

306-○

2020 / 1





კინო

ZOOM

“ცელსინევიდო” ჟამიანოვისა 3

რეცენზია

- ოდროს ქაუი 8
- ოდროს ქაუი 12
- ჩინუნთქე-ამონსუნთქე 14
- ღორი 16
- ბორცოტოქედი 18
- უარყოფითი რიცხვები 20
- ქოქეშები 22
- და ჩვენ ვიცავთ 24
- გვირაბი 26

თემა

- დროს აღვინებელი ქინო 28
- ნული ქინოს დიალექტიკა: მარგინალები ახლო დისტანსიზა 34
- ჩემი მემგონებები 44
- გემოსვლა კარადიან 52

ინტერვიუ

- 56 უხარისხო გამოსახულება და სუფთა ქინო. ინტერვიუ ალექსანდრა კოპერიძესთან
- 64 “ღრო ქინოში კონცეფცია”. ინტერვიუ კარლოს რეიგადასთან
- 68 კატაპომბაის ჩრდილები. ინტერვიუ პედრო კოშტასთან

თარგმანში დაკარგულები

- 72 ალგეჟლინი დრო
- 86 დაკარგული დროის ძიებები
- 92 უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე, როგორც ქინოკრიტიკა

PULP FICTION

- 96 ანტინაცისტური ჰეროკაინა

ისტორიის გადაკითხვა

- 106 ქალები ორინტალისტური მზარის ქვეშ
- 116 რას ინანიებენ “მონანიებში”?
- 126 მიორები შენგელაიას ათწლეულები

რეკომენდაცია

- 134 ეროსი + ხოსე-ჟულე
- 136 სალინი და ჟული ნავით მიმგზავრებიან

გამომცემელი: საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი

მთავარი რედაქტორები:

თეო ხატიაშვილი

გიორგი რაზმაძე

დიზაინი და დაკაბადონება: გიგა წიგანაშვილი

ფოტოგრაფი: ანა გუჯაბიძე

ლიტერატურული რედაქტორი/ჟორჟტორი: ქეთი ჰინაძე

აღმარულუბელი მენეჯერი: ნათია კანთელაძე

ყდაზა: ანა გუჯაბიძის ფოტო

რედაქცია ტელ: +995 32 2 999200

ელ. ფოსტა: KINO@GNFC.GE

პარტნიორი ორგანიზაცია:

საქართველოს ეროვნული არქივი

სტამბა: სუზანი



ავტორები:

ალექსანდრა გაბელია

გიორგი მეთიაშვილი

გიორგი მუხარია

ლია გლუჩიძე

ქეთი გოგუაძე

გიგა ჯალანია

ნინო თაბთაშვილი

ნინო კაკაბაძე

ბასტი მგალობლიშვილი

ვიკა მიქაბაძე

ნენო ქავთარაძე

გიორგი ქოქოსაძე

ნინო შველიძე

მიხეილ ცინელაშვილი

სალომე ცოფურაშვილი

ლევან ცხომრავაძე

ნინო ძანაძე

ანა ძიანაძე

გიორგი ჯგანაშვილი





თეო ხაჭიაშვილი

ჯერ იყო ვიდეოები ვუჰანიდან – კარანტინში მოქცეული კორპუსების წინ შეყრილი ხალხით, რომლებიც შეძახილებით ამხნევენდნენ იქ გამოკეტილ ადამიანებს. მერე აივნებზე გამოფენილი იტალიელებით, თავიანთ ცნობილ პოპ-სიმღერებს რომ მღეროდნენ და forca Italia თუ tutto andrà bene-თი ესალმებოდნენ ერთმანეთს. შემდეგ ბერგამოს ლამის კადრები, ჩამწკრივებული სამხედრო მანქანებით, მიცვალებულები რომ გადააჰყავდათ. მერე წმინდა პეტრეს ცარიელ მოედანზე წვიმაში მლოცველი პაპი. მერე პარიზელი ჭირისუფლის კადრი, მარტოდმარტო რომ ასაფლავებდა მამას (თუ დედას)... იმიჯები, რომელიც ვიზუალური ჰაიკუსავით იყო, რომელიც ჩემს წარმოსახვაში მთელ ისტორიას აცოცხლებდა. და არ მტოვებდა განცდა, რომ რაღაც ძალიან უჩვეულო კინოს ვუყურებდი – თან დამთრგუნველსა და კომმარულს, თან ძალიან ამაღელვებელს.

მერე ჩვენც დავინწყეთ თვლა – პირველი კლასტერი, მეორე კლასტერი, პირველი გარდაცვლილი, მეორე, მესამე... მერე ჩვენი რეალობაც დაემსგავსა SCI-ჩი ფილმების დეკორაციას თუ ედუარდ ჰოპერის მხატვრობას. მერე ყველაფერი მთელ სამყაროში – ადამიანური ურთიერთობები, გაკვეთილები, ლექციები, გამოფენები, კონცერტები, კინოფესტივალებიც კი – გადავიდა ეკრანზე. არასდროს ყოფილა ასე ხელშესახები ბოდრიარისეული სიმულაციური რეალობა და „ვირტუალობის აუტანელი სიმსუბუქე თუ სიმძიმე“. თუმცა სწორედ ეს ვირტუალური, ეკრანული ურთიერთობები აღმოჩნდა კრიზისული სიტუაციიდან და იზოლაციის დამთრგუნველი ყოფიდან მეტ-ნაკლები გამოსავალი – ეკრანი, რომელიც თავისი არსით სიცოცხლის უკვდავყოფას უკავშირდება: იჭერს/პროეცირებს რა წამს (და ფაქტობრივად, კლავს რეალურ დროს), ამასთანავე მას აქცევს მარადიულად.

როდესაც ამ ჟურნალზე ფიქრი დავინწყე, ერთადერთი, რაც ზუსტად ვიცოდი, მინდოდა, რომ ის არ ყოფილიყო მხოლოდ ჩემი. შეუძლებელია, კინო მოაქციო ჩარჩოებში, მით უმეტეს დღეს, როცა მან ხანმოკლე არსებობის მანძილზე უკვე ძალიან მრავალფეროვანი სტილური, ჟანრული, მსოფლმხედველობრივი თუ ტექნოლოგიური პრაქტიკები დააგროვა. ისე მოხდა, რომ ამ მრავალფეროვნების დასტურად(აც) ჟურნალს აღმოაჩნდა სამი „მშობელი“ – მე, ჩემი მეგობარი ნინო ძანძავა, რომელთან ერთადაც დავინწყე მუშაობა და გიორგი რაზმაძე, რომელმაც ნინო შეცვალა – და ბევრი „აღმზრდელი“, ჟურნალის ავტორები: ადამიანები, რომლებთანაც ბევრი საერთო და ამავე დროს ძალიან განსხვავებული გემოვნება, მოსაზრება, დამოკიდებულება მაქვს. თუმცა ყველას გვაერთიანებს მთავარი – ჩვენ სინეფილები ვართ. ამ უკანასკნელთ ერთი უცნაური თვისება სჭირთ – ისეთივე სიმძაფრით სძულთ, როგორც უყვართ. ამიტომ საყვარელ (თუ, პირიქით) კინო(ფორმა)ზე, რეჟისორსა თუ კონკრეტულ ფილმზე დაუსრულებლად და თავგამეტებით შეუძლიათ ეკამათონ ერთმანეთს. მაშინაც კი, როდესაც ჩვენი რეალობა დაემსგავსა სასპენსით მოცულ, უსასრულო ინტერპრეტაციებისა და მნიშვნელობების მატარებელ კინოს, რომლის ღია ფინალის მოლოდინში თითქოს დრო გაჩერდა, უფრო სწორად – დროის მსვლელობამ დაკარგა აზრი.

სრულიად შემთხვევით ისე დაემთხვა, რომ ჩვენი პირველი ნომრის მთავარი თემაც ეს შეჩერებული თუ შეყოვნებული დროა, მატერიალური არსებობის ყველაზე არამატერიალური, მოუხელთებელი და ენიგმატური გამოვლინება, რომელიც ეკრანზე ალბეჭდილი/დაჭერილი სიცოცხლის განუუმეორებელ სურათებად ილექება მაყურებლის მახსოვრობაში.

იმედია, იმიჯები, რომელიც სიკვდილთან ბრძოლის შთამბეჭდავ კადრებად დაილექა ჩემს/ჩვენს მესსიერებაში, მალე მხოლოდ ეკრანულ რეალობაში დასახლდება და სიცოცხლის გამარჯვების მძლავრ კინემატოგრაფიულ სახეებად იქცევა.

Vive la Vie, Vive le Cinéma!

გიორგი რაზმაძე

ფოლკნერმა თქვა, ლიტერატურა ადამიანს ხსნისა და გადარჩენის გზაზე ბურჯად უნდა გამოადგესო. ჟურნალ *კინ-0*-ს ბედმა გლობალური „ხსნისა და გადარჩენის“ მოლოდინში დაბადება არგუნა. იწყებოდა კორნავირუსის პანდემია, ვინყებდით ჩვენც. შეიკრა გუნდი, შევუთანხმდით ავტორებს და თემებიც გადავანაწილეთ. ჟურნალის პირველი ნომერი დროს მიეძღვნა, მაგრამ ვერაფრით წარმოვიდგენდით (გვეგონა, რომ ეპიდემია მალევე, მეტ-ნაკლებად უმტკივნეულოდ გადაივლიდა), რომ თავად მოგვინევდა „დროში“ დაყოვნება.

პანდემიის დასაწყისშივე ბევრი ტყუილ-მართალი ითქვა მართოდ დარჩენილ ინდივიდსა და ხელოვნების შესახებ. კითხვა ჩვენც, რედაქტორებსაც ძალიან გვეხმარებოდა. თითქმის ყოველ სტატიას მსგავსი ტექსტით ვუზიარებდით: „მხოლოდ სტატიების კითხვისას მავინყდება პანდემია“. ახლავ ვხვდები, რომ „დროიდან“ ამოვარდნის ვნება ტკივილგამაყურებელი იყო, რომელიც იმ მძიმე დღეებში ნამდვილად ითავსებდა ყავარჯნის ფუნქციას.

კინო ერთადერთია, რომელიც დროს არათუ ასახავს, არამედ დოკუმენტურად აკონსერვებს კიდევ. მაგრამ ხანდახან ხდება ისეც, რომ დრო დისკომფორტის მომგვრელია. ასეთ შემთხვევებში ძლიერდება ესკაპისტური განწყობები. ამაზე ისიც მეტყველებს, რომ პანდემიის პერიოდში პოპულარული სერიאלები და „ოქროს ხანის“ პოლივუდის ფილმები გახდა. სამყარომ მძიმე პერიოდში მაშველ რგოლად არა ვთქვთ, დოკუმენტური კინო ანდა სოციალური რეალიზმი, არამედ დროისგან განყენებული ხელოვნება ამჯობინა. ამრიგად, ჟურნალში წამოჭრილი საკითხები მკითხველს პოსტფაქტუმ ამ უცნაური პერიოდის ახსნაშიც დაეხმარება.

*კინ-0*ში ბანალურ კითხვაზე ვეძებდით პასუხს – რა არის დრო? ჯონათან რომნი დროის „დაკარგვაზე“, შენელებაზე საუბრობს, ტარკოვსკი კი მისი პოვნის იმედებს გვისახავს. გიგა ზედანია წარსულს, ან-მყოსა და მომავალს ჟამიანობის პერსპექტივიდან დაგვანახებს, გოგი გვახარია კი გიორგი შენგელაიას შემოქმედების მაგალითზე ეპოქების ცვლილებაზე მოგვითხრობს, იმაზე, რაც 1960-იანელთა თაობის კინოს აყალიბებდა. სალომე ცოფურაშვილი უფრო შორეულ წარსულში დაგვაბრუნებს და 1920-იანი წლების ქართული კინოს დეკონსტრუქციას შემოგვთავაზებს. ქართულ კინოს დიდი წყალქვეშა ისტორია აქვს, რომელიც აუცილებლად უნდა გადაიკითხოს.

რა თქმა უნდა, თანამედროვე კინოს პოპულარულ მოძრაობას – „ნელ კინოს“ – გვერდს ვერ ავუვლიდით. პედრუ კოშტასა და კარლოს რეიგადასთან ინტერვიუები კინოში დროის ახლებულ გააზრებაზე დაგვაფიქრებს. ქართული „ნელი კინოს“ რეჟისორი ალექსანდრე კობერიძე კი ჩვენს რეალობაში დროის შენელების სპეციფიკაზე ისაუბრებს. ამასთან ერთად, თეო ხატიაშვილი თავს მოუყრის ამ ფენომენზე არსებულ ყველა მნიშვნელოვან თეორიას, რასაც ალექსანდრე გაბელია ალქმის ახალ კუთხეს მოუძებნის. ქართულ კინოზე (და რეალობაზე) ასევე განსხვავებულ პერსპექტივებს შემოგვთავაზებენ ბასტი მგალობლიშვილი და ლიკა გლურჯიძე. რაც მთავარია, ჩვენი ავტორების რეცენზიებში მკითხველი აღმოაჩენს ახლანდელ დროს და იმ წყალქვეშა ქვეებს, რომლებსაც ვაბიჯებთ, მაგრამ მითითების გარეშე გვიჭირს მათი შეგრძნება.

მაშასადამე, თქვენს ხელთაა ჟურნალი, რომელიც დროზე დაფიქრებით „უდროობას“ უმხედრდება და მეოთხე განზომილებაში უფრო ღრმად ჩაფლვას გთავაზობთ. ვინ იცის, იქნებ ეს იყოს ის წამალი, რომელსაც გილგამეშიდან მოყოლებული ყველა ასე დაეძებს, მით უფრო, ახლა, გლობალური „ხსნისა და გადარჩენის“ მოლოდინში!



ZOOM

STAY HOME

STAY HOME



„ცელსინაჰიდაო“ ქაშიანობისას

გიგა ზედანია

ეპოქა „ლაით“

თუ რამის თქმა შეგვიძლია ეპოქაზე, რომელშიც ვცხოვრობთ, მაშინ შემდეგის – ესაა ეპოქა light. იმპერია ლაით, რევოლუცია ლაით, რეაქცია ლაით – წარსულის ფენომენები მეორდება, მაგრამ წარსულის ვირულენტობის გარეშე. ამიტომ არ უნდა გაგვიკვირდეს, თუ კორონავირუსიც, საბოლოო ჯამში, ეპიდემია ლაით აღმოჩნდება.

თქმაც არ უნდა იმას, რომ თითოეული ადამიანის დაღუპვა უმძიმესი ტრაგიკული ამბავია. ოღონდ ეპიდემიების მთავარი საშინელება ყოველთვის დიდი რიცხვები იყო. სტატისტიკის მონაცემებს თუ შევხედავთ, დღეისათვის არ გვაქვს საფუძელი, ესპანურ გრიპამდე ჩავიდეთ ისტორიაში, რათა კორონავირუსს ანალოგი მოვუძებნოთ. ამიტომ შევხედოთ პირველ თანამედროვე ეპიდემიას, ჰონგ-კონგის გრიპს, რომელიც 1968-1969 წლებში დაატყდა თავს მსოფლიოს. ეს იყო პირველი შემთხვევა, როცა ინფექციის მატარებლებმა თვითმფრინავებით იმოგზაურეს და გადაიტანეს დაავადება (განსხვავებით შუა საუკუნეების გემებისაგან, რომლებიც გახლდათ შავი ჭირის მთავარი ტრანსპორტი). ვირუსის ორმა ტალღამ მსოფლიოში მილიონზე მეტი ადამიანი შეინირა, ხოლო ევროპის შუაგულში, საფრანგეთსა და დასავლეთ გერმანიაში – ორმოც-ორმოცი ათასი. დღეს ეს ეპიდემია ცოტას თუ ახსოვს.

კორონავირუსს კი ნამდვილად დავიმახსოვრებთ – იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მსხვერპლი ნაკლები იქნა, ვიდრე ორმოცდაათი წლის წინ. ეს იმიტომ, რომ მსოფლიომ სხვანაირად უპასუხა დღევანდელ გამოწვევას. ის გაჩერდა და მოგვცა დრო, დავფიქრებულებიყავით.

ლიბერალიზმის აღსასრული?

ოღონდ ამ დაფიქრების შედეგი ვერ არის შთამბეჭდავი – თუ რამე ანახა ვირუსმა, ესაა საჯარო ინტელექტუალების უუნარობა, რაიმე საინტერესო ეთქვათ აწმყოს შესახებ. შეიძლება არც არის საჯარო ინტელექტუალის ფუნქცია, მაინცდამაინც ერთ კვირაში დასვას დიაგნოზი და მოგვცეს გამოსავალი. მაგრამ მაშინ არც უნდა განაცხადოს პრეტენზია. ცოტა მოსანყენია, როდესაც თითოეულ ახალ ფენომენში შენივე ძველი კონცეპტის მაგალითი თუ აკვიატების დადასტურება გინდა დაინახო. ყიჟეკმა ისევ კომუნიზმზე დაიწყო ლაპარაკი, აგამბენმა – საგანგებო მდგომარეობაზე; ყველაზე მეტი სიბრძნე მაინც 90 წლის ჰაბერმასს აღმოაჩნდა, რომელმაც თქვა, ექსპერტებმა წინდაუხედავი პროგნოზებისგან, თუ შეიძლება, თავი შეიკავონო.



კადრი ფილმიდან მეშვიდე ბეჭედი / moviestillsdb.com

დიახ, ყველაზე რთული აღმოჩნდა არცოდნასთან შეგუება. ადამიანები, რომლებიც ყოველ ფეხის ნაბიჯზე მიმართავენ სოკრატეს „ვიცი, რომ არაფერი ვიცი“ ციტირებას, ვერაფრით შეეგუენ თავიანთ უვიცობას მიკრობიოლოგიაში და მიკრობიოლოგიის შიგნით ცოდნის ნაკლებობას ახალგაჩენილი ვირუსის შესახებ. პუბლიკამ კი, ერთი მხრივ, თავიდან აღმოაჩინა მეცნიერების სასიცოცხლო მნიშვნელობა, ხოლო მეორე მხრივ – იმედგაცრუება იმის თაობაზე, რომ ყველა ტიპის მეცნიერული ცოდნა არ არის ისეთივე ზუსტი და ადვილად გასაგები, როგორც ორზე ორის ნამრავლი.

არც საქართველოში გვაქვს ამ მხრივ კარგად საქმე; მალევე გაჩნდა ლიბერალიზმის დასასრულის წინასწარმეტყველება, რომლის თაობაზე ყოფინა მარჯვნიდანაც და მარცხნიდანაც დაცეს. საქმე მხოლოდ საერთაშორისო პოლიტიკის ლიბერალურ კონცეფციასა და ნეოლიბერალურ ეკონომიკას არ ეხებოდა. მთავარი ლიბერალიზმის იდეის გაქრობა იყო.

ლიბერალიზმი კონტრინტუიციური დაშვებიდან დაიბადა – დაშვებიდან, რომ ადამიანი მარტოდმარტო არსებობს და მას სხვებთან კავშირი და გაერთიანება სჭირდება. როდესაც ჰობსი და ლოკი ამ რევოლუციურ იდეას გვთავაზობდნენ, ეს იყო ლეგენდა, მითი, რომელსაც არაფერი ჰქონდა საერთო იმასთან, რასაც ემპირიული დაკვირვება ამბობდა. სად ნახავდა ჰობსი სოციალიზაციის გარეშე ჩამოყალიბებულ ადამიანს? მაგრამ თეორიული ლეგენდა იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ დღეს ხშირად ლიბერალიზმის მიერ გამოწვეულ სოციალურ ატომიზაციაზე (ქართულად რომ ვთარგმნოთ, „გათითოკაცებაზე“) საუბრობენ ხოლმე (რამდენად სამართლიანად, სხვა საკითხია).

განა არ შეიძლება, ეპიდემიით გამოწვეულმა ტალღამ ეს ატომიზაცია გააქროს და ახალ სოლიდარულ ერთობას დაუდოს სათავე, სადაც ინდივიდი და მისი უფლებები აღარ იქნება ცენტრში? – სვამენ შეკითხვას.

გულწრფელად არ მესმის, რატომ არის ინდივიდის ნიველირება ასეთი მძაფრი მისწრაფების ობიექტი, მაგრამ, კი ბატონო, შეძლებით

ყველაფერი შეიძლება.

ოლონდ, ჯერ ერთი, ეს პირველი ეპიდემია არ ყოფილა, რომელიც მოდერნულ სამყაროს შეხვდა. და მეორეც, ინტელექტუალურ ისტორიაში შეიძლება უფრო საინტერესო არგუმენტის აღმოჩენა – საქმე ისაა, რომ ლიბერალიზმი ეპიდემიის გარეშე არ დაბადებულა.

არა, მე არ ვგულისხმობ იმ ფაქტს, რომ ლოკი, ლიბერალიზმის მამა და თავად ექიმი, ლონდონში გავრცელებულ შავი ჭირის ეპიდემიას შეესწრო.

საქმე ეხება საკუთრივ ლიბერალიზმის თეორიის გაჩენას. მართალია, ჰობსის მთავარი ნაშრომი *ლევიათანი* (1651) ლონდონში შავი ჭირის ეპიდემიის პიკამდე (1665) გამოქვეყნდა, მაგრამ მანამდე ჰობსს ნათარგმნი ჰქონდა (1628) დიდი ბერძენი ისტორიკოსის თუკიდიდეს *ისტორიები*, სადაც გვხვდება ეპიდემიისა და მის მიერ გამოწვეული საზოგადოებრივი დინამიკის ბრწყინვალე აღწერა. როგორც მკვლევრები გვეუბნებიან, ჰობსმა ამ მისთვის, როგორც მთარგმნელისთვის, კარგად ნაცნობი ტექსტიდან ბევრი რამ ისესხა, როდესაც საზოგადოების დაშლასა და პოლიტიკაში შიშის ფაქტორზე საუბრობდა. ბუნებითი მდგომარეობის გასაგებად, ისევე როგორც მისგან ეტატიტური გამოსავლის მოსაძებნად ჰობსს თვალწინ ჰქონდა არა მხოლოდ ინგლისში გაჩაღებული სამოქალაქო ომი, არამედ აგრეთვე ეპიდემიისა და სამოქალაქო ომის სწორუპოვარი აღწერა საუკეთესო ბერძენი ისტორიკოსის მიერ.

ინტელექტუალური ისტორიის ეს ფურცელი გვერდზეც რომ გადავდოთ – თუ ჰობსის აფორიზმი „ადამიანი ადამიანისათვის მგელია“ ჩანაცვლდება დეფინიციით „ადამიანი ადამიანისათვის ვირუსის მატარებელია“, ამით დიდ ტრანსფორმაციას ჩვენს პოლიტიკურ წარმოსახვაში არ უნდა ველოდეთ.

მეშვიდე ბეჭედი

ვირუსმა კიდევ ერთხელ გვაგრძობინა ის, რომ არ გვაქვს საერთოდ ტექსტი, რომელსაც გაჭირვებისას მივადგებოდით. ეს სეკულარული კულტურის შედეგია და არაფერია ამაში გასაოცარი.

სამაგიეროდ ბევრი ტექსტი გვაქვს და ყველას შეუძლია, თავისი გემოვნების მიხედვით აირჩიოს, არის ხოლმე ამაზე ჰუმანისტური პასუხი. დიახ, ეს მრავალფეროვნების არგუმენტი ძალიან ჰუმანურად კი ჟღერს, მაგრამ სინამდვილეში ყველა მანაც კამიუს *შავ ჭირს* მიეძალა. შეიძლება იმიტომ, რომ ჰუმანისტური ტექსტია *par excellence*, როგორც ფრანგები იტყოდნენ.

აი, ფილმებს რაც შეეხება, მსოფლიომ პანდემიის პირველი კვირები სოდერბერგის *ინფექციის (Contagion, 2011)* ყურებაში გაატარა. ნაკლებს გაახსენდა ტერი გილიამის *12 მაიმუნი (12 Monkeys, 1995)*, გონებამახვილური ფილმი სასიკვდილო ვირუსის წარმოშობაზე, რომელიც კრის მარკერის კიდევ უფრო შესანიშნავი *ასაფრენი ბილიკის (La Jetée)* რემიქია (მარკერის ფოტოფილმი 1962 წელს შექმნა და იქ კატასტროფას ატომური ომის სახე აქვს; *12 მაიმუნი* – 1995 წელს და აქ მსოფლიო კატასტროფა უკვე ეპიდემიის ფორმას იღებს; აი, როგორ იცვლება კოლექტიური წარმოსახვა). პირადად მე კი პირველივე დღეებიდან არ მშორდებოდა ფიქრი ინგმარ ბერგმანის *მეშვიდე ბეჭდის (The Seventh Seal, 1957)* შესახებ. თითქოს ვგრძნობდი, რომ ფილმში ნაჩვენები შუა საუკუნეების ანტიურაჟი გარემოს გასაგებად უკეთ მომამზადებდა. ასეც მოხდა.

„შუა საუკუნეების მნუხრი“ მედიევისტების საყვარელი თემაა. მე-14 საუკუნის ევროპა კი, სადაც შავი ჭირი მძვინვარებს, ამ მნუხრის დასაწყისი. ბერგმანისათვის ეს კონტექსტი შესანიშნავი შესაძლებლობაა, გააანალიზოს ადამიანური ყოფნის მთავარი ფენომენი – სიკვდილი. და ამ ფენომენის გასაგებად და დასაძლევად შექმნილი ადამიანური ინსტიტუციები და პრაქტიკები.

პიტერ გრინუეი ხშირად იგონებს, რომ ბერგმანის ამ ფილმის ნახვისას მიხვდა, რომ თურმე სხვანაირი კინოს კეთება შეიძლება. *მეშვიდე ბეჭედი* 1957 წელს გამოვიდა, როცა გრინუეი 15 წლისა იყო. წარმოვიდგინოთ, რა უცნაური იქნებოდა მისთვის ფილმის პირველსავე კადრებში გამოჩენილი სიკვდილის ფიგურა, რომელიც წარუშლელ შთაბეჭდილებას მოახდენს მომავალი ათწლეულების კინოწარმოსახვაზეც. რაინდი, რომელიც სიკვდილს ჭადრაკს ეთამაშება – ესაა ფილმში გაცოცხლებული სცენა, რომელიც ახლა უკვე ბერგმანს უნახავს ბავშვობაში ეკლესიის მოზაიკაზე.

ფილმში შუა საუკუნეების ცენტრალური ინსტიტუტი – ეკლესია – დაკავებულია იმით, რასაც ტრადიციული საზოგადოებები აკეთებდნენ ხოლმე უბედურებისას: განტყევის ვაცის ძიებით, პოვნითა და დასჯით. ქრისტეს მსხვერპლშენიერვის აქტმა ვერც ეკლესიას და ვერც ხალხს ვერ ასწავლა, რომ განტყევის ვაცის ფუნქცია გაქრა. ამიტომ – საბრალო გოგონა, რომელსაც ცოცხლად წვავენ კოცონზე, როგორც კუდიანს. ამიტომ – დუქნის მუშტრების სურვილი, შორი-

დან მოსული მსახიობი დაჩაგრონ. რეალურ უბედურებას წარმოსახვითი დამნაშეველები და გამარჯვებები სჭირდება.

ბერგმანი ამ მძიმე გარემოს გადალახვის ორადორ გზას გვაჩვენებს: ერთია ხელოვანის ხილვა, რომლის ფორმაც რელიგიურია, ხოლო შინაარსი – ოჯახური (ან პირიქით – საქმე ეხება ხილვას, რომელშიც ღვთისმშობელი პატარა იესოს სიარულს ასწავლის); მეორე კი წარმოადგენს ადამიანებს შორის ურთიერთობას – აზრების, გრძნობებისა და საქმლის გაზიარებას; საკვებად ბერგმანმა გარეული მარწყვი (ფლამანდიურ ფერწერაში ისევ და ისევ ღვთისმშობლის ატრიბუტი) და რძე აირჩია, რითაც, ცხადია, შექმნა კონტრასტი პურთან და ღვინოსთან. ხელოვნება და ყოველდღიურობა (ყოველდღიურობის მომენტების მახსოვრობასთან ერთდ) – სწორედ ესაა ღვთაებრიობის გამოვლენის სფეროები ბერგმანისთვის, მაგრამ გადარჩენით მხოლოდ ხელოვნება გადარჩება, რადგან მას არა მხოლოდ მოკვდავი ადამიანის მეხსიერებაში აქვს ადგილი, არამედ მატერიალურ გადამტანზეც.

NOLI ME TANGERE!

იესოს მოწოდება „ნუ შემეხები“ (იოანეს სახარება, 20:17) იქცა დღევანდელი მთავარ მცნებად. ალქმისა და კომუნიკაციის ტექნიკური განზომილება კარანტინის პირობებში დაიკარგა ან შეიზღუდა. ძველი ბერძნული თავსართი „ტელე“ (შორს, დისტანციაზე) გახდა ძირითადი მსაზღვრელი – რას ვიზამდით იზოლაციის პირობებში ტელეფონისა და ტელევიზორის, კომპიუტერისა და ინტერნეტის, ზუმისა და სკაიპის, იმეილისა და ფეისბუქის გარეშე? თითქმის მთელი დატვირთვა გადავიდა ხედვაზე, „ვიდეოზე“ (ლათ. video – ვხედავ), ცხადია, აუდიოელემენტის დამატებით. თუ დავფიქრდებით, დღეს ვირუსის შესახებ ფილმები კი არ არის ყველაზე საინტერესო, არამედ ის, რომ „კინოში“ მოგვინია ცხოვრება, როდესაც შეხება, გადაცემა, გაზიარება აგვეკრძალა ან შეგვზღუდა. ლიტერატურამ უკვე იწინასწარმეტყველა მომავალი, სადაც შეხების შესაძლებლობა სრულიად გაქრებოდა (პელეგინის *სამი ცუკერბრინის სიყვარული*, 2014), მაგრამ ეს ისეთი წინასწარმეტყველებაა, რომელიც იმიტომ კეთდება, რომ არ ახდეს. „ტელესინევიდეო“ გვაძლევს ცხოვრების დანახვის შესაძლებლობას, მაგრამ, როგორც პოეტმა გვითხრა, „ნამდვილი ცხოვრება სხვაგანაა“.

ოლონდ საუკეთესო მეტაფორა მანაც კინოდან მოდის – თვითიზოლაციიდან ცხოვრებაში დაბრუნება არ გაგონებთ ვენდერსისა და ან უკვე ნობელიანტი ჰანდკეს ანგელოზის ადამიანად ქცევას? ისინიც ხომ კინოსა და ცხოვრებაზე იღებდნენ კინოს. ○



ოქროს ქაფი

გიორგი რაზმაძე

ნანა ჯორჯაძე და ნინო კირთაძე გადასაღებ მოედანზე. გურამ ნიბახაშვილის ფოტო

ლანა ლოლობერიძე გამორჩეული რეჟისორია, მათ შორის, იმიტომაც, რომ ჭარმაგ ასაკში რიგით მეათე ფილმი გადაიღო. *ოქროს ქაფი* უკანასკნელი ნამუშევარი აღმოჩნდა არანაკლებ ლეგენდარული კომპოზიტორისთვის გია ყანჩელისთვის და ასევე ცნობილი მსახიობისთვის გურანდა გაბუნiasთვის. შეიძლება ითქვას, ლანა ლოლობერიძემ ძველი ქართული კინოს ნამსხვრე-

ვებს მოუყარა თავი. ფილმის სათაურიც ხომ ჭურჭლის რესტავრაციის იაპონურ ტრადიციასთან „კინცუგისთან“ გვაკავშირებს, რომელიც კერამიკის ნამსხვრევების ოქროს მემკვიდრით გამთელებას გულისხმობს.

ოქროს ქაფის მთავარი გმირი ელენე (ნანა ჯორჯაძე) თბილისის ისტორიულ უბანში მდებარე სახლში ცხოვრობს, უფრო ზუსტად კი მის კედლებშია გამოკეტილი. მიზეზი ნათელი არაა. მართალია, სახლში ხელჯოხით გადაად-



გილდება, თუმცა ეს მსუბუქი კოჭლობა, წესით, ქუჩაში გასვლაში ხელს ნამდვილად არ უნდა უშლიდეს. კინოსთვის ზედმეტად პათეტიკური, ემოციური – ჩვენ რომ „თეატრალურს“ ვეძახით – სამსახიობო შესრულების მიუხედავად, მაყურებელი ადვილად ხვდება, რომ ელენეს ჯანმრთელობის პრობლემები, მეტწილად, ფსიქოსომატური ხასიათისაა.

ერთ დღეს ელენეს აგორაფობიულ გარემოში მისი სიძის დედა მირანდა (გურანდა გა-

ბუნია) შემოიჭრება. ფინანსური პრობლემების გამო გადაწყდება, რომ ორი მოხუცის ერთად ცხოვრება ოჯახს დამატებით შემოსავალს გაუჩენს, გააქირავებენ რა მირანდას სახლს. ელენეს დიდად არავინ ეკითხება, ფაქტის წინაშე აყენებენ და რეალობასთან შეგუებას აიძულებენ.

გავიცნოთ მირანდა. თუკი ფილმში აბსოლუტურად ყველა პერსონაჟი კიტჩურად შეკონინებულ სქემას წარმოადგენს, გამონაკლისი გურანდა გაბუნიას პერსონაჟია. მისი ვარცხნილობა, ხელები, წარბები, ტუჩის კუთხეები, მიმიკრია და შესტიკულაცია ხატოვნად ძერწავს ძალაუფლების იერსახეს, იმ ადამიანის ანფასს, რომელსაც (ერთ დროს) ხელთ ძალაუფლება ეპყრო. ვისაც ფილმი ნანახი ჯერ არ აქვს, გაიხსენეთ სკოლა, უნივერსიტეტი, სახელმწიფო დაწესებულებები, იქაური დერეფნები, კაბინეტები და ამ კაბინეტებში მჯდომი ფიგურები.

გაბუნია იმდენად სწორად ხედავს თავის პერსონაჟს, რომ კომპლიმენტს იმსახურებს. თანამედროვე ქართულ კინოში იშვიათად ითქმის მსახიობზე „თითქოს საკუთარ თავს თამაშობსო“. მან არ შექმნა ე. წ. კომკავშირელი ჩინოვნიკი, არამედ ზუსტად გადმოსცა საბჭოთა ძალაუფლების კენწეროში მოკალათებული ელიტის სახე. გაბუნიას გმირი იმდენად ცოცხალია, რომ დღევანდელ ფუნქციონერებსაც გვახსენებს. აბა, რამდენია ისეთი, ვინც რეპრესიულ სისტემას ემსახურება, მაგრამ კლასიკურ მუსიკას უსმენს, დახვეწილად საუბრობს და დანა-ჩანგალსაც გრაციოზულად ხმარობს. (ფილმში თუკი რამეზე გინდება დაკვირვება, მირანდას მანერებია.)

და ასე, ერთი ცის ქვეშ აღმოჩნდება ორი ქალი – ელენე და გურანდა. პირველს რეჟისორთან დიდი აბერაცია აქვს: დედამისიც რეპრესირებულია, თავად მწერალია, უყვარს ჩოგბურთი და სხვა, უკანასკნელი კი პროტაგონისტის უბრალო ანტიპოდს წარმოადგენს. თუმცა, დაშვების დონეზე, შეიძლება აქაც რეჟისორის ბიოგრაფიის ნამსხვრევები აღმოვაჩინოთ. ლანა ლოლობერიძის ცხოვრებამ დისიდენტობასა და ლოიალობას შორის განვლო. მის ფილმებზე თავისუფლად ითქმის „ნონკონფორმისტული“ (1980-იან წლებში დამკვიდრებული ტერმინი, რომელიც საბჭოთა იდეოლოგიასთან ასინქრონულობას გამოხატავდა), თუმცა ამავე დროს ცნობილია მისი მჭიდრო კავშირები თანამდებობის პირებთან, იქნება ეს ცკ-ის იმდროინდელი პირველი მდივანი ედუარდ შევარდნაძე, შემდგომ წლებში მიხეილ სააკაშვილი თუ ბიძინა ივანიშვილი. შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ რეჟისორი არარაოდან განგებ იხმობს მირანდას, რომელმაც ელენე „დანაშაულისთვის“ უნდა აწამოს, თუნდაც ძალაუფლების ლერძებთან სიახლოვის



კადრში: ნანა ჯორჯაძე, გურანდა გაბუნია და ნინო კირთაძე

სიყვარულის გამო.

გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ელენე-მირანდას ბიპოლარული წყვილი საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა ადამიანის კლასიკურ სულიერ მდგომარეობას მიესადაგება. გავიხსენოთ საბჭოთა დისიდენტების გარკვეული ნაწილი, რომლებმაც სისტემის წგრევის შემდეგ ულტრაკონსერვატული პოზიციები დაიკავეს, ზოგმა კი საბჭოთა კავშირზე ნოსტალგიას მიჰყო ხელი. როგორც გაირკვა, საბჭოთა ვირუსით ტოტალურად იყო დასნეულებული ყველა, მათ შორის, ჩვენი მამები და დედები, ვისაც ერთდროულად მოსწონდა რუსული ძეხვიცა და ამერიკული ბლოკბასტერებიც (როგორც წესი, ბლოკბასტერებში ნაჩვენები „სავსე ცხოვრება“).

ლოღობერიძე საქართველოს წარსულისა და აწმყოს ოქსიმორონების გაერთიანებას ცდილობს. რა თქმა უნდა, ეს მიაბიტური გზაა. იმისთვის, რომ თუნდაც კინოში ცხვარმა და მგელმა ერთად იბალახოს, საჭიროა დიდი კატასტროფა ანდა დარდენების მსგავსი გიგანტური მორალური კოლიზია. ოქროს ძაფში ქართული კინოსთვის დამახასიათებელი ზერელებით (წარსულის) ვერც ერთი ელემენტი (ნატეხი) ვერ ერთიანდება. ვერც ელენე, ვერც მისი სიყმანვილის სატრფო არჩილი (ზურა ყიფშიძე), რომელიც მთავარი

**ბოროტებას ბანა-
ლური სახე აქვს,
ხანდახან მირან-
დას იერიშით
მიმზიდვალის კი.
ამიტომ, ჩვენი სა-
ზოგადოების ოქ-
როს ძაფი სწორედ
“საყვარელი” ბაბია-
ბაბუების მხილვა-
ზე გაივლის და არა
ენის მოჩლიქაზე**

გმირის ცხოვრებაში ასევე უეცრად ჩნდება, და ვერც დანარჩენი პერსონაჟები ცუდი სერი-ალის სტანდარტებს ვერ სცილდებიან. მიაბიტურობა რეჟისორის ჩანაფიქრსაც აზიანებს. ყველაზე დიდ უხერხულობას ელენეს კამერაში გამოხედვები და ფილოსოფიური რემარკები ქმნის, რაც როცა აყვავდა ნუშისა თუ რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხზე ავტორისგან მოულოდნელია.

კიტჩურია ელენესა და არჩილის როგორც ამჟამინდელი დისტანციური ურთიერთობა, ისე ფლემუბეკები, მაგალითად, ახალგაზრდობაში ქუჩაში შესრულებული ტანგო. უხერხულობის განცდა თავს არ გვანებებს ელენე-მირანდას სწორხაზოვანი დიალოგების მოსმენის დროსაც. სწორედ ერთ-ერთი ასეთი საუბრისას ირკვევა, რომ მირანდამ თავის დროზე მთავარი გმირის წიგნი აკრძალა. ვიგებთ იმასაც, რომ ახალგაზრდობაში თურმე ორივეს ერთი და იგივე კაცი – არჩილი – მოსწონდა.

მირანდას ალცჰაიმერის დაავადება აწუხებს. მას თანდათან ავიწყდება წარსული. თუმცა დაავადება მოკლე მეხსიერებაზე მოქმედებს და შორეულ (მძიმე) წარსულს ხელუხლებელს ტოვებს. თუკი ელენე კოჭლობით იტანჯება, მირანდას მეხსიერება ქენჯნის – ავიწყდება, რაც საჭიროა და ახსოვს, რისი და-

ვინცეცა ურიგო არ იქნებოდა. საბოლოოდ, მირანდას სახლში მისასვლელი გზაც ერევა, რაც რეალობასთან კავშირის განწყვეტას უნდა ნიშნავდეს. ის ნანგრევებში აღმოჩნდება, საიდანაც არარას დაუბრუნდება, გაქრება, მოკვდება.

მირანდა წარსულში ცხოვრობს, დღევანდელი დღე კი არ ახსოვს. 1990-იან წლებშიც მსგავსი რამ ხდებოდა. საზოგადოება მაიას საბურველმა მოიცვა და საყოველთაო ლუსტრაციის ნაცვლად მითოლოგიზაციასა და რეალობისგან გაქცევას ამჯობინებდა. რაოდენ მძიმეც არ უნდა იყოს, ბოროტების სისტემის მხილება და ყველა დიდი თუ პატარა ელემენტის გამომზეურება წინსვლის ერთადერთი ფორმულაა. რადგან თავის დროზე ეს ვერ მოხერხდა, სწორედ ამიტომ ნებისმიერ ჩვენგანს ჯერ კიდევ უწევს ძალაუფლების ვერტიკალის თითქმის ყველა საფეხურზე ათასობით „მირანდასთან“ შეხება.

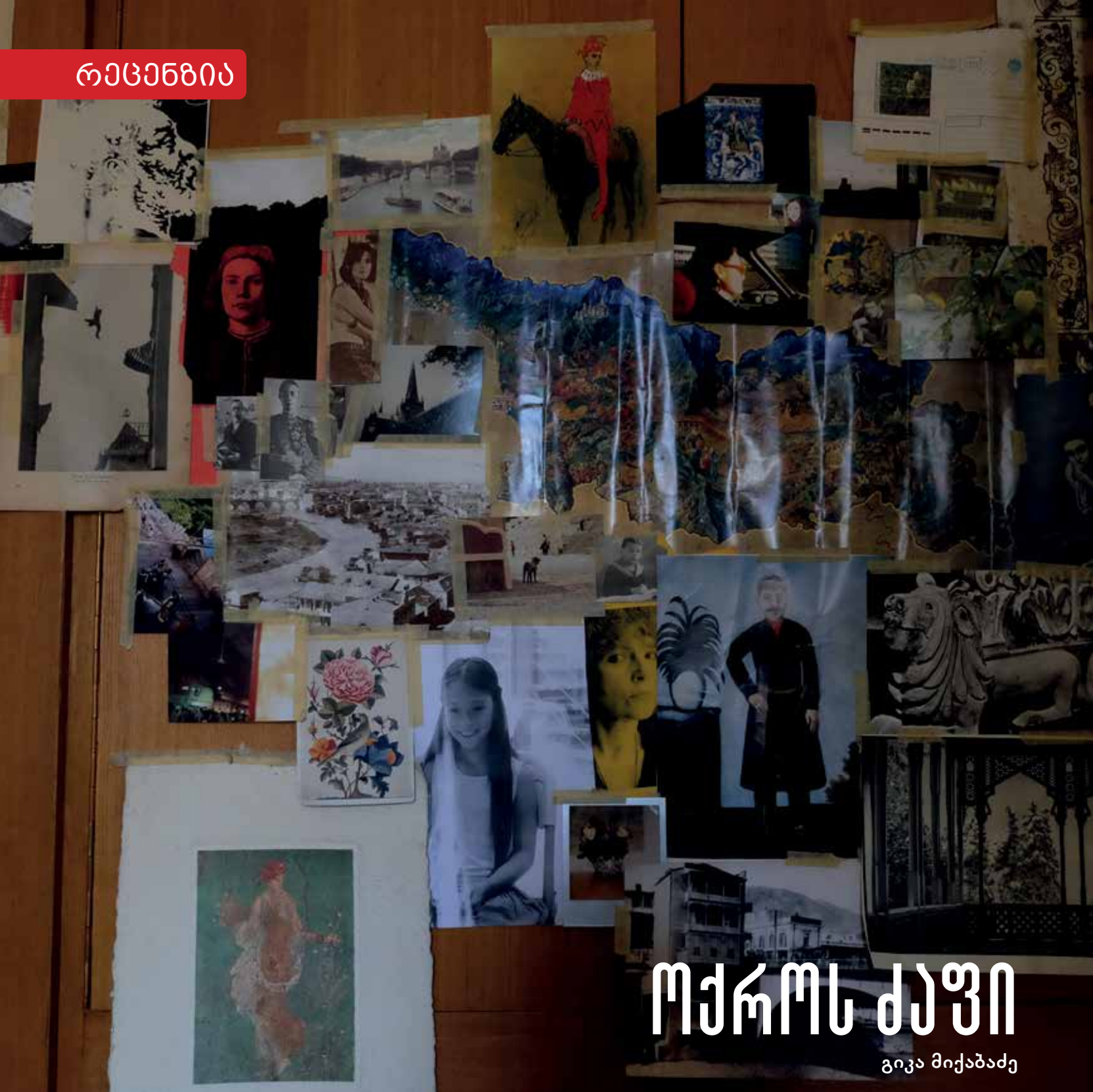
გასამართლება არ ნიშნავს უპატიებლობას. ბოროტებას ბანალური სახე აქვს, ხანდახან მირანდას იერივით მიმზიდველიც კი. ამიტომ, ჩვენი საზოგადოების ოქროს ძაფი სწორედ „საყვარელი“ ბებია-ბაბუების მხილებაზე გაივლის და არა ენის მოჩლექაზე.

„ერთად ყოფნის“ (ბალახობის) პრობლემა საქართველოში არასდროს დამდგარა. იმდენად ვინრო გარემოში ვცხოვრობთ, რომ თუნდაც პოლიტიკურ მტრებს ხშირად უწევთ ერთად მოლხენა, ერთსა და იმავე ღონისძიებებზე სიარული და ა. შ. ხანდახან პრობლემა და გამირობა სწორედაც ცალკე დგომაშია.

ოქროს ძაფში ელენე ნონკონფორმიზმიდან ბანალურ კონფორმიზმში აბიჯებს, იწყებს რა მირანდას შეცოდებას. ხანდახან მამებისა და დედების გაგება მათი საქციელის გაგებასაც ნიშნავს. ამიტომ ჩვენი პასუხი იქნება ლუსტრაციის მოთხოვნა და მხოლოდ ამის შემდგომ „გაგება“. ○

ლანა ლოლობერიძე გადასაღებ მოედანზე. გურამ ნიბახაშვილის ფოტო





ოქროს ქაჯი

გიკა მიქაბაძე

გადასაღები მოედნიდან. გურამ წიბახაშვილის ფოტო

რა აგონდება და როგორ აგონდება ლანა ლოლობერიძეს? წლებია, რაც ცნობილ რეჟისორს სი-ახლე არ შემოუთავაზებია. ახალ ფილმში მთავარ როლებში ისევ ბრუნდებიან ცნობილი სახეები (ნანა ჯორჯაძე, გურანდა გაბუნია, ზურაბ ყიფშიძე). კომპოზიტორი გია ყანჩელი ბოლო ნამუშევარს ქმნის.

ორი სიუჟეტური ხაზიდან ერთ-ერთი ზაირა არსენიშვილის ტექსტს ეფუძნება. ქართული კინოსთვის ასეთი ნაკრები დიდი ამბავია, მით უმეტეს რეჟისორისგან, რომელიც განსაკუთრებულად წარმოაჩენს რეალობას, წარსულის ანაბეჭდებს, პირადსა და საზოგადოდ აქტუალურ საკითხებს.

ადრეული სიყვარული და მუდმივი დაპირისპირება ფილმის მთავარი თე-

მებია. წარსულის მოგონებები ბინაში გამოკეტილ ქალს უეცრად შეახსენებს თავს. პირველ ამბავში დიდი ხნის წინანდელი სიყვარულია გარეული, რომელიც ამჯერად სატელეფონო რომანის სახით იწყებს აღდგენას, მეორე ისტორია კი ორი ქალის დაპირისპირებაზე აშენებული ურთიერთობის დაშლაზე მოგვითხრობს. ორივე სიუჟეტურ ხაზს დავინწყებული ტრავ-

მები, ტკივილი და ბედთან ჭიდილი აკავშირებს. პერსონაჟები თანდათან იწყებენ ერთმანეთთან შეხვედრას, გაერთიანებას და განცალკევებას, საერთო თუ პირად გამოცდილებებთან მიბრუნებას – დავინწყებულ დაბადების დღეებზე, სატელეფონო ზარებით, მეზობლების აივნებსა და ფანჯრებში არეკლილი, სახეცვლილი თბილისის ხმაურიან ქუჩებში.

რამდენიმე ინტერვიუში სხვადასხვა საკითხებზე რეჟისორი ფილმზე მუშაობის პერიოდს იხსენებს – ადამიანებს, რომლებმაც დიდი შრომა ჩადეს წარმოებაში, ყველაფერს, რაც ფილმის გადაღების წინაპირობა იყო ან მოგვიანებით მისი გარდასახვის საფუძველი გახდა. პრუსტის გმირებთან მსგავსების გარდა, მერაბ მამარდაშვილის, მურმან ლებანიძის, ანა კალანდაძისა თუ საკუთარი ძველი ნამუშევრების ციტირებასთან ერთად, პერსონაჟებსა და სიუჟეტს *ოქროს ძაფი* ამთლიანებს, რომელიც ფილმში ლეგენდის სახით შემოდის და მონტაჟის პრინციპს გამოსახავს. ნამუშევარი ისეა აგებული, რომ მთლიანობაში ვრცელი „ციტატების მოზაიკა“ (იულია კრისტევა) იკვრება. ოქროთი გაერთიანების იდეა იაპონურ ხელოვნებას უკავშირდება, რომელიც ძველი და გატეხილი, ნაწილებად დაშლილი კერამიკის ჭურჭლის აღდგენას გულისხმობს. ბზარების ოქროთი ამოვსებით, ძვირფასი, უსახური ან უბრალო ჭურჭელი ახალ სიცოცხლეს იძენს. ოქრო არ მალავს წარმავლობის კვალს და გაერთიანების მცდელობას გამოკვეთს.

ლოლობერიძის ძველი ფილმებით, დრო, სივრცე და მთავარი გმირების ამბები პატარა ნაწილაკებადაა დაშლილი. რეჟისორი ცდილობს, გამოგონილი და რეალური, ძველი და ახალი, ძვირფასი და უმნიშვნელო ერთმანეთთან დააკავშიროს და მრავალგაჩენილ კითხვას პასუხები უპოვოს.

ნატეხებივით გაფანტული პერსონაჟების, მათი ურთიერთობის, დიალოგების, სიუჟეტისა და გამოსახულების დადებითსა და უარყოფითს რეჟისორი ოსტატურად ქარგავს ერთმანეთში, მსუბუქი პოეტურობით, მუსიკალურობით, მეტყველი სახეებითა და დამახასიათებელი სტილით, რაც შეიძლება ითქვას, ლანა ლოლობერიძის მთავარი იარაღია – ოქრო, რომლითაც ის დაკარგულ დროს პოულობს და წარსულს ამარცხებს იმის

იმედად, რომ ამის შემდეგ ყველაფერი საინტერესო დაინწყება.

თანამედროვე ქართულ კინოში საკუთარ პირად გამოცდილებაზე დაყრდნობით ასეთი ხანგრძლივი დროის ასახვა იშვიათობაა, რაც ავტორს ისევ გამორჩეულად აქცევს. 90 წელს გადაცილებული, ის გვაცნობს ჩიხში შესულ ადამიანებს, რომლებსაც წარსულის ფონზე სიბერესთან შეხვედრა უწევთ, ამიტომ საჩვენებელი და მოსაყოლი ბევრია, მაგრამ დარჩენილი დრო – ცოტა. რამდენიმე თვით ადრე სწორედ ასეთი, იმედგაცრუებული და დაკარგული ადამიანი აღმოდგომს გვაჩვენა, დიდი ხნის წინ – ფედერიკო ფელინიმ. ამრიგად, თუ ფილმი ოქროს ძაფით არის შეკრული, ეს იმასაც ნიშნავს, რომ მთლიანობა დარღვეულია და ფილმის დასრულება, *8 1/2-ის* გმირის გვიდო ანსელმის მსგავსად, ლანა ლოლობერიძის მთავარი მიზანია.

თბილისის მეოცე საერთაშორისო კინოფესტივალზე ლანა ლოლობერიძის ახალი ფილმის სანახავად დარბაზი მთლიანად გაივსო. მაყურებლების ნაწილი ცნობილი რეჟისორის დიდ ეკრანზე დაბრუნებას ფეხზე დამდგარი ელოდა. მოლოდინის თანახმად, ახალი ფილმი დარბაზით სავსეა, როგორც საზოგადოებისთვის ცნობილი, ისე წინა ფილმებიდან ნაცნობი სახეებით, თემებით, ხასიათითა და ფორმით. ლოლობერიძის პირად ისტორიებსა და მოგონებებზე დაფუძნებული ფილმები ხშირად დროსაც უსწრებდა და ქართული კინოს ისტორიაში მუდამ გამორჩეული იყო.

საბოლოოდ, ჭრელი და გაფანტული ფილმი შეიძლება ოსტატურად იკვრება ლოლობერიძის ოქროს ძაფით, მაგრამ მთლიანობაში ცარიელი რჩება, იმ ლარნაკით, მთავარ პერსონაჟს წარმოსახვითი მინდვრის ყვავილებით რომ აქვს სავსე. ხელოვნების ნაწარმოებში ავტორის მიერ დატოვებული სიცარიელის შევსება მაყურებელს აქვს მინდობილი, ამიტომ *ოქროს ძაფის* ყურებისას თვალების დახუჭვა და წარმოდგენაა საჭირო. მნიშვნელოვანია, რას მოვიგონებთ და როგორ მოვიგონებთ. განსაკუთრებით დღეს, როდესაც სახლში დროებით გამოკეტვამ უბნის ქუჩაზე სეირნობა მოგვანატრა და ცარიელი ლარნაკის წარმოსახვითი ყვავილებით გავსება ასე აქტუალურია. ○



გიკა მიქაბაძის ილუსტრაციები



კადრში: გიორგი ნაკაშიძე და სალომე დემურია

ჩაისუნთქე- ამოისუნთქე

ქეთი გოგუაძე

ჩაისუნთქე-ამოისუნთქე, 2019 წელი, რეჟისორი დიტო ცინცაძე. ქართულ-რუსულ-შვედური კოპროდუქცია, რომელმაც შანხაის საერთაშორისო კინოფესტივალზე ჟიურის პრიზი და თბილისის კინოფესტივალზე მთავარი ჯილდო მოიპოვა.

ფილმი 37 წლის ქალის შესახებაა, რომელიც 5-წლიანი პათიმრობის შემდეგ ოჯახს უბრუნდება. ქალს სახლში ყველაფერი შეცვლილი ხვდება. შვილები გაზრდილები და გაუცხოებულები არიან. ქმარი ყოფილი ნარკომანია, რომლის მიზეზითაც აღმოჩნდა სწორედ ქალი ციხეში.

როგორც ფილმის პროდიუსერი რუსუდან გლურჯიძე ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს, იდეა დიტო ცინცაძეს ეკუთვნის, „მას უნდოდა ზოგადად ქალზე ფილმის გადაღება, რადგან ფიქრობს, რომ ამის ნაკლებობაა, რომ მამაკაცები ქალზე საუბრობდნენ“.

სცენარის ავტორის ნესტან კვინიკაძის

თქმით კი, მუშაობის პროცესში, როდესაც პათიმარი ქალების შესახებ მონაცემებს იკვლევდა, ყურადღება მიიქცია იმან, თუ როგორი მიდგომა ჰქონდა სახელმწიფოს ყოფილი პათიმრებისადმი: „როცა ყოფილი პათიმარი ქალი მიდიოდა სარეაბილიტაციო ცენტრში ჯანმრთელობის კონკრეტული მწვავე პრობლემით, მას სთავაზობდნენ რაგბისა და ფეხბურთის ბილეთებს უფასოდ და საცირკო წარმოდგენაზე დასწრებას“. პათიმარ ქალებზე ჩატარებული კვლევები აჩვენებს, რომ ქალი ორმაგი სტიგმის მსხვერპლია, როგორც დამნაშავე და როგორც ქალი, რომელიც ციხეში ჩასვეს.

ყოველივე ამის გათვალისწინებით, მთელი ფილმი ირინას (სალომე დემურია, რომელიც შანხაის საერთაშორისო კინოფესტივალზე ამ როლისთვის პრიზით დაჯილდოვდა) გარშემო უნდა ყოფილიყო აგებული, რომელსაც თავისი ადგილი აღარსად აქვს: გათავისუფლების შემდეგ სამუშაოს ვერ პოულობს, სოციალური

სამსახური კი რეაბილიტაციის პირველ ნაბიჯად სინქრონულ ცურვას და იოგას გაკვეთილებს სთავაზობს. მაგრამ რეჟისორმა ფილმში ფოკუსი დაკარგა და პატიმრის რესოციალიზაციის პრობლემების გარდა საზოგადოებისთვის აქტუალური სხვა თემებიც წამოსწია. შედეგად, გაურკვეველი ხდება, რომელ თემაზე უნდა კონცენტრირდეს მაყურებელი, ერთმანეთის პარალელურად წამოჭრილი ყველა საკითხი კი გაუანალიზებელი რჩება.

ირინას ამკარა ფსიქოლოგიური პრობლემები აქვს. მისი ემოციური არამდგრადობა პირველად ტირილის სცენაში ვლინდება, როცა მოგებული პრიზის მისაღებად გამყიდველს იარაღს მიუშვებს, მეორედ – მაშინ, როცა ქუჩაში ავარიას შეესწრება და დაშავებული ადამიანების ნაცვლად, ცხენის მოფერებას იწყებს; კულმინაცია კი სოციალურ მუშაკთან სექსის სცენაა. მიუხედავად ამისა, მაყურებელი ვერ მიჰყვება პერსონაჟის ემოციურ განვითარებას, რომელიც (გა)დატვირთულ სიუჟეტურ ხაზებში იკარგება.

ირინა ტრანსგენდერ ლუკას გაიცნობს, რომლის დედა მასთან ერთად ციხეში იჯდა. ლუკა გახდება ქალის ერთადერთი მეგობარი, რომელთან ერთად სეირნობს, სალონში დადის და იოგას ვარჯიშებს ესწრება. ირინას პრობლემებიდან ყურადღება სწორედ ამ პერსონაჟზე გადადის, რომელიც, ცხადია, საზოგადოებისგან კიდევ უფრო მარგინალიზირებულია. ლუკას იმედი აქვს, რომ იოგას გაკვეთილზე ჩასუნთქვითა და ამოსუნთქვით სამყაროსთან კავშირს დაამყარებს და თავის თავს შეიცნობს. მას პრობლემების მოგვარებას უცხოელი ქალი, ანა ჰპირდება. ჭიათურის რეალობისთვის ზედმეტად არადამაჯერებლად ჩანს მსგავსი სოციალური პროგრამისა და იოგას კლასის არსებობა იმ ფონის გათვალისწინებით, რაც უცხო მიმართ არსებობს საქართველოში და განსაკუთრებით რეგიონებში.

ფილმის ესთეტიკიდან მკვეთრად ამოვარდნილია ლუკას სახლში კოსტუმირებული წვეულების სცენა. სწორედ ამ წვეულებაზე ირკვევა, რომ ლუკა ანამ წაახალისა, სოციალურ ქსელში გაცნობილ მაღაროელს შეხვდეს. სადამო კი, როგორც შემდეგ ვიგებთ, ლუკას მკვლევლობით სრულდება. საქართველოში ტრანსგენდერების მიმართ ძალადობა და ტრეფიკინგი განსაკუთრებით მწვავე პრობლემაა. ასეთ რეალობაში დიტო ცინცაძემ მოახერხა და ლუკას მკვლევლობა იმდენად არადამაჯერებელი, ხელოვნური სცენით გადმოსცა, რომ არათუ პერსონაჟისადმი თანაგრძნობა, არამედ პრობლემაზე რეფლექსირებაც შეუძლებელი გახადა.

ლუკას სავარაუდო მკვლელად კი მაღაროელი აქცია, ალბათ იმიტომ, რომ ჭიათურაში მცხოვრებ კაცს ყველაზე მეტად „პროფესია

მაღაროელი“ შეეფერება. სავარაუდოდ, სიუჟეტის ამგვარი გადანწყვეთით რეჟისორი შეეცადა, ფაქტისთვის ავთენტურობა შეეძინა. მეტიც, ფილმის ბოლო სცენაში სახლიდან წამოსული ირინა სიბნელეში ფარნებით მომავალი მუშების ჯგუფის წინაშე დააყენა, რითაც საზოგადოების სისასტიკის, ძალადობის, ირინას მიუღებლობისა და უცნობი მომავლის შემაჯამებელი სურათი დახატა. ქართული აუდიტორიისთვის ცნობილია მაღაროელების დაუცველობა და შრომითი უფლებრივი მდგომარეობა, შესაბამისად, კიდევ ერთი მონყვლადი ჯგუფის ამ კონტექსტით წარმოჩენა არაეთიკურია.

მოქმედება ჭიათურაში რომ ვითარდება, ამის შესახებ მაყურებელი მხოლოდ მაშინ შეიტყობს, როცა ირინა ქუჩაში გადის. მანამდე ყველაფერი თბილისს უფრო მოგვაგონებს – სახლი, სადაც პერსონაჟები ცხოვრობენ, მათი ჩაცმულობა, სამეტყველო ენა. სალომე დემურიას და გიორგი ნაკაშიძის ბუნებრივი და უშუალო თამაშის მიუხედავად, მათი პერსონაჟები ჭიათურისთვის არადამახასიათებელი ენის გამო გარემოდან ამოვარდნილები ჩანან. ცხადია, რომ ჭიათურა ანუ პერიფერია, რომელსაც თავისი განსაკუთრებული მახასიათებლები აქვს, ფილმში მხოლოდ ვიზუალური ფონია. უცხოენოვანი მაყურებლისთვის ეს შეუმჩნეველი დარჩება, თუმცა ქართული აუდიტორიისთვის ცხადია, რომ რეჟისორს საერთოდ არ უცდია, ფილმში ავთენტური გარემო შეექმნა.

ამერიკელი კინოს თეორეტიკოსის, კრისტინ ტომპსონის თეორიით, მაყურებელი ფილმს გარკვეული გამოცდილებით აღიქვამს, მათ შორის ერთ-ერთი არის ყოველდღიურობის ცოდნა, რომლის გარეშეც შეუძლებელი იქნებოდა ნებისმიერი ელემენტარული მომენტის გაგება, მაგალითად, პერსონაჟების ქცევისა და მეტყველების ნორმის. ყოველდღიურობის ცოდნა აუცილებელია საზოგადოების პრობლემების გასააზრებლად. დიტო ცინცაძე 90-იანი წლებიდან გერმანიაში ცხოვრობს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ის ქართული საზოგადოების პრობლემებს ძირეულად არ იცნობს და ამ თემების წამოწვევა მხოლოდ პოლიტიკორექტულობის ჩარჩოში მოსაქცევად გადანწყვიტა, რაც საერთაშორისო ფესტივალებზე ყურადღებას იქცევს.

ქართული კინოს ერთ-ერთი ხარვეზი ის არის, რომ ავტორები იღებენ პრობლემას და ამ პრობლემის გარშემო ქმნიან რეალობას, რომელსაც ავთენტური სახე დაკარგული აქვს. საინტერესო იქნებოდა მიდგომის შეცვლა – არსებული რეალობის უბრალოდ და გულდასმით ჩვენება, რომელიც შემდგომ თავისთავად ცხადყოფს საზოგადოების სოციალურ თუ იდეოლოგიურ პრობლემებს. ○

რეჟისორმა ფილმში ფოკუსი დაკარგა და პატიმრის რესოციალიზაციის პრობლემების გარდა საზოგადოებისთვის აქტუალური სხვა თემების წამოსწია. შედეგად, გაურკვეველი ხდება, რომელ თემაზე უნდა კონცენტრირდეს მაყურებელი, ერთმანეთის პარალელურად წამოჭრილი ყველა საკითხი კი გაუანალიზებელი რჩება.



კადრში: ბაბუ ხუციშვილი

ლორეი

ნინო ძანძავა

ქართულ ფილმებს შორის, რომლებიც ეკრანებზე ბოლო პერიოდში გამოვიდა, ყველაზე დიდი აზრთა სხვადასხვაობა გიგა ლიკლიკაძის სრულმეტრაჟიანმა დებიუტმა, ლორმა, გამოიწვია. ლორი აუცილებლად მოხვდება დიდი ბუდნოვანებით მოცულ ცნებაში „ახალი ქართული ტალღა“, რომელიც საქართველოში დაახლოებით ბოლო ათი წლის განმავლობაში შექმნილი, ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული ფილმების ბულიონის დასახასიათებლად მოიგონეს ქართველმა და უცხოელმა მიმომხილველებმა. თანაც მოხვდება მიუხედავად იმისა, რომ მას არ აქვს ბულიონის ერთ-ერთი მთავარი ინგრედიენტი – წარმატებული საფესტივალო ცხოვრება.

უმისამართოდ მოხეტილ პერსონაჟის ისტორიის მოულოდნელ განვითარებაზე მაყურებლის რეაქცია საქართველოში მკვეთრად განსხვავებუ-

ლი იყო: ერთ ბანაკს ფილმი ძალიან მოეწონა, მეორეს კი – პირიქით. „შუაშისტები“ ამჯერადაც უმცირესობაში მოხვდნენ.

ურთიერთგამომრიცხავი აღმოჩნდა არა მხოლოდ შეფასებები, არამედ თავად რეჟისორის პოზიცია ფილმის განსაზღვრებისას. ცხადია, რომ იგი ცდილობს ასახოს რთული და დამთრგუნველი სინამდვილე, რომელშიც საქართველოს მოქალაქეების დიდი ნაწილი ცხოვრობს. მეორე მხრივ, ფილმზე საუბრისას, რეჟისორი არ ახასიათებს ლორს, როგორც სოციალურ კინოს და ამ იდეურ-მხატვრული ჩარჩოსგან გამიზნულად დისტანცირდება. ბაკურიანის კინოფორუმზე გამართული საუბრისას გიგა ლიკლიკაძის მიერ დაფიქსირებული ეს პოზიცია მთავარი გასაღები უნდა იყოს ლორის ანალიზისას.

ფილმი საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც მას რეალობის კინემატოგრაფიული აღბეჭდვის

საკითხთან მიყვარათ, რომლის წარმატებით გადაჭრაც გასართობი ინდუსტრიის გარეთ არსებული ყველა ჯურის და ჟანრის კინოს მნიშვნელოვანი ამოცანაა.

პოსტსაბჭოთა ქართულ კინოს, რომელიც არასაკმარისი დაფინანსებისა და გაქირავების ინფრასტრუქტურის დეფიციტურ ვითარებაში ინდუსტრიად დღემდე ვერ ჩამოყალიბდა, ყოველთვის ჰქონდა ავთენტური გარემოს შექმნის და სინამდვილის გადმოცემის პრეტენზია. მისი ძირითადი მიმართულება არასდროს ყოფილა გართობაზე ორიენტირებული სანახაობის შექმნა. ქართულ კინოში გართობისა და მაღალი ხელოვნების ერთმანეთისგან გამიჯვნის ვნება ის ვრცელი თემაა, რომელსაც ამ მიმოხილვაში არ შევეხები. 1990-იანი წლებიდან მოყოლებული კი მაყურებელი უცვლელად მოითხოვს ქართველი კინორეჟისორისგან, შექმნას რეალობის რეპლიკა და კინო პოლიტიკური თუ სოციალური პრობლემების გააზრების პლატფორმად გამოიყენოს. რეჟისორის შეფასების კრიტერიუმი ხშირ შემთხვევაში არის ის, თუ რამდენად ახლოს დგას სიმართლესთან მისი ფილმი. ამ კრიტერიუმს, როგორც ერთ-ერთს მრავალთა შორის, თავის მხრივ შეიძლება ლეგიტიმური ვუნდოთ.

