თანმიმდევრულად აღწერს ბარერას სახეცვლილებას, რომელიც მემარცხენე იდეალისტობიდან კორუფციაში ეშვება და ქარხანაში დასაქმებულ მშრომელებს, საკუთარი ინტერესების მიხედვით იყენებს. როგორც გლეიზერის ცოლი, ხუანა საპირე, ერთ-ერთ ინტერვიუში შენიშნავს, გლეიზერის მიზანი იყო შეჭიდებოდა უკიდურესად საშიშ თემას არგენტინისთვის და ესაუბრა კორუმპირებულ პროფკავშირების ლიდერებზე, რომლებიც გადაწყვეტილებებს მშრომელების გარეშე იღებდნენ და მათი სიცოცხლით თამაშობდნენ.

თუმცა გლეიზერი მის კრიტიკას არც მორალური თვალსაზრისით ავითარებს და არც პერსონაჟის ფსიქოანალიზს ცდილობს, რამდენადაც ის „უფრო მეტად კონცენტრირებულია ინდივიდუალური მოქმედების ისტორიულ და სოციალურ მიზეზებსა და შედეგებზე, ვიდრე შინაგან მოტივაციაზე, შესაბამისად ფილმი არ ემსგავსება ბერტოლუჩის „კონფორმისტს.“⁷

ერთ-ერთი ცენტრალური მიზანსცენის, რომელიც ბარერას დაკრძალვის ვახშამს ეხება, მუშათა კლასი სიცილით კვდებოდა, რომელშიც მოგვიანებით თავად გლეიზერმა პოლიტიკური შინაარსი დაინახა: „ამ დაცინვასა და სიცილში [...] იმალება იმის საფუძველი, რომ ასეთი დიდი ძალა, რომელსაც პროფკავშირის ბიუროკრატია და ბურჟუაზია მიეკუთვნება, შეიძლება დამარცხდეს. მუშები სიცილით საკუთარი ძალის რწმენას იბრუნებენ, მტრის დასამარცხებლად.“⁸

გლეიზერის უკანასკნელი ნამუშევარი, მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმია, სახელწოდებით - *ისინი მკლავენ, თუ არ ვმუშაობ და თუ ვმუშაობ, ისინი მკლავენ: INSUD-ის ქარხნის მუშების გაფიცვა (Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: La huelga obrera en la fábrica INSUD, 1975)*. ფილმი დოკუმენტირებს ლითონზე მომუშავე

6 როდოლფო ხორხე უოლში (1927 – 1977) — ირლანდიური წარმოშობის არგენტინელი მწერალი და ჟურნალისტი; არგენტინაში საგამოძიებო ჟურნალისტიკის ფუძემდებელი. ის ყველაზე ცნობილია წერილით, „მწერლის დია წერილი სამხედრო ხუნტისადმი“, რომელიც გამოაქვეყნა მკვლელობამდე ერთი დღით ადრე; აპროტესტებდა იმას, რომ არგენტინის ბოლო სამოქალაქო-სამხედრო დიქტატურის ეკონომიკური პოლიტიკა ყველაზე დამღუპველ ზეგავლენას ახდენდა რიგით არგენტინელებზე.

7 Julianne Burton, *The Traitors by Grupo Cine de la Base*. University of California Press. Film Quarterly, Vol. 30, No.1 (Autumn, 1976), pp. 57-59, accessed: 18/06/2014, <http://www.jstor.org/stable/1211686>.

8 “La traición de la burocracia sindical. Entrevista al Grupo Cine de la Base”, en: Cine al día, n.19, Caracas, marzo 1975 (Realizada el 28/9/74 a varios miembros del grupo).

ქარხნის მშრომელების მდგომარეობასა და მათი გაფიცვის ამბავს. ისინი სამუშაოს პირობების გამო ავადდებიან, იწამლებიან და კვდებიან. ფილმი ეძღვნება სოციალისტ კონგრესმენ, რუდოლფო ორტეგა პენიას (1936 – 1974), რომელიც ულტრამემარჯვენე ტერორისტულმა მოძრაობამ 1974 წლის 31 ივლისს მოკლა, პერონის გარდაცვალებიდან ერთი წლის შემდეგ.

ფილმი აერთიანებს მუშების პოლიტიკურ დისკუსიებს, ქარხანაში მუშაობის აუტანელ პირობებზე რეფლექსიას და გაფიცვის მნიშვნელობას, რასაც თან ერთვის პატარა სარკასტული ანიმაციური კოლაჟი, რომელიც მარქსისტულად ხსნის კაპიტალიზმის ბუნებას და იმას, თუ რაზე დგას ქარხანა და ვინ იღებს სარგებელს არსებული წარმოების წესით. ამ სცენას მოსდევს კლასობრივად მოტივირებული ერთ-ერთი მუშის გამოსვლა გაფიცვაზე, რომელიც მშრომელების გაერთიანებაზე საუბრობს, მოუწოდებს მათ წინააღმდეგობისკენ. ფილმის ფინალში, პოლიცია-სთან შეტაკების პარალელურად, გლეიზერი სიმღერის მეშვეობით ამბობს მთავარ სათქმელს: „გათავისუფლების მხოლოდ ერთი გზა არსებობს, გავერთიანდეთ თითოეული ჩვენგანი მშრომელთა ექსპლუატაციის წინააღმდეგ. მოამზადეთ იარაღი ბრძოლისთვის და ერთად მოვახდინოთ სოციალისტური რევოლუცია... ერთად ვიაროთ, ასე მეტნი ვართ. ჩვენ დავამარცხებთ იმპერიალისტებსა და ბატონებს.“

გლეიზერის პირდაპირი და რადიკალური ფილმები არგენტინის ავტორიტარული რეჟიმის რისხვას იწვევდა. ისინი არასდროს გავრცელებულა მასშტაბურად, მაგრამ ამის მიუხედავად, გლეიზერს ბოლომდე სწამდა მათი პოლიტიკური პოტენციალის კაპიტალისტური ტირანიისა და ძალაუფლების წინააღმდეგ ბრძოლაში. მისი, როგორც ავტორის, მიზანი იყო საკითხების უბრალო რეპრეზენტაციის ნაცვლად, ფილმის პასიური მაყურებლის — აქტიურ თანამონაწილედ გარდაქმნა (მშრომელთა კლასის დაახლოება და მათი თვითორგანიზების ხელშეწყობა).

თარგმანების სექციაში გაცემანით კუბელი რევოლუციონერი რეჟისორის, ტომას გუტიერეს ალეს რაიმუნდო გლეიზერთან საუბრიდან ამონარიდს, რომელიც პესაროს საერთაშორისო კინოფესტივალზე ჩაიწერა, 1973 წელს.



მილან კუნდერას ყოფის აუტანელი სიმსუბუქე- რომანი და ეკრანიზაცია

გიორგი შარაშენიძე

ბევრს გაუკვირდება, როცა გაიგებს, რომ კუნდერა ჩეხოსლოვაკიის მმართველ კომუნისტურ პარტიაში გაწევრიანდა 1948 წელს, საიდანაც მალევე გარიცხეს მისი „ანტიპარტიული საქმიანობის“ გამო. ხელახლა გაწევრიანება 1956 წელსაც სცადა და მოახერხა, კვლავ გარიცხულიყო 1970 წელს. 9 წლის შემდეგ, მან დაკარგა ჩეხოსლოვაკიის მოქალაქეობა და 1981 წელს საფრანგეთის მოქალაქე გახდა. 1982 წელს კი კუნდერამ დაასრულა რომანი *ყოფის აუტანელი სიმსუბუქე*, რომელმაც იგი მთელ მსოფლიოში ცნობილი გახადა (*Fašalek, 2018*).

თორმეტი წლის იყო, როდესაც მოულოდნელად მამამ ოჯახი მიატოვა. ბიჭი გრძნობდა, რომ რაღაც დიდი და მნიშვნელოვანი მოხდა. დედას არ უნდოდა, შვილს ზედმეტი განცდები ჰქონოდა და ეს დრამა ნეიტრალური და ფრთხილი სიტყვების საბურველში გახვია. იმ დღეს ქალაქში გასეირნება გადაწყვიტეს და სახლიდან გასვლისას ფრანცმა შენიშნა, რომ დედას სხვადასხვა ფეხსაცმელი ეცვა. არ იცოდა, რა ექნა, უნდოდა, დედისთვის ეთქვა, სხვადასხვა ფეხსაცმელი გაცვიაო, მაგრამ მის გულისტკენას მოერიდა. მთელი ორი საათი სეირნობდნენ ქალაქში და ფრანცი თვალს ვერ აშორებდა დედის ფეხსაცმელებს. მაშინ პირველად მიხვდა, რა არის ტანჯვა (კუნდერა, 2012).

ეს ნაწყვეტი ყოფის აუტანელი სიმსუბუქიდან საუკეთესოდ ასახავს მილან კუნდერას თხრობის თავისებურებას — მის კონკრეტიკას, სინატიფეს. რომანების უამრავ ავტორს შორის კუნდერა ნამდვილი



რომანისტია იმ გაგებით, რომ მისი მთავარი ინტერესი პერსონაჟების ისტორიებია: როგორც პირადი, ისე, უპირატესად, წყვილების ისტორიები თანმხლები უჩვეულობითა და შეურაცხადობით. იგი თხრობისგან გადახვევისა და კომენტარების საშუალებით პირად პრობლემას უნივერსალურ და, შესაბამისად, მკითხველისთვისაც მნიშვნელოვან საკითხად აქცევს. თუმცა ეს განზოგადება, ნაცვლად იმისა, რომ ამჟამად სიტუაციის სერიოზულობას, პირიქით, მოქმედებს ირონიული ფილტრით და არბილებს ამბის პათოსს. სწორედ ამიტომ კუნდერას მკითხველებს შორის მოიძებნებიან ისეთებიც, ვისაც უფრო მეტად იტაცებს სიუჟეტი, და ისეთებიც, ვისაც უფრო იზიდავს მისგან გადახვევები, მიუხედავად იმისა, რომ ეს უკანასკნელნიც დამოუკიდებელ მონათხრობად იქცევიან ბოლოს.

ყოფის აუტანელი სიმსუბუქის საფუძველს ქმნის ჭეშმარიტება, რომელიც იმდენად მარტივია, რამდენადაც — რთულად მოსახელთებელი: შეუძლებელია, იმოქმედო გამოცდილების მიხედვით, რადგანაც ყოველი სიტუაცია, რომელთანაც გვიწევს შეხება, უნიკალურია და პირველად წარმოგვიდგება თვალწინ. კუნდერა ამ ფუნდამენტურ აქსიომას უკავშირებს მის იმგვარ გამოვლინებებს, როდესაც ყოფიერების სიმსუბუქეს განაპირობებს მოვლენები, რომლებიც ხდება მხოლოდ ერთხელ, ეფემერულად და, ამდენად, ისე, თითქოს არც მომხდარიყოს. წონას, პირიქით, უნდა ვეძიოთ „მუდმივად გამეორების“ იდეაში, რომელიც ნიცშემ წამოაყენა: ყოველი ფაქტი ხდება საშინელი, როცა ვიცით, რომ ის განმეორდება მარადიულად. იმავე დროს, თუკი „მუდმივად გამეორება“ ერთისა და იმავეს დაბრუნებას მოიაზრებს, უნიკალური და განუმეორებელი ცხოვრება ზუსტად ემსგავსება ისეთ ცხოვრებას, გამუდმებით რომ მეორდება და ყოველი ქმედებაც გარდაუვალი და მუდამ შეუცვლელი ხდება.

ყოფიერების სიმსუბუქე, კუნდერას მიხედვით, უპირისპირდება გარდაუვალობას, გამოკვეთილ ერთგვაროვნებას როგორც სიყვარულში: პრაღელი ექიმი ტომაში უპირატესობას ანიჭებს მხოლოდ „ეროტიკულ მეგობრობას“ და გაურბის ვნებიან გატაცებებსა და ცოლქმრულ თანაცხოვრებას — ისე პოლიტიკაში: ეს არ ითქმის პირდაპირ, მაგრამ ხაზგასმულია აღმოსავლეთ ევროპის უუნარობა, შეცვალოს ან თუნდაც შეიმსუბუქოს ის ხვედრი, რომელზეც მას არც



არასოდეს უოცნებია. მაგრამ ტომაში საბოლოოდ მაინც ქორწინდება ტერეზაზე, სოფლის რესტორნის ოფიციანტზე, „სიბრაღულისგან“. მეტიც, ჩეხოსლოვაკიაში 1968 წლის საბჭოთა ინტერვენციის შედეგად ტომაში ახერხებს პრაღიდან გაქცევასა და შვეიცარიაში ემიგრაციას ტერეზასთან ერთად, რომელსაც რამდენიმე თვის შემდეგ ნოსტალგია შეიპყრობს და სამშობლოში დაბრუნდება. სწორედ მაშინ ტომაშიც, რომლის შვეიცარიაში დარჩენასაც ყოველგვარი გამართლება ექნებოდა მისი მხრიდან — როგორც იდეური, ისე პრაქტიკული — გადაწყვეტს პრაღაში დაბრუნებას, მიუხედავად იმის გაცნობიერებისა, რომ თავს მახეში იქცევს და დევნასთან და დამცირებასთან მოუწევს შეჩეხება.

რატომ აკეთებს ამას? იმიტომ, რომ, მიუხედავად სიმ-

სუბუქის იდეალის რწმენისა და მისი პრაქტიკული გამოხატულებისა ტომასის ურთიერთობით საბინასთან, კაცი ყოველთვის ეჭვობდა, რომ ჭეშმარიტება იმალებოდა საპირისპირო იდეაში, სიმძიმეში, გარდაუვალობაში. „Es muss sein!“ / „ასეც უნდა იყოს!“ — იუწყება ბეთჰოვენის ბოლო კვარტეტის ბოლო ნაწილი. და ტერეზა, რომლისადმი სიყვარულიც სიბრალულისათაა ნაკვები და გვევლინება არა როგორც თავისუფალი არჩევანი, არამედ — როგორც თავსმოხვეული ბედისწერა, ტომასისთვის სწორედ გარდაუვალი ხვედრის მნიშვნელობას იძენს.

მოგვიანებით კი ვიგებთ (და, აი, როგორ იქმნება სიუჟეტური გადახვევებისგან ლამის პარალელური რომანი), რომ წინაპირობა, რომელმაც ბეთჰოვენს უბიძგა, დაეწერა „Es muss sein!“, იყო არა აღმატებული, არამედ ბანალური ისტორია ნასესხები ფულისა, რომელიც უნდა დაებრუნებინა — ისევე, როგორც ბედისწერა, რომელმაც მიიყვანა ტერეზა ტომასის ცხოვრებაში, იყო მხოლოდ შემთხვევითობათა წყების შედეგი.

საბოლოოდ, ძაღლის სიკვდილისა და თავად ტერეზასა და ტომასის ერთ მიკარგულ სოფელში ცხოვრებისგან გაუჩინარების შემდეგ მკითხველი უბრუნდება ბუნების წრებრუნვას, იმ სამყაროსას, რომლის არათუ ცენტრში არ არის ადამიანი, არამედ სადაც საერთოდ არ არის ადამიანის ადგილი (Calvino, 2003).

თუკი მიღწეა კუნდერას Google-ში მოძებნით ამერიკასთან მიმართებით, სხვადასხვა სტატიაში გამეორებული ერთი და იგივე აბზაცი შეგხვდებათ, რომელიც სათავეს New York Times-ის სტატიებიდან იღებს და აშკარად ფართოდ გავრცელებულია: „1980-იან წლებში მიღწეა კუნდერამ თავისი ჩეხოსლოვაკიისთვის გააკეთა ის, რაც გაბრიელ გარსია მარკესმა 1960-იან წლებში — ლათინური ამერიკისთვის და სოლჟენიცინმა 1970-იანებში — რუსეთისთვის. მან მიაქცია დასავლელი მკითხველი საზოგადოების ყურადღება აღმოსავლეთ ევროპას და გააკეთა ეს იმ იდეის დახმარებით, რომელიც უნივერსალურად მიმზიდველია“. ამერიკული გაზეთების უმეტესობა აქებს ავტორის შემოქმედებას და დაინტერესებულია მისი მიდგომებით თხრობისადმი. თუმცაღა, რაკი „ყოფის აუტანელი სიმსუბუქე“ ინგლისურადაც ითარგმნა და გამოიცა, ამერიკელი მკითხველისთვის მისმა მიმზიდველობამ განაპირობა ის, რაც შეგვიძლია ჩავთვალოთ ერთმანეთის თანმიმდევრული მოვლენების კანონზომიერ შედეგად: ამერიკელებმა გადაწყვიტეს მისი წიგნის ეკრანიზაცია.

სანამ უშუალოდ ფილმის განხილვას დავიწყებდეთ, უნდა გავიხსენოთ ავტორის დამოკიდებულება მისი წიგნების თარგმანებისადმი. The Christian Science Monitor-თან ინტერვიუში კუნდერა აღნიშნავს: „ჩემი უდიდესი პრობლემა ჩემი წიგნების თარგმანებს უკავშირდება. ისინი არ მაკმაყოფილებენ. ეს ბევრ საქმეს მიჩენს. ბოლოს და ბოლოს, მე მათ ნაკლებად ვაკონტროლებ. დღეს ადამიანებს, როგორც ჩანს, არ ალევვებთ, ვიგულისხმე თუ არა მე ესა თუ ის, ოღონდაც თარგმანი დროულად შესრულდეს და გამოიცეს“.

შედეგად ჩნდება კითხვა: თუკი კუნდერა მიიჩნევს საკუთარი ქმნილებების უცხო ენებზე თარგმნას პრობლემატურად, ხომ არ იქნება ის მიდრეკილი, აკრძალოს მათი ადაპტაცია სხვა ჟანრებისთვის? როგორც კოლექტიური წერს სტატიაში Mirrors of the Mind: Kaufman Conquers Kundera: „კუნდერა მწვავედ აკრიტიკებს იმას, რასაც გადაწერას უწოდებს და რაშიც მოიაზრებს ერთი ჟანრიდან მეორეში ნებისმიერ ადაპტაციას, მათ შორის ეკრანიზაციასაც: „სიკვდილი მათ, ვინც გაბედავს, გადაწეროს ის, რაც დაწერილია! სარზე გასმა მათ და ნელ ცეცხლზე შეხრუკვა! კასტრაცია და ყურების დაჭრა!“.

