



ლექსი

სამართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გაზეთი №6 (194) ივნისი 2026

ანა კაკაურიძე

თამარ დვალიშვილი

„სმილემის პროცესი“ - არტურ მილერი

პიესა, რომელიც ერთდროულად ტრაგედია და ალევორიაა, იწყება სცენით, რომელშიც მოზარდი გოგონები ტყეში კოცონის ვარშემო ცეკვავენ.



ბმ. 2-3

მარიამ აბრამიშვილი

განგრძობითი მონტაჟი - კინოს უხილავი გავლენა მაყურებელზე

„დავიწყების“ მექანიზმის სრულყოფილ ფორმას წარმოადგენს ის, რასაც ჩვენ დღეს ვუწოდებთ კლასიკურ ჰოლოგუდს.

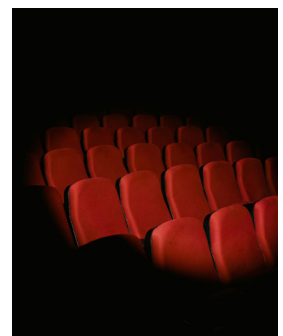


ბმ. 4-6

მარიამ ნიჟარაძე

ინტერპრეტაცია როგორც თანაავტორობა

როგორც კი ფილმი ეკრანზე გადის, ის ავტორს შორდება და დამოუკიდებელ ცხოვრებას იწყებს.



ბმ.9-11

ბერთოლდ ბრეხტი - „დედილო კურაჟი და მისი შვილები“

ბრეხტმა შექმნა პიესა, რომელიც აერთიანებს დრამატულ ძალას, ინტელექტუალურ სიღრმესა და მკვეთრ კრიტიკულ ხედვას.



ბმ. 6-7

ანა ბაჩიაშვილი

ეჟენ იონესკო - „ქაჩალი მომღერალი ქალი“

პერსონაჟები ცდილობენ „ნორმალურობის“ შენარჩუნებას, მაგრამ მათი საუბარი სულ უფრო აბსურდული ხდება. ეს აჩვენებს, რომ „ნორმალურობა“ სინამდვილეში ხელოვნური და მყიფეა.



ბმ. 8

„სეილემის პროცესი“ - არტურ მილერი



არტურ მილერის „სეილემის პროცესი“ ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისში ფართო მკითხველისთვის კვლავ ინტერესის საგანს წარმოადგენს და ავტორის ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერ ნამუშევრად მიჩნეული. პიესა განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ცენტრალური პერსონაჟების ინტენსიური პიროვნული ურთიერთობების გამო. სეილემის კუდიანების შესახებ კვლევამ მილერს უბიძგა, შეექმნა დრამა, რომელიც ისეთ ემოციებს მოიცავს, როგორებიცაა ისტერია, ტანჯვა და გამბედაობა. მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს მოვლენების სხვა ისტორიული ცნობები, მილერის მიერ სასწორზე დადებული სიცოცხლეების მხატვრულმა აღწერამ თანამედროვე საზოგადოებას ნათლად აგრძნობინა, თუ როგორი შეიძლებოდა ყოფილიყო ეს ყველაფერი მაშინ ისევე, როგორც ის შიში, რომელსაც კომუნისტური „კუდიანებზე ნადირობის“ სამიზნეები განიცდიდნენ.

პიესა, რომელიც ერთდროულად ტრაგედია და ალეგორიაა, იწყება სცენით, რომელშიც მოზარდი გოგონები ტყეში კოცონის გარშე-

მო ცეკვავენ. პერიის მიერ მათი აღმოჩენა და ცოდვების აღიარების იძულება სათავეს უდებს მასობრივ ისტერიას. ებიგელი პირად ინტერესებს პოლიტიკურ იარაღად აქცევს და თითქმის იშვერს ელისაბედ პროტორისკენ, თავისი მეტოქისკენ ჯონ პროტორის სიყვარულისთვის ბრძოლაში. მიუხედავად იმისა, რომ ჯონი დიდი ხანია ნანობს ებიგილთან კავშირს, გოგონას შურისძიება მოიცავს მთელ ქალაქს, სადაც ცრუ აღიარებებსა და ბრალდებებს უდანაშაულო ადამიანების სიკვდილამდე მიყვავართ.

1692 წლის სეილემში გავრცელებული შიში და ეჭვი აიძულებს ჩვეულებრივ და მშვიდობიან ადამიანებს, მეზობლებსა და მეგობრებს, რომ ერთმანეთს დაუპირისპირდნენ. მთელი პიესის განმავლობაში სწორედ შიში იწვევს სიცრუესა და თაღლითობას. როდესაც ადამიანები გამოიტანენ განაჩენს, ის ხშირად შეუქცევადია, ამიტომაც წინასწარშექმნილი აზრი ასეთი მომაკვდინებელი. თითოეულ

◀ 2 გვ.

მსჯავრდებულს თავისუფლებას მხოლოდ სხვისი გაცემის ფასად სთავაზობენ. ზოგისთვის ეს ადვილია, სხვებმა კი იციან, რომ ეს არასწორია. ადამიანების დასახელება შურისძიების ეფექტური საშუალება ხდება, ბევრი მათგანი მემობლის წინააღმდეგ ცრუ ჩვენებას მხოლოდ მისი მიწის დასაკუთრების მიზნით იძლევა.

ამ კოლექტიური სიგიჟის ფონზე, პროქტორის პოზიცია მილერის მთავარი არგუმენტია იმისა, რომ პირადი სინდისი ერთადერთი საიმედო თავდაცვაა ბრმა პანიკის წინააღმდეგ. სამყაროში, რომელშიც ყველა ტყუის, სიმართლის თქმა გმირულ აქტად იქცევა. პერსონაჟები ხშირად მხოლოდ იმიტომ იქცევიან ასე, რომ გარეგნული იერი და რეპუტაცია შეინარჩუნონ, თუმცა, პროქტორი საკუთარ სახელსა და ღირსებას სიცოცხლეზე მაღლა აყენებს.