თუმცა აქვე ჩნდება ის დამატებითი კითხვები, რომლებიც ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოებისთვის აქტუალური და პრობლემატურია: არის თუ არა რეალობის ჩვენება საკმარისი ხელოვნებისთვის? შეიძლება თუ არა სიმართლის სასარგებლოდ ხელოვნების მხატვრული მგრძობელობისა და დრამატურგიული ოსტატობის დათმობა? რამდენად ნამდვილია ნამუშევარი სინამდვილის შესახებ? სად დგას, რა პოზიციას იკავებს რეჟისორი სინამდვილის თუ სინამდვილეთა მაყურებლისთვის განდობის პროცესში?

ღორში ერთი შეხედვით მომხიბვლელია სითამამე, რომლითაც რეჟისორი გარემოსა და პერსონაჟების ინტერპრეტირებას გვთავაზობს. ის გვეუბნება არა მხოლოდ იმას, რომ ამბავი მართალია, არამედ, რომ ეს მართალი ამბავი აუცილებლად შეუღალამაზებლად უნდა გადმოიცეს, სხვა სიტყვებით – ესთეტიზების გარეშე. მეორე მხრივ, რასაც საბოლოოდ ლიკლიკაძე გვთავაზობს, ესთეტიზებული „თრეშია“ და არა კლასიკური, გაურანდავი, თვითმყოფადი.

კინო, რომელიც სოციალისტური რეჟიმის ნეკრის პრობლემაზე გველაპარაკება, საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც ის ავტორის პოზიციიდან დანახულ მოვლენებზე ამახვილებს ყურადღებას. მხოლოდ კინორეჟისორის ხედვა განაპირობებს იმას, რომ მაყურებელზე ფილმი უფრო მოქმედებს, ვიდრე იდენტური ამბის შემცველი ყოველდღიური საინფორმაციო გამოშვება. ამიტომ სინამდვილის ასახვისკენ მიმართული ნამუშევარი პირველ რიგში რეჟისორის მორალური განაცხადია, რომლითაც იმთავითვე ნათელია, თუ ვის მხარეს დგას იგი, რომელ პერსონაჟს თანაუგრძნობს მოვლენათა ჯაჭვში და, რაც მთავარია, როდის. გიგა ლიკლიკაძე უდავოდ არის თავის პერსონაჟებთან ერთად, თანაც ყოველთვის. პირველ რიგში ის ბუთას, 20 წლის უგზო-უკვლოდ მავალი ბიჭის მხარესაა, რომელსაც მოულოდნელად ატყვევებენ და დასცინიან. ლიკლიკაძე მის დამტყვევებლებთან ერთადაცაა, რადგან ცახდია, რომ წვრილმანი ხულიგნები ასევე სასონარკვეთილი, ეკონომიკურ სიდუხჭირეში ჩავარდნილი ადამიანები არიან და, ჰომოეროტიკულ დიალოგებს თუ გავითვალისწინებთ, შესაძლოა საზოგადოებრივი ნორმებისგან შევიწროებული მამაკაცებიც იყვნენ.

უხერხულობა მაშინ იჩენს თავს, როდესაც რეჟისორის დამოკიდებულება პერსონაჟების დამოკიდებულებას ემთხვევა სცენაში, სადაც სამი ახალგაზრდა კაცი ერთ ქალთან გართობას გადაწყვეტს. აქ იგი არ ემიჯნება პერსონაჟებს, თითქოს მათთან ერთად ერთობა, იუმორისა და ზომიერების გრძობას კარგავს. ეპიზოდის მთელი განწყობა კი იაფფასიან გროტესკში გადადის.

ზემოსხნებულ სცენასთან დაკავშირებით დასმულ კრიტიკულ კითხვაზე გიგა ლიკლიკაძე უპასუხა, რომ მაყურებელმა შეიძლება არ იცოდეს, მაგრამ „ქართველი კაცების უმეტესობა ასე ერთობა“. მისი განმარტება კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს, რომ ღორს ყოველგვარი ანალიზი სინამდვილის ჩვენებაზე ორიენტირებული ანუ, ისევე და ისევე, ერთგვარი „მართალი“ ფილმის შეფასებით ჩარჩოში უნდა მიმდინარეობდეს. ამით რეჟისორმა დაგვარიგა, რომ რეალობა არასასიამოვნოა და მას თვალი უნდა გავუსწოროთ.

ცხადია, სინამდვილის ერთი კომპონენტის წარმოჩენა, ხოლო სხვების

დაფარვა არასწორი მიმართულებით სიარულია, მაგრამ მაყურებლის გაღიზიანება სინამდვილის უგულებელყოფის სურვილით სულაც არ ყოფილა მოტივირებული. ჩვენ ხომ ყველამ ვიცით, რომ რეალობის ჩვენებაზე არა ნაკლებ, არამედ უფრო მეტად მნიშვნელოვანი რეჟისორის მიმართების რეპრეზენტაციაა. კინო სწორედ ამ მიმართების და განცდის გადმოცემის შესაძლებლობაა, რომელმაც მაყურებელს შეიძლება კართარისიკ განაცდევინოს, მთებიც გადაადგმევინოს და რევოლუციები მოახდენინოს.

ავთენტური გარემოს შექმნის მცდელობის პარალელურად, რეჟისორს უჭირს, თავი გაართვას ამბის და პერსონაჟების განვითარების დრამატურგიულ სირთულეებს. მოქმედი პირები ისეთებად რჩებიან, როგორებიც ფილმის დასაწყისში იყვნენ. გიგა ლიკლიკაძის პლიუსად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ მსახიობები არაბუნებრივი ენითა და პერსონაჟისთვის შეუსაბამო აქცენტით არ მეტყველებენ, რაც, თავის მხრივ, კასტინგის პრობლემასთან ერთად ბოლო წლების არაერთი ქართული ფილმის დაუძლეველ ხარვეზად რჩება. აქ ვერ ნახავთ ჭიათურელი მაღაროელის შვილის ან აჭარული ბარაკების მოსახლე გოგონას მსგავს ტიპებს, რომლებიც ყველასთვის მოულოდნელად თბილისურად იწყებენ ლაპარაკს. პროფესიონალი და არაპროფესიონალი შემსრულებლები – თემო გოგინავა, მალხაზ (ბაბუ) ხუციშვილი და ნიკა გოზალოვი – სიყალბითა და პათეტიკით არ სცოდავენ.

სამაგიეროდ, ღორი იზიარებს იმ რეჟისორების ბედს, რომლებსაც ფილმის დასასრულს წერტილის დასმა უჭირთ და ამიტომ მოჩვენებითად ღია ფინალის ჩვენებას სჯერდებიან. ღორს ბოლო ეპიზოდი დაუსრულებელ წინადადებას ჰგავს. ერთი შეხედვით, გიგა ლიკლიკაძე იყენებს გზაზე დამდგარი პერსონაჟის კლასიკად ქცეულ კლიშეს, რომელიც კინოს ისტორიას ჩაპლინიდან მოყოლებული გაუჯდა ძვალ-რბილში, თუმცა, არ თამაშობს ამ კლიშეთი, როგორც მაგალითად, კრისტიან მუნჯიუ თავის შედეგში *გორაკებს მიღმა*. ფინალი არც ამბავს მატებს რაიმეს ახალს, არც პერსონაჟს და არც ემოციურად აწინის სილას მაყურებელს, რაც რეალობაში შეფუთულ ამ ახალ ქართულ ფილმს მთელი საეკრანო დროის განმავლობაში თითქოს სურს, რომ გააკეთოს. ○



კადრები ფილმიდან

ბოროტმოქმედი

ლევან ცხოვრებაძე

დროა გაიღვიძო.
მაგრამ უმჯობესია,
მიეჩვიო სიზმრებს.
ბოზ პერელმანი

ღიმიტრი მამულიას *ბოროტმოქმედი* თითქოს ფეხს უწყობს 2019 წლის მთავარ კინო-ტენდენციას, რამეთუ ცდილობს შეისწავლოს ბოროტების ფსიქოლოგიური მხარე. პრემიერა ვენეციის შარშანდელ საერთაშორისო კინოფესტივალზე შედგა, სადაც გამარჯვება ბოროტების ესთეტიზაციით დატვირთულმა სურათმა, *ჯოკერმა*, მოიპოვა. მამულია არ ხსნის ფენომენს ისეთი ვულგარული სოციოკულტურული კომენტარებით, როგორც *ჯოკერის* ავტორი, არამედ ცდილობს გამოიკვლიოს მენტალური დისფუნქციის არსებობისა და ზრდის პროცესი, სადაც *ბოროტმოქმედი* ინსტრუმენტის ფუნქციას ასრულებს.

თავი პირველი – კოშმარების მოწამე

მას შემდეგ, რაც ინდუსტრიული ქალაქის მკვიდრი, ინჟინერი გიორგი მესხი (გიორგი პეტრიაშვილი), ახალგაზრდა ფეხბურთელის მკვლელობას შეესწრება, მისი ფსიქიკა დანაშაულის ჩადენის სურვილით იწამლება. ფეხდაფეხ მისდევს მკვლელობის გარშემო არსებულ დეტალებს – მიდის პანაშვიდსა თუ საფლავზე, უთვალთვალავს ფეხ-

ბურთელის ცოლს და დროდადრო უბრუნდება მკვლელობის ადგილს.

ბოროტმოქმედის ამ თანმიმდევრულად ობსერვაციულ ნაწილს კომმარული გამოცდილებები მოსდევს, რომლის ნაკადშიც რეჟისორი მაყურებლის ჩათრევას ცდილობს. პერსონაჟები და სამყარო იმაზე პირობითი ხდება, ვიდრე პირველ ნაწილში და მეტარეალობაში რეალობას მხოლოდ ტელევიზია აფიქსირებს. აღსანიშნავია, რომ სანამ პეტრიაშვილის პერსონაჟს მკვლელობის სურვილი სრულად მოიცავს, ის პოლიციაში დარეკვას ცდილობს და პირველად სწორედ ამ დროს ჩნდება ტელევიზორი, საიდანაც გურჯიევის საკრალური ცეკვების ვიდეოჩანაწერი გადმოიცემა, როგორც ერთგვარი სიზმრისეული, ეზოთერული გამოცდილება. ამის შემდეგ კი სიზმრები რეალობაში გადმოდის. იწყება კომმარები, სადაც მტაცებელი ცხოველებისა და ადამიანების ონტოლოგიური შეპირისპირების მოწმენი ვართ – განვრთნილი ფრინველები, სანაპიროზე გამორიყული დელფინები (ამის შესახებ ტელევიზიიდან ვიგებთ), ძაღლის მოთვინიერების ძალადობრივი მეთოდი თუ ხეზე მიბმული მელა. ადამიანები კი ცხოველური ნეს-ჩვეულებებით, პირველადი ინსტინქტებით

მოქმედებენ – ჭამის, გართობის, ჩაგვრისა თუ სექსუალური ლტოლვის ჯგუფური, ხროვისებური დაკმაყოფილება ან შუა ქუჩაში მოსაქმება –, რაც სამყაროს შესახებ გიორგი მესხის განწყობებსა და წარმოდგენებს ასახავს.

მუშის მკვლელის ცოლი (ნატალია ჯუღელი) უყვება მესხს, თუ როგორ შეაღწია ციხეში სექსის სანაცვლოდ – ქალს ხელში ბავშვი უჭირავს (ღვთისმშობლის იმიჯი), უკან კედელზე კი ქრისტიანული ხატებია განლაგებული. პერსონაჟი თითქოს უმნიშვნელობას, მართლაც სინმინდეს ასხივებს, რასაც დიალოგი მოსდევს:

- შენი ქმარი რომ მკვლელია, მაინც გიყვარს?
- კიდევ უფრო მიყვარს.

ეს ყველაფერი არა მარტო *ბოროტმოქმედის*, არამედ რეჟისორისეული სამყაროს პორტრეტსაც წარმოგვიჩენს.

თავი მეორე – ენის დაბადება

დიმიტრი მამულია პედაგოგიურ მოღვაწეობასაც ეწევა და დაინტერესებულია 2000-იანების მიჯნაზე დაწყებული, მისივე თქმით „ნულოვანი წლები“ კინოს ტენდენციით. ეს უკანასკნელი ხშირად აღწერილია, როგორც თანამედროვე ნელი ან თანამედროვე მჭვრეტელობითი კინო, სადაც რუტინა ქმნის კინონარატივს. *ბოროტმოქმედში* ჭარბად გვხვდება რემინისციენციები ე. წ. ნელი კინოდან და მამულია ცდილობს, განალაგოს თავისი გმირები კარლოს რეიგადასის, პედრუ კომტას და, ზოგჯერ, ნური ჯეილანის ეკრანულ პალიტრაში. ჯეილანს ღრმა ფოკუსურ კადრებში გამოჩენილი ავტომობილი მოგვაგონებს, რომელიც ერთ-ერთი ცენტრალური პერსონაჟია, კომტას ძვლებს კი – ავტობუსის სცენა. კომტასგან განსხვავებით აქ პერსონაჟები ისტორიული თუ სოციალური კონტექსტებიდან გამოცალკეებულები არიან, ვინაიდან ავტორი სივრცის ერთგვარ რეორგანიზაციას ახდენს – სხვადასხვა ქალაქსა თუ პერიფერიაში მიმდინარე მოვლენები მთლიანობასავით ებმის ერთმანეთს.

თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალზე კითხვა-პასუხის სესიის დროს ჭიათურის ეგზოტიზაციაში ბრალდებულმა მამულიამ აღნიშნა, რომ არ იცის, რა არის ჭიათურის ეგზოტიკური იმიჯი და ეს კადრები სხვაგან, თუნდაც ჩინეთში შეიძლება გადაეღო, რაც სამართლიანად მიმართა; რასაც ვერ ვიტყვით პერსონაჟებზე, რომლებსაც, ძირითადად, მთავარი გმირის პერსპექტივიდან ვხედავთ. კამერა გმირებს ინტიმური სიახლოვეთ აკვირდება, წარმოჩენილია პერსონაჟების სხეულები, რომელთა მიღმა სიცარიელეა, მათი საუბრის მანერა გამიზნულად არაბუნებრივია, მარტივად რომ ვთქვათ, აბსტრაქტული ხასიათის შესაქმნელად.

ბოროტმოქმედი სარკეთა ნაკრებია, რომელიც

სხვა სარკეებს უყურებს. რეჟისორი მათ იმგვარ მოდიფიცირებას ცდილობს, რომ რალაც ენით აუნერვლი სიშლეგე აირეკლოს – გადაიყვანოს ეკრანზე წარმოდგენილი იმიჯები დროით კატეგორიაში, სადაც თითქოს ფსიქიკური დაავადების დაბადება უნდა ვიხილოთ.

ნელი კინოს უკვე აღიარებული ავტორების უმრავლესობა გაურბის კლასიფიკაციას და არ აიგივებს საკუთარ თავს რომელიმე ტენდენციასთან. მამულიას საყურადღებო თეორიული ტექსტებიც კი აქვს ამ მიმდინარეობაზე და განიხილავს მას, როგორც ახალ კინოენას. სემიოტიკოს კრისტიან მეცს რომ დავესესხოთ: „როდესაც ენა არ არსებობს, თუ ვინმე მას იყენებს, ესე იგი ხელოვანია. მისი გამოყენება ნაწილობრივ გამოგონებასაც ნიშნავს“. ამგვარად, შეიძლება ვთქვათ, რომ *ბოროტმოქმედში* თითქოს ენის დაბადების მომსწრე ვართ.

თავი მესამე – დროის უცნაური სიკვდილი

სამეტყველო ან წერილობით ენას აღმნიშვნელსა და აღნიშნულს შორის სხვაობა განაპირობებს. მაგალითად სიტყვა „სიტყვა“ – ასოებისა და ბგერების ერთობლიობა – არის აღმნიშვნელი, ხოლო მისი უშუალო მნიშვნელობა – აღნიშნული. კინოში აღმნიშვნელი და აღნიშნული თითქმის იდენტურია, მაგალითად, ეკრანზე ძალი მხოლოდ ძალია. გამოდის, კინო სულაც არ არის ენა, არამედ ენის მსგავსი აპარატია. *ბოროტმოქმედში* აღნიშნულები არ წარმოადგენს მნიშვნელობებს, არამედ წარმოადგენს აბსტრაქტულად არსებულ მდგომარეობებს, რომლებიც, წესით, დროის ნაკადში უნდა ენერგოდეს. აღმნიშვნელები კი სხვადასხვა ციტირებული რეჟისორების კინოდან არის, რომელთა ესთეტიკა ისე განსხვავდება ერთმანეთისგან, როგორც მათი მსოფლმხედველობა. მაშასადამე, ხდება განსხვავებული სტილებისა და იდეათა სამყაროს ერთმანეთთან შეჯახება, რასაც გარკვეულწილად ეიზენშტეინის მიერ განსაზღვრული ინტელექტუალური მონტაჟის იდეამდე მიყვავართ. თუ ინტელექტუალური მონტაჟის დროს ორი განსხვავებული კადრის კონფლიქტი ახალ იდეას უნდა ბადებდეს, *ბოროტმოქმედში* განსხვავებული დროითი კატეგორიის კადრების შეჯახება ვიზუალურ დისონანსს მოასწავებს.

თუ პოეზიას განვიხილავთ, როგორც შენობის კონსტრუქციას, რომელიც ბგერებისა (აღმნიშვნელი) და მნიშვნელობებისგან (აღნიშნული) შედგება, დავინახავთ, რომ პოეზიის მთავარი ხიბლი ამ ბგერებსა და მნიშვნელობებს შორის ურთიერთობაში ისახება. *ბოროტმოქმედში* კი ვერ ვხედავთ ამ ურთიერთობას, არამედ მხოლოდ კონსტრუქციას, სადაც პოეზიის აქტი ეკრანული კომპარია. ○



კადრი ფილმიდან

უარყოფითი რიცხვები

ნინია კაკაბაძე

„**უ**არყოფითი რიცხვები, ეს ის რიცხვე-
ბია, რომელნიც თან არსებობენ და
თან არ არსებობენ“. ფილმის რეჟი-
სორი უტა ბერია ერთ-ერთ ინტერ-
ვიუში ამბობს, რომ მისი ფილმის
გმირები ძალიან ჰგვანან უარყოფით რიცხვებს.
ადამიანები, რომელნიც თან არსებობენ და თან
არ არსებობენ, რომლებსაც არ გვინდა, რომ
ვხედავდეთ და ამიტომ ხშირად ვერც ვხედავთ,
მხოლოდ – სადღაც შორს, სატელევიზიო ყუთ-
ში, საინფორმაციო გამოშვებების კრიმინალურ
ქრონიკაში... საბჭოთა წარსულის მქონე ქვეყნებ-
ში და განსაკუთრებით საქართველოში, ახალგაზ-
რდა თუ ზრდასრული კრიმინალები არა მხოლოდ
ჩვენი საზოგადოების ნაწილს წარმოადგენენ,
არამედ – კრიმინალური მენტალიტეტის მატარე-
ბელი საზოგადოების საკმაოდ დიდ პროცენტს,
რომელიც ქართულ ლიტერატურასა თუ კინე-
მატოგრაფში უმეტესწილად რომანტიზებულია.
მაგალითად, თუ ჩემი და ჩემზე უფროსი თაობის
ადამიანს სთხოვთ, გაიხსენოს რომელიმე ლიტე-
რატურული ნაწარმოები ციხეზე, პირველი აუცი-
ლებლად ნოდარ დუმბაძის *თეთრი ბაირალები*
გაახსენდება, რომელიც შემდეგ თეატრალურ
სცენაზეც არაერთხელ გადავიდა და კინოეკრან-

ზეც. ნაწარმოები, სადაც კანონიერი ქურდები,
ყაჩაღები, მოძალადეები საყვარლები, სასაცი-
ლოები, მომხიბვლელები არიან. ამგვარ დამო-
კიდებულებას მაშინდელი ხელოვანები ხშირად
საბჭოთა სისტემის წინააღმდეგ გალაშქრებად
აფასებდნენ. პერსონაჟები, რომლებიც საბჭოთა
კანონებს უარყოფენ, სისტემას უპირისპირდები-
ან. სინამდვილეში კი არავინ ფიქრობდა, რომ ეს
კრიმინალური სისტემაც სწორედ საბჭოთა იდე-
ოლოგიების მიერ შექმნილი და ტოტალიტარული
რეჟიმის ნაწილი იყო.

უტა ბერიას მიზანი სხვაგვარია. მას სურს,
აჩვენოს ეს მახინჯი და დანაშაულებრივი საბ-
ჭოთა მემკვიდრეობა, რომელიც ისე მყარად
ზის ჩვენში, რომ მისგან 30 წლის თავზეც ვერ
გავთავისუფლდით. კანონიერ ქურდს ხან მაყუ-
რებელი დაერქვა, ხან ავტორიტეტი, მაგრამ ში-
ნაარსი უცვლელი დარჩა – სისტემასთან, ციხის
ადმინისტრაციასთან თანამშრომელი კრიმინა-
ლი, რომელიც ამ სამსახურისთვის პრივილეგიე-
ბით სარგებლობს. ამ ორმხრივი თანამშრომლო-
ბის შედეგად იჩაგრება ისევ სუსტი, უქონელი,
უპატრონო. „სისტემას ან ერგები, ან ჩაიტყვენე-
ბი“, „შენ თუ გაფუჭდები, შენს ადგილს სხვა და-
იკავებს. სისტემა მყარია“ – ეს ფრაზები ისმის

ფილმში, რომლებსაც სხვადასხვა დროს სხვადასხვა რგოლის წარმომადგენლები წარმოთქვამენ. სწორედ ამ სისტემის მხილებაა უტა ბერიას ფილმის ერთ-ერთი მთავარი მიზანი. მაგრამ რეალობის მშრალი ილუსტრაცია იქნებოდა, მხოლოდ ეს რომ იყოს.

ფილმის სიუჟეტი არასრულწლოვანთა კოლონიაში ვითარდება. მთავარი გმირი ნიკა, რომელიც სასჯელს მისი ძმის მიერ ჩადენილი დანაშაულის გამო იხდის, ამ კოლონიაში მაყურებელია, სწორედ ის აკონტროლებს დანარჩენ პატიმრებს, ის იბარებს მოგროვილ ფულს, ე. წ. „აბშიაკს“ და ის არის ციხის ადმინისტრაციის რჩეულიც. ნიკას ერთადერთი პატრონი, უფროსი ძმა, „სიურპრიზსაც“ ჰპირდება გათავისუფლების შემდეგ. „ყველაფერს თუ კარგად შეასრულებ, ყველაზე ახალგაზრდა ქურდი იქნები“. ხმა გარედან, რომელიც ტელეფონში მთელი ფილმის განმავლობაში ისმის, პირდაპირი პასუხია იმ კითხვაზე, თუ რატომ აქვს ნიკას კანონიერი ქურდობის ამბიცია. სხვა არჩევანი მას არც ჰქონია. ციხის პაემნებზე მასთან არავინ მიდის სანახავად, არც დედა და არც მამა, თამამად შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ისინი არ არსებობენ. ობოლი ბიჭი, რომელიც კრიმინალი ძმის გავლენის ქვეშ არის და მისი ერთადერთი პატრონის გამო საკუთარ თავისუფლებასაც კი წირავს. ეს მეორე ხაზია, რომელიც ფილმში იკვეთება.

არიან დრამატურგიულად საკვანძო სხვა პერსონაჟებიც. ერთ-ერთი არის ალბათ ყველაზე მცირეწლოვანი პატიმარი დაჩი. ჩაუბარებული თავანის, ციხის ადმინისტრაციისგან არაადამიანური მოპყრობის, დანარჩენი პატიმრებისგან სასტიკი დამცირების შემდეგ დაჩი თავს იკლავს. მისი სიკვდილი ნიკასთვის პირველი გარდამტეხია, სიკვდილი, რომელშიც საკუთარ თავს ადანაშაულებს. ამის შემდეგ ხვდება, რომ რაგბის მწრთვანების მიერ ნათქვამი სიტყვები – „რაგბში ყველანი ერთმანეთს ვეხმარებით, ყველა თანასწორი ვართ“ – ვერ შეასრულა. სწორედ დაჩის სიკვდილის შემდეგ ხედავს, რომ ქურდულ სამყაროს და ეკლესიას ერთნაირი დამოკიდებულება აქვს თვითმკვლელების მიმართ. „თავს სუსტები იკლავენ“, ეუბნება ნიკას მისი ძმა და დაჩის დავინწყებას სთხოვს. „ვინც საკუთარ თავს ცოდვების მონანიების შანსს არ აძლევს, ის სამოთხეში ვერ ხვდება“, ეუბნება ციხის ეკლესიის მოძღვარი, როდესაც ნიკა მას დაჩის ლოცვებში მოხსენიებას სთხოვს. არც ერთი ინსტიტუცია, საეკლესიო თუ ქურდული, ნიკას არ აძლევს უფლებას, განიცადოს, უთანაგრძნოს და ეტკინოს დაჩის, როგორც სუსტი ადამიანის სიკვდილი. არ ვიცი, განზრახ თუ შეგნებულად, მაგრამ აქ რეჟისორი შლის ზღვარს „ჰუმანურ“ და ძალადობრივ სამყაროებს შორის და აჩვენებს, რომ ორი-

კრიმინალურ სამყაროს და მენტალობას, რომელმაც ძალიან დიდი ხნის წინ გაიღო ფეხი, ყველაზე მეტი მიძვალა მძვალის ჰყავს და ამ მიძვალაბისთვის მენტალური ციხიდან გამოვლა ყველაზე რთულია.

ვე ერთნაირად დაუნდობელია სუსტი ადამიანის მიმართ და ერთნაირად ეთაყვანება ძლიერებს.

და ბოლოს, კიდევ ერთი თემა, რომელიც ჩემთვის უტა ბერიას ფილმში ყველაზე საინტერესოა. როგორ იქცევიან ადამიანები მათი სოციალური, მათი გარემოს, სისტემის და ბოლოს მენტალობის მძევლებად. იქნება ეს მღვდელი, უფროსი ბადრაგი თუ ციხის ხელმძღვანელი, ყველა მათგანი გარემომცველი საზოგადოების მიერ შექმნილი დაუნერგელი კანონების მძევალია და, ისევე როგორც ჩვენი საზოგადოების უდიდეს ნაწილს, არც მათ აქვთ შეწინააღმდეგების, დინების საპირისპიროდ წასვლის უნარი. ყველაზე საგულისხმო მაინც არასრულწლოვანები არიან, რომელნიც ამ კულტურაში იზრდებიან, ისინი ირგებენ მოძალადის, „ძლიერის“ როლს და იმ მომენტში, როდესაც აცნობიერებენ ამ მენტალობის სიმანხინჯეს, გამოსვლის თუ უარის თქმის შანსი აღარ აქვთ. დაცინებენ, ვერ გაგებენ და ავტორიტეტს დაკარგავ, როგორც კი „დაუმსახურებელ“ თანაგრძნობას გამოავლენ, როგორც კი ჩაგვრაზე უარს იტყვი. ავტორიტეტს დაკარგავ და შემდეგ შენ დაგჩაგრავენ ზუსტად ისე, როგორც შენ ჩაგრავდი მანამდე. ეს ის მანკიერი წრე არის, საიდან გამოსვლაც ყველაზე რთულია, ეს ფაქტიურად უარის თქმაა ხელშეუხებლობაზე და თანხმობაა იმაზე, რომ იყო დაჩაგრული.

ნიკა ახერხებს მენტორ ძმასთან დაპირისპირებას და არ ასრულებს მის მითითებებს, ღიად განიცდის დაჩის სიკვდილს, ყველაზე დაჩაგრულ მათეს გვერდით იყენებს. ამ სამყაროში ნიკას საქციელი გმირობაა. ის გმირია, რომელიც მისი გარემოს წინააღმდეგ მიდის, გარემოში, რომელიც მისგან აგრესიულად ითხოვს ძალადობას, დაუნდობლობას. ერთ-ერთ ინტერვიუში რეჟისორი ამბობს, რომ ჟან პიერ და ლუკ დარდენების შვილი ინსპირაციათაგანი იყო ამ ფილმის გადასაღებად. არა მხოლოდ აქ, არამედ ძმები დარდენების ყველა ნამუშევრის გამაერთიანებელი ხაზი სწორედ ეს არის – აღმოაჩინონ ყველაზე დაუნდობელ, გაყინულ გარემოში სიყვარულის, სიკეთის და თანაგრძნობის უნარი. ამას ცდილობს უტა ბერიაც, ცდილობს დაინახოს ძლიერი ადამიანი იქ, სადაც ასეთები პრაქტიკულად არ არიან. კრიმინალურ სამყაროს და მენტალობას, რომელმაც ძალიან დიდი ხნის წინ გაიღო ფეხი, ყველაზე მეტი მიძვალა მძვალის ჰყავს და ამ მიძვალაბისთვის მენტალური ციხიდან გამოსვლა ყველაზე რთულია. ამიტომ არ მაქვს პასუხი, შესაძლებელია თუ არა, შეიყვარო შენი შვილის მკვლეელი, როგორც ეს დარდენების შვილში ხდება და არც ის ვიცი, შესაძლებელია თუ არა, მოზარდი დაუპირისპირდეს ყველაზე დაუნდობელ კულტურას, რომელიც ჯერ ისევ ცოცხლობს ოჯახებში, ქუჩაში, სკოლაში თუ ციხეში. ○



კადრში: ნინო კასრაძე და ქეთევან გეგეშიძე

კომედიები

გიორგი ქოქოსაძე

ქართული ქვიარ თემატიკის ფილმები ჩამოსათვლელადაც კი არ ღირს. უმეტესობა, პრაქტიკულად, არც ითვლება ქვიარ-ფილმად და ეს ჰიპოთეტური სიაც საკმაოდ მცირეა. ოფიციალურად პირველი ქართული ღიად ქვიარ-ფილმი და ჩვენ ვიცეკვეთ (2019), რომელმაც ყველაზე დიდი აჟიოტაჟი ამის გამოც გამოიწვია, ჩემი აზრით, ვერ ამართლებს მოლოდინებს და ვერ სვამს საჭირო აქცენტებს. პროტესტი, რომელიც ამ ფილმს მოჰყვა სხვადასხვა ნაციონალისტური თუ ჰომოფობიურ ჯგუფების მხრიდან, არც ღირდა, რადგან კვლავ შელამაზებულ და გაფერადებულ ისტორიასთან გვაქვს საქმე, სადაც რეალური პრობლემები არაა ნაჩვენები.

ულტრამემარჯვენე დაჯგუფებების საპროტესტო აქციების ფონზე აჩვენეს თამარ შავგულიძის კომედიებიც თბილისის მეოცე საერთაშორისო კინოფესტივალზე. აქციის გავლით დარბაზში შესვლისას იმედი მქონდა, რომ ამჯერად მაინც ვნახავდი ფილმს, სადაც აქცენტირებული იქნებოდა ამ თემასთან დაკავშირებული აქტუალური საკითხები, ნაჩვენები იქნებოდა სხვადასხვა ლოკალური პრობლემა. თუმცა, ისევე როგორც და ჩვენ ვიცეკვეთ, არც კომედიები გახლავთ ფილმი-მანიფესტი, რაც ახლა, ალბათ, ყველაზე მე-

ტად სჭირდება ჩვენს რეალობას. აღმოჩნდა, რომ მასში მთავარი მუხტი ერთგვარი ნოსტალგიური შეგრძნებებისა და ატმოსფეროს შექმნისკენაა მიმართული. აქვე უნდა აღინიშნოს და აუცილებლად გავითვალისწინოთ, რომ ფილმი დაბალბიუჯეტიანია, შესაბამისად თვითგადარჩენისთვის იბრძვის. სავარაუდოდ, ამანაც განაპირობა ამბის ერთ სივრცეში განვითარება.

ფილმის დასაწყისში ვხედავთ ნაწყვეტს სილვია პლათის ლექსიდან ღამის ცეკვები, რომელიც ქართულად თარგმნილია როგორც: „კომედიებს უნდა გადაეკვეთათ ეს სივრცე. / ეს სიცივე / გულმავინყობა.“

მონაკვეთის ეს თარგმანი არც ისე გამართული და იდეურად სწორია. განსაკუთრებით, ბოლო სიტყვა. აქ forgetfulness თარგმნილია, როგორც გულმავინყობა, რაც საკმაოდ ხისტი და ზედაპირული თარგმანია. forgetfulness-ს ქართული შესატყვისი არ მოეძებნება, თუმცა პლათთან ერთგვარი დამშვიდობებების, ხანგრძლივი და მტკივნეული დავინწყების მნიშვნელობით გვხვდება. პოეტი სხვა სახის დავინწყებას გულისხმობდა, უფრო დროის მიერ მოტანილი, ემოციების გაქრობასთან დაკავშირებულს. არაზუსტი თარგმანის მიუხედავად, დარწმუნებული ვარ, ადამიანს, რომელმაც ეს ნაწყვეტი ჩასვა ფილმის დასაწყისში, კარგად ესმოდა ლექსის

მნიშვნელობა, რადგან ფილმიც სწორედ ამ პლათისეული forgetfulness-ის შესახებაა. ფილმის სახელიც ლექსიდანაა შერჩეული. ცივი კომეტებისა და ადამიანური გრძობების კონტრასტმა უნდა გაიაროს სიცივე და ეს ერთგვარი მივიწყება, რომელსაც დრო და გარემოებები ქმნის.

კომეტები ბავშვობის ორი მეგობრის შეხვედრაზე მოგვითხრობს. ირინა (ნინო კასრაძე) საქართველოში მრავალი წლის გაუჩინარების შემდეგ უცხოეთიდან ჩამოდის და სტუმრობს ნანას (ქეთევან გეგეშიძე), ბავშვობის მეგობარს. სხვადასხვა დეტალები ფილმში პერსონაჟების დიალოგის შემდეგ იკვეთება (თუმცა, ძუნწად), მათ შორის ის, რომ ნანას თავისი შვილისთვის (ეკატერინე კალატოზიშვილი) ირინას პატივსაცემად დაურქმევია სახელი.

ფილმში კლასიკური ფორმული ატმოსფეროა შექმნილი, კამერა ძირითადად სტატიკურია. როგორც ზევით აღვნიშნე, ეს ერთგვარი ხერხიც შეიძლება იყოს დაბალბიუჯეტიანი ფილმებისთვის, თუმცა ამავდროულად მაყურებელთა გარკვეული ნაწილისთვის საკმაოდ მიმზიდველი კომპოზიციური გადაწყვეტაც შეიძლება აღმოჩნდეს, რაც უკვე გემოვნების საკითხია. ეს გადაწყვეტა ძირითადად მახსენებს თეატრს და, ალბათ, კომეტები საინტერესო სპექტაკლი იქნებოდა. ამაში მას სცენარიც ხელს უწყობს და რამდენიმე პათეტიკური მონაკვეთიც ფილმიდან: მაგალითად, ფრაზა, რომ საქართველო „სახელმწიფო არ არის, არა“, ხალხი კი „გარკვეულ დასახლებულ პუნქტში ცხოვრობს“, რაც უაღრესად კამერულ ფილმში, დიდი ხნის უნახავი მეგობრების ინტიმური მოგონებების ფონზე, ნაძალადევად და სხვა ფილმიდან

მოტანილ ფრაზებად ისმის.

თუმცა, ჩემი წარმოსახვითი თეატრალური ვარიანტისგან განსხვავებით, რეჟისორს გარკვეული მომენტები საკმაოდ საამაყოდ აქვს გამოკვეთილი. ეს სტატიკურობაც არც ისეთი მოსაწყენია, როგორც პირადად ჩემთვის ზოგადად არის ხოლმე, თუმცა არც იმდენად მრავალფეროვანია, რომ კადრებით „დანაყრდე“ და ძიების პროცესი დიდხანს გაგრძელდეს. მალევე შეისწავლი ეზოს, რომელიც ფილმის ერთადერთი ლოკაციაა და ერთგვარი პერსონაჟიც, გმირების სახეებს, ჩაცმულობას და მიმიკას, შემდეგ კი უბრალოდ უსმენ და მოვლენების განვითარებას ელოდება. მსგავს ფილმებში მთელი პასუხისმგებლობა მსახიობებს ეკისრებათ. კომეტებში მსახიობები საკმაოდ სახასიათო სახეებს ქმნიან და ბუნებრივი, დამაჯერებელი შესრულებით გამოირჩევიან, რაც საკმაოდ იშვიათია ქართულ კინოში.

თუ მთელი ფილმის განმავლობაში ავტორები ვერ ან არ დგამენ თამამ ნაბიჯებს, ფინალური მონაკვეთი 1980-იანი წლების ფენტიზის ჟანრის ფილმის ალუზიის სახით ნამდვილად თამამი და საინტერესო გადაწყვეტილებაა. ჩემი აზრით, რესურსების გათვალისწინებით დამაკმაყოფილებლად შესრულებული ეს სცენა კიდევ ერთხელ გვახსენებს ფილმის მიზანს – ნოსტალგიის და მარადიული გადავინების ემოციების გაღვიძებას მაყურებელში.

თუმცა ფინალური სცენის მსგავსი გადაწყვეტა ყველასთვის მისაღები ნამდვილად ვერ იქნება, ბევრს ალბათ საკმაოდ პათეტიკურად მოეჩვენება, სხვებისთვის კი საინტერესო პოეტურ შესტად ჩაითვლება. ○

კადრში: ნინა მაზოდირი და მარიამ ირემაშვილი





კადრში: ლევან გელბახიანი და ანა ჯავახიშვილი

და ჩვენ ვისეკვეთ

ანა ძიაპშიპა

ს მ წერილს, რომელსაც *სწორი დრო ცეკვისთვის* დავარქმევდი, იზოლაციის აუტანელი სიმსუბუქის პირობებში ვწერ ფილმზე, რომელმაც ისედაც დიდი ვნებათაღელვა გამოიწვია. თბილისის პრემიერის დროს ერთხელ უკვე ვილაპარაკე იმ გამოწვევებზე, რაც ამბივალენტურს მხდის მისი შინაარსისა და ფორმის შეფასებისას, თუმცა რადგან გარკვეული დრო უკვე გავიდა, კიდევ ერთხელ შევეცადე შევეხო იმ საკითხებს, რომლის მონახაზის მცდელობა ერთხელ უკვე მქონდა AT.ge-ს პლატფორმისთვის დაწერილ ტექსტში, რომლის ციტირებას აქაც ვერ ავცდები.

ზემოთ ხსენებულ სტატიაში ლაპარაკი იყო ე. წ. უტოპიურ „სწორ დროზე“, როდესაც გარემოება არ იქნება ისეთი დამამძიმებელი ფილმის შემოქმედებითი ჯგუფის, თემის და მისი მაცურებლის მიმართ, რომ მასზე ლაპარაკი, როგორც მხატვრულ ნამუშევარზე, თავისუფლად შეგვეძლებოდა. თუმცა ეს „სწორი დრო“ ჩვენს სივრცეში ჯერ კიდევ არ დგება. ახლაც კი, როდესაც ამ წერილს ვწერ, ჩემი ტვინი პარალელურ რეჟიმში სულ სხვა, არანაკლები მასშტაბის გლობალურ

საფრთხეს ებრძვის. ის მთლიანად იკავებს როგორც ჩემს პარალელურ ფიქრებს, ასევე დანარჩენი სამყაროს გონებას. მათ შორის, მათ გონებასაც, ვინც ამ ფილმის შექმნაზე ფიქრობდა, ვისაც მასში ასახული თემატიკა ყველაზე მტკივნეულად ეხება და მათსაც კი, ვინც მის პრემიერას ყველაზე აგრესიული ფორმებით აპროტესტებდა. მიუხედავად იმისა, რომ ისევ რთული მეჩვენება ამ ფილმზე წერა, რადგან მიზეზები არსად გამქრალა, მაინც ვიღებ ამ პასუხისმგებლობას, რადგან როდესაც თვითიზოლაციის დასრულებაზე ვფიქრობ, ვოცნებობ ცეკვაზე, როგორც გამარჯვებაზე და „სიკვდილის დათრგუნვაზე“.

ფილმის ავტორებმა ყველაზე მეტი კრიტიკა თემის არჩევის კუთხით დაიმსახურეს. იყო იმის განხილვაც, როგორი წინასწარი გათვლა და კომერციული ნაბიჯი იყო შევედეთში მცხოვრები რეჟისორის ლევან აკინის მხრიდან ამ „მომგებიანი“ თემატიკის შერჩევა ამდენი გამოწვევით და პრობლემით დახუნძლულ ქვეყანაში. მაგრამ რატომღაც არავინ დაფიქრებულა იმაზე, რა არის ამაში პრობლემური? ან საერთოდ რატომ უნდა გავარჩიოთ ის, თუ რაზე ლაპარაკს

ირჩევს კონკრეტული რეჟისორი? იქნებ ვინმეს თავად სურდა ამ თემაზე მუშაობა და ვერ გაბედა? სამწუხაროდ, ყველამ კარგად ვიცით, როგორი აგრესიულია ჩვენი გარემო ნებისმიერი უმცირესობის მიმართ. მათ შორის, ის სივრცეც, რასაც ქართული კინონინდუსტრია ჰქვია, რომელიც, სამწუხაროდ, იშვიათი გამოჩენისების გარდა, გაჟღერებულია ჰომოფობიური და სექსისტური დამოკიდებულებებით და იდეებით როგორც სცენარებსა და ფილმებში, ისე გადასაღებ მოედნებზე თუ სხვა სფეროებში.

პირადად ჩემთვის აკინის ამ სურათში ყველა იმ გამონკვევის ზედაპირული თავმოყრა უფრო პრობლემური იყო, რაც ქვეყანაშია, ვიდრე ის, რის გამოც ფილმის თბილისური პრემიერა ჩაშლის პირამდე მივიდა. ფილმში თითქმის ყველაფერია ნაჩვენები ან უფრო მოყოლილი: ქვეყნის ოკუპაცია, თაობებს შორის ბრძოლა, სიღარიბე, სოციალური პრობლემები, თბილისის ეზოები თავისი ტურისტული ელფერით, ჭორიკანა მეზობლები და ჩვენი გარემოს სხვა დეტალები, რაც, სამწუხაროდ, საკმაოდ სტერეოტიპულად, „უცხო თვალით“ და „უცხო თვალისთვის“ არის დანახული და ნაჩვენები. გარემოს ეგზოტიზაციის ეს ხერხები ყველაზე მეტად ქვეყნის და სადღეგრძელოების ფონზე, წინწყაროს მუსიკის თანხლებით დადგმულ სექსის სცენაში ჩანს. და არა იმის გამო, რომ ამ სცენას ქართული ღვინის ან მუსიკალური შედეგების დაკნინების მცდელობად აღვიქვამ, უფრო პირიქით, ჩემთვის ეს ქართული კულტურის და სიძველის ტურისტული გადმოცემა უფრო არის, ვიდრე ამ კულტურული კოდების რყევა. ასევე არადამაჯერებელი მეჩვენა მთავარი გმირის, მომწესხველი და არაჩვეულებრივი ლევან გელბახიანის ინიციატია ახალ სამყაროში, რომელიც ცირკთან არსებულ „პლეშკაზე“ იწყება და ისეთივე ზედაპირულ ხასიათს იძენს, როგორც უცხოურ პრესაში დაკვეთით დაწერილი სტატიები ქართულ კლუბურ ცხოვრებაზე „Berlin is out Tbilisi is in“. აქ მოყვანილი ეპიზოდების ბანალურობაზე ყველაზე მეტად დამწყდა გული, რადგან მთავარი გმირის თვითგამორკვევის გზა, უამრავი შინაგანი გამონკვევის გადალახვა ზუსტადაც რომ ფილმის ლერძი და, შესაბამისად, უფრო მრავალშრიანი ნაწილი უნდა ყოფილიყო, მაშინ როდესაც ეს ეპიზოდი ეპატაჟური, სასაცილო, კლიშეებით და სტერეოტიპებით სავსე დარჩა.

ეგზოტიკურობის განცდას ფილმში უხვად არსებული მუსიკაც აძლიერებს, აგრეთვე განსაკუთრებით გამაფრებელი ფერადოვნებით ნაჩვენები თბილისის ქუჩების და ახალგაზრდების ცხოვრების სტილის ხაზგასმაც. თუ ამ კონკრეტულ ფილმში კონიუნქტურის არსებობაზე უნდა ვილაპარაკოთ, ჩემთვის ეს ყველაზე მეტად ფილმის განხორციელებაში ჩანს და არა თემის არჩევაში.

და ჩვენ ვიცეკვეთ არის ფილმი სიყვარულზე,

რომლის მთავარი სხეული ამ შემთხვევაში ქართული ცეკვაა. რეჟისორი „არატრადიციული“ ელემენტების შეტანით ცდილობს ისეთ კულტურულად და ისტორიულად მყარი იდენტობის ტრანსფორმაციას, როგორც ქართული ცეკვაა, მაგრამ ამის ბოლომდე განხორციელებას, მიუხედავად გელბახიანის არტისტულობისა, ჩემი აზრით, ვერც გადამწყვეტ ბოლო ცეკვაში ახერხებს. მე მესმის ფილმის ამ ბოლო ცეკვის მნიშვნელობა, ის მოქმედებს ჩემზე, როგორც ინფორმაცია და ფილმის ბოლოს ტაშს ვუკრავ სცენაზე ამოსული გადამღები ჯგუფის სითამამეს, თემის წევრების გამძლეობას და მათ მიმართ სოლიდარულობის განცდას, მაგრამ როგორც კინოს გულშემატკივარს გული მწყდება, რომ ბოლოს ხელში მხოლოდ კლიშეებით სავსე ფილმი მრჩება გვი სიყვარულზე. თუმცა საინტერესოა, რომ ბოლო ეპიზოდში ასახული გარდატეხა ჰგავს ქვეყნის მთავარი ცეკვის ანსამბლის – სუხიშვილების – მცდელობას, გაათანამედროვოს ქართული ტრადიციული ცეკვა (რაც, ფაქტობრივად, თავის დროზე სწორედ სუხიშვილ-რამიშვილმა შექმნეს) ახალი მოძრაობებისა და შესტების შემოტანით. უცნაურია, რომ სიახლეებისთვის წესით ყველაზე ღია და გახსნილი ტრადიციული ანსამბლის ხელმძღვანელი არ თანამშრომლობს ფილმის ავტორთან და ზუსტად იმას აპროტესტებს, რასაც მისი მოცეკვავეები წლების განმავლობაში საკმაოდ წარმატებით აკეთებენ – ცვლიან ქართული ცეკვის შინაარსს.

ისევ ჩემს პირველ ემოციებს გავიხსენებ, სადაც ფილმმა და ჩვენ ვიცეკვეთ თენგიზ აბულაძის მონანიება გამახსენა. არა თემატურად, არა სიმძაფრით, არა სიმბოლოებით. პირიქით, ეს ორი ფილმი ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავდება, თუმცა რაც მათ მნიშვნელობას აერთიანებს, საერთაშორისო წარმატება და კონტექსტია. რთულია, ნერდუ ან ფიქრობდე ლევან აკინის ფილმზე და არ გახსენდებოდეს „17 მაისი“, თემის წევრების მუდმივი ლანძღვა და შეურაცხყოფა, მათი გამონკვევები და პრობლემები. რთულია, მუდმივად არ ფიქრობდე, როგორ შედგა ამ ფილმის პრემიერა თბილისში და, როგორც ბევრმა აღნიშნა, ის ყოვლისმომცველი შეგრძნება ისევ არ გიჩნდებოდეს, თუ როგორ გრძელდება კინო ცხოვრებაში კინოთეატრიდან გამოსვლის შემდეგაც.

ფილმის ავტორების მხარდაჭერის და გულშემატკივრობის მიუხედავად, ჩემთვის მის ყველაზე დიდი წარმატებად მაინც კონტექსტის შეგრძნება რჩება, მთავარ სისუსტედ კი ზუსტად ამ მნიშვნელოვანი თემის და შინაარსის ეგზოტიზაცია და ზედაპირულობა. თუმცა, მიუხედავად ყველაფრისა, ამ კონკრეტული ფილმის ნებისმიერი წარმატება ძალიან მიხარია, რადგან პირველ რიგში ის თემის და უმცირესობების მხარდაჭერას და გამარჯვებას ნიშნავს. ○



კადრი ფილმიდან

გვირაბი

ნენო ქავთარაძე

გოლო ათწლეულის ქართულ კინოში სულ უფრო პოპულარული ხდება პერიფერიული რეალობის კვლევა, თემების და გმირების ძებნა ცენტრისგან შორს. ამის მიზეზი კი არაერთია, მათ შორის ის, რომ ცენტრალიზებული პოლიტიკის წყალობით არ ვიცით, რა ხდება დედაქალაქის კედლებს მიღმა, ავტორებისთვის ის „სხვა რეალობა“, უჩინარი გმირებით და მიმზიდველი ლანდშაფტით ეგზოტიზაციის და სილარების რომანტიზების ალტერნატივა ხდება. მართალია, ზღვარი ავტორის გულწრფელობას, თემით სპეკულაციასა და უხეშ მანიპულაციას შორის არც თუ იშვიათად იშლება, მაგრამ ფაქტია, რომ დღეს რეალობის ასახვის თვალსაზრისით ქართული კინოლოკუმენტალისტიკა ავანგარდშია.

ნინო ორჯონიკიძე და ვანო არსენიშვილი ამ „სხვა რეალობით“ ჯერ კიდევ 2008 წელს დაინტერესდნენ ფილმით *ალცნეი* (2008). მას მოჰყვა *ინგლისურის მასწავლებელი* (2012). წელს კი მაყურებელი მათ ახალ ფილმს იხილავს. *გვირაბი* დასავლეთ საქართველოს პერიფერიულ რეალობაზე დაკვირვებაა, ავტორები შეეცადნენ, ქვეყნის უახლესი ისტორიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეპიზოდი გარემომცველ რეალობაზე ჯეროვანი რეფ-

ლექსიითა და „არაგულგრილი კამერით“ აესახათ.

2013 წელს ჩინეთმა ინოვაციური და უპრეცედენტო პროექტი წამოიწყო: სახმელეთო და საზღვაო მარშრუტების ერთიანი ჯაჭვი. 2014 წელს საქართველო მისი გეოპოლიტიკური მდებარეობიდან გამომდინარე „ახალი აბრეშუმის გზის“ მშენებლობაში ჩაერთო და ისეთივე მნიშვნელოვანი სტრატეგიული პარტნიორი აღმოჩნდა, როგორც საუკუნეების წინ, როცა ტრანსკონტინენტური სავაჭრო ხაზი „აბრეშუმის დიდი გზა“ საქართველოს გავლით აზიიდან ევროპაში გადიოდა. ახალი ჩინური პროექტის „ერთი სარტყელი – ერთი გზა“ ფარგლებში საქართველოსთვის უპრეცედენტო სიგრძის (8,5 კმ) სარკინიგზო გვირაბის მშენებლობა დაიწყო. ხარაგაულის რაიონის სოფელი ზვარე ამ გზის ერთ-ერთი პუნქტი აღმოჩნდა.

დოკუმენტური ფილმის ყურების პროცესში „ახალი აბრეშუმის გზა“, სტატისტიკა, ციფრები, ეკონომიკური სტრატეგია, ქვეყნებს შორის ურთიერთობა და სხვა დანარჩენი უკანა პლანზე ინაცვლებს, ავტორები ნელ-ნელა „გვიტყუებენ“ ზვარეს რეალობაში. აინტერესებთ და იკვლევინ გარემოსა და ადამიანის ურთიერთდამოკიდებულებასა თუ გავლენას, აკვირდებიან ადგილობრივების ყოფას, წინასწარი მოკვლევის გარეშე დანყებულ სამშე-

ნებლო პროცესს და მისგან გამომდინარე ეკოლოგიურ საფრთხეებს, მენყრის მოლოდინში მყოფ შეშინებულ და დაბნეულ მოხუცებს, ქართველი მუშების კონფრონტაციას და „კომპრომისს“ ჩინური კომპანიის წარმომადგენლებთან...

ბუნებასა და სილარიბეში ჩაკარგული სოფლის თვალისმომჭრელი პეიზაჟები და პასტორალური ყოფა პირვანდელ დანიშნულებას ყველაზე მძაფრად სწორედ მაშინ კარგავს, როცა გვირაბის მშენებლობაში ჩართული ადგილობრივები გაიფიცებიან და საპროტესტო ტრანსპარანტზე დაწერენ, რომ „მუშა მონა არ არის“. ამ დროს ხვდები, რომ ეკრანზე ასახული ბუნების მოჩვენებითი იდილია მხოლოდ ფონია, სინამდვილე კი ბევრად უფრო სასტიკია, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს! ავტორებიც სწორედ ამ რეალობის ფორმისა და შინაარსის დიქოტომიას იკვლევენ.

დროის სტატიკურობის ვიზუალური იერსახეებით გაჯერებულ ფილმში (მატარებლის სადგურის შენობაში გაჩერებული საათი, მთის ქიმზე მდგარი ნახევრად დანგრეული ხის სახლი) გზა, გვირაბი და მატარებელი მოძრაობის, მარადიული წრებრუნვის, დროში და სივრცეში გადაადგილების ნაცვლად უძრაობისა და უმოქმედობის სიმბოლო ხდება. დროში გაჩერებული სინამდვილის ფონზე რეჟისორები მაყურებელს უკიდურესად რეალურ და ამავდროულად აბსურდულ სამყაროში ამყოფებენ. ჩინელებსა და ქართველებს შორის არსებული კულტურულ-ლინგვისტური ბარიერი თუ ჩიხში შესული საქმიანი ურთიერთობა არაერთგვაროვან ემოციებს ბადებს და ქართული კინოს საუკეთესო ტრადიციებს აცოცხლებს, სადაც ობიექტური რეალობა და თვითმყოფადი, უნიკალური პერსონაჟები ყველა დაბრკოლების მიუხედავად „შარმონიულად“ თანაარსებობენ და მაყურებელს სიცილთან ერთად სევდას გვრიან.

მნიშვნელოვანია, რომ გვირაბის გადაღება ხუთი წლის განმავლობაში მიმდინარეობდა, კამერამ ფილმში სამი ადგილობრივის სიკვდილი აღბეჭდა, მაგრამ არა იმისთვის, რომ ისინი დრამატურგიულ კულმინაციად ექცია, არამედ პირიქით – კამერა, რომელიც თითქმის ყოველთვის მოძრავი და არასტატიკურია, სიკვდილის ეპიზოდებში გამიზნულად დისტანცირებული ხდება. ოპერატორი არ კვეთს ეთიკური პრინციპებით დაწესებულ საზღვარს, მაყურებელს დისტანცირებულად უჩვენებს ადამიანების პირად ტრაგედიას: იქნება ეს მატარებლის ვაგონიდან გარდაცვლილის გადმოსვენება, გვირაბის მშენებლობაში დასაქმებული დაღუპული მამაკაცის საცხოვრებელი სახლი თუ მოხუცი ქალის დაკრძალვა.

წინო ორჯონიკიძის და ვანო არსენიშვილის ნამუშევარი მოკლებულია პირდაპირ რიტორიკას ან ცალსახა, ზედაპირულ კრიტიკას. ავტორები მნიშვნელოვან აქცენტებს სვამენ თანამედროვეობის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი გამოწვევის – შრომითი უფლებების კუთხით, რისთვისაც ადამიანებს ჯერ კიდევ ბრძოლა უწევთ: უსაფრთხო სამუშაო

გარემო, შესაბამისი ეკიპირება, კუთვნილი ზეგანაკვეთური ანაზღაურება... როგორც რაულ ჯაინის პოეტურ დოკუმენტალისტიკაში *მექანიზმები* (2016), სადაც ფაბრიკის დეჰუმანიზებულ სამუშაო გარემოში მანქანა-დანადგარების მსგავსად დასაქმებული ადამიანები სიჩუმეს ირჩევენ, ზვარეში გარდაცვლილი მუშის მეუღლეც კითხვას სვამს: იქნებ იმიტომ არიან ჩუმად, რომ უსამსახუროდ დარჩენის შიში ზოგჯერ უსამართლობის განცდაზე ძლიერია?

აღნიშნული თემის სიმძაფრის მიუხედავად ეს გვირაბის მაგისტრალური ხაზი არ არის. ფილმში მთავარი მაინც ის ატმოსფეროა, რომელიც ეკრანზე იქმნება. როგორც ზიფგრიდ კრაკაუერი წერდა, კინო „ფიზიკური რეალობის რეაბილიტაციაა“ და კინოკამერამ სწორედ „ცნობიერებისთვის შეუმჩნეველი დეტალები“ უნდა აღწეროს და გამოააშკარაოს. ამ შემთხვევაშიც სწორედ ასეა, ავტორები პერიფერიული რეალობის ეკრანულ ალტერნატივას გვთავაზობენ, რომელსაც გამორჩეული ხმოვანი რიგი აძლიერებს – დროის და სივრცის არამატერიალური სიმბოლო. ის ზუსტად გამოხატავს ადამიანთა განწყობებს, წელიწადის დროის, ატმოსფეროს თუ სოციალური პერიპეტიების მონაცვლეობას. მხოლოდ რამდენიმე ფილმი მახსენდება თანამედროვე ქართულ დოკუმენტალისტიკაში, სადაც ხმოვანი რიგი ზედმინევიანით, სკრუპულოზურადაა დამუშავებული და, კონტრაპუნქტის თვალსაზრისით, სრულყოფილ ნამუშევარს ქმნის, რასაც ვერ ვიტყვი ოპერატორის ნამუშევარზე. ხელის კამერა, რომელიც ავთენტურობის შენარჩუნებას ემსახურება, ხშირ შემთხვევაში არადამაჯერებელი, დაუმუშავებელი კადრის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მაგრამ ეს ყოველივე ფილმის ზოგად აღქმას, მის ერთიან ემოციურ მუხტს თუ ტემპორიტმს ხელს არ უშლის.

შესაძლოა, მაყურებელს გაუჩნდეს კითხვა, თუ რატომ ვერ ხვდებიან ფილმში ადგილობრივების მსგავსად, ისეთივე ინტენსივობით ჩინური კომპანიის წარმომადგენლები და ინტერესდება თუ არა ავტორი მათი პოზიციით? რამდენად გამართლებულია, როცა რეჟისორი ასეთ სენსიტიურ თემას ეხება და მხოლოდ ერთ სივრცეზე და ერთ კომუნაზე ფოკუსირდება, „სანინალმდეგო მხარეს“ დარჩენილი ადამიანების კომენტარები (ჩინური კომპანია, მუნიციპალიტეტი) თითქოს სულერთი და აზრს მოკლებულიც კია. მაგრამ დოკუმენტური კინო და ზოგადად კინემატოგრაფი სატელევიზიო რეპორტაჟი არ არის, სადაც „ორივე მხარე“ თანაბარზომიერად უნდა იყოს წარმოდგენილი. რეჟისორობა ხომ სწორედ არჩევანია: პოზიციის დაფიქსირება საჭირო დროს და ადგილას და გარკვეულწილად იმის განსაზღვრაც კი, თუ „ვის მხარეს ხარ“. როგორც ამერიკელი დოკუმენტალისტის ბარბარა კოპლეს *ჰარლანის ოლქში* (1976) რეფრენად გადავნიებულ სიმღერაში „Which side are you on“, რითიც ავტორი მაყურებელს არჩევანის გაკეთების საჭიროებაზე მიანიშნებს. ○

დროს ადევნებული კინო

თეო ხატიაშვილი





21

-ე საუკუნის პირველი ათწლეულის ბოლოსკენ უკვე საბოლოოდ გამოიკვეთა საფესტივალო არენაზე გამოჩენილი არანარატიული კინოს ტენდენციის კონტური, სადაც ამბის თხრობა, დო-

ალოგები და მუსიკა მინიმუმამდე იყო დაყვანილი, სტატიკურ და/ან ფართო კუთხით გადაღებულ უწყვეტ კადრებში მდორედ და აუჩქარებლად იჭრებოდა სოფლური გარემოსა თუ ბუნების პეიზაჟები, რომელიც ყოველთვის არ ემთხვეოდა/მიჰყვებოდა კამერისა თუ მაყურებლის მზერას და თავისუფალი ხეტიანის საშუალებას იძლეოდა. თავიდან ასეთ კინოს კრიტიკოსები სინეფილურს უწოდებდნენ. ერთ-ერთი პირველი, ვინც ამის სანაცვლოდ ტერმინი „ნელი კინო“/Slow Cinema დაამკვიდრა, ჯონათან რომნი იყო. Sight&Sound-ში გამოქვეყნებულ წერილში დაკარგული დროის ძიებაში რომნი „ნელი კინოს“ მთავარ ნიშნად დროის განგრძობადობას გამოყოფს. დღესდღეობით „სლოუს“ შესახებ უამრავი ანალიტიკური ტექსტია დაწერილი, სადაც სტილური აღწერისას ხშირად გამოიყენება სიტყვები: პოეტური, ჭვრეტიანი, დაფიქრებული, მშვიდი, სულიერი, ასკეტური, მკაცრი, თავშეკავებული, მდუმარე, მოსაწყენი და კომატოზურიც კი და ისმება კითხვა – რამდენად არის „ნელი კინო“ ჭეშმარიტად ნოვატორული და დროის კონცეფცია, რომელსაც ის ეყრდნობა – რეალურად ახალი? თუ ის ჯერ კიდევ მოდერნისტული პერიოდის ჭვრეტიანი (Contemporary Contemplative Cinema) ან ტრანსცენდენტალური კინოს ჭრილში უნდა განვიხილოთ?



მკვლევარი ნადინ მეი მიიჩნევს, რომ „ნელი კინოს“ დროითი კონცეფცია აღმოსავლურ ხედვასა და ფილოსოფიასთან არის ახლოს. მისი აზრით, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის მიერ დროის აღქმის განსხვავებულობას სახიერად გამოხატავს ძველ ჩინეთში გამოგონილი ქვიშის საათის პრინციპი, რომელიც ჩვენგან დამოუკიდებელი დროის დინებას, გადინებას აღნიშნავს, განსხვავებით დასავლური წარმოშობის მექანიკური საათისგან, რომელიც ციკლური, ბრუნვადი, გაზომვადი დროის მექანიზმს წარმოადგენს და გვიქმნის განცდას, რომ დროის კონტროლი შეგვიძლია. სწორედ დროის ჭვრეტით-ფილოსოფიურ აღქმას ემყარება ჩინური მხატვრობა, სადაც ნახატი ვერტიკალურად, ორგანოზომილებიან სიბრტყეზე ისე იგება, თითქოს მიცურავს, წყლის ნაკადს მიჰყვება, და მთლიანად დაოისტური თუ ბუდისტური კულტურების თავისებურებები, რომელთა მთავარი ნიშანი არის სიცარიელე (ის, რისთვისაც ოძუს მკვლევრები იყენებენ ტერმინს „მუ“, როგორც არარას აღმნიშვნელს). ამდენად, ნადინ მეის თქმით, „სლოუს“ კონცეფცია თუ ესთეტიკა არ არის ჩვენი საუკუნის აღმოჩენა. ის ყოველთვის არსებობდა, უბრალოდ დაჩქარებულ საუკუნეში დაეჩქრა სახელი, რომელიც არის წმინდად დასავლური დისკურსი, შექმნილი ჩვენი (დასავლური) გამოცდილებიდან.

უნდა აღინიშნოს, რომ „ნელი კინო“ უფრო ფართო მოძრაობის, ფაქტიურად, სუბკულტურის ნაწილია, რომელსაც „ნელ მოძრაობას“ უწოდებენ. ეს უკანასკნელი უპირისპირდება თანამედროვე ავტომატიზებული და მექანიზებული სამყაროს აჩქარებულ რიტმს, რომელიც აისახება ცხოვრების წესსა თუ ადამიანის საქმიანობის ნებისმიერ სფეროში და სადაც ხარისხს განსაზღვრავს არა ის, თუ „რამდენად კარგად“, არამედ ის, თუ „რამდენად სწრაფად“. 2004 წელს გამოცემულ წიგნში *სინელის სადიდებლად (In Praise of Slow)*, ავტორი კარლ ონორე აღნიშნავს: „ეს არის კულტურული რევოლუცია იმ ცნების წინააღმ-

დეგ, რაც გულისხმობს, რომ „უფრო სწრაფად“ „უკეთესს“ ნიშნავს... ეს არის იმაზე, რომ ხარისხი უპირატესია რაოდენობაზე ყველა სფეროში – მოყოლებული სამუშაოდან, დამთავრებული საკვებითა თუ შვილების აღზრდით.“

ჟილ დელეზი თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში კინოს ორ მთავარ – მოძრაობა-იმიჯისა და დრო-იმიჯის – მიმართულებას სწორედ იმ პრინციპის მიხედვით გამოყოფს, თუ როგორ ხდება მოძრაობის გადატანა/ასახვა დროსა და სივრცეში. დელეზი ეყრდნობა მოძრაობის გაგებას ფრანგი ფილოსოფოსის ანრი ბერგსონის მიხედვით, რომელიც განასხვავებს მოძრაობას, როგორც გადაადგილებას და მოძრაობას, როგორც განგრძობადობას. პირველი, რომელიც არის წყვეტილი, წარსულს მიეკუთვნება, ხოლო მეორე, რომელიც ერთიანი და დაუნანვერებელია, აწმყოში ვითარდება. მოძრაობა, ერთი მხრივ, არის ორ ობიექტს, ორ (ან რამდენიმე) ნაწილს შორის ურთიერთობა (ის, რაც მათ შორის ხდება და ვითარდება) და, მეორე მხრივ, ის, რაც გამოხატავს მოქმედების (დროში) უწყვეტობას. ბერგსონი ამ უკანასკნელის ასახსნელად იშველიებს წყლიან ჭიქაში ჩაყრილი შაქრის მაგალითს, „რომელსაც უნდა ველოდოთ, რომ გადნეს“. ის არ განიხილავს შემთხვევას, როცა შეიძლება ჭიქას კოვზით მოურიო, რათა დააჩქარო და ამავე დროს უფრო ხილული გახადო მოძრაობა, არამედ განიხილავს სწორედ დროში განგრძობად მოძრაობას, როგორც პროცესს, რომელიც ხარისხობრივ ცვლილებას იძლევა. ამ შემთხვევაში მოძრაობა სივრცული კატეგორიიდან დროითში გადადის. ის საკუთრივ მოძრაობის ფარგლებს სცდება და მის მიღმაა. დელეზის აზრით, სწორედ ამგვარი მოძრაობა წარმოშობს „დრო-იმიჯს“ ანუ იმიჯ-განგრძობადობას, იმიჯ-ცვლილებას, იმიჯ-დამოკიდებულებას, იმიჯ-მოცულობას.

