

თეო ხატიავილი

„ახალი ტალღები“
50-60-იანი წლების
დასავლურ
კინოში



ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

2015

სერია „მოდერნოლოგიის ისტორია და თეორია“

სერიის რედაქტორი: გიგა ზედანია

ტომი 6: თეო ხატიაშვილი

**„ახალი ტალღები“ 50-60-იანი წლების
დასავლურ კინოში**

© 2015 ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ISSN 1987-9407

UDC(უაკ) 7.035.93

8-804

ISBN 978-9941-18-220-4

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
ქაქუცა ჩოლოყაშვილის 3/5, თბილისი, 0162, საქართველო

ILIA STATE UNIVERSITY PRESS
3/5 Cholokashvili Ave, Tbilisi, 0162, Georgia

სარჩევი

შესავალი	5
თავი I	7
ფრანგული ახალი ტალღა	7
ჟან-ლუკ გოდარი	26
ფრანსუა ტრუფო	46
ალენ რენე	66
თავი II	88
„ახალი ამერიკული კინო“ და ახალი ტანდენციები კოლივუდში	88
ჯონ კასავეტესი	96
ამერიკული ავანგარდი. იონას მექასი	105
ენდი უორჰოლი	108
ახალი ჰოლივუდი	113
როკ-მუზიკლი და კონტრკულტურული რეფლექსიები ეკრანზე	128
თავი III	138
ინგლისური „თავისუფალი კინო“	138
თავი IV	162
ახალი გერმანული კინო	162
რაინერ-ვერნერ ფასბინდერი	176
ალექსანდერ კლუგე	194
ვიმ ვენდერსი	200
ვერნერ ჰერცოგი	210
ბიბლიოგრაფია	227

შესავალი

ტერმინი *ახალი ტალღა*, რომელიც კონკრეტული მოვლენის, 50-იანი წლების ბოლოს ფრანგულ კინოში დაწყებული მოძრაობის აღმნიშვნელია, უფრო ფართო მნიშვნელობითაც იხმარება, მაგრამ რადროის თუ რომელი ქვეყნის კინემატოგრაფიულ მოვლენასაც უნდა ეხებოდეს, ყოველთვის პრინციპულად ერთი და იგივე იგულისხმება – ის, რაც რადიკალურად და ხშირად აგრესიული ფორმითაც კი უპირისპირდება ძველს, წყვეტს მასთან კავშირს და თამამად იბრძვის ახალი (ზოგჯერ პროვოკაციულიც) ფორმების დასამკვიდრებლად. ეს უკანასკნელი არც თუ იშვიათად კუსტარული და გაუმართავია, მაგრამ ყოველთვის გულწრფელი და ამასთანავე რეალობის მძაფრი შეგრძნებების მქონე.

ზოგადად ის პერიოდი, როდესაც *ფრანგული ახალი ტალღა* ყალიბდება, დასავლური სამყაროს პოლიტიკურ, სოციალურ თუ კულტურულ ცხოვრებაში მკვეთრი, რევოლუციური ცვლილებებით ხასიათდება. მეორე მსოფლიო ომმა მკაფიოდ გამოავლინა ძალდობრივი პოლიტიკისა და კოლონიალური სამყაროს კრიზისი, ატომური ბომბის აფეთქებამ მსოფლიო განადგურებისა და ეკოლოგიური კატასტროფის საშიშროების პირისპირ დააყენა, სოციალურ და ფილოსოფიურ მეცნიერებებში სულ უფრო მწვავედ გაისმის იერარქიული, სუბორდინაციაზე დამყარებული საზოგადოების კრიტიკა, რომელსაც კაპიტალის ყოვლისმომცველი ძალა მართავს, ახალი ტექნოლოგიებისა და მედიების განვითარებამ კიდევ უფრო ცხადი გახადა ტრადიციულ შეხედულებებსა და სტერეოტიპებზე დამყარებული აკადემიური კულტურის დროსთან შეუსაბამობა. დასავლური სამყარო 30-იან წლებში წარმოქმნილი ტოტალიტარული რეჟიმებითა თუ მეორე მსოფლიო ომის შედეგად შეჩერებული

მოდერნიზაციის ალორძინების პირას დგება. „ომი და მისი შედეგები, „ამერიკული ოცნების“ შერყევა ყველა ასპექტით, უმცირესობების ახალი თვითშეგნება; „იმიჯების“ რაოდენობის გაზრდა და მათი ინფლაცია როგორც გარე სამყაროში, ისე პუბლიკის თავებში; კინოზე თხრობის ახალი ხერხების გავლენა, რომელსაც ექსპერიმენტირებდა ლიტერატურა; ჰოლივუდისა და ძველი ჟანრების კრიზისი...“¹ და ა.შ კინოში „ახალი ტალღების“ დაბადების წინაპირობას წარმოშობს.

წიგნში *ფრანგულ ახალ ტალღასთან* ერთად განხილულია დროში დაახლოებით პარალელურად განვითარებული რამდენიმე კინემატოგრაფიული მოვლენა, როგორიცაა *ახალი ამერიკული კინო, ინგლისური თავისუფალი კინო* (ან ე.წ. *ინგლისელი გაბრაზებულები*) და *ახალგაზრდა გერმანული კინო*, რომლებსაც, მიუხედავად იმისა, რომ მათ წარმოშობასა და ფორმირებას განსხვავებული სოციო-პოლიტიკური თუ კულტურული კონტექსტი განაპირობებს, მეამბოხე რიტორიკა, კონტრკულტურული განწყობები და ახალი კინოენის ძიება ერთმანეთთან აახლოვებს. აუცილებლად აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მათ წინ უსწრებდა იტალიური ნეორეალიზმი – მიმდინარეობა, რომელმაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი კინოს განვითარება; მიმდინარეობა, რომელმაც უარი თქვა იდეალურ გმირებზე და ყურადღება მიაპყრო კონკრეტული, ცოცხალი ადამიანების ბედს; რომელმაც უარყო სტუდიის მოწესრიგებულ და ბუტაფორიულ გარემოში გადაღება და ცოცხალი, მოულოდნელობებითა და პრობლემებით დატვირთული რეალობა აქცია გადასაღებ მოედნად; რომელმაც თხრობის სადა, უწყვეტი რიტმი აირჩია, რაც შესაძლებლობას იძლეოდა, შესულიყავი კადრის სიღრმეში და რეჟისორთან ერთად თუ მისგან დამოუკიდებლად დაგეთვალიერებინა ეს თითქმის კარგად ნაცნობი, მაგრამ მაინც ამოუცნობი ყოველდღიური რუტინული ყოფა.

50-60-იან წლებში ამერიკის შეერთებულ შტატებში, საფრანგეთში, ინგლისსა და გერმანიაში განვითარებული ეს კინომიმართულებები კარგად აჩვენებს, თუ რამდენად მჭიდრო და კომპლექსური პოლიტიკური და კულტურული პროცესების ურთიერთკავშირი და რამდენად მნიშვნელოვანია პრობლემების მხატვრული ენით რეფლექსირება.

ფრანგული ახალი ტალღა

„ახალმა ტალღამ“ კინოსადმი სიყვარული მოიტანა. ტრიუფომ, რივეტმა, მე და კიდეც ორმა-სამმა კინო მანამდე შევიყვარეთ, სანამ შევიყვარებდით ქალს, ფულს, ომს და კიდეც რაღაც სხვას... 50-იან წლებში კინო ისეთივე მნიშვნელოვანი იყო, როგორც პური... ჩვენ ვფიქრობდით, რომ კინო შემეცნების ინსტრუმენტი იყო, მიკროსკოპი, ტელესკოპი... სინემატიკაში აღმოვაჩინე საზღვარი, რომელზეც აქამდე არავინ მელაპარაკებოდა. გველაპარაკებოდნენ გოეთეზე, მაგრამ არა დრეიერზე... ჩვენ ვუყურებდით უხმო კინოს მოლაპარაკე კინოს ეპოქაში. ჩვენ ვოცნებობდით ფილმებზე. ჩვენ გვავდიოთ ადრეულ ქრისტიანებს კატაკომბებში.“

ჟან-ლუკ გოდარი

1951 წელს ფრანგი თეორეტიკოსი ანდრე ბაზენი² აარსებს ჟურნალს კაიე დუ სინემა (Cahiers du Cinéma), რომლის ფურცლებზე კინოთეორიისა თუ კრიტიკის ბაზისური თემები და კონცეპტები შემუშავდება. გაცილებით ადრე 1936 წელს ანრი ლანგლუა³ ჟორჟ

1 <http://www.monstersandcritics.com/people/Jean-Luc-Godard/biography/>

2 კინოს თეორიის ერთ-ერთი ფუნდამენტური ნაშრომის რა არის კინო? ავტორი, რომელიც ავითარებს კინოს, როგორც „რეალობის ნდობაზე“ დამყარებული, „ცხოვრების ნაკადის“ უშუალო ასახვის ხელოვნების კონცეფციას.

3 ფრანგული სინემატიკის დამაარსებელი, რომელმაც 30-იან წლებში თავი მოუყარა კინოკლასიკის უამრავ ნიმუშს, რის შედეგადაც გერმანიის ოკუპაციის წლებში ბევრი მათგანი განადგურებას გადაურჩა. 50-იან წლებში მის მიერ სინემატიკაში გამართულმა კინოსეანებმა დიდი როლი შეასრულა ფრანგული ახალი ტალღის დაბადებასა და საავტორო თეორიის წარმოქმნაში.

ფრანჟუსა⁴ და ჟან მიტრისთან⁵ ერთად აარსებს სინემატიკას, სადაც სინეფილთა მთელი თაობა აღიზრდება. რომ არა ანრი ლანგლუა და ანდრე ბაზენი, რომლის ჟურნალის გარშემო ახალგაზრდა ავტორები შეიკრიბნენ, ძნელი სათქმელია, დაიბადებოდა თუ არა ფრანგული ახალი ტალღა.

50-იანი წლების ბოლოს ფრანგულ კინოში გამოჩენილი ახალგაზრდა რეჟისორების ნოვაციური კინემატოგრაფის მისამართით დაბადებული ეს ტერმინი თავდაპირველად ზოგადად ბანკროტი ხელისუფლებისა და მის მიერ ალჟირში წარმოებული ომით უკმაყოფილო ახალი თაობის აღსანიშნად გამოიყენეს ჟურნალ *ექსპრესში*, სადაც პერიოდულად ქვეყნდებოდა სოციოლოგიური გამოკითხვები. 1957 წლის დეკემბრის ნომერში დაიბეჭდა რეკლამა საფრანგეთის ახალგაზრდობის ფართომასშტაბიანი გამოკითხვის თემაზე. ქალიშვილის უზარმაზარ ფოტოზე გაკეთებული წარწერა – „აბობქრდება ახალი ტალღა“ – დასესხებული იყო პეგის ლექსიდან: „ჩვენ ვართ ცენტრი და გული/ ჩვენზე გადის ღერძი/ ჩვენი საათის მიხედვით აითვლით დროს/ აბობქრდება ახალი ტალღა...“⁶ კვლევაში ყურადღება იყო გამახვილებული ახალი თაობის ახლებურ მსოფლხედვაზე, რომელიც მოიცავდა ჩაცმულობას, ქცევის წესსა და ცხოვრების სტილს, მორალს, ფასეულობებს და ა.შ. სადაც კინო სრულიად მეორეხარისხოვანი იყო.

სოციოლოგიურმა გამოკითხვამ, რომელიც 21 პუნქტისგან შედგებოდა და ძირითადად საფრანგეთის პოლიტიკურ კურსს შეეხებოდა, აჩვენა, რომ ახალგაზრდობა აბსოლუტურად უკმაყოფილო იყო ხელისუფლებით. ფაქტობრივად, ბანკროტად ქცეული მეოთხე რესპუბლიკა, რომელიც ალჟირში წარმოებული კოლონიალური ომით ტოტალურ კრიზისში მოექცა, მოჩვენებითი კეთილდღეობით ცდილობდა საკუთარი კრაზის შენიღბვას, ახალგაზრდები კი მისგან სიმართლის თქმასა და უუნარობის აღიარებას მოითხოვდნენ.

ჟურნალი *ექსპრესი*, რომელიც ახალგაზრდების თავისებურ რუპორად მიიჩნეოდა, ორიოდე თვის შემდეგ კვლავ დაუბრუნდება

4 ფრანგი კინორეჟისორი.

5 ფრანგი კინოთეორეტიკოსი, კრიტიკოსი და რეჟისორი.

6 Жан-Пьер Жанкола, *Кино Франции (1958-1978)*, Радуга, 1984. გვ. 102.

აბალი ტალღის თემას. გამოქვეყნდა მორიგი გამოკითხვა, ამჯერად უკვე კინემატოგრაფთან კავშირში. როგორც აღმოჩნდა, რამდენიმე თვით ადრე *ექსპრესში* გამოქვეყნებული სოციოლოგიური გამოკითხვის პასუხებით დაინტერესდა რეჟისორი ანდრე კაიატი, რომელიც ახალგაზრდებს თავის სამომავლო პროექტში თანამშრომლობისკენ მოუწოდებდა:

მე კედლის ერთ მხარეს ვიმყოფები, თქვენ კი – მეორეზე. მე ზემოქმედების არაჩვეულებრივ საშუალებას ვფლობ, თქვენ კი გსურთ, რომ რაღაც-რაღაცეები გამოითქვას...⁷

რეჟისორი ღიად მიმართავდა ყველა მსურველს და სთხოვდა, მისთვის პასუხები გამოეგზავნათ.

ექსპრესის რედაქციაში პასუხები მრავლად შევიდა, მაგრამ ფილმი საკმაოდ თამამი სათაურით – *ჩვენ ყველანი მკვლელები ვართ* – ანდრე კაიატმა ვერ გადაიღო. ზოგიერთი კრიტიკოსი ვარაუდობს, რომ ამ ფილმის განხორციელებას შესაძლოა სულ სხვა მიმართულებით წაეყვანა ფრანგული კინოს ისტორია. მაგრამ, როგორც ჩანს, აბალი თაობის პრობლემების რეპრეზენტირება ახალ თაობასვე უნდა მოეხდინა. აბალ ტალღაზე კინოში პირველად სწორედ იმავე წელს ალაპარაკდებიან, როცა *სინემა-58*-ის ანკეტაში პიერ ბიიარმა ამგვარად მოიხსენია ახალგაზრდა რეჟისორთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფი. კინოკრიტიკოსებმა მოგვიანებით ეს ჯგუფი მნიშვნელოვნად შეკვეცეს და იმაზეც დაობდნენ, სინამდვილეში რომელი ფილმი შეიძლება ჩათვლილიყო აბალი ტალღის დასაწყისად – ანიეს ვარდას *პონტ კურტი* (La Pointe Courte, 1954) თუ ალექსანდრე ასტრიუკის *სულელური შეხვედრები* (Les mauvaises rencontres, 1955). მოგვიანებით ჟან-პიერ მელვილმა საყვედურიც გამოთქვა:

აბალი ტალღა ყურნალისტების მოგონილია. ის, რასაც ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტები ახლა აკეთებენ, ჯერ კიდევ 1937 წელს მინდოდა. სამწუხაროდ,

ეს მხოლოდ 1947 წელს მოვახერხე ფილმში ზღვის
მდუმარება⁸

„ერთ წელში „სინემატიკ ფრანსები“ ისეთივე სახელგანთქმული იქნება მთელ მსოფლიოში, როგორც „კომედი ფრანსები“ – განაცხადა საფრანგეთის კულტურის მინისტრმა ანდრე მალრომ 1959 წლის კანის საერთაშორისო კინოფესტივალის დახურვის ცერემონიაზე, როდესაც კრიტიკული წერილებით ცნობილი ახალგაზრდა რეჟისორი ფრანსუა ტრუფო დაჯილდოვდა საუკეთესო რეჟისურისთვის ფილმით *400 დარტყმა* (Les quatre cents coups). მალრომ იცოდა, რომ „ეს საქმე ტრუფომ კინო-სკოლაში ან გადასაღებ მოედანზე მიღებული გამოცდილებით კი არ ისწავლა, არამედ ფილმების დაუსრულებელი ყურებით, უმთავრესად სინემატიკაში – მესინის ავენიუზე მდებარე პაწია კინოდარბაზში, რომელიც ფანატიკოსმა კოლექციონერმა და ფანტასტიკური პროგრამების შემდგენმა ანრი ლანგლუამ გახსნა და თვითონვე ხელმძღვანელობდა მას.“⁹ მალროს სიტყვები მალევე დადასტურდა, როდესაც ტერმინი *ახალი ტალღა* ჟურნალის ფურცლებიდან თუ ჟურნალისტების გამონაგონიდან ეკრანებზე გადავიდა¹⁰ და კინოს ისტორიაში შევიდა, როგორც პოლიტიკურ კრიზისში გახვეული 50-იანი წლების საფრანგეთისა და მეინსტრიმული კინემატოგრაფის წინააღმდეგ მიმართული ახალგაზრდების ჯგუფის – ე.წ. „სინემატიკის ვირთხების“, პრეტენზიული და ირონიული კრიტიკოსების შემოქმედება.

ახალი ტალღა მეტად ჭრელ ჯგუფს წარმოადგენდა, სადაც ზოგი მოკლემეტრაჟიანი ექსპერიმენტული კინოს გამოცდილებით (ალენ რენე, ანიეს ვარდა), ზოგი ტელევიზიიდან, ზოგი კი კინოკრიტიკიდან

8 იქვე, გვ. 112.

9 რიჩარდ ბროდი, *ავტორთა ომები*, ჟურ. კინო, 2008, მაისი. გვ. 34.

10 *400 დარტყმის* შემდეგ ერთმანეთის მიყოლებით გამოდის კლოდ შაბროლის *ლამაზი სერჟი* (Le beau Serge) და *ბიძაშვილები* (Les cousins), ალენ რენეს *ხიროსიმა – ჩემი სიყვარული* (Hiroshima mon amour, 1959), ჟან-ლუკ-გოდარის *უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე* (À bout de souffle, 1960), ჟაკ რივეტის *პარიზი ჩვენ გვეკუთვნის* (Paris nous appartient, 1961), ანიეს ვარდას *კლეო 5-დან 7-მდე* (Cléo de 5 à 7), ერიკ რომერის *ლომის ნიშანი* (Le signe du lion, 1962).

(ფრანსუა ტრუფო, ჟან-ლუკ გოდარი, კლოდ შაბროლი, ერიკ რო-მერი, ჟაკ რივეტი და სხვ.) მოვიდა. მთავარ ბირთვს მაინც სწორედ ეს უკანასკნელები – ე.წ. „კაიეს ჯგუფი“ წარმოადგენდა, რომლებსაც სპეციალურ სკოლებში არ უსწავლიათ. მათი სახელოსნო ანრი ლანგლუას მიერ დაარსებული სინემატიკა, მუზეუმები და ანდრე ბაზენის ჟურნალი იყო. მათ უწოდებდნენ „სინემატიკის ვირთხებს“, რომლებიც დღეში 4-5 ფილმს უყურებდნენ, ზეპირად იცოდნენ ცალკეული ეპიზოდები, მსახიობების თითოეული მოძრაობა თუ რეპლიკა... მათ ხელახლა აღმოაჩინეს უხმო კინოს მივიწყებული მეტრები და „ბებერი ევროპის“ მედიდურობით იგნორირებული ამერიკელი კინოკლასიკოსები, როგორებიც არიან ნიკოლას რეი, ჰოვარდ ჰოუქსი, ჯონ ფორდი, ალფრედ ჰიჩკოკი და სხვ. ამ უკანასკნელთა ციტატებს თავიანთ ფილმებში ხშირად გამოიყენებენ, რის გამოც მათ ღორმუცელა ბავშვებსაც ადარებდნენ, რომლებიც სხვის ფილმებს გაუმაძღრად ნთქავენ, შემდეგ თავიანთი ცოდნის დემონსტრირებას ახდენენ და ამაყად სჯერათ, რომ ავტორები არიან. მათზე კლასიკურ პოლივუდთან ერთად არანაკლები გავლენა მოახდინა ნეორეალიზმმა, კონკრეტულად კი რობერტო როსელინიმ.

სწორედ ზემოთხსენებული რეჟისორების, ისევე როგორც ფრანგი კლასიკოსების ჟან რენუარის, ჟან ვიგოს, რობერ ბრესონის, მაქს ოფიულსის, ჟან-პიერ მელვილის და სხვათა შემოქმედების განხილვის საფუძველზე განავითარებს კაიე დუ სინემას ჯგუფი ე.წ. საავტორო კინოს თეორიას. მათი აზრით, კინო არის კოლექტიური წარმოება და არა კოლექტიური შემოქმედება; ის, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგები, ერთი ავტორის – რეჟისორის მიერ იქმნება, რომელსაც იდეების ეკრანულ განხორციელებაში ეხმარება ოპერატორი, მხატვარი, კომპოზიტორი და ა.შ. საავტორო კინოს დეფინიციისთვის ახალგაზრდა კრიტიკოსები იყენებენ ტერმინს „მიზანსცენა“, რაც კადრის კომპოზიციის, მასში განათების განაწილების, რაკურსის, მსახიობის ადგილმდებარეობის განსაზღვრის ერთობლიობას წარმოადგენს. სწორედ მიზანსცენირება ქმნის ამა თუ იმ რეჟისორის საავტორო ხელწერას იმაზე მეტად, ვიდრე ფილმის თემა, შინაარსი, იდეურობა. მათი აზრით, ნამდვილი კინო სწორედ უმნიშვნელო სიუჟეტზე და არა კლასიკური სიმტკიცით აწყობილ დრამატურგიაზე შეიძლება გაკეთდეს. თუმცა მიუხედავად იმისა,

რომ ფრანგი კრიტიკოსებისთვის უფრო მნიშვნელოვანია „როგორ“ ვიდრე „რა“, ამ უკანასკნელის როლსაც არ უარყოფენ. მაგალითად, ტრუფო საავტორო კინოზე საუბრისას ერთნაირად გამოყოფს რეჟისორებს, რომელთაც ძალზე დასამახსოვრებელი ვიზუალური სტილი აქვთ (ვთქვათ, ალფრედ ჰიჩკოკი) და რომელთა შემოქმედების მთლიანობას გამოკვეთილ სტილზე მეტად მათი მუდმივი თემები განსაზღვრავს (ჟან რენუარის ღრმა ჰუმანიზმი). ამ დისკუსიას საბოლოოდ მივყავართ ავტორის უნიკალურობის ანუ იმის აღიარებამდე, რომლის მიხედვით ფილმის ღირებულებას განსაზღვრავს „ვინ“ ე.ი. რეჟისორი, რომელიც ირჩევს „რა“-ს და „როგორ“-ს და ახერხებს, ეს ორივე კომპონენტი ორიგინალური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მანერით შეაზავოს. რეჟისორი-ავტორები ახერხებენ „არაკინემატოგრაფიული სიუჟეტებიც“ კი კინემატოგრაფიულად აქციონ, უფრო სწორად მათთვის არ არსებობს „არაკინემატოგრაფიული სიუჟეტები“. ამის მაგალითად ტრუფოს მოჰყავს რობერ ბრესონი და მისი *სოფლის მღვდლის ჩანაწერები* (Journal d'un curé de champagne), რომელიც რეჟისორმა ერთ-ერთი ყველაზე რთული ლიტერატურული ტექსტის, ჟოზე ბერნანოსის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით გადაიღო.

1954 წელს ფრანსუა ტრუფო აქვეყნებს საპროგრამო წერილს „ფრანგული კინოს ერთი ტენდენციის შესახებ“¹¹, სადაც აკრიტიკებს გამზადებული სცენარის ეკრანზე მექანიკურად გადატანის პრაქტიკას, სადაც რეჟისორული ხედვა იკარგება. „არ არსებობს ცუდი და კარგი ფილმი, არსებობენ ცუდი და კარგი რეჟისორები“ – წერს რეჟისორი თავის მორიგ სტატიაში 1957 წელს და ღრმად სწამს, რომ ფილმის მხატვრულ ხარისხს პირველ რიგში ავტორის – რეჟისორის ხელწერა განსაზღვრავს:

ფილმის სიკვდილმისჯილი გაიქცა წარმატება უდავოდ მხოლოდ და მხოლოდ რობერ ბრესონის დამსახურებაა. სხვა ფილმი, რომელიც ასევე წარმატებით გადის გაქირავებაში, არის მორის რეგამეს ონორე მარსელიდან ფერნანდელის მონაწილეობით. მორის რეგამესთვის რომ მიგეცათ იგივე ფილმი გადასაღებად – იმავე

11 <http://kinocenter.rsuh.ru/article.html?id=682170>

სცენარით, იმავე მსახიობებით, იმავე ბიუჯეტით – ის
სრულიად ჩაეარდებოდა...¹²

რეჟისორზე, როგორც ფილმის ერთპიროვნულ ავტორზე, მო-
საზრება თავდაპირველად ალექსანდრ ასტრუკმა გამოთქვა თავის
წერილში *la caméra-stylo*, რომელიც 1948 წელს *L'Écran Français*-ში და-
იბეჭდა. „ავტორი [რეჟისორი] ისევე წერს კამერით, როგორც მწე-
რალი ავტოკალმით“¹³ – აღნიშნავს ასტრუკი და მიიჩნევს, რომ იმის
მიუხედავად, ვის ეკუთვნის წინასწარ მომზადებული კონცეფცია თუ
სცენარი, საბოლოოდ ფილმი იქმნება რეჟისორის მიერ ჯერ გადასა-
ღებ მოედანზე და შემდეგ უკვე სამონტაჟო მაგიდასთან.

ახალი ტალღელები ინტენსიურად აგრძელებენ დისკუსიას საავ-
ტორო კინოს შესახებ *Cahiers du Cinéma*-ს ფურცლებზე თავიანთი თა-
ნამედროვე კინოს მკაცრი კრიტიკის პარალელურად. მათი აზრით,
ამ ფილმებში რეჟისორი სცენარის ილუსტრატორად გვევლინება, ის-
ტორიების თხრობაში იკარგება სტილი. უმეტესად ისინი გასართო-
ბი და კომერციული ხასიათისაა. ახალი ტალღელების კრიტიკული
წერილები არცთუ იშვიათად თავადაც მაღალფარდოვანი და უხვ-
სიტყვიანი იყო, მაგრამ ამის კონპენსირებას ახდენდა ირონიულობა
და ამავე დროს საკმაოდ პრეტენზიული ტონი.

იმისთვის, რომ დაგვემარცხებინა კინო, რომელსაც
ვერ ვიტანდით, იქამდეც კი მივდიოდით, რომ ვიღაცას
პირადად ვესმოდით თავს. დავცინოდით მის ვარცხნი-
ლობას, ჰალსტუხს... ისევე როგორც სიურრეალისტები¹⁴
– ისენებდა მოგვიანებით გოდარი.

ანდრე ბაზენი კინოს ბუნებად ონთოლოგიური რეალობის აღბეჭ-
დვას, „ცხოვრების ნაკადის“ ეკრანზე შემოჭრას მიიჩნევდა. სწორედ
ამ თეორიის გათვალისწინებით დაუპირისპირებენ ახალი ტალღის
რეჟისორები ყოველდღიურობის ესთეტიკას ფან-ფან ტიტასა თუ
მუშკეტერების დეკორაციებში გათამაშებულ კოსტუმირებულ-რო-
მანტიკულ ისტორიებს. გააცოცხლებენ ყოველდღიურობის მოუსვე-

12 <http://kinocenter.rsuh.ru/article.html?id=682173>

13 <http://enc.vkarp.com/2013/06/11/авторского-кино-теория/>

14 Жан-Пьер Жанкола, გვ. 123.

ნარ, ზოგჯერ კი, პირიქით – რუტინისტების დამახასიათებელ ხაზ-გასმულად მონოტონურ, მკაცრსა და დამთრგუნველ რიტმს, მაგრამ მაინც ცოცხალს და ნამდვილს. ხშირად გამოიყენებენ უმნიშვნელო დეტალებისა და ეპიზოდების მთელ ჯაჭვს, რომელიც ფრაგმენტულად, წყვეტილად იბმება პარიზის ხმაურიან უბნებსა თუ საფრანგეთის რეალურ, არაბუთაფორულ პროვინციულ ქალაქებში. ამიტომაც *ახალი ტალღა* საფრანგეთის ყოველდღიურობის, ტიპური ფრანგების ჩვეულებრივი დღის და ზუსტი პროვინციის აღწერასთანაც ასოცირდება. ჟან-პიერ ჟანკოლა თავის ნაშრომში ყურადღებას ამახვილებს *ახალი ტალღისთვის* დამახასიათებელ ამ ნიშანზე. მისი აზრით, პროვინციის ასახვის დროს გამოვლენილი „რეალისტურობა“ და „სიზუსტე“ განსხვავდება ერთმანეთისგან. მაგალითისთვის მოჰყავს ლუკინო ვისკონტის ნეორეალისტური ფილმი *მიწა ცახცახებს* (La terra trema), რომელიც სიცილიის უტყუარი, რეალისტური ასახვის გამო აღიარეს. თუმცა ავტორის თქმით, აჩი-ტრეცას ლატაკი, უსახური კედლებით შემოსაზღვრული გარემო, მეთევზეების ხმარებისგან გაცრეცილ მაისურზე გაჩენილი ნახვრეტები და მსგავსი დეტალები არა იმდენად ზოგადად ღარიბი პროვინციის სახეს აცოცხლებს, რამდენადაც სიცილიის კონკრეტული სოფლის ზუსტ გამოსახულებას ქმნის.

ჯერ კიდევ სულ ცოტა ხნის წინ პროვინცია გაგებული იყო, როგორც არქეტიპი – უბრალოდ სოფელი ან პატარა ქალაქი. და თუ შემთხვევით გადაღება რეალურ პატარა ქალაქში მიმდინარეობდა, ახერხებდნენ, რომ მთელი მისი თავისებურებები წაეშალათ: ამ პატარა ქალაქს ყველა სხვა პატარა ქალაქი უნდა გამოეხატა, უნდა გამხდარიყო ყოველივე მცირეს, წვრილმანის ერთგვარი საერთო ადგილი. უმთავრესად კლოდ შაბროლს მიუძღვის დამსახურება იმაში, რომ ლამაზი სერჟის ქალაქ სერდანში გადაღებისას მან დაუბრუნა პროვინციას თავისი ორიგინალურობა. შემდგომში ის განუხრელად იცავდა გადაღების ადგილისადმი ერთულებას.¹⁵

15 Жан-Пьер Жанкола, гл. 157.

ეს თვისება – შეინარჩუნოს და გააცოცხლოს ეკრანზე ამა თუ იმ კონკრეტული პროვინციის ატმოსფერო – დამახასიათებელი იქნება ჟან-პიერ მელვილის, ერიკ რომერის, ბერტრან ტავერნიესა თუ ლუი მალისთვისაც. ისინი ასახავენ შიგნიდან დანახულ პროვინციას, რომლის ეკრანული სახე მხოლოდ ლანდშაფტის ზუსტი აღწერით არ იქმნება; მისი ატმოსფერო, უპირველეს ყოვლისა, სოციალური პეიზაჟით – იქაური მაცხოვრებლების, მათი ცხოვრების წესისა თუ რიტმის, ჩაცმისა თუ ქცევის სტილის ჩვენებით, მეტყველებით და ა.შ. იკვრება. (მაგალითისთვის, ლუი მალმა *ლაკომბ ლუსიენის* (Lacombe Lucien) მთავარი გმირიც იქვე ადგილზე შეარჩია, რომელიც ადგილობრივ დიალექტზე ლაპარაკობს. ამას ხსნიდა სიყალბის თავიდან აცილების მიზნით, რაც, მისი აზრით, გარდაუვალი იქნებოდა პარიზელი მსახიობის მიერ როლის საუკეთესოდ შესრულების შემთხვევაშიც კი).

ახალი ტალღის ესთეტიკის განსაზღვრაზე არანაკლები გავლენა მოახდინა ჟან რუშის, ედგარ მორენის (*ერთი ზაფხულის ქრონიკა*, Chronique d'un été, 1961), კრის მარკერის (*კუბა – დიახ*, ¡Cuba Sí! 1961, *მშვენიერი მაისი*, Le joli mai, 1963) ობსერვაციულ-სოციოლოგიური ტიპის დოკუმენტურმა კინომ, რომლებიც სინემა-ვერიტეს¹⁶ მეთოდს იყენებდნენ. მათთან კამერა-კალამი მომენტალურობის, სპონტანუ-

16 „კინო-სიმართლე“ – დოკუმენტური კინოს მეთოდი, რომელიც რეჟისორმა ჟან რუშმა დიგა ვერტოვის „კინო-სიმართლისა“ და რობერტ ფლაერტის ობსერვაციული კინომეთოდის გავლენითა და მათი შეჯერებით შეიმუშავა. იმპროვიზაციული გადაღება და რეალობაზე დაკვირვებით საგნების, მოვლენების გამოშვებება ამ მეთოდს ერთდროულად ობიექტურს (სინამდვილის აღბეჭდვის ინტენციის გამო) და სუბიექტურს (ავტორისეული ხედვის, რეალობის მისეული რაკურსის გამო) ხდის. სუბიექტურობა ამავე მიმართულების რეჟისორის კრის მარკერის ფილმებში უფრო აშკარად იკვეთება, რადგან ყოფელთვის მკაფიოდ ჩანს ავტორის პოზიცია. ეს არის გარკვეული კომენტარი იმ სინამდვილეზე, რასაც რეჟისორი სინემა-ვერიტეს პრინციპით აღბეჭდავს. ამის გამო მის ფილმებს ხშირად არა „კინო-სიმართლეს“, არამედ „ჩემი სიმართლის კინოსაც“, უწოდებენ (აქ სიტყვების თამაშია – Cinéma vérité ანუ კინო-სიმართლე და Ciné ma vérité – ჩემი სიმართლის კინო).

რი მოქმედებისა და მეყსეული რეაქციის აღბეჭდვის საშუალებაა. მათ მიერ გამოყენებული პორტარტული კამერა ისეთივე ოპერატიულობით აკეთებს ჩანახატებს ყოველდღიური ცხოვრებიდან, როგორც ჟურნალისტი, მწერალი ავტოკალმით.

სპონტანურობის განცდა მიჰყვება ახალი ტალღის ფილმებსაც, რომელიც ასოცირდება მცირე ბიუჯეტთან და დებიუტთან. ხელის კამერით დაუდევრად გადაღებული და არასწორად მიწებებული კადრები, უსუფთაო, მაგრამ ცოცხალი, რეალური ფონოგრამა, რომელსაც არა სტუდიაში, არამედ გადასაღებ მოედანზე სინქრონულად იწერდნენ, გახდა ახალი ტალღის განმსაზღვრელი ნიშანი. მათ ფილმებში იგრძნობოდა გამოუცდელობა და იმ კინემატოგრაფიული წესების არცოდნა, რაც მათი აზრით, „მამების კინოს“ ხელოვნებიდან ხელოსნობად აქცევდა. ამიტომ ახალი ტალღის რეჟისორები არც თუ იშვიათად თავსაც იწონებდნენ თავიანთი „არაპროფესიონალიზმით“, ერთგვარი კუსტარულობით, რასაც მათ ფილმებში უშუალოების განცდა შემოჰქონდა.

როცა ლამაზი სერჟის პირველი კადრი უნდა გადამეღო, ვიკითხე კამერის რომელ ნახევრეტში უნდა ჩამეხედა; ისიც არ ვიცოდი, თვალი სად უნდა ჩამედო,”¹⁷
– აშკარა გაზვიადებით იხსენებს კლოდ შაბროლი.

ჟან-ლუკ გოდარი კი ფილმში *უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე* დასახულ მიზანს ასე აღწერს:

მინდოდა, პირობითი ისტორიიდან გადამეხვია და მთელი არსებული კინო გადამეკეთებინა, გადამესხვაფერებინა. მეჩვენებინა, რომ ყველაფერი დასაშვებია და ამასთანავე შემეძვნა შთაბეჭდილება, რომ თითქოს კინოს საშუალებები ახლახანს აღმოაჩინეს ან პირველად შეიგრძნეს¹⁸.

უნდა აღინიშნოს, რომ ნოვაციური ენის ძიება და კონვენციური კანონების იგნორირება, თითქოს ისინი არც არსებობდა, ზოგადად

17 Жан-Пьер Жанкола, გვ. 129.

18 იქვე, გვ. 127.

დამახასიათებელია ამ დროის დასავლური კულტურისთვის, მათ შორის ფრანგული ლიტერატურული პრაქტიკისთვის, რომელიც ახალი ფრანგული რომანის სახელით გახდება ცნობილი. ეს ორი ტერმინი – *ფრანგული ახალი ტალღა* და *ახალი ფრანგული რომანი* მნიშვნელოვნად გადაეჯაჭვება ერთმანეთს ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტში. ტალღელების „უსისტემო“, მკაცრ ლოგიკურ სვლას მოკლებული კინონარატივი გარკვეულწილად მათი თანამედროვე ახალი ლიტერატურული ფორმის გამოძახილიც იყო.

ახალი ფრანგული რომანი იქმნება „კონსტრუქციის მიღმა“, სადაც დარღვეულია დრამატურგიის კონვენციური შეთანხმებები, შინაარსი, ხასიათები, ამბის (თანმიმდევრული) თხრობის ნორმები.

იდეალური ახალი რომანი იქნებოდა საგნების ინდივიდუალური ხედვა და მოდელი, სადაც შინაარსი და ხასიათები დაქვემდებარებული იქნებოდა სამყაროს დეტალებზე და არა სამყარო მათ მომსახურებაში ჩართული.¹⁹

თუმცა 50-იანი წლების ფრანგულ ლიტერატურულ ახალ ტალღაშიც გამოიყოფა ორი სხვადასხვა მიმართულება: ერთი მხრივ, ახალი რომანისტიები – ალენ რობ-გრიე, ნატალი სარო, კლოდ სიმონი და სხვ. – რომლებიც პერსონაჟების დახასიათებისა თუ მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების ჩვეულ ხერხებს უარყოფენ და სამყაროს აღქმის თუ განცდის სრულიად სუბიექტურ მეთოდს იყენებენ, რასაც უფრო ფსიქოლოგიური რეალიზმი შეიძლება ვუწოდოთ და მეორე მხრივ, ე.წ. ახალი რეალისტიები – ფრანსუაზა საგანი, კრისტიან როშფორი და სხვ. – რომლებიც ტრადიციული თხრობის ხერხებს იყენებენ, მათი შემოქმედების სიახლე და პოპულარობა კი გამოწვეული იყო უფრო მეტად ახალი თემებით, ახალი სახეებით, ახალი ხედვითა და დამოკიდებულებებით, ვიდრე ფორმისეული ნოვაციებით. ფრანგული ლიტერატურის განახლება არა მხოლოდ სტილურ ცვლილებებში ან კომერციალიზაციისგან გამიჯვნაში გამოიხატებოდა, არამედ მეორე მსოფლიო ომისდროინდელი ეგზისტენციური თემებისგან

19 Michel Marie, *The French New Wave. An Artistic School*, 1997, 2003, Editions NATHAN, Paris, გვ. 101.

გათავისუფლებაშიც. ისინი წერდნენ თავიანთი თაობის შესახებ, მათი ენით, მათზე.

ახალი რომანის გავლენა განსაკუთრებით ვლინდება ტალღელე-ბის ე.წ. „მემარცხენე ფრთაზე“ ანიეს ვარდას, ალენ რენეს, კრის მარ-კერის, ჟაკ დემისა და სხვათა სახით, რომლებიც შედარებით უფრო-სი თაობა იყო და არ წარმოადგენდა კაიე დუ სინემას („მემარჯვენე ფრთას“) ჯგუფს. ამ უკანასკნელისგან განსხვავებით, „მემარცხენე ფრთა“ არ ყოფილა კინომანების, კინოთი შეპყრობილი ახალგაზ-რდების დაჯგუფება; შეიძლება ვთქვათ, რომ მათ შემოქმედება-ზე საყვარელ რეჟისორებზე მეტად ახალმა ფრანგულმა რომანმა მოახდინა გავლენა (შემთხვევითი არ არის, რომ ისინი ნაყოფიერად თანამშრომლობდნენ ალენ რობ-გრეისა და მარგარეტ დიურასთან, რომელთა ნაწარმოების მიხედვით შეიქმნა ალენ რენეს ფილმები *მარშან მარიენბადში* (L'année dernière à Marienbad, 1961) და *პირო-შიმა – ჩემი სიყვარული* (1959). მათი სტილის ჩამოყალიბება ასევე მნიშვნელოვნად განსაზღვრა პლასტიკურმა ხელოვნებამ. შემთხვე-ვითი არც ის არის, რომ ისინი ექსპერიმენტული კინოს მიმართ უფრო მეტ ინტერესს იჩენენ. ეს დაჯგუფება პოლიტიკურადაც მემარცხე-ნე იდეოლოგიასთან ასოცირდება ცხოვრების უფრო თავისუფალი სტილითა და კაიეს-ჯგუფის კონფორმისტულობის მიუღებლობით.

თუ არ ჩავთვლით ჟან-ლუკ გოდარს, კაიე დუ სინემას ჯგუფი აპოლიტიკურობით გამოირჩეოდა, რასაც მათი ინფანტილურობის გამოვლინებად მიიჩნევდნენ და კრიტიკის სერიოზულ სამიზნესაც წარმოადგენდა. მათ ხშირად საყვედურობდნენ სოციალურ-პოლი-ტიკური თემებისადმი გულგრილობას. ამ თვალსაზრისით ყოველთ-ვის გამონაკლისი იყო გოდარის ფილმები (*საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრება*, Vivre sa vie, 1962, *შეშლილი პიერო*, Pierrot le fou, 1965, *ფემინური – მასკულინური*, Masculin féminin, 1966 *ჩინელი ქალი*, La chinoise, 1967 და სხვ.), რომლებიც მარქსის, ტროცკის, მათ ძე-დუნის, კამიუს, სარტრისა თუ სხვათა იდეებთან ერთად მუდამოხე 60-იანე-ლებისთვის ერთგვარად საპროგრამო ტექსტები გახდება.

ახალ ტალღას ადანაშაულებენ იმაში, რომ ის ადამო-ანებს მხოლოდ ლოგინში აჩვენებს. მე კი ვაჩვენებ ადა-მიანებს, რომლებიც პოლიტიკით არიან დაკავებულნი

და ძილს ვერ ახერხებენ – ამბობს გოდარი ერთ-ერთ ინტერვიუში.²⁰

ამ მხრივ მას გაცილებით მეტი საერთო აქვს „მარცხენა ფრთას-თან“, რომელთა ფილმებში პირველად მოხდება ალჟირის ომის კრიტიკული გააზრება, რაც ჯერ კიდევ ტაბუირებულად რჩებოდა საფრანგეთში – იქნება ეს ფილმი *მიურიელი ანუ დრო დაბრუნე-ბისა* (Muriel ou Le temps d'un retour, რეჟ. ალენ რენე, 1963), სადაც ომით ტრავმირებული ადამიანების ურთიერთობის პრობლემები აისახება თუ სტილისტურად სრულიად განსხვავებული *შერბურის ქოლგები* (Les parapluies de Cherbourg, რეჟ. ჟაკ დემი, 1964), რომელ-შიც მიუზიკლის ახალი ფორმა და შესაძლებლობები გამოვლინდა. გოდარის *პატარა ჯარისკაცი* (Le petit soldat) ერთ-ერთი პირველი ფილმია (1960), სადაც ალჟირის ომის დაუფარავი კრიტიკა გაისმა. ანა კარინას პერსონაჟი ეკამათება მთავარ გმირს, რომელიც ომში გაწვევისგან თავის არიდების შემდეგ იძულებულია „ანტიტერორის-ტულ“ (ანუ ანტიარაბულ) ორგანიზაციასთან ითანამშრომლოს, რათა დეზერტირობაში არ დასდონ ბრალი: „ფრანგებს გერმანელების წი-ნაალმდეგ ბრძოლისას ჰქონდათ იდეალები, ალჟირის წინააღმდეგ ბრძოლისას კი არ აქვთ.“

ფილმი ხელისუფლებამ აკრძალა წამების ეპიზოდების ჩვენების მოტივით (მხოლოდ 3 წლის მერე, 1963 წელს გამოვიდა ეკრანზე), თუმცა მთავარი უკმაყოფილება, ცხადია, მაინც ანტიალჟირული რიტორიკიდან მოდიოდა. ეს ომი 50-60-იანების მიჯნაზე განვითა-რებული გარდამტეხი და კრიზისული მოვლენების ერთგვარ ინდი-კატორად იქცა. როჯერ ებერტის თქმით, ფილმში გოდარი „აჩვენებს ინტელექტუალური და მორალური დაბნეულობის სახეს, რაც ემარ-თებათ კარგ ადამიანებს საზრისმოკლებულ მოვლენებთან დაპირის-პირებისას. 1960 კი სავსე იყო ასეთი მოვლენებით.“²¹

სწორედ ამ მოვლენებმა დაბადა *ახალი ტალღა*, რომელიც არ ყოფილა მიმდინარეობა, არამედ იყო მსოფლშეგრძნება, რომელიც ერთიან იდეოლოგიაში არ გადაზრდილა. სხვათა შორის, იმის მიზე-ზი, რომ 1963-64 წლებისთვის უკვე დაიწყო საუბარი *ახალი ტალ-*

20 *Стрась: между черным и белым*, Москва, 1991, გვ. 41.

21 <http://www.rogerebert.com/reviews/le-petit-soldat-1960>

ღის დაშლასა და დასასრულზე, მისი წარმომადგენლების განსხვავებული პოლიტიკური შეხედულებებიც იყო. მაგრამ *ახალი ტალღა* მოიცავდა გაცილებით ფართო ცნებას, ვიდრე პოლიტიკურ-იდეოლოგიური ერთობა ან კინემატოგრაფიული მოვლენაა. ის უფრო სოციო-კულტურული ფენომენი იყო, სადაც თითქოს ყველაზე უმნიშვნელო დეტალებსა თუ ყოფაში რეფლექსირდა მთელი ის ძვრები და რიტორიკა, რაც მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ ახალ ევროპულ რეალობას წარმოშობს.

ერთ-ერთი პირველი ასეთი გამოძახილი როჟე ვადიმის 1956 წელს გამოსული ფილმი *და ღმერთმა შექმნა ქალი* (Et Dieu... créa la femme) იყო. მთავარმა გმირმა ბრიჯიტ ბარდოს შესრულებით ნამდვილი კულტურული რევოლუცია მოახდინა ფრანგი ქალის მანამდე არსებული იმიჯის სრული გარღვევითა და თავისუფალი, სექსუალური, ემანსიპირებული ტიპური ახალგაზრდა გოგოს სახის შექმნით. ძნელი სათქმელია, რამ მოახდინა უფრო დიდი გავლენა – რეალობამ კინოიმიჯზე თუ ამ უკანასკნელმა რეალურ სოციალურ ტიპაჟზე? მაგრამ ერთი რამ კი უდავოა, რომ ბრიჯიტ ბარდოს ჟულიეტთან ფრანგი ქალიშვილები სრულ იდენტიფიკაციას ახდენდნენ და მათი „ექსპორტირებაც“ ამ იმიჯის მიხედვით შექმნილ მოდელებზე ხდებოდა ათწლეულების მანძილზე²². თუმცა მეტად მნიშვნელოვანი სოციო-კულტურული კონტექსტი სკანდალური წარმატების ფონზე დაიკარგა და BB-ს სიმბოლო სექსუალური თავისუფლების გამოხატვიდან სულ მალე მასკულტურის მიერ ტირაჟირებულ ეროტიკულ სიმბოლოდ იქცა.

ზოგადად *ახალი ტალღა* ახალი ეკრანული სახეების აღმოჩენასთანაც ასოცირდება. ის არ შეუქმნიათ მხოლოდ რეჟისორებს, არამედ მნიშვნელოვნად განსაზღვრეს კომპოზიტორებმა (მიშელ ლეგრანი, ფრანსის ლეი), ოპერატორებმა (რაულ კუტარი, საშა ვერნი), მსახიობებმა – იქნება ეს ბრიჯიტ ბარდო, ჟან-პოლ ბელმონდო, ანა კარინა, ჟან-პიერ ლეო, ჟანა მორო, ჟან-კლოდ ბრიალი, კატრინ დენევი, მიშელ პიკოლი, ანუკ ემე, ჟან-ლუი ტრენტინიანი თუ სხვანი, რომლებიც ცოცხალი, არავარსკვლავეური იერ-სახეებით, ხშირად თავზეხელაღებული თუ თავქარიანი განწირულობით, ზოგჯერ კი მელან-

22 Michel Marie, გვ. 123.

ქოლიურ-ფრუსტრირებული შემგუებლობით რეპრეზენტირებდნენ თავიანთ თაობას და მათ განწყობებს. დროის შედეგად მოტიანილი სოცო-კულტურული ცვლილებები განსაკუთრებით ცხადად რეფლექსირდა ემანსიპირებული, დამოუკიდებელი ფრანგი ახალგაზრდა ქალების გამოჩენით. ამ მხრივ (თუმცა კიდევ სხვა მრავალი ფაქტორის გამოც) საგანგებო ყურადღებას იქცევს ანიეს ვარდას *კლეო 5-დან 7-მდე* (1962), რომლის შესახებაც არაერთი მკვლევარი აღნიშნავდა, რომ „ეს არის გზა თოჯინიდან ქალამდე, რომელსაც კლეო თანმიმდევრული დანაკარგებით მიუყვება.“²³

ფილმში ასახულია პოპ-მომღერლის ცხოვრების ორი საათი²⁴, რა დროის განმავლობაშიც კლეო სიმსივნის ანალიზების პასუხს ელოდება. საფრანგეთში დღის ეს მონაკვეთი – 5-დან 7 საათამდე – შეყვარებულთა შეხვედრების, პაემნების დროა. კლეოს პაემანი სიკვდილთან აქვს დანიშნული, ყოველ შემთხვევაში ამ პერიოდში ის თანდათან ეგუება სიკვდილს, მის გარღუვალობას ანუ რეალობას, რომლისგანაც მისი ვარსკვლავური, ილუზორული რეალობა მანამდე ძალზე შორს იყო.

ანიეს ვარდას თქმით, ფილმზე მუშაობისას ის ინსპირირებული იყო XVI საუკუნის რენესანსელი მხატვრის ჰანს ბალდუნგ გრინის შემოქმედებით, რომელიც ხატავდა ქერა მშვენიერ ქალებს დროსთან და სიკვდილთან ურთიერთობაში. სიკვდილის თემას ეროსი/თანატოსის დუალიზმის მოტივთან ერთად დროის კატეგორიაც შემოაქვს და მასზე რეფლექსაციას ახდენს. ანიეს ვარდა კლეოსთან იდენტიფიკაციას არ ახდენს, ის უფრო აკვირდება, ვიდრე ეცოდება ან თანაუგრძნობს მთავარ გმირს. რეჟისორი ცდილობს, ფიზიკურად შესაგრძნობი გახადოს ქალის განცდა, რომელსაც უწევს მოახლოებული სიკვდილის გაცნობიერებასთან პირისპირ დადგომა.

23 Genevieve Sellier, *Masculine Singular: French New Wave Cinema*, 2008 Duke University Press, გვ. 219.

24 იმის მიუხედავად, რომ ანიეს ვარდა არ ყოფილა ანდრე ბაზენის მოწაფე, ის, ალბათ, ახალ ტალღელთაგან ყველაზე უფრო ზუსტად გამოხატავს ეკრანულ დროში უწყვეტად გადატანილი რეალური დროის ბაზენისეულ იდეას.

თუმცა ანიეს ვარდას არც ის აშინებს, გააშიშვლოს ქალური სენსიტიურობა (მაგრამ ისე, რომ არ დადის ბანალურ სენტიმენტალურობამდე) ან გამოიყენოს ყოველგვარი სტერეოტიპი მამაკაცის ფანტაზმებში პროექტირებული, წინასწარ შემუშავებული სილამაზისა და ქალური მომხიბვლელობის მოდელის წარმოსახვისთვის. სწორედ ასეთ კლეს ვეცნობით ფილმის დასაწყისში. საგანგებო ვარცხნილობას, ჩაცმულობასა თუ მაკიაჟში ის ზუსტად პასუხობს მოდელს ქალისა, რომელიც ალტაცებისა და თაყვანისცემის ობიექტი უნდა იყოს (ცხადია, შემთხვევით არ არის მისი პოპ-მომღერლის პროფესია შერჩეული). მისი ბინაც – ცოტა არ იყოს უტრირებული, კიჩური და რეჟისორის მხრიდან აშკარა ირონიით დანახული – ზუსტად გამოხატავს კლეს ბუნებას: თეთრ ფერში ჩაფლული ზღაპრულ-ფეერული ინტერიერი შუა ოთახში ჩამოკიდული საქანლით, რომელზე მოქანავე, თეთრ ჰაეროვან ხალათში გამოწყობილ კლეს ანგელოზის ფრთებიც კი „გამოესხმის“ (ისინი კედელზეა დამაგრებული, კადრის კომპოზიცია კი იმგვარად იგება, რომ კლეო მათ შორის ექცევა). ინტერიერის მთავარი მორთულობა მაინც უამრავი სარკეა. თუმცა ეს სარკეები მის არა ნამდვილ სახეს, არამედ ნიღაბს, არა რეალურ ფლორანსს (მომღერლის ნამდვილი სახელი), არამედ სცენურ ორეულს – კლეს აირეკლავენ; კლეს, რომელიც არის თაყვანისცემის, შესაბამისად მზერის ობიექტი. ის სარკეების, მისკენ მიმართული მზერის გარეშე თვითიდენტიფიკაციას ვერც ახდენს. შემთხვევითი არ არის, რომ ეპიზოდში, სადაც ის იწყებს არა მხოლოდ რეალობის, არამედ საკუთარი თავის გაცნობიერებასაც, სარკე ვარდება და ტყდება. ამ მომენტიდან კლეო თანდათან თავისუფლდება მზერის ტყვეობიდან და თავად იწყებს ყურებას, დაკვირვებას, მზერას.

ქალის მხრიდან პირველი ფემინისტური აქტია, მორატოს მზერა, – ამბობს ერთგან ანიეს ვარდა – თქვას: „კარგი, მე მიმზერენ, მაგრამ მეც შემიძლია ვუმზირო.“²⁵

კლეო იხსნის პარიკს და გადის პარიზის ქუჩებში. ამ ეპიზოდებში აშკარად იკითხება ვარდას, როგორც წარმატებული ფოტოგრაფის

25 <http://doctorbcinema.wordpress.com/2009/11/05/analysis-cleo-from-5-to-7-by-agnes-varda/>

ხედვა და პრაქტიკა. ის დოკუმენტური სიზუსტით, თითქმის ლაბორატორიული კვლევისთვის დამახასიათებელი დეტალებში შელწევით გვიჩვენებს ქალაქის ქუჩებს, კაფეებს, პარკებს ადამიანების სახეების კალეიდოსკოპით; ადამიანებს, რომლებსაც აკვირდება და ფაქტიურად, პირველად ხედავს კლეო; ადამიანების, რომლებსაც ცოცხალი გამომეტყველება და რეაქციები აქვთ, განსხვავებით კლეოს ასევე ნილაბმორგებული გარემოცვისგან. კლეოს ეს უმიზნო ბორიალი (და მასთან ერთად მაყურებლის) რეალობის გაცნობასთან ერთად სიკვდილის გარდუვალობის გაცნობიერების გზაც არის. თუ კლეოს ბინა მისი მარადიული სილამაზის (ანუ სიცოცხლის) ილუზორულ მიკროკოსმოსს წარმოადგენს, რომელიც არაბუნებრივად გადანათებულია და გამორიცხავს სიბნელეს (ანუ სიკვდილს), რეალური პარიზი ქაოტური, მოუწესრიგებელი და მოუსვენარია, რომელშიც სინათლე და სიბნელე, სიკვდილი და სიცოცხლე თანაარსებობს. ყოველ კადრში ვიზუალურის მსგავსად კალეიდოსკოპური ხმოვანი ინფორმაცია იჭრება რადიოს, ჯუკ-ბოქსებიდან წამოსული მუსიკისა თუ დიალოგების სახით, რაც პარიზის კულტურულ, სოციალურ თუ პოლიტიკურ ატმოსფეროს გვიხატავს. ამ ინფორმაციაში ალჟირის ომიც შემოიჭრება.

სწორედ ალჟირის ომის მონაწილე ჯარისკაცი ანტონი ხდება კლეოს მეგზური რეალობის, დროის, სიკვდილისა თუ სიყვარულის ლაბირინთებში გარკვევისას. თავის მეგობარ მოდელ გოგოსთან სახელოსნოში სტუმრობის შემდეგ შემთხვევით გადაყრილ ანტონის გამოუტყდება კლეო, რომ ეშინია სიშიშვლის. ცხადია, ის არა იმდენად ფიზიკურ სიშიშვლეს გულისხმობს, რამდენადაც შინაგანს, როდესაც თვალს უსწორებ საკუთარ თავს. ანტონი ეხმარება კლეოს, დაძლიოს სიშიშვლის შიში; ანტონი, რომელიც ასევე სიკვდილის მოლოდინშია, მხოლოდ უფრო ფატალურის და ამავდროულად აბსურდულის, რასაც ომი ყოველწამიერად ბადებს. ფილმის ფინალში, როდესაც კლეო და ანტონი ჩვენსკენ მოემართებიან და გვიყურებენ, შემდეგ კი ტრიალდებიან და ერთმანეთს უმზერენ, ხვდები – კლეოს აღარ ეშინია, გააშიშვლოს სული, უყუროს და დაინახოს.

სიყვარულისა და სიკვდილის ეს ცეკვა, რომელიც გულს გიკუმშავს, ალბათ, ახალი თაობის ყველაზე უფრო მოაზროვნე, გააზრებული ფილმია; თაობის,

რომელიც ალჟირის ომის დროს დაიბადა და რომელმაც არ იცის ან არ შეუძლია იპოვოს თავისი შფოთვების ზუსტი მიზეზი²⁶ – აღნიშნავს ჟენევიევ სელი.

ამ შფოთვებით არიან შეპყრობილი კლოდ შაბროლის ფილმების *ლამაზი სერჟი* და *ბიძაშვილები* (1959) გმირებიც. ორივე მათგანი აგებულია თითქოს ერთმანეთთან კარდინალურად განსხვავებული ხასიათების შეპირისპირებაზე, თუმცა მათ გაცილებით მეტი საერთო აქვთ, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით შეიძლება ჩანდეს. მათ მარტოსულობის განცდა აერთიანებთ, რომლის დასაძლევად უბრალოდ სხვადასხვა გზას ირჩევენ. *ლამაზი სერჟის* მთავარ გმირს კინემატოგრაფიული „პროტოტიპიც“ ჰყავს ჯეიმს დინის პერსონაჟის სახით ფილმიდან *უმიზეზო მემბოხე* (Rebel Without a Cause). სერჟმა „დინისგან არა მარტო მისი თავმომწონეობა და დამცინაობა მიიღო, არამედ დაუცველობა, ტყავის ქურთუკისა და უხეში ექსპრესიის მიღმა დაფარული შეშინებული პატარა ბიჭის შეგრძნება...“²⁷ მას უხეშობა და სიჯიუტე „მარტოობის ტკივილის, ოჯახისკენ, სიყვარულისკენ, რაღაც სხვისკენ, რაღაც მეტისკენ გამოუთქმელი ლტოლვისგან“ თავისდასაცავად სჭირდება.

პატარა პროვინციული ქალაქის სულისშემზუთველი ატმოსფერო კიდევ უფრო ამძაფრებს სერჟის შინაგან დისკომფორტს. რუტინული ყოფის მონოტონურობა, უმეტესად სიბნელეში მიმდინარე მოქმედება ფიზიკურად შესაგრძნობს ხდის გამოუვალობის განცდას. თუმცა პარიზიდან სტუმრად ჩამოსული მეგობარი, რომელიც ცდილობს სერჟის დახმარებასა და გადარჩენას, თავადაც დათრგუნული და განწირულია.

იმავე წელს გამოსულ მომდევნო ფილმში *ბიძაშვილები* შაბროლი გვიჩვენებს, რომ პარიზიც – დიდი, მუდმივ თავგადასავლებსა და თავბრუდამხვევ რიტმებში გახვეული ქალაქიც – არ არის გამოსავალი შინაგანი შფოთვების, კომპლექსების, დაურწმუნებლობის, იმედგაცრუებებისა თუ მარტოობის ტკივილისგან გათავისუფლებაში.²⁸

26 Genevieve Sellier, გვ. 223.

27 <http://seul-le-cinema.blogspot.com/2011/04/le-beau-serge.html>

28 თავის პირველ სრულმეტრაჟიან ფილმში *ლომის ნიშანი* (1962) ერიკ რომერი პარიზს კიდევ უფრო სასტიკს და გულგრილს, სოციალურად

ამჯერად უკვე პროვინციიდან ჩადის მთავარი გმირი სტუმრად თავის ბიძაშვილთან. ერთი ფუქსავატი, დაუდევარ, სრულიად უპასუხისმგებლო ცხოვრებას ეწევა, მეორისთვის კი მნიშვნელოვანია კარიერა, მორალური ღირებულებები, რომელიც ახალგაზრდების წრეში მოძველებულად გამოიყურება. შაბროლი ორივე მათგანს შორიდან და ირონიულად აკვირდება და ამ პროცესში „ერთმანეთს აჯახებს ორ ზნეობრივ იდეას, რათა დისკრედიტაცია გაუწიოს ერთსაც და მეორესაც – ეს შაბროლის საყვარელი ხერხია. ის ერთობა იმით, რომ ბურჟუაზიული იდეალების საყოველთაო ნგრევის შედეგად ჯერ კიდევ გადარჩენილი მორალური ფასეულობების ნაშთების „დემისტიფიკაციას“ ახდენს.“²⁹

ამ ფილმებში გამოკვეთილი მოტივი – ის, თუ მოულოდნელად როგორ ყირავდება სიტუაცია, ხასიათები, როგორ ჩაანაცვლებს „კეთილს“ „ბოროტი“, დანაშაულს უდანაშაულობა, სხვისი დახმარების სურვილს საკუთარ პასუხისმგებლობაში დაეჭვებულობა და დაბნეულობა, გარეგან მოწესრიგებულობას შინაგანი „უწესობა“ და ა.შ. – კლოდ შაბროლის შემოქმედებას ბოლომდე გაჰყვება. აღსანიშნავია, რომ 1957 წელს ის ერიკ რომერთან ერთად გამოსცემს ალფრედ ჰიჩკოკის შესახებ ერთ-ერთ ფუნდამენტურ წიგნს, სადაც ამერიკელი რეჟისორის თაყვანისმცემელი ორი ავტორი აანალიზებს ჰიჩკოკისთვის დამახასიათებელ ამ თვისებას – წესრიგში აღმოაჩინოს უწესრიგობა. ცხადია, შაბროლზე ამ მოვლენას უკვალოდ არ ჩაუვლია. მომავალში ის სულ უფრო და უფრო გატაცებული იქნება თრილერის ჟანრით, უცნაური მკვლელობის ისტორიებით, შავი კომედიებით. თუმცა შაბროლისთვის დამახასიათებელ ცინიზმში ჰიჩკოკთან ერთად ხშირად ბილი უაილდერის გავლენასაც ხედავენ.

დაუცველსა და უთანასწოროს ხატავს, ვიდრე შეიძლება პროვინცია იყოს; მთელი ფილმი ორ პარალელურ გარემოში ვითარდება: ხალხმრავალი ქუჩები, სადაც არავის აინტერესებს არავის ბედი და პირიქით, მაქსიმალურად დაცარიელებული, „წყველ და ჭუჭყიან ქვებში“ მოქცეული ქალაქის უბნები, სადაც მოზორიალე მთავარი გმირის მარტოობა კიდევ უფრო ხაზგასმულია.

29 მ. ლეკბორაშვილი, *საზღვარგარეთის კინოს ისტორია*, თბილისი 2004. გვ. 227.

ზოგადად *ახალი ტალღელებს* გამოარჩევს ეს თვისება – ცალკეული მათგანის შემოქმედებაში სრულიად განსხვავებული რეჟისორების კვალი აღმოაჩინოთ, ისევე როგორც ერთი და იგივე კინემატოგრაფიული გავლენები მათ მკვეთრ ინდივიდუალიზმზე სხვადასხვანაირად შეიძლება აირეკლოს.

რატომ აჯობებს ლუმიერებმა ედისონს? – კითხულობს გოდარი. – საქმე ისაა, რომ ისინი ორნი იყვნენ – ოგიუსტი და მისი ძმა. ადამიანები ძლიერები მაშინ ხდებიან, როცა ისინი პატარ ბანდას ქმნიან... *ახალი ტალღის* ძალა იმალებოდა სამ თუ ოთხ ადამიანში, რომლებიც ერთმანეთთან საუბრობდნენ და დაიკარგა მაშინ, როცა ისინი ერთმანეთს აღარ ხვდებოდნენ.³⁰

თუმცა მიუხედავად რამდენიმე წლიანი არსებობისა, *ფრანგულმა ახალმა ტალღამ* დიდი როლი შეასრულა კინოენის განახლებაში და მოახდინა მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ დასავლურ სამყაროში წამოწეული პრობლემებისა თუ რადიკალურად განსხვავებული ხედვების რეფლექსირება. ეგზისტენციური პრობლემები თუ ცალკეული, უბრალო ადამიანის სუბიექტური განცდები, ყოფითი ცხოვრებისეული სიხარული თუ ბურჟუაზიული საზოგადოების ირონიულ-კრიტიკული აღქმა *ახალ ტალღას* სინამდვილის ცოცხალ, უშუალო ასახვის თავისებურ სინონიმად აქცევს.

ჟან-ლუკ გოდარი

„ამიერიდან კინემატოგრაფი იყოფა „გოდარამდე“ და „გოდარის შემდეგ“...“

ანრი ლანგლუა

თანამედროვე კინო იწყება აქ, ჟან-ლუკ გოდარის უკანასკნელი ამოსუნთქვით 1960 წელს. მოქალაქე კეინის შემდეგ არც ერთ დებიუტი არ ყოფილა ასეთი

30 Стрась: между черным и белым, გვ. 29.

გავლენიანი... პირდაპირი ხაზი იბმება *უკანასკნელ ამოსუნთქვასა და ბონი და კლაიდს, ცუდ მიწასა და გვიანი 60-იანების ახალგაზრდულ გამოსვლებს შორის. ფილმმა მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა 1967-1974 წლების პოლივუდის ოქროს ხანაზე. იმ პერსონაჟების ჩამოთვლაც კი შეუძლებელია, რომელსაც ალ პაჩინო, უორენ ბიტი, ჯეკ ნიკოლსონი, არტურ პენი ასახიერებენ, რომლებიც ჟან-პოლ ბელმონდოს ინდიფერენტული მკვლელის მიშელის პირდაპირი მემკვიდრეები არიან¹ – წერდა როჯერ ებერტი.*

ბევრი მკვლევარი იმასაც დაბეჯითებით ამტკიცებს, რომ არა მხოლოდ კინოში, არამედ *ახალი ტალღის* დაბადებიდან ათი წლის შემდეგ საფრანგეთის ქუჩებში გამოჩენილი მემბოხე ახალგაზრდები მარკუზეს, ფუკოს, მარქსის, ტროცკის, მაო ძე-დუნის თუ სხვათა იდეებთან ერთად მიშელ პუაკარის და ზოგადად გოდარის სრულიად „შეშლილი“ კინოგმირებით იყვნენ შთაგონებული. მიუხედავად ტრუფოს, შაბროლისა თუ ალენ რენეს მანამდე გამოსული ფილმებისა, რომლებმაც უკვე განაპირობეს *ახალი ტალღის* დაბადება, ამ უკანასკნელის თავისებურ მანიფესტად მაინც გოდარის ეს ფილმი იქცა, სადაც ყველაფერი „არასწორად“ იყო მოწოდებული – გადაღების თავისუფალი მანერა, „მოხტუნავე“ მონტაჟი, „ჭუჭყიანი“, არათანმიმდევრული და ცვალებადი ხმოვანი რიგი, ჟან-პოლ ბელმონდოს „არავარსკვლავური“ გარეგნობა და მისი ყოველგვარ კონვენციურობას მოურგებელი გმირი. „ტოტალური მემბოხე“ – ასე მოიხსენიებდნენ მიშელ პუაკარს, რომელიც „არასწორი სამყაროს“ მიუღებლობას ყველაზე უფრო რადიკალური ფორმით გამოხატავს – ფაქტობრივად, ის თავად ირჩევს სიკვდილს და არა გადარჩენას, რაც მისთვის ყალბ სამყაროსთან გარიგება/შეგუებას ნიშნავს.

უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე ტიპური განგსტერული ფილმის სიუჟეტიზეა აგებული, რომელიც რამდენიმე წლით ადრე ფრანსუა ტრუფომ მოიფიქრა, მაგრამ საბოლოოდ სხვა სცენარზე (*400 დარტყმა*) გააგრძელა მუშაობა და გოდარმა მისგან მიიღო გადაღების უფლება. თუმცა *უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე* ყველაფერია, გარდა

31 <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-breathless-1960>

განგსტერული ფილმისა ან ფილმ-ნუარისა, რომლებსაც საავტორო კინონებაზე გადათარგმნის ახალგაზრდა რეჟისორი. გოდარი, რომელიც პოლივუდის კლასიკოსებთან ერთად ამ ჟანრებითაც არის მოხიბლული, შემდგომშიც არაერთხელ მიმართავს ტრადიციული ჟანრის დეკონსტრუქციას. მისთვის უფრო მნიშვნელოვანია, გადაიღოს არა რაღაც „სხვა“, არამედ „სხვანაირად“. ამიტომ მასთან ტიპური განგსტერული სიუჟეტური ხაზი ანტიგანგსტერულ ფილმად იქცევა, ბანალური მელოდრამატული ისტორია კი ეგზისტენციურ-ფილოსოფიურ ნარატივად.

უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე არა მხოლოდ ინსპირირებულია კლასიკური პოლივუდური ჟანრებით, როგორცაა განგსტერული ფილმი და ფილმ-ნუარი, არამედ ამავე დროს ჰყავს კონკრეტული ადრესატი – ჰამფრი ბოგარტი,³² რომლისადმი მიძღვნას წარმოადგენს მთელი ფილმი. მიშელი ატარებს ბოგარტისეულ შლაპას, ამ უკანასკნელის მსგავსად მუდმივად ეწევა სიგარეტს – დაუდევრად, ტუჩის კუთხეში მოქცეულს, როგორც მისნაირ ცინიკურ „კაი ტიპს“ შეეფერება; სარკეში საკუთარი ანარეკლის ყურებისას ტუჩზე ცერა თითის გადასმით ბოგარტისეულ ჟესტს იმეორებს... გარეგნული ატრიბუტიკის გარდა რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, მიშელს უნდა, ისეთივე კუშიტი და შეუპოვარი იყოს, როგორც ბოგარტის გმირები არიან. მაგრამ ბოგარტის გმირებმა, ისევე როგორც პოლივუდის სხვა „მაგარმა ბიჭებმა“, ყოველთვის იციან, რისთვის იბრძვიან, კლავენ თუ იპარავენ. მათ აქვთ „ზუსტი სცენარი“, რაც არ აქვს მიშელს.

მნიშვნელობა არ აქვს იმას, თუ როგორ ინუგეშებს თავს განგსტერულ ფილმებთან იდენტიფიკაციით, მიშელი მაინც არ არის განგსტერი. მისი კავშირი ამ სამყაროსთან მხოლოდ თავისდამცავი ზღუდეა... გოდარი პოლივუდის განგსტერულ ფილმსა და მის წესებს იყენებს, რათა უზრუნველყოს მიშელის იდენტობის კრიზისის ძლიერი განცდა...³³

32 პოლივუდის ვარსკვლავი და საკულტო ფიგურა, რომელიც სწორედ ამ ჟანრებში გაითქვამს სახელს და ქმნის ძლიერი, ყოჩაღი, ირონიული და ქალების გულთამპყრობელი მამაკაცის იმიჯს.

33 <http://frenchfilms.info/movie-reviews/FFI-A-bout-de-souffle-1960.html>

გოდარისთვის ეს ისტორია ორი ასპექტით იყო საინტერესო: „წარმოდგენა სიკვდილით შეპყრობილ ადამიანზე და კლასიკური ფილმ-ნუარის ასოციაციები. ამ მთავარი წინაპირობიდან გოდარმა შეძლო განეფიქრებინა რამდენიმე თემა, რომელიც მის ნაწარმოებში ცენტრალური გახდებოდა – ეგზისტენციალიზმი (ფატალიზმი თავისუფალი არჩევანის წინააღმდეგ) და ძალაუფლების ბრძოლა ქალისა და კაცის ურთიერთობაში“³⁴

მიშელ პუაკარის ეგზისტენციურ პრობლემას ყველაზე ზუსტად გამოხატავს ეპიზოდი, როდესაც პატრისია – მიშელის შეყვარებული ამერიკელი გოგო, ფოლკნერის რომანიდან *ველური პალმები* ციტატას კითხულობს: „მწუხარებასა და არარას შორის მე მწუხარებას ვირჩევ“ და მიშელს ეკითხება, თუ რას აირჩევდა. – არარას – პასუხობს ის.

მიშელის პასუხი მოსალოდნელია, თუ გავიხსენებთ ფილმში მანამდე „მიმოფანტულ“ დეტალებს. პატრისიას ოთახში კედელზე სიგარეტის კოლოფებით აწყობილია სიტყვა – რატომ? უფრო სწორად, სიტყვა არ არის დასრულებული, რადგან თანამედროვე სამყაროში ამ კითხვის დასმამ აზრი დაკარგა; თავად სამყაროა საზრისს მოკლებული. ამაზე კიდევ უფრო ადრე, დასაწყისშივე მიგვანიშნებს გოდარი, როდესაც მიშელ პუაკარი ჩაუვლის პოსტერს წარწერით: „იცხოვრე ხიფათიანად.“ როგორც გიგა ზედანია აღნიშნავს:

ესაა ნიცშეს ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ფრაზა... – ნიცშე პირველია, ვინც აღმოაჩინა, რომ მისი თანამედროვე სამყარო, მთელი თავისი კულტურითა და ფასეულობებით, სიცარიელეზე იდგა... მიშელის პერსონაჟის მოფიქრებით [გოდარი] გვაძლევს თანამედროვე სამყაროს სურათს, სადაც დაკარგულია წესრიგის ყოველნაირი ლეგიტიმაცია. არსებობენ ადამიანები, რომლებიც აგრძელებენ ამ წესრიგში ცხოვრებას, რადგან არ სურთ საკუთარი ცხოვრების თავდაყირა დაყენება. მაგრამ მიშელი – სწორედ იმიტომ, რომ ის ამ წესრიგს

არ ცნობს – ახდენს მის უკან მდგარი სიცარიელის დემონსტრირებას.³⁵

ერთი შეხედვით, პატრისია ჯერ კიდევ ამ წესრიგში დარჩენილი ადამიანია, ან უფრო ზუსტად – მიშელის სარკისებური ანარეკლი, რომელიც ჯერ კიდევ სვამს კითხვას – რატომ? პატრისიას ჯერ კიდევ არ დაუკარგავს საზრისის პოვნის იმედი. ამიტომაც მიშელის დასმენა პოლიციაში ტრადიციული, ფემინოფობური სტერეოტიპის და საბედისწერო ქალის ლალატი კი არ არის, არამედ მიშელისგან გათავისუფლება – „სიცარიელეს დემონსტრირებისგან“ დაცილება. თუმცა მიშელის სიკვდილი პატრისიას მასთან საბოლოოდ აახლოვებს. ცოტა არ იყოს დაბნეული კითხულობს, რას ნიშნავს – „ამაზრზენია“? თუმცა მას აღარ სჭირდება თარგმნა, ის ისედაც ხვდება უკვე და თავადაც ირჩევს არარას – პატრისია ცერა თითს ტურებზე ისევე გადაისვამს, როგორც მიშელი, რომელიც თავის მხრივ ბოგარტს ბაძავდა და ამით ერთვება თამაშში, რითიც მიშელ პუაკარი არსებობის სიცარიელეს დემონსტრირებდა.

პატრისიას მსგავსად უკვე რეალობაში გამოუჩნდა მიშელ პუაკარს ბევრი მიმდევარი და როგორც უკვე აღვნიშნე, „ტოტალური მემპობიზი“ იკონურ ნიშნად იქცა მთელი თაობისთვის, რომელიც 1968 წლის რევოლუციის მთვარი აქტორი გახდება. თავად ფილმის რევოლუციურობა მხოლოდ თანამედროვეობის განწყობების ზუსტ რეფლექსიაში არ გამოიხატება. ის კინოენაში რადიკალურ ცვლილებებს უდებს სათავეს. თავიდანვე განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო ე.წ. „მოხტუნავე“ მონტაჟმა, რომელიც გარკვეულწილად შემთხვევითობის წყალობით დაიბადა. ქრონომეტრაჟის შემცირების მიზნით გოდარი მონტაჟის დროს სრულიად მექანიკურად ჭრიდა ამა თუ იმ ეპიზოდებიდან მცირე მონაკვეთებს. როგორც მარი მიშელი აღნიშნავს, „გოდარი ვერ შეძლებდა, მოეძებნა უფრო მეტად დამანგრეველი გზა იმისთვის, რომ ეიზენშტეინის მონტაჟის ღინამიკა აღედგინა.“³⁶ გოდარი შემდგომ ფილმებში კიდევ უფრო სცილდება

35 <http://azrebi.ge/index.php?pid=958>

36 Michel Marie, „'It Really Makes You Sick!' Jean-Luc Godard's *A bout de souffle*.“ *French Film: Texts and Contexts*. Ed. Susan Hayward and Ginette Vincendeau. New York: Routledge, 2000, გვ. 163

ტრადიციულ ნარატივს და თამამი ექსპერიმენტების შედეგად ახერხებს, გააერთიანოს ბაზენისეული „ცხოვრების ნაკადისა“ და ეიზენშტეინისეული (ან უფრო მეტად – დიგა ვერტოვისეული) წყვეტილი მონტაჟის შედეგად ფრაგმენტიზირებული ნარატივის პოლარულად განსხვავებული მეთოდი. გამოსახულებაში სულ უფრო აქტიურად ერთვება ტექსტი, იქნება ეს კადრს გარე ხმის საშუალებით შემოჭრილი, კადრში მოხვედრილი წარწერებისა თუ „უხეშად“ გადაკვეთილი ტიტრების სახით, რომლებიც მნიშვნელობებისა თუ კონტრმნიშვნელობების უსასრულო წარმოებას უყობს ხელს.

ეს ხელწერა უკვე საბოლოოდ ჩამოყალიბებულია *შეშლილ პიეროში* (1965), რომელსაც მარი მიშელმა უწოდა „კანონიკური ტექსტის“ განმარტება და კომენტარი, კანონიკური ტესტი კი *უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე*.³⁷ ფილმი არის ინვარიაცია „ტოტალური მეამბოხის“ თემაზე, მთავარი გმირი ფერდინანდი მიშელ პუაკარის ინკარნაციაა. ასოციაციები მით უფრო ინტენსიურია, რომ ფერდინანდის როლსაც ჟან-პოლ ბელმონდო ასრულებს. თუმცა ეს უკანასკნელი აღარ არის მარგინალი, განგსტერი, არამედ ტიპური საშუალო ბურჟუაზიის წარმომადგენელი, რომელიც ტოვებს ყველაფრს და თავისი ბავშვის ძიძასთან ერთად გარბის. ის კიდევ უფრო რადიკალურ გზას ირჩევს საზრისმოკლებულ სამყაროსთან ურთიერთობაში – თვითმკვლელობით ასრულებს სიცოცხლეს, თუმცა პუაკარისგან განსხვავებით გამოუვალ სიტუაციაში არ იმყოფება.

ამ ფილმში უკვე ძალიან მკაფიოდ შემოდის „შეშლილი“ და უსამართლო სამყაროს ანარეკლები, რომელიც პიერო/ფერდინანდის რადიკალურ პროტესტს ბადებს, განსხვავებით *უკანასკნელი ამოსუნთქვისგან*, სადაც ეს მიზეზები უფრო აბსტრაქტულ/ეგზისტენციური ხასიათისაა. ვიეტნამის ომი, ამერიკული იმპერიალიზმი, ნივთების მიერ ადამიანების „ექსპანსია“ სულ უფრო აშიშვლებს აზრსმოკლებულ არსებობას. „იყო ძველი საბერძნეთის ეპოქა, ალორძინების ეპოქა... ახლა კი უკანალების ეპოქაში ვართ“ – ამბობს პიერო, რომელსაც რეკლამებისა და სამომხმარებლო იმიჯებით კონსტრუირებულ, დეპერსონალიზირებულ საზოგადოებაში ადაპტირება არ სურს.

„თანამედროვე ხელოვნება – ეს თავად ჟან-ლუკ გოდარია, ეს *შეშლილი პიეროა*“³⁸ – წერდა ლუი არაგონი. შეშლილი პიეროს სახელით ცნობილი ადამიანი რეალურად ცხოვრობდა საფრანგეთში, რომელიც 26 წლის ასაკში გარდაიცვალა, მაგრამ ამ მოკლე დროშიც მოასწრო, ყოფილიყო განგსტერი, გესტაპოს თანამშრომელი, წინააღმდეგობის მოძრაობის გმირი, გოლისტური რეჟიმის აგენტი და ბოლოს ისევ განგსტერი. როგორც ამბობდნენ, შეშლილ პიეროში „თავი მოიყარა XX საუკუნის საფრანგეთის ისტორიის უსუფთაო სინდისმა.“³⁹ რეალური პიროვნების ალუზიები პიერო/ფერდინანდში ამძაფრებს იმ კონტრავერსიულობას, რითიც ყოველთვის გამოირჩევიან გოდარის გმირები – თავისუფლებისა და შეუგუებლობის უსაზღვრო ხარისხის მატარებელნი, რომელთა სურვილები და ქცევა გამომწვევი, არაპროგნოზირებადი და არალიმიტირებულია.