როგორც თავად მილერის ესეში „რატომ დავწერე „სეილემის პროცესი“ ვკითხულობთ, 1952 წელს სეილემში სტუმრობისას ავტორმა მყისიერად გააცნობიერა პარალელი წარსულსა და თანამედროვეობას შორის. სეილემის მოქალაქეები ჩანაცვლეს მსახიობებმა, კუდიანები კი - კომუნისტებმა. ავტორისთვის ეს პიესა იყო სასოწარკვეთილების აქტი, რომელიც დიდწილად „დიდი დეპრესიის“ ეპოქის ტრავმიდან და იმ პარალიზიდან მოდიოდა, რომელიც 1950-იან წლებში ბევრ ლიბერალს დაეუფლა.

მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე აუდიტორიამ მილერის პიესა შეიძლება აღიქვას, როგორც ისტორიული დრამა, იგი უფრო ყველა დროის შეურყეველი სოციალური მწუხ-



რის გამომხატველი ნაწარმოებია. სეილემის დაკითხვები აღმოჩნდა ზუსტი მოდელი იმისა, რაც მოგვიანებით სამყაროს ისტორიაში სხვადასხვა რეჟიმმა გაიმეორა. პიესა აღძრავს ბებუნებრივის შიშისა და პოლიტიკური მანიპულაციის სასიკვდილო ნაზავს. იგი ნათლად გვიჩვენებს, თუ რა ემართება საზოგადოებას, როდესაც შიში გონებას ფარავს, ბრალმძებლებს მტკიცებულებების გარეშე უჯერებენ, ხოლო საკუთარი უდანაშაულობის დაცვა და ცრუ აღიარებაზე უარის თქმა, პარადოქსულად, დანაშაულის მთავარ დასტურად აღიქმება.

ანა კაკაპურიძე

განგრძობითი მონტაჟი - კინოს უხილავი გავლენა მაყურებელზე



მონტაჟი კადრების მონაცვლეობაა, რომელიც ერთიან აზრს ქმნის. მისი ფუნქცია ყოველთვის ყურადღების მიპყრობა არაა, ხშირად მისი ძალა სწორედ იმაშია, რომ ის, თითქოს, ქრება აღქმიდან. სწორედ ამ „დავიწყების“ მექანიზმის სრულყოფილ ფორმას წარმოადგენს ის, რასაც ჩვენ დღეს ვუწოდებთ კლასიკურ ჰოლივუდს (1920-იანი წლებიდან 1960-იან წლებამდე). ამ პერიოდის განმავლობაში ჰოლივუდის სტუდიებმა გადაიღეს არაერთი მნიშვნელოვანი ფილმი, რომელთა გავლენა თანამედროვე კინოზე დღესაც იგრძნობა. კლასიკური ჰოლივუდის ეპოქით ბევრი თანამედროვე კინემატოგრაფისტია შთაგონებული.

საინტერესოა, რატომ ეწოდა მას „კლასიკური“. ეს ტერმინი არ გულისხმობს მხოლოდ ქრონოლოგიურ სიძველეს. „კლასიკური“ აქ ნიშნავს სისტემას, რომელიც იქცა მოდელად, წესრიგად, სტანდარტად, ერთგვარ გრამატიკად, რომლის მიხედვითაც კინო იწყებს ფუნქციონირებას. ეს არის სტილი, რომელმაც შექმნა ილუზია, რომ ეკრანზე მიმდინარე ამბავი არის ბუნებრივი, ლოგიკური და უწყვეტი რეალობა.

1930-იანი წლებისთვის ამერიკის კინოწარმოების ცენტრში, ჩამოყალიბდა სტილი, რომელზე საუბრისას, ძირითადად, ორი მნიშვნელოვანი ასპექტი გამოიყოფა: თხრობის განსხვავებული ფორმა და მონტაჟის სპეციფიკა.

ჰოლივუდის წარმოების პირობებში, კინოში ნებისმიერი შემოქმედებითი გადაწყვეტილება ემსა-

ხურებოდა ერთ მიზანს - მოქმედების, თხრობისა და ემოციური დინების ისეთ ორგანიზებას, რომელიც მაყურებელს მისცემდა საშუალებას, არ ეფიქრა ფილმის გადაღების თავისებურებებზე, მონტაჟზე ან დრამატურგიულ აგებულებაზე, არამედ მთლიანად გადასულიყო პერსონაჟების სამყაროში. ამ მიზნის მიღწევა, რა თქმა უნდა, მარტივი არ არის, სწორედ ამიტომ ჩამოყალიბდა ნარატიული მოდელი, რომელიც ეფუძნება სიმარტივეს, წესრიგსა და ეკონომიურობას. თხრობა აგებულია მიზმშედეგობრივად, აქ თითოეულ მოვლენას მოჰყვება ლოგიკური გაგრძელება.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, კლასიკური ჰოლივუდი ცდილობს, მაყურებელი ნაკლებად „დააბნოს“. მას მუდმივად ეძლევა საშუალება, გაარკვიოს: სად ვართ, ვინ რას აკეთებს, რატომ ხდება ეს ყველაფერი. თხრობა არის გამჭვირვალე, თითქმის „უხილავი“. ის არ გვაიძულებს, დავფიქრდეთ დეტალებზე, არამედ გვაძლევს საშუალებას, ჩავერთოთ შინაარსში.

ამ სისტემის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მექანიზმი გახლავთ ეგრეთ წოდებული „განგრძობითი მონტაჟი“, რომელსაც ხშირად „უხილავ მონტაჟსაც“ უწოდებენ. მისი ძირითადი ფუნქციაა, კადრებს შორის შექმნას ისეთი შეუმჩნეველი გადასვლები, რომ მაყურებელმა ვერ აღიქვას მონტაჟი, როგორც ტექნიკური ჩარევა. სხვადასხვა რაკურსიდან გა-



დაღებული კადრები ერთიანდებიან ისე, თითქოს, ისინი ერთ უწყვეტ რეალობას ეკუთვნიან.

აქ საინტერესოა, რომ მონტაჟი, თითქოს, ქრება, მაგრამ, სინამდვილეში, ის საკმაოდ აქტიურია. ის მართავს ყურადღებას, განსაზღვრავს, რას დავინახავთ და რას - არა, როგორ აღვიქვამთ სივრცეს და როგორ განვიცდით დროს. ამ დროს კადრებად დაყოფა ემსახურება არა ფორმალურ ეფექტს, არამედ სცენის დრამატურგიულ ანალიზს, მოქმედების ლოგიკურ დაყოფასა და მაყურებლის ყურადღების მართვას. სწორედ ეს ლოგიკურობა ხდის მონტაჟს უხილავს: მაყურებელი ბუნებრივად იღებს კამერის მიერ შეთავაზებულ ხედვის წერტილს, რადგან ის ემთხვევა რეალურ სივრცეში აღქმის წესებს.

ადამიანი ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც მსგავსად „მონტაჟურად“ აღიქვამს გარემოს. ჯერ მთლიან სივრცეს აფიქსირებს (კინოში ეს „მაროინტირებელი ხედის“ საშუალებით ხდება), შემდეგ კი ყურადღებას ამახვილებს კონკრეტულ ობიექტებსა და მოქმედებაზე. ანუ შეიძლება ითქვას, რომ კლასიკური ჰოლივუდის მონტაჟი მუშაობს არა მხოლოდ ტექნიკურად, არამედ - ფსიქოლოგიურად, ეყრდნობა იმას, თუ როგორ ვხედავთ სამყაროს რეალურად.

განგრძობითი მონტაჟი ეფუძნება კონკრეტულ ტექნიკურ და აღქმით პრინციპებს, რომლებიც ქმნის დროისა და სივრცის უწყვეტობის შთაბეჭდილებას, მაყურებელს უჩენს ილუზიას, რომ ის რეალობას უთვალთვალავს და არა შექმნილ ისტორიას (სწორედ ამიტომ ეწოდა „ილუზიური კინო“).

ამ სისტემაში მნიშვნელოვანია 180 გრადუსის წესი, რომელიც ინარჩუნებს სივრცით თანმიმდევრობას, ხშირად გამოიყენება სიღრმითი მიზანსცენისას, როდესაც ორ სუბიექტს შორის იქმნება წარმოსახვითი ღერძი და მნიშვნელოვანია კამერა

მთელი სცენის განმავლობაში ამ ხაზის ერთსა და იმავე ადგილას განთავსდეს. ხერხი - კადრი/უკუკადრი, რომელიც დიალოგს ბუნებრივ რიტმს ანიჭებს. თვალის ხაზის შესაბამისობის პრინციპი, იგივე „მზერის ხაზი“, რაც მაყურებელს აძლევს საშუალებას, სწორად აღიქვას პერსონაჟის მზერის მიმართულება; მოქმედებაზე

ბაზე ტრა, რომელიც მოქმედების შუაში ხდება და, ამავე დროს, შეუმჩნეველია

ამ ხერხების ერთობლიობა ქმნის ეფექტს, შესაბამისად, მაყურებელი ვერ ამჩნევს გადაღების პროცესის ტექნიკურ დეტალებს: გადასვლებს, ბმებს და მთლიანად ხდება ისტორიის ნაწილი. შედეგად კინო გარდაიქმნება ილუზიად, რომელიც უწყვეტ რეალობად აღიქმება.

ამ პრინციპების პრაქტიკული განხორციელების საინტერესო მაგალითია „ფრანკენშტეინი“ (1931, რეჟისორი ჯეიმს უეილი). მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი ჟანრობრივად საშინელებათა კატეგორიას მიეკუთვნება და შეიცავს ექსპრესიულ ვიზუალურ ელემენტებს, მისი მონტაჟური სტრუქტურა დიდწილად ემყარება კლასიკური ჰოლივუდის უწყვეტობის პრინციპებს. მაგალითად, ლაბორატორიის სცენებში, სადაც მეცნიერის ექსპერიმენტი მიმდინარეობს, სივრცე მკაფიოდ არის ორგანიზებული: კამერის ხედვის წერტილი იცვლება ისე, რომ მაყურებელმა მუდმივად იცოდეს, სად იმყოფება თითოეული ობიექტი და პერსონაჟი. მოქმედებაზე ტრა გამოიყენება, როდესაც პერსონაჟი მოძრაობს, მონტაჟი სწორედ ამ მოძრაობებს შორის ხდება, თან გადასვლაც პრაქტიკულად უხილავია.

ასევე აღსანიშნავია თვალის ხაზის შესაბამისობა: როდესაც პერსონაჟი შეშინებული უყურებს ქმნილებას, შემდეგი კადრი გვიჩვენებს ობიექტს იმავე სივრცითი ლოგიკის დაცვით, რაც აძლიერებს ემოციურ ეფექტს და მონტაჟიც შეუმჩნეველი, უხილავი რჩება.

ფილმი, რომელშიც მოძრაობა თავად ქმნის მონტაჟის ლოგიკას, ასევე გახლავთ „ეს მოხდა

◀ 5 გვ.