„ნელი კინოს“ კონცეფცია სწორედ დროის კინო-იმიჯის შექმნას ემყარება. „ნელი კინოს“ ერთ-ერთი მთავარი განმსაზღვრელი არის ე. წ.



temps mort – ანუ ერთგვარად შეჩერებული დრო, როდესაც კადრში არაფერი ხდება, ყოველ შემთხვევაში, არაფერი თხრობის განვითარებასთან დაკავშირებული, არამედ მასში არის თავისთავად არსებული „მყოფობა“, ქმედება ანდა სრული უმოქმედობა, რომელიც დროის მოძრაობაშია ჩანერილი.

სწორედ „ნელი კინო“ და მასში დროის ორგანიზების საკითხი გახდა პოლ შრეიდერისთვის მისი ცნობილი ნიგნის – *ტრანსცენდენტალური კინო* – ახალი რედაქციის (2018) ინსპირაცია, რადგან ამ კინომიმართულებას ხშირად ადარებენ ხოლმე ბრესონის შემოქმედებით სტილს თუ ზოგადად ტრანსცენდენტალურ ესთეტიკას. თუმცა ავტორის თქმით, ტრანსცენდენტალური არ არის „ნელი კინო“. ის მხოლოდ ერთ-ერთი წინაპირობაა ამ უკანასკნელის განვითარებისთვის, ისევე როგორც „ბაზენის ნეორეალიზმი თუ ანტონიონის სულისშემძვრელი ხეტიალი“. თუმცა შრეიდერის თქმით, თავისთავად დისკუსია „ნელ კინოზე“, როგორც ერთიან მოცემულობაზე, პრობლემურია, რადგან ის არ არის ერთგვაროვანი და სხვადასხვა რეჟისორი „სინელესაც“ სხვადასხვა მიზნით იყენებს. ზოგიერთ „სლოუ“-რეჟისორთან თუ კონკრეტულ ფილმში, იქნება ეს ალან კავალიეს *ტერეზა*, ალექსანდრ სოკუროვის *დედა და ვაჟიშვილი*, კარლოს რეიგადასის *ჩუმი სინათლე*, ბრუნო დიუმონის *ადევიში* თუ სხვა, შეიძლება დავინახოთ ტრანსცენდენტალური კინოს მექანიზმიც – ყოველდღიურობა, შეუსაბამობა, გადამწყვეტი მოქმედება, სტაზისი.

შრეიდერი ახალი რედაქციის შესავალში, *ტრანსცენდენტალური სტილის გადაზრება*, აღნიშნავს: „კინო თავისთავად იყო ნარატიული, მაშინაც კი, როცა გამოსახულება იყო მატარებლის შემოსვლა... მიაბით ამ გამოსახულებას მეორე და ისტორია დაიწყება. დრო ემსახურება ამბის თხრობას. ნელმა კინომ ამოატრიალა ეს ურთიერთმიმართება. დრო იქცევა ამბად... ნელი კინო იკვლევს, როგორ მოქმედებს დრო გამოსახუ-

ლებაზე“ (Paul Schrader. *Transcendental Style in Film. With a New Introduction – Rethinking Transcendental Style*). შრეიდერი სვამს კითხვას – რა იქნებოდა, რომ ლუმიერების პირველი ფილმი „მატარებლის შემოსვლა“ არა 50 წამი, არამედ 5 წუთი ან 5 საათი გაგრძელებულიყო? იქნებოდა ის ისევ მატარებლის შემოსვლაზე თუ იმ გამოცდილებაზე, რომელსაც მატარებლის შემოსვლაზე დაკვირვებისგან იღებ?

რასაკვირველია, გარკვეულწილად ჟილ დელეზის მოსაზრებებსაც და „ნელი კინოს“ სტილისტურ პრინციპებსაც კინოს, როგორც „ცხოვრების ნაკადის“ ანდრე ბაზენისეულ იდეასთან და მის მიერ განხილული კინოენის ევოლუციის თავისებურებებთან მივყავართ. ბაზენი კინოში ალტერნატიულ ფორმებად განიხილავდა იმ რეჟისორების კინოს, რომლებსაც სწამდათ იერსახის (image) (ეიზენშტეინი და მონტაჟური სკოლა) და მათ კინოს, ვისაც რეალობის სწამდა (ლუმიერების ტრადიცია). მართალია, ამ ალტერნატივებს ბაზენი სტილისტური ცვლილებების ფონზე ქრონოლოგიურად განათავსებს (20-იანი წლები და 30-40-იანი წლები), მაგრამ იქვე მიუთითებს, რომ ჯერ კიდევ უხმო კინოს, ე. წ. მეფე-მონტაჟის დომინაციის პერიოდში ზოგიერთი რეჟისორი (მაგალითად, რობერტ ფლაერტი და ერის ფონ შტროჰეიმი) უკვე იყენებს არამონტაჟურ კინოენას, რასაც 30-40-იან წლებში ჟან რენუარი, ორსონ უელსი თუ უილიამ უაილერი განავითარებენ. ცვლილებები კინოენაში, რაც მნიშვნელოვნად იყო განპირობებული ტექნიკური ნოვაციებით, განსაკუთრებით კი ხმის დამკვიდრებით, შიდაკადრობრივ მონტაჟში, ღრმა ფოკუსურ მიზანსცენებსა თუ გრძელ, გაუჭრელ კადრებში გამოვლინდება. ბაზენისთვის უწყვეტი კადრი რეალისტური ესთეტიკის სინონიმია. ახალი კინოენის ჩამოყალიბებაში ბაზენი განსაკუთრებულ როლს მიაწერს ნეორეალიზმს, რომელსაც არა მხოლოდ ფორმაში, არამედ შინაარსშიც შემოაქვს ცვლილებები. თუ ზევით ნახსენებ



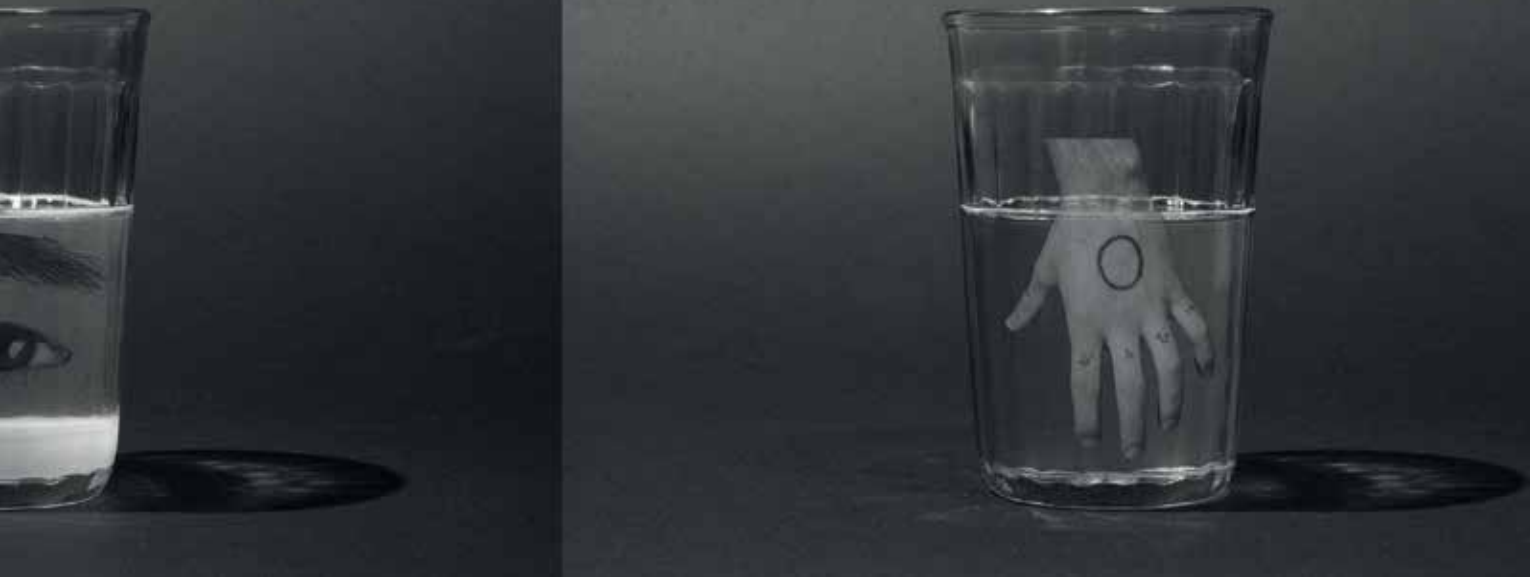
რეჟისორებთან სიუჟეტი ჯერ კიდევ გარკვეულწილად წარმართავს ფორმას, ნეორეალიზმი ალბეჭდავს რეალობას, როგორც სივრცეში მრავალ დეტალად თუ მოვლენად გაშლილი, უწყვეტი პროცესების ერთობლიობას. ნეორეალიზმმა ეკრანზე შემოიტანა ცხოვრების ქაოსურობა და მოუხელთებლობა, ე. წ. „ცხოვრების ნაკადი“, სადაც მხოლოდ ადამიანი არ არის მოქცეული ფოკუსში, არამედ – უბრალოდ ქუჩა, პეიზაჟი, ქარი, წვიმა, ნებისმიერი ცხოვრებისეული მოვლენა თუ დეტალი. ამდენად ნეორეალიზმში, რომელიც მიმართულებას აძლევს მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი კინოს განვითარებას, ამბავი და მისი დრამატურგიული განვითარება აღარ არის დომინანტური, რადგან ყოველდღიურობის ნაკადი იკავებს კინონარატივის ვრცელ ნაწილს. ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ ზოგიერთი ავტორი თანამედროვე ნეორეალისტებად მოიხსენიებს „ნელი კინოს“ კონკრეტულად რამდენიმე რეჟისორს: პედრუ კოშტას, ლისანდრო ალონსოს, ცია ჯანკეს, ლავ დიასს, რომლებთანაც გვხვდებიან პერიფერიაში მცხოვრები (ან უბრალოდ მოხეტიალე) მარგინალური ადამიანები, გვხვდება ავთენტური ადგილები, შეულამაზებელი/“დაუმუშავებელი“ გარემო და დრო.

თუ ცხოვრებისეული დინების მიყოლა ბაზენისა და მისი სკოლისთვის უფრო რეალობის საკითხია, „ნელი კინოსთვის“ ის მოქმედების რეალურ დროში, ერთგვარად ონლაინ-რეჟიმში გადმოცემას ემსახურება. თუმცა ორივე შემთხვევაში დგება რეალობის რეპრეზენტაციის ნაცვლად მისი ალბეჭდვა/პრეზენტაციის საკითხი. როგორც სერჟ დანეი ბაზენისეული სკოლის შესახებ აღნიშნავს, „კაიესთვის“ აქსიომაა ის, რომ კინოს ფუნდამენტური კავშირი აქვს რეალობასთან და რომ რეალობა არ არის ის, რაც რეპრეზენტირებულია... რომ კინოში „ცარიელი სივრცე/დრო უპირატესი და უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე იერსახე“ (Matthew Flanagan. *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Ex-*

perimental Film).

თავისთავად საკამათოა საკითხი, რამდენად შესაძლებელია ასახვა რეპრეზენტაციის გარეშე, რადგან ობიექტივში მოქცეული და ეკრანზე გადატანილი გამოსახულება – რაც უნდა თავისუფალი კამერით აღიბეჭდოს და არასტრუქტურირებული იყოს – უკვე აღარ არის თავისთავადი არსებობა, არამედ ექცევა გარკვეულ ფორმასა და ხედვის კუთხეში, თუმცა შესაძლოა სწორედ ეს საკითხი იყოს „ნელი კინოს“ ერთ-ერთი მთავარი განმასხვავებელი მოდერნისტული პერიოდის ე. წ. ჭვრეტითი კინოსგან, რომელიც ასევე მდორე, აუჩქარებელ კონტინუუმს ქმნის და უკავშირდება მიქელანჯელო ანტონიონის, ანდრეი ტარკოვსკის, იასუძირო ოძუს, რობერ ბრესონის, შანტალ აკერმანის, შტრაუბი-უიეს, თეო ანგელო-პულოსის, მიკლოშ იანჩოსა თუ სხვების კინოს. მათთან ესთეტიკური ფორმა ინტელექტუალიზებულია. მოდერნისტ ავტორებთან ყოფითი დეტალი, რუტინული რეალობა არ რჩება ყოფითი დეტალისა და რუტინული რეალობის დონეზე, არამედ გარდაიქმნება მხატვრულ-ინტელექტუალურ იერსახედ, რომელიც გაუცხოებისა და სიმარტოვის სიმბოლოდ აღიქმება. თანამედროვე ავტორი, მიჰყვება რა უფრო ნატურალისტურად რეალური დროის მსვლელობას, „არ ახდენს ბუნების მარტივი სილამაზის ინტელექტუალიზებას, პოეტი [მხოლოდ] აკვირდება და იღებს ამ ყველაფერს“. (Harry Tuttle. *Slower or Contemplative?*).

ამ ორ კინოში დრო-იმიჯი სხვადასხვანაირად იწარმოება. მოდერნისტებთან რუტინული განმეორებადობა ერთგვარად რიტუალურ ხასიათს იღებს და სიცარიელის რეპრეზენტაციას წარმოადგენს. შანტალ აკერმანი *ჟან დილმანზე (Jeanne Dielman, 1975)* მუშაობის შესახებ საუბრისას აღნიშნავდა, რომ ფილმში „დრო მთლიანად რეკონსტრუირებული იყო, რომელიც რეალური დროის შთაბეჭდილებას იძლეოდა“. ამის მისაღწევად მსახიობ დელფინ სეირიგს სთხოვდა, შენელებული მოძრაობებით მოემზადებინა შნიცელი, ნელა



აელო შაქრის ქილა, აენია ხელი და ა. შ. სინამდვილეში აკერმანის რეჟისორული მეთოდი იყო ჰიპერრელისტური და არა რეალისტური.

„ნელი კინოს“ ავტორებთან რეალობა დროის დინების კვალდაკვალ, „გამოტოვებების გარეშე“ აღიბეჭდება (რამდენადაც ეს შესაძლებელია). ისინი წარმოადგენენ რუტინას, როგორც რუტინას, რომელშიც ყოფითობის დეტალური აღწერილობა ქმნის თავად კინონარატივს. ეს ისეთი ყოფითი ქმედებები და დეტალებია, რაც კინოში ხანგრძლივი დოზით არასოდეს აღიბეჭდებოდა ხოლმე მათი ესთეტიკური „გაუმართლებლობიდან“ გამომდინარე (იქნება ეს ჭამის, ჰიგიენური თუ ბიოლოგიური მოთხოვნილებების ხანგრძლივი პროცესი ალონსოს, ვირესეტაკულის თუ სერას ფილმებში, თუ საშინაო საქმიანობის ნატურალისტური, გრაფიკული ასახვა, როგორც არის ცხოველის/ფრინველის დაკვლა და გატყავება და ა. შ.). აქ თავად ესთეტიკურის ცნება მოხსნილია, რადგან ცხოვრების დინება ამ კატეგორიების მიღმაა.

„ნელი კინო“ უწყვეტი კადრებით გადმოცემული რუტინის აღბეჭდვისას, რომელშიც თითქოს არ ერევა და ქმნის სრული რეალობის იმიტაციას, საბოლოოდ პირობით მხატვრულ ტექსტად იქცევა. იმდენად, რომ უკვე შეუძლებელს ხდის კლასიკურ კინოთეორიებში განხილულ ტრადიციულ დაპირისპირებას – ონთოლოგიური (ანდრე ბაზენი) და მონტაჟურ-მანიპულატორული (სერგეი ეიზენშტეინი). „ხომ არ არის ეს მანიპულაციის სხვა ფორმა?“, – სვამს კითხვას პოლ შრეიდერი – „რა განსხვავებაა მანიპულატორულ ფილმს, სადაც დრო ქმნის სასპენსს და მანიპულატორულ დროს შორის, რომელიც ქმნის მონყენილობას? ხომ არ არის პასიური აგრესია აგრესიის სხვა ფორმა?“

ზუსტად ამ სათაურით – *პასიური აგრესია* – აქვეყნებს ნიკ ჯეიმსი 2010 წელს Sight&Sound-ში სარედაქციო სვეტს, რომლითაც სათავეს უდებს დისკუსიას ე. წ. ნელ კინოზე. როგორც ნიკ ჯეიმ-

სი აღნიშნავს: „ამ ტიპის ბევრი ფილმით აღტაცებული და მოხიბლული ვარ, მაგრამ დავინყე იმაზე ფიქრი, ზოგიერთი მათგანი ხომ არ სთავაზობს ადვილ ცხოვრებას კრიტიკოსებსა და პროგრამის შემდგენლებს?.. არის საშიშროება, რომ თავისუფლად მიშვებული ეს კულტურული ტენდენცია მანიერისტულად იქცეს და რუტინისადმი რევერანსებმა, რაც ორთოდოქსი კრიტიკოსების ფართო თაყვანისცემას იმსახურებს, სუსტ ფილმებს მისცეს გასაქანი... ასეთი ფილმები ადვილად გამახსოვრდება და მათ ადვილად განიხილავ დეტალურად, რადგან დეტალი ძალიან ცოტაა. გარიგება, რომელსაც ნელი კინოს ნაირსახეობები მაყურებელთან დებს, მარტივია: შენ უნდა გქონდეს სტოიკური ნებისყოფა და მომართული მზერა, რათა შედეგრი არ გამოგეპაროს... ასეთი ფილმები არის პასიურად აგრესიული იმ აზრით, რომ მოითხოვს ჩვენი ძვირფასი დროის დიდ მონაკვეთებს, რათა სწრაფად წარმავალ და მწირ ესთეტიკურ თუ პოლიტიკურ ეფექტებს მიაღწიოს: ხანდახან ეს ამაღ ღირს, ხანდახან კი – არა.“

ნიკ ჯეიმსისა და მისი თანამოაზრეების მტკიცებით, თავის დროზე ჰოლივუდის ცხადი ალტერნატივა 1960-იანი წლების ექსპერიმენტების ფერმკრთალ გადამშავებად და უსუსურ მეამბოხეობად იქცა, რამაც ერთგავრი რელიგიური თაყვანისცემის სახეც კი მიიღო. ამ პოპულარულობას და ერთგვარ მოდურობას პოლ შრეიდერი ერთ-ერთ ინტერვიუში დაბალბიუჯეტურობით ხსნის, რაც შედარებით პატარა და ღარიბი ქვეყნის კინემატოგრაფს მსოფლიო კინოასპარეზზე გასვლის საშუალებას აძლევს. ამიტომ არ არის გასაკვირი, რომ ეს ფილმები უმეტესად იქმნება ტაილანდში, არგენტინაში, ფილიპინებზე და ა. შ. თუმცა შრეიდერის აზრით, ნელმა კინომ უკვე ამონურა თავისი საინტერესო პერიოდი და, ერთადერთი, შეიძლება საგალერეო სივრცეებში გადაინაცვლოს.

გამოვა „ნელი კინო“ „კომატოზური“ მდგომარეობიდან თუ ნელი სიკვდილით განაგრძობს კვდომას? ○



ჩემი მეამბოხები

ლიკა გლურჯიძე

რა ურთიერთობაა ადამიანურ გასაჭირსა და
ხელოვნების ნიმუშს შორის?
ყველაზე მჭიდრო და ჩემთვის ყველაზე
მისტიკური ნებისმიერ ურთიერთობას შორის.
ჟილ დელეზი. რა არის შემოქმედებითი აქტი?

გადით ჩემი ისტორიიდან!
მე თვითონაც გაძლებაზე ვარ:
სულ მსხვილი პლანები,
მოთვალთვალე ვიდეო,
მასზე გათვლილი მოქმედება
არაცხოვრება.

ლია სტურუა



კინოს ისტორიაში უამრავი საინტერესო, დასამახსოვრებელი და უნიკალური გმირი მოიძებნება. პერსონაჟები, რომლებიც მაყურებელს ალაფრთოვანებენ ან, პირიქით, ზიზლს ჰგვრიან. სხვადასხვა მოტივებზე შექმნილი, კაცობრიობის მესხიერების არქივიდან, ისტორიიდან, მითოლოგიიდან თუ ლიტერატურიდან ამოღებული და ეკრანზე გადმოსახლებული გმირები. ისინი კინო რეალობაში გაცოცხლდნენ და ვიზუალურ იერსახეებად იქცნენ, მათი მოხელთება შეგვიძლია მოძრაობაში, დროსა და სივრცეში. მაგრამ საინტერესო ისაა, რომ კინოს გაჩენის პირველივე წამიდან მის ობიექტივში მოხვდა და ეკრანულ გმირად იქცა ჩვეულებრივი, ნამდვილი ადამიანი. ადამიანი რეალური ბიოგრაფიით, ცხოვრებით, პრობლემებით, რომელიც ტოვებდა სამსახურს, ელოდებოდა მატარებელს, მიდიოდა ქუჩაში და გაოცებული უყურებდა კინოაპარატს, რომელსაც მისი ას-

ლის ან ორეულის შექმნა შეეძლო.

პირველ ქრონიკალურ თუ დოკუმენტურ კადრებში ვხედავდით მცირე ეპიზოდებს, სცენებს ყოველდღიურობიდან. შეგვიძლია შევისწავლოთ, როგორ ეცვათ ამ ადამიანებს, რას აკეთებდნენ, როგორი იყო მათი მოძრაობის ქორეოგრაფია, ჩვევები და ა. შ. ადამიანების გარდა გმირებად იქცნენ ქალაქები (ე. წ. ქალაქის სიმფონიები), გზები (უსასრულო ხეტიალი და კინომოგზაურობები, სადაც ხშირად მოძრაობის პროცესი ხდება მთავარი), ჩაკეტილი ოთახები და პეიზაჟები. კამერამ თითქოს მზერა მოავლო, ხელახლა აღმოაჩინა, დაგვათვალთვინებინა და დაგვანახა სამყარო, რომელშიც ვცხოვრობთ. ისევე, როგორც სხვადასხვა ადამიანის მზერიდან, სხვადასხვა კინოთვალდაწაღ გარემო განსხვავებულად აღიქმება.

დოკუმენტალისტ ჯონ გირსონისთვის რეალობა შემოქმედებითი ვარიაციების უსასრულო შესაძლებლობა იყო. თუმცა ეს ხედვა



კადრი ფილმიდან *მხედარი* / moviestillsdb.com

ზოგადად კინემატოგრაფსაც შეიძლება დავუკავშიროთ. რეალობასთან ურთიერთობის ბევრი ფორმაც გვინახავს, დროისა და სივრცის პირდაპირი ათვისება, გარდაქმნა, დაჩეხვა, დაჩქარება, მაქსიმალურად დისტანცირება და სხვა. ყველა კინოსამყაროს კი შესაბამისი პერსონაჟებიც ჰყავს. ამ შემთხვევაში მინდა ვისაუბრო კინოს შესაძლებლობაზე, ეკრანულ გმირებად აქციოს ჩვეულებრივი ადამიანები, პრობლემებით (რომლებიც კინემატოგრაფიულად განზოგადდება), განცდებითა და ისტორიებით. კინოს შეუძლია იყოს მშვიდი, ჩუმი, გარიყული, დავინწყებული ან სულაც გაბრაზებული პერსონაჟების თავშესაფარი. მეტიც, შეუძლია იქცეს მათ ხმადა.

დღეს, როცა ჟანრებს შორის საზღვრები სულ უფრო იშლება, მხატვრული და დოკუმენტური კინო მუდმივად სესხულობს ერთმანეთისგან გამოხატვის ფორმებს, ესთეტიკას, ხერხებს, დამოკიდებულებას თემის მიმართ და

თვით გმირებსაც კი. ზოგჯერ დამაბნეველია, გმირი, რომელსაც ეკრანზე ვუყურებ, ნამდვილი ადამიანია, რეალური ბიოგრაფიითა და მეხსიერებით თუ პერსონაჟი, რომელიც ძალიან დამაჯერებლად ირგებს თავის როლს? კონკრეტული კინომოვლენა, ამბავი, მართლა მოხდა თუ ავტორის მორიგ ინტერპეტაციასთან გვაქვს საქმე? მით უმეტეს, სივრცეში, სადაც ნამდვილი და გამოგონილი ამბები, პროფესიონალი და არაპროფესიონალი მსახიობები ერთ განზომილებაში თანაარსებობენ. სად სრულდება აქ ნამდვილი ადამიანის მეხსიერება და იწყება პერსონაჟის ეკრანული ცხოვრება? პიერ პაოლო პაზოლინი თვლიდა, რომ კინოს გრამატიკული ნიშნები თავად სამყაროს ობიექტებია და რეჟისორს განუსაზღვრელი შესაძლებლობები აქვს, რომელსაც არ ზღუდავს გამოსახულებათა ლექსიკონი, ის ქაოსიდან ქმნის და თავად ირჩევს, რისკენ მიმართოს ობიექტივი, რომელი საგანი ან სახე აამეტყველოს და ა. შ.

პაზოლინი ყურადღებას ამახვილებს პერსონაჟების სოციალურ თავისებურებებზე, ენაზე.

ამ კუთხით მინდა რამდენიმე პერსონაჟი და მათი საარსებო სივრცე გავიხსენო, ძირითადად, თანამედროვე ქართული კინოს მაგალითზე. ერთი მხრივ, საინტერესოა ის კინოენა, რომელსაც ავტორები ირჩევენ ამ გმირების სამყაროსა და ყოფის საჩვენებლად, მეორე მხრივ კი – პერსონაჟების სამეტყველო ენა, რომელიც ზოგჯერ უშუალო, ხისტი ან ყურისმომჭრელიცაა. თუ ენა არ არის ხელოვნური, ის ჰგავს გმირების ცხოვრებას, სამყაროს და მათი ყოველდღიურობის, ყოფიერების სახლია. თანამედროვე კინემატოგრაფში (ზოგადად, კინოში) ვხედავთ, რომ დუმილიც შეიძლება იქცეს ენად და ხმად. გმირები კი, რომლებიც ზოგჯერ დამკვირვებლები არიან, ამ დუმილით დაატარებენ პროტესტის იდეას. სხვა საკითხია, რამდენად ახერხებენ ბოლომდე რეალიზებას რეჟისორების მიერ შექმნილ სამყაროში და ან საით მიმართავენ ამ ენერჯიას.

ირაკლი ფანიაშვილის 2009 წლის ფილმში *სერგო გოთვერანი* ბავშვის მონოლოგი ფილმის მთავარ ხმად იქცევა. ეს ეკრანს მიღმა არსებული მთხრობელი ხმა მოგვიყვება ამბავს ერთ ოჯახზე, მის ყოფასა და თითოეული წევრის ცხოვრებაზე. კინომ, მხატვრულმა თუ დოკუმენტურმა, არაერთხელ გვაჩვენა, რომ ერთი გმირის ისტორიის ილუსტრაციით მთელი სოციალური, კონკრეტული ჯგუფის ან ქვეყნის ბიოგრაფიის მოყოლაც კი შეიძლება. ფილმი იმდენად იმიტირებს დოკუმენტურ სტილს, რომ ზოგჯერ გვაეჭვებს კიდეც, რეალურ გმირებს ხომ არ ვუყურებთ. კამერა უხერხულად ახლოს მიდის მათ ეკრანულ ცხოვრებასთან, სხეულებთან, ამბებთან. ასეთი გმირები, მსგავსი ცხოვრებით, ტრავმებით მართლა არსებობენ და ის სივრცეც, რომელსაც ვხედავთ, ყოველგვარი „შელამაზების“ გარეშეა ასახული, თუმცა კინოენის გამოყენებით. ფილმის თვალი ოპერატორი ნათელა გრიგალაშვილია. მის ფოტოებს ბევრი იცნობს და ისინი ხშირად სწორედ კინოდან ამოგლეჯილ ან გაჩერებულ ისტორიებს, კადრებს წააგავს. ის ახერხებს, ერთი მხრივ, მოიხელთოს ჩაკეტილი ოთახის კლაუსტროფობიული ტერიტორია და, მეორე მხრივ, – გარეთა სივრცე რუხი გზებით, გარეუბნის ნაგავსაყრელით. მაგალითად, ერთ სცენაში კამერა ავტობუსიდან პეიზაჟს ათვალიერებს, შემდეგ კი ამავე ავტობუსის შიგნით შეგვახედებს. ფილმის ყურებისას მუდმივად ასე ვმოგზაურობთ შიდა და გარე სივრცეებში. ინტერიერის სცენებს, სადაც ოჯახი ერთ მაგიდასთან სადილობს, ექსტერიერის ტალახიანი პეიზაჟი ცვლის.

ფილმი საარქივო დოკუმენტური კადრებით

თანამედროვე კინემატოგრაფში (ზოგადად, კინოში) ვხედავთ, რომ დუმილიც შეიძლება იქცეს ენად და ხმად. გმირები კი, რომლებიც ზოგჯერ დამკვირვებლები არიან, ამ დუმილით დაატარებენ პროტესტის იდეას.

ინყება. ეს იქნება ამბის ამოსავალი წერტილი, რომელმაც უნდა გვითხრას, როგორ აღმოჩნდნენ მთავარი გმირები იქ, სადაც ახლა არიან. ამ კადრებმა განსაზღვრა მათი ცხოვრება და ბედისწერა. ჩვენ სამი თაობის ადამიანებს ვხედავთ, რომლებზეც არავინ ზრუნავს და ფიქრობს. მოსმენილი ხმები დოკუმენტურად აღქმულ გარემოსთან ერთად თხრობის მთავარ საშუალებად იქცევა. ბავშვის მონოლოგის გარდა განსაკუთრებით დასამახსოვრებელია ბაბუა, თავისი სიმღერით. ეს სიმღერა რეფრენად გასდევს ფილმს და ტიტრებშიც იმედის ბოლო იმპულსად გაიჟღერებს. ბავშვის ხმა, რომელიც არ ისმის უშუალოდ ისტორიაში, მაგრამ ისმის კადრს მიღმა, მუდმივად დაგვყვება – ამ ხმასთან ერთად გვტოვებს რეალობის პირისპირ. მთხრობელი ბავშვები, გაბრაზებული ბავშვები, დაინყებული ბავშვები, მთავარ გმირებად ქცეული ბავშვები და მათი პერსპექტივიდან დანახული სამყარო კინოს მნიშვნელოვანი ნაწილია. ჟან ვიგოს აჯანყებული

ბავშვებიდან ტრიუფოს ანტუნან დუანელამდე. დარდენების ობიექტივშიც ხშირად ჩნდებიან ბავშვები, ახალგაზრდები, მათი ხმა, ზოგჯერ კი სიჩუმე უსამართლო რეალობის პირისპირ კიდევ უფრო მარტოსულად გაიჟღერებს. თუმცა ეს ხმა თავისი გულწრფელობით ამხელს კიდეც რეალობას.

ლაშა ცქვიტინიძის 2014 წლის სადებიუტო სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი *მე ვარ ბესო*, ასევე პატარა, მოზარდი ბიჭის ხმითა და რეჩიტატივით ინყება. ბესოს დიქტოფონზე ჩანერილი რეპი, მისი კომენტარი საკუთარ ცხოვრებასა და მის გარშემო არსებულ რეალობაზე ფილმის ბირთვად და ერთ-ერთ ყველაზე დასამახსოვრებელ მოტივად იქცევა. რეჟისორმა რეალურად მოისმინა მსგავსი რეჩიტატივი, ახალგაზრდა ადამიანის რეპი და ამ იმპულსის შთაგონებით შექმნა გმირი, პატარა ბესო, და ისტორია, თუ როგორი შეიძლებოდა ყოფილიყო მისი ცხოვრება.

მოძრავი კამერა მთელი ფილმის განმავლობაში ბესოს თანამზრახველად იქცევა. ყოფით რეალობაში ბესო მშვიდი და წყნარი გმირია. ისიც, როგორც წინა ფილმის მთავარი პერსონაჟი, ყურადღებით აკვირდება გარემოს. კამერა და აუდიტორია კი მასთან ერთად, თითქოს მისი აღქმითა და შეგრძენებით ეცნობა დანარჩენ გმირებსა და კინორეალობას. ფილმის ვერბალური ენა საკმაოდ ხისტი, დაუნდობელი და ისეთია, როგორც რეალურ სამყაროში იქნებოდა. ბესო დამაჯერებელი და ცოცხალი გმირია, საუკეთესო მეგობართან ბექასთან ერთად. განსაკუთრებით ემოციური და საინტერესოა ის სცენები, სადაც ისინი უბრალოდ ერთად ატარებენ დროს, ერთობიან, კოცონს



კადრი ფილმიდან *მე ვარ ბესო*

ანთებენ, საუბრობენ, აქვთ კონფლიქტი თანატოლებთან და გარშემომყოფებთან. ისევ „მშვიდი“ პერსონაჟი, რომელიც რაოდენ უცნაურიც უნდა იყოს, თავისი სიმშვიდით, შიგადაშიგ კი რეჩიტატივით ამხელს გარშემო არსებული რეალობის აბსურდულობას.

როგორ ხდებიან მემამბოხეები „მდუმარე“ პერსონაჟები? მათი არსებობის, ყოფის, რეალობასთან დამოკიდებულების, გაუცხოების იდეა ტრანსფორმირდება და სწორედ კინონაწი ვლინდება, კამერის მოძრაობით, მონტაჟით, ხმით თუ სხვა. დოკუმენტური კინოს ენა რეალობის პორტრეტის მოხელთებაში ეხმარება რეჟისორებს, თუმცა დოკუმენტური კინოც ძალიან დიდი და ვრცელი ტერიტორიაა.

ობსერვაციული ფილმებიდან ფსევდოდოკუმენტურ ნამუშევრებამდე, ექსპერიმენტული დღიურებიდან საინტერესო პორტრეტებამდე – დოკუმენტური კინო რეალობასთან, ადამიანებთან და მოვლენებთან ურთიერთობის უამრავ მოდელს გვთავაზობს. ამბის თხრობის, სივრცის ათვისების, პრობლემის წარმოჩენისა თუ გამართვით დამოკიდებულების მხრივ. რეალურ ადამიანებთან მიმართებაშიც, კამერა შეიძლება იყოს ჩუმი დამკვირვებელი, გამაღიზიანებელი, მაპროვოცირებელი, თანამზრახველი და სხვა. ბოლო პერიოდის ქართულ დოკუმენტურ კინოშიც ჩნდება ახალი, საინტერესო იმპულსები, თუმცა კიდევ უამრავი შესაძლებლობა და ისტორიაა ასათვისებელი. ძალიან რთულია, ავტორი იყოს თამამი, გამომწვევი და ამავე დროს ეთიკური,

რაც დოკუმენტურ კინოში მნიშვნელოვანი საკითხია, რადგან ნამდვილი ადამიანის ცხოვრებას აღვბეჭდავთ.

ვინ არის დოკუმენტური კინოს გამირი? რეალური ადამიანი, რომელსაც რეჟისორის პერსპექტივიდან ვუყურებთ. მისმა კონკრეტულმა ამბავმა, ისტორიამ, ბიოგრაფიამ შეიძლება ბევრი რამ გვაჩვენოს და დაგვანახოს ჩვენს ცხოვრებაზე. შეიძლება ითქვას, რომ რეალობიდან ამოჭრილ პატარა სცენას ჰგავს სალომე ჯაშის 4-ნუთიანი ფილმი *ჩასარბენი ციხე* (2018). ერთ ნერტილში, გამირებს ჯერ ახლოდან ვაკვირდებით, სანამ ისინი თავიანთ დაკარგულ ტერიტორიას უყურებენ. შემდეგ კი იგივე სივრცესა და ადამიანებს უკვე დისტანციიდან, შორი ხედით ვხედავთ. აქ არ არიან გამოკვეთილი კონკრეტული პერსონაჟები, მაგრამ ამ პატარა მინიატურაში ჩანს პრობლემა, პროცესი, რომლის მონაწილეები ჩვენც ვართ. რაც შეეხება პერსონაჟებს, იგივე ავტორის *დაისის მიზიდულობის* (2016) ფინალი ერთ-ერთი საინტერესო ნიმუშია გამირების „აჯანყების“ კუთხითაც (ფილმის დასასრულს მთავარი პერსონაჟები კამერის წინ აცხადებენ, რომ ემიჯნებიან რეჟისორის პოზიციასა და დამოკიდებულებას). ავტორისა და პერსონაჟების პერსპექტივის შეჯახებაზე დაკვირვება ყოველთვის საინტერესოა. განსაკუთრებით – დოკუმენტურ კინოში, სადაც რეჟისორს აქვს ძალაუფლება და ის წყვეტს, როგორ და რა ფორმით გაიჟღერებს რეალური ადამიანის ხმა.



კადრი ფილმიდან *ნამე*

დოკუმენტურ კინოს შეუძლია დაგვანახოს ის, რისი შემჩნევა ან გახსენება ყოველდღიურ ცხოვრებაში ზოგჯერ გვიჭირს. გარშემო ბევრი საინტერესო ისტორია და გმირია, მაგრამ მათგან დასამახსოვრებელი კინოგმირებისა და ისტორიების შექმნა რთული და გამოწვევებით სავსე, თუმცა ძალიან საინტერესო პროცესია. პროტესტის იდეა და იმპულსები, რეალობასთან დაპირისპირება მისივე ილუსტრაციით დოკუმენტური კინოს ისტორიის მნიშვნელოვანი ნაწილია. შეგვიძლია გავიხსენოთ ინგლისელი მეამბოხე რეჟისორების დოკუმენტური კინომოდრაობა „თავისუფალი კინო“ (Free Cinema), რომელიც 1950-იან წლებში გაჩნდა და „გაბრაზებულთა“ თაობის წინაპირობად იქცა. სწორედ ეს ავტორები (მაგალითად, ლინდსი ანდერსონი, ტონი რიჩარდსონი) დოკუმენტურ კინოში შემუშავებულ ხედვას მხატვრულ კინოშიც გამოიყენებენ. დროის კამერით შესწავლა, საზოგადოების ყოფის, ძირითადად, ახალგაზრდების ყოველდღიურობის, გართობისა და პრობლემების ასახვა წინა პლანზე გამოდის (*Momma Don't Allow, Every Day Except Christmas, We Are the Lambeth Boys*). საინტერესო დოკუმენტურ ფილმებში ცხოვრებისა და ცოცხალი პერსონაჟების პულსაციას, სიცოცხლის რიტმს ვგრძნობთ. ასეთი ფილმები გვჭირდება ჩვენიც, სადაც მკაფიოდ გავიგონებთ იმ რეალობის ექოს, რომელშიც ვცხოვრობთ. დაკვირვების ხელოვნებასთან ერთად

დოკუმენტური კინო სიცოცხლის პროცესის, წინააღმდეგობების, დინამიკის ვიზუალიზაციის ხელოვნებაა. ჩვენი რეალობა კი ძალიან მრავალფეროვანი, გროტესკული და ხშირად პრობლემებით სავსეცაა. უამრავი საინტერესო გმირის აღმოჩენის შესაძლებლობაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ.

გმირის შექმნის კუთხით კინემატოგრაფში გვხვდება უცნაური ჰიბრიდული მაგალითებიც, სადაც თითქმის შეუძლებელია, გავმიჯნოთ ადამიანი და პერსონაჟი. ამ მხრივ ბოლო წლების ერთ-ერთი საინტერესო კინოგმირია ბრედლი 2017 წლის მხატვრული ფილმიდან *მხედარი (The Rider)*, რეჟ. ქლოე ჟაო). ეს ფილმი თითქოს ახალ პერსპექტივას აჩენს მხატვრულ და დოკუმენტურ კინოს შორის და ეთამაშება ჟანრულ ჩარჩოებს. რეალური ადამიანი, ბიოგრაფია, პროფესია, ტრავმა და ამბავი გარდაიქმნება მხატვრული კინოს მასალად. ამის მაგალითები კინოში აქამდეც ყოფილა, თუმცა ამჯერად ზღვარი დოკუმენტურ და მხატვრულ განზომილებას შორის ძალიან ბუნდოვანია. მსახიობი, იგივე სახელით, თითქმის თავის თავსა და საკუთარ ბედისწერას გადაითამაშებს ეკრანზე.

ბრედლი ცხოვრებაშიც კოვბოია, რომელმაც ტრავმა მიიღო და ამ ახალ მდგომარეობასთან გამკლავება უწევს. მისმა ცხოვრებისეულმა გამოცდილებამ, შეუპოვრობამ რეჟისორს ფილმის შექმნის იმპულსი მისცა. ეს იყო ისტო-

რიის პირველწყარო, მაგრამ შემდგომ ამბავი გარდაიქმნა, დაემატა რეჟისორის გამონაგონი და მივიღეთ მხატვრული კინო რეალური და გამოგონილი ელემენტების სინთეზით. კამერა ძალიან ახლოდან აკვირდება პერსონაჟს, თითქოს ანატომიურად სწავლობს მის სხეულსა და ემოციურ მდგომარეობას. ბრედლი ბევრს არ საუბრობს (უმეტესად ცხენებთან), უფრო ხშირად უსმენს, უყურებს, განიცდის, ფიქრობს და მოძრაობს. ისევ ჩუმი ამბოხი საკუთარ ცხოვრებასთან, სხეულთან, მინიმალური დიალოგით, გმირისა და მისი საარსებო ტერიტორიის მუდმივი შესწავლით. ფილმი აღწერს პროცესს, გმირის ყოფასა და გარკვეულ მდგომარეობას. კამერა კი გარდაქმნის მის საარსებო სივრცეს კინოსამყაროდ, საოცარი პეიზაჟებით, ატმოსფეროთი. ამავდროულად, სრულიად კონტრასტულია ბრედლის საცხოვრებელი ტრეილერის კლაუსტროფობიული სივრცე. ფილმი კიდევ ერთი ნიმუშია იმისა, რომ აჯანყება, თუნდაც საკუთარი ბედისწერის წინააღმდეგ, შეიძლება იყოს ჩუმი, შინაგანი, ღრმა, ფილოსოფიური და ძალიან მძაფრი. გარდაქმნები და გარდატეხები ასეთ დროს პერსონაჟების შინაგან სამყაროში ხდება. დამარხული ბრაზი კი შეიძლება ეკრანზე ნებისმიერ დროს აფეთქდეს, რადგან მანამდე მუდმივად დანალმულ ტერიტორიაზე ვმოძრაობდით.

ისევ ქართულ კინოს თუ დავუბრუნდებით, ჩუმი ამბოხის იდეა ჩანს ბოლო წლების

ერთ-ერთ განსაკუთრებულ ქალ პერსონაჟში, რომელიც ნახევრად მითოლოგიურ სამყაროში ცხოვრობს და ამავდროულად ძალიან ცოცხალი, დამაჯერებელი გმირია. საუბარია ზაზა ხალვაშის *ნამეს* (2017) გმირზე, რომელიც პატრიარქალურ სამყაროში მნიშვნელოვანი იდეის მატარებელი, დიდი ძალისა და ცოცხალი სუბსტანციის მქონე პერსონაჟია. ადამიანური შტრიხები, პრობლემები, სურვილები, უბრალო და გულუბრყვილო დეტალები მას ახლობელ გმირად აქცევს. ნამე თითქოს საკუთარ ბედისწერას უნდა შეეჯახოს, წინასწარ განსაზღვრულ გზას დაუპირისპირდეს, შეიცვალოს თვითონ და გარკვეულწილად გარდაქმნას სამყაროც. ეს იქნება ჩუმი და რთული ოდისეა. ქალი გმირების აჯანყება ქართულ კინოში ძირითადად სოციუმის მიერ დამკვიდრებულ როლურ მოდელთან დაპირისპირებას, პროტესტს ან გარკვეული არჩევანის გაკეთებას გულისხმობს. შეგვიძლია გავიხსენოთ ამის ერთ-ერთი პირველი ნიმუში ნიკოლოზ შენგელაის *ელისო* (1928) და ფილმის ექსპრესიული კინოენა, რომელიც ამ მუხტსა და ენერჯიას გამოხატავს, ჟურნალისტი სოფიკო ლანა ლობერიძის ფილმიდან *რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე* (1978) და ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის მანანა ფილმიდან *ჩემი ბედნიერი ოჯახი* (2017). ამ სხვადასხვა ეპოქაში შექმნილ ფილმებს „ჩუმი ამბოხის“ ხაზი აერთიანებს. მთავარი გმირი ქალები, რომელ-

კადრი ფილმიდან *დაისის მიზიდულობა*



თა სამყარო, ხედვა და პოზიცია წინა პლანზე გამოდის, იღებენ გადანყვეტილებებს, ითხოვენ სივრცეს ფიქრისთვის, საქმისა და საკუთარი ცხოვრებისთვის. ნამეში ამ მოტივს ერთგვარად მაგიური ელემენტები ემატება. ბოლო სცენაში, რომელიც სწორედ კინოს მაგიის, ოპერატორული ნამუშევრის განსაკუთრებული ნიმუშია, თითქოს მთავარი გმირის გაუჩინარებისა და ხელახლა დაბადების მომსწრენიც ვხდებით. როგორი იქნება გზა ამის შემდეგ და რომელ განზომილებაში მოახვედრებს მას, არ ვიცით, მაგრამ ისეთი განცდა გვრჩება, რომ რალაც დიდი პროცესის, გარდაქმნის და მოვლენის მომსწრენი გავხდით.

21-ე საუკუნეში „ხმაურიან“ სიჩუმეს ახალი იმპულსებიც ემატება. ამ მხრივ კიდევ შეგვიძლია გავიხსენოთ რამდენიმე გმირი ქართული კინოდანაც, მაგალითად, ლევან კოლუაშვილის მელანქოლიური, მშვიდი სანდრო (*შემთხვევითი პაემნები*, 2013 წელი) და მისი ყოფა. საინტერესო იმპულსები ჩნდება მოკლემეტრაჟიან ფილმებშიც. მაგალითად, გიგა ხაინდრავას *დაცვის პოლიციელის* (2017) გმირები და მათი ყოველდღიურობის აბსურდულობის თან სევდიანი, თან სასაცილო ილუსტრაცია ან დათა ფირცხალავას ასევე მოკლემეტრაჟიანი ფილმის მთავარი გმირის ბრაზიანი, ემოციური პორტრეტი (*მამა*, 2015). არიან სხვა გმირებიც, უფრო გაბრაზებულები, უფრო ხმაურიანებიც, იგივე ახალგაზრდა ავტორების სადებიუტო ნამუშევრებიდან, სადაც მეტნაკლებად ჩნდება რეალობის იმპულსები და დინამიკური პროცესი (*ლორი, უარყოფითი რიცხვები*), ამ ფილმებზე ბევრი დაინერა კიდევ. არის ისეთი ნიმუშებიც, სადაც გმირებისა და ავტორების ხმა თითქოს იკარგება და ამბავი ვერ პოულობს გამომსახველობით ძალას. მაგრამ ძიების პროცესი, რომელიც რეალობასთან ცოცხალ ურთიერთობას და მასთან თამაშს გულისხმობს, დაწყებულია. იმედია, მომავალში კიდევ უფრო მეტად განვითარდება და ვიხილავთ ახალ პერსონაჟებსაც, რომლებსაც კიდევ ბევრი რამ ექნებათ ჩვენთვის სათქმელი. რა თქმა უნდა, არსებობს რეალობასთან, დროსა და სივრცესთან, გმირებთან ურთიერთობის სხვადასხვა მოდელები, ამ მხრივ კინემატოგრაფის პოტენციალი დიდია.

დღეს მხოლოდ მხატვრულ და დოკუმენტურ კინოს შორის არ იშლება ზღვარი. რეალობასა და წარმოსახვას, სინამდვილესა და სიმულაციას შორის გარკვევა წარმოუდგენლად რთული გახდა. ნებისმიერი მოვლენის უამრავ ვიდეო, ფოტო, ვიზუალურ „მტკიცებულებასა“ და სტატისტიკურ მონაცემს ვეცნობით. ზოგჯერ ვიდეოჩანაწერი უფრო მეტ მნიშვნელობასაც კი იძენს, ვიდრე რეალური ფაქტი.

ჩვენ გარშემო უამრავი საინტერესო ამბავი და გმირია, რომელიც თითქოს ელოდება, როდის მიმართავენ მისკან ობიექტივს, აღმოჩენენ მის ხმასა და პერსპექტივას და მოუძებნიან შესაბამის ფორმას.

„... თქვენ შედიხართ სამყაროში, სადაც მოვლენის ჩანაწერი ამცირებს თავად მოვლენის მნიშვნელობას, შედიხართ ვიდეოს, სტერეოს, დისტანციური მართვის, სანვრთნელი კოსტიუმებისა და ტრენაჟორების სამყაროში, ისინი შეგინაჩრუნებენ ფორმას, რათა ხელახლა განვლოთ საკუთარი თუ სხვისი წარსული“ (ი. ბროდსკი *ქება მონყენილობას*).

ყველაზე დოკუმენტირებულ ეპოქაში თითქმის ყველა ჩვენგანი შეიძლება იყოს „ადამიანი კინოაპარატით“ და პირდაპირი მნიშვნელობით „ინადიროს“ გამოსახულებაზე. რეალობა თითქოს თავად იქცა უცნაურ, რთულ და უჩვეულოდ კინემატოგრაფიულ მოცემულობად, სადაც ზოგჯერ შეუძლებელიც კი ხდება ვირტუალური და ფიზიკური ყოფის გარჩევა. შეგიძლიათ, ვირტუალურად დაესწროთ კონცერტს ან ლექციას, პირდაპირ სცენაზე ან მსახიობების, მუსიკოსების გვერდით, მათ ოთახებში აღმოჩნდეთ. თუმცა, ზოგიერთს ამის შესაძლებლობა არ აქვს და სრულიად იზოლირებული რჩება.

სად არის ამ რეალობაში კინოს ადგილი? კინოსადმი ინტერესი ასეთ დროს უფრო იზრდება კიდევ. ისევე იმ მიზეზით, რითიც დავინწყეთ, ადამიანური ყოფის, პრობლემების, მდგომარეობის კინემატოგრაფიული გააზრების ნახვა საინტერესო და მნიშვნელოვანია. ყელ დელეზი ლექციას *რა არის შემოქმედებითი აქტი* ხელოვნების, ადამიანური გასაჭირისა და სწორედ წინააღმდეგობის იმპულსების ურთიერთკავშირის აღნიშვნით ასრულებს. რეალობა მისი პრობლემებით შეიძლება საინტერესო მასალა იყოს როგორც მხატვრული, ისე დოკუმენტური კინოსთვის.

გროტესკული რეალობა, რომელშიც ვცხოვრობთ, თითქოს მოუნოდებს კიდევ ავტორებს მეტი სითამამისკენ. ჩვენ გარშემო უამრავი საინტერესო ამბავი და გმირია, რომელიც თითქოს ელოდება, როდის მიმართავენ მისკენ ობიექტივს, აღმოაჩენენ მის ხმასა და პერსპექტივას და მოუძებნიან შესაბამის ფორმას. იმედია, მომავალში უამრავ „ჩუმ“ თუ „ხმაურიან“ კინოგმირს აღმოვაჩენთ, რომელიც ჯერ მხოლოდ ვილაციის წარმოსახვაში ცხოვრობს. გმირები შეიძლება თავისივე ავტორებს აუჯანყდნენ ან დავინწყებას მიეცნენ. ზოგჯერ კი მათი ეკრანული ცხოვრება იქცევა ცოცხალ მეხსიერებად, რომელიც ჩვენს დროსა და ყოფას დააფიქსირებს. რა ისტორიებს მოვუყვებით ხვალინდელ აუდიტორიას და რომელ გმირებს ავარჩევთ სათქმელის გადმოსაცემად? როგორ მოვყვებით ამ ამბებს? მეხსიერების ვიზუალურ არქივში ბევრი ისტორია შეგროვდება, რომელთა ნაწილი სამუდამოდ დარჩება მაყურებლის მეხსიერებაში, ზოგიერთი „ჩუმი“ გმირი და ავტორი კი შეიძლება ჩვენი თანამზრახველიც გახდეს. ○





ნელი ჰინოს დიალექტიკა: მარბინალები ახლო დისტანსიაზე

ალექსანდრე გაბელა



„ნელი კინო“ და „ესთეტიკის პოლიტიზაცია“

ჩვენ უნდა გადავიღოთ ფილმები პოლიტიკურად
ჟან-ლუკ გოდარი

ტერმინი „ნელი კინო“ (slow cinema) იმ კინემატოგრაფიულ მოძრაობას აღნიშნავს, რომლის კინოენასაც მჭვრეტელობითი, ხანგრძლივი, უწყვეტი კადრები, „დრო-იმიჯები“ (ჟილ დელეზი) და „რეალობის კონტინუუმი“ (ანდრე ბაზინი) ჩვენება ახასიათებს. ამ შემთხვევაში ისტორიის თხრობა კლასიკური ნარატივის უგულვებელყოფითა და ესთეტიკისთვის ცენტრალური მნიშვნელობის მინიჭებით ხდება. სხვა სიტყვებით, თითოეულ ამბავს არა კონსტრუირებული სცენარი, არამედ რეჟისორის საგნებისადმი დამოკიდებულება, გამოსახულება და ხმა განსაზღვრავს და, რა თქმა უნდა, – თავად ყოფა, მოვლენები, რომლებიც „ცხოვრებიდან სურათში იჭრება და ჩვენ მიერ გამოგონილ რეალობას ამდიდრებს“ (პედრუ კოშტა). შესაძლებელია, ვიდავოთ ტერმინის, „ნელი კინოს“, სამეცნიერო მნიშვნელობაზე, ან მეტიც, კრიტიკულები ვიყოთ ამ „მსოფლმხედველობის“ თუ „დისკურსული ფენომენის“ ინოვაციურობის მიმართ, შეუძლებლად მიგვაჩნდეს მასზე მსჯელობა კინოს ისტორიისაგან განცალკევებულად (თითოეულ ავტორს აქვს თვითმყოფადი ხელწერა, თუმცა შეუძლებელია მათი კინო ნავიკითხვით ისეთი ავტორების გარეშე, როგორებიც ანგელოპულოსი, აკერმანი, როშა, კალატოზიშვილი, ოძუ, ბრესონი, ტარკოვსკი, ბერგმანი და სხვები არიან), თუმცა საგულისხმოა მოცემული მოძრაობის პოლიტიკურობის საკითხი, ის, თუ რა ფორმებით გადმოსცემენ ავტორები სათქმელს, „ესთეტიკის პოლიტიზაციით“ (ვალტერ ბენიამინი) რეალობის მთლიანობაში, ფორმისა და შინაარსის დიალექტიკურ ერთიანობაში საჩვენებლად. როგორც ნესი, ფილმებს, რომლებსაც „ნელი კინოს“ ქოლგის ქვეშ მოიაზრებენ, მხოლოდ ესთეტიკურ ჭრილში განიხილავენ, მათი პოლიტიკურობის საკითხი კი სრულიად უარყოფილი რჩება. მოცემული წერილის მიზანი ესთეტიკაზე მსჯელობით მოძრაობის პოლიტიკური მნიშვნელობის გამოკვეთაა.

„ნელი კინოს“ რეჟისორები, კინოენის პოლიტიზაციის კვალდაკვალ, უმეტესად იკვლევენ გარიყული და უუფლებო გმირების ცხოვრებას. „ამ რეჟისორთა ყოველი ნამუშევარი ყურადღებას უხილავ ადგილებში მცხოვრებ მარგინალებზე (დაბალანაზღაურებად მუშებზე, ღარიბ ფერმერებზე, უმუშევრებსა და გასახლებულებზე, წვრილმან კრიმინალებსა და ნარკოდამოკიდებულებზე) ამახვილებს და ირეკლავს მათ სასოფლო-სამეურნეო თუ სანარმოო შრომას, რომელსაც არამდგრადს ხდის ფინანსური კაპიტალი უზარმაზარი სპეკულაციების პირობებში“ (Matthew Flanagan. *'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*), თავის მხრივ, ეს სისტემა „წარმოქმნის ახალ ფინან-

სურ არისტოკრატის, ახალი ჯიშის პარაზიტებს პროექტიმთხვევლების, დამფუძნებლებისა და ნომინალური დირექტორების სახით; თაღლითობისა და მოტყუების მთელ სისტემას კორპორაციის ხელშეწყობის, აქციების გამოშვებისა და აქციებით ვაჭრობის საშუალებით. ეს არის კერძო წარმოება, რომლის კონტროლიც არ ხდება“ (Karl Marx. *Capital. A Critique of Political Economy*). შესაბამისად, ისეთი ავტორების კინოზე მსჯელობა, როგორებიც პედრუ კოშტა, ლისანდრო ალონსო, ლუკრეცია მარტელი და ცაი მინ-ლიანი არიან, შეუძლებელია, ერთი მხრივ, კლასობრივი მოტივებისა და გლობალური კაპიტალიზმის კრიტიკის გარეშე, მეორე მხრივ კი, ისტორიისა და პოლიტიკური მოვლენების (კოლონიალიზმი, რასიზმი, ტირანია და სხვა) უგულვებელყოფით. აღნიშნული ავტორები მსგავს მოვლენებზე ინდივიდუალური საავტორო ხელწერით, მეტაფორებისა და ალუზიების მეშვეობით მსჯელობენ. მაყურებელს აძლევენ ისტორიაზე როგორც ინდივიდუალური, ასევე კოლექტიური დაკვირვებისა და მისი თანაგანცდის საშუალებას, „გამოცდილების კონფიგურაციებით, რომლებიც გრძნობების ალქმის ახალ შესაძლებლობებს იძლევა“ (ჟაკ რანსიერი).

კოლონიალიზმი და მარბინალები (კოშტა, მარტელი)

მთავარი მოთხოვნა არის ის, რომ უკანასკნელნი გახდნენ პირველნი

ფრანც ფანონი

ავტორები, რომელთა შემოქმედებაც არაა განპირობებული ძალაუფლებრივი სისტემითა და მისი კონიუნქტურით, სინამდვილის უარყოფის სურვილით, იღებენ თავისუფალი, დეკოლონიზაციური (სისტემასთან დაპირისპირებული) და კლასობრივი ხასიათის ფილმებს. მსგავს ფაბულაზე დგას პორტუგალიელი რეჟისორის პედრუ კოშტას ფილმებიც, დოკუმენტური რეალიზმისა და სიურეალიზმის მუდმივი მონაცვლეობით, პროტაგონისტებსა და კამერას შორის დაჭერილი ფრთხილი დისტანციით, რომელიც გამოსახულებას ეთიკურობას სძენს. კოშტას კინო ღირსებააყრილი და უღონო მარგინალების ცხოვრებას აირეკლავს, ხოლო „პოსტკოლონიური გადასახლება და პორტუგალიის დაუსრულებელი რევოლუცია კოშტას კინოს მთავარი შესწავლის საგანია“ (Emma Fajgenbaum. *Cinema As Disquiet. The Ghostly Realism of Pedro Costa*).

კოშტას ფილმები თანაგრძნობით დამუხტული კინოენითა და პოლიტიკური სიმწვავეით მუდმივად უკირკიტებს კაბოვერდელთა ყოფას, რომელთაც ცხოვრება ღარიბი თეთრკანიანი პორტუგალიელების გვერდით უწევთ, სოციალური გაუცხოების ფონზე, ლისაბონის უღარიბეს გარეუბნებში. თუ რეალობაში ეს ადამიანები ხმანართმეული მარგინალები არიან, „რომელთაც



კადრი ფილმიდან ხვრელი

თვალეები მხოლოდ ვედრებისათვის აქვთ“ (პიერ-პაოლო პაზოლინი), ხოლო საფესტივალო ბაზარზე მათ სასაქონლო პროდუქტივით ჰყიდის ვინრო პოლიტიკა („სოციალური კინოს“ სახელით),¹ კომტასთან მათ საუბრის, საკუთარი თავის, ნაკლოვანებების, უიმედობისა და რწმენის, ღირსებისა და მშვენიერების გამომზეურების შესაძლებლობა ეძლევათ. „მსახიობებს“ აქვთ თავისუფლება, ეკრანზეც ისინი იყვნენ, ვინც რეალურ ცხოვრებაში არიან. ვენტურა პირველ რიგში ვენტურაა და შემდგომ მსახიობი, რომელიც შრომისუნარო მღვდელს განასახიერებს *კოლოსალურ ახალგაზრობაში* (*Colossal Youth*, 2006), *ცხენის ფულსა* (*Horse Money*, 2014) და *ვიტალინა ვარელაში* (*Vitalina Varela*, 2019). იგი ერთადერთია, ვინც ვიტალინას (*ცხენის ფული*, *ვიტალინა ვარელა*) კოლონიზაციის უბედურების შესახებ ესაუბრება. ვიტალინა კაბო-ვერდედან² ლისაბონში ჩადის, რათა ქმრის დაკრძალვას დაესწროს (საბოლოოდ, აგვიანებს). ჩაესმის გამაყრუებელი სიტყვები: „კაბო-ვერდეში დაბრუნდი, ვიტალინა, აქ შენ არაფერი გესაქმება“. *ვიტალინა ვარელა* მოჩვენ-

ნების ისტორიაა, რომელშიც პროტაგონისტი ქალი გარდაცვლილ ქმართან ცდილობს ინტიმური, სულიერი კავშირის დამყარებას. შავ-თეთრი პირქუში გამოსახულებით, რომელშიც სინათლისა და იმედის ნიშანწყალი თითქმის არ ჩანს, კომტა ძაძვებით ფარავს თითოეულ კადრს, ყინავს დროში და ცდილობს მივიწყებულ „ადამიან-ძაძვზე“ საუბარს, ემიგრანტებზე, რომელთა ყოველდღიური ყოფა ექსპლუატაცია და წამებაა, იმის გააზრება, რომ „არაფერია იმაზე საშინელი, ვიდრე ნანგრევები გულში“ (იოსიფ ბროდსკი). ქვრივის სახლი ბურუსში გახვეული ბნელი აკლდამაა, რომელიც „შუქ-ჩრდილების მოგონებებითა“ სავსე ვიტალინას მესსიერების გასაცოცხლებლად, იმ სივრცის ხელახლა აღმოსაჩენად, რომელმაც მის ქვეცნობიერს ძლიერი დალი დაასვა. კომტას თქმით, ვიტალინა არა მხოლოდ კაბოვერდეელი ქალების სარკეა, არამედ იმ ქალთა მასის, რომელთა „ვალდებულება“ ლოდინია.

მაშინ, როცა პედრუ კომტა პორტუგალიურ მიწაზე არსებულ გეტოებში, „კატაკომბების ჩრდილებში“ გვიძღვება, სამხრეთამერიკელი რეჟისორი, ლუკრეცია მარტელი, არგენტინის პროვინციებში ბინადარი მარგინალების შესახებ გვიამბობს და არც მათ ცხოვრებაზე რეფლექსიას ერიდება პოლიტიკური სიმწვავით. თუ *ჭაობში* (*The Swamp*, 2001) მარტელი სალტას პროვინცი-

¹ სშირად რიგი კინოკომპანიების, ფონდებისა და არასამთავრო ორგანიზაციების გავლენითა და ენით შექმნილი წამუშევრები.

² სახელმწიფო აფრიკაში, პორტუგალიის ყოფილი კოლონია (1462-1975 წწ).



კადრი ფილმიდან ზამა

ამი გადასროლით, ურბანული საშუალო ფენისა და მიწის მფლობელი არისტოკრატის ჩვენებით, კლასობრივი კონტრასტების წინ წამოწევით პოსტფეოდალურ ხანას წარმოგვიდგენს, ჩეხოვთან და ბუნუელთან გადაძახილებით ის პრივილეგირებული კლასის ხრწნის პროცესსაც გვიჩვენებს; *წმინდა გოგოში* (*The Holy Girl*, 2004) მოზარდი გოგონების გაუცნობიერებელი სექსუალური და სულიერი მისწრაფებების ნაზავს ქალთა ისტორიისკენ მიმართული მზერით წარმოგვიდგენს; *უთავო ქალში* (*The Headless Woman*, 2008) მძლავრი ფსიქოლოგიზმით და სიმბოლურ-მეტაფორული ენით, რასის, კლასისა და გენდერის საკითხებზე აპელირებით, იმ ტირანულ დღის წესრიგს ვაკვირდებით, სადაც უარყოფილი ადამიანები მუდმივად ქრებიან და ილუპებიან. რეჟისორი ერთ-ერთ ინტერვიუში ხაზს უსვამს ისეთ კლასობრივ საკითხებსაც, როგორც პრივილეგირებულთა არსებობა და მათ მიერ სასამართლო, ჯანდაცვისა და განათლების სისტემების მიტაცებაა. მარტელი განსაკუთრებულ ყურადღებას მკურნა-

ლობის კლასობრივ ხასიათზე ამახვილებს, მაშინ როცა მაღალი კლასის წარმომადგენელს 3 დღეში შეუძლია გამოჯანმრთელება, დაბალი კლასის წარმომადგენლის სიკვდილს ზოგჯერ მხოლოდ 24 საათი სჭირდება.

მარტელი უკანასკნელ ნამუშევარში *ზამა* (*Zama*, 2017) კოლონიალიზმის თანმიმდევრულ და მძლავრ კრიტიკას გვთავაზობს. *ზამა* ადგილობრივი და „მესამე სამყაროს“ ბინადარი ხალხის ჩაგვრას თავად ესპანური სამეფო კარის მოხელის დონ დიედო დე ზამას პერსპექტივიდან წარმოგვიდგენს, რომელიც კოლონიური ლათინური ამერიკის არქტიკის ქმნის (პარაგვაიში ატარებს დღეებს და ბუენოს-აირესში გადასვლას გეგმავს). უწყვეტი კადრების დახმარებით, ნარატიული კინოს უარყოფით და აუდიოვიზუალური თხრობის გაძლიერებით, ხმის მონტაჟისა და კამერის მნიშვნელობის წინ წამოწევით (რასაც მარტელი „მუსიკის და გამოსახულების შეპირისპირებას“ უწოდებს) რეჟისორი მარგინალიზაციის და ადამიანებზე ბატონობის ისტორიას თანმიმდევრულად



სწავლობს. ჰეგემონური ხედვისგან „გარიყვით“, დეკოლონიზაციური პერსპექტივის შემოტანით, კოლონიზებულთა და კოლონიზატორთა ყოფის ურთიერთშეპირისპირებით, მარტელი ანტიკოლონისტურ ესთეტიკას ქმნის, გვიჩვენებს, რომ კოლონიზებულებმა საკუთარი თავი მხოლოდ იმის რადიკალური და ძირფესვიანი უარყოფით შეიძლება აღმოაჩინონ, რადაც სხვებმა აქციეს (ჟან-პოლ სარტრი); რეჟისორი არასდროს გთავაზობს ეგზოტიკურ გამოსახულებებს და არც პოლიტიკურ სიცხადეს ერიდება. ამის საპირისპიროდ, რიგი კინოფესტივალები მსგავსი ტიპის საავტორო კინოს ხშირად პოლიტიკური ჰიგიენურობითა და ეგზოტიზაციით, მთავარი აქცენტების უარყოფით განიხილავენ. მსგავსი საფესტივალო პოლიტიკით მათ თავად ასდით კოლონიალიზმის ოხშივარი. როცა კომპა არ იფიქრებს ქალთა გასაგნების საკითხს და სექსიზმის გახრწნილობას რასიზმისა და კლასობრივი კონფლიქტების კონტექსტში გვაჩვენებს (საგულისხმოა, რომ ადგილობრივ თეთრკანიან და შავკანიან ქალებს ზა-

მასთან სხვადასხვა სახის ურთიერთობა აქვთ), კრიტიკა მიემართება როგორც ქალზე ბატონობის დაკანონებას, ასევე მისი ეკონომიკური და სოციალური, კულტურული და სექსუალური ჩაგვრის განზომილებებს. „პატრიარქატის კოლონიალიზმთან გადაკვეთა აშკარაა, რადგან შვილიშვილი გოგონა გამოხატავს ქალთა იძულებითი სექსუალური შრომის როლს მოცემულ ამბავსა და ისტორიაში. [...] ადგილობრივი კაცები მთელი ფილმის განმავლობაში არ არიან წარმოდგენილი სექსუალურ ვითარებებში, ხოლო ქალთა სექსუალობა განხილულია მხოლოდ კოლონიურ სექსუალურ ძალადობასთან დამოკიდებულებაში. მათი პირადი სექსუალური სურვილები თვალთახედვის მიღმა რჩება“ (Galt Rosalind. *Learning from a Llama, And Other Fishy Tales: Anticolonial Aesthetics in Lucrecia Martel's Zama*).

ბუნება, კაპიტალი, შრომა (ალონსო, ცანი)

დაე, გაბატონებული კლასები ძრწოდნენ კომუნისტური რევოლუციის მიშით. მასში პროლეტარები არაფერს დაჰკარგავენ გარდა თავიანთი ბორკილებისა. შეიძენენ კი მთელ ქვეყნიერებას

კარლ მარქსი

მარტელის თანამემამულის ლისანდრო ალონსოს კინო ჩუმ მედიტაციას ჰგავს. ალონსო ისეთ საკითხებს შეეხება, როგორც სახლში დაბრუნება და თვითგამორკვევა, შრომა და კაპიტალი, ადამიანი და ბუნებაა. ალონსოს თავისუფლება (*Freedom*, 2001) შრომის საკითხს გლობალური კაპიტალიზმის კრიზისის ხანაში განიხილავს. რეჟისორი ნატურალისტურად წარმოგვიდგენს ჩილეელი მიგრანტი მუშის მისაელის ცხოვრებას დედაქალაქისგან მოშორებით. გვიჩვენებს პროტაგონისტის ძალაუფლებითა და კონტროლით შემოფარგულ შრომით ურთიერთობებს. მისაელის დამოუკიდებლობის და თავისუფლების თვითაღქმა შინაგანი შეზღუდვებითა და პიროვნული თავისუფლების მითითაა განპირობებული. ე. წ. „ლიბერალურ დემოკრატიებში“ თავისუფლებით მუდმივად აპელირებენ ეკონომიკური, პოლიტიკური და კულტურული ელიტები, რიგი „ინტელექტუალები“, რომლებიც თავისუფლების ცნებას პირდაპირ ან ფარულად უქვემდებარებენ წარმოების კაპიტალისტურ წესს. გერმანელი ფილოსოფოსი, თეორეტიკოსი თეოდორ ადორნო *ნეგატიურ დიალექტიკაში (Negative Dialektik)* პიროვნების თავისუფლების ამგვარ გაგებას კაპიტალისტური ეკონომიკური სისტემის ჩარჩოში განიხილავს: „თავისუფლება, [...] რომელსაც აქვს უარყოფითი მხარე, ჰეგელმა პირველად შეამჩნია; ეს არის ჭეშმარიტი თავისუფლების მასხრად აგდება, რომელიც ინდივიდის სოციალურ ბედს გამოხატავს. რეალური საჭიროება ჩაკარგულია თავისუფლებაში, რომელსაც ულტრალიბერალური იდეოლოგია განადიდებს. [...] არსებობს იმიჯის



კადრი ფილმიდან ვიტალინა ვარელა

შექმნის საჭიროება, რომელიც სოციალურ საჭიროებებს ტოტალურად გადაფარავს, რაც პიროვნებას აიძულებს, გადარჩეს სისასტიკის ფასად...”³

ალონსოს კამერა დოკუმენტური სიზუსტით აღწერს მამაკაცის ყოველდღიურ ცხოვრებას ტყეში, რომლის იზოლაცია ადამიანთან კომუნიკაციის არარსებობასა და უწყვეტ კადრებში ჩანს. გმირის სასონარკვეთილ დუმისლს მაყურებელი ხმაურიანი ბუნების ფონზე უმზერს. ალონსოსთვის სიჩუმე, ანტონიონის და ანგელოპულოსის მსგავსად, გრძნობადი რეალობის გამომჟღავნების საშუალებაა. რეჟისორი სიმბოლური და მეტაფორული ენით საუბრობს ბუნოს-აირესის ეკონომიკურ და პოლიტიკურ კრიზისზე, პრივატიზაციის ტრაგედიასა და არგენტინელი მუშების ყოველდღიურ მდგომარეობაზე „გაუცხოებულ ჯუნგლებში“. „სანარმოო მახასიათებლების მიუხედავად, მისაელის შრომა სამომხმარებლო დიქტატურის ძალაუფლების ფანტაზიით, კონტროლით წარმართება. მისაელის თვითაღქმა საკუთარი დამოუკიდებლობისა და „თავისუფლების“ მიმართ განპირობებულია მისი შემზღუდველი გარემოებით“ (Jessica Cullen Dzaman. *The Consumer Dictator: Theories and Representations of Agency in Neoliberal Argentina*). იგი არა მხოლოდ „ბუნებასთანაა“ გაუცხოებული, არამედ უშუალოდ საკუთარ ბუნებასთან, მაშინ როცა „ბუნება არის მისი სხეული, რომელთანაც იგი უნდა იმყოფებოდეს უწყვეტ კავშირში, რათა არ მოკვდეს“ (Karl Marx. *Economic & Philosophic Manuscripts of 1844*).

გლობალური კაპიტალიზმის პირობებში მუშათა კლასის გაუცხოებისა და ყოველდღიური რუტინის აღწერა არც ტაივანელი რეჟისორის ცაი

მინ-ლიანისთვის არის უცხო. მართალია, მინიმალიზმი ცაის კინოს უცვლელი ნაწილია, თუმცა ის ასევე მდიდარია ჟანრული თავისებურებებით, კემპის მახასიათებლებითა და „კინოპროვოცირებით“, რომელიც სექსუალობის ტრადიციულ გაგებასა და კულტურული ტაბუების გადააზრებასთან ერთად, გვიანდელი კაპიტალიზმის ამორალურობისა და ლპობის ჩვენებაზე დგას, კვეთს რა მუდმივ დუალიზმს „რეალობასა და ფანტაზიას, სოციალურ ნორმებსა და ფსიქოსექსუალურ წარმოსახვას შორის, ჰეტეროსექსუალობასა და ჰომოსექსუალობას შორის, კემპსა და კლასიკას შორის“ (Jasmine Nauda Trice. *Diseased Bodies and Domestic Space: Transmodern Space in Tsai Ming-liang's The Hole*). რაც მთავარია, ცაისთვის მნიშვნელოვანი ხდება სივრცისა და დროის ცნებები, რაც ყველაზე კარგად ჩანს ფილმში *რომელი საათია? (What Time Is It There? 2001)*. როცა ახალგაზრდა ქუჩის ვაჭარი პარიზში მიმავალ ქალს ხვდება, მას ყველა საათი ტაიპეის დროიდან პარიზის დროზე გადაჰყავს, რათა ამ გზით დაუკავშირდეს ქალს. ცაი კი სამი დროითი ზონის (პარიზის, ტაიპეის და გმირის წარმოსახული დროის) წარმოდგენით „გვეხმარება, დავინახოთ, თუ როგორ უნდა აღიაროს პიროვნებამ თავისი ინტერსუბიექტური ურთიერთობა სხვასთან, რათა გადალახოს ჩვენი თანადროული მდგომარეობის განყენებულობა და გაუცხოება“ (Jen-Yi Hsu. *Re-enchanting the Everyday Banal in*

³ ბრაზილიელი მარქსისტი რეჟისორის, გლაუბერ როშას, 1965 წელს დაწერილი მანიფესტი, რევოლუციური კინოს ერთგვარი ესთეტიკური მოდელია, სადაც „შიმშილი“ არა მხოლოდ განხილვის საგანია, არამედ რეჟისორთა ფორმალური არჩევანი.

the Age of Globalization: Alienation, Desire, and Critique of Capitalist Temporality in Tsai Ming-Liang's The Hole and What Time Is It There? გაუცხოების საკითხი, სასიკვდილო ტარაკანის ეპიდემიით მოცული ტაივანის ფონზე, იკვეთება ხვრელშიც (*The Hole*, 1998), სადაც მეზობლად მცხოვრები ქალი და მამაკაცი, სახლის ნანგრევების გულისამრევ სიბინძურეში (ტაივანის სისტემური ხრწნის მეტაფორა) აღმოაჩინენ მტვრიანების ცეკვიდან ამოზრდილ სიყვარულს, როგორც ალტერნატიული რეალობის ნერტილს, რომელიც ფილმის ფინალში ჩიტებივით ათავისუფლებთ; უპატრონო ძაღლებში (*Stray Dogs*, 2013), დაბალი და საშუალო კლასის ოჯახის მდორე ცხოვრების შეპირისპირებაში, რეჟისორი თავის „მჭვრეტელობით კინოს“ გლახებერ რომას „შიმშილის ესთეტიკით“³ აზაგებს, რომლის „დაფუძნების პარალელურად ბრაზილიურ კინოში მიკროსკოპულად გამოიკვლევენ ბრაზილიურ ჯურღმულებსა და ადამიანურ ყოფას ამ ჯურღმულებში“ (ნინი შველიძე. *აჩქარებული კადრიდან*). ცაი ლარიბი ოჯახის ყოფას აღწერს შიმშილის, ჭამის, ძილის, ღვიძილის, სიცილის, ქვითინის მეშვეობით, რომელსაც დაუჭრელად აწვდის მაყურებელს. რეჟისორი მაყურებელს უბიძგებს, სოციოეკონომიკური რეალობა ფსიქოლოგიური რეალობის მეშვეობით გაიაზროს. რუტინის პოეტური და დისკურსული გამომზეურებით, ჭამის რიტუალად ქცევითა და შიმშილზე მუდმივი მინიმუმებით „გვეხმარება რეალობის მეტი სიმკვეთრით დანახვასა და შიმშილის უგონო მდგომარეობიდან

გამოსვლაში“ (Glauber Rocha. *The Aesthetics of Hunger*). რეჟისორი გვიხატავს გმირებს, რომლებიც იბრძვიან რუტინისა და უმწეობის წინააღმდეგ, მთავარ დასაყრდენად კი ადამიანური კავშირები რჩებათ. ხოლო ნატურალისტური კინოენა, რომელიც მეტაფორებით არის სავსე, რეპრეზენტაციებს რეალობას მაქსიმალური კომპლექსურობით, „ცხოვრების ფართო მთლიანობაში“ (გეორგ ლუკაჩი) დასანახად.

მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული რეჟისორების კინოენა ერთმანეთისგან მეტწილად განსხვავდება და თითოეული მათგანი ინდივიდუალურ ხელნერას ატარებს, მათ საერთო აქვთ – ერთი მხრივ, ნელი ტემპის ერთგულება და ატმოსფერული კინოს გადაღება, მეორე მხრივ კი, მსგავსი იდეოლოგიური საყრდენი. ავტორები ნამუშევრებს უწყვეტი და მოძრავი კადრების მონაცვლეობით აგებენ, რითაც ახერხებენ მაყურებელში შეგრძნებების გაღვივებას. მათი ფილმები კომერციული, დომინანტური, „რეალობის შემცვლელი“ (ტომას გუტიერეს ალეს) და აპოლიტიკური ფილმების მიღმა დგას, დამოუკიდებელი და უკომპრომისო ენით აწარმოებს წინააღმდეგობრივ პოეზიას, რომელსაც შეუძლია კინოს სამყაროში ახალი რევოლუციური ტალღა წარმოქმნას და ეკრანი „მარქსიზმის ცოცხალ სულად“ (ჟან-ლუკ გოდარი), „საყოველთაო სიმღერად“ (პაბლო ნერუდა) აქციოს. გადაგვაღახინოს დისტანცია ადამიანებთან და მოვლენებთან, რათა ახლოდან გვანახოს ისტორია და მისი გარდაქმნის საჭიროება. ○

კადრი ფილმიდან ზამა





კადრი ფილმიდან ჩაისუნთქე-ამოისუნთქე

გამოსვლა კარადიდან

ბასტი მაგლობლიშვილი

ქართული ქვიარ კინო (ან, უფრო სწორად, ქვიარ ადამიანების რეპრეზენტაცია ქართულ კინოში) ცოცხალი ადამიანივით ვითარდება. ის ძალიან ჰგავს რეპრესირებული სექსუალობის მქონე ახალგაზრდას. მოზარდობაში საკუთარი თავის მიმართ გაუცხოება რომ სტანჯავდა. მოგვიანებით საკუთარი თავის ნაცვლად გარემოს რომ გაუუცხოვდა. ახლა კი თანდათან ამ გარემოს შიშზე გამარჯვებასა და მასთან საერთო ენის გამონახვას ცდილობს.

2019 წელი გარკვეული თვალსაზრისით ქართული ქვიარ კინოსთვის თვითგამორკვევის ახალ ფაზადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. მაყურებელმა ქართულ კინოთეატრებში სამი ისეთი ფილმი იხილა, რომელშიც ცენტრალური ჰომოსექსუალური ურთიერთობაა (და ჩვენ ვიცეკვეთ, კომეტები, ტრადიცია). გარდა ამისა, თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალზე გამარჯვებული ფილმის (ჩაისუნთქე-ამოისუნთქე) ერთ-ერთი საკვანძო პერსონაჟი ტრანსგენდერი ქალია. მეტიც, მაყურებელთა და კინოკრიტიკოსთა ნაწილმა გიგა ლიკლიკაძის ლორშიც ამოიკითხა

ჰომოეროტიკული ნიშნები.

რამ განაპირობა ამგვარი ტენდენცია ქართულ კინოში? საფესტივალო კონიუნქტურამ, საბაზრო მოთხოვნამ თუ ქვეყანაში არსებულმა სოციოკულტურულმა და პოლიტიკურმა ვითარებამ? ქვიარ კინოს განვითარების დრამატურგია თითქმის ყველა დასავლურ ქვეყანაში ერთნაირია. იგი ყოველთვის იწყება სტერეოტიპული და კარიკატურული რეპრეზენტაციით.

ამ მხრივ საქართველოც არ არის გამონაკლისი. მაგალითად, 21-ე საუკუნის ერთ-ერთი პირველი ჰომოსექსუალი პერსონაჟის ეკრანული სახე 2004 წლის მინისერიალ მტვრის გემოში გამოჩნდა – ეგზოტიკური გარეგნობის მქონე მოძალადე პედოფილი. სერიული მკვლეელი მას წლების წინ ჩადენილი დანაშაულის გამო საკვდილით დასჯის. ალბათ ეს მოკლე სიუჟეტური აღწერა თავად მეტყველებს, თუ რა ფაზაში იყო იმდროინდელი ქვიარ რეპრეზენტაცია. თუმცა გარკვეული ადამიანებისთვის ჰომოსექსუალობა და პედოფილია დღემდე სინონიმებია ან ცდილობენ, ასეთად აქციონ.

2008-09 წლებში კინოეკრანებზე გამოდის ე. წ. კომერციული, „უპრეტენზიო“ ფილმები – რაც

ყველაზე ძალიან გიყვარს და გოგონა სლავი-დან. გიორგი ლიფონავასა და გიგა აგლაძის ამ ფილმებს კინოსთან და რეალობასთან იმდენივე აქვს საერთო, რამდენიც კომერციული ბანკის რეკლამებს. თუმცა საინტერესოა, რომ გაზრდილ ხილვადობამდეც ქვიარ საზოგადოების რეპრეზენტაცია კარიკატურული, ზედაპირული და სტრეოტიპული იყო: ლიფონავას ფილმში მდიდრულ სახლში უდარდელი გეები ბუმბულებითა და საახალწლო წვიმებით გაფორმებულ წვეულებას მართავენ, უხერხულად ცეკვავენ კედელზე გაკრული ელტონ ჯონის უზარმაზარი პოსტერის ფონზე, ყველას ერთნაირი სტილი, მოძრაობისა და საუბრის ერთნაირი მანერა აქვს. უცერემონიოდ ექაჩებიან უცნობ სტუმრებს საძინებელში. ეს „სანახაობა“ კი მთლიანად ორი გაოგნებული და შეშინებული ჰეტეროსექსუალის პერსპექტივიდან არის ნაჩვენები.

ჰეტეროცენტრისტული მზერა გრძელდება ზაზა ურუშაძის სამ სახლშიც, სადაც სექსუალური ორიენტაცია დრამატურგიული ჩანაფიქრის ნაწილია – მდიდრულ აპარტამენტში ჟანრი ლოლაშვილისა და ვასილ ბახტაძის პერსონაჟების სანოლში ერთად ხილვამ მაყურებელს მოულოდნელობის განცდა უნდა შეუქმნას, შოკი მოჰგვაროს. ამ „ეგზოტიკურ სანახაობას“ თორნიკე ბზიავას გაკვირვებული პერსონაჟი ადევნებს თვალს. თუმცა წინამორბედი ფილმებისგან განსხვავებით, აქ პერსონაჟების გაადამიანურების მცდელობა მაინც იგრძნობა (ჟანრი ლოლაშვილის პერსონაჟის მიერ სიყვარულის სადღეგრძელოს შესმამ მაყურებელში ემპათია უნდა გააჩინოს). მაგრამ 2000-იანი წლების ამ ტენდენციის, სანახაობების, ვითომდა პრივილეგირებული გეების უკან გაყალბებული ისტორია დგას. თითოეული ფილმის ავტორი მათ კომიკურ ორნამენტად იყენებს.

2013 წელს კი საქართველოს პროკურატურამ საზოგადოებას შეატყობინა, რომ სამხედრო პოლიციის დეპარტამენტის მაღალჩინოსნები ფარულ ვიდეორჩანანერებს აგროვებდნენ „სექსუალურ უმცირესობას მიკუთვნებულ მამაკაცებზე“; მათ ასე აშანტაჟებდნენ და სპეციალურ სამსახურებთან ფარულ თანამშრომლობას აიძულებდნენ. პირადი ცხოვრებისა და სექსუალური ორიენტაციის იარაღად გამოყენება არც იმ პერიოდში დაწყებულია და არც ახლაა დასრულებული. ის ძალაუფლების ხელში ყოველთვის გადაიქცევა ინსტრუმენტად, სანამ სისტემას ძალა შესწევს, საზოგადოებას თავს მოახვიოს დაყოფაზე, უთანასწორობაზე დაფუძნებული პოლიტიკა.

სწორედ ამ პერიოდში, 2013 წელს, კინოეკრანებზე გამოდის ზაზა რუსაძის ჩემი საბნის ნაკეცი. ფილმის მოქმედება დისტოპიულ მომავალში, ტოტალიტარულ სახელმწიფოში ვითარდება. რეჟისორი ტოტალური კონტროლის ფონზე იგავურად გვიყვება ორი ახალგაზრდა კაცის

**გაზრდილ ხილვა-
დობამდეც ქვიარ
საზოგადოების
რეპრეზენტაცია კა-
რიკატურული, ზედა-
პირული და სტერეო-
ტიპული იყო**

ენიგმატურ ურთიერთობაზე. ნახევრად მოყოლილ ამბავში მაინც შესაძლებელი ხდება მთავარი გმირების რეპრესირებული ჰომოეროტიკული ვნებების ამოკითხვა. ჩემი საბნის ნაკეცი თითქოს კინოდარბაზშივე დარჩა და მისმა ხმამ გარეთ ვერ გამოაღწია, რადგან სათქმელი სადღაც მეტაფორებს შორის დაიკარგა. ავტორის გადაჭარბებულმა სიფრთხილემ (?), ფაქტია, ნამუშევარს ავნო.

მომდევნო წლის ფილმში მე ვარ ბესო (2014) ლაშა ცქვიტინიძის კამერა საქართველოს პერიფერიაში მცხოვრები კაცების მასკულიზმის ბუნებას იკვლევს. ცქვიტინიძის პერსონაჟებში ეს ბუნება ყველა თავისი კლასიკური მახასიათებლით იჩენს თავს – ქალების რუტინული ჩაგვირდანი დაწყებული, ჰომოფობიით დასრულებული. მთავარი პერსონაჟები – მოზარდები – ერთგვარი ფილტრის ფუნქციას ასრულებენ. ცქვიტინიძე საშუალებას გვაძლევს, დავაკვირდეთ, რა თვისება/ქცევა გააქვთ ოჯახიდან გარეთ, საკუთარ სივრცეში, რას უარყოფენ და რას უცვლიან ფორმას ბავშვები. ერთ-ერთ სცენაში ისინი შავლეგოს (ბესოს ძმის) ორიენტაციას განიხილავენ. მაყურებელი მომსწრე ხდება, ორი მოზარდი სრულიად ავთენტური ენით როგორ ეხება სექსუალობის მიშელ ფუკოსეულ მოსაზრებას. ბავშვები (რომელთა გონებაც ჯერ კიდევ „სუფთაა“ სექსუალობის შესახებ დაგროვილი ცოდნისგან და რომელთა აზროვნებაშიც მორალური ნორმების სისტემა ჯერ კიდევ ღრმად ფესვგადგმული არ არის) იწყებენ სექსუალობის, როგორც ქცევის, და მათთვის ნაცნობი შეურაცხმყოფელი სახელდების – „პიდარასტის“ – ერთმანეთისგან გამიჯვნას, რადგან არ სურთ შავლეგოს დამცირება. ისინი ძალაუფლებრივი ურთიერთობების ლოგიკის მიღმა ცდილობენ დარჩენას.

დღევანდელ სამყაროში ზოგიერთი იდეოლოგიური ჯგუფისთვის პაციფიზმი და თანასწორობის იდეა „რადიკალურია“. სწორედ ამ რადიკალურ იდეებს ეხება ალექსანდრე კობერიძის ნეტავ აღარასდროს მოვიდეს ზაფხული (2017). ავტორი ითვალისწინებს იმასაც, რომ რადიკალური იდეა რადიკალურ ფორმას მოითხოვს: 3-საათიანი ფილმი 3-მეგაპიქსელიანი Sony ericsson-ით არის გადაღებული. პიქსელების დანაკლისს თხრობა სხვა განზომილებაში გადაჰყავს და პოსტსაბჭოთა ქალაქს არა ტურისტულ ატრაქციონად, არამედ კვლევის ობიექტად წარმოაჩენს. კამერა მიკროსკოპულად იკვლევს თბილისს, აკვირდება ცხოველებს, ადამიანებს, წარწერებს, ხეებსა და ფოთლებს. იშლება ზღვარი მხატვრულსა და დოკუმენტურს შორის. გამოსახულების კონტურებიც პიქსელებად არის დაშლილი. აქ ადამიანების ტრავმების ერთმანეთისგან განცალკევებაც კი რთულია. ორი კაცის სიყვარული ქალაქის საერთო პორტრეტის, ქუჩებში გაფანტული ათასობით ნარატივის ერთ პატარა ნაწილად იქცევა. ოფიცისა და ახალგაზრდა მოცეკვავის სიყვარულის



კადრი ფილმიდან და ჩვენ ვიცეკვეთ

ისტორიას დაასრულებს ომი, რომელსაც ვერ ვხედავთ. რეჟისორი ოსტატურად ახერხებს რეპრესიული სახელმწიფო აპარატები მათი პირდაპირი ჩვენების გარეშე ამხილოს. აქ ომი სიყვარულს მტრობს, ხანდახან კი სიყვარული ემსგავსება ომს, ომით თუ სიყვარულით გამონვეული ტრავმა კი ზაფხულის მოსვლასავით გარდაუვალია.

დავუბრუნდეთ 2019 წელს. ფილმების რაოდენობა ხარისხს რომ არ განსაზღვრავს, ამაზე მეტყველებდა თბილისის კინოფესტივალზე ჩაისუნთქე-ამოისუნთქეს საუკეთესო ფილმად დასახელებით სამართლიანად უკმაყოფილო მაყურებლის შეძახილებიც. დიტო ცინცაძის ამ ფილმში (სხვა ნაკლოვანებების გარდა) საინტერესოა ტრანსგენდერი ქალის რეპრეზენტაცია. ალექსანდრე კობერიძის ფილმისგან განსხვავებით, აქ ფორმაც და სიუჟეტიც საკუთარ თავსა და ერთმანეთზე ძალადობს; სქემატური სცენარი ერთბაშად იმდენ პრობლემურ თემას ეჭიდება, რომ მათთან გამკლავებას ვეღარ ახერხებს. შედეგად, ზედაპირულ გარემოსა და პერსონაჟებს ვხედავთ. აქ ქალაქიც და მისი ბინადარი მალაროელებიც, ისევე როგორც ტრანსგენდერი პერსონაჟი, მხოლოდ უცხოელის მზერისთვის განკუთვნილი დეკორაციაა, პოსტსაბჭოთა კინემატოგრაფიული კლიშეა. ტრანსგენდერი ქალის სიკვდილმა თითქოს ემპათია უნდა გამოიწვიოს მაყურებელში, თუმცა საბოლოოდ ფილმში მისი არსებობაც და სიკვდილიც მხოლოდ თვითმიზნად რჩება.

თბილისის შარშანდელ კინოფესტივალზე საპროტესტო აქციის ფონზე უჩვენეს თამარ შავგულიძის *კომეტებიც*, რომელიც ორი ქალის 80-იან წლებში დაწყებული და დაუსრულებელი

სიყვარულის ისტორიაზე მოგვითხრობს. რადგან ხშირად ლესბოსელი ქალები კინოში კაცური ფანტაზიების დასაკმაყოფილებლად, სექსუალურ ობიექტებად არიან წარმოდგენილნი, რეჟისორმა ფილმი ისე გადაიღო, რომ ფეტიშისტური კაცური მზერა სიამოვნებას ვერ მიიღებს. თამარ შავგულიძე ქალების სექსუალობის ექსპლუატაციას არ ეწევა, თუმცა, მეორე მხრივ, სტერილურობაში გადაზრდილი მინიმალისტი ფილმის ნაკლად რჩება. ორი მთავარი პერსონაჟის ურთიერთობა ისეთივე უფერულია, როგორც ფილმში გამოყენებული ჭიქები და ისეთივე მონოქრომულია, როგორც პერსონაჟების ტანსაცმელი.

იოსებ ბლიაძის მოკლემეტრაჟიანი ფილმი *ტრადიცია* (2019) კი მთლიანად ორიენტალისტურ მზერაზეა აგებული. ენ კაპლანი თავის წიგნში *ფემინიზმი, კინო და იმპერიალისტური მზერა* აღნიშნავს, რომ დასავლურ პატრიარქალურ კულტურაში „კაცური“ და „იმპერიალისტური“ მზერა ერთმანეთისგან განუყოფელია. იმპერიალისტური მზერა არათეთრ, არადასავლელ ობიექტს „სხვად“ განსაზღვრავს და მას წარმოაჩენს როგორც ინფანტილურს, ცხოველურს და ვენბიანს. „სხვები“ სწორსა და არასწორს ერთმანეთისგან ვერ განარჩევენ ან უბრალოდ ბოროტები არიან. *ტრადიცია* ორი გერმანელი ქვიარტურისტის ქართულ სოფელში მოგზაურობაზე მოგვითხრობს. ისინი შემთხვევით მოხვდებიან ქორწილში, რომელიც „უხერხულობის ფესტივალად“ გადაიქცევა. კარიკატურული თანასოფლელები დათვის ტყავით გაფორმებულ საქორწინო დარბაზში ცეკვავენ, შეექცევიან ხინკალს, დაუსრულებლად სვამენ და ლაპარაკობენ. როგორც კი ტურისტები ხვევნა-კოცნას დაიწყებენ, ადგი-

ლობრივების „სექსუალური ჩამორჩენილობის“ მომსწრენიც ვხდებით, თუმცა „სექსუალური განმანათლებლობა“ უკვალოდ არ ჩაივლის და ქორნილის ერთ სტუმარს ლტოლვა გაუჩნდება ერთი ტურისტის მიმართ.

შედეგში დაბადებული ლევან აკინი კი, რომელსაც საქართველოში არ უცხოვრია, რთულ ამოცანას შეეჭიდა – გადაელო ფილმი საქართველოში ისე, რომ ის არ დამსგავსებოდა ზედაპირულ ეგზოტიზაციას. სოციალური საკითხებით დატვირთული ფილმის გადაღების უმნიშვნელოვანეს ნინაპირობად რეჟისორმა გარემოს საფუძვლიანი შესწავლა დაისახა. აკინი მთელი ფილმის განმავლობაში ცდილობს მაყურებლის ფართო წრესთან საერთო ენის გამონახვას, ფეხბურთის თუ მიაძაკის სიყვარულით დაწყებული, მასკულინობისა თუ ფემინურობის მრავალფეროვანი გრადაციის ჩვენებით დამთავრებული. ამ საერთო ენის ძიების ნაწილია ხაზგასმულად „ქართული“, „თბილისური“ პეიზაჟებიც, კარგად ნაცნობი ძველი თუ ახალი ქართული სიმღერებიც. ფილმში ნელ-ნელა იგება ძალიან ავთენტური, მშობლიური გარემო, სადაც ისტორიის აქამდე მოუყოლელმა შრემ უნდა გაიეღვოს. ამ გამოუმზეურებელ შრეს ყველაზე ინტიმურ სცენებში ზემოდან ხან თამადის პათეტიკური სადღეგრძელო ადევს (ქვევრთან სექსის სცენა), ხანაც ცანგალა და გოგონა (ქორნილიდან გაქცევა). მსგავსი რეჟისორული გადაწყვეტა, ერთი მხრივ, ქმნის კონფლიქტს, მეორე მხრივ კი, ცდილობს „მხარეთა“ გაერთიანებას, ერთ სივრცეში მოქცევას.

ფილმის მთავარ გმირებს, ირაკლისა (ბაჩი

ვალიშვილი) და მერაბს (ლევან გელბახიანი), გარემო კონკურენციას სთავაზობს. სანატრელი ხელფასი და კეთილდღეობა პოტენციურ შეყვარებულებსა და მეგობრებს მეტოქეებად, კონკურენტებად აქცევს. თუმცა ფილმი არ თმობს თავის მელოდრამატულ ბუნებას და ახალგაზრდები ამ კულტურულ და ეკონომიკურ ბარიერებს მალევე გადალახავენ. ირაკლიზე შეყვარებული მერაბის მზერა და ქმედებები იმდენად უნივერსალური ხდება, რომ შეუძლებელია, ფილმს უბრალოდ „გეიდრამა“ უწოდო. ნებისმიერი ორიენტაციის მაყურებელი გელბახიანის გმირის ეიფორიაში საკუთარ თავს აუცილებლად ამოიცნობს.

ფინალურ სცენაში ძმისა და მეგობრის უპირობო მხარდაჭერით გაძლიერებული მერაბი ახალ განზომილებას სძენს ქართულ ცეკვას, აცოცხლებს და აახლებს მას. ფილმის დასრულების შემდეგ ტიტრებს ფონად გასდევს ერთი წლის წინ რენტგენის ფირფიტაზე შემთხვევით ნაპოვნი „კინტოს სიმღერა“, რომელიც ჰომოსექსუალურ სიყვარულს ეხება. ეს ერთგვარი შეპირისპირებაა ფილმის პირველ ნაშეკვნი ნაჩვენები ქართული ხალხური ცეკვის დოკუმენტურ ქრონიკასთან, ერთგვარი მცდელობაა ისტორიის ახლებური გააზრებისა.

ვფიქრობ, სერგო ფარაჯანოვის უნიკალური ესთეტიკური მემკვიდრეობის ფონზე, ქვიარ კინოს რევოლუციური პოტენციალი საქართველოში სრულიად აუთვისებელია. მისი ათვისება ალექსანდრე კობერიძისნაირი „თავგასულობით“, კინოენის უკომპრომისო ძიებით არის შესაძლებელი. თუმცა ვნახოთ, ქართულმა ქვიარ კინომ ჩაკეტილი კარადიდან ჯერ მხოლოდ გუშინ გადმოაბიჯა. ○

კადრი ფილმიდან მე ვარ ბესო



უხარისხო გაქრისხულეა და სუფთა კინო

ინტერვიუ ალექსანდრე კობერიძესთან
ავტორი: ნინო ძანძავა

ნეტავ აღრასდროს მოვიდეს ზაფხული – ასე ჰქვია ალექსანდრე კობერიძის პირველ სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ფილმს, რომელიც 2017 წელს ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალზე გერმანელ კინოკრიტიკოსთა ასოციაციის პრიზით დაჯილდოვდა. მობილური ტელეფონით გადაღებული 202-წუთიანი ფილმი არ ჰგავს არც ერთ ქართულ ფილმს, თუმცა ქართული კინოს ისტორიას ნამდვილად ატარებს.

კობერიძე ასევე კარგი საფესტივალო ცხოვრების მქონე რამდენიმე მოკლემეტრაჟიანი სურათის ავტორია. მის ყველა ფილმში არის იდუმალების განცდა. ზოგჯერ ეს განცდა დევიდ ლინჩის ფილმებს მოგაგონებთ, ზოგჯერ – რომან პოლანსკის, აკი კაურისმაკის ან კლოდ შაბროლს, რადგან იდუმალების ყველა გამოვლინებაში ის იუმორისა და კომიკურობის იმ ზღვარს აღწევს, რომელიც ერთდროულად ამძაფრებს და აბათილებს ისტორიის მოსალოდნელ ან მოულოდნელ განვითარებას.

კობერიძე გერმანიის კინოსა და ტელევიზიის სკოლის (dffb) სტუდენტია და წელს ასრულებს მუშაობას თავის სადიპლომო ნამუშევარზე სათაურით ქარმა დაუბერა. ქალმა თავის აბრეშუმის ყელსახვევზე გაიფიქრა.



ალექსანდრე კობერიძე გადასალბე მოედანზე. ფოტო: თაზო ვაჩნაძე

კინ-ო: მიუხედავად იმისა, რომ ნეტავ აღარასდროს მოვიდეს ზაფხული შეიძლება ფართო მაყურებელზე გათვლილი ფილმი არ იყოს, ის ძალიან ინტერაქციულია იმ თვალსაზრისით, რომ ყურების პროცესში ადამიანს ფიქრისთვის ბევრ ადგილს და დროს უტოვებს. შეიძლება მაყურებელი ფიქრმა წაიღოს, შემდეგ ისევ დაუბრუნდეს ფილმის რეალობას და რაც უნდა უცნაური იყოს, ამ პერიოდული მიღმიერი გასვლის და დაბრუნების პროცესში, ფილმის რეალობა, განცდა და ემოცია არ იკარგება, მის ერთიან შთაბეჭდილებას არ არღვევს. ვინ არის ამ ფილმის მაყურებელი?

კობერიძე: ისეთი კითხვაა, რაზეც ვფიქრობდი წერის დროს. თუ არავინ ნახა, რა აზრი აქვს გადაღებას? მით უმეტეს, როცა გინდა, შეეხო შენთვის მნიშვნელოვან თემებს. საყურებლად უბრალო ფორმა და უბრალო ამბები უფრო მხიბლავს. როცა ფილმს ვიღებ, მაშინაც ასეთი სურვილი მაქვს, მაგრამ ჯერჯერობით არ გამოდის. როგორც ჩანს, ყველაზე რთული ის არის, რომ გააკეთო რაღაც, რაც თავისი უბრალოებით მოგხიბლავს. ვფიქრობდი ფილმზე, რომელსაც საქართველოშიც ინტერესით ნახავდნენ. ეგრე არ გამოვიდა – ისეთი ფილმი არ არის, რომელ-

საც კინოთეატრებში აჩვენებ და ბევრი მაყურებელი მოვა. თავიდან განსაკუთრებით ძნელი აღმოჩნდა. ზოგი ფესტივალის სელექციონერი მწერდა, გაფუჭებული ბმულია და კარგი ხარისხით ხომ ვერ გამოგვიგზავნიო.

კინ-ო: ფილმი მთლიანად უხარისხო ტელეფონითაა გადაღებული და ალბათ ამიტომ.

კობერიძე: ბევრს, ვისაც მოეწონა, იმის დარდი ჰქონდა, ეს ხარისხი კინოში თუ ივარგებსო. მე კი დატესტილი მქონდა, მაგრამ ვიღაცამ ხომ არ იცის. დიდი ხანი დასჭირდა, რომ ვინმეს ეჩვენებინა. ფილმმა ბევრ ქვეყანაში იმოგზაურა. თუმცა, კეთების პროცესში მაყურებელი, რომელზეც ვფიქრობდი, საქართველოს მაყურებელი იყო. ფილმი საქართველოში თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალზე აჩვენეს, მაგრამ ნაცნობების და ნაცნობთა ნაცნობების წრეს ვერ გასცდა.

კინ-ო: შენი აზრით, რატომ?

კობერიძე: ერთია, რომ კომერციული კინოთეატრებია, მეორეც, ბოლოს და ბოლოს ისეთი ფილმი გამოვიდა, რომ რთული საყურებელია, მესმის. თუ დაინყე და მიენდე, ნახავ. ინტელექტუალურ სირთულეებს არ გიმზადებს, მარტივი

ამბავია, მაგრამ რალაცნაირი მზაობა და დრო უნდა, რაც ხშირად არ აქვთ ხოლმე ადამიანებს.

კინ-0: გერმანიაში და საქართველოში როგორ შეხვდნენ ფილმს? რა გამოხმაურებები იყო? რა მოგისმენია შენი ფილმის შესახებ?

კობერიძე: რამდენად სანდოა გამოხმაურებები, არ ვიცი. ფესტივალებზე ძირითადად ისე ხდება, რომ ხალხის ნაწილი პირველ ორმოც წუთში გადის, მაგრამ ბევრი არა. ბოლომდე ვინც რჩება, იმას მოსწონს კიდევაც. ვისაც არ მოსწონს, ის, ძირითადად, ბევრს არც ლაპარაკობს. კრიტიკა ზოგადად პოზიტიური იყო. ესეც უცნაური და ჩემთვის ახალი გამოცდილება იყო. იმის აღმოჩენა, რომ არიან ადამიანები, რომლებიც ფილმს ნახავენ, შემდეგ სახლში მიდიან და დიდ დროს უთმობენ მასზე ფიქრს, შემდეგ წერენ ამ ყველაფერს და ბევრ შენს ჩანაფიქრს ზუსტად ხვდებიან. ვილაც თუ წერს, ესე იგი, მას მკითხველიც ჰყავს და რალაც წრე იკვრება, ფილმი კი ამ წრის ცენტრშია. როცა მეგონა, რომ მორჩა ამ ფილმის მოგზაურობა, ბოლოს მოსკოვში მოვხვდი, სადაც ჩემი მეგობარი იღებდა. იქაც აჩვენეს ერთ პატარა პროგრამულ კინოთეატრში. მარტო ერთი სეანსი დანიშნეს, მაგრამ ძალიან ბევრმა დაწერა და თანაც – პოზიტიურად.

კინ-0: თბილისი ხომ არ მოენატრათ? შენს ფილმში ძალიან კარგად ჩანს თბილისი. ქალაქია თითქოს ერთ-ერთი მთავარი გმირი. ასე დანახული ქალაქიც, სრულიად არაეგზოტიზებული სახით, იშვიათობაა ქართულ კინოში, განსაკუთრებით თანამედროვე ქართულ კინოში.

რეჟისორები ხშირად ცდილობენ, გაყიდონ ქალაქის სილამაზე და, ზოგადად, საქართველოს სილამაზე. შენ არ ცდილობ ეგზოტიზაციას და ვალამაზებას, მაგრამ, ამავდროულად, ქალაქის რეალობა ძალიან მომხიბვლელია, ისეთია, როგორც მართლა არის თბილისი. ქალაქზე ასეთი აქცენტი რატომ გააკეთე?

კობერიძე: სცენარში კიდევ უფრო მეტი სცენა იყო, სადაც ქალაქის აღწერა ხდებოდა. მერე ბევრი რამე ამოვარდა, თუმცა ბევრიც ისეთი ჩაჯდა, რაც არ ეწერა და შემთხვევით გადავიღე. რისიც მეშინოდა თავიდან, ზუსტად ეგ იყო – ეგზოტიზაცია. როგორ უნდა გადაიღო ისე, რომ არ იყოს მზერა, რომელიც გაყიდვას ცდილობს. ჩემთვის თავიდანვე დიდი დაცვა და ფილტრი იყო კამერა. მშვიდად ვმუშაობდი. ფაქტია, რომ ტელეფონის კამერით ყველაფერი სხვანაირად ჩანს, ვიდრე მალალი გარჩევადობის კინოაპარატით. მაგრამ არის ფარული მიზნები, რომლებსაც ვერ დამალავ, მათ შორის, ვერც კამერით. მზერას ვგულისხმობ და იმას, თუ როგორი დამოკიდებულება გაქვს გარემოსთან. თუ ქარ-

თულ ფილმებზე ვსაუბრობთ, მე იქ აგრესიას ვხედავ ხშირად, ავტორის აგრესიას გარემოსადმი, ხშირად კი – ზიზლს. ამას წინათ რადიო „თავისუფლების“ გვერდზე ქართველი რეჟისორის 17 მარტის ბლოგი ვნახე. ტექსტი თბილისს ეხებოდა და გაცემულმა წავიკითხე. თუმცა მერე რეჟისორის ორი ფილმი გამახსენდა და ყველაფერი დალაგდა – განწყობა ერთია.

კინ-0: რის საშუალებას გაძლევს უხარისხო გამოსახულება, რომლითაც გატაცებული ხარ? განსაკუთრებით მაღალი რეზოლუციების ციფრულ ეპოქაში, სადაც ყველა ცდილობს, რომ გამოსახულება სუპერსუფთა და ხარისხიანი იყოს.

კობერიძე: ამას ბევრი მიზეზი აქვს. ქალაქთან მიმართებაში შეიძლება ითქვას, რომ კამერით ბევრი რალაც არ ჩანს ისე, როგორც თვალთ. ტელეფონის კამერა ძირითადად გაძლევს ფორმას, ფერებს. დანარჩენი კი შენით უნდა დაამატო, იმიტომ, რომ დეტალებს არ გაძლევს. ძველ თბილისში სახლს რომ იღებ, არ ჩანს, რა მდგომარეობაშია დღეს ეს სახლი. იცი, რომ არის აივანიანი, ძველი და ხის, მაგრამ ეს სახლი სინამდვილეში რომ ნახო, მიხვდები, რომ ზეგ დაინგრევა. მაღალი ხარისხის ძალიან სუფთა გამოსახულება და ის, რაც ძალიან დანგრეული ან ნგრევის პირასაა, ერთმანეთთან წინააღმდეგობაში მოდის. ჩემი ფილმის შემთხვევაში, გამოსახულებაც და ისიც, რასაც იღებ, იშლება. ახალი მერსედესიც რომ გადავიღო, ისიც ჩამოშლილი იქნება.

კინ-0: ანუ ფორმა რეალობას მიესადაგება. იმის გამო, რომ გამოსახულება გადღებნილი და ლაქობრივია, ძალიან ხშირად მქონდა გაცნა, რომ ფერწერას უყურებ. გიფიქრია მარკ როტკოზე, ედვარდ ჰოპერის ნამუშევრებზე?

კობერიძე: განსაკუთრებით რაც მხიბლავდა და რასაც ფერწერასთან აქვს კავშირი, ფართო კადრებში გამოჩნდა, რომლებიც სილუეტურია. გარემოსაც და ადამიანებსაც დეტალიზაცია აკლია. წინა ნამუშევრებშიც ვცდილობდი, რომ პერსონაჟი სილუეტად და სიმბოლოდ მექცია. საამისოდ სხვადასხვა ხერხი არსებობს, მაგრამ დიდი ოსტატობა უნდა, რომ თანამედროვე კამერით გადაიღო გარემო და თან რალაცები დამალო. არადა, ეს აუცილებელია. მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან ახლოდან იღებ მსახიობს, შეიძლება ცხოვრებაში შეგხვდეს და ვერ იცნო. იმიტომ, რომ არ ჩანს კარგად, ისინი სილუეტებით არიან. მათ არ აქვთ წარსული, რომელიც ყველა მსახიობს მაინც დასდევს თან. როცა მსახიობები სილუეტებად იქცევიან, სხვა შანსი არ გაქვს, გარდა იმისა, რომ დაიჯერო, ეს შეიძლება მართლაც ჯარისკაცია ან მოცეკვავე.

თელეფონის კამერით ყველაფერი სხვანაირად ჩანს, ვიდრე მალალი გარჩევადობის კინოაპარატით. მაგრამ არის ფარული მიზნები, რომლებსაც ვერ დამალავ, მათ შორის, ვერც კამერით. მზერას ვგულისხმობ და იმას, თუ როგორი დამოკიდებულება გაქვს გარემოსთან. თუ ქარ-



კადრები ფილმიდან ნეტავ აღრასდროს მოვიდეს ზაფხული

კინ-ო: ამ შემთხვევაში სქემატურობის საშიშროება ხომ არ იქმნება? ფილმში ჯარისკაცს სახელიც არ აქვს, ისევე როგორც მეორე პერსონაჟს, მოცეკვავეს.

კობერიძე: შეიძლება მიზანიც იყო ეს სქემატურობა. „რაც უფრო მარტივია ამბავი, მით უფრო მეტი ადგილი რჩება ფილმისთვის“ – გუშინ ნავიკითხე.

კინ-ო: რადგან გამოსახულებაზე ვლავარაკობთ, ხშირად მქონდა განცდა, თითქოს მოქმედების განვითარებას, უფრო სწორად, ერთი კადრიდან ან ეპიზოდებიდან მეორეზე გადასვლას, ვიზუალური კომპონენტები გკარნახობს და არა კლასიკური გაგებით შინაარსი. ასე იყო?

კობერიძე: ხშირად ასე იყო. თავიდან სცენარი სულ რამდენიმე გვერდზე ეწერა. მერე დიდი ხანი თბილისში გადასაღებ ადგილებს ვეძებდი. დამიგროვდა რაღაც რაოდენობა, სადაც ვიცოდი, როგორ და რა დროს უნდა გადამეღო, ისლა იყო მოსაფიქრებელი, რა შეიძლებოდა იქ მომხდარიყო. შესაბამისად, სცენარიც ასე განვითარდა, უფრო გეოგრაფიულად, ვიდრე დრამატურგიულად.

კინ-ო: მონტაჟი ხშირად ფიგურატიულია, გეომეტრიული ფორმებიდან გამომდინარეობს.

კობერიძე: ასეა. მონტაჟისას კადრების ან მთელი მონაკვეთების თანმიმდევრობას ხშირად არა ამბავი, არამედ რაღაც ინსტინქტი მკარნახობდა: „ამ კადრს მოუხდება ის კადრი“, შემდეგს – კიდევ სხვა და ასე არაერთი სცენა აენყო.

კინ-ო: არის ბევრი სცენა, სადაც თითქოს მოქმედებაში არ ერევი (მაგალითად, ბავშვს რაღაც გამოაქვს კარადიდან, მერე რაღაც გადმოუვარდება და ცდილობს უკან შეაგდოს). სად გადის ზღვარი ფიქციასა და დოკუმენტურ რეალო-

ბას შორის? იქნებ საქმე მხატვრულად კონსტრუირებულ დოკუმენტურ ფილმთან გვაქვს? ამავდროულად, ბავშვის და კარადის სცენაში აბსურდს გვთავაზობ. აბსურდი, ირონია და იუმორი არის ის, რაც შენს ფილმს განსაკუთრებით მომხიბლავს ხდის.

კობერიძე: ზღვარი ფიქციასა და დოკუმენტურ რეალობას შორის, ალბათ, სადღაც გადის, მაგრამ ზუსტად სად, ეს არავინ იცის. ამ საკითხთან მიმართებაში ზუსტი სცენა გაიხსენე, რომელიც განსაკუთრებით მიყვარს. იმ დღეს ამ ეზოში რომ არც შევსულიყავით, ბავშვი მანქანას მაინც გარეცხავდა. საინტერესო ის არის, თუ რა უფრო ამაღელვებელია: ფიქცია (ორი შეყვარებული კაცი ხვდება ერთმანეთს) თუ რეალობა (6/7 წლის ბიჭი ემზადება, რომ მამისის მანქანა გარეცხოს)? ჩემთვის ამ ორი ხაზის გადაკვეთა გამოდგა საინტერესო. ამ სცენაში დროის 75% ბიჭს ერგო, 25% კი ფილმის გმირებს. საინტერესო ისიც არის, რომ ის, რაც ისედაც მოხდებოდა, ამ შემთხვევაში გარკვეულ აბსურდულობას ატარებს და პირიქით, ფიქცია აბსოლუტურად ყოველდღიურია.

კინ-ო: ხშირად ირონიულია მუსიკის გამოყენებაც, რომელიც თავის მხრივ პათეტიკურ უღერადობას ატარებს და ასევე ძალიან ემოციურია. კონტრაპუნქტით გამონეული ირონია განსაკუთრებით საგონებელია, როდესაც მუსიკა ზუმის, ამ რეტროგრადული ხერხის გამოყენების პროცესში ერთვება.

კობერიძე: მუსიკა სხვადასხვანაირად გამოიყენება ამ ფილმში. ხშირად – როგორც ციტატა, მინიშნება, ხშირად – იმ დანიშნულებით, როგორც არის შექმნილი. მაგალითად, ემოციური მუსიკა ემოციების გამოსანევეად გამოიყენება, მაგრამ არა ისე და იმ ემოციების, როგორც ეს მოსალოდნელი იქნებოდა. მაგალითად, ფილ-

მში არის სცენა – ვხედავთ ავტობუსში ბევრ სხვადასხვა ხელს, რომელიც სხვადასხვა საგანს ეჭიდება, მსხვილი ხედების ერთგვარი სერიისა და სხვადასხვა ხელის. სცენას ემოციური მუსიკა ადევს, რომელიც სულ სხვა მიზნებით არის შექმნილი, მაგრამ ამ ყოველდღიურ შესტებთან ერთად ახალ ეფექტს იძლევა.

ზუმი ძალიან დაიჩაგრა კინოს ისტორიაში, არა-და საინტერესო ხერხია. ფილმში ყველა ზუმი ციფრულია ანუ მონტაჟისას გაკეთებული და ხშირად შედეგია მონყენილობის, რომელიც ხანდახან ღამე სამონტაჟოში მარტო დარჩენილ ადამიანს ეუფლება.

კინ-ო: ხშირად ამბავი ან დიალოგი მაყურებელს კომენტარის სახით მიეწოდება, ეს მაყურებლის დისტანცირების მიზნით ხდება? ერთგვარი ბრეხტიანული მეთოდია?

კობერიძე: პირველ რიგში ეს კომენტარები ჩემთვის საშუალებაა, თავი ავარიდო განმარტებით სცენებს, მოკლე კომენტარის საშუალებით შეგიძლია, ბევრი დრო მოიგო. მაგალითად, კი არ აჩვენო მსახიობი, რომელიც მშვიდ მზერით ვიტრინაში განწყობილ ტკბილეულს უყურებს, არამედ გაატარო გმირი იქ, სადაც გინდა გადაღება, მთხრობელი კი იტყვის, რომ მას შია. ზოგ შემთხვევაში შეიძლება ისევ მშვიდ გმირის ჩვენება ჯობდეს. თუმცა მაშინ ახალი კითხვები ჩნდება: როგორია ეს მშვიდი მზერა? რამე კონკრეტული მზერაა თუ გმირისა და ტკბილეულის კადრების მონტაჟი საკმარისია? უხმო კინოში გმირი ტუჩებს ენით დაისველებდა – დღეს სხვა ხერხებია საპოვნელი.

კინ-ო: გავლენების თუ რემინისცენციების თემას რომ დავუბრუნდეთ, ფილმმა შეიძლება მაყურებელს გაახსენოს 1920-იანი წლების გერმანული კინო, ოღონდ არა ექსპრესიონიზმის ისეთი ცნობილი მაგალითები, როგორიც დოქტორ კალიგარის კაბინეტი ან ნოსფერატუა, არამედ კამერული დრამა, მაგა-

ლითად, მურნაუს უკანასკნელი კაცის ან ლუკუ პიკის ახალი წლის ღამის, კარლ გრიუნეს ქუჩის ინტიმური, სუბიექტური და, ამავდროულად, შავბნელი გარემო, იზოლირებული სივრცეები და გადასაღები ობიექტების, სხეულების ფრაგმენტირებული დეტალები. შენ ჯერ საქართველოში და მერე გერმანიაში ისწავლე. გერმანულმა სკოლამ რა ტიპის გავლენა იქონია შენზე ან საერთოდ თუ იქონია გავლენა?

კობერიძე: ვერ ვიტყვი, რომ გერმანული კინოს პირდაპირი გავლენა მქონდა. თუმცა, როცა ჩასაბარებლად ვემზადებოდი, ბევრ უხმო ფილმს ვუყურებდი, მათ შორის, გერმანულსაც. რაც ვნახე, ყველაფრიდან ცოტ-ცოტა ავიღე. ვცდილობ ინსპირაცია წარსულში ვეძებო. ის, თუ როგორ განვითარდა კინო, ხომ დიდი ხის მხოლოდ ერთი პატარა ტოტია. 1910-იანი თუ 1920-იანი წლების კინო გაჯერებულია ჯერ ხელუხლებელი ხერხებითა და საშუალებებით.

კინ-ო: თანამედროვე რეჟისორებიდან ვინ გიყვარს?

კობერიძე: ფილმის გადაღებამდე რამდენიმე წლით ადრე აღმოვაჩინე ნანი მორეტი. საინტერესოა, როგორ შეიძლება აჩვენო ქალაქი. ნანი მორეტის ძვირფასო დღიური, რომლის პირველი ნაწილი რომზეა, ამ თემასთან მიდგომის კარგი მაგალითია. ფილმში არის სცენა, სადაც ავტორი ამბობს: მივხვდი, რომ არასდროს ვყოფილვარ ადგილზე, სადაც პაზოლინი მოკლეს. მომდევნო რამდენიმე წუთი ვუყურებთ, როგორ ზის მოტოციკლეტზე, კამერა კი უკნიდან მიჰყვება. უბრალოდ მივუყვებით ამ გზას, რომელიც, როგორც ჩანს, მაშინ პაზოლინიმ გაიარა ან არც გაიარა. სცენას ჯარეტის კოლნის კონცერტი ადევს. უცებ მივხვდი, რომ შეგიძლია ყურადღება გაამახვილო შესტზე, რომელიც შენთვის მნიშვნელოვანია და დაუთმო იმაზე მეტი დრო, ვიდრე სცენარი ითხოვს. ძალიან მარტივად ვექცევი ხოლმე გავლენების ქვეშ. ამიტომ შემდეგ უცნაური ნაზავი გამოდის. სა-

გადასაღებ მოედანზე, მსახიობ გიორგი ბოჭორიშვილთან და პროდუსერ ნუცა ნიქარიძესთან. ფოტო: ოთო ვაჩნაძე



ნამ ამ ფილმის პირველი ბლოკის გადაღებას დავიწყებდი, რობერ ბრესონის მთლიანი რეტროსპექტივა ვნახე. ეგ რეტროსპექტივა რომ არა, ფილმი სულ სხვანაირი იქნებოდა. თუმცა ბრესონი, ალბათ, ყველაზე ახდენს გავლენას, ყველა ფილმი სხვანაირი იქნებოდა, ის რომ არ ყოფილიყო.

კინ-ო: ნელი კინო მოგწონს? ბევრი შენს ფილმს სწორედ ამ მიმდინარეობას მიაკუთვნებდა.

კობერიძე: ზოგი ფილმი, რომელიც მაგ მიმდინარეობაში მოიაზრება, ძალიან მიყვარს. აზიური ნელი კინო მომწონს. ბელა ტარი ნელი კინოა? ალბათ, კი. თუმცა, მაინც სხვა დროის კინოა, ვიდრე ე. წ. ნელი კინო. ჩემს ფილმში არის ასეთი ელემენტები, მაგრამ მთლიანობაში ამ მიმდინარეობას არ მიეკუთვნება.

კინ-ო: თითქოს სულ დიალოგში ხარ ქართულ კინოსთანაც და, განსაკუთრებით, კომედიასთან. კონკრეტულად მიხეილ კობახიძე გამახსენდა რამდენჯერმე. სუფთა ვიზუალური თვალსაზრისით, პარკში გადაღებული ეშმაკის ბორბლის სცენამ მაყურებელს შეიძლება კობახიძის კარუსელი გაახსენოს. ბიჭების გაცნობის სცენაც თავისი ტემპორიტმით და მუსიკით à la კობახიძე უნდა იყოს.

კობერიძე: კობახიძის ფილმები მომწონს, თუმცა პირდაპირ მასზე არ მიფიქრია. მგონი უბრალოდ რაც კობახიძეს მოსწონს, ის მომწონს მეც. ბევრჯერ მაქვს ნანახი ოთარ იოსელიანის ფილმები. უხმო თუ რასაც ჰქვია ადრეული კინოს სანყისები, ხშირად ჩანს მასთან. მაგალითად, გიორგობისთვეში საუზმისა და ნიკოს სახლიდან პირველად გასვლის ეპიზოდი უცებ უხმო ფილმის სცენად გადაიქცევა. ვხედავთ პანორამას ფოტოებზე და მოულოდნელად, როდესაც პერსონაჟი ფეხზე დგება, მუნჯი კინო იწყება. ყველა წყვეტს ლაპარაკს და მარტო ჟესტებით ეკონტაქტებიან ერთმანეთს. არადა გრძელი სცენაა. ნიკო ჯერ ყველას კოცნის და მერე მიდის. თანამედროვე უხმო კინოა, სადაც ყველანაირი ხმაურები ისმის და არავინ ლაპარაკობს, თუმცა ხანდახან შეიძლება ლაპარაკსაც ისეთი დატვირთვა ჰქონდეს, როგორც ხმაურს. ჩემს ფილმში არის სცენები, როცა გმირები საუბრობენ, მაგრამ არ გვესმის რას. საინტერესო ეფექტი იქმნება, საუბრის მნიშვნელობას მოკლებულებს შეგვიძლია, მათ ჟესტებს დავაკვირდეთ – როგორ უყურებენ ერთმანეთს, როგორ იქცევიან.

კინ-ო: მაინც რა არის ამ ფილმის ამბავი?

კობერიძე: თითქმის იდენტური ამბავი მქონდა მეორე კურსის ფილმშიც, რომელიც გერმანიაში გადავიღე. ეს არის გოგოს და ბიჭის

ისტორია, რომლებიც ერთმანეთს გაიცნობენ, შეიყვარებენ და მერე გოგო ავლანეთში მიდის სამხედრო სამსახურში. სანამ გოგო ჩამოვა, ბიჭი თავის გზას დაადგება. ჩვენთვისაც ძალიან აქტუალური თემაა. ვიფიქრე, რიმიეტი გამეკეთებინა და იგივე ამბავი საქართველოში გამეთამაშებინა.

კინ-ო: მაგრამ სქესი შეცვალე – აქ კაცებს უყვართ ერთმანეთი. ძალიან მნიშვნელოვანი ცვლილებაა.

სანამ ამ ფილმის პირველი ბლოკის გადაღებას დაიწყებდი, რობერ ბრესონის მთლიანი რეტროსპექტივა ვნახე. ეგ რეტროსპექტივა რომ არა, ფილმი სულ სხვანაირი იქნებოდა. თუმცა ბრესონი, ალბათ, ყველაზე ახდენს გავლენას, ყველა ფილმი სხვანაირი იქნებოდა, ის რომ არ ყოფილიყო.

კობერიძე: ამას რამდენიმე მიზეზი ჰქონდა. ქალის და კაცის ურთიერთობის ვიზუალური გადმოცემის საშუალებები გაცვეთილია კინოში. არ მინდოდა ხელჩაკიდებული წყვილის გადაღება, არც ჩახუტებულის და საერთოდ ქალსა და კაცს შორის ყველა ინტერაქცია უკვე გაცვეთილია. ორი კაცის ურთიერთობა კი ხელუხლებელი მინდორივითაა – შეგიძლია, შენით გადაწყვიტო, როგორ მოიქცევიან ისინი და ეს იქნება ნორმა. მეორე საკითხია ეს პრობლემა საქართველოში – მინდოდა, ამ თემაზე ჩემი აზრი მეთქვა. ბოლოს და ბოლოს ისე გამოვიდა, რომ ფილმი იმ ხალხმა ნახა, ვისთვისაც ეს პრობლემა ნაკლებად დგას, ამიტომ არ ვიცი, რამდენად ჰქონდა საერთოდ აზრი ამ თემაზე ლაპარაკს.

კინ-ო: იმას ნანობ, რომ ფილმით ვერაფერი შეცვალე?

კობერიძე: ცვლილების პრეტენზია არც მქონია. აზრის გაზიარებას ვგულისხმობ. თუმცა, რაღაც მხრივ მაინც იმუშავა. ვილაცხვებ არ დარჩენიათ შთაბეჭდილება, რომ მაინცდამაინც კაცების სიყვარულზე ფილმს უყურეს. გარემოს მსვლელობაში სიყვარულის ამბავი ორგანულად არის ჩაქსოვილი, როგორც რაღაც ძალიან ყოველდღიური და ჩვეულებრივი. ეს იყო კიდევაც ჩემი მიზანი. ზღაპრავით არის ეს ფილმი. მნიშვნელოვანი კომპონენტია ეს თემა, მაგრამ ბევრი სხვა რამეც ხდება და ამ ბევრ რაღაცაში ბევრს აღარც ახსოვს, რომ ეგ იყო. არის და თან არ არის.

კინ-ო: სასიყვარულო ისტორიაა, ცხადია. ჩანს, რომ ადამიანებს ერთმანეთი უყვართ, მაგრამ ერთმანეთის მიმართ გამოხატულ სასიყვარულო ვნებებს არ ვხედავთ. ერთმანეთს არც ეხებიან. ერთი მხრივ ეს არადამაჯერებელია, მაგრამ მეორე მხრივ დოკუმენტური და რეალისტური უნდა იყოს. მიუხედავად იმისა, რომ პერსონაჟები მხატვრულ რეალობაში იმყოფებიან, თითქოს იმის მუდმივი გაცნა და აქვთ, რომ ვილაც უყურებს და აკვირდება. ისინი გამუდმებით გრძნობენ მაყურებლის თვალს, როგორც ჩვენს ქვეყანაში მცხოვრები ადამიანები, რომ-



კადრი ფილმიდან *ქარმა დაუბერა*. ქალმა თავის აბრეშუმის ყელსახვევზე გაიფიქრა

ლებიც საჯარო სივრცეებში თავიანთ სექსუალურ იდენტობას მალავენ.

კობერიძე: ასეა ახალ ფილმშიც, რომელიც ქუთაისში გადავიღეთ და გოგოს და ბიჭის სიყვარულზეა. იგივე დამოკიდებულება მაქვს, როგორც ერთი და იგივე სექსის ადამიანების სასიყვარულო ისტორიის ჩვენების შემთხვევაში. ისეთ დროში ვცხოვრობთ, რომ პირადი სივრცეები, სადაც შეგიძლია რაღაცები მართომ და მონმეების გარეშე გააკეთო, ძალიან შეზღუდულია. მინდა ხოლმე, ზოგი რამ თავისთვის დავუტოვო გმირებს, მათ შორის, ერთმანეთთან ახლოს ყოფნის მომენტები. დრამატურგიულად ძალიან მნიშვნელოვანი უნდა იყოს და ძალიან უნდა გვჭირდებოდეს იმის ჩვენება, თუ როგორ კოცნიან ადამიანები ერთმანეთს. უმეტეს შემთხვევაში, ასეთ მომენტებში ვამთქნარებ ხოლმე. არ მიყვარს ამ დროს სხვა ხალხის ყურება. სივრცეებს, რომლებიც გმირების პირადი განცდებისთვის და მოქმედებებისთვის რჩება, უბრალოდ არ ვიღებ.

კინ-ო: ფილმი ძალიან ინტიმურია მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანებს შორის ფიზიკური სიახლოვე შეიძლება არ ჩანდეს. გარდა ამისა, ჩაის სმაც ხომ შეიძლება ისეთივე ინტიმური

აქტი იყოს, როგორც სექსი. შეიძლება ფილმს შენი პოლიტიკური განაცხადი დავარქვათ, თუკი შევჯერდებით იმ აზრზე, რომ ყველა ფილმი, რომელიც ადამიანების სოციალურ პრობლემებზე და პირადი სივრცეების დაუცველობაზე ლაპარაკობს, პოლიტიკურია?

კობერიძე: არის, რა თქმა უნდა. მთავარია, განწყობა, რომლითაც იღებ. როდესაც თავისუფალი სიყვარულის მნიშვნელობაზე იღებ ფილმს, ხოლო შენი გმირების ნახევარს ზიზლით უყურებ, არ უნდა გაგიგვიკვირდეს, რომ უკან იგივეს მიიღებ – გავიხსენოთ ქართულ-შვედური კოპროდუქცია. თუ მოკლე შინაარსს ყვები, განწყობით ვერ მოყვები, უბრალოდ რაღაც ფაქტებს დაასახელებ, რომლებიც საბოლოოდ უმნიშვნელოა. მნიშვნელოვანია, თუ რას ფიქრობ და გრძნობ, როდესაც იღებ.

კინ-ო: და ფაქტები როგორია? როგორ მოყვები ორ წინადადებაში შენს ფილმს და ასე ხომ არ დავამთავროთ ინტერვიუ, ამბის მოყოლით, თუმცა ყოველთვის პირიქით იწყებენ ხოლმე.

კობერიძე: მოცეკვავეს და სამხედრო ოფიცერს უყვარდებათ ერთმანეთი. შემდეგ ოფიცერი ავლანეთში მიდის და ბიჭი კი სოფელში ბრუნდება. ○



„კინოში დრო კონსერვაცია“

ინტერვიუ კარლოს რეიგადასთან

ავტორები: ლევან ცხოვრებაძე, გიორგი ჯავახიშვილი

კარლოს რეიგადასი თანამედროვე არტისტს კინოს გამორჩეული მექსიკელი ავტორია. მისი ფილმები ხშირად მონვედრილა ისეთი კინოფესტივალების ყურადღების ცენტრში, როგორც კანის, ვენეციისა თუ ედინბურგის კინოფესტივალები, სადაც არაერთი პრიზი მიუღია მთავარ სექციაში. 2019 წლის დეკემბერში იგი საქართველოს თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალის მოწვევით სტუმრობდა, სადაც მისი ფილმების რეტროსპექტივა შედგა და მას საპატიო პრომეთე გადაეცა. ეს ინტერვიუც სწორედ ფესტივალის დროს ჩაენერეთ.

კინ-0: იგრძნობა თუ არა თქვენს ფილმებში ეგზისტენციალური ფილოსოფიის გავლენა?