Telegraph-ის ჟურნალისტი დანკან უაითი კი აღნიშნავს:

„დიდება მას არ უხდებოდა. კუნდერას ლიტერატურის ფილოსოფია დიდწილად ეყრდნობოდა ფლობერის იდეას ავტორის ვინაობის წაშლის შესახებ, ყოფის აუტანელი სიმსუბუქის გამოქვეყნების შემდეგ კი კუნდერამ საკუთარი პერსონის ზედოზირება განიცადა. იგი სულ უფრო მეტად აკონტროლებდა, როგორ გამოიცემოდა და ვრცელდებოდა მისი წიგნები. ამიტომაც მან აკრძალა მისი წიგნების შემდგომი ეკრანიზაცია, რადგანაც არ მოეწონა, როგორც იყო ადაპტირებული ყოფის აუტანელი სიმსუბუქე ფილიპ კაუფმანის მიერ 1988 წელს. დღეისათვის იგი უარს აცხადებს, გამოაქვეყნოს თავისი წიგნები ელექტრონული ფორმატით“ (Fašalek, 2018).

როგორც შენიშნავდა პატრიკ კეტრისი 1997 წლის თავის სტატიაში *The Unbearable Lightness of Being: Film Adaptation Seen From a Different Perspective*: „დღემდე კრიტიკა ფილმისა *ყოფის აუტანელი სიმსუბუქე* ყოველდღიურ და ყოველკვირეულ ჟურნალებში ჟურნალისტური რეაქციებით შემოიფარგლებოდა“ (Cattrysse, 1997). ასეთი მსჯელობა

კონცენტრირდება ლიტერატურულ ფასეულობებსა და მახასიათებლებზე, რომლებიც ან წარმოდგენილია, ან, როგორც უფრო ხშირად ხდება, არ გვხვდება ეკრანიზაციაში. შედეგად ფილმი ფასდება ფილმად მხოლოდ პირველწყაროსთან შედარების საფუძველზე, თანაც ისე, რომ არც არავის წარმოუდგენია, როგორი იქნებოდა ეკრანიზაცია, თუკი იგი ყველა ლიტერატურულ „ინგრედიენტს“ შეიცავდა.

კუნდერას *ყოფის აუტანელი სიმსუბუქის* შემთხვევაში კრიტიკოსების უმეტესობა სინანულს გამოთქვამს მთხრობლის დანაკლისზე, ვისი ხმაც ნამდვილად ისმის რომანში და პირდაპირ ესაუბრება მკითხველს, ამყარებს მასთან გარკვეულ ურთიერთობებს და ეხება სხვადასხვა ფილოსოფიურ, მორალურ, პოლიტიკურ და სოციალურ საკითხებს.

ამა თუ იმ ლიტერატურული მახასიათებლის არსებობა ან არარსებობა ეკრანიზაციაში უკავშირდება გავრცელებულ შეხედულებას, რომელიც არაერთხელ ამოტივტივებულია ჟურნალისტურ დისკუსიებში და ხაზს უსვამდა კუნდერას რომანების ადაპტაციის შეუძლებლობას. ამგვარი თვალსაზრისი, პატრიკ კეტრისის აზრით, მჭიდროდ უკავშირდება ნორმატიულ იდეას, რომლის მიხედვითაც ეკრანიზაცია რაც შეიძლება დაახლოებული უნდა იყოს პირველწყაროსთან და თუ ეს ვერ ხერხდება, მაშინ საერთოდაც ხელი უნდა ავიღოთ ადაპტაციაზე (Cattrysse, 1997).

საკითხი იმის შესახებ, შესაძლებელია თუ არა კუნდერას რომანის ეკრანიზაცია, აშკარად მოიხსნა 1988 წლის ამერიკული ფილმის, *ყოფის აუტანელი სიმსუბუქის* გამოსვლის შემდეგ. პასუხგაუცემელი რჩება მხოლოდ ის, ახერხებს თუ არა ეკრანიზაცია კუნდერას რომანის ყველაზე არსებითის გადმოცემას, რის გამორკვევაც ერთობ მარტივი მიზეზით რთულდება: კრიტიკოსები ვერ თანხმდებიან, მაინც რას უნდა წარმოადგენდეს ეს ყველაზე არსებითი.

პატრიკ კეტრისის შენიშვნით, საყურადღებოა არა ის, რამდენად მიზანშეწონილია ამა თუ იმ ტექსტის ადაპტაცია, არამედ ის, თუ როგორ შეიქმნა და აღიქვას ესა თუ ის ეკრანიზაცია ასე და არა — სხვაგვარად:

„მინდა, ხაზი გავუსვა, რომ ლიტერატურული ტექსტის ე. წ. ეკრანიზაცია მიმართულია ბევრად იმაზე მეტი სემიოტიკური საშუალების ადაპტაციისკენ, ვიდრე მათი გამოვლენის საშუალებას იძლევა Text1-Text2 შედარება, რომელიც იმის უნარსაც მოკლებულია, აღწეროს ეს სემიოტიკური საშუალებები იმისდა მიხედვით, თუ როგორ მუშაობენ ისინი ადაპტაციის შექმნისას და აღქმისას“ (Cattrysse, 1997).

ინგლისურად — ისევე, როგორც სხვა ენებზე — სიტყვა „ადაპტაცია“ აღნიშნავს როგორც პროცესს, ისე პროცესის საბოლოო შედეგს. ტრადიციული ნორმატიული კვლევები მიმართულია პროცესისა და მისი ადეკვატურობის შეფასებისკენ. თუმცა ეკრანიზაცია, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ფილმია, რომელიც კინემატოგრაფისტებმა კინომაყურებლისათვის გადაიღეს.

ყოფის აუტანელი სიმსუბუქე იხსნება ტრადიციული მანერით. თავიდან იგი წარმოგვიდგება, როგორც სოლ ბენცის პროდიუსერობითა და ფილიპ კაუფმანის რეჟისორობით გადაღებული ფილმი, რის მერეც გვეცნობა სამი მთავარი მსახიობის სახელები, რომელთაც მოსდევს სხვა მსახიობების ვინაობაც, შემდგომ — კოსტიუმების დიზაინერისა, მთავარი რედაქტორისა, დამდგმელი ოპერატორისა და ა. შ. მხოლოდ მოგვიანებით, მე-13 რიგად გვეუწყება, რომ ფილმი, სხვათა შორის, ეფუძნება მილან კუნდერას რომანს, რასაც მოსდევს უკვე სცენარისტების ვინაობაც და, კლასიკურად — კვლავ პროდიუსერისა და რეჟისორის გვარ-სახელები. ასე რომ, ავტორთა ხედვით, ფილმი წარმოგვიდგება, უპირველეს ყოვლისა, როგორც პროდიუსერული ფირმის, რეჟისორისა და სხვა პროფესიონალების „ორიგინალური“ ნამუშევარი. ეს იმას ნიშნავს, რომ კუნდერა და მისი ტექსტი თავსდება ერთ წყებაში სხვა სემიოტიკურ საშუალებებთან ერთად, რომელთაც ფილმის შექმნისათვის აუცილებელი მოდელების როლი შეასრულეს. ეს ასევე ფილმის ავტორებთან ინტერვიუს დროსაც ცხადდება, როდესაც ისინი ამბობენ, რომ კუნდერას რომანთან ერთად მათ საკუთარი შემოქმედებითი წვლილის შეტანაც უნდოდათ ფილმის შექმნისას. შედეგად, ეკრანიზაციის ფუნქციას აუცილებლად არ წარმოადგენს მნიშვნელოვანი ავტორის ანდა მისი ლიტერატურული ნაწარმოების უფრო ფართოდ გავრცელება. ამ ერთ კონკრეტულ ფუნქციასთან ერთად ეკრანიზაციამ შეიძლება შეითვისოს ისეთიც, როგორიცაა, მაგალითად, კინოს უკვე არსებული, წარმატებული ჟანრის შემდგომი განვითარება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მიუხედავად თემატური და საშემსრულებლო კავშირებისა ევროპასთან, *ყოფის აუტანელი სიმსუბუქე*, პირველ ყოვლისა, წარმოადგენს

ამერიკულ პროდუქციას, შექმნილს ამერიკელი პუბლიკისტის. ფინანსური და სხვა საწარმოო მონაცემები კი მიუთითებენ იმასაც, რომ ფილმის შემქმნელების უპირველესი ამოცანა კლასიკური, ნარატიული ჰოლივუდური ფილმის გადაღება იყო.

მიუხედავად ამისა, ის ფაქტი, რომ მილან კუნდერას რომანთან ერთად ფილმის შექმნისას სხვა ნორმებმაც და მოდელებმაც შეასრულეს თავიანთი როლი, არ ნიშნავს, რომ ტრადიციული შედარება Text1-Text2 უნდა უგულებელ იყოს, თუმცა იგი უნდა შესრულდეს კინოწარმოების უფრო ფართო კონტექსტის შესწავლის ფარგლებში და უნდა განიხილავდეს არა იმას, არსებობს თუ არა რაიმე ეკვივალენტობა ფილმსა და წიგნს შორის, არამედ იმას, თუ როგორ არის იგი რეალიზებული.

ამ თვალსაზრისით ყოფის აუტანელი სიმსუბუქის ადაპტაცია საინტერესო შემთხვევად გვევლინება, რამდენადაც, ფილმსა და რომანს შორის ანალოგიების გარდა, იგი მთელ რიგ განსხვავებებსაც გვთავაზობს, რომლებიც ლიტერატურული პირველწყაროს ღალატად კი აღარ აღიქმება, არამედ სხვა სემიოტიკური მოდელების გამოვლინების ფორმებად, ამა თუ იმ მიზეზით ლიტერატურული მოდელები რომ გადაწონეს. რომანსა და ეკრანიზაციას შორის ყოველი დამთხვევა კი განიხილება, როგორც კომპრომისი ლიტერატურულ და იმ სხვა სემიოტიკურ მოდელებს შორის, რომლებიც ადაპტაციისას გამოიყენეს.

მართლაც, რომანი მრავალი თვალსაზრისით იქცა ფილმის მოდელად. მაგალითად, სიუჟეტის დონეზე ფილმი წარმოგვიდგენს დაახლოებით იმავე მოქმედებებსა და პერსონაჟებს. როგორც რომანი, ისე ფილმიც მოგვითხრობს ამბავს ტომაშისა, პრადელი ქირურგისა, რომელსაც უყვარს ქალები, განსაკუთრებით — დამოუკიდებელი მხატვარი საბინა. როდესაც ტომაში გაიცნობს ტერეზას, ქალი მას არჩევანის წინაშე დააყენებს სიყვარულსა და სხვა ქალებისადმი სექსუალურ ლტოლვას შორის. თუმცა ტომაში ორივე სწრაფვის შენარჩუნებას ახერხებს: იგი ქორწინდება ტერეზაზე და განაგრძობს ეროტიკულ მეგობრობას სხვა ქალებთან. ეს ყველაფერი ხდება 1960-იანი წლების პრაღაში. როდესაც რუსული ტანკები შემოდის ქალაქში, საბინა, ტომაში და ტერეზა გარბიან შვეიცარიაში. მაგრამ ტერეზა, რომელიც ვეღარ იტანს ტომაშის სექსუალურ გამოხტომებს, სწრაფადვე ბრუნდება პრაღაში. თავიდან ტომაში ფიქრობს, რომ კვლავ ქორწინებამდელი თავისუფლებით იცხოვრებს, თუმცა მალევე ხვდება, რომ არ შეუძლია ტერეზას დაეწიყება. ამიტომაც იგი დათმობს თავის კომფორტულ ცხოვრებას ჟენევაში და თავადაც ბრუნდება პრაღაში, ცოლთან. სამშობლოში დაბრუნებული ტომაში კომუნისტური რეჟიმის წინააღმდეგ მანამდელი განცხადებების გამო ვეღარ ახერხებს სამედიცინო საქმიანობის შენარჩუნებას საავადმყოფოში და მუშაობას ფანჯრების მწმენდავად იწყებს. ახალი პროფესია კი ხელს არ უშლის, სექსუალური თავგადასავლები გააგრძელოს. ტერეზა კვლავაც იტანჯება ეჭვიანობისგან, რის გამოც ორივენი ტოვებენ ქალაქს და სოფლად გადადიან საცხოვრებლად. როგორც ჩანს, ტომაშმა საბოლოოდ მაინც არჩია სიყვარული სექსუალურ თავისუფლებას. ორივენი რაღაც ხანს ბედნიერად ცხოვრობენ მანამ, სანამ არ ილუპებიან ავტოკატასტროფაში. როგორც რომანში, ისე ფილმშიც საბინა იგებს მეგობრების სიკვდილზე წერილიდან.

მეორე მხრივ, აშკარაა, რომ ზოგიერთი ლიტერატურული ქმედება თუ პერსონაჟი არ ჩართულა ეკრანიზაციაში. ეს განსხვავებები მიუთითებს, რომ სხვა სემიოტიკურმა საშუალებებმა თავიანთი როლი შეასრულეს და გადაწონეს კიდევ. უპირველესად, ეს გამომდინარეა იქიდან, რაც ზემოთ უკვე ითქვა: შემქმნელებს კლასიკური ნარატიული ფილმის გადაღება უნდოდათ — მართალია, ინდივიდუალური ელფერით, მაგრამ მაინც იმ პირობითობებით, რომლებსაც კლასიკური ჰოლივუდური ფორმულა მოიაზრებს. მაგალითად, კლასიკური ჰოლივუდური ფილმი, პატრიკ კეტრისის შეხედულებით, სასურველია, ხანგრძლივობით არ აღემატებოდეს 2 საათს, ხოლო ყოფის აუტანელი სიმსუბუქის 171-წუთიანი ეკრანიზაცია უკვე თავისთავად ასახავს იმ კომპრომისს, რომელიც რომანის ხანგრძლივობასა და ჰოლივუდური ფილმის ქრონომეტრაჟს შორის შედგა (Cattrysse, 1997). ბუნებრივია, ამგვარი დათქმის შედეგად გამოირიცხა რიგი თავისებურებების, ქმედებებისა და პერსონაჟების ჩართვაც ეკრანიზაციის სიუჟეტში.

მაგალითისთვის ზემოხსენებული ნარატორის საკითხს შევხებით. ლიტერატურული ამბავი მოთხრობილია ჰეტეროდირექტური¹ ხმის მიერ. იგი საკუთარ თავს „ავტორად“ მოიხსენიებს და იყენებს პირველი პირის მხოლოდობით

1 ჰეტეროდირექტური ნარატორი გულისხმობს ისეთ მოთხრობელს, რომელიც არ მონაწილეობს ტექსტში მიმდინარე მოვლენებში. იგი, როგორც წესი, ერთობ ფართო ცოდნითა და შესაძლებლობებით გამოირჩევა მოთხრობილ ამბავთან მიმართებით.

რიცხვის ფორმას („მე“). ხანდახან იგი პირდაპირ მიმართავს მკითხველს მეორე პირის მხოლოდითი რიცხვის ფორმით, სხვა შემთხვევებში კი შეითრევს მათ საკუთარ წიაღსვლებში ნაცვალსახელით „ჩვენ“.

ლიტერატურული მთხრობლის ხმა არაერთხელ ეხმიანება უშუალოდ წერის პროცესსა და საკუთრივ რომანსაც, სავარაუდოდ რის გამოც კრიტიკოსების უმეტესობა დამატებითი განმარტებების გარეშე მას თავად მიღან კუნდერასთან აიგივებს.

ნარატორი ღიად წარმოაჩენს პერსონაჟებსა და მათ ქმედებებს, როგორც საკუთარი შემოქმედებითი წარმოსახვის ნაყოფს. მეორე ნაწილის პირველ თავში იგი წერს: „სისულელე იქნებოდა, ავტორს ეცადა მკითხველის დარწმუნება იმაში, თითქოს მისი გმირები ოდესმე მართლაც არსებობდნენ“ (კუნდერა, 2012). მოგვიანებით მთხრობელი გამოთქვამს ვარაუდს, თუ როგორ შეიძლება განვითარდეს სიუჟეტი ამა თუ იმ მიმართულებით. ხანგამოშვებით ნარატორის ხმა თავს ეხვევა პერსონაჟებს. იგი, იმავე დროს, ერთობ თავისუფალიცაა, რადგან რომანის სიუჟეტი არ გადმოიცემა ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით. წიგნის დასაწყისიდანვე გვხვდება პროლეფსისი², რომელიც წინასწარ გვამცნობს ტომასის სიკვდილის ამბავს და იმ ფაქტს, რომ მანამდე არცთუ დიდი ხნით ადრე ტერეზას ეჭვიანობის ტვირთი მოეხსნა. ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა იმის გამოც ირღვევა ხოლმე, რომ ზოგიერთი მოვლენა რამდენიმეჯერ გადმოიცემა, ოღონდ განიხილება სხვადასხვა თვალსაზრისით.

