



# დესუქი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გაზეთი № 1 (151) იანვარი 2022 წელი

ეთერ ფარავუკიძე

სუნიშვილები - მსოფლიო ფენომენი საქართველოდან



გვ. 2-5

ბესო დარასელია

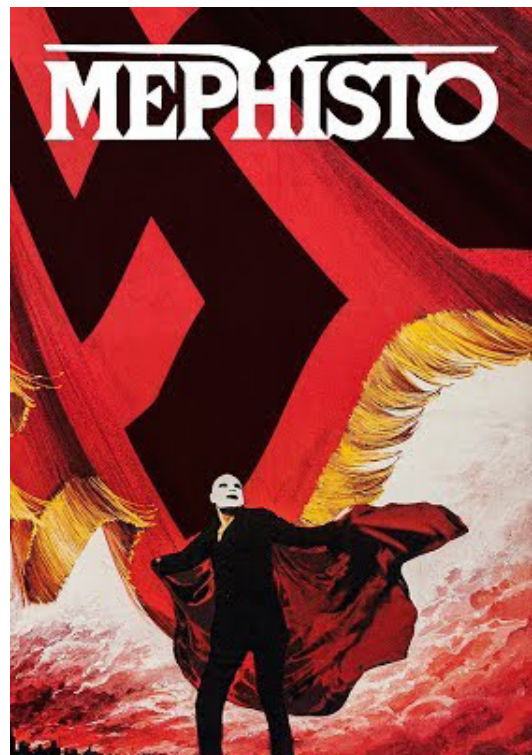
სტივენ ფრიდმანის „ფლორენს ფოსტერ ჯენკინსი“



გვ. 6-7

დემეტრე სამხარაძე

იშთვან საბოს „მეფისტო“



გვ. 8-9

## სუხიშვილები - მსოფლიო ფენომენი საქართველოდან

„ქართული გენი, როგვით განფენილი“  
გრიგოლ რობაქიძე

აღბათ იშვიათად არსებობს ისეთი ეროვნული სიამაყე, რომელსაც კულტურული ფენომენი წარმოადგენს - როგორც „სუხიშვილების“ ანსამბლი, ანუ ქართული ნაციონალური ბალეტია საქართველოსთვის. ილიკო სუხიშვილისა და ნინო რამიშვილის ბრწყინვალე დუეტმა საქართველოს დიდი ხნის განმავლობაში დაგროვილი ხალხური სიბრძნე და ტერფსიქორეს ხელოვნების ქართული „ვერსია“ შეუკრა, ეროვნულ ბალეტად უქცია და აგერ უკვე 70 წელზე მეტია უბრალოდ „სუხიშვილებად“ წოდებული ანსამბლი საქართველოს კულტურის ნომერ პირველ (არაოფიციალურ) ელჩად ითვლება.

ანსამბლს აქვს ტრადიციული და ახალი რეპერტუარი, სადაც ტრადიციულში პირველი თაობის დადგმული ცეკვები მოიაზრება, ხოლო ახალი - მესამე თაობის შექმნილია. წინამდებარე ტექსტში საუბარი იქნება „სუხიშვილების“ რეპერტუარის სამ ქორეოგრაფიულ კომპოზიციაზე: „ხორუმი“, „რამიშვილებისა“ და „ტრანსფორმაციის“ პერფორმანსებზე, ანუ კლასიკური და თანამედროვე რეპერტუარის თავისებურებებზე, რომელთა საფუძველზეც, ვეცდები გამოვკვეთო ავთენტური ნიშნები და დავახასიათო ისინი უშუალოდ „სუხიშვილების“ რეპერტუარის სტანდარტიდან და სტილისტიკიდან გამომდინარე.



### „სუხიშვილების“ კონცეფცია და მთავარი ხიბლი

„სუხიშვილების“ მთავარი ხიბლი ხალხური ცეკვის სიმდიდრისთვის თავის მოყრა, „შეკრება“ და მათი სასცენო ინტერპრეტაცია იყო. „დაუმუშავებელი ძვირფასი ქვები“ ქორეოგრაფებმა სასცენო წესებს

მოარგეს და ესთეტიკურად დახვეწეს. გამორჩეულია მუსიკალურ-ვიზუალური ნიშნით მათი სტილიზება და დრამატურგია, რომელიც მათი მხრიდან „მთავარ ინგრედიენტს“, ანუ მის უდიდებულესობა ქართულ გენსა და საქართველოს რეგიონთა ცეკვებს ჰარმონიულად შეერწყა. ეს არ გახლდათ უბრალოდ „დივერტისმენტი“, არამედ - ერთიანი ორგანიზმი, გარკვეული იდეით შეკრული - კონცეფცია, რომელიც განსხეულდებოდა თითოეულ ჟესტსა და მოძრაობაში, რომელიც ისტორიულ-კულტურული ანარეკლი და მანიფესტია იმ კუთხისა, რომლის სახელიც უნდა დარქმეოდა ცეკვას. ამბავი, რომელიც მათ უნდა მოეყოლათ; გამომსახველობა, რომელიც ხელოვნების სხვა დარგებთან უნდა ყოფილიყო კავშირში, ქვეულიყო სინთეზურ ხელოვნებად და არ დარჩენილიყო განზე, განცალკევებით. სწორედ აქ იკვეთება სოლიკო ვირსალაძის დამსახურებაც, რომელმაც ცალკე შექმნა „სუხიშვილების“ განუყოფელი ნაწილი - მათი იმიჯი, კოსტიუმები, ვიზუალი, სადაც თითოეული ფერი და თითოეული გრადაცია ერთი ამბის დამოუკიდებელი ელემენტია და შესისხლხორცებულაა მოცეკვავესთან. მოცეკვავე აღარაა ადამიანი, რომელსაც უბრალოდ აცვია, ეს არის ფაქტობრივად ცოცხალი ფერწერული ნიმუში, ტილოდან და ისტორიიდან გადმოსული ხატება. „ადამიანი“ ფორმალურადაა - ის არის მითური არსება, რომელიც ჰაერში დაფრინავს, ცერებზე დგას, რომლის კდემამოსილება, გრაცია და სინარნარე არაამქვეყნიურია.

