



ფსუქოლოგია

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბაკალავრის №3 (111) 28 მაისი 2017 წელი

სოფო მაჭავარიანი

მეფე ლიტი

გვ. 2-4

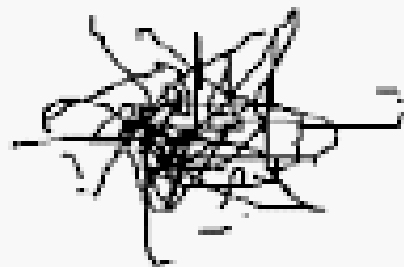


ქეთევან სამხარაძე

პოსტმოდერნიზმი და ტარანტინო

გვ. 5-9

POSTMODERN



დიმიტრი ზაქაიძე

ბერნარდო ბერტოლუჩი

გვ. 9-12



27 მარტი



გილოცავთ თეატრის საერთაშორისო დღეს

რეცენზია

„მეფე ლირი“

თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრში

გადავწყვიტე, რეცენზია თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრში დადგმულ სპექტაკლზე – „მეფე ლირი“ დამეწერა. შერჩეული თემა ჩემი პირადი ინტერესიდან გამომდინარეობს: შექსპირის ამ პიესის პირველი წაკითხვისას, ის ერთგვარ კოსმოსად წარმომიჩნდა, კოსმოსად, რომელშიც პერსონაჟები, მიკროკოსმოსების სახით, განსხვავებული ქმედებებითა და მოძრაობის სხვადასხვა ტრაექტორიით ერთ დიდ მთლიანობას ქმნიან. ისევე როგორც შექსპირის ბევრ სხვა პიესაში, აქაც ძირითადი თემა ძალაუფლებისკენ სწრაფვით გამოწვეული

ქაოსია, ამ ქაოსის მოწესრიგების მცდელობები კი ხშირად საბედისწერო შეცდომას უყრის საფუძველს. რეცენზიაში განვიხილავ რეჟისორ ზურაბ გეწაძის დადგმას, რომელშიც ლირის როლს ზურაბ ყიფშიძე ასრულებს.

ზემოთ მოცემული მოკლე და განზოგადებული მონახაზი შექსპირის ამ პიესისა რეალურად „დაძარღვულია“ პერსონაჟთა ქმედებებით, იმპულსებით, სურვილებით, განცდებით. პიესაში განვითარებულ სიუჟეტს, პერსონაჟთა ქმედებებს და ჩახლართულ ინტრიგებს,

➤ 3. 83.

◀ 2 გვ.

ერთგვარ იმპულსს მეფე ლირი თავისი გადაწყვეტილებითა და ტრაგედიით აძლევს: გადაწყვეტილებაში ვგულისხმობ მის ბრძანებას, რომლის მიხედვითაც, ლირი სამეფოს სამ ნაწილად გაყოფას გეგმავს. ლირის ტრაგედიაში კი – ლირის დასუსტებულ შინაგან ძალას, დასუსტებული გონებისთვის დამახასიათებელ უგონო და ახირებულ გადაწყვეტილებას, რაც პიესის „ტექსტის გარეთ“ მეფის პირად დრამად ფორმირდება, შექსპირი კი პიესას მხოლოდ ლირის ამ ტრაგედიის თითქოს ზედაპირული გამოხატულების ჩვენებითი წყებას: ვკითხულობთ ლირის გადაწყვეტილებას და კეთილმოსურნე, მშვიდობაზე ორიენტირებულ საკითხადაც კი გვეჩვენება ის. თუმცა, ლირის ამ ფრაზაში არის რაღაც უცნაური და კეთილმოსურნეობასთან შეუთავსებელი – მეფე ქალიშვილებისგან სიყვარულის დემონსტრირებას ითხოვს და ამ სიყვარულის აწონ-დაწონას, უმეტესის გამორჩევას გეგმავს. თუმანიშვილის თეატრში დადგმული სპექტაკლის ყველაზე მნიშვნელოვანი პერსონაჟი მეფე ლირი – ზურაბ ყიფშიძე სწორედ ასეთი, „სცენის გარეთ“ დაგროვილი მუხტით შემოდის სცენაზე. ის ატარებს ენერჯიას, რომელშიც მეფური გადაწყვეტილების სრული უფლება და სითამამე

იკითხება, ამავედროულად კი – სიფიცხე, სიშმაგე, თვითკმარობა და შემაშინებელი, დამთრგუნველი თავდაჯერებულობა. მეფის შემოსვლით მაყურებელი ხვდება, რომ ლირის ტრაგედია უკვე დიდი ხანია დაწყებულია, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ – „პიესის ტექსტის გარეთ“. ლირის დაბეჩავებული მდგომარეობა და თანადროული სისასტიკე პირველად, ნათლად წარმოჩნდება მეფისა (ზურაბ ყიფშიძე) და კორდელიას (კატო კალატოზიშვილი) დიალოგში: ლირის საყვარელი ქალიშვილი (რაზედაც მინიშნება ამ დადგმაში, ლირის კორდელიასადმი მიბჟრობილ განსაკუთრებულ, თბილ მზერასა და მის ფაქიზ შესტშია გამოხატული – ლირი კორდელიას ამ სცენაში ლოყაზე ხელით მიეაღერსება) უარს აცხადებს თავისი სიყვარულის სიტყვიერ გამოხატვაზე, რადგან ის მას სიტყვაზე ბევრად ამაღლებულად მიიჩნევს. ლირი ქალიშვილს გულქვაობას აბრალებს და მას განდევნას მიუსჯის. სწორედ, აქ ვლინდება ლირის პირადი ტრაგედია, რომელსაც, სცენაზე შემოსვლისთანავე, ზურაბ ყიფშიძის პერსონაჟის ბოლოქარი გული ატარებს. ამ ეპიზოდის განხილვით მინდოდა აღმეწერა და მეჩვენებინა ამ დადგმის უმნიშვნელოვანესი „რგოლი“ ზურაბ ყიფშიძის სახით.



➤ 4 გვ.

◀ 3 გვ.

ზურაბ ყიფშიძე თავისი გააზრებული შესრულებით სცენაზე შემოტანილ „მუსტზე“ მუშაობს: ხან აბეჩავენს და სასოწარკვეთისაკენ მიჰყავს ის, ხან სიშმაგეს ავლენს, ხან აზროვნებს, თუმცა სიჯიუტისა და დაუცხრომლობის გამო კიდევ უფრო მეტად შედის ჩიხში.

სპექტაკლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სცენაა, როცა განდევნილი ლირი მასხარასთან, გადაცმულ კენტთან და ედგართან ერთად ქარიშხალში სვდება. ვფიქრობ, ამ სცენაში ზურაბ ყიფშიძის სამსახიობო პოტენციალის გამოყენება რეჟისორს ბევრად უკეთ შეეძლო: სცენაში გამოყენებული როკ-მუსიკა დადგმის კონტექსტიდან ამოვარდნილი და მაყურებელთა ემოციური აღზნებისაკენ ზედმეტად სწორხაზოვნად მიმართული მომეჩვენა. მუსიკის პარალელურად ზურაბ ყიფშიძე ე.წ. პლუს ფონოგრამით მეტყველებს, რაც ხელოვნურობის განცდას ბადებს. ვფიქრობ, მეტად ეფექტური და გულწრფელი იქნებოდა, ზურაბ ყიფშიძეს რეალურად რომ ემეტყველა და განცდები ფონოგრამის გარეშე გადმოეცა, თუნდაც მისი ხმა დასშულიყო მუსიკის ფონზე.