კინემატოგრაფიული ნარაცია არ სესხულობს ზემოაღწერილ თხრობით საშუალებებს წიგნისგან. ეს იმიტომ კი არ ხდება, რომ ასეთ შემთხვევაში თხრობა აღარ იქნებოდა კინემატოგრაფიული ან ეს სულაც შეუძლებელი გახდებოდა კინოსთვის. საკმარისია, ვუდი ალენის რამდენიმე კინოფილმს შევხედოთ, რათა მივხვდეთ, რომ სავსებით შესაძლებელია, მოვათავსოთ მთხრობელი კამერის პირისპირ და, იმავე დროს, ხაზი გავუსვათ თხრობის აქტს, როგორც შემოქმედებით პროცესს, ანდა წარმოვადგინოთ ერთი და იგივე მომენტი სხვადასხვა თვალსაზრისით. ყოფის აუტანელი სიმსუბუქის შემქმნელებმა მთხრობელი იმიტომაც არ ჩართეს ფილმში, რომ უპირატესობა თხრობის უფრო კლასიკურ სტილს მიანიჭეს, რაც მოიაზრებს ნარატორის ხმის დაფარვას და არა წარმოჩენას. ეს, პატრიკ კეტრისის აზრით, უკავშირდება მეტაფორულ მანძილს ამბავსა და აღმქმელს შორის, რა დროსაც, რაც უფრო თვალში საცემია მთხრობლის ხმა, ამბისგან მით უფრო დაშორებულად გრძნობს თავს აღმქმელი და პირიქით (Cattrysse, 1997). მართალია, გამხსნელი კადრები პერსონაჟებისა და სიტუაციების გასაცნობად უცნობი ნარატორის სამიოდე ფრაზას გვთავაზობს — რომლებიც, იმავე დროს, ტექსტის სახითაც ჩნდება ეკრანზე — მაგრამ მთლიანობაში მოვლენები თითქოსდა თავისით გადმოიცემა. აქცენტი ინაცვლებს ამბისკენ (უპირატესად — სიყვარულის) და პერსონაჟებიც მეტ თვითმყოფადობას იძენენ.

რაც შეეხება ზემოხსენებულ სამიოდე ჰეტეროდიეგეტურ ჩანართს ფილმის დასაწყისში, ერთი შეხედვით, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს რომანის ნარატიულმა თავისებურებებმა განაპირობა, თუმცაღა, როგორც ირკვევა, ეს სხვა სემიოტიკურმა მოდელებმაც განსაზღვრეს. ასე, მაგალითად, როგორც ინტერვიუდან ვიგებთ, ფილმის დასაწყისის მოდელად ჩეხური დოკუმენტური კინოსა და ნი-იანი წლების ჩეხური ახალი ტალღის ფილმების მახასიათებლები გამოიყენეს. წერილობითი ტექსტების კადრში გამოჩენა კი, იმავე დროს, განაპირობა ფილმის დასაწყისის საერთო მიდგომამაც განათებასთან და მთლიანად ფილმის მუსიკალურმა კომპოზიციამაც: როდესაც პირველი ტექსტი ჩნდება, იწყება ჩეხი კომპოზიტორის, ლეოშ იანაჩეკის Pohádka (ზღაპარი), კერძოდ, მისი III ნაწილი. ეს მხიარული სავიოლინო კონცერტი ტომასის სექსუალურ თავგადასავლებს ახლავს, რითაც მუსიკალურად გადმოიცემა ყოფიერების სიმსუბუქე (Cattrysse, 1997).

Cahiers du Cinema-ში კაუფმანი ამბობს, რომ მას უნდოდა, ფილმი ისევე მსუბუქად დაეწყო, როგორც ზღაპარი. International Herald Tribune-თან ინტერვიუში კი კაუფმანი ფილმის დასაწყისისთვის შერჩეულ მოდელებს უფრო მეტად ჰფენს ნათელს: „მე მინდოდა ფილმის კომედიური გასაღებით გახსნა, ისევე, როგორც ზოგიერთი ჩეხოსლოვაკური ფილმი იწყებოდა ნი-იანებში. მიღონ ფორმანის Loves of a Blonde, მაგალითად... დასაწყისი უნდა ყოფილიყო ისეთივე მსუბუქი, როგორიც — პრადის გაზაფხულისა“ (Cattrysse, 1997).

მანძილის შემცირება ამბავსა და აღმქმელს შორის იმითაც მიიღწევა, რომ ფილმში თხრობა უკვე ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით მიმდინარეობს. ერთადერთი ადგილი, სადაც ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა მეტ-ნაკლებად ირღვევა, ამბის ბოლოსკენაა. სანამ ტერეზა სოფელელ ბიჭთან ცეკვავს, ტომაში საბინაზე ფიქრობს, რომელიც შეერთებულ შტატებში გადავიდა საცხოვრებლად — რა დროსაც თხრობა დროში წინ ინაცვლებს და ჩვენ ვხე-

დავთ საბინას, რომელიც იღებს წერილს, საიდანაც იგებს, რომ ტერეზა და ტომაში ავტოკატასტროფაში დაიღუპნენ. ევროპელი მეგობრების შესახებ საბინას ფიქრის კვალდაკვალ თხრობა კვლავ ტერეზასა და ტომაში უბრუნდება, სანამ ჯერაც ცოცხლები არიან, და თხრობა წყდება იმ მომენტში, როდესაც ისინი, სატვირთო მანქანაში მსხდომნი და შინისკენ მიმავალნი, კაშკაშა სინათლეში იძირებიან. შედეგად, ფილმი არცთუ პესიმისტურად სრულდება და წიგნის ძირითადი თემის შესაბამისად ინარჩუნებს ბალანსს სიმსუბუქესა და სიმძიმეს შორის (Cattrysse, 1997).

ჩეხური „ახალი ტალღა“ ავლენს ფორმალურ ანალოგიებს იტალიურ „ნეორეალიზმთან“ და ფრანგულ „ახალ ტალღასთან“. ჩეხური „ახალი ტალღის რეჟისორები“ იყენებდნენ სტილს „cinema verite“: ისინი ძირითადად იღებდნენ საველე გარემოში და იყენებდნენ ბუნებრივ განათებასა და არაპროფესიონალ მსახიობებს, რომლებიც ხშირად იმპროვიზებულ დიალოგებს წარმართავდნენ. ყოფის აუტანელი სიმსუბუქის დასაწყისისა და, უპირატესად, რუსული ტანკების პრალაში შესვლის ეპიზოდები მსგავსი სტილითაა გადაღებული. სინამდვილეში რუსული რეჟისორების გადმოცემა სცენებისთვის იან ნემეცის კადრები გამოიყენებოდა. ნემეცს ჩეხოსლოვაკიიდან მათი საიდუმლოდ გამოტანა მოუწია დასავლეთში საჩვენებლად. რუსული რეჟისორების ამსახველ ერთ-ერთ კადრში იგი თავადაც გვევლინება მსახიობად და თამაშობს საკუთარ თავს, რომელიც 1968 წლის ამ მოვლენებს იღებს, რითაც კუნდერასათვის ამ რომანშიც ჩვეულ მეტაფიქციურობასთან ავლენს ნათესაობას.

სხვათა შორის, მილან კუნდერას, იან ნემეცისა და მილოშ ფორმანის ერთად ხსენებაც არაა უბრალოდ დამთხვევა: კუნდერა მრავალი წლის განმავლობაში იყო პრადის ნაციონალური კინოსკოლის პროფესორი, სადაც სწავლობდნენ მილოშ ფორმანი და იან ნემეცი. ხოლო ჟან-კლოდ კარიერი, ყოფის აუტანელი სიმსუბუქის სცენარის თანაავტორი, იცნობდა კუნდერას 1968 წლიდან, როცა საბჭოთა ინტერვენციამდე ცოტა ხნით ადრე იმყოფებოდა პრალაში და მუშაობდა ფილმზე, Taking Off მილოშ ფორმანთან ერთად.

ესეც კუნდერასეული მეტაფორული შემთხვევითობა!

ბიბლიოგრაფია

Calvino, I. (2003). On Kundera. In H. Bloom, Milan Kundera (pp. 55-60). Broomall: Chelsea House Publishers.

Cattrysse, P. (1997). The Unbearable Lightness of Being: Film Adaptation Seen From a Different Perspective. Literature/Film Quarterly, 222-230.

Fařalek, P. (2018, May 15). The Unbearable Lightness of Being: Between the Book and the Movie. Brno, Czech Republic.

კუნდერა, მ. (2012). ყოფის აუტანელი სიმსუბუქე. თბილისი: დიოგენე.

საშა რეხვიაშვილის პერსონაჟი, რომლისც ყინულის დაძვრას მართონი ცდილობან

გოგა გუგავა

რთულია, საშა რეხვიაშვილზე საუბარი მხოლოდ ერთი მიმართულებით, რადგან იგი თანაბრად პროფესიონალი ოპერატორი და რეჟისორია. რეხვიაშვილის ფილმებიდან პერსონაჟები თითქოს თვალებით გველაპარაკებიან და ეკრანიდან გამოსვლას ითხოვენ. რეჟისორის ოპერატორული მცდელობა, უხილავი მხრიდან დაენახა ნივთები და მოვლენები, მცდელობის ფარგლებს გასცდა და რეალობად იქცა. საშა რეხვიაშვილი ამბობდა: «კინემატოგრაფს უშუალო კავშირი აქვს იმ რეალობასთან, რომელშიც ცხოვრობ. ძალიან ახლოს და ღრმად უნდა იცნობდე იმ გარემოს, რომელსაც იღებ. ერთადერთი ადგილი კი, სადაც ქართული ფილმების გადაღება შეიძლება, საქართველოა.» სწორედამ რომ ქართულ რეალობას აჩვენებდა თავის ფილმებში საშა რეხვიაშვილი, თუმცა ისე, რომ კონკრეტული დროისა და სივრცის ჩარჩოში არ იყო გამოშვებული. იგი იძლეოდა მინიშნებებს დროსა და სივრცეზე, თუმცა მათ იქით მაყურებელს შეეძლო წარსულის ფრაგმენტების დაენახა.

რეხვიაშვილის სამივე ფილმში, რომლებზეც სტატიაში იქნება საუბარი, ვხვდებით სამყაროს, რომელშიც ყოველი უბრალო ნივთი, პერსონაჟი და თვით გარემო ფილმის იდეის გამოხატვას ემსახურება. ხსენებული ნივთები ხშირად არაფერ კავშირშია

ერთმანეთთან, თუმცა მათი ერთობა ქმნის ახალ სამყაროს, რეხვიაშვილისეულ სამყაროს, რომელშიც ესთეტიკა, თხრობის მანერა, პერსონაჟთა ლაკონიური დიალოგები და მონოლოგებია თავმოყრილი. რეხვიაშვილის ფილმებში ხშირია ბიბლიური ალუზიები და, ერთი შეხედვით, უხილავი რელიგიური ელემენტები, რომლებიც პერსონაჟებს აბსურდთან ბრძოლის ძალას აძლევთ.

XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა

რეხვიაშვილის ფილმში, *XIX საუკუნის ქართულ ქრონიკა*, მთავარ პერსონაჟს, ნიკო ბერნაძეს, ბიუროკრატიულ უსამართლობასთან უწევს შეჯახება. იგი სოფლის მთავარ ქომაგად გვევლინება ფილმში. ადგილობრივ წერა-კითხვის უცოდინარ გლეხობას, რომელსაც ტყის წართმევას უპირებენ არაფერ ჰყავს ლიდერი, რომელიც ამ დროს ყველაზე მეტად საჭიროა. დედის მიერ გადაცემული ძვირფასეულობით და მასწავლებელზე გამორთმეული საბუთებით, ნიკო ცდილობს წინ აღუდგეს უსამართლობას. ყველაზე საინტერესო კი ისაა, რომ პერსონაჟი ამას ისე აუღელვებლად და თავდაჯერებით აკეთებს, რომ მაყურებელიც, თავისდა უნებურად, სიმშვიდეს ინარჩუნებს.

ფილმის ფაბულა ძალიან მარტივია. ბევრი წვრილმანი დეტალი გამოტოვებულია. თუმცა, ეს ლაკონიურობა და ძირითადად საგულისხმო და ტიპურ ამბებზე ხაზგა-

სმა, ფილმს აძლევს მეტად ქრონიკის სახეს, რადგან საერთო ჯამში ფილმი სიტყვა ქრონიკისგან ერთობ შორსაა.

ბიუროკრატიის მტარვალ ტიპური წინოვნიკები ბევრჯერ გვინახავს ფილმებში, თუმცა რეხვიაშვილის ფილმში ისინი, მეტად საშიშები და აუტანლად ამაზრბე-

ნები არიან. მათი გაყინული სახეების მიღმა თითქოს სიცარიელეა და უსულო არსებები არიან. რაც შეეხება თავად ნიკოს, იგი ზედმეტად ახალგაზრდა ყმაწვილია, რომელიც ცოტათი გადაჩვეულია სოფლის წეს-ჩვეულებებს. ამის მიუხედავად, იგი მაინც აცნობიერებს, რომ მართო იურიდიული განათლებით მტერს დიდ ზიანს ვერ მიაყენებს და ბოროტების ყინულს ვერ გააღლვობს, რადგან ბიუროკრატიაში არ არსებობს



მყარი წესები და კანონები, რომლებსაც ზემდგომები პირნათლად ა(ღა)სრულებენ. (ბიუროკრატია წესების და კანონების ერთბლიობაა, როგორ არ არსებობს?)

უსასრულო ბოროტების ფონზე, რომელიც მასშტაბურობის გამო აბსურდად ფორმირდება, ნიკო თითქოს მკრთალ წერტილად მოჩანს. რაღაც მომენტში მაყურებელს შეიძლება დარჩეს შთაბეჭდილება, რომ ნიკოს შიშის უქონლობა ზედმეტად უცნაურია და მას რაღაც უხილავი ხელი მართავს მთელი ფილმის განმავლობაში. მალევე ეკრანზე ჩნდება საოცრად ლამაზი გოგონა, ინალი (დარეჯან ხარშილაძე), რომლის გამოჩენაც ცოტათი გვაშინებს, რადგან ნიკოს აშკარად მოსწონს იგი და მაყურებელი ფიქრობს, რომ მას შეიძლება სხვა საზრუნავიც გაუჩნდეს. საერთოდ, ასეთ შემხარავ კონტექსტში სიყვარული სახიფათო თხელი ყინულია, რომელიც შეიძლება ნებისმიერ დროს ჩატყდეს. ყინულის ჩატყვას კი, გაჭირვებულ გლეხებს, რომლებიც ნიკოს იმედოდ არიან, კიდევ უფრო გაჭირვებულ ყოფას უქადის. ნიკო ხომ ყველასთვის რაღაც სახის იმედია ამ ფილმში, დედიდან დაწყებული, სოფლის რიგითი მაცხოვრებლით დამთავრებული. იგი ერთგვარი ვიწრო მასშტაბის მესიაა, რომელიც ფილმის ბოლოსკენ ისევე იქნება «ჯვარცმული», როგორც იესო. ამ ფილმით იწყება მესიების თემა რეხვიაშვილის შემოქმედებაში და მის სხვა მრავალშრიან ფილმებში ერთ-ერთ შრედ აუცილებლად მოიაზრება ხოლმე. ნიკო პირველია უდიდესი ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლაში ამიტომ, მის გაჩუმებას მაინც ახერხებენ ძლიერნი ამა ქვეყნისანი. თუმცა, არ უნდა დაგვაფიქვდეს, რომ ეს მხოლოდ და მხოლოდ პირველი ეტაპია მღვიმიდან ამოსასვლელად.

გზა შინისაკენ

რეხვიაშვილს ყველა მხატვრული ფილმის გადაღება საბჭოთა იდეოლოგიური წნეხის პირობებში მოუხდა. ცენზურის გამო არსებობდა გარვეული ხაზები, რომელთა გადაკვეთაც მკაცრად იკრძალებოდა. რეჟი-

სორი თავადაც ამბობს ერთ-ერთ ინტერვიუში, რომ რაღაც ხაზების გადაკვეთას ადრეულ ფილმებში ნამდვილად ერიდებოდა, რაც ფილმებს დაუსრულებელი ესკიზის სახეს აძლევდა. თავიდან უბრალოდ ასე გამოვიდა, თუმცა შემდეგ უკვე ეს ესკიზურობა, მისი როგორც რეჟისორისა და ოპერატორის სტილის ნაწილად იქცა.

ფილმის *გზა შინისაკენ* მთავარი პერსონაჟი, ანთიმოზი დიდ და მნიშვნელოვან გზას გადის, როგორც პირდაპირი, ისე გადატანითი მნიშვნელობით. ეს არის საკუთარი თავის შეცნობის გზა, რომელზეც უამრავი ადამიანი გვხვდება, თუმცა ბოლოს მაინც მარტონი აღმოვჩნდებით. ფილმის სიუჟეტი ასეთია: მშობლიური მიწიდან მტრის შემოსევებით განდევნილი სამხრეთ საქართველოს მკვიდრნი სხვადასხვა ხერხით ცდილობენ შინ დაბრუნებას. მათ შორის არის ახალგაზრდა ანთიმოზიც, რომელსაც შინ დაბრუნებულს უცხო ენაზე მოსაუბრე ხალხი ხვდება.



ვერ გაუგია თავისიანების ასავალ-დასავალი და ისევ იმ ტყვეებით მოვაჭრე ხალხთან ხვდება, რომლებსაც ერთხელ უკვე გაექცა სხვისი სისხლის ფასად. ფილმის სიუჟეტი ალდგომის კვირაში ვითარდება. ტყეში გ ა ვ ა რ ნ ი ლ ი ტყვეებით მოვაჭრეები, რომლებიც თავიანთსავე ქვე-

ყნის შვილებს მონებად ყიდნიან თავს აჯერებენ, რომ კარგ საქმეს ემსახურებიან და მათი არ ყოფნის შემთხვევაში ეს ადამიანები ტყეში «ტყუილად» დაიკარგებოდნენ. ერთ ეპიზოდში გურამ ფირცხალავას პერსონაჟი ირონიულად ამბობს: «ვინც ამ ჯამში ლუკმას ჩააწობს იმან გამცეს მე.» ირონიულია, რომ მთავარი გამცემი ამბობს ამ სიტყვებს. მთელი ფილმის განმავლობაში მაყურებელს რჩება შთაბეჭდილება თითქოს სახარების ეკრანიზაციას უყურებს. აქაც გვყავს შეცნობის გზაზე მდგარი შეწირული პერსონაჟი, რომლის სიდიდესაც ხვდებიან ტყვეებით მოვაჭრეები და ძვირი ფასის დადებას უპირებენ კიდევ. საშა რეხვიაშვილი ოპერატორულ გამოცდილებას ამ ფილმშიც უბადლოდ იყენებს. ანთიმოზის უკან მდებარე აგურით ნაშენი თალი ეკრანზე ისე ჩანს, თითქოს ანთიმოზს შარავანდედი მოსავს. აქაც, როგორც

XIX საუკუნის ქართულ ქრონიკაში, არ ჩანს მკაფიო სინათლე, თუმცა ნიკოს დაკარგვის შემდეგ დაძრული ხალხი, ამ ფილმში აგრძელებს გადაადგილებას, რაც ერთგვარ სამომავლო პერსპექტივას მაინც აჩენს.

