

ვინ მიხნობს აქ? არა, მე არ ვარ ლირი! ვინ მეძყვის ვინ ვარ?

თხრობა ეკრანზე. პოსტმოდერნიზმის პრინციპები

- რას იწონის მერცხალი ტვირთის გარეშე?
- რომელ მერცხალს გულისხმობთ, აფრიკულს თუ ევროპულს?
მეფე არტური / მანთი პითონი/

ლუმიერებმა, მოძრავი გამოსახულების ჩასაწერად შექმნილი ტექნიკური მოწყობილობის, სინემატოგრაფის პირველივე სეანსზე წარმოადგინეს „გაწუწული მეხალის“ გათამაშებული ამბავი. მას შემდეგ კინო მოგვითხრობს. თხრობის სრულყოფის, ეკრანული აზრის ჩამოყალიბებისა და გამომსახველობის აქტიურმა ძიებებმა კინო საუკეთესო მთხრობელად და სრულფასოვან ხელოვნებად აქცია, ეკრანულ გამონათქვამს სიღრმე და მნიშვნელოვანება მიანიჭა, დააკავშირა კაცობრიობის ისტორიისა და კულტურის პროცესთან, ცნობიერ არსებობასთან. „ადამიანი მზად არის ნებისმიერ მასალას მიანდოს თავისი ისტორიები – აღნიშნავდა როლან ბარტი – თხრობა შეიძლება ბუნებრივ ენაზე, როგორც წერით, ისე ზეპირად, თხრობა შეიძლება მოძრავი და უძრავი გამოსახულებებით, შეიძლება ამისათვის ჟესტების ენასაც მივმართოთ და შეიძლება ყველა ამ სუბსტანციის სინთეზირებაც“.¹ ალბათ სწორედ თხრობა იყო პირველი, რაც ადამიანმა არარსებული რეალობის სახით შექმნა. თვითონ თხრობის პრინციპი, სხვადასხვა მასალით მოთხრობილი ტექსტები ფიქრის, აზროვნების, ღირებულებებისა და გარდაქმნების საფუძვლად იქცა. გაზავდა ჩვენს ცხოვრებაში, როგორც დამატებითი ურიცხვი რეალობა, შთაბეჭდილებებითა და სულიერებით ავსებული ირეალური სამყაროები, რომელთა გაზიარების გარეშე, ჩვენ მხოლოდ, ჩვენი ერთადერთი ცხოვრების შეცნობას შევძლებდით და ამასაც, ალბათ მწირად. უმნიშვნელოვანესია თხრობის ფუნქციები და შესაძლებლობები, მისი ყოველი ცალკეული ელემენტი. საკმარისი იქნება, აღვნიშნოთ, რომ კომუნიკაციის საფუძველია, აირეკლავს ადამიანის ფიქრს, უნარი შესწევს ალბეჭდოს და შეინახოს რეალური ფაქტისა თუ ფანტაზიის ხატი, გამობატოს შთაბეჭდილება, თვალსაზრისი, გადასცეს ცოდნა, ღირებულებები, სულიერება... გამოიწვიოს ესთეტიკური გრძნობები: „კმაყოფილება“, „განწმენდა“, „ტკბობა“ როგორც ხელოვნების მშვენიერებამ. თხრობა თავისი იდეებით, მოვლენებით, საგნებით, სახეებით ფორმირებს დროის დისკურსს, ჩვენს სამყაროს, მის ხასიათს, მასში გააქტიურებულ სიტყვებს, საგნებსა თუ მნიშვნელობებს, თხრობა გადმოცემს და შეიცნობს, იძიებს, წარმოქმნის, ამკვიდრებს ახალ ნიშნებსა თუ გამოვლინებებს, ადგენს აზრისა და ემოციის შენახვის, კოდირების ფორმებს. კინემატოგრაფის, მასთან ერთად, ტელევიზიისა და ციფრული ტექნოლოგიის გამოგონებამ თხრობის ხელოვნება ახალი გამომსახველობით გაამდიდრა, განსხვავებული თვისების და ხასიათის მატერით, სხვადასხვა ხელოვნების ერთიანობის ახლებური სინთეზის გამოცდილებით, პირობითობისა და აზრის გამოხატვის, ერთი მხრივ, კამერის თითქოს ჩაურეველი, ძალიან

¹ Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. 1987. 196–238.

ბუნებრივი და რეალისტური, უშუალო აღბეჭდვისა და მეორე მხრივ, რეალისტურად ფანტასტიკური, ჰიპერრეალისტური წარმოსახვების შექმნის მაღალი დამაჯერებლობის შესაძლებლობით.

მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანი უძველესი დროიდან მოგვითხრობს – გამოხატავს საზრისს, სვამს კითხვებს და ეძებს პასუხს, აგებს სტრუქტურას, სიუჟეტის მოძრაობას, მხატვრული ჩანაფიქრის შესაბამისად ცდილობს ჩასწვდეს ჰარმონიისა თუ სიმეტრიის ლოგიკას, უზადო პროპორციებს, სახიერების ძალას და მრავალჯერ მიუღწევია აღმაფრთოვანებელი სიმაღლეებისთვის – მაინც ახალს დაეძებს, ღრმა ჭეშმარიტებასთან გათანაბრების შემთხვევაშიც კი იცვლის შეხედულებას მშვენიერებაზე, სინამდვილის გადმოცემის წესრიგსა თუ აქტუალობაზე, მიღწეულ შედეგს აუქმებს და ახლებურად იწყებს შეთხზვას (თუმცა, სკეპტიკურად განწყობილი, ტრადიციული კულტურისა და დახვეწილი ესთეტიკის თაყვანისმცემლების თვალსაზრისით – უფრო და უფრო უარესად, უკვე ჰომეროსის შემდეგ!). მოგვწონს ეს თუ არა, მთხრობელიცა და აღმქმელიც, ამ ცვალებადობაში ვმონაწილეობთ, ჩვენი დროის აღქმისა და გამოხატვის სურვილით მოცულები... „კულტურა მუდმივად გამორიცხავს გარკვეულ ტექსტებს... ხელოვნების ყოველი ახალი მიმართულება ცვლის იმ ტექსტების ავტორიტეტულობას, რომლებზეც წინამორბედი ეპოქები იღებდნენ ორიენტაციას“¹.

თხრობის ყოველი ახალი პირობა აქტუალობას თავისებურად აწესრიგებს: ზოგიერთი ასპექტი სხვა დანარჩენთან შედარებით წინ იწევს და გადაამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს, გადაფასებული კი, ინტერესთა სფეროდან შესაძლოა სამუდამოდ გაქრეს. ეს ბუნებრივია, განუწყვეტელ ცვალებადობაში შეუძლებელია არსებობდეს ყოველგვარ პირობაზე იდეალურად მორგებული უნივერსალური სისტემა. ახალი დისკურსი სამყაროს ახლებურ აღქმას ამკვიდრებს და ჩვეულ სახეობრიობას მნიშვნელობას უცვლის. უწინ აღფრთოვანების მომგვრელი სრულყოფილი ფორმა, ახალ კონტექსტში აქამდე შეუმჩნეველი სიყალბით, მოუქნელობითა და შეცდომებით ამკარავდება – გადაჭარბებული მაღალფარდოვანებით, ჩახლართულობით, აბსურდულობით, სისასტიკით, ზედმეტი წვრილმანებით, შეუსაბამობით, გულუბრყვილობით... რაც მოწმობს „მარადიული იდეების“ მნიშვნელობის პირობითობას, და მის იდეალურობას სწორედ კონკრეტული დროის საზღვრებში.

აღნიშნული კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება, როლან ბარტის მანიფესტად ქცეული ესეს – „ავტორის სიკვდილის“² გამოსვლის შემდეგ, მკითხველისა თუ მაყურებლის ავტორთან გათანაბრებული როლის, ტექსტის თავისუფალი აღქმის უფლების გამოცხადების პირობებში, რომლის მიხედვით, დაწერილზე არანაკლები მნიშვნელოვანება წაკითხულმა, ინტერპრეტაციის აქტმა შეიძინა. თუ მანამდე აღმქმელი ნდობით მიჰყვებოდა ავტორის ჩანაფიქრს, ცდილობდა მისი პიროვნული თავისებურებებიდან გამომდინარე განემარტა ბუნდოვანებით მოცული რთული პოეტური გამონათქვამის საზრისი, ჩასწვდომოდა მის ბიოგრაფიას, ცნობიერსა თუ არაცნობიერს, ამჯერად, „ავტორის დიქტატისგან“ თავისუფალი, საკუთარი სუბიექტური შთაბეჭდილებით აგებს და აღრმავებს ტექსტის კონტექსტს, საგნობრიობას, მოვლენათა შინაარსს, საკუთარი თვალთახედვით განმარტავს ავტორის მიერ საგულდაგულოდ კონსტრუირებულ საზრისს. არსობრივად შეიცვალა, არა მხოლოდ მხატვრული შინაარსის აღქმის ხასია-

¹ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры. 1971, 149-150.

² ბარტი რ. ავტორის სიკვდილი, 1967.

თი, არამედ, თავად თხრობის ხელოვნება, მონათხრობის შინაარსი... გადამრავლებული მრავალრიცხოვან ინტერპრეტატორთა სუბიექტურ კონტექსტებსა და თვალსაზრისებს. ერთ მოვლენაზე შეიძლება არსებობდეს სრულიად სხვადასხვა პასუხი...

რა აზრი აქვს... რას ნიშნავს მაშინ ეს ბუნდოვანი შინაარსი, რომელსაც ყველა განსხვავებულად აღიქვამს და მასზე განსხვავებული მოსაზრება გააჩნია? არსებობს თუ არა ერთი სინამდვილე? აქვთ თუ არა, რეალობის საგნებს საკუთარი რეალური საფუძველი, რომლებსაც იყენებენ ავტორები სხვადასხვა შინაარსის „არსებობებისა“ თუ წარმოდგენებისათვის საჭირო მნიშვნელობის მისანიჭებლად და ემოციის აღმოსაგენებლად? გვესმის თუ არა, ბოლოს და ბოლოს, ადამიანებს ერთმანეთის თუ მხოლოდ გვეჩვენება, რომ ერთსა და იმავეზე ვსაუბრობთ?

ადამიანი სუბიექტად იბადება, ამ სამყაროთი გაკვირვებით და არსის წვდომის სურვილით, თანდაყოლილი კითხვებით. იგი ახელს თვალებს, აკვირდება, ცდილობს ამოიცნოს უცხო რეალობა, სივრცე რომელშიც რაღაც არსებობს... „დ/აკვირვება“... „გ/აკვირვება“... ამ სხვადასხვა მნიშვნელობის სიტყვებს საერთო საწყისი აკავშირებით, მხოლოდ ერთი ბგერა განასხვავებთ! და პატარა ადამიანის უკვე პირველ წარმოქმულ შეკითხვას „ეს რა არის?“ იქვე ძალიან მალე, ასეთივე ღრმა მეორე შეკითხვა „რატომ?“ უერთდება. სწორედ სამყაროსადმი მიმართულ „რას“ და „რატომს“ ეფუძნება სამყაროს ჩვენეული შინაარსი, ერთი პიროვნების წარმოდგენების განსხვავება სხვათა აზრებისგან და შეხედულებებისგან. აღქმული სამყარო კი სწორედ ის სივრცეა, რომელშიც ჩვენს კითხვებსა და ამოცნობებს შორის ვარსებობთ, მოვლენებს სახელებს ვარქმევთ, ღირებულებებს ვადგენთ, საგნებს ადგილს ვუცვლით... შესაძლოა, სამყარო ჩვენი გაკვირვების საკვირველი ძალით იცვლება: „ჩვენ კითხვები მიგვიძლიან“... სწორედ ისე, როგორც განმარტავს ტრინიტი რეალობის შეცვლის სტიმულს ვაჩოვსკების „მატრიცაში“.

„ვინ ვარ და რას ვაკეთებ ამ სამყაროში?“ „რა არის ყოფიერება? რა არის მისი არსი?“ ან „საერთოდ, რა შემძლია ვიცოდე არსებულზე?“ უცნაური რეალობის წინაშე, ეს მეტაფიზიკური აზრის სიღრმეებიდან ამომავალი კითხვები უხსოვარი დროიდან ფორმირებდნენ ადამიანის თვალსაზრისს, გადაწყვეტილებებს, ღირებულებებს, ცოდნას, ახალ-ახალ ამოცნობებს, განახლებულ საზრისს, მიზნებსა და იმედებს. მაგრამ ერთსა და იმავე კითხვებზე სხვადასხვა პასუხი არსებობს. რეალობა გაჯერებულია თითოეული ჩვენგანის ურთიერთსაპირისპირო მსჯელობებითა და სინამდვილეზე წარმოდგენებით – ერთი მხრივ – ცივილიზაციის სიღრმეებიდან, კაცობრიობის მიერ ისტორიულად დაგროვილი, მრავალგზის დასაბუთებული კლასიკური ფუძემდებლური გამოცდილებით, უწყვეტად ამოზრდილი ერთიანი განვითარების მყარი წარმოდგენებიდან, კონკრეტული ცდების იზოლირებული პირობებიდან მუსტი ცოდნის, ჭეშმარიტების რწმენითა და მარადიული ძიებით; და მეორე მხრივ, XX საუკუნის აჩქარებულ გადაფასებათა პარადოქსულ სივრცეში, მეცნიერების მიერ ახალი სამყაროს ხედვით შეცვლილი, თანამედროვე ადამიანის ექვიანი მზერითა და ახლად გაჩენილი შეკითხვებით. ტრადიციული კითხვები აქტუალურია დღესაც, თუმცა მათ ხასიათს ახლა, სამყაროს დღევანდელი აღქმა განსაზღვრავს, საკუთარ ეპოქაში წარმოქმნილი, წინააღმდეგობრივი რეალობის თვალსაჩინო პარადოქსებით, ისევ და ისევ, მცოდნე/

¹ მატრიცა (The Matrix) 1999. ძმები ვაჩოვსკები.

არაფრის მცოდნე ადამიანის უძველესი პრობლემით – მრავალი ზუსტი პასუხითა და არც ერთი სრულად და საყოველთაოდ ჭეშმარიტით. თუ მოდერნის ეპოქა ამაყობდა ადამიანის სამეცნიერო პროგრესითა და მიღწევებით, კოსმოსის დაპყრობისა თუ „ატომური ელექტროსადგურების“ გრანდიოზულობით, ჩვენი თანამედროვე პოსტმოდერნის დროის ადამიანს აღელვებს „გლობალური დათბობა“, „ეკოლოგიური მდგომარეობა“, ამინებს ჰესები... სწორად ვითარდება თუ არა კაცობრიობა? ვართ თუ არა პასუხისმგებელი ჩვენი პროგრესის გამო სამყაროს წინაშე? ვინ არის, ბოლოს და ბოლოს, ადამიანი? ის, ვინც გამუდმებით მიისწრაფის ჭეშმარიტებისკენ... თუ ის, ვინც შიშით გაურბის ამ ჭეშმარიტებას... ან ის, ვინც სწორედ ამ ჭეშმარიტების უარყოფით ჩამოყალიბდა ადამიანად და განუსაზღვრელობითა და ურთიერთსაწინააღმდეგო ვარაუდ/პრინციპებით არსებობს თავის მშობლიურ, დღეს კიდევ უფრო გაუცნობებულ, მოულოდნელობებით სავსე სამყაროში.

გაჩნდნენ კიდევ უფრო ეჭვიანი კითხვები, თუმცა დასმული არა ფიზიკური სინამდვილის, არამედ სწორედ საკუთარი აზრებისა და შეხედულებების მიმართ: „რატომ ვარ დარწმუნებული? რა მაძლევს საფუძველს, დარწმუნებული ვიყო რაიმეში?“ ან „შესაძლებელია, თუ არა, საერთოდ, დარწმუნებული ვიყო ჩემს დარწმუნებულობაში?“ ეპისტემოლოგიის¹ ეს კითხვები, რომლებიც ჭეშმარიტების საფუძვლებისა და სარწმუნო ცოდნის ფილოსოფიურ პოლემიკას წარმართავენ, სხვადასხვაგვარად დასაბუთებული, უფრო და უფრო ძნელად გასაცემი პასუხებით, ზუსტი საზომებისა და მეთოდების ძიებებით – თანდათან ორგანულად გადაიზარდნენ პოსტმოდერნიზმში, კიდევ უფრო შეცვლილი ატმოსფეროს ვითარებაში, ფუნდამენტური სამეცნიერო გადატრიალებებითა და სულ უფრო წინააღმდეგობრივი ახალი ცოდნის პრინციპებით, როდესაც ადამიანს უჭირს შეაფასოს არა მხოლოდ ურიცხვი ნაირგვარობით არსებული თვალუწვდენელი სამყაროს შესაძლებლობები და გაზომოს მისი ძალა, არამედ ველარ ზომავს საკუთარი სიძლიერის შედეგსაც. შეიცვალა არა მხოლოდ საბუნებისმეტყველო ფორმულები, არამედ ახალ ლოგიკაზე დაფუძნებული მსოფლმხედველობაც. თუ კლასიკური აზროვნების პირობებში, ადამიანი ნიუტონის დაანგარიშებადი მიზიდულობის წყალობით, ფეხქვეშ მყარ ნიადაგს გრძნობდა და დარწმუნებული იყო აღმოჩენილის სიკეთესა და საიმედოობაში – მისი ხედვა აირია მოდერნიზმისა თუ პოსტმოდერნიზმის წინააღმდეგობრიობასა და ცვალებადობაში, აინშტაინის ფარდობითობის სივრცე-დროის გამრუდებასა და ერთმანეთზე დამოკიდებულ განსხვავებულ რეალობებში, რომელთა მიზეზობრიობა სადღაც, სხვა უხილავ განზომილებებში ჩაიკარგა. სამეცნიერო პროგრესი ისე სწრაფად პროგრესირებს, რომ აინშტაინისთვისაც კი მოულოდნელი ხდება მისი თანამოაზრეების შემდგომი აღმოჩენები, მათ შორის, შემდგომ, პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პრინციპად აღიარებული „განუსაზღვრელობა“ (მოუხელთებელი კვანტური რეალობის ფაქტობრიობა, რომელიც აღიარებს შეუძლებლობას ერთდროულად განსაზღვროს ნაწილაკის სიჩქარე და

¹ შემეცნების ფილოსოფია. ეპისტემოლოგია შეისწავლის შემეცნების პროცესის კანონზომიერებებს, სუბიექტ/ობიექტის მიმართებას შემეცნების პროცესში, არკვევს, რა არის ჭეშმარიტება და როგორ შეიმეცნება და საერთოდ, შესაძლებელია თუ არა შემეცნება.

მისი ადგილმდებარეობა.),¹ რომლის აღმოჩენა ჰაიზენბერგის სახელს უკავშირდება. ხოლო, ნილს ბორი ასეთ განუსაზღვრელობაში წარმოქმნილ უკმარისობას, კიდევ უფრო პარადოქსული „დამატებითობის“ პრინციპით აწესრიგებს: „და მას ღრმა გნოსეოლოგიურ საზრისს ანიჭებს. ბუნების ყოველი ტემპარიტად ღრმა მოვლენა, მაგალითად „სიცოცხლე“, „ატომური ობიექტი“, „ფიზიკური სისტემა“, არ შეიძლება განისაზღვროს მხოლოდ სიტყვებით, უკიდურეს შემთხვევაში, ორი ურთიერთგამომრიცხავი დამატებითი ცნებებით განსაზღვრებას მაინც მოითხოვს“.²

მოკლედ და მარტივად რომ განვმარტოთ – თანამედროვე საბუნებისმეტყველო მეცნიერების მიღწევებმა უდიდესი გავლენა იქონია პოსტმოდერნიზმის მსოფლმხედველობის, მისი პრინციპებისა და ცნებების ჩამოყალიბებაზე. მოგვიანებით, ჟაკ დერიდა სწორედ „დამატებითობას“ ანუ „შევსებას“ აქცევს დეკონსტრუქციის საკვანძო პრინციპად და ლოგიკურად დააკავშირებს ერთმანეთთან „გან/სხვაგვებას“ („დიფერანსს“), ლოგოცენტრიზმს“, „კვალს“, „დასწრება/დაუსწრებლობას“...

„შევსება კულტურაში მთელის დაშენების (მთელის შექმნის) საშუალებაა, რადგან ყოველთვის არსებობს რაიმეს უკმარისობა. ეს შეიძლება იყოს ნორმა, წესი, სტრუქტურა, კანონი, სისტემა, თამაში და ა.შ. შევსება ადამიანური ცხოვრების აუცილებელი ელემენტია – მაგალითად, დედის ზრუნვა ბავშვზე ან კომპენსაციის ფსიქოლოგიური მექანიზმი“.³ თუმცა, ეს „უკმარისობა“ და მისი „შევსება“ პოსტმოდერნიზმში „გამთლიანებას“ როგორც ასეთს არ ნიშნავს. „უკმარისობა“ პოსტმოდერნიზმში შეიძლება გულისხმობდეს სწორედ ასეთი ერთსახოვანი მთელის არსებობას, მასში არსებული არაერთგვაროვანი, „გან/სხვაგვებული“ (დიფერანსული) წინააღმდეგობრიობის დანაკლისს, რომლითაც უნდა შეივსოს (ან შესაძლოა არც შეივსოს) ამ უკმარისობის შინაარსი. „ბუნდოვანებას“, „განუსაზღვრელობას“, „გამოტოვებას“, ფიზიკის მეცნიერების კვალად, დღეს პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ნიშნებად განვიხილავთ. იჭაბ ჰასანმა ისინი უკვე 1971 წელს მოდერნისტულ/პოსტმოდერნისტულ შედარებათა ანტინომიებში წარმოადგინა.⁴ რასაკვირველია, ეს ცნებები არსებობდა მოდერნიზმშიც, კლასიკაშიც, თუმცა პოსტმოდერნიზმისგან განსხვავებით, მათში იგულისხმება არა პრინციპული მიდგომა, არამედ ცალკეული შტრიხი, ატმოსფერო, მხატვრული სახე, შეიძლება შემთხვევითობა და ავტორის შეცდომაც კი – „ბუნდოვანი სახე“, „ბუნდოვანი აზრი“, „განუსაზღვრელი იდეა“ – ამ სიტყვებით, ტრადიციული კრიტიკა, ხშირად, სწორედ, მხატვრულ ნაწარმოებში აზრის გამოხატვის გარკვეულ ხარვეზზე მიუთითებს, არამკაფიო, ნაწილობრივ გაუაზრებელ ფორმაზე, დაუმუშავებელ, არაფრისმთქმელ ჩანაფიქრზე, დუნე სტრუქტურაზე, გადაუწყვეტელ ფინალზე, რომელიც წერტილს საჭიროებს. პოსტმოდერნისტულ თხრობაში კი, როგორც ჰასანი აღნიშნავს, ეს მახასიათებლები ნაკლს კი არ წარმოადგენენ, არამედ კონცეფციებს და ხაზს უსვამენ პრინციპულ თვალსაზრისს. სწორედ „განუსაზღვრელობის“ პრინციპის განუსაზღვრელი

¹ შენიშვნა: მნიშვნელოვნად ჩავთვალე პოსტმოდერნისტული ტერმინის წარმომავლობაზე მითითება, თუმცა, არ ვარ დარწმუნებული, რომ თავად ჰაიზენბერგის აღმოჩენა (თუნდაც ზედაპირულად) სწორად გავიგე და შესაბამისად გამოვხატე. ეს საკითხი ჩემთვის სრულიად ბუნდოვანია და „კვანტური განუსაზღვრელობის“ აქ ფორმულირებული არსი, სამწუხაროდ, ზენონის „ისრის“ აპორიისგან არ განსხვავდება. მაპატიოს მკითხველმა, ყურმოკრული რაღაც ვითომ მიხვედრების გამო. (ლ.კ).

² Пономарев Л. И. По ту сторону кванта. 1971. 189.

³ Автономова Н. С. Философский язык Жака Деррида, 2011. 145.

⁴ Hassan Ihab The dismemberment of Orpheus, 1971.

სახე აძლევს საშუალებას მაყურებელს, თავად განსაზღვროს ის, რაც განუსაზღვრელი დარჩა და საკუთარ კონტექსტში გაარკვიოს მისთვის შექმნილი ბუნდოვანი გამოხატვის საზრისი.

„განუსაზღვრელობათა“ სიმრავლე, ანტინომიების ირონიული თამაში ანაწევრებს, მაგალითად, რებო ჭეიშვილის სცენარის მიხედვით გადაღებულ ელდარ შენგელაიას „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავის“ დაშლილ აბსურდულ რეალობას. ფილმის სახელწოდებაში ჩართული მეტყველების „მაიგივებელი“ კავშირი „ანუ“, რომელიც თავისი ფუნქციით, საზრისის „დამატებითობა/შევესების“ პრინციპით უნდა აკავშირებდეს სათაურს მის განსაზღვრელ სიტყვათა შეთანხმებასთან, ამ შემთხვევაში პირიქით, „მაიგივებელ“ „ანუს“ „მაცალკევებელ/მაპირისპირებელობის“ ფუნქციად გარდაქმნის, მასზე კიდევ უფრო ბუნდოვანი მინუს-საზრისით, თავად მოჩვენებითი „ანუს“ უფუნქციობის დამახინველი განუსაზღვრელობით. ეს განუსაზღვრელობა კიდევ უფრო ფართოვდება ფილმის ტექსტში (თითქოს არსებული) ტექსტის - ხელნაწერის „ცისფერი მთების“ კიდევ ერთი ვარიანტული განსაზღვრით: „ანუ ტიან-შანი“. ეს „ანუს“ ვერსიები ფილმის სხვადასხვა ვითარებაში, თავის მხრივ კიდევ ორდება... და საერთოდ, გაორებათა „რიტმულ“ სტიმულს ქმნის... რაღაც... ვიკტორ პელებინის პერსონაჟის ლოგიკის მსგავსს: სადაც კითხვაზე – რა არის პოსტმოდერნიზმი? ახსნა ასეთია: „ეს როდესაც აკეთებ კუკლას კუკლისთვის. და რომ ამ დროს, თვითონაც კუკლა ხარ“.¹

თუ სახელწოდების პირველ შესადარებელ ნაწილზე, მაყურებელს, ფილმის პერსონაჟების მსგავსად, შეუძლია რაღაც ივარაუდოს, მაგალითად, ებადება ასოციაცია რომანტიზმის ეპოქის პოეზიაზე: „ცისა ფერს... ლურჯსა ფერს“... მეორე ამ დროს, სხვა კატეგორიის, მშრალად ინფორმაციული გეოგრაფულ/კულტურულად შორეული „ტიან-შანი“, ამ საეჭვო მიგნებასაც უკარგავს მნიშვნელობას და მაყურებელსაც და თავად ფილმის პერსონაჟებსაც „დიფერანსულ“ გაუგებრობაში ტოვებს. ბაზაევიჩის აღმწოთება: „მომკლავს ეს ორი სათაური!“ მაყურებლისთვის გასაგები და ირონიულად გაზიარებულია. „რა საჭიროა ეს ორი სათაური!“ ეს არის ერთადერთი გამოხატული დამოკიდებულება წაუკითხავი ტექსტის მნიშვნელობამიუგნებელ განუსაზღვრელობასთან და სიცარიელესთან მიმართებაში, რადგან „თვითონაც“ ყველამ კარგად იცის, თუ რატომ! რომ ამ რეალობაში, ორი ასარჩევიდან არც ერთს არ აქვს მნიშვნელობა, რადგან აქ, ეს „ანუ“ ტოლობა, სინამდვილეში „ანტი-ანუა“... შეუძლებელია რაღაც ორი სხვადასხვა რეალობის ფრაგმენტი ერთმანეთს დაემთხვეს და ურთიერთგაიგივდეს. ეს განუსაზღვრელი და წინააღმდეგობრივი „ანუ“ გაბზარულ კედელზე ჩამოსავარდნად გამზადებულ „გრენლანდიასავითა“ დაკიდებული, მოუშორებელია, ჩამოვარდნის შემდეგაც, ისევ კედელზე ჩნდება... ხოლო მისი არსებობა „აცდენას“, კავშირის უქონლობას ყოფიერების განუყოფელ პრინციპად ადგენს და ყველაფერს უკარგავს მნიშვნელობას: „რა მნიშვნელობა აქვს! გინდა ზევით ადი, გინდა ქვევით ჩადი, სულ ერთია“, „რა მნიშვნელობა აქვს, სოსო, წავიკითხე თუ არა?“, „გამაგებინეთ, აქა ვარ, თუ იქ?“, „რა მნიშვნელობა აქვს სად დავდებ?“... ეს მნიშვნელობადაკარგული გამონათქვამებია პოსტმოდერნიზმის მნიშვნელობადაკარგულ რეალობაში, თავისი მნიშვნელობადაკარგული, „გრენლანდიის“ მსგავსი სიმბოლური საგნებით, ავტორისა და ნაწარმოების გარეშე მნიშვნელობადაკარგული განხილვებით, და საბოლოოდ, და-

¹ Пелевин В., Числа, 2003 „Что это такое - постмодернизм? - подозрительно спросил Степа. - Это когда ты делаешь куклу нуклы. И сам при этом нукла“.

კარგული ხელნაწერის სამუდამოდ დაკარგული მნიშვნელობით... იმის მსგავსი, როგორც დერეფნის ბოლოს, საიდანაც მოსული ვიღაც ორი კაცი, დაკეტილ კარებთან რომ დგება ხოლმე, ვიღაც „გივის“ ერთი და „ი/გივე“ მნიშვნელობადაკარგული ძებნითა და უშედეგო ძახილით: „გივი, ჩვენ ვართ, გაგვიღე! ჩვენ ვართ, გივი“...

„იგივე“ ანუ აქ, ამ შემთხვევაში – სიცარიელე... „ორი წელი სიცარიელეში“... სწორედ ასე განსაზღვრავს „ცისფერი მთების“ გმირი თავის გაყინულ მდგომარეობას. რას ნიშნავს ეს სიცარიელე? ეს „ანუ/სიცარიელე“? სიცარიელე ეს ცნებაა, პრინციპია, რომლის ნიშანს და სახეს პოსტმოდერნისტულ თხრობაში იშვიათად არ ვხვდებით – „ცარიელი ნიშანი“, „ვარდის ცარიელი სახელი“... „სიცარიელე“ უსასრულო რაოდენობის ჰიპერტექსტში ერთიანდება, გაჟღერებული ასევე, უსასრულო საზრისებით, უსაზრისობებითა და გაუსაზრისობებით...

ირონიული ელფერი დაჰყვება უმბერტო ეკოს რომანის შესავალში „ვარდის სახელის“ დაწერის „ისტორიას“: თითქოსდა აბატი ვალეს მიერ დაწერილი იშვიათი გამოცემის: „Le manuscrit de Dom Adson de Melk, traduit en français d’après l’édition de Dom J. Mabillon“ (Aux Presses de l’Abbaye de la Source, Paris, 1842) აღმოჩენის სიხარულს, რომელიც, ეკოს თქმით, XIV საუკუნის მანუსკრიპტის ზედმიწევნით გამეორებას წარმოადგენდა და რომელიც, XVII საუკუნის სწავლულს მელქის მონასტერში უპოვნია. მაგრამ, „ვარდის სახელის“ ავტორი აბსურდულად კარგავს ამ ერთადერთ ეგზემპლარს... შთაგონებულ ავტორს გასაჭირში თავად წიგნები არ ტოვებენ... ისტორიები, რომლებიც რეალობას „მზა“ სახით კვლავ უბრუნდებიან: „არსებობს უკიდურესი გადაღლილობისა და უდიდესი ფიზიკური აგზნებულობის მაგიური წამები, როდესაც ცნობილი ადამიანები წარსულიდან გვეცხადებიან (...) მოგვიანებით აბატი ბუკუას მშვენიერ წიგნში ამოვიკითხე, რომ ადამიანს წაუკითხავი წიგნების ხილვაც კი შეიძლება ეწვიოს“.¹

ირონიითაა გაჯერებული ვიქტორ პელევიჩის „ჩაპაევი და სიცარიელე“² შესავალი პასაჟი – აღუზია მსგავს პოსტმოდერნისტულ ინტერტექსტულობასა და ციტატურობაზე, „ვარდის სახელის“ მსგავსად, დასაწყისში აქაც მონასტრულ „მანუსკრიპტზეა საუბარი“: ოციან წლებში, „შიდა მონღოლეთის ერთ-ერთ“ მონასტერში შექმნილ ხელნაწერზე ანუ, „პირველ მცდელობაზე, მსოფლიო კულტურაში მხატვრული საშუალებებით აისახოს ძველი მონღოლური მითი მარადიულ დაუბრუნებლობაზე“, თუმცა, მისი „ავტორის ვინაობა, „გამომცემლის“ მიერ, რომლის სახელითაც იბეჭდება პუბლიკაცია, სხვადასხვა „გასაგებ“ მიზეზთა გამო „არ სახელდება“³... „ისედაც ყველამ კარგად იცის, რატომ“!