გოდარი 1961 წელს L'Express-თვის მიცემულ მიცემულ ინტერვიუში აღნიშნავდა:

ჩემ სამივე ფილმს⁴⁰ საფუძვლად უდევს ერთი და იგივე საკითხი. მე ვირჩევ ინდივიდს, რომელსაც აქვს იდეა და რომელიც ცდილობს ამ იდეის დასასრულამდე მივიდეს.⁴¹

ამ იდე(ებ)ით არიან გაუღენთილი ზოგადად გოდარის პერსონაჟები (ყოველ შემთხვევაში 60-იანი წლების ფილმებში). *პატარა ჯარისკაცი*ს გმირი ამბობს – „ამ ცხოვრებაში მთავარია, არ იყო წაგებული.“ ეს კი გოდარის გმირებისთვის ნიშნავს იდეის ერთგულებას. უფრო მეტიც – შეიძლება ითქვას, რომ გოდარის ფილმები ამ იდეებზეა – „საუკეთესო, პირდაპირი და ყველაზე დახვეწილი გაგებით, რაც კი შეიძლება იყოს იდეებზე შექმნილ ხელოვნების ნაწარმოებში.“⁴²

38 <http://seance.ru/blog/ublystvennyiy-parij/>

39 იქვე.

40 ლაპარაკია ფილმებზე *უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე*, *პატარა ჯარისკაცი* და *ქალი ქალია*.

41 <http://kirkbrideplan.files.wordpress.com/2012/08/66307739-godard-s-vivre-sa-vie-sontag-1964-120copy.pdf>

42 იქვე.

ფილმის გმირები კი ამ იდეების პერსონიფიკაციას ახდენენ (რაშიც ბერტოლდ ბრეხტის გავლენაც ვლინდება).

ამიტომაც მიაჩნია სუზან ზონტგს, რომ გოდარის კინო უფრო ფილოსოფიურ-თეორიულია, ვიდრე კონკრეტულად რაიმე აქტუალურ თემაზე რეფლექსირებადი, რომლებიც ყოველთვის ჩნდებიან მის ფილმებში. ის აზრობრივადაც და ესთეტიკურადაც უკიდურესად კომპლექსურია. *საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრება* ნამდვილად არ არის პროსტიტუციის „შესახებ“, ისევე როგორც *პატარა ჯარისკაცი* – ალჟირის ომის „შესახებ“... – წერს ზონტაგი და მიუთითებს, რომ სოციალურ თუ სხვა აქტუალური საკითხის განხილვაზე დაფუძნებულ მხატვრულ ნაწარმოებში ყოველთვის განიხილება „როგორ“ და „რატომ“ მაშინ როდესაც გოდარი საერთოდ უარს ამბობს კაზუალურ ლოგიკაზე. ის არაფერს ხსნის. ის უბრალოდ გიჩვენებს და გიმტკიცებს. *საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრებაში* (1962) არაფერია ახსნილი, თუ რატომ გახდა იძულებული ნანა, პროსტიტუცია დაეწყო? ცხადია, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ 2000 ფრანკს ვერ შოულობს ბინის ქირის გადასახდელად. არც იმას გვიხსნის, რატომ ყიდის ნანას მისი სუტენიორი ან რა მოხდა ფინალური სროლის ეპიზოდამდე, სადაც (შემთხვევით?) კვდება ნანა. გოდარი აღნიშნავს, რომ ფილმზე მუშაობისას, მას უნდოდა ფიქრები გამოეხატა, ვიდრე ისტორია მოეყოლა.

ზონტაგის თქმით, რეჟისორი „მტკიცების ორ ფორმას იყენებს: ის გვაძლევს გამოსახულებებს ნაკრებს, რომლებიც ილუსტრირებენ იმას, რისი დამტკიცებაც უნდა რეჟისორს და „ტექსტების“ სერიას, რომელიც მათ ხსნის. *საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრების* რიტმი არის გაჩერება-და-დაწყება (stopping-and-starting);⁴³ რაც ხმისა და გამოსახულების ურთიერთობაზე, გარკვეულწილად მათ შორის „დუელზე“ იგება. ფილმის დასაწყისში ნანას, ფაქტიურად, მისი ხმით ვეცნობით. მთელი ეპიზოდის მანძილზე მას ქმართან მოლაპარაკეს ზურგით ვხედავთ. მხოლოდ სარკის კუთხეში ჩანს მისი სახე – არამკაფიოდ, შორიდან. მაყურებელი იძაბება, რადგან ვერ აკვირდება მთავარ გმირს. სამაგიეროდ დანარჩენი ფილმის მანძილზე კამერა თითქოს ეარშიყება ანა კარინას სახესა და სხეულს. გოდარი „უმწიკვლო“

ეროტიკულობას აღწევს და იღებს ფილმს მეძავეზე შიშველი სხეულისა და ყოველგვარი სექსუალური ეპიზოდების გარეშე.

გამარჯობა, მარის (Une femme mariée, 1964) განხილვისას ლორა მალვი აღნიშნავს, რომ გოდარი ქალის სხეულის სრულიად განსხვავებულ რეპრეზენტირებას მიმართავს, რომელსაც შეუძლია მატერიალურის ტრასცედენცია და სექსუალობის ჩვენება ისე, რომ მზერის ტყვეობაში მოქცეული, „დამონებული“ (ქალის) სხეული გაათავისუფლოს.⁴⁴

ზოგადად მეტად საინტერესოა გოდართან ქალი-პერსონაჟები და მათი როლი „იდეის რეპრეზენტირებისას“ როგორც წესი, ისინი წარმოადგენენ კაცი პროტაგონისტის ალტერ-ეგოს. ხშირ შემთხვევაში სწორედ ისინი მანიფესტირებენ ამა თუ იმ იდეას ან წინააღმდეგობრივ პოლიტიკურ განწყობებს; მამაკაცთან მათი შეპირისპირება კი გოდარს საშუალებას აძლევს, გამოკვეთოს ამ უკანასკნელის სახე. ამის გამო ფემინისტ კრიტიკოსთა ნაწილი ხშირად საყვედურობდა გოდარს, რომ ქალი არასდროს არის დომინანტურ პოზიციაზე, ის ყოველთვის არის „ნომერი მეორე“, „სხვა“, კაცი-პერსონაჟის განმსაზღვრელი. თუმცა გოდარის ფილმებში მუდმივად ისმის კრიტიკა ქალის ობიექტივიზაციისადმი, რომელსაც მისი თანამედროვე – რეკლამებითა და იმიჯებით კონსტრუირებული დასავლური კულტურა ინტენსიურად მიმართავს და მოიხმარს. ამ კონსუმერული საზოგადოებისა და კულტურის ნაწილია გასაგნობრივებული ქალიც, რაც განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება ფილმში *ორი ან სამი რამ, რაც ვიცი მის შესახებ* (2 ou 3 choses que je sais d'elle, 1967).

ფილმის სათაურის ტიტრებშივე მიმართავს გოდარი თავის საყვარელ „დედუქციურ“ მეთოდს: ის – პარიზის რეგიონი, ის – მარინა ვლადი, ის – პერსონაჟი ჟულიეტ ჟანსონი... ამით ფილმის დასაწყისშივე მიგვითითებს, რომ მის მორიგ ფილოსოფიურ-პოლიტიკურ კინო-ესეში ერთიანდება ქალის (პერსონაჟის), კონკრეტული ადამიანის (მარინა ვლადის) და ქალაქის (პარიზის) სახე; ერთიანდება ინდუსტრიულ-ურბანისტული და ოჯახური გარემო, რომელიც დეტერმინირებულია კონსუმერული მოთხოვნებით; ერთიანდება მოგებაზე,

44 Jean-Luc Godard's *Hail Mary: Women and the Sacred in Film*, edited by Maryel Locke, Charles Warren, 1993, Southern Illinois University, pg. 46.

გაყიდვაზე ორიენტირებული ქალაქი და ქალი, როგორც პროსტიტუციის, ბიზნესად ქცეული სექსუალური ურთიერთობების სამომხმარებლო პროდუქტი. მთელი ფილმი იმიჯების, სარეკლამო ბანერებისა და წარწერების ფონზე ვითარდება, რის საშუალებითაც ერთიანი სიმძაფრით იკითხება თანამედროვე საზოგადოების მორალის, კაპიტალიზმისა თუ სამხედრო იმპერიალიზმის კრიტიკა. მაგალითად: სხვასხვა ავიაკომპანიის პლაკატი, რომელიც სხვადასხვა ქალაქში მოგზაურობას გთავაზობს და კადრსგარე კომენტარი – „ტურიზმი, ეს არის შესაძლებლობა, წახვიდე და ნახო, როგორ ხდება გაბანალურება...“ უულიეტ ჟანსონი და მისი მეგობარი ქალი კლიენტის მოთხოვნით თავზე იფარებენ პარკებს საიმიჯო წარწერით – TAW (Trans World Airlines) და PAN AM (Pan American World Airways)⁴⁵. კლიენტი სამხედრო კორესპონდენტია, რომელსაც ამერიკის დროშიანი მაისური აცვია, რაზეც უულიეტ ჟანსონი ირონიულად მიუნიშნებს: „შენი მაისური ზედმეტად „ამერიკა უპირველეს ყოვლისაა“. ამ ეპიზოდს მოჰყვება ვიეტნამის ომის ამსახველი ფოტოების კოლაჟი კადრს გარეთ რეფრენად გაყოლებული ხმით: America uber alles. ფილმში ორი პარალელური ხაზით მიდის პარიზის (თანამედროვე დასავლური სამყაროს) მოდერნიზაციის ჩვენება: ერთი მხრივ, პარიზის გარეუბნების, ე.წ. „ვერტიკალური გეტოების“ მშენებლობა, როგორც დეჰუმანიზირებული გარემოსა და მასში ჩაწერილი უნიფიცირებული საზოგადოების სახე და მეორე მხრივ, ჰიგიენის პროდუქტების მუდმივი რეკლამირება; საჯარო თუ პრივატულ სფეროში ზედაპირის გაპრიალების მეტაფორული სახე იკითხება, როგორც წარმატებული და ჯანსაღი საზოგადოების ილუზორული იმიჯი და როგორც ისტორიის კვალის წაშლა, ადამიანის (ინდივიდუალურობის) ხელწერის წაშლა. ფინალურ ეპიზოდში მინდორში აწყვია თანამედროვე ტექნოკრატული საზოგადოებისთვის განუყოფელ ნაწილად ქცეული უამრავი ნივთი – კბილის პასტა, სარეცხი ფხვნილი, საღეჭი რეზინა წარწერით „პოლივუდი“, რომელსაც მიჰყვება გოდარის კადრსგარე ხმა: „ტრანზისტორში რეკლამას ვუსმენ. ბენზინ SS-ს⁴⁶ წყალობით მშვიდად მივუყვები ოცნების ქუჩას და მავიწყდება ყველაფერი დანარჩენი: მავიწყდება

45 ამერიკის მთავარი მონოპოლისტი ავიაკომპანიები.

46 ESSO

რუსეთი, ალჟირი, ბუდაპეშტი, ვიეტნამი, ხელფასის გარანტირებული მინიმუმი, საცხოვრებელი კრიზისი, მავიწყდება შიმშილი ინდოეთში...“ ფილმში ნაჩვენებია „კაპიტალიზმის მოდერნიზაცია, როგორც კულტურული პროსტიტუცია... ფილმის ცენტრალური მეტაფორა პროსტიტუციაა. ერთი კონკრეტული პერსონაჟის ნაცვლად, რომელიც მეძავობს (როგორც ნანა *საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრებაში*), აქ პროსტიტუციას მიჰყვება მთელი ფრანგული კულტურა, როგორც სამომხმარებლო კულტურა.“⁴⁷

ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ გოდარი ინტენსიურად იყენებს სარეკლამო იმიჯების ენას, როგორც არა მხოლოდ სამომხმარებლო კულტურის ორგანულ ნაწილს, არამედ ახალ ენას, რომლის გარეშე კომუნიკაცია შეუძლებელია. როგორც ამბობს ფილმში *ორი ან სამი რამე*... „შეიძლება ითქვას, რომ დღეს ცხოვრობდე საზოგადოებაში, იგივეა რაც ცხოვრობდე დიდ კომიქსში. ერთი ენა, როგორც ასეთი, არასაკმარისია იმისთვის, რომ ზუსტად განსაზღვროს სურათი.“ გოდარი მიმართავს გარკვეულ ჟონგლირებას. რეკლამების ფრაგმენტიზირებით, იმის მიხედვით, თუ როგორ ექცევა მისი ტექსტი ობიექტივის ჩარჩოში, იკითხება სრულად თუ ჩამოჭრილია მისი ნაწილი – შესაძლებელია რადიკალურად განსხვავებული მნიშვნელობების წარმოება. სუზან ზონტაგის თქმით, გოდარი ერთადერთი რეჟისორია, რომელიც „ფილოსოფიური კინოთი“ ინტერესდება და „რომელმაც სრულად გაიაზრა ფაქტი – იმისთვის რომ სერიოზულად განვიხილოთ იდეები, მათ გამოსახატად ახალი ენა უნდა გამოიგონო.“⁴⁸ ჟილ დელოზი ამ ახალი ენის თავისებურებას დაუკავშირებელი ნაწილების დაკავშირებაში, კუპიურებში, გამოტოვებაში ხედავს, „გამოტოვება, რაც შესაძლებელს ხდის, რომ თითოეული იერ-სახე მიებას სიცარიელეს და ამავე სიცარიელეში ჩავარდეს.“⁴⁹ მიბმა კი შეასძლებელია უსასრულოდ, „იმდენი დამოკიდებულება

47 *Radical Form, Political Intent: Delineating Countercinemas Beyond Godard*, By Robert Patrick Kinsma, გვ. 71

48 <http://kirkbrideplan.files.wordpress.com/2012/08/66307739-godard-s-vivre-sa-vie-sontag-1964-120copy.pdf>

49 <http://www.fedy-diary.ru/html/012011/05012011-05a.html>

არსებობს, რამდენიც [შემაკავშირებელი ნაწილაკი] „და... და“ – ეს არის მრავალფეროვნება, მრავლობითობა, იგივეობის დანგრევა...”⁵⁰

ეს სიცარიელე მაყურებელმა თავისი ფიქრით უნდა ამოავსოს, რადგან როგორც კაფეში შემთხვევით შეხვედრილი ფილოსოფოსი ეუბნება ნანას (*საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრება*), „ფიქრის გარეშე ცხოვრება არ არსებობს“. ხოლო „იფიქრო, ნიშნავს – ილაპარაკო.“ შეიძლება ითქვას, რომ გოდარი ერთ-ერთი ყველაზე „მოლაპარაკე“ რეჟისორია. თუმცა მისი „მოლაპარაკე კინო“ კარდინალურად განსხვავდება ახალტალღელი და ასევე „მოლაპარაკე“ ერიკ რომერისგან. ამ უკანასკნელთან ხშირად მნიშვნელობას არის მოკლებული, თუ რას ლაპარაკობენ მისი პერსონაჟები. როგორც რომერი არაერთხელ აღნიშნავდა, მისთვის ყველაზე საინტერესოა, დააკვირდეს ადამიანს ლაპარაკის პროცესში, მის გამომეტყველებას, მიმიკას, ფესტიკულაციას, რაც უაღრესად კინემატოგრაფიულია. გოდართან კი სიტყვა გამოსახულების პარალელურად ქმნის ახალ მნიშვნელობას. ის დისტანცირდება კინოტექსტთან, რომელსაც ქმნის აუდიო თუ ვიზუალური იმიჯების კომბინირებით და ამ პროცესში ის ჭეშმარიტი ბრეხტიანელია⁵¹. გამოტოვებებზე აგებული ვიზუალური კოლაჟი თუ ხმოვანი მიქსი – დიეგეტიური ანუ ნამდვილი ხმები, რაც კადრის გამოსახულებასა და მოქმედებას ახლავს, პირდაპირი მიმართვა, როცა პერსონაჟები კამერას ანუ მაყურებელს ელაპარაკებიან და გოდარის კადრსგარე ხმა გამოსახულების ტოტალურ გაუცხოებას იწვევს. რეჟისორი ამით ყოფით, ყოველდღიურ ცხოვრებასა თუ დიალოგებსა და ფილოსოფიურ მსჯელობას შორის ზღვარს სპობს, ნაცნობი, ძალზე ბანალური სიტუაციებით „იტყუებს“ მაყურებელს პოლიტიკური თუ ფილოსოფიური დისკურსების განსახილველად.

მაგრამ „ილაპარაკო“, გოდართან არ ნიშნავს, უბრალოდ გაუჩერებლად ილაპარაკო, არამედ – „ილაპარაკო კარგად“ (*საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრება*), იპოვო ზუსტი სიტყვა აზრის მკაფიო არტიკულირებისთვის.

50 *Три Вопросы о «Шесть Раз по Две»*, Дневники Кино, 1979, N271.

51 გოდარის განსაკუთრებული დამოკიდებულება ბრეხტისადმი კარგად ჩანს *ჩინელი გოგოს* ერთ ეპიზოდშიც, როდესაც დაფაზე დაწერილ ცნობილ მწერალთა გვარებს მიყოლებით შლიან, გარდა ბრეხტისა.

შესაძლოა ადამიანები იმიტომ ლაპარაკობენ გაუჩერებლად, რომ ჭეშმარიტება იპოვონ. ისევე როგორც ოქროსმადიებლები რეცხავენ მდინარის სანაპიროზე ქვიშას, რათა ოქრო იპოვონ, ადამიანები თავიანთ აზრებს რეცხავენ. ისინი ანადგურებენ ყველა სიტყვას, რომელსაც აზრი არ აქვს, იმისთვის რომ იპოვონ ერთი, მხოლოდ ერთი – ყველაზე ფასეული. ეს კი უკვე დუმოლია (პატარა ჯარისკაცი).

Silence – კადრგარე ხმა კვეთს ზღვის უკიდვგანო ხედს *ზიზლი* (Le mépris, 1963) ფინალურ კადრში. ეს ის სიჩუმეა, რომელსაც სამყაროს უსასრულობას შერწყმული ეუფლები. თუმცა ეს ის სიჩუმეც შეიძლება იყოს, რომელიც თანამედროვე გაუცხოებულ სამყაროში ორ უახლოეს ადამიანს შორის ჩნდება ანდა გადაღების დაწყების მაუწყებელი გაფრთხილება ფრიც ლანგის მიერ კაპრიზე *ულისეს* ეკრანიზების პროცესში.

ალბერტო მორავიას მიხედვით გადაღებული ფილმი *ზიზლი* სიყვარულის შეუძლებლობაზეა. პროდუსერის, სცენარისტისა და მისი ცოლის სასიყვარულო სამკუთხედი მოკლებულია ყოველგვარ მელოდრამატულობას და ფილოსოფიურ-მეტაფორულ იგავად იქცევა. ფრიც ლანგის (რომელიც რეჟისორის როლს ასრულებს) ინტერპრეტაციით, *ოდისეა* არის კაცზე, რომელსაც უყვარს ცოლი, მაგრამ ცოლს აღარ უყვარს ის. ამიტომაც მიდის ტროას ომში და წლების განმავლობაში აღარ ბრუნდება სახლში, რადგან მას პენელოპასთან აღარ აქვს საერთო გრძნობა, მას აღარ ელოდება იქ სიყვარული.

ფილმის თითოეული კადრი მიგვანიშნებს ამ გაუცხოებასა და დაშორიშორებაზე. ერთ-ერთ საწყის ეპიზოდში კინოთეატრის ფონზე ჩანს ფილმის *მოგზაურობა იტალიაში* (Viaggio in Italia) უზარმაზარი აფიშა. თუმცა თუ რობერტო როსელინის გმირების ცოლ-ქმრულ კრიზისს ჩაკეტილი სივრცეიდან გასვლა და იტალიაში – რეალურ ცხოვრებაში მოგზაურობა გადაარჩენს, ბრიჯიტ ბარდოსა და მიშელ პიკოლის პერსონაჟების ურთიერთობა საბოლოოდ განწირულია.

გოდარი, როგორც ჭეშმარიტი კონცეპტუალისტი, არაჩვეულებრივად აგებს არქიტექტურულ სივრცეს, როგორც ამ განწირული

ურთიერთობის გამომხატველს. ფილმის პირველი ნაწილის უმთავრესი ეპიზოდი მთლიანად პოლისა და კამილის ბინაში ვითარდება – სივრცე, რომელიც ერთდროულად გამოხატავს სიყვარულსა და ზიზღს. შემთხვევითი არ არის, რომ ბინაში სამი ფერი ფიგურირებს: წითელი (სიყვარული), ლურჯი (ცივი, გულგრილი, განცალკევების გამომხატველი) და თეთრი (ნეიტრალური, დისტანციური, სიცარიელის გამომხატველი). ფილმის ფერადოვანი ტრაექტორია შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც მოძრაობა წითლიდან ლურჯისკენ (საწყისი ტიტრების წითელი და ფინალური ტიტრების ლურჯი ფერი, ჩხუბის ეპიზოდში ცოლ-ქმარი წითელი ტახტიდან ლურჯ სკამებზე გადაინაცვლებს და ა.შ), რაც ურთიერთობის ინტენსივობის გაცივებას ილუსტრირებს. ჩხუბის ეპიზოდში არა მხოლოდ ფერები, არამედ მთლიანად კადრის კომპოზიცია და კამერის მოძრაობა წყვილის გაცალკევებას ემსახურება. ერთმანეთის პირისპირ მჯდარ მათ სახეებს შუაში მდგარი ნათურა ყოფს და შემოსაზღვრავს. ისინი უკვე აღარ იმყოფებიან ერთ სივრცეში. მთელი საუბრის განმავლობაში კამერა ერთის სახიდან მეორეზე მონოტონურად გადადის. გოდარი, რომელიც მანამდე თავისი მოხტუნავე მონტაჟით იქცევდა ყურადღებას, აქ ხანგრძლივ, უწყვეტ, თითქმის რეალურ დროს მიჰყვება. კადრის მონოტონურობა მოლოდინს ამძაფრებს. „ბრძოლა, რომელიც პოლსა და კამილს შორის მიმდინარეობს, განასახიერებს გაქცევას. ამიტომაც ბრძოლის შედეგი ერთი სივრციდან მეორეში გადასვლაა.“⁵² პირველი სცენა მისაღები ოთახიდან (საჯარო სივრცე) აბაზანაში (პირადი) გაქცევით მთავრდება, მეორე – საწოლი ოთახიდან (პრივატული, თუმცაღა ორივეს სივრცე) მისაღებში (საჯარო, წითელ ტახტზე) და საბოლოოდ ისევ აბაზანაში ჩაკეცივით, რითიც კამილა განმარტოების, საკუთარ სივრცეში გაქცევის ტრაექტორიას იმეორებს. მესამე ეპიზოდში კამილა უკვე ბინიდან გარბის – ეს საბოლოო გაქცევა და ურთიერთობის დასასრულია.

მთელი ფილმის მანძილზე პერიოდულად ჩნდებიან ანტიკური ქანდაკებები, პოსეიდონისა და პენელოპას ფიგურები მშვიდი, გაწონასწორებული სახეებით, რომლებიც სრულ წინააღმდეგობაში

მოდინ თანამედროვე სამყაროს პესონაჟებთან. გოდარი ხაზგასმით მიაწვდის რეალობასთან პარმონიული ურთიერთობის შეუძლებლობაზე, რაც ანტიკურობისთვის იყო დამახასიათებელი. როგორც შეშლილი პიერო იტყოდა, „იყო ძველი საბერძნეთის ეპოქა, ალორძინების ეპოქა... ახლა კი უკანალების ეპოქაში ვართ.“

თანამედროვე ტექნოკრატული ეპოქის ყველაზე კარიკატურული სახე გოდარმა, ალბათ, მაინც *ალფავილში* (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965) გადმოსცა. ფილმი, რომელიც ანტიუტოპიად შეაფასეს, სინამდვილეში მასზე და ამავე დროს განგსტერულ თუ პოლიციურ ფილმებზე პაროდიაა. კარიკატურულია ალფავილის ტოტალიტარული რეჟიმი, სადაც აკრძალული და დავიწყებულია პოეზია, სიყვარული, ნებისმიერი ადამიანური გრძნობა და ემოცია, მათი გამომხატველი სიტყვები და კითხვა – რატომ? კარიკატურულები არიან პერსონაჟები – ყოჩაღი აგენტიდან მოყოლებული, რომელიც უმისამართოდ და შეუცდომლად ისვრის და ალფავილის მაცხოვრებლებში ადამიანურ გრძნობებს აცოცხლებს, „ბოროტი“ პერსონაჟებით დამთავრებული. მთავარი გმირი, ლემი კოშენი – ჟურნალ „ფიგარო-სიმართლის“ ჟურნალისტი, რომელმაც ალფავილზე რეპორტაჟი უნდა გააკეთოს – იმდროინდელი ფრანგული მდარეხარისხიანი პოლიციური სერიალის გმირი იყო, რომლის შემსრულებელი ედი კონსტანტინი მიიწვია გოდარმა თავის ფილმშიც. კოშენს ალფავილში აგენტ 003-დ იხსენიებენ, რაც ჯეიმს ბონდის პირდაპირი და აშკარა გამოწვევაა.

თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ფილმში არა იმდენად ტოტალიტარულ ძალაუფლებას დამორჩილებული საზოგადოების სახეა ნაჩვენები, რომელიც ტრადიციული ანტიუტოპიისთვის არის დამახასიათებელი, არამედ „საგნებს დამონებულ“ ქვეყანა, შეიძლება მას „მარკუზესეული ანტიუტოპია“ ვუწოდოთ. აშკარაა მარკუზეს *ერთგანზომილებიანი ადამიანის* გამოძახილი ფილმში, რომელიც მისი გადაღებიდან ერთი წლით ადრე გამოიცა და უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა მემარცხენე ინტელექტუალთა შორის. *ალფავილი* ინდუსტრიული ერთგანზომილებიანი საზოგადოების სახეა, რომელიც არა მომავლის, არამედ გოდარის თანამედროვე ტექნოკრატულ სამყაროს ასახავს.

სწორედ ალფავილში, მკაცრად მარკუზეს მიხედვით, მეცნიერება გონის ნიშნით, ტექნიკის დახმარებით გვევლინება, როგორც დამმონებელი. ტვინის გარდაქმნაგავლილ ალფავილის მაცხოვრებლებს თავს მოხვეული აქვთ ცრუ მოთხოვნილებები და ეს მაშინ, როცა მათ „ეფეტურად აქვთ ჩაბშული მოთხოვნილებები, რომელთა დასაკმაყოფილებლად აუცილებელია თავისუფლება“...⁵³

ამ პერიოდში გადაღებულ ფილმებში გოდარი სულ უფრო ხშირად და თამამად მიმართავს მემარცხენე იდეოლოგიური იდეების პროპაგანდირებას, იქნება ეს მარკუზეს, მარქსისა თუ მათ ძე დუნის პირდაპირი ციტირება. შესაბამისად ფორმაც კიდევ უფრო რადიკალური ხდება, სულ უფრო სცილდება ტრადიციული მხატვრული კინოს გაგებას და საბოლოოდ იკარგება ნარატივი, როგორც ასეთი. *კაცური, ქალური* თუ *ჩინელი გოგო* უფრო სოციოლოგიური კვლევებია ახალგაზრდა თაობაზე – „მარქსისა და კოკა-კოლას შვილებზე“⁵⁴, 1968 წლის მემბოხებზე რევოლუციამდე და გარკვეულწილად იდეური შემზადება ამ რევოლუციისთვის.

თუმცა თავად გოდარს არც თავისი პოლიტიკური კინო აკმაყოფილებს, მისი იდეაა, გადაიღოს არა პოლიტიკური ფილმები, არამედ პოლიტიკურად. 1968 წელს ის აარსებს „დიგა ვერტოვის ჯგუფს“, რომელიც მაისის მოვლენების რეპორტაჟულ *კინო-ფურცლებს*⁵⁵ იღებს. ამავე პერიოდში ის ეცნობა და თანამშრომლობას იწყებს მაოისტ სტუდენტ ჟან-პიერ გორინთან, რომელთანაც აახლოვებს საერთო მოსაზრება კინოს, როგორც პოლიტიკური ბრძოლის იარაღის შესახებ. 1968-1973 წლებში მათ რამდენიმე ერთობლივი ექსპერიმენტული ფილმი გადაიღეს, სადაც მათი რადიკალური პოლიტიკური შეხედულებები გამოვლინდა (მარქსისტი ფილოსოფოსის ლუი ალ-

53 <http://scepsis.net/library/id-835.html>

54 გოდარის რემარკა *კაცური, ქალური*: „ამ ფილმისთვის შეიძლება გვეწოდებინა: „მარქსისა და კოკა-კოლას შვილები“.

55 ვერტოვის კინოჟურნალის *კინო-პრაგმის* მსგავსად.

თუსერის ტექსტის მიხედვით *ბრძოლები იტალიაში*, ფილმი არაბთა ლიგაზე, პალესტინელ მებრძოლებზე შუა აღმოსავლეთში და ა.შ.).

სამაგიეროდ, გოდარი სულ უფრო სცილდება თავის ყოფილ თანაგუნდელებს, განსაკუთრებით უახლოეს მეგობარს ფრანსუა ტრუფოს, რომელთა შორის ნამდვილი ბრძოლა მიმდინარეობდა წლების განმავლობაში, ფინანსურად შეძლებულ და მდიდარი კულტურული ტრადიციების მქონე შვეიცარული ოჯახიდან გამოსულ გოდარს ბურჟუაზიისადმი მტრული დამოკიდებულება ასაკთან ერთად არათუ უნელდება, პირიქით, უმძაფრდება კიდევ. ამიტომ ვერ პატიობს ტრუფოს, მისი აზრით, კომფორტულ-კონფორმისტულ პოზიციას, რომელმაც გარე სამყაროსთან ბრძოლა გაცილებით ადრეულ ასაკში გადაიტანა – როდესაც ქორწინების გარეშე გაჩენილი ბავშვი ბეზიასთან იზრდებოდა და შშობლებისგან სიყვარულის ნაკლებობას განიცდიდა. „ტრუფო აუტსაიდერი იყო, რომელიც გარედან შიგნით შეღწევას ცდილობდა, გოდარი კი შიგნით მყოფი იყო, რომელსაც გარეთ გამოსვლა სურდა.“⁵⁶

თუმცა 1968 წელს ისინი დროებით ისევ გაერთიანდებიან. მიზეზი ისევდაისევ მემამბოხეობა, კინო და მათი ახლაგაზრდობის ერთერთი „მენტორი“, ანრი ლანგლუა იქნება. პარიზული რევოლუციის გარიჟრაჟზე მაშინდელი კულტურის მინისტრის ანდრე მალროს გადაწყვეტილებით სინემატიკის დირექტორობიდან გაათავისუფლეს ანრი ლანგლუა. დირექტორობა საბჭომ, რომელიც ძირითადად მთავრობის მიერ დანიშნული წევრებისგან შედგებოდა, გადაწყვიტა დაენიშნა ადმინისტრატორი, რომელიც კონსერვატორულ კულტურულ იდეებს გაიზიარებდა. ტრუფომ, რომელიც საბჭოს წევრი იყო, სასწრაფოდ გააერცელა ეს ინფორმაცია და ახალტალღელებმა სულ რამდენიმე საათში შეძლეს ლანგლუას მხარდასაჭერი მსვლელობის ორგანიზება. ეს აქციები პარიზული მაისის ერთგვარი უვერტურა აღმოჩნდა. რამდენიმე თვეში ახალტალღელები მემამბოხე განწყობას კანის საერთაშორისო ფესტივალზე შეიტანენ, როდესაც გაფიცული მუშების სოლიდარობის ნიშნად ფესტივალის შეწყვეტას ითხოვენ. მთავარი რუპორი, რასაკვირველია, გოდარია:

56 რიჩარდ ბროდი, გვ. 37.

ერთი ფილმიც კი არ არსებობს, რომელიც დღეს მუშების ან სტუდენტების პრობლემას გვიჩვენებდა, – მიმართავდა ის კინემატოგრაფისტებს – ერთიც კი არა, ჩემი იქნება ეს თუ ფორმანის, პოლანსკის, ფრანსუასი... ერთიც კი არა! დავაგვიანეთ! ჩვენმა სტუდენტმა მეგობრებმა მაგალითი გვიჩვენეს, წინა კვირაში სახეში რომ ურტყამდნენ.⁵⁷

ტრუფოც მოითხოვს ფესტივალის შეწყვეტას და გოდართან ერთად ჩამოეკიდება სენანის წინ გასახსნელად გამზადებულ ფარდას, რათა არ დაუშვან ფილმის ჩვენება. თუმცა მისი პროტესტი ერთი კონკრეტული სამიზნესკენ იყო მიმართული, მაშინ როდესაც გოდარი ბრძოლის უფრო გლობალურ ფორმას ითხოვდა, მათ შორის, კინოგაქირავების ქსელის მუშაობის შეჩერებას (მაგალითად მოჰყავდა ჩინეთის პრეცედენტი კულტურული რევოლუციის დროს).

ტრუფო საერთოდ ვერ ხედავდა წინააღმდეგობას კანის ფესტივალის ჩაშლასა და იმ ფილმების ჩვენებას შორის, რომელიც გადაღებული თუ ნაყიდი ჰქონდა⁵⁸ – იხსენებდა მოგვიანებით ერთ-ერთ ინტერვიუში.

კონფლიქტი მწვავდება, როდესაც გოდარს სტუდენტთა ბრძოლის წარმართვა კანის ფესტივალის შემდეგ ავინიონის ფესტივალის მიმართ სურს, რაზეც ტრუფომ უპასუხა, რომ ვერ დადგებოდა „ბურჟუაზიის შვილების მხარეს“ პოლიციელებთან დაპირისპირებაში, რომლებიც ძირითადად მუშათა ოჯახებიდან იყვნენ გამოსული. საბოლოო განხეთქილება კი ტრუფოს ფილმის *ამერიკული ღამე* მწვავე კრიტიკა გახდა, სადაც გოდარმა მას მატყუარა უწოდა და დაადანაშაულა „კრიტიკული ხედვის არქონაში. „ტრუფო, თუ აქამდე დუმილით პასუხობდა მეგობრის შემოტევებს, არანაკლებ მწვავე საპასუხო წერილს წერს, სადაც გოდარს პოლიტიკურ პონასა და მსხვერპლის როლის მორგებაში ადანაშაულებს, სინამდვილეში „ყო-

57 იქვე, გვ. 41.

58 *დიდა ვერტოვის ჯგუფი*, ინტერვიუ ჟან-ლუკ გოდართან, „კინო. ცხელი შოკოლადი“, 2008, N10, გვ.55.

ველთვის აკეთებ იმას, რაც გინდა, როცა გინდა და როგორც გინდა!"
1980 წელს მიცემულ ინტერვიუში კი აცხადებს:

ახალი ტალღის დროსაც კი მასთან მეგობრობა ქუჩაში ცალმხრივ მოძრაობას ჰგავდა. მას უნდა დახმარებოდი მთელი დროის მანძილზე, ყველაფერი გაგეკეთებინა და საპასუხო ღონისძიებებსაც დალოდებოდი.⁵⁹

1988 წელს კი – როდესაც ტრუფო უკვე გარდაცვლილი იყო და მათ წიგნად გამოცემულ მიმოწერას გოდარმა შესავალი დაურთო, ეს უკანასკნელი აღნიშნავდა:

თუ ჩვენ ნელ-ნელა ნაკუწ-ნაკუწ ვფლეთილით ერთმანეთს, ეს იმის შიშით იყო გამოწვეული, რომ პირველი არ ვყოფილიყავით, ვისაც ცოცხლად შეჭამდნენ.⁶⁰

გოდარის მაქსიმალიზმი, რომელიც უახლოეს მეგობრებთან ურთიერთობაში ვლინდებოდა, ზოგადად ახასიათებს მის პიროვნებასა თუ შემოქმედებას. კინოში შემუშავებული პირობითობებისა და ნორმებისადმი, პოლიტიკური თუ ფილოსოფიური დისკურსებისადმი რადიკალურმა მიმართებამ ის *ახალი ტალღის* ყველაზე უფრო გავლენიან რეჟისორად აქცია. მიუხედავად იმისა, რომ ბოლო ათწლეულებში გოდარი უფრო ხშირად ლაპარაკობს კინოს პოლიტიკურ მიზნებზე და ნაკლებად ესთეტიკურ საკითხებზე, მისი ფილმები კინო-ესეებია, რომელიც კინოენის შესაძებლობების დაუსრულებელ ძიებასა და მათ გამოვლენას ახდენს, რასაც ბოლო ფილმი *ნახვამდის, ენაჲ* (Adieu au langage, 2014) კიდევ ერთხელ ადასტურებს. გოდარი, რომელიც მასკულტურას მუდმივად ირონიულად უყურებდა, ახალ ფილმს ამ უკანასკნელის „ენაზე“ – 3D ფორმატში იღებს. ფილმი, რომლის სახელწოდებაც ძველი, კლასიკური კინოენის სიკვდილზე მიგვანიშნებს, თითქოს მასთან გამომშვიდობებაა. თუმცა მუდამ ავანტურისტი ხელოვანი ამჯერადაც ცუდლუტობს და მაყურებელს აბნევს, როდესაც კინოენის კრიზისის სანახავად მისულს ახალი ენის

59 რიჩარდ ბროდი. გვ. 47.

60 იქვე, გვ. 48.

დაბადების მომსწრედ აქცევს. ის თამამად და თავისუფლად ჟონგლირებს კადრის ჩარჩოთი თუ მისი სივრცული განზომილებით – კუმშავს და აფართოებს, გადაადგილებს, მაქსიმალურად გვაახლოვებს და გვაშორებს და ამ პროცესში საბოლოოდ სპობს ზღვარს – ზღვარს ეკრანსა და დარბაზს შორის, ვირტუალურ და რეალურ რეალობას შორის. შემთხვევითი არ არის, რომ ფილმის ერთ-ერთი მთავარი გმირი (ფილმის პერსონაჟ კაცთან და ძაღლთან ერთად, რაც რასაკვირველია, აბსოლუტურად პირობითად არის შერჩეული) ორსულად არის. ფინალში ისმის ახალდაბადებულის ტირილის ხმა. თუმცა ვერ ვხედავთ ჩვილს, მაგრამ მაყურებელს ექმნება მყარი განცდა, რომ ახალი კინოენა უდავოდ იზადება.

„კაიეს ჯგუფის“ ერთ-ერთი წევრის ჩარლ ბიჩის მოგონებით, გოდარი მათგან იმთავითვე გამოირჩეოდა და რადიკალურად განსხვავდებოდა:

ის ყოველთვის გამოწყობილი იყო, ატარებდა ჰალს-ტუხს, მუქ სათვალეს – მართალია, ივ სენ-ლორანისას არა, მაგრამ მსგავსს. მისი მანერა, არ ელაპარაკა ბევრი. ვინც მას დაინახავდა, მაშინვე იტყოდა, რომ ის უბრალოდ ვიღაც კი არ იყო, არამედ – ტიპი.⁶¹

სერჟ დანეი კი, რომელიც გოდარის სახელს პიკასოს მსგავსად ავანგარდის სინონიმად მიიჩნევდა, წერდა:

მისი მორალი თავისუფალი ადამიანის მორალია, თავისუფალი ადამიანისა, რომელიც არავის უკეთებს რეკერანსებს და მთელი არსებით „ანტიტოტალისტია“.⁶²

61 <http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2013/09/hawks-and-godard-and-contempt.html>

62 *Стрась: между черным и белым.* გვ.11.

*ყველა მისი ფილმი დაკარგული ბავშვობის ძიებაა.*⁶³

ალბერტო ალვარესი

რა არის კინო? – ამ კითხვაზე ფრანსუა ტრუფო ერთ-ერთ ტელეინტერვიუში კოქტოს სიტყვებით პასუხობს:

*ეს უაღრესად საჭირო რამაა, მაგრამ კონკრეტულად
რისთვის არის, ვერავინ გიპასუხებთ.*

მით უმეტეს ტრუფოსთვის ძნელი განსასაზღვრი იქნებოდა კინოს კონკრეტული დანიშნულება, რადგან მისთვის ეს უკანასკნელი უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე თავად ცხოვრება, უფრო სწორად – კინო ტრუფოს არსებობის ფორმა იყო, ის ცხოვრობდა კინოთი და კინოში, რომელიც მას ეხმარებოდა საკუთარი კომპლექსების, ტკივილის, ბავშვობაში თუ მთელი ცხოვრების მანძილზე მიღებული „400 დარტყმის“ გადალახვაში.

დედამისი ჟანინ მონფერანი ძალიან ახალგაზრდა იყო, როდესაც ქორწინების გარეშე შვილი გააჩინა. ტრუფოს ნამდვილი მამა (როგორც გაირკვა, ებრაელი დენტისტი როლან ლევი) არც უნახავს. მხოლოდ მოგვიანებით გაიგო, რომ როლანდ ტრუფო მისი მამობილი იყო, რამაც მისი დაძაბული ურთიერთობა მშობლებთან კიდევ უფრო გაამწვავა. 10 წლამდე ბებიასთან იზრდებოდა. დედასთან და მამობილთან გადასულს საკმარისი ყურადღება და სიყვარული არ მიუღია – ყოველ შემთხვევაში თვითონ ასე აღიქვამდა.

ალბათ, ამიტომაც დარჩება ტრუფო თავის ფილმებში ინფანტილურ ბიჭად, რომელიც ქალებში უპირველეს ყოვლისა მზრუნველ დედას ეძებდა; ეძებდა მამას, რომელსაც აღმოაჩენს ანდრე ბაზენის სახით და ეძებდა მყუდრო ოჯახს, რადაც იქცევა მისთვის სინეკლუზები (*Delta, Cinematheque Francaise, Cercle Cinemane*), რომელთა აქტიური წევრი ხდება. სწორედ კინო და ანდრე ბაზენი დაეხმარებინა მას მეტად რთული ბავშვობისა და სიყმაწვილის გადალახვაში. მამობილის ოფისიდან მოპარული საბეჭდი მანქანის გამო დაპატიმრებულ

63 <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/truffaut/>

და გამოსასწორებელ კოლონიაში გაგზავნილ ტრუფოს ბაზენმა გაუწია რეკომენდაცია, რათა ღროზე ადრე გაათავისუფლებინათ და დადო პირობა, რომ მას სამუშაოს უშოვიდა.

ბაზენის წყალობით ტრუფო იწყებს სიარულს Objectif 49-ის შეკრებებზე, რომელიც ანდრე ბაზენის, ალექსანდრ ასტრუკის, ჟაკ დონიელ-ვალკროზის და სხვათა მიერ იყო დაფუძნებული და რომელიც ახალი კრიტიციზმის განვითარების კერად იქცა. ამავე პერიოდში ტრუფო გაიცნობს თავის თანამოაზრეებს – კლოდ შაბროლს, ჟან-ლუკ გოდარს, ერიკ რომერს და სხვებს, რომლებთან ერთადაც საყვარელ რეჟისორებსა თუ ფილმებზე დაუცხრომელ კამათსა და დისკუსიებში ატარებს დროს. მოგვიანებით ჯარიდან დაბრუნებული *კაიე დუ სინემაში* ინტენსიურად იწყებს წერას, სადაც იქცევეს ყურადღებას, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე დაუნდობელი და მახვილგონიერი კრიტიკოსი.

რამდენიმე წელში ფრანსუა ტრუფო უკვე თავად იწყებს რეჟისორობას. თავის პირველ მოკლემეტრაჟიან ფილმში⁶⁴ – *ლაწირაკები* (*Les Mistons*, 1957) – რომელიც მეგობარ მადელინ მორგენშტერნის (მოგვიანებით ის ტრუფოს ცოლი გახდება) მამის, მსხვილი მედია-სადისტრიბუციო კომპანიის დირექტორის დახმარებით გადაიღო, უკვე გამოჩნდა ტრუფოს საყვარელი და მუდმივი თემები: ბავშვები, სიყვარული, სიკვდილი და მისი დამახასიათებელი ხელწერა: თვალთვალი, დაკვირვება, კინო, როგორც ვუაიერისტული პროცესი. ფილმში ნაჩვენებია 10-12 წლის ბიჭის შეხება უფროსების სამყაროსთან, რომელშიც ის შეყვარებული წყვილის თვალთვალთ აღწევს და ამ ასაკისთვის დამახასიათებელი ცნობისმოყვარეობითა თუ ეჭვიანობით, აღტაცებითა თუ ბრაზით, სიყვარულითა თუ სიძულვილით აღწერს მას. ფილმს მიჰყვება ბიჭის კადრს გარე მონათხრობი, რასაც ტრუფო შემდგომში მუდმივად გამოიყენებს. კადრს გარე ხმა არა იმდენად მოქმედებას ილუსტრირებს, რამდენადაც კომენტარს ურთავს და პერსონაჟის ემოციებს გვატყობინებს, რომელიც არც თუ იშვიათად „აცდენილია“ გამოსახულებისგან; გაძლევს კონკრე-

64 სინამდვილეში ტრუფომ მანამდე გადაიღო *ვიზიტი*, მაგრამ იმდენად უკმაყოფილო იყო, რომ პირველ ფილმად *ლაწირაკებს* მოიხსენიებდა. ფილმის ყველა ასლი რეჟისორის სიცოცხლეშივე დაიკარგა.

ტულ ინფორმაციას, მაშინ როდესაც თავად ტრუფო (პერსონაჟთან ერთად) გატაცებულია თვალთვალთ, კამერის „ჭუჭრუტანიდან“ თვალიერებით – იქნება ეს აფრიალებული კაბა თუ კისერზე ჩამოშლილი კულულის შეუმჩნეველი მოძრაობა. მისი კამერა აღტაცებული ადამიანის მზერას გამოხატავს, რომელიც შეპრყობილია არა მხოლოდ თავისი პერსონაჟებისადმი სიყვარულით, არამედ ნებისმიერ დეტალში გამოვლენილი სიცოცხლის სიყვარულით, „რომელიც გამომსახველობის დამატებით ძალასა და აზრს იძენს მაშინ, როცა ის კინოფირზეა აღბეჭდილი.“⁶⁵

ამ უპრეტენზიო ფილმში კიდევ ერთი დეტალი გახდება ყურადსაღები – ერთ-ერთ ეპიზოდში ბავშვები ჩამოხევენ ჟან დელანუას ფილმის *Chiens perdus sans collier* აფიშას. ეს ეპიზოდი მთელი ახალი ტალღის სულისკვეთების ერთგავრ მეტაფორად აღიქმება, რომლებმაც „გაფხრიწეს“ ძველი, ტრადიციული ფრანგული კინოს სტრუქტურა და ტრადიციები.

ფაქტიურად, უკვე *ლაწირაკებში* ისახება ბავშვების თემაზე შექმნილი ერთიანი ვრცელი ციკლი, რომლის ტრიუმფალური ათვლა მაინც *400 დარტყმიდან* (*Les quatre cents coups*, 1959) იწყება. როგორც გოდარი შენიშნავდა, სულ მალე სპეციალურ ტერმინადაც კი ჩამოყალიბდებოდა გამოთქმა – „ტრუფოს ბავშვები“, იმდენად ცოცხალი, დასამახსოვრებელი და მკვეთრი სახასიათო ნიშნების მქონეები იყვნენ ისინი. მამინაცვლის სიცოცხლეში მიცემულ ინტერვიუებში ტრუფო უარყოფდა, რომ ფილმი ავტობიოგრაფიულია, თუმცა მასში საკუთარი ბავშვობის შთაბეჭდილებები, მტკივნეული თუ სასიხარულო განცდებია გაცოცხლებული. ფილმი ტრუფომ ანდრე ბაზენს მიუძღვნა, რომელიც გადაღების პერიოდში გარდაიცვალა. დაკრძალვის დღეს ტრუფო შავ პერანგში გამოწყობილი მივიდა გადაღებაზე. სიმბოლურია, რომ ის თავის პირველ სრულმეტრაჟიან ფილმს იღებს საკუთარ ბავშვობაზე, ოჯახზე, მამინაცვალზე ანუ „ცრუ მამაზე“ და უძღვნის „ნამდვილ“, მეტაფიზიკურ მამას, ბაზენს. წიგნის *ფრანსუა ტრუფოს მიმდევრები* წინასიტყვაობაში რეჟისორი არნო დეპლეშენი მიიჩნევს, რომ ფილმში ჰიჩკოკის (რომელიც ტრუფოს

65 ლატავრა დულარიძე, *ფრანსუა ტრუფო – კინოს რაინდი*, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1986 N8. გვ. 107.

მეორე „კინემატოგრაფიულ მამად“ შეიძლება ჩაითვალოს) ბიოგრაფიული რემინესცენციებიც შეინიშნება, რომელიც 5 წლის ასაკში მამამ პოლიციაში თავად წაიყვანა.⁶⁶ სიმბოლურია ისიც, რომ სულიერ მამას, რომელმაც ტრუფო შეიყვანა კინოს სამყაროში, რეჟისორი უძღვნის ფილმს, რომელიც „მამების“ „ხარისხის კინოს“ (quality cinema) უარყოფს და „პაპების“ კინოში – ამ შემთხვევაში, უპირველეს ყოვლისა, ჟან ვიგოს *ნული ყოფაქცევაში* (Zéro de conduit, 1933) პოულობს დასაყრდენს.

პოეტური რეალიზმის ახალგაზრდა რეჟისორის ფილმი, სადაც კოლეჯის ყაზარმული სისტემისა და ავტორიტარული მასწავლებლების წინააღმდეგ მოსწავლეების რომანტიკული აჯანყებაა ნაჩვენები, ტრუფოს არა მხოლოდ თავისუფლებისმოყვარე და კონვენციურობასთან შეუგუებელი პატარა მემბოხის ისტორიის განხორციელებისთვის მისცემს იმპულსებს, არამედ ჟან ვიგოს ლირიზმით გაჟღენთილი ყოველდღიური რეალობა, იმპრესიონისტულ სიმსუბუქესთან შერწყმული სევდა მისი სტილისტიკის ჩამოყალიბებაზეც მოახდენს გავლენას.

ფილმის სახელწოდება იდიომატური გამოთქმიდან მოდის, რომელიც ხიფათსა და პრობლემებში გახვევას, „ჯოჯოხეთამდე მისვლას“ ნიშნავს. ანტუან დუანელი მუდმივად ცდილობს ხიფათიდან თავის დაძვრენას ხან ქურდობით, ხან გაქცევით, ხან ტყუილებით, მაგრამ ამასობაში კიდევ უფრო იხლართება პრობლემების ლაბირინთში. თუმცა ტყუილი ანტუანისთვის არა იმდენად პრობლემის გადაჭრის საშუალებაა, რამდენადაც მისი ფანტაზიის გამოძახილი და მოზრილებისადმი უნდობლობის გამოხატულება, წარმოსახვის უსაზღვრო სამყაროს ნაწილი, სადაც უფროსები არ მონაწილეობენ. ამიტომაც კლავს თავის უწყინარ ტყუილში დედას. „თუ სიმართლეს ვიტყვი, მაინც არ დამიჯერებენ. ამიტომაც ვყვები ტყუილებს“ – სრული გულწრფელობით ამბობს ის.

66 http://books.google.ge/books?id=kG-HzqbUxEC&printsec=frontcover&dq=truffaut&hl=en&sa=X&ei=y97xU9PfF6vXyQPhp4I4&redir_esc=y#v=onepage&q=truffaut&f=false – აქ მცირე უზუსტობაა: მამამისმა ჰიჩკოკს წერილი გაატანა პოლიციაში, სადაც ეწერა, რომ წერილის მიმტანი თავნებობისა და უღირსი საქციელისთვის დაესაჯათ.

ფილმის გადაღება ტრუფოსთვის ბავშვობასთან გამოთხოვება და მოზარდობაში გადასვლის „ინიციაცია“. შემთხვევითი არ არის, რომ ფილმის მოქმედება წერის პროცესის პარალელურად ვითარდება, რომელიც უმეტესად სექსუალურ შიშებს, შფოთვებსა და ამავე დროს მშობლების ძალაუფლებას უკავშირდება. წერა, როგორც განდობა/აღსარება და წერა, როგორც მამის კანონის სივრციდან გამოსვლის საშუალება, ტრუფოს ფილმების ერთ-ერთი მთავარი მოტივი გახდება. ტრუფოს აზრით, ფილმს იმისთვის იღებ, რომ ვილაცას რაღაც უთხრა, იმის ნაცვლად რომ მას წერილი მისწერო. ამდენად გადაღება, წერის მსგავსად, უაღრესად პირადული, ძალიან ინტიმური პროცესია. კამერა-კალამი ტრუფოსთან ფილმ-კალმად იქცევა, როგორც ერთგვარი დღიური, აღსარება.

ამიტომ ტრუფოსთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, ვინ მოახდენდა მისი „აღსარების“ პერსონალიზაციას, ვინ ითამაშებდა ანტუან დუანელის როლს. ათობით ბავშვის სინჯის მერე აარჩია ჟან-პიერ ლეო, რომელიც არა მარტო ანტუან დუანელზე გადაღებული ციკლის⁶⁷ მთავარი გმირი გახდება, არამედ ფრანგული ახალი ტალღის სახედაც იქცევა. როგორც ტრუფო ერთ-ერთ ინტერვიუში იხსენებს, ლეომ ფოტოებიდანვე მიიქცია მისი ყურადღება, სადაც გრძელი ქერა თმა ჰქონდა. რეჟისორმა ფოტოს ასეთი წარწერა გაუკეთა: „საინტერესოა, მაგრამ სახე ძალზე ქალური აქვს“. სინჯებზე მოსულს კი თმა თითქმის გადაპარსული ჰქონდა და სრულიად საპირისპირო, უხეში ბიჭის შთაბეჭდილება დატოვა. სინაზის, მგრძნობიარობისა და სიკერპის, შეუპოვრობის ნაზავი ჟან-პიერ ლეოს პერსონაჟებისთვის (ისევე როგორც ზოგადად ტრუფოს მამაკაცი გმირებისთვის) დამახასიათებელი იქნება.

ჟან-პიერ ლეომ სინჯის პირველივე კადრებით მოიპოვა ტრუფოს საბოლოო ნდობა, მით უმეტეს მოგვიანებით აღმოჩნდა, რომ მათ ბევრი რამ ჰქონდათ საერთო. ლეოც „რთული ბავშვი“ იყო – დაუდევარი, ქედმაღალი, მუდმივად დაუმორჩილებელი, ყოველმხრივ უდისციპლინო. ტრუფოს თქმით, „ანტუან დუანელის გამოგონილი

67 *სიყვარული ოცი წლის ასაკში* (*L'Amour à vingt ans* (1962), *მოპარული კოცნა* (*Baisers volés* (1968), *ოჯახური კერა* (*Domicile conjugal* (1970), *გაქცეული სიყვარული* (*L'Amour en fuite* (1979).

პერსონაჟი ორი რეალური ადამიანის ნაზავია – ფრანსუა ტრუფოსა და ჟან-პიერ ლეოსი.⁶⁸ ამ უკანასკნელმა თავისი თვისებებით უფრო მრავალფეროვანი და ცოცხალი გახადა ეკრანული პერსონაჟი. ტრუფო ასე აღწერდა პერსონაჟის სახეცვლილებას მუშაობის პროცესში:

მე ვხედავდი ანტუანს უფრო მყიფეს, უმწეოს, ნაკლებად აგრესიულს; ჟან-პიერმა ის გახადა უფრო ჯანმრთელი, აგრესიული, მხნე, გამბედავი.⁶⁹

ანტუან დუანელი გახდება ყველა მემამბოხე პატარა ბიჭის კრებითი სახე. უაკ რივეტი ფილმის გამოსვლისთანავე წერდა:

ფრანსუა ტრუფოს ძალა ისაა, რომ ის არ ლაპარაკობს თავის თავზე პირდაპირ, არამედ მხურვალედ შეიყვარა სხვა ადამიანი, მოზარდი, რომელსაც თვითონ იქნებ ჰგავს კიდევაც, როგორც ძმა, მაგრამ ძმა დამოუკიდებელი.⁷⁰

ანტუან დუანელზე შექმნილი მთელი ციკლი იგება „პასიური-აგრესიულის“ ოპოზიციაზე: კაცი ქალის, მოზრდილები ბავშვების, ფილმი ცხოვრების წინააღმდეგ. დუანელი მუდმივად საპირისპირო პოზიციაშია. **400 დარტყმაში** რადენჯერმე ჩნდებიან მწყობრში ჩაყენებული მოწაფეები (ქალაქში გასეირნებისას, სკოლისა თუ კოლონიის ეზოში). ანტუან დუანელი ყოველთვის გამოეყოფა კოლონას, საპირისპირო მიმართულებით გარბის, ის ირჩევს არა სხვებთან ერთად მწყობრში, არამედ მარტო საკუთარი გზით სიარულს. ცნობილი ფინალური ეპიზოდი, რომელიც ხანგრძლივი გარბენის შემდეგ უეცრად შემოტრიალებული ანტუანის სტოპ-კადრით სრულდება, ერთ-ერთი ყველაზე უფრო შთამბეჭდავი და მრავალშრიანი ეპიზოდია კინოს ისტორიაში (ერთ-ერთ რევიუში მონა ლიზას იდუმალ ლიმილსაც შეადარეს დუანელის მზერა). ანტუანი მოქცეულია ზღვასა და მიწას შორის, წარმოსახვის თავისუფალ სამყაროსა და მკაცრ რეალობას,

68 <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/truffaut/>

69 <http://sensesofcinema.com/2014/2014-melbourne-international-film-festival-dossier/children-of-the-revolution-truffaut-and-les-quatre-cents-coups/>

70 ლატავრა დულარიძე. გვ. 112.

წარსულსა და მომავალს შორის. ის გარბის ზღვისკენ (რომელიც მანამდე არ უნახავს), სადაც თავისუფლებასა და პირველად/დედისეული წიაღის სიმშვიდეს მოიპოვებს.⁷¹

ლაინ ჰიგინსის აზრით, ტრუფოს ფილმებში განვითარებული ისტორიები, რომლებიც ორი პარალელური რეალობის – რეალურისა (მეგობრების გამოცდილებიდან, წიგნიდან თუ გაზეთებიდან ამოკითხული ფაქტები⁷²) და გამოგონილის (ავტობიოგრაფიული) – შეჯერებით იგება, ქვეცნობიერი სურვილების პროექტირებას წარმოადგენენ, რომელიც ტრუფოს ცხოვრებაში დაულაგებელ ურთიერთობებს კი არ ასახავს, არამედ პირიქით – ისინი მოგვარებული და გადაჭრილია. ენ გიენის თქმით კი, ტრუფოს ფილმებს მუდმივად მიჰყვება დედის ფიგურასთან შერწყმის სურვილი, რაც მოსპობდა მოზრდილთა სამყაროსა და ბავშვებს შორის დიფერენციაციას ოიდიპალურ მდგომარეობაში დაბრუნების გავლით. ამიტომ თუ ამ მოსაზრებებს გავითვალისწინებთ, ტრუფო არა იმდენად საკუთარ წარსულს იხსენებს, რამდენადაც (სასურველ) მომავალს. მომავალში კი ის ბრუნდება დედასთან და პოულობს მამას.

ინგლისურის გაკვეთილზე მასწავლებელი კითხვით მიმართავს ერთ-ერთ მოსწავლეს: სად არის მამა? მოსწავლე ვერ წარმოთქვამს გამართულად და რამდენჯერმე გაჭირვებით იმეორებს სიტყვას „მამა.“ სად არის მამა? – ეს კითხვა ტრუფოს შემოქმედებას ლაიტ-მოტივად გასდევს.

რამდენადაც მამის თემა უკავშირდება ძალაუფლების საკითხს, რომელსაც უმხედრდებიან „ტრუფოს ბავშვები“, იმდენად მისი არყოფნით გამოწვეული დაუკაყოფილებლობა და მამის ძიება ტრუფოს ავტობიოგრაფიულ ნიშნად შემოვა მის ფილმებში. XVIII საუკუნის საფრანგეთში აღმოჩენილი ბავშვი-მაუგლის ამბავი, რომელსაც *ველური ბავშვი* (L'enfant sauvage, 1970) მოგვითხობს, ტრუფოსთვის არა იმდენად კულტურა-ბუნების ოპოზიციის შესახებ XIX საუკუნიდან მოყოლებული დასავლურ სამეცნიერო წრეებში აქტუალუ-

71 სიტყვების თამაში: La mer – ზღვა და La mère – დედა.

72 თავად ტრუფოს თქმით, მის ფილმებში 20% ავტობიოგრაფიულია, 20% ახლობლების ცხოვრებიდან, 20% გაზეთში ამოკითხული, დანარჩენი კი გამოგონილი.

რი დისკუსიის გაგრძელებაა ან იზოლაციაში მყოფი ბიჭის სოციალიზაციისა და კულტურაში ადაპტაციის პროცესზე ეგზოტიკური ცნობისმოყვარეობით დაკვირვებაა, რამდენადაც მამის ძიების/პოვნის მორიგი ისტორია. ფილმი ისეთივე წარმატებით შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ტრუფოსა და ანდრე ბაზენის ურთიერთობის პროექტირება, რამდენადაც ტრუფო-ჟან-პიერ ლეოსი, რომელსაც ეძღვნება კიდევაც *ველური ბავშვი*. დუანელის მსგავსად ვიქტორიც გარბის – გაურბის შეძენილ მამას (რასაკვირველია, შემთხვევითი არ არის, რომ ამ როლს თავად ტრუფო ასრულებს), როგორც მენტორს, რომელიც ასწავლის, აღზრდის, უკრძალავს; როგორც კულტურას, რომელიც ზღუდავს მის პირველყოფილ თავისუფლებას. მაგრამ თუ დუანელის ცოტა არ იყოს შემცბარი და დაბნეული მზერა არაფერს გვატყობინებს, რას იზამს ის მომავალში, ვიქტორი ფინალში ისევ უბრუნდება „მამას“ წინააღმდეგობრივი ურთიერთობის დაძლევის იმედით. სრულიად უცხო სამყაროსთან ბავშვის მეტად რთული ურთიერთობების აღწერისას მეტად მნიშვნელოვანია ერთი ასპექტი, რომელსაც ნაკლებად აქცევენ ხოლმე ყურადღებას *ველური ბავშვის* განხილვისას. იმის მიუხედავად, რომ ძირითადი ნარატიული ხაზი „მამა“-„შვილს“ შორის კომუნიკაციის დამყარებას მიჰყვება, მთავარი მაინც მეორე პლანზე გადატანილი, „დაფარული“ ურთიერთობა – ვიქტორსა და მოახლე მადამ გერანს შორის დამოკიდებულებაა, „ველური“ ბავშვის „დედობილთან“ მიმართებაა, რომელთანაც ის ნაზ ემოციებს გამოხატავს და ავლენს ადამიანური სიბოძის მოთხოვნილებას. პროფესორის დაუღალავი შტუდირების მიუხედავად, სწორედ მადამ გერანთან წარმოთქვამს ვიქტორი პირველ სიტყვას და ეს სიტყვა არის „რძე“.

ენ გიენი ტრუფოს მთავარ „საიდუმლოდ“ სწორედ დედას მიიჩნევს, რომელიც ყოველთვის დგას ტრუფოს იდუმალი და მიუწვდომელი ქალების უკან; დედამისი, ჟანინ მონფერნანი – ტრუფოს ყველაზე დიდი სიყვარული-სიძულვილის ობიექტი და „საიდუმლოს“ ავტორი, რომელიც ერთადერთი იყო, ვინც მისი რეალური მამის ვინაობა იცოდა.⁷³ ბავშვობასთან გამოთხოვება და მასკულინობის კონსტრუ-

73 Anne Gillain, François Truffaut: *The Lost Secret*, Indiana University Press, 2013, გვ. 15.

ირება ტრუფოს ფილმებში სწორედ ამ ტიპის ქალთან მიმართებაში ხდება.

„თუ ოდესმე ფილმების კეთებით წარმატებას მივალწევ, აუცილებლად გადავიღებ *ჟული და ჯიშ*“⁷⁴ – წერდა ტრუფო ანრი-პიერ როშეს 1955 წელს გამოქვეყნებული ავტობიოგრაფიული რომანის შესახებ და როგორც შემდგომ აღნიშნავდა, კრიტიკოსის პროფესიის შეცვლა სწორედ ამ რომანის წაკითხვის მერე გადაწყვიტა⁷⁵. როშე შეძრა ამ სტატიაში და საპასუხოდ სამადლობელი წერილი მისწერა ტრუფოს, თანაც გაუგზავნა თავისი ახალი რომანის *ორი ინგლისელი და კონტინენტი* ასლი (რომლის ეკრანიზაციასაც ასევე გააკეთებს მოგვიანებით ტრუფო⁷⁶ როშეს კიდევ ერთ რომანთან – *კაცი, რომელსაც ქალები უყვარდა* – ერთად). მწერალი და რეჟისორი მალე დამეგობრდნენ. ისინი ერთად მუშაობდნენ სცენარზე, თუმცა მხოლოდ როშეს გარდაცვალების შემდეგ შეძლო ტრუფომ ფილმის გადაღება (1962).

მე ვარ 75 წლის, რაც დარჩა ქეითისგან, პიერ როშეს რომანის *ჟული და ჯიშის* მშვენიერი გმირისგან. შეგიძლიათ წარმოიდგინოთ ის ცნობისწადილი, რომელიც ველოდებოდი თქვენი ფილმის ეკრანზე ნახვას... ბნელ აუდიტორიაში მჯდარი შენიღბული მსაგვსებო-სა და მეტ-ნაკლებად გამაღიზიანებელი პარალელების შიშით მალე გამიტაცა და მომწუსხა თქვენმა და ჟანა მოროს მაგიურმა ძალამ, რომლითაც აღადგინეთ ის, რაც მიცხოვრია. იმაში, რომ პიერ როშემ შეძლო ჩვენი სამის ისტორიის მოთხრობა და შეინარჩუნა რეალურ ამბებთან დიდი სიახლოვე, არაფერია სასწაულებრივი.

74 <http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/jules-and-jlm.shtml>

75 Robert Stam, *François Truffaut and Friends: Modernism, Sexuality, and Film Adaptation*, 2006, გვ. 17.

76 ამჯერად როშეს ავტობიოგრაფიულ ისტორიასთან ერთად ტრუფო საკუთარი ცხოვრების მნიშვნელოვანი ეტაპით – მსახიობ დებთან, კატრინ დენევსა და ფრანსუაზა დორლეაკთან ურთიერთობითაც არის შთაგონებული.

მაგრამ რა დამოკიდებულებას, რა თვისებას შეეძლო ჩაწვდომოდით არსს იმ დონემდე, რომ ჩვენი ინტიმური ემოციები აღქმადი გამხდარიყო? ასე მოხდა, რომ მე ვარ თქვენი ერთადერთი ავთენტური მსაჯული, რადგან დანარჩენი ორი მოწმე, პიერი და ფრანცი ალარ არიან, რომ გამოხატონ თავიანთი „ღიახ“ სიყვარულით თქვენი, ძვირფასო ბატონო ტრუფო“⁷⁷ –

ასეთი წერილი მისწერა ჰელენ ჰაზელ-გრუნდმა, რეალურმა კატრინმა ტრუფოს ფილმის ეკრანზე გამოსვლის შემდეგ. სასიყვარულო სამკუთხედი, რომელიც 1920 წლის ზაფხულში შეიკრა რომეს, მის მეგობარ მწერალ ფრანც ჰეზელსა და ცოლს, ჟურნალისტ ჰელენ გრუნდს შორის, იმ პერიოდის ე.წ. სექსუალური მოდერნიზმის სულისკვეთებას გამოხატავდა. სამივე დაახლოებული იყო ბოჰემურ თუ ინტელექტუალურ ელიტასთან (ჰეზელი მეგობრობდა ვალტერ ბენიამინთან, რომე – მარსელ დუშამთან, გრუნდი – ფსიქოთერაპევტ და სექსოლოგ შარლოტ ვოლფთან, რომლის ტექსტებმა ლესბოსელობასა და ბისექსუალობაზე ძალიან დიდი გავლენა მოახდინა იმ დროის ინტელექტუალურ ელიტაზე) და იზიარებდნენ ავანგარდისტთა შორის გავრცელებულ პოპულარულ წარმოდგენებს ცხოვრების წესის ლიბერალიზაციაზე, თავისუფალი სიყვარულის იდეებზე, ჰომოსექსუალური ურთიერთობების ლეგიტიმიზაციაზე და ა.შ. ტრუფოს თანამედროვე კულტურული და სექსუალური რევოლუციის იდეებით გაჟღენთილი კონტრკულტურული ეპოქა, როდესაც ის იღებს *ჟული და ჯიშს*, პირველი მსოფლიო ომის ავანგარდულ წრეების რიტორიკის რეანიმაციას ახდენს, რომელიც გამოხატავს დაეჭვებასა და უნდობლობას ოჯახის, როგორც ადამიანური ვნებებისა და გრძნობების დამორღუნველი სისტემისადმი. 60-იანელი თაობა ადვილად ახდენდა ფილმის მომხიბვლელ გმირებთან იდენტიფიკაციას, რომლებიც საზოგადოებაში დამკვიდრებულ მორალს უარყოფენ. სამ მთავარ გმირს შორის დომინანტური როლი უდავოდ კატრინს აკისრია – თანამედროვე ემანსიპირებულ ქალს, თავისუფალს, ძლიერს, სიცოცხლით სავსესა და ბოლომდე ამოუხსნელს.

77 <http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/jules-and-jim.shtml>

ტრუფო ჟანა მოროს პირველად კანის საერთაშორისო ფესტივალზე შეხვდა ფილმის *ლიფტი ეშაფოტზე* (Ascenseur pour l'échafaud, რეჟ. ლუი მალი, 1958) ჩვენებისას. მოგვიანებით მსახიობი იხსენებდა:

ფრანსუამ წასაკითხად მომცა *ჟული და ჯიმი*. ჩვენ რეგულარულად ვხვდებოდით და განვიხილავდით მას. ფრანსუა სიტყვაძუნწი იყო, მაგრამ ამას ხელი არ შეუშლია, ჩვენ შორის ძალიან მალე ღრმა კავშირი განვითარებულიყო. როგორც წესი, როცა ადამიანები პირველად ხვდებიან ერთმანეთს, უამრავ მოგონებას უზიარებენ. ჩვენთვის ეს სიჩუმე იყო – ჩვენ უამრავ სიჩუმეს ვუზიარებდით ერთმანეთს. საბედნიეროდ, ეს იყო შეტყობინება...⁷⁸

ტრუფოსთვის ჟანა მორო ისეთივე შთაგონებისა და ინსპირაციის წყაროდ იქცა, როგორც ფილმში კატრინი შეყვარებული მეგობრებისთვის.

ვერც ჟული და ვერც ჯიმი ვერ აკმაყოფილებენ კატრინის ვნებას ცხოვრების, როგორც უსასრულო თავგადასავლისადმი. ამიტომაც ანადგურებს ყველაფერს კატრინი – (მოჩვენებით) ოჯახურ იდილიას, ჟულისა და ჯიმის მეგობრობას, საკუთარ სიყვარულს. ამ თავქარიან განწირულობაში გაისმის მიშელ პუაკარისეული „მოწყენილობასა და არარას შორის მე ვირჩევ არარას“. ევროპული კულტურის დეკადანსის, ადამიანის მარტოობის, თავისუფალი სექსუალური ურთიერთობების ლირიკული ნაზავი ფილმში სიცოცხლის სიყვარულთან ერთად სევდიან ინტონაციებსაც წარმოშობს.

შეყვარებულებს არ შეუძლიათ არც ერთად და არც ცალ-ცალკე ცხოვრება, ერთადერთი გამოსავალი სიკვდილია – გვატყობინებს ფილმი.

ტრუფოს გმირები კვლავ გარბიან რეალობისა და რუტინისგან, თანაც ანტიუან დუანელისგან განსხვავებით უფრო მიზანმიმართულად და რეალობის რადიკალური უარყოფით. კატრინი ქოქავს მანქანას და საყვარელ მამაკაცთან ერთად მიდის უსასრულობისკენ, იქ, სადაც მათ შეეძლება იყვნენ „ერთად და ცალ-ცალკე“.

ქალ(ებ)ით მონუსხულობა, თავდავიწყებით შეყვარება და „ერთად ყოფნის შეუძლებლობა“ ტრუფოს შემოქმედების მთავარ თემად იქცევა ბავშვების, აღზრდისა და (მშობლების) ძალაუფლების საკითხის პარალელურად. აკვიატებულმა სურვილმა, მოეთხორო „თანამედროვე სიყვარულის ნამდვილი ისტორია, რომელიც ვითარდება თვითმფრინავებში, ლიფტებში და განიცდის თანამედროვე ცხოვრების ყველანაირ ზეწოლას“⁷⁹ შთააგონა ტრუფო, *400 დარტყმით ბავშვობასთან გამოთხოვების შემდეგ გადაეღო ფილმი ზრდასრულ „მარადიულ ბავშვზე“* *ესროლე პიანისტში* (Tirez sur le pianiste, 1960) შარლ აზანაურის მუსიკოსის სახით ჩნდება ტრუფოს საყვარელი გმირი და მისი მუდმივი ალტერ-ეგო – მორცხვი, მელანქოლიური, მარტოსული და ინფანტილური მამაკაცი, რომელსაც ადვილად და ვნებიანად უყვარდება, რომელიც მეტად მგრძნობიარე და რომანტიკულია. პერსონაჟებზე ფოკუსირება და ადამიანური სისუსტეებისადმი თანაგრძნობა ტრუფომ თავისი საყვარელი რეჟისორის, ჟან რენუარისგან მიიღო⁸⁰, ისევე როგორც ყოველდღიურ ცხოვრებაში ვიზუალური პოეზიის დანახვის უნარი და მისი ასახვის ვნება. ეს გავლენა მკვეთრად განსხვავდება მეორე (კიდევ უფრო მძლავრი) „მენტორის“, ალფრედ ჰიჩკოკის გავლენისგან, რაც ასევე გამოჩნდა *ესროლე პიანისტში*. ჰიჩკოკის „აურა“ – იქნება ეს სასპენსი თუ შავი იუმორი, ქალი, როგორც ცენტრალური ფიგურა, რომლითაც მონუსხულია ფილმის გმირი და რომელიც წარმოადგენს მოქმედების მთავარ ორიენტირს, ჟანრისადმი სიყვარული (ხშირ შემთხვევაში გამოხატული სხვადასხვა ჟანრული ელემენტების ერთ ფილმში თავმოყრით) თუ ისტორიის გასამძაფრებლად კადრში ჩადებული „ნაღმები“ – მუდამ მონაწილეობს ტრუფოს ფილმებში (*ნაზი კანი* (La peau douce, 1964), *პატარძალი ატარებდა შავს* (La mariée était en noir, 1968), *კაცი, რომელსაც ქალები უყვარდა* (L'homme qui aimait les femmes, 1977) და სხვ.). ტრუფოსთვის კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია გამოსახულების, ცალკეული მიზანსცენის ზემოქმედების ძალა,

79 <http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/francois-truffaut.shtml>

80 „ნაზი და მოწყვლადი პერსონაჟები, ეს რენუარის გავლენაა“ – აღნიშნავდა რეჟისორი.

რომელიც წარმოქმნის მძლავრ ემოციურ მუხტს, ვიდრე თავად ისტორია. მას უფრო მეტად აინტერესებს „როგორ“, ვიდრე „რა.“ ფილმში *პატარძალი ატარებდა შავს*, სადაც ჟანა მოროს გმირი ქორწინების დღეს ტრაგიკულად დაღუპული საქმროს გამო შურს იძიებს, მხოლოდ მეორე მკვლელობის მერე ვიგებთ, თუ რატომ კლავს კაცებს. ის აუღელვებლად ხაზავს ბლოკნოტში ყოველი მორიგი მსხვერპლის სახელს, რომელიც მისი საქმროს მკვლელობის უნებლიე მონაწილეები იყვნენ და ფაქტიურად, დგამს მათ სიკვდილს, როგორც წარმოდგენას ირონიისა და რომანტიკის მსუბუქი ნაზავით.

ფილმში პერსონაჟების „ამოყირავების“ ჰიპოკრისიული ხერხიც მოქმედებს, სადაც გმირი/ანტიგმირი, მსხვერპლი/დამნაშავე ურთიერთშექცევადი მოცემულობებია. ჟანა მოროს ფიგურა მთლიანად ამ ბინალურობაზე იგება – ანგელოზისებური სილამაზის, ის ნამდვილი სიკვდილის დემონია. ფერად ფილმში ჟანა მოროს კოსტუმების პრინციპულად შავ-თეთრში გადაწყვეტაც ამ წინააღმდეგობრიობის ხაზგასმას ახდენს – ის ხან თეთრებშია გამოწყობილი, როგორც ანგელოზი, როგორც თავისი ქმრის სული/აჩრდილი, რაც მისი მკვლელობის მოტივაციის სიწმინდეს გამოხატავს და ხან შავებში – სასტიკი სერიული მკვლელის შესატყვისი ფერში. თუმცა უფრო ხშირად მას შავ-თეთრი ორანამენტული კოსტუმები აცვია, რაც იმაზე მიანიშნებს, რომ ორივე „მისი ფერია.“

როგორც ჭეშმარიტი სინეფილი, ტრუფო დიდ ყურადღებას ანიჭებს დეტალებს (იქნება ეს დრამატურგიული, ვიზუალური თუ მუსიკალური), რომლითაც იგება მისი გმირების ფაქიზი, მგრძნობიარე და ვნებიანი სამყარო. სწორედ ამ დეტალებით, ხასიათებში ნიუანსების შეტანით რეჟისორი თავიდან იცილებს გმირების სწორ-ხაზოვნებას. იმის საშიშროება კი, რომ ტრუფოს სენტიმენტალურმა პერსონაჟებმა გული აგიჩუყონ და „დადებითად“ გამოჩნდნენ, ძალზე დიდია, მაგრამ რეჟისორი მათში მუდმივად ახალ-ახალ თვისებებს აღმოგაჩენინებს: ისინი ხან უსირცხვილოდ იტყუებიან, ხან უკიდურესად ეგოცენტრულები არიან, ხან ქედმაღალი და უკარებები... თავად ტრუფო მიიჩნევდა, რომ პერსონაჟების გამოძერწვის ეს ხერხი კრიტიკოსის პროფესიიდან მიიღო. წერილის დამთავრების შემდეგ თავიდან ბოლომდე გადაკითხვისას შლიდა ყველა ზედმეტ სიტყვას,

რთულ წინადადებას ან პათეტიკურ აზრს. ეს ჩვევა ხასიათებისა თუ სიტუაციების აღწერის დროსაც ეხმარებოდა.

ჩემთვის კინო პროზაული ხელოვნებაა, – ამბობდა ის. – უნდა გადაიღო მშვენიერი, მაგრამ ისე, უბრალოდ, თითქოს შემთხვევით... პოეზიას წონასწორობიდან გამოვყავარ და თუ ვიღებ წერილს ლექსებით, მაშინვე ნაგვის ყუთში ვყრი. მე მიყვარს პოეტური პროზა... მე კინემატოგრაფი სწორედ მისი პროზაულობის გამო მიყვარს, იმიტომ რომ ეს არის მინიშნების ხელოვნება, ის არ არის ბოლომდე გახსნილი და გვიმაღლავს არანაქლებს, ვიდრე გვიჩვენებს.⁸¹

ტრუფოს ფილმები ყოველთვის ზღვარზეა, ისევე როგორც ანტუან დუანელი ფინალურ ეპიზოდში ზღვასა და სანაპირო ზოლს შორის. ტრუფოს კინოში მოსვლა დაემთხვა პერიოდს, როცა „მეცნიერებამ გადაფარა ხელოვნება და რომლის მუდმივი გზავნილები იყო: „გაგება“, „სწავლა“, „მითითება“, „რეფორმა“. ტრუფოსა და მის თანამედროვე ინტელექტუალურ მოძრაობას შორის უფსკრული ძალიან მალე გამოჩნდა. „*ესროლე ჰიანისტის*“ გადაღებისას დადანაშაულებული იყო, რომ არ აინტერესებდა ალჟირის ომი (მიუხედავად იმისა, რომ ხელი მოაწერა „121-ს მანიფესტს“), *მოპარული კოცნისას* კი – 1968 წლის იგნორირებაში (იმის მიუხედავად, რომ ანრი ლანგლუას სინემატიკის დასაცავად გამოსული სცემეს კიდეც). უფრო სერიოზულად კი მისი შემოქმედება შერაცხეს ბურჟუაზიულად, რეაქციონერულად და აკადემიურად.“⁸² ტრუფოსგან, როგორც წარმატებული და გავლენიანი რეჟისორისგან, ითხოვდნენ, ფილმებში გამოეხატა თავისი პოზიცია, რისგანაც თავს იკავებდა და ამბობდა: „ცხოვრება არ არის ნაციისტური, კომუნისტური ან გოლისტური, ის ანარქისტულია“⁸³. ერთ-ერთ ინტერვიუში კი აღნიშნავდა:

81 <http://kinocenter.rsuh.ru/article.html?id=682172>

82 Anne Gillain, გვ. 112.

83 <http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/francois-truffaut.shtml>

ადამიანმა უნდა უყაროს კენჭი, მაგრამ ხელოვანმა
– არა. მას არ შეუძლია. მე უარს ვამბობ, სიყვარული
დავუპირისპირო ბურჟუაზიას ან პოლიციელებს. პო-
ლიციელებსაც უყვარდებათ.⁸⁴

1966 წელს, რევოლუციის გარიჟრაჟზე ტრუფო იღებს ფილმს, ფაქტიურად, „პოლიციელ“-მეხანძრეზე, რომელსაც უყვარდება და რომელსაც მექანიკური არსებიდან სწორედ სიყვარული აქცევს ადამიანად. რეი ბრედბერის 1953 წელს გამოსული ანტიუტოპიური რომანი *451 ფარენჰეიტი* (Fahrenheit 451), რომელიც სენატორ მაკ-კარტის რეაქციული პოლიტიკით იყო ინსპირირებული, ტოტალიტარული საზოგადოების მეტაფორას წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ წიგნების აკრძალვა-დაწვა ნაცისტური, კომუნისტური თუ მაოისტური რეჟიმების პირდაპირ ასოციაციებს იწვევს, ბრედბერის მიერ ასახული მომავლის რეალობა არა იმდენად იდეოლოგიების დიქტატით შექმნილი დახშული სისტემაა, რამდენადაც თანამედროვე ტექნოლოგიებით მართული და მას დამონებული „ერთგანზომილებიანი ადამიანების“ საზოგადოება. მომავლის ტოტალიტარულ ქვეყანაში, სადაც წიგნები იკძალება, ამ უკანასკნელს ენაცვლება ტელევიზორი, როგორც მანიპულაციის უზარმაზარი მანქანა. წიგნები არასასურველ, „არასწორ“ კითხვებს ბადებენ, მაშინ როდესაც ტელევიზორი ზუსტ და „სწორ“ პასუხებს იძლევა. მთავარი გმირის მონტეგის სასადილო ოთახი ფილმში ტელევიზორის უზარმაზარ ეკრანს აქვს ოკუპირებული. მონტეგის ცოლი ლინდა კი, რომელიც მუდმივად ტელევიზორის ყურებით არის დაკავებული, წარმოდგენილია, როგორც ნებიშისმიერი ემოციური, ინტელექტუალური თუ სულიერი შეგრძნებებისგან დაცლილი არსება.

მექანიკური ადამიანების სამყაროს უპირისპირდება ადამიანი-წიგნების სამყარო. წიგნები მემბოხეებსა და უკმაყოფილების „ხანძრებს“ წარმქმნიან, ამიტომაც კრძალავენ, მეხანძრეები კი წვავენ მათ, თუ სადმე გადამაღულს აღმოაჩენენ. მაგრამ ადამიანებმა იპოვეს გამოსავალი – ისინი ირჩევენ თავიანთ საყვარელ წიგნებს და ზეპირად იმახსოვრებენ. წიგნი, როგორც მახსოვრობა და მახსოვრობა, როგორც გადარჩენა ტოტალიტარული საზოგადოების რეჟლექსი-

84 Жан-Пьер Жанкола. გვ. 134.

რების საშუალებად და XX საუკუნის კულტურული კატაკლიზმების გამომხატველ მეტაფორადაც იქცევა, როდესაც წერილობით კულტურას ვიზუალური (ტელე)კულტურა (ამ შემთხვევაში, როგორც მასკულტურა) ენაცვლება.

მაგრამ მთელ ამ (პოლიტიკურ) ისტორიაშიც ტრუფოს ისევდა- ისევ ლირიკული ხაზი აინტერესებს და მიჰყვება მთავარ გმირს, მეხანძრე მონტეგს, რომელიც ახალგაზრდა ქალის კლარისის⁸⁵ დახმარებით იწყებს ფიქრს, აზროვნებას, შეგრძნებას. აქამდე ის უდრტვინველად და ყოყმანის გარეშე ასრულებდა თავის საქმეს. ის არც დაინტერესებულა და არ წაუკითხავს არც ერთი წიგნი, რომელსაც ანადგურებდა. შემთხვევითი არ არის, რომ პირველი წიგნი – *დუ ვიდ კოჟელფილდი* – რომელსაც მონტეგი კლარისის რჩევით კითხულობს, იწყება შემდეგი ფრაზით: „მე დავიბადე...“

არ მინდა აუგად მოვიხსენიო ინტელექტუალები, მაგრამ მე ვიღებ ფილმებს ჩვეულებრივი მაყურებლისთვის და მირჩევია, რომ ისტორიები, რომელსაც მე ვყვები, ყველასთვის გასაგები იყოს... ჩემ ფილმებში მელოდრამის ელემენტებიც მონაწილეობს. თქვენ იტყვიან: „მომგებიანი პოზიციაა“, მაგრამ ხომ შეიძლება ეს სხვანაირადაც განვმარტოთ: „მამაცური პოზიცია“, რადგან დღესდღეისობით ადამიანებს მელოდრამისადმი საოცარი შიში აქვთ, ვერავინ გაბედავს დღეს თქვა, რომ უყვარს საბრალონი ან დიკენსი.“⁸⁶

ამიტომ ტრუფოს ფილმებში, რა ჟანრულ მოდიფიკაციასაც უნდა გვთავაზობდნენ ისინი, მელოდრამატული ხაზი ყოველთვის მთავარ დრამატურგიულ ლერძს წარმოადგენს. ერთი შეხედვით ანტიფაშისტურ-ისტორიულ ფილმშიც *უკანასკნელი მეტრო* (Le dernier metro,

85 საგულისხმოა, რომ მონტეგის ცოლი და კლარისი იდენტური მსგავსებით გამოირჩევიან (მათ როლებს მსახიობი ჯული კრისტი ასრულებს). თითქოს ისინი ერთი ადამიანის ალტერ-ეგოები არიან – რომელმაც დაკარგა მახსოვრობა (შესაბამისად აღქმა და შეგრძნებები) და რომელმაც ის შეინარჩუნა.

86 <https://www.icloud.com/>

1980) მას ნაკლებად აინტერესებს გოლისტური საფრანგეთის მი-
თები – წინააღმდეგობის მოძრაობის გმირები და ფრანგი ხალხის
იატაკევეშა ბრძოლა. ტრუფოსთვის ისევდაისევ ადამიანური ვნე-
ბებია მნიშვნელოვანი, თეატრალურ სამყაროში გათამაშებული სა-
სიყვარულო სამკუთხედი წინააღმდეგობის მოძრაობის მონაწილეს,
მსახიობ ბერნარ გრანელს, თეატრის დირექტორ მარიონ შტაინერსა
და მის მეუღლეს, ებრაელ რეჟისორ ლუკას შტაინერს შორის, რო-
მელიც ნაცისტებს საკუთარ თეატრში ემალება. მეორე მსოფლიო
ომის რეალობა ტრუფოს თითქოს იმისთვის სჭირდება, რომ მალვა-
ში მყოფი ებრაელი რეჟისორის სახით უფრო დრამატული გახადოს
ტრადიციული მელოდრამატული სქემა. ისტორიული პერიპეტიები
ფილმში ფონის სახითაც არ რეკონსტრუირდება, ის მხოლოდ პერი-
ოდულად ცალკეული რეპლიკების სახით წამოტივტივდება (მაგა-
ლითად, თეატრალურ კრიტიკოს დაქსიას პროფაშისტული გაზეთი-
დან, რომლის სახელწოდებაა „მე ყველგან ვარ“, ჰყავს პროტოტიპი
კოლაბორაციონისტი ალენ ლობრო. ეპიზოდი კი, როდესაც ბერნარ
გრანჟე მას ანტისემიტური სტატიის გამო გაუსწორდება, პირდაპირ
ასოციაციებს ბადებს ჟან მარეს საქციელთან, რომელმაც სილა გააწ-
ნა ალენ ლობროს ჟან კოქტოს პედერასტად მოხსენიების გამო...)

თვითონ ტრუფო *ჟანანსკნელი მეტროს* „ეპოქის ფილმად“ მოიხ-
სენიებდა – Film d'Epoque, რომელიც შეიძლება ორგვარად გავიგოთ:
1. როგორც ფილმი იმ პერიოდზე და 2. როგორც ფილმი, რომელიც იმ
პერიოდის რესტავრაციას ახდენს. ეს ჟანანსკნელი უფრო შეეფერება
ფილმის სტილისტიკას, სადაც თბილი, სეფიას ტონებში გადაწყვე-
ტილი დეკორაციითა და მქრალი განათებით ეპოქის სტილიზაცია
ხდება. მიუხედავად იმისა, რომ ტრუფოს ისტორიული ფილმების
გადაღება არ უყვარდა, დიდი ხნის განმავლობაში არ ასვენებდა
სურვილი, ოკუპაციის დროინდელ პარიზზე გადაეღო ფილმი. ამი-
ტომ ჯერ კიდევ კონკრეტულად *ჟანანსკნელ მეტროზე* მუშაობის
დაწყებამდე ზუსტად ჰქონდა წარმოდგენილი, როგორი იქნებოდა
ფილმი ვიზუალურად:

*ოკუპაციის პერიოდის ფილმში მოქმედება თით-
ქმის მთლიანად ღამე და დახურულ სივრცეში უნდა
მიმდინარეობდეს; მან უნდა აღადგინოს პერიოდი სიბ-*

ლინ ჰიგინსი ტრუფოს „ისტორიულ“ ფილმებს (ამ ჭრილში *უკანასკნელ მეტროსთან* ერთად **400 დარტყმასაც** განიხილავს), რომლებშიც მოქმედება ოკუპირებულ, რეჟისორის ბავშვობისდროინდელ პარიზში მიმდინარეობს, ავტობიოგრაფიულ მოიხსენიებს⁸⁸, რომელიც ბავშვის თვალთა არის დანახული. ამიტომაც ის არ ახდენს მთლიანი ეპოქალური სურათის წარმოჩენას, არამედ მხოლოდ მისი ობსერვაციის არეალში მოხვედრილ ობიექტებსა თუ მოვლენებს განიხილავს. თითქოს ჭუჭრუტანიდან უთვალთვალავს აკრძალულ ზონას, რაზეც კინოდარბაზისა თუ თეატრის ჩაბნელებული ინტერიერებიც მიუთითებს.

ფარულად, მაგრამ კვლავ იკითხება ტრუფოს ბავშვობისდროინდელი ტრავმატული მოტივი. ერთ ეპიზოდში მარიონი ასეთ ფრაზას ამბობს: „დედაჩემი მაფრთხილებდა, რომ ვერასდროს ვიქნებოდი ბედნიერი ებრაელთან ერთად“. ენ გიენის აზრით, ლუკასი სწორედ „გადამალული [ებრაელი] მამის“ სახეა, რომელთან ქორწინების უფლება ტრუფოს დედას არ მისცეს მშობლებმა ანტისემიტიზმის სულ უფრო და უფრო მომძლავრების გამო.

თუ ტრუფოს ფილმებში მისი საყვარელი ესა თუ ის რეჟისორი ყოველთვის თანაარსებობს, *უკანასკნელ მეტროში*, სადაც მოქმედება ვითარდება, როგორც ფარსი (მათ შორის ისტორიულ კონტექსტში – ომი, როგორც ყველაზე დიდი ფარსი), ალუზიების ვრცელი ჯაჭვი იბმება: იქნება ეს ერნსტ ლუბიჩის *ყოფნა, არყოფნა* (To Be or Not to Be, 1942), რომლითაც აღტაცებული იყო რეჟისორი თუ ჟან რენუარის „თეატრალური“ ფილმები (*ოქროს კარეტა*, Le carrosse d'or, 1952, *ფრენჩ-კანკანი*, French Cancan, 1954) ან მთლიანად მისი შემოქმედება, როგორც „დიდი ილუზია“, როგორც სამყარო, „რომელიც თავისი პატარა სიყვარულებითა და დიდი ომებით წარმოადგენს ილუზიებისა და თვალთმაქცობის უზარმაზარ არენას, რომელშიც თავმოყრილია

87 *The Last Metro: Francois Truffaut, Director*, edited by Mirella Jona Affron, Elliot Rubinstein, 1985, გვ. 3.

88 Lynn A. Higgins, *New Novel, New Wave, New Politics: Fiction and the Representation of History*, The University of Nebraska Press, 1996. გვ. 144.

ყველაზე უფრო ელევანტური სოციალური ქცევები და ყველაზე უფრო საშინელი ტყუილები, ყველაზე ღირსეული იმპერსონიფიკაციები და შენიღბვის ყველაზე შეუსაბამო მცდელობები.⁸⁹

ფინალურ ეპიზოდში კი, როდესაც მარიონი ინვალიდის ეტლში მჯდარ ბერნარს ჰოსპიტალში მოინახულებს, შემდეგ კი უეცრად ლუკასთან და ფეხზე წამომდგარ ბერნართან ერთად სცენაზე აპლოდისმენტების მისაღებად გამოდის, ლუის ბუნუელის *დღის ლამაზმანის* (Belle de jour, 1967) პირდაპირი ციტატა იკითხება.

ფილმს ძალიან დიდი წარმატება ხვდა წილად, ისევე როგორც ერთი წლის შემდეგ გადაღებულ *მეზობელ ქალს* (La femme d'à côté), სადაც ტრუფო კვლავ აგრძელებს *ჟული და ჯიმიდან* დაწყებულ და *უკანასკნელ მეტროშიც* განვითარებულ სასიყვარულო სამეულის თემას, როდესაც „შეყვარებულებს არ შეუძლიათ არც ერთად და არც ცალ-ცალკე ცხოვრება.“ თუმცა რეჟისორს კრიტიკოსებიც გამოუჩნდნენ, რომლებიც მას ისეთივე მეინსტრიმული „ხარისხის კინოს“ კეთებას საყვედურობდნენ, რასაც კარიერის დასაწყისში ახალგაზრდა კრიტიკოსი თავად ესხმოდა თავს.⁹⁰

სერჟ დანეი ტრუფოს ნამუშევრებში ორ ავტორს ხედავდა: „ტრუფო-ჯეკილს“, რესპექტაბელურ და წესიერ მოქალაქეს, რომელსაც მოსწონს ოჯახი და ოჯახური იდილია და „ტრუფო-ჰეილს“, რომელიც არის ასოციალური, მარტოსული, ემოციურად ფეთქებადი, ფეტიშისტი.⁹¹ მასში თითქოს შერწყმულია მუდმივი მემამბოხე პატარა ბიჭი და კონსერვატორი „ბურჟუა“, რომელიც ოჯახურ სიმშვიდეზე და სტაბილურობაზე ოცნებობს.

ინტელექტუალური რეფლექსიისადმი პრივილეგიებისა და პოლიტიკური აქტიურობის ეპოქაში ტრუფო, რომელიც წარმოსახვას ანიჭებდა უპირატესობას, ცოტა არ იყოს მარტო და გარიყულად გრძნობდა თავს, მის ფილმებს კი უფრო კომერციულად მიიჩნევდნენ,

89 იქვე, გვ.18.

90 <http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/francois-truffaut.shtml>

91 <http://books.google.ge/books?id=wXeHfIXsEtQC&pg=PR15&dq=truffaut&hl=en&sa=X&ei=NuzyU6HRFaHMyAPmkIDgDA&redir=esc=y#v=onepage&q=truffaut&cf=false>

ვიდრე მისივე „აღმოჩენილი“ საავტორო კინოს ნაწილად. შეიძლება ამიტომაც უყვარდა განსაკუთრებით ჩაპლინი – უბრალო, სადა, ადამიანური, გულშიჩამწვდომი კინოს ავტორი. ტრუფოს „ძველმოდურობა“ ამავე დროს მის პროტესტანტიზმს გამოხატავდა, რომელიც არ ასახავდა იმას, რაზეც დროის მოთხოვნა იყო. გოდარისა თუ რივეტისგან განსხვავებით, რომლებიც ეჭვს გამოთქვამენ ტრადიციული კინონარატივის მიმართ, ტრუფო ირჩევს (რომანტიკული) ისტორიის მოყოლას. მისი მიზანია, მისმა ფილმებმა კი არ შეძრას ადამიანები, არამედ თანაგრძნობა გამოიწვიოს. ტრუფოს თქმით, მისი ფილმები „უფრო ინსტინქტურია, ვიდრე ინტელექტუალური“, მათი ზემოქმედება კი უფრო მეტად დახმარების სურვილშია, ვიდრე წინააღმდეგობის იმპულსების გაჩენაში.

ტრუფო ყოველთვის დგას თავისი ფილმების უკან. ის მუდმივად იღებს თავის თავზე და სურს, საკუთარი განცდები მაყურებელს გაუზიაროს, რათა დაეხმაროს მათ იმავე პრობლემების გადალახვაში, რაც თვითონ გაიარა; იღებს ბავშვობაზე, მოზრდილობაზე, „ობლობასა“ და მარტოობაზე, ქალებზე, რომლებიც უყვარდა და რომლებმაც მიატოვეს... იღებს სხვადასხვა სცენარითა და სხვადასხვა ინვარიაციით, მაგრამ იღებს ერთ უწყვეტ ფილმს. თუმცა ის „რამდენადაც უფრო პერსონალურია, იმდენად უნივერსალურობას აღწევს“ (ენ გილიანი). ეს განგრძობითობა, ეს განმეორებადობა, თემებისა და სახეების უწყვეტობა არის ტრუფოს შემოქმედების მთავარი მახასიათებელი. ანდრეი პლახოვი აღნიშნავს:

ტრუფოს დონ უჟანის სახელი ჰქონდა გავარდნილი, მაგრამ თავისივე აღიარებით, ის მაცდუნებლად მხოლოდ გადაღების განმავლობაში რჩებოდა. მას უყვარდებოდა ყველა თავისი მსახიობი და მათაც აყვარებდა თავს, მაგრამ გადაღების შემდეგ გრძნობა ნელდებოდა და სიყვარული მეგობრობაში გადადიოდა. შეუძლებელია, მასზე გაბრაზებულიყავი, იმდენად გულწრფელი იყო ის თავის გატაცებაში და სტაბილური თავის არასტაბილურობაში. ის სიყვარულის ობიექტებს იცვლიდა,

მაგრამ არსებითად სიყვარულის ერთადერთი ობიექტი
არსებობდა – კინო.⁹²

ტრუფოსთვის ხომ კინო რეალობაზე მნიშვნელოვანი იყო.

ალენ რენე

„... რენე იყო უფრო მეტი, ვიდრე კარგი რეჟისორი:
ის სეისმოგრაფი იყო. მან შეძლო ჩვენი თანამედროვე
სინამდვილის ფუნდამენტის ჩვენება.“⁹³

ერიკ რომერმა ალენ რენეს „კინოს პირველი მოდერნისტი ავტორი“ უწოდა, რომელიც ამ პერიოდის მოდერნისტთა შორის ყველაზე რადიკალურ ექსპერიმენტულ ფორმას მიმართავს – ექსპერიმენტს, რომელიც იწყება *პიროშიმა, ჩემი სიყვარულით* და ვირტუოზულ დონეს აღწევს *შარშან მარიენბადში*. ამ უკანასკნელის ეკრანზე გამოსვლისთანავე „კაიე დუ სინემამ“ ის „კოპერნიკის რევოლუციას“, „ლო მონდმა“ კი პიკასოს *ავინიონის ქალიშვილებს* შეადარა.⁹⁴ ფილმის რევოლუციურობა მისი უჩვეულო ფორმით არის განპირობებული, რომლის მიღწევასაც კინოს ისტორიის მანძილზე ყველა ნოვატორი რეჟისორი ცდილობდა – შეექმნა წმინდა კინემატოგრაფიული ნარატივი.

ახალ ტალღელთა შორის ალენ რენე ყველაზე მეტი ექსპერიმენტულობით გამოირჩევა. მას ამ ჯგუფის მემარცხენე ფრთას მიაკუთვნებენ, თუმცა თავად ახალ ტალღასთან იდენტიფიკაციის არ აკეთებდა.

ჩემი ასაკიდან გამომდინარე არ ვყოფილვარ ახალი
ტალღის ნამდვილი წევრი, ეს იყო საერთო სიმპათი-
ები და პატივისცემა ჩემსა და რივეტს, ბაზენს, დემის,

92 <http://www.plakhov.com/catherine-deneuve/54.html>

93 Гастон Бунур, Ален Рене, *Сейсмограф*, Искусство Кино, 1992/12, გვ.149

94 András Bálint Kovács. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. გვ. 303.

ტრუფოს შორის... ასე რომ მე მეგობრულად ვიყავი ამ
ჯგუფთან.⁹⁵

აღენ რენე ბავშვობისას ასთმით ავადმყოფობდა და ამიტომ უმეტესად სახლში უწევდა განათლების მიღება. კითხვა რენეს საყვარელი გასართობი ხდება. ადრეულ ასაკშივე კითხულობს მარსელ პრუსტის რომანს *დაკარგული დროის ძიებაში*. რენეს ბევრი ბიოგრაფი მიიჩნევს, რომ სწორედ ამ უკანასკნელმა მოახდინა მის შემოქმედებაზე დიდი გავლენა, სადაც აღქმის ობიექტრობა/სუბიექტურობას შორის ზღვარი წაშლილია. თუმცა თავად რეჟისორი უარყოფდა ამ გავლენას და აღნიშნავდა, რომ ბავშვობაში მასზე ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება კინომ მოახდინა. 12 წლისას მშობლებმა 8 მმ-იანი კოდაკის კამერა აჩუქეს. რენეს მიერ გადაღებული პატარა სამოყვარულო ფილმები კომიქსებითა და ავანტურისტული ფილმებით არის ინსპირირებული (მათ შორის, ერთ-ერთი *ფანტომასია*). როგორც მოგვიანებით იხსენებდა, „ავანტურული ფილმების გადაღება ასეთი ძვირი რომ არ ყოფილიყო, ჩემი შემოქმედება სრულიად სხვაგვარი იქნებოდა.“⁹⁶

ამავე პერიოდში რენე ეცნობა ჟურნალ *მინოტავრს*, რომლის საშუალებითაც ის სურრეალისტ ავტორებს აღმოაჩენს. ეს მიმდინარეობა რენეს შემოქმედებაზე უდავოდ დიდ გავლენას მოახდენს. ქვეცნობიერის ნაკადს გაყოლილი რეჟისორი მოგონების, წარსულის რეკონსტრუირებისა და წარმოსახვის გადაკვეთებზე ქმნის თავისი ფილმების რეალობას. მართალია, უფრო ფარული ფორმით, მაგრამ სხვა ახალტალღელთა მსგავსად აღენ რენესთანაც აღმოაჩენთ ჰიჩკოკისეულ მოტივებსაც, იქნება ეს მოგონების/მახსოვრობისა თუ დანაშაულის შეგრძნების თემა. მაგრამ თუ ჰიჩკოკთან ფლეშბეკები გაორებას, თვალთმაქცობას, ლალატს ააშკარავებს, რენესთან წარსულის ამოტივტივება, რაც რეჟინად მიჰყვება მის ფილმებს, ცოდნის, შეცნობის ფუნდამენტურ საკითხად იქცევა.

რა ამბავსაც უნდა ჰყვებოდეს აღენ რენე, ის ყოველთვის იკვლევს დროს, მეხსიერებას, ისტორიას და მათ ურთიერთობას პიროვნულ

95 Peter Cowie, *The Explosion of World Cinema in the 60s*. London: Faber, 2004. გვ.67.

96 <http://kinote.info/articles/12175-smert-intellektuala-v-legkom-zhanre>

თუ სოციალურ იდენტობასთან. მისთვის ისტორიული კონტექსტი უაღრესად მნიშვნელოვანია პიროვნების განცდის, მისი ტრავმატული მოგონებების გასააზრებლად. ალენ რენეს სურრეალისტებისგან, უპირველეს ყოვლისა, ეს ფაქტორი განასხვავებს, რომლის ფილმები არა იმდენად ქვეცნობიერის, რამდენადაც ცნობიერების, მეხსიერებისა და წარმოსახვის ურთიერთობების კვლევას აწარმოებს.

რენე თავის ფილმებში XX საუკუნის ყველაზე ტრავმატულ მოვლენებს განიხილავს, როგორიცაა პოლოკოსტი და ატომური ბომბის აფეთქება, კოლონიალიზმი და რეპრესია. ტრავმატული მახსოვრობის რეპრეზენტაცია წყვეტილი, ფრაგმენტული თხრობის ფორმით წარმოებს, როგორც ქვეცნობიერის კოლაჟი, როგორც ერთგვარი კალეიდოსკოპი, რომლის გამთლიანება საბოლოოდ შეუძლებელია. როგორც ემა ნილსონი აღნიშნავს:

ტრავმას მივყავართ ჩვენი ცოდნის ლიმიტებამდე; ის მიგვითითებს, რომ ცოდნა შესაძლოა იყოს შეყოვნებული ან გადადებული, ყოველთვის ნაწილობრივ გამოგონილი და ფრაგმენტული; ის გვიჩვენებს, რომ ზოგიერთი გამოცდილება ყოველთვის ეწინააღმდეგება რეპრეზენტაციას ან შეცნობას. რენეს ფილმები თავისი დაეჭვებულობითა და წყვეტილობით მთლიანად ამ ახალი ტრავმატული ცოდნის ხაზშია მოქცეული.

ვიწრო გაგებით თვითმხილველისა და ტრავმატული მოვლენის ურთიერთობა და ფართო გაგებით ტრავმა და გაგების ლიმიტების საკითხი – ორივე გადამწყვეტია რენეს კინოსთვის.⁹⁷

ალენ რენეს ფილმები „დასახლებულია ქალებითა და კაცებით, რომლებისთვისაც დრო გაჩერებულია. ცოცხლად გადარჩენილები ტრავმის გახსენებით წარსულთან არიან მიჯაჭვულები.“⁹⁸ რეჟისორი იკვლევს ფიზიკურ თუ მენტალურ მსხვერპლთა გამოცდილებას, თუმცა ძალიან იშვიათად აღწერს მას პირდაპირ. როგორც წესი,

97 Emma Wilson, Alain Resnais (French Film Directors). 2006. გვ. 5.

98 იქვე, გვ. 5.

ის პროტაგონისტის მიერ წაკითხულ (გახსენებულ, წარმოსახულ) ნარატივს ადებს გამოსახულებას. ხმოვანი და ვიზუალური ტექსტების ასინქრონულობა რთულ და მრავალშრიან სისტემას წარმოქმნის, რაც შესაძლებელს ხდის, არამატერიალური მატერიალურად აქციოს.

ამგვარ ფორმას რენე უკვე თავდაპირველ დოკუმენტურ ფილმებში იყენებს (*ვან გოგი* (Van Gogh, 1949), *გოგენი* (Gauguin), *გერნიკა* (Guernica, 1950), *ქანდაკეებიც კვდებიან* (Les statues meurent aussi, კრის მარკერთან ერთად, 1953). თუმცა მათ, ალბათ, უფრო ექსპერიმენტული ფილმები უნდა ეწოდოს, რადგან ძალზე შორს არიან დოკუმენტური კინოს ტრადიციული გაგებისგან. *ღამე და ნისლში* (Nuit et brouillard, 1955) საბოლოოდ იკვეთება ალენ რენეს რეჟისორული ხელწერა და რეფლექსაციის „აკვიატებული“ თემები. ეს არის ფილმი არა მხოლოდ ისტორიასა და პოლოკოსტზე, არამედ „დავიწყებასა“ და „არდავიწყებაზე“. რენემ ის ჟან კეიროლთან მჭიდრო თანამშრომლობის საფუძველზე შექმნა. ეს უკანასკნელი თავად იყო ტყვედ საკონცენტრაციო ბანაკში. შესაბამისად ფილმში სუბიექტური გამოცდილება აქტიურად თანამონაწილეობს, თუმცა არასდროს გადაწონის განსჯის ობიექტურ ტონალობას. როგორც ფრანგი ფილოსოფოსი იუსეფ იშაპური მიუთითებს, რენესთან „იმიჯი-დრო“ რეალობის ამსახველი სარკე კი არ არის, არამედ „იმიჯი-ფიქრი“⁹⁹

პოლოკოსტის გადაღება ყოველთვის უკავშირდება ეთიკურ თუ ესთეტიკურ პრობლემას, რამდენად შესაძლებელია სისასტიკის წარმოსახვა ეკრანზე ისე, რომ არ იძალადო მაყურებელზე სისასტიკის ჩვენებით. ფილმში ხედვის ორი წერტილი მონაცვლეობს: ცნობისმოყვარე, დამკვირვებელი მაყურებლისა და მოწმის, რომელიც განცდილს გაჩვენებს. პირველ შემთხვევაში კამერა დოკუმენტირებას ახდენს, მეორეში – ამტკიცებს. თვითონ რენე ხშირად სვამდა კითხვას, რამდენად გამართლებული იყო პოლოკოსტის თემაზე ფილმის გასაკეთებლად ექსპერიმენტული ფორმის გამოყენება? მისთვის სწორედ ეს ფორმაა მაყურებელთან კომუნიკაციის საუკეთესო საშუალება, რაც საკონცენტრაციო ბანაკის საშინელებაზე მშრალ

99 *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, edited by Barry Keith Grant, Jeannette Sloniowski, 1998, გვ. 211.

დოკუმენტურ აღწერას კი არ იძლევა, არამედ ქმნის შთამბეჭდავ დოკუმენტს ბანაკების გამოცდილებაზე.

ფილმის ფინალში ნაჩვენებ სასამართლო პროცესზე ყველა მსჯავრდებული აცხადებს, რომ ის არ ყოფილა პასუხისმგებელი. ავტორის კადრსგარე ხმა სვამს კითხვას: „აბა, ვინ იყო პასუხისმგებელი?“ ავტორის აზრით, „რეალური საშიშროება პასიურობაშია, ბრძოლის შეწყვეტაში, დანებებაში.“ მოქმედება რენესთან მახსოვრობის შენარჩუნების პირობაცაა, მახსოვრობა კი – პასუხისმგებლობა მომავალზე. „ფილმი არა მხოლოდ რეფლექსირების მაგალითია, არამედ მიმართვაც, განგაში, გამაფრთხილებელი სირენა.“¹⁰⁰

რენეს გადაწყვეტილი ჰქონდა, ამავე სტილში გადაეღო თავისი მომდევნო დოკუმენტური ფილმი, რომელიც ამჯერად ატომური ბომბის აფეთქებაზე იქნებოდა. მწერალ მარგარეტ დურასთან თანამშრომლობის პროცესში იდეამ სახე იცვალა და საბოლოოდ განხორციელდა ალენ რენეს პირველ მხატვრულ ფილმში *ჰიროშიმა, ჩემი სიყვარული* (Hiroshima Mon Amour, 1959).

ფილმში პირადი და კოლექტიური მახსოვრობის რთული და წინააღმდეგობრივი გადაკვეთები რეპრეზენტირდება, რაც ალენ რენეს შემოქმედების გამჭოლი ხაზი გახდება. მეხსიერებისა და შესაბამისად ისტორიის რეკონსტრუქცია არასდროს არის სრულყოფილი. რენეც და მარგარეტ დურასიც თანხმდებოდნენ იმ საკითხზე, რომ შეუძლებელია ასახო პიროშიმას დაბომბვის ისტორია.¹⁰¹ ამიტომაც მათ გადაწყვიტეს, აეღოთ პერსონალური ნარატივი, რომელიც წარსულისა და ისტორიული ტრავმის რეფლექსირებამდე მიიყვანდათ.

ფილმის დრო ორ სხვადასხვა შრეზეა გაშლილი – 1. მოკლე, ორდღიანი სასიყვარულო ურთიერთობის შრე და 2. ისტორიისა და მეხსიერების ვრცელი შრე. იაპონიაში გადაღებაზე ჩასული ფრანგი მსახიობისა და იაპონელი არქიტექტორის ხანმოკლე სასიყვარულო ამბავი აცოცხლებს ერთი გლობალური კატასტროფის (მეორე მსოფლიო ომი) სხვადასხვა სივრცეში (იაპონია და საფრანგეთი) განვი-

100 იქვე, გვ. 207.

101 სცენარის სინოპსისში დურასი აღნიშნავს: „შეუძლებელია ილაპარაკო პიროშიმაზე. ერთადერთი რაც შესაძლებელია გააკეთო, ეს არის – ილაპარაკო პიროშიმაზე ლაპარაკის შეუძლებლობაზე.“

თარებულ ისტორიებს. ფილმი იგება ტრავმიდან ფიზიკურ სიამოვნებაში ჩაფლობისკენ, გახსენების ვნებიდან დავიწყებისკენ მუდმივ გადასვლებზე, რაც სიყვარული/სიცოცხლისა და სიკვდილის იმპულსების გადაჯაჭვულობაზე მიგვანიშნებს. ეს ამბივალენტური ერთიანობა უკვე სათაურში ვლინდება – „ჰიროშიმა“, რაც ასოცირდება ტრაგედიას, სიკვდილსა და განადგურებასთან და „სიყვარული“, რაც ძნელად კავშირდება კატასტროფის კონოტაციის შემცველ გეოგრაფიულ სახელთან. ეს ორპერსონაჟიანი ღრმავლება საწყის კადრებში, ფილმის ვრცელ „პრელუდიაში“, როდესაც ერთმანეთს გადახვეული შიშველი სხეულის ფრაგმენტები და აფეთქების შედეგად გაჩენლი ფერფლი მონაცვლეობს ეკრანზე. სიბნელეში ჩაკარგული სხეულები მაყურებელში დაძაბულობისა და გაურკვევლობის შეგრძნებას ბადებენ. ვერ ხვდები ზუსტად, სხეული სიყვარულის სიამოვნებას განიცდის თუ მომაკვდავის გაბრძოლებაა? გინდა, უფრო ახლოს მიხვიდე, მკაფიოდ დაინახო, გაერკვე, რის საშუალებასაც არ გაძლევს რეჟისორი. ბოლომდე დაურწმუნებლობის ეს დაძაბულობა მთელი ფილმის განმავლობაში მიგყვება.

მას შემდეგაც, როდესაც სხეულები სახეებს იძენენ და ვიგებთ, რომ ისინი საყვარლები არიან, მთავარი გმირების იდენტიფიცირება სრულად მაინც არ ხდება. მათ არ აქვთ სახელი. ისინი უბრალოდ ფრანგი მსახიობი და იაპონელი არქიტექტორი არიან. მიუხედავად იმისა, რომ მათ აქვთ კონკრეტული ბიოგრაფია და ტრავმატიული (სასიყვარულო) ისტორია, ისინი მაინც დეპერსონალიზირებულები არიან და კოლექტიურ მეხსიერებას განასახიერებენ. სიყვარული, როგორც ტრავმა, არა მხოლოდ გერმანელ ჯარისკაცთან ურთიერთობაში ვლინდება, რაც ოკუპირებულ საფრანგეთში ლალატის ტოლფასი იყო და ტრაგიკული შედეგების მქონე სოციალურ გარღვევად შეიძლება მივიჩნიოთ, არამედ ჰიროშიმასთანაც ასოცირდება. ქალი იხსენებს, როგორ დახვრიტეს მისი შეყვარებული გერმანელი ჯარისკაცი, მას კი, როგორც კოლაბორაციონისტს, თმა გადახოტრეს და სარდაფში ჩაკეტეს. იხსენებს, როგორ ჩავიდა მეორე დღეს პარიზში, სადაც მარსელიოზას სიმღერით ქუჩაში გამოსული თანამემამულეები გათავისუფლებას ზეიმობდნენ, ის კი შეურაცხყოფილი სიგიჟის ზღვარზე იმყოფებოდა და გლოვობდა საკუთარ სიყვარულს. თუმცა საფრანგეთის დედაქალაქშიც გათავისუფლების სიხარულს

აფეთქების ტრავმადია ჩრდილავს. „სახელი „პიროშიმა“ ყველა ჟურნალ-გაზეთში იყო“ – იხსენებს ქალი, რომლისთვისაც ტრავმატული სიყვარული ამიერიდან პიროშიმასთან ასოცირდება. საყოველთაო ზემოქმედების დროს ის დისტანცირდება საკუთარ ეროვნულ იდენტობასთან და გაცილებით მეტ სიახლოვეს გრძნობს შორეულ პიროშიმასთან – განადგურებულ, ტრავმირებულ ხალხთან, ომის მსხვერპლთან, რომელსაც არ აქვს ეროვნება. როგორც რენე ხსნის თავისი ქალი პერსონაჟის ქცევას:

ის, რომ მუდმივად უბრუნდება წარსულის მოგონებებს, აიხსნება მისი დაუჩინებელი სურვილით, სიყვარულზე უცხო ენაზე ილაპარაკოს: მისთვის ოდესღაც ხომ სწორედ უცხო ენა გახდა სიყვარულის სინონიმი.¹⁰²

ქალის ერთგვარად მაზოხისტური სურვილი – მუდმივად დაუბრუნდეს ტრავმატულ წარსულს – შესაძლოა ასევე ავხსნათ იულია კრისტევას მოსაზრებით „ნარცისული დეპრესიის“ ან „მელანქოლიის“ შესახებ. მისი აზრით, სევედა, წუხილი არის „არასიმბოლიზირებულის, არასახელდებულის, ნარცისული ჭრილობის ყველაზე არქაული გამოხატვა.“¹⁰³ წარსულის გამეორება არა იმდენად მისი დაძლევის სურვილით არის მოტივირებული, რამდენადაც საჭიროებით, გააცოცხლოს ტრავმატული მეხსიერება, რაც მიიყვანს საბოლოო დასკვნამდე.

როგორც ქალი იხსენებს, სარდაფში ჩაკეტივით ის ამოვარდა დროის მსვლელობიდან და იტანჯებოდა იმით, რომ არ შეეძლო ლაპრაკი, ტკივილის გაზიარება. ის ან ჩუმად იყო ან ყვიროდა, „როგორც ბავშვი კრისტევას სემიოტიკურ *ქორაში*, რომელსაც ჯერ არ მოუპოვებია ენასთან ან სიმბოლურ წესრიგთან წვდომა. მელანქოლიის მდგომარეობაში ქალის პიროვნულობა მოკვეთილია სოციალურ/სიმბოლური რეალობიდან და მისი წუხილი გაუზიარებელია. ქალისთვის სარდაფი უბრალოდ „მარადიულობაა“, რომელიც ქვეც-

102 *Ален рене об Ален рене*, Искусство Кино, 1992/12, გვ.151.

103 <http://legrandfigaro.files.wordpress.com/2012/03/place-memory-and-history-construction-of-subjectivity-in-alain-resnais-and-marguerite-duras-hiroma-mon-amour.pdf>

ნობიერის მსგავსად სოციუმისგან, ისტორიისგან და დროისგან დამოუკიდებლად არსებობს.¹⁰⁴

ქალი საკუთარ, სუბიექტურ გამოცდილებას იხსენებს და აკავშირებს პიროშიმას ტრაგედიასთან შემდეგი მტკიცებულებით – „მე ყველაფერი ვნახე პიროშიმაში“, მაშინ როდესაც მამაკაცი მუდმივად უარყოფს ამ „ცოდნას“ – „შენ არაფერი იცი პიროშიმაზე“. ამ დიალოგში სიყვარულისა და კატასტროფის ურთიერთგადაკვეთაზე მეხსიერებისა და ილუზიის პრობლემატური საკითხიც წამოტივტივდება. რამდენად შესაძლებელია ტრაგემატული წარსულის რეკონსტრუქცია/რეპრეზენტაცია და მისი სხვისთვის გაზიარება? – ეს კითხვა ალენ რენეს მუდმივად აწუხებს. რეალობა (ისევე, როგორც ისტორია და კოლექტიური მეხსიერება) სინამდვილეში რელატივისტურია. ის სხვადასხვა მედიების საშუალებით კონსტრუირდება. ქალს მართლაც არ უნახავს პიროშიმა, მან მხოლოდ იცის პიროშიმაზე. ეს ცოდნა სხვადასხვა ტიპის ინფორმაციით არის შედგენილი და მიღებული. ამ ცოდნაში პირადი გამოცდილება ან არ – ან ნაკლებად მონაწილეობს.

ალენ რენეს ბიოგრაფი ჯეიმს მონაკო *პიროშიმა, ჩემ სიყვარულს* ახასიათებს, როგორც ერთ ფილმს, რომელშიც თავმოყრილია „ორი ფილმი, ხშირ შემთხვევაში ერთმანეთის საწინააღმდეგოდ რომ მუშაობენ.“¹⁰⁵ ეს მუდმივი დაპირისპირებულობა, რაზეც იგება ფილმი (პერსონალური და კოლექტიური, სიყვარული და კატასტროფა, გაერთიანება და დაშორება, ორი სხვადასხვა ქალაქი, ორი სხვადასხვა ეროვნება, ორი სხვადასხვა დრო და ა.შ.), თითქოს გამორიცხავს გამთლიანებას, დასასრულს, მაგრამ ფილმის ფინალი რაღაც ახლის დასაწყისის პირობაცაა. „პი-რო-ში-მა. ეს შენი სახელია“ – ეუბნება ქალი კაცს. „დიახ, ეს ჩემი სახელია. შენი სახელია ნევერი. ნევერი საფრანგეთში.“¹⁰⁶ ფილმის დასაწყისში გამოჩენილი დეპერსონალიზირებული ორივე სხეული სახელს იძენს, ისინი საკუთარ ადგილთან და

104 Sarah French, *From History to Memory*. <http://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/french.pdf>

105 <http://www.cinemonkeys.com/reni/hiroshima.html>

106 Nevers, როგორც never, როგორც „არასოდეს“, რომელიც არასოდეს უნდა განმეორდეს და არასოდეს უნდა დაგვაღვიწყდეს.

ტკივილთან იდენტიფიცირდებიან, რაც სხვასთან ურთიერთობაში ცოცხლდება და არ აძლევს დავიწყების საშუალებას.

აღენ რენემ შეძლო გამოსახულება სმენადად, ხოლო ხმა კი ვიზუალურად ექცია. აღქმის სუბიექტივიზმი, შინაგანი რეალობის ვიზუალიზაცია, ასოციაციური მონტაჟი ქმნის სუფთა კინოს, სადაც კინემატოგრაფიული ნარატივი დროისა და სივრცის მუდმივ მონაცვლეობა-მანიპულაციაზე, მოგონება/მახსოვრობისა და რეალობის შეპირისპირებაზე, ფიქრისა და ქმედების კონტრაპუნქტზე იგება. ამგვარი ღია ნარატივი კი ფილოსოფიური განსჯისთვის უსაზღვრო სივრცეს წარმოადგენს – რა არის რეალობა? რამდენად პირობითია ის? რა უფრო ნაღია – ის რაც ჩვენში, ჩვენს მახსოვრობაშია თუ ის, რაც ჩვენს გარეთაა? ჩვენი არსებობა ამ წამს, რეალურ დროში, რომელიც წარსულის ალუზიებს აღძრავს თუ ჩვენი ისტორია, წარსული, რომელსაც თან ვატარებთ და რომელიც ჩვენ კონსტუირებას ახდენს (ან პირიქით, ჩვენ ვახდენთ ისტორიის კონსტუირებას)?

დროისა და მეხსიერების *პიროშობაში...* დაწყებულ კვლევას აღენ რენე თავის მომდევნო ფილმშიც *მარშან მარიენბადში* (L'année dernière à Marienbad, 1961) აგრძელებს, სადაც ფიქრის, გახსენებისა და დროში მონაცვლეობის პროცესი კიდევ უფრო აბსტრაგირდება და მაქსიმალურ გამომსახველობითობას აღწევს. მახსოვრობა/გახსენება რენესთან ჩვეულებრივი ფლემშეკის აქტი არასდროს არის. მაგრამ თუ *პიროშობაში...* ჯერ კიდევ იყენებს ამ ხერხს, ...*მარიენბადში* ძნელია გარკვევა, რა არის ფლემშეკი და რა აწმყოში განვითარებული მოქმედება. თუ *პიროშობაში...* წყვეტილად, მაგრამ ჯერ კიდევ მაინც არსებობს სიუჟეტური სქემა, ...*მარიენბადში* ის საერთოდ გამქრალია და წაშლილია განსხვავება ფორმასა და შინაარსს შორის. ისინი განუყოფელია ფილმში – ფორმა არის შინაარსი და პირიქით. მარსელ მარტენის თქმით, *მარშან მარიენბადში* „პირველი აბსოლუტური ფილმია, სადაც მისი ენა და მისი შინაარსი ერთმანეთთან არის შერწყმული.“¹⁰⁷

ბაროკოს სტილის სასახლესა თუ სასტუმროში კაცი X ხვდება ქალს A-ს, რომელსაც არწმუნებს, რომ გასულ წელს აქ ნახეს პირველად ერთმანეთი და შეთანხმდნენ, რომ ერთი წლის შემდეგ ამავე ადგილას ისევ შეხვდებოდნენ. ქალი ვერ (ან არ) იხსენებს და უარყოფს შეხვედრის ფაქტს. მეორე კაცი M, რომელიც შესაძლია იყოს

107 *Ален рене об Ален рене*. გვ. 152.

ქალის ქმარი ან საყვარელი, რადგან ყოველთვის ხაზს უსვამს თავის უპირატესობას და დომინანტურ როლს ქალთან ურთიერთობაში, მუდმივად იჭრება და აწყვეტინებს მათ საუბარს. ერთი და იგივე დიალოგი თუ ამბავი რამდენჯერმე მეორდება სხვადასხვა ადგილას (ოთახში, ეზოში), სხვადასხვა გარემოში (განმარტოებულები ან სტუმრებით გარშემორტყმულნი), სხვადასხვა კოსტუმში და ცხადია, სხვადასხვა დროში, რომლის განსაზღვა „წარსულად“ და „აწყმოდ“ უკიდურესად პირობითია.

ალბათ, ლუის ბუნუელის *ანდალუზური ძაღლის* (Un chien andalou, 1929) შემდეგ სხვა არც ერთ ფილმს ჰქონია ამდენი განსხვავებული ახსნა, როგორც ...*მარიენბადს*, რომელსაც განიხილავდნენ, როგორც ორფეოსისა და ევრიდიკეს მითის თანამედროვე ვერსიას, როგორც უსასრულოდ განმეორებად სიზმარს, როგორც პაციენტისა და ფსიქოანალიტიკოსის ურთიერთობას, როგორც ქალის ცნობიერებაში განვითარებულ ისტორიას, როგორც კაცის მიერ ქვეცნობიერში „გადატყორცნილ“ და ჩამალულ დანაშაულს, რომელსაც უკუაგდება, როგორც ფაქტს, რომ მოკლა საყვარელი ქალი და ა.შ.

როგორც ებერტი ვარაუდობს, რომ X შესაძლოა იყოს ავტორი, რეჟისორი, რომელიც თავის პერსონაჟს ესაუბრება მისი შექმნის პროცესში. შესაძლოა მთელი ფილმი წარმოადგენს იმის აღწერას, თუ როგორ მუშაობს მწერლი, რომელიც სიცარიელისგან ქმნის ფორმას, ხასიათს, რომელიც რაღაც მომენტში ხელიდან უსხლტება, რადგან „ზოგჯერ პერსონაჟს თავისი საკუთარი სურვილი უჩნდება.“¹⁰⁸ და ეს არის ყოველთვის M-ის პრობლემა.¹⁰⁹

108 ეს მოსაზრება ყველაზე დამაჯერებლად ჩანს, თუ შევადარებთ ალენ რენეს მოგონებას, თუ როგორ მუშაობდა მარგარეტ დურასთან ერთად *პიროშიმაზე*... მათ დეტალურად ჰქონდათ დამუშავებული ყველა პერსონაჟის ბიოგრაფია, მათ შორის, გერმანელი ჯარისკაცისაც, რომელიც ერთ სიტყვასაც კი არ ამბობს ფილმში. ის წარმოდგენილი ჰყავდათ, როგორც ზიგფრიდის მონათესავე სული. „მაგრამ შემდეგ ჩვენმა პერსონაჟებმა თავიანთი ცხოვრებით დაიწყეს ცხოვრება. ზოგჯერ ვახერხებდით, გვეიძულებინა ისინი, ეთქვათ ის, რაც ჩვენ გვინდოდა. მაგრამ მოგვიწია რამდენიმე სცენის ამოგდება: ვერაფერს გახდები, მათ არ უნდოდათ იქ მონაწილეობა.“ (Alen rene ob Alen rene)

109 <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-last-year-at-marienbad-1961>

ინტერპრეტაციების უსასრულობა უფრო გაშორებს ფილმთან და გარკვეულწილად ადასტურებს სუზან ზონტაგის მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ „ნაწარმოების მის შინაარსამდე დაყვანით და შემდგომ ამ უკანასკნელის ინტერპრეტირებით ადამიანი ამცირებს ნაწარმოებს.“¹¹⁰ ამ მოსაზრების ილუსტრირებისთვის ფილმის ერთ-ერთი ეპიზოდიც გამოგვადგება. A და X ქალის და კაცის „ანტიკურ“ ქანდაკებასთან დგანან, სადაც სავარაუდოდ გასულ წელს პირველად შეხვდნენ ერთმანეთს. X უყვება ანტიკური მითოლოგიიდან მოგონილ ამაღლებულ ისტორიას, რაც გამოხატულია ქანდაკებაში. ამასობაში ჩნდება M, რომელიც ამცნობს მათ, რომ სინამდვილეში ქანდაკება კარლოს დიდისა და მისი ცოლისაა, რომელიც ასახავს ფიცის დადების მომენტს, რომ ის გაცილებით გვიანი პერიოდისაა და ანტიკური სამოსი წმინდა პირობითობაა. მანამდე კი A კითხულობს? – რა ჰქვიათ მათ? რაზეც X პასუხობს – შეიძლება ვიყოთ ჩვენ ან ნებისმიერი სხვა. როგორც კი ის იწყებს „სახელის დარქმევას“ ანუ ქანდაკების (შინაარსის) ინტერპრეტაციას, მაშინვე ცდომილებების წინაშე დგება.

სუზან ზონტაგი თავის ცნობილ ესეში *ინტერპრეტაციის წინააღმდეგ* აღნიშნავს:

როგორც რამდენიმე ინტერვიუდან ჩანს, რენემ და რობ-გრიემ ფილმი შარშან მარიენბადში გაცნობიერებულიად ააგეს ისე, რომ დასაშვები ყოფილიყო მრავალი თანაბრად დამაჯერებელი ინტერპრეტაცია.¹¹¹ მაგრამ უნდა ებრძოლო მარიენბადის ინტერპრეტაციის ცდუნებას. მასში მნიშვნელოვანია იერ-სახეების სუფთა, თარგმანს დაუმორჩილებელი გრძნობების უშუალოება, ცალკეული პრობლემების მკაცრი, შეკუმშული კინემატოგრაფიული ფორმით გადაწყვეტა.¹¹²

110 Сьюзен Зонтаг. *Мысль как страсть*, 1997, გვ. 13

111 როდესაც ერთ-ერთ პრესკონფერენციაზე ჟურნალისტებმა კითხეს რობ-გრიესა და რენეს, მართლა შეხვდნენ თუ არა გმირები გასულ წელს მარიენბადში ერთმანეთს? – რობ-გრიემ უპასუხა: „ალბათ, არა...“, რენემ კი: „ალბათ, კი.“

112 Сьюзен Зонтаг. გვ. 14.

...*მარიენბადის* სტრუქტურას ნარატივის გამთლიანება არ აქვს მიზნად დასახული. პირიქით, რაც მეტი კავშირების ძიებას იწყებ, მით უფრო ეხვევი „დახარისხების“ ლაბირინთში. ...*მარიენბადს* ხშირად სურრეალისტურ ფილმს უწოდებენ (როგორც დასაწყისში აღვნიშნე, რენე ბავშვობიდან გატაცებული იყო სურრეალიზმით), თუმცა მასში არა იმდენად ქვეცნობიერის ლაბირინთები რეპრეზენტირდება, რამდენადაც ცნობიერის, რომელიც სტრუქტურირებულია და წარმოადგენს მახსოვრობის, რეფლექსიისა თუ წარმოსახვის „კონძულების“ მრავალფეროვან და რთულ კომბინაციაში მყოფ სისტემას, ისეთივე მწყობრ სისტემას, როგორიც სიმეტრიულად დაგეგმარებული ბაღი თუ სასახლის უწყვეტი ანფილადებია, რომლის უსასრულობაში შეიძლება ჩაიკარგო.

ერთი შეხედვით, ასე ჩანს, რომ აქ შეუძლებელია, დაიკარგო... ერთი შეხედვით. სწორი ბილიკების გაყოფებით გაყინული შესტების ქანდაკებებსა და გრანიტის ფილებს შორის, სადაც უკვე იკარგები, სამუდამოდ, მშვიდ ღამეში ჩემთან ერთად.¹¹³ – ვკითხულობთ სცენარში.

რობ-გრიე სცენარში მიუთითებდა ფრანგულ ბაღზე, სადაც არანაირი მცენარე არ არის გარდა გულმოდინედ შეკრეჭილი და მეჩხერად განლაგებული ბუჩქებისა. დიდი ქანდაკებებით „დასახლებული“ უზარმაზარი სივრცე ცოცხალი არსებებისგან დაცლილია. ფილმის დასაწყისში სუბიექტური კამერა დიდხანს მიუყვება დერეფნების უსასრულო წყებას. დიდხანს დაბორიალობს გზააბნეული ან უფრო სწორად დასრიალებს ცარიელ დერეფნებში. რამდენადაც ხაზგასმულია მკაცრად დანაწევრებული გეომეტრიული გარემო, იმდენად ექსპრესიულია კამერის მოძრაობა (ოპერატორი საშა ვერნი). თანდათან ჩნდებიან კამერდინერები, შემდეგ სტუმრები, რომლებიც სულ უფრო და უფრო მრავლდებიან, მაგრამ რეალურად არაფერს მატებენ ცარიელ სივრცეს – გაშეშებული და გაქვავებული, სასახლისა თუ პარკის დეკორად გამოყენებულ, ასევე სიმეტრიულად განლაგებულ ქანდაკებებს უფრო ჰგვანან. ისინი თითქოს საკუთარ

113 *Representing Landscape Architecture*, edited by Marc Treib, 2008, გვ. 215.

მოგონებებში გაყინულან, რომლის ამოტივტივებასაც ცდილობს მოუსვენარი კამერა, რომელიც მათ ფიქრებს ფრაგმენტულად „იჭერს“.

რენეს თქმით, ფილმის ინსპირაცია გარკვეულწილად სწორედ თავის ფიქრებში კონცენტრირებული ადამიანების იდუმალი გამო-მეტყველებიდან მოდის:

ჯერ კიდევ ბავშვობაში მიმიზიდეს ადამიანებმა, რომლებიც ქუჩის კუთხეში გარინდებულიყვნენ და გაუგებარი იყო, რას ელოდებოდნენ. სხვათა შორის, ვიწროფორმატიანი ფილმიც კი გადავიღე, სადაც პლანტის ქუჩის კუთხეში მდგარი ადამიანები არიან ნაჩვენები. ჩემი ფილმი თითქოს სვამდა კითხვას: რაზე ფიქრობენ ეს ადამიანები, რომლებთაც ყოველდღე ვაწყდები? სამყარო ხშირად ისე გამოუცნობად გამოიყურება. ეს სირთულე შესაძლოა გამარტივებულად ჩანს ფილმში [შარშან მარიენბადში], მაგრამ ის მონაწილეობს.¹¹⁴

ალენ რენე ხშირად აღნიშნავდა, რომ მას არა პერსონაჟები, არამედ მათი გრძნობები აინტერესებს, რომლებსაც ისინი წარსულიდან გამოიხშობენ; წარსულში დაბრუნებულები კი თავად საკუთარი თავის აჩრდილებს განასახიერებენ. „პერსონაჟები აწმყოს მიეკუთვნებიან, მაგრამ გრძნობები წარსულშია ჩაფლული. გრძნობები იქცევიან პერსონაჟებად, რომლებიც მოგვაგონებენ მზის სინათლეს მოკლებულ პარკში განრთხმულ ჩრდილებს.“¹¹⁵ რენე ასახავს იმას, რაც ხდება მისი პერსონაჟების ტვინში, „ცერებრალურ მექანიზმებს, მათ საოცარ ქაოტურობას ანდა მათში მიმდინარე შემოქმედებით პროცესებს.“¹¹⁶

ერთი შეხედვით, რეჟისორი თითქოს ხაზგასმულ კონტრასტს ქმნის გარემოს (ბალი, სასახლე, მათში მოთავსებული პერსონაჟები, მცენარეები თუ ქანდაკებები, როგორც დეკორი) სიმეტრიულ-

114 *Ален рене об Ален рене*, გვ. 152.

115 *Жиль Делез, Кино, Ad Marginem*, 2004, გვ. 218.

116 იქვე. გვ. 219.

ბას, მოწესრიგებულობასა და პერსონაჟების შინაგან გაურკვეველ მდგომარეობას შორის, რომელიც შეწყვეტილი ურთიერთობის, რეპრესირებული ემოციებისა და პრობლემატიზირებული სურვილებიდან წარმოიშვება. სინამდვილეში მკაცრად სტრუქტურირებულ გარემოში „ტვინის ცერებრალური მექანიზმები“ პროეცირდება, რომლის უსასრულო ხვეულ-ლაბირინთებში მახსოვრობის/წარსულის დანაშრევებია მოთავსებული.

ფილმში ხშირად თამაშობენ ჭადრაკს (ქანდაკება-პერსონაჟების განლაგება კადრში ჭადრაკის დაფაზე განთავსებულ ფიგურებსაც მოგვაგონებს), ბანქოსა თუ ასანთის ღერებისგან შედგენილ უცნაურ თავსატეხს. როგორც კადრსგარე ხმა გვამცნობს, მთავარია, იცოდე წესი – იგებს ის, ვინც იწყებს. თუმცა X ყველა შემთხვევაში აგებს M-თან თამაშს ანუ არ არსებობს წინასწარ განსაზღვრული ერთი წესი. თამაშის მეტაფორა არა იმდენად ლაბირინთიდან გამოსავლის პოვნის, რამდენადაც უამრავი კომბინაციის შესაძლებლობად შეიძლება წავიკიხთ, რადგან რენესთან მეხსიერება სწორედ წარსულის უსასრულო რეკომბინაციაა.

ფილმის ვიზუალური გადაწყვეტის განსაზღვრისას ალენ რენე მიუთითებდა, რომ მას სურდა უხმო კინოს სტილის შექმნა, სადაც მსახიობთა ჩაცმულობა თუ გრიმიც სტილიზირებული უნდა ყოფილიყო. ალენ რენე შემოქმედებით ჯგუფს რამდენიმე ფილმს, მათ შორის გეორგ ვილჰელმ პაბსტის *ჰანდორას ყუთს* (Die Büchse der Pandora, 1929) უჩვენებდა, რომლის მთავარი გმირის შემსრულებელი მსახიობი ლუიზა ბრუქსი წარმოადგენდა დელფინ სიორიგის პერსონაჟის ინსპირაციის წყაროს¹¹⁷. სიორიგის კოსტუმების უმეტესობა კოკო შანელმა შექმნა, რომლებიც უტრირებული დეტალებითა და

117 საგულისხმოა, რომ უხმო კინოს ეს თავნება, დამოუკიდებელი და საბედისწერო ქალის იმიჯის მქონე ვარსკვლავი გახდება არგენტინელი მწერლის ადოლფო კაზარესის სამეცნიერო-ფანტასტიკური რომანის *მორელის გამოგონების* გმირი ქალის პროტოტიპიც. ამ რომანს კი მიიჩნევენ ალენ რობ-გრისე შთაგონების წყაროდ, რომელიც *შარშან მარიენბადის* სახით სრულიად სხვა ლიტერატურულ ჟანრსა და ესთეტიკაში გადაიშვება.

ერთგვარი ირონიული სტილიზირებით *გედების ტბასთან* შორეულ აღუზიებსაც ბადებს. სიორიგის გმირი, რომელიც „წარსულში“ ძირითადად თეთრებში, „აწყმომში“ კი შავებშია გამოწყობილი, ოდეტასა და ოდილიასთან ასოციატირდება და ტოვებს შეგრძნებას, რომ მისი „შავი“ იერ-სახე წინას – „თეთრის“ ნილაბი, ტრანსფორმირებული სახეა. თუ ბალეტში მაცდუნებლის როლი ოდეტას აკისრია, ფილმში მას X იკისრებს. როგორც კი ქალი იწყებს კაცის ისტორიის სულ უფრო და უფრო დაჯერებას, ის იქცევა თავისი სავარუდო იდენტობის – „თეთრი გედის“ იდეის აჩრდილად. ქალი ცდილობს, დაემსგავსოს მოგონებას თავის თავზე, მაგრამ ზუსტი გამეორება შეუძლია. ერთადერთი რასაც აღწევს, ის გადაიქცევა შავ გედად – იდეის ამოყირავებულ ინტერპრეტაციად.

ძნელია, დაბეჯითებით ამტკიცო, რამდენად მიმართავს ავტორი კლასიკური ტექსტის პაროდირებას, თუმცა ფილმის გარკვეულ ირონიულობაზე სუზან ზონტაგიც მიუთითებს: „*მარიენბადი* სხვა არაფერია თუ არა *ჰიროშიმას* ჩანაფიქრის ფორმალური უარყოფა, რომელსაც მიჰყვება თავისი საკუთარი თემისადმი მკაფიო პაროდირების ნოტები.”¹¹⁸ თუ *ჰიროშიმაში* წარსულის უსასრულო გახსენება პერსონაჟთა იდენტიფიკაციას განაპირობებს, ...*მარიენბადში*, ისევე როგორც მომდევნო ფილმში *მურიელი ანუ დრო დაბრუნებისა* (Muriel ou Le temps d'un retour, 1963), სულ უფრო და უფრო ღრმავდება სკეფსისი, რამდენად შესაძლებელია წარსულის აღდგენა, გამეორება?

მურიელში კიდევ უფრო რთულდება და ერთმანეთში იხლართება პერსონაჟების ურთიერთობები, რომელიც წარსულით არის დეტერმინირებული. ფილმი კი კიდევ უფრო აბსტრაგირებული ხდება, რომელიც ანრი ლანგლუამ კინემატოგრაფიული დოდეკაფონიის ნიმუშს, მისი ავტორი კი შონბერგს შეადარა. ფილმი-კალეიდოსკოპი ასაწყობი სათამაშოს მიმოფანტულ ფრაგმენტებს წააგავს, თუმცა *მარიენბადისგან* განსხვავებით ყოველგვარი დაეჭვების გარეშე შეგვიძლია ავაწყოთ სიუჟეტური სქემა: მოსაწყენ პროვინციულ ქა-

118 Сьюзен Зонтаг, «Мюриэль» Алена Рене, Искусство Кино, 1992/12, გვ.160.

ლაქში მცხოვრები შუახნის ქალი (პელენი) ცდილობს, განაახლოს ოცწლიანი სასიყვარულო ურთიერთობა და სტუმრად იწვევს ყოფილ შეყვარებულს, რომელიც ახალგაზრდა საყვარელთან ერთად ჩადის მასთან ბულონში. პარალელური ხაზი პელენის შვილობილ, ალჟირიდან ახლად დაბრუნებულ ბერნარს უკავშირდება, რომელიც ვერ იგიწყებს არაბი გოგოს, მურიელის წამების სცენას, რომლის თანამონაწილაც იყო. მაგრამ „ფილმი ისეა აწყობილი, რომ რომელი ეპიზოდიც უნდა განიხილო, აღმოჩნდება, რომ ის არაფერ განსაკუთრებულზე არ არის... ნებისმიერ ეტაპზე ის ფორმალურ კონსტრუქციად წარმოსდგება, ისეთი ზედმიწევნით არის აგებული ცალკეული ეპიზოდები, ისეთი განუსაზღვრელია მათი დროითი კონტურები, იმდენად დანაწევრებულია ინფორმირებულობის თვალსაზრისით მისი დიალოგები.“¹¹⁹

ფრაგმენტიზირებული ურთიერთობების ვიზუალიზაცია არალინეარული თხრობისა და არათანმიმდევრული მონტაჟის საშუალებით მიიღწევა.¹²⁰ მართალია, მონტაჟისას რენე 20-იანი წლების უხმო კინოს გამოცდილებას იყენებს, მაგრამ ის „რჩება 60-იანი წლების დეკონსტრუქტიული კინოს ფიგურად.“¹²¹ თუ 20-იანი წლების მონტაჟი იერ-სახისა თუ მოვლენის კონსტრუირებას ახდენს, რენე მონტაჟს ამ უკანასკნელთა დანაწევრებისთვის, დაშლისთვის იყენებს. სუზან ზონტაგი ხსენებულ სტატიაში შედარებას ახდენს *უკანასკნელ ამოსუნთქვაში* გოდარის მიერ გამოყენებულ „ჯაზურ“, ტეხილ მონტაჟთან, „რომელიც მაყურებელს სიუჟეტში ითრევს, მასში მოუსვენრობისა და მოქმედების წყურვილს აღვიძებს, რაც ვიზუალური დაძაბულობის ველს ქმნის. რაც შეეხება რენეს, ხედების

119 Сьюзен Зонтаг, «Мюриэль» Алена Рене. გვ. 163.

120 სრულიად კანონზომიერია მონტაჟის განსაკუთრებული მნიშვნელობა რენესთან, რომელიც კინოს პროფესიულ შესწავლას სწორედ მონტაჟის დაუფლებით იწყებს. 1943 წელს ახლად დაარსებულ კინოსკოლა IDHEC-ში იწყებს სწავლას და მონტაჟიორად მუშაობს სხვადასხვა ფილმზე, მათ შორის ანიეს ვარდას *La Pointe Courte*-ზე, რომელიც „ახალი ტალღის“ ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად ითვლება.

121 *Ален рене об Ален рене*, გვ.158.

თავისუფალი გადალაგებებით ის, პირიქით, მაყურებელს აცილებს სიუჟეტისგან. მისი მონტაჟი მუხრუჭის მსგავსად თხრობის დინებას ანელებს...“¹²²

რენეს აზრით, ნარატივის ფრაგმენტიზაციის გარეშე წარმოუდგენელია თანამედროვე ცხოვრების რიტმის დაჭერა და გადმოცემა. თავად თანამედროვე ცხოვრებაა წყვეტილი (დღის განმავლობაში უამრავ ნაწილად არის დაშლილი, იქნება ეს ლექციაზე ან კინოში წასვლა, შეხვედრები თუ ა.შ.), რაც შეუძლებელია კლასიკური, ტრადიციული კინოს ენაზე გადმოსცე. ნარატივის ქრონოლოგიურობისა და უწყვეტობის მაქსიმალური უარყოფა ფილმში ნაჩვენები დაშლის, რღვევისა და გაურკვევლობის განცდას უსვამს ხაზს. ფილმის ერთ-ერთი დამოუკიდებელი პერსონაჟია ქალაქი (ბულონი), ომის შედეგად დანგრეული მოდერნიზაციას, ისტორიული იერ-სახის „დეკონსტრუქციას“ რომ განიცდის. ეს ეკლექტური გარემო არაკომფორტულ, არაორგანულ ატმოსფეროს ამძაფრებს, რაშიც ცხოვრობენ ფილმის გმირები. ქალაქის მსგავსად ანტიკვარიატით მოვაჭრე ჰელენის ბინაც სხვადასხვა სტილის ნივთებით არის სავსე. ალენ რენეს თქმით, გადაღების პროცესში „იყენებდნენ ყველფერს, რაც კი არასრულყოფილებისა და უხერხულობის განცდას შექმნიდა.“¹²³

გარდა პერსონაჟთა შინაგანი დისკომფორტის ვიზუალიზაციისა, ანტიკური ნივთებისადმი დამოკიდებულება ალენ რენეს თანამედროვე, პოსტტრავმატული სოციუმის ირონიულ სახესაც ხატავს. მოდერნული სამყაროს იერ-სახე რადიკალურად იცვლება, „პიწიბურჟუას“ ინტერესები და ცხოვრების სტილი კი უცვლელი რჩება. ჰელენის კლიენტები ანტიკვარული ნივთების შეძენით ძველი, ნოსტალგიური, ტრადიციული ცხოვრების შეჩერების ილუზიას იქმნიან. ისინი ნივთებს ირჩევენ და ყიდულობენ არა თავისი, არამედ სტანდარტული, საზოგადოებაში მიღებული „მაღალი“ გემოვნების მიხედვით – მოჩუქურთმებული მაგიდა, აკადემიური, კლასიცი-

122 Сьюзен Зонтаг. «Мюриэль» Алена Рене. გვ. 162.

123 Suzanne-Liandrat-Guigues & Jean-Louis Leutrat, Alain Resnais: *liaisons secrètes, accords vagabonds*. Cahiers du Cinéma, 2006.

ტური ნახატი ნანგრევებით, „ოღონდ არა ისეთი, რომელიც სევდის მოგვრელი იქნება, არამედ მყუდროებას რომ გიქმნის“...

თუმცა თავად ფილმის გმირები ვერაფრით იქმნიან მყუდროებას. მათ თან დაჰყვება წარსულის ამაფორიაქებელი მოგონებები, რომელთა ზუსტი არტიკულაცია ანდა წარმოსახვა შეუძლებელია. ეს ლიმიტები კიდევ უფრო მეტ შფოთვას იწვევს გმირებში. სუზან ზონტაგის თქმით, „ყველა თავის ფილმში რენე ერთი და იმავეზე ლაპარაკობს. ყველა მისი ფილმი გამოუხატავს (ყველა გამოუხატავ საგანთაგან მთვარია ორი: დანაშაულის შეგრძნება და ეროტიკული ლტოლვა)“, ¹²⁴ ავტორი მიიჩნევს, რომ *ჰიროშიმას, მარიენბადსა და მურიელს* აერთიანებს „კვლევის საერთო ობიექტი: არარეპრეზენტაბელური წარსულის ძიება“, ცოტა ქვემოთ კი აზუსტებს: „რენეს კვლევის საგანი არა მახსოვრობა, არამედ გახსენების პროცესია.“ ¹²⁵

მუდმივი გახსენების რეჟიმში ცხოვრობს ჰელენიც (რამდენიმე წლიანი უეცრად შეწყვეტილი სიყვარულის, რაც მეორე მსოფლიო ომის ნგრევას უკავშირდება) და ბერნარიც (მურიელის წამების, რომელშიც სიმბოლიზდება ალჟირის ომის გამოცდილება). ამ შემთხვევაშიც ალენ რენე, გამოდის რა ისტორიული მოვლენისა და ტრავმის პერსპექტივიდან, აქცენტს აკეთებს ადამიანის პიროვნულ განცდაზე, თუმცა საბოლოოდ ეს უკანასკნელი ზოგადდება და ვექტორი ისევ კერძოდან კოლექტიური ტრავმისა და მეხსიერებისკენ მიემართება. ¹²⁶ ამას სათაურში გამოტანილი სახელიც – „მურიელი“ – ცხადყოფს; არაბი გოგო, რომელიც არც ერთი წამით არ ჩნდება ფილმში, მაგრამ რომლის აჩრდილი განმსჭვალავს მთელ ფილმს და იქცევა სამარცხვინო წარსულის მუდმივ შეხსენებად. წამების სცენა ბერნარს სამოყვარულო კამერაზე აქვს ჩაწერილი, რომელსაც ასევე ვერ ვხედავთ, მაგრამ სწორედ ეს „უჩინარობა“ კიდევ უფრო აფორიაქებს მაყურებელსაც. წამების ჩანაწერი ალენ რენეს ბაზისურ კონცეფციას გამოხატავს – წარსული (შენთან) არ-

124 Сьюзен Зонтаг, «Мюриель Алена Рене», გვ. 162.

125 იქვე, გვ. 164.

126 Ален рене об Ален рене, გვ.158.

სებობს, მაგრამ „ვერ ხედავ“ ანუ მისი ბოლომდე რეკონსტრუირება შეუძლებელია. რენე წარსულის ერთიანი, დასრულებული მოგონების შეუძლებლობას უპირისპირებს წარსულიდან გაცოცხლებულ ფრაგმენტულ სახეებს, როგორც თვითანალიზის საშუალებას. მაგრამ „შეგვიძლია მართლაც დავინახოთ „რეალური“ წარსული ამ სახეებში? ეს თავად სახეების ან მეხსიერების ხარვეზია? როგორ შეუძლია ჩვენ მეხსიერებას, დაასრულოს მოვლენა, რომელიც არ არის დაფიქსირებული ან ჩაწერილი? *მურიელში* წარსული გადის სრულ წრეს მხოლოდ იმისთვის, რომ გახსენებისა თუ დავიწყების შეუძლებლობა დაადასტუროს.“¹²⁷

თუ აქამდე აღენ რენეს მუდმივად აინტერესებდა წარსულით დეტერმინირებული ადამიანების განცდები, 1980 წელს გადაღებულ ფილმში *ჩემი ამერიკელი ძია* (Mon oncle d'Amérique) კვლევის საგნად იქცევა სოციალური გარემო და მისი გავლენა ადამიანის ქცევაზე თუ ფსიქიკაზე. ამ შემთხვევაში კვლევა წმინდა მეცნიერული ფორმითაც წარმოგვიდგება, რასაც ფრანგი ფილოსოფოსი ანრი ლაბორი განიხილავს. მეცნიერი, რომელმაც კარიერა ნეიროქირურგობიდან დაიწყო, თავდაპირველად ფსიქოტროპული ნარკოტიკების ზეგავლენისა და სტრესების ქვეშ მყოფი ადამიანების ქცევებს შეისწავლიდა. ჩიხურ მდგომარეობაში მოქცეულ ადამიანებზე დაკვირვებამ ანრი ლაბორი ევოლუციური ფსიქოლოგიის თეორიასთან მიიყვანა, რომელიც პიროვნებასა და სოციალურ შორის ურთერთობას შეისწავლის და განიხილავს ქცევის სოციალურ მოდელებს, რაც ადამიანს გარემოსთან ადაპტაციის უნარს უვითარებს. ფილმში ლაბორი ამ თეორიის მთავარ კონცეფციებს გვაცნობს, რაც ილუსტრირებულია ლაბორატორიული დაკვირვების ქვეშ მყოფი ვირთხების კადრებით.

ბრეხტის მეთოდით „ჩადგმული“ ეს ეპიზოდები მიგვანიშნებს, რომ ნებისმიერი სოციალური წარმოადგენს ერთ დიდ ლაბორატორიას, სადაც მცხოვრები ადამიანები საცდელი ვირთხების ფუნქციას იძენენ. აღენ რენე სხვადასხვა სოციალური ფენის „ლაბორატორიულ ანალიზს“ ახდენს, რისთვისაც სამი განსხვავებული

127 <http://sensesofcinema.com/2005/european-cinema-revisited/muriel-2/#1>

სოციალური წარმომავლობის პერსონაჟის ისტორიას მიჰყვება. სამივე მოტივირებულები და წარმატებაზე ორიენტირებული არიან: რენე, ფერმერის ტიპური ოჯახიდან, ტოვებს სახლს და ფინანსური კეთილდღეობის მიღწევა სურს, რასაც აკეთებს კიდევაც; ჟანი, რევოლუციონერი პროლეტარიატის რიგებიდან, ასევე მიატოვებს სახლს და მსახიობობას იწყებს; ჟანი, შეძლებული ბურჟუას ოჯახიდან, სოლიდური თანამდებობის დაკარგვის შემდეგ პოლიტიკური კარიერის შექმნას ცდილობს. მათი ურთიერთობები ტიპური მელოდრამისთვის საუკეთესო მასალა იქნებოდა, თუმცა, ცხადია, ალენ რენეს ეს ნაკლებად აინტერესებს.

ანრი ლაბორი საუბრობს ქვეცნობიერში ჩადებულ არქეტიპებზე, რომლებიც ჩვენ ქცევებს განაპირობებენ. ფილმის გმირებს ასეთად ეკრანულ კერპები ჰყავთ, რომლებიც კრიტიკულ მომენტში რეჟისორის დაუფარავი ირონიით წამოტივტივდებიან მათ მეხსიერებაში. რენესთვის ეს ჟან გაბენია, ჟანიისთვის – ჟან მარე და ჟანისთვის – დანიელ დარიე. ალენ რენე, რომლისთვისაც ადამიანის ქვეცნობიერი, უპირველეს ყოვლისა, ცნობიერების, მეხსიერებისა და წარმოსახვის ურთიერთობების სივრცეა, ეკრანული კერპების შემოყვანით არქეტიპის კონტროვერსულ გაგებას გვთავაზობს – რამდენად არის ის ქვეცნობიერში ჩადებული, რომელიც ახდენს ჩვენი იდენტობის განსაზღვრას თუ მოგვეწოდება „გარედან“ მედიით ტირაჟირებული იმიჯების სახით? თუმცა თუ გავითვალისწინებთ, რომ თავად ეს იმიჯები სწორედ არქეტიპების მოდელზე იქმნებიან, ფილმის პერსონაჟების ეკრანული სუპერ-ეგოები მათი ქვეცნობიერის პროეცირებად უნდა აღვიქვათ.

მე ვიფიქრე სემუელ ბეკეტის გოდოზე: იმაზე, ვისაც ელოდებიან და არ მოდის. ეს უზერხულობის განცდას ბადებს. არსებითად თითქოს ყველაფერია იმისთვის, რომ ბედნიერები იყვნენ, მაგრამ მაინც ცუდად გრძნობენ თავს.¹²⁸ – ასე ხსნის ფილმის გადაღების იდეას ალენ რენე.

128 *Ален рене об Ален рене*. გვ.157.

შეიძლება ითქვას, რომ ფილმი არის ბედნიერების მეტაფორა, რომელსაც ელოდები საიდანაც, როდესაც, ვილაცისგან, მაგრამ რომელიც არ მოდის. ჟანინის სიტყვებზე, რომ მას ყოველთვის ჰქონდა იმედი, რომ უცებ ეწვეოდა ბედნიერება, დაახლოებით ისე, როგორც ამერიკაში მცხოვრები ბიძის მიერ გამოგზავნილი საჩუქარი, ერთ-ერთი პერსონაჟი პასუხობს: „ამერიკა არ არსებობს. ვიცი. ნამყოფი ვარ.“

ალბათ, გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ჩემი ამერიკელი ძია ადრეული რენეს – 60-70-იანი წლების საავტორო და ინტელექტუალური კინოს ერთ-ერთი ლიდერის – ერთგვარი შემაჯამებელი ფილმია, რომლის შემდეგაც ის იწყებს „ცხოვრების, როგორც რომანის“ გადაღებას მისთვის ჩვეული დახვეწილი, რაფინირებული ირონიულობით. მისი მომდევნო ფილმები (*ცხოვრება რომანია* (La vie est un roman, 1983), *მელოდრამა* (Mélo, 1986), *მოწევა/არმოწევა* (Smoking/No Smoking, 1993), *ველური ბალახი* (Les herbes folles, 2009) და ა.შ.) თითქმის მასკულტურისთვის საყვარელი ოპერეტების, მელოდრამებისა თუ ექსცენტრიკული კომედიების ნიმუშებია, თუმცა არასდროს ხდებიან მასობრივი, რადგან ამ ვითომდა მარტივ სურათებშიც რენე ქმნის თავის საავტორო სტილს. „მოულოდნელად მარიენბადის ავტორი თითქმის პრიმიტივისტად იქცა, მის „ძველმოღურ“ ვოდევილებში კი დადაისტური იუმორი და ანარქიზმი გაჩნდა. რენე მზიარულად, პათოსის გარეშე ემშვიდობება თავის დამფასებლებს ისე, რომ არ ქმნის ტრაგედიას არც სიცოცხლისგან, არც ხელოვნებისგან, არც თვით სიკვდილისგან.“¹²⁹

როგორც ფრანგი კრიტიკოსი გასტონ ბუნური აღნიშნავდა:

რენეზე საუბარს ვიწყებთ მისი ფილმების, როგორც აბსტრაქტული მანქანების (ინტელექტუალური მონტაჟი, ჯვარედინი თხრობა, მოცემული რიტმები) აღწერით, ამ დროს კი გვავეიწყდება თავად გადაღე-

ბის მანერა, ობიექტის მოახლოვება, გამსხვილება, არ-
ჩევა და – მისი სიყვარული.¹³⁰

ალენ რენეს კინო მთელი მისი ზუსტად აწყობილი სტურქტურის მიუხედავად, უპირველეს ყოვლისა შეგრძნებადია, რომელიც (სუზან ზონტაგის პერიფრაზირება რომ მოვახდინოთ) საჭიროებს „მეტის გაგების, დანახვის, შეგრძნების“ უნარს.

130 Гастон Бунур. გვ. 150.

„ახალი ამერიკული კინო“ და ახალი ტენდენციები
კოლივოდში

*ჩვენ არ გვინდა ყალბი, გაპრიალებული, გლუვი ფილმები –
ჩვენ გვირჩევნია უხეში, გაუპრიალებელი, მაგრამ ცოცხალი; ჩვენ
არ გვინდა ვარდისფერი ფილმები – ჩვენ გვინდა სისხლის ფერი.*

იონას მექასი

1960 წელი ამერიკულ კინოში ახალ ტალღის აგორების თარიღად არის მიჩნეული. ცხადდება მანიფესტი, რომელსაც 23 პროდუსერი, რეჟისორი, მსახიობი და თეატრის მენეჯერი აწერდა ხელს, მათ შორის, იონას მექასი – ამ ჯგუფის ერთ-ერთი ლიდერი, ლაიონელ როგოზინი, პიტერ ბოდგანოვიჩი, რობერტ ფრანკი, ალფრედ ლესლი და სხვანი. ჯგუფი ძალიან ეკლექტური იყო. მასში გაერთიანებული იყვნენ ავანგარდულ-ესპერიმენტული, დოკუმენტური თუ მხატვრული ფილმის ავტორები, თუმცა მათ ერთი კონკრეტული მიზანი აკავშირებდათ – შეექმნათ დამოუკიდებელი კინოსთვის საწარმოო და სადისტრიბუციო კორპორაცია, მისი განვითარებისთვის აუცილებელი თავისუფალი სივრცე. მართალია, მათი სტილი მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან – ზოგისთვის ნეორეალისტული ესთეტიკა და სინემა-ვერიტესთვის დამახასიათებელი „პირდაპირი კინო“¹ იყო ცოცხალი კინემატოგრაფის გამოხატულება, ზოგი კი

1 ტერმინი, რომელიც გამოიყენება მოვლენის ქრონიკალური სიზუსტით გადაღების აღმნიშვნელად, როდესაც რეჟისორი არ იყენებს სპეციალურ განათებას, არ აკეთებს კადრსგარე კომენტარს და მობილური ხელის კამერის საშუალებით მაქსიმალური ჩაურევლობით აღწევს რეალობას. ტერმინი თავდაპირველად სწორედ 1960 წლის ამერიკულ დოკუმენტურ კინოში გაჩენილი ცვლილებების აღსაწერად გამოიყენეს. ამ მეთოდით პირველად ჟურნალ *Life*-ს ჟურნალისტმა და რედაქტორმა რობერტ დრიუმ გადაიღო 1960 წელს, რომელმაც გადაწყვიტა, ფოტოჟურნალისტიკის მეთოდები გადაეტანა კინოში.