ერთხელ ღამით“ (ფრენკ კაპრა, 1934). აქ კადრებს შორის კავშირი აღარ არის მხოლოდ ვიზუალური თანმიმდევრობა, არამედ – ფიზიკური მოქმედების უწყვეტი გადატანა ერთი ხედვიდან მეორეში.

საბოლოოდ, განგრძობითი მონტაჟი წარმოადგენს კინოს ერთ-ერთ ფუნდამენტურ მექანიზმს, რომელიც ქმნის ეკრანული რეალობის ილუზიას. მისი „უხილავობა“ არ ნიშნავს სიმარტივეს, პირიქით, ეს არის რთული, გააზრებული სისტემა, რომე-

ლიც ეფუძნება ადამიანის აღქმის ფსიქოლოგიასა და ნარატიულ ლოგიკას. სწორედ ამ სისტემის წყალობით, კლასიკურმა ჰოლივუდმა შეძლო ისეთი კინოს შექმნა, რომელიც მაყურებლისთვის ბუნებრივად აღსაქმელი და ემოციურად დამაჯერებელია იმდენად, რომ ხშირად გვავიწყდება კიდევ, რომ, რასაც ვუყურებთ, რეალობა კი არა, არამედ მისი ზედმიწევნით აწყობილი ილუზიაა.

მარიამ აბრამიშვილი

ბერტოლტ ბრეხტი - „დედილო კურაჟი და მისი შვილები“



ბერტოლტ ბრეხტის პიესა „დედილო კურაჟი და მისი შვილები“ XX საუკუნის თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და გავლენიანი ნაწარმოებია, რომელიც ომის, ადამიანური მორალისა და კაპიტალისტური საზოგადოების სასტიკი ბუნების ღრმა ანალიზს წარმოადგენს. პიესა დაიწერა 1939 წელს, მეორე მსოფლიო ომის დაწყების პერიოდში, თუმცა, მოქმედება გადატანილია XVII საუკუნის ოცდაათწლიან ომში. ამ ისტორიული დისტანციის მიუხედავად, ბრეხტის მიზანი იყო არა წარსულის აღწერა, არამედ – თანამედროვე საზოგადოების კრიტიკა. სწორედ ამიტომ, „დედილო კურაჟი“ დღემდე ინარჩუნებს აქტუალობას და მსოფლიო თეატრის ერთ-ერთ ცენტრალურ ტექსტად მიიჩნევა.

ბერტოლტ ბრეხტი (Bertolt Brecht, 1898-1956) გერმანელი დრამატურგი, პოეტი და რეჟისორი იყო, რომელმაც რადიკალურად შეცვალა თეატრის ფორმა და ფუნქცია. იგი ეპიკური თეატრის ფუძემდებლად მიიჩნევა. ბრეხტის მიზანი არ იყო მაყურებლის მხოლოდ ემოციური ჩართვა; იგი ცდილობდა, რომ მაყურებელს კრიტიკულად ეფიქრა წარმოდგენილ მოვლენებზე. სწორედ ამ მიზნით იყენებდა *sogennannten*, ანუ „გაუცხოების ეფექტს“ – ხერხს, რომელიც არღვევდა ილუზიას და მაყურებელს მუდმივად

ახსენებდა, რომ იგი თეატრში იმყოფებოდა. ბრეხტის თეატრი პოლიტიკურ და სოციალურ ანალიზს ემსახურებოდა, ხოლო „დედილო კურაჟი“ მისი ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი ანტისაომარი პიესაა.

პიესის მოქმედება ვითარდება ოცდაათწლიანი ომის ფონზე და მოგვითხრობს ანა ფიერლინგის, მეტსახელად დედილო კურაჟის, ისტორიას. იგი ვაჭარია, რომელიც საკუთარი ფურგონით მიჰყვება ჯარს და ომის პირობებში ვაჭრობით ცდილობს საარსებო რესურსების მოპოვებას. ერთი შეხედვით, დედილო კურაჟი ძლიერი, ენერგიული და პრაქტიკული ქალია, რომელსაც გადარჩენის განსაკუთრებული უნარი აქვს. თუმცა, სწორედ ეს პრაგმატიზმი

▶ 7 გვ.

◀ 6 გვ.

და ომზე ეკონომიკური დამოკიდებულება ხდება მისი ტრაგედიის მიზეზი. პიესის განმავლობაში იგი თანდათან კარგავს სამივე შვილს, მაგრამ მიუხედავად ამ დანაკარგებისა, მაინც აგრძელებს ფურგონის თრევისას და ომის სისტემაში არსებობას.

დედილო კურაჟი ბრეხტის ერთ-ერთი ყველაზე რთული და წინააღმდეგობრივი პერსონაჟია. იგი არც გმირია და არც ბოროტმოქმედი. ბრეხტი მას წარმოგვიდგენს, როგორც ადამიანს, რომელიც მთლიანად არის ჩართული იმ ეკონომიკურ სისტემაში, რომელსაც ომი ქმნის. დედილო კურაჟი აცნობიერებს ომის საშინელებებს, მაგრამ, ამავე დროს, ვერ ამბობს უარს იმ სარგებელზე, რომელსაც იგი იღებს. სწორედ ამ წინააღმდეგობაში ვლინდება მისი ტრაგედია: იგი ცდილობს გადარჩენას, მაგრამ საბოლოოდ თავად ომი ანადგურებს მის ოჯახს.

პერსონაჟის სიმბოლური მნიშვნელობა განსაკუთრებით საყურადღებოა. დედილო კურაჟი წარმოადგენს იმ ადამიანებს, რომლებიც ცდილობენ სისტემაში ადაპტაციას, მიუხედავად იმისა, რომ ეს სისტემა დესტრუქციულია. იგი სიმბოლურად განასახიერებს პატარა ადამიანს კაპიტალისტურ სამყაროში, რომელიც იძულებულია, იბრძოდეს არსებობისთვის, თუმცა, ამავე ბრძოლაში საკუთარ ადამიანურობას კარგავს.

პიესაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება შვილების პერსონაჟებს, რადგან თითოეული მათგანი გარკვეულ იდეას წარმოადგენს. ელიფი, უფროსი ვაჟი, სიმამაცისა და სამხედრო გმირობის სიმბოლოა, თუმცა, სწორედ ეს „გმირობა“ იწვევს მის დაღუპვას. შვეიცერკასი პათიოსნებისა და გულწრფელობის განსახიერებაა, მაგრამ ომის სამყაროში ეს თვისებები სისუსტედ იქცევა და მასაც სიკვდილამდე მიიყვანს. კატარინა, დედილო კურაჟის მუნჯი ქალიშვილი, პიესის ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული და ამავე დროს ყველაზე ჰუმანური პერსონაჟია. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ვერ ლაპარაკობს, სწორედ მასში ვლინდება ყველაზე დიდი ადამიანურობა და თანაგრძნობა. პიესის დასასრულში კატარინა საკუთარი სიცოცხლის ფასად აფრთხილებს ქალაქს მოსალოდნელი თავდასხმის შესახებ. მისი ქმედება პიესის ერთგვარი მორალური კულმინაციაა.

ბრეხტის თეატრისთვის დამახასიათებელია სიმბოლოებისა და ალეგორიების აქტიური გამოყენება. ფურგონი, რომელსაც დედილო კურაჟი მთელი პიესის განმავლობაში დაატარებს, წარმოადგენს როგორც მისი არსებობის წყაროს, ისე მისი ტვირთის სიმბოლოს. იგი ერთდროულად აძლევს

სიცოცხლის საშუალებას და ანადგურებს მას. ომი პიესაში არ არის მხოლოდ ისტორიული მოვლენა; იგი წარმოდგენილია, როგორც მუდმივი ეკონომიკური მექანიზმი, რომელიც ადამიანების ტანჯვით იკვებება.

„დედილო კურაჟში“ განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ბრეხტის „გაუცხოების ეფექტს“. პიესაში გამოყენებულია სიმღერები, წარწერები და ეპიზოდური სტრუქტურა, რაც მაყურებელს ემოციური ილუზიისგან დისტანცირებას აიძულებს. ბრეხტის მიზანია, მაყურებელმა არა მხოლოდ თანაგრძნობის პერსონაჟებს, არამედ გააანალიზოს ის სოციალური და პოლიტიკური პირობები, რომლებიც მათ ბედს განსაზღვრავს.

ფილოსოფიური და სოციალური თვალსაზრისით, პიესა მკვეთრი ანტისაომარი ტექსტია. ბრეხტი გვიჩვენებს, რომ ომი არ არის გმირობისა და დიდების სივრცე; იგი ეკონომიკური ინტერესებით მართული სისტემაა, რომელიც ანადგურებს ადამიანს. ამასთანავე, პიესა სვამს კითხვას მორალის შესახებ: შესაძლებელია თუ არა, ადამიანმა შეინარჩუნოს ჰუმანურობა ისეთ სამყაროში, რომელშიც გადარჩენა ყველაფერზე მნიშვნელოვანია? დედილო კურაჟის ტრაგედია სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ვერ ახერხებს ამ მორალური წინააღმდეგობის დაძლევას.

პიესის აქტუალობა დღესაც განსაკუთრებულია. თანამედროვე სამყაროში, რომელშიც ომები, ეკონომიკური კრიზისები და სოციალური უთანასწორობა კვლავ აქტუალურ პრობლემებად რჩება, ბრეხტის ტექსტი მნიშვნელოვან გაფრთხილებად ჟღერს. „დედილო კურაჟი“ გვახსენებს, რომ ომი, უპირველესად, ჩვეულებრივ ადამიანებს ანადგურებს და რომ ეკონომიკური ინტერესები ხშირად უფრო ძლიერია, ვიდრე ადამიანური ღირებულებები.

ამრიგად, „დედილო კურაჟი და მისი შვილები“ წარმოადგენს არა მხოლოდ თეატრალურ ნაწარმოებს, არამედ ღრმა სოციალურ და პოლიტიკურ ანალიზს. ბრეხტმა შექმნა პიესა, რომელიც აერთიანებს დრამატულ ძალას, ინტელექტუალურ სიღრმესა და მკვეთრ კრიტიკულ ხედვას. სწორედ ამ თვისებების გამო, „დედილო კურაჟი“ დღემდე რჩება მსოფლიო თეატრის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან და აქტუალურ ნაწარმოებად.

თამარ დვალისვილი

ეჟენ იონესკო - „ქაჩალი მომღერალი ქალი“



ეჟენ იონესკოს ნაწარმოები „ქაჩალი მომღერალი ქალი“ არის ადამიანის კომუნიკაციის კრიზისის მკვეთრი და ირონიული გამოხატულება. პიესა, თითქოს, იწყება როგორც ჩვეულებრივი ბურჟუაზიული დიალოგი - ინგლისური ოჯახი, სმიტები, საუბრობენ ყოველდღიურ თემებზე. თუმცა, მალევე ირკვევა, რომ მათი საუბარი სრულიად უაზრო, მექანიკური და უშინაარსია.

პერსონაჟები, თითქოს, საუბრობენ, მაგრამ, სინამდვილეში, მათ ერთმანეთის არ ესმით. მათი ფრაზები ხშირად კლიშეებად ჟღერს, ზოგჯერ კი, ლოგიკას სრულიად მოკლებულია. ეს ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ენა, რომელიც უნდა იყოს კომუნიკაციის საშუალება, აქ პირიქით - გაუგებრობის წყაროდ იქცევა. იონესკო ამით აჩვენებს, რომ თანამედროვე საზოგადოებაში სიტყვებმა დაკარგა აზრი და იქცა ავტომატურ, ცარიელ ფორმად.