სპექტაკლი თითქმის სიტყვა-სიტყვით მიჰყვება პიესის ტექსტს. სცენაზე პირდაპირ გადმოტანილი ტექსტის ამ რიტმულობის შეგრძნებას ამძაფრებს შოთა გლურჯიძის მინიმალისტური დეკორაცია: სცენის ცენტრში განთავსებული ხის, თაღებიანი ნაგებობის ერთგვარი სტრუქტურა. თაღებით ფორმირებული გასასვლელი თითქოს პერსონაჟთა გასვლასა და შემოსვლას უსვამს ხაზს და სცენიდან სცენაზე გადასვლის რიტმულობას უზრუნველყოფს. გარდა ამისა, ეს ცენტრალური დეკორაცია პიესის ჩემეულ აქტებს – პერსონაჟთა „მიკროკოსმოსების“ კოსმოსში დანთქმასა და იქიდან აღმოცენებას – გამოკვეთს: თაღებში გასული პერსონაჟები სცენის სიღრმეში ქრებიან, თაღებიდან გამოსულნი კი ხელახლა იწყებენ მოქმედებას. სცენის კიდევში აგებული დეკორაცია კი მარჯვენა და მარცხენა მხარეს „აივანზე“ ჩამომსხდარ ერთგვარ „მანეკენებს“ გვაგონებს: ეს „მანეკენები“ მთელი სპექტაკლის, მეფე ლირის ტრაგედიის, ერთგვარ გარე დამკვირვებლებად გვევლინებიან. თუმცა, რეჟისორი ამ მშვენიერ, მრავლისმთქმელ დეკორაციას საკმაოდ ცუდად „ამეტყველებს“: ბრძოლის სცენაში, რეჟისორი მათ ბრძოლაში დაღუპულთა სახით წარმოგვიდგენს და შავად გადაცმული, შენიღბული მსახიობების ხელით ამ „დამკვირვებლებს“ თავიანთი

ადგილებიდან სცენაზე გადმოყრის. სპექტაკლის მნიშვნელოვანი და ფაქიზი, თითქმის ხელშეუხებელი, ნაწილი – „დამკვირვებლები“ – რეჟისორმა პრიმიტიულ ხერხად აქცია და ბრძოლის ტრაგედია – მატერიალური მასალით საკმაოდ უხეშად გამოხატა.

სპექტაკლის ბოლო სცენებიც და დასასრულიც არ არღვევს პიესის რიგითობასა და თანმიმდევრულობას. დასასრულს, ისევ ზურაბ ყიფშიძე „ამოძრავებს“ სპექტაკლის „ბორბალს“ და მაყურებელს თავისი ტრაგედიის ნაწილად აქცევს.

რეცენზიაში როგორც პიესის, ისე სპექტაკლის ჩემეული ხედვა და აქტა რამდენიმე, ჩემთვის საინტერესო, ეპიზოდის წარმოდგენით შემოვფარგლე. ვფიქრობ, ამ დადგამ აჩვენა წამყვანი მსახიობის მნიშვნელობა და კიდევ ერთხელ დააფიქრა მაყურებელი და კრიტიკოსები ძალაუფლებაზე, ქაოსსა და კოსმოსზე, როგორც პიესაში, ისე ამ კონკრეტულ სპექტაკლსა და მის სტრუქტურაში.



სოფო
მაჭავარიანი
ილიას უნივერსიტეტის მეცნიერებისა და
ხელოვნების ფაკულტეტის სტუდენტი

პოსტმოდერნიზმი და ტარანტინო

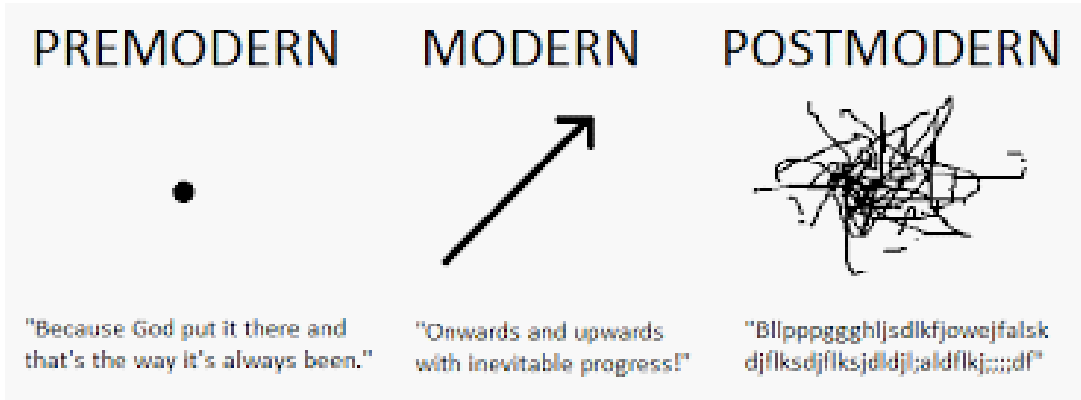
დღესდღეობით, პოსტმოდერნიზმის ცნებას არათუ იზიარებენ, არამედ ვერც კი იგებენ. მასთან წინააღმდეგობა, შესაძლოა, იმ ნაწარმოებთა მრავალფეროვნებაა, რომელთაც პოსტმოდერნიზმი მოიცავს და რომელთა აღმოჩენაც ხელოვნების ყველა სფეროშია შესაძლებელი. მაგალითად, ჯონ ეშბერის პოეზიაში, მოდერნული არქიტექტურისა და, უფრო კონკრეტულად, „ინტერნაციონალური სტილის“ მონუმენტურ შენობებში – პოპ-ნაგებობებსა და დეკორირებულ ფარდულეებში, კინოში – ყველაფერში, რაც გოდარისგან მოდის – თანამედროვე ავანგარდულ ფილმსა და ვიდეოში, აგრეთვე კომერციული და მხატვრული კინოს სრულიად ახალ სტილშიც, რომელსაც თავისი ეკვივალენტი რომანშიც მოეძებნება.

ეს სია ერთდროულად ორ რამეს ჰყენს ნათელს: ზემოთ აღნიშნულ პოსტმოდერნიზმის ნიმუშთა უმრავლესობა აღმოცენდა, როგორც განსაკუთრებული რეაქცია სხვადასხვა სფეროებში გაბატონებული “მაღალი მოდერნიზმის” (High Modernism) დამკვიდრებული ფორმების წინააღმდეგ, რომელმაც უნივერსიტეტები, მუზეუმები, სახელოვნებო გალერეათა ქსელი და ფონდები დაიპყრო.