უფრო ადრეული ევროპული ავანგარდის მემკვიდრედ შეიძლება მივიჩნიოთ, მაგრამ ისინი თანხმდებოდნენ ერთ საკითხში – მათთვის კინოწარმოების ჰოლივუდისეული მოდელი სრულიად მიუღებელი იყო. ინდივიდუალიზმი, პერსონალური გამოცდილებისა და რეალობის ექსპრესიული გამოხატვა წარმოადგენდა ამ რეჟისორთა მთავარ პლატფორმას. ცხადია, მათზე გარკვეული გავლენა მოახდინა ევროპაში ოდნავ უფრო ადრე გაჩენილმა ახალმა ტალღებმა, რომლის გამოძახილი უკვე მანიფესტის რიტორიკაში იგრძნობა. 1961 წელს *Film culture*-ში იბეჭდება ჯგუფის პირველი განცხადება:

ოფიციალური კინო ველარ სუნთქავს, მორალურად ჩამოშლილია, ესთეტიკურად მოძველებული, თემატურად ზედაპირული, ტემპერამენტით მოსაწყენი... მათი შესრულების პრიალი უზნეოდ ფარავს თემების სიყალბეს, მგრძნობელობის უუნარობას, სტილის ნაკლებობას.²

ამერიკულ კინოში ახალი ტენდენციის გაჩენას ბევრი ობიექტური მიზეზი განაპირობებდა, მათ შორის 50-იანი წლებიდან ტელექსელის გაფართოება, რამაც კინოთეატრებს სერიოზული კონკურენცია გაუწია. საშუალო ამერიკელისთვის საკუთარ სახლში გასართობი საშუალება გაცილებით იაფი და მიმზიდველი აღმოჩნდა. მით უმეტეს, რომ კინოეკრანი მაინცდამაინც არ პასუხობდა იმ ცვლილებებსა და გამოწვევებს, რის წინაშეც მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი და 50-იანი წლების ამერიკა იდგა. დიდი სტუდიების მსხვილბიუჯეტიანი ფილმები წაგების მეტი რისკის ქვეშ ექცევა – 1945 წლიდან მოყოლებული კინოსტუდიების მოგება ყოველწლიურად ათეულობით მილიონი დოლარით კლებულობს. ამიტომ თავდაპირველად წმინდა კომერციული მოტივაციით ჩნდება მცირე სტუდიები, სადაც მცირე ბიუჯეტიან ფილმებს აწარმოებენ, თუმცა დისტრიბუცია კვლავ მსხვილი სტუდიების ხელშია.

ეს იყო ფილმი *Primary*, სადაც სენატორ ჯონ კენედისა და ჰუბერტ ჰამფრის წინასაარჩევნო კამპანიაა აღბეჭდილი.

2 *New American Cinema*, Ed. by Jon Lewis. Duke University Press Durham&London, 1998. გვ. 284.

საგულისხმოა, ერთი ფაქტორიც – ევროპის ქვეყნების დიდ ნაწილში ეროვნული კინოს მხარდასაჭერად იღებს კანონებს, რის გამოც პოლივუდის იმპორტი მცირდება, სამაგიეროდ თავად ამერიკაში შემოდის დიდი რაოდენობით ევროპული ფილმი, რომლებიც ახალ ეტაპს იწყებენ კინემატოგრაფის ისტორიაში (მათ შორის, ნეორეალისტური) და რომელთა მიმართ ინტერესი ამერიკულ საზოგადოებაშიც ჩნდება. ახალი ამერიკული კინო სწორედ ევროპულ კინოში ეძებს გამოსავალს და თანამოაზრეებს მასში ხედავს.

პროდუსერებს ყოველთვის უნდოდათ „ღირსეული“ ფილმების გაკეთება. თუმცა ეს არ არის ამ ფილმებისთვის შესაფერისი კარგი სიტყვა. მათ უნდოდათ გადაეღოთ „სასიამოვნო“ ფილმები. მათ უნდოდათ გაეკეთებინათ ფილმები თავიანთი დედების, ცოლებისა და მეგობრებისთვის. ეშმაკმა წაიღოს, მათი დედები და მეგობრები ნულარ ნახავენ ფილმებს³ – წერდა დამოუკიდებელი პროდუსერი სამუელ არკოფი.

ახალი ამერიკული კინოს ავტორებისთვის (ჯონ კასავეტესი, იონას და ადოლფ მექასები, შირლი კლარკი, ალფრედ ლესლი, ლაიონელ როგორზინი, ედუარდ ბლენდი, რობერტ ფრანკი) დამოუკიდებელი კინო, უპირველეს ყოვლისა, ნიშნავს უკიდურესად მცირე ბიუჯეტით ნებისმიერი სტრუქტურებისგან თავისუფალ წარმოებასა და დისტრიბუციას, პოლივუდური მოდელისგან დამოუკიდებლობას – დამოუკიდებლობას პროდუსერისგან (ახალგაზრად ავტორები, როგორც წესი თვითონ არიან პროდუსერებიც), დამოუკიდებლობას მასშტაბური დადგმებისა და კოლოსალური თანხებისგან (ყველა მათი ფილმი მცირე ბიუჯეტით პატარა სტუდიებში შეიქმნა), დამოუკიდებლობას სტუდიურ-დეკორაციული სივრცისგან, რის სანაცვლოდაც რეალურ გარემოს ირჩევენ, დამოუკიდებლობას პოლივუდის ესთეტიკური თუ შინაარსობრივი კლიშეებისა და სტერეოტიპებისგან. იონას მექასი 1959 წელს Film Cultura-ში წერდა:

3 Yannis Tzioumakis, *American Independent Cinema*, Edinburgh University Press, 2006. გვ. 135.

თავისუფალი ზე-პროფესიონალიზმისა და ზე-ტიეტ-ნიკურობისგან, რაც, როგორც წესი, არის ინსპარაციისა და სპონტანურობის დამაბრკოლებელი ოფიციალური [პოლივუდის] კინოსთვის, უფრო მეტად ინტუიცი-ითა და იმპროვიზაციით ვხელმძღვანელობთ, ვიდრე დისციპლინით.⁴

ამიტომ ამერიკულ ახალ ტალღას ხშირად ამერიკულ დამოუკი-დებელ კინოდაც იხსენიებენ, თუმცა დამოუკიდებელი კინოს იდეა ახალი არ ყოფილა პოლივუდისთვის და მას გაცილებით ხანგრძლივი ისტორია აქვს. ის ჯერ კიდევ მსხვილი კინოსტუდიების ჩამოყალიბე-ბის პერიოდში იქმნება 1919 წელს ჩარლი ჩაპლინის, მერი პიკფორ-დის, დევიდ უორკ გრიფიტისა და ლუგლას ფერნბექსის მიერ დაარსე-ბული United Artists-ის – პირველი დამოუკიდებელი სტუდიის სახით, რომელთა მიზანი იყო პროდუსერებისგან დამოუკიდებლად თავად ეკონტროლებინათ საკუთარი ნამუშევრები. პოლივუდში, რომლის სტრატეგიას სრულად განსაზღვრავდა პროდუსერი, რეჟისორისა და მსახიობის საავტორო უფლებები უკიდურესად შეზღუდული იყო. სოციო-პოლიტიკურ თუ კულტურულ კონტექსტთან ერთად სწო-რედ პროდუსერთა და მსხვილი სტუდიების მიერ კინოინდუსტრიის მონოპოლიზაციის შედეგად წარმოქმნილი კრიზისი ხდება 50-იანი წლებიდან დამოუკიდებელი კინოწარმოების ახალი ტალღის გაჩენის მნიშვნელოვანი ფაქტორი. 1948 წელს მიიღეს პარამაუნტის დეკ-რეტი, რომლის მიხედვითაც ამერიკის უზენაესმა სასამართლომ 5 მსხვილი და 3 პატარა სტუდია დაადანაშაულა წარმოებისა და დისტ-რიბუციის (როგორც აღვნიშნე, მსხვილი სტუდიები კინოთეატრების ქსელსაც ფლობდნენ) მონოპოლიზირებაში და კონკურენტუნარიანი გარემოს გაქრობაში. ამ გადაწყვეტილებამ ამერიკის ფილმწარმო-ების სტრუქტურაში დიდი რყევები გამოიწვია და ხელი შეუწყო დამოუკიდებელი სტუდიების განვითარებას. პირველ გაბედულ ნაბიჯებს სწორედ United Artists დგამს, რომელიც დამოუკიდებელ პროდუსერებს იწვევს და ახალ ეკონომიკურ სტრატეგიას ამუშავებს. თუმცა ერთია დამოუკიდებელი პროდუქცია, რომელიც, რო-გორც უკვე აღვნიშნე, 1919 წელს ყალიბდება, მაგრამ სულ სხვაა

არსობრივად ალტერნატიული კინო, რასაც ამერიკული ახალი ტალღა გვთავაზობს. დამოუკიდებელი წარმოება თავისთავად არ გულისხმობდა განსხვავებულ ხედვასა და ნოვაციას. მაგალითად, 1960 წელს სტენლი კუბრიკი იღებს *სპარტაკს* (Spartacus), რომელსაც კინოს ისტორიკოსი თომას შატცი „უნივერსალის“ სტანდარტების-თვის უპრეცედენტო პროდუქციას უწოდებს: *სპარტაკი* იყო ევროპული კო-პროდუქცია, რომელმაც თავი მოუყარა უცხო პროდუსერს ედვარდ ლევისს და დამოუკიდებელ რეჟისორ სტენლი კუბრიკს. ფილმის დიდი ნაწილი ესპანეთში იყო გადაღებული და რამდენიმე უცხოელი ვარსკვლავი ფლობდა წარმოების ნაწილს... *სპარტაკი* არც ერთ შემთხვევაში აღარ იყო „უნივერსალის“ პროდუქცია.⁵ მაგრამ თავისი ეპიკური, დეკორაციებითა და კოსტიუმებით დატვირთული ფორმით, ჰეროიზმითა და პათეტიკით ის ძალიან წააგავდა ამავე პერიოდში გადაღებულ *კლეოპატრას* (Cleopatra, Walter Wanger/20th Century-Fox) ან *ბენ ჰურს* (Ben-Hur, MGM) და სტილისტურად არაფრით განსხვავდებოდა ტრადიციული ჰოლივუდისგან. ამიტომ 50-იანი წლების ბოლოდან გამოჩენილ ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტთა ჯგუფს, რომელიც არა მარტო ჰოლივუდის წარმოების, არამედ აზროვნებისა და რეპრეზენტირების სტანდარტებს რადიკალურად არღვევს, მეტი სიცხადისთვის ისტორიკოსები ახალ ამერიკულ კინოს ან ამერიკულ ახალ ტალღას უწოდებენ.

ცხადია, ეს არ ნიშნავს, თითქმის 50-იან წლებში (ან მანამდე) კარგი ფილმები არ კეთდებოდა, უბრალოდ ისინი „სოციალურად და ესთეტიკურად [უმეტესად] კონსერვატულ პარამეტრებშია მოქცეული“⁶ და არ პასუხობს მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ დასავლურ საზოგადოებაში მომხდარ მნიშვნელოვან ცვლილებებს. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ეს ფილმები უმეტესად იმ რეჟისორების მიერ იყო გადაღებული, რომლებიც გადაურჩნენ HUAC-ის⁷ „შავ სიას.“ ანტიკომუნისტურმა პარანოიამ ჰოლივუდშიც შეაღწია. „კომუნისტური

5 იქვე, გვ. 125.

6 იქვე, გვ. 102.

7 HUAC – 1938 წელს დაარსებული ორგანიზაცია, რომელიც ამერიკულ საზოგადოებაში არსებულ პრო-კომუნისტურ განწყობებს იძიებდა. „შავ სიაში“ ბევრი ცნობილი ამერიკელი რეჟისორი, მათ შორის ჩარ-

პროპაგანდისა და პოლივუდის ფილმებზე მისი ზეგავლენის“ აღმოსაფრხველდ 1947 წელს 9 დღის განმავლობაში მიმდინარეობდა ეჭვმიტანილთა მოსმენა/დაკითხვა. არაჯანსაღ პოლიტიკურ კლიმატსა და სტაბილური, სტანდარტული სისტემისადმი პოლივუდის ერთგულებას ალტერნატიული ხედვ(ებ)ის შესაძლებლობები მინიმუმამდე დაჰყავდა.

თუმცა მემბოხე ახალგაზრდა თაობის განწყობების, მათი შფოთვებისა და ცვლილებებისკენ სწრაფვის ერთ-ერთი პირველი გამოვლინება სწორედ კლასიკური პოლივუდელის, ნიკოლას რეის ფილმში *უმიზეზო მემბოხე* (Rebel Without a Cause, 1955) მოხდა. ნიკოლას რეი, რომელიც დასავლური „ახალი ტალღების“ წარმომადგენელ ავტორთა დიდი ნაწილისთვის საკულტო რეჟისორად იქცევა, მართალია, კინოს ისტორიაში ვესტერნის კლასიკოსად ითვლება, მაგრამ ყოველთვის გამოირჩეოდა არაორდინარულობით, პოლივუდის სტანდარტებისადმი წინააღმდეგობით. მისი *ჯონი გიტარა* (Johnny Guitar, 1954) – „ქალური ვესტერნი“ ყველაზე უფრო მასკულიზურ და ამერიკელებისთვის ყველაზე უფრო „წმინდათაწმინდა“ ჟანრს ანგრევს, მკრეხელურად გადააღაგებს ტრადიციულ პოლივუდში (და არა მარტო პოლივუდში) ქალებისა და კაცებისთვის მყარად განაწილებულ როლებს.

უმიზეზო მემბოხე მასკულიზობის გადახედვას ახდენს. ჯეიმს დინის ნერვული, გაუწონასწორებელი, თავის თავში დაუჯერებელი გმირი აღარაფრით ჰგავს ჰემფრი ბოგარტის, გარი კუპერისა თუ წინა თაობების სხვა ვარსკვლავთა მამაკაცურობის იდეალურ იმიჯებს. ის არა ზრდასრული, „ნამდვილი“, „მამაკაცური მამაკაცია“, რომელსაც შეუძლია ყველანაირ პრობლემას გაუმკლავდეს, არამედ მოყოყმანე, ფრუსტრირებული თინეიჯერი.

როდესაც ისტორიკოსები 50-იანი წლების ამერიკულ კინოში მომხდარ ცვლილებებს განიხილავენ, ერთ-ერთ ყურადსაღებ ფაქტორად აუდიტორიის ცვლილებას ასახელებენ – ახალგაზრდა აუდიტორიის, რომელიც მაყურებლის უმეტეს ნაწილს წარმოადგენს. ომისშემდგომი თაობა, რომელიც სოციალურ-პოლიტიკური გარდატეხების

ლი ჩაპლინი და ორსონ უელსიც მოექცნენ, რომლებმაც დატოვეს კიდევაც ამერიკა.

თანამედროვე იყო, ეკრანთან იდენტიფიცირებას ვერ ახდენდა, საკუთარ ინტერესებს, განცდებსა და შეხედულებებს ვერ პოულობდა, ვერ ხედავდა. როგორც *უმიზეზო მემპოზის* გამოსვლისთანავე აღნიშნავდა ამერიკული პრესა, ჯეიმს დინი იყო პირველი ამერიკელი თინეიჯერი კინოში, რამაც განაპირობა კიდევაც მისი პოპულარობა.

50-იანივე წლების პოლიევუდში ჯეიმს დინს რამდენიმე „თანამოაზრე“, მონათესავე პერსონაჟი გამოუჩნდა ახალგაზრდა მარლონ ბრანდოსა (რეჟ. ელია კაზანის *ტრამვაი, სახელად სურვილი* (A Streetcar Named Desire, 1951), *პორტში* (On the Waterfront, 1954) და პოლ ნიუმენის (რეჟ. რიჩარდ ბრუქსი, *კატა გახურებულ თუნუქის სახურავზე*, Cat on a Hot Tin Roof, 1958) გმირების სახით. მათთან ერთად პოლიევუდში მთავრდება „ღმერთებისა და ქალღმერთების“ ეპოქა და იწყება ადამიანური, წინააღმდეგობრივი, სისუსტეების, იმედგაცრუებებისა და დაურწმუნებლობის ისტორია, რომელიც აჩვენებს, რომ მამაკაცი (რაც შეიძლება წავიკითხოთ, როგორც ამერიკული წარმატებული საზოგადოების მითიური სახე), როგორც „ნორმა“, ისეთივე პრობლემურია, როგორც აქამდე პატრიარქალური კულტურის მიერ განსაზღვრული „ნორმიდან გადახრილი“ ქალი. სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნილ პერსონაჟ-მამაკაცებს კითხვები უფრო მეტი აქვთ, ვიდრე მათი გადამწყვეტი პასუხები.

ასე რომ, უკვე 50-იანი წლების პოლიევუდში შესამჩნევი ცვლილებები ხდება არა მხოლოდ ზემოთ ნახსენებ სტრუქტურულ დონეზე (ვთქვათ, *სპარტაკი*, როგორც დამოუკიდებელი წარმოების პროდუქტი), არამედ თემებისა თუ საკრალური იმიჯების რღვევის მხრივ. მაგრამ ამ პროცესში პოლიევუდი კვლავ ტრადიციულ ნარატიულ ენას იყენებს, რასაც ახალი ამერიკული კინოს ავტორები არაშემოქმედებითად და მკვდარ ფორმად მიიჩნევენ. ამ დროისთვის ფრანგულ კრიტიკაში უკვე დაწყებულია დისკუსია საავტორო პოლიტიკაზე – ე.წ. საავტორო კინოზე. 60-იანი წლების დასაწყისიდან რეჟისორის, როგორც ავტორის შესახებ დისკუსია ამერიკაშიც აქტუალური ხდება, მას მერე, რაც 1962 წელს ენდრიუ სარისი აქვეყნებს სტატიას „შენიშვნები „საავტორო თეორიის“ შესახებ“ Village Voice-ში. ახალი ამერიკული კინოც სწორედ ამ პოლიტიკის გამოვლინებაა. ისინი პოლიევუდურ მეინსტრიმს საავტორო კინოს უპირისპირებენ, მკვეთრად სახასიათო ხელწერითა და სპეციფიკური კინოენით. მათი ფილმები

ძირითადად შავ-თეთრია, სადაც ხშირად ავანგარდული უხმო კინოს რემინესცენციებიც ჩნდება, თუმცა მაინც უფრო ქცევით/მოქმედებით ნარატივს ანიჭებენ უპირატესობას, ვიდრე ქვეცნობიერის ალოგიურობაზე დაფუძნებულ ფორმალისტურ ძიებებს. ახალგაზრდა რეჟისორების ფილმებში „პირდაპირი კინოსა“ და დოკუმენტურობის ეფექტი სოციალური გარემოს რეპრეზენტაციორიც ხდება, რაც 20-იანი წლების ავანგარდს არ ახასიათებს. განსაკუთრებული სისავესით ცოცხლდება ნეონების ნიუ-იორკი, როგორც ახალი ამერიკული კინოს ნამდვილი მექა და მათი შემოქმედების ინსპირატორი, ის არტისტული ანდერგრაუნდი, რაც 50-60-იანი წლების ნიუ-იორკის დინამიკურ კულტურას წარმოქმნის.

სუბკულტურულმა გარემომ, როგორიც იყო ღამის კლუბები „შავი“, მუსიკითა და ჯაზის რიტმებით ან/და ბიტ-პოპზიის⁸ თავისუფალმა სტილმა დიდი გავლენა მოახდინა ახალი ამერიკული კინოს ენაზე – რეალურ დროსა და სივრცეში გადაღებულ ფილმებში მინიმალისტური მონტაჟი და „მიშვებული“, გახსნილი სტრუქტურაა თვალშისაცემი (პოლიფუნქციის „რკინისებური სცენარისა“ და მონტაჟური წესრიგის სანაცვლოდ); ტეხილი რიტმი სპონტანურობის განცდას ბადებს ან კი პირიქით – სპონტანურობა აჩენს ტეხილ დრამატურგიას. „ისევე როგორც ისტებლიშმენტის კინოს ჰქონდა თავისი კოდები და წესები, გრამატიკა და სინტაქსი, ახალი დამოუკიდებელი

8 50-იანი წ.-ის ამერიკულ ლიტერატურაში გამოჩენილი ჯგუფი, რომელმაც ალტერნატიული კულტურული ფენომენი დაამკვიდრა. ტერმინი წარმოსდგება სიტყვიდან Beat – დარტყმა, კაკუნი, რიტმი... – რაც ხშირად გაგებულია, როგორც დაღლილი, გამტყდარი თაობის აღმნიშვნელი, თუმცა კერუაკი ამის საპირისპიროდ ტერმინს ხსნის, როგორც „ოპტიმისტურს“, „მოძრავს“, „მუსიკალური რიტმის ქვეშ მყოფს“. ნონ-კონფორმისტული ანდერგრაუნდის ლიტერატურული მოძრაობა ანგრევს ლინგვისტურ სტანდარტებსა და მორალურ შეფასებებს, ქმნის გამომწვევ და ექსპრესიულ სტილს, თამამად შემოაქვს ტაბუირებული თემები ნარკოტიკებისა თუ მრავალფეროვანი სექსუალური გამოცდილების სახით. ყველაზე განმარტებულ ნაწარმოებებად მიჩნეულია ალან გინზბერგის *ყმუილი*, უილიამ ბეროუზის *მიშველი საუზმე*, ჯეკ კერუაკის *გზაზე*, რომლებმაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინეს ამერიკულ კონტ-კულტურულ მოძრაობაზე.

კინოს ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებმაც შექმნეს თავიანთი საკუთარი ენა... იმპროვიზაციული თამაში, განმეორებითი მოქმედებები, კამერის დაზუმება/მიახლოვება, მოხტუნავე მონტაჟი, გაყოფილი ეკრანი, ტელე-ფოტო გადაღება, ხელის კამერა, უმსხვილესი ხელისა და გრძელი კადრების ხშირი გამოყენება და ა.შ.⁹

ჯონ კასავეტისი

მართალია, ჯონ კასავეტისი არ მიეკუთვნება მანიფესტის ხელისმომწერთა ჯგუფს, მაგრამ სწორედ მის შემოქმედებასთან ასოცირდება პირველ რიგში ახალი ამერიკული კინო. მისი გამორჩეული სტილი უდიდეს გავლენას მოახდენს არა მხოლოდ დამოუკიდებელ ამერიკელ, არამედ ევროპელ რეჟისორებზეც. კასავეტისი სრულად იზიარებდა ჰოლივუდის კომერციული-მეინსტრიმული კინოსადმი იონას მექასისა და მისი მეგობრების დამოკიდებულებას. ჯერ კიდევ 1959 წელს ანუ მანიფესტის გამოქვეყნებამდე ერთი წლით ადრე იმავე Film Cultura-ში მიცემულ ინტერვიუში კასავეტისი მწვავედ აკრიტიკებს ჰოლივუდის სისტემას, რომელიც კინოს კომერციალიზაციას ახდენს, სადაც მთავარ სტრატეგიას პროდუსერები განსაზღვრავენ, მათი მიზანი კი არა შემოქმედებითი ამოცანები, არამედ დიდი ფულის მოგებაა:

არტისტი/ხელოვანი გამოდევნილია მხატვრული კინოდან და ბიზნესმენი განსაზღვრავს მის შესვლას ამ სივრცეში.¹⁰

მაგრამ ამ საკითხის იქით კასავეტისისა და ამერიკული ანდერგრაუნდის გზები ერთმანეთს სცილდება. კასავეტისს არ აინტერესებს ინტელექტუალურ-კონცეპტუალური კინოს იდეა, სადაც ადამიანები ფრაგმენტულად ჩნდებიან და იფანტებიან იმიჯებით დატვირულ კოლაჟურ რეალობაში. მას არც მეტძოლი „გაბრაზებული კინო“ მოსწონს, რადგან მიაჩნია, რომ ხელოვნება არავის უნდა ასამართლებდეს. ავანგარდისტებისგან განსხვავებით, ის არც ჰოლივუ-

9 Yannis Tzioumakis. გვ. 179.

10 *New American Cinema*. გვ. 284.

დის კლასიკოსებისადმი რადიკალურად განწყობილი; პირიქით, აღიარებს, რომ ფრენკ კაპრამ მასზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა.

მე გავიზარდე რწმენით, რომ არსებობენ მდიდრები და ღარიბები, მშრომელთა სამყარო და რუზველტის „ახალი კურსი“. როცა პირველად წავედი კინოში, ვფიქრობდი, რომ ფრენკ კაპრას ფილმები არის სწორედ ამერიკა. მან დაინახა და გაიგო ყველაზე უმთავრესი სიმართლე: ღარიბები მდიდრებზე პატიოსნები არიან და შეუძლიათ ცხოვრებით ტკობა. ჩემი უსაყვარლესი ფილმი იყო და რჩება გაიცანით ჯონ დო. კაპრამ თავისუფალი ქვეყნის რწმენა შექმნა; იმის რწმენა, რომ უხურო ადამიანებშიც არის რაღაც კარგი, რომ ადამიანის წინსწრაფულობაში არსებობს რაღაც ზღვარი, როცა უნდა შეჩერდე და ჩაფიქრდე, გაიხსენო ახლობლისადმი თანაგრძნობა და კეთილგანწყობის ატმოსფეროში ცხოვრების აუცილებლობა.¹¹

სწორედ ადამიანისადმი განსაკუთრებული ემპათიურობის გამო გამორჩევა კაპრას კასავეტესი, რომელსაც აინტერესებდა არა იმდენად „ცხოვრება, როგორიც ის არის“, არამედ – „ადამიანი, როგორიც ის არის“. თავისუფალი ადამიანი, რომელიც არც გამორჩეული გმირია, არც რაიმესადმი შეურიგებელი მებრძოლი, უბრალოდ დამოუკიდებელი პიროვნება თავისი ადამიანური სისუსტეებითა და ღირსებებით. „კაპრას მსგავსად, მე ვაკეთებ ფილმებს ინდივიდებზე, რომლებიც თავიანთ არსებობას უმტკიცებენ ბრბოს.“¹²

კასავეტესი თავის თავს პროფესიონალ მსახიობსა და მოყვარულ რეჟისორს უწოდებდა. ნიუ-იორკში დრამატული ხელოვნების ამერიკულ აკადემიაში სწავლისას, სადაც სტანისლავსკისა და ლი სტრასბერგის სამსახიობო სკოლის ტრადიცია იყო დამკვიდრებული, განსხვავებულ სტილს ირჩევს, რომელიც უფრო იმპროვიზაციულ და პირად გამოცდილებაზე იგება. სკოლის დამთავრების შემდეგ

11 <http://kinoart.ru/archive/2008/10/n10-article16>

12 *New American Cinema*. გვ. 300.

მონაწილეობს სხვადასხვა დადგმასა და სატელევიზიო ფილმებში. კასავეტისის ეს პროფესიული გამოცდილება მთელ მის შემდგომ სა-რეჟისორო ცხოვრებაზე მნიშვნელოვნად აისახება — კასავეტისის შემოქმედების გამორჩეული ნიშანი მსახიობებისადმი სიყვარულია, ამ სიყვარულს კი მათი მსხვილი და უმსხვილესი ხედებით ამჟღავნებს.

კასავეტისის ხელის კამერა გრძნობების სეისმოგრაფს წააგავს. ის მუდამ თან დაჰყვება მსახიობს, თითქოს ეფერება, ზოგჯერ კი სილის გასაწნელად არის მზად. არ ერიდება პერსონაჟთან ძალიან ახლოს მისვლას. თუმცა იმის მიუხედავად, რომ კამერას მუდმივად თან დაჰყვებოდა, მსახიობებმა არასდროს იცოდნენ, კონკრეტულად როდის იღებდა ის მათ. ამიტომ მთელი ეპიზოდის გადაღებისას მასში დაკავებული ყველა მსახიობი თამაშობდა, უფრო სწორად ცხოვრობდა ამ ეპიზოდში. რეალურად კასავეტისთან იშლება ზღვარი თამაშსა და არსებობას შორის. ამიტომ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მისი ფილმები იმპროვიზაციულად არის გადაღებული, სინამდვილეში *აჩრდილების* გარდა ყველას ჰქონდა სცენარი. კასავეტისის თქმით, „ემოცია იმპროვიზირებულია, თხრობის ხაზი — დაწერილი.“¹³ იმპროვიზაციაში ჩასართველად რეჟისორი აქტიურად უხმობს მსახიობებს. კასავეტისი ღია ნარატივით აწყობს ფილმს, უყვარს ხანგრძლივი ეპიზოდები, რომელიც საშუალებას იძლევა უამრავი ნიუანსი აღბეჭდოს. ის არ არის პერფექციონისტი და „ლამაზად“ გადაღების მოყვარული, მასთან დაშვებულია ნებისმიერი ტექნიკური „დეფექტი“, თუ ამას მსახიობის უშუალო თამაში და ნიუანსების გამოკვეთა ითხოვს.

ჯონ კასავეტისი 1959 წელს იღებს თავის პირველ ფილმს *აჩრდილები* (Shadows), რომელზეც იტყვიან, რომ კინოსთვის იგივეა, რაც ლიტერატურისთვის — კერუაკის *გ ზ ა ზ*.

ფილმის შექმნის ისტორია მეტად უცნაურია: რადიო-შოუ *Night People*-ში სტუმრად მისული კასავეტისი ირწმუნება, რომ იმავე ფულით, რაც დაიხარჯა *Edge of the City*-ზე, ბევრად უკეთეს კინოს გააკეთებს. „მე მსურს, გადავიღო ფილმი ადამიანებზე“ — აცხადებს კასავეტისი და მსმენელებს მიმართავს, თუ ასეთი ფილმის ნახვა სურთ, შეიტანონ დონაცია მის შექმნაში.

მომდევნო რამდენიმე დღის განმავლობაში რადიოში არ წყდებოდა გამოხმაურება. საბოლოოდ \$40 000 შეიკრიბა. ფილმის სათაური კასავეტესის ერთ-ერთი მსახიობის გატაცებიდან გაჩნდა, რომელიც არტისტების პროფილებს ჭრიდა და აჩრდილებს ეძახდა. ასე სპონტანურად დაიბადა ფილმი, „რომელიც ხილად დევს 50-იანი წლების ამერიკულ და 60-იანის ალტერნატიულ კინოს შორის“¹⁴ და რომლის სპონტანურობა და იმპროვიზაციულობა გახდება კასავეტესის ხელწერის გამორჩეული ნიშანი.

იონას მექასი *აჩრდილებში* სწორედ იმ კინოს ხედავს, რისკენაც ისწრაფიან „ახალი ამერიკელები“:

„აჩრდილებმა შეძლო, საყოველთაოდ მიღებული მოდელი და მახე დაენგრია და შეენარჩუნებინა ორიგინალური სიხალასე. ღამის ნიუ-იორკის ცხოვრების ატმოსფერო დამაჯერებელი, კინემატოგრაფიული და ნაღდია. ის უშუალოდ სუნთქავს, რაც დღევანდელ კინოს სასიცოცხლოდ ჭირდება, იმისთვის რომ იყოს ცოცხალი და თანამედროვე ხელოვნება.“¹⁵

ფილმში შავკანიანი და-ძმების ისტორიაა ნაჩვენები, თუმცა როგორც თავად კასავეტესი არაერთხელ მიუთითებდა, ის სულაც არ ყოფილა პოლიტიკური და რასობრივი დისკრიმინაციის ამსახველი.

*როცა გადაწყვეტ ფილმის გადაღებას, მთავარია თავისუფლება. შეცდომა იქნებოდა, მსოფლიოსთვის რაღაც გზავნილის გადაცემის მცდელობა რომ მოგვაწერონ. არაფერი ამის მსგავსი არ გვექონდა... მე ვალმერთებ ნეორეალისტებს თავიანთი ჰუმანისტური ხედვის გამო. როცა აჩრდილებზე ვმუშაობდი, შთაგონებული ვიყავი ისეთი ფილმებით, როგორიცაა *მიწა ცახცახებს*, *ველოსიპედის გამტაცებლები*, *უმბერტო და ყველაზე ლამაზი*. ნეორეალისტებს რეალობის არ ეშინოდათ, პირდაპირ უყურებდნენ სახეში. ყოველთვის*

14 Yannis Tziounakis. გვ. 174.

15 New American Cinema. გვ. 284.

აღტაცებული ვიყავი მათი გამბედაობითა და მზაობით,
ვერგენებინეთ ისეთებად, როგორებიც ვართ.¹⁶

აქედან მოყოლებული კასავეტესი თავის ყველა ფილმში აჩვენებს ადამიანებს, რომლებსაც თანაუგრძნობს, სიმპათიით არის განწყობილი ან უბრალოდ ცდილობს, გაიგოს მათი, არასდროს დისტანცირდება, არ განსჯის. ისინი არიან ისეთები, როგორც ყველა ჩვენგანი ყოველდღიურ ცხოვრებაში – ცუდი, კარგი, გამაღიზიანებელი, აღმაფრთოვანებელი, საინტერესო, მოსაწყენი, სასტიკი, მგრძნობიარე და ა.შ.

კასავეტესის კინო „მოუხმობს ამერიკის მითიურ იმიჯებს, რომელიც ჯაზის, სკოჩისა და ემოციების ნაზავს წარმოადგენს“¹⁷ რასაც უსაზღვრო თავისუფლების, მარგინალური ტიპების, ექსცენტრიკული ხასიათების, ტეხილი რიტმების სტრუქტურის ერთიანობა წარმოქმნის. კასავეტესის ფილმებს ზოგჯერ სინემა-ვერიტეს ადარებენ. თუმცა ეს მსგავსება წამის დაჭერის სპონტანურობაში და გადმოცემის უშუალოებით შემოიფარგლება მხოლოდ. კასავეტესი არ მიმართავს სინამე-ვერიტესთვის დამახასიათებელ რეალობის სურათების, ფაქტების, მოვლენების ფართო პანორამირებას. მისი ეკრანული სამყარო კამერულია, პერსონაჟ(ებ)ზე კონცენტრირებული, რის გამოც მის ფილმებს ხშირად თეატრალურს უწოდებენ.

კასავეტესს უახლოესი ადამიანების ურთიერთობებისა და ემოციური წინააღმდეგობრიობის გადმოცემა აინტერესებს (ალბათ, შეთხვევითი არ არის, რომ ყოველთვის თავის უახლოეს ადამიანებს – ცოლს, ჯინა როულენდსა და მეგობრებს, პიტერ ფალკს, ბენ გაზარას, ჯონ მარლისა და სხვ. – იღებდა). მის ფილმებში (*სახეები/ Faces, ქმრები/Husbands, ქალი გავლენის ქვეშ/A Woman Under the Influence...*) მუდმივად ჩნდება „ეპიზოდები ცოლ-ქმრული ცხოვრებიდან“, კრიზისი, რომელიც ხანგრძლივი, რუტინული ურთიერთობების ფონზე ვითარდება, უღიმღამობა და გარეგნული კეთილდღეობის მიღმა არსებული სიცარიელე, რასაც ტრადიციული მეინსტრიმული (ამერიკული) საზოგადოება მითებით ნილბავს.

16 <http://kinoart.ru/archive/2008/10/n10-article16>

17 *New American Cinema*. გვ. 275.

ყოველთვის მაწუხებდა ქორწინების პრობლემა. ყოველთვის ვიყავი ქორწინების ინსტიტუტის წინააღმდეგი... მე ვფიქრობდი ადამიანებზე, რომლებიც დაქორწინებულები არიან ათი, თხუთმეტი, ოცი წელი, აქვთ დიდი სახლი, ორი მანქანა, მსახური, ბავშვები და რომლებიც ამ კომფორტის გამო პასიურები ხდებიან. შიგნიდან სასოწარკვეთილება ჭამთ, იმიტომ რომ მათ შორის ნამდვილი კონტაქტი აღარ არის. მინახავს ასეთი წყვილები, რომლებიც ერთმანეთს ატყუებენ, რომლებსაც არაფერი აქვთ ერთმანეთისთვის სათქმელი. ბევრი საერთოდ ვერ ხვდება, რომ სინამდვილეში მათ არაფერი აკავშირებს. სახეებში მინდოდა, მეჩვენებოდა, როგორ ელაპარაკებიან ისინი ერთმანეთს... სახეები გამოკვეთილად ანტიინტელექტუალური ფილმია. ის არის არა მათთვის, ვინც იცის, არამედ ვინც გრძნობს.¹⁸

სახეები, რომელიც კასავეტესმა 1968 წელს გადაიღო, მისი მეორე დამოუკიდებელი ფილმია.¹⁹ შუახნის ცოლ-ქმრის ცხოვრებაში დამდგარი კრიზისი ერთი ღამის განმავლობაშია ნაჩვენები. ქმარი მოულოდნელად უცხადებს ცოლს, რომ უნდა გაშორდეს. თუმცა მაყურებელი ხვდება, რომ განაცხადი სრულიადაც არ არის მოულოდნელი, პირიქით, ის აბსოლუტურად მოსალოდნელია, ფარისევლური დელიკატურობით დაფარული მშრალი ურთიერთობის ლოგიკური დასასრულია. ცოლ-ქმარი ცალ-ცალკე ატარებს მთელ ღამეს. მათ ალკოჰოლითა და სექსით უნდათ, მოახდინონ რუტინული ცხოვრების კომპენსაცია. მაგრამ სახლში დაბრუნებულებს ისევ მტანჯველი სიცარიელე ხვდებათ. სახების (ღია) ფინალი ერთ-ერთი საუკეთესოა კინოს ისტორიაში – კიბეზე ჩამომსხდარი ცოლ-ქმარი ჩხუბისა და ახსნა-განმარტებების შემდეგ თავის თავში იკეტება, განმარტოვდება. ხანგრძლივი ეპიზოდი, სადაც ხან ერთი გადის კადრიდან და

18 <http://kinoart.ru/archive/2008/11/n11-article18>

19 თითქმის ათწლიანი მონაკვეთის განმავლობაში მან რამდენიმე ფილმსა და სატელევიზიო სერიალში მიიღო მონაწილეობა, მათ შორის, რომან პოლანსკის გახმაურებულ *როზმარის ბავშვი/Rosemary's Baby* (1968) და თავადაც გადაიღო ორი ფილმი პოლივეუდში.

ისევ ბრუნდება, ხან კი – მეორე, აბსოლუტური დისკომუნიკაციის მეტყველ გამოსახულებად იქცევა; ორი უახლოესი ადამიანის დისკომუნიკაციის, სადაც ისინი მაინც ერთ კადრში არიან მოქცეული, ჩაკეტილი. მსახიობების სახე, მიმიკა, მთლიანად მათი მოძრაობა ქმნის ფილმის დრამატურგიას, „...სახეები სხეულებრივ პოზებზეა აგებული, რომელიც სახეების სახით არის მოცემული, სახეები კი – გრიმასებით, რომელიც გამოხატავს მოლოდინს, დაღლილობას, ეიფორიას ან სევდას.²⁰

მომდევნო ფილმი *ქმრები* (1970) აგრძელებს ოჯახური კრიზისის თემას. ქმრები, სამი რესპექტაბელური მეგობარი, რამდენიმე დღით გარბიან ოჯახიდან, უფრო სწორად, არა მხოლოდ ოჯახიდან. ისინი გაურბიან რუტინულ ერთფეროვნებას ოჯახსა თუ სამსახურში და დროებით მაინც სურთ თავისუფლების მოპოვება, ინტენსიური ემოციებით ცხოვრება, რომელიც ტექნოკრატიულ-რაციონალურ გარემოში იკარგება და აბსოლუტურად მექანიკური ხდება. მათი უეცარი გამოფხიზლება უახლოესი მეგობრის მოულოდნელმა სიკვდილმა გამოიწვია – სიკვდილმა, რომელმაც დაანახა მათ რესპექტაბელური ცხოვრების მოჩვენებითობა და გამოუვალობა. გრძნობებს, ცოცხალ შეგრძნებებს თავისუფალი სექსი ვერ ანაცვლებს. უფრო მეტიც – სექსუალური რევოლუციით მოპოვებული „საყოველთაო სექსი“ შეუძლებელს ხდის სექსუალობას. რომანტიკული *Swinging 60-th-ც²¹* ხშირ შემთხვევაში მითია და მის უკან სიცარიელეა.

კასავეტესი ყველა თავის ფილმს, ფაქტიურად, თავის თავზე, თავის პრობლემებზე იღებს, იმაზე, რასაც ადამიანები განიცდიან, მაგრამ არ უტყდებიან საკუთარ თავს. *ქმრების* პირველმა ჩვენებამ სან-ფრანცისკოს კინოფესტივალზე დიდი აღშფოთება გამოიწვია (ფილმს პროფესიულ კრიტიკაშიც პოლარულად განსხვავებული შეფასებები მოჰყვა):

*ეი, თქვენ, ბიჭებო, თუ გინდოდათ, რომ საშუალო
კლასზე გაგეკეთებინათ სატირა და ეს ღორობა გეჩ-*

20 Жиль Делёз, Кино, «AdMarginem», 2004, გვ. 511.

21 ტერმინი, რომლითაც სექსუალური რევოლუციის შედეგად თავისუფალი ურთიერთობები აღინიშნება, სიტყვიდან *swing*- პარტნიორების გაცვლა, ცვლილება.

ვენებიანთ, ერთია და თუ ეს კაცები ეკრანზე ისეთები არიან, როგორც თქვენ – ეს უკვე სხვა საქმეა.

კასავეტესმა აგრესიულ აუდიტორიას მშვიდად უპასუხა:

კი, ეს ჩვენ ვართ. ეს კაცები – მე თვითონ ვარ. ასეთია საშუალო კლასიც თავისი ნამდვილი სახით, მოზრდილი კაცები, რომლებიც წარსულით ცხოვრობენ და ბავშვობას არ გამომშვიდობებიან, იმ დროს, როცა ისინი ბედნიერები იყვნენ. აი, ამაზეა ფილმი.²²

1974 წელს კასავეტესი იღებს, ალბათ, მაინც თავის საუკეთესო ფილმს *ქალი ზეგავლენის ქვეშ* – ისევ ცოლ-ქმარზე; ცოლ-ქმარზე, რომლებსაც ერთმანეთი უყვართ, მაგრამ რაღაც აკლიათ; უჩვეულო ქალზე, რომელიც ტიპური დიასახლისის იმიჯში ვერ ეწერება და ამ „სხვაგვარობის“ გამო გიჟად რაცხავენ. ერთი შეხედვით, ფილმი სწორედ იმის შესახებ არის, თუ როგორ ახშობს ქალების ემოციურ, შემოქმედებით ნატურას ოჯახური ცხოვრების ლიმიტები. უფრო გლობალურად კი „ფილმი დაიბადა [კასავეტესის] სასოწარკვეთილი ფიქრებიდან იმაზე, თუ რა არის საკუთარი ცხოვრების საზრისი“²³ – რა/სად არის პირადი ცხოვრება? სად გადის ზღვარი ჩვენს შემოსაზღვრულ, საკრალურ სივრცესა და ჩვენთვის თუნდაც უსაყვარლესი ადამიანებით დასახლებულ „გეტოს“ შორის?

ფილმის იდეა კასავეტესს რამდენიმეწლიანი უმუშევრობის დროს გაუჩნდა, როცა ოჯახი ჯინა როულენდსის ხარჯზე ცხოვრობდა. კასავეტესმა კარგად შეითვისა დიასახლისობა, თუმცა მას ეს რუტინული სამუშაო არ სტანჯავდა, რადგან იცოდა, რომ დროებითი იყო. სამაგიეროდ ბევრს ფიქრობდა ჯინაზე და ზოგადად ქალებზე, რომლებსაც მთელი ცხოვრება უწევთ ამ როლის შესრულება, რომლებიც დარდობენ იმის გამო, რომ ამ ერთფეროვნებაში თანდათან გადის ცხოვრება, ბერდებიან, კარგავენ სილამაზეს, აღარ ჭირდებიან შვილებს, ოჯახს. ჯინა როულენდსი, როგორც წესი, მისი ფილმების ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია, მაგრამ მეიბელი მისი საუკეთესო როლი გახდა. როგორც კასავეტესი იხსენებს, ხანგრძლივად

22 <http://kinoart.ru/archive/2008/11/n11-article18>

23 იქვე.

ლივი დაკვირვებისა და ფიქრის შემდეგ გადაწყვიტა, საჩუქარი გაეკეთებინა ცოლისთვის.

ჯინა ყველასთან ჩიოდა, რომ მის თითოეულ სიტყვას ვიწერდი და საქმეში ვიყენებდი. მე ვაკვირდები ჯინას, ვუყურებ, როგორ ალაგებს სახლს, უელის ბავშვებს და ჩანაწერებს ვაკეთებ. შემდეგ ამ ყველაფერს ძლიერ ვაზვიადებ, გრადუსს ვუმატებ და შედეგად რაღაც ახალი გამოდის. ასე რომ მე მწერალი კი არა, ქრონიკიორი ვარ.²⁴

კასავეტესი ცდილობს, მაქსიმალურად შევიდეს ქალის სხეულში, გაიგოს, თუ რა და როგორ ხდება მის ფსიქიკაში, მის გონებაში. თუმცა ხვდება, რომ ბოლომდე იდენტიფიკაცია შეუძლებელია. კასავეტესი აღიარებს და მუდმივად ხაზს უსვამს, რომ მან არ იცის, რას განიცდის ქალი. ამ უკანასკნელის ენა სხვაგვარია. ეს სხეულის ექსპრესიული ენაა. მეიბელი სიმარტოვეს, უკმარობას, სიბრაზესა თუ ალატაცებას მეტყველი ჟესტიკულაციით გამოხატავს: ხელებს იმტვრევს, მხრებს ათამაშებს, მოულოდნელად იწყებს ცეკვას, გამუდმებით იცვლის მიმიკებს, იმის მიხედვით, ვის მიმართ რა დამოკიდებულება აქვს. ის ამ ფორმით არა იმდენად გარშემო მყოფებს ელაპარაკება, რამდენადაც თავის თავს. ეს მისი „თარგმანს დაუმორჩილებელი, აუთენტური „თვით“-ის გამოხატულებაა... მეიბელის ნერვული, კვაზი-ისტერიული სხეული კასავეტესისთვის ალტერნატიულ, არარაციონალური ენის მნიშვნელობას გამოხატავს.“²⁵

განიხილავს რა ჟილ დელოზი კინოს, როგორც აზროვნების ფორმას, სადაც განსჯა ცნებების ნაცვლად დროისა და სივრცის იერსახეებით – იმიჯი-მოძრაობითა და იმიჯი-დროით – ხდება, სადაც შინაგანი სამყარო სხეულით, მისი მოძრაობით იხსნება, აღნიშნავს:

კასავეტესის შემოქმედების სიღიადე იმაში მდგომარეობს, რომ მან დაანგრია ისტორია, ინტრიგა და მოქმედება, სივრცეც კი, რის შედეგადაც მივიდა პოზებამდე, როგორც კატეგორიებამდე, რომელიც დროს

24 იქვე.

25 *New American Cinema*. გვ. 294.

სხეულში – ანუ ცხოვრების საზრისში დებს. როცა კასავეტესი ამტკიცებს, რომ პერსონაჟები კი არ უნდა წარმოჩნდნენ ისტორიასა თუ ინტრიგიდან, არამედ ისტორია გამოიკვეთოს პერსონაჟებიდან, ის სხეულის კინემატოგრაფის მოთხოვნილებებს აყალიბებს: პერსონაჟი განისაზღვრება საკუთარი სხეულის პოზით და აქედან მიიღება გესტუსი²⁶ ანუ „სპექტაკლი“, თეატრალიზაცია და დრამატიზაცია, რომელიც ნებისმიერ ინტრიგაზე უკეთესია²⁷

ამერიკული ავანგარდი. იონას მეძასი

ახალი კინოენა განსაკუთრებული რადიკალიზმით ამერიკულ ავანგარდში გამოვლინდება, რომლის იდეურ ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინა ავანგარდის ნათლიად წოდებულმა რეჟისორმა, კრიტიკოსმა და პოეტმა იონას მეძასმა. ლიტველმა ემიგრანტმა ამერიკაში ჩასვლამდე საკმაოდ რთული გზა გაიარა – 1944 წელს თავის ძმასთან, ადოლფასთან ერთად (ასევე ამერიკული ავანგარდის წარმომადგენელი) ტოვებს ლიტვას, მაგრამ გერმანიის საზღვართან იჭერენ და შრომით ბანაკში აგზავნიან, საიდანაც გაქცევას ახერხებენ და ომის დამთავრებამდე დანიის საზღვართან მდებარე ერთ-ერთ ფერმაში იმალებიან. მაინცის უნივერსიტეტში ფილოსო-

26 *gestus* – ტერმინი ეკუთვნის ბერტოლდ ბრეხტს, რაშიც იგულისხმება ფიზიკური ჟესტისა და არსის, დამოკიდებულებების ერთიანობა ანუ მისი საშუალებით ხასიათის მატერიალიზაცია, განსხეულება ხდება. გესტუსის უმთავრესი მნიშვნელობა სოციალურია, მან ხილული უნდა გახადოს პერსონაჟის სოციალური ურთიერთობები და მისი ქცევის მიზეზები. დელოზი ტერმინს უფრო განზოგადებულად იყენებს და უწოდებს პოზათა ერთობლიობას, მათ შორის კავშირსა და კოორდინაციას, რომელიც არ უკავშირდება წინასწარ მოცემულ რაიმე ისტორიას, ინტრიგას. ის „აბორციელებს სხეულის უშუალო თეატრალიზაციას, ხშირად სრულიად შეუმჩნეველს, რადგან ამა თუ იმ როლისგან დამოუკიდებლად წარმოიქმნება.“

27 Жиль Делёз, гл. 510.

ფიის ფაკულტეტზე ორწლიანი სწავლის შემდეგ იონას მექასი 1949 წელს ამერიკაში მიემგზავრება და ნიუ-იორკში, უილიამსბურგში სახლდება. ამერიკაში ჩასვლისთანავე ამოს ფოგელის²⁸ კინო-კლუბში Cinema-16 მექასი აღმოაჩნეს კინოავანგარდს და მალე თავად იწყებს ავანგარდული ფილმების ჩვენების კურატორობას. მას ხშირად ამერიკული ავანგარდის ანრი ლანგლუადაც იხსენიებენ Anthology Film Archives-ის დაარსებასა და ალტერნატიული კინოს პოპულარიზაციაში შეტანილი წვლილისთვის. 1954 წელს ადოლფას მექასთან ერთად აარსებს ჟურნალს *Film Culture*, რომლის ინსპირაცია ინგლისური *Sight & Sound*-სა და ფრანგული *Cahiers du Cinéma*-დან მიიღო. 1958 წლიდან კი ყოველკვირეულ სვეტებს აქვეყნებს კინოზე *Village Voice*-ში. პარალელურად 16 მმ-იანი კამერით იღებს საკუთარი ცხოვრებისა და მის გარშემო მომხდარი მოვლენების აღმწერს პატარა ფილმებს.

მექასის ფილმებს ფილმი-მეხსიერება, ფილმი-მახსოვრობა შეიძლება ვუწოდოთ. მან შექმნა, ფაქტიურად, ახალი ჟანრი – „ფილმი-დღიური“. საკუთარ ცხოვრებაზე დაკვირვების ვნება ადრეულ ასაკშივე გაუჩნდა, როდესაც ხშირი ავადმყოფობის გამო გამხდარ და აწოწილ ბიჭს, თანატოლებმა ამის გამო „სიკვდილი“ რომ შეარქვეს, მათთან თამაშის ნაცვლად დღიურების წერა ერჩივნა. მექასის ფილმ-დღიურებში თავად არა იმდენად მთავარი მომქმედი პერფორმატორია, რამდენადაც დამკვირვებელი. ავტორის ობსერვაცია ერთ ან რამდენიმე კონკრეტულ მოვლენაზე – ოღონდ არა დაჟინებული, გაბმული, ერთიანი, არამედ წყვეტილი, კოლაჟური, ფრაგმენტული, ისე როგორც ცხოვრებაში – ასეთია მექასის იმპრესიონისტული ესკიზები: *Factory Award Presentation to Andy Warhol* (1964), *Hare Krishna* (1966), *Walden* (1969), *Lost, Lost, Lost* (1975), *ლიტვაში მოგზაურობის რემინისცენციები* (1972) და სხვ. „ყურებისას ისინი რეალურ აწმყოში

28 ნიუ-იორკის ალტერნატიული კინემატოგრაფიული ცხოვრების ჩამოყალიბებაზე ერთ-ერთი ყველაზე უფრო გავლენიანი სინეფილი, რომელიც 1947 წელს აარსებს ავანგარდულ კინოკლუბს Cinema-16, სადაც მაია დერენის, კენეტ ენგერისა და სხვა ავანგარდისტების ფილმებთან ერთად უჩვენებს იმ დროისთვის უცნობი და დამწყები რეჟიორების – ჯონ კასავეტისის, რომან პოლანსკის, ალენ რენეს, ნაგიშა ოშიმასა და ა.შ. ფილმებს.

გადმოდიან, რაც მოგვიანებით შენი მეხსიერების ნაწილიც ხდება.“²⁹ სწორედ ამის გამო იქცევა მექასის ფილმები 60-იანი წლების ნიუ-იორკული კონტრკულტურული ცხოვრების ამსახველ დოკუმენტად.

მექასის პირველი ფილმის *Guns of the Trees* (1962) შემდეგ, რომელიც უფრო ტრადიციული ნარატივის ფორმაში იყო მოქცეული, განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია ფილმ-დღიურის ფორმით გადაღებულმა *Walden* ანუ დღიური, შენიშვნები და ესკიზები, სადაც მექასმა თავი მოუყარა 60-იან წლებში გადაღებულ ეპიზოდებს. მასში ნახავთ ენდი უორჰოლს, ნიკოსა თუ The Velvet Underground-ის წევრებს, ალან გინზბერგს, რომელიც თავისსავე ტექსტებს კითხულობს, ტიმოთი ლირს, რომლის ფსიქოდელური თეორია ლამის კონტრკულტურის რელიგიად იქცა, ჯონ ლენონსა და იოკო ონოს და ა.შ. თუმცა ფილმი არის არა მხოლოდ პოპ-არტისეულ სტილისტიკაში მოქცეული ანდერგრაუნდის ცხოვრების დოკუმენტი ან რიტმული პოეზია ასახული ეკრანზე ანდა მუსიკალურ კონტრაპუნქტზე აგებული გამოსახულება, როგორც ხშირად ახასიათებენ ხოლმე მექასის ნამუშევრებს, ის ამავე დროს სოციო-პოლიტიკური განაცხადია, სადაც მაყურებელი ავტორის პოზიციაში იქცევა: უყურო, დააკვირდე, უთვალთვალო, მოისმინო და ამით ეზიარო ნიუ-იორკული 60-იანების სულს. ერთ-ერთი ინტერვიუში კითხვაზე – როგორი იყო 60-იანი წლების ნიუ-იორკში ცხოვრება, რამაც თქვენ ფილმ-დღიურებზე მოახდინა გავლენა, მექასი სიცილით პასუხობს – ეს ჩემი ცხოვრება იყო და არა გავლენა.³⁰

იონას მექასი თავის თავს უწოდებს გადამღებს და არა რეჟისორს (filmer rather filmmaker):

... როგორც წესი, რეჟისორს აქვს სცენარი, ჰყავს პროდუსერი... მე არც სცენარი მაქვს, არც პროდუსერი მყავს, არც რაიმე იდეა. მე უბრალოდ ვიღებ, ყოველ წუთს, ყოველ დღეს. არაფერია დაგეგმილი. ეს ძალიან განსხვავდება ფილმის კეთებისგან, როცა კრებ გუნდს, ირჩევ სცენარს, მსახიობებს, პროდუსერს... მე უბრა-

29 <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/dec/10/video-art-andywarhol>

30 http://brightlightsfilm.com/66/66mekasiv.php#.Ue_mi5WBKSM

ლოდ ვიღებ ქუჩაში ვილაცას, არ ვიცი – ყვავილს ან
ნებისმიერ სხვა რამეს. ეს არის გადაღება.³¹

იმის მიუხედავად, რომ ფილმის გადაღების მეთოდი სინემა-ვერი-
ტეს წააგავს, მექასი უარყოფს ამ უკანასკნელთან თავისი ნამუშევ-
რების მსგავსებას, რადგან სინემა-ვერიტეში წინასწარ არის თემა
განსაზღვრული და გამოკვეთილი მიზანი, მექასს კი აინტერესებს
მოქმედების და მოქმედებაში გამოკვეთილი იმიჯების ფიქსაცია.

ზოგს შეიძლება ვუაიერისტი ვეგონო... ვუაიერისტი
არის ის, ვინც უყურებს და ხედავს იმას, რაც აკრძა-
ლულია. მე ვუყურებ ყველაფერს, რასაც ადამიანები
ყოველდღიურად ხედავენ – არაფერ დამალულს, ყვე-
ლაფერი ღიაა. მე უბრალოდ ვუყურებ, აღტაცებული
და მოხიბლული ვარ.³²

ენდი უორჰოლი

შემთხვევით არ უწოდა ენდი უორჰოლმა თავის სტუდიას Factory
ანუ ფაბრიკა, რომელიც ნი-იანი წლების ამერიკული (ნიუ-იორკის)
ანდერგრაუნდისა და არტისტული ბოჰემის კერად იქცა და რაც
მხატვრის ტრადიციული სახელოსნოს ერთგვარად საკრალურ-მის-
ტერიული წარმოდგენისგან განსხვავებით პრაგმატულ, კონვეირუ-
ლი წარმოების იმიჯს ქმნიდა. პოპ-არტის მეფედ აღიარებულმა ავ-
ტორმა სწორედ მასობრივი მოხმარების პროდუქტის – კოკა-კოლასა
თუ სუპ კემპზელის სერიული ნამუშევრებით მოიპოვა აღიარება,
სადაც თანამედროვე დასავლური კონსუმერული საზოგადოების
სახე ლაკონურად და ირონიულად წარმოაჩინა. ალბათ, არც ერთი
თანამედროვე ავტორი ასე ზუსტად არ ჯდება ტექნიკური რეპრო-
დუცირების ეპოქაში ხელოვნების ვალტერ ბენიამინისეულ დისკურ-
სში, როგორც ენდი უორჰოლი, რომლის კოკა-კოლა ინდუსტრიული
საზოგადოების დესაკრალიზებული იმიჯია – ან უფრო სწორად, დე-

31 იქვე.

32 http://brightlightsfilm.com/66/66mekasiv.php#_Ue_mi5WBKSM

საკრალიზებული ეპოქის ახალი საკრალური ნივთი. ოლონდ კლასიკური ეპოქებისგან განსხვავებით ის ბევრად უფრო დემოკრატიულია, არ ცნობს სოციალურ იერარქიას, რადგან კოკა-კოლას სვამს პრეზიდენტიც, ლიზ ტელიორიც და ნებისმიერი ამერიკელი მუშაც³³.

უორპოლის Factory ექსპერიმენტების ნამდვილი ფაბრიკა იყო, სადაც თანამედროვე არტი სხვადასხვა მედია-საშუალებებს, მათ შორის, კინოსაც აერთიანდება. ჯერ კიდევ ნაკლებად ცნობილი უორპოლი იონას მექასის მიერ მოწყობილი კინოჩვენებების ხშირი სტუმარი იყო, რამაც საბოლოოდ გადააწყვეტინა, თავადაც გაეკეთებინა ფილმები. მისი ექსპერიმენტული ნამუშევრები, რომლებიც რამდენიმე წუთიდან რამდენიმე საათამდე გრძელდება (*ძილი/Sleep, ჭამა/Eat, Empire, Blow Job*), ძირითადად უცვლელ კადრზეა აგებული. უძრავი კამერა ერთ ობიექტზეა კონცენტრირებული. გამოსახულება, რომელშიც საათების განმავლობაში უმნიშვნელო ცვლილება შეიძლება მოხდეს, პერფორმანსის ნაწილი ხდება, რომელშიც ჩართულია ეკრანის „ბორკილებისგან“ გათავისუფლებული მაყურებელი – მას შეუძლია ფილმის მსვლელობისას ადგეს და უკან დაბრუნდეს (ან სულაც შეცვალოს ხედვის რაკურსი), ესაუბროს სხვა მაყურებელს და ამავე დროს არ დაკარგოს კომუნიკაცია ეკრანთან. ამგვარი გამოსახულება არ ძალადობს მაყურებელზე, რომელიც, ჩვეულები-სამებრ დაახლოებით საათნახვერის ან ორი საათის განმავლობაში სკამზეა მიჯაჭვული. ამ დროისთვის ანდრე ბაზენს თეორიულად უკვე ჩამოყალიბებული აქვს ცხოვრების, როგორც ერთიანი უწყვეტი ნაკადის პროექტირების უტოპიური იდეა, რომელსაც ნაწილობრივ ახორციელებენ მისი მოწაფეები, ფრანგული ახალი ტალღის წარმომადგენლები. მათ ეს კონცეფცია სუფთა კინოს იდეალურ გამოვლინებად მიაჩნიათ. მონტაჟი „აცენზურებს“ ცხოვრებას და ახდენს მის ფრაგმენტაციას, რომლის დროსაც ის ირჩევს „მთავარს“, „განსაკუთრებულს“, „მეორეხარისხოვანი“ კი ეკრანს მიღმა რჩება. უორპოლის კინო ამგვარ იერარქიულობას გამოირიცხავს. ერთ სტატიკურ კადრზე კონცენტრირებული მაყურებელი ყოფის მონოტონურობაში ერთგვარ „ცერემონიალურ“ რიტუალს აღმოჩენს. სხეულის ყოველდ-

33 Andy Warhol, *The philosophy of Andy Warhol: from A to B and back again*, San Diego, 1975.

ლიური, რუტინული მოქმედებების უწყვეტობა და განმეორებადობა სხეულის თეატრალიზირებას ახდენს და ის ყოფითობიდან ცერემონიალურში გადაჰყავს.³⁴

ამ შემთხვევაში რეჟისორი გაცილებით დიდ თავისუფლებას ანიჭებს მაყურებელს. საკუთარი წარმოდგენების მიხედვით მონტაჟურად კონსტრუირებული რეალობით ავტორი ისევე მანიპულირებს, როგორც ხელისუფლება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. კინო მონტაჟის გარეშე არა მხოლოდ მეინსტრიმული პოლიეუდის ალტერნატივას წარმოადგენდა, არამედ ძალადობრივი მმართველობისა თუ კულტურის მიმართ პროტესტსაც, რომელიც ადამიანების ხილულებად და უხილავად, უმრავლესობად და უმცირესობად, მარგინალუბად დახარისხებას ახდენს. ამ უკანასკნელთა შორის არის გეი-სოციუმიც, რომლის ერთ-ერთი პირველი რეპრეზენტატორი ენდი უორჰოლია.

როგორც თავად უორჰოლი განმარტავდა, მისი ფილმების სახეხავად შეკრებილი ადამიანები რაღაც დროის მერე არა იმდენად ეკრანს, რამდენადაც ერთმანეთს უყურებდნენ, „ათვალიერებდნენ“. „გვერდზე გახედვა“ ძირითადად ვიდეოს ყურებას ნიშნავდა. უორჰოლისთვის მაყურებლის სივრცე ურთიერთობის სივრცეა, სადაც ფილმი მხოლოდ გარეგანი სტიმულატორი ან საბაბია.³⁵ ენდი უორჰოლის ფილმები ტრადიციული ფილმ-ნარატივისგან განსხვავებით პრინციპულად ანტიეუაიერისტულია, რომლის გაგებისთვის მეტად მნიშვნელოვანია 60-იანი წლების გეი-სუბკულტურის სოციო-პოლიტიკური თუ კულტურული კონტექსტი.

ენდი უორჰოლი 1964 წელს საერთაშორისო გამოფენაზე ნიუ-იორკის პავილიონის გასაფორმებლად ქმნის თავის სკანდალურ ნამუშევარს *13 ძებნილი მამაკაცი* (13 Wanted Men), რომელიც ასევე შეიძლება წავიკითხოთ, როგორც „*13 სასურველი მამაკაცი*“. „ველური დასავლეთის“ ათვისების ისტორიის ამ განუყოფელი ტრაფარეტის გათამაშება უორჰოლის მხრიდან პროვოკაციულ აქციას წარმოადგენდა. 1963 წელს New-York Times-ში დაიბეჭდა ვრცელი სტატია, სადაც ავტორი აღშფოთებას გამოთქვამს „დაუფარავი ჰომოსექსუ-

34 Жиль Делёз. გვ. 509-510.

35 Би-Текстуальность и Кинематограф. Минск. 2003. გვ. 141.

ალობის ზრდის“ გამო³⁶. სტატია ხელისუფლების განწყობას გამო-
ხატავდა. თანდათანობით იწყება მკაცრი ზეწოლა და შეზღუდვები,
რის გამოც გეი-სუბკულტურა კვლავ ანდერგრაუნდში გადაინაცვ-
ლებს. ენდი უორპოლმა გამოიყენა 50-იანი წლების ბოლოს FBI-ის
არქივებიდან ამოღებული ფოტოები, რომლის „ძებნილი“ და „სასურ-
ველი“ მამაკაცების სუბვერსიული კონოტაცია გეებზე ძალადობრივ
და დისკრიმინაციულ გარემოს აჩვენებდა. მსჯავრდებულთა ტრა-
დიციულად ფასში და პროფილში გადაღებული ფოტოები უორპო-
ლისეული მზერის ვექტორის გამოვლენაა – ერთდროულად ისინი
გვიყურებენ ჩვენ (ანუ მაყურებლის მზერას პასუხობენ მზერითვე)
და უყურებენ ერთმანეთს. ეს პრინციპი უორპოლის ფილმებშიც გა-
მოიყენება, როდესაც მისი „პერსონაჟები“ მაყურებელს უმზერენ, ეს
უკანასკნელები კი – ერთმანეთს.

მზერის ვექტორის თავისებურების მხრივ ერთ-ერთი მეტად მნიშ-
ვნელოვანი და ამავე დროს სკანდალური ფილმია *Blow Job* (1963),
რომლის სახელი გეი-სუბკულტურის კოდირებული სლენგიდან მო-
დის. ზუსტ თარგმანში ის „რეაქტიულ თვითმფრინავს“ ნიშნავს, to
blow-ს ერთ-ერთი შესატყვისი „რაღაცის ოსტატურად კეთებაა“, მის-
გან წარმოებული არსებითი სახელი blowen კი ითარგმნება, როგორც
„მეძავი“... ენდი უორპოლის ფილმი ერთდროულად ატყუებს, უფრო
სწორად, იმედს უცრუებს პურიტანულ, მორალისტ საზოგადოებასა
თუ სამართალდამცავებსაც და პორნოგრაფიის მოყვარულებსაც. 36
წუთის განმავლობაში ვხედავთ ახალგაზრდა კაცის ახლო ხედს, რო-
მელიც, ფაქტიურად, არ იცვლება, მხოლოდ უმნიშვნელო მოძრაობე-
ბი იჭრება პერიოდულად კადრში – მაგალითად, პერსონაჟი თავს
გვერდზე აბრუნებს ან წინ იხრება, თითოთ ცხვირს იფხანს და ხელს
კისერზე ისვამს, ენის წვერით გამშრალ ტუჩებს ისველებს... მაყუ-
რებელი დაინტრიგებულია. ცნობისმოყვარედ აშტერდება კადრს და
იმედი აქვს, რომ კამერის ობიექტივი ბოლოსდაბოლოს ამოძრავდება
და სახიდან ქვემოთ ჩავა – იქ, სადაც მთავარი მოქმედება ხდება.
მაგრამ უორპოლი მაყურებელს სთავაზობს ფილმს არა სექსუალურ
აქტზე, არამედ აქტით გამოწვეულ შეგრძნებებსა და სიამოვნებაზე
(თუმცა აქაც არ პასუხობს მაყურებლის მოლოდინებს და პორნოგრა-

ფიისგან განსხვავებით უემოციო, „უხმო“ გამოსახულებას აკეთებს); სთავაზობს არა პორნოგრაფიას, არამედ წარმოსახვისა და ფანტაზიის გავარჯიშებას. ფილმის ბოლოს მაყურებელი შესაძლოა დაეჭვდეს კიდევაც, ის, რასაც ჰგონია რომ უყურებს, ხომ არ არის მისივე პერვერსიული წარმოსახვის შედეგი? უორპოლი „დაუფარავი ჰომოსექსუალობის ზრდის“ გამო შეშფოთებულ საზოგადოებას აჩვენებს, რომ მისი წარმოდგენები ხშირ შემთხვევაში უფრო პერვერსიული და „ამორალური“ შეიძლება იყოს, ვიდრე გეების პირადი ცხოვრება.

ერთი შეხედვით, ფილმი ვუაიერისტულია, თუმცა თუ აქამდე „პეტეროცენტრისტული კინოს“ თვალთვალის ობიექტი ქალი იყო, ამჯერად ის ჰომოსექსუალთათვის სასურველი, მიმზიდველი ახალგაზრდა კაცია. ამ უკანასკნელმა იცის, რომ მას უთვალთვალევენ, რაც მას არანაირ უხერხულობას უქმნის, უფრო მეტიც, ის იგნორირებს ობიექტივის ჩაცხიებულ მზერას და აუღელვებლად აგრძელებს ინტიმურ პერფორმანსს. ფილმი ისეთივე დოზით არის ვუაიერისტული, რამდენადაც ექსპიზიციონისტური. ენდი უორპოლი კინოში მიღებული თამაშის წესებს (მზერის ვექტორებს) ერთმანეთში ურევს და პეტეროცენტრისტული კულტურისთვის დამახასიათებელ მკვეთრ დეფინიციებს არღვევს.

ენდი უორპოლი ამ თემას უფრო კარიკატურულად და იუმორით უბრუნდება *Mario Banana 1*-ში (1964), სადაც მისი საყვარელი მსახიობი, „ფაბრიკის“ მუდმივი სტუმარი მარიო მონტეზი ვნებიანად ფრცქვნის ბანანს, რომელსაც ხაზგასმული ეროტიკულობით ჭამს. ის კინოვარსკვლავ ჯინ ჰარლოუს ტანსაცმელშია გამოწყობილი. მარიოს, როგორც ტრავესტის სახეს, ენდი უორპოლი სხვა ფილმებშიც გამოიყენებს. მაგალითად, *Hedy*-ში (1966) ის მსოფლიოში ყველაზე ლამაზი ქალია, რომელსაც პლასტიკური ოპერაციის შემდეგ მისი ხუთი ყოფილი ქმრისგან შემდგარი ჟიური აფასებს. მარიო ტრადიციული „ქალურობის“ სიმბოლოს განასახიერებს,³⁷ რითიც პატრიარქალური ნორმის ირონიულ დეკონსტრუქციას ახდენს.

37 შემთხვევითი არ არის, რომ პედრო ალმოდოვარი ბილი უაილდერთან ერთად სწორედ ენდი უორპოლს მიიჩნევს რეჟისორად, რომელმაც გაგლენა მოახდინა მისი სტილის ჩამოყალიბებაზე.

ამდენად ენდი უორჰოლის ექსპერიმენტული ფილმები კონვენციური კინოენის ნგრევასთან ერთად ტაბუების რღვევასა და მარგინალური სუბკულტურების თამამ რეპრეზენტირებას ახდენენ.

ახალი კოლივუდი

60-იანი წლების ბოლოსკენ ამერიკული ახალი ტალღა მთავრდება, უფრო სწორად, შეიძლება ითქვას, რომ ის შეაღწევს პოლივუდში და ამ უკანასკნელის ტრანსფორმაციას მოახდენს. დაახლოებით ათწლიანი პერიოდი – 1967-1975 – ახალი პოლივუდის ან პოლივუდის რენესანსის სახელით არის ცნობილი, როდესაც მსხვილი სტუდიები ავტორებს დიდ შემოქმედებით თავისუფლებას აძლევენ, რაც სტილისტურ ძიებებსა თუ ნარატიულ მრავალფეროვნებაში გამოიხატება. 1968 წელს საბოლოოდ უქმდება ამერიკელი მოქალაქის „მორალურ სიმტკიცეზე“ მზრუნველი ჰეისის კოდექსი,³⁸ რაც ეკრანზე მანამდე ტაბუირებულ თემების რეფლექსაციის შესაძლებლობას აჩენს. არტურ პენის *ბონი და კლაიდი* (Bonnie and Clady, 1967), *ელისის რესტორანი* (Alice's Restaurant, 1969), მაიკლ ნიკოლსის *კურსდამთავრებული* (The Graduate, 1967), დენის პოპერის *უდარდელი მგზავრი* (Easy Rider, 1969), ჯონ შლეზინგერის *შუალამის კოვბოი* (Midnight Cowboy, 1969), ბობ რაფელსონის *5 მარტივი პიესა* (Five Easy Pieces, 1970), პიტერ ბოგდანოვიჩის *უკანასკნელი კინოსეანსი* (The Last Picture Show, 1971), მარტინ სკორსეზეს *ვინ აკაკუნებდა ჩემ კარზე?* (Who's That Knocking at My Door, 1967), *ბოროტი ქუჩები* (Mean Streets, 1973), *ელისი აქ*

38 1930 წელს მიღებული კანონი, მისი ავტორისა და მთავარი ცენზორის, პრესვიტერიანელი წინამძღვრის უილიამ ჰეისის სახელით ცნობილი. კოდექსის მიხედვით არა მხოლოდ ძალზე მკაცრი ეთიკური ნორმები და «ჯანსაღი ცხოვრების წესი» განისაზღვრებოდა (სექსუალური აქტი, ჰომოსექსუალობა, გაუპატიურება და სისასტიკე, კოცნის ხანგრძლივობისა და შიშველი სხეულის გამოჩენის დადგენილი ნორმები, ნარკოტიკები და ა.შ.), არამედ სოციალურ-პოლიტიკური საკითხებიც (დროშისა და სხვა სახელმწიფო ატრიბუტიკის შეურაცხყოფელი ჩვენება, სასიყვარულო ურთიერთობა სხვადასხვა რასის წარმომადგენელს შორის და ა.შ.).

აღარ ცხოვრობს (Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974), ტაქსისტი (Taxi Driver, 1976) და სხვ. „ბები ბუმერების“³⁹ შეხედულებებსა თუ ცხოვრების სტილში მომხდარ ცვლილებებს, კონტრკულტურულ განწყობებს აირეკლავს. მათში ასახული ძალადობა, სექსუალური თავისუფლება, ნარკოტიკები თუ მორალური ნორმებიდან „გადახვეული“, ფრუსტრირებული პერსონაჟები, ამერიკული ოცნების კრაზი, წარმატების გარანტირებულობაში გაჩენილი ეჭვები პოლივუდისთვის მანამდე უჩვეულო ფორმით რეპრეზენტირდება. ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით, მთავრი განსხვავება მეინსტრიმულ პოლივუდსა და ახალ პოლივუდს შორის „მხოლოდ უბრალო „სტილი“ იყო“⁴⁰ მათ შორის „ომის მთელი ბატალიები ვიზუალური სტილის დონეზე მიმდინარეობდა, კლასიკური სტილის ესთეტიკურ ნორმებზე თავდასხმით, რასაც ისტებლიშმენტის პოლივუდი ეფუძნებოდა“⁴¹

რასაკვირველია, პოლივუდში დაწყებულ „რევიზიონისტულ“ პროცესს სოციო-პოლიტიკური ფაქტორებიც განაპირობებდა: 60-იან წლების მეტროპოლიებში „დაუცხრომელი ქუჩები“ არ მშვიდდება, ახალგაზრდათა მზარდ სამოქალაქო აქტივიზმს სხვადასხვა, მანამდე მარგინალური ჯგუფების ხილულობა და მწვავე პროტესტი უერთდება. ჯონ კენედის, მარტინ ლუთერ კინგის, მალკოლმ X-ს მკვლელობები, ვიეტნამის ომი, საბჭოთა კავშირთან გაგრძელებული ცივი ომი ამერიკული საზოგადოების ნაწილში ერთდროულად ნიჰილიზმსა და მემოზმზე განწყობებს აძლიერებს. პოლივუდი ცდილობს, ფეხი აუწყოს დროის მოთხოვნებს. მით უმეტეს, 50-60-იანი წლების კრიზისი აიძულებს, შეცვალოს სტრატეგიები, მათ შორის, მოიზიდოს ახალგაზრდა ავტორები ახალი თემებითა და ახალი, მარგინალური

39 თაობა, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი დემოგრაფიული აფეთქების შედეგად გაჩნდა, გაიზარდა მკვეთრი სოციალური და პოლიტიკური გამოწვევების პერიოდში, წინა თაობებთან შედარებით უკეთესი განათლების მიღების საშუალება პქონდა, გამოირჩეოდა სამოქალაქო აქტივიზმით, მიეკუთვნებოდა ტელევიზიის, რადიომიმღებების, როკისა და პოპკულტურის თაობას, რომელიც ასოცირდება ტრადიციული ფასეულობების უარყოფასთან.

40 Yannis Tzioumakis. გვ. 181.

41 იქვე, გვ. 181.

პერსონაჟებით, რომელთა რეპრეზენტირება არაერთმნიშვნელოვანი და წინააღმდეგობრივია.

ახალი თობის რეჟისორებს პროფესიული განათლება კინოსკოლებში ჰქონდათ მიღებული, კარგად იცოდნენ კინოს ისტორია და ევროპული თუ იაპონური არტ-ფილმების თაყვანისმცემლები იყვნენ. ისინი ახალი ამერიკული კინოსგან განსხვავებით არ უარყოფენ ნარატივს, პირიქით, ინარჩუნებენ ისტორიას, თუმცა თხრობის თავისუფალ სტილს, არალინეარულობას გარკვეულწილად მას დაესესხებიან.⁴²

არტურ პენის *ბონი და კლაიდს* (1967) ახალი ჰოლივუდის დასაწყისად მიიჩნევენ. ფილმის მოქმედება დიდი დეპრესიის პერიოდში ხდება და ორი ავანტიურისტი ახალგაზრდის (მსახიობები ფეი დანაუეი და უორენ ბიტი) ისტორიას გადმოგვცემს. რაც უნდა უცნაურად ჟღერდეს, ერთ-ერთი ყველაზე სისხლიანი და სისასტიკით გაჟღენთილი ფილმი ერთდროულად არის რომანტიკული კომედია და მძლავრი ენერგეტიკით დატვირთული ტრაგედია, რომელიც 60-იანი წლების ახალგაზრდობის რადიკალიზმსა და ნონკონფორმისტულ სულისკვეთებას გადმოსცემს. არტურ პენი არღვევს რა ჰოლივუდის მითებს, გარკვეულწილად თავად ქმნის ახალ მითს კანონს დაუმორჩილებელ განგსტერებზე. მართალია, „ჰოლივუდს დაარსების დღიდან ახასიათებს კანონგარეშეთა „გლამურიზაცია“, მაგრამ სულ ცოტა ფილმი წარმოსახავს განგსტერებს ესოდენ უმწიკვლოებს, ესოდენ მშვენიერებს.“⁴³ სწორედ ეს კონტრასტი სილალეს, ინფანტილურ თავქარიანობას, შინაგან სისუფთავესა და მთავარი გმირების სისასტიკესა და რადიკალიზმს შორის უქმნის მათ განუმეორებელ შარმს და 60-იანელ მემბოხეებთან ალუზიებს ბადებს. „სისასტკე, რომელიც ამ უმწიკვლოებიდან მოდის, გაცილებით შოკისმომგვრელია, ვიდრე

42 მეტად საინტერესოა, თუ როგორ ტრანსფორმაციას განიცდიან ტრადიციული ჟანრული კოდები, მით უმეტეს ისეთ საკრალურ ამერიკულ ჟანრში, როგორიცაა ვესტერნი, სადაც ინდიელებისა და მათში „ცივილიზაციის შემტანი“ ამერიკელის რეპრეზენტაცია რადიკალურად იცვლება. „ამოყირავებული“, სუბვერსიული ვესტერნის ერთ-ერთი ნიმუშია არტურ პენის *პატარა დიდი ადამიანი* Little Big Man (1970)

43 http://brightlightsfilm.com/65/65arthurpenniv.php#_Ue_nYZWBKSM-

უნამუსო ქილერების გათვლილი სისასტიკე" – წერდა ფილმის გამოსვლისას New Yorker. არტურ პენის აზრით, ძალადობა და სისხლისღვრა, რომელიც პოლივუდისთვის უცხო არ ყოფილა, მანამდე ყალბად და შელამაზებულად გადმოიცემოდა. მონტაჟის შედეგად ვიღებდით უბრალოდ დრამატურგიულ სქემას, რაც არა მარტო კონკრეტულ მოქმედებასთან, არამედ ზოგადად პრობლემასთან მაყურებლის დისტანცირებას იწვევდა.

ვიფიქრე, თუ ცხოვრობთ შუაგულ ომში – და ჩვენ კი კვლავ ასეთ მდგომარეობაში ვართ – შენ მისი „დეზინფექცია“ არ უნდა გააკეთო. ეს დასანახად საზიზღარო, საშინელი რამ არის. მე კი დავინახე ის, მე მეორე მსოფლიო ომში ვიყავი.⁴⁴

ეს სასტიკი ცხოვრებისეული გამოცდილება გახდა რეჟისორისთვის იმპულსი, პოლივუდში ტირაჟირებული „დეზინფიცირებული“ ძალადობა უფრო მძაფრით, სისხლიანით შეეცვალა, რათა მაყურებელი ამ უკანასკნელთან ახლოს მიეყვანა, მისთვის თვალი გაესწორებინა. ფილმი გარკვეულწილად მძლავრი პაციფისტური გამოსვლების გამოძახილია, რომელიც მიმართული იყო ამერიკაში ანტიკომუნისტური ისტერიის შედეგად წამოწყებულ ვიეტნამის ომის წინააღმდეგ, საკუთარი ძლევამოსილების დემონსტრირებისთვის იმ არნახული სისასტიკის წინააღმდეგ, რაც ამერიკამ ამ ომში გამოიჩინა.

არტურ პენი დიდი დეპრესიის პერიოდის ისტორიული პერსონაჟების გაცოცხლებით თავის თანამედროვეობაზე და თანამედროვე ადამიანებზე ყვება. კასავეტისის მსგავსად მასაც სურს, გაკეთოს „ფილმი ადამიანებზე“ – არა მითებზე, არა სქემებზე, არა განაწილებულ როლებზე. როგორც როჯერ ებერტი აღნიშნავდა:

უმეტეს ამერიკულ ფილმში ძალადობა საოცრად დაცლილია სისხლისგან. ადამიანებს ესვრიან და ისინი კვდებიან, მაგრამ არ იტანჯებიან... ბონი და კლაიდში რეალური ადამიანები კვდებიან. სანამ მოკვდებიან, ისინი საშინლად იტანჯებიან. სანამ იტანჯებიან, ისინი იცინიან, ჭადრაკს თამაშობენ, სიყვარულობენ ან ცდო-

ლობენ მაინც. ამ ადამიანებს ჩვენ ვიცნობთ და როცა ისინი კვდებიან, სულაც არ არის სასიამოვნო აუდიტორიაში ყოფნა.⁴⁵

„თავისუფლების შოკი“ – ასე დაასათაურა ფილმისადმი მიძღვნილი სტატია სტივენ კენფერმა, სადაც ახალი ჰოლივუდის დაბადება იწინასწარმეტყველა – თავისუფლების, რომელიც ჭარბად აქვთ ფილმის ავანტიურისტ გმირებს, თავისუფლების, რომელიც მათ მაქსიმალიზმსა და სისასტიკეშიც ვლინდება; ვლინდება მათ დაუნდობელ ბრძოლაში ძალადობრივი, უსამართლო და დოგმატური სისტემის მიმართ, რომელიც მათი თავისუფლების მოთოკვას ცდილობს, სისტემა, რომელიც გარანტირებულ ერთფეროვან, რუტინულ და საშუალო „სტატისტიკური ამერიკელის“ ცხოვრებას გაირდება.

მაშ ასე, შენ დაიბადე სადღაც სამხრეთ ტექსასში – ეუბნება გაცნობისას კლაიდი ბონის – დიდ ოჯახში, არა? რა თქმა უნდა, დადიოდი სკოლაში, მაგრამ არ მოგწონდა. რაკი ყველაზე ჭკვიანი იყავი, მიატოვე სკოლა. როცა 16 წლის გახდი, შეგიყვარდა ბიჭი, რომელიც ცემენტის ქარხანაში მუშაობდა... კინალამ ცოლად გაჰყვე, მაგრამ ბოლო წუთს გადაიფიქრე – არა, ეს ის არ არის. მერე კაფეში დაიწყე მუშაობა. ყოველ დილით იღვიძებ საკუთარი თავისა და ცხოვრების სიძულვილით. მიდიხარ სამუშაოდ, იკეთებ თეთრ წინსაფარს, მოდიან მუშები, მათთან ერთად ხუმრობ, მაგრამ ისინი გონებაჩლუნგები და საზიზღრები არიან, ღეჭავენ ცხომიან ჰამბურგერებს და შენ ეს არ მოგწონს, გითანბმდებიან პაემანზე, ზოგჯერ მიდიხარ, მაგრამ უმეტესად უარს ამბობ. ყველაფერი რაც მათ უნდათ, ის არის, რომ საცვლებში შეგიძვრნენ, იმის მიუხედავად შენ ეს გინდათუ არა. მერე მიდიხარ სახლში და ოცნებობ ამ ყველაფრისგან გაქცევაზე.

ბონი და კლაიდი სწორედ ამ ნაცრისფერ რეალობას გაურბიან. ბანკების გაქურდვა უფრო ინფანტილური და თავგანწირული პრო-

ტესტია, ვიდრე სიმდიდრის მოპოვების საშუალება⁴⁶; ბანკების, როგორც კაპიტალიზმის არაჰუმანური სისტემის სიმბოლოსი, სადაც ფული აკონტროლებს და მართავს ადამიანთა ურთიერთობებს.

კონსუმერული საზოგადოების ნორმებიდან გაქცევას ესწრაფის მაიკლ ნიკოლსის 1967 წელსვე გამოსული *კურსდამთავრებულის* გმირი. სოციალური სატირა, სადაც თინეიჯერ ბენჯამენ ბრედოკს (დასტინ ჰოფმანი) მამამისის მეგობრის ცოლი მისის რობინსონი (ენ მანკროფტი) საყვარლად გაიხდის, ბენჯამენს კი მისი ქალიშვილი ელენი უყვარდება, ამერიკული საზოგადოების იდეალს – ერთგულე-ბაზე დაფუძნებული მტკიცე ოჯახის მითს აცამტკერებს. ბრედოკი, რომლისთვისაც კოლეჯის დამთავრების შემდეგ მომავალი პერსპექტივები საკმაოდ ბუნდოვანია, ავტორიტეტების რწმენა შერყეული აქვს, თავდაჯერებულობაც აკლია, მაგრამ აქვს ცვლილებებისა და ექსპერიმენტების დიდი ვნება, კონტრკულტურული ახალგაზრდობის სახეს აცოცხლებს. ბენჯამენი მტკიცე გადაწყვეტილებას იღებს – ის ვინც გიყვარს, იმისთვის უნდა იბრძოლო, ბრძოლა კი არასდროს არის გვიან. საკურთხეველთან მისულ ელენს ქორწინებას ჩაუშლის. ეკლესიიდან გამოქცეული და ავტობუსს შეფარებული ბედნიერი წყვილის ეიფორია მომენტალურად იცვლება მათი ჩაფიქრებული, ისევ გაურკვეველობის, ყოყმანის გამომხატველი თუ სევდიანი გამო-მეტყველებით. რა იქნება და რა ელით მომავალში, არც ერთმა იცის. თუმცა ამჯერად მთავარი ის არის, რომ მათ შეძლეს, გაერღვიათ კონსუმერული საზოგადოების ყალბი მორალური წესრიგი. თითქოს ფინალური პეპი-ენდი სინამდვილეში საკმაოდ ორაზროვანია – არსე-ბობს კი თავისუფალი არჩევანი? თუ ის წამიერი და ილუზორულია.

დასტინ ჰოფმანის სახით, რომლისთვისაც ტელესერიალების შემდეგ ეს პირველი სერიოზული როლი იყო, ამერიკულ კინოში მამაკაცის სრულიად განსხვავებული იმიჯი გამოჩნდა. 1961 წელს, როდესაც გარი კუპერი გარდაიცვალა, ამერიკული პრესა „ღმერთებისა და ქალღმერთების ეპოქის“ სიმბოლურ დასასრულზე წერდა. იდეალური მამაკაცურობის იერ-სახეებს ორდინარული ადამიანები

46 ფილმი აშკარა ალუზიას ბადებს ბრეტის *სამგროშიანი ოპერისეულ* სენტენციასთან: „რა არის ბანკის გაძარცვის დანაშაული იმასთან შედარებით, რაც ბანკის დაარსება?“

ცვლიან. ჰოფმანის გარეგნობა არაფრით შეესაბამებოდა ჰოლივუდის მანამდე დამკვიდრებულ სტანდარტებს. როდესაც მან 18 წლის ასაკში გამოაცხადა, რომ მსახიობობას აპირებდა, დეიდამისმა კატეგორიულად უარყო მისი გადაწყვეტილება — „შენ საკმარისად სიმპათიური არ ხარ“. მაგრამ დრო უკვე სულ სხვა მოთხოვნებს უყენებდა ეკრანს, 60-იანების დასაწყისისთვის ჰოლივუდი უკვე მნიშვნელოვან ცვლილებებს განიცდის და სწორედ ჰოფმანის „არასიმპათიურობა“ გახდება მისი წარმატებულობის ერთ-ერთი მიზეზი. დასტინ ჰოფმანის ტიპაჟი ჰოლივუდში ანტიგმირისა და ანტივარსკვლავური ფენომენის დამკვიდრების სიმპტომს გამოხატავდა, რომლის დახასიათება იწყება უარყოფითი ნაწილაკით „არ“ — „ის არ არის ლამაზი, ის არ არის ვაჟკაცური, ის არ არის გამარჯვებული, ის არ არის გმირი.“⁴⁷

ბენჯამინის წარმატებული როლის შემდეგ სულ მალე დასტინ ჰოფმანი კიდევ ერთ „არასიმპათიურ“ პერსონაჟს შექმნის ინგლისელი ჯონ შლეზინგერის *შუალამის კოვბოიში* (1969), რომელიც რეჟისორისთვის ამერიკაში გადაღებული პირველი ფილმი. ორი უსახლკარო, მარტოსული აუტსაიდერის ისტორია, რომელთა ბედი დრამატულად გადაეჯახება ერთმანეთს, ახალი ჰოლივუდისთვის არქეტიპული გახდება ახალგაზრდობის/ადამიანის მარტოობის, სექსისა და ნარკოტიკების, ანტი-ავტორიტარიზმისა (ამ შემთხვევაში შეგვიძლია უფრო დავაკონკრეტოთ — ანტიმაჩოიზმის, როგორც ფალოცენტრული ვერტიკალიზმის) თუ თავისუფლებისკენ ლტოლვის თემებით.

ამერიკული მითის ერთ-ერთი მთავარი მოტივის — სამხრეთული პროვინციიდან ჩამოსული ჯანსაღი, მოტივირებული „ველური“ ახალგაზრდის წარმატებული ეპოპეა, რომლის წინაშეც მისი ნაივურობის, უბრალოებისა თუ უშუალობის წყალობით ყველა კარი იხსნება „ცივილიზებულ“ ქალაქში, ის იპყრობს ამ უკანასკნელს, ის ხდება გმირი — *შუალამის კოვბოიში* დრამატულ შემოტრიალებას ვაწყდებით. ბებიის მიერ ყოჩაღი კოვბოის მითებით გამოზრდილი ტექსასელი ჯო ბაკლი (ჯონ ვოიტის პირველი და შესანიშნავი როლი) თავდაჯერებული ჩადის ნიუ-იორკში მდიდარი ქალების გულების

47 გენდერი, კულტურა, თანამედროვეობა თბილისი, 2005. გვ. 289.

დასაპყრობად. გზაში ის ისმენს რადიო WABC-ით გადმოცემულ გამოკითხვას, როგორია „იდეალური მამაკაცი?“

*მამაკაცი, რომელიც ამაყობს თავისი გარეგნობით...
მაღალი, აუცილებლად მაღალი... იუმორის გრძნობით,
რომელსაც არ ეშინია სექსის... ტექსასელი ნავთობის
კაცი. აგრესიული... ახალგაზრდა...*

ამ პასუხების შემდეგ ჯო ბაკი კიდევ უფრო რწმუნდება საკუთარ შანსებში, რომ ის ქალების გულთამპყრობელი გახდება. თუმცა მეგაპოლისის რეალობა სულ სხვაა და ჯოსაც უფრო მეტად უქარწყლდება წარმატების ილუზია, ვიდრე ნიუ-იორკში იმკვიდრებს თავს. საგულისხმოა, რომ ფილმის დასაწყისში ის განუყრელად დაატარებს რადიომიმღებს, რომელიც არა მარტო ბები-ბუმერების ცხოვრების წესის გამომხატველი ატრიბუტია, არამედ უფრო მეტად ამერიკული მითების ფართოდ ტირაჟირების საშუალებაზე ირონიული მინიშნება, რომლის მსხვერპლიც (ბებიის ზღაპრებთან ერთად) არის ჯო ბაკიც. ფილმის ფინალში სრულიად ფრუსტრირებული ჯო თავის კოვბოის ჩექმებსა და შლაპასთან ერთად რადიომიმღებსაც ნაგვის ყუთში გადაუძახებს. ჯო ბაკის დე-მაჩოიზაციის ეს სიმბოლური აქტი მისი ილუზიებისგან საბოლოო გამოფხიზლების მაჩვენებელია. რიცოს (დასტინ ჰოფმანი) სიკვდილი მას თავის თავშიც გაარკვევს. ფილმის განმავლობაში ვუყურებთ პროცესს, თუ „როგორ სწავლობენ ისინი ერთმანეთს და ამავე დროს აღმოაჩენენ საკუთარ თავს.“⁴⁸

ფილმს ჰომოსექსუალური ურთიერთობების ასახვის გამო თავდაპირველად X-კატეგორია მიენიჭა (თუმცა ერთი წლის შემდეგ მას ეს კატეგორია მოუხსნეს). ჰეისის კოდექსით აკრძალულ ტაბუირებულ თემათაგან ჰომოსექსუალობა იყო ერთ-ერთი უკანასკნელი, რომელზეც აკრძალვა მოიხსნა. დიდი ხნის განმავლობაში ამ ურთიერთობის ადამიანური რაკურსით ჩვენება თითქმის წარმოუდგენელი იყო – ჰომოსექსუალები ან დემონიზებულიები იყვნენ ან დამნაშავეები ან უკიდურესად კარიკატურული და სასაცილოები. ამ თვალსაზრისით ფილმში არა იმდენად ჯო ბაკის გეი-კლიენტებია საყურადღებო (ისინი ჯერ კიდევ საკმაოდ კარიკატურულიები

48 <http://www.rogerebert.com/reviews/midnight-cowboy-1969>

არიან), რამდენადაც თვითონ ტექსასელი „კოვბოის“ პეტეროცენტრისტული ნორმის ნგრევა. 2002 წელს კინემატოგრაფში შეტანილი წელილისთვის Bafta-ს გადაცემაზე წარმოთქმულ სიტყვაში ჯონ შლეზინგერმა აღნიშნა:

შუალაშის კოვბოი იყო ორი ადამიანის ისტორია, რომელიც ერთმენთს ეძებს ნიუ-ორკის ქუჩებში მოლიონობით მოხეტიალე სულებს შორის, რომლებიც იკვეთებიან იქ, სადაც მათი ოცნებები, იმედები ეჯახება ერთმანეთს. ეს არის და ეს. ორი ადამიანი და მათი იმედები და ოცნებები.⁴⁸

კიდევ სხვა ორი მოხეტიალე ადამიანი მიიპყრობს ამერიკელი მაყურებლის ყურადღებას დენის ჰოპერის სარეჟისორო დებიუტში, ამავე წელს გამოსულ საკულტო ფილმში *უდარდელი მხედარი*. მექსიკიდან კონტრაბანდულად გადმოტანილი ნარკოტიკების გაყიდვის შემდეგ ორი თავქარიანი ბაიკერი (პიტერ ფონდა და დენის ჰოპერი) გადასერავს ამერიკის „ჰაი-ვეებს“. Road-movie-ის ჟანრში გადაღებული ფილმი კერუაკის რომანის განწყობით არის გაჟღენთილი, სადაც გზა, უსრულო მოძრაობა და გადაადგილება თავისუფლების, თავგადასავლებისა და მუდმივი ძიების გამომხატველია. თუმცა ამერიკის დროშის კურტაკიან კაპიტან „ამერიკასა“ და მის მეგობარს მაინცდამაინც არ აღელვებთ ეგზისტენციური საკითხები; ისინი არც არანაირი იდეალებისთვის იბრძვიან, არც არაფერს აპროტესტებენ, ერთი მარტივი მიზანი აქვთ – ნიუ-ორლეანში მარდი გრასის ყოველწლიურ დღესასწაულს ჩაუსწრონ და ფართო გზატკეცილზე თავისუფლად, მაქსიმალური სისწრაფით ისრიאלონ. მოხეტიალე გმირებისთვის არც თითქოს მათი თანამოაზრე ჰიპების კომუნაა ადგილი, სადაც შეიძლება შეჩერდნენ, მოგზაურობა შეწყვიტონ, რადგან თავისუფლების იდეა აქ გარკვეულ რიტუალსა და ახალ პირობითობებში მოქცეულა. ისინი კი ყოველგვარი წესების მიღმა ცხოვრობენ.

დენის ჰოპერმა ფილმი თავის მეგობარ ჯეიმს დინს მიუძღვნა და მთავარი გმირების პროტოტიპადაც სწორედ ის გამოიყენა – „პირველი ამერიკელი თინეიჯერი“, მეამაზოხე ამერიკელი ახალგაზრდობის

49 <http://www.theguardian.com/film/2003/jul/26/features.comment>

საკულტო ფიგურა, რომლის გატაცება ბაიკერობა და სპორტული მანქანით რბოლა გახლდათ. ერთ-ერთი ასეთი რბოლისას ავტოკატასტროფაში დაღუპული ჯეიმს დინი იმ შლეგი თავისუფლების სიმბოლოდ იქცა, რომელსაც განასახიერებენ უდარდელი მხედრები.

სწორედ ამ თავისუფლების ეშინია და აგრესიულად უპირისპირდება ტრადიციულ ნორმებში მოქცეული მეინსტრიმული საზოგადოება. ეშინიათ გრძელი, აწეწილი თმების, გახეხილი ჯინსებისა და არაორდინარული გარეგნობის, ეშინიათ არასტანდარტულობის, რომლის უპირატესობას ქვეცნობიერად იაზრებენ, ეშინიათ უცხოის, სხვის, სხვაგვარის, რომელიც მათ არ გავს და მისგან განადგურების/გადაგვარების საფრთხეს მოეღიან. ეშინიათ და შურთ იმ შინაგანი სილალისა და სითამამის, რომელიც თვითონ ვერ გამოიჩინეს. აგრესია ამ კომპლექსების კომპენსაციად იბადება. ერთ-ერთ ინტერვიუში სტივენ კინგი აღნიშნავს:

გაცნობიერებულად გავურბოდი, დამეწერა რომანი, სადაც მოქმედება 70-იან წლებში ხდება, რადგან ეს დაახლოებით იგივეა, გახიო ქირურგიული ნახვევი, რომელიც უკვე ძალიან შორეულია – თითქოს ეს ვიღაც სხვას გადახდა თავს. მაგრამ ამის მიუხედავად ეს ყველაფერი იყო: სიძულვილი, პარანოია, ორივე მხრიდან შიში – ეს ყველაფერი ზედმეტად რეალური იყო. თუ ვინმეს ამაში ეჭვი ეპარება, საკმარისია ხელახლა ნახოს, 60-იანი წლების კონტრკულტურის კვინტესენცია – საშინელებათა ფილმი უდარდელი მხედარი, სადაც პიტერ ფონდა და დენის ჰოპერი გაურბიან პიკაპში მჯდომ ორ წითელლოყება სოფელს, ამ დროს კი როჯერ მაკგინი მღერის ბობ დილანის „ყველაფერი რიგზეა, დედა, ეს მხოლოდ სისხლია.“⁵⁰

ნარკოტიკები, სექსი, როკ-მუსიკა, თავისუფლების რომანტიკული გაგება, რითიც გაუღენთილი იყო 60-იანი წლების კონტრკულტურა, მაქსიმალური სიზუსტით აისახა ფილმში. ეპოქის განწყობების ცოცხალი შეგრძნება მნიშვნელოვნად განაპირობა ახალგაზრდა ლასლო

კოვჩის ექსპერიმენტულმა კამერამ. უნგრეთიდან ემიგრირებული ოპერატორი, რომელიც ახალი პოლივუდის ერთ-ერთი საიდენტიფიკაციო ფიგურა გახდება, იმ დროისთვის ჯერ არ იყო ცნობილი და მისი „გადანათებული“, კონტრაჟურული კადრები ზოგს გადაღების ხარვეზადაც მოეჩვენა. ობიექტივზე დაცემული მზის სხივების ილუმინაცია, წყვეტილი, „ამოგლეჯილი“ მონტაჟი, წაფენებით მიღებული ქაოტური, დინამიური ეპიზოდები (რამიც ამერიკული ანდერგრაუნდის გავლენაც იგრძნობა) „სექსი, ნარკოტიკები და როკ-ენ-როლის“ ეპოქის ექსპრესიულ გამოსახულებას ქმნის.

ფილმს შეიძლება ვუწოდოთ „რევოლუციური ეიფორიიდან პოსტრევოლუციური ფრუსტრირების გზაზე“ და გავიაზროთ, როგორც კონტრკულტურული მოძრაობის ერთგვარი ისტორია. სევედიანი დასასრული (სხვათა შორის, თითქმის ყველა ამ ფილმის ფინალში მთავარი გმირ(ებ)ი კვდება/კვდებიან) თავისუფლების განწირულობაზე, მის ილუზორულობასა თუ მიუღწევლობაზეც მიუთითებს. ამ განწყობას არა იმდენად მთავარი გმირების ტრაგიკული სიკვდილი, რამდენადაც ჯექ ნიკოლსონის მიერ განსახიერებული გალოთებული ადვოკატი გამოხატავს. ადვოკატის არა მთავარი, თუმცა მეტად მნიშვნელოვანი პერსონაჟი თავად ჯექ ნიკოლსონის კარიერასაც განსაზღვრავს, საიდანაც მისი აუტსაიდერი გმირების ეპოპეა იწყება: *„უდარდელმა მხედარმა 1969 წელს დაამტკიცა, რომ ჯექ ნიკოლსონი დიდი სახასიათო მსახიობია. ხუთმა მარტივმა პიესამ 1970 წელს დაამტკიცა, რომ ჯექ ნიკოლსონი დიდი მსახიობი და კინოვარსკვლავია“*⁵¹ – წერდა როჯერ ებერტი.

ბოზ რაფელსონის ფილმიც თავისებური როუდ-მუვია, გზის, რომელსაც ნიკოლსონის გმირი ფიზიკურად, მაყურებელი კი ამ უკანასკნელის შინაგან სამყაროში მიუყვება. აქ მოხსენებული ფილმების უმეტესობისგან განსხვავებით, რომლის პერსონაჟები ასოციალური, „უწარსულო“ ადამიანები არიან, რობერტ ეროიკა დუპეა მუსიკოსების ოჯახიდანაა. ის თვითონაც მუსიკოსობას აპირებდა (თუ ოჯახი უპირებდა) და ფილმის სახელწოდებაც – ხუთი მარტივი პიესა – საფორტეპიანო სავარჯიშო წიგნიდან მოდის, რომლითაც ბავშვობაში მეცადინეობდა. რობერტის მეორე სახელს – ეროიკა – კიდევ უფრო

51 <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-five-easy-pieces-1970>

მნიშვნელოვანი მუსიკალური „წარსული“ აქვს, მას ეს სახელი ბეთ-ჰოვენის მესამე სიმფონიის მიხედვით შეარქვეს.

თუმცა ამ ყველაფერს მხოლოდ მოგვიანებით ვიგებთ. ნავთობის ჭაბურღილზე მომუშავე რობერტს აღარაფერი აკავშირებს „მაღალ ხელოვნებასთან“. ეს უკანასკნელი, ალბათ, მხოლოდ მის შიგნით არსებობს – ბავშვურ და მტიკივნეულ მოგონებებში, დაურწმუნებლობისა და წარუმატებლობის თანმდევ განცდაში ან მაშინ, როდესაც სიბრაზე, გამოუვალობის შეგრძნება და ამბოხების სურვილი ერთბაშად იფეთქებს მასში; ისე როგორც ტრასაზე ხანგრძლივი ტრაფიკის დროს, როდესაც რობერტ დუპეა სატვირთო მანქანის საბარგულზე ახტება და გადასაზიდ ნივთებს შორის მდგარ როიალზე დაკვრას იწყებს. ეს რობერტ დუპეას პირველი გარდასახვაა. მისი ბგერები ძლიერად, გაშმაგებით ისმის, მაყურებელი კი ირინდება და გულისყურით იწყებს გმირის შინაგანი პულსაციის მოსმენას. ამას კი ნამდვილად ჭირდება ყურის დაგდება, დაკვირვებით მზერა, რადგან ყველაფერი ნახევარტონებზე და ნიუანსებზე იგება, არც რეჟისორი და არც მსახიობი არასდროს მიმართავენ ემფატიკურ აქცენტებს. თუმცა ერთი რამ ზედაპირული თვალისშეგვლელთაც ცხადია – მთავარი გმირი მუდმივ დისკომფორტს განიცდის. ნებისმიერ სიტუაციაში – უცხო გარემოში თუ საყვარელ ქალთან ან დიდი ხნის უნახავ ოჯახის წევრებთან – მარტოა და ვერასდროს გრძნობს თავს მშვიდად. სევდიანი და მარტოსულობის განცდით საესე ღია ფინალიც რობერტ დუპეას არარომანტიკული ოდისეის ლოგიკური დასასრულია.

ჯეკ ნიკოლსონის მარტოხელა მეამბოხეების გაგრძელება და გარკვეულწილად დაგვირგვინება გახდა რობერტ მაკმერფის როლი მილოშ ფორმანის გახმაურებულ ფილმში *ვიღაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა* (One Flew Over the Cuckoo's Nest), რომელიც ჩეხოსლოვაკიიდან ემიგრირებულმა რეჟისორმა მილოშ ფორმანმა ბიტ-ლიტერატურის ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი ავტორის კენ კიზის რომანის მიხედვით გადაიღო 1975 წელს. ფილმი, რომელმაც ხუთი ოსკარი და მაყურებლის საყოველთაო აღიარება მოიპოვა, ახალ ჰოლივუდში მიმდინარე პროცესის მკაფიო გამოხატულება იყო – ჰოლივუდში, რომელმაც მოახდინა მარგინალებისა და მარგინალური თემების ადაპტირება და მათი მეინსტრიმის ენაზე გადათარგმნა. შესაძლოა ესეც იყო ეკრანიზაციით უკმაყოფილო კენ კიზისა და რეჟისორს

შორის ხანგრძლივი კონფლიქტის მიზეზი. „კომიკური რეალიზმის სტილის არჩევით ფორმანმა დაკარგა კომმარის განუმეორებელი ელფერი, რაც წიგნს ავადმყოფური რეალობის გადმოტრიალებულ ალეგორიად აქცევდა.“⁵² თუმცა რომანის ფინალი, სადაც პაციენტები ფსიქიატრიული საავადმყოფოდან გარბიან, ბევრად უფრო ოპტიმისტურია და გამოხატავს მემბოხე ნი-იანელების რწმენას, ვიდრე ფილმის დასასრული, სადაც გაქცევას მხოლოდ „ბელადი“ ახერხებს, რაც 70-იანი წლების ნიჰილიზმსა და პოსტრევოლუციურ ფრუსტრაციას შეესაბამებოდა.

კენ კიზის რომანის დაწერის იდეა ერთ-ერთ პოსპიტალში ფსიქიატრის თანაშემწედ მუშაობისას გაუჩნდა. პოსპიტალში LSD-ს, მესკალინისა და სხვა ფსიქოდელური ნივთიერებების ზემოქმედებაზე ტარდებოდა ექსპერიმენტები, რაშიც მოხალისედ მონაწილეობდა მწერალი. ის დიდ დროს ატარებდა პაციენტებთან საუბარში, რის შემდეგაც სულ უფრო და უფრო რწმუნდებოდა, რომ ეს ადამიანები კი არ იყვნენ ავადმყოფები, არამედ „ნორმალური“ საზოგადოება, რომელიც არანორმალურად აფასებს და მარგინალად აქცევს ყველას, ვინც მის მიერ დადგენილ პირობითობებს არ პასუხობს.

ფილმში ფსიქიატრიული საავადმყოფო სწორედ ამ საზოგადოების მიკრომოდელია, სადაც მიდის უსასრულო ბრძოლა ინდივიდუალურს, დამოუკიდებელსა და სისტემას, კოლექტიურ წესრიგს შორის. რომანისგან განსხვავებით, რომელიც ინდიელი „ბელადის“ მონათხრობსა და მის ერთგვარ პარანოიულურ ხედვას წარმოადგენს, ფილმში მთავარ გმირად იქცევა მაკმერფი, რომელიც ციხიდან თავის დაღწევის მიზნით ფსიქიურად დაავადებულის სიმულაციას მიმართავს. თუმცა სულ მალე აღმოაჩენს, რომ პოსპიტალში ციხეზე არანაკლებ მკაცრი და არაჰუმანური წესებია დამკვიდრებული, რომელიც ყოველდღიურად კლავს ადამიანში სიცოცხლისა და თავისუფლების სურვილს. მაკმერფი არა მხოლოდ თავად ცდილობს, ამ ჩაკეტილ და „დეზინფიცირებულ“ გარემოში შეინარჩუნოს ინდივიდუალურობა, არამედ პაციენტების მიძინებულ, მექანიკურ არსებობაშიც გააღვიძოს სასიცოცხლო იმპულსები.

52 Barbara Tapa Lupack, *Title Take two: adapting the contemporary American novel to film*. Newsweek, 1994. გვ. 191.

მაკმერფის ანტიპოდი და დესპოტური სისტემის სიმბოლო ექთანი რეტჩელია (მსახიობ ლუიზა ფლეტჩერის შესრულებით, რომელმაც ამ როლისთვის ოსკარი მიიღო), რომლის ცივი თავდაჭერილობა, რაციონალიზმი, სიმკაცრეში გადასული სიმშვიდე სრულ კონტრასტს ქმნის მოუსვენარ, იმპულსურ და თავგადასავლების მაძიებელ გმირთან. რეტჩელის ხასიათი მის გარეგნობაშიც ხაზგასმულია: სამხედრო მედლების პატარა ქუდი და სახეზე მიყინული არაფრისგამომხატველი ღიმილი მის, როგორც „სისტემის ჯარისკაცის“, დეპერსონიფიცირებულ სახეზე მიუთითებს. ვალდებულებებისა და პასუხისმგებლობის ურყევი რწმენა კანონებისადმი უპირობო, მონურ მორჩილებაში გადადის. „ფილმი ჩაკეტილ სისტემაში თავისუფალი სულის შესახებ არის. ექთანი რეტჩელი, რომელიც ასეთი ხისტი, ასე ცინიკურად დარწმუნებულია, რომ მართალია და არ ითვალისწინებს არაფერს, თავისი უკიდურესობებით რეპრეზენტირებს მომიზმს,⁵³ მაკმერფი კი ჰეკ ფინია, რომელსაც სურს გააცამტვეროს ცივილიზაციის მიზეზი ვერსია.“⁵⁴ რეტჩელისა და მაკმერფის ასეთი უტრირებული კონტრასტი ფილმის ყველაზე სუსტი მხარეა, რითიც ის აგრძელებს პოლიევუდისთვის დამახასიათებელ მკვეთრი ანტინომიურობის ტრადიციას. სტერეოტიპებისა და მითების რღვევის ახალ პოლიევუდში რეტჩელი, ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე საკამათო და ტიპური მიზოგენური სახეა, რომელშიც ძლიერი ქალისადმი მასკულინური შიშების კონცენტრირება ხდება.

1975 წელი პოლიევუდის ისტორიაში კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენით აღინიშნება – ეკრანზე გამოდის სტივენ სპილბერგის *ჯებბი/Jaws*, რომელიც „ახალი პოლიევუდის“ დასასრულის მომასწავებელი აღმოჩნდება. ორი წლის შემდეგ გამოსული ჯორჯ ლუკასის *ჯარსკელავური ომები/Star Wars* ამ სიმპტომს გაამყარებს და 70-იანი წლების ბოლოსკენ პოლიევუდში ახალი მძლავრი ტენდენცია გაჩნდება – ტექნოლოგიური ბლოკბასტერების ეპოქა, სადაც ხმოვანი თუ ვიზუალური ეფექტები მიმზიდველ ატრაქციონს წარმოქმნის. თუ ეს

53 შვილზე დედის გადაჭარბებული მზრუნველობა და დომინაცია, რაც იწვევს ინდივიდუალურობისა და დამოუკიდებლობის დაკარგვას.

54 <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-one-flew-over-the-cuckoos-nest-1975>

ფილმები სათავგადასავლო და სამეცნიერო ფანტასტიკის ეპიკურ საგას წარმოადგენდა, სადაც ტექნოლოგიური ეფექტები გახდა იმის გარანტი, რომ ჰოლივუდისთვის ტიპური, მაგრამ 50-60-იანი წლებისთვის მოძველებული კეთილსა და ბოროტს შორის ბრძოლის კონცეპტი გაეცოცხლებინა და ახალ, კოსმიურ განზომილებაში გადაეტანა, ფრენსის ფორდ კოპოლას ფილმში *აპოკალიფსი დღეს* (Apocalypse Now, 1979) ეს ტენდენცია უკვე ისეთ მწვავე და მტიკნეულ თემაშიც იჭრება, როგორიცაა ვიეტნამის ომი. კოპოლა, რომელსაც ამ დროისთვის უკვე გადაღებული აქვს მასშტაბური საგა იტალიურ მაფიაზე *ნათლიამამ/The Godfather*, ჭარბი და პომპეზური ტექნიკური ატრაქციონებით ამერიკულ ისტებლიშენტში მეტად არაპოპულარული პრობლემის მენისტრიმიზაციას ახდენს. ჟან ბოდრიარის თქმით, ფილმში ომი ნაჩვენებია, როგორც „მოგზაურობა, ტექნოლოგიური და ფსიქოდელური ფანტაზია; ომი, როგორც სპეცეფექტების ჯაჭვი, ომი, რომელიც ფილმად იქცევა მანამდე, სანამ მას გადაიღებენ“.⁵⁵ ფრანგი თეორეტიკოსი მიუთითებს იმ მსგავსებაზე, რაც ძლევამოსილების გრანდიოზული გამოვლინების ვენებაში ჩნდება რეალობასა და კინოში: თუ პენტაგონისთვის ეს ომი საკუთარი სამხედრო ძალისა და შეიარაღების, ამერიკის იმპერიის გამოსაცდელი პოლიგონი იყო, კოპოლასთვის ეს ფილმი კინოიმპერიის ძლევამოსილების დადასტურებაა. „კოპოლამ ისევე გააკეთა თავისი ფილმი, როგორც ამერიკელებმა – ომი... ისეთივე გადაჭარბებით, ისეთივე აურაცხელი დანახარჯებით, ისეთივე საოცარი სწორხაზოვნებით... და ისეთივე წარმატებით... ფილმი მნიშვნელოვანწილად წარმოადგენს ომის გაგრძელებას სხვა ხერხებით, ამ დაუსრულებელი ომის დასასრულს, მის აპოთეოზს. ომი იქცევა ფილმად, ფილმი იქცევა ომად, ორივე კი ტექნოლოგიურ ნაკადში ერთიანდება... თუ ამერიკელები ერთგან დამარცხდნენ, მეორეგან მოიგეს. *აპოკალიფსი დღეს* არის გლობალური გამარჯვება. მისი კინემატოგრაფიული ძალა თანაბარია და აჭარბებს კიდევაც სამხედრო-სამრეწველო კომპლექსს, პენტაგონისა და მთავრობის ძლიერებას.“⁵⁶

55 Жан Бодриар, *Злой Демон Образов*, Искусство Кино, 1992/10, გვ. 65.

56 იქვე, გვ. 65.

ასე რომ, 1970-იანი წლების ბოლოდან ჰოლივუდი წარმატებით ეუფლება ახალ პრაქტიკებს, თუ როგორ შეინარჩუნოს კინოიმპერიის სტატუსი და მიიღოს მოგება მოდერნიზირებულ აუდიტორიასა და გარემოში.

როკ-მუზიკლი და კონტრაკულტურული რეფლექსიები ეკრანზე

კონტკულტურა — ტერმინი, რომელიც პირველად იხმარა თეოდორ როზაკმა 60-იანი წლების წინააღმდეგობისა და საპროტესტო მოძრაობის აღსაწერად თავის ისტორიულ ნაშრომში *კონტრკულტურის შექმნა. რეფლექსიები ტექნოკრატიულ სოციალურ და მის ახალგაზრდულ ოპოზიციაზე* (1969), ბევრ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ-კულტურულ დინებასა თუ სუბკულტურას აერთიანებდა. როზაკი ამ მრავალფეროვანი მოძრაობის ქრონოლოგიზაციასა და ანალიტიკურ გააზრებას ახდენს, სადაც ანტივიეტნამურ პროტესტს, ახალგაზრდობის რადიკალურ საპროტესტო გამოსვლებსა და ჰიპების მოძრაობას ერთიან კონტექსტში სვამს და ყველაფრის მიზეზად ტექნოკრატიულ საზოგადოებას მიიჩნევს.

როზაკი ტექნოკრატიას უწოდებს სოციალურ ფორმას, როდესაც ინდუსტრიული საზოგადოება აღწევს ორგანიზებული ინტეგრაციის პიკს. ამ საზოგადოებაში იდეალური ადამიანის მოდელად განიხილება ის, ვინც მუდმივად ფიქრობს მოდერნიზებაზე, განახლებაზე, რაციონალიზაციაზე, დაგეგმვაზე, რესურსების ათვისებაზე, სოციალურ დაცულობაზე და ა. შ. ტექნოკრატიულ საზოგადოებაში აღარაფერია მარტივი, ყველაფერი ტექნოლოგიურ უნარ-ჩვევებზე, კომპეტენციებზე და მათ მუდმივ განვითარებაზეა დამოკიდებული, აქ ტექნიკა ჯაბნის ადამიანს, დაჰყავს რა ეს უკანასკნელი „ტექნიკურ მხეცამდე“. ტექნოკრატია ეს არის ექსპერტების (ანუ მათი, ვინც ამ ჩვევებს დაეუფლა და ამ უკანასკნელის მუდმივ განვითარებასა თუ დახვეწას განსაზღვრავს) მიერ დამყარებული რეჟიმი ან/და მათი ბატონობა, ვისაც ექსპერტების დაქირავება შეუძლია. ექსპერტები — ან ე.წ. think-tank-ები — გავლენას ახდენენ ადამიანთა პერსონალური ცხოვრების თავისებურებაზეც (სექსუალური ცხოვრება, მენტალური პრობლემები, ბავშვის აღზრდა...). ტექნოკრატია ის საზოგადოებაა, „სადაც ისინი, ვინც მართავენ, ამას ტექნიკური ექსპერტების

მოხმობით ამართლებენ, ეს უკანასკნელები კი ცოდნის სამეცნიერო ფორმის მოხმობით იმართლებენ თავს. მეცნიერების ძალაუფლების დახმარების გარეშე არ არსებობს გამართლება.⁵⁷

ტექნოკრატია იდეოლოგიურად უხილავია. მისი, როგორც ტრანსპოლიტიკური ფენომენის, ძალა ერთნაირად მოქმედებს კაპიტალისტურ თუ კოლექტივისტურ საზოგადოებებში, რადგან ორივე ემორჩილება ინდუსტრიული ეფექტურობის, რაციონალიზაციისა და საჭიროების პრინციპებს. ის ვლინდება ომის წარმოებაში, გარემოსადმი ბარბაროსულ მოპყრობაში, სოციალურ უთანასწორობაში, ინდივიდის დათრგუნვასა და მისი ცნობიერების მანიპულაციაში და ა.შ. როზაკი განიხილავს 1968 წლის მაისის მთავარ გაფიცვას, რომლის მიზანი იყო მუშების კონტროლი ფრანგულ ინდუსტრიაზე. „ძალიან კარგი“ – წერს როზაკი და იქვე სვამს კითხვას: „მაგრამ არის კი მუშების კონტროლი ტექნოკრატიის ინტეგრაციის საფრთხეების მიმართ შეუვალი? საუბედუროდ, არა.“⁵⁸ რამდენად აქვთ სურვილი რენოს მუშებს, დახურონ წარმოება იმის გამო, რომ მანქანების სიმრავლე სულ უფრო აბინძურებს გარემოს, სადაც ჩვენ ვცხოვრობთ? ან თუნდაც ბობ დილანი, რომელიც „ეპოქის კომმარულ გახრწნაზე მოთქვამს“, საბოლოოდ მაინც ირჩევს, მილიონდოლარიანი ალბომი გამოუშვას, ვიდრე სადმე ბოჰემურ სხვენზე იმღეროს ანდა ვანესა რედგრეივი, რომელიც „თავის ნიჭს გაასესხებს ისეთ პრიალა პლეიბოი-პორნოგრაფიულ ფილმზე, როგორიც Blow-up-ია.“⁵⁹ როზაკი ამ რადიკალური შეფასებებით შესანიშნავად გამოხატავს ტექნოკრატიის უნარს, შეაღწიოს და „ითანამშრომლოს“ თუნდაც მასთან დაპირისპირებულ სფეროში. როზაკი იმველიებს „ახალი ავტორიტარიზმის“ პერბერტ მარკუზესეულ განსაზღვრებას, სადაც საუბრობს ტექნოკრატიის „შემწოვ ძალაუფლებაზე“, რაც მდგომარეობს უნარში, ნებისმიერი უკმაყოფილების ფორმა თავის სისტემაში მოაქციოს. კონტრკულტურა, რომლის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინ-

57 Theodore Roszak, *Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, Anchor Books. Garden City, New York, 1969. გვ. 8.

58 გვ. 68.

59 იქვე, გვ. 71.

ნა სწორედ მარკუზეს ფილოსოფიამ, უპირველეს ყოვლისა, უპირის-პირდება და უარს ამბობს იერარქიულ სისტემასა და საზოგადებაზე, სადაც კაპიტალის მზარდი წარმოება უმთავრესი ღირებულებაა.

კონტრკულტურის წარმოშობის ერთ-ერთი ყველაზე მძლავრი მიზეზი ვიეტნამის ომი და ანტივიეტნამური კამპანია იყო, რომლის ტალღა 1964 წელს ამერიკის სტუდენტური კამპუსებიდან აგორდა. თუმცა ერთი კონკრეტული ომი არ ყოფილა მეამბოხე ახალგაზრდობის პროტესტის ობიექტი, არამედ ზოგადად პაციფისტური იდეა განსაზღვრავდა მათ მსოფლმხედველობას. ერთ-ერთი პირველი მასობრივი გამოსვლა 1958 წელს ლონდონში ტრაფალგარის მოედანზე გაიმართა, საიდანაც იწყება მძლავრი ანტისაომარი მოძრაობები.

ამ კამპანიის შემადგენელი ნაწილი იყო ატომური იარაღის წარმოებისა და გამოცდის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტი, რომლის შესახებ დებატები მეცნიერებსა თუ პოლიტიკოსებს შორის უკვე 1945 წელს პიროშიმაში ბომბის აფეთქების შედეგად დატრიალებული ტრაგედიის შემდეგ დაიწყო. დებატები სამეცნიერო წრეებს გასცდა და საზოგადოების ფართო განსჯის საგნად იქცა 1954 წლიდან, როდესაც წყნარ ოკეანეში დაიწყეს ატომური იარაღის გამოცდა. შედეგად მიღებული ადამიანური მსხვერპლი, დაბინძურებული და ჯანმრთელობისთვის საშიში გარემო, კატასტროფის წინაშე მდგარი ეკოსისტემა საზოგადოებაში შეშფოთებას იწვევდა და სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესისადმი კითხვებს ბადებდა. ეკომოძრაობა 60-იანი წლების საპროტესტო მოძრაობის შემადგენელი ნაწილი ხდება.

ტექნოკრატიული სამყაროს სრული მიუღებლობა ყველაზე თვალსაჩინოდ ჰიპების სუბკულტურაში ვლინდება, რაც გამოიხატება ყველაფერში – გარეგნული სტილიდან მოყოლებული ცხოვრების წესით დამთავრებული. მათ ხშირად „ყვავილების შვილებადაც“ მოიხსენიებენ – გრძელთმიან, გახეხილ ჯინსებსა (რომელიც მანამდე დაბალი სოციალური ფენის, მუშათა კლასის უნიფორმა იყო) თუ ინდიელების ეროვნულ სამოსსა და ორნამენტით მორთულ თავისუფალ ტანსაცმელში გამოწყობილ, მკვეთრი ფერის აქსესუარებითა თუ თმაში ჩაწნული ყვავილებით მოსიარულე ფეხშიშველა ახალგაზრდებს, რომლებისთვისაც ყვავილი მათი ალტრუისტული იდეალების, მშვიდობისა და სიყვარულის გამომხატველი სიმბოლო იყო. ეს ასოციაციები პირველად 1967 წელს ე.წ. „სიყვარულის ზაფხულზე“

გაჩნდა, როდესაც სან-ფრანცისკოს გარეუბნებში ათასობით ადამიანი შეიკრიბა (მას მოჰყვა მსგავსი შეკრებები ამერიკის, კანადისა თუ ევროპის დიდი ქალაქების შემოგარენში), რომლებისთვისაც პოლიტიკა, ხელოვნება, მუსიკა, ნარკოტიკები, სიყვარული თვითგამოხატვის ერთიან საშუალებად იქცა. „თუ სან-ფრანცისკოში აპირებ წასვლას, აუცილებლად ჩაიბნე თმაში ყვავილები“ (If you're going to San Francisco, be sure to wear some flowers in your hair) – მღეროდა სკოტ მაკკენზი ჯონ ფილიპსის მიერ იმავე წელს დაწერილ San Francisco-ში, რომელიც „ყვავილების“ ახალგაზრდობისთვის თავისუფლების ერთგვარ ჰიმნად იქცა. „იარალის ძალაუფლების“ სანაცვლოდ ალან გინზბერგისეული „ყვავილების ძალაუფლების“ მეტყველ სიმბოლოდ იქცა 1967 წელს პენტაგონზე მარშის დროს მსახიობ ჯორჯ ჰარისის იდეალისტური ჟესტი, როდესაც მან დაცვის ერთ-ერთი ჯარისკაცის ლულას ყვავილი წამოაცვა.

„ისიყვარულე, არ იომო“ (Make love, not war) იყო ჰიპების ერთ-ერთი მთავარი ლოზუნგი. თავისუფალი სიყვარულის აღიარებით, რაც მონოგამურ ურთიერთობას უარყოფდა, ჰიპები უპირისპირდებოდნენ ოჯახს, როგორც პეტეროცენტრისტულ, მკაცრად რეგლამენტირებულ და იერარქიულ ინსტიტუტს. ამასთანავე ჰიპებისთვის ოჯახი კერძო საკუთრების გამოვლინება იყო, რასაც ისინი იდეოლოგიურად არ სცნობდნენ. კომუნებად გაერთიანებულები ფულზე, მატერიალისტურზე და მოხმარებაზე ამბობენ უარს. მათი ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად იქცევა ფსიქოდელური ნარკოტიკები, აღმოსავლური რელიგიებით გატაცება, სპირიტუიზმი, რაც არა მარტო კონვენციური საზოგადოების ალტერნატივად მოიაზრებოდა, არამედ ტექნოკრატიისთვის დამახასიათებელი რაციონალიზმის კულტის პირობებში ირაციონალური, სულიერი სამყაროს აღმოჩენის ინსპირაცია იყო. მედიტაცია მშვიდობიანი თანაცხოვრების, არაძალადობრივი იდეოლოგიის განხორციელების გზას წარმოადგენდა.

Hey people now/Smile on your brother/ Let me see you get together/Love one another right now – ერთმანეთის სიყვარულისა და თანადგომისკენ მოუწოდებდა 60-იანი წლების ერთ-ერთი ჰიტი *Let's get together*, რომელიც სან-ფრანცისკოში „სიყვარულის ზაფხულზე“ ქადაგებასავით გაისმა. თუმცა „ყვავილების ძალაუფლების“, „მუსიკის, მშვიდობისა და სიყვარულის“ ქადაგებასთან ერთად როკი შეურიგებლობას, რა-

დიკალური ცვლილებების მოთხოვნას, მაქსიმალიზმს, შეუზღუდავ თავისუფლებასაც გამოხატავდა. „როკ მუსიკა იდეალისტი და დაბნეული თაობის მეგაფონად იქცა, რომლის ტექსტთან და მუსიკასთან ის იდენტიფიკაციას ახდენდა.“⁶⁰ მუსიკის ისტორიკოსები ხშირად ამტკიცებენ, რომ როკი პირველი მუსიკალური ჟანრი იყო, რომლის განსაზღვრა კონკრეტულ ასაკთან და ახალგაზრდა თაობასთან არის დაკავშირებული. მისი რითმები, მძლავრი, მოუხეშავი ენერგეტიკა, უღრიალა გიტარა თუ გაბედული ტექსტები ახალგაზრდობის სულისკვეთების გამომხატველი იყო.

ვიეტნამის კონფლიქტს ზოგჯერ „ამერიკის პირველ როკ-ომს“ უწოდებენ, რომლითაც ხაზს უსვამენ როკ-მუსიკის როლს ანტი-ვიეტნამური კამპანიის საყოველთაო გავრცელებაში. „სანამ მუსიკა თაობის განსაზღვრაში დაგვეხმარებოდა, მუსიკა ვიეტნამის ომის განსაზღვრაში დაგვეხმარა.“⁶¹ პაციფისტურ ტექსტებზე შექმნილ მუსიკას ერთნაირად უსმენდნენ ანტისაომარი განწყობების მქონე აქტივისტები თუ ვიეტნამში მებრძოლი ჯარისკაცები.⁶² „შენ საკმარისად დიდი ხარ იმისთვის, რომ მოკლა, მაგრამ არა იმისთვის, რომ ხმა მისცე“ (*“You’re old enough to kill, but not for voting”*)⁶³ – ნათქვამი იყო ვიეტნამის ომის საწინააღმდეგო ჰიმნად ქცეულ *Eve of Destruction*-ში, რომელიც ბევრმა რადიო-სადგურმა აკრძალა რასიზმის, ფარისევლობის, უსამართლობის მხილებისა თუ გამალებული ატომური შეიარაღების ეპოქის ფრუსტრირებული ახალგაზრდების შიშების გამო.

60 Todd Gitlin, *The Sixties. Years of Hope, Days of Rage*, Baniam Books, 1987, გვ. 204.

61 <http://warriors.warren.k12.il.us/dmann/musicandvietnamwar.html>

62 ეს ფაქტი ჩანს ფილმის *აპოკალიფსი დღეს* ერთ-ერთ ეპიზოდშიც: ხან-რძლივი და უმედეგო ექსპედიციისგან დაღლილი და მორალურად გატეხილი, საგანგებო დავალებით გაგზავნილი ჯგუფის ერთ-ერთი ჯარისკაცი მაღალ ხმაზე მომართავს რადიომიმღებს, საიდანაც ისმის *I Can't Get No Satisfaction* და ეგზალტირებული სიმღერითა და ცეკვით აპყვება მას.

63 ამერიკის შეერთებულ შტატებში სამხედრო გაწვევა 18 წლის ასაკიდან იწყებოდა, მაშინ როცა არჩევნებში ხმის მიცემის უფლება მხოლოდ 21 წლიდან შეიძლებოდა.

სწორედ ვიეტნამის ომი წარმოადგენს 60-იანი წლების ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული და საკულტო როკ-ოპერის *თმის/Hair* მთავარ თემას. მისი ლიბრეტოს ავტორები მსახიობები ჯეიმს რეიდო და ჯერომი რეგნი ერთმანეთს 1964 წელს შეხვდნენ ბროდვეის სცენაზე. საერთო შეხედულებებმა ისინი მალევე დაამეგობრა და იდეაც გაუჩნდათ, დაეწერათ ყველაფერი იმის შესახებ, რაც მათ გარშემო ხდებოდა. ირგვლივ კი ყველაფერი თავბრუდამხვევად მოძრაობდა, რადიკალურად იცვლებოდა. ერთ-ერთ ინტერვიუში ჯეიმს რეიდო აღნიშნავდა:

*ეს ისტორიულად ძალიან მნიშვნელოვანი იყო...
თქვენ შეგიძლიათ ამის შესახებ წაიკითხოთ ან ფილმი
ნახოთ, მაგრამ ვერასდროს გამოცდით მას. ჩვენ ვიფიქ-
რეთ – „ეს ხდება ქუჩაზე“, ჩვენ კი გვინდოდა, ეს სცენაზე
გადმოგვეტანა.⁶⁴*

ორი მთავარი გმირის – რომანტიკული, მორიდებული კლოდისა და მხიარული ავანტიურისტი ბერგერის – პროტოტიპები თავად ავტორები იყვნენ. მუსიკის დასაწერად კანადელი გოლტ მაკდერმოტი მოიწვიეს, რომელიც, როგორც თავად იხსენებს, საერთოდ არ იცნობდა იმ გარემოს, რაც ტექსტებში იყო აღწერილი: „მე ვატარებდი მოკლე თმას, მყავდა ცოლი და იმ დროისთვის ოთხი შვილი... და საერთოდ არაფერი გამეგო ჰიპებზე.“⁶⁵ პრემიერა ბროდვეიზე 1967 წელს გაიმართა.

მილოშ ფორმანის მიერ თითქმის ათი წლის შემდეგ (1979) გადაღებულ ფილმში სიუჟეტი მნიშვნელოვნად შეიცვალა. თუ როკ-ოპერაში კლოდი და ბერგერი ნიუ-იორკელი მეგობრები არიან, რომლებიც ანტივიეტნამურ კამპანიაში აქტიურად არიან ჩართულები, ფილმში კლოდი ოკლაჰომადან ჩამოსული უბრალო ფერმერი ბიჭია, რომელიც შემთხვევით გადააწყდება ბერგერსა და მის „ბანდას“ და მათი დახმარებით სულ სხვა, თავისუფალ სამყაროს აღმოაჩენს. რეიდო-რეგნის ვერსიაში შეილაც აქტივისტია, რომელსაც ბერგერთან აქვს რომანი, მაგრამ შემდეგ კლოდი უყვარდება. ეს უკანასკნელი მოულოდნელად გადაწყვეტს ვიეტნამში წასვლას, სადაც იღუპება

64 Harry Haun. „Age of Aquarius“, Playbill, 2009.

65 იქვე.

კიდევაც. ჯეიმს რეიდო და ჯერომი რეგნი უკმაყოფილოები იყვნენ ფილმში განხორციელებული ცვლილებებით და მიაჩნდათ, რომ ამით მუზიკლში დაიკარგა მთავარი თემა – ანტივიეტნამური და პაცი-ფისტური მოძრაობის სიმწვავე. თუმცა ის, რომ ომში იღუპება არა მოძრაობის აქტივისტი, არამედ სოციალურ გარემოს გარიდებული აუტსაიდერი, რომელიც ცხოვრებას, როგორც ერთ მშვენიერ თავ-გადასავალს უყურებს, უფრო მძაფრად წარმოაჩენს არა მხოლოდ ვიეტნამის, არამედ ზოგადად ომის აბსურდულობასა და დამანგრე-ველ შედეგებს. ის ეხება ყველას – მას, ვინც სასაკლაოში ჩართულია და მასაც, ვინც განზე დგას. ომში საბოლოოდ ყველა მსხვერპლია.

სამაგიეროდ ფილმს საუკეთესო გამოხმაურება მოჰყვა კრიტიკის მხრიდან, იმის მიუხედავად, რომ ზოგიერთი დაგვიანებით გადაღე-ბულ ეკრანიზაციაში აქტუალობაზე მეტად 60-იანების ნოსტალგიას ხედავდა. ფორმანის აზრით კი, „სანამ გრძელთმიანი ახალგაზრდები არსებობენ, სანამ ყველანი მოკლედ არ შეიკრიჭებიან, ფილმი ნოს-ტალგიური ვერ იქნება.“⁶⁶

...გრძელი ლამაზი თმა, ბზინვარე, კაშკაშა, ტალღო-ვანი, უხეში, რბილი, გრძელი, სწორი, ხვეული, აბურძგ-ნული, ცხიმოვანი... მოხტუნავე, მძივებით ჩაწეული, დაწ-ნული...ჩემი თმა ისეთია, როგორსაც იესო ატარებდა, ალილუა, მე მას ვაღმერთებ, ალილუია, მარიამს უყვარ-და თავისი ძე, რატომ არ უნდა ვუყვარდე დედაჩემს? – ასე პასუხობს „ბანდის“ ერთ-ერთი წევრი პოლიცი-ელის იჭვნიულ შეკითხვას, ჰომოსექსუალი ხომ არ ხარ, გრძელ თმას რატომ ატარებო?

რასაკვირველია, გრძელი თმა მხოლოდ ისტებლიშმენტის ცხოვ-რების წესსა და მის მოჩვენებითად რესპექტაბელურ გარეგნობაზე პროტესტის გამოხატულება არ ყოფილა. კონტრკულტურა არღვევს რა გენდერული გაყოფის პირობით სქემას, მამაკაცებში ფემინურო-ბის, სირბილის, სინაზის არტიკულირებას ახდენს ტრადიციულად მისთვის მიწერილი ბრუტალურობის, ძალაუფლების/ ძალადობის ვნების სანაცვლოდ. „სტილი იყო ნაწილი ახალგაზრდების აშკარად გამოვლენილი [სწრაფვისა], ამოეკვეთათ უხეში და ძალადობრივი

66 http://www.bbc.co.uk/programmes/p00nb1n3forman_transcript.shtml

მასკულიზურობა ამერიკულ პოლიტიკურ ცხოვრებაში.⁶⁷ როგორც ბეტი ფრიდანი⁶⁸ ერთ-ერთ ტელეინტერვიუში აღნიშნავდა:

გრძელთმიანი ბიჭები ამბობენ „არა მასკულიზურობას“, „არა ბრუტალურობას“, „არა სადისტურ ქცევას, პირქუშ ტიპებს“... ისეთებს რომლებიც თავიანთ მამაკაცურობას და უპირატესობას ვიეტნამში ბავშვების ხოცვით ამტკიცებენ. ეს გრძელთმიანი ბიჭები ამბობენ, არ არის აუცილებელი, ასეთი ვიყო, არ არის აუცილებელი ვინმეზე აღმატებული ვიყო, არ არის აუცილებელი დიდი კუნთები მქონდეს, რადგან დათვების მოკვლაც არ არის აუცილებელი. მე შემოძლია ვიყო ფაქიზი, მგრძნობიარე, შემოძლია მეშინოდეს და ვტიროდე კოდეც, მაგრამ მე კაცი ვარ, პირველ რიგში საკუთარი თავის კაცი, რომელიც საკმარისად ძლიერია, რომ იყოს ფაქიზი.

შემთხვევითი არ ყოფილა ქრისტესთან აღუზიებიც („ჩემი თმა ისეთია, როგორსაც იესო ატარებდა...“), რომელიც სიყვარულს, თანასწორობასა და არაძალადობრივ ურთიერთობას ქადაგებდა. ამიტომ არც ქრისტეს შედარება იყო მოულოდნელი ჰიპ სუპერვარსკვლავთან ამავე პერიოდის ასევე საკულტო როკ-ოპერაში *იესო ქრისტე – სუპერვარსკვლავი* *Jesus Christ Superstar*.

ცნობილი როკ ოპერა, რომელიც ქრისტეს ცხოვრების ბოლო დღეებისა და ჯვარცმის თამამ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს, ტიმ რაისმა და ენდრიუ ლოიდ ვებერმა 1971 წელს დაწერეს. როგორც რაისი აღნიშნავდა, „ჩვენ ქრისტეს არ ვუყურებთ, როგორც ღმერთს, არამედ როგორც მართალ კაცს სწორ დროსა და სწორ ადგილას.“⁶⁹ სწორედ ეს გახდა მორწმუნე ქრისტიანების უკმაყოფილების ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი, რასაც იუდას პერსონაჟისადმი აშკარა სიმპათია ემატებოდა. როკ-ოპერას ანტისემიტიზმშიც ადანაშაულებდნენ.

67 Theodore Roszak. გვ. 74.
68 60-იანი წლების ქალთა მოძრაობის გამორჩეული ლიდერი. მიჩნეულია, რომ მისი წიგნის *ქალური მისტიკის* გამოსვლამ (1963) ამერიკაში ფემინიზმის მეორე ტალღა ააგორა.
69 Time. 1970, 9 ნოემბერი.

ამ ბრალდებებს 1973 წელს ნორმან ჯუისონის მიერ როკ-ოპერის მიხედვით გადაღებული ფილმის მიმართ რასიზმიც დაემატა, რადგან იუდას შავკანიანი მსახიობი ასრულებს. თუმცა თუ გავითვალისწინებთ, რომ ის გაცილებით უფრო საინტერესო და ძლიერი პერსონაჟია, ვიდრე ქრისტე და სრულიადაც არ არის უარყოფითად გამოყვანილი, ალბათ, რასიზმში რეჟისორის დადანაშაულება საფუძველს მოკლებული იქნება. ჯუისონის აზრით, სწორედ იუდამ შეუწყო ხელი ქრისტეს პოპულარობის ლეგიტიმაციას. „მე ვფიქრობ, რომ იუდა მოციქულებს შორის ყველაზე ჭკვიანი იყო, ამიტომაც აღმოჩნდა ასეთ სიტუაციაში“⁷⁰ – პასუხობდა ტიმ რაისი ერთ-ერთ ინტერვიუში. იუდა ხშირად აკრიტიკებს ქრისტეს, რომ აპყვბა ბრბოს ვნებებს და დაივიწყა თავისი მისია. იუდას რომაელებთან გარიგება კი აიხსნება არა ღალატით, არამედ რომაელების წინააღმდეგ მოსალოდნელი აჯანყებისა და კატასტროფის თავიდან აცილების მიზნით.

თუ ვინმე უარყოფითად არის ფილმში წარმოჩენილი, ეს არის ბრბო, რომელიც თავდაპირველად ეთაყვანება იესოს და შემდგომ ასეთივე უნით მოითხოვს მის ჯვარზე გაკვრას. ეს იგივე ბრბოა 60-70-იანი წლების მომხმარებლური და „ერთგანზომილებიანი“ საზოგადოების სახით, რომელმაც სულიერი (რწმენა) მატერიალურზე (ტაძარი და სიმდიდრე) გაცვალა, რომელიც ქმნის კერპებს ვარსკვლავების სახით, აღმერთებს მას, სანამ კარგად იყიდება და მაშინვე ივიწყებს, (ღალატობს და ყიდის), როგორც კი სხვა, უფრო სარფიანი „პროდუქტი“ ამობრწყინდება შოუ-ბიზნესის სცენაზე.

როკ-მუზიკლის სითამამე ქრისტეს ფიგურის თავისუფალ ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით არა იმდენად მისი ადამიანური საწყისის ხაზგასმაშია (მით უმეტეს, რომ ამ დროისთვის უკვე გადაღებული იყო პიერ-პაოლო პაზოლინის *მათეს სახარება/The Gospel According to St. Matthew*), რამდენადაც ქრისტეს, როგორც სუპერვარსკვლავის წარმოჩენაში. ჯუისონისთვის ის პირველი სუპერვარსკვლავია, უდიდესი ქარიზმის მქონე ადამიანი, რომლის წყალობითაც მისი თაყვანისმცემლების რიცხვი იზრდებოდა და იზრდებოდა. ამიტომაც ხშირად იყენებს შოუ-ბიზნესისთვის დამახასიათებელ სლენგს რელიგიურ ტექსტებზე აგებულ დიალოგებში. საერთოდ ეკლექტიკა,

70 *Life Magazine*. 1971, 28 მაისი.

რასაც მიზანმიმართულად მიმართავს ფილმში ნორმან ჯუისონი – იქნება ეს ისრაელის უდაბურ, ბიბლიურ გარემოში ტანკებისა თუ ფერად-ფერადად შემოსილი ჰიპების ჯგუფით შეტანილი დისონანსი თუ აკადემიურ-კანონიკური ტექსტების გადატანა „არაკადემიურ“ მუსიკასა და დინამიკურ პლასტიკაში, კინემატოგრაფში ახალი სტილისტური პერიოდის (რომელიც მოგვიანებით პოსტმოდერნიზმის სახელწოდებას მიიღებს) მანიშნებელი ხდება.

ინგლისური „თავისუფალი კინო“

არ არსებობდა სკოლა. იყო მხოლოდ ბურჟუაზიული კინოს წინააღმდეგ საერთო რეაქცია, საერთო სურვილი, გვეჩვენებინა ინგლისი, ნამდვილი ინგლისი, მაგრამ ეს უფრო ისტორიული ფაქტი იყო.¹

ლინდსი ანდერსონი

შეუძლებელია დაუინტერესებელი კრიტიკის არსებობა, ისევე როგორც შეუძლებელია არსებობდეს გულგრილი ხელოვნება² – წერდა ლინდსი ანდერსონი ინგლისური კინოსთვის საპროგრამოდ ქცეულ სტატიაში *Stand up! Stand up!* რომელიც 1956 წელს გამოქვეყნდა. ავტორი ხაზგასმით მიუთითებდა არსებული რეალობისადმი რეჟისორის დამოკიდებულებისა და პოზიციის აუცილებლობაზე. სწორედ ლინდსი ანდერსონი მოაშაადებს ტონი რიჩარდსონს, კარელ რეიშს, პენელოპა ჰიუსტონსა და რამდენიმე სხვა ავტორთან ერთად ინგლისურ კინოში ახალი ტენდენციის თეორიულ საფუძველს. ისინი ურნალ *Sequance*-ში³ თანამედროვე ბრიტანულ კინოზე კრიტიკული სტატიებს აქვეყნებენ. მათი აზრით, „ერთ-ერთი ყველაზე რთული პრობლემა იმაშია, რომ გადავლახოთ სიყალბის ვირუსი, რომლითაც გაუღენთილია კომერციული კინოპროდუქცია და რომელიც ამავდროულად აინფიცირებს ნამდვილ ხელოვნებას...“⁴

ე.წ. „თავისუფალი კინო“ ჩამოყალიბდა ბრიტანეთის იმპერიის რღვევისა და ეკონომიკური პრობლემების გამწვავების ფონზე, სუეცის კრიზისისა და უნგრეთის მოვლენების, ატომური განიარაღებისთვის ბრძოლისა და პოლიტიკური პროტესტების ტალღაზე,

1 <http://www.cinematheque.ru/post/141750>

2 *Sight and Sound*, 1956.

3 ურნალი გამოდიოდა 1947 წლიდან.

4 *Кино Великобритании*, Москва, 1970, გვ. 300

რასაც კულტურული რყევებიც მოჰყვა. 50-იანი წლების ბრიტანული კინოს კრიზისის სხვა ევროპული ქვეყნების მსგავსად ამერიკული კომერციული ფილმების „ექსპანსია“ და ტელევიზიის მასობრივი გავრცელებაც აღრმავებს. ეს პერიოდი ახალგაზრდა კრიტიკოსებმა „უღიმღამო, უძრაობის ეპოქის კინოდ“ შეაფასეს. „კონსერვატული, დიდაქტიკური, შეზღუდული“ ფილმები თავს არიდებდა საყურადღებო მოვლენების ასახვას და მთავარი მიზანი კომერციული მოგება იყო. „ჩვენი კინოსამყაროს სათავეში ბუღალტრები იდგნენ და დგანან“⁵ – წერდა პენელოპა ჰიუსტონი.

ახალგაზრდა ავტორები ალექსანდრ ასტრუკის „კამერა-კალამის“ იდეას აიტაცებენ. ლინდსი ანდერსონის თქმით, „ჩვენ გვინდა ისეთი კინო, სადაც ადამიანებს ისევე თავისუფლად შეეძლებათ ფილმების გადაღება, თითქოს ისინი წერდნენ პოემას, ნახატს ანდა სიმებიან კვარტეტს.“⁶ 50-იანი წლების ფრანგული თეორიული და კრიტიკული აზრის გავლენით ახალგაზრდა ინგლისელი რეჟისორებიც წამოწევენ საავტორო კინოს იდეას, თუმცა მათგან განსხვავებით ბრიტანელებისთვის ესთეტიკურ პრინციპებზე მეტად ეთიკური იქნება მნიშვნელოვანი.

საერთოდ „თავისუფალ კინოს“ ხშირად ადარებდნენ ფრანგულ „ახალ ტალღას“, რომელიც მეამბოხე ინგლისელი კინემატოგრაფისტებისთვის ერთგვარი მოდელი იყო. თუმცა გავლენის მიუხედავად ინგლისელებმა ხედვის სხვა რაკურსი აირჩიეს.

ფრანგები აკეთებდნენ ფილმებს, რომელსაც შეიძლება განსაზღვრული მსოფლმხედველობა ჩამოეყალიბებინა. ინგლისელები კი ფილმების საშუალებით უკვე განსაზღვრულ მსოფლმხედველობას უწევდნენ პროპაგანდას.⁷

სწორედ ამის გამო აკრიტიკებდნენ კიდეც ინგლისურ კინოს, რომელიც თითქოს ნაკლებად ზრუნავდა კინოენის განვითარებასა და ფორმის დახვეწილობაზე, ვიდრე შინაარსზე:

5 <http://www.cinematheque.ru/post/141750>

6 *Sequence*, 1948.

7 *Кино Великобритании*. გვ. 302.

ინგლისური ფილმის განხილვისას ვლაპარაკობთ, თუ რას მოგვითხრობს ეს ფილმი. ფრანგული ან იტალიური ფილმის განხილვისას კი გვაინტერესებს, როგორ არის ის გაკეთებული. ახალი ინგლისური კინო უპირველეს ყოვლისა, შინაარსით განისაზღვრება და არა ფორმით. ჩვენ წინ იშლება ახალი სოციალური ლანდშაფტი... ჩვენი კინემატოგრაფისტები უფრო ახლოს არიან სოციოლოგებთან, რომელიც გარემოს მახასიათებლებს შეისწავლის, ვიდრე მხატვრებთან, რომელიც მზადაა გადაათამაშოს ნებისმიერი ლანდშაფტი, თუ ამისთვის მოუწოდებს ხელოვნება.⁸

ახალგაზრდა ავტორებს „მაღალი ხელოვნების“ დახვეწილ, რაფინირებულ ფორმებზე ზრუნვა ნაკლებად აინტერესებდათ. მათ თავიანთი თანამედრვე ბრიტანეთის კონსერვატივში უფრო აწუხებდათ, რაც არა მარტო პოლიტიკას განსაზღვრავდა, არამედ ცხოვრების სტილსა და ნორმებს. ახალი თაობის განსხვავებული ხედვის დემონსტრირება პირველად ლინდსი ანდერსონის, ტონი რიჩარდსონის, კარელ რეიშისა და იტალიელი სტუდენტის ლორენცა მაცეტის მიერ ორგანიზებულ მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ჩვენებაზე მოხდა, რომელიც მათ 1956 წელს ბრიტანული კინოს ინსტიტუტთან არსებულ ნაციონალურ კინოთეატრში მოაწყეს. სწორედ აქედან დაიწყო მოძრაობა „თავისუფალი კინო.“ ფილმების ჩვენების წინ მათ გამოაქვეყნეს მანიფესტი, სადაც აღნიშნავდნენ:

ეს ფილმები ერთად არ გაგვიკეთებია; არც მათი ერთად ჩვენება გვქონდა განზრახული. მაგრამ როცა ისინი დავასრულეთ, ვიგრძენით, რომ მათში საერთო პოზიციაა გამოხატული. ეს პოზიცია გულისხმობს თავისუფლების, ადამიანებისა და ყოველდღიურობის მნიშვნელოვნების რწმენას. როგორც კინემატოგრაფისტებს, გვჯერა, რომ არც ერთი ფილმი არ შეიძლება იყოს ზედმეტად პირადული. გამოსახულება ლაპარაკობს. ხმა აძლიერებს და კომენტარს უკეთებს... სრულყოფილება

მიზანს არ წარმოადგენს. დამოკიდებულება აღნიშნავს სტილს. სტილი აღნიშნავს დამოკიდებულებას.⁹

1956-59 წლის განმავლობაში სულ ექვსი პროგრამა უჩვენეს, სადაც ინგლისელი რეჟისორების გარდა წარმოდგენილი იყო უცხოელი ახალგაზრდა და ნოვატორი ავტორების (ლაიონელ როგოზინის, ნორმან მაკლარენის, ვალერიან ბოროვჩიკის, რომან პოლანსკის, კლოდ შაბროლის, ფრანსუა ტრუფოსა და სხვების) ფილმებიც. მათი ფილმები ძირითადად იყო შავ-თეთრი, ხელის კამერით, მინიმალური ხარჯებით და სტუდიის გარეთ გადაღებული, რომელიც თანამედროვე ბრიტანეთის რეალობის რეპრეზენტირებას ახდენდა. დოკუმენტურ ან დოკუმენტური მანერით გაკეთებულ ფილმებში კინონარატივი, ხმა და მონტაჟი იმპრესიონისტულ, სპონტანურ ხასიათს ატარებდა. ერთ-ერთი პროგრამის ანონსის თანახმად „16-მილიმეტრიანი კამერით, მინიმალური რესურსებითა და უფასოდ მომსახურე ტექნიკური პერსონალით თქვენ ვერ მიაღწევთ ბევრს კომერციული თვალსაზრისით. თქვენ ვერ შეძლებთ მხატვრული ფილმის გადაღებას და ექსპერიმენტის შესაძლებლობები სხვადასხვა ნიშნით შეზღუდულია. მაგრამ თქვენ შეგიძლიათ გამოიყენოთ თქვენი თვალი და ყური. თქვენ შეგიძლიათ, მისცეთ მინიშნებები. თქვენ შეგიძლიათ გააკეთოთ პოეზია“.¹⁰

ყველა ეს ფილმი გადაღებული იყო დამოუკიდებლად, თავად ავტორების ან ბრიტანეთის კინოინსტიტუტის ექსპერიმენტული ფონდის მიერ დაფინანსებული, რასაც დამწყები რეჟისორები მცირეოდენი გრანტის სახით მოიპოვებდნენ. თუმცა მათი ფილმები ექსპერიმენტული და ავანგარდული კინოსგან პრინციპულად განსხვავდებოდა. ახალგაზრდა ბრიტანელებისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ანდერსონისეული attitude – დამოკიდებულება, მიმართება, პოზიცია, რაც თავიანთ თანამედროვე ინგლისის ყოფისა და საშუალო თუ დაბალი სოციალური ფენის ცხოვრების ასახვისას ვლინდებოდა.

თანამედროვე ინგლისური კინოს თავისებურების ჩამოყალიბება, რაც რეალობისა და სოციალური გარემოს ჩვენებაში ვლინდებოდა,

9 <http://www.cinematheque.ru/post/141750>

10 http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/free_cinema_the/

მნიშვნელოვნად განპირობებულია 30-იანი წლების ინგლისური დოკუმენტური კინოს ე. წ. გრირონის ჯგუფის საუკეთესო ტრადიციებით. ნაციონალურ კინოთეატრში მოწყობილი კინოჩვენების ერთ-ერთი პროგრამის სახელწოდება – *წყურეთ ბრიტანეთს* – ამ სკოლის წარმომადგენლის ჰემფრი ჯენინგსის¹¹ ფილმის *უსმინეთ ბრიტანეთს/Listen to Britain* აშკარა ალუზიებზე და მათ ერთგვარ მემკვიდრეობაზე მიუთითებდა.

გრირონის სკოლა 1930-31 წლებიდან ყალიბდება. მასში გაერთიანებული იყვნენ პოლ როტა, არტურ ელტონი, ჯონ ტეილორი და სხვანი. ჯონ გრირონმა რობერტ ფლაერთი, ალბერტო კავალკანტი და იორინს ივენსიც მიიწვია და ჩართო თავისი ჯგუფის საქმიანობაში. ის 20-იანი წლების დოკუმენტურ კინოში გამოკვეთილ ორ მიმართულებას აკრიტიკებს: 1. რობერტ ფლაერთის;¹² 2. ვალტერ რუტმანის.¹³ მიუხედავად ფლაერთისადმი დიდი პატივისცემისა, გრირონი მას ეგზოტიზაციის გამო აკრიტიკებს, რაც პირველადი ბუნებისა და ცივილიზაციაშეუხებელი ადამიანის რომანტიზირებაში გამოიხატება. მისი აზრით, ფლაერთი გარკვეულწილად გაურბის თავის თანამედროვე და მის გვერდით არსებულ რეალობას, სადაც ორდინარული ადამიანების ყოველდღიურ ცხოვრებაში უამრავი დრამა ხდება.

11 1907-1950, კინოდოკუმენტალისტი, ავტორი ფილმებისა: *უსმინეთ ბრიტანეთს* (1942), *და დაიწყო ხანძრები* (Fires Were Started, 1943), *დიდიური ტიმოთისთვის* (A Diary for Timothy, 1945).

12 ამერიკელი რეჟისორი, ვიზუალური ანთროპოლოგიის ჟანრის, ეთნოგრაფიული ფილმის ფუძემდებელი. მისი *ნანუქი ჩრდილოეთიდან* (Nanook of the North 1922) ესკიმოსის რუტინულ ცხოვრებას ასახავდა, რითიც საფუძველი ჩაუყარა დოკუმენტურ კინოში ობიექტზე დისტანციური დაკვირვება-ობსერვაციის მეთოდს. მომდევნო ფილმში *მოანა* (Moana, 1926) ის უკვე დოკუდრამას ქმნის, სადაც დოკუმენტურ რეალობაში გათამამებული ეპიზოდებია ჩართული.

13 გერმანელი დოკუმენტალისტი და ავანგარდული კინოს რეჟისორი, ავტორი ფილმის *ბერლინი, დიდი ქალაქის სიმფონია/Berlin: Die Symphonie der Grosstadt*.

ბოზ, შენ სისასტიკეს ჩვენგან შორს ეძებ, ჩვენ კი ბირმინგტონის სისასტიკეებს მივყვებით¹⁴ – მიმართავ-და რობერტ ფლაერთის მისადმი გაგზავნილ ღია წერილში.

გრირსონის აზრით, რუტმანიც რეალობის ეგზოტიზაციით არის გატაცებული, მაგრამ არა „ველური“, შეურყენელი ცივილიზაციის, არამედ პირიქით – ტექნოკრატიულ-ურბანისტული კულტურის. ის ქმნიდა დიდი ქალაქის სიმფონიას ყოველგვარი (იდეური) მიზნის გარეშე, მისი დაინტერესება მხოლოდ ესთეტიკური ფორმის ძიებაში გამოიხატებოდა.

თავად ტერმინი „დოკუმენტური“, როგორც არა-გამოგონილი, არა-მხატვრული კინოს აღმნიშვნელი, პირველად ჯონ გრირსონმა გამოიყენა ფლაერთის *მოანაზე* დაწერილ სტატიაში:

ცხადია მოანას, რომელიც ახალგაზრდა პოლინეზიელისა და მისი ოჯახის ყოველდღიური ცხოვრების მოვლენების ვიზუალურ „აღრიცხვას“ ახდენს, დოკუმენტური ღირებულება გააჩნია.¹⁵

გრირსონის აზრით, კინო არის არა მხოლოდ დაკვირვების, არამედ ამ დაკვირვების საფუძველზე ანალიზისა და კვლევის საშუალება. გრირსონს მიაჩნდა, რომ მასალის უბრალოდ აღბეჭვდა ჯერ კიდევ არაფერს ნიშნავს (ამიტომაც ყველაზე დაბალ კატეგორიად განიხილავდა ინფორმაციულ კინოქრონიკას, რომელიც სწორედ ამის გამო არ ითვლება ხელოვნებად). მასალას მნიშვნელობას სძენს კამერის მოძრაობა, რიტმი, რაკურსი, განათება და ა.შ. რომელთა საშუალებითაც კონკრეტული ფაქტი მხატვრულად გადამუშავდება. ის მხატვრულ კინოსა და ფიქციას სკეპტიკურად უყურებს და მიიჩნევს, რომ პავილიონები აღარბიებენ ხასიათებს, სიტუაციებს, კარგავენ უშუალობასა და სიმწვავეს. 1932 წ. ჟურნალ Film Quarterly-ში გრირსონი თავის თანამოაზრეებთან ერთად ჩამოყალიბებულ მანიფესტს აქვეყნებს, სადაც წერია:

14 New-York Sun, 8 February 1926.

15 იქვე.

1. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ კინოს უნარის საშუალებით – დააკვირდეს და შეარჩიოს „ნამდვილი“ ცხოვრების ფაქტები – შეიძლება წარმოიშვას ხელოვნების ახალი, სრულიად სიცოცხლისუნარიანი ფორმა...

2. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ თვითნაბად მსახიობსა და ნაღდ გარემოს ყველაზე უკეთ შეუძლია თანამედროვე სამყაროს კინემატოგრაფიული ასახვა...

3. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ „ადგილზე“ ნაპოვნი მასალა და სიუჟეტი, უფრო მშვენიერია, უფრო რეალურია (ფილოსოფიური გაგებით) ყველაფერ იმასთან შედარებით, რაც მსახიობთა თამაშით გადმოიცემა...¹⁶

ჯერ კიდევ ამერიკის რამდენიმე მნიშვნელოვან უნივერსიტეტში სწავლის პერიოდში გრირსონი დაინტერესდა პროპაგანდის ფსიქოლოგიის კვლევით და შეისწავლიდა პრესის (მათ შორის, ტაბლოიდის), კინოსა და მასობრივი მედიის სხვა საშუალებების ზეგავლენას ე.წ. საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებაზე. გრირსონი დაუფარავად აცხადებდა, რომ კინო სოციალური უსამართლობის შესაცვლელად უნდა გამოიყენო:

მე კინოს კათედრიდან ვუყურებ და ვიყენებ, როგორც პროპაგანდისტი.

გრირსონი დოკუმენტური კინოს მიზნისა და ხედვის სრულიად ახლებურ, ერთგავარად სოციოლოგიური კვლევის ასპექტს უკვე თავის პირველ ფილმში *თევზსაჭერები (Drifters, 1929)* გვთავაზობს.

... ინგლისურ კინოში, რომელიც მთლიანად პავოლიონების პირობითობით იყო გაჟღენთილი, ფილმმა, რომელიც პირდაპირ რეალური ცხოვრებიდან ძერწავდა თავის დრამატურგიულ განვითარებას, თითქმის რევოლუცია მოახდინა... ეს იყო ყოველდღიური ინგლისი, მშრომელი ინგლისი.¹⁷

16 Кино Великобритании, გვ. 32.

17 Г. Аристарко. История Теории Кино, Москва, 1966. გვ. 182.

„ყოველდღიური, მშრომელი ინგლისის“ რეპრეზენტაციას ცდილობენ ახალაზრდა ინგლისელი კინემატოგრაფისტებიც, რომელთა ფორმირებაზე, როგორც უკვე აღვნიშნე, დიდი გავლენა მოახდინა გრირონის სკოლამ. თუმცა ამას გარდა აუცილებლად გასათვალისწინებელია მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ ევროპულ კინოში გავრცელებული ტენდენცია, რაც იტალიური ნეორეალიზმის საყოველთაო აღიარებამ წარმოშვა. გრირონითა და მისი მეთოდით ახალაზრდა ინგლისელების დაინტერესება ჯერ კიდევ ჟურნალ *Sequence*-ში გამოჩნდა, სადაც ამ მეთოდის შესახებ ცხოველი დისკუსია ჰქონდათ გამართული. მართალია, ისინი 30-40-იანი წლების დოკუმენტური კინოს მნიშვნელობას სათანადოდ აფასებენ, მაგრამ მიიჩნევენ, რომ რეალობის ობიექტური, დისტანცირებული ასახვა ამ რეალობაზე მშრალ ინფორმაციას გვაძლევს და თავად რეალობის პოეტურ რეფლექსირებას ამჯობინებენ, „...პროპაგანდას ხელოვნებას უპირისპირებენ, რომელიც არა იდეიდან, არამედ სინამდვილეზე დაკვირვებული დათვალიერებისგან იზადება, დაზგებს, ხომალდებსა და მატარებლებს კი – ჩვეულებრივ, „ყოველდღიურ“ ადამიანს [უპირისპირებენ]“¹⁸ განსხვავებით გრირონის სკოლისგან, რომელთა ფილმებში პროლეტარული კლასის სამუშაო პროცესი იყო ნაჩვენები, ბრიტანული „თავისუფალი კინო“ უბრალო ადამიანების ცხოვრებას, პირად პრობლემებს, უქმე დღეების „პოეტიკას“ – ისეთივე უღიმღამოს, როგორიც ყოველდღიური რუტინაა – აღწერას ანიჭებს უპირატესობას. ამიტომაც შემთხვევითი არ არის, რომ მათ გამორჩეულად უყვარდათ ჰემფრი ჯენინგსი. ლინდსი ანდერსონი *Sight&Sound*-ში მასზე გამოქვეყნებულ სტატიაში „ინტელექტუალ მხატვარს, შეიძლება კინოსთვის ზედმეტად ინტელექტუალურსაც კი“ უწოდებს, რადგან მის ფილმებში ჩვეულებრივი ყოფის უჩვეულო, პოეტური ინტონაციები იგრძნობოდა და რეჟისორის ყურადღებას ადამიანები იპყრობდნენ. ანდერსონის თქმით, ფილმის ამოცანა, უპირველეს ყოვლისა, იყო ის, რომ „ჩვეულებრივ ადამიანებში – და არა მათში, ვინც ცხოვრებისეული პრივილეგიებით სარგებლობენ

– გაელვიძებინა საკუთარი ღირსებისა და თავისი ცხოვრების მნიშვნელოვნების გრძნობა.“¹⁹

ეს სოციალური ფენა კი, როგორც წესი, ინგლისურ მხატვრულ კინოში თითქმის არ აისახებოდა, მით უმეტეს მათი პრობლემები ნაკლებად აინტერესებდათ. „თავისუფალი კინოს“ ავტორებმა ბრიტანული ეკრანისთვის მანამდე უცხო და უცნობი მარგინალური სახეებიც შემოიყვანეს – ე.წ. teddy-boys და shop-girls, რომლებსაც ვიქტორიანული მორალის ბრიტანული საზოგადოება გარყვნილ არაშაადებად აღიქვამდა, ახალგაზრდა რეჟისორებისთვის კი ისინი გარკვეულწილად მემამოხეობის სიმბოლოებიც იყვნენ. საერთოდ, ბრიტანელი კინოგმირები შორს არიან „დადებითობისგან“, ისინი უფრო მეტად ანტიგმირები არიან, რომლებსაც პრობლემებით დატვირთულ გარემოში უწევთ თავის გადარჩენა. ახალ გმირებს ახალი თემებიც მოაქვთ, რაზეც კონსერვატიული ბრიტანეთი მანამდე დუმილს ამჯობინებდა – აბორტი, პროსტიტუცია, ჰომოსექსუალობა, ტრადიციული ოჯახის მოჩვენებითი მთლიანობა, ადამიანების მარტოობა, რასაც ადამიანური ურთიერთობების კრიზისი განაპირობებდა.

მოქმედების ადგილად არჩეულია სამრეწველო ქალაქები, ნოტინგჰემი ან მანჩესტერი, ურბანისტული გარეუბნები, გარემო – ჯაზკლუბები, ახალგაზრდული პაბები, კოვენტ-გარდენის ბაზრობა, გარეუბნის ქუჩები, მუსიკა – ჯაზი, როგორც თავისუფლების, სპონტანურობის, სიახლის, კონსერვატიული ცხოვრების წესისგან დისტანცირების გამოხატულება, პერსონაჟები – ჩვეულებრივი, რიგითი ახალგაზრდები, ყოველდღიურ მუშაობასა თუ უქმეების ასევე ერთ-ფეროვანი დასვენებისა და გართობის პროცესში.

ეს სოციალური გარემო ავტორთა კრიტიკულ, „ბრაზიან“ ინტონაციასთან ერთად ინგლისური ფილმების გამოჩენამდე რამდენიმე წლით ადრე ინგლისურ მწერლობასა და დრამატული თეატრის სცენებზე გაისმა, რის გამოც ისინი „გაბრაზებულ თაობად“ მოინათლნენ. ტერმინი ლესლი პოლის 1951 წელს გამოქვეყნებული ავტობიოგრაფიული რომანის *გაბრაზებული ახალგაზრდა კაცი* სახელწოდების მიხედვით დამკვიდრდა.

19 *Кино Великобритании*, გვ. 302.

„გაბრაზებულების“ ლიტერატურა გამოირჩევა ბურჟუაზიული სისტემის, სოციალური უსამართლობის, მორალური ნორმებისადმი მკვეთრი პროტესტის გრძნობით, რაც ხშირად ექსტრავაგანტული და სკანდალური ფორმით ვლინდება. მათი მთავარი გმირი უმეტესად განათლებული ახალგაზრდა ადამიანია, რომელსაც არანაირი პერსპექტივა აქვს. ის იძულებულია ფიზიკური შრომით გაიტანოს თავი. თუმცა ზოგჯერ ფიზიკური შრომა ერთგვარი ნონკონფორმისტული არჩევანიცაა, პროტესტის ფორმა კონსუმერული, კლასობრივი უთანასწორობის, კონფორმისტული და ფარისევლური საზოგადოებისადმი. „გაბრაზებულების“ ლიტერატურას ხშირად „ყოველდღიურობის პოეზიის“ ან „სამზარეულოს პოეტიკის“ სახელით მოიხსენიებენ ხოლმე მათში ასახული მუშათა კვარტლებისა და ნაცრისფერი ყოფის გამო.

ლიტერატურულმა მოძრაობამ განმსაზღვრელი როლი შეასრულა თავისუფალი ინგლისური კინოს ჩამოყალიბებაზე, რომლის კლასიკური ნიმუშების უმეტესობა ამ ჯგუფის ავტორთა მხატვრული ტექსტების ეკრანიზაციას წარმოადგენს. ერთ-ერთი პირველი ფილმიც ტონი რიჩარდსონის *მოიხედე გაბრაზებულმა* (Look Back in Anger, 1959) ახალგაზრდა დრამატურგის ჯონ ოსბორნის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით არის გადაღებული, რომელმაც მანამდე (1956) ლონდონის „როიალ ქორთში“ უკვე მოახდინა სცენური რევილუცია. ჯონ ოსბორნი „გაბრაზებულთა“ გამორჩეული ავტორია, რომელმაც ზოგადად ინგლისურ კულტურაზე (და პოპკულტურაზეც) დიდი გავლენა მოახდინა. ის იყო მწერალი, რომელმაც „ბრაზი ხელოვნებად აქცია.“ მთავარი გმირის ჯიმი პორტერის ღვარძლიანი მონოლოგები ზუსტად გამოხატავდა არა მხოლოდ „გაბრაზებულ“ ლიტერატორთა, არამედ მთელი თაობის განწყობას.

„ცხოვრების ერთი წვეთი მაინც!“ – ტონი რიჩარდსონისეული ეკრანიზაციის გმირის სასოწარკვეთილმა ყვირილმა, რომელიც „მისი საქსაფონის ხრინწიან ხმასთან იყო შერეული, ბურჟუაზიული სიმშვიდის მთვლემარება გაარღვია“²⁰ და 50-იანი წლების ინგლისში ახალი კინოს დაბადების მანიფესტირება მოახდინა. რიჩარდ ბარტონის გმირს ინგლისელ ჯეიმს დინსაც ადარებდნენ 50-იანი წლების დამო-

უკიდებელი ამერიკული კინოს საკულტო ფილმიდან *უმიზებო მეამბოხე* ისიც უკიდურესად ემოციური და ექსპრესიულია, „უმიზებო და უმიზნო“ მემბოხება, რომელიც გამომწვევად იქცევა და ნერვულად რეაგირებს ყველაფერზე. ჯიმი პორტერი პირველი პროტაგონისტია „თავისუფალი კინოს“ უიმედო და სიყვარულის დეფიციტის გამო გაღიზიანებული გმირების გალერეიდან, რომლებიც მრავლად გამოჩნდება ინგლისის ეკრანებზე.

ტონი რიჩარდსონმა ფილმი ჯონ ოსბორნთან ერთად დაარსებულ კომპანია „ვუდფოლ ფილმზში“ გადაიღო, რომელიც 1956 წელს როიალ ქოროში განხორციელებული სცენური ინტერპრეტაციისგან განსხვავდებოდა. თუ პიესაში ჯიმი პორტერი ჩამოყალიბებული ნიპილისტია, რომლის მიერ ბურჟუაზიული სისტემისა და სოციალური უსამართლობის მიუღებლობა ძირითადად უკმაყოფილო მონოლოგების უსასრულო კასკადში გამოიხატება, ფილმში ის ბრძოლის იდეას აყენებს. მართალია, ბრძოლა სპონტანური და არათანმიმდევრულია — ის ხან ინდუსი მეგობრის გამოსარჩლებაში ვლინდება, რომელსაც აბეზარი პოლიციელი არ ანებებს თავს და ქსენოფობი და რასისტი თანაქალაქელები ამრეზით უყურებენ, ხან საქსაფონზე ისტერიულ დაკვრაში, რითიც ამ ობიექტელ მასას აღიზიანებს — მაგრამ რიჩარდ ბარტონის პორტერი აღარ აპირებს მორჩილად განზე დგომას. მისი ამბოხი კონფესიური საზოგადოების გამოწვევაშია.

1959 წელს ჯექ კლეიტონის ავტორობით გამოდის კიდევ ერთი „გაბრაზებული“ მწერლის ჯონ ბრეინის რომანის მიხედვით გადაღებული ფილმი *გზა მაღალი საზოგადოებისკენ/Room at The Top*. ფილმის მთავარი გმირი ვერ ეგუება კლასობრივ წინააღმდეგობასა და სოციალურ უთანასწორობას, რომელიც ადამიანებს შორის ბარიერებს ქმნის და ურთიერთობებს ართულებს. სოციალური გარემოს აღსაწერად რეჟისორი თამამად იყენებს ქალაქის მაცხოვრებლების უხეშ „გაუფილტრავ“ ენას, რაც ორგანულად ეწერება სამრეწველო ქალაქის უსახურ პეიზაჟში. ეს უკანასკნელი უკვე ბრიტანული „თავისუფალი კინოს“ ვიზუალურ ავტოგრაფად იქცევა.

შეიძლება ითქვას, რომ თავისუფალი ინგლისური კინო არა იმდენად შავ-თეთრია, რამდენადაც ნაცრისფერი. რბილი განათება თითქოს ნისლში ჩაძირულ გამოსახულებას წარმოქმნის. მუშათა კვარტლების ოდნავ ზემოდან დანახული საერთო ხედები მონოტო-

ნურობის შეგრძნებას ამძაფრებს – გეომეტრიულად განლაგებული ერთნაირი სახლები, სადაც ერთადერთი ამოშვერილი საკვამურები არღვევს მოსაწყენ ჰორიზონტალს, თუმცა ისინიც (ვერტიკალზე აგებული) დამატებით წესრიგსა და სიმწყობრეს ქმნიან. ამ ნაცრისფერი გარემოსა და ნაცრისფერი ყოფიდან ამოვარდნილი არიან ფილმების გმირები – ისინი, ვინც გაღიზიანებული და გაბრაზებულია, შფოთავს და სურს რამე შეცვალოს, ან შეიძლება ამის პრეტენზიაც არ აქვს, უბრალოდ უნდა, რომ იცხოვროს და არა იარსებოს.

„არტურ სიტონი რუტინაში ცხოვრობს და რუტინას ებრძვის“²¹ – წერდა ერთ-ერთი კრიტიკოსი კარელ რეიშის ფილმის *შაბათს საღამოს, კვირა დილით* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960) გმირზე. სიტონის ყოველი დღე ერთმანეთს ჰგავს – ქარხანა, მუშაობა, სახლი, ქარხანა... თითქოს განსხვავებულია შაბათი, როდესაც სახლის ნაცვლად პაბში ატარებს დროს, მაგრამ იქაც ერთფეროვანი სიტუაციაა – ლუდი, ლაზლანდარობა, ჩხუბი და ბოლოს კვლავ სახლი.

60-იანი წლების დასაწყისში გამოდის რამდენიმე ფილმი, მათ შორის, ტონი რიჩარდსონის *თაფლის გემო* (*A Taste of Honey*, 1961) და *გრძელ დისტანციაზე მორბენალის მარტოობა* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1962), რომლის შემდეგაც კრიტიკა ალაპარაკდა ინგლისურ სოციალურ რეალიზმში ლირიკული ინტონაციების შეჭრაზე. ორივე ფილმში მკაფიოდ გამოიკვეთა ახალი თაობის კონფლიქტი მშობლებთან, მათი ცხოვრების წესისა თუ მორალურ ფასეულობებთან შეუთავსებლობა. ისინი საკუთარ თავში გარკვევისა და თავისუფლების მოპოვების მტკივნეულ პროცესს გაივლიან.

თაფლის გემო მიიქცია ყურადღება, რომ ნორმებისა და საზოგადოებრივი სტერეოტიპების მოწინააღმდეგე პროტაგონისტი თინეიჯერი გოგო იყო. როგორც წესი, პროტესტანტი გმირები ინგლისური ახალი ტალღის ფილმებში ახალგაზრდა კაცები იყვნენ, მათი მეგობარი გოგოები კი ისეთივე მერკანტილური და მოსაწყენები, როგორც მათი მშობლები. ფილმის გმირი ჯო, ფიცხი, ცოტა უხეში და ტლანქი, ამავე დროს ბავშვური და გულუბრყვილო, დამოუკიდებელი ადამიანია, რომელიც საერთოდ არ პასუხობს ტრადიციულ საზოგადოებაში დამკვიდრებულ „ქალურობის მოდელს.“ ის არც კეკ-

ლუცი და/ან თავდაჭერილი ქალია, არც სანიმუშო დიასახლისობისა თუ შზრუნველი დედობისთვის მოწოდებული. თუმცა მისი შინაგანი სამყარო გაცილებით ღრმა და მგრძნობიარეა, ვიდრე რომელიმე ეს „ქალური სტატუსი“. „მე არანორმალური ნორმა მაქვს“ – ამბობს ჯო, რომელიც შავკანიანისგან აჩენს შვილს და მეგობარ ჰომოსექსუალთან ერთად გადადის საცხოვრებლად.

თაფლის გემოში თითქოს ყველაფერია კლასიკური მელოდრამისთვის, მაგრამ რიჩარდსონი ყოფის მაქსიმალური დოკუმენტალიზმითა და პერსონაჟების ღრმა, წინააღმდეგობრივი ხასიათების შექმნით შორს დგას ბანალურობისა და ცრემლიანი სენტიმენტებისგან.

ფილმი სიუჟეტურია, მაგრამ არ ეჩქარება ამბის მოყოლა, ლირიკულია, მაგრამ არ ეჩქარება ცრემლების დაღვრა, სოციალურ კრიტიკულია, მაგრამ არ ჩქარობს განაჩენის გამოტანას. ყოველ „ვემზრობის“ აქვს თავისი „წინააღმდეგ“...²²

გრძელ დისტანციაზე მორბენალის მარტოობაში მთავარი გმირი ამჯერად არასრულწლოვანი კრიმინალია. ტონი რიჩარდსონი კოლინს თავის „სულიერ შვილს“ ეძახდა²³ და ადრეული ნამუშევრებიდან ეს ფილმი განსაკუთრებით უყვარდა. რეჟისორი არ ცდილობს, გამოსასწორებელი კოლონია, რომელშიც მოათავსებენ კოლინს, დახატოს, როგორც აუტანელი პირობების მქონე ჯოჯოხეთი. პირიქით, ყველაფერი თითქოს ზედმეტად კარგად არის იმისთვის, რომ იქიდან გამოსული ახალგაზრდა ადამიანი ადვილად ჩაეწეროს „ნორმალურ“ გარემოში. სწორედ ეს „ნორმალურობა“, ხაზგასმული წესრიგი და მუდმივი ღირეუტეივები ბადებს წინააღმდეგობის მუხტს კოლინში. მანქანის გატაცება, საცხობის გაქურდვაც ერთგვარი პროტესტია – „მოპარვა მოპარვისთვის“ დედის ფარისევლური მორალისა თუ ქვეყნის მოჩვენებითი კეთილდღეობის წინააღმდეგ, მუშათა კლასის ოჯახიდან გამოსული ბიჭის გაუცნობიერებელი წინააღმდეგობა კაპიტალისტური სისტემისადმი, რომელმაც შეიწირა მამამისი.

22 იქვე, გვ. 185.

23 <http://sensesofcinema.com/2007/great-directors/tony-richardson/>

მე იმიტომ კი არ ვარ უმუშევარი, რომ მუშაობა არ მინდა, არამედ იმიტომ, რომ ბოსებს რჩებათ ყოველთვის მოგება – ეუბნება შეყვარებულ გოგოს.

კოლინ სმიტს ოჯახშიც და კოლონიაშიც ერთიდაიგივე პირობები ხვდება – უფროსებისადმი, წესებისადმი მორჩილების, დამორჩილების მოთხოვნა. მას შეჯიბრისთვის ამზადებენ. დირექტორისთვის მთავარია, მისმა მორბენალმა გაიმარჯვოს. ვარჯიშისას კოლინს თითქოს თავისუფლდება, მაგრამ ეს მხოლოდ დროებითი და მოჩვენებითია. კადრები გაშლილ, ვრცელ მინდორზე მორბენალი კოლინის საერთო ხედით თავისუფლებაზე მეტად მის მარტოობას უსვამს ხაზს. შეჯიბრებაზე გამამხნეველები შეძახილების ფონზე ის საბოლოოდ აცნობიერებს, რომ მარტოა, რომ მას ჩვეულებისამებრ ისევ „ბოსები“ იყენებენ, სინამდვილეში მის გამარჯვებას კი არ გულშემატივრობენ, არამედ კოლექტიურს, რომელიც კოლონიის დირექტორის პრესტიჟს განამტკიცებს. ფინიშთან სულ ახლოს მყოფი ჩერდება, ტრასიდან გადაუხვევს და გზას სპორტული სკოლის მოსწავლეს უთმობს... ის აუტსაიდერობას ირჩევს, თუმცა ამ დროს კოლინმა ზუსტად იცის, რომ „მან მოიგო შეჯიბრი – თავისთვის და არა დირექტორისთვის.“²⁴

ფილმს გამოსვლისთანავე ადარებდნენ ფრანსუა ტრუფოს *400 დარტყმას*. თუმცა თუ ანტუან დუანელის აჯანყება მაინც უფრო ბავშვური სილალით არის გაუღენთილი, „გაბრაზებული ინგლისელის“ ფილმში კოლინი უფრო მკაცრი და შეურიგებელია. განსაკუთრებით ფინალური გაქცევა/გარბენის ეპიზოდი იწვევს *400 დარტყმასთან* პირდაპირ ასოციაციებს – სასოწარკვეთილი გარბენა, გაქცევა საით? თავისუფლების უსასრულობაში თუ ისევ ისეთსავე სასტიკ რეალობასა და მარტოობაში? თუმცა თუ ანტუან დუანელის გაქცევა სრულიად სპონტანურია, კოლინი მაინც გააზრებულად იღებს გადაწყვეტილებას.

ბავშვობაში ხშირად მიცდია, დავკარგულიყავი, მაგრამ მივხვდი, რომ შეუძლებელია ბოლომდე დაკარგვა. თუმცა ამას მოგვინებით მივხვდი – ეუბნება კოლინი

თავის გოგოს და ეს გაქცევაც მორიგი დაკარგვის მცდელობაა.

ერთი წლის შემდეგ ინგლისური ახალი ტალღის ინტელექტუალური ლიდერი ლინდსი ანდერსონი იღებს თავის პირველ მხატვრულ ფილმს *ასეთი სპორტული ცხოვრება* (*This Sporting Life*, 1963), სადაც სპორტული შეჯიბრი, სპორტული ცხოვრება ასევე წარმოჩნდება, როგორც მთავარი გმირის შინაგანი წინააღმდეგობების პროექცია და ამავე დროს მტრული, ბრუტალური, იერარქიული საზოგადოების სახე. „ფიზიკური რეალობის რეაბილიტაციაზე“ მეტად ანდერსონს შინაგანი, ფსიქოლოგიური ასპექტები აინტერესებს. რიჩარდ ჰარისის გმირს, ვარსკვლავ-რეგბისტ ფრენკ მეჩინს არა მხოლოდ სოციალურად, არამედ სულიერად მოუწყობელ, უსიყვარულო სამყაროში უწევს დამკვიდრებისთვის ბრძოლა.

ეს ისტორია არ არის სპორტის შესახებ. რაგბის ლიგა გამოყენებულია, როგორც წინსვლაზე კონცენტრირებისა და ძალადობის სიმბოლო, რომელიც საჭიროა წარმატების მისაღწევად. ფრენკი ტრაგიკული ფიგურაა... რომელიც ნებდება სიმდიდრის მოხვეჭის ცდუნებას. თუმცა ფულის სამყაროში ის არასდროს გრძნობს თავს კომფორტულად... სინამდვილეში *ასეთი სპორტული ცხოვრება* არის სიყვარულის ისტორია, სადაც სიყვარული მიჩქმალულია.²⁵

ფრენკი (რიჩარდ ჰარისი), რომელიც შეყვარებულია საკუთარ დიასახლისზე, მკაცრ და გულქვა ქვრივ მისის ჰემონდზე (რეიჩელ რობერტსი), უუნაროა სიყვარულის გადმოსაცემად. „რაგბის“ სამყაროში სიყვარულის ახსნაც ძალადობის ენაზე, გაუპატიურებით ხდება. რიჩარდ ჰარისის პერსონაჟი ღრმა და მრავალგანზომილებიანია, რომელშიც უხეშობა გაუბედაობასა და სინაზესთან არის შერწყმული.

გამოუხატავი სიყვარულის მოტივს კრიტიკოსთა ნაწილი ლინდსი ანდერსონის პირად განცდებს უკავშირებს. რიჩარდ ჰარისი, რომ-

25 <http://www.uncut.co.uk/lindsay-anderson/this-sporting-life-review#DLTw6hhSg9UFvbUT.99>

ლითაც აღტაცებული იყო რეჟისორი (მის აღმოჩენამდე ამ როლზე შონ კონერის მოწვევას აპირებდა), კოლეჯში სწავლის პერიოდში პროფესიული რაგბით იყო გატაცებული, რომლისთვის თავის და-
ნებება ავადმყოფობის გამო მოუწია. ამ ფილმში გამოჩენის შემდეგ მას მარლონ ბრანდოს²⁶ ადარებდნენ (1963 წელს კანის ფესტივალზე მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისთვის პალმის რტო მიანი-
ჭეს) და შექსპირიანული ტრაგიზმის მატარებელ მსახიობად თვლიდ-
ნენ. თვითონ ჰარისი ოცნებობდა ჰამლეტის როლის შესრულებაზე,
რომელიც ვერ განახორციელა, მაგრამ ფრენკის როლი თამამად
შეიძლება „მის ჰამლეტად“ ჩაითვალოს. ჩვეულებრივი მეშახტიდან
წარმატებულ რაგბისტისტამდე კარიერული წინსვლა ფრენკის ში-
ნაგანი სიმშვიდისა და თავდაჯერებულობის გარანტი ვერ ხდება.
მისი დრამატიზმი სიყვარულის შეუძლებლობაშია. ფილმი, რომელიც
იქცევა ფრენკის „უუნარობის კვლევად, შეაჯეროს თავისი ათლე-
ტიკური წარმატება რომანტიკულ მარცხთან“²⁷ ბრიტანული ახალი
ტალღის „სამზარეულოს რეალიზმის“ ერთ-ერთ ბოლო გამოვლი-
ნებად ჩაითვალა, რის შემდეგაც სოციალური მოუწყობლობისა და
ასიმეტრიულობის თემა სულ უფრო მეტად გადაინაცვლებს ფსიქო-
ლოგიურ სიღრმეებში.

ეს ცვლილებები განსაკუთრებით ცხადად გამოიკვეთა ანდერ-
სონის შემდგომ ფილმში *თუ.../ If* (1968), რომელიც ე.წ. ტრილო-
გიად გაერთიანდება 1973 წელს გადაღებულ *ილბლიანსა/ O Lucky*
Man და 1982 წლის *ჰოსპიტალ „ბრიტანეთთან“/Hospital Britannia*.
ეს ფილმები უფრო გროტესკული იგავებია, ცინიკური ფარსი თა-
ნამედროვე ინგლისზე, რომლებშიც იხსნება „უპრინციპო, მერყევი
ერის ანატომია“²⁸ ისინი უკვე ძალიან შორს არიან პაბებისა და მუ-
შათა ნაცრისფერი კვარტლების ნეორეალისტური რეალიზმისგან,
თუმცა ანდერსონი ახალი ბრიტანული კინოტრადიციების ერთგული
რჩება, რომლისთვისაც სოციალური გარემოს კვლევა მეტად მნიშ-
ვ

26 სტენლი კოვალსკის როლში *ტრამეაი, სახელად სურვილი*.

27 <http://www.cinescene.com/reviews/sporting.htm>

28 Gavin Lambert, *Anarchy in the UK*. <http://www.theguardian.com/film/2002/feb/15/artsfeatures>

ნელოვანია. ამ შემთხვევაში ანდერსონისთვის უფრო საინტერესო მმართველი კლასი და საშუალო ფენაა.

ფილმი *თუ...* რომელიც კერძო კოლეჯის მკაცრად რეგლამენტირებულ ცხოვრებასა და მოწაფეების აჯანყებას ასახავს, მემამბოხე 60-იანების სულისკვეთებით არის გაჟღენთილი. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის ეკრანებზე გამოსვლამდე სორბონისა თუ კოლუმბიის უნივერსიტეტის სტუდენტებს უკვე ჰქონდათ აღმართული ბარიკადები პარიზსა თუ ნიუ-იორკში, როგორც ანდერსონი აღნიშნავდა, ფილმის ინსპირაცია ჟან ვიგოს *ნულმა ყოფაქცევაში*²⁹ მისცა, „არა იმდენად მათი ანარქისტული სულის გამო – ასეთები ჩვენც საკმარისად გვყავს, არამედ მისი პოეტური მეთოდისა და იმ გზის გამო, რომელიც რეალობასა და ფანტაზიას შორის უხილავ ზღვარზე მოძრაობს.“³⁰

იმისთვის რომ თავიდან აიცილოს პირდაპირი გამოძახილი და ასოციაციები, რეჟისორი გარკვეულ სტილიზაციას მიმართავს. მოწაფეები ფსევდო-ედვარდიანულ ტანსაცმელში არიან გამოწყობილი და ხშირად მათი მანერებიც უფრო დახვეწილი ბრიტანელი არისტოკრატებისას წააგავს, ვიდრე ჰიპების თანამედროვე ახალგაზრდებისას (თუმცა ამ მანერულობით მაიკ ტრევისი (მალკოლმ მაკდაუელი) თუ მისი მეგობრები მაღალი კლასის ფარისევლობასაც უსვამენ ხაზს ირონიულად). მაგრამ ამის მიუხედავად სამი „მოუთვინიერებელი“ მეგობრის აჯანყება სწორედ კონკრეტულ ისტორიულ კონტექსტში იძენს განსაკუთრებულ სიმძაფრეს. თუ ჟან ვიგოსთან მოწაფეების ამბოხი თავისუფლების უფრო ბავშვური და უწყინარი ამოხეთქვაა დამორჩილებასა და ძალადობაზე დამყარებულ სამყაროში, *თუ...* გმირები იარაღით უსწორდებიან კოლეჯის დირექციას, მშობლებსა და საპატიო სტუმრებს. „მამების თაობა“ ცეცხლითვე პასუხობს შვილებს. ბრაზითა და მძვინვარებით აღვსილი ტრევისის მსხვილ ხედზე უცებ წყდება ფილმი; შავი კადრი და წარწერა „თუ“ რევოლუციის

29 ფრანგული „პოეტური რეალიზმის“ ერთ-ერთი გამორჩეული ავტორის 1932 წელს გადაღებული ფილმი.

30 <http://www.theguardian.com/film/2002/feb/15/artsfeatures>

განწირულობასა და მარცხზე მიგვანიშნებს, თუმცა „მარცხი ამავე დროს დიდი გაფრთხილებაცაა.“³¹

ფილმის წარმატება მნიშვნელოვნად განაპირობა მალკოლმ მაკდაუელის ზუსტად მორგებულმა როლმა. მის გარეგნობაში შერწყმული ბავშვური ნაივურობა და პერვერსიულობა, ცივი, აროგანტული და ირონიული მზერა დაუმორჩილებელი, თუმცა ცინიკოსი და არარომანტიკული მეამბოხის სახეს ქმნიდა. ამ როლის შემდეგ გადაწყვიტა სტენლი კუბრიკმა მაკდაუელის გადაღება 70-იანების ერთ-ერთ საკულტო ფილმში *მექანიკური ფორთოხალი/A Clockwork Orange*. გასაკვირი არ არის, რომ წარმატებული როლის შემდეგ კვლავ მაკდაუელს იღებს ანდერსონი თავის მომდევნო ფილმშიც *ილბლიანი*, თანაც ისევ მაიკ ტრევისის სახელით. თუმცა ამ ორი ფილმის ორი მაკდაუელი-ტრევისი ძალიან განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. ეს გამიზნული დამთხვევა გარკვეულწილად იმ ტრანსფორმაციის გამომხატველიცაა, რაც 60-იანელმა რევოლუციურმა თაობამ 70-იან წლებში განიცადა – ტრანსფორმაცია ე.წ. „პიპებიდან იაპებამდე“, რომელსაც უნდა, „ავიდეს მალლა, ნაცვლად იმისა, რომ ტყვიები ესროლოს მათ, ვინც უკვე ეს ადგილი დაიკავა.“³² ამავე დროს „კრებითი ტრევისი“ არის იმის მეტაფორა, თუ როგორ ითრევს ნებისმიერ უმწიკვლო ამბიციურ ახალგაზრდა ადამიანს თვალთმაქცი, კორუმპირებული და ფარისევლური გარემო, როგორ აქცევს მას თავისნაირად, გულგრილ და პრაგმატულ კარიერისტად.

ყავის კომპანიის გაყიდვების აგენტ ტრევისს ხშირად ვოლტერის კანდიდს ადარებდნენ. მას ერთადერთი რაც უნდა, რომ იყოს წარმატებული. ის ყოველთვის აღმოჩნდება „საჭირო დროს და საჭირო ადგილას“, მისი დევიზია: „ვისაც არასდროს დაუხვეია უკან, ის ყოველთვის წინ მიდის“. მისი მუდმივი მზადყოფნა, ყველას მიმართ კეთილგანწყობა და უნარი, ნებისმიერ შემთხვევაში გაიღიმოს, აქცევს მას მარადიულ განტევების ვაცად და „უიმედო ილბლიანად“.

ფილმის იდეა მალკოლმ მაკდაუელის ახალგაზრდობის გამოცდილებიდან დაიბადა, როდესაც ის ყავის მწარმოებელ კომპანიაში მუშაობდა. შემთხვევითი არ არის, რომ ფილმში ყავის კომპანიას „იმ-

31 იქვე

32 Pete Hoskin, *O Lucky Man!: a hopeless kind of optimism*

პერიალი“ ეწოდება, რადგან ლინდსეი ანდერსონი ამჟერად მხოლოდ ბრიტანეთის მმართველი კლასის ამორალურობის მხილებით არ შემოიფარგლება. ის აჩვენებს კაპიტალიზმის საყოველთაო ქსელს, რომელიც მოგების სასწოროზე დებს „მეორეხარისხოვანი“ ადამიანებისა თუ ქვეყნების ბედს.

ფილმის სტურქტურა განსხვავდება ტრადიციული ნარატიულობისგან. ის ერთგვარ დრამატურგიულ ტეხილზე იგება, რასაც ალან პრაისის რიტმულად ჩადგმული სიმღერებიც განაპირობებს. ეს სიმღერები, ბრეხტიანული ზონგების მსგავსად, კომენტარს უკეთებს ფრაგმენტულად განვითარებულ მოქმედებებს. შეიძლება დავუშვათ, რომ სიურრეალისტურ-კაფკიანური ისტორიები ტრევისის კომპარული სიზმრებია, თუმცა სიზმრები, რომელიც ძალიან გავს – უფრო მეტიც – გაცილებით ზუსტად წარმოაჩენს რეალობას, ვიდრე თავად რეალობა. ამ შემთხვევაშიც თავს გვახსენებს ბერტოლდ ბრეხტი, რომლის მიხედვითაც „რეალიზმი არ არის რეალური საგნების ჩვენების საკითხი, არამედ იმის ჩვენება, თუ როგორ არიან საგნები რეალურები.“³³

ერთ-ერთ ინტერვიუში ანდერსონი აღნიშნავდა:

ანგლო-ამერიკული კინო საფუძველშივე ორგანო-ზებულია წინასწარ დაგეგმილი ნარატიული კინოს წარმოებაზე და ნებისმიერი, ვინც მიდის პიროვნულ, პოეტურ, ფილმის წარმოების ცვლილებისა და განვითარების რისკზე, თავის თავს უზარმაზარი პრობლემების წნეხის ქვეშ აყენებს. ასეთები უდაოდ არიან კუბრიკი, შლეზინგერი და მეც.³⁴

ინგლისურ ახალ ტალღაში თავიდანვე გამოიკვეთა ჯონ შლეზინგერის ფილმების თავისებურება, რაც სუბკულტურების, მარგინალური ჯგუფებისა თუ საშუალო კლასის ინტელექტუალის სექსუალური ურთიერთობების პრობლემატურობის რეპრეზენტირებაში ელინდებოდა. შლეზინგერს თავისი თანამედროვე ინგლისელებისგან

33 იქვე.

34 <http://pronountrouble2.wordpress.com/2012/03/31/malcolm-mcdowell-on-o-lucky-man/>

განსხვავებით ნაკლებად აინტერესებს სოციალური ადაპტაცია და კლასობრივი წინააღმდეგობები ცალკეული პერსონაჟის პირად დრამასთან, მის ფსიქოლოგიურ წინააღმდეგობებთან თუ ეგზისტენციურ შფოთვებთან შედარებით.

კოლექტიურზე მეტად ინდივიდუალურზე ფოკუსირებისას სოციალური შლესინგერისეული ხედვა არსებითად ჰორიზონტალურია. გარიგება, კომპრომისი, უარყოფა და მიღება ტკივილის გარკვეული დოზის ფასად და იმედგაცრუება არის საშუალება, რომლითაც ინდივიდი ოპერირებს საზოგადოებაში.³⁵

ჰომოსექსუალობა და ჰეტერონორმატიული ოჯახის კრიზისი, ფრუსტრირებული წყვილები, რომლებიც იაზრებენ, რომ სოციალური სტატუსი მათი ურთიერთობის სიცარიელესა და უსიყვარულობას აშიშვლებს და აღრმავებს. „ეს არ არის ფილმი სიყვარულის დაკარგვაზე, არამედ სიყვარულის არარსებობაზე“³⁶ – წერდა როჯერ ებერთი *კვირადღე, სისხლიანი კვირადღის/Sunday Bloody Sunday* (1971) შესახებ, იგივე ითქმის ფილმზე *რადაც ტიპის სიყვარული/A Kind of Loving* (1960), სადაც ორსულობა იძულებითი ქორწინების პირობა ხდება, მომავალი ბავშვის დაბადება შეყვარებული წყვილისთვის უფრო ვალდებულებებთან და უსიხარულო რუტინასთან შეგუებაა, ვიდრე მათ ურთიერთობაში ახალი ვიტალური მუხტისა და სიხარულის შემომტანი.

სასიყვარულო სამკუთხედი *სისხლიან კვირადღეში* ურთიერთობების კრიზისის კიდევ უფრო ფართო სპექტრს წარმოაჩენს. 40 წლის ექიმი (პიტერ ფინჩი) და 30 წლის ქმარს გაშორებული ქალი (გლენდა ჯექსონი) ახალგაზრდა ბიჭში არიან შეყვარებული. მათ იციან ერთმანეთის შესახებ, მაგრამ ეგუებიან სიყვარულის გაზიარებას, რადგან ურჩევიათ ჰქონდეთ „რადაც ტიპის სიყვარული“, ვიდრე საერთოდ არ ქონდეთ. ეს სამშხრივი შეთანხმება ნაწილობრივ იმის პრევენციაა, რომ არც ერთი მათგანი ღრმად არ შეტოპავს გრძნობათა ლაბირინთში და ამდენად მათ მოსალოდნელი ტკივილისგან

35 <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/schlesinger/>

36 <http://www.rogerebert.com/reviews/sunday-bloody-sunday-1971>

დაიცავს. თუმცა ბიჭი საბოლოოდ ორივესგან მიდის, არც ექიმს და არც ქალს კი იმის ძალა არ შეეწევთ, რომ ის შეაჩერონ. „ორი სასიყვარულო რომანი დასასრულს უახლოვდება, რადგან საყვარლები ლონდონის ყოველდღიური მელანქოლიის არსებობაში იკარგებიან.“³⁷

ყოველდღიურობა კი უამრავი პირობითობისგან, ვალდებულებათა ჯაჭვისგან, ყოფითი და მოსაწყენი რიტუალისგან და ა.შ. შედგება. ბათმიცვის დღესასწაულზე, სადაც მიწვეულია დენიელ ჰარში (პიტერ ფინჩი), ძალზე ცხადად ჩანს ეს ვალდებულებები ერთმანეთთან მჭიდროდ შეკრული ებრაული მასკულინური სოციაუმის ფონზე, სადაც ყველა ყველას კარგად იცნობს და ყველა ყველას პირად ცხოვრებაში ერევა. თუმცა ეს მკაცრად რეგულირებული სოციალური დენიელ ჰარშის კულტურული იდენტობის ნაწილია. პიტერ ფინჩის გმირი ამითაც არის საინტერესო, რომ ის არ წარმოადგენს მარგინალ, ცხოვრებაში დაკარგულ და წარუმატებელ ან კომიკურ ფიგურას, როგორც ტრადიციულად რეპრეზენტირდებოდა ხოლმე გეი-პერსონაჟი, არამედ „ნორმალური“, კონვენციური საზოგადოების რესპექტაბელური წევრია. ჰარშის პრობლემა არა სოციალურ უთანხმოება, არამედ უსიყვარულობაა. „*კვირადღე, სისხლიანი კვირადღე*“ არის ადამიანებზე, რომლებიც ფიზიკური ამპუტაციისგან იტანჯებიან და არა საზოგადოებისგან და ამიტომ ფილმი არის არა [რალაცის] მტკიცებულება, არამედ ტრაგედია.“³⁸

იმისათვის რომ ამ „ფიზიკური ამპუტაციის“ განცდისგან, ყოველდღიური მოწყენილობისა და სიცარიელისგან დააღწიოს თავი, *მატყუარა ბილის* (Billy Liar, 1963) ახალგაზრდა გმირი თავის მოგონილ ისტორიებში ცხოვრობს, რომლებიც მის მიერვე გამოგონილ ქვეყანა „ამბროზიაში“ ვითარდება. ბილი ახალი ბრიტანული კინოს გმირებისგან განსხვავებით არა იმდენად გაბრაზებული და გაღიზიანებულია, რამდენადაც მოუსვენარი, აფორიაქებული, რაშიც მისი რეალობასთან შეუგუებლობა ვლინდება. რა შეიძლება იყოს იმაზე უფრო პროზაული, ვიდრე დამკრძალავი მოწყობილობების ფირმის თანამშრომლობა? რეალობისგან სრულიად საპირიპიროდ ბილის წარმოდგენებში კონსტრუირებული ცხოვრება მხიარული და თავგა-

37 იქვე.

38 <http://www.rogerebert.com/reviews/sunday-bloody-sunday-1971>

დასავლებით სავსეა. თუმცა მიუხედავად მისი შეუზღუდავი ფანტაზიებისა, მას მაინც არ ყოფნის ლიზის გაქანება – გოგოსი, „რომელიც მიდის იქ, სადაც მოსწონს ყოფნა. თავისთვის ერთობა. გიჟია“. ბილი ვერასდროს იღებს საბოლოო გადაწყვეტილებას – ვერ გაურკვევია, სინამდვილეში რომელი გოგო მოსწონს, რომელს აჩუქოს საქორწინო ბეჭედი? ვერ რისკავს, წავიდეს თავის საოცნებო ქალაქში, ლონდონში. ის ბოლო წუთს ჩამორბის მატარებლიდან – რძის საყიდლად. რასაკვირველია, შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ რძის ყიდვას იმიზეზებს იმისთვის, რომ ლიზის დაუსხლტეს და რაც მთავარია, ლონდონში არ წავიდეს, სადაც, არ არის დარწმუნებული, რომ იმედები არ გაუცრუვდება, უარეს რეალობასთან არ მოუწევს შეჯახება. ინფანტილურ ბილის ისევ „დედისეულ წიაღში“ ჩაფლობა, მშობლების განუწყვეტელი შენიშვნებისა და მფარველობის ქვეშ ურჩევნია ყოფნა, სადაც მშვიდად შეგიძლია გაემიჯნო რეალობას და ფანტაზიებში განახორციელო ყველაზე უფრო ამბიციური და შემოქმედითი ოცნებები. ბილის არ ყოფნის ლიზის „სიგიჟე“, ის არ არის საკმარისად თავისუფალი იმისთვის, რომ თავი დააღწიოს რეალობის ტყვეობას არა წარმოსახვაში, არამედ რეალობაშივე.

ნებისმიერი ტიპის სუბორდინაციის მიღება/შეგუება გარკვეულწილად ადამიანების ორმხრივი შეთანხმებაა. მოემის რომანის მიხედვით ჰაროლდ პინტერის მიერ გადამუშავებული პიესის ეკრანიზაციაში *მსახური* (*The Servant*, 1963) ჯოზეფ ლოუზი განიხილავს იერარქიულ საზოგადოებას, როგორც თავისთავად არაჯანსაღ სისტემას, რომელიც პარაზიტად აქცევს და რყვნის ადამიანს, რომელსავე საფეხურზეც უნდა იდგეს ის. სოციალური კლასიფიკაცია რომელიმე კლასს რეალურ, თუნდაც მორალურ უპირატესობას კი არ ანიჭებს, არამედ ამძაფრებს ადამიანში ძალაუფლების წყურვილსა და ინსტინქტებს. ლოუზი არ წარმოსახავს სოციალურად დაბალ კლასს, როგორც მსხვერპლს და შორს არის იმ აზრისგან, რომ ის ზნეობრივად უკეთესია. იერარქიულ საზოგადოებაში არავინ არის თავისუფალი. დამორჩილების ვნება იქცევა ნორმად. შესაბამისად მსახური/ბატონის სუბორდინაცია ძალზე მყიფეა – ფილმის მეორე ნაწილში მთავარი გმირები ცვლიან სოციალურ როლებს. დირკ ბოგარდის მიერ განსახიერებული უცნაური მსახური სრულ ზეგავლენას მოიპოვებს თავის ახალგაზრდა ბატონზე.

ფილმის ატმოსფერო ცივი, თითქოს გაუხშოებულია, რომელშიც სამარისებული სიჩუმე გაძეგებულია. მსახურის ფრთხილი მოძრაობები კიდევ უფრო ამძაფრებს იმ დომინანტურ სიჩუმეს, გახევებულიობას, რაც მკვდარი სოციალური, მკვდარი სისტემის „ხმაა.“ ფილმში ისეთივე ამაზრზენია მაღალი კლასის აროგანტულობა თუ აბსოლუტური უსუსურობა, როგორც მათი მსახურების მერკანტილური პრაგმატიზმი და უზნეობა. „ჩვენი თანაგრძნობა ერთი გმირიდან მეორეზე გადადის, სანამ არ გამოაშკარავდება, რომ ან ყველას უნდა უთანაგრძნო ან – არავის.“³⁹

თანაგრძნობა და ემპათიურობა, ისევე როგორც სოციალურ ასიმეტრიულობასა და მოგებაზე დამყარებული სისტემის კრიტიკა მაინც ყველაზე მახასიათებელი თვისებაა ინგლისური კინოსთვის, ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ მასთან ასოცირდება ე.წ. სოციალური რეალიზმის განვითარება.

ისევე როგორც ყველა ტერმინი, რეალიზმიც პირობითი ცნებაა და გარკვეულ შეთანხმებებზე პასუხს გულისხმობს. რაკი ტექსტის რეალისტურობას კონკრეტული ისტორიული ეპოქა თუ ადგილი განსაზღვრავს, რომლებსაც თავიანთი ესთეტიკური თუ ტექნიკური პრინციპები გააჩნიათ, უნდა ვაღიაროთ, რომ არსებობს მრავალი რეალიზმი. მკვლევართა ნაწილი იმასაც კი ამტკიცებს, რომ ეს ტერმინი მხოლოდ რომელიმე პრეფიქსთან თუ განსაზღვრებასთან ერთად უნდა იხმარებოდეს – იქნება ეს ნეო-, სურ-, სოციალური-, დოკუმენტური თუ სხვა – რაც ხსნის და აკონკრეტებს ამა თუ იმ მოვლენის ან მომენტის „რა“-ს, „როდის“-ს ან „როგორ“-ს. რაიმონდ უილიამსის აზრით, სოციალურ რეალიზმს ოთხი ძირითადი ფაქტორი განსაზღვრავს:⁴⁰

1. ტექსტი არის სეკულარული, რაიმე რელიგიური ან მისტიკური აზრისგან დაშორებული.

2. ის ეყრდნობა თანამედროვე ყოფას გადაღების, ხასიათებისა თუ სოციალური ასპექტის გათვალისწინებით.

3. მათში წარმოისახებიან მანამდე უჩინარი და არარეპრეზენტირებადი სოციალური ჯგუფები.

39 *Кино Великобритании*, გვ. 200.

40 http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/the_british_new/

4. ის იქმნება პოლიტიკური ავტორების მიერ, რომლებისთვისაც კინო ხშირ შემთხვევაში სწორედ ამ პოლიტიკური ბრძოლისა თუ შეხედულების გამოხატვის საშუალებაა.

უკვე 30-იანი წლებიდან მოყოლებული იმდენად იკვეთება სოციალური გარემოსადმი ბრიტანული კინოს მგრძნობელობა, რაც თავისუფალი კინოს ავტორებმა მძლავრ ტენდენციად აქციეს, რომ სოციალური რეალიზმის გავლენა ბრიტანულ ტელევიზიასა და ტელესერიალებშიც შეიჭრება. შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ ტელევიზიებიდან იწყებენ კინოკარიერას ახალი ინგლისური კინოს მომდევნო თაობის წარმომადგენლები სტივენ ფრირზი, კენ ლოუჩი, მაიკლ ლი, რომელთა შემოქმედებას მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ბრიტანული სოციალური რეალიზმის ტრადიციები.

ახალი გერმანული კინო

ჩვენ, ომისშემდგომი გერმანიის ბავშვებს, მხოლოდ პაპებისგან შეგვეძლო გვესწავლა: ჩვენ არ გვყავდა მამები. ბევრი მამაკაცი ომში დაიღუპა, სხვები ტყვედ ჩავარდნენ. მამაჩემი ცოცხალი იყო, მაგრამ არასდროს იყო ჩემ გვერდით, ფასბინდერის მამამაც ადრე მიატოვა ოჯახი... ჩვენ ობლები ვიყავით – არც მასწავლებლები, არც აღმზრდელები, არავინ, ვისაც გაჰყვებოდი, არც ტრადიცია, არც მეტეკვიდრეობა... ასე გახდნენ ჩვენი ორიენტირები „პაპები“: ლანგი, მურნაუ, პაბსტი და სხვები.¹

ვერნერ ჰერცოგი

Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen. ძველი კინო მოკვდა. ჩვენ გვჯერა ახლის – ასეთი რადიკალური მოწოდებით მთავრდებოდა მანიფესტი („ობერჰაუზენის მანიფესტის“ სახელით ცნობილი), რომელიც 1962 წლის 28 თებერვალს ობერჰაუზენის მოკლემეტრაჟიანი ფილმების საერთაშორისო ფესტივალზე 26-მა ახალგაზრდა რეჟისორმა გამოაქვეყნა. ისინი ახალი გერმანული კინოს შექმნის პრეტენზიას აცხადებდნენ.

ახალგაზრდა ავტორების, რეჟისორებისა და პროდუსერების მოკლემეტრაჟიანმა ფილმებმა ბოლო წლებში საერთაშორისო ფესტივალების პრიზების დიდი რაოდენობა მიიღო და საერთაშორისო კრიტიკის აღიარება მოიპოვა. ეს ნამუშევრები და მათი წარმატება გვაჩვენებს, რომ გერმანული კინოს მომავალი მათზე გადის, რადგან ისინი ახალ კინოენაზე ლაპარაკობენ... ჩვენ ვაცხადებთ ჩვენ მიზანს ახალი გერმანული მხატვრული კინოს შექმნაზე. ეს ახალი ფილმი კი საჭიროებს ახალ თავისუფლებას, გათავისუფლებას საყოველ-

1 П. Кронин, Знакомьтесь – Вернер Херцог, Москва, 2010, გვ. 189-190.

თაოდ მიღებული პირობითობებისა და დოგმებისგან, გათავისუფლებას კომერციული პარტნიორებისგან, გათავისუფლებას მეურვე ინტერესთა ჯგუფებისგან. ახალი გერმანული კინოპროდუქციის შესახებ ჩვენ გვაქვს კონკრეტული აზრობრივი, ფორმისეული და ეკონომიკური წარმოდგენები. ამავე დროს მზად ვართ ეკონომიკური რისკები ვიტვირთოთ. ძველი კინო მოკვდა. ჩვენ გვჯერა ახლის.²

ახალგაზრდების ეს მოკლე და ლაკონური მიმართვა მამის მკვლელობის ერთგვარ სიმბოლიურ აქტს წარმოადგენდა. შემთხვევითი არ არის, რომ უფრო ფართო პუბლიკისთვის ფრაზა – *ძველი კინო მოკვდა* – შემდეგი ინტერპრეტაციით არის ცნობილი: *Papas Kino ist tot* (*მამიკოს კინო მოკვდა*). ხელმომწერებს, რომელთა შორის იყო ალექსანდრ კლუგე, ოდნავ მოგვიანებით შეუერთდნენ რაინერ-ვერნერ ფასბინდერი, ვერნერ ჰერცოგი, ფოლკერ შლიონდორფი, მარგარეტ ფონ ტროტა, ვიმ ვენდერსი, ჟან-მარი შტრაუზი და სხვები, რომლებიც „ობერჰაუზენის მანიფესტის“ იდეურ მემკვიდრეს – ახალ გერმანულ კინოს შექმნიან. ისინი ძირითადად ის ადამიანები იყვნენ, რომლებიც ომის დროს დაიზადნენ და ომის შემდგომ ორადგაყოფილ გერმანიაში გაიზარდნენ. ამ ხნის განმავლობაში მათ ძალიან ბევრი პასუხგაუცემელი კითხვა დაუგროვდათ. მარაგარეტ ფონ ტროტა ერთგან აღნიშნავდა: „ჩვენ ვგრძნობდით, რომ იყო წარსული, როდესაც ჩვენ, როგორც ერი, დამნაშავე ვიყავით, მაგრამ რომელზეც სკოლაში არ ვლაპარაკობდით. თუ კითხვას დასვამდი, პასუხს ვერ მიიღებდი“.³

ახალგაზრდა რეჟისორები გაემიჯნნენ რა თავიანთ თანამედროვე გერმანულ კინოს, მათ ყურადღება მიაპყრეს გერმანულ კინოკლასიკას, რომლის მწვავე კრიტიკული პათოსი თუ ექსპრესიული გამომსახველობითი ენა სხვადასხვა რეჟისორთან განსხვავებულად აირეკლა. „ახალგაზრდა გერმანელები“, რომელიც თავის თავს „უმამოთა თაობას“ უწოდებდნენ, რაშიც არა მხოლოდ და არა იმდენად

2 J. Night. *New German Cinema*, გვ. 5.

3 <http://cw.routledge.com/textbooks/9780415409285/resources/newgermancinema.pdf>

ფიზიკური ობლობა იგულისხმება, იმ კინოში ეძებენ დასაყრდენს, რომლის განვითარება ხელისუფლებაში ნაციონალ-სოციალისტების მოსვლამ მკვეთრად შეაჩერა. ვიმ ვენდერსი ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავდა, „უნდა გავიხსენოთ, რომ წლების განმავლობაში გერმანიას კინოტრადიცია არ ჰქონია. ახლა დროა, უკან დავბრუნდეთ.“⁴ თუმცა გავლენები, რომელმაც ახალი გერმანული კინოს თავისებურებანი განსაზღვრა, ასეთივე წარმატებით შეიძლება ვეძებოთ იტალიურ ნეორეალიზმში ან ფრანგულ ახალ ტალღასა თუ ინგლისურ „გაბრაზებულ კინოში“; ამ ეკლექტურ ერთობლიობას ემატება კლასიკური პოლიფუდი, რომლით ინსპირირებული რეჟისორები ამა თუ იმ ჟანრულ დეკონსტრუქციაზე აგებენ თავიანთ ფილმებს.

60-იანი წ.-ს დასაწყისისთვის გერმანული კინოინდუსტრია სერიოზული კრიზისის წინაშე დგება – თუ 1955 წ. 123 ფილმს აწარმოებდა, 1965 წლისთვის ის 65-მდე შემცირდა. ძირითადად გასართობ ფილმებზე ორიენტირებული გერმანული კინო, რომელიც ხარისხით მნიშვნელოვნად ჩამოუვარდებოდა პოლიფუდს, ცხადია, მას კონკურენციას ვერ უწევდა. შესაბამისად გერმანულ ბაზარზე ამერიკული კინო საგრძნობლად ჭარბობდა, ადგილობრივი პროდუქცია კი ამერიკულის სუროგატი იყო (ძირითადად კეთდებოდა ვესტერნი, თრილერი, კრიმინალური ჟანრის ფილმები და მსუბუქი ეროტიკა). ახალგაზრდა გერმანული კინოს მხარდასაჭერად შინაგან საქმეთა ფედერალური სამინისტროს მიერ იქმნება ფონდი *Kuratorium Junger Deutscher Film* (1965), თუმცა მიუხედავად ამისა, დამოუკიდებელი ახალგაზრდა რეჟისორები, რომლებიც არსებულ მსხვილ კინოსტუდიებთან თანამშრომლობაზე უარს აცხადებდნენ, ხშირ შემთხვევაში ტელევიზიისგან გამოყოფილ ფულზე იყვნენ დამოკიდებულნი. მათი უმეტესობა თავიანთ შესაძლებლობებს ტელე-დრამებისა და დოკუმენტური ტელესერიალების კეთებაში ავლენდა. ძირითადად გადაღებული მოკლემეტრაჟიანი, დაბალბიუჯეტიანი ფილმებით ახალი ტალღის რეჟისორები კატეგორიულად უპირისპირდებიან გასართობ კინოპროდუქციას – ე.წ. ეკონომიკური სასწაულის შედეგად გაჩენილ უპრობლემო კინემატოგრაფს, რომლიდანაც ძნელი იყო, რაიმე გაგეგო თანამედროვე გერმანიის რეალურ პრობლემებ-

4 <http://michaelfussell.tripod.com/new.html>

სა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე. 50-იანი წ.-ის გერმანულ კინო ხშირად შეფასებულია, როგორც „ესკაპისტური“ (J. Night), რადგან ის გაურბოდა, აესახა ომის შემდგომ გაჩენილი უამრავი კითხვა – კითხვა წამოჭრილი უახლესი (დავიწყებული) წარსულიდან თუ დღევანდელიდან. კრიტიკოსები მათ ირონიულად „აპოლიტიკურ ლიმონათებსაც“ უწოდებდნენ, რომლის შუშხუნა „ნაპერწყლები“ მომენტალურად ქრებოდა და ავიწყდებოდა მაყურებელს.

საავტორო კინოს შექმნაზე გამოკვეთილად ორიენტირებული გერმანული ახალი ტალღა თუ თავიდან უფრო მეტად ახალი კინო-ენის დაბადებაზე ზრუნავდა (გოდარისეული დეკონსტრუირებული კინოტექსტი, არასტრუქტურირებული ფორმა, რომელიც უფრო მეტად მათ ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობას გამოხატავდა), საბოლოოდ მკვეთრ პოლიტიკურ შეფერილობას იძენს (ფასბინდერის თქმით, *jeder Film ist zuletzt ein politischer Film, ყველა ფილმი საბოლოოდ პოლიტიკურია*),⁵ რომელიც მიმართულია ომისშემდგომი თვითკმარი, კონსუმერული საზოგადოების, ბურჟუაზიული მორალის, ისტებლიშმენტის დოგმებისა და საყოველთაოდ მიღებული წესების წინააღმდეგ. ახალგაზრდა თაობის მიერ მარტოობისა და გაუცხოების მწვავე განცდა, უპირველეს ყოვლისა, საზოგადოების კონფორმიზმით, უახლესი ისტორიისადმი გულგრილობითა და კოლექტიური მახსოვრობის „სრული ამნეზიით“ იყო გამოწვეული. ნაციზმი, არა მხოლოდ როგორც სისტემის, იდეოლოგიური რეჟიმის, არამედ როგორც მორალურ-ზნეობრივი ფაქტორი და საფრთხე და როგორც გერმანელი ერის საყოველთაო პასუხისმგებლობის საგანი, გახდება ახალი გერმანული კინოს მთავრი იდეური ღერძი, რაზეც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ომისშემდგომ ლიტერატურაში დაწყებულმა მძლავრმა მოძრაობამ.

40-იანი წლების მეორე ნახევარში ყალიბდება ლიტერატურული გაერთიანება ჯგუფი-47, რომელმაც დიდად განსაზღვრა არა მხოლოდ გერმანული კინოს, არამედ მთლიანად კულტურის შემდგომი განვითარება. 1946 წ. ალფრედ ანდერში და ვალტერ კოლბენჰოფი მიუნხენში აარსებენ ჟურნალს *Ruf* (ძახილი), რომელიც გამოიცემოდა

5 <http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonn-elya#link1>

და ვრცელდებოდა გერმანიის ამერიკულ ზონაში. მათი მიზანი იყო, პოსტპიტლერულ გერმანიაში დაემკვიდრებინათ დემოკრატიული ღირებულებები და „აღეზარდათ“ საზოგადოება. თუმცა უკიდურესი ნიჰილიზმის გამო ამერიკის საოკუპაციო ძალებმა მათ ბეჭდვის ლიცენზია შეუწყვიტეს. 1947 წ. ახალგაზრდა ლიტერატორები უკვე ახალ ჟურნალს *Der Skorpion* აარსებენ, თუმცა ფინანსური პრობლემების გამო მანაც დიდხანს ვერ იმუშავა. საბოლოოდ ჩამოყალიბდა დაჯგუფება „47“-ს სახელწოდებით, რომელიც გარკვეულწილად ესპანური „ჯგუფი-98“⁶-ით იყო ინსპირირებული.

ჯგუფი რეგულარულად იკრიბებოდა წელიწადში ორჯერ. შეკრებაზე მისვლა მხოლოდ სპეციალურად დაგზავნილი მოსაწვევით იყო შესაძლებელი. არ არსებობდა ერთი მუდმივი შემადგენლობა, ამიტომ ერთხელ მიღებული მოსაწვევი ბარათი არ გულისხმობდა ავტომატურად ყველა შეკრებაზე დასწრების უფლებას. შეხვედრებზე კითხულობდნენ ჯერ გამოუქვეყნებელ ტექსტებს, მსჯელობდნენ და მკაცრად აკრიტიკებდნენ თანამედროვეობისგან მოწყვეტილ მხატვრულ ნაწარმოებებს. „აქ“ და „ამ წუთას“ – თანადროულობის ეს კონტექსტი ახალგაზრდა ლიტერატორებისთვის მეტად მნიშვნელოვანი იყო. ჯგუფის დამაარსებელი და ორგანიზატორი ჰანს ვერნერ დიხტერი შეხვედრების ფორმატს „კერძო საჯაროებას“ უწოდებდა. შეკრებაზე ყველაზე უფრო პოპულარული ნაწარმოების ავტორს გადასცემდნენ პრიზს, რომელთა შორის დაჯილდოვებულნი არიან ჰაინრიხ ბიოლი, ინგებორგ ბახმანი, გიუნტერ გრასი. ჯგუფი-47-ში გაერთიანებული იყო ალექსადერ კლუგეც.

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი ახალი გერმანული ლიტერატურის ერთგვარ „ქვეყანად“ შეიძლება მივიჩნიოთ ე.წ. „ნანგრევების ლიტერატურა“ (*Trümmerliteratur*), სადაც ძალზე კონკრეტული პერიოდი და კონკრეტული თემები განიხილება. თავისი მოკლე, ლაკონური და მინიმალისტური ენის გამო, რაზეც დიდი გავლენა მოახდინა იმ დროის ამერიკული ნოველების სტილისტიკამ, „მკაფიო ლიტერა-

6 1898 წ. ამერიკა-ესპანეთის ომში ამ უკანასკნელის დამარცხების შემდეგ შექმნილი ლიტერატურული გაერთიანება, რომელიც აკრიტიკებდა პოლიტიკური თუ კულტურული ისტებლიშმენტის კონფორმიზმსა და უმეცრებას.

ტურასაც“ (Kahlschlagliteratur) უწოდებენ (ჰაინრიხ ბიოლის *უკაცო სახლი, სად ხარ, ადამ?*“და სხვ.). ეს ლიტერატურა უმეტესწილად ასახავს სამშობლოში დაბრუნებული ყოფილი ჯარისკაცების ბედს, რომლებსაც უწევდათ არა მხოლოდ ნანგრევებადქცეულ ქვეყანაში ცხოვრება და შეგუება, არამედ დანგრეული იდეალების რეფლექსირება. ეს ის პერიოდია, როცა გერმანელებს ერთადერთი საზრუნავი აქვთ – გადარჩენა. შიშშილი, უსახლკაროდ დარჩენილი ადამიანები, რომელსაც დაემატა საკონცენტრაციო ბანაკებიდან გადარჩენილი ათასობით ტყვე, მედიკამენტების ნაკლებობა და ნაგვის გროვებიდან ეპიდემიების გავრცელების საშიშროება... თუმცა ამ ყველაფერზე გაცილებით მძიმე გადასატანი სულიერი დეპრესია იყო. ახალგაზრდა ავტორებმა წამოწიეს ომის, ნაციზმისა და ჰოლოკოსტის თემა, რომლის პასუხისმგებლობა თითოეულ გერმანელს დააკისრეს.⁷

„ნანგრევების ესთეტიკის“ ტალღა ომისშემდგომ გერმანულ კინოშიც გაჩნდება (ისევე როგორც, აღმოსავლეთ ევროპასა და იტალიაში). გაპარტახებული ქალაქები, რის ფონზეც ვითარდება დრამა, იქცევა ღრმად დეპრესირებული, მორალურად გატეხილი საზოგადოების მხატვრულ სახედ. 1948 წელს რობერტო როსელინი იღებს შესანიშნავ ფილმს *გერმანია, წელი ნული/Germany, Year Zero*, სადაც ასახულია ომისშემდგომი ბერლინი, რომელსაც „სიკვდილის ქალაქი“ უწოდეს და ტოტალურად დეზორიენტირებული საზოგადოება, რომელიც იმყოფება ღირებულებათა „ნულოვან შკალაზე“. 1946 წელს კი გერმანიაში გამოდის პირველი ომისშემდგომი ფილმი – ვოლფგანგ შტაუდტეს *მკვლელები ჩვენს შორის არიან/Die Mörder sind unter uns*, რომელიც ნაციზმის, როგორც საზოგადოების დანაშაულის კრიტიკას, გაცილებით ადრე მოახდენს, ვიდრე ობერჰაუზენის მანიფესტით დაბადებული ახალგაზრდა გერმანული კინო.

ფილმში საკონცენტრაციო ბანაკიდან დაბრუნებულ ქალს თავის სახლში ჩასახლებული ექიმი ხვდება. ეს უკანასკნელი ომისგან ტრავმირებული, განადგურებული და გალოთებულია. კომმარული მოგონებები განსაკუთრებით მძაფრდება ერთ დღეს, როდესაც ქუჩაში შემთხვევით გადაეყრება ყოფილ ნაცისტ ოფიცერს, რომლის პირადი

7 O. Bartov, *Celluloid Soldiers: Cinematic Images of the Wehrmacht*, edited by Ljubica & Mark Erickson, London: Weidenfeld & Nicolson, 2004. გვ.130-143

ბრძანებებით ექიმი იძულებული იყო, ასობით უდანაშაულო ადამიანი დაეხოცა. მისგან განსხვავებით ოფიცერს არც სინდისი ქენჯნის და არც ტოტალურ დანაშაულში თანამონაწილეობის პასუხისმგებლობას იღებს თავის თავზე. მართლმსაჯულებას უვნებლად დასხლტომილი მშვიდად აგრძელებს ცხოვრებას. ფილმის პათოსი მოკლებულია ზოგადპაციფისტურ აბსტრაქტულობას (რაც შეიძლება მოჰყოლოდა ომის შედეგად გატეხილი საზოგადოების ჩვენებას) და იქცევა მწვავე ანტიფაშისტურ მანიფესტად, რომელიც შეახსენებს მაყურებელს, რომ ფაშიზმის საშიშროება გერმანიის კაპიტულაციასთან ერთად არ მოსპობილა.

მართალია, ომის თემა 50-იანი წ.-ის გერმანული კინოშიც ჩნდება, თუმცა შეინიშნება ტენდენცია, შეარბილოს და ერთგვარად გაამართლოს მასში მონაწილე ადამიანთა როლი, წარმოაჩენს რა ომის უაზრობას, მის ბრუტალურობასა და ფატალურობას. ამ ფილმებში გერმანელი ჯარისკაცი დახატულია, როგორც გმირი-მსხვერპლი, კეთილშობილი, მამაცი და აპოლიტიკური პატრიოტი, რომელიც იბრძვის ღირსეულად, მაგრამ არ იცის – რატომ? მას არც საკონცენტრაციო ბანაკებზე სმენია არაფერი, არც გენოციდსა თუ ჰოლოკოსტზე. საგულისხმოა, რომ ამ ფილმებში იდეალიზირებული გერმანელი ჯარისკაცის ფონზე ხაზგასმულია ამერიკელი ჯარისკაცების „უკულტურობა“ (საღეჭი რეზინებით, დაუხვეწავი მანერებით) და უხეშობა. საერთოდ, საინტერესოა, როგორ ხდება ამერიკის, როგორც საოკუპაციო ზონის მაკონტროლირებლის, რეპრეზენტირება.

1949წ. ჰელმუტ კოიტნერი იღებს არაერთმნიშვნელოვან პაროდიას ადამისა და ევას ისტორიაზე – *ვაშლი მოწყვეტილია* / *Der Apfel ist ab*, სადაც ბიბლიური სიუჟეტი ომისშემდგომ გერმანიაში გადმოდის. ადამი ხელახლა იბადება (ანუ კვლავ იკითხება „ნულოვანი წლის“, „ახალი წელთაღრიცხვის“ მხატვრული სიმბოლო). დოქტორი ლუციფერი მათ ამერიკული ჯაზით ახმაურებულ და ნეონით განათებული მიუზიკ-ჰოლებით მაცდუნებელ ჯოჯოხეთში ეპატიჟება, რომელიც პოლივუდის ესთეტიკას იმეორებს; ხოლო სანამ ვაშლს მოწყვეტენ, ადამი და ევა ამერიკიდან გამოგზავნილ ჰუმანიტარული დახმარების ყუთში იქექებიან და მხიარულობენ. საგულისხმოა, რომ ფილმის დასაწყისში ადამს ნანგრევები ესიზმრება მაშინ, როდესაც გარეთ ყველაფერი ბრწყინავს. ამიტომაც მიმართავს ის ექიმს (პირდაპირი

ასოციაციები ფროიდთან, რომელმაც თანამედროვე დასავლურ სამყაროში, ფაქტიურად, ღმერთი ჩაანაცვლა), რომელიც მასზე (ახალ გერმანიაზე) ერთგვარ ექსპერიმენტს ატარებს, საგამოფენო სცენაზე ევასთან ერთად შემოუსაზღვრავს ადგილს (საოკუპაციო ზონებად დაყოფილი გერმანია), გამოზრდის/აღზრდის მათ, ისევე როგორც გერმანული საზოგადოებას ასწავლიდნენ დემოკრატიულად აზროვნებასა და ცხოვრებას (ამიტომაც იტყვის მოგვიანებით ფასბინდერი ერთ-ერთ ინტერვიუში, გერმანელებს არ მოუპოვებიათ დემოკრატია, არამედ მისცესო).

ჰელმუტ კოიტნერი 1952 წ. იღებს უკვე სრულიად განსხვავებული სტილისტიკის ფილმს – *ცა ვარსკვლავების გარეშე/Himmel ohne Sterne*, თუმცა არ იცვლება რეჟისორის კრიტიკული დამოკიდებულება. ფილმი იგება ჯარისკაცი-მსხვერპლის თემაზე, თუმცა ადამიანების ბედით მანიპულირებაში კოიტნერი ადანაშაულებს და ააშკარავებს არა მხოლოდ ნაცისტურ რეჟიმს, არამედ თანამედროვე, დემოკრატიის დროშას ამოფარებულ მმართველობას. „მას, ვინც არ ემორჩილება და რჩება ადამიანად, სჯიან ისე, როგორც არმიაში. მხოლოდ ამჯერად სასჯელის აღსრულება დემოკრატიის დროშის ქვეშ სრულდება... თუ იმდენად სულელი ხარ, რომ ხმამაღლა ლაპარაკობ იმას, რაც არ მოგწონს, ე.ი. კომუნისტი ხარ“ – ამბობს მესაზღვრე-პოლიციელი კარლი, რომელიც აღმოსავლელ ანას ეხმარება ბებია-პაპასთან დასავლეთში მცხოვრები შვილის დაბრუნებაში.

გერმანიში გავლებულმა საზღვარმა, რომლის აქეთ-იქით უწევთ ფილმის გმირებს ცხოვრება, კიდევ უფრო აშკარად აგრძნობინა ადამიანებს, რომ ომი ყველამ წააგო – წააგო ანას პაპამ (და მისმა თაობამ), ყოფილმა პედაგოგმა, რომელიც 1937 წლის ნაწერებს ხელახლა ამოწმებს, რადგან მიაჩნია, რომ „მაშინ არასწორად ასწორებდა“; წააგო კარლმა, რომელიც 17 წლის იყო, როდესაც პირველად უნიფორმა ჩაიცა და უცებ გააცნობიერა, რომ არაფერი იცის სროლის, ტანკის ტარებისა და ხაზში დგომის გარდა და სინამდვილეში ფიქრიც კი არ შეუძლია; წააგო რუსმა ოფიცერმა მიშამ, რომელიც ბოლომდე უცხო და მიუღებელი რჩება „მოდმე“ გერმანელებისთვის, იმის მიუხედავად, რომ მათ უზარმაზარი ნამგალი და ურო გამოუკვრიათ საბჭოთა კავშირთან „მეგობრობის“ ნიშნად; წააგო ანამ, რომლის ყველაზე უფრო ორდინარულ სურვილს – იცხოვროს თავის შვილ-

თან და შეყვარებულთან ერთად, ასრულება არ უწერია მანამ, სანამ არსებობს საზღვარი, რომელიც გერმანიას გერმანიისგან ყოფს.

ომისშემდგომ გერმანულ კინოში თანამედროვეობისა და უახლესი ისტორიის პერიოდულად გამოჩენილი მძაფრი კრიტიკა მძლავრ ტენდენციად იქცევა ახალ გერმანულ კინოში, რომლის ერთ-ერთი პირველი გამოვლინება ჟან-მარი შტრაუზის და დანიელ იუიის *შეურიგებელნი/Nicht versöhnt* იყო (1965). ფილმის ქვესათაურია „იქ, სადაც მართავს ძალადობა, მხოლოდ ძალადობა შევლის“; რომელიც უკვე აშკარად მიუთითებს ძალადობრივ საზოგადოებაზე, სადაც არ არსებობს მხოლოდ მსხვერპლი და/ან მხოლოდ დამნაშავე, ეს მედლის ორი მხარეა. ფილმმა თავისი კრიტიკული პათოსის გარდა უჩვეულო თხრობის მანერითა და არალინეარული სტრუქტურითაც მიიპყრო ყურადღება, რომელიც მეინსტრიმული კინოსგან განსხვავებით ახალ, ფიქრსა და განსჯაზე ორიენტირებულ ენას ამკვიდრებდა.

შეურიგებელნი ჰაინრიხ ბიოლის ნაწარმოების *ბილიარდი ათის ნახევარზე* მიხედვით არის გადაღებული. როგორც უკვე აღვნიშნე, ახალი გერმანული ლიტერატურა მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ახალგაზრდა გერმანელი რეჟისორების მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებას, ამიტომ სრულიად კანონზომიერია, რომ ისინი ხშირად მიმართვენ თავიანთი თანამედროვე მწერლების ეკრანიზებას. თუმცა არა მხოლოდ თანამედროვე, არამედ ზოგადად გერმანულენოვან კლასიკურ ლიტერატურაში ხშირად პოულობენ ახალი გერმანული კინოს წარმომადგენლები იდეურ დასაყრდენს (ჰაინრიხ ბიოლის *კატარინა ბლუმის შერაცხული ღირსება/Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (რეჟ. მარგარეტ ფონ ტროტა და ფოლკერ შლიონდორფი), ალფრედ დიობლინის *ბერლინი, ალექსანდერპლატცი/Berlin, Alexanderplatz*, (რეჟ. რაინერ-ვერნერ ფასბინდერი), გუნტერ გრასის *თუნუქის დოლი/Die Blechtrommel* (რეჟ. ფოლკერ შლიონდორფი) გოეთეს *ვალჰელმ მაისტერის* ადაპტირებული ვერსია *ცრუ მოძრაობა/Falsche Bewegung* (რეჟ. ვიმ ვენდერსი), პეტერ ჰანდკეს *მეკარის შიში თერთმეტმეტრიანი დარტყმის წინ/Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (რეჟ. ვიმ ვენდერსი) და სხვ.).

1966 წ. ფოლკერ შლიონდორფი იღებს *ახალგაზრდა ტიორლესს/Der junge Törless* რობერტ მუზილის *ახალგაზრდა ტიორლესის ვნებანის* მიხედვით. XIX ს.-ის ავსტრიაში გათამაშებული ამბავი გადმოტანილი XX ს.-ის დასაწყისის გერმანიაში დიქტატორული სისტე-

მის მექანიზმის განზოგადებულ ისტორიად და ნაციისტური რეჟიმის პრეისტორიად იქცევა, რომელიც იბადება ნახევრადყაზარმულ გიმნაზიაში. ფილმში გამოკვეთილი სამი მთავარი პერსონაჟი პირველი მსოფლიო ომისა და ომისშემდგომი გერმანული საზოგადოების სხვადასხვა ფენას განასახიერებს და შესაბამისად მათი საშუალებით ამ საზოგადოების ზოგადი პორტრეტი იხატება: დახვეწილი ესთეტი და ინტელექტუალი, თანატოლებში გამორჩეული და მათზე დიდი გავლენის მქონე, მაგრამ ინდიფერენტული ტიორლესი, რომელიც თავად არ მონაწილეობს სასტიკ ყაზარმულ „თამაშებში“, მაგრამ სიჩუმე და ჩაურევლობა მას ძალადობის თანამონაწილედ ხდის; აგრესიული და ჰომოფობი სემინარისტი; სუსტი, კომპლექსებით სავსე (მათ შორის, სექსუალური) ებრაელი მოსწავლე. მკაცრი ესთეტიკა, რომელსაც ყაზარმის ცივი, ასკეტური გარემოს გადმოსაცემად იყენებს რეჟისორი და ოდნავ დისტანციური, დამკვირვებელ-ანალიტიკოსის პოზიცია ფილმს დოკუმენტურის შთაბეჭდილებას სძენს. ისტორიული რაკურსი კიდევ უფრო ცხადყოფს, რომ ნაციზმი და ამ იდეოლოგიაზე დაფუძნებული ძალადობრივი რეჟიმი არ ყოფილა მოვლენა, რომელიც ერთ კონკრეტულ წელს ჩაისახა და ერთ კონკრეტულ წელს ფიურერისა და მისი თანამოაზრე პოლიტიკური ელიტის განადგურებასთან ერთად აღმოიფხვრა, არამედ ხანგრძლივი პროცესი, რომელსაც თითოეული ადამიანი ყოველდღიურობაში ამტკიცებდა.⁸

ეს მტკივნეულ შეფასება ახალი გერმანული კინოს მიერ არაერთხელ იქნება დეკლარირებული და გახდება ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული სტილის რეჟისორთა ერთ ჯგუფად მოაზრების ერთ-ერთი უმთავრესი პირობა. შესაბამისად მათი ფილმების აღსაქმელად ძალზე მნიშვნელოვანია იმ დროის სოციო-პოლიტიკური კონტექსტის გათვალისწინება. გერმანელი რეჟისორები ჯიუტად და სიღმისეულად იკვლევენ, თუ როგორია პოსტნაციისტურ ეპოქაში გერმანელად ყოფნა და სვამენ იდენტურობის საკითხს, რომლის

8 საგულისხმოა, რომ შლიონდორფმა ფილმისთვის გამოიყენა გერმანელი კომპოზიტორის ჰანც ვერნერ ჰენცის ატონალური მუსიკა, როგორც II მსოფლიო ომისშემდგომი გერმანიის ერთგავრი არტიფაქტი. ჰენცემ 1953 წ. დატოვა გერმანია და გადასახლდა იტალიაში მემარცხენე შეხედულებებისა და ჰომოსექსუალობის ნიადაგზე შევიწროების გამო.

დროსაც უპირველეს ყოვლისა, ნაცისტური წარსულის უარყოფით ცდილობენ, ახალი გერმანული იდენტობის რეპრეზენტირება მოახდინონ, რომელიც საკმაოდ წინააღმდეგობრივია.

1966 წელს გამოდის ახალი გერმანული კინოს კიდევ ერთი საეტაპო ფილმი – ალექსანდრ კლუგეს *გამომშვიდობება გუშინდელ დღესთან Abschied von gestern* – (Anita G.). ფილმის მთავარი გმირი გდრ-დან დასავლეთში ემიგრირებული ახალგაზრდა ქალია, ერთგვარად გოდარისეული პერსონაჟი თავისი ავანტურიზმითა და სასოწარკვეთილი რომანტიზმით. დასავლეთში ჩასულს ილუზიები მომენტალურად ემსხვრევა. კაპიტალისტური სამყარო თავისი პრაგმატიზმითა და სოციალური უსამართლობით ისევე მტრულად არის განწყობილი ადამიანებისადმი, როგორც მოჩვენებითად ჰუმანისტური სოციალისტური აღმოსავლეთი. მთელ ფილმს გაჰყვება განწყობა, რომელსაც ჰელმუტ კოიტნერის ზემოთ მოხსენიებული ფილმის გმირი ახასიათებს: „მას, ვინც არ ემორჩილება და რჩება ადამიანად, სჯიან, როგორც არმიაში. მხოლოდ ამჯერად სასჯელის აღსრულება დემოკრატიის დროშის ქვეშ სრულდება...“

სწორედ დემოკრატიითა და ეკონომიკური კეთილდღეობით შენიღბული ფარისევლური საზოგადოებრივი მორალისა და სისტემის წინააღმდეგ აგორებული სტუდენტური ამბოხებების წლისთავზე, 1969 წ. გამოდის სრულიად ახალგაზრდა რაინერ-ვერნერ ფასბინდერის პირველი ფილმი *სიყვარული სიკვდილზე ცივია Liebe ist kälter als der Tod*, სადაც film noir-ს ჟანრული სტილიზაციით აჩვენებს სიყალბესა და სისასტიკეზე დამყარებულ საზოგადოებას. უკიდურესი მინიმალიზმით გადაღებული ფილმი, რომლის დომინანტური ნეიტრალური თეთრი ფერი თითქოს სიცივეს ასხივებს ეკრანიდან, ბერლინის ფესტივალზე სტვენით მიიღეს. „მე სიყვარულს არ ვქადაგებ... მე არ ვეუბნები ხალხს იმას, რისი მოსმენაც სურს“ – გაბრაზებულ პუბლიკას გაბრაზებითვე უპასუხა რეჟისორმა. ერთ-ერთ ინტერვიუში ფასბინდერი მისთვის დამახასიათებელი კატეგორიულობით აფასებს თავის თანამედროვე რეალობას:

„1933 წ. ემიგრირებული ადამიანებისთვის ცხადი იყო, რომ ეს შეიცვლება, ეს უნდა შეიცვალოს, ამან არ შეიძლება დიდხანს გასტანოს. ეს იყო ფაშიზმის ფატალური ფორმა, რომელიც სიკვდილისკენ ილტვოდა.

მაგრამ ეს ახალი სახეობა – არა, მას ფაშიზმსაც ვერ უწოდებ – ის, რაც ახლა ხდება, უარესია, რადგან გაცილებით მყარია. ყველაფერი კეთილმოწყობილად გამოიყურება, ადამიანები დარწმუნებულები იქნებიან, რომ თავისუფალ ქვეყანაში ცხოვრობენ და ა.შ. თანამედროვე პროცესი გაცილებით დამთრგუნველად გამოიყურება, რადგან მისი წინააღმდეგი სინამდვილეში ვერ იქნები...“

60-იანი წ.-ის ბოლოს უკვე ცხადი გახდა, რომ გერმანული კინო მშვიდად, მთვლემარე თვითკმაყოფილებით ველარ იარსებებდა. ისტორიული წარსულის კრიტიკულად შეფასება-გადააზრების გარდა მასში ფართოდ იშლება და რეფლექსირდება თანამედროვე გერმანიის უარღესად პრობლემატური სოციალური და პოლიტიკური საკითხები. გერმანიის „ეკონომიკურ სასწაულს“ სულ სხვა კუთხით წარმოაჩენდა ე.წ. „გასტარბაიტერების“ (ემიგრანტი მუშახელი) თემა (ფასბინდერის კატცელმახერი/Katzelmacher), სიტყვის თავისუფლებას – მედიის განუკითხაობა, რომელიც ადამიანს პირადულს აღარ უტოვებს (მარგარეტ ფონ ტროტასა და ფოლკერ შლიონდორფის *კატარინა ბლუმის შერაცხული ღირსება*), წარმატებულ დემოკრატიულ ქვეყანას – მწვავე პოლიტიკური კრიზისი, რომელიც წითელი ბრიგადების ტერორით იყო გაუღენთილი (ფასბინდერის *მესამე თაობა*/Die dritte Generation, მარგარეტ ფონ ტროტას *ტყვიის დროება*/Die Bleierne Zeit და *გასროლა სიჩუმეში*/Il lungo silenzio და სხვ.).... ეს უკანასაგნელი ნაციზმის მერე ყველაზე უფრო ხშირად განიხილება გერმანელ რეჟისორთა შემოქმედებაში, რომლებიც მიიჩნევდნენ, რომ ამ ორ მოვლენას შორის მჭიდრო მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი არსებობდა და რომ ისტორიის არასათანადო რეფლექსირებამ დაბადა „წითელი აგრესია“.