სიუჟეტურად პიესაში, ერთი შეხედვით, არაფერი ხდება - მოქმედება სტატიკურია, მოვლენები არ ვითარდება, პერსონაჟები არ იცვლებიან. ამ მხრივ იგი ძალიან ჰგავს პიესას „გოდოს მოლოდინში“, თუმცა, განსხვავება იმაშია, რომ იონესკოსთან აქცენტი უფრო ენაზეა, ხოლო ბეკეტთან - არსებობა-სა და მოლოდინზე.

განსაკუთრებით საინტერესოა ეპიზოდი, რომელშიც ცოლ-ქმარი ერთმანეთს ვერ სცნობს. მათი დიალოგი პაროდულად წარმოაჩენს ადამიანურ-

რი იდენტობის დაკარგვას, თითქოს, პიროვნებები მხოლოდ ფორმალურად არსებობენ, შინაარსის გარეშე.

პერსონაჟები ცდილობენ „ნორმალურობის“ შენარჩუნებას, მაგრამ მათი საუბარი სულ უფრო აბსურდული ხდება. ეს აჩვენებს, რომ „ნორმალურობა“ სინამდვილეში ხელოვნური და მყიფეა.

პიესის შინაარსიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ სათაური „ქაჩალი მომღერალი ქალი“ საერთოდ არ უკავშირდება მასში ასახულ „ამბავს“. ეს უკვე თავისთავად არის აბსურდის გამოხატულება: სიტყვები შეიძლება არსებობდნენ რეალური შინაარსის გარეშე. სათაური, თითქოს, გვაფრთხილებს, რომ პიესაში ლოგიკის ძებნა უშედეგოა.

დასასრულს დიალოგი ქაოსში გადადის - პერსონაჟები ყვირიან, სიტყვები იშლება, მნიშვნელობა სრულად ქრება. საბოლოოდ კი, პიესა თავიდან იწყება, ოღონდ პერსონაჟები იცვლებიან. ეს ციკლურობა აჩვენებს, რომ აბსურდი და კომუნიკაციის კრიზისი ადამიანური არსებობის მუდმივი და განუყოფელი ნაწილია.

ანა ბარიაშვილი

ინტერპრეტაცია როგორც თანაავტორობა



„ფილმი არასოდეს არის ერთი და იმავე ორი ადამიანისთვის“
- ანდრეი ტარკოვსკი

კინემატოგრაფი, თავისი არსით, ჩემთვის არასოდეს ყოფილა მხოლოდ გამოსახულებათა ერთობლიობა ეკრანზე ან უბრალოდ ტექნოლოგიური მიღწევა. ის ყოველთვის იყო რაღაც უფრო ფარული, უფრო ინტიმური დაპირისპირება, ან უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, საიდუმლო შეთანხმება ორ მხარეს შორის: მათ შორის, ვინც ამბავს ჰყვება და ვინც ამ ამბავს ისმენს.

საზოგადოება მიეჩვია აზრს, რომ რეჟისორი არის ყოვლისშემძლე დიქტატორი, რომელიც დარბაზის სიბნელეში მყოფთ საკუთარ აზრს თავს ახვევს, ჩვენ კი, მაყურებლები, მხოლოდ პასიური სარკეები ვართ, რომლებიც სხვის ხედვას უცვლელად ვირეკლავთ. თუმცა, თუ კარგად დავუკვირდებით, ეს „დიქტატურა“ მხოლოდ ილუზიაა. რეჟისორი სინამდვილეში მხოლოდ ნახევარ გზას გადის; ის აშენებს კედლებს, ღებავს იატაკს, დგამს

აგეჯს, მაგრამ ამ სახლში ნამდვილი სიცოცხლე მხოლოდ მაშინ შედის, როცა მასში მაყურებელი დასახლდება. კინო არ სრულდება გადასაღებ მოედანზე და არც სამონტაჟო მაგიდასთან, ის სრულდება მაშინ, როცა პირველი სხივი მაყურებლის თვალს მიაღწევს და მასში პირველ რეაქციას გამოიწვევს.

ეს პროცესი ხელოვნებასთან მიმართებაში მეტ-ნაკლებად ყოველთვის არსებობდა, მაგრამ თანამედროვე ხელოვნებამ ის უფრო მკაფიო გახადა, ხოლო როლანდ ბარტის ფრაზამ „ავტორის სიკვდილის“ შესახებ მსჯელობა-გააზრების საგნად აქცია.

ბარტი არ გვეუბნება, რომ შემოქმედი ფიზიკურად აღარ არსებობს. პირიქით, ავტორის „სიკვდილი“ არის მისი გათავისუფლება იმ მძიმე ტირანიისგან, რომ ნაწარმოებს მხოლოდ ერთი, „სწორი“ და ხელშეუხებელი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს.

როგორც კი ფილმი ეკრანზე გადის, ის ავტორს შორდება და დამოუკიდებელ ცხოვრებას იწყებს. ავტორობის დეფინიცია ხშირად ასოცირდება „ავტორიტეტთან“, როდესაც ხელოვნების ნიმუშს ერთი ინდივიდი აკონტროლებს. თუმცა, ხელოვანის, როგორც ნაწარმოების ერთადერთი შემოქმედის იდეის მსხვერველი, ჩვენ მივდივართ თანაავტორობის ფორმამდე. ეს ასახავს თანამშრომლობისა და თანაშემოქმედების დინამიკას. ავტორობას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, რადგან იგი მოიცავს უკვე არსებულ „ტექსტთან“ ან „ობიექტთან“ კავშირის ბევრ სხვადასხვა ფორმას, შთაგონებიდან დაწყებული, ადაპტაციით დასრულებული.

