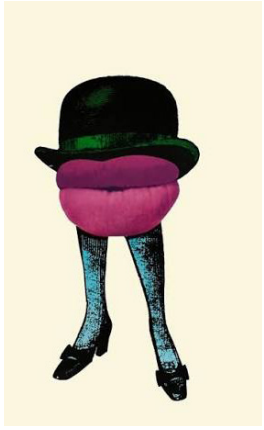
ლაბირინთი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გაზეთი №8 (196) ოქტომბერი 2026

ნიცა მეტრეველი

სიმულაკრები ეკრანზე ბუნუელის ფილმიდან სოციალურ რეალობამდე

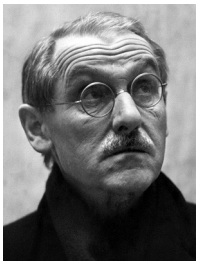


პოსტმოდერნულ ეპოქაში, განსხვავებით მოდერნიზმისგან, ხელოვნება აღარ ცდილობს რეალური ცხოვრების ზუსტ ასახვას, არამედ ის ქმნის სამყაროს, რომელშიც ილუზია ხშირად უფრო დამაჯერებელია, ვიდრე - რეალობა.

გვ. 2-3

ლუკა გოჯორაშვილი

ჟან ანუი - „ანტიგონე“, „ტოროლა“



ჟან ანუი მეოცე საუკუნის ფრანგი დრამატურგია და მისი პიესების ძირითადი ციკლი ძველი მითების ახალი თვალით დანახვაა.

გვ. 3-5

ანა ბაჩიაშვილი

ალბერ კამიუ - „კალიგულა“



კალიგულას მკვლელობა არის მცდელობა, აღდგეს საზღვარი, რომელიც ადამიანურ საზოგადოებას სჭირდება.

გვ.5-6

მარიამ კობიაშვილი

10 დღე ანდრი ჟოლდაკთან



უკრაინელი რეჟისორი ანდრი ჟოლდაკი მარჯანიშვილის თეატრს ესტუმრა. მან 12-დღიანი მასტერკლასი ჩაატარა მსახიობებისთვის და იმ ადამიანებისთვის, რომლებსაც მასთან მუშაობის სურვილი ჰქონდა.

გვ. 6-8

მარიამ ნიჟარაძე

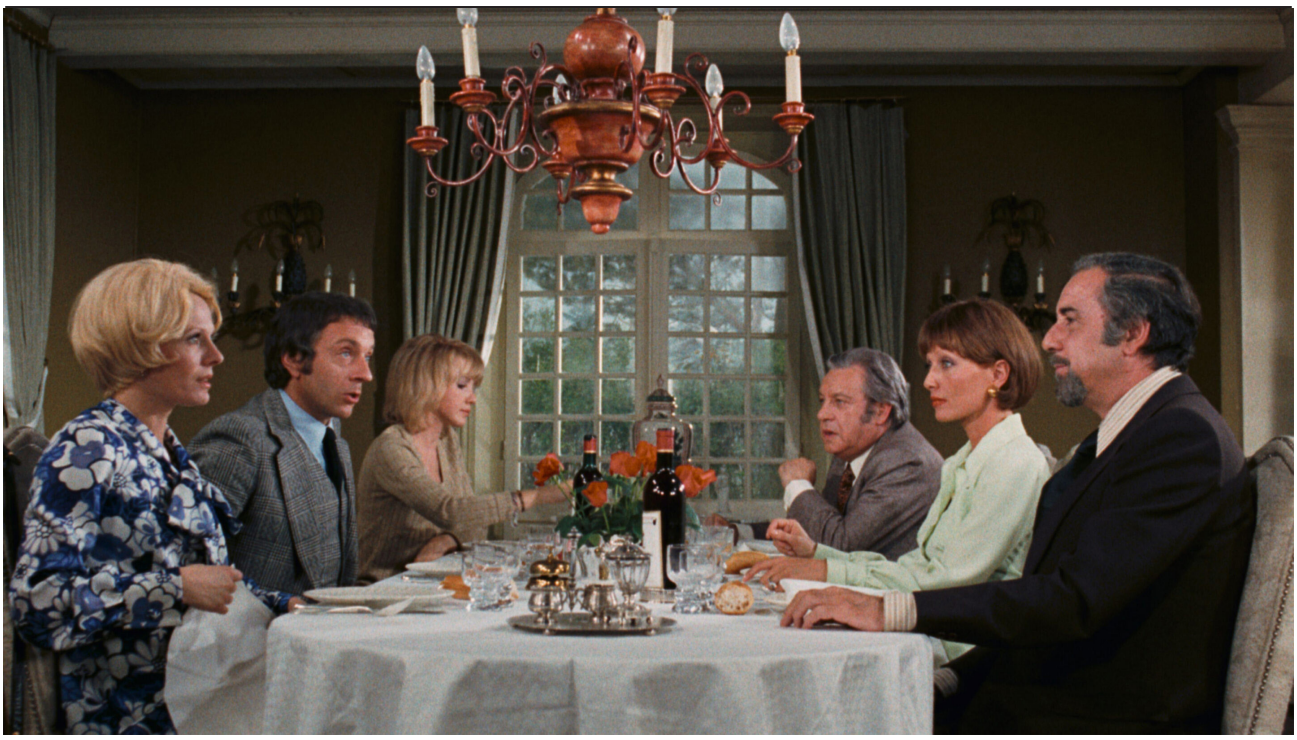
ინტერპრეტაცია, როგორც თანაავტორობა



კინო არ სრულდება გადასაღებ მოედანზე და არც სამონტაჟო მაგიდასთან. ის სრულდება მაშინ, როცა პირველი სხივი მაყურებლის თვალს მიაღწევს და მასში პირველ რეაქციას გამოიწვევს.

გვ. 9-11

სიმულაკრები ეკრანზე ბუნუელის ფილმიდან სოციალურ რეალობამდე



პოსტმოდერნულ ეპოქაში, განსხვავებით მოდერნიზმისგან, ხელოვნება აღარ ცდილობს რეალური ცხოვრების ზუსტ ასახვას, არამედ ის ქმნის სამყაროს, რომელშიც ილუზია ხშირად უფრო დამაჯერებელია, ვიდრე - რეალობა. ხელოვნება აღარ არის ის ცხოვრებისეული სარკე, რომელიც ასახავს რეალობას, არამედ ის თავად ხდება აღქმის ფორმირების საშუალება და ქმნის ისეთ სოციალურ რეალობას, სადაც ნამდვილი და მოჩვენებითი ერთმანეთს ანაცვლებს.