1966 წ. გერმანიის ორი მთავარი პარტია კოალიციურ მთავრობას ქმნის, რომელთა კონსერვატორული მმართველობა დიდ უკმაყოფილებას იწვევს ქვეყანაში, მით უმეტეს მემარცხენე ახალგაზრდებსა და სტუდენტებში, რომლებიც აკრიტიკებდნენ ომის შემდგომ გატა-

რეზულ რეფორმებს, რადგან ფიქრობდნენ, რომ არსებითად არაფერი შეცვლილიყო. 1968წ. მთელ დასავლურ სამყაროში აგორებული მემბოხე ტალღის ეპიცენტრებად გერმანიის მსხვილი ქალაქებიც იქცა. სტუდენტური მღელვარების ჩახშობის შემდეგ რადიკალი მემარცხენე-ექსტრემისტების ნაწილი ბრძოლას ტერორისტული მეთოდებით განაგრძობს. აფეთქება, ბანკების გაძარცვა, მძევლად აყვანა – 70-იანი წ.-ის გერმანიის ცხოვრების შემადგენელი ნაწილი გახდა. 1970წ. ანდრეას ბაადერი, გუდრუნ ენსლინი, ჰორსტ მალერი და ულრიკე მაინჰოფი აარსებენ ტერორისტულ გაერთიანებას „წითელი არმიის ფრაქცია“ (Rote Armee Fraktion, ცნობილი ასევე ბაადერ-მაინჰოფის ჯგუფის სახელით), რომლებიც თავის თავს კომუნისტურ და ანტიიმპერიალისტურ ჯგუფს უწოდებდნენ. 1972 წ. ბაადერსა და მაინჰოფს აპატიმრებენ. ხელისუფლება სულ უფრო ამკაცრებს ტერორიზმთან ბრძოლის ზომებს. სიტუაციამ კრიტიკულ ზღვარს მიაღწია 1977წ. შემოდგომაზე, როდესაც ტერორისტების მიერ ყოფილი ნაცისტისა და იმხანად მსხვილი კორპორაციის პრეზიდენტის გატაცებისა და მკვლელობის შემდეგ RAF-ის ლიდერები თავიანთ საკნებში ჩამოხრჩობილები იპოვეს. თვითმკვლელობის ოფიციალურმა ვერსიამ თავიდანვე ეჭვი დაბადა, რასაც პროტესტის დიდი ტალღა მოჰყვა. ამ მოვლენას უძღვნიან თავიანთ ერთობლივ ფილმს *გერმანია შემოდგომაში/Deutschland im Herbst* კლუგე, ფასბინდერი, შლიონდორფი, რაიტცი და რამდენიმე სხვა რეჟისორი. ყველა მათგანი ფილმში ერთ სეგმენტს ქმნის, რომლებიც ძალზე განსხვავდება სტილისტურად ერთმანეთისგან: ფასბინდერი დოკუმენტურად გადმოსცემს საკუთარ შიშებს, დაეჭვებასა და იმედგაცრუებას დედასთან კამათში; შლიონდორფი ბიოლთან ერთად *ანტიგონეს* ტელევერსიაზე მუშაობს, რომლის თემა – ავტორიტარიზმი, ძალადობა და მასთან წინააღმდეგობა – ეხმიანება 70-იანი წლების გერმანიის კრიზისულ სიტუაციას; კლუგე მასწავლებელი ქალის ამბავს ყვება, რითიც თანამედროვე მოვლენების ფესვებს ნაცისტურ წარსულში ეძებს. ფილმი იწყება და მთავრდება დაკრძალვის დოკუმენტური ეპიზოდებით – დასაწყისში კორპორაციის პრეზიდენტს კრძალავენ, ფინალში კი ექსტრემისტ ლიდერებს (ეს უკანასკნელი *ანტიგონეს* ეპიზოდთან საგულისხმო კონტრაპუნქტს ქმნის). ფილმის ამგვარი

კომპოზიცია სიმბოლურად წარმოაჩენს 70-იანი წლების გერმანიას, მოქცეულს სიკვდილსა და სიკვდილს შორის.

ჯერ კიდევ ფილმის დასრულებამდე დაიწყო კამათი პროექტის გარშემო, ფილმის გამოსვლის შემდეგ კი ბევრმა ავტორები ტერორიზმისადმი სიმპათიებში დაადანაშაულა... ფოლკერ შლიონდორფი ასე აღწერდა ერთობლივი ჩანაფიქრის იდეას:

„ნამდვილი პოლიტიკური ისტერია სუფევდა, ყველა ლაპარაკობდა რეპრესიებსა და დემოკრატიის დასასრულზე... ტერორიზმის საკითხი ტაბუირებული იყო. ეს ფილმი არც ერთი და არც მეორე მხარის მიმართ სიმპათიას არ გამოხატავს, არამედ ცდილობს, აჩვენოს ატმოსფერო. ის დემოკრატიულ დამოკიდებულებებს გამოხატავს. ჩვენი სურათი ტაბუს გარღვევას დაეხმარა.“¹⁰

კამათს იწვევდა ტერორისტული დაჯგუფებებისადმი არაერთმნიშვნელოვანი დამოკიდებულება. მოწინააღმდეგენი ფიქრობდნენ, რომ ფილმი, რომელიც ნაცისტური წარსულის რეფლექსირების უუნარობაში ადანაშაულებდა გერმანიას, გვერდს უვლიდა აწმყოზე ინდივიდუალური პასუხისმგებლობის საკითხს.¹¹ ამ პოზიციის მკაფიო კონსტატაციად კი ფილმის დასაწყისსა და ფინალში წამძვარებულ ტექსტს მიიჩნევდნენ:

„როდესაც ძალადობა გარკვეულ წერტილს აღწევს, უკვე სულ ერთია, ვინ წამოიწყო ის. ის უნდა შეჩერდეს.“

მაგრამ ისმებოდა კითხვა: და ვინ იქნებოდა საბოლოოდ ამ ძალადობაზე პასუხისმგებელი? შესაძლოა ფილმში მართლაც ბევრი ღია კითხვა რჩება, მაგრამ ავტორებისთვის ერთი რამ არის ცხადი – ტერორისტული ჯგუფები და მათი უკონტროლო მოქმედებები იყო შედეგი და არა მიზეზი 70-იანი წ.-ის გერმანიის ძალადობრივი ატმოსფეროსი, რომელზე პასუხისმგებლობაც მათთან ერთად ხელისუფლებას, მსხვილ (ნაცისტური წარსულის მქონე) მეწარმეებ-

10 http://www.criticjudystone.com/germany_in_autumn.html

11 იქვე.

სა და ზოგადად კონსუმერულ და „ამნეზირებულ“ საზოგადოებას ეკისრებოდა.

აღსანიშნავია, რომ ახალ გერმანულ კინოს ადგილობრივ აუდიტორიასა თუ კრიტიკაზე მეტი დამფასებელი ქვეყნის საზღვრებს გარეთ ჰყავდა. უკვე 60-იანი წ.-ის ბოლოდან იწყება ახალი ტალღის რეჟისორთა ფილმების აღიარება უცხოეთში, რაც ვაიმარის რესპუბლიკის შემდეგ გერმანულ კინოს აღარ ღირსებია. საერთაშორისო კინოფესტივალებზე მოპოვებული წარმატებების ფონზე განსაკუთრებული მოვლენა იყო 1979წ. საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმისთვის ფოლკერ შლიონდორფის *თუნუქის დოლის* დაჯილდოება ოსკარით. ფილმში, რომელიც გუნტერ გრასის რომანის ეკრანიზაციას წარმოადგენს, უჩვეულო უნარის მქონე ოსკარის უცნაური ამბავი ორ მსოფლიო ომს შორის მოქცეული გერმანიის ისტორიის ფონზე ვითარდება. ზრდაშეჩერებულობა, რასაც საკუთარი სურვილით აღწევს ოსკარი, ინფანტილური, მოუმწიფებელი საზოგადოების სახეა, რომელიც პასუხისმგებლობას გაურბის და ამით თავადაც ეწერება ტოტალურ ძალადობაში.

80-იანი წ.-ის დასაწყისისთვის ახალი გერმანული კინოს არსებობას ამოწურულად მიიჩნევენ (სიმბოლურია, რომ ის ემთხვევა არაოფიციალური ლიდერის, ფასბინდერის გარდაცვალებას), თუმცა მისი, როგორც ერთი ჯგუფის, განსაზღვრა მეტად რთულია, რამდენადაც თავი მოიყარეს სპეციფიკური ხელწერის რეჟისორებმა, რომლებსაც საკუთარი ისტორიისა და თანამედროვეობის კრიტიკული გააზრება აერთიანებდა.

რაინერ-ვერნერ ფასბინდერი

*მე ვიღებ მათთვის, ვინც ფორმალურ დოქტრინებზე ფარ
თოდ აზროვნებს; მათთვის, ვინც ვერ მიტანს, მაგრამ არ კარ-
გავს სურვილს, გამიგოს.*

1982 წლის ივნისში 36 წლის ასაკში რაინერ-ვერნერ ფასბინდერი თავის ბინაში იპოვეს ქარბ ნარკოტიკებზე მიღებული ალკოჰოლისგან მკვდარი. იმ დღეს ბერლინში ოფიციალური ვიზიტით ჩავიდა აშშ-ს მაშინდელი პრეზიდენტი რონალდ რეიგანი. გერმანული მე-

დია ამ ფაქტის მოკლე კომენტარებით შემოიფარგლა, მაშინ როცა ნიუსების მთავარი თემა გერმანული კინოს *enfant terrible* და მისი ტრაგიკული სიკვდილი იყო, რამაც კიდევ უფრო გაამძაფრა ფასბინდერის – არაორდინარული და ექსპრესიული ბიოგრაფიის რეჟისორის გარშემო შექმნილი რომანტიკული მითი, რომლის არსებობასაც უამრავი ობიექტური პირობა გააჩნდა.

ფასბინდერი 1945წ. ბურჟუაზიულ ოჯახში დაიბადა. მისი დაბადების თარიღი თითქოს უკვე გარკვეული ბედისწერა იყო. ომი დამთავრდა, თუმცა მისგან მიღებული ტრავმა და დანაშაულის განცდა დიდხანს გაჰყვება გერმანელ ხალხს. ფასბინდერის თაობა, რომელიც „ახალი გერმანული კინოს“ სახელით გახდება ცნობილი, სწორედ ამ დანაშაულის მონანიებით და თანამედროვეობის დაუნდობელი კრიტიკით დაიწყო გერმანული კინოს აღორძინებას. იკვლევს რა გერმანულ საზოგადოებას, ფასბინდერი, უპირველეს ყოვლისა საკუთარ თავს აშიშვლებს და ავტობიოგრაფიულ მოტივებზე შექმნილ ფილმებში ყველაზე უფრო უცნაური და „საშიში“ პერსონაჟების სახით საკუთარ ავტოპორტრეტს გვთავაზობს. კინოს ისტორიაში, ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე უფრო „პერსონალური რეჟისორი“, რომელიც შესაშური გულწრფელობით იკვლევდა და რეპრეზენტირებდა საკუთარ სექსუალობას, ამ რაკურსიდან (ანუ კერძო/ზოგადი, პირადულში რეფლექსირებული საყოველთაო პრობლემები) არკვევს ისეთ მტკიცნეულ და პრობლემატურ საკითხებს, როგორიცაა რასიზმი, ტერორიზმი, მაჩოიზმი და სხვა ძალადობრივი გამოვლინებები..

ე.წ. „ეკონომიკური ბუმის“ პირმო „მოდერნიზებული ბოროტების“ უსამართლობებს ბავშვობიდანვე აწყდებოდა. ხუთი წლის იყო, როდესაც მშობლები განქორწინდნენ. დედამისს ახალგაზრდა საყვარელი ჰყავდა, „რთული ხასიათის“ ფასბინდერი კი სხვადასხვა სკოლებში იზრდებოდა. ბოლოს ის შტაინერის სკოლაში მიაბარეს, რომლის სისტემა ითვალისწინებდა ბავშვების, როგორც „ადრეული ყვავილები“, აღზრდას. როგორც ფასბინდერის მეგობრები იხსენებენ, ის ყოველი ფილმის პრემიერაზე ამაოდ ელოდა მამამისის მოსვლას, დედის დაბადების დღეზე კი საგანგებოდ არჩევდა საჩუქარს, თუმცა ფრაუ ფასბინდერი არანაირ სენტიმენტებს არ იჩენდა. იმის მიუხედავად, რომ ფასბინდერმა ვერასდროს აპატია მშობლებს უყურადღებობა და გულგრილობა, სწორედ დამოუკიდებლად აღზრდამ

შეუწყო ხელი მის სრულიად უნიკალურ პიროვნებად ჩამოყალიბებას. „ძალიან მიხარია, რომ ბავშვობაში ვცხოვრობდი უცნაურ, არა-მშობლიურ სახლში.“¹²

ადრეული ასაკიდანვე იწყება ფასბინდერის კინოთი გატაცება. ის ბერლინის კინოსკოლაში აბარებს (1964), თუმცა წარუმატებლად, რადგან საგამოცდო ტესტებზე მისი პასუხები იმდენად არაორდინალური იყო, რომ ფასბინდერი აკადემიური სწავლებისთვის შეუფერებლად მიიჩნიეს. მან თავისი კარიერა მიუნხენის ექსპერიმენტულ Action-Theater-ში დაიწყო (1967), სადაც ასევე თავისი უჩვეულობით მიიპყრო ყურადღება. ფასბინდერს სულ რაღაც ერთგვერდიანი როლი მისცეს *ანტიკონეს* მოდერიზებულ ვერსიაში პატარა მონოლოგით, რომელიც დაავიწყდა და ამიტომ მხოლოდ პირველი და ბოლო წინადადება წარმოსთქვა. მონოლოგი იმდენად ორიგინალური გამოვიდა, რომ მას რეჟისორობა მიანდეს. „მე მომბეზრდა, მივდივარ“ – გამოაცხადა ერთ-ერთ პირველივე რეპეტიციაზე, რითიც საბოლოოდ დაამახსოვრდა ჰანა შიგულას, მისი თქმით, „სახეზე გამონაყარიანი და ერთი შეხედვით მორცხვი ბიჭი.“¹³ აქედან შეიკრა მათი შემოქმედებითი ტანდემი, როგორც ორი საპირისპირო პოლუსის, რომელმაც ფასბინდერის სიცოცხლის ბოლომდე გასტანა.

Action-Theater პოლიციამ 1968 წ. დახურა. იმავე წელს მის რამდენიმე წევრთან – ჰანა შიგულას, პიერ რაბენს, კურტ რააბსა და სხვებთან ერთად ფასბინდერმა დაარსა ანტითეატრი, რომლის მიზანი ანტი-ილუზორული თეატრის შექმნა და ემოციების თავისუფალი გამოხატვა იყო. „ის [ფასბინდერი] გაწვალეს იმისთვის, რომ გულწრფელი იყო“¹⁴ – იხსენებდა ინგრიდ კავენი, ანტითეატრის მსახიობი და ფასბინდერის ყოფილი ცოლი. აქ მსახიობები არ თამაშობდნენ, მით უმეტეს, რომ უმეტესობა არაპროფესიონალი იყო, საეჭვო რეპუტაციის უბანში – სადაც მდებარეობდა თეატრი – შემოკრებილი „ჭაობის“ ადამიანები. ისინი იქცეოდნენ ისე, როგორც განიცდიდნენ, მეყსეულ რეაქციებს გადმოსცემდნენ ამა თუ იმ სავარჯიშოზე.

12 *Ретроспектива Райнера Вернера Фассбиндера*, გვ. 6.

13 *Х. Шигулл, Мы были как два полюса – я и Фассбиндер. Но мы были вместе, Культура*, 1995/1.

14 *Ретроспектива Райнера Вернера Фассбиндера*, გვ. 11.

ფასბინდერთან მუშაობის დროს არასდროს იცი – მისი ხელი, რომელიც შენსკენ მოემართება, დაგარტყამს თუ მოგეფერება. მაგრამ როცა გეალერსება, ხედები, რაოდენ მგრძნობიარე და ნაზია. მოულოდნელად ის, რაც აქამდე სიამოვნება იყო, უცბად მისი ბრძანება ხდება და ამით ყველაფერი მთავრდება.¹⁵ (ინგრიდ კავენი).

ანტი-თეატრი ერთი დიდი ოჯახი, კომუნა იყო, რომლის წევრები ფასბინდერს მისი რთული და წინააღმდეგობრივი ბუნების მიუხედავად აღმერთებდნენ. თეატრალური კომუნა მას ერთგვარად უვსებდა ოჯახურ ნოსტალგიას, „ბავშვობას, რომელიც უბრალოდ არ ჰქონია“ და უახლოს ადამიანებს („უბრალოდ, არავინ მყავს“). *მე მხოლოდ ის მინდა, რომ გიყვარდეთ*/Ich will doch nur, daß ihr mich liebt – ასე ჰქვია ფასბინდერის ერთ-ერთ ფილმს ქვისმთელ ახალგაზრდა კაცზე, რომელიც მოულოდნელად ბარის მეპატრონეს კლავს. ეს უკანასკნელი ძალიან ჰგავს მამამისს. მშობლები პირველად მაშინ დასჯიან პატარა პეტერს, როცა 5 წლის ასაკში დედას ყვავილებს აჩუქებს, რათა მისი ყურადღება მიიპყროს. ყვავილები მან მეზობლის ბაღში დაკრიფა, ამიტომ ქურდობისთვის ის სასტიკად ისჯება. ყვავილებს პეტერი შემდგომაც მთელი ფილმის განმავლობაში ჩუქნის, თუმცა ყოველთვის ცივად იღებენ. ისევე როგორც ფასბინდერის ფილმების უმეტესობა, *მე მხოლოდ ის მინდა, რომ გიყვარდეთ* ავტობიოგრაფიული მოტივებს მოიცავს; პეტერიც რეჟისორის მსგავსად, „ეკონომიკური ბუმის“ პირმშოა, როცა „... დიდები დაკავებულები იყვნენ აღმშენებლობით, მაგრამ დრო აღარ დარჩათ იმისთვის, რომ ბავშვებიც „აეშენებინათ“. ყოველ შემთხვევაში მე უამრავი ადამიანი ვიცი, რომლებიც იმ დროს იზრდებოდნენ – უფრო სწორად არ იზრდებოდნენ და დღეს ეს ისინი არიან, ვისაც „რთულებს“ უწოდებენ; ზოგი კი უბრალოდ დაიღუპა.“¹⁶

ფასბინდერს ვორკაპოლიკს უწოდებდნენ, რომლის 24 სთ-იანი სამუშაო დღე ინტენსიურ მუშაობასთან ერთად ნარკოტიკებით, სიგარეტითა და ალკოჰოლით იყო გაჯერებული. იშვიათია მსგავ-

15 იქვე, გვ. 50.

16 იქვე, გვ. 47.

სი პროდუქტიულობის რეჟისორი, რომელმაც 36 წლის ასაკში 44 ფილმი (სცენარების უმეტესობის ავტორი თავად არის), უამრავი პიესა და სპექტაკლი, მათში შესრულებული როლი და პრიზი ჰქონდა თავის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.

როგორც ჩანს, ეს სულიერი ავადმყოფობის რაღაც სახეობაა... ყოველთვის რაღაც უნდა ვაკეთო, სხვაგვარად არ შემოძლია – მხოლოდ მაშინ ვგრძნობ, რომ ვცოცხლობ.¹⁷

ფასბინდერი პარალელურად სხვადასხვა პროექტზე მუშაობდა და ზოგჯერ წელიწადში რამდენიმე ფილმს უშვებდა. ასეთი რიტმი ეხმარებოდა მას დეპრესიის დაძლევაში. კრიტიკოსები უთითებენ იმ ფაქტზე, რომ ფასბინდერის ფილმებში ხშირად არიან ქმეები, რომელიც რეჟისორს უნდოდა, მაგრამ არ ჰყავდა; მის ფილმებში არ ჩანან ბავშვები, მაგრამ მუდმივად არიან კადრს გარეთ, რომელთა ტირილის ხმა ისმის. ფასბინდერის სამყარო დასახლებულია სიყვარულს მოწყურებული, მაგრამ უსიყვარულო ადამიანებით. თავდაპირველ ფილმებში ეს შინაგანი სიცივე და სიცარიელე ვიწრო, გამოცარიელებულ, არაკომფორტულ ინტერიერებშიც გამოვლინდება (რაც ფასბინდერისავე ბინის მოწყობილობას წააგავდა – დიდი, ცარიელი ოთახები, რომელიც მხოლოდ წიგნებითა და დისკებით იყო გამოტენილი). ქმნიდა რა საკუთარ სამყაროს, რომელიც მთელი მისი პირობითობის მიუხედავად შემაშფოთებლად ჰგავდა რეალურს, მისი გარკვეული დისტანციიდან შეხედვა და დაკვირვება, გაანალიზების საშუალებას აძლევდა რეჟისორს („რისი შეცვლაც არ შეგიძლია, უნდა აღწერო მაინც“).

ფასბინდერის სტილისტიკის ჩამოყალიბებაზე გავლენა მოახდინა უან-ლუკ გოდარის, უან-მარი შტრაუზისა და დანიელ იუიის ნოვატორულმა კინოენამ, რომელიც კინონარატივთან ერთგვარ დაპირისპირებაში, მასთან გაუცხოვებასა და კომენტირებაში ვლინდება. ჯერ კიდევ Action-Theater-ში ფასბინდერს მოუწია შტრაუზთან ერთად მუშაობა ბრუენერის პიესაზე, რომელმაც 4 თვეს გასტანა და ფასბინდერის თქმით, წარუშლელი კვალი დატოვა მასზე, რადგან

17 იქვე, გვ. 22.

სწორედ შტრაუზმა უჩვენა მასაც და მის მსახიობებსაც, თუ რეალურად რას ნიშნავდა ბრეტისეული „გაუცხოების ეფექტი“¹⁸ ეკრანთან დისტანცირება აუდიტორიას ფიქრსა და მომხდართან მიმართებით საკუთარი დამოკიდებულებების ჩამოყალიბებაში ეხმარება. ამიტომ ფასბინდერთან ეკრანული მოქმედება ერთგვარ თეატრალურ სანახაობას ემსგავსება, სადაც პერსონაჟები ხაზგასმული პირობითობით ასრულებენ საკუთარ როლ-ნიღაბს. მულიაჟი, ნიღაბი – ფასბინდერის ფილმების სტრუქტურის შემადგენელი ნაწილია, სადაც მუდმივად თამაშდება ნამდვილი-ტყუილი/ხელოვნური, იქნება ეს ადამიანთა ურთიერთობები თუ საგანთა გარეგნული ფორმები.

„კინო, ეს არის 25 ტყუილი წამში...“

– გოდარის მტკიცების საპირისპიროდ აცხადებს ერთ-ერთი პერსონაჟი ფილმში *მესამე თაობა/Die dritte Generation* –

...და რამდენადაც აქ ყველაფერი ტყუილია, ის ამავე დროს ჭეშმარიტებაა. ფილმში მხატვრული სახეები და ცნებები ტყუილს ნიღბავენ და წარმოგიდგენენ, როგორც ჭეშმარიტებას“.

რამდენადაც ტყუილი თავს გვაჩვენებს, როგორც ნამდვილი, მაყურებელს უნდა ჰქონდეს საშუალება, მასთან იდენტიფიკაცია კი არ მოახდინოს, არამედ შორიდან შეხედოს და შეაფასოს. „მე ვარჩევდი, რომ ადამიანებმა „წაიკითხონ“ ჩემი ფილმი“¹⁹ – ამბობდა ფასბინდერი და, მიუხედავად იმისა, რომ არ უარყოფდა ბრეტისეულ გავლენას, მიიჩნევდა, რომ ცნობილმა „გაუცხოების ეფექტმა“ მის შემოქმედებაში ტრანსფორმაცია განიცადა:

ბრეტთან თქვენ ემოციებზე ამახვილებთ ყურადღებას, მასზე ფიქრობთ, მაგრამ არ განიცდით. ჩემი აზრით, მე მასზე შორს წავედი, რადგან აუდიტორიას ვაძლევ შანსს, განიცადოს და თან იფიქროს.²⁰

18 Т. Эльзаэссер, Лили Марлен: фашизм и киноиндустрия, 1982, <http://kinote.info/articles/861-lili-marlen-fashizm-i-kinoindustriya>

19 <http://www.kirjasto.sci.fi/fassbind.htm>

20 „Люди не научились любить“, Искусство Кино, 1992/10. გვ. 129.

იმის მიუხედავად, რომ ფასბინდერი გამოკვეთილი ინდივიდუალობის მატარებელი საავტორო კინოს შემქმნელია, მისი ხელწერა პირველიდან ბოლო ფილმებამდე ცვლილებებს განიცდის – „ანტი-თეატრიდან – მდიდრულ ხაზგასმულ თეატრალურობამდე, ემოციათა დრამის კიჩურობიდან – ჟესტების „საოპერო“, ინტელექტუალიზირებულ ტრაგედიამდე.“²¹ ევოლუციის ეს გზა პირობითად სამ ეტაპად შეიძლება დავყოთ: პირველი ეს ანტითეატრის ესთეტიკის კინოში გატარებაა, რომელიც უკიდურესი მინიმალიზმით, სტატიკური კამერით, არაბუნებრივი დიალოგებითა და ხაზგასმული სტილიზაციით ხასიათდება (*სიყვარული სიკვდილზე უფრო ცივია, კატცელმახერი*, 1969). რაც უნდა პარადოქსული იყოს, ეს ხელოვნურ-პირობითი სტილი დოკუმენტურ ნატურალიზმს უახლოვდება. ამავე ფილმებში გოდარისეული ჟანრის დეკონსტრუქციაც გვახსენებს თავს და ფასბინდერის ამერიკულ-განგსტერული კინოსა და მისი ოსტატების – ჰოვარდ ჰოუკსისა და ჯონ ჰიუსტონისადმი – სიყვარულიც. თუმცა ჟანრით თამაში ირონიულ სინეფილურ მიძღვნაზე უფრო შორს მიდის და მათში ფორმისეული ექსპერიმენტისა და მწვავე პოლიტიკურ-სოციალური შინაარსის შერწყმა ხდება.

უკვე პირველივე ფილმებში ჩნდება აუტსაიდერი, გარიყული, უცხო ადამიანი, რომელიც სოციუმისთვის მიუღებელია, რადგან ეს უკანასკნელი მასზე ვერ ახდენს გავლენას და ვერ აკონტროლებს. *კატცელმახერში* (1969) ეს თემა კონკრეტული სოციალური კონტექსტიდან ამოიზრდება. ეკონომიკური აღმავლობით წახალისებული გერმანია 50-იან წ.-ში თურქეთის, იტალიის, საბერძნეთის, ყოფილი იუგოსლავიისა თუ სხვა ქვეყნებისთვის წარმოების განვითარების დასახმარებლად იწვევს იქაურ მუშახელს, რომლებიც კვალიფიკაციის მიღების შემდეგ უკან უნდა დაბრუნებულიყვნენ. ბევრი მათგანი გერმანიაში დამკვიდრდა, რამაც გამოიწვია ადგილობრივი მოსახლეობის დიდ ნაწილში უკმაყოფილება და გამოავლინა მათი რასისტული განწყობები. კულტურული გაუცხოება ხდება ბერძენი „გასტარბაიტერის“ (რომელსაც თავად ფასბინდერი ასრულებს)

21 А. Тимофеевский. *Тоска по Веронике Фосс*, Искусство Кино, 1988/6, გვ. 132.

მიუღებლობისა და აგრესიის საფუძველი. სიძულვილი აერთიანებს უსაქმური ახალგაზრდების ჯგუფს, რომლებიც ერთმანეთს ვერ იტანენ, მუდამ ერთმანეთზე ჭორაობენ, უხეშად ექცევიან ერთმანეთს, თუმცა მაინც ერთად არიან, ჯადგან ერთანაირები არიან.

ვიწრო, ჩაკეტილი სოციალური და რასისტული წინასწარგანწყობები ხდება 1974 წ. გადაღებული ფილმის *შიში ჯამს სულს/Angst essen Seele auf* მთავარი თემატ. გოდარის გმირებისგან განსხვავებით აქ პერსონაჟები არა საკუთარი, არამედ „სხვისი ცხოვრებით ცხოვრობენ“,²² რომელიც სავსეა ფობიებითა და ცრუწარმოდგენებით, რის გამოც ახალგაზრდა მაროკოელი მუშისა და ასაკოვანი გერმანელი ემის სასიცვარულო ურთიერთობაში უხეშად და დაუკითხავად ერევიან. „ჩვეულებრივი ფაშიზმისა“ და „მოდერნიზებული“, ეგზოტიზირებული რასიზმის დემონსტრირება ხდება ეპიზოდში, როდესაც ემის მეგობრები აღტაცებულნი ათვალიერებენ ალის ჯანსაღ, დაკუნთულ სხეულს, რაშიც იკარგება ადამიანი – შესაძლოა მასში აღარ ხედავენ საშიშროებას, მაგრამ ამჯერად უკვე უყურებენ, როგორც „მოხმარების პროდუქტს“, რომლისგანაც სიამოვნების მიღება შეიძლება.²³

უცხოთა თემა ფასბინდერის შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი „აკვიატებული“ თემაა, რომელსაც საკუთარი გამოცდილებიდან გამომდინარე რეჟისორი უკიდურესად მტკივნეულად აღიქვამდა. 70-იან წ.-ში, რომელიც პირობითად მეორე ეტაპს შეიძლება მივაკუთვნოთ, ის იღებს თავის ყველაზე უფრო პერსონალურ ფილმებს, რომლებიც ამერიკაში ემიგრირებული გერმანელი რეჟისორის დუგლას სირკის შემოქმედებით არის ინსპირირებული. 50-იანი წ.-ის ამერიკული მელოდრამის კლასიკოსი თავის დროზე კრიტიკოსებმა ყურადღების მიღმა დატოვეს, რამდენადაც ხელოვნური და მანერული სტილის გამო სირკის ფილმებს ბანალურად (ოჯახური და ქალური

22 პერიფრაზირება ჟან-ლუკ გოდარის ფილმიდან *საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრება* (1962).

23 ამ შემთხვევაში ალუზიები ჩნდება სუზან ზონტაგის ცნობილი ტექსტთან *მომაჯადოებელი ფაშიზმი*, სადაც ამერიკელი თეორეტიკოსი და ესეისტი რენი რიფენშტალის ნუბიაში გადაღებულ ფოტოებს „არიულობის“ შეფარული იდეოლოგიის რეპრეზენტაციად მიიჩნევს და მათ კრიტიკულ გაანალიზს გვთავაზობს.

ისტორიები) და არარეალისტურად მიიჩნევენ. 60-70-იანი წ.-დან ევროპულ კინემატოგრაფიულ წრეებში ის ხელახლა აღმოაჩინეს, დაინახეს რა მის მელოდრამებში სოციალური კრიტიკა, ხოლო მის ესთეტიკაში – დახვეწილი ირონიულობა. კრიტიკოსი როჯერ ებერთი წერდა:

ისეთი ფილმის დაფასება, როგორიცაა ქარით დაწერილი, შესაძლოა ითხოვდეს მეტ დახვეწილობას, ვიდრე ინგმარ ბერგმანის რომელიმე შედეგის გაგება, რადგან ბერგმანის თემები ხილული და ხაზგასმულია, მაშინ როცა სირკის სტილი მალავს შეტყობინებას.²⁴

1971 წელს ფასბინდერი ორგანიზებას უკეთებს დუგლას სირკის რეტროსპექტივას, რომელიც მასზე დიდ გავლენას მოახდენს. სირკის მელოდრამების ირონიული „გადაკითხვით“ ფასბინდერი იკვლევს, თუ რამდენად ღრმად არის ფესვგადგმული რასობრივი, კლასობრივი, პოლიტიკური თუ სექსუალური წინასწარგანწყობები, რაც უდევს საფუძვლად განსხვავებულ ადამიანთა მიუღებლობას, ჩვეულებრივ, „ყოველდღიურ ფაშიზმს“, რაც ოჯახსა თუ მეგობრების ურთიერთობებშიც ვლინდება.

ფასბინდერის კიდევ ერთი „აკვიატებული“ თემა სიყალბეზე დაფუძნებული ოჯახი, ორი ადამიანის ურთიერთობაა, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო სიყვარულთან, არამედ ძალადობის ჩვეულებრივი ასპარეზია.

როგორც კი ორი ადამიანი ხვდება ერთმანეთს და მათ შორის რაღაც ურთიერთობა იბშება, ჩნდება კითხვა, ვინ იქნება დომინინანტური. ადამიანებმა ვერ ისწავლეს სიყვარული.

ეს ინტერვიუ რეჟისორმა *პეტრა ფონ კანტის მწარე ცრემლების/ Die bitteren Tränen der Petra von Kant* გამოსვლის შემდეგ მისცა, რომელიც სირკის რეტროსპექტივიდან ერთი წლის შემდეგ (1972) გადაიღო და რომელშიც აშკარად გამოჩნდა სირკისეული სტილისტური

24 <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=%2F19980118%2FREVIEWS08%2F401010373%2F1023>

თუ თემატური აქცენტები. ფილმი ფასბინდერის ცხოვრებაში მომხდარი მორიგი სასიყვარულო განხეთქილების შედეგად შეიქმნა. მისი საყვარელი გუნტერ კაუფმანი ცოლს დაუბრუნდა, რამაც ფასბინდერი ღრმა დეპრესიაში ჩააგდო. ფილმის ქვესათაურში – „ერთი ავადმყოფობის ისტორია“ – მან არა მარტო საკუთარი განწყობა გამოხატა, არამედ ადამიანის მატერიალისტური და ეგოისტური ბუნება, რომლისთვისაც სიყვარული ფლობის ტოლფასია. თეატრალურ და კლასიკურ ფორმულ სივრცეში, თითქოს სცენაზე გაშლილი მოქმედება წარმოაჩენს ცნობილი დიზაინერისა და მისი საყვარლის რთულ ურთიერთობას. მთავარ სიუჟეტურ ხაზს ავსებს ოსტატი/მსახურისა (დიზაინერი და მისი მდივან-ასისტენტი) და დედა/ქალიშვილის დიზოტომია, რომელიც ისეთსავე იერარქიულობაზე და „ფლობის ვნებაზე“ იგება, როგორც შეყვარებულთა ურთიერთობა და ავლენს ფასბინდერის საყვარელ კონსტრუქციას მსხვერპლი-მოძალადის ბინარულობაზე. როგორც წესი, ორივე ერთ პიროვნებაში იყრის თავს და ააშკარავებს იმ ყალბ ურთიერთობებს, რომელსაც ცხოვრებაში ვიღებთ და „მოვიხმართ“, როგორც ნაღდს, მართალს. ეს თემა ხშირად იდეალიზირების საგანი ხდება, განსაკუთრებით კი მელოდრამაში, რის ამოყირავებულ ვარიანტსაც გვთავაზობს ფასბინდერი. სინამდვილეში რას ვარქმევთ სიყვარულს? შიშს, რომ არ დავრჩეთ მარტო თუ სხვისი ყურადღებისა და სითბოს მოსაპოვებლად გამოყენებულ (მეთოდურ) ძალადობას?

ასეთი დამოკიდებულება ზოგადად კონსუმერული და კრიმინალური საზოგადოების ფარისევლური მორალის გამოვლინებაა, რომელიც ოჯახის „საკრალურ“ სახეს არის ამოფარებული. ოჯახის, როგორც ინსტიტუციის შემზარავი სახე, განსაკუთრებული სიმძაფრით შიშვლდება *ჩინურ რულეტში/Chinesisches Roulette*, როგორც ღამეული კომპარი, სადაც ფასბინდერი არავის ინდობს. აქ უსიყვარულოდ გაზრდილი ხეივანი გოგონა, რომელიც სწორედ უსიყვარულობის გამო იძიებს შურს მშობლებზე, ისეთივე მონსტრი და მოძალადეა, როგორც ცივი გონებითა და პრაგმატულობით მცხოვრები უფროსები.

მე გამოვდივარ იმის წინააღმდეგ, რომ ადამიანები ქორწინდებიან, აბსოლუტურად გაუაზრებლად აჩენენ შვილებს და ამის იქით არაფერზე ფიქრობენ – აღნიშნავდა ფასბინდერი ერთ-ერთ ინტერვიუში. –

ადამიანებს ასე ზრდიან, რომ მათ უნდოდეთ ერთად ცხოვრება და ბავშვის ყოლა, თითქოს რაიმე გრძნობა ჰქონდეთ. თუმცა ვერ გაუგიათ, რა არის ეს – ვილაც გიყვარდეს... ოტელოსავით დანაშაულს სჩადიან და მერე დანაშაულსაც სიყვარულით ამართლებენ...²⁵

სწორედ ეს ყალბი და ცივი ურთიერთობები, დაკარგული, უსიყვარულო ბავშვობა, დაუკმაყოფილებელი სექსუალური მოთხოვნები და სხვა პიროვნული ტრავმები თუ იმედგაცრუებები ბადებს ძალადობრივ, არატოლერანტულ საზოგადოებას, რომელსაც თავის მხრივ უსულგულო, მატერიალისტური სისტემა წარმოშობს. 70-იან წ.-ში, როდესაც გერმანიაში ტერორიზმი არნახული აღმავლობით ვრცელდება, ფასბინდერი რამდენიმე ფილმს იღებს ამ თემაზე – 1978წ. შლიონდორფს, კლუგესა და რაიტცთან ერთად *გერმანია შემოდგომით* და 1979წ. *მესამე თაობა*. ფასბინდერის დამოკიდებულება ტერორიზმისადმი ამბივალენტურია, სადაც ვლინდება ამ უკანასკნელის პოლიტიკური მიზნებისადმი სრული გაგება და თანამოაზრობა, თუმცა ძალზე კრიტიკულია მოქმედების ძალადობრივი ფორმის მიმართ, რაც განსაკუთრებით *მესამე თაობაში* შეინიშნება. მასში იხატება იატაკქვეშა ტერორისტული დაჯგუფების ცინიკური პორტრეტი (აშკარა მინიშნება RAF-ზე), რომელსაც არანაირი იდეები და იდეალები არ ამოძრავებს. ირონია უკვე ექვს ნაწილად დაყოფილი ეპიზოდების წამძღვარებულ ეპიგრაფებში იგრძნობა, რომელიც საჯარო ტუალეტების წარწერებიდან არის აღებული.

ფილმის გამოსვლის წინ ფასბინდერი განმარტავდა, თუ ვის გულისხმობდა სამ თაობაში: პირველი – პირობითად „პაპების“ თაობა, 1933 წ.-მდე თაობაა, კაიზერის, ბისმარკის და ვაიმარის რესპუბლიკის თანამედროვე, მეორე ანუ „მამების“ – ნაცისტური გერმანიის თაობაა, რომელიც მესამე რაიხს აშენებდა, მესამე კი – წითელი არმიის ფრაქციის თაობაა:

ჩვენი პაპები იდეალისტები იყვნენ, რომლებიც სისტემის წინააღმდეგ იდეური და რომანტიკული მოსაზრებებით იბრძოდნენ; ჩვენი მამები რეაქციონერები

25 „Люди не научились любить“, გვ. 130.

იყვნენ, რომლებიც იცავდნენ მამების მონაპოვარს და მათ მიერ აშენებული სისტემის ადვოკატებად იქცნენ; დღევანდელმა თაობამ გერმანიასა და მსოფლიოს ტერორისტები შესთავაზა, რომლებსაც არაფერი საერთო აქვთ პირველ-ორთან და მოტივირებულები არიან საკუთარი ფსიქოლოგიური პრობლემებით.²⁶

მოგვიანებით ფასბინდერი მორიგ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს, რომლის მიხედვითაც ერთი საუკუნის მანძილზე გერმანიის განვლილი ეტაპები კი არ აისახება, არამედ თავად RAF-ის ისტორია:

პირველი იყო 68 წლის თაობა; იდეალისტები, რომლებსაც უნდოდათ, შეეცვალათ მსოფლიო და თავის თავს შთაუნერგეს, რომ ეს შესაძლებელი იყო სიტყვებითა და მანიფესტაციებით. მეორე – ბადერ-მაინ-ჰოფის ჯგუფი, რომელიც ლეგალურობიდან შეიპყრებულ ბრძოლასა და ტოტალურ არალეგალურობაში გადავიდა; მესამე – დღევანდელი, უბრალოდ მოქმედებენ, არაფერზე ფიქრობენ, არ აქვთ არც იდეოლოგია, არც პოლიტიკა.²⁷

ამ უკანასკნელებს არც ის იდეალები აქვთ, რაც RAF-ის დამაარსებლებს და მით უმეტეს 68 წლის აქტივისტებს გააჩნდათ. ისინი ყოველდღიური ცხოვრებითა და ყოფითი პრობლემებით ცხოვრობენ. „მგონი კაპიტალისტებმა თვითონ მოიგონეს ტერორიზმი, რომ სახელმწიფო აიძულონ, უკეთესად დაიცვას“ – სარკასტული სიცილით გვიმხელს „საიდუმლოს“ ერთ-ერთი პერსონაჟი და ფილმი მართლაც უფრო თამაშს წააგავს, ვიდრე რეალობას, სადაც სახელმწიფოც და მის წინააღმდეგ მებრძოლი იატაკქვეშა დაჯგუფებაც ერთნაირად არიან ჩაბმულნი.

ცხოვრება, როგორც ერთი დიდი სიყალბე და ტყუილი, რამპის ჩირაღდნებით განათებული და მაცდუნებელი, რომლის თვალისმომჭრელი შუქი აბრმავებს ადამიანებს და მალავს ყველანაირ უზნეობას

26 <http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonneliya#link1>

27 Frankfurter Rundschau, 1979, 20 თებერვალი.

– იხატება ადენაუერის²⁸ ეპოქის ქალთა ციკლშიც (*მარია ბრაუნის ქორწინება*/Die Ehe der Maria Braun, 1978, *ლილი-მარლენი*/Lili Marleen, 1981, *ლოლა*/Lola, *ვერონიკა ფოსის სევდა*/Die Sehnsucht der Veronika Voss, 1982), რომელიც, ალბათ, ყველაზე უფრო საინტერესოა ფასბინდერის შემოქმედების ბოლო, პირობითად მესამე ეტაპზე. მსხვერპლი/დამნაშავეს თემა ამჯერად უტრირებულ ბრწყინვალეებაში, ვისკონტისეულ „ოპერულობაში“ რეპრეზენტირდება.

ასოციაციები ვისკონტისთან მხოლოდ სტილის გამო არ ჩნდება. „მე მაინტერესებს წაგებული მისი დაცემის მომენტში“ – ამბობს *კერონიკა ფოსის* ერთ-ერთი პერსონაჟი.

მე მიყვარს ტრაგედიების მოყოლა, დიდი ოჯახის ტრაგედიებისა, რომელიც თავად ეპოქის კრახს ემთხვევა... ყოველთვის მაინტერესებდა „ავადმყოფი“ საზოგადოების გამოკვლევა... ჩემს ფილმებში ხშირად ვყვები ოჯახის ისტორიას, მისი დაშლისა და თვითგანადგურების ისტორიას. ვყვები, როგორც რექვიემს...²⁹
– ხშირად იმეორებდა ვისკონტი.

ფასბინდერი კი ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „დამარცხებულის დაცემა, შესაძლოა, მოხდა არა 45-ში, არამედ მოგვიანებით“.³⁰

სწორედ ამ „მოგვიანებითი პერიოდის“ – „ეკონომიკური სასწაულის“ მოჩვენებითობაში იკვლევს რეჟისორი და ყვება „დაცემულთა“ ისტორიებს, ოღონდ ვისკონტისგან განსხვავებით, არა როგორც რექვიემს, არამედ ფარსს, პოპკულტურულ კიჩს, მით უმეტეს, რომ

28 კონრად ადენაუერი, გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის პირველი კანცლერი (1949-1963), რომელმაც ქვეყნის აღმავლობა, ეკონომიკური და პოლიტიკური სტაბილურობა, დემოკრატიის განვითარება და გერმანიისადმი ნდობის აღდგენა უზრუნველყო. მისი მმართველობის ბოლო წლებს კრიტიკულად აფასდებდნენ მედიის თავისუფლების შეზღუდვისა და ყოფილი ნაცისტების მიმართ ლოიალური დამოკიდებულების გამო, რომელმაც მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი ე.წ. „გერმანული შემოდგომის“ მოვლენების განვითარებას.

29 *Висконти о Висконти*, Москва, 1990, გვ. 227.

30 <http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonneliya#link3>

ლილი-მარლენიცა და ვერონიკა ფოსიც ამ კულტურის მიერ შექმნილი სახეები არიან. მარშალ მაკლუენის აზრით, რადიოს გამოგონებით შეიქმნა ახალი ანბანი, რადიკალურად განსხვავებული თავისი არსით მანამდე არსებული ნებისმიერი დამწერლობისგან, რამაც ვიზუალური ნიშანი აქცია სმენადად და წარმოშვა შეტყობინებების აკუსტიკური სივრცე. მისი აზრით, რადიომ წარმოშვა ჯაზის საუკუნე და ჰიტლერი, რომელმაც გამოიყენა აკუსტიკური აღქმა მასების მანიპულაციისთვის და შექმნა „ახალი ერთიანი კლანი“.³¹ ფასბინდერის ფილმშიც *ლილი-მარლენი* ხელისუფლება თითქოს „არხებად დაქსელილა, ისეთ დონემდე გაბნეულა და დაქსაქსულა, რომ მოკლებულია სუბსტანციურობას და დემატერიალიზირებულია, როგორც ჰაერი, რომლითაც ვსუნთქავთ“.³² ფილმში ორ პარალელურ ხაზად იშლება ფიურერის (იდეოლოგიური) და ხელისუფლების მიერ კონტროლირებადი პოპკულტურის ძალაუფლება. ორივე არამატერიალური, არახელშესახებია. სრულიად ლოგიკურია, რომ ფილმში ჰიტლერის ფიგურა საერთოდ არ ჩანს, თუმცა ის ყველგან არის. ამ ყველგანმყოფობას ხაზი ესმება ეპიზოდში, როდესაც ჰანა შიგულას გმირს ფიურერის კაბინეტში იბარებენ. ეს უკანასკნელი შუქის ძლიერი გამოსხივებით არის გამოხატული ანუ დეპერსონალიზირებული და დემატერიალიზებული, ისევე გაფანტული და გაბნეული ჰაერში, როგორც ყველაზე უწყინარი და სენტიმენტალური სიმღერა – მესამე რაიხის ყველაზე პოპულარული ჰიტი „ლილი-მარლენი“, რომელსაც არა მარტო გერმანელი, არამედ რუსი (საბჭოთა) ჯარისკაცებიც უსმენენ.

ფილმს საფუძვლად დაედო მომღერალ ლალე ანდერსენის მემუარები. საშუალო გაქანების მომღერალი ვილი ბუნტერბერგი (ფილმში მას ასე ჰქვია) ორმაგი ცხოვრებით ცხოვრობს – საღამოს ბოასა და ბრჭყვიალებში გამოწყობილი (რასაკვირველია, ფასბინდერი დუგლას სირკის ერთგული რჩება), ის ნაცისტებს უმღერის, ღამით კი შეყვარებულს ეხმარება ებრაელთა შვეიცარიაში გადაყვანაში. ამის გამო ვილის იჭერენ, თუმცა მრავალრიცხოვანი თაყვანისმცემლების მოთხოვნით სცენას უბრუნებენ. ომის დასრულების შემდეგ საკონ-

31 <http://www.digitalantern.net/mcluhan/mcluhanplayboy.htm>

32 <http://kinote.info/articles/861-lili-marlen-fashizm-i-kinoindustrya>

ცენტრაციო ბანაკიდან გადარჩენილი შეყვარებული ცოლს ირთავს და თავის პირველ საღირიუორო კონცერტს მართავს. კონცერტს ყველასგან მივიწყებული და განადგურებული ვილიც ესწრება.

საგულისხმოა, რომ ფასბინდერმა ფილმს არა მომღერლის ანუ მთავარი გმირის, არამედ სიმღერის სახელი უწოდა, რომელიც სინამდვილეში იყო კიდეც მთავარი ობიექტი/სუბიექტი. სხვათა შორის, ჰანა შიგულას გმირი ავტოგრაფებსაც ასე აწერს – ლილი-მარლენი. უნიფიცირებულ საზოგადოებაში პოპულარული მომღერალიც კარგავს პიროვნულობას და მისი ძალაუფლება სიმღერაში აბსტრაგირდება. „ლილი-მარლენი“, იქცევა რა ტოტალიტარული რეჟიმის მითად, შემსრულებლისა და ხელისუფლებისგან დამოუკიდებლად განაგრძობს არსებობას. იმის მიუხედავად, რომ ხელისუფლებას აღარ მოსწონს სიმღერის ასეთი „თავნებობა“ და პოპულარობა, იძულებულია შეეგუოს მას, რადგან ამჯერად უმრავლესობის – მის მიერ მანიპულირებული მასის – ძალაუფლება უფრო ძლიერია. აუდიტორიის მოთხოვნით ციხის ჰოსპიტალიდან პირდაპირ სცენაზე გაამწესებენ ცოცხალ-მკვდარ მომღერალს. ვილი ბუნტიერბერგი ამ კონცერტზე მხოლოდ მითის სიმბოლოლური განსხეულებაა, იკონური ნიშანი, რომელსაც ითხოვს (ფაშიზმისა თუ პოპ-კულტურის) მასობრივ ფსიქოზში მყოფი საზოგადოება. ხმადაკარგული ვილი ვერც მღერის, მაგრამ ეს ფაქტი არანაირ უხერხულობას წარმოქმნის. რაც მთავარია, ის განასახიერებს სიმბოლოს, ეიფორიული აუდიტორია კი თავად მღერის.

ფასბინდერი ტრილოგიის პირველი ფილმის *მარია ბრაუნის ქორწინების* მსგავსად ამჯერადაც მელოდრამატული სიუჟეტს მიმართავს, რომლისგანაც, როგორც წესი, სოციალურ ან პოლიტიკურ იგავს ქმნის ზოლმე. სიყვარული, რომელიც განშორებისთვის არის განწირული, ისტორიული მონაკვეთის რეცეფციის საუკეთესო საშუალება ხდება და რეჟისორს აინტერესებს, როგორც მითის დაბადების შესანიშნავი სიბრტყე. ფაშიზმისთვის და საერთოდ, ავტორიტარული ცნობიერებისთვის დამახასიათებელია სიცარიელისგან, არაფრისგან მითის წარმოება. ერთ ეპიზოდში ვილის ხუმრობით მიმართავს მისი პიანისტი: „ირონია იმაში მდგომარეობს, რომ შენ ხმა არ გაქვს, მე კი უნიჭო პიანისტი ვარ“. მათ აღზევებას ეხმარება

რეჟიმი და რეჟიმის მიერ წარმოებული ომი, რომელსაც სჭირდება პოპულარული საკულტო გმირები.

კულტის, მითის დაბადების მექანიზმი ერთნაირად მუშაობს პოლიტიკური ლიდერებისა თუ შოუ-ბიზნესის იკონური ფიგურების მითოლოგიური დისკურსის საწარმოებლად, რომელიც რიტუალური განმეორებით იქმნება. რაც უფრო ხშირად მეორდება სიმღერა „ლილი-მარლენი“ (ისევე როგორც, რაც უფრო ხშირად ისმის რადიოქსელებში გაბნეული ფიურერის ხმა), მით უფრო მყარდება, როგორც საკრალური ნიშანი. თითქოს სრულიად უწყინარი სიმღერა ფაშიზმთან გარიგებაში შედის.

ამ სისტემაში მსხვერპლის გაგება ძალზე სუბვერსიულია, ისევე როგორც სისტემის მიერ მსხვერპლის ექსპლუატაცია. ერთი მხრივ, რეჟიმი „აწარმოებს“ და მოიხმარს ვილის და მეორეს მხრივ, თავად ვილი მიეყიდება რეჟიმს კარიერის გასაკეთებლად. ფასბინდერი, როგორც ყოველთვის, არაერთმნიშვნელოვან და წინააღმდეგობრივ რაკურსში განიხილავს საკითხს. ფილმში ოჯახი/ფაშიზმი წარმოდგენილია, როგორ იერარქიაზე დაფუძნებული სტრუქტურული სიმეტრია. ვილის შეყვარებულის ანტიფაშიზმი, მორალური და პოლიტიკური ვალდებულებები მას ამავე დროს პატრიარქალურ წესრიგში, მამის კანონის სივრცეში კეტავს, მაშინ როცა ვილი, ემსახურება რა რეჟიმს – ანუ ყველაზე უფრო მკაცრად რეგულირებად სისტემას და „პატრიარქალურ წესრიგს“, თავისუფალია იმ სხვა სოციალური წესრიგისგან და მამის კანონისგან. ის მორალის მიღმაა, როგორც ჭეშმარიტად მითოლოგიზირებული ფიგურა, რომელიც საზოგადოების მორალური სახისგან ბევრად არ განსხვავდება და არც უარესად გამოიყურება. ვილი ნაცისტების სიმღერის საფასურად ეხმარება შეყვარებულს ანტიფაშისტური მოძრაობის წევრების გადარჩენაში. ეს „მორალური საზოგადოება“, სიამოვნებით იყენებს ვილის, რეჟიმის ნაწილს და ბოლოს მარტო ტოვებს, ღალატობს მას.

ვილი, ისევე როგორც მარია ბრაუნი, ყველაფრის მიუხედავად ინარჩუნებს მონოლითურობას, რაც ტოტალიტარული ცნობიერებისა და ესთეტიკის ფუნდამენტური თვისებაა. მათთვის უცხოა „დეკადენტური“ ყოყმანი, დაეჭვება და ამაშია მათი სიძლიერეცა და ხიბლიც. ეს პერსონაჟები არა „ამორალურები, არამედ მორალს

მიღმა³³ არიან, რაც დამახასიათებელია მითისტვის; მითისტვის, რომლის სიკვდილსაც პომპეზური თვალისმომჭრელობით აღწერს ფასბინდერი *ვერონიკა ფოსის სევდაში*.

ფილმში მოქმედება 1955 წელს ხდება და მისი ესთეტიკაც იმდროინდელი კინოს სტილშია გადაწყვეტილი. „ჩრდილი და სინათლე – აი, კინოს ორი საიდუმლო“ – ეუბნება სპორტულ რეპორტიორს ვერონიკა ფოსი, რომლის პროტოტიპი ნარკოტიკების ჭარბი დოზით დაღუპული რაიხის პოპულარული მსახიობი სიბილა შმიტცია, თუმცა ასოციაციები ბევრ სხვა რეალურ თუ კინოპერსონაჟთანაც ჩნდება, უპირველეს ყოვლისა კი ბილი უაილდერის *სან-სენტის ბულვარი/Sunset Boulevard* გმირთან. ჩრდილი და მკვეთრი სინათლე, შავი და გადანათებული თეთრი – ეს ის გამომსახველობითი ხერხებია, რომელსაც არა მარტო რეტროსტილის შესაქმნელად იყენებს რეჟისორი (რაშიც ექსპრესიონისტული კინოს ტრადიციაც ვლინდება), არამედ გამოხატავს დუალიზმს, რაც „ნათელი“, „გამჭვირვალე“ გერმანული დემოკრატიის მიღმა იმალება კორუფციის, შენიღბული დანაშაულებებისა და მაფიური კლანების სახით. თუ ვერონიკა ფოსი ტოტალიტარული რეჟიმის, „რაიხის ყალბი კლასიციზტურობის ყალბი პათეტიკის განმასახიერებელი სიმბოლოა“, მისი მკურნალი ექიმი, მარიანა კაცი, რომელიც ნარკოტიკებით უზრუნველყოფს მასზე აბსოლუტურად დამოკიდებულ ყოფილ ვარსკვლავს, „ახალი სტილის სიტყვაძეწი ფუნქციონალიზმისა და პრაქტიციზმის სიმბოლოა“.³⁴ აქ თეთრი (გამჭვირვალე) უფრო საშიშია. შავი ვერონიკასთვის „მშობლიური“ ეკრანული სამყაროს ფერია, იმ მოჩვენებითი, მითოლოგიური სამყაროსი, სადაც მთელი ცხოვრება ცხოვრობდა. ამიტომ „ვერონიკა უფრო მშვიდადაა კინოდარბაზის სიმრუმეში... საშიშროება თეთრი ფერიდან მოდის – ეს პოლიკლინიკის მომაკვდინებელი თეთრი ფერია, სადაც ექიმ მარიანა კაცს ჰყავს გამოკეტილი“.³⁵ აკი, ჭარბად განათებულ, სანთლებით გაჩახჩახებულ დარბაზში მოუწყობენ ვერონიკა ფოსს გამოსათხოვარ საღამოს – სიკვდილთან შეხ-

33 А. Тимофеевский, гл. 135.

34 А. Тимофеевский, гл. 140.

35 <http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelya#link3>

ვედრის პათეტიკურ სპექტაკლს, რომელიც ძალზე წააგავს (პაერში გაბნეული) ფიურერისგან გამოსხივებულ თვალისმომჭრელ ნათებას ფილმში *ლილი-მარლენი*.

ამ ფილმით მინდა მივცე თანამედროვე საზოგადოებას რალაც ისტორიის დამატებასავით. ჩვენი დემოკრატია დააფუძნეს მაშინდელი დასავლეთის ზონისთვის, ის ჩვენ არ მოგვიპოვებია... მესამე რაიხი ჯერ კიდევ არ არის გააზრებული. ჩემი რწმენით, ის არ ყოფილა უბრალოდ უბედური შემთხვევა ისტორიაში, არამედ წარმოადგენდა გერმანიის ისტორიული განვითარების ლოგიკურ შედეგს. 45 წლის შემდგომი დემოკრატია კი ბევრ შემთხვევაში იქმნებოდა იმავე საშუალებებით, რომელიც გამოსცადეს მესამე რაიხში. უპირველეს ყოვლისა, ვგულისხმობ, აღზრდის მეთოდისა და ავტორიტარიზმისკენ საზოგადო მიდრეკილებას³⁶ – თქვა ფასბინდერმა ფილმის გამოსვლის წინ ერთ-ერთ ინტერვიუში

თავისი თანამედროვე გერმანიით სულ უფრო იმედგაცრუებული რეჟისორი სიკვდილის წინ იღებს *ქერელს/Querelle* ჟან ჟენეს ნაწარმოების *ქერელი ბრესტიდან* მიხედვით, ნამდვილ სიურრეალისტურ კიჩს ობიექტური რეალობისა და სუბიექტური ფანტაზმების შეუთავსებლობის შესახებ. ფილმის გადაღების დამთავრებიდან სულ ცოტა ხანში ფასბინდერი მკვდარი იპოვეს თავის ბინაში.

მე ვიღებ მათთვის, ვინც ფორმალურ დოქტრინებზე ფართოდ აზროვნებს; მათთვის, ვინც ვერ მიტანს, მაგრამ არ კარგავს სურვილს, გამიგოს.³⁷

ფასბინდერის გარდაცვალების დღეს ასეთად იქცა მთელი გერმანია, როდესაც ყველაფერი გაფერმკრთალდა საძულველი და სათაყვანებელი რეჟისორის – „გერმანიის სიამაყისა და ჯოჯოხეთის“ – სიკვდილით.

36 *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1980, 29 დეკემბერი.

37 *Перспектива Райнера Вернера Фассбиндера*, გვ. 17.

იმას, რომ კლუგემ მოახერხა ასეთ მრავალფეროვან დისციპლინებში მოღვაწეობა, მარტივად რომ ვთქვათ, თანამედროვე ეპოქაში ევრაეის შევადარებთ. იმისთვის რომ ექვივალენტი ვიპოვოთ, უნდა დავუბრუნდეთ ძველი დროის ერუდიტებს – გოეთეს, ვოლტერს, ლეონარდოს.³⁸

თუ ფასბინდერს პირობითად შეიძლება ახალი გერმანული კინოს გული ვუწოდოთ, მაშინ ალექსანდერ კლუგე არის მისი გონება; ადამიანი, რომელიც არა მხოლოდ ობერჰაუზენის მანიფესტის, ფაქტიურად, მთავარი ავტორი იყო, არამედ შემდგომშიც მუდმივად ახდენდა გერმანული ახალი ტალღის იდეების ინსპირირებასა და თეორეტიზაციას.

კლუგე დაიბადა 1932 წ. ექიმის ოჯახში. სწავლობდა სამართალს, ისტორიას და მუსიკას, 1956 წ. მან მიიღო სამართლის დოქტორის ხარისხი. სწავლის პროცესში ის ესწრებოდა თეოდორ ადორნოს ლექციებს, რომელსაც საკმაოდ დაუახლოვდა. კლუგეს შემოქმედებაში მუდმივად გამოვლენილი მწვავე სოციალურ-პოლიტიკური კრიტიკა და არატრადიციული კინოენის, როგორც მასკულტურის (კომერციულ-პოლიველური პროდუქციის) ალტერნატივის, შექმნის მცდელობა, ცხადია, მნიშვნელოვნად განაპირობა ადორნოს მოსაზრებებმა და საერთოდ ფრანკფურტის სკოლამ, რომლის სახელით ცნობილ სოციალური კვლევის ინსტიტუტში იწყებს კიდეც კლუგე მუშაობას. ამ დროისთვის ის უკვე დაინტერესებულია კინემატოგრაფით. კლუგესგან განსხვავებით, ადორნო უარყოფითად აფასებდა კინოს, როგორც მასობრივად ტირაჟირებული კულტურის ყველაზე ფართოდ გავრცელებულ მედიუმს და იმისათვის, რომ ახალგაზრდა მკვლევარი „დაეცვა უფრო უარესისგან“³⁹, რეკომენდაციას უწევს ფრიც ლანგთან, რომელიც, 30-იან წ.-ში ამერიკაში ემიგრირებული, იმჟამად სამშობლოში იღებდა ფილმს. კლუგე გადაღებას ესწრება

38 <http://sensesofcinema.com/2013/book-reviews/alexander-kluge-something-almost-monstrous-in-so-much-talent/>

39 <http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/kluge/>

და მალე თავადაც იწყებს სცენარების წერას, რაც საბოლოოდ მისი ფილმების საფუძველი გახდება.

კლუგე იმ დროისთვის უკვე ლიტერატურული „ჯგუფი-47“-ს წევრია, რომელიც მიზნად ისახავდა გერმანული რომანის განახლებას. კანონზომიერია, რომ ის განახლების იდეით იწყებს კინოში მოღვაწეობასაც. 1960 წ. კლუგე პეტერ შამონისთან ერთად იღებს თავის პირველ მოკლემეტრაჟიან ფილმს *სისასტიკე ქვაში/Brutalität in Stein*, რომელიც პოეტურ იგავს წარმოადგენს. რეჟისორი არქიტექტურული ნანგრევების ჩვენებით აღწერს მორალურად „დანგრეულ“ გერმანიას და ამნეზირებულ საზოგადოებას ახსენებს ნაცისტურ წარსულს. 1961 წ. ფილმი ობერჰაუზენის ფესტივალზე უჩვენეს, რომელიც გახდა გერმანულ კინოში დაწყებული ექსპერიმენტული ტალღის, კინოენის განახლების ტენდენციისა და კომერციულ, ჰოლივუდის გავლენით შექმნილ კინოპროდუქციუსთან დაპირისპირების ერთ-ერთი პირველი გამოვლინება. როგორც ცნობილია, ეს რიტორიკა ოფიციალურად ერთი წლის შემდეგ – 1962-ში იმავე ობერჰაუზენის ფესტივალზე გაცხადდა მანიფესტის სახით.

მანიფესტში უკვე ჩამოყალიბებულია ის მთავარი ორიენტირი, რისი მიმართულებითაც უნდა განვითარებულიყო გერმანული კინო. იმ დროისთვის ფრანგული ახალი ტალღის მიერ უკვე დაწყებულია დისკუსია საავტორო კინოს შესახებ, რისი შექმნის აუცილებლობაზეც წერს კლუგე მუდმივად თავის სტატიებში და რასაც თავისი ფილმებით ახორციელებს. სწორედ ამ მიზნით 1962 წ. ედგარ რაიტცთან და დეტლევ შლეირმახერთან ერთად აარსებს კინოინსტიტუტს, სადაც არა მხოლოდ პრაქტიკული სწავლება მიმდინარეობდა, არამედ დიდი ყურადღება ეთმობოდა თეორიულ მომზადებასაც. თავად კლუგეს ფილმებიც ძნელია, აღიქვა მისი თეორიული ხედვის გარეშე, მით უმეტეს რომ მათ არ აქვთ ტიპური, მიღებული და გავრცელებული კინოფორმა. ისინი უფრო ფირზე აღბეჭდილ ინტელექტუალურ ნააზრევს, ფიქრს, ესსეს წააგავს.

კლუგეს შემოქმედება (იქნება ეს ლიტერატურული ნაწარმოებები თუ ფილმები) დოკუმენტურისა და მხატვრულის შერწყმაზე იგება, რადგან მისი წარმოდგენით რეალობა, რომელიც სუბიექტის მიერ აღქმის პერმანენტულ პროცესში არსებობს, ვერ იქნება რე-

ალისტური; ის ანტირეალისტურია. აქედან მომდინარეობს კლუგეს მეტად გამორჩეული, არალინეარული ნარატივის სტრუქტურაზე დაფუძნებული კინოენა, სტილისტიკა, რომელიც ეიზენშტეინის „ინტელექტუალური მონტაჟისა“ და საბჭოთა მონტაჟური კინოს ტრადიციების გათვალისწინებით იქმნება. უპირისპირდება რა კომერციულ კინოს, რომლის მაყურებელი პასიური რეფერენტია, კლუგე ამ უკანასკნელს აქტიურ თანამონაწილეობას სთავაზობს, რომლის პროცესშიც ის საკუთარ წარმოსახვას, ფანტაზიას აამუშავებს.

კლუგეს მონტაჟი „ამოჭრას“, „გამოტოვებას“ ემყარება, რომლის აღქმისას მაყურებელს აქვს მინდობილი, დაინახოს და გააბას ეპიზოდებს შორის ეს გამოტოვებული, უხილავი კავშირები, საკუთარ წარმოსახვასა და მეხსიერებაში „დაასრულოს გამოსახულება“ (და შესაბამისად აზრი). კლუგეს ფილმების ყურება ერთგვარ ინტელექტუალურ თამაშს წააგავს, როდესაც არაერთგვაროვანი მასალისგან რაღაც კონსტრუქცია უნდა ააგო: იქნება ეს ქრონიკა თუ გათამაშებული ეპიზოდი, განსხვავებული ჟანრები, ინტერტიტრები და წარწერები თუ თეატრალიზირებული სცენები, ფოტოები თუ საბავშვო ილუსტრაციები... ასეთივე კოლაჟურია ფილმის ხმოვანი რიგი (კლასიკური მუსიკის, ბომბის აფეთქების, სირენებისა თუ სხვადასხვა ხმაურების ნაკრები), რომელიც უმეტესად გამოსახულებასთან სრულ ასინქრონულობაზე იგება. ეიზენშტეინის მონტაჟისგან განსხვავებით, სადაც რეჟისორი მაინც (მი)მართავს მაყურებლის ლოგიკურ აზროვნებას და მიჰყავს გარკვეულ შედეგამდე, კლუგე უფრო მეტ სივრცეს უტოვებს აუდიტორიას. მასზე ბრეტისეულ მეთოდთან ერთად შკლოვსკის „გაუცხოების“ ეფექტის გავლენასაც ხედავენ. რუსი მწერლისა და თეორეტიკოსის აზრით, საგნები თუ ხელოვნების მოვლენები დროთა განმავლობაში კარგავენ სიმძაფრეს და ავტომატურად აღიქმებიან – ჩვენ მათ „ვცნობთ“ და უკვე ვეღარ „ვხედავთ“. იმისათვის, რომ ხელახლა მოხდეს მათი ემოციური ინტელექტუალური რეცეფცია, საჭიროა „გავაუცხოოთ“ ანუ უცხოდ ვაქციოთ, არატიპურ მდგომარეობაში ვაჩვენოთ და ისე შევხედოთ.

ხელოვნების ტექნიკა იმაშია, რომ ობიექტი „უჩვენოლოდ“ აქციოს, ფორმები აქციოს რთულად, გაზარდოს

ალექსის სირთულე და ხანგრძლივობა, რადგანაც ალექსის პროცესი თავისთავად არის ესთეტიკური მომენტი და ის უნდა გაიწელოს⁴⁰ – წერდა შკლოვსკი.

სწორედ ეს პროცესია კლუგესთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი, რომელიც სპონტანურია და ასოციაციების უსასრულო წყებას წარმოადგენს. რეჟისორის მთავარი მიზანი კი წარმოსახვის პროცესში მაყურებელის ჩათრევაა.

არასწორია იმის თქმა, რომ ფილმმა მაყურებელზე შოკი უნდა მოახდინოს.⁴¹ ეს მის დამოუკიდებლობასა და ალექსის ძალას შეზღუდავს. აქ მიზანი გაოცებაა, რომელიც ხდება მაშინ, როდესაც მოულოდნელად – ფიქრის პროცესში – რაღაცას მიხვდები სიღრმეში და შემდეგ ამ სიღრმისეული პერსპექტივიდან წაიყვან შენ ფანტაზიას მოვლენების რეალური მიმართულებით.⁴²

ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ კლუგესეული მონტაჟი ხდება არა ფილმში, „არამედ ფილმსა და მაყურებელს შორის, თავად მაყურებლის გონებაში“.⁴³

კლუგეს აზრით, საუკეთესო შემთხვევაში მაყურებელმა კი არ უნდა დაძაბოს საკუთარი „ფანტაზია“ (მეხსიერება და წარმოსახვა), არამედ გაათავისუფლოს, გარკვეულწილად მოდუნდეს, ამიტომ მისთვის მაყურებლის იდეალური მოდელი ბავშვია, რომელსაც ჯერ არ აქვს ალექსისა და რეცეფციის შეძენილი და ნასწავლი უნარ-ჩვევები, სტემატური, მიღებული წარმოდგენები.

40 http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SHKLOVSKI_VIKTOR_BORISOVICH.html

41 აქ ცხადად იგრძნობა რეპლიკა ეიზენშტეინისეული „ატრაქციონის მონტაჟის“ პრინციპთან.

42 Alexander Kluge, *The Significance of Phantasy*, New German Critique, 1981–1982, გვ. 216.

43 <http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/kluge/#b3>

დღესდღეისობით კულტივირებულია გასართობი და საკითხზე ორიენტირებული ფილმები, თითქოს კინო პარკში სასეირნო ბილიკი იყოს... ხელახლა არ უნდა შექმნა და არ უნდა იმეორო კულტივირებული. სინამდვილეში ბავშვები უპირატესობას ანიჭებენ ბუჩქებს: ისინი თამაშობენ ქვიშაში ან ნაგვის გროვებში.⁴⁴

სიმპტომატურია, რომ მის ფილმებში – *გამოთხოვება გუშინდელ დღესთან/Abschied von gestern*, 1966, *მსახიობები ცირკის თაღის ქვეშ: უმწერნი/Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos*, 1967, *მონა ქალის შემთხვევითი სამუშაო/Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, 1973, *პატრიოტი/Die Patriotin*, 1978 და სხვ. – ხშირად შეხვდებით ბავშვურ, თუმცა არაინფანტილურ, პერსონაჟებს.

როგორც თავად რეჟისორი აღნიშნავდა, თხრობის ფორმა ძმები გრიმების ზღაპრებიდან აიღო.⁴⁵ ზღაპრის სტრუქტურა კი იმის საშუალებას იძლევა, რომ არა მხოლოდ სხვადასხვა ამბავი დააკავშირო ერთმანეთთან (მიღებული) ლოგიკის გარეშე, არამედ თავისუფლად იმოგზაურო დროში, გადახვიდე წარსულიდან აწმყოში და პირიქით. ამიტომ კლუგეს ფილმებში ვერ შეხვდებით კლასიკურ ერთ, მთლიან, დიდ ისტორიას, რამდენადაც რეალობა ფრაგმენტებისგან, ბევრი სხვადასხვა პარალელური თუ გადამკვეთი ისტორიისგან შედგება.

1988 წლიდან კლუგე ინტენსიურად მუშაობს სხვადასხვა ტელევიზიაში (მას 1986 წლის შემდეგ ფილმი აღარ გადაუღია), რომლის სპეციფიკა აძლევს საშუალებას, საკუთარი არაორდინარული ხედვის რეალიზება მოახდინოს. რეჟისორი, რომელსაც მუდამ აინტერესებდა სხვადასხვა (პარალელურ) დროსა და სივრცეში არსებობისა და მათში მოძრაობის გამოხატვა, მიიჩნევს, რომ ტელევიზია საუკეთესო საშუალებაა რეალური (ყურების პროცესის) და ხელოვნების (ეკრანული) დროის გადაკვეთისთვის. თუ კინოში იძულებულები ვართ ჩვენი ინდივიდუალური დროიდან გამოვყოთ გარკვეული მონაკვეთი, ვიჯდეთ სიბნელესა და არაკომფორტულ გარემოში, რითიც „ერთგვარ

44 F. Ungar, *New West German Filmmakers: From Oberhausen Through the 1970s*, 1984, გვ. 225.

45 <http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/kluge/#b3>

ასკეზას მივმართავთ და დროის ღმერთისთვის შესაწირი მიგვაქვს⁴⁶ სატელევიზიო პროგრამის ყურებისას ჩვენი ინდივიდუალური დროც ჩვენ გვეკუთვნის – შეგვიძლია ავდგეთ, გავიდეთ, პარალელურად განვიხილოთ ის, რასაც ეკრანზე ვხედავთ...

როგორც საუბრის მოყვარე ადამიანი, განსაკუთრებით განვიცდი, რომ ამ დროს [ფილმის ყურებისას] ლაპარაკი აკრძალულია. ამიტომ ძალიან მიყვარს ტელევიზია, მიუხედავად იმისა, რომ მას ხელოვნების დაბალ უანრად ვთვლი... თანაც იცო, რომ იმავე დროს ათასობით ან მილიონობით ადამიანიც იმავეს უყურებს. აი, ეს მიმართება ინტიმურისა და ერთობლიობისა, ინტიმურობისა და მედიის გლობალურობისა წარმოსახვის თამაშად გადაიქცევა...⁴⁷.

ამ აზრს უკვე არა კლუგეს თავდაპირველ „მენტორთან“ – თეოდორ ადორნოსთან, არამედ კანადელ სოციოლოგ და მედიის მკვლევარ მარშალ მაკლუენთან მივყავართ. მედიის მიერ გაერთიანებულ „გლობალურ სოფელში“ კლუგე ახერხებს, ადაპტაცია მოახდინოს და ამავე დროს შეინარჩუნოს თავისი სტილი. მისთვის წიგნის წერა, ფილმის გადაღება თუ ტელეპროგრამის კეთება „ფანტაზიის პროცესის“ გამოხატვის, უბრალოდ, სხვადასხვა ფორმაა. საავტორო კინოს შემქმნელი და პოპულარიზატორი აცხადებს, რომ თუ ვინმეს მოუნდება მასთან ერთად ფილმის გადაღება, დაუბრუნდება კინემატოგრაფს, მაგრამ მას აღარ სურს „იყოს ავტორი, არამედ უნდა თანამშრომლობა“⁴⁸.

46 <http://kinoart.ru/magazine/11-2004/review/disc0411>

47 <http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/kluge/#b3>

48 <http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/kluge/#b3>

*თუ ვილაპარაკებთ ჩემს გმირზე, მისი სახელი იქნება ოდი-
სევსი. ჩემი ფილმების პერსონაჟები მისი მეგობრები არიან,
რომლებიც ცდილობენ, მოძებნონ ის, რათა უთხრან: ჯერ არ
არის შინ დაბრუნების დრო.*

ვიმ ვენდერსი ახალი გერმანული კინოს წარმომადგენელთა შორის ერთადერთი რეჟისორია, რომელმაც სპეციალური კინოგანათლება მიიღო. შეიძლება ითქვას, რომ ის ამოვარდნილადაც კი ალიქმება ამ ჯგუფში, როგორც „ყველაზე ამერიკელი გერმანელი“. მათგან განსხვავებით ვენდერსის ფილმებში ვერც ფაშიზმისა თუ პოლიტიკური სიმწევას პრობლემების კვლევას შეხვდებით და ვერც მისი თანამედროვე გერმანიის სხვა კონკრეტული და მტკივნეული მოვლენების რეცეფციებს.

ვენდერსი დაიბადა ბურჟუაზიულ, საგვარეულო აფთიაქართა ოჯახში. მამამისი ექიმი იყო და თავდაპირველად თავადაც სამედიცინო ფაკულტეტზე ჩააბარა. მაგრამ მალე ვენდერსი ფერწერამ გაიტაცა და თავი დაანება სწავლას. სწორედ ამ პერიოდში გაიცნო ავსტრიელი მწერალი პეტერ ჰანდკე,⁴⁹ რომელთანაც ის მომავალში

49 ავსტრიელი მწერალი, რომელმაც ლიტერატორთა ყურადღება ჯგუფი-47-ს შეკრებაზე მიიპყრო. პოლიტიკური აქტივობისა და წინააღმდეგობრივი პოზიციის გამო ჰანდკე ხშირად ხდებოდა ცხარე კამათის ობიექტი, რომელთაგან განსაკუთრებით ხანგრძლივად სერბეთის მიმართ მისი დამოკიდებულების გარშემო ატეხილი დისკუსია გაგრძელდა. ჰანდკე ადანაშაულებდა დასავლურ მედიას ომის რეალური მიზეზებისა და შედეგების ზედაპირულად წარმოჩენაში. მილოშევიჩმა სასამართლოში მისი მოწმედ მიყვანაც კი ითხოვა, რაზეც ჰანდკემ უარი განაცხადა, თუმცა დაესწრო მილოშევიჩის დაკრძალვას და წარმოთქვა სიტყვა, რომელმაც დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია. მოგვიანებით, მისი აზრით, არასწორად გაგებული სიტყვის ახსნა სცადა „ნუველ ობსერვატორთან“ მიცემულ ინტერვიუში: „მსოფლიომ, ე.წ. მსოფლიომ, ყველაფერი იცის იუგოსლავიის, სერბეთის შესახებ. მსოფლიომ, ე.წ. მსოფლიომ ყველაფერი იცის სლობოდან მილოშევიჩის შესახებ. ე.წ. მსოფლიომ იცის სიმართლე. სწორედ ამიტომ ე.წ. მსოფლიო დღეს აქ არ არის და არა მარტო დღეს და არა მარტო აქ. მე

ინტენსიურად თანამშრომლობს (ჰანდკეს მოთხრობის მიხედვით გადაიღო *მეკარის შიში თერთმეტმეტრიანი დარტყმის წინ/The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick* (1972), ამავე დროს ჰანდკე თანაავტორია შემდეგი ფილმების სცენარების: *ცრუ მოძრაობა/Falsche Bewegung* (თავისუფალი ადაპტაცია გოეთეს მიხედვით, 1975), *ცა ბერლინის თავზე/Der Himmel über Berlin*, (1987), *სამყაროს დასასრულამდე/Bis ans Ende der Welt*, (1991). როგორც ვენდერსი იხსენებს ირონიულად, სწორედ ჰანდკე იყო მისი ნამუშევრების ძირითადი (თუ ერთადერთი არა) მყიდველი: ცხადია, ის ჩემ ნახატებს მხოლოდ თანაგრძნობის გამო ყიდულობდა, რის გამოც დღემდე მისი მადლობელი ვარ.⁵⁰

1966 წელს ვიმ ვენდერსი პარიზში მიდის სწავლის გასაგრძელებლად. მიუხედავად იმისა, რომ IDHEC-ის კინოსკოლაში არ იღებენ, ერთი წლის განმავლობაში მაინც რჩება იქ, რასაც მიიჩნევს საუკეთესო და ყველაზე ნაყოფიერ დროდ თავის ცხოვრებაში. მართალია, პარიზის გაყინულ სახლში იზოლირებულად და ცოტა არ იყოს გარიყულად გრძნობდა თავს, მაგრამ სწორედ იქ მიეცა საშუალება, საგულდაგულოდ შეესწავლა კინო. ლანგლუას სინემატიკაში მან ათასობით ფილმი ნახა. ერთი წლის შემდეგ ვენდერსი მიუნხენის კინოსკოლაში ირიცხება, სწავლის პარალელურად კი აქტიურად თანამშრომლობს Filmkritik-ში.