საფეხური

საფეხური საშა რეხვიაშვილის პირველი ფერადი ფილმია. მასში აღწერილია «უძრაობის ეპოქა», რომელშიც ადამიანები უკვე ყველაფერს შეეგუვნენ და ცვლილებებზე ფიქრიც კი ზედმეტად მიაჩნიათ. ფილმის სიუჟეტი რამდენიმე კონკრეტულ სივრცეში ვითარდება, თუმცა ამ სივრცეებს საერთო ის აქვთ, რომ ყველა მათგანი მაყურებელს სულს უხუთავს, მსგავსად კაფკას პროცესის სასამართლოს ოთხებისა. კარი-

დან და ფანჯრიდან შემოსული სინათლე, რომელიც იმედს უნდა გვისახავდეს, რომ, იქნებ, აქედან მაინც გავიჭყიტოთ გარეთ, დახურულია ან მათი გავლით მნიშვნელოვანი არაფერი მოჩანს. ამის მიუხედავად, გარე სამყაროზე ცნობები მაინც გვაქვს ოქმებიდან, ქვითრებიდან და გარედან შემოსული პერსონაჟების დიალოგებიდან, მაგრამ ეს იმას ნამდვილად არ ნიშნავს, რომ ეს უკანასკნელნი

სინამდვილეა. ფილმის მთავარი პერსონაჟი, ალექსი, თითქოს ზემოთ ნახსენები ნიკოს და ანთიმოზის რეინკარნაციაა, რომელსაც ისეთ პერიოდში მოუწია ცხოვრება, როცა გმირი აღარავის სჭირდება, უფრო ზუსტად კი, გმირის აღარავის სჯერა. პერსონაჟები მიდიან და მოდიან ალექსის ბინაში, მაგრამ ალექსი მათთან სულიერ კავშირს ვერ გრძნობს. თავად ალექსი მთელ ამ ბიუროკრატიულ აბსურდში დიდ დროს ერთ წრეზე სიარულში ატარებს, მანამ სანამ ერთ დღეს არ გადაწყვეტს, რომ უძრაობიდან მოძრაობაში გადაეშვას. წინა ორ ფილმში დაძრული ხალხი, რომელიც «მღვიმიდან ამოვიდა», ამ ფილმში, თითქოს, უკან, მღვიმეში დაბრუნდა ჩრდილების საცქერლად. თუმცა, ალექსი თავისი გადაწყვეტილებით, გაერიდოს ქალაქს, დგამს პირველ ნაბიჯს და ადის შემეცნების კიბის პირველ მნიშვნელოვან საფეხურზე, რომლიდანაც სხვა ბევრ სიკეთესთან ერთად შესაძლებელია განვლილი გზის ანალიზი. იგი აპირებს, რომ მასწა-

ვლებლად წავიდეს მთაში და ასწავლოს ადამიანებს ნამდვილი საგნების ჭვრეტა.

სამივე ფილმში მთავარი პერსონაჟები, რომლებიც აბსურდული ბოროტების ყინულის გასაღწევად საჭირო ძალასა და გამბედაობას იკრებენ, მარტონი არიან. რეხვიაშვილი მათ სტატიკური კამერით ყოველთვის ცალკე გვაჩვენებს კადრში. ამ ხერხით რეჟისორი, თითქოს, ცდილობს მათ სიდიადესა და მართოსულობას გაუსვას ხაზი. სუბიექტური კამერით ნაჩვენები მამუკა სალუქვაძის (ნიკო), ვახტანგ ფანჩულიძისა (ანთიმოზი), და მერაბ ნინიძის (ალექსი) მეტყველი და სათნო სახეები იმედის სხივს ისვრიან ეკრანებიდან.

საერთო ჯამში რეხვიაშვილის ფილმები ერთი შეხედვით იმდენად აბსურდულია, რომ რთულია მათში რაიმე კონკრეტულის დანახვა. მისი სტილად ქცეული ესკიზურობა ფილმებში უკიდევანო გასაქმანს აძლევს მაყურებელს მრავალგვარი ინტერპრეტაცია მისცეს ფილმს. შეიძლება, რეხვიაშვილის ეს ფილმები ტიპური პოსტმოდერნული

ნიმუშები არ იყოს, თუმცა მათში ნამდვილად იგრძნობა პოსტმოდერნული კინოს მცირე ჩანასახები: ბიბლიური ინტერტექსტით, ფილმის მრავალშრიანობითა და აბსურდულობით. რამდენად უკიდევანოც არ უნდა იყოს რეხვიაშვილის ფილმებში აბსურდის ზღვარი, მთავარი მაინც მცდელობაა, ოიდიპოსისეული მცდელობა, რომელიც დეტერმინირებულ ბედისწერას მართო ეჭიდება. მთელი აბსურდის ფილოსოფიაც ხომ ამაზეა, მცდელობებით ტკბობასა და პატარ-პატარა გამარჯვებებზე, რომლებიც საერთო ჯამში სიკვდილზე გამარჯვების ტოლფასია.





იდენტობის ძიება ბოდი ჰორორის ჟანრში

მარია ვაჭარაძე

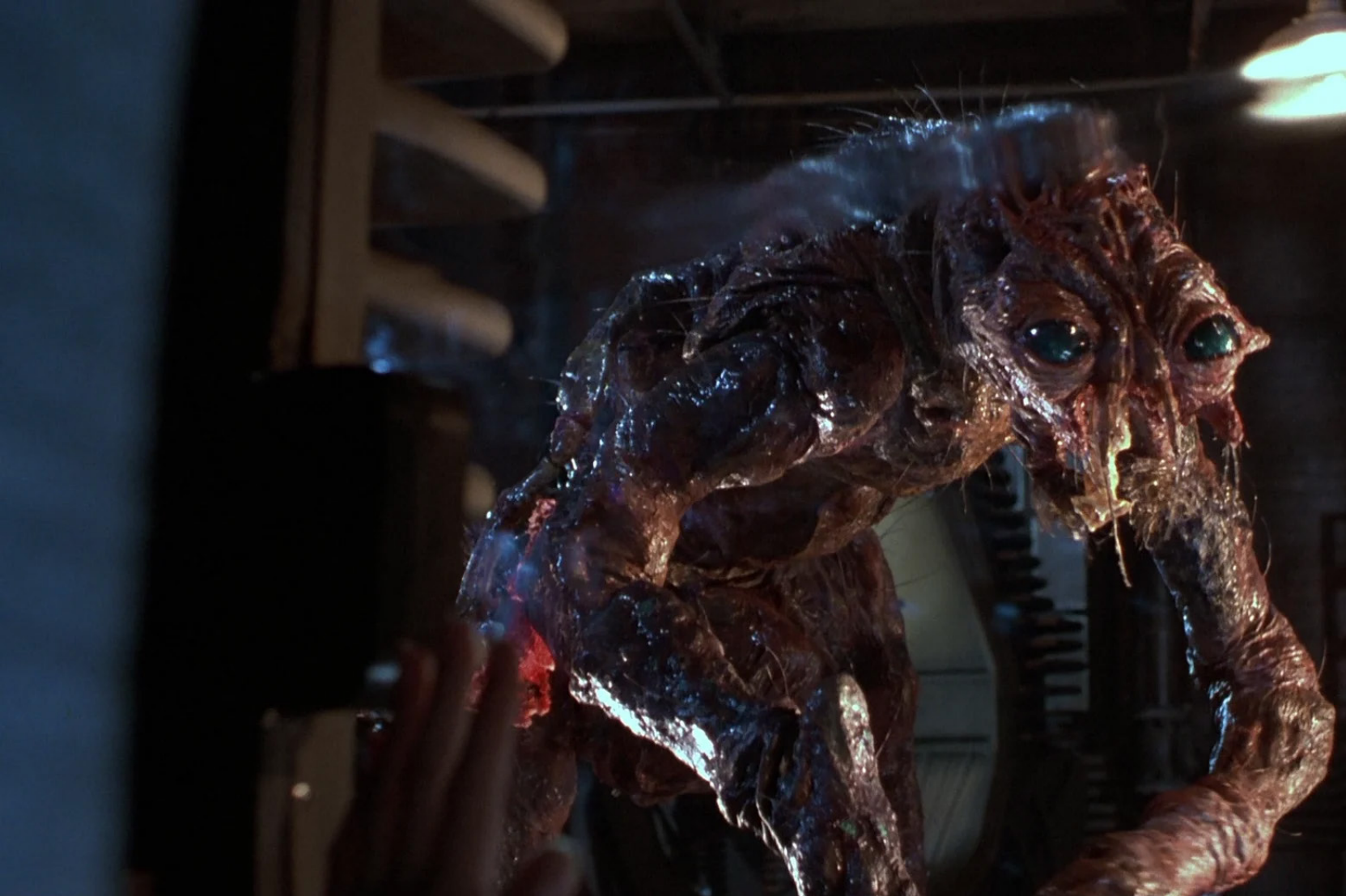
„იცი მოხუცები ბავშვებს რატომ კბენენ? ხორცია, რომელიც ადამიანს აგიჟებს“
(ბუმი, რეჟ: დევიდ კრონენბერგი 1986)

იდენტობის ძიების საკითხი სხეულის მეშვეობით ყველა ეპოქის ადამიანს ეხება. ამ თემისადმი ერთმანეთისგან განსხვავებული კულტურების მიდგომა მუდმივად იცვლებოდა ლიტერატურაში, კინოსა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. ადამიანის როლს სოციალურ მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს სხეული, რომელიც ზოგჯერ ზღუდავს, ზოგჯერ კი პრივილეგირებულს ხდის პიროვნებას, აფართოებს მის შესაძლებლობებს. იდენტობის ძიების გზები სხეულის გავლით თვალსაჩინოდ აირეკლა ბოდი ჰორორის ქვეჟანრმა, რომელიც მაყურებელს სთავაზობს ადამიანის სხეულის მრავალფეროვან ვიზუალურ ცვლილებებს: დაშლას, განადგურებას, შერწყმასა და აღდგენას.

სხეულის მნიშვნელობა დღესაც არ კარგავს აქტუალობას, როგორც მამრობითი, ისე მდედრობითი სქესის პერსონაჟებთან. როგორც წესი, ბოდი ჰორორში პერსონაჟი რეჟისორის მიერ კონსტრუირებულ დისტოპიურ და ჰალუცინაციურ გარემოში ეგზისტენციალურ კონფლიქტში ვარდება და საკუთარ თავთან ბრძოლას იწყებს. დღეს, ამაზე აქტიურად საუბრობს რეფლექსირებს ფემინისტური ბოდი ჰორორი. ბიოლოგიური საშინელებათა ჟანრის ფილმებში პროტაგონისტთა ფსიქიკური გახლეჩილობა უკონტროლოს ხდის სხეულს. სხეული, როგორც სისტემა, კინოში ჩნდება მეტაფორად და აირეკლავს იდენტობის კრიზისში აღმოჩენილ განსხვავებული კულტურის, ეთნოსის, სქესის, სოციალური ფენისა თუ პროფესიის წარმომადგენელ პერსონაჟთა მდგომარეობებს.

თუ ადრეულ ეტაპზე ეს ქვეჟანრი მხოლოდ საშინელებათა კინოს მოყვარულებში იყო პოპულარული და აკადემიური წრეებისთვის არც ისე მნიშვნელოვან კინოს წარმომადგენდა, ბოლო წლებში სხეულის საშინელებათა ფილმებმა კინოფესტივალებზე წამყვანი ადგილები დაიკავეს, რაც აჩვენებს კინოხელოვნების უნარს — იყოს პლატფორმა რეფლექსიისთვის, რასაც ახდენს თავისი უნიკალური ენის სპეციფიკური, ვიზუალურად ძლიერი და გამომსახველობითი სტილით.

შესაბამისად, არსებობს საჭიროება, რომ გავანალიზოთ ის ტენდენციები, რომლებიც დღეს არსებობს ბოდი



ჰორორის კინოში და დავინახოთ, თუ როგორ პრეზენტირებს ის სხეულს პერსონაჟების იდენტობის კრიზისისას.

ბოდი ჰორორის კინოში პერსონაჟების იდენტობის კვლევისთვის მნიშვნელოვანია განვიხილოთ სხვადასხვა ავტორთა ტექსტები. მაგ: ინგლისელი კრიტიკოსის ჯონ ბერჯერის *ხედვის გზები*, ფრანგი ფილოსოფოსის, მიშელ ფუკოს „*დისციპლინა და დასჯა, შეშლილობის ისტორია კლასიკურ ხანაში*“; რომელშიც ის განიხილავს, რა მენტალური ცვლილებებს გადის ადამიანის ცნობიერება, რაც საშინელებათა ფილმების პერსონაჟთა მეტამორფოზისას კიდევ უფრო ფართო მასშტაბის დაკვირვების საშუალებას იძლევა. ჯომეფ კემპბელის წიგნი, ათასსახოვანი გმირი, დამეხმარა უფრო ღრმად ჩავძიებოდი პერსონაჟთა ტრანსფორმაციის არქექტიპულ სახეებს. კაცი რეჟისორების მიერ კამერის საშუალებით მხერის ძალის სუბიექტურმა გამოყენებამ გავლენა ბოდი ჰორორის ფილმებზეც იქონია. ამაზე საუბრობს ინგლისელი ავანგარდისტი და თეორიტიკოსი, ლორა მალვი ესეში, *ვიზუალური სიამოვნება და ნარატიული კინო*, რომელშიც ავტორი პატრიარქალური კულტურის მიერ ჩამოყალიბებულ „კაცის მხერის“ ფენომენს განიხილავს.

ჰორორისა და კინოს თეორიაში ბარი კიტ გრანტი და კიდევ ოცი კრიტიკოსი იკვლევს გენდერს საშინელებათა ჟანრის ფილმებში. ისინი ამტკიცებენ, რომ ჰორორში სექსუალური განსხვავებულობის მიერ გამოწვეული შფოთვა სწორედ რომ გენდერშია ფესვგადგმული. წიგნი იწყება ლინდა უილიამსის, კეროლ კლევერისა და ბარბარა კრიდის თეორიებით. შემდგომ კი გრძელდება ჟანრის ისტორიის კვლევით, დაწყებული კლასიკური *კინგ კონგით*, *ფრანკენშტეინის პატარძლით*, დამთავრებული უფრო ბოლოდროინდელი *ფატალური მიზიდულობით* და ბრემ სტოკერის *დრაკულათი*.

ამ კვლევაში განხილულია ბოდი ჰორორის მნიშვნელოვანი ფიგურების — დევიდ კრონენბერგის, დარიო არჯენტოს და ჯორჯ რომეროს ნამუშევრები, რომლებშიც აქცენტი კეთდება გენდერის მნიშვნელობაზე საშინელებათა ჟანრში. აქ, პერსონაჟთა ფიზიკური სხეულები იდენტობის ძიებისას მეტამორფოზას განიცდიან ტექნოლოგიებთან, მწერებთან და ტრანსცენდენტურ არსებებთან შერწყმით.

ბუნებრივმა კანონზომიერებამ თუ კულტურულმა ბიძგებმა განაპირობა ვიზუალურ ხელოვნებაში კაცისა და ქალის მხერის განცალკევება.

ვფიქრობ, სწორედ „მხერის ძალამ“, რომელიც სამყაროს სუბიექტური აღქმის საშუალებას იძლევა, შექმნა კინოს ქვეჟანრი — ბოდი-ჰორორი, რომელშიც პერსონაჟს, რეჟისორსა და მათ მიღმა დამკვირვებელს, ანუ მაყურებელს შორის კონტაქტით იქმნება იდენტობის პოლიტიკა.

მხერის თავისებურებასა და მის სიმბოლურ მნიშვნელობაზე მიუთითებს სხვადასხვა ავტორი საკუთარ ნაშრომებში, როგორიცაა: ლორა მალვის *ვიზუალური სიამოვნება და ნარატიული კინემატოგრაფი*¹, ჯონ ბერჯერის *ხედვის გზები*², მიშელ ფუკოს *დისციპლინა და დასჯა*³ ფრანგი ფსიქონალიტიკოსი ჟაკ ლაკანი⁴ მხერას არაცნობიერ სურვილებთან აკავშირებს. ფემინისტური კინოს თეორიული დისკურსი დიდი ხანია აკვირდება და იკვლევს „მა-მაკაცი დამკვირვებლის“ საშუალებით ქალის ობიექტივიზაციას ეკრანზე. ლორა მალვი იყენებს ტერმინს „კაცის მხერა“, რომელშიც ცალკეულ ნაწილებად აღბეჭდილი ქალის სხეული კამერის კონტროლის ქვეშ ექცევა.

ბოდი ჰორორის კინო „მხერის ფენომენს“ აიღებს და გარედან შიგნით მიმართავს, საიდანაც იწყება პერსონაჟის ცვლილება. მართალია, თანამედროვე თეორიები სულ უფრო ინტენსიურად განიხილავენ ე. წ. ფემინისტურ ბოდი-ჰორორს ქალის სხეულზე და მის სექსუალურ გამოცდილებაზე ფოკუსირებით, მაგრამ ვფიქრობ, რომ ბოდი ჰორორი არის ქვეჟანრი, რომელშიც გენდერული განსხვავება ქრება, რადგან მას აინტერესებს პერსონაჟი ცვლილებების დინებაში, როცა რეჟისორი საგანგებო გადაწყვეტილებით მთავარ გმირს უქმნის ისეთ გარემოს, სადაც მისი უკვე არსებული, გამყარებული „მე-კონცეფციის“ მსხვრევა ხდება.

