

306-○

2021 / 1





კინო

ZOOM

გვჭირდება თუ არა კინოსცენარი? 4

რეცენზია

რას ვხედავთ, როდესაც ცას ვუყურებთ? 8
ოთარის სიკვდილი 10
სველი ქვიშა 12
გვიანი შემოდგომა 14
წყალს არ პეხს საზღვრები 17
მოთვინიერება 20
გზიური 22
რესპუბლიკა 24
გუშაგები 26
პაპანაძე 28
პერალური დედები 30
ანეტი 32

თემა

“ქალური სურვილები” ქალის ხედვით 36
ყოველთვის სწორი დროა დასაბუღებლად 44
ენონიშური ქალები 49
ლოტა აისნერი — კინოს GRAND DAME 52
ანიეს ვარდანს ენიგმური ღიმილი 56
კულტურის სიძულვილის უფლება 60
ოპტიკური არასწორი 68

ინტერვიუ

72 სამოთხე... სამოთხე? ინტერვიუ სალომე ჯაფარიძეს
78 მე „მარცხით“ გამოსახულებების მჯერადი. ინტერვიუ ანიას მოდართან
86 ზნეცელ აპერმანი: გულის სიღრმე

თარგმანში დაკარგულები

90 სერკის მიღმა: ქალი, კინო და ენა
100 ჩანაწერები სირასა და მელოდრამაზე
104 უბრწოდის გარემომ და “კინოს დასასრული”

ისტორიის გადაკითხვა

110 „ახალი ქალის“ სხე 1920-1930-იანი წლების ქართულ საბჭოთა კინოში
113 1920-იანი წლების პრესის მიმოხილვა
118 უფერო. წერილი საზარელსა და ამბულანსებელზე
122 ქალებზე — პირად და პრაქტიკად საკითხებზე

PULP FICTION

128 ღის სახლით

რეკომენდაცია

134 არაია
135 გარკვეული პერიოდი
136 ქართული ფილმების შეფასება

გამომცემელი: საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი

მთავარი რედაქტორები:

თეო ხატიავილი

გიორგი რაზმაძე

ღიზინი და დაგეგმვა: გიგა წიგნაშვილი

ფოტოგრაფი: ანა გუგუშვილი

ლიტერატურული რედაქტორი/კორექტორი: ქეთევან ჭიჭინაძე

აღმასრულებელი მენეჯერი: ნათია კანთელაძე

ყდაზე: კადრი ფილმიდან „ნაშუადღევს ქალები“

რედაქციის ტელ: +995 32 2 999200

ელ. ფოსტა: KINO@GNFC.GE

პარტნიორი ორგანიზაცია:

საქართველოს ეროვნული არქივი

სტამბა: ფაქტორი



ISSN 2667-9388

ავტორები:

ლევან აბდუშელიშვილი

სალომე ასათიანი

გიორგი მეთიშვილი

ლევან გელაშვილი

გიორგი გვახარია

ლიკა გულუჩიძე

ია ვაჟა

ნინო კაპაბაძე

ნესტან ნენა კვინიაძე

სალომე კიკელაშვილი

ანი ქილაძე

მარია ლვანიძე

მანანა ლუკორაშვილი

ანა ლომიძე

გიორგი მინერაძე

ღიანა გელაშვილი

გუსტი გელაშვილი

გუთა ორგონიძე

ლელა ორიაშვილი

ირაკლი ტომონიძე

ნინო ქაბაბაძე

ნინო შველიძე

მარიამ ჩუტაშვილი

ლევან ცხორვაძე

ანა კიკელაძე

თამაზ ხალვაძე



საქართველოს კინემატოგრაფიის
ეროვნული ცენტრი
Georgian National
Film Center



საქართველოს
ეროვნული
ბიბლიოთეკა



თქო ხატიაშვილი

ქალი ყველაფრის მიუხედავად ჯერ კიდევ რჩება „მეორე სქესად“.

იმიტომ, რომ:

ჯერ კიდევ გვინწევს, როგორც ზედსართავი სახელით, დაზუსტება – ის რეჟისორია თუ ქალი რეჟისორი, მწერალი თუ ქალი მწერალი, მხატვარი თუ ქალი მხატვარი...

ჯერ კიდევ გვინწევს მტკიცება, ახსნა, მობოდიშების მსგავსი თავის მართლება, რომ ამა თუ იმ კონკურსში ჩართული ან საერთაშორისო ფორუმებზე გამარჯვებული ესა თუ ის ფილმი მართლაც კარგია და არა უბრალოდ პოლიტიკორექტულობისა თუ კვოტირების შედეგად აღნიშნული. კაცს – თუნდაც სუსტი ფილმის შემთხვევაში – ამის მტკიცება არ სჭირდება, იმიტომ, რომ ანდროცენტრული ლინზებით იყურება ჯერ კიდევ მაყურებლის უმეტესობა – ქალიც და კაციც. ქალის ფილმი – კარგიც და ცუდიც – მეტად გაშფოთებს, მეტად გაღიზიანებს, მეტ შეუსაბამობასა და გაუგებრობას ბადებს, რადგან მუდმივად შეგახსენებს, რომ ის მაინც „სხვაა“, არა კაცობრიობის უნივერსალური გამოცდილების გამზიარებელი (როგორც მოიაზრება კაცი), არამედ კერძო, პერიფერიული, რომლის პრობლემები (ან პრობლემის მისეული ხედვა) ჯერ კიდევ მარგინალურია, რომელიც ან აროგანტულად იგნორირებულია ან დაზუსტებას საჭიროებს.

არადა ისინი ბევრნი არიან – მაგარი ქალები: რეჟისორები, თეორეტიკოსები, ოპერატორები, მემონტაჟები, მსახიობები...

ცხადია, ყველას ამ ერთ ნომერში ვერ გავწვდებოდით; ნომერში, რომელიც არის ქალებზე – ქალ ავტორებსა და ეკრანულ ქალებზე.

თუ სტერეოტიპულ პირობითობას მოვიშველიებთ, რომელიც გვარწმუნებს, რომ ქალი უფრო განცდებით, ემოციური აპარატით აღწერს და აფასებს, შეიძლება „ირაციონალურ კანონზომიერებას“ მივანეროთ, რომ ნომერში სრულიად შემთხვევით თავი მოიყარა რამდენიმე, ვიტყოდი, პერსონალური სტილის წერილმა, რომელშიც განცდილი მნიშვნელოვანი კომპონენტია რაციონალური გააზრებისთვის. დაახლოებით ისე, როგორც იქმნება თავად კინო, როდესაც – როგორც ვალტერ ბენიამინი აღწერს – ადამიანი ცნობიერად მიმართავს კამერას, ეს უკანასკნელი კი არაცნობიერად დამუშავებულ სივრცეს აღბეჭდავს.

ალბათ არც ის არის შემთხვევითი, რომ ბელა ბალაჟი, რომელიც კინოენას უნივერსალურად მიიჩნევდა, მას პრალოგიკურ, კაცობრიობის „დედისეულ“ ენას უწოდებდა.

კინო ქალების ხელოვნება უნდა ყოფილიყო, მაგრამ ასე არ მოხდა. კინოს და მასთან ერთად მოდერნულობის გაჩენის ჟამს ქალთა საკითხი დღის წესრიგში ჯერ კიდევ არ იდგა. ქალთა ემანსიპაციის დასაწყისის დასავლეთში ადამიანის თავისუფლების გაგების („უნივერსალური“) კონცეფცია უსწრებდა, რომელშიც მხოლოდ „თეთრი, ჰეტერო, შეძლებული“ კაცი მოიაზრებოდა. ამრიგად, რა გასაკვირია, რომ ქალები ახალი ხელოვნების მიღმა დარჩნენ, რომელსაც პირველივე ფილმში – ლუმერების ქარხნის მუშების გამოსვლაში – განესაზღვრა ჩაგრულთა მხარეს ყოფნა და მათთვის ბრძოლა.

ჟერმენ დულაკი თუ ნუცა ლოლობერიძე – მოკლედ, გამონაკლისები – კინოს ისტორიის მტკიცეული ადგილებია. თუმცა დღეს უკვე, მათ შორის, საქართველოში, ქალები ისტორიის არასწორ გზებს ასწორებენ და ორგანულად ანიჭებენ ანდა უბრუნებენ კინოს იმ ენერგიას, რაც მას გაჩენისთანავე უნდა ჰქონოდა. შანტალ აკერმანის არანარატიული კინო კულტურით უკმაყოფილების ყვირილია, რომელიც აუქმებს ყველაფერს, რაც მანამდე არსებობდა. კინოსთვის სიტყვა უცხოა, რადგან ის დაიბადა, როგორც უენო მედიუმი, სადაც საგნები და ადამიანები კულტურის მთავარი იარაღისა და პროდუქტის – ენის – დიქტატისგან არიან გათავისუფლებულნი. მაშასადამე, ადრეულ კინოში უნდა დასრულებულიყო იერარქიულობა, ეს ნაწილობრივ განხორციელდა კიდევ, მაგრამ ისევ კაცების მიერ. შემდეგ კინოში ხმა მოდის, ხმას კლასიკური ფორმები და მოდელებიც მოჰყვება, რის უკანაც, რა გასაკვირია, რომ დიდი ინდუსტრიები დგას. პოლიუდის მიზანი ცივილიზაციის სტატუს-კვოს შენარჩუნება გახდა, არა მხოლოდ შენარჩუნება, არამედ კინოს იდეოლოგიის მთავარ აგენტად ქცევაც. გამათავისუფლებელი ხელოვნება ფულისა და გავლენის მოსახვეჭ საანახაობად კაცებმა აქციეს. ამ წესრიგს მალევე აუშხედრდებიან ქალები.

მაია დერენი და მერი მენკენი, ნეო-ავანგარდის ფუძემდებელი დედები, შექმნიან „სხვანაირი კინოს“ ტრადიციას, რაც დაკავშირებული იქნება კინოს არასწორი განვითარების გზებიდან ისევ „სწორ“, სუფთა ხელოვნების მაგისტრალზე დაბრუნების მცდელობასთან. ამრიგად, *კინ-ო*-ს ეს ნომერი, რომელიც ქალებს ეძღვნება, „ქალ რეჟისორთა პოპულარიზაციის“ იდეით არაა ნასაზრდოები. მიზნად უფრო დიდი რამ – ისტორიის არსებული მოდელების გადაკითხვის აუცილებლობა დავისახეთ.

საბოლოო ჯამში, როგორც *კინ-ო*-ს სჩვევია, ამჯერადაც არსებულ დისკუსიაში ახალი პერსპექტივის შემოტანას ვცდილობთ. თანამედროვე ქართულ კინოს ქალები რომ ქმნიან (კაცებთან ერთად), ყველამ იცის, მაგრამ ამაზე საუბარს თითქოს ყველა თავს არიდებს. ჩვენს ენაში სქესი რომ არსებობდეს, *კინ-ო* თანამედროვე ქართულ კინოს მდებრებითი ნიშნით მონათლავდა, არა მხოლოდ ქალი რეჟისორების სიუხვის გამო, არამედ უამრავი ცვლილებისა და გარდაქმნის გამო, რაზეც ჟურნალის ფურცლებზე გვექნება საუბარი.

პატრონად
 ანტონ ხუბიძე,
 ანტონ ხუბიძე,
 გიორგი ხუბიძე

გვჭირდება თუ არა კინოსენსორი?

ია ვეკუა

ზუსტად ოცი წლის წინ, ქართული კინოს ისტორიაში პირველად, ფილმის გადასაღებად კონკურსი გამოცხადდა. ეს იყო მოკლემეტრაჟიანი ფილმების კონკურსი პირველ სიყვარულზე. გამარჯვებული პროექტისთვის სულ რაღაც 15 ათასი ლარი იყო გამოყოფილი, რაც დღეს ერთი გადასაღები დღისთვისაც კი არასაკმარისი თანხაა. კონკურსი ჩატარდა, გამარჯვებულებიც გამოავლინეს და, შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის ისტორია სწორედ ამ მომენტიდან იწყება.

ელდარ შენგელაია, ლევან კიტია, ოთარ იოსელიანი, თემურ ბაბლუანი – ეს იმ ადამიანების მცირე ჩამონათვალია, ვინც ჯერ კიდევ 1990-იანების მიწურულს გადაწყვიტა, რომ ქართული კინოს განვითარებას არა რაღაცის შეცვლა ან არსებულის გადაკეთება, არამედ სრულიად ახალი ფორმისა და შინაარსის ინსტიტუტი სჭირდებოდა. კინოსტუდია „ქართული ფილმი“, რომელსაც მხოლოდ სამუზეუმო ექსპონატის სტატუსი ჰქონდა და უკვე იმ დროისთვის ძლივს ფუნქციონირებდა, ამისთვის ვერ გამოდგებოდა.

სწორედ ეს გახდა კინოცენტრის დაარსების იდეის გარშემო გაჩენილი დაპირისპირების მიზეზი. ლევან კიტიას თქმით, კინოსტუდია კარგავდა კინონარმოებაზე მონოპოლიას, ამის პარალელურად კი უკვე არსებობდა რამდენიმე პატარა სტუდია, რომელსაც ჰქონდა პრეტენზია, რომ კონკურსის საფუძველზე მათაც მიეღოთ სახელმწიფოსგან დაფინანსება.

1992 წელს კინოსტუდიამ მიიღო დიდი დაფინანსება, რომელიც განაწილდა რამდენიმე ფილმის პროექტზე, მაგრამ ეს ფული კატასტროფული ინფლაციის შედეგად სულ რამდენიმე თვეში გაუფასურდა. ამიტომ ფილმების გადაღება წლობით გაიწელა და მათი უმეტესობა 1990-იანი წლების ბოლოსკენაც არ იყო დასრულებული. ამიტომ კინოცენტრის მოწინააღმდეგეებს შორის, კინოსტუდიის მაშინდელ დირექტორ რეზო ჩხეიძესთან დაახლოებული კინემატოგრაფისტების გარდა, წარმოებაში ჩაშვებული ფილმების რეჟისორებიც იყვნენ.

კინოცენტრის, როგორც საჯარო სამართლის იურიდიული პირის კანონიერად დაბადების თარიღად 2001 წლის 13 ნოემბერია განსაზღვრული. ორგანიზაცია „ეროვნული კინემატოგრაფიის სა-

ხელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“ საქართველოს კანონის მე-18 მუხლის საფუძველზე, საქართველოს კულტურის მინისტრის ბრძანებითაა დაარსებული. შესაბამისად, ის არის ერთადერთი სახელმწიფო ორგანიზაცია, რომელსაც ქვეყანაში კინონარმოებისა და, ზოგადად, კინოინდუსტრიის განვითარების ხელშეწყობა ევალება.

კინოცენტრის ამჟამინდელი დირექტორი გაა ჩხეიძეა, რომელიც ამ პოსტს 2000-იანების დასაწყისის შემდგომ მეორედ იკავებს. საკუთარი კინობიოგრაფიიდან გამომდინარე, იგი კარგად იცნობდა საბჭოთა კინონარმოების სისტემას და კინოცენტრის განვითარების დინამიკის შეფასებაც შეუძლია: „საბჭოთა კავშირში ყველაფერი ცენტრალიზებული იყო – არსებობდა გარკვეული ბიუჯეტი, რომელიც, უბრალოდ, უნდა გახარჯულიყო. შესაბამისად, იქმნებოდა სხვადასხვა ხარისხის უამრავი ფილმი, რომელთა ნაწილიც არავის სჭირდებოდა. 1990-იან წლებში კინონარმოება სტიქიურად ვითარდებოდა. არ არსებობდა დადგენილი ბიუჯეტი, არც მისი განმკარგავი ორგანო, რამაც ინდუსტრია ჯერ სრულ ქაოსში მოაქცია, შემდგომ კი სტაგნაციურ მდგომარეობაში გადაიყვანა. ახლა ყველაფერი სხვაგვარადაა, პროცესი სისტემურია, დაფინანსება მხოლოდ კონკურსების საფუძველზე ხორციელდება, ყველა თეთრი კონტროლდება და საჭიროებისამებრ იხარჯება“.

ეროვნული კინოცენტრისთვის გადამწყვეტი მომენტი 2005 წელს დადგა, როდესაც ოთხწლიანი ისტორიის მქონე ორგანიზაცია, როგორც იქნა, რეალურ საქმიანობას შეუდგა, მიიღო მეტ-ნაკლებად ადეკვატური დაფინანსება და ამჟამად მოქმედი სისტემის ჩამოყალიბებაც დაიწყო. როგორც გააა ჩხეიძე იხსენებს, პირველი ნაბიჯები იმ კანონის შესწავლა იყო, რომლის საფუძველზეც კინოცენტრია დაარსებული, რასაც სხვა ქვეყნების ანალოგიური ორგანიზაციების სტრუქტურის გაცნობა, კონკურსების პირობების ჩამოყალიბება და სხვა მოჰყვა.

კინოცენტრის საწყის ნაბიჯებს კინოხელოვნების პოპულარიზაციის დეპარტამენტის უფროსი მანანა სურაძეც იხსენებს: „თავიდან საფრანგეთის კინოცენტრის მოდელის გადმოღება იგეგმებოდა, რისთვისაც იქაური სტრუქტურის შესასწავლად ლევან კიტია პარიზშიც გაემგზავრა. აღმოჩნდა, რომ ფრანგული მოდელი არ შეგვეფერებოდა, რის მიზეზიც ორგანიზაციის დაფინანსების განს-

ხვავებული ფორმები იყო: თუ ჩვენს კინოცენტრს მთლიანად სახელმწიფო აფინანსებს, საფრანგეთის კინოცენტრის ბიუჯეტში თანხა კინოთეატრებში გაყიდული ბილეთებიდანაც შედის, სატელევიზიო თუ ციფრულ არხებზე გაქირავებიდანაც და ფიზიკურ მატარებლებზე არსებული კინოპროდუქციის გაყიდვიდანაც“.

დაგვეთანხმებით, ეს მოდელი ჩვენს მოცემულობას არსაიდან არ ერგება. მით უფრო, მისი მიღება სრულიად არარეალური იქნებოდა 2000-იანების დასაწყისში. ამიტომ იმის გათვალისწინებით, რომ, უიშვიათესი შემთხვევების გარდა, კინოში კერძო ფულს არავინ დებს, კინოცენტრი მთლიანად სახელმწიფო ბიუჯეტის ბალანსზე გადავიდა.

ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ კინოცენტრი მხოლოდ კონკურსების საფუძველზე შერჩეული ფილმების სუბსიდირებას არ ახორციელებს, არამედ ინსტიტუციურ ფარგლებში აქცევს ყველა მიმართულებას, რაც მთლიანობაში ქართულ კინოინდუსტრიას ქმნის, იქნება ეს თბილისისა და ბათუმის კინოფესტივალების, მესტიისა და ქუთაისის მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ფესტივალებისა და „სინედოკის“ მხარდაჭერა; პროფესიული თუ ბიოგრაფიული წიგნების გამოცემა; ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული საგანმანათლებლო პროგრამა „კინო სკოლაში“, რომელიც ნანა ჯანელიძის ინიციატივით რეგიონებში დაიწყო, ახლა კი თბილისის სკოლებსაც მოიცავს.

მთავარი მიმართულება მაინც კინონარმოვანა. სრულმეტრაჟიანი, დოკუმენტური, მოკლემეტრაჟიანი, პირველი სრულმეტრაჟიანი და ანიმაციური ფილმების გადასაღებად თუ სცენარის გასავითარებლად კონკურსები ყოველწლიურად ცხადდება. სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის კონკურსში 30-40 პროექტი იყრის თავს, თუმცა გამარჯვებულთა რაოდენობა იშვიათად იცვლება. სამი ფილმი სტანდარტია, ზოგჯერ ოთხიც იმარჯვებს. მეტად უმართლებს დოკუმენტურ კინოს. მაგალითად, მიმდინარე წელს დაფინანსებას 14 პროექტი მიიღებს, ისე როგორც ათი მოკლემეტრაჟიანი და მხოლოდ სამი ანიმაციური ფილმი.

გაგა ჩხეიძე: „ვიცით, რომ ყველა კონკურსის შემდეგ უკმაყოფილო უფრო მეტია, ვიდრე გამარჯვებული. თითო განაწყენებული პროექტის ავტორის უკან კი ათობით ადამიანი დგას, მთელი გადამღები ჯგუფი – უმუშევრად დარჩენილები, არარეალიზებულები. განაწყენებულია მაყურებელიც, რომელიც, საბოლოოდ, მისთვის არასასურველი ხარისხის ან, უბრალოდ, უინტერესო ფილმს იღებს. ნაწყენი ადამიანები კი უფრო მეტ კითხვას სვამენ. მაგალითად, იმაზე, თუ რამდენად რელევანტურია კინოცენტრის მსგავსი ინსტიტუტის არსებობა, მისი სახელმწიფო ბიუჯეტიდან დაფინანსება და, ზოგადად, ერთი კონკრეტული ორგანიზაციის მხრიდან მთელი კინოპროდუქციის მართვა. იქნებ ალტერნატიული გზებიც არსებობს, ჩვენი მასშტაბის ქვეყანაზე მორგებული რომელი-

მე მოდელი. ან იქნებ კომერციული კინოს კეთება უნდა დავიწყოთ?... არა, ეს დავივიწყოთ“.

მართალია, ორგანიზაციის ბიუჯეტი წლიდან წლამდე მეტ-ნაკლებად იმატებს (20 წლის წინანდელი 500 ათასი ლარიდან თითქმის 9 მილიონამდეა ასული), ის მაინც ვერ ახერხებს, ფილმის წარმოების ხარჯის პარალელურ გაზრდას მისდოს. ამას ემატება თავად კინოცენტრის საქმიანობის არეალის გაფართოება და ახალი მიმართულებების დამატებაც, რაც წლის განმავლობაში დასაფინანსებელი ფილმების რაოდენობის ზრდასაც ართულებს. ცხადია, რაოდენობა ხარისხს არ განსაზღვრავს, თუმცა არჩევანის შესაძლებლობას, პროცესის ინტენსივობასა და ინდუსტრიის გაფართოებას ნამდვილად განაპირობებს.

გაგა ჩხეიძე: „კინო ყველასთვის საყვარელი და ყველაზე ძვირადღირებული ხელოვნებაა, რომლის საფასურიც მთელ მსოფლიოში წლიდან წლამდე იმატებს. თუმცა საქართველოში ამ სფეროს არცერთ მთავრობაში არ აღმოაჩნდა ისეთი გულშემატკივარი, რომ კინოცენტრის ბიუჯეტი ადეკვატურად გაზრდილიყო. კინოცენტრი ცოცხალი ორგანიზმია, ის გამუდმებით იმატებს ფუნქციებსა და ახალ მიმართულებებს. შეუსაბამო დაფინანსების პირობებში კი იძულებული ვხდებით, რალაცის კეთება შევწყვიტოთ ან გავაკეთოთ უხარისხოდ. ყველაზე მეტად კინონარმოვანა ზარალდება. წლის განმავლობაში დაფინანსებული სამი და ოთხი ფილმი ვერ ქმნის ამინდს. მით უფრო, რომ ვერავინ მოგცემს გარანტიას, რომ კონკურსის შედეგად შერჩეული პროექტი რეალურად ღირებული გამოვა, რადგან კინო კომპლექსური სამუშაოა და მისი ხარისხი მართო ერთ ადამიანზე არაა დამოკიდებული“.

უცხოური ანალოგების მსგავსად, საქართველოს კინოცენტრიც მხოლოდ ფილმის ბიუჯეტის 75%-ს გასცემს, დანარჩენი თანხა პროდიუსერმა თანადაფინანსების სახით უნდა მოიძიოს, რაც, როგორც წესი, ევროპის კინოფესტივალების ინდუსტრიულ ნაწილში, სპეციალურ ბაზრობებზე ანდა პირადი ურთიერთობების საშუალებითაა შესაძლებელი. ამ მხრივ უდიდესი შესაძლებლობაა „ევრიმაჟი“ – კინოს განვითარებისა და მხარდაჭერის ევროპის საბჭოს ფონდი, რომლის წევრიც, გაგა ჩხეიძის ინიციატივითა და ევროსაბჭოში საქართველოს მაშინდელი ელჩის ლანა ლოლობერიძის ხელშეწყობით, საქართველო 2012 წლიდან გახდა. ამ დროის განმავლობაში კი ათობით ერთობლივი პროექტი განხორციელდა, რაც ჯამში რამდენიმე მილიონი ევროს ინვესტიციაა.

„მთელი ევროპული და, ზოგადად, საავტორო კინო, კოპროდუქციაზე დგას, რაც ჩვენსაირი პატარა ქვეყნისა და ბიუჯეტის პირობებში საუკეთესო გამოსავალია. შესაბამისად, კინოცენტრის ერთ-ერთი მიმართულება ქართველი და უცხოელი რეჟისორებისა და პროდიუსერების დაკავშირებისა და ურთიერთთანამშრომლობის ხელშეწყობაა. ამისთვის წლის განმავლობაში არაერთ პროგრა-

მას ვახორციელებთ, ეს განსაკუთრებით დამწყებ რეჟისორებსა და პროდიუსერებს სჭირდება, რათა მსოფლიო ბაზარზე არსებულ თამაშის წესებს უკეთ გაეცნონ“, – ამბობს მანანა სურაძე.

კინოცენტრის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პროექტია კინომემკვიდრების დაბრუნების, განახლების, გაციფრულებისა და უნიკალური არქივის შედგენის პროცესიც. ეს პროექტი 2016 წლიდან ხორციელდება, რომლის ფარგლებშიც რუსეთის მთავარი ფილმსაცავიდან, „გოსფილმოფონდიდან“, ქართული კინომემკვიდრება ჩამოგვაქვს. ამ ეტაპზე ჩამოტანილია 60-მდე მხატვრული ფილმი. მათგან უკვე აღდგენილია 23.

2020 წელი ეროვნულ კინოცენტრს 1920-იანი წლების კინოს წლად ჰქონდა გამოცხადებული და ეროვნულ არქივთან თანამშრომლობით აღადგინა ალექსანდრე ნუნუნავას, კოტე მარჯანიშვილის, მიხეილ ჭიაურელის, ნიკოლოზ შენგელაიასა და სხვათა ნამუშევრები, რომელთა წარსადგენად მასშტაბური რეტროსპექტივა, საჯარო ლექციების ციკლი და ფოტოგამოფენა იგეგმება. გამოიცემა პუბლიკაცია ქართული კინო 1920-1930, მიმდინარეობს მუშაობა წიგნზე ქართული კინო 1930-იანი წლები და სხვა. სამომავლოდ რესტავრირებული ფილმები სპეციალურ ონლაინპლატფორმაზე განთავსდება.

გაგა ჩხეიძე: „კონკრეტულ დროს ამა თუ იმ ინსტიტუტის მიზანშეწონილობის თაობაზე კითხვის დასმა ძალიან სწორია, რადგან გარკვეული ხნის შემდეგ ნებისმიერმა ინსტიტუტმა შეიძლება ამოწუროს საკუთარი თავი ან, უბრალოდ, გასახლებელი გახდეს. ამაში ცუდს ვერაფერს ვხედავ. შესაბამისად, არ მიკვირს, როდესაც მსგავსი კითხვები კინოცენტრის მისამართითაც ისმის, მიუხედავად იმისა, რომ ამ წლების განმავლობაში გამუდმებით ვცდილობდით, მისი საჭიროება და მნიშვნელობა დაგვემტკიცებინა.

ფაქტობრივად, მთელი ევროპის, მათ შორის, საფრანგეთის, გერმანიის, სკანდინავიისა თუ ბალტიისპირეთის ქვეყნების გამოცდილება ცხადყოფს, რომ კინოცენტრის მსგავსი ინსტიტუტი არაკომერციული კინოს განვითარებისთვის უალტერნატივო მოდელია. ამრიგად, თუკი ოდესმე მისი გაუქმების საკითხი დადგება, ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ მეორე მხარეს მხოლოდ საბჭოთა კავშირია – გეგმურად გაცემული ბიუჯეტით, დაფინანსების მისაღებად რიგში ჩამდგარი რეჟისორებითა და კატეგორიების მიხედვით დახარისხებული ფილმებით“ . ○

4

კულტურა

არსებობს

კინოცენტრის უმნიშვნელოვანესი პროექტია კინომემკვიდრების დაბრუნების, განახლების, გაციფრულებისა და უნიკალური არქივის შედგენის პროცესიც. ეს პროექტი 2016 წლიდან ხორციელდება, რომლის ფარგლებშიც რუსეთის მთავარი ფილმსაცავიდან, „გოსფილმოფონდიდან“, ქართული კინომემკვიდრება ჩამოგვაქვს. ამ ეტაპზე ჩამოტანილია 60-მდე მხატვრული ფილმი. მათგან უკვე აღდგენილია 23.

2020 წელი ეროვნულ კინოცენტრს 1920-იანი წლების კინოს წლად ჰქონდა გამოცხადებული და ეროვნულ არქივთან თანამშრომლობით აღადგინა ალექსანდრე ნუნუნავას, კოტე მარჯანიშვილის, მიხეილ ჭიაურელის, ნიკოლოზ შენგელაიასა და სხვათა ნამუშევრები, რომელთა წარსადგენად მასშტაბური რეტროსპექტივა, საჯარო ლექციების ციკლი და ფოტოგამოფენა იგეგმება. გამოიცემა პუბლიკაცია ქართული კინო 1920-1930, მიმდინარეობს მუშაობა წიგნზე ქართული კინო 1930-იანი წლები და სხვა. სამომავლოდ რესტავრირებული ფილმები სპეციალურ ონლაინპლატფორმაზე განთავსდება.

გაგა ჩხეიძე: „კონკრეტულ დროს ამა თუ იმ ინსტიტუტის მიზანშეწონილობის თაობაზე კითხვის დასმა ძალიან სწორია, რადგან გარკვეული ხნის შემდეგ ნებისმიერმა ინსტიტუტმა შეიძლება ამოწუროს საკუთარი თავი ან, უბრალოდ, გასახლებელი გახდეს. ამაში ცუდს ვერაფერს ვხედავ. შესაბამისად, არ მიკვირს, როდესაც მსგავსი კითხვები კინოცენტრის მისამართითაც ისმის, მიუხედავად იმისა, რომ ამ წლების განმავლობაში გამუდმებით ვცდილობდით, მისი საჭიროება და მნიშვნელობა დაგვემტკიცებინა.

ფაქტობრივად, მთელი ევროპის, მათ შორის, საფრანგეთის, გერმანიის, სკანდინავიისა თუ ბალტიისპირეთის ქვეყნების გამოცდილება ცხადყოფს, რომ კინოცენტრის მსგავსი ინსტიტუტი არაკომერციული კინოს განვითარებისთვის უალტერნატივო მოდელია. ამრიგად, თუკი ოდესმე მისი გაუქმების საკითხი დადგება, ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ მეორე მხარეს მხოლოდ საბჭოთა კავშირია – გეგმურად გაცემული ბიუჯეტით, დაფინანსების მისაღებად რიგში ჩამდგარი რეჟისორებითა და კატეგორიების მიხედვით დახარისხებული ფილმებით“ . ○

დროა, ღაპიფრომ
ნამდვილი რეჟორმა

დროა, ღაპიფრომ
ნამდვილი რეჟორმა

დროა, ღაპიფრომ
ნამდვილი რეჟორმა

რას ვხედავთ, როდესაც სხვს ვუყურებთ?

სალომე ასათიანი

ბაჩნია კინოს. და გააჩნია იმასაც, ვინ ვართ „ჩვენ“, ვინც კინოს ვუყურებთ. როგორია ჩვენი განწყობა, მოლოდინი, მოფლმხედველობა, წინასწარი წარმოდგენები ფილმის რეჟისორზე, ჟანრზე, მსახიობებზე, „თემატიკაზე“. თეორეტიკოსებს თუ დავუჯერებთ, ფილმები რაიმე მყარ, შინაგან, კონკრეტულ მნიშვნელობებს არც ატარებს – ამ მნიშვნელობებს ჩვენ, აუდიტორია, ვქმნით, კინოს ყურების, მისი აღქმის პროცესში.

ეს კარგად იცის ალექსანდრე კობერიძემ – უცნაური და მშვენიერი ფილმის რას ვხედავთ, როდესაც ცას ვუყურებთ ავტორმა, რეჟისორმა და მთხრობელმა, რომლის კინოც ჩვენთან – მაყურებელთან – პირდაპირ ამყარებს კავშირს. „ყურადღება!“ – იწერება ეკრანზე დიდი, თეთრი ასოებით, მას შემდეგ, რაც ფილმის პირველ სცენებში ახალგაზრდა ქალის და კაცის სიყვარულის ისტორიის დაწყების არქტიპული ამბავი ვნახეთ. „ძვირფასო მაყურებელო, გთხოვთ პირველი სიგნალის შემდეგ დახუჭოთ თვალები, მეორე სიგნალის შემდეგ კი ისევ გაახილოთ“ – მოგვმართავს ეკრანი ინსტრუქციით.

ასეთ ფოკუსებს, გულუბრყვილოს და სასაცილოს, ბავშვობაში გვიტარებდნენ უფროსები, როცა რაღაც საგანი ერთი მუჭიდან მეორეში გადაჰქონდათ ან სათამაშოს გვჩუქნიდნენ – და ჩვენც თვალებს ვითომ ვხუჭავდით, მაგრამ ჩუმად მაინც ვიჭყიტებოდით ხოლმე. მაგრამ ზრდასრული

აუდიტორიისთვის განკუთვნილ კინოში ამგვარი „ინფანტილიზმი“ გვეუცხოება და ღიმილს გვგვრის. მით უფრო, რომ სწორედ ამ წამებში, როცა წესით თვალები დახუჭული უნდა გვქონდეს, საკუთრივ ფილმშიც ზღაპრული ფოკუსი ხორციელდება – შეყვარებული წყვილი, გიორგი და ლიზა, ავმა ძალამ გათვალა და ისინი გადასხვაფერებული გარეგნობით ილვიძებენ. ამიერიდან შეყვარებულები ერთმანეთის მუდმივი ლოდინის და უიმედო ძიებისთვის არიან განწირულები. ქუთაისის ქუჩებში ისინი ერთმანეთს ყოველდღე ხვდებიან, სულ ხედავენ – მაგრამ ვეღარ „ხედავენ“.

ეს სამიოდე წამი, როცა ფოკუსში მონაწილეობით საკუთრივ ფილმის სიუჟეტის თანამონაწილეები ვხდებით, ალქიმიის წამებია. ზუსტად ეს მომენტი განსაზღვრავს იმას, რას დავინახავთ, როცა ამ ფილმის ყურებას გავაგრძელებთ, ან – კიდევ უფრო დრამატულად – საერთოდ თუ „დავინახავთ“ ამ ფილმს. თუკი შევძლებთ და ლიზას და გიორგის მსგავსად ჩვენც გადავსხვაფერდებით – ცოტათი მაინც დავივიწყებთ ჩვენს განწყობას, წინასწარ წარმოდგენებს, მოლოდინებს, კლოშებს და ფილმის მედიტაციურ ტემპს, ელეგიურ და ნოსტალგიურ ატმოსფეროს, ამბის ზოგჯერ დინჯ და ზოგჯერ ექსცენტრიკულ თხრობას, ხმებს და ბგერებს მივენდობით – ჯადოსნურ, უჩვეულო მგრძნობელობას ვეზიარებით. „დავინახავთ“ ფილმს, რომელსაც თავბრუდამხვევი, სუნთქვის შემკვრელი, გადამდე-

ბი სილალით უყვარს შეყვარებულები, ზღაპრები, ნაყინი, ქუთაისი, მანანალა ძაღლები, ზაფხული, მოშრილ ხეები, ამღვრელი რიონი, ღია კაფეები, ბავშვები, ფეხბურთი, მუსიკა. და უყვარს კინო – რას ვხედავთ, როცა ცას ვუყურებთ, ყველაზე მოკლედ თუ აღვწერთ, სიყვარულის ახსნა კინემატოგრაფის მიმართ.

ჯადოქრობაა, აბა რა არის, როცა 150 წუთის განმავლობაში უყურებ ფილმს, რომელშიც თითქმის არაფერი „ხდება“, და არ გტოვებს განცდა, რომ ნებისმიერ წამს ყველაფერი შეიძლება მოხდეს. როცა გათვალული შეყვარებულების შესახებ სადა, არქაული, ლამის პრიმიტიული ამბავი ხან ეპიკურ მასშტაბს იძენს, ხან კაფიანურ აბსურდს ემსგავსება, ხან თვითრეფლექსიური და ირონიული ხდება, ხანაც საერთოდ წყდება, სანამ ჩვენ ენთუზიაზმით ფეხბურთის მოთამაშე, ბედნიერ ბავშვებს, როგორც ბიჭებს, ისე გოგონებს, თუ ერთდროულად არქაული და ახალი ქუთაისის ქუჩებში მოსეირნე ადამიანებს ვათვალიერებთ, პატარა მევიოლინე გოგოს ვუსმენთ ან, მაგალითად, ორი მანანალა ძაღლის, ვარდისა და მერცხალას უთანხმოებას ვეცნობთ იმაზე, მაინც რომელ ღია კაფეში უნდა უყურონ ფეხბურთის ჩემპიონატის მატჩს. განწყობების, შეგრძნებების, პერსპექტივების ამ კალეიდოსკოპური ცვლის პროცესში ერთგულად და განუხრელად მიგვიძღვის ფილმის მთხრობელი, თავად კობერიძე, რომელიც რაღაცნაირად ახერხებს ერთნაირი, მშვიდი, ცოტა დისტანციური ტონის შენარჩუნებას იმის მიუხედავად, რომ ხან მეზღაპრეა, ხან ექსცენტრიკოსი, ხან ძველი მეგობარივით გვიხსნის გულს, ხან დასევდიანდება და კინოს გადაღების ზოგად საზრისზე იწყებს ფიქრს („საზოგადოებას რა ხეირი?“), ხანაც უცებ აპოკალიფსურ ინტონაციებს იძენს და მოახლოებული, ლოკალური თუ გლობალური ეკოლოგიური კატასტროფის თაობაზე იწყებს შფოთვას.

მაგია, რომელსაც ფილმი ასხივებს, კიდევ ბევრი ელემენტისგან შედგება. ცალკე სამყაროა ხმა – ბგერები, ნოტები, მუსიკა. თან ძალიან ნაცნობი და თან ძალიან უცხო, თან სევდიანი და თან ირონიული სამყარო, რომელსაც რეჟისორის ძმა, გიორგი კობერიძე ქმნის. ამ ხმას ხან მუნჯი კინოს აკომპანიატორების ტრადიციის შორეული ასოციაცია მოაქვს, ხან ყურადღებით გადმოსცემს მუსიკალურ სკოლაში ინსტრუმენტების აწყობისას სპონტანურად გაჩენილ დისონანსურ ჰარმონიას, ხან კი სრულიად ახლებური ემოციური ინტენსივობით განგვაცდევინებს ათასჯერ მოსმენილ „რა ვქნა, რომ ჩემზეც დაუთოვია“. ჩემი ასაკის მაყურებელს ბავშვობის თუ ადრეული თინეიჯერობის წლებში მიღებული ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი მუსიკალური შთაბეჭდილება გაახსენდება, როცა მოულოდნელად თავიდან ბოლომდე მოუსმენს სიმღერას *notti magiche* – 1990 წელს იტალიაში ჩატარებული მსოფლიო საფეხბურთო ჩემპიონატის ჰიმნს და მაშინდელ გლობალურ ჰიტს, რომელსაც მომხიბვლელი ანდროგინული გოგო ჯანა ნანინი დაუვინყარი, ხრინინიანი ხმით მღეროდა.

ცხადია, ამ უცნაური კინემატოგრაფიული ალქიმიის უდიდესი ნაწილი მსახიობებზე მოდის – ანი ქარსელაძეზე, რომელიც ფაქიზი ზომიერებით და სიმშვიდით განასხეულებს დარდიან, ფიქრიან, მშვენიერ, უიბლოდ და უიმედოდ შეყვარებულ ლიზას, გიორგი ბოჭორიშვილზე, რომელსაც პოპულარობა ჩემი ცოლის დაქალების აგრესიული და ექსპრესიული ზაზას როლმა კი მოუტანა, მაგრამ სრულიად მომნუსხველი ის აქ. ამ ფილმის ჩუმი, სევდიანი, ლირიკული და რომანტიკული პერსონაჟით ხდება. პირადად მე დღევანდელ კინოში ბევრ მსახიობს ვერც გავიხსენებ, ვისაც ეკრანზე ბოჭორიშვილის მსგავსი ქარიზმა ჰქონდეს, ვისი კადრში „ყოფნაც“ ასე ფეთქავდეს და იგრძნობოდეს. აბსოლუტური აღმოჩენა კი ვახტანგ ფანჩულიძეა, რომელიც *სიყვარული ყველას უნდადან* გვახსოვს და რომელიც აქ, სანაყინის მფლობელის ოდნავ კასავეტისისეულ როლში, ძალიან ნაცნობ და საყვარელ სახედ გვევლინება – ყველანი ერთხელ მაინც შევხვედრივართ ასეთი კეთილი ენერგიით დამუხტულ, ცოტა სასაცილო და მუდმივად რაღაც საქმით დაკავებულ ადამიანს, რომელთან უბრალო გადაკვეთასაც სიბოროტი და სინათლის განცდა მოაქვს.

ალექსანდრე კობერიძის ეს ლირიკული, მგრძნობიარე, სევდიანი და სენტიმენტალური ზღაპარი მუდმივად რაღაც ძალიან ნაცნობისა და რაღაც ძალიან უცხოს ზღვარზე გვტოვებს. ყოველდღიური ცხოვრების ტრივიალურ სურათებს, მაგალითად, სხვიტორის რომელიღაც საკონდიტროში გადაღებულ სადა სცენას აქ მეტაფიზიკური, ტრანსცენდენტური აურა აქვს, უსულო ნივთები – სათვალთვალო კამერები, ძველი სანავიშარი ღარები, ღვინის ჭიქები – ცოცხალია. ამ მაგიას ყოფაში ვერ ვამჩნევთ, ვერ „ვხედავთ“ – შესაძლოა, ჩვენც ავმა ძალამ გაგვთვალა, მით უმეტეს, რომ, როგორც ჩვენი მეგობარი მთხრობელი შემოგვჩივის, დრო ახლა „უსასტიკესია და დაუნდობელი“. ამიტომაც ჯადოსნურს მხოლოდ წამიერად, გაკვრით თუ ვიგრძნობთ ხოლმე, როცა, მაგალითად, რომელიმე მივინყებულები სიმღერა მიძინებულ ემოციას გაგვიღვიძებს, ნაყინის გემო ბავშვობის გემოს მოიტანს ან როცა სხვა ადამიანი აბსოლუტურად მოგვიცავს და გვიყვარდება. მაგრამ ჯადოსნურს კინო „ხედავს“. ამ ფილმის ფინალური აკორდი, თავისი ტრიუმფალური სენტიმენტალიზმით, სწორედ ამას გვეუბნება – დიახ, კინო ყველაფერს ხედავს, მათ შორის იმ მაგიასაც, რასაც, სხვადასხვა ვარიაციით, ადამიანის „არსი“, „სული“ ან – ტრივიალურად – „სიყვარული“ ჰქვია.

მაგრამ, როგორც დასაწყისშიც ვთქვით, გააჩნია კინოს. და გააჩნია იმასაც, ჩვენ რას ვხედავთ, როდესაც კინოს ვუყურებთ. ჩვენი მთხრობლის სიტყვებისა არ იყოს, ამ ყველაფერში არის უთუოდ რაღაც, მაგრამ ეს „რაღაც“ თავისთავად არ არსებობს, ის მხოლოდ ჩვენ მიერ კინოს ყურების, მისი ალქმის პროცესში ჩნდება. როცა შეგიძლიათ, ჯადოქრები გახდეთ. ○



ოთარის სიკვდილი

ბუთა ორჯონიძე

სვიმიანი ბათუმი. ბათუმის საავტორო კინოს საერთაშორისო კინოფესტივალის საკონკურსო პროგრამის ბოლო დღე. ამ დღეს *ოთარის სიკვდილია*. კარლოვი ვარის კინოფესტივალიდან ევროპელ კინოკრიტიკოსთა პრიზით დაბრუნებული სოსო ბლიაძის სადებიუტო ფილმი ინტერესს აღძრავდა, თუმცა ინტერესს სათაურში გამოტანილი პროლეფსისი ანელებდა, რადგან *ოთარის სიკვდილი* სათაურშიც, პოსტერზეც, ტრეილერშიც და გონებაშიც – მხოლოდ სიკვდილად რჩებოდა.

ფილმის პირველ კადრში სანადიროდ წასული ოთარის გასროლა თამაშში გრთავს და მოლოდინებს გიძლიერებს. ელოდები, როდის მოხდება ის, რაც უკვე დიდი ხანია, იცი, ესე იგი – როდის მოკვდება ოთარი. ქედმაღლური ირონიით ელი ოთარის სიკვდილს, რადგან უკანასკნელი შენთვის ჭეშმარიტებად ქცეული ფაქტია, რომელიც აუცილებლად უნდა მოხდეს.

ნადირობის კადრს თბილისის პეიზაჟი ცვლის. სატელევიზიო ესთეტიკის კადრები ერთმანეთს ენაცვლება, ქედმაღლური ირონია ჯერ ისევ ადგილზეა. გარდატეხის მოლოდინით, თვალს ადევნებ კადრებსა და სიუჟეტს, რომელიც ბევრჯერ გინახავს, გსმენია და დიდად ახალს არც არაფერს ელი. მოზარდი ნიკასა და ახალგაზრდა მარტონელა უდარდელი დედის თანაცხოვრება. მოუცლელი ქეთი. დედა-შვილს შორის საერთო ენის არარსებობა.

განსხვავებული ინტერესები... მსხვილი ხედი. საჭესთან მჯდომ ნიკას ქეთი ურეკავს, ტელეფონზე მომართულ ნიკას ყურადღება ეფანტება, აი, ახლა მოხდება, დროა. ფიქრობ და ქედმაღლური ირონია ისევ შენთანაა. ოთარის სიკვდილის დროა.

ოთარის სიკვდილი

ოთარი მოკვდა. ეკრანზე წარწერას კითხულობ – *ოთარის სიკვდილი*. ერთი მხრივ, ეს ირონიული ხრიკი ლიმილს გგვრის, შენი მოლოდინები დაკმაყოფილებულია. თუმცა წარწერის შემდეგ უეცრად აცნობიერებ, რომ ახალ ფილმს ადევნებ თვალს, ქედმაღლური ირონია ქრება, სატელევიზიო ესთეტიკა ხელიდან გეცლება, უფრო ღრმად იწყებ ეკრანის თვალთვალს, ინტერესი იმატებს და პერსონაჟებიც ხელშესახები ხდებიან. თითქოს სიკვდილი ყველაფერს განმუხტავს. თამაში, რომელშიც ჩაერთე, დასრულებულია. ახლა კი კინოს დროა.

ბევრჯერ ნანახი სიუჟეტი ფორმას იცვლის. ფულზე მორბენალი დედა, რომელიც ყველაფერზეა წამსვლელი, რათა შვილი ციხეში მოხვედრისგან დაიხსნას, ბევრჯერ გინახავს, მაგრამ ნუცა კუხიანიძე სრულიად განსხვავებულ, თვითმყოფად პერსონაჟს ქმნის. ნელ-ნელა ამჩნევ, როგორ ბრუნდება პერსონაჟისკენ, რომლის მიმართ დასაწყისში სრულიად გულგრილად იყავი განწყობილი, როგორ გიჩნდება თანაგანცდა მის მიმართ. ყველაზე მთავარი კი ისაა, რომ ნუცას ეს გზა ძალიან სახი-

ფათოა, ბენვის ხიდია, რომელიც ყოველ წამს შეიძლება, ჩანყდეს, იქცეს პათეტიკად და კლიშედ. ქეთი იქცეს ჩვეულებრივ, ბევრჯერ ნანახ, ფულზე მორბენალ დედად, მაგრამ ეს არ ხდება. მისი გულწრფელობა, მერკანტილურობისგან სრულად დაცლილი ბუნებრიობა ყველაფერს ჩრდილავს. მართალია, ქეთი ნაქირავებ ბინაში ცხოვრობს, ბანკიდან სესხს არავინ აძლევს, რადგან მისი სახის კრემების გაყიდვით ნაშოვნია 500-დან 1000 ლარამდე შემოსავალი არავის აკმაყოფილებს, მით უფრო, რომ ამ შემოსავლის არსებობასაც ვერაფრით ამტკიცებს. დასთან მისულიც ხელმოცარული რჩება, რამდენადაც დის სახლიც ბანკში აღმოჩნდება ჩადებული, გაუსტუმრებელი ვალებისა და ბებუის მიმართ უყურადღებობის გამო მათ შორის კონფლიქტიც იფეთქებს, მაგრამ ქეთი იმადვე რჩება, მის მიმართ ანტაგონიზმი ვერ გიჩნდება, რადგან ის არის, ვინც არის. დიდ სევდასა და განცდას მისი გულწრფელობა და ბუნებრიობა ფარავს, შენ კი მისი დიდი გზის ერთგული თანამგზავრი ხდები – გაცვეთილი სიუჟეტი, რომელსაც დასაწყისში ქედმაღლური ირონიით ადევნებდი თვალს, დიდი ხანია დაგავიწყდა, უმნიშვნელო გახდა შენთვის, რადგან შენ თვალწინ კამერა ადამიანებს ძერწავს – მათთან კი ბევრ საერთოს პოულობ.

ოთარის სიკვდილის შემდეგ ფილმში პარალელური თხრობა წინა პლანზე გადმოდის. კადრები ერთმანეთს ჭრის. სოფლის ინტერიერს ქალაქის ინტერიერი ანაცვლებს, ქალაქისას – სოფლის, ოთარის პანაშვიდისთვის გამზადებულ სივრცეს – თბილისის ფონზე მჯდომი ნიკა და ანა. თბილისის ფონზე მიმდინარე, ერთმანეთის მიმართ ფარული გრძნობების მქონე ორი კლასელის დიალოგი ზუსტად ასახავს ჩვენი თაობის ტკივილებსა და განცდებს. ერთი შეხედვით, დევიანტი მომავალი თაობა ან/და ახალგაზრდობა, რომლის თანამედროვეობის მარკერსაც კლუბური სივრცე წარმოადგენს, გადამწყვეტ მომენტში მაინც წარსულს

უბრუნდება, გამოსავლად ძალადობას, ძმისა და ძმის ძმაცაცების დახმარებას, ჯგუფურ ჩაგვრას ირჩევს. პირს ისევ იმ დაწყვეტილი წრისკენ იბრუნებს, რომელსაც სიტყვებით გაურბის, თუმცა სხეულით მასთან რჩება. ეს ჩვენი ტკივილია, თაობის, რომელსაც დიდი იმედები აჰკიდეს ზურგზე, ჩვენც ავიკიდეთ და იმედებით ზურგზემოკიდებულებად დავრჩით. ვერც ჩვენ ვივარგეთ, ვერც ჩვენ აღმოვჩნდით მომავალი, ვერც თავი გადავლახეთ და ვერც ღირებულებები გადავაფასეთ. თავშესაფრად კონკრეტული სივრცეები ვაქციეთ და მხოლოდ ამ სივრცეებით ფსევდოდევიაცია შევძელით. საბოლოოდ კი იმ ადამიანების რიცხვში ჩავეწერებით, ვისი იმედებიც ამ ქვეყანაში დაიფერფლა. ვისთვისაც სიცოცხლემ ფასი დაკარგა, ფილმში კი პირდაპირი მნიშვნელობით ფასი შეიძინა. სიცოცხლის სანაცვლოდ აღებული ფული ყოველდღიურობისგან გაქცევის იმედად იქცა, სოფლიდან ქალაქში წასვლის შესაძლებლობად. ეს არის დაწყვეტილი წრე, მუდმივად ქვეყნიდან თუ სოფლიდან გაქცევის სურვილის მქონე ადამიანებისა, რომლებიც ზღვრის გადალახვას ვერ ახერხებენ, ერთ სივრცეში რჩებიან, იმავე ადგილას, სადაც იყვნენ, იგივე ყოფასა და მოცემულობაში, რომელშიც ახალი დღიდან ისევ ძველ ცხოვრებას დაუბრუნდებიან.

(ოთარის) სიკვდილი, რომელიც დროებით დავივიწყეთ და არაფრად ვაქციეთ, ბოლოს მაინც უნდა გავიხსენოთ, რადგან ფილმში სწორედ სიკვდილია ის ლაკმუსის ქალაქი, რომელიც ყველაფერს ააშკარავებს. გვანახებს ჩვენი ქვეყნის სახეს. ადამიანურ, ახალგაზრდულ, სოციალურ, ურბანულ ტკივილებს. სემანტიკურ კონოტაციებსაც კი უცვლის სიკვდილსა და სიცოცხლეს. თუ სიკვდილი მწუხარებასა და ტკივილთან უნდა ასოცირდებოდეს, ფილმში მას ფარული სიხარული და სარგებელი ახლავს თან, ხოლო სიცოცხლე თავისი შემზარაობით ფასს კარგავს – სიკვდილზე მტკივნეული ხდება. ○





სველი ქვიშა

ირაკლი ტოგონიძე

თანამედროვე ქართული კინოსულ უფრო და უფრო მეტად ინტერესდება ქვიარ თემებით. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესო დრო დგას, რადგან ულტრაკონსერვატული, ძალადობრივი კონტექსტი, რომელიც „ახალი“ სიტყვის თქმას ერთი-ორად ართულებს, კინოს დამატებით პასუხისმგებლობას ანიჭებს – იყოს ბევრად მეტი, ვიდრე უბრალოდ სანახაობა. განსაკუთრებით საინტერესოა, როგორ განვითარდება ქართული სცენა ფილმის და ჩვენ ვიცეკვეთ შემდეგ, რომელმაც ერთი მხრივ, მოახერხა ტურბულენტური გარემოს სათავეისო ექსპლუატაცია (რაც ქვიარ ხილვადობის ზრდაში, ფინანსურ მოგებასა თუ საერთაშორისო წარმატებაში

გამოიხატა), ხოლო მეორე მხრივ, გაზარდა საზოგადოების ანტაგონისტურად განწყობილი ნაწილის აგრესია, რის გამოც მომავალში შესაძლოა ვიხილოთ მათი ადაპტირებული წინააღმდეგობა ქვიარ კინოს მიმართ.

ელენე ნავერიანის ფილმი *სველი ქვიშა* ქართული კინოს ქვიარ ტალღის უახლესი ნიმუშია, რომლის განხილვა აუცილებელია ფართო საერთაშორისო კონტექსტშიც, სადაც რადიკალური სოციალური მოძრაობების დამშვიდების ტენდენცია მძლავრობს. წარსულისაგან განსხვავებით, სადაც ის, რომ ხარ ქვიარი, ნიშნავდა პირდაპირ დაპირისპირებას კონტროლსა თუ დომინაციასთან, დღეს ეს ტერმინი ხშირად ინკლუზიური ბიზნესბრენდების, გეი ენერგეტიკული სასმელებისა და

ელიტურად გამოწყობილი პოლიტაქტივისტების აღმნიშვნელია. ლგბტ პოლიტიკური ისტაბლიშმენტი სულ უფრო და უფრო მეტად ხდება ასიმილაციის, ჯენტრიფიკაციის, კაპიტალისა და სახელმწიფო ძალის მსახური, ხოლო გეი იდენტობა – საბაზრო საქონელი, რომელიც ჰეგემონური დისკურსების ხელში სასარგებლო ინსტრუმენტია რადიკალური წინააღმდეგობების დასასუსტებლად. პოლიტიკა სახელად „ჩვენც ნორმალურები ვართ“ ითხოვს რეალობას, სადაც ქვიარ ადამიანის რეალიზაციის მწვერვალი თეთრკანიანი მონოგამიური ოჯახია, 2.5 შვილით, მანქანით და დიდი სახლით, რაც თავის მხრივ უფრო მეტად აძლიერებს ჰეტეროსექსუალობის, თეთრკანიანების, პატრიარქატისა თუ გენდერის ბინარულობის დომინაციას.

სველი ქვიშა ცდილობს, განზე გადგეს ამ რეალობისგან და ქვიარ ადამიანების პრობლემა ლოკალური ისტორიის მაგალითზე გვაჩვენოს. ორიენტირი აქ გმირებია, რომელთა პოეტური წარმოჩენაც და მაყურებელში ემპათიის გაღვივება ფილმის მთავარი მიზანია. მოქმედება ხდება ზღვისპირა სოფელში, სადაც თანასოფლელებისგან გარიყული მოხუცი ჰომოსექსუალი კაცი, ელიკო, სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ამთავრებს, მასთან გამოსამშვიდობებლად ქალაქიდან ჩამოსული შვილიშვილი კი სოფლის რეალობას აწყდება, სადაც ლამაზი სახლების უკან ტოქსიკური ურთიერთობები იმალება.

მიუხედავად ამბის კონკრეტულობისა, ფილმში მაინც ჩანს დომინანტი იერარქიული სტრუქტურები: პოლიცია და ეკლესია. პოზიცია მკაფიოა: ღრმა სოციალური პრობლემების გადასაჭრელად პოლიციას „აუცილებელი ბოროტების“ ადგილი უკავია და არბიტრის როლს თამაშობს სოციუმსა და ინდივიდს შორის. მხოლოდ ახალგაზრდა პოლიციელის მონოდებებს ითვალისწინებენ „განსხვავებული“ იდენტობების მიმართ მტრულად განწყობილი მეზობლები, ტელევიზორიდან კი მკაფიოდ გვესმის ულტრამემარჯვენე აქტივისტებისა თუ პატრიარქის მონოდებები, რომლებიც უხერხულად ხმამაღლა და საკმარისზე დიდხანს მიგვანიშნებენ ქვეყნის ზოგად კონტექსტზე: *სველი ქვიშისა* და კინოდარბაზს მიღმა არსებული სამყაროს კორელაციაზე. თუმცა ეს მინიშნებები თითის გაშვერას და მაყურებლის მზერის ნაძალადევ მანიპულაციას ჰგავს, რადგანაც ფილმის ესთეტიკა საინფორმაციო გადაცემიდან ამოჭრილი კადრების ხილვისთვის საერთოდ არ გვამზადებს. პირიქით, ფილმი საშუალო ხედის, სტატიკურ კადრებზე და ესთეტიკურ მიზანსცენებზეა აგებული, სადაც ძლიერად ქრის დასავლური გავლენების ნიაღვი. პატარა ფერადი სახლები, სანაპირო, ბარი, სადაც „უცნაური“ ბარმენი

მუშაობს, სამეზობლო, რომლის უმრავლესობას პენსიონერები შეადგენენ, თავისუფლად შეგვიძლია ვიხილოთ ცენტრალური ევროპისა თუ ამერიკის არც ისე ღარიბულ ზღვისპირა სოფლებში. ამის გამო, წესით, მაყურებლისათვის ტიპური ქართველი ქმრის გმირი (რომელიც ცოლს სცემს და ბილწისცევაობს) უფრო ნაცნობი უნდა აღმოჩნდეს, ვიდრე ელიკო, რომელიც საღამოობით აბრეშუმის ხალათში გამოწყობილი ღვინოს წრუპავს. თუმცა ფილმში ეს ორივე თანაბრად გაუცხოებულია: პირველი სახე-ხატი კიტჩურია, ხოლო მეორე – უცხო.

ტრაგედიების გარშემო უამრავი ინტრიგა იჩენს თავს: ბევრი პერსონაჟი თავისი პატარა დრამებით მაყურებელს მუდმივ ინტერესში ამყოფებს, თუმცა მათი ისტორიებისათვის საკმარისი ადგილი ფილმში არ არის და ისინი იმ მთავარ ისტორიას აძლიერებენ, რომელიც თითქოს მათ გარეშეც აუცილებლად გათამაშდებოდა. ქართული კინოსთვის კარგად ნაცნობი ფრაზა „ენა ხომ არ გადაყლაპე?“, დეკორატიული სამსახიობო პერფორმანსი, საპნის ოპერისთვის დამახასიათებელი დიალოგები და იუმორი კინოდარბაზში უხერხულ დისტანციას ქმნის აუდიტორიასა და ფილმს შორის.

ყველაფერზე მაღლა ფილმში გია აგუმავას თამაში და მისი ამნონი დგას, რომლისთვისაც მან ლოკარნოს ფესტივალის ჯილდოც დაიმსახურა. მის სამოყვარულო საშემსრულებლო მანერას ფილმში აუცილებელი მისტიკა შემოაქვს, რომელიც ერთი შეხედვით სწორხაზოვან ისტორიას მოცულობას მატებს. თითქოს ჩვენ ვუყურებთ არა გმირს, არამედ თავად მსახიობს და მის გამოცდილებას კინოში, რითაც ის თავის პირადს, ნამდვილს და სათუთს ამატებს ისტორიას. ბავშვური ბუნებრიობით წარმოთქმული მოკლე და ლიტერატურულად გამართული ფრაზები თუ სხვა პერსონაჟებთან უხერხული მოსასმენია, ამნონის შემთხვევაში უცხო კომფორტს უქმნის მაყურებელს.

მეორე ქვიარ წყვილისთვის ადგილი ფინალში თავისუფლდება, სადაც მან უკეთესი მომავლის მიაპყრის ოცნების განხორციელება უნდა აიღოს თავის თავზე და რეპრესიებთან ბრძოლის ტრაგიკული გამოცდილებები იმ ძველ თაობას გაატანოს, რომლის წარმომადგენლებიც უკვე აღარსად ჩანან *სველი ქვიშის* ეზოში. ისტორიის ახალი ფურცლის გადაშლას მოლიმარი ქალები და ბავშვები გვანიშნებენ, თუმცა რთული სათქმელია, რამდენად დაიჯერებს მათ ღიმილს ქართველი მაყურებელი.

იმედი მაქვს, სევდიანი, კეთილხმოვანი, მშვიდი და თვალისმომჭრელი *სველი ქვიშა* ქართული ქვიარ ფილმების ის წარმომადგენელია, რომელიც საფუძველს უმზადებს ხმაურიან, მახინჯ და დამანგრეველ კინოს. ○



გვიანი შემოდგომა

გოგი გვახარია

გვიანი შემოდგომა იასუძირო ოძუს შემდევრია, იაპონელმა რეჟისორმა ეს ფილმი 1960 წელს გადაიღო. „მინდა, მივალწიო სევდას ცრემლის გარეშე, გამოვხატო სიცოცხლე დროის დეტალების გარეშე“ – წერდა ოძუ ფილმის გადაღების წინ. გვიანი შემოდგომა არის ოძუს „აქ და ახლა“, ფილმი, რომელშიც ადამიანები ნელ-ნელა ემიჯნებიან როგორც ხსოვნას, ისე მომავალზე ფიქრს. ამიტომ ეს სათაური, გვიანი შემოდგომა, რომელიც თითქოს კონკრეტულ დროს აღნიშნავს, მაგრამ მაინც მოკლებულია სიზუსტეს, ისეთივე ორაზროვანია, როგორც ფილმში მოთხრობილი ამბავი, როგორც გენიალური იაპონელის სტილი.

რატომ დაარქვა თავის ფილმს გვიანი შემოდგომა გიორგი ბარაბაძემ? მიუხედავად იმისა, რომ სურათის მოქმედების ძირითადი ნაწილი თბილისის გარეუბანში, ფაქტობრივად, შუა ტყეში მდგარ

სახლში თამაშდება, ფილმში შემოდგომის პეიზაჟები, მთელი თავისი ფერადოვნებით, ან არ ჩნდება, ანდა მათ არანაირი მნიშვნელობა არ აქვთ. ის კი არა, ეს სახლიც ძირითადად ერთი წერტილიდან, ფრონტალურადაა ასახული კადრში და ხანდახან უფრო თეატრალურ სცენას გვაგონებს, რომელზეც სასონარკვეთილი (ზოგჯერ ზედმეტად სასონარკვეთილი) მოძრაობს კინოკამერა და ალბეჭდავს ფილმის პერსონაჟებს – დაცარიელებული ოჯახის წევრებს – მოხუც მამას, რომელსაც დემენცია აქვს (ლეო ანთაძე) და მის ვაჟს, გიას, პროფესიით ფიზიკოსს (თემიკო ჭიჭინაძე), თავის მეგობართან, სანდროსთან ერთად (დათო ბეშიტაიშვილი) „ისტორიული მისია“ რომ უნდა შეასრულოს – ააფეთქოს საქართველოს პრეზიდენტი ედუარდ შევარდნაძე.

ედუარდ შევარდნაძეს, მოგეხსენებათ, სამჯერ მოუწყეს ტერაქტი. პირველად – 1992 წელს რუს-



მა სამხედროებმა სოხუმში. მეორედ – 1995 წლის 29 აგვისტოს საქართველოს იმდროინდელი პარლამენტის (იმელის) შენობის ეზოში, ანუ იმ დღეს, როცა თბილისში ახალი კონსტიტუციის მიღების საზეიმო ცერემონიალი უნდა გამართულიყო. შევარდნაძის მანქანა ააფეთქეს, თუმცა სახელმწიფო მეთაურის გადარჩენა მოხერხდა – ის ალმოდებული მანქანიდან გადმოიყვანეს. ტერაქტის ორგანიზატორებად „მხედრიონის“ ლიდერები, ასევე უშიშროების ყოფილი მინისტრი იგორ გიორგაძე დასახელდნენ.

მესამე ტერაქტი 1998 წლის 9 თებერვალს მოაწყვეს, ე. წ. „სამთავრობო ტრასაზე, რომელსაც საქართველოს პრეზიდენტი რეგულარულად გადიოდა. ტერაქტს შევარდნაძის დაცვის 2 თანამშრომელი შეენირა. ტერორისტები, რომლებმაც, როგორც გაირკვა, სპეციალური წვრთნა ჩეჩნეთში გაიარეს, დააპატიმრეს.

როგორც ვხედავთ, არცერთი ტერაქტი „გვიან შემოდგომაზე“ არ მოწყობილა. თუკი ეს დრო ტერაქტის მომზადების პროცესს ეხება, მაშინ გამოვა, რომ ფილმში ავტორები სწორედ მესამე ტერორისტულ აქტს გულისხმობენ, რომელიც, სხვათა შორის, ე. წ. „ზვიადისტებს“ დაბრალდათ. ექსპრეზიდენტის მომხრეებმა სასამართლოზე განაცხადეს კიდევ, რომ ამაყობენ ჩადენილით.

ვივარაუდებდით, რომ გვიანი შემოდგომა შევარდნაძეზე მოწყობილი მესამე ტერაქტის ისტორიას ასახავს, რომ არა ფილმის ფინალური კადრები... მეორე ტერაქტის ამსახველი მასალა – „იმელთან“ შეგროვილი ხალხი, სახელმწიფო მეთაური მაისურში. სწორედ ამ კადრებმა შეიძლება დაგვაბნოს და გვაფიქრებინოს, რომ სურათის ავტორებს რაღაც შეეშალათ. მით უმეტეს, რომ გვიან

შემოდგომაში საუბარია ახალდაღუპულ პრინცესა დაიანაზე, ანუ 1997 წელზე. ფილმის ფინალურ კადრებში ასახული ტერაქტის შემდეგ პრინცესა დაიანამ კიდევ 2 წელი იცოცხლა.

ასე ირევა „გვიან შემოდგომაში“ დრო და იქმნება ერთგვარი სტილისტური კენჭავრი. ავტორები ღიად ამბობენ, რომ ფილმის მთავარი გმირები არიან „ზვიადისტები“, რომლებიც დროდადრო იგონებენ საქართველოს პირველ პრეზიდენტს, საუბრობენ მასზე, როგორც ძალიან ახლობელ ადამიანზე, მაგრამ თითქმის ყველაფერი დანარჩენი ფილმში მოკლებულია კონკრეტულობას... სათაურში მითითებულია კონკრეტული დრო, მაგრამ – სულ ერთია, დაუდევრობის გამო თუ გააზრებულად – ამბავი, რომელსაც გვიამბობენ სურათის ავტორები, ისტორიულ დროს აბსოლუტურად აცდენილია.

დროის აღბეჭდვა ფაქტებში (როგორც ანდრეი ტარკოვსკი აღნიშნავდა) და ისტორიის ფაქტურის გამობატვა არასდროს ყოფილა ქართული კინოს ძლიერი მხარე. არსებითად თენგიზ აბულაძის *მონანიება*ც კი არ არის კონკრეტული ეპოქის (და სტალინური რეპრესიების) მხილება, ესაა უფრო იგავი ბოროტებაზე და შურისძიებაზე, რომელიც „დროის და ადგილის მიღმა“ ვითარდება. ქართული კინოს ისტორიას ახსოვს ფილმი, რომლის სათაურია *მეცხრამეტე საუკუნის ქართული ქრონიკა* (რეჟისორი ალექსანდრე რეხვიაშვილი). ეს სათაური ირონიაა, რეხვიაშვილის ფილმში (რომელიც ნამდვილად არაა ქრონიკა) მეცხრამეტე საუკუნის გამომხატველი ერთი დეტალიც კი არ ჩანს. ამ ფილმში დრო მკვდარია.

დიახ, ეს უკვე ტრადიციაა. თუმცა დროის და ისტორიული სიმართლის მიმართ თვითნებური, თავნება დამოკიდებულება გვიან შემოდგომაში იმდენად აშკარაა, შეიძლება ითქვას, იმდენად „თავხედურია“, რომ ტრაგიკული ამბავი პატრიოტ-ტერორისტებზე, რომლებიც ისტორიული სამართლიანობის აღდგენას ცდილობენ, ფილმის მეორე ნახევარში უკვე გადაიქცევა ცინიკურ დრამად, „შავ კომედიად“. ქვეყნის არც თუ ისე სასიამოვნო წარსულის ასეთი ინტერპრეტაცია აუცილებლად გააბრაზებს ისტორიული სიმართლის მოყვარულებს. კინოხელოვნებისთვის ამ ხალხის გაბრაზება „მადლი“ შეიძლება გახდეს, თუკი, ცხადია, დაპირისპირებაში „ხელოვნება – ისტორიული სიმართლე“ ხელოვნება დომინანტის როლს აიღებს თავის თავზე.

გარკვეული თვალსაზრისით გვიან შემოდგომაში ამის რესურსი არის: პირველ რიგში, ორი ძალიან კარგი მსახიობი, თემიკო ჭიჭინაძე და დათო ბეშიტაიშვილი, ერთს მეტისმეტად სიტყვაძუნწი გმირი რომ ერგო, მეორეს – მეტისმეტად მოლაყბე. როგორც კი ფილმის დრამატურგია ადგილის ტკეპნას ინყებს და გაუგებარი პაუზები ჩნდება, მსახიობები მყისიერად გააქტიურდებიან ხოლმე და თავიანთ თავზე იღებენ დარტყმას. მათ პერფორმანსებს ცოტა აბრკოლებს ლეო ანთაძის

პერსონაჟი, დემენციანი მამის სახის ზომიერზე მეტი უტყობობით, თუმცა ასეთი შესრულების მანერა ჩანაფიქრში უნდა ჯდებოდეს – მოხუცი თავიდან სიბრალულს უნდა ინვევდეს მაყურებელში, ბოლოს კი სწორედაც რომ მოსაბეზრებელი უნდა გახდეს – არა მარტო პერსონაჟებისთვის, არამედ პუბლიკისთვისაც. მაყურებელი უნდა დაღალოს! მაყურებელმა თავად უნდა იგრძნოს, რომ ლეო ანთაძის გმირის შვილი არა მარტო ისტორიის ხაფანგშია მომწყვდეული, მას არაერთი მძიმე ტვირთის ტარება უწევს.

კარგად მუშაობენ კამერის წინ სხვა მსახიობებიც, ნიკო ქარცივაძე-ჯაფარიძე გამომძიებლის როლში („გულში ზვიადის ერთგული ვარ, მაგრამ ახლა ამ გოთვერნებთან ვარო“ – ეუბნება ის ტერორისტებს) და, განსაკუთრებით, ეკა დემეტრაძე. მისი გრძელი მონოლოგი პრინცესა დაიანაზე ერთგვარი გარდამტეხი სცენაა ფილმში, როგორც დრამატურგიულად (ამ ეპიზოდის შემდეგ იძაბება მოქმედება), ისე „შავი კომედიის“ ჟანრის გამოსაკვეთად. გვიან *შემოდგომაში* მსხვერპლი ქალი დასჭირდათ ავტორებს მოქმედების დასაჩქარებლად და სასპენსის გასაძლიერებლად (პრინცესა დაიანას სახე შემთხვევით არ ჩნდება). ეკა დემეტრაძის თამაშის სტილი კი – ჟესტის, მიმიკის, ინტონაციის, მოძრაობის გაძლიერება და თეატრალური პირობითობის მოულოდნელი შემოსვლა ფილმში – ამ ეპიზოდებიდან ქმნის დისტანციას მაყურებელსა და ეკრანს შორის, აუცილებელს იმისათვის, რომ მაყურებელმა ამბავი გაიაზროს. აქვე იმასაც დავამატებ, რომ ისტორიულ-პოლიტიკური დეტექტივიდან „შავ კომედიაზე“ გადასვლა მკვეთრი არაა, მაყურებელი ნელ-ნელა მზადდება ამ ცვლილებისათვის. „შევარდნაძე უნდა ავაფეთქოთ!“ – რადენჯერმე უპასუხებს გია დემენციანი მამის კითხვას „რას აკეთებ?“ ამას ისე ეუბნება, ისეთივე ინტონაციით, როგორც ყველაფერს სხვას, როცა მომაბეზრებელი მოხუცის თავიდან მოშორება უნდა.

მაყურებელი „მზადდება“, ფილმის მეორე ნაწილში რიტმი სწორდება, ერთი სცენა ლოგიკურად გადადის მეორეში, ყველა მსახიობი (ლეო ანთაძის გარდა) ცდილობს, რაღაც საიდუმლოს მსგავსი დატოვოს თავის პერსონაჟში, ბოლომდე არ „დალეჭოს“. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით უნდა გამოვყო თემიკო ჭიჭინაძე. ცხადია, კარგი დრამატურგიაც ხელს უწყობს მას, ითამაშოს მაყურებლის ცნობისმოყვარეობაზე და სულ ბოლომდე არ გახსნას გმირი – ვინ არის გია? ფანატიკოსი, რომელიც აკვიატებამ ტერორისტი გახადა (პრინციპით „ტერორს ტერორით უნდა ვუპასუხოთ“), თუ უბრალოდ სასოწარკვეთილი, სიცოცხლეზე ხელჩაქნეული ყოფილი ინჟინერი, რომელიც 1990-იან წლების საქართველოში „ატმორების“ დამზადებით ირჩენს თავს?

„ატმორი“ რა არისო, იკითხავს მაყურებელი, რომელიც 90-იან წლებს არ მოსწონია. არსებითად ამ მაყურებლისთვის არც ის უნდა იყოს მნიშ-

ვნელოვანი, რომელ ტერორისტულ აქტს ეძღვნება გვიანი *შემოდგომა*. აღარაფერს ვამბობ არაქართველ მაყურებელზე, რომელსაც საერთოდ არ აქვს წარმოდგენა, რა ხდებოდა საქართველოში გასული საუკუნის 90-იან წლებში, ვის ეძახიან ქართველები „ზვიადისტებს“ და რატომ ინგრეოდა ქვეყანაში ოჯახები პოლიტიკის გამო. ამ მაყურებლისთვის გვიანი *შემოდგომა* არის ფილმი ტერორისტებზე, რომლებიც ტერორისტებად იდეალების მსხვერველად, ისტორიულმა უსამართლობამ აქცია. ეს არის და ეს. იასუძირო ოძუს შედეგის სახელი კი აქვს ქართულ გვიანი *შემოდგომას*, მაგრამ სწორედაც რომ კონკრეტულისგან მეტისმეტი გამიჯვნა და განზოგადების სისუსტე არ აძლევს ავტორებს საშუალებას, გამოვიდნენ სატელევიზო კინოს საზღვრიდან, ჩვენ თვალწინ გადავიდნენ კონკრეტულიდან ზოგადზე, გვაჩვენონ(!) რეალობა, რომელშიც მოუხდათ ცხოვრება სურათის გმირებს. „ატმორი“ კარგი დეტალია, მაგრამ არაა საკმარისი იმისათვის, რომ მხატვრულმა რეალობამ ისტორიული რეალობა განდევნოს ეკრანიდან და ფილმი ყველა თაობისთვის საინტერესო გახდეს.

მიუხედავად ამისა, გვიანი *შემოდგომა* მაინც მნიშვნელოვანი ფილმია ქართული კინოს ისტორიისთვის. ბოლოსდაბოლოს, იმავე ახალგაზრდა თაობისთვის შეიძლება იმპულსი გახდეს ჩვენი ქვეყნის უახლესი წარსულის დეტალების გასაგებად, იმის გასაგებად, თუ როგორ ცხოვრობდნენ მათი მამები, დედები, ბაბუები და ბებიები ეროვნული მოძრაობის დამარცხების და ქვეყანაში შევარდნაძის დაბრუნების შემდეგ. არა მარტო ეკონომიკურად უჭირდათ (წყლის უხარისხო გამათბობლებს აყენებდნენ), არამედ უჭირდათ კატასტროფული უსიყვარულობის გამო, რაც, თავის მხრივ, ფანატიზმმა და რადიკალიზმმა გააძლიერა.

გვიან *შემოდგომაში* ადამიანები ეწირებიან იდეებს, სხვათა შორის, საქართველოს დამოუკიდებლობის იდეასაც. ფილმი კი გვაფიქრებს ამაზე: ჰქონდა თუ არა აზრი მსხვერპლშენიშვას? ალდგა თუ არა ისტორიული სამართლიანობა? შეთანხმდა თუ არა ქართული საზოგადოება იმაზე, რაც მოხდა ქვეყანაში 90-იანი წლების დასაწყისში და შემდეგაც, როცა საქართველოს საბჭოთა კავშირის ყოფილი საგარეო საქმეთა მინისტრი მართავდა?... დიახ, აქ კითხვებია მთავარი და არა ისტორიული სიმართლე, რომლის სიზუსტეზე უარის თქმა, მართალი გითხრათ, ყველაზე მეტად მომწონს გიორგი ბარაბაძის ფილმში. უბრალოდ, ისტორიული სიმართლის იგნორირება სრულიად გამართლებული იქნებოდა, თუკი დრო კი არ მოკვდებოდა გვიან *შემოდგომაში*, არამედ „გალრმავდებოდა“ და განზოგადდებოდა. ამ შემთხვევაში ახალგაზრდები აღარ იკითხავდნენ, რას ნიშნავს „ატმორი“. ამ შემთხვევაში ახალგაზრდები გვიან *შემოდგომაში* დღევანდლობასაც დაინახავდნენ და საკუთარ თავსაც იცნობდნენ. ○

წყალს არ აქვს საზღვრები

ნენო ქავთარაძე

მარადია ცაავას წყალს არ აქვს საზღვრები საავტორო დოკუმენტალისტიკის სტილში შექმნილი სადებიუტო ნამუშევარია. ქართულ-აფხაზური ურთიერთობები ან, როგორც მათ ხშირად უწოდებენ ხოლმე ადგილობრივი თუ საერთაშორისო ორგანიზაციები, „გაყინული კონფლიქტი“ ფილმის ერთგვარი ლაიტმოტივია, თუმცა ასე ცალსახად ვერ ვიტყვით, რომ ახალგაზრდა ავტორს მხოლოდ ამ ურთიერთობების და მათი შედეგების კვლევა, შეფასება, ხელახალი პერსპექტივით წარმოჩენა ან გადაფასება სურდა. ავტორისთვის აქ ამოსავალი წერტილი ის გეოგრაფიული თუ მენტალური საზღვრებია, რომელსაც ჩვენ ზოგჯერ თავად ვუწნებთ საკუთარ თავს, ზოგჯერ კი მათ გარემომცველი ობიექტური რეალობა ქმნის.

1990-იან წლებში დასავლეთი საქართველოსკენ მიმავალ საავტომობილო მაგისტრალზე ალბათ ყველას შეგინიშნავთ ლურჯ ფონზე თეთრად დატანილი „აფხაზეთი, სოხუმი“. ეს უწყინარი ტრაფარეტი მგზავრს ატყობინებდა, რამდენი კილომეტრი იყო დარჩენილი აფხაზეთამდე. სინამდვილეში კი ინტერტექსტუალურ იერსახეს იღებდა ქვეტექსტი: „აფხაზეთი ჩვენი ტკივილია – გვახსოვდეს აფხაზეთი“ და კიდევ იმას ამბობდა, რომ რუსეთის მიერ ოკუპირებულ ტერიტორიას ჩვენი ქვეყანა კვლავ თავის ნაწილად თვლიდა. თუმცა ჯერ კიდევ სკოლის მოსწავლემ ვიცოდი, რომ გეოგრაფიის სახელმძღვანელოში წარმოდგენილ საქართველოს რუკაზე შავი ზღვის სანაპიროზე დატანილი ქალაქები სოხუმი, გაგრა და ბიჭვინთა „ჩვენი“ აღარ იყო, მაგრამ რუკაზე ჩვენს საზღვრებში ჯეროდა რჩებოდა.