ამ და სხვა მრავალი ფაქტორის გათვალისწინებით ადვილად ფორმირდება დასკვნა - „სუხიშვილები“ არაა მარტო მოცეკვავეთა ანსამბლი, ესაა - ბრენდი, იმიჯი, კონცეფცია, რომელიც შეიძლება უამრავი რამის ინსპირაცია გახდეს. ის ატარებს ისტორიას და ქართული კულტურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მემკვიდრეა.

### „ხორუმი“

„ხორუმი“ - საბრძოლო-სადაზვერვო ცეკვა ისტორიული აჭარიდან, რომელიც ორიგინალში 6-9 კაცზე იყო გათვალისწინებული, სუხიშვილებმა 40 კაცამდე გაზარდეს. ეს შთამბეჭდავი, მომნუსხავი ქარიზმატული ცეკვა მცირედ ისტორიას მოგვითხრობს: როგორ ემზადებიან მებრძოლნი დაპირისპირებისთვის, ზვერავს რა რამდენიმე კაცი წინასწარ ტერიტორიას. აქ ისინი სუფთა თეატრალურ პერფორმანსს დგამენ - იმიტაცია მიწაზე ყურის





დადებისა და შორ მანძილზე ხმის გავონებისა, ერთ-ერთი მეზობლის ხელში აყვანა ჰორიზონტი დასაზვერად. ზურნა ამ ატმოსფერულობას ამძაფრებს და ერთგვარად, თითქოს, ლირიკულ წინაპირობას ქმნის მომავალი ნაწილისთვის. შემდეგ უკან ბრუნდებიან ბანაკში ანგარიშის ჩასაბარებლად და ერთიანად იწევენ ჯგუფი საიერიშოდ, იმარჯვებენ მტერზე და ზეიმობენ.

თუკი რომელიმე ცეკვის სამაგალითო კომპოზიციური სტრუქტურის მრავალფეროვნების გამოყოფა შეიძლება, პირველ რიგში, ჩემი გემოვნებით, აუცილებლად „ხორუმი“ - ყველაზე შთამბეჭდავი (გავბედავ და გამოვიყენებ ინგლისურ ფრაზას „iconic“, ანუ საკულტო) ნაწილი არის ერთ ხაზში ჩამოწკრივებულ მეზობლთა მსვლელობა. ეს დაახლოებით ნახევარწუთიანი პროცესია. სრული მისტიკა და რიტუალი, სადაც კოსმოსთან კავშირს ამყარებს დოლის რიტმიკა (5/4) და სინთეზური, სიმეტრიული მსვლელობა მეზობლებისა (თითქოს კომპიუტერულად დაკოპირებული!). მომწონს ქართულ ცეკვებში, რომ რამდენადაც ინდივიდუალურია, იმდენად ჯგუფური და ანსამბლურია მოცეკვავის პორტრეტი, რომ ისინი თან განსხვავებულები არიან, თან კრავენ ერთ სახასიათო ხატს, ცეკვის ხატს, „აბსტრაქტულ პერსონაჟს“. ჯერ არის დაზვერვა და შემდეგ მიდინ ბრძოლაში.

არ უნდა გამოვტოვოთ წრე. მოგვიანებით უკვე ათეულობით მოცეკვავე არაერთხელ კრავს წრეს. აქ უკვე იკვრება ერთიანობა, ციკლი და ერთგვარი გადაახილი პირველყოფილ ქართულ კულტურასთან და სარიტუალო ხელოვნებასთან, სადაც წრის, როგორც მზის კულტის განსახიერების ალუზია და მასთან კონ-

ტაქტში შესვლა იგულისხმება. ცალკე შთამბეჭდავია კოსტიუმები - შავი ჩაქურა, ძოწისფერი ყაბალახი - ოქროსფერი სირმებით გაწყობილი. ესაა კომპლექტი, რომელიც წმინდა წყლის საბრძოლო ფერებს აერთიანებს - ვნების, ენერჯის, ქარიზმის და თუნდაც სისხლის სიმბოლოს, რასაც სცენის განათებაც ემატება და რომელიც აუცილებლად წითელი ფერია, კონტრასტში მოდის სიბნელესთან და სუფთა კინემატოგრაფიულ ელფერს იძენს. რომ შევაჯამოთ, „ხორუმი“ არის ის კლასიკა, რომელიც მეტია, ვიდრე უბრალოდ ცეკვა ან ქორეოგრაფიული არტეფაქტი და კომპოზიციათა კრებული 5-წუთიან მუსიკაზე.

### „ტრანსფორმაცია“

ვიდრე ახალ რეპერტუარზე გადავალ, პირველ რიგში, გავიხსენებ იმას, რომ თავის დროზე ილიკოსა და ნინოს დუეტსაც არ ხვდებოდნენ უპირობო აღფრთოვანებით. ბევრი აბრალებდა ქართულ სულის შერყვნას და შებლაღვას მოძრაობათა დამახინჯებით და უცნაურ სისტემაში მოყვანით. ინტერნეტ სივრცეში, მსგავსმა უკმაყოფილო ფრაზებმა გაიჟღერა ილიკოს ახალი ნამუშევრების, განსაკუთრებით კი „ტრანსფორმაციის“ მიმართ, რომლებმაც დაგმეს ქართული გენის „რევოლუციის“ და მართლაც რომ უცნაური, მოულოდნელი ტრანსფორმაციის იდეა და ჩანაფიქრი.