ეს ზუსტად ესადაგება ჟან ბოდრიარის თეორიას სიმულაციისა და სიმულაკრის იდეის შესახებ, რაც მკაფიოდ ჩანს ლუის ბუნუელის ფილმში „ბურჟუაზიის მოკრძალებული ხიბლი“ (1972). რეჟისორი შავი კომედიით გვიჩვენებს ბურჟუაზიულ საზოგადოებას, რომელიც საკუთარი სოციალური სტატუსებითა და ქცევებით ამაყობს. ბურჟუაზიის მიმართ კრიტიკულად განწყობილი ბუნუელი გვაჩვენებს, როგორი ზედაპირული დამოკიდებულებები აქვთ ფილმის პერსონაჟებს ყველაფრის მიმართ. მაგალითად, როგორ შეიძლებოდა მოსამსახურეს ვერ ეცნო ხუთი წუთით ადრე ნანახი მღვდელი, რომელსაც მებაღის ფორმა აცვია. ისინი მუდმივად ცდილობენ ერთმანეთთან შეხვედრასა და პომპეზური ვახშმის გამართვას, მაგრამ თითოეული ვერშემდგარი შეხვედრა აბსურდად იქცევა ისე, თითქოს, რაღაც უხილავი, არარსებული ძალა უშლის ხელს ნორმალურ ურთიერთობას. ფილმის სიუჟეტი ხშირად გადადის სიზმარში, სადაც ვეღარ ვამჩნევთ, სად მთავრდება რეალობა და სად იწყება ილუზია. რეჟისორი ამ ფორმით გვაჩვენებს, თუ როგორ კარგავს ბურჟუაზიული საზოგადოება ცხოვრების შინაარსს. მათი საუბრები, ქცევები და ზოგადი სოციალური როლები მხოლოდ წოდებებია, რომლებიც პერსონაჟების რეალურ შინაგან სამყაროს და ინდენტობას აქრობს. სწორედ აქ ჩნდება სიმულაკრის იდეა, როცა თვით გამოსახულებები და ფორმები რეალობის გადმოცემის მაგივრად, ახალ, არარეალურ და ილუზორულ სამყაროს ქმნიან, რაც ეხმიანება ბოდრიარის თეორიას. აღნიშნული თეორიის თანახმად, ამგვარ სივრცეში ადამიანებს აღარ შესწევთ ძალა, გადავიდნენ რეალურ ქმედებებზე, მოიქცნენ ისე, როგორც მოეთხოვებათ, ვინაიდან აქ ყველაფერი პირიქით ესმით და უკვე სწორედ ეს ილუზია ხდება რეალობა.

ფილმში ვხედავთ, როგორ იქცევა სოციალური წესრიგი, ეტიკეტი და სტატუსი ადამიანებისთვის მორალურ ბარიერად, რომელიც მათ თავისუფლებას ზღუდავს. ბუნუელის მიზანია, დაგვანახოს, რომ ბურჟუაზია იმდენადაა ჩაკეტილი საკუთარ წესებში, რომ ვეღარ ამჩნევს რეალურ ცხოვრებას - ისინი არსებობენ მხოლოდ იმ ილუზიაში, რომელიც თავად შექმნეს. ფილმში ბურჟუაზიული კლასის ადამიანები მუდმივად ცდილობენ თავიანთი სოციალური სტატუსებისა და იმიჯის შენარჩუნებას. მათთვის მთავარი არა ნამდვილი ემოციები და გრძნობებია, არამედ გამოსახულებები და გარეგნული ფორმე-

➤ 3 გვ.

◀ 2 გვ.

ბი: როგორ ისაუბრებენ, როგორ გამოიყურებიან და რა როლს ასრულებენ. მათი არშემდგარი შეკრებებისა და ქმედებების მიზეზი ყოველთვის არარეალურია. ისინი ვერასდროს იწყებენ თუნდაც ჭამას, რადგან სულ რაღაც უშლით ხელს. ეს არ არის უბრალოდ იუმორი და გაშარჟება, არამედ სწორედ ბოდრიარის სიმულაციის მაგალითია. მოქმედება მეორდება მრავალჯერ და ამ გამეორებაში რეალური შინაარსი იკარგება ისე, რომ პერსონაჟები ვერ აცოცხლებენ სინამდვილეს, ამიტომ მუდმივად თამაში უწევთ.

ბოდრიარი ამბობს, რომ პოსტმოდერნისტულ საზოგადოებასა და ხელოვნებაში „ნამდვილი“ აღარ არსებობს. მხოლოდ ნიშნები, გამოსახულებები დარჩა, რაც, თითქოს, გვაჯერებს, რომ ესაა რეალობა. ბუნუელის გმირებიც სწორედ ასე ცხოვრობენ – მხოლოდ ნიშნების (თავაზიანობა, სოციალური სტატუსები, ქცევათა ეტიკეტი), უშინაარსო ფორმების ამარა.

ეს ყოველივე ჩემთვის ძალიან ჰგავს იმას, რაც დღეს ჩვენს სამყაროში ხდება. მაგალითად: ვიღებთ ფოტოებს, ვიდეოებს, ვდებთ პოსტებს და მგონია, ხშირად უფრო ვზრუნავთ იმაზე, თუ როგორ გამოვაჩინოთ ჩვენი ცხოვრება, ვიდრე იმაზე, თუ როგორია სინამდვილეში ის. ეს კი, როგორც ბოდრიარი იტყოდა, ჰიპერრეალობაა. დღეს გამოსახულება უფრო დიდ მნიშვნელობას ატარებს, ვიდრე რეალობა.

ეს ყველაფერი არა მხოლოდ იმდროინდელი საზოგადოების კრიტიკაა, არამედ დღევანდელობის წინასწარმეტყველებაცაა. 1972 წელს ბუნუელი გვაჩვენებს სამყაროს, სადაც სოციალური ქცევა ფორმალობად იქცა. ფილმი მხოლოდ 70-იანი წლების ბურჟუაზიის ირონიული კრიტიკა არ არის, არამედ უფრო ზოგადი სურათია. ეს პროცესი კიდევ უფრო გააღრმავა მედიამ, სოციალურმა ქსელებმა, ხელოვნურმა ინტელექტმა – რაც ქმნის ახალ რეალობას (ჰიპერრეალობას), სადაც გამოსახულება ხშირად „ჯობნის“ ჭეშმარიტებას.

ისევე, როგორც ბუნუელის ფილმში, სიზმრები ერევა ყოველდღიურობას, თანამედროვე ადამიანიც ცხოვრობს სივრცეში, რომელშიც ნამდვილი და ციფრული ერთმანეთში ირევა. როგორც ფილმის პერსონაჟები, ჩვენც ხშირად ვგრძნობთ, რომ ილუზია მხოლოდ თამაშის ნაწილი აღარ არის, არამედ ის თვითონ განსაზღვრავს ჩვენს სამყაროს.

ნიცა მეტრეველი

ჟან ანუი – „ანტიგონე“, „ტოროლა“

ანტიგონეს პერსონაჟი ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესოა ბერძნულ მითოლოგიაში და ის სხვადასხვა მიზნით ცოცხლდება სოფოკლესა და ანუისთან. ასეთივე ტრაგიკულია უკვე ისტორიული პერსონაჟის ბედიც, რომელსაც მხოლოდ დროისა და პოლიტიკის ცვალებადობამ შემოუნახა სახელი. იმისათვის, რომ ანტიგონესა და ჟანა დარკის სიკვდილის მიზეზზე ვილაპარაკოთ, უპირველესად, უნდა შევეხოთ ჟან ანუისა და მის მოტივებს.