ამავე დროს პოსტმოდერნიზმისგან სტილების, ჟანრების განურჩევლობა, ისევე როგორც გულგრილობა შეფასებებისადმი და მასობრივი კულტურის მიმდებლობა ნებისმიერი სხვა კულტურის გვერდით სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ პოსტმოდერნიზმი თავადაა მასობრივი კულტურა. მასობრივი კულტურა სრულიად სხვა მოვლენაა და წარმოადგენს სწორედ მოდერნიზმის პროდუქტს, მის ქმნილებას. ის ხელოვნების ერთ-ერთი დარგია თავისი ამოცანებით, გამოხატვის ფორმებით. საინტერესოა ის, რომ სხვადასხვა ჟანრი იმდენად ურთიერთშედწევადი გახდა, რომ ხშირად ე.წ. მაღალი ხელოვნების ნაწარმოები მასობრივი კულტურის ბევრი ელემენტის მატარებელი ხდება. ადგილი აქვს „ორგვარ კოდირებას“ ანუ მხატვრული ნაწარმოები ხდება მისაღები როგორც მასობრივი მომხმარებლისთვის, ისე ელიტარულისთვის.

პოსტმოდერნიზმი არც მასობრივი ხელოვნებაა და არც ელიტარული. ის უბრალოდ ხელოვნებაა.

რაც შეეხება მასობრივ კულტურას, რომელსაც დიდი უმრავლესობა სწორედ პოსტმოდერნიზმს უკავშირებს (და რასაც ჩვენ კატეგორიულად უარვყოფთ), მისი ასეთი



პოსტმოდერნიზმში ვერ შეხვდებით ზუსტ განსაზღვრებებს ან თეორიულ საფუძვლებს. მას ახასიათებს შეხედულებების პლურალიზმი და განსხვავებულობა. მოხდა განმანათლებლობის იდეალების გაუფასურება ან, უფრო სწორად, მათი გატოლება ნებისმიერ სხვა იდეალთან. ხელოვნებაში მოხდა ღირებულებების გადაფასება. საზოგადოდ, რაციონალურმა აზროვნებამ დაკარგა პრიორიტეტი და ინტუიციამ თავისი უფლებები დაიბრუნა.

პოსტმოდერნიზმი დემოკრატიული მიმდინარეობაა იმ აზრით, რომ წარმოადგენს თანამედროვე დემოკრატიულ აზროვნებას.

გავრცელება გამოწვეულია პოსტმოდერნიზმის „შემწყენარებლობით“ და კრიტიკულობით, პოსტმოდერნიზმისთვის, მოდერნიზმისგან განსხვავებით, უცხოა ელიტარულობისკენ სწრაფვა, რამაც დიდწილად გამოიწვია პროტესტი კლასიკური ელიტარული ხელოვნების წინააღმდეგ ე.წ. პოპ-არტის სახით.

ამგვარად, პოსტმოდერნიზმის ხელოვნება, რომელიც ერთგვარად წარმოადგენს თანამედროვე ლიბერალური დემოკრატიის ქვეყნებში არსებული სამოქალაქო საზოგადოების ღირებულებების



გამონათულებას, ხასიათდება არა მარტო ყველა კულტურისთვის ჩვეული დაყოფით მაღალ, ელიტარულ ხელოვნებად და მასობრივად, არამედ აგრეთვე ხელოვნების ამ ორ ტიპს შორის საზღვრების მოშლით და ურთიერთ შენაცვლებით. ბევრ შემთხვევაში სწორედ ე.წ. ელიტარული ატარებს მასობრიობის ნიშნებს, ხოლო მასობრივი მარტოოდენ ტრადიციული „მომხმარებლის“ ვიწრო წრეს თუ ემსახურება.

ბევრი ავტორი, კრიტიკოსი, ფილოსოფოსი თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას უკარგავს ღირებულებას თვლის რა, რომ ეს მიმდინარეობა სრულიად ამორალურია, რომ მორალური შეფასება მისთვის უცნაო. თვითონ ეთიკური შეფასების (ისევე როგორც ესთეტიკურის ან ნებისმიერი სხვა) მისდამი მისადაგება უადგილოა და აზრს მოკლებული. აქ „კარგი“ და „ცუდი“, „ლამაზი“ და „მანჩი“, „მოსაწონი“ და „დასაგმობი“ არ არსებობს. და მართლაც, პოსტმოდერნიზმი განუწყვეტლად ყველაფერს განმარტავს, თუმცა მოკლებულია ნებისმიერ შეფასებებს.

ტერმინი „პოსტმოდერნიზმი“ ხმარებაში მკვიდრდება 60-იანი წლებიდან, ის გამოიყენეს არქიტექტურაში სტილური ცვლილებების აღსანიშნავად, ხოლო შემდეგ სულ უფრო ხშირად იხმარება ხელოვნებაში ნოვაციების დასახასიათებლად. 1971 წელს ამერიკულ ჟურნალში „ლიტერატურის ახალი ისტორია“ გამოჩნდა შტატ ვისკონტინის უნივერსიტეტის პროფესორის იჰაბ ჰასანის სტატია „პოსტმოდერნიზმი“, რომელმაც ამ ახალი ტერმინით სახელწოდება მისცა უკვე ჩამოყალიბებულ მიმართულებას.

ცნების სტატუსს „პოსტმოდერნიზმი“ საბოლოოდ 80-იან წლებში იღებს. ერთნი მას მოდერნიზმის ესთეტიკის უარყოფად თვლიან, მეორენი ამტკიცებენ, რომ მხოლოდ მისი აღქმა განდა სხვაგვარი, მესამენი მოდერნიზმს აფასებენ, როგორც ელიტარულ ხელოვნებას, პოსტმოდერნიზმს, როგორც კიჩს, იმ ტრადიციასთან დაბრუნებას, რომელსაც ჩამოშორდა წინამორბედი მიმართულება.

კულტურულ-ესთეტიკურ ჭრილში პოსტმოდერნიზმი გვევლინება როგორც კულტურასა და ხელოვნებაზე მოდერნისტული შეხედულებებისაგან სრული გათავისუფლება, რაც, თავის მხრივ, შეიძლება განვიხილოთ როგორც რეაქცია პოსტმოდერნისტულ საზოგადოებაში კულტურის ადგილის ცვლილებაზე.

მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი კულტურის დაყოფა მასობრივად და ელიტარულად პოსტმოდერნიზმისთვის მიუღებელია. ხდება მათი დაახლოება, მათ

შორის საზღვრების წაშლა. აღარ არსებობს ხელოვნებისთვის მისაღები და მიუღებელი მასალა, „მაღალი“ და „დაბალი“ ხელოვნება. იბადება ახალი წარმონაქმნები, ახალი ჰიბრიდები, ხშირად ურთიერთსაპირისპირო ნიშან-თვისებებით. მაგალითად, კვენტინ ტარანტინოს „კრიმინალური საკითხავი“ ანუ „მაკულატურა“ კანის ფესტივალის „ოქროს პალმის რტოს“ მფლობელი ხდება.

პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელია ირონია, ციტატურობა, ეკლექტიზმი, კალიდოსკოპურობა, თამაშის ელემენტის გაძლიერება, დისტანციურობა როგორც ავტორსა და ქმნილებას შორის, ისე ნაწარმოებსა და მაყურებელს შორის.

პოსტმოდერნისტული მსოფლშეგარძნება პრინციპულად ეწინააღმდეგება კანონზომიერების კანონის რანგში აყვანას, სისტემატიზაციას, კლასიფიკაციას. ის იმდენად ჭრელი მოვლენაა, იმდენად ბევრი გამონაკლისი არსებობს წესებიდან, რომ თავად წესი ხდება ბუნდოვანი და მოუხელთებელი.

პოსტმოდერნიზმის ამერიკულ ვარიანტში მეტია დისტანცია ავტორსა და ნაწარმოებს შორის. რეჟისორი აღიქმება არა მესიად, რომელიც მხოლოდ მისთვის ცნობილი ჭეშმარიტების ქადაგებისთვის მოვევლინა ქვეყანას, არა დემიურგად, რომელიც თავისი სამყაროს მოდელს გთავაზობს, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, პროფესიონალად, რომელსაც შეუძლია მოგვითხროს ამბავი ისე, რომ დააინტერესოს მილიონები. ავტორი თავისი მსოფლმხედველობით, რეფლექსიებით უკან იხევს და ადგილს უთმობს თავად ისტორიას, პერსონაჟებს, მათ ლოგიკას. ამერიკულ პოსტმოდერნიზმთან მიმართებაში ხშირად გამოიყენება სხვა ტერმინიც – ნეოკონსერვატიზმი, აქ აშკარად შეიმჩნევა ტრადიციული ამერიკანიზმის ფასეულობათა დაბრუნების ტალღა.

„ფილმი ყველასათვის“, ადვილად გასარჩევი შავი და თეთრი, დაძაბულად და დინამიკურად განვითარებული მოქმედება, სიყვარული და მეგობრობა (ერთი – ძირითად სიუჟეტურ ხაზში, მეორე – პარალელურში, ან პირიქით), ცოტა იუმორი, ცოტა ეროტიკა, ცოტა (ან ბევრი – გაანჩია ჟანრს) ძალადობა და სისხლი, და საბოლოოდ სიკეთე (თუ შეიძლება მკვლელი ან ბანდიტი განასახიერებდეს კეთილ საწყისს) – აი, ასეთია ძირითადი რეცეპტი.

ევროპული პოსტმოდერნიზმი, ამერიკულისგან განსხვავებით, უფრო მოდერნიზმის განვითარების შემდგომ ეტაპს უახლოვდება, ვიდრე მის უარყოფას.

მართალია, ავტორი აქაც ისტორიის მიღმა იმალება, მაგრამ დისტანცია ავტორსა და მის ნაწარმოებს შორის არ არის იმ ზომის, რომ „ავტორის სიკვდილზე“ ვისაუბროთ.

ევროპული კინო უტოვებს სივრცეს მაყურებლის წარმოსახვას, ფანტაზიას, ემოციური და გონებრივი პროცესების დამოუკიდებლობას. ევროპული ხელოვნებისათვის მაყურებელი უფრო თანამზრახველია, ვიდრე მხოლოდ ზემოქმედების ობიექტი.

პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელია ჟანრების დაახლოება, შერწყმა პოლიჟანრული ნაწარმოებების შექმნა. მაგრამ ამ პროცესებშიც გარკვეული განსხვავება შეიმჩნევა ამერიკულ და ევროპულ კინემატოგრაფს შორის.

ამერიკულ კინოში, ძირითადად, ჟანრის საზღვრები ფართოდება მასში სხვა ჟანრული ელემენტების შემოტანით – ეროტიკული თრილერი, კომედიური დეტექტივი და ა.შ. ძირითადი საყრდენი ჟანრი მდიდრდება სხვადასხვა ჟანრის ელემენტებით, იქნება ეს ლირიკული, კომედიური, ეროტიკული, თუ სხვა, ისე რომ არსებითი სიუჟეტური სქემები არ განიცდის რადიკალურ ცვლილებებს.

ევროპული პოლიჟანრიზმი სხვა სახით წარმოგვიდგება. აქ ხდება არა ჟანრის კანონების გაფართოება, არამედ შიგნიდან აფეთქება მასში დღემდე მიუღებელი ელემენტების ჩართვით. (ლირიზმი და პაროდია), შედეგად მიიღება თვისობრივად ახალი ეკლექტიზმი. ამ შემთხვევაში ჟანრის ერთადერთი განსაზღვრება თითქმის შეუძლებელი ხდება.

„ღმერთი მოკვდა“

პოსტმოდერნიზმის ამერიკელ მკვლევარ ფრედერიკ ჯეიმსონს მიაჩნია, რომ სუბიექტის, ე.ი. ავტორის, სიკვდილი გარდაუვალია კორპორაციების ეპოქაში, როცა ჩამოყალიბდა „ორგანიზმის ადამიანი“, აღარ არსებობს ინდივიდი, აღარავინაა, ვინც ახალ სტილს გამოიგონებს. ამიტომ მხოლოდ ძველებისადმი მიბაძვალა რჩება. (რისი დიდოსტატიც ტარანტინოა, მას ხშირად ახსენებენ, როგორც ყველაზე ნიჭიერ „ქურდს“ კინოს ისტორიაში, ის სულ უფრო იშვიათად აქრობს „ნაქურდალის“ კვალს, რადგან იცის, რომ ამ ქურდობისთვის მას შეაქებენ. მაგალითად „Pulp Fiction“-ის ყველაზე ცნობილი სცენა „პერედოზირება“ და ადრენალის ნემსი გულში, წარმოადგენს ნამდვილი ისტორიის ეკრანიზაციას, რომელსაც მოგვითხრობს მარტინსკორსეზეს დოკუმენტური ფილმის – „American Masters“-ის გმირი სტივენ პარსი). ასე წარმოიშობა სტილიზაცია, რომელიც ჯეიმსონს პოსტმოდერნისტული

ესთეტიკის მთავარ ნიშნად მიაჩნია, ხოლო რომ არ იყოს საყვედურები მიბაძვისათვის, იგი ოდნავ ირონიულ და პაროდულ ხასიათს იძენს.



Pulp Fiction (1994)

პოსტმოდერნისტულ სიტუაციაში ავტორის ინდივიდუალურობა აღარ არის მსოფლმხედველობითი კატეგორია, იგი მხოლოდ სტილური ძიებების, პროფესიონალიზმის დონის ჭრილში შეიძლება განიხილოს. იგი უკვე აღარ არის „დემიურგი“, არამედ უფრო „მედიუმი“ – „მასმედიას ქურუმი“. იხლიჩება პიროვნებისა და შემოქმედის ერთიანობა.

უამრავი ციტაა აბსოლუტურად განსხვავებული ჟანრებიდან, სრული ქაოსის შექმნა, ექსპერიმენტები კინოში, – ასეთია ტარანტინოს კინო.