ბოდი-ჰორორის ფილმებში პერსონაჟი უკვე იმ ეტაპზეა, როცა მას მთლიანად ინსტინქტი მართავს, დამაზიანებლად იმპულსურ ნაბიჯებს დგამს და მიიწევს თვითდესტრუქციისკენ. აქ, ერთდეროდ არჩევანს აკეთებს სხეულის ენა, რომელიც პერსონაჟის არაცნობიერი სურვილების მატარებელი და ფინალში, საბოლოოდ, განმახორციელებელია.

ტერმინი - ბოდი ჰორორი პირველად გამოიყენა ფილიპ ბროფი 1983 წლის სტატიაში, *საშინელება — თანამედროვე ბოდი ჰორორის ტექსტუალობა*⁵.

სხეული-საშინელება — მან ეს ტერმინი შემოიღო, რათა აღეწერა თანამედროვე საშინელებათა ფილმების ოქროს ხანაში ჰორორის ახალი ქვეჟანრი. თუმცა, ეკრანზე, ისევე, როგორც ლიტერატურასა და ხელოვნების სხვა და-

1 Laura Mulvey. Visual Pleasure and Narrative Cinema. 1975;

2 John Burger. Ways of Seeing. 1972;

3 <https://www.scribd.com/document/487337162/%E1%83%9B%E1%83%98%E1%83%A8%E1%83%94%E1%83%9A-%E1%83%A4%E1%83%A3%E1%83%99%E1%83%9D-%E1%83%96%E1%83%94%E1%83%93%E1%83%90%E1%83%9B%E1%83%AE%E1%83%94%E1%83%93%E1%83%95%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%9D%E1%83%91%E1%83%90-%E1%83%93%E1%83%90%E1%83%A1%E1%83%AF%E1%83%90>

4 https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan

5 <https://www.philipbrophy.com/projects/chapters/horrority/chapter.html>;



რგებში, ბოდი ჰორორისეული ენობრივი მხატვრული გამოსახულება თავიდანვე არსებობდა. დროთა განმავლობაში კი, მისი კონსტრუირება მოხდა ჟანრობრივად. ამას აღნიშნავს კინორეჟისორი სტიუარტ გორდონიც და ამბობს, რომ ბოდი ჰორორის ეკრანზე ადაპტაციამდეც არსებობდა ეს მხატვრული ფენომენი ლიტერატურაში. ამის მაგალითია, მერი შელის *ფრანკენშტეინი* (1818), რობერტ ლუის სტივენსონის *დოქტორ ჯეკილი და მისტერ ჰაიდი* (1886), ბრემ სტოკერის *დრაკულა* (1897). მოგვიანებით, ამ ნაწარმოებების ეკრანიზაციამ, ლიტერატურის მსგავსად, დიდი პოპულარობა მოიპოვა. გოთური საშინელებათა ჟანრის ტექსტების ცნობადობამ მე-19 საუკუნეში დაბადა სამეცნიერო ფანტასტიკის ლიტერატურული ფორმა და ასევე ბოდი ჰორორის ნაწარმოებების ქვეჟანრი.⁶

ხავიერ ალდანა რეი თავის წიგნში „თანამედროვე ბოდი ჰორორი“⁷ წერს ბოდი ჰორორის წარმოშობაზე და აღნიშნავს, რომ გოთიკური ლიტერატურის პოპულარული თემები, როგორიცაა ადამიანის იდენტობის კრიზისი, სტაბილური მდგომარეობის დაკარგვის შიში, ზიზღი განსხვავებული სხეულების მიმართ და ა. შ., იქცა ბოდი ჰორორის მთავარ სახასიათო ნიშნებად. ბიოლოგიურ საშინელებათა ფილმებში ღრმად გამჭდარი შიშები უნივერსალურია. ისინი ყველგან და ყოველი დროის კულტურაში იჩენს თავს. ადამიანის ურთიერთობა გარე სამყაროსთან ყოველთვის იდგა შფოთვანარევი ეჭვებზე და ეს გავლენას ახდენდა ხელოვნებაზე.

სქესობრივი დისკრიმინაცია, მიზოგინია, ფსიქოლოგიური თუ ფიზიკური ძალადობა განაპირობებს სხეულის საშინელებათა კინოს ფართო სპექტრს. მისთვის დამახასიათებელია ადამიანის სხეულის განადგურების პირდაპირი ჩვენება ან გარდაქმნა სხვადასხვა ტექნოლოგიური მანქანების საშუალებით, კავშირი უსულო საგნებთან და მათი მეშვეობით ტრანსფორმირება; ასევე, ყოფითი ცხოვრებიდან გროტესკული გამომსახველობითი კადრები: ჭამის და სხვა ქცევების გადაჭარბებული მანერიზაცია. ბოდი-ჰორორში ხშირად თავს იჩენს სხეულზე ზეწოლით საკუთარი პიროვნებისთვის „გამარჯვებულის“ როლის მინიჭება/მორგება და ამ როლით დამკვიდრების ტენდენციები. (არონოვსკი, *შავი გედი*; ფინჩერი, *მებრძოლთა კლუბი*).

6 Barry Keith Grant. *The Dread of Difference. Gender and The Horror Film*. University of Texas Press, Austin. 1996;
7 Xavier Aldana Reyes. *Contemporary Body Horror* Cambridge University Press. 2024;

ბოდი ჰორორი ფართო სპექტრს მოიცავს კინოხელოვნებაში. მისი გავლენიანობა სწორედ ამაშია, რომ ის სცდება სხეულის საზღვრებს და უკავშირდება სოციალურ ნორმებსა და ტაბუებს, ეხება სიწმინდისა და ბიწიერების იდეებს, დეგენერაციასა და აღდგენას. ხავიერ ალდანა თავის წიგნში, ბოდი ჰორორზე საუბრისას, კინო ანალიზისთვის იშველიებს ალფრედ ჰიჩკოკის ფილმს *ფსიქო* (1960), რომელშიც ნორმან ბეიტსი, როგორც დედის ალტერ-ეგო, ისე იქცევა. მერიონი სამსახურიდან ფულს იპარავს, გარბის და ღამეს ათევს ბეიტსების მოტელში, საიდანაც იწყება შემაშფოთებელი ისტორია. დანაშაულის მტკიცებულების გაქრობის მიზნით, ნორმან ბეიტსი მარიონ კრეინის გვამს გამოათრევს აბაზანიდან, მანქანაში ჩადებს, ტყეში წაიღებს და იქ ჩაძირავს ტაობიან ადგილას. როგორც ირკვევა, ნორმან ბეიტსი სახლში ინახავს დედამისის გვამს, რომლის სხეული ტაქსიდერმირების შედეგად არის შემონახული. ეს პროცედურა ანუ ტაქსიდერმირება ნიშნავს მკვდარი სხეულისთვის ისეთი სახის მიცემას, თითქოს სოცოცხლის იერსახე აქვს. ტაქსიდერმაციას უკეთებენ ცხოველებს ფიტულების გასაკეთებლად, წმენდენ ან კანს აცლიან და შემდგომ სპეციალური მასალით ავსებენ. დაკრძალვის ასეთი აქტი ადამიანის გვამს ფაუნის სამყაროსთან აკავშირებს და არღვევს დაკრძალვის სტანდარტულად დამკვიდრებულ ტრადიციას, მათ შორის, საზოგადოებაში მიღებულ მორალურ ნორმებს, სადაც გარდაცვლილის გაცილებისთვის არც სახალხო ცერემონია ტარდება, არც მისი დატირება ხდება, როგორც დასავლური კულტურისთვისაა მიღებული, არამედ მთლიანად ეწინააღმდეგება მის ფუნდამენტურ ნორმებს: გვამის გაცილება ხდება უტყვად, ბუნების წიაღში. შეიძლება ითქვას, რომ ბოდი ჰორორი განსაზღვრული კულტურული ნორმების რღვევას იწყებს ფიზიკური სხეულის საშუალებით და ახდენს ფსიქოლოგიურ ტერორს, როგორც თავად პერსონაჟის, ისე მის გარშემო არსებული გარემოსი.

ფსიქოში ნორმანი დედის გვამს ესაუბრება და მასთან ერთად ცხოვრობს. ფსიქოანალიზის ჭრილში რომ განვიხილოთ შვილის ქცევა, ოიდიპოსის კომპლექსთან მივდივართ. ბოდი ჰორორში დამორჩილება და კონტროლის უკიდურესი ფორმა უპირისპირდება განდევნის ტოტალურ სურვილს. ფსიქოანალიზის მიხედვით, აქ საქმე გვაქვს დედის ფიგურისადმი მიჯაჭვულობასთან, რომლისგან შინაგან ემოციურ ჩახსნას ვერ ახერხებს ნორმან ბეიტსი. თან სიკვდილი და თან მუდმივი კავშირი, მასთან საუბარი, არღვევს ურთიერთობის განსაზღვრულ კანონებს მკვდრებსა და ცოცხლებს შორის, სადაც მკვდრები არ უნდა ლაპარაკობდნენ.

აქ, დასავლური კულტურა ცდება მის მიერ ჩამოყალიბებულ კლიშეებს და სადღაც, დროის მიღმა, პირველყოფილი საზოგადოების ტრადიციებთან კავშირდება. ხდება კულტურული ტაბუების რღვევა და, რაც ყველაზე ნიშანდობლივია — საზღვრის რღვევა სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის, რაც ჩემი აზრით, ბოდი ჰორორის ფილმებში წარმოადგენს მთავარ ნიშას და ქმნის ქვეყანარის განსაკუთრებულობას. ამ საკითხს მოგვიანებით განვიხილავ ქალი და კაცი პერსონაჟების მაგალითზე, რომლებიც ზღვარზე დგანან, ეჯახებიან სხვადასხვა, მაგრამ არა უცხო, არამედ მათთვის დამახასიათებელ იდენტობებს.⁸

ჰალბერსტამის თანახმად, სხეულზე, როგორც შიშის ტრაექტორიაზე ფოკუსირებით სწორედ ადამიანები აშინებენ ადამიანებს, შიში ლანდშაფტად იშლება და გვევლინება, როგორც „ნაწიბურიანი კანი“.⁹ კინომკვლევარი ლინდა უილიამსის თანახმად, ბოდი ჰორორი მიეკუთვნება „გადაჭარბების ჟანრების“¹⁰ იმ ფორმას, რომელშიც თავს იყრის მელოდრამაც და პორნოგრაფიაც. აქ, სხეული ხშირად გადაჭარბებული სიხშირით ან გამომსახველობით არის ნაჩვენები, ახლო ფოკუსით ხშირად ისინი უხამსია ან ვულგარული. უილიამსი ხაზს უსვამს, რომ სხეულები ამ სამივე მიმდინარეობის ფილმებში გვიჩვენებენ იმ მოვლენებს, რომლებიც ემართება სხეულს შიგნით თუ გარეთ. იქნება ეს მისი ფორმალური თუ ფუნქციური ცვლილებების განცდა, სიამოვნება, ტკივილი თუ „გამოთავისუფლების“ სხვადასხვა აქტები: ტირილი, სისხლდენა თუ სხვ.

ლინდა უილიამსი ტექსტში *გენდერი, ჟანრი, და გადაჭარბება* — წერს კლასიკური ნარატიული კინოს მახასიათებლებზე, რომლებიც ვლინდება მიზანდასახულ ხაზოვან ნარატივში, რაც ერთი პროტაგონისტის სურვილით გან-

8 Xavier Aldana Reyes. „Contemporary Body Horror“. Cambridge University Press. 2024. 1-3

9 https://www.stephgraves.net/blog/sutured-beasts-mermaid-disco-horror-in-the-lure?utm_source=

10 Linda Williams. *Film Bodies: Gender, Genre, Excess*. University of California Press. 2010. November. 3

პირობებული ეფექტური ქმედებებით არის დატვირთული. ესაა ის, რასაც გავლენიანი კინოს მკვლევრები დევიდ ბორდუელი და ჯანეტ საიჯერი უწოდებენ კლასიკურ ჰოლივიდურ კინოს, რომელშიც რიკ ალტმანის მოსაზრებით, ადგილი არ აქვს ექსცესებს. ალტმანი აღნიშნავს, რომ ექსცესია, შეიძლება თავად იყოს ორგანიზებული, როგორც სისტემა. ექსცესიის ამ სისტემის ქვეშ ექცევა კულტურის შეფასებით ქვემოთ მდგომი ჟანრები: პორნოგრაფია და მასზე კიდევ უფრო ქვემოთ, ჰორორი.

ლინდა უილიამსი ავითარებს იდეას, რომ ზოგადად, სხეულის ჟანრებს აერთიანებს მნიშვნელოვანი მახასიათებელი, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ „ექსტაზის ფორმა“. კლასიკური გაგებით, ბერძნული სიტყვის მნიშვნელობა ითარგმნება, როგორც „საკუთარი თავიდან გასვლა“, რაც ერთგვარ სიგიჟესთან, თავდავიწყებასთან არის დაკავშირებული. უფრო თანამედროვე განმარტებით, მიუთითებს ალტაცებაზე, გაოგნებაზე, აღგზნებადობაზე.

უილიამსის თქმით, ექსცესურ ჟანრებში, როგორიცაა მელოდრამა, პორნოგრაფია და ბოდი ჰორორი, გადაჭარბებული შიშის, სევდის ან სექსუალური სიამოვნების დროს ხდება ემოციის სხეულიდან უკონტროლო გასვლა, რაც სპაზმის ან კრუნჩხვის სახით ვლინდება¹¹. ბოდი ჰორორში სხეული ქმნის კოდირებულ ენას. სხეული, როგორც ქვეცნობიერი პროგრამა, შეუცნობელი და შეუსწავლელი ფორმულები, რომლებიც ნელ-ნელა საკუთარი მდგომარეობის გაშლას და ამოხსნას იწყებენ. სხეული საკუთარ თავზე ინტენსიურად იღებს შიშს, რისხვას, ბრძას, სევდას და სიხარულს და, როცა მძაფრი განცდების ადგილი აღარ რჩება, იწყება ფიზიკური რღვევა.

ფიზიკურ სხეულზე კონცენტრირება დასავლური კულტურისთვის იდენტობის ფორმირების განმსაზღვრელია. ანტიკური ინიციაციის პროცესში, რომელიც პატარა ბიჭის ზრდასრულობაში გადასვლას რიტუალურად აღნიშნავდა, მთავარი ტრანსფორმაცია სხეულის საშუალებით ხდებოდა. ლამაზი მზეჭაბუკი, რომელიც სილამაზის ეტალონი იყო, ანდროგინულ საწყისებთან კავშირდებოდა — იდეალური, ძლიერი ნაკვთები, ამავდროულად, შერწყმული იყო ფემინურ სინამდესთან. ეს იყო ლამაზი ჭაბუკის ჰომოერეტიკული კონცეფცია.¹² ქრისტიანულმა მსოფლმხედველობამ ანთროპოცენტრიზმის კონცეფცია თეოცენტრიზმით შეცვალა, რომელშიც თავისთავად ჩამოქვეითდა აპოლონური ფორმების მამაკაცის ცნება. სულიერი საწყისის წინ წამოწევამ და რელიგიურმა დოგმატიკამ სხეულის დემონიზაცია მოახდინა. შესაბამისად, ტაბუირებული იყო სხეულის აღქმა, ხოლო შუა საუკუნეებში სიშიშვლის გამოსახვა ცოდვით დაცემას ნიშნავდა. უკვე მე-14 საუკუნიდან კი ანტიკური მემკვიდრეობა აღორძინდება და რენესანსულ კულტურაში ანტიკური სხეულის იდეალის დაბრუნება იწყება. ამავე პერიოდში სხეულის შესწავლა მეცნიერულადაც ხდება და შიშველი სხეულების გამოფენა საზოგადო ადგილებში უკვე დასაშვებია. ამის მაგალითია, მიქელანჯელოს დავითი ფლორენციაში, რომლის დადგმაც საჯარო ადგილას პაპის ინიციატივით მოხდა.¹³

არქაულ საზოგადოებებში ადამიანები თავის იდენტობას უკავშირებდნენ კოლექტივს. ინდივიდი საკუთარ აღქმას ერთობიდან იწყებდა: ანტიკურმა ფილოსოფიამ უკვე დაიწყო ადამიანის თვითიდენტიფიკაციაზე ფიქრი. მანამდე თუ იდენტობას განსაზღვრავდა გეოგრაფია, საქმიანობა, რელიგია, გვარ-ტომი, შემდგომ გაჩნდა ცნობილი სოკრატესეული ფრაზა — „მე ვიცი, რომ არაფერი არ ვიცი“ — რომელიც არა მხოლოდ სამყაროს, არამედ საკუთარი თავის მუდმივი შემეცნების საკითხადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. ადამიანმა ამ მსჯელობაში ამოიკითხა „შეიცან თავი შენი“ და დაიწყო თვითშემეცნება. ანტიკურ ეპოქაში სულიერი აღზრდა სწორედ იდენტობების აღმოჩენას გულისხმობდა, რაც მხოლოდ ელიტარული საზოგადოებისთვის იყო ხელმისაწვდომი. როცა ადამიანმა საკუთარ თავში ძიება დაიწყო, გარდა ნაცნობი საკუთარი „სახისა“, მიაღწა დაფარულს, რასაც „ბნელი“ შეიძლება ეწოდოს, იმ გაგებით, რომ მისი დანახვა მხოლოდ გარკვეულ, არა ყოფით, ერთგვარი ტრანსის ან სხვა განსაკუთრებულ სიტუაციებში საკუთარი თავის ჩაგდებათ ან პროცესში ხელახალი „მეს“ აღმოჩენითაა შესაძლებელი. ეს ყველაფერი

11 Linda Williams. *Film Bodies: Gender, Genre, Excess*. University of California Press. 2010. November. 4

12 https://www.metmuseum.org/toah/hd/anat/hd_anat.htm

13 https://depts.washington.edu/hrome/Authors/heberj/AncientInflucesonRenaissanceArt/pub_zbarticle_view_printable.html

შუა საუკუნეებში ერეტიკული ფორმებით გამოვლინდა, რაზეც მისტიციზმმა დიდი გავლენა იქონია.