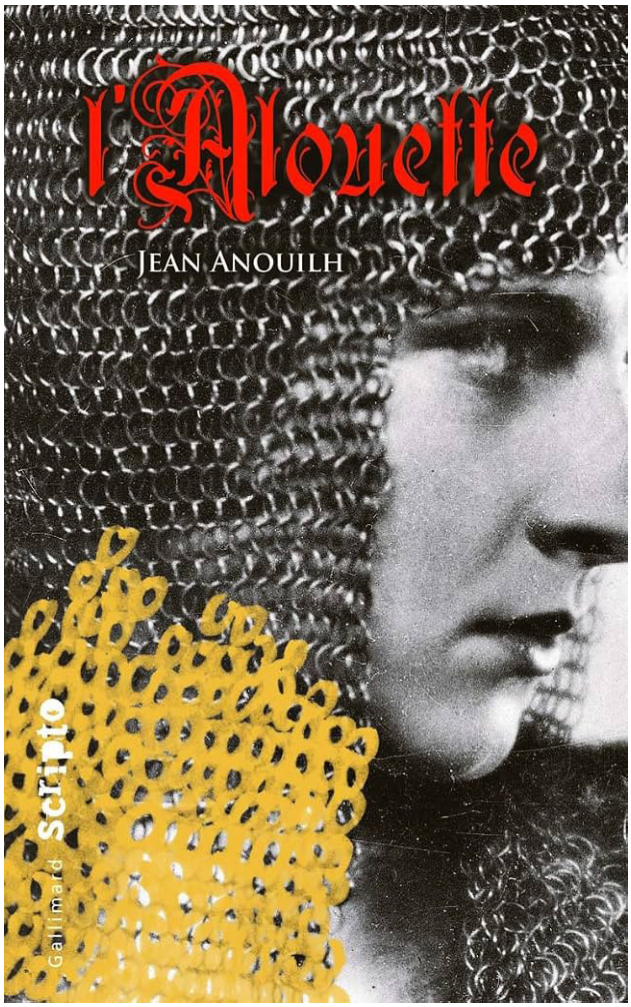
ჟან ანუი მეოცე საუკუნის ფრანგი დრამატურგია და მისი პიესების ძირითადი ციკლი ძველი მითების ახალი თვალით დანახვაა. მისი მთავარი მიზანია, დაგვანახოს, რას ემსახურება პერსონაჟის ქცევის მოტივი ახალ დროში მაშინ, როდესაც ეგზისტენციალისტური ფიქრებით არის გაჯერებული ცხოვრება და ხალხი მეორე მსოფლიო ომიდან ახალი გამოსულია. ის თავის დრამატურგიაში მთავარ კითხვებს სვამს: ღირს იდეალებისათვის თავის გაწირვა? ან როგორ უნდა იცხოვროს ადამიანმა უღირს სამყაროში? ამ შემთხვევაში, კითხვებზე პასუხი მისსავე პიესებში უნდა ვეძებოთ.

მითოლოგიიდან ვიგებთ, რომ ანტიგონე ღვთიურ მორალსა და პრინციპებს შეეწირა. მან სცადა მეფეზე მაღლა მდგომი კანონის აღსრულება და, შესაბამისად, მიწიერი სასჯელიც დაიმსახურა. რამდენად მართლდება ეს ყველაფერი ანუისთან? ალბათ, ყველაზე სწორი შეფასება იქნება, თუ ვიტყვით, რომ – ნაწილობრივ. თავდაპირველად, ანტიგონეს მთავარი მიზანია, აღასრულოს წესი და თავისი ძმის სული სიმშვიდეს მიაბაროს. ამ შემთხვევაში მისთვის გადამწყვეტ როლს არა ძმის სიყვარული, არამედ თავისი მორალური პრინციპები თამაშობს, რომელთა გადაბიჯების შემთხვევაშიც მზად არის, სიცოცხლე უგულებელყოს. კრეონტისა და მის დიალოგში ხდება ის გარდატეხა, რომლის დროსაც მთავარი აქცენტი წესის აღსრულებიდან, სიცოცხლის არსის შეცნობასა და მის უარყოფაში გადადის. ამის სრულად აღსაქმელად ზემოთ აღნიშნული პერსონაჟების ხასიათების განხილვა მნიშვნელოვანია.

დავიწყოთ კრეონტით, რომლისთვისაც მეფობა არ არის მხოლოდ ძალაუფლების ნაწილი. ის თავს მიიჩნევს ხალხის მუშად და მისთვის მნიშვნელოვანია, როგორი მმართველი გამოჩნდება სხვების თვალში. ანტიგონეს ისტორიიდანაც და მისი მამის,

▶ 4 გვ.

◄ 3 გვ.



ოიდიპოსის ტრაგედიიდანაც მეტნაკლებად ვიგებთ, რომ კრეონტისთვის მმართველობა მარყუჟია, რომელსაც ვერ გაექცევა. მისთვის ეს არის კომპრომისებზე წასვლა და პირადი გრძნობების უგულებელყოფა, ქმედებებისა და გადაწყვეტილებების ცივი და უემოციო ანალიზი. თუმცა, ეს არ გამორიცხავს იმას, რომ ის კვლავ ადამიანია და მისთვის სირთულეს წარმოადგენს საყვარელი ადამიანების გაწირვა. სწორედ ეს არის მიზეზი იმისა, თუ რატომ ცდილობს ასე გამეტებით, ანტიგონეს საპირისპირო დაუმტკიცოს. მთავარი და გადამწყვეტი მნიშვნელობის კი ამ შემთხვევაში, გარდა შეხედულებებისა, ამ ორი პერსონაჟის ასაკობრივი სხვაობაა.

ანტიგონე არის ახალგაზრდა, ოცნებებით აღსავსე გოგონაა, რომელიც მზად არის მორალს თავი შესწიროს. ისაა ბავშვური ხასიათის, ოპტიმისტი, რომლისთვისაც სამყაროს ფერები ჯერ კიდევ არ დაუკარგავს. მისთვის კვლავ არსებობს ღირებულებები, რომელთათვისაც თავის განწირვა ღირს. სწორედ ეს აქცევს მას ოპტიმისტ პერსონაჟად. რადგან, მიუხედავად სიკვდილისა, იმედი იმედი, რომ მისი ქცევა ხალხს თვალებს აუხელს. მას სურს იყოს თავისუფალი ინდივიდი, რომელიც არ ემორჩილება მოჩვენებით სამართალს. საბოლოოდ კი სწორედ ეს თავისუფლება ხდება მისი განაჩენი.