ტარანტინოს კინოს ერთ-ერთი ნიშანია არაქრონოლოგიურად თხრობა, რაც ხელს უწყობს დეკონსტრუქციას (გადაფასებას). დეკონსტრუქცია ნიშნავს სტერეოტიპების რღვევას, ან მის ახალ კონტექსტში გააზრებას, რისი წინაპირობაც აზრის კითხვის პროცესში ჩამოყალიბებაა, ამიტომ აუცილებელია, პროვოკაცია, როგორც აზრის მაინსპირირებელი და ტექსტის ფარული მნიშვნელობისაგან გამათავისუფლებელი.

დეტალები კინოში მეტად მნიშვნელოვანია, ტარანტინოს კინოში მრავლადაა ასეთი დეტალი არ აქვს მნიშვნელობა, იქნება ეს წარწერა, დიალოგისას წარმოთქმული ფრაზა, პერსონაჟის სახელი, რომელიმე სცენა თუ სხვა რამ, მაგრამ ხშირად ეს დეტალები მიგვითითებს არა რაიმე მნიშვნელოვანზე, არამედ პირიქით, ხშირ შემთხვევაში, არაფერსაც არ ნიშნავს, ტარანტინო უბრალოდ ერთობა ამ ყველაფრით, მისი გმირები ხშირად ერთმანეთს მიმართავენ იმ პერსონაჟების სახელებით, რომლებიც მათ პარტნიორებს წინა ფილმებში აქვთ შესრულები, ან რომელიმე ფრაზას წამოისვრიან ამ ფილმებიდან, მაგალითად Pulp Fiction-ის ერთ-ერთ სცენაში მია ვინსენტს კავბოის ეძახის, ხოლო ვინსენტი მიას – გოგონა „კავბოს“, ჯონ ტრავოლტამ ითამაშა ფილმში „ქალაქელი კავბოი“, ხოლო უმა თურმანმა ფილმში „კავბოი

◀ 7 გვ.

გოგონებიც კი ზოგჯერ მოწყენილები არიან”.

Pulp Fiction-ში მრავლადაა ასეთი მაგალითი: Coolidge vs Wilson, Vossler vs Martinez, ასეთი წარწერა აქვს შენობას, რომელშიც ბუტცი ბოქსს თამაშობს, პირველი გვარები ამერიკის პრეზიდენტებზე მიგვანიშნებს ხოლო მარტინესი და ვუსლერი ტარანტინოს მეგობრები არიან.



Pulp Fiction (1994)

როდესაც კაპიტანი კუნსი პატარა ბუჩქს აძლევს მამის საათს, ის საუბრობს მფრინავზე სახელად „ვინოკი“. „ვინოკი“ ჯონ გარფილდის პერსონაჟია ჰოვარდ ჰოუქსის ფილმიდან „საჭაერო ძალები“ (1943). ჰოვარდ ჰოუქსი ტარანტინოს ერთ-ერთი საყვარელი რეჟისორია.

ვიზუალურ ციტირებას რაც შეეხება, სცენა, როდესაც მარსელასი ქუჩაზე გადადის ბუტჩის მანქანის წინ, და ჩვენ მას მანქანიდან ვადევნებთ თვალს, გვანახებთ ალფრედ ჰიჩკოკის საკულტო ფილმს „ფსოქო“ (1960)



Pulp Fiction (1994)

გარდა ციტირებისა, ტარანტინოს ფილმებში მრავლადაა პოსტმოდერნიზმის სხვა ნიშნებიც: ეკლექტიკა, მოზაიკურობა და სხვა. უყურებ მის ფილმებს და გეცინება იმაზე, რაც საერთოდ არ არის სასაცილო, იქნება ეს მთელი გულში ჩარჭობილი ნემსი თუ ჯულისის თმაში მერვინის ტვინის ნაფლეთები, სისხლიანი მანქანის

რეცხვა და შემდეგ ყვავილებიან ტრუსებში გამოწყობილი ჯულისი და ვინსენტი, ისიც უნდა აღინიშნოს რომ ტარანტინო სასპენსის ოსტატიაა, უყურებ ჯონ ტრავოლტას პერსონაჟს ვინსენს და ელოდები, როდის გაისვრის მისი იარაღი, ამას ემატება მუსიკა, რომელიც, ჩემი აზრით, ტარანტინოს ფილმებში ყოველთვის არაჩვეულებრივადაა შერჩეული. მისი გმირები განსხვავდებიან ამერიკული კინოს გმირებისგან, ისინი არ არიან დაყოფილი ორ კატეგორიად: ბოროტები და კეთილები, ყველა პერსონაჟს აქვს რამდენიმე მხარე, ბანდიტებში, მკვლელებსა და დილერებში არის კეთილი საწყისი, ჯულისი, მაგალითად, ბიბლიასაც კი კითხულობს, სწამს ღმერთის და სვედება, რომ მკვლელობა მთლად კარგი საქმე არაა, ფილმის ბოლოს სწორედ ჯულისი რჩება ცოცხალი.



Inglorious Basterds (2012)

Inglorious Basterds (უსახელო ნაბიჭვრები)-ის სცენარზე ტარანტინო დაახლოებით ათი წელი მუშაობდა, ამ ფილმშიც სწორედ ვხვდებით ტარანტინოს საყვარელი მსახიობების ან რეჟისორების სახელებს, მაგალითად, ბრედ პიტის პერსონაჟის სახელია „ალდო რეი“, მსახიობ ალდ რეის პატივსაცემად, ხოლო როდესაც იმავე ბრედ პიტის პერსონაჟი „ალდო“ კინოთეატრში იტალიელი მსახიობის სტატუსით გამოცხადდება, თავს ენცო ჯიროლამოდ ასაღებს, ეს მინიშნებაა 1978წ. გადაღებული ფილმის „უსახელო ნაბიჭვრები“ რეჟისორზე – ენცო ჯ. კასტელარზე. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ ფილმის გამო ტარანტინოს „ნაბიჭვრების“ სათაური განზრახ წერია არასწორად. Basterds და არა Bastards. ამავე სცენაში ელაი როტის

➤ 9 გვ.

პერსონაჟი ამბობს, რომ მისი სახელია ანტონიო მარგერეტი, ანტონიო ტარანტინოსა და როტის საყვარელი რეჟისორია.



Inglorious Basterds (2012)

ტარანტინოსგან არავინ ელის მორალურ აღწრდას, ჭკუა-დარიგებას ან თუნდაც რაიმე ადეკვატურს, თუ მოუნდება, მკვდრებს გააცოცხლებს, ვამპირებს წყლის თოფით მოკლავს, ფილმს ბოლოდ ან დაიწყებს ან ებრაელს ძალიან მარტივად მოაკვლევინებს ფიურერს. მისი ფილმებისთვის დამახასიათებელია კომიკურამდე მისული ძალადობა, როგორც თვითონ აღნიშნავს, ეს ჰიპერძალადობა, უტირირება, გაზვიადება ბოლოს უღებს იმას, რისი უტირირებაც ხდება და სასაცილოს ხდის მას. რომ არა ევროპა,

ტარანტინო ვერასდროს ეღირობოდა ალიარებას.