პოსტმოდერნისტული ცნება ირონიზირებს არა მხოლოდ თავის მოდერნისტულ ანტინომიას, არამედ, საკუთარ პრინციპსაც. ზოგჯერ, პოსტმოდერნისტულ სიუჟეტებში აღწერილი ხელნაწერის ამბავი, შეიძლება ითქვას, ჰიპერაბსურდულია, როგორც „ცისფერი მთების...“ შემთხვევაში. აქ, „ხელნაწერს“, რომელიც ნაწარმოების მთავარი განმსაზღვრელი მოვლენაა, კი არ „აღმოაჩენენ“, არამედ, პირიქით, შიგნით ერთხელად არ ჩახედავენ, საბეჭდ მანქანაზე გადაკოპირებული საკმარისი რაოდენობის ეგზემპლარების მიუხედავად, წაუკითხავად აქრობენ, სამუდამოდ ფანტავენ, უგზო-უკვლოდ

¹ ეკო უ. „ვარდის სახელი“, 1980.

² Пелевин В. „Чапаев и Пустота“, 1996.

³ იქვე.

კარგავენ ყოველგვარი ბოროტი განზრახვის გარეშე... ვეღარც მიაგნებენ და ვეღარც აღადგენენ, აღარც შთაგონება ბადებს ტექსტს თავისთავად, ეკოს მანუსკრიპტივით... ხელნაწერი აღარ არსებობს... თორემ ავტორი სახეზეა, პეღევისის „მიზეზთა გამო“ ავტორის გაანონიმურებისგან განსხვავებით. ყველასთვის კარგად ნაცნობი სოსო... და რა მნიშვნელობა აქვს ხელნაწერს! ეს უკვე ჩვენი, საკუთარი „ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავია“, რეზო ჭეიშვილისა და ელდარ შენგელაიას ქართული ჰიპერ-აბსურდული ჰიპერ-რეალობა, სამუდამოდ გაყინული „გრენლანდია“ თუ აღელვებულ მღვაში აღმოჩენილი გატეხილფსკერიანი სულელების ხომალდი. ეს სხვადასხვა ენაზე დაწერილი ტექსტები, სახეებში ფორმირებული კონცეპტები საერთო ნიშნებით თავისუფლად შედიან დიალოგში ერთიმეორესთან, ერთმანეთის სახიერებასა და საზრისებს გვახსენებენ, ერთმანეთს შლიან და აზრს უკარგავენ, განამტკიცებენ და „ავსებენ“, საერთო ინტერტექსტს ქმნიან, მნიშვნელობებს იცვლიან ერთმანეთის ელფერით და „უთვალავ ფერთა“ თამაშით გვექმნებიან.

„განუსაზღვრელის“ ცნებისგან განსხვავებით, „გამოტოვების“ პრინციპი – პაუზა, მონტაჟი, მოდერნიზმის ხელოვნებაში აზრის გამოხატვის, მოდერნიზმების ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო და ენერგიული ხერხია – ავანგარდული მოულოდნელობის, კონტრასტის, მეტაფორებისა და შედარებების შექმნის ეფექტური საშუალება. სერგეი ეიზენშტეინმა მოდერნისტული კინომონტაჟის მთელი სისტემა დაამუშავა: „ატრაქციონების“, „ვერტიკალური“, „ჰორიზონტალური“, „ტონალური“, „ინტელექტუალური“... მონტაჟის სახეობები, თუმცა ასეთი რედაქტირების მიზანი ძირითადად იყო: რიტმის განსაზღვრა, ემოციური თუ მნიშვნელოვანი ვიზუალური აზრის სხარტად დალაგება, სასურველი აზრის შეკვრა/სტრუქტურირება, მეტაფორული მნიშვნელობის მინიჭება, ხედების ფორმირება, დეტალის გამოყოფა/აქცენტირება, ყოველგვარი ზედმეტი წვრილმანის ამოღება/გამოტოვება, სწორედ მისი განსაკუთრებული, წამყვანი, მთავარი მნიშვნელობის წარმოსაჩენად; მაშინ, როდესაც პოსტმოდერნისტული „გამოტოვება“ თხრობაში, სწორედ აუცილებელისა და მნიშვნელოვანის გამოტოვებას ნიშნავს, მნიშვნელობის გარეშე დარჩენას, მექანიკურ დანაწევრებას, ნილს ბორისეული გარე „დამატებითობისა“ თუ დერიდასეული გატეხილ-გა/გასხვავებულები „შევსების“ პრინციპის იმედად... ან როგორც არის, საერთოდ რეალობაში ბევრი რამ, ფრაგმენტად, ყოველგვარი ახსნისა და პროცესის დასრულების გარეშე აბსურდულად შეწყვეტილი და სხვა სივრცესა და მნიშვნელობაში უფუნქციოდ დარჩენილი. ასე რომ პოსტმოდერნისტულ თხრობაში მოდერნისტული ერთიანი სისრულის ნაცვლად, „შემავსებელი“ კომპენსირება საპირისპირო საზრისით ან სხვა უცხო, მოულოდნელი, დამატებითი და ასევე დაუსრულებელი ფრაგმენტით ბალანსდება, რაც აქცენტირებს ისევ და ისევ დანაკლისს, და ცნების თავდაპირველ ცალსახად განუსაზღვრელ არსს რეალობის მრავალაზროვანი დამატებებით, გამაბათილებელი სიცარიელითა და ირონიით ავსებს.

ამგვარად, ჩვენი ეპოქის საოცარმა აღმოჩენებმა და თანამედროვე ადამიანის მიერ სამყაროსადმი დასმულმა კითხვებმა პოსტმოდერნიზმის გაორებულ, ბუნდოვან, მერყევ, მრავალაზროვან, მრავალგანზომილებიან, ცენტრისა და საზღვრების გარეშე არსებულ ირონიულ რეალობაში გადაინაცვლეს, სადაც ეს კითხვები თუმცა ისევ ჩნდებიან, მაგრამ ამჟერად რიტორიკულ/ირონიული მნიშვნელობით, პასუხების საჭიროების გარეშე, რომელთა დანიშნულებას უკვე არა „საეჭვოს“ განსაზღვრა, არამედ, თვითონ „ეჭვის“ წარმოჩენა წარმოადგენს, თავისთავად „ეჭვზე“ როგორც ასეთზე ხაზგას-

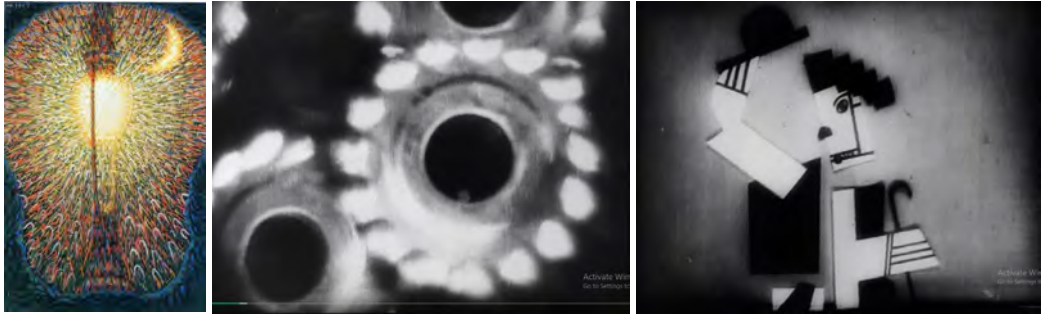
მა. „ეჭვი“ თავად ხდება პრინციპი, უნდობლობის, შეუსაბამისობის, დაუმთხვევადობის საზრისი... რადგან, პოსტმოდერნიზმში საკითხი ასე დგას: „ვიმეცნებთ კი, პრინციპში, ამ სამყაროს?“.

ვიმეცნებთ თუ არა, ამ სამყაროს? რას გვიამბობს კინოხელოვნება დღეს, პოსტ-მოდერნიზმის კონტექსტში? რით გამოირჩევა იგი მოდერნისტული თუ კლასიკური მონათხრობისგან და რას ვგულისხმობთ, როდესაც ვამბობთ, რომ იგი პრინციპულად შეიცვალა? პირველ რიგში გავიხსენოთ, რა იყო აქამდე „პრინციპულად“ მნიშვნელოვანი, როდესაც გადმოცემდა გარემომცველ რეალობას – კულტურას, სულიერ და სოციალურ ცხოვრებას, ფანტასტიკურ სამყაროს, ბაძავდა სინამდვილეს, აღწერდა, როგორც ესმოდა, როგორც ხედავდა, როგორც მიაჩნდა, როგორც იყო საჭირო... ღირებულებას ანიჭებდა, ქმნიდა მტკიცე რაციონალურ აზროვნებას, სრულქმნილ ერთიანი „თანმიმდევრული მიზეზებისგან და ქმედებებისგან შემდგარ ცაში გაბმულ ოქროს ჯაჭვს“¹; მის აბსოლუტურ ლოგიკას, ტემპარიტების წესს. შესაბამისად, ადამიანის ცნობიერებაც ამ საფუძველს მიჰყვებოდა, ეძებდა და პოულობდა საყრდენს, ეჭიდებოდა კავშირს მოკავშირესთან...

მაგრამ „კავშირი დაირღვა“... ჯერ მოდერნიზმი წყვეტს წარსულის „ოქროს ჯაჭვს“ და კრიტიკული პათოსით პირდაპირ მომავლის შენებას იწყებს, ცდილობს საკუთარ დროსა და რეალობას გადაასწროს, საკუთარ აწმყოს – შექმნას ფუნქციონალური ელემენტებისგან ერთმანეთით განპირობებული მტკიცე ფორმა, როგორც სიტყვა იზიდავს თავის რითმას სამყაროს ქაოტურ და მოუწესრიგებელ სურათში. მოდერნიზმის ასეთ, უმნიშვნელოვანეს იდეად წარმოდგა „სტრუქტურა“ – მთლიანობა აუცილებელი ელემენტებით, აუცილებელი ფუნქციებით, აუცილებელი კავშირებითა და თვისობრივად ახალი ერთობლიობით, თითოეული „ტანჯიკისა“ და „კბილანას“ წესრიგითა და ლოგიკით განსაზღვრული მწყობრად ფუნქციონირებადი მექანიზმით. XX საუკუნის ეპოქის სულისკვეთებას სწორედ ასეთი მწყობრი მთლიანობა, ადამიანის გონისადმი უდიდესი ნდობა და ტექნიკური პროგრესით აღფრთოვანება განსაზღვრავს: „ძველი ლიტერატურა უმღერდა აზრის უქნარობას, აღფრთოვანებასა და უმოქმედობას. ჩვენ კი ვუმღერით თავხედურ შეტევას, ცხელებიან ბოდვას, სამწყობრო ნაბიჯს, საშიშ ნახტომს, დარტყმას და მუტს“²; აცხადებს ტომაზო მარინეტი თავის უარყოფას და ცეცხლოვანი პათოსით ავანგარდის ხანძარში ხვევს ევროპულ რაციონალიზმს. „მოვკლათ მთვარის შუქი“, ასე უწოდა მან თავის 1909 წელს „ფიგაროში“ გამოქვეყნებულ მანიფესტს, რომლის ყდას ჯაკომო ბალას „ქუჩის შუქის“ ილუსტრაცია ამშვენებს და რომელზეც ქუჩის ელექტროლამპიონი ანიეტრალეებს მთვარის ნათებას, ფანტავს ღამის სიბნელეს.

¹ „ძველმა პოეტებმა, ჰომეროსმა და სხვებმა, მას, იუპიტერის ბრძანებით – ცაში გაბმული ოქროს ჯაჭვი უწოდეს, რომლის გაწყვეტა შეუძლებელია, რაც არ უნდა დატვირთონ. ეს ჯაჭვი შედგება თანმიმდევრული მიზეზებისა და ქმედებებისაგან, თითოეული მიზეზს კი გააჩნია თავისი განსაზღვრული ქმედება...“ – ციწრ. სოჩ. Лейбница в 4 томах, т.1, 1982

² Marinetti Filippo Tommaso. Manifesto del Futurismo, 1909.



ჯაკომო ბალა „ქუჩის შუქი“ Street Light 1909
 კადრი ფერნან ლეჟეს „მექანიკური ბალეტიდან“ 1924

მაგრამ მოდერნიზმის უბადო და ჩაკეტილი სტრუქტურის მთლიანობა, სწორედ სიმეტრიის საპირისპიროდ, მის იდეალურად აწყობილ კავშირებზე, თითქოს ხელოვნური თარგის ნაკერებზე ირღვევა... თვალსაჩინო ხდება გაჩენილი „ბზარების“ საზრისი, მოდერნიზმის კონფლიქტი სწორედ საკუთარ დროსთან, საკუთარ თანამედროვეობასთან, საკუთარ იდეასთან. ერთი შეხედვით სამართლიან, მწყობრ ტოტალიტარულ სტრუქტურაში ჩნდება მექანიკურ „ადამიან-ჭანჭიკებად“ არსებობისადმი უნდობლობა, „საერთო ბედნიერებისთვის“ ინდივიდალ ყოფნის უფლების გაწირვა, იძულებითობის განცდა და ან საერთოდ უუფლებობა. სტრუქტურამ თავად სტრუქტურალიზმის წიაღში დაიწყო დაშლა და დეკონსტრუირება. პოსტსტრუქტურალიზმი კარგავს ნდობას მოდერნიზმის სტრუქტურული დამაჯერებლობისადმი, „გართიმული“ მიზიდულობისადმი, ხელოვნური მიმზიდველობისადმი. ასეთ წესრიგს ჟაკ დერიდა სინამდვილის გაყალბებად „ლოგოცენტრულობად“ მიიჩნევს, ანუ მიზეზის საზრისით მოწესრიგებულ /კონსტრუირებულ კანონზომიერებას, რომლის თანახმად – საზრისი, ლოგიკა, ტექსტის მნიშვნელობა სიტყვათა შორის არსებული დამოკიდებულებებითა და განსხვავებებით ყალიბდება და არა რეალურად საგნების თავისთავადი არსით, რომელთა ნიშანსაც, თითქოსდა ეს დამოკიდებულებები წარმოადგენენ.

ეს თვალსაზრისი, შემდეგ, უკვე პოსტმოდერნისტულ თხრობაში გამოიკვეთა, როგორც „ლოგოცენტრული“ ბზარებისა თუ მათი არასწორი შეწყობების ირონიული მნიშვნელობა, უსაზრისოდ დარჩენილი ფრაგმენტების სიცარიელე და ახალ რეალობასთან შეუთავსებადობის ფაქტობრიობა – ღირებულებათა განურჩევლობით, აბსოლუტური ეჭვითა და მიუღებლობით, ინტერტექსტუალობით, ალუზიებით, დეკანონიზაციით, დეკონსტრუქციითა და წარსულთან ირონიული დაბრუნებით... დაკარგული საზრისის „დაცარიელებული“ ნიშან-სახეებით, ზოგჯერ ყოველგვარ ფუნქციონალობას მოკლებული არამნიშვნელოვანი, ამორფული, ნგრევადი, მოსრიალე, მერყევი, ბუნდოვანი, ხშირად თითქოს შემთხვევითი და უღიმღამო ელემენტებით... პოსტმოდერნიზმის ეს პრინციპები იჭაბ ჰასანმა, 1971 წელს, თავის ცნობილ „ორფეოსის დანაწევრებაში“, მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ერთმანეთთან შედარების შედეგად, მათ შორის განსხვავებებად წარმოადგინა. დღეისთვის ეს სია გარკვეულად შეიცვალა, დაემატა ახალი ანტი/ტერმინები, ზოგიერთმა განსხვავებამ, პირიქით, მნიშვნელობა დაკარგა, ან უფრო გაღრმავდა, თუმცა, ჰასანისა და პოსტმოდერნიზმის სხვა მკვლევართა მიერ

აღნიშნული კონცეფციის ზოგადი არსი ჯერ ისევ რჩება პოსტმოდერნისტული თხრობის განმსაზღვრელად.

ჰასანის ანტინომიები: ფორმა და პრინციპული ანტიფორმა, მიზანმიმართულობა და თამაში, მთლიანობა – ფრაგმენტულობა, აღსანიშნი – აღმნიშვნელი... გარკვეულობა – განუსაზღვრელობა, რეალობა – ჰიპერრეალობა, სინამდვილე – სიყალბე, ორიგინალი–ციტირებული/დასესხებული/ინტერტექსტუალური, ავტორი/ოსტატი/გენია – მოყვარული/დილექტანტი, უნისონი/ჰარმონია – კაკაფონია/დისჰარმონია, რიტმულობა–პოლიტმულობა, სუბიექტი– სუბიექტის სიკვდილი, ახალი – დაძველებული, რაციონალური – ირაციონალური... პოსტმოდერნიზმის თავისებურებას აღნიშნავს ასევე, ცვალებადობა, სიმრავლე, სიცარიელე, დეკანონიზაცია, აცენტრულობა, რიზომატულობა, ლაბირინთი, ჰიბრიდიზაცია, კარნავალიზაცია, დიფერანსი, კვალი, აბსურდი, ირონია ... და კიდევ სხვა მრავალი, ყველაფერი, რაც ტრადიციულად მნიშვნელოვანისა და ღირებულის პრინციპულად საპირისპირო და ირონიულია, რაც არღვევს იერარქიას, აღიარებული ნორმის კანონზომიერებას. ეს ცნებები დეკონსტრუქციის პრინციპებად იქცნენ და პოსტმოდერნისტული კინოთხრობის აუცილებელ პირობად წარმოდგნენ – განსაზღვრეს ასეთი ფილმების გამომსახველობა და გაყალბებული შინაარსი. ზოგჯერ პრინციპებსა და ანტი/პრინციპებს შორის განსხვავებები მკაფიო და გასაგებია, ზოგჯერ უმნიშვნელოდ გამოიყურება და სხვაობა შეუმჩნეველია, თუმცა ეს კიდევ დამატებითი თამაშის დონე შეიძლება აღმოჩნდეს.

ჰასანის ანტინომიებად (1971), ჟაკ დერიდას მიერ „გრამატოლოგიაში“ (1967) დეკონსტრუქციის (ტექსტის მნიშვნელობათა გახსნა, განსხვავებებზე დაშლა, „განუსაზღვრელობისა“ და „შემავსებელი“ სტრუქტურის გამოვლენითა და მათი ახალ კონტექსტში გადაწყობით) აღწერამდე, ეს პროცესი ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, მათ შორის კინოხელოვნებაშიც, თეორიული საფუძვლის არსებობის გარეშე უკვე დაწყებული იყო და სტიქიურად ვითარდებოდა. რამდენიმე წლით ადრე კინოხელოვნება უკვე იცნობდა ფედერიკო ფელინის „ტკბილ ცხოვრებას“ (1960), „რვანახევარს“ (1963)... ჟან-ლუკ გოდარის ფილმებს: „ცხოვრება საკუთარი ცხოვრებით“ (1962), „კარაბინერები“ (1963), „გიჟი პიერო“ (1965), სტენლი კუბრიკის „2001: კოსმოსური ოდისეას“ (1968), მიქელანჯელო ანტონიონის „ფოტოგადიდებას“ (1966)... ასევე, ჯერ კიდევ სოცრეალისტურ საქართველოში გამოდის ოთარ იოსელიანის „გიორგობისთვე“ (1966), „იყო შაშვი მგალობელი“ (1970), 1968 წელს – ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ რეზო გაბრიადის სცენარით... ფილმები, რომლებმაც შეცვალეს არა მხოლოდ კინოხელოვნება, არამედ, თავად ადამიანთა თვალთახედვა.

ეს საერთო განწყობა თვალსაჩინოდ იკითხება პოსტმოდერნისტული ხელოვნების დამოკიდებულებებში კანონზომიერებული სისტემის, სტაბილური ფორმის, სტრუქტურის, დისკურსის, სტილის, ან თავად საზრისის მიმართ. გადაღებისას დაფიქსირებულ, თუნდაც საოცრად გამომსახველ იდეალურ რაკურსს ცვლის ხაზგასმულად გაუწონასწორებელი „უსახური“ კომპოზიცია, კადრების მოსრიალე შეუმჩნეველ მოძრაობას უთანაბრდება უხეში „მოყანყალე“ ხელის კამერა, რომელიც ოპერატორის დასწრებას უსვამს ხაზს და აბათილებს ეკრანზე წარმოდგენილი რეალობის თვითკმარ სინამდვილესა და დამაჯერებლობას... კინემატოგრაფიულ თხრობაში, ეს ერთგვარი, თვალშისაცემი „დაუდევრობა“ შეიძლება ნებისმიერ შრეზე აისახოს: იდეის, რომელიც წარმოგვიდგება ბუნდოვანი, დაუკონკრეტებელი ან მკაფიოდ მრავალაზროვანი, პარა-

დოქსული, დაუსრულებელი სახით, სიუჟეტის ტრადიციული კვანძებისა და ხასიათების გარეშე, გადაწყობილი სხვა ელემენტებზე. მაგალითად – დროის მექანიკური დინების ერთეულებზე დაწყვეტილი თხრობით ან პირიქით არეული დინებით: ფლემ-ბეკებითა და ფლემ-ფორვარდებით, თავისუფალი ცნობიერების ნაკადით, მთავარ მოვლენათა გამოტოვებებით... ერთი პერსონაჟებიდან სხვა პერსონაჟებზე გადასვლით ან თხრობისა თუ მონათხრობის ხელახლა დანაწევრება/აწყობით, კოლაჟურად, ზოგჯერ მექანიკურად ფრაგმენტირებით... გარკვეულად, ტრისტან ტცარასა და უილიამ ბეროუზის „დანაკუწების“ – (cut-up) ტექნიკის მსგავსად, რათა მაყურებელმა აღქმაში აზრდაკარგული ფრაგმენტები ისევ იპოვოს და საზრისი ახლებურად მოაწესრიგოს... თუმცა, მოდერნისტული წმინდა „ავტომატიზმისგან“ განსხვავებით, პოსტმოდერნისტულ თხრობაში ნებისმიერი ტექსტში არსებული და გამოხატული, კოლაჟი იქნება ეს თუ სხვა რამ – არსებული თემები, სიუჟეტები, ხასიათები, დასესხებული ტექსტები, ცალკეული ციტატები, ალუზიები ან „მზა ნაწარმი“ (readymade), ისევ თავისთავადი წმინდა ტექსტის სახით კი არ რჩებიან, არამედ, ახალი კონტექსტის სივრცეში ინაცვლებენ, უჩვეულო განლაგებითა და დეკონსტრუქციულ/რეკონსტრუქციული მანიპულაციებით, როგორც თავად „მოდერნიზმის“ ცნება იმყოფება „პოსტ/მოდერნიზმის“ ცნების კონტექსტში ერთმანეთთან განსხვავება/არ-განსხვავებებით. პოსტმოდერნისტულ თხრობაში „კვლავ გამოყენებული“ ციტირებული ფრაზა თუ „მზა ნაწარმის“ სამომხმარებლო უმეტესეულო იერსახე ახალი ტექსტის სიტყვა ხდება, თავისი ახლებური ელფერი, ახალი ბმით, მთლიანობითა თუ მცირე ნაწილით, რაც საკმარისია საწყის ტექსტზე მისანიშნებლად, ტექსტებს შორის კავშირის დასამყარებლად და ლოგოცენტრული სტრუქტურის დასაშლელად. მაგალითად, ლუის ბუნუელის „თავისუფლების ფანტომის“¹ აცენტრირებული თხრობა სულ ახალ-ახალი პერსონაჟებით, სიტუაციების „შემთხვევითი“ დინებებითა და გადახვევებით, სავსე დადაისტურ/ირონიული ალუზიებით თანამედროვე რეალობისა თუ ზოგადად კულტურის მოვლენებზე, ერთ-ერთ ეპიზოდში წარმოადგენს პატივცემული საზოგადოების ჯგუფის წევრულებას ასეთივე პატივცემული მასპინძლის ოჯახში, სადაც სადილის მისართმევად სტუმრები საგანგებოდ ჭამისთვის განკუთვნილ კაბინაში უხერხული გრძნობით ცალ-ცალკე მიიპარებიან და ჩუმად ილუკმებიან, ხოლო ერთად ურთიერთობისთვის, სასადილო მაგიდის გარშემო, სკამების ნაცვლად ტუალეტის ქოთნებზე სხდებიან კარგი ტონის თანახმად მიღებულ თემებზე საუბრის ფონური თანხლებით: „გუშინ „ტრისტან და იზოლდაზე“ ვიყავით...“ – ჩართული აბსურდული, აყირავებული წესჩვეულების დამცინავ, პროვოკაციულ და ირონიული რეალობის საზრისში... ეს დადაისტური აბსურდულობით გამსჭვალული სცენა, პოსტმოდერნისტული „განუსაზღვრელობის“ პრინციპის უფლებით, „იმატებს“ მაყურებლის მეხსიერებაში არსებულ დადას რემინისცენციულ „შევსებას“ – მკაფიო ასოციაციას მარსელ დუშანის „მზა ნაწარმის“ სკანდალურად გამომწვევ არქე-სახეზე, 90 გრადუსით აყირავებულ „რ. მატის ფანტანზე“², რომელიც 1917 წელს არ დაუშვეს ავანგარდული ხელოვნების იმ გამოფენაზეც კი, რომლის ერთ-ერთი ორგანიზატორი დუშანი თვითონაც იყო და საწევროსაც იხდიდა... თუმცა, დაწუნებული ექსპონატის ასლები, დღეს, ხელოვნების ყველაზე სახელგანთქმულ საგამოფენო დარბაზებს უდიდესი წარმატებით ამშვენებს. მოულოდნელ ადგილსა და შეუფერებელ გარემოებაში... უჩვეულო რაკურსით... რაც

¹ თავისუფლების ფანტომი. Le Fantôme de la liberté 1974, რეჟ. ლ. ბუნუელი.

² „Fountain R.Mutt“, 1917.

„მზა ნაწარმს“, მოხმარების არასაგამოსაფენო ობიექტს ხელოვნების საგნად აქცევს, მძაფრი შემტევი ემოციითა და ირონიული (თუნდაც აბსურდულით!) საზრისით განსაზღვრავს.



მარსელ დუშანის „ფანტანი“ წარწერით (R.Mutt 1917). „რ. მათი 1917“, ალფრედ სტიგლიცის ფოტო; და კადრი ლუის ბუნუელის ფილმიდან „თავისუფლების ფანტომი“ (1974).

ბუნუელის ფილმში, სწორედ დუშანის „რ. მათზე“ მინიშნება განმარტავს „წვეულების“ ეპიზოდის აბსურდულობას, „მზა ნაწარმის“ დახვეწილი საზოგადოების რესპექტაბელობისა და ტრადიციების ირონიულ შინაარსს. რაც შეეხება თავად „რ. მათის“ საზრისს, რასაკვირველია, დუშანი საიდუმლოდ ტოვებს, თუმცა თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, როგორ „თამაშობენ“ საერთოდ, ფრანგები დაწერილსა და წარმოთქმულ სიტყვებს შორის განსხვავებებით, ამ საგნის არაერთი მნიშვნელობა შეიძლება წარმოგვიდგეს. მაგალითად, მარსელ დუშანისთვის, როგორც ცნობილი მოჭადრაკისტის, რომლისთვისაც, „შახმატის“ სათამაშო დაფაზე, წაქცეული „მეფის“ ფიგურა თამაშის დასასრულის აღმნიშვნელია, ერთი მოთამაშის დამარცხების და მისი მოწინააღმდეგისთვის გამარჯვების ფაქტი, ეს აყირავებული პოზიციის „ფანტანი“ შესაძლოა იგივედებოდეს გამარჯვების დადაისტურად ეპატაჟურ ნიშნისმოგებასთან: „მეფე მკვდარია!“... იქნებ ამაზე მიგვანიშნებდეს კიდევ, გადაბრუნებულ „ფანტანზე“ თითქოსდა ავტოგრაფის ინიციალი „R.“ (შესაძლოა, Roi – მეფე), ხოლო მეორე ინგლისურად დაწერილი „Mutt“ რომელიც ამ ენაზე წარმოითქმის როგორც „მატი“ – „შახმატი“ – „R.Mutt“ (ფრანგულ /ინგლისურად)¹, თუმცა, ეს მხოლოდ ალუზიაა და მასზე ჩვენი ასოციაციები და ვარაუდები.

რაც შეეხება ბუნუელს, იგი ხაზს უსვამს თავის დადაისტურ წარსულს, წარმოაჩენს მოდერნიზმის ნგრევაში დაწყებულ და პოსტმოდერნიზმშიც ჯერ კიდევ დაუშლელი ფორმების უსაზრისობას, მოჩვენებით ზრდილობას და გადაგვარებულ ქცევის ნორმებს, თავისმოსაწონებლად გამოფენილ გემოვნებას, რომელთანაც სინამდვილეში კავშირი არ აქვს... თუმცა ვერც ფიზიკური სამყაროს კანონების ამოცნობა და ვერც „მეტაფიზიკური“ განსჯები ვერ ფარავს ადამიანის სიბრძნევას, თავგამოდებით ეძებოს არსად დაკარგული ბავშვი, ვერ დაინახოს უბრალო ყველას ფეხებში გამო-

¹Roi - ფრ. მეფე, შახმატი -სპარს. ნიშნავს „მეფე მკვდარია“.

დებული თვალსაჩინო ტემპარტება, რომელიც იბრძვის, რომ შეამჩნიონ. ასე, რომ გააზრებული ქცევის ნაცვლად რჩება ისევე თამაში, მეტაფიზიკის ნაცვლად – პატაფიზიკა! რადგან დამცინავი დადაისტისთვის, იგი მეტაფიზიკაზე უფრო ნიშანდობლივად მიანიშნებს სინამდვილეზე! დუშანის „ფანტ/ანზე“ ბუნუელის „ფანტ/ომის“ ალუზია თითქმის კალამბურივითაა, ლამის ერთნაირად გვესმის და მიგვანიშნებს ობიექტზე, რომელიც სკანდალური გახდა მხოლოდ იმის გამო, რომ უფრო დახვეწილ გარემოსა და ვითარებაში აღმოჩნდა წარმოდგენილი. პატაფიზიკა/დადაიზმი² იჭაბ ჰასანმა პირველ პუნქტად განათავსა პოსტმოდერნიზმის ანტინომიების გრაფაში, თუმცა მოდერნისტული – რომანტიზმ/სიმბოლიზმის ანტინომიის საპირისპიროდ, რაც მიგვინიშნებს, რომ ჰასანი ამ გამოხატვებს პოსტმოდერნიზმის არსობრიობად უფრო მიიჩნევდა, ვიდრე თავად მისი დამბადებელი მოდერნიზმისა... თუმცა ამაზე მსჯელობა ალბათ საინტერესო იქნება.

* * *

კინემატოგრაფი სინამდვილის ანაბეჭდის, არსებულის პრევენტაციის ნიშნით დაიბადა. წარმოგვიდგინა ლუმიერების ფაბრიკის ჭიშკრიდან გამომავალი ნამდვილი ადამიანების დოკუმენტურად აღბეჭდილი კადრები, მატარებელი, რომლის მოძრაობამ მაყურებელი შეაშფოთა, გვიჩვენა ლუმიერის ოჯახის საუბმობის სახალისო სცენა და ბავშვის ბუნებრივი უშუალობა... ამ კადრებში წარმოდგენილი ადამიანებისა და საგნების, თითოეული გამოსახულების, თითოეული ნიშნის მნიშვნელობაში იდგა მისი საკუთარი პირდაპირი და რეალურად არსებული რეფერენტი. კამერა იღებდა სინამდვილის ასლებს და მაყურებელიც შესაბამისად ხედავდა ცოცხალი ცხოვრების სურათებს, ფიზიკურ სამყაროში არსებულ ნიშნებს, თუმცა მოდერნიზმის პირობებში კინოხელოვნებამ ძალიან მალე ისწავლა ამ ნამდვილ სახეთა ტრანსფორმირება, სასურველი საზრისით დატვირთვა, რეალობის მისტიფიცირება. დღეს ხელოვნება კრიტიკულად განიხილავს წარმოდგენას კინემატოგრაფიული სახიერების უშუალობაზე, რეალისტურობაზე. პოსტმოდერნიზმის ეკრანზე ასახულ რეალობას პრინციპულად არ გააჩნია კავშირი სინამდვილესთან. მაყურებელმა იცის, რომ ლიონის ვაგზალზე შემოსული ორთქლმავლის ეკრანული გამოსახულება კინოდარბაზში მჯდომებს ვერ დააზიანებს და ასეთი ძალიან დამაჯერებელი დოკუმენტური ეკრანული რეალობა მხოლოდ ნიშნებად შეიძლება განვიხილოთ, ამოცნობის – საზრისის ფორმად, რომელიც დამატებით განსაზღვრავს საჭიროებს, და რომელიც მას, კიდევ სხვა მნიშვნელობად აქცევს. კინოილუზიას მაყურებელი მხატვრული რეალობის შინაარსად აღიქვამს, ისე როგორც ამას მისთვის სპეციალურად ქმნიან ავტორები და არ სჭირდება დაფიქრება იმაზე, თუ რა როლი მიუძღვის ამ შინაარსის გადმოსაცემად სპეციალურად შექმნილ მთელ სისტემას – დაწყებული გადაღების რეჟიმებიდან, რეკვიზიტებიდან, კინოგადაღების ოინებიდან მათ საზრისამდე, ენის კონსტრუქციებამდე, კონტექსტამდე, დეტალების ამა თუ იმ თავისებურებამდე.