„შვილიშვილი-სუხიშვილები“ შოკში აგდებენ საზოგადოებას - კლუბ-რესტორანში გამოჰყავთ მოცეკვავეები (დიახ, ეს „წესით“ თითოთ საჩვენებელი ხალხი, რომელთა წინაპრებმა მათ დაუტოვეს წმინდა და ხელშეუხებელი ხელოვნება) და





აცეკვებენ კედებით „კლუბურ მუსიკაზე“ (რომელიც სინამდვილეში საკმაოდ გემოვნებიანი ნამუშევარია - ნიკოლოზ ამირეჯიბის „Tiflis Mood“, ანუ „ტიფლისური განწყობა“ მეტნაკლებად ნეიტრალური ტემპის, „ბითსებისა“ და რიტმის EDM-ს, ანუ ელექტრონული მუსიკის, კერძოდ კი House-ისა და Techno-ს ჟანრების ნაზავია კლასიკურ დუდუკთან და დოლთან ერთად). გოგონებს ტრადიციული თავსაფრის ნაცვლად კარიბის ზღვის რეგიონის კულტურისთვის დამახასიათებელი თავსაბურავი უკეთიათ (ე.წ. ბობ მარლის ქუდები), მამაკაცები კი კოსტიუმებით და არცთუ ბოლომდე შეკრული ჰალსტუხებით არიან. მოკლედ, სიტუაცია წააგავს ტიპური ჰოლივუდური კინოსურათის ცეკვის ეპიზოდს, სადაც სასმლით შეგარბოშებული და ალბათ, მსუბუქი კლუბური ნარკოტიკების ზემოქმედებისქვეშ მყოფი მიჯნური ერთმანეთს იწვევენ dance battle-ებში (ცეკვის შეჯიბრებებში). მაგრამ არა, ეს საქართველოა და მეტიც, ესაა „სუხიშვილები“.

„ტრანსფორმაცია“ არ სცილდება ტრადიციული ქართული ცეკვის მოძრაობებს - აქ არის შენარჩუნებული ლამაზი ილეთები, გრაციოზული მიხვრა-მოხვრა, „განდაგანას“, „ხევსურულის“ ელემენტები. ერთი წყვილი დაირატიც გამოდის, თუმცა მცირედად ერევა „არაქართული“, ჰიპ-ჰოპის ელემენტები. წყვილები თამამად „ურთიერთობენ“ - ქალ-ვაჟი ეხება ერთმანეთს, მაღლა-ხელჩაკიდებულნი ტრიალებენ. ეს არის ფლირტი, იჭრება სენსუალურობა და იგრძნობა ტრანსი - აღმოსავლური მისტიკური და ევროპულ-დასავლური „კლუბური“ ტრანსი, რომელმაც შეუძლებელია არ ჩაგითრიოს და არ ავიყოლიოს. კიდევ ერთი ხიბლი

„სუხიშვილების“ - ისინი ცდილობენ მოიწვიონ და ყველა ასაკის, გემოვნებისა და ცეკვის უნარის მქონე ადამიანისთვის მიმზიდველი, რელევანტური გახადონ თანამედროვე ქართული ცეკვა. „სუხიშვილები“ აღარ არის მარტო ტრადიციები, ის ქმნის მომავალს“.

დარწმუნებული ვარ, რომ ილიკო და ნინო დგამენ პირველ ნაბიჯებს ქართული ცეკვის ახალი მოდერნიზებისკენ - ინარჩუნებენ ძველს, მაგრამ როცა ახალს და „ჰიბრიდულს“ ქმნიან, მთლიანად არ აგდებენ პერფორმანსს ექსპერიმენტების ქვაბში, არამედ ძველისა და ახლის სინთეზით ცდილობენ ნეიტრალური ფორმის, ქართული ცეკვის მომავლის პოვნას და მის მშვიდ ინტეგრაციას თანამედროვე ბალეტის სამყაროში. ჩვენ ვუყურებთ ინგლისური, დასავლური და აღმოსავლეთ-აზიის ბალეტების მოდერნის ნიმუშებს და აღფრთოვანებულები ვართ მათი თანამედროვეობით. რა თქმა უნდა, იქაც არის „ხელშეუხებელი“, საკრალური და ტაბუდადებული



თემები, მაგრამ ყველა ერმა მოახერხა მოდერნის ფორმის პოვნა თავისი ტრადიციული ხელოვნებისთვის, ეს მით უმეტეს უნდა შევძლოთ ჩვენ - ასეთი მდიდარი კულტურული ისტორიის ერმა, სადაც მიუხედავად ბევრი „ასკეტურობისა“ და ორთოდოქსული ტრადიციულობისა დიდია პოტენციალი გემოვნებიანი თანამედროვეობისთვის. ვფიქრობ, რომ „ტრანსფორმაცია“ დრო დასჭირდება, რათა უფრო მასობრივად გაიდგას ფეხი ქართულ თანამედროვე ცნობიერებაში.



„რამიშვილები“

ბოლო ნიმუში, რომელზეც მინდა ვისაუბრო, არის პროექტი „რამიშვილები“ - ნინო რამიშვილის გვარის ჭეშმარიტი უკვდავყოფა და ვფიქრობ, დამსახურებულად გამოყოფილი სათაური ცეკვისთვის, სადაც ქართველი ადამიანის მსოფლმხედველობა და არტისტიზმი ახალ საფეხურზე გადადის. იყო ილიკო და იყო ნინო - მართალია, ანსამბლი მათი სინთეზური ნამუშევარია, მაგრამ ცალკე პიროვნების გამოყოფა და მასზე პროექტის შექმნა ნამდვილად ღირსეული და საჭირო, თუმცა საპასუხისმგებლო გადაწყვეტილებაა.



