

სუბიექტის აღსასრული

საკვანძო სიტყვები: რენე მაგრიტი. დეკარტი. ორსონ უელსი. უმბერტო ეკო. „ცარიელი სახელი“ „ვარდის სახელი“. „მოქალაქე კეინი“. „სუბიექტის სიკვდილი“. მაიაკოვსკი. ფედერიკო ფელინი. „ტკბილი ცხოვრება“. ნიცშე. „მხიარული მეცნიერება“. თუო ანგლოპოლოსი. „ულისეს მზერით“. „ლომონოსოვის აღსასრული“. „ავტორის სიკვდილი“. მიშელ ფუკო. ბერნარდო ბერტოლუჩი. ლინდსი ანდერსონი. ჯიმ ჯარმუში. „კონსტრუქციის საზღვრები“. „ზაბრისკი პოინტ“. მიქელანჯელო ანტონიონი. ნანა მჭედლიძე. „შირველი მერცხალი“. თემურ ბაბლუანი. „ბელურების გადაფრენა“.

„სჯობს არ იმოგზაუროთ მეგდართან ერთად“
რენე შარი

„რა თქმა უნდა, ეს არ არის ჩიბუხი, აბა სცადეთ და თამბაქოთი დატენეთ!“ – ასე უბასუხა რენე მაგრიტმა დაბნეულ თაყვანისმცემლებს, ვისთვისაც მის მიერ მკაფიოდ და გასაგებად დახატული ჩიბუხი, ქვეშ მიწერილი განმარტების შედეგად, გაუგებარ პარადოქსად იქცა. „ეს ხომ ისედაც ვიცოდით“... „ასეც ვფიქრობდით“... რა ძნელი მისახვედრია, ვიცოდით აბა რა! თუმცა მაინც გაგვივივირდა, დაფიქრდით, შეკითხვები გაგვიჩნდა, და საერთოდაც, გულახდილად, ჩვენ ამ ნახატში, ხომ მართლაც ჩიბუხი ამოვიცანით და სხვა არაფერი?! მაშინ, იქნებ არც ისე ზედმეტია, ნახატზე მის მიერ სიტყვიერი განმარტების დამატება: „ეს არ არის ჩიბუხი“...

ამგვარად, ჩიბუხი არ არის, და ამაზე ყველა ვთანხმდებით, მაგრიტის პასუხის მიხედვით, თამბაქოს მოსაწევად ამ გამოსახულებას ვერ გამოვიყენებთ. მაგრამ ჩვენ განა ეს განზრახვა გვქონდა? განა ამიტომ ვაკვირდებით სურათებს, რომ ამოგვეცნო, ნამდვილია იგი, თუ დახატული? ან განა მიზანშეწონილია, იმ საწყისი მნიშვნელობის გამორიცხვა, რომლის შედეგადაც, ნახატის საზრისი საერთოდ ქრება და ხელში გამოცანაღა გვჩივება? თუმცა, ამ პარადოქსული სურათის შემყურეს უამრავი კითხვა და მოსაზრება გვებადება, და არა მხოლოდ იმ საფეხზე, რომლებიც სხვადასხვა მიზეზით არ არიან ჩიბუხები, და არც მხოლოდ იმ კონკრეტულ ჩიბუხზე, რომელიც ასევე ჩვენდა გასაკვირად, ჩიბუხი არ აღმოჩნდა... და აბა რა არის მაშინ?

მაგრიტის ჩიბუხი – უკიდურეს გამონატყულებებში დაკონკრეტებული მოდერნისტული ხელოვნებისთვის უცნაურად თავმოკატუნებული მშვიდი იერსახით, გულუბრყვილოდ ლაბლაბა, ლამის ნატურალისტურად დეტალიზებული, განურჩევლად გულგრილი და უმეტყველო, მოკლებული ინდივიდუალობასა და სტილისტურ გამართლებას... არც აგრესია, არც ექსპრესია, მყვირალა სიმკვეთრე და

კონტრასტი, არც დეფორმაცია და ტენილი ხაზები... ერთი შეხედვით, იგი მხოლოდ ჩიბუნია და მეტი არაფერი, მასში პროფოკაციის ნიშანწყალიც არ ჩანს... თუმცა, მინაწერი აჩერებს ყოველგვარი ეჭვის გარეშე აღქმულს და საზრისში გარდატენას წარმოქმნის. ხედვის ამ შეცვლილი რაკურსიდან, „ეს არ არის ჩიბუნი“ უკვე წმინდა წყლის გამოწვევაა, ეპატაჟის აქტი – „ეპოქეს“² მეთოდური მანევრი, წინა პირობა – მოსაზრების ჩამოცილების, მსჯელობის შეჩერების, თანხმობაზე უარის, რწმენისა და გარაუდების ჩაკეტვის ხერხი. დასაზუსტებლად, გავიხსენოთ, თუ რამდენად ეფექტური საფუძველი შექმნა „ეპოქეს“ დათქმამ, როგორც „სარწმუნოს“ ძიებამ, დეკარტეს სახელგანთქმული დისკურსის³ დაფუძნებაში, ასევე, „ეპოქე“, როგორც ედმუნდ ჰუსერლის „ფენომენოლოგიური რედუქცია“ (ცდამდე, კვლევამდე არსებული შეხედულებების, გამოცდილებაში არსებული ცოდნის დროებით გვერდზე გადადების, „დავიწყების“, ე.წ. „ფრჩხილებში ჩასმის“ მეთოდი), იქცა მოვლენების, ფენომენების შესახებ ახალი მსჯელობის დაწყების წინაპირობად. „მე რომ სუამს აღვიქვამ, დაკავშირებულია ჩემს რწმენასთან მისი არსებობის შესახებ. ტრანსცენდენტალური რედუქციისას მე თავს ვიკავებ რწმენისგან მისი არსებობის შესახებ. სუამი ფრჩხილებშია, მისი აღქმა კი ჩემი აზროვნების ნაკადის ელემენტია. ჩემი აღქმა დაკავშირებულია არა მატერიალურ საგანთან – „სუამთან“, არამედ ინტენციონალურ ობიექტთან „სუამი, როგორადაც ის აღქმულია ჩემ მიერ“. – აღნიშნავდა ალფრედ შუტცი.⁴

მაგრიტის ჩიბუნის შემთხვევაშიც, „ეპოქე“ თუ „რედუქცია“ ქმნის, არა თუ გამოსახულების ამოცნობის, არამედ, ფენომენოლოგიის მსგავსად, ჩვენი ხედვის ხელახლა გახსნა-გადახედვის პირობას, ნახატთან, მის იდეასთან ახლებურ მიახლოებას, ჩვენს საკუთარ შინაგან სამყაროსთან, „მეს“ გარეთ არსებულთან, სხვასთან, საგნების საიდუმლო საზრისთან... ახალი შეკითხვებით, ახალი ამოცნობებით, რომლებსაც, შესაძლოა, მართლაც არაფერი ჰქონდეთ საერთო რაღაც ჩიბუნთან. ეს, ერთი შეხედვით მარტივი, საკუთარი თავის უარმყოფელი ნატურმორტი, გვაიძულებს საზრისების ლაბირინთებში ხეტიალს, მოულოდნელი შეხვედრების, კავშირებისა და ჩაკეტილი ჩიხების აღმოჩენას, კარგად ნაცნობ ცნებათა ახალ კონტექსტებში ჩართვა-გადართვას, ახალ მიხვედრებს...

ჩვენ მიერ თავდაპირველად ამოსაცნობი ჩიბუნის უშუალო და პირდაპირ გამოსახულებაში, მკაფიოდ ცალსახა ტექსტში „ეპოქეს“ ბარიერის შედეგად, მნიშვნელობისგან დაცარიელებული „ცარიელ ნიშნად“ გადაქცეული მნიშვნელობა, მოწყვეტილი საკუთარ კონკრეტულ გარემოსა და ფუნქციებს, ლექსიკონის სახელობით ბრუნვაში არსებული უარსო სიტყვასავით, განმარტების სავარაუდო

² „ეპოქე“ (ἐποχή-ბერძნ.) შეწყვეტა. ანტიკური სკეპტიციზმის წარმომადგენლის, სექსტუს ემპირიკუსის განმარტებით, „ეპოქე გულისხმობს ისეთ მდგომარეობას, როდესაც „არც არაფერს უარყოფოთ და არც ვადასტურებთ“.

³ Cogito, ergo sum - ვაზროვნებ, მაშასადამე ვარსებობ.

⁴ შუტცი. ფენომენოლოგია. ცნებები. 2011, გვ. 5.

მრავალგარიანტულობის სტატუსს ღებულობს, რომელსაც სწავდასწავა გარემოსა და კონტექსტში ჩასმის შემთხვევაში, ნებისმიერი მნიშვნელობის მიღება შეუძლია.

ამგვარად, „ეს არ არის ჩიბუნი“... ეს შეიძლება იყოს ყველაფერი... დღეს ეს „ცარიელი ნიშანი“. ტექსტის ასეთი, საზრისებით სავსე სიცარიელე, მოგვიანებით, როლან ბარტს „ავტორის სიგვდილის“ გამოცხადებისკენ უბიძგებს, ხოლო, ჟაკ დერიდას ათქმევინებს, რომ ტექსტს არავითარი შენება არ აქვს ფიზიკურ რეალობასთან, იგი თავად არის საკუთარი რეალობის საწყისი, რომ „ტექსტს გარეთ არაფერია“... და თავად ტექსტსაც არასდროს არ აქვს რაიმე მუდმივი მნიშვნელობა.

მოდერნიზმის ეტაპზე, „მსგავსების“ იდეა დისკურსის გამოხატვის ფუნქციით იცვლება, მისი კონცეპტუალური შინაარსით. აღარავინ ეძებს მხატვრობაში სინამდვილესთან (მარადიულთან, წამიერთან თუ შთაბეჭდილებასთან) დამთხვევას – იმ საწყის მიზანს, რომლითაც იგი გენეტიკურად წარმოიქმნა – მიმეზისს, რომელიც ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში შთააგონებდა ზევკის, ისეთი ოსტატობით დაეხატა ყურძენი, რომ ჩიტები მისეოდნენ და აეკვნათ...

თუმცა, მაგრიტისეული „ეს არ არის“ ეპოქე-შეკავება უფრო შორს მიდის, იგი არა მხოლოდ არ ემთხვევა საკუთარ თავს, არამედ, ამის გამო ხაზგასმით აღნიშნავს წარმოდგენილი ნიშნის „სიცარიელეს“, მნიშვნელობასთან კავშირის გაწყვეტას, რაც შემდგომ, საერთო პრინციპით გააერთიანებს პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ სწავდასწავა ტენდენციას.

მაგრიტის „სახეთა ღალატის“ ვარდა, მოდერნიზმის ხელოვნება სწავდასწავა დროს ინტუიტურად აღნიშნავს და მიანიშნებს „ცარიელ სახელზე“. ამ ეტაპზე „ნიშნის სიცარიელის“ იდეა რეალობის არსს კი არ გამოხატავს, არამედ ანომალიას, არ მოიცავს მის მთლიანობას, აღნიშნავს რაღაც „დანაკლისს“, რაღაცის „უკმარისობას“ – კონტრასტს წარმოქმნის სწავა „სისავსესთან“, გამოიყურება როგორც კერძო, განსაკუთრებული შემთხვევა, ალტერნატიული კონცეპტი და არა თანამედროვე ხელოვნების წამყვანი პრინციპი, როგორც შემდგომ პოსტმოდერნიზმში. თუმცა, ამ ვარდამავალ ეტაპზე, უკვე იქცევა ყურადღებას და იწყებს ჩამოყალიბებას. ამ მხრივ, რა თქმა უნდა, განსაკუთრებით საინტერესოა ორსონ უელსის „მოქალაქე კეინი“.⁵

ფილმი ღამით, აკრძალულ ტერიტორიაზე შესვლის იდუმალი თრეველინგით იწყება: ერთდროულად საფრთხის შემცველი და ცნობისმოყვარე მოლოდინით. მთელ ეკრანზე აფარებული რეინის დამცავი ბადის შუაგულში, სიბნელეში დანათებულ სიძველისა და უყურადღებობისგან გადახრილ ძველ ჭუჭყიან დაფაზე მკაფიოდ ივითება პირქუში მითითება: „შესვლა აკრძალულია!“. ობიექტივის

⁵ „მოქალაქე კეინი“ Citizen Kane - 1941, რეჟ. ორსონ უელსი.

შენიშვნა: საკითხის საილუსტრაციოდ გამოყენებულია ფრაგმენტები 2012 წელს გამოქვეყნებული სტატიიდან - ლია კალანდარიშვილი, „ამერიკული ლეგენდა მეორე მსოფლიო ომის წინ. ორსონ უელსის „მოქალაქე კეინი“, 2012; გვ. 80-94;

თვალი აუჩქარებლად, თუმცა დაუბრკოლებლად მიიწევს ღამის ბინდში სასპენსით გაჟღერებულ უკაცრიელ სივრცეში ლითონის ჩასაბერი საკრავების მონოტონური და ავისმომასწავლებელი ჟღერადობის თანხლებით. ამგვარად, „შესვლა აკრძალულია!“, თუმცა, უხილავი პაპარაცი კამერა წინააღმდეგობას ადამიანისთვის ამოუცნობი უნარით ლახავს, რაღაც მისტიკური ზესვლით, რომლის შეკავებას აკრძალვის წარწერისა და პირველი რკინის ბადის შემდეგ, შემდგომი განსხვავებულად დაწნული ბადეების „წაფენები“ ეღობება. ამ კადრს კიდევ აგრძელებს მორიგი რკინის ზღუდის „წაფენა“, რომელიც კომპოზიციურად, კიდევ დამატებით დაბრკოლებას ქმნის, მთელ ეკრანზე აღბეჭდილი ჯვრისა და შუასაუკუნეების რაინდულ-მასონური ორდენების სტილისთვის დამახასიათებელი მცენარეული ორნამენტებით. სულ ზემოთ კი, მთელ ამ თვალმისაცემად გადაჭარბებულ, ღვარჭნილ წინაღობას წრეში ჩასმული მონოგრამა „K“ აგვირგვინებს... მაგრამ კამერა-პაპარაცი თუ მისტიკური „სიკვდილის ანგელოზი“ დაუბრკოლებლად აღწევს აკრძალულ სამყაროში, ნისლივით ჩაივლის გალიებში მყოფ, რაღაც უხილავის სიბნელოვით დამფრთხალ მაიმუნებს შორის... დიახ, მაიმუნებს შორის... თავისუფლად აღწევს სასახლის ჩაