

საბაკალავრო ნაშრომი: ნიადაგის მეტყველება: დიალექტის
პოლიტიკური აქტი და ისტორიის ხელახლა ჩაწერა შტრაუბ-
უიეს კინოში

ლუკა ვადაჭკორია

*საბაკალავრო ნაშრომი წარდგენილია ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტზე*

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ალექსანდრე გაბელია, ილიას სახელმწიფო
უნივერსიტეტის მოწვეული ლექტორი, კულტურის კვლევების დოქტორი

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თბილისი, 2026

განაცხადი

როგორც წარდგენილი საბაკალავრო ნაშრომის ავტორი, ვაცხადებ, რომ ნაშრომი წარმოადგენს ჩემს ორიგინალურ ნამუშევარს და არ შეიცავს სხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოქვეყნებულ, გამოსაქვეყნებლად მიღებულ ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესების შესაბამისად.

ლუკა ვადაჭკორია

14. 01.2026

აბსტრაქტი

წინანმდებარე ნაშრომი მიმართულია ჟან-მარი შტრაუზისა და დანიელ უიეს კინემატოგრაფიული ფორმების შესწავლისკენ, რომელიც მე-20 საუკუნუნის ერთ-ერთ ყველაზე რადიკალურ პოლიტიკურ მოდელად ითვლება. მათი კინემატოგრაფიული ხედვა მკვეთრად უარყოფს კინოში არსებულ ტრადიციულ, ილუზორულ ნარატივს, რათა მაყურებელში კრიტიკული ცნობიერება გამოაღვიძოს. ნაშრომის მიზანია დაადგინოს, თუ როგორ გარდაქმნის მათი ესთეტიკური სიმკაცრე და დრო-სივრცის მიმართ არსებულ დიალექტიკურ აზრებს პირდაპირ პოლიტიკურ აქტად.

კვლევის მთავარი შეკითხვაა: როგორ იყენებენ შტრაუზი-უიე დროისა და სივრცის რადიკალურ რეპრეზენტაციას ისტორიისა და პოლიტიკის შესახებ ახალი ხედვის შესაქმნელად?

ანალიზისთვის გამოყენებულია შერჩეული ფილმების შედარებითი, ფორმალური ანალიზი. ხოლო, ნაშრომის თეორიულ ნაწილს შეადგენს ორი ფუნდამენტური მიდგომა: ჟილ დელოზის „დრო-ხატის“ (*Time-image*) კონცეფცია, რომელიც საშუალებას გვაძლევს დრო განვიხილოთ, როგორც მოქმედებისგან დამოუკიდებელი, წმინდა ფორმა; და ვალტერ ბენიამინის დიალექტიკური ისტორიის ფილოსოფია. ბენიამინისეული მიდგომა (განსაკუთრებით *Jetztzeit*, ანუ „აწყმო დრო“) გამოიყენება იმის გასაანალიზებლად, თუ როგორ ააქტიურებს კინემატოგრაფიული ფორმა წარსულს აწმყოში. კვლევა ამტკიცებს, რომ შტრაუზი-უიე დიალექტიკურ მიდგომას ახორციელებენ დროის **ხანგრძლივობით** და სივრცის **ისტორიული ტოპოგრაფიით**. მათ კინოში გრძელი, უძრავი პეიზაჟები და უჩვეულო სიჩუმე დამზაფვრელია მაყურებლისთვის, აიძულებს მას იტანჯოს დროის ობიექტურობით. ეს ფორმალური გადაწყვეტილებები ქმნის სივრცეს კრიტიკული რეფლექსიისთვის, სადაც წარსული ისტორია არაა მხოლოდ შემეცნებისთვის გადმოცემული, არამედ აწმყოს **გამოსაფხიზლებლად**, რაც

საბოლოოდ უაქტიურებს მაყურებლის პოლიტიკურ ცნობიერებას და მოუწოდებს მას ისტორიის კრიტიკული გადაზრებისკენ. შტრაუბი-უიეს ხელოვნებას დელეზი „ირიბი თავისუფალი დისკურსის“ (Deleuze, 1989, 279), ერთ-ერთ საუკეთესო მაგალითად მიიჩნევს, რომელიც ანგრევს მთლიანობის ცნებას. მათი კინო გვთავაზობს „არატოტალიზებად, ასიმეტრიულ“ კავშირს, სადაც მაყურებელმა, თავად უნდა შეავსოს ელიფსები და გაიაზროს ისტორიული სიმართლე (Roud, 1972, 12).

ძირითადი სიტყვები: შტრაუბი-უიე; ბენიამინი; დელეზი; პოლიტიკური კინო; დიალექტი და ხმა; დრო-ხატი; დრო და სივრცე; ნიადაგის ეგზეგეზა

სარჩევი

აბსტრაქტი	iii-iv
სარჩევი	v
შესავალი: საკვლევი თემის განსაზღვრა	1
მეთოდოლოგია	4
ლიტერატურის მიმოხილვა	7
თავი I. ესთეტიკა, როგორც ეთიკა: მოდერნისტული კინო-პოლიტიკის საფუძვლები	10
თავი 2. დიალექტი და ხმის გეოლოგია: ენა როგორც წინააღმდეგობის აქტი	14
2.1. ხმის ფიზიკურობა და ტექსტის მატერიალურობა: „არათამაშის“ პრინციპი	16
თავი 3. ნიადაგის ეგზეგეზა და ისტორიის ონტოლოგიური გადაწერა: წინააღმდეგობრივი კინოს ესთეტიკური მეხსიერება	19
თავი 4. ფაშიზმის ონტოლოგია და „არშერიგებულობის“ ეთიკა: ისტორიული დანაშაული როგორც აწმყო	23
დასკვნა	28
ბიბლიოგრაფია	30
ფილმების საძიებელი	32

შესავალი: საკვლევი თემის განსაზღვრა

კინემატოგრაფი, თავისი დომინანტური, კომერციული ფორმით, ხშირად ემსახურება ნარატიული ილუზიის შექმნას, რომელიც მაყურებელს ემოციურ კომფორტსა და იდეოლოგიურ კონსენსუსს სთავაზობს. ამ პარადიგმის უპირობო და რადიკალური უარყოფა გახდა ჟან-მარი შტრაუზისა და დანიელ უიეს ერთობლივი კინემატოგრაფიული პრაქტიკა. მათი ნამუშევრები არ არის უბრალოდ ხელოვნების ნიმუშები, ეს არის დიალექტიკური პროექტი, რომელიც მიმართულია დასავლური კულტურის ნარატიული იდეოლოგიის წინააღმდეგ.

შტრაუზი-უიეს ფორმა — ხანგრძლივი კადრი, ხმისა და გამოსახულების ავტონომია და შესრულების ანტი-ფსიქოლოგიზმი — არა თვითმიზნური სიმკაცრეა, არამედ პოლიტიკური მეთოდი (Roud, 1972, 12). ეს მეთოდი მიზნად ისახავს მაყურებლის „გამოფხიზლებას“, მასში კრიტიკული და რევოლუციური ცნობიერების აქტივაციას. რეჟისორები მუდმივად გვახსენებენ კადრის მატერიალურობასა და ხმის სიმძიმეს და უარს ამბობენ ტრადიციულ კინო-ენიაზე. მათთვის კადრი არის ადგილი, სადაც ფორმა და იდეოლოგია ერთმანეთს ერწყმის, რათა შეიქმნას კინემატოგრაფიული ეთიკა, რომელიც მოითხოვს აქტიურ ინტელექტუალურ შრომას. ამ კონტექსტში, შტრაუზი-უიეს კინო არის პოლიტიკური ომი კაპიტალისტური წარმოდგენის სისტემის წინააღმდეგ.

შტრაუზი-უიეს ანტი-კაპიტალისტური და ბრეხტიანული პოზიცია საკმაოდ კარგად არის შესწავლილი, მაგრამ მათი რადიკალურობა იმალება იმ მეთოდში, რომლითაც ისინი დროისა და სივრცის კონტროლს იბრუნებენ კლასიკური ნარატივისგან. კინოკრიტიკა ხშირად ზედაპირულად განიხილავს მათ ფორმას და ბოლომდე არ აანალიზებს, თუ როგორ გარდაქმნის ესთეტიკური სიმკაცრე სივრცის ისტორიული მეხსიერების არქივად, ხოლო დროს — მძიმე, ფიზიკურ ტვირთად, რომელსაც მაყურებელი განიცდის.

ეს ნაშრომი სწორედ ამ სიცარიელების ამოვსებას ემსახურება: თუ როგორ ხდება დრო-სივრცის მატერიალური რეპრეზენტაცია დიალექტიკური აზრის მატარებლად? კვლევა ამტკიცებს, რომ მათი ფორმა არა მხოლოდ პოლიტიკურია, არამედ თავად ქმნის კონტრ-ისტორიულ პოლიტიკურ გამოცდილებას. შტრაუბი-უიეს კინოს პოლიტიკური ეფექტიანობა მდგომარეობს არა იმაში, თუ რას გვეუბნებიან, არამედ იმაში, თუ როგორ გვაიძულებენ ვუყუროთ და ვიგრძნოთ დრო მათ კადრში. ისინი ამგვარად ახდენენ დროისა და სივრცის რადიკალურ მატერიალიზაციას.

კვლევა განვითარდება ორ ფუნდამენტურ თეორიულ ტექსტზე დაყრდნობით, რომლებიც ერთმანეთთან გადაკვეთს კინოს ონტოლოგიასა და პოლიტიკურ ისტორიოგრაფიას. პირველია ჟილ დელიოზის კონცეფცია „დრო-ხატი“ (*Time-Image*), რომელიც მან თავის მეორე კინო-წიგნში შეიმუშავა, იქნება მსჯელობის ანალიზის ესთეტიკური განმსაზღვრელი. დელიოზი აღწერს კინოს, სადაც დრო მოქმედებისგან განთავისუფლებულია და თავად ხდება აღქმის მთავარი ობიექტი. შტრაუბი-უიეს გრძელი კადრი, სადაც მოქმედება ნარატიული წესებით არ ვითარდება, არის ამ იდეის ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო გამოხატულება. მათი კადრირების სიმკაცრე ქმნის „წმინდა ოპტიკურ და ხმოვან სიტუაციას“, სადაც მაყურებლისთვის დროის განცდა ინტენსიური და ფიზიკური ხდება. ეს არის დროის ობიექტური ფიზიკურობის დადასტურება და თხრობის მანიპულაციის უარყოფა.