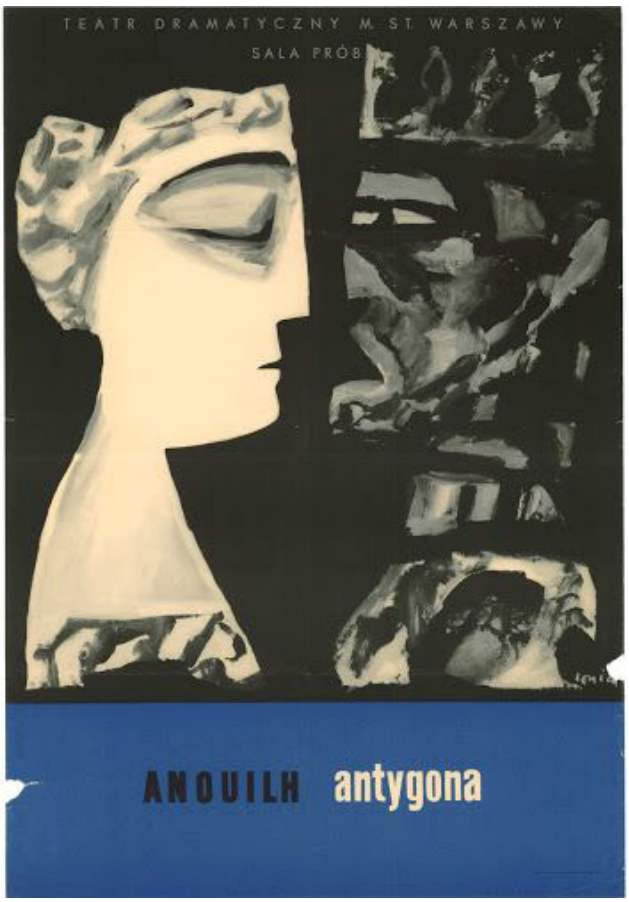
ანტიგონესა და კრეონტის დიალოგში იკვეთება ორი მთავარი საკითხი და მეორე არის სწორედ ის გარდატეხა, რომელიც ზემოთ აღვნიშნე. თითქოს ანტიგონე რწმუნდება, რომ არ აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა – დაიმარხება თუ არა თავისი ძმა. მას რეალურად არც სწამს იმ ადათის, რომლის გამოც ცდილობს აყროლებულ გვამს მიწა მიაყაროს. როცა წესის აბსურდულობაში თითქმის რწმუნდება და სიცოცხლეს გადაწყვეტს, მის თავში ახალი კითხვები იჩენს თავს – ღირს ცხოვრება, თუკი მისი ბედნიერებაც ისე გამოიყურება, როგორც კრეონტის? სურს მას იყოს მოჩვენებითი და ცივი, დაკარგოს იდეალური მომავალი, რომელზეც ბავშვობიდან ოცნებობდა? საბოლოოდ ის აღარ იბრძვის ძმის დასამარხად. მისთვის მნიშვნელოვანი ხდება, რომ არ იქცეს ნაწილად იმ საზოგადოებისა, რომელიც ცხოვრებას კომპრომისებით აგრძელებს, რომლის ბედნიერებაც ნაწილობრივ ყალბია. მას არ სურს იმ მომავალში ცხოვრება, რომელიც გარდაუვალია და თითქოს თავად მისი დასჯა იქნება ბოლო გაფართხალება. ის ამით ეცდება შეცვალოს რეალობა. დავუბრუნდეთ კითხვას: ღირს თუ არა თავგანწირვა იდეალისა და ხალხისთვის? ამ შემთხვევაში ანუის „ტოროლასთან“ უნდა გადავინაცვლოთ.

ამ პიესაში ავტორის ირონიული ტონი მეტად ხმამაღალია. ის ჟამთა სვლასა და მის აბსურდულობას უსვამს ხაზს. ერთხელ ჯადოქრად შერაცხულ და კოცონზე დამწვარ ჟანას, შემდგომში წმინდანად შერაცხავენ და ძეგლსაც კი დაუდგამენ. ამას ჟანას თანამედროვეებიც კი აანალიზებენ, თუმცა მაინც აკეთებენ იმას, რაც აუცილებლად უნდა აღსრულდეს. ჟანაც და ანტიგონეც ამაყად ეწირებიან იდეას, რომლისთვისაც მთელი ცხოვრება იბრძოდნენ. ჟანა ის პატარა ტოროლაა, ჭიკჭიკით სიჩუმის გაფანტვა რომ შეუძლია და მიუხედავად მისი უმწობისა, ყველას გამოფხიზლებაც. ჟანა და ანტიგონე თავიანთ არჩევანს ქმედებაშიც ახორციელებენ. პერსონაჟებს თან სდევთ შიში, თუმცა არ ეპუებიან რეალობას და თამამად იბრძვიან ამ უკანასკნელის შესაცვლელად. თითქოს, მოწოდების სიმაღლეზე უნდა აგვიყვანოს ორივე პერსონაჟის თავგანწირვამ და გვიბიძგოს ქმედებისაკენ, ჩვენი იდეალების დასაცავად. თუმცაღა, ანუისთანაც ორივე პერსონაჟი ქრება ბრბოს დამყარებულ სამართალში, სახელები იცვლება, შედეგი კი ერთნაირი დგება. ისტორია გრძელდება და მათი ცხოვრება ისპობა მხოლოდ იმისთვის, რომ ეს ციკლი

► 5 გვ.

◄ 4 გვ.

დაუსრულებლად განმეორდეს. პოლიტიკური შეხედულებების ცვლასთან ერთად, ხალხის დამოკიდებულებაც იცვლება ისტორიულ თუ მითოლოგიურ პერსონაჟებზე, თუმცა არაფერი იცვლება ჟანა დ'არკისათვის. ის მაინც ცოცხლად დამწვარი რჩება, მხოლოდ იმიტომ რომ ფრანგებს სიკეთე მოუტანა. საზოგადოება შთანთქავს დამოუკიდებელ ინდივიდებს, აქრობს მათ და შემდეგ სწორედ მათზე წერს ეპოსებსა და სადიდებლებს, თუმცა მათ თანამედროვეებსაც ისევე ექცევიან. მაშინ რამდენად მართებულია საკუთარი ცხოვრების მოსპობა, მხოლოდ იმისთვის, რომ მომავალი იგივე დარჩეს, შეიცვალოს მხოლოდ სახელები და მიდგომები, მაგრამ არასდროს განხორციელდეს ის ფუნდამენტური ცვლილება, რომლისთვისაც შეწირულნი იბრძოდნენ? ანუ ორივე შემთხვევაში გვიკლავს მომავლის იმედს და გვაჩვენებს, რომ ერთეულების თავგანწირვა არაფერს ცვლის, გარდა მათი ცხოვრებისა. ყველაფერი კვლავ გრძელდება ძველებურად და მარტო დარჩენილი კრეონტი კვლავ საბჭოს სხდომაზე მიდის, ჩაფრები კი ბანქოს თამაშს აგრძელებენ.



ლუკა გოჯორაშვილი

ალბერ კამიუ - „კალიგულა“



კამიუს პიესის „კალიგულა“ მთავარი პერსონაჟი, რომის იმპერატორი კალიგულა, წარმოდგენილია არა მხოლოდ როგორც ტირანი, არამედ როგორც ადამიანი, რომელმაც სამყაროს უაზრობა გააცნობიერა და ამ აღმოჩენამ რადიკალურად შეცვალა მისი ქცევა.

კალიგულა ხვდება, რომ ცხოვრება უსამართლოა, ადამიანი მოკვდავია და სამყარო არ ექვემდებარება ლოგიკას. სწორედ აქ იბადება მისი ცნობილი სურვილი - „მთვარე“, რაც სიმბოლურად მიუთითებს შეუძლებლის მოთხოვნაზე. მას სურს ის, რაც არ არსებობს, რადგან რეალობა მისთვის მიუღებელია.

კალიგულა ცდილობს, თავისი ფილოსოფიური დასკვნები პრაქტიკაში გადაიტანოს. თუ ცხოვრება აბსურდულია და არ აქვს მნიშვნელობა, მაშინ, მისი აზრით, ყველაფერი ნებადართულია. ამ იდეით იგი იწყებს სასტიკ ექსპერიმენტს: არღვევს მორალურ, სოციალურ და პოლიტიკურ წესებს, ამცირებს ადამიანებს, კლავს, ანგრევს წესრიგს. მისი ტირანია არ არის მხოლოდ ძალაუფლების ბოროტად გამოყენება - ეს არის ლოგიკური, თუმცა დამანგრეველი შედეგი აბსურდის აღიარებისა.