თხრობის პროცესში წარმოდგენილი საცნობი ერთეულები და მათ შორის არსებული დამოკიდებულებები თავისთავად, მზა სახით არ არსებობენ. მათ სპეციალურად

¹ პატაფიზიკა – (ფრ). სხვა, „არა შენი ფიზიკა“, pas ta physique“.

² Hassan I. The Postmodern Turn Essays in Postmodern Theory and Culture (1987) <https://philarchive.org/rec/HASTPI>

ქმნიან. რასაკვირველია, არსებობენ გარკვეული სინამდვილიდან აღბეჭდილი ელემენტებიც, საწყის მდგომარეობაში, როგორც სიტყვებია ლექსიკონებში ზოგადი მნიშვნელობით, კონკრეტული კონტექსტის გარეშე, საზრისისა და გამოხატვის უსაზღვრო პოტენციალით. ეკრანზე პირდაპირ რეალობიდან უშუალოდ დაფიქსირებული არსებული ადამიანის ნამდვილი ღიმილი, შეიძლება აღნიშნავდეს ღიმილს როგორც ასეთს: გამოხატავდეს სიყვარულს და კეთილგანწყობას, ბედნიერებას... თუმცა, შეიძლება იგი პირიქით სიყალბის, სიმწრის ან დაცინვის ნიშნადაც გამოდგეს, მაყურებლის აღშფოთებას იწვევდეს... გააჩნია თხრობის კონტექსტს!

ეკრანული თხრობის სიტყვებისა თუ სახე-ხატების ემოციურ და დამაჯერებელ აზრებად ჩამოყალიბების ფორმებში, მათი გამოყენებისა და გარდაქმნების ისტორიული შრეები გამოსჭვავის, მათი უხილავი მნიშვნელობები, რომლებიც აზრს გამოსახულებასთან, გამონათქვამებთან ათანხმებენ, ასევე თხრობის კანონზომიერებულ წესებთან და კონკრეტულ ამბავთან – მისი დასაწყისიდან დასასრულამდე. დროთა ცვალებადობაში, ენასთან ერთად, თხრობის შინაარსიც განიცდის ცვალებადობას, ივსება ახალი მოვლენებით, გამოცდილებით, საგნებითა და ნიშნებით, რომლებიც ძველ მნიშვნელობებსაც უცვლიან ელფერს და ახალი კონტექსტებითა და შინაარსებით ავსებენ. ასე რომ დრო და მისგან გამომდინარე აღქმის კონტექსტი რედაქტირებს და განსაზღვრავს ტექსტის მნიშვნელობას, მის შინაარსს, გამონათქვამებს. ისევე, როგორც ყოველდღიური მეტყველება ბადებს ახალ სიტყვებს, ჟარგონებს, არალიტერატურულ ფორმებს, რომლებიც ცხოვრებიდან მის ამსახველ ტექსტებში გადადიან და მკვიდრდებიან... ასევე, ეკრანზეც იცვლება გამომსახველობა, აზრის ჩამოყალიბების თავისებურებები, სტილური ელფერი, მნიშვნელობა, იდეა. ახალი თვალსაზრისი ახალ სიტყვებთან ერთად იბადება. პოსტმოდერნისტული ცვლილებების გაცნობიერება, მასზე ხაზგასმა თავად ხდება გამოხატვის ელემენტი, სინამდვილის კავშირი ენის მიმართ, უშუალოდ ასახული თვალსაზრისი. 60-იან წლებში სემიოტიკისადმი განსაკუთრებულმა ინტერესმა და კულტურის სფეროში გაფართოებამ კინოხელოვნებაზეც იქონია გავლენა. თანდათან უფრო და უფრო ნაკლები ყურადღება ექცევა სიუჟეტის განვითარებას, ხასიათებს, თემასა თუ იდეას... მეტად უღრმავდებიან ნიშანს, მნიშვნელობას, აღსანიშნა და აღმნიშვნელს, საზრისს, პოეტურ გამოხატვასა თუ ქარაგმულ ფორმებს...

გარდატეხა შესამჩნევი გახდა ქართულ კინოშიც – ეპოქისათვის დამახასიათებელი ტენდენციებით, „სამოციანელთა“ თვითმყოფადობის ძიებებით, თავისუფლების ახლებური შინაარსით... ეროვნული იდენტობის გადახალისება უშუალოდ ისახება არა მხოლოდ ეროვნული თემატიკის განახლებულ ფორმებში, არამედ ენისა და თხრობის გადააზრებაში, კონტექსტებსა და ორმაგ კოდირებებში... ამ პერიოდის სოციალისტური რეალიზმი „საბჭოთა პოსტმოდერნიზმის“ ფარული შინაარსით აივსო. სახელმწიფოებრივად დადგენილი „შემართულ პოზაში“ დაჭიმულ/გაქვავებულ/ამაღლებული განწყობა თითქოს მოეშვა, „მიზანსწრაფულობა“ ეჭვებითა და ახლის „ძიებებით“ შეიცვალა – ახალი უცნაური თვისობრიობით – დაშლილობით, ქაოტურობით... შეცდომებით... პასიურად, მოდუნებულად და „ჩვეულებრივად“ ყოფნის უფლებით, ამისთვის დანაშაულის გრძნობის გარეშე, შემწყნარებლობითა და იუმორით. სოცრეალისტური ჟანრებისა და შაბლონური კინოფორმების არსებულ ფონზე, მკაფიოდ წარმოჩინდნენ თენგიზ აბულაძის „ვედრება“, ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივი გამოფენა“,

მერაბ კოკოჩაშვილის „დიდი მწვანე ველი“, ოთარ იოსელიანის „იყო შაშვი მგალობელი“, მიხეილ კობახიძის „ქორწილი“, „ქოლგა“ და „მუსიკოსები“, ალექსანდრე რეხვი-აშვილის „XIX საუკუნის ქრონიკა“, „გზა შინისაკენ“ და სხვ. რომლებშიც ყურადღებას იქცევდა მაღალმხატვრულად წარმოდგენილი რეალისტური სახეობრიობა დავიწყებული თავისუფლების განახლებული ნოსტალგიური გრძობით, შემოქმედების ახალი სტიმულითა და თვისობრიობით – ხან საზეიმო სიცილ-ხარხარით, რეალისტურად სტილიზებული კარნავალური ნიღბების ეფექტურობით და ხანაც, რაც შეიძლება უბრალო, შეუმჩნეველი „ნეიტრალური“ სახეებით. „რეალიზმი როგორც ასეთი“, ჩვეულებრივ არ არის ხოლმე ერთგვაროვნად ერთი და იგივე „როგორც ასეთი“. ერთი და იმავე სინამდვილიდან გადაღებული დოკუმენტური კადრის შინაარსიც განსხვავდება ელემენტების ხასიათით, მოცულობითა და განლაგებით, თუ რა იქნება გადაღებული ახლო და შორი ხედებით, უძრავი კამერითა და პანორამირებით, რაკურსებითა და მონტაჟით... სინამდვილის აღქმას სხვადასხვა ვითარებაში სხვადასხვა სუბიექტი, სხვადასხვა მამოძრავებელი ენერჯია წარმართავს, განსხვავებული მოვლენა, იდეა, სტილი, სხვადასხვაგვარი მზაობა ამ სინამდვილის აღსაქმელად. ასეთ არაერთგვაროვან რეალიზმსა და პირობითი ქარაგმული თხრობის გადაკვეთაზე აღმოცენდა უძველესი, ყველასგან მივიწყებული პოეტურ-იგავური ფორმა, არა ცალსახად გადატანილი, პირდაპირი ალგორითული მინიშნებებით, არამედ, შენიღბული, დამალული ორაზროვნად კოდირებული საზრისით. იგავურ/პოეტურმა კინომ შესაძლებელი გახადა სოცრეალისტური ჟანრების ყალბი მიზეზ-შედეგობრიობით აწყობილი იდეოლოგიზირებული თხრობისგან განსხვავებული სტილური ძიებები, შექმნა აკრძალული საზრისის გამოთქმის პირობა, წარმოაჩინა „სამოციანელ“ ავტორთა მკაფიოდ ინდივიდუალური ხედვა და სტილი. იგავურ კინოს მივაკუთვნებთ, მაგალითად, ორ ულამაზეს ქართულ ფილმს: თენგიზ აბულაძის „ვედრებასაც“ და ოთარ იოსელიანის „იყო შაშვი მგალობელსაც“ და მიუხედავად იმისა, რომ ერთსა და იმავე წლებშია გადაღებული, ძნელია მათ შორის რაიმე მსგავსების აღმოჩენა, არა მხოლოდ თემატიკით, შინაარსითა და სტილური „ძიებებით“, არამედ, წმინდა ტექნიკური ხერხების გამოყენებითაც.

თენგიზ აბულაძე „ვედრებაში“, იგავური შრის შექმნისას უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს სახეთა ვიზუალურ ფორმირებას, არქექტიპულ სახე-სიმბოლოებს და ეროვნულ ფორმებს, პოეტურ მეტყველებას... განათების ტექნიკას სინათლის სიმბოლურ გამომსახველობას უქვემდებარებს. გავისხენოთ, რამაზ ჩხიკვაძის მაცილი თენგიზ აბულაძის „ვედრებიდან“, რომელსაც სიბნელისა და სინათლის მკვეთრ საზღვარზე მცირედი მოძრაობისას, შუქ-ჩრდილის კონტრასტი სხვადასხვაგვარად ხატავს, სრულიად უცვლის იერსახეს, არა მხოლოდ თავად მსახიობს, არამედ მის პერსონაჟსაც ცვალებადობაში წარმოადგენს – დეგრადაციის პერფორმანსში ბოროტი მახინჯი არსებიდან – გროტესკულ, თანდათან დაპატარავებულ თავიან და ბოლოს, საერთოდ უთავო დიდ მუცლამდე...



მაცილი-მსახ. რამაზ ჩხიკვაძე. კადრი ფილმიდან „ვედრება“, 1967.
რეჟ. თენგიზ აბულაძე, ოპ. ალ. ანტიპენკო

ცხადია, ეს ქარაგმული გარდასახვებია, ზუსტად ნაგულისხმები საზრისით, რომლის ფარგლებში, ჩვეულებრივ, ავტორი ღიად გამოხატავს საკუთარ პოზიციას, რომელსაც სახეს მიაწერს, ამატებს. ამ შემთხვევაშიც, თენგიზ აბულაძე და ოპერატორი ალექსანდრ ანტიპენკო სინათლით ობიექტის ფაქტობრივ იერსახეს კი არ აღბეჭდავენ, არამედ შუქ-ჩრდილის თამაშით მოდელირებენ, სიბნელისა და სინათლის სიმბოლური საზრისის კონტესტში აქცევენ და ნამდვილისგან თავისი მნიშვნელობით, არსით განსხვავებულ სიმბოლურ სახე/ცნებად გარდაქმნიან. კადრის გასანათებლად, ავტორები ორიგინალურად და შთაბეჭდავად იყენებენ მაღალკონტრასტულ „კამეოს“ განათებას, როდესაც მხოლოდ ობიექტი ნათდება, გარკვეული ნაწილი, დეტალი, ხოლო გამოსახულების ნაწილს ფონის სიბნელე შთანთქმავს. ამასთან, ეს ფოტო არ არის, არამედ კინემატოგრაფიული გამოსახულებების რიგია გამოსახულებების თანდათანობით, შუქ-ჩრდილით გარდაქმნის პერფორმანსი. მაცილის უკანდახვევის, სიბნელეში შეზავების ნელი და თანაბარი მოძრაობა ქვეწარმავლის ხვრელში მიმალვის შეგრძნების ასოციაციას აღძრავს.



ქალწული- მსახ. რუსუდან კიკნაძე. კადრი ფილმიდან „ვედრება“.

სინათლის გამომსახველობა პირდაპირ არის ჩართული თხრობაში და მოიცავს სიმბოლური დიქტომიის „სიკეთის“ შრეებსაც, აკისრია პოეტური მეტყველების ფუნქცია. მზის ჩასვლის მოკლე წამებს „ეფექტური დროის“ რეჟიმს, რომელიც ჩვეულებრივ წარმოადგენს საღამოს, დაღამების მომენტს, აბულაძე და ანტიპენკო დროის აღსანიშნად კი არ წარმოადგენენ, არამედ გადატანით, მეტაფორულ მნიშვნელობას ანი-

ტებენ, სიმბოლურ საზრისად გარდაქმნიან. ქალწულის დასჯის კადრის ფრაგმენტებში შესამჩნევია, ერთი მხრივ, „ეფექტური დროის“ გადაღების რეჟიმის სიმუსტე – გამომსახველი, ბუნებრივი განათებით, სინათლის წყაროს მიმართულებით, ინტენსივობით... რომლითაც ფორმირებულია კადრის ატმოსფერო, სტილი თუ სიმბოლური საზრისი და მეორე მხრივ, წარმოდგენს ადგილის, დროის, მოქმედების ცვლილებაზე ხაზგასმას, განათების რეჟიმის რღვევას, განსხვავებებს, საზრისის დინების პროცესს. სახრიობელის სცენის ფინალში კარგად ჩანს უკანასკნელად როგორ ბრწყინდება, ფერმკრთალდება და ქრება ჩამავალი მზის შუქის ძლიერ წყაროში ქალწულის გამოსახულება. იქმნება ილუზია, რომ იგი თავადაც მზის უკანასკნელ გაბრწყინებულ სხივად გადაიქცა და მასში გაზავდა.¹

თუ თენგიზ აბულაძის ფილმებში „იგავურობა“ ეფუძნება მკაფიოდ ფორმირებულ სახეობრიობას, სიმბოლურ სახეებზე დაშენებულ ქარაგმულ საზრისებს მათზე პირდაპირი მინიშნებებით, სიკეთესა და ბოროტებაზე პოეტურ განსჯას, სრულიად სხვაგვარი თავისებურებებით ხასიათდება ოთარ იოსელიანის „იგავი“ – ცოცხალი უშუალო კინემატოგრაფიული მეტყველებით, თითქოს ავტორის ჩანაფიქრისგან დამოუკიდებელი, საგანთა ბუნებიდან გამომდინარე თავისთავადი მრავალმნიშვნელოვანებით, ბუნებრივი „ნეიტრალური“² გამომსახველობით, შეუმჩნეველი, უმნიშვნელო ყოველდღიურობით, არაფრისმთქმელი წყვეტილი დიალოგებით, რომლებიც არ აკავშირებენ მაყურებელს ძირითად მოვლენებთან, არ ხსნიან მათ შინაარსს; ფრაგმენტული სცენები ერთ მოქმედებად არ ეწყობიან, ერთმანეთს არ აგრძელებენ და კონტექსტს უსხლტებიან სხვადასხვა სავარაუდო მიზანშედეგობრიობით... ხოლო კონტექსტში მოხვედრილებს რაღაც დეტალები თითქოს აკლია... ზოგიერთი სახე უამრავი სხვადასხვა საზრისით იკითხება, ზოგი „განუსაზღვრელად“ რჩება.

სად იკითხება ქარაგმა და რა არის რეალიზმი ოთარ იოსელიანისთვის, პოსტმოდერნიზმის ეპოქის ქართველი რეჟისორისთვის, რომელიც საბჭოთა საქართველოში მუდმივად განიცდიდა იდეოლოგიის ყურადღებას და ცენზურულ დევნას, სწორედ რეალისტური ასახვის უხილავი ქარაგმულობის გამო? ერთი მხრივ სინამდვილე, თითქოსდა რეალიზმი და მეორე მხრივ, სინამდვილის მისეული საზრისი, ამ პერიოდში იოსელიანის შემოქმედების ნიშანი ხდება. ამ ზღვარს, რეჟისორი რაც შეიძლება უხილავს და შეუმჩნეველს ხდის. ზედმიწევნით აწონასწორებს აზრს, დამოკიდებულებას, რათა სათქმელი, გამოსახულება, ხმა და სახიერება ფილმის უშუალოდ აღბეჭდილი ფენების შემთხვევითობებში გააზავოს, უჩინრად აქციოს, გაუსხლტეს ცენზურის მახვილ მხერას, ამავე დროს, მაყურებელს სათქმელი მიაწოდოს. ამგვარად მის თხრობაში დგინდება პირობითობის ზომა: რეალობაში შეჭრილი და რეალობიდან გამოყოფილი, თითქოს ჩაურეველი და ამავე დროს საზრისით დატვირთული, ერთი შეხედვით რეალიზმის მსგავსი, თუმცა, საფუძველში მისგან განსხვავებული.

ტატიანა იენსენტან ინტერვიუში³ ოთარ იოსელიანი ყურადღებას ამახვილებს „ნეიტრალური“ ზომის მნიშვნელობაზე, რომელიც მან გამოხატვის მეთოდად, სამ-

¹ ნაწყვეტი ნაწილობრივ ავტო/ციტირებულია წიგნიდან: „კინოკრიტიკა და თეორია ფილმის ანალიზის საფუძვლები წიგნი I (2016), ნაწ. III, თავი VII კინოფილმის განათება, ლია კალანდარიშვილი, გვ.332.

² იქვე.

³ Сочинение фильма. Беседа Татьяны Иенсен с Отаром Иоселиани, состоявшаяся в 1979 году, но изданная только в 1993 в журнале «Искусство кино». (ამ ინტერვიუს გამოქვეყნებამ 14 წლით დაივიწყა, ისევე, როგორც იოსელიანის „თაროზე ჩამოდებული“ ფილმები „არ ჩქარობდნენ“ ეკრანზე გამოსვლას).

რისისა და სტილის ნიშნად აქცია, და რომელსაც ფილმის გააზრების ყველა შრე, თითოეული ელემენტის მხატვრული გადაწყვეტა, ფორმა და შინაარსი დაუქვემდებარა. არაერთგვაროვან, ერთი შეხედვით გადარჩევის გარეშე აკინძულ სინამდვილის სურათებს იოსელიანი საკუთარ თანამედროვეზე იგავად გარდაქმნის; კინოგამოსახულების მნიშვნელობა არ ყალიბდება მარტივად, მხოლოდ საგნებისა და სურათების ეკრანზე წარმოდგენით. ფიზიკურად არსებულ საგანს მრავალი ხედვის კუთხე აქვს და ნებისმიერი ფორმისა და მნიშვნელობის მიღება შეუძლია. გარდა ამისა, რეალობიდან ფორზე გადაღებული ესა თუ ის სურათი თავადაც ატარებს რაიმე ნიშნობრიობას, რაც შესაძლოა ეკრანზე სახედ აღიქმებოდეს. მით უმეტეს, თუ შერჩეულია ხედვის ზუსტი პოზიცია, თვალსაზრისი, ტექსტის ატმოსფერო, კონტექსტი. ზუსტად შერჩეული საერთო სინამდვილე ამცირებს მანძილს ავტორისა და მაყურებლის ხედვას შორის და აზრის გამოსახატად აუცილებლელი აღარ ხდება დამატებითი აქცენტირება, სახის მკვეთრი ფორმირება, მეტაფორულობა. იოსელიანის „ნეიტრალური“ სტილი მუდმივად ყალიბდება ბუნებრივი სისადავის ნიშნით: ისეთი ადგილიდან, ისეთი პოზიციიდან, ისეთი განწყობით დანახული სამყაროს სურათებით, სადაც სუბიექტურისა და ობიექტურის კონტურები კონტრასტს კი არ წარმოქმნიან, არამედ, ერთიმეორეს ეფინებიან, ურთიერთს აგრძელებენ და ერთმანეთისგან ძნელად გასარჩევი ხდებიან.

ასეთი „ნეიტრალურით“ ზომავს იოსელიანი საგნებთან და ადამიანებთან კამერის მიახლოების მანძილსაც, რომელიც ფაქტობრივად გამორიცხავს ძალიან ახლო ხედებს, ემოციურ სიჭარბეს, ფსიქოლოგიურ ჩაღრმავებებს, სიმკვეთრეებს. დეტალის მთელ ეკრანზე გადიდების შემთხვევაშიც კი რჩება „ნეიტრალური“ მანძილი მაყურებლის აღქმასთან, აქ ვერ აღმოვაჩინთ ფსიქოლოგიური წიაღსვლებსა და განცდების გამოხატვის მაღალ ნიშნულს... პირიქით, ეს ახლო გამოსახულება კიდევ უფრო „უგრძნობი“ შეიძლება აღმოჩნდეს, როგორც მაგალითად, მთელ ეკრანზე გადიდებული ლითონის თავისთავად უემოციო და უგრძნობი ნეიტრალური მაჯის საათის მექანიზმი – ერთი მხრივ ალუბია და მეორე მხრივ სიმბოლო „იყო შაშვი მგალობელის“ ფინალურ კადრში.



კადრი ფილმიდან „ბებიას ლუპა“ 1900, რეჟ. ჯორჯ ალბერ სმიტი; და კადრი ფილმიდან „იყო შაშვი მგალობელი“, რეჟ. ოთარ იოსელიანი 1970

იოსელიანი ასევე არ მიმართავს ძალიან შორ ხედებს, და მოქმედების ადგილის წარმოსადგენად ზომიერ საერთო ხედებს ირჩევს, რადგან მისი სათქმელი ეხება ჩვენი ხედვის არეში არსებულ ახლო ყოველდღიურ სამყაროს, ნაცნობ ხელშესახებ გარემოს; არ ცდილობს მაყურებლის გაკვირვებას, გადაჭარბებული ემოციის აღძვ-

რას, ჩვენი თვალსაზრისის შეცვლას. ასეთი თხრობა ჰგავს სინამდვილეს, ჩვენს საკუთარ მხერას, რასაც ჩვენ ჩვეულებრივ რეალიზმს ვუწოდებთ, თუმცა, იოსელიანისთვის „ნეიტრალური“ არ იგვივდება „რეალისტურში“, პირიქით, ხაზგასმით უარყოფს „რეალისტურ“ თხრობას, რომელშიც თვისობრივ სიყალბესა და მისტიფიცირების მთელ სისტემას ხედავს – განყენებული სიუჟეტიკა და მასთან მისადაგებული გამოგონილი დიალოგით დაწყებული, მსახიობთა არაბუნებრივი არტისტიკით დასრულებული. ამბის მოყოლა (როგორც ერთგვარი „ლოგოცენტრული“ პროცესი) გაყალბების დიდ შესაძლებლობას ქმნის, ამიტომ იგი „მოყოლას“ – „ჩვენებით“ ცვლის, ღიად განმარტების გარეშე, ერთი შეხედვით, ნაკლებ უწყინარი აქტით, რომლის ერთეულად „სურათს“ გამოყოფს – ერთგვარ გაწყვეტილ და ამავე დროს შემოსაზღვრულ ავტონომიურ „სურათ/ფრაგმენტს“, რომელსაც თავისი ფილმების „ნეიტრალური“ ზომის თხრობის ელემენტად ადგენს.

ფილმის გმირის მხერასთან ერთად ვაკვირდებით ამ „სურათებს“ ქუჩებიდან, ნარიყალას მაღლობიდან, ოთახის ფანჯრებიდან, საიდანაც ვხედავთ როგორ ღამდება და თენდება თბილისში... ქუჩის მხრიდან კი, ვხედავთ ნაცნობი და ახლობელი ადამიანების მყუდრო ბინების განათებულ სარკმლებს, დაღმართებს, რუსთაველის გამზირს, ოპერის თეატრს... ეს ხომ ყველასთვის ძალიან კარგად საცნობი ადგილებია! რეალობაში შეიძლება ხშირად ვუყურებთ, მაგრამ ჩვენთვის მათ მნიშვნელობაზე არ ვფიქრობთ, არ გვახსოვს, როგორ გვიყვარს, ვერც აღვიქვამთ, ჩვენი „ნეიტრალური“ ხედვით ჩვენს ყოველდღიურ ფიქრებსა და საქმეებში ჩართულები. იოსელიანის „სურათები“ ეკრანზე ახალ განზომილებას ქმნიან, მოგონებებს აღვიძებენ, არსებობის ახალ საზრისს იძენენ. ვხედავთ იმასაც, რაც შესაძლოა არასდროს დაგვინახავს: ადამიანის სიცოცხლის გადარჩენის პროცესს საოპერაციოს ტიხრის სარკმლიდან, ჭრელი აბანოს კოლორიტულ სურათებს, კონსერვატორიის აუდიტორიებს, ორკესტრის ორმოს, სცენას, სადარბაზოებს, ბაქტერიებს მიკროსკოპში, ვარსკვლავებს ტელესკოპში, ხედს იტალიური ეზოს აივნიდან, საჯარო ბიბლიოთეკის მოსაწევი გაბოლილი სარდაფიდან, საიდანაც ძნელია გაიგო, სად და რატომ გარბიან ქუჩაში მოსიარულეთა ფეხები...

იოსელიანისეული „ნეიტრალური ზომა“ თანხმობაშია, ასევე გამოხატვის „სირთულის“ მიმართ პოსტმოდერნისტულ უართან. მის ფილმებში, ეკრანზე რაც ხდება – ყველაფერი გასაგებია. ამ ნიშნით, ნეიტრალურია დიალოგებიც, თან იმდენად, რომ ფილმის საზრისში გასარკვევად, მათი ბოლომდე მოსმენაც არ არის აუცილებელი. იოსელიანის ფილმებში არ საუბრობენ განსაკუთრებულად რთულ სპეციფიკურ თემებზე, არ მსჯელობენ ფილოსოფიურ საკითხებზე, ფსიქოლოგიურ სირთულებებზე, პრობლემებზე, რომლებიც არსში წვდომისთვის მაყურებლის ინტელექტისა და ცოდნის განსაკუთრებულ მზაობას და ძალისხმევას საჭიროებენ, თუ არ ჩავთვლით, იმ ნამდვილ სირთულეებს, რომლებსაც მაყურებელი „შაშვის...“ ცნობისმოყვარე პერსონაჟის მიერ დერეფნიდან შეღებულ კარში შემთხვევით მოჰკრავს ყურს და სრულიად არ არის აუცილებელი ერთ სიტყვის მნიშვნელობას მაინც მიხვდეს – თუ რას ამტკიცებს ფორმულებით აჭრელებულ დაფასთან ილია ვეკუა! ეს კადრი, სწორედ ირონიას ამ პერიოდის რუსულ ეკრანზე მოჭარბებულ გართულებულ დიალოგებსა და „თავსატებს“ სახეობრიობაზე, რომელიც მაყურებლისთვის, თითქოსდა პირდაპირ და იოლად გასაგები უნდა იყოს. იოსელიანი დიალოგის საზრისის მნიშვნელობას, შემდეგ „პასტორალში“

კიდევ უფრო ადაბლებს, როდესაც ფილმში ქართულთან აზავებს მეგრულ მეტყველებას ყოველგვარი განმარტებების გარეშე, ერთგვარი ხმოვანი რიგის ფუნქციით, როგორც ადგილ-მდებარეობისთვის დამახასიათებელი ფონური ხმაურია, კონკრეტული ატმოსფეროს სახიერი შტრიხი: „მაგალითად, კადრში სამი კაცი მშვიდობიანად საუბრობს... ან ჩხუბობს. ისინი წარმოთქვამენ სიტყვებს, მაგრამ ენა, რომელზეც ლაპარაკობენ, შესაძლოა ჩვენთვის უცხო იყოს და კიდევაც რომ გამოვრიცხოთ თარგმანი, არაფერს დაგვკარგავთ, პირიქით, იმის გამო, რომ წარმოთქმული ტექსტის კონკრეტული ბანალურობა არ გვესმის, ამ სამის ურთიერთობა უფრო შინაარსიანი გვეჩვენება“.¹ და გარდა ამისა, ამით, როგორც თავად განმარტავს, „თავისუფლდება“ პრობლემისაგან – კონკრეტულ საუბარს „ნეიტრალური“ ტონი და საზრისი მიანიჭოს.

ოთარ იოსელიანი ასეთი „სურათებით“ ანუ, იმით, „რაც შინაარსიანი გვეჩვენება“, ფრაგმენტულად შემოსაზღვრავს მაყურებლის ინტერესის საზღვრებს, აღქმის ზომას, ადგენს მაყურებლის ნეიტრალურ დამოკიდებულებას, ნეიტრალურ სიღრმეს, ნეიტრალურ ემოციას. „იყო შაშვი მგალობელში“ სრულიად საკმარისია, მხოლოდ იმის დანახვა, თუ როგორ გადაურჩა, შემთხვევით, მოჩხუბართა ხმებიანი სარკმლის ქვეშ ჩავლილი გმირი რაფიდან გადმოვარდნილ ყვავილის ქოთანს. ოთარ იოსელიანი არ აკონკრეტებს არც მოჩხუბრებს, არც სხვა დეტალებს... თავისთავად ყვავილიც თითქოს არ არის საშიში რამ... სრულიად ნეიტრალურია ის ავტომობილიც, რომელიც ბოლოს და ბოლოს, გმირს შემთხვევით დაეჯახა. ავარიის აბსურდულად ნეიტრალური ზომაც, ამ პირობის ფარგლებშია – მაყურებელმა თავად უნდა გადაწყვიტოს, დაიღუპება გმირი, თუ გადარჩება. მახსოვს ფინალურ კადრს სხვადასხვაგვარად განმარტავდნენ: შეჩერებული საათის მექანიზმი ისევ ამუშავდა, ანუ გმირი გადარჩა; და გაჩერებული საათის მექანიზმი ამუშავდა: გმირი დაიღუპა, თუმცა ცხოვრება გრძელდება. ფინალური წერტილის ნაცვლად კითხვის ნიშანი ან ამ კითხვაზე პასუხი მრავალწერტილით.

პოსტმოდერნისტული „განუსაზღვრელობის“ და „ფრაგმენტულობის“ ასე ფორმირებულ ერთიანობას იოსელიანი პოსტმოდერნიზმის კიდევ ერთ პრინციპს ამბობს: „არაპრეგნტაბელურობას“ – ეკრანისთვის ერთგვარ მოუწესრიგებელ, ფაქტურულად უდიდამო, უსახურ/გამომსახველობას, ხაზგასმულად ყოფითი, „საშინაო“, „არაგაპრანჭული“, „თავის დინებაზე მიშვებული“ დეტალებით. კამერა იღებს, მაგრამ თითქოს არაფერი არ ხდება... ეკრანზე ხანდაზმული დედა თავის დაწვრილებულ ჭალარა ნაწნავს იშლის, რომ უკეთ დაიმაგროს... გმირი ვიღაც ნაცნობს ხვდება... გარდა ამისა, იოსელიანთან ყოველთვის შესამჩნევია მისი „არაპრეგნტაბელური“ გმირი, ნეიტრალური მსახიობი, უფრო ზუსტად კი, როლისთვის ბუნებრივი ნიშნით შერჩეული „ტიპაჟი“, რომლისთვისაც, არც განსაკუთრებული ფოტოგენურობაა საჭირო, არც არტისტიზმი და არც პროფესიონალიზმი. პირიქით, მას ეკრძალება გამომსახველი და გააზრებული თამაში. „კინოფორზე დაფიქსირებული მოძრავი და უძრავი ობიექტები და გამოსახულებები გადაღებამდე არსებობდნენ – აღნიშნავს ოთარ იოსელიანი – და გასაგებია, რომ არსებობას იმის შემდეგაც ავრძელებენ, როცა ფიქსირებულთან და იმ იდეებთან, რომელთაც ავტორი გამოხატავდა – კავშირი აღარ აქვთ. ეკრანზე გამოხატულ ნებისმიერ ობიექტს, ნიშნობრივი არსის გარდა, რომელსაც ჩვენ ვაწერთ მას, გააჩნია კიდევ დამატებით თავისი, მისთვის კონკრეტულად კუთვნილი ფიზიონომია,

¹ Сочинение фильма. Беседа Татьяны Иенсен с Отаром Иоселиани, состоявшаяся в 1979 году, но изданная только в 1993 в журнале «Искусство кино».