როგორც „68 წლის თაობის“ წარმომადგენელთა უმეტესობა, ვენდერსი ამ პერიოდში აქტიურად იყო ჩართული პოლიტიკაში. ის ერთხელ დაიჭირეს კიდეც და გაასამართლეს დემონსტრანტთა დაპატიმრებისთვის წინააღმდეგობის გაწევის გამო. თუმცა ვიმ ვენდერსის შემოქმედებაში არასდროს გამოვლინდება პირდაპირი პოლიტიკური თუ სოციალური აქცენტები, როგორც მის თანამედროვე „ახალ გერმანელებთან“. ის მძაფრად აკრიტიკებს ვიეტნამის ომს და ამერიკის პოლიტიკას, თუმცა ბოლომდე მონუსხული რჩება ამერიკული კინოთი და საერთოდ ამერიკული პოპ-კულტურით, იმის მიუხედავად, რომ იქ მუშაობის პროცესში ამერიკის უკეთესად

არ ვიცი სიმართლე, მაგრამ მე ვუყურებ, ვუსმენ, ვგრძნობ, ვიხსენებ. ამიტომაც ვარ დღეს აქ, ახლოს იუგოსლავიასთან, სერბეთთან, სლობოდან მილოშევიჩთან." <http://recherche.nouvelobs.com/?q=Peter+Handke>

გაცნობის შემდეგ მის მიმართ ამბივალენტური დამოკიდებულებები უჩნდება. 1984 წელს ის აქვეყნებს პოეტურ ესსეს *ამერიკული ოცნება*, სადაც აღნიშნავს, რომ ამერიკამ „ულალა და გაყიდა“ თავისი საკუთარი ოცნება.⁵¹ *მე ვუყურებ ჩემ საკუთარ ფილმებს, როგორც ამერიკელს*⁵² – ამბობს ვენდერსი ერთ-ერთ ინტერვიუში და ყოველთვის ხაზგასმით აღნიშნავს, თუ რამდენად დიდი გავლენა მოახდინა მასზე ამერიკულმა პოპკულტურამ, რასაც, ფაქტიურად, მთელი ომისშემდგომი (გერმანელი) თაობა განიცდიდა. თავისი თანამედროვე ინტელექტუალებისა თუ ხელოვანების დიდი ნაწილისგან განსხვავებით ამაში ვენდერსი არ ხედავს ამერიკულ კულტურულ იმპერიალიზმს, არამედ უნივერსალურ საკომუნიკაციო საშუალებას, მეტაენას, რომელიც გაცილებით მოქნილი და გასაგებია, ვიდრე ლინგვისტური ენა:

*ხშირად ენა კომუნიკაციას ვერ ახერხებს, რამდენადაც ის ჩამორჩება რეალობას, განსაკუთრებით შეგრძნებების რეალობას.*⁵³

ვენდერსისეული გამოსახულება ურაბანისტულ(ამერიკულ) კულტურაში იბადება და რეპრეზენტირდება ტრასებით, ბენზინგასამართი სადგურებით, აეროპორტებით, გამოცარიელებული პაბებით, პინ-ბოლის მანქანებითა და ჯუკ-ბოქსებით, საიდანაც, როგორც წესი, რეჟისორის საყვარელი ბლუზი ან როკ-ენ-როლი გაისმის. თავისი ერთ-ერთი ფილმის *ალისფერი ასოების/Der Scharlachrote Buchstabe* (1973) დასრულების შემდეგ, რომლის მოქმედება XIX ს.-ში ხდება, ვენდერსმა განაცხადა, რომ აღარასოდეს გადაიღებდა ფილმს, სადაც არ გამოჩნდებოდნენ „მანქანები, გასამართი სადგურები, ტელევიზორები და ჯუკბოქსები“.

ჩემი ცხოვრება როკ-ენ-როლმა გადაარჩინა, რადგან ჩემი ცხოვრების ადრეული ასაკიდან ის იყო იმ ტიპის მუსიკა, რომელმაც იდენტობა მაგრძნობინა; მაგრძნო-

51 <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/wenders/>

52 <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/wenders/>

53 Ch.-H. Favrod, *To the End of the World*, გოეთეს ინსტიტუტის მიერ ვიმ ვენდერსის ფოტოგამოფენისთვის მიძღვნილი კრებული, 1995.

ბინა, რომ მაქვს გართობის, წარმოსახვისა და რაიმეს კეთების უფლება. რომ არ ყოფილიყო როკი, ალბათ, იურისტი ვიქნებოდი.⁵⁴

ვენდერსის ადრეული ფილმების ტემპი – აუჩქარებელია, ჟანრი – *road movie*, ფილმო-გზა, გმირები – ნებით თუ უნებლიე მოგზაურები.⁵⁵ სტატიკური გამოსახულებისა და დროში გაწელილი კადრებისადმი ვენდერსის მიდრეკილება უკვე სწავლის პერიოდში გადაღებულ ფილმებში გამოჩნდა: *ადგილმდებარეობები/Schauplatze* (1967), რომელიც დაკარგულია და *ვერცხლის ქალაქი/Silver City* (1968), რომელიც ზედა სართულის ფანჯრიდან არის გადაღებული. ობიექტივში მოქცეული ქალაქის ფრაგმენტის აუჩქარებელ ტემპორიტმს პერიოდულად „აცოცხლებს“ კადრში შემთხვევით გავლილი მგზავრი ან მანქანა. ერთის მხრივ, ურბანისტული პეიზაჟი და მეორეს მხრივ, ვრცელი, ლინეარული ნარატივი, ხანგრძლივი, დროში გაწელილი ფოტოგრაფიული კადრ-ეპიზოდების სტატიკურობა ვენდერსის ხელწერის განმსაზღვრელი ნიშანი გახდება.

ამ გაშლილ სივრცეებსა და ურბანისტულ პეიზაჟებში მოხეტიალე ვენდერსისეული პერსონაჟები კიდევ უფრო დაკარგულები ჩანან. მარტოობა და უცხოობა – ეს არის ვენდერსის ფილმების გამჭოლი თემა, რომელიც უკვე მის სადიპლომო ფილმში *ზაფხული ქალაქში/Summer in The City* (1970) გამოჩნდა. ციხიდან გამოსული ყოფილი პატიმარი სრულიად მარტოსულია და ვერ ახერხებს ადამიანებთან დაახლოებას. შინაგანი დისკომფორტი და გარემოსთან გაუცხოება უბიძგებს ვენდერსის გმირებს გადაადგილებისკენ. მისმა ფილმმა *დროის მსვლელობაში/Im Lauf der Zeit* (1976) ბევრს უდარდელი მგზავრიც⁵⁶ გაახსენა (შემთხვევითი არ არის, რომ ფილმის ინგლისურენოვანი სახელწოდებაა *გზის მეფეები*). ამერიკელი ბაიკერების მსგავსად, რომლებიც ჰაი-ვეიზე დაუსრულებლად დასრიალებენ, ორი მარტოსული გდრ-ის საზღვრის გასწვრივ მთელ გერმანიას გადასერავს. სამი საათის განმავლობაში ვენდერსი აუჩქარებლად

54 Вим Вендерс: в поисках современного Одиссея, გვ. 223.

55 <http://cinema-stars33.narod.ru/vendors0.html>

56 რეჟ. დენის ჰოპერი, 1969წ.

დაპყვება თავის გმირებს, აკვირდება და თანდათანობით გიხსნის მათ შინაგან სამყაროს.

თუ პირველ ნახევარ საათს გაძლებთ, მაშინ დაიწყება აღმაფრთოვანებელი ორ-საათნახევარი, რომლის განმავლობაში არაფერი ხდება⁵⁷ – „გვაფრთხილებს“ ანდრეი პლახოვი.

შესაძლოა, ვენდერსის გმირები უმეტესად „ცარიელ“ და „ცრუ მოძრაობებს“ აკეთებენ, მაგრამ ამის მიუხედავად, ისინი მუდმივად დახეტილობენ, რადგან სახლში (სამშობლოში) უცხოები არიან, მის გარეთ კი მარტოობის განცდა ტანჯავთ. ერთ-ერთ ინტერვიუში ვენდერსი ასე პასუხობს:

თუ ვილაპარაკებთ ჩემს გმირზე, მისი სახელი იქნება ოდისევსი. ჩემი ფილმების პერსონაჟები მისი მეგობრები არიან, რომლებიც ცდილობენ, მოძებნონ ის, რათა უთხრან: ჯერ არ არის შინ დაბრუნების დრო.⁵⁸

ამიტომ ისინი მუდმივად რაღაცას ეძებენ – უპირველეს ყოვლისა, საკუთარ თავს; სულ მოძრაობაში არიან, ამ გზაზე კი თავისნაირ მარტოსულს გადაეყრებიან. ისინი, როგორც წესი, ორი საწინააღმდეგო პოლუსი არიან, მაგრამ ერთმანეთს სჭირდებიან და საბოლოოდ მეგობრდებიან კიდევ (*ალისა ქალაქებში/Alice in den Städten* (1974), *დროის მსვლელობაში*).

ხეტიალის, როგორც ძიების თემას ვენდერსი ავითარებს *ცრუ მოძრაობაშიც* (1975), რომელიც გოეთეს *ვილჰელმ მაისტერის სწავლის წლების* მიხედვით გადაიღო. გერმანული ლიტერატურული კლასიკის ადაპტირებული სცენარი პეტერ ჰანდკეს ეკუთვნის, სადაც გერმანული ჰუმანიზმისა და XIX საუკუნის კულტურის სახეცვლილება ასახება. ვენდერსის აზრით, იმის მიუხედავად, რომ დღესდღეისობით მოგზაურობა გაცილებით გაადვილდა, შეუძლებელია ხეტიალი და ამ ხეტიალით სამყაროს შეცნობა, რაღაცის შესწავლა – ის, რის გამოც გადაწყვეტს ვილჰელმ მაისტერი მოგზაურობას.

57 А. Плахов, *Всего 33*. „Аквилон“, 1999, გვ. 98.

58 იქვე, გვ. 106.

ამის მიზეზი არა მხოლოდ რეალობაშია, რომელიც უფრო გაუცხოებული, უფრო რაციონალისტური გახდა, არამედ თავად ადამიანებში. ის განვითარება, პიროვნების ის მოძრაობა, რაც გოეთესთვის არა მხოლოდ შესაძლებელი, არამედ აუცილებელია, ჩვენ დროში უკვე შეუძლებელია... ჩვენი გმირი იმ მტკიცე გადაწყვეტილებით ადგება გზას, რომ გახდეს მწერალი, მაგრამ ამ მოგზაურობიდან არაფერი გამოვა, რადგან მთელ სამყაროში ის მხოლოდ საკუთარ თავს ხედავს.⁵⁹

მოგზაურობის თემა სრულიად სხვაგვარი რაკურსით იხსნება ფილმში *პარიზო-ტექსასი/Paris, Texas* (1984), რომლის გმირი – პირიქით – ველარ ხედავს საკუთარ თავს. ამიტომაც დაეხეტება, რომ გაიხსენოს, დაინახოს, ალიდგინოს და დაიბრუნოს. ფილმის შექმნის იდეა *ჰემეტ ზე/Hammet* (1982) მუშაობის დასრულების შემდეგ გაჩნდა. film-noir-ის კლასიკის – *მალტის შევარდენი*⁶⁰ ავტორის შესახებ ფრენსის ფორდ კოპოლას მიერ შეთავაზებულმა პროექტმა ვენდერსს დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა დაუტოვა. მას ჰქონდა სურვილი, აესახა ამერიკა, რომელშიც არა მხოლოდ იქ მუშაობისას მიღებულ არც თუ სასიამოვნო შთაბეჭდილებებს გადმოსცემდა, არამედ ამერიკული კინოთი გაცნობილ ამერიკას აჩვენებდა – ევროპელი რეჟისორის ფილმში კლასიკური ამერიკული კინოსგან დამახსოვრებული ხატ/იმიჯები გაცოცხლდებოდა. *პარიზო-ტექსასი* ვენდერსის მიერ შექმნილი სწორედ ის ტოპონიმია, სადაც ევროპული და ამერიკული კულტურა გადაკვეთს და სადაც რეჟისორის საყვარელი ოდისეის მითი თანამედროვე ინტერპრეტაციით წარმოგვიდგება.

ჩემთვის ეს ფილმი ოდისეის ისტორიის თანამედროვე ვერსიაა, ადამიანის, რომელიც დიდი ხნის არყოფნის შემდეგ შინ ბრუნდება და ხელახლა შეიძენს ცოლ-შვილს.⁶¹

59 *Вим Вендерс: в поисках современного Одиссея*. გვ. 224-225.

60 რეჟ. ჯონ ჰიუსტონი, 1941.

61 იქვე, გვ. 226.

ვენდერსის აზრით, ევროპის კონტინენტზე უკვე შეუძლებელი იყო მითოლოგიური გარემოს პოვნა, მით უმეტეს გერმანიაში, რომელიც „მოკლებულია ყოველგვარ მომხიბვლელობასა და ჯადოსნობას“. ამიტომაც ფილმის იდეის გაჩენისთანავე ბევრი არც უფიქრია, სად გადაეღო – ის აუცილებლად ამერიკულ დასავლეთში, ვესტერნების თვალუწვდენელ სივრცეებში უნდა გათამაშებულიყო; ვესტერნების, რომლის გმირები, ერთ-ერთი პირველი მოხეტიალეები არიან კინოს ისტორიაში.

ვენდერსის ფილმები არა მარტო გადაადგილების/ხეტიალის კინოა, არამედ ლოდინის/მოლოდინის, რომლის დროსაც გმირი შინაგან მოგზაურობაში ერთვება და ეს პროცესი ოცნებ(ებ)ში გამოისახება. როგორც წესი, ვენდერსის გმირები ყვებიან თავიანთი ოცნების შესახებ, ეს მათი წარმოსახვის გამოხატვის წინაპირობაა. ეს არ არის რეალობიდან გაქცევა, რომლის შეცვლა არ შეუძლიათ. „მათ არც განუზრახავთ, რომ სამყარო უკეთეს ადგილად აქციონ. მართალია, სამყარო მათ ტანჯავს, მაგრამ მათი მიზანია, შეცვალონ საკუთარი თავი და არა ეს სამყარო“.⁶²

ვენდერსთან თვით ანგელოზებიც კი ასე იქცევიან. თანამედროვე ურბანისტული ზღაპარი *ცა ბერლინის თავზე* (1987) ბერლინის სახურავებიდან ანგელოზების თვალთ დანახული რეალობის „დოკუმენტურ“ რეპორტაჟს წააგავს. ისინი აკვირდებიან და მასალებს აგროვებენ იმის შესახებ, თუ რა ხდება დედამიწაზე. ისინი ვერაფერს ცვლიან, ამიტომ ერთ-ერთი მათგანი – დანიელი გადაწყვეტს, თავად შეიცვალოს – გახდეს ადამიანი ანუ შეიგრძნოს ყველაფერი ის, რასაც ადამიანები განიცდიან: ტანჯვა და ვნებები, უსამართლობა და სიყვარული. დანიელის გაადამიანურებას მის სიცოცხლეში ფერები (ხმები, სუნები, შეგრძნებები) შემოაქვს – შავ-თეთრი გამოსახულება ფერადი ხდება. ის კარგავს სიმშვიდესა და უკვდავებას, მაგრამ იძენს სიცოცხლეს.

დღესდღეისობით გასართობი საშუალებები მუდმივად ხაზს უსვამენ, რომ გარემოებები, როგორიც ის არის, მშვენიერია. მაგრამ არსებობს სხვა ტიპის კინო,

რომელიც ამბობს, რომ ცვლილება შესაძლებელი და აუცილებელია და ეს შენზეა დამოკიდებული.⁶³

ვენდერსს სწორედ ეს ცვლილებები აინტერესებს, ცვლილებები, რომელსაც მისი პერსონაჟები დროის სვლასთან ერთად შინაგანად, შეუმჩნევლად განიცდიან; ცვლილებები, რომელიც ყოველ წუთს ხდება რეალობაში და რომლის მოხელთება, ვენდერსის აზრით, კინოს მთავარი მიზანია. რისი გამოხატავა შეუძლია კინოს, როგორც ენას? – ეს არის ერთ-ერთი ძირითადი კითხვა-კონცეპტი შემდეგი ფილმების: *ოთახი 666/Room 666* (1982), დოკუმენტური ფილმი, რომელიც კანის საერთაშორისო ფესტივალზე ყოფნისას სასტუმრო „მარტინესის“ ნომერშია გადაღებული ჟან-ლუკ გოდარის, ვერნერ ჰერცოგის, რაინერ-ვერნერ ფასბინდერის, მიქელანჯელო ანტონიონისა და სტივენ სპილბერგის მონაწილეობით, *ტოკიო-გა/Tokyo-Ga* (1985), რომელიც იასუძირო ოძუს იაპონიაში ვენდერსის თავისებურ პილიგრიმობას წარმოადგენს და *წყალზე გაელვება/Lightning Over Water* (1980), რომელიც ვენდერსის კიდევ ერთი საყვარელი რეჟისორის, ნიკოლას რეის ცხოვრების ბოლო დღეებს ასახავს.

წყალზე გაელვება არის ფილმი სიკვდილზე – უფრო სწორად კვდომის პროცესზე, მასთან მიახლოებაზე. თავად კინოც ხომ თავისებური „მკვლელობა“⁶⁴, რეალური საგნებისა თუ ადამიანების გამომწყვდევა აჩრდილების სამყაროში. თუ ბაზენის თქმით, „სიკვდილი – ეს დროის გამარჯვებაა“, მაშინ კინო სიკვდილზე გამარჯვებაა, რადგან ის „კლავს“ (იღებს) რა ამა თუ იმ მომენტს, მას მარადიულად აქცევს. აკი რევოლვერივით უჭირავს კამერა ძირს დაცემულ ფრიდრიხ მანროს *საგანთა მდგომარეობის/Stand der Dinge* (1982) ფინალურ ეპიზოდში, სადაც ცდილობს შემოგარენის გადაღებას. ამ პერსონაჟის თავისებური ალტერ-ეგოა *ლისაბონის ისტორიის/Lisbon Story* გმირი, რომელსაც აქ უკვე ფრიდრიხ მონრო ჰქვია და რომელიც ამჯერად ვიდეოკამერით ცდილობს რეალობის შესწავლას. ლისაბონზე დოკუმენტური ფილმის გადაღებისას მონრო ჩანაწერებს აკეთებს იმაზე, თუ რა არის საერთოდ კინო. ის არის ყოველი წუ-

63 http://www.brainyquote.com/quotes/authors/w/wim_wenders.html

64 ამის თაობაზე ხშირად მიუთითებენ ინგლისურ ტერმინზე – shot, რომელიც ერთდროულად გასროლასა და გადაღებას ნიშნავს.

თისა და ყოველი კუთხე-კუნჭულის აღბეჭდვა ფირზე („გაუმარჯოს ძიგა ვერტოვს“ – ასე ესალმება მის დასახმარებლად ჩასულ მეგობარ ხმის ოპერატორს, რაც ცნობილი საბჭოთა კინოდოკუმენტალისტის გარდა გოდარის მიერ დაარსებულ „ძიგა ვერტოვის ჯგუფთანაც“ ბადებს ასოციაციებს). თუმცა დაეჭვებული რეჟისორი სვამს კითხვებს – რამდენად რელევანტურია ეკრანზე გადატანილი თითოეული ამ წუთის აღქმა რეალობასთან? ფირზე გადატანილი ქალაქი ხომ აღარ არის ის, რაც რეალურად არის? საერთოდ, არსებობდა კი სინამდვილეში ის მომენტი, რაც აღიბეჭდა ფირზე, ეკრანული მოქმედება ხომ მხოლოდ ანარეკლია? მართალია, ამ კითხვებით იმედგაცრუებულ მონროს საბოლოოდ მეგობარი მაინც დაარწმუნებს, რომ გადაღება არ უნდა შეწყვიტოს და ფინალში ორივეს ისევ კამერით ხელში ქალაქში მოხეტიან. ეგზეგეტიკურად, თუმცა ზოგადად ვენდერსის გმირები მიდიან დასკვნამდე, რომ რეალობა სინამდვილეში მოუხელთებელია.

მონრო/მანრო/ გილბერტი [გასროლა/გადაღება პალერმოში/Palermo Shooting, 2008] /ვენდერსი განაგრძობენ რეალობის ძიებას/დევნას/კონსტრუირებას/გამოკვლევას, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველ ჯერზე მის უსასრულოდ მყარ ზედაპირზე იმსხვერვებიან.⁶⁵

რეალობის მოსახელთებლად ვენდერსი ცდის ყველანაირ საშუალებას: ფირი, ვიდეო, ციფრული ვიდეო, 3D, ფოტო, პოლაროიდი. ყველა მათგანს განსხვავებული ნიუანსი შემოაქვს რეალობის აღბეჭდვაში, რომლის უბრალოდ ყურება/ხედვა და დანახვა ვენდერსისთვის სხვადასხვა რამაა. მისი გმირები ხშირად უძღლურნი არიან დაინახონ და აღიქვან. *ალისას...* გმირი ფოტოჟურნალისტი, რომელიც განუწყვეტლივ იღებს პოლაროიდით და იღებს ყველაფერს, უკმაყოფილოდ ასკვნის: „ისინი [ფოტოები] არასდროს აჩვენებენ იმას, რაც დაინახე“. სიმპტომატურია, რომ ვინტერი და ალისა ამ უკანასკნელის ბებიის სახლს ფოტოს მიხედვით ეძებენ, მაგრამ ვერ პოულობენ. მართალია, ბოლოს მაინც მიაგნებენ, მაგრამ მასში ემიგრანტები ცხოვრობენ, რომლებმაც არაფერი იცოდნენ უწინდელი პატრონის შესახებ. ეს სახლი უკვე აღარ არის ის სახლი, რომელსაც

65 <http://www.cineticle.com/text/443-wenders-reality.html>

აღისა ეძებს; ის რაც რელობის ზუსტ ანაბეჭდს წარმოადგენს, არ არის რეალობის იდენტური.

მორიგი ხეტიალისას აღისა ვინტერს გადაუღებს ფოტოს და ეუბნება: „ახლა ის მაინც გეცოდინება, როგორ გამოიყურები.“ ფოტოჟურნალისტი, რომელიც მუდმივად სხვას უღებს, თვითონ არ იცნობს საკუთარ თავს, არ იცის, ვინ არის და როგორ გამოიყურება. უფრო მეტიც, მას არა მხოლოდ რეალობის რეალურობის, არამედ საკუთარი არსებობის დადასტურებისთვისაც სჭირდება ფოტოგამოსახულება. ვინტერის მიჯაჭვულობა აპარატთან მხოლოდ რეალობის ფიქსირების, მისი კადრში დაჭერის ვნებით არ არის გამოწვეული. ეს მისი მარტოობისა და სოციუმთან გაუცხოების მაჩვენებელიცაა (ალბათ, შემთხვევითი არ არის, რომ მთავარი პერსონაჟის გვარი ითარგმნება, როგორც „ზამთარი“).

ვენდერსი აღნიშნავდა, რომ ფილმის შესახებ დაწერილი სტატიები ძირითადად განიხილავდნენ სამ „ა“-ს, როგორიცაა „გაუცხოება, შიში და ამერიკა“⁶⁶ (Alienation, Angst, America). ვინტერს გარემოსთან კომუნიკაციისთვის „შუამავალი“ სჭირდება და ეს „შუამავალი“ ობიექტივია. თუმცა ობიექტივით დანახული („დაჭერილი“) რეალობაც არ არის ის, რასაც გრძნობს, ხედავს და რისი გამოხატუაც სურს. საბოლოოდ ერთადერთი ნაღდი, რაც მის ცხოვრებაში ჩნდება, აღისასთან ურთიერთობაა.

90-იანი წ.-დან მოყოლებული ვენდერსის შემოქმედებაში კრიზისზე სულ უფრო ხშირად წერენ. ზოგი ამას მისი მშრალი რაციონალიზმით ხსნის, ზოგი – ტექნოლოგიებით ზედმეტი გატაცებით. თუმცა ერთი რამ უდავოა – ვენდერსი არ ჩერდება ერთ ადგილას და მუდმივად იცვლება. ამ პროცესში ის ცდილობს, ერთმანეთთან დააკავშიროს თავისი საყვარელი კულტურები (ამერიკული და ევროპული ან იაპონური და ევროპული), თავისი საყვარელი სხვა ხელოვნებები. ვიმ ვენდერსი, რომლის ფილმები ყოველთვის გამოირჩევა განსაკუთრებული სიფაქიზით შერჩეული საუნდ-ტრეკითა თუ შესანიშნავი ორიგინალური მუსიკით (აღსანიშნავია მისი თანამშრომლობა კომპოზიტორ იორგენ კნიპერსა (*მეკარის შიში... ამერიკელი მეგობარი, ცრუ მოძრაობა, ლისაბონური ისტორია, ცა ბერლინის თავზე* და სხვ.) და რაი კუდერთან *პარიზო-ტექსასი, ძალადობის დასასრული*, 1997).

66 <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/wenders/>

1999 წელს რაი კუდერთან ერთად აკეთებს დოკუმენტურ ფილმს *ბუენა ვისტა – სოციალური კლუბი/Buena Vista Social Club* კუბელ მომღერლებზე, სადაც, ფაქტიურად, არ ღალატობს თავის საყვარელ road-movie -ს ჟანრს და პირველად იღებს მთლიანად დიგიტალურ ვიდეოზე. დინამიური კამერა მთელი ფილმის განმავლობაში ისეთივე თავისუფალი, ექსპრესიული და იმპროვიზაციულია, როგორც თავად კუბური მუსიკა. კამერისა და მუსიკის საუკეთესო სინთეზს ვენდერსის ფილმში *პინა/Pina* (2011) ქორეოგრაფია და 3D ტექნოლოგია დაემატა. ვენდერსისეულ ურბანისტულ პეიზაჟებსა და ულამაზეს, მინიმალისტურ დეკორაციებში გაცოცხლებული ცეკვები უსასრულო განზომილებაში გადადის – აქ თითქოს აღარ არსებობს ზღვარი, რომელსაც არღვევს პინა ბაუშის (და მისი მოცეკვავეების) მოძრაობები და ვენდერსის რეჟისორული თვალი.

კრიზისული პერიოდის ერთ-ერთ ფილმის *ძალადობის დასასრულის/The End of Violence* გამოსვლის შემდეგ „ლიბერასიონი“ წერდა:

ვენდერსის წარუმატებლობა უფრო დიდი პატივისცემის ღირსია, ვიდრე სხვა ბევრის წარმატება, რომლებიც არაფერში ეჭვდებიან, თავიანთ უსუსურობაშიც კი.⁶⁷

ვენდერსს მხოლოდ ერთი რამ არ აეჭვებს, რომ *ჯერ კიდევ არ დამდგარა შინ დაბრუნების დრო და სჯერა, რომ ცვლილება შესაძლებელი და აუცილებელია, თუნდაც ის წარუმატებელი იყოს.*

ვერნერ ჰერცოგი

პერტოვის ფილმები უფრო გადარჩენის სტრატეგიაა, ვიდრე ძალაუფლების სურვილი.

ელზასერი

„ეს უბრალო დამთხვევაა, რომ მივეკუთვნები გერმანელების პირველ ომისშემდგომ თაობას, რომელთა დიდი ნაწილი ეძებდა

67 <http://lib.ru/CINEMA/kinowed/winder.txt>

თვითგამოხატვის გზას კინემატოგრაფში⁶⁸ – პასუხობს ერთ-ერთ ინტერვიუში ვერნერ ჰერცოგი, რომელიც, ყველაზე მეტად დისტანცირებულია „ახალგაზრდა გერმანულ კინოსგან“, რადგან მიიჩნევს, რომ ის არც არსებულა, როგორც შეკავშირებული, ერთიანი მოძრაობა. მისი აზრით, ახალი თაობის გამოჩენა დაუკავშირეს და ჩასვეს პოლიტიკურ კონტექსტში, რის გამოც ის „აუტანლად პროვინციული“ და უკიდურესად იდეოლოგიზირებული აღმოჩნდა. ჰერცოგის ფილმებში არასდროს ჩანს ერთი გამოკვეთილი იდეოლოგიური პოზიცია და პრინციპები, უფრო მეტიც – ამის გამო ის ძალიან ხშირად ხდებოდა სრულიად საპირისპირო და ურთიერთგამომრიცხავი შეფასებებისა და თავდასხმის ობიექტი. რეჟისორი, რომელიც მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრების მანძილზე დაუსრულებლად მოგზაურობს, იღებს ყველგან, გაცილებით მეტს გერმანიის ფარგლებს გარეთ, ვიდრე გერმანიაში; იღებს მხატვრულ და დოკუმენტურ ფილმებს, თუმცა, ჰერცოგის აზრით, ასეთი დაყოფაც ძალიან პირობითი და არასწორია, რადგან ორივე სახეობა მისთვის არის „უბრალოდ ფილმი“, რომელიც ორივე შემთხვევაში „პოეტური ინსპირაციის“ შედეგად იქმნება.⁶⁹

ჰერცოგის დოკუმენტური ფილმების მსგავსად, მისი ბიოგრაფიაც ფაქტებისა და ფანტაზიის ნარევს წარმოადგენს – დაიბადა 1942 წელს სტიპეტიჩების ოჯახში, გვარად „ჰერცოგი“ თავად აირჩია. იზრდებოდა ბავარიის მთებში, წველადა ძროხებს, იყო თავში ჩაკეტილი და არაკომუნიკაბელური, შეეძლო მთელი დღე ჩუმად მჯდარიყო ერთ წერტილს მიშტერებული და არ მოეწვინა, რადგან ამ დროს მისი გონება ათასგავრი უცნაური თავგადასავლით იყო დაკავებული. 11 წლამდე არ იცოდა, რა იყო კინემატოგრაფი. 14 წლის ასაკში აღმოაჩინა ფეხით მოგზაურობის სიამოვნება (როდესაც საბერძნეთში ჩავიდა – იქ, სადაც თავის დროზე პაპამისი არქეოლოგიურ გათხრებს აწარმოებდა) და სწორედ მოგზაურობისას გადაწყვიტა მტკიცედ, გამხდარიყო რეჟისორი. ბავარიის მთებში ცივილიზაციას თითქმის სრულიად მოწყვეტილი, 17 წლის იყო, ტელეფონზე პირველად რომ დარეკა – მაშინ როდესაც პროდუსერს უთანხმდებოდა. როგორც

68 П. Кронин, *Знакомтесь – Вернер Херцог*, Москва, 2010 гв. 52.

69 <http://www.sensesofcinema.com/2006/great-directors/herzog/>

თავად იხსენებს, ბავშვური გარეგნობის მქონე, გვიან დაკაცდა და ამიტომ უფრო მეტი ნდობა რომ მოეპოვებინა, პროდუსერებთან ტელეფონით ლაპარაკს არჩევდა. რაკი ახალგაზრდა, სრულიად უცნობ თვითნასწავლ რეჟისორს უძნელდებოდა ამ უკანასკნელთა დარწმუნება, მალევე – 21 წლის ასაკში – პერცოგმა დააარსა საკუთარი სტუდია, სადაც პირველი ფილმი მიუნხენის კინოაკადემიიდან მოპარული კამერით გადაიღო. აქედან მოყოლებული ის არის თავისი ფილმების პროდუსერიც, სცენარისტიც და რეჟისორიც.

პერცოგის ბიოგრაფიას, ისევე როგორც მის ფილმებს, რომელშიც ავტორის „თანდასწრება“ ძლიერად იკითხება, მუდმივად მიჰყვება მიზნისკენ დაუნიებული ლტოლვა, შეპყრობილი იდეურობა. პერცოგს არაერთხელ მოუწია გადაღება ურთულეს ადგილებსა და პირობებში, სადაც თავგანწირული მუშაობა უზდებოდა იმისთვის, რომ ბოლომდე მიეყვანა ფილმი და ამასვე ურჩევდა თავის სტუდენტებს The Rogue Film School-დან,⁷⁰ რომ ყოველთვის საკუთარი

70 პერცოგის მიერ დაარსებული „ცუღლუტთა კინოსკოლა“, თუმცა ეს არ ყოფილა ტიპური სასწავლო დაწესებულება, რომელსაც ჰქონდა შენობა და ერთ ლოკალურ ქალაქში სწავლების სისტემური მეთოდი. სტუდენტთა ასაკი და პროფესიული გამოცდილება შეუზღუდავი იყო. ისინი წელიწადში 3-4-ჯერ იკრიბებოდნენ სხვადასხვა ადგილას (მაგალითად, აეროპორტის იაფასიან სასტუმროში. პერცოგს არ უყვარს ფეშენებელური ოტელები თუ რესტორნები, რადგან, როგორც ამბობს, როცა ვინმე ემსახურება, თავს ძალიან არაკომფორტულად გრძნობს). „სწავლის კურსი“ აუცილებლად წასაკითხი სრულიად განსხვავებული ლიტერატურის გარდა (სადაც, მაგალითად, ვირგილიუსთან ერთად კენედის მკვლელობის თაობაზე არსებული ოფიციალური დოკუმენტიც შედიოდა) პრაქტიკული რჩევებისა და გამოცდილების გაზიარებასაც გულისხმობდა, სადაც ერთ-ერთი მთავარი „საგანი“, იყო „დოკუმენტების გაყალბების მოკლე კურსი დამწყებთათვის“. პერცოგის აზრით, ყოველგვარ რისკსა და ავანტიურაზეც უნდა წახვიდე იმისთვის, რომ ფილმი დაასრულო. ამის მაგალითად მოჰყავს *ფიცკარადოს* გადაღებისას მდინარის ერთ-ერთ ბლოკ-პოსტზე გადასასვლელად გაკეთებული ყალბი დოკუმენტი პრეზიდენტ ბელაუზნდეს ხელმოწერით, შტამპითა და ბეჭდით. *აგირე, ღვთის რისხვის* ფინალისთვის საჭირო მაიმუნების მთელი რაზმის უკან დასაბრუნებლად კი – რომელიც პერცოგის თხოვნით ადგილობრივმა ინდიელებმა და-

თავის იმედად ყოფილიყვნენ. *ფიტცარალდოს/Fitzcarraldo* (1982) ათასკაციანი გადამღები ჯგუფის გარემოცვაში, როგორც პერცოგი აღწერს, სრულიად მარტო გრძნობდა თავს, რადგან მის გარდა არავის სჯეროდა, რომ მართლაც მოახერხებდნენ გემის ტროსებით გადაცურებას მთაზე, მაგრამ „როცა ფილმის გადაღებას იწყებ, უკან დასახევი გზა აღარ გაქვს... ნებისმიერ შემთხვევაში ყველაზე რთული არის არა პრობლემები, არამედ მარტოობა... თუ დაიწყე ფილმი, ამის განცდა ყოველდღიურად გელით... მაგრამ უნდა შეძლოთ, მიიღოთ მარტოობა“.⁷¹

განცდა – „ყველა ერთის წინააღმდეგ“ – პერცოგს ფილმ(ებ)ის დასრულების შემდეგ კიდევ უფრო მძაფრად და არაერთხელ განუცდია. მას ხშირად უწევდა ჟურნალისტების მხრიდან გადაღების პროცესთან დაკავშირებით გავრცელებული ათასნაირი აბსურდული ხმებისა⁷² და კრიტიკოსების მხრიდან ათასგვარი ბრალდების მოგერიება. შეიძლება ითქვას, რომ ერთადერთი ადამიანი, ვისგანაც მუდამ მხარდაჭერას გრძნობდა ლოტა აისნერი⁷³ იყო. პირველად

იჭირეს, მაგრამ ფინალური ეპიზოდის გადაღებამდე ევროპელ კონტრაბანდისტს მიჰყიდეს – პერცოგმა აეროპორტში თავი წარადგინა, როგორც ცხოველთა დაცვის საერთაშორისო ორგანიზაციის წარმომადგენელმა და კონტრაბანდისტს მოსთხოვა დოკუმენტები, რაც ამ უკანასკნელს, რასაკვირველია, არ გააჩნდა და ამიტომ იძულებული იყო მაიმუნები დაებრუნებინა.

71 <http://ria.ru/culture/20110701/396173986.html>

72 მაგალითად, ფილმის ლილიპუტებიც მცირედან იწყებენ ფინალში დაჩოქილი აქლემის შესახებ ათასგვარი ვერსია გავრცელდა, მათ შორის ისიც, თითქოს რეჟისორმა ცხოველს მყესები გადაუჭრა, რომ ვერ წამომდგარიყო. პერცოგმა უპასუხა, რომ სინამდვილეში აქლემი ლურსმნებით იყო დაჭედებული და დასძინა: „მე მივხვდი, რომ აბსურდული ხმების დამარცხება კიდევ უფრო აბსურდული ხმების გავრცელებით არის შესაძლებელიო“ – რაც მისი მისტიფიცირებული ბიოგრაფიის გამყარებას კიდევ უფრო უწყობდა ხელს.

73 გერმანელი კრიტიკოსი და კინოს ისტორიკოსი, გერმანელ კინოექსპერესიონისტთა თანამედროვე და მათი მეგობარი, რომელსაც ეკუთვნის ამ პერიოდის შესახებ ფუნდამენტური ნაშრომი *დემონური ეკრანი*. ებრაული წარმოშობის აისნერი ნაციისტების გამარჯვებისთანავე

პერცოგმა ის 1965წ. ნახა, როცა ლეგენდარული გერმანელი კრიტიკოსი ბერლინის საერთაშორისო ფესტივალზე ლექციას კითხულობდა. რეჟისორი აისნერის ხმის გამოგონებელმა ტემბრმა მოხიბლა. მოგვიანებით, პერცოგმა სწორედ მისი კადრსგარე ხმა გამოიყენა ფილმში *Fata Morgana* (1970). ხოლო როდესაც მან მომაკვდავი აისნერის შესახებ შეიტყო, დადო აღთქმა, რომ მიუნხენიდან პარიზამდე ფეხით ჩავიდოდა და თუ ამ პირობას შეასრულებდა, უკვე საკმაოდ ასაკოვანი კრიტიკოსი გადარჩებოდა. უცნაური ფაქტია – ამის შემდეგ აისნერმა ათიოდე წელი კიდევ იცოცხლა.

პერცოგის ეს ახირებულობა, ერთგვარი შეშლილობა, იდეისადმი (რაც უნდა უტოპიურად მოჩანდეს ის) დაჟინებული სწრაფვა, როგორც უკვე აღვნიშნე, მის პერსონაჟებში მუდმივად გახსენებს თავს. სწორედ ეს თვისებები ხდის პერცოგის შემოქმედებას წინააღმდეგობრივს: ისინი, ვინც მონუსხულია მისი პირველყოფილი პეიზაჟების ამაფორიაქებელი მშვენიერებითა თუ ენიგმატური გმირებით, მასში ხედავენ „პოეტს, ვისი ნაწარმოებიც შთამბეჭდავი, ამაღლებული და იდუმალია“; ზოგისთვის კი ის მისტიფიცირებული და ნაივურ-რომანტიულია.⁷⁴ ამის გამო ხშირად საუბრობენ მის შემოქმედებაზე გერმანული რომანტიზმის გავლენის შესახებ, თუმცა ამ ფაქტში, ალბათ, ყველაზე მეტად – ვიდრე სხვა „ახალგაზრდა გერმანელებთან“ – გერმანული კინოექსპრესიონიზმის გავლენა ვლინდება. როგორც უკვე აღვნიშნე, ე.წ. „უბამოთა თაობამ“ კულტურული დასაყრდენი სწორედ 20-იან წ.-ში აღმოაჩინა:

ჩვენ ობლები ვიყავით – არც მასწავლებლები, არც აღმზრდელები, არავინ, ვისაც გაჰყვებოდნენ, არც ტრადიცია, არც მემკვიდრეობა... ასე გახდნენ ჩვენი ორიენტირები „პაპები“: ლანგი, მურნაუ, პაბსტი და სხვები.⁷⁵

(1933) ტოვებს გერმანიას და საფრანგეთში გადადის საცხოვრებლად, სადაც თანამშრომლობს „კაიე დუ სინემასთან“, ერთ-ერთმა პირველმა მიაქცია ყურადღება და აღიარა „ახალგაზრდა გერმანელები“, მათ შორის, ვერნერ პერცოგი, რომელთანაც სიცოცხლის ბოლომდე დიდი მეგობრობა აკავშირებდა.

74 http://www.1worldfilms.com/werner_herzog.htm

75 П. Кронин. გვ. 189-190.

სწორედ ექსპრესიონიზმულ კინოში გამოჩენილი უცნაური, შემაშვოთებელი და არაადამიანური ნების პერსონაჟების (იქნება ეს კალიგარი, მახუზე, ნოსფერატუ თუ სხვ.) ერთგვარ ინკარნაციას წარმოადგენენ ჰერცოგის ფილმების (მხატვრული და დოკუმენტური) გმირები – ორი, ერთი შეხედვით რადიკალურად განსხვავებული ტიპის პერსონაჟები: შეშლილი, ძლიერი ნებისყოფისა და ვნებითშეპყრობილი „ნიცშეანური გმირი“, რომელიც განწირულია (*ფიცკარალდო, აგირე – ღვთის რისხვა/Aguirre, der Zorn Gottes* (1972), *ნოსფერატუ ვამპირი/Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979) და სხვ.) და სუსტი, მარგინალი, „ნორმალური“ საზოგადოების მიერ განდევნილი და ამდენად ტრაგიკული ადამიანი (*ლილიპუტებიც მცირედან იწყებენ/Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970), *სიჩუმისა და სიბნელის ქვეყანა/Land des Schweigens und der Dunkelheit* (1971), *კასპარ ჰაუზერის საიდუმლო/Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974), *სტროზეკი/Stroszek* (1977) და სხვ.). თითქოს ორი ანტიპოდი – „ის, ვინც სამყაროს გამოწვევას უცხადებს და ის, ვინც სამყარომ მოისროლა“;⁷⁶ კინომკვლევარი დევიდ ჩარჩი მათ „ზე-ადამიანად“ (super-human) და „ქვე-ადამიანად“ (sub-human) მოიხსენიებს, რომლებიც „დიდებულიკურად გადაკვეთენ ერთმანეთს“.⁷⁷ ჰერცოგის მთლიან ტრაგიკულ ეპოპეაში მათ მარტოობა აერთიანებთ. ისინი სასოწარკვეთილი მეამბოხეები არიან, რომლებსაც არ აქვთ უნარი, სამყაროსთან გამონახონ ენა ან ეს სამყარო არ იღებს მათ და ამის გამო იტანჯებიან. ისინი არც გამარჯვებისთვის არიან დაბადებულნი, რაც გააზრებულიც აქვთ – „მათ იციან, რომ ამბოხება განწირულია, მაგრამ ჯიუტად აგრძელებენ ბრძოლას ისე, რომ არავისგან იღებენ მხარდაჭერას“.⁷⁸

უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ამ გმირების გამო იწყებოდა ჰერცოგის ფილმების გარშემო დიკუსია – გმირების, რომელთა სახით ზოგი რეჟისორის ფარულ პროფაშისტურ განწყობებს ხედავდა; ქარიზმატული პიროვნებების, თავიანთი ნების სიმტკიცითა და სიძლიერით აუდიტორიას რომ მონუსხავენ... თუმცა თავად ჰერცოგი სულ სხვაგვარად ხსნის თავისი გმირების ძალას:

76 П. Кронин, გვ. 364.

77 <http://www.sensesofcinema.com/2006/great-directors/herzog/>

78 П. Кронин, გვ. 364.

ამ ცნებაში გაცილებით მეტს ვდებ, ვიდრე ფიზიკური სიძლიერეა. ძალა – ეს ინტელექტია, დამოუკიდებელი აზროვნება, თავდაჯერებულობა, საკუთარი თავის მართვა და შესაძლოა, ცოტა გულუბრყვილობაც.⁷⁹

თუმცა უკვე ჰერცოგის პირველ მოკლემეტრაჟიან ფილმში *ჰერაკლე/Herakles* (1962), რომელიც ბოდიბილდერის ისტორიას ასახავს, გამოჩნდება მისი საყვარელი ძლიერი გმირი, რეჟისორის ყურადღებას ის სწორედ შინაგანი თვისებებით იპყრობს, რომელიც დამარცხების მიუხედავად არ ნებდება სამყაროსა თუ საზოგადოების გამოწვევებს.

ამგვარი გმირის ყველაზე მონუმენტურ სახეს ჰერცოგი *აგირე – ღვთის რისხვაში* ქმნის. ტრაგიკული ისტორია რეალური პიროვნებაზე – ესპანელ კონკისკადორ ლოპე დე აგირეზე, რომელმაც ელდორადოს საძებნელად ექსპედიცია მოაწყო ამაზონის გასწვრივ, მეფეს აუჯანყდა და თავი გამოაცხადა ახალი ესპანეთისა და ელდორადოს მმართველად. აგირეზე უამრავი ლეგენდა არსებობს, თუმცა ისტორიული დოკუმენტები ძალიან ძუნწად ახსენებენ მას. როგორც ჰერცოგი ამბობს, „ისტორია, როგორც წესი გამარჯვებულების მხარესაა, აგირე კი ერთ-ერთი უდიდესი წარუმატებელია“.⁸⁰ ფაქტურად, ერთადერთი დოკუმენტი, რომელიც ისტორიაოგრაფიაში შემორჩენილია, ეს არის აჯანყებული აგირეს წერილი ფილიპე II-ს მიმართ, რომლის „თავხედურმა ტონმა და ავტორის აბსოლუტურმა სიშლეგემ“ დააინტერესა ჰერცოგი. რეჟისორისთვის ეს უკვე საკმარისი ინსპირაცია იყო იმისთვის, რომ გაეკეთებინა ეპიკური ტილო განწირულ მებამოხეზე, სადაც ისტორიული ფაქტების კონკრეტიკა აღარ აინტერესებს. თუმცა ამის მიუხედავად ჰერცოგი მკაფიოდ და დამაჯერებლად აღადგენს ისტორიულ რეალობას და მთელი თავისი სისასტიკით წარმოაჩენს დასავლური ცივილიზაციის კოლონიზატორულ ვნებებს, რომლითაც არის შეპყრობილი ყველა – აგირე, ფორმალურად დანიშნული კარიკატურული მონარქი, მისიონერი ბერი თუ ექსპედიციის ნებისმიერი მონაწილე.

79 იქვე, გვ. 35.

80 იქვე, გვ. 104.

„ჩვენმა ხალხმა უამრავი უბედურება გამოიარა – წყალდიდობა, მიწისძვრები... მაგრამ ის, რაც დაგვმართეს ესპანელებმა, გაცილებით უარესია“ – ამბობს აგირეს გარემოცვაში მყოფი ინდიელთა ერთ-ერთი ტომის ყოფილი ბელადი, რომელსაც ესპანელებმა სახელიც შეუცვალეს. „ის, ვინც ლაპარაკობს“ – ასე ერქვა მას, რომლისთვის სახელის გადარქმევა ლაპარაკის უფლების ანუ სიტყვის/ძალაუფლების/უფლებების ჩამორთმევის სიმბოლური აქტია. ძალაუფლებისადმი ვნება აგირეს აკარგვინებს გარშემო ყველას და საკუთარ თავსაც – ის თავად ხდება საკუთარი თავის მსხვერპლი.

აგირეს გამოსვლიდან ზუსტად ათი წლის მერე პერცოგი იღებს *ფიცკარალდოს* კიდევ ერთ რეალურ პიროვნებასა და მიზანდასახულ „შეშლილზე“. თუმცა მისი იდეა გაცილებით კეთილშობილური და რომანტიკულია – გაუვალ ჯუნგლებში ააშენოს ოპერა – მაგრამ ის ძალიან ჰგავს აგირეს: მას შეუძლია ყველა და ყველაფერი შეწიროს ამ იდეას საკუთარი თავის ჩათვლით. ეს ერთგვარი სიზიფეს მითია, შერწყმული რეჟისორის ბავარულ ფანტაზიორობასთან.

*ბავარიელები მდიდარი ფანტაზიის ხალხია. მთავარი ბავარიელი ფანტაზიორი მეფე ლუდვიგ II-ა. ნამდვილი შეშლილი, რომელმაც მთელი ეს კოშკები ააშენა – ბავარიული მეოცნებეობისა და გადაჭარბებულობისადმი სიყვარულის ტიპური გამოვლინება. სულ ვფიქრობდი, რომ ისეთი ფილმი, როგორიცაა *ფიცკარალდო*, ჩემს მეტს მხოლოდ მას შეიძლება აეკვიატებინა.⁸¹*

პერცოგი ყველაზე ღიად ამ პერსონაჟთან იდენტიფიაციას აღიარებს; სანამ როლზე დამტკიცებული ჯეისონ რობარდსის ავადმყოფობის გამო ახალ შემსრულებელს იპოვიდა,⁸² თვითონ აპირებ-

81 იქვე, გვ. 44.

82 სხვათა შორის, თავდაპირველად მიკ ჯაგერიც მონაწილეობდა ფილმში – ის *ფიცკარალდოს* უცნაურ მეგობარს ასრულებდა, მაგრამ საგასტროლო ტურნეს გამო ჯაგერი იძულებული იყო, ხანგრძლივად გაწელილი გადაღების პროცესი დაეტოვებინა. იმდენად ვერ წარმოედგინა პერცოგს სხვა მსახიობი მის ნაცვლად, რომ საბოლოოდ საერთოდ ამოაგდო ეს როლი.

და კიდევ ფიცკარალდოს თამაშს. საბოლოოდ, ისევ კლაუს კინსკი მოიწვია, რომელმაც მანამდე უკვე შეასრულა ჰერცოგთან აგირეს, ვოიცეკისა (*ვოიცეკი/Woyzeck* 1979) და ნოსფერატუს (*ნოსფერატუ – ვამპირი*, 1979) როლები. კინსკის უჩვეულო ექსპრესიულობამ, რაც საოცარი მომნუსხველობით ვლინდებოდა მის გარეგნობასა თუ თამაშის მანერაში, ცხადია, მნიშვნელოვნად განაპირობა ამ ფილმების მხატვრული სახე. რეჟისორ-მსახიობის წინააღმდეგობრივი ურთიერთობის მიუხედავად, მათი თანამშრომლობა უაღრესად ნაყოფიერი იყო, რასაც პატივისცემის ნიშნად ჰერცოგმა კლაუს კინსკის გარდაცვალების შემდეგ დოკუმენტური ფილმი – *ჩემი საუკეთესო მტერი/Mein liebster Feind – Klaus Kinski, literally My Dearest Enemy – Klaus Kinski* (1999) – მიუძღვნა.

ფილმი თითქმის ორ საათს გრძელდება, კინსკი კი ეკრანზე სულ 17 წუთით ჩნდება, მაგრამ ნოსფერატუს სახე უკლებლივ ყოველ კადრში ბატონობს. ამაზე უკეთეს კომპლიმენტს მის თამაშზე ვერ ვიტყვი⁸³ – აღნიშნავდა ჰერცოგი კინსკის მიერ *ნოსფერატუში* განხორციელებულ ვამპირზე.

ფილმი გერმანელ ექსპრესიონისტების მემკვიდრეობითობის პირდაპირი გაცხადება იყო. თავის დროზე ფრიდრიხ მურნაუმ *ნოსფერატუ*, *საშინელებათა სიმფონიის/Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) გადაღებისას ცვლილებები შეიტანა ლიტერატურულ პირველწყაროში და სახელწოდებაც შეცვალა, რადგან *დრაკულას* ავტორის ბრემ სტოკერის შთამომავლები ეკრანიზაციის უფლებაში დიდ თანხას ითხოვდნენ. ჰერცოგი სწორედ მურნაუს მიხედვით იღებს ფილმს ლეგენდარულ ვამპირზე, თუმცა მნიშვნელოვანი ცვლილები შეაქვს მთავარი გმირის სახის გააზრებაში.

თუ მურნაუს ვამპირი შიშისმომგვრელია, იმიტომ რომ არ აქვს სული და მწერს ჰგავს, კინსკის შესრულებული ვამპირი ეგზისტენციალური ტანჯვის განხორციელებაა. შევეცადე, ის უფრო „ადამიანური“ გამეხადა. მინდოდა მისთვის მიმენიჭებინა ტანჯვის უნარი, მარ-

83 П. Кронин, гв. 196.

ტოობის განცდა, სიყვარულის მოთხოვნილება და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, მთავარი ადამიანური თვისება – ის არ იყო უკვდავი. იმის მიუხედავად, რომ გრძელი ფრჩხილები და წაწვეტილებული ყურები აქვს, კინსკის გმირი ძალიან სექსუალურია.⁸⁴

რომანში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი ტექნოლოგიური ნოვაციების აღწერას, როგორც ახალი, გარდამტეხი ეპოქის მანიშნებელს, რომელიც სამყაროში რადიკალურ ცვლილებებს შემოიტანს. ირაციონალური, მისტიკური განწყობები, ვამპირთა ისტორიები ინტენსიურად სწორედ ამგვარ ეპოქებში ჩნდება, რომელსაც გაურკვეველობის, მომავლისადმი დაეჭვებისა და განგაშის მდგომარეობა ბადებს. ჰერცოგის აზრით, *დრაკულა* არის ისტორია მარტოობაზე, რომელიც ახალ ტექნოკრატიულ ეპოქაში განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოვლინდა.

*დღეს, ასი წლის შემდეგ, როცა თვალს ვადევნებთ კომუნიკაციის საშუალებების უსწრაფეს ევოლუციას, სტოკერის რომანი არნახულ აქტუალობას იძენს... რაც მეტი კომუნიკაციის საშუალება აქვს ადამიანს – ტელეფონი, ფაქსი, ელექტრონული ფოსტა, ინტერნეტი და ა.შ. – მით მეტია მარტოობა. ეს მოწყობილობები გვეხმარება, იზოლაციას გავექცეთ... მაგრამ მარტოობა ეგზისტენციური პრობლემაა.*⁸⁵

ჰერცოგის ვამპირი არა იმდენად ძლიერამოსილი ფიგურაა, რომელიც სიკვდილსაც კი სძლევს, რამდენადაც უსუსური; უსუსური, უპირველეს ყოვლისა, იმ სამყაროს წინაშე, რომლისთვისაც ის უცხოა და რომელიც მისთვის არ არის მოწყობილი.

ხედვის ამ წერტილში ერთიანდებიან ჰერცოგის განსაკუთრებული ძალისა და „უძალო“ პერსონაჟები. *ლილიპუტებიც მცირედან იწყებენ* პროფაზისტულობაში დადანაშაულების პასუხად ჰერცოგი განმარტავდა:

84 იქვე, გვ. 193.

85 იქვე, გვ. 194.

ფილმში ლილიპუტები კი არ არიან მახინჯები, არამედ ეს ჩვენ ვართ. ისინი პროპორციული, მომხიბვლელი, ლამაზი ადამიანები არიან. მაგრამ თუ შენ ორი ფუტის სიმაღლის ხარ, გარე სამყარო შენთვის ყოველგვარ პროპორციას არის მოკლებული... თუ რამე „შეტყობინება“ აქვს ფილმს, ეს არის ის, რომ პატარა ადამიანები კი არ არიან არანორმალურები, არამედ ჩვენ და საზოგადოება, რომელიც ჩვენ შევქმენით.⁸⁶

ნიჰილისტური შავი კომედია, რომელშიც ნაჩვენებია ერთ-ერთ თავშესაფარში მცხოვრები ლილიპუტების აჯანყება, 1968 წლის მოვლენების თავისებურ პაროდიადაც აღიქვეს. ის „ანარქისტულად და ღვთისმგმობადაც“ შეაფასეს და Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft -მა⁸⁷ აკრძალა კიდეც (თუმცა გასაჩივრების შემდეგ საბოლოოდ მაინც დაუშვეს ეკრანებზე). ჰერცოგი ბევრი თავისი თანამედროვე რეჟისორისა თუ ინტელექტუალისგან განსხვავებით 1968 წლის რევოლუციურ განწყობებსა და გამოსვლებს სკეპტიკურად უყურებდა, რადგან მიაჩნდა, რომ თავად იდგა ინფანტილური და უტოპისტური იყო, რომელიც მსოფლიოში არსებული სიტუაციის არასწორი შეფასებიდან მოდიოდა. მით უმეტეს, მისთვის მიუღებელი იყო ფილმის გამოყენება პოლიტიკური მიზნებისთვის ან ამ კონტექსტში მისი მოქცევა. ჰერცოგის აზრით, სწორედ აქედან მოდის არასწორი ინტერპრეტაციები:

ყველას ჰყავს შიგნით თავისი ლილიპუტი... შევნიშნე, რომ ამ ფილმზე მაყურებლის რეაქცია დამოკიდებულია საკუთარ „შინაგან ლილიპუტთან“ მიმართებაზე.⁸⁸

ადამიანის დრამა, რომელიც „ნორმალური“ საზოგადოებიდან მარგინალიზირებულია, არაჩვეულებრივი სიღრმითა და სენტიმენტებზე აქცენტირების გარეშეა ნაჩვენები დოკუმენტურ ფილმ-

86 იქვე, გვ. 81.

87 „თავისუფალი ნების თვითცენზურის კომიტეტი“, რომელიც 1949 წელს დაარსდა ფედერაციულ გერმანიაში და მას ფილმებისთვის კატეგორიის მინიჭების მონოპოლია ჰქონდა.

88 П. Кронин. გვ. 83.

ში მდუმარებისა და წყევდიადის მხარე, მთავარი გმირი ფინი შტრაუზბინგერი, მხედველობასა და სმენას მოკლებული ქალი, პერცოგმა *შებლუდული მომავლის/Behinderte Zukunft* (1971) გადაღების დროს აღმოაჩინა, რომელშიც ე.წ. „ტალიდონიდის“⁸⁹ მსხვერპლთა პრობლემებს ასახავდა. რეჟისორი ფინისთან ერთად იწყებს ცხოვრებას და სრულიად სხვა შეგრძნებების გაგებას.

[მისი გაცნობის მერე მივხვდი, რომ] არსებობს სულ სხვა მასშტაბების მარტოობა. ფინის შემთხვევაში ის ნამდვილად უკიდევანოა... ფინი მიეკუთვნება იმ ადამიანებს, რომლებისთვისაც ბედნიერებისა თუ უბედურების მდგომარეობა განსაკუთრებულ როლს არ თამაშობს...⁹⁰

პერცოგს მიაჩნია, რომ სწორედ ფინი შტრაუზბინგერთან აქვს ყველაზე მეტი საერთო მის კასპარ ჰაუზერს, ფილმის *კასპარ ჰაუზერის საიდუმლოს (ყველა ერთის, ღმერთი კი ყველას წინააღმდეგ. 1974)* გმირს, რომელსაც საფუძლად დაედო XIX ს.-ის რეალური ისტორია – ერთ დღეს ნიუმბერგის ცენტრალურ მოედანზე გამოჩნდა უცნაური ადამიანი, რომელსაც ცივილიზაციის კვალი საერთოდ არ ეტყობოდა და მხოლოდ ერთ ფრაზას იმეორებდა. როგორც ირკვეოდა, მთელი ამ ხნის მანძილზე ის ვილაცას ჯაჭვებით ჰყავდა დამწყვდეული სარდაფში. ისევე როგორც აგირესა თუ ფიცკარალდოს შემთხვევაში, პერცოგს ნაკლებად აინტერესებს ისტორიული ფაქტის აღდგენა, დისკუსიები იმაზე, თუ რეალურად ვინ იყო კასპარ ჰაუზერი – ნაპოლეონის უკანონო შვილი თუ ბადენის სამეფო გვარის წარმომადგენელი, რომელიც მეტად საეჭვო ვითარებაში მოკლეს.

89 პრეპარატი, რომელსაც ტოქსიკური ორსულობის სიმპტომების მოსახსნელად ნიშნავდნენ ომის შემდგომ გერმანიაში. პრეპარატის ბუმს ათასობით დაინვალიდებული და თანდაყოლილი დაავადებების ბავშვი მოჰყვა. ფილმმა მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი მათი უფლებების გათვალისწინებით საკანონმდებლო ცვლილებების მიღებასა და ადაპტირებული გარემოს შექმნას.

90 П. Кронин, გვ. 96.

მთავარი როლის შემსრულებელი ბრუნო ს. რომელიც პერცოგმა პირველად ლუტც აისპოლცის ფილმში *შავი ბრუნო. ერთხელ მონადირე საყვირს ჩაჰბერა* /Bruno der Schwarze – Es blies ein Jäger wohl in sein Horn (1970) ნახა, ცხოვრებაშიც სრულიად მარგინალიზირებული პიროვნება იყო: სამი წლის ასაკში დედამისმა ისე სცემა, რომ მეტყველების უნარი დაკარგა, შემდეგ უპატრონო ბავშვთა თავშესაფარში მიაბარა, საიდანაც ბრუნო გაიქცა და მთელი ცხოვრება უსახლ-კაროდ, უსახსროდ, დამცირებასა და იმის შიშში გაატარა, რომ პოლიცია დააპატიმრებდა. იმდენად მიჩვეული იყო მიწაზე ძილს, რომ გადაღების დროსაც სასტუმრო ოთახის იატაკზე იწვა, თან კარის ზღურბლთან, მუდმივად საფრთხის მოლოდინში მყოფი სწრაფად რომ გაქცეულიყო.

ჩემი ფილმი არის არა იმდენად იმაზე, თუ როგორ უძნელდება საზოგადოებას კასპარის მიღება, არამედ რამდენად მძიმეა კასპარისთვის ამ საზოგადოებაში ცხოვრება... კასპარს ფანტაზიურობას უკრძალავენ, მის შემოქმედებით შესაძლებლობებს ახშობენ და კლავენ. ...ისინი ვერ ხედავენ, რომ თუ სადმე არსებობს ნაკლი, ეს მათ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაშია.⁹¹

ეს საზოგადოება მონდომებით ცდილობს, „აღზარდოს“ და დაიმს-გავსოს კასპარი – უფრო სწორად, აიძულებს კასპარს იყოს ისეთი, როგორიც ყველა „ნორმალური საშუალო სტატისტიკური“. კასპარის გვამის გაკვეთისას დაჟინებით ეძებენ რაიმე ნაკლს და სიხარულით აღმოაჩენენ, რომ მის ტვინს ანომალური აღნაგობა აქვს, რათა ამით გაამართლონ თავიანთი სისასტიკე. ლოტა აისნერი კასპარის სახეში ახალგაზრდა გერმანული კინოს რეჟისორთა – მიგდებული, უმამოთა თაობის მეტაფორასაც ხედავდა, რომლებიც „ცდილობენ გადარჩენას კარგი სუროგატი-მამისა და ცუდი მამის იმიჯს შორის მოქცეულნი.“⁹²

ფილმში კასპარის პირველი გამოჩენისას კადრები დროში იწელება, სუბიექტური კამერა დიდხანს აკვირდება ამა თუ იმ ობიექტს, თითქოს კასპართან ერთად მოულოდნელად დანახულ და აღმოჩე-

91 П. Кронин, гл. 144-145.

92 <http://www.sensesofcinema.com/2006/great-directors/herzog/>

ნილ სამყაროს ფრთხილად აღიქვამს. კამერის მიღმა გახშირებული სუნთქვაც კი ისმის, როგორც ბნელი, ჩაკეტილი სივრციდან უეცრად გაშლილ სივრცეში მოხვედრით გამოწვეული ამბივალენტური შეგრძნებების – შიშის, გაოცებისა და აღტაცების – გამომხატველი. კასპარი პირველყოფილი, „მღვიმის ადამიანია“. პერცოგი არა მხოლოდ და არა იმდენად არ/ვერ-სოციალიზირებული მარგინალის ბედს განიხილავს, რამდენადაც დომინანტური კულტურის, ცივილიზაციის ძალადობრივ ხასიათსა და მის ზემოქმედებას „ბუნებრივზე“ უშუალოზე.

ეს თემა ვერნერ პერცოგის შემოქმედების ერთ-ერთ ფუნდამენტურ ღერძს წარმოადგენს, რითიც დასავლურ საზოგადოებაში პრალოგიკური ცივილიზაციის სისუფთავისა და ნაივურობის ნაკლებობაზე მიუთითებს. იქნება ეს დასავლეთის კოლონიალიზტური წარსულის კრიტიკა (*აგირე – ღვთის რისხვა, ფიცკარალდო*) თუ უკვე თანამედროვე ტექნოკრატული დასავლეთის ეკონომიკურ-კულტურული ექსპანსიის შედეგების ჩვენება (*სადაც მწვანე ჭიანჭველები სიზმრებს ნახულობენ/Wo die grünen Ameisen träumen, ფატა-მორგანა/Fata Morgana*), თანამედროვე მას-კულტურისა თუ მას-მედიის ირონიული რეფლექსაცია (ცნობილი პერფორმანსი *პერცოგი ჭამს ფეხსაცმელს/Werner Herzog Eats His Shoe*⁹³) პერცოგთან ცივილიზაცია თვითდესტრუქციის პირას გვევლინება, რომელიც საბოლოოდ უძლურია ბუნების წინაშე. პირველადი ცივილიზაციების თვალუწვდენელ სივრცეებში აირეკლება ტექნიკურ-ურბანისტული ნაკვალევი, დაჟანგებული, მწყობრიდან გამოსული ავტომატიკითა თუ მომუშავე მანქანებით, რომლებიც, როგორც უცხო სხეულები, არღვევენ ლანდშაფტის მყუდროებას. სივრცული კონტექსტიდან ამოვარდნილი მექანიკური საგნების ეს აბსურდულობა მივიწყებულობის, მიგდებულობის განცდას ამძაფრებს და ამავე დროს ხაზს უსვამს წარ-

93 კონცეპტუალურ აქცია-პერფორმანსი, რომელიც დამწყები რეჟისორის ეროლ მორისის მხარდასაჭერად განახორციელა და ყველა დამწყები რეჟისორის თანადგომის სიმბოლურ აქტად მიიჩნეოდა. აშკარაა ასოციაციები ჩაპლინის *ოქროს ციებ-ცხელებასთან/The Gold Rush*, რომლის გმირის მსგავსად უწევს თანამედროვე ხელოვანს ბრძოლა გადარჩენისთვის მასკულტურის, განსაკუთრებით კი ტელევიზიის კონკურენციის პირობებში. პოპკულტურა არტისტს კლოუნად აქცევს, რათა თავისი ხელოვნება გაასაღოს.

მავალობას, რის წინაშეც არა მარტო ადამიანია უძლური, არამედ „ყოვლისშემძლე“ ტექნიკაც, რომელსაც ბუნება აქრობს, ისრუტავს.

ჰერცოგის კინო შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც ემპირიული რეალიზმი, რომელიც ფიზიკურად შესაგრძნობია. ესეც არის ერთ-ერთი მიზეზი, როცა ზოგი ანთროპოლოგიურ კინოდ მიიჩნევს ჰერცოგის შემოქმედებას, რასაც რეჟისორი კატეგორიულად არ ეთანხმება:

მე არ ვიღებ ღრუბლებსა და ხეებს, მე ვმუშაობ ხალხთან, იმიტომ რომ მაინტერესებს მათი ცხოვრება სხვადასხვა კულტურებში... არ მივდივარ შორეულ კუნძულებზე აბორიგენების შესასწავლად. მე ვისწრფვი, რაც შეიძლება მეტი გავიგო ადამიანზე, როგორც ასეთზე და ამიტომ ვიღებ კინოს.⁹⁴

ამიტომ მისი ფილმები არასდროს ახდენს ფაქტის კონსტატაციას, მოვლენისა და ამ მოვლენის მთავარი პროტაგონისტის შეფასებას (*ვუდაბი, სიბნელის გაკვეთილები/Lektionen in Finsternis* და სხვ.) კანიალ იმპერატორ ბოკასაზე გადაღებულ დოკუმენტურ ფილმშიც კი *ბნელი იმპერიის ექო/Echos aus einem düsteren Reich* ჰერცოგისთვის არ არის ერთმნიშვნელოვნად ცხადი, ვინ არის ბოკასა. ჰერცოგის აზრით, ხშირად ვარაუდები იძენენ ფაქტის სტატუსს, ამიტომ გამოცხადებული ფაქტის მიღმა ყოველთვის რჩება რაღაც საიდუმლო, რომელსაც ბოლომდე ვერ გაიგებ.

...ის პირდაპირ დაკავშირებულია ჩვენი ქვეცნობიერის ძალიან ძველ, მიმალულ ნაწილთან... ავიღოთ, მაგალითად ნაცისტები. გერმანელები ღირსეული ხალხი იყვნენ – უდიდესი ფილოსოფოსები, კომპოზიტორები, მწერლები და მათემატიკოსები. და სულ რაღაც ათი წლის განმავლობაში მათ გამოავლინეს ბარბაროსობა, რომელზე საშინელიც არ იცის ისტორიამ.⁹⁵

94 П. Кронин, გვ. 257.

95 იქვე, გვ. 263.

სწორედ ფაქტსა და სიმართლეს შორის განსხვავების ხაზგასასმელად დაწერა პერცოგმა *მინესოტას დეკლარაცია: სიმართლე და ფაქტი დოკუმენტურ კინოში*, სადაც აღნიშნავს:

ზოგჯერ ფაქტს ახასიათებს საოცარი თვისება, შინაგანი სიმართლე სრულიად წარმოუდგენლად გაჩვენოს.⁹⁶

ამიტომ პერცოგი არ ეთანხმება cinema-verite-ს, რადგან მასში აღრეულია ფაქტი და სინამდვილე – მისი თქმით, ეს „ბუღალტრული სიმართლეა“, მაშინ როცა რეალურ ამბავთან გამონაგონისა და წარმოსახვის შერევით შესაძლოა მაყურებლამდე გაცილებით მეტი სიმართლე მიიტანო. ამ მიზნით დოკუმენტურ ფილმში *დაუპარცხბელი/Unbesiegbar* მთავარი პერსონაჟის ბიოგრაფიული მომენტები შეცვალა და მოქმედება 20-დან 30-იან წ.-ში გადაიტანა, რადგან „ციშეს ცხოვრების „სიმართლე“ უფრო მკვეთრად ჩანს, როდესაც მის ისტორიას 30-იანი წ.-ის გერმანიის ობიექტივით ვუყურებთ.“⁹⁷ კრიტიკოსთა ნაწილი პერცოგის დოკუმენტურ კინოს უფრო მნიშვნელოვნადაც მიიჩნევს, რომელიც სადა, მშვიდი კინემატოგრაფიულობით გამოირჩევა და კვაზი-მისტიკური გარემოთი თუ სახეებით გაჯერებული მხატვრული ფილმების ვაგნერიანული ზეაწეულობა არ ახასიათებს.

რაც უნდა განსხვავებული გვეჩვენოს პერცოგის ესთეტიკა მის მხატვრულ თუ დოკუმენტურ კინოში, რაც უნდა განსხვავებულად გამოიყურებოდნენ მისი რეალური თუ გამოგონილი პერსონაჟები, მსოფლიოს რაც უნდა განსხვავებულ წერტილში იღებდეს (იქნება ეს საბერძნეთში, კენიაში, ტანზანიაში, პერუში, მექსიკასა და ა.შ.) და რაც უნდა საკამათო და წინააღმდეგობრივი იყოს პრობლემის მისეული ინტერპრეტაცია, პერცოგის შემოქმედება არის ერთი დიდ ფრაგმენტი სამყაროსი, რომლის მიმართაც რეჟისორი დაუოკებელი ცნობისმოყვარეობით არის შეპყრობილი.

96 იქვე, გვ. 358.

97 იქვე, გვ. 291.

მან მოიარა მთელი ქვეყანა, მაგრამ არა უკვე ნაც-
ნობის ძიებაში, როგორც ამას აკეთებენ „ორგანიზებუ-
ლი“ ტურისტები, არამედ არნახულისა და ამოუცნობის
დევნაში. სამხრეთ აფრიკის ჯუნგლებში ის გერმანიას
არ ეძებდა. პირიქით, გერმანიაშიც კი ცდილობდა თა-
ვისგან განსხვავებული აღმოეჩინა.⁹⁸

რაც მთავარია, გაეგო ამ განსხვავებულის.

1. რიჩარდ ბროდი, *ავტორთა ომები*, ჟურ. კინო, 2008, მაისი
2. გენდერი, კულტურა, თანამედროვეობა, თბილისი, 2005
3. ლატავრა დულარიძე, *ფრანსუა ტრუფო – კინოს რაინდი*, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1986 N8
4. დიგა ვერტოვის *ჯგუფი*, ინტერვიუ ჟან-ლუკ გოდართან, „კინო. ცხელი შოკოლადი“, 2008, N10
5. მ. ლეკბორაშვილი, *საზღვარგარეთის კინოს ისტორია*, თბილისი 2004
6. O. Bartov, *Celluloid Soldiers: Cinematic Images of the Wehrmacht*, edited by Ljubica & Mark Erickson, London: Weidenfeld & Nicolson
7. Peter Cowie, *The Explosion of World Cinema in the 60s*. London: Faber, 2004
8. *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, edited by Barry Keith Grant, Jeannette Sloniowski, 1998
9. Ch.-H. Favrod, *To the End of the World*. გოეთეს ინსტიტუტის მიერ ვიმ ვენდერსის ფოტოგამოფენისთვის მიძღვნილი კრებული, 1995
10. Anne Gillain, *François Truffaut: The Lost Secret*, Indiana University Press, 2013
11. Todd Gitlin, *The Sixties. Years of Hope, Days of Rage*, Baniam Books, 1987
12. Harry Haun. "Age of Aquarius", *Playbill*, 2009
13. Lynn A. Higgins, *New Novel, New Wave, New Politics: Fiction and the Representation of History*, The University of Nebraska Press, 1996
14. *Jean-Luc Godard's Hail Mary: Women and the Sacred in Film*, edited by Maryel Locke, Charles Warren, Southern Illinois University, 1993
15. Robert Patrick Kinsma, *Radical Form, Political Intent: Delineating Countercinemas Beyond Godard*, 2007
16. A. Kluge, *The Significance of Phantasy, New German Critique*. 1982-83
17. András Bálint Kovács. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, University of Chicago Press, 2007

18. *The Last Metro: Francois Truffaut, Director*, edited by Mirella Jona Affron, Elliot Rubinstein, 1985
19. Suzanne-Liandrat-Guigues & Jean-Louis Leutrat, *Alain Resnais: liaisons secrètes, accords vagabonds*. Cahiers du Cinéma, 2006.
20. Barbara Tepa Lupack, *Title Take two: adapting the contemporary American novel to film*. Newsweek, 1994
21. Michel Marie, *The French New Wave. An Artistic School*, 1997, 2003, Editions NATHAN, Paris
22. Michel Marie, "'It Really Makes You Sick!' Jean-Luc Godard's *A bout de souffle*." *French Film: Texts and Contexts*. Ed. Susan Hayward and Ginette Vincendeau. New York: Routledge, 2000
23. *New American Cinema*, Ed. by Jon Lewis. Duke University Press Durham&London, 1998
24. Theodore Roszak, *Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, Anchor Books. Garden City, New York, 1969
25. Genevieve Sellier, *Masculine Singular: French New Wave Cinema*, 2008 Duke University Press
26. Robert Stam, *François Truffaut and Friends: Modernism, Sexuality, and Film Adaptation*, 2006
27. Yannis Tzioumakis, *American Independent Cinema*, Edinburgh University Press, 2006
28. F. Ungar, *New West German Filmmakers: From Oberhausen Through the 1970s*, 1984
29. Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*, San Diego, 1975
30. Emma Wilson, *Alain Resnais (French Film Directors)*, 2006 *Representing Landscape Architecture*, edited by Marc Treib, 2008
31. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1980, 29/12
32. *Frankfurter Rundschau*, 1979, 20 /2
33. *Life Magazine*. 1971, 28 May
34. *New-York Sun*, 8 February 1926

35. *Sequence*, 1948
36. *Sight and Sound*, 1956
37. *Time*. 1970, 9 November
38. Ален рене об Ален рене, Искусство Кино, 1992/12
39. Г. Аристарко. История Теории Кино, Москва, 1966.
40. А. Базен, *Что такое кин?* Искусство, 1972
41. *Би-Текстуальность и Кинематограф*. Минск. 2003
42. Гастон Бунур, Ален Рене, *Сейсмограф*, Искусство Кино, 1992/12
43. Жан Бодриар, *Злой Демон Образов*, Искусство Кино, 1992/10
44. Вим Вендерс: *в поисках современного Одиссея*, Экран, 1988
45. *Висконти о Висконти*, Москва, 1990
46. Жиль Делез, Кино, *Ad Marginem*, 2004
47. Жан-Пьер Жанкола, Кино Франции (1958-1978), Радуга, 1984
48. Сьюзен Зонтаг. *Мысль как страсть*, 1997
49. Сьюзен Зонтаг, «Мюриэль» Алена Рене, Искусство Кино, 1992/12
50. Кино Великобритании, М. 1970
51. П. Кронин, *Знакомьтесь – Вернер Херцог*, Москва, 2010
52. «Люди не научились любить», Искусство Кино, 1992/10
53. А. Плахов. *Всего 33, "Аквилон"*, 1999
54. *Ретроспектива Райнера Вернера Фассбиндера*, Киномузей, Москва, 1992
55. *Страсть: между черным и белым*, Москва, 1991
56. А. Тимофеевский, *Тоска по Веронике Фосс*, Искусство Кино, 1988/6
57. Три Вопросы о «Шесть Раз по Две». «Дневники Кино», 1979, N271
58. Х. Шигупла, *Мы были как два полюса – я и Фассбиндер. Но мы были вместе*, Культура, 1995/1

ინტერნეტ-გვერდები

http://books.google.ge/books?id=kG_HzqbUxEC&printsec=frontcover&dq=truffaut&hl=en&sa=X&ei=y97xU9Pf6vXyQPhp4I4&redir_esc=y#v=onepage&q=truffaut&f=false

<http://legrandfigaro.files.wordpress.com/2012/03/place-memory-and-history-construction-of-subjectivity-in-alain-resnais-and-marguerite-duras-hiroshima-mon-amour.pdf>

http://www.dvdbeaver.com/film/articles/o_lucky_man.htm

<http://www.theguardian.com/film/2002/feb/15/artsfeatures> <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/dec/10/video-art-andywarhol>

<http://www.theguardian.com/film/2003/jul/26/features.comment>

<http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/francois-truffaut.shtml>

<http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/jules-and-jim.shtml>

<http://kinocenter.rsuh.ru/article.html?id=682170>

<http://kinocenter.rsuh.ru/article.html?id=682173>

<http://kinocenter.rsuh.ru/article.html?id=682172>

<http://enc.vkarp.com/2013/06/11/авторского-кино-теория/>

<http://www.monstersandcritics.com/people/Jean-Luc-Godard/biography/>

<http://www.rogerebert.com/reviews/le-petit-soldat-1960>

<http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-breathless-1960>

<http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-last-year-at-marienbad-1961>

<http://www.rogerebert.com/reviews/bonnie-and-clyde-1967>

<http://www.rogerebert.com/reviews/midnight-cowboy-1969> <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-five-easy-pieces-1970>

<http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-one-flew-over-the-cuckoo-nest-1975>

<http://www.rogerebert.com/reviews/sunday-bloody-sunday-1971>

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=%2F19980118%2FREVIEWS08%2F401010373%2F1023>

http://frenchfilms.info/movie_reviews/FFI_A_bout_de_souffle_1960.html

<http://azrebi.ge/index.php?pid=958>

<http://saint-juste.narod.ru/godar.htm>
<http://seance.ru/blog/ubiystvenniy-parij/>
<http://kirkbrideplan.files.wordpress.com/2012/08/66307739-godard-s-vivre-sa-vie-sontag-1964-120copy.pdf>
<http://issuu.com/interiorsjournal/docs/interiors0212>
http://sceptis.net/library/id_835.html
<http://www.fedy-diary.ru/html/012011/05012011-05a.html>
<http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2013/09/hawks-and-godard-and-contempt.html>
<http://doctorbcinema.wordpress.com/2009/11/05/analysis-cleo-from-5-to-7-by-agnes-varada/>
<http://seul-le-cinema.blogspot.com/2011/04/le-beau-serge.html>
<https://www.icloud.com/>
http://www.plakhov.com/catherine_deneuve/54.html
<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/truffaut/>
<http://sensesofcinema.com/2014/2014-melbourne-international-film-festival-dossier/children-of-the-revolution-truffaut-and-les-quatre-cents-coups/>
<http://sensesofcinema.com/2005/european-cinema-revisited/muriel-2/#1>
<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/schlesinger/>
<http://sensesofcinema.com/2007/great-directors/tony-richardson/>
<http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/fassbinder/>
<http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/kluge/#b3>
<http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/wenders/>
<http://www.sensesofcinema.com/2006/great-directors/herzog/>
<http://kinote.info/articles/12175-smert-intellektuala-v-legkom-zhanre>
<http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelya#link1>
<http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelya#link3>
<http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelya#link1>
<http://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/french.pdf>
<http://www.cinemonkeys.com/reni/hiroshima.html>
<http://www.kommersant.ru/doc/2421541>
<http://kinoart.ru/archive/2008/10/n10-article16>

<http://kinoart.ru/archive/2008/11/n11-article18>
<http://kinoart.ru/magazine/11-2004/review/disc0411>
http://brightlightsfilm.com/66/66mekasiv.php#.Ue_mi5WBKSM
http://brightlightsfilm.com/66/66mekasiv.php#.Ue_mi5WBKSM
http://brightlightsfilm.com/65/65arthurpenniv.php#.Ue_nYZWBKSM
<http://articult.rsuh.ru/article.html?id=2147962>
<http://warriors.warren.k12.il.us/dmann/musicandvietnamwar.html>
<http://paolasarappa.wordpress.com/2011/08/18/the-vietnam-conflict-the-rock-%E2%80%98%E2%80%99-roll-war/>
http://www.bbc.co.uk/programmes/p00nb1n3/forman_transcript.shtml
<http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/270>
http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/the_british_new/ -
http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/only_connect_some/
<http://www.nytimes.com/2000/11/17/arts/17CHOI.html>
<http://www.uncut.co.uk/lindsay-anderson/this-sporting-life-review#DLTw6hhSg9UFvbUT.99>
http://sceptis.ru/library/id_805.html
<http://www.cinematheque.ru/post/141750>
<http://cw.routledge.com/textbooks/9780415409285/resources/newgermancinema.pdf>
<http://michaelfussell.tripod.com/new.html>
http://www.criticjudystone.com/germany_in_autumn.html
<http://www.digitallantern.net/mcluhan/mcluhanplayboy.htm>
<http://www.kirjasto.sci.fi/fassbind.htm>
<http://www.cineticle.com/text/443-wenders-reality.html>
<http://cinema-stars33.narod.ru/venders0.html>
<http://lib.ru/CINEMA/kinowed/winder.txt>
http://www.brainyquote.com/quotes/authors/w/wim_wenders.html
http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SHKLOVSKI_VIKTOR_BORISOVICH.html
<http://ria.ru/culture/20110701/396173986.html>
http://www.1worldfilms.com/werner_herzog.htm
http://www.indiewire.com/article/2011/10/22/werner_herzog_says_independent_film_is_a_myth_and_7_more_ideas_from_the_fil