პიესაში სხვა პერსონაჟები წარმოადგენენ წინააღმდეგობას. ხერეა აცნობიერებს, რომ კალიგულას ლოგიკა საშიშია, რადგან იგი უარყოფს

► 6 გვ.

◀ 5 გვ.

ადამიანურ საზღვრებსა და პასუხისმგებლობას. აქ ჩნდება კამიუს მთავარი იდეა: მიუხედავად იმისა, რომ სამყარო აბსურდულია, ადამიანმა მაინც უნდა იპოვოს ეთიკური ჩარჩო და არ გადავიდეს განადგურების გზაზე.

კალიგულას ტრაგედია იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ბოლომდე მიჰყვება საკუთარ ლოგიკას. იგი უარყოფს ყველაფერს - სიყვარულს, მორალს, წესრიგს და საბოლოოდ რჩება სრულ მარტოობაში. მისი ძალაუფლება აბსოლუტურია, მაგრამ, ამავე დროს, სრულიად ცარიელი. ის ცდილობს, იყოს „თავისუფალი“, მაგრამ ეს თავისუფლება თვითგანადგურებად იქცევა.

პიესის დასასრულს კალიგულას მკვლელობა არის მცდელობა, აღდგეს საზღვარი, რომელიც ადამიანურ საზოგადოებას სჭირდება. კალიგულა, თითქოს, თვითონაც ელის ამ დასასრულს, რაც აძლიერებს ტრაგიკულ ეფექტს: იგი აცნობიერებს საკუთარი გზის შედეგს, მაგრამ მაინც ბოლომდე მიჰყავს ის.

ანა ბაჩიაშვილი

10 დღე ანდრი ჟოლდაკთან

„თეატრი არ არის ცხოვრება, ეს გაცილებით მეტია“
ანდრი ჟოლდაკი



უკრაინელი რეჟისორი ანდრი ჟოლდაკი მარჯანიშვილის თეატრს ესტუმრა. მან 12-დღიანი მასტერკლასი ჩაატარა მსახიობებისთვის და იმ ადამიანებისთვის, რომლებსაც მასთან მუშაობის სურვილი ჰქონდა.

ჟოლდაკის სპექტაკლის „ლურჯწვერა“ პრემიერა ვასო აბაშიძის სახელობის ახალ თეატრში 2024 წლის 20 სექტემბერს გაიმართა. მახსოვს, სამმოქმედებიანმა სპექტაკლმა ჩემზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა. რეჟისორი და მსახიობები ერთ სხეულად იყვნენ გაერთიანებულნი და ისტორიას თავისებური ხედვით გვიყვებოდნენ.

მსახიობებს, თამაშის გარდა, საუბარიც უყვართ. რეჟისორის ხისტ ხასიათზე და მის იმპულსურ გამოვლინებებზე ათასგვარი ლეგენდა და მითქმა-მოთქმაა. ზოგი ამბობს, რომ ანდრი ტირანია, რომლისთვისაც მხოლოდ შედეგია მთავარი. უთქვამთ, რომ მას არ უყვარს მსახიობებთან მუშაობა და მრავალი გზით ცდილობს სხვების თვალში მათ დამცირებასა და დაკნინებას. არ დაგიმალავთ და გეტყვით იმასაც, რომ ერთ-ერთი მიზეზი, თუ რატომაც ჩავეწერე მის მასტერკლასზე, იყო ის, რომ საკუთარი თვალით მენახა და შემეფასებინა მისი მუშაობა უშუალოდ პროცესში, სადაც თავად ვიქნებოდი ჩართული. მთავარი მიზანი კი მაინც შეუცვლელი რჩებოდა - გამეცნო რეჟისორი, რომელმაც ჩემთვის განუმეორებელი სპექტაკლი დადგა.

მასტერკლასი 18 სექტემბერს დაიწყო. განაწილების პრინციპით 20 ოქტომბერს დამიბარეს. პირველ დღეს მისულ ნაცნობ მსახიობებს ვკითხე აზრი ანდრის მუშაობის სტილსა და დამოკიდებულებაზე. უმრავლესობამ დუმილი არჩია. მე კი ვიტყოდი, რომ ანდრი შემოქმედებითად ექსცენტრიულია. ყვირის, როცა უნდა, რომ მიზანსცენა ხარისხიანად შესრულდეს და ბავშვურად იცინის მაშინ, როცა გრძნობს, როგორ მოსწონს მაყურებელს მისი დადგმული სცენა. მას უყვარს მსახიობებთან მუშაობა. ერთხელ ახსენა, რომ მსახიობს ყოველთვის ყნოსვით გრძნობს. მე კი დიდი ინტერესით ვკითხე, გარდა ყნოსვისა, რომელია ის დამახასიათებელი

▶ 7 გვ.

◀ 6 გვ.

ნიშანი, რომლითაც იგი არტისტს ირჩევს. მან მკაცრად, მაგრამ გულღიად მიპასუხა – მსახიობის გარეშე სიცოცხლე არ უნდა შემეძლოს, გამუდმებით მასზე უნდა ვფიქრობდეო. სწორედ აქ მივხვდი, რომ ანდრის ცხოვრებაში თეატრი ყველაზე აღმატებულია.

ანდრი ჟოლდაკს ძალიან უყვარს წესები და განსაკუთრებით იმის ყურება, თუ როგორ იმახსოვრებს მას მსახიობი. რამდენიმე მათგანს გაგიმხელთ. მაგალითად, როდესაც მსახიობს ახალ მიზანსცენას უდგამს, ის აუცილებლად ანდრის მარცხნივ უნდა დადგეს ორი ნაბიჯით უკან და მიჰყვეს მის ყველა მოძრაობას. იგი ამ ქმედებას შემდეგი სიტყვებით ხსნის: „ჩემი გული მარცხნივაა, როცა მსახიობი მარცხნივ მომყვება, ასე მასთან ახლოს ვარ და განსაკუთრებულ კავშირს ვამყარებ ამოცანის ახსნის დროს“. უყვარს შავი ჩაი და იმის მიუხედავად, რომ თავად, ძირითადად, სპორტული სტილის ტანსაცმელს ანიჭებს უპირატესობას, რომ რეპეტიციაზე თავისუფლად იყოს, მოსწონს მოწესრიგებული ადამიანები.

რეალურად, ანდრის ასისტენტობა ფსიქოლოგიურ და ფიზიკურ მომზადებას საჭიროებს. ამ მიზეზის გამო, არ შემიძლია არ აღვნიშნო ანდრის ასისტენტის, გიორგის თავდაუზოგავი შრომა ამ 10 დღის განმავლობაში. მოგეხსენებათ, რეჟისორი წარმოშობით უკრაინელია, ჩვენთან რუსულ ენაზე საუბრობდა. გიორგი მის ყოველ სიტყვას, რეპლიკას თუ შორისდებულს თარგმნიდა. უზრუნველყოფდა მის ტრანსპორტირებას, ხასიათს მაშინ, თუ ჩაი დამთავრდებოდა, სიტუაციის განმუხტვას, როდესაც დაძაბული სივრცე შეიქმნებოდა და სხვა მრავალს. ვფიქრობ, ძალიან გადაღლილი იქნებოდა ამ დღეების მანძილზე, მაგრამ იგი ამას არ იმჩნევდა და პირნათლად ასრულებდა დაკისრებულ მოვალეობებს, რომელთაც, ვფიქრობ, უმრავლესობა ვერ გაუმკლავდებოდა.