ჩემმა თაობამ და შედარებით უმცროსებმაც დოკუმენტური ქრონიკიდან, პირადი ისტორიებიდან, დოკუმენტური ფილმებიდან, სატელევიზიო გადაცემებიდან და ახლა უკვე სოციალურ ქსელში გაცოცხლებული სოხუმის სანაპიროს წარმტაცი ფოტოებიდან თუ ვიცით აფხაზეთი. ჩვენ კიდევ ის ვიცით, რომ სოხუმი 1993 წლის 27 სექტემბერს დაეცა და რომ საქართველოს ერთ დროს ყველაზე მიმზიდველი მხარე ახლა რუსეთის მიერაა ოკუპირებული (თუმცა ამ უკანასკნელზე ყველა ვერ/არ თანხმდება).

ფილმის რეჟისორი მარადია ცაავა მთავარ „გმირად“ ენგურჰესის კაშხალს ირჩევს. უნიკალური არქიტექტურის, ზღვის დონიდან 512 მეტრზე აღმართული ფუნქციური ნაგებობა 1993 წელს საოკუპაციო ხაზმა შუაზე გახლიჩა. ჰიდროელექტროსადგურის ერთი ნაწილი ამჟამად აფხაზეთშია, მეორე კი საქართველოში. სწორედ ენგურჰესის მიერ გამოშვებული ელექტროენერგიით მარაგდება აფხაზეთი და ჩვენი ქვეყნის გარკვეული ნაწილი. შეიძლება ითქვას, რომ ამ თვალსაზრისით ის საქართველოს უკანასკნელი კავშირია აფხაზეთთან, სხვა ადამიანური კავშირების მოძებნას კი რეჟისორი თავად ცდილობს გმირების მიერ მოყოლილი ემოციური ისტორიებით, რომლებიც წარსულის რეკონსტრუირების ეკრანული ალტერნატივა ხდება, და აფხაზეთში მოხვედრის ორი უშედეგო მცდელობით.

მარადია ცაავას, როგორც რეჟისორის მთავარი დამსახურება ისაა, რომ მან თითქოს უკვე მრავალჯერ განხილული და გაცვეთილი თემა სულ სხვა პერსპექტივით დაგვანახა. ქართულ-აფხაზური ურთიერთობის წარმოჩენას ახალგაზრდა ავტორი ენგურჰესის კაშხლის, როგორც

მთავარი ვიზუალური იერსახის, საშუალებით შეცადა, სადაც ელექტროენერგიის გამომშავებელი უზარმაზარი ქვის კონსტრუქცია კი არ აწებს ახალ საზღვრებს, პირიქით, 90-იან წლებში დაწყებულმა კონფლიქტმა ის ორად გაყო და სიმბოლურად თუ გავიაზრებთ ამ პოლიტიკურ აქტს – შუაზე გაიყო საზიარო მიწაც და წყალიც.

დღეს, როცა ჰესების აშენება-არაშენება განსაკუთრებულ კონტექსტს იძენს, 1978 წელს აგებული კონსტრუქციის ისტორია და გენეზისი ამჟამინდელი პერსპექტივიდან კიდევ სხვა მნიშვნელობის მატარებელი ხდება და „წყალს არ აქვს საზღვრები“ ბევრ სხვა ალტერნატიულ პრობლემასა თუ საკითხზეც დააფიქრებს მაყურებელს, ვიდრე მხოლოდ დაწესებული საზღვრები ან ქართულ-აფხაზური ურთიერთობები. პირველ რიგში, ბუნებისა და ადამიანის თანაარსებობის საკითხზე.

ფილმის ნარატორის მონათხრობიდან ვიგებთ, რომ ენგურჰესის მშენებლობის მიზეზით რამდენიმე მეგრული სოფელი დაიტბორა. რეჟისორის ადგილობრივი მასპინძელი მაქსიმალური სიზუსტით ცდილობს მშენებლობისთვის შენირული წარმტაცი მეგრული სოფლების პასტორალური იდილიის აღწერას, ამ დროს კადრში მაყურებელი წყლის ლურჯ ავზს, მთებსა და კლდეებს ხედავს. ფილმში თითქმის ყოველთვის ვერბალურ ნაწილს (დიალოგებს, მონოლოგს, პერსონაჟების თხრობას) სამეგრელოს ლანდშაფტის, ჰესის, კაშხლის, წყლის, მთების სტატიკური კადრები ფარავს. საწყის ეტაპზე ეს რეჟისორის ჩანაფიქრია და მხატვრული სახის შექმნას ემსახურება, მაგრამ ფილმის მეორე ნაწილიდან მსგავსი მეთოდის სისტემატური გამოყენება მექანიკურ, შაბლონურ ხასიათს იძენს. საწყისი და ფინალური კადრებიც სწორედ ენგურჰესის ბუნებასთან ჰარმონიაში მყოფი იერსახეა, რომელიც ამავედროულად საბჭოთა საქართველოს ძველი დიდების ურყევ არტეფაქტად რჩება და ყურების პროცესში აწმყოზე ფიქრის პარალელურად წარსულზე სხვა პერსპექტივით ფიქრისკენ გიბიძგებს.

ბოლო რამდენიმე წელია, ქართული დოკუმენტური კინო როგორც თემატური, რეალობაზე რეფლექსიის, ისე გამომსახველობითი თვალსაზრისით, მნიშვნელოვან ნაბიჯებს დგამს. ჩემთვის კიდევ უფრო მისასალმებელია ის ფაქტი, რომ ძალიან ბევრი ამ კინოს ავტორებს შორის ქალია! ცხადია, გარკვეული სახის ტენდენციებიც გამოიკვეთა ახალ ქართულ კინოდოკუმენტალისტიკაში, ერთ-ერთია პერიფერიული რეალობით დაინტერესება. მარადია ცაავას სადებიუტო ნამუშევარი ამ მხრივ ბენვის ხიდზე გადის: იყოს ფილმი პერიფერიული რეალობის „უწყინარი ობსერვაცია“ თუ გარემოსა და პერსონაჟების ყოფაში რეჟისორის დიდი დოზით ინტერვენცია? მნიშვნელოვანია, რომ ახალგაზრდა ავტორი სადებიუტო ნამუშევარს ოთხი წლის განმავლო-

ბაში იღებდა და თავადვე გახდა ფილმის ერთ-ერთი პროტაგონისტი, რაც ამბის მოყოლისა და მოვლენებზე რეფლექსიის მისეულ ხერხად იქცა. მიუხედავად ფილმის გადასაღებ პროცესში ავტორის ასეთი დოზით ჩართვისა, მისი პოზიცია ქართულ-აფხაზური ურთიერთობების კონტექსტში მკაფიოდ არ იკვეთება.

ფილმში ვიზუალური თხრობის ნაცვლად უჩვეულოდ ბევრ ვერბალურ ნარატივს ვხვდებით, რაც მთელ რიგ მომენტებში უხეშად ერევა კამერისა და გარემოს, ფონის ან, თუ გნებავთ, ობიექტური სინამდვილისა და მაყურებლის ურთიერთობაში. რიგ შემთხვევებში სიჩუმე, რომელიც ენგურჰესის ფონზე პერიოდულად ჩნდება ეკრანზე, ბევრად უფრო მეტყველი და შთამბეჭდავია, ის ფიქრისკენ, თვითჩაღრმავებისკენ, კადრის „შესწავლისა“ და გარემოს დათვალიერებისკენ გიბიძგებს.

ცხადია, მარადია ცაავას სადებიუტო ნამუშევარი დასაფასებელია, პირველ რიგში, თემის არჩევის, მისი შესწავლის თუ ოკუპირებულ აფხაზეთში ფიზიკურად მოხვედრის გამბედაობის თვალსაზრისით. რასაც, სამწუხაროდ, ვერ ვიტყ-





ვით ფილმის ვიზუალურ გადანწყვეტაზე. მიუხედავად იმისა, რომ ხმოვანი რიგი მეტ-ნაკლებად გამართულია, ფერების დამუშავებაც რეალურ გარემოს მორგებული და ორგანული, ყველაზე სუსტად ფილმში სწორედ ოპერატორის ნამუშევარია წარმოდგენილი.

კამერა ზოგად ატმოსფეროს თუ ვერბალურ ნარატივს (დრამატულ ისტორიებს, პირად ტრაგედიებს) არ აძლიერებს, უფრო – პირიქით. პერსონაჟების მიერ (კადრში ან მის მიღმა) მოყოლილი ამბები რომ არა, ოპერატორი ობიექტურად კინემატოგრაფიული გარემოსა და ბუნებრივად შექმნილი ატმოსფეროს „იმედად“ დარჩებოდა. ის თითქოს არ იკვლევს გარემომცველ სინამდვილეს, არ ეძებს ახალს და რაღაც მომენტში მისი კამერა გარკვეული თვალსაზრისით გარემოს მიმართ გულგრილიც კი ხდება. კამერის სუსტ გამომსახველობითობას რეჟისორის მიერ ფილმის მხსნელად მოვლენილი მონტაჟური ჭრები, ახალი ისტორია ან/და ლოკაციების ხშირი ცვლა აბალანსებს.

ფილმის ფინალი სახელწოდების ვიზუალური ეკვივალენტია. ამ ეპიზოდში ყველაზე მეტად

ჩანს ავტორის პოზიცია: წყალს არ აქვს საზღვრები! ეს „ოპტიმისტური“ პათოსი რეალურად არაფერს ცვლის ქართულ-აფხაზურ ნარატივში, ენგურჰესის მუშაობის პროცესში, რიგითი ადამიანების ყოველდღიურობაში – ყველაფერი ჩვეულ კალაპოტში და დადგენილ საზღვრებში რჩება. ჰესის სარეაბილიტაციო სამუშაოები უფრო მეტი ელექტროენერგიის წინაპირობაა, რომელიც ისევ ორად გაიყოფა და ქართული მხარე რუსეთის მიერ ოკუპირებულ აფხაზეთს ისევ კეთილმეზობლურად გაუნვდის დახმარების ხელს – მიაწვდის წყალს.

წყალი, როგორც უსაზღვრობის, თავისუფლების, განწმენდისა და მრავალი სხვა მნიშვნელობის ეკრანული მეტაფორა კინოს ისტორიის მანძილზე მხატვრულ თუ დოკუმენტურ სურათებში არაერთხელ ყოფილა ინტერპრეტირებული. მარადია ცაავას „წყალს არ აქვს საზღვრები“ საბოლოოდ გვარწმუნებს, რომ თანამედროვე სამყაროში ყველაფერს აქვს საზღვრები: სახელმწიფოს, ადამიანებს, მენტალობას, ბუნებას, მიწას და წყალს – ეს მოცემულობაა, რომელსაც ჩვენ არ/ვერ შევცვლით. ○



მოთპირნიერება

ნინია კაკაბაძე

ჩემი სახლის ეზოში, რომელშიც გავიზარდე, უზარმაზარი აკაციის ხე იდგა, ის ჩემი ბიოგრაფიის, ისტორიის ნაწილია და ყველა მოგონებაში ფიგურირებს. ამ ხესა და ჩემი სახლის შუშაბანდს შორის სარეცხის თოკი იყო გაბმული, რომელსაც მუდმივად ვატრიალებდით. რალაც ემოციური კავშირი ჩემი ეზოს აკაციასთან ამ სარეცხის თოკით სულ ტრიალებდა.

2018-2019 წლებში საქართველოს ყოფილმა პრემიერმინისტრმა ქვეყნის სხვადასხვა პუნქტიდან 200-მდე ასწლოვანი ხე

ამოთხრა ფესვებიანად და თავის კერძო დენდროლოგიურ პარკში გადარგო. ამ პროცესის ნაწილი დოკუმენტალისტმა სალომე ჯაშმა ფილმ *მოთვინიერებაში* აღბეჭდა. ჩემს ეზოში მდგარი უზარმაზარი და ულამაზესი აკაცია და მისი როლი ჩემს ბიოგრაფიაში მას შემდეგ გამახსენდა, რაც სალომე ჯაშის ფილმი ვნახე.

ხშირად ჩვენში დოკუმენტურ კინოს სატელევიზიო რეპორტაჟთან აიგივებენ და ფიქრობენ, რომ მისი ფუნქცია მხოლოდ სინამდვილის გადმოცემაა. ცხადია, სინამდვილე

გადმოცემულია, მაგრამ ის კამერის მეორე მხარეს მდგომი რეჟისორის და ოპერატორის პრიზმიდან მოჩანს. ვიდრე სალომე ჯაშის ფილმს ვნახავდი, ტყეში თუ ზღვაზე მოცურავე ხეები ჩემთვის ერთადერთ ემოციას აღძრავდა, ბრაზს იმის თაობაზე, რომ ერთი კაცის ახირების გამო ნადგურდება ბუნება, ერთი ხის გადაადგილებას ეწირება 100-მდე ხე, ითხრება მინა და ყოველი ხის მარშრუტი ნაომარ ველს ჰგავს. ცხადია, ეს ნუხილი არ არის უსაფუძვლო და ეს იყო უმთავრესი პრობლემა, რომელიც ბიძინა ივანიშვილმა შეუქმნა გარემოს, მაგრამ მის მიღმა თუ სიღრმეში კიდევ უამრავი პრობლემაა, რომელიც ქართველი დოკუმენტალისტის კამერიდან მოჩანს.

მოთვინიერების ყურებისას წარმოუდგენელია, არ გაგახსენდეთ ვერნერ ჰერცოგის ფიცკარალდო, სადაც არა ზღვაში მცურავ ხეს, არამედ მთებზე მცურავ გემს ვხედავთ. ამ სიურრეალისტური ხრიკით ჰერცოგი იდეით შეპყრობილი, ფანატიკოსი კაცის ახირებას და მის ბუნებას გვაჩვენებს. ფიცკარალდოს მშობლიურ ქალაქში ოპერის აშენება სურს და ამ იდეის განსახორციელებლად რომ ფინანსები იშოვოს, ამაზონის ტყეში „გემით მიემგზავრება“ კაუჩუკის ხის პლანტაციების მოსაძიებლად. აი, ხეების შემგროვებელ ბიძინა ივანიშვილს კი უკვე წინსწრებით აქვს ნაშოვნი ფული და ამ ფულს ახირებებში ხარჯავს. შეიძლება ვივარაუდოთ და პრიმიტიული ფსიქოანალიზის საფუძველზე ვთქვათ, რომ ივანიშვილის ახირების მთავარი მოტივი სწორედ ამ ასწლოვანი ხეების ფესვებია. ყველა მდიდარს და ძალაუფლების მოყვარულს ხომ მთავარ აკვიატებად უკვდავება აქვს – მასაც სურს, ამ ასწლოვანი ხეებივით დარჩეს მარადიულად. ქვეყნის ყველაზე მდიდარი მოქალაქის ძლევა მოსილება ყველაზე მკვეთრად სწორედ მაშინ ჩანს, როდესაც ეკონომიკურად გაპარტახებული, სოციალურად დაუცველი, მშვიერი, გაჭირვებული ხალხის სოფლებში გრანდიოზული ხეები დასრიალებს – ეს კონტრასტი ქმნის ყველაზე დიდ შთაბეჭდილებას. ფილმის დინამიკაც სწორედ ისეთია, როგორიც ამ ხეების ტლანქი მოძრაობა ხმელეთზე თუ ზღვაში.

რთულია გამოკვეთო, რომელია ჯაშის ფილმის მთავარი პერსონაჟი, ყოვლისშემძლე მილიარდერი თუ ხეები, რომელნიც ფრთხილად დასრიალებენ. ერთი ცხადია, რომ ფილმის ოპერატორებმა გოგა დევდარიანმა და სალომე ჯაშმა ამ ხეებს ნამდვილად აჩუქა უკვდავება და ვინც ნახავს, ვერასდროს დაივიწყებს ამ უნიკალურ კადრებს. კადრებს, რომლებიც ერთდროულად ლამაზიც არის და საოცრად სევდიანიც.

ერთ-ერთ ფინალურ ეპიზოდში სოფლის

მცხოვრებლები ხეს უკანასკნელ გზაზე აცილებენ, ამ სიტყვების ზუსტი მნიშვნელობით – ის სამუდამოდ ტოვებს თავის ადგილსამყოფელს. სოფლის მოსახლეობა ჩუმად, ზოგი ცრემლებით და ზოგიც ღიმილით, ნელი ნაბიჯით მიჰყვება ასწლოვან მეზობელს. ეს ეპიზოდი შეიძლება მწუხარების გამოხატვის საუკეთესო კადრებში მოხვდეს, იმდენად შთამბეჭდავია.

თუმცა არა მხოლოდ მწუხარება სდევს თან ფილმს. სიხარულიც არის და სწორედ ამიტომ არ არის ფილმი სწორხაზოვანი. „უცებ გეჩიოთა ციდან ფული“ – ამბობს ერთ-ერთი გმირი. ეს უცებ, ციდან „გაჩითული“ ფული ამ ადამიანების ნაწილისათვის მათი ცხოვრების გაუმჯობესების საშუალებაა. ცხადია, ხეები იმ ფასად არ შეიძინა ივანიშვილმა, რომ სოფლის მოსახლეობის კეთილდღეობა სამუდამოდ გაუმჯობესებულიყო, ის მხოლოდ რამდენიმე კონკრეტულ პრობლემას მოაგვარებს დროებით, მან მუდმივი დროებითი იყიდა.

მიუხედავად ამისა, რეჟისორი თითქოს განზრახ არ აკეთებს აქცენტს ქვეყნის პოლიტიკურ კონტექსტსა და ქვეყნის ძლევა მოსილ მბრძანებელზე, რომელიც ჩვენი ქვეყნის არაფორმალური მმართველია. რეჟისორი ამით ცდილობს, ფილმს რეპორტაჟულობა გამოაცალოს და რეალობა კონკრეტული კონტექსტის გარეშე გვაჩვენოს.

მმართველი, რომელიც გაგახსენებთ მოქალაქე კეინსაც და ჯონ დუ პონტს *მელიებზე მონადირიდან*, გმირებს, რომელნიც საკუთარ ძალაუფლებას ხშირად შეუძლების შესაძლებლად გარდაქმნაში ხედავენ. მათ ყველაფერი კერძო საკუთრება ჰგონიათ, მათ შორის, ადამიანებიც. ეს პერსონაჟი უნივერსალურია, ის ყველგან შეიძლება იყოს და ყველგან შეიძლება ჩათვალოს, რომ არაფერია შეუძლებელი, რადგან ბევრი, ძალიან ბევრი ფული აქვს. ეს ფილმი არ არის იდეალისტის, ოპერის ფანატიკოს ფიცკარალდოს შესახებ, ეს ფილმი არის მანიით შეპყრობილი კაცის შესახებ, რომელიც ამ საუკუნოვანი ხეების მსგავსად ადამიანებსაც დააჯლიგინებს ქვეყნის პოლიტიკურ ველზე, მისთვის შეუძლებელი არაფერია.

ფილმის ფინალში ერთწლიანი პროცესი სრულდება, 200-მდე საუკუნოვანი ხე ივანიშვილის კუთვნილ ფეშენებელურ დენდროლოგიურ ბაღში დგას ჯგუფად. წყლის სარწყავი სისტემა მუშაობს, ელექტრომანქანები დასისინებენ, ბალახის მკრეჭავებიც ჯგუფად დადიან. დეკორაციასავით ლამაზი ბაღია, სადაც მბრძანებელი გაისეირნებს და კმაყოფილებას იგრძნობს, რადგან შეუძლებელი შეძლო, ფესვები გაიმყარა და რამდენიმე ასეული ადამიანის ბიოგრაფია, ბავშვობა, ისტორია იყიდა და თავის კერძო საკუთრებად აქცია. ○



მზიური

სალომე კიკაღიშვილი

მზიური ქეთი მაჭავარიანის პირველი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმია. ისევე, როგორც მის წინა ნამუშევრებში (*მარიამი*, *მარილივით თეთრი*), ამ ფილმშიც მთავარი გმირი ქალია – მზიური – 60 წლის მზია გოგიჩაიშვილი. საზოგადოებრივი აზრის კვლევის ჩასატარებლად სპეციალური კითხვებით შედგენილი პლანშეტით დადის კარდაკარ და მოქალაქეებს საზოგადოებისთვის მნიშვნელოვან, სენსიტიურ თემებზე უსვამს კითხვებს – „რას ფიქრობთ რელიგიურ უმცირე-

სობებზე?“, „მარიხუანას ლეგალიზაციაზე?“, „მალაროელების დღევანდელ მდგომარეობაზე?“, „საქართველოში სიტყვის თავისუფლებაზე?“, „რამდენად კმაყოფილი ხართ ქვეყნის ეკონომიკური მდგომარეობით?“, „როგორი საქონლის ხორცი გირჩევნიათ – სასაკლაოზე დაკლული თუ გლეხის ოჯახში გაზრდილი?“, „ამაყობთ, რომ ქართველი ხართ?“ – და მორიდებული სახით აგრძელებს – „სავარაუდო პასუხებია: „ძალიან“, „საკმაოდ“, „არ ვამაყობ“.

იუმორი თუ თვითირონია ქარბად იგრძნობა ქეთი მაჭავარიანის ფილმში. ეს ხან ერთ-

მანეთისგან სრულიად განსხვავებული რესპონდენტების გაცნობისას, ხან კი იმ გარემოს თვალყურებისას ჩანს, მზიურისთან ერთად რომ სტუმრობ. ხოლო ზოგჯერ იმ მოულოდნელ პასუხებში იმალება, რომელთაც ჩვენი მოქალაქეებისგან ვისმენთ. საერთოდ, თავისუფლად შეიძლება იტყვიან „ერთი ინტერვიუერის კვალდაკვალ“ საკმაოდ მოსაწყენი სანახაობა ყოფილიყო, რომლის მთავარი გმირი სენტიმენტებით აავსებდა მაყურებელს და რესპონდენტთა სოციალური პრობლემები კიდევ უფრო დაამძიმებდა სურათს. მაგრამ საინტერესოა, რომ *მზიურის* ყურებისას არათუ იწყენ, პირიქით, თამაშშიც კი ერთვები და ყოველ ახალ ოჯახში გამოკითხვაზე შესული, რესპონდენტთა პასუხების გამოცნობას ცდილობ. ინტენსიურად იწყებ გარემოს, ჩვევების, მანერებისა თუ სოციალური ფონის შესწავლას, ახლოდან დაკვირვებას. ხვდები, რომ ეს პორტრეტები რაღაც ერთი დიდის ნაწილია, რომლის გარეშეც მთლიანი სურათი ვერ აეწყობა და კომპოზიცია დაუსრულებელი დარჩება.

მზიურის ერთ-ერთი რესპონდენტი ფატია. სამზარეულოში დგას, სტაფილოს თლის და თასზე წითელი ბულგარულები უწყვია. იქვე გვერდზე, მაცივართან, პლანშეტში თავჩარგული მზიური ზის. „გინდათ, რომ თქვენმა ვაჟმა საყურე გაიკეთოს?“, – ეკითხება მკვლევარი და სავარაუდო პასუხების ჩამოთვლას იწყებს. საყურეზე დასმული კითხვა ევროკავშირში შესვლის აუცილებლობასა და ლგბტქ+ თემის განხილვაში გადადის. ატყობ, რომ სახეზე ღიმილი გეპარება, განცდა გიჩნდება, თითქოს მთელი ეს სცენა – როცა ერთ პატარა სამზარეულოში „შეყრილ“ ქვეყნის საჭირობოტო თემებს სტაფილოს თლის ფონზე სერიოზული სახეებით განიხილავენ – შავი იუმორია, ცოტა აბსურდული იუმორი: „არა, ახლა თუ [ევროკავშირში შესასვლელად] საქართველოს მოუწევს იმ მსხვერპლის გაღება“, აგრძელებს ფატია, „კი, ტერიტორიასაც ვგულისხმობ და ზოგადად, დამოკიდებულებასაც ამ „ელჯიბიტი პარადების“ მიმართ... არ ვიცი, მაშინ, არ ვიცი [ღირს თუ არა]...“.

მართალია, ფილმის პირველივე კადრში, როცა ეკრანზე დიდი, უსახური კორპუსი და მის წინ პლანშეტმომარჯვებული მზიური ჩნდება, ხვდები, მთელი ფილმი მის ზურგს უკან, ლანდივით ამოფარებული ივლი და დრამატურგიული მოულოდნელობები აქ არ შეგხვდება. თუმცა სიუჟეტური მოულოდნელობის არარსებობა საერთოდ არ განუხებს მაჭავარიანის ფილმში, პირიქით, ის არც გჭირდება, რადგან აქცენტი ამბის დრამატურგიულ ინტენსივობაზე კი არა, დაკვირვებაზეა. აუჩქარებელი თხრობა დინამიკურად მიდის, რასაც ბუნებრიობა და სიმშვიდის განცდა მოაქვს.

ფრაგმენტულად წარმოქმნილი ფრაზეზებიდან მზიურის შესახებ ბუნდოვანი სურათი იკვრება: მანგლისიდანაა, ბავშვობა რაჭაში გაატარა, სკოლაში მასწავლებლად მუშაობდა... მარტო ცხოვრობს, მგონი, ისეთივე კორპუსში, როგორშიც მისი რესპონდენტები – მაღალსა და უსახურში. სახლში ძირითადად იმ ერთ ოთახში ვხედავთ, რომლის ინტერიერიც სიცარიელის შეგრძნებას ბადებს – მრგვალი მაგიდა, სამზარეულოს კარადები და სანოლად გადაკეთებული ტახტი. თუ მთელი ფილმი ახალ-ახალი, კოლორიტული რესპონდენტების გაცნობით გვართობს, მზიურის სახლში კამერა თითქოს ნელდება, ჩერდება და დინჯად იწყებს მასზე დაკვირვებას. აქ არც კითხვები და არც პასუხები, არც იმის უსასრულო თვლაა საჭირო, მერამდენე კარია და რომელზე უნდა დააკაკუნოს. თითქოს განდევილია, რომლის სენაკშიც გარე სამყარო შორიდან და ისიც მხოლოდ მაშინ შემოდის, როდესაც სრულ სიჩუმეს საინფორმაციო გამოშვების ხმა ან ეზოდან შემოპარული ჟივილ-ხივილი არღვევს.

მთელ ფილმში ერთადერთი სცენაა, როდესაც მას სამსახურის გარეთ ვხედავთ. მეგობრებთან, კოლეგებთან ერთად შესვენებაზე კაფეში შედის. პოლიტიკა და მძიმე სოციალური თემები ახლა შორსაა. მაგიდასთან სამნი სხედან და ვეგეტარიანელ შვილებზე, გემრიელ ღვებულებსა და ლობიანებზე ჰყვებიან. მზიური თავისი კულინარიული მარცხის შესახებ იწყებს მოყოლას. და ცოტა ხანში დაბალ ხმაზე მოკისკისე ქალების ლალი და უდარდელი განწყობა მძიმე ნალექს გიტოვებს გულში. სევდას, რომელიც წარსულის, თუნდაც მისი ყველაზე მზიარული ეპიზოდების გახსენებას მოჰყვება ხოლმე.

ფინალში, როდესაც მზიური დაკარგული ძმის მოსაძებნად გერმანიაში წასვლას გეგმავს, გგონია, რომ ახლა რეჟისორი მის პირად სივრცეში, მის „ნაჭუჭში“ შეგახედებს და იმ ყველაზე ინტიმურს გაგანდობს, რასაც მთელი ფილმის განმავლობაში საიდუმლოდ ინახავდა. მაგრამ აქ თხრობა წყდება. ხელში შერჩენილი ფრაგმენტებით კი მხოლოდ ისლა დაგრჩენია, სურათის აწყობა სცადო და გამორჩენილი ადგილები თავადვე მიამატო.

ჩემთვის *მზიური* ძალიან ინტიმური ფილმია. თავსატეხია, რომელიც კარდაკარ დანახულითა და გაგონილით უნდა ააწყო. ამ ფილმის გმირები „მზიური საქართველოს“ შვილები არიან, იმ „მზიური საქართველოსი“, რომლითაც ძალიან ამაყოვენ და გამოკითხვაში დასმულ ამ კითხვაზე გაოცებულ სახესაც იღებენ – „რა თქმა უნდა, ვამაყობთ!“. იმ „მზიური საქართველოს“ შვილები არიან, საიდანაც ადამიანები უკეთესი ცხოვრების საძიებლად მიდიან. მიდიან და სამუდამოდ იკარგებიან. ○

რესპუბლიკა

მაია ლევანიძე

თანამედროვე ქართული დოკუმენტური კინო, მხატვრულისგან განსხვავებით, აქტიურად ცდილობს წინა პლანზე წამოსწიოს რეალობაში არსებული მწვავე, აქტუალური სოციალურ-პოლიტიკურ-ეკონომიკური პრობლემები. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ კინოს ამ სახეობაში აშკარად იკვეთება ახალი ტენდენციები, მაგალითად, ისეთ ტრადიციულ ჟანრშიც კი, როგორიცაა პორტრეტი, სტატიკური, დროში გაწელილი ინტერვიუების მაგივრად ავტორები გვთავაზობენ ვიზუალურ თხრობას, უფრო აქტიურს და შინაარსობრივად დატვირთულს. შეიძლება ითქვას, რომ სულ უფრო მეტად ჩნდება მცირე ყოფითი დეტალებით კონკრეტული გმირის სახის, „ფერწერული“ გამოსახულებით გარემოს შექმნის და ფილმის ძირითადი პრობლემის განზოგადების ტენდენციები. ვფიქრობ, სწორედ ამ ნიშნების მატარებელია თიკო და ხვიჩა ემი-

რიძეების ფილმი *რესპუბლიკა*.

საქართველოში ფორმაციის სახეცვლამ, ცხოვრების სტილის, მორალურ-ზნეობრივი კრიტერიუმების აქტიურმა ცვლილებებმა პოსტსაბჭოთა სივრცეში წარმოქმნა ახალი სოციალური ფენა ე. წ დევიანტების, ლუმპენების, რომლებიც ქალაქის გარეთ, მიტოვებულ ან აუთვისებელ ტერიტორიებზე ქმნიან საკუთარ *რესპუბლიკას*, სივრცეს, სადაც სახელმწიფოსგან უარყოფილები, მიტოვებულები საზოგადოების მიერ დადგენილი ნორმების და წესების მიღმა ცხოვრობენ.

თიკო და ხვიჩა ემირიძეების დოკუმენტური ფილმი *რესპუბლიკა* პორტრეტული ჟანრის ნაწარმოებია, რომელიც ერთ-ერთ ასეთ „ლუმპენზე“ მოგვითხრობს. ფილმის გმირი დათო მარტოსული, საზოგადოებისგან გარიყული ადამიანია. ყოველდღიური რუტინული ყოფა ნაგავსაყრელზე, შეხვედრა შვილებთან, მეზობლებთან, „ბიზნესპარტნიორებთან“ ერთი-



ანობაში ქმნის მთავარი გმირის კონტრასტულ სახეს, წარმოაჩენს მის მსოფლმხედველობას და მსოფლალქმას.

მძიმე სოციალური პრობლემების მიუხედავად, დათოს აქვს ოცნება: თავის პატარა „რესპუბლიკაში“ ააშენოს სახლი, სადაც მშვიდობა და სიმშვიდე დაისადგურებს, სადაც ის და მისი ოთხფეხა „მეგობრები“ ერთად ბედნიერად იცხოვრებენ – პატარა ნოეს კიდობანი, ცოდვილ სამყაროში გადარჩენის, ახალი მიწის ძიებისა და სიცოცხლის სიმბოლო. ოცნება, რომლის განხორციელებაც ცხოვრების მთავარ მიზნად ექცა, საშუალებას აძლევს, გაექცეს რეალობას, რომელიც ვალდებულებებით, მოვალეობებითა და სხვებზე ზრუნვით ტვირთავს და კიდევ უფრო ამძიმებს მის აუტანელ ყოფას. ერთადერთი, რაც დათოს იმ სამყაროსთან აკავშირებს, რომლის ნაწილიც ოდესღაც იყო, შვილებია, მათთან კავშირის განწყვეტა იმედის დაკარგვის ტოლფასია, იმედის, რომ

მას ისევ აღიარებენ, მიიღებენ. ამიტომაც უფრო თხილდება მათთან კავშირს და უკანასკნელ გროშებს დაუფიქრებლად გასცემს.

ავტორები გარე დამკვირვებლის პოზიციით, ვიზუალური სტრუქტურით – ახლო ხედების, ცალკეულ დეტალებზე აპელირებით – თითქმის უტექსტოდ გადმოგვცემენ მთავარი გმირის შინაგან განწყობებს, იმ სევდასა და პესიმიზმს, შეიძლება ითქვას, სასონარკვეთას, რომელიც მისი ცხოვრების უპერსპექტივობის განცდას ახლავს თან.

გმირის შინაგანი პროტესტისა და ავტონომიურობის სიმბოლოდ იქცევა დათოს მიერ შექმნილი, სახლის სახურავზე მოფრიალე დროშა, რომელიც პერიოდულად ჩნდება ფილმში, დროთა განმავლობაში იცვითება და უფერულდება, როგორც მისი ოცნებები.

ბოლო ეპიზოდში – „დღესასწაულზე“, სხვადასხვა ქვეყნის დროშებით მორთულ, ნახევრად აშენებულ სახლში მასპინძლობს ახლობლებს. ეს შეხვედრა რესპუბლიკაში ერთიანობისა და მშვიდობის დასამყარებლად იმართება. დროშებით გარემოცული ფილმის გმირი, მატერიალური პრობლემებით დამძიმებული, თითქოს აღიარებს, რომ ისიც დიდ „ცივილიზებულ მსოფლიოს“ ეკუთვნის, სადაც არსებობს უკიდურესი გაჭირვება უკიდურეს კეთილდღეობასთან ერთად, და უარყოფს საკუთარ ავტონომიას, ოცნებებს, სურვილებს. თხრობისას ფილმის ავტორები ხაზს უსვამენ იმ კონტრასტებს, რომლითაც სავსეა თანამედროვე სამყარო: ქალაქი და გარეუბანი, პასტორალური პეიზაჟები და ადამიანის მიერ შექმნილი ხელოვნური „გორაკები“, სადღაც შორს არეკლილი ცათამბჯენები და გადაყრილი ნივთებისგან შეკონინებული ქოხები. ამ კონტრასტებით იშლება ფილმის ძირითადი ნარატივი: სიღარიბე, როგორც სოცოეკონომიკური, ადამიანის მარტოობის, გაუცხოების, საკუთარი თავისგან გაქცევის, ახლობლებისგან უარყოფის პრობლემა. ავტორები ერთი ისტორიის თხრობით უფრო მნიშვნელოვან და აქტუალურ საკითხებს შლიან და მაყურებელს აფიქრებენ იმ საზოგადოებაზე, რომელიც მდუმარედ ცდილობს თვალის არიდებას და უარყოფს დევიანტების არსებობას, საკუთარი კეთილდღეობისათვის რიყავს მათ, ვინც გარკვეული ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზების გამო ვერ მოახერხა, საზოგადოების სრულფასოვანი წევრი გამხდარიყო.

დებიუტანტი რეჟისორების ნამუშევარი რესპუბლიკა არის მცდელობა, საზოგადოებას კიდევ ერთხელ დაანახონ ლუმპენებში ჩვეულებრივი, იმედგაცრუებული, მარტოობისგან ცხოვრებაზე ხელჩაქნეული ადამიანები. აჩვენონ ქვეყანაში არსებული მძიმე სოციალური გარემო და ადამიანის, როგორც ღირებულების, გაუფასურების პრობლემა. ○



გუშაგუბი

ნინი შველიძე

„**კ**ულტურა დღეს ყველაფერს მსგავსებით ამარცხებს“ (ვალტერ ბენიამინი). სხვა ყველაფერთან ერთად კულტურა, მათ შორის, კინო, ჟურნალისტიკის მსგავსად, დღეს უკვე მსგავსებით დაამარცხებს, დაავადებს საკუთარ საგანსაც, როცა მას სრულიად ზედაპირული, „აკვიატებული ნატურალიზმით“ აირეკლავს. მაშინაც კი, როცა „მიმსგავსება“ თითქოს რეჟისორის მიერ „ნედლი რეალობის სასიკეთოდ გაკეთებული არჩევანი“ (კრაკაუერი) ხდება. „ნედლი რეალობის სასიკეთოდ გაკეთებუ-

ლი არჩევნის“, ნაცვლად, ალექსანდრე სულაძის მოკლემეტრაჟიანი ფილმის *გუშაგუბის* – რომლის მსოფლიო პრემიერა 2021 წელს ლონდონში კინოფესტივალ Raindance-ის საკონკურსო პროგრამაში შედგება, საქართველოში კი მისი ჩვენება ბაკურიანის კინოფორუმის ფარგლებში მოეწყობა კინოპროფესიონალებისთვის – მაყურებელს თვალში ნედლი რეალობის საპირისპიროდ, ილუზიების სასარგებლოდ გაკეთებული არჩევანი მოხვდება.

ამბისა და ვიზუალურ-ხმოვანი კოდების იმგვარი გადათამაშება, რომელშიც მთავა-

რი მაინც წარმოსახული, ერთი მხრივ, ბავშვის ფანტაზიების, ილუზიებისა და შიშების გაცოცხლება, მეორე მხრივ, გმირების ამბით მოჯადოებისა და განჯადოების ატმოსფეროს შექმნა იქნება. პარალელურ რეჟიმში „მაქსიმალური ინფორმაციული სიმკვრივის“ მიღწევა, გამოსახულებების, დეტალების, გარემომცველი ხმაურის, დიალოგებისა თუ მუსიკის იმგვარი ინტეგრაცია, რომლის დროსაც მოთვალთვალე მაყურებელი ფილმის მსვლელობაში მოთვალთვალე გმირების მსგავსი ინტერესით ჩაერთვება.

„გუშაგების“ სიუჟეტური ხაზი მონადირე მამითა და შვილებით (ძმები) რეჟისორისთვის კარგად ნაცნობ გარემოში, მის საკუთარ სოფელში გათამაშდება, სადაც მაყურებლისთვის სამივე გმირის და მათი საერთო ინტერესის, ნადირობის, გასაცნობად პირველივე სცენა საკმარისი აღმოჩნდება. კამერა, რომელიც ფილმის დასაწყისში გმირებს შორის სხლტება, პროტაგონისტების მზერას ხელიდან ხელში გადასული თოფიდან თუნუქის ქილისკენ მიმართავს, რათა მაყურებლისთვის ცხადი გახდეს, რომ მამის გატაცება უფროსი შვილისთვის უზარმაზარი ვნების, უმცროსი შვილისთვის კი შიშისა და ინტერესის წყაროდ იქცევა.

სახლის პანორამულ ხედებს შორის, რომლებშიც ძმებთან ერთად მათი მეგობარი თხა ლუსიც გამოჩნდება, გამეორდება რუტინა, რომელიც თან ახლავს სოფლის ცხოვრებას (ჭამა, წყლის ამოღება ჭიდან, ცხოველების გამოკვება). ფილმის სიუჟეტურ ხაზში, მისი ვიზუალური მხარის მსგავსად, ცვლილებები, ერთგვარი გადაწყობა, სტუმრის გამოჩენით დაიწყება, რომლის მოტანილი ამბავიც (სოფლიდან პირუტყვი გაურკვეველი მიზეზით ქრება) მონადირე მამას შვილების ორი დღით დატოვებას აიძულებს (აფრთხილებს, იარაღს არ შეეხონ).

სტუმართან განშორების მომენტიდან ფილმი თანდათან მამისა და შვილების ნაცვლად მთავარი გმირების, ბავშვების, გუშაგებად ქცეული ძმების თავგადასავლად იქცევა, რომელთაც მარტო მოუწევთ შიშთან, ვნებასა და დანაკარგთან გამკლავება, რომლის საფასურიც ამბის მათ მიერ ამოხსნა იქნება (ვინ ძარცვავს სოფელს – ადამიანები თუ ავი სულები).

ავი სულების ხსენების შემდეგ ყოფის ამ სახველ კადრებში თანდათან სტილიზებული „გაზღაპრულებული“, „გამაგიურებელი“ დეტალები გამოჩნდება (ავი სულებისგან დამცავი „თილისმა“). დეტალებს რეჟისორი ისევე შეურჩევს ხედვის კუთხესა და პერსპექტივას, როგორც გარემოდან მომავალ ხმასა და ხმაურს, რომელიც მაყურებლის წარმოსახვაში ილუზიის ძალას, გასაიდუმლოებისა და დაძაბულობის ისეთ ძლიერ, რეალისტურ განცდას შემოიტანს, ზედმიწევნით რომ ირეკლავს პროტაგონისტთა პირად, ინტიმურ შეგრძნებას.

მამის წასვლის შემდეგ რეჟისორი თანდათან აქცევს ამოუხსნელი ამბით მოჯადოებულ ბავშვებს ჭოგრიტმომარჯვებულ მოთვალთვალეებად, რომელთაც სწორედ თვალთვალთ, უმცირესი დეტალების შემჩნევა მიახლოებით დაფარული ამბის „გასაღებთან“. სანამ უმცროსი ძმა თამაშით გაირთობს თავს (ავი სულების სჯერა), მისი ექო კი (ენკი ბენკისა) შორიდან მოესმის მოდარაჯე ძმას, რომელიც ფერდობზე საეჭვო სილუეტს შენიშნავს, მაყურებლისთვის გაცხადდება, რომ ბავშვური თამაში მალე იქცევა დიდი თამაშის ნაწილად, დევნად, სადაც ბავშვები მდევნელები და დევნილები ერთდროულად იქნებიან.

ამ წამიდან თამაშის სახეს მიიღებს ბავშვების ყოველი მიახლოება საიდუმლოთი დანაღმულ ტერიტორიასთან, სადაც რეჟისორი შეშინებული, დამფრთხალი ბავშვების შეგრძნებას, მათი თვალებისა და ყურების პერსპექტივას სრულად დაუმორჩილებს ეკრანულ გამოსახულებასა და ხმას, ისე, რომ პროტაგონისტების შიშის პროექცია მაყურებელზე მოხდეს.

სანამ ძმები მოთვალთვალის როლს ირგებენ, მათი ხედვის პერსპექტივას მეგობარი თხის, ლუსის, გაუჩინარება შეუმჩნეველი დარჩება, რაც ბავშვებს შიშნარევი სიამოვნებით დაარღვევინებს მამისთვის მიცემულ ისედაც საეჭვო პირობას (ტოვებენ სახლს, თოფი თავდაცვის იარაღი ხდება).

პატარა ოდისეა მდინარის გავლით, სადაც რეჟისორი უკუნეთ ღამეში პანორამული ხედებით აჩვენებს პროტაგონისტთა სილუეტებს, მალევე გადადის მათი თვალის პერსპექტივიდან დანახული დაკლული ცხოველის დამუშავება). ოპერატორი ოღაფ მაღლინოვსკი მოახერხებს ბავშვის სახეზე წამიერი გაელვების, იმ იმედგაცრუებისა და უძლურების ჩვენებას, რომელიც მაყურებელს სიტყვის უთქმელად დაუდასტურებს მისი ეჭვის მართებულობას (დაკლული ცხოველი ლუსია). მიხვედრა, გააზრება, მოქმედება (თოფის სროლა) – ამ კომბინაციის შემდეგ პროტაგონისტებს ერთადერთი არჩევანიღა დარჩებათ, „თილისმის“ თავიდან მოშორება, რაც დასტურია გმირების ავი სულების სამყაროსა და შიშისგან განჯადოებისა.

განჯადოების გამოცდილების შემდეგ მამის დაბრუნება ფილმში იქცევა სევდიან რეფრენად, რომელსაც თან მოსდევს იმედგაცრუების შეგრძნება. ეს ბავშვები, რომლებიც შეძლებენ მამის ნაცვლად „საიდუმლოს“ ამოხსნას, მტკიცებულების მოპოვებას, იმაზე მეტს გაიღებენ ამ ჯადოსნური თამაშისთვის (ლუსი) ვიდრე თავად ელოდნენ, თუმცა სხვაგვარად ვერ შეძლებდნენ იმ ყველაფერთან შეხვედრას, რასაც ფანტაზიითა და ილუზიით სავსე სამყარო მათგან მოითხოვდა. ○



პაპანაშეხა

ანი კილაძე

ა მბობენ, უბედურება მარტო არ მოდისო, თუმცა ამ ფრაზის ქვეშ არასდროს გულისხმობენ ნაკლებად შესამჩნევი ტრაგიკული მოვლენების მთელ რიგს, რომელიც ნამდვილი უბედურების დადგომას მოჰყვება ხოლმე: როდესაც დასწავლილი რიტუალები ანაცვლებს მძაფრ ემოციებს, ხოლო წინა პლანზე იქამდე შეკავებული თუ უთქმელი ტრავმები ამოხეთქავს ხოლმე. თუკი საქართველოში ოჯახის წევრი ერთხელ მაინც გარდაცვლიათ, თავადაც გეცოდინებათ, რომ ყველაზე კრიტიკულ მომენტებში შიშველ გრძნობებს წმინდად მატერიალურ საკითხებზე დარდი ცვლის, ხოლო ლიფტის უფასო მომსახურებაზე გადაყვანა პანაშვიდზე პოტენციურად მომსვლელი სტუმრებისათვის ჭირისუფლის მთავარი პრიორიტეტი ხდება.

თორნიკე გოგრიჭიანის მეორე მოკლემეტრაჟიანი ფილმი *პაპანაშეხა* სწორედ ასეთ, ერთდროულად ძალიან აბსურდულ და ავთენ-

ტურ ამბავს გვიყვება. თბილისის ძველ სახლში ფოლკნერიული სიუჟეტი თამაშდება და ოთხი და-ძმა სასიკვდილო სარეცელზე მყოფი დედის გარდაცვალებას ელოდება. დედა ფორმალურად ჯერ კიდევ ცოცხალია, თუმცა იატაკი მისაღებ ოთახში უკვე გამონმენდილია, არჩეულია საკუბოვე კაბა, მზადაა ადგილი სასაფლაოზე, აგებულია საეკლესიო წესი და მეზაღზამეც კი დაბარებულია.

ნათესაური კავშირის მიუხედავად, ფილმის მთავარი პერსონაჟები ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული ადამიანები არიან და ოჯახურ აყალმაყალშიც სხვადასხვა როლს ირგებენ. ყველას მუდმივ ზედამხედველად მოვლენილი უფროსი და, თინა, რომელიც საკუთარ თავზე იღებს უფლებას, გააკონტროლოს არა მარტო შექმნილი სიტუაცია, არამედ სხვების ცხოვრებაც, დათო, რომელიც განუწყვეტლივ აფიქსირებს საკუთარ ფინანსურ უპირატესობას და ყველაფრით უკმაყოფილოა, ცხოვრებით

გადაღლილი და გაბეზრებული ანდრო ალკო-პოლთან პრობლემებით და ყველაზე პასიური და, თამრიკო, რომელსაც სერიოზულად არავინ აღიქვამს და რომელიც უმისამართოდ გასროლილი აგრესიის ადრესატიც ყველაზე მარტივად ხდება. იდეალურად არჩეული მსახიობები სცენებს ბუნებრიობას მატებენ და ერთი ნამითაც შეუძლებელია იმაში ეჭვის შეტანა, რომ ეკრანზე ნანახი რეალობას შეესაბამება და გვერდითა საძინებელში დედა მართლაც სიკვდილის მოლოდინშია.

კამერას ძირითადად ობსერვაციული როლი აკისრია, რაც ნამდვილად ჭკვიანური მიგნებაა მსგავსი სიუჟეტის ფილმისათვის. მაყურებელი თავს გრძნობს არა როგორც სიუჟეტში აქტიურად ჩართული პირი, არამედ როგორც დამკვირვებელი, ერთ-ერთი შორეული ნათესავი ან სულაც ბავშვი, რომელიც მოვლენების უშუალო მონაწილეა, თუმცა წარმოდგენა არ აქვს, რა უნდა გააკეთოს. შესაბამისად, პირველი ემოცია, რომელსაც ნამუშევარი ბადებს, უხერხულობის განცდაა. კიდევ ერთხელ თავიდან გახსენება იმისა, რომ ყველაზე ტრაგიკულ მომენტებშიც კი დაბნეულობა და გაურკვევლობა შეიძლება იყოს მთავარი მამოძრავებელი ემოციები, ხოლო გარე მოვლენების აღქმა – სრულიად არაადეკვატური და აბსურდული. ფილმში შემოსული აბსურდი კი რაღაც მომენტში მართლაც პიკს აღწევს, კომიკურიც კი ხდება და ეკლებზე მყოფ მაყურებელს ეკრანს აჯაჭვავს. მართალია, *პაპანაქება* გოგრიჭიანის მეორე ნამუშევარია, თუმცა ამკარაა, რომ რეჟისორს ხიბლავს სულ რამდენიმე წუთში თავს დამტყდარი ემოციების ატრაქციონი. ამაზე მისი პირველი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი *ანდროც* მეტყველებს, როდესაც სრულიად მშვიდი და უწყინარი სცენა წამებში შეიძლება იქცეს დაძაბულ და სტრესულ გამოცდილებად, ცვლილება კი ბუნებრივი და შეუმჩნევი იყოს.

კლასტროფობიული სივრცეებითა და ხასიათით ფილმი რუმინული ახალი ტალღის ნამუშევრებსაც მოგვაგონებს, როდესაც ჩაკეტილობა სულის შემხუთავი ხდება და პერსონაჟებსაც ბოლომდე უხშობს თავისუფლების ყველა გზას; როდესაც მატერიალური სადარდეblები ჩრდილავს უფრო სიღრმისეულ განცდებს, პერსონაჟები კი უიმედო გარემოს მსხვერპლნი ხდებიან. მიუხედავად დათოს ფრაზისა, რომელიც ფილმში მანტრასავით ხუთჯერ მაინც მეორდება, რომ ფული არაა პრობლემა, დანგრეული კედლები, ძველი ნივთები და დედის დახეული ტანსაცმელი კარგად მეტყველებს ოჯახის ფინანსურ მდგომარეობაზე. შედარებით შეძლებული ძმის მუდმივი აპელირებაც ამ თემაზე იმ სირცხვილისა თუ კომპლექსის კომპენსირებას წარმოადგენს, რაც სიღარიბეს მოჰყვება. იქ კი, სადაც ცენტრალური ადგილი ყველაფრის სწორად შესრულებას და სხვებისათვის რალაცების დამტკიცებას უკავია, აღარ რჩება ადგილი გლოვისათვის.

ტრაგედიას, რომელიც ჯერ არც კი დამდგარა, ოჯახი უკვე შეგუებულია. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ პერსონაჟები არათუ მზად არიან დედის სიკვდილისათვის, არამედ ერთი სული აქვთ, როდის მოინიშნება შესრულებულად რიტუალის ყველა პუნქტი და დაიწყებენ იმ მოვლენის გრძნობის დონეზე გათავისებასაც, რასაც მხოლოდ „სავალდებულო საქმეების მოგვარება“ ამორებით. ჯერ კიდევ აქტიური გულისცემა არ ცვლის იმ ფაქტს, რომ დედა შვილებისათვის უკვე მკვდარია, ახლა კი მისი საბოლოო ფიზიკური გარდაცვალება დარჩა, რათა მალევე დასრულდეს ტანჯვა. თუმცა შეგუებისა და მისი სახლიდან სწრაფად მოშორების დაუოკებელი ფარული სურვილის მიუხედავად, სიკვდილის ცრუ განგაშის ეპიზოდი მაინც შემზარავი საყურებელია და პერსონაჟების ემოციებიც საკმაოდ დამაჯერებელია. ამკარაა, რომ ყველანაირი წინასწარი მზადყოფნა უძლურია მომენტალურ და გაუფილტრავ ემოციებთან.

ფილმი ახერხებს, 20 წუთის განმავლობაში ძალიან ბევრ რამეს შეეხოს, თუმცა ყველაზე მეტს მაინც იმ რეალობაზე გვიყვება, რომელიც ქართველი მაყურებლისათვის ყოველდღიურობაა. მეტიც, იმდენად ნამდვილი და ავთენტურია, რომ აღიარებაც კი რთულია, არათუ ამაზე ხმამაღლა ლაპარაკი. რა შეიძლება იყოს სიკვდილზე დიდი უბედურება? თუმცა რა შეიძლება იყოს იმაზე ტრაგიკული, როდესაც სიკვდილის გამოცდილება დაცლილია აღმატებული ემოციებისაგან და დაყვანილია იმდენად მატერიალურ საქმეებამდე, როგორიც მტვრის გადანმენდა თუ მამაოსთვის საკურთხის მომზადება? მეორე მხრივ, როდესაც საკრალური მოვლენა იძენს მაქსიმალურად სოციალურ სახეს და ექცევა დასწავლილი ქცევის მოდელში, პერსონაჟები ყოფითი საქმეების შესრულებით მცირე ხსნას პოულობენ და იბრუნებენ მოვლენებზე კონტროლის ქონის განცდას, რომელიც სიკვდილის ფენომენთან სრულიად უძლურია. მათი გლოვა კი ტრანსფორმირდება და იქცევა ოჯახის წევრებისადმი მიმართულ აგრესიად, როგორც ეს ძირითადად ხდება ხოლმე ფუნქციამორღვეულ ურთიერთობებში. ტრაგედიის მოლოდინი ყველაზე ნეგატიურ და მიუღებელ ემოციებს აღვიძებს, რომლებიც გასაქანს კვლავ ყველაზე ახლობელი ადამიანების მომენტალურ ზიზღსა და სიძულვილში პოულობს. ერთი ხელის მოსმით ანგრევს ბანქოს ქალაქით ნაშენებ იდილიური ოჯახის სახეს და მზის შუქზე გამოაქვს ის, რაც კორპუსების დახურულ ფანჯრებს მიღმა იმალება. ყველაფრის წამლევავი ცუნამივით მოვარდნილი დამლუპავი ემოციების, ყვირილისა და გინების მიუხედავად, ოჯახი ოჯახად რჩება, რაზეც ფილმის თითქმის იდენტური საწყისი და ბოლო კადრები მეტყველებს. როდესაც წყდება ხმაური, გადაღლილი პერსონაჟები საკუთარ ფიქრებთან მარტო რჩებიან და გარშემო გლოვის ყველაზე ავთენტური ფორმა, სიჩუმე, ისადგურებს. ○



პარალელური დედები

სალომე ასათიანი

ცოტა ხნის წინ გამოვედი პარალელური დედების სერიალიდან – პრალაში გაგვიმართლა და ეს ფილმი სწრაფად გამოიტანეს ეკრანებზე. თუმცა შთაბეჭდილებიდან დიდხანს რომ ვერ გამოვალ, ეს ვიცი ზუსტად. აქ უხვად და ინტენსიურად არის ყველაფერი, რაც „კლასიკური“ აღმოდგარის კინოში ასე ძალიან გვიყვარს – ქალები, მელოდრამა, სიმბოლოები, ფერადი ინტერიერები, ესპანეთის სოფლების ოქროსფრად განათებული პეიზაჟები, ემოციე-

ბი, განცდები, შეუდარებელი როსი დე პალმა და ალბერტო იგლესიასის მუსიკა, რომელსაც ისევ მოაქვს დუგლას სირკის თუ ჰიჩკოკის ფილმების ასოციაციები. და, ცხადია, ისიც, რაც მხოლოდ აღმოდგარს შეუძლია – საპნის ოპერის მსგავსი სიუჟეტით მონუმენტურ მასშტაბზე გავიდეს, ტელენოველისთვის შესაფერისი ამბებით რთული დრამატურგიული ქსოვილი შექმნას და ბოლოს ყველა მელოდრამატული ძაფი ერთად შეკრას, კიდევ უფრო კომპლექსური, აღმაფრთოვანებელი, უამრავი ფიქრის და ემოციის გა-

მომწვევი კვანძით. მაგრამ ამ „ყველაფერს“ აქ, ალმოდოვარისთვის პირველად, მწვავე და პირდაპირი პოლიტიკური განაცხადიც ემატება. *პარალელური დედები*ში ძალიან მნიშვნელოვანი ფაქტორია იმ ათიათასობით ადამიანის ტრაგიკული ბედი, რომლებიც 1936-39 წლების სამოქალაქო ომის და შემდეგ ფრანკოს დიქტატურის დროს დასაჯეს სიკვდილით და რომელთა საფლავებიც, აბრების და წარწერების გარეშე, ესპანეთის მთელ ტერიტორიაზეა მიმოფანტული. ეს საფლავები ისტორიის აჩრდილებია, დიდი ჭრილობაა, ფაშიზმის და სისასტიკის ექოთი გამონეული ტრავმა, რომელიც კვლავაც კოლექტიურ ცნობიერებაშია „დამარხული“.

პოლიტიკური, ისტორიული და პირადი – ფემინისტების ცნობილი ლოზუნგის კვალდაკვალ – აქ ერთმანეთს გადაეჯახება. ფილმში თითქმის მთელი მოქმედება პენელოპე კრუსის პერსონაჟის ჯენისის ბინაში, კამერულად ვითარდება, ძირითადად ჩვილი ბავშვის დედის ყოველდღიურ ცხოვრებას ვუყურებთ, მაგრამ ეს ტრივიალური ყოფა აქ ეპიკურ განზომილებას იძენს, არა მხოლოდ ანმყოს კავშირით წარსულთან და ისტორიასთან, არამედ პერსონაჟების პირადი, ემოციური ცხოვრების სიღრმის, სიმდიდრის, სირთულის და ინტენსივობის თვალსაზრისითაც. ესაა ფილმი, რომელშიც მუდმივად ვითარდება დედის სამი (თუმცა, შეიძლება, ოთხი ან მეტიც), ძალიან განსხვავებული ვერსია თუ არქეტიპი – დედები ზრუნავენ, უყვართ, ფიქრობენ, დარდობენ, ნანობენ, სულ იცვლებიან ერთმანეთთან ემოციური კავშირით და ერთ, განსაკუთრებულად კომპლექსურ და ემოციურ სცენაში, ფიზიკური შეხებით. აქ ინგრევა და თავიდან შენდება „ოჯახის“ ცნება, ქალები თავიანთი ბიოლოგიური შვილების გარდა სხვების შვილებს და ხშირად ერთმანეთსაც უწევენ დედობას. სისხლისმიერი კავშირები, თაობიდან თაობაზე გადასული ბედისწერა, გენები და დნმ ამ ფილმის სიუჟეტური ხაზების გამაერთიანებელი თემატიკაა, მაგრამ სხვადასხვა თაობის პარალელური დედების დიდ, მყარ, სოლიდარულ და უჩვეულო ოჯახს – თუ კომუნას – ასეთი საზღვრები არ აქვს.

და ეს ყველაფერი, როგორც ვთქვი, ზედაპირზე ტელენოველისთვის შესაფერისი სიუჟეტით ხდება. ორი სრულიად უცხო ქალი, ჯენისი და ანა, ორივე მარტოხელა დედა, სამშობიაროში შემთხვევით შეხვდება, ბედისწერა კი მათ სამუდამოდ დააკავშირებს ერთმანეთთან. პენელოპე კრუსი ბრწყინვალეა 40 წელს მიტანებული ფოტოგრაფის ჯენისის როლში – ქალის, რომელიც დედობრივ, მზრუნველ ენერგიას, სიბოძის და ძალას ასხივებს, პირადი დიდი ტკივილის, შფოთის, ემოციური კრიზისების ფონზე. აბსოლუტურად მომწესხველია ახალგაზრდა მსახიობი, მილენა სმიტი, ტკივილიანი, შეშინებული, ტრავმული და თან მაინც გამძლე

და გაბედული თინეიჯერი დედის, ანას, სახით. *პარალელური დედები*ში რალაც ფორმით ბრუნდება ალმოდოვარის ფილმებში ჩემთვის ყველაზე საყვარელი, 1991 წლის *მაღალი ქუსლების* დედაც, პოპულარული მუსიკის დივა ბეკი დელ პარამო. აქ ის ანას დედაა, თეატრის მსახიობი, ელეგანტური ტერეზა, რომელსაც დაუვინყარ სახედ აქცევს აიტანა სანჩეს-ხიხონი. ტერეზა, როგორც იტყვიან ხოლმე, „ცუდი დედაა“, ნარცისიზმით შეპყრობილი კარიერისტი, რომლისთვისაც სცენა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე შვილი და შვილიშვილი. მაგრამ მის ნარცისიზმს მისივე სევდა, შფოთი და გულწრფელობა გადაწონის – ტერეზას ჰყოფნის გამბედაობა, აღიაროს, რომ ბოლომდე ვერასოდეს მოერგო მშობლის როლს.

პარალელური დედები თავისი ემოციურად დამუხტული, ეპიკური ფინალური აკორდით უბოდიშო, პირდაპირი ფემინისტური მესიჯით გამოდის – მომავალი, თუკი ის საერთოდ გვაქვს, სწორედ „დედებისაა“, თანაგრძნობის, სიყვარულის, სოლიდარობის, სხვებზე ზრუნვის უნარის მქონე ადამიანების. მაგრამ საიმისოდ, რომ მომავალი გვქონდეს, ჯერ წარსულის ტრავმები უნდა „ამოვთხაროთ“ და თვალი გავუსწოროთ. და აქ ესაა ერთადერთი თუ არა, მთავარი ფუნქცია, რომელიც კაცებს ეკისრებათ, ისინი პირდაპირი მნიშვნელობით თხრიან ფაშიზმის მსხვერპლთა საფლავებს. ტრავმას – კოლექტიურსაც და პირადსაც – ვერ მოვიშუშებთ, ტკივილს ვერ მოვერევით, ერთმანეთს თუ არ გავუზიარებთ. ემოციური, სხეულებრივი, ფარული თუ ისტორიული ჭრილობები მხოლოდ ღიაობით, თანაგრძნობით და ერთმანეთზე ზრუნვით შეიძლება მოშუშდეს და მორჩეს. *პარალელური ზრუნვით* პარალელური დედების მხრიდან.

ეს რეცენზია არ არის, რაც ნაიკითხეთ, სწრაფად, სპონტანურად, ემოციებით სავსემ დავენერე, ჩემი მეგობრის და ამ ჟურნალის რედაქტორის, თეო ხატიაშვილის თხოვნით. პრადაში ამ ფილმის პრემიერიდან თბილისში ჟურნალის ამ ნომრის აწყობამდე სულ რამდენიმე საათი იყო დარჩენილი და უნდა მომესწრო. მაგრამ მაინც დავენერე, იმიტომ, რომ – მიხვდებოდით – ფილმი ძალიან მომეწონა, მაგრამ უფრო იმიტომაც, რომ ის ჩვენი რეალობისთვისაც საშინლად, გაუსაძლისად, ჩემი საყვარელი სიტყვით რომ ვთქვა, „დამზაფრავად“ აქტუალური მგონია. დიდი იმედი მაქვს *პარალელური დედები* საქართველოს კინოეკრანებზეც გამოვა, და ჟურნალ *კინ-0-ს* მკითხველები მალე იხილავთ ამ მშვენიერ ფილმს მახსოვრობაზე, სურვილზე, ლტოლვაზე, ისტორიაზე, ტრავმაზე, ბედისწერაზე, სამართლიანობაზე. ფილმს, რომელიც ზეიმობს დედებს და დედობას – და ზეიმობს კავშირებს, რომლებიც ადამიანებს შორის ზოგჯერ მოულოდნელად ჩნდება და უცნაურ და სამუდამო სიყვარულად გადაიქცევა ხოლმე. ○



ანეტი —

ამბოხი ლოგიკის წინააღმდეგ

ლევან ცხოვრებაძე

ადგარ ალან პოს მცირე გოტიკური მოთხრობა *პერვერსიის ეშმაკუნა* (The Imp of the Perverse) იწყება, როგორც უტოპიური ესე – ერთგვარი ჟანრული ანომალია, რაც შემდგომში რობერტ მუზილმა განავითარა და დაამკვიდრა – და გარდაიქმნება მკვლელობის სურვილით დაავადებული სიკვდილმისჯილი კაცის აღსარებად. თითქმის ასევე, კინოესესავით გვაცნობს ფრანგი რეჟისორი ლეო კარაქსი გარკვეულ ჟანრულ შეთანხმებებსა და

პოპულარული კულტურის თანამედროვე პარადიგმებს ანეტის პირველ ნაწილში – რაც ბევრისთვის მოსაწყენიც კი აღმოჩნდა – ხოლო მეორე ნაწილიდან ამ ვიზუალური ესეს დეკონსტრუქციას იწყებს, შევყავართ ცოლის მკვლელი, მოძალადე მამაკაცის მზერაში და მისი თვალსაწიერიდან გვახედებს უფსკრულში.

ანეტი ერთმანეთთან დაპირისპირებული, თანხვედრაში არმყოფი და აბსურდული კომპონენტებისგან შედგენილი როკოპერაა. აქ ნამდვილი და



ტყუილი განურჩეველია – კარაქსი უნივერსალურ ამბავზე საუბრობს, როდესაც შემოაქვს კონკრეტული და თავისი ტრავმების პროეცირებას ახდენს მასში. ეს ექსცენტრიკული მიუზიკლი მოგვითხრობს ერთმანეთზე თავდავიწყებით შეყვარებული პოპულარული წყვილის, კომიკოს ჰენრი მაკ-ჰენრისა (ადამ დრაივერი) და ოპერის მომღერლის ენის (მარიონ კოტიარი) შესახებ. ისინი თავის დაუჯერებელ სიყვარულზე მღერიან სექსის დროს, ტყეში თუ მოტოციკლით სეირნობისას და თავიდანვე აღნიშნავენ ბედისწერის გარდაუვალობას, რომ მათი სიყვარული „კონტრინტუიციური“ და „რთულად დასაჯერებელია“. ამ სიყვარულის შედეგი კი ასეთივე პარადოქსული და შემადრწუნებლად ზღაპრულია: იბადება პატარა ანეტი – სასწაულებრივი ბავშვი, ხის სათამაშოს ფორმით და ანგელოზის ხმით.

მართალია, სცენარი პოპ-დუეტ სპარკსის ცნობილი ძმების დაწერილია, თუმცა მთავარ ძალას ფილმს რეჟისორის პიროვნული ტრაგედია, შფოთვები, სევდა და მრისხანება აძლევს. ლინკოლნის ცენტრის კინოკლუბში ფილმის ჩვენების

შემდეგ კითხვა-პასუხის სესიის დროს კარაქსმა თქვა, რომ მუსიკოსმა ძმებმა სხვა სცენარიც შესთავაზეს ინგმარ ბერგმანის შესახებ, რომელზეც უარი თქვა, რადგან მასთან ემოციური კავშირი ვერ იპოვა. ამრიგად, ანეტი ფრანგი ავტორის გარდაცვლილი მეუღლის, რუსული წარმოშობის საერთაშორისოდ ცნობილი მსახიობის კატია გოლუბევის სასწაუნარკვეთილ ნოსტალგიად გადაიქცევა, ვისი სიკვდილიც დღემდე გაუხსნელი რჩება საზოგადოებისთვის. New York Magazine-ის კულტურის ვებგვერდ vulture-ზე ერთ-ერთი კინოჟურნალისტი შენიშნავს, რომ კარაქსი ყოველთვის პერსონალურ ფილმებს იღებდა, თუმცა ანეტი უჩვეულოდ შიშველია. აქ კარაქსი გოლუბევის ბედისწერის რეკვიემს თხზავს – თავს მოძალადე მაკჰენრისთან აიგივებს და ქალთა ჩაგვრის არაკონვენციურ სილუეტს აირეკლავს.

თავიდანვე მკაფიოდ განსაზღვრულია მაკჰენრის ფიზიკური თუ მენტალური მონსტრულობა და ენის ფაქიზი ზღაპრულობა. მედია-ჰედლაინები მათ აღწერენ, როგორც „მზეთუნახავსა და ურჩხულს.“ ყველაზე მძაფრად ჰენრის ფიზიკური დომინანტობა პირველად იმ სცენაში ჩნდება, როცა სიყვარულზე იწყებენ სიმღერას და კაცის გიგანტური, მოუქნელი ხელები უკნიდან უახლოვდება კოტიარის პერსონაჟს. ფილმის გამოსვლამდე ერთ-ერთ სამოყვარულო იუთუბ-არხზე გამოქვეყნდა ვიდეო, სადაც ავტორი ენს ფიფქიას ადარებს: ზემოაღნიშნულ სცენაში კოტიარის გმირს თითქმის ისევე აცვია, როგორც 1937 წლის ფიფქიას, ხოლო მოტოციკლზე ამხედრებული ჰენრი ცხენზე ამხედრებული პრინცის ანალოგიააო. მართლაც, ენი ფიფქიაა, ვისი პრინციც მონსტრი აღმოჩნდება. ჰენრი მხეცია, პირველყოფილი ნაივურობის განსახიერება ახლანდელ დროში, ის თავის თავს ღმერთის მაიმუნს (Ape of the God) ეძახის და სექსის დროს ისე შემოეხვევა ენის სხეულს, როგორც საცეცხობიანი არსება პოლონელი რეჟისორის ანჟეი ჟულავსკის 1981 წლის შედევერში *შეპყრობილი*. ამ სცენაში მოსიყვარულე წყვილს მთვარის თეთრი შუქი ეცემა, ისინი ადამიანის სხეულებში გამომწვევდელ სპერმატოზოიდებს ჰგვანან, მსახიობები მექანიკური ინტენსივობით ასრულებენ დავალებას და ერთ-ერთი მთავარი ადამიანური აქტი, სექსი, ყველაზე მონსტრულ ქმედებად გადაიქცევა.

ქალის ობიექტივაცია გამიზნულად შემანუხებელი და უტირებელია: კოტიარის არსებობა ეკრანზე სრულებით უპიროვნოა, არ ვიცნობთ მის შინაგან სამყაროს, ოპერაშიც კი ჰენრის ვოისოვერის ფონზე გვესმის მისი სიმღერა. ფემინისტი კინოთეორეტიკოსი ლორა მალვი აღნიშნავს, რომ ქალებს კინოს ყურებისას უწევთ „ზიედენტიფიკაციის მაზოხიზმი“, რადგან პოპულარული ფილმების ავტორები ძირითადად კაცები არიან, რომლებიც კაც პერსონაჟებს თანაუგრძნობენ. ამ შემთხვევაში კარაქსი თამაშის წესებს ცვლის და თანაგრძნობის ფაქტორს ქირურგიულად კვეთს – მიმართავს მაკჰენრისთან

ფიზიკურ იდენტიფიცირებას (კამერა მისი სხეულის სხვადასხვა ორგანოს დაჟინებით აკვირდება) და ემოციურ გაუცხოებას. ყველაფერთან ერთად, ადამ დრაივერის პერსონაჟი პატრიარქალური კაპიტალიზმის სახე-ხატი და აგრეთვე მსხვერპლია. სწორედ მაშინ იწყებს ცოლის მკვლელობაზე ფიქრს, როდესაც მათი სიყვარული ზენიტშია – ის ფიქრობს, რომ სიყვარულის ასე ძლიერად მიმართვა ერთ ობიექტზე მის კარიერულ ძლიერებას ფიტავს. ჰენრი არსებითად წარმოადგენს იმას, რასაც თანამედროვე ფილოსოფოსი და კულტურის თეორეტიკოსი ბიუნგ-ჩულ ჰანი წიგნში *გადამწვარი საზოგადოება* უწოდებს „თვითექსპლუატირებულ მუშებს საკუთარ სანარმოში“, სადაც ადამიანები თავს „პროექტებად“ მიიჩნევენ და გამუდმებით იგონებენ საკუთარ თავს, რაც საბოლოოდ სუბიექტიზაციისა და დამონების ფორმას იღებს და გაუცხოების ახალი, რაფინირებული ფორმაა. თუ კიდევ ერთი ფემინისტი მკვლევრის, მარი ან დონის აზრით, ქალები იძულებულები არიან, ეკრანს ტრანსვესტიტური მზერა მიაპყრონ, რათა კაც პერსონაჟებთან იდენტიფიცირება შეძლონ, კარაქსი ქალ და კაც მაყურებელს ერთნაირად აიძულებს გაუცხოებას და ცოდვაში თანამონაწილეობას.

ფრანგი რეჟისორი სოციალურ და კულტურულ შინაარსებში, კოლექტიურ მეხსიერებასა თუ ჟანრულ თამაშებში აღწევს და ამ ყველაფრის მსხვერველს, გარდაქმნას და გადააზრებას იწყებს. ენი ჰენრის მოძალადეობის შესახებ #MeToo-ს საშუალებით გაიგებს – მოძალადე კაცების მამხილებელი მოძრაობის მეშვეობით, ისტორიულად უგულვებელყოფილი კანის ფერის ქალების წამოწყებული მოძრაობის, რომელიც სამუშაო ადგილზე სექსუალურად შევიწროებული მშრომელი ქალების მხარდასაჭერად წარმოიქმნა. ხოლო მას შემდეგ, რაც მოძრაობის ავანგარდში პრივილეგირებული მსახიობები აღმოჩნდნენ და გარკვეული პერიოდის განმავლობაში პოლივედელი პროდიუსერების დაშანტაჟების ინსტრუმენტიც გახდა, მალევე გამოეყო კლასობრივ ბრძოლას და მასების ნდობაც დაკარგა. კარაქსი ექვს ქალს აამღერებს ერთხმად, რომ ჰენრი მოძალადეა და შეიძლება თავის ცოლსაც მძიმედ ავნოს. ცხადია, ეს ამბავი ენს შეაწუხებს, თუმცა არა ისე, რომ ქმრისგან განცალკევდეს, ამიტომ ურთიერთობის გასაჯანსაღებლად საკუთარი იახტით გადიან ზღვაში. დისკრედიტირებული #MeToo მართალი აღმოჩნდება და ჰენრი მძვინვარე შტორმში მოისვრის მეუღლეს. ტრაგიკული გარდაცვალების შემდეგ კი რეჟისორს ჰორორის ელემენტებით შემოჰყავს ქალის აჩრდილი, რომელიც ქმარს ხშირად აკითხავს და აფორიაქებს. ესეც ჟანრული თამაშია, რადგან საშინელებათა ფილმებში ქალი ყოველთვის არქაული დედისა და შეშლილი მონსტრული საშვილოსნოს ან ალქაჯის სახით ჩნდება, კარაქსი კი კოტიარის გარდაცვლილ პერსონაჟს ესთეტიკურად საშიშ და სუბსტანციურად ტრაგი-



კულ ქმნილებად გამოსახავს.

აქედან იწყება შემადრწუნებელი სიზმრები, დამთრგუნველი ხილვები და სხვადასხვა ჯურის სიურრეალისტური მოძრაობები, „სიკვდილისა და ტანჯვის საზარელი და საზიზღარი იმიჯები“ (ალან პო), სადაც ზღაპრული სამყარო კომპარულ რეალობად გადაიქცევა. საპატიო მადლობებში კარაქსი პირველს ალან პოს ჩაწერს, ერთ-ერთ ყველაზე არაკონვენციურ მწერალსა და პოეტს, ვისი შემოქმედებაც სიბნელისა და სიკვდილის თვალეში ჩახედვის ტოლფასია. ალან პოს პერსონაჟები კვირებისა და თვეების განმავლობაში ფიქრობენ მკვლელობის საშუალებებზე, ადამიანებს თავისი ყბედობით ტანჯავენ, ხშირად კიდევ დგანან და დაჟინებით უმზერენ უფსკრულს, ზუსტად ისე, როგორც ჰენრი მაკჰენრი. კარაქსმა ლინკოლნის ცენტრში ისიც თქვა, რომ გარშემო სანდო, დაღებული და გამჭრიახი ხალხი სჭირდება, რათა მისი ქაოსი როგორმე დააბალანსონ, რაც კიდევ ერთხელ მიანიშნებს ავტორისა და ფილმის ემოციურ სიახლოვეზე, თუ გავითვალისწინებთ სურათის ქაოსურ და დეფორმირებულ ლოგიკას. კოტიარის



პერსონაჟი გოლუბევას არა მხოლოდ ესთეტიკურად, არამედ პროფესიულადაც მიემსგავსება. ენი ყოველთვის სევდიან როლებს ასრულებს და როგორც ჰენრი ამბობს, „სცენაზე კვდება“. გოლუბევას ნამოღვანარსაც თუ გადავხედავთ, შევამჩნევთ, რომ რეჟისორები ყოველთვის დეპრესიული, მიტოვებული თუ მარტოხელა ქალის როლებში ხედავდნენ. ამრიგად, კარაქსი ჰაიდგერივით ეფლობა სამყაროს ნანგრევებში და შემდეგ გზის გაკვალვას ცდილობს.

ფრანგი კლასიკოსი ალან პოს შემდეგ მაღლობას ბელა ბალაჟს უხდის, ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან თეორეტიკოსს კინოს ისტორიაში, ვინც თვლიდა, რომ კინოს მაგნეტიზაციის უნარი აქვს და დარბაზიდან მაყურებელი „დამაგნიტებული“ გამოდის. ყველაზე კრიტიკულად განწყობილი განხილვების ავტორებმაც კი შენიშნეს ანეტის მაგიურობა, რადგან კარაქსი არა მხოლოდ ჰენრის სახით აბრუნებს ადამიან-მაიმუნს თანამედროვეობაში, არამედ კინოს პირველყოფილ ნაივურობასაც უბრუნდება და სწორედ ამ დაკარგულ მაგნეტიზმს აცოცხლებს ეკრანზე. ბალაჟის თა-

ნამოაზრე, მისი თეორიული სამყაროს ლიტერატურული ნათესავი, რობერტ მუზილი *უთვისებო კაცში* აღწერს 1913 წლამდე მიმდინარე სოციალურ კულტურულ მოვლენებს, როდესაც კინო ჯერ კიდევ სასწაულებრივი სათამაშოა, სადაც ერთ-ერთი პერსონაჟი ფიქრობს, რომ ყველასთვის ნაცნობი ჟესტი კინოში ახლებურად ვლინდება და სამყაროს იპყრობს. დღეს კი თანამედროვე რეჟისორებს თითქოს ეშინიათ ყველასთვის ნაცნობი ჟესტების, ამიტომ ახალი მანევრების დამკვიდრებას ცდილობენ, მაშინ როდესაც კარაქსი გაცვეთილის, ბანალურისა და კიტჩურის მხატვრული კონფლიქტით აფუძნებს აქამდე მართლაც არნახულ სანახაობას. ის შედის ღმერთში და ამ ნახტომით რაციონალური ილუზიებისგან თავისუფლდება (კამიუ) და, ცხადია, ჩვენც გვათავისუფლებს ბორკილებისგან.

თუმცა

დღეს ეს ჯაჭვები მიკეთია, და აქ ვარ!

ხვალ შეუბოჭავი ვიქნები! – მაგრამ სად?

(ალან პო) ○



„ქალური სურვილები“ ქალის ხედვით

თეო ხატიაშვილი



სხეული, არა როგორც მზერის ობიექტი, არამედ ენა

არ უნდა მოველოდეთ, რომ ქალური სურვილი იმავე ენაზე ლაპარაკობს, რაზეც კაცური. უდავოა, რომ ქალური სურვილი ჩამარბულია იმ ლოგიკის ქვეშ, რაც დასავლეთში ბერძნებიდან მოყოლებული დომინირებს... ამ უძველეს [ქალურ] ცივილიზაციას უეჭველად უნდა ჰქონდეს სხვა ენა.

ლუსი ირიგარე

რამდენად შეგვიძლია, ვილაპარაკოთ ამ ახალ ენაზე? ან რამდენად განსხვავდება ეს „ქალური სურვილები“ თუ „ქალური ხედვა“ იმისგან, რასაც პატრიარქალური კულტურა მას ტრადიციულად მიაწერს? ცხადია, „ქალურიც“ არ არის მონოლითური, მით უმეტეს – დროში გაყინული და, შესაბამისად, იცვლება ხედვის რაკურსებიც. კანონზომიერია, რომ ფემინისტური მეორე ტალღის კვალდაკვალ რეჟისორებისთვის უმთავრესი ქალის იდენტიფიკაციის განსაზღვრაა, რომელიც მისი სხეულითა და მანამდე ტაბუირებული სექსუალობით იწერება: კატრინა ბრეია ამას მისთვის დამახასიათებელი პროვოკაციულობითა და სიხისტით გააკეთებს, როდესაც გოგო „ფეხებშუა იყოფს ხელს, რათა დაწეროს თავისი სახელი“ (ნამდვილი გოგო/*Une vraie jeune fille*, 1976); ანიეს ვარდა კიტჩური ქალი-თოჯინის დეკონსტრუქციის პროცესში აღმოგვაჩენინებს ქალს, რომელსაც თვითიდენტიფიკაციისთვის აღარ სჭირდება სცენა ან სარკე, რადგან ის უკვე თამამად უყურებს ობიექტივს (კლეო 5-დან 7-მდე/*Cléo de 5 à 7*, 1962); ვერა ხიტლოვა ქერა და შავგვრემანი მარიების სხეულებით დადასტურ კოლაჟს შექმნის, რომლის საშუალებითაც კორუფციული და პატრიარქალური სისტემის აბსურდულობა და „გაფუჭებულობა“ მაქსიმალურად ხილული ხდება (გვირილები/*Sedmokrásky*, 1966); შანტალ აკერმანი კამერას ისე მიმართავს, რომ „საკუთარი ოთახითა“ და ყოველდღიურობის შესტიკულაციით გამოსახულ ქალს მზერის ობიექტიდან სუბიექტად აქცევს (ჟან დილმანი/*Jeanne Dielman...*, 1975) და ა. შ..