იდენტობის აღმოჩენა თვითგამოხატვით ხდება, რასაც მოჰყვება იდენტობის კრიზისი და მე-20 საუკუნეში დგება იდენტობის კრიზისის ხანგრძლივი ერა. როგორც ადამიანი გადის ასაკობრივ ცვლილებებს, ასევე ვითარდება კაცობრიობის ისტორიაც, თუმცა ადამიანის თავისუფალი ნება ხშირად ჩამორჩება ან უსწრებს ცივილიზაციის განვითარების საერთო რიტმს ან მისი გარდაქმნა დევნიაციურ სახე-ცვლილებებს იღებს.

მეოცე საუკუნეში სხეულისა და იდენტობის კავშირზე საუბარი დაიწყო ისეთმა მოაზროვნეებმა, როგორებიც იყვნენ: მიშელ ფუკო, რომელიც საუბრობს როგორ ხდება სხეული კონტროლის საგანი და იყენებს ტერმინს „დამორჩილებული სხეული“¹⁴; ჟან ბოდრიარისთვის სხეული „კაპიტალია“, რომლის მართვაც შეუძლია ადამიანს; ჯუდიტ ბატლერისთვის სხეული სოციალური და კულტურული გავლენის პროდუქტია, მისთვის გენდერი ფიქსირებული იდენტობა არ არის¹⁵. პოსტმოდერნისტებთან და ფემინისტებთან საკითხი დადგა სხეულის ცვლილებაზე სოციალური ნორმებიდან გამომდინარე.

ჰალბერსტამის ტერმინი „ნაწიბურებიანი კანი“, რომელსაც ბოდი ჰორორი ერთ-ერთ ვიზუალურ ნიშნად იყენებს, ზუსტად ასახავს ამ ცვლილებებს, რომელსაც ადამიანი ვერ ახორციელებს სრულიად და წარსული „მე“-ების გადმონაშთების მატარებელი ხდება. კინო წინასწარმეტყველური ხელოვნებაა. რეჟისორები გამტარები არიან ეპოქალური ცვლილებებისა და საზოგადოებაში დატრიალებული გარდაუვალი მოვლენებისა. ჯერ კიდევ 1970-ანი წლების ბოდი ჰორორის ანიმეები: სატოში კონის *იდეალური მწუხარება* (1997) და *პაპრიკა* (2006), მამორო ოშის *მოჩვენება ნიჟარაში* (1997), რომლებიც საბავშვო ჟანრად მიიჩნეოდა, ისეთ კითხვებს აჩენდა, როგორებიცაა: რად აღვიქვამ ჩემს სხეულს? რას განიცდის სხეული პიროვნების ფსიქიკური ცვლილებებისას? რა კავშირშია სხეული და ფსიქიკა ერთმანეთთან?

იდენტობის ძიებისას სოციალური თუ კულტურული ტაბუების რღვევამ გამოიწვია სხეულის, როგორც ერთი მხრივ შემზღუდველი და მეორე მხრივ, ძალაუფლების განხმორციელებელი კუთვნილების გადალახვის სურვილი, რაც ბოდი ჰორორში სხეულის სამღვრების განადგურებით აისახება. მაგ. ფრანგი ფილოსოფოსი ჟორჟ ბატაი იკვლევდა სხეულის სიკვდილთან ურთიერთობას და მის ტრანსგრესიულ ასპექტებს განიხილავდა.

იდენტობის ძიებისას სხეულის გადალახვაზე აქტიურად განხორციელებული ზეწოლა ხშირად სხეულის გაუფასურებამდე მიდის. ახალი რელიგიური თეორიული სკოლების გამოჩენამ 70-80-იან წლებში, როგორც იყო მოძრაობა „new age“ („ახალი ერა“) გამოიწვია ნეგატიურად ექსტრემისტული დამოკიდებულებების გაჩენა ფანატიკოსებში. მათი კონცეფცია — მე ჩემი სხეული არ ვარ — რომ ადამიანში, მატერიის გარდა, ღვთაებრივი შემოქმედებითი საწყისიც არსებობს, სხეულის დასაკნინებლად და განადგურებად იქნა აღქმული.

ბოდი ჰორორი რაღაც ეტაპზე დიდხანს რჩებოდა უცხო, მიუღებლად ან უინეტერესოდ, თუმცა დღეს ვხედავთ, რომ ამ ფილმებში მძაფრად ასახული გროტესკული სურათი ჩვენი რეალობა ხდება. აქამდე მითოლოგია თუ ზღაპრებად ისწავლებოდა, ნელ-ნელა მისი დამკვიდრება ფსიქიატრიაში ხდება. ამას ხელი შეუწყო იუნგის მიერ არქეტიპების სისტემის შემუშავებამ. ჰერმეტიზმის¹⁶ შემქმნელი ჰერმეს ტრისმეგისტროსის ტექსტი საუბრობს „სრულ ადამიანზე“ — მასზე, ვინც საკუთარ თავში აერთიანებს ყოველგვარ საწყისს და ქმნის მთლიანობას (იყენებს ინგლისურ ტერმინს *wholeness* და არა *Perfect*, რომელიც ერთ საკითხში იდეალურად მყოფ

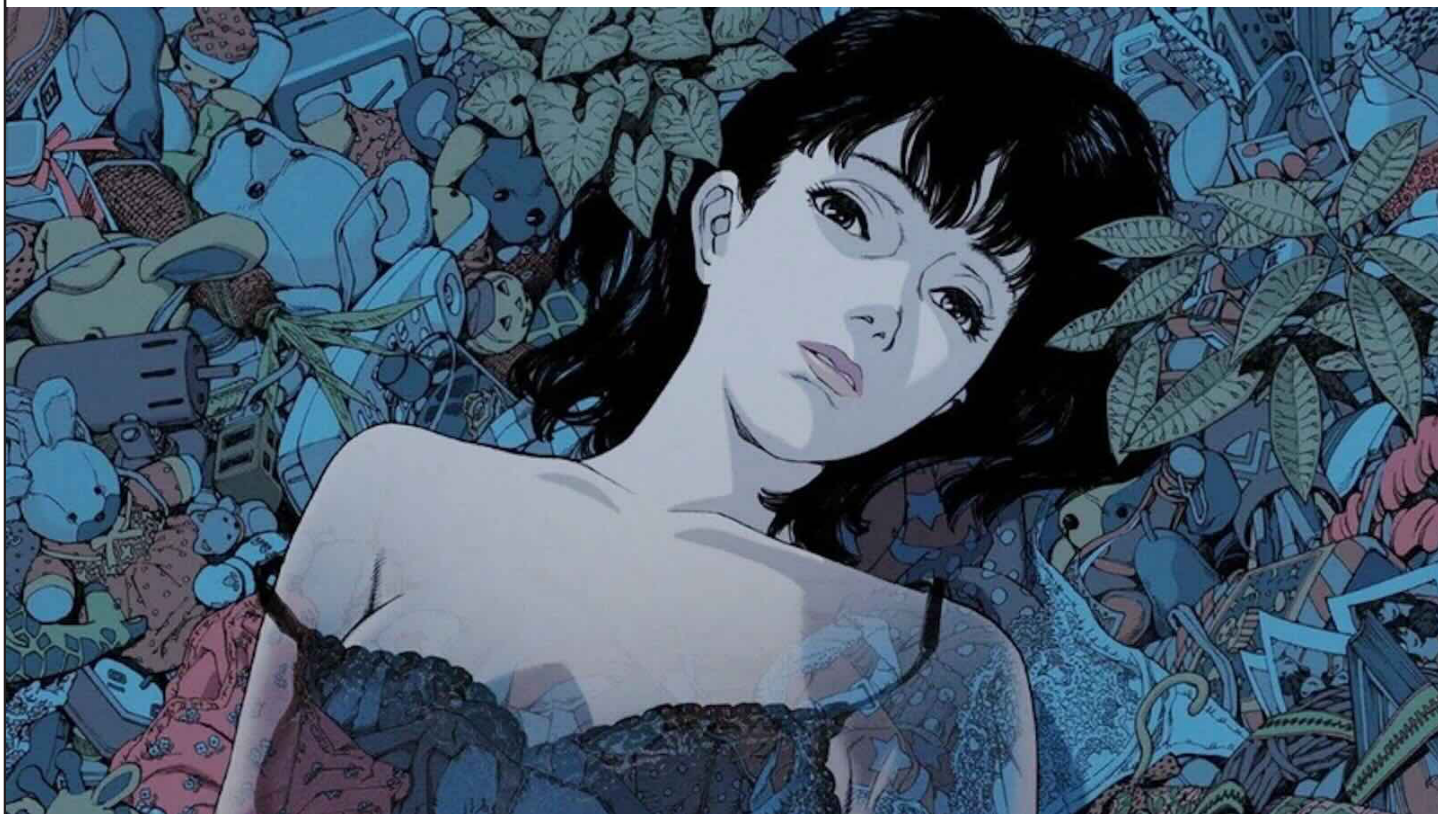
14 <https://plato.stanford.edu/entries/foucault/>

15 Judith Butler. *Bodies That Matter*.

16 ჰერმეტიზმი — ფილოსოფიური და რელიგიური ტრადიცია, რომელიც აერთიანებს ბერძნული ღმერთის ჰერმესისა და ეგვიპტური ღმერთის თოტის ელემენტებს.

ადამიანს ნიშნავს). კინოსამყარო უსწრებდა და უსწრებს არსებულ მოვლენებს და ისეთ ცვლილებებს გვთავაზობს ეკრანებზე, რომლებსაც დროთა განმავლობაში ეჯახება კაცობრიობა. (მაგ. ალექს გარლანდის, ექს რობოტი, 2014; სპაიკ ჯონსის ის, 2013).

საზოგადოებაში მყარად გამჯდარი როლები და წარმოდგენები ბადებს თვითძალადობას სურვილს სრულყოფილების მისაღწევად და „საკუთარ თავზე გვამად“ აქცევს პერსონაჟს. ჩნდება კითხვა: სად გადის ზღვარი ფიზიკურ ხრწნასა და მეტამორფოზას შორის? როდის ხდება ცვლილება განადგურების და როდის გარდაქმნის „მომასწავლებელი? რატომ ხდება ტკივილი ტრანსფორმაციის მაუწყებელი და არის თუ არა ის საბოლოო სიგნალი ამ პროცესში?



სუბსტანციაში (2024) ელიზაბეტი ხრწნას განიცდის ფიზიკურად, მაგრამ ახალი „მეს“ დაბადებას ვერ ეწინააღმდეგება. იგი ამ პროცესშიც უკონტროლოა, ილუზიაში ექცევა და აქაც თავისი ფანტაზიის ნაყოფს ბადებს. ის მეტამორფოზას გადის, მაგრამ ანომალიურს, რასაც რეჟისორი მონსტრისებული ქმნილებით გვანახებს. ძალადობრივი, „თვითობას“ მოშორებული ტრანსფორმაცია სხვა მატერიალურ განსხეულებას იღებს პერსონაჟის გარდაქმნის პროცესში.

როდესაც ტრანსფორმაცია მიღებულია, როგორც ზრდის შესაძლებლობა, ადამიანი ტკივილს ახალ ღირებულებად გარდაქმნის. შინაგანი სამყარო მთელი თავისი ჭეშმარიტებით გადმოიღვრება ახალ შესაძლებლობად და ხელახლა იშვება. ხოლო ფიზიკური ტრანსფორმაცია, უფრო სწორად სხეულის ნაწილებად დაშლა, ფუჭი მეტამორფოზაა. ესაა დეგრადაცია შინაარსის გააზრების გარეშე. იქ, სადაც ახალი ფორმა ტანჯვის მიღმა განიცდება ნამდვილი დაბადება ხდება.

ბოდი ჰორორში გამოყენებული სიმბოლიზმი, მეტაფორები და მაგიური ელემენტები მისტიკურ საბურველში ახვევს

კინოსამყაროს და ხელოვნების ემანაციას ახდენს მაცურებელში. ბოდი-ჰორორში შეშლილი, სასოწარკვეთილი, ტანჯული, თვითდესტრუქციული ქალი პერსონაჟები ძალიან აქტუალურია. შეშლილი ქალის არქეტები გვხვდება კალის, მედუზა გორგონას, ლილითის სახით, რომელთა გარდასახვის პროცესში ისინი შეპყრობილი დემონური

ძალის განმსახიერებლები ხდებიან და ასე მკვიდრდებიან ისტორიაში.

ვედურ მითოლოგიაში კი ვხვდებით ქალის ფი-



ზიკური თვითშეწირვის რიტუალს, სადაც სატი თავს იწვავს ცეცხლში. მისმა მამამ, მეფე დაქშამ მოაწყო დიდი იაგია¹⁷ და შივა (სატის სიყვარული) არ მიიწვია. სატი, რომელსაც შივასთან შერწყმა სურდა, თავს წირავს საკუთარი ღირსებისთვის. შივას შეურაცხყოფისთვის მისი ტკივილი ღირსებად იქცევა და სხეულებრივად ეწირება, რათა შემდგომადგეს პარვატად — დედა-ღვთაებად და კვლავ შივას პარტნიორად. მან შემოქმედებითი ენერგია (შაქტი) არ მიმოფანტა, არამედ საკუთარი თავისკენ მიმართა და დაბადა ახალი „მე“. ის განიცდის უარყოფას, ტკივილს, ბრახს, განრისხებას, უარს ამ-

ბობს შუ-რისძიებაზე და კვლავ სრულყოფილი ბრუნდება.

ჯოზეფ კემპბელი საინტერესო აქცენტებს სვამს გმირის მიერ ინიციაციე-



ბის მიღების გზაზე. ის იშველიებს უპანაშიდებს¹⁸, ისლამ მისტიკოსთა ნაწერებს და აღნიშავს, რომ ღმერთი და ადამიანი ერთმანეთში მონაცვლეობენ სამყაროს შემეცნების გზაზე, სადაც ერთი შეიცნობს მეორეს ძალას. ის აღნიშავს: „ადამიანები განვკარგავთ მოკვდავ სხეულს, რომელიც საკუთარ თავში დამანგრეველ ძალას ატარებს. მისთვის სიკვდილი დასასრული არ არის. ახალი ცხოვრება, ხელახლა დაბადება, შესაძლოა, სრულიად ახალ სხეულში განხორციელდეს. ესაა საიდუმლო ცოდნა არსებობის შესახებ. ჩვენ მხოლოდ ერთ სხეულში კი არ ვცხოვრობთ (ლანა და ლილი ლაჩოვსკების და რომ ტაიკვერის *ღრუბლების ატლასი*, 2012; ინუ ბაეკისა ვერნერ დუ

17 იაგია — ვედურ მითოლოგიაში წმინდა მსხვერპლშეწირვა და გათავისუფლება ეგოსგან;
18 ჯოზეფ კემპბელი. *ათას სახოვანი გმირი*. გამომცემლობა პალიტრა L. 2024;

პლესის *მერვე გრძნობა* 2023), არამედ სამყაროში არსებულ თითოეულ მათგანს, გამთლიანებთ. აი, ეს არის ბოდ-ჰისატვას უნივერსალური ბუნება. სადაც მამის სახე-ხატი და დედის საშვილოსნოს ფუნქცია ერთმანეთის მსგავსია და აქედან ხდება ხელახალი დაბადება — „საკუთარ თავს განვეშორე, როგორც გველი პერანგს. უკან მოვიხედე. ახლა აღმოვაჩინე, რომ სიყვარული, შეყვარებული ადამიანი და თავად სიყვარულის ობიექტი ერთი ყოფილა. ეს ყველაფერი ამ სამყაროში საერთო იდეის გამთლიანებას ემსახურება“.¹⁹

სენეკას ტრაგედიაში „მედეა“²⁰ ამბობს — „ღმერთებს შევერკინები და სამყაროს შევძრავ“. ის ღალატობს საკუთარ ოჯახს, კლავს ძმას, (სისხლის ღალატი). ღალატობს საკუთარ სამშობლოს, (სახლის, საყრდენი მიწის განადგურება, ფესვების მოსპობა) და წამლავს იასონის ახალ მეუღლეს. კლავს შვილებს — სიყვარულის ნაყოფს. მედეა სიყვარულის სახელით გადის (განწმენდის გზა) განადგურების ბილიკებს და საბოლოო ჯამში ყველასა და ყველაფერში დაკარგავს საკუთარ თავს. მისი ტანჯვა (ტანჯვა-განცალკევება, სიყვარულის ნაკლებობა, ანუ მთლიანობის რღვევა) გამანადგურებელი გადაწყვეტილებების შედეგია. საბოლოოდ, მას ყველა ამ ქმედებისთვის უწევს ისეთ მსხვერპლზე წასვლა, რომელიც დედის მიერ შვილების მოკვლაა. მედეა იმარჯვებს ამ აქტით და მთლიანად ინადგურებს საკუთარ თავს, რათა ხელახლა იშვას. ამ აქტში ბედისწერის მიღებით საკუთარ სამყაროსთან გამთლიანებას მოიპოვებს. ვხედავთ, რომ მედეას ღმერთები არ სჯიან, რადგან იგი ყველა თავის ქმედებაზე პასუხისმგებლობას იღებს და ყველაზე ძვირფასს სწირავს, რაც გააჩნია — საკუთარ შემოქმედების ნაყოფს, შვილებს.

ფემინისტური კინოს თანამედროვე რეჟისორები აქტიურად იღებენ ბოდი ჰორორის ქვეჟანრის ფილმებს. ისინი იკვლევენ სილამაზის სოციალურ სტანდარტებს, სხეულის ფორმაცვალებადობას, ძალადობასა და ავტონომიურობას სხვადასხვა გარემო პირობებში. გროტესკისა და პროგრესული თემების შერწყმით ვისცერული თანამედროვე ბოდი ჰორორ-კინო მეინსტრიმული გახდა.