პირველ რიგში, „რამიშვილები“ არის თამამი განაცხადი იმიჯის მხრივ: ქალი, რომელსაც თავსაბურავი არ აქვს, ანუ ნომერ პირველი საკრალური დარღვევა ქართული ცეკვის წესებში. ქალს აუცილებლად უნდა ეხუროს თავსაბურავი „რამიშვილების“ პერფორმანსებში - „მეტრონომსა“ და „ჯეირანში“ ვხედავთ მოკლეთმიან ქალბატონებს. „მეტრონომის“ პრომოფოტოებში ვხედავთ კისრიდან ფეხებამდე ხასხასა, ბროწეულისფერ წითელში ჩამალულ სხეულს, რომელსაც უზომოდ დიდი მკლავები აქვს, მაგრამ თავსაბურავი არაა - მეტიც, თმები არ ჩანს, გადაპარსული და შეღებილია თეთრად. რა უნდა იყოს ამაზე დიდი პოსტმოდერნისტული განაცხადი და ამბოხი „სუხიშვილების“ შემოქმედებაში? „ჯეირანში“ კი კრემისფერი ზედა თითქოს შიშველი სხეულის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მაგრამ ბალანსი შენარჩუნებულია - ნინო და ილიკო წინაპრებს არ ღალატობენ. „რამიშვილები“ მაინც უტოვებს სუხიშვილებს იმ ამოუხსნელ გრაციასა და სენსუ-

ალურობას, რაც ქართულ ცეკვას, ამ კონკრეტულ პროექტში კი ქალს უნდა გააჩნდეს. ის ახალ მისტიკას იკვლევს: შედის ახლო აღმოსავლეთის მისტიკაში - ტრიალი, რომელიც დერვიშების ცეკვის ტრიალს წააგავს. იჭრება დიდხანს ნანატრი „Contemporary dance“ ელემენტები, რომელიც ეფუძნება აბსლუტურად განსხვავებულ პლასტიკას, სხეულის ტალღებს. ვხვდებით თავისუფალ ხტომას, ე.წ. „ყირაზე“ გადასვლას, რომელიც მაინც მთავრდება ტრადიციული მუხლებზე დაცემით და ცერებზე გაშეშებით (კვლავაც, ილიკო არ ივიწყებს ტრადიციულს - კლასიკა არის კლასიკა და ის ყოველთვის „ახალი და მოთხოვნადი“ იქნება). ეს არის ურთიერთობა - ქალ-ვაჟის ურთიერთობა, რომელიც სხვა ინტიმში გადადის: დასაწყისში ბიჭი გოგონას მოდუნებულ სხეულს ეზიდება და როდესაც ფეხზე წამოაყენებს, ერთი მთლიანის ორ ნაწილად, ერთმანეთის სარკედ იქცევიან. თავისუფალი, ფაქტობრივად ნატრებისგან აწყობილი ჩაცმულობა ათავისუფლებს ფორმას, სურვილს, „თემურობისა“ და გუნდის ურთიერთამოკიდებულებას, თითქოს ჰიპურ თავისუფლებაში გადაიზრდება, მაგრამ მაინც რჩება ერთი ორგანიზმი; რჩება ამბავი.

მუსიკა სულ სხვა განზომილებაა - აკორდეონი, ფლეიტის სოლო, ელექტრო-გიტარა და მსუბუქი რიტმიკა. როგორი „კოსმოპოლიტური“ კონცეფციაა ეს ყველაფერი, სადაც არაერთი ერის კულტურის „ნიშანს“ ამოვიცნობთ, მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ეს ქართულია - საქართველო ხომ იმდენადვეა ევროპა, რამდენადაც აზია და მსოფლიოც. სწორედ ამიტომაა ის ორიგინალური, ავთენტური... ქართული. „რამიშვილები“ არის ქართული...

ვიმედოვნებ, რომ ზუსტად ის იდეები და კონცეფცია არის კომპოზიციაში ჩადებული, რასაც დიდი ქალბატონი ნინო წინა დეკადაში დაინახავდა და მოისურვებდა მის ასახვას ცეკვაში. ან შეიძლება არც - ეს მის შვილიშვილებს უნდა შეექმნათ და მიეძღვნათ მისი გვარისთვის, რომელიც არაერთხელ დამდგარა საშიშროების ქვეშე შორეულ, ტერორით მოცულ 30-იანებში, როცა ანსამბლის შექმნის წინაპირობა იდგა და ახალგაზრდა, პოტენციალით სავსე წყვილს არაერთი გამოცდის გავლა მოუწევდა.

არაერთ ლეგენდარულ ვარსკვლავს მოუწია აფეთქება და ჩაქრობა კამკაშის შემდეგ, „სუხიშვილები“ უდრეკად აგრძელებენ ტრადიციებს და თამამად ხვდებიან თანამედროვე გამოწვევებს. იმედი მაქვს, რომ საქართველოს კულტურის ნომერ პირველ ამბასადორებს ჯერ კიდევ მრავალი შედეგის წარდგენა შეეძლებათ ქართველი ხალხისთვის და მსოფლიო საზოგადოებისთვის.

ეთერ ფარუჩიძე, კინომცოდნეობის IV კურსი

# სტივენ ფირზის „ფლორენს ფოსტერ ჯენკინსი“

მე-20 საუკუნის დასაწყისში, ჯერ კიდევ საკუთარი იდენტობის ძიებაში მყოფ კინემატოგრაფს, მონოპოლიურ მმართველად მოეწინა სახელმწიფო სტრუქტურებთან დაახლოებული თომას ედისონი, რომელთან დაპირისპირებულმა დამოუკიდებელმა კინომწარმოებლებმა გადაწყვიტეს თვითორგანიზება საკუთარი უფლებების დასაცავად. ერთ-ერთი მათგანის, კარლ ლემელს სახელს უკავშირდება „ოცნებების ქარხნის“ ფორმალური შექმნის ფაქტი. ძალაუფლების ცენტრის ზეწოლისგან გათავისუფლების მიზნით საფუძველი ჩაეყარა ახალ ძალას, რომელმაც მოგვიანებით, მრდასთან ერთად მთელი ინდუსტრია ჩაყლაპა. „ჰოლივუდი“, ადგილი, სადაც ყველა ოცნების ახდენა უნდა ყოფილიყო შესაძლებელი, იქცა ილუზორული რეალობის შემქმნელ სივრცედ. აქ იყრიდა თავს სოციალურ პოლიტიკური პროცესებით გამოწვეული შიშები და კომპლექსები, რომლებიც ითარგმნებოდა გასართობ საშუალებად. სწორედ გასართობი ატრაქციონების საშუალებით ხდებოდა ხალხის ქვეცნობიერი შიშების კვლავწარმოება და ამ გზით სრულად მოექცა საზოგადოების განვითარება „ჰოლივუდისთვის“ სასურველ კალაპოტში.