ხოლო მეორე ტექსტი ვალტერ ბენიამინის "თეზისები ისტორიის ფილოსოფიაზე" (*Theses on the Philosophy of History*) რომელშიც ითავსევეს პოლიტიკურ ნაწილს. ბენიამინისეული გაგება, რომ ისტორია უნდა იყოს „აფეთქებული“ და არა პროგრესულად გადმოცემული, არის შტრაუბი-უიეს დიალექტიკური მიზანი. ბენიამინის ტერმინი *Jetztzeit* (აწმყო დრო) გვიჩვენებს იმ მომენტს, როდესაც წარსულის კრიტიკული მომენტი მოულოდნელად დიალექტიკურად ცოცხლდება აწმყოში. შტრაუბი-უიეს კინო ქმნის ამ „ისტორიული გამოფხიზლების“ ესთეტიკურ სივრცეს: ისტორიული ტექსტები და ლოკაციები მათ ფილმებში მაყურებელს

უპირისპირდება არა როგორც წარსული, არამედ როგორც გაცოცხლებული პოლიტიკური მოთხოვნა. შტრაუბ-უიეს დიალექტიკური კინემატოგრაფი იყენებს დროისა და სივრცის ფორმალურ სიმკაცრეს, რათა შექმნას ბენიამინისეული „ისტორიული გამოფხიზლება“, რომელიც აიძულებს მაყურებელს, უარყოს ნარატიული კომფორტი და აქტიურად მოახდინოს ისტორიული მეხსიერების პოლიტიკური რეკონსტრუქცია.

ზემოთ აღნიშნულიდან გამომდინარე, კვლევის ამოცანაა უპასუხოს შემდეგ კითხვებს:

1. როგორ გარდაქმნის კადრის ხანგრძლივობა დელოზისეულ "დრო-ხატს" კინემატოგრაფიულ ეთიკად, რომელიც მაყურებლის ინტელექტუალურ შრომასა და პოლიტიკურ რეფლექსიას მოითხოვს?
2. რა კონკრეტული ფორმალიზმით აღწევენ რეჟისორები იმ ეფექტს, რომ გეოგრაფიული სივრცე მათ ფილმებში იქცევა პოლიტიკური კონფლიქტისა და ისტორიული მეხსიერების მატერიალურ ანაბეჭდად, რომელიც პასიურ აღქმას უარყოფს?
3. რომელი კინემატოგრაფიული მექანიზმებით ხდება ბენიამინისეული *Jetztzeit*-ის რეალიზება, ანუ როგორ არის წარსული დიალექტიკურად აფეთქებული აწმყოში მათი ფორმის მეშვეობით?
4. როგორია საბოლოოდ შტრაუბი-უიეს მიერ შექმნილი კინო-დიალექტიკის ეთიკური მოთხოვნა მაყურებლის მიმართ და როგორ განსაზღვრავს ეს მათ პოლიტიკურ პოზიციას?

მეთოდოლოგია

მსჯელობა კინოზე, რომელიც შეგნებულად უარყოფს განსაზღვრულ თხრობის ხელსაწყოებს შესაძლებელს ხდის, რომ დაეყრდნო თვისებრივი კრიტიკის მეთოდს და შედარებით ფორმალურ ანალიზს. კვლევის მეთოდი ასევე დაეფუძნება კონცეპტუალურ ანალიზს, რომლის მეშვეობითაც შტრაუბისა და უიეს კინოში დროისა და სივრცის მატერიალური ელემენტები პოლიტიკურ ენაზე ვთარგმნით. კვლევის ლოგიკა დამყარებულია სამ სპეციფიკურ ავტორზე, რომელთაგან თითოეული ანალიზის პროცესში კონკრეტულ ფუნქციას ასრულებს და პასუხობს საბაზისო კითხვებს: რას წარმოადგენს ფორმა? როგორ მუშობს დრო? რატომ არის ეს პოლიტიკური?

რიჩარდ რუდის მონოგრაფია (*Straub*) განსაზღვრავს ნაშრომის ფაქტობრივ რუკას და უზრუნველყოფს ლექსიკას, რითაც აღიწერება რეჟისორების ესთეტიკური სიმკაცე და „მინიმალური კინოს“ ტექნიკა. რუდი აღწერს შტრაუბის მცდელობას „ფორმალიზმისა და მატერიალიზმის არაჩვეულებრივ შერწყმას“ (Roud, 1972, 12). ეს გულისხმობს ტექსტების სიზუსტეს და ანტი-ფსიქოლოგიურ სამსახიობო შესრულებას, სადაც მსახიობები საუბრობენ „განზრად უემოციო მანერით“ (Roud, 1972, Introduction). ასევე გამოყენებული იქნება რუდის კრიტიკა იმის დასადგენად, თუ როგორ იქცევა სივრცე მათ ფილმებში (*Not Reconciled, Othon*) “შიშველ კედლებად” და “ცარიელ ოთახებად” (Roud, 1972, 7). ეს რადიკალურობა არ არის სტილიზაცია; ეს არის საშუალობა, მოაშოროს ზედმეტი დრამა და სივრცე გახადოს მეტად ობიექტური ფონი შემდგომი ისტორიული ინტერპრეტაციისთვის.

რუდის გვამლევს საშუალებას, ზუსტად განვსაზღვროთ ბრეხტიანული გაუცხოების ეფექტის შექმნის მატერიალური კომპონენტები და მივუახლოვდეთ კვლევის საბაზისო შეკითხვას: რას ვუყურებთ, როდესაც ვუყურებთ შტრაუბ-უიეს კინოს?

ფორმალური კომპონენტების იდენტიფიცირების შემდეგ (Roud), კვლევა მოიაზრებს ჟილ დელეზის ფილოსოფიას (Deleuze, 1989) როგორც ანალიტიკურ იარაღს კინოში ხანგრძლივობის პოლიტიკური ფუნქციის გასაზომად. დელეზის ნაშრომი ფუნდამენტურ თეორიად შეგვიძლია ჩავთვალოთ იმის გასაგებად, თუ როგორ ათავისუფლებს ეს მკაცრი ესთეტიკური სტრუქტურა დროს ნარატიული დაქვემდებარებისგან.

დელეზი ამტკიცებს, რომ ომისშემდგომმა კინომ იხილა „დროის მოძრაობაზე დაქვემდებარების ჩანაცვლება“ (Deleuze, 1989, Preface, VIII). სენსომოტორული სქემის რღვევა ნიშნავს, რომ პერსონაჟები ხდებიან „მხედველები და არა აგენტები“ (Deleuze, 1989, Preface, 8). ნაშრომში ავხსნით, რომ შტრაუბ-უიეს უძრაობა და გრძელი კადრები აღწევს ამ სასურველ „მოქმედების დამბლას“.

ეს დამბლა იწვევს დრო-ხატის მანიფესტაციას: „დრო, ‘ცოტაოდენი დრო თავის სუფთა მდგომარეობაში,’ ეკრანის ზედაპირზე ამოდის“ (Deleuze, 1989, Preface, 8). ანალიზი ფოკუსირებულია იმაზე, თუ როგორ ახდენს უწყვეტი კადრის ხანგრძლივობა (მაგალითად, ფილმში, *The Chronicle of Anna Magdalena Bach*) ამ კონცეფციის ოპერაციონალიზებას. დელეზი უზრუნველყოფს იმგვარ ჩარჩოს, როდესაც ფილმის რთული, მომთხოვნე რიტმი არ არის უბრალოდ ნელი, არამედ დროის ობიექტური გამოვლენაა, რომელიც მაყურებელს ინტელექტუალურ შრომას აკისრებს; პოლიტიკური იმპერატივის (რატომ?) საბოლოო და ყველაზე გადამწყვეტი ნაბიჯი არის დელეზისეული დრო-ხატისთვის პოლიტიკური დანიშნულების მინიჭება. ვალტერ ბენიამინის „თეზისები ისტორიის ფილოსოფიაზე“ გვამღევეს საჭირო დიალექტიკურ ჩარჩოს, რითაც პასუხობს, თუ რატომ არის ეს ფორმალური ანალიზი არსებითად პოლიტიკური.

ბენიამინი რადიკალურად უარყოფს ისტორიის, როგორც „ერთგვაროვანი და ცარიელი დროის“ ხედვას (ბენიამინი, 2017, თეზისი 14). იგი მოითხოვს, რომ ისტორიულმა მატერიალისტმა „ხელი უნდა ჩაავლოს მეხსიერებას, რადგან იგი საშიშროების მომენტში გაივლევს“ (ბენიამინი, 2017, თეზისი 6). თეზისი განმარტავს შტრაუბ-უიეს მიერ დრო-ხატის გამოყენებას, სადაც წარსული

მოვლენები ერთდროულად თანაარსებობს აწმყოსთან — როგორც ბენიამინის *Jetztzeit*-ის (აქ-და-ახლა) კინემატოგრაფიულ ეკვივალენტთან. *Jetztzeit* არის დრო, რომელიც „ივსება აწმყოს არსებობით“ (ბენიამინი, 2017, 10). ანალიზი აჩვენებს, თუ როგორ ქმნის გრძელი კადრი, ხანგრძლივობის იძულებით „თანავარსკვლავედს“ (ბენიამინი, 2017, თეზისი 6), სადაც ისტორიული ხატი „ამოგლეჯილია ისტორიის კონტინუმიდან“. ბენიამინი ამტკიცებს, რომ ფორმის სიმკაცრე ემსახურება ეთიკურ მოთხოვნას, შეებრძოლოს გამარჯვებულების მიერ დაწერილ ისტორიას და გაააქტიუროს მაყურებლის კრიტიკული პასუხისმგებლობა.