საკუთარი იერსახე. და რომ „პასტორალის“ მსახიობებს არ შეუბიჯებიათ თამაშის სტადიაში“.¹

ერთი მხრივ, თხრობის პროცესი უშუალოდ აყალიბებს შინაარსს და განუყოფელია მისგან. მეორე მხრივ, იგი არ ეწინააღმდეგება ეკრანზე მოცემულ საგანთა „საკუთარ ფიზიონომიას“ – სარგებლობს, მათი ბუნებრივი თვისებებითა და არსებობის ფორმებით: საგანთა და მსახიობთა ასეთ თვითგამოხატულ „ფიზიონომიას“ რეჟისორი ფილმში პირდაპირ მზა კონცეპტებად სვამს, საკუთარი სახე/ნიღბებით, თითქმის გაიგივებულებს პერსონაჟებში: ჯანო კახიძე, რობიკო სტურუა, ირინა ჯანდიერი, თამარ იშხნელი, მედეა ჯაფარიძე და ლაშა თაბუკაშვილი, რემო კვესელავა, რემო ჭეიშვილი, მაკა მახარძე, გოგი ალექსი-მესხიშვილი, ავთო ვარაზი, ზურაბ ნიჟარაძე, ილია ვეკუა... „იყო შაშვი მგალობელი“ სავსეა ასეთი, ფაქტობრივად არსებული ქალაქის ცნობილი სახელოვანი სახეებით, თვითმყოფადი დამახასიათებელი მანერებითა და ნიშნებით, მათზე მაყურებლის დაახლოებით ასეთივე ზოგადი წარმოდგენებით. ამ „ნეიტრალური“ ფორმით იქმნება ერთგვარი შუალედური ატმოსფერო გამონაგონსა და სინამდვილეს შორის, მრავალსახოვანი, ბუნებრივად „არსებული“ მოთამაშე სახე/მონახაზებით, საკუთარი „ნიღბებით“, მათზე აღბეჭდილი სევდითა თუ ირონიით, რომელსაც ფილმის მთავარი გმირი თავისი ცხოვრების ერთგვარ, „კარნავალურ“ მსვლელობაში რთავს და როგორც პროფესიით დრამერი – ხან აჩქარებული, ხან მოდუნებული/შენელებული, ხან ვირტუოზულად მწყობრი და ხანაც არეული რიტმის ნაბიჯზე მიუძღვის. სწორედ ეს ბუნებრივად არეული, პოლირიტმული ნაბიჯია გმირის პრობლემა – დრამერის ფინალური საორკესტრო რიტმის ხელოვნურ და ყალბ პათეტიკასთან მიმართებაში.

პოსტმოდერნისტული „კარნავალიზაცია“ „თავისთავში იკრებს განუსაზღვრელობას, ფრაგმენტულობას, დეკანონიზაციას, ირონიას, ჰიბრიდიზაციას, ეს ყველაფერი გამოხატავს პოსტმოდერნიზმის კომიკურ პათოსს“²... ოთარ იოსელიანთან ეს კომიკური პათოსი თავად რეალობის ფაქტობრიობაა - უღიმღამო და უმეტყველო „ნეიტრალურობა“, როგორც მისი ირონია ასეთი სინამდვილის მიმართ და შესაძლოა, თვითირონიაც თავად „ნეიტრალურისადმი“. თავის „პასტორალურ“ კარნავალში, საერთოდ გამომხატველობაზე უარამდე მიყვანილი, „უმეტყველო“ „ნეიტრალურ“ სახეთა მსვლელობის თავსა და ბოლოს დიფერანსული ნასკვით კრავს: მისი „პასტორალი“ სოფლის უმანკოების, მშვიდი და იდილიური პასტორალის თემით იწყება, თუმცა ჩასაბერი ინსტრუმენტებისა და დრამერების მოსიარულე ორკესტრის მარშით ბოლოვდება! მარშირებული პასტორალის თუ პასტორალური მარშის რაღაც უცნაური და გაუგებარი დიფერანსული „ჰიბრიდით“, სოფლის სულიერების უმანკო, ბუნებრივი, თავისუფალი, მშვიდი წესრიგის „დეკანონიზაციით“, ხოლო პასტორალისა და მარშის სასაცილო ნაჯვარის ირონიული საზრისი, მიმართულია იდილიურ/მარშირებული რეალობის სიყალბისკენ – „როგორც ასეთისკენ“. სამოცდაათიან წლებში, ოთარ იოსელიანი ჩვენი უნივერსიტეტის კინოფაკულტეტის სტუდენტებისთვის წაკითხულ ერთ-ერთ ლექციაზე საუბრობდა რიტმის სხვადასხვა თავისებურებებზე, თავისუფალ პოლირიტმულ ინდურ მუსიკაზე, რომელსაც ხაზგასმულად უპირისპირებდა „მარშის“ ორთვლიანი ზომის მოძალადე ხასიათს, რომელიც მსმენელს აიძულებდა მისგან დაწესებულ წესრიგზე ნაბიჯის აყოლებას.

¹ Иенсен Т, Иоселиани О. Сочинение фильма. 1979-1993. „ИК“.

² Ивбулис В.А. Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе. 1988.

ოთარ იოსელიანის ბუნებრიობაში გამოხატული, მრავალზროვანებით გამდიდრებულ ეკრანული გამომეტყველება, თითქოს ყოველგვარი ძალისხმევის გარეშე თხრობაში ჩართული ნეიტრალური „სურათების“ უშუალო ყოფიერების ფაქტურა, არა მხოლოდ დასაშვებად საცნობ რეალობად წარმოდგება, არამედ რაღაც უფრო მეტს გვაგრძნობინებს, უფრო ინტიმურს, მეტყველს... რაც მხოლოდ მიმეზისური სივრცე კი არ არის, არამედ საგანთა ინტუიტური წვდომაა, რომელთაც ვუახლოვდებით მხოლოდ დასაშვებ ნეიტრალურ, ჩვეული ხედვის მანძილზე, რა მანძილზეც ისინი ფიქრისა და სპეციალური განწყობის გარეშე, ძალდაუტანებლად იხსნიან ჩვენს წინაშე. ჩვენ მათ აღვიქვამთ, არა როგორც ავტორის მიერ მოაზრებულს, არამედ როგორც წარმოგვიდგებიან ისინი „თავისთავად“. ამის შესაგრძობად მიგვმართავს ფილმის სიკვდილ-სიცოცხლის გამჭოლი მოტივი, გათენება-დაღამების რეჟიმები, დროის რბოლა, ი.ს. ბახის „მათეს ვნებანი“ თხრობაში დიეგეტიკურად განსაზღვრული გმირის ლეიტმოტივი, გამოყოფილი სხვა დანარჩენი – იოსელიანის თხრობისთვის ზოგადად დამახასიათებელი ნეიტრალურ/მიმეზისური თხრობისგან. ეს ერთგვარი უხილავი მნიშვნელობების „აურა“ ფილმს საზრისის ჭვრეტისთვის შემოსაზღვრავს. თანდათანობით მაყურებელი ბუნებრივი რეალობიდან საზრისთა რეალობაში ხვდება, საკუთარი გარემომცველი რეალობის საზრისში, სადაც სხვა განსხვავებული, ღირებულებათა კანონზომიერება მოქმედებს. ეს ჩვენი შინაგანი სინამდვილე თავს ერთბაშად გვახსენებს, როდესაც „იყო შაშვი მგალობელი“ გმირი სრულიად მოულოდნელად, „მეტისმეტად შემთხვევით“ იღუპება. ეს ფილმის დასასრულია, თუმცა, მაყურებელი ამ დროისათვის უკვე მიმხვდარია, რომ საზრისი აღწერილი ამბების მიღმა, იგავის პირობით შრეზე, რომელშიც, სავარაუდოდ, სხვა პირობითი რეალობის დამახასიათებელი მსუბუქი, მოსწრებული, პასუხი უნდა არსებობდეს! „განუსაზღვრელი“ ფინალი გვაფიქრებს: რა მოხდა? რატომ? საიდან გაჩნდა ეს – გმირის დაღუპვა, ან თუნდაც, არ დაღუპვის უცნაური ფინალი? ან ბოლოს და ბოლოს, საზრისისთვის საჭიროა, თუ არა, ზუსტად ვიცოდეთ, გადარჩა გმირი თუ დაიღუპა? რასაკვირველია, არა. რადგან, ეს ამბავი, სინამდვილის მიბაძვა არ არის. ეს რეალობა გამოგონილია. ამიტომ ჩვენც ყოველგვარი სინდისის ქენჯნის გარეშე შეგვიძლია გავიღიმოთ ირონიულ ფინალზე მომხიბლავი გმირის შესახებ, რომელსაც ოთარ იოსელიანი რეალისტური სიუჟეტით დაინტერესებულ მაყურებელსაც ეთამაშება და გამოსაცნობად უტოვებს, თუ რატომ ტოვებს ფილმს ღიად, კონკრეტული ფინალური მნიშვნელობის გარეშე, რომლის გარშემოც უნდა განლაგდეს თხრობის ცენტრი, მისი ერთი, ან მეორე საზრისი. „კინემატოგრაფისტი თავის მხატვრულ მოდელს ქმნის – ამბობს ოთარ იოსელიანი – ამგვარად, ყოველი ხელოვანი, სამყაროს შესახებ რაიმე ჰიპოთეზის ავტორია – ამას გარდა, მოდელირება საშუალებას იძლევა არა მხოლოდ განვმარტოთ საკვლევი რეალობის თვალსაჩინო თვისებები და კავშირები, არამედ, გამოვავლინოთ ახალი, აქამდე დაფარული, აღმოჩენილი მასთან უშუალო კონტაქტის დროს“.¹

მართალია, „უშუალო კონტაქტი“, „საგნების არსის წვდომა“ თხრობის ის ობიექტური ფორმაა, რომელშიც უფრო მეტად იგულისხმება რეალობა და არა, ავტორის სუბიექტური ხედვა ან მაყურებელი, რომელთანაც რეჟისორი ხან გულწრფელია და ხანაც ამოცნობებით „ეთამაშება“... თუმცა, იოსელიანთან ეს ყველაფერი: „ჰიპოთეზის ავტო-

¹Иенсен Т, Иоселиани О. Сочинение фильма. 1979–1993. „ИК“.

რი“, „თამაშში გამოწვეული მაყურებელი“, ტექსტის ფაქტურა და ფაქტობრიობა ერთ მთლიანობას შეადგენს, ისევე როგორც როლან ბარტი მიუთითებდა: „დღეს წერა არ ნიშნავს რაიმეს მოყოლას, ეს ნიშნავს ილაპარაკო თვითონ თხრობის ფაქტზე, ნიშნავს ნებისმიერი რეფერენტის სიტყვის აქტად გადაქცევას... სიტყვაში ახლანდელი დროის თავისი წმინდა სახით განხორციელების მცდელობას, რათა ნებისმიერი დისკურსი დაემთხვეს თვითონ იმ აქტს რომელიც მას ბადებს“.¹

* * *

ეს „უშუალობა“, შეიძლება ზოგჯერ შესამჩნევად საზგასმული, თვალშისაცემად ბუნებრივი და დაუდევარიც იყოს, სამუშაო პროცესისგან გაუმიჯნავი, მინარევებით, რომლებიც თითქოს შემთხვევით, ავტორის უყურადღებობის გამო აეკიდნენ თხრობის მიზანს, ობიექტს და რომელსაც სიუჟეტის თანმიმდევრობაში, სხვა გარე რეალობის, სინამდვილის დასწრების ნიშნები შემოაქვს, როგორცაა ეკრანზე მიმეტოკური თხრობის არეში ჩართული დიეგეზისი: გადასაღები მოედნის საზღვარი, პროჟექტორი, მიკროფონი, რეპეტიციის ფრაგმენტი და ა.შ. რაც, პირიქით, თავად „თხრობის ობიექტს“ თამაშის, ხელოვნურობის ჩარჩოში აქცევს. ლაპარაკია პოსტმოდერნიზმში არც თუ იშვიათ მიდგომაზე „მეტაფილმზე“, როდესაც კინომაყურებელს მუდმივად ახსენებენ, რომ ფილმს უყურებს, მიანიშნებენ მთხრობელზე, თხრობის პირობითობებზე. მეტაფილმის ელემენტებში ჩართულია ერთი პირობითობისთვის უცხო, სხვა პირობითობის ფრაგმენტები, სინამდვილეზე თხრობის სხვა წესები, ფილმის გადაღებისა თუ გადასაღები მოედნების მოწყობის სცენები, რომელთა ფონზეც პერსონაჟები ფილმის შექმნის ან პავილიონის მოწყობის სცენებს განიხილავენ, როგორც, მაგალითად, ფრანსუა ტრუფოს „ამერიკულ ლამეში“, ფელინის „რვანახევარში“, „რომსა“ და „ინტერვიუში“, „მანთი პითონის“ ყველა ფილმის მუდმივი ღია პირობითობა...



კადრი ფილმიდან „ამერიკული ლამე“ 1999, რეჟ. ფრანსუა ტრუფო, მსახ. ჟან-პიერ ლეო

ასეთი თხრობის „კულისები“ თვითანალიზის, თხრობითი ექსპერიმენტირების, თხრობითი პირობითობების საზგასმის საშუალებას იძლევა, მიგვანიშნებს თხრობის

¹ ბარტ P. Критика и истина. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: 1989.

არარეალისტურ პირობაზე, თამაშისა და ხელოვნების რეალობაზე. ამ სახით გადაწყვეტილი ფილმი, ჩვეულებრივ, თავისუფალია სიუჟეტის თანმიმდევრობებისგან, მოგვითხრობს ავტორის ნების თანახმად თავისუფალი ფორმით, მოულოდნელი გადასვლებით, მასში არსებული ტექსტებს შორისი დამოკიდებულებებით, კონტექსტში მოქცეული ტექსტის რეალობის ახლებური გახსნით... რომელიც მთლიანად ცვლის საწყისი ტექსტის მოცემულობას და გმირებს, იდეას ან პოსტმოდერნისტული თხრობისთვის დამახასიათებელ „განუსაზღვრელობას“, ფაბულის სქემისგან თავისუფალ ქაოტურობასა და ამორფულობას ანიჭებს. მეტაფილმი ყოველთვის მიგვანიშნებს ნაცნობი შინაარსის რაღაც განახლებულ საზრისზე, როგორი „არაფრისმთქმელიც“ არ უნდა მოგვეჩვენოს იგი. მაგალითად, „იყო შაშვი მგალობელი“ კინოგადაღების თითქოსდა „შემთხვევით“ ეპიზოდში, მაყურებელი იოლად ამჩნევს განსხვავებას ფილმის გადაღების ყალბ დადგმითობასა და „ნამდვილ ცხოვრებას“ შორის. აქ სინამდვილე „შაშვის...“ სტილთან იგივედება. ფილმის გმირი, რომელიც ქუჩაში მოწყობილ სახელდახელო გადასაღებ მოედანზე ხვდება, ცდილობს ისარგებლოს ოპერატორის უყურადღებობით და კინოობიექტივიდან შეხედოს კადრის ჩარჩოში შემოსაზღვრულ კონკრეტულ გადასაღებ სცენას, რომლიდანაც ამ სინამდვილისთვის ძალიან უცნაური, არაბუნებრივი, სამოქალაქო ომისდროინდელ ფარავებში გამოწყობილი ადამიანები და ცხენი ჩანს. ეს გმირის ცხოვრების უაზრო, შემთხვევითი, „ჩავლითი“ ეპიზოდია, რომელსაც ფილმის საერთო შინაარსთან თითქოს კავშირი არ აქვს, არც წინა მოვლენებთან და არც შემდგომ გააჩნია გავრძელება. მაშ რატომ გადაიღო იგი იოსელიანმა? აქვს თუ არა, ამ სურათ/ფრაგმენტს თავისთავად რაიმე მნიშვნელობა?



კადრი ფილმიდან „იყო შაშვი მგალობელი“, 1970, რეჟ. ოთარ იოსელიანი

ეს მაყურებელმა თავად უნდა განსაზღვროს... შესაძლოა, ისიამოვნოს ყალბი რეალიზმის მიმართ ირონიის ამოცნობით... ან სხვა წარმოქმნილი ასოციაციებით... რას

ფიქრობდა რეჟისორი, როცა ამ ეპიზოდს გეგმავდა და იღებდა? ერთი კამერით და გადამღები ჯგუფით – მეორე კამერას და გადამღებ ჯგუფს, რომელსაც თითქოსდა შემთხვევით გადააწყდა... დიახ, სარკეს ნამდვილად არ ჰგავს!

დიეგეტიკური თხრობის მაგალითებს შესაძლოა შევხვდეთ კლასიკურ თუ მოდერნისტულ ფორმებშიც, სადაც ავტორიც და კამერაც ასევე შესაძლოა ვიხილოთ ეკრანზე, ჩართული უშუალოდ სიუჟეტში, შეიძლება იყოს მთხრობელიც, პერსონაჟიც... მაგრამ მოდერნიზმის მეტაფილმისგან განსხვავებით, მათში თხრობა დამაჯერებლობას კი არ კარგავს, არამედ, საკუთარი დასწრებით ამაღლებს „ნამდვილობის“ ხარისხს, წარმართავს აზრისა თუ ემოციური აღქმის დინებას, შეფასებას აძლევს და განმარტავს აღწერილ მოვლენას, ხაზს უსვამს თვალსაზრისს, იმას რაც მოდერნისტი ავტორისთვის სუბიექტური თვალსაზრისის გამოხატვაა, როგორც მაგალითად, ძიგა ვერტოვისთვის – რომელიც ერთდროულად დგას ფილმის გარეთ კინოაპარატთან როგორც ავტორი, და ამავე დროს, თავის კინოაპარატიანად გადადის კადრში ასევე, როგორც „ავტორი“, თუმცა როგორც უკვე ფილმის იდეა, და ხდება ფილმის სტრუქტურის ცენტრალური ელემენტი, „კინოთვალი“, იდეოლოგიურ-დოკუმენტური სიუჟეტის მამოძრავებელი პრინციპი, ავანგარდისტი მემარცხენე ხელოვანი, სუბიექტი/პერსონაჟი – თავად „ადამიანი კინოაპარატი“.¹



„ადამიანი კინოაპარატი“, 1929, მიხაილ კაუფმანი „Кино-Правда №9“, რეჟ. ძიგა ვერტოვი (დავიდ კაუფმანი)

მოდერნისტი ავტორი იდეის ირგვლივ აყალიბებს სტრუქტურას. სცენარიდანვე უკვე დაწვრილებით ადგენს საზრისისა თუ ემოციის წარმოსაქმნელად კადრში მოსახვედრ ყველა დეტალს; იშორებს არაფუნქციონალურ, თხრობისთვის არამინობრივ მინარევს, რეალობიდან უხეშად გადმოტანილ, შემთხვევითობებისგან „დაუწმენდავ“ გამოსახულებას, ხმას, სიუჟეტურ მოტივსა თუ ქმედებას, რათა მკაფიოდ წარმოიხინდეს, სწორედ, ავტორის მიერ შექმნილი რეალობა, მისი ჩანაფიქრის, ემოციის მოწმობა...

¹ „ადამიანი კინოაპარატი“ 1928, რეჟ. ძიგა ვერტოვი (დავიდ კაუფმანი), „კინო-გლამის“ თეორიის ავტორი, რომლის მიხედვით, კამერა იღებს ავტორის „თვალით“ გარდაქმნილ, სუბიექტურ, იდეოლოგიზირებულ რეალობას, ანუ, მოდერნიზებულ დოკუმენტურ რეალიზმს.

მოდერნისტული მეტაფილმი ეფუძნება და განამტკიცებს „ავტორის“ თეორიას და ავტორის იდეას, რომელიც თავისი უნიკალური ხედვით ქმნის ნაწარმოებს და წარმართავს მოდერნისტული ფილმის რეალობას, ადგენს მის მთლიანობას.

პოსტმოდერნისტი ავტორი, პირიქით, არ ცდილობს მკაფიო ამრისა და დამაჯერებლობის შექმნას, მაყურებელს არ ავიწყებს, რომ ფილმს უყურებს და რეალურად არ ესწრება ძირითად მოვლენას, მის თვალწინ გაშლილ ცხოვრების ფაქტებს, რომ კამერა მხოლოდ დადგმულ თამაშს აფიქსირებს, სინამდვილისგან მაყურებლისთვის თვალსაჩინოდ განსხვავებულს. ამ თავისებურების აღსანიშნად, პოსტმოდერნისტულ თხრობაში ხშირად გვხვდება ინტერტექსტუალური კავშირები, კლასიკისა თუ მოდერნიზმის ნაცნობი ტექსტები, ფაბულები, პერსონაჟები, სტილი, რომელთა დეკონსტრუირების გზით იკვეთება წინა იდეალური შინაარსის ხელოვნურობა, სიყალბე და აბსურდულობა. მაყურებელი ჩართულია ტექსტების შედარებების, მინიშნებების თამაშში, საკუთარი „მაყურებლის როლით“, რეაქციებითა და ამოცნობებით. ასევე, განსხვავებით მოდერნისტული მეტათხრობისგან, რომელშიც ავტორი ტექსტში მისი პიროვნული ინდივიდუალობისა და მის მიერ შექმნილი ნაწარმოების ორგანული ერთიანობის წარმოსაჩენად ერთვება, გენიალობის მიზეზებისა თუ რეალობის სხვადასხვა მოცემულობის საერთო საზრისში ჩაღრმავების მიზნით. პოსტმოდერნისტული მეტაფილმი ამავე ქმედებით, პრინციპულად აქცენტირებს შემთხვევითობას, ავტორსა და მის ქმნილებას შორის კავშირის არარსებობას, მათ შორის განსხვავებას, გათიშულობას და საერთოდ, დასცინის ასეთი „ერთიანობის“ საზრისს: არის თუ არა, „შთავიწყება“, „გარდასახვა“, „გენიალობა“ შემოქმედებითი ღირებულება? ხომ არ ვაჭარბებთ?...

გავისხენოთ რეჟისორ ელიას მერიჯის 2000 წელს გადაღებული „ვამპირის ჩრდილი“, რომელიც ეძღვნება 1922 წლის აღიარებული ფილმის, „ნოსფერტუს“, გადაღების მაყურებლისთვის თითქოსდა „დაფარულ“ უცნობ ისტორიას, რომელშიც ფრიდრიხ მურნაუ, მეტი დამაჯერებლობისა და სინამდვილესთან მსგავსების მიზნით, ვამპირ გრაფ ორლოკის როლს სტანისლავსკის სკოლის მსახიობს, მაქს შრეკს აკისრებს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ელიას მერიჯს სრულიად არ ადარდება, სინამდვილეში მაქს შრეკი სტანისლავსკის სკოლის მსახიობი იყო თუ არა! რომ პირიქით, თავისი შემოქმედებით ასოცირდებოდა ბერტოლტ ბრეხტის პირობით თეატრთან და მაქს რეინჰარდტის დადგმებთან, ხოლო მათი შემოქმედებისთვის სინამდვილის მსგავსება და მიბაძვა კი არა, მხატვრული მოდერნიზება იყო მნიშვნელოვანი, ხელოვნურად შექმნილი ატმოსფერო – დეკორაცია, განათება, რიტმი... და რომ მურნაუც შრეკს, სწორედ გაუცხოებული ხაზგასმული თამაშის მანერით, გრიძითა და სხვა ექსპრესიული ეფექტებით წარმოადგენს და არა სინამდვილესთან მსგავსებით. ელიას მერიჯისთვის, როგორც პოსტმოდერნისტისთვის, ფაქტების ნამდვილობას სრულიად არ აქვს მნიშვნელობა. იგი რეალისტურობას რეალისტურის სახელითვე მისტიფიცირებს, დეკანონიზირებს აღიარებულ არტისტულ სისტემას, ირონიზირებს „ავტორისეულ“ მიღწევას, განსაკუთრებულობასა და ინდივიდუალობას. „ვამპირის ჩრდილში“ ირონიას ექვემდებარება თავად სტანისლავსკისეული სახელგანთქმული „მჯერა/არ მჯერას“ საზრისი, „დამაჯერებლობის“ სტილი და ამავე მიზნით, რეჟისორის მაქს შრეკისადმი როლის მინდობის გადაწყვეტილება, როგორც „გარდასახვის ოსტატისა“. ირონია ეხება კონსტანტინ სტანისლავსკის „გარდასახვის“ მეთოდის თითქოსდა „პარადოქსს“, რომ: მსახიობმა უნდა „იციოვროს“ პერსონაჟის ნამდვილი ცხოვრებით, მაქსიმალურად ნამდ-

ვილი ემოციებით განიცადოს და დაიჯეროს როლის შესრულების „სიმართლე“... უნდა „გარდაისახოს“. მაგრამ, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში შრეკის შემოქმედებით ამოცანას ვამპირად გარდასახვა წარმოადგენს! ელიას მერიჯის ჰიპერრეალისტურ ფილმში ასეც ხდება. აჩრდილის „ჩრდილი“, რომელმაც ემოციურად დატვირთული, განსაკუთრებული მხატვრული გამომსახველობა შესძინა ოციან წლებში მურნაუს ფილმს, მერიჯის „ვამპირის ჩრდილში“ საზრისის მნიშვნელობას იღებს – თავად მისტიკური რეალობის, მეორადობის, „ჩრდილის ჩრდილობის“, როგორც რეალობათა თამაშის, არარსებული რეალობის, რომელსაც თამაშით წარმოსახავენ ადამიანები და ნამდვილ რეალობაში ასეთი ირაციონალური რეალობის ახალ განზომილებას, ახალ „ტიხარს“ ქმნიან.



„ვამპირის ჩრდილი“ 2000, რეჟ. ელიას მერიჯი; და „ნოსფერატუ. საშინელების სიმფონია“. 1922 რეჟ. ფრიდიჰ შურნაუ, მსახ. მაქს შრეკი

პოსტმოდერნისტულ ძალიან რეალისტურ, ლამის დოკუმენტურის მსგავს თხრობა-მიც კი მკაფიოდ შესამჩნევია შემოქმედების ჩართულობა, სინამდვილისა და გამონაგონის საზღვრები, თხრობის სიმართლის საზღვრები: ფილმის გადაღება ფილმის გადაღებაზე, პერსონაჟი პერსონაჟზე, მსახიობის თამაში მსახიობის თამაშზე, სიმბოლო სიმბოლოზე. ამ პროცესს უკავშირდება თხრობის რეალისტურობის, დამაჯერებლობის პრინციპი, განსაკუთრებით ფასეული კინემატოგრაფის განვითარების ადრეულ ეტაპზე, როდესაც სრულიად არასათანადო პირობებში – პავილიონის დეკორაციებში, ბუტაფორიული რეკვიზიტებითა და გრიმით, თეატრალური გამომსახველობით იღებდნენ და ცდილობდნენ აღეძრათ სინამდვილის დასწრების შეგრძნება; ცდილობდნენ ისე დაეგეგმათ მოქმედებები, კადრების თანმიმდევრობა, რომ წარმოქმნილიყო ცოცხალი ემოციები, მღელვარება, სასპენსი – გაურკვევლობისა და დაძაბული მოლოდინის გრძნობა, რაც მოდერნისტულ სტრუქტურაში, კინომაყურებლის ინტერესის მოსაცვლად და შესაკავებლად, გადამწყვეტ ფუნქციას ასრულებდა.

ამის საილუსტრაციოდ, საოცარი ვირტუოზულობით წარმოდგენილი ალფრედ ჰიჩკოკის ფილმებიც საკმარისია. მახსენდება შემთხვევა, ჩვენი უნივერსიტეტის ცხოვრებიდან, როდესაც სასწავლო პროგრამის თანახმად, კინოფაკულტეტის სტუდენტებმა პირველად ნახეს ეკრანზე ალფრედ ჰიჩკოკის „ფსიქო“. დღეს ჰიჩკოკის შემოქმედება ყველასთვის ხელმისაწვდომია და ალბათ, ყველას კარგად ახსოვს უაღრესად დაძაბული კულმინაციური ეპიზოდი: როდესაც უკვე ჩავლილია „აბაზანის“ საზარელი სცენა, მკვდარია გამომძიებელი და დაძაბული მაყურებელი ძარღვებში გაყინული სისხლით, კიდევ მორიგ საშინელებას ელოდება... პერსონაჟები სემი და ლაილა მოახერხებენ ნორმან ბეტსის საშიშ სახლში შეღწევას, თუმცა ნორმანი ახერხებს სემის გზიდან ჩამოცილებას და ლაილას ძებნას იწყებს. მანიაკისგან დაუცველი ლაილა კი, უცნობ სახ-

ლში, ოთახიდან ოთახში რაღაც სამხილის გამაღებულ ძეხნაში, იმ ძვირფას წამებს ფლანგავს, გაქცევით თავის გადასარჩენად რომ შეიძლება გამოდგეს... სარდაფში იგი მისგან ზურგშექცევით სავარძელში ჩამჯდარ ნორმანის დედას მიაგნებს და მასთან გასაუბრებას ცდილობს. სავარძელი შემოტრიალდება და... მაცურებელს ელდას სცემს მოულოდნელი, შოკისმომგვრელი, საზარელი მუმიის სახე. ნიშანდობლივია, რომ სწორედ იოსელიანის მსახიობმა, რამაზ გიორგობიანმა,¹ რომელიც თავის თანაკურსელებთან ერთად უყურებდა ფილმს, მოულოდნელად გაიხუმრა: „ახლა ამ ქალმა რომ უპასუხოს, გული მართლა გამისკდებაო“... გასუსულ და სუნთქვაშეჩერებულ დარბაზში, ყველამ გავიგონეთ ერთი მთლიანი ამოსუნთქვის, საერთო შვების ხმა, მიხვედრა იმისა, რომ ნანახს და განცდილს რეალობასთან კავშირი არ აქვს და რასაც ვხედავთ, მხოლოდ და მხოლოდ ეკრანზე დაშუქებული ჩრდილია – კინოფილმი, წარმოსახვის პერსპექტივაში გაშლილი არარსებული რეალობა.

პოსტმოდერნისტულ მოთამაშე თხრობაში შიშის მოლოდინი, სასპენსი კომიზმის ელემენტი ხდება, როდესაც შიშით „გული უსკდება“ თავად „საშიშს“, როდესაც დაძაბულობა თავად ხდება ძალიან სასაცილო. ეს განსაკუთრებით, თვალსაჩინოა ცნობილი „საშიში კინოს“ სიუჟეტების ახალ ვერსიებში, ჩვეულ, დათქმულ ეტაპებზე, კარგად ნაცნობი „საშიში მომენტების“. ირონიულად გაუქმებული, მხიარული და აზრდაკარგული სასპენსით.²



კადრი ფილმიდან „ახალგაზრდა ფრანკენშტეინი“ რეჟ. მელ ბრუქსი; და კადრი ფილმიდან „ფრანკენშტეინი“ 1931, რეჟ. ჯეიმს უეილი, მსახ. ბორის კარლოფი

„დაძაბული მოლოდინი“, თხრობის ეს უმნიშვნელოვანესი პრინციპი გვხვდება სათავგადასავლო და საბრძოლო ფილმებშიც. საბჭოთა კინოში ხშირად გამოიყენებოდა ომის თემაზე გადაღებულ, სიუჟეტის კულმინაციასთან დაკავშირებულ სცენებში, მაცურებლის თანაგანცდის, მძაფრი ემოციების გამოსაწვევად... თუმცა, პოსტმოდერნისტული ირონია აშიშვლებს თითქოსდა ცხოვრებისეული, მძაფრი პერიპეტეიების იდეოლოგიურ ბუნებას, კომიკურად გარდაქმის ფრონტის ხაზზე ჯარისკაცის დაჭრის სცენასაც, როგორც მაგალითად, ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივ გამოფენაშია“ გადაწყვეტილი, სრულიად პირობით, ჩარლი ჩაპლინის კომიკურ სტილში „დიდ დიქტატორზე“

¹ რამაზ გიორგობიანი, მსახიობი და რეჟისორი. 1983 წელს დაამთავრა თეატრალური უნივერსიტეტი. კინორეჟისორის სპეციალობით, თენგიზ აბულძის საოსტატო.

² suspense – სასპენსი დაძაბული მოლოდინი.