დღევანდელ რეალობაში „ჰოლივუდის“ სტრუქტურა არსებითად არ შეცვლილა. შეიცვალა დრო, შეიცვალა იდეოლოგიური დისკურსების გარეგანი ფორმები, თუმცა სისტემა დღემდე, შეიძლება ითქვას, უფრო მძლავრად, ვიდრე ოდესმე, იკვებება

ალტერნატიულ, მცდარ რეალობაში მცხოვრები ადამიანებით, რომლებიც ელიტური ცხოვრების ხილში ჩავარდნილები, ზედაპირულად აღიქვამენ როგორც სამყაროს, ასევე ამ სამყაროში არსებულ ნებისმიერ პრობლემას. თანაარსებობენ თავიანთ მსგავს პრივილეგიებულ ადამიანებთან, რომლებიც უყურებენ გარესამყაროს ფიქციურ მოდელს.

პიტერ უირის „თრუმენის შოუში“ ვხვდებით პერსონაჟს, რომელსაც ჰგონია რომ აქვს თავისი ცხოვრება, ჰყავს ბედნიერი ოჯახი, წლების განმავლობაში ცხოვრობს წრიულ რუტინაში, სანამ მის მესხიერებაში ხელოვნურად ჩაშენებულ, გარდაცვლილ მამას არ გადააწყდება ქუჩაში და იწყებს კითხვების დასმას მისი ცხოვრების „რეალობაზე“. შოუს შემქმნელები ყველაფერს აკეთებენ, რათა მისი ცნობიერება წინასწარ გაწერილ სიუჟეტს დაუქვემდებარონ, მაგრამ ვერ ახერხებენ მასში ადამიანური ინსტინქტების ბოლომდე გაკონტროლებას. უყვარდება ის, ვინც სიუჟეტის მიხედვით არ უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული მასთან და ამის გამო მთელი სქემა ეტაპობრივად იწყებს ჩამოშლას. სისტემის წინააღმდეგ ინდივიდის გამარჯვების პოპკულტურისთვის დამახასიათებელი გულუბრყვილო და სენტიმენტებზე აგებული ესთეტიკის მიუხედავად, ეს ფილმი დღემდე საინტერესო მეტაფორად რჩება „ჰოლივუდის“ უნარზე, საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებისთვის გამოიყენოს თავისი ნაწარმი.

„ჩემი აზრით, ჩვენ გაგვიწყდა კავშირი რეალურ სამყაროსთან. ბევრი ჩვენგანი დამნაშავეა გარემოს ეგოცენტრულ აღქმაში, რადგან გვგონია, რომ ჩვენ ვართ სამყაროს ცენტრი“ - ეს არის ამონარიდი ხოაკინ ფენიქსის სამადლობელი სიტყვიდან, რომლითაც მიმართა ჰოლივუდის ელიტას მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისთვის „ოსკარის“ მიღების შემდეგ. სწორედ პირადი სურვილებით ნაწარმოებ, გამოგონილ რეალობაში უწევს არსებობა მთავარ პერსონაჟს სტივენ ფირზის 2016 წელს გადაღებულ ფილმში „ფლორენს ფოსტერ ჯენკინსი“.

ბიოგრაფიულ ფილმში აღწერილია ცნობილი მომღერლის ცხოვრების ის ეტაპი, როდესაც ამ მხრივ, ნიჭის დეფიციტის მიუხედავად, გადაწყვიტა საოპერო დივა გამხდარიყო. ფლორენს ფოსტერ ჯენკინსი იყო ადამიანი, რომელსაც როგორც ფინანსური, ისე სოციალური კაპიტალი მემკვიდრეობით ერგო. მისი მოღვაწეობა ე.წ. მაღალ საზოგადოებაში სტატუსის დაფიქსირებითა და ამით სიამოვნების მიღებით შემოიფარგლებოდა. დგამ-



და სპექტაკლებს და თავად არჩევდა მაცურებელს, აწყობდა კონცერტებს და ყიდულობდა პრესაში დადებით შეფასებებს. სწორედ ამ ყველაფრის კომიკურობაა ნაჩვენები სცენაში, სადაც მისი პირველი „საოპერო კონცერტისთვის“ თავად არჩევს დამსწრე საზოგადოებას, ამ ფაქტს ბილეთების გაყიდვის სახეს აძლევს, „ნიუ-იორკ პოსტის“ ჟურნალისტს კი კრიტიკის შიშით უარს ეუბნებიან ბილეთის მიყიდვაზე. თუმცა ავტორი ვერ ახერხებს ამ ყველაფრის კრიტიკულ ველში მოქცევას, რადგან სიუჟეტის განვითარების პარალელურად, ფილმში თავად ხდება ის, რის დაცინვასაც ცდილობს ფრირსი. ზედაპირული დაკვირვებითაც შეგვიძლია დავინახოთ ელიტური ცხოვრების ირონიულ ტრილში ასახვა, იქნება ეს ჰიუ გრანტის პერსონაჟის დემონსტრაციულად კომიკური ცეკვა წვეულებაზე, გარშემომყოფთა რეაქცია ჯენკინსის სიმღერაზე, თუ სიმღერის მასწავლებლის ადვილად შესამჩნევი, უხერხული მლიქვნელობა. მერილ სტრიპიც, რომელიც თითქოს საკუთარი დიდების ხიბლში ჩავარდნილი, დროთა განმავლობაში, სულ უფრო სქემატური ხდება ეკრანზე, ისეთივე პათეტიკურ შესრულებას გვთავაზობს, როგორი პათეტიკურიც ფლორენსის პიროვნებაა. მაგრამ დრამატურგიული განვითარების პროცესში რეჟისორი მასალაში იკარგება. ფილმი გადაჰყავს ადამიანთა შორის გულწრფელი ურთიერთობის კონტექსტში, ცენტრალურ ხაზად აქცევს მომაკვდავი ცოლის და მისი ილუზიების არქიტექტორის, ერთგული ქმრის ურთიერთობას და ამ ურთიერთობის ასახვის სენტიმენტალურობა შლის ფილმის მთელ სტრუქტურას. მაცურებელი თვალს ადევნებს ადამიანს, რომელიც ფულს იყენებს საკუთარი თავის ირგვლივ ალტერნატიული სამყაროს შესაქმნელად. ყიდულობს ყველა იმ პრივილეგიას, რაც კომფორტისთვის სჭირდება და ტრაგიკულად აღიქვამს მხოლოდ იმის დაშვებას, რომ შესაძლოა ვერ მიიღოს ის, რაც უნდა.