რეიგადასი: არასდროს ვფიქრობ ფილოსოფიურ ელემენტებზე გადაღების დროს. ვცდილობ, მაყურებელს კარი გავუღო დროის მეშვეობით და მოვლენებს დამოუკიდებლად განხორციელების საშუალება მივცე. მაგრამ როდესაც მაყურებელს კარს უღებ კამერით, რომელიც არის გასაცარი ტექნიკური გამოგონება, რომელსაც შეუძლია აღბეჭდოს რეალობა ანმყოში, დროში, ტექნიკურად რაღაც ფილოსოფიურს ქმნი ეკრანზე. თითქოს კამერა და ხმის ჩამწერი ფილოსოფიის ინკარნაციის საშუალებას იძლევა, რადგან, როდესაც ფილმს ვიღებთ, ის ირეკლება, ვინ ვართ და რას ვაკეთებთ. ამიტომაც არ უნდათ ძალღებ კინოს კეთება, თუნდაც შეეძლოთ – მათ არ სჭირდებათ საკუთარ თავზე ფიქრი (ეს ყველა ხელოვნებას ეხება). ფილოსოფია ეკრანზე ჩვენი სურვილისგან დამოუკიდებლად იქმნება. ფილმის კონსტრუქციისადმი მიდგომები ააშკარავებს ჩვენი ცხოვრების ფილოსოფიას, იმიტომ, რომ კინო არის ცხოვრების აღბეჭდვა – იმ ადგილების, სადაც ვცხოვრობთ და სადაც ვფიქრობთ და ეს თავისთავად უკვე ფილოსოფიურია. როდესაც არ გაქვს ნარატიული კოდი, როდესაც არ გაქვს დრამა, მაშინ კინო საბოლოოდ ფილოსოფიასაც მოიცავს.

თუმცა ეს ფილოსოფიის ჩარჩოსაც სცდება – ფილოსოფიის იდეალი, რაც უნდოდა ჰაიდეგერს: ფილოსოფია, რომელიც არ ცდილობს კატეგორიზაციასა თუ ახსნას. ჩემი კინო სივრცეს ტოვებს არსებობისთვის, სადაც ხმა იუნყება დროის მდინარებაზე. ამ აქტის პასიური გადაღებით კინო

ნამდვილი საშუალება ხდება „თვითთან“ მიახლოების, როგორც ჰაიდეგერი უწოდებს. კინოს მისტიკურობის ცენტრი სწორედ „ყოფიერების“ გამოვლინებაა. ერთ დღეს მარსიდან თუ ჩამოვლენ, აუცილებლად მიაქცევენ ყურადღებას ჩვენს კინოს, რადგანაც ის ყველაზე ნათლად გამოსახავს ჩვენს წარმოდგენებსა და ეგზისტენციას.

კინ-0: რა არის დრო თქვენთვის კინოსა და ცხოვრებაში?

რეიგადასი: რეალურ ყოფაში ბევრი ჩარევა ხდება დროის დინებაში, კინოში კი დრო უფრო რაღაც გარეგანი ფაქტორია. ჩვენ ვუყურებთ კინოს! იგი ერთადერთი ხელოვნებაა, სადაც რეალური დრო და დროის კონცეფცია შერწყმულია ერთმანეთთან. რეალურ ცხოვრებაში დრო არა კონცეფცია, არამედ მდგომარეობაა. კინოში დრო კონცეფციაა და შეგვიძლია ვიფიქროთ მყოფობაზე – ადამიანების, ნივთების, იდეების და, ყველაზე მეტად, დროის არსებობაზე. და ეს შეგვიძლია, იგრძნო. დრო ემოციების გამოსაწვევი მდგომარეობაა კინოში. დრო რომ არ იყოს კინოში, მხოლოდ ესთეტიკურ ემოციას მივიღებდით, მაგრამ ფილოსოფიური ემოციის კონსტრუირება მხოლოდ დროის საშუალებით არის შესაძლებელი. ამიტომ ეს არის კინოს ცენტრალური ასპექტი, ხმა კი დროის დამადასტურებელი ერთადერთი ფაქტორია, როდესაც ვერ ვხედავთ მოძრაობას. კინოს სამი მთავარი კომპონენტი ქმნის: ხმა, გამოსახულება და მოძრაობა.

კინ-0: ქალაქში იმიტომ არ იღებთ კინოს, რომ დრო სოფელში სხვანაირად მიედინება?

რეიგადასი: ქალაქში რომ გადამელო ფილმები, ზუსტად ისეთივე იქნებოდა, როგორსაც ახლა ვიღებ. მგონი, ეს კლიშეა. სოფელში ვცხოვრობ და იქაურ ხალხს კარგად ვიცნობ. მხოლოდ ქალაქელებს ჰგონიათ, რომ ქალაქგარეთ დროსა და ყოფაზე ბევრს ფიქრობენ. თუმცა სოფელშიც ისეთივე სტრესის ქვეშ არიან და ისევე გრძნობენ დროის ნაკლებობას, როგორც ქალაქში. ხშირად ვეუბნები ხოლმე ჩემს ცოლს, რომ არც ერთ დიდ ქალაქში არ მინახავს ისეთი ნევეროტიკები, როგორებიც ჩვენ გარშემო ცხოვრობენ. რა თქმა უნდა, ეს უტრირებაა, მაგრამ, ჩემი აზრით, სტრესს გარეგან მოვლენებთან არ აქვს კავშირი და უფ-



რო პირადული ამბავია. ქალაქშიც ცხოვრობენ ადამიანები, ვინც რეალურ ეგზისტენციასთან ახლოს არის. არ არის აუცილებელი დასასვენებლად და დედაბუნებასთან კავშირის დასამყარებლად სოფელში წასვლა. სტრესი ადამიანური მდგომარეობაა და ნაკლებ კავშირშია ცენტრთან ან პერიფერიასთან.

კინ-ო: თქვენ ხშირად იღებთ ბუნების მოვლენებს. მაგალითად, როგორ გადაიღეთ **ჩუმ სონათლეში (Silent Light, 2007)** დაახლოებით 10-წუთიანი მზის ამოსვლის გაუჭრელი კადრი?

რეიგადასი: გამიხარდებოდა, ასეთივე სცენა აკვაპარკში რომ გადამეღო. თუ როგორ რთავენ შუქებს, როგორ ეფლობა მყვინთავი აკვარიუმში. ეს, ალბათ, ყველაზე საინტერესო მზის ჩასვლა

იქნებოდა. ეს ყველაფერი ენერგიაა. მაგალითად, აკი კაურისმაკის ერთ-ერთი ფილმი, **დანაშაული და სასჯელი (Crime and Punishment, 1983)**, ქარხნის დაკეტვის სცენით იწყება, რაც უფრო ლამაზია, ვიდრე მზის ჩასვლა ან ამოსვლა. უშუალოდ ჩემი ამ სცენის გადაღების დეტალები კი ასეთი იყო: გრძელი რელსი და პატარა ბორბლებიანი კამერა გვქონდა, რომელსაც ჯერ წინ ვაგორებდით, შემდეგ – უკან და ასე განვაგრძეთ ერთი საათი. შემდეგ სამონტაჟო პროგრამით ჩრდილის დაბრუნების მომენტი გავაქრეთ.

კინ-ო: თქვენნაირ რეჟისორებს „ნელი კინოს“ სახელის ქვეშ აერთიანებენ ხოლმე. **Sight&Sound**-ის ერთ-ერთმა კრიტიკოსმა კი მჭვრეტელობითი კინოც უწოდა.



დრო რომ არ იყოს კინოში, მხოლოდ ესთეტიკურ ემოციას მივიღებდით, მაგრამ ფილოსოფიური ემოციის კონსტრუირება მხოლოდ დროის საშუალებით არის შესაძლებელი. ამიტომ ეს არის კინოს ცენტრალური ასპექტი, ხმა კი დროის დაბრუნებად არის ფუნქციონირებად, როდესაც ვერ ვხედავთ მოძრაობას.

რეიგადასი: პირველი: გადაღების სიჩქარეს არაფერი აქვს საერთო კინოს ბუნებასთან. ფაქტია, რაღაც ძალიან ავთენტურის დანახვა სურათში დროს მოითხოვს, მაგრამ მხოლოდ დროს არ ძალუძს ამის მონოდება. შეიძლება სინელეც მდგომარეობაა. მე თუ მკითხავთ, რას ვუნოდებდი, კიდევ ერთხელ ვიტყვი – ეს არის ანმყოფი ყოფნის (presence) კინო და არა რეპრეზენტაციის. ხოლო ეს ყოფნა, ყოფიერება ხელმისაწვდომი რომ გავხადოთ, რათქმა უნდა, გარკვეული დრო გვჭირდება. საერთოდ აღარ მინდა ნელი ვიყო. მხოლოდ მინდა, საკმარისი დრო მიეცე მოვლენებს, რათა ხილული გახდეს. თუკი ბევრი არაფერია დასანახი, მაშინ სწრაფად შეგიძლია განაგრძო. დრო უბრალოდ მსახურობს – შემოთავაზება და ღია კარია. ხოლო ეს კარი იმიტომ გააღეს, რომ რაღაც დაინახო. დრო სცენის მდგომარეობაა. ასეთ კინოზე მე არც მჭვრეტელობით ვიტყვოდი. ვფიქრობ, რომ ჭვრეტითობა მხოლოდ შეგრძნებებთანაა დაკავშირებული და ჩვენ უნდა გავიდეთ ჭვრეტის მიღმა. კინო, რომელიც მე განსაკუთრებით მიყვარს, ამ ღია კარის გავლით რაღაცას ქმნის მაყურებლისთვის – რაღაცას, რასაც დანახვა უნდა და რისთვისაც დრო გჭირდება. მაგრამ რაღაც არის ამის მიღმა, ალბათ ემოციური ნარატივი ან სივრცე. ეს ყველაფერი კინოს ამთლიანებს. ეს არის მთელი ჩემი კონსტრუქცია და ამასთანავე ავთენტურობა და უნარი, იყო აქ და ამ დროში.

კინ-ო: ერთ-ერთ ინტერვიუში თქვით, რომ ევროპა სულიერი კრიზისით იტანჯება. თქვენი პერსონაჟებიც ემოციურ კრიზისში არიან.

რეიგადასი: მექსიკაც გარკვეულწილად დასავლური ქვეყანაა – ვიტყვოდი, ორმოცდაათი ორმოცდაათზე. ამიტომ მეც ძალიან ახლოს ვარ ამ სულიერ კრიზისთან, თუმცა ძველი, მკვიდრი მექსიკელის მსოფლმხედველობის წყალობით შემცირებულია ამ კრიზისის განცდა. ვფიქრობ, რომ ეს ძალიან ღრმა პარადიგმიდან მოდის, როგორც არის განცალკევებულობის პარადიგმა, რომელიც უფრო კოსმოგენურია, ვიდრე კულტურული. დასავლელები სამყაროსგან იმდენად გამოცალკევებულად გრძნობენ თავს, რომ ეს ბადებს დიდი დაუცველობის, შიშისა და შფოთვის გრძნობას. სწორედ ამიტომ გამოიგონეს დასავლელებმა კოლონია-

ლიზმი, ბევრი ომი და პლანეტის დესტრუქციის მოთხოვნილება, რადგან ჩვენ არ გვესმის, რომ სამყაროს მხოლოდ ნაწილი ვართ და არა ღმერთის მსგავსი ცენტრალური არსებები. მონოთეისტური რელიგიების უბედურება ის არის, რომ გვგონია, ღმერთის ნებით ვართ შექმნილები. ეს ყველაზე აბსურდული იდეაა, რაც აზრად შეიძლება მოგივიდეს. და თუ ღმერთმა შეგვქმნა, მაშინ ამდენი უბედურების ჩადენა როგორ შეეძელით? ამ პარადიგმას პოზიტიური ხასიათიც ჰქონდა, როგორც არის კრეატიულობა და არსებობის კრიტიკული ხედვა, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია. მაგრამ ჩვენ დავივიწყეთ ყოფიერების, „თვითის“ შესახებ და აღმოვჩნდებით გასაჭირში. მთლიანად არ უნდა დავშორდეთ სამყაროს. როდესაც ამას მკვიდრ მექსიკელს ვეუბნები, ვხედავ, რომ ყოფაზე უფრო მეტს ფიქრობენ. ხშირად ისინი უფრო ბედნიერები არიან, ვიდრე „დასავლელი“ მექსიკელები ან ევროპელები.

კინ-ო: ერთ-ერთ ინტერვიუში თქვით, რომ თქვენი შემოქმედებიდან საყვარელი ფილმი ბრძოლა ზეცაშია (Battle in Heaven, 2005).

რეიგადასი: ეს ალბათ ჩემ სინათლემდე იყო. ჩემი საყვარელი ფილმი ყოველთვის ისაა, რომელიც ბოლოს გავაკეთე, რადგანაც უფრო ახლოსაა ჩემთან. სხვები მავიწყდება. მაგრამ დიახ, ბრძოლა ზეცაში ძალიან ამბიციური და მემამბოხე იყო.

კინ-ო: და შესაძლოა პოლიტიკურიც? ამბობიც ხომ პოლიტიკური მდგომარეობაა.

რეიგადასი: ვფიქრობ, ამის მიღმა უნდა გავიდეთ. ამბოხი ძალიან ლამაზი ადამიანური მდგომარეობაა. ამბოხის პოლიტიკური განზომილება ჩემთვის მეორეხარისხოვანია. ჩემთვის ამბოხის საუკეთესო, ღრმა და ყველაზე საინტერესო განზომილება ფილოსოფიური ამბოხია. იმიტომ, რომ თუ ის ფილოსოფიურია, ამავე დროს არის სოციალურიც, პოლიტიკურიც, თეოლოგიურიც. ჩვენ უნდა ავჯანყდეთ! ეს გვგრძნობინებს, რომ ადამიანები ვართ. ჩვენ არ ვართ იაფფასიანები! ხალხი, რომელიც ძირითადად პოლიტიკურად ჯანყდება, იაფფასიანად იქცევა. ამიტომ ძალიან ძლიერად მნამს ამბოხის თავისთავად, რამდენადაც შესაძლებელია, და არა პოლიტიკურის. ○

პედრუ კოშტა

კატაკომბების ჩრდილებში

თარგმანი, წინასიტყვაობა და შენიშვნები:
ნინი შველიძე, ალექსანდრე გაბელია

პორტუგალიელი კინორეჟისორის პედრუ კოშტას კინემატოგრაფით დაინტერესება 1981 წელს ლისაბონის თეატრისა და კინოს სკოლაში ჩაბარებით იწყება, რის შემდეგაც მისი კინო მიზანმიმართულად ხდება უუფლებო, ღირსებააყრილი, სოციალურ და ეკონომიკურ უფსკრულში მცხოვრები მარგინალების (როგორც ლისაბონელების, ისე მესამე სამყაროდან ემიგრანტების) რეპრეზენტატორი. დოკუმენტური კინოს მეშვეობით საკუთარი კამერით პედრუ კოშტა „კონტრისტორიას“ წერს. 1990-იანი წლებიდან კინორეჟისორი ბუნებრივი განათების ტექნიკისა და შუქ-ჩრდილების ესთეტიკით, ნელი კინოს ელემენტებითა და ფოტოგრაფიისთვის დამახასიათებელი სტატიკურობით ცდილობს „პოლიტიკის ესთეტიზაციას“.

კოშტა თანამედროვე სამყაროში ტოტალური განადგურების იმ საფრთხეებს განიხილავს, რომელთა წინაშეც კაპიტალიზმი „ქალაქ-აჩრდილებში“ მარგინალებს, „ადამიან-აჩრდილებს“, აყენებს. რეპრეზენტაციის კვალ-

დაკვალ, რეჟისორი არ ერიდება მაყურებლისათვის თავისუფლებისა და განთავისუფლების შესაძლებლობების ჩვენებასაც. კოშტას კინო, როგორც „დახურული კარი“, ავტორის „ფიქრების გამოცნობის საშუალებას იძლევა“, ამავდროულად კი, თუ ფრანგ ფილოსოფოსსა და თეორეტიკოსს ჟაკ რანსიერს დავეყრდნობით, თავად ხსნის კარს „უსამსახურო მუშებისთვის“, მუშათა კლასის მიღმა დარჩენილი უღონო ადამიანებისათვის. ფორმალური ექსპერიმენტებით, რეალიზმისა და სიურეალიზმის მუდმივი გადათამაშებით, „ლისაბონელი პაზოლინი“ პედრუ კოშტა თანამედროვე კინოს ერთ-ერთი ყველაზე თვითმყოფადი და მნიშვნელოვანი ავტორია, რომელიც მაყურებელს „კატაკომბების ჩრდილებში“ აბრუნებს.

გთავაზობთ პედრუ კოშტასთან სტეფან რამსტედისა და მარტინ გრენბერგერის ინტერვიუს ფრაგმენტს, რომელიც პირველად შვედურ ენაზე Magasinet Walden-ში გამოქვეყნდა და რომელიც ჩვენს ჟურნალში საიტ Sabzian-ის ინგლისური ვერსიიდან ითარგმნა.

გრენბერგერი: დავინყებ კითხვით, რომელიც ეხმარება ცხენის ფულის (Horse Money, 2014) გამორჩეულ ესთეტიკას. კიაროსკუროს (კონტრასტული შუქ-ჩრდილები) ეფექტს უკავშირებთ კამერის გამოყენებას, რომელიც გარკვეული ტიპის სინათლეს ვერ აღიქვამს?

კომტა: მსგავსი სამოყვარულო მოწყობილობით, რომელიც ტექნოლოგიურად არც ისე განვითარებულია, შეუძლებელია 4K კამერის დეტალების სიმდიდრეს მიაღწიო, რომ არაფერი ვთქვათ 35 მმ-იან კამერაზე. მუშაობას არსებული შეზღუდვების ცოდნით იწყებ. გარკვეულწილად, ხარ ისეთივე ბრმა, როგორც სტივი უანდერი – ყველა დროის საუკეთესო მუსიკოსი. საკუთარ თავს ავარჯიშებ „ხედვაში ხედვის გარეშე“, რაც ზოგჯერ გიბიძგებს, ექსტრემალური გადანყვეტილება მიიღო. შუქ-ჩრდილებს ნამდვილად ვერ დავარქმევდი, ეს უბრალოდ გართულებების თავიდან ასაცილებელი საშუალებაა... ის ყოველთვის იწყება, როგორც ცდა, იყო ეფექტური ისე, რომ არ დაკარგო გადასაღები მასალის პლასტიკურობის შეგრძნება.

როცა ედგარ ულმერი იღებდა გადახვევას (Detour, 1945) ან ჯოზეფ ჰ. ლიუისი – დიდ კომბინაციას (The Big Combo, 1955), ისინი არჩევანს აკეთებდნენ: იცოდნენ, რომ თითქმის არაფერი ჰქონდათ, მუშაობდნენ ნარჩენებით, როგორც ჩვენ. იცოდნენ, რომ არ შეეძლოთ კადრის 30%-ზე მეტის განათება და მაინც სრული სვლით მიიწვედნენ წინ... მაგრამ ეს აშკარა შეზღუდვები შეადგენს მთელი ჩვენი სამუშაოს საფუძველს, რაც არის რეალობაზე დაკვირვება ყველა შესაძლო გამოვლინებაში.

ვანდას ოთახში (In Vanda's Room, 2000) სინათლის ერთადერთი წყარო მქონდა – მომავალი პატარა დახშული ფანჯრიდან. ეს იყო ბუნებრივი სინათლე, რომელიც ახლოს უნდა შემესწავლა. დილის 11 საათზე ან 6 საათზე ნაშუადღევს, ზაფხულში ან ზამთარში, ზუსტად უნდა მცოდნოდა მზის ადგილმდებარეობა. ცოტა რეჟისორი იწყებს მუშაობას მსგავსი დაკვირვებით და კიდევ უფრო ცოტას სჭირდება მსგავსი ცოდნა. ისინი საკუთარ ოთახსაც არ იცნობენ, არ ადარდებთ; ეს ოპერატორის საქმეა. მათი სურვილები მიმართულია „ინტერიერისკენ. ლამისკენ. წვიმისკენ. გაღვიძებისკენ მწუხარებაში.“ როცა პირველად შევდივარ ვანდას ოთახში ან სადმე სხვაგან, ჩემი მთავარი ამოცანა მოცემული ადგილის სრულად შესწავლაა. მზად უნდა ვიყო სცენის მოცემულ წერტილში გადასაღებად. თუკი ფანგო ან ვენტურა ვანდას გვერდით ზის, სინათლის დაცემა დამოკიდებული იმაზე იქნება, რა სჭირდება კადრს, ნაწილების თანმიმდევრობასა და ფილმს. [...]

რეკაიტიცია არა მართო აღმოჩენის, არამედ ფიქრის საშუალებაა. ფილმის გადაღება რთულია, არაჰინ იცის, რა მოხდება კამერის ჩართვისას.

რამსტელი: ვიტალინა, ახალი პერსონაჟი, რომელთანაც მუშაობთ, თავისებური ხმით საუბრობს, ფრაზებს თითქოს ჩურჩულებს. მახსოვს, თქვით, რომ ამის მიზეზი გადაღებისას თუ რეპეტიციისას ქალის მხრიდან წინადადების ჩურჩულით წარმოთქმა იყო. კვლავ ვრცელ მასალას იღებთ და რა ტიპის გადანყვეტილებებს მიმართავთ?

კომტა: დიას, ჩვეულებრივ, საკმაოდ ბევრს ვიღებთ. ეს არ ხდება იმიტომ, რომ ვორკაპოლიკი ვარ, ასე გვჭირდება: მე, ჩვენს პატარა გადამღებ ჯგუფსა და მსახიობებს. რეპეტიცია არა მარტო აღმოჩენის, არამედ ფიქრის საშუალებაა. ფილმის გადაღება რთულია, არავინ იცის, რა მოხდება კამერის ჩართვისას, კინოს რაობა ყველასთვის უცნობია და ის, ვინც ცოდნაზე დებს თავს, ბრყვივა. ასე რომ, საჭიროა შრომა, კვლევა, აღმოჩენა. როცა პირველად შევხვდი ვიტალინას, ვკითხე, შემეძლო თუ არა სახლში, ინტერიერში გადამელო. დამთანხმდა და მოგვიანებით საუბარიც წამოვიწყეთ. ქალი ყოველ ჯერზე ჩურჩულებდა, მე ფრაზების გამეორებას ვთხოვდი; პორტუგალიურად ლაპარაკი არ შეეძლო, ჩემთვისაც რთული იყო, საქმეს მისი კრეოლური აქცენტი¹ ართულებდა. ვხვდებოდი იმასაც, რომ ვიტალინა მხოლოდ პიროვნული სიმორცხვის გამო არ ჩურჩულებდა, ის ეჭვით მიყურებდა: ემიონდა, რადგან უცხო იყო უცხო ქვეყანაში და არ ჰქონდა ლეგალური საბუთები.

ვფიქრობ, უპირველესად, ყველა მოაზროვნე რეჟისორი უნდა შევიდეს გმირის მდგომარეობაში და გაიგოს, რატომ ჩურჩულებს ეს არსება? რადგან მას არ აქვს საბუთები, ის არალეგალი ემიგრანტია. ჩვენ ახლა მას ვეხმარებით, ვიტალინა კომპარშია, ეს ევროპელი ნაბიჭვრები ილტვიან, ჩვენი ცხოვრება გაუსაძლისი გახადონ. [...] უდიდეს სირთულეს წარმოადგენს, თუნდაც პროფესიონალისთვის, ალაპარაკოს პერსონაჟი რბილად და ხმადაბლა, თუმცა ისე, რომ მიკროფონმა მისი გაგება და მოხელთება მკაფიოდ შეძლოს, გრძნობისა და მიზნის დაუკარგავად. ყველამ ვიცით, რომ საზოგადოებისგან გარიყული ადამიანები, როგორც იაკობ რიისი ამბობს, მისი „მეორე ნახევარი“, მაშინვე ხმას დაუნევენ ხოლმე, როდესაც ძალაუფლების წარმომადგენელთა პირისპირ აღმოჩნდებიან; ისინი ჩურჩულებენ, რომ დაჭერას თავი დააღწიონ; ისინი საშუალოში ატარებენ ცხოვრებას; ვიტალინა შორიდან მოდის, მისი ჩურჩული თითქოს ხმაა უსხეულო, ანდა სხეულია უცნაური, განადგურებული, გამქრალი იდენტობით.

[...] ამ ჩუმი ხმის (sotto voce) მეტაფორის საშუალებით, ვფიქრობ, ზუსტად შევძელით სოციალური, პოლიტიკური ძალადობის მატერიალიზება. მომავალში ვიტალინას ალბათ აღარ დასჭირდება ჩურჩული და ის იმღერებს: „ჩემი პასპორტი და მე...“ [...]

¹ კრეოლი – განსხვავებით მაღალი კლასის, ევროპაში დაბადებული იმიგრანტისგან, კოლონიაში დაბადებული ადამინი. „კრეოლური“ მათი სალაპარაკო ენაა.

გრენბერგერი: ფილმში დამაინტრიგებელი სიმღერაა. სიმღერის ტექსტს ვენტურა და ბენვინდო არ ეთანხმებიან. ვენტურა ცბიერად ილიმის. გადაღების დროს ხშირად იცინით?

კომტა: ზოგჯერ... ჩვენს „მსახიობებს“ შორის ბერი ძალიან მხიარულია. ისინი „პერსონაჟები“ არიან, როგორც ამბობენ. [...] თუმცა ეს ფრაგმენტი ყველაზე მტკივნეული იყო, რაც კი ოდესმე გადავიღეთ. მაგრამ არაფერია ისეთი, რასაც არ ველოდით. ჯერი ლუისის ან ბასტერ კიტონის ინტერვიუებს ან ჩანაწერებს თუ ნახავთ, ამ კომიკოსების სამუშაო ჯოჯოხეთი იყო, ნამდვილი წამება. ჩაპლინის ცხოვრება, ალბათ, ყველაზე მშფოთვარეა მათ შორის. [...] თუმცა შეუძლებელია, მსგავსი შედეგი სისხლის, ოფლისა და ცრემლის გარეშე მიიღო. [...]

რამსტელი: ლაის სახლის (1994) გადაღებების ჩანაწერების გამოქვეყნებისას შიშობდით, რომ საკუთარი თავისა და გეგმების შესახებ ბევრს გათქვამდით? როგორც ჩანს, ყოველთვის ბოლომდე გაცნობიერებული გაქვთ, რასაც საკუთარ შემოქმედებაზე ამბობთ.

კომტა: დიდი ხნის წინ უფრო პირდაპირი ვიყავი, მაგრამ ამაზე აღარ ველეავ, ეს უკვე კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილია. არსებობს გარკვეული საგნები, რომლებიც ჩვენ გვეკუთვნის და უმჯობესია გადავიწინაწინოთ, რადგან ისინი ჩვენთვის არსებობს. მაგალითად, იაკობ ვან რეისდალი, ერთ-ერთი შესანიშნავი მხატვარი ნიდერლანდებიდან, რომელიც ძალიან მიყვარს, თითქმის არაფერს ხატავდა, გარდა პეიზაჟების, ხეობებისა და ტყეების, ქარის ნისქვილებითა და ძროხებით სავსე მინდვრებისა. მე ფილმებს პრობლემური გოგონების და ბიჭუნების საძინებლებში ვიღებ, კატაკომბების ჩრდილებში გადაადგილებას ვამჯობინებ, მაშ, რატომ მხიბლავს ამ ტიპის მხატვრობა? მის ნამუშევრებს სანჯავს ან სუფთა ჰაერს შევადარებდი, ერთგვარ წამალს ჩემთვის. ეს იმიჯები ქვეცნობიერ დონეზეც მუშაობს, რაიმე ფორმით უნდა არსებობდეს დაკარგული, უძველესი, უკეთესი დროებისა თუ უკეთესი სამყაროს შეგრძნება ანდა ფანტომი... შტრაუზის „კომუნისმი“ ცნებას ვიზიარებ: უნდა ვაფასებდეთ, უნდა ვიცავდეთ სამყაროს, რომელშიც ვცხოვრობთ და უნდა ვიბრძოდეთ მისთვის. [...] უბრალოდ ფიქრი ყველაფერზე, რასაც ყოველდღიურად ვკარგავთ, აუტანელია. [...]

გრენბერგერი: თქვენ ისაუბრეთ რეალიზმის ცნების პრობლემაზე ჩვენს დროში, და რომ თქვენი ბოლო ფილმი „თეატრის“ გარკვეული ფორმისკენ იხრება, მაგრამ აგრეთვე „მიუზიკლის“ ახლებური გაგებისკენ. რას გვეტყვით რეალიზმის პრობლემაზე და როგორ ცდილობთ მის გადაჭრას თქვენს შემოქმედებაში?

კომტა: [...] პროცესი რუტინაში დამქანცველ ცხოვ-

რებასა და მუშაობას მოიცავს. [...] ალბათ დამეთანხმებით, თუ ვიტყვი, რომ სამყარო პროგრესსა და განვითარებას არ ესწრაფვის და ყოველ წამსაც არ უმჯობესდება... სამყარო ყოველდღიურ დანაკარგებზე დგას. ჩემი კაპოვერდელი მეგობრები მუდმივად გლოვობენ: „ჩვენ ვკარგავთ სიტყვებს, რიტუალებსა და პატივისცემას ჩვენი წეს-ჩვეულებების მიმართ.“ [...] ახალ სამეზობლოში დღეობებს დავსწრებივარ, საერთო წვეულებებს ასობით ადამიანის მონაწილეობით, და როცა შემწვარი ქათმის ჭამის დრო დგება, ეს დღესასწაულივით არის, განსაკუთრებით ბავშვებისთვის... იმის თქმა მინდა, რომ შემწვარი ქათამი უნდა მათი ჩვეულებრივი საკვები იყო. ახლა კი, ალბათ, ყოველდღიურად ბრინჯსა და კარტოფილს ჭამენ და სულ უფრო ნაკლებ ხორცსა და თევზულს. და ეს იმის გამო, რომ უამრავ ფულს ტელევიზორში ნანახ ნივთებს, ბანკების მიერ მათ წინ დაგებულ ხაფანგებს ახარჯავენ. [...]

[...] სიტყვებისა და მათი ძალის გარდა არაფერი დაგვრჩენია. სიტყვების ყოველთვის ბევრად მეტად მწამდა, ვიდრე გამოსახულებების. [...] გსმენიათ რუსი პოეტის, ოსიპ მანდელშტამის, უკანასკნელი დღეების სევდიანი ამბავი? „კაგებე“ სახლში ესტუმრა, რათა „გულაგში“ გადაეყვანა. აღელვებულმა მანდელშტამმა მეუღლეს სთხოვა, ზეპირად დაემახსოვრებინა მისი ლექსები, რომ პოლიციას არ ჩავარდნოდა ხელში. [...] თუ სიტყვებს ახლა არ მოვიხელთებთ, გამოგვტაცებენ. გრძობებზეც იგივე ითქმის. მოგვიანებით ფილმებიც აღარ იარსებებს. სწრაფად უნდა დავიბრუნოთ სიტყვები [...]

გრენბერგერი: დროის მასშტაბები წინასწარ გათვლილი გაქვთ, თუ ეს უშუალოდ მუშაობის პროცესში დგინდება?

კომტა: საქმე იმპროვიზაციას არ ეხება; რეალობის შესაბამისად ვმოქმედებთ. ზოგჯერ მოვლენები ცხოვრებიდან სურათში იჭრება და ჩვენს გამოგონილ რეალობას ამდიდრებს. ზოგიერთი კომპარი, წინათგრძნობა, განმეორებადი ტკივილი ყოველთვის შეიძლება ამა თუ იმ ფორმით ფილმში აისახოს. ვფიქრობ, მსგავსი მოვლენები სტანდარტულ გადაღებებზე ნაკლებად ახდენს ზეგავლენას: მაშინაც კი, თუ ადამიანი ავად ან შეუძლოდ გრძობს თავს, ის მაინც უნდა გადაიღონ. [კინო. რედ.] დაუნდობელი მანქანაა. თუ ვენტურა ან ბენვინდო ცუდად არიან, ჩვენ არ ვიღებთ. როგორც გოდარი ამბობდა: „თუ ზედმეტია შეუძლოდ, მას არ ვიღებ“. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენს ფილმებში არავინ არის ზედმეტი. [...]

რამსტელი: [...] თქვენი, როგორც ისტორიის ფაქულტეტის სტუდენტის გამოცდილებაზე ისაუბრეთ. მისაღები იქნებოდა, თუ ადამიანები „კონტრისტორიის“ ცნებას თქვენს შემოქმედებასთან მიმართებით გამოიყენებდნენ? მსგავს იდეაზე

საუბრობთ, თუმცა ამ ტერმინს არ იყენებთ.

კოშტა: ვთვლიდი, რომ მოვლენების ახლებურად დანახვა ზოგიერთი ისტორიკოსის, ანთროპოლოგის, ფილოსოფოსის მსგავსად, კლასობრივი ბრძოლის, კლასობრივი ურთიერთობების ხელახალი განსაზღვრით შეიძლებოდა, რასაც არა მხოლოდ სკოლაში ყოფნისას მივმართავდი, არამედ მოგვიანებითაც, როდესაც კინოთი დავინტერესდი. ეს დამეხმარა, საკუთარ ნაკვალევს გავყოლოდი.

გრენბერგერი: ფილოსოფიაზე რომ ვისაუბროთ, როგორ რეაგირებთ იმ ყურადღებაზე, რომელიც, მაგალითად, ჟაკ რანსიერმა თქვენი შემოქმედების მიმართ თავის ესეებში გამოამჟღავნა? როგორც ჩანს, ენიხალმდეგებით ხისტი ფილოსოფიის გარკვეულ ფორმას.

კოშტა: მომწონს და აღფრთოვანებული ვარ მისი საქმიანობით. ვფიქრობ, რანსიერის შრომის ღამეები (1981) უკანასკნელი 30 წლის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნამუშევარია. ჩემს ფილმებზე ის ხშირად წერს ძალიან სასიამოვნო გამჭრიახობით. რანსიერმა არაჩვეულებრივი მოსაზრება გამოთქვა ცხენის ფულის შესახებ ფორმულით, რომელიც ლიფტის უწყვეტ სცენას ეხება: „სივრცის ნარატივიზაცია დროის ხმაურის საშუალებით“. ზოგჯერ კვლავაც შესაძლებელია სისწრაფის, ილუმინაციის, გარკვეული ნათების შეგრძნება კინოზე დაწერილი ტექსტის კითხვისას. ეს შეუძლია რანსიერს, მაგრამ ასევე ნარბონის და ეიზენშტიცს. ტომ ანდერსენიც ძალიან კარგი მწერალია, როზენბაუმი, კრის ფუძივარა.

[...] მეტწილად, კინოს პათეტიკური კვლევებით ვართ გარემოცულნი, უმეცარი მასწავლებლების ყბედობით ზედაპირულ საკითხებზე, უტიფრობით, რომელსაც ძალუძს კინოს მიმართ შინაგანი ცეცხლი ჩააქროს და ვნება გაანელოს. ბოდიში, თუმცა კინოთეორიები ყოველთვის მათ ეჭვდება. სერიოზულად და მგზნებარედ კინოს ყურება მაშინ დავინწყე, როცა მეფობდა ლოზუნგი „გაკეთე საკუთარი დამოკიდებულებით“. ეს იყო მოქმედების დრო, განსხვავებით რეფლექსიის დროისგან; [...] ვსწავლობდი ისტორიას, დისციპლინას, რომელიც მჭიდრო კავშირშია რეალობასთან. თვალნათელია, ჩემი ფილმები უკავშირდება რანსიერის კვლევებს, მარგინალების გონისდამკარგავ, მთვარეულ, პოეტურ სამყაროს.

რამსტედი: ტომ ანდერსენმა თქვენი ფილმების გმირები „არისტოკრატიებად“ მოიხსენია, ვხვდები, რატომაც, ეთანხმებით მსგავს რომანტიზაციას?

კოშტა: [...] საგულისხმო დაკვირვებაა. თუკი ეს ხალხი ფილმში ამგვარად კეთილშობილი, სამართლიანი და წარმოსადეგია, ვფიქრობ, ეს არაა მხოლოდ კინოს ჯადოქრობისა და ეშმაკობის დამსახურება, არამედ – უშუალოდ ადამიანების, მათი სხეულებისა და სულების სილამაზის. მხოლოდ მე არ მსურს ისინი მეფეებსა და დედოფლებს ჰგავდნენ, ისინი თავად არიან მეფეებიც და დედოფლებიც. ○



თარგმანი დაკარგული

ანდრეი ტარკოვსკი
ელბუჭდელი დრო

თარგმნა ნინო თაქთაქიშვილმა

ანკა გუჯაბიძის ფოტოები

ფრაგმენტები წიგნიდან *აღბეჭდილი დრო (Запечатленное
Время)*, რომელიც პირველად 1987 წელს გერმანულ
ენაზე გამოქვეყნდა. თარგმანი შესრულებულია [www.
litmir.me](http://www.litmir.me) -ზე განთავსებული ტექსტიდან.

სტავროგინი: ... აპოკალიფსში ერთი ანგელოზი იფიცება, ჟამი არღა იქნებაო. კირილოვი: ვიცი. ეგ მართლა სწორად არის ნათქვამი: გარკვევით და ზუსტად. როცა ადამიანი სრულ ბედნიერებას მიაღწევს, მაშინ ჟამი არღა იქნება, ვინაიდან აღარც არის საჭირო. დიახ, ეგ მართალი უთქვამთ. სტავროგინი: დროს სად გააქრობენ? კირილოვი: არსად არ გააქრობენ. დრო საგანი არ არის. დრო იდეაა. გონებაში გაქრება.

(რუსუდან ქებულაძის თარგმანი)

ღრო ჩვენი „მეს“ არსებობის პირობა, ჩვენთვის საზრდოს მომცემი ატმოსფეროა. ატმოსფერო, რომელიც პიროვნების მიერ მისი არსებობის პირობებთან კავშირების განწყვეტის შედეგად ნადგურდება, როგორც ზედმეტი. როდესაც დგება სიკვდილი. მათ შორის ინდივიდუალური დროის სიკვდილიც – რის შედეგადაც ადამიანის ცხოვრება მიუწვდომელი ხდება ცოცხლად დარჩენილთა გრძნობებისთვის. კვდება გარშემომყოფთათვის.

დრო აუცილებელია ადამიანისთვის, რათა განსხეულებულმა შეძლოს, შედგეს, როგორც პიროვნება. მე არ მაქვს მხედველობაში სწორხაზოვანი დრო, როგორც ამა თუ იმ ქმედების, რაიმეს გაკეთების, მოსწრების შესაძლებლობა. ქმედება შედეგია. მე კი ახლა ვმსჯელობ მიზეზზე, რომელიც ადამიანს მორალური თვალსაზრისით ანაყოფიერებს.

ისტორია ჯერ კიდევ არ არის დრო. არც ევოლუციაა. ეს თანმიმდევრობებია. დრო მდგომარეობაა. [...]

როდესაც ხელოვნებათმცოდნეები ან კრიტიკოსები იკვლევენ დროს, თუ როგორაა ის წარმოდგენილი ლიტერატურაში, მუსიკაში ან ფერწერაში, ისინი მისი ფიქსირების ხერხებზე საუბრობენ. მაგალითად, სწავლობენ რა ჯოისის ან პრუსტის ნაწარმოებებს, ისინი განიხილავენ იქ რესტროსპექციების არსებობის ესთეტიკურ მექანიზმებს, პიროვნების მიერ საკუთარი გამოცდილების ფიქსაციას. ისინი სწავლობენ იმ ობიექტურ ფორმებს, რა ფორმითაც დრო ფიქსირდება ხელოვნებაში, – მე კი ახლა მაინტერესებს საკუთრივ დროის შინაგანი, მორალური, თანდაყოლილი მახასიათებელი თვისებები [...]

ამბობენ – დრო შეუქცევადია. ეს მართალია მხოლოდ იმ გაგებით, რომ, როგორც ამბობენ, წარსულს ვერ დააბრუნებ. მაგრამ რას წარმოადგენს ეს წარსული? იმას, რაც უკვე გავლილია? და რას ნიშნავს ეს „გავლილი“, თუ თითოეულისთვის სწორედ წარსულშია ჩადებული ანმყოფი, თითოეული მიმდინარე წამის სამუდამო რეალურობა? წარსული, გარკვეული აზრით, ანმყოფე ბევრად რეალურია ან, ყოველ შემთხვევაში, უფრო სტაბილური, მყარია. ანმყოფი მუჭში მოქცეულ ქვიშას ჰგავს – თითებს შუა გვისხლტება და მიდის, და მხოლოდ მოგონებები სძენს

მას მატერიალურ წონადობას. მეფე სოლომონის ბეჭედზე გამოსახული წარწერის „ყველაფერი გაივლის“ საპირწონედ მე მინდა ყურადღება შევაჩერო დროის შექცევადობაზე ეთიკურ ჭრილში. დრო მხოლოდ სუბიექტური სულიერი კატეგორიაა, ამიტომ ის შეუძლებელია უკვალოდ გაქრეს. დრო, რომელსაც ჩვენ გავდივართ, გამოცდილებად ილექება ჩვენში. [...]

რუსი ჟურნალისტი ოვჩინიკოვი იაპონიის შესახებ თავის შთაბეჭდილებებში წერს:

„... ითვლება, რომ დრო თავისთავად უწყობს ხელს საგნების არსის გამოვლენას. ამიტომ იაპონელები განსაკუთრებულ ხიბლს ხედავენ ასაკის ნაკვალევში. მათ ხიბლავს ძველი ხის მუქი ფერი, ქვის ხავსიანობა და სურათის კიდების გაცვეთილობაც – მრავალი ხელის შეხების კვალი. სწორედ სიძველის ამ მახასიათებლებს შეესაბამება სიტყვა „საბა“, რაც სიტყვასიტყვით ჟანგს ნიშნავს. საბა – ბუნებრივი ჟანგი, სიძველის მშვენიერება, დროის ბეჭედი. სილამაზის ისეთი ელემენტი, როგორც საბაა, ასახიერებს ხელოვნებასა და ბუნებას შორის კავშირს.“

გარკვეული აზრით, იაპონელები ამ სახით ცდილობდნენ დროის, როგორც ხელოვნების მასალის, ათვისებას.

ამ კონტექსტში ძნელია გაექცე ასოციაციებს პრუსტთან, როდესაც ის ბეზიას იხსენებს:

„მაშინაც კი, როცა მას ვინმესთვის ე. წ. პრაქტიკული საჩუქარი უნდა გაეკეთებინა, მაგალითად, სავარძელი, სერვიზი, ხელჯოხი, ის „ძველებურ“ ნივთებს არჩევდა. იმიტომ, რომ დიდი ხნის გამოუყენებლობის შემთხვევაში ნივთი კარგავს თავის პრაქტიკულ ხასიათს და უფრო გარდასული ეპოქის ადამიანების ცხოვრების შესახებ მოსათხრობად გამოდგება, ვიდრე ჩვენი ცხოვრებისეული მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად“.

„მოგონებების უზარმაზარი შენობის გაცოცხლება“ – ეს სიტყვებიც პრუსტს ეკუთვნის და, ვფიქრობ, სწორედ კინემატოგრაფის მოწოდებაა, ითამაშოს განსაკუთრებული როლი ამ გაცოცხლების პროცესში.

გარკვეული აზრით, იაპონელების იდეალი „საბასთან“ ერთად სწორედ კინემატოგრაფიაა. ანუ სრულიად ახალი მასალა – დრო – ითვისებს კინოს და ხდება ახალი მუზა ამ სიტყვის სრული გაგებით. [...]



კინორეჟისურა არ იწყება დრამატურგთან სცენარის განხილვით, მსახიობთან მუშაობით და კომპოზიტორთან ურთიერთობით. ის იწყება სწორედ იმ მომენტში, როდესაც ფილმის შემქმნელი ადამიანი – რეჟისორი – შინაგანი მზერით დაინახავს ფილმის იერსახეს; იქნება ეს ეპიზოდების დეტალური თანმიმდევრობა თუ მხოლოდ ეკრანზე ასასახი ფაქტურისა და ემოციური ატმოსფეროს შეგრძნება. რეჟისორი, რომელიც ნათლად ხედავს თავის ჩანაფიქრს და შემდეგ, მუშაობს რა გადამღებ ჯგუფთან, მიიყვანს მას საბოლოო და ზუსტ განხორციელებამდე, შეიძლება იწოდოს რეჟისორად. [...]

მხატვარი იწყება სწორედ მაშინ, როდესაც მის ჩანაფიქრში ან უკვე ფირზე ჩნდება საკუთარი განსაკუთრებული სახიერი რიგი, რეალურ სამყაროზე მოსაზრებათა საკუთარი სისტემა და რეჟისორს ის მაყურებლის სამსჯავროზე გამოაქვს, უზიარებს მაყურებელს, როგორც თავის ყველაზე სანუკვარ ოცნებას. როდესაც რეჟისორს მოვლენების საკუთარი ხედვა აქვს, იქცევა რა ერთგვარ ფილოსოფოსად, მხოლოდ მაშინ გვევლინება ის მხატვრად, ხოლო კინემატოგრაფი – ხელოვნებად. [...]

ხელოვნების ნებისმიერი სახეობა ცოცხლობს და იბადება თავისი საკუთარი კანონების მიხედვით. როდესაც საუბრობენ კინოს სპეციფიკურ კანონზომიერებებზე, ყველაზე ხშირად მას ლიტერატურას ადარებენ. ჩემი აზრით, საჭიროა რაც შეიძლება ღრმად გავიგოთ და გამოვავლინოთ ლიტერატურისა და კინოს ურთიერთკავშირი, რათა ნათლად გამოვყოთ ერთი მეორისგან და არასდროს ავურიოთ ერთმანეთში. რაში გამოიხატება მათი მსგავსება და კავშირი? რა აერთიანებს მათ?

სავარაუდოდ, ის შეუდარებელი თავისუფლება, რომლითაც მხატვარს შეუძლია მოექცეს რეალობის მიერ შეთავაზებულ მასალას და ის თანმიმდევრულად დააღაგოს. ეს განმარტება შეიძლება ძალიან ფართო და ზოგადი მოგეჩვენოთ, მაგრამ, ჩემი აზრით, საკმაოდ სრულად მოიცავს იმას, რაშიც კინო და ლიტერატურა მსგავსია. შემდეგ წარმოიქმნება შეურიგებელი განსხვავებები, რომლებიც სიტყვასა და ეკრანულ გამოსახულებას შორის ფუნდამენტური სხვაობიდან მომდინარეობს. და ძირითადი სხვაობა იმაშია, რომ ლიტერატურა სამყაროს ენის დახმარებით აღწერს, კინოს კი ენა არ აქვს. ის უშუალოდ ახედენს საკუთარი თავის დემონსტრირებას.

საკითხი კინოს სპეციფიკის შესახებ დიდი ხანია არსებობს და დღემდე არ აქვს ერთიანი და საყოველთაოდ მისაღები განმარტება. [...]

რა არის კინოს სპეციფიკა? რა შესაძლებლობები აქვს? როგორია მისი საშუალებები, რესურსები, იერსახეები – არა მხოლოდ ფორმალურად, არამედ, თუ გნებავთ, სულიერ ქრილში? და ბოლოს, რა მასალაში მუშაობს ფილმის რეჟისორი?



დღემდე ვერ ვივინყებ გასული საუკუნის გენიალურ ფილმს, საიდანაც ყველაფერი დაიწყო – *მატარებლის შემოსვლა*. ლუმიერების ყველასთვის ცნობილი ეს ფილმი უბრალოდ იმიტომ გადაიღეს, რომ კამერა, ფირი და პროექციის აპარატურა გამოიგონეს. ამ ნახევარწუთიან სანახაობაში ასახულია მზის სხივებით განათებული მატარებლის პლატფორმის მონაკვეთი, ბატონებისა და ქალბატონების სეირნობა და კადრის სიღრმიდან პირდაპირ კამერისკენ მომავალი მატარებელი. მატარებლის მოახლოებისას დარბაზში პანიკა იწყებოდა. ხალხი სწრაფად დგებოდა და გარბოდა. ვფიქრობ, სწორედ ამ მომენტში დაიბადა კინო. არა, ეს არ არის მხოლოდ ტექნიკა ან სამყაროს რეპროდუცირების ახალი გზა. დაიბადა ახალი ესთეტიკური პრინციპი.

ეს პრინციპი კი იმაში მდგომარეობს, რომ ხელოვნებისა და კულტურის ისტორიაში პირველად ადამიანმა იპოვა დროის უშუალოდ აღბეჭდვის საშუალება. და ერთდროულად იპოვა შესაძლებლობა, ასახოს ამ დროის დინება ეკრანზე, გაიმეოროს და დაუბრუნდეს მას იმდენჯერ, რამდენჯერაც უნდა. ადამიანმა მიიღო რეალური დროის მატრიცა. შესაძლებელი გახდა, რომ ნანახი და დაფიქსირებული დრო დიდხანს (თეორიულად – უსასრულოდ) შენახულიყო ლითონის ყუთებში.

სწორედ ამ გაგებით ინახავდა ლუმიერების პირველი ფილმები ახალი ესთეტიკური პრინ-

ციპის მარცვალს. მათ შემდეგ კინემატოგრაფი თავსმოხვეული მოჩვენებითი მხატვრული გზით წავიდა – ობივატელური ინტერესისა და მოგების თვალსაზრისით ყველაზე სწორი გზით. ორი ათწლეულის განმავლობაში თითქმის მთელი მსოფლიო ლიტერატურის და უამრავი თეატრალური სიუჟეტის „ეკრანიზაცია“ განხორციელდა. კინემატოგრაფი გამოიყენეს, როგორც თეატრალური სანახაობის უბრალო და მაცდური ფიქსაციის საშუალება. მაშინ კინო არასწორი გზით წავიდა და უნდა ვაღიაროთ, რომ ამის სამწუხარო შედეგებს დღემდე ვიმკით. ილუსტრაციულობის უბედურებაზე აღარც ვლაპარაკობ: მთავარი უბედურება იყო კინოს ერთადერთი ღირებული შესაძლებლობის მხატვრული გამოყენების უარყოფა – ცელულოიდის ფირზე დროის რეალურობის აღბეჭდვის შესაძლებლობის უარყოფა.

რა ფორმით აღიბეჭდება დრო კინემატოგრაფში? განვსაზღვროთ ის, როგორც ფაქტობრივი. ფაქტად შეიძლება განიხილებოდეს მოვლენაც, ადამიანის მოძრაობაც და ნებისმიერი რეალური საგანიც, უფრო მეტიც – ეს საგანი შეიძლება წარმოდგენილი იყოს უცვლელად და უძრაობაში (რადგანაც ეს უძრაობა არსებობს რეალურად მიმდინარე დროში).

სწორედ აქ უნდა ვეძიოთ კინოხელოვნების სპეციფიკის ფესვები. შემეკამათებინ, მეტყვიან, რომ დროის პრობლემა მუსიკაშიც ასევე

პრინციპულია. მაგრამ გადაწყვეტა იქ სრულიად განსხვავებულია: მუსიკაში ცხოვრებისეული მატერიალურობა სრული გაქრობის ზღვარზეა. კინემატოგრაფის ძალა კი სწორედ იმაშია, რომ დრო განიხილება რეალურ და განუყოფელ კავშირში სინამდვილის მატერიასთან, რომელშიც ვიმყოფებით ყოველდღიურად და ყოველწუთიერად.

დრო, ალბეჭდილი თავისი ფაქტობრივი ფორმებით და გამოვლინებებით – აი, რა არის კინემატოგრაფის, როგორც ხელოვნების მთავარი იდეა.

რატომ დადიან ადამიანები კინოში? რას მოჰყავს ისინი ბნელ დარბაზში, სადაც ორი საათის განმავლობაში თვალს ადევნებენ ტილოზე ჩრდილების თამაშს? გასართობს ეძებენ? განსაკუთრებული სახის ნარკოტიკული თრობის მოთხოვნილება აქვთ? მართლაც, მსოფლიოში არსებობს უამრავი გასართობი ადგილი, სადაც ექსპლუატაციას უწევენ კინოსაც, ტელევიზიასაც და სანახაობის სხვა ფორმებსაც. თუმცა, უნდა გამოვიდეთ არა აქედან, არამედ კინოს ფუნდამენტური არსიდან, რომელიც სამყაროს ათვისებასა და შეცნობაში გამოიხატება. ვფიქრობ, რომ კინოში წასვლის ნორმალური მისწრაფებით ადამიანი სწორედ დროს ეძებს – დაკარგულს ან ხელიდან გაშვებულს, ან ჯერ კიდევ არშეძენილს. ადამიანი მიდის იქ ცხოვრებისეული გამოცდილებისთვის, რადგან კინემატოგრაფი ხელოვნების ყველა სხვა დარგზე მეტად აფართოებს, ამდიდრებს და კრავს პიროვნების რეალურ გამოცდილებას და, ამასთან, არა მარტო ამდიდრებს მას, არამედ, ასე ვთქვათ, მნიშვნელოვნად ახანგრძლივებს კიდევ. აი, რაშია კინოს ჭეშმარიტი ძალა, და არა „ვარსკვლავებში“, სიუჟეტებში, გართობაში.

რა არის საავტორო ნამუშევრის არსი კინოში? პირობითად ის შეიძლება განისაზღვროს, როგორც დროის ქანდაკება. როგორც მოქანდაკე, იღებს რა მარმარილოს ნატეხს და შინაგანად გრძნობს თავისი მომავალი ქმნილების ნაკვთებს, აშორებს მას ყველაფერს ზედმეტს, ასევე კინემატოგრაფისტი უამრავი განუყოფელი ცხოვრებისეული მოვლენის მომცველ „დროის ნატეხს“ აშორებს ყველაფერს ზედმეტს და ტოვებს მხოლოდ იმას, რაც უნდა იყოს მომავალი ფილმის, კინემატოგრაფიული იერსახის შემადგენელი ელემენტი.

ამბობენ, რომ კინო სინთეზური ხელოვნებაა, რომ ის ემყარება მრავალ მონათესავე ხელოვნებას: დრამას, პროზას, სამსახიობო ხელოვნებას, ფერწერას, მუსიკას და ა. შ. სინამდვილეში კი ირკვევა, რომ ამ ხელოვნებებს თავისი „თანამონაწილეობით“ შეუძლიათ ისეთი დარტყმა მიაყენონ კინემატოგრაფს, რომ ის მყისიერად გადაიქცევა ეკლექტურ ქაოსად ან (საუკეთესო შემთხვევაში) მოჩვენებით ჰარმონიად, სადაც ვერ მოიძიებ კინემატოგრაფის ნამდვილ სულიერ სახეს, იმიტომ რომ ის სწორედ ამ მომენტში კვდება. ერთხელ და სამუდამოდ ღირს იმის გაგება, რომ კინო, თუ ის ხელოვნებაა, არ შეიძლე-

ბა იყოს ხელოვნების სხვა მომიჯნავე დარგების უბრალო ერთობლიობა, და მხოლოდ ამის შემდეგ გაეცეს პასუხი კითხვას – რას წარმოადგენს კინემატოგრაფის ეს ყბადღებელი სინთეზურობა? კინემატოგრაფიული სურათი არ იქმნება ლიტერატურული აზრისა და ფერწერული პლასტიკის შერწყმით – წარმოიქმნება ეკლექტურობა, უსახური ან გრანდიოზული. ფილმში დროის მოძრაობისა და ორგანიზების წესები არ უნდა ჩანაცვლდეს სასცენო დროის წესებით.

დრო ფაქტის ფორმით! მე ისევ გახსენებთ ამას. კინემატოგრაფის იდეალი ჩემთვის ქრონიკაა: მე მასში ვხედავ არა გადაღების, არამედ ცხოვრების აღდგენის, ხელახლა შექმნის საშუალებას.

ერთხელ მაგნიტოფონის ფირზე ჩავინერე შემთხვევითი დიალოგი. ადამიანები საუბრობდნენ და არ იცოდნენ, რომ მათი საუბარი იწერებოდა. ჩანანერის მოსმენის შემდეგ ვიფიქრე: რამდენად გენიალურადაა ეს „დანერილი“ და „ნათამაშები“! პერსონაჟების მოძრაობის ლოგიკა, გრძნობა, ენერჯია – რამდენად ხელშესახებია ეს ყველაფერი! რა ჟღერადობაა, რა მშვენიერი პაუზებია! სტანისლავსკიც ვერ შეძლებდა ამ პაუზების გამართლებას, ჰემინგუეი კი თავისი სტილით პრეტენზიულად და გულუბრყვილოდ გამოიყურება მაგნიტოფონის ფირზე ჩანერილი ამ დიალოგის წყობის ფონზე. [...]

ფილმზე მუშაობის იდეალური ნიმუში ასე მესახება: ავტორი იღებს მილიონობით მეტრ ფირს, რომელზეც თანმიმდევრულად, ყოველწამიერად, ყოველდღიურად, ყოველწუთიერად ადევნებს თვალს და აფიქსირებს, მაგალითად, ადამიანის ცხოვრებას დაბადებიდან სიკვდილამდე. და ყოველივე ამისგან მონტაჟის შედეგად იღებს ორნახევარიათასი მეტრის სიგრძის ფირს ანუ მიახლოებით საათნახევარ ეკრანულ დროს (ასევე საინტერესოა წარმოიდგინო, რომ ამ მილიონობით მეტრმა რამდენიმე რეჟისორის ხელში გაიარა და თითოეულმა მისგან თავისი ფილმი გააკეთა – რამდენად განსხვავებული იქნებიან ისინი ერთმანეთისგან!).

და მიუხედავად იმისა, რომ სინამდვილეში ამ მილიონობით მეტრის არსებობა შეუძლებელია, მუშაობის „იდეალური“ პირობა არც ისე არარეალურია და სწორედ ამისკენ უნდა ვისწრაფოდეთ. რა გაგებით? ისე უნდა შევარჩიოთ და დავაკავშიროთ თანმიმდევრული ფაქტების ნაწილები, რომ ზუსტად ვიცოდეთ, ვხედავდეთ და გვესმოდეს, რა არის მათ შორის, რა თანმიმდევრულობა აკავშირებთ. სწორედ ესაა კინემატოგრაფი. სხვა შემთხვევაში მარტივად გადავინაცვლებთ ჩვეულებრივი თეატრალური დრამატუგიის გზაზე, მოცემული პერსონაჟებიდან გამომდინარე სიუჟეტური კონსტრუქციის აგების გზაზე. კინო თავისუფალი უნდა იყოს ფაქტების შერჩევასა და დაკავშირებაში, რაც უნდა მოცულობითი და ხანგრძლივი „დროის ნატეხიდან“ იყოს ეს ფაქტები ალებული. ამასთან,





მე არ ვამბობ, რომ აუცილებელია განუხრელად მივყვეთ გარკვეულ ადამიანს. ეკრანზე ადამიანის ქცევის ლოგიკა შეიძლება საერთოდ სხვა (ერთი შეხედვით უცხო) ფაქტებისა და მოვლენების ლოგიკაში გადაიზარდოს, მოცემული ადამიანი შეიძლება გაქრეს ეკრანიდან, ჩანაცვლდეს სრულიად განსხვავებულით, თუ ეს იმ იდეისთვისაა საჭირო, რომლითაც ავტორი ფაქტებთან დაკავშირებით ხელმძღვანელობს. მაგალითად, შეიძლება შექმნა ფილმი, რომელშიც საერთოდ არ იქნება გამჭოლი გმირი-პერსონაჟი და ყველაფერი განისაზღვრება ადამიანის ცხოვრებისეული ხედვის კუთხით.

კინემატოგრაფს დროში გავრცელებული ნებისმიერი ფაქტით შეუძლია ოპერირება, მას შეუძლია ცხოვრებიდან აიღოს ყველაფერი, რასაც იხეებს. ის, რაც ლიტერატურაში პირადი შესაძლებლობა, განსაკუთრებული შემთხვევაა (მაგალითად, „დოკუმენტური“ შესავალი ჰემინგუეის ნიგნისა *ჩვენს დროში*), კინემატოგრაფისთვის მისი ძირითადი მხატვრული კანონების გამოვლინებას წარმოადგენს. ყველაფერი, რასაც იხეებს! ეს „ყველაფერი, რასაც იხეებს“ შეიძლება შეუზღუდავი იყოს პიესის, რომანის ფორმატისთვის, მაგრამ ფილმისთვის ის გაცილებით შეზღუდულია.

შეადარო ადამიანი უსასრულო გარემოს, მის გვერდით და მისგან შორს მყოფ უთვალავ ადამიანს, დაუკავშირო ადამიანი მთელ სამყაროს – აი კინემატოგრაფის აზრი!

არსებობს ტერმინი, რომელიც უკვე ტრუიზმად გადაიქცა: „პოეტური კინო“. აქ იგულისხმება კინემატოგრაფი, რომელიც თამამად შორდება რეალური ცხოვრებისგან მოცემულ ფაქტობრივ კონკრეტულობას და, ამასთან, ამტკიცებს საკუთარ კონსტრუქციულ მთლიანობას. თუმცა, ამაში განსაკუთრებული საფრთხე იმალება. საფრთხე კინემატოგრაფისთვის – დაშორდეს საკუთარ თავს. „პოეტური კინო“, როგორც წესი, წარმოქმნის სიმბოლოებს, ალეგორიებს და სხვა მსგავს ფიგურებს, რომლებსაც არაფერი აქვს საერთო კინემატოგრაფის ბუნებრივ სახესთან [...]

ფილმი იბადება ცხოვრებაზე უშუალო დაკვირვების შედეგად – აი, ჩემი აზრით, კინემატოგრაფიული პოეზიის ნამდვილი გზა. იმიტომ, რომ კინოსახე თავისი არსით არის დროში მიმდინარე მოვლენაზე დაკვირვება.

არსებობს ფილმი, რომელიც უკიდურესად დაშორებულია უშუალო დაკვირვების პრინციპებს. ეს არის ეიზენშტეინის *ივანე მრისხანე*. გარდა იმისა, რომ ფილმი მთლიანად დიდი, პატარა და უმცირესი იეროგლიფებისგან შედგება, მასში უკლებლივ ყველა დეტალი ავტორის ჩანაფიქრით არის გამსჭვალული... ამის მიუხედავად, ფილმი გასაკვირად ძლიერია მუსიკალურ-რიტმული წყობის მხრივ. მონტაჟის მონაცვლეობა, ხედების ცვლა, გამოსახულებისა და ხმის კომბინაცია – ყველაფერი უაღრესად დახვეწილია. და მკაცრი. ამიტომაც ზემოქმედებს *ივანე მრისხანე*

ასე დამაჯერებლად: ყოველ შემთხვევაში, ჩემზე ამ ფილმმა თავის დროზე სწორედ მისი რიტმის გამო იმოქმედა მომნუსხავად. ხოლო პერსონაჟებით, კონსტრუქციებით, ზოგადი ატმოსფეროთი *ივანე მრისხანე* იმდენად უახლოვდება თეატრს (მუსიკალურ თეატრს), რომ ჩემი წმინდა თეორიული თვალსაზრისით, აღარაა კინემატოგრაფიული ნაწარმოები. ოპერა დღისით, როგორც თქვა ეიზენშტეინმა თავისი კოლეგის ერთ-ერთ ფილმზე. ეიზენშტეინის 20-იან წლებში გადაღებული ფილმები და პირველ რიგში *პოტიომკინი*, სრულიად განსხვავებული იყო – სიცოცხლით და პოეზიით სავსე. ამრიგად, კინოსახე თავისი არსით არის დროში დაკვირვება ცხოვრებისეულ ფაქტებზე, რომლებიც ორგანიზებულია თვით ცხოვრების ფორმებთან, მის დროით კანონებთან შესაბამისობაში. დაკვირვებები შერჩევას ექვემდებარება: ჩვენ ხომ ფირზე მხოლოდ იმას ვტოვებთ, რასაც უფლება აქვს, იერსახის შემადგენელი კომპონენტი იყოს. ამავე დროს, არ შეიძლება კინოსახის დაყოფა და დანაწევრება მისი დროითი ბუნების გაუთვალისწინებლად, არ შეიძლება მიმდინარე დროის მისგან განდევნა. იერსახე ჭეშმარიტად კინემატოგრაფიული ხდება იმ აუცილებელი პირობით (სხვა დანარჩენთან ერთად), რომ არა მხოლოდ ის ცხოვრობს დროში, არამედ დროც ცხოვრობს მასში, დაწყებული ცალკე აღებული კადრიდან.

ნებისმიერი „მკვდარი“ საგანი – მაგიდა, სკამი, ჭიქა, – კადრში სხვა ყველაფრისგან განცალკევებულად აღებული, არ შეიძლება წარმოდგენილი იყოს მიმდინარე დროის მიღმა, ისე, თითქოს დრო არ არსებობს.

ამ პირობიდან გადახვევა მაშინვე ქმნის ფილმში ნებისმიერი მომიჯნავე ხელოვნების უამრავი ატრიბუტის შეტანის შესაძლებლობას. ამ ატრიბუტების დახმარებით ძალიან ეფექტური ფილმების შექმნაც შეიძლება, მაგრამ კინემატოგრაფიული ფორმის თვალსაზრისით ისინი წინამდებელობაში მოვლენ კინოს ხასიათის, არსისა და შესაძლებლობების ბუნებრივ განვითარებასთან.

ხელოვნების ვერცერთი დარგი ვერ შეედრება კინემატოგრაფს ძალით, სიზუსტითა და სიხისტით, რომლითაც ის დროში არსებული და ცვალებადი ფაქტისა და ფაქტურის შეგრძნებას გადმოსცემს. ამიტომ განსაკუთრებულად გამაღიზიანებელია დღევანდელი „პოეტური კინოს“ პრეტენზიები, რაც იწვევს ფაქტისგან, დროის რეალურობიდან გამიჯვნას, ამკვიდრებს პრეტენზიულობას და მანერულობას.

თანამედროვე კინემატოგრაფს განვითარების რამდენიმე ძირითადი ტენდენცია ახასიათებს, მაგრამ შემთხვევითი არ არის, რომ მათ შორის გამორჩეული და განსაკუთრებულად მომხიბვლელია სწრაფვა ქრონიკალურობისკენ. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია, ბევრს გვპირდება, ამიტომ ხშირად ცდილობენ, მას მიბაძონ, გაყალბე-

ბისა და გაშარების ჩათვლით. მაგრამ ნამდვილი ფაქტოგრაფიის ან ქრონიკალურობის აზრი იმაში არ არის, რომ მოცახცახე კამერით იღებდე კადრს, ხანდახან სრულიად ბუნდოვნადაც (ხედავთ? ოპერატორმა ვერ მოასწრო ობიექტივის გასწორება) და ა. შ. არც იმაში, რომ გადაღების სტილი მიმდინარე ფაქტის კონკრეტულ და უნიკალურ ფორმას გადმოსცემდეს. თითქოსდა შემთხვევით, დაუდევრად გადაღებული კადრები ხშირად არანაკლებ პირობითი და გადაჭარბებულია, ვიდრე „პოეტური კინოს“ გულდასმით ჩამწკრივებული კადრები მათი უბადრუკი სიმბოლიკით: იქაც და აქაც ამოჭრილია გადასაღები ობიექტის კონკრეტული ცხოვრებისეული და ემოციური შინაარსი.

ასევე ყურადღებით უნდა გავერკვეთ ე. წ. მხატვრულ პირობითობაშიც, რადგან არსებობს ხელოვნებაში მისაღები პირობითობა და მოჩვენებითი პირობითობა, რომელსაც უფრო ცრურწმენა შეიძლება ვუწოდოთ. [...]