დღევანდელი ეპოქის ადამიანისთვის ცვლილება ჯერ კიდევ შიშთან ასოცირდება, რაც სხეულთან უშუალო მიბმულობით არის გამოწვეული. შიშის დაძლევა კი ხდება იქ, სადაც მისგან სრული გათავისუფლება ხდება — ან სიკვდილით ან გამოწვევის მენტალური გადალახვით. შიში ფსიქიკურ დარღვევებს იწვევს. ბოდი ჰორორი ეხება ისეთ თემებს, რომელიც ლოგიკისთვის აუხსნელია და ადამიანებში ასეთი ფილმების ნახვა შიშს აღძრავს. ბოდი ჰორორს შეუძლია მოიცვას ყველანაირი როლის იდენტობა, დედა-შვილური, მამა-შვილური, ქალური, კაცური, და სქესს მიღმა არსებული ყოველდღიური ცხოვრების ფსიქოპათოლოგიები. ის იკვლევს ფსიქიკური აქტივობების მოშლას, როცა სხეული ხდება ერთგვარი ფიზიკური რუკა. ქმედებები, რომლებსაც ჩვენი გონება გაუაზრებლად ან უნებლიედ სჩადის, სინამდვილეში ქვეცნობიერის მიერ არის განპირობებული. ტრიგერი კი ერთმანეთისგან განსხვავდება. დათრგუნული დომინანტი მოტივი პერსონაჟში მანამ არ გაჩერდება, სანამ არ ამოხეთქავს, რაც მითოსურად გმირის მოგზაურობის კულმინაციაა, მისი კათარზისია.

კარლო მირაბელას ფილმში, *ყლაპვა* ჩნდება — თავისუფალი დრო — რომელიც იჟღინთება პერსონაჟის შეშლილი ფიქრებით და წარმოშობს ჰორორს.

ბოდი ჰორორში შემოდის ეკონომიკური ხიდიჩატეხილობის თემა, როდესაც შეგიძლია იყიდო თავისუფალი დრო, რომელიც ფუფუნებასთან და საკუთარ თავზე ზრუნვასთან ერთად დამანგრეველი ხდება. დრო გაძლევს იზოლაციის სივრცეს, რომელიც ბოროტებად შეიძლება კონსტრუირდეს, იქცეს მელანქოლიის, იპოქონდრიის და დესტრუქციული აქტების განმხორციელებელ ლანდშაფტად. კარლო მირაბელას ფილმში, *ყლაპვა*, დაკარგული დროის ძიებაში, უსულო ნივთებს, რომლებიც მანამდე შეუმჩნევლად იდო სახლში, ახალი როლი ენიჭებათ.

19 ჯოზეფ კემპბელი. *ათას საზოვანი გმირი*. გამომცემობა პალიტრა L. 2024;

20 Two Tragedies of Seneca. Medea and The Daughters of Troy. The University Press of Cambridge. 1898;

„როცა არ ცოცხლობ შენ, აცოცხლებ გარეთ საგნებს — მესგან გაქცევა²¹ — წერს სიმონ დე ბოვუარი წიგნში მეორე სქესი, სინამდვილე და მითები.

ემოციური და სხეულებრივი კავშირის შერწყმისა და რღვევის პროცესისას სასოწარკვეთილი სხეული იდენტობის აღმოჩენისკენ უბიძგებს მათ. სხეულისა და გონების გახლეჩილობას კი, ხშირად შეშლილობამდე მიჰყავს პერსონაჟი.

ფუკო ნაშრომში *შეშლილობის ისტორია* კლასიკურ ხანაში²² გვიყვება შეშლილთა ამბებს. მე-18 საუკუნეში მოითხოვდნენ მსჯავრდებულებს უკეთ მოპყრობოდნენ და არ შერეოდნენ ისინი შეშლილებს, ხოლო მე-19 საუკუნიდან კი, პირიქით, ამ ფაქტმა შეშფოთება გამოიწვია და ნელ-ნელა დამოკიდებულება შეიცვალა საზოგადოებაში. დღეს, ფსიქიკური პრობლემების მქონე ადამიანებმა თავადვე დაიწყეს ძიება გაუგებრობების, ქაოსის გამომწვევი მიზეზების, რომელმაც მათი ჯანმრთელი მდგომარეობა წყობიდან გამოიყვანა.

შექსპირთან და სერვანტესთან შეშლილობა უკანასკნელი მდგომარეობაა, წერს ფუკო. შეშლილი ადამიანის მდგომარეობა შეუქცევადია. ჭეშმარიტებას მოწყვეტა და ტანჯვა, რომელსაც სიკვდილამდე მიჰყავხარ, ლუპში აგდებს გონებას, საიდანაც ვერაფერს წამოიღებს. „ავადმყოფობა, რომელსაც როგორც ექიმი ამბობს ლედი მაკბეტის შესახებ, “ჩემი ხელოვნება ვერას უზამს“. ეს, უკვე მთელი სისავსით სიკვდილია: ისეთი შეშლილობა, რომელსაც ექიმი კი არა, მხოლოდ ღვთის მოწყალება სჭირდება“.

ღმერთი, როგორც უზენაესი ძალა, საყრდენი ტრანსფორმაციის გზაზე, მითოსში — მინდობა, ყველაზე ძლიერი ენერგიაა, ყოველგვარი ფორმისა და ფუნქციის დამშლელი და შემკვრელი, რომელმაც კაცობირობას მოუვლინა იესო, ვინც საკუთარი სხეულის უარყოფით ხელახლა იშვა. შეიძლება, ქრონოლოგიურად ბოდი ჰორორის საწყისად ქრისტეს სხეულებრივი წამებაც მივიჩნიოთ, როგორც პირველწყარო, რომელმაც კოლექტიურ არაცნობიერში დააღება სხეულზე კონტროლის დაკარგვით შვების მოტანა სულისთვის. სულის იმპულსი, რომელსაც სურს სამყაროს მრავალფეროვნება გამოსცადოს ფიზიკურად.

კლასიკური ბოდი ჰორორი მამაკაცი პერსონაჟების სხეულის საშუალებით ოსტატურად იკვლევს ტექნოლოგიური ცვლილებების, სამედიცინო აღმოჩენების, არამიწიერი სიცოცხლის ფორმების არსებობის თემებს.

ქალს საკუთარი სხეულით შეუძლია დაბადოს ბავშვი, ხოლო კაცი გონებაში ბადებს იდეას და ნაყოფს მატერიალურ სამყაროში ქმნის. საგულისხმოა, ბოდი ჰორორში პატრიარქალურ იერარქიაში დამკვიდრებული ამგვარი პოლარიზებული სქემის- (ქალი: სხეული, ბიოლოგიური გარდაუვალობა დედობის, კაცი: გონება, რაციონალურობა) განსხეულება ქალ და მამაკაც პერსონაჟებში, რომლებშიც ტრანსფორმაცია ტიპობრივად განსხვავებულია. შეიძლება ითქვას, რომ ამ შემზარავად გარდასახვის ფორმებსაც აქვს გენდერი: ბოდი ჰორორში კაცი პერსონაჟები იდენტობის ცვლილებას იწყებენ ახალი რაღაცის შექმნის სურვილით, იქნება ეს ტექნოლოგია, როგორც დევიდ კრონენბერგის ფილმში *ბუმი*, (1986) (წარუმატებელ ექსპერიმენტს პერსონაჟი კიბორგიზაციამდე მიჰყავს), თუ ახალი წიგნის დაწერის სურვილი ბრენდონ კრონენბერგის ფილმში *უსასრულო აუზი* (2023), სადაც მწერალს შთაგონება აღარ მოსდის. ბოდი ჰორორი ასევე აჩვენებს, კაცობრიობის მიერ გამოგონილი ყოველდღიური ცხოვრების გასამართლებელი, მრავალფეროვნების შემოშლანი ინსტრუმენტები როგორ შთანთქმვენ, ანადგურებენ ადამიანთა გონებასა და სხეულს. იმას, რასაც ქმნი, აქვს შენზე ძალაუფლება, რომ გაგანადგუროს. ამ პროცესს ვხედავთ დევიდ კრონენბერგის კინოში, სადაც პერსონაჟები თავიანთ მიერ შექმნილ ტექნოლოგიებთან ერთად

21 სიმონ დე ბოვუარი. *მეორე სქესი, სინამდვილე და მითები*. სულაკაურის გამომცემლობა, 2024;

22 მიშელ ფუკო. *შეშლილობის ისტორია კლასიკურ ხანაში*. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი 2021.

გარდაიქმნებიან, ან ამ მანქანებს ერწყმიან. ბოდი ჰორორი მეტაფორულად აჩვენებს, რომ ტექნოლოგია მოიტანა ადამიანში ღრმად დამალულმა „უკვდავების სურვილმა“ და „ზეკაცის“ ყოვლისშემძლეობის მითმა და ვნებამ, გაუ-
ტოლდეს ღმერთს, აკონტროლებდეს მოვლენებს და არსებობდეს დროისა და ფორმის მიღმა.

თუ ფემინისტურ ბოდი ჰორორში პატრიარქალური გარემო ხდება პერსონაჟის იდენტობის მწვავე რეაქციის გამო-
მწვევი ფილმში ბუზი კაცი პერსონაჟისთვის ბიძგის მიმცემი ხდება ქალი: „რა მოხდება, თუ სულიერის ტელეპო-
რტაციასაც შეძლებ?“ —რიტორიკულად ეკითხება ვერონიკა სეთის.

კინომცოდნე უილიამ ბარდი წიგნში *ხელოვანი, როგორც ურჩხული*: დევიდ კრონენბერგის კინოში, განიხილავს ფილმს *ბუზი*. მისი თქმით, ადამიანური სიახლოვე, რომანტიკული მიჯაჭვულობა, სექსუალური სიახლოვე, ეს ყვე-
ლაფერი აღიქმება, როგორც ვისცერული საშინელების გარდაუვალი, შეუქცევადი გზა საშინელ ტრანსფორმაცი-
ამდე. ესაა კომბინაცია სხვადასხვაგვარი შიშების: სექსუალური გაუცხოების, შიში სექსუალური სხვის (როგორიც
არის ქალიც და ასევე, გრძნობები, რომელსაც ქალი აღძრავს მამაკაცურ „მე“-ში), ამ გრძნობებით გამოწვეული
სექსუალური დანაშაულის განცდა), კონტროლისა და საკუთარი თავის დაკარგვის შიში, სულის დამორჩილებისა
და მისი სხეულში დაფუძნების შიში. მისი გარდაუვალი დაშლა სხეულის გახრწნის, დაავადებისა და სიკვდილის
დროს კი, ეს არის „ფრენის“ მდგომარეობა.

ჰელენ რობინსი ესეში, *უფრო მეტი, ვიდრე მარტოსული ადამიანი: საშვილოსნოს შური დევიდ კრონენბერგის
ბუზსა და მკვდარ რინგერებში*, აღწერს კაფსულების სიმბოლიზმს. მისი გაგებით, კაფსულები, ეს არის ქალის რეპ-
როდუცირებადი ძალის მიმართ შეშფოთებული კაცების მიერ მოპარული ატრიბუტი, რომლებიც მათ, როგორც
მამაკაცებს, აკლიათ და სამუდამოდ განწირულები არიან მისი უქონლობით. ვულვის ფორმის მინის კარებით
კაფსულები საშვილოსნოს ცხადი სიმულაკრებია; გადასაპორტირებელ კაფსულაში შიშველი სეთის ემბრიონის
პოზაში ჩაცუცქული კადრი ინოვაციურ იდეას საკუთარი თავის დაბადების მცდელობად წარმოაჩენს“.

ბოდი ჰორორის რეჟისორად გვევლინება დევიდ კონენბერგის შვილი, ბრენდონ კრონენბერგი, წარმატებული დე-
ბიუტის *ანტივირუსულის* 2012 შემდეგ, ოპერატორ კარიმ ჰუსეინთან ერთად აგრძელებს მუშაობას და იღებს ფილმს
უსასრულო აუზი 2023.

უსასრულო აუზში მოგზაურობისას ჯეიმსი ახალ იდენტობებს აღმოაჩენს, რომლის შემდგომ შეუძლია დაწეროს
წიგნი და ამ შემოქმედებითი აქტით განხორციელდეს მატერიალურ სამყაროში. მას, ამ გზაზე მაცდუნებლად გაბი
(მია გოთი) ევლინება, ისიც ტურისტი, რომელიც ინტუიციურად ამოიცნობს ჯეიმსში ჩაბუდებულ სურვილს, აღმოა-
ჩინოს ახალი სამყარო. ქალი ჯეიმსს წარუძღვება მაცდუნებლად უცნობი სამყაროსკენ, როგორც ევა ადამს. ახალი
სამყაროს აღმოჩენა ჯეიმსს ახალ გამოცდილებას მოუტანს, რაც მისცემს საშუალებას, დაძლიოს მისი იმჟამინდელი
იდენტობის კრიზისი და ახალ იდენტობებს შეხვდეს. თავგადასავლებით სავსე გზის თემა, სადაც გმირი საკუთარ
თავს ეძებს, კაცობრიობის აზროვნების ისტორიაში ფუნდამენტური ტიპის მითოლოგიამაა, რომელიც მუდმივად
მეორდება ტექსტებსა თუ ვიზუალური ხასიათის ხელოვნებაში. ჯერ კიდევ ბიბლიაში ვხვდებით ადამისა და ევას
განდევნის სცენას, სადაც იგულისხმება ადამიანის მიერ სამყაროს შემეცნება და ამ პროცესში საკუთარი როლის
ძიება.

ეს მოტივი ადრეულ მხატვრულ ტექსტებსა თუ მითოლოგიებში ცენტრალურ ადგილს იკავებს, იქნება ეს ჰომეროსის
ოდისეა, რენესანსული ლიტერატურის ნიმუშებიდან ან თუ სერვანტესის ავტორობით, უფრო მოგვიანებით, მარკ
ტვენის *ჰეკლბერი ფინის თავგადასავალი* და ა. შ.

ყველა ეს სათავგადასავლო ისტორია, ეპოქალური თვალსაზრისით, საკმაოდ დაშორებულია ერთმანეთს. თუმცა,

ვხედავთ გარკვეული მოცემულობების ერთობლიობას, სადაც პერსონაჟები იკვლევენ საკუთარ იდენტობებს. ეს ტექსტები შემდგომ კინოში ჰპოვებს განსხეულებას.

ამ მითოლოგემას არ ჩამორჩება ბოდი ჰორორის ქვეყანრიც და გვიჩვენებს პერსონაჟებს, რომლებიც გზაზე საკუთარი სხეულის საშუალებით ეჯახებიან ფარულ იდენტობებს. ამის მაგალითია, *უსასრულო აუზის* მთავარი გმირი ჯეიმსი, რომელიც სრულიად დაღაგებული, კომფორტული, უწყინარი ცხოვრებიდან საპირისპირო რეალობაში გადაინაცვლებს. ევოლუციური ფსიქოლოგიის მიხედვით, ადამიანს გადარჩენის ინსტიქტი უბიძგებს განვითარებისკენ, რადგან ბუნება მუდმივად განიცდის ცვლილებას, ადამიანსაც უწევს შეიცვალოს და ადაპტირდეს ახლებურ სამყაროსთან, რაც დღემდე გრძელდება.

ნეირომეცნიერები კი საუბრობენ, რომ ადამიანს მის მიერ ახალი გამოცდილების მიღება სიამოვნებას ანიჭებს, ხალისს უბრუნებს²³ და მოტივაციას აძლევს ცხოვრებისთვის²⁴.

ჯოზეფ კემპბელისთვის ახალი გარემოს აღმოჩენა გმირისთვის აუცილებელი პირობაა, რათა ტრანსფორმაცია განიცადოს.

ბრენდონ კრონენბერგის ბოდი ჰორორი, *უსასრულო აუზი* ჰედონიზმის აპოგეაა, რომელშიც, ჩემი ინტერპრეტაციით, გამოუცდელი, თუმცა ასაკის მიხედვით ზრდასრული პიროვნება საკუთარი გონების მსხვერპლად შეიძლება იქცეს. ის, რომ არ ვიცით, ფილმში მომხდარი ამბავი ნამდვილად გადახდა ჯეიმსს თუ არა (რეჟისორი არ ამხელს საკუთარ ჩანაფიქრს და მაყურებელს თავისუფალ სივრცეს სთავაზობს), გვაძლევს საშუალებას, ვივარაუდოთ, რომ მთელი ეს ამბავი მის გონებაში იხარშებოდა, რომელიც წიგნის დაწერისთვის სჭირდებოდა. წიგნი მწერლის შემოქმედებითი ნაყოფის სიმბოლოა, რომლის დაბადება ჯერ გონებაში უნდა მოხდეს. მეორე მხრივ, თუ რეალურად მოხდა ეს ყველაფერი, ფილმი აჩენს კითხვებს: სად გადის ზღვარი ადამიანურ ცნობისმოყვარეობას, იდენტობის ძიებასა და ძალადობას შორის, როგორც საკუთარ, ისე სხვის ფიზიკურ სხეულზე? როგორ შეუძლია ადამიანის გონებას შექმნას ტექნოლოგიურად გამართული სისტემა (ფილმში კლონებს ვხედავთ) რომელიც სრულიად გაანადგურებს ეთიკურ დილემებს?!

ბოდი ჰორორის ჟანრის ფილმები უფრო დიდი საიდუმლოს მატარებლები არიან, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. გასართობი და, ხშირად, ფანტასმაგორიული კადრების მიღმა, კაცობრიობის კოლექტიურ ცნობიერაში გაბატონებული გაუცნობიერებელი ინსტიქტები დგას. ეს ფილმები ეხება იდენტობის განსაზღვრების ძიებებს, სადაც ვხედავთ მამაკაცთა მუდმივ ლტოლვას, იბატონონ ქალებზე და ქალთა დაუღალავ მისწრაფებას, იყვნენ სასურველები მათთვის.