ორიოდე წლის წინ „მეინსტრიმ“ მედიისთვის შეუმჩნეველად გარდაიცვალა ამერიკელი ვიზუალური არტისტი და მუსიკოსი დენიელ ჯონსტონი, რომელიც, თამამად შეიძლება, სოციალისტური გარეგანი მარგინალების კრებით სახედ ჩავთვალოთ. ადამიანმა, რომელმაც ცხოვრების უდიდესი ნაწილი ბიპოლარული აშლილობისა და შიზოფრენიის ტყვეობაში გაატარა, შეძლო საკუთარი შესაძლებლობებისთვის მიმართულების მიცემა, გახდა წარმატებული აუტსაიდერის სიმბოლო. შეძლო გასულიყო წარმატების აბსოლუტიზმის ჩარჩოებიდან და შექმნა ნაწარმოებები, რომელთა მოსმენის პროცესშიც შეუძლებელია ადამიანში სერიოზული ძვრების თუ არა, პოზიტიური იმპულსები მაინც არ გაჩნდეს. სწორედ ასეთი წარმატებული „ლუზერის“ სახის შექმნას ცდილობს ფრირსი - ადამიანის,

რომელმაც ყველაფერი გააკეთა ოცნების ასასრულებლად და გახდა მაგალითი საზოგადოებისთვის. ამას მიემართება ფლორენსის ბოლო სიტყვები: „ხალხმა შეიძლება თქვას, რომ ვერ ვიმღერე, მაგრამ ვერავინ იტყვის, რომ არ მიმღერია“. აქ იჩენს თავს მთავარი პრობლემა. ფილმის კარნავალური ესთეტიკა, ირონიული დამოკიდებულება საკუთარი პერსონაჟის მიმართ, დისონანსში მოდის ავტორის ისეთ მნიშვნელოვან კომენტართან, რასაც ემპათიის მნიშვნელობა ჰქვია. რეჟისორის ზედაპირული დამოკიდებულება შეუძლებელს ხდის გაიზიარო საზოგადოების ცნობიერებაში ჩაბეჭდილი წარმატების აბსოლუტიზმის იდეის ტყვეობაში მოქცეული ადამიანის ტკივილი, როცა ეს ადამიანი პრივილეგიებით, ელიტურ წრეში ფულით მოხვეჭილი სახელის ხარჯზე იქმნის ილუზორულ რეალობას.

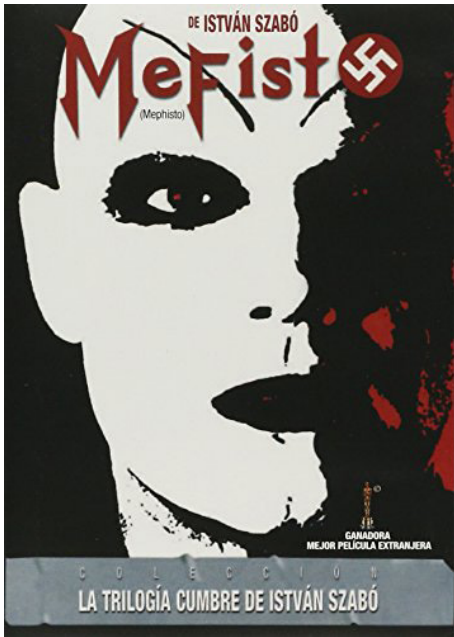


ნებისთ თუ უნებლიეთ, ფრირსის ფილმი აღმოჩნდა კაპიტალისტური იდეოლოგიის, ამ იდეოლოგიის წიაღში აღმოცენებული პოპკულტურისა და კინონდუსტრიის, მისი ელიტური ნაწილის ავტორტრეტი. ჰოლივუდის ელიტაც ხომ ასეთი ზედაპირულია, ასევეა მოწყვეტილი რეალობას. რასიზმის, ექსპლუატაციისა და ბოლო წლებში ზედაპირზე ამოსული სექსუალური ძალადობის ბრალდებებზე და სხვა პრობლემებზე მოჩვენებითი რეფლექსიურების ფონზე ვისმენტ მორალისტურ მოწოდებებს გლამურული ცერემონიებიდან, თუმცა ამ საკითხებთან საბრძოლველად რეალურად არაფერი კეთდება, ზედაპირული შემფოთების გარდა. თუმცა, ბოლო პერიოდში თვითკრიტიკული პოზიციონირების თვალშისაცემმა ტენდენციამ, მომავლის ოპტიმისტურ მოდელში შეიძლება გამოიწვიოს კიდე სერიოზული ძვრები, მაგრამ თუ ეს ასე არ მოხდება, პოზიტიური იმპულსები ხომ მაინც აუცილებლად გაჩნდება, რაც, საბოლოოდ შესაძლებელს გახდის ემპათიის გამოვლენა ზოგადად ფლორენს ფოსტერ ჯენკინსის შემთხვევაშიც კი არ იყოს თვალთმაქცური.

ბესო დარასელია

## იშტვან საბოს „მეფისტო“

„მეფისტო“ უნგრელი რეჟისორის იშტვან საბოს „გერმანული ტრილოგიის“ („მეფისტო“ (1981), „პოლკოვნიკი რედლი“ (1985) და „ჰანუსენი“ (1988)) პირველი ფილმია, რომელმაც რეჟისორს უდიდესი საერთაშორისო აღიარება მოუტანა. 1981 წელსვე „მეფისტომ“ მიიღო „ოსკარი“, როგორც საუკეთესო უცხოურენოვანმა ფილმმა. სცენარი ეყრდნობა კლაუს მანის რომანს, როლის სახელწოდებაა – „მეფისტოფელი. ერთი კარიერის ისტორია“ (1936).