აღუზიანდა და ციტირებით, და რომელიც, არავითარ დაძაბულობასა და მღელვარებას არ აღძრავს მაშინაც კი, როდესაც ვიგებთ, რომ ყუმბარა აგულის თურმე „თავში მოხვდა... კიდევ კარგი, არ აფეთქდა“. ისევე, როგორც ჩარლის ომში გაწვეულ დალაქის შემთხვევაში, რომელსაც, მტრისთვის განკუთვნილი, ასაფეთქებელ მდგომარეობაში მოყვანილი „ხელყუმბარა“ ჯერ დიდი ზომის სამხედრო ფორმის სახელოში ეკარგება, იქიდან კიდევ უფრო დიდ და ფართო შარვალში... და მადლობა ღმერთს, აფეთქებამდე მის მოშორებას ასწრებს... „არაჩვეულებრივი გამოფენის“ ეს სცენა ინტერტექსტუალურ მთლიანობას ქმნის, სწორედ, ჩარლის „პატარა ადამიანის“ კონცეპტთან, ომისადმი ასეთ დამოკიდებულებასთან და არა ჩვენს ცნობიერებაში არსებულ „გმირულად მებრძოლ საბჭოთა ჯარისკაცის“ ხატთან, რომელთა მიმართ თანაგრძნობა მაყურებელს ავიწყებდა, რომ ჰიჩკოკის „ფსიქოს“ მსგავსად, ეკრანულ გამოსახულებას უყურებდა და ნამდვილი განცდებით, ხშირად, ცრემლიანი ტოვებდა ფილმის დასრულების შემდეგ განათებულ კინოდარბაზს. ამ მხრივ, ბევრს გაახსენდება სერგო ბაქარიადის მიერ უბადლოდ შესრულებული რეზო ჩხეიძის „ჯარისკაცის მამის“ ემოციური კულმინაცია. საყურადღებოა, რომ გიორგი მახარაშვილის გამორჩეულად უნიკალურ კახურ კოლორიტზე ფორმირებულ ექსპრესიულ სახეში, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის მაყურებელი საკუთარ მამას ხედავდა. სრულიად განსხვავებული და უცხო კულტურის იაპონელიც კი ხაზგასმული აღფრთოვანებით აღიარებდა თავისი რეალური იაპონელი მამის მსგავსებას კახელ გლეხთან, რაც გასაკვირია და მკაფიო განსხვავებების „გაქრობის“ თავისებურებაზე გვაფიქრებს – სინამდვილის სახეზე, რომელსაც მაყურებელი უშუალოდ ნამდვილთან აიგივებს და არსებულთან პირდაპირ აკავშირებს.



კადრი ჩარლი ჩაპლინის „დიდი დიქტატორიდან“, როდესაც ჩარლის ასაფეთქებლად მომართული ყუმბარა ფარაჯის სახელოში უვარდება; და კადრი ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივი გამოფენიდან“, როდესაც კადრის ჩარჩო მეტყველებს, რომ აგული თავადაა „ამოღებული“ მიზანში.

პოსტმოდერნისტული კინო, ამის საპირისპიროდ, როგორც ეს „არაჩვეულებრივი გამოფენის“ ფრონტის სცენაშია, ხაზგასმით აღნიშნავს ასეთი რეალობის პირობით ბუნებას, მის არარეალურობას, წარმოდგენილის არაბუნებრიობას, პრინციპულად მიუთითებს თამაშზე, სინამდვილის დაუსწრებლობაზე, ან წარმოაჩენს არანამდვილის

დასწრებულობას სინამდვილის მნიშვნელობაში „ცარიელი კვალის“ სახით, როგორც გამოიყურება, მაგალითად, წმინდა რელიქვიის მაძიებელი გმირი მეფე არტურისა და მრგვალი მაგიდის რაინდების ამაღლებული მისტიკური ლეგენდა, ტერი გილიამისა და ტერი ჯონსის ფილმ-პასტიში „მანთი პითონი და წმინდა გრაალი“¹ – სრულიად აბსურდული და დაუჯერებელი, რომელიც მაყურებელს, „ძალიან/სერიოზული“ ბუნდოვანი ფანტაზიით ისტორიის აღქმის, საუკუნეების მანძილზე ერთხელ და სამუდამოდ მიღებულ „გაოგნებულ-შთაგონებულ“ გამომეტყველებას უცვლის. ისტორიული ცხოვრების გარკვეული პირობები, ობიექტები, დეტალები დროის დინებამ გააუქმა და დღეს აღარ არსებობს. თუმცა, კინოხელოვნებას აქვს უნარი წარმოადგინოს გარდასული რეალობის დამაჯერებელი სურათი, გაგვიხსნას ისტორია... მაგრამ რა მოხდება, შეიქმნება თუ არა რეალობის „დასწრების“ ეფექტი, თუ რეჟისორი ფილმიდან რომელიმე დღეისთვის უკვე აღარარსებულ ან ფუნქციადაკარგულ ობიექტს ამოიღებს, თუნდაც არამთავარს, მეორეხარისხოვანს, ატრიბუტის მსგავს მახასიათებელს... მაგალითად, შუასაუკუნეების გადაადგილების საშუალებას მანქანით არ შეცვლის, მაგრამ ვთქვათ, ეკრანზე არც ცხენს აჩვენებს, რომლითაც ჩვენი წარმოდგენით, იმ რეალობაში რაინდები მოგზაურობდნენ?



კადრი ტერი გილიამისა და ტერი ჯონსის ფილმიდან „მანთი პითონი და წმინდა გრაალი“ .

„წმინდა გრაალის“ პირველი, ბურუსით მოცული კადრი, რომელშიც ბუნდოვნად მოჩანს: გზის პირას აღმართული საწამებელი ბორბალი მასზე გაკრული უბედური წამებულთურთ, კადრის იდუმალი ჟღერადობა ქარის სისინითა და მოახლოებული ცხენების ფლოქვების რიტმული თქარუნით, მაყურებელს შუა საუკუნეების პირქუში რეალობის სურათს ჰპირდება. თუმცა, ამ უცნაური და უხსოვარი წარსულის ატმოსფეროს ექსპოზიცია, რომელიც ჩვენს აღქმაში არსებობს ძალიან სერიოზული „შუა საუკუნეების“ სახელით, ასეთ სამყაროში შესვლის საწყისი განწყობა, უცებ საპირისპირო, მხიარული რეაქციით იცვლება, როდესაც გმირები ახლო ხედზე, ცხენების გარეშე, კუნტრუშით მოუახლოვდებიან გადასაღებ კამერას.

¹ Monty Python and the Holy Grail is a 1975.



კადრები ფილმიდან

საქმე იმაშია, რომ ცხენები პროდიუსერს თურმე ძალიან ეძვირა და ზედმეტად ჩათვალა... ფლოქვების ხმას კი, პერსონაჟები ქოქოსის კაკლების კაკუნით გამოსცემენ, როგორც, ჩვეულებრივ, ისტორიული ფილმების გახმოვანების ჩაწერისას ხდება. თუმცა, „ფლოქვების“ ხმის დამაჯერებლობის მიუხედავად, მეფე არტურს და მის საჭურველთმცვრთველს ციხის კრიტიკულად განწყობილ მცველებთან თავის მართლება უწევთ, არა იმდენად უცხენობის, არამედ, გახმოვანების არადამაჯერებლობის გამო – უჭირთ ქოქოსის ნაჭუჭების არსებობის გამართლება 932 წლის ბრიტანეთის მიწაზე. „კრიტიკოს“ მეციხოვნეებს პასუხობენ, რომ ქოქოსის ნაჭუჭები შემთხვევით „იპოვეს“... ძირს ეყარა... თუმცა, როგორ მოხვდა ბრიტანეთში? სავარაუდოდ, მერცხლებმა გადმოიტანეს თბილი ქვეყნებიდან! ტეშმარიტების დადგენის შუასაუკუნებრივი კამათი გრძელდება და ახალ კითხვებს წარმოშობს, რადგან, მეციხოვნის მსჯელობის თანახმად, მერცხლის წონა და წუთში ფრთების დაქნევის რიცხვი ტვირთის სიმძიმეს არ შეეფარდება და ქოქოსის ნაჭუჭის ჩამოტანას ჩვეულებრივი მერცხალი ვერანაირად ვერ შეძლებდა! სწორედ მაშინ გამოთქვამს გონიერი მეფე არტური ჰიპოთეზას, უფრო დიდ და მძიმეწონიან „აფრიკულ მერცხალზე“, თუმცა, რომელიც, ირკვევა, რომ „არ მიგრირებს“...

ნირწამხდარი მეფე არტური ფრანგ მეციხოვნესთან პოლემიკაში მარცხდება, მაგრამ სამაგიეროდ, ეს ინტელექტუალური გამოცდილება წმინდა მეფეს კამათის წარმართვაში ახელოვნებს და რაც შემდეგ (როგორც „ჩეხოვის თოფი“), ფილმის ბოლო ეტაპზე, „სიკვდილის ხიდის“ ანტიკურ მითურ მცველზე გამარჯვებაში დაეხმარება, რომელიც, თავის მხრივ, მართალია, უდიდესი ოსტატია ანტიკური ტიპის „სამი კითხვის დასმაში“, მაგრამ შუასაუკუნეების წინწასულ დებატებზე წარმოდგენაც არა აქვს.

ამგვარად, ხმის რეალისტური გათამაშება, ტენებისმაგვარი მოძრაობა და რიტმი, ჩაცმულობა და აღჭურვილობა, დეკორაცია, მოკლე, ობიექტის საცნობი ნიშნების

ყველა დეტალი, რომლებმაც, თითქოს უნდა ჩაანაცვლოს თავად ობიექტი, წარმოადგინოს ცხენი – ფილმის შიდა რეალობაში „მხატვრულ დამაჯერებლობაზე“ ირონიული კამათის საბაბი ხდება. ტერი გილიამისა და ტერი ჯონსის მეფე არტური ვერ ასაბუთებს (კაკუნით, კუნტრუშით) სახის რეალისტურობასა და მთლიანობას; პირიქით, მეციხოვნისთვის აშკარას ხდის ნიშნის მთავარი ელემენტის დანაკლისს – ცოცხალი ცხენის „დაუსწრებლობას“, პირდაპირ მიუთითებს მის არარსებობაზე.

მეორე მხრივ, არარსებული ცხენის სხვა კინემატოგრაფიული ხერხებით გამართლება, თავის მხრივ, პირიქით, ხაზს უსვამს წარმოდგენილი თამაშის ელემენტების ზედმეტობას, სინამდვილესთან შეუსაბამისობას, და ამგვარად, ავტორები ასეთი ხერხით, მიზნად ისახავენ, არა უშუალოდ „ცხენის“ რეალისტურობის ილუზიის შექმნის ამოცანას, არამედ, პირიქით, პრინციპულად არარეალისტურის, ჰიპერრეალისტურის, არადამაჯერებლობის... აღნიშნავენ თამაშის პრინციპს, კარნავალურობას, აბსურდის პირობითობას, ისტორიული „კვალის“ კომიკურ სიცარიელეს, რეალობასთან „დაუსწრებლობას“... რეალურისა და გამონაგონის ერთმანეთში კომიკური ნიშნით არევისას.

ფრაგმენტული და არეულია ფილმის თხრობა, წარმოდგენილი სივრცე და დრო. თუმცა, წელიწადი მითითებულია პირველივე კადრიდან, ამბავიც „ცნობილი“, გარეგნულად თითქოს მოწესრიგებული და სტრუქტურირებულია ილუსტრირებული ფოლიანტის დასათაურებულ, ცალკეულ თავებად დაყოფილი, რომელიც დროდადრო იფურცლება ახალ გვერდზე და შემდგომი, გაგრძელებული სხვა შემთხვევითი ამბებით, ჩადგმული ანიმაციებით, ინტერმედიებითა და ანტრაქტებით, სიუჟეტებს შორის რაღაც, თემიდან გადახვეული სხვა თემების „ტიხრებით“, სხვადასხვა დროის დისკურსების ერთმანეთში არეული ელემენტებით. თხრობა ყოველ ცალკეულ ეპიზოდში იწყება და წყდება თავისუფლად, ნებისმიერ ადგილზე, დაუსრულებელ გვერდებმოფლეთილ ფრაგმენტებად, სხვადასხვა „გამორჩენილი“, ან „გადამწერების“ მიერ „უმნიშვნელოდ მიჩნეული დეტალებით... ან როგორც ტერი გილიამის ანიმაციური გადამწერის ხელი – თვითნებურად გადაჩხაპნის გულდასმით, მხატვრული ასომთავრული ასოებით გაფორმებულ ისტორიულ მატრიანეს, და რაღაც სხვა, თავის ტექსტს ამატებს.

ყველაზე ეფექტური და გამახალისებელი „პითონების“ ფილმში, სწორედ, ტერი გილიამის ანიმაციას, ცოცხალი „რეალურისა“ და ანიმაციური ფრაგმენტების „მეტა“ შერწყმა, რომელსაც ცოცხალი მსახიობების შესრულებით გათამაშებული „არსებული“ რეალობა პირობითობის, ტექსტის სტატუსში გადააყვავს, ირონიზირებს „დასწრების“ იდეას. მაყურებელი სიამოვნებით ერთვება „პითონების“ ხალისიან ხაზგასმულ თამაშში – ტრადიციული წარმოდგენების ძალიან მხიარულ გადაფასება-მსხვრევაში. წმინდა მეფე არტური და მისი „დაუმარცხებელი“ წმინდა გულოვანი რაინდები, რომლებსაც პირდაპირ ზეციდან ჩაესმით ტერი გილიამის მიერ ცაში მიხატული და ანიმირებული „მამა-ღმერთის“ ხმა, გრაალის ძებნაში „წარმოუდგენელ“ საგმირო გამოცდებს გაივლიან: იგებენ ბრძოლას, თუმცა, ზოგჯერ მთელი ძალ-ღონით გარბიან ბრძოლის ველიდან... ან მორბიან... მორბიან... მორბიან... და სანამ მოვლენ, ბრძოლა უკვე დამთავრებულია... ზოგჯერ მართლაც იმარჯვებენ, მაგრამ, გამარჯვების მწყურვალე მოწინააღმდეგეები ჯიბრზე „ფრედ“ უთვლიან, როგორც მაგალითად, ახირებული „შავი რაინდი“, რომელიც წინ ელობება მშვიდობიანად თავის გზაზე მიმავალ არტურს და შებრძოლების გარეშე არ ატარებს. „შავი რაინდი“ მაშინაც არ ეშვება, როცა უკვე,

მჩქეფარედსისხლდადინებული კიდურების გარეშე, ტომარასავით თავისა და ტანის ამარაა დარჩენილი და ამ შავი შარისგან თავდალწეული არტურის წასვლას, ორთაბრძოლიდან გაქცევად აფასებს და ლაჩარს უწოდებს (მოკლედ, თუ ასეა შეფასებული სადმე ისტორიულ წყაროში, სინამდვილეს არ შეესაბამება!) .



კადრი ფილმიდან „მანთი პითონი და წმინდა გრაალი“, მეფე არტური – გრემ ჩეპმენი, საჭურველთმტვირთველი პაცი – ტერი გილიამი

შეუპოვარი „მრგვალი მაგიდის“ რაინდები გაბედულად იბრძვიან, დაბრკოლებებს ლახავენ... თუ ვერა, მაინც წინ მიდიან... ან სხვა მხარეს უხვევენ და იქით აგრძელებენ გზას... იგერიებენ სამთავიან/სამმეტრიან გოლიათსაც, რომლის „თავები გამუდმებით „ნი-ნის“ გაიძახიან (იეჲ - ტელე-ეთერში უხამსი გამონათქვამის შემოკლებულ წრიბინს) - ამ გოლიათებისთვის წმინდათაწმინდა, ფეტიშურ სიტყვას; სამაგიეროდ, რატომღაც ვერ იტანენ და საშინელ დღეში ვარდებიან სიტყვა it-ის (რჩეულის) გაგონებაზე“¹



რაინდები, რომლებიც იძახიან „ნი-ნის...“

¹ Kevin J. Harty. Cinema Arthuriana. McFarland, 2002.

მრავალი ხეტიალის შემდეგ, მეფე არტური და მისი რაინდები, ბოლოს და ბოლოს, ერთი გამოქვაბულის კლდეზე, კელტურ ენაზე ამოკაწრულ წარწერას მიაგნებენ, რომელიც იტყობინება, რომ სწორედ აქ იპოვიდნენ „იოსებ არიმათიელის უკანასკნელ სიტყვებს: „ის ვინც მამაცია და სულითაც წმინდაა, შეუძლია იპოვოს წმინდა გრაალი... ციხესიმაგრე... ააა...“ და აქ, არიმათიელის აზრი საბედისწეროდ წყდება. ვიდრე რაინდები ამ გაუგებარი „აას“ გამოთქმის თავისებურებასა და საზრისის ამოცნობას ცდილობენ, ურჩხული არგუსი „ააააას“ ღრიალით გამოვარდება, ხახას ალებს და გაუგებარ ენაზე დაწერილი ტექსტის ამოცნობაში გართულ ერთადერთ განსწავლულ ბერს თვალისდახამხამებაში სანსლავს. თუმცა სხვას კიდეც რომ შეძლებოდა წაკითხვა... რა თქმა უნდა, თავის შველას შეეცადნენ! გაქცევის მიუხედავად, დანარჩენ რაინდებსაც იგივე ბედი ელოდათ, რომ არა, ამ სცენის ხატვის პროცესში (მათდა საბედნიეროდ!) მხატვარ-ანიმატორის უეცარი ინფარქტი!



ანიმატორის (ტერი გილიამი) ინფარქტი და არგუსი – „წმინდა გრაალიდან“

„გილიამის ანიმაციის უნიკალურმა სტილმა – ორ სრულიად დაუკავშირებელ იდეას შორის რბილმა გადასვლებმა, რომლებიც გონებას ფიქრს აიძულებდა – გადამწყვეტი მნიშვნელობა იქონია“¹

კიდეც უფრო საინტერესოა არც ისე „რბილი“ გადასვლები! მაგალითად: „პერსონაჟი მოქმედებას იწყებს... და ამ დროს, ეკრანზე გადაშლილ „წმინდა“ ფოლიანტზე ანტრაქტი ცხადდება, ხოლო რამდენიმე წამის შემდეგ, როდესაც რეჟისორები ტერი გილიამი და ტერი ჯონსი ისევ უბრუნდებიან დაწყებული ისტორიის გადმოცემას, პერსონაჟს ეს-ესაა უკვე დაუსრულებია მოქმედება და აღარც აღარავინ გვიხსნის გამოტოვებულ

¹ [http://www.bbc.co.uk/comedy/montypython/;](http://www.bbc.co.uk/comedy/montypython/)

დროში რა მოხდა“¹! თუმცა გამოგონილ ჰიპერრეალისტურ სამყაროში, არც ისაა ძალიან მნიშვნელოვანი „რა“ და „როგორ“ მოხდა და არც საბოლოო შედეგი. ხოლო ასეთი არხენი „გამოტოვებებით“ თხრობა ძალიან სასაცილოა, მითუმეტეს, რომ „საბოლოო შედეგისთვის“ გრაალის მაძიებლებს არასდროს მიუღწევიათ... და დღესაც არავინ იცის, რა შედეგით დასრულდა მათი გაუგონარი გმირობით სავსე ეს ამბავი.

ფილმში კომიკურად აბსურდულ საზრისად ყალიბდება ისტორიული დისკურსის ყოველი აცდენა, წინააღმდეგობრიობა დღევანდელთან, თავად ფილმის ტექსტთან – იქნება ეს გამომსახველობა ზოგადად, თუ კონკრეტული თვისებების შაბლონური წარმოდგენები ისტორიულ რეალობასა თუ პერსონაჟთა თავისებურებებზე, მათ ფიზიკურ იერსახეზე, დევ-გმირობაზე, მაღალ ზნეობრიობაზე, სიწმინდეზე... ასევე მათ განსაკუთრებულ გონებრივ შესაძლებლობებზე, მსოფლმხედველობაზე, სიმამაცესა და თავგანწირულობაზე, დასახული მიზნისკენ სწრაფვაზე, წარბშეუხრელობაზე, შეუპოვრობასა და ბრძოლის ჟინზე... ყველაფერი, რაც წარსულის აღმატებული იდეალისადმი ჩვენს მიერ წარმოსახულისადმი აღფრთოვანებას იწვევს და რაც, თანამედროვე სამყაროში, მათ შორის ჩვენი თვალსაზრისითაც, კრიმინალური პოლიციის უპირობო, სასწრაფოდ ჩართვას და რეაგირებას საჭიროებს! სწორედ იდეალების ეს არსებითი განსხვავება/გახლეჩილობა და დიფერანსული ერთობა კრავს საბოლოოდ, მეფე არტურისა და წმინდა გრაალის პრინციპულად დაქუცმაცებულ და გზაკვალარეულ თხრობას, დემონსტრაციულად კრავს საკვანძო ეპიზოდების ურთიერთდამაკავშირებელ ირონიულ საზრისს, ფილმის საწყის ეტაპზე გაჟღერებული აბსურდული „განსხვავება“ (აღუზია ზოგადად მითებისა თუ შუასაუკუნეების ზოგიერთ, დღეისთვის უსაგნო, უსაზრისო პოლემიკაზე) ევროპულსა და აფრიკულ მერცხლებს შორის, არტურს და მის რჩეულ რაინდებს უკვდავების მოპოვების, სიცოცხლის ხიდზე გადასვლის საშუალებას აძლევს. სადაც, ახალ სამყაროში, ყოფილ რაინდებს პოლიციის დანაყოფი და ციხის საკანი ელით, რადგან ისინი მოწმეებმა ამოიციეს, როგორც „მრგვალი მაგიდის“ რაინდების გმირობებით აღფრთოვანებული ისტორიკოსის სასტიკი მკვლელები.



უკვდავების ხიდი; სერ ლანსელოტ უშიშარი – ჯონ კლიბი; მეფე არტური – გრემ ჩემპენი.

თუმცა, ეს ტემპარიტება – დღევანდელი ადამიანებისთვის სრულიად დაფარული, გაუგებარი უზარმაზარი აბსურდი, რომელმაც შექმნა მღელვარე მოვლენებით სავსე,

¹ Monty Python and the Holy Grail: A Very Silly. by robintainsh Film <https://eportfolios.macaulay.cuny.edu/ball17/2017/09/20>.

არეული და სისხლიანი შუასაუკუნეების ეპოქა, ფილმის მიხედვით, ჯერაც არ დასრულებულა და ახლაც გრძელდება... რამეთუ ამ შემართებით, სიკვდილის დამთრგუნველი, დღევანდელობაში გადმოსული „მანთი პითონის“ გმირები ახლაც დაეძებენ „წმინდა თასის“ ადგილსამყოფელს.

* * *

პოსტმოდერნისტული ორაბროვანი, დაშლილი და უფორმო ტექსტის საზრისის მიგნება რთულია. შესაძლოა, იგი დაადგინო კონტექსტით: ციტატებით, რემინესცენციებით, ალუზიებით, კულტურის მოვლენებით, თითქოს შემთხვევითი პარალელებით, გაორებებით, ირონიით... ერთი დეტალის გაშლით, გამკვეთრებით ან საერთო სურათის შექმნით – ტექსტის სხვადასხვა ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ფრაგმენტებითა და მათი მიმართებებით, როგორც ამას მიქელანჯელო ანტონიონის გმირი აკეთებს „ფოტოგადიდებაში“. თუმცა, ბუნდოვანი ტექსტის გახსნისა და მისი ინტერპრეტირების უფლება, ამჯერად აღმქმელის უფლებებში გადადის, რათა ცარიელ ნიშანი საკუთარი აღქმით, მისთვის ცნობილი ინტერტექსტუალური კავშირებით „აავსოს“, იმ შინაარსით, რომელიც ტექსტში პირდაპირ არ არის მოცემული, თუმცა მისი არსებობა, მისი ირონიული საზრისის საგრძნობია. მაგრამ ისეც შეიძლება იყოს, რომ ნიშნები და მინიშნებები ჩვენ მიერ მიგნებულ კონტექსტში, შესაძლოა სულ არ იყოს ის, რასაც ვეძებთ.

შემთხვევითი არ არის, რომ თომასი, მიქელანჯელო ანტონიონის „ფოტოგადიდებიდან“¹ თავისი ფოტოალბომის ოპტიმისტური ჟღერადობის დამაგვირგვინებელი კადრის ძიებისას, „მეორადი ნივთების“ მაღაზიაში შედის, სადაც მთლიანი სიმბოლური საზრისით დატვირთულ წარსულის ლამაზ ნივთებს – სკულპტურებსა და ლარნაკებს შორის, რომელთაც დაკვირვებით, სიამოვნებით ათვალიერებს, ირჩევს მაღაზიის კუთხეში იატაკზე დადებულ თვითმფრინავის პროპელერს – სწორედ დაუსრულებელ, კონტექსტიდან ამოგლეჯილ ფრაგმენტს, სრულიად უფუნქციო, მნიშვნელობადაკარგულ ნივთს – თვითმფრინავის ნაწილს თავად თვითმფრინავის გარეშე, სხვაგან და სხვასთან დაკავშირებული საზრისით, და არა ესთეტიკური ტკბობისთვის სპეციალურად შექმნილ თვითკმარ, სრულყოფილ, იშვიათ ლარნაკს...

„ფოტოგადიდებაში“ ანტონიონი კამერის აუჩქარებელი, დაკვირვებული მანერით აგნებს ახალ პოსტმოდერნისტულ სამყაროში აღმოცენებულ ეჭვებში გახლართულ კითხვებს, სინამდვილის სიმრავლეში დაკარგულ, ჭეშმარიტებისგან გაუცხოებული ცნობიერების პრობლემას. რა გვიშლის ხელს დავინახოთ სინამდვილე? გარე რეალობის სიღრმეში დაფარული არსი თუ ჩვენი საკუთარი შინაგანი წინასწარგანწყობა, მზა მიმართება ამ რეალობასთან? შეიძლება თუ არა, ერთსა და იმავე მოვლენაში არსებობდეს სხვადასხვა სინამდვილე, რაღაცაში რაღაც და იმ რაღაცაში კიდევ რაღაც? ანტონიონის ფილმი მოგვითხრობს რეალობაში ჩამალული იდუმალი მკვლელის ფაქტზე, რომელსაც თომასის კამერა პეიზაჟთან ერთად მექანიკურად აღბეჭდავს. სურათზე ერთი შეხედვით, მხოლოდ ქარში ამოძრავებული ხეების გამოსახულებაა, ტოტებისა და ფოთლების არეული ჩრდილი, თუმცა, რომლის სიღრმეში რაღაც არსებობს, მისი ფარული საზრისი, ფაქტი, რომელიც ხეების ფოთლებსა და ჩრდილებში იმალება.

¹ გამოყენებულია ნაწყვეტი პუბლიკაციიდან: ლია კალანდარიშვილი, „დეტექტივის ჟანრის ახალი ლოგიკა“. 2009 -2010.

ფოტოგრაფი ხდება თვითმხილველი იმისა, რაც არ დაუნახავს, რისი მოწმეცაა და არც არის. ცდილობს ჩაწვდეს რეალობის საიდუმლოს, მაგრამ ანაბეჭდი ფოტოზე ბუნდოვანია, მკვლელსაც ჰგავს და უბრალო ჩრდილსაც... ფოტოგრაფი აფიქსირებს რეალობის სურათს. ამჟღავნებს გამოსახულებას, თუმცა ვერ ამჟღავნებს მის არსს.

ანტონიონი ფილმის დაწყებამდე, ტიტრებით მიგვანიშნებს, არა ფიზიკურად არსებულ, არამედ, ნიშნობრივ, ხელოვნურ რეალობაზე, ტექსტზე, ნიშნებში მოქცეულ შინაარსზე და წარმოგვიდგენს რეალობის პირობითობის, ასოთა სიმბოლოურობის, კადრის ჩარჩოს, წინა პლანის მნიშვნელობას: მწვანე ფონზე ჭრის ფილმის სიმბოლოურ, სხვადასხვა განსხვავებული სინონიმური საზრისის მქონე სახელწოდებას „BLOWUP“- ფოტოგადიდებას, და ერთიან სტატიკურ უმეტყველო ფონს აცოცხლებს ასოთა ჭრილში ჩასმული, უკვე ამოძრავებული კინოგამოსახულებით – ცხოვრებით, რომელიც ამ სიმბოლოების სიღრმეში გამოჭრილი დეკორაციის მიღმა მიედინება, თანდათან ამ პირობითობიდან „იზრდება“, რეალობად ყალიბდება. რეალობა, ამ ასოების სიმბოლოური მნიშვნელობით არის მოჩარჩოებული. ასეთი კადრის ჩარჩოებში, ნაწილობრივ დაფარული, ნაწილობრივ კონტექსტში მოხვედრილი სინამდვილის შერჩევითობასა და პირობითობას უსვამს ხაზს, განსხვავებით, რეალიზმისგან, რომლის პრინციპი, სწორედ, ერთგვარი სინამდვილის ასახვაა. თავიდანვე დგინდება ორმაგი, ურთიერთგამომრიცხველი მნიშვნელობის მატარებელი საზრისი: რეალობა, როგორც, თავისთავად, ობიექტურად არსებული რამ და რეალობა, რომელსაც ჩვენი პირობითი საზღვრების მიღმა აღვიქვამთ.

(ფილმის სახელწოდებას, კომბინირებულ სიტყვას – Blow-Up ლექსიკონის მიხედვით, სხვადასხვა მნიშვნელობა შეესატყვისება, შესაძლოა ნიშნავდეს: ქარის ქროლვას, ბერვას, რომელსაც ფილმში საგრძნობი, უშუალოდ არსებული კონკრეტული რეალობის ფენომენი შემოაქვს; ასევე, წარმოადგენს გამჭვირვალე ჰაერის სიმბოლოს, რომელიც სრულიად მოიცავს რეალობას და არაფერს მალავს. თუმცა, ფილმის პროცესში, საპირისპიროს მოწმეები ვხდებით, ვხედავთ, თუ, როგორ ამოძრავებს ეს უჩინარი ეთერი ხეების ფოთლებს, როგორ ურევს და ფარავს სინამდვილეს, მის სიღრმეში დამალულ არსს ჩვენი აღქმისგან. უნებლედ შეიძლება გავგახსენდეს გალაკტიონის სხვაგვარი, მღელვარე, ასევე უხილავი ქარით ავსებული რეალობა: „ქარი არა სჩანს, ქარი არა სჩანს...“ თუმცა, ანტონიონის ფოტოგრაფისთვის ქარი მის მიღმა, სხვა რეალობაში არსებული უხილავი სტიქიაა, მხატვრული იდეაა, რომელსაც გარედან აკვირდება, ინტერესით, მაგრამ თავშეკავებით, ცივად. ფილმის სახეა, ფორმაა, მერყეობა... ანტონიონის ფოტოგრაფი უკაცრიელ პარკში ასეთი, უხილავი ქარის აღბეჭდვას ცდილობდა... სრულიად შესაძლებელია, Blow-Up-ში ქარის მნიშვნელობა ვიგულისხმოთ, თუმცა, სიტყვის სხვა მნიშვნელობები ფილმის დასახელებისთვის ასევე საინტერესო საზრისის მატარებელია, მაგალითად, Blow-Up, როგორც „აფეთქება“. ამ საზრისს, ის საბოლოო, ფაქტობრივი, გამანადგურებელი სიცხადე შემოაქვს, რაც ეფემერულ ქარს არ გააჩნია. აფეთქება – სამოციანი წლების ახალგაზრდული ამბოხის, სამყაროს უეცარი გარდაქმნის, პოპ-კულტურის ასოციაციაა, რომელიც ანტონიონის მომდევნო ფილმში „ზაბრისკი პოინტის“ ფინალურ კადრში უკვე ამკარა რეალობად და სიმბოლოდ წარმოდგა – სამყაროზე ჩვეული თვალსაზრისის... შეიძლება, თავად ჭეშმარიტების აფეთქებად... დასაშვებია, Blow-Up-ში „აფეთქება“ გვეგულისხმა. Blow-Up-ის მნიშვნელობა როგორც „გაბერვა“ მეტაფორასავითაა და კარგად ხსნის საპნის ბუშტის იდე-

ას, არამდგრად ცარიელ სფეროს, რომელსაც გაბერვის მატებასთან ერთად, გაქრობის შანსიც ემატება... ეს ფილმის გმირის ეჭვია: იქნებ, ზედმეტად ვბერავთ ფაქტებს, და ამით უფრო ვაშორებთ ჭეშმარიტებას. ან იქნებ, სწორედ ჩვენი პირველადი, გულუბრყვილო წარმოდგენები იბერება და ქრება საპნის ბუშტივით. თუმცა, Blow-Up-ის მთავარი მნიშვნელობა ფილმის სახელწოდებისთვის საყოველთაოდ თარგმნილი „ფოტოგადიდება“ – მშრალი, ნეიტრალური პროფესიული ტერმინი, როგორც მთავარი გმირი ფოტოგრაფისთვის, ისე კინემატოგრაფისტი ანტონიონისთვისაც, რომელიც რეალობის ალბეჭდვაში, სურათის გადიდებაში, ახალ წარმოქმნილ დეტალებში ჭეშმარიტებას დაეძებს... აღარ ღირს იმის ჩამოთვლა, რომ Blow-Up სიტყვის ნაწილები კიდევ სხვა მნიშვნელობებს ატარებენ, რომლებიც ფილმის ქსოვილს ერწყმიან. თითოეული მათგანი – დარტყმა, კონფლიქტი, შეჯახება, ელდა, ქროლვა, სუფთა ჰაერით სუნთქვა, მუსიკოსთა შეხვედრა დასაკრავად, მუსიკალური ინსტრუმენტის ხმა, ქარის ღმუილი, კოკაინი.. ეს მატერიალიზებული მნიშვნელობები ფილმის ეპიზოდებში ფართოვდებიან, საზრისის სიღრმეებს მოიცავენ.)