მასტერკლასების პირვლივე დღეს გააცნო წესები მისულ საზოგადოებას: „მსახიობი ყოველ რეპეტიციაზე დიდი ზომის ჩანთით უნდა გამოცხადდეს. ქალბატონის შემთხვევაში, მასში უნდა ედოს სხვადასხვა სიგრძის, ფერის და ფორმის კაბა. ასევე, ქუსლიანი ფეხსაცმელი და ყველა ის საჭირო ნივთი, რომელიც შესაძლოა პროცესში დასჭირდეს. მამაკაცებს კი კლასიკური შარვალი, თეთრი მაისური, პერანგი და სურვილისამებრ დანარჩენი ნივთები“. ამ წესის წყალობით ყოველი რეპეტიცია ერთ დიდ მოდის სახლს ჰგავდა, სადაც ვერ შეხვდებოდით ადამიანს, რომელიც ჩვეული სარეპეტიციო ფორმით იქნებოდა წარმოდგენილი. თითოეულ მსახიობს დამახასიათებელი ენერგია გამოეკვეთა. მათ დაიწყეს ფიქრი, რომ ისინი არათუ მხოლოდ კომფორტულად, არამედ ელეგენტურადაც უნდა გამოწყობილიყვნენ.

წესების ნუსხაში უმთავრესი იყო მუსიკა. რადისტთან მიმართებაში ანდრი საკმაოდ ხისტ ხასიათს ავლენდა, იმდენად, რომ მას სჭირდებოდა აზრობრივი დამთხვევა მასსა და რადისტს შორის. ამ მიზანს რეპეტიციების მეხუთე დღეს მიაღწია. ქალბატონ ლიას ვკითხე, შეხვედრია თუ არა მასზე მომთხოვნ რეჟისორს მისი მრავალწლიანი გამოდილების მანძილზე. მან მიპასუხა, რომ დიახ, თუმცა, აღნიშნა ისიც, რომ ანდრი მეტად თავისებურია, რაც ერთდროულად დამღლელიც და საინტერესოცაა.

იყვნენ მსახიობები, რომლებიც ყოველდღიურად ერთვებოდნენ სამუშაო პროცესში და ისეთებიც, რომლებიც მასტერკლასის ბოლო დღემდე უბრალოდ ისხდნენ და პროცესს აკვირდებოდნენ. ეს მხოლოდ და მხოლოდ რეჟისორზე იყო დამოკიდებული. თითქმის ყოველ დღე ვიღაც გვტოვებდა. ბოლო დღეებში განსაკუთრებით დამთრგუნველი გარემო შეიქმნა. ზოგიერთის თქმით, ეს ყოველივე „კალმარის თამაშებს“ ჰგავდა განსხვავებით იმისა, რომ ერთმანეთს, დახოცვის მაგივრად, ვგულშემატკივრობდით და ვეხმარებოდით.

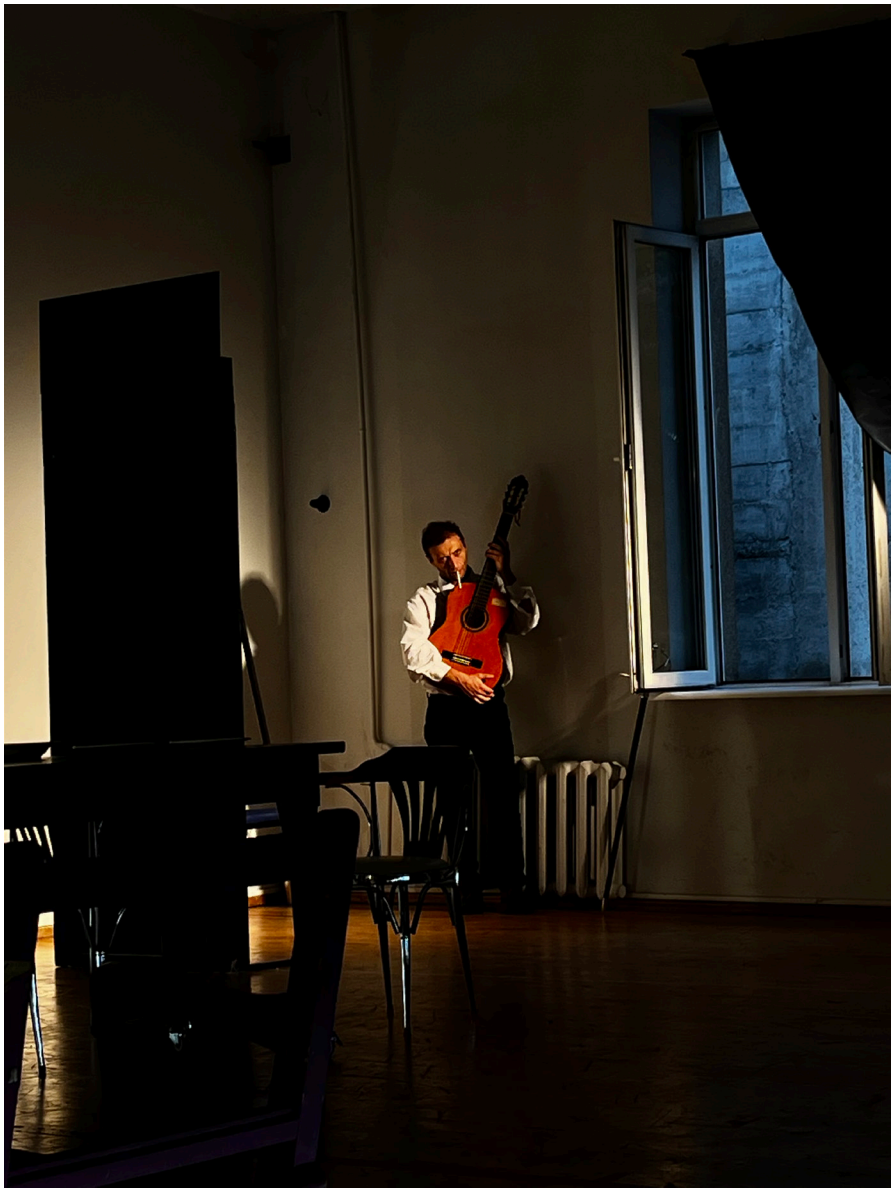
საინტერესო იყო ისიც, თუ რა ხდებოდა ანდრის გონებაში, როცა მსახიობებს მდუმარედ შესცქეროდა. ძირითადად, ადამიანების აზრები თვალებით ან მათი ქმედებით იკითხება. ამ შემთხვევაში რეჟისორს დაბლოკილი ჰქონდა წვდომა, რომლითაც ნებისმიერს მისი შემდგომი ნაბიჯის განსაზღვრა შეეძლო.