სურათის მთავარი გმირი ჰენდრიკ ჰიოფგენი ჰამბურგის პროვინციული თეატრის მსახიობია. მას დიდ ასპარეზზე სურს გასვლა და საყოველთაო პოპულარობაზე ოცნებობს. „გონივრული“ ქორწინებისა და გავლენიანი სიმამრის კავშირების წყალობით, იგი ოცნებას ისრულებს – ბერლინის სახელმწიფო თეატრში მეფისტოფელის როლის წარმატებული შესრულებით, მართლაც არნახულ დიდებას მოიხვეჭს და თავყანისმცემელთა არმია გაუჩნდება.

კარიერის დასაწყისში, ჯერ კიდევ ჰამბურგის თეატრში და ბერლინში გადასვლის საწყის ეტაპზე, ჰენდრიკი თავისუფლად მოაზროვნე ადამიანია, მემარცხენე შეხედულებებითა და კომუნისტებისადმი თანაგრძნობით. ეს ის პერიოდია, როცა გერმანიაში ძალას თანდათან იკრებს ჰიტლერული ნაციონალ-სოციალისტური პარტია. პროცესი საბოლოოდ ნაცისტების მიერ ძალაუფლების ხელში ჩაგდებათ მთავრდება. თავდაპირველად ჰენდრიკი ამ ფაქტსაც არ ანიჭებს მნიშვნელობას, ჰიტლერს კი „ავსტრიელ კლოუნს“ უწოდებს, მაგრამ მალე, გარემოებათა გამო, ჰენდრიკს პრუსიის ნაცისტ პრემიერ-მინისტრთან მოუწევს შეხვედრა,

რომელსაც საკმაოდ დაუახლოვდება და ამ ახლობლობის წყალობით სახელმწიფო თეატრის დირექტორის თანამდებობას იკავებს. იგი ნაცისტთა წრეში მიღებული პიროვნება ხდება. თანდათან მწვავედება კონფლიქტი ხელოვანსა და ტოტალიტარულ რეჟიმს შორის, მაგრამ ეს კონფლიქტი შინაგანი სულიერის ბრძოლის სახით ვლინდება, გარეგნულად კი ჰენდრიკი კვლავ ნაცისტებისადმი ლოიალურად განწყობილი პიროვნებაა.

შინაგანი კონფლიქტი კი მართლაც მწვავეა. ხელისუფლება მოითხოვს, თეატრი გერმანულ „ეროვნულ ფესვებს“ ეყრდნობოდეს. რომ „ფრანგული სალონური პიესები უცხოა“. პრემიერ-მინისტრი კი აცხადებს: უნდა შევქმნათ „სულიერი საბაჟო“. ტოტალიტარულ რეჟიმს იმის მოსმენაც კი არ სურს, რომ ჭეშმარიტი ხელოვნება ზოგადსაკაცობრიო ფენომენია და მისი ნაძალადევი „გაეროვნულება“, მითუმეტეს – „სულიერი საბაჟოების“ შექმნის გზით, უეჭველად გამოიწვევს ნამდვილი მხატვრული ღირებულებების სუროგატად მეტამორფოზს. ეს გარდაუვალია და ასეც ხდება.

აუტანელი ბეწოლით შეწუხებული, იმავდროულად – აღზევების ბენიტში მყოფი ჰენდრიკ ჰიოფგენი აღიარებს, რომ თეატრი პარტიული, ურპატრიოტული იდეოლოგიის ტრიბუნად იქცა და ახლობელთა უაღრესად ვიწრო წრეში ამბობს: „უნიჭო პიესებს ვდგამთ. ჩემგან მოითხოვენ, დავდგა გერმანული ავტორების პიესები, მაგრამ – რომელი ავტორების? ნიჭიერი ავტორები ხომ ან გაიქცნენ ან – აღარ წერენ, ან – წერა აუკრძალეს...“

ჰიოფგენი ასრულებს ნაცისტთა მოთხოვნებს და იმავდროულად საკუთარ თავს უსვამს შეკითხვას: „განა გარეწარი არ ვარ, ამას რომ ვაკეთებ?“ – ამ შეკითხვით ვლინდება მის „მიგნით“ არსებული მწვავე კონფლიქტი.

მაგრამ, მხოლოდ ჰიოფგენი არ განიცდის შინაგან ფსიქოლოგიურ კატაკლიზმებს. მისი კოლეგა (თავდაპირველად – ჰამბურგის თეატრში, შემდეგ კი – ბერლინში) ჰანს მიკლასი ჯერ კიდევ მაშინ გაწევრიანდა ნაციონალ-სოციალისტურ პარტიაში, როცა ამ პარტიას და თვით ჰიტლერს სერიოზულად არავინ აღიქვამდა. ამის გამო ჰანსსა და ჰენდრიკს შორის მცირე კონფლიქტიც წარმოიქმნება. მაგრამ გადის წლები. ნაცისტები ხელთ იგდებენ ძალაუფლებას. ქვეყანაში დიქტატურა მყარდება და ჰანსი ხვდება, რომ ეს სულაც არ არის ის შედეგი, რომელსაც იგი ელოდა. მისთვის მიუღებელია მმართველობის ნაცისტური მეთოდები, იგი პარტიას ტოვებს და მწარედაც აზღვევინებენ ამის გამო. მას პირდაპირ თეატრში დააპატიმრებენ და ქალაქგარეთ კლავენ. ხელისუფლების მითითე-



ბით თეატრის დირექცია ავრცელებს ოფიციალურ განცხადებას, თითქოს ჰანს მიკლასი ავტოკატასტროფაში დაიღუპა. განცხადებას ხელს ჰიოფგენი აწერს. ჰიოფგენი რჩება ნაცისტურ ხელისუფლებასთან დაახლოებულ პიროვნებად. იგი სხვადასხვა ელიტარული მიღება-წვეულებების უცვლელი მონაწილეა. თუმცა სინდისის ქენჯნას ნამდვილად განიცდის და თითქოს ხავს ებლაუტება, ან საკუთარი სინდისის წინაშე თავს იმართლებს, გულს ერთი არგუმენტით იმშვიდებს: „სამაგიეროდ, ასე სიკეთის კეთებაც შემიძლია“...