ამ თავისუფლების ერთ-ერთი საუკეთესო ილუსტრაცია ჩემთვის ალფრედ ჰიჩკოკის შემოქმედებაა. მას ხშირად „სასპენსის ოსტატს“ უწოდებენ, მაგრამ სინამდვილეში ის ფსიქოლოგიური მანიპულაციის გენიოსი იყო. დავაკვირდეთ მის ტექნიკას: ის არ გვაჩვენებს ყველაფერს. პირიქით, ის გვითვებს ვიზუალურ ნაპრალებს და გვაიძულებს, ეს სიცარიელე ჩვენზე შიშითა და ფანტაზიით შევავსოთ. როცა ეკრანზე დანას ვხედავთ, მაგრამ სხეულზე უშუალო შეხებას ვერ გვრძნობთ, ჩვენი გონება მაინც წარმოიდგენს და შეიგრძნობს ტკივილს, სისხლს და იმ საშინელებას, რაც კადრში

◀ 9 გვ.

იყო. სწორედ ეს არის ნამდვილი თანაავტორობა, როცა რეჟისორი გვაძლევს მხოლოდ მინიშნებას, ხოლო სურათს ჩვენი ქვეცნობიერი ასრულებს.

თუ ჰიჩკოკი ჩვენი ემოციებით თამაშობდა, უმბერტო ეკომ ეს პროცესი ინტელექტუალურ ჩარჩოში მოაქცია, როდესაც „ღია ნაწარმოებზე“ დაიწყო საუბარი. ეს არის სტრუქტურა, რომელიც თავად გვეპატიუება მის დასასრულებლად.

კინო არ არის მზა პროდუქტი და ჩვენ არ ვართ უბრალო „მომხმარებლები“. ჩვენ საკუთარი გამოცდილების, ტკივილისა და იმ წუთიერი განწყობის ფონზე ვხსნით კინოს და მას ჩვენებურ გაცეხას ვუძებნით. სწორედ ამ „ღიაობის“ მწვერვალია დევიდ ლინჩის სამყარო. როდესაც ჩვენ ვუყურებთ „მალჰოლანდ დრაივს“, ხშირად ჩნდება სასოწარკვეთილი სურვილი, ვიპოვოთ ერთი ლოგიკური გასაღები, რომელიც ყველაფერს ახსნის. მაგრამ ლინჩი არ გვთავაზობს თავსატეხს ერთი სწორი პასუხით. მისი ფილმები უფრო სიმბოლურ ჰგავს, სადაც ის მხოლოდ სიმბოლოებს გვითვლებს, მნიშვნელობას კი ჩვენივე ქვეცნობიერი ქმნის. ლინჩი განზრახ არ ხსნის თავის ფილმებს, რადგან მან მშვენივრად იცის: როგორც კი ის იტყვის – „ეს ნიშნავს ამას“ – ჩვენი, როგორც თანაავტორის როლი, იმ წამსვე განადგურდება. ის გვითვლებს სივრცეს, რათა ჩვენი საკუთარი სიმბოლო დავინახოთ მის კადრებში.

ზოგჯერ თანაავტორობა ყველაზე მკაფიოდ მაშინ ჩნდება, როცა ეკრანზე საერთოდ არაფერი ხდება. რეჟისორის მხრიდან ეს არის უდიდესი ნდობის აქტი – დაგიტოვოს სივრცე და გთხოვოს მისი შევსება. მაგალითად ავიღოთ აბას კიაროსტამის შედევრი „ალუბლის გემო“, რომელიც პირადად ჩემთვის ერთ-ერთი გამორჩეული ფილმია, ფინალში რეჟისორი გვტოვებს აბსოლუტურ გაურკვეველობაში ჩვენ არ ვიცით, გადარჩა თუ არა გმირი იმ ორმოში, სადაც სიკვდილის მოლოდინში ჩაწვა. ეს არ არის სცენარის ხარვეზი. ეს არის ეგზისტენციალური ტესტი მაყურებლისთვის. კიაროსტამი თითქოს გვეუბნება: „მე მოგიყვანე აქამდე, ახლა კი შენ გადაწყვიტე“. თუ იმ წამს, როცა ეკრანი შავდება, ჩვენში სიცოცხლის წყურვილი მეტია, გმირი გადარჩება. თუ ნიჰილიზმი სჭარბობს – ის მკვდარია. მნიშვნელობა – აქ არ არის ფილმში „ჩაჭედული“ ნივთიერება; ის არის ნაპერწკალი, რომელიც მხოლოდ ეკრანსა და ჩვენს ცნობიერებას შორის კონტაქტისას იფეთქებს.

მსგავსი მიდგომა აქვს ანდრეი ტარკოვსკისაც. მისი „ნელი კინო“ იმიტომ კი არ არის ნელი, რომ მას სათქმელი არ აქვს, არამედ იმიტომ, რომ ის გვაძლევს დროს. როცა კადრი წუთების განმავლობაში არ იცვლება, ჩვენი გონება იძულებულია, საკუთარ თავში ჩაიხედოს.

„ზონა“ ფილმში „სტალკერი“ არის ის შინაგანი სივრცე, რომელიც ყველა ჩვენგანს გააჩნია. როცა ეკრანზე მოქმედება ჩერდება, ნამდვილი მოქმედება ჩვენს ფიქრებში იწყება. ჩვენი მოწყენილობაც კი ინტერპრეტაციის ნაწილია, ის გვაძლევს დავფიქრდეთ, რატომ გვიჭირს ასე ძალიან სიჩუმესთან და საკუთარ თავთან მარტო დარჩენა. აქ მაყურებელი აღარ არის პასიური სუბიექტი.