უკანასკნელი ათწლეულების კინოში სხეულის პოლიტიკა აღარ არის დომინანტური, თუმცა რჩება ერთ-ერთ მთავარ ასპექტად და სხვადასხვა ხაზის გადამკვეთ ცენტრად, რაც ჰეტერონორმატიულობის ჩარჩოს სცდება (კიმბერლი პირსის ბიჭები არ ტირიან (*Boys Don't Cry*), 1999, სალი პოტერის ორლანდო (*Orlando*), 1992, სელინ სკიამას ნეკის შროშანები (*Naissance des pieuvres*), 2007, ქალის პორტრეტი ცეცხლში (*Portrait de la jeune fille en feu*), 2019 და სხვა). ამ თვალსაზრისით ნამდვილ თავსატეხს აჩენს ჟულია დუკორნუს წლევანდელი სეზონის შოკისმომგვრელ ფილმად აღიარებული body-horror ტიტანი (*Titane*, 2021), რომლის ტრანსგრესიულობა არა სექსებს შორის, არამედ ადამიანსა და მანქანას შორის გაცვლაში ვლინდება. დუკორნუ ირონიულად გაათამაშებს

მალვისეულ სტრიპტიზიორს მანქანების გამოფენაზე მოცეკვავე ყველაზე სექსუალურ შოუ-გოგონაში, რომელიც კაცის „ვიზუალურ სიამოვნებაზე“ აღარ არის მორგებული. მისი სექსუალურობა გათავისუფლებულია ეროტიკული ფეტიშის ტყვეობიდან ან ფეტიშად გადაქცევის საშიშროებიდან, რადგან საშიშროებას თავად წარმოადგენს. ის თვითონ ირჩევს ვნების ობიექტს – არა ქალს, მით უმეტეს, არა კაცს, არამედ მანქანას, რომლისთვისაც ცეკვავს. ამ დაუოკებელ ვნებას ავარიის შემდგომი ოპერაციისას თავის ქალაში ჩადგმული ტიტანი აჩენს, რომლის გარსითაც შემოისაზღვრება მანქანასთან სექსის შედეგად ჩასახული ნაყოფი, ლაქტაციისთვის მომზადებული ძუძუებიდან კი რძის ნაცვლად ნავთი გამოიყოფა. მთელი ფილმის განმავლობაში იმლება „ქალურსა“ და „კაცურს“ შორის მყიფე ზღვარი: ბიჭურად გადაცმული ადრიანა მკერდს აიკრავს, მისი დაკუნთული და მასკულინური მამობილი კი მკერდის უკეთ გამოსაჩენად პროტინების ინიექციებს იკეთებს. მეხანძრეების ერთი შეხედვით კუმტი უფროსი უსათუთეს გრძნობებს ავლენს წლების წინ დაკარგულ შვილად გასაღებული ადრიანასადმი: „ჩემთვის სულ ერთია, ვინ ხარ“. ცალკე აღებული ეს წინადადება ალმოდოვარის საყვარელი საპნის ოპერის სიუჟეტისთვის უფრო ორგანულია, ვიდრე შავი იუმორით სავსე უსასტიკესი body-horror-ისთვის, რომელიც თავიდან კრონენბერგისა და ტარანტინოს შორეულ მოგონებებსაც აღძრავს, მაგრამ მალევე ანებებს თავს სინეფილურ ასოციაციებს, რადგან დუკორნუ სრულიად ორიგინალურ ატრაქციონს ქმნის, სადაც ყოველთვის ყველაფერი არ არის ბოლომდე ცხადი, მაგრამ რეცეპტორები ყველაფერს ბოლომდე ისრუტავენ.

კადრს გარეთ გატანილი ისტორია

კრიტიკოსები თვლიან, რომ ესა თუ ის წიგნი მნიშვნელოვანია, თუ ომს ეხება, ხოლო წიგნი, რომელიც სასტუმრო ოთახში გამოკეტილი ქალის გრძნობებს ეხება, მნიშვნელობას მოკლებულია. ბრძოლის ველის სცენა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე სცენა მალაზიაში...

ვირჯინია ვულფი

მართალია, ზოგადად თანამედროვე კინოს ეს თეტიკა აღარ ხასიათდება პათოსურობით, რადგან მოდერნიზმის დეკონსტრუქციულობამ და დესაკრალიზაციამ თუ პოსტმოდერნიზმის ირონიული რეკომბინაციების უსასრულო ველმა ადგილი აღარ დატოვა მისთვის, მაგრამ ამ ფონზეც ქალი ავტორების დიდ ნაწილს ყოფითობის „ბანალურობა“ და რუტინული რიტმი გამოარჩევს მაშინაც კი, როცა ისინი „დიდ ისტორიაზე“ ჰყვებიან.

სოფია კოპოლას *ცდუნებულში* (*The Beguiled*, 2017) ჩრდილოეთსა და სამხრეთს შორის სამოქალაქო ომი კადრს გარეთ არის გატანილი, რომანისა თუ დონ სიგელის ორიგინალთან მაქსიმალურად მიახლოებული ეკრანიზაციისგან (1971) განსხვავებით, ჩამოშორებულია პარალელური სიუჟეტური



კადრი ფილმიდან *მწუხარების რძე*

ხაზები და ავტორი კონცენტრირდება ვირჯინიის შტატის ახალგაზრდა ქალთა პანსიონის ყოველდღიურ ცხოვრებაზე, რომელშიც დისონანსი შეაქვს კონფედერატების დაჭრილ ჯარისკაცს. ქალების გულმოდგინება მეცადინეობიდან თუ სამეურნეო საქმიანობიდან მასზე მზრუნველობაში გადაინაცვლებს – მის გარშემო იგება უკვე პანსიონის ახალი დღის წესრიგი; კაპრალი ხდება ცენტრი, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ახალგაზრდა ქალების ჩახშული სექსუალობის მიზიდულობის ობიექტად იქცევა, არამედ იმიტომ, რომ ის იკავებს თავის – კაცის კუთვნილ ადგილს.

ჯორჯო აგამბენი კინოს განმსაზღვრელ ელემენტად მიიჩნევს ჟესტიკულაციას, რომელსაც განიხილავს არა როგორც უბრალოდ მოძრაობას (როგორიც შეიძლება იყოს, მაგალითად, ცეკვა, მოძრაობა თავისთავის, წმინდა ესთეტიკური აქტი დასასრულის – ანუ წარმოებული მნიშვნელობის – გარეშე), არამედ როგორც „ჩვენ არსებობას გარემოში“ (being-in-a-medium). ირინ მენინგი კი განასხვავებს მთავარ, ძალაუფლების ურთიერთობების განმასახიერებელ და მეორეხარისხოვან ჟესტებს, რომლებიც არაძალაუფლებრივ პრაქტიკაში, ცხოვრებისეულ წესსა და გამოცდილებაში გამოვლინდება.

სოფია კოპოლას ფილმი მთლიანად ამ ცხოვრებისეულ ჟესტიკულაციაზე, „გარემოში ჩვენ არსებობაზე“ იგება. პანსიონის კლასტროფობიურ სივრცეში კაპრალის მიერ შეტანილი დისონანსი სწორედ ჟესტურად არტიკულირდება, განსაკუთრებით მისი განბანის ხანგრძლივ ეპიზოდში, რომელშიც ჯარისკაცის სხეული და პანსიონის დირექტორის ხელებია ფოკუსირებული. ამ უკანასკნელის მოძრაობაში ქრისტიანულ გულმონწყალებაზე მეტად ფარული

ვნება თუ უცხო კაცის სხეულთან შეხების გამო შემოფოთება იკითხება. ხელი პერიოდულად ყოვნდება და ისევ აგრძელებს მოძრაობას, ხან მტკიცედ, ხან ნაზად. მაყურებელი თითქოს სიმბოლურ სექსუალურ აქტს და ამავე დროს ქალის შინაგან ბრძოლას ადევნებს თვალს. პატრიარქალურ სისტემაში მკაცრად გაკონტროლებული ვნების დესტრუქციულობა თითქოს განივთებულია პანსიონში, რაც ომის, როგორც მასკულიზურობის ყველაზე აგრესიული გამოვლინების აღმნიშვნელი ხდება.

სოფია კოპოლა ამბის დრამატულობასთან სრულიად კონტრასტულ გამოსახულებას ირჩევს: თბილი განათება, განონასწორებული კომპოზიციები, დახვეწილი და თავშეკავებული ჟესტები, დომინანტური თეთრი – იქნება ეს კოლონიალური არქიტექტურა თუ პანსიონის ბინადართა თეთრი კაბები, როგორც სისუფთავის ფერი. და სიჩუმე, შიგადაშიგ ბუნების ხმებით დარღვეული, კიდეც უფრო ავისმომასწავებლად რომ აღიქმება. როგორც მშვიდი და ჰარმონიული გამოსახულების მიღმა იმალება დისჰარმონიულობა და სისასტიკე, პატრიარქალური მორალის უმნიშვნელობა და კეთილშობილებაც ასეთივე მოჩვენებითია.

„იდილიურ“ გარემოს ხატავს კელი რეიჰარდტიც *პირველ ძროხაში* (*First Cow*, 2019). ჰაეროვანი, შემოდგომის თბილი ფერებითა და განათებით შექმნილი გარემო თითქოს პირველი ადამიანებ) ის საცხოვრებელი, „შინაურული სივრცეა“. როგორც „ქუქი“ ამბობს, „აქ ისტორია ჯერ არ არის, ის ახლა იწყება“. ფილმში ეს ისტორია მოლივლივ მდინარეში გემის შემოსვლით იწყება, როგორც დედისეულ წიაღში შეჭრილი ფალიკური სიმბოლოთი, რაც ამავე დროს იკითხება, როგორც ბუნებაში ცი-



კადრი ფილმიდან პირველი ძროხა

ვილიზაციის, ადგილობრივ ჰარმონიულ გარემოში კი კაპიტალიზმის შეჭრის სიმბოლო. გემს უფროსი კომისიონერისთვის ძროხა ჩამოჰყავს. თუ ამ უკანასკნელს ფერმერული ამერიკის აღმნიშვნელად განვიხილავთ, ის კონტინენტზე თეთრკანიანი რასის შესვლის ისტორიის არსებით დეტალად იქცევა, რომელიც არა მხოლოდ სოციალური უპირატესობის რეპრეზენტაციაა (შეფი ერთადერთია, ვისაც ძროხა ჰყავს, როგორც ფუფუნების ნიშანი), არამედ თეთრების ცხოვრების წესის დამკვიდრებისაც (რძიანი ჩაის სმა).

რეიჰარდტი დასავლეთის ათვისების „დიადი ისტორიიდან“ გვაჩვენებს ფრაგმენტს, არა ვესტერნის მასშტაბურობით, არამედ ადამიანთან მიახლოებული ფოკუსით. ამერიკის „კოსმოგენიის“ ამ საკრალური ჟანრის დემითოლოგიზაციას უკვე ხანგრძლივი ისტორია აქვს. მხოლოდ ჯარმუშის მკვდარი კაცის (*Dead Man*, 1995), ტარანტინოს საძულველი რვისა (*The Hateful Eight*, 2015) თუ ძმები კოენების ბასტერ სკრაგის ბალადის (*The Ballad of Buster Scruggs*, 2018) გახსენებაც საკმარისია, რომლებშიც ვესტერნი ბოლომდე დესაკრალიზდება, მაგრამ რეიჰარდტი არა ჟანრული კოდების დეკონსტრუქციით თუ მათი ირონიული რეკომბინაციებით იქცევა ყურადღებას, არამედ იმით, რომ ფილმს სრულიად აშორებს ჟანრის ფორმალურ ნიშნებს. ფილმში „ვესტერნი“ კადრს გარეთ ან კადრის უკან ხედზეა გადატანილი: „კაი ბიჭების“ ჩხუბი, საქ-

მის გარჩევა „ქუქის“ არსებობისა და მოქმედების სივრციდან არის გასული. მაყურებელი ამ ეპიზოდებს სილუეტურად ხედავს კარვის ან კარის ჭრილში. „ქუქის“ შესტები „არამასკულიურად“ რბილი და გაუბედავია. თავიდან მას ხელებით ვეცნობით, რომლებიც არა მუშტად შეკრული – რითაც ბენვეულის უამრავ მაძიებელს შორის ძალით უნდა დაიმკვიდროს თავი – არამედ სუსტი, თუმცა მოქნილია, ხან სოკოს ან კენკრას კრეფს, ხან თხილს არჩევს, რეცხავს და აცხობს. მართალია, ფორტში ჩასული „ქუქი“ ცდილობს, „ჭეშმარიტ კოვბოიდ“ გარდაისახოს, მაგრამ მალევე შარვლის ტოტებით დაიფარავს ჩექმებს, კოვბოის ერთ-ერთ მთავარ ატრიბუტს, რადგან ის მოკლებულია რეალურ ძალაუფლებას: ის არის „თეთრი კაცი“, მაგრამ არა „თეთრი ძალაუფლების კაცი“ და ეს გარემო მისთვისაც ისეთივე მტრული და საშიშია, როგორც მკვიდრი მოსახლეობისთვის, მალე რეზერვაციაში რომ აღმოჩნდება.

თეთრი ძალაუფლების კაცის რუტინული მოლოდინით აღწერს კოლონიალიზმის ისტორიას ლუკრეცია მარტელიც ზამაში (*Zama*, 2017), თუმცა მიყრუებული პროვინციის კორეხიდორი (ადმინისტრატორი) არც საკმარისად თეთრი და არც საკმარისი ძალაუფლების მქონეა. ფილმი, რომლის სიუჟეტი ყოველდღიურობის ფრაგმენტული და უერთიერთგადამკვეთი მოქმედებებით იქმნება, ხრწნადი კოლონიური ძალაუფლების სახედ აბსტრაქტირდება.

მარტელს შეუძლია, ფიზიკურად შესაგრძნობი გახადოს გარემო. მაგალითად, *ჭაობში* თითქოს გრძნობ აუტანელი სიცხის ნოტიო ოხშივრისგან განებილ სხეულებს. ზამაც ატმოსფერული ფილმია. მასში ყველაფერი ღვინის მანიშნებელია: ვილაცას ციებ-ციხელება აქვს, ვილაც შავი ჭირით კვდება, ზამას ხელებს აჭრიან, ვითომდა სოციალურ ბანდიტ ვიკუნია პორტოს – ყურებს, რომლებსაც გუბერნატორი გულზე ჩამოკიდებულს ამაყად დაატარებს, შავკანიანი მსახური გოგო ძალადობის შედეგად მუწუდება და კოჭლდება... ულამაზესი მირაჟისეული პეიზაჟიც დაჭაობებულია. ყველა ეს დეტალი ერთ დისფუნქციურ სხეულად ერთიანდება, რომლის არსებობის დროც თითქოს გაჩერებულია. ერთმანეთში არეული ადამიანები და ცხოველები ცრუ მოძრობების, ცოტა მისტიკური, გაურკვეველი წარმომავლობის ხმები კი ბუნდოვანი პერსპექტივის განცდას ბადებს.

ზამას სმირად ადარებენ აგირესა თუ ფიცკარაღლოს, თუმცა ეს მსგავსება ზედაპირულია – მარტელს დამარცხებისა და მარტოობის ისტორია სულ სხვა რეგისტრში გადაჰყავს. ზამა არც ჰერცოგისეული შემოღილი „ზეკაცია“ და არც დიადი იდეით შეპყრობილი, რომელსაც ყველას და ყველაფერს შესწირავს. პირიქით, ზამას წირავენ. ერთადერთი, რაც მას უნდა, მიტოვებული პროვინციიდან უფრო კომფორტულ ადგილზე დაწინაურებაა, მაგრამ დამსახურების მიუხედავად, „ჭეშმარიტ თეთრკანიან“ ესპანელთან შედარებით ის მაინც რჩება „ამერიკანოდ“ (ამერიკაში დაბადებული თეთრკანიანი), რომლის ერთადერთი პრივილეგია ტახტის მსახურების დაბალი რგოლის ჩინოვნიკობა შეიძლება იყოს.

ანტონიო დი ბენედეტოს რომანი, რომლის მიხედვითაც არის ფილმი გადაღებული, იწყება ზამას ყოყმანით, რაც არგენტინელის იდენტობის გაორებას გამოხატავს: „ვინ ვარ? ევროპელი თუ ლათინოამერიკელი?“ ზამასთან მოკეკლუცე ქედმაღალი ესპანელი გრაფინია კი მას ეუბნება, რომ „ევროპა საუკეთესოა მათთვის, ვისაც ის არ უნახავს“ და საუბრობს თოვლზე, რომელიც თეთრია და რომელიც არგენტინაში არ არის.

ბენედეტი, კლასი, რასა

ბებია ამბობდა, რომ თოვლი ელეგანტურია... თოვლი ჩვენთვის ევროპაა. და ის თეთრია. ჩვენ გვინდა, ვიყოთ ევროპელები. ჩვენი საშუალო და მაღალი კლასი უმეტესად თეთრია და დაბალი სოციალური კლასი კი – ძირითადად მკვიდრი მოსახლეობა. სწორედ ეს ამყარებს რასიზმსა და წინასწარგანწყობებს, რომლისგანაც ვერ გავთავისუფლდით. ეს დამოკიდებულება არა მარტო ღრმაა, არამედ ფუნდამენტური: მაღალი კლასის უუნარობა, იდენტიფიცირდეს დაბალ კლასთან, რომელიც ქვეყნის უმრავლესობას წარმოადგენს.

ლუკრეცია მარტელი

ჩაგვრის ფორმების გადაჯაჭვულობა კვებავს ჩაგვრის სტრუქტურას. არა მხოლოდ არგენტინაში,

მთლიანად ლათინური ამერიკის მკვიდრი მოსახლეობა დღემდე პროცენტულად უფრო ღარიბია, ვიდრე ევროპული წარმოშობის ლათინოამერიკელები. ამიტომ ეხები რა კლასს, ეხები რასობრივ პრობლემასაც და პირიქით. კოლონიური ძალაუფლება საქმიანობის იერარქიულობაშიც ვლინდება. ლათინური ამერიკის მკვიდრი მოსახლეობისთვის დასაქმების ძირითადი სფერო მომსახურების სფეროა.

ჩაგვრის ამ საუკუნეებით დამკვიდრებული ფორმების ჰარმონიულ თანაარსებობას აჩვენებს ლილა ვილესი *სასტუმროს დამლაგებელში* (*La Camarista*, 2018). აქ სასტუმრო ერთგვარი ტრანზიტული სივრცეა, სადაც უამრავი ადამიანი გადაკვეთს, მაგრამ არ ხვდება ერთმანეთს. ამ დეჰუმანიზებულ სივრცეში მით უმეტეს შეუმჩნეველია ევა სხვა მომსახურე პერსონალის მსგავსად. სტუმრებს ის ძირითადად ლიფტში, კიდეც უფრო დავინტოვებულ სივრცეში ხვდება, სადაც სოციალური გაუცხოება განსაკუთრებით ხილული ხდება. აქ პერიოდულად სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე მაღალი კლასის ადამიანები შედიან და გამოდიან, ისინი ლალები და თავდაჯერებულები არიან, ვერც ამჩნევენ ევას, რომელიც თავდახრილი ჩუმად დგას.

ვილესი საინტერესო და შემანუხებელ ხერხს ირჩევს, როდესაც თითქოს სასტუმროს ინტერიერში „ჩაკეტილ“ ევას ადევნებული კამერა მის რუტინულ საქმიანობას მიჰყვება. ეს ევას შემოსაზღვრული საარსებო გარემოა, საიდანაც პირველად მხოლოდ ფინალში გააღწევს, მოულოდნელად ანებებს რა თავს სამუშაოს.

ფინალში აღწევს თავს იზოლირებულ და იერარქიულ გარემოს ფაუსტაც კლაუდია ლიოსას *მწუხარების რძეში* (*La Teta Asustada*, 2009), რომელიც სამედიცინო ანთროპოლოგიის კიმბერლი ტაიდონის წიგნის მიხედვით არის გადაღებული. ტაიდონმა შეაგროვა სამოქალაქო ომის დროს (1980-1992) ერთი მხრივ, მაოისტი ტერორისტების (Sendero Luminoso) და მეორე მხრივ, ეროვნული არმიის ჯარისკაცების მიერ გაუპატიურებული ათასობით ადგილობრივი (გლეხი) ქალის ისტორია, რომლის მიხედვითაც მათ პოსტტრავმულ სინდრომებს იკვლევდა. ლიოსა ამ ტექსტებს ფილმში თითქმის ანთროპოლოგიური სიზუსტით და ამავე დროს პოეტურ ენაზე გადაიტანს, რომელიც ადგილობრივების მისტიკურ წარმოდგენებთან შერწყმული მაგიური რეალიზმის ფორმას მიიღებს (ოპერატორი ნატაშა ბრაიერი ახერხებს, მომწუხრელი გამოსახულება სილარიბის ეგზოტიზაციად არ აქციოს). ტაიდონის აზრით, გაუპატიურების შემზარავი ისტორიების კადრს გარეთ გატანით ლიოსა ხაზს უსვამს პრობლემის არაარტიკულირებულობას, რომელზეც დღესაც გაკვრით ან არ ლაპარაკობენ. ლიოსას თქმით კი, „ქვეყნებში, სადაც რეალობა უაღრესად მძიმეა, მისტიციზმი და მითოლოგიური აზროვნება მაქსიმალურად დამუხტულია და ზოგჯერ ეს არის რეალობის გაგების ერთადერთი საშუალება“.

ამ არაარტიკულირებული პრობლემის გამო-სათქმელად ლიოსა მიმართავს სიმღერას – ეს არის

მკვიდრი უუფლებო ქალების ენა. სიმღერით ჰყვება (კერძო ენაზე) ფაუსტას დედა თავისი გაუპატიურების ისტორიას, სიმღერით ჰყვება ფაუსტა თავის ტკივილზე და დედისგან მემკვიდრეობით მიღებულ ტვირთზე. ადგილობრივების რწმენით, გაუპატიურების შედეგად დაბადებულ ბავშვს დედის რძით გადაეცემა ძალადობის მწარე გამოცდილება (ორიგინალში ფილმის სახელწოდებაა „შეშინებული ძუძუ“). ამ სიმღერას მიიტაცებს/მიითვისებს მდიდარი თეთრი მუსიკოსი, ისევე როგორც საუკუნეების წინ ევროპა – კარტოფილის კულტურას. ამ უკანასკნელს ფაუსტა გაუპატიურების შიშით საშოში იდებს. ავთენტური კულტურა და დედისეული წიაღი ერთიანდება, თუმცა საკუთარ (კულტურულ) სხეულში ჩაკეცვა დესტრუქციული ხდება. ფაუსტა მაშინ იძენს და იმაღლებს ხმას, როდესაც მუსიკოსს მიტაცებული სიმღერის გამო უპირისპირდება, რის შემდეგაც ლობობორეულ კარტოფილსაც მოიშორებს სხეულიდან და დედასაც გადაასვენებს მშობლიურ სოფელში. ის თავისუფლდება დედის ტვირთისგან, თუმცა არა მასთან ემოციური კავშირისგან.

აქ აღარ რჩება ადგილი დედა-ქალიშვილის შორის ფროიდისეული განხეთქილებისთვის.

დედა-ქალიშვილი – ერთობა შესაძლებელია

დედა, იგრძენი ეიფორია, როდესაც პირველად გაატარე მანქანა საკრამენტოში? მე – კი. მინდოდა მეთქვა, მაგრამ მაშინ არ ვლაპარაკობდი.

ფემინისტურ თეორიებში დედისა და ქალიშვილის საკითხი ფროიდთან დისკუსიის ერთ-ერთი მთავარი საკითხია, რადგან ეს უკანასკნელი აკრიტიკებს რა პატრიარქალურ სტრუქტურებს, ამავე დისკურსიდან აგებს დედა-ქალიშვილის ურთიერთობის სქემას, რომელიც ოიდიპოსის მოდელს იმეორებს. ლუსი ირიგარეს თქმით, პატრიარქატი, რომელიც პატივს სცემს მამისა და ვაჟის გენეალოგიას და რომლის ისტორია ვაჟებს შორის შეჯიბრის ისტორიაა, ამ მითით ახალ გენეალოგიას წერს. როდესაც ფროიდი მამის პირველად მკვლელობაზე წერს, ამით ამყარებს პატრიარქალურ წესრიგს და ავიწყდება უფრო არქაული – დედის მკვლელობა, რომელიც სიმბოლურად მუდმივად შეუხორცებელ ჭრილობაში, გადაჭრილ ჭიპლარში გამოვლინდება. ახალი გენეალოგიის მიხედვით, ჭიპლარის ადგილას ფალოსი წამოიშორება, ის ხდება სამყაროს ცენტრი და მაორგანიზებელი, რომელიც აკონტროლებს და განდევნის დედის/დედისადმი სურვილს (the desire of/for the mother).

დედა-ქალიშვილის ურთიერთობის ზიგზაგები თანამედროვე კინოში უმეტესად თინეიჯერობის თანმდევი შფოთვის და საკუთარ თავში დაურწმუნებლობის წინააღმდეგობრივი პროცესის ფონზე აისახება, თუმცა ამავე დროს დედის რეაბილიტაციასაც ისახავს მიზნად. სექსუალურმა რევოლუციამ ქალს სექსის უფლებასთან ერთად შვილზე „ექსკლუზიური“ პასუხისმგებლობაც „უბოძა“. მარ-

ტოხელა, უმუშევარი ახალგაზრდა დედებისთვის შვილი, არც თუ იშვიათად, არა მადლი, არამედ წყევლაა, რომელშიც ხან თავისი წარუმატებლობის მიზეზს, ხან ნაადრევ ტვირთს, ხან მეტოქეს ხედავენ, რაც მათ მამის კანონით ისედაც შეზღუდულ პირად ცხოვრებასა და პირად სივრცეს აკარგვინებს. ჯაკ-ლინ როუზის თქმით, „დედები არსებული წესრიგის უპირველესი დამრღვევები არიან. ისინი არასოდეს არიან ისეთები, როგორადაც ჩანან ან როგორადაც ყოფნა მოეთხოვებათ... უფრო მარტივად რომ ვთქვათ, ვერც ერთი ქალი, რომელიც ოდესმე ყოფილა დედა, ერთი წამითაც ვერ დაიჯერებს იმას, რომ ის ყოველთვის და ყველა ვითარებაში კარგი და კეთილშობილი იყო“.

ასეთი „არაკეთილშობილი“ დედა ქერა და სექსუალური ჯოანა ანდრეა არნოლდის აკვარიუმში (*Fish Tank*, 2009), რომელსაც შვილთან ურთიერთობა კიდევ უფრო ეძაბება ახალი სიმპათიური პარტნიორის გაჩენის შემდეგ. არნოლდი მოსალოდნელი ინცესტის სიუჟეტურ ხაზს დელიკატურად და ეპატაჟურობის გარეშე გაივლის (რაც ბანალურიც იქნებოდა). დედის ბოიფრენდთან სექსი მისასა და ჯოანას არა საბოლოო კონფლიქტის, არამედ პირიქით, მათი დაახლოების წინაპირობა ხდება. ისინი ფინალში პირველად ცეკვავენ ერთად – ცოტა ჯიუტად და გამომწვევად, მაგრამ ერთმანეთის პირისპირ.

ერთ საწოლში ერთმანეთის პირისპირ მძინარე დედა-შვილის კადრით იწყება გრეტა გერვიგის *ლედი ბერდი* (*Lady Bird*, 2017). მერე ერთად ტირიან მრისხანების მტევნების აუდიო-ნიგნის მოსმენისას, თუმცა აქ წყდება მათი იდილია, რაც კრისტინის მოტეხილი ხელით და თაბაშირზე წარწერით – fuck you, mom – მთავრდება.

კრისტინს სძულს ყველაფერი – თავისი სახელი, ამიტომ ირქმევს *ლედი ბერდს*, თავისი სახელი, სადაც საკუთარი აბაზანა არ აქვს, პატარა მოსაწყენი ქალაქი საკრამენტოც, რცხვენია მამის, რომელსაც ძველი მანქანით მიჰყავს სკოლაში. მთელი ეს აგრესია კი დედას მიემართება, რომელიც თავისი პრაგმატიზმით *ლედი ბერდს* „გაფრენის“ საშუალებას არ აძლევს. თუმცა ნიუ-იორკში წასვლის წინ დედა კრისტინს უკვე არა მოსაბეზრებელ რჩევებს აძლევს, არამედ სიყვარულს უხსნის, რაც აქამდე ვერ გააკეთა. ამჯერადაც არ იცის, როგორ დაიწყოს წერა დაჭმუჭნული და გადაყრილი ქალღმკვდრის გროვასთან მჯდარმა. დედა-ქალიშვილის სალაპარაკო ენა ჯერ კიდევ მოსაძებნია, თუმცა შესაძლებელი. მარტივად. ისე, როგორც უკვე ნიუ-იორკში ჩასული კრისტინი პასუხობს: „დედა, გამარჯობა. მიყვარხარ“.

„გზაზე შეხვედებით“

სახლი, ეს უბრალოდ სიტყვაა ან ის, რასაც შინაგანად ატარებ.

თუ რამე მუდმივად ამაფორიაქებელი იმიჯი არსებობს კინოში, ერთ-ერთია ეს გაშლილი პრერიები



კადრი ფილმიდან აკვარიუმი

თუ გზატკეცილები და ოდისეოსის მონათესავე მოხეტიალე გმირები, რომლებიც ფიქრობენ, რომ „შინ დაბრუნების დრო ჯერ არ დამდგარა“. ქლო ჟაოს მომთაბარეთა მიწის (*Nomadland*, 2020) პერსონაჟებისთვის „შინ დაბრუნების შეუძლებლობა“ არა არჩევანი, არამედ გიგ-ეკონომიკის იძულებაა. თუმცა ხეტიალი თანდათან მათი ცხოვრების შეგნებულ ნესად იქცევა და ფილმში სოციალური დრამიდან ფილოსოფიურ როუდ-მუვიდ ტრანსფორმირდება.

ფილმს საფუძვლად უდევს ჯესიკა ბრუდერის მომთაბარეთა მიწა: გადარჩენა 21-ე საუკუნის ამერიკაში, რომელიც ეკონომიკური კრიზისის შედეგად უსახლკაროდ, უმუშევრად და დანაზოგის გარეშე დარჩენილი, უმეტესად ასაკში შესული ადამიანების ცხოვრებას ასახავს. სეზონური სამუშაოს ძიებაში ისინი დაუსრულებლად გადაადგილდებიან. სხვა რეალურ პერსონაჟებთან ერთად ფილმში ბობ უელსიც ჩნდება, რომელიც ეკონომიკური რეცესიის შემდეგ ამერიკაში დანაცვული მომთაბარეობის ერთ-ერთი მთავარი იდეოლოგია. „უცნაური ის არის, რომ არათუ ვიღებთ დოლარის, ბაზრის ტირანისას, არამედ ვიღებთ სიხარულით“ – მიმართავს ის შეკრებაზე მომთაბარეებს, რომლებიც თავიანთი ცხოვრების წესით ამ ტირანიის მორჩილებაზე ამბობენ უარს.

ფილმის სივრცული ტრეკტორიაც ისე ვითარდება, რომ ძირითადად ჩაკეტილი ინტერიერებიდან თანდათან გაშლილ ლანდშაფტებში გადაინაცვ-

ლებს. ოპერატორი ჯოშუა ჯეიმს რიჩარდი ფართო-ფოკუსიან კადრებსა და უსაზღვრო ჰორიზონტებს ჰაერით ავსებს, რაც გამოსახულებას არა შთამბეჭდავ მონუმენტურობას, არამედ ინტიმურობას სძენს. ეს უსაზღვრობა ხდება ფერნის „შინ“, მისი სულიერი განწყობის გამომხატველი, რომელიც თავისუფლებისა და მარტოობის წინააღმდეგობრივ სურათს აერთიანებს.

მომთაბარეობა ჟიაოსთან ამერიკის კულტურის ნაწილად წარმოჩნდება, რომლის მითოლოგიურ სახეებსა და მოტივებს იკვლევს თავის ფილმებში. თუმცა მისთვის ეს იმიჯები არ არის საკრალური (ჟიაოს თქმით, ჩინეთში ამერიკული კინოს ნახვის შესაძლებლობა არ ჰქონდა), ამიტომაც ექცევა ჟანრს თავისუფლად – უფრო სწორად, არც იყენებს ჟანრის კანონებს, ისე როგორც წინა ფილმში *მხედარი* (*The Rider*, 2017), სადაც სამხრეთი დაკოტას რეზერვაციაში მცხოვრები ბიჭისთვის კოვბოის პროფესია და როდერში მონაწილეობა არა იმდენად მასკულინური იმიჯის დამკვიდრება, რამდენადაც გადარჩენის ერთადერთი პერსპექტივაა. თუმცა ამავე დროს მარადიული ოცნება და სწრაფვაც არის, რომლის გარეშე არსებობა ნელი, უსასრულო კვდომის პროცესი იქნებოდა.

როგორც ჟიაო ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს, „მათ, ვისთვისაც მხოლოდ გადარჩენა არასაკმარისია, სჭირდებათ იმედი. და ეს იმედი გზაშია“. ○

„ყოველთვის სწორი დროა დასაბუდელებად“

ანუკა ლომიძე

სიზმარი ცხადში არეული გვაქვს და ფხიზ-
ლებს გვძინავს, ისეთი დროა. ყოველი
დილა თითქოს თავიდან ითხოვს დადას-
ტურებას, რომ რეალობა, რომელშიც
მოვხვდით, გასცდა მაიას (ილუზია, მაგია
– რედ. შენიშვნა) და აქ, ჩვენ ირგვლივ, ავითარებს
ახალ სიუჟეტს, წარსულში ნანახი ფილმებიდან
რომ ჩაგველექა.

მთელი აგვისტო თავს ვარიდებდი
ნაშუადღევის ქსელებს (*Meshes of the Afternoon*,
1943), მინდოდა, ტექსტი რომელიმე სხვა ნამუშევ-
რის კადრით დამეწყო, თუმცა, ალესილსარკიანი
სიკვდილის ხატი, ყვავილით ხელში, ეკრანებიდან
– სიზმარში ნანახ სიზმრებშიც კი გააქტიურდა...
ასე მოხდა, რომ კინოს ავანგარდში მყოფი სამი
განსხვავებული თაობის ქალი ავტორის – ჟერმენ
დიულაკის, მაია დერენისა და პიპილოტი რისტის
– შესახებ თხრობას არაქრონოლოგიური თანმიმ-
დევრობით დავიწყებ.

„შემოქმედებითი აქტის მთავარი არსი დრო-
ით და სივრცით მანიპულირებაა“, ამერიკული
ავანგარდის დედად წოდებული მაია დერენი ჯერ
კიდევ კამერასთან შეხებამდე იმეორებდა. როდესაც
ვიზუალურ იერსახეებს ტექსტად აქცევდა, იკვლევდა
მეზომამერიკული კულტურის წესებს, ქმნიდა
ლექსებს და ჰაიტის ვუდუს ტომზე ეთნოგ-
რაფიულ ჩანაწერებს აწარმოებდა.

ვუდუს ხალხისთვის მუსიკა და ცეკვა ლოც-
ვის მთავარი ატრიბუტებია – ტრანსულ მდგომარე-
ობამდე ასული მოძრაობათა თანმიმდევრობა,
რომლის დროსაც ღმერთები თხოვნებს ისმენენ
და მაღლს გზავნიან. ამ ტრადიციებთან პირველი
კონტაქტის საშუალება დერენს ბროდვეის ქორეო-
გრაფის კატერინა დენჰემის მეშვეობით მიეცა,

რომელთანაც მდივნის პოზიციაზე მუშაობდა.
მომდევნო გეზად კი გუგენჰაიმის სტიპენდიის მი-
ღება და ჰაიტში რიტუალების შესწავლა იქცა (ის
არის პირველი ქალი, რომელმაც ამ ფინანსური
მხარდაჭერის მიღება შეძლო), სადაც ადგილობ-
რივებს შორის ნდობის მოპოვების შემდეგ სარი-
ტუალო წრეში თვითონაც ჩადგა.

1917 წლის 29 აპრილს ქალაქ კიევში ელე-
ონორა დერენკოვსკაიად დაბადებული, 40-იანი
წლებიდან „წყლის“, „ილუზიის“, მისტიკური მაიას
სახელით ცხოვრობს. მტკიცედ სჯეროდა, რომ სა-
ხელის შეცვლას შეეძლო, შეეცვალა სასიცოცხლო
ვიბრაცია რეალობაში. გვარი მანამდე, ბავშვობა-
ში გამოუცვალეს: 20-იან წლებში, როდესაც მამამ
ოჯახი სამოქალაქო არეულობას გაარიდა და უკ-
რაინიდან ამერიკაში გადაიყვანა.

ფინანსურად დამოუკიდებელს, წარმატებული
ექიმისა და ფსიქოთერაპევტის შვილს, შვეიცარია-
სა და საფრანგეთშიც მოუწია სწავლა და ცხოვრე-
ბა. გარკვეული დროით ჰოლივუდთანაც ჰქონდა
შეხება, ამ უკანასკნელს კინოინდუსტრიაში შექ-
მნილი სტანდარტებით ამერიკული კინოს მონო-
პოლიზებისთვის მწვავედ აკრიტიკებდა და ვიზუ-
ალური ხელოვნების შემოქმედებითი ფორმების
განვითარების დამაბრკოლებლად განიხილავდა.

„მე ვიღებ ნამუშევრებს იმ ბიუჯეტით, რო-
მელსაც ჰოლივუდი მხოლოდ ტურჩის საცხზე ხარ-
ჯავს... შემოქმედებითი თავისუფლების მქონე
მოყვარული რეჟისორი არასოდეს უნდა სწირავ-
დეს ვიზუალურ დრამატულობასა და სილამაზეს
სიტყვათა ნაკადს... გაუთავებელ მოქმედებასა და
სიუჟეტების ახსნას, იმისთვის რომ შეინარჩუნოს
მრავალფეროვანი აუდიტორია, 90 წუთის გან-
მავლობაში... იმის ნაცვლად, რომ გამოიგონოთ



მაია დერენი, ალექსანდრე ჰამიდის ფოტო

სიუჟეტი, რომელიც წინ მიდის, გამოიყენეთ მოძრაობა, თუნდაც: ქარის, წყლის, ბავშვების, ადამიანებისა და ლიფტების, ბურთის... იმ ლექსის სახედ, რომელიც დაიტევდა ზემოთ ჩამოთვლილს. საკუთარი თავისუფლება კი მიმართეთ ვიზუალური იდეებით ექსპერიმენტირებისკენ“.

ასე, ხაზგასმით ანტიჰოლივუდური განწყობით ცდილობდა, შეენარჩუნებინა დამოუკიდებლობა და თავისუფალი მიდგომა შემოქმედების მიმართ; ხედვით, რომელიც ევროპული ავანგარდის დედის ჟერმენ დიულაკის მიერ 20-იან წლებში დაწყებული „სუფთა კინოსთვის“ ბრძოლის გაგრძელებად შეგვიძლია, დავინახოთ.

დერენის ხედვა ახლოს არის დიულაკის შემოქმედებითი ბიოგრაფიისთვის მნიშვნელოვან ფოტოგენიის თეორიასთან, რომელშიც კინოს ხელოვნების სხვა დარგებისგან შემოქმედებითი ელემენტების ქვეცნობიერი, სიღრმისეული ჭრილი გამოარჩევს. ჭეშმარიტად ფოტოგენურად მხოლოდ ის შეიძლება მოგვევლინოს, რაც გააზრებულია და გონიერულად შექმნილი. კინემატოგრაფიულ გამოსახულებას ვიზუალური სილამაზე კი არა, კადრის გამომსახველობა განსაზღვრავს. ადამიანებისა თუ ნივთების ეკრანზე მოხვედრა კი ბევრად მეტია, ვიდრე გარეგნული, ზედაპირული წარმოდგენის შექმნა მათ შესახებ.

კინოში თვითგამოხატვის ახალ ხერხებს ჟერმენ დიულაკი მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების განმავლობაში იძიებდა და მიმართავდა. დერენის მსგავსად, ხაზგასმით ფემინისტური იდეებისა და სამყაროში ქალის თვითდამკვიდრების თემებზე ჯერ კიდევ 1915 წლამდე, პარიზის ერთ-ერთი ფემინისტური გამოცემის ჟურნალისტად ყოფნის დროს მუშაობდა. ქალთა უფლებებისთვის ბრძო-

ლის მნიშვნელოვან პერიოდში თავგამოდებით იბრძოდა, როგორც აქტივისტი და რამდენიმე სამოქალაქო ორგანიზაციის დამფუძნებელი.

„კინემატოგრაფიული გამომსახველობა მრავალფეროვანია და მოქნილი. ბუნებრივ მოქმედებასა და არსში ცდილობს, გამოიჭიროს ცხოვრება და მოახვედროს ეკრანზე... კინო თავისი მოძრავი გამოსახულებების ქარბორბალთი გვანჯდის იმას, რაზეც ჩვენ ყველანი ვოცნებობთ. ყველაფერ იმას, რაც ცნობიერიდან შეიძლება გასხლტეს. საზღვრებისა და მანძილების განათებით შემოაქვს მსოფლიოს ცხოვრება თითოეული ჩვენგანის ცხოვრებაშიო“ – ნერდა.

ევროპული ავანგარდის ისტორიისა და თეორიის განვითარებაში დიულაკის ტექსტებს, ლექციებს, გამოსვლებსა თუ ნამუშევრებს იმდენად დიდი ადგილი უჭირავს დატოვებულ კინომემკვიდრეობასთან შედარებით, რომ შეიძლება შემოქმედებით სცენაზე მისი, როგორც ქალის, თვითდამკვიდრებისთვის ბრძოლის ხაზი დღეს ნაკლებად აქცენტირებული ჩანდეს.

თუმცა, დერენთან შედარებით, მისი გზა „სიურრეალისტების საძმოს“ შორის ბევრად რთული გასაველეი იყო:

ჯერ კიდევ ანდალუსიურ ნაგაზამდე (*Un chien andalou*, 1929), ანტონენ არტოს წიგნის მიხედვით გადაღებული პირველი სიურრეალისტური კონცეფციის ფილმი, დიულაკის *ნიჟარა და მღვდელი-მსახური* (*La Coquille et le clergyman*, 1928) იმდენად გაჯერებულია რადიკალური ფემინისტური ნარატივით, რომ გადაღების პერიოდში დიულაკს პრინციპული კამათი უწევდა სცენარის ავტორთან, რომელსაც საკუთარი ტექსტის ფილმად ქცევის შესახებ ბევრად განსხვავებული ხედვა

ჰქონდა. დიულაკი, როგორც რეჟისორი, თვითონაც აღიარებდა, რომ მის მიერ დანახული სიუჟეტი განსხვავებოდა პირველწყაროსგან, მით უმეტეს, იმ მომენტებში, სადაც თვითონ არტოს აღწერა არის ბუნდოვანი. დიულაკი ცდილობს, აირიდოს თხრობის სრული არარსებობა, მკვეთრი მოქმედებები, შოკისმომგვრელი იერსახეები და სცენარში არსებული სასტიკი ეპიზოდები – შედარებით მსუბუქად განვითარებული თხრობის სასარგებლოდ.

პატრიარქატის, ეკლესიისა და კაცის სექსუალობის ვიზუალურ კრიტიკას სიურრეალისტები პრემიერაზე არასერიოზული, დამცინავი განწყობით შეხვდნენ. რამდენიმე მათგანმა კი ფილმის ავტორის შესაფასებლად სიტყვა „ძროხაც“ წამოიხროლა. კაცების საზოგადოება უკმაყოფილებას ვერ მალავდა რამდენიმე წლის წინაც, პირველ რეალურად ფემინისტურ კინონამუშევრად აღიარებული *მოლიმარი მადამ ბოდეს (La Souriante Madame Beudet, 1923)* ჩვენებაზე, რომელშიც ჟერმენ დიულაკმა მომაბეზრებელი, უღიმღამო ქორწინებისგან თავის დაღწევის მსურველი ქალის პორტრეტი დახატა...

1927 წლის ნოემბერში დიულაკი გამომცემლობა ახალი ფრანგული რევიუს ხელმძღვანელს ოფიციალური წერილით მიმართავს და მოკრძალებით აუწყებს, რომ სტატიაში, რომელშიც ცოტა ხნის წინ ანტონენ არტოს სცენარის მიხედვით გადაღებული ფილმის შესახებ წერდნენ, მისი, როგორც ავტორის დასახელება ჰქონდათ გამორჩენილი“. არტოს ბოლომდე სჯეროდა, რომ ქალმა მისი სცენარი გააფუჭა, იმის შესახებ კი, რომელი არის პირველი სიურრეალისტური ნამუშევარი კინოს ისტორიაში საღვადორ დალისა და ლუის ბუნიუელის არანაკლებ ეპატაჟური პრემიერის შემდეგ, დღემდე დავობენ.

დიულაკისთვის მნიშვნელოვანი იყო თამამი, დამოუკიდებელი გადაწყვეტილებებით კინონარმოების „შედარებით ბუნებრივ, დაულაქავ ფორმასთან“ დაბრუნება და ცხოვრებისეული მოძრაობის ხედვისა და რიტმის წარმოდგენით „სუფთა კინოს“ მიღება, რაც სტილისტურად საკმაოდ ჰგავს დერენის პრინციპს.

მაია დერენმა სადოქტორო ნაშრომი ანგლო-ამერიკულ პოეტურ ავანგარდზე ფრანგული სიმბოლიზმის გავლენას მიუძღვნა, ის კარგად იცნობდა 20-იანი წლების კინონამუშევრებსაც, თუმცა, ყოველთვის ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ მის ფილმებს არანაირი კავშირი არ ჰქონდა სიურრეალიზმთან. არაფრით იღებდა შეფასებას, როდესაც *ნაშუადღევის ქსელებს ანდალუსიური ნაგაზის* „ქალურ ვერსიად“ განიხილავდნენ და თვლიდა, რომ მისთვის ვიზუალურ-აზრობრივი ნაკადის ცნობიერი კონტროლი ბევრად მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე სიურრეალისტებისთვის ჩვეული „ავტომატური წერის“ ტექნიკა, რომლის დროსაც ფროიდისტული თეორია რაციონალურად იჭრებოდა ირაციონალურ შრეებში. საუბრობდნენ იმასაც, რომ მის პოეტურ ნამუშევარს



კადრი ფილმიდან *ნიჟარა* და *მღვდელი*

რეალობის დროისა და სივრცის რღვევის ჟან კოქტოსეული ელფერი დაჰკრავს, თუმცა დერენს პასუხი უცვლელი ჰქონდა: კოქტოს *პოეტის სისხლის* ავტორობისთვის უდიდეს პატივს ვცემ, მაგრამ ეს ფილმი საკმაოდ გვიან ვნახე იმისთვის, რომ ნამუშევრები მისი ზეგავლენით შემექმნაო.

ქალების შემოქმედებაში მუდმივად კაცი ავტორებისა და მასკულინური კულტურისთვის დამახასიათებელი ზეგავლენების ძიება შემფასებელთა უმრავლესობაში ერთგვარ ნორმულ ქცევადაა გამჯდარი.

მაია დერენის ქმარს ალექსანდერ ჰამიდსაც, რომელიც *ნაშუადღევის ქსელების* თანაოპერატორი იყო, ცოლთან პირველი განხეთქილება საავტორო პოზიციების განაწილების გამო მოუვიდა, თუმცა დერენის ინდივიდუალიზმსა და თვითმყოფადობაზე სხვადასხვა დროს მის გარშემო შეკრებილი ავანგარდისტი კაცი ავტორების მიხედვითაც შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, რომლებიც, გარკვეულწილად, თვითონ იღებდნენ ინსპირაციასა და ენერგიას ამ დამოუკიდებელი, თავდაჯერებული, მუდამ ძლიერი გადაწყვეტილებებისთვის მზადყოფი ქალისგან, რომლისთვისაც კინო სიზმრისა და ცხადის გასაყარზე შექმნილი რიტუალური რეალობა იყო.

ნიუ იორკის გრინვიჩ ვილიჯის უბანში, დერენისა და ჰამიდის სახლში ხშირად ეკრიბებოდნენ ექსპერიმენტალისტი არტისტები, რომლებიც მაიას მიერ შეთავაზებულ ეზოთერულ პრაქტიკებშიც



იღებდნენ მონაწილეობას.

1944 წელს მარსელ დიუშანთან ერთად დაიწყო მუშაობა ჯადოქრების აკვანზე, სადაც მაგიური, ოკულტური სიმბოლოებისა და დიუშანის ნამუშევრების ვიზუალური დიალოგი დაუსრულებელ ეპიზოდებადაა გადაღებული. სავარაუდოდ, ექსპერიმენტული ფილმი გადაღების პროცესშივე გახდა დერენისთვის უინტერესო, რადგან თანამშრომლობისას მეტი აქცენტი დიუშანის შემოქმედებაზე მოდიოდა.

კომპოზიტორ ჯონ ქეიჯთან, პოეტ ჰარისონ ტეილორთან და ჰამიდთან თანამშრომლობითაა გადაღებული ქალური თვითობებისა და საზოგადოებრივი თამაშების თემაზე შექმნილი ფილმი *ხმელეთზე* (At Land, 1944), რომელშიც ოკეანის სანაპიროზე გამოჩენილი დერენი სიზმრისეულ გარემოში წყალთან, კლდეებთან, ადამიანებთან შეხებით მოგზაურობს. ბოლოს კი ისევ უბრუნდება სანაპიროს, სადაც ცხოვრებისეული ჭაღრაკის მორიგ პარტიაში ჩართული საკუთარი თავის რამდენიმე ვერსიას ხვდება და ხმელეთზე მიმოხედავს ქვებს და ნიჟარებს ენაფება შესაგროვებლად. როგორც ამბობენ, საძინებელი სავსე ჰქონდა სწორედ ასეთი ქვებით, სიმბოლოებით, თილისმებითა და ამულეტებით, ჭერი კი მოჭიქული იყო ნიჟარებით, რომლებიც საღამოს განათებაზე ჯადოსნურად იწყებდნენ ლიცლიცს. მაია დერენი 1961 წელს 44 წლის ასაკში გარდაიცვალა. ამფიტამინის ჭარბი დოზისა და სამეგობროში „კარგად ვარ“,

„საოცრება მაქსის“ სახელით ცნობილი ექიმის მაქს იაკობსონის მიერ გამოწერილი აბების მიღების შედეგად. ჩვეული პრაქტიკის დროს ტრანსში მყოფმა სხვა სამყაროში გადააბიჯა. მისი ფერფლი რიგით მესამე ქმარმა, პერფორმანსის არტისტმა და კომპოზიტორმა ტეიჯი იტომ ფუძიამას მთიდან გაფანტა დედამიწაზე.

1920-იან წლებში დაწყებული ქალი ავტორების ნარატივი ექსპერიმენტულ კინოში დღემდე გრძელდება. განსხვავებული ტექნიკური შესაძლებლობებისა და რესურსების გაჩენის პარალელურად, ძირითადი საკითხები იგივე რჩება: ხშირ შემთხვევაში, დროის სვლასთან ერთად, დედადედამინის, გარემოსდაცვითი თემებით, შიშების დაძლევისა და თანასწორობის იდეებით კიდევ უფრო გამდიდრებული.

2009 წელს შეეცარიელი ვიდეოარტისტი და ექსპერიმენტული კინოს რეჟისორი პიპილოტი რისტი *პეპერმინტაში* (Pepperminta) რიგითი ქალის რამდენიმედღიან ისტორიას გვიყვება, რომელიც, გარდაცვლილი ბებიის დარიგებებით გაძლიერებული, გზაზე შეძენილ განსხვავებულ მეგობრებთან ერთად ცდილობს, დაძლიოს საზოგადოებრივი წნეხი, დასვას კითხვები და თამამად ეძებოს პასუხები იქ, სადაც ეს ყველას აზრით მიუღებელია. „ჩვენ ყველანი ვუშვებთ შეცდომებს და ეს ძალიან გემრიელია“ – მღერია მისი გმირები და ჯადოსნური ფერების კომბინაციით, ახალი თვალთ ხედავენ იდენტობაგაცლილი ადამიანებით სავსე გარემოს. სივრცეს, სადაც დროა, დაუპირისპირდე მიუღებელ რელიგიურ თუ პატრიარქალურ ხედვებს და შეიყვარო, დააფასო ბუნებასთან შერწყმული შენი თავი ისეთი, როგორიც ხარ, სანამ ცხოვრობ. არაფერია საშიში და საზიზღარი, რაც კი ადამიანის არსებობას და სხეულს ეხება. საკრალურ ბარძიმში „დაცულ“ პირველი მენსტრუაციის სისხლთან შეხებისას კი მისი პერსონაჟები თანხმდებიან, რომ „წითელი კარგია“.

ფემინისტური ხაზი პიპილოტის ვიდეოინსტალაციებშიც მკვეთრია და თვალისმომჭრელი, მძაფრად ფერადი ეფექტებით იზიდავს მაყურებელს. თითოეულ მათგანში ვხვდებით ფოტოგენიის პრინციპით დანახულ ელემენტებს, რომლებშიც სხეულისა თუ სხვა ფორმების სილამაზის აღქმა მხოლოდ შინაარსის გააზრებით და მასთან ვიზუალური შეხებით ხდება შესაძლებელი. „პოლიტიკურად შეიძლება ფემინისტი ვარ, თუმცა პირადად მე სულაც არ ვარ ფემინისტი. ჩემს შემოქმედებაში ქალის იერსახე არ გულისხმობს მხოლოდ ქალებს. თითოეული მათგანი ყველა ადამიანის სახელით გამოდის“... განმარტავს პიპილოტი რისტი და ქალის სხეულისა თუ იდენტობის რეალობასთან მიმართებაში შესწავლის მცდელობებს ნამუშევრიდან ნამუშევარში აგრძელებს: 1986 წლის პირველ ვიდეოში არ ვარ გოგონა, რომელიც ბევრს კარგავს (*I'm Not The Girl Who Misses Much*) წელს ზემოთ თითქმის შიშველი, ეპატაჟურად ცეკვავს კამერის წინ

და სულ უფრო მეტი სიმძაფრით გვიმეორებს, რომ არაფერს კარგავს, თითქოს ზურგს გვიმაგრებს და გვარწმუნებს, რომ როგორიც უნდა იყოს ჩვენი გარეგნობა, ქცევა თუ არჩევანი ცხოვრებაში – დასაკარგი არაფერია. *პიკელპორნოში (Pikelporno)* შეყვარებული წყვილის შიშველი სხეულების მსხვილი კადრები ირევა ბუნების ნაწილებთან და გადადის კოსმოსურ განზომილებაში, სადაც ბალახი, ყვავილი, კანის ფაქტურა და „ცის მტვერი“ თანაბრად იქცევა ყურადღებას, როგორც სამყაროს მნიშვნელოვანი დეტალებისგან შექმნილი ერთიანობა.

ვიდეოინსტალაციაში *ოდესმე ყველაფერზე მეტია (Ever is Over All)* ვუყურებთ ყვავილით „შეიარაღებულ“ ქალს, რომელიც თავდაჯერებულად მოძრაობს ქუჩაში, მშვიდი სახით, გამეტებით ლენავს მანქანის შუშებს და პარალელურ გამოსახულებაში ეხება ეგზოტიკური მცენარეებით სავსე მდელს... ამ ქუჩაზე, ცივი ასფალტისა და რკინის მანქანების ნაცვლად რომ უნდა ყვაოდეს... ბუნება ქალის ხელით და ყვავილის „ძალით“,



კადრი ფილმიდან *ნაშუადღევს ქსელები*

სარკისა და მინის ნამსხვრევებით უსწორდება ტექნოლოგიურ გარემოს, რომელმაც დაგვაფინყა, როგორია ცხოვრება ბეტონის კედლებსა თუ გამონაბოლქვის ღრუბლებს მიღმა...

ბუნებრივი თანმიმდევრობებისა და კანონზომიერებების ჯაჭვის ჩვენებით მისი ნამუშევრები, ძირითადად, მაინც ზემოთა და შესაძლებლობების უშრეტი წყარო. პიპილოტისთვის დაკრძალვის სცენასაც კი სადღესასწაულო ელფერი ახლავს: გამოსამშვიდობებელი რიტუალი იეროგლიფებით სახეების მოხატვითა და ფერთა მორიგი კომბინაციით, ერთ წრეში დგომით, უკვე ჩატარდა. საჰაერო ბუმტებშებმული სარეცელი ასაკოვანი მეგობარი ქალის სხეულით ცისკენ მიიწევს. გარდაცვალება მხოლოდ დიდი ცემინებაა... ბუმტები სკდება და საზეიმო ფოიერვერკის ნაფეთქებით ქვემოთ ჩამოდის. ასე სრულდება კიდევ ერთი ციკლი და იკვრება კანონზომიერების წრე ფიზიკურ სამყაროში, სადაც, როგორც პეპერმინტა იტყოდა, „ყოველთვის სწორი დროა დასაბადებლად“ და თან, შემთხვევით არავის არავინ ხვდება... ○

ანონიმური ქალები

ანნა ძიკაშ-იპა

კინოს და ქალების საკითხი პერიოდულად მიბრუნდება ხოლმე ან მე ვუბრუნდები იმ გამოწვევებითა და წინააღმდეგობებით სავსე ამბებს, რაც ფილმებს ან მათ უკან მდგომ ქალებს ეხება. ეს სტატია არც კვლევაა, არც რამე სტატისტიკაზე დაყრდნობით დაწერილი ტექსტი. ეს უბრალოდ რამდენიმე საკითხის ირგვლივ მსჯელობაა, რომელიც პერიოდულად თავს მახსენებს ხოლმე. ამიტომ, ყველაფერთან ერთად, ის ძველი სტატიების, ბლოგების და ინტერვიუების ამონარიდებისგანაც შედგება, რაზეც ჯერ-ჯერობით აზრი არ შემცვლია. მას წარსულის და მომავლის ბუმერანგის ფორმა აქვს, ჩემსა და იმ ქალებს შორის, რომლებიც ჩვენი პროფესიული შთაგონებისა და პროფესიული რეალიზებისთვის ერთგვარი მუხები არიან.

მახსენდება ხოლმე, რომ ჩემს ამბიციებსა და წამოწყებებში ყოველთვის მხარში მდგომი ოჯახი კინოთი ჩემი დაინტერესების წინააღმდეგ წავიდა, რადგან დარწმუნებული იყო, რომ ახალგაზრდა გამოუცდელი ქალი ვერ გავუძლებდი მასკულინური ინდუსტრიის მძიმე და დაუნდობელ პირობებს.

ეს ამბავი მაშინაც გამახსენდა, როდესაც რამდენიმე თვის წინ ჩემმა მეგობარმა და კოლეგამ თავისი სალექციო კურსის მოწვეულ ლექტორად დამიძახა, სადაც იმ შთაგონებებზე უნდა მელაპარაკა, რამაც ჩემი პროფესიული და პირადი ფორმირება განაპირობა, ერთგვარად მონიშნა ის საკითხები და პრობლემები, რაც მაინტერესებს ან რამაც იმ ფორმებზე იმოქმედა, როგორც ამ თემებზე ვლაპარაკობ. როდესაც ლექციაზე ვფიქრობდი, ისე დაემთხვა, რომ მხოლოდ ქალი ავტორების სახელები ამომიტივტივდა. რა თქმა უნდა, ეს ნამდვილად არ გამოორიცხავს კაცი ავტორების როლს ჩემ ჩამოყალიბებაში, მაგრამ მუშაობისას გავიაზრე, რომ კონცენტრაცია უნებურად სწორედ ქალებზე შეჩერდა. ეს არც კაცებზე თავდასხმად ჩავთვალე და არც მათი შემოქმედების დაკნინებად, თუმცა სტუდენტისგან შენიშვნაც კი მივიღე, რომ მათ „ფემინისტურ ინდოქტრინიზა-

ციას“ ვახდენდი.

როდესაც ვლაპარაკობთ ქალებზე და კინოზე ან ქალებსა და ხელოვნების სხვა ნებისმიერ დარგზე, რომელსაც უპირობოდ საუკუნეების განმავლობაში მასკულინურ სივრცედ აღვიქვამდით, იქ თავდასხმისთვისაც მზად უნდა ვიყოთ და იმის ასახსნელადაც, რომ ამით კაცის როლს კი არ ვაკნინებთ, არამედ ქალის ადგილს და მნიშვნელობასაც გამოვყოფთ. როგორც ვირჯინია ვულფი თავის ცნობილ ესეში *საკუთარი ოთახი* წერს, „ანონიმური ყოველთვის იყო ქალი“. თუ ამ „ანონიმურობის“ ცნების კიდევ უფრო გაფართოებაზე და მისთვის კიდევ უფრო დიდი მნიშვნელობის მინიჭებაზე ვიფიქრებთ, არ უნდა დაგვაფიქვდეს არა მარტო ქალი რეჟისორები, არამედ ყველა იმ ქალის პროფესიონალიზმი, რომელიც კინოს შემთხვევაში კამერის ან მონიტორის უკან დგას.

ერთ-ერთ ასეთ ქალზე ამბავი თანამედროვე დოკუმენტურმა კინომ შემოგვინახა. ქეთრინ ებერტის ფილმს *ზივა პოსტეკი, ფილმ „შოას“ მემონტაჟე* (2018) ჰქვია და ის ზივა პოსტეკზეა, კლოდ ლანცმანის გახმაურებული ფილმის *შოას* (1985) მემონტაჟეზე და რაღაც კუთხით ამ ფილმის თანავტორზეც. ალბათ რთულია ნახო ადამიანი, ვისაც ჰოლოკოსტის შესახებ გადაღებულ ამ უმნიშვნელოვანეს ფილმზე არ სმენია ან ის არ უნახავს, მაგრამ ცოტამ თუ იცის ამბავი მის მემონტაჟე ქალზე. ქეთრინ ებერტის ფილმის ნახვის შემდეგ რეჟისორთან რამდენიმე ინტერვიუ ნავიკითხე, მათი ნაკითხვის მერე კი უფრო ცხადი გახდა, რომ ამ ფილმმა არა მარტო შემოინახა, არამედ ახალი სიცოცხლე მისცა ფილმ *შოას*, რომლის ულვეი მასალის დალაგების უკან სწორედ ქალი მემონტაჟე და ბნელ სამონტაჟო ოთახში გატარებული მისი ნ წელი იყო.

რეჟისორი ინტერვიუში იმაზე საუბრობს, როგორ ცდილობს ჰოლოკოსტის ერთ-ერთი მთავარი აღმწესხველი, ლანცმანი, ზივა პოსტეკის კვალის წაშლას მისი ფილმის შექმნის პროცესიდან. ებერტის ფილმში თვითონ პოსტეკი იხსენებს, როგორ უნდოდა რეჟისორთან ერთად დგომა ფილმ *შოას*



ზივა პოსტეკი

პრემიერაზე და როგორ არიდებდა წარმატების ბურუსში გახვეული ლანცმანი მას თავს მილოცვების მიღებისას.

ინტერვიუში ებერტი ერთ საინტერესო ამბავს ჰყვება, რომელიც ბევრი კომპლექსური ნიუანსის და დროის მანიშნებელია. ცნობილი ამბავია, რომ კლოდ ლანცმანი და ინტელექტუალი სიმონ დე ბოვუარი საყვარლები იყვნენ. სწორედ ფემინიზმის საწყისებთან მდგომმა და ჩემთვის მნიშვნელოვანმა, მაგრამ ამბივალენტურმა ბოვუარმა დაწერა *შოაზე* ტექსტი მისი გამოსვლისას, რომელიც გაზეთ *ლე მონდში* გამოქვეყნდა. ებერტი ჰყვება, რომ ბოვუარი ამ ტექსტში სამჯერ ახსენებს ფილმის მონტაჟს, ერთგან კი პირდაპირ ამბობს: „კლოდ ლანცმანის შეუდარებელი მონტაჟი“. ეს ტექსტი *შოაზე* წიგნის პროლოგი უნდა გამხდარიყო, თუმცა გაბრაზებულმა და უგულვებელყოფილმა ზივამ პირველად მაშინ ამოიღო ხმა და თქვა, რომ ეს ლანცმანის მონტაჟი სულაც არ არის. თუმცა მისი სახელის ხსენების ნაცვლად რედაქტორებმა სიტყვა „მონტაჟი“ „კონსტრუქციით“ ჩაანაცვლეს – „კლოდ ლანცმანის შეუდარებელი კონსტრუქცია“.

ამ ამბავზე ისევ ვირჯინია ვულფის „ანონიმურობა“ მახსენდება – ნიჭიერი ავტორი კაცის მცდელობა, ისტორიის ფურცლებიდან ამოშალოს ქალის დამსახურება, რომლის გარეშე ამ უნიკალურ ფილმს არ ექნებოდა ის „სტრუქტურა“ ან „კონსტრუქცია“, რომელიც მას გამორჩეულს ხდის. გარკვეულწილად ირონიულიც კი არის, ლანცმანი, რომელიც ერთი მხრივ ისტორიის მნიშვნელოვანი ნაწილის „რეკონსტრუქციას“ ცდილობს და ლანცმანი, რომლის შემოქმედებითი ეგო ზივა პოსტეკის წვლილის ნაშლას ახერხებს,

სანამ მას სხვა ქალი რეჟისორი არ აღმოაჩენს.

პოსტეკზე დოკუმენტური ფილმის ნახვის შემდეგ იმ პროფესიებზე ვფიქრობდი, რომლებიც უახლოეს წარსულში „მეორად“ პროფესიებად აღიქმებოდა ან ტექნოლოგიურ განვითარებამდე მხოლოდ ქალებს ეკუთვნოდა. მათ შორის ალბათ მემონტაჟებიც არიან, რომლებიც თავისი გენეტიკურად ჩამოყალიბებული უნარების გამო ფირის გამჟღავნების და შენებების რთულ და რუტინულ სამუშაოს ფილიგრანული ტექნიკით ასრულებდნენ, სანამ ვიდეომონტაჟი მთლიანად ციფრული გახდებოდა. გაიხსენეთ ძველი ფილმების ტიტრები და ქალების სახელები ამ ტიტრებში, რომლებიც ან რეჟისორის ასისტენტები, ან მემონტაჟები, კოსტიუმების მხატვრები, გრიმიორები ან კასტინგის რეჟისორები არიან. კინოს ისტორიიდან ამოშლილი ქალები, რომელთა სახელები ტიტრების მიღმა არასოდეს გაგვივია, თუმცა ამ კოლექტიური ხელოვნების ჟანრში მათი წვლილი ყოველთვის დიდი იყო.

თუ ამ დაკვირვებას კიდევ გავყვებით, დავინახავთ, რომ ტექნოლოგიური განვითარების ან ქალების შესაძლებლობების წინ წამოწევის მიუხედავად, კინოში ჯერ კიდევ არის პროფესიები, რომლებიც ისევ კაცებთან ასოცირდება. მაგალითად, რამდენი ოპერატორი ქალი გახსენდებათ? ქალი გამნათებელი? ქალი კომპოზიტორი? გამონაკლისების გარდა, კინოსა და სარეკლამო კლიპების გადასაღებ მოედნებზე დაინახავთ რეჟისორის ასისტენტ, პროდიუსერ, გრიმიორ, კოსტიუმების მხატვარ, კასტინგის რეჟისორ ქალებს, რომლებიც, ისევე როგორც სახლში, კომფორტს უქმნიან დემიურგს, კაც რეჟისორს, რომლის ქმნილებების უკან „მეორადი“ პროფესიების მქონე ქა-

ლების მთელი ჯარი დგას. მიუხედავად ქალების წარმატებისა კინოში, როდესაც დღეს ვლასარაკობთ კინოზე, მაინც უფრო ვლასარაკობთ კაც რეჟისორებზე, რომლებმაც შედეგები შექმნეს და არასოდეს იმ ქალებზე, რომელთა დაუღალავ შრომაზე დგას უამრავი წარმატებული ან წარუმატებელი ფილმი.

რამდენიმე წლის წინ ლაიფციგის კინოფესტივალზე ქართულ დოკუმენტურ კინოზე გვექონდა დისკუსია ქალების პერსპექტივით. მას შემდეგ ხშირად ვაკვირდები ხოლმე კინოცენტრის საკონკურსო კომისიის წევრების სიებს და შემადგენლობაში ძირითადად მაინც კაცებს ვხედავ, მართალია ეს ტენდენცია ნელ-ნელა იცვლება, მაგრამ მაინც ხშირად შემიმჩნევია, როგორ ელასპარაკებიან კომისიის წევრი კაცები ფინანსებზე ჯგუფის წევრ მამაკაცებს, რადგან ეს ინდუსტრია პროფესიონალ და შემდგომ ქალს, ბევრი გამოწვევის გადალახვის მიუხედავად, მაინც როგორც მუდმივ პატარა გოგოს, ისე უყურებს, რომელსაც თავისი „ისტერიულობის“ გამო არაფრის მართვა არ შეუძლია, არც ბიუჯეტის, არც გადასახადები მოედნის და ა. შ..

ქალებს, რომლებიც ვმუშაობთ, მართლა გვაქვს იმაზე ბევრად დიდი გამოწვევები, ვიდრე იმაზე ფიქრი, თუ როგორ აღიქვამს ჩვენი კოლეგების მამაკაცური მზერა ჩვენს პროფესიონალიზმს. მაგალითად, იმის მუდმივი განსჯა და სინდისის ქენჯნა, რას აკეთებენ ჩვენი შვილები მაშინ, როდესაც ჩვენ ამ არანორმალურ სამყაროში პროფესიული და შემოქმედებითი რეალიზაციისთვის ვიბრძვით. რადგან შვილიანი ქალები, რომლებსაც მუშაობა უნდათ, მუდმივი სინდისის ქენჯნით იტანჯებიან, როდესაც კვირების განმავლობაში გადაღებაზე არიან, როდესაც სახლში არიან და ბევრი სამუშაო აქვთ ან როდესაც სახლში ბავშვს ზრდიან და თან იმის შიში აქვთ, რომ ამის გამო შეიძლება ყველა პროცესს მოსწყდნენ. ეს საკითხიც ტაბუა, რადგან ეს არჩევანის საკითხი არ არის, არამედ იმ სისტემის და სამყაროს შეცდომაა, რომელშიც ვარსებობთ და სადაც არჩევანის თავისუფლება სინამდვილეში მხოლოდ პრივილეგიურ ქალებს აქვთ. ზივა პოსტეკიც დარდით იხსენებს თავის შვილთან ურთიერთობის დანაკლისს, როდესაც ნ წლის განმავლობაში მისი მთავარი საზრუნავი ფილმ შოაზე განუწყვეტელი ფიქრი იყო. შოას სამუშაოების ინტენსიურობის მიუხედავად, რთულია, არ გაუგო და არ მიხვდე, რას გულისხმობს პოსტეკი, რადგან ქალი პროფესიონალის ფიქრების ფენებში ყველანაირი დაკავებულობის და ხელშეწყობის პარალელურად არის ფიქრი შვილზე, რომელიც გაბმულად, უწყვეტი შიშინივით მიჰყვება ნებისმიერ საქმიანობას, რაც უნდა ჩამთრევი და მომწესხველი იყოს ის.

ყველაფერთან ერთად, ისიც არ უნდა დაგვავიწყდეს, რა მდგომარეობაშია ჩვენი საგანმანათლებლო სისტემა, სადაც შემოქმედებითი პროფესიების სწავლების კუთხით უდიდესი ჩავარდნაა,

რაც ქალს და კაცს ერთნაირად ეხება და რაც საბოლოო ჯამში, თუ არ გაგიმართლა, შენს პროფესიულ განვითარებას სარეკლამო სამომხმარებლო ინდუსტრიის ხახაში დატოვებს ან სატელევიზიო სფეროს სტერილურ სივრცეში გადაისვრის. თუმცა, კინოსგან განსხვავებით, ამ ზედაპირულ ინდუსტრიაშიც კი, სადაც გაცილებით მეტი შემოსავალია, თითქმის არცერთი რეჟისორი ქალი არ მახსენდება, უფრო ნაკლები ოპერატორი და ა. შ..

ამბობენ, რომ ჩვენს სივრცეში ყველაზე მეტი ქალი რეჟისორი მაინც დოკუმენტურ კინოში მუშაობს, სფეროში, რომელიც ტექნოლოგიური განვითარების ეპოქაში საშუალებას გაძლევს, იყო ყველაფერი – სრულყოფილი ავტორი. რა თქმა უნდა, ეს არც დიდი და შერეული ჯგუფის არსებობას გამოიწვევს წარმოების სხვადასხვა ეტაპზე, უბრალოდ, აქცენტს აკეთებს ამ დარგის შესაძლებლობებზე, შეაღწიო ისეთ ადგილებში, სადაც ზოგჯერ მხოლოდ რამდენიმე ადამიანის ადგილი შეიძლება იყოს, სადაც ემპათიის და მოსმენის გაცილებით დიდი უნარი გჭირდება და სადაც გაცილებით ნაკლები თანხები კმარა, ვიდრე მხატვრული კინოს გადაღებისას. რადგან ფემინიზმი ჩაგრულთა ხმის გაგებას გულისხმობს, თანამედროვე ხელოვანი დღეს ფემინისტი ხელოვანი უნდა იყოს, ავტორი, რომელიც აყურადებს ყოველდღიურობას და დაკვირვებით და სიფრთხილით მოაქვს სათქმელი მაყურებელამდე. დოკუმენტური თუ ექსპერიმენტული, ზღვარზე მყოფი ფორმები კი ამ ჩვენ მიღმა არსებულ სამყაროს ყველაზე მგრძნობიარედ და მკვეთრად ასახავს. თან, დოკუმენტური და ექსპერიმენტული ფორმები ჩვენში ხომ დღემდე ისედაც მეორად დარგად აღიქმება, შესაბამისად, აქ უფრო მეტი ქალის ადგილი რჩება, დამსახურებულად.

დღეს ქალების ხმები და გადანწყვეტილებები სხვადასხვა საპასუხისმგებლო და საჯარო სივრცეში ყველაზე მეტად გვეჭირდება და არა მარტო ხელოვნებაში. და თუ ამ ეტაპზე ჩვენი რამე სივრცეში მოხვედრა კვოტირების სქემებს მოითხოვს, ამაში განსაკუთრებულს ვერაფერს ვხედავ, რადგან სწორედ ქალი პროფესიონალების ნაკლებობა არცერთ სფეროში არ გვაქვს. მეტი განათლება ქალებისთვის მეტ არჩევანს ნიშნავს, იმის გაცნობიერებას, რომ სამყაროში გაცილებით მეტი პროფესიაა, რომლის შესწავლის და წარმართვის უნარი ჩვენც გვაქვს, ასევე – შეცდომების და ჩავარდნების უფლება და ამ ყველაფრის სხვადასხვა ფორმით ამოთქმის უნარიც.

თუ ბუმერანგის პრინციპით ისევ ძველ მოსაზრებებს დაგუბრუნდები, ალბათ ამას ისევ ვიტყვოდი: „მგონია, რომ დროთა განმავლობაში ხელოვანი ქალები საუკუნეების განმავლობაში ჩახშობილ ხმას კიდევ უფრო გააძლიერებენ. ანონიმურობის ეპოქა დასრულდა, ამოთქმის დროა, რადგან მომავალი ჩვენ გარეშე არ არსებობს, რადგან მომავალი ჩვენ ვართ და ეს მომავალი არის ქალების“ (ფემინისტური მანიფესტის მცდელობა). ○



ლოტე აისნერი — კინოს GRANDE DAME

დიანა მალაკელიძე

ეს ჩემი ბედისწერა იყო, ისეთი პიროვნებები აღმოვეჩინა, როგორებიც ბერტოლტ ბრეხტი, პეტერ ლორე, სატია-ჯიტ რეი... იყვნენ.

ლოტე აისნერი ოდესლაც მშვენიერი
სამშობლო მქონდა, 1984

ლოტე ჰენრიეტე რეგინა აისნერი — ხელოვნების ისტორიკოსი, არქეოლოგიის დოქტორი, ზიგფრიდ კრაკაუერთან ერთად მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის გერმანული (ვაიმარის პერიოდის) კინოს უმნიშვნელოვანესი მკვლევარი, ფრანგული სინემათეკის თანადამფუძნებელი და კურატორი, ანრი ლანგლუს თანამოაზრე და უერთგულესი თანამშრომელი ათეული წლების მანძილზე — ევროპული კინოს ისტორიის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და საინტერესო ფიგურაა. პიროვნება, რომლის ცხოვრებასა და ბედისწერაში განსაკუთრებული სიმძაფრით არის ასახული ტოტალიტარიზმით დაღდასმული მეოცე საუკუნის ევროპის ისტორია. მან უდიდესი როლი შეასრულა ფრანგული „ახალი ტალღისა“ და „ახალი გერმანული კინოს“ ჩამოყალიბებაში; ანრი ლანგლუსა და თანამოაზრეებთან ერთად გადაარჩინა და მსოფლიო კინოს ისტორიას შემოუნახა მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის კინემატოგრაფისტთა ათასობით ფილმი, სცენარი, რეკვიზიტი, კოსტიუმი თუ პლაკატი.

მისი კინოსადმი დიდი ინტერესის შედეგია ისიც, რომ „სინემათეკის“ როლი განუზომლად დი-

დი გახდა ევროპული კინოსა და კულტურის ისტორიისთვის. და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, მან „სინემათეკა“ თანამოაზრეებთან ერთად ახალი თაობის „სინეასტების“ მშობლიურ სახლად, მაგიურ ადგილად და მათი მომავალი კინემატოგრაფიული შემოქმედების ინსპირაციის წყაროდ აქცია.

მეოცე საუკუნის ევროპული კინოს Grande Dame, ლოტე აისნერი, ასევე წარუშლელ კვალს ტოვებს 1960-იანი წლებიდან გერმანულ კინოში მოსულ ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებზე. სწორედ მისი კვლევები ვაიმარის ეპოქის გერმანულ კინოზე, მონოგრაფიები: *დემონური ეკრანი (Die demonische Leinwand, 1952)*, *მურნაუ (Murnau, 1964)*, *ფრიც ლანგი (Fritz Lang, 1976)*, ასრულებენ ეგრეთწოდებული „ხიდის“ ფუნქციას „ახალი გერმანული კინოს“ რეჟისორებისათვის. იმ ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებისათვის, რომლებიც გერმანიის ნაცისტური წარსულის გამო უარს ამბობენ ყველაფერ გერმანულზე, საკუთარ თავს „უმამო თაობას“ უწოდებენ და მსოფლიო კინოს სხვადასხვა რეჟისორებში ეძებენ „კინემატოგრაფიულ მამებს“. 1960-იანი წლებიდან ლოტე აისნერი ყურადღებით აკვირდება მათ ფილმებს და არასოდეს კარგავს იმედს, რომ ეს რეჟისორები ადრე თუ გვიან 1920-იანი წლების გერმანულ კინოსაც აღმოაჩენენ და საკუთარ კინემატოგრაფიულ ფესვებს დაუბრუნდებიან. მოხდა ისე, რომ „ახალი გერმანული კინოს“ რეჟისორებისათვის, „უმამო თაობისთვის“ „დედის“ ფუნქცია სწორედ ლოტე აისნერს დაეკისრა. ის, როგორც ვერნერ ჰერცოგი ამბობს, „ახალი გერმანული კინოს სინდისი“ გახდა.

1974 წლის ნოემბერში ჰერცოგი პარიზიდან სატელეფონო ზარის მეშვეობით შეიტყო ლოტე

აისნერის მძიმე ავადმყოფობის შესახებ. „არა, ის არ უნდა მოკვდეს, „ახალი გერმანული კინო“ ამას ვერ დაუშვებს, ჩვენ მას სიკვდილის უფლებას ვერ მივცემთ“. არაორდინალურობით ყოველთვის გამოჩეული ჰერცოგი გადანყევტს, შესარულოს ლოტე აისნერის გადარჩენის რიტუალური აქტი და ზამთრის სიცივეში ფეხით გაუდგება გზას მიუნხენიდან პარიზისაკენ, წყალგაუმტარ ზურგჩანთაში მომავალი ფილმის *ნოსფერატუ, ღამის ფანტომის* სცენარი-თა და კომპასით შეიარაღებული დაადგება გზას. 22 დღის შემდეგ ჰერცოგი, რომელსაც რომანტიკულად სჯეროდა იმისა, რომ თუ ფეხით შეძლებდა მიუნხენიდან პარიზამდე ჩასვლას, ლოტე აისნერი აუცილებლად გადარჩებოდა, პარიზში მის ბინაში მიდის და ფილმის სცენარს გადასცემს. ხოლო 1978 წელს „ახალი გერმანული კინოს“ ისტორიაში იგი პირველ რიგში გადაიღებს მურნაუს ფილმის *ნოსფერატუ, შიშის სიმფონიის (Nosteratu, Eine Symphonie des Grauens, 1921)* მიხედვით, რომელსაც ჰერცოგი ლოტე აისნერს მიუძღვნის. ჰერცოგის ამ რიტუალურმა, თავად მისთვის და ასევე მისი თაობის რეჟისორებისათვის საკრალური მნიშვნელობის აქტმა, რომელსაც მათი გერმანული კინოს ტრადიციასთან დაბრუნების, „უბამო თაობის“ კინემატოგრაფიული შემოქმედების ლეგიტიმაციის ფუნქცია შეიძლება მიეცეს, მართლაც მოახდინა სასწაული და ლოტე აისნერმა ამ ფაქტის შემდეგ კიდევ ცხრა წელი იცოცხლა. იგი ღრმად მოხუცი, 87 წლის ასაკში, 1983 წლის 25 ნოემბერს გარდაიცვალა.