კინემატოგრაფის ერთ-ერთი ძალიან სერიოზული და კანონზომიერი პირობითობა არის ის, რომ ეკრანზე მოქმედება თანმიმდევრულად უნდა ვითარდებოდეს, მიუხედავად რეალურად არსებული ერთდროულობის, რეტროსპექციისა და სხვა ცნებებისა. იმისთვის, რომ გადმოსცე ორი ან მეტი პროცესის ერთდროულობა და პარალელურობა, აუცილებელია, ისინი თანმიმდევრობაში გადაიყვანო, ასახო თანმიმდევრული მონტაჟით. სხვა გზა არ არსებობს. დოჟენკოს ფილმში *მინა კულაკი* ესვრის მოქმედ გმირს და გასროლის გადმოსაცემად რეჟისორი უეცრად დაცემული გმირის კადრს აკავშირებს სხვა, პარალელურ კადრთან – სადღაც მინდორში რამდენიმე შეშინებული ცხენი თავს მალა სწევს – შემდეგ კი ისევ მკვლელობის ადგილს უბრუნდება. მაყურებლისთვის ეს თავანეული ცხენები გავრცელებული ხმის არაპირდაპირი გადმოცემაა. როდესაც კინო ხმოვანი გახდა, ამ სახის მონტაჟზე მოთხოვნილება გაქრა. და არ შეიძლება დოჟენკოს გენიალური კადრები მოვიყვანოთ მაგალითად იმ სიმარტივის გასამართლებლად, რომლითაც დღევანდელ კინოში საჭიროების გარეშე მიმართავენ „პარალელურ“ მონტაჟს. აი, ადამიანი ვარდება წყალში, და შემდეგ კადრში, პირობითად, „უყურებს მამა“. ამის აუცილებლობა უმეტესად აღარ არის, ასეთი კადრები უხმო კინოს პოეტიკის რეციდივს ჰგავს. ეს იძულებითი პირობითობაა, ცრურწმენად გადაქცეული, შტამპი. [...]

თუ გნებავთ, კინოს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პირობითობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ იერსახე მხოლოდ ხილვადი და სმენადი ცხოვრების რეალურ ბუნებრივ ფორმებში შეიძლება განსხეულდეს. გამოსახულება უნდა იყოს ნატურალისტური. აქ არ მაქვს საუბარი ნატურალიზმზე ამჟამინდელი ლიტერატურული გაგებით

(ის, რაც ზოლასთანაა და სხვა), მე ხაზს ვუსვამ კინემატოგრაფიული იერსახის ფორმას, რომელიც გრძნობიერად აღიქმება.

შეუძლიათ, მითხრან: მაშინ რა ვუყოთ ავტორის ფანტაზიას, ადამიანის შინაგანი წარმოსახვების სამყაროს, როგორ გამოვსახოთ ის, რასაც ადამიანი „თავის შიგნით“ ხედავს – ყველა სახის სიზმარი – ღამის თუ „ღლის“?..

ეს შესაძლებელია ერთი პირობით: „სიზმრები“ ეკრანზე უნდა შედგებოდეს ცხოვრების ზუსტად იმავე ხილული, ნატურალური ფორმებისგან. ხანდახან ასე იქცევიან: რაღაცას იღებენ რაპიდით ან ნისლის საბურველში, ან იყენებენ ადამისდროინდელ კაშეს, ან შემოაქვთ მუსიკალური ეფექტები – და განსწავლული მაყურებელი უმალ რეაგირებს: აჰა, ის იხსენებს! ეს მას ესიზმრება! მაგრამ იდუმალი გადაბნის ასეთი საშუალებებით ვერ მივალწევთ სიზმრების ან მოგონებების ნამდვილ კინემატოგრაფიულ შთაბეჭდილებას.

კინემატოგრაფს არ აქვს, არ უნდა ჰქონდეს საქმე ნასესხებ თეატრალურ ეფექტებთან. რა არის საჭირო? პირველ რიგში უნდა ვიცოდეთ, რა სიზმარი ნახა ჩვენმა გმირმა. საჭიროა ზუსტი ცოდნა – ამ სიზმრის რეალური, ფაქტობრივი ფონი. უნდა დავინახოთ რეალობის ყველა ის ელემენტი, რომლებიც შეიჭრა ცნობიერის ფენაში, რომელიც ღამით ფხიზლობს (ან რომლითაც მოქმედებს ადამიანი, როდესაც წარმოიდგენს რაიმეს). და საჭიროა ზუსტად, ყოველგვარი დაბინდვისა და გარეგნული ხრიკების გარეშე გადმოსცე ეს ეკრანზე. ისევ შეიძლება მითხრან: რა მოუხერხოთ სიზმრის ბუნდოვნებას, გაურკვეველობას, დაუჯერებლობას? მე ვპასუხობ: კინემატოგრაფისთვის ძილის „ბუნდოვნება“ და „გამოუთქმელობა“ არ ნიშნავს მკაფიო სურათის არარსებობას:

ეს განსაკუთრებული შთაბეჭდილებაა, რომელსაც წარმოქმნის ძილის ლოგიკა, უჩვეულოსა და მოულოდნელის სინთეზი სრულიად რეალურ ელემენტებთან. ეს კი უნდა დავინახოთ და დავანახოთ უკიდურესი სიზუსტით. კინემატოგრაფი თავისი ბუნებით ვალდებულია რეალობა კი არ გააბუნდოვანოს, არამედ გამოავლინოს ის (სხვათა შორის ყველაზე საინტერესო და ყველაზე საშიში სიზმრები ის სიზმრებია, საიდანაც გახსოვთ ყველაფერი, უმცირესი დეტალებიც კი).

კინემატოგრაფიის სისუფთავე, მისი თვითმყოფადი ძალა ვლინდება არა კინოსახეების (თუნდაც ძალიან თამამ) სიმბოლურ სიმწვავეში, არამედ იმაში, რომ ეს სახეები რეალური ფაქტის კონკრეტულობასა და განუმეორებლობას გამოხატავს.

ბუნუელის ფილმში *ნაზარინი* არის ეპიზოდი, რომელშიც მოქმედება ერთ პატარა სოფელში ხდება. სოფელში შავი ჭირი მძვინვარებს. რას აკეთებს რეჟისორი უსიცოცხლობის შთაბეჭდი-

**რიტმი არ არის
ნაწილაბის მატრუ-
ლი მონაცვლიობა,
არამედ მას ქმნის
კადრს შიგნით არ-
საბუღი დროის
დაძაბულობა. ჩაემი
ღრმა რწმენით,
სწორედ რიტმი
არის კინემატოგ-
რაფში მთავარი
მაფორმირებალი
ელემენტი და არა
კადრების მონტაჟი,
როგორც ითვლება.**

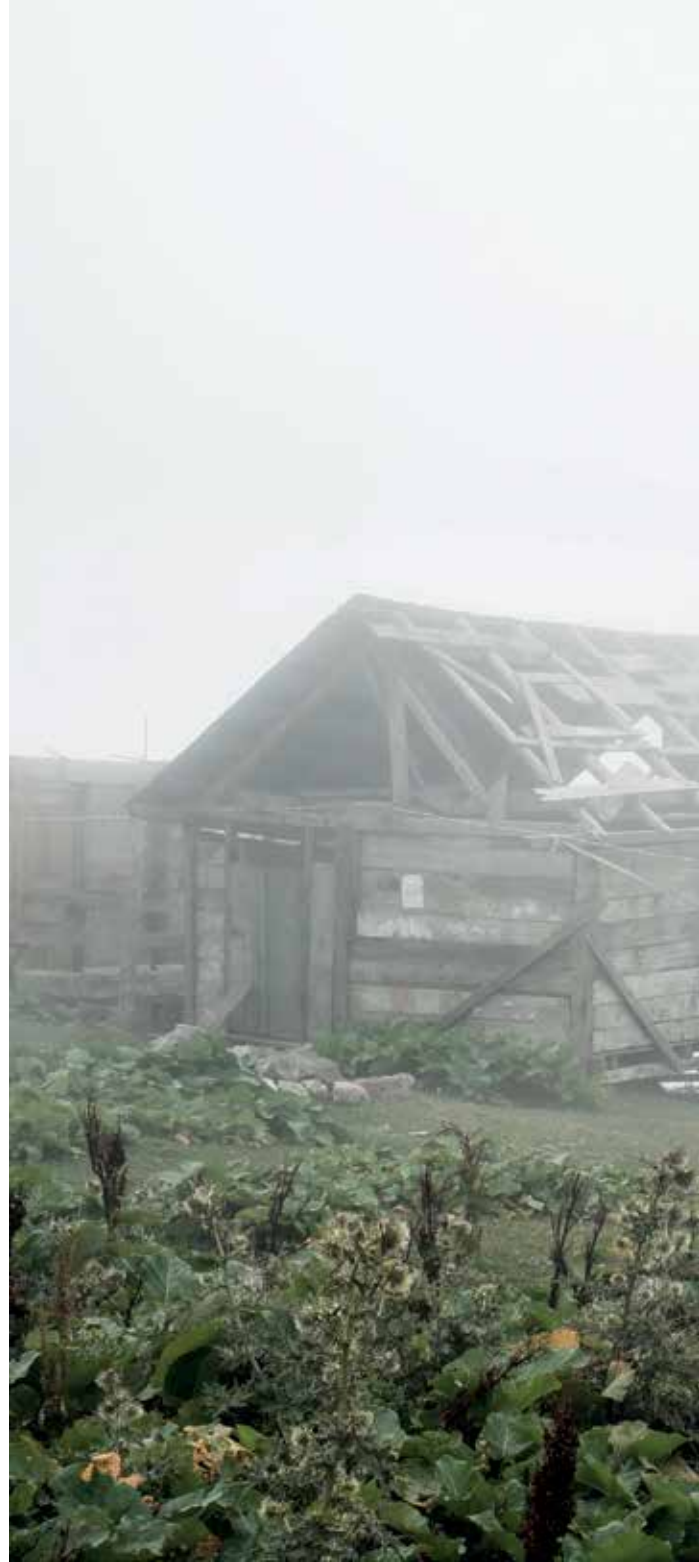
ლების მისაღწევად? ჩვენ ვხედავთ სიღრმისეული კადრით მტვრიან გზას და შორ პერსპექტივაში განლაგებული სახლების ორ რიგს. ქუჩის ბოლო მთას ებჯინება, ამიტომ ცა არ ჩანს. ქუჩის მარჯვენა ნაწილი ჩრდილშია, მარცხენა მზითაა განათებული. ქუჩა სრულიად ცარიელია. გზის შუაში – კადრის სიღრმიდან – პირდაპირ კამერის მიმართულებით მოდის ბავშვი და მოათრევს თეთრ, ხასხასა თეთრი ფერის ზენარს. კამერა ნელა მოძრაობს და ყველაზე ბოლო მომენტში – სანამ ეს კადრი მომდევნო კადრით შეიცვლება – მთელი კადრი წამიერად მზის სხივით განათებული თეთრი ქსოვილით გადაიფარება. თითქოსდა საიდან უნდა გაჩენილიყო ის? იქნებ ეს ზენარია, რომელიც მზეზე შრება? და აქ თქვენ საოცარი ძალით იგრძნობთ „ჭირის სუნთქვას“, მართლაც საოცარი სახით აღბეჭდილს, როგორც სამედიცინო ფაქტს.

კიდევ ერთი კადრი ფილმიდან *შვიდი სამურაი*. შუა საუკუნეების იაპონური სოფელი, ცხენოსანი და ქვეითი სამურაების შერკინება. ძლიერი წვიმა – ყველაფერი ტალახში. სამურაებს ძველი-აპონური სამოსი აცვიათ, შიშველი ფეხები ტალახით აქვთ დაფარული. და როდესაც ერთ-ერთი მოკლული სამურაი ეცემა, ვხედავთ, როგორ ამორებს წვიმა ამ ტალახს ფეხებიდან. ფეხი ხდება თეთრი, როგორც მარმარილო. ადამიანი მკვდარია – ეს იერსახეა, რომელიც არის ფაქტი. მასში არ არის სიმბოლიკა, და ის არის იერსახე.

იქნებ ეს შემთხვევით გამოვიდა? – მსახიობი დარბოდა, შემდეგ ნაიქცა, წვიმამ ჩამორეცხა ტალახი, ჩვენ კი ამას რეჟისორის მიგნებად აღვიქვამთ?

ახლა, ვინცებ რა საუბარს კინემატოგრაფიული იერსახის სპეციფიკურ თავისებურებებზე, თავიდანვე მინდა უარყო კინოს თეორიაში გავრცელებული იდეა კინემატოგრაფიული იერსახის სინთეზური ხასიათის შესახებ. ეს იდეა მე არასწორად მეჩვენება, რადგან გამოდის, რომ კინო ეფუძნება მისი „მომხმეების“ სპეციფიკას და არ აქვს თავისი, რაც ნიშნავს, რომ კინო არ არის ხელოვნება.

კინემატოგრაფიული იერსახის ერთმნიშვნელოვანი დომინანტი არის რიტმი, რომელიც კადრს შიგნით დროის დინებას ასახავს. ის კი, რომ დროის დინება პერსონაჟთა ქცევებში, გამოსახველობით დამუშავებასა და ხმაშიც ვლინდება, უბრალოდ თანმხლები შემადგენლებია, რომლებიც, თეორიულად თუ ვიმსჯელებთ, შეიძლება საერთოდ არც არსებობდეს, კინემატოგრაფიული ნამუშევარი კი ამის მიუხედავად მაინც იარსებებს. მაგალითად, მარტივია, წარმოიდგინო ფილმი მსახიობების, მუსიკის, დეკორაციების და თვით მონტაჟის გარეშეც. მაგრამ არ შეიძლება წარმოიდგინო კინემატოგრაფიული ნაწარმოები კადრში აღბეჭდილი დროის შეგრძნებისა და აღქმის გარეშე. სწორედ ასეთი ფილმი იყო ძმები ლუმიერების *მატარებლის შემოსვლა*, რომელზეც უკვე



ვისაუბრე. ასეთია ამერიკული „ანდერგრანდის“ ზოგიერთი ფილმი – მახსენდება ერთ-ერთი, რომელიც მძინარე ადამიანს აღბეჭდავს. შემდეგ მისი გაღვიძების მოწმე ვხდებით, რომელიც კინემატოგრაფიული მაგიის წყალობით მოულოდნელ და გამაოგნებელ ესთეტიკურ ეფექტს მოიცავს.

ამასთან დაკავშირებით შეიძლება გავისხენოთ პასკალ ობერის ერთადერთი კადრისგან შემდგარი ათწუთიანი ფილმი. დასაწყისში ცოცხალი ბუნებაა ნაჩვენები, მედიდური და ნელი, ადამიანური ქაოსისა და ვნებებისადმი გულგრილი. კამერის მოძრაობასთან ერთად, რომელიც ვირტუოზული ოსტატობით სრულდება, მხედველობის არეში პატარა წერტილივით ჩნდება მძინარე



ადამიანის ფიგურა, ძლივს შესამჩნევი ბალახებში, ბორცვის ძირში. დაუყოვნებლივ წარმოიქმნება დრამატული კვანძი. დროის სვლა ნამდვილად ჩქარდება ჩვენი ცნობისმოყვარეობის წნეხის ქვეშ. კამერასთან ერთად თითქოს ვეპარებით მძინარეს და ბოლოს ვრწმუნდებით, რომ ადამიანი მკვდარია. ჩვენი ინფორმირებულობა ყოველ წამს იზრდება: ადამიანი უბრალოდ მკვდარი არაა, ის მოკლულია. ის ქრილობებისგან გარდაცვლილი მეამბოხეა მშვენიერი და უმოქმედო ბუნების წიაღში. მეხსიერება ძლიერად გადაგვისვრის იმ მოვლენებთან, რომლითაც გაოგნებულია დღევანდელი ჩვენი სამყარო.

შეგახსენებთ, რომ ფილმში არ არის არც ერთი

სამონტაჟო ბმა, არ არის სამსახიობო შესრულება და არ არის დეკორაციები. მაგრამ არის მოძრაობის რიტმი კადრში, რაც თავისთავად საკმაოდ რთულ დრამატურგიას ქმნის. [...]

მთლიანობაში ფილმის არცერთ შემადგენელ ნაწილს არ შეიძლება ჰქონდეს დამოუკიდებლად აზრი: ხელოვნების ნიმუში არის ფილმი. მის ნაწილებზე საუბარი საკმაოდ პირობითად შეგვიძლია, მხოლოდ თეორიული განსჯისთვის, როდესაც ხელოვნურად დავანანევრებთ შემადგენელ ელემენტებად.

ვერც იმას დავეთანხმები, რომ მონტაჟი ფილმისთვის ფორმის მიცემის მთავარი ელემენტია, რომ ფილმი იქმნება სამონტაჟო მაგიდასთან,



როგორც ამბობდნენ 1920–იან წლებში კულეშოვისა და ეიზენშტეინის ე. წ. „მონტაჟური“ კინემატოგრაფის მომხრეები.

უკვე ბევრჯერ აღუნიშნავთ სამართლიანად, რომ ნებისმიერი ხელოვნება საჭიროებს მონტაჟს ანუ ნაწილების შერჩევას, შეკრებასა და შეჯერებას. კინოსურათი წარმოიქმნება გადაღების დროს და არსებობს კადრს შიგნით. ამიტომ სწორედ გადაღების პროცესში ვაკვირდები დროის სვლას კადრში, ვცდილობ, ზუსტად აღვადგინო და აღვბეჭდო ის. მონტაჟი კი დროით გაჯერებული კადრების გაერთიანებით ქმნის ფილმის მთლიან და ცოცხალ ორგანიზმს, რომლის სისხლძარღვებშიც სხვადასხვა სიმძლავრით ფეთქავს დრო და სწორედ ეს უზრუნველყოფს მის სიცოცხლეს.

კინემატოგრაფის ბუნებისთვის ასევე სრულიად საწინააღმდეგოდ მეჩვენება იმავე ე. წ. „მონტაჟური კინოს“ მომხრეების იდეა, რომ მონტაჟის შედეგად გაერთიანებული ორი ცნება ახალ მესამე აზრს ბადებს. ბოლოს და ბოლოს, ცნებებით თამაში არ შეიძლება იყოს ხელოვნების მიზანი, ხელოვნების არსი ცნებების ახირებულ კავშირში არ მდგომარეობს. [...]

მონტაჟი საბოლოო ჯამში მხოლოდ და მხოლოდ იმ კადრების შერწყმის იდეალური ვარიანტია, რომლებიც უკვე წინასწარ არის ჩადებული გადაღებულ მასალაში. მართალია, სურათის სწორად აწყობა ნიშნავს, არ შევეშალოთ ხელი ცალ-

კეული სცენებისა და კადრების ორგანულ ბმას, რადგან ისინი თითქოს თავიდანვე თავისთავად მონტაჟდებიან მათში არსებული კანონების მიხედვით, რომლებიც უბრალოდ უნდა გაიგო და იგრძნო და მათთან შესაბამისობაში განახორციელო ამა თუ იმ კადრის ბმა ან ჭრა. კადრების კავშირის, ურთიერთქმედების შეგრძნება ხანდახან სულაც არაა იოლი (განსაკუთრებით, როცა სცენა არასწორადაა გადაღებული). ამ დროს სამონტაჟო მაგიდასთან ნაწილების არა მარტივი – ლოგიკური და ბუნებრივი – გაერთიანება ხორციელდება, არამედ მიმდინარეობს ამ გაერთიანების პრინციპის ძიების მტანჯველი პროცესი, რომლის დროსაც თანმიმდევრულად, ნაბიჯ-ნაბიჯ, მაგრამ სულ უფრო და უფრო ნათლად გამოჩნდება მასალაში ჩადებული ერთიანობის არსი.

საკუთარ გამოცდილებაზე დაყრდნობით შემოიძლია ვისაუბრო იმაზე, თუ რა ჯოჯოხეთური შრომით მონტაჟდებოდა, ვთქვათ, *სარკე*. [...] სურათი ვერ იმართებოდა, ჩვენს თვალწინ ნაწილებად იშლებოდა, მასში არ იყო ერთიანობა, არანაირი შინაგანი კანონზომიერი კავშირი, არანაირი ლოგიკა. და უცებ, ერთ მშვენიერ დღეს, როცა ძლივს მოვიგონე კიდეც ერთი სასონარკვეთილი გადაადგილების კიდეც ერთი შესაძლებლობა – ფილმი შეიქმნა. ნათელი იყო, რომ ნაწილების გაერთიანება დამოკიდებული იყო მასალის შინაგან მდგომარეობაზე. *სარკეში* გაერთიანდა

თვით კადრებში აღბეჭდილი დრო. ამ სურათში სულ რაღაც 200 კადრია. ეს ძალიან ცოტაა იმის გათვალისწინებით, რომ ასეთი მეტრაჟის ფილმში მათი რაოდენობა ჩვეულებრივ დაახლოებით ხუთასია. კადრების მცირე რაოდენობა მათი სიგრძითაა განპირობებული. კადრების გადაბმა ქმნის ფილმის სტრუქტურას და არა მის რიტმს, როგორც ეს მიღებულია. სწორედ კადრში დაფიქსირებული დროის სვლა უნდა დაიჭიროს რეჟისორმა მის წინ სამონტაჟო მაგიდის თაროებზე განთავსებულ ნაწილებში.

სწორედ კადრში აღბეჭდილი დრო კარნახობს რეჟისორს მონტაჟის ამა თუ იმ პრინციპს და, როგორც იტყვიან, არ მონტაჟდება ანუ ცუდად ენებება ის ნაჭრები, რომლებშიც ასახულია დროის პრინციპულად განსხვავებული ფორმები. ასე მაგალითად, რეალური დრო ვერ მონტაჟდება პირობითთან, როგორც შეუძლებელია სხვადასხვა დიამეტრის წყლის მილების გადაბმა. [...]

სურათის რიტმი კი იქმნება იმ დროის ხასიათის შესაბამისად, რომელიც კადრში მიმდინარეობს. ერთი სიტყვით, სურათის რიტმი განისაზღვრება არა სამონტაჟო მასალის სიგრძით, არამედ ამ კადრებში აღბეჭდილი დროის სვლის დაძაბულობის ხარისხით. სამონტაჟო ბმებს არ შეუძლია რიტმის განსაზღვრა – ამ შემთხვევაში მონტაჟი სხვა არაფერია, თუ არა სტილისტური ნიშანი. უფრო მეტიც, სურათში დრო მიედინება არა სამონტაჟო ბმების წყალობით, არამედ ამ ბმების მიუხედავად. [...]

რიტმი არ არის ნაწილების მეტრული მონაცვლეობა, არამედ მას ქმნის კადრის შიგნით არსებული დროის დაძაბულობა. ჩემი ღრმა რწმენით, სწორედ რიტმი არის კინემატოგრაფში მთავარი მაფორმირებელი ელემენტი და არა კადრების მონტაჟი, როგორც ითვლება. [...]

ჩემი მსჯელობის სისწორეს ეიზენშტეინის გამოცდილებაც ადასტურებს. რიტმი, რომელსაც ის პირდაპირ უკავშირებდა სამონტაჟო ბმებს, მისი თეორიული მოსაზრებების სისუსტეს მაშინ ავლენს, როდესაც მას ინტუიცია ღალატობს და ის არ ავსებს დასამონტაჟებელ მასალას მოცემული გადაბმისთვის საჭირო დროის დაძაბულობით. მაგალითისთვის შეგვიძლია ავიღოთ ბრძოლა ჩუდის ტბაზე ფილმში *ალესანდრე ნეველი*. [...]

არ ფიქრობს რა შესატყვისად დაძაბული დროით კადრების შევსების აუცილებლობაზე, ის [ეიზენშტეინი, ნინო თაქთაქიშვილი] ბრძოლის შინაგანი დინამიკის გადმოცემას ცდილობს მოკლე, ზოგჯერ ძალიან მოკლე ხედების მონტაჟური მონაცვლეობით. თუმცა კადრების ელვის სისწრაფით მონაცვლეობის მიუხედავად, მაყურებელს არ ტოვებს ეკრანული მოქმედების დუნედ და არაბუნებრივად მიმდინარეობის შეგრძნება – ყოველ შემთხვევაში იმ მაყურებელს, რომელიც ჯერ კიდევ არ დაურწმუნებიათ იმაში, რომ ეს სწორედ ის „კლასიკური ფილმი“ და ის „კლასიკური მონტაჟის ნიმუშია“, რომელსაც „ვგვიკვი“ ასწავლიან.

ეს ყველაფერი იმიტომ ხდება, რომ ეიზენშტეინთან ცალკეულ კადრში არ არსებობს დროის ჭეშმარიტება. კადრები თავისთავად მთლიანად სტატიკური და ანემიურია. ასე რომ, ბუნებრივად ჩნდება წინაამლდეგობა კადრის შიდა შინაარსს, რომელსაც არ აღუბეჭდავს არანაირი დროის პროცესი, და გამალბებულ რიტმს შორის, რომელიც სრულიად ხელოვნური, გარეგანი და გულგრილია კადრში მიმდინარე დროის მიმართ. მაყურებელს არ გადაეცემა შეგრძნება, რომელზეც იმედს ამყარებდა შემოქმედი, რადგან მან არ იზრუნა, კადრში ასახული ლეგენდარული ბრძოლა დროის მართალი შეგრძნებით დაეტვირთა. მოვლენა აღდგენილი კი არა, დაშლილია – განზრახ და უხეიროდ.

ფილმში რიტმი ორგანულად წარმოიქმნება რეჟისორის მიერ ცხოვრების აღქმის, მისეული „დროის ძიების“ შესაბამისად. ვთქვათ, მიმაჩნია, რომ დროის სვლა კადრში უნდა იყოს დამოუკიდებელი და ღირსეული. თუმცა აქ წარმოიქმნება სრულიად ბუნებრივი სირთულე. დავუშვათ, მინდა, რომ დროის სვლა კადრში სწორედ ასეთი იყოს იმიტომ, რომ მაყურებელი არ გრძობდეს ძალადობას საკუთარ აღქმაზე, რომ ნებაყოფლობით ჩაბარდეს მხატვარს ტყვეობაში, რათა გაითავისოს ფილმი, როგორც საკუთარი. მაყურებელი ან „ხვდება“ შენს რიტმში (შენს სამყაროში) – და მაშინ ის შენი თანამოაზრეა, ან ვერ ხვდება – და მაშინ კონტაქტი არ შედგება. სწორედ აქედან წარმოიქმნება შენი მაყურებელი და შენთვის სრულიად უცხო მაყურებელი, რაც არათუ ბუნებრივად, არამედ, სამწუხაროდ, გარდაუვალადაც მეჩვენება.

ამრიგად, ჩემს პროფესიულ ამოცანას იმაში ვხედავ, რომ შევქმნა საკუთარი, ინდივიდუალური დროის ნაკადი, გადმოვცე კადრში მისი მოძრაობის ჩემეული შეგრძნება – ზანტი და მთვლემარე ან მშფოთვარე და აჩქარებული.

დაყოფის მეთოდი, მონტაჟი არღვევს დროის დინებას, წყვეტს მას და ამავდროულად ქმნის მის ახალ თვისებას. დროის დამახინჯება მისი რიტმული გამოხატვის საშუალებაა. [...]

რადგან დროის აღქმა ტოლფასია რეჟისორისთვის ორგანულად დამახასიათებელი ცხოვრების აღქმისა და რადგან ამა თუ იმ გადაბმას სამონტაჟო ნაწილებში არსებული რიტმული დაძაბულობა კარნახობს, მონტაჟში ჩანს ამა თუ იმ რეჟისორის ხელწერა. მონტაჟის საშუალებით გამოიხატება რეჟისორის დამოკიდებულება თვით ჩანაფიქრთან, საბოლოოდ მონტაჟის საშუალებით ისხამს ხორცს შემოქმედის მსოფლმხედველობა. ვფიქრობ, რეჟისორი, რომელიც იოლად და სხვადასხვანაირად ამონტაჟებს საკუთარ ფილმებს, ზედაპირულია. თქვენ ყოველთვის ამოიცნობთ ბერგმანის, ბრესონის, კუროსავას, ანტონიონის მონტაჟს. თქვენ ისინი არასდროს არავისში აგერევით... რადგან მათი დროის აღქმა, რიტმში გამოხატული, ყოველთვის ერთი და იგივეა. [...] ○

თარგმანში დაკარგულები

ჯონათან რობნი
დაკარგული
დროის
ძიებები

თარგმნა გიორგი გუთიაშვილმა



სტატია გამოქვეყნდა Sight & Sound-ში,
2010 წლის თებერვალი

კადრი ფილმიდან ჯერი



თუკი მოისურვებდით ნელი, რეფლექსიური კინოს სკოლის გაქილიკებას, განსაკუთრებით ერთი კადრი იქნებოდა ამისთვის საკმარისი. ეს არის კადრი ალბერტ სერას ფილმიდან *ჩიტების სიმღერა (El Cant Dels Ocells, 2008)*: უდაბნოს ხედის რვანუთიანი უწყვეტი კადრი. სამი მამაკაცი უდაბნოს სიშორეში ბარბაცით მიიწევენ წინ და ჰორიზონტის ხაზს იქით უჩინარდება. კამერა ცოტა ხნით დიუნებს მიჰყვება მანამ, სანამ ის სამი მამაკაცი კვლავ არ გამოჩნდება – და არ თქვათ, რომ ამას არ ელოდებოდით – და დაიწყებს უკან ბორიალს. თუკი თქვენ არ ხართ ასეთი ფილმის სერიოზულად აღქმისკენ მიდრეკილი, შესაძ-

ლოა სიცილიც კი აგიტყდეთ.

თუმცა აქ „ნელი კინოს“ თაყვანისმცემლებსაც შეუძლიათ, თავს ჩაცინების უფლება მისცენ, რადგან *ჩიტების სიმღერა* არის კომედია, თუმცა კი ბუნდოვანი. ქრისტეშობის ამბის ამ ბეკეტინურ ვერსიაში სამი მოგვი უფრო მეტად სამ დაღლილ, ძალაგამოცლილ მოხეტიალე მასხარას ნააგავს. შესაძლოა ფილმის იუმორი კიდევ უფრო მეტად მწვავე იმიტომ ჩანს, რომ მასში ყველაფერი უკიდურესად დაჩუმებულია, მოდუნებულობისკენ მიმართული.

ამგვარი იუმორი შესაძლოა ყოველთვის შესამჩნევი არ იყოს მკაცრად მინიმალისტურ კინოში, რომლის აღზევებასაც მსოფლიოში უკანასკნელი ათწლეულია ვაკვირდებით. თუმ-



კადრი ფილმიდან უთავო ქალი

ცა, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ იუმორი ხანდახან მაინც არ არის წარმოდგენილი: შეხედეთ გასვან სენტის ბელა ტარის სტილით შთაგონებულ ფილმს *ჯერი* (Gerry, 2000), უდაბურ გარემოში ხეტიალის თემაზე შექმნილ კიდევ ერთ ფილმს. მაგრამ „ნელი კინოს“ თაყვანისმცემლებისთვის შეფასებისას, როგორც წესი, ფილმში სილალის ელემენტის არსებობა წინა პლანზე არც არის წამოწეული. ის, რაც მათთვის მნიშვნელოვანი და პირველადია, არის ყოველდღიურობისგან განწყენებული ძლიერი არტისტული ხედვა, იქნება ის ნატიფი, როგორც ეს მოცემულია, მაგალითად, კარლოს რეიგადასის ფილმში *ჩუმი სინათლე* (Stellet Licht, 2007), თუ ზომიერად უხეში და დაუმუშავებელი, როგორცაა, მაგა-

ლითად, ლისანდრო ალონსოს კინო.

უკანასკნელი დეკადის განმავლობაში ცხადად დავინახეთ სინეფილების მოთხოვნა ფილმებზე, რომელიც არის ნელი, პოეტური და მჭვრეტელობითი – კინოზე, რომელიც ამცირებს მოქმედებას განწყობის, გაღვიძებული მოგონებების სასარგებლოდ და აძლიერებს დროითობის განცდას. ასეთი კინო ფილმის ყურების აქტს განიხილავს, როგორც რეალურ, ან-მყო დროში განგრძობად პროცესს, რომელშიც, იდეალურ შემთხვევაში, თქვენ მკვეთრად გაცნობიერებული გაქვთ ფილმის მსვლელობის ყოველი წუთი და წამი. ახლანდელი „ნელი კინოს“ ფუძემდებლურ ნამუშევრებად ზოგიერთები მიიჩნევენ ბელა ტარის გამომწვევად გრძელი

ქრონომეტრაჟის ფილმს *სატანტანგო (Sátántangó, 1994)* და შედარებით მოკლეს – *ვერკმაისტერის ჰარმონიას (Werckmeister Harmonies, 2000)*. მნიშვნელოვან წინგადადგმულ ნაბიჯად დავამატებდი ბელა ტარის კოლეგის, ფრედ კელემენის ფილმს *ყინვა (Frost, 1997)*, რომლის ყურებისას სამი საათის განმავლობაში ისევე სიბნელეში დაკარგულად იგრძნობთ თავს, როგორც ფილმის მთავარი გმირი. თუმცა ბელა ტარის ფილმები კამერის დახვეწილი თამაშისა და აპოკალიფსური მოქმედებების მიუხედავად, ბოლოდროინდელ ნამუშევრებთან შედარებისას ხანგრძლივ სანახაობას ემსგავსება. მაგალითისთვის ავიღოთ არგენტინელი რეჟისორის ლისანდრო ალონსოს სადებიუტო ფილმი *მეტყვევის შესახებ თავისუფლება (La Libertad, 2001)*, რომელიც შთაგონებულია „რეალობის საკითხისგან“ მაქსიმალური განყენებულობით. თუმცა იმაზეც ფიქრობ, თუ საით განვითარდება რეჟისორი ფილმ *ლივერპულის (Liverpool, 2008)* შემდეგ, რომელშიც გმირი ცეცხლოვანი მიწის არქიპელაგის გავლით ჭეშმარიტების ჩაჩუმებულ წამს აღწევს და შემდეგ უკან ბრუნდება.

სხვა ფილმებში სინელეს მონუმენტურობის მისაღწევად იყენებენ. ამ აზრით, ალსანიშნავია პედრუ კოშტას *ახალგაზრდობა მარშზე (Colossal Youth, 2006)*, რეალისტური, საზოგადოებისადმი თანაგრძნობით აღსავსე პორტრეტი და ცაი მინ-ლიანის *მშვიდობით 'დრაგონ ინნი' (Goodbye Dragon Inn, 2003)*, თვითრეფლექსიური ელეგია კინოთეატრის ცხოვრების შესახებ, რაც სკრუპულოზურად შექმნილი სცენებით წარმოიხსნება. ბგერისა და გამოსახულების წმინდა პლასტიკურობის ბოლოდროინდელ ექსპერიმენტს წარმოადგენს ფრანგი ექსპერიმენტატორის, ფილიპ გრანრიეს *ტბა (Un Lac)*, ხელშესახები ფიზიკურობის შეუდარებელად მკაფიო, თუმცა თითქმის სრულიად ბუნდოვანი ნარატივის ფილმი.

ჟურნალის ბოლო გამოცემებში ნიკ ჯეიმსმა სკეპტიკური კომენტარი გააკეთა ამ ტიპის კინოსადმი მონივნებისა და ამავე დროს იმ დაშვების შესახებ, რომ სინეფილია „ნელი კინოსადმი“ თაყვანისცემის სინონიმურია, რაც საფესტივალო წრეების დიდი ნაწილისთვისაც არ არის უცხო. მართალია, მინიმალისტური კინოსადმი ინტერესი შესაძლოა კრიტიკოსების მორალური და ესთეტიკური სერიოზულობის საჯაროდ წარმოჩენის საშუალებას წარმოადგენდეს, მაგრამ, მეორე მხრივ, ასევე ძალიან მარტივად გასაგებია, თუ რატომ მოეჭიდნენ კრიტიკოსები (მათ შორის, მეც) ინტერესით ასეთ კინოს. ნაწილობრივ, ამის მიზეზს წარმოადგენს ის ფაქტი, რომ კომერციული კინოს კოდები მეტად კონვენციური გახდა და ინტერპრე-

ჩვენ მივიღოთ
 აბსტრაქციისკენ
 მაშინ, როდესაც
 მოქანთალურობა
 და სიძულთან
 ნურობა წარმოადგენს
 თირანულ მოთხოვნას,
 ეს კი აიძულაბს
 ჩვენს ესთეტიკურ
 მგრძნობელობას,
 საკუთარი თავის
 შენაღების გზაზე
 იქაბოს.

ტაციის სიამოვნებისთვის უკვე ძალიან მცირე არეალს ტოვებს, განსხვავებით, მაგალითად, 1980-იანი და ადრეული 1990-იანი წლებისგან, როდესაც ენერგიულად და სწრაფად ცვალებად მენისტრიმზე კომენტირება კულტურის კვლევით გამოწვეულ მღელვარებას მაინც აღძრავდა. განსაკუთრებით ახლა ამერიკულმა კინომ, როგორც ჩანს, ინტერესის ბოლო ნაპერწკალიც კი დაკარგა შიშისა და საიდუმლოს მოუხელთებელი თვისებების მიმართ: როდის წააწყდით უკანასკნელად ამ მოვლენებს მენისტრიმულ ამერიკულ კინოში, გარდა, მაგალითად, ისეთი ფილმებისა, როგორებიც არის და *იქნება სისხლი (There Will Be Blood)*, როგორ მოკლა მშობრა რობერტ ფორდმა ჯესი ჯეიმსი (*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*) ან *WALL.E*?

სიცარიელის შევსების გარდა, რაც ისეთმა ფილოსოფიურ-პოეტურმა ავტორებმა დატოვეს, როგორებიც არიან ბერგმანი და ტარკოვსკი, ახლანდელი „ნელი კინო“ შესაძლოა განვიხილოთ, როგორც პასუხი დამაზიანებლად პრაგმატულ დეკადაზე, რომელშიც 9/11-ის შემდგომი პერიოდი, ცხოვრების ყოველდღიური გაცნობიერების სიმძიმე, როგორც პოლიტიკურად, ეკონომიკურად თუ ეკოლოგიურად თავზარდამცემი (ყოველ შემთხვევაში, დასავლურ სამყაროში მაინც), გამორიცხავს ხელოვნებაში სულიერი განზომილების არსებობას. სულიერი კი ბოლოს და ბოლოს პოტენციურ ძალას მაინც წარმოადგენს „ნელი კინოს“ უმეტეს შემთხვევაში. ამის მაგალითად შეგვიძლია ავიღოთ აპიჩატპონგ ვირასეტაკული, რომლის ნამუშევრებიც უპირისპირდება თანამედროვე ტაილანდის ყოველდღიურობას მისი სარკისებრი გამოსახულების, მითოსური სამყაროს, სიმბოლოებისა და რელიგიის მეშვეობით – ყველაზე შემადრწუნებლად 2006 წლის ფილმში *სინდრომები და საუკუნე (Syndroms and a Century, 2006)* (დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ვენტელაციის მილის შემამფოთებელი ახლო კადრი დეკადის ყველაზე ენიგმატური ეკრანული იერსახეა). ასევე იხილეთ კარლოს რეიგადასის ფილმები, განსაკუთრებით, *ჩუმი სინათლე*, რომლის პირველი კადრი – ლამის ცის მზარდი სურათი – იმგვარი კოსმოლოგიური სიდიადის შეგრძნებას აღწევს, როგორსაც თანამედროვე კინოსგან არასდროს მოელოთ.

თუმცა ყოველთვის არსებობს იმის საფრთხე, რომ მისტიკურის ძიება შესაძლოა თავად გახდეს ესკაპიზმის ფორმა. ცხადია, ჩვენ ვუყურებთ, მაგალითად, სოკუროვის *რუსულ კოდობანს (Русский ковчег)* (ბოლოდროინდელი „ნელი კინოს“ ყველაზე შთამბეჭდავ ნიმუშს) სწორედ იმ მიზეზით, რომ გავექცეთ დამთრ-



კადრი ფილმიდან *სატანტანგო*

გუნველ ყოველდღიურობას – იმავე მიზეზით ვუყურებთ *კასაბლანკას* ან *მამა მის!* არტჰაუს კინო თავის ყველაზე დიდებულ გამოვლინებებშიც კი უბრალოდ გვთავაზობს ესკაპიზმის განსხვავებულ (არა აუცილებლად უფრო კეთილშობილურ) ფორმას. გასაგები მიზეზების გამო ჩვენ მივიღტვით აბსტრაქციისკენ მაშინ, როდესაც მომენტალურობა და სიმულტანურობა – რაც კულმინაციას აღწევს სატელევიზიო ახალი ამბების ეკრანზე გამოსახულ მრავალხაზოვან სუბტიტრებში ან ტვიტერის მყისიერი გამოხმაურების ფუნქციაში – წარმოადგენს ტირანულ მოთხოვნებს, ეს კი აიძულებს ჩვენს ესთეტიკურ მგრძობელობას, საკუთარი თავის შენელების გზები ეძებოს.

თუმცა მაშინ, როდესაც ზოგიერთი ფილმი ამაღლებული ოცნებებით გვაჯილდოებს, რაც, ცხადია, თავისთავად ღირებულია, „ნელი კინოს“ უნარი, შეაჩეროს ჩვენი იმპულსები და რეაქციები, შესაძლოა ასევე გამოსაადგი იყოს სამყაროსთან რეფლექსიური კავშირის დამყარების თვალსაზრისით, იმგვარად, რომ ეს კავშირი იყოს კრიტიკული და აუცილებლად პოლიტიკური. ჯეიმი როსალესის ფილმში *ტყვია თავში* (*Bullet in the Head*, 2008) საუბრები, რომელთა გაგებაც შეუძლებელია, რადგან დაკვირვება შორი მანძილიდან ხდება, ETA-ს გასამხედროებულობის თემისადმი დამაფიქრებელი მიდგომის ნაწილია. სხვა ფილმები პირადი გამოცდილების რთულად დასაჭერ სფეროებში აღწევს:

ფსიქოლოგიური კრიზისი მტკივნეულად არის აღწერილი პედრო აგილერას, ფაქტობრივად, უყურადღებოდ დატოვებულ ფილმში *ზეგაველენა* (*La Influenza*, 2007) და ლუკრეცია მარტელის გაბედულად მაცდურ ფილმში *უთავო ქალი* (*La Mujer sin Cabeza*, 2008).

თუკი არსებობს რაიმე ეჭვი, თუ რამდენად შესაძლებელია, რომ მჭვრეტელობითმა მიდგომამ თანამედროვე რეალობა გამოავლინოს, ნახეთ ბრუნო დიუმონის უკანასკნელი ფილმი *ადევიში* (*Hadewijch*). ამ რეჟისორის ფილმი *კაცობრიობა* (*L'Humanité*, 1999) მრავალი წლის მანძილზე კრიტიკოსების, მათ შორის, ჩემ მიერ ბრესონისეული ამაღლებულობის თითქმის პაროდულ ექოდ განიხილებოდა. მაგრამ *ადევიში* რაღაც სხვაა: ეს არის კათოლიკური და მუსლიმური ექსტრემიზმის მეთოდების შორიდან დანახული დაპირისპირება. ეს მიუთითებს იმაზე, რომ დიუმონი უფრო გონიერი და ირონიული რეჟისორია, ვიდრე ჩვენ გვეგონა და გვახსენებს, რომ „ნელ კინოს“ ემოციური ჭრილობების მიყენებაც¹ შეუძლია ისეთი ხერხებით, რომლითაც მას, როგორც წესი, არ ვაფასებთ ხოლმე. ○

¹ სტატიის ორიგინალში ფრაზა – Slow Cinema... can also cut to the quick – სიტყვების, „ნელისა“ და „სწრაფის“ თამაშზეა აგებული. იდიომატური გამოთქმა To cut to the quick ნიშნავს სიტყვით ან მოქმედებით ვინმეს წყენინებას. რედ. შენიშვნა.



ჯონათან როზენბაუმი „უკანასკნელ ემოსუნთქვაზე“ როგორც კინოკრიტიკა

თარგმნა გიორგი გეთიაშვილმა

დანერლილია 2007 წელს Criterion-ისთვის, როგორც კომენტარი DVD extra-ზე. – ვ.რ.

„უკვე როგორც კრიტიკოსი, თავს რეჟისორად ვხედავდი“ – ამბობს გოდარი 1962 წელს. „დღეს თავი კვლავ კრიტიკოსად მიმაჩნია და, გარკვეული აზრით, ახლა უფრო მეტადაც ვარ კრიტიკოსი, ვიდრე ადრე. მართალია, ახლა კრიტიკის ნაცვლად ფილმებს ვიღებ, მაგრამ ეს კრიტიკულ განზომილებასაც მოიცავს. მე თავს ესეისტად ვთვლი,

რომელიც წერს ესეებს რომანის ფორმით ან რომანებს ესეს ფორმით: ოლონდ, წერის ნაცვლად მე მათ კინოკამერით ვიღებ“.¹

ამ განცხადებამდე სამი წლით ადრე გოდარმა გადაიღო პირველი კადრი თავისი პირველი მხატვრული ფილმისთვის. კადრი ფილმის სახელწოდებამდე ჩნდება და წარმოადგენს კინოკრიტიკოსის საჯარო განცხადებას: „ეს ფილმი ეძღვნება Monogram

Pictures-ს“.

რატომ „მონოგრამი“? არჩევანი უცნაურია, რადგან კინოსტუდია 1931 წლიდან 1953 წლამდე არსებობდა და, ძირითადად, იაფფასიან ვესტერნებსა და სერიალ ბოუერი ბოის (Bowery Boys) მსგავს ნაწარმოებებს იღებდა, თანაც გოდარს არასდროს დაუნერია რეცენზია ამ სტუდიის რომელიმე ფილმისთვის. მაგრამ გადაღების სპონტანური მანერა და კადრს აცდენილი ხმა წარმოადგენდა იმ ესთეტიკას, რომელიც დაბალბიუჯეტიან კინოს ახასიათებდა და რომლისთვისაც გოდარს თანადგომის გამოცხადება სურდა. ასე რომ, გოდარის ეს განაცხადი არ იყო კინოსტუდიის თავყვანისმცემლის მიერ საჯაროდ გამოხატული პატივისცემის შესტი, როგორც ამას ჩავთვლიდით, ასეთი განაცხადი რომ რომელიმე Movie Brats-ს² გაეკეთებინა; არამედ, ეს იყო ახალი კინოს მიზნებისა და საზღვრების დადგენის კრიტიკული განაცხადი.

კინოს ამერიკული მოდელები, რომლებსაც გოდარი გულისხმობდა, არც ისეთი დაბალბიუჯეტიანი იყო, როგორც „მონოგრამის“ ფილმები, მაგრამ ისინი B კატეგორიის ფილმებს ჰგავდნენ: რიჩარდ ქუაინის ფილმი ჩვარი (Pushover) (კიმ ნოვაკით მის პირველ მთავარ როლში, რომელიც საბედისწერო ქალს თამაშობს და პროტაგონისტს ჩვრად აქცევს) და ოტო პრემინჯერის ფილმი სადაც ტროტუარი მთავრდება (Where the Sidewalk Ends). საინტერესოა, რომ ორივე ამ ფილმში, განსხვავებით გოდარის ფილმისგან უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე, მოთხრობილია ამბავი პოლიციის დეტექტივების შესახებ, რომლებიც მორალურად ეცემიან. როდესაც ჯინ სიბერგი კინოთეატრში შედის, ჩვენ გვესმის საუნდტრეკის ერთი მონაკვეთი პრემინჯერის ფილმიდან მორევი (Whirlpool) (და, რა თქმა უნდა, პრემინჯერის მშვიდობით, სევედავ (Bounjour Tristesse) ინსპირაციას წარმოადგენდა პატრისიას გამირისათვის). ფილმში ჩვენ ვხვდებით ჰამფრი ბოგარტის პოსტერს, დიალოგის ორი რეპლიკა კი შესაძლოა დევილ ჰემეტთან იყოს დაკავშირებული, მაგალითად: „მე ყოველთვის არასწორი მანდილოსნები მიყვარდება“ (მალტური შევარდენი, The Maltese Falcon, ფილმი); აგრეთვე ვისმენტ ფილმის გამირის კრიტიკას აბრეშუმისა და ტვიდის ერთად ტარების გამო (მინის გასაღები, The Glass Key, რომანი).

უკანასკნელი, რა თქმა უნდა, ლიტერატურული ციტატაა და გოდარის კინოკულტურის ყველაზე მნიშვნელოვანი ასპექტი იმაში

„უკვე რომორც კრიტიკოსი, თავს რაუქსორად ვხედავდი. დღეს თავი კვლავ კრიტიკოსად მიმაჩნია და, ბარკვეული აზრით, ახლა უფრო მეტადაც ვარ კრიტიკოსი, ვიდრე ადრე. მართალია, ახლა კრიტიკის ნაცვლად ფილმებს ვიღებ, მაგრამ ეს კრიტიკულ განზომილებასაც მოიცავს. მე თავს ესაიხსტად ვთვლი, რომელიც წერს ესაიებს რომანის ფორმით ან რომანებს ესაი ფორმით: ოლონდ, წარის ნაცვლად მე მათი კინოკამერიით ვიღებ.“

მდგომარეობს, თუ რამდენად მჭიდროდ უკავშირდება ის იდეებს ლიტერატურის, ფილოსოფიის, მუსიკისა და მხატვრობის შესახებ. ამ ფილმი ალუზიები ხელოვნებასთან და ლიტერატურასთან მიმართებით (მაგალითად, პიკასო და ფოლკენერი) ძირითადად პატრისიას უკავშირდება, ხოლო კინოალუზიები – ძირითადად მიშელს; მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ორივე გამირი თანაბრად არის დაკავშირებული ეგზისტენციალურ ფილოსოფიასთან. როდესაც პატრისია ამბობს, რომ თვალეების დახუჭვისას არასდროსაა საკმარისი სიბნელე, ეს ლტოლვა სიცარიელისკენ ერთდროულად ორი რამის გამოხატველია. ერთი მხრივ, სიცარიელისკენ ლტოლვა არის მეტაფიზიკური, მეორე მხრივ კი ამ ფრაზით გამირი იხსენებს ან არასწორად იხსენებს დიალოგის რეპლიკას ბერგმანის ფილმიდან ზაფხულის

ინტერლუდია (Sommerlak), რომელიც გოდარს ერთხელ უკვე გამოყენებული ჰქონდა რეცენზიაში დაგლას სირკის ფილმზე დრო სიყვარულისა და დრო სიკვდილისა (A Time to Live and a Time to Die).

ჩვენ ისიც შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ ფილმში უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე „მოხტუნავ“ მონტაჟის მაგალითები თავისი მნიშვნელობით ეგზისტენციალურია (რაც ხსნის ჟან-პოლ სარტრის მიერ ფილმის მოწონებას), ყოველ შემთხვევაში, თუ ვეთანხმებით კრიტიკოს ენდრიუ სარისს, რომლის მიხედვითაც ნახტომ კადრებს იგივე დატვირთვა აქვს, რაც იოზეფ ფონ შტერნბერგის ნელი ნაფენის ტექნიკას, რომლითაც ხაზგასხმულია „მორალურ გადანყვეტილებებს შორის არსებული დროითი ინტერვალების უსაზრისობა“. ფილმის გამირის მიშელის მსგავსად, „ყველაფერი მისაღებია“ ფილოსოფიის მიმდევარი გოდარი მოჩვენებითი ნებისმიერობით იყენებს ნახტომი მონტაჟის ტექნიკას იმ მიზნით, რომ ხელახლა შექმნას კინო, რომელიც უყვარს, ისე როგორც ის იყენებს აირისის³ არქაულ კადრს უხმო კინოს ეპოქიდან.

ერთ-ერთი ფილმი, რომლიდანაც გოდარი ძალიან აშკარად სესხულობს, და რომლის შესახებ დადებითი რეცენზიაც აქვს დაწერილი, არის სემუელ ფულერის ორმოცი თოფი (Forty Guns). 1957 წელს გადაღებულ ვესტერნში, მას შემდეგ რაც მეთოფე, რომლის როლსაც ივ ბრენტი ასრულებს, ჯინ ბერისთან ფლირტს იწყებს, კერძო შეკვეთით დამზადებული იარაღის შემოწმებისას ჯინ ბერი თამაშ-თამაშით უმიზნებს მას იარაღს და ჩვენ ვხედავთ ივ ბრენტის გამოსახულებას,



რომელიც მოქცეულია იარაღის ლულაში, რაც ექსპრომტულ აირისის კადრს ქმნის. ეს გამოსახულება ფოკუსიდან გადის და გადავდივართ კოცნის საშუალო ხედის კადრზე. ჯინ ბერი ამბობს: „აღრე არასდროს მიკოცნია მეთოფისთვის“, ივ ბრენტი კი პასუხობს: „უკუცემაც იყო?“.

გოდარის ვერსიაში – 23-ნუთიანი მონაკვეთი, რომელიც ფილმის ყველაზე გრძელი ეპიზოდის ერთ მესამედს იკავებს, ეთმობა

პატრისიას სასტუმროს ნომერში მისი და მიშელის მერყევი ურთიერთობების აღწერას – სქესები შებრუნებულია და ქალი აღარ არის აგრესორი. პატრისია პოსტერს დაახვევს და მისი მეშვეობით უყურებს მიშელს, რომელიც პასუხად მორიდებულად უყურებს პატრისიას. შემდეგ მათი კოცნის ახლო კადრიდან გადავდივართ ნელ კონტრ-ზუმზე. ამასობაში ფილმის მუსიკალური თემა პატრისიას მიმზიდველად რომანტიკული თემიდან მიშე-



ლის მშრალ ჯაზურ საფორტეპიანო თემაზე ინაცვლებს. ასე რომ, პატრისიას მხრიდან დანებების უმნიშვნელოვანესი მომენტი – არა მორალური, არამედ რომანტიკული გადწყვეტილება – გამოტოვებულია. და გოდარი, რომელიც საკმაოდ დიდხანს ამზადებდა მიშელის მიერ პატრისიას ცდუნების გეგმას, წინ უსწრებს მის გამარჯვებას.

მიშელი იგებს ბრძოლას, მაგრამ არა ომს. გოდარის მაჩო პოზიცია მისი ფილმის პროტა-

გონისტიკას ეხმაურება: ქალები მოლაღატეები არიან, კაცები კი – ჩვირები. თუკი გოდარი ვინმეს წინაშე ვალდებულია ამ მაზოხიზმისთვის, ეს შეიძლება იყოს ჟან-პიერ მელვილი, გოდარის მთავარი წინამორბედი ამერიკული სტილის თრილერისა და ევროპული არტ-კინემატოგრაფის შეჯვარების საკითხში. მელვილიც გოდარის მსგავსად მოჯადოებული იყო ამერიკით, რაც მის მიერ მოგვიანებით აღებულ გვარშიც მინიშნებულია და, ამავე დროს, იყო ავტოდიდაქტი და ერთგვარი დენდი, რაც ნათლად ჩანს, როცა ვხედავთ, როგორ თამაშობს ის გოდარის ფილმში მწერალ პარველესკოს. ფილმში აშკარა მითითებაც კი არის მელვილის 1955 წლის პირველ ნუარ-ფილმზე *მოთამაშე ბობი (Bob le Flambeur)* – როდესაც მიშელი ამბობს, რომ ბობ მონტენს, ალბათ, შეუძლია, ჩეკი გაუნადლოს, მას კი პასუხობენ: „ის ციხეშია, იდიოტო!“

განსხვავება თაყვანისმცემელსა და კრიტიკოსს შორის წარმოადგენს არა მხოლოდ ამ ორი როლის მიზანთა შორის განსხვავების, არამედ ტემპერამენტის საკითხს. დიზი გილესპი საყვირზე შესრულების საკუთარ სტილს იმას უმაღლოდა, რომ როი ელრიჯის მიბაძვა ვერ შეძლო, ფოლკნერი კი რომანტიკულ პოეზიაში თავის მარცხს ასახელებდა პროზაში მისთვის დამახასიათებელი სტილის საფუძვლად. როგორც ტ. ს. ელიოტი წერდა: „ემოციასა / და პასუხს შორის / ეცემა ჩრდილი“. (Between the emotion / And the response / Falls the shadow.) სწორედ მოდელსა და იმიტაციას შორის არსებულ ჩრდილში უნდა მოვათავსოთ გოდარის კრიტიკა. პირველი მხატვრული ფილმის შექმნიდან სამი წლის შემდეგ მან თქვა: „იმის მიუხედავად, რომ იყო დრო, როდესაც ამ ფილმის გამო სირცხვილის გრძნობა მეუფლებოდა, მე მომწონს უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე, მაგრამ ახლა ვხედავ, სად არის მისი ადგილი – მისი ადგილია ფილმთან ელისი საოცრებათა ქვეყანაში (*Alice in Wonderland*), და მე ვცდებოდი, როდესაც ვფიქრობდი, რომ მისი ადგილი იყო ფილმთან ნაიარევი სახე (*Scarface*).“ ○

¹ გოდარი აქ ალექსანდრ ასტრუკის „კამერა-კალმის“ აშკარა პერიფრაზირებას მიმართავს, რომლის მიხედვით თანამედროვე რეჟისორი კამერით ისევე წერს, როგორც მწერალი წერს რომანს და მხატვარი – ტილოს. (რედ. შენიშვნა)

² ახალი ჰოლივუდის შემადგენელი ჯგუფი – მარტინ სკორსეზე, ფრენსის ფორდ კოპოლა, პოლ შრეიდერი, ჯორჯ ლუკასი, სტივენ სპილბერგი, ბრაიან დე პალმა და სხვები. ეს იყო რეჟისორების პირველი თაობა, რომლებმაც განათლება კინოსკოლაში მიიღეს და რომელთა ფილმები სხვა რეჟისორების ალუზიებსაც ინვევდა. ეს ჯგუფი იმითაც გამოირჩეოდა, რომ მისი წევრები ერთმანეთთან თანამშრომლობდნენ. (რედ. შენიშვნა)

³ კადრზე დადებული შავი წრე, რომელიც იხურება ეპიზოდის დასასრულს ან პირიქით, იხსნება ახალი ეპიზოდის დაწყების წინ. (რედ. შენიშვნა)

PULP FICTION

ანტინასისტური პროპაგანდა

მიხეილ ციხელაშვილი

კადრი ფილმიდან. მსახიობები: რომან
გრიფინ დევისი და ტაიკა უაიტიტი.



1 984 წელს ფრენკ ზაპა ამერიკის უნივერსიტეტების კომპოზიტორთა ასოციაციის ყრილობაზე სიტყვით გამოვიდა და განიხილა კულტურის წარმოების ფენომენი, როგორც დამკვეთის=მეფის და შემსრულებლის=ჯამბაზის ურთიერთობა. მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ერთი უბრალო მასხარა“ ელაპარაკა „სერიოზულ ამერიკელ კომპოზიტორებს“ იმ „მძიმე საკითხზე“, რომელიც იმდროინდელ მუსიკალურ ინდუსტრიაში იყო გამეფებული. ზაპამ გამოსვლისას შექმნა პერსონაჟი, ცამეტი წლის დებორა, ღვთისმშობლის თეთრკანიანი ამერიკელი წყვილის შვილი, რომელიც ინდუსტრიისთვის მთავარ მოთხოვნებს აწესებს. დებორა დიდი ჭკუითა და გონებით არ გამოირჩეოდა, მაგრამ ის მომხმარებელი აუდიტორიის ყველაზე მრავალრიცხოვანი სეგმენტის სახე იყო და, რაც მთავარია, დებორა იყო ცამეტი წლის, რის გამოც იქნებ ბევრი რამ ეპატიებოდა კიდეც. ფრენკ ზაპა უნივერსიტეტებში გამაგრებულ კომპოზიტორებს, ფაქტობრივად, პოპ-კულტურის წარმოებაზე ელაპარაკებოდა.

პოპ-კულტურა ხომ უანრი არაა, რომ კონკრეტული მახასიათებლები ჰქონდეს?! ის მდგომარეობაა, რომელიც ეპოქის შესაბამისად იცვლის ფორმებს და ხელოვნებაში სხვადასხვა გზით ყალიბდება. ძალიან ხშირად დიდი კომპანიები, რომელთაც კარგად აქვთ შესწავლილი მომხმარებელი აუდიტორია – იციან, თუ რა არის მისი მთავარი მოთხოვნები ამა თუ იმ მიმართულებით – ქმნიან ძვირ, თუმცა მალფუჭებად პროდუქტს, რომლის მარკეტინგს, პიარსა და დისტრიბუციას იმდენივე ფულს ახარჯავენ, რამდენსაც უშუალოდ პროდუქტის წარმოებას. არსებობს მეორე შემთხვევა, როცა ანდერგრაუნდიდან წამოსული ტალანტი იმდენად აშკარა და შეუზღუდავია, რომ საავტორო ნიჭი ბაზრის მოთხოვნებზე იმარჯვებს და დიდი კომპანიები ასეთ ტალანტს გვერდს ვეღარ უვლიან. ისინი ჩამოდიან მეფის ტახტიდან და ჯამბაზის მოთხოვნებს უკვე თავად ასრულებენ. ამ დროს შეიძლება ითქვას, რომ ბაზარი იტაცებს ნიჭს, მაგრამ ამგვარი თანამშრომლობები ხშირად ისეთ უნივერსალურ სახელოვნებო პროდუქტს ქმნის, რომელიც არც მალფუჭებადია და, საავტორო ხასიათის მიუხედავად, არა მხოლოდ აკადემიური და პრეტენზიული (გნებავთ, სნობური) წრეებისთვის არის საინტერესო, არამედ ცამეტი წლის დებორასაც ალაფრთოვანებს.

ახალზელანდიელმა კინორეჟისორმა ტაიკა უაიტიტიმ ორივე გზა უკვე გაიარა – ანდერგრაუნდიდანაც ამოყო თავი და მალფუჭებადი კინოპროდუქტიც შექმნა. თუმცა ის ალბათ მაინც საავტორო კინოს უნდა მივაკუთვნოთ – ტაიკა უაიტიტის საავტორო კინოს, რომელიც უკვე პოპ-კულტურის ნაწილი გახდა.

2019 წელს ეკრანებზე მისი უახლესი მხატვრული ფილმი *ბაჭია ჯოჯო (Jojo Rabbit)* გამოვიდა და არაერთი პრესტიჟული დაჯილდოების ისეთ



მნიშვნელოვან ნომინაციებში მოხვდა, რომლებშიც, ბევრი კრიტიკოსის აზრით, არაფერი ესაქმებოდა, მაგრამ საქმე ასე მარტივად ნამდვილად არაა. რეჟისორისთვის წლებადღეილი ოსკარის ნომინაცია პირველი არ ყოფილა, ის ჯერ კიდევ 2005 წელს იჯდა კოდაკის თეატრის სავარძელში მოკლემეტრაჟიანი ფილმისთვის *ორი მანქანა, ერთი ღამე (Two Cars, One Night)*.

2000-იანი წლების შუა პერიოდიდან, როცა ტაიკა უაიტიტი კომიკოსის კარიერიდან მთლიანად კინემატოგრაფში ინაცვლებს, მისი ფილმები უკვე რეგულარულად ეშვება საერთაშორისო კინოგაქირავებაში და მსოფლიო კინემატოგრა-



კადრი ფილმიდან

ფის რიგითი „ანდერდოგი“ ნელ-ნელა ოსკაროსანი სცენარისტისა და რეჟისორის სტატუსისკენ იწყებს სვლას.

უაიტიტი პირველად 2014 წელს აღმოვაჩინე, როდესაც სრულიად შემთხვევით ერთ ფოტოკოლაჟს გადავანყდი: მე-19 საუკუნის ცნობილ თბილისურ ფოტოზე ყარაჩოღელები არიან გამოსახულნი, მათ შორის კი ფოტოშოფით ვამპირია ჩასმული. აღმოჩნდა, რომ ეს ფოტო ტაიკა უაიტიტის და ჯემეინ კლემენის ფილმისთვის რას ვაკეთებთ სიბნელეში (*What We Do in the Shadows*, 2014) დამუშავდა. სურათი მოგვითხრობს ველინგტონში მცხოვრები ვამპირების შესახებ,

რომლებიც ქალაქის სოციალურ უმცირესობას წარმოადგენენ და საჭიროა მათი ინტეგრაცია და კულტურული ასიმილაცია დანარჩენ მოსახლეებთან. ფილმი ე. წ. Mockumentary ჟანრს განეკუთვნება, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ გადაღებულია დოკუმენტური კინოს სპეციფიკით, ყოველ ნაბიჯზე როგორც ჟანრულ, ისე საკითხის პაროდირებას გულისხმობს.

მას შემდეგ, რაც მისი ნადირობა ველურ ადამიანებზე (*Hunt for the Wilderpeople*, 2016) ახალზელანდიური კინოს ისტორიაში ყველაზე შემოსავლიანი ფილმი გახდა, უაიტიტი Marvel-მა დაამტკიცა რეჟისორად პროექტისთვის



კადრი ფილმიდან. მსახიობები: რომან გრიფინ დევისი, ტაიკა უაიტიტი და სკარლეტ იოჰანსონი

თორი: რაგნაროკი (*Thor: Ragnarok*, 2017), რომლის ბიუჯეტი 25-ჯერ აღემატებოდა ყველა იმ ფილმის ერთად აღებულ ბიუჯეტს, რაც კი ტაიკას მანამდე გადაუღია. ფილმზე აზრები გაიყო: „მარველის“ უპირობო ტრფიალებს სურათი მოეწონათ და ფილმმა დიდი შემოსავალიც მოიტანა. თუმცა სხვები ფიქრობენ, რომ ტაიკა უაიტიტიმ თორი: რაგნაროკის სახით შექმნა მთლიანი პაროდია მარველის სრულ ფილმოგრაფიაზე და თანაც ამაში ჯამბაზმა მეფის ფული გამოიყენა. არ ვიცი, რომელ კატეგორიას მივაკუთვნოთ თავი, ფილმი იმდენად სუსტია. მაგრამ ამ თანამშრომლობაში ყველაზე საინტერესო დეტალი სწორედ ისაა, რომ ამხელა კორპორაციამ დაბალბიუჯეტიანი, საავტორო შავი კომედიების რეჟისორს ჩააბარა წლის ერთ-ერთი უმთავრესი პროექტი და მის ნიჭს მიენდო, რასაც, თუკი „მარველის“ ფილმოგრაფიას გადახედავთ, ხშირად ნამდვილად არ მიმართავს ხოლმე.

ფილმით თორი: რაგნაროკი უაიტიტიმ ერთი მხრივ ფული იშოვა, მეორე მხრივ კი „დებორებში“ მოიხვეჭა სახელი. ამან გზა გაუხსნა, რომ ამიერიდან უფრო ამბიციური ბიუჯეტით შეექმნა კინო და 2018 წელს ის ძველ იდეას მიუბრუნდა: კრისტენ ლორენსის რომანის *ცის გამომწყვდევა (Caging Skies)* სცენარად ადაპტირება რეჟისორს წლების წინ დედამ ურჩია.

ფილმის სიუჟეტი მეორე მსოფლიო ომის

ბოლო თვეებში მიმდინარეობს და ათი წლის იოჰანეს „ჯოჯო“ ბეტცლერის (რომან გრიფინ დევისი) ამბავს მოგვითხრობს, რომელიც „პიტლერიუგენდისთვის“ გამოუსადეგარი ჯარისკაცი აღმოჩნდება. ჯოჯოს ორი მთავარი პრობლემა აქვს: ის ადრეულ ასაკშივე მასკულინიზმითაა დაავადებული და ჰყავს ნარმოსახვითი მეგობარი ადოლფ პიტლერი, რომლისაც უპირობოდ სწამს და ფილმის პირველივე სცენაში დებს ფიცს, რომ მზადაა, ფიურერისთვის სიცოცხლეც კი განიროს.

ჯოჯოს სანვრთნელ ბანაკში პროპაგანდისტულ იდეებს ახვევენ თავს და რომ არა სულელური შემთხვევა, რომელსაც ლამის შეენირა, იქნებ მისი ისტორიაც სხვანაირად წარმართულიყო! დაკოჭლებული და სახენაირევი ბიჭუნა დროის უმეტეს ნაწილს სახლში ატარებს და ერთ დღესაც აღმოაჩენს, რომ დედამისი (სკარლეტ იოჰანსონი) კედელს მიღმა დაფარულ სათავსოში ებრაელ გოგონას მალავს, რომელიც ჯოჯოს გარდაცვლილი დის მეგობარი ელსაა (ტომასინ მაქკენზი). ელსას აღმოჩენის შემდეგ ჯოჯო პირველად დაუშვებს, რომ ებრაელები თურმე სულაც არ ყოფილან თევზის ქერცლით დაფარული, რქიანი და კომბოსტოს სუნით აყროლებული არსებები, როგორც ამას ბანაკში ასწავლიდნენ. ბიჭი სიტუაციას აწონ-დაწონის და მიხვდება, რომ ელსას გესტაპოსთან დაბეზლება არ აწყობს, რადგან ამით დედამისიც საფრთხეში ჩავარდება. თუმცა გოგონას

სახლში გაჩერებაც მისთვის წარმოუდგენელია, ამიტომ პირობას წაუყენებს, რომ ყოველდღე ებრაელების შესახებ უამბოს, თავად კი ნორჩი ნაციისტებისთვის სახელმძღვანელოს დაწერს, თუ როგორ ამოიცნონ ებრაელი.

ჯოჯო, სარგებლობს რა იმით, რომ გოგონა სახლშია გამოკეტილი და გარესამყაროსთან კავშირი არ აქვს, მასთან ურთიერთობისას ფაქტობრივად სხვა, საიდუმლო და ხელოვნურ ინკარნაციას ქმნის. არადა სინამდვილეში ჯოჯო ხომ ერთი მშობარა ბიჭუნაა, რომელსაც არათუ გველის გონება, მგლის სხეული და პანტერას გამბედაობა აქვს (როგორც ამას ფილმის დასაწყისში წარმოსახვით მეგობარს უმტკიცებს), არამედ ერთი უწყინარი ბაჭისთვისაც კი არ შეუძლია კისრის მოტეხა.

ბაჭია ჯოჯოში კინემატოგრაფიული თვალსაზრისით შესაძლოა არც არაფერია ახალი; დიდი ალბათობით არც პირველი ამბავია, სადაც პერსონაჟს წარმოსახვით მეგობრად ადოლფ ჰიტლერი ჰყავს, მაგრამ უაიტიტის ორი უმთავრესი კოზირი აქვს, რაც ფილმს გამორჩეულს ხდის. პირველი არის ნაციზმის, როგორც ისტორიული ფენომენის პაროდული გადააზრება, რასაც უაიტიტი წინა ფილმებშიც მიმართავს. რას ვაკეთებთ ჩრდილებში ვამპირი დიკონი „ჰიტლერის ვამპირთა არმიაში“ მსახურობდა და ომის შემდეგ, ევროპაში რომ აღარ დაედგომებოდა, ველინგტონში გადასახლდა. ბიჭუნაში (BOY, 2010) კი სახლში დაბრუნებული მამა, ჩარჩოჩამოფარებულ კედელზე ყმანვილობისას მიხატულ სვასტიკას აღმოაჩენს, ნამით საკუთარ წარსულზე დაფიქრდება და შვილს პირველ რჩევას აძლევს, რომ რაც უნდა მოხდეს, ნაციზმისგან ყოველთვის შორს დაიჭიროს თავი.

ერთ-ერთ ძველ გამოსვლაში უაიტიტი თავის ბავშვობას იხსენებს და ამბობს, რომ ძალიან მოსწონდა სვასტიკის გეომეტრიული ფორმა და გამუდმებით ხატავდა მას თავის რვეულებში, თუმცა ამის გამო დანაშაულის აუხსნელი შეგრძნება ეუფლებოდა და სვასტიკებს მაშინვე ფანჯრებად გადააკეთებდა ხოლმე. ფილმში არის ეპიზოდი, სადაც რეჟისორი ფაქტობრივად საკუთარ თავს ელაპარაკება:

– რა ნაცისტი შენ ხარ?! – ნიშნის მოგებით ეუბნება ებრაელი გოგონა ჯოჯოს.

– სვასტიკა მომწონს. მე მგონი ეს ყველაფერს ამბობს. – პასუხობს ბიჭი.

– სულაც არა. შენ უბრალოდ ათი წლის ბავშვი ხარ, რომელსაც სვასტიკა მოსწონს. მეტი არაფერი.

ასე ავლებს პარალელს ტაიკა უაიტიტი საკუთარ ბავშვობასთან და ამავდროულად ესაუბრება ყველა იმ ბავშვს, რომლისთვისაც ისტორიის ნაცისტური იდეოლოგიით სავსე ფურცელი ტაბუდადებულ და აუხსნელ თემას წარმოადგენს.

შემთხვევითი არაა, რომ უაიტიტის კინოში

ყველაზე დასამახსოვრებელი პერსონაჟები სწორედ ბავშვები არიან: რიკი ფილმიდან ნადირობა ველურ ადამიანებზე, ბიჭუნა და მისი ძმა როკი ფილმიდან ბიჭუნა, და ახლა ჯოჯო ბეტცლერი და ელსა ბაჭია ჯოჯოდან. ამის მიზეზი ისაა, რომ უაიტიტის ნაპოვნი აქვს გზა, თუ როგორ ელაპარაკოს ბავშვებს მათთვის გასაგებ ენაზე ისეთ საფრთხილო საკითხზე, როგორიც ნაციზმია. რეჟისორმა ეს უმეტესწილად იმის ხარჯზე იცის, რომ მას კარგად ესმის პოპ-კულტურის არსი – მათ შორის ცამეტი წლის დებორების ენა – და ეს მისი მეორე კოზირია. უაიტიტის პერსონაჟები არასოდეს დაიკვეხნიან იმ დიდი ცოდნით, რაც აკადემიურ საზოგადოებაში „ინტელექტუალურ ცოდნადაა“ შეფასებული. ისინი არა ვაგნერის და მალერის მუსიკაზე, არამედ თუფაქ შაკურის და მაიკლ ჯექსონის სიმღერებზე იზრდებიან და შთაგონებასაც იქ პოულობენ.

სწორედ ეს ცოდნა აძლევს საშუალებას ტაიკა უაიტიტის, რომ მოჰყვეს ნაციზმისა და ჰიტლერის ამბავს, როგორც მალფუჭებადი, ჩავარდნილი პროდუქტის ამბავს, რომელსაც

ვარგისიანობის ვადა კარგა ხანია გასული აქვს და ისეთივე საზიანოა, როგორც მაღაზიის დახლზე შემორჩენილი ვადაგასული რძე თუ მინის თხილის კარაქი. ჰიტლერიც ასეთი ვადაგასული პროდუქტია, რომელსაც არ ენდობი და უაიტიტისთვის – მისი ისტორიული სისასტიკისა და ბოროტების მიღმა – იმდენად მდარე და უგემოვნოა, რომ საჭიროც კი აღარაა, რომ ნამდვილი და რეალური იყოს. ბაჭია ჯოჯოში ორი ჰიტლერი არსებობს: ერთი წარმოასხვითი – უპასუხისმგებლო, გადამგდები, მატყუარა და მანიპულატორი და მეორე – ვილაცებისგან გამოგონილი, თითქოს რეალური ადოლფი, რომელიც საბოლოო ჯამში ასევე უპასუხისმგებლო, გადამგდები, მატყუარა და მანიპულატორი აღმოჩნდება.

მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ უაიტიტი ნაციზმს ვადაგასულ პროდუქტად წარმოგვიდგენს, ბაჭია ჯოჯო მაინც არ არის საგამოფენო ფილმი, როგორც მისი წინა ნამუშევარი *თორი: რაგნაროკი*. ბაჭია ჯოჯო ცალსახად საავტორო კინოა, რომელიც პოპ-კულტურით არის ნაკვები.

პოპ-კულტურაში კი ვერ შეაღწევ, თუკი შესაბამისი წარმოება არ გაქვს. ამ მხრივაც ფილმი წლის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ნამუშევარია. ბაჭია ჯოჯოს ყოველი ეპიზოდი რომ პოპ-კულტურით იქნება ნასაზრდოები, ამის განწყობას ფილმის პირველი წუთებიც გვიქმნის: FOX Searchlight Pictures-ის საკულტო ქუდის მელოდია გერმანულ სააგიტაციო სიმღერადაა გადაკეთებული, მას შემდეგ კი, რაც გამხსნელ სცენაში პატარა ბიჭის ნაცისტურ ფიცს ვისმენთ და ვხედავთ, თუ როგორ გავარდება ეგზალტირებული ჯოჯო ქუჩაში „ჰაილ ჰიტლერის“ ძახილით, ინყება ფილმი. და ინყება „ბითლზის“ სიმღერით. ეს ეპი-

ტაიკა უაიტიტი ესაუბრება ყველა იმ ბავშვს, რომლისთვისაც ისტორიის ნაცისტური იდეოლოგიით სავსე ფურცელი ტაბუდადებულ და აუხსნელ თემას წარმოადგენს.

PULP FICTION







კადრი ფილმიდან. მსახიობები: სკარლეტ იოჰანსონი და რომან გრიფინ დევისი

ზოდი ისეა დამონტაჟებული, მაყურებელმა რომ არ იცოდეს, რომ საქმე ჰიტლერთან აქვს, თავი მართლა „ბითლზის“ კონცერტზე ეგონებოდა. ყველაზე კარგად ასეთ დეტალებში ჩანს ავტორის დამოკიდებულება ისტორიის ამ მონაკვეთისადმი: არ აქვს მნიშვნელობა, ეგზალტირებული ბრბო „ბითლზზე“ დაიხოკავს სახეს თუ ფიურერზე, ის უკვე ქმნის პოპ-კულტურისთვის საჭირო კარგად გასაყიდ პროდუქტს. ნაციზმიც რაღაც ასეთ ფენომენად გადაიქცა უაიტიტისთვის.

„ჰიტლერს უღვაშის მოპარსვა უნდოდა, მაგრამ უკვე გვიან იყო, უღვაში ხომ მისი მთავარი სავაჭრო ნიშანი გახდა?“ – ხუმრობს ერთ-ერთ ინტერვიუში რეჟისორი და ფილმშიც ამ განწყობაზე რჩება. ნაციზმის პაროდირებისთვის ის ისევ ნაციზმს იყენებს, კარგად სწავლობს იმდროინდელ დოკუმენტებს, გარემოს (რომელიც საკმაოდ ფერადი და არაპირქუშია, როგორც ეს ხშირად გვხვდება ომის პერიოდზე გადაღებულ ფილმებში), ყოველდღიურ რეალობას, მოდას და გადაღების დროს აქცენტს აკეთებს იმაზე, რაც ყველაზე უფრო აბსურდული და სასაცილოა ნაციზმში, რაც ყველაზე უკეთ წარმოადგენს იმ შინაგან კრიზისებს, რაზეც იდეოლოგია და ისტორიული პერიოდი დაფუძნდა – იქნება ეს მისალმების წესი თუ უნიფორმებზე დამაგრებული ბროშები, გენერლების ბუმბულებიანი მუზარადები თუ სხვა მრავალი. ფილმში ცხადად ჩანს გავლენებიც: მონტი პა-

იტონი და უეს ანდერსონის კინო, ჩაპლინის დიდი დიქტატორი და მელ ბრუკსის მწარმოებლები, ფილმები, რომლებიც გარდატეხის ასაკში მყოფი ბიჭების შესახებ გვიყვება – ოთხასი დარტყმა, ეს ინგლისია, ჰაროლდი და მასუდი, კურსდამთავრებული, ჰუგო და სხვა. ამ გავლენებზე უაიტიტი ღიად და მუდმივად საუბრობს და არ მალავს, რომ ის კინოში არა აკადემიიდან, არამედ მაყურებლის სავარძლიდან მოვიდა (რეჟისორი განათლებით ხელოვნებათმცოდნეა). უაიტიტი კინოს იმიტომ იღებს, რომ კინო უყვარს. და კინოს იღებს იმაზე, რაც უყვარს: შავი იუმორი, ცეკვა, ბავშვები და მათთან სალაპარაკო, თუნდაც ტაბუდადებული თემები.

უაიტიტი თავადაც შეიძლება იყოს საკუთარი პერსონაჟების არქეტიპი და გველაპარაკებოდეს მხოლოდ იმაზე, რასაც მიხვდა. იგი არ მიეკუთვნება იმ რეჟისორებს, რომლებიც შეკითხვებთან ერთად ინტერპრეტაციის უსაზღვრო შესაძლებლობას გვიტოვებენ. მას მკაფიოდ გამოკვეთილი პოზიცია აქვს და ბაჭია ჯოჯოში ეს პირველივე წუთებიდან ჩანს, როცა „ჰაილ ჰიტლერის“ უამრავჯერ გამეორება შეძახილის მნიშვნელობას აუფერულებს და ბავშვებისთვის სასაცილოს ხდის სვასტიკისადმი თავყანცემას. ამიტომაც მგონია, რომ ბაჭია ჯოჯო სხვა სიკეთებთან ერთად პროპაგანდისტული კინოც არის, ნაციზმის წინააღმდეგ მიმართული, ნაციისტური პროპაგანდისტული კინოხერხების გამოყენებით.

ტაიკა უაიტიტი არ ერიდება არათუ ციტირებას, არამედ კოპირებასაც კი. ჯოჯო ბეტცლერი ხან უეს ანდერსონის *ამომავალი მთვარის სამეფოს* ბიჭუნას მოგაგონებთ, ხანაც ბრუნოს ვიტორიო დე სიკას *ველოსიპედების გამტაცებლებიდან*. სკარლეთ იოჰანსონის პერსონაჟიც ფილმში პირდაპირი გადმოტანით შემოდის, ის არა მხოლოდ დაფუძნებულია ელენ ბიურსტინის მიერ შესრულებულ ელის ჰაიატზე მარტინ სკორსეზეს ფილმიდან *ელისი აქ აღარ ცხოვრობს*, არამედ რეჟისორი პირდაპირ იღებს ამ პერსონაჟს და მას რობერს ვაიზის *მუსიკის ჰანგების მარიასთან* (ჯული ენდრიუსის გმირი) მიქსავს. უაიტიტი თამაშობს კლასიკური ჰორორის მოტივებზეც, რაც ყველაზე კარგად ჯოჯოს მიერ ელსას აღმოჩენის დროს ჩანს: ძველი თოჯინები ახლო კადრით, გაცვეთილი წრიპინა მუსიკა და ელსას გამოვარდნა ზუსტად ისე, როგორც საშინელებათა ჟანრის ფილმებში გამოვარდება-ინ ხოლმე მოზარდი გოგონები.

ასეთი მაგალითების მოყვანა შორს წაგვიყვანს, რადგან უაიტიტი კოლაჟისტია და ის არ მალავს, რომ საკუთარ შემოქმედებას უკვე არსებულ და მისთვის საყვარელ, პოპ-კულტურაში დამკვიდრებულ სახეებსა და სცენებზე აწყობს. უაიტიტის ფილმოგრაფიაში ორიგინალური მხოლოდ სცენა-

არ აქვს მნიშვნელობა, ეგზალტირება-ლი ბრბო "ბითლზზე" დაიხოკავს სახეა თუ ფიურერზე, ის უკვე ემნის პოპ-კულტურისთვის საჭირო კარგად გასაყიდ პროდუქტს

რია, ისიც მხოლოდ იმიტომ, რომ ავტორის პირად გამოცდილებას ეფუძნება. დანარჩენი ყველაფერი თითქოს უკვე გვინახავს სადღაც, მაგრამ ეს სულაც არ არის ხელისშემშლელი ფაქტორი, პირიქით, ეს ციტატები ხშირად უფრო მეტ სიმძაფრესაც კი სძენს ამა თუ იმ ეპიზოდს.

და ბოლოს, ტაიკა უაიტიტის ყველა ფილმში ბევრს ცეკვავენ, ხშირად – სხვებისთვის სასაცილოდ, მაგრამ ეს პერსონაჟებს არასდროს ადვლავებთ, რადგან ისინი მხოლოდ საკუთარი თავებისთვის მოძრაობენ და ისე იყენებენ ბალეტის, ჰაკას, ტანგოს თუ მაიკლ ჯექსონის ილეთებს, როგორც შეუძლიათ. მათთვის ცეკვა იმის ნიშანია, რომ ჯერაც მოძრაობენ და სანამ ასეა, ესე იგი არსებობს მცირედი შანსიც, რომ დაეუფლონ საკუთარ თავებს.

– ცეკვა ხომ მხოლოდ უმუშევრებისთვისაა! – ერთ ეპიზოდში დედას დასცინის ჯოჯო.

– ცეკვა თავისუფალი ადამიანებისთვისაა! – მშვიდად პასუხობს დედა და ცეკვას განაგრძობს.

ფილმიც ცეკვით მთავრდება. ჯოჯო და ელსა პოპ-კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი სიმბოლოს – დევიდ ბოუის – სიმღერაზე ცეკვავენ და რეჟისორი სწორედ ამ ცეკვით გვიდასტურებს, რომ ფილმი მორჩა. მორჩა მავნე ფიქრებისგან და ტყვეობისგან გათავისუფლებით. ○

გადასაღებ მოედანზე





კადრი ფილმიდან ნათელა. ეროვნული არქივის ფოტო

ქალები

ორიენტალისტური მზარის ქვეშ

სალომე ცოფურაშვილი

კინო ისტორიული დოკუმენტია. როგორც კინოისტორიკოსები მიუთითებენ, განსხვავებით მხატვრული ლიტერატურისგან, რომელიც ერთპიროვნული პროდუქტია, კინო კოლექტიური ნაწარმია, რომლის დამზადებაში სხვადასხვა კლასისა და მსოფლმხედველობის მქონე ადამიანები მონაწილეობენ (რეჟისორი, სცენარისტი, პროდიუსერი, მემონტაჟი, ოპერატორი). ამგვარად, განსხვავებით ლიტერატურისგან, იგი მიკროსოციალური პროდუქტია. რაც ყველაზე მეტად საინტერესოა, ფილმი, გარდა იმისა, რის ჩვენებასა და გადმოცემასაც ისახავს მიზნად, ხშირად ავლენს და ამჟღავნებს იმგვარ ინფორმაციას, რომლის

გამჟღავნებაც მის ავტორებს არ განუზრახავთ. როგორც კინოისტორიკოსი მარკ ფერო აღნიშნავს, მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრულ ფილმს ისტორიკოსები არასარწმუნოდ მიიჩნევენ, იგი საუკეთესო საშუალებას წარმოადგენს საზოგადოების ფსიქოსოციალურ-ისტორიული ასპექტების შესასწავლად, რაზე წვდომაც დოკუმენტური ფილმების ანალიზს ნაკლებად შეუძლია, მოგვცეს. მისი სიტყვებით, მხატვრული ფილმი ერთგვარი მუზეუმი საგნებისა და მანერების, მიდგომებისა და სოციალური ქცევების, რომლებიც რეჟისორის განზრახვისგან დამოუკიდებლად წარმოჩინდება ნაწარმოებში (Marc Ferro. *The Fiction Film and Historical Analysis*).

ძალიან საინტერესოა ამ თვალსაზრისით ადრეული ქართული კინო. 1920-იან წლებში საქართველოს „სახკინმრეწვი“ ფილმების წარმოების თვალსაზრისით საბჭოთა კავშირში მესამე ადგილზე იყო რუსეთისა და უკრაინის კინოსტუდიების შემდეგ (Denise J. Youngblood. *Movies for the masses: Popular cinema and Soviet society in 1920s.*). საბჭოთა კავშირში კინოინდუსტრია თავიდანვე ფუნდამენტურ იდეოლოგიურ იარაღად იყო მოაზრებული, რომლის მისიასაც რევოლუციის ლეგიტიმაცია, საბჭოთა იდეოლოგიის გავრცელება და ახალი იდეალების შექმნა წარმოადგენდა. იგი ახალი ცხოვრების სტილს და ახალ ადამიანებს – ახალ საბჭოთა კაცს და ახალ საბჭოთა ქალს – ქმნიდა, რომელთა იდეალებიც საერთო უნდა ყოფილიყო სხვადასხვა, განსხვავებული რესპუბლიკებისგან შემდგარ საბჭოთა „ერში“, ეს იდეალები კი კინოს უნდა გაეგრძელებინა.

ქალის რეპრეზენტაცია კინოში ის საკითხი იყო, რომელზეც 1920-იან წლებში ბევრი ინერტობა საკავშირო მასშტაბით. რუსული ჟურნალის „კინონედელიას“ ერთ-ერთი ავტორი ტამარა ივანატოვა უარყოფითად აფასებდა რუსულ კინოში დამკვიდრებულ ქალის დიქტომიურ ჭრილში წარმოდგენას, რომლის მიხედვითაც ის ან „ბატალნაია გეროინია“ უნდა ყოფილიყო, ან უმანკო გლეხის გოგო. მისი შეფასებით არსებული რეპრეზენტაციები დამახინჯებულად წარმოადგენდნენ თანამედროვე რუს ქალს. მართალია, საქართველოში თანამედროვე ყოფის თემატიკაზე ფილმების გადაღება 1920-იანი წლების ბოლოს დაიწყო, მაგრამ არც ისტორიული ეპოქის ქალი პერსონაჟებით იყვნენ კრიტიკოსები კმაყოფილები. როგორც ხელოვნების დროშის ანონიმი ავტორი აღნიშნავდა 1924 წელს, ქალთა საკითხები ცხრაკლიტულში იყო გამომწყვდეული და მისი გახსნა არც არავის სურდა.

1920-იან წლებში „სახკინმრეწვის“ პროდუქციის თემატიკაში წამყვანი ადგილი ეჭირა ეროვნული, ზოგჯერ კი უცხოური ლიტერატურული ტექსტების ეკრანიზაციასა და მმართველი კლასისა და ცარისტული რეჟიმის წინააღმდეგ ამხედრებულ რეალურ პირთა ცხოვრების ასახვას, რომლებიც მოგვიანებით ეროვნულ სოციალურ გმირებად იქცნენ. ეს არა მხოლოდ „სახკინმრეწვისთვის“, არამედ ყველა რეგიონალური კინონარმოებისთვის დამახასიათებელი ტენდენცია იყო. ამასთანავე, როგორც ოქსანა ბულგაკოვა აღნიშნავს რუსულ ისტორიულ ფილმებთან მიმართებაში, სხვა ეპოქაში მოქცეული ფილმებიც და, შესაბამისად, მათი პერსონაჟები თანამედროვეა იმ გაგებით, რომ მათაც აღმზრდელიობითი და საგანმათლებლო ფუნქცია ჰქონდათ. ამგვარად, როდესაც ისტორიულ კავკასიაზე გადაღებულ ფილმებში მარტო წარსულის ეთნოგრაფიული გადმოცემის სიზუსტე კი

ეგზოტიზაციაში ქალთა ობიექტივაციასა და ვიქტივაციას წამყვანი ადგილი აქვია. ქალს მხოლოდ ადამიანად და მის დამცველ ახალგაზრდა ბრძოლის ობიექტად ფუნქცია ჰქონდა.

არ არის მნიშვნელოვანი, არამედ ის, თუ როგორ იქცევიან პერსონაჟები, ეს მესიჯის მატარებელი იყო იმდროინდელი მაყურებლისთვის.

როგორც ქართველი, ისე რუსი კრიტიკოსები უკმაყოფილონი იყვნენ რეგიონალური კინონარმოების მიერ აღმოსავლეთისა და მისი წარსულის ეკრანზე გადატანის გზებით. ორივენი თანაბრად უჩიოდნენ მეტისმეტ ორიენტალიზაციასა და წარსული ყოფისა და ეთნოგრაფიის დამახინჯებულად წარმოსახვას. ამის მიზეზი ის იყო, რომ რეჟისორები, რომლებიც ამ ფილმებს იღებდნენ, და სცენარისტები, რომლებიც სცენარს წერდნენ, ძირითად შემთხვევაში ადგილობრივები არ იყვნენ და ისტორიულ ყოფაზე მხოლოდ ზედაპირული წარმოდგენა ჰქონდათ. როგორც კრიტიკოსები აღნიშნავდნენ, აღმოსავლურ თემატიკაზე გადაღებულ ფილმებს (არა მხოლოდ საქართველოდან, არამედ რეგიონის სხვა რესპუბლიკებიდანაც) ერთი და იგივე სქემა ახასიათებდათ: სიუჟეტი ყაჩაღებად ქცეული, ცარისტული და ფეოდალური რეჟიმის წინააღმდეგ ამბოხებული გმირების ირგვლივ ტრიალებდა და მათი განვითარებაც ძალიან ჰგავდა ერთმანეთს (*Хороший Восточный фильм*, 1926).

ამასთანავე, ეს ფილმები გამოიხატავდა მოსკოვისთვის იყო გადაღებული და წარმატებისთვის მთელი ფსონი აღმოსავლეთის ეგზოტიკასა და სილამაზეზე იდებოდა. ამ ეგზოტიზაციაში კი, ბუნებრივია, ქალთა ობიექტივაციასა და ვიქტივაციას წამყვანი ადგილი ეჭირა. როგორც 1929 წლის „სოვეტსკი ეკრანის“ ავტორი სპემნევი აღნიშნავდა, ქალის პასიური, ორიენტალისტური როლი საბჭოთა აღმოსავლური ფილმების ერთ-ერთ უმთავრეს ნაკლს წარმოადგენდა. აქ ქალს მხოლოდ ადამიანად და მის დამცველ ახალგაზრდა კაცს შორის ბრძოლის ობიექტის ფუნქცია ჰქონდა.

ლორა მალვის თანახმად, ნარატიული ფილმის სცენარში ქალი გაფეტიშებულ ობიექტს წარმოადგენს, რომელიც თხრობის სადიზმის თანახმად უნდა დასაჯონ ან გადაარჩინონ (მამაკაცმა პერსონაჟებმა) (Laura Mulvey. *Visual pleasure and narrative cinema*). 1920-იანი წლების ქართული ფილმის სცენარებში, ბოლო წლებს თუ არ ჩავთვლით, ქალები წარმოდგენილები იყვნენ როგორც უმანკო, მშვენიერი გაფეტიშებული ობიექტები, რომლებიც გადაარჩენის ნაცვლად სასტიკად ისჯებოდნენ მამაკაცი პერსონაჟების მიერ, რომლებიც, თავის მხრივ, პატრიარქალურ, მჩაგვრელ სისტემას წარმოადგენდნენ. ხოლო თუკი ქალებს გვერდით „კარგი“ კაცები ჰყავდათ, ქალების ხსნა მათ ძალას აღემატებოდა, რადგანაც, თავის მხრივ, ისინიც კასტრირებულნი და ფემინიზირებულები იყვნენ. ეს გამონეული იყო იმ გარემოებით, რომ მამაკაცებიც და ქალებიც არა მხოლოდ თავიანთი სქესის აღმნიშვნელი-

ბი იყვნენ, არამედ იმ კლასისაც, რომელსაც მიეკუთვნებოდნენ. იმ შემთხვევაშიც კი, თუკი ამ ფილმებს ბევრი მსგავსება და ერთგვაროვნება ახასიათებს, და ვლადიმერ პროპის მსგავსად, შეიძლება ამ პერიოდში წარმოებული ფილმების ერთგვარ „არქტიპულ სცენარს“ მივაკვლიოთ, ეს საკმარისი არ იქნებოდა მათი არსისა და ფუნქციონალობის გასაგებად. ლევი-სტროსის თანახმად, ამგვარი ანალიზი, ანუ მხოლოდ მსგავსებისა და განსხვავების გამოკვეთა, შორს ვერ წაგვიყვანს. სტრუქტურალისტური მეთოდისთვის საჭიროა ტექსტებში სინთეზისა და ანალიზის გამოყენება (Peter Wollen. *Sings and meaning in the cinema*).

„სახკინმრენვის“ პასიურ ქალ პერსონაჟთა მთავარი განმასახიერებელი ნატო ვაჩნაძე მემუარებში წერდა, თუ როგორი გულდანყვეტილი იყო, მუდამ პასიური ქართველი ქალის როლის თამაში რომ უწევდა, რომელიც ასე ერთგვაროვანი იყო. ქალთა რეპრეზენტაციის საკითხი, რომელიც სრულიად არ შეესაბამებოდა იმდროინდელ საბჭოთა ემანსიპაციურ პოლიტიკას, ბევრ კრიტიკოსს აწუხებდა. 1928 წელს ქართულ ჟურნალ *მემარცხენეობაში* სერგეი ტრეტიაკოვმა წერილიც კი გამოაქვეყნა *ნუ დავებმარებით მტრებს*, სადაც იგი კინომუშაკებს აქტივისტი, ამხანაგი, თანამედროვე მუშა ქალის სახის შექმნისკენ მოუწოდებდა. წერილის დაბეჭდვისას მას ახალი დამთავრებული ჰქონდა ნიკოლოზ შენგელაიასთან ერთად მუშაობა ფილმზე *ელისო*.

1920-იანი წლების ბოლოს მართლაც ახალი ეტაპი დაიწყო „სახკინმრენვის“ მუშაობაში. ამ დროს გამოვიდა ეკრანებზე ახალგაზრდა რეჟისორთა ნამუშევრები, რომელთაგან ზოგი თანამედროვე ყოფას აღწერდა (მიხეილ გელოვანის *ახალგაზრდობა იმარჯვებს*, მიხეილ ჭიაურელის *საბა*), ხოლო ზოგი (*ელისო*), მიუხედავად იმისა, რომ თემატურად ისტორიულ კავკასიაში ვითარდებოდა, მრავალგზის ორიენტალიზებული აღმოსავლეთისა და აღმოსავლელი ქალის სრულიად საპირისპირო სურათს სთავაზობდა მაყურებელს. ამ სტატიაში ყურადღებას მივაპყრობ იმ ცვლილებებს, რაც აღმოსავლეთისა და აღმოსავლელი ქალის რეპრეზენტაციამ ქართული კინოსექციისა და შემდგომში „სახკინმრენვის“ ნაწარმოებებში განიცადა დეკადის მანძილზე გადაღებული ოთხი ფილმის მაგალითზე: ივანე პერესტიანის *სურამის ციხე* (1922), ამო ბეკ-ნაზაროვის *ნათელა* (1924), ნიკოლოზ შენგელაიასა და ლეო პუშის თანამშრომლობით გადაღებული *გიული* (1927) და ნიკოლოზ შენგელაიასა და სერგეი ტრეტიაკოვის თანამშრომლობით შექმნილი *ელისო* (1929).

ფილმები *სურამის ციხე*, *გიული* და *ელისო* შესაბამისად დანიელ ჭონქაძის, შიო არაგვისპირელის და ალექსანდრე ყაზბეგის ამავე სახელწოდებების მქონე მოთხრობების ეკრანიზაციას წარმოადგენს. *ნათელა* კი რეალური ფაქტის,

1857 წლის სამეგრელოს გლეხთა აჯანყების ფონზე იშლება და მთავარი გმირი ამ ამბოხების მეთაურის უტუ მიქავას დად არის გამოყვანილი, თუმცა ისტორიული ფაქტები დიდწილად დამახინჯებული და გადასხვაფერებულია. რაც შეეხება ლიტერატურულ ტექსტებს, სამივე მოთხრობის შემთხვევაში სიუჟეტის მნიშვნელოვან ცვლილებასთან გვაქვს საქმე: მაგალითად, დურმიშხანის ამბის ის ნაწილი, რომელიც მას ცივისხლიან მანიპულატორად და მხოლოდ მოგებაზე ორიენტირებულად წარმოაჩენს, ამოღებულია (ნათია ამირეჯიბის თვალსაზრისით, ეს გამონვეული იყო იმ გარემოებით, რომ რეჟისორმა და სცენარისტმა იგი დაბალი წარმომოხების გამო დაინდეს); *გიულის* შემთხვევაში ქერბალაი მიტოს და *გიულის* ერთგული რჩება. თუმცა ყველაზე საფუძვლიანი გარდასახვა მაინც *ელისოს* შემთხვევაშია: აქ მხოლოდ მთავარი თემაა დარჩენილი პირველწყაროდან, ხოლო სიუჟეტის განვითარება სრულიად სხვანაირია: ელისო, ვაჟია და ანზორი ერთად კი არ გაურბიან რუს ჯარისკაცებს და მათი ტყვეობის მსხვერპლნი კი არ ხდებიან, არამედ ელისო ვაჟიასთან ერთად გაქცევას საკუთარ ხალხთან და მამასთან ერთად გადასახლება არჩევს. ყველა ამ ცვლილებას სოციალურად თუ მორალურად განპირობებული იდეოლოგიური მოსაზრება ედო საფუძვლად: *სურამის ციხის* შემთხვევაში, როგორც ამირეჯიბმა აღნიშნა, გლეხობიდან გამოსული ვაჭრის დანდობა წარმომოხების გამო, *გიულის* შემთხვევაში მეგობრების ერთგულების შენარჩუნება, ხოლო *ელისოს* მაგალითზე კი ერი-სახელმწიფოს ერთიანობა და მნიშვნელობა.

„მამების“ მიერ გადაღებულ ფილმებს (ივანე პერესტიანის *სურამის ციხე*, ამო ბეკ-ნაზაროვის *ნათელა*) დიდწილად ახასიათებთ ქალის უკიდურესი ობიექტივაცია, და მისი „სანახაობად“ წარმოჩენა. ორივე ფილმი ხშირად აჩვენებს ქალს, როგორც ერთგვარ „სურათს სურათში.“ ორივე ფილმში მთავარი ქალი გმირები, ვარდუა და ნათელა სწორედ ამგვარი ტექნიკით ეცნობიან მაყურებელს: მოჩარჩობული ახლო ხედით, რაც მსგავსი ობიექტივაციის კლასიკური მაგალითია. თუმცა *ნათელაში* ობიექტივაციის დონე და ხარისხი კიდევ უფრო მაღალია და ამ პერიოდის ყველაზე ეროტიკული ფილმია: კამერა მუდმივად ნათელას როლის შემსრულებელ ნატო ვაჩნაძეზეა ფოკუსირებული და სცენაში მონაწილე მამაკაცი მხოლოდ წამიერად გაიღვებებს ხოლმე. განსაკუთრებით დიდი დრო ეთმობა კაიროს ბაზარზე გაყიდული ნათელასა და მისი მეგობარი გოგონების გვერდიგვერდ მიხუტებული, ეროტიზებული ახლო ხედების ჩვენებას სხვადასხვა რაკურსით, რომელიც ზედმეტადაა დროში გაწელილი და ცალსახად მამაკაცის მზერისთვის სიამოვნების ფუნქცია აქვს. მსგავს ეროტიზებულ კადრებს ასევე ჭარბად ვხვდებით ჰარამხანის სცენაშიც. ამ გრძელ, გაწელილ კადრებს,



კადრი ფილმიდან *გიული*. ეროვნული არქივის ფოტო

რომლებიც მხოლოდ ქალთა ნახევრადშიველ სხეულებს აჩვენებს, არანაირი დატვირთვა არ აქვს სიუჟეტური განვითარების მხრივ. რუსულ კინოჟურნალებში მთელი წლის მანძილზე ნათელას ანონსისთვის სწორედ ჰარამხანის კადრები გამოიყენებოდა, რისი შეუსაბამობაც შემდეგ აღნიშნულ იქნა კრიტიკოსების მიერ. თუკი კაიროს ბაზრის კადრებში ნათელა მამაკაცის მზერისადმი რეზისტენტულია (როდესაც ვაჭრები მას სინჯავენ, თავს ატრიალებს და მზერას არიდებს), ჰარამხანის კადრებში სრულიად ღია და დამორჩილებულია მისადმი. მისი სხეული და მომღიმარი სახე თითქოს ლანგრით მიერთმევა კამერას, რომელიც ზემოდან დაჰყურებს მას. ამ კადრის ნამდვილი ადრესატი ჰარემის პატრონი ომარ-ფაშა კი არა, რუსული იმპერიული მზერაა: ამო ბეკ-ნაზაროვი თავად აღნიშნავდა რომ ორიენტალისტური ნათელა პირველ რიგში რუს მაყურებელზე იყო გათვლილი (რატომ ი. ქართული მუნჯი კინო), ხოლო ნაციონალისტურ დისკურსში ქალის სხეული პირდაპირ უტოლდება დედასამშობლოს (Susan Hayward. *Framing national cinemas*).

ქალის სხეული მრავალმნიშვნელოვანია: იგი ერთსა და იმავე დროს აღნიშნავს სამშობლოსაც,

კლასსაც (ნათელა, სურამის ციხე) და ცრუმორწმუნეობასა თუ ჩამორჩენილობას/უცოდინრობას, რაც აშკარად რელიგიასთან ასოცირდება (სურამის ციხე). ვარდუა, მართალია, ობიექტივირებულა, მაგრამ ისიც ფლობს მზერას და სრულიად ამართლებს ი. ანნ კაპლანის ზემოთ აღნიშნულ დაკვირვებას იმის შესახებ, რომ მზერის ფლობისას ქალი მაშინვე კარგავს „ქალურ“ თვისებას და „მასკულინური“ ხდება, ანუ ცივისსხლიან მანიპულატორად იქცევა: იგი მიზანმიმართულად და სასტიკად იძიებს შურს დურმიშხანზე ლაღატისთვის. შეიძლება ითქვას, იგი ქართული მუნჯი კინოს ერთადერთი „საბედისწერო ქალის“ (Femme Fatale) არქეტიპის პერსონაჟია. *სურამის ციხეშივე* ჩნდება დედობის მეტაფორული მნიშვნელობაც: ყველა ქალს ართმევენ დედობის შესაძლებლობას, რაც, თავის მხრივ, პატრიარქალურ სამყაროში ქალის თვითრეალიზაციის ერთადერთი შესაძლებლობაა (Sigmund Freud. *New introductory lectures on psychoanalysis, Lecture III*). ისინი ან ვერ ხდებიან დედები (ვარდუა) ან საკუთარი შვილების სიკვდილს (გაიანე) თუ წართმევას (დურმიშხანის დედა) ესწრებიან, ხოლო სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ასრულებენ. იმ



კადრი ფილმიდან *ელისო*. ეროვნული არქივის ფოტო



შემთხვევაში კი, თუ შვილების გადარჩენას შეეცდებიან, ისინი სიკვდილით ისჯებიან (მარია, ოს-მან-ალას დედა).

ფილმსა და მოთხრობაში ასახული დედობის შეუძლებლობის ასპექტი ასევე მიუთითებს იმ ფაქტზე, რომ დაბალ ფენას, გლეხობას, ფეოდალიზმის ხანაში არ ჰქონდა დედობის შესაძლებლობა, რაც, თავის მხრივ, ნაყოფიერების, სიცოცხლის და აქტივობის აღმნიშვნელია. *ნათელაში* მაღალი წრის ქალებს (ეკატერინე დადიანი და მისი დისშვილი) აქტიური ვნებიანობა არ ახასიათებთ, რაც ამ პერიოდის საბჭოთა კინოში მაღალი წრის ქალების აუცილებელი ნიშანი იყო, რასაც ზოგადად მათი კლასის დემორალიზაციის მნიშვნელობა ჰქონდა, მაგრამ სამაგიეროდ ხაზგასმულია მათი სისასტიკე და ქედმაღლური დამოკიდებულება მოახლეთა მიმართ. მართალია, აქტიური სექსუალობა მაღალი წრის მახასიათებლად რჩება, თუმცა ამ შემთხვევაში მხოლოდ მამაკაცის მახასიათებელია. კამერა მუდმივად ახდენს ნათელას და სხვა ქალების ობიექტივაციას და სექსუალიზებას მთელი ფილმის მანძილზე. თუმცა ნათელას ამგვარი წარმოსახვა უმაღლეს ნყდება მას შემდეგ, რაც იგი ჰარამხანიდან ჯონდოსთან ერთად გაიქცევა და ამბოხებულ ძმას შეუერთდება ტყეში. მართალია, ტყე არ არის სიმდიდრისა და სენსუალობის გადმოცემისთვის იდეალური ადგილი, მაგრამ იმ გარემოებას, რომ კამერა სავსებით მოულოდნელად წყვეტს ნათელას სხეულის ობიექტივაციას, სხვა დატვირთვა აქვს: მას შემდეგ, რაც კამერამ გადაჭარბებული დოზებით წარმოსახა მამაკაცის თვალისთვის სასურველი ქალური სექსუალობა, ახლა იგი თხრობის მასკულიზურ ძალებზე კონცენტრირდება სრულად.

რაც შეეხება „აღმოსავლეთის“ ეკრანულ წარმორჩენას, ეგზოტიზაცია ორივე ფილმში უხვადია: *ნათელაში* ზემოთ ნახსენები კაიროს ბაზარი და ჰარამხანის სცენები ამის დასტურია, *სურამის ციხეში* წარმოდგენილი თბილისი კი მაღალ კომპი გამომწყვდეული, ყმანვილ კაცთან მოფლირტავე ჩადრიანი ქალებით უფრო მეტად „ათას ერთი ღამის“ ზღაპრების ასოციაციას იწვევს. ასევე უკიდურესად ორიენტალიზებულია გაიანეც, სცენარის თანახმად, სურამში მცხოვრები გლეხის ქალიშვილი, რომელიც ჩაცმულობით და მოკაზმულობით *ნათელაში* გადმოცემულ ჰარამხანის მობინადრეებს ჩამოჰგავს.

რაც შეეხება გიულის, იგი პირველ გარღვევას, უფრო სწორად კი გარღვევის მცდელობას წარმოადგენს ზემოთ აღწერილ ტრადიციაში. აქ გადმოცემული მუსლიმ თემთა ყოფა რეალურად და, როგორც გაზეთ კომუნისტის ერთ-ერთი კრიტიკოსი აღნიშნავდა, „აღმოსავლური სანელებლების“ გარეშე არის გადმოცემული. ეთნოგრაფიული ყოფა რეალურად არის ნაჩვენები: აქ აღარ ვხვდებით ბრჭყვიალა სამკაულებით მოკაზმულ, ნახევრადშიშველ და სახეშეშრულ ქალებს. მათი სამოსი ჩვეულებრივი, ყოველდღი-

ური და არც ჩადრის მიღმიდან მაცდუნებელი მზერით ეპრანჭებიან მამაკაცებს. საერთოდ, ჩანს, რომ ბორჩალოს რეგიონში მცხოვრები ქალებისთვის სულაც არ იყო აუცილებელი სახის შებურვა. თუმცა ქალები კვლავ მამაკაცთა შორის გასაცვლელ „ვალუტას“ წარმოადგენენ.

კამერა აღარ ახდენს ქალის ობიექტივაციას (ყოველ შემთხვევაში, წინა ფილმებთან შედარებით). გიულიში მზერის მატარებელი ძირითადად ალი, ხანშიშესული მდიდარი გლეხია, რომელსაც გიულის ცოლად შერთვა სურს და მიუხედავად იმისა, რომ ქუჩუკი, გიულის მამა, უარზეა, მისი სიკვდილის შემდეგ მაინც ისრულებს წადილს და გიულის დედინაცვალს სალიხე მას გერს ცხვარში უცვლის. მართალია, მოთხრობა მეცხრამეტე საუკუნისაა, მაგრამ როგორც ჟურნალში *მშრომელი ქალი* დაბეჭდილი წერილებიდან ჩანს, ეს პრაქტიკა ჯერ კიდევ აქტიურად გამოიყენებოდა 1920-იან წლებშიც. რაც შეეხება მიტროს, გიულის შეყვარებულს, მას და გიულის შორის „შეხედვითი კავშირია“: მათი მზერა ყოველთვის ორმხრივია და ურთიერთსაპასუხო, მაშინ როდესაც ალის მზერა მუდამ ცალმხრივია. რამდენჯერაც გიული შეამჩნევს, რომ ის ალის მზერის ობიექტია, საკუთარ მზერას მუდამ არიდებს თავის მიბრუნებით და სახეზე თავსაბურავის აფარებით. ეს მზერითი პოზიცია ფილმის ბოლოსკენ იცვლება: ძალდატანებული ქორწილის შემდეგ ალი განიარაღებულია, ამიერიდან გიულია მზერის მფლობელი, ალი კი – ობიექტი. თუმცა გიულისა და მიტროს შორის ბოლომდე წარჩუნდება ორმხრივი „შეხედვითი კავშირი“. ისევე როგორც ვარდუას შემთხვევაში, მას მერე, რაც გიული მზერის მატარებელი ხდება, ისიც ერთგვარ მანიპულატორად იქცევა: იგი ცდილობს მოტყუებით გაეპაროს ალის, აგენტობა მოიპოვოს და საკუთარი ცხოვრება თავად წარმართოს მიტროსთან ერთად, მაგრამ მიუხედავად მზერითი გაძლიერებისა, იგი მარცხდება. გაქცეულს და კლდეში შეფარებულს ალი კლავს. მიუხედავად მზერითი გაძლიერებისა, გიულის ცდა, რომ მჩაგვრელი სიმბოლური წესრიგი დაამსხვიროს და საკუთარ სხეულსა და ცხოვრებაზე კონტროლი თავად მოიპოვოს, იგი მარცხდება და ამისთვის ისჯება. ბოლო კადრი, სადაც გიულის უსულო სხეული ჩანს, ხაზს უსვამს გიულისთვის მზერის – მხედველობის, სიცოცხლის და აგენტობის – წართმევას. გიულის სახეს ცეცხლი ისე დაჰნათის, რომ მისი თვალები ჩრდილშია და არ ჩანს, ამგვარად იგი მეტაფორულად და პირდაპირი მნიშვნელობით დაბრმავებულია.

ელისო კულმინაციას წარმოადგენს ორიენტალიზაცია-ეგზოტიზაციისგან გათავისუფლებისა და ქალის აგენტობის მხრივაც. ფილმში ინდივიდების პირადი ტრაგედია მასის ტრაგედიადა არის ქცეული. ეს მიღწეულია რიტმული მონტაჟით შემდეგ სცენებში: ჯერ აულის მოსახლეობა ერთობლივი ძალებით სახლს უშენებს ღარიბ



კადრი ფილმიდან ნათელა.
ეროვნული არქივის ფოტო



კადრი ფილმიდან *სურამის ციხე*. ეროვნული არქივის ფოტო

ქვრივს, შემდგომ ჩეჩნები ერთსულოვნად აპროტესტებენ კაზაკების მიერ გადასახლების ბრძანებას და, ბოლოს, გადასახლებისას გზაში გარდაცვლილი თანასოფლელი ქალის ერთობლივი დატირება, რომელიც შემდეგ კოლექტიურ ცეკვაში გარდაისახება. დატირებისას რიტმული მონტაჟი ცხადად აიგივებს გარდაცვლილ ქალსა და ცეცხლმოკიდებულ აულს, რომელსაც ჩეჩნები ტოვებენ და გადმოსცემს იმ აზრს, რომ ჩეჩნები მხოლოდ გარდაცვლილ ქალს კი არა, სამშობლოსაც დასტირიან ამავდროულად.

შენგელაიას თანამედროვე კრიტიკოსები საყვედურობდნენ, რომ მან ფორმის ძიებაში გმირი დაკარგა. ზოგადად, მიჩნეულია, რომ ელისოს მთავარი გმირი მასაა. მასა ნამდვილად არის გმირი, მაგრამ პერსონაჟთა სახეები და ხასიათები იმდენად მკვეთრად და დამუშავებული, რომ მიუხედავად მასის მთავარ გმირად გამოყვანისა, ისინიც ინარჩუნებენ პროტაგონისტობას, განსაკუთრებით კი – ელისო. იგი ფილმის დასაწყისშივე უკვე დაპირისპირებულია სიმბოლურ წესრიგთან: მუსლიმ გოგოს ქრისტიანი ვაჟია უყვარს და აცხადებს, რომ თუ საჭირო იქნება, მამის სიტყვას არ დაემორჩილება და უარის შემთხვევაშიც თავის გულისწნორთან ერთად გაიქცევა. იგი უკვე დასაწყისშივე მზადაა და გადაწყვეტილება აქვს მიღებული, რომ საკუთარ ცხოვრებას და სხეულს თავადვე განკარგავს, რითაც მკვეთრად

განსხვავდება მისი წინამორბედი პერსონაჟებისგან. ელისო ასტამირისთვის სამაგალითო ვაჟის თვისებებსაც ავლენს: როდესაც გადასახლებული ჩეჩნები აულს ტოვებენ, ასტამირი წუხს, რომ რუსებს აული ხელშეუხებლად დაუტოვეს. ამის გაგონებაზე ელისო ჩუმად გაიპარება, აულ ვერდში დაბრუნდება და ცეცხლს მისცემს მას. ამ ქმედებით იგი არა მხოლოდ საკუთარ ავტონომიას, გამბედაობას და აგენტობას გამოხატავს, არამედ საკუთარი თავის განკაცებასაც ახდენს: იგი ისე იქცევა, როგორც ასტამირი მოიქცეოდა, ახალგაზრდა რომ ყოფილიყო, ან რასაც მისი ვაჟი იზამდა, რომ ჰყოლოდა. ამ ქმედებით იგი საკუთარ ხალხს და ამ ხალხის წინამძღოლს – მამას – ღირსებას უნარჩუნებს.

ელისო უკვე თანამედროვე საბჭოთა ქალია, მიუხედავად ისტორიული კონტექსტისა. იგი არა მარტო საკუთარ ბედს და სხეულს განკარგავს, არამედ ხალხზეც აქვს გავლენა. როდესაც ჩეჩნები ვაჟიას ადანაშაულებენ გადასახლებაში, ელისო მანდილს მოიხსნის და ხალხს აჩერებს. მართალია, მანდილის მოხსნა მშვიდობის ჩამოსაგდებად გავრცელებული პრაქტიკა იყო მთაში, მაგრამ ამ დროს მალა ხელანეული ელისო ბიბლიურ მოსეს ჩამოჰგავს და ისე გადაეფარება ვაჟიას, როგორც ჩეჩნთა ახალი პატრიარქი (Beach Gray. *Nikoloz Shengelaia's Eliso and the construction of soviet past*). ამგვარად ელისო, წი-

ნამორბედი გმირებისგან განსხვავებით, თავად ხდება მამაკაცის დამცველი და გადამრჩენელი.

ბიჩ გრეის დაკვირვებით, როდესაც ელისო ვაჟიას გარდაცვლილი ქალის ბავშვის მოზდოკში წაყვანას სთხოვს, ვაჟია ფემინურად არის მარკირებული. თუმცა, ჩემი აზრით, ამგვარ მარკირებას ვაჟიას და ჩეჩნების გაშველების ზემოთ აღნიშნულ ეპოზოდში აქვს ადგილი. საბოლოო გადანყვეტილებას ელისო თავად იღებს: იგი თავის ხალხთან და მამასთან დარჩენას და უბედურების გაზიარებას არჩევს ვაჟიასთან ცხოვრებას. ამგვარად, ელისოს პერსონაჟი წარმოადგენს ქალთა დიდ გამონაკლისს, რომელიც თავისუფალი აქტორია და დამოუკიდებელია. თუმცა იგი თავის დამოუკიდებლობას ერი-სახელმწიფოს ინტერესებისთვის იყენებს და პირად ბედნიერებაზე უარს ამბობს. აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად ასეთი ემანსიპირებული და აქტიური ქალი გმირისა, *ელისოში* ქალის სხეული მაინც არ არის ვიქტიმაციისგან თავისუფალი: იმისთვის, რომ ჩეჩენთა თემმა კათარზისს მიაღწიოს, ქალი მსხვერპლად უნდა შეეწიროს. მონტაჟი კი ერთმნიშვნელოვნად აიგივებს გარდაცვლილი ქალის სხეულს ცეცხლმოკიდებულ აულ ვერდისთან.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ აღ-

მოსავლეთის თემაზე გადაღებულ ფილმებს 1920-იანი წლების ბოლომდე ახასიათებდა ქალის სხეულის ობიექტივაცია და ქალი ხშირად წარმოადგენდა საკუთარი კლასის თუ ქვეყნის მეტაფორას, თუმცა ქალის სხეულის მნიშვნელობა ნიშანთა სისტემაში იცვლებოდა. იგი აუცილებლად იყო ვიზუალური სიამოვნების წყარო ობიექტივაციის/სექსუალიზაციის მეშვეობით, ზოგჯერ ჩამორჩენილობის, შურისძიებისა და სისასტიკის (*სურამის ციხე, ნათელა*) და ყოველთვის ჩაგრული ხალხის/კლასის/რეგიონის აღმნიშვნელი (*სურამის ციხე, ელისო*).

1920-იანი წლების ბოლოს ისტორიული კავკასია თავისუფლდება ეგზოტიზაციისგან და იცვლება კინოში ქალთა რეპრეზენტაცია. თუმცა აღსანიშნავია, რომ თუკი პროტაგონისტი ქალები ცდილობენ აგენტობისა და საკუთარი ცხოვრების განკარგვის უფლების მოპოვებას, ისინი მარცხდებიან და სიკვდილით ისჯებიან (*გიული*). ხოლო ვისაც უკვე აქვს აგენტობა, იგი მას საზოგადო ინტერესების სასარგებლოდ პირად ცხოვრებასა და სექსუალობაზე უარის სათქმელად იყენებს, რაც გულისხმობს, რომ ქალის სექსუალობა ერი-სახელმწიფოს ინტერესების სასარგებლოდ უნდა იყოს რეპრესირებული და დისციპლინირებული. ○

კადრი ფილმიდან *ელისო*, ეროვნული არქივის ფოტო

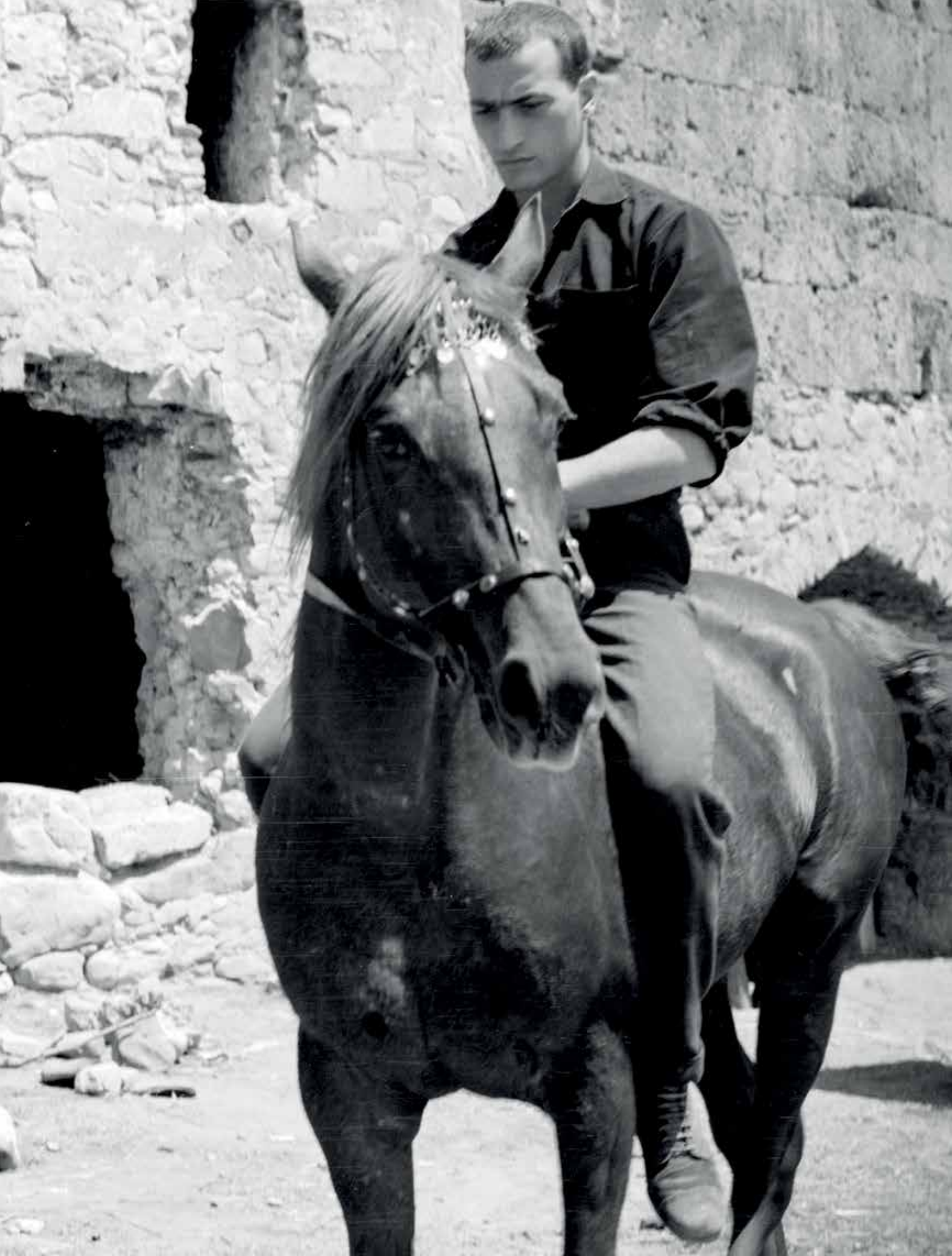


ისტორიის გადაკითხვა

გიორგი უანგელაიას ათწლეულები

გიორგი გვახარია

ალავერდობა.
ეროვნული არქივის ფოტო





ალავერდობა. ეროვნული არქივის ფოტო

რემი ლექტორი, გიორგი მასხარაშვილი, რომელიც რუსული ხელოვნების ისტორიის კურსს გვიკითხავდა, სშირად იხსენებდა დროს, როცა ნიკიტა ხრუშჩოვმა „პიროვნების კულტს“ გამოუცხადა ბრძოლა და როცა საბჭოთა კავშირში სტალინიზმის მარნუხებისგან განთავისუფლების ეპოქა დაიწყო. დაუინებით გვიმტკიცებდა, ჩემი თაობისთვის და ჩემი წრისთვის „ოტტეპელი“ არა იმდენად ისტორიულმა მეოცე ყრილობამ, რამდენადაც ახურნალ „ინოსტრანნაია ლიტერატურას“ გამოცემა განაპირობაო. აღმოჩნდა, რომ ხალხი ამ ახურნალს იმპრესიონისტების შავ-თეთრი ილუსტრაციების გამოც ყიდულობდა – იქამდე ხომ დეგას, გოგენის, მატისის ტილოები მუზეუმების სარდაფებში ინახებოდა, როგორც „აკრძალული ხელოვნება“.

საინტერესოა, არა? „შავ-თეთრ იმპრესიონისტებსაც“ კი შემოაქვთ სინათლე და ფერი შავბნელ სტალინურ საბჭოეთში. „შავ-თეთრი იმპრესიონისტები“ კმნიან თაობას, რომელსაც მოგვიანებით „ნო-იანელები“ უწოდეს. შესაძლებელია, ყველაზე რომანტიკულ, მუდმივი ილუზიებით მცხოვრებ თაობას მეოცე საუკუნის ისტორიაში.

„ინოსტრანნაია ლიტერატურას“ პირველი ნომერი მცირე ტირაჟით გამოვიდა და მისი ნახვა, სავარაუდოდ, მხოლოდ მოსკოვსა და ლე-

ნინგრადში შეეძლოთ. საბჭოთა კავშირის ამ ორ მთავარ ქალაქში სწავლობდნენ ქართველი სტუდენტებიც. და არა მარტო სამხატვრო აკადემიაში, იქ, სადაც იმპრესიონისტების განთავისუფლებას ახალი ეპოქის დასაწყისად აღიქვამდნენ... ქართველები სწავლობდნენ კინემატოგრაფიის საკავშირო ინსტიტუტშიც, „ვეიკში“, სადაც დროდადრო იმ ფილმებს უჩვენებდნენ, რომლებიც გაქირავებაში ვერ ხვდებოდა. ნეორეალიზმი ახალგაზრდებისთვის შოკი უნდა ყოფილიყო. აღმოჩნდა, რომ კინორეჟისორს „დადგმული სურათების“ ნაცვლად შეუძლია სინამდვილე აქციოს მხატვრულ ნაწარმოებად, სინამდვილეში აღმოაჩინოს პოეზია.

ნეორეალიზმის, კერძოდ კი ვიტორიო დე სიკას *ველოსიპედების გამტაცებლების* პირდაპირი გავლენა ჩანს რეზო ჩხეიძისა და თენგიზ აბულაძის ფილმში *მაგდანას ლურჯა* (1955), რომელიც ქართულ კინოში ახალი ეპოქის დასაწყისადაა აღიარებული. ეკატერინე გაბაშვილის მოთხრობამ ფინალში ტრანსფორმაცია განიცადა – მოთხრობისგან განსხვავებით, მთავარი გმირი, გლეხის ქალი მაგდანა, მარცხდება სასამართლოზე. ასეთი „ანტიჰეიბენდი“ სრულიად უცხოა იმ დროის საბჭოთა კინოსთვის, რომლის მთავარი კანონი ფინალში დადებითი გმირის ტრიუმფი იყო.

ცოტა ხანში ქართული კინოს „ახალ ტალღას“

(რეზო ჩხეიძე, თენგიზ აბულაძე, შოთა მანაგაძე) დაემატებინა ის ახალგაზრდები, რომლებმაც „ვგიკი“ უკვე „ოტტეპელის“ დანყების წლებში დაამთავრეს – ლანა ლოლობერიძე, მერაბ კოკოჩაშვილი, რეზო ესაძე, ოთარ იოსელიანი, ძმები შენგელაიები. ამ რეჟისორების შემოქმედება ქართველ 60-იანელთა ისტორიას, შეიძლება ითქვას, მათ იღბალს გამოხატავს – დროის და ისტორიის მიმართ მათ დამოკიდებულებას, მათ ილუზიებს და ილუზიების ნგრევას. უცნაურიცაა, რამდენ ხანს უერთგულეს 60-იანელებმა თავიანთ იდეალებს. საუკუნე დასრულდა, ახალი საუკუნე დაიწყო, მაგრამ ლანა ლოლობერიძე ფილმში *ოქროს ძაფი* (2020) ისევ ვერ თუ არ ემიჯნება წარსულის ნოსტალგიას. თანაც, ეს ნოსტალგია ქართველ 60-იანელებში სწორედ რომ იშვიათად გადაიზრდება კონსერვატიზმში, სოციალური თუ რელიგიური დოქტრინების ერთგულებაში. ესაა სწორედ 60-იანელთა პარადოქსი – მხარს უჭერენ მოძრაობას, განვითარებას, სივრცის ღიაობას და, ამავე დროს, ვერ თავისუფლდებიან პათეტიკისგან, დეკლარაციულობისგან და, ძალიან ხშირად, ლოგოცენტრულობისგან.

1972 წელს საქართველოს ხელისუფლების სათავეში მოვიდა ედუარდ შევარდნაძე, რომელიც – ამას რატომღაც არ ვაქცევთ ხოლმე ყურადღებას – სწორედ „ოტტეპელის“ თაობას მიეკუთვნებოდა. რა გააკეთეს ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა? თავიდანვე უერთგულეს კომპარტიის ცეკას პირველ მდივანს... უერთგულეს შემდგომ წლებშიც, როცა შევარდნაძე მიხეილ გორბაჩოვის „პერესტროიკის“ ერთ-ერთ იდეოლოგად განიხილებოდა. უერთგულეს ზვიად გამსახურდიას ხელისუფლების დამხობისას. 1995 წელს ოთარ იოსელიანი ასრულებს მუშაობას დოკუმენტურ ფილმზე *საქართველო*, რომელშიც ქართველ ხელოვანთა წარმატებები 70-80-იან წლებში პირდაპირ უკავშირდება ქვეყნის ხელისუფლების პირველ პირს – ედუარდ შევარდნაძეს. უფრო მეტიც, ედუარდ შევარდნაძე ლამის ამ პერიოდში დადგმული სპექტაკლების და ფილმების თანაავტორადაა წარმოდგენილი (ედუარდ შევარდნაძის კულტი, რომელსაც ქართველი სამოციანელები მეტ-ნაკლებად მიმართავდნენ, 80-იანი წლების მიწურულს დაგვირგვინდება, როცა საქართველოს ცეკას ყოფილი პირველი მდივანი „პერესტროიკის“ ეპოქის მთავარი ფილმის *მონაწილის* სცენარის თანაავტორად გამოცხადდება).

ედუარდ შევარდნაძის ცეკას მდივანად დანიშნა მდე „ვოლუნტარიზმისა და სუბიექტივიზმის“ წინააღმდეგ ომი გურამ ფანჯიკიძემ დაიწყო რომანში *თვალი პატიოსანი*, რომელიც საქართველოს კომკავშირის პრემიით დაჯილდოვდა და იმდენად წარმატებულად მიიჩნია ხელისუფლება, რომ სულ რამდენიმე წელიწადში ამ რომან-

60-იანელთა პარადოქსი – მხარს უჭერენ მოძრაობას, განვითარებას, სივრცის ღიაობას და, ამავე დროს, ვერ თავისუფლდებიან პათეტიკისგან, დეკლარაციულობისგან, ლოგოცენტრულობისგან.

ნის ეკრანიზაციაც გახდა შესაძლებელი. კრემლს საქართველოში „პატიოსანი კომუნისტის“ სახის დამკვიდრება სჭირდებოდა. კომუნისტისა დიდი იდეალებით, შემართებით და პრინციპულობით.

ისტორიულ მოვლენებს დაასწრო ლანა ლოლობერიძემაც. ფილმზე *როცა აყვავდა ნუში* მუშაობა მან ჯერ კიდევ 1971 წელს დაიწყო. ლანა ლოლობერიძე საბჭოთა კინოში, „პატიოსანი კომუნისტის“ სახის მთავარი მეხოტბის, კინორეჟისორ სერგეი გერასიმოვის მოწაფე იყო. გერასიმოვი 50-იან წლებში „ვგიკის“ ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული პედაგოგი იყო და მის სახელსონოში სწავლაზე ბევრი ოცნებობდა. ცნობილია, რომ გერასიმოვი თავის მოსწავლეებს მოუწოდებდა: „გადაიღეთ კინო, რომელიც მაყურებელს ძლიერ, შეუპოვარ ადამიანებს გააცნობს... ასეთი ადამიანი კადრში გამოჩნდება და მაყურებელი იტყვის „ПРИШЕЛ ЧЕЛОВЕК... ЧЕЛОВЕК С ДИКОЙ БУКВЫ!“... „მოვიდა ადამიანი... ადამიანი, დაწერილი დიდი ასოთი“.