ბოლო ხანებში მაყურებლის როლი კიდევ უფრო შეიცვალა, მოხდა მისი გადაფასება, იგი წარმოჩენილია როგორც ყოველთვის აქტიური. ყურება და მოქმედება აღარ აღიქმება ერთმანეთის საპირისპიროდ. ყურება ყოველთვის არის მოქმედების ფორმა, რადგან მაყურებელი ყოველთვის ინტერპრეტაციას უკეთებს ნაწარმოებს.

კინო დიდი ემოციური აგებულებაა, სადაც თითოეული ჩვენგანი ინდივიდუალურ მასალას იყენებს. სწორედ ამიტომ, არ არსებობს ფილმის „ობიექტური“ აღქმა. ერთ დარბაზში მჯდომი ასი ადამიანი სინამდვილეში ას სხვადასხვა ფილმს უყურებს. ჩვენ ფილმს ვაკავშირებთ ყველაფერ იმასთან, რაც ჩვენთან ასოცირდება, ჩვენს შინაგან სამყაროსთან, ისტორიებთან, დანაკარგებთან. თუ ჩვენ ვიცით, რას ნიშნავს ნამდვილი მონატრება, კადრი, სადაც გმირი უბრალოდ ფანჯარაში იყურება, ჩვენთვის უმძიმესი ტრაგედია იქნება. ამგვარად, ჩვენი ცხოვრება ხდება ის მასალა, რომლითაც ფილმის ემოციური ჩონჩხი ყალიბდება.

რა თქმა უნდა, ეს თანაავტორობა არ ნიშნავს სრულ ქაოსს. ჩვენ ვერ მივაწერთ ფილმს იმას, რაც მასში საერთოდ არ დევს. ეს უფრო ცეკვას ჰგავს: რეჟისორი იწყებს მოძრაობას, ჩვენ კი უნდა ავყვეთ, ოღონდ საკუთარი პლასტიკითა და რიტმით.

კინოინდუსტრიაში მაყურებელი სამ კატეგორიად იყოფა: აუდიტორია, მაყურებელი და სუბიექტური ინდივიდი. აუდიტორია არის ადამიანთა კოლექტივი, რომელიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ფილმის გადაღებამდეც კი. ვინაიდან ფილმი აუდიტორიისთვის იქმნება, ინდუსტრია იკვლევს მათ საჭიროებებს, რათა პროდუქტი მოთხოვნებს აკმაყოფილებდეს. მაყურებელი კი არის ინდივიდი ეკრანის წინ, რომელიც ამ პროცესში ერთვება, ხოლო სუბიექტური ინდივიდი გულისხმობს იმას, რომ თითოეული ჩვენგანი განსხვავებულად აანალიზებს ფილმს.

დღესდღეობით მაყურებელი განიხილება როგორც მნიშვნელობის შემქმნელი. რეჟისორი ქმნის იდეას, ხედვას; მსახიობი ამ ხედვას საკუთარი სხეულით და გამოცდილებით გარდაქმნის და ბოლოს, მაყურებელი თავისი განწყობითა და ხედვით ყველაფერს ახალ მნიშვნელობას ანიჭებს.

▶ 11 გვ.

◀ 10 გვ.

თუ მაყურებელი სწორად გაიგებს მესიჯს, კომუნიკაცია შედგება. ხშირად ის ფილმის შეფასებისთვისაც გამოიყენება და ამ შემთხვევაში კინოკრიტიკოსად გვევლინება. კრიტიკოსი კი არის ავტორი, რომელსაც აქვს სიღრმისეული ცოდნა და ანალიზებს სიუჟეტს, განათებას, კამერის მუშაობას. ის აფასებს, რამდენად წარმატებით არის გადმოცემული რეჟისორის მიზანი, იყო ეს გართობა თუ სერიოზული პრობლემის განხილვა.

ყველაზე საინტერესო კი ის არის, თუ როგორ იცვლება ეს ინტერპრეტაცია დროთა განმავლობაში. ფილმი, რომელიც ათი წლის წინ ვნახეთ, დღეს სულ სხვანაირად გვეჩვენება, კადრები იგივეა, მონტაჟი არ შეცვლილა, მაგრამ შევიცვალეთ ჩვენ - „თანაავტორები“. შესაბამისად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ფილმი ცოცხალი ორგანიზმია, რომელიც ჩვენთან ერთად იზრდება და ბერდება.

საბოლოოდ, როდესაც ჩვენ ვკამათობთ ფილ-

მის დასასრულზე, როდესაც ღამით ფიქრი არ გვაძინებს რომელიმე კადრის გამო, ჩვენ ისევ და ისევ ვაგრძელებთ ფილმის შექმნას. ჩვენ აღარ ვართ პასიური მაყურებლები. ჩვენ ვართ ის უკანასკნელი, გადამწყვეტი ელემენტი, რომელიც კინოს ხელოვნებად აქცევს. კინო იბადება ეკრანზე, მაგრამ მისი ნამდვილი სიცოცხლე მხოლოდ ჩვენს ცნობიერებაშია. სანამ იარსებებს მაყურებელი, რომელიც ცდილობს, ამოხსნას კადრს მიღმა დამალული სათქმელი და დააკავშიროს იგი საკუთარ სულთან, კინო იქნება ცოცხალი, მარადიულად განახლებადი სამყარო. სამყარო, სადაც ყოველი ჩვენგანი მცირე, მაგრამ უმნიშვნელოვანესი ავტორია და სწორედ ეს ხდის კინოს ხელოვნების ყველაზე დემოკრატიულ და, ამავდროულად, ყველაზე იდუმალ ფორმად.

მარიამ ნიჟარაძე