„ახალი გერმანული კინოს“ სხვა რეჟისორებმა ფოლკერ შლენდორფმა და ვიმ ვენდერსმა ლოტე აისნერი მათი საფრანგეთში ცხოვრების პერიოდში სწორედ „ფრანგულ სინემათეკაში“ გაიცნეს. მოგვიანებით ვიმ ვენდერსი „ახალი გერმანული კინოს“ „დიდ მუზას“ ლოტე აისნერს მიუძღვნის ფილმს *პარიზი, ტექსასი (Paris, Texas. 1984)*.

ბერლინ-ტირგარტენში, ასიმილირებულ, მდიდარ ებრაულ ოჯახში გაზრდილი ლოტე აისნერის ბავშვობის ფავორიტები ინტელექტუალი მამა და მასზე რამდენიმე წლით უფროსი ძმა იყვნენ. ემანსიპირებული, ფრანგი და ინგლისელი გუვერნიორების მიერ აღზრდილი „პრინცესა ტირგარტენის უბნიდან“ მშობლიურ გერმანულ ენასთან ერთად ბავშვობიდან ეუფლებოდა ფრანგულ, ინგლისურ და იტალიურ ენებს, უყვარდა ლიტერატურა, თეატრი და კლასიკური მუსიკა. მისი ახალგაზრდობის საყვარელი რომანი იყო გოეთეს *ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი*. ზედმინევით იცნობდა ფრიდრიხ შილერის, ჰაინრიხ ფონ კლაისტის, იოჰან ვოლფგანგ ფონ გოეთეს შემოქმედებას, ორიგინალში კითხულობდა ჰომეროსის *ილიადას*.

„ჩემი ოჯახი ასიმილირებული ებრაული ოჯახების რიცხვს განეკუთვნებოდა, ოჯახებს, რომლებიც განმანათლებლობისა და გერმანული იდეალიზმის წარმომდგენლის მოზეს მენდელსონის მემკვიდრეობად თვლიდნენ თავს. ოჯახის წევრების უმეტესობა პროტესტანტებზე იყო დაქორწინებული. ბავშვები ქრისტიანული ტრადიციებით უფრო ვიზრდებო-

დით, ვიდრე ებრაული რწმენით. თავად მამაჩემი წელიწადში მხოლოდ ერთხელ, შერიგების დღესასწაულზე მიდიოდა სინაგოგაში, მამაჩემი საკუთარ თავს კარგ გერმანულად აღიქვამდა და ასეთიც იყო: მაღალი, გამხდარი, ქერა, ერთი სიტყვით, ძალიან გერმანელი.“ ასე იხსენებს თავის ბერლინურ ბავშვობას ლოტე აისნერი მიუნხენელ ჟურნალისტ მარტიე გრომენტან საუბრებში.

1920-იანი წლებიდან აქტიურად ებმება ბერლინის მრავალფეროვან კულტურულ ცხოვრებაში. აქვეყნებს სხვადასხვა ინტერვიუებს იმდროინდელ პოპულარულ ხელოვანებთან, წერს თეატრსა და ლიტერატურაში მიმდინარე პროცესებზე.

1927 წელს ლოტე აისნერი კინოჟურნალ *ფილმკურირის* გამომცემელ დოქტორ ანსფელდს ხვდება: მას მუდმივ თანამშრომლად მუშაობის დაწყებას სთავაზობენ, ლოტე აისნერი ამ წინადადებას თანხმდება და პირველი გერმანელი კინოკრიტიკოსი ქალი ხდება.

თავისი ცხოვრების ბერლინურ პერიოდში აისნერს მჭიდრო მეგობრული ურთიერთობა აკავშირებს მის თანამედროვე ბევრ გამოჩენილ ხელოვანთან. ჯერ კიდევ 1921 წლიდან მეგობრობს ბერტოლტ ბრეხტთან, რომელიც მას სიყვარულით „აისნერის“ ეძახდა. თავად ლოტე აისნერი ბრეხტის და თავისი საერთო მეგობრისადმი მიწერილ წერილში ჯერ კიდევ 1920-იან წლებში წინასწარმეტყველებს, რომ „ბერტ ბრეხტი ოდესმე გერმანიის უდიდესი ხელოვანი გახდება“.

ამავე პერიოდში იწყება მისი მეგობრობა ფრიც ლანგთან, ბელა ბალაჟთან, ასტა ნილსენთან, გეორგ ვილჰელმ პაბსტთან, ლუიზე ბრუკსთან, მაქს რაინჰარდტთან. 1930-იანი წლების დასაწყისში ლენი რიფენშტალი, რომელთანაც ლოტე აისნერს ასევე ნაცნობობა აკავშირებდა, მას „ერთი არაჩვეულებრივი პიროვნების“, ადოლფ ჰიტლერის გაცნობას სთავაზობს, რაზედაც აისნერის კატეგორიულ უარს იღებს. წლების შემდეგ ლოტე აისნერი ამ მოვლენის გახსენებისას იტყვის: „თანამედროვეობის ჟანა დ'არკი შეიძლებოდა გავმხდარიყავი, ჰიტლერის გაცნობას რომ დავთანხმებოდი, ალბათ ჩემს გმირულ სიცოცხლეს ციხეში მონამებრივი სიკვდილით დავასრულებდი, მაგრამ მე სიცოცხლე მიწოდდა“.

აისნერი შეშფოთებით ადევნებდა თვალს ნაციონალ-სოციალისტური პარტიის აღზევებას გერმანიაში. „საკუთარ თავს ვუთხარი, სწორედ ახლა იქამდე ვეცდები, დავიცვა თავისუფლება, სანამ ჟურნალის რედაქციიდან არ გამაძევებენ. ყველა ჩემს სტატიაში, რომელსაც ახლა დავწერ, პროპაგანდას სწორედ ჩემს ღია, ლიბერალურ, რევოლუციურ შეხედულებებს გაგუწევ“ – წერს იგი მოგონებების წიგნში *ოდესღაც მშვენიერი სამშობლო მქონდა (Ich hatte einst ein schönes Vaterland, 1984)*.

ჰიტლერის ხელისუფლების სათავეში მოსვლის შემდეგ ლოტე აისნერს მისი პუბლიკაციების გამო „ბოლშევიკ ებრაელ ჟურნალისტად“ მოიხსენიებენ. უკვე 1933 წელს ის იძულებული ხდება, საფრანგეთში გაიქცეს. პარიზში ჩასულს ნათესავის კითხვაზე

„არდადეგების გასატარებლად ჩამოხვედი პარიზში?“ აისნერი ნაღვლიანად პასუხობს: „ალბათ ეს ძალიან ხანგრძლივი არდადეგები იქნება“. ფრანგული ემიგრაციიდან 1940 წელს ისევ ბერლინში დაბრუნებული დედამისი, მარგარეტე აისნერი, 1942 წელს ტერეზიენშტადტის საკონცენტრაციო ბანაკში დაასრულებს სიცოცხლეს.

ემიგრაციის პირველი წლები პარიზში განსაკუთრებულად რთული აღმოჩნდა ლოტე აისნერის ექსტრაორდინალურ ცხოვრებაში. მართალია, ის ისევ აგრძელებს სტატიების წერას ჰანს ფელდის რედაქტორობით ჩეხეთში გამომავალ გერმანულენოვან კინოჟურნალში *კრიტიკა*, მაგრამ სტატიებით მიღებული ჰონორარი ცხოვრებისათვის საკმარისი სულაც არ არის და იგი იძულებული ხდება ყველანაირ სამუშაოზე დათანხმდეს. მუშაობს მდივნად, ტელეფონისტად, ასწავლის გერმანულ და ლათინურ ენებს, ფრანგული ჟურნალებისთვის წერს ხელოვნების ისტორიის ნარკვევებს. თავად ფრანგები ძალიან მტრულად არიან განწყობილნი უცხოელი ემიგრანტების მიმართ, რომლებმაც თავი მათ ქვეყანას შეაფარეს.

ლოტე აისნერი სწორედ მისი ცხოვრების ამ რთულ პერიოდში გაიცნობს და დაუახლოვდება ჟორჟ ფრანჟუსა და ახალგაზრდა ანრი ლანგლუს. იგი მათთან ერთად იწყებს კინოთეატრებში უკვე მივიწყებული ძველი ფილმების მოძიებას, მათ შეგროვებას და კლასიფიცირებას. ლოტე აისნერი მასზე თითქმის 20 წლით უმცროს ლანგლუსს ეხმარება ყველასაგან მივიწყებული ფილმების, მათ შორის, გერმანული ექსპრესიონისტული კინოს რეჟისორების რობერტ ვინეს, ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუს, ფრიც ლანგის ფილმების მოპოვებაში. ფილმების, რომლებიც ნაცისტურ გერმანიას აღარ აინტერესებს. 1935 წელს ანრი ლანგლუა და ჟორჟ ფრანჟუ თანამოაზრეებთან ერთად აარსებენ კინოკლუბს სახელწოდებით *Circle*, მათი ოცნება ლოტე აისნერთან ერთად კინოს მუზეუმის დაარსებაა. მაგრამ 1939 წელს ლოტე აისნერს აპატიმრებენ და პირინეების საზღვართან მდებარე ქალაქ გურსში მოწყობილ ქალთა საპატიმროში აგზავნიან. პატიმრობაში მყოფ აისნერს ანრი ლანგლუა ეხმარება ყალბი საბუთების მოპოვებაში. რამდენიმე თვის შემდეგ ლოტე აისნერი მონპელიეს გავლით ისევ ახერხებს პარიზში დაბრუნებას.

მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ, 1948 წელს, „ფრანგული სინემათეკა“ ოფიციალურად გაიხსნება, ამ დროისათვის მის არქივში 50 000 ფილმია დაცული. ლანგლუსა და აისნერის თანამშრომლობა „ფრანგულ სინემათეკაში“ 30 წლის მანძილზე გრძელდება. ანრი ლანგლუა, რომელიც საკუთარი თანამოაზრეებისა და კოლეგების შეფასებით სიტყვაძუნობით იყო ცნობილი, ყოველთვის აღფრთოვანებითა და პატივისცემით საუბრობდა „სინემათეკის“ გერმანელი თანამშრომლის შესახებ. ლანგლუსს უშუალო დახმარებით შეძლო ლოტე აისნერმა უამრავი ფილმისა და რეკვიზიტის, მათ შორის, ფრინც ლანგის *მეტროპოლისის* რობოტი ქა-

ლის ორიგინალი მოდელის შესყიდვა და გადარჩენა.

„ძალიან ბევრი ფილმი კინოს ადრეულ პერიოდში იმის გამო განადგურდა, რომ ცელულოიდის ფირებისაგან ქალის მშვენიერი წინდები მზადდებოდა, არც ჩვენს დროში ეპყრობიან ფირებს უკეთესად“ – იტყვის ლოტე აისნერი ერთ-ერთ ინტერვიუში.

1968 წელს, როდესაც საფრანგეთის კულტურის მინისტრმა ანრი ლანგლუა „სინემათეკის“ დირექტორის თანამდებობიდან გაათავისუფლა და სინემათეკა დროებით დახურა, ანრი ლანგლუსს მხარდასაჭერად „სინემათეკის შვილებთან“, ფრანსუა ტრიუფოსთან, ჟან ლუკ გოდართან, კლოდ შაბროლთან ერთად ბარიკადებზე ლოტე აისნერიც იდგა, რომელმაც პროტესტისა და ლანგლუსთან სოლიდარობის გამო მაშინ სამსახური მიატოვა.

„სინემათეკა“ ანრი ლანგლუსა და ლოტე აისნერისათვის არასოდეს ყოფილა მხოლოდ მუზეუმი, არქივი, მათთვის კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი „სინემათეკაში“ დაცული ფილმების კინოს მოყვარულებისათვის ჩვენება, ფილმის შესახებ ცოცხალი დისკუსიების წარმართვა იყო. სწორედ ამაში ხედავდნენ ისინი „ფრანგული სინემათეკის“ მთავარ ფუნქციას. მათ მუდმივ აუდიტორიას ახალგაზრდა კინომოყვარულებთან ერთად, რომელთა სამომავლო კინოკარიერაში „სინემათეკის წვლილი“ მართლაც უზარმაზარი იყო, ბევრი ცნობილი ადამიანიც მიეკუთვნებოდა, მათ შორის, ჟან პოლ სარტრი, ანდრე ჟიდი, სიმონ დე ბოვუარი, ჟან კოქტო. ლოტე აისნერი ყოველთვის სიამოვნებით იხსენებდა ფაქტს, როგორ მოიპოვა მაყურებლის პოპულარობა ბევრი კინოგაქირავებისაგან უარყოფილმა ვიტორიო დე სიკას ფილმმა *ველოსიპედის გამტაცებლები* მას შემდეგ, რაც ჟან კოქტომ და ჟან პოლ სარტრმა ფილმი „სინემათეკაში“ ნახეს და მისით აღფრთოვანდნენ.

ლოტე აისნერს განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდა კინოს კრიტიკოსის პროფესიისადმი. იგი კინოკრიტიკის არსს იმაში ხედავდა, რომ ფილმის უკეთ დანახვასა და აღქმაში დახმარებოდა მაყურებელს. ასევე ყოველთვის პატივისცემით ეპყრობოდა ფილმის შექმნის „შემოქმედებით პროცესს.“ „მე არასოდეს ვყოფილვარ ძალიან კრიტიკული, არასოდეს დამინერია ნეგატიური სტატიები“ – ასე გაიხსენებს ლოტე აისნერი კინოჟურნალისტად მუშაობის პერიოდს. თუმცა მიუხედავად „შემოქმედებითი პროცესის“ მიმართ მისი ასეთი დამოკიდებულებისა, პირად ურთიერთობებში იგი ყოველთვის პრინციპული რჩება და გეორგ პაბსტსა და გუსტავ გრიუნდგენს არასოდეს აპატიებს ნაცისტურ ხელისუფლებასთან თანამშრომლობას, მათთან სამუდამოდ განწყვეტს ურთიერთობას.

„ფრანგული სინემათეკა“ არ იყო მხოლოდ ის ადგილი, სადაც ფილმების შეგროვება და რესტავრირება ხდებოდა ან მხოლოდ კინოჩვენებები ეწყობოდა და მაყურებლებთან დისკუსიები იმართებოდა. სხვათა შორის, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ „სინემათეკა“ მულტიპლექსი კინოთეატრების გაჩენამდე ათეული წლებით ადრე ფუნქციონირებ-

და, როგორც მულტიპლექსი, სადაც ერთდროულად ხდებოდა სხვადასხვა ფილმის ჩვენება. და რაც ძალიან მნიშვნელოვანია, „სინემათეკა“ ის ინსტიტუცია იყო, რომლის თანამშრომლები მნიშვნელოვან მეცნიერულ კვლევებს ახორციელებდნენ.

ლოტე აისნერი სწორედ „სინემათეკაში“ მუშაობის პერიოდში შედგა, როგორც კინოს ისტორიკოსი და მკვლევარი. მისი პირველი მონოგრაფიის დემონური ეკრანის შესახებ ის მოგვიანებით იტყვის: „იძულებითმა ემიგრაციამ, ჩემი წარსულისა და გერმანული კულტურის მონატრებამ მომცა შთაგონება, მეკვლია ექსპრესიონისტული კინო“. აისნერის ვაიმარის რესპუბლიკის კინოს რეჟისორებისადმი მიძღვნილი სხვა მონოგრაფიებიც: *ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუ* და მოგვიანებით *ფრიც ლანგი* ექსპრესიონისტული კინოსათვის დამახასიათებელი თავისებურებების გერმანულ კულტურასთან კავშირის ძიებას წარმოადგენს. იგი ექსპრესიონიზმს ლიტერატურული, თეატრალური და სახვითი ხელოვნების ტრადიციებთან მიმართებაში განიხილავს. თავის ყველა მონოგრაფიაში ცდილობს ხელოვნების მეცნიერებაში აპრობირებული კვლევის მეთოდების დანერგვას კინოს მეცნიერებაში.

კინოექსპრესიონიზმს იგი ხედავს, როგორც ესთეტიკურ კატეგორიას, რომელშიც ვიზუალური ენის საშუალებით ხორციელდება ეროვნული ხასიათის გამოვლენა, კულტურულ-საზოგადოებრივი რეალობის ასახვა. ხელოვნების ისტორიის კვლევებში მეოცე საუკუნეში ძალზე პოპულარული, სტილის განვითარების კვლევის მეთოდის გამოყენება, რომელსაც ის ჯერ კიდევ თავის სადოქტორო დისერტაციაში იყენებდა, აისნერს ეხმარება, თითოეული რეჟისორის ვიზუალურ სტილში, მისი ფილმების ფორმასა და შინაარსში დროისა და ეპოქის ვიზუალურ ენაზე გადმოტანის ტენდენციები დაინახოს. ლოტე აისნერი ექსპრესიონისტული კინოსადმი მიძღვნილ ყველა ნაშრომში იკვლევს ამ პერიოდის კინოში მომუშავე არქიტექტორებისა და ოპერატორების წვლილს ექსპრესიონისტული კინოს ვიზუალური ესთეტიკის ჩამოყალიბებაში. კინო ლოტე აისნერის ანალიტიკურ კვლევებში არასოდეს განიხილება, როგორც განყენებული ხელოვნება, იგი ინტერდისციპლინარულ ჭრილში იკვლევს კინემატოგრაფს, როგორც ეპოქის სულის, საზოგადოებრივი მენტალობისა და ფსიქოლოგიის ასახვას ვიზუალური ენით.

1980 წელს გადაღებულ სატელევიზიო ფილმში *ლოტე აისნერი გერმანიაში* ექსპრესიონისტული კინოს თავისებურებებზე საუბრისას აისნერი ნახევრად ხუმრობით ამბობს: „დიახ, ალბათ გერმანელები უბედურები უნდა იყვნენ, კრეატიულები რომ გახდნენ“, ხოლო *დემონურ ეკრანში* წერს: „მისტიციზმი და მაგია ის ბნელი, გაურკვეველი ძალებია, რომლებიც კენაც მიდრეკილია გერმანული სული. გერმანელებისათვის დამახასიათებელი გამუდმებული ფიქრი, ტვინის ჭყლეტის მარადიული მოთხოვნილება ბადებს ექსპრესიონიზმის აპოკალიფსურ დოქტრინას. დაკარგულმა იმპერიულმა ილუზიებმა, წაგე-

ბულმა ომმა, სიდუხჭირემ და ხვალინდელი დღის გაუთავებელმა საზრუნავმა მიიყვანა გერმანელი ხელოვნები ექსპრესიონიზმამდე. რადგან ექსპრესიონიზმში, რომელმაც 1910 წლიდან ხელოვნებაში გამოხატვის ყველა სხვა არსებული ფორმა გააცამტვერა გერმანიაში, გერმანელებმა სწორედ ინტელექტუალური ამბოხის შესაძლებლობა დაინახეს“.

ლოტე აისნერი 1960-იანი წლებიდან განსაკუთრებული ყურადღებით ადევნებდა თვალს „ახალი გერმანული კინოს“ რეჟისორების შემოქმედებას. ფრიც ლანგისადმი ამ პერიოდში მინერილ წერილებში იგი ფოლკერ შლენდორფის, რაინერ ვერნერ ფასბინდერისა და ვერნერ ჰერცოგის პირველი ფილმების შესახებ აღფრთოვანებით უყვებოდა ლანგს. და იმედოვნებდა, რომ ისინი ადრე თუ გვიან მაინც მოახერხებდნენ საკუთარ კინემატოგრაფიულ ფესვებთან დაბრუნებას. თავად მას, როგორც ემიგრანტს, ყველაზე მეტად ხომ საკუთარი კულტურული ფესვებისაგან მოწყვეტა გაუჭირდა. ○





ანიეს პარდეს ენიგმური ღიმილი

ნესტან ნენე კვინიკაძე

რ

ამდენი დასაწყისი შეიძლება ჰქონდეს წერილს ანიეს ვარდას შესახებ?

ბევრი: მეამბოხე, რომელმაც ქალის ყველაზე იშვიათად მონახულებულ ტერიტორიებზე გვამოგზაურა; ფემინისტი, რომელმაც ხმაური ტრანსპარანტების გარეშე შექმნა; ის, ვინც საკუთარი კინო სრულიად ინდივიდუალურ ხმოვან და ვიზუალურ რიგს დაუქვემდებარა; რისიც უნდა შეგვეშინებოდა, იმით გაგვაძლიერა. ვარდამ უნიკალური ხელწერით ფილმებში გამოამწყვდია მისი დროის ყველა აქტუალური ფობია: შიდსის შიში, ცოლ-ქმრის ინსტიტუტის ნგრევა, რასიზმი, კიბო. ანიეს ვარდა რასაც შეეხო, ყველაფერი მშვენიერებად იქცა.

1969 წლის ნიუ იორკის მეშვიდე კინოფესტივალზე ვარდას ლომების სიყვარული (*Lions Love*) და სიუზენ ზონტაგის სადებიუტო ნამუშევარი დუეტი კანიბალებისთვის (*Duett für kannibaler*) აჩვენეს. ფესტივალის ფარგლებში ანიეს ვარდა და სიუზენ ზონტაგი ტელეგადაცემას სტუმრობენ: ორივეს მოკლე კაბა აცვია, სტუდიაში თამბაქოს აბოლებენ და *ნიუსუიქის* კინოკრიტიკოსის ჯექ კროლის სწორხაზოვან კითხვებს მოზომილი ირონიით და უხერხული ღიმილით მწვავედ პასუხობენ. კროლი ლომების სიყვარულის პერსონაჟებს გროტესკულ ადამიანებად მოიხსენიებს, ანიეს ვარდა ბრაზდება და ფრანგული აქცენტით ინგლისურად პასუხობს, რომ მისი პერსონაჟები საერთოდ არ არიან გროტესკულები, მათ გრძელი თმა აქვთ და თავისუფალი ცხოვრებით ცხოვრობენ. ისინი ჩვეულებრივი და რეალური ადამიანები არიან.

სამყაროს შემოქმედებითად დაპყრობის ანიეს ვარდას ვერსია ინდივიდუალური და ენიგმურია. ვარდას იუმორიც განსხვავებული ჰქონდა და პოეზიაც – თავისებურად გადააზრებული. იკვებებოდა ფერწერით, ლიტერატურით, მუსიკით, ადამიანებით და მათ თავადაც ახალ სისხლს უსხამდა. წარმოსახვის სიმძაფრე და შემოქმედებითი თავისუფლება თამაშისთვის ყველანაირ პირობას უქმნიდა.

იმ დროის სასიკვდილო განაჩენად მიჩნეული კიბო ქალისთვის განსაკუთრებით მძიმე სასჯელს წარმოადგენდა და სხეულის ფორმის, თმის თუ გამომეტყველების ცვლილებას გულისხმობდა. „არ უთხრათ, რომ ავად ვარ. კაცებს არ უყვართ“, – ამბობს ვარდას კლეო ფილმში *კლეო 5-დან 7-მდე* და, რეალურად, სწორედ ამ შიშებს გულისხმობს. ლამაზი ხარ, ესაა დაკვეთა და კლეომ იმედები არ უნდა გაუცრუოს უინტერესო საყვარელს; დამხმარე ქალს, რომელიც მას ბავშვად თვლის; პარტნიორ მუსიკოსებს, რომელთათვისაც კლეო კომიკურ-ინფანტილური მომღერალია.

ვარდას შეეძლო, დღესასწაული მოეწყო იქ, სადაც ქალი სასიკვდილო განაჩენს ელოდება. შეეძლო მაყურებლის განსჯისაგან განიარაღება, მაშინ, როდესაც *კუნ ფუს ოსტატში (Kung-fu Master!, 1988)* ზრდასრულ ქალს, ჯეინ ბირკინის გმირს, საკუთარი შვილის კლასელი, არასრულწლოვანი ბიჭი უყვარდება. შეეძლო, გულში ჩაეკრა იდუმალი მანანნალა, სახელად მონა, რომელიც საზოგადოებისთვის მიუღებელია და ვისთვისაც აქ ადგილი არაა.

სამხრეთი საფრანგეთის მეთევზეების სოფელში, თოვზე გაკიდებული თეთრი ზენრებით დასერილ ქუჩებში, ვარდამ ცოლ-ქმრული დრამა გაათამაშა. მხატვრული კინოსურათი *პუანტ-კურტი (La Pointe Courte, 1955)* ანიეს ვარდას გამოცანაცაა და მტკიცე ფორმულაც. რეჟისორი, რომელიც ამბობს, რომ ახალგაზრდობაში ფილმებს არ უყურებდა და რომ ეყურებინა, ალბათ საერთოდ არ გადაიღებდა – შესაძლოა, ამას შევეჩერებინეთ – 1955 წელს ქმნის კინოსურათს, რომელსაც წლების შემდეგ ფრანგული ახალი ტალღის სადებიუტო ნამუშევარს უწოდებენ. მონტაჟის კანონის რღვევა, ხელის კამერა, ნახევრად დოკუმენტური გადაღება ქუ-

ჩებში, სახლებში. კადრში შემოპარული მზერა, დიალოგების და ციტატების სიუხვე. ხმის უჩვეულო დიზაინი – კადრში მსახიობები გვმორიდებინ, ხმა კი იმავე რეგისტრში რჩება.

ანიეს ვარდამ პუანტი-კურტი დანალმა, თუმცა, 1955 წელს მა-მაკაცთა კინოკლუბის წარმომადგენლების, ინგმარ ბერგმანის, ალფრედ ჰიჩკოკის, ლუის ბუნუელის, ფედერიკო ფელინის და სხვათა პრემიერების გამო, ამავედროულად, ნაბოკოვის *ლოლიტას* დასტამბვით შოკირებულ მსოფლიოში ქალი რეჟისორის ექსპერიმენტისთვის არ ეცალათ. წლების შემდეგ ვარდას ნაღმი ახალი ტალღის სახელით აფეთქდა.

ვარდას არ უყვარდა დაჯგუფებებთან ან მიმდინარეობებთან გაიგივება, მე საკუთარ თავს წარმოვადგენო, ამბობდა. არც მისი შემოქმედების დიდ ხელოვნებად წარმოდგენის იდეა მოსწონდა. ვარდას სურდა, ადამიანებს ეფიქრათ, რომ ეს მათი კინოა.

ვარდას ცხოვრება ასეთი იყო: პრესტიჟული ჯილდოების ნუსხა, ბევრი მეგობარი, მეტწილად წარმატებულები, ფრანსუა ტრიუფოდან ენდი უორჰოლამდე. სამყაროს მთავარი სასიყვარულო მუსიკალური ფილმი *შერბურის ქოლგები* მისმა ქმარმა ჟაკ დემიმ გადაიღო. ცოლ-ქმარი ზაფხულის არდადეგებს ჟან ლუკ გოდართან და ანა კარინასთან ერთად ატარებდა. ირგვლივ ყველაფერი იყო, რაც შემოქმედ ადამიანს სჭირდება, მაგრამ ანიეს ვარდა წვრილმანებისაგან დაცლილი იყო, გააზრებული ჰქონდა, რომ სწორედ უზრუნველყოფილს და ძლიერს შეეძლო სუსტის გამხსნელება. ამიტომაც სხვისთვის ზემოდან არასოდეს დაუხედავს. ის არ ამაყობდა ამ ცხოვრებით. როგორც კლეოს მეგობარი ამბობს ფილმში: საკუთარი სხეულით კი არ ვამაყოფ, საკუთარი სხეული მახარებს.

ვარდასაც უხაროდა და თავს ვალდებულად თვლიდა, ეძებნა ადამიანები, შეუმჩნეველი ადამიანები. შეუმჩნეველი ადამიანების შეუმჩნეველი ტკივილები... ისინი ბოლომდე იხსნებიან ფილმისთვის, “მე შემიძლია, უბრალოდ, მოვიპარო მათი ცხოვრება და შემდეგ გავუჩინარდე. მაგრამ ამის ნაცვლად, მათ ემპათიას ვაძლევ”, – ამბობდა რეჟისორი.

ანიეს ვარდამ დოკუმენტური კინოს ყველა გამომწვევ კითხვას უპასუხა, არასოდეს გადაუღია დოკუმენტური ფილმი ვიღაცის ნაოჭის თუ ლაქის საჩვენებლად, ასეთი კინო არ უყვარდა, მეგობრულ დოკუმენტურ კინოს ირჩევდა. ისეთს, როგორშიც ასაკის მატებით შეშინებულ 40 წლის ჯეინ ბირკინს, მოულოდნელად ნაპოვნ ნათესავს და გულის ფორმის კარტოფილს ჩაიხუტებდა.

ვარდამ აქტივისტის სრულიად განსხვავებული სახე შექმნა. იმ დროს, როდესაც მამაკაცებს კინოს კარი დაეღუქათ და ქალი რეჟისორებისათვის, მომღერალი კლეოს მსგავსად, ინფანტილური როლი ჰქონდათ მიკუთვნებული, ვარდა საკუთარი პერსონაჟით გარეთ გავარდა და შემოქმედებითად ის გზა გაიარა, რასაც კლეო სამედიცინო დასკვნის ლოდინში გადის: საშიში სანახაობებით, მარტოობის განცდით, შფოთით. ხალხით სავსე კაფეში თუ ცარიელ პარკში საკუთარი თავის ძებნით და საბოლოოდ გამარჯვებით.

ვარდა თვლიდა, რომ ფემინისტია, რადგან სჯეროდა, ქალებს აქვთ უფლებები, ჭკუა, უნარები, იუმორის გრძნობა, შესაძლებლობა და ადგილი საზოგადოებასა და ოჯახში. მე დავიბადე ფემინისტად და მთელი ცხოვრება ვიბრძოდიო, ამბობდა.

ვარდა მდიდარი მედიუმი. კინოში ბუნტის ამტეხი მოულოდნელი რეჟისორისაგან გამუდმებით ახალს ელოდნენ. ახლა რას იზამს? და ისიც აფართოებდა კინოს საზღვრებს, აჩენდა ახალ ტერიტორიებს, სივრცეებს, ადამიანის ტკივილის სხვა მიზეზს პოულობდა.

გარდაცვალებამდე ორი წლით ადრე, მაშინ როდესაც კიბეზე ასვლაც უჭირდა, ახალგაზრდა ფოტოგრაფთან ჯეი ართან ერთად



კადრი ფილმიდან *შემგროვებლები და მე*

ფოტოჯიჟურიანი ავტომობილით საფრანგეთის იმ მხარეს მიაშურა, სადაც კვლავინდებურად მივიწყებული ადამიანები ეგულებოდა. დოკუმენტურ ფილმში სახელწოდებით *ადამიანები, ადგილები (Faces Places, 2017)* რიგით მცხოვრებლებს, მალაროელებს, ქარხნის მუშებს, მათ ცოლებს, მიმტანებს თვალებში ჩახედა, ფოტოები გადაუღო და ქალაქის დიდ კედლებზე, საცხოვრებელი სახლების ფასადებზე, მატარებლის ვაგონებზე მათი პორტრეტები გამოფინა.

-გაოცებული ვარ, – ამბობს ქარხნის მუშა გადიდებული ფოტოსურათის ნახვისას – თუმცა, ხელოვნებაც ხომ ამისთვისააო, – თვითონვე პასუხობს.

ანიეს ვარდა ადრეც არ გარდაცვლილა. არადა, იმ მგზნებარე 1960-იან წლებში თითქოს არტისტის ახალგაზრდობაში სიკვდილიც ერთგვარი მოდა იყო. ანიეს ვარდა 90 წლის ასაკამდე იცავდა ე. წ. ჩვეულებრივი ადამიანების უფლებებს. ბოლომდე უერთგულა მათ, ვინც სხვებმა შესაძლოა ცხოვრების ბოლომდე ვერ შეამჩნიონ.

ერთგან წამიკითხავს, ანიეს ვარდასთან მიმართებაში საზოგადოება ორად იყოფაო, ადამიანებად, ვისაც მისი კინო მეტისმეტად უყვარს და ადამიანებად, ვისაც ეს ფილმები ჯერ არ უნახავს.

ასეა. ○

თემა



კადრი ფილმიდან საშიში დედა



კულტურის სიმულაციის უფლება

გიორგი რაზმაძე



კადრი ფილმიდან კრედიტის ლიმიტი

ესპანელი კონკისტადორები ჯერ მაიას, მერე აცტეკებისა და ბოლოს უკვე ინკების ცივილიზაციას განუვითარებელ კულტურებად მოიხსენიებდნენ. ოქროზე დახარბებული ევროპული კულტურა ახალი მსოფლიო სავაჭრო გზების ძიებაში (თავისუფალი ვაჭრობის სურვილით) შემთხვევით აღმოჩენილ სამყაროს აღორძინების ეპოქის გლობალიზაციის ჩექმით გადაუვლის და სრულიად გასაოცარ ცივილიზაციებს მიწასთან გაასწორებს. ოქროსთვის ესპანელი კათოლიკე ტერორისტების მცირე ჯგუფმა მძევლად აიყვანა ინკას უკანასკნელი იმპერატორი ატაჰუალპა, რომელიც მათ იმდენ ოქროს დაჰპირდა, რამდენიც მის დილეგს აავსებდა პირამდე. პირობა ინკებმა მარტივად შეასრულეს, რადგან მათთვის ოქროს სარიტუალო გაფორმების დანიშნულება ჰქონდა, სამკაულად კი არისტოკრატების გარდა მას არავინ ხმარობდა, მით უფრო – როგორც გაცვლით საშუალებას.

კონკისტადორებმა ატაჰუალპა ღვთის გმობაში დაადანაშაულეს და ჩამოახრჩეს, თუმცა მანამდე გვამის კოცონზე არდანვის პირობის სანაცვლოდ ქრისტიანობა მიაღებინეს. ესპანელების შემდეგი ნაბიჯი იყო ტაძრებისთვის ოქროს პანელების აძრობა, ინკებისთვის საკრალური მოვლენის – ძველი მმართველების მუმიების – დაწვა და, რაც ალბათ ყველაზე დასანანი, ინკების კვანძოვანი დამწერლობის კიპუს ირაციონალური განადგურება. კულტურა, რომელიც მალე რაციონალიზმით

დაიწყებს ტრაბახს, სასტიკი, დაუნდობელი და ყოველგვარ გონიერებას მოკლებული აღმოჩნდა მათ მიმართ, ვინც უცხო სტუმრებს თითქმის ღმერთებივით აღიქვამდა (ინკებთან და აცტეკებთან სამყაროს შემქმნელი ზეერებიანი ღმერთია, ასე ძალიან რომ ჰგავდნენ ევროპელი მამაკაცები).

კიპუ კლასიკური დამწერლობის ერთგვარი ოპოზიციაა, რომელიც უძველესი გამოთვლითი სისტემის ნიმუშად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ძველ სამყაროებში სიტყვა ერთიანად უგულებელყოფილია, კომუნიკაციის პირველადი მოდელები ყველგან ვიზუალური ენის მეშვეობით იქმნება. მაგრამ ასევე ყველგან ვიზუალურ თუ სხვა არავერბალურ სისტემებს დამწერლობა ანაცვლებს (ნებისთი თუ უნებლიედ) – მოწესრიგებული სააზროვნო სისტემა. მოწესრიგება რადგან უტილიზაციას, რეპრესიებსა და ნორმის დაწესებას გულისხმობს, თავისთავად გვაცნობს კაცობრიობის ისტორიასაც (ნიკო მარისა და ბელა ბალაჟის თეორიების სინთეზზე უკვე მუშაობენ). ახალ სამყაროში ქალს, რომელიც ერთხანს დომინანტიც კი იყო, ერთმევა ყველანაირი პრივილეგია, პრივილეგიას ვინ ჩივის – მისი კვალი თითქმის ბოლომდე იშლება, ისე როგორც კონკისტადორებმა დაწვეს უძველესი ცივილიზაციის ფასდაუდებელი საგანძური. მეხსიერებიდან წაშლა ანდროცენტრული კულტურის ყველაზე გავრცელებული თვისება გახდება.

მამაკაცის პრიმატი იმდენად ძველია, რომ ვერც ქრისტიანობამ შეცვალა დიდად ღვთისმ-

შობლის კულტის გამოგონებით, არც ქრისტიანთა თუ პავლე მოციქულის დიდებულმა მოწოდებებმა გაჭრა – პავლე გალატელთა მიმართ მიმართვაში გვაუწყებს ქრისტიანულ ეროვნების, სქესის, ალბათ გენდერისა და ვინ მოთვლის, კიდევ რამდენი რამის დასასრულს. მაგრამ საბოლოოდ პატრიარქალურმა მოდელმა შეძლო მორიგი რევოლუციის ჩახშობა და ახალი მოძღვრების ჩაგვრის გაგრძელების ინსტრუმენტად ქცევა.

დღეს ქართულ კინოში, თანაც გაცილებით ადრე, ვიდრე ეს მსოფლიო კინოში მოხდებოდა, ქალებმა რიცხობრივად და ხარისხობრივადაც კაცებზე უპირატესობა მოიპოვეს, მაგრამ ამის აღიარება კოჭლობით თუ ხდება. პროფესია რეჟისორი (ოპერატორი, გამნათებელი და სხვა) ჯერაც „კაცურად“ აღიქმება. წარსულში ბევრი ქალი რეჟისორით ვერ დაიკვეხნით, მაგრამ საფრანგეთის, ამერიკისა და კიდევ რამდენიმე ქვეყნის მსგავსად, ჩვენც გვყავდა 1920-იან წლებში ქართველი ქალი რეჟისორი. გვყავდა 1960-იანებშიც ქალი რეჟისორები და 1980-იანებიდან მოყოლებული მათი რიცხვი მხოლოდ იზრდება, მაგრამ არ იცვლება კულტურის დამოკიდებულება, უფრო სწორად, იცვლება, მაგრამ იმაზე ზანტად, ვიდრე ეს ქალებსა და კაცებს სურთ.

სქესთა თანასწორობა არაა გენდერული თეორიის ნაწილი, რომელიც ბევრისთვის მეტ-ნაკლებად საკამათო თეორია (მეცნიერება) შეიძლება იყოს. თუმცა სწორედ გენდერულ იდენტიფიკაციას ირჩევს ელენე ნავერიანი, რომლის მორიგი ნამუშევარიც *სველი ქვიშა* (2021) ამ შემთხვევაში მრავალწლიანი და ფარული გეისიყვარულის ისტორიას გვიყვება. ნინა ფილმი *მე მზის წვეთი ვარ დედამიწაზე* (2017) სექსმუშაკებისა და ტრანსგენდერი ადამიანის სიყვარულსა და მძიმე სოციალურ ყოფას გვაცნობს. ნავერიანისთვის, როგორც ერთგან ამბობს, კინო აქტივიზმია. როგორც უნდა მინდოდეს ამ აზრის მხარდაჭერა, მით უფრო, ჩემი ფავორიტი ქალი რეჟისორი ბარბარა ჰამერი საერთოდ ქვიარ კინოს პიონერად მოიაზრებს თავს, მაინც მგონია, რომ კინო აქტივიზმი არაა, კინო ხელოვნებაა, რომელიც თავისთავად უკვე შეიცავს როგორც აქტივიზმს, ასევე მუხტს, რომელიც სამყაროს ცვლის.

მაგრამ ისიც უნდა გვესმოდეს, რომ ქალებისთვის აქტივიზმი ერთადერთი საშუალება იყო წლების განმავლობაში, რადგან ხელოვნების ყველა სფეროში კარები ჩარაზული ხდებოდათ. ამრიგად, გასაგებია, რატომ მოიკოჭლებს ზოგიერთი ქალი რეჟისორის ფილმი მხატვრული თვალსაზრისით. წინასწარ უნდა გაკეთდეს შენიშვნა, რომ ჩემ მიერ ქალი რეჟისორების ფილმების მიმოხილვისას ქალებისგან კაცებზე მეტს არ მოვითხოვ, პი-

რიქით, მგონია რამე საინტერესო თუ მოელის ქართულ (და არა მხოლოდ ქართულ) კინოს, ქალების „ბრალი“ იქნება. ქალები დღეს ქართულ კინოს ქმნიან, ამიტომ დადგა დრო, როდესაც მათზე საუბარი ქართულ კინოზე საუბარს ნიშნავს.

მეორე დათქმა – აქტივიზმი არ ავურიოთ ეგზოგენურ პროცესებთან, რომლებიც კულტურული ომების ყველაზე ექსტრემალურ და აგრესიულ ნაწილს წარმოადგენს, როდესაც ახალი ღირებულებები „ცეცხლითა და მახვილით“ მკვიდრდება კულტურის ზედაპირულ ქანებში. ნინო ბასილიას ანას ცხოვრება (2015) ის ფილმია, რომელიც მოკლებულია შინაგან ტკივილს, რადგან მთავარი გმირის პრობლემების კალეიდოსკოპიც კი, რომელიც ყველა არსებულ თუ წარმოდგენელ პრობლემას აერთიანებს (აუტიზმის სპექტრი, უმუშევრობა, დაბალი ანაზღაურება, ძალადობა და სხვა), თამაშში მორიგი ქვესტის გადალახვას უფრო ჰგავს, ვიდრე განწმენდის რიტუალს, როდესაც გმირის რთული გზა მაყურებელს ფერისცვალების საშუალებას აძლევს. ანას ცხოვრება ისე სრულდება, რომ ვერც კათარსის განვიცდით და ვერც, დრამატურგიის ახალი მოდელებით რომ ვიმსჯელოთ, ამბავში გათქვეფას ანდა მისგან დისტანცირებას ვახერხებთ. არის მხოლოდ ნახულთან გაუცხოება, რაც პრობლემების ინფლაციას იწვევს. საკითხების სიჭრელე და ინტენსივობის სიმლაშე არასამთავრობო ორგანიზაციების სტანდარტებს ერგება, მაგრამ გულგრილს ტოვებს რიგითი მაყურებელს, რომელსაც რეჟისორი ანკესსაც არ სთავაზობს, რაც მას ფილმის სიუჟეტში შემოიჭყუებდა.

უამრავ „ანკესს“ ვხედავთ ნუცა ალექსი-მესხიშვილის ფილმში *კრედიტის ლიმიტი* (2014), რომლის მთავარ გმირს ნინოს (ნინო კასრაძე) ასევე პრობლემების ემელონი აქვს, მაგრამ თვითირონიითა და პარალელური ამბებით რეჟისორს დრამატურგიულ სპირალში ოსტატურად შევყავართ, რომელიც რამდენიმე ადგილას გგონია, რომ განყდება, ნინოს თავზე შეკრული ცა გაიხსნება და გადარჩენის შანსი მიეცემა. კინოში სასწაული ორგანულზე ორგანული მოვლენაა, მაგრამ ნუცა ალექსის მიზანი არა მაყურებლის განკურნება, არამედ ჭრილობებისთვის პირის გახსნაა. ფილმში მოცემულია საქართველოში მევაღეთა სტატისტიკა, რომელიც ნათლად წარმოაჩენს, რომ ჩვენ, როგორც ქვეყანა, ვერ შევდექით. კოლონიური და აწ უკვე ფეოდალური მონობა იმდენად ფესვგადგმულია და ლეგიტიმაციაშეძენილი, რომ მხოლოდ რევოლუციაზე გვრჩება ოცნება – ქალებსაც და კაცებსაც, მაგრამ მაინც, საინტერესოა, „რაზე ოცნებობენ ქალები?“



რაზე ოცნებობენ ქალები

დეა კულუმბეგაშვილი ჯულია დუკურნომდე ცოტა ხნით ადრე (ტიტანი წლევანდელი კანის გამარჯვებულია) გეთავაზობს ფემინისტურ თვითოხუნჯობას, როდესაც ფილმის მთავარი გმირის იანას (ია სუხიტაშვილი) პერვერსიულ და ამავედროულად ტრანსგრესიულ ფანტაზიებს წარმოგიდგენს. ფილმი არა მხოლოდ ეპიზოდურად შეიცავს ფანტასმაგორიულ ელემენტებს, არამედ თავიდან ბოლომდე ერთი ქალის ფარულ ოცნებებს გვაცნობს, თუ როგორ სურს ქმრის, შვილის, სათვისტომოს განადგურე-

ბა. განზე გამდგარი იანა, რომელიც იელოვას მონმეთა ცეცხლმოკიდებულ დარბაზს შესცქერის, ფილმის დასაწყისიდანვე გვაჩვენებს მთავარი გმირის პოზიციონირების წერტილს, საიდან და როგორ უყურებს სამყაროს. თუკი ჯოკერი (ტოდ ფილიპსი, 2019) და ბნელი რაინდი (კრისტოფერ ნოლანი, 2008) გარკვეულ სიმპათიას იწვევს მაყურებელში, რატომ სცდება ნორმის ფარგლებს ქალი, რომელსაც რეალური და ლეგიტიმური მიზეზების გამო შეიძლება ბოროტი ზრახვები ჰქონდეს, მაგრამ მაინც არ იყოს მონსტრი?

საინტერესოა, რომ ქალს ურჩხულად, რო-



კადრი ფილმიდან *საშიში დედა*

გორც წესი, მამაკაცების კულტურა წარმოაჩენს. ცოტა უცნაურია, რატომ მოუნდა ეს ანა ურუშაძეს, რომელმაც 2017 წელს სადებიუტო ფილმი *საშიში დედა* გადაიღო. ნატა მურვანიძის პერსონაჟი მანანა ოცნებობს მწერლობაზე, მაგრამ მას ჰყავს ოჯახი, რომელიც გასაქანს არ აძლევს. მისი ფანტაზიებიც, რომლებიც ლიტერატურულ ტექსტებში აისახება, ქალის ემანსიპაციის ერთგვარი გამოძახილია. ელფრიდე იელინეკის *პიანისტის* მაგალითზე შეგვიძლია ავხსნათ რეპრესირებული ბუნების პერვერსიული ემანსიპაცია, მათ შორის, „საშიში დედის“ შემთხვევაში ურთიერთობა რედაქტორ

ნუკრისთან (რამაზ იოსელიანი), რომელიც არსაიდან ჩნდება, როგორც მანანას ქმრის ოპოზიცია იმისთვის, რომ მწერალ ქალს დაუმტკიცოს, მისი მეუღლე მისივე ნიჭის მტერია. საბოლოოდ, მანანა გაანადგურებს ნუკრისაც, მაგრამ ვერაფერს უზამს მამას, მანიპულატორ პატრიარქს. მანანას ცხოვრებაში ყველა მამაკაცი მამის ანტიპოდია, ფინალში ის პოულობს დაძლევის გზას, თითქოს უვნებელყოფს მამას, მაგრამ მისი ტექსტი საწინააღმდეგოზე მეტყველებს. მანანასთვის მთავარი არა მშობელთან ანგარიშის გასწორება, არამედ არსებული მსუბუქად პერვერსიული მოცემულობიდან შე-

მოქმედებითი სარგებლის მიღება.

ხიდეbs არ წვავს მეორე მანანა, ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის *ჩემი ბედნიერი ოჯახის* (2017) პერსონაჟი, რომელსაც ასევე ოჯახი უშლის ხელს არა მხოლოდ რეალიზაციაში, არამედ უბრალოდ – ცხოვრებაში. ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს ვირჯინია ვულფის საკუთარი ოთახის კონცეფციის საკმაოდ ბანალურ ალუზიასთან. რატომღა ორივე ფილმი დამაჯერებლობას მოკლებული? – რადგან პირად სივრცეში ქალებს, კაცებს, მოხუცებს, შვილებს, ნათესავებსა და მართლაც ყველას იმდენად დიდი და ეგზისტენციური პრობლემები აქვთ მოსაგვარებელი, რომ როგორ უნდა დავიჯეროთ მასწავლებლის ხელფასით (*ჩემი ბედნიერი ოჯახი*) ანდა, მეორე შემთხვევაში, კიდევ უფრო ბუნდოვანი წინაპირობებით ქალების დამოუკიდებლად ცხოვრების დაწყების ლოგიკურობა? აქ არა დოკუმენტურ სიზუსტეზე, არამედ ცხოვრების ანარეკლებზეა საუბარი. ასევეა გარემოსა და სივრცის ვერშეგრძნების პრობლემა ზემოხსენებულ ფილმებში, რომლებიც სამომავლოდ ისტორიის სახელმძღვანელოებისთვის უფრო იქნება, ვიდრე დღევანდელობისთვის.

რაზე არ ოცნებობენ ქალები

ვის, თუ არა ქალს ესმის ბატონყმობის შემზარაობა მთელი სისავსით. ქალი ხომ ოდითგანვე ორმაგად დატყვევებულია როგორც კლასობრივი, ისე გენდერული ნიშნით. ამიტომ გვსურს მეტი ქალი პოლიტიკაში, მეტი ქალი პრეზიდენტი და მეტი ქალი არტისტი, რომლებიც ძალაუფლების მოდელებს იქნებ და მართლაც რომ შეცვლიან. ქალებს განსაკუთრებით გამოსდით კულტურის მხილება, როგორც წარსულში, ისე მიმდინარე ეპოქებში. სალომე ჯაში *მოთვინიერებაში* (2021) სიმდიდრეს იკვლევს, როგორც ძალაუფლების წყაროს ერთ-ერთ გამოვლინებას. ჩვენ ვუყურებთ დენდროლოგიური პარკის არა გაშენებას, როგორც ეს მთელ მსოფლიოში ხდება, არამედ დროის უმოკლეს პერიოდში მის შეკონინებას. შეკვეთილის პარკში მთელი დასავლეთი საქართველოდან ეზიდებიან ხეებს. ასწლოვანი ხეების გადარგვა კაპიტალიზმის სახეს საკმაოდ სიმბოლურ და მეტაფორულ დონეზე გვანახებს, რაც ამავე დროს საოცარი პოეტურობით არის მოთხრობილი. ფილმი გვარწმუნებს, რომ როგორც არ უნდა წასულიყო რუსეთის რევოლუციის ბედი, კაცობრიობამ უდიდესი ნაბიჯი გადადგა ისტორიულ სიმახინჯესთან ბრძოლაში, როდესაც სიმდიდრეს ბრძოლა გამოუცხადა. დაეცა ზამთრის სასახლე, რომლის რალაცნაირ ანალოგს დენდროლოგიურ პარკში ამოვიკითხავთ. სიმდიდრე ცალსახად ბოროტებაა (ლუდვიგ II ბავარიელის შემთხვევაშიც კი), კიტჩური სიმდიდრე

კი – ორმაგი სიავე.

სალომე ჯაშის მოვლენის გულისგულში ჩანვდომის უნარიც ქართული კინოს უმნიშვნელოვანესი ნაწილია. რაც მთავარია, ეს ის რეჟისორია, რომელიც აუდიო-ვიზუალური ანთროპოლოგიური კვლევის საოცარ ნიმუშებს ქმნის და მას აუცილებლად ერგება მსოფლიო კონტექსტში ადგილი. სამწუხაროდ, ამას სხვა დანარჩენ დოკუმენტალისტებზე ჯერჯერობით ვერ ვიტყვით. გავიხსენოთ, მაგალითად, თინა გურჩიანი, რომელსაც მხოლოდ ერთი ფილმი აქვს გადაღებული, რაც პრობლემურია არა მხოლოდ რეჟისორის ბიოგრაფიისთვის, არამედ, ზოგადად, ქართული კინოსთვისაც.

მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს (2012) ერთ-ერთი პირველი იყო, რომელმაც „ახალი ქართული კინო“ მსოფლიოს გააცნო. რეჟისორი საქართველოში მოგზაურობს და სხვადასხვა გმირს გვაცნობს. მაყურებლისა და პერსონაჟების შეხვედრა ხან სტატიკური კამერის წინ რეჟისორის მიერ დასმული კითხვებით, ხანაც ადევნებული კამერის მეშვეობით ხდება. გურჩიანისთვის კამერა ძალაუფლების ატრიბუტად იქცევა, რომელიც ადამიანების ცხოვრებაში შეღწევის ვიზას იძლევა. კამერის წინ მდგომი ადამიანი რეჟისორს ისეთ კითხვებზე სცემს პასუხს, რაზეც სხვა შემთხვევაში არ უპასუხებდა.

მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს არაეთიკური ფილმია სწორედ ძალაუფლებით ტკბობისა და რეალობის გაცნობის უნარის ნაკლებობის გამო. ალბათ სწორედ ეს იყო მიზეზი, რის გამოც ფილმს ადგილობრივი მაყურებელი არ ჰყავდა. მაგრამ ვიყოთ გულახდილები და ვთქვათ, რომელ ქართულ ფილმს ჰყავს მაყურებელი?! აქ რეჟისორების ბრალი დიდი არაა, მუნიციპალური და, უბრალოდ, კულტურული კინოთეატრების არარსებობის პირობებში ვერავის ვერაფერს მოვთხოვთ (საბჭოთა კავშირის დროს ურბანულ განვითარებაში კინოთეატრს ისევე ითვალისწინებდნენ სულ მოსახლეზე, როგორც სკვერებს, სკოლებსა და ა. შ.. 1990-იან წლებში ეს ქონება თვალის დახამხამებაში გაასხვისეს და აქციეს საბანკეტო დარბაზებად, სუპერმარკეტებად, „პროფილაქტიკებად“ და საეკლესიო მაღაზიებად). ასეა თუ ისე, „ახალი ქართული კინოს“ სათავეებთან მდგომთაგან დიდი ნაწილი სწორედ ქალები არიან: უკვე ნახსენები თინა გურჩიანი და სალომე ჯაში, ქეთი მაჭავარიანი, ნანა ექვთიმიშვილი, თაკო შავგულიძე, რუსუდან ჭყონია, თინათინ ყაჯრიშვილი და სხვები.

სწორედ ამ თაობამ დაიწყო ქალი პერსონაჟის/პერსონაჟების შემოპარება ქართულ კინოში, რომელიც იმ დროისთვის ნამდვილად სიახლე იყო (ცხადია, ლანა ლოლობერიძე და ნანა მჭედლიძე გამონაკლისებია, ასევე ლეილა გორდელაძე და ლიანა ელიავა). მზერის (gaze)



კადრი ფილმიდან ჩემი ბედნიერი ოჯახი

ცვლილებამ ქართული კინო გაამდიდრა და ვექტორი შეუცვალა. ნინო ჟვანია 2018 წელს იღებს *აღლუმს*, რომელიც სამი კაცის, ბავშვობის სამი მეგობრის ისტორიას გვიყვება. რეჟისორი სვამს კითხვას, როგორი შეიძლება იყოს სამი სხვადასხვა ტიპის კაცის კრიზისი, ანუ ზოგადად მამაკაცურობის კრიზისი. მასკულინური კულტურა ხომ მხოლოდ ქალებს არ ჩაგრავს, არანაკლებ განსაცდელში მამაკაცებიც ვართ, რომლებსაც გვინწევს კულტურის მიერ ჩვენთვის განკუთვნილი სადავებების მფლობელის როლის მორგება, ბევრისთვის – საკუთარი ნების სანაღმდეგოდ. *აღლუმში* „მამაკაცური“ და სრულიად აბსურდული ჩხუბის ეპიზოდი გვაფიქრებინებს სამყაროს სოციალური სტრუქტურის ბოროტებასა და, ამავდროულად, კომიკურობაზე. ფილმს სუსტი ფინალი აქვს, მაგრამ სხვა მხრივ, ეს არის ნამუშევარი, რომელიც ქართველი კაცი რეჟისორების „ნიშაში“ შეიჭრა, ყოველგვარი მობოდიშების გარეშე.

მსგავსი სურვილი აქვს (კაცური მზერის მორგება) რუსუდან გლურჯიძესაც. მისი ფილმი *სხვისი სახლი* (2016) აფხაზეთში ქართველების მიტოვებულ სახლებში შესახლებულ ოჯახებზე გვიყვება. მათგან ერთ-ერთი სამი ქალისგან შედგება, ჯარისკაცის ტანსაცმელში გამოწყობილი სალომე დემურიას კარიკატურული პერსონაჟისა და მისი დებისგან. ფილმი რუსეთის კულტურის სამინისტროს მიერ არის დაფინანსებული, რაც მიზეზია იმისთვის, რომ მასზე საუბარი აქ შევწყვიტოთ. მაგრამ ორი სიტყვის თქმა მაინც შეიძლება, მით უფრო, რომ ფილმს ზედაპირზე ნამდვილად არ აქვს ეთიკური ხინჯი, პირიქით, შეიძლება მასში ჟენევის ფორმატსა თუ გაეროში რუსეთის სამშვიდობო მოწოდებების ტონის მაგვარი ჟღერადობაც კი ამოვიკითხოთ. მაგრამ რა უნ-

და მოვუხერხოთ ქართულ ენაზე მოლაპარაკე „აფხაზებს“? ფილმში აფხაზი ადამიანები ქართულად საუბრობენ. ენა, როგორც კულტურის მთავარი იარაღი (როგორც ნეგატიური, ისე პოზიტიურიც) იმაზე გაცილებით დიდ მნიშვნელობას ატარებს, ვიდრე ზოგჯერ გვეჩვენება. *სხვისი სახლი* ეთნიკური კონფლიქტის გამომწვევიც კი გახდებოდა, აქაც და იქაც კინოთეატრების ქსელი გამართულად და ხელმისაწვდომად რომ მუშაობდეს.

მაშასადამე, ქართველი ქალი რეჟისორების კინოს აქვს ბევრი სიმაღლეცა და დაცემაც, წარმატება და წარუმატებლობა, სიახლე და მანიპულაცია. ქეთი მაჭავარიანის *მარილივით თეთრი* (2011), ახალი ქართული კინოს ერთ-ერთი პირველი ფილმი, თავის თავში ზემოჩამოთვლილ ყველა მხარეს მოიცავს, ქალი პერსონაჟის ოცნებების სამყაროში გაქცევის სიმპტომატური ფინალური აქტით. მაგრამ 2011 წლიდან ქალი რეჟისორების ქალი (და არა მხოლოდ ქალი) პერსონაჟები უკვე აღარსად გარბიან. პირიქით, ბრუნდებიან პრეტენზიებითა და „რეინკვიზიციის“ სურვილით, რომელმაც კულტურა უნდა გაასამართლოს და შესაძლოა, აუტოდაფეც მოუწყოს (და დასაწყისის იანასავით დააკვირდეს სამართლიანობის აღდგენის პროცესს).

მომავალი ქალების არაა, ის იქნება ადამიანების, სადაც ქალებიცა და კაცებიც იზრუნებენ ბოროტების, ჩაგვრისა და უსამართლობის აღმოფხვრაზე. მანამდე კი ვუყუროთ ცეცხლის ალს, რომელიც ჟან დ'არკის, თამარ მეფის (დედოფალი მეფედ და სამების მეოთხე ჰიპოსტასად რომ აქციეს), ლუდვიგ II-ის და ატაჰუალპას მსხვერპლისთვის სამაგიეროს გადახდისა და წონასწორობის აღდგენის პროცესის მომასწავებელი იქნება. ○

მკვრივი არქიტექტურა

გიორგი მაისურაძე



3 ალტერ ბენიამინი ფოტოგრაფიის მოკლე ისტორიაში (1931) ერთმანეთისგან მიჯნავს ვიზუალური აღქმის ორ სახეობას: ერთია, რომელსაც თვალი ხედავს და მეორე – რომელსაც კამერა აფიქსირებს. ძირითადი განმასხვავებელი კი ამ ორს შორის ისაა, რომ საკუთარ თვალს ადამიანი ცნობიერებით მართავს, ცნობიერებით იჭრება სივრცეში და იმ საგანს არჩევს, რომლისკენაც ცნობიერ მზერას მიმართავს. ფოტოაპარატის ფოკუსით ამავე სივრცეში არაცნობიერი შემოდის. „ფოტოგრაფია თავისი დამხმარე საშუალებებით – ლუპით, გამადიდებლით – სივრცეს იძიებს. ამ ოპტიკური არაცნობიერის შესახებ ის მათი მეშვეობით იგებს, ისევე, როგორც ლტოლვითი არაცნობიერის (Triebhaft-Unbewussten) შესახებ ვიგებთ ფსიქოანალიზის მეშვეობით.“ ასე გააჩინა ბენიამინმა „ოპტიკური არაცნობიერის“ ცნება.

1935 წელს თავის ერთ-ერთ ყველაზე გახმაურებულ ნარკვევში ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში ბენიამინი იმეორებს იმავე ფორმულას, მხოლოდ ამჯერად კინოსთან მიმართებაში, თანაც ისე, რომ ოპტიკური არაცნობიერის განმარტებისთვის მეტი საშუალება რჩება. ის აქ ყურადღებას ამახვილებს კინოს უნარზე, აღქმადი და შესამჩნევი გახადოს ისეთი დეტალები, რომლებიც იქამდე შეუმჩნეველი რჩებოდა. ამ ტექნიკურ სიახლეს ბენიამინი ფროიდის წიგნს ყოველდღიური ცხოვრების ფსიქოპათოლოგიას ადარებს, სადაც ფროიდმა ლაპარაკის დროს შეცდომით ნახმარი სიტყვის, წამოცდენის მოვლენა აღწერა, რომელიც უნებლიე შეცდომად მიიჩნეოდა, ფროიდმა კი აჩვენა, რომ ამ წამოცდენილ თუ შეცდომით ნათქვამ სიტყვებშია დამალული სიმართლე, რომელსაც ცნობიერი შელამაზებული ფორმით ამზერებდა ან საერთოდ მაღავედა. ბენიამინის თქმით, იგივე მოიტანა კინომაც, რომელმაც ცნობიერი აღქმის შესაძლებლობები გააღრმავა, რაც უმთავრესად თავად კინოკამერის ტექნიკურ შესაძლებლობებს უკავშირდება. ამ ხელსაწყოს მეშვეობით თვით ნაცნობ საგნებშიც სრულიად ახალი, იქამდე შეუმჩნეველი დეტალები გამოჩნდა: „ახლო ხედის საშუალებით სივრცე იწელება, შენელებული კადრის საშუალებით კი – მოძრაობა. და ისევე, როგორც გადიდება უბრალოდ იმის ნათელყოფა კი არ არის, რასაც „ისედაც“ ბუნდოვნად ვხედავთ, არამედ ამ ნაცნობში სრულიად უცნობს აღმოაჩენს“ (ვალტერ ბენიამინი, *ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში*, 2013).

კამერა არა უბრალოდ თვალის დანამატი ან მისი გამაძლიერებელი, არამედ მისი ერთგვარი ოპოზიციაა, როგორც შეიძლება იყოს ცნობიერი და არაცნობიერი: „გასაგები ხდება, რომ კამერასა და თვალს სხვადასხვა ბუნება ესაუბრება. კამერის ბუნება, უპირველესად, იმით გამოირჩევა, რომ ადამიანის მიერ ცნობიერად დამუშავებული სივრცის ადგილას ის არაცნობიერად დამუშავებულ სივრცეს აყენებს.“ აქ ცნობიერიც და არაცნობიერიც სივრცესთან მიმართებაში აისახება: თვალს, როგორც ცნობიერის სიმბოლოს, გაცნობიერებული აქვს თავისი მიზანი, მან იცის, რას უმიზნებს თავის მზერას.

აქვე აღსანიშნავია, რომ ფროიდის თანახმად, არც ცნობიერი აღქმაა ბოლომდე თავისუფალი და მისი ფოკუსი მნიშვნელოვანწილად ორი ფაქტორითაა განპირობებული. ცნობიერება, რომელიც გარე სამყაროსთან გრძნობად-აღქმად რეაქციაში ყალიბდება, „აღქმის ცნობიერება“ (Wahrnehmungsbewusstsein). ის, ერთი მხრივ, გარედან შეგრძნებების გაღიზიანებით აღქმულის, მეორე მხრივ, შიგნიდან სიამოვნებისა და უსიამოს შეგრძნებების ზემოქმედების კომბინაციას წარმოადგენს. გრძნობად-აღქმადი სფერო დაცულია ერთგვარი ბუშტულსაგები გარსით, რომელიც მას გარედან მომავალი გამღიზიანებლებისგან იცავს, თუმცა სრულიად დაუცველია შიგნიდან ანუ არაცნობიერიდან მომავალი იმპულსების მიმართ. გარე დამცავი გარსი გამღიზიანებელი ფაქტორების შეძლებისდაგვარად შემცირებას ცდილობს. „ცოცხალი ორგანიზმისთვის გამღიზიანებლისგან დაცვა ლამის უფრო მნიშვნელოვანი ამოცანაა, ვიდრე მათი მიღება“ (Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, 1975). ამიტომაც ცნობიერებამდე ყველაფერ იმის მხოლოდ ძალიან მცირე ნაწილი, „სინჯები“ აღწევს, რაც ადამიანის გრძნობად-აღქმადობის ველში ექცევა. ამგვარი „სინჯების“ არჩევაც არაა ბოლომდე თვითნებური პროცესი, რამდენადაც „აღქმადი ცნობიერება“ სიამოვნება/უსიამოვნების არაცნობიერი იმპულსების მანიპულაციის ქვეშ იმყოფება. გარე გამღიზიანებლის აღქმა/ვერალქმა ამ იმპულსების ზემოქმედების შედეგითაა.

თუ თვალი, ფროიდისეული „აღქმის ცნობიერების“ მსგავსად, გარსითაა დაცული და მის ფოკუსში მოხვედრილი საგნების მხოლოდ „სინჯებს“ ხედავს, კამერა მოკლებულია ასეთ ფილტრსა თუ მანიპულაციას და იმას აფიქსირებს, რაც თვალმა დაინახა, მაგრამ ვერ აღიქვა: „თუკი უკვე ჩვეულებრივი და ცნობილი იყო, რომ ადამიანის სიარულის მანერა, უხეშად მაინც, გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის მასზე, არაფერია უსათუოდ ცნობილი იმის თაობაზე, თუ როგორია მისი პოზა წამის მესაღდში ნაბიჯის გადადგმის პროცესში. [...] აი აქ საქმეში ერთვება კამერა დამხმარე საშუალებებითურთ – ვარდნებითა და აღმასვლებით, წყვეტითა და იზოლირებით, პროცესის განვლითა და შემოკლებით, გადიდებით და დაპატარავებით. კამერა პირველად გვანვდის ინფორმაციას ოპტიკური არაცნობიერის შესახებ – ისევე, როგორც ლტოლ-

ვით არაცნობიერზე პირველად ფსიქოანალიზმა მიგვითითა“ (ხელოვნების ნაწარმოები...).

ვინაიდან ბენიამინს ოპტიკურ არაცნობიერზე სხვა განვრცობები აღარ დაუწერია, მისი ეს ფორმულა თავსატეხად ექცათ მის მიმდევრებსაც და მკვლევრებსაც. დამაბნეველია ოპტიკურის არაცნობიერთან კომბინაცია და მისი ისეთივე სისტემად წარმოდგენა, როგორიც ფსიქოანალიზმა აღწერა. რანაირად შეიძლება აჩვენებდეს ოპტიკური ტექნიკა განდევნილ შინაარსებს? ამერიკელმა ხელოვნებათმცოდნემ როზალინ კრაუსმა თავის ნიგში ოპტიკური არაცნობიერი ბენიამინის ამ ფორმულაში ფროიდის მიერ 1930 წელს კულტურით უკმაყოფილებაში გამოთქმული ერთი მოსაზრების გამოძახილი დაინახა: ადამიანი, როგორც „პროთეზიანი ღმერთი“ (Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, 1993). ფროიდის მიხედვით, ტექნიკური გამოგონებებით ადამიანმა თავისი ცალკეული ორგანოების შესაძლებლობები განავრცო, ხოლო ეს ხელსაწყოები მისი სხეულის დანამატებად იქცნენ: „ადამიანი, ასე ვთქვათ, პროთეზიანი ღმერთი გახდა, დიდებული და ძლევამოსილი, როცა დამხმარე ორგანოებს იშველიებს, მაგრამ მეტი შესისხლბორცება ვერ შეძლო და ისინი დროდადრო დიდ თავსატეხს უჩენს. თუმცა შეუძლია, თავი ინუგეშოს, რომ პროგრესი 1930 წელს არ დასრულდება და მომავალი კულტურის ამ სფეროში ახალ, წარმოუდგენლად დიდ შედეგებამდე მიიყვანს, რაც კიდევ უფრო მეტად დაამსგავსებს ღმერთს“ (ზიგმუნდ ფროიდი, *კულტურით უკმაყოფილება: რჩეული შრომები*, 2018). თუმცა ბენიამინთან არაა პირდაპირი მინიშნება ფროიდის ამ მოსაზრებაზე, თუ არ ჩავთვლით ნარკვევის ბოლო ნაწილს, სადაც ის ფაშისტურ მილიტარიზმზე ირონიულად ამბობს: „ომი მშვენიერია, რადგან იგი ადამიანის სხეულის საოცნებო მეტალიზაციას ამეფებს“ (ხელოვნების ნაწარმოები...). „მეტალიზაცია“ აქ სწორედ ადამიანის სხეულის გადაქცევას სხვადასხვა სახის ინსტრუმენტების მოძრავ ნაკრებად. არც კამერის ტექნიკური შესაძლებლობების მიმართ ბენიამინის აღტაცებაში იკითხება პირდაპირი ბმა ფროიდის „პროთეზიან ღმერთთან“. ის კამერას განიხილავს არა თვალის შესაძლებლობების გამაძლიერებლად ან გაგრძელებად, არამედ – „სხვა ბუნებასთან“ მოლაპარაკედ.

თავად კრაუსის ვერსიაში ბენიამინისგან ნასესხები „ოპტიკური არაცნობიერი“ ასეთ შინაარსს იძენს: „თუკი საერთოდ შესაძლებელია ამაზე, როგორც ვიზუალურ ველში „გარეშეზე“ საუბარი, ეს იმიტომ, რომ ეს ერთგვარი პროექციაა – რაღაც თვალსაზრისით, ადამიანის მხედველობა არ არის იმ ყველაფრის ბატონი, რასაც აკვირდება, რადგან ის კონფლიქტში შედის იმასთან, რაც შინაგანია (განუყოფელია) ორგანიზმისთვის, რომელშიც ეს მხედველობაა განთავსებული“ (Krauss, *The Optical Unconscious*).

კრაუსის კონცეფციაში „ოპტიკური არაცნობიერი“ მთლიანად კლასიკური მოდერნიზმის ვიზუალურ ხელოვნებაზე ვრცელდება და არა სპეციფი-

კურად ფოტოგრაფიასა თუ კინოზე. შესაბამისად, ეს ფორმულა ამ ეპოქის ვიზუალური ხელოვნების შემოქმედებით პროცესში არაცნობიერის თანამონაწილეობას იკვლევს. იგივე შეიძლება განზოგადებულიყო წერის პროცესზეც: მწერლის ცნობიერი ჩანაფიქრი და მიზანი ვერასდროს ბოლომდე თანხვედრაში ვერ იქნება ტექსტის საკუთარ, ავტონომიურ შრეებთან, რომლებიც ავტორის არაცნობიერის ნაკვალევს ატარებს. ამიტომ ავტორის ცნობიერი და მისი შემოქმედება შესაძლოა რადიკალურადაც განსხვავდებოდეს ერთმანეთისგან. ასეთ შემთხვევებში არაცნობიერი არა პარალელური ან ანალოგიური, არამედ კონკრეტული, ინდივიდუალური სისტემაა.

ბენიამინთან ოპტიკური არაცნობიერი მოკლებულია პერსონალურობას, ის პიროვნების გარეთ მდებარეობს და მხოლოდ კამერის მეშვეობით ხდება წვდომადი. კონკრეტულ ობიექტზე დამოკიდებული კამერა საკუთარ ფოკუსში სხვა საგნებსაც შეიცავს, რომელსაც ფოტოს, შესაბამისად, დაფიქსირებული დროის შინაარსის რადიკალურად შეცვლა შეუძლია, როგორც ეს მიქელანჯელო ანტონიონის ფილმ *Blow up*-შია (1966). ახალგაზრდა ფოტოგრაფი ქალაქის ერთ თითქმის ცარიელ პარკში თვალს მოჰკრავს მოსეირნე ქალს და მამაკაცს, რომლებსაც აედევნება და ფარულად ფოტოებს უღებს. მისი თვალი ვერაფერს ხედავს წყვილისა და მის ფონად პარკის ლანდშაფტის გარდა, მაგრამ უკვე ფოტოფირის ნეგატივში იმალება ადამიანის გვაში, რომელსაც ფოტოგრაფი ნეგატივის გამჟღავნების და ფოტოს გადიდების შემდეგ პოულობს, ისევე, როგორც მოპირდაპირე მხარეს ბუჩქებში შემალულ პისტოლეტმომართულ მამაკაცს. თვალისთვის სრულიად მშვიდობიანი და უმანკო სივრცე კამერისა და ფოტოხელსაწყოების მეშვეობით დანაშაულის ადგილად გარდაიქმნება.

ფოტო – თუ კინოკამერით იცვლება სამყაროს აღქმა, მისი სურათი. ამ ტექნიკური ხელსაწყოების მეშვეობით უმნიშვნელო საგნებიც კი, რომლებიც იქამდე თვალის ფოკუსში ვერ ხვდებოდა, ახლა ხილვადდება. ამ სხვა ელემენტების გაჩენა ცვლის თავად იმ საგნების სემანტიკას, რომლებზეც ცნობიერი თვალი იყო მიმართული. ცნობიერი და „არაცნობიერი“ ერთ სიბრტყეზე ლაგდება, ერთმანეთის გვერდიგვერდ ჩნდება. თუ ცნობიერი თვალი მთლიანად სუბიექტურია, კამერით დანახული მხოლოდ იმდენადაა სუბიექტური, რამდენადაც თვალის მიერ ცენზურირებულ თუ დაუნებულ ობიექტებს შეიძლება შეიცავდეს. ოპტიკური არაცნობიერი თვალის ხედვიდან გამორჩენილი თუ გამოტოვებული საგნებისა და დეტალებისგან შედგება, რომლებიც თვალით დანახულთან მიმართებაში სხვა რეალობას ამზეურებს. ეს რეალობა კი სუბიექტის გარეთ მდებარეობს, რაც კვლავ იმავე პარადოქსთან გვაბრუნებს, თუ რამდენადაა შესაძლებელი, სუბიექტის გარე სისტემა არაცნობიერი იყოს? ამ კითხვაზე პასუხი ოპტიკური არაცნობიერის პირველწყაროში – „ლტოლოვით არაცნობიერ-

ში“ – უნდა იყოს საძიებელი.

1925 წელს თავის ერთ ყველაზე მცირე მოცულობის, მაგრამ აზრების სიმჭიდროვით გამორჩეულ სტატიაში *უარყოფა (Die Verneinung)* ფროიდი შემოიტანა გარეს და შიდას ოპოზიცია, როგორც განსჯის და გადაწყვეტილების მიღების განმსაზღვრელი პრინციპი: „არარეალური, მხოლოდ წარმოსახული, სუბიექტური არის შიდა; სხვა, რეალური კი გარეთაა მოცემული“ (Freud, *Die Verneinung*, 1975). გარე არის ის, რაც უარიყოფა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ჩემ გარეთ უნდა დარჩეს ან ჩემგან გამოიყოს, ხოლო შიდა არის, რაც მიიღება, ანუ რისი მიღება და გათავისებაც მე მინდა. თუმცა ეს მც-ც არაა ერთსახოვანი. არსებობს პირვანდელი სიამოვნება-მე (Lust-Ich) და მისგან ამოზრდილი რეალური-მე (Real-Ich). პირვანდელი სიამოვნება-მე წარმოქმნის სურვილებს და წარმოდგენებს და მათი შესატყვისების პოვნას რეალობაში ცდილობს. აქვე ფროიდი იმაზეც ამახვილებს ყურადღებას, რომ „წარმოდგენები აღქმებიდან მომდინარეობს, მათი გამეორებები“ (იქვე). შესაბამისად, ის, რაც რეალობაში იძებნება, ერთხელ აღქმული, გარე ობიექტია, რომლის მიღებაც მოხდა, რადგანაც ის სიამოვნების განცდას უკავშირდებოდა. გამეორება ამ ერთხელ განცდილი სიამოვნების ხელახლა განცდას ემსახურება. მაგრამ, ფროიდის მიხედვით, აზროვნებას აქვს უნარი, „რაიმე ერთხელ აღქმული მისი წარმოსახვაში რეპროდუქციის მეშვეობით კვლავ გაათანამდროვეოს, რა დროსაც გარე ობიექტის მოცემულობა აღარაა საჭირო“ (იქვე). ამასთანავე, ერთ დროს აღქმული, რომელიც წარმოსახვაში მეორდება, აღარაა მისი პირდაპირი განმეორება, არამედ განიცდის მუდმივ მოდიფიკაციას, იმდენად, რომ საბოლოო ჯამში რეალობიდან იკარგება და მხოლოდ წარმოსახვაშიაა მოცემული, რომელსაც რეალობა აქვს დაკავებული.

თუ ფროიდის ამ თეორიას მისი ანალოგიით შექმნილ ოპტიკურ არაცნობიერს დავუკავშირებთ, თვალით ფოკუსირებული არა რეალობა, არამედ ნასურვები წარმოსახვაა, რომელსაც კამერაში მაცქერალი ცნობიერი თვალი არაცნობიერად რეალობაში ეძებს. კამერით ცნობიერი თვალი კი არ ფართოვდება, არამედ უფრო მეტად წვდომადი ხდება არაცნობიერი, რომელიც არა მხოლოდ ნასურვებ და გათავისებულ, ანუ შიდა ობიექტს, არამედ არნასურვებ და უარყოფილ გარე საგნებსაც მოიცავს. ფოტოგრაფიაშიც და კინოშიც ეს გარე საგნები ფოკუსში უნებლიედ მოხვედრილი ობიექტებია, რომლებიც ტექნიკური დამუშავების შედეგად მჟღავნდება. შესაბამისად ამ ტექნიკურ პროცესს – იქნება ეს უკვე ძველებურად ფირის გამჟღავნება და ბეჭდვა თუ თანამედროვე ციფრული ტექნიკით დამუშავება, კინოს შემთხვევაში კი მონტაჟი – იგივე დანიშნულება აქვს ოპტიკური არაცნობიერისათვის, რაც პაციენტის სიმპტომების, სიზმრების, წამოცდენების თუ უარყოფების ინტერპრეტაციას ფსიქოანალიზისთვის. არაცნობიერი მხოლოდ ტექნიკური ჩარევების შედეგად ხდება ხელმისაწვდომი. ○



„საოთხე... საოთხე?!..“

ინტერვიუ სალომე ჯაშთაძე

გიორგი რაზმაძე

რა გვაქვს შემორჩენილი ქრისტიანული წარსულიდან, გარდა ხატებისა და ხუროთმოძღვრების ნიმუშებისა? გალობას ავტორი ხომ არც უნდა ჰყოლოდა, მაგრამ ანონიმურობას ვხედავთ წარსულის არა მხოლოდ ხელოვნებაში, არამედ ცხოვრების ყველა ასპექტში. მწირი ეთნოგრაფიული მასალები მოსახლეობის ყოფაზე მიგვითითებს. უფრო სწორად, მის არარსებობაზე – მიწურებში მცხოვრები ყმები ისტორიაში კვალს ვერ ტოვებდნენ (მათ შორის, პირდაპირი გაგებით). წარსულიდან რაც კი შემოგვრჩა, ესაა თავადების მიერ ძვირფას ქვებში კონვერტირებული გლეხების შრომა, რომლის ნაწილიც ეკლესიას გადაეცემოდა. ხატების მოკაზმვა დიდგვაროვნების პრივილეგია და, გარკვეულწილად, ინდულგენციის მაგვარი აქტი იყო. ყმები კი საკუთარ შრომას – მარგალიტებსა და ლალის თვლებს – ლიტურგიის დროს თუ მოჰკრავდნენ თვალს.

ძვირფასი ქვებივით არის ჩალაგებული ხეები შეკვეთილის დენდროლოგიურ პარკში. აბსოლუტურად ყველა მცენარე მიწაზე თოკითაა დამაგრებული. ტყისა და ველური ბუნების იმიტაცია გვაგონებს ხატებისა და წიგნების მორთვას. საბლები აქ დამჭერებს მოგვაგონებენ, რითაც რელიგიური ტექსტების ზედაპირზე ძვირფას ქვებს ამაგრებდნენ. თუკი ხეები – დროებით, ფლამინგოები და სხვა ეგზოტიკური ცხოველები სამუდამოდ არიან გამოკეტილნი ვოლიერებსა და ბადეებით შემოსაზღვრულ ხელოვნურ ტბებში. ეს გარემოება გამოიწვია მედიას, კრიტიკულ მედიასაც კი, რომელმაც პარკის გახსნის დღეს ყურადღება კოვიდრეგულაციების დარღვევაზე გადაიტანა. დოკუმენტალისტი სალომე ჯაშთაძე, ტრადიციულად, უარს ამბობს სატელევიზიო ხედვაზე და ბუნების „მოთვინიერებას“ – ასე ჰქვია მის ახალ ფილმს – ისეთი პოეტურობით გვიხატავს, როგორც მის წინა ფილმებში არ გვინახავს.

ინტერვიუ, რომელიც „ზუმით“ უნდა ჩანერილიყო, შიშნარევ მოლოდინს მიჩენდა, რომ პანდემიური დროების პირობები საბოლოოდ მივიღე და შევეგუე – ჩემთვის ეს პირველი დისტანციური ინტერვიუა. საუბარი იმაზე დიდხანს გაგრძელდა, ვიდრე მეგონა, ვერც სალომეს კატამ შეგვიშალა ხელი, ვერც მეზობლად მიმდინარე რემონტისა (მასთან) და ვერც მაყუჩგამოცლილი მანქანების აპოკალიპსურმა ხმებმა (ჩემთან), რომლებიც დროდადრო ლუფტებს გვაკეთებინებდა. ხმაურით დაბინძურებულ ქალაქში ცხოვრებისას ყური კიდეც უფრო მგრძნობიარე ხდება. „მგრძნობიარე“ არაზუსტი სიტყვაა, უფრო აქ „ალგზნებადობის“ გამომხატველი სიტყვის ხმარება იქნებოდა უპრიანი. თბილისის ძალადობრივი ბუნება ჩვენდაუნებურად შემოიჭრა ინტერვიუში, რაც საუბრის ლაიტმოტივად იქცევა. ჩანანერის მოსმენის დროს კიდეც ერთხელ დაფიქრდი, თუ როგორ ძალადობრივ გარემოში ვცხოვრობთ.

ინტერვიუს დასაწყისშივე ვუზიარებ სალომეს ჩემს დაკვირვებას, რომ ფილმში ძალაუფლების ვერტიკალის მთელი სისავსით შეგრძნებაში მოთვინიერების ხმოვანი რიგი გვეხმარება. ხის ტოტების მტვრევის, ფესვებში მიღების გაყრისა და სპეცტექნიკის ხმა გამოსახულებას, მაშასადამე, ამბავს ასრულებს. რასაც ვუყურებთ, ამას კანზეც შევიგრძნობთ სწორედ ხმაურის მეშვეობით. ხმაური ქმნის მუსიკას, ძალაუფლების შემზარავ და ტრაგიკულ სიმფონიას. სალომე ჯაშთაძე ამბობს, რომ გადაღების დროს, ხმის დიზაინერებთან ერთად აღმოაჩინეს ხმაურები, რომელთა წყაროც არა მუსიკალური საკრავები, არამედ, მძიმე ტექნიკა იყო.

მოთვინიერება თითქმის ერთი საუკუნის წინანდელ აზრს გვაცნობს, რომ მუსიკაა ყველა ხმაური, რასაც კი მოწესრიგებული სახე ექნება. ასე შემოდის ფილმში მეოცე საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე მთავარი კომპოზიტორი კარლჰაინც შტოკაუზენი, რაც ფილმის მთლიან ხმოვან

რიგს ფონური მელოდიიდან ძალაუფლების ხმოვანების შესაცნობ პორტალად აქცევს.

სალომე ჯაშს გამოსახულებაზეც შევეკითხე, ოპერატორ გოგა დევდარიანის მომნუსხველ ნამუშევარზე. როგორც გაირკვა, ჯაში და გოგა თანაბრად მუშაობდნენ კამერასთან, გური გოლიაძესა და დათო ჩხაიძის ასისტენტობით.

ჯაში: „მე და გოგა კამერასთან ერთად ვიდექით. როდესაც მნიშვნელოვანი სცენები იყო გადასაღები, გოგა, როგორც პროფესიონალი ოპერატორი, ერთვებოდა საქმეში, სხვა დროს კამერას მე ვიჭერდი. ჩემი ასისტენტი იყო დათო ჩხაიძე. მოთვინიერება ქართულ-გერმანულ-შვეიცარიული ფილმია, ამას იმიტომ ვამბობ, რომ ხმაზე ორმა ადამიანმა იმუშავა: ხმის დიზაინზე – ფილიპ ჩომპი და მუსიკაზე – სელია სტრუმმა. მათი კონტრიბუცია ფილმში ფასდაუდებელია. იგივე შტოკჰაუზენი სელიას შემოთავაზება იყო. ის გადაღებებსაც ესწრებოდა და ზუსტად იცოდა, რას ვაკეთებდით. როდესაც სელიას ფილმის გამხსნელი ეპიზოდი ვანახეთ, ბუნების ფონზე თეთრი კვამლი, რომელსაც ნაჯახით ჩეხის კადრი მოსდევდა, შემოგვთავაზა შტოკჰაუზენის კომპოზიცია და ისე ააწყო სცენა, რომ ნაჯახის ხმა ინსტრუმენტის ხმას დაამთხვია. სელია ბევრჯერაა საქართველოში ნამყოფი და კარგად იცნობს ჩვენს კულტურას, მრავალხმიანობას, რომელიც ძირითადად კაცების ნამღერთან ასოცირდება. მოთვინიერებაც ხომ მასკულინობის გარკვეულ გამოვლინებას ეთმობა და ამიტომ ფილმის ბოლოსწინა კომპოზიციაში მაყურებელი შუასაუკუნეების ფრანგულ გალობას ისმენს, რომელსაც კაცები განსაკუთრებულად ნაზად ასრულებენ“.

შუა საუკუნეების ნიშნითაა აღბეჭდილი ფილმის პოსტერიც, რომელშიც ხის ფესვები და მიწიდან ხეების ამოსატხრელი მიწები ერთმანეთშია გადახლართული. ეს იმიჯი, ჯაშის აზრით, მიგრაციას, „ფესვებიდან მოგლეჯასა“ და სიცარიელეს გამოხატავს. სწორედ ამ დროს გამახსენდა ერთი ცუდი და ერთი კარგი ქართული ფილმი – *ფესვები* (1987) და *ნერგები* (1972). *ნერგები* საერთოდ იშვიათი „ინვაირონმენტალისტური“ ფილმია, რომელიც დასავლეთ საქართველოს ეკოსისტემის განადგურების საფრთხეზე მოგვითხრობს, რასაც იმ დროს დიდი კაშხლების აშენება განაპირობებდა („ნამახვანჭესამდე“ ნახევარი საუკუნით ადრე). სალომე ჯაშიც ეკოლოგიურ, კულტურულ და სოციალურ კატასტროფას ობსერვაციული ხედვით უჭვრეტს (ისე, როგორც ამას ცხია ჩუან კე *ნატურმორტში* (*Still Life*, 2006) აკეთებს).

მოძრავი ხე ბუნების წინააღმდეგ გალაშქრებაა. როგორც კანიბალიზმი, ხეების გადაადგილება ცეცხლის შეგრძნებას იწვევს, ყველა შემთხვევაში – შიშს. საფრთხის, დაუცველობის განცდა მოთვინიერების ყურებისას ხშირად გვეუფლება. ერთ-ერთ ეპიზოდში სოფლის მოსახ-

ლეობა ღამით მიმდინარე სამუშაოებს აკვირდება. მობილურებით შეიარაღებულები, ხეებს უკანასკნელ გზაზე აცილებენ. სიბნელეში მუშები ანდა სოფლის მოსახლეობა უზარმაზარ ხეებს ფარებით ანათებენ. კამერა, რომელიც ადამიანის პერსპექტივიდან უყურებს აქა-იქ განათებულ აზვირთებულ ხეებს, მასშტაბის უბრალოდ გადმოცემის ნაცვლად შემზარავ მოცემულობას აფიქსირებს, რომ ამიერიდან ყველაფრის დაუფლება ხდება შესაძლებელი. ხეები ისეთივე სუსტები და დაუცველები ჩანან, როგორც იქვე შეკრებილი ადამიანები.

ჯაში: „როდესაც გადაღება დავიწყე, საკვანძო სიტყვებით მქონდა გარკვეული შეგრძნებები, რაც ზღვაში მყოფმა ხის კადრმა დაბადა ჩემში. (მკითხველისთვის რომ გასაგები იყოს, სალომე ჯაშს ფილმის იდეა ტელევიზიით ნანახმა დენდროლოგიური პარკის „პირველმა ხემ“ გაუჩინა). ვმუშაობდი მკვლევარ თამარა მშვენიერაძესთან ერთად, რომელიც პროცესის გაგებაში მეხმარებოდა. ფაქტობრივი ინფორმაციის მიღების შემდეგ დავიწყეთ სოფლების, ადამიანების ძებნა და ეს კვლევა ფილმის გადაღების ბოლომდე გაგრძელდა. ბევრი ადგილი მოვძებნეთ, სადაც ყველგან ერთი ამბავი ვითარდებოდა – ესა თუ ის ასნოვანი ხე უნდა ამოეთხარათ და შეკვეთილის დენდროლოგიურ პარკში გადაეტანათ. თუმცა ჩვენთვის ამოსავალი წერტილი იყო პროცესის მიღმა არსებული შინაარსი. ფილმში მხოლოდ ის ნაწილები დარჩა, რომლებშიც ვგრძნობდი შინაარსს. მხოლოდ პროცესის აღმწერი სცენები თუ კადრები ჩემთვის უინტერესოა“.

ჯაში აგრძელებს შინაარსზე საუბარს, შინაარსის ტიპზე, რომელიც შეგრძნების გზით ეხსენება მაყურებელს (მკითხველს, მნახველს, მსმენელს და ა. შ.):

– ხშირად შინაარსისგან დაცლილ ნამუშევრებს ვხედავთ. ჩემთვის შინაარსი არაა ინფორმაციული, ის აუცილებლად უნდა შეიგრძნობოდეს კიდეც. თან არ მივიჩნევ თავს ადამიანად, რომელსაც ამბის გამოძიება აინტერესებს, რაც უფრო ჟურნალისტების საქმეა. მე ვიგებ რაიმე ინფორმაციას, მაგრამ ამ ინფორმაციაზე დაყრდნობით შევიგრძნობ ამბავს.

ფილმის ყურების დროს შუა საუკუნეების სულის განცდა მეუფლებოდა...

– შემოქმედებითი ჯგუფის მიზანი არ ყოფილა ამბების ზედმიწევნით ახსნა, მაყურებელს ინტერპრეტაციისთვის დიდი სივრცე დავუტოვეთ. ფილმის შინაარსი მხოლოდ სიუჟეტში არ დევს, ის მაყურებლისა და ფილმის ურთიერთობით ავლენს თავს.

ამ საკმაოდ საინტერესო ადგილზე სალომე კატას უღებს კარს, რომელიც უკვე საკმაოდ ხმა-

მალა ითხოვს ოთახის კარის სახელურის ჩამოწევას. საუბარს, დიუმასეულ დასათაურებას რომ მივმართოთ, „ორი მაყურებლის“ პრობლემით ვუბრუნდებით, რაც ქართული და არა მხოლოდ ქართული კინოს უდიდესი გამოწვევაა.

ჯამი: „ფილმზე მუშაობის დროს ქართველ მაყურებელზე ვლელავდი, რადგან ყველა იმდენად კარგად იცნობს ამ მოვლენას, რომ რა უნდა შემთავაზებინა მათთვის ახალი – დაუძლეველ გამოწვევად მესახებოდა. თუმცა მაინც მგონია, რომ ფილმი ყველაზე მეტად საქართველოში „მუშაობს“, რადგან ის, რაც ყველამ ვიხილეთ ტელევიზიით, არის მთლიანი სურათის ფრაგმენტი და ისიც – პოლიტიკურად ანგაჟირებული. პროცესი ზოგადად საზოგადოებას სათანადოდ არ გაუანალიზებია, როგორც არ გვიმსჯელია, თუ რას ნიშნავს ხის გაყიდვა შვილის სწავლის ანდა ოჯახის წევრების მკურნალობის ხარჯების დასაფარად. ჩემთვის აგრეთვე საინტერესო იყო არამატერიალური ღირებულების მქონე ობიექტის სავაჭრო საგნად ქცევის ხაზიც. პარალელურად ვაწყდებოდით ისეთ ამბებსაც, როდესაც ერთი კაცი, რომლის ოჯახიც შეძლებული ნამდვილად არ იყო, ბიძინა ივანიშვილს ხეს აჩუქებს. ერთმა ოჯახმა კი კატეგორიული უარი თქვა ფანტასტიკური ცაცხვის ხის გაყიდვაზე. ეს ოჯახიც მატერიალურად შეძლებული არაა.“

ძალაუფლების ვერტიკალი ფილმში ადგილობრივების მოკლე-მოკლე ისტორიებით იძენება. დენდროლოგიური პარკის წარმომადგენლები ადამიანებს, ვისგანაც ხეების შესყიდვას აპირებენ, სხვა არაფერზე ესაუბრებიან, გარდა ფასისა. ფილმში ამას რამდენიმე გმირი უსვამს ხაზს. ფულის ერთადერთ ღირებულებად დაყენებას თანამედროვე ფაშიზმის ფორმებთან მივყავართ, რომელიც ნივთების (პროდუქციის) ფეტიშიზაციით ადამიანების დეჰუმანიზაციას უწყობს ხელს. სალომე ჯაშის ღირსებაა, რომ მან არ დაუთმო დრო „ორივე მხარეს“ (თუმცა პარკის მშენებლობის მომხრეთა ხმებიც გვესმის, მაგრამ კვლავ – მოსახლეობიდან), როგორ ამას სხვადასხვა მედიუმის მოძველებული მოდელები ითვალისწინებს, არამედ აირჩია პოზიცია.

პოზიციონირება არ უნდა აგვერიოს სუბიექტივიზაციაში, რაზეც ალტიუსერიდან მოყოლებული, მედიის თანამედროვე მკვლევრები და ფილოსოფოსები ბევრს წერენ. პრაქტიკულად, ზუსტად ჭეშმარიტების სატელევიზიო სუბიექტივიზაცია ხდება ჯაშისთვის *მოთვინიერების* შექმნის ინსპირატორი. ტელეეკრანმა შემოგვთავაზა ზღვაში მცურავი ხის ორი განსხვავებული იმიჯი, რომელსაც ემოციური ინტერპრეტაციის შედეგად კონკრეტულ აზრამდე უნდა მიეყვანა მაყურებელი – ოპოზიციურ არხებს ბიძინა ივანიშვილი ოლიგარქად (ოლიგარქია მკვეთრად რუსული ყაიდის სიმდიდრესთან ასოცირდება. იგივე არხები კი 1990-იან წლებში საზოგადოების ქონე-

ბის კორუფციისა და არაკანონიერი გარიგებების გზით ხელშიჩამდებ ოლიგარქებს ბიზნესმენებად მოიხსენიებენ) უნდა წარმოეჩინა, სამთავრობო არხებს კი „შენების“, „ალმშენებლობის“ სულისკვეთება ეწარმოებინა. ფილოსოფოს სარა აჰმედის მიხედვით, ემოციები არა ფსიქიკური თუ ფსიქოლოგიური მდგომარეობაა, არამედ კულტურის ნაყოფს წარმოადგენს. კულტურა ქმნის სიტყვებს, ნიშნებს, რომელთა გამეორებაც ინვესტს ემოციებს, ემოციები კი განსაზღვრავს ინდივიდების დეტერმინაციას საზოგადოებაში. ემოციები მოვლენებს ახალ მნიშვნელობას სძენს, იდეოლოგიის გამტარებად იქცევა, რომელთა არგაზიარებაც მარგინალიზაციას იწვევს. სალომე ჯაში ამ მოჯადოებული წრიდან გასვლას სთავაზობს მაყურებელს, რომელსაც თვალთახედვა ე. წ. ლიბერალური და კრიტიკული მედიების მემკვიდრით დავიწროებული აქვს და მხოლოდ „რუსული ფულის“ ბოროტებაზე ფიქრით იფარგლება, მაგრამ არა – ზოგადად კაპიტალის, ძალაუფლების არსზე განსჯით. (ჰერბერტ მარკუზე *რეპრესიული ტოლერანტობაში* (*Repressive Tolerance*, 1965) ტოლერანტობის ერთ-ერთ მანკიერებაზე საუბრობს – თანამედროვე სამყაროში მემარჯვენეობის კრიტიკის შეუძლებლობაზე.)

ჯამი: „მართალია, მაქვს ტელევიზიაში მუშაობის გამოცდილება, მაგრამ ის საკმაოდ მწირია და დასრულდა დიდი ხნის წინ, 2008 წელს. ბევრს ეშინოდა კამერასთან გამოჩენა, რადგან საკითხი სატელევიზიო არხების მიერ უკვე საკმაოდ ანგაჟირებული იყო. მიძნელებოდა გმირების კამერის წინ საუბარზე დაყოლიება. როცა ვახერხებდი ამას, ყველანაირად გავუბრუნებდი კლასიკური ინტერვიუს ფორმატს, ამიტომ დიალოგების უმეტესობა სახლებშია ჩაწერილი. მე ვიღებ საუბარს, რომელიც ოჯახების „შიგნით“ მიმდინარეობს, „გარეთ“ კი მოლაპარაკებებია იწყინებთან, იურისტებთან, ერთმანეთში და ა. შ.“

უკვე ჩანანერის მოსმენის დროს ვიჭერ უხერხულ ადგილს.

ფილმის ეს ნაწილები, რომლებშიც გმირები ხეების გადატანაზე საუბრობენ, მე „სტორითელინგის“ ძველ ტრადიციებს მივაკუთვნე.

– გინახავს ასეთი დიალოგები ტელევიზიით? სიმართლე გითხრათ, პასუხს არ თუ ვერ ვცემ და სხვა თემაზე გადავდივარ, რაც უკმარისობის განცდას მიტოვებს, განსაკუთრებით, ახლა. მასმედიის აღმავლობის ეპოქაში, „ტელევიზიის ოქროს ხანაში“, როგორც მას კომპანია „ეფლის“ აღმასრულებელმა დირექტორმა ტიმ კუკმა უწოდა, საუბარი არ გაგრძელდა იდეოლოგიების დღესდღეობით მთავარ მედიუმზე. მაგრამ საუბარი განვაგრძეთ ასევე მნიშვნელოვან საკითხზე, დოკუმენტური კინოს მომავალზე.

ჯაში: „დოკუმენტურ კინოში მომწონს ის, რომ ხელოვნების ეს დარგი შეიძლება იყოს სხვადასხვანაირი. კლასიკური ხერხებით გადაღებული ფილმი არ ნიშნავს, რომ ეს ფილმი ღირებული არაა. მაგალითად, ნელს სანდენსის ფესტივალზე აჩვენეს მხატვრულად არაფრით გამორჩეული ფილმი *საბაია* (Sabaya, 2021), რომელიც „ისლამური სახელმწიფოს“ მიერ დატყვევებულ და ნაყიდ ქალებზე, სპეციალური სამხედრო ჯგუფის დახმარებით მათ გამოსხნაზე გვიყვება. ამ ფილმს არც კამერა აქვს გამორჩეული და არც კადრის კომპოზიცია, მაგრამ აქვს საოცრად დრამატული ისტორია. როდესაც ჯერ კიდევ ვინყებდი ფილმების კეთებას, მაგალითად, *ბახმაროზე* მუშაობის დროს, ძალზე დიდ ყურადღებას ვუთმობდი ფორმას. შემდეგ მოვხვდი ამსტერდამის დოკუმენტური კინოს ფესტივალზე, სადაც ძალიან ბევრი ფილმი ვნახე მსოფლიოს სხვადასხვა წერტილიდან. მათში ადამიანების ისეთი მძიმე ყოფა, მათი უფლებების შელახვის ისეთი შემზარავი მაგალითები ვიხილე, რომ დავფიქრდი, იქნებ ეს იყო „ნამდვილი“ დოკუმენტური კინო, იმ დროს, როდესაც მე ესთეტიკაზე, კადრის კომპოზიციაზე და მსგავს დეტალებზე ვწუხდი ჩემს ფილმში. ამიტომ, იმის მიუხედავად, რომ არ ვაკეთებ ფაქტებზე აგებულ ფილმებს, მაინც დიდ პატივს ვცემ ასეთ კინოს“.

ტიკტოკმა, იუთუბმა და ტელევიზიამ ამბის თხრობის ტექნიკა კინოდან, კერძოდ, არამხატვრული კინოდან „ისესხა“ და ხომ არ ჯობს, დოკუმენტურმა კინომ სწორედ პოეტურ ფორმაზე გადაიტანოს მთავარი აქცენტი?

– მთავარია, დავაფასოთ მრავალფეროვნება. რაც შეეხება საკითხს, თუ როგორი არ უნდა იყოს კინო, ცალსახად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ დაცლილი უნდა იყოს პროპაგანდისგან და არ უნდა იყოს ცარიელი. კი, ტიკტოკი ითვისებს დოკუმენტური კინოს ფორმატს, მაგრამ რეალურად ეს არ არის დოკუმენტური კინოს ფორმატი – ფორმა ახალ მედიუმებში შინაარსის გარეშე ითარგმნება. გავიხსენოთ რეკლამები, ვთქვათ, როი ანდერსონის ესთეტიკით, მაგრამ ეს რეკლამა ხომ სრულიად ცარიელია. საბედნიეროდ, ძალიან ბევრი კარგი ფილმი იქმნება (სამწუხაროდ, რასთან წვდომაც საქართველოში ნაკლებად გვაქვს), ვგულისხმობ დიდი სახელების მიღმა არსებულ კინოს, რომელსაც სატელევიზიო კონტენტი კონკურენციას ვერ უწევს.

ჯაშთან ფორმასა და შინაარსს შორის ყოველთვის იდეალური ბალანსია. უფრო ზუსტად, ფორმა განსაზღვრავს შინაარსს და პირიქით. რაც, ჩემი აზრით, თანამედროვე კინოს მთავარი მონაპოვარია.

ჯაში: ჩემ ფილმებზე თუ ვისაუბრებთ, ჩემთვის ჯერ გარემოა მნიშვნელოვანი და შემდეგ ადა-



მიანები ამ გარემოში. ხშირია დოკუმენტურ და არა მარტო დოკუმენტურ კინოში ფილმები ინდივიდზე. ჩემთვის კი საინტერესოა გარემო და რა პროცესები მიმდინარეობს ამ გარემოში. მაგალითად, დაისის მიზიდულობაში ფილმის შექმნის იმპულსი წაღენჯიხის ადგილობრივი ტელევიზიის კედელზე გაკრული შპალერი იყო. თავისთავად ადამიანებმაც მიმიზიდეს, რომლებიც იქ მუშაობდნენ, მაგრამ პირველად სწორედ ამ შპალერმა მომხიბლა. ასევე, როდესაც ჩოხატაურში ის რესტორანი და ინტერიერის მწვანესა და სტაფილოსფერში გაფორმებული კედლები ვნახე, ამ ვიზუალურმა იმპულსმა მიბიძგა *ბახმაროს* გადაღებისკენ. შემდეგ, როდესაც ამ სივრცეში



ადამიანებიც აღმოვაჩინე, იქაურობით საბოლოოდ მოვიხიბლე. როგორც ვთქვი, *მოთვინიერების* შემთხვევაშიც ინსპირატორი ზღვაში მოცურავე ხე გახდა. რომ შევაჯამო, ჩემთვის მნიშვნელოვანია ვიზუალური იმპულსები, რომლებიც გარემოდან მოდის.

საუბარი დასასრულისკენ მიდის. ტექნიკური ხარვეზების გამო ინტერვიუს მხოლოდ ხმას ვიწერ, რომელშიც ბევრს ვიცინით. ჯაშთან ეს ინტერვიუ სწორედ ამ ადგილების გამო დამამახსოვრდება, რის გადმოცემას არც კი შევეცდები წერილობითი ენის და, ალბათ, ჩემი უნარების ლიმიტის გამოც. მაგრამ გარწმუნებთ, ეს არ იყო ირონია, გარდა ძალაუფლების გამასხა-

რავების შემთხვევებისა.

ჯაში: ჩემს წინა ფილმებში იუმორი ძალიან მნიშვნელოვანია. *მოთვინიერებაში* ეს სიმჩატე აღარაა. თუმცა ფინალში, როდესაც ხე გადაცურავს ზღვას – სტიქსს – მიღმიერ სამყაროში აღმოჩნდება, სადაც არ მუშაობს ის კანონები, რომლებიც ჩვენთანაა. დენდროლოგიურ პარკში ყველგან გამარჯვების სულისკვეთება სუფევს. პირველი ასოციაცია იელოვას მონმეების ბროშურების ყდებზე გამოსახულ სამოთხესთან მქონდა. იქ ყველა ბედნიერია, რომ სამოთხეში მოხვდა. მეც ამ ტრიუმფს ვაჩვენებ – სამოთხეს... სამოთხეს?!... ○



გამოსახულებების მჯერა

ინტერვიუ ანიეს ბოლართან

ინტერვიუ გამოქვეყნდა ონლაინ ჟურნალ *Film Comment*-ში,
2018 წელს. ინტერვიუს უძღვება იონკა ტალუ.

თარგმნა ნინი შველიძემ

ოს აღიარებულია განსაკუთრებით თვალშისაცემი, მომნუსხველი გამოსახულებების გამო, რომლებიც კლერ დენისთან თანამშრომლობის სამი ათწლეულის მანძილზე შეიმუშავა. ანიეს გოდარი კინემატოგრაფს ეპყრობა ისე, როგორც გარდასახვის ალქიმიურ ხელოვნებას, რომელიც სიმკაცრეს, უშუალობასა და

ტრანსცენდენტურობას აერთიანებს. ახალდაბრუნებულმა ნიუ-იორკიდან, სადაც საპატიო სტუმრის სტატუსით მიიწვიეს ლინკოლნის ცენტრის კინოსაზოგადოების (Film Society of Lincoln Center) სერიებში „ქალის მზერა“, რომლის ფარგლებში ანიესის დენისთან ერთად გადაღებულ სამ ფილმს – კარგი სამსახური (*Beau Travail*, 1999), კანონდამრღვევი (*The Intruder*,

2004) და 35 რომი (35 Rhums, 2008) – აჩვენებენ, გოდარმა თავის პარიზულ სახელოსნოში (ყოფილი საქვაბე ქარხანა) გვიმასპინძლა. საუბარი ანიესის ხელობის ევოლუციასა და კამერასთან მის პირველყოფილ, სიმბიოზურ ურთიერთობას შეეხო, რომელიც ეხმიანება მისი გამოსახულებების მგრძნობელობასა და სულიერ სისავსეს. მიჩუმებული ოთახი გააცოცხლა დენისის კინომ, რომელიც სავსეა დაუვინყარი განწყობებით, ბგერებით, ფერებითა და ტექსტურებით.

მხრის კამერა (Over-the-shoulder camera) ხისტი ესთეტიკის მნიშვნელოვანი მოტივია, რომელიც თქვენ და კლერმა შემოიტანეთ შმაგი და იმერსიული ფილმით არა შიში, არა სიკვდილი (No Fear, No Die, 1990), თუმცა თქვენი უკანასკნელი ნამუშევარი შეუშვი მზე (Let the Sunshine In, 2017) მთლიანად შტატივითა და ურიკაზე დამაგრებული კამერითაა (dolly shots) გადაღებული. როგორ მოახერხეთ მხრის კამერის ინტიმურობის, მგრძნობელობისა და სპონტანურობის შეტანა გმირების შინაგანი სამყაროს გამოკვლევაში ამ მეტად მონესრიგებული ტექნიკით?

– მხრის კამერაზე უარის თქმა ცვლილება იყო, თუმცა ეს ჩვენს არჩევანს უკავშირდებოდა, გვემუშავა ციფრულ ფორმატში, ისევე როგორც ჩემს ხედვას ამ კონკრეტულ პროექტთან დაკავშირებით, რომელიც კლერისთვის დიალოგებზე დაფუძნებული პირველი სცენარი იყო. საკუთარ თავთან თავიდანვე მქონდა შეკითხვები, როგორ გადამეღო სიტყვები, ამასთან ერთად, როგორ გამეხადა ჟულიეტ ბინოშის გმირი მშვენიერი, კაშკაშა და სასურველი. უნდა მოგვეძებნა ციფრული კამერა, რომელსაც შეეძლო, გადაეღო ნიუანსები, რადგან რაც მეტად ვითარდება ციფრული ტექნოლოგია, ნაკლებად ხელშესახები ხდება ტექსტურები, ისევე როგორც ფილმი. კლერთან მოლაპარაკებით გადაწყვიტეთ, გამოგვეყენებინა კამერა Sony F65 Panavision-ის 70 მმ-იანი ლინზებით, რაც საინტერესო კომბინაცია გამოდგა კამერას, რომელიც იძლევა დახვეწილ შედეგს, და ლინზას შორის, რომელიც კანს სასურველ სიმრუდეს აძლევს. აღჭურვილობა მასიური იყო, ამიტომ ლოჯისტიკური თვალსაზრისით – ძალიან მოუქნელი, Aaton-ის 35 მმ-იანი კამერისგან განსხვავებით, რომლითაც იქამდე გადავიღეთ კლერის თითქმის ყველა ფილმი. ამიტომ ნაწილობრივ ამ ტექნიკურმა შეზღუდვამაც განაპირობა ის, რომ ყველაფერი შტატივზეა გადაღებული.

მსგავსი მეთოდით მუშაობა საინტერესო მომეჩვენა გადასაღები ადგილების გათვალისწინებითაც. ლამის კლუბის თუ დიდი ბინის გარდა, სადაც იზაბელი ხვდება ბანკირს, რომელსაც ქსავიე ბოვეა თამაშობს, ყველა ლოკაცია საკმაოდ პატარა იყო, რაც ძალიან ახლო

მანძილიდან გადაღებას მოითხოვდა და საქმეს ართულებდა განათების კუთხით. ეს ძალიან მომწონდა, რადგან მსახიობების ლაპარაკის გადაღებისას „მარტივ“ გამოსახულებებს ვიღებდით, რომლებიც სავსე იყო, ზუსტი და სახესთან მიახლოებული, შესამჩნევი ტექსტურით, რომელიც განპირობებული იყო კამერით.

ვისაუბროთ სიახლოვეზე, როგორც ვიცო, კლერისთვის აუცილებელია, გადასაღებ მოედანზე თქვენთან ახლოს იდგეს, სინქრონიზებული განცდისა და თქვენი პერსპექტივის დანახვის საშუალება ჰქონდეს. ერთ-ერთ ინტერვიუში იმასაც აღიარებს, რომ მხრებით გიჭერთ, სანამ თქვენ იღებთ, რათა სცენა ფიზიკურ და გრძნობად დონეზე გამოცადოს. როგორ მოქმედებს მისი მონაწილეობა თქვენი მუშაობის პროცესზე?

– დიახ, მახსოვს, კარგი სამსახურის გადაღებისას დენი ხშირად ჩემს ზურგს უკან იდგა, რაც დაკავშირებული იყო სპეციფიკურ ტექნიკურ გამოგონებასთან, რომელიც საკმაოდ ძველია, კერძოდ, ეს არის კინოკამერის მონიტორთან შუალედური ციფრული კამერების მეშვეობით დაკავშირება, მაგრამ დენის დიდი დრო დასჭირდა ამ ტექნიკასთან შესაგუებლად. მისი ჩვევა, ახლოს ყოფილიყო, დიდებულ მიზაძვას ჰგავდა ჩემთვის, რადგან კლერმა იცოდა, რას ვხედავდი კამერის მეშვეობით, როცა ოკულარში ვიხედებოდი. შეიძლება ითქვას, რომ მან იცის, როგორია ლინზით არეკლილი სივრცე, როგორია გამოსახულება, რას ვიღებ კამერის მოძრაობის ყურებით. ეს სიახლოვე არასდროს მიმიღია ზედამხედველობად, არამედ ვთვლი ერთგვარ ცნობისწადილად, რაც ზოგჯერ ძალიან ჰგავს ესტაფეტით რბენას, სადაც მორბენალები ერთმანეთს ჯოხებს გადასცემენ, და ვგრძნობ, თითქოს ჩემი ჯერი იყოს, ადგილს მოვწყდე და გავრისკო.

ბევრს ვსაუბრობთ და დიდხანს ვეძებთ გადასაღებ ადგილებს კლერთან ერთად, თუმცა ის კადრს არასდროს აღწერს. ყველაფერს შემოიკრებს ადგილზე და შემდეგ უყურებს, როგორ ვუყურებთ მე და სხვები. ამ მეთოდში ყველაზე კარგი ისაა, რომ კლერი არ გთხოვს, გადაიღო რაღაც ისე, როგორც არის აღწერილი ან ფურცელზე დახატული, სამაგიეროდ, შეგიძლია გადაიღო რაღაც, რაც ყოველ წამს იწერება, ეს ძალიან გათავისუფლებს. ჩემთვის ეს ყოველთვის გაზიარებაზე, ნდობასა და ცნობისწადილება დამყარებული, იმის დანახვის ვნებაზე, რა გამოვა ყველა „ინგრედიენტის“ თავმოყრით, დაწყებული ადგილებით, დასრულებული მსახიობებით. არასდროს მქონია შთაბეჭდილება, თითქოს სცენარის ილუსტრირებას ვცდილობდი, არამედ ფილმი სწორედ გადაღების პროცესში იქმნებოდა. გადაღების ამ მეთოდის გამოყენებისას ისეთი განცდა მაქვს, თითქოს პირველად ვუყურებ საგნებს. საგნებს

უყურებ აღმოჩენისა და ცნობისმოყვარეობის განსაკუთრებული გრძნობით, დანახვას ბედავ.

საბოლოოდ, ყველაფერი იმის რწმენას უკავშირდება, რაც კინემატოგრაფს შეუძლია, იმის დაჯერებას, რომ ამბის თხრობა გამოსახულებებით შესაძლებელია. კამერის განთავსება აქ უკვე რაღაცას ნიშნავს, მისი მოშორებით გადატანა – უკვე სხვას. გადაღება რაღაცის თქმისა და გრძნობების პროვოცირების გზაა. მე „მარტივი“ გამოსახულებების მჯერა, „მარტივის“ არა „მინიმალისტურის“ გაგებით, არამედ თითქმის „პრიმიტიულის“ მნიშვნელობით, როგორც ლუმიერების ფილმში *მატარებლის ჩამოსვლა ლასიოტას სადგურზე (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat 1896)* არის პრიმიტიული გამოსახულება, რომელიც მოიცავს ყველაფერს, რაც საჭიროა, რომ გამოითქვას. აი, რატომ ვცდილობ მუდმივად, კამერა გახდეს უჩინარი, ისე რომ მაყურებელსა და გამოსახულებას შორის არაფერი იდგეს.

თქვენი, როგორც ოპერატორის მუშაობას, ხშირად ადარებთ მოცეკვავისას. ქორეოგრაფმა მათილდე მონიესა და მისი მოცეკვავეების შემოქმედებითი პროცესის გადაღება კლერ დენის დოკუმენტურ პორტრეტში **მატილდესაკენ (Towards Mathilde, 2005)** დაგეხმარათ კინემატოგრაფსა და ცეკვას შორის არსებული კავშირის სიღრმისეულ გააზრებაში?

– არა შიში, არა სიკვდილის გადაღებისას მხრის კამერა აღმოვაჩინე, აღფრთოვანებული ვიყავი, რადგან მთელი სხეულითა და არსებითი ვიღებდი. მსახიობები კამერასთან მეტწილად თამაშგარე მდგომარეობაში იყვნენ, 9-10-დღიანი გადაღებების შემდეგ საკუთარ თავს ვუთხრი, რომ იმ პერსონაჟით ვიყავი ფილმში, რომელსაც ვერასდროს ვხედავთ.

თითქოს მსახიობებიც გაძლევდნენ ამ მეთოდით მუშაობის უფლებას.

– ზუსტად, ეს ერთგვარ მოთვინიერებას ჰგავდა და საკუთარ თავს უფლებას ვაძლევდი, მათთან უფრო ახლოს მივსულიყავი. მახსოვს, პარასკევი საღამოს (*Friday Night, 2002*) გადაღების შემდეგ ვინსენტ ლინდონმა თქვა, „კი მაგრამ, სად იყო ანიესი მთელი ამ დროის განმავლობაში?“, მე კი მისგან დაახლოებით 70 სანტიმეტრით ვიყავი დაშორებული. როცა ფილმზე *მატილდესაკენ* ვმუშაობდით, ფილმის ბევრ სცენას მუსიკასთან ერთად ვიღებდით, ამიტომ გადავწყვიტე, ტექნიკასა და ფიზიკურ ძალისხმევაზე უარი მეთქვა, ამჯერადაც დამევიწყებინა კამერა და შემეხედა საგნებისთვის ისე, თითქოს კამერა არ ყოფილიყოს ჩვენ შორის. ეს საკითხი არ უკავშირდება მხოლოდ იმას, კამერას ერთი ხელით ატარებ თუ ორი ხელით, საგნების გლობალურ აღქმასთანაა დაკავშირებული, როგორც ფიზიკური, ისე მენტალური პოზიციის დაკავებასთან.



ლური პოზიციის დაკავებასთან.

სწორედ აქ ემთხვევა გადაღება ცეკვას.

– დიახ, იმის ყურება, როგორ იზაბდება ქორეოგრაფია და იმპროვიზაცია მანამ, სანამ ცდილობ, გაერკვე რას ეძებენ, სარკის ეფექტს ჰგავს. ეს შესანიშნავი იყო. თუკი ცეკვას შევადარებთ, ფაქტია, რომ მხრის კამერა მოითხოვს, მსახიობების რიტმს აჰყვე, რაც პარტნიორთან ერთად ცეკვის მსგავსია. ეს კი უსაზღვროდ სასიამოვნო იყო, ძალიან გამათავისუფლა იმის სწავლამ, როგორ მეპოვა მსახიობების რიტმში ჩემი მზერის რიტმი.



კადრი ფილმიდან 35 რომი

როდისმე ყოფილხართ იმერსიულ, ტრანსის მსგავს მდგომარეობაში, როცა კამერასთან ისე მუშაობთ, როგორც მოცეკვავე სცენაზე?

– ვერ გავხედავდი სიტყვა „ტრანსის“ თქმას, თუმცა რალაც მსგავსი ხდება.

კონცენტრირების იმ დონეს გულისხმობთ, როცა საკუთარი თავი გავიწყდებათ?

– დიახ, და განცდას, რომ სრულიად ხარ მოცული საკუთარი მზერით, არაფერი ხარ, გარდა მზერის. ხშირად გადაღებისას ისეთ სიახლოვეს ვგრძნობ საგნებთან, მეჩვენება, რომ თითქმის ვეხები. ეს ძალიან ხელშესახებია და

შესაძლოა ეროტიზმის ფორმაც იყოს, არ ვიცი.

პარიზში კარგი სამსახურის რეპეტიციებს ესწრებოდით, რომ ქორეოგრაფ ბერნანდო მონტეს მსახიობებთან ვარჯიშს დაჰკვირვებოდით?

– დიახ, რამდენიმე რეპეტიციაზე მივედი, თუმცა ყველაზე ვერა, რადგან ვარჯიშები თითქმის ერთ თვეს გრძელდებოდა. როცა მივედი, ისინი ნამდვილ წვრთნას გადიოდნენ, ქორეოგრაფია, რომელსაც ფილმში ვხედავთ, დამუშავებული მაშინ ჯერ არ იყო. მივედი იმის სანახავად, როგორ ვარჯიშობდნენ და თან პატარა ვიდეოკამერაც წავილე, რომ გავრკვეულიყავი, მაგალი-



კადრი ფილმიდან კანონდამრღვევი

თად, როდის უნდა ვხედავდეთ ყველაფერს და როდის შეიძლება ვაჩვენოთ ახლო ხედით. ჩემი მოძრაობები მოვსინჯე და თან ცოტა ვივარჯიშე, რომ მეპოვა ჰარმონია და სწორი რიტმი.

კარგი სამსახურის ბლოკდას როგორ გაუმკლავდით? ჩემი წარმოდგენით, ეს ფილმი იყო მკაცრი დიზაინისა და ექსპრომტად დადგმის ნაზავი, დოკუმენტურს მიმსგავსებული მომენტებით, როცა მსახიობები ჩაფლულები იყვნენ დიეგეზისში, თქვენ კი მათ მოქმედებებს ფრენისას იღებდით.

– როცა კლერი გადასაღებ ადგილებს არჩევს, მას რალაც უკვე აქვს იქ წარმოდგენილი, ყველა ფართო ხედი და ლანდშაფტი უკვე წარმოდგენილი ჰქონდა. თუმცა მოგვიანებით, რა თქმა უნდა, იყო იმპროვიზაციის მომენტები. კარგი სამსახური ნამდვილად უნიკალური გამოცდილება იყო. მიუხედავად იმისა, რომ გადაღებისას არასდროს გვითქვამს, ყველასთვის ნათელი იყო, რომ ეს იყო ნამდვილი ექსპერიმენტი, სადაც შეგვეძლო, ყველაფრის უფლება მიგვეცა თავისთვის. რა დიდებულია, რომ არის გარკვეული ქორეოგრაფიული ცეკვები, რომლებიც გადაღებულია ახლო ხედით, მაგრამ კამერის მოძრაობა მთლიანად იმპროვიზებული იყო. მე ხან სახეებს მივყვებოდი, ხანაც ხელებს [ის მარჯვნიდან მარცხნივ ტრიალებს]. ფრთებს გვასხამდა ჩვენივე გადანწყვეტილება, რომ გადაღებისას არ გვენახა, რას ვიღებდით. ყოველ 5 ან 6 დღეში ლაბორატორიიდან უახლესი ინფორმაცია მოგვდიოდა, რაც გვარწმუნებდა, რომ ნეგატივებს არაფერი სჭირდა. ამ მეთოდმა ყველა საზღვარი გადაგვალახინა.

გარდა ამისა, ყოფნას ჯიბუტიში, უდაბნოში, მსოფლიოს ამ ნაწილში, ახლდა კიდეც რალაც ძალიან სულიერი, რამაც პირველივე ჩასვლისას მიმიზიდა. აქ იყო ცა, მიწა, ვულკანები, ზღვა, მარილი, სითბო, და იყვნენ პანანინა ადამიანები ამ ყველაფერს შორის. დარწმუნებული არ ვიყავი, სამყაროს დასაწყისი იყო თუ დასასრული. ყოველდღიურად ქალაქ ჯიბუტიდან გადასაღებ მოედნამდე გრძელი გზა გვქონდა გასავლელი, ამიტომ ძალიან ადრე გავდიოდით, მზის ამოსვლისას კი პეიზაჟები ცოცხლდებოდა. თითქოს სხვა პლანეტაზე ვხვდებოდით და ეს გვეხმარებოდა, ფილმის განწყობა შეგვეგრძნო. მახსოვს ფართო კადრი, სადაც ზღვის პირას დაკარგულ გრეგორი კოლინს ვხედავთ თავისი მარტოსული მოგზაურობის დასაწყისში. ამ სცენას დამაბრმავებელ მზეზე ვიღებდით, რამდენიმე წუთი შავი ბურუსით დაფარულ კამერასთან გავატარე, სანამ ისევ რამეს დავინახავდი. ეს ვიზუალურ ნამებას ჰგავდა, რომელიც განსაკუთრებულ, მოდი, ვთქვათ, „პრიმიტიულ“ გამოცდილებად იქცა! [იციან]

კლერი ბენჯამინ ბრიტენის ოპერას ბილი ბადი (Billy Budd), რომელიც საუნდტრეკად გამოიყენა, გადაღებ ჯგუფსა და მსახიობებს დინამიკების მეშვეობით გასმენინებდათ. ამ ეპიკურ ჰიპნოზურ მუსიკაში განბანამ როგორ იმოქმედა ლანდშაფტებისა და მათი კინემატოგრაფიული შესაძლებლობების თქვენეულ აღქმაზე?
– საკმარისად ძლიერი დინამიკები არ გვქონდა, რის გამოც მუსიკა შორს ვერ აღწევდა, თუმცა სულ ჩამესმოდა ყურში. ეს შეგრძნება ტრანსს

ჰგავდა, იმ გაგებით, რომ გავიწყებდა, რას აკეთებდი. ამას ემატებოდა ადგილობრივი ჯიბუტელების პერიოდული გამოჩენაც, რაც ყველაფერს უფრო გიჟურს ხდიდა. ისინი იდგნენ და სრულიად განცვიფრებული, გაოგნებული სახეებით გვიყურებდნენ. მათი სახეები ამბობდა: „აქ რა ხდება? დედამიწაზე რას აკეთებენ ესენი?“ [იცინის]

კლერ დენის ნამუშევრებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ფილმებს **ყოველდღე უსიამოვნებები (Trouble Every Day, 2001)** და **ნაბიჭვრები (Bastards, 2013)**, კიაროსკუროს მსგავსი ესთეტიკითა და სუბტერანული ჟანრის (*subterranean genre* – სამეცნიერო ფანტასტიკის ქვეჟანრი, რომელიც მინისქვეშეთს უკავშირდება – მთარგ. შენიშ.) გავლენით აიხსნება. ფიზიკური მოქმედებების გარდა, ამ ფილმებში არის ფსიქოლოგიურად დატვირთული, აპოკალიფსური ატმოსფერო, რომელშიც ინსტიტუტური ეროტიზმისა და საშინელების უცნაური ნაზავი იმალება. როგორ მუშაობდით განათებაზე, რომელიც გადამწყვეტ როლს ასრულებს ამ ატმოსფეროს შექმნაში?

– ფილმზე უსიამოვნებები ყოველდღე მუშაობისას დენიმ ფოტოგრაფ ჯეფ უოლის სურათები მაჩვენა, რომლებიც ჩემი გონების მუდმივ თანამგზავრებად იქცნენ განგაშის გამო, რომელსაც ისინი ატარებენ. ნამუშევრები ძალიან ბანალურად გამოიყურებოდა, თითქოს მათში არაფერი იყო განსაკუთრებული, ამავე დროს მათში სასიკვდილო საფრთხის მუქარა იგრძნობოდა. ეს იმდენად დიდი შთაგონება იყო ჩემთვის, გადავწყვიტე, ფილმის ყველა

გამოსახულება მსგავსი ყოფილიყო. კლერისა და ჩემი თანამშრომლობის შესახებ უნდა ითქვას, პრინციპში, როცა ჩვენ ფილმის გამოსახულებას ვახსენებთ, კადრებს ვგულისხმობთ, რადგან მათი თანმიმდევრობით იქმნება ფილმი. კადრებზე ლაპარაკი მიჭირს, მირჩევნია გამოსახულებებზე ვისაუბრო, რომლებიც სიმარტივისა და ლაკონიურობის იდეასთანაა დაკავშირებული. უსიამოვნებები ყოველდღეს გადაღებისას ყოველ გამოსახულებას განვიხილავდი ისე, როგორც უჯრედის ბირთვს, რომელიც ფილმის მიმდინარეობისას გამრავლდებოდა. ეს ნამდვილად უკავშირდება კლერთან მუშაობის მეთოდს, რადგან ის გამოსახულებებს წინასწარ წარმოიდგენს, ზოგჯერ მისთვის რამდენიმე გამოსახულებაც კი საკმარისია, და რწმენა, რომ გამოსახულებები ერთმანეთს დაემატება თანმიმდევრობის შესაქმნელად.

ნიშნავს ეს, რომ გამოსახულების სპეციფიკურობა, კადრისგან განსხვავებით, მის ავტონომიურ მნიშვნელობაში მდგომარეობს?

– შესაძლოა, რასაც ვამბობ, გადაჭარბებულია და ჭეშმარიტად, თუმცა ისეა, თითქოს კადრი გამოსახულებად იქცევა. ეს გულისხმობს ისეთი კადრების გადაღების მცდელობას, რომელშიც ქრება კამერა, რაღაც იმდენად ორგანულის პოვნა ხდება შესაძლებელი მათში, რომ არ გიჩენს სხვა რამის ნახვის სურვილს ან სხვა რაიმე საჭიროებას. გარდა ამისა, კლერი არაა ადამიანი, რომელიც საკუთარ თავს ფარავს, შეიძლება თქვათ, რომ ამგვარი მუშაობით ის რისკზე მიდის. თუმცა ეს მის ფილმებს განსაკუთრებულ ელიფსურ ფორმას სძენს და

კადრი ფილმიდან კარგი სამსახური



ათავისუფლებს ილუსტრირებულობისა და აღწერითობისგან. მუშაობისას საჭიროა ნამდვილი ტრანსპოზიცია, ნამდვილი მეტამორფოზა: სიტყვები ფურცელზეა დაწერილი, თუმცა ჩვენ მათ ვივინყებთ და ვაქცევთ ფილმის გამოსახულებებად და კადრებად. და, რა თქმა უნდა, ამის შემდეგ კიდევ ერთი მეტამორფოზაა, კიდევ ერთი ტრანსპოზიციაა, კიდევ ერთი სამყარო – მონტაჟი.

როგორ შეკარით ვიზუალური ძაფი ისეთ ფილმში, როგორიც **კანონდამრღვევია**, რომელიც გეოგრაფიულად, ეთნიკურად და კულტურულად სრულიად განსხვავებულ ადგილებს აერთიანებს, ფრანგულ იურას, სამხრეთ კორეასა და პოლინეზიას?

– ეს იყო მოგზაურობა ადგილებში და მოგზაურობა ადგილების მეშვეობით, შემოქმედებითი მოგზაურობა ფიზიკურის დახმარებით. ყველაფერი იურას რეგიონში წამოვიწყეთ, კადრებით, სადაც მიშელ სუბორი თავის ველოსიპედზე ზის, ის ძალიან პატარაა უზარმაზარი ლანდშაფტების შუაგულში. მახსოვს კლერს დამიზნებით გადაღება შეეთავაზე, რადგან ეს მეთოდი ვესტერნს მახსენებდა, და კიდევ იმიტომ, რომ ეს ჩემთვის დედამიწაზე მარტო დარჩენილი კაცის ამბავი იყო, კაცის, რომელიც სიცოცხლის ზღვარზე საკუთარი თავისთვის თვალის გასწორებას ცდილობს. ასე რომ, გმირი რეალური იყო, ფიზიკურად წარმოდგენილი ამ ადგილებში, და შემდეგ უკვე იყო მისი წარმოსახვები საკუთარ თავზე, რაც მომდინარეობდა მისივე წინააღმდეგობებიდან და, ალბათ, შიშისგანაც, ეცხოვრა ასეთი ცხოვრებით. ყოველგვარი ზღვარი იშლება გმირის რეალობასა და მის შინაგან წარმოდგენებს შორის.

ფილმში არის ნამდვილი ონტოლოგიური ორაზროვნება. განსაკუთრებით, გულის ოპერაციის შემდეგ, მეორე ნახევარში, სადაც ზოგიერთი სცენა, როგორიც არის სცენა კატერინა გოლუბევასთან ერთად თოვლში, გადაღებულია მოუსვენარ, მოძრავ შუალედურ სივრცეში. გოლუბევას პერსონაჟი საშიში მოჩვენებასავით არის თხრობაზე ჩამოწოლილი, რომელიც თითქოს ყველგანაა და ამავე დროს არსად არის.

– ქალი კაცს ეუბნება სიტყვებს: „შენ საკმარისად ვერასდროს გადაიხდი“, და როცა ვამბობ, რომ კაცი ცდილობს, საკუთარ თავს გაუსწოროს თვალი, სწორედ ესაა – ქალი დანაშაულს წარმოადგენს. ამავედროულად, კაცს არ სურს, შვილს ფული მისცეს, თუმცა გვესმის, რომ ის ბიზნესმენია. მოგვიანებით ვხედავთ, რომ კაცი ნავს სხვა შვილისთვის ყიდულობს. ეს ფილმი ჩემთვის იმის გააზრებაზეა, რომ ყოველი ადამიანი წინააღმდეგობებითაა სავსე და საკუთარ ბნელ მხარესთან შეხვედრა არაა ადვილი.

გადაღებებამდე ფოლკნერის რომანებს

ვკითხულობდი, პირველ რიგში, ფილმის სათაურის გამო, *The Intruder*, და მეორე, პერსონაჟი ძალიან ფოლკნერისეულია, ისევე როგორც ფილმი: ძალადობასა და სიბნელეს იქით განაჩენი არ ჩანს. ფოლკნერის წიგნებში არის აღწერები, რომლებიც ვიზუალურად იმდენად შთამბეჭდავია, რომ მეტად შთამაგონებს, ვიდრე ფილმების ყურება ან გამოსახულებების დათვალიერება. ახლა ვხვდები, რომ მიშელ სუბორის სილუეტს ხშირად ფოლკნერის სილუეტს ვამსგავსებდი, თუმცა ვიცოდი, ფოლკნერი ძალიან მაღალი არ იყო. აქ ყველაფერი შეერწყა ერთმანეთს, როგორც მხატვრული შრეები, რადგან კანონდამრღვევამდე კარგი სამსახური გადავიღე, კარგი სამსახურის გადაღებისას კი პატარა ჯარისკაცით (*Le Petit Soldat*, 1963) ვიყავი მოცული, ვცდილობდი, მიშელის პერსონაჟი ამ ფილმიდან დამენახა, როცა ვიღებდი. კანონდამრღვევის პერსონაჟი კარგი სამსახურიდან მეთაურის გმირის გაგრძელებას ჰგავდა, მსგავსი სუპერპოზიცია იყო ფოლკნერთანაც, რაც ძალიან უცნაური იყო.

პოლ ჟეგოფის **რეფლუქსი (Le Reflux, 1962)** ფრაგმენტები პოლინეზიის ეპიზოდში ჩნდება, ეს იდეა მონტაჟისას წარმოიშვა თუ უკვე არსებობდა სცენარში, როგორც ამჟამად და წარსულის ერთმანეთთან დაკავშირების საშუალება? – სცენარში უკვე იყო, რაც მას გამოგონილ პერსონაჟად აქცევდა. სწორედ იმიტომ, კანონდამრღვევი სცენების იმგვარი თანმიმდევრობაა ჩემთვის, რომელშიც რეალობასა და ფანტაზიას შორის ყველა საზღვარი ქრება.

როცა კლერთან ერთად ანალიზებთ სცენარს, წინასწარ არასდროს განსაზღვრავთ, რა ეკუთვნის წარმოსახვის სფეროს და რა – რეალობას? – არა, არასოდეს. არ მახსოვს, კანონდამრღვევი კლერთან ერთად წამეკითხოს, თუმცა ზოგჯერ გვინევს, გადამღებ ჯგუფს შემოქმედებითი მიმართულება და მითითებები მივცეთ. ჟეგოფის ფილმის გათვალისწინებით, ვფიქრობდით იგივე გაგვეკეთებინა პატარა ჯარისკაცის მეშვეობით კარგ სამსახურში. მახსოვს მიშელ სუბორთან ოფისში შეხვედრისას, სანამ გადაღებებს დავიწყებდით, მე სრულიად მოხიბლულმა კლერს ვუთხარი: „გასაოცარი არ იქნება, თუკი გამოსახულებებს პატარა ჯარისკაციდან ავიღებთ-მეთქი?“ რადგან ვთვლიდი, რომ ძალიან იშვიათად შეიძლება, ასე გაადევნო თვალი ადამიანის ცხოვრებას ფილმში.

კლერის ფილმები წლების მანძილზე მსახიობების მომნიშვნის გზას ასახავს. როგორც ოპერატორს, რა ცოდნა შეგძინათ ისეთ ადამიანებთან მუშაობამ, როგორებიც არიან გრეგორი კოლინი, ალექს დესკასი ან ნიკოლა დუვაშე, მათი ცხოვრების გადამწყვეტ ეტაპებზე?



კადრი ფილმიდან კარგი სამსახური

– არავითარი ცოდნა, გარდა იმისა, რომ დრო გადის და მეც მივუყვები ჩემს ცხოვრებას, თუმცა, ალბათ, ამას უკეთ ვაცნობიერებ, როცა მათ ისევ ვხვდები და ვიღებ. ყველა შემთხვევაში, თუმცა ისინი ჩემს პირად ცხოვრებას არ ეკუთვნიან, ეს ადამიანები მთელი ჩემი ცხოვრების კუთვნილებას წარმოადგენენ. ძალიან უცნაურია, რადგან ჩვენ არ გვაქვს ინტიმური ურთიერთობები, შეიძლება ითქვას, ჩვენ ერთმანეთს ხშირადაც ვერ ვხედავთ, საკუთარ ცხოვრებაზე საუბარს საჭიროდ არ ვთვლით, და მაინც, ამ ვიზუალური ბმით, მათ რომ ვიღებ, ისინი ძალიან ინტიმური ადამიანები ხდებიან ჩემთვის. თუმცა ეს იმაზეც მეტყველებს, როგორ ვარ მოხიბლული მათი სახეებით, და ფაქტზეც, რომ ადამიანები, წლების მიუხედავად, მთელ თავის საიდუმლოებას ინარჩუნებენ. როცა ვინმეს ვიღებ, ყოველთვის ვიღებ იმ მცირე იმედით, რომ შევძლებ, დავინახო ის, რასაც ვერ ხედავს შეუიარაღებელი თვალი, რაც არსებობის საიდუმლოებასთანაა დაკავშირებული. შეიძლება ითქვას, რომ წარმატებული გამოსახულება ის გამოსახულებაა, რომელსაც შეუძლია, საიდუმლო მოიხელთოს.

საუბრის დასასრულს, იქნებ ცოტა რამ გვიაზროთ დიდ ოპერატორთან, რობი მიულერთან მუშაობის შესახებ, რომელმაც გასულ თვეს დაგვტოვა, ასევე ფილმზე პარიზი, ტექსასი (Paris, Texas, 1984), მიულერმა რა გასწავლა?

– პარიზი, ტექსასზე ორმა ასისტენტმა ვიმუშავეთ, რობის ჰყავდა თავისი მუდმივი ასისტენტი პიმ ჯუჯერმანი, ვიმ ვენდერსმა მას გა-

დამღებ ჯგუფში ჩემი აყვანა სთხოვა, რადგან ერთად მანამდეც გვიმუშავია. პიმი საკმაოდ კეთილგანწყობილი იყო ჩემ მიმართ, უფლება მომცა, მისი პირველი ასისტენტი ვყოფილიყავი, ასე რომ, სამუშაოს ვინაიანობით და ეს შესანიშნავი იყო. რობის ნამუშევრებს ვიმის წინა ფილმების მეშვეობით ვიცნობდი და მისით აღფრთოვანებული ვიყავი. თუმცა ჩემს აღფრთოვანებას ყველაზე მეტად ის იწვევდა, როგორ ეჭირა კადრების გადასაღებად კამერა ხელში, როგორ ირჩევდა კამერის პოზიციასა და ლინზებს. თითქოს კადრების გადაღება კამერის გარეშეც შეეძლო, ისევ იმას ვუბრუნდები, რაც გამოსახულებების სიცხადეზე უკვე ვთქვი. მიუხედავად იმისა, რომ რობი ძალიან კომპეტენტური ტექნიკოსი იყო, ზუსტად იცოდა, როგორ დაებალანსებინა თავისი ტექნიკა თავისი ინტუიციით. ასე რომ, რაც მისი გამოსახულებებიდან წარმოიქმნება, არა სანახაობა (performance), არამედ შესაბამისობისა (pertinence) და სიმართლის ფორმაა. ეს გამოსახულებები თვითონ ქმნის წესებს და მათზე არაფერი რჩება სათქმელი. უფრო შორს თუ წავალ, ოპერატორობა ნიშნავს, ძალიან პირად და ინტიმურ საგნებს დაეყრდნო, ამიტომაც ვართ ასე მრავალფეროვნად წარმოდგენილი მსოფლიოში. რობის შემთხვევაში ჩემზე უდიდესი გავლენა მოახდინა ფაქტმა, რომ მან მიაგნო საკუთარ მეთოდს, რაც დამეხმარა ტექნიკურ უნარებთან დაკავშირებით ჩემი შიშების დაძლევაში. დამეხმარა, გამეგო, რომ ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო, უბრალოდ აღმოჩენა მუშაობის საკუთარი მეთოდი, რომელიც მე შემესაბამება და მე მეკუთვნის. ○



ზანტალ აკერმანი: გულის სიღრმიდან

ინტერვიუ გამოქვეყნდა ონლაინ ჟურნალ *Senses of Cinema*-ში, 2015 წელს. ინტერვიუს უძღვება ჟანეტ ბრესტრომი.

თარგმნა ბასტი მგალობლიშვილმა

ზანტალ აკერმანს ვუყურებ, აგვისტოში ლოკარნოს კინოფესტივალზე თავისი ნამუშევრის – არასაოჯახო ფილმის (*No Home Movie*, 2015) – ჩვენების შემდეგ საუბრობს. ბევრს ლაპარაკობს, არ ჩერდება. ძალიან ამაღელვებელია. თავად ფილმი ორიოდე კვირის წინ ვნახე, მისი გარდაცვალებიდან მალევე. ვიცი, რომ ეს სურათი სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე, დედის გარდაცვალების შემდეგ დაასრულა. არასაოჯახო ფილმი საგსეა დაძაბულობით, რომელიც განპი-

რობებულია აკერმანის სწრაფვით, კითხვები დაუსვას დედას ბავშვობიდანვე ტაბუდადებულ თემებზე. პირველივე ინტერვიუებიდან აკერმანი მუდმივად იმეორებდა, რომ დედამისი საკონცენტრაციო ბანაკებს გადაურჩა და ამაზე არასოდეს ლაპარაკობდა.

რეჟისორმა დედა პირველად გადაიღო (საჯაროდ) პარიზის მარიან გუდმანის გალერეაში ნაჩვენები შთამაგონებელი და, ვფიქრობ, იმედიანი ვიდეოინსტალაციისთვის (*Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*, 2004), სადაც სიფრთხილით უსვამდა კითხვებს მხატვარ ბებიას. არასაოჯახო ფილმში კი აკერმანი ბევრად უფრო პირდაპირ კითხვებს სვამს წარსულზე, რომელზე საუბარიც დედას არ სურს ან რომელიც არ ახსოვს. როგორც რეჟისორმა მოგვიანებით თქვა, ის არასდროს ახსენებს აუშვიცს ან ჰოლოკოსტს. აკერმანი ცდილობს, დედა ნამდვილ დიალოგში ჩართოს, როგორც წესი, კადრს მიღმა საუბრით ან მისი მხოლოდ ნაწილობრივი ჩვენებით. დედისგან დამაკმაყოფილებელ პასუხებს ვერ იღებს, თვითონ კი უფრო ჯიუტდება და განზილებული რჩება. ლოკარნოში აუდიტორიას უთხრა, რომ ფილმი აუარება მასალიდან ანაყო. ყოველ კადრს ემჩნევა მისი კომპოზიციური თავდაჯერებულობა (ყველა მისი ფილმის მსგავსად, აქაც ჩნდება განცდა, რომ ყველაფერი, რაც ჩანს (ან დაფარულია), გარკვეულ მიზანს ემსახურება) და ნიშნები ქალიშვილის მხრიდან კინემატოგრაფიული ფორმების კონტროლისა. არასაოჯახო ფილმი ავტორისთვის ბოლო შესაძლებლობაა, ჩართოს დედა ისეთ საუბარში, როგორიც თავად ნამდვილ ურთიერთგაზიარებად მიაჩნია; რომელიც არ იქნება მიკიბულ-მოკიბული; რომელიც მთელი ცხოვრების მანძილზე თავდაცვისთვის ნაშენებ კედლებს არ დაეყრდნობა. არ აქვს მნიშვნელობა, რა სინატიფით იქნება გამოხატული ეს. ყოველივე ეს კი შეუძლებელი ხდება.

აკერმანის ფილმებში ხშირად მიგრძნია ორმხრივი მყოფობის ჟინი, თითქოს ნაგულისხმევი ინტერვიუერი ჩამონტაჟებული იყოს მასში, რაც ეკრანზე ვლინდება. ამ საკითხზე ჩემი თეორიაც განვავრცე – კომუნიკაცია კონკრეტულის გარეშე, რომელიც განსაზღვრულია გენდერით, თაობით ან ზოგჯერ – როგორც ბრწყინვალე ვიდეოინსტალაციაში *Bordering on Fiction: Chantal Akerman's D'Est* (1995) – ხაზგასმულად ებრაული იდენტობითა და ჰოლოკოსტის გავლენით. ზოგჯერ ეს ორმხრივი კომუნიკაცია – მეტარეპრეზენტაცია – ვლინდება მის ფილმებშიც, მაგალითად, ფილმში *მომიყვები* (*Dis-moi*, 1980), აკერმანის შესანიშნავ კონტრიბუციაში ფრანგული დოკუმენტური ტელესერიალისთვის *ბებიები*. ამ ფილმისთვის მან დედამისის მსგავსი ისტორიებით კიდევ რამდენიმე ქალი იპოვა, ისინი რეჟისორს სახლებში ინვესტდნენ და თავიანთი ოჯახების ამბებს უყვებოდნენ. ფილმში ანონიმურად მონაწილეობდა დედამისიც: მისი ხმა ქალიშვილის შეკითხვას პასუხობს (ორივეს ხმა კადრს მიღმა ისმის), თან ვხედავთ, როგორ უახლოვდება აკერმანი თავის პირველ ეკრანულ ბებიას:

– დედა, მითხარი, რა გაგონდება დედაშენზე?

– დედაჩემი ძალიან, ძალიან ლამაზი ქალი იყო. მაღალი, კარგი აღნაგობის, ძალიან ელეგანტური. მასხენდება ახალგაზრდა ქალი. ვერ ვიტყვდი, რომ ბებია იყო. ჩემთვის ძალიან ახალგაზრდა იყო. 35 წლისა იქნებოდა, როცა დეპორტაცია შეეხო. ჩვენ ბებიასთან დავრჩით. ბებია ჩემთვის სახლი მოაწყო. თავს ობლად არ ვგრძნობდი, რადგან ბებიას სახლი მეგულებოდა. მან არაფერი დაიშურა, რომ თბილი კერა გვქონოდა. როცა ბანაკიდან დავბრუნდი, ბებიაჩემთან მივედი. ამიტომ თავს მათსავით არ ვგრძნობდი, ვინც ყველაფერი დაკარგა. მეგობრები მყავდა, რომლებიც სწორედ ასე იყვნენ – საშინლად გაუბედურებულნი. თუმცა მე ეს არ მიგრძნია. პირიქით, ბებია ჩემთვის ყველაფერი გააკეთა.

ორმხრივი კომუნიკაცია და მისი დასაზღვრულობით გამოწვეული დაძაბულობა ზედმინევით ჩანს აკერმანის ერთ-ერთ საუკეთესო ფილმში *სიახლეები შინიდან* (*News from Home*, 1976), როდესაც წერილების (როგორც ინტერვიუებიდან ირკვევა, ნამდვილი წერილების) კითხვისას მისივე ხმა ისმის. დედა შინიდან, ბელგიიდან სწერს ნიუ-იორკში მყოფ ქალიშვილს, რომელსაც უნდა, კინორეჟისორი გახდეს. დედა ცდილობს მასთან კონტაქტის შენარჩუნებას, უყვება ოჯახის ამბებს და იტოვებს იმედს, რომ შვილი უპასუხებს. მთელი ფილმის განმავლობაში ჩვენ ვერ ვხედავთ ვერც დედას და ვერც შვილს.

ჟან დილმანი (*Jeanne Dielman*, 1975) და მანამდე გადაღებული ფილმები შეუდარებლად მნიშვნელოვანი იყო ჩემთვის და ჩემ გარშემო მყოფი ფემინისტებისთვის, რომლებიც მეტ-ნაკლებად აკერმანის თანატოლები იყვნენ, რადგან მან ძალიან ცხადად თქვა, რომ მთელი მის შემოქმედებაში ფემინიზმი არა მხოლოდ თემის, არამედ კონკრეტული მიზანსცენებისა და სტრუქტურის ნაწილი იყო.

დაუვინწყარი და წინააღმდეგობრივი გამოდგა ჩემი პირველი მოულოდნელი შეხვედრა მასთან და მის ფილმებთან 1976 წლის ნოემბერში. ბერკლიში, წყნარი ოკეანის კინოარქივში ყველამ იცოდა, რომ *ჟან დილმანითა* და უფრო ადრე გადაღებული ფილმებით გვესტუმრებოდა. პროფესორმა ბერტანდ ოგსტმა მის მიერ ნათარგმნი ინტერვიუებისა და სტატიების კორიანტელი დაატრიალა. შეადგინა საპროგრამო ბროშურაც – საინფორმაციო, თეორიული ციტატებით, რომელიც ცხადყოფდა, რომ ყველას, ვისაც აინტერესებდა ფემინიზმი და კინო, ავანგარდული ნარატიული კინორეჟისურა ან ახალი ევროპული კინო, რამდენიმე საღამო უნდა გაეტარებინა კინოჩვენებებზე, რომლებსაც თავად რეჟისორიც დაესწრებოდა. კანში 1975 წელს *ჟან დილმანის* ჩვენების შემდეგ აკერმანის შესახებ ყოველდღიური ფრანგული გამოცემა *Le Monde* პირველ გვერდზე წერდა: „პირველი ქალური შედეგო!“. პრესასთან მან თავის ნამუშევარს ფემინისტური უწოდა არა მხოლოდ შინაარსის, არამედ ფორმის გამოც.

იმის ფონზე, რომ ძალიან ბევრი ჩემ ირგვლივ ცდილობდა, განესაზღვრა, რა შეიძლებოდა ყოფილიყო „ქალის ხმა“ კინოში (ზოგიერთი, როგორც

მე – ახლად დაარსებული კინოჟურნალის *Camera Obscura*-ის კონტექსტში). რა მშვენიერი გრძნობა იყო, რომ ჩვენთან მოვიდა ჩვენივე ასაკის რეჟისორი, რომელიც ამ საკითხებით იყო დაინტერესებული და უფლებას აძლევდა თავს, კინოგადაღების ფორმებზე ზედმეტი ფიქრის გარეშე პოზიტიური იმიჯი ნეგატიურით ჩაენაცვლებინა. ველოდით, რომ მისი ფილმები ჩვენთვის გამოწვევა იქნებოდა და მასთან გასაუბრების იმედს ვიტოვებდით.

შანტალ აკერმანი აუდიტორიასთან მეგობრული დამოკიდებულებით არ გამოირჩევა. საპირისპიროს მომსწრეც გაუმხდარვარ, თუმცა წლების განმავლობაში სხვადასხვა კინოჩვენების შემდეგ მისი დაუფარავი არაკეთილგანწყობაც მინახავს. ამ შემთხვევაში, *ჟან დილმანის* ჩვენების შემდეგ, აკერმანს ვერ ეყოლებოდა წყნარი ოკეანის კინოარქივის საზოგადოებაზე უფრო გულთბილი, უფრო სერიოზულად დაინტერესებული ან უფრო მომზადებული აუდიტორია, თუმცა ის ყველას გაღიზიანებული პასუხობდა. შეიძლება მეორე საღამოს უკეთესად ჩაველო, მაგრამ მანამდე მხოლოდ ის მსურდა, მისი მეტი ფილმი მენახა, რაც უნდა მომხდარიყო შემდეგ.

ალბათ ბერტრან ოგსტის დამსახურებით, ის ინტერვიუს დათანხმდა, *Camera Obscura*-ის მხარდაჭერით გამართულ შეხვედრაზე კარგა ხანს პასუხობდა სულ მცირე შვიდი ქალის მიერ დასმულ შეკითხვებს. კინოჩვენებების შემდეგ გამოვლენილი კონფლიქტური მანერისგან განსხვავებით, აქ შეკითხვებს დანვრილებით პასუხობდა, ცდილობდა, ჩასწვდომოდა, რის გაგება სურდა ინტერვიუერს. ხშირად არ ეთანხმებოდა ან ზედმეტ განზოგადებებს დეტალებს ამატებდა. ყველას სერიოზულად აღიქვამდა, შესაძლოა, გრძნობდა, რამდენად მნიშვნელოვანი იყო ჩვენთვის ეს კითხვები. იმ შეხვედრიდან მცირე ფრაგმენტი *Camera Obscura*-ში *ჟან დილმანზე* დანერილ ესესთან ერთად გამოვაქვეყნე, მათ შორის, ჩვენი შესავალიც და ბერკლისა თუ სხვა ადგილებში განუწყვეტელი დებატების თემაც – რა არის ფემინისტური კინო? – რომლის გამეორება ახლაც ღირს:

შეფასებებზე ვლაპარაკობდით – რომ ჟან დილმანი ფემინისტური ფილმია, რომ თქვენ ფემინისტი რეჟისორი ხართ; Le Monde-მა ფილმს „პირველი ქალური“ შედეგო“ უწოდა... თქვენ ფემინისტურ ფილმად მიგაჩნიათ?

– ვფიქრობ, ფემინისტური ფილმია, რადგან ყურადღება დავუთმე ისეთ რამეებს, რაც აქამდე არასდროს, თითქმის არასდროს არ უჩვენებიათ ამ ფორმით. მაგალითად, ქალის ყოველდღიურ საქმეს, რაც ფილმებში იერარქიულად ყველაზე დაბალ საფეხურზეა... ეს ერთ-ერთი მიზეზია, რატომაც მივიჩნიე მას ფემინისტურ ფილმად. და სტილის გამო. არა იმდენად შინაარსის გამო, რამდენადაც მსურდა ის საქმეები შეძლებისამებრ ზედმინევით გადმომეცა... თუკი ამას აკეთებ, ესე იგი ეს [ყესტები] გიყვარს. როგორღაც ამ ყესტებს ცნობ. ისინი ყოველთვის უარყოფილი და უგულებელყოფილი იყო. ნამდვილად მგონია, რომ ქალების კინოს პრობლემა,

როგორც წესი, შინაარსს არ უკავშირდება.

მოგვიანებით ჩვენი კითხვის საპასუხოდ აკერმანი თავს არ ზოგავდა, რომ საკუთარი თავისგან გაემიჯნა მაიკლ სნოუ. ეს მას შემდეგ, რაც ვკითხეთ, *სასტუმრო მონტერეისა (Hotel Monterey, 1972)* და სნოუს ფილმებს შორის ურთიერთკავშირზე – რადგან ეს კავშირი შესამჩნევად მაშინ გამოიკვეთა, როდესაც ნიუ-იორკის კინოავანგარდში შებიჯებას, სახელოვნებო სცენასა და შეცვლილ კინოენას აღწერდა. ამ საუბარმა ისეთ საჭირობოროტო საკითხებამდე მიგვიყვანა, როგორიცაა განსხვავება ქალებსა და კაცებს შორის.

მან ჩემზე შთაბეჭდილება დატოვა, თუმცა არა მგონია გავლენა მოეხდინა. ნამდვილად შთაბეჭდილების ქვეშ ვიყავი – ზუსტ ნერტილში მომარტყა. თუმცა არ მგონია, სნოუს მიმდევარი ვიყო.

ერთმანეთის მსგავსი რიტმი გაქვთ...

– მაგრამ ეს ურთიერთსაპირისპირო რიტმია – მას ძალიან მძლავრი რიტმი აქვს. ფილმში უკან და წინ (*Back and Forth, 1969*) ძალიან ხისტია.

შეიძლება ვცდილობთ, ძალიან მკაცრად განისაზღვროს, რა შეიძლება იყოს ქალური გამოხატვა. პრობლემაც ესაა: როგორ გამოხატავენ ქალები საკუთარ თავს? რა გამოარჩევს ქალის რიტმს ხელოვნებაში?
– ეს მართლაც დიდი პრობლემაა, რადგან კაცსაც შეუძლია გამოხატვის ამავე ფორმების გამოყენება. არ ვიცი, რა სიტყვები გვაქვს ამისთვის, თუკი ასეთი სიტყვები უკვე არსებობს. არა მგონია საკმარისი ცოდნა გვქონდეს ქალების კინოზე საიმისოდ, რომ... მე შემიძლია საკუთარ თავზე ლაპარაკი, მაგრამ არ შემიძლია განზოგადებული თეორიული მსჯელობა. ვსაუბრობთ ქალების რიტმზე, მაგრამ ყველა ქალს ერთნაირი რიტმი როდი აქვს. ზოგიერთი თეორეტიკოსი ამას იმით ხსნის, რომ სექსუალურ სიამოვნებას კაცებისგან განსხვავებულად ვიღებთ. თუმცა არ ვიცი, კაცები როგორ იღებენ სიამოვნებას.

აღნიშნეთ, რომ სნოუს ფილმები ძალიან ვნებიანია...

– განსაკუთრებით ცენტრალური რეგიონი (*La Région Centrale, 1971*), თავისი ამაფორიაქებული დაძაბულობითა და ლირიკულობით. კაცების ნამუშევრებში ეს მომწონს – ჩვენ ერთმანეთისგან განვსხვავდებით, თუმცა ძალიანაც არა.

სხვების ფილმებს თუ უყურებთ ამ თვალთ? – ფემინურია ნამუშევარი თუ არა? საერთოდ, შეგვიძლია კი ფემინური სტილის განზოგადება?

– მგონი, ჯერ ეგ არ უნდა ვიჩქაროთ.

თქვენი აზრით, არსებობენ თუ არა სხვა რეჟისორები, რომლებიც საკუთარ ნამუშევრებთან თანხვედრაში არიან? სწორედ ისე, როგორც თქვენ გვითხარით საკუთარ თავზე.

– ვფიქრობ, გოდარს აქვს თავისებური ერთიანობა საკუთარ თავთან. ერთიანობა შეიძლება გულისხმობდეს დიალექტიკურ ერთიანობასაც.

დღევანდელი გადმოსახედიდან ეს დისკუსია თავისი დროის გამომხატველ ნიშანს ატარებს: ჩვენ ყველას იმედი გვქონდა, რომ მომავალში, ჩვენს მომავალში, კინოში ან ფემინისტურ კინოში მეტის თქმის შესაძლებლობა გაჩნდებოდა ქალების რიტმზე ან ქალების პერსპექტივაზე, თუმცა ეს ყველაფერი იმ დროისთვის ძალზედ ნაადრევი იყო. ინტერვიუ კვლავ სექსუალური სიამოვნებების (ან უსიამოვნებების) მიმართულებით მას შემდეგ წარიმართა, რაც ვიღაცამ კითხვა დასვა ჟან დილმანსა და ვაჟს შორის ძილის წინ გამართულ დიალოგზე.

– ეს ძალიან უცნაურია, რადგან მართლა არ ვიცოდით, რა დავწერე. არ მეგონა, ვაჟთან დიალოგი თუ აქამდე მიგვიყვანდა [გამოკვეთდა იდეას, რომ დედა მეორე დღის ბოლოს საძინებელში რიგით მეორე სექსკლიენტთან ყოფნისას სექსუალობაზე ფიქრობდა], რადგან ეს დიალოგი ორ წამში დავწერე.

თქვენგან მოულოდნელია ამის მოსმენა, რადგან ვაჟი ძალიან იშვიათად ლაპარაკობს, ამიტომ მეგონა, რომ მის სიტყვებს უფრო სიფრთხილით მოეკიდებოდით.

– როდესაც დიალოგის წერა დავიწყე, მსურდა, რომ ქალის ფრიგიდულობისთვის გამეცვა ხაზი. უბრალოდ მინდოდა, გარკვეული ინფორმაცია შემომეტანა. დავიწყე წერა და ეს სხვა რამეებიც მოვიდა, ჩემგან დამოუკიდებლად. პენისსა და ორგაზმზე პასაჟები შემდგომში განვითარებული მოვლენების გამო არ დამინერია. შეიძლება, სწორედ ამიტომ დავწერე, მაგრამ ჩემი მხრიდან ეს გაუცნობიერებლად მოხდა. როცა ბაბეტმა [მანგოლტმა] სცენარი წაიკითხა, თქვა – „გასაგებია. ეს შვილთან დიალოგში ჩანს“, – „მართლა?“ – ვუთხარი მე. ეს გაუცნობიერებლად, რაღაც მიზეზით დავწერე, თუმცა მართლა არ ვიცოდით, რაც კარგი მგონია, რადგან ყველაფრის გაკონტროლება არ მსურს. მართლაც საოცარია, როდესაც ნიადაგი გაქვს, წერას იწყებ და ამ პროცესში აღმოაჩენ მის სიმდიდრეს. ეს იმიტომ, რომ საკუთარ არაცნობიერსაც მიეცი ალაპარაკების საშუალება. რადგან წერისას ეს მართლაც პრობლემაა: თუ ყველაფერს აკონტროლებ, კარგი არ გამოდის. რაღაცები უნდა აკონტროლო, თუმცა ჩანაფიქრს უნდა გასცდე.

ბევრჯერ მოგიწიათ ტექსტის თავიდან გადაწერა?

– თავდაპირველ სცენარს საბოლოოსთან საერთო არაფერი აქვს. ყველაფერი თავიდან გადავწერე. დღეში 2-3 გვერდზე მეტს არ ვწერ. წერას ვიწყებ დაახლოებით დილის 06:50 საათზე და 08:30 საათამდე ვაგრძელებ. ან 06:30-დან 07:00-მდე, შეიძლება სამი გვერდი დავწერო. ამის შემდეგ კი მიდის მათი გადაწერა, გადაწერა და გადაწერა. თუ ერთი სიტყვა არ მომწონს, მთლიან გვერდს თავიდან ვწერ. ამიტომაც მიაქვს ბევრი დრო.

ვიცოდით, რომ ფინალში ჟან დილმანის მიერ კაცის მოკვლამ დისკუსია წარმოშვა: ფილმის მკაცრად განსაზღვრული სისადავის მიუხედავად, ავანგარდული წიაღიდან ზოგიერთი მიიჩნევდა, რომ ეს



კადრი ფილმიდან ჟან დილმანი

პოპულარობისთვის გადადგმული იაფფასიანი ნაბიჯი იყო. ზოგიც ინტერესდებოდა, ხომ არ იყო ეს რალაც გაგებით ფემინისტური განაცხადი. ჩვენთვის ეს მარტივი ფინალი არ ყოფილა, თუმცა გვინდოდა, ამაზე თავად აკერმანის აზრი მოგვესმინა.

ნუხელ შეგანუხათ იმ ფაქტმა, რომ ძალიან ბევრი ადამიანი მართლაც ააღელვა მკვლელობის სცენამ და ძირითადად კაცის სიკვდილის მნიშვნელობაზე სურდათ საუბარი.

– დიახ. თუმცა ეს ჩემთვის უმნიშვნელოა. ადამიანები ყოველთვის ეძებენ სიმბოლოებს, რადგან ჩვენ ასე გვასწავლეს. ყოველთვის და ყველგან შეგვიძლია სიმბოლოს პოვნა. ვილაცას ამიტომაც შეუძლია თქვას, რომ აკერმანს ეზიზღება კაცები და ფინალში კაციც ამიტომ მოკლავ, ან თქვას, რომ ეს რევოლუციური აქტია, ან, შეიძლება, სხვა რამის სიმბოლოდ მიიჩნიოს, ოღონდ არ ვიცი რის სიმბოლოდ.

ფინალში რომ მკვლელობა არ ყოფილიყო, ასეთი შეკითხვებიც არ გაჩნდებოდა.

– ჩემთვის ეს ლოგიკური დასასრულია, რადგან ფილმის ჩანაფიქრი თითქმის ბერძნული ტრაგედიის მსგავსი იყო. ამაზე არ მიფიქრია, მაგრამ, როგორც ჩანს, ასეა. როდესაც ფილმის გადაღებამდე სცენარი ლილიანს [დუ კერმადეკს] ვაჩვენე, მან თქვა – „მკვლელობის სურვილი ჩემთვის არ არის ნაცნობი განცდა“, მე კი ვუპასუხე – „ჩემთვის არის“. დღის ბოლოს ეს ძალზე ძლიერად მიგრძნია, ძლიერი სურვილი ვინმეს მოკვლისა. კონკრეტულის არავისი, მაგრამ ისეთ სიტუაციაში, როცა დილით დგები და ყავა აღარ გაქვს, გაგვიანდება და ავტობუსს ვერ უსწრებ, შემდეგი ავტობუსი კი ხალხით არის გადაქვითილი... ამ ყველაფერს ითმენ, მერე სკოლაში მი-

დიხარ და ვილაც გიყვირის. ზოგჯერ დღის ბოლოს მართლა მაქვს განცდა, რომ ვილაცას მოვკლავდი, თუნდაც მას, ვინც ხმას აუწევს ან რამე მსგავსს მოიმოქმედებს. მსგავსი რამ მთელი სიმძაფრით განმიცდია. ალბათ ამიტომაც დავწერე ეს სცენარი. ძალიან ბევრმა თქვა: „რა სამწუხაროა, რომ არა ეს მკვლელობა, ფილმი ბევრად უფრო უჩვეულო გამოვიდოდა“. მე ასე საერთოდ არ ვფიქრობ. ეს მკვლელობა რომ არ ყოფილიყო, დასასრული სენტიმენტალური იქნებოდა. ეს კი არ მსურდა. როდესაც ფინალი დასაწყისის მსგავსია, ეს უკვე მოსაწყენია. დასასრულის არქონა კლიშეა. იმიჯის იერარქიულობის თვალსაზრისით, მგონია, რომ იმიჯი, რომელიც ძალიან დაბალ საფეხურს გულისხმობს, შეგიძლია ფილმში მაღალ იერარქიულ საფეხურზე მყოფ იმიჯს გაუთანაბრო.

მიუხედავად აკერმანის გამოხატული თუ ინტერნალიზებული კონფლიქტებისა, მე ის მომავლისაკენ მანათობელ შუქურად მესახებოდა. ფილმებში მთელი ღამე (*Toute une Nuit*, 1982), გოგოს პორტრეტი 60-იანების ბოლოს პრიუსელში (*Portrait d'une Jeune Fille de la Fin des Années 60 à Bruxelles*, 1993), ტყვე (*La Captive*, 2000) და დოკუმენტური სხვა მხრიდან (*De l'autre Côté*, 2002) მის სტილსა და თხრობაში პოტენციურმა გარდატეხამ იჩინა თავი. აკერმანის მთელი შემოქმედება ტრიალებდა მოუხელთებელი მიზნის ირგვლივ – დაემსხვრია დედაშვილური ურთიერთობის შაბლონი, რომელიც ისტორიულად განსაზღვრულ უამრავ ფაქტორთან ერთად სათავეს ბავშვობიდან იღებდა. მეორე მხრივ, მისი მემკვიდრეობა გადის კონკრეტული ურთიერთობების საზღვრებიდან და საშუალებას იძლევა, მისი შემოქმედება ახლებურად, სულ სხვა პრიზმიდან დავინახოთ. ○



კადრი ფილმიდან *გრძნობათა იმპერია*

სარკის მიღმა: ქალი, კინო და ენა

ტერეზა დე ლაურეტიის
წიგნიდან *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema (1984)*.
თარგმნა ლიკა გლურჯიძემ

აქედან, ექვსი დღისა და შვიდი ღამის შემდეგ, ზო-
ბეიდაში ჩადიხარ, თეთრ ქალაქში, რომელსაც
მთვარე დაჰყურებს და რომლის ქუჩები ერთმანეთ-
ში ძაფის გორგალივით გადახლართულა. მის დაარ-
სებაზე ასეთ ამბავს ჰყვებიან: სხვადასხვა ეროვნე-
ბის კაცებმა ერთნაირი სიზმარი ნახეს. ესიზმრათ
ქალი, რომელიც ღამით უცნობ ქალაქში დარბოდა;
უცნიდან დაინახეს, გრძელი თმა ჰქონდა და შიშვე-
ლი იყო. დაედევნენ, მის დაჭერაზე ოცნებობდნენ.
სადღაც შეუხვდნენ, მოტრიალდნენ და მისი კვალი
დაკარგეს. სიზმრის შემდეგ ამ ქალაქის მოსახეობად
გაემართნენ; ქალაქს ვერ მიაგნეს, მაგრამ ერთმა-
ნეთი იპოვეს; გადაწყვიტეს, სიზმარში ნანახი ქალა-
ქი აეშენებინათ. თითოეული სიზმარში ქალის ძე-
ნისას ნანახ გზას აგებდა; იმ წერტილში კი, სადაც
მისი კვალი დაკარგეს, სივრცე და კედლები სიზმ-
რისგან განსხვავებულად დააგეგმარეს, რომ ქალს
გაქცევა ვეღარ მოეხერხებინა.

ასეთი იყო ქალაქი ზობეიდა, რომელშიც იმ იმე-

დით დასახლდნენ, რომ ერთ ღამეს ეს სცენა განმე-
ორდებოდა. მაგრამ არცერთ მათგანს, არც ცხადში
და არც სიზმარში, ის ქალი აღარ უნახავს. ქალაქის
ქუჩებით ყოველდღე დადიოდნენ სამსახურში და
ამ ქუჩებს აღარაფერი ჰქონდათ საერთო სიზმარ-
ში ნანახთან, რომელიც დიდი ხნის წინ დაივიწყეს
კიდეც.

ახალი კაცები სხვადასხვა ადგილებიდან ჩამო-
ვიდნენ, მათაც მსგავსი სიზმარი ნახეს და ქალაქ
ზობეიდას ზოგიერთი ქუჩა სიზმრიდან ეცნობო-
დათ. ისინი თაღედებსა და კიბეებს ადგილს უცვ-
ლიდნენ, რომ დევნილ ქალთან უფრო ახლოს მიეღ-
ნიათ და იმ წერტილში, საიდანაც გაუჩინარდა, მისი
შეკავება მოეხერხებინათ.

ადრე ჩამოსულები კი ვერ ხვდებოდნენ, რამ
მოიზიდა ეს ადამიანები ზობეიდაში, ამ მახინჯ ქა-
ლაქში, ამ მახეში.

იტალო კალვინო, უხილავი ქალაქები

ზ

ობეიდა, ქალზე ნანახი სიზმრისგან აშენებული ქალაქი, მუდმივად უნდა განახლდეს, რომ ქალი ტყვეობაში დარჩეს. ქალაქი ქალის რეპრეზენტაციაა, ქალი ამ რეპრეზენტაციის საფუძველია. ამ უსასრულო წრებრუნვაში („ქუჩები ერთმანეთში ძაფის გორგალივით გადახლართულა“), ქალი ერთდროულად არის სიზმრისეული სურვილის ობიექტი და ამ ობიექტივაციის მიზეზიც: ქალაქის კონსტრუქცია. ის რეპრეზენტაციის წყურვილის მამოძრავებელი იმპულსიცაა და, ამავდროულად, მისი საბოლოო, მიუღწეველი წერტილი. ამიტომ ქალაქი, რომელიც კაცების სიზმრის აღსაბეჭდადაა აშენებული, საბოლოოდ მხოლოდ ქალის არყოფნას აფიქსირებს. ზოზეიდას დაარსების თქმულება მეხუთეა კალვინოს წიგნის უხილავი ქალაქების „ქალაქებისა და სურვილების“ კატეგორიაში, რომელიც ქალის ტექსტად წარმოსახვაზე მოგვითხრობს. ყველა უხილავ ქალაქს, რომელზეც მარკო პოლო ყუბილაი ხანს უყვება, ქალის სახელი აქვს. კონკრეტულად ზოზეიდა კი ხალიფა ჰარუნ არ-რამიდის ცოლის სახელია, რომელიც ათას ერთ ღამეშია ნახსენები.

ქალი რეპრეზენტაციის საფუძველია, სურვილის ობიექტიც არის და საყრდენიც, მჭიდროდ გადაჯაჭვული ძალაუფლებასა და შემოქმედებითობასთან, რაც კულტურისა და ისტორიის მამოძრავებელი ძალაა. ქალაქის შენება და განახლება, მუდმივი ობიექტივაცია და გაუცხოება კალვინოს მეტაფორაა კაცობრიობის ისტორიის, როგორც სემიოტიკური პროდუქტიულობისთვის. სურვილი წარმოქმნის იმპულსს, რეპრეზენტაციის წადილსა და სიზმარს, რეპრეზენტაციის ფორმებს. ამ სემიოტიკურ პროდუქტიულობაში ქალი – სიზმრის ქალი – მიზანიც არის და საწყისიც. და მაინც, ქალი, ვის გამოც აშენდა ქალაქი, რომელიც მისი ფუნდამენტი და რეპრეზენტაციის სულისჩამდგმელია, ქალაქში არსადაა წარმოდგენილი, მის ყოფაში არ ფიგურირებს.

ქალაქი არის ტექსტი, რომელიც კაცის სურვილის ამბავს ჰყვება წმინდა რეპრეზენტაციით – ქალის არყოფნითა და მისი ტექსტად წარმოებით. კალვინოს ტექსტი ზუსტად ასახავს ქალის პარადოქსულ სტატუსს დასავლურ დისკურსში: მაშინ, როცა კულტურა დასაბამს ქალისგან იღებს და დაფუძნებულია მისი მოხელთების სურვილზე, თავად ქალი სრულიად გამქრალია ისტორიული და კულტურული პროცესებიდან. ალბათ ამიტომ არ გვიკვირს, რომ კაცების აშენებულ ძველ ქალაქში არ არიან ქალები. არც ის გვიკვირს, რომ კალვინოს მაცდურ იგავში „კაცობრიობის“ ისტორიის შესახებ ქალები არ ფიგურირებენ, როგორც ისტორიული სუბიექტები. სწორედ ამიტომ შევარჩიე ეს ტექსტი წინათქმად, ერთგვარ ხრიკად, სატყუარად, რომ ქალის არარსებული პოზიციიდან, პერსპექტივიდან დამესვა ქალის რეპრეზენტაციის საკითხი კინოსა და ენაში. როგორც კინო, ქალაქი ზოზეიდაც წარმოსახვითი აღმნიშ-

ვნელია, ენობრივი პრაქტიკა, რეპრეზენტაციის უწყვეტი მოძრაობა, ქალზე სიზმრიდან აშენებული, ქალის დასამწყვდევად აშენებული. ქალაქის სადისკუსიო სივრცეში, ისევე როგორც კინემატოგრაფიულ დისკურსში, ქალი ერთდროულად არის არმყოფიც და დატყვევებულიც. არმყოფი, როგორც თეორიული სუბიექტი და დატყვევებული, როგორც ისტორიული სუბიექტი. ამრიგად, ამბავი ზოზეიდაზე საბაბს მაძლევს, გავამძაფრო და ვაჩვენო თავად ფემინისტური დისკურსის წინააღმდეგობრიობა: რას ნიშნავს ისაუბრო, წერო, გადაიღო ფილმები, როგორც ქალმა? ეს ესე დაწერილია ქარში, სიჩუმეში, რომელსაც დისკურსი ჩემგან, ქალი მწერლისგან მოელის და ვცდილობ, გავერკვე იმ პარადოქსების უფსკრულში, რომელიც მთხვავს, ერთდროულად დატყვევებულიც ვიყო და არმყოფიც.

ბოლო დროს განიხილავენ თეორიას კინოზე, როგორც სოციალურ ტექნოლოგიაზე. კინემატოგრაფიული აპარატის ისტორიულ და იდეოლოგიურ ფორმად განხილვა კი გულისხმობს, რომ კინოს ფაქტები და შესაძლებლობები აღიქმება „ტექნოლოგიისა და სოციალურის ურთიერთობად“. ეს კიდევ უფრო ირონიულია ქალის, როგორც სუბიექტის, არყოფნის/დატყვევების კონტექსტისა და ფემინურობის ტექნოლოგიებთან შეუთავსებლობის მცდარი წარმოდგენის ფონზე და აშკარაა, რომ ამ დამოკიდებულების განხილვა შეუძლებელია სუბიექტურობის ცნების შემოტანის ან სქესთა შორის განსხვავების განმარტების გარეშე. ცხადი ხდება ისიც, რომ ქალებთან დაკავშირებული საკითხები არა მხოლოდ საკვანძო ადგილს იკავებს კინოს ისტორიული მატერიალიზმის თეორიაში, არამედ პირდაპირაა დაკავშირებული მის ფუნდამენტურ ხედვასთან.

როგორც სოციალური არსებები, ქალები იქმნებიან ენისა და რეპრეზენტაციის ეფექტების მეშვეობით. მაყურებლის მსგავსად, რომელიც გადაადგილდება მნიშვნელობათა თანმიმდევრულ ველში, ქალი (ან კაცი) არ არის განუყოფელი იდენტობა, „ცნობიერების“ სტაბილური ერთიანობა, არამედ იდეოლოგიური პოზიციების ცვალებადი რიგის გამომხატველი ტერმინია. ამდენად, სოციალური არსებები ნაბიჯ-ნაბიჯ კონსტრუირდებიან იდეოლოგიური ფორმაციების საშუალებით, სუბიექტისა და კოდების მუდმივი დაჯახებით, სოციალური ფორმაციების ისტორიული გადაკვეთის წერტილში, ქალისა თუ კაცის პერსონალურ ისტორიაში. თუ კოდები და სოციალური ფორმაციები განსაზღვრავს მნიშვნელობათა პოზიციებს, ინდივიდი გარდაქმნის ამ პოზიციებს პერსონალურ, სუბიექტურ კონსტრუქციად. სოციალური ტექნოლოგია – მაგალითად, კინო – არის სემიოტიკური აპარატი, სადაც ხდება შეჯახება და ინდივიდი განიხილება, როგორც სუბიექტი...

თუ კინოზე ვმსჯელობთ, როგორც მაყურებლის გამოცდილებათა ჯამზე სოციალურად განსაზღვრული ყურების პროცესში ან ურთიერთობათა

სერიაზე, რომელიც კინონარმოების ეკონომიკას იდეოლოგიურ და ინსტიტუციონალიზებულ რეპროდუქციასთან აკავშირებს, დომინანტური კინემატოგრაფი ქალს განსაზღვრავს კონკრეტულ სოციალურ და ბუნებრივ წესრიგში, ათავსებს მას გარკვეულ მნიშვნელობაში და ანიჭებს კონკრეტულ იდენტიფიკაციას. სქესთა შორის განსხვავების უარყოფითი მნიშვნელობის მატარებელი, სანახაობრივი ფეტიში თუ სარკისებრი ანარეკლი, ნებისმიერ შემთხვევაში უხამსი, ქალი განიხილება, როგორც რეპრეზენტაციის საფუძველი, სარკე, რომელიც მიემართება კაცს. თუმცა როგორც ისტორიული ინდივიდი, ქალი-მაცურებელი კლასიკურ კინემატოგრაფში ასევე პოზიციონირდება, როგორც მაცურებელი-სუბიექტი; ამგვარად, ქალი ორმაგადაა დაკავშირებული რეპრეზენტაციასთან, რომელიც პირდაპირ მიემართება მას, იწვევს მის სურვილებს, გამოაშკარავებს მის სიამოვნებას, შემოსაზავს იდენტობას და (მისივე) ქალურობის შექმნის თანამონაწილედ აქცევს...

თანამედროვე კინოთეორიის განვითარებაში ორი ძირითადი კონცეპტუალური მოდელია ჩართული. კლასიკური სემიოლოგიიდან უახლეს მეტაფსიქოლოგიურ კვლევებამდე, ისინი საკვანძო როლს თამაშობენ შემდეგი საკითხების ფორმულირებაში: აღნიშვნის პროცესები, სიმბოლოების მიმოცვლა, ენა, ქვეცნობიერი და სუბიექტი. ეს მოდელებია სტრუქტურულ-ლინგვისტური და დინამიკური, ფსიქოანალიზური მოდელი. ორივე შემთხვევაში კინო არის სოციალური რეპრეზენტაციის აპარატი და კინემატოგრაფიულ თეორიაში ცენტრალურ ადგილს იკავებს სუბიექტურობის, გენდერის, სქესთა შორის განსხვავების მნიშვნელობისა და იდეოლოგიის ჩვენება.

ამ ორ მოდელში ქალის კავშირი სექსუალობასთან ან დამცირებული და ასიმილირებულია, ან სექსუალობის მასკულიზურ აღქმაშია მოქცეული. თუ სტრუქტურულ-ლინგვისტური მოდელი, რომლის თეორიული შესწავლის ობიექტს აღმნიშვნელთა ფორმალური ორგანიზება წარმოადგენს და სქესთა შორის განსხვავება აქ წინასწარ განსაზღვრულ, სტაბილურ, სემანტიკურ მოცემულობად მოიაზრება (აღნიშნული კინემატოგრაფიულ ნიშანში), ფსიქოანალიზური მოდელი მას ორაზროვნად და ჩაკეტილ წრეში განიხილავს: ერთი მხრივ, სქესთა შორის განსხვავება არის რეპრეზენტაციაში წარმოებული მნიშვნელობა-ეფექტი, მეორე მხრივ კი, პარადოქსულად, ის თავადაა რეპრეზენტაციის საყრდენი. თუმცა, ორივე მოდელი შეიცავს გარკვეულ წინააღმდეგობებს, რაც ისტორიულ გადამონმებას საჭიროებს...

კრიტიკულ დისკურსში კინო სულ უფრო ხშირად მოიაზრება შემდეგი ჯაჭვის სახით – რეპრეზენტაცია/სუბიექტი/იდეოლოგია, რაც ვლინდება ენობრივ ტერმინებში, ენა კი ხდება მათი დაკავშირებისა და არტიკულაციის ადგილი. კინო და ენა. რა ურთიერთობაა მათ შორის? კლასიკურმა სემიოლოგიამ კინოსა და ენას შორის მეტონიმუ-

რი კავშირი ჩამოაყალიბა: ნიშანთა ყველა სისტემა ორგანიზებულია ენობრივის მსგავსად, რომელიც ნიშანთა უნივერსალურ სისტემადაა მიჩნეული; კინო კი არის ერთ-ერთი სისტემა, განშტოება ნიშანთა მულტინაციონალური ორგანიზებისათვის...

კლასიკური სემიოლოგიის ჰიპოთეზის თანახმად, კინო, ისევე როგორც ენა, კოდების ფორმალურ ორგანიზებას წარმოადგენს, თუმცა ის არ მომემართება მე, ქალ მაცურებელს. ქალაქის შენებისას სემიოლოგს აინტერესებს, როგორ აწყობენ ერთმანეთზე ქვებს, რომ მიიღონ კედელი, თაღები ან კიბე; მისთვის თითქოს სულერთია, რატომ ან ვისთვის შენდება ეს ყველაფერი. თუმცა, რომ გეკითხათ ქალის შესახებ, აუცილებლად გეტყვით, ვინ არის ქალი. აღიარებდა, რომ შესვენებისას მასზე ოცნებობს კიდეც. ქალი, იტყვის ის, ადამიანია, კაცის მსგავსად (სემიოლოგია, ბოლოსდაბოლოს, ადამიანის შემსწავლელი მეცნიერებაა), მაგრამ მისი სპეციფიკური ფუნქცია რეპროდუქცია და სოციალური ყოფის შენარჩუნებაა. მის პასუხში იგულისხმება, რომ სქესთა შორის განსხვავება ურთიერთშეთავსებისა და შრომის განაწილების საკითხია. ეს მკაფიოდ იკვეთება ლევი-სტროსის ნათესაობის თეორიაში, რომელიც, სოსიურის ლინგვისტიკასთან ერთად, ისტორიულად ქმნის სემიოლოგიის განვითარების ბაზისს.

სემიოლოგს, რა თქმა უნდა, ნაკითხული აქვს ლევი-სტროსი და სოსიური, ასევე ცოტა ფროიდი და, სავარაუდოდ, მარქსი. მას სმენია, რომ ინცესტის აკრძალვა კულტურის შემქმნელი, „ისტორიული“ მოვლენაა და ყველა საზოგადოებაში გვხვდება. ის გარკვეულწილად მოითხოვს, რომ კაცები ფლობდნენ ქალებს და მათი მიმოცვლით უზრუნველყოფდნენ საზოგადოებრივ წესრიგს. მართალია, ქორწინების, მიმოცვლის წესები, სხვადასხვა საზოგადოებაში განსხვავდება, მაგრამ საბოლოო ჯამში მაინც მსგავს ნათესაურ სტრუქტურებს ეფუძნება. ეს სტრუქტურები კი, თავის მხრივ, ძალიან ჰგავს ლინგვისტურ სტრუქტურებს... ქალები არიან ობიექტები, რომელთა ღირებულება ბუნებით ფასდება („*valuable par excellence*“, როგორც ბავშვების გამჩენი, საკვების შემგროვებელი და ა. შ.). ამავე დროს, ისინი სოციალური კომუნიკაციის ნიშნებადაც გვევლინებიან, რომლებიც დადგენილი და გარანტირებულია ნათესაური სისტემების მიერ. მაგრამ თუ მიმოცვლას თეორიულ აბსტრაქციად, სტრუქტურად წარმოვიდგენთ და „არა ქალის დაქვემდებარების წყაროდ“, ლევი-სტროსი უგულებელყოფს ან ვერ ხედავს მისი მოდელის საფუძველში არსებულ წინააღმდეგობას: საიმისოდ, რომ ქალებს ჰქონდეთ მიმოცვლითი ღირებულება, უნდა არსებობდეს წინამორბედი, ბიოლოგიური, სქესობრივი განსხვავების სიმბოლიკა. ქალის ეკონომიკური ღირებულება უნდა იყოს „წინასწარ მოცემულ სქესობრივ განსხვავებაზე დამყარებული, რომელიც იმთავითვე არის სოციალური“. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, საზოგადოების შექმნის (მითურ) მომენტში, რო-

ცა ყალიბდება ტაბუ ინცესტზე, ღირებულებათა იერარქიაში უკვე წარმოქმნილია მიმოცვლა და, მაშასადამე, სოციალური წყობა, აგრეთვე – მიმოცვლის პირობები და საგნები. მათ უკვე აქვს სიმბოლური ფუნქცია.

როგორ უნდა მომხდარიყო მსგავსი ცდომილება? ვფიქრობ, ეს არის დისკურსის იდეოლოგიური ეფექტი, რომელშიც ფორმირდება ლევი-სტროსის ხედვა (როგორც „კოდის ეფექტი“) და აიხსნება ტერმინ „ღირებულების“ განსხვავებული სემიოტიკური განმარტებებით. ისინი ლევი-სტროსის თეორიას უსწრებენ წინ: ერთი მხრივ, სოსიურის მოდელი, რომელიც ღირებულებას მთლიანად განსაზღვრავს, როგორც დიფერენციალურ, სისტემურ მიმართებას; მეორე მხრივ, გვაქვს ღირებულების მარქსისტული გაგება, რომელსაც ლევი-სტროსის ჰუმანისტური თეზისის მხარდასაჭერად იყენებენ. მის თანახმად, ქალებს შეაქვთ წვლილი კულტურის გამდიდრებაში, როგორც მიმოცვლის ობიექტებსა და როგორც პიროვნებებს, როგორც ნიშნებს და „ნიშნების მწარმოებლებს“. ესაა გაუგებრობის მიზეზიც – ქალის, როგორც პოზიტიური ღირებულების მქონე ეკონომიკური მატარებლის და როგორც ნეგატიური ღირებულების მქონე სემიოტიკური მატარებლის, ორმაგი სტატუსი...

აღნიშვნის ფსიქოანალიზურ მიდგომაში სუბიექტური პროცესები ფალიკურია; ისინი სუბიექტურია, რამდენადაც სიმბოლურ ენაში მკვიდრდება კასტრაციის ფუნქციით. ისევ და ისევ, ქალის სექსუალობა უარყოფილია, მიბმულია მამაკაცურთან, ფალოსი კი განასახიერებს სურვილის (ენის) ავტონომიას მატერიასთან მიმართებით, რასაც ქალის სხეული წარმოადგენს.

სემიოლოგი დაბნეულია. სქესთა შორის განსხვავება ჯერ რეპრეზენტაციაში შექმნილ მნიშვნელობა-ეფექტად განიხილება, შემდეგ კი პარადოქსულად აღმოჩნდება, რომ ის თავადაა რეპრეზენტაციის საყრდენი. ისევე, როგორც ნათესაობის თეორიაში, აქაც გათანაბრებულია ორი შეუთავსებელი რამ. ერთი მხრივ, ქალს წარმოვაჩენთ ნიშნად (ლევი-სტროსი) ან ფალოსად (ლაკანი), რითაც მას რეპრეზენტაციასთან ვაიგივებთ; მაგრამ ამავე დროს თუ ქალს მიმოცვლის ობიექტად (ლევი-სტროსი) ან რეალურად, ჭეშმარიტად (ლაკანი) განვიხილავთ, ნიშნავს, რომ მისი განსხვავებული სქესი ბუნებაზე დაფუძნებული ღირებულებაა და წინ უსწრებს ან აღემატება სიმბოლიზაციასა და კულტურას. იმას, რომ ეს შეუთავსებლობა ფუნდამენტური წინააღმდეგობაა სემიოლოგიისა და ფსიქოანალიზისთვისაც მათი საერთო სტრუქტურული მემკვიდრეობიდან გამომდინარე, ადასტურებს მეტცის უკანასკნელი ნაშრომიც.

წარმოსახვით აღმნიშვნელში (Christian Metz, *The Imaginary Signifier*, 1977) მეტცი კინემატოგრაფიული აღმნიშვნელის სემიოლოგიური კვლევიდან გადადის „აღმნიშვნელის ფსიქოანალიზურ კვლევაზე“, აღმნიშვნელზე კინოში, როგორც

„აღმნიშვნელის ეფექტზე“. ამ კვლევაში არსებითი განსხვავებაა ლაკანისეულ სარკის სტადიის კონცეფციასთან, საიდანაც გამომდინარეობს „წარმოსახვითი აღმნიშვნელის“ ორზროვანი გაგება. ტერმინ „აღმნიშვნელს“ ტექსტში ორმაგი სტატუსი აქვს, რომელიც პასუხობს ზემოთ ნახსენებ გაუგებრობას და მეტცისეულ დისკურსში ლინგვისტიკიდან ფსიქოანალიზამდე უწყვეტობა გვევლინება გამოსავლად. ნაშრომის პირველ ნაწილში ამ ტერმინის გამოყენება თანხვედრაშია სოსიურის აღმნიშვნელის ცნებასთან; ის საუბრობს აღმნიშვნელებზე, რომლებიც აღსანიშნებთან არიან დაწყვილებულნი, სცენარზე, როგორც „აღსანიშნოთა მანიფესტზე“ და „მთლიანად კინომასალის მანიფესტაციაზე“, რომელიც მოიცავს აღსანიშნებსა და აღმნიშვნელებს. სხვა ადგილას კი კინო-აღმნიშვნელი წარმოდგენილია, როგორც სუბიექტი-ეფექტი, დამკვიდრებული ან დაფუძნებული ეგოს მიერ, როგორც „ტრანსცენდენტური, მაგრამ ჯერაც რადიკალური, მატყუარა სუბიექტი“. „კინოში... მე ვარ საყოველთაო აღქმა... დიდებული თვალი და ყური, რომელთა გარეშე აღქმა შეუძლებელი იქნებოდა, დამფუძნებული ინსტანცია, სხვა სიტყვებით, კინო-აღმნიშვნელი (მე ვარ ის, ვინც ქმნის ფილმს)“. კინომასალა, როგორც „რეალურად აღქმული წარმოსახვითი“ და როგორც ობიექტი, ენაში მნიშვნელობას იძენს (იქცევა წარმოსახვით აღმნიშვნელად) მიმღები სუბიექტისთვის.

მეტცისეული აღმნიშვნელის, როგორც გამოხატვის ფორმისა და სუბიექტი-ეფექტის ორმაგი სტატუსი, ფარავს, მაგრამ მთლიანად ვერ აღმოფხვრის იმ ნაპრალს, რომელშიც იმყოფება დროებით გარიყული, თუმცა ბოლომდე ვერგანდევნილი რეფერენტი, ობიექტი, თავად რეალობა (სკამი თეატრში „ბოლოსდაბოლოს“ მაინც სკამია; სარა ბერნარი „ნებისმიერ შემთხვევაში“ მაინც სარა ბერნარია და არა მისი ფოტო; ბავშვი სარკეში „საკუთარ სხეულს“ ხედავს, ნამდვილ ობიექტს, თავის ნაცნობ იერსახეს, ეკრანზე არსებული „წარმოსახვითი“ იერსახეების საპირისპიროდ და ა. შ.). ლინგვისტურ მოდელში, ვერ ხერხდება ამ ნაპრალის ამოვსება და მისი ტერიტორიის კარტოგრაფირება. სწორედ ეს განაპირობებს წყვეტას დისკურსსა და რეალობას შორის. სემიოტიკის ამოცანაც ზუსტად ეს უნდა იყოს: იმის ჩვენება, როგორ არიან სხეულთა ფიზიკური თავისებურებანი აღქმული სოციალურ ნიშნებად, სოციალური მნიშვნელობების მატარებლებად და როგორ გენერირდება ეს ნიშნები კულტურაში კოდების მეშვეობით, ექვემდებარება ნიშნის წარმოების ისტორიულ მეთოდებს. საბოლოო ჯამში, კინოს ფსიქოანალიზური ხედვა, მეტცის მცდელობის მიუხედავად, ქალს მაინც წარმოაჩენს ფალოსური სურვილის წყაროდ და მიზნად, როგორც სიზმრისეულ ქალს, სამუდამოდ დევნილსა და გარკვეულ დისტანციაზე დატოვებულს, ერთდროულად ხილულსა და უხილავს.

ისეთი კონცეფციები, როგორიცაა ვუაიერიზმი, ფეტიშიზმი ან წარმოსახვითი აღმნიშვნელი,



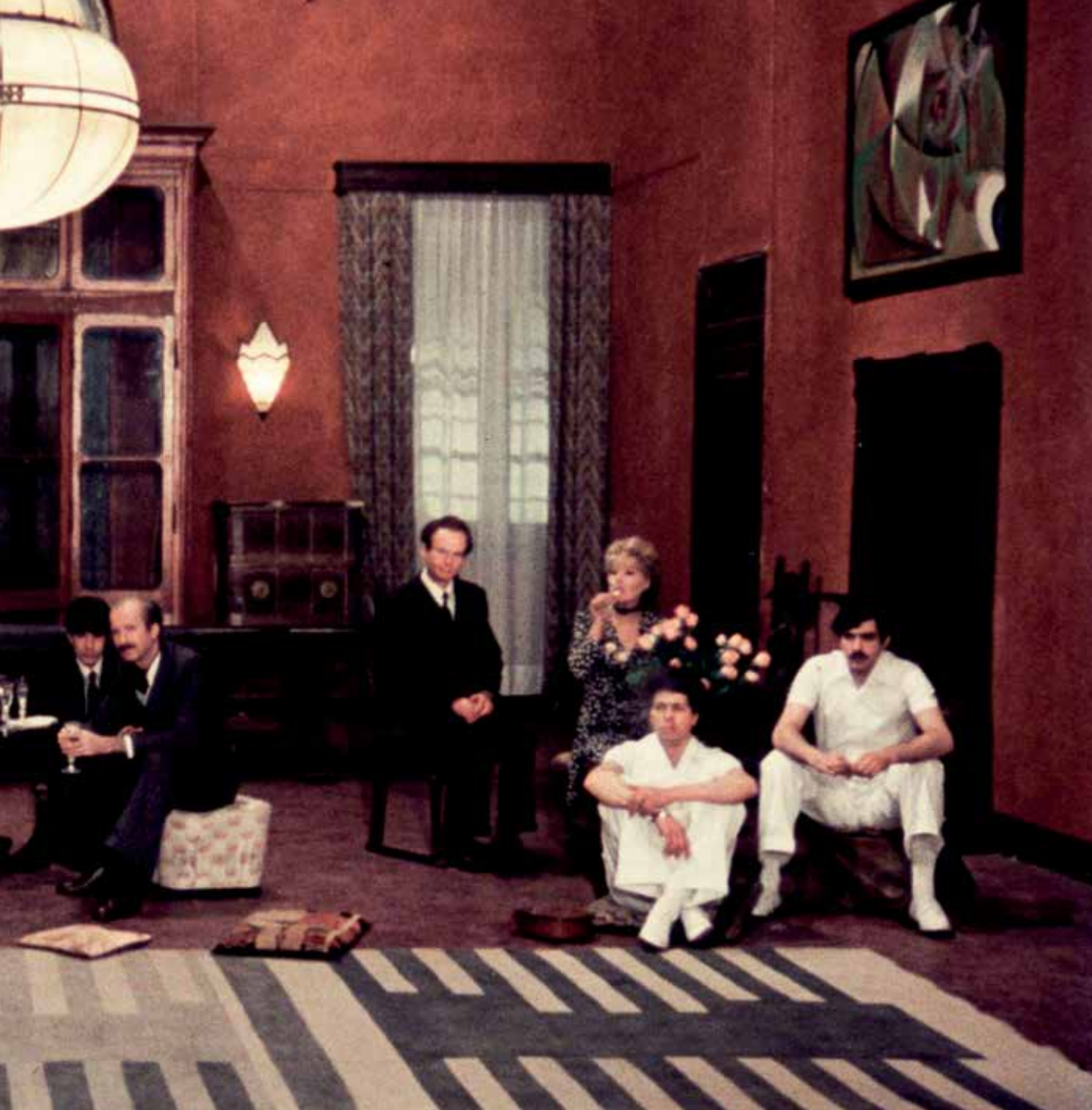
კადრი ფილმიდან სალო...

პირდაპირაა ჩართული დისკურსში, რომელიც ზღუდავს ქალს სექსუალურში, აქცევს მას აბსოლუტურ რეპრეზენტაციად, ფალიკურ სცენარად. ეს იდეოლოგიური ეფექტი, ისევე როგორც დომინანტური კინემატოგრაფი, ასრულებს პოლიტიკურ ფუნქციას, რაც ემსახურება კულტურულ დომინირებას ქალის სექსუალური ექსპლუატაციისა თუ მისი სექსუალობის ჩახშობის ჩათვლით.

განვიხილოთ იან ლარდოს მსჯელობა პორნოგრაფიული ფილმის შესახებ. ამბობენ, რომ პორნოგრაფიული ფილმი დაუნდობლად იყენებს სექსუალობის, როგორც ცოდნისა და ძალაუფლების სფეროს, ძალაუფლება კი თითქოს სიმართლის გაშიშვლებას გულისხმობს („შიშველი ქალი ჩვენს საზოგადოებაში ყოველთვის იყო სიმართლის ალეგორიული რეპრეზენტაცია“). ახლო ხედი მისი ზემოქმედების საშუალებაა, კამერა მართლაც მუდმივად უახლოვდება ქალის სქესს, გამოჰყვანს მას, როგორც სურვილისა და ვნების ობიექტს მხოლოდ იმიტომ, რომ კასტრაცია თავიდან აიცილოს და

„დაიცვას სუბიექტი თავისი ნაკლისგან“. ლარდოსთვის კინო პორნოგრაფიის გამოხატვის პრივილეგირებული ფორმაა. ქალის სხეულის ფრაგმენტაცია და ფაბრიკაცია, თამაში კანითა და მაკიაჟით, სიშიშველითა და ჩაცმულობით, ორგანოების მუდმივი რეკომბინაცია მხოლოდ გამეორებაა, ეროტიკულ სცენებში, აპარატის ოპერაციებისა და ტექნიკების, იქნება ეს: სცენის ფრაგმენტაცია კამერის მოძრაობით, სივრცის კონსტრუირება სიღრმით, სინათლის დიფრაქცია, ფერთა ეფექტები. ერთი სიტყვით, ფილმის წარმოების ყველა ეტაპზე ხდება ფაბრიკაცია, კადრიებიდან მონტაჟამდე. „ყველაფერი ისე ხდება, თითქოს პორნოფილმი სამსჯავროს წინაშე აყენებს კინემატოგრაფს“. შესაბამისად, საბოლოო გზავნილი არის: „თავად კინემატოგრაფი, როგორც მედიუმი, არსით პორნოგრაფიულია“.

„სხეულისგან ახლო ხედით იზოლირებული (ავტონომიური), თავის გენიტალურ მატერიალურობაში განივთებული, {სქესი} შეიძლება სუბი-



ექტისგან დამოუკიდებლად თავისუფლად ცირკულირებდეს – როგორც სავაჭრო პროდუქტებია მიმოცვლაში მწარმოებლისგან დამოუკიდებლად ან როგორც ლინგვისტური ნიშნები ცირკულირებს, როგორც ღირებულება, მოსაუბრეთაგან დამოუკიდებლად. სავაჭრო საქონლის, ადამიანებისა და გზავნილების თავისუფალი ცირკულაცია კაპიტალიზმში – ეს არის ახლო ხედით მიღწეული გათავისუფლება, სექსი, მოწოდებული სუფთა აბსტრაქციის სახით“.

კინემატოგრაფისა და სექსუალობის დადანაშაულება კაპიტალიზმში, რადგან ისინი გაუცხოებული სოციალური კავშირების რეპროდუქციის აპარატებად არიან ქცეულნი, თავიდან ცალსახად სამართლიანი ჩანს. მაგრამ ერთმანეთის მიყოლებით ორი წინააღმდეგობა იკვეთება. პირველი: რაკი ზემოთ განხილული მოდელები მხოლოდ ლინგვისტური მოდელის კრიტიკას გულისხმობს, ლაკანის ხედვა სუბიექტურ პროცესებზე კი ყოველგვარი კრიტიკის გარეშეა მიღებული, შეუძლე-

ბელია, ლარდოს ანალიზმა სექსუალობის ფალიკური კონცეფციის მასკულინური პერსპექტივა არ გაიმეოროს. შედეგად ქალი ისევ განიხილება, როგორც რეპრეზენტაცია, სანახაობა და არა სექსუალობის სუბიექტი. მეორე: რამდენად მისაღებიც არ უნდა ჩანდეს კინოს პორნოგრაფიულად და ფეტიშისტურად წარმოჩენა, შედეგად მხოლოდ თავის თავში ჩაკეტილ სილოგიზმს ვიღებთ. ის წამოჭრის შეკითხვას, მაგრამ არ შეუძლია, კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენოს მისი საფუძველი. ასეთ კრიტიკას არ აქვს უნარი, იქცეს სოციალურ პრაქტიკად და ისტორიული ცვლილება გამოიწვიოს.

საპირისპიროდ შეიძლება ითქვას, რომ პორნოგრაფიული ფილმი, უბრალოდ, ამ ტიპის სოციალური პრაქტიკაა. ის შექმნილია მხოლოდ კაცებისთვის. ასევე შეგვიძლია განვიხილოთ ჰოლივუდის ნარატიული მხატვრული ფილმი, თუნდაც ქვეყანარი, რომელიც ცნობილია, როგორც „ქალის კინო“.

ისევ და ისევ, ნარატიული ფილმი წარმოჩნდება, როგორც ხედვის დრამატული პროდუქცია,

მეხსიერების სპექტაკლი, ქალის, როგორც ლამაზის, სასურველისა და მიუწვდომლის, მეხსიერებაში მიმზიდველად დარჩენილის იერსახე. მის საწარმოებლად გამოყენებული აპარატის ოპერაციები – განმეორების ეკონომიკა, რითმები, კადრების ცვლილება, ხმა-გამოსახულების კავშირები მიმართულია „ნარატიული სივრცისკენ“, რომელიც იპყრობს, ართობს მაყურებელს, როგორც ხედვის სუბიექტს. არა მხოლოდ პორნოგრაფიულ ფილმში, არამედ „ქალის კინოშიც“, კინემატოგრაფის უხამსობა წარმოადგენს მისი გამოხატვის ფორმასა და შინაარსს.

კინემატოგრაფში ამ სიტუაციის პარადოქსულობა არსად ისე კარგად არ ჩანს, როგორც ფილმებში, სადაც სექსუალობისა და რეპრეზენტაციის საკითხს ღიად აყენებენ პოლიტიკურ მოცემულობაში. ასეთი ფილმებია: პაზოლინის *სალო...*, კავანის *ღამის პორტიე* და ოსიმას *გრძნობათა იმპერია*. სწორედ ამ ფილმების მაგალითზე უფრო ცხადი ხდება თანამედროვე თეორიზაციის სირთულეები და გამოხატვის, ადრესატისა თუ სუბიექტური პროცესების რადიკალურად ახალი ფორმულირების აუცილებლობა. მაგალითად, კლასიკური ნარატიული ფილმისგან განსხვავებით, ჰითი გვთავაზობს ოსიმას ფილმს ფიქსირებული ხედვის ნაცვლად განუსაზღვრელი ხედვით შევხედოთ. მისი თქმით, ეს არის „პრობლემაზე მომუშავე კინო...“ ის მაყურებელს უსვამს შეკითხვას, ზემოქმედებს მასზე ამ შეკითხვით – „კინემატოგრაფში სექსუალობისა და პოლიტიკურის შესახებ“, მოიცავს მაყურებლის ხედვას და არღვევს იდენტიფიკაციის შესაძლებლობას.

შემთხვევითი არ არის, რომ კინოსადმი ქალების კრიტიკული ყურადღება ყველაზე ხშირად მიმართულია რეპრეზენტაციისა და იდენტიფიკაციის ცნებებისკენ, ტერმინებისკენ, რომლებშიც არტიკულირებულია სექსუალური განსხვავებისა და ქალის ადგილის სოციალური კონსტრუქცია, ერთდროულად იერსახისა და მჭვრეტელის, სანახაობისა და მაყურებლისა.

ფილმის, როგორც წარმოსახვითი აღმნიშვნელის ფსიქონალიზურ ხედვაში რეპრეზენტაცია და იდენტიფიკაცია მასკულინური სუბიექტისთვის განკუთვნილი პროცესებია, ისინი ფალიკურ სურვილს ეფუძნება და კასტრაციაზეა დამოკიდებული. ქალი კი ამ ფალიკურ წესრიგში ერთდროულად არის სარკე და ეკრანული იერსახე, სუბიექტის პროექციისა და იდენტიფიკაციის საყრდენი: „მაყურებელს თავის თავთან გაიგივება შეუძლია აღქმის წმინდა აქტის მეშვეობით“; და „რადგან გაიგივება ხდება მზერასთან, მაყურებელს ისლა დარჩენია, იდენტიფიცირდეს კამერასთან“. აქ ქალი, როგორც ერთადერთი წარმოსახვითი ერთეული, შეუძლებელია, არ იყოს „კინემატოგრაფის სასურველი ობიექტი“...

ქალაქ ზოზეიდას მსგავსად, ეს დისკურსები ქალს გარკვეულ ბუნებრივ და სოციალურ წესრიგში ათავსებს: გაშიშვლებული და არმყოფი, სხეული

და ნიშანი, იერსახე და რეპრეზენტაცია. იგივე გადმოცემა არსებობს კინოს შექმნაზე: „სხვადასხვა ეროვნების კაცებმა ერთნაირი სიზმარი ნახეს. ესიზმრათ ქალი, რომელიც ღამით, უცნობ ქალაქში დარბოდა; უკნიდან დაინახეს, გრძელი თმა ჰქონდა და შიშველი იყო...“ (ფსიქონალიზში ქალის სქესი უხილავია, სემიოლოგიაში კი საერთოდ არ არსებობს). კინოს ამ თეორიას, ფალიკური წინაპირობის გამო, არ შეუძლია დაუშვას მაყურებელი-სუბიექტის განსხვავებული ურთიერთკავშირი კინოს იერსახესთან, განსხვავებული მნიშვნელობა-ფექტების წარმოება სუბიექტის იდენტიფიკაციებისა და რეპრეზენტაციისას – მოკლედ რომ ვთქვათ, ის ვერ უშვებს სუბიექტთან დაკავშირებული განსხვავებული პროცესების არსებობას. სწორედ მაყურებელთა მოდალობების ეს თემა აჩენს დებატებს ავანგარდული ფილმის პრაქტიკასა და თეორიაში ისეთი საკითხების გარშემო, როგორიც არის: ნარატივი და აბსტრაქტული რეპრეზენტაცია, ილუზორული თუ სტრუქტურულ-მატერიალისტური ფილმი; ის ასევე განსაზღვრავს ფემინისტური ჩარევის კონტექსტსა და მთავარ ფოკუსს!“ როგორც რუბი რიჩი აყალიბებს:

„მაღვის თანახმად, ქალი უხილავია აუდიტორიაში, რომელიც აღიქმება, როგორც კაცური; ჯონსტონის მიხედვით კი, ქალი უხილავია ეკრანზე... როგორ უნდა მოხერხდეს იმ სტრუქტურის ანალიზი, რომელიც დაჟინებით ითხოვს ჩვენ არარსებობას მაშინაც კი, როცა ვარსებობთ? რა არის ფილმში ისეთი, რასთანაც ქალ მაყურებელს შეუძლია იდენტიფიცირება? როგორ შეგვიძლია ეს წინააღმდეგობრიობები კრიტიკისთვის გამოვიყენოთ? და როგორ აისახება მთელი ეს ფაქტორები ქალი რეჟისორების, კერძოდ კი ფემინისტი რეჟისორების შემოქმედებაზე?“

ფემინისტ რეჟისორს, ჰითის აზრით, შეუძლია, შექმნას „პრობლემაზე მომუშავე“ ფილმები. ეს შეიძლება იყოს კრიტიკული დისკურსის დროებითი ამოცანაც: რომ წინააღმდეგობა გაუწიოს მარტივად შემაჯამებელ და საბოლოო განაჩენად ქცეულ დასკვნებს (კინო არის პორნოგრაფიული, კინო ვუაიერისტულია, კინო წარმოსახვითია, სიზმრების წარმოების მანქანა პლატონის გამოქვაბულში და ა.შ.). ეს საჭიროა წინააღმდეგობების, პეტეროგენულობის საძიებლად, რეპრეზენტაციის ქსოვილში, ასე ფაქიზად – თუ ძლიერად – რომ არის გადაჭიმული, გარღვევის გაჩენისთვის, რათა შეინარჩუნოს უპირატესობა, დანაწევრება, მრავალფეროვნება, წინააღმდეგობა; რომ გაჩნდეს კრიტიკული სივრცეები ერთგვაროვანი ნარატივის ტერიტორიაზე, რომელსაც დომინანტური კინემატოგრაფი და დომინანტური დისკურსი ქმნის; ბოლოსდაბოლოს რომ ჩანაცვლდეს დისკურსები, რომლებიც ანადგურებს განსხვავებული სოციალური ინსტანციების საჭიროებებს და შლის პრაქტიკის სუბიექტებს ისტორიაში...

იერარქიულ სისტემაში „ენის“ უნივერსალურ მოდელად წარმოჩენა კლასიკური სემიოლოგიის

შეცდომა იყო, ეს ლაკანის თეორიის სტრუქტურული მემკვიდრეობაცაა. წარსულში ლინგვისტური ენა ყველა ნიშანთა სისტემისთვის პრივილეგიურბულ მოდელად განიხილებოდა. მოგვიანებით, სიმბოლური, როგორც ფალიკური სტრუქტურა, იქცა განმსაზღვრელ მოდელად სუბიექტთან დაკავშირებული პროცესებისთვის. ამ მოდელების კინოში პირდაპირ გადატანისას ხდება ზოგიერთი პრობლემის იგნორირება და თეორიული დისკურსიდან გამორიცხვა.

ქალაქში ხეტილისას, უჩინარი და დატყვევებული, ისევ ვფიქრობ, რომ აღნიშვნა, რეპრეზენტაცია და სუბიექტური პროცესები კინოში ნაკლებად ხისტი პერსპექტივიდან უნდა ფორმულირდეს, ვიდრე ეს ლაკანის ფსიქოანალიზშია; რომ სუბიექტურობის მატერიალისტური თეორია არ შეიძლება, სუბიექტზე მზა ცოდნიდან დაიწყოს, არამედ უნდა მიუახლოვდეს საკითხს აპარატის, სოციალური ტექნოლოგიების გავლით, რომლებშიც ის კონსტრუირდება. ეს აპარატები დანაწევრებულია, შესაძლოა სრულიად განსხვავებულიც არის თავისი სპეციფიკურობითა და ისტორიული კონკრეტულობით, ამიტომ მათი ერთობლივი ქმედება, კომბინირებული ეფექტი არ არის მარტივი გასააზრებელი. რომანი, კინო და ტელევიზია „ოჯახური მექანიზმებია“, მაგრამ მათი ერთმანეთთან გაიგივება შეუძლებელია. ოჯახი, რომელიც ერთად უყურებს, მართლაც სხვა ინსტიტუტია. უფრო სწორად, სუბიექტი, რომელიც წარმოიქმნება ოჯახში, სადაც ტელევიზორს უყურებენ, განსხვავდება იმ ოჯახის სოციალური სუბიექტისგან, რომელიც მხოლოდ რომანებს კითხულობს. კიდევ ერთი მაგალითი: ვიზუალური პერსპექტივის კოდების გარდაქმნა ნარატიულ სივრცედ ხმოვან კინოში, რასაც შესანიშნავად განიხილავს სტივენ ჰითი. ის აღადგენს პერსპექტიული ფერწერის ზოგიერთ სუბიექტ-ეფექტს, მაგრამ სერიოზულად არავინ იფიქრებს, რომ რენესანსული მხატვრობა და ჰოლივუდური კინო, როგორც სოციალური აპარატები, ერთსა და იგივე იდეოლოგიურ სუბიექტებს მიემართება.

ცხადია, რომ ენა ერთ-ერთი სოციალური აპარატია, შესაძლოა – უნივერსალურად დომინანტურიც. მაგრამ სანამ მას სუბიექტური ფორმაციების აბსოლუტურ რეპრეზენტაციად ავირჩევთ, უმჯობესია ჯერ ვიკითხოთ: რომელი ენა? ლინგვისტიკის ენა არ ჰგავს იმ ენას, რომელზეც საუბრობენ თეატრში. ენა, რომელზეც ვლაპარაკობთ კინოთეატრიდან გამოსვლის შემდეგ, ვერ იქნება იმ ენის იდენტური, რომელიც პლიმუტ როკში¹ ისმოდა. ყველა იმ ნაშრომის შემდეგ, რომელიც შეისწავლის ვიზუალური კოდების – იქნება ეს პერსპექტივა, უძრავი და მოძრავი კამერა თუ სხვა – გავლენას, ნუთუ შეიძლება მაინც გვეგონოს, რომ ენის მექანიკური რეპროდუქციის ფორმები (ვიზუალური და

ხმოვანი) და მათი ჩართვა რეპრეზენტაციის პრაქტიკულად ყველა აპარატში, არ იქონიებს გავლენას სოციალურ და სუბიექტურ ეფექტებზე? ამ მხრივ უნდა გავითვალისწინოთ არა მხოლოდ ფილმის შიგნით მეტყველების საკითხი, არამედ თავად ენის შიდა მზერა და ხედვა („ხილული ენა“, *visible parlare*, წარწერა დანტეს ჯოჯოხეთის კარიბჭეზე). ორივე შემთხვევაში ეს ენასა და სენსორულ აღქმას შორის ურთიერთობის პრობლემას წამოჭრის, რასაც ფროიდი სიტყვის-პრეზენტაციასა და საგნის-პრეზენტაციას უწოდებს პირველადი და მეორადი პროცესების ურთიერთქმედებაში.

უკვე ითქვა, რომ თუ კინემატოგრაფის მსგავსად ენას მოვიაზრებთ აპარატად, რომელიც ფიზიკური საშუალებებით აწარმოებს მნიშვნელობებს (სხეული, მეტყველებისა და სმენის ორგანოები, ტვინი), კინოს წარმოება უფრო ძვირადღირებულია, ვიდრე ლაპარაკი. ეს დაკვირვება აუცილებელია კინოს სოციალურ აპარატად გააზრებისას (ხელმისაწვდომობის, მონოპოლიისა და ძალაუფლების საკითხები) და ხაზს უსვამს მის სპეციფიკურობას აღნიშვნის სხვა პრაქტიკებთან შედარებით. თუმცა მხოლოდ ეკონომიკური პარამეტრი არ არის საკმარისი მისი სემიოტიკური წარმოების გაგებისთვის. პრობლემა ის არაა ან მხოლოდ ის არაა, რომ კინო გამოხატვის მრავალი საშუალებით ოპერირებს და უფრო „ძვირია“, ასევე ნაკლებად ხელმისაწვდომია „ტექნიკურად“, ვიდრე ბუნებრივი ენა. პრობლემა უფრო იმაშია, რომ მნიშვნელობები არ იწარმოება ერთ კონკრეტულ ფილმში, არამედ „ცირკულირებს სოციალურ ფორმირებას, მაყურებელსა და ფილმს შორის“. მნიშვნელობათა წარმოება ყოველთვის საჭიროებს რეპრეზენტაციის არა ერთ, არამედ რამდენიმე აპარატს. თუმცა შესაძლებელია თითოეული მათგანის ანალიზური განხილვა გამოხატვის ფორმების ან წარმოების სოციალურ-ეკონომიკური პირობების თვალსაზრისით (მაგალითად, ხმოვანი კინოს ტექნოლოგიური ან ეკონომიკური მოდალობები), მაგრამ ჩვენ გვინტერესებს მათი ერთობლივი მუშაობის შედეგად მაყურებლებზე ზემოქმედების უნარი, მნიშვნელობათა წარმოება სუბიექტისთვის/სუბიექტზე განსხვავებული დისკურსების მეშვეობით...

მე ვამტკიცებდი, რომ კინოს, როგორც სოციალური ტექნოლოგიის თეორია შეიძლება განვითარდეს მხოლოდ მის დისკურსულ ოპერაციებზე მუდმივი კრიტიკული დაკვირვებისა და ანმყოში არსებული შეუსაბამოების დაძლევის გზით. ასევე მინდა ვთქვა, რომ დროა, კინემატოგრაფის თეორიაში გაუქმდეს რეპრეზენტაციისა და სუბიექტის კონსტრუირების საკითხებში პროკრუსტეს სარეცლიდან დანახული ფალიკური აღნიშვნის დომინირება და ექსკლუზიური აქცენტი აღმნიშვნელზე. ამის ნაცვლად უნდა ვეძებოთ ახალი გზები, შევქმნათ ახალი რუკები იმ ტერიტორიის მოსანიშნად, სადაც მნიშვნელობები იქმნება. გარდა ამისა, კარგი იქნებოდა კოდზე ჩვენი წარმოდგენის გადახედ-

¹ კლდოვანი სანაპირო ჩრდილოეთ ამერიკაში, სადაც 1620 წელს პირველი პოლიგრიმები ჩავიდნენ ინგლისიდან. აქედან იწყება აშშ-ს ისტორიის ათვლა. რედ. შენიშვნა.

ვაც, რომელიც სემიოლოგიაში მისი აღზევების მერე ახლანდელ კინოთეორიაში ცოტა მარგინალიზებულია და მნიშვნელოვნად გადააზრებული ეკოს სემიოტიკის თეორიაში.

კლასიკური სემიოლოგიის სტრუქტურულ ფორმულირებაში კოდი არის საპირისპირო ღირებულებების სისტემა (სოსიურის ენა ან მეტყვის კინემატოგრაფიული პუნქტუაციის კოდი), რომელიც აღემატება წარმოთქმისა და აღქმისას კონტექსტურად წარმოებულ მნიშვნელობებს. „მნიშვნელობები“ (სოსიურის აღსანიშნები) სტაბილურ კავშირშია შესაბამის ნიშნებთან (სოსიურის აღმნიშვნელები). ამდენად, კოდი შეიძლება განგვეხილა, როგორც სტრუქტურა, დამოუკიდებლად ნებისმიერი საკომუნიკაციო მიზნისა და აღნიშვნის პროცესისგან. ეკოსთვის ეს არის არა კოდი, არამედ სტრუქტურა, სისტემა, სადაც კოდი არის აღმნიშვნელი და საკომუნიკაციო ჩარჩო, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს განსხვავებულ ელემენტებს. ანალოგიურად, ნიშანი არის არა ფიქსირებული სემიოტიკური მთლიანობა (აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის შედარებით სტაბილური კავშირი), არამედ „ნიშანი-ფუნქცია“, ორი ფუნქციის გარდამავალი ურთიერთკავშირი, რომელსაც „ნიშან-მატარებელს“ (ნიშნის ფიზიკური კომპონენტი) და „კულტურის ერთეულს“ (სემანტიკური ელემენტი შინაარსობრივ სიბრტყეზე) უწოდებს. კოდები, როგორც სოციალურად დამკვიდრებული ოპერაციული წესებით ნაწარმოები ნიშნები, იცვლება, როგორც კი ახალი ან სხვა შინაარსი ფორმირდება კულტურულად იმავე ნიშან-მატარებლის მეშვეობით, ან როცა ახალი ნიშან-მატარებლები ჩნდება. ანალოგიურად, ახალი ტექსტი, ტექსტის განსხვავებული ინტერპრეტაცია, დისკურსის ახალი პრაქტიკები ქმნის შინაარსის განსხვავებულ კონფიგურაციას, შეგვიძლება ახალ კულტურულ მნიშვნელობებში, რომლებიც საპასუხოდ გარდაქმნის კოდებს და გადააწყობს სოციუმის მიერ შექმნილ სემანტიკურ სამყაროს...

სემანტიკური სივრცის არსებობა ან მისი არსებობის დაშვება შესაძლებელს ხდის, წარმოვიდგინოთ არახაზოვანი სემანტიკური სივრცე, რომელიც არა ერთი ენობრივი სისტემით, არამედ ნიშან-მატარებლებისა და კულტურის ერთეულების მრავალშრიანი ინტერაქციითაა შექმნილი. კოდები კი მათი ურთიერთქმედებისას შინაარსისა და გამოხატვის ქსელებს ქმნის. ამ პროცესში კოდები გზებისა და პოზიციების რუკებს ხაზავს ვირტუალურ (ვერტიკალურ) სემანტიკურ სივრცეში, რომელიც დისკურსულად, ტექსტურად და კონტექსტურად იქმნება ყოველი აღნიშვნის აქტით. კოდის ასეთ გაგებას განასხვავებს ის, რომ ორივე სიბრტყე, გამოხატვა და შინაარსი, ერთდროულად განიხილება მნიშვნელობასთან კავშირში. ეს კი ძალიან ახლოს უნდა იყოს კინემატოგრაფიულ აპარატთან, როგორც სოციალურ ტექნოლოგიასთან, არა როგორც ტექნიკურ მონყობილობასთან (კამერა ან კინოინდუსტრია),

არამედ ტექნიკურისა და სოციალურის კავშირთან, რომელიც რთავს სუბიექტს, როგორც თანამოსაუბრეს, სუბიექტს აყენებს ამ კავშირის ადგილას. ეკოს მიხედვით, მხოლოდ ამ გაგებით შეგვიძლია ვისაუბროთ კოდების, წარმოების ფორმების, სემანტიკური ველების ან სოციალური მოცემულობის ტრანსფორმაციაზე.

ეკოს მიდგომა პროდუქტიულობაზეა დაფუძნებული: მისი ხედვა ნიშნების წარმოებაზე, განსაკუთრებით, იმ მეთოდზე, რომელსაც იგი ხელოვნებასა და შემოქმედებასთან ასოცირებულ გამოგონებას უწოდებს, მომდინარეობს ნიშნების შემქმნელის, არტისტის პოზიციიდან. მაგრამ რას ვიტყვით ქალზე? მას არ აქვს წვდომა უხილავი ქალაქის კოდებზე, რომლებიც ასახავენ მას და მის არყოფნას. ის არ არის წარმოდგენილი ეკოს „სემიოზისის სუბიექტის“ – ჰომო ფაბერის, ქალაქის მაშენებლის, ნიშნების მწარმოებლის ადგილას. ის არ არის ასახული რეპრეზენტაციაში, რომელიც უხილავად წარმოაჩენს მას. ქალს არ შეუძლია კოდების ტრანსფორმირება, მხოლოდ მათი დარღვევა ძალუძს, პრობლემის შექმნა, პროვოცირება, პერვერსირება, რეპრეზენტაციის მახედ გადაქცევა („ამ მახინჯ ქალაქში, ამ მახეში“). საბოლოოდ, სემიოტიკაშიც დამფუძნებული თქმულება იგივეა. ახლა ქალი-სუბიექტის ადგილი ენაში, დისკურსში, სოციუმში შეიძლება სხვანაირად იყოს გაგებული, მაგრამ მაინც შეუძლებელ პოზიციაში რჩება. ის აღმოჩნდა ნიშანთა შორის ცარიელ სივრცეში, საზრისის სიცარიელეში, სადაც რაღაცის მოთხოვნა შეუძლებელი, კოდები კი ხელმიუწვდომელია, ან, კინოს თუ დავუბრუნდებით, საკუთარ თავს აღმოაჩენს ქალი მაყურებლის როლში, კამერის მზერასა (მასკულინური რეპრეზენტაცია) და ეკრანულ იერსახეს (ქალური რეპრეზენტაციის ამრეკლავი უძრაობა) შორის. ის არც ერთია და არც მეორე, არამედ ორივეა და არცერთი.

მე არ მაქვს იმ ქალაქის გამოსახულება, სადაც ქალი სუბიექტები ცხოვრობენ. ჩემთვის, ისტორიული ქალისთვის, დისკურსი შეუთანხმებელია. ჩვენი შეკითხვები ქალის რეპრეზენტაციის შესახებ კინოსა და ენაში თავად წარმოადგენს ქალის შესახებ არსებული დისკურსის გადაულახავ, წინააღმდეგობრივ რეპრეზენტაციას (რას ნიშნავს, ისაუბრო, „როგორც ქალმა?“). მაგრამ ტექსტის ფემინისტური კრიტიკით ნაკითხვა, ისევე როგორც კულტურაში არსებული ნებისმიერი ტექსტის ამ ჭრილში განხილვა, ამტკიცებს და ააშკარავებს ამ წინააღმდეგობას. ამდენად, რეპრეზენტაცია იქცევა ერთგვარ პერფორმანსად, რომელიც აღემატება თავად ტექსტს. ქალისთვის ამ წინააღმდეგობათა დემონსტრირება ქალად ყოფნის წინააღმდეგობის ჩვენებას ნიშნავს. მან უნდა გადაათამაშოს ქალის ტექსტად, იერსახედ წარმოების პრინციპები და უარყოს მასთან იდენტიფიკაცია. ეს კი სარკის მიღმა გადაბიჯებას ნიშნავს.

მკითხველი უკვე მიხვდა, რომ ამ ესეს სათა-



კადრი ფილმიდან ლამის პორტიე

ურს ძალიან ცოტა ან თითქმის არაფერი აქვს საერთო ლუის კეროლის წიგნთან და მის გმირთან. თუმცა აქვს კავშირი სხვა ტექსტთან, რომელიც პირდაპირ არ არის ციტირებული, მაგრამ რომლის ყოფნაც აქ იგრძნობა. ისევე, როგორც იგრძნობა ფემინისტური ტექსტების უმეტესობაში ჩვენი ისტორიული მეხსიერების გამო. ესაა შეილა როუბოტამის *ქალის ცნობიერება, კაცების სამყარო* (*Woman's Consciousness, Man's World*, 1973). პირველ ნაწილში, რომელსაც ასევე ჰქვია *სარკის მიღმა*, როუბოტამი აღწერს თავის ბრძოლას, როგორც ქალის, რომელიც ერთდროულად იბრძვის რევოლუციური მარქსიზმის მეშვეობით და მის წინააღმდეგ. მასში ხომ, მისივე თქმით, დომინირებს „კაცების გამოუცდელობა“ ქალების სპეციფიკურ, მატერიალურ ყოფასთან მიმართებით. ის ბევრი ჩვენგანის ნაცვლად საუბრობს, როდესაც ამბობს: „როცა ქალების გათავისუფლებამ ამოხეთქა და მოაღწია ჩემს ყურამდე, მოულოდნელად დავინახე იდეები, რომლებიც მანამდე უიმედოდ დაეხეტებოდნენ ჩემს გონებაში და სხვა

ადამიანების, სხვა ქალების ფორმას იძენდნენ. ისევე დავინახე ჩემი საწყისის გადაფასება, მაგრამ ამჯერად ჩვენ ერთად უნდა გადაგვედგა ნაბიჯი სარკის მიღმა“. ძალიან ბევრი ღრმა და ემოციური პასაჟიდან, რომლის ციტირებაც შემდეგ, ეს ყველაზე მეტად უხდება ამ ესეს დასასრულს:

„ცნობიერება რევოლუციურ მოძრაობაში მხოლოდ მაშინ შეიძლება გახდეს თანმიმდევრული და თვითკრიტიკული, როცა სამყაროს მისეული ვერსია ნათელი ხდება არა მხოლოდ მის ფარგლებში, არამედ მისგან დამოუკიდებლად. როცა შეგვიძლია შევხედოთ საკუთარ თავს ჩვენივე კულტურული ქმნილებების, მოქმედებების, იდეების, ბროშურების, ორგანიზაციების, ისტორიის, თეორიის რეტროსპექციით, სწორედ მაშინ ვინყებთ ახალი რეალობის შექმნას. როცა ვინყებთ საკუთარი თავის შემეცნებას ერთმანეთთან ახლებური დამოკიდებულებით, მაშინ ვიაზრებთ ჩვენი მოძრაობის კავშირს გარე სამყაროსთან. ახლა უკვე შეგვიძლია, დავინყოთ ჩვენი ცნობიერების სტრატეგიულად გამოყენება.“ ○

ჩანაწერები სირქსა და მელოდრამაზე

ლორა მალვის წიგნიდან *Visual and Other Pleasures* (1989)

თარგმნა გიორგი გეთიაშვილმა

მ იჩნეულია, რომ ჰოლივუდის 1950-იანი წლების მელოდრამისადმი ინტერესი უპირველესად მდგომარეობს იმაში, რომ ტექსტური ანალიზის საშუალებით გამოვლენილმა ნაპრალებმა და წინააღმდეგობებმა შეიძლება აჩვენოს ფილმის იდეოლოგიური თანმიმდევრულობის რღვევა. ეს წინააღმდეგობები, იქნება ეს ფორმისა თუ ნარატიულ დონეზე, როგორც ჩანს, ფილმებს იცავს იმ ბურჟუაზიული იდეოლოგიისადმი ბრმად მიკუთვნებისგან, რომელმაც ისინი აწარმოა. ეს არგუმენტი ემყარება დათქმას, რომ ამ იდეოლოგიის გეგმა, წარმოაჩინოს სამყაროს ნათელი სურათი და დამალოს წინააღმდეგობები, რაც თავის მხრივ დამალავს ექსპლუატაციასა და ჩაგვრას. ტექსტი, რომელიც ეწინააღმდეგება მთლიანობასა და დასრულებულობას, ერთმნიშვნელოვნად უნდა იყოს პროგრესული. მიუხედავად იმისა, რომ ეს არგუმენტაცია ნაყოფიერი და მკაფიოა, არსებობს ვარიანტი, რომელშიც ის შეიძლება ჩინური ყუთის (მზარდი სიდიდის მიხედვით ერთმანეთში ჩაწყობილი ყუთები – მთარგ. შენიშვნა) მსგავს ხაფანგში გაეხას, რაც თავად მელოდრამისთვისაც დამახასიათებელია.

იდეოლოგიური წინააღმდეგობრიობა სინამდვილეში მელოდრამის აშკარა მოტივი და სპეციფიკური შინაარსია და არა დაფარული, ქვეცნობიერი ძაფი, მხოლოდ განსაკუთრებული კრიტიკული პროცესის შედეგად რომ აშკარავდება. არცერთ იდეოლოგიას არ შეუძლია, მიაღწიოს სისრულეს: ის ეძებს დამცავ მექანიზმს თავისი შეუსაბამობებისთვის. 1950-იანების მელოდრამა კი სექსუალური რეპრესიისა და ფრუსტრაციის მგრძნობიარე ადგილებზე შეხებით მუშაობს. მისი მშვენიერება და ამაღლებულობა მოდის არა მტრებს, არამედ სისხლით ან სიყვარულით გადაჯაჭვულ ადამიანებს შორის კონფლიქტიდან.

მელოდრამამ, როგორც სქესსა და ოჯახზე

კონცენტრირებული იდეოლოგიური წინააღმდეგობების დაცვის მექანიზმმა, შეიძლება დაკარგოს თავისი პროგრესული ატრიბუტები, მაგრამ შეიძენს უფრო ფართო ესთეტიკურ და პოლიტიკურ მნიშვნელობას. პატრიარქატმა და მის მიერ წარმოებულმა ფემინური არაცნობიერის მოდელმა ქალები დიდწილად ხმის გარეშე, პირამოკერილები და გამოსავალწარმეულები დატოვა (მაგალითად, კაცების ხელოვნებაში ან პოპ კულტურაში წარმოდგენილი), მიუხედავად უმნიშვნელოვანესი სოციალური და იდეოლოგიური ფუნქციებისა, რომელთა შესრულებაც ქალებს აქვთ დავალებული. ჩაგვრის ანალიზის რაიმე თანმიმდევრული კულტურის არარსებობის პირობებში, ალიარების მარტივ ფაქტსაც აქვს ესთეტიკური და პოლიტიკური მნიშვნელობა. ეს არის თავბრუდამხვევი კმაყოფილება, როდესაც ხედავ, რომ სქესობრივი განსხვავებები პატრიარქატის ქვეშ დაძაბული, ფეთქებადი და მკვეთრად გადაიზრდება ძალადობაში თავის საკუთარ, პირად სამფლობელოში – ოჯახში. მაშინ, როდესაც ვესტერნი და განგსტერული ფილმები განადიდებს თავგადასავლების მაძიებელი კაცების აღმასვლასა და დაცემას, დუგლას სირკის მელოდრამები, როგორც ევრიპიდეს ტრაგედიები, იკვლევს ჩახშობილ ემოციებს, ქალებისთვის კარგად ნაცნობ სიმწარესა და გულისტკენას, მოქმედებს როგორც შესწორებები.

უხეშად რომ ვთქვათ, მელოდრამას აქვს ათვლის ორი დრამატული წერტილი. ერთი შეფერილია ქალი პროტაგონისტის პერსპექტივით, რომელიც იძლევა ფოკუსს იდენტიფიკაციისთვის. მეორე იკვლევს დაძაბულობას ოჯახში, სქესებსა და თაობებს შორის. მიუხედავად იმისა, რომ აქ ქალები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ, მათი პერსპექტივა არაა გაანალიზებული და მისგან არ მომდინარეობს დრამა. ჰელენ ფოლის სტატია *სქესი და სახელმწიფო ანტიკურ საბერძნეთში* ბერძნულ

დრამას აანალიზებს ჭრილში, რომელიც გამოკვეთს „დამცავი მექანიზმის“ ფუნქციას პოლივუდის ოჯახურ მელოდრამებში. ის ამტკიცებს, რომ ესქილე აჩვენებს იმას, თუ როგორ ქმნის მამაკაცურობისა და პატრიარქატის გადაჭარბებული შეფასება სოციალურ და იდეოლოგიურ პრობლემებს, რაზეც დრამა აკეთებს კომენტარს და ცდილობს, შეასწოროს: „კაცი პერსონაჟები... ზედმეტად გატაცებულები არიან საომარი და პოლიტიკური დიდებით შვილებისა და ოჯახური ჰარმონიის ხარჯზე“, და „ემოციური ოჯახური სფერო შეუძლებელია, დაიშვას პოლიტიკურ ძალაუფლებაში, ხოლო ქორწინებაში ცოლი უნდა დაემორჩილოს ქმარს; მაგრამ ამის მიუხედავად, დედობრივი და ოჯახური მოთხოვნები ცენტრალური და ხელშეუხებელია, როგორც უმნიშვნელოვანესი კონტროლი აგრესიულ, კაცების დომინაციის დემოკრატიაზე“.

ოჯახური ცხოვრების გადასარჩენად საჭიროა კომპრომისის მიღწევა, სქესობრივი განსხვავება უნდა შერბილდეს და კაცებმა უნდა დაინახონ შინაური ცხოვრების ღირებულება. რამდენადაც ხელოვნება და დრამა დიდულოვნად ეპყრობა კაცურ ფანტაზიას, ქალთა ფრუსტრაციის დრამატული ვიზუალიზაცია, კაცური ეგოს დაბალანსების საჯარო აქტი, სოციალურადაც და იდეოლოგიურადაც მომგებიანი

ხდება. პოზიტიური კაცი ფიგურა, ვინც უარყოფს მძვინვარე მამაკაცურობას და წინ აღუდგება მამის შეუზღუდავ ძალაუფლებას, მიაღწევს (ბოლოს მაინც, „ჰეფი ენდის“ საშუალებით) ორივე სქესის რეინტეგრაციას ოჯახურ ცხოვრებაში. აქ ჩნდება პატრიარქალური კულტურის ფალოცენტრული, მიზოგინისტური ფანტაზიების წინააღმდეგობა ოჯახის იდეოლოგიასთან. ცხადია, ეს დაძაბულობა წარმოდგენილია პოლივუდურ ვესტერნშიც და მელოდრამაშიც. ორივე მიდრეკილია ცივილიზაციის, კანონისა და კულტურის ინტერესების სასარგებლოდ დაუოკებელი მასკულინური ინდივიდუალიზმის განივრისკენ. რეიფი ფილმში *სახლი გორაკიდან* (*Home from the Hill*) აღადგენს ოჯახურ და „ქალურ“ ღირებულებებს თავისი მბრძანებელი მამის საფლავზე. მაგრამ, როგორც სირკი აღნიშნავს, მე-

ლოდრამატული ფორმის სიძლიერე მდგომარეობს მტვრის რაოდენობაში, რომელსაც ამბავი გზაზე აფრქვევს, ზედმეტად გამოკვეთილი შეუსაბამოების ღრუბელში, რომელიც ბოლო ხუთი წუთის განმავლობაში ენინააღმდეგება, რომ ჰეფი ენდით ყველაფერი ფაქიზად დალაგდეს.

სირკს ორ ფილმში, სადაც ფაქტობრივი დამოუკიდებლობა ჰქონდა (ორივეს პროდიუსერია ალბერტ ზაგსმიტი), საშუალება მიეცა, ყურადღება მიემართა „მასკულინურ“ ან საოჯახო მელოდრამაზე სტანდარტულ ჰეფი ენდთან შეპირისპირების გარეშე. მან მკვეთრად ამოატრიალა მელოდრამის წესები. როჯერ შუმანი *წარწყმედილ ანგელოზებში* (*Tarnished Angels*) და კაილ ჰარდლი *ქარზე დანერილში* (*Written on the Wind*) (ორივე შესრულებული რობერტ სტეკის მიერ), ორივე ნაწამები და გაუბედურებულია მასკულინობის მისტიკისგან, შეპყრობილი ფალიკური ობსესიებითა და იმპოტენციის შიშით. ორივე სუიციდურია და საბოლოო

თავშესაფარს სიკვდილში პოუვებს. ამ ორ ფილმში სირკი წარმოგვიდგენს კაცების პატრიარქალური საზოგადოების მსხვერპლებად აღქმის უიშვიათეს ეპიტაფიას. ის გვაჩვენებს კასტრაციის შიშს არა პერსონიფიცირებული სურსამაძიებელი ქალის სახით (როგორც მიღებულია), არამედ წარმოდგენილს საზარლად

და შუამავლის გარეშე. კაცის ქვეცნობიერთან მიმართებით სირკი აღწევს ტრაგიკულთან მიახლოებულ კომპლექსურობას. მისი უნივერსალური ფილმები უფრო სპეციფიკურად ეხმიანება ქალებს და უფრო ფრთხილად მოქმედებს მელოდრამატულ წესებში.

არსებითად, დისკუსიები მელოდრამასა და ტრაგედიას შორის განსხვავებებზე მიუთითებს, რომ თუ ტრაგიკული გმირი აცნობიერებს თავის ბედისწერას და გახლეჩილია კონფლიქტურ ძალებს შორის, მელოდრამატული სამყაროს პერსონაჟებს არ აქვთ მინიჭებული ტრანსცენდენტური ცნობიერება ან ცოდნა.

ტრაგედიაში კონფლიქტი არის კაცში; მელოდრამაში ის კაცებს შორისა ან კაცსა და საგანს შორის. ტრაგედია დაინტერესებულია ადამიანის ბუნებით, მელოდრამა – ადამიანის (და



კადრი ფილმიდან *ყველაფერი, რაც ზეციდან დაშვებულია*

საგნის) ჩვევებით. ჩვევა ჩვეულებრივ აისახება ბუნების ნაწილზე და ეს ნაწილი მოქმედებს ისე, თითქოს მთელი იყოს. მელოდრამაში ჩვენ ვიღებთ ნაწილს, როგორც მთელს. ესაა ამ ფორმის წესი (R.B. Heilman, *Tragedy and Melodrama*).

მელოდრამატული პერსონაჟები ამა თუ იმ ხარისხით აჩვენებენ წინააღმდეგობებს და თანდათანობით შეუძლებელ გადანაცვლებას და სავარაუდო მარცხებს აწყდებიან. თუმცა, შედეგები და კონკრეტული ნარატივის სიმძაფრე სრულად ვერ იქნება გამოწვეული შეზღუდული დრამატული ფუნქციების მქონე ლიმიტირებული პერსონაჟებისგან – ისინი ბოლომდე ვერ იაზრებენ ვერც საკუთარ ინსტინქტურ ქცევებს და ვერც ძალებს, რომლებსაც ეწინააღმდეგებიან. როგორც თომას ელზასერი აანალიზებს, ჰოლივუდური მელოდრამის ფორმალური მექანიზმები სწორედ აქ გვანდის ტრანსცენდენტურ, უსიტყვო კომენტარს, აბსტრაქტულ ემოციებს აძლევს გასაოცარ ფორმას, ხელს უწყობს ნარატიულ დონეზე, რაც მოქმედებებს განსაკუთრებულ თანმიმდევრულობას ანიჭებს. მიზანსცენა – და არა ამბიდან მოქმედებებისა და სიტყვების ამოჭრა – იძლევა ორიენტაციის



კადრი ფილმიდან ქარზე დაწერილი

ცენტრალურ წერტილს მაყურებლისთვის.

სირკი უშვებს გარკვეულ ინტერაქციას მაყურებლისგან მიზანსცენის წაკითხვასა და სიუჟეტში მის არსებობას შორის, თითქოს პროტაგონისტებს დროდადრო შეუძლიათ, წაიკითხონ თავიანთი დრამატული სიტუაციები ისეთივე კოდით, რასაც აუდიტორია იყენებს. ეს მეთოდი აგრეთვე იყენებს ესთეტიკას, ისევე როგორც ნარატივს იმისთვის, რომ პერსონაჟებისთვის შექმნას ნიშნები ეკრანზე, მაყურებლისთვის კი – კინოთეატრში. ელემენტები, როგორიცაა განათება ან კამერის მოძრაობა, კვლავ მოქმედებს, როგორც პრივილეგირებული დისკურსი მაყურებლისთვის.

ყველაფერი, რაც ზეციდან დაშვებულია (All That Heaven Allows) გახსნით სცენაში კერი (ჯეინ ვეიმანი) უყურებს რონს (როკ ჰადსონი) სურვილის პირველი მინიშნებით. ემოცია გადადის მეორე ეპიზოდში შემოდგომის ფოთლების საშუალებით, რომელიც რონმა კერის მისცა, ისე

რომ ჩვენ, მაყურებლები, ვიზიარებთ კერისთან ერთად მის საიდუმლო მნიშვნელობას. უკან მოტოვებული ბუნება „ქანთრი ქლაბში“ მოსაწყენი საღამოს გასატარებლად მომზადებისთვის საწყის წამებს მონიშნავს. შვილები კომენტარს აკეთებენ კერის წითელ კაბაზე, რომელშიც, ისე როგორც ჩვენ, ცხოვრებისა და სიყვარულისადმი მის ახლადგაღვიძებულ ინტერესს ხედავენ, მაგრამ ეშლებათ მისი ობიექტი იმპოტენტი და დაჩაჩანაკებულ ჰარვიში, დედის დანიშნულში და მათ სასურველ მომავალ მამინაცვალში. კამერა მაყურებელს არ აძლევს საშუალებას, რომ იგივე შეცდომა დაუშვას, არაორაზროვნად ქმნის ფორმალურ დისტანციას, თუ როგორ ხედავს კერი ჰარვის, განსხვავებით წინა სცენისგან, რომელშიც რონი ფაქიზად გამოიკვეთება ფონიდან და კერისთან პირისპირ ჩნდება.

განათების სტილი, ცხადია, არ ამოიცნობა სიუჟეტის ფარგლებში, ის ძირითადი ემოციური დაყოფის ილუსტრირებას ემსახურება, რის შესახებაცაა ფილმი: კერის სამყარო გაყოფილია მარტოობის, რეპრესიისა და შევინროების ცივ, მძიმე შუქსა (ლურჯი და ყვითელი) და იმედის, ემოციური თავისუფლებისა და სექსუალური

კმაყოფილების უფრო თბილ და რბილ განათებას (წითელი/ნარინჯისფერი) შორის. კონკრეტულ სცენაში შექმნილი ტემპისა და ემოციების შესაბამისად, სირკი პერიოდულად ცვლის განათებას ერთი კადრიდან მეორეზე, მაგალითად, ეკრანის დახლართული დრამატული პოტენციალის გამოსაყენებლად, რომელიც დომინირებს კერის დაპირისპირებაში შვილთან, ნედთან.

მიუხედავად იმისა, რომ შეუძლებელია გააუმჯობესო „ყველაფერი, რაც ზეციდან დაშვებულია“ ფაბულის რაინერ ვერნერ ფასბინდერისეული სინოფსისი (იგულისხმება ფასბინდერის წერილი *დუგლას სირკის ექვსი წერილი* – რედ. შენიშვნა), შეიძლება გამოსადეგი იყოს ზოგიერთი განსხვავებული აქცენტის გამოტანა. ამბის ხაზი ზედმეტად მარტივია, თუ არა მინიმალური (შექმნილი სპეციალურად *ბრწყინვალე აკვიატების/Magnificent Obsession* წარმატების გასამეორებლად) და მოყოლილია მკაცრად ქალის პერსპექტივიდან, როგორც სამყაროს ხედვის

(ფილმი სტრუქტურირებულია ქალების სურვილებისა და ფრუსტრაციების გარშემო), ისე იდენტიფიკაციის წერტილის (კერი, ქერივი, კოლეჯის ასაკის ორი შვილითა და ცხოვრების სტანდარტით, რომელიც ბოლო ქმრის მიერ მიღწეული სოციალური და ეკონომიკური პოზიციის შენარჩუნებისთვის სჭირდება) თვალსაზრისით. ნარატივი სწრაფად წარმოქმნის უკმარისობას (ქალის სამყარო სექსუალურად ერთდროულად რეპრესირებული და შეპყრობილია, სთავაზობს რა მხოლოდ იმპოტენტ უფროს კომპანიონს, ჰარვის, ან გარყვნილ ექსპლუატატორს, ჰოვარდს). ის შემდეგ აღმოაჩენს სიყვარულსა და პოტენციურ ფიზიკურ თუ ემოციურ კმაყოფილებას სოფლურ ცხოვრებაში მებალის, რომ კირბის სახით (რომლის რეზონანსი ქანთრი ქალების სამყაროში სოციალური მიუღებლობიდან გადაინაცვლებს ბუნებასთან ჰარმონიაში მყოფი, დამოუკიდებელი კაცისკენ, ძველ წიქვილთან რომ ზრდის ხეებს). კერის მიერ კლასობრივი ბარიერის დარღვევა აირეკლავს სექსუალური ტაბუების კიდევ უფრო ღრმად შემზარავ ტრანსგრესიას მეგობრებისა და შვილების თვალში. მის მიერ იმის აღმოჩენა, რომ შესაძლებელია, ბედნიერი იყოს, ამოტრიალდება, რადგან ის ნებდება ზეწოლას და მიატოვებს რონის, რაც „ავადმყოფობასთან ბრძოლით“ მთავრდება. ექიმი მას წარმატების გზაზე აყენებს თვითშემეცნებისა და ჰეგი ენდის საშუალებით, მაგრამ ბედის ირონიით შებრუნებულ *deus ex machina*-ში („მანქანიდან გამოსული ღმერთი“, რედ. შენიშვნა) კერისა და რონის ნეტარება გადაიდება რონის უბედური შემთხვევის გამო (რომელსაც მისი სიხარული იწვევს კერის შორიდან დანახვისას). ფარული ჩრდილი ირიბად გადაეფარება მათი სიყვარულის სრულყოფილ, ბედნიერ მიღებას, თუმცა, როცა დილით დარაბები იღება, რეპრესიის ცივი, მძიმე შუქი ეკრანზე იცვლება იმედისა და სიამოვნების თბილი განათებით.

ჯონ ჰალიდეი გამოყოფს დიქტომიის მნიშვნელობას ახალი ინგლისის თანამედროვე საზოგადოებას – სადაც ფილმი თამაშდება – და „ტოროსა და ემერსონის სახლს“ (ამერიკელი ესეისტი და ფილოსოფოსი, ტრანსცენდენტალიზმის ფუძემდებელი რაღაც ვალდო ემერსონი და მისი მოწაფე, ესეისტი და პოეტი ჰენრი დევიდ ტორო, რომლის ფილოსოფია ემყარება ბუნებრივ გარემოში მარტივი ყოფის იდეას) შორის, სადაც რონი ცხოვრობს. „ჰადსონი და მისი ხეები ამერიკის წარსულიცაა და ამერიკის იდეალებიც. ის იდეალები, რომლებიც ახლა მიუღწეველია...“ ამგვარად, ფილმი დამყარებულია ამერიკულ ტრადიციაში აღიარებულ წინააღმდეგობაზე. თანამედროვე რეალობისა და იდეალის შერიგება შესაძლებელია მხოლოდ კერის სიზმარში ჩაძირვით, რომელიც – თითქოს მისი რეალური ეფემერული ბუნების ხაზგასასმელად – ბოლოს იმსხვერპვა რონის უბედური შემთხვევით.

როგორ შეიძლება ქალსა და კაცს შორის აღდ-

გეს პრიმიტიული ეკონომიკური ღირებულებები და შრომის გადანაწილება, როცა კაცი საწოლსაა მიჯაჭვული და უუნაროა? როგორ უნდა გადალახოს ზრდასრული შვილების დედამ ტაბუ მისი სექსუალური აქტივობის გაგრძელებაზე „ცივილიზებულ საზოგადოებაში“, როცა მისი სურვილის ობიექტი დაყვანილია ბავშვისმაგვარ არსებაზე, მისგან მზრუნველობას რომ ითხოვს?

სხვა ფილმებში – *ყველაფერი, რასაც მოვისურვებ (All I Desire)*, *ცხოვრების იმიტაცია (Imitation of Life)* და *წარწყმედილი ანგელოზები* – სირკი ირონიულად აჩვენებს და ართულებს დედის უწყვეტი სექსუალობის თემას. ქალები პროფესიონალურად მოქმედებენ (ლავერნის პარაშუტით ხტომის სილრიმიდან *წარწყმედილ ანგელოზებში* ლორას ვარსკვლავობის სიმალლემდე *ცხოვრების იმიტაციაში*) და იზიდავენ კაცების მზერასა და ბრბოს ცნობისმოყვარეობას. მათი პრობლემები განხილულია სირკისთვის დამახასიათებელი ორაზროვნებით, როცა ისინი ცდილობენ, მოურიდებლად გამოფინონ თავიანთი პრობლემები, რამდენადაც ეს შეუძლიათ. მეორე მხრივ, კერის არ აქვს ჰეროიკული ან ექსპიზიციონისტური თვისებები, ამიტომ ქალაქის მზერა და ჭორები იწვევს მის სირცხვილით ტანჯვას. ძალიან იშვიათად ხდება, რომ მოქმედება და თხრობა შორდება კერის და როცა შორდება, ეს მნიშვნელოვანია. კერის მეგობრების მზერა სარას წვეულებაზე მანამდე ჩნდება სცენაში, სანამ კერი და რონი შემოვლენ. კამერა იღებს ავხორცი ვუაიერიზმით, რომელიც შუახნის ქალის ახალგაზრდა კაცთან სექსუალურ კავშირს გადააქცევს საჯარო უხამსობის აქტად (ეს ხედი შემდეგ გამოხატული და კარიკატურიზებულია კერიზე მთვრალი ჰოვარდის თავდასხმისას).

შეიძლება განვიხილოთ, რომ მელოდრამას აქვს იდეოლოგიური ფუნქცია, ზედაპირზე დამუშაოს კონკრეტული წინააღმდეგობები და ისინი ესთეტიკურ ფორმაში წარმოაჩინოს. თუმცა მარტივი განსხვავება შეიძლება გაკეთდეს იმ გზებს შორის, თუ საბოლოოდ როგორ გადაიჭრება შეუთავსებელი სოციალური და სექსუალური დილემები, მაგალითად, ფილმში *სახლი გორაკზე* და როგორ ვერ ხერხდება ეს, მაგალითად, ფილმში *ყველაფერი, რაც ზეციდან დაშვებულია*. თითქოსდა ნარატივში ქალური პერსპექტივის დომინირების ფაქტი იწვევს სიჭარბეს, რაც აფერხებს კმაყოფილებას. თუ მელოდრამა წარმოსახვით გასაქცევს სთავაზობს იდენტიფიცირებულ ქალებს აუდიტორიაში, ილუზია იმდენად ძლიერადაა გაჯერებული ადვილად ამოსაცნობი, რეალური და ჩვეული სიტუაციებით, რომ გაქცევა უფრო ახლოს არის ოცნებასთან, ვიდრე ზღაპართან. ჰოლივუდის ფილმები, რომლებიც გაკეთებულია ქალი მაყურებლისთვის, ჰყვება ამბავს წინააღმდეგობებზე და არა შერიგებაზე. მაშინაც კი, თუ გმირი ქალი გაუძლებს საზოგადოების აშკარა ზეწოლას, საბოლოოდ მისი არაცნობიერი კანონები მაინც დაენწევა. ○



უარჯერის გარემო და „კინოს დასასრული“

ჟაკ რივეტის *ლამეზი მნაჰრის (LA BELLE NOISEUSE)* შესახებ

თომას ელზასერი

Sight & Sound 1992

თარგმნა და შენიშვნები დაურთო ლევან აბდუშელიშვილმა

დრეკადიანად ფილმები მხატვრების შესახებ, ფილმები, რომელთა სიუჟეტშიც ჩნდება ნახატები და არსებობს ფილმები კონკრეტული ნახატების შესახებ. პირველ კატეგორიაში კინოს საუკუნოვანმა ისტორიამ მოგვცა რამდენიმე ფილმი ვან გოგის შესახებ (გადაღებული პოლ კოქსის, რობერტ ალტ-

მანისა და მორის პიალას მიერ), დერეკ ჯარმენის *კარავაჯოში* კი ვნახეთ ანტი-მითი მითისა შემოქმედებითი გენიოსის შესახებ, რომელიც თავისი ხელოვნებით იტანჯება.

ნახატები და განსაკუთრებით დახატული პორტრეტები უხვად გვხვდება 1940-იანი წლების ჰოლივუდის მელოდრამების ეგრეთ წოდებულ

ქალთა პარანოიის ციკლში, ისევე როგორც 1950-იანი წლების „ფილმ-ნუარებში“: რებეკა (*Rebecca*) და ეჭვი (*Suspicion*), ლაურა (*Laura*) და ქალი ფანჯარაში (*Woman in the Window*), ორი მისის ქეროლი (*The Two Mrs Carrolls*) და უცხო ადამიანები მატარებელში (*Strangers on a Train*). ასეთი პორტრეტები უამრავ ასოციაციას აჩენს: ნაწილობრივ ისტორიულს (ისინი ხშირად მიუთითებენ მოქმედების ადგილსა და დროზე, ასევე ჟანრზე: გოთიკა), ნაწილობრივ სოციალურს (საგნებისა და ადამიანების სამყაროში ნახატი ყოველთვის ექსტრავაგანტურია), ნაწილობრივ ეკონომიკურს (ვინც ნახატს ფლობს, მას დამატებითი ღირებულება აქვს საჩვენებლად, რაც იმას ნიშნავს, რომ ნახატი ხშირად სოციალურ კლასზეც მიუთითებს) და ბოლოს, კონოტაციები გარდაუვალად სექსუალურია (სილამაზე და ფატალურობა, სრულყოფილება, ქალი – სურვილის მიუწვდომელი ობიექტი).

რთული სათქმელია, რომელ კატეგორიას მიეკუთვნება ჟაკ რივეტის ლამაზი ონავარი (*La Belle Noiseuse*). როგორც ჩანს, ყურადღება თანაბრად ნაწილდება არტისტზე, პორტრეტზე (რომლის სახელწოდებაც ფილმის სათაურშია გამოტანილი) და ნახატზე, როგორც მატერიალურ არტეფაქტსა და პროდუქტზე. რივეტის სურათში თავად შემოქმედების პროცესი ხაზგასმულია ისე, როგორც არცერთ სხვა ფილმში. რეჟისორი გვაჩვენებს მხატვრის მიძიმე შრომას ნახატის შექმნის პროცესში (ჩვენ გამუდმებით ჩაგვესმის კანვრის მაგვარი ხმა, რომელსაც მხატვრის კალამი გამოსცემს ფურცელზე შეხებისას) და ძვლების დამამსხვრეველ, კიდურების გადამგრეხ პოზებს, რომელთა მიღება მოდელს უწევს. ფილმის სიუჟეტი საკმაოდ მარტივია: ცნობილი მხატვარი ედუარდ ფრენჰოფერი (მიშელ პიკოლი) შემოქმედებით კრიზისს განიცდის. მისი დილერი პორბუსი (ჟილ არბონა) მხატვარს არწმუნებს, მიუბრუნდეს ათი წლის წინ მიტოვებულ ტილოს სახელწოდებით ლამაზი ონავარი ახალი მოდელის მარიანას (ემანუელ ბერი) დახმარებით, რომელიც ახალგაზრდა პერსპექტიული მხატვრის ნიკოლასის (დევიდ ბურშტაინი) შეყვარებულია. წყვილი გადანწყვეტს, ეწვიოს იმ ადგილს, სადაც ფრენჰოფერი ცხოვრობს. ნიკოლასს სურს ნახოს, სად და როგორ ცხოვრობს დიდი ოსტატი. მარიანა თავიდან აღშფოთდება, თუმცა ბოლოს მაინც თანხმდება, იყოს ფრენჰოფერის ნატურა და ხუთ დღეში ნახატი სრულდება. ლიზი (ჯეინ ბირკინი), ფრენჰოფერის ცოლი და მისი ყოფილი ფავორიტი ნატურა, თავდაპირველი ლამაზი ონავარია, რომელსაც, ერთი მხრივ, სურს, რომ მისმა მეუღლემ შემოქმედებითი კრიზისი დაძლიოს, თუმცა, მეორე მხრივ, ეშინია, მისი ადგილი მარიანამ არ დაიკავოს. მაგრამ მან იცის, რომ ფრენჰოფერი ჯენტლმენია და თან მას არ აქვს სექსუალური ინტერესი მარიანას მიმართ. თუმცა მხატვარი შემთხვევითი, ზოგჯერ სასტიკი და საბოლოოდ საკმაოდ სადისტური მეთოდებით მანიპულირებს

თავის ნატურაზე მუშაობის პროცესში. მაგრამ ახალგაზრდა ქალს ეს სრულებით არ ალღევს. მარიანა, უდიდესი წნეხის მიუხედავად, ძალიან მშვიდი და განონასწორებულია. ორივე წყვილი ემოციურ კრიზისს განიცდის. კრიზისი გაცილებით ღრმა და სერიოზულია ხანდაზმული წყვილისთვის, რადგან ფრენჰოფერი დაარწმუნებს ლიზს, რომ ნახატის დასრულება არცერთ მათგანს არ გაათავისუფლებს უსიცოცხლო და რუტინული ყოფისაგან. ლამაზი ონავრის დასრულების აღსანიშნავად პორბუსი წვეულებას მოაწყობს. წვეულება ფრენჰოფერის სახლის ეზოში გაიმართება. ახალგაზრდა წყვილი შორდება ერთმანეთს, მანამდე კი ნიკოლა გამოუტყდება ფრენჰოფერს, რომ მისი ახალი ნამუშევრით არც თუ ისე მოხიბლულია. თუმცა ნიკოლამ არ იცის, რომ ნახატი, რომელიც მან ნახა, არ არის ნამდვილი ლამაზი ონავარი. ეს ის ნახატია, რომელიც ფრენჰოფერმა წინა ღამით დახატა. თუმცა ამ ფაქტით გაოცებული და შენუხებული არც მარიანა ჩანს.

შესაძლოა, რივეტს სურს, რომ მისი ფილმი ასე აღვიქვათ: ფრენჰოფერის ბრძოლა საკუთარი შიშებისა და შფოთვების დასაძლევად, ბრძოლა მუზასთან და ანგელოზთან, რათა შთამომავლობას დაუტოვოს თავისი ხედვის არსი, ნაწარმოები, რომელიც ყველაფრის მთქმელი იქნება. ფრენჰოფერი განმარტოვდა თავის ბნელ სახელოსნოში, მაშინ როცა გარეთ ბუნება ზაფხულის დადგომას გვამცნობს. ტრაგიკული ირონიაა, რომ მიუხედავად დიდი მსხვერპლისა და ტკივილისა, რაც ფრენჰოფერმა საკუთარ თავს და მის გარშემოყოფთ მიაყენა, არსებობს შედეგრი, რომელსაც ვერავინ ნახავს და რომლისგანაც არათუ მატერიალურ, სულიერ საზრდოსაც ვერ მიიღებ. ფრენჰოფერი მოდერნისტია მოდერნიზმის შემდეგ, ყველაზე მეტად სემუელ ბეკეტის კომენტარს მახსენებს ბრამ ვან ველდეზე *ოთხ დიალოგში ჟორჟ დიუტუის*თან: „არაფერია დასახატი, არაფერია, რითაც დახატავ და არაფერი რჩება საკეთებელი, გარდა ხატვისა“.

ალბათ რივეტს (იქამდე ბევრისთვის უცნობ რეჟისორს, მის ქვეყანაშიც კი) სურდა, საკუთარი თავი გამოეცადა ჟანრში, რომელიც ფრანგულ კინოში ერიკ რომერმა დაამკვიდრა. ლამაზი ონავარი შესაძლოა იყოს ერთ-ერთი იმ მორალური ზღაპრებიდან, რომლებიც რომერმა საკუთარი ხელწერის ნიშნად და ხარისხის გარანტიად აქცია. რივეტის ფილმის შეკრული ფაბულა¹, ფორმალური სიმეტრია და სუფთა ირონია, მკაფიოდ გამოხატულ სცენებად და მოქმედებებად დაყოფა პატივს მიაგებს ფრანგულ კლასიკურ დრამას და პირველ რიგში – ერიკ რომერს.

თუ ჯერ კიდევ არსებობს ავტორი, არსებობს

¹ Tight plotting ტერმინი გამოიყენება ისეთ ფილმებთან მიმართებით, სადაც რეჟისორი საგულდაგულოდ მიჰყვება სიუჟეტურ ხაზს და ის, რაც ფილმში ხდება თუ ჩანს, ყველაფერი თხრობის ნაწილია, ყოველგვარი გადახვევებისა და ალეგორიების გარეშე.

შანსიც, რომ პრაქტიკაში გამოიყენო რეჟისორული უნარ-ჩვევები, აკვიატებები, ალუზიები და ერთმანეთს შეუთავსო ჯვარედინი-გადაძახილები და ინტერტექსტები : სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მივესალმეთ ხელოვანს და მის განუმეორებელ ხელწერას. ის, რაც რივეტის ადრეულ ფილმებში სტრუქტურირების პრინციპი იყო – კერძოდ, თეატრის გამოყენება, სპექტაკლის რეპეტიცია, შოუ, რომლის დროსაც პერსონაჟები აღმოაჩენენ რაღაც – გარდაუვალად მტიკინეულ – ჭეშმარიტებას საკუთარ თავზე – აქ არის მხატვრობის ფუნქცია, თითოეულ ეპიზოდში დაპირისპირება ხელოვნებასა და ცხოვრებას, კლასიკურსა და პირად ახირებას, ოფიციალურ წესრიგსა და ანარქიას შორის. თავად რივეტმა ამ პრინციპს უწოდა „პარალელური ცხოვრება“ და პრაქტიკულად მისი ყველა ფილმი იღებს ერთ კონკრეტულ თემას, რომელიც შემდგომ გადაიწერება ან გადაიფარება მის სხვა ფილმში.

ლამაზი ონავარი უდავოდ საავტორო ფილმია, მაგრამ ის ფაქტი, რომ ამ სტატუსს ასე დაუინებით გამოფენს, გვაფიქრებინებს, რომ ის იმად უნდა მივიჩნიოთ, რის „ნაკითხვაც არ შეიძლება“. 1980-იანი წლების შუიდან მოყოლებული სტაბილურად იზრდება (შესანიშნავი) წიგნების რაოდენობა კინოსა და მხატვრობის შესახებ, დაწერილი ფრანგი კრიტიკოსებისა და აკადემიკოსების მიერ: მიუხედავად იმისა, რომ არც ბრძოლაა ნახსენები და არც კრიზისი, ამ ესეების უმეტესობა აყალიბებს აზრს, უნდა ვუყუროთ თუ არა კინოს ფერწერის პერსპექტივიდან? ეს გარკვეულწილად გვაბრუნებს ელი ფორის და ანდრე ბაზენის მიერ 1940-50-იანი წლების ხელოვნების ისტორიასა და კინოხელოვნების არსზე გამოთქმულ მოსაზრებებთან, რომელთა პირდაპირი კითხვა იყო: არის თუ არა კინო ხელოვნება და თუ არის, როგორ უკავშირდება ის ხელოვნების სხვა დარგებს? ხომ არ მოვიდა იმის დრო, რომ შევცვალოთ კუთხე და მხატვრობას კინოს პერსპექტივიდან შევხედოთ?

„კრიზისი“, რომელიც ინგლისში 1960-იანი წლებიდან პოპ-კულტურის, ავანგარდის, მაღალი ხელოვნებისა და მაღლი ტექნოლოგიების ბედს შეეხებოდა და დებატებში რეპრეზენტაციის, მოხმარებისა და „მაცურებლობის“ თემას წარმოადგენდა, საფრანგეთში კინოს მატერიალური, ლინგვისტური და ფსიქიკური მხარდაჭერის შესახებ განსჯის საგნად იქცა – ეს ყველაფერი კი იმით იყო განპირობებული, რომ ფოტოგრაფიული გამოსახულება აღარ მიიჩნეოდა მედიუმის თავისთავად ცხად საფუძვლად და ამიტომაც გაქრა ყოველგვარი ინდექსური კავშირი რეალობასა და გამოსახულებას შორის. სწორედ ამ ფონზე შეუძლია ფერწერას, განსხვავებით ელექტრონული და ციფრული გამოსახულებისგან, გახდეს ფუნდამენტური გაგებით მეტაფორა კინოსთვის (როგორც მედიუმი, დაკავშირებული ფოტოგრაფიის ისტორიასთან).

კაიე დიუ სინემას 1970-1980-იანი წლების ერთ-ერთმა ყველაზე გამორჩეულმა კინოკრიტიკოსმა სერჟ დანემ 1987 წელს ჟურნალი დატოვა და გახდა ყოველდღიური გაზეთის ლიბერასიონის მედიის კრიტიკოსი. მისი ძირითადი საქმიანობა შეეხებოდა ტელევიზიის, რეკლამის, კომერციული ვიდეოების განხილვასა და შეფასებას. დანემ თავისი ერუდიციითა და კრიტიკული აზროვნების უნარით ახალი სტანდარტები დაამკვიდრა ფრანგულ ჟურნალისტიკაში.

დანეი ალბათ ყველაზე რადიკალურია მათ შორის, ვინც ფიქრობს, რომ კინოსთვის ვალის დაბრუნების დროა: მან (კინომ) გვასწავლა, როგორ შეგვხედდა სამყაროსთვის, ახლა ჩვენ უნდა ვისწავლოთ, როგორ შევხედოთ ხელოვნების სხვა დარგებს და მედიას კინოს ლინზების დახმარებით. მაგრამ კინო იმდენად ნატურალიზებული, კულტურულად ინტერნალიზებულია, რომ არსებითად არსად არის და ამავდროულად ყველგან არის. თითქმის უკვე ასწლიანი ისტორიის მანძილზე ის გახდა სიმართლის, სახელდობრ ჩვენი სიმართლის ფორმა. ის, რაც დანეის ჰქონდა მხედველობაში, დადასტურდა BBC2 *Moving pictures*-ის ბოლო გამოშვებაში, რომელიც ჟან ვიგოს ხსოვნას მიეძღვნა. ბერნარდო ბერტოლუჩის სთხოვეს, ესაუბრა ჟან ვიგოს ატალანტას (*L'atolante*, 1934) შესახებ. იტალიელი რეჟისორი აღწერს ფილმს, როგორც რეალობას, რომელიც თავისთავად არსებობს. რეალობას, რომელიც არსებობს სხვა რეალობებთან ერთად. მან საუბარი დაასრულა იმით, რასაც თავად „თხევადი კინო“ უწოდა – ეს განსაკუთრებით დამაფიქრებელი ცნებაა.

ბერტოლუჩის ან დანეის მსგავსად, ჩვენ შეგვიძლია აღვიქვათ ფილმები, როგორც მოვლენები, რომლებიც თავად განვიცადეთ, გამოცდილებები, რომლებიც განუყოფლად ჩვენია და, შესაბამისად, აღვიქვათ კინოგამოსახულება, როგორც მატერიალური ფაქტი. კინომ ხელი შეუწყო ისტორიის ტვირთის ზიდვას ან შექმნა ამის ილუზია, მაგრამ ასევე დაგვიტოვა ორმაგი ან პარალელური ცხოვრება, რომელიც ჩრდილავს სხვა, შესაძლოა გაცილებით უფრო ილუზორულ სამყაროს.

ის, რომ რივეტის ფილმები – *სცენები პარალელური ცხოვრებიდან* – ფრანგულ დებატებში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს, გასაკვირი არ არის, თუ გავიხსენებთ მის სანყისებს. ახალგაზრდა ინტელექტუალი ჟაკ რივეტი (გოდართან ერთად) იყო ბაზენის ერთ-ერთი ყველაზე ურჩი მოწაფე. საინტერესოა, ვის მხარეს იდგა ახალგაზრდა რივეტი: მათ მხარეს, ვისაც „სჯეროდა რეალობის“, თუ მათ მხარეს, ვისაც „სჯეროდა გამოსახულების“? ჰოვარდ ჰოუქსისა და ჰიჩკოკის, ასევე ფრიც ლანგის ქომაგი რივეტი ყოველთვის მერყეობდა უილიამ უაილერის და ბაზენის ფავორიტის ოტო პრემინგერის კლასიკურ კინოსა და უფრო უჩვეულო ჰოლივუდს შორის. მას ფრიც

ლანგის დაუჯერებელი სიმართლე (*L'invraisemblable vérité*, ფრიც ლანგის ფილმის *Beyond a Reasonable Doubt*-ის ფრანგული სახელწოდება) ერჩია როსელინის „ჩაურეველ რეალობას“.

რივეტის ფილმის სხვადასხვა ასპექტი მახსენდება იმის მხარდასაჭერად, რომ ის ნაკიკითხოთ, როგორც განაცხადი ავტორად ყოფნის შეუძლებლობის და, ამასთანავე, აუცილებლობის შესახებ. პირველი, ეს არის **ავთენტურობისა და ორიგინალის საკითხი**. ის, რაც ლამაზ ონაპარში ერთი შეხედვით ძველმოდური ან იქნებ ნაივურია, არის ავთენტურობის შეგრძნება ფილმის უმეტეს ნაწილში, სანამ ფრენწოფერის მშვიდად და მეთოდურად იტყუებს თავს ლამაზი ონაპარის სამუდამოდ გადამალვით. მხოლოდ მან (ფრენწოფერმა) და მაყურებელმა იციან ათწლიანი შემოქმედებითი აგონიის ნაყოფის, ნამდვილი (ორიგინალი) ლამაზი ონაპარის ადგილმდებარეობა. სამი ქალის გარდა (რომელიც არ საუბრობს) არავის უჩნდება ეჭვი ფრენწოფერის თაღლითობის შესახებ, რომელმაც ორიგინალი ერთ ლამეში დახატული ყალბი ნახატი ჩაანაცვლა.

მეორე – დისკუსია ავტორზე, სტილსა და ხელწერაზე. თუ ლამაზი ონაპარი მართლაც არის ავტორის განცალკევებული ავტოპორტრეტი, როგორც ავთენტური ხელოვნების კულტურული ხატი, ხელწერა თავისთავად ანაცვლებს სტილს. რივეტის ფილმში ეს ხელწერა „საფლავს მიღმაა“². გავისხენოთ, ვენდერსის *ამერიკელი მეგობარი* (*The American friend*, 1977), სადაც დენის ჰოპერი ყალბ ნახატებს ყიდის, გაყალბებულს თავად მხატვრის მიერ, რომლის როლსაც გამოჩენილი ამერიკელი რეჟისორი ნიკოლას რეი ასრულებს. რივეტის ფილმის ერთ-ერთ ყველაზე დრამატულ სცენაში ფრენწოფერის ცოლი ლამით მხატვრის სახელოსნოში შედის, უყურებს ლამაზი ონაპარის ნახატს (რომელიც ჩვენ არასდროს გვინახავს, გარდა ერთი მომენტისა, როდესაც ფეტიშისტის მსგავსად, რომელიც ბარძაყის ნაწილს უთვალთვალავს, თვალს მოვკრავთ კარმინის წითელს, როდესაც ნახატზე გადაფარებული ფურცელი წამით აფრიალდება). ფრენწოფერის ცოლი შოკირებულია იმით, რაც დაინახა და მოულოდნელად, თითქოს სრულიად გაუაზრებლად, ნახატის გარშემო იწყებს სიარულს. მხატვრის ხელმოწერის ქვეშ ის ჯვარს დასვამს, თითქოს იმის დასტურად, რომ ეს ნახატი მოჩვენების მიერაა დახატული. ეს ჟესტი ლამაზ ონაპარს აახლოებს ჰორორის ჟანრის ფილმებთან, გოტიკურ ზღაპრებში დახატულ პორტრეტებთან, რომლებზეც დასაწყისში ვისაუბრეთ.

მესამე – დისკუსია ოსტატობის, შრომისა და ხანგრძლივობის შესახებ. ფილმის უმეტესი ნაწილი ეთმობა უშუალოდ ხატვის პროცესს. ის ფაქტი, რომ ლამაზ ონაპარში ჩადებული მთელი

ეს ძალისხმევა (კალმით ფურცლის ეს მტკიცუნეული კანვრა, ესკიზები, პოზირება, ჯვარცმის ტოლფასი ტკივილი, რომელსაც გოგონას სხეული განიცდის) ფუჭი და ამაო გამოდგა, ალბათ უფრო ირიბი კომენტარია იმაზე, თუ რა კავშირი შეიძლება იყოს თავდაუზოგავ შრომასა და მის ღირებულებას შორის. ეს საკითხი უკვე იყო უისტლერისა და რესკინის განსჯის საგანი და ის რჩება თანამედროვეობის არსებით დებატადაც, რაც გვაჩვენებს, რომ ხელოვნების ნაწარმოების ღირებულების (გამოფენის ან სოციალური გამოყენების) კორელაცია შრომასთან (პერსონალური ტკივილი ან გონებრივი ტანჯვა), რომელიც მის შექმნას მოხმარდა, დასრულდა.

მეოთხე – კინოსა და მხატვრობის შეჯიბრი „რეპრეზენტაციისთვის“. მსახიობ-მხატვრის ტანჯვა კინოში ოდნავ სასაცილოა, რადგან კინოს შესაძლებლობები ავლენს იმას, რისკენაც მხატვარი ისწრაფვის – სინათლის განსაკუთრებული ხარისხი, მხატვრული ოსტატობის ეფექტი... შესაბამისად, ფილმში ნაჩვენები ნებისმიერი მხატვრული ტილო წარმოჩინდება, როგორც ცუდი ან ყალბი ხელოვნება. ისე ჩანს, რომ კინო თითქოს მასხრად იგდებს მხატვრობას და, ამავე დროს, პატივს სცემს მის კულტურულ სტატუსს. ერთ-ერთი ყველაზე შოკისმომგვრელი მომენტი ჯონ ბერგერის *ლამაზ ონაპარში*³ ის ეპიზოდია, სადაც პერსონაჟი ბოტიჩელის ტილოს სანახავად ეროვნულ გალერეაში მიდის, ჯიბიდან იღებს Stanley-ის ფირმის დანას და ჭრის კვადრატს ფასდაუდებელი ტილოდან. ამგვარი გამოცდილების შემდეგ ვერც ერთი ნახატი ვერ გაუძლებს რეპრეზენტაციას კინოში: კიდევ ერთი მიზეზი, რის გამოც ლამაზი ონაპარი ბოლომდე დაფარული უნდა დარჩეს.

და ბოლოს, ქრონომეტრაჟის ხანგრძლივობა. სანამ გერმანელი რეჟისორები, როგორებიც არიან სიბერბერგი და რაიტცი, ქრონომეტრაჟის ხანგრძლივობაზე გააკეთებდნენ არჩევანს (სატელევიზიო ფორმატზე მოსარგებად ფილმის ქრონომეტრაჟის მნიშვნელოვნად შემცირება უწევდათ), რივეტი ქმნიდა დროში წარმოუდგენლად გაჭიმულ ფილმებს, დაწყებული *გიჟური სიყვარულიდან* (*L'amour fou*, 1969), დამთავრებული *Out 1*-ით (ფილმის ქრონომეტრაჟი 13 საათს შეადგენს). ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ეს არის პასუხი ევროპული არტჰაუს ფილმების საჭიროებაზე ჰოლივუდის ბლოკ-ბასტიერულ მედია-ბლიცთან გასამკლავებლად. ამასთანავე, რივეტის ფილმების ხანგრძლივობა წინ აყენებს მაყურებლის ადგილსა და ყურების გამოცდილებას, რაც არ გამოირიცხავს მოწყვნილობას. რივეტი ექსპერიმენტების მოყვარული რეჟისორია, მან იცის მრავალი ხერხი, თუ როგორ მიიზიდოს მაყურებლის ყურადღება ფილმის

² ეს იდიომა ავტორმა გამოიყენა ფრენწოფერის ნახატთან მიმართებით. მხატვარმა დამარხა საკუთარი ნახატი, მაგრამ მისი სული კვლავ ცოცხალია.

³ ტელეკომპანია BBC-ის მიერ წარმოებული სერიალი, რომელიც ჯონ ბერგერის წიგნის „დანახვის გზები“ (*Ways of Seeing*) მოტივებზეა აგებული.

გამხსნელი ეპიზოდებიდან და როდესაც მთავარ ობიექტად მხატვრობას ირჩევს, ის მაყურებელს ფილმის ყურების გარკვეულ წესს სთავაზობს: ჭკრეტა, კვლევა, ბალანსი დისტანციასა და სი-ახლოვეს შორის, სხვადასხვა სივრცის ათვისება და „სურათში შესვლა“. აქცენტი როგორც პროცესზე, ასევე პროდუქტზე აძლიერებს ამ პარალელს, ასე რომ ფილმის ხანგრძლივი მონაკვეთების მანძილზე მაყურებელი მარტო რჩება თავის ფიქრებთან, „უყურებს, როგორ შრება საღებავი“ – ეს თავისთავად არის ესთეტიკური განაცხადი ციფრული მედიის ეპოქაში.

მაგრამ ლამაზი ონავარი ასევე კონკრეტულად ადგენს მაყურებლობის ამ განსხვავებულ ფორმას და ამოკვეთს „სივრცულ ფორმას“ იმ დროიდან, რომელიც მის სანახავად არის საჭირო. ხანგრძლივობა ხდება ავტორის ერთ-ერთი იარაღი ეგრეთ წოდებული „დომინანტური კინოს“ წინააღმდეგ ბრძოლაში: ფილმის ქრონომეტრაჟი ვერასგზით თავსდება სატელევიზიო ფორმატში და, მეტიც, მისი ხანგრძლივობა უტოლდება კინოთეატრის სამ სეანსს. ლამაზი ონავარი ოთხ საათს გრძელდება, ერთი მხრივ, ფილმი უწყვეტობის განცდას ბადებს (საგულდაგულოდ დაყოფილი შინაგანად დრამატული მოქმედებებით), მეორე მხრივ კი, თითქოს თავადვე აცხადებს ანტრაქტს მოქმედებებს შორის. ამრიგად, როდესაც ფილმში დაღლილობისგან გამოფიტული მოდელი იღვიძებს და სიგარეტს ეწევა, მაყურებელმაც უნდა შეისვენოს და მხოლოდ ამის შემდეგ დაუბრუნდეს სეანსს. ლამაზი ონავრის ხიბლი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ავტორმა ზუსტად იცის, რა და როგორ უნდა შესთავაზოს თავის მაყურებელს და მიუხედავად იმისა, რომ, იდეაში, ტელევიზიის არქეტიპული მეთოდი (კომერციული ჭრა) შესაძლოა ასევე კარგად მოერგოს რივეტის ფილმს, ვილაცა აუცილებლად დაინტერესდება იმით, თუ როგორ უნდა მოახერხოს ორსაათიანმა სატელევიზიო ვერსიამ ხანგრძლივობის ამ ორმაგი არტიკულაციის გადმოცემა.

ლამაზი ონავარი უნდა წავიკითხოთ, როგორც ალეგორია, უფრო სწორად, როგორც ალეგორიის ის განსაკუთრებული ფორმა, რომელიც mise-en-abyme-ის⁴ სახელით არის ცნობილი. რაღაც მხრივ ეს ალბათ გასაკვირია, რადგან ფილმი თავისი ნარატივით, ისევე როგორც მიზანსცენებით, ერთ-ერთი ყველაზე „კლასიკური ფილმი“, რომელიც პატივს სცემს კინემატოგრაფიული რეალიზმის ძირითად წესებს. მაგრამ ეს კლასიციზმი მოქმედებს, როგორც წინააღმდეგობის აქტი და არა როგორც კონფორმიზმი. რივეტის შემოქმედებას რომ გადავხედოთ, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მისი ფილმები ყოველთვის ახალ ტექნოლოგიებს ელოდებოდა

– ვიდეოტექნოლოგიებს, ვიდეოჩანწერებსა და ელექტრონულ სურათებს. რივეტი შეპყრობილია პარალელური რეალობებით, ერთი ტექსტის მეორეზე წაფენით, თეატრის ცხოვრებასთან დაპირისპირებით. პარალელური სამყაროების ამ წაფენას სჭირდება რეალისტური საშუალება – ცელულოიდის სიმყარე.

ანალოგიურად, ლამაზი ონავარში მთელი ამ შრომის ანაზღაურება ხდება მაშინ, როდესაც ფრენჭოფერი ათი წლის წინანდელ დაუმთავრებელ ტილოს მიუბრუნდება, რათა „ახალი სურათი დახატოს ძველზე“⁵. მხატვარმა ამ აქტით თავისი ცოლის პორტრეტი (ძველი „ლამაზი ონავარი“) გადაფარა ახალგაზრდა ქალის (ახალი „ლამაზი ონავარი“) პორტრეტით. შედეგად ორი ქალი შეერწყა და შეერია ერთმანეთს ტილოზე. პირველის სახე ნელ-ნელა, მაგრამ მხოლოდ ნაწილობრივ დაიფარა ლურჯი ფანქრის ქვეშ. ეს შესაძლოა გაკეთებულიყო ვიდეოეფექტით, და მაინც, ამას არ აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა.

საბოლოო ჯამში, ლამაზი ონავარს თანამედროვედ აქცევს ის, რომ ფილმს აქვს უნარი, იყოს „რეალისტური“ და ამავდროულად ალეგორიული ტექსტი: ბორხესის და როლან ბარტის ციტირებას რომ მივმართოთ: რივეტი წარმოგვიდგენს კლასიკურ (ნაკითხვად)⁶ ტექსტს, როგორც ალეგორიულს (მწერლურს)⁷. ბარტის მიხედვით, რეალისტური ტექსტის ყველაზე ცნობილი ალეგორიული გადანერაა ბალზაკის რომანი *სარასინი* (1830). მაგრამ რივეტის „რეალისტური ტექსტის“ საუკეთესო მაგალითია ბალზაკის სხვა რომანი, *უცნობი შედევი*⁸ (*Le chef-d'oeuvre inconnu*, 1931). ფრანგი მწერლის რომანიდან რივეტი იღებს პროლოგში წარმოდგენილ სიტუაციას: ახალგაზრდა პუსენი ოსტატ ფრენჭოფერს თავის საყვარელს სთავაზობს დასახატად, რათა უთვალთვალოს იმ იმედით, რომ შორიდან მაინც მოჰკრავს თვალს ნახატს, რომელსაც ფრენჭოფერი მაღავს და რომელიც „უცნობ შედევად“ არის მიჩნეული. რივეტის ფილმში ნახატის სახელწოდება თემატიზებულია, რაც შესაძლოა იყოს ხალხური ეტიმოლოგიის ნაწილი: „Noi-seuse“, მომდინარეობს სიტყვიდან „Noix“ (თხილი), ხოლო კვებეკურ სლენგზე ის გულისხმობს ქალს, რომელიც არის „ტიკილი უკანაში“.

შეგნებულად და მოურიდებლად, ლამაზი ონავარი წარმოგვიდგენს მამაკაცთა სამყაროს,

5 იგულისხმება ზემოთ აღნიშნული, mise en abyme-ის გამოყენება, რაც შეგვიძლია პირდაპირი მნიშვნელობით გავიგოთ: ფრენჭოფერმა ახალი სურათის ხატვა პირდაპირ ძველ, დაუმთავრებელ ტილოზე დაიწყო.

6 ბარტის მიხედვით, ნაკითხვადი ტექსტი არის ტექსტი, რომელიც წარმოგვიდგენს ადვილად ამოსაცნობ პერსონაჟებსა და სამყაროს;

7 „მწერლური ტექსტები“, „ნაკითხვადის“ ანტონიმი, რთულად აღსაქმელი, თვითრეფლექსირებადი ლიტერატურული ნაწარმოებებია, რომლებიც ხასიათდება ენის შემუშავებულ ტექნიკებზე აქცენტით.

8 რივეტის ფილმი სწორედ ბალზაკის ამ რომანიდან იღებს რიგებულ.

4 დასავლური ხელოვნების ისტორიაში სურათის ასლის საკუთარ თავში მოთავსების ტექნიკა. კინოსა და ლიტერატურის თეორიაში ის გულისხმობს „სიუჟეტის სიუჟეტში ჩასმის“ ხერხს.

რომლებიც შედიან ისეთ გარიგებასა და ვაჭრობაში, რომლის ობიექტი ქალია. ახალგაზრდა მხატვარმა თავისი შეყვარებული არა მხოლოდ სატყუარად ან საჩუქრად შესთავაზა ფრენჰოფერს, არამედ მისი ცოლის შემცვლელადაც, რათა მხატვარს შემოქმედებითი კრიზისის დაძლევაში დახმარებოდა. მაგრამ ირონია და, ამრიგად, ფილმის მთავარი ალეგორია (ან ბალზაკის რომანის გადააზრება) არის ის, რომ რივეტი ფრენჰოფერისგან ქმნის მინოტავრის მსგავს არსებას: ძლიერს, დაბნეულს, ნახევრად კაცს, ნახევრად მხეცს. ეს ფაქტი ფრენჰოფერის ფიგურას კიდევ უფრო აკავშირებს პიკასოსთან, ვისთვისაც მინოტავრი იყო ინსპირაციის ერთ-ერთი მთავარი წყარო. მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანია, რომ ის ხაზს უსვამს ახალგაზრდა ქალის, როგორც მსხვერპლად შესანიშნავი ობიექტის როლს, რომელსაც მამაკაცები გვთავაზობენ შემოქმედებითი გენიოსის, კაცი-ღმერთის/კაცი-მხეცის დასამშვიდებლად. და მთავარი კითხვა, რომელსაც ფილმი ბადებს, ისმის ეპილოგში ე. წ. კადრს გარე ხმით. არის თუ არა მარიანა არიადნეს ერთგვარი სახე, რომელიც რისკზე მიდის და მიჰყვება ცბიერ, მაგრამ ამავდროულად მშიშარა თეზევსს მინოტავრის მოსაკლავად ან, სულ ცოტა, დასასუსტებლად. ის, რაც ბალზაკთან ოიდიპოსის ამბავია, რივეტთან თეზევსის მითი, უფრო სწორად, არიადნეს ამბავი ხდება.

დასკვნის სახით, რომ შევაჯამოთ, ეს ორ რამეზე მიგვითითებს: 1) რივეტი ლამაზ ონავარში პატივს მიაგებს კინოს, მაგრამ არა როგორც ფერწერის სიმულაკრს, არც მის კულტურულ სტატუსს ან სასაქონლო ღირებულებას: ეს უფრო მეტად იმ კინოს თავყვანისცემაა, სადაც ვირტუალური რეალობები და პარალელური სამყაროები იმით იქმნება, რომ შენ შეგიძლია დაიჯერო ის, რასაც ვერ ხედავ, განსხვავებით ჰოლივუდური კინოსაგან, სადაც შეგიძლია დაინახო ის, რისიც არ გჯერა (სპეცეფექტების წყალობით). 2) ფოტოგრაფიული გამოსახულებიდან ციფრულ გამოსახულებაზე გადასვლა. ეს გამოიწვევს ხანგრძლივ დავას არა მხოლოდ ამა თუ იმ ფილმის ინტერპრეტაციაზე, არამედ ზოგადად კინემატოგრაფის მნიშვნელობაზე. ამ დებატებს საბოლოოდ ისევ ალეგორიულ mise-en-abyme-თან მივყავართ, რომელშიც ლამაზი ონავარი უჩინარდება. ფრენჰოფერის ნახატი ხდება სარკე, რომელიც დგას „ვიზუალის“ მხარეს, რომლის გავლითაც – როგორც ჩანს – მოუწევს ჩვენს ცივილიზაციას წასვლა. რივეტი, რომელიც სავსებით იზიარებდა სერჟ დანეის თეორიულ მოსაზრებებსა და კვლევებს, შესაძლოა სრულიად საპირისპირო პოზიციაზე იდგეს. მას შემდეგ, რაც ნახატი გაქრა და სტუმრები წავიდნენ, ეკრანიდან გვესმის სოფლის ხმაური: ბავშვის ტირილი, ქალის პასუხი, ადამიანების ხმები მუშაობისას – გარე სამყარო ისევ ცოცხლდება და, საბედნიეროდ, ახლა ჩვენ უკვე გვაქვს მესამე (უხილავი) თვალი მის დასანახად. ○





„ახალი ქალის“ სახე 1920-1930-იანი წლების ქართულ საბჭოთა კინოში

მანანა ლეკბორაშვილი

ბოლშევიკების ხელისუფლებაში მოსვლის პირველივე წლებში ქალთა ემანსიპაცია ერთ-ერთ უპირველეს საკითხად დგება დღის წესრიგში საბჭოეთის მთელ ტერიტორიაზე. დაუყოვნებლივ იწყება ქალთა და მამაკაცთა უფლებების გათანაბნობაზე ზრუნვა, როგორც საკანონმდებლო, ისე საზოგადოებრივი აზრის დონეზე.

კინემატოგრაფმა ამ დროისთვის უკვე შეძლო, ეჩვენებინა, რაოდენ მძლავრ მექანიზმს წარმოადგენდა მასობრივ ცნობიერებაზე გავლენის თვალსაზრისით. საბჭოთა ხელისუფლებამაც აქტიურად ჩართო მისი შესაძლებლობები ცხოვრების ახალი სტილის, რევოლუციური იდეოლოგიის გავრცელების და, მათ შორის, ქალისადმი დამოკიდებულების ძირეულად შეცვლის მეტად აქტუალური ამოცანის განხორციელებაშიც. 1920-იანი წლების საბჭოთა კინოში ქალის სახე წინა პლანზე გამოვიდა და ცენტრალურიც კი გახდა.

რატომ მაინცდამაინც ქალი? უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამის მიზეზი იყო რევოლუციამდელ საზოგადოებაში ქალის ჩაგრული ყოფა არა მარტო სოციალური პირობების, არამედ „დამატებითი“ სქესის გამოც და, ამდენად, ის მშვენიერ მასალას წარმოადგენდა ძველისა და ახლის დაპირისპირების, განსხვავების თვალსაჩინო რეპრეზენტირებისთვის.

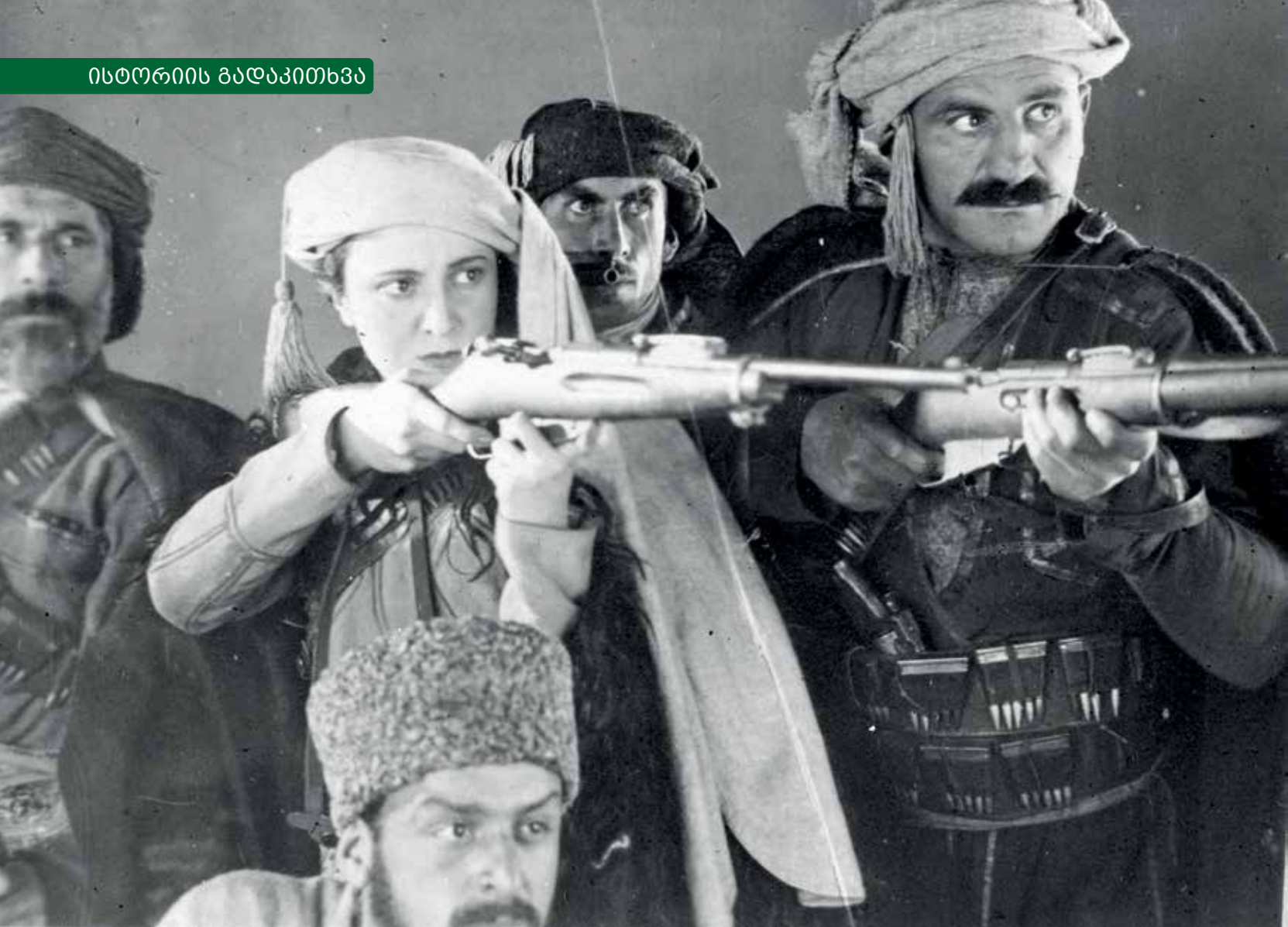
რატომ ასეთი აქტუალური? საბჭოური ემანსიპაციის საფუძველში ნაკლებად იდო პიროვნული თავისუფლების მოპოვების მიზანი, არამედ უფრო – თანაბარი უფლებებისა საზო-

გადოებაში და საზოგადოებრივ საქმიანობაში, კონკრეტულად კი შრომაში. ქალი, უპირველეს ყოვლისა, განიხილებოდა, როგორც სახელმწიფო ერთეული, რომელიც, როგორც სამუშაო ძალა, ძალზე სჭირდებოდა ახალგაზრდა სახელმწიფოს დანგრეული ეკონომიკის აღსადგენად. ამისთვის კი აუცილებელი იყო საბჭოთა ქალის პატრიარქალური ოჯახის მკაცრი კანონებისგან განთავისუფლება.

მიდის მიზანმიმართული მუშაობა საბჭოთა ადამიანის ცნობიერებაში, სხვა ახალ ტერმინებთან ერთად, „ახალი ქალის“ ცნების დამკვიდრებისთვის.

„ახალი ქალის“ ცნების ჩამოყალიბებაში ძალზე მნიშვნელოვანი როლი ეკუთვნის რუს რევოლუციონერ ქალს, საბჭოთა სახელმწიფო მოღვაწესა და დიპლომატს ალექსანდრა კოლონტაის. ის 1919 წელს ბეჭდავს ბროშურას „ახალი მორალი და მუშათა კლასი“. ბროშურის პირველი თავი ასევეა დასათაურებული: „ახალი ქალი“.

„ახალი ქალის“ მთავარი დამახასიათებელი ნიშანი კოლონტაისთვის არის მისი დამოუკიდებლობა: „მას გააჩნია თვითკმარი შინაგანი სამყარო, ცხოვრობს საზოგადო ადამიანის ცხოვრებით, ის დამოუკიდებელია როგორც გარეგნულად, ისე შინაგანად“ (Коллонтай, Александра, *Новая мораль*, 1919). მისთვის სიყვარული მეორეხარისხოვანია, მხოლოდ „დროებითი გაჩერებაა ცხოვრების გზაზე. მისი ცხოვრების მიზანი, ცხოვრების აზრი პარტია, იდეა, აგიტაცია, სამუშაოა“. კოლონტაის აზრით, ადრე ქალმა არ იცოდა დამოუკიდებ-



კადრი ფილმიდან *დარიკო*

ლობის დაფასება. მამაკაცის ნასვლით ან გარდაცვალებით ქალი კარგავდა არა მხოლოდ მატერიალურ უზრუნველყოფას, არამედ ერთადერთ მორალურ საყრდენსაც. ასეთი არ არის „ახალი ქალი“, მას არ ეშინია დამოუკიდებლობის, მეტიც, მიისწრაფვის მისკენ და მით მეტად, რაც უფრო მეტად ფართოვდება მისი ინტერესების სფერო და რაც უფრო სცილდება ის ოჯახს, სახლს, სიყვარულს.

მაგრამ 1920-იანი წლების ქართული საბჭოთა კინო ცენტრისგან განსხვავებული ცხოვრებით ცხოვრობს. ახალგაზაბტოებულ ქვეყანაში კინემატოგრაფი კვლავ რევოლუციამდელი კინოს ტრადიციებს მიჰყვება. ამ ტრადიციებს კიდევ უფრო აძლიერებენ ცენტრიდან ჩამოსული, „ემიგრირებული“ რეჟისორები, რომლებიც „ნეპის“ პირობებში აქტიურად ერთვებიან სახელმწიფოს იდეოლოგიური ზედამხედველობისგან ჯერ კიდევ მეტ-ნაკლებად თავისუფალი კინონარმოების პროცესში და უპირველეს ყოვლისა ფინანსური მოგების პერსპექტივებს ითვალისწინებენ, და არა სახელმწიფოს მიზანმიმართულებას.

ქართული კინემატოგრაფი ძირითადად წარსულს უტრიალებს, ხშირია ლიტერატურულ-

ლი ნაწარმოებების ეკრანიზაციები, რევოლუციური ფილმებიც უფრო 1905 წლის რევოლუციის ამბებს გვიხატავს. კვლავ ბატონობს მელოდრამები, სადაც ქალი შეიძლება იყოს მოქმედების ცენტრი, მაგრამ, როგორც ნესი, ის უფრო მსხვერპლია, ვიდრე აქტიური პერსონაჟი (*მამის მკვლელები, სამი სიცოცხლე, ტარიელ მკლავადის მკვლელობის საქმე, ვინ არის დამნაშავე და ა. შ.*).

საინტერესოა, რომ ამ ფილმებში ქალი ჩაგრულია, შეიძლება სოციალურად მაღალი კლასის წარმომადგენლის მხრიდანაც, მაგრამ სოციალური ჩაგვრა ავტორებს ნაკლებ აინტერესებთ. ქალი თითქმის ყოველთვის სექსუალური ძალადობის მსხვერპლია, რაც ტრადიციული მელოდრამის სივრცეა. ამდენად, 1920-იანი წლების ქართულ კინოში მელოდრამას მყარად უკავია წამყვანი პოზიცია, რა სოციალურ ფონზეც არ უნდა იშლებოდეს ფილმის სიუჟეტი.

თანამედროვე ქალის სახე 1920-იანი წლების ქართულ კინოში თითქმის არ ჩანს. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან ახალი ცხოვრების თემაზე თავად ფილმებიც იშვიათია. მაგრამ მაშინაც კი, როცა კინოსურათი თანამედროვეობას აღწერს, „ახალი ქალი“ მასში მხოლოდ

ეპიზოდურ პერსონაჟად ჩნდება.

ამის იშვიათი მაგალითია საბა (მიხეილ ჭი-
აურელი, 1929), რომელიც ტრამვაის ვატმანის
ოჯახზე მოგვითხრობს. ფილმის გმირი, საბა,
კარგი ადამიანია, მოყვარული ქმარი და მამა,
მაგრამ ალკოჰოლის ზეგავლენით ის სრულიად
სხვა ადამიანად, მეუღლისა და შვილის ტირა-
ნად იქცევა.

მთვრალი საბას ძალადობისგან მისი მეუღ-
ლისა და შვილის დამცველად ფილმში ახალ-
გაზრდა პიონერთხელმძღვანელი ოლლა (ეკა
ჭავჭავაძე) გვევლინება – შემტევი, შეუპოვარი,
თამამი, საბას მეუღლის (ვერიკო ანჯაფარიძე)
სრული ანტიპოდი. ეს სხვაობა-დაპირისპირე-
ბა რეჟისორს გარეგნულადაც მკვეთრად აქვს
გამოხატული: ოლლას ძლიერი, მასკულინური
აღნაგობა და მკვეთრი ყესტები სუბტილური
მაროს საპირისპიროდ, რომლის ჩვეული და
განმეორებადი პოზები – მხრებში მოხრილი,
თავჩაქინდრული, მიწაზე დამხობილი – სისუს-
ტეს, უღონო ტანჯვას და მორჩილებას უსიტყ-
ვოდ გვიხატავს. ოლლა ახალი ტიპის ქალის
ერთ-ერთი პირველი სახეა ქართული კინოს რე-
ალობაში, თუმცა ის მაინც მეორეხარისხოვანი
პერსონაჟია. ფილმის მთავარი ხაზი ანტიალ-
კოჰოლური პროპაგანდა და ახალ ცხოვრებას-
თან მისი შეუთავსებლობაა.

ქართული კულტურისთვის უფრო ახლო-
ბელი აღმოჩნდა „გმირი ქალის“ ტიპური სახე,
ყოველ შემთხვევაში, 1920-იანი წლების მიწუ-
რულის და 1930-იანი წლების ორი ყველაზე
მკაფიო ქალის ხატი სწორედ ამ ტიპს მიეკუთ-
ვნება. თუმცა მათი განსხეულებაც წარსუ-
ლის მაგალითზე მოხდა. 1928 წელს გამოდის
ნიკოლოზ შენგელაიას *ელისო*. ნოვატორული
და თანამედროვე მრავალი კუთხით, ის ქალის
მხატვრული სახის რეპრეზენტირებაშიც ორი-
გინალური აღმოჩნდა.

მიუხედავად იმისა, რომ *ელისო* ფორმალუ-
რად ალექსანდრე ყაზბეგის ნაწარმოების ეკ-
რანიზაციაა (ფორმალურად, რადგან სცენარი
მნიშვნელოვნად სცილდება პირველწყაროს) და
ის წარსულის მოვლენებს გვიხატავს, *ელისო*
ტიპური „ახალი ქალი“ – ეროვნებით ჩეჩენს,
აღმსარებლობით მუსლიმს, მას შესწევს ძალა,
წინ აღუდგეს რელიგიურ განსხვავებებს, თემის
კანონს, მამის ნებას და შეიყვაროს „გიაური“,
ანუ ქრისტიანი. მაგრამ *ელისო* კიდევ უფრო
ძლიერი აღმოჩნდება, ვიდრე მხოლოდ შეყ-
ვარებული ქალია. მის თემს სამშობლოს იძუ-
ლებით ატოვებინებენ და *ელისო* კიდევ უფ-
რო მძიმე არჩევანის წინაშე დგება – პირადი
გრძნობა თუ სოლიდარობა საკუთარ ხალხთან,
მისი მძიმე ხვედრის გაზიარება. ის ამ უკანას-
კნელს ირჩევს, ემშვიდობება შეყვარებულს და
გადასახლებაში მიჰყვება თავის თემს, მანამდე
კი ცეცხლს უკიდებს მშობლიურ აულს. *ელისო*
გმირი, მებრძოლი ქალის ტიპია, რომელსაც

საბჭოთა იდეოლოგია და კინო

20-იანი წლების პრესის მიმოხილვა

მოამზადა ლევან გელაშვილმა

მოცე საუკუნის ოციანი წლების პირველი
ნახევარი ქართულ კინოში ჩამოყალიბების,
თვითგამორკვევისა და რეგულარულ კინო-
წარმოებაზე გადასვლის, ასევე მძლავრი
იდეოლოგიზირების პერიოდია. ამ დროის
ყოველდღიური კინოცხოვრება კარგად აისახა პრე-
საში. საბჭოთა ხელისუფლება პირდაპირ აცხადებ-
და, რომ „დიდმა ოქტომბრის რევოლუციამ დასაწყისი
მისცა ახალ ერას კაცობრიობის ისტორიაში“ (გაზეთი
კომუნისტი, 1921). რამდენიმე ამონარიდი ოციანი წლე-
ბის პრესიდან ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის იმ პათოს-
ზე, რაც მაშინ იყო გაბატონებული: „პროლეტარიატი
ისახავს მიზნად კლასობრივი ჩაგვრის მოსპობას, ახა-
ლი წყობილების დამყარებას. მაგრამ ახალ წყობილებას
ესაჭიროება ახალი ადამიანი, ფიზიკურად განახლებუ-
ლი კაცობრიობა. ბურჟუაზია ფიზიკურათ ასევე დამპა-
ლია, დაავადმყოფებულია როგორც კაპიტალისტური
მეურნეობა. როდესაც პროლეტარიატის დიქტატურის
პერიოდში ეს წყობილება სამუდამოთ ჩაბარდება ის-
ტორიის არქივს, ამავე პერიოდში უნდა მომზადდეს
ფიზიკურად განახლებული კაცობრიობა. ეს უნდა მო-
ახდინოს პროლეტარიატმა, მუშათა კლასმა. ამ მხრივ
პროლეტარული სახელმწიფოს ჯანმრთელობის კომი-
სარიატი არის მომავალი კაცობრიობის ლაბორატო-
რია“ (1924, #55).

საბჭოთა ხელისუფლება ხელოვნებას და ზოგადად
კულტურას მხოლოდ იდეოლოგიის დანამატად განიხი-
ლავდა და კინოც, მათ შორის, ერთ-ერთი რიგითი რგო-
ლი იყო.

„რა გზით უნდა წარიმართოს პროლეტარიატის
კულტურული განვითარება... ფიქრობენ რომ არსებობს
საერთო უნივერსალური კულტურა და მუშათა კლასის
მიზანიც, მათი აზრით, უნდა მდგომარეობდეს ამ კულ-
ტურის შეთვისებასა და უფრო განვითარებაში. მაგრამ
ვინც დგას მარქსისტულ თვალსაზრისზე, მისთვის ცხა-
დია, რომ კულტურა, იდეოლოგია არის „ზედნაშენი“ არ-
სებულ ნივთიერ საწარმოო ურთიერთობათა და ამიტომ
მას აქვს უაღრესად კლასობრივი ხასიათი... ამიტომ



კადრი ფილმიდან *ჟუჟუნას მზითვეი*

შეუძლია, საკუთარი წარსული, საკუთარი სამშობლო თავისი ხელით მისცეს ცეცხლს, მტრისადმი წინააღმდეგობის, ღირსების გრძნობის შენარჩუნების სახელით.

ასევე წარსული მოვლენების საფუძველზე იქმნება მეორე მებრძოლი ქალის დარიკოს სახე სიკო დოლიძის ფილმიდან *დარიკო* (1936). მაგრამ თვისებები, რომლებსაც ფილმის ავტორები ხოტბას ასხამენ, თანამედროვე და მოწინავეა. ქალი, რომელიც იცავს თავის ღირსებას და კლავს მოძალადეს. არც ამის შემდეგ ეგუება ის მოსალოდნელ ბედს (ციმბირში გადასახლება), ახერხებს გაქცევას და ფირალად გაჭრას (ტიპური მამაკაცური ნარატივი). მამაკაცურად შემოსილი დარიკო შეიარაღებულ რაზმს ჩაუდგება სათავეში, რომელიც შიშის ზარს სცემს პოლიციას, მეფის მოხელეებს, კაზაკების რაზმებს. დარიკო წარმოჩენილია, როგორც გარშემომყოფ მამაკაცებზე გამჭრიახი, სხარტი გონების, მამაცი, მაგრამ ამავე დროს კეთილგონიერი ადამიანი, სწორედ ამაზე დგას მისი უფლება, ხელმძღვანელობდეს მამაკაცებს, თუმცა ავტორებს არ სურთ დაუკარგონ „ქალური თვისებები და უნარებიც“ – სცენა

ტყეში, როდესაც დარიკო თანამებრძოლს შარვალს უკერებს, მრავლისმეტყველია.

1933 წლის კინოსურათში *მზალო და გელა* (შალვა ხუსკივაძე), ჩნდება ამჯერად თანამედროვე, დამოუკიდებელი, მამაკაცზე ძლიერი ქართველი ქალის სახე. მისი პერსონაჟი, მზალო, ახალი ცხოვრებით დაინტერესებული და გატაცებული გოგონა, ქალაქში მიდის რადიოტექნიკის შესასწავლად. მას მნიშვნელოვანი ძალისხმევა უწევს, რათა დაარწმუნოს და აიყოლიოს თავისი შეყვარებული, გაბედოს ნაბიჯის გადადგმა ახალი ცხოვრების გზაზე დასადგომად. (უნდა აღინიშნოს, რომ ბევრი იმდროინდელი ფილმი არ არის ხელმისაწვდომი ან სულაც დაკარგულია და მათზე მსჯელობა მხოლოდ ანოტაციების მიხედვით, სიუჟეტურ დონეზე თუ შეგვიძლია.)

მაგრამ ეს უკვე 1930-იანი წლებია. ამ დროისთვის საბჭოთა კინოში ქალის პარადიგმა მკვეთრად შეიცვალა. 1929-1930 -იან წლებში საბჭოთა ქვეყანაში „დიადი გარდატეხის“ ეპოქა დგება. ნეპის ექსპერიმენტი დასრულდა. ხელისუფლების ცენტრალიზაციასთან ერთად კურსი სოციალიზმის ფორსირებული დამკვიდ-

რებისკენ იქნა აღებული, თანმხლები კოლექტივიზაციითა და ინდუსტრიალიზაციით.

ქალის ემანსიპირების ნაცვლად ისევ აქტუალური ხდება ტრადიციული ოჯახური ღირებულებები, „თუმცა გარკვეული დათქმით: „საზოგადოების უჯრედში“ როლების ტრადიციული განაწილების შენარჩუნებასთან ერთად, სოციუმისთვის ორივე პარტნიორი თანასწორუფლებიანი მუშაქია.“ (Светлана Смагина, Образ „Новой женщины“, 2019)

თუ 1920-იან წლებში აქცენტი დამოუკიდებელ, ხშირად „მარტოხელა“ ქალზე კეთდებოდა, რომელმაც მოიშორა მამაკაცზე დამოკიდებულების ტვირთი, თავი მის თანასწორ ადამიანად იგრძნო, ახლა იდეალად მკვიდრდება საბჭოთა ქალი, როგორც სოციალიზმის შენებაში მამაკაცის ერთგული თანამებრძოლი.

საბჭოთა ეკრანზე საბჭოთა ქალი ბრუნდება ოჯახში, როგორც იდეალური დედა და მეუღლე, მაგრამ, ამავე დროს, მას ახალი მოვალეობებიც ემატება – საზოგადოებრივი საქმე.

რაც ესება ქართულ კინოს, შეიძლება ითქვას, ქართულმა საზოგადოებრივმა ცნობიერებამ, და მასთან ერთად კინემატოგრაფმაც, ცნების გათავისებაც კი ვერ მოასწრო, ისე გადავიდა მისთვის უფრო „ბუნებრივ“ ტრადიციულ პარადიგმაზე და მთლიანად გამოტოვა „ახალი ქალის“ სახის დამკვიდრების ეტაპი. თუმცა ამჯერად ეროვნული ტრადიციები თუ გემოვნება, მაყურებლის მოთხოვნილებები და ფინანსური წარმატება აღარ იყო განმსაზღვრელი. 1930-იანი წლებიდან მკვეთრად იცვლება კინოპოლიტიკა. „სოციალისტური რეკონსტრუქცია“ თავის პოლიტიკურ ხაზს უმორჩილებს კინემატოგრაფს. კინონარმოვება და მისი მართვა ცენტრალიზებული ხდება.

ქართული კინოც იძულებულია, დაემორჩილოს ცენტრის მიერ აღებულ კურსს, აქტიური მონაწილეობა მიიღოს ახალი პოლიტიკის იდეოლოგიურ მხარდაჭერაში. მკვეთრად მატულობს თანამედროვე ცხოვრებაზე გადაღებული ფილმების რაოდენობა. წარმოებისა და მუშათა კლასის ნაკლებად განვითარების პირობებში, ბუნებრივია, სოფლის ცხოვრებაზე, საკოლმეურნეო თემაზე გადაღებული ფილმები სჭარბობს მუშათა კლასის პრობლემებზე გადაღებულ კინოსურათებს.

მაგრამ ასეა თუ ისე, ჩნდებიან ახალი გმირები, მათ შორის აქტივისტი, რევოლუციონერი, დამკვრელი კოლმეურნე, სტუდენტი თუ კომკავშირელი ქალებიც (საკანი 79 – რევოლუციონერი ქალი, მარო, უდაბნო – სტუდენტი გოგონები და აქტივისტი ქალი კირა ანდრონიკაშვილის შესრულებით, ჟუჟუნას მზითვეი და ნარინჯის ველი – კოლმეურნე ქალი, ფრთოსანი მღებავი – ავიაკონსტრუქტორი ქალი და სხვა). თუმცა ძნელია მათ გმირები ვუწოდოთ, მხოლოდ – პერსონაჟები, ისიც უმეტესწილად მე-

დღევანდელი კულტურა გამომხატველია გაბატონებული კლასის, ბურჟუაზიის კაპიტალისტურ ინდივიდუალისტურ მსოფლიო მხედველობის და მოთხოვნილების“ (1922, #91).

უფრო გვიან გაზეთი კომუნისტი წერდა: „ეროვნული მტრობის შხამიანი თესლი ძირიანათ აღმოფხვრილია საბჭოთა ჯეჯილიდან. ჩვენი ქვეყნის ეკონომიური და კულტურული დონე განუწყვეტილად იზრდება... დიდ მიღწევებთან ერთად საბჭოთა აღმშენებლობის ყველა სფეროებში, გამოირკვა ისეთი მოვლენებიც, რომლებიც დაუზოგველათ უნდა იქნეს აღმოფხვრილი“.

1924 წელს გამოქვეყნდა სტატია სახელწოდებით სახელოვნებო პოლიტიკა, სადაც ვკითხულობთ: „გარდამავალი ხანა მეურნეობასა და სახელმწიფოებრივ აღმშენებლობის ფორმაში ძველის ნგრევით და ახალის შენებით ხასიათდება. რაც იყო არ არის. რაც უნდა იყოს – ისიც არ არის; იგი იქმნება, შენდება. გარდამავალი საფეხური ეკონომიკაში გულისხმობს ცვლილებებს ხელოვნების სფეროში... პროლეტარი შეიჭრა სახელმწიფოს აღმშენებლობის საქმეში მან უნდა დაიპყროს პოზიციები სულიერი ცხოვრების ყოველ კუჩქულში... კლასის სულიერი კულტურა უცბად არ იქმნება... რკინის პოლიტიკა უნდა გავატაროთ პროლეტარული კულტურის აყვავების საქმეში. დაუნდობელი ბრძოლა ყველა ანტიპროლეტარულ მიმდინარეობებთან ხელოვნებაში – აი პროლეტარული სახელოვნებო პოლიტიკის საფუძველი“. და აქვე სტატიის ავტორი სვამს კითხვას: „არის მუშათა კლასის დიქტატურის ქვეშ მსხვილი თეატრები?“ და თავადვე პასუხობს: „სამწუხაროდ ამ კითხვას უარყოფითად უნდა ვუპასუხოთ... ბურჟუაზიული კულტურის და გასართობების მფარველობა დაუშვებელია. მდგომარეობის კალაპოტში დატოვება ყოველად დაუშვებელია. მალშტრეჟ-ს (გრიგოლ რობაქიძის პიესა – ლ. გ.) ვერც თავს გაუგებ ვერც ბოლოს და აუარება ფული იხარჯება მასზე როცა პროლეტარული ჟურნალის გამოცემისთვის ხარჯები არ გვყოფნის. მუშკორი (მუშა-კორესპონდენტი) მუშისთვის ამ სტატიას ამთავრებს სიტყვებით: „საბჭოთა ხელისუფლება შესძლებს ხერხემალ ჩამტვრეული ბურჟუაზიის „სულიერი საბუდარის“ დანგრევასაც“.

ახალი საბჭოთა ადამიანის შექმნა ბევრ სხვა პროექტთან ერთად მოიცავდა კინოს გამოყენებას პროპაგანდის საშუალებად. რუსეთის განათლების კომისარიატისადმი ლენინის მიერ გაგზავნილ სადირექტივო შენიშვნაში (1922 წლის 1 იანვარი) წერია: „კინონარმოდგენის თითოეული პროგრამისათვის დაწესებული უნდა იქნეს განსაზღვრული პროპორცია: ა) გასართობი სურათები სპეციალურად რეკლამისათვის და შემოსავლისათვის (რასაკვირველია ეს სურათები გარყვნილობასა და კონტრრევოლუციას არ უნდა შეიცავდნენ). ბ) სახელწოდებით „სხვადასხვა ქვეყნების ხალხების ცხოვრებიდან“ სურათები პროპაგანდისტული შინაარსის, როგორც არის მაგალითად: ინგლისის კოლონიალური პოლიტიკა ინდოეთში, ერთა ლიგის მუშაობა, დამშეულები ბერლინში და სხვ. ნაჩვენები უნდა იქნას არა მარტო კინოსურათები, არამედ პროპაგანდის მხრივ საინტერესო ფოტოგრაფიები შესაფერი წარწერებით“.



კადრი ფილმიდან ფრთოსანი მღებავი

ორეხარისხოვანი.

მოქმედება, როგორც წესი, პრობლემის გარშემო ვითარდება და ეს არ არის ქალის (ან ქალის გადასაწყვეტი) პრობლემა. მთავარი მოქმედი გმირები კვლავ მამაკაცები არიან, ქალი პერიფერიაზე რჩება.

გიორგი მაკაროვის ფილმში *გაყრა* (1930), თუ სახელწოდებით ვიმსჯელებთ, ცოლ-ქმრული ურთიერთობის თემა, ქალის უფლებები და ვალდებულებები ოჯახში წამყვანი თემა უნდა იყოს, მაგრამ რეალურად ის დაწყვილებულია საწარმოო თემასთან და მის კანონიკურ განვითარებასთან – ახალ ცხოვრებას ჩამორჩენილი პერსონაჟის გამოსწორებასთან. მასთან მიმართებაში ქალი პერსონაჟის მიერ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ჩაბმის უფლების მოპოვება დაქვემდებარებულ თემად გვევლინება.

შეტდომაში შეიძლება შეგვიყვანოს სხვა ფილმის დასახელებამაც. სახელწოდება

ჟუჟუნას მზითევი (სიკო ფალავანდიშვილი, 1934) მაყურებლის წარმოსახვას სასიყვარულო ისტორიისკენ მიმართავს. სასიყვარულო ისტორია მართლაც არის ფილმში, მაგრამ ისიც დაქვემდებარებულია მთავარ თემას და მთავარ მიზანს, მიმზიდველად წარმოაჩინოს საკოლმეურნეო ცხოვრება და დაუპირისპიროს ის კეთილდღეობის მოპოვების არასწორ, თუმცა „ტრადიციულ“ გზას – ცხენიპარიობას. ფილმი უფრო ვარდენის გარდაქმნის, მისი სწორ გზაზე დადგომის ისტორიაა, ვიდრე ჟუჟუნასა და ვარდენის სიყვარულის. „*ჟუჟუნას მზითევიც*“ მეტაფორული გამოთქმაა. ეს მთლიანად კოლმეურნეობის ქონებაა, რომლის თანასწორუფლებიან მეპატრონედ თვლის თავს ჟუჟუნა, სწორედ ეს ხდება (მოდის, ვიყოს გულწრფელები) ვარდენის შემოპრუნების გადამწყვეტი მიზეზი და არა სიყვარული, და სწორედ ამ აზრის დამკვიდრებას ცდილობს აუდიტორიის ცნო-

ბიერებაში ფილმი. დღეს ირონიულად ჟღერს, რომ ერთ-ერთი ყველაზე უუფლებო ფენა, რომელსაც საცხოვრებელი ადგილის დატოვების უფლებაც კი არ ჰქონდა, წარმოჩენილია, როგორც სახელმწიფო ქონების არამცთუ მონილე, მესაკუთრეც კი. თუმცა პროპაგანდა თავის საქმეს აკეთებდა.

1930-იან წლებში სწორედ შრომითი საქმიანობა, საზოგადოებრივი აქტივობა დგება უფრო ხშირად ოჯახურ მოვალეობებზე წინ. პირადი ურთიერთობებიდან გრძნობების ინტიმურობა ქრება, სასიყვარულო ხაზის განვითარების სრულუფლებიანი ნევრი ხდება კოლექტივი და უფრო მეტიც, სასიყვარულო ხაზი ხშირად მხოლოდ ფონად იქცევა. ეს საკავშირო მოვლენაა და ქართულმა კინემატოგრაფმაც თავისი წვლილი შეიტანა ამ საქმეში.

გავიხსენოთ თუნდაც ფერხულის სცენა ფილმიდან *ნარინჯის ველი*. გიორგი, ფაქტობრივად, სახალხოდ, ცეკვაში და სიმღერაში უხსნის სიყვარულს ნანის, მაგრამ ის სხვისი საცოლელა და ყველა შეთავაზებას სხარტად პასუხობს უარით, მხოლოდ ორდენისა და ნითელი დროშის ხსენებაზე ეცვლება სახე და პასუხიც იგვიანებს. იმავე ფილმში ექვნიანობის სცენა თედოსა და ნანის შორის უმალ კარგავს ინტიმურ ხასიათს და პარტიული ხაზით გრძელდება.

ამასთან, თუ 1920-იანი წლების საბჭოთა კინემატოგრაფში „ახალი ქალის“ მხატვრული სახე ჩანერილი იყო რეალობაში და პროპაგანდასთან ერთად იყო მისი დამკვიდრების ინსტრუმენტიც, 1930-იან წლებში ის რეალობის კონსტრუირების და ახალი მითების შექმნის ინსტრუმენტად იქცა. ეს განსაკუთრებით კოლექტივიზაციის თემაზე გადაღებულ ფილმებში გამოიკვეთა, ალბათ, პრინციპით: რაც უფრო მძიმეა რეალობა, მით უფრო მეტად არის საჭირო მისი შელამაზება. და ქართული ეკრანის (ისევე, როგორც ზოგადად საბჭოთა ეკრანის) ჩვეული სახე გახდა ენერგიული, მხიარული კომკავშირელი გოგონა, პარტიული აქტივისტი თუ კოლმეურნე ქალი, მოდური თმის ვარცხნილობით, მოხდენილი ჩაცმულობით ფერმაში, ჩაის პლანტაციებში, მანდარინის ბაღებში, ჩაბმული შრომის მხიარულ ფერხულში, რომელიც მხოლოდ დროებით შეიძლება დაჩრდილოს პირადმა უსიამოვნებებმა და ისიც მხოლოდ მაშინ, თუ საზოგადოებრივ ინტერესებთან მოდის წინააღმდეგობაში.

ქალის ამ სახეს არსებითად აღარც ჰქონდა ბევრი საერთო ქალის გათავისუფლების იდეალით შექმნილ „ახალ ქალთან“, მაგრამ ის სრულად გამოხატავდა სტალინურ იდეალებს. ამიტომაც ხანგრძლივად და მყარად დამკვიდრდა საბჭოთა ეკრანზე მისი სხვადასხვა ვარიაციებით, ეროვნული თავისებურებების გათვალისწინებით და საბოლოო „სრულყოფილი“ სახე 1940-1950-იანი წლების პერიოდში მიიღო. ○

ლენინის ამ დირექტივებს გაზეთი *კომუნისტი* ასე განიხილავდა: „ეს ამონაწერი გვიმტკიცებს, რომ როცა ლენინმა სთქვა: „რუსეთისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ხელოვნება არის კინო-ო“, მას მხედველობაში ჰქონდა უმთავრესად კინო, როგორც მასიური პროპაგანდის იარაღი“. (1926, #105).

საბჭოთა კულტურის პოლიტიკის მთავარი შემოქმედი – განათლების სახელმწიფო კომისარი ანატოლი ვასილის ძე ლუნაჩარსკი ორჯერ იყო საქართველოში (1924 და 1926 წლებში), შეხვდა ალექსანდრე სუმბათაშვილს, კოტე მარჯანიშვილს, ზაქარია ფალიაშვილსა და ქართული კულტურის სხვა მოღვაწეებს. მისი სტუმრობა საქართველოში საკმაოდ კარგად არის გაშუქებული გაზეთ *კომუნისტში*. ლუნაჩარსკის სიტყვით გამოსვლის ტექსტიც მოყვანილია, რომელიც რიგ შემთხვევაში არსებით წინააღმდეგობაში მოდის ძირითადი საბჭოთა ნარატივისგან. მისი თქმით, საბჭოთა ხელისუფლება სამი ძირითადი შეცდომის დაშვების წინაშე იდგა: „1. ბურჟუაზიული კლასის გავლენის ქვეშ მყოფი ინტელიგენციის მიერ შექმნილი წარსულის კულტურას არ უნდა ვაქციოთ ზურგი. პროლეტარული იდეოლოგიისთვის მისაღები ტრადიციები და მონაპოვარი საფუძვლად უნდა დავუდოთ მომავალ კულტურას. 2. პროლეტარული კულტურა თითქოს მოკლებულია შემოქმედებით უნარს და ის საჭიროებს ბურჟუაზიული მეცნიერების მიერ აღზრდას, ეს შეხედულება სრულიად მიუღებელია. პროლეტარიატმა უშუალო მონაწილეობა უნდა მიიღოს მომავალი კულტურის ღირებულებების შექმნაში. 3. სოფლის კულტურული ამაღლება არ უნდა მოხდეს უმაღლეს სამეცნიერო და კულტურულ დაწესებულებათა ხარჯზე, მათ საზიანოდ“. რამდენად სწორად მოხდა ამ ხაზის გატარება მომდევნო წლებში და რამდენად გულახდილი იყო ლუნაჩარსკი სიტყვით გამოსვლის დროს, სადისკუსიოა.

ოცნის წლებში საბჭოთა ხელისუფლების ერთ-ერთ ძირითად მიზანს წარმოადგენდა წერა-კითხვის უცოდინარი საზოგადოების იდეოლოგიურად აღზრდა. ეს მისია კინოსაც ეკისრებოდა, მით უმეტეს, ფილმის ალქმა არ მოითხოვდა რომელიმე ენის ცოდნას და წინასწარ ინტელექტუალურ მომზადებას. „ჩვენ უნდა დავიპყროთ კინო, რომელსაც უდიდესი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა აქვს“ – წერდა გაზეთი *კომუნისტი*. ხოლო 1924 წლის *საქართველოს კინოში* ვკითხულობთ: „ახალ დროს ქარიშხალივით მოჰყვა ახალი ხელოვნება – კინო. ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ კულტურულად ჩამორჩენილ გლეხობაში კინოს შეუძლია შეასრულოს ფრიად მნიშვნელოვანი როლი. კინოს აქვს მაგიური საშუალება უეცრად შეანათოს იქ, სადაც წიგნი ან სრულებით ვერ შედის, ან ძალიან ნელი ნაბიჯით მიიკვლევს გზას. კინოს აუდიტორიისათვის გამოდგება წერა-კითხვის უცოდინარიც, თუ სურათები შერჩეული იქნება შესაფერად. არის მთელი რიგი საკითხების, რომლის გაშუქებას სოფლის წინაშე ექნება ნაყოფიერი შედეგები სწორედ კინოს საშუალებით. ანტი-სარწმუნოებრივი პროპაგანდის გარდა, რომლისთვისაც შესაძლოა გამოყენებულ იქმნას შესაფერად შესრულებული სურათები, კინოს ექნება უდიდესი მნიშვნელობა ათასგვარი ცრუმორწმუნეობის ბურუსის გასაფანტავად“. ○



უჟმური

წერილი საზარელსა და ამაღელვებელზე

თამთა ხალვაში

უჟმურით შუაყრობილნი

საღმრთო ნამდვილი საფრთხის წინაშე შიშის გრძნობა მართლაც ყუჩდება. ქალები მოჯადოებულებივით შესცქეროდნენ ზღვისა და ოკეანის გამძვინვარებულ შეხლა-შემოხლას, ერთს არ უკივლია, არ დაუყვირია. ქალებს, რომლებიც ამ ცხოვრებაში რუზე არ გადახტარან ისე, რომ წივილ-კივილი არ აეტყხათ.¹

ნუცა ლოლობერიძე, ორი მეტამორფოზა

შეზინდებისას ბებიაჩემი სახლიდან აღარ მიშვებდა, უჟმური აგეკიდებოდა. ეს ამბავი ბებიაჩემის მორიგი ახირება მეგონებოდა, ზემო აჭარაში სხვა ბებიებიც ასე რომ არ მოქცეულიყვნენ. შეზინდებულზე ყველა ბავშვი სოფლის ორღობიდან უჩინარდებოდა და მათი გამაყრუებელი ჟრიამულიც ერთბაშად ირინდებოდა. უჟმური იყო საფრთხე ავად გახდომისა, თვალნაცემობისა და გამიზნუბისა.² რადგანაც უჟმურები წყლის პირთან ან დაჭაობებულ ადგილებში ცხოვრობენ, იქ ჩავლას ყველაზე მეტად გვიკრძალავდნენ ბებიები. წარმოდგენა არ მქონდა, როგორი არსება შეიძლება ყოფილიყო უჟმური და არც იმაში ვიყავი ბოლომდე დარწმუნებული, ის ნამდვილად არსებობდა, თუ უბრალოდ ზრდასრულების ვერაგი შეთქმულების ნაწილი იყო ბავშვების ჟრიამულის წინააღმდეგ. ამიტომ უჟმურის აკიდების შესაძლებლობა ერთდროულად საზარელ და ამაღელვებელ განცდებთან იყო დაკავშირებული – ის შინ, ნაცნობ და უსაფრთხო სივრცეში დარჩენისკენაც მექაჩებოდა და სახლის ზღურბლის გარღვევისა და უცნობ, ფათერაკიან სივრცეში შეჭრისკენაც მიბიძგებდა.

შეგრძნებები მეორდება. ხანდახან კანონზომიერად, ხანდახან შემთხვევითობის წყალობით, მაგრამ მაინც მეორდება, სინქრონიზდება და ისევ ქრება. შესაძლოა, ეს იმიტომ ხდება, რომ შეგრძნებები ადამიანებისგან დამოუკიდებლადაც არსებობენ, ისინი ჩვენ გარეთ არსებული სივრცეებიდან და გამოცდილებებიდან აღმოცენდებიან და იქიდან აღწევენ ჩვენში. ამიტომ შეგრძნებები, როგორც წყლები, გაზიარებული რესურსებივითაა, რადგან ისინი ადამიანების სხეულებს ერთმანეთთან აკავშირებენ, ასინქრონიზებენ და ერთ მთლიანობად აქ-

ცევენ. აზრებისგან განსხვავებით, შეგრძნებები მრავალშრიანია – ერთი შეგრძნება შესაძლოა მრავალ შეგრძნებად დაიშალოს და გაიფანტოს ჩვენს სხეულებში, საზარელი ამაღედროულად ამაღელვებელიც იყოს და შთამაგონებელიც, საშიში – სასიამოვნო და მომხიბვლელიც.

2020 წლის დეკემბერში პირველი ქართველი ქალი რეჟისორის ნუცა (ნინო) ხუციშვილი-ლოლობერიძის 1934 წლის ფილმი უჟმური ვნახე. უჟმური პირველი მხატვრული ფილმიცაა საბჭოთა კავშირში, რომელიც ქალმა რეჟისორმა გადაიღო და რომელიც პარტიულმა ცენზურამ აკრძალა. ფილმი მას შემდეგ აიკრძალა და ამოიშალა ქართული კინოს ისტორიიდანაც, რაც ნუცა ხუციშვილი ოცდაათიან წლებში დააპატიმრეს და ათი წლით ციმბირში, პოტმას ბანაკში გადაასახლეს. რუსეთის ფილმსაცავში თითქმის ოთხმოცდაათწლიანი გაუჩინარების შემდეგ „უჟმური“, კინოთეატრ „ამირანის“, ეკრანზე დაბრუნდა და თან დააბრუნა ჩემთვის ასე ნაცნობი, მაგრამ უცნაური შეგრძნებების ერთობლიობა – ერთდროულად საზარელი და ამაღელვებელი გრძნობების კორიანტელი. ფილმის სიუჟეტური ხაზიცა და ავტორის ბიოგრაფიული გზაც ამ ემოციური მდგომარეობების მიჯნაზე ყოფნას გულისხმობს – საზარლისა და მღელვარეს, ნაცნობისა და უცნობის, შინისა და გარეს მიჯნაზე ყოფნას. ეს კი ისეთი „გრძნობათა სტრუქტურაა,“ (Raymond Williams, *Marxism and Literature*, 1977), საიდანაც საშიში ამაღელვებელ სანახაობად შეიძლება გადაიქცეს, საზარელი კი – ხელოვნების მომაჯადოებელ ნიმუშად.

საზარელი ჭაობი

მინურიდან რომ გამოვედით, ეს მოუწევდომელი ყო-ნულოვანი სამყარო, თითქოს საგანგებოდ, ახალი საოცრებით მოგვევლინა. ეს ჩრდილოეთის ნათება იყო. ცის გვირგვინი ან ცის გუმბათი ჰქვია ამ ნათებას. მე შეიძინე წელი დავეყავი მას შემდეგ იმ მხარეში, ცის ნათება გაცილებით მეტი ვნახე, ვიდრე ჩვეულებრივი ცისარტყელა ჩვენში, მაგრამ ისეთი ნათება მხოლოდ ერთხელ, იმ პირველ საღამოს ვიხილე. ნუცა ლოლობერიძე, ორი მეტამორფოზა

საზარლის შიში ისეთი მდგომარეობაა, საიდანაც ნამდვილი ძიების სურვილი იზადება. ის რეალობის შეცნობის წინაპირობაა, რომელიც სათავეს უხილავიდან იღებს. ბრიტანელი ფილოსოფოსი, მარკ ფიშერი, საზარლის ორ განსხვავებულ მნიშვნელობაზე საუბრობს (Mark Fisher, *The Weird and*

¹ ნუცა ლოლობერიძის ტექსტები (ციტირებულია ლანა ლოლობერიძის წიგნიდან რაც მაგონდება და როგორც მაგონდება, 2019).

² დასავლეთ საქართველოს ბევრ სოფელში დღემდე არსებობს რწმენა უჟმურის შესახებ. ამ რწმენის მიხედვით, შეზინდებულზე ბავშვებსა და ორსულ ქალებს შესაძლოა უჟმური ანუ ავი სული აეკიდოს (ჯემალ ნოღაიდელი, ეთნოგრაფიული ნარკვევი აჭარელთა ყოფა-ცხოვრებიდან, 1935)

the Eerie. 2016). ერთი უკავშირდება ფროიდის ან უკვე კარგად ცნობილ ცნება *unheimlich*-ს, რომელიც ინგლისურში დამკვიდრდა როგორც *uncanny*, ხოლო ქართულად დამზაფრავად შეიძლება მოვიხსენიოთ. თუმცა, მისი პირდაპირი ინგლისური და ქართული თარგმანი უფრო *unhomely* ანუ არასახლურია. ფიშერის მიხედვით, საზარლის ეს გაგება გულისხმობს „უცხო ალმოჩენას ნაცნობში“, რომლის გავლითაც შეიცნობა რეალობა. სხვა სიტყვებით, გარე რეალობა ანუ უცხო შეიცნობა შინის/სახლის/ნაცნობის გავლით. მაგრამ ფიშერს, ფროიდის საპირისპიროდ, შემოაქვს საზარლის მეორე მნიშვნელობაც, რომელსაც ის *eerie*-ს არქმევს. საზარლის ეს გაგება შიდას გვაჩვენებს გარეს პერსპექტივიდან. ასეთი საზარელი მზაკვრულად არღვევს შინის საზღვრებს და არასწორად ადგილას იჭრება. ფიშერისთვის საზარელი შეიძლება იყოს ადგილი, ცარიელი სივრცე, მიგდებული შენობები ან ნანგრევები. ასეთ ადგილებში საზარელი სუბიექტს მიღმა არსებობს და მისი მოხელთება ძნელია.

ნუცა ლოლობერიძის ფილმში კოლხეთის ჭაობიანი დაბლობი სწორედ ასეთი საზარელი ადგილია, საიდანაც საბჭოთა რეალობის საპირისპირო პერსპექტივა უნდა დაინახო. ჭაობი, რომელშიც, ადგილობრივების რწმენით, მწვანე დედოფალი გომბეშო ცხოვრობს, უშმურის ველია და მასთან მიმართება მხოლოდ მაგიური გაბრუებისა და ჭაობში დახრჩობის გავლითაა შესაძლებელი. საბჭოთა ხელისუფლებისთვის რეალობის ეს საზარელი ადგილი რადიკალურად უცხო და მიუღებელია. ამიტომ ის ჭაობის ამოშრობის მიზნით არხის გაშენებას გადანყევს, რასაც გლეხები ეწინააღმდეგებიან. სცენარის პირველი ვერსიის მიხედვით, არხის დასაგეგმად გასულ ბრიგადას გლეხი ფარნა უშმურის ველში შეიტყუებს, სადაც მას ჭაობი შთანთქავს და აუჩინარებს. მაგრამ ცენზურის გავლის შემდეგ ფილმი სხვა რეალობის გამარჯვებით სრულდება, უშმურის ველში შეტყუებული მშენებელთა ბრიგადა წარმატებით აღწევს თავს საზარელ ადგილს. უშმურის ველი შრება, არხი შენდება და ჭაობი, როგორც აქამდე უცხო ადგილი, საბჭოთა სისტემის მიერ მოთვინიერების სიმბოლო ხდება.

შესაძლოა, სწორედ საზარლის ეფექტი იყოს ის, რომ გინდა მისი მოშორება და განდევნა, რადგან რეალობის გაბატონებული პერსპექტივა რეალობის საზღვრებს ზედმეტად ავიწროებს. ადგილობრივი გლეხებისთვის კი რეალობა უსასრულოდ ფართე ცნებაა. უშმურები, თავიანთი საზარელი არსებობით კოლხეთის ლიმინალურ სივრცეებში, მის დაჭაობებულ ველებსა თუ დაბლობებში, რეალობის საზღვრებს კი არ არღვევენ, არამედ მისი განუყრელი ნაწილები არიან. უშმურები, რომლებიც ერთმანეთისგან საკრალურსა და პროფანულს, სეკულარულსა და რელიგიურს, ხილულ და უხილავ სამყაროებს მიჯნავენ, კოლხეთის ჭაობიან დაბლობებში ისეთივე არსებები არიან, როგორც თავად გლეხები. ეს მკვიდრი მოსახლეობა ერთმანეთს მუდამ უფრთხის, მაგრამ

ერთმანეთს ვერასდროს გაეცევა. ამიტომ კოლხეთის ჭაობებს საზარლის შესისხლბორცება და დატევა უწევს, ხანდახან საგანგებო შელოცვებით, ხანაც შებინდებულზე სახლებში გადამალვით, მაგრამ არა მისი განდევნით. საზარელ უშმურს, ისევე როგორც ჭაობიან ადგილებს, თავს ვერასოდეს დააღწევს. მაგრამ ვერც ამომშრალ ჭაობებსა და განდევნილ უშმურებს დააღწევს თავს.

უშმური პინო

დაუსაბამო იყო თეთრი, გაყინული სივრცე ირგვლივ და მძიმედ ჩამონოლილი მოღრუბლული ცა. ცივი, მარადიული სილამაზე თითქოს უგულუბელყოფდა დღემოკლე ადამიანს თავისი განცდებითა და მღელვარებით. ამ უდაბურ სივრცეში გაყინული მდინარის ახლად მოთოვლილ ზედაპირზე მოდიოდა თოთხმეტი ქალი. თუმცა ქალი პირობითად თუ დაერქმეოდა ამ უცნაურ მაჯლაჯუნებს და არც სიტყვა „მოდიოდა“ უდგებოდა მათ გაჭირვებულ ბაჯბაჯს ყინულზე.

ნუცა ლოლობერიძე, ვალსი პეჩორაზე

უშმურებს თავიანთი დამზაფრაობითა და საზარლობით შეუძლიათ, წინ აღუდგნენ ჩაგვრის სისტემებსა და იდეოლოგიებს, რომელთა ძალაუფლება ყველანაირი აჩრდილის, დემონისა თუ ავი სულის განდევნითაა სიცოცხლისუნარიანი. ამიტომ მოდერნული საზოგადოება მოჩვენებებს ჩამორჩენილი ცნობიერებისა და დრომოჭმული ეპოქის ნაწილად მიიჩნევს, რადგან ისინი სეკულარულ სულისკვთებას უთხრიან ძირს. სულების უჩინარი სამყაროს თანაარსებობა ხილულ სამყაროსთან სირცხვილის უწყვეტი წყაროცაა და მუდმივი დევნის ობიექტიც. მაგრამ როგორც ავერი გორდონი ამბობს, განდევნილი სულები მაინც ჯიუტად აგრძელებენ ჩვენთან თანაარსებობას. ისინი კვლავ გვევლინებიან, როგორც საზარელი მოჩვენებები, ადამიანები, ობიექტები, განწყობები, ატმოსფეროები და აფექტები (Avery Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, 2008). განდევნილი იპყრობს კინოსაც მისივე ტერიტორიაზე და ამავე დროს იპყრობს ჩვენს გრძნობებსაც, ისევე მოულოდნელად, როგორც უშმური იპყრობს და აბრუებს საბჭოთა მშენებლებს.

უშმური, როგორც კინემატოგრაფიული ნამუშევარი, საბჭოთა ეპოქის შეცნობის მცდელობაა განდევნილისა და საზარლის საშიში ასოციაციების მოხმობით. ამიტომ მაშინაც კი, როდესაც ფილმი საზარელს განდევნის საკუთარი ობიექტივიდან, ის მაინც გვევლინება, როგორც ამაღლევებული და დამზაფრავი განცდა, ჩაბეჭდილი უხმო კადრებსა და ცენზურირებულ ტექსტებს შორის. ფილმის უხმოზა იმეორებს ეპოქის უხმოზას; *უშმურის* დამდგმელი მხატვარი, პეტრე ოცხელი, რომელიც 1937 წელს დახვრიტეს, ფილმის ტიტრებიდან ისევე გამქრალი, როგორც ფილმის მთავარი გმირი, უშმური. და არც გადასახლებიდან დაბრუნებული ნუცა ხუციშვილის ხმა ისმის საბჭოთა რეალობის

კატაკლიზმებში, რადგან მას კინოს კეთება აეკრძალა, სამაგიეროდ კი, გერონტი ქიქოძის სახელით შარლ პეროს ზღაპრების თარგმნით ირჩენდა თავს. ამიტომ უჟმური თავად იქცევა უჟმურივით, რომლის ყურებაც არა მხოლოდ წარსული ეპოქის ჭაობში გითრევს სამოგზაუროდ და რესენტიმენტად გიმზადებს ტრავმულ განცდებს, არამედ გახსენებს, რომ წარსულის პრობლემები დღესაც გადაუჭრელია. და მიუხედავად იმისა, რომ ეს ფილმი ძალიან ჰგავს ბევრ სხვა საბჭოთა პროპაგანდისტულ ფილმს, ის საშინლად გაგონებს დღევანდელობას.

გაგონებს დღევანდელობას, რადგან წარსულის დავინყება და განდევნა ისევეა თანამედროვეობის ახირება, როგორც ეს თავად იმ ავადსახსენებელ წარსულში იყო. და მაშინაც კი, როდესაც ანმყო წარსულის ნანგრევებით იკვებება და მხოლოდ მასზე პარაზიტირებით უდგას სული, ის მაინც უარყოფილია, როგორც ავი სული, როგორც ჭაობის საზარელი უჟმური. ჭაობების დაშრობა, არხების გაშენება, მდინარეების გაქვავება და ჰესების მშენებლობა, როგორც ჩანს, თანამედროვეობის ურყევი მისწრაფებაა, შექმნას რაიმე ახალი, რომელიც ხელიდან გაცლის ზიარ წყლებს, ველებსა და მიწებს, როგორც გრძნობებს. ასეთ დროს წარმავლობაზე გლოვა ნაადრევიცაა და დაგვიანებულიც, რადგან ის კიდევ უფრო დაუნდობლად მოქმედებს დღევანდელობაში. ამიტომ განდევნილი უჟმური კიდევ უფრო ამაღელვებლად გვახედებს ჩვენივე მომავალში, გვაჩვენებს ცარიელ და შემზარავ დროს, თავისი „უდაბური სივრცით“, „გაყინული მდინარით“, და მასზე მობაჯბაჯე ადამიანებით.

უჟმური დრო

-რატომ მივდივართ, ლანა? საერთოდ რატომ მივდივართ? რა ვიცო, არ ვიცო, არც არავინ იცის იქნებ, ერთი-ორი ავი სულის გარდა. ხომ გახსოვს ზღაპრებში ავი ფერიები და ავი სულები, იმათ თავისთვის იჯადოქრეს, ჯადო სიტყვები თქვეს, ქალღმერთს დაწერეს და ამის შემდეგ ჩვენ ისევ დავდივართ, დავდივართ, სად არ დავწანწალებთ, რისთვის, რატომ, მგონი, იმათაც აღარ იციან და აღარ ახსოვთ

ნუცა ლოლობერიძე,
ფეხით აძვა-ვომიდან კოჩმასამდე.

როცა ჩვენ ვცდილობთ საზარელ დროში სიარულს, ირგვლივ ყველაფერი დიდებული და ამაღელვებელი გვეჩვენება მისივე წარმავლობის გამო. ასეთ დროს ის, რაც ჯერ არ გარდაცვლილა, უკვე გვენატრება და რაც უკვე გაქრა, იმის დატირებასაც კი ვერ ვასწრებთ. ეს შეუბრალებელი ტკივილია, ტკივილი, რომელსაც ვერცერთი გრამატიკული ფორმა და ლექსიკური მარაგი ვერ დაიტევს, რადგან ის აღემატება სიტყვებს, ბგერებსა და მათ შორის ლოგიკურ კავშირებს. პარადოქსულია, მაგრამ ასეთი საზარელი გამოუთქმელობის ხანაში ყველაზე მეტად გინდება, იპოვო ენა, რო-

მელიც ირიბად მაინც შეგაძლებინებს, ალბეჭდო დამზაფრავი დრო, რომელშიც თავი ამოყავი. გადასახლების შემდეგ ნუცა ხუციშვილისთვის ასეთი თავშესაფარი ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონზე მუშაობა აღმოჩნდა, რომლის ერთ-ერთი შემდგენელი არნოლდ ჩიქობავას ინიციატივით თვითონაც გახდა. მისთვის კინოენაში მუშაობა წარსულს სამუდამოდ ჩაბარდა, მაგრამ მის მიერ შედგენილი ლექსიკონი ახლა სხვებს გვეხმარება, ვიპოვოთ შესაბამისი ენა ჩვენივე დროის ტკივილებს გამოსათქმელად.

მაგრამ ენა, რომელიც ამ საზარელი დროის გამოთქმაში და მისგან თავის დაღწევაში უნდა დაგვხმარებოდა, ისე მეორდება და მუტირებს, რომ შემზარავად გვაგონებს წარსულის პათოსს ძალადობის, მიყურადებისა და ჩაგვრის შესახებ. ამიტომ აზრი ახალი დროის შესახებ გარდაუვალად იქცევა განცდად გამეორების შესახებ. ავი სულები ახლა უბრალოდ სოფლად მდებარე ამომშრალ ჭაობებში უხილავ არსებებად კი აღარ ცხოვრობენ, არამედ ისინი ჩვენ გვერდით, ადამიანების სხეულებად გვევლინებიან (Tamta Khaltvashvili and Paul Manning, *Human Devils: Affects and Specters of Alterity in Eerie Cities of Georgia*, In: Martin Demant Frederiksen and Ida Harboe (ed.): *Modern Folk Devils: Contemporary Constructions of Evil*. 2022). თანამედროვე დრო სწორედ ასეთი ხანაა, რომელიც უჟმურივითაა დასახლებული. ამ რადიკალური უთანასწორობის ხანაში, სადაც ბაზრის უხილავი ხელი ავი სულივით დაუნდობლად მოქმედებს, დრომ შეიძინა ისეთივე ამოუცნობი, ახირებული და პირქუში თვისება, როგორც ეს თავად უჟმურის ავ სულს ახასიათებს. ამიტომ უჟმური შესაძლოა თანამედროვე დროის აღმნიშვნელი სიტყვაცაა და აფექტიც, რადგან უჟმურითაა გაჯერებული ჩვენი ყოველდღიური ყოფაცაა და პოლიტიკაც.

ტერესა ბრენანის მიხედვით, აფექტი ისეთი რამაა, რომელიც ერთი ადამიანიდან მეორეს გადაეცემა, მაგრამ ის ადამიანის შიგნიდან კი არ აღმოცენდება, არამედ მის მიღმა, გარედან იზადება და ჩვენს სხეულებში ამ ფორმით აღწევს (Teresa Brennan, *The Transmission of Affect*, 2004). ამიტომ ჩვენი დროის უჟმური აფექტის მიზეზი სუბიექტის შიგნით კი არ უნდა ვეძებოთ, არამედ მისგან დამოუკიდებლად, ადამიანური ინტერაქციის გარეთ უნდა მოვიხელოთ. შესაძლოა ამიტომაცაა, რომ უჟმური ხუმრობანარევი მეტაფორად გადაიქცა უხასიათო ადამიანების დასახასიათებლადაც, რადგან ადამიანების პირქუში და შფოთნარევი განწყობილება მათ საკუთრებად კი არ აღიქმება, არამედ იმად, რაც ადამიანური კონტროლის მიღმა, რაც ახალმა ეპოქამ მოიტანა, როგორც ტრავმა და აფექტი. ამიტომ უჟმურ ადამიანს მხოლოდ იუმორით შეიძლება, შეეგებო, ის კი არ უნდა განდევნო ან გაამასხარაო, არამედ თანაგრძნობით გაუღიმიო ან მღელვარებით მიიკედლო, რადგან დრო, რომელშიც ყველამ ერთად ამოვყავით თავი, მხოლოდ უჟმურად ყოფნას გვთავაზობს. ○



ქალები

– პირად და პრაპირად საკითხები

ლელა ოჩიაური

მსოფლიო კინოში და, ზოგადად, ხელოვნებაში ქალი ავტორების რიცხვი კაცებთან შედარებით კატასტროფულად მცირეა. ასეა საქართველოშიც. ქვეყანაში, რომელიც „ქალის კულტს“ აღიარებს, რომელიც უკვე საუკუნეებია, თვლის, რომ: „ლეკვი ლომისა სწორია“ და იმითაც ამყობს, რომ ერთ-ერთი გამორჩეული მეფე ქვეყნის ისტორიაში ქალი იყო.

დეფიციტური და „არასრულფასოვანია“ „ქალთა საკითხიც“ უშუალოდ ფილმებში. და არა იმიტომ, რომ ქალი თუ კაცი რეჟისორების ფილმებში ქალი პერსონაჟები არ არსებობენ. და იმის მიუხედავად, რომ „ქალების კინო“, სხვადასხვა პერიოდში სხვადასხვა დოზით, ასე თუ ისე არსებობდა. ეს „ნიშა“ ხან ცარიელდებოდა და ხან კვლავ ივსებოდა.

დანყებული პირველი ქართული მხატვრული ფილმიდან, ალექსანდრე წუნუნავას *ქრისტიანედან* (1916), რომლის მთავარი გმირი ქალია, ქართულ (და საბჭოეთის) ფილმებში პერსონაჟი ქალები – მთავარი გმირებიც კი – რეჟისორებისთვის (მათ შორის, ქალი რეჟისორებისთვის) საინტერესო და ყურადღების ობიექტები იყვნენ არა როგორც თავისთავად ქალები – თავიანთი პრობლემებით, ხასიათებით, ვნებებითა თუ ცხოვრებისეული გამოწვევების პირისპირ მყოფნი. ისინი, უმეტეს შემთხვევაში, სიმბოლოებად, ხატებად ზოგადდებოდნენ ან „გამოიყენებოდნენ“, როგორც „დამხმარე ხელსაწყოები“ თუ „სათადარიგო ნაწილები“. მათი ძირითადი მისია იყო ან საზოგადოების არსებობის, სხვადასხვა ტიპის პრობლემის, ავტორის სათქმელის, პოზიციის მეტაფორული გამოხატვა, ან კაცი გმირების პარტნიორობა (ცოლი, დედა, და,

თანამშრომელი, მეზობელი და ა. შ.), ან საერთოდ „უფუნქციოა“.

ქალი მსახიობებისგან საბჭოთა ეპოქაში ქმნიდნენ ვარსკვლავებსა და კერპებს. მათ აღმერთებდნენ, ეტრფოდნენ, ლექსებსა და სიმღერებს უძღვნიდნენ, პორტრეტებს ხატავდნენ. პარალელურად, იგივე საზოგადოება ასწავლიდა მათ, როგორ „უნდა“ ეცხოვრათ. პატარა შეცდომასა თუ საზოგადოების მიერვე „დადგენილი ნორმებიდან“ გადახვევას არ აპატიებდნენ.

როდესაც ქვეყანაში დიდი ტერორი დაიწყო, ქალებს „გულაგში“, უმეტეს შემთხვევაში, სპეციალურ საკონცენტრაციო ბანაკებში გზავნიდნენ ბრალდების ასეთი „დისკრიმინაციული“ ფორმულირებით – „ხალხის მტრის ოჯახის წევრობისთვის“.

ტრაგიკული და წინააღმდეგობებით სავსე იყო პირველი ქართველი ქალი რეჟისორის ნუცა ლოლობერიძის პირადი და შემოქმედებითი ცხოვრება. (მისმა ვერცერთმა პროექტმა, ბუბასა და *უჟმურის* გარდა, „სახკინმრეწვის“ საბჭოს ცენზურა ვერ გაიარა. და, სხვათა შორის, არც მის მხატვრულ ფილმშია ქალი დამოუკიდებელი თუ ცენტრალური პერსონაჟი.) თუმცა მისი ბედისწერა არა საზოგადოების მორალმა, არამედ ტოტალიტარულმა რეჟიმმა განსაზღვრა. ოღონდ არა პირადი „დანაშაულის“, არამედ, ყოფილი თანაპარტიელებისვე მიერ რეპრესირებული ქმრის – ლევან ლოლობერიძის – გამო.

ნუცა ლოლობერიძის კინოში საქმიანობის პარალელურად და მისი გადასახლების, ცხოვრებიდან და პროფესიიდან განდევნისა და შინ დაბრუნების შემდეგაც ქართველ რეჟისორებს შორის ქალები ათეული წლების მანძილზე აღარ გამოჩენილან. ვიდრე XX საუკუნის 50-იანი წლების მიწურულს ნუცა ლოლო-

ბერიძის შვილმა, ლანა ლოლობერიძემ, პირველი – ფილოლოგის – პროფესია კინორეჟისორისაზე არ გაცვალა. მოწოდებასთან ერთად, შეიძლება, იმ ცვლილებების იმედი იქნას, რომლებიც სტალინის სიკვდილს მოჰყვა, და შეიძლება რევანშისტვისაც, იმის ასანაზღაურებლად, რაც დედამისის საბჭოთა სახელმწიფომ წაართვა.

ახალი ქართული კინემატოგრაფის ისტორიაც სწორედ მაშინ იწყება. ახალი, „60-იანელთა“ თაობის გამოჩენასთან ერთად, რომლის დამსახურებაა იმ პერიოდში კინოს ხელოვნებად ქცევა. ლანა ლოლობერიძეც მათი წარმომადგენელი და ერთ-ერთი ლიდერია. ამავდროულად ეკუთვნის ლეილა გორდელაძე და ნანა მჭედლიძე. ამდენად, ქალი რეჟისორების წრეში ხანგრძლივი ვაკუუმის შევსება დაიწყო.

ლანა ლოლობერიძე პირველი იყო ქართველ რეჟისორებს შორის, რომელმაც ქალის, როგორც პიროვნებისა და საზოგადოების წევრის, სოციალურად აქტიური და საკუთარ ბედნიერებაზე ორიენტირებული პერსონის სახე, ბედი, თავგადასავალი სხვადასხვა ეპოქაში, ისტორიული კატაკლიზმებისა და ქვეყნისთვის ექსტრემალური ვითარებების ჟამს ასახა. თემები, რომლებიც ლანა ლოლობერიძის რამდენიმე მომდევნო კინოსურათში სხვადასხვა კუთხითა თუ რაკურსშია წამოჭრილი და „მატერიალიზებული“, უკვე პირველ დამოუკიდებელ ფილმში *ერთი ცის ქვეშ* (1961) გამოიკვეთა.

ერთი ცის ქვეშ სამი დამოუკიდებელი ნოველისგან (*თავადის ქალი მაია*, *მტრედები* და *ფრესკა*) შედგება, რომლებშიც მოქმედება სამ დროში – 1921, 1941 და 1961 წლებში – ვითარდება: პირველ ორში – საქართველოსთვის გარდამტეხი ისტორიულ-პოლიტიკური რეალიების პირობებში, მესამეში კი – იმ წელს, რომელშიც ფილმია გადაღებული და რომელიც ლანა ლოლობერიძისთვის პირად ცხოვრებაშიც გარდამტეხი აღმოჩნდა.

ეს ფილმი ქართველი 60-იანელების კინოტენდენციების, მსოფლმხედველობის, სტილისტიკის ერთ-ერთი გამომხატველია. პრობლემების თავისებური რაკურსი, საზოგადოებისა და პიროვნების ურთიერთობის თემა, სამყაროს ვიზუალური ხატების შექმნა. და, რაც მთავარია, ქალის – ძლიერი პიროვნებისა და ადამიანის – ჩვენება, რომელსაც აქვს მიზანი და გადანაცვლებების მიღება შეუძლია, არჩევანის ძალა და სითამამე ჰყოფნის ცხოვრებისეული თუ პოლიტიკური კატაკლიზმების დროს, როდესაც ყველაზე კარგად ვლინდება, ვინ ვინაა.

თემატიკით, პრობლემის ჩვენებით, პერსონაჟის სახის აქცენტებით, მთავარი მაინც პირველი ნოველაა – *თავადის ქალი მაია*. 1921 წელი. საქართველოს გასაბჭოება. ახალი სახელმწიფო და ადამიანები, რომლებმაც ყველაფერი დაკარგეს – დიდება, ქონება, მდგომარეობა საზოგადოებაში. და ბედნიერება – სიყვარულის უფლება. ეს ადა-



მიანები პოლიტიკურმა სიტუაციამ, სახელმწიფოებრივი წყობის შეცვლამ დასაღუპად გასწირა და სხვა აღარაფერი დარჩენიათ, რეალობიდან გაქცევის გარდა. მათ საკუთარი გზა უნდა იპოვონ. იმოქმედონ. არჩევანი გააკეთონ. თავადის ქალი მაია აკეთებს არჩევანს და ბედს არ ემორჩილება.

მეორე ნოველაში *მტრედები* 1941 წელია. მეორე მსოფლიო ომში ჩაბმის წელი. აქაც სიყვარულის საზია გამჭოლი, მაგრამ მთავარი ტრაგედიაა გმირის სიკვდილი და საზოგადოების ბედი, როდესაც მშვიდობა აღარაა. მესამე ნაწილი *ფრესკა* ფილმის გადაღების პერიოდის თანადროულია. მშვიდობიანობის პერიოდია. აქცენტი ახლის შე-



ნებაზე და, უფრო მეტად, ამ ფონზე მთავარი გმირი ქალის უიღბლო სიყვარულზეა.

პირველ ნამუშევარში არჩეულ გეზს ლანა ლოლბერიძე წლების განმავლობაში აგრძელებს (*მე ვხედავ მზეს, ფერისცვალება, როცა აყვავდა ნუში, აურზაური სალხინეთში*), 1978 წელს კი იღებს, შეიძლება ითქვას, ქართულ კინოში ერთ-ერთ გარდამტეხ, გეზის, რაკურსის შემცვლელ ფილმს *რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე* (ზაირა არსენიშვილის სცენარით, რომელთან ერთად 1972 წლიდან, ბოლო ფილმის ჩათვლით, მუშაობდა), რომელიც მის შემოქმედებაში დღესაც ერთ-ერთ გამორჩეულ ნამუშევრად რჩება.

ფილმის იდეური და კომპოზიციური სტრუქტურა მთავარი გმირის სოფიკოს (სოფიკო ჭიაურელი) პირადი და საზოგადოებრივი ცხოვრების გარშემო „ბუნებრივი“ მიზეზით ეწყობა. ის ჟურნალისტიკა და ინტერვიუების ციკლს ამზადებს განსხვავებული ბედის, სოციალური მდგომარეობის, განსხვავებულად მოაზროვნე ინდივიდ ქალ რესპონდენტებთან. თითოეულს თავისი ისტორია, ტკივილები, სიხარულები, შეხედულებები აქვს. ფილმი კალეიდოსკოპური წყობით ვითარდება და თავს უყრის საზოგადოების ცხოვრების ფრაგმენტებს, პრობლემებსა თუ სათქმელს, რაც საზოგადოებას და, პირველ რიგში, ქალებს იმ პერიოდში



ლეილა აბაშიძე ორომტრიალის გადაღებაზე

ჰქონდათ. და დღესაც, რატომაც არა, აქვთ.

სოფიკოსაც თავისი ცხოვრება აქვს – ოჯახი, სამსახური. აქტიურია. ენერგიული. კომუნიკაბელური. თუმცა, პირად ცხოვრებაში ბალანსი დარღვეულია. როდესაც ალტერნატივა უჩნდება, პროფესია თუ ოჯახი, არჩევანს პროფესიის სასარგებლოდ აკეთებს. პირად პრობლემებში გახლართული, სხვისი ცხოვრების, სხვისი მოწესრიგებული თუ მოუწესრიგებელი ყოფის გამზიარებელი და ნუგეშისმცემელი ხდება. მანამდე ეს ყველაფერი სამუშაო იყო. ახლა განცდის, თანაგრძნობის თემად იქცევა. ასეთი „დაშვება“ იმ პერიოდში, არა მხოლოდ კინოში, ცხოვრებაშიც, კონსერვატორული და „მტკიცე მორალური დოგმებით“ მცხოვრები საზოგადოებისთვის მოულოდნელი და „დასაგმობი“ იყო.

რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე კიდევ ერთ და არანაკლებ მნიშვნელოვან ხაზს შეიცავს – სოფიკოს წარსულთან დაკავშირებულ ასოციაციებსა და მოგონებებს. მათგან ერთ-ერთი მთავარი დედამისის გადასახლებიდან დაბრუნებაა. ეს სცენა, ყველა დეტალისა თუ ნიუანსის გათვალისწინებით, რეალური ეპიზოდია ლანა ლოლობერიძის ბიოგრაფიიდან. და ერთ-ერთი პირველი შემთხვევა ქართულ (ზოგადად, საბჭოთა) კინოში, რომელიც საბჭოთა რეპრესიების თემას ეხება და გადასახლებიდან შინდაბრუნებული ადამიანების – ქალების – ამბავს ასახავს. (ლანა ლოლობერიძის ამ და სხვა რამდენიმე ფილმში კიდევ რამდენიმე პასაჟია რეჟისორის ცხოვრებიდან.)

რეპრესიების, ციმბირის საკონცენტრაციო ბანაკებში წლობით გადასახლებული ქალების თემას და, მათ შორის, პირველ რიგში, დედის – ნუცა ლოლობერიძის – დრამატულ ისტორიას რეჟისორი რამდენიმე წლის შემდეგ უბრუნდება (1992

წელს, როდესაც საქართველომ დამოუკიდებლობა მოიპოვა და აკრძალულ, დახურულ და საშიშ თემებს ტაბუ აეხსნა) ფილმით ვალსი პეჩორაზე. რეპრესირებული ქალებისა და დედებს მოწყვეტილი მათი შვილების ისტორია მათი იმედის, ძალის, გამძლეობისა და სულიერი სიმტკიცის ამბებს აერთიანებს და ქალების გმირობამდე მალღდება. ეს ლანა ლოლობერიძის ყველაზე დრამატული და უშუალოდ რეალურ ფაქტებზე აგებული ფილმია.

მანამდე, 10 წლით ადრე, 1982 წელს, ლანა ლოლობერიძემ გადაიღო, შეიძლება ვუწოდოთ, ფილმი-ეპოპეა დღეს ღამე უთენებია (სადაც პირველი კინოსურათის სტრუქტურას დაუბრუნდა), რომელიც სხვადასხვა დროს აერთიანებს და ერთიანად აჩვენებს ერთი ქალის (შესაბამისად, ქართული საზოგადოების) ისტორიას XX საუკუნის დასაწყისიდან, საქართველოს გასაბჭოებიდან, 1980-იანი წლების დასაწყისის ჩათვლით..

შესაბამისად, მთავარი გმირი ევა – ჯერ დარეჯან ხარშილაძისა და მოხუცებულობაში კი თამარ სხირტლაძის შესრულებით – იმდენი ხნისაა, რამდენიც ამბის დაწყებიდან იმ დრომდეა გასული, როდესაც ლანა ლოლობერიძემ ფილმის გადაღება დაიწყო. და თუ ახალგაზრდა ევა უფრო კონკრეტული ქალია და ქალის პრობლემებს ატარებს იმდროინდელ საზოგადოებაში, ასაკოვანი ევა ეპოქის, ისტორიული კატაკლიზმების ეტაპების, საზოგადოების სახე-სიმბოლოდ იქცევა და მეტაფორად „გარდაისახება“. თუმცა პერსონაჟის სახელიც – ევა – იმთავითვე გარკვეული სიმბოლოს ნიშნებს შეიცავს და რაღაც უფრო მასშტაბურზე მიანიშნებს.

ევა-სიმბოლო ქართველი ქალის, დედის ზნეობრივ-მორალური კოდექსების მატარებელია, მოვალეობებითა და ვალდებულებებითაა დატ-

ვირთული, რომლისთვისაც პირადი ცხოვრებაც ვალდებულეა და პასუხისმგებლობაა.

ქვეყნის ისტორიისა და მის გარემოცვაში ქალის ბედის ამსახველი „დღეს ღამე უთენებიასგან“ განსხვავებით, ავტობიოგრაფიული თუ ნაცნობ-მეგობრების ბიოგრაფიებიდან აღებული (შემდგომ, განზოგადებული) პასაჟებია 1986 წელს გადაღებულ ფილმში *ორომტრიალი*. აქაც, როგორც კინოსურათებში *რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე*, ერთი ცის ქვეშ, ვალსი პეჩორაზე, ქალების რამდენიმე პარალელური და ურთიერთგადაკვეთი ისტორიაა თავმოყრილი.

2014 წელს რეჟისორმა კიდევ ერთი ფილმი გადაიღო და ამით წარსულს თითქოს ორმაგად დაუბრუნდა. *ნაღვლისფერი სიხარულის ქრონიკა* ავტობიოგრაფიული დოკუმენტური კინოსურათია ავტორის პირადი წარსულის, ქვეყნის უახლესი ისტორიის მასზე და მის თაობაზე გავლენის შესახებ.

93 წლის ლანა ლოლობერიძემ ქალების შესახებ შექმნილი ფილმებისა და მათი ავტობიოგრაფიული ელემენტებით შეესების ხაზი და *ფრესკაში* საფუძველჩაყრილი *ტრადიცია* 2020 წელს გადაღებულ ფილმში *ოქროს ძაფი* გააგრძელა.

ოქროს ძაფში რამდენიმე ქალია. თუმცა, მათგან ორია მთავარი, ასაკოვანი, რადიკალურად განსხვავებული წარსულისა და ხასიათის ორი

პიროვნება (გურანდა გაბუნიასა და ნანა ჯორჯაძის შესრულებით) და მათი ისტორიები ძველ სიყვარულზე (რომელიც ყოველთვის შეიძლება დაბრუნდეს) და ცხოვრების წესზე, პროფესიულ საქმიანობაზე, რომელიც დროსა და ეპოქის შეცვლასთან ერთად, ველარასოდეს გამეორდება. სიცოცხლის ძალასა და იმედზე, სიცოცხლესა და სიკვდილზე.

დღეს ქართულ კინოში ყველაზე მძიმე „ქალის ტვირთია“, რომელმაც დიდი ხანია, „ქალის კულტი“ შეცვალა. *ოქროს ძაფის* გმირებიც ამ ტვირთს ეზიდებიან – წარსულისა და აწმყოს მოგონებებს, რომლებიც მტკივნეულიცაა და სიხარულის მომგვრელიც. ისინი აერთიანებენ ბევრ ადამიანს აწმყოში და მათ ხსოვნას ატარებენ. ლანა ლოლობერიძისა და მისი თაობის, მისი პერსონაჟების პროტოტიპების ისტორიებიდან. განსხვავებული ამბებიდან. რაც აერთიანებთ და ერთმანეთს ამსგავსებთ ისაა, რომ ოდესღაც ისინიც მოქმედებდნენ, აპროტესტებდნენ, ეწინააღმდეგებოდნენ. ირჩევდნენ. დღეს (რეჟისორისგან განსხვავებით, რომელიც ისევ აქტიური, დატვირთული, მრავალფეროვანი და საზოგადოებრივად, შემოქმედებითად მდიდარი ყოველდღიურობით აგრძელებს ცხოვრებას და კვლავ ცოცხალ „ორომტრიალშია“ ჩაბმული) აღარაფრის შეცვლა აღარ შეუძლიათ. ○

კადრი ფილმიდან *ვალსი პეჩორაზე*



PULP FICTION



დიდი პატარა ტყუილები



„ღრს სახელმწიფო“

მარიამ ჩუტკერაშვილი



დიდი პატარა ტყუილები

მეინსტრიმული კინემატოგრაფი მეტწილად კომერციულ კინოსთან და მასობრივ თემატიკასთან იგივედება, თუმცა დღეს კინოსამყარო სულ უფრო და უფრო მნიშვნელოვანი საკითხების რეპრეზენტირებას ცდილობს, ნაკლებად საავტორო, მაგრამ მნიშვნელოვანი ნარატივით.

როგორც ინგლისელი თეორეტიკოსი ლორა მალვი თავის ნაშრომში „ვიზუალური სიამოვნება და ნარატიული კინემატოგრაფი“ განმარტავს, კინო, როგორც მედიუმი, ყოველთვის უწყობდა ხელს სქესობრივი განსხვავებების ტრადიციული, სოციალურად დადგენილი ნორმების ინტერპრეტაციას. ცხადია, დღეს ეს სიახლეს არ წარმოადგენს, თუმცა იმაზეც ბევრის თქმა შეიძლება, რომ ისევ კინემატოგრაფით იშლება გაბატონებული და დამკვიდრებული სტანდარტები, რისი ცხადი მაგალითიც კინოზე ფემინისტური თეორიების გავლენა და მათი დამკვიდრებაა.

აღნიშნულმა კინოთეორიებმა მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ქალების კინოში წარმოჩენის კონტენტი, რაც მათი რეალური იმიჯების შექმნასა და შეუღამაზებელი გამოცდილებების გაზიარებას ემსახურებოდა, თავისუფალს იმ არსებული კოდებისგან, რომლებითაც იქამდე საზრდოობდა კინოსამყარო. ხოლო როდესაც ფემინისტური მოძრაობა უფრო გლობალური გახდა, კინოეკრანზეც ქალი პერსონაჟების და ქალური ისტორიების

სრულიად სხვაგვარი აქცენტები ვიხილეთ.

„სისტერჰუდის“, როგორც ფემინიზმის მონაპოვრის შესახებ საუბრობს ამერიკელი ავტორი, ფემინისტი და აქტივისტი ბელ ჰუკსი თავის ნიგნში *ფემინისტური თეორია: ნაპირიდან ცენტრისაკენ*. ნაშრომის ერთ-ერთი თავი „სისტერჰუდი: პოლიტიკური სოლიდარობა ქალებს შორის“ ცხადად განმარტავს იმას, თუ რის საფუძველზე წარმოიშობა ასეთი გაერთიანებები. ქალების ამბოხის პირველ მიზეზს, რა თქმა უნდა, ის საზოგადო შევიწროება და ჩაგვრა წარმოადგენს, რომელშიც ქალები დიდი ხანია, ცხოვრობენ. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ, ქალები, ჩვენი მხრივ, სხვადასხვა ფაქტორების მიხედვით კიდევ ცალკეულ ჯგუფებად ვიყოფით, იქნება ეს სოციალური, ეკონომიკური, ეთნიკური, თუ რელიგიური ფაქტორები, „სისტერჰუდში“ ყველანი ერთად ვიბრძვით ზღვარგადასული, უმართავი პატრიარქალური „ნესრიგის“ წინააღმდეგ. ქალური სოლიდარობა, როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების ტრანსფორმაციის ძალა, გაჩნდა მოძალადე მამაკაცების, ძალადობრივი ქმედებების საპასუხოდ. როდესაც ქალებმა გაიაზრეს, რომ ერთად დგომა და ერთმანეთის პრობლემების გაზიარება, მიუხედავად იმისა, განუცდიათ თავად მსგავსი რამ, თუ არა, იყო ერთადერთი გზა სიტუაციის შესაცვლელად. ჰუკსი ხაზს უსვამს იმ გარემოებასაც, რომ პატრიარქალური საზოგადოება, თავის

მხრივ, აყალიბებს სექსისტურ ცნობიერებას, ხოლო სექსიზმს მიეყვარა ქალების ურთიერთმოდულოებასთან.

ლოგიკურია, რომ „სისტერჰუდის“ „დაბადებისა“ და გაძლიერების პერიოდი ემთხვევა ფემინიზმის მესამე ტალღას, რომელიც ძირითადად მიმართული იყო ქალების ჩაგვრის, სექსუალური შევიწროებისა და მათ მიმართ ოჯახური ძალადობის წინააღმდეგ. ის ხმამაღლა საუბრობდა ქალებისათვის არჩევანის თავისუფლების შესახებ ნებისმიერ საკითხში. ქალური სოლიდარობის შესახებ ალაპარაკებული თეორეტიკოსების აზრები მალევე აისახა კინემატოგრაფში, როგორც ქალთა ერთობის მაგალითები.

1985 წელს, როდესაც ცნობილმა კანადელმა ფემინისტმა ავტორმა მარგრეტ ეტვუდმა თავისი ერთ-ერთი ყველაზე გახმაურებული ნაწარმოები *მხეველის წიგნი* დაწერა, მას კარგად ესმოდა, თუ რა საფრთხის წინაშე აყენებს ქალებს პატრიარქალური სამყარო. 32 წლის შემდეგ, 2017 წელს, რეჟისორი ბრიუს მილერი რამდენიმე ქალ სცენარისტთან და წიგნის ავტორთან ერთად ქმნის ამავე სახელწოდების სერიალს, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ქალების შესახებ არსებულ არქეტიპულ სახეებს, ფემინისტურ იდეოლოგიას, ბიბლიურ და პატრიარქალურ წარმოდგენებს ქალების შესახებ. წიგნის მსგავსად, სერიალი დისტოპიური წესრიგის შესახებ მოგვითხრობს, სადაც შობადობასთან დაკავშირებული პრობლემების გამო და სახელმწიფო გადატრიალების შედეგად ქალები სხვადასხვა კასტებად იყოფიან და მონებად იქცევიან. მათ შორის არიან მხეველები, რომელთაც გავლენიან ოჯახებში აგზავნიან იმისათვის, რომ ოჯახის მეთაურმა მამაკაცმა, რომლის ცოლიც უნაყოფოა, მხეველი დააორსულოს და ასე შემატოს ოჯახს ახალი სიცოცხლე. გაუპატიურება კანონისა და წესების მეშვეობითაა დაშვებული და გამართლებული. *მხეველის წიგნი* შემაშფოთებელი, დამაფიქრებელი ამბავია ფემინისტური რაკურსიდან წარმოდგენილი ქალის მდგომარეობის შესახებ, სადაც ვხვდებით როგორც ქალების ჩაგვრას და ობიექტივაციას, ასევე მათი ძლიერი ერთობის სახით ჩამოყალიბებას, სადაც ქალური სოლიდარობა ყველაფერზე მაღლა დგება. მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ ნამუშევარი ნაწილობრივ ქალის მოვალეობის, მისი როლის ბიბლიურ გააზრებას ეყრდნობა და ქალს ისევ მხოლოდ რეპროდუქციულ მანქანად განიხილავს, რომელმაც ბავშვები უნდა გააჩინოს, ან ცოლად, რომელიც ქმრის მონა უნდა იყოს, ან დამლაგებლად, ან ღვთისაგან დაწყევლილ ბერწ არსებად, რომელიც განდევნილია საზოგადოებისაგან და სიკვდილისთვის არის განწირული.

სერიალის ნარატიულ მხარეს ამძაფრებს მისი ვიზუალური სახე, რომელიც სავსეა სიმბოლოებით. მაგალითად, მხეველების წითელი სამოსი წარმოადგენს სიმბოლოს, რომელიც დაკავშირებულია ქალის მენტრუალურ სისტლთან, მშობიარობასთან,

რობასთან, ამავე დროს, წითელ ფერს აქვს ცოდვის ფერის დატვირთვა. მიუხედავად იმისა, რომ მხეველების სექსუალური ურთიერთობა ცოლიან მამაკაცებთან ბიბლიური იგავით („თქვა ქალმა: აჰა, ბალა, ჩემი მხეველი. შედი მასთან და შობოს ჩემს მუხლებზე, რათა შეილიერი გავხდე მისგან“, ძველი აღთქმა, დაბადება) არის გამართლებული, მათ არასდროს ტოვებს ცოდვის აურა.

ეს საერთო განსაცდელი კრავს ქალურ სოლიდარობას. ამის ყველაზე მკაფიო და შთამბეჭდავი სცენაა პირველი სეზონის ბოლო სერიამი, როდესაც მხეველები წრეზე დგანან, შუაში კი ერთ-ერთი მხეველი, ჯანი ზის, რომელიც მათგან ქვევით ჩაქოლვას, ანუ გილეადის წესების მიხედვით დადგენილ სასჯელს ელოდება. მხეველები კი ერთხმად ეწინააღმდეგებიან დეიდა ლიდიას, რომელიც მათ მეთაურად მოიაზრება. იქ მდგომმა თითოეულმა ქალმა იცის, რომ იმ შემთხვევაში, თუ წესს არ დაემორჩილება და ქვას არ ესვრის, მოგვიანებით საკუთარ თავზე გამოცდის ამ ქმედების მძიმე შედეგს, თუმცა ეს შიში არ იკმარებს იმისათვის, რომ ერთ-ერთ მათგანზე ხელი აღმართონ. სწორედ აქ იმარჯვებს პირველად დისტოპიურ, პატრიარქალური წყობის საშინელებათა სამყაროში ქალური სოლიდარობა, რომელიც პატარა, მაგრამ მნიშვნელოვანი ნაბიჯია ამ სექსისტურ გარემოში.

შეიძლება ითქვას, რომ სერიალის მეორე სეზონი თითქმის მთლიანად სცილდება წიგნს და კიდევ უფრო ფაქიზ და მტკივნეულ სიღრმეებს სწვდება. „სისტერჰუდის“ თემა და ქალური სოლიდარობაც უფრო მძაფრად და რეპრეზენტირებული.

მხეველის წიგნის შემადრწუნებელი გარემო ერთდროულად ფემინიზმის წარსული და მომავალია, საესე იმ მეტაფორებითა და სიმბოლოებით, რომლებიც ქალებმა სუფრაჟისტების მოძრაობიდან თანამედროვე ფემინიზმის ტალღამდე მოიტანეს და რაზეც წერდნენ კინოს ფემინისტი ავტორები. წიგნი ერთდროულად მიზეზიც არის და შედეგიც ამ თეორიებისა, იმისდა მიხედვით, თუ რომელი რაკურსით განვიხილავთ მას. ეს არის ისტორია იმის შესახებ, თუ რას ითხოვს პატრიარქალური კულტურა ქალისაგან, კულტურა, რომელიც ამ შემთხვევაში მთლიანად ბიბლიიდან ამოგლეჯილი ფრაზებით მანიპულირებს. იარაღი, რომელსაც გილეადის მასკულინური სამყარო იყენებს კასტებად დანაწევრებული ქალების მიმართ, მათ შიშებსა და მათზე გაბატონების სურვილზეა აგებული. მაგრამ *მხეველის წიგნი* ქალური სოლიდარობა იმაზე უფრო ძლიერია, ვიდრე ოდესმე ყოფილა. თითოეული ქალის ისტორია და ტკივილი, მართალია, ნელ-ნელა, მაგრამ მაინც ერთად იყრის თავს და იბრძვის ყველაზე მთავრის, სიცოცხლის უფლების დასაცავად.

„სისტერჰუდის“ კიდევ ერთ შესანიშნავ და ცხად განმარტებას გვთავაზობს ამერიკული მინისერიალი *დიდი პატარა ტყუილები*. მოქმედება ოკეანისპირა ქალაქ მონტერეიმში ხდება, მთავარი

გმირი სამი სხვადასხვა ქალია: ჯეინი, მადელაინი და სელესტე. ისტორიაც მათი ყოველდღიური ცხოვრების, წარსულისა და განცდების გარშემო ვითარდება. სერიალის დასაწყისშივე მისტიკური განწყობა შემოდის, რაც სასპენსში გადაიზრდება. მაყურებელი ხვდება, რომ ვიღაც მოკლეს, თუმცა ვინ ან რა ვითარებაში, ეს ბოლო სერიამდე გაურკვეველია. დიდი პატარა ტყუილების პირველი ნიშანდობლივი გარემოება არის ის, რომ თხრობის ცენტრში ქალები არიან თავისი პრობლემებით, ეს პრობლემები კი მათ ოჯახურ ურთიერთობებსა და ეგზისტენციალურ საკითხებს უკავშირდება. გმირებს შორის ყველაზე ახალგაზრდა დედის, ჯეინის ისტორია, რომელიც ახალმოსახლეა, კაცის მხრიდან სექსუალური ძალადობის შესახებ მოგვითხრობს, რომელსაც არასასურველი ორსულობა მოჰყვა. ჯეინი, რომელმაც ახლა შვილთან ერთად ახალი ცხოვრების დაწყება განიზრახა, ცდილობს იმ შინაგან შიშსა და ქაოსს გაექცეს, რომელმაც გაუპატიურების შემდეგ მასში დაისადგურა. ქმრის მხრიდან ბრუტალური ქცევისა და მოპყრობის მსხვერპლია სელესტეც, რომელიც მეგობრების გარდა საკუთარ თავსაც ატყუებს და ცდილობს, ქმრის პათოლოგიური ძალადობა სიყვარულის საბურვლის ქვეშ მოაქციოს. ნიკოლ კიდმანის პერსონაჟი ქალის ისეთი ტიპური სახეა, რომელიც მზადაა ოჯახის დანგრევის ნაცვლად, რომელსაც საკუთარი ცხოვრება და იდენტობა შესწირა, ჩაგვრა აიტანოს.

დიდი პატარა ტყუილები ზოგადად ქალების, კონკრეტულად კი დედებისა და ცოლების სახეებს ავითარებს. მთავარი, რაც ამ ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებულ ქალებს აერთიანებს, არის სოლიდარობა, რომელსაც ყველაზე მნიშვნელოვან მომენტში ერთმანეთის მიმართ იჩენენ, მომენტში, როდესაც საქმე ქალის ჩაგვრასა და მასზე ძალადობას ეხება. სერიალის პირველი სეზონის დასკვნითი ნაწილი, როდესაც სელესტე მოძალადე ქმრისგან, პერისგან ცდილობს გაქცევას, ხოლო ჯეინი პერის გავლურებულ სახეში იმ კაცს ამოიცნობს, რომელმაც რამდენიმე წლის წინ გააუპატიურა, არის კულმინაციური და გარდამტეხი ეპიზოდი, რადგან სწორედ ამ მასკულინურ მჩაგვრელ ძალას ეწინააღმდეგებიან და იმარჯვებენ თამამი, ემანსიპირებული, ძლიერი ქალები.

სერიალის მეორე სეზონიც (რეჟისორი ანდრეა არნოლდი) იმავე პათოსით გრძელდება და გარდა იმისა, რომ ქალი პერსონაჟები ისევ ერთმანეთის საიდუმლოს ინახავენ და ისევ შეთანხმებულად, სოლიდარულად მოქმედებენ, სეზონის ბოლო, ამ ეტაპზე დასკვნით სერიაში ერთმანეთს მაშინაც არ ტოვებენ, როდესაც სიმართლის გამხელას გადაწყვეტენ და პოლიციის განყოფილებაში ერთად შედიან.

აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ეს სოლიდარული აქტი განსაკუთრებით რთულად განსახორციელებელია მას შემდეგ, რაც თითოეულმა



მათგანმა საკუთარი ცხოვრება თითქოს მეტ-ნაკლებად დაალაგა: მაშინ, როცა სელესტეს სასამართლო პროცესი შვილების მეურვეობისათვის მისი გამარჯვებით დასრულდა, მადელაინმა ქმართან არეული ურთიერთობა დაალაგა, ჯეინმა კი ახალ ურთიერთობაში ხელახლა იპოვა საკუთარი თავი და საკუთარ შიშებზე გაიმარჯვა. ქალების გადანყვებილება, ერთად გამოცხადდნენ პოლიციაში, კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს, რომ სერიალის გმირები მზად არიან ერთმანეთის მხარდასაჭერად, მზად არიან, საკუთარი „დალაგებული“ ცხოვრებაც კი გვერდზე გადადონ, რაც „სისტერჰუდის“ კლასიკური სახე და მნიშვნელოვანი გზავნილია.

თითოეული ქალი პერსონაჟი კონკრეტული გამოცდილებით ბევრს ეუბნება მაყურებელს. მათი ამბები, იქნება ეს პრობლემები ქორწინებაში თუ ბავშვობის ტრავმები, გადმოცემულია მათთან გამკლავების რთული, მაგრამ სწორი და ზუსტი



მხეგრის დღიური

გზის ჩვენებით. შეიძლება ითქვას, რომ პერსონაჟები ჩვენ თვალწინ კონკრეტული პრობლემების განზოგადებულ სიმბოლოებად ყალიბდებიან.

განსაკუთრებულ სირთულეს წარმოადგენს გაუპატიურების მსხვერპლის ამბის ისე მოყოლა, რომ კლიშეებს თავი აარიდო, თუმცა ჯეინის პერსონაჟი ამას ახერხებს. ის დაცლილია მელოდრამატულობისგან და მტკივნეულ მოგონებებს მედგრად უპირისპირდება, რაც მაყურებელში ემპათიის მძაფრ შეგრძნებას აღძრავს.

დიდი პატარა ტყუილები არის ქალების შესახებ ისტორიების შეულამაზებელი რეპრეზენტაცია, ყოველდღიურობის ისტორია, რომელიც ასეთი კომპლექსურია და რომელიც აქამდე ყოველთვის მზერის მიღმა რჩებოდა. ამ ისტორიაში ქალები მასკულიზირებული და დაბნელებული მონათხიზნები არიან, რომლებიც სოლიდარობით უპირისპირდებიან.

დღეს, როცა ამბების საყოველთაოდ გაზიარება

ისეთი ხელმისაწვდომია, როგორც არასდროს, პოპკულტურაც იმ თემებსა და პრობლემებზე რეფლექსირებს, რომლებიც აქამდე მისი და, ზოგადად, კინემატოგრაფის ინტერესის მიღმა რჩებოდა. ხოლო უშუალოდ „სისტერჰუდის“ თემატიკის განვრცობა კონკრეტულად ამ ორ სატელევიზიო შოუში და აგრეთვე თანამედროვე ჟანრულ კინოში, მე ვიტყვოდი, რომ მხოლოდ და მხოლოდ კინოს თეორიების ფემინისტი ავტორების მონაპოვარია, რადგან კოლექტიური პატრიარქალური კულტურის გავლენების შესუსტება ნარატიულ მეინსტრიმულ კინოში მათზე დაყრდნობით დაიწყო და დაისვა შეკითხვები ქალების იმიჯების შესახებ. ორივე სერიალის პერსონაჟი ქალები არა უბრალოდ პასიური ობიექტები არიან კაცების სამყაროში, არამედ – თავისივე ისტორიების აქტიური სუბიექტები და, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, ისინი ერთმანეთს აძლიერებენ. ○



არაია

Araya, 1959,
მარგო ბენასერაფი
გიორგი რაზმაძე

1 948 წელი. ვენესუელაში სახელმწიფო გადატრიალების შედეგად მთავრობაში სამხედრო ხუნტა მოდის მარკოს პერეს ხიმენესის მეთაურობით, რომელიც არჩევნებში სოციალისტების გამარჯვების შემდეგ შედეგებს აუქმებს და 1952 წელს დიქტატურას ამყარებს. აშშ-ის მოკავშირე რეჟიმი „ნიტლებთან“ გლობალურ თუ ლოკალურ ბრძოლას გადააყოლებს მოსახლეობის საბაზისო კეთილდღეობას. ქვეყანაში დაბრუნდება/გაძლიერდება კოლონიური პერიოდის მონობა.

მარგო ბენასერაფი ვენესუელელი რეჟისორია, რომელმაც სამხრეთამერიკული კინო ერთ-ერთმა პირველმა გააცნო მსოფლიოს. თუმცა მანამდე ის ჯერ შეერთებულ შტატებში სწავლობდა, შემდეგ კი პარიზის კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში (IDHEC). სადებიუტო მოკლემეტრაჟიანი ფილმი *რევერონი* სამშობლოში, დიქტატურის დამყარების პირველ წელს გადაიღო. ბენასერაფი კიდევ ერთ, უკვე სრულმეტრაჟიან ფილმს შექმნის, რომელიც მისი უკანასკნელი ნამუშევარიც იქნება.

მარგო ბენასერაფი „მესამე კინოს“ პიონერია, რომელიც მესამე და თანაც მეზობლი სამყაროს პასუხი იყო ჰოლივუდსა და ევროპულ საავტორო კინოზე. არაია ჰქვია მხარეს ვენესუელაში, სადაც საუკუნეების განმავლობაში მარილს მოიპოვებდნენ, ძირითადად, ევროპისა და მსოფლიო ბაზრებისთვის. მარილი ის პროდუქტია, რომელიც ოქროს მერე ლათინური ამერიკიდან თითქმის უფასოდ გაიზიდა. თუმცა კლასიკური კოლონიალიზმი დღესაც არაა აღმოფხვრილი სამყაროს ამ ნაწილში – ამერიკელი ბიზნესმენი ილონ მასკი ბოლონიაში მარილის ტბებს (სალარ-დე-უიუნი) დიდი ინტერესით უყურებს, რადგან ლითიუმის მსოფლიო მარაგების დიდი ნაწილის ხელში ჩაგდება სურს. 2019 წელს ბოლივიის პრეზიდენტს, მემარცხენე ევო მორალესს, სამხედროებმა(!) გადადგომა აიძულეს, რის შემდეგაც „ტესლას“ აქციების ფასი რეკორდულად გაიზარდა.

არაიას კარიერები, ანუ წყლიდან ხელით ამოღებული მარილის ზვინები მაიას ცივილიზაციის

პირამიდებს ჰგავს, რომლებიც მუდამ ივსება, იზრდება, დიდდება და შემდეგ მანქანებზე იტვირთება და იქაურობას ტოვებს. მაგრამ გამქრალ „პირამიდას“ მალევე ახალი ანაცვლებს, რადგან 24 საათის განმავლობაში კარიერებზე მომუშავე ოჯახები ორ ან რამდენიმე ცვლაში მუშაობენ, რათა საკუთარი „ადგილი“ არ დაკარგონ. გარდა ამისა, ანაზღაურება იმდენად მცირეა, რომ მხოლოდ დღე-ღამის გასწორების შედეგად თუ შეიძლება მინიმალური გასამრჯელოს მოგროვება.

არაიას ყურებისას შეუძლებელია, არ გაგახსენდეს მიხეილ კალატოზიშვილის ორი ფილმი: *მარილი სვანეთს* (1930) და *მე ვარ კუბა* (1964). არაიას სცენარის თანაავტორია პოეტი პიერ ზეგერსი, რომლის ტექსტიც, *მე ვარ კუბას* ნარატორის მიერ წაკითხული ტექსტის მსგავსად, მეტაფორებად აქცევს პაპანაქება მზის ქვეშ მარილის ტომარამოკიდებული ადამიანების ჯაჭვს. თანამედროვე მონებს, რომლებსაც „ავტომონები“ შეგვიძლია ვუნოდოთ, მარილისგან ხელ-ფეხის კანი უსკდებათ, რის გამოც გაუსაძლისი შრომა კიდევ უფრო აუტანელი ხდება. არაია კიდევ ერთ ფილმს მოგვაგონებს – ფრიც ლანგის *მეტროპოლისის* (*Metropolis*, 1927). რომელშიც, შეგახსენებთ, მინისქვეშა ქალაქი „ზექალაქს“ ემსახურება. ზესკნელის კეთილდღეობა ქვესკნელის მოლოხზეა დაფუძნებული. არაიაშიც ადამიანები მარილის მაგნატების წინაშე ერთი ერთზე არიან მიტოვებულნი, მაგრამ მათთვის მესია არ გამოჩნდება.

ქართველი მაყურებლისთვის ეს ფილმი უაღრესად აქტუალური იქნება, თუკი გავითვალისწინებთ ბენდუქიძის მიერ დამკვიდრებულ ნეოლიბერალურ დღის წესრიგს, რომელიც არაიაში არსებული მდგომარეობისგან დიდად არ განსხვავდება – რამდენჯერ გაგვიგონია ფრაზა: „თუ არ მოგწონს სამუშაო, ახალი მოძებნე“ (თითქოს რაიმე აზრი ჰქონდეს „ნიკორადან“ „სპარში“ სამუშაოდ გადასვლას). ბენასერაფი სწორედ ასეთ სისტემებს აშიშვლებს, ექსპლუატაცია დიად საქვეყნო საქმედ რომაა წარმოჩენილი, რომლისთვისაც მადლობის თქმასაც არ უნდა ვიშურებდეთ. ○



გარკვეული უზრით

De Cierta Manera, 1974,
რეჟისორი სარა გომესი

თეო ხატიაშვილი

დ მწეზე მიბმული უზარმაზარი ლოდი ეხეთქება ძველ შენობას. განმეორებად კადრებში ინგრევა უსახური ნაგებობები და მათთან ერთად ინგრევა ღარიბი კვარტლები რევოლუციურ კუბაზე, ინგრევა კოლონიური და სოციალური ჩაგვრის სისტემა, ინგრევა პატრიარქალურ იერარქიაზე აწყობილი საზოგადოება და, რაც მთავარია, ფილმით გარკვეული აზრით სარა გომესი ყოველგვარ წესრიგს ანგრევს კინოში.

პოსტრევოლუციური კუბის კინო, რომელიც პოლიტიკურ და ხელოვნების ავანგარდში ექცევა, ქვეყნის კოლონიური წარსულის, მძიმე ეკონომიკური მდგომარეობისა და სიღარიბის რეფლექსიას ტექნიკურისა თუ ესთეტიკურის დეფიციტში, კინოენის „დეფექტურობაში“ ახდენს. კუბური „არასრულყოფილი კინო“ (Por un Cine Imperfecto) მანიფესტში მისი ავტორი ხულიო გარსია ესპინოზა დასაწყისშივე მკაფიოდ აცალიბებს კონცეფციას: „დღესდღეობით სრულყოფილი კინო – ტექნიკურად და შემოქმედებითადაც ოსტატურად გაკეთებული – თითქმის ყოველთვის არის რეაქციული კინო“.

სარა გომესის ფილმი „რეაქციულ კინოზე“ რეაქციაა მისი არასტრუქტურირებული სტრუქტურით, არათანმიმდევრული დრამატურგიით, კუბური მუსიკის მსგავსად დატეხილი რიტმით, სხვადასხვა „ფაქტურის“ მასალით – დოკუმენტურისა და მხატვრულის სინთეზით, ქრონიკისა და საბჭოური კულტურფილმის ესთეტიკაში გადაღებული ეპიზოდებით, თუმცა ამ უკანასკნელისგან განსხვავებით, არა პროპაგანდისტული სწორხაზოვნებით.

სარა გომესი – პირველი ქალი და პირველი აფრო-კუბელი რეჟისორი, რომელიც დაიბადა პროფესიონალ მუსიკოსთა და მოცეკვავეთა ოჯახში, სწავლობდა მუ-

სიკას, ფოლკლორსა და აფრო-კუბურ ეთნოგრაფიას, მაგრამ რომელსაც არ უნდოდა, ყოფილიყო „მორიგი საშუალო კლასის შავი ქალი, რომელიც პიანინოზე უკრავდა“, აქტიურად ერთვება რევოლუციურ მოძრობასა და ახალი ხელოვნების განვითარებაში (ICAIC), რაც მისთვის ღრმად გამჯდარი პატრიარქალური თუ კოლონიური ცნობიერების შეცვლის იარაღიც არის.

ფილმის გმირები – იოლანდა და მარიო – სხვადასხვა კლასის, სხვადასხვა გამოცდილებისა და შეხედულებების ადამიანები არიან, ამიტომაც რთული და წინააღმდეგობრივია მათი ურთიერთობა, ისევე როგორც რევოლუციური კუბის რეფორმირების გზა, რომელიც არა მხოლოდ სიღარიბის დაძლევისა და სოციალურ თანასწორობაზე, არამედ რელიგიური ცრურწმენების, მაჩოიზმის, ძალადობრივი ნორმების მქონე კულტურის, მასკულინური შოვინიზმისა და ა. შ. წინააღმდეგობის გადარჩევაზე გადის. ემანსიპირებულ იოლანდასთან მუდმივ კამათში თანდათანობით ირყევა ტიპური მაჩო მარიოს თავდაჯერებულობა, ბოლოს კი იმასაც აღიარებს, რომ მას ეშინია (ახლი ცხოვრების? მომავლის? კაცად ყოფნის ვალდებულების?).

სარა გომესი, რომელიც 31 წლის ასაკში მშობიარობის შემდგომი გართულების შედეგად გარდაიცვალა და ამიტომ ფილმი მისმა მეგობრებმა თომას გუტიერეს ალვამ და ხულიო გარსია ესპინოზამ დაასრულეს, გზაზე მიმავალ, ისევე ცხარედ მოკამათე წყვილთან ღია ფინალით გვტოვებს, რომელსაც გილერმო დიასის სევდიანი სიმღერა მიჰყვება: „დატოვე შენი სამყარო, თუ ის არაფერს გაძლევს, რომელსაც არ აქვს ყვავილები ხვალისთვის, არამედ – მხოლოდ გისოსები და პატარა ფანჯარა“. ○

ქართული კინოს ფორუმი



	ღამით ღამითიანი	ღინა გაღლაქალიძე	ლევან აბდუშელიშვილი	ლევან ცხომერაძე	ნინო მხიძე	ნინო ქავთარაძე
სველი ქვიშა*		★★★★			★★★★	★★★★
გვიანი შემოდგომა		*	**	*	**	
ანტონი	★★★★	*	**	*	*	**
დასაწყისი	★★★★★	★★★★★	★★★★★	★★★★★	★★★★★	★★★★★
ოთარის სიკვდილი *	★★★★★		★★★★★		★★★★★	
რას ვხედავთ, როდესაც ტან ვუყურებთ	★★★★★★	★★★★★★	★★★★★★	★★★★★★	★★★★★★	★★★★★★
რესპუბლიკა	★★★★	★★★★★	★★★★	*	★★★★	
წყალს არ აქვს საზღვრები	★★★★★	★★★★★	★★★★★	**	★★★★★	★★★★
ხელოსანი თუ ხელოვანი	**	*	**	*	**	
გზიური		★★★★	**	*	★★★★★	
მოთვინიერება	★★★★★	★★★★★	★★★★	★★★★★	★★★★★	★★★★★
გზთ 15	★★★★★	**	★★★★	**	★★★★	
მკვდარი სულები არ დაღვები	★★★★★★	★★★★★★	★★★★★★	★★★★	★★★★★★	
პაანაძე	★★★★★	★★★★★	★★★★★	★★★★	★★★★★★	★★★★★
გუგუგუი	★★★★★	★★★★★	★★★★★	★★★★	★★★★★★	
გოდოლი ღამიანებისთვის	★★★★★	★★★★	★★★★	**	★★★★	★★★★
ნათლობა იორდანეთი	★★★★	*	★★★★	*	**	

* არ ყოფილა გაკერინებული ნაჩვენები

ნახე, პიჩუქა შეკუჩიანში

25-29 ივნისი, 2021

გიორგი გათიასფილი	ნინია კაკაბაძე	ნინი შველიძე	მანანა ლაპორაშვილი	გომი გვახარია	გიორგი რაზმაძე	თეო ხატიაშვილი
					★★	
★★★★			★★★★	★★★★	★	★★★★
★★		★	★★	★★	★	★
★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
				★★★★	★★★	★★★
★★★★★	★★★★★	★★★★★	★★★★	★★★★★	★★★★★	★★★★★
★★★★		★★★	★★★★		★★★★	★★★★
★★★★		★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★
★★★		★★	★★★	★★	★★	★★
★★★★		★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★
★★★★★	★★★★	★★★★	★★★★★	★★★	★★★★★	★★★★
★★★			★★★			
		★★★★★	★★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
★★★★	★★★	★★★★	★★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
★★★★		★★★★	★★★★★	★★★	★★★	★★★★
★★★		★★★	★★★★	★★★	★★	★★
★★★		★★	★★★	★★	★	★