ლანა ლოლობერიძე ყველა თავის ფილმში ავლენს მასწავლებლის რჩევებისადმი ერთგულებას. პუბლიცისტური პათოსი და „დიდი თემებთან“ (რუსები სიტყვა „თემას“ ამ შემთხვევაში დიდი ასოთი დაწერდნენ) ჭიდილი ასე თუ ისე ყოველთვის ჩანდა მის ფილმებში. სინდის-ნამუსზე საუბარი, მსჯელობა ცხოვრებაზე, ეთიკაზე და ა. შ., ანუ ტექსტი, რომელსაც უფროსკლასელები ფილმში *როცა აყვავდა ნუში* მაღალფარდოვანი ინტონაციებით წარმოთქვამენ, ლირიკულობისთვის ადგილს აღარ ტოვებს. ფილმი, რომელიც სიყალბის წინააღმდეგაა მიმართული, სქემატური დრამატურგიისა და კონსპექტურობის გამო თავადაც სცოდავს სიყალბით. ამ თვალსაზრისით *როცა აყვავდა ნუში* თავისებური კინემატოგრაფიული სახეა იმისა, რაც საქართველოში შევარდნაძის ხელისუფლებაში მოსვლისა და ლანა ლოლობერიძის ფილმის პრემიერის შემდეგ მოხდება. სიყალბესთან ბრძოლა ყალბი აღმოჩნდება, რადგან „ზევიდან“, უფრო სწორად, ჩრდილოეთიდან იქნება დაკვეთილი. შევარდნაძის ეპოქის ქართულ კულტურაში დამკვიდრდება ეს „დიდი თემები“, გამოჩნდებიან „დიდი ადამიანებიც“ (...С ДИКОЙ БУКВЫ) – კეთილშობილი რაიკომის მდივნები, რომლებიც უდაბნოს სამოთხის ბაღად აქცევენ (რეზო ჩხეიძის *მშობლიური ჩემო მინავ*), მაგრამ ძალზე იშვიათად გამოჩნდებიან ხოლმე ჩვეულებრივი ადამიანები, ცოცხალი ადამიანები.

„საქართველოს ვაზის პარტია რუსეთთან ერთად“ – ასე ერქვა პოლიტიკურ პარტიას, რომელიც გიორგი შენგელაიამ, არც მეტი და არც ნაკლები, 2009 წელს, რუსეთ-საქართველოს ომის შემდეგ დააარსა. პარტიის სახელწოდებაც კი ზუსტად ასახავს ქართველ „60-იანელთა“ ესთეტიკურ პოზიციას, ამ ხალხის ადგილს ქარ-

თულ კულტურაში. ეს რეჟისორები კინოს ანბანს მოსკოვში დაეუფლნენ, მათი პედაგოგები იყვნენ ადამიანები, რომლებიც მეტ-ნაკლებად ემსახურებოდნენ სტალინის რეჟიმს. ინტელიგენციის წარმოდგენა ქვეყნის მხსნელის როლში, ზოგადად, მესიანიზმი, მეტ-ნაკლებად ყოველი მათგანის შემოქმედებაში წარმოჩენდება. მაგრამ გიორგი შენგელაიას ფილმებში 60-იანელთა მოდელები განსაკუთრებით უხვად გვაქვს. არ იქნება გადაჭარბებული, თუ ვიტყვით, რომ სწორედ გიორგი შენგელაია ამ თაობის ქართველ კინემატოგრაფისტთა ლიდერი. შესაბამისად, ევოლუცია ქართული კინოს ყველაზე წარმატებული სკოლისა, 1960-70-იანი წლების სკოლისა, ყველაზე საინტერესოდ სწორედ გიორგი შენგელაიას ფილმებში ჩანს. ისიც საგულსხმოა, რა იცვლება და რა არ იცვლება მის შემოქმედებაში, დაწყებული ალავერდობიდან, რომელიც 60-იანელთა მანიფესტად შეიძლება მივიჩნიოთ, დამთავრებული ყოვლად უსახო, პრიმიტიული „კაპუსტინკით“, ფილმით *მიდიოდა მატარებელი* (2005).

გიორგი შენგელაიამ „ვგიკში“ სწავლა საბჭოთა-უკრაინული კინოს მთავარი კლასიკოსის ალექსანდრ დოვჟენკოს სახელოსნოში დაიწყო. სწავლის პროცესში, 1959 წელს დოვჟენკო გარდაიცვალა და რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელის სახელოსნოში გადაიყვანეს. დოვჟენკოდან – ჭიაურელთან! ვფიქრობ, გარკვეული თვალსაზრისით სტრესია ახალგაზრდა ხელოვანისთვის. ეს ფაქტობრივად „ციდან“, რომანტიკიდან მიწაზე დამვებაა. ბოლოს და ბოლოს, ცნობილია, რომ ალექსანდრ დოვჟენკო აღფრთოვანებული შეხვდა ხრუშჩოვის „ოტტეპელს“ (დოვჟენკოს უკანასკნელ ფილმს *პოემა ზღვაზე*, დასრულებულს უკვე მისი გარდაცვალების შემდეგ, ზოგჯერ ფელინის *რვანახევარს* ადარებენ), მიხეილ ჭიაურელი კი სიცოცხლის ბოლომდე ღიად გამოხატავდა სტალინის მიმართ აღფრთოვანებას. სიმბოლურია, რომ მიხეილ ჭიაურელი 1965 წელს იღებს ფილმს სათაურით *რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ*, რომელშიც, ერთი მხრივ, ვერ ელევა მონუმენტალიზმისა და „სკულპტურულობის“ ტრადიციას (აკაკი ხორავა სამართლიანობისთვის მებრძოლი ყარაჩოღელის როლში), მეორე მხრივ კი „გადასცემს“ ძალაუფლებას ახალ თაობას, ახალგაზრდა შეყვარებულებს – გიორგი შენგელაიასა და სოფიკო ჭიაურელის შესრულებით.

ალავერდობა (1962)

60-იანი წლების მთელმა ქართულმა ინტელიგენციამ უყოყმანოდ მიიღო გურამ რჩეულიშვილისა და გიორგი შენგელაიას გმირი, შეიძლება ითქვას, ალავერდის ტაძართან მოვლენილი მესია, რომელიც საქართველოს წარსულსა და დღევანდელობაზე, ტრადიციის არსზე, ადამიანის მოვალეობაზე ქადაგებს.

მესიანიზმი და პათეტიკურობა არის. თუმცა იმ პათეტიკურობისგან მკვეთრად განსხვავდება, რომელიც სტალინურ კინოში დამკვიდრდა. შეიძლება ითქვას, ახალგაზრდა თაობა ძალაუფლებას ართმევს მამებს და არღვევს მამების მიერ გაყინულ სივრცეს.

„თანდათან ვივსები ჟინით“, „წამით მაინც გამოვაფხიზლებ მათ მოდუნებულ ვნებას“ – ალავერდობის გმირის მონოლოგი ტიპური საბჭოთა „სამოციანელებისთვის“. უფროსი თაობაც, აგრე მიხეილ კალატოზოვი ასე, „ლექსად“ ცდილობდა სამყაროს გადატრიალებას (*გაუფ ზავნელი წერილი, მე ვარ კუბა*). ასეთ მონოლოგს, სხვადასხვა ფორმით – ლექსი იქნებოდა ეს, ფილმი თუ მხატვრების გამოფენა, რომელსაც ერთხელ ხრუშჩოვის ხელისუფლების ბულდოზერმა გადაუარა – იმხანად ყველა ხელოვანი წარმოთქვამდა. ყველა ხელოვანი პოეტი გახდა. იმდენად, რომ მარლენ ხუციევიმა მოსკოვის პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში ჩატარებული პოეზიის საღამო უცვლელად ჩართო საბჭოთა „სამოციანელთა“ მთავარ ფილმში *ილიჩის საგუშაგო*. ხუციევის კვაზიდოკუმენტურ კინოს პოეზია სჭირდებოდა... და „გაამდიდრა“ ყოფა ოკუჯავას და ახმადულინას ლექსებით.

არსებითად, *ალავერდობა* ადამიანების დეგრადირებული ყოფიდან გადარჩენის ცდაა ცხენზე ამხედრებული პოეტი. ასეთი ყოფა ხრუშჩოვის ბულდოზერებზე უარესია. ასეთი ყოფა ზღუდავს სივრცეს და აჩერებს განვითარებას. „სამოციანელებს“ კი არაფრის ეშინიათ ისე, როგორც შეზღუდული სივრცის. ამიტომ *ალავერდობის* გმირი ტაძრის გუმბათზე ადის, იქიდან გადმოსძახებს ქვეყანას, რომელსაც არაფერი ადარდებს.

„ვნების სიმძაფრე შენებაშია“ – ამას ამტკიცებდნენ საბჭოთა „სამოციანელები“ მუდმივად, ამტკიცებდნენ ქართულ, რუსულ, უკრაინულ, სომხურ ენაზე. იმხანად, როცა *ალავერდობა* ეკრანებზე გამოვიდა, რუსები ციმბირის ასათვისებლად მიემგზავრებოდნენ, ამჯერად საკუთარი ნებით, რათა რაც შეიძლება დიდი სივრცე დაეპყროთ და ამგვარად დაეკმაყოფილებინათ „შენების ჟინი“, სივრცის ათვისების ჟინი... ქართველი გურამისთვისაც ვინროა ცხოვრების სივრცე – იგი ცხენზე ჯირითით არღვევს შეზღუდულ რეალობას, საპყრობილეს, რომელშიც სისტემამ მოაქცია ადამიანები. აქედან ჩნდება *ალავერდობის* დინამიკა და წყვეტილი მონტაჟი. „სტოკატოები“ გაძლიერებულია ფელიქს ლონტის იმ დროისთვის მართლაც რომ ავანგარდული მუსიკით. მოძრავმა გამოსახულებამ ხმაურით უნდა გახსნას სივრცე. ეს იყო პრიციპი, რომელსაც გიორგი შენგელაია აღარ გაიმეორებს *ფიროსმანში* (1969). გაყინული დრო (მოახლოებული „ზასტოის“ ეპოქა) აქ სურათებით, ჩაკეტილი და განტვირთული მიზანსცენებით გამოიხატება. მაგრამ რომანტიკა და ყოფისგან გამიჯვნის ვენ-



ვერუს უზნის მელოდისტები. ეროვნული არქივის ფოტო

ბა დარჩება.

დღეს, საპყობილიდან განთავისუფლების და „ჯირითის“ ეს სახე დიდხანს არ გაგრძელებულა. ხრუშჩოვის მოხსნისა და პრალაში საბჭოთა ტანკების შესვლის შემდეგ „ოტტეპელის“ ეპოქას ბზარი გაუჩნდა. 70-იან წლებში ცხენზე ჯირითით სისტემის გარღვევას მხოლოდ დისიდენტები ბედავდნენ. გურამ რჩეულიშვილი ცოცხალი აღარ იყო. ალავერდობის ავტორი კი ვერის უზნის მელოდისტებს იღებდა.

ვერის უზნის მელოდისტები (1973)

არც არავინ მაღავედა, მგონი, რომ ფილმი იმ დროს ძალზე პოპულარული მიუზიკლების, განსაკუთრებით ოლივერის გავლენით შეიქმნა. თაობათა „ჰარმონიული კავშირი“, რაზეც საბჭოთა „სამოციანელები“ მუდმივად ოცნებობდნენ (ილიჩის საგუშაგო ამ თვალსაზრისით ფილმი-ეტალონია), განსაზღვრავდა მედროვე პავლეცა და მისი ობოლი გოგონების ისტორიას.



ვერუს უბნის მელოდები. ეროვნული არქივის ფოტო

გულუბრყვილო ბავშვები, გულუბრყვილო მშობლები, ბავშვურ-ინფანტილური სამყარო, სადაც მღერიან და ცეკვავენ და სადაც სიკეთე იმარჯვებს ბოროტზე, კარგად უნდა მოხდენოდა ახალ ეპოქას, 70-იანი წლების საბჭოთა საქართველოს, რომლის სათავეში ედუარდ შევარდნაძე მოდის. ეს ზღაპრულობა და სიმსუბუქე ორგანული იყო, ისევე, როგორც დოღო აბაშიძის გმირი და მისი მოწოდება: „ნუ იქნება ოლონდ ბუნტი!“, რომელიც მას შემდეგ არაერთხელ აუტაციათ საქართვე-

ლოში. მაგრამ შენგელაიას მიუზიკლი სხვა მხრივ იყო საინტერესო – აქ უკვე ნათლად გამოჩნდა რეჟისორის მიდრეკილება ჟანრული კინოსადმი, იმ კინოსადმი, რომელსაც საბჭოთა იდეოლოგია მაინცდამაინც არ იწონებდა. არა, რა თქმა უნდა, წარმოებაში ეშვებოდა სათავგადასავლო ფილმები, კომედიები, უფრო მეტიც, 70-იან წლებში ახალი ჟანრიც კი მოიგონეს, ე. წ. სამრეწველო კინო (მასზე 70-იან წლებში ვერც გიორგი შენგელაია იტყვის უარს, გადაიდებს რა თავის ყველაზე არა-

პოპულარულ ფილმს *ქვიშანი დარჩებიან* (1976)).

ვერის უბნის მელოდიები იშვიათი საბჭოთა (და ქართული) ფილმია, რომელშიც ძალიან კარგად იგრძნობა მითოლოგიური ფენა, აუცილებელი ე. წ. სამაყურებლო კინოსთვის. მოგვიანებით *ხარება და გოგიაში* (1987) გიორგი შენგელაია კიდევ ერთხელ დაამტკიცებს, რომ ძალიან კარგად იცის ე. წ. მასების ფსიქოლოგია და ესმის, რომ „ძლიერი ჟანრი“ აუცილებლად უნდა დაეყრდნოს „ძლიერ მითს“, თუკი რეჟისორს სურს, რომ მისი ფილმი რაც შეიძლება მეტ მაყურებელს მოეწონოს. „ვერის უბნის მელოდიები“ ხომ, მიუხედავად ჟანრის „ამერიკულობის“ მიუხედავად, პირდაპირი ციტატების მიუხედავად პოპულარული მიუზიკლებიდან, სწორედაც რომ „ძალიან ხალხური“ და „ძალიან თბილისური“ ფილმია. გიორგი შენგელაია უკვე მერამდენედ გამოხატავს თავის უნარს, შექმნას ეპოქის ატმოსფერო და წარმოადგინოს კინო, როგორც სანახაობა.

ვერის უბნის მელოდიები გიორგი შენგელაიას ყველაზე ოპტიმისტური, არსებითად ერთადერთი ოპტიმისტური ფილმია. ოღონდ ეგ ოპტიმიზმი ცოტათი ჰგავს ელდარ შენგელაიას თითქმის იმავე წელს გადაღებული *შერეკილების* ოპტიმიზმს. რომანტიკოსი გმირების გამარჯვება ამბავს, რომელსაც ავტორი გვიამბობს, უკვე აბსოლუტურ ზღაპრად აქცევს. მაგრამ ბრეჟნევის ეპოქის „ზასტოი“ სულ უფრო აუტანელი ხდება. შესაბამისად იცვლება გიორგი შენგელაიას ფილმების ინტონაციაც.

ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოზაურობა (1984)

ისევ სიცარიელის და გაყინულობის განცდა, როგორც *ფიროსმანში*. და ისევ „ჟანრულ კინოსთან“ ნათამაშება, ერთგვარი „როუდ მუვი“ ახალგაზრდა კომპოზიტორზე, რომელიც მოგზაურობს ხალხური სიმღერების შესაგროვებლად (ისევე როგორც ჟანრული კინოს დიდი მოყვარული, გიორგი შენგელაია ეძებს მითებს და თქმულებებს ხალხში), მაგრამ უნებლიედ ისტორიული პროცესის ნაწილი ხდება. აბსურდული იგავი „თეთრ ტერორზე“ 1905 წლის რევოლუციის შემდეგ ქმნის ასოციაციას 1924 წლის აჯანყებასთან და უბრალოდ ახსენებს „ზასტოის ჭაობში“ დამხრჩვალ საზოგადოებას გამოღვიძების აუცილებლობას.

1984 წელია! საბჭოთა კავშირი უნდა დაინგრეს! ზუსტად ისე უნდა დაინგრეს, როგორც რედაქციის დაქვემდებარებული შენობა ელდარ შენგელაიას თითქმის იმავე წელს ეკრანებზე გამოსულ, ფილმში *ცისფერი მთები*. სწორედ 1984 წლის დასაწყისში, იური ანდროპოვის გარდაცვალების შემდეგ (რამდენიმე თვით ადრე ანდროპოვმა

ლეონიდ ბრეჟნევი შეცვალა) საბჭოთა კავშირის კომპარტიის პირველი მდივნის პოსტზე კრემლმა ასაკში შესული პარტიჩინოვნიკი კონსტანტინ ჩერნენკო დანიშნა, რომელსაც საბჭოთა იმპერიის ნგრევის შეჩერება უკვე აღარ შეეძლო.

საპრობილის მეტაფორა ელდარ შენგელაიას თითქმის ყველა ფილმში გვხვდება. ახლა ეს მეტაფორა გაიზიარა მისმა ძმამ, გიორგი შენგელაიამ. ისევ ჩაკეტა კადრი, ისევ აქცია სურათად. მიუხედავად იმისა, რომ გმირი მოგზაურობს. სურათოვანი კადრი, აბსოლუტურად განტვირთული გამოსახულება, მოკლებული ეპოქის აღმნიშვნელ დეტალებს (განსხვავებით *ვერის უბნის მელოდიებისგან*), დროდადრო იფეთქებს ხოლმე გუსტავ მალერის მუსიკით. ავტორს აღარ აინტერესებს, რა იყო, რა მოხდა რეალურად. საერთოდ აღარ აინტერესებს წარსული. მას აინტერესებს, რა მოხდება ამ გაყინულ სივრცეში, სადაც ადამიანები უცნაურად მეტყველებენ („ქალბატონი დედა მობრძანდება“). რა მოჰყვება ამ იმპერიის დანგრევას? შიმშილი? ძალადობა? უიმედობა? სიბნელეში ცხოვრება? ხანძარი? დაინვება ეკლესია? დაინვება ყველაფერი, რაც წმინდაა?

თავისი მასწავლებლის სახლიდან გამოსვლისთანავე ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის გმირი, ნიკუშა, შეეფეთება მომაკვდავ, ნაცემ ადამიანს, რომელიც მიწაზე გდია. ასე შეაღწევს გულუბრყვილო, თავმდაბალი, მორიდებული ახალგაზრდა ინტელიგენტის ცხოვრებაში პოლიტიკა, ასე შეაღწევს პოლიტიკა ხელოვნებაში. ამ ეპიზოდში უკვე გასაგები ხდება, რატომ მიმართა გიორგი შენგელაიამ გუსტავ მალერის მუსიკას – მთელი ფილმი დაემსგავსა ციტატას ლუკინო ვისკონტის სურათისა *სიკვდილი ვენეციაში* (ამას პირად საუბარში ფილმის ოპერატორი ლევან პაატაშვილიც ადასტურებდა). ისტორიისგან გამიჯნული კომპოზიტორი, რომელიც მუზებს ხალხურ ფოლკლორში ეძებს ისე, როგორც გიორგი შენგელაია ეძებდა „არქექტიპებს“ ხალხურ ხელოვნებაში, გადაიქცა ხელოვანად, რომელიც ისტორიამ სიცოცხლეს დაუბრუნა. ასეთ სიტუაციაში ახალგაზრდა ინტელექტუალი იძულებულია, მიატოვოს თავისი საქმე და ჩაერთოს ისტორიის ამოცანაში.

ლევან პაატაშვილი წერდა, რომ რეჟისორი მისგან „ფერადი ჩრდილის“ ეფექტის მიღწევას მოითხოვდა, პირველ რიგში დე ლატურისა და კარავაჯოს ფერწერის იმიტაციას. ღამის გადაღება, ფართოკუთხიანი ოპტიკა, შუქი, რომელიც ლამპიდან ეცემა და თითქოს ჩვენს თვალწინ ძერწავს სახეებს – ყველაფერი ეს ქმნის ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის საერთო ინტონაციას, რომელსაც აკაკი ბაქრაძე სტატიამ *ინამე გადარჩენა* (წერილი პირველად ჟურნალ

გურამისთვისას
პინრომ ცხოვრების
სივრცე – იმი ცხანვა
ჭირითით არღვევს
შებლუდულ რაა-
ლობას, საპყრო-
ბილას, რომელშიც
სისტამაა მოაქცია
ადამიანები. აქედან
ჩნდება ალსკერდო-
ბის დინამიკა და
წყვეტილი მონტა-
ჟი. "სტოკადოები"
ბაძლიარაბულია
ფაღიქს ლლონთის
იმ დროისთვის მარ-
თლაც რომ ავან-
გარდული მუსიკით.
მოდრავმა ბამოსა-
ხულაბამ ხმაურით
უნდა ბახსნას სივ-
რცე.

საბჭოთა ხელოვნებაში დაიბეჭდა 1984 წელს) ახასიათებს, როგორც „ავის მომასწავებელ მყუდროებას“. ეს სურათოვნება და სიბნელე, ეს გაშეშებულიობა („ზასტოი“) აუცილებლად უნდა დაინგრეს... ცოტა ხანში დაინგრევა კიდევ და გიორგი შენგელაია აქტიურად ჩაერთვება პოლიტიკაში. ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა კი პირველი ქართული ფილმი იქნება, რომელიც ბერლინის (იმხანად ჯერ კიდევ დასავლეთ ბერლინის) კინოფესტივალის „ვერცხლის დათვით“ დაჯილდოვდება.

ორფეოსის სიკვდილი (1996)

„ვიცი, რომ გიორგი შენგელაიას ფილმებში კინოკრიტიკოსები სწორხაზოვნებას და სიტლანქეს ხედავენ. მაგრამ ეს სიტლანქე სიჯიუტიდან მოდის. სიჯიუტე კი ავტორის ინდივიდუალობას გამოხატავს“ – მითხრა ბერლინის კინოფესტივალის შემრჩევი კომისიის თავმჯდომარემ, ჰანს შლეგელმა 1995 წელს, როცა თბილისში „ბერლინალესთვის“ ახალი ქართული ფილმების ასარჩევად ჩამოვიდა.

მაგრამ *ორფეოსის სიკვდილი* ბერლინის ფესტივალის კონკურსში არ ჩართეს. სევედიანმა ზღაპარმა 90-იანი წლების დასაწყისის საქართველოზე აშკარად დააგვიანა და არაფერი უთხრა ახალი არც ბერლინის ფესტივალს და არც ქართველ მაყურებელს. თუმცა დროის და ისტორიის მიმართ გიორგი შენგელაიას დამოკიდებულება ამ ფილმშიც საინტერესოდ გამოიხატა.

ორფეოსის გმირი უკვე ასაკში შესული, კეთილშობილი ენტომოლოგია, ვახტანგი, რომელიც უშედეგოდ ებრძვის შეუწყნარებლობას, ქსენოფობიას, შოვინიზმს, ელვიძება გრძნობა „დაცემული ანგელოზის“, ახალგაზრდა ქალის ნინოს მიმართ, რომელიც თავის მხრივ „კრიმინალურ წრეშია“ ჩართული. გიორგი შენგელაია აქაც ცდილობს გაჰყვეს მითებს (ორფეოსი!) და ასეთი ხერხით მიიზიდოს მაყურებელი. უფრო მეტიც, ცდილობს პრინციპულად არ დაარღვიოს იგავის ჟანრის კანონები და ამისათვის არ ერიდება პირობითობას – რთავს ფილმში „ბრეხტულ ზონგებს“ ირაკლი ჩარკვიანის შესრულებით. თვით დროც კი არაა ზუსტად მითითებული, გარდა ეპიზოდისა კაფეში, როცა ნინო ვახტანგს უჩვენებს „ლიტერატურულ საქართველოს“, რომელშიც ბატონ ვახტანგს კოსმოპოლიტიზმსა და ანტიქართველობაში სდებენ ბრალს. გაზეთის ბოლო გვერდზე შევნიშნავთ სტატიას სახელწოდებით *შოთაობა-1993...* ამ თარიღმა შეიძლება დააბნიოს მაყურებელი – 1993 წლის საქართველოში არც ეს გაზეთი და არც რომელიმე სხვა კოსმოპოლიტიზმში არავის სდებს ბრალს (ჯერ!). პირიქით, ამ პერიოდში ქართველთა თვითგვემა და კოსმოპოლიტიზმი თავისებური ტრენდიც კია. თუკი ფილმის გმირის პროტოტიპი ფილოსოფოსი მერაბ მამარ-

დაშვილი იყო (როგორც გადაღებების დაწყების წინ იუწყებოდა პრესა), მაშინ ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ სწორედ 1993 წელს ხდება მერაბ მამარდაშვილი „საკულტო ფიგურა“ ქართველ ინტელექტუალთა წრეებში. და არა მარტო იქ.

ისტორიისადმი ასეთი თავისუფალი მიდგომა, რეალობის „ჩაჭრა“ ზონგებით და კომენტარებით, სრულიად გამართლებულია ფილმის ჟანრით. პრობლემა დიდაქტიკა და დეკლარაციულობაა, რომელიც არასდროს ყოფილა გიორგი შენგელაიას ფილმებში ასეთი აგრესიული და, სამწუხაროდ, ასეთი პრიმიტიული. ქართველი „სამოციანელის“ მტკიცება, თითქოს ინტელიგენცია ყოველთვის იყო და იქნება ისტორიის წარმმართველი, რომ კულტურამ გამუდმებით უნდა დანერგოს ზნეობრივი იდეალები და რომ „სილამაზე გადაარჩენს სამყაროს“, სამოციანელთა ეს მესიანიზმი საქართველოში, რომელმაც ახლახან გაიარა ომი, რომელიც წყვდიადში ცხოვრობდა, უკვე რეაქციულად აღიქმება.

„გობლინებს“, ანუ ფილმის დესტრუქციულ, მითოლოგიურ პერსონაჟებს, რომლებიც გიორგი შენგელაიას ფილმში პროფაშისტურ მოძრაობას განასახიერებენ, მათი ოპონენტები და, როგორც ჩანს, თავად გიორგი შენგელაია (მომავალში პოლიტიკური პარტიის „რუსეთთან ერთად“ დამფუძნებელი) განუწყვეტილად ჩასძახებდნენ, რომ რუსეთთან დაპირისპირება არაფერს მოგვიტანს, რადგან რუსეთი „რეალობაა“. *ორფეოსში*, რომლის ტიტრებით ვიგებთ, რომ ფილმის თანადამფინანსებელი რუსეთის სახელმწიფო კინოკომიტეტია, ქართველი „სამოციანელი“ თითქოს იჭედება ამ საერთო საბჭოთა სივრცეში. სხვაგვარად მას არ შეუძლია. ეს სივრცე აწვდის მას ჟანგბადს. აქ დაეძებს იგი მუზეუმს, რადგან ამ სივრცეში აიდგა ენა და კინემატოგრაფის დედაენას სწორედ ამ სივრცეში დაეუფლა.

არის „ორფეოსის სიკვდილში“ მოტივი, რომელიც უაღრესად საინტერესოს ხდის ფილმს – ესაა ბატონი ვახტანგის ურთიერთობა ნინოსთან და მის მეგობარ მუსიკოსებთან. აქ კარგად ჩანს, რომ ავტორს გულწრფელად სურს, გაუგოს ახალ თაობას, რაღაც ისწავლოს მისგან. ეგაა, რომ ეს „ბავშვები“, ისევ და ისევ ზედმეტად გაიდელბული ყმანვილები („გობლინებისგან“ შორს მდგომნი), თავს ვერ გვამახსოვრებენ – გიორგი შენგელაია ამ თაობას არ იცნობს. უბრალოდ, სურვილი აქვს მათთან ერთად ყოფნისა. და, შესაძლებელია, როგორც ეს საბჭოთა „სამოციანელებს“ ახასიათებთ – სურვილი აქვს მათი მართვისა.

სიყვარული ვინახში (2000)

60-იანი წლების დასაწყისში ალექსანდრ დოვჟენკოს მონაფემ ამბოხით დაიწყო... მერე კი, რაც უნდა გაეკეთებინა, როგორ ჟანრშიც უნდა ემუშავა – მიუზიკლი იქნებოდა ეს, როგორც *ვერის უბნის მელოდიები*, ხალხურ მოტივებზე აგებული



ორფეოსის სიკვდილის გადაღებაზე. გურამ ნიბახაშვილის ფოტო

სათავგადასავლო ფილმი, როგორც *ხარება და გოგია* თუ ეროტიკული კომედია, როგორც *სიყვარული ვენახში* – გიორგი შენგელაიას სიმპათია ყოველთვის მემამბოხეების მხარეს იყო.

ახალი საუკუნის დასაწყისს გიორგი შენგელაია ეროტიკული კომედიით შეხვდა. საქართველოში ფუნდამენტალისტების გააქტიურების ფონზე გადაიღო ნახევარსათიანი კომედია, რომელსაც, წესით, უნდა გაეზრახებინა ყველა, ვინც

ქვეყანას მთლად შუა საუკუნეებში ექაჩებოდა. მაგრამ ეფექტი ის არ იყო, რასაც სავარაუდოდ ელოდა ავტორი. ქართველი „სამოციანელის“ ბრძოლა ქარის წისქვილებთან ბოლოს იმით დასრულდა, რომ გიორგი შენგელაიამ პარტია დააარსა – „ვაზის პარტია. რუსეთთან ერთად“. როგორც მახსოვს, ახალგაზრდებს მოუწოდებდა, შესულიყვნენ მის პარტიაში. მაგრამ ახალმა თაობამ უარი უთხრა. ○

ისტორიის გადაკითხვა



რას ინანიებენ “მონანიებაში”?

გიორგი რაზმაძე

რომ არა ახალი კორონავირუსი Covid19-ის პანდემია, რომელმაც 2020 წლის გაზაფხულზე დედამიწაზე ცხოვრება დააპაუზა, იგეგმებოდა თენგიზ აბულაძის *მონანიების* კანის რიგით 73-ე ფესტივალის არასაკონკურსო სექციაში „კანის კლასიკა“ (Cannes Classics) ჩვენება. მკითხველს შევახსენებ, რომ *მონანიებას* ფესტივალზე მეორედ გაუშვებდნენ. პლანეტის მთავარი კინოფორუმის აუდიტორიამ ფილმი პირველად 1987 წელს იხილა, თან საკონკურსო პროგრამაში. *მონანიება* კანიდან სამი მნიშვნელოვანი პრიზით დაბრუნდა. ის გახდა გრან პრის ლაურეატი, აგრეთვე ეკუმენური ჟიურისა და „ფიპრესის“ ჯილდოების მფლობელი. (ცოტაც და აბულაძე ასევე ქართველი რეჟისორის მიხეილ კალატოზიშვილის ტრიუმფს გაიმეორებდა, რომელიც საბჭოთა კავშირიდან ერთადერთია, ვისაც „ოქროს პალმის რტო“ ერგო.)

მონანიებას სხვა მრავალი პრემიაც გადასცეს, როგორც საზღვარგარეთ, ისე ქვეყნის – იმჟამინდელი საბჭოთა კავშირის – შიგნით. 1988 წელს მოსკოვში რუსეთის კინოაკადემიის ჯილდოს „ნიკას“ პირველი დაჯილდოების ცერემონიალი გაიმართა. მთავარ ნომინაციაში სწორედ *მონანიებამ* გაიმარჯვა. არ უნდა დაგავიწყდეს არც *მონანიების* „ოქროს გლობუსის“ ნომინაცია და ამერიკის სხვადასხვა ფესტივალი, რომლებზე დასასწრებადაც აბულაძე არათუ გაუშვეს, არამედ შეხვედრებისა და ინტერვიუების მიცემის ნებაც დართეს (რაც საკმაოდ იშვიათად ხდებოდა). აბულაძე საბჭოთა კავშირის დესპანად იქცა, რომელსაც მსოფლიოსთვის და, უპირველეს ყოვლისა, „ცივი ომის“ მთავარი მოწინააღმდეგისთვის ახალი ეტაპის დადგომა უნდა ეცნობებინა. საბჭოთა კავშირში მიხეილ გორბაჩოვის „გარდაქმნებისა“ და „გლასტონისტი“

ეპოქა იდგა. მსოფლიოს „საბჭოთა კავშირი ადამიანური სახით“ უნდა გაეცნო.

დღემდე აბულაძის *მონანიებას* ბევრი დისიდენტურ ფილმად განიხილავს. მართალია, ამ აზრს გარკვეულწილად ისტორიული მოცემულობაც კვებავს – ფილმი რამდენიმე წლით თაროზე იყო შემოდებული – თუმცა კი საბოლოოდ „პერესტროიკის“ თითქმის პირველ მერცხლად მოგვევლინა და, როგორც ზემოთ ვთქვით, სახელმწიფოს ახალი კურსის იდეოლოგიურ სავიზიტო ბარათად იქცა. *მონანიებაში* შვილები ტირანის საფლავს შეურაცხყოფენ, რომ არ დაუშვან „დავინწყება“; გორბაჩოვის რეფორმებიც ტოტალიტარიზმის გადაფასებისა და ახალი წესრიგის შექმნისკენ იყო მიმართული. „პერესტროიკიდან“ არაფერი გამოვიდა გარდა იმისა, რომ საბჭოთა კავშირის კოლაფსმა ყველა და ყველაფერი გადაიყოლა, ტოტალიტარიზმისგან გამიჯვნის ნაცვლად კი ხელთ ახალი, პოსტ-მოდერნისტული (პოსტსაბჭოთა) დიქტატურები შეგვრჩა.

ნიკიტა ხრუშჩოვის საიდუმლო დასკვნის შემდეგ, რომელიც ცნობილი XX ყრილობისთვის დაინერა, სტალინის ფიგურა, იგივე „პიროვნების კულტი“ დაიგმო, რასაც პოსტსტალინური ლიბერალიზაციის პერიოდის დადგომა მოჰყვა. თუმცა ე. წ. „ოტტეპელი“ (დათბობის პოლიტიკა) არც ისე დიდხანს გაგრძელდა. ხრუშჩოვმა, როგორც კი ოდნავ მოშვებული მარწუხების შედეგები იხილა, თავისუფლებაზე აზრი იცვალა. 1962 წლის „მანეჟის“ ავანგარდისტების გამოფენაზე ქვეყნის მეთაურმა აბსტრაქციონისტული ხელოვნების წარმომადგენლებს „მძღნერები“ და „პიდარასტები“ ეძახა. თავად ერთ-ერთი პირველი ავანგარდული პოლიტიკური პერფორმანსის ავტორმა (გაეროში ფეხსაცმლის მაგიდაზე ბრახუნის ინციდენტი) იგრძნო, რომ ჯინი ბოთლში დროულად უნდა ჩაებრუნებინა.

სხვა შემთხვევაში თავისუფლება (წარსულის შეფასება) მასაც წაღებავდა.

სტალინზე და სტალინიზმზე მორატორიუმი გამოცხადდა. ბრეჟნევის ეპოქაში უფრო ადვილი იყო გადაწყვეტილებებთან ჯინსების შოვნა, ვიდრე „ერის ბელადზე“ რაიმე მამხილებელი საბუთისა თუ ტექსტის გაცნობა. სწორედ ამ ხელოვნური მდუმარებით გაღიზიანებულმა ერთ დროს სტალინის ფავორიტმა რეჟისორმა მიხეილ ჭიაურელმა 1969 წელს ანიმაციური ფილმი როგორ ასაფლავებდნენ თავგები კატას გადაიღო, სადაც სტალინის სიკვდილიდან „გამოღვიძება“ ისურვა/ინინასწარმეტყველა. სიუჟეტის მიხედვით, კატას თავში რალაც საგანი ხვდება, რაც გონს დროებით აკარგვინებს. თავგებს ჰგონიათ, რომ მტერი სამუდამოდ მოიშორეს და დასაფლავების საზეიმო ცერემონიალს მართავენ. მაგრამ კატა იღვიძებს და სულელ ცხოველებს მუსრს ავლებს.

ჭიაურელის ნიშნის მოგება 1980-90-იან წლებში ახდება (მას ხომ გარკვეული პერიოდით კინოს გადაღება აუკრძალეს და, პრაქტიკულად, გადაასახლეს კიდეც), როდესაც თითქოს „გადაფასებული“, „მიწიდან ამოთხრილი“ და „დატირებული“ სტალინიზმი კვლავ დაბრუნდება პოლიტიკურ და კულტუროლოგიურ სივრცეში, მასობრივ ცნობიერებასა და სააზროვნო კატეგორიებში. უამრავი კვლევისა და გამოკითხვის საფუძველზე, რომელსაც კავკასიის რეგიონში „კავკასიის ბარომეტრი“, რუსეთში კი „ლევადაცენტრი“ და სხვა სოციოლოგიური ორგანიზაციები ატარებენ, დგინდება, რომ სტალინის „პიროვნების კულტი“ არსად გამქრალა და მას სულელი პოსტსაბჭოთა ადამიანები კვლავ კლანჭებში ჰყავს მოქცეული.

თუმცა მანამდე იყო საბჭოთა ინფანტილიზმის ხანა, დრო, როდესაც მართლა სჯეროდათ, რომ შესაძლებელი იყო მკვდრადშობილი ძალადობრივი სისტემის გარდაქმნა და დემოკრატიზაცია. აი, როგორ იხსენებს ქართველებისთვის კარგად ცნობილი რუსი კრიტიკოსი იური ბოგომოლოვი *მონანიების* ეკრანებზე გამოსვლის ამბავს: „ფილმი აჩვენებს კინოს სახლის ციციქნა დარბაზში, ის გაუშვეს მწერალთა სახლშიც. მაგრამ ეს სიმართლე და იგავი მხოლოდ ვინაა წრისთვის იყო განკუთვნილი. ვამბობდით: აი, თუკი აჩვენებენ კინოს სახლის დიდ დარბაზში... უკანასკნელ მომენტამდე არ გვჯეროდა, რომ გაუშვებდნენ. თითქოს იმ საღამოს მთელი მოსკოვი კინოს სახლში შეიყარა. ჩვენების

შეპარდნაძე მართლაც მფარველობდა ოფიციალურ იდეოლოგიასთან კონტრასტში მყოფ არტისტებს, თუმცა სანაცვლოდ მხარდაჭერას ითხოვდა, რისთვისაც არაერთხელ მიუხარტავს კიდეც. ამან ქართული ხალხვნებისთვის არც თუ ისე სახარბილო შედეგები გამოიღო, რადგან როდესაც, მბაღლითად, რუსეთში მრავალი აკრძალული თუ „გაბიდაში დაბალული“ ნიგბნი გამოიცა, ნახატი გამოიფინა და თაროზე შემოღებულ ფილმი არჩინეს, საქართველოში თითქმის არაფარი იყო გამოსაცავი, ბამოსაფანი თუ ჩამოსაღები.

დროს დარბაზში სამარისებრი სიჩუმე სუფევდა, როდესაც საფინალო ტიტრები ზემოდან ქვემოთ დაეშვა, დარბაზი წამოდგა. იყო დაუსრულებელი აპლოდისმენტები... დაშლა არავის სურდა. და მაინც, ბოლომდე არავის სჯეროდა. ვამბობდით: აი, ფილმს თუ გაქირავებაში გაუშვებენ, მაშინ... საბჭოთა წარსულში დარბუნების წერტილი საბოლოოდ განვლილი იქნებოდა. ფილმი გაქირავებაში ჩაუშვეს. მას ყველგან უჩვენებდნენ, თითქმის ისე, როგორც ჩაპაევს. მაგრამ, როგორც ამბობენ, არასდროს თქვა „არასდროს“. გასული თხუთმეტი წლის განვამლობაში ჩვენ მრავალჯერ ვიყავით 180 გრადუსით შემობრუნების პირას“ (Юрий Богомолов. *Прощание с мифами*).

თუმცა იმხანად ბევრმა არ იცოდა საიდან და როგორ გამოჩნდა ეკრანებზე ეს ფილმი. მით უფრო, რომ ბრეჟნევის გარდაცვალების შემდეგ კომპარტიის გენერალური მდივნის პოსტზე მიყოლებით გამოიცვალნენ ლიდერები – უშიშროების ფავორიტი უიღბლო მმართველები, რომლებიც საკმაოდ კონსერვატიული შეხედულებებით გამოირჩეოდნენ. სწორედ ამ გარდამავალ პერიოდში იქმნებოდა *მონანიება*.

აბულაძეს ფილმის იდეა ავტოავარიში მოხვედრის შემდეგ გაუჩნდა. ჩანაფიქრი საქართველოს იმდროინდელ „ცეკას“ მდივან ედუარდ შევარდნაძეს გაანდო. „სცენარზე მუშაობა 1982 წლის მიწურულს დავასრულეთ. გადაწყვიტე ის ედუარდ შევარდნაძისთვის მეჩვენებინა, საგარეო საქმეთა მინისტრისთვის, რომელიც იმ დროისთვის საქართველოს კომპარტიის ცეკას პირველი მდივანი იყო. სცენარი კაბინეტში დავუტოვე. მისგან რამდენიმე თვის განმავლობაში აღარაფერი მსმენია. ერთხელაც, როდესაც შევარდნაძე კისლოვოდსკში ოფიციალური ვიზიტით იმყოფებოდა, მთხოვეს მასთან შესახვედრად გამგზავრება. ჩვენ სცენარს განვიხილავდით – რომელიც მას მოეწონა. მან რამდენიმე წინადადებაც შემომავაზა“ – იხსენებს აბულაძე (Olga Carlisle. *From Russia With Scorn*).

როგორც ცნობილია, საქართველოს „ცეკას“ მდივანს ხელოვნებისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება გამოარჩევდა. შევარდნაძე მართლაც მფარველობდა ოფიციალურ იდეოლოგიასთან კონტრასტში მყოფ არტისტებს, თუმცა სანაცვლოდ მხარდაჭერას ითხოვდა, რისთვისაც არაერთხელ მიუხარტავს კიდეც. ამან ქართული ხელოვნებისთვის არც თუ ისე სახარბილო შედეგები გამოიღო, რადგან როდესაც „გლსტნოსტის“,



ეროვნული არქივის ფოტო



ავთო მახარაძე. ფოტო ოჯახის არქივიდან

იგივე სიტყვის ზომიერი თავისუფლების პოლიტიკის შემდეგ, მაგალითად, რუსეთში მრავალი აკრძალული თუ „მაგიდაში დამალული“ ნიგნი გამოიცა, ნახატი გამოიფინა და თაროზე შემოდებული ფილმი აჩვენეს, საქართველოში თითქმის არაფერი იყო გამოსაცემი, გამოსაფენი თუ ჩამოსაღები.

მონანიება უნიკალურ შემთხვევას წარმოადგენს. მის შექმნაში გავლენიანი ფუნქციონერი იყო ჩაბმული, რომელიც სისტემის გაცურებას რეჟისორთან ერთად გეგმავდა. შეუძლებელია ეს „ზემოთ“ გამოჰპარვოდათ. *მონანიების* 20 წლისთავთან დაკავშირებით ჟურნალ „ისკუსტვო კინოს“ მიერ მოწყობილი დისკუსიის ერთ-ერთი მონაწილე ალექსანდრ შპაგინი „პერესტროიკის“ მომზადებაში სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტის როლზე საუბრობს. მისი თქმით, *მონანიების* ეკრანებზე გამოსვლა შევადრნადისა და „სუკის“ წინასწარ გათვლილი გეგმის ნაწილი იყო. „სურათი გაქირავებაში ყველა შემთხვევაში გამოვიდოდა და არ იყო შემთხვევითი, რომ ის პირველი პრეცედენტი გახდა. იქცა განახლების სიმბოლოდ. ვფიქრობ, ყველაფერი ეს იყო წინასწარ ჩაფიქრებული სპეციალური აქცია“ – დასძენს შპაგინი (*Двадцать лет без покаяния: Дискуссия, посвященная 20-летию фильма Тенгиза Абуладзе*).

იმის მტკიცება, რომ შევადრნადის თანავეტორობით შექმნილი ფილმი „სუკის“ პროექტი იყო, მეტ სამხილს საჭიროებს. ერთი კი უტყუარია, რომ უშიშროების ორგანოებმა ფილმზე

აზრი გზადაგზა შეიცვალეს. ამას მონაწილეს საბჭოთა ცენზურის რეაქციაც, რომელიც რამდენიმე საფეხურისგან შედგებოდა. ადგილობრივი კინოსტუდიის სამხატვრო საბჭოსა და „მთავლიტის“, პარალელურად კი ცენტრალური კომიტეტის სხვადასხვა უწყების ცენზურის გავლის შემდეგ ნებისმიერ ფილმზე საბოლოო სიტყვა „მოსკოვზე“ იყო – უპირველეს ყოვლისა, „გოსკინოსა“ და, რა თქმა უნდა, საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პრეზიდიუმზე. თავდაპირველად „მოსკოვმა“ ფილმი დაინუნა.

1982 წელს, იური ანდროპოვის ორწლიანი მმართველობის დროს (1982-1984 წწ.) ცენზურა ჯერ კიდევ ძველი სტანდარტებით ხელმძღვანელობდა. შევადრნადემ ფილმის გადაღებისთვის შემოვლითი გზა მოიფიქრა. იმ პერიოდში რესპუბლიკების სახელმწიფო ტელევიზიებს წელიწადში ერთი დამოუკიდებელი კულტურული პროგრამის შექმნა შეეძლო. ავტორებმა *მონანიების* გადაღება სატელევიზიო ფილმის სახელით დაიწყეს, თუმცა ამ პროგრამის ეგიდით ნებისმიერი გადაცემის თემა მაინც საბჭოთა კავშირის დედაქალაქში უნდა დამტკიცებულიყო. თენგიზ აბულაძე იგონებს, რომ მოსკოვში გაიგზავნა დეპეშა – „თენგიზ აბულაძე გადაიღებს პროგრამას მორალურ-ესთეტიურ თემაზე“ (სტილი დაცულია, გ. რ.). სწორედ ამ ხრიკის წყალობით ფილმი წარმოებაში ჩაეშვა.

მონანიება საბჭოთა კავშირში და დასავლეთშიც „ანტიტირანულ“ მანიფესტად აღიქვეს – დიქტატურის ღიად გადააზრების პირველ საბჭოთა პრეცედენტად (სერგეი ეიზენშტეინის *ივანე მირისხანე* ომისდროინდელ ფილმად მიიჩნევა, ტოტალიტარიზმთან გამიჯვნის ეპოქად კი 1950-60-იან წლებს მოიაზრებენ). ბევრს მიაჩნდა, რომ დადგა დრო, როდესაც სტალინიზმი გასამართლდებოდა და საბოლოოდ დაიძლეოდა. თუმცა *მონანიებაში* სტალინისა და მრავალი სხვა დიქტატორის კრებსითი სახე-გმირის ვარლამ არავიძის (ავთანდილ მახარაძე) ცხედარს საფლავიდან თხრიან, მაგრამ, სიუჟეტის მიხედვით, არ ასამართლებენ. სამაგიეროდ იჭერენ და სასამართლო გარჩევას უწყობენ ცხედრის შემგინებელს, რეპრესირებულ ქეთევან ბარათელს (ზეინაბ ბოცვაძე), რომლის მონაყოლიდანაც ვეცნობით „დიდ დიქტატორსა“ და მის დანაშაულებს.

რადგან ტირან მმართველებსა და სასამართლო პროცესებზე ჩამოვარდა სიტყვა, გასაკვირი არაა კანის კინოფესტივალის ადმინისტრაციის *მონანიებისადმი* ინტრესი აქ და ახლა. უკანასკნელ პერიოდში წარსულში ჩადენილი დანაშაული უამრავ ხელოვანს აღმოუჩინეს. ზოგს ბრალი არ დაუდგინდა, თუმცა საზოგადოებრივი მოძრაობების კამპანიე-

ბის შედეგად ყველა ეჭვმიტანილი ასე თუ ისე „გასამართლდა“. ამასთან, გასულ წელს როგორც იქნა დასრულდა ესპანეთის დიქტატორ ფრანსისკო ფრანკოს საფლავთან დაკავშირებული მრავალწლიანი დავა. სოციალისტების მთავრობამ სამოქალაქო ომის მსხვერპლთა მემორიალიდან „დაცემულთა ველი“ გენერლის ნეშტი მადრიდის ერთ-ერთ სასაფლაოზე, მეუღლის გვერდით გადაასვენა. ამან სამად გაყოფილი საზოგადოება (ფრანკოს მიმდევრები, მოწინააღმდეგეები და ისინი, ვისაც დიქტატურის წლები ნაკლებად ანადვლებს) არ გააერთიანა, თუმცა სიმბოლურ დონეზე დიქტატორს ბოლო პედესტალი წართვა და ახალი დისკუსიის დაწყების აუცილებლობა წარმოშვა.

დავუბრუნდეთ 1980-იანი წლების საბჭოთა კავშირს, სადაც სიმბოლური თუ რეალური ქმედებების უმრავლესობა იმდენად აბსტრაქტირებულ ხასიათს ატარებდა, რომ ფიქრის პროცესის ნაცვლად რიგით ადამიანს აკრძალვა-ნებადართულობის ჭიდილზე დაკვირვების მეტს დიდად არაფერს სთავაზობდა. ბოგომოლოვის ზემოთ მოყვანილი ციტატიდანაც კარგად ჩანს, რომ ფილმის პირველ მაყურებელს

არა იმდენად წარსულის გააზრების პროცესი თუ საბაბი იტაცებდა, რამდენადაც იმის წარმოდგენა, თუ სადამდე შეტოპავდა ხელისუფლება. კრიტიკული აზროვნების ტემპერატურას დაბლა სწევდა კარიკატურული, კიტჩური სიმბოლიზმიც, რომელიც ბოროტების სახეს თითქოს აჩვენებდა, მაგრამ, მეორე მხრივ, კონკრეტულ სახელს არ არქმევდა.

ამრიგად, მოსაზრება, რომ *მონანიება* „სუკის“ პროექტი იყო, რომელსაც რეალური დესტალინიზაცია უნდა „გადაეფარა“, გარკვეულწილად, უსაფუძვლოდ აღარ მოჩანს. ამასთან, ფართო მკითხველისთვის მანამდე უცნობი დოკუმენტი ააშკარავებს სახელმწიფოს ერთობ საეჭვოდ აქტიურ მხარდაჭერას ფილმის გავრცელებასა და პოპულარიზაციის საქმეში: „ფილმი *მონანიება* ხელოვნების არამხოლოდ გამორჩეული ნიმუში, არამედ ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების მნიშვნელოვანი მოვლენაცაა. მისი პოლიტიკური მნიშვნელობა იმდენად დიდია, რომ ყველა იდეოლოგიურმა ორგანიზაციამ მონაწილეობა უნდა მიიღოს ამ ფილმზე მუშაობის პროცესში. სასურველია, რომ ყველა ქალაქში განმარტებით და სარეკლამო კამპანიას გა-

ავთო მახარაძე. ეროვნული არქივის ფოტო



უძღვნენ პარტიული „ობკომის“, „გორკომისა“ და „კომსომოლის“ პროპაგანდისტები და ინსტრუქტორები... პირველი ჩვენება ორგანიზებული იქნება პარტიის აქტიური წევრებისა და კომსომოლისთვის... ჩვენებამდე გამოყენებული უნდა იყოს ეს პუბლიკაცია და ცენტრალური გამოცემების სხვა სტატიები... აქტიურ პარტიელებთან და კომსომოლის ჯგუფებთან დისკუსიის დასრულების შემდეგ უნდა იმართებოდეს პრესკონფერენციები რიგით სტუმრებთან ერთად. ფილმის ჩვენებამდე თხოვნით მიმართავენ პროპაგანდის ექსპერტს პარტიის „ობკომიდან“ ან „გორკომიდან“, ანდა „ზნანიეს“¹ კვალიფიციურ მასწავლებელს, რომელიც „გლასნოსტის“ პოლიტიკის შესავალს გააკეთებს“ (Igor Venzher, Vadim Vernik. *Pokayaniye, Soiuzinformkino*).

ზემოთ მოყვანილი ტექსტი ამონარიდია „სოიუზინფორმკინოს“² არქივიდან, რომელიც მონანიების აგიტაცია-პროპაგანდას ეწეოდა. დოკუმენტი 1987 წლით თარიღდება, როდესაც ფილმი საერთაშორისო გაქირავებაში ჩაუშვეს, საბჭოთა ეკრანებს კი აკრძალული ფილმები დაუბრუნეს. მაგალითად, სწორედ ამ დროს მაყურებელმა პირველად იხილა გენადი პოლოკას (Геннадий Полока) 1968 წელს გადაღებული „ინტერვენცია“ (Интервенция) და უმარავი სხვა რეპრესირებული ნამუშევარი. „პერესტროიკის“ იდეოლოგებს სწამდათ, რომ ისტორიის „საჩოთირო“ ფურცლებს არქივებიდან გამოიტანდნენ, ბოდიშს მოიხდიდნენ (ისიც ცალყბად) და ყველა პრობლემა გადაიჭრებოდა.

ამ მხრივ მონანიება კარგად აჩვენებს აბსურდს, რომელიც „პერესტროიკის“ ეპოქაში სუფევდა. ფილმის რესტავრაციამ კვლავ გაცოცხლა კითხვები, რომლებიც გასული წლების კომიკურობას კიდევ უფრო ხაზავს. კვლავ ბოლომდე ნათელი არაა, ვინ რას ინანიებს ფილმში, ვინ მოითხოვს შენდობას – სახელმწიფო თუ საზოგადოება? გარდა ამისა, რატომ ინანიებენ 1930-50 წლების რეპრესიებს ისინი, ვისაც დანაშაული არ ჩაუდენია? რას მატებს ან აკლებს ემოციური წუხილი სახელმწიფოს სამართლებრივ სისტემას? და ბოლოს, „სინანულის“ მიუხედავად, რატომ

აბულაძე საბჭოთა კავშირის დესპანად იქცა, რომელსაც მსოფლიოსთვის და, უპირველეს ყოვლისა, „ცივი ომის“ მთავარი მოწინააღმდეგისთვის ახალი ეტაპის დადგომა უნდა ეცნობებინა. საბჭოთა კავშირში მიხილ ბორობაროვის „ბარდაქმნებისა“ და „გლასტნოსტის“ ეპოქა იღბა. მსოფლიოს „საბჭოთა კავშირი ადამიანური სახით“ უნდა გაცნო.

დაბრუნდა პოსტსაბჭოთა საზოგადოებებში სტალინის კულტი, „რკინის ხელზე“ მოთხოვნილების ზოგად ზრდასთან ერთად?

„პერესტროიკას“ მიზნად არა საბჭოთა კავშირის ნგრევა, არამედ გარდასახვა ჰქონდა. ამგვარი ინფანტილიზმის გამოვლინებას იმხანად საზოგადოებრივი ცხოვრების თითქმის ყველა ნაბიჯზე იპოვიდით. მონანიებაც ხომ უკიდურესად მარტივ სქემას ემყარება, სადაც კონფლიქტი ცალსახა სიკეთესა და ბოროტებას შორის მიმდინარეობს (გაიხსენეთ აბულაძის ნატვრის ხე, სადაც დაპირისპირება, როგორც ირინა კუჭუხიძე შენიშნავდა, ასევე „ფერიებსა და ბოროტ არსებებს“ შორის მიმდინარეობს).

მონანიების ფორმა, შინაარსის კვადაკვალ, კიტჩურია. კიტჩი 1980-იანი წლების საბჭოთა ხელოვნებაში საკმაოდ გავრცელებულ მოვლენას წარმოადგენდა. მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ამავე პერიოდში ძალზე პოპულარული ათასი ჯურის მკითხავი თუ ჰიპნოტიზიორი, რომლის პოპულარიზაციაში საბჭოთა ხელუსუფლება/ტელევიზია აქტიურად მონაწილეობდა. უეცრად თავს დამტყდარი ზებუნებრივი სამყაროს უკანაც ზოგიერთი „სუკის“ ხელს ხედავდა. მაშასადამე, იკვრება სურათი, სადაც აფეთქებისთვის მზადმყოფ საზოგადოებას (სულ მალე ეს ტალღა ქუჩებს დაიკავებს) ყველა მხრიდან სთავაზობდნენ ტკივილის გამაყუჩებელ სატყუარებს (სიმულაკრებს). ისტორიის გასამართლების განუხორციელებელ ოცნებას ეროვნული თანხმობის პოლიტიკის გამარჯვების ილუზია უნდა შეექმნა, რომელიც „დემოკრატიულ საბჭოთა კავშირსაც“ გაამარჯვებინებდა.

ისტორიამ სხვა გზა აირჩია. შეიძლება ითქვას, პოსტსაბჭოთა საზოგადოებები ვარლამ არავიძის შვილიშვილის თორნიკეს (მერაბ ნინიძე) გზას დაადგნენ. პოსტსაბჭოთა კონფლიქტები სუიციდის იდენტური დესტრუქციული ქმედებებია. ფილმის ფინალში აბელ არავიძე მამის საფლავს საკუთარი ხელებით თხრის და ბელადის ცხედარს კლდიდან აგდებს. მაგრამ ჩვენ ხომ ვიცით, რომ რაიმეს დავიწყება შეუძლებელია. მით უფრო, ბერძნული ტრადიციით, დაუმარხავი სხეული ბოლომდე „მკვდრად“ არ ითვლება. როგორც ზიგმუნდ ფროიდი შენიშნავს, ადამიანს არ აქვს რეალურად დავიწყების უნარი, ყველაფერს არაცნობიერში ინახავს, რაც შემდგომ პერვერსიებისა თუ ნევროზების სახით უბრუნდება. შეიძლება ამიტომაცაა, რომ გადაგდებული თუ ჩამოგდებული ბელადების სულები არა და არ გვანებებენ თავს. ○

¹ Всесоюзное общество „Знание“ – ცოდნის საკავშირო საზოგადოება. საბჭოთა კავშირის განმანათლებლური ორგანიზაცია. დაარსდა 1947 წელს.

² Союзинформкино – სსრკ-ს კინემატოგრაფის სახელმწიფო კომიტეტის კინოფიკაციისა და კინოგაქირავების მთავარი სამმართველოს საკავშირო გაერთიანება. დაფუძნებულია 1973 წელს. მისი მიზანი იყო საინფორმაციო-სარეკლამო სამუშაოების გატარება საბჭოთა და უცხოური ფილმებისთვის.





ეროსი +

ხოსვა-ჟლეტა

თუ ხატიაშვილი

ეროსი+ხოცვა-ჟლეტა, 1969, რეჟისორი კიძუ (იოშიშიგე) იოშიდა (Yoshida (Kijū) Yoshishige). ფილმი სიყვარულსა და პოლიტიკაზე, იმედგაცრუებაზე სიყვარულსა და პოლიტიკაში, იდეებისადმი რწმენაზე და მათ მარცხზე, მაგრამ მაინც ერთ-ერთი ყველაზე რევოლუციური, თამამი და შთამბეჭდავი მინიმალისტურ მიზანსცენებსა და მქრქალ შავ-თეთრში დაბადებული მომნუსხველი იმიჯებით. 60-70-იანი წლების იაპონური ახალი ტალღის გამორჩეული მნიშვნელობის ფილმი – იმდენად, რომ იაპონური კინოს მკვლევარმა დევიდ დესერმა თავის ნაშრომს სათაურადაც წაუმძღვარა (*Eros Plus Massacre: An Introduction to The Japanese New Wave Cinema*. 1988).

ამავე წიგნში დესერი აღნიშნავს: *ეროსი + ხოსვა-ჟლეტა* დიალექტიკური ფილმია. დოკუმენტური უპირისპირდება მხატვრულს. მარქსი – ფროიდს. ისტორია – მითს. პოლიტიკა – სექსუალობას.“ ფილმი, რომელიც იაპონიაში ლეგენდად ქცეული ანარქისტი რევოლუციონერის საკაე ოსუგისა და მისი სამი საყვარელი ქალის ისტორიის გარშემო იგება, ორ დროით სიბრტყეზე იშლება – წარსული, ოსუგის თანამედროვე 20-იანი წლების იაპონია და იოშიდას თანამედროვე 60-იანი წლები, ახალგაზრდა პერსონაჟების დრო, რომლებიც ოსუგაზე და სამხედრო პოლიციის მიერ მისი და მისი ბოლო საყვარლის, მებრძოლი ფემინისტი ნოე იტოს მკვლელობის შესახებ ფილმს აკეთებენ. თუმცა ფილმში მკვლელობა სხვადასხვა ვერსიებში გათამაშდება, მათ შორის შეყვარებული ქალების შურისძიების სახით. მაგრამ არაკონვენციური თხრობის ფორმა, ერთგვარად ბრენტისანული გაუცხოების ეფექტი მაქსიმალურად ამცირებს მელოდრამატულ ემოციებს და ეკრანთან დისტანციურ – რეფლექსიის რეჟიმში გტოვებს.

ფილმი მთლიანად კონტრაპუნქტებზე იგება, ამიტომ დესერისეული დაპირისპირებულობის ჩამონათვალი უსასრულოდ შეგვიძლია გავაგრძელოთ: მოდერნისტული 60-იანების იაპონია ავანგარდული მინიმალიზმით, ხმების ძუნწი, მაგრამ ექსპერიმენტული გამოყენებით და 20-იანი წლების ტრადიციული იაპონია ყოფითი ლანდშაფტის ნაცნობი დეტალებით. გრძელფოკუსიანი სიღრმისეული მიზანსცენები და ფართოფოკუსიანი სიბრტყეზე გაშლილი ან უკიდურესად ზედა რაკურსით გადაღებული ექსპრესიული კადრები, პერსონაჟების უმსხვილეს ხედებთან თამამად გადაჭრილი გამოსახულებით, რომლებშიც თითქოს ჩაჭედილები არიან გმირები. რამდენადაც რეალისტურია ისტორიული ეპიზოდები, იმდენად პირობითი, გოდარით შთაგონებულია თანამედროვე ეპიზოდები. თუმცა (პირობითად) მესამე ნაწილში, როდესაც ისტორიული პერსონაჟები დროში გადაინაცვლებენ, წარსული კი ერთდროულად ისტორიულისა და წარმოსახვითის გადაკვეთაზე რეპრეზენტირდება, ორი სხვადასხვა პერიოდის სტილიც ერთიანდება. ეს მონაცვლეობა, რასაც არაკანონიკური და რიტმულად არასტაბილური მონტაჟი ამძაფრებს, პულსაციასავით არის, რაც შინაგან დაძაბულობას ანიჭებს ფილმს.

- ვილაცას ამ კარში ყური მოყვა და დაკარგა.
- ყური? მაშინ შეუძლია თავისი ტირილი მოისმინოს.

ერთი შეხედვით ასეთი აბსურდული დიალოგით მთავრდება ფილმი, რომელიც მთლიანად თვითჩაღრმავებისკენ არის მიმართული, რათა წარსულით გაიაზრო აწმყო და როგორც 1970 წელს „კაიესთვის“ მიცემულ ინტერვიუში ამბობს რეჟისორი, მიხვდეთ, „როგორ უნდა შეცვალო სამყარო? რა არის ის, რაც შეცვლას საჭიროებს?“ ○



სელინი და ჟული ნავით მიემგზავრებიან

გიორგი რაზმაძე

სელინი და ჟული ნავით მიემგზავრებიან (*Céline et Julie vont en bateau*), 1974, რეჟისორი ჟაკ რივეტი. როგორც ფრანგმა მოაზროვნემ ჟილ დელეზმა შენიშნა, კინოში ორი სახის თხრობა არსებობს. ჟაკ რივეტმა, რომელიც ჟან-ლუკ გოდარის შემდეგ „ახალ ტალღაში“ ყველაზე თამამ ექსპერიმენტატორად და პრაქტიკოს თეორეტიკოსად შეიძლება მივიჩნიოთ, ჟილ დელეზამდე 10 წლით ადრე დაგვაფიქრა კინოში მატერიისა და მნიშვნელობის განსაზღვრის პრობლემაზე.

კინემატოგრაფიული იერსახე მოძრაობით იქმნება. ძველი ბერძენი ფილოსოფოსის ზენონის პარადოქსის მიხედვით, გასროლილი ისარი დროის ცალკეულ მონაკვეთში რეალურად უძრავია. დროში უძრავ მოძრაობაზეა *სელინი და ჟული ნავით მიემგზავრებიან*, რომელიც რთული სტრუქტურის გამო უკვე არა პოსტმოდერნიზმის, არამედ ჰიპერმოდერნიზმის მაგალითადაც შეგვიძლია მივიჩნიოთ, სადაც აქცენტი მთლიანად ფორმის კონსტრუირებაზეა გაკეთებული.



ჰგავს, დიდი ნასვრეტებით“. ყოველ მისვლაზე ქალები ერთ განმეორებად სიუჟეტში ხვდებიან, რომელშიც ხან ერთი და ხან მეორე ექთნის როლს ასრულებს. ფილმის აბსურდული სიუჟეტის ზედმინევენით გადმოცემას აზრი არ აქვს, რადგან სახლში გათამაშებული მოქმედების პირველწყარო – ჰენრი ჯეიმზის *ძველი ტანსაცმლის რომანტიკა* (*The Romance of Certain Old Clothes*) – პაროდითა და ქილიკით იმდენად გამოშიგნულია, რომ მხოლოდ ჩონჩხილა რჩება, რომელზეც დიდხანს გაჩერება უაზრობა იქნებოდა.

ფილმში თავს იჩენს მხატვრული სივრცის პრობლემა. დღის ბოლოს სახლში დაბურუნებული გოგონები თავს გადამხდარ ისტორიას მაყურებელთან ერთად უყურებენ, როგორც ფილმს, უფრო კი როგორც „საპნის ოპერას“. საბოლოოდ ირკვევა, რომ ისინი სპექტაკლში „მონანილეობენ“. აქვე რივეტი თითქოს სხვა, გეორგ ლუკაჩის პარადოქსის გადაჭრას გვთავაზობს, რომელიც ამტკიცებს, რომ შეუძლებელია ისტორიაში შესვლა, როგორც პეიზაჟში შეღწევაა წარმოუდგენელი. სელინი და ჟული კულტურის გულისგულში ხვდებიან, რომელსაც დასცინიან და მისგან „თავის დაღწევისა“ ცდილობენ, თუმცა, როგორც საბოლოოდ ირკვევა, არც თუ წარმატებით. ○



ამასთან, რივეტის მიზანი თეორიულ ტრაქტატთან ერთად სახალისო და, ვიტყვოდი, დამცინავი ფილმის შექმნაც იყო, რომელიც გაქილიკების გარეშე თავად „ახალ ტალღასაც“ კი არ დატოვებდა (ფილმში გაშარყებულია ნატურაზე გადაღების პრაქტიკა და ე. წ. ქუჩის ხმაურები). ორი ქალის ჰომოეროტიკული ისტორია რეალურად არაფერზე გვიყვება. კლასიკური და ნაკლებად ცნობილი ლიტერატურიდან ალუზიონიზმი (*ელისი საოცრებათა ქვეყანაში*, *შერლოკ ჰოლმსი* და სხვა) იმდენად კომიკურია, რომ მაყურებელი მაღევე ხვდება, რომ ამბის (დროის) განვითარების მოლოდინს უნდა გამოემშვიდობოს, ამის ნაცვლად კი დაფიქრება მოუწევს „ამბავსა“ და „დროზე“, როგორც ფენომენზე.

ფილმში წარსული და აწმყო, ისევე როგორც მომავალი, არეულია და ჩაკეტილ ციკლშია მოქცეული. დამეგობრების შემდეგ სელინსა და ჟულის ბედისწერა ჯადოსნურ სახლთან მიიყვანს, სადაც დრო „შვეიცარიულ ყველს



RETURN

STAY

20:30