ტარანტინოს ყველა ფილმში არაჩვეულებრივი მსახიობები ჰყავს, გარდა ამისა, მას შეუძლია ჯონ ტრავოლტა ათამაშოს ისე, როგორც მაღალი დონის მსახიობი, ტრავოლტას მიერ შექმნილმა სახემ, ვარსკვლავური პოპულარობა მოუტანა მსახიობს. ბოლო დროს მისი სავიზიტო ბარათს ქრისტოფერ შულცი წარმოადგენს, არაჩვეულებრივი მსახიობი, რომელიც თავისუფლად ასრულებს სრულიად სხვადასხვა ტიპაჟს („უსახელო ნაბიჭვრები“ და „ჯანგო“), ასეთი მსახიობები კიდევ უფრო საინტერესოს ხდიან მის ფილმებს.

„უსახელო ნაბიჭვრები“, რათქმაუნდა, ფარსია, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ისტორიულ ფაქტებთან, ამ ფილმით ტარანტინომ გვაჩვენა თავისი დამოკიდებულება ფაშიზმის მიმართ, ფილმი რამდენიმე თავად იყოფა, თითოეული თავი რომელიმე ძირითად პერსონაჟზე, მოგვითხრობს, რომელთა გზებიც ერთმანეთთან იკვეთება, ერთი მიზნისთვის, ფილმის ფინალურ გადაწყვეტას ბევრი აკრიტიკებს, ამ ფილმის დანიშნულება არც ყოფილა რეალობის აღწერა, ფილმში ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია ის, თუ რას ამბობს ავტორი, ხოლო ისტორიის შეცვლა, უბრალოდ, ხერხია და პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ნიშანი, თანაც ეს ხომ ტარანტინოა.

ქეთევან სამხარაძე
კინომცოდნეობა IV კურსი

ბერნარდო ბერტოლუჩი

ბერნარდო ბერტოლუჩი იტალიის ქალაქ პარმაში დაიბადა, ემილია რომანიის რეგიონში. მამამისი, ატილიო, იყო ხელოვნების ისტორიკოსი, პოეტი და კინოკრიტიკოსი. ამან განაპირობა ის, რომ ბერნარდომ ლიტერატურაში ძალები თხუთმეტი წლისამ მოსინჯა და მალევე დაიმსახურა რამდენიმე პრესტიჟული ლიტერატურული ჯილდო თავისი პირველივე წიგნისთვის. ამას მოჰყვა პროფესიულ დონეზე ურთიერთობა ცნობილ იტალიელ კინორეჟისორებთან: პიერ პაოლო პაზოლინისთან და სერჯო ლეონესთან. ლეონემ სცენარის დაწერაც კი სთხოვა ახალგაზრდა ბერნარდოს, მაგრამ შემდეგ, გარკვეული მიზეზების გამო, დაიწუნა.

ბერტოლუჩის ჰყავს ერთი ძმა – ჯუზეპე, თეატრის დირექტორი და დრამატურგი.

ბერტოლუჩის პირველი ცოლი იყო ადრიანა ასტი, რომელიც მონაწილეობას იღებდა ბერნარდოს ადრეულ ფილმში „რევოლუციის წინ“. 1978 წელს კი ცოლად მოიყვანა კლერ პეპლოუ, ბრიტანელი სცენარისტი.

იმ მიზნით, რომ პოეტობა სურდა, ბერტოლუჩი რომის უნივერსიტეტში 1958 წლიდან 1961 წლამდე თანამედროვე ლიტერატურის ფაკულტეტზე სწავლობდა. ეს სწორედ ის პერიოდია, როდესაც პაზოლინისთან მიიღო გამოცდილება როგორც რეჟისორის ასისტენტმა. მცირე ხნის შემდეგ, 1962 წელს იგი არ ამთავრებს უნივერსიტეტს და ამავე წელს იღებს თავის პირველ ფილმს „La Commare Secca“. ფილმი მეძავის მკვლელობის შესახებ. ამის შემდეგ მან გადაიღო ფილმი „რევოლუციის

◀ 9 გვ.

წინ“ (1964), რომელიც კინოკრიტიკამ საკმაოდ კარგად მიიღო. იმის გამო, რომ მიეღოთ დაფინანსება და ყოფილიყვნენ კონკურენტუნარიანები საერთაშორისო კინო ინდუსტრიაში, იტალიელ რეჟისორებს უწევდათ თანხმობა განეცხადებინათ უცხოურ კომპანიებთან თანამშრომლობაზე. ამ რეჟისორთა შორის არც ბერტოლუჩი იყო გამონაკლისი. ამის შემდგომ მას უწევდა მთავარ როლებზე აეყვანა არაიტალიური წარმოშობის მსახიობები: მარლონ ბრანდო, ჟერარ დეპარდიე, ბერტ ლანკასტერი, დონალდ საზერლენდი და სხვ. იტალიური კინემატოგრაფია სულ ეფრო და უფრო დამოკიდებული ხდებოდა საერთაშორისო ინდუსტრიაზე.

ბერტოლუჩი კარგად იყენებდა თავის ფილმებს პოლიტიკური აზრის გამოსახატავად: 1970 წელს გადაღებულ ფილმში „კონფორმისტი“ გაკრიტიკებულია ფაშისტური იდეოლოგია; ფილმში „მეოცე საუკუნე“ გაანალიზებულია მემარცხენეებისა და მემარჯვენეების ბრძოლა. თავისი ერთ-ერთი საუკეთესო ფილმი „უკანასკნელი იმპერატორი“ კი სრულიად გაუღენთილია პოლიტიკური იდეოლოგიით.

„მეოცნებენი“ ბერტოლუჩის ერთ-ერთი ბოლოდროინდელი ფილმია, რომელსაც მაყურებელიც და კრიტიკაც არაერთგვაროვნად შეხვდა. ფილმში ახალგაზრდა მსახიობებმა გაიღვეს, მათ შორის, „მეოცნებენში“ შესრულებული როლი საეტაპო აღმოჩნდა ნახევრად შვედი და ნახევრად ფრანგი ლამაზმანი ევა გრინისთვის, რომლის ვარსკვლავური კარიერა ექსცენტრიკული იზაბელის განსახიერებით დაიწყო.

ბერტოლუჩის სკანდალური ქმნილება „მეოცნებენი“ სამი ახალგაზრდის შესახებ მოგვითხრობს, რომელთა ბედი 60-იანი წლების რევოლუციურ პარიზში გადაიკვეთება. ბინაში, სადაც ტყუპი და-ძმა ტეო და იზაბელი მშობლების გარეშე განცხრომით ცხოვრობენ, ახალგაზრდობილი მეგობარი მეთიუც დაბინავდება.

გარეთ სტუდენტური გამოსვლების აჩრდილი დადის, ბინა კი ამ ახალგაზრდებისთვის გარკვეულ თავშესაფრად იქცევა, სადაც ყველაფერზე საუბრობენ, კინოზე, პოლიტიკაზე და არც ექსპერიმენტების ჩატარების სურვილის ნაკლებობა იგრძნობა, მათ შორის სექსშიც. მეთიუ მალევე აღმოჩნდება უცნაური და-ძმის გავლენის ქვეშ. ტეო და იზაბელი სულაც არ ჰგვანან ჩვეულებრივ და-ძმას. მათ ერთ საწოლში შიშვლებს სძინავთ, ტეოს სიამოვნებს



კადრი ფილმიდან „მეოცნებენი“

იმის ურება, როგორ ამყარებს სექსუალურ ურთიერთობას მის დასთან მეთიუ, სამეული ერთად აბაზანის მიღებაზეც არ ამბობს უარს... როგორც ამბობენ, ფილმის გადაღებები ძალიან საინტერესო ვითარებაში მიმდინარეობდა. რეჟისორს გამიზნული ჰქონდა პარიზში ისეთი ბინის პოვნა და შიგნით ისეთი ინტერიერის შექმნა, რომ ბინა სულიერად გადაქცეულიყო და ფილმში გარკვეული პერსონაჟიც კი შეექმნა, ამიტომაც ბინის შერჩევაში რეჟისორმა საკმაოდ დიდი დრო დაკარგა. ფილმი გილბერტ ადარის წიგნს „წმინდა უდანაშაულოები“ ეფუძნება, თუმცა მოსამზადებელ პერიოდში ბერტოლუჩიმ სცენარში ცვლილებები შეიტანა. მან თავისი საყვარელი ფილმებიდან გარკვეული სცენები გააცოცხლა და სცენარში ჩაამატებინა. ახალგაზრდა პერსონაჟები ცნობილი ფილმებიდან სცენებს განასახიერებენ, რაც „მეოცნებენს“ განსაკუთრებულ ხიბლს სძენს.

ბერტოლუჩის გადაწყვეტილებითვე, სცენარში არ შევიდა ჰომოსექსუალური სცენები, მეთიუსა და ტეოს სექსის ეპიზოდები, რაც წიგნშია წარმოდგენილი. რეჟისორის თქმით, „ეს ძალიან ზედმეტი იქნებოდა“, თუმცა სიშიშვლისა და ზედმეტი ეროტიკისთვის რეჟისორს კრიტიკოსების შენიშვნების მოსმენა მაინც მოუწია.

ფილმის ირგვლივ აუიოტაჟი გადაღებების დაწყებამდე ატყდა, ვინაიდან, როგორც მოგვიანებით ევა გრინმა „გარდიანის“ უშურნალისტს გაუმხილა, მშობლები, ისევე, როგორც მისი აგენტი, ეხვეწებოდნენ, არ დათანხმებოდა ბერტოლუჩის შეთავაზებას და უარი ეთქვა იზაბელის როლზე, რომელმაც

◀ 10 გვ.

შემდეგ მსოფლიო აღიარება მოუტანა. მშობლები და აგენტიც მსახიობს არწმუნებდნენ, რომ არ ღირდა მონაწილეობა ფილმში, სადაც მთლიანად უნდა გაშიშვლებულიყო და ბევრი სექსის სცენა ჰქონოდა. როდესაც გრინს ფილმის თავდაპირველი, მსუბუქად დამონტაჟებული ვარიანტი აჩვენეს, სექსის ეპიზოდებს თვალს არიდებდა და როგორც თავად აღნიშნა, „სრულ შოკში იყო“. ამერიკის შეერთებულ შტატებში ფილმმა საკმაოდ კარგი მოგება აჩვენა, კინოთეატრებში 2,5 მილიონი დოლარი შეაგროვა, რაც ამ ტიპის ფილმისთვის ძალიან სასურველი შედეგი განხლდათ. ზოგიერთ კინოთეატრში ფილმის სრული ვერსია აჩვენეს, ბევრგან მაყურებელთა ასაკზე გარკვეული შეზღუდვაც კი იყო დაწესებული. როგორც მოგვიანებით თავად ბერტოლუჩიმ თქვა, ეს ფილმი ეძღვნებოდა 1968 წელს, რომელიც, თავის მხრივ, მოიცავდა ჟურნალისტიკას, კინოს, სექსს, ფილოსოფიას, პოლიტიკას და ამ ყველაფერზე ოცნებას...

ბერტოლუჩის კინოსურათი „მე და შენ“ გადაღებული ახალგაზრდული ენერჯით, ნიკოლო ამანიტის რომანის ადაპტაციაა. ეს არის ამბავი პრობლემურ 14 წლის ბიჭზე, რომელიც ცდილობს გაუმკლავდეს თავის ნახევარდას და მის ჰეროინზე დამოკიდებულებას. სიუჟეტი, ძირითადად, ვითარდება ბიჭის სახლის სარდაფში, სადაც იმალება და დედამისს ატყუებს, რომ სასკოლო სათხილამურო მოგზაურობაშია წასული.

საუნდტრეკად ისმის Cure-ის, Muse-ის და დევიდ ბოუვის მუსიკა (სიმღერის - space oddity იტალიურ, საშინლად მელოდრამატულ ვერსიასთან ერთად). დის როლში, თეა ფალკოა, ახალგაზრდა საბედისწერო ქალი (femme fatale), რომელზეც ბერტოლუჩი ამბობს: „პატარა მარლენ ლიტრიხი სიცილიიდან“. როგორც თავად თქვა, ეს მსახიობები აირჩია, რადგან – „ისინი ძალიან უშუალოები, გაშიშვლებულნი არიან სულით ხორცამდე და არ არიან როლის შესრულების ტყვეობაში“. თავდაპირველად, ამ ფილმის 3D-ში გადაღება ჰქონდა დაგეგმილი. „შევისწავლო ტექნოლოგიები, ჩემთვის არის ის აუცილებლობა, რომელიც უნდა გავაკეთო. სხვა მხრივ, სრულიად ჩამორჩენილად ვგრძობ თავს... მიტოვებულად“. მაგრამ ბერტოლუჩის სწრაფად სურდა ფილმის გადაღება, იმპროვიზაციის თანხლებით, 3DD აღჭურვილობა კი არ იძლეოდა ამის საშუალებას.

„მე და შენ“ „მეოცნებენის“ შემდეგ ბერტოლუჩის პირველი ნამუშევარია. არსებობდა მითქმა-მოთქმა, რომ აღარასოდეს გადაიღებდა ფილმს. ჭორების გავრცელება მისი ზურგის პრობლემას უკავშირდებოდა, რასაც წარუმატებელი ქირურგიული ჩარევაც მოჰყვა. ხმები მხოლოდ მაშინ გაქარწყლდა, როდესაც მისი მდგომარეობის მიუხედავად, შეძლო აეღო ახალი პროექტი. „რამდენიმე წლის წინ, მოძრაობაც არ შემიძლო. არ შემიძლო სიარული. ეს იყო ის პერიოდი, როცა ვფიქრობდი, რომ ვეღარ შევძლებდი ფილმების გადაღებას. ვიფიქრე, კარგი, მორჩა. რამე სხვას გავაკეთებ.. მაგრამ, ყველაფერი შეცვალა იმ მომენტმა, როცა დავთანხმდი ამ პროექტს“.