მართლაც არის შემთხვევები, როცა თავის კავშირებს სიკეთის საქმნელად იყენებს. იგი მიაღწევს მეგობრის, მსახიობის, კომუნისტისა და ანტიფაშისტის ოტოს პატიმრობიდან გათავისუფლებას. უფრო მეტიც - ოტოს სახელმწიფო თეატრში თამაშის ნებასაც რთავენ (თუმცა, გარკვეული დროის შემდეგ, კვლავ აპატიმრებენ და მას ჰენდრიკი ველარ უშველის, თუმცა კი ცდას არ დააკლებს).

ტოტალიტარულ-ნაცისტური, რასისტული რეჟიმისთვის მიუღებელია ბერლინის თეატრის დირექტორისა და მთელ გერმანიაში პოპულარული მსახიობის სასიყვარულო რომანი ფერადკანთან ქალთან (რეჟიმი ყველაფერს აკონტროლებს, ცხოვრების ინტიმურ მხარეებსაც კი). ჰენდრიკი ქალს დაშორდება, მაგრამ მისი კავშირების წყალობით ქალს საკონცენტრაციო ბანაკში კი არა, პარიზში გაამგზავრებენ.

ჰიოფგენისგან მოითხოვენ, რომ თეატრიდან გააგდოს ორი პიროვნება, რომლებიც „ვერ ასახავენ ხალხის მსოფლმხედველობას“. იგი არ აკმაყოფილებს მოთხოვნას და საპასუხო დეპეშით აცნობებს „სადაც ვერ არსს“, რომ ამ პიროვნებების თეატრში ყოფნა აუცილებელია თეატრის ნორმალური ფუნქციონირებისთვის. სწორედ საპასუხო დეპეშის ტექსტით იგებს მაცურებელი, რომ ლაპარაკია არა მსახიობების, არამედ თეატრის ორი მუშის შესახებ. ამ ეპიზოდის მორალი ცხადია - ტოტალიტარული რეჟიმის ფიზიკური თვალი საზოგადოების ნებისმიერ ფენას აკონტროლებს.

მრავლისმთქმელია ფილმის დასასრულიც - სტადიონის ცარიელ არენაზე მარტო მყოფი ჰიოფგენი ცდილობს, გაეცეს პროჟექტორის შუქს, მაგრამ საითაც არ უნდა გაიქცეს, პროჟექტორიც დაუყოვნებლივ მისკენ მიემართება.

ამ შემთხვევაში პროჟექტორის შუქი ტოტალიტარიზმის მარწუხებია, რომლებშიც მოქცეულია ხელოვნება და საერთოდ, ადამიანის თავისუფალი ნება.

არავისთვის არის საიდუმლო, რომ კლაუს მანმა (თომას მანის შვილმა) თავისი რომანის - „მეფისტოფელი. ერთი კარიერის ისტორია“ მთავარი გმირის ჰენდრიკ ჰიოფგენის პროტოტიპად

თავისი ყოფილი სიძე, ცნობილი გერმანელი მსახიობი და რეჟისორი გუსტავ გრიუნდგენსი გამოიყენა. გრიუნდგენსისა და ჰიოფგენის ბიოგრაფიები ძალიან ჰგავს ერთმანეთს.

ხელისუფლების სათავეში ჰიტლერის მოსვლის შემდეგ (1933) გრიუნდგენსმა უარი თქვა ემიგრაციაში წასვლაზე. მან პრუსიის თეატრის გენერალური დირექტორის თანამდებობა დაიკავა. ჰიოფგენის მსგავსად, ისიც იმით იმშვიდებდა თავს, რომ ნაცისტური რეჟიმის არაერთ მოწინააღმდეგეს დაეხმარა და თავისი კავშირების წყალობით გადაარჩინა. ეს სრული სიმართლე იყო. გრიუნდგენსი გერინგთან დაახლოებული პირი იყო და ამ სიახლოვის საშუალებით მართლაც არაერთ ადამიანს დაეხმარა. მაგალითად, მისი ჩარევის შედეგად შეუნარჩუნდა სიცოცხლე ცნობილ მსახიობსა და მომღერალს, კომუნისტსა და ანტიფაშისტს ერნსტ ბუმს, რომელსაც ბრალად სამშობლოს ღალატი ედებოდა და სიკვდილით დასჯა ემუქრებოდა, საბოლოოდ კი 4 წლით პატიმრობა აკმარეს.



რადგან ლიტერატურულ გმირში პროტოტიპი მეტად იოლი ამოსაცნობი იყო, გრიუნდგენსის შვილობილმა პეტერ გორსკიმ სარჩელით მიმართა დასავლეთ გერმანიის სასამართლოს, რომელმაც სარჩელი დააკმაყოფილა და 1971 წელს გამოიტანა გადაწყვეტილება, „პიროვნების პატივისა და ღირსების შელახვის“ მოტივით, კლაუს მანის რომანის გამოცემა - გავრცელების აკრძალვის შესახებ.

ასევე რეალური პროტოტიპი ჰყავს ლიტერატურულ და კინემატოგრაფიულ პერსონაჟს - პრუსიის პრემიერ-მინისტრს. ეს პროტოტიპი გერმან გერინგი - ნაცისტური ზედაფენის ერთ-ერთი საინტერესო ფიგურა გახლავთ.

ასე რომ კლაუს მანის რომანიც და იშტვან საბოს ფილმიც მრავალმხრივ საინტერესო ნაწარმოებებია, რომლებიც არა მხოლოდ ფსიქოლოგიური პასაჟებით, არამედ მრავლისმთქმელი ისტორიული ფონითაც გამოირჩევა.

დამეძრე სამხარაძე