ამ კონკრეტული სამეულის იდეათა სტრუქტურის გარდა, ნაშრომში გამოყენებული იქნება აკადემიური ტექსტები და ინტერვიუები ჟან-მარი შტრაუზისა და უიეს კინოზე, რომელიც ორიენტირებული იქნება შერჩეული ფილმების კონკრეტულ ეპიზოდებზე.

ლიტერატურის მიმოხივლა

იმისათვის, რომ სწორად გავიგოთ ფორმალური დიალექტი ჟან-მარი შტრაუბისა და უიეს კინოში, საჭიროა რუდის მონოგრაფიის, *Jean-Marie Straub (1972)* გამოყენება, რომელიც ფორმალური ნაწილისთვის წარმოადგენს საბაზისო წყაროს. რუდი დეტალურად აღწერს რეჟისორების უკომპრომისო დამოკიდებულებას „პირდაპირი ხმის“ მიმართ, რაც ჩვენი კვლევისთვის კრიტიკულად მნიშვნელოვანია.

შტრაუბ-უიესთან „ნიადაგის მეტყველება“ პირდაპირი გაგებით იწყება ხმის ჩაწერის ტექნიკიდან. რუდი ხაზს უსვამს, რომ რეჟისორები უარს ამბობენ დუბლირებაზე და სტუდიურ გასუფთავებაზე. როდესაც პერსონაჟი საუბრობს ბუნებაში, ჩვენ გვესმის არა მხოლოდ ტექსტი, არამედ ქარის, ფოთლებისა და გარემოს ხმა, ანუ ნიადაგის აკუსტიკური კვალი. რუდი აღნიშნავს, რომ მათი მიზანია შექმნან „მინიმალური კინო“, სადაც ფორმა თავად ხდება შინაარსი (Roud, 1972, 7).

ჩვენი კვლევის კონტექსტში, რუდის მიერ აღწერილი არაპროფესიონალი მსახიობების გამოყენების პრაქტიკა ხსნის დიალექტის ფუნქციას. მსახიობები, რომლებიც ინარჩუნებენ თავიანთ ბუნებრივ აქცენტსა და ინტონაციას, არ „თამაშობენ“ ისტორიას, არამედ წარმოადგენენ მას ფიზიკურად. რუდი წერს მათ „განზრახ უემოციო მანერაზე“ (Roud, 1972, 43), რაც ჩვენ შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც საშუალებად, რათა მაყურებელმა ყურადღება მიაქციოს ენას, როგორც მატერიას. რუდის ნაშრომი გვაძლევს მტკიცებულებას, რომ შტრაუბ-უიესთან დიალექტი არ არის ფოლკლორული ელემენტი, არამედ ეს არის „წინააღმდეგობის ფორმა“ — უხეში, დაუმუშავებელი და ლოკალური, რომელიც წინააღმდეგობაშია კინემატოგრაფიულ მეინსტრიმსა და მის „გასუფთავებულ“ ენასთან.

თუ რუდი გვეხმარება ფორმის აღწერაში, ჟილ დელეზის *Cinema 2: The Time-Image* გვაძლევს ფილოსოფიურ ძალას „ნიადაგის მეტყველების“ გასაშიფრად. რატომ

გვაჩვენებენ რეჟისორები ცარიელ მინდვრებს ხანგრძლივი კადრებით? დელეზის პასუხი ცალსახაა: შტრაუბ-უიეს კინო არის „სტრატეგრაფიული“.

დელეზი განმარტავს, რომ შტრაუბთან და უიესთან, „მიწა არ არის მხოლოდ ადგილი, ის არის ისტორიის შრეების ერთობლიობა“ (Deleuze 1989, 244). ჩვენი კვლევისთვის ეს ფუნდამენტურია: როდესაც კამერა უყურებს ცარიელ ველს, ის სინამდვილეში უყურებს მიწისქვეშ დამარხულ გვამებს, ბრძოლებსა და წარსულს. დელეზი წერს: „მათ აინტერესებთ ციკლი, სადაც ის, რაც ზემოთ იყო, ექცევა ქვემოთ, ხოლო რაც მიწის ქვეშ იყო, ამოდის ზედაპირზე“ (Deleuze 1989, 244). ეს ზუსტად ეხმიანება ჩვენი კვლევის საკითხს: დიალექტი და ტექსტი არის ის, რაც „ამოდის ზედაპირზე“.

უფრო მეტიც, დელეზი შტრაუბ-უიეს კინოს უკავშირებს „ხალხის არარსებობასთან“ (ან დაკარგულ/გამქრალ ხალხთან). დიალექტზე მოსაუბრე პერსონაჟები არ არიან უბრალო გლეხები, არამედ ისინი წარმოთქვამენ „დამფუძნებელ სიტყვას“ (*speech act*), რათა გამოხატონ ხალხი, რომელიც ისტორიამ წაშალა. დელეზის კონცეფცია „აუდიო-ვიზუალური წყვეტის“ შესახებ (როცა ხმა და გამოსახულება ერთმანეთს არ ემთხვევა) ნაშრომში გამოყენებულია იმის დასასაბუთებლად, თუ როგორ ხდება ნიადაგი დამოუკიდებელი აქტორი — ის მეტყველებს მაშინაც კი, როცა კადრში არავინაა.

საბოლოოდ, რატომ არის დიალექტის დაბრუნება და ნიადაგის ჩვენება პოლიტიკური აქტი? ამ კითხვაზე პასუხს ვაღტერ ბენიამინის „თეზისები ისტორიის ფილოსოფიაზე“ (1942) გვცემს. ეს ტექსტი წარმოადგენს ჩვენი კვლევის ეთიკურ და პოლიტიკურ ნიშას.

შტრაუბ-უიეს ფილმები არის მცდელობა, განხორციელდეს ბენიამინისეული ისტორიული მატერიალიზმი: „ისტორიის გაწმენდა ბეწვის საწინააღმდეგოდ“ (ბენიამინი, 2017, თეზისი 7). ბენიამინი აკრიტიკებს ისტორიციზმს, რომელიც თანაუგრძნობს გამარჯვებულებს. ჩვენს კონტექსტში, სტანდარტული ენა ეკუთვნის გამარჯვებულს, ხოლო დიალექტი —

დამარცხებულს. როდესაც შტრაუბი და ულიე იყენებენ დიალექტს, ამით ხმას უბრუნებენ ბენიამინის „დაჩაგრულთა ტრადიციას“.

ბენიამინის ცნება *Jetztzeit* (აქ-და-ახლა დრო) პირდაპირ კავშირშია რეჟისორების მონტაჟურ გადაწყვეტასთან. წარსულის ტექსტები (დიალექტი) არ არის მუზეუმის ექსპონატი — ისინი „აფეთქდებიან“ აწმყოში, რათა შეაჩერონ დრო და გამოავლინონ ისტორიული უსამართლობა. როგორც ბენიამინი წერს, „წარსული თან ატარებს საიდუმლო ინდექსს, რომელიც მას გამოსყიდვისკენ უბიძგებს“ (ბენიამინი, 2017, თეზისი 2). შტრაუბ-უიეს ფილმებში ეს „საიდუმლო ინდექსი“ არის ზუსტად ნიადაგი — ადგილი, სადაც დანაშაული მოხდა. ბენიამინი გვებმარება დავასაბუთოთ, რომ მათი კინო არაა შემოფარგლული ესთეტიკური ჭვრეტით, არამედ წარმოადგენს „საფრთხის მომენტში“ მეხსიერების გადარჩენის მცდელობას (ბენიამინი, 2017, თეზისი 6).

თავი I. ესთეტიკა, როგორც ეთიკა: მოდერნისტული კინო-პოლიტიკის საფუძვლები

კინემატოგრაფიული გამოსახულება, თავისი ბუნებით, მუდმივად იმყოფება სიმართლის ფეტიშიზაციისა და ნარატიული სიცრუის ზღვარზე. ჟან-მარი შტრაუბისა და დანიელ უიეს შემოქმედებაში ეს დილემა რადიკალურ, თითქმის საბრძოლო ხასიათის პოლიტიკურ განზომილებას იძენს. მათთვის კინო არ არის სამყაროს ანარეკლი ან მისი რეპრეზენტაცია; ეს არის სამყაროსთან დაპირისპირების აქტი. აქ ხელოვნება ხდება „მოვლენა“ (*Événement*) ალენ ბადიუსეული გაგებით — რაღაც, რაც არღვევს ისტორიის ჰომოგენურ დინებას და მაყურებელს აიძულებს, ხელახლა განსაზღვროს თავისი ონტოლოგიური ადგილი.

შტრაუბ-უიეს კინემატოგრაფიული ენა ფუნდამენტური უარყოფით იწყება: ეს არის უარი სანახაობაზე, ემოციურ კომფორტსა და ნარატიულ ილუზიაზე, რომელიც კაპიტალისტური კულტურის განუყოფელი ნაწილია. რიჩარდ რუდი მათ სტილს „მინიმალისტურ კინოს“ უწოდებს, თუმცა ხაზს უსვამს, რომ ეს სიმცირე სინამდვილეში მაქსიმალური იდეოლოგიური სიმკვრივის მატარებელია. რუდის მიხედვით, ეს არის „პოლიტიკური შინაარსისა და სტილიზებული ფორმის უნიკალური სინთეზი“ (Roud, 1972, 12). აქ ფორმა არ არის მხოლოდ შემნახავი სივრცე, ფორმა თავად არის პოლიტიკური აქტი.