ბერტოლუჩი უესტიკულირებს თავის ეტლზე. ყველაფერი გასაგებია. ის ამბობს, „აქაც შესაძლებელია ბედნიერი იყო“. განსხვავება იმაშია, რომ მჯდომარე პოზიციიდან უყურებს კამერას და გადასაღები ლოკაციების არჩევანიც მცირდება ასეთ შემთხვევაში.

ბერტოლუჩის სარეჟისორო კარიერა 50 წელს მოიცავს, მაგრამ ის არის ადამიანი, რომელსაც ისეთივე ახალგაზრდული სული აქვს, როგორც 1961 წელს, 21 წლის ასაკში თავის პირველ ფილმს რომ იღებდა. ის თანაუგრძობს საკუთარ ახალგაზრდა გმირებს ფილმში „მე და შენ“, და საკმაოდ შეწუხებული ჩანს, როდესაც ჟურნალისტი ეკითხება, თუ რა რეაქცია ჰქონდა მას, როცა 2011 წელს მარია შნაიდერის სიკვდილი შეიტყო, და წაიკითხა ნეკროლოგები, სადაც ნათქვამი იყო, რომ მისმა ფილმმა – „უკანასკნელი ტანგო პარიზში“ მარიას ცხოვრება დაუნგრია. „საწყალი მარია. არ მქონდა ხელსაყრელი შემთხვევა, რომ მივსულიყავი და პატიება მეთხოვა მისთვის. 19 წლის იყო და როგორც ფილმის – „მე და შენ“ მსახიობები, მასაც არსად არასდროს ეთამაშა ადრე. ხანდახან, გადაღებებისას არც ვეუბნებოდი, შემდეგ სცენაში რას ვაპირებდი, რადგან ვიცოდი, ასე უკეთესად ითამაშებდა. ასე რომ, როცა ჩვენ ვიღებდით მარლონ ბრანდოსთან ერთად კარაქის სცენას, გადავწყვიტე, არ მეთქვა, მარიასთვის. მისგან იმედგაცრუებისა და გაბრაზების რეაქციას ველოდი“. „ვერაფრის გაკეთება შევძელი“, – აგრძელებს ბერტოლუჩი, – „ვისხედით ოთანში, ვსაუზმობდით მარლონთან ერთად. ბრანდო თავის ტოსტზე კარაქს უსვამდა. განვიხილავდით, როგორ გადაგველო ეს სცენა.“

➤ 12 გვ.



კადრი ფილმიდან „მე და შენ“

უცხად შევხედეთ ერთმანეთს... და ასე გაჩნდა ის ცნობილი სცენა კარაქით.“

ფილმი „მე და შენ“ ეხება ჰერონზე დამოკიდებულებას და მოზარდების გასაჭირს, მაგრამ ცოტა ნათელი ტონი დაკრავს, ბერტოლუჩის წინა ნამუშევრებთან შედარებით. მან წიგნის ფინალიც კი შეცვალა და ერთგვარ ბედნიერ დასასრულად აქცია.

როდესაც საქმე ეხება პოლიტიკას, რეჟისორი უფრო იუამება. მან შესაძლოა, ხმაც არავის მისცეს იტალიის მომავალ არჩევნებში. იგი ფიქრობს, რომ 1968 წლის ახალგაზრდულ იდეალიზმს ყველაფერი ჰქონდა, მაგრამ გაქრა. „მრავალი, მრავალი წლის შემდგომ გადაიყვარდა პოლიტიკა. დიდად არ მომწონს ეს ამბავი, მაგრამ სიმართლეა“, – აღნიშნავს ბერტოლუჩი.

დიახ, ის ხშირად მუშაობდა Medusa Film-თან, რომელიც სილვიო ბერლუსკონის ეკუთვნოდა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მას, გარკვეულწილად არ ეზიზღებოდა პოლიტიკური გავლენები იტალიის კულტურულ თუ პოლიტიკურ ცხოვრებაში. თუმცა, ბერლუსკონი არასდროს ჩარეულა რომელიმე ფილმში, რომელიც ბერტოლუჩიმ გადაიღო და რეჟისორი აქვე დასძენს, რომ მრავალი გამოჩენილი მწერალი თანამშრომლობდა Mondadori-სთან, უდიდეს იტალიურ გამომცემლობასთან, რომელიც 100% ბერლუსკონის ეკუთვნოდა. რაც აშინებს რეჟისორს, არის აზრი იმის შესახებ, რომ ბერლუსკონი შესაძლოა კვლავ დაბრუნდეს პოლიტიკაში.

„ჩვენ მასთან ერთად 20 წელი განვვლეთ. მის უდიდეს ნაციონალურ სატელევიზიო არხებთან ერთად, სადაც სხვადასხვა

სუბკულტურული ღირებულებები ჩამოყალიბდა. მოკლედ, მოკლა კულტურა. მან დაუმახინჯა ტვინები ახალგაზრდებს, რომლებიც ამ წლებში გაიზარდნენ. ხშირად წააწყდები გაუნათლებლობას და უმეცრებას, რომელიც ისეთი დიდი მასშტაბებისაა და შემადრწუნებელია..“

იტალიის კომუნისტური პარტია, რომელსაც ბერტოლუჩი ერთ დროს მხარს უჭერდა, იქცა დემოკრატიულ პარტიად ადრეულ 1990-იანებში, და როგორც რეჟისორი ფიქრობს, მისი გავლენაც შემცირდა, ხილულობის თვალსაზრისით.

„ვცხოვრობდი ერთგვარ კომუნისტურ ოცნებაში“, აღნიშნავს იგი. გარკვეულ მომენტში, რამდენიმე წლის წინ მან იგრძნო, რომ მხოლოდ სამი კომუნისტი დარჩა: ჟოზე სარამაგო, ერიკ ჰობსბაუმი და თვითონ. ამჟამად, ფიქრობს, რომ კომუნისტი „გადაშენდა“. რაც შეეხება თავისი სამშობლოს კინემატოგრაფიას, მას სჯერა, რომ იტალიაში კინო „ღრმა კომაშია“, საიდანაც ნელ-ნელა გამოერკვევა და ეს გამოდვიძება დაწყებულია ისეთი რეჟისორებით, როგორებიცაა მათეო გარონე და პაოლო სორენტინო. ეს არის ერთგვარი გამოცოცხლება, სადაც შეეცდება ითამაშოს თავისი როლი. ნებისმიერი ახალი ფილმი, არის პატარა საშენი აგურივით, მაგრამ ეს არის გზა, რომელიც მას მოსწონს.

„მომწონს ვიყო, როგორც ფრანგები ამბობენ, huis clos-ში – ერთ ადგილზე. ეს არის ადგილი, სადაც შეიძლება ჩამოყალიბდეს კლაუსტროფობია. მაგრამ, ჩემთვის, კლაუსტროფობია თითქმის დაუყოვნებლივ იქცევა კლაუსტროფილიად. მე მომწონს ეს!“

ლიმიტრი ზაქაიძე
კინომცოდნეობის IV კურსი