ბოდი ჰორორს ამ პროცესში აინტერესებს, არა უშალოდ სქესობრივი განსხვავებები, არამედ ამ ურთიერთპოლარულ ენერგიათა ჭიდილი, სადაც თავს იჩენს გაუცნობიერებელი მიზიდულობა „სხვისი“, „საპირისპიროსი“, „უცხოსი“ და თან პოლარიზაცია; რა ხდება ამ დროს: ფსიქიკური სტაბილურობა ირღვევა, სხეული წყობიდან გამოდის — ან ახალი იდენტობა ყალიბდება ან საბოლოოდ ილუპება პერსონაჟი.

23 <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1364661319302384>

24 <https://www.science.org/doi/10.1126/science.abi7270>



წერილი თუ სიხარული

ბუკა ღვაბერიძე

“ყველაზე გულთბილი მიღება იმ ფილმს ხვდა წილად, რომელმაც მოხერხებით აირიდა შესაძლებლობა, რომ მაყურებელს საკუთარი რელობა ეცნო. (ეს წინადადება იმაზე მეტ სიმართლეს შეიცავს, ვიდრე ერთი შეხედვით შეიძლება მოგეჩვენოთ. წაიკითხეთ ის ხელახლა, სასურველია ხმამაღლა, მანამ, სანამ აზრი, რომ უსამართლო ვარ, თქვენს გონებაში ფესვს გაიდგამს.)”¹

რაინერ ვერნერ ფასბინდერი, 1978.

ეს ნაწყვეტი, ფასბინდერის წერილიდანაა, რომელიც მან საკუთარი ფილმის The third generation-ის გარშემო დაწერა. მას შემდეგ ბევრი წელი გავიდა, ფასბინდერი 1978 წელს, გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში წერდა, მე კი, 2025 წლის ივლისში, საქართველოში. თუმცა მაინც მგონია, რომ ტექსტი არანაკლები სიზუსტით მიემართება ჩვენს, როგორც კინო, ისე სოციო-პოლიტიკურ რეალობას. ამერიკელმა კინოკრიტიკოსმა, ჯონათან როზენმბაუმმა თქვა: “წერა კინოზე, პოტენციურად ნიშნავს წერას ყველაფერზე.” შესაბამისად, მოგვიწევს ბევრ რამეს შევხვით.

მსჯელობა კითხვის დასმით უნდა დავიწყოთ — დარწმუნებულები ვართ, რომ თანამედროვე ქართული კინო, არ ცდილობს კომფორტის ზონაში მოაქციოს მაყურებელი, თუნდაც ფილმები რეპრესირებულ, დაჩაგრულ და მარგინალ ადამიანებს ეხებოდეს? დარწმუნებულები ვართ, რომ კინო მაყურებელს ყოველთვის არ ამართლებს? ხომ არ სჯობს, გადავხედოთ ბოლო წლების, ყველაზე პოპულარულ მზა პასუხს — “ახლა ამის დრო არ არის, წინ დიდი ბრძოლაა” - და ეს ერთგვარი პლატონური იდეა პრაქტიკულ მოცემულობად ვაქციოთ. ხელოვნების კონფორმისტულობა, მხოლოდ რეჟიმებთან არ ხდება, იგივე წარმატებით ის შეიძლება საკუთარ მაყურებელთანაც დამყარდეს. თანამედროვე კინომ უნდა მოახერხოს და მაყურებელი, მაყურებლად არ ცნოს, ეს ერთადერთი გზაა იმისთვის, რომ ის თანამონაწილედ აქციოს. ჩვენ, არჩევანის გაკეთების ეტაპზე გავიჭედეთ, თუმცა მაინც გვგონია, რომ არჩევანი გავაკეთეთ. ლუი ფერდინანდ სელინისთან ხშირად შევხვდებით ადამიანებს, რომლებიც ქუჩაში დგანან და ფიქრობენ იმაზე, რაც დაემართათ. დანამდვილებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის ქართველებზე არ წერდა. გვგონია, რომ გადაწყვეტილება მივიღეთ, მაგრამ ამისთვის საჭირო საფასურის გადახდა არ გვსურს. არავის აწყობს დათმოს უპირატესობა და თქვას სიმართლე. მაგალითად ის, რომ უამრავი კომპანია, რომელიც დღეს კინოინდუსტრიაშია, ადამიანების ექსპლუატაციას ეწევა და არაადა-

1 The most friendly reception was reserved for the kind of film that very skillfully avoided the risk that the viewer might be reminded of his own reality. (This sentence contains more truth than you would at first suspect. Read it again, preferably out loud, before the thought that I am being unfair has a chance to take root in your mind.) — “Rainer Werner Fassbinder: The Anarchy of the imagination.” - The Johns Hopkins University Press, 1992.

მიანურ პირობებში ამუშავენ. მზა პასუხი აქაც არსებობს — “ეს სტანდარტული ჰონორარია, სტანდარტული სამუშაო გრაფიკი” თითქოს ეს “სტანდარტი” მათივე დაწესებული არ იყოს. ის ადამიანები, ვინც ამ “სტანდარტს” აწესებენ, ვერასდროს გახდებიან მოკავშირეები, ვერანაირ საქმეში, მით უმეტეს იმ დიდ საგმირო საქმეში, რომელიც მხედველობაში აქვთ “დიდი ბრძოლის” დროს. ნუ დაგვაკვიწყდება ისინიც, ვინც ყველაფერი რაც ამ ქვეყანას წმინდა გააჩნდა, ბანკების სარეკლამო ბანერებზე დაასვენა. ყველამ ნახა გამოსახულების კადრები, მაგრამ არ ვიცი, ვინმეს თუ ეყოფა ძალა, წარმოიდგინოს, როგორ სრულდება ეს სურათები წარწერით — „ყველაფერი გამოვივა“, „მომავალი შენს ხელშია“, „არ გაჩერდე, შენც შეგიძლია.“

სადღაც წამიკითხავს ფრაზა — “აჩვენეთ ბავშვებს ესა და ეს ფილმი და აღარ იარსებებს ძალადობა.” მე კი ვიტყვოდი, აჩვენეთ სარეკლამო კომპანიებში დასაქმებულებს რადუ ჟუდეს - Do not expect too much from the end of the world და ისინი აუცილებლად ამოიციან საკუთარ თავს. გამოვლენ კომფორტის ზონიდან, რომელიც სხვისი ცხოვრების ცქერას, ვუაერიზმს ახლავს თან. ქართული კინოს პრობლემაც სწორედ ეს არის, ჩვენ ყოველთვის ვუყურებთ სხვას, სხვის ცხოვრებას, სხვის პრობლემას. გაგვიჭირდება, ამაში მხოლოდ მაყურებელი დავადანაშაულოთ. ყველა რეჟისორი პირველ რიგში მაყურებელია, რის (კინოს თუ ცხოვრების) ამას მნიშვნელობა არ აქვს, რადგან საბოლოოდ შეუძლებელია იმდენი ფილმი გადაიღო რამდენის ნახვის საშუალებაც გაქვს. ამბობენ, ჟაკ ტატი ყოველი დღის ნახევარს სხვადასხვა პარკში, სკამზე ჯდომაში და ხალხის დაკვირვებაში ატარებდაო. ეს იმ დროს, როცა სხვები ლანგლუას სკამებს ცვეთდნენ. დღეს რას ან ვის აკვირდება ქართველი რეჟისორი?

ჟაკ რივეტმა 1969 წელს, ანუ რევოლუციური ტალღიდან ერთი წლის შემდეგ, გადაიღო ოთხ საათიანი მონუმენტური ფილმი, L’amour fou, რომელიც ერთი შეხედვით გვერდს უვლის საპროტესტო ტალღას, მაგრამ სინამდვილეში მის შუაგულშია, რადგან აშიშვლებს იმ ადამიანებს, ვისზედაც იდგა იმდროინდელი რევოლუციური ტალღა. “მონტაჟი მორალური გადაწყვეტილებაა”, ამბობდა რივეტი — “ამიტომ ყველა კინო პოლიტიკურია”. ის იმასაც ამბობდა, რომ „თანამედროვე კინომ მაყურებელი უნდა შეაწუხო.“

ჩვენი ფილმები, საკუთარი თავის ეგზოტიზაციას დავუთმეთ და რეალობა უკვე ჩვენთვისაც გაუგებარი გახდა.

სამწუხაროდ, იმასაც ვერ ვიტყვით, რომ ინდივიდუალური სიმართლის ჩვენებას, საზოგადოებისგან ყოველთვის ადეკვატური რეაქცია მოჰყვება. ამის ყველაზე ნათელი მაგალითი, ჟან-ლუკ გოდარია. ადამიანი, რომელიც ყოველთვის აკეთებდა იმას, რაც სხვას არ გაუკეთებია (ეს მისი სიტყვებია). უცნაურია, რომ ის დღემდე ყველგან უყვართ, ან ასე ჰგონიათ მაინც. არადა, ამ კაცმა ყველაფერი გააკეთა იმისთვის, რომ არავის უყვარდეს. ის ჩვენთანაც უყვართ, კიდევ უფრო უსაფუძვლოდ, ვიდრე სხვაგან. გოდარის ასე უანგაროდ სიყვარული მიესადაგება იმ დანერგილ პრაქტიკას, სადაც ადამიანები თვითონ აწარმოებენ იმას, რასაც ებრძვიან. მაგალითად: ექსპლუატატორი — ექსპლუატაციას, ბანკირი — კაპიტალიზმს, კინოკრიტიკოსი — კლიშეს და ა. შ.

სანამ იფიქრებთ, რა შუაშია ეს ყველაფერი გოდართან, კიდევ ერთხელ გაგახსენებთ გოდარის, გორინის და ანა-მარი მიევილის, 1976 წელს გადაღებულ ფილმს, Here and elsewhere (თავდაპირველი სახელწოდება იყო — Victory მაგრამ მას შემდეგ, რაც მთავარი გმირები დახოცეს, სათაური შეიცვალა), რომელშიც ავტორები მთელი ფილმის განმავლობაში, დაუჩინებლად გვიმეორებენ, რომ თუ არ გვესმის იქ, სადაც ვართ, ვერაფერს გავიგებთ იქ, სადაც არ ვართ.

ხანდახან მეჩვენება, რომ სიახლეზე მეტად, სწორედ გამეორება გვჭირდება. გამეორება იმის, რომ როგორც ერს, მოკლე მესხიერება გვაქვს.

კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ფედერაცია (FIPRESCI) და მისი ქართული სექცია: FIPRESCI Georgia

კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ფედერაცია (FIPRESCI) — პროფესიონალი კინოკრიტიკოსების, კინოს მკვლევრებისა და კინოჟურნალისტების ეროვნული ორგანიზაციებისგან შემდგარი ასოციაციაა მთელი მსოფლიოდან, რომლის მიზანაც კინოკულტურის განვითარებისა და პროფესიული ინტერესების დაცვაა. ორგანიზაცია დაარსდა 1930 წლის ივნისში ბრიუსელში და ამჟამად მას ჰყავს წევრები მსოფლიოს 50-ზე მეტ ქვეყანაში. ორგანიზაცია მის მიერ დაწესებულ პრიზებს მსოფლიოს ოთხმოცამდე კინოფესტივალზე გადასცემს. მათ შორისაა ბერლინის, კანის, როტერდამის, ვენის, ტორონტოს, ვენეციის, ვარშავის, სან სებასტიანის, მონრეალის კინოფესტივალები. 2005 წლიდან ასევე უშვებს ონლაინ კინოჟურნალს, Undercurrents.

1930-იანი წლების ბოლოს FIPRESCI-ს ბიუროს ევროპაში მიმდინარე პოლიტიკური კონფლიქტების ფონზე ფრთხილი პოზიცია ეჭირა. ორგანიზაცია ომის დაწყებისას შედგებოდა შვიდი ეროვნული სექციისგან: გერმანია, ავსტრია, ბელგია, საფრანგეთი, იტალია, ლუქსემბურგი და ჩეხოსლოვაკია. ომის დასრულების შემდეგ, საფრანგეთმა და ბელგიამ დაიწყეს FIPRESCI-ის ამუშავების პროცესი. 1946 წელს ორგანიზაციამ დააჯილდოვა დევიდ ლინის ფილმი, მოკლე შეხვედრა (Brief Encounter, 1945) და ჟორჟ რუკიეს ფარებიკი (Farrebique, 1946).

1987 წლიდან 2024 წლამდე, ორგანიზაციას ხელმძღვანელობდა გენერალური მდივანი კლაუს ედერი, რომლის სახელსაც უკავშირდება ორგანიზაციის განვითარება. 2024 წლიდან, ორგანიზაციის პრეზიდენტია აჰმედ შაუკი (ეგვიპტე). ვიცე-პრეზიდენტები - პაოლა კაზელა (იტალია), ელენა რუბაშევსკა (უკრაინა) და ალინ ტასციიანი (თურქეთი). ორგანიზაციის ახალი არჩევნები 2025 წლის სექტემბერში იგეგმება ბუდაპეშტში.

FIPRESCI-ს ჟიურიმ, სხვადასხვა დროს, ჯილდო გადასცა ისეთი რეჟისორების ფილმებს, როგორებიც არიან — აკი კაურისმიაკი, აკირა კუროსავა, ანდრეი ტარკოვსკი, ბელა ტარი, კრისტინ მუნჯიუ, ჟან-ლუკ გოდარი, კიმ კი-დუკი, ჯონათან გლეიზერი, კენ ლოუჩი, ინგრიდ ბერგმანი, ჩან-დონ ლი, მიხაელ ჰანეკე, პოლ ტომას ანდერსონი, პედრო ალმოდოვარი, რაინერ ვერნერ ფასბინდერი, რომან პოლანსკი, სატიაჯიტ რეი, თეოდორ ანგელოპულოსი, ტერენს მალიკი, ვერნერ ჰერცოგი.

2025 წელს FIPRESCI აღნიშნავს ფედერაციის 100 წლის იუბილეს.

ორგანიზაციის ისტორიაში პირველად, 2023 წლის ნოემბერში, მასში გაწევრიანდა **Fipresci Georgia**, იგივე **ქართულ კინოკრიტიკოსთა და მკვლევართა ასოციაცია — Georgian Film Critics and Scholars Association (GFCASA)**. ორგანიზაციის მიზანია პროფესიული კინოკრიტიკის, კინომეცნიერებისა და კინოჟურნალისტიკის განვითარების ხელშეწყობა, ქართული კინემატოგრაფიისა და მასზე განხორციელებული კვლევების პოპულა-

რიზაცია, კონფერენციების, შეხვედრების და სხვა საერთაშორისო და ადგილობრივი ღონისძიებების ორგანიზება, აგრეთვე საზღვარგარეთ განხორციელებულ პროფესიულ ღონისძიებებში მონაწილეობა, ისევე როგორც FIPRESCI-ის ფარგლებში სხვადასხვა კინოფესტივალზე საკუთარი ჟიურის კანდიდატების წარდგენა და სხვა. ასოციაციაში ერთიანდება სამი კინოპლატოფორმა — CinExpress, Es aris kino და Gennariello.

ასოციაციის კოლეგია:

პრეზიდენტი: ალექსანდრე გაბელია (CinExpress, რეგიონალური, ონლაინ მედია; Film New Europe, საერთაშორისო, ყოველდღიური)

ვიცე-პრეზიდენტი: ლიკა გლურჯიძე (CinExpress, რეგიონალური, ონლაინ მედია)

ვიცე-პრეზიდენტი: ნინი შველიძე (CinExpress, რეგიონალური, ონლაინ მედია)

წევრები: ელისაბედ ალფაიძე (Es aris kino), ანი კილაძე (Es aris kino), ლაშა კალანდაძე (Gennariello), ბექა მაისურაძე (ფრილანსერი), მარიტა ლიპარტელიანი (CinExpress), ლუკა ვადაჭკორია (CinExpress)

იმის მიუხედავად, რომ FIPRESCI-ის ქართული სექცია ძალიან ცოტა ხანია არსებობს, ასოციაციის ორი წევრი უკვე მიწვეული იყო მნიშვნელოვან, წამყვან საერთაშორისო ფესტივალებზე ჟიურის წევრად:

ნინი შველიძე — ობერჰაუზენის საერთაშორისო მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ფესტივალი (Internationale Kurzfilmtage Oberhausen) - კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ფედერაციის (Fipresci) ჟიურის წევრი; 2025 წელი.

ალექსანდრე გაბელია — ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალი (La Biennale di Venezia) - კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ფედერაციის (Fipresci) ჟიურის წევრი; 2025 წელი.

ასევე რამდენიმე პარტნიორთან თანამშრომლობით (პოლონური ინსტიტუტი თბილისი / Instytut Polski w Tbilisi, ჩეხეთის ცენტრი თბილისი / Czech Centre Tbilisi, სლოვაკეთის საელჩო საქართველოში და სინექსპრესი/ CinExpress), ორგანიზაციამ ამ წლის მაისში, კინოს სახლში, გამართა ორი რეტროსპექტივა („კშიშტოფ კიშლოვსკის ფილმების რეტროსპექტივა» და „ჩეხოსლოვაკიური კინოს დღეები»), რომელსაც მაყურებლისგან და მკითხველისგან დიდი ინტერესი მოყვა. რეტროსპექტივებს თან ახლდა დისკუსიები, თემატური ტექსტების თარგმნა და გავრცელება. რეტროსპექტივების კურატორები: ლიკა გლურჯიძე, ალექსანდრე გაბელია

ორგანიზაციამ 2025 წლის სექტემბერში ასევე განახორციელა ორი რესტორსპექტივა: ავსტრიის საელჩოსთან თანამშრომლობით „მიხაელ ჰანეკეს რეტროსპექტივა“ (კურატორები ლიკა გლურჯიძე და ნინი შველიძე) და საფრანგეთის საელჩოსთან თანამშრომლობით „ფრანგული კინოს კლასიკა: დრო და მეხსიერება“ (კურატორები ნინი შველიძე, ლიკა გლურჯიძე, ალექსანდრე გაბელია)

ორგანიზაცია გეგმავს კინოს ინიციატივებზე აქტიურ მუშაობას და მასში კინოს პროფესიონალებისა და კინოთი დაინტერესებული ადამიანების ჩართვას.

CinExpress

იანვარი, 2026