დიდი დრო დამჭირდა ანდრის სიტყვებზე დასაფიქრებლად. მან თქვა, რომ არსებობს ორი ტიპის ძლიერი მსახიობი – ცეცხლი და ყინული. არტისტი, რომელიც ცეცხლია, განიცდის ძლიერ ემოციას, შემდეგ ამ ემოციასა და შინაგან დუღილს სცენაზე როგორც ვულკანს ისე აფეთქებს. ამ ტიპის მსახიობი ძლიერი ენერგეტიკის მატარებელია. ხოლო არტისტი, რომელიც ყინულია, ის ცეცხლზე გაცილებით მეტს გრძნობს და განიცდის, მაგრამ ემოციას შიგნით კეტავს და არ გვაჩვენებს, ეს კი ყინულს ცეცხლზე ძლიერად აქცევს. მარტინ ლანდაუს ცნობილი სიტყვებია – „მხოლოდ ცუდი მსახიობი გაჩვენებს ემოციას, კარგი არტისტი კი მის დამალვას ცდილობს“.

ამ ცნობებით ანდრი ჟოლდაკი სპექტაკლზე მუშაობას თებერვლის თვეში გეგმავს. შერჩეულნი არიან მსახიობები, რომლებსაც ამ არაჩვეულებრივ რეჟისორთან მუშაობის შესაძლებლობა ექნებათ. ჯგუფის ნიჭიერების დონე საკმაოდ მაღალია. რო-

▶ 8 გვ.

7 გვ.



გორც ანდრის მსახიობმა და მეგობარმა ნინომ გვითხრა, მას ჟოლდაკის მინიმუმ შვიდი ქასთინგი აქვს ნანახი, აქედან მისთვის ყველაზე ძლიერი წლევანდელი იყო. არტისტის სიტყვებმა ჩვენში გახარება და ოდნავი შიშიც გამოიწვია. შიში იმისა, რომ წინ დიდი და რთული პროცესები გველის.

დავახლოვდით, სხვანაირად გავიცანით და შევაფასეთ ერთმანეთი. აუდიტორიაში თითქმის ყოველთვის იყო მსახიობის პროფესიისთვის დამახასიათებელი კონკურენტული ეგოიზმის თანდაყოლილი შლეიფი, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ დიდი სურვილითა და მონდომებით აიხსნებოდა, მაგრამ, ამის მიუხედავად, სითბოსა და მზრუნველობას არავინ კარგავდა ერთმანეთის მიმართ.

ბოლოს კი გეტყვით, რომ, ჩემი აზრით, ანდრი ჟოლდაკთან მუშაობამ დიდი გავლენა იქონია საკუთარი ცხოვრების სამომავლო პერსპექტივასა და მის აღქმაზე. იძულებული გავხდი, საკითხები თავიდან შემეფასებინა და დაკვირვებული თვალით სამყაროში მიმდინარე მოვლენები სხვაგვარად გამეანალიზებინა. საინტერესოა ისიც, რომ მას მოსწავლეები არ ჰყავს, ვისაც იმ ცოდნას დაუტოვებს, რომელიც ობლობისათვის დასანანია. იმ მსახიობებს, რომლებიც სპექტაკლში მიიღებენ მონაწილეობას, დიდ წარმატებასა და ნებისყოფის გაძლიერებას ვუსურვებდი უშუალოდ მუშაობის პროცესში, რაც ნამდვილად საჭიროა. მათ კი, ვისაც არ ჰქონდა ანდრისთან მუშაობის საშუალება, ვურჩევდი, რომ ჯერ საკუთარი თვალით ნახონ სამუშაო და მიმდინარე პროცესები (როგორც მე) და ამის შემდეგ გამოიტანონ საკუთარი არგუმენტირებული დასკვნები. მაშინ თავიდან ავიცილებთ ალოგიკურ მითქმა-მოთქმებსა და ადამიანების აღშფოთების მრავალ მიზეზს. ანდრის ყოველი რეპეტიცია ახალი ცოდნაა, რომელიც კალამს ჰგავს. თუ მას სწორად გამოიყენებ, შედევრს შექმნი, მელანი კი უაზროდ არასდროს უნდა გავფლანგოთ.

მარიამ კობიაშვილი

ინტერპრეტაცია, როგორც თანაავტორობა

„ფილმი არასოდეს არის ერთი და იგივე 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 მათ შორის, ვინც ამ ამბავს ისმენს.

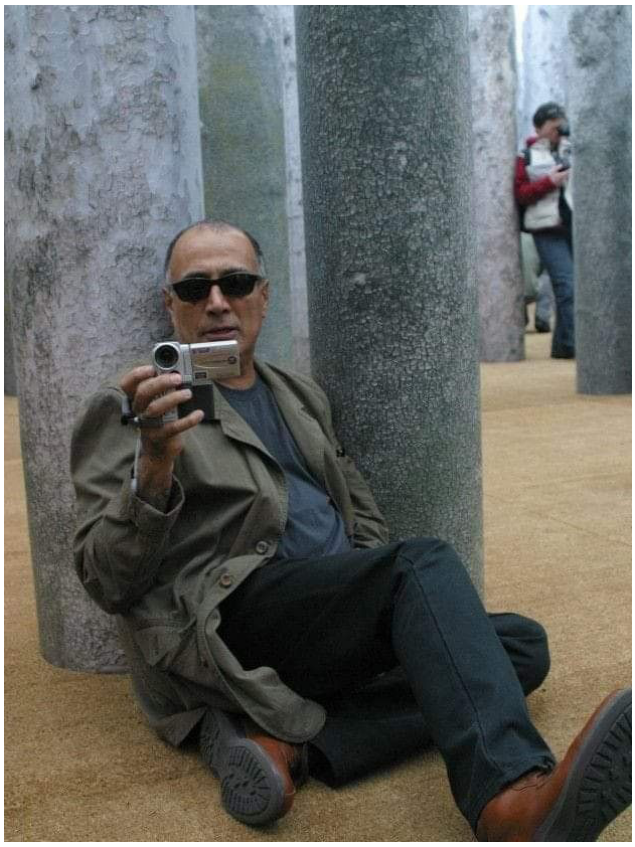
საზოგადოება მიეჩვია აზრს, რომ რეჟისორი არის ყოვლისშემძლე დიქტატორი, რომელიც დარბაზის სიბნელეში მყოფთ საკუთარ აზრს თავს ახვევს, ჩვენ კი, მაყურებლები, მხოლოდ პასიური სარკეები ვართ, რომლებიც სხვის ხედვას უცვლელად ვირეკლავთ. თუმცა, თუ კარგად დავუკვირდებით, ეს „დიქტატურა“ მხოლოდ ილუზიაა. რეჟისორი სინამდვილეში მხოლოდ ნახევარ გზას გადის; ის აშენებს კედლებს, ღებავს იატაკს, დგამს ავეჯს, 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 მეტნაკლებად ყოველთვის არსებობდა, მაგრამ თანამედროვე ხელოვნებამ ის უფრო მკაფიო გახადა, ხოლო როლანდ ბარტის ფრაზამ „ავტორის სიკვდილის“ შესახებ რეფლექსიის საგნად აქცია.

ბარტი არ გვეუბნება, რომ შემოქმედი ფიზიკურად აღარ არსებობს. პირიქით, ავტორის „სიკვდილი“ არის მისი გათავისუფლება იმ მძიმე ტირანიისგან, რომლის მიხედვითაც 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 მსხვრევით, 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.