როდესაც ავტორები კამერას უძრავად ტოვებენ ცარიელი კედლის ან ცარიელი ოთახის წინ, ისინი ამით უტყვენ მაყურებლის მოლოდინს ვიზუალური სიამოვნების მიღების მიმართ. რუდი აღწერს მათ მიდრეკილებას „თეთრი სიბრტყეებისა და ცარიელი სივრცეებისადმი“ (Roud, 1972, 7). ეს ე.წ. რადიკალური სიმკაცრე მიზნად ისახავს გამოსახულების განწმენდას. კომერციული კინო მაყურებელს სთავაზობს „მზა“ ემოციებს, შტრაუბ-უიე კი, პირიქით — ქმნის ვაკუუმს, რომელშიც მაყურებელი იძულებულია საკუთარი ინტელექტუალური შრომით შევიდეს. როგორც კინოს პლატფორმის, Sight & Sound-ის (2022) ანალიზში

ვკითხულობთ, რომ მათი გამოსახულებები ხშირად „უფრო მდიდარია, ვიდრე სიტყვები“, რადგან ისინი აღარაფერს გვკარნახობენ, ისინი უბრალოდ გვთავაზობენ მატერიალურ ყოფნას.

ფრანგი ფილოსოფოსი, ალენ ბადიუ შტრაუბი-უიეს კინოსთან მიმართებაში საუბრობს „მოვლენის ამოხეთქვაზე“ (*surissement de l'événement*). ბადიუსთვის ეს კინო არის მომენტი, როდესაც ხელოვნება აღარ ემსახურება რეალობის კვლავწარმოებას, არამედ ქმნის ახალ პოლიტიკურ შესაძლებლობას (Badiou, 1968). ეს არის მოდერნიზმი, როგორც ეთიკური პოზიცია: ხელოვნება ვალდებულია იყოს რთული, რათა არ იქცეს ძალაუფლების იარაღად.

თუ ვისმჯელებთ შტრაუბ-უიეს ერთ-ერთ ყველაზე გამორჩეულ ნამუშევარზე „ანა მაგდალენა ბახის ქრონიკაზე“, დავფიქრდებით იმაზე, რომ ტრადიციული ბიოგრაფიული ფილმი აქცენტს გააკეთებდა კომპოზიტორის შინაგან ტანჯვაზე, ხოლო მათ ფილმში ბახი მშრომელია. ჩვენ ვხედავთ არა „შთაგონების წყაროს“, არამედ პარტიტურის ფიზიკურ სიმძიმეს, თითების დაჭიმულობას სიმეზზე, სუნთქვას. მუსიკა აქ არის არა სმენითი სიამოვნება, არამედ მატერიალური ძალისხმევა.

ჟილ დელეზის თქმით, ამ ფილმში „სენსორულ-მოტორული სქემა“ იშლება (Deleuze, 1985/1989). კლასიკურ/კონვენციურ კინოში ჩვენ ველოდებით მოქმედებას, შტრაუბთან და უიესთან კი კამერა გაყინულია მუსიკოსების წინაშე. დელეზის განმარტებით, „დრო წმინდა მდგომარეობაში ამოტივტივდება ეკრანის ზედაპირზე“. ხანგრძლივი კადრი აქ მოქმედებს როგორც ბენიამინისეული *Jetztzeit* (აწმყო დრო) — ისტორიული მომენტი, რომელიც აწმყოშია გაყინული. შესრულება არ არის წარსულის რეკონსტრუქცია; ეს არის წარსულის გაცოცხლება აქ და ახლა. ბადიუსეული გაგებით, ეს არის მოვლენა, რომელიც მოითხოვს მაცურებლისგან „ერთგულებას“ (*fidélité*).

შტრაუბ-უიეს ანტი-ნარატიული სტრატეგიები პირდაპირ ეხმიანება გერმანული დრამატურგის, ბერტოლტ ბრეხტის თეორიებს. მათთვის მთავარია მაცურებლის

პოლიტიზაცია დისტანცირების ეფექტის (*Verfremdungseffekt*) მეშვეობით. მსახიობები ტექსტს წარმოთქვამენ ცალსახად უემოციოდ, რაც, რუდის მიხედვით, არის „ტექსტის ობიექტივიზაცია“ (Roud, 1972, 12).

ეს მეთოდი პირდაპირ კავშირშია ვალტერ ბენიამინის ისტორიულ მატერიალიზმთან. შტრაუბ-უიე წმენდს კინემატოგრაფიულ ენას ბურჟუაზიული სენტიმენტალიზმისგან. მათთვის ისტორია არ არის „დასრულებული ამბავი“; ისტორია არის პროცესი, რომელიც საფრთხის მომენტში უნდა მოვიაზროთ. ბენიამინი თავის თეზისებში წერს, წარსულის ისტორიულად გადმოცემა არ ნიშნავს მის შეცნობას ისეთად, როგორც ის სინამდვილეში იყო. ეს ნიშნავს მეხსიერების ხელში ჩაგდებას იმ სახით, როგორც ის საფრთხის მომენტში გაკრთება (ბენიამინი, 2017, თეზისი 6, 2)

ფილმში „შეუთანხმებელი“ (*Not Reconciled*, 1965) არის ერთ-ერთი სცენა, სადაც კამერა აკვირდება შენობას, ხოლო ფონზე ისმის ომისდროინდელი წერილების კითხვა. კამერა არ მოძრაობს პათეტიკურად, იგი „ამტერდება“ ობიექტს. ეს სტატიკურობა აიძულებს მაყურებელს, დაინახოს ნაგებობის მატერიალური რეალობა და შეაჯეროს იგი ტექსტის ტრაგიზმთან. ხმა და გამოსახულება აქ არ ავსებენ ერთმანეთს, ისინი ეჯახებიან ერთმანეთს. ეს არის ის, რასაც ბადიუ უწოდებდა მოვლენის „ამოხეთქვას“ — მომენტს, როდესაც მაყურებელი ვეღარ რჩება პასიური.

ფილმში, „ოთონი“ (*Othon*, 1970), კორნეილის კლასიკური ტექსტი წარმოთქმულია თანამედროვე რომის ხმაურის ფონზე. ავტომობილების ხმაური და ანტიკური ტექსტი ერთმანეთს ეჯახება, რაც ქმნის ანაქრონიზმს. ეს ანაქრონიზმი არის ბენიამინისეული ისტორიის აფეთქება. ჩვენ ვხედავთ, რომ ისტორია არ არის წარსულში დარჩენილი ობიექტი, იგი აქ არის, ჩვენს გარშემო, ხმაურსა და ნანგრევებში.

შტრაუბ-უიესთვის ესთეტიკა არასდროსაა გამიჯნული პოლიტიკური ეთიკისგან. მათი „ასკეტიზმი“ არ არის სიღარიბის ნიშანი; პირიქით, ეს არის სიმდიდრე იმ

გაგებით, რომ კადრი დაცლილია ყოველივე მეორეხარისხოვანისგან, რათა დარჩეს მხოლოდ არსებითი. მათი კინო ჰგავს უდაბნოს, სადაც ხედვა მაქსიმალურად იწმინდება.

როდესაც ბადიუ საუბრობს მოვლენაზე, იგი გულისხმობს იმ ნაპერწკალს, რომელიც ჩნდება მაყურებელსა და კადრს შორის. ეს ნაპერწკალი არ ჩნდება კომერციულ კინოში, რადგან იქ ყველაფერი წინასწარ არის განსაზღვრული. შტრაუბ-უიესთან კი მაყურებელი სუვერენულია. იგი არ არის ობიექტი, რომელსაც რეჟისორი მართავს; იგი არის სუბიექტი, რომელიც რეჟისორთან ერთად აშენებს ფილმს. სწორედ ამაში მდგომარეობს მათი მოდერნიზმის უმთავრესი პოლიტიკური ძალა: დაუბრუნოს ადამიანს საკუთარი მზერა და საკუთარი ისტორია.

2. დიალექტი და ხმის გეოლოგია: ენა როგორც წინააღმდეგობის აქტი

შტრაუბ-უიეს კინემატოგრაფიულ პრაქტიკაში ხმა არასოდეს ასრულებს გამოსახულების ილუსტრირების ან დრამატული აკომპანიმენტის ფუნქციას. პირიქით, რეჟისორები ხმას განიხილავენ როგორც დამოუკიდებელ მატერიალურ სუბსტანციას, რომელიც ინარჩუნებს საკუთარ „გეოლოგიურ“ ისტორიას. ამ თავში შევეცდებით მოვიცვათ ის ნაწილი, თუ როგორ გარდაიქმნება დიალექტი და არაპროფესიონალური მეტყველება ძალაუფლების ენობრივი ჰეგემონიის რღვევის ინსტრუმენტად.

შტრაუბისა და უიესთვის ენა პირველ რიგში პოლიტიკური კონტროლის მექანიზმია. ამ პერსპექტივიდან ნორმატიული ენა (სტანდარტული ენა) არის სახელმწიფოებრივი და ბურჟუაზიული წესრიგის პროდუქტი, რომელიც მიზნად ისახავს ისტორიული და სოციალური განსხვავებების გაფერმკრთალებას. რეჟისორთა პასუხი ამ კონიუნქტურაზე არის დიალექტის როლის პრივილეგირება. როგორც Sense of cinemas-ს ავტორი, დანიელ ფაირფაქსი, აღნიშნავს, მათი კინო არის მცდელობა, დაუბრუნდეს ენას მისი პირველადი, მატერიალური სიმძიმე და უარი თქვას ენის, როგორც მხოლოდ ინფორმაციის გადამცემი საშუალების ფუნქციაზე (Fairfax, 2019).

ამ მიდგომის ფუნდამენტური ნიმუშია ფილმი „ოტონი“ (*Othon*, 1970). კორნეილის კლასიკური ტრაგედია, რომელიც ფრანგული კულტურული იდენტობის მწვერვალად ითვლება და ფილმში თამაშდება იტალიელი მსახიობების მიერ. მათი მძიმე აქცენტი და მეტყველების სპეციფიკური რიტმი წარმოადგენს შეგნებულ თავდასხმას „სუფთა“ ენის ცნებაზე. რიჩარდ რუდი ამას უწოდებს „ტექსტის ობიექტივიზაციას“ (Roud, 1972, 12). როდესაც ტექსტი დიალექტის ფილტრში გადის, ის კარგავს თავის აბსტრაქტულ სიწმინდეს და ხდება ფიზიკური ბარიერი. აქ ენა

ადარ არის „გამჭვირვალე“; ის ხდება გაუმჭვირვალე მასა, რომელიც მაყურებელს აიძულებს, დაუპირისპირდეს სიტყვის ბგერით მატერიალურობას.

ვალტერ ბენიამინის ისტორიის ფილოსოფიის მიხედვით, ისტორიის გააზრება ნიშნავს მის „ბეწვის საწინააღმდეგოდ გაწმენდას“ (ბენიამინი, 2017, თეზისი 7) დიალექტი შტრაუბ-უიესთან სწორედ ასეთი ელემენტია — ის არღვევს ისტორიის ჰომოგენურობას. ფილმში „სიცილია!“ (*Sicilia!*, 1999), სიცილიური მეტყველება არ არის ფოლკლორული ელემენტი, არამედ არის ნიადაგის ხმა, რომელიც უპირისპირდება სტანდარტიზებულ იტალიურს. ეს არის მარგინალური ხმების პოლიტიკური აქტივაცია.

მსახიობის ამოცანა შტრაუბ-უიესთან არის რადიკალურად განასხვავოს ქმედება ტრადიციული სამსახიობო ოსტატობისგან. ისინი მსახიობებს (ხშირად არაპროფესიონალებს) სთხოვენ ტექსტის წარმოთქმას ყოველგვარი ფსიქოლოგიური ინტონაციის გარეშე.

2.1 ხმის ფიზიკურობა და ტექსტის მატერიალურობა: „არათამაშის“ პრინციპი

ეს „არათამაში“ მიზნად ისახავს ენის დაბრუნებას მის ფიზიკურ საწყისთან. ხმა აქ არის არა ემოციური ინსტრუმენტი, არამედ **ონტოლოგიური მოქმედება**; ჟილ დელეუზი თავის ნაშრომში ხაზს უსვამს, რომ „დრო წმინდა მდგომარეობაში ამოტივტივდება ეკრანის ზედაპირზე“ (Deleuze, 1985/1989, Preface, VIII). მისი ეს სიტყვები მიემართება შტრაუზის და უიეს კინოსაც, მისი ხმოვანი პაუზებისა და რიტმის მეშვეობით. როდესაც მსახიობი მონოტონურად მეტყველებს, მაყურებელი ვეღარ ეყრდნობა მის ემოციებს, რათა მიხვდეს, რა უნდა იგრძნოს. მაყურებელი მარტო რჩება სიტყვის მატერიალურობასთან.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია **პირდაპირი ხმის** (*Direct Sound*) გამოყენება. შტრაუზ-უიესთვის კატეგორიულად მიუღებელია დუბლირება ან პოსტ-პროდუქციაში ხმის დამატება. თუ კადრში ქარი ქრის ან თანამედროვე ქალაქის ხმაური ისმის, ეს ხმები ტექსტის განუყოფელი ნაწილი ხდება. ბარბარა ულრიხი ამას „**ეკოლოგიურ**“ მიდგომას უწოდებს (Ulrich, 2009). ხმა არ არის იზოლირებული ობიექტი; ის არის გარემოს ნაწილი. როდესაც მსახიობი „Othon“-ში კითხულობს ტექსტს და ფონზე რომაული ტრასის ხმაური ისმის, ეს ხმაური ისტორიის ნაწილია. ეს არის ბენიამინისეული *Jetztzeit* (აწმყო დრო) — მომენტი, როდესაც მე-17 საუკუნის ტექსტი და მე-20 საუკუნის ხმაური ერთმანეთს ეჯახება და წარმოქმნის ახალ, პოლიტიკურ დროს (ბენიამინი, 2017, თეზისი 14).

ფილმში „სიცილია!“, მატარებლის სცენაში, დიალექტი და გარემოს ხმაური ქმნის ერთიან მატერიალურ ქსოვილს. მგზავრების საუბარი ნიორზე, მატარებლის ლიანდაგების ხმა და სიცილიური აქცენტი ერთმანეთს ერწყმის. აქ ხმა ხდება **გეოლოგიური შრე** — ის ინახავს იმ ხალხის მეხსიერებას, რომელიც ამ მიწაზე ცხოვრობს. რიჩარდ რუდი აღნიშნავს, რომ შტრაუზი მუშაობს მსახიობებთან როგორც მუსიკოსებთან, სადაც მთავარია არა გრძნობა, არამედ ტემპი და პაუზა (Roud, 1972, 115).

ამ თავის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ დიალექტი შტრაუბ-უიესთან არის ის „უხილავი ნიადაგი“, რომელზეც ისტორია ხელახლა იწერება. მსახიობის არაპროფესიონალიზმი და ხმის „უხეშობა“ არის ის, რაც კინოს მატერიალისტურს ხდის. ენის „დაბინძურება“ დიალექტით არის მათი პასუხი კულტურულ ჰომოგენიზაციაზე. ალენ ბადიუსეული გაგებით, ხმა აქ ხდება „**მოვლენის ამოხეთქვა**“ (*surgissement de l'événement*), რომელიც არღვევს კინემატოგრაფიულ ნორმებს და მაყურებელს აიძულებს, მოისმინოს ისტორიის სუნთქვა (Badiou, 1968)

ფილმში „ოტონი“ ხმის პოლიტიკა პიკს აღწევს. სცენა, სადაც მსახიობები წარმოთქვამენ ტექსტს პალატინის ბორცვზე, გადაღებულია ისე, რომ ქალაქის ხმაური (ავტომობილები, სირენები) არათუ არ იფილტრება, არამედ წინა პლანზე გამოდის. ეს ქმნის წარმოუდგენელ ანაქრონიზმს. ჩვენ გვესმის მე-17 საუკუნის ტექსტი მე-20 საუკუნის ხმოვან გარემოში.

ეს არ არის მხოლოდ ტექნიკური არჩევანი; ეს არის ისტორიის **მატერიალისტური გადაწერა**. შტრაუბი და უიე გვიჩვენებენ, რომ ისტორია არ არსებობს ვაკუუმში. ძველი რომის ნანგრევები და თანამედროვე კაპიტალისტური ქალაქის ხმაური ერთიან ისტორიულ კონტინუუმს ქმნის. აქ ხმაური მოქმედებს როგორც ბენიამინისეული „აფეთქება“. ის მაყურებელს არ აძლევს საშუალებას, კომფორტულად მოთავსდეს ისტორიულ დრამაში. პირიქით, ხმაური აბრუნებს მაყურებელს აწმყოში, აიძულებს მას გააცნობიეროს, რომ კორნეილის ტექსტში აღწერილი ძალაუფლების ინტრიგები დღესაც ცოცხალია.

ხმის ჩაწერის ეს მეთოდი პირდაპირ კავშირშია დელეზის დროსთან. ხმაური არღვევს გამოსახულების სტატიკურობას და მასში შემოაქვს „**დრო წმინდა მდგომარეობაში**“. მაყურებელი ვეღარ ეყრდნობა მხოლოდ ვიზუალს; ის იძულებულია **მოისმინოს** ისტორიული ტრავმა. ხმის ეს გეოლოგიური შრეები — ტექსტი, დიალექტი და გარემოს ხმაური — ერთმანეთს ეჯახება და წარმოშობს იმ პოლიტიკურ ნაპერწკალს, რომელსაც ბადიუ მოვლენას უწოდებს.

შტრაუბ-უიეს რადიკალიზმი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მათ ხმა გამოსახულების ტყვეობიდან გაათავისუფლეს. ხშირად მათ ფილმებში ხმა და გამოსახულება ერთმანეთს არ ემთხვევა — ჩვენ ვხედავთ ერთს და გვესმის მეორე. ეს დისონანსი არის ისტორიის გადაწერის აქტი. დიალექტი არის „ნიადაგის მეტყველება“, რადგან ის პირდაპირ არის დაკავშირებული კონკრეტულ გეოგრაფიულ წერტილთან და იმ ხალხის მეხსიერებასთან, რომელიც ამ მიწაზე ცხოვრობს.

როდესაც მსახიობი წარმოთქვამს ტექსტს, რომელიც შესაძლოა მასზე ძველი იყოს, იქმნება ბენიამინისეული *Jetztzeit* — მომენტი, როდესაც წარსული და აწმყო ერთმანეთს ხმოვან პლასტში ეჯახება. ეს არ არის არქეოლოგია, ეს არის ცოცხალი პროცესი. ხმა შტრაუბ-უიესთან ხდება ის გეოლოგიური შრე, სადაც ისტორია აღარ არის აბსტრაქცია, არამედ არის ვიბრაცია, რომელიც მაყურებლის სხეულამდე აღწევს. საბოლოო ჯამში, დიალექტი მათ კინოში არის წინააღმდეგობის ენა, რადგან ის არის ერთადერთი რამ, რისი სტანდარტიზაციაც და „მოთვინიერებაც“ ძალაუფლებამ ბოლომდე ვერ შეძლო.

3. ნიადაგის ეგზეგეზა და ისტორიის ონტოლოგიური გადაწერა: წინააღმდეგობრივი კინოს ესთეტიკური მეხსიერება

ჟან-მარი შტრაუბისა და დანიელ უიეს კინემატოგრაფიული პრაქტიკა არ წარმოადგენს ისტორიის ილუსტრაციას; ეს არის თავად ისტორიის ფიზიკური და ონტოლოგიური კვლევა, სადაც კამერა სამეცნიერო ინსტრუმენტის ფუნქციით მოქმედებს. Artforum-ის ერთ-ერთი ავტორი პ. ადამს სიტნი თავის ერთ-ერთ ტექსტში „წინააღმდეგობის კინო“ სამართლიანად აღნიშნავს, რომ შტრაუბისა და უიეს მეთოდი არის არა სტილისტური არჩევანი, არამედ მორალური პოზიცია, რომელიც გამოსახულების ინდუსტრიულ მოხმარებას უპირისპირდება. სიტნისთვის ეს არის „კინემატოგრაფიული ეკონომიის უკიდურესი ფორმა“, სადაც ყოველი კადრი, რომელიც უარს ამბობს მონტაჟურ მანიპულაციაზე, ისტორიული ფაქტის ხელშეუხებლობას იცავს (Sitney, 2012). ამ ეთიკური პოზიციის ეპიცენტრში ნიადაგი დგას. ავტორებისთვის მიწა არ არის ფონი; ის არის ისტორიული ტრავმის ფიზიკური სუბსტანცია, რომელიც წარსული ბრძოლებისა და ადამიანური შრომის მეხსიერებას ინახავს. კინო აქ ნიადაგის მუნჯი ფაქტურის ამეტყველების მცდელობად იქცევა.

ეს მიდგომა ონტოლოგიურად ვალტერ ბენიამინის ისტორიის ფილოსოფიას უკავშირდება. ბენიამინისთვის ისტორია არა ხაზოვანი პროგრესი, არამედ „ნანგრევების გროვა“, რომელიც სულ უფრო მაღლდება. თავის მე-14 თეზისში ის წერს, რომ ისტორია არის „სტრუქტურა, რომლის ადგილიც არა ჰომოგენური და ცარიელი დროა, არამედ დრო, რომელიც აწმყო-მომენტიტაა [Jetztzeit] შევსებული“ (ბენიამინი, 2017, 7). შტრაუბ-უიესთან ეს „ახლა-დრო“ ფიზიკურ გამოცდილებად იქცევა — მომენტად, როდესაც კამერა ისტორიულ დინებას აჩერებს, რათა საშუალება მოგვცეს დავინახოთ წარსულის ის „მესიანური ნამსხვრევები“, რომლებიც აწმყო ნიადაგშია ჩალექილი.

ფილმში „არშერიგებულნი“ (*Nicht versöhnt*, 1965), რეჟისორები ამ კონცეფციას გერმანიის ნაცისტური წარსულის კონტექსტში შლიან. რიჩარდ რუდი შენიშნავს, რომ ისინი უარს ამბობენ ტრადიციულ მონტაჟურ ჭრებზე, რათა ისტორიული დანაშაულის უწყვეტობა აჩვენონ. რუდის მიხედვით „წარსული აქ არ არის არქივს ჩაბარებული; ის ცოცხლდება ყოველ არქიტექტურულ დეტალში, რადგან ნიადაგი, რომელზეც კამერა დგას, კვლავ ინახავს ნაციზმის კვალს“ (Roud, 1972, 42). ეს არის ბენიამინისეული „ისტორიის საწინააღმდეგო მიმართულებით ვარცხნა“ — კინო უარს ამბობს გამარჯვებულთა ენაზე და იმ ადამიანთა და ადგილთა „გათხრას“ იწყებს, რომლებიც ოფიციალურმა ისტორიამ დაივიწყა.

ჟილ დელეუზი ნაშრომში „კინო 2: დრო-სახე“ ამ ფენომენს „სტრატეგრაფიულ კინოს“ უწოდებს. მისი თქმით, შტრაუბის და უიეს გამოსახულება არის „სტრატეგრაფიური პირამიდა“, სადაც ხილული ნიადაგი მალავს უხილავ ისტორიას, რომელიც მასშია ჩალექილი. ფილმში „ზედმეტად ადრე, ზედმეტად გვიან“ (*Trop tôt, trop tard*, 1982), ეს მეთოდი კულმინაციას აღწევს. კამერის 360-გრადუსიანი პანორამები აიძულებს მაყურებელს, გახდეს მხილველი (*voyant*). დელეუზი წერს: „ვიზუალური სახე შტრაუბებთან და უიესთან არის სტრატეგრაფიური პირამიდა... ის, რაც გამოსახულებაში ჩანს, არის ნიადაგი, მაგრამ ეს ნიადაგი ინახავს იმას, რაც მასშია ჩამარხული“ (Deleuze, 1985, 244). ჩვენ ვხედავთ მშვიდ ბუნებას, მაგრამ ტექსტის მეშვეობით, რომელიც ამ ბუნებას ეჯახება, ნიადაგი პოლიტიკური დანაშაულის მატერიალურ მტკიცებულებად იქცევა. ფრანგი ფილოსოფოსი და Sabzian-ის ავტორი ჟაკ რანსიერი ამას გამოსახულებასა და ტექსტს შორის არსებულ „ნაპრალს“ უწოდებს. რანსიერის აზრით, ეს დისონანსი აიძულებს მაყურებელს, თავად ააგოს ისტორიული კავშირი (Rancière, 2011). შტრაუბისთვის და უიესთვის კინო არ არის იდეების ილუსტრაცია; ეს არის მატერიალისტური ეგზეგეზა, სადაც მიწა, ქვა და ხმა თავად არიან ისტორიული სიმართლის მატარებლები.

ეს ონტოლოგიური სიმკაცრე კიდევ უფრო ღრმავდება ფილმში „ფორტინი/კანი“ (*Fortini/Cani*, 1976). აქ ნიადაგი აღარ არის მხოლოდ „ველი“; ის

არის მარმარილო. სიტნი ამ ფილმს წინააღმდეგობის კინოს უმაღლეს წერტილად განიხილავს. როდესაც კამერა აპუანის ალპების მარმარილოს კარიერებს ათვალიერებს, ჩვენ ვხედავთ თეთრ, ცივ სუბსტანციას, მაგრამ ფრანკო ფორტინის ხმა, რომელიც 1944 წლის ხოცვა-ჟლეტის შესახებ ტექსტს კითხულობს, ამ ქვებს ისტორიული სისხლით ტვირთავს. რუდი აღნიშნავს, რომ „ქვა არ არის მხოლოდ ქვა; ის არის მოწმე. მისი მდუმარება ისტორიის ერთადერთი უტყუარი დოკუმენტია“ (Roud, 1972, 94).

ნიადაგის ეს მეხსიერება პოულობს თავის გაგრძელებას პორტუგალიელი ავტორის პედრუ კომტას შემოქმედებაში. თუ შტრაუბებთან ისტორია ლანდშაფტის შრეებშია, კომტასთან ის ნანგრევებში გადაინაცვლებს. ფილმში, „კოლოსალური ახალგაზრდობა“ (*Colossal Youth*, 2006), ლისაბონის ღარიბული უბნების დანგრევა ნაჩვენებია იმავე სტრატეგრაფიული მეთოდით. სიტნის მიხედვით, ეს არის წინააღმდეგობის კინოს ევოლუცია: ნიადაგიდან — ნანგრევამდე (Sitney, 2012). კომტას პერსონაჟები წარმოთქვამენ ტექსტებს ისე, თითქოს ისინი თავად იყვნენ ამ ნანგრევების ნაწილი.

განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს შტრაუბის და უიეს ერთ-ერთ ფუნდამენტურ ფილმს, „ანა მაგდალენა ბახის ქრონიკა“ (*The Chronicle of Anna Magdalena Bach*, 1968). აქ ისტორია აღარ არის მხოლოდ „ადგილი“, ის ხდება „შრომა“. რეჟისორებისთვის ბახის ისტორია არ არის მისი „გენიოსობის“ ისტორია; ეს არის მისი ინსტრუმენტების, მისი ქალღმრთისა და მისი ფიზიკური ყოფის ისტორია. დელეუზი ამას „შრომის სახეს“ უწოდებს: „ჩვენ ვხედავთ მუსიკოსების დამაბულ კუნთებს, ვხედავთ ხეს, რომლისგანაც დამზადებულია ჩელო... ეს არის მატერიალისტური ისტორია“ (Deleuze, 1985, 245). აქ ნიადაგის მეხსიერება ნივთების მეხსიერებაში ტრანსფორმირდება. ბენიამინისეული გაგებით, ეს ფილმი არის ისტორიის „გამოფხიზლება“ მისი მითოლოგიური ძილისგან.

ისტორიის „გადაწერის“ პროცესი კულმინაციას აღწევს ფილმში „მოსე და აარონი“ (*Moses und Aron*). შონბერგის ოპერა გადატანილია ამფითეატრის ნანგრევებში, სადაც აბსტრაქტული თეოლოგიური დავა მხესთან და ქართან

ფიზიკურ ბრძოლად იქცევა. სიტნი ამას „კინემატოგრაფიულ ეგზეგეზას“ უწოდებს (Sitney, 2012). ბენიამინის მე-9 თეზისი „ისტორიის ანგელოზის“ შესახებ, რომელიც ნანგრევებს უყურებს, აქ ვიზუალურ ანალოგს პოულობს. კამერა აჩვენებს ნანგრევებს არა როგორც წარსულის ძეგლებს, არამედ როგორც აწმყოში არსებულ კატასტროფას. ფილმში „ოთონი“ (*Othon*), სადაც კლასიკური ტექსტი თანამედროვე რომის მანქანების ხმაურში იკითხება, ნიადაგის მეხსიერება პოლიტიკურ აქტად იქცევა. დელეზი ამას უწოდებს „ხმოვან სტრატეგიას“ (Deleuze, 1989, 257). მანქანების ხმაური არის ისტორიული რეალობა, რომელიც ტექსტს ეჯახება.

საბოლოო ჯამში, შტრაუბ-უიეს კინემატოგრაფიული პრაქტიკა ისტორიული სამართლიანობის აღდგენის მცდელობაა. ბენიამინის „მესიანური ნამსხვრევები“ არის ყოველი კადრი, სადაც წარსული უარს ამბობს დავიწყებაზე და თავისი მატერიალური სიმძაფრით გვეჯახება. მათი კინო არის ისტორიის გადაწერა არა სიტყვებით, არამედ ნიადაგის, ხმისა და შრომის მატერიალური გათხრით. ნიადაგი მათთვის ისტორიის უკანასკნელი მოწმეა, რომელიც უარს ამბობს შერიგებაზე (*Nicht versöhnt*) და მუდმივ ეთიკურ პასუხისმგებლობას მოითხოვს.