თუმცა, საზრისთა სიმრავლე, რომლის მთლიანი სახელი, შეიძლება, ერთი სიტყვით გამოიხატოს, უჩარჩო რეალობაში, ფოთლების შუქ-ჩრდილში გაბნეულ მოუხელთებელ ჭეშმარიტებებს ჰგავს – პარადოქსულ ნაწილებს, რომლებიც მთლიანობაში ერთ მნიშვნელობას ვერასოდეს ვერ შეადგენენ. ან უბრალოდ, ადამიანი ვერ ახერხებს მათ ამოცნობას, მთელთან მისი გაუცხოებული ნაწილის დაკავშირებას... ნაწილი ანტონიონის ფილმში, ორმაგი ბუნებისაა: ერთი მხრივ, თვითმყოფადი საზრისით წარმოგვიდგება, ცალკეული ფოტოს სახით, რომელიც, რეალობის გარკვეულ ფრაგმენტს შემოსაზღვრავს, ავტონომიური შინაარსით, „კადრს თავისთავად“, როგორც შეიძლება იყოს, მაგალითად, ფოტოკომპოზიცია სიყვარულის თემაზე: ქალაქის პარკში, მზით განათებულ მოედანზე შეყვარებულების ბედნიერი, მოთამაშე წყვილი ხელებჩაჭიდებული ცენტრით და აქეთ-იქით გადახრილი ჰარმონიულ წონასწორობაში. თუმცა, კადრის საზრისის მთლიანობა და დამოუკიდებლობა ილუზიაა: ქაოტური, უფორმო, სამყაროს საერთო სურათიდან ამოგლეჯილი. მისი ცენტრი, ნამდვილი არსი წყვილის ჩაჭიდებულ ხელებთან კი არაა, არამედ, სადღაც, მის საზღვრებს მიღმა. მთლიანი სურათის ყოველი მოჭრილი ნაწილი კი კარგავს მთლიანობაზე უფლებას, მის ნამდვილ არსობრიობაზე და ისეთივე ფუნქციადაკარგულია, როგორც ფოტოგრაფის ატელიეში იატაკზე დაგდებული პროპელერიის მთავარი ნაწილი, რომელსაც თვითმფრინავის ცაში აფრენა შეუძლია, თუმცა თვითმფრინავის გარეშე, უმოქმედო, უძრავი, გამოუსადეგარი საგანია. რაც შეეხება თომასის მიერ, ერთი შეხედვით სიმბოლურ მომენტში ბრწყინვალედ დაჭერილ ფოტოკადრს, მასზე ბედნიერი წყვილის პოზა, დაკვირვებისას თანდათან წინააღმდეგობრივ, ორჭოფულ შეგრძნებას, ეჭვს ბადებს: ისინი ერთმანეთს კი ეჭიდებიან, მაგრამ წინააღმდეგობრივად განიზიდებიან, შინაგანად გახლეჩილი და გაუცხოებულები. აქ, ფოტოკადრის ჩაკეტილი, კონკრეტული მნიშვნელობის წარმოდგენილი სივრცე საკმარისი აღარ არის. ჭეშმარიტება კინოს სივრცეშია გაშლილი, სხვადასხვა მხარეს, მიმართული, ერთიმეორეში არეკლილ-ასახული გაფანტული კადრ-სინამდვილეებით.

სხვა ფოტოზე კი, თითქოს აშკარაა, რომ ერთი მეორეს სადღაც ძალით ექანება. ამ კადრში ალბეჭდილი ფაქტის შინაარსის ძიებას, რეალობის უშუალო შემსწრე ფოტოგრაფი, „კონტექსტებით“, მიმდებარე კადრებს შორის დამოკიდებულებებით იწყებს,

მაგრამ ისინი სხვადასხვა საზრისებს ებმინ, სხვადასხვა სემანტიკურ ჯაჭვებში ერთი-ანდებიან და ისეთივე ქაოტურ სიმრავლეს წარმოქმნიან, როგორც ფოთლების სხვადასხვაგვარი გამოსახულება ფოტოკადრებზე გაქვავებულ უძრავ ქარში, განუწყვეტლად ცვალებადი ასპექტებით. თომასი ცდილობს იპოვოს მათ შორის კავშირები, დაინახოს ფაქტის ირგვლივ რეალობის მთლიანობა. ამ კადრებად დაწყობილ რეალობაში შეიძლება კოორდინატების მონიშვნა, მზერის მიმართულების დადგენა, შეიძლება იმ „მთავარი“ კადრის – ერთგვარი სამხილის, ჭეშმარიტების პოვნაც, რომელიც, გადაღებული „ბედნიერი წყვილის“ მოულოდნელ შიშს ავლენს. სხვა ფოტოებთან ერთად კონტექსტში, ისინი აღარ გამოიყურებიან როგორც ბედნიერები, პირიქით, უკიდურესად შეშფოთებულები ჩანან... და საპირისპიროდ იცვლება „ბედნიერი წყვილის“ ფოტოს სემანტიკა. მაგრამ, თუ თავდაპირველად მორგებული მეტაფორის, „ბედნიერების“ შემთხვევაში ყველაფერი თავისთავად გასაგები ერთიანი სიმბოლური მთლიანობა იყო, გაჩენილი ეჭვის შემთხვევაში, სინამდვილე ძალიან ბუნდოვანია.



კადრი ფილმიდან „ფოტოგადიდება“.

ანტონიონის კამერა წარმოქმნილი ეჭვის ძაფს მიჰყვება: რას ვხედავთ ჩვენ, როცა ვხედავთ? გამოხატავს თუ არა, ფოტობიექტივის მიერ აღბეჭდილი გამოსახულება სინამდვილის სახეს? გამოსახულების არსი გაუგებარი და ილუზორულია. ჩვენ შეგვიძლია გადავიღოთ სიმბოლური კადრი, დავაფიქსიროთ მიმდებარე პანორამა, მივუახლოვოთ ობიექტივი, გავადიდოთ დეტალი და შევქმნათ კონტექსტი როგორც ფაქტი, მაგრამ სინამდვილე, მისი მნიშვნელობა, თუ ასეთი არსებობს, მაინც რეალობაში დარჩება. ხულიო კორტასარის „ემმაკის დორბლი“¹ განსხვავებით, სადაც ფოტოგრაფი თვითონ იჩენს უყურადღებობას და გამოტოვებს ფოტოების რიგის მნიშვნელოვან რგოლს – მოშორებით მდგარ მანქანას, რომლის გამოც ქრება ფაქტი – ანტონიონის გმირი სხვა პრობლემას აწყდება: იგი ყველაფერს აფიქსირებს, მაგრამ ვერ ხედავს; შედის გადაღებული მასალის სამყაროში, თუმცა ქარი, რომელიც მან რეალობაში ნახა ამოძრავებელი ხეებითა და შრიალით, ფოტოზე არ ჩანს. ფოტოებზე მის მიერ შეუმჩნეველი სხვა წამიერი სამყაროა აღბეჭდილი; არ ჩანს არც დანაშაულის სურათი, რომელიც ფოტოს გადიდებისას გამოიკვეთა. გადიდებული კადრი კი, რეალობის „გაბერვასავითაა“, ფაქტობრივი, თუმცა, შესაძლოა, რეალობაზე უფრო მეტად გადიდებული ეჭვებით. თომასი მიდის მკვლელობის ადგილზე და პოულობს მოკლულს,

¹ „ფოტოგადიდება“ გადაღებულია ჰულიო კორტასარის ნოველის, „ემმაკის დორბლი“ (Las babas del diablo) მოტივებზე ტონინო გუერას სცენარის მიხედვით.

თუმცა რომელიც სწრაფად ქრება... ნარკოტიკული თრობის შემდეგ, როდესაც სინამდვილე და კოკაინის ეფექტით გაძლიერებული წარმოსახვა ერთმანეთში ირევა, თომასი უკვე აღარ არის დარწმუნებული ბუნდოვან ჩრდილებად გადაქცეულ ფაქტებში მისი ფოტოგრაფირებული რეალობიდან – რორშახის „მელნის ლაქის“ ტესტის მსგავს გამოსახულებებში, რომელშიც სხვადასხვა ურჩხულის დანახვას ელიან.

რაც შეეხება, თომასის ფოტოალბომის დამაგვირგვინებელ ფინალურ სურათს: პარკის ცენტრში ქალისა და მამაკაცის ხელჩაჭიდულ „განზიდულ/მიზიდული“, „ჰარმონიულ/კონფლიქტური“ ფიგურების სიმბოლურ საზრისს – „ბედნიერი წყვილის“ იდეის სასრგებლოდ წყდება... თუმცა, ფილმის ეჭვიანი და ბუნდოვანი ისტორიის კონტექსტში, რა თქმა უნდა, ეს ირონიაა, დოკუმენტურად აღბეჭდილი სინამდვილის ნამდვილობაზე.

საბოლოოდ, ყველაფერი, განუსაზღვრელობით სრულდება: ლოგოცენტრისტული ეჭვიც, რომლის მიხედვით, თითქოს ხედავ მთლიანობას და ხსნი დაფარული რეალობის შინაარსს; და უსაზრისობასთან გათანაბრებული მრავალაზროვანი საზრისიც; ასევე, მისი გავლენა თანამედროვე სამყაროს აღქმაზე – „ტეშმარიტების“, როგორც ასეთის, არსებობის საეჭვობა. თუ კლასიკური თხრობა თავის წინაშე სვამდა კითხვას: „რა არის?“, პოსტმოდერნიზმი პასუხობს: „ეს ის არ არის, რაც შენ გგონია“! ფრაზა, რომელიც ძალიან ხშირად ისმის, ისეთ ფილმებშიც კი, სადაც თხრობა ტრადიციული თარგითაა მოწესრიგებული და სიტუაციაც ცალსახაა. ფრაზა ტეშმარიტებასავით ერგება ყველა სიტუაციას, თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებაში დამკვიდრებულ მერყობას და განგვაწყობს მზადყოფნით, ეჭვით შევხედოთ ყველაფერს, რასაც ვხედავთ, არ დავუჯეროთ, მათ შორის, საკუთარი თვალით დანახულსაც. ასეთი განწყობა არ ჰგავს წარსულ სამყაროს თავისი საკუთარი, ერთადერთი უეჭველი და ნამდვილი შინაარსით. გამუდმებით ცვალებად რეალობაში ყველა დროს თავისი სახე აქვს, საგნებისა და მოვლენების განსხვავებულ სურათებს, ღირებულებებს, რომლებიც თხრობაში ადამიანთა შეცვლილი დამოკიდებულებებით ისახებიან, თვალთხედვითა და ინტერესებით. საგანთა თუ მოვლენათა განლაგების ახალი კონცეპტი იშვიათად თუ დგინდება მართივად იდეალისკენ პირდაპირი სვლით; მოწმენი ვხდებით – ჩვენი კრიტიკული გარდატეხების, ფორმის ჩამოყალიბებისა და ინტერპრეტირების ტრადიციულ თუ ახლებურ თვალსაზრისთა კონფლიქტების, ფსიქოლოგიური გადაწყობის სირთულეების, ახალი თუ ძველი დისკურსის, განსხვავებული თვალსაზრისის მიუღებლობებისა. ეს ყველაფერი ახალი ეპოქის ზღვარს აღნიშნავს, მასში გადაბიჯების სიტუაციას, რომლიდანაც ჩვენი ახლობელი წარსული სულ უფრო და უფრო გულუბრყვილოდ გამოიყურება. თუ გასული საუკუნის ორმოციან წლებში არსებული რელატივისტული შეხედულებები საერთო მხიარულებას იწვევდა, როგორც რეზო ჩხეიძის ფილმის პერსონაჟის, ჭკუისკოლოფას პასუხი კითხვაზე – „ერთ ორთქლმავალს მეტი ძალა აქვს, თუ ორს“ – რეზო ჩხეიძე ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ სამოციანი წლების ბოლოს, ჩვენ ყველა ჭკუისკოლოფასავით ვფიქრობთ: „გაანჩია რა შემთხვევაში“... ზუსტი პასუხი არ არსებობს... მაშ „როგორც გენებოთ“!

* * *

დასაბუთებული პასუხები დამაჯერებლობას კარგავენ სტრუქტურალიზმშიც, სწორედ სამოციანი წლების ბოლოს. ყალიბდება პოსტსტრუქტურალიზმის ტენდენციები, ინტერესი ინტერტექსტუალობისადმი, ტექსტებს შორის დიალოგური კავშირებისადმი. ამ დროისთვის როლან ბარტის „ავტორის სიკვდილი“ – ტექსტის თავისუფალი აღქმის იდეა, საყოველთაოდ აღიარებას იხვეჭს და ახალი ეპოქის უმნიშვნელოვანესი ცნება ხდება – თავისუფალი წერისა და თავისუფალი წაკითხვის პირობა.

კინემატოგრაფში, ფედერიკო ფელინის „რვანახევარში“¹ ბარტის ესეც გამოსვლამდე ოთხი წლით ადრე გაიჟღერა „ავტორის სიკვდილის“ მოტივმა და ეფექტურად აღნიშნა კინოთხრობის ახალ ეტაპზე გადასვლა, ფელინისთვის დამახასიათებელი სახიერებით წარმოჩინდა ახალი პოსტმოდერნისტული განწყობა, ამ დროისათვის უცხო და უჩვეულოდ თამამი თხრობის თავისებურებებით. „რვანახევარის“ ფინალურ ნაწილში წარმოდგენილი „ავტორის სიკვდილი“/თვითმკვლელობის სცენა, ყალიბდება როგორც ფილმის გადაღების დასაწყისის საერთო ზეიმი, საკარნავალო თამაშის არსი, რომლის ფერხულში უდიდესი ხალისით ერთვება ფილმის ყველა მონაწილე. ამ ეპიზოდში, შემოქმედებით კრიზისში მყოფი „რვანახევარის“ მთავარი გმირი კინორეჟისორი გვიდო, ყველას და ყველაფერს ემალება, თავის პროდიუსერებს, კრიტიკოსებს, მსახიობებს, ცოლს და საყვარელ ქალებს, საკუთარ რეალობასა და ფანტაზიებს – მაგიდის ქვეშ დამალული, თავის მოკვლას ცდილობს... მაგრამ, როგორც არ უნდა გაიქცეს ავტორი, „მოიკლას თავი“, მიატოვოს ტექსტი, მაინც ყველგან მისი სახელი ისმის, ყველა მას დაეძებს, მთელი მისი სამყარო – ისინი, ვინც თვითონ არიან ფილმის გარეთ და ფილმის შიგნით, რომლებიც თვითონვე წარმოადგენენ ფილმის ტექსტსაც და კონტექსტსაც, მის ცალკეულ, თვითმყოფად და განუმეორებელ ფრაგმენტს.



კადრი ფედერიკო ფელინის ფილმიდან „8 1/2“, გვიდო მაგიდის ქვეშ.
მსახ. მარჩელო მასტროიანი

¹ რეჟ. ფელინი ფ. „რვანახევარი“, 1963.



კადრი ფედერიკო ფელინის ფილმიდან „8 1/2“ – სარაგინა

ფედერიკო ფელინის „ავტორი“ „პერსონაჟებით“ ავსებული სამყაროა, რომლებიც თავად წარმართავენ ავტორის რეალობას, იღებენ ფილმს და ავტორის მიერ მიტოვების, მისი „სიკვდილის“ შემდეგაც განაგრძობენ არსებობას. რამდენადაა შესაძლებელი, ფელინი – „ავტორი“ არ გავაიგივოთ მის შემოქმედებასთან... მის გარეშე შეუძლებელია დაიბადოს მისი რომელიმე ფილმი, შეუძლებელია განმეორდეს პერსონაჟების მისეული ხედვა, სწორედ მისი ფანტაზიის ნაყოფია და მხოლოდ მან იცის, თუ როგორი ღიმილი აქვს ზუსტად სარაგინას, როგორ გამოიყურება რომაული აბანოების ნისლის ქულებში გახვეული ზეწარშემოხვეული „კარდინალი“, აბეზარი ფილმის „პროდიუსერი“ და ჯერ არ გადაღებული ფილმის იდეებზე შეუჩერებელი მსჯელობით დაკავებული კრიტიკოსი... მხოლოდ ის იცნობს საკუთარ წარმოსახულ სამყაროში არსებულ პერსონაჟებს, მათ მზერას, სიყვარულს და ეჭვიანობას... ყველას, და საკუთარ თავს მათთან ერთად... სწორედ კონკრეტული „ავტორი“ გემოქმედებს მაყურებელზე და არა „ტექსტი“, გვაახლოვებს პერსონაჟებთან და დაუფიქრებლად გვაყვარებს, ეთანხმება ეს ჩვენს სურვილს, თვალსაზრისს და ღირებულებებს თუ არა... მაგრამ ასეა თუ ისე, დღეს, ბარტის აღნიშნული ცნების გარეშე წარმოუდგენელია თანამედროვე თხრობის ხელოვნება, გახსნილი თავისუფალი, მრავალმხრივი შესაძლებლობებით.



კადრი ფილმიდან 8 1/2 (1963), რეჟ. ფედერიკო ფელინი

„რვანახევარი“ ფილმის პერსონაჟების არენაზე მხიარული ხმაურიანი კოსტუმირებული ფერხულით სრულდება სწორედ „ავტორის სიკვდილის“ უჩვეულო „კარნავალიზაციით“, მასში მონაწილეების როლებითა და მაცურებლებისთვის გამოხატული ფინალური „რევერანსით“, პოსტმოდერნიზმის კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი პრინციპით, რომელიც გულისხმობს მკვეთრად მოხაზულ ნიღბებს, თავისუფალ დროებით გარდაქმნებსა და თამაშს, ცხოვრების სისხლსავსე, მხიარული, ფერადი, გიჟმაჟი ცვალებადობების საზრისში. კარნავალი თავის საწყისში ატარებს პოსტმოდერნიზმის არსს და ხასიათს, „სხვად ყოფნის“ თამაშს, საპირისპიროში გადასვლას. კინემატოგრაფში ეს, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ფედერიკო ფელინის სავსე, ბედნიერებითა და სიცოცხლის სიყვარულით გამსჭვალულ შემოქმედებასთან ასოცირდება, მის შთამბეჭდავ არტისტულ სამყაროსთან, აღფრთოვანების მომგვრელ თავისუფალ პერსონაჟებთან, მათ მომხიბვლელ არასტანდარტულობასთან და განსაკუთრებულობასთან – ცდუნებებითა და დაუმორჩილებლობით, ოცნებებითა და ნაღველით. ასევე ბავშვობისდროინდელ გულში ნატარებ ნოსტალგიასთან, სამყაროსთან, რომელიც საზრისს ანიჭებს, ფორმირებს და წარმართავს მის კინორეალობას... ფინალურ კადრში, გვიდოსთან (ანუ პერსონაჟ/ავტორთან), ბოლოს, როგორც ყველაზე სანუკვარი, რჩება მცირე კარნავალური ხატება: პროექტორის მინათებული რკალის შუქში მოქცეული პატარა გვიდოს საზეიმო მარში სასაცილო კლოუნებთან ერთად.

* * *

განა შეიძლება არსებობდეს თხრობა მთხრობელის გარეშე? მის გარეშე, ვისაც ხელში უჭირავს კალამი, როგორც უმცროს უილიამ შექსპირ V-ს ჟან-ლუკ გოდარის „მეფე ლირში“¹ და დაუზარებლად, პირდაპირ არსებული გარე რეალობიდან იწერს მის სახეს, სიტყვებს, მასში არსებულს, ქმედებებს, ცვლილებებს... თუმცა, რომელთა დაშლილ/განაწილებულ/გაფანტულ არსსაც ვერა და ვერ წვდება. როგორ დააკავშიროს ერთმანეთთან უმცროსმა უილიამ შექსპირმა ეს უაზრო სინამდვილის ფრაგმენტები და დატვირთოს საზრისით? მას ხომ წარმოდგენა არ გააჩნია, თუ რას ნიშნავს „მხატვრული სახე“. რომ სიტყვებს პერსონაჟთა დიალოგებში შეიძლება რაღაც სხვა საზრისი ჰქონდეთ... მან უკვე შეამჩნია, რომ რეალობაში სიტყვებით იმას არ ამხელენ, რასაც სინამდვილეში გულისხმობენ. ზოგჯერ ზუსტი პირდაპირი მნიშვნელობის სიტყვებიც არ არის საკმარისი აზრის გამოსათქმელად. თავისი მნიშვნელობის წონით დამძიმებული და სხვა ლოგიკისკენ გადახრილი, სხვა გამონათქვამებზე ფორმირებული გახისტებული წყობით, რომლებიც ცვლიან სათქმელის საზრისს: „სიტყვა – ეს ერთია, ხოლო რბილი დამყოლი რეალობა სრულიად სხვა“.²

სიტყვები, სახეები უშუალოდ არ გამომდინარეობენ რეალობიდან და რეალობის გადმოსაცემად, გარკვეული მნიშვნელობებით სპეციალურად წესრიგდებიან. მაგრამ ისინი წესრიგდებიან არა რეალობის მიმართ, არამედ ისევ სიტყვების მიმართ, აზრის მიმართ, რომელიც მხოლოდ ის არის, რაც ამ სიტყვებითა და სახეებით ცნობიერებაში შეკერდა. მაგრამ დუმილი?! დუმილი რაღაა? არაფერია?

¹ გოდარი ჟ-ლ. მეფე ლირი 1987.

² იქვე.

ძველი ისტორიის თხრობა თავისუფალი სახითა თუ ეპოქის მკაცრად დაცული, კლასიკად დათქმული სტილით, ხელოვნების ისტორიას განვითარების გზაზე მუდმივად თან მიჰყვება. აღნიშნავს საწყის მდგომარეობას, გაყინულ/კრისტალურ ლოგიკას, ერთი კულტურიდან სხვა კულტურაში გადასვლის ფაქტსა და ეტაპს, მათ შორის განსხვავებას, ან მსგავსებას. კლასიკური მუსიკის შემსრულებლები აუცილებლად იცავენ ეპოქის სტილსა და შესრულების მანერას. სასცენო ხელოვნებაში მუდმივად იდგმება ძველი პიესები ტრადიციული და ახალ-ახალი ინტერპრეტაციებით, თუმცა, ეს ხშირად, ისევ დრამატურგის მიერ მასში ჩადებული საზრისის ამოცნობას, მის ეპოქაში ჩაღრმავებას და თანამედროვესთან შედარებას გულისხმობს. კინოხელოვნებაც, ასევე, ხშირად ირჩევს სათხრობად კლასიკის ეკრანიზაციას, გარდასულ დროს, თავისი ფუნქციონირების ყოფითობით, დახვეწილი საგნებით, ფრესკებსა თუ ძველ პორტრეტებში ასახული უჩვეულო რთული სამოსის „შეშლილი“ დეტალებით, ასეთივე დემონსტრაციული, „კორსეტებში გამოჭიმული“ აზრებით, რომლებსაც თითქოს თავი მოაქვთ საკუთარი გრაციოზული მიხვედრილობით, სიბრძნითა და ზნეობის სიმალლის დასტურით, ეპოქის ეფექტური სტილის ფლობითა და ძველი ქარაგმების იდუმალი ნიშნებით... ტექსტი ძირითადად უცვლელი რჩება, თუმცა, იცვლება მათი საზრისის ამოკითხვა, პერსონაჟთა მოქმედების მოტივი, აქტუალური იდეა, სახეობრიობა, რომელიც ჩვენი დროისთვის მნიშვნელოვან პრობლემებზე გვიმახვილებენ ყურადღებას, გვახსენებენ ამაღელვებელ მხატვრულ „არქეტიპს“ დროის ახალ განზომილებაში, სიძველესთან აცდენილობასა და დამთხვევებში, თუ რა შეიცვალა ჩვენს რეალობაში და რა არის ჩვენთვის ჯერ ისევ მყარი, უცვლელი, რა მოგვწონს ახლა და რისი აღარ გვჯერა.

რა შეიძლება გვითხრას და როგორი შეიძლება იყოს დღევანდელ ეკრანზე, უილიამ შექსპირის, 1608 წელს დაწერილი, უკვდავი, ყველა დროის „მეფე ლირი“, მისი შექმნის დროისთვისაც უკვე ძველისძველი ზღაპარი, ერთ-ერთი ყველაზე ბევრჯერ დადგმული და გადაღებული პიესა? დასცილდა თუ არა დღევანდელი მარადიული კლასიკა, თავისი „მარადრეალისტური“ მხატვრული სახეებით, „აქტუალიზებული“ თანამედროვე პრობლემეტიკითა და ინტერპრეტირებული ახალი ესთეტიკური იდეების ასპექტებით?



მეფე ლირი 1909, რეჟ. უ. ვ. რანუსი, ჯ. ს. ბლექტონი

1909 წლის უ. ვ. რანუსისა და ჯ. ს. ბლექტონის¹ მუხჯი 12-წუთიანი ფირზე აღბეჭდილი სცენებიდან დაწყებული, „მეფე ლირის“ ორმოცდაათზე მეტი ეკრანიზაციაა შექმნილი მსოფლიოს უდიდესი რეჟისორებისა და მსახიობების ინტერპრეტაციებით. მათ შორის: პიტერ ბრუკისა და ორსონ უელსის, გრიგორი კომინცევისა და იური იარვეტის... „ლირი“ წარმოგვიდგინა ბრწყინვალე ლოურენს ოლივიემ, აკირა კუროსავამ, მიშელ პიკოლიმ, ენტონი ჰოპკისმა... მხოლოდ ოთხმოციან წლებში, „მეფე ლირის“ ათი ეკრანული ვერსიაა გადაღებული,² რომელთა შორის გამოირჩევა, ჟან-ლუკ გოდარის, ერთი მხრივ, გენიალურ შედეგად აღიარებული და მეორე მხრივ, სრულ „ჩავარდნად“ შერაცხული „მეფე ლირიც“.

ყველა „ლირისგან განსხვავებული „მეფე ლირის“ გადაღებაზე კონტრაქტს ხელი, გოდარსა და კომპანია ქენონის (Cannon Films) პროდიუსერ მენაჰემ გოლანთან, 1985 წლის კანის კინოფესტივალზე, პირდაპირ სასტუმრო მაჟესტიკის (Majestic Hotel) რესტორნის მაგიდის ხელსახოცზე მოეწერა.³

„ქენონის“ კომპანია თავს იწონებდა მაღალმხატვრული, ფესტივალზე გამარჯვებული ფილმებით და კანის კინოფესტივალზე გოდარის „მეფე ლირით“ გაბრწყინების შესაძლებლობას, ბუნებრივია, პრესტიჟის მნიშვნელობას ანიჭებდა. თუმცა, ვერ გათვალა გოდარის გამომწვევი, თამამი ხელოვნების ხარისხი და ასეთი „პრესტიჟის“ სკანდალური ეფექტი. ზოგადად, ქენონის კომპანია შემოქმედებით „თავისუფლებას“ მიესალმებოდა, თუმცა... განსაზღვრულ ფარგლებში! მენაჰემ გოლანისთვის „ორიგინალური“ ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით, სრულიად საკმარისი იყო ნორმან მეილერის სცენარში „მეფე ლირის“ ტრადიციის გადატანა ამერიკული მაფიის ინტერესებისა და გარჩევების რეალობაში. მაგრამ როგორც ამბობენ, „სიახლეც“ არის და „სიახლეც!“ რეჟისორისა და სცენარისტის სიახლეთა შორის განსხვავება და მათი ხარისხობრივი შეურიგებლობა ფილმის გადაღებების დაწყებისთანვე გამოაშკარავდა. გოდარი თავიდანვე არ დათანხმდა კომპანიის მიერ შეთავაზებულ „ლირის“ „ამერიკულ“ გადაწყვეტას. თავის მხრივ, მეილერმაც უარი განაცხადა ლირისა და კორდელიას ურთიერთობების გოდარისეულ ინტერპრეტაციაზე და ფილმი საწყისი სცენების გადაღებისთანვე მიატოვა. გართულდა ახალი მსახიობების შერჩევაც. შესაბამისად, კანის კინოფესტივალზე ანონსირებულმა „მეფე ლირის“ პრემიერამ ერთი წლით დაიგვიანა. გოდარი გადაღების დაბრკოლების მიზეზად, ფილმში 1986 წლის ჩერნობილის ავარიამე მიანიშნებს, კაცობრიობის პროგრესის ამ დრომდე ჯერ არნახულ კატასტროფაზე, რომელმაც ევროპის ქვეყნებს შოკური ელდითა და სკანდალური „სიჩუმით“ გადაუარა და გაუჩინარდა.⁴ „მეფე ლირში“ გოდარის ირონიული შეფასებით: „სულ მალე ყველაფერი ძველ კალაპოტს დაუბრუნდა, ყველაფერი აღდგა კულტურის გარდა! (...) ეს იყო ჩერნობილის შემდეგ. ახლა ისეთი პერიოდია, როდესაც კინო და საერთოდ

¹ დიდი ბრიტანეთის რეჟისორების: ჯ.სტუარტ ბლექტონისა და უილიამ რენუსის „მეფე ლირი“, 1909 წ.

² შენიშვნა: უ.ლ. გოდარის „მეფე ლირი“ გამოსვლის წელს (1987), არის ასევე, გადაღებული რ. სტურუას ფილმ-სპექტაკლი „მეფე-ლირი“. რ.ჩხიკვაძის შესრულებით.

³ გოლანი არ მალავდა, რომ კომპანია პრესტიჟად მიიჩნევდა გოდარის პროექტის განხორციელებას და ხელსახოცი, რომელშიც „MoMa“ ნიუ-იორკში 10000 დოლარს სთავაზობდა, არ გაყიდა.

⁴ ჩვენ, ამ დროის ადამიანებს უცნაურად დაგვავიწყდა „ჩერნობილი“, თითქოს მისგან გამოწვეული შოკი პირდაპირ არაცნობიერში გადავუმვით... უცნაური და აუხსნელია, რადგან როგორც გოდარის „მეფე ლირიდან“ ჩანს, ავარიის ფაქტი თურმე უკვე ერთ წელიწადში აღარავის აინტერესებდა, მიუხედავად მის მიერ ჩვენს რეალობასა და ეპოქის გაცნობიერებაზე აღბეჭდილი კვალისა.

ხელოვნება, დაკარგულია; იგი არ არსებობს და იგი როგორღაც ხელახლა უნდა იქნეს გამოგონებული“.¹

როგორც ჩანს, „ამავე მიზეზით“, ზოგადად კულტურასთან დაკავშირებულმა უიღბლობამ გოდარის ფილმის ბედზეც იქონია გავლენა. თითქოსდა დიდი მოლოდინის მიუხედავად, 1987 წლის კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე პრემიერის შემდეგ, საფრანგეთში ფილმი ეკრანებზე აღარ გაუშვეს, ამერიკაში კი, მხოლოდ ერთ შტატში და სადღაც დაკარგულ ერთ კინოთეატრში, ორი კვირის განმავლობაში უჩვენებდნენ... კომპანიამ ამით ვალი მოიხადა და მისი არსებობა სასწრაფოდ დაივიწყა. მხოლოდ 2002 წელს, ფილმის გადაღებიდან 15 წლის შემდეგ, სადისტრიბუციო კომპანიამ (Bodega Films) ხელახლა გამოსცა 8900 ასლი და „მეფე ლირი“, ბოლოს და ბოლოს, მისაწვდომი გახდა კინომაყურებლისთვის.

გოდარის მიხედვით – „გადაწყვეტა, ახალი მიდგომა და საზრისი – თანამედროვე რეალობაში „მეფე ლირის“ გადაღების ერთადერთი, აუცილებელი პირობა“, და არა როგორც კომპანია „ქენონის“ მიერ შემოთავაზებული სცენარის ავტორს ნორმან მეილერს წარმოედგინა: სიმდიდრისა და ძალაუფლებისთვის, მაფიასა და რეალურ პიროვნებებთან ასოცირებული დაპირისპირებათა ხლართები. გადაღების დაწყებამდე, ვიდრე გოდარი „მატორს“ დაიძახებდა, ფილმისადმი მიდგომას ნორმან მეილერი ასე განმარტავდა: „მე ვფიქრობ, რომ მაფია – ეს, „მეფე ლირის“ გადაღების ერთადერთი საშუალებაა“. ამ კატეგორიულ პოზიციასთან აკავშირებს გოდარი პირდაპირ ფილმში, მეილერთან გაიგივებულ დონ ლეაროს თვითკმაყოფილებას საკუთარი მემუარების მიმართ: „ო, ეს კარგი ხერხია! ეს კარგი დასაწყისია“!

თუმცა...

კონტრაქტი ნორმან მეილერსა და „ჟღვ ფილმს“ შორის 1985 წლის 16 აპრილს დაიდო, ათი დღის შემდეგ კი, ჩერნობილი აფეთქდა. დონ ლეაროდ ქცული ლირი/მეილერი – საქმეებიდან ჩამოშორებული და მემუარებით დაკავებული დაბერებული განგსტერი, თავის „უსიტყვოდ“ მორჩილ კორდელიას, ბაკსი სიგალისა და მეიერ ლენსკის მაფიოზური გარჩევების დეტალებს კარნახობს მეხსიერებადაკარგულ სამყაროში. სადაც, ჟენევის ტბის პირას ცარიელ სასტუმროში, თითქოს არაფერიც არ მომხდარა! მაგიდებს, ისევ ძველებურად, ახალ-ახალი, წითელი და ყვითელი ტიტებით ამშვენებენ და ჩვეულებრივ განაგრძობენ ცხოვრებას, აგრძელებენ ძველ ფიქრებს, არსებობენ წარსულის მოვლენებითა და სურვილებით. ეს მყუდროება რასაკვირველია, ჟან-ლუკ გოდარის ირონიაა – ჟენევის ტბის სანაპიროს ბუნებრიობითა და „სიმშვიდით“ გაჯერებული ნიონი, რომელსაც სამყაროს შეშფოთება არ შეხებია. თუმცა რეალობაში რაღაც მოხდა. ფაქტი მოვლენად იქცა. ჩერნობილის ატომური ელექტროსადგურის გამსკდარ ბეტონთან ერთად გაიხლიჩა ერთგვაროვანი დრო, წარმოიქმნა ადამიანთა ეჭვიანი მიმართება ბუნდოვანი აწმყოსადმი, ფუჭი და ცრუ წარსულისადმი, არასაიმედო მომავლისადმი.

„კარგი, კმარა, ბატონო! სასურველია, რომ კვლავ იმ მაღალს მსჯელობაზე დადგეთ, რომელიც თქვენ ეგრე უხვად მონიჭებული გქონდათ და თავი დაანებოთ იმისთანა უცნაურს ქცევას, რომელიც თქვენ აღარ შეგფერით, რადგანაც თქვენ ის აღარა ხართ, რაც უწინ იყავით“.²

¹ გოდარი უ.ლ. მეფე ლირი 1987.

² შექსპირი უ. მეფე ლირი, პირველი მოქმედება, სურათი 4.

გოდარის „მეფე ლირში“, გონერილის დატუქსვა „სიტყვებით“ პირდაპირ არ გამოთქმულა, თუმცა, ფილმის სივრცეში ერთგვარი „სიჩუმის“ სახით განეფინა, როგორც რეალობის არსისადმი უგრძობლობა, როგორც ერთ სინამდვილეში, სხვა სინამდვილის არსობრიობით არსებობა, როგორც ერთგვარი სიგიჟე.

მეილერის გადაღებებიდან წასვლის შემდეგ, უკვე ნაწილობრივ გადაღებული ფილმის სცენარი პიტერ სელარსმა და ტომ ლადიმ ხელახლა დაწერეს. ჟან-ლუკ გოდარი თავის გადამსხვრეულ/დაშლილი „მეფე ლირის“ მიდგომაში გარდატეხის დროდ და მიზეზად, სწორედ, 1986 წლის კატასტროფაზე მიუთითებს: ფიზიკურ რეალობაში მომხდარი ავარიის ფაქტზე, რომელიც ფილმის კოლიზიად იქცა – პოსტ-ავარიულ რეალობად წარმოდგენილ, გარეგნულად თითქმის უცვლელ სამყაროდ, მხოლოდ გამქრალი კულტურის ირონიული ცვლილებებით: ყველაფრის დავიწყებით, სხვადასხვა მხარეს გადაფანტული შექსპირისეული ტრაგედიის არქეტიპული ნამსხვრევებით, დამხრჩვალნი თევზივით სანაპიროს ქვებზე დარჩენილი ვირჯინია ვულფის წიგნით „ტალღები“, დავიწყებული უნარ – ჩვევებითა და დაკარგული საზრისით... რეალობით, რომლის მიმართ შეკითხვებზე ფილმში ერთადერთი ნამდვილი პასუხია: „არაფერი“. „სიჩუმე“...

„დუმილი“ უკვე ფილმის ექსპოზიციასში, ტიტრების ნაწილში ჩნდება, როგორც გოდარის ჩუმი პროტესტი, პასუხი მენაჰემ გოლანის მოგებაზე და რეკლამაზე გათვლილ, არაშემოქმედებით დამოკიდებულებაზე ფილმის გადაღების მიმართ. ლაპარაკია იმაზე, რომ გოდარმა ფილმის ტექსტში, ტიტრებში, გოლანთან შეუთანხმებლად, მასთან რეალური სატელეფონო საუბარი ჩართო, სადაც პროდიუსერი გოდარის ფილმით კომპანიის რეკლამირების მნიშვნელობაზე, ქენონის კომპანიის პრესტიჟზე საუბრობს და გოდარს მის ამ „მთავარ საზრუნავზე“ მიუთითებს. ამგვარად, ფილმის „მდუმარე“ კონფლიქტი ტიტრებიდანვე იწყება. სიტყვებმა „ჩვენ ვიღებთ, ვიღებთ, ვიღებთ!“ – რომლითაც გოლანი აბეზარ, მოუთმენელ შურნალისტებს იცილებს თავიდან – სარეკლამო ანონსის მსგავსა სიტყვებმა – რეალურ სიტუაციასთან და ტიტრების გამოსახულებასთან კონტექსტში, დამცინავი ინტონაცია მიიღეს, როგორც ფილმის შექმნის დაუფარავმა მიზეზმა: კომპანია „ქენონის“ სარეკლამო პრესტიჟმა, რომელიც აღემატება თავად ხელოვნების მნიშვნელობას. კინოხელოვნება რეკლამისთვის და არა პირიქით! რეკლამა – „ლირის“ – მოლაპარაკე ყალბი ქალიშვილი დაინტერესებულია მოგებით... და არასდროს დაინტერესდება იმ სიტყვების არსით, რომლითაც ხელოვნება დუმს. ერთი მხრივ, ხმაურიანი სარეკლამო რეალობა, რომელიც გოდარის საფესტივალო ფილმთანაა დაკავშირებული, და მეორე მხრივ – ხელოვნება, რომელსაც არავითარი კავშირი არ აქვს რეკლამასთან, ისევე როგორც კორდელიას სათნოებასა და მშობლისადმი სიყვარულს – რეალობასთან კავშირის არ მქონე სიმულაციურ ნიშნებთან – სიტყვებთან.

„ჩვენ ვიღებთ, ვიღებთ!“ გოდარი გოლანის ხმას ამ დროს, ეკრანზე ტიტრების წარწერას – „მიდგომას“ ადებს. და ისევ გოლანის სიტყვები: „მე ვეწინააღმდეგები: ჩვენ ვიღებთ, ვიღებთ, ვიღებთ. მაგრამ, ნებისმიერ შემთხვევაში, ჩვენ ვართ ჰაერში დაკიდებულ მდგომარეობაში და მოვითხოვ, როგორც შეთანხმებული იყო, ეს ფილმი“... წარწერა ეკრანზე: „გახსნა/გამორკვევა“... გოლანის ხმა: რომლის გამოსვლაც უკვე ბევრჯერ გადაიდო, მოხვდეს კანის ფესტივალზე. აი, ჩემი მთავარი საზრუნავი“.

წარწერა: არაფერი. (სიჩუმე)

ხმა: „კარგი, ჟან-ლუკ, რატომ არ მპასუხობ?“

ხმა: „მატორი!“

გოლანის ხმა ტელეფონით ამერიკიდან შვეიცარიაში, თითქოს, ხარვეზებით გადა-
მოიცემა, გამეორებებით... ექოებით... გოდარის მიერ, პირდაპირ ფილმში გადაკოპი-
რებით. მატორი ჩართულია და გოლანთან ერთად, დამცინავ კონტექსტს უქმნის ნორ-
მან მეილერისეული გადაწყვეტის თვითკმაყოფილ სიტყვებსაც: „ო, დიახ, ეს კარგი
დასაწყისია“... ვიდრე იგი მომდევნო კადრში იტყოდეს: „აქ არაფერი აღარ მესაქმება,
ხვალ მივფრინავ!“.

„ზურგში გასროლა“ – ეს არის ტიტრებში ჩართული ფილმის ქვესათაური, ამ სიტუ-
აციის „ქვეგანმარტება“, თუ კალამბური, რომელშიც, შეიძლება ვიგულისხმოთ, უბრა-
ლოდ, „გადაღება ზურგიდან“, ანუ „ზურგის ხედი“, რომელსაც ფრანგები „ზურგიდან
ფოტოგრაფირებას“ უწოდებენ, თუმცა, ინგლისურად „სროლა“ სროლაცაა და
„გადაღებაც“. ასევე, ფრანგულად, „ზურგის ხედში“- ფონი, კონტექსტი იგულისხმება.

ამგვარად, „ზურგის ხედი“, „ზურგში სროლით“ თუ „კონტექსტითა“ მოცემული
„მეფე ლირის“ ფინალური კადრი: წინა პლანზე, ქვაზე დასვენებული კორდელია თეთრ
პერანგში, რომლის უკან და მისგან ზურგშექცევით მჯდომარე ლირი, მეფის შუბივით
აღმართული თოფით. მკვლელი თუ მცველი? შესაძლოა, „ზურგში სროლა“, სულაც, მე-
ილერის სცენარის სახელწოდებაა მაფიის გარჩევებსა და შურისძიებებზე, რომელზეც
გოდარმა უარი თქვა.



კადრი ჟან-ლუკ გოდარის ფილმიდან „მეფე ლირი“. ზურგის ხედი ანუ „გასროლა ზურგში“.

მრავალგზის ინტერპრეტირებული „მეფე ლირის“ გოდარისეული გადაწყვეტა მარ-
თლაც ყველა დანარჩენისგან გამორჩეული და უჩვეულოა, განსხვავდება არა მხო-
ლოდ სხვა ეკრანიზებული ვერსიებისგან, არამედ თავად უილიამ შექსპირის „მეფე
ლირისგანაც“. ტრაგედიის ოცდაორი პერსონაჟიდან, გოდარის ფილმში მხოლოდ სამ
მათგანს ვხვდებით: ლირს, კორდელიას, ედგარს და მათაც ძალიან პირობითი შტრი-
ხებით. სამაგიეროდ, ფილმში შეიძლება ვიხილოთ შექსპირისთვის უცნობი პერსონა-
ჟებიც: უმცროსი შექსპირი/სელარსი, პლაგი/გოდარი, ვირჯინია ვულფი/დელფი, ნორ-
მან და ქეით მეილერები და კიდევ ერთი ლირი და კიდევ ერთი კორდელია, ვუდი ალე-

ნი, პროფესორი კაზანსკი, ასევე, „ექოს“ მსგავსი უხმო გობლინები...

ამ მონაცემით უკვე ცხადია, რომ საუბარი არ შეიძლება იყოს კლასიკურ ეკრანიზაციაზე, შექსპირის „მეფე ლირზე“ როგორც ასეთზე, რომელიც გოდარმა გადაიღო. არამედ ეს თავად გოდარის ფილმია შექსპირის „მეფე ლირზე“ – მის ზოგიერთ მოტივზე, „რაც შეეხება სიჩუმესა და უძრაობას ან სხვა მასთან კავშირის მქონებზე“¹ ტრაგედიის ტექსტისა და ფილმის შექმნაზე. გოდარის „მეფე ლირი“ პოსტმოდერნისტული მეტაფილმია, ტექსტი ტექსტში, სიტყვა სიტყვაში, ან თუნდაც „სიჩუმე სიჩუმეში“.

განა დუმილს აზრი არ ენიჭება, როდესაც პასუხად დუმილს ირჩევენ? ისევე როგორც სიტყვებს საზრისი მაშინ ენიჭება, როდესაც მათ წარმოთქვამენ.

გოდარმა ფილმში მეილერის პრინციპზე პასუხად, „მაფიოზური კლანების“ იდეაც შეიტანა და მეტაფილმის ხერხებით მეილერის, როგორც დონ ლეაროს შემსრულებლის სახეში გააერთიანა მისი რეალური პიროვნულობის ნიშნებიც. მეილერი ეპიზოდში, რომლის გადაღებაც მის წასვლამდე მოესწრო, თავისთავში რამდენიმე პერსონაჟს და ფუნქციას აერთიანებს, რომლებიც ერთმანეთთან იგივეობრივ დამოკიდებულებებს ქმნიან, თითქოს ზედსართავის ფუნქციით იგივედებიან. სახის რეალურ შრეზე – მაყურებელი არჩევს მეილერს თავისთავად, მეილერს – ქვით მეილერ/კორდელიას მამას, „ლირის“ სცენარისტსა და ლირი/ლეაროს როლის შემსრულებელს; სცენარის შრეზე – მისივე სცენარის თანახმად, მეილერი ხანდაზმულ მაფიოზ დონ ლეაროში იგივედება, რომელიც კმაყოფილებით აფასებს თავის ძალადობრივ გარჩევებსა და მკვლელობების ისტორიებზე დაწერილ მემუარებს და კორდელია/ქეთისგან (ლირის მსგავსად) ამ ტექსტის უპირობო აღიარებას ითხოვს: „ო, ეს ძალიან კარგი დასაწყისია, ძალიან კარგი!“ და თავისივე დაწერილი ტექსტით ხვდება გოდარის დაგებულ მახეში... ქვით/კორდელიას კი, მამის მაფიოზური კლანებისადმი ინტერესი და „ლირის“ ასეთი გადაწყვეტა „კითხვებს“ უჩინს და კორდელიას მსგავსად, მეილერს „დუმილით“ პასუხობს...

სიჩუმე. დუმილი. ეს „მეფე ლირის“ რეფრენია – დაშლილი, გაფანტული ფილმის გამაერთიანებელი მოტივი, თემა და ატმოსფერო... რომელიც ფილმში სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა კონტექსტში პასუხობს რეალობას.

ასეა? მაშ რა არის „მხატვრული სახე“? რას იწერს რეალობას ადევნებული უმცროსი შექსპირი, მით უმეტეს, რომ კალამი, ბლოკნოტი – ამ საგნების არსებობა და თავად რეალობის აღწერა – ასეთი ქმედება თანამედროვე სამყაროში დაივიწყა და უკვე გაკვირვებას ღა იწვევს?

რადგან, როგორც უკვე ვთქვით, ჟან-ლუკ გოდარის „მეფე ლირის“ ტრაგედიის კოლიზიურ რეალობაში კულტურა, როგორც ასეთი – აღარ არსებობს. ყველაფერი საწყის, „ნულოვან“ წერტილს დაუბრუნდა და ისევ თავიდანა დასაწყები: ხელოვნების გახსენებით, ახალი შექსპირით, რომელმაც უნდა აღადგინოს ძველი შექსპირი, მისი გამქრალი სამყარო და შემოქმედება, გამქრალი სიტყვების საზრისის სიღრმე... იპოვოს ამბავი, მისი ლოგიკა, რეალისტური პერსონაჟები, რომლებსაც ამ რეალობაში დიდი ხანია აღარავინ თხზავს და აღარ არსებობენ. არიან მხოლოდ ახალგაზრდა და ლამაზი, კარგად ჩაცმული მუნჯი გობლინების უაზრო ჯგუფები, რომლებიც რასაც ხედავენ, უაზროდ ბაძავენ და კიდევ რამდენიმე აქეთ-იქით გაფანტული, კანტიკუნტი ადამიანი, რომლებიც თავისთავის არიან და არავინ იცის რას აკეთებენ და რას ფიქრობენ... ლაპარაკით კი ლაპარაკობენ, ხანდახან, მაგრამ არა სხვასთან სასაუბროდ და აზრის

¹ ტექსტი ფილმიდან „მეფე ლირი“

გასაზიარებლად, არამედ ზოგადად სივრცეში... სხვისი ყურისთვის და ურთიერთობის-თვის არარსებული მონოლოგით თავის თავთან, მთხრობელის მიერ გახმოვანებული ფიქრებით... გოდარის ფილმში, არც სიტყვებისა და არც რეალობის საზრისი არ იცის თავად შექსპირმაც – ჩვენმა თანამედროვე უმცროსმა უილიამ V-მ – სამეფო ბიბლიოთეკასთან არსებული კულტურის მუზეუმის ზარბაზნების განყოფილების მეთვალყურემ, და რომელიც მისი უდიდებულესობა დედოფლის მიერ დრამატურგის ვაკანსიაზე იქნა დაქირავებული, დიდი წინაპრის დაკარგული ნაწარმოებების აღსადგენად.

ახალი დავალების შესასრულებლად ინგლისიდან წამოსული საგონებელში ჩავარდნილი უმცროსი შექსპირი გაუდაბურებულ ქვეყნიერებაზე დაეხეტება, დანიის გავლით შვეიცარიაში ჩადის, რათა სადმე მიაგნოს გამქრალი სულიერების ნიშანწყალს, მხატვრულ სახეობრიობას, უფროსი შექსპირის სიტყვებში დაფარულ საზრისს... საერთოდ, საზრისის მქონე სიტყვებს... მათზე პასუხებს. იგი რადიაციული გამოსხივების შედეგად არანორმალურად გაზრდილ/გადამხმარი, მასზე ბევრად მაღალი ბალახებიდან გამოდის და ბლოკნოტში აღწერს ყველაფერს, რასაც შემთხვევით გზად გადაეყრება, რაც ყურით ესმის – ცას ახედავს, ხეს შეხედავს, გუბეს დახედავს... დიალოგებს და მონოლოგებს იწერს... თუმცა, გობლინების მსგავსად, რომლებიც მას უაზროდ დაჰყვებიან და ბაძავენ, ისიც მხოლოდ „ბაძავს“ რეალობას, და მის დაწყვეტილ ერთმანეთთან დაუკავშირებელ ფრაგმენტებში მოხვედრილი სიტყვების საზრისის გაგება უჭირს. თანამედროვე შექსპირი არ არის დარწმუნებული თავისი მეთოდის სისწორეში, არ იცის, გაართმევს თავს რთულ დავალებას თუ ვერა. მაგრამ იქცევა ისე, როგორც იქცეოდნენ დრამატურგები ძველად, კულტურის არსებობის ხანაში, როცა ამ მეთოდს „მიმეზისი“ ერქვა.

თუმცა, ოთხმოციან წლებში, თხრობის ახალი მიდგომების, იდეების, გამომსახველობის და შემოქმედების თავისუფლების საფუძველი ხდება – არა რეალობა და მისი მიბაძვა, არამედ, თავად ტექსტი, კულტურის, დისკურსის წიაღში წარმოქმნილი სიტყვები, დაწერილი თუ გადაღებული, კაცობრიობის ერთობლივი საუკუნოვანი მონაპოვარი, საერთო კუთვნილება, რომელსაც „კავშირი აქვს სხვა ტექსტებთან“, მათში არსებულ სიტყვებთან, იდეებთან, სტილთან, მაგრამ არა უშუალოდ სინამდვილესთან. „ავტორის“ ცნების ადგილს „ავტორის სიკვდილი“ იკავებს: „ტექსტი – ციტატებისგანაა მოქსოვილი“ – წერს როლან ბარტი, ხოლო მის შექმნაში „კულტურის უამრავი ცენტრი“ მონაწილეობს. მისი საზრისი კი, აღმქმელის შთაბეჭდილებაზე დამოკიდებული და არა ავტორის ნიჭსა და შთაგონების ძალაზე. ტექსტი თავიდან ბოლომდე დისკურსის სამყაროს ნაწილია და თუ მიბაძვაა, ისევ მხოლოდ ტექსტისა და სიტყვებისა. პოსტმოდერნისტული თხრობა იბადება და ყალიბდება ინტერტექსტუალობით, ტექსტებს შორის დამოკიდებულებებით, დიალოგიზმით, სხვათა გამონათქვამებსა და შემოქმედებაზე ალუზიებით, მინიშნებებით, ციტირებებით, გადაკოპირებებით, შტამპებით... პოსტმოდერნიზმისთვის არ არსებობს ტექსტი-ორიგინალი, იგი აუცილებლად მოიცავს სხვათა აზრებს, სხვათა შინაარსებს, აგრძელებს თემებს, შეიძლება იყოს გზავნილი სხვა მხატვრულ ნაწარმოებზე, იყოს მასთან შედარებული ან კამათობდეს მასთან, სესხულობდეს ან შლიდეს სტილს...

რეალობა შეიცვალა. შეიცვალა თხრობის წესიც. სიტყვები აღარ აღწერენ რეალობას, აღწერენ ისევ თავის თავს. გოდარი თანხმობითა და ირონიით აღნიშნავს ამ

ცვლილებებს: „რას აკეთებ? ასე ვინლა იქცევა. ამას აზრი არ აქვს!“ – ამ ტექსტს თავად ჟან-ლუკ გოდარის სხეულის მქონე ჩიპებითა და სადენებით თავდამშვენებული პერსონაჟი, კოპირებისა და მონტაჟის დიდოსტატი პროფესორი პლაგი/გოდარი წარმოთქვამს. მას გულწრფელად აკვირვებს წერის პროცესის დანახვა და ცნობისმოყვარეობით აკვირდება თანამედროვე შექსპირის უაზრო, წარსულში ჩარჩენილ თუ მოდიდან გადასულ ქცევას.

თავად იგი დიდი ხანია, უკვე აღარ წერს, აღარც იღებს (ფილმს რეალობიდან ფირზე), მხოლოდ გამუდმებით ამონტაჟებს ოდესღაც თავის თუ სხვების მიერ გადაღებულს, ერთმანეთზე აწებებს სხვადასხვა გამოსახულებებს, აზრებს, იდეებს... რეალობა კი... რა არის რეალობა? იგი ადამიანის აზრისგან და გონისგან დამოუკიდებლად არსებობს... მასში საინტერესო აღარაფერია... მით უმეტეს, ავარიის შემდგომ... პლაგის მხოლოდ საზრისი და მისი გამოხატვა აინტერესებს, კონცეპტების თამაში, მათი დაპირისპირება – შეჯერება... ინტერტექსტუალობა პოსტმოდერნისტული თხრობის წამყვანი პრინციპია და ბუნებრივია, რომ ხშირად იყენებს ნებისმიერ ტექსტს, კულტურის საერთო საფუძველს – მითებს, იგავებს... ასევე უცხო და მარგინალური, პოპულარული კულტურის სახეებსა და ფორმებს. მიშელ ფუკო განმარტავს: „თუ ენა უშუალოდ აღარ ჰგავს მის მიერ დასახელებულ საგნებს, ეს არ ნიშნავს, რომ მოწყვეტილია სამყაროს; იგი სხვაგვარად განაგრძობს გახსნილობის, აღიარების ადგილად ყოფნას, წარმოადგენს რა, იმ სივრცის ნაწილს, რომელშიც ვლინდება და გამოითქმება ტექსტები. რა თქმა უნდა, ეს უკვე აღარ არის ბუნება თავის თავდაპირველ თვალსაჩინოებაში, მაგრამ არც ის ჯერარნახული საშუალებაა, რომლის უნარიც მხოლოდ მცირედმა ილბლიანმა თუ იცის. უფრო ზუსტად, ეს სამყაროს მიერ თავისი ცოდვების მონანიების, გამოსყიდვის სახე-ხატია, რომელიც იწყებს ტექსტის მიყურადებას“.¹ ამგვარად, იქნებ, დღეს „ავტორი“ როგორც ასეთი, სწორედ პროფესორი პლაგია? მიუხედავად იმისა, რომ თავად მისი სახელი მიგვანიშნებს არა შემოქმედზე, არამედ, სხვისი აზრების „მიმტაცებლობაზე“ თუ „მახე/მქსოველობა“ პლაგიატობაზე... თუმცა, მას უილიამ უმცროსისგან განსხვავებით, აზრის ამოცნობა და მისი შედგენა შეუძლია. პოსტმოდერნიზმის პრინციპების თანახმად ამონტაჟებს სხვადასხვა ტექსტებს, ერთმანეთთან აწებებს სხვადასხვა ტკვიანურ, ავტორიტეტულ მოსაზრებებს, ქმნის „მზა“ ტექსტების კოლაჟს, იყენებს უკვე შექმნილს, „მზა ნაწარმს“, სახეობრიობას, სტილს. პროფესორი პლაგი ცდლობს სიახლის გზაზე დააყენოს ჩამორჩენილი, წარსულ კულტურაში თუ „უკულტურობაში“ ჩარჩენილი ახალგაზრდები, სანთებელას აწვდის ედგარს, რომელიც ხმელი ხის ტოტების ხახუნით ცდილობს ცეცხლის ანთებას: „არა, არა, ნუ გადაიქცევით სულელად! ანთეთ, ეს ხომ უკვე გამოგონილია!“ თუმცა, ფილმის უხილავი მთხრობელი შექსპირის ლირის მასხარას სიტყვებით შენიშნავს: „წელს სულელებს არ უმართლებთ. ყველა ტკვიანი სულელად გადაიქცა!“.

მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს თხრობის მეთოდი, „ავტორის სიკვდილის“ ბარტის წესის თანახმად,² გოდარის ფილმში „ლირის“ საკუთარი ვარიანტის დასრულები-სას, ფილმის ორივე ავტორი „მკვდარია“: უმცროსი უილიამ შექსპირიც – ის ვინც უშუალოდ რეალობიდან განურჩევლად იწერს და ცდილობს მის გაუგებარ, ერთმანეთთან დაუკავშირებელ დიალოგებს ჩაწვდეს... და პლაგიც – ვინც იცის რა უნდა, არჩევს უკვე

¹ ფუკო მ.სიტყვები და საგნები. ჰუმანიტარული მეცნიერების არქეოლოგია. II, 4 ჩაწერილი საგნები, 2004, 69.

² იგულისხმება რ. ბარტის „ავტორის სიკვდილი“

არსებულ მნიშვნელობათა ახალი კავშირების და სწორედ გადაბმებს ანიჭებს მნიშვნელობას; ვინც ქმნის უკვე შექმნილით და მათი დაჭრა-დამონტაჟებით, ნაწილების დაკოლაჟებით... ასე, რომ „გარდაცვლილი“ ავტორი გოდარი/პლაგი ყვავილებში დასვენებული სიმბოლური აღდგომის ბარების რეკვის თანხლებით მიგვანიშნებს, რომ მისი შემოქმედება დასრულდა და ახლა უკვე მაყურებლის ხელთაა! გოდარის ხუმრობა პლაგის „სიკვდილზე“, რასაკვირველია, ბარტის „ავტორის სიკვდილზე“ აღუზიანა... იცვლება არა მხოლოდ თხრობის წესი, არამედ, მასთან ერთად „ავტორობის“ მნიშვნელობაც... საბოლოოდ კი, უმცროსი უილიამის ნაწვალეები ჩანაწერებიცა და პლაგის ათწლეულობით ნამონტაჟები ფირიც „წყალს მიაქვს“... პლაგის ერთგული ასისტენტი ედგარი პლაგის ფირს ჟენევის ტბაში პოულობს. „ავტორის სიკვდილი მკითხველის დაბადებამ უნდა გამოისყიდოს“.¹

თუმცა გობლინები... პლაგის ათეული წლობით ნამონტაჟებ ფირს ახლა უაზრო გობლინები იტაცებენ გამომწვევად, სიცილ-ხარხარით – „ავტორის სიკვდილის“ შემდგომი, მაყურებლის სპეციალური „საავტორო უფლებით“.

საინტერესოა, რომ გოდარის ინტერტექსტუალურ „მეფე ლირს“, ავტორიც არაერთი ჰყავს. უმცროსი შექსპირისა და პლაგის გარდა, და რა თქმა უნდა, თავად დიდი უილიამ შექსპირის გარდა, ჰყავს კიდევ რამდენიმე გარდაცვლილი, თუ „ცოცხლად დარჩენილი“ ავტორი: სცენარისტი მეილერი, რომელმაც დაწერა „მეფე ლირის“ სცენარი, მაგრამ ფილმის გადაწყვეტაზე გოდართან უთანხმოების გამო, უკვე დაწყებული გადაღებები მიატოვა... ვუდი ალენის პერსონაჟი, რომელსაც სიუჟეტის თანახმად, ფინალში ფილმის დასრულება გადააბარეს და თითქოსდა ამონტაჟებს ფილმს... რობერ ბრესონის, პიერ-პაოლო პაზოლინის, ორსონ უელსის, ჟან ჟენესა და სხვათა ხმებითა და ფოტოებით გადმოცემული ლირის ფრაგმენტების განსხვავებული ინტერპრეტაციების შტრიხები, ერთმანეთის საპირისპირო, დაუსრულებელი, დაწყვეტილი მოსაზრებებით „მხატვრულ სახეზე“, რომლებიც კიდევ უფრო ანაწევრებენ, ერთმანეთს აშორებენ და აქეთ-იქით ფანტავენ „ლირის“ შესახებ ერთიან წარმოდგენას... თუმცა ამავე დროს, ახალი სიღრმითა და საზრისით ავსებენ და ამთლიანებენ უილიამ შექსპირის ტექსტის დიალოგებისა და მონოლოგების ცალკეული ფრაგმენტს, თავისუფლად შეკვეცილი დაკარგული სიტყვებით შეცვლილ მნიშვნელობას, სხვა სცენებში, სხვა შემთხვევებში გადანაწილების ფორმას და საზრისს... ხშირად, წარმოთქმულს სხვა პერსონაჟების ან კადრსმილმა უცნობი და უხილავი მთხრობელის მიერ. ზოგჯერ ისმის გამონათქვამები „ჰამლეტიდან“ ან სხვა პიესიდან, სონეტებიდან, სხვა ავტორთა ნაწარმოებებიდან... ექო/გამეორებებით, იმავე ან სხვა ხმებითა და განსხვავებული კონტექსტებით... სხვათა ციტირებული აზრებით...

ახალგაზრდა შექსპირი ხელებში თავჩარგული ღალადებს და იტანჯება დანიიდან წამოყოლილი „ჰამლეტისმიერი“ ეჭვებითა და შეკითხვებით: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყეულმა ბედმა მე რად მარგუნა მისი შეკვრა!“² ან უფრო უბრალოდ, როგორც გოდარის ფილმის „რესტორნის“ კადრშია: „რატომ მე... მაინცდამაინც მე? რატომ არ დაავალეს ვინმე გობლინს ამ ზღაპრის „დახვრეტა“ (გადაღება)?“³ კადრს მიღმა კი, ამ

¹ იგულისხმება რ. ბარტის „ავტორის სიკვდილი“.

² შექსპირი უ. „ჰამლეტი“.

³ შენიშვნა: დახვრეტა, იგივე გადაღება - სავარაუდოდ, გოდარი „დახვრეტის“ ორივე მნიშვნელობას

დროს, გოდარი კითხულობს ნაწყვეტებს რობერ ბრესონის წიგნიდან „შენიშვნები კინემატოგრაფზე“. ეს გოდარის „მეფე ლირის“ სამყაროა, სტილია – არა სახეთა გამოთლიანება და ერთ თანმიმდევრულ აზრად შეკვრა, არამედ, პირიქით, დაშორება, ერთგვარი გაფანტულობა, ხაზგასმული დაქსაქულობა...

უმცროსი უილიამი ცდილობს ამოიცნოს როგორ ქმნიდნენ სხვები, ცნობილი ოსტატები: რობერ ბრესონი, პიერ პაოლო პაზოლინი, კენძი მიზოგუჩი, ფრანსუა ტრუფო, ჟორჟ ფრანჟუ, ფრიც ლანგი, ჟორჟ მელიესი, ჟაკ ტატი, ჟან კოკტო ... და იღებს რჩევებს:

„არც ქმედება, არც უკუქმედება. პიერ-პაოლო, დიახ!... ან იქნებ... დიახ, ეშვება ლამე. იღვიძებს სხვა სამყარო... ფრიც – დიახ, რასაკვირველია!... სასტიკი, ცინიკური, გაუნათლებელი, მეხსიერებადაკარგული, უმიზეზოდ ცვალებადი. სიბრტყეებ განფენილი, თითქოს პერსპექტივა გაუქმდა. ყველაზე უცნაურია, რომ ამ სამყაროს ზნედაცემულობა შექმნილია წინა სამყაროს მაგალითზე – ჯობეფ, დიახ! მათი აზრები, მათი გრძნობები – იქიდანაა, რაც მანამდე იყო. გადაკვეთის წერტილი წაშლილია... მე მარტო ვარ, – თითქოს ამბობს სამყარო – ეს ნიშნავს, რომ აუცილებლობითაა შეკრული, რომლის შეცვლის ძალა თქვენ არ გაგაჩნიათ. თუ მე მხოლოდ ის ვარ, რაც ვარ, მაშინ მე უძლეველი ვარ. (დიახ-ჟან!) როდესაც მე ის ვარ რაც ვარ ყოველგვარი ეჭვის გარეშე, ჩემი მარტობა ხედავს შენსას“ ... „სახე! რა შესანიშნავი სიტყვა! დიახ, სიტყვა მათთა შორდება საქმეს. ისინი მეუბნებოდნენ, რომ მე ყველაზე ძლიერი ვარ“!...

როგორ გვესმის დღეს, შექსპირის ეპოქაში დაწერილი „მეფე ლირის“ სიტყვები? ყველას სხვადასხვაგვარად?! დღეს, ვინ შეიძლება იყოს ის, ვინც ამ სიტყვებს გამოთქვამს? ალიარებულები და გენიალურები არიან, მაგრამ იმას არ ამბობენ, რაც გოდარისა თუ მისი პერსონაჟების: შექსპირისა და პლაგის წინაშე წამოჭრილ პრობლემას ახსნის.

იქნებ: „...სიჩუმესა და უძრაობასთან დაკავშირებული რამე“?...

გოდარისთვის, მთელი ეს ესთეტიკური ძიებები უკვე წარსულია. შექსპირის ტექსტისა და რეალობის ერთმანეთის გამაბათილებელი სრული აცდენა... თუმცა იგი, სიამოვნებას გვანიჭებს მათი გამოხატვებით, მათი მიგნებებით... არ უარყოფს არც ერთ მათგანს. მის ფილმში ყველა ერთად არის... და თითოეული ცალ-ცალკე... თავისი ღირსებით, თავის აზრებში და გადაწყვეტებში. გოდარის გადაწყვეტა კი მათი ერთად ყოფნაა... სხვადასხვა ხმის, საზრისის სიმრავლე... მაშ რა არის „მხატვრული სახე“? რას ფიქრობენ სხვები ამის შესახებ, დიდი ოსტატები, რომლებმაც ასევე, შექმნეს „ლირი“?...

რობერ ბრესონის აზრით: „თუ გამოსახულება, რომელიც მოიაზრება ცალკე, გამოხატავს რაიმეს მკაფიოდ, თუ იგი უშვებს ინტერპრეტაციას... მაშინ იგი არ ტრანსფორმირდება სხვა სახეებთან კონტაქტისას. სხვა გამოსახულებები მასზე ზეგავლენას ვერ მოახდენენ, და არც იგი მოახდენს სხვა გამოსახულებებზე გავლენას. არანაირი მოქმედება. არავითარი რეაქცია“.²

თუმცა მთავარი ისაა, რომ გოდარი, ბრესონის ამ ციტატას, უმნიშვნელოვანეს ნაწილს ატრის, კერძოდ იმას, რომ – ასეთი სახე (რომელიც „არ ტრანსფორმირდება სხვა სახეებთან კონტაქტისას“) „არ არის გამოსადეგი კინემატოგრაფიულ სისტემაში გამოსაყენებლად“. გოდარისთვის კი მნიშვნელოვანია პირიქით: ის, რაც რობერ ბრესონის

გულისხმობს, როგორც კალამბურს.

¹ გოდარი უ-ლ, მეფე-ლირი.

² ბრესონი რ. ჩანაწერები კინემატოგრაფზე 2017 (Robert Bresson Notes sur le cinématographe 1975).

ციტატის ცოტა ადრე დასრულებითა და მისი შინაარსის ოდნავ შეკვეცით, საზრისს საპირისპიროდ ცვლის!

ეს უკვე ინტერტექსტუალური დიალოგია და არა პირდაპირი ციტირება, თუმცა, ერთი შეხედვით, უყურადღებო მოსმენისას პირდაპირ ციტირებასავით გამოიყურება. ამ „თავნებობის“ მიზანს, გოდარი, ამავე ფილმში, ისევ ბრესონის ამავე წიგნიდან, მისივე ტექსტით ხსნის: „დამალეთ იდეები, მაგრამ ისე, რომ ადამიანებმა შეძლონ მათი პოვნა. ყველაზე მთავარი ყველაზე დაფარული იქნება“. ასე, რომ მხოლოდ მოხმობილ სიტყვებსა და გამოყენებულ სახეებში არ არის საქმე და არც მხოლოდ იმაში, რასაც გამოთვებ, აქ ამ სიტყვების ახალი მიზანი, კონტექსტის ირგვლივ არსებული არეა მნიშვნელოვანი, მთელი ველი, რაც ახალ კონტექსტში შესვლით, სრულიად ახალ ტექსტს წარმოქმნის.

თუ ციტირება, არც ისე დიდი ხნის წინ, ჩვეულებრივ ნიშნავდა ავტორიტეტული ტექსტის, პირველწყაროს დამოწმებას, ახალი აზრის დაშენების საფუძველს და უფლებას, ამჯერად, ციტატა შესაძლოა, ერთი ჩვეულებრივი, ტექსტის კუთვნილებას წარმოადგენდეს, მის ერთ-ერთ ფრაგმენტს. სხვა ტექსტის ნებისმიერი ელემენტი პოსტმოდერნისტი ავტორისთვის, ხშირად, მხოლოდ გარკვეული თვისების ფაქტურული მატერიაა, წარსულის კონტექსტიდან ამოგლეჯილი და პოსტ-კონტექსტში საკუთარ ნებაზე ჩართული „სიტყვა“, როგორც არა თხრობის უშუალო „ობიექტი“, არამედ უბრალოდ თხრობის რეალობის სურათში მოხვედრილი დისკურსის ფაქტი ან შემთხვევითი საგანი, ზოგჯერ მისი უმნიშვნელოვანესი მახასიათებლის გარეშე; თუმცა რომელიც „მინიშნებას“, ასოციაციას, რემინისცენციებს წარმოქმნის, ძველ საზრისს „ჩააგდებს“, კონტექსტში გაჟღერდება და ა.შ. პოსტმოდერნისტულ თხრობაში ჩართული „მზა“ ტექსტები („მზა ნაწარმის“ ანალოგიური გამომსახველობა), ახალ დროსა და რეალობაში განსხვავებულად აჟღერებული ციტატები, სახეები, მკითხველების თუ მაყურებლების წარმოსახვას, წარმოქმნილი მრავალრიცხოვანი ახალი საზრისით ავსებენ, ზოგჯერ აშკარად, ზოგჯერ ალუზიური მინიშნებებით, წინააღმდეგობრიობათა ერთობლიობით, მისტიფიცირებით, გზა-კვალის არევით, გაორებით, დაჭრა-დაქუცმაცებითა და არევ-დარევით... ფრედერიკ ჯეიმსონი, 90-იან წლებში გამოქვეყნებულ ნაშრომში, კრიტიკულად აღნიშნავდა: „უკვე აღარ „ციტირებენ“ ჯოისის ან მილერის მსგავს „ტექსტებს“; ისინი ამ ტექსტებს ირთავენ იმ პუნქტამდე, რომლის შემდეგ, მაღალი ხელოვნების გამიჯვნა კომერციულისგან უკვე ძალიან რთულდება“.¹

ღირის როლში ორსონ უელსის გამოსახულებასთან და ხმასთან ერთად ჩნდება ვერმეერის „გოგონა მარგალიტის საყურით“... გოიას სატურნი, რომელიც საკუთარ შვილს ჭამს... ტექსტების ასეთი „მიტაცება“, ციტატებით კოლაჟი, სხვა ცნობილი ტექსტების სახეობრიობისა და დეტალების ჩართვა, პოსტმოდერნიზმის ხელოვნების მნიშვნელოვანი პრინციპია, ერთგვარი „თამაში“, „კოლაჟი“, „ტექსტების დიალოგი“, რომლებიც ზოგჯერ „ცნობიერების ნაკადში“ ამოიტივტივებს, ზოგჯერ აქამდე უჩვეულო ციტირების ფორმით „აბსურდში“ იძირება... ყოველ ციტირებაზე თუ მინიშნებაზე დაფიქრება ცალკე შთაბეჭდილებას წარმოქმნის, ფიქრის არეს. ფილმში ინტერტექსტუალობის სრული ნიაღვარია, ჭრელი კოლაჟი სხვადასხვა ინტესიობით გამომკრთალი სახეებისა და აზრების ნაკადით, რომლებიც სახეების მღელვარე ტალღებიდან ამოი-

¹ ჯეიმსონი ფრ. პოსტმოდერნიზმი და სამომხმარებლო საზოგადოება. 2015, გვ 3.

წევრიან და ისევ ყვინთავენ სხვა სახეებსა და სტილებში, სხვა ამრებში, სხვა ციტატებში, სხვა ტალღებში... თითქოს ეს გოდარის უარია საკუთარ მეტყველებაზე... მისი დუმილია. ეს ამდენი სხვადასხვა ხმა და ხმაური - სიჩუმეა, ყოვლისმომსცველი დუმილი... სამყაროს ხმისთვის, მისი საზრისისთვის ყურის დაგდება. „სასტიკი დუმილი. კორდელიას სიჩუმე“.¹

ინტერტექსტუალობა არასდროს არ ნიშნავს „მითვისებას“, „პლაგიატს“; თუმცა, იგი წინააღმდეგობაშია საავტორო უფლებების კანონთან და ზოგჯერ მაინც ხდება გარჩევებისა და დავის საგანი. მაგალითად, ჟან-ლუკ გოდარის თავიდან ბოლომდე ციტატებითა და ალუზიებით მოქსოვილი ინტერტექსტუალური „მეფე ლირი“, რომელსაც 1987 წლის ფესტივალის ეკრანზე გამოჩინის შემდეგ, 2002 წელს ძლივს ეღირსა ფრანგული სადისტრიბუციო კომპანიის ყურადღება, სასამართლომ ფილმის ბექდვის პროცესი შეაჩერა და კომპანიაც და გოდარიც 5000 ევროთი დააჯარიმა, ფილმში ვივიან ფორესტერის სიტყვების: „სასტიკი სიჩუმე. კორდელიას სიჩუმე“.² უნებართვოდ გამოყენების გამო.³ მიუხედავად იმისა, რომ გოდარის მიერ გამოყენებული ფორესტერის ტექსტი სხვა დატვირთვას, სხვა საზრისსა და მნიშვნელობას ატარებს.

უამრავ ციტატას შორის, რომლებიც დამოკიდებულებების სხვადასხვა რაკურსით, ფილმის სრულიად ახალ განზომილებას აყალიბებენ, გოდარი ყურადღების არეში აქცევს ვირჯინია ვულფის წიგნს „ტალღები“,⁴ რომელიც კადრში ტბის სანაპიროს რიყებზე დევს, ქვესათაურის სიტყვების: „მეფე ლირის“ და „ანგარიშსწორებასთან“⁵ ერთად და მასთან კონტესტში. მით უმეტეს რომ შემდეგ, ფინალში კორდელია ამ წიგნის მსგავსად წევს სანაპიროს ქვაზე. ფილმის ეს კადრი გვახსენებს ვირჯინია ვულფის „ტალღებისა“ და გოდარის „ლირის“ გადაკვეთის წერტილებს, გვაფიქრებს მათ შორის კავშირებზე და მათ შორის დიალოგზე. მიგვანიშნებს „ლირზე“ განფენილ „ტალღების“ ფორმასზე, კადრსმილმა მთხრობელის მიერ გაჟღერებულ გმირთა უხმო დიალოგებსა და მონოლოგებზე, ფილმის ერთ-ერთი „დამატებული“ პერსონაჟის სახელის „ვირჯინიას“ მნიშვნელობას, როგორც ფილმის კიდევ ერთ ინტერტექსტუალურ ავტორზე, მის ერთგვარ ავტოგრაფზე. ასევე, გვახსენებს გოდარისა და ვულფის რომანის „ტალღების“ სანაპიროს მსგავს სივრცეს... ტალღებს, რომლებიც უმცროს უილიამს „ლირის“ წერილსას ბლოკნოტის ფურცლებს უსველებს, ხოლო ვირჯინია ვულფს გულში იხუტებს და აუჩინარებს... გოდარის შემოქმედების უდიდესი მნიშვნელობის მქონე „ახალი ტალღა“ – ამჯერად, როგორც საკუთარ ავტოგრაფი და თავად ფრაზა, რომელიც ვირჯინია ვულფის ასოციაციით განმარტავს კორდელიას პოეტურ სახეს: „და ჩემში წამოიძარა თება ზვირთი, იწევა, იბერება, ზურგს ხრის“.

ხოლო რაც შეეხება, ფორესტერს, გოდარის ფილმისგან მიღებული შთაბეჭდილებით, შვიდი წლის შემდეგ, თავად მიიტაცებს გოდარის იდეას, ისე რომ არც არავის შეეკითხება, ვირჯინია ვულფის ბიოგრაფიასაც დაწერს და მასში 2009 წელს, გონკურების პრემიასაც მიიღებს.

¹ „კორდელიას სასტიკი სიჩუმე...“ ვივიან ფორესტერი „ძალადობა და სიმშვიდე“.

² Viviane Forrester, *La violence de la calme*. 1980.

³ Brody, Richard (April 7, 2008). „Auteur Wars: Godard, Truffaut, and the Birth of the New Wave“. *The New Yorker*. Retrieved January 24, 2017. [https://en.wikipedia.org/wiki/King_Lear_\(1987_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/King_Lear_(1987_film))

⁴ „და ჩემში წამოიძარა თება ზვირთი, აიწია, გაიბერა ზურგი მოხარა“. ვულფი ვ. ტალღები. 1931.

⁵ AClearing.

გოდარის „მეფე ლირის“ ინტერტექსტუალური ტრაგედიის კიდევ ერთი და უმთავრესი ავტორია თავად მთავარი პერსონაჟის, „ლირი/ლეაროს“ კონცეპტი – ვინც ფიზიკურ სინამდვილეში ქმნის ამ ტრაგედიის რეალობას, ვისაც ნიუანსებსა და წვრილმან დეტალებში ესმის მის სისასტიკეზე დაფუძნებული ტრაგედიის არსი... ეს უმცროსი შექსპირის მიერ, რეალობაში აღმოჩენილი მოხუცებული მეფე ლირია – დონ ლეარო, მეილერის დაწერილი სცენარიდან, მაფიის ყოფილი თავი, მოძალადე მამა, ამჯერად, გავლენიანი, სამხრეთიდან ჩრდილოეთ ამერიკაზე გადაჭიმული უზარმაზარი კონგლომერატის მფლობელი, რომელიც უმცროს ქალიშვილს კორდელიას, თავისი მაფიოზური ცხოვრების მემუარებს კარნახობს „გავლენების“ ჩამოყალიბების დაუნდობელ, თუმცა მისთვის საამაყო რეალობაზე: „აზარტული თამაშების ლეგალიზაციაზე ბაგსი სიგალის ოცნებამ (მისი და მისი თანამოაზრეების წყალობით), სამოციან წლებში მთელი ამერიკა ლას-ვეგასად გადააიქცია. MGM მსგავსი გასართობი კონგლომერატები ვეგასში დღეს უმსხვილეს დაწესებულებებს ფლობენ... გადაჭიმულს ბაგსი სიგალის „ფლამინგოდან“ – ატლანტიკ-სიტის სანაპიროს ახალ ელდორადომდე“.¹ ლეარო ახლა უძლიერესი, უმდიდრესი და ამაყია, მისი მოგონებები ყველას აინტერესებს, მათაც, ვისაც შიშის ზარს სცემდა, რადგან ახლა მაფიის სისასტიკე და დაუნდობლობა წმინდანთა ღირებულებებთან იგივდება: „მთელი ამერიკა დაიპყრო ჩვენმა ოცნებამ. ბაგსი სიგალის სიკვდილი იყო... არა სიკვდილი არა! მოწამეობრიობა! და ბაგსი სიგალის მოწამეობრიობა ამაო არ ყოფილა“... არა! „გავლენების“ არა! დაწერე „ძალაუფლების“ ჩამოყალიბება!“ მღელვარება ახრჩობს ლეაროს კორდელიას მიერ შერჩეული სიტყვის რბილ ინტონაციაზე, ხარისხობრივ განსხვავებაზე, რომელიც გოდარის ლირის ტრაგედიის არსზე მიუთითებს.

დონ ლეარო უდიდესია მეფე ლირის მსგავსად, მაგრამ ძალადობა/ძალაუფლებამ მის არსებაში კაენის უძილო ღამეები და კოშმარები დალექა, შფოთვა და შეშლილობა, მისგან გარეთ, მთელ სამყაროში ახმაურებული ცოდვათა გაუსაძლისი ხმა, რომლის შემოტევებსაც ვერ ახშობს, რადგან კორდელია ჩუმად არის. ლირი აღარ არის დარწმუნებული, რომ მისი უმცროსი, ყველაზე საყვარელი კორდელია მამის ამ მოგონებებით ამაყობს, რომ სწორედ ამ ყველა ჩადენილი საშინელებისთვის უყვარს... როგორც მისი ძალაუფლებით აღფრთოვანებულ დანარჩენებს – მთელ ამერიკას. მართალია, დარწმუნებულია კორდელიას გულწრფელ სიყვარულში, მაგრამ როგორც მამის... მას კი აუცილებლად მეტი სჭირდება: თავად დიდებული მითური ლეაროს აღიარება, სიყვარული – მთელი მისი გადატანილი საზარელი ცხოვრებითა და შემადრწუნებელი მიღწევებით, წარსულში დაუნდობელი მკვლელის, ურჩხულის, მრისხანე ძლიერებითა და აწმყოში – სიბერის უსუსურობით, ამ მტანჯველი სინდისის ქენჯნითა და ეჭვებით... შეუძლებელია, ასეთმა ლირმა რჩეულ ქალიშვილს მორჩილებისა და თაყვანისცემის უქონლობა აპატიოს! „ნუ ჩადგები ურჩხულსა და მის მრისხანებას შორის“!² – სერ კენტისთვის განკუთვნილი ამ რეპლიკით, ლირი გოდარის ფილმში, უმცროს უილიამს მიმართავს, რომელიც მაშინვე თმობს ლირსა და კორდელიას შორის დაკავებულ ადგილს, მან თავისი ადგილი იცის... გოდარის ლირს აკვირვებს გარშემომყოფთა კადნიერება, მისი „მოწამეობრივი“ ძალაუფლება გაცილებით მეტს იმსახურებს: როგორც

¹ გოდარი უ-ლ, მეფე ლირი 1987.

² შექსპირი უ. მეფე ლირი, გოდარი უ-ლ მეფე ლირი, 1987.

მას, ასე ნებაავს! მაგრამ რა ხდება?!... „ნუთუ აქ მე აღარავინა მცნობს?... არა, მე ლირი არა ვარ? ლირი ასე არ დადის? ასე არ ლაპარაკობს? რას აუბნია იმისთვის თვალეები? გონება გაფრთხობია, თუ ცნობა მიხდია? სძინავს, თუ ღვიძავს? არა, აქ სხვა რამ უნდა იყოს. ერთი მითხარით მე ვინა ვარ? ლირის აჩრდილი?! მე ვხედავ, რომ ყოველივე ჩემთან არის: ძლიერება, ჭკუა, გონება, მაგრამ იმას კი ვერა ვხედავ, რომ მე ქალიშვილები მყავს“¹...

თითქმის შეიშალა, შფოთავს... არ არის დარწმუნებული... ვერ ხვდება რატომ ვერ ცნობენ, რატომ იქცევიან სხვაგვარად... „ვერ ხედავს, რომ ქალიშვილები ჰყავს“. გოდარის ფილმში ლირის უფროსი, სასტიკი ქალიშვილები მართლაც არ ჩანან, თუმცა, ამერიკიდან სიყვარულის ფრაზებით გავსებულ წერილებს აგზვნიან. მასთან მხოლოდ მისი უსიტყვო სათნო კორდელია... მაგრამ რომელსაც მისი ემოციური მემუარებით აღტაცებას ვერ ამჩნევს... რა საშინელებაა... ღმერთო ჩემო, იქნებ რცხვენია კიდეც...

„კარგი, ჟან-ლუკ, რატომ არ მპასუხობ?“... წარწერა – „არაფერი“.

ეს შეკითხვა და პასუხი, კიდეც სხვადასხვა ვითარებაში და განსხვავებულად უღერს ფილმის, ერთი მხრივ, ტრაგედიით დამუხტულ, და მეორე მხრივ, სრულიად გაფანტულ, აბსურდულ „დუმილის“ რეალობაში, სადაც კითხვაზე „პასუხი არ არსებობს“... რადგან, პოსტმოდერნის რეალობაში, პასუხი არ არის ის, რაც ამ რეალობის საზრისს გამოხატავს. „სიჩუმე“, „არაფერი“, „დუმილი“... ეს ფილმის რეფრენია, განმეორებადი მოტივი, სხვადასხვა კადრში, სხვადასხვა კონტექსტში გაუღერებული რეფრენი. „სიცარიელის“ კონტექსტითაა გავსებული თავად ხმამაღალი „ლრიალა“ მრისხანებაც და ახალი სამყაროს „სიჩუმეც“ რომელიც ისევ მრისხანებას ბადებს, თავის საპირისპიროს... და რაღაცას, კიდეც... მათ შორის... „ურჩხულსა და მის მრისხანებას შორის“... დუმილი არ ამხელს. არ ვიცი, რას არ პასუხობს კორდელია.

„ვინ მიცნობს აქ? არა, მე არ ვარ ლირი!... ვინ მეტყვის ვინ ვარ?“² მაგრამ კორდელია სიჩუმით პასუხობს... „სასტიკი, დაუნდობელი, მკაცრი სიჩუმით“... სრულიად არაფრით.

¹ შექსპირი უ. მეფე ლირი, თარგმ. ივანე მაჩაბლისა და ილია ჭავჭავაძის მიერ. 1623.

² ტექსტი ჟან-ლუკ გოდარის „მეფე ლირიდან“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბარტი რ. ავტორის სიკვდილი. 1967.
2. ბრესონი რ. „ჩანაწერები კინემატოგრაფზე“, „სეზანი“, 2017.
3. ეკო უ. ვარდის სახელი. დიოგენე, 2011.
4. ვულფი ვ. ტალღები. 1931.
5. კალანდარიშვილი ლ. დეტექტივის ჟანრის ახალი ლოგიკა. 2009 წლის კონფერენციის მასალები. თბ. კენტავრი, 2010.
6. კალანდარიშვილი ლ. ლეკბორაშვილი მ. ლევანიძე მ. „კინოკრიტიკა და თეორია ფილმის ანალიზის საფუძვლები“, წიგნი I, თბ., „კენტავრი“, 2016.
7. ფუკო მ. „სიტყვები და საგნები“. ჰუმანიტარული მეცნიერების არქეოლოგია. თბ., დიოგენე, 2004.
8. შექსპირი უ. „მეფე ლირი“.
1. ჯეიმსონი ფრ. პოსტმოდერნიზმი და სამომხმარებლო საზოგადოება. თარგმანების კრებ., 2015 (Jameson Fredric. (1992). Postmodernism and Consumer Society, from Brooker, Peter (ed.) Modernism/Postmodernism. New York: Longman).
9. Brody R. „Auteur Wars: Godard, Truffaut, and the Birth of the New Wave“. The New Yorker. Retrieved January 24, 2017. [https://en.wikipedia.org/wiki/King_Lear_\(1987_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/King_Lear_(1987_film))
10. Marinetti F. T. Manifesto del Futurismo, 1909
11. Hassan I. The dismemberment of Orpheus 1971
12. Hassan I. The Postmodern Turn Essays in Postmodern Theory and Culture ,1987 <https://philarchive.org/rec/HASTPT>
13. Harty K. J. Cinema Arthuriana. McFarland, 2002.
14. <http://www.bbc.co.uk/comedy/montypython/>
15. Monty Python and the Holy Grail: A Very Silly. by robintainsh Film <https://eportfolios.macaulay.cuny.edu/ball17/2017/09/20>.
16. Forrester V. La violence de la calme. 1980.
17. Автономова Н. С. Философский язык Жака Деррида. — М.: РОССПЭН, 2011. с. 145.
18. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М: Изд-во Московского университета. 1987. с. 196-238.
19. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989.
20. Ивбулис В.Я. Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе. М.: Знание, 1988.
21. Лейбниц Г. В. Собр. соч. в 4 томах, Изд. „Мысль“, т.1 М.: 1982.
22. Лотман Ю. М. Б.А.Успенский. О семиотическом механизме культуры. Труды по знаковым системам. Т.56 вып. 284, Тарту, 1971, с. 149-150.
23. Пелевин В. „Чапаев и Пустота“, 1996 г.
24. Пелевин В. Числа, 2003
25. Пономарев Л. И. По ту сторону кванта. М., Молодая гвардия, 1971. с. 189
26. Сочинение фильма. Беседа Татьяны Иенсен с Отаром Иоселиани, состоявшаяся в 1979 году, но изданная только в 1993 в журнале „Искусство кино“.

“DOES ANYONE HERE KNOW ME? NO, THAT’S NOT LEAR! WHO IS IT THAT CAN TELL ME WHO I AM?” NARRATION IN FILM. PRINCIPLES OF POSTMODERNISM

It was over a century ago that cinematic art, with its then still unfinished language, attempted to tell stories, to transfer subjects, literary texts to the screen. The storytelling of modern cinematic art is characterised by a great expressiveness. With cinematic means, it is able not only to reproduce a simple story, but also to create an emotion, an aesthetically perfect form, the depth of thought. With modernism and later postmodernism, the art and content of storytelling has changed strikingly along with the outlook of modern humanity. This worldview finds its impact on different layers of cinematographic representation and is determined by principles, concepts and peculiarities of the said worldview.

Postmodernism consists of the diversity of the relationship to the world. Art is completely open to this diversity, although there are more or less characteristic themes for one or another genre of art. Film art also has its affection for chosen postmodern principles and concepts in which artistic reality and meaning express themselves much more deeply and interestingly. Among them, “death of the author” and intertextuality, empty sign, “death of the subject”, “différence”, “simulacrum”, “indeterminacy”, “irony”, “multiplicity” are particularly important – concepts that have replaced the importance of the “image of reality” in film art with the “hyperreality” of postmodernism. The concepts of postmodernism, switched on in the narrative, embodied in the cinematic figures, form the novel play-connections in the scattered fragments of the dissolved narration, a context that establishes the multiplicity of sense in the perception of the artistic world of a film. These concepts, presented in the different reality in the context of postmodernity, explain in a new way not only modern but also the older art of acting, they interpret the meaning of the nostalgically disappeared “ideal”.

The present article constitutes an excerpt of the university’s textbook for the subject of film studies. For this reason, special attention is paid to the short, concrete, illustrative examples. This concerns both foreign and Georgian film art. Emphasis is placed on the design of film narration, whose ambiguity and meaning are based on the ideas of postmodernism.

„KENNT MICH HIER JEMAND? NEIN, DAS IST NICHT LEAR! WER IST'S, DER MIR KANN SAGEN, WER ICH BIN?“ DAS ERZÄHLEN IM FILM. PRINZIPIEN DER POSTMODERNE

Es ist über ein Jahrhundert her, als die Filmkunst mit ihrer damals noch unfertiger Sprache versucht hatte Geschichten zu erzählen, Sujets, literarische Texte auf die Leinwand zu übertragen. Das Erzählen der modernen Filmkunst wird durch eine große Ausdrucksweise gekennzeichnet. Mit filmischen Mitteln vermag sie nicht nur eine einfache Geschichte wiederzugeben, sondern auch eine Emotion, eine ästhetisch vollkommene Form, die Tiefe des Gedankens zu schaffen. Mit der Moderne und später mit der Postmoderne hat sich die Kunst und der Inhalt des Erzählens zusammen mit der Sicht der modernen Menschheit auffallend verändert. Diese Weltanschauung findet ihre Auswirkung auf verschiedene Schichten der kinematografischen Darstellungsweise und wird durch Prinzipien, Begriffe und Eigenarten der besagten Weltanschauung bestimmt.

Die Postmoderne besteht aus der Vielfalt der Beziehung zur Welt. Die Kunst ist völlig offen dieser Vielfalt gegenüber, obschon es auch für die eine oder andere Kunstgattungen mehr oder weniger kennzeichnende Themen gibt. Auch die Filmkunst hat ihre Zuneigung gegenüber erwählten postmodernen Prinzipien und Konzepten, in denen die künstlerische Realität und der Sinn sich viel tiefer und interessanter ausdrückt. Darunter ist besonders wichtig: „Der Tod des Autors“ und die Intertextualität, leeres Zeichen, „Tod des Subjektes“, „Différence“, „Simulacrum“, „Unbestimmtheit“, „Ironie“, „Vielzahl“ – Begriffe, die in der Filmkunst die Wichtigkeit des „Abbilds der Wirklichkeit“ durch die „Hyperrealität“ der Postmoderne ersetzt haben. Die Konzepte der Postmoderne, eingeschaltet in das Erzählen, verkörpert in den filmischen Gestalten, bilden bei den verstreuten Fragmenten der aufgelösten Narration die neuartigen Spiel-Verknüpfungen, einen Kontext, der die Vielfalt des Sinnes in der Wahrnehmung der künstlerischen Welt eines Films herstellt. Diese Begriffe, dargestellt in der unterschiedlichen Realität im Kontext der Postmoderne, erklären auf neue Weise nicht nur moderne, sondern auch die ältere Schauspielkunst, sie deuten die Bedeutung des nostalgisch verschwundenen „Idealen“.

Der vorliegende Artikel bildet einen Auszug des Lehrwerks der Universität für die Fachrichtung der Filmwissenschaft. Aus diesem Grunde wird besondere Aufmerksamkeit gerichtet auf die kurzen, konkreten, anschaulichen Beispiele. Das betrifft sowohl ausländische, als auch georgische Filmkunst. Akzente liegen bei der Gestaltungsweise der Filmnarration, deren Vieldeutigkeit und Bedeutung auf den Ideen der Postmoderne fußt.



კადრი ოთარ იოსელიანის ფილმიდან „იყო შაშვი მგალობელი“, 1970.



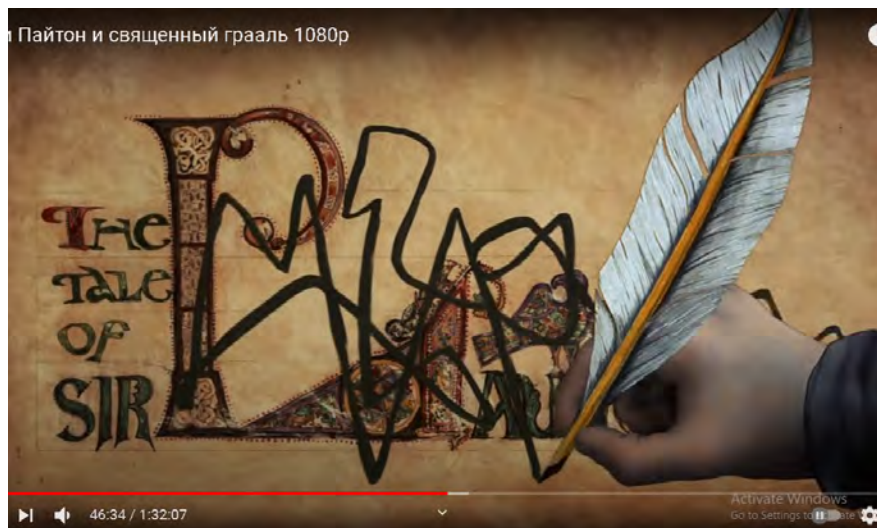
კადრი ოთარ იოსელიანის ფილმიდან „პასტორალი“, 1975



სურ. 1. კადრი ფილმიდან „ინტერვიუ“ 1987, რეჟ. ფედერიკო ფელინი



ფოლიანტი



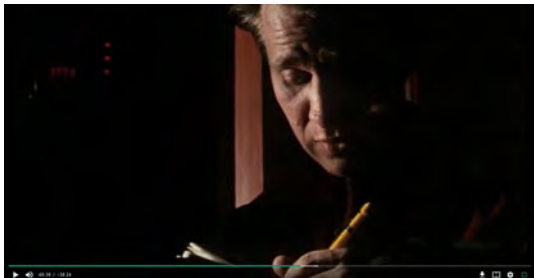
ფოლიანტი გადამწერის ხელით



სურ. 2. კადრი ფილმიდან „ფოტოგადიდება“ (Blow-Up) რეჟ. მიქელანჯელო ანტონიონი 1966



სურ. 3. პაულ კლევს „ტყუბები“ (Zwillinge) 1930 ჟ.ლ. გოდარის ალუზია „მეფე ლირიდან“ კადრი - უილიამი და გობლინი.



სურ. 4. უმცროსი უილიამი (მსახ. პიტერ სეფერსი. პლაგი - ჟან-ლუკ გოდარი და უმცროსი უილიამ შექსპირი



სურ. 5. ბ) ბობ მარლი. ა, გ) „პლაგი“ გოდარის ირონიული სახე-კამეო, ბობ მარლის მიბაძვით, ჩიპების, სხვადასხვა პორტებისა და სადენებისგან დაწნული დრედებით, სიგარისა და მარიხუანის სქელი ბოლით - კადრი ჟან-ლუკ გოდარის ფილმიდან „მეფე ლირი“.



სურ. ნ. ვირჯინია ვულფის წიგნი „ტალღები“,
კადრი ფილმიდან „მეფე ლირი“, რეჟ/ ჟან-ლუკ გოდარი, უილიამი