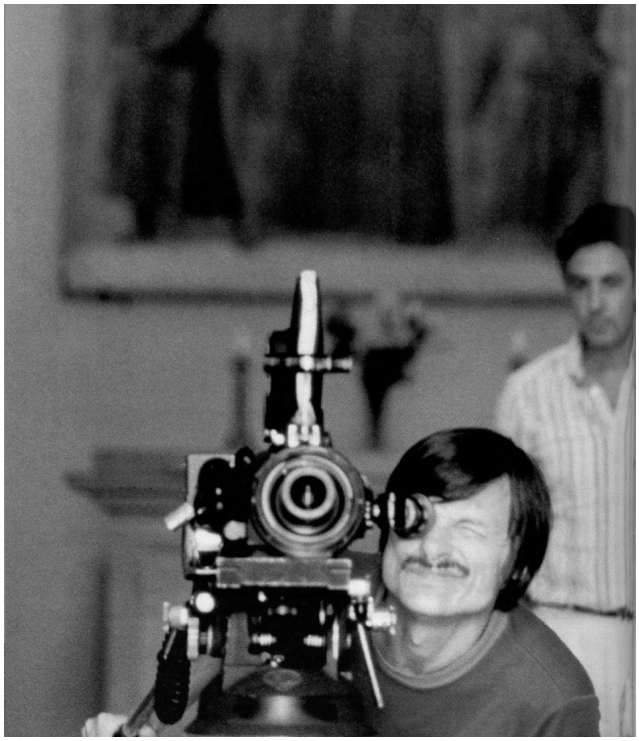
ჩემთვის ამ თავისუფლების ერთ-ერთი საუკეთესო ილუსტრაცია ალფრედ ჰიჩკოკის შემოქმედებაა. მას ხშირად „სასპენსის ოსტატს“ უწოდებენ, მაგრამ სინამდვილეში ის ფსიქოლოგიური მანიპულაციის გენიოსი იყო. დავაკვირდეთ მის ტექნიკას: ის არ გვაჩვენებს ყველაფერს. პირიქით, ის გვიტოვებს ვიზუალურ ნაპრალებს და გვაიძულებს, ეს სიცარიელე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

➤ 10 გვ.

◀ 9 გვ.



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 გაგებას 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 სიზმარს ჰგავს, სადაც ის მხოლოდ სიმბოლოებს გვიტოვებს, 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 გაანადგურდება. ის გვიტოვებს სივრცეს, რათა ჩვენი საკუთარი სიზმარი დავინახოთ მის კადრებში.

ზოგჯერ თანაავტორობა ყველაზე მკაფიოდ მაშინ ჩნდება, როცა ეკრანზე საერთოდ არაფერი ხდება. რეჟისორის მხრიდან ეს არის უდიდესი ნდობის აქტი - დაგიტოვოს სიცარიელე და გთხოვოს მისი შევსება. მაგალითად ავიღოთ აბას კიაროსტამის შედევრი „ალუბლის გემო“, რომელიც, პირადად ჩემთვის, ერთ-ერთი გამორჩეული ფილმია, ფინალში რეჟისორი გვტოვებს აბსოლუტურ გაურკვევლობაში, 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 „ჩაჭედილი“ 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 გვაიძულებს 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, რომელშიც 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 ას-

▶ 11 გვ.

◄ 10 გვ.

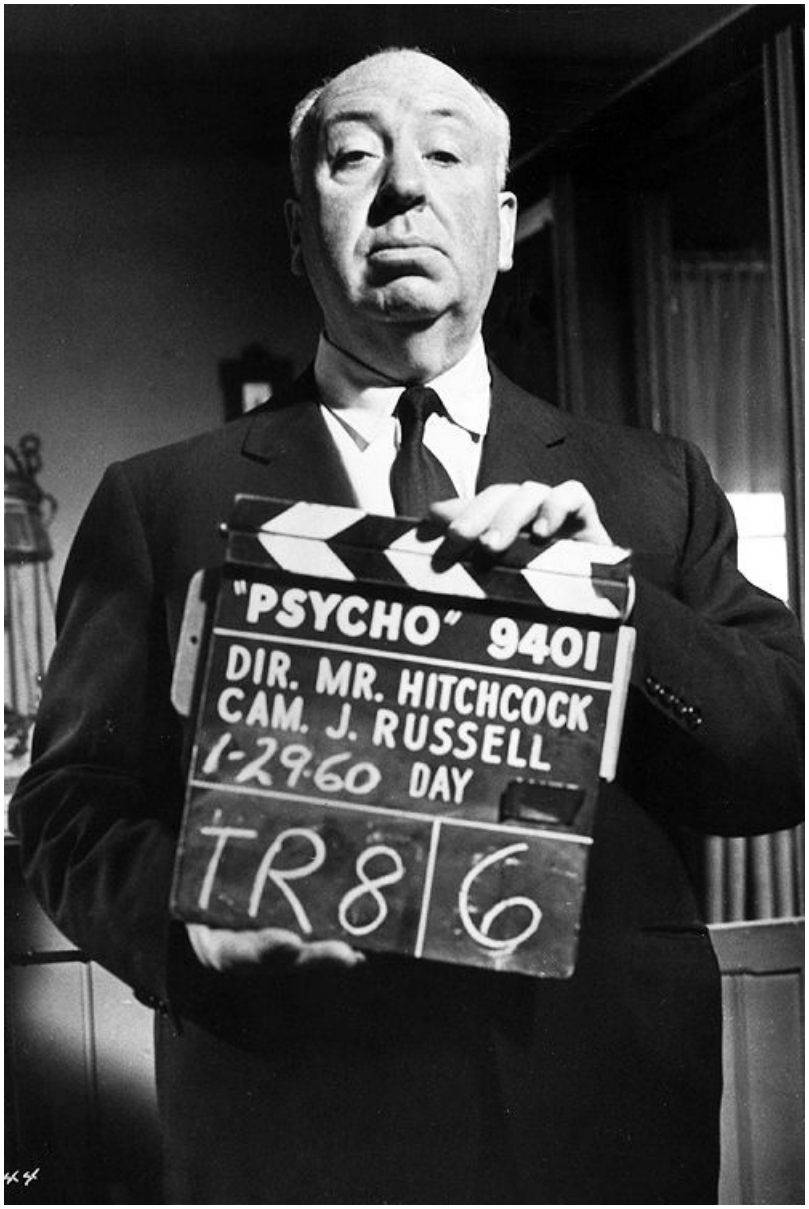
რულებს ფილმის გადაღებამდეც კი. ვინაიდან ფილმი აუდიტორიისთვის იქმნება, ინდუსტრია იკვლევს მათ საჭიროებებს, რათა მის მოთხოვნებს აკმაყოფილებდეს. მაყურებელი კი არის ინდივიდი ეკრანის წინ, რომელიც ამ პროცესში ერთვება, ხოლო სუბიექტური ინდივიდი გულისხმობს იმას, რომ თითოეული ჩვენგანი განსხვავებულად აანალიზებს ფილმს.

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

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 აანალიზებს 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 ფილმის 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, რომელშიც ყოველი ჩვენგანი მისი მცირე, მაგრამ უმნიშვნელოვანესი ავტორია და სწორედ ეს ხდის კინოს ხელოვნების ყველაზე დემოკრატიულ და, ამავდროულად, ყველაზე იდუმალ ფორმად.



მარიამ ნიშარაძე

გამომცემლობა „კენტავრი“, აღმაშენებლის გამზ. 40. ტელ: 032 2 999 411 (240); www.tafu.edu.ge