4. ფაშიზმის ონტოლოგია და „არშერიგებულობის“ ეთიკა:

ისტორიული დანაშაული როგორც აწმყო

შტრაუბ-უიეს კინემატოგრაფიის გარკვეული ნაწილის კვლევის შედეგად, მივდივართ საკითხის ყველაზე კომპლექსურ ნაწილზე, სადაც ხელოვნება წყვეტს ესთეტიკურ ობიექტად ყოფნას და პოლიტიკური გადარჩენის იარაღად იქცევა. მეოთხე თავის მიზანია გამოკვეთოს, რომ მათი შემოქმედება, განსაკუთრებით კი მათი 1965 წლის შედეგური „არშერიგებულნი“ (*Nicht versöhnt*), წარმოადგენს არა ისტორიულ რეკონსტრუქციას, არამედ უნივერსალური ფაშიზმის ონტოლოგიურ დიაგნოზს. ფაშიზმი აქ განიხილება არა როგორც იზოლირებული ქრონოლოგიური მონაკვეთი (1933-1945), არამედ როგორც მუდმივი სტრუქტურა, რომელიც მშვიდობიანობის ჟამს „ბანალურობის“ ნიღაბს იფარებს და აგრძელებს არსებობას ნიადაგში, არქიტექტურასა და ენაში.

ფილმი „არშერიგებულნი“, რომელიც ჰაინრიხ ბიოლის რომანის — „ბილიარდი ცხრა ნახევარზე“ — ადაპტაციაა, შტრაუბი-უიეს შემოქმედებაში ყველაზე მკაფიო კითხვას სვამს: სად ქრება დანაშაული ომის დასრულების შემდეგ? დევიდ ჰესლინი თავის ანალიზში სამართლიანად აღნიშნავს, რომ რეჟისორები უარს ამბობენ ტრადიციულ ნარატივზე, რათა აჩვენონ დროის კოლაფსი (Heslin, 2017). ფილმში სამი თაობის ისტორია ისეა გადახედილი, რომ მაყურებელი ხშირად კარგავს ორიენტაციას — ვერ ხვდება, სად არის, 1910, 1934 თუ 1950-იანი წლები. ეს ფორმალური გადაწყვეტილება ონტოლოგიურია: რეჟისორებისთვის ფაშიზმი არ არის „იქ“, ის არის „აქ“, იმავე ოთახებსა და იმავე ქუჩებში.

ეს იდეა მჭიდროდ უკავშირდება იმ ისტორიულ რეალობას, რომელსაც *Der Spiegel*-ის კვლევა აღწერს: ომისშემდგომი დასავლეთ გერმანიის ადმინისტრაციული და იურიდიული აპარატი გააგრძელებული იყო ყოფილი ნაცისტებით (*Der Spiegel*, 2012). შტრაუბ-უიე ამას ამჩნევენ არა მხოლოდ ბიუროკრატიაში, არამედ თავად ნიადაგშიც. რიჩარდ რუდი ხაზს უსვამს, რომ ფილმში არქიტექტურა —

ფენმელების ოჯახის მიერ აშენებული სააბატო — ხდება დანაშაულისა და მისი მიჩქმალვის სიმბოლო (Roud, 1972). როდესაც კამერა ათვალეირებს გერმანიის ომისშემდგომ „ეკონომიკურ სასწაულს“, ის სინამდვილეში ააშკარავებს იმას, რასაც ბენიამინი „ბარბაროსობის დოკუმენტს“ უწოდებდა. სუფთა ქუჩები, მოწესრიგებული ფასადები და ბურჟუაზიული სიმშვიდე მხოლოდ ფარდაა, რომელიც მიწაში ჩამარხულ გვამებს მალავს.

ნიადაგის მეხსიერება აქ მუშაობს, როგორც დაუნდობელი მამხილებელი აპარატი. ჟილ დელოზის თქმით, შტრაუბებთან გამოსახულება „სტრატიგრაფიულია“ — ის გვიჩვენებს, რომ თანამედროვე გზატკეცილი თუ საოფისე შენობა იმავე ლოგიკითაა აგებული, რომელსაც ტოტალიტარული ძალადობა ეფუძნებოდა (Deleuze, 1985). ფაშიზმის ბანალურობა სწორედ მის უხილავობაშია. ის აღარ ატარებს სვასტიკას; ის ახლა კარგად მორგებულ კოსტიუმშია გამოწყობილი და „ეფექტურობაზე“ საუბრობს. შტრაუბ-უიესთვის კინო ამ „ბანალურობის“ დემონტაჟია — ისინი მანამ აჩერებენ კამერას ლანდშაფტზე, სანამ ეს უკანასკნელი თავისი დანაშაულებრივი წარსულის „ღებინებას“ არ დაიწყებს.

თუ ნიადაგი დანაშაულის კვალს ინახავს, ენა ის ინსტრუმენტია, რომლითაც ფაშიზმი ადამიანის სულის კოლონიზაციას განაგრძობს. რეჟისორთათვის სტანდარტული, „სუფთა“ და „გამართული“ ენა ძალაუფლების ენაა. ჩვენს უკვე განვიხილეთ დიალექტის მნიშვნელობა, თუმცა აქ ის პოლიტიკურ კულმინაციას აღწევს. ნაცისტურმა გერმანიამ ენის ტოტალური უნიფიკაცია მოახდინა. ომის შემდეგ ეს პროცესი არ შეწყვეტილა; მან უბრალოდ ტექნოკრატიული და ბიუროკრატიული ფორმები მიიღო.

მათი ფილმების მსახიობები ტექსტს წარმოთქვამენ „არათეატრალურად“, მონოტონურად, თითქოს ყოველ სიტყვას ეჯახებიან. ეს არის წინააღმდეგობა ენის იმ „სირბილის“ მიმართ, რომლითაც ბიუროკრატია ძალადობას ნიღბავს. როდესაც „არშერიგებულნის“ პერსონაჟი საკუთარ წარსულზე საუბრობს, მისი ხმა ემოციური კი არა, მატერიალურია. სიტნი ამას „ენის შიგნით არსებულ წინააღმდეგობას“ უწოდებს (Sitney, 2012). ფაშიზმი დღეს ვლინდება იმ

ტექნოკრატიულ ენაში, რომელიც ადამიანურ ტანჯვას სტატისტიკად აქცევს, ხოლო ისტორიას — „მონაცემებად“.

შტრაუბ-უიე გვთავაზობენ „უხეშ“ ხმას. დიალექტი, აქცენტი და ტექსტის წარმოთქმის სირთულე იმის გარანტიაა, რომ ენა „მოხმარებად“ პროდუქტად არ იქცევა. ეს არის ბრძოლა ფაშიზმის წინააღმდეგ სემანტიკურ დონეზე. თუ დავკარგავთ საკუთარ, „არასტანდარტულ“ ხმას, დავკარგავთ უნარს, ვთქვათ — „არა“. როგორც *Der Spiegel* აღნიშნავს, მრავალი ყოფილი ნაცისტი ომის შემდეგ დემოკრატიულ სისტემაში სწორედ ენობრივი ადაპტაციის წყალობით „გადაბარგდა“ — მათ აითვისეს ახალი ტერმინოლოგია, მაგრამ შეინარჩუნეს ძველი მენტალობა. შტრაუბ-უიეს კინო კი არ აძლევს სიტყვებს ამგვარი „გადაფრენის“ საშუალებას; ისინი ყოველ სიტყვას თავდაპირველ, მძიმე მნიშვნელობას უბრუნებენ.

კვლევის დასასრულს მნიშვნელოვანია გაგვახსენდეს ვალტერ ბენიამინის ყველაზე ცნობილი სახე — „ისტორიის ანგელოზი“ (*Angelus Novus*). ბენიამინისთვის პროგრესი არის ქარიშხალი, რომელიც ანგელოზს მომავლისკენ მიაქანებს, მაშინ როცა იგი ზურგით დგას და უყურებს, როგორ იზრდება მის წინ ნანგრევების გროვა (ბენიამინი, 2017, 6). შტრაუბ-უიეს კამერა სწორედ ამ ანგელოზის მზერაა. ფაშიზმი პროგრესის ის ფორმაა, რომელიც უარყოფს ნანგრევებს, რომელიც ამბობს, რომ წარსული დასრულდა და ჩვენ „ახალ ცხოვრებას“ ვიწყებთ.

შტრაუბ-უიეს „არშერიგებულობა“ (*Nicht versöhnt*) ამ დავიწყებაზე თქმული უარია. ეს არის ეთიკური მდგომარეობა, რომელიც ამტკიცებს: სანამ არსებობს თუნდაც ერთი დაუმარხავი მსხვერპლი, სანამ ნიადაგი ინახავს დანაშაულის კვალს, ჩვენ არ გვაქვს უფლება, „შევურიგდეთ“ აწმყოს. ფაშიზმი უნივერსალურია, რადგან ის ცდილობს ისტორია ჰომოგენურ და ცარიელ დროდ აქციოს. შტრაუბი და უიე ამ დროს აფეთქებენ ყოველი გრძელი კადრით, ყოველი სიჩუმითა და სამყაროს ყოველი ჭკრეტით.

მათი კინოს ყურების შემდეგ ვიაზრებთ, რომ ფაშიზმი არ არის „იქ“, ის „აქ“ არის — ჩვენს ყოველდღიურ კომპრომისებში, ჩვენს შენობებში, რომელიც მეხსიერებას შლის და ჩვენს ენაში, რომელიც სპობს ინდივიდუალობას. მათი კინემატოგრაფიული ეგზეგეზა არის ისტორიის გადაწერის აქტი არა ფურცელზე, არამედ ჩვენს ცნობიერებაში. ნიადაგის მეხსიერება, დიალექტის სიმძიმე და ფორმალური ასკეტიზმი ის ერთადერთი ბარიერია, რომელიც უნივერსალური ფაშიზმისგან გვიცავს. „არშერიგებულობა“ ერთადერთი გზაა, რათა დავრჩეთ ადამიანებად სამყაროში, რომელიც მუდმივად ჩვენს უნიფიკაციასა და დავიწყებას ცდილობს. საბოლოო ჯამში, შტრაუბ-უიეს კინო არის მანიფესტი იმისა, რომ ჭეშმარიტება მხოლოდ მატერიაშია — მიწაში, რომელიც არ ტყუის და ხმაში, რომელიც არ ნებდება.

შტრაუბი-უიეს კინო კვლევისას მთავარი, რაც აღმოვაჩინე, არის ის, რომ მათი ფილმები არ არის „კინო“ ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით. ეს უფრო ჰგავს ფიზიკურ შეჯახებას რეალობასთან, სადაც არ არსებობს ფილტრი, მუსიკალური ფონი ან ლამაზი მონტაჟი, რომელიც მაყურებელს სიმართლეს შეუმსუბუქებს.

კვლევის განმავლობაში, როდესაც ოთხ სხვადასხვა შრეს — პოლიტიკას, ენას, ნიადაგს და ფაშიზმის ონტოლოგიას — მივყვებოდით, გამოიკვეთა ერთი მთავარი ხაზი: ისტორია არ არის ის, რაც წიგნებში წერია, არამედ ის, რაც ჩვენს ფეხქვეშ, ნიადაგშია ჩამარხული. რეჟისორებმა დაგვანახეს, რომ ლანდშაფტი არ არის უბრალოდ ლამაზი პეიზაჟი; ის არის დანაშაულის ადგილი, რომელიც ჯერ კიდევ ინახავს მსხვერპლის კვალს.

ჩვენთვის, როგორც მაყურებლისთვის, მათი მეთოდი — ეს გრძელი, თითქმის აუტანელი კადრები — არის გამოწვევა. ეს არის მოთხოვნა, რომ არ ვიყოთ ზარმაცები, დავაკვირდეთ ქვას, მოვუსმინოთ ქარს და მსახიობის მძიმე სუნთქვას. დიალექტი მათთან არ არის ეგზოტიკა, ის არის ადამიანის ბოლო თავშესაფარი იმ სტანდარტიზებული სამყაროს წინააღმდეგ, რომელიც ჩვენს გაუფერულებას ცდილობს.

ყველაზე მნიშვნელოვანი კი ისაა, რომ რეჟისორების „არშერიგებულობა“ დღეს უფრო ცოცხალია, ვიდრე 1965 წელს. მათ გვითხრეს, რომ ფაშიზმი არ დამთავრებულა ომთან ერთად; ის უბრალოდ უფრო კომფორტული გახდა, ჩაჯდა ბიუროკრატიულ კაბინეტებში და ჩვენს ყოველდღიურ კომპრომისებში. მათი კინო არის მუდმივი „არა“ — უარი დავიწყებაზე, უარი ილუზიაზე და უარი იმ სისტემასთან ზავზე, რომელიც მკვდრებს ისტორიის სანაგვეზე ყრის.

საბოლოოდ, კვლევამ მოგვცა იმის გააზრების შესაძლებლობა, რომ კინოს შეუძლია იყოს ისტორიის გადაწერის ერთადერთი პატიოსანი გზა. არა იმიტომ, რომ ის ამბებს ყველა, არამედ იმიტომ, რომ ის გვაიძულებს მხილველობას. შტრაუბი-უიესთან სიმართლე ყოველთვის მატერიალურია — ის მიწაშია, ხმაშია და იმ პასუხისმგებლობაშია, რომელსაც კადრის დასრულების შემდეგ სახლში გავიყოლებთ.

დასკვნა

ნაშრომის მიზანი იყო გაგვეაზრებინა კინემატოგრაფიის ის ნაწილი, სადაც კონვენციური მეთოდისა, სადაც ესთეტიკური ფუნქცია მნიშვნელოვანია, არამედ უფრო სხვა დინამიკა ქმნის იდეის არსებობას. ჟან-მარი შტრაუზისა და დანიელ უიეს კინო აღარ ჩანს, როგორც უბრალო ესთეტიკური ექსპერიმენტი. ეს არის სამყაროში ცხოვრების ეთიკური წესი. ნაშრომი ერთი საკვანძო კითხვის გარშემო ტრიალებდა: **როგორ დავინახოთ სიმართლე იქ, სადაც ისტორიამ ის მიწით და სიჩუმით დაფარა?**

ნაშრომში ჩანს, რომ შტრაუზისა და უიესთვის **ესთეტიკა არის ეთიკა**. მათი ფორმალური სიმკაცრე — გრძელი კადრები და მონტაჟზე უარის თქმა — მაყურებლის მიმართ პატივისცემის გამოხატულებაა. მათ არ სურთ ჩვენი მოტყუება; მათ სურთ, რომ ჩვენც მათთან ერთად გავხდეთ ისტორიის მოწმეები.

დიალექტი და ხმა, რომელზეც ვისაუბრეთ, აღმოჩნდა არა მხოლოდ ენა, არამედ წინააღმდეგობის ფიზიკური ფორმა. რეჟისორებმა დაგვანახეს, რომ ყოველი „არასტანდარტული“ ბგერა და მსახიობის ყოველი მძიმე სუნთქვა არის ამბოხი იმ ძალაუფლების წინააღმდეგ, რომელიც ჩვენს გაუფერულებას და ერთ ფორმაში ჩასმას ცდილობს.

ნიადაგის ეგზეგეზამ კი მიგვიყვანა იმ აღმოჩენამდე, რომ მიწა არასოდესაა მდუმარე. ბენიამინისა და დელეზის დახმარებით დავინახეთ, რომ ლანდშაფტი არის დანაშაულის ცოცხალი არქივი. რეჟისორებმა კამერა არქეოლოგიურ ხელსაწყოდ აქციეს, რათა ზედაპირის ქვეშ ჩამარხული ტრავმები ამოეტანათ.

და ბოლოს, **ფაშიზმის ონტოლოგიამ** დაგვანახა ამ კინოს ყველაზე მტკივნეული აქტუალობა. რეჟისორებისთვის ფაშიზმი არ არის მუზეუმში ჩაბარებული ექსპონატი. ის არის აწმყოში — ბიუროკრატიაში, გულგრილობასა და დავიწყებაში. მათი „არშერიგებულობა“ არის პირობა, რომელსაც საკუთარ თავს ვუდებთ: არასოდეს მივიღოთ კომფორტული ტყუილი სიმართლის ნაცვლად.

საბოლოოდ, შტრაუბ-უიეს კინო არის მანიფესტი მხილველობის შესახებ. ის გვასწავლის, რომ ისტორიის გადაწერა ნიშნავს მის დანახვას ნიადაგის ყოველ შრეში და ყოველ ადამიანურ ხმაში. ეს არის კინო, რომელიც გვაბრუნებს ჩვენს ღირსებასთან და გვახსენებს, რომ სიმართლე მხოლოდ მაშინ ცოცხლდება, როცა მასთან შერიგებაზე უარს ვამბობთ.

ბიბლიოგრაფია

ბენიამინი, ვალტერ. *თეზისები ისტორიის ცნების შესახებ*. მთარგმნ. ლუკა ნახუცრიშვილი, თბილისი, 2017,

<https://pt.scribd.com/document/511197656/%E1%83%95%E1%83%90%E1%83%9A%E1%83%A2%E1%83%94%E1%83%A0-%E1%83%91%E1%83%94%E1%83%9C%E1%83%98%E1%83%90%E1%83%9B%E1%83%98%E1%83%9C%E1%83%98>.

Badiou, Alain. “Penser le surgissement de l’événement.” *Cahiers du cinéma*, Hors-série: *Cinéma 68*, 1998.

Bitel, Anton. “The Films of Straub-Huillet: Images Richer Than Words.” *Sight and Sound*, November 8, 2022.

<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/films-straub-huillet-images-richer-than-words>.

Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Fairfax, Daniel. “Straub-Huillet’s Ecological Communism.” *Senses of Cinema*, 2019, <https://www.sensesofcinema.com/2019/jean-marie-straub-daniele-huillet/straub-huillets-ecological-communism/>.

Heslin, D. “Blowing Up the Past: Danièle Huillet and Jean-Marie Straub’s *Not Reconciled* (1965).” *Senses of Cinema*, 2017, <https://www.sensesofcinema.com/2017/cteq/not-reconciled/>.

Roud, Richard. *Straub*. New York: Viking Press, 1972.

Rancière, Jacques, Philippe Lafosse, and the audience. “Politics and Aesthetics in the Straubs’ Films.” Conversation following a screening of films by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet. Translated by Ted Fendt, 2011, <https://mubi.com/en/notebook/posts/politics-and-aesthetics-in-the-straubs-films>.

Sitney, P. Adams. “A Cinema of Resistance: The Films of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet.” *Artforum*, 2016. <https://www.artforum.com/features/a-cinema-of-resistance-the-films-of-jean-marie-straub-and-daniele-huillet-228766/>.

“‘Liberty Is Conquered Only through Mechanics’: The Radical Cinema of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet.” *Sight and Sound*, November 24, 2022.

Wiegrefe, Klaus. “From Dictatorship to Democracy: The Role Ex-Nazis Played in Early West Germany.” *Spiegel International*, March 6, 2012, <https://www.spiegel.de/international/germany/from-dictatorship-to-democracy-the-role-ex-nazis-played-in-early-west-germany-a-810207.html>.

ფილმების საძიებელი

„შეუთანხმებელი“ (*Not Reconciled*, 1965)

„ოთონი“ (*Othon*, 1970),

„არშერიგებულნი“ (*Nicht versöhnt*, 1965),

„ზედმეტად ადრე, ზედმეტად გვიან“ (*Trop tôt, trop tard*, 1982),

„ფორტინი/კანი“ (*Fortini/Cani*, 1976).

„ანა მაგდალენა ბახის ქრონიკა“ (*The Chronicle of Anna Magdalena Bach*, 1968).

„კოლოსალური ახალგაზრდობა“ (*Colossal Youth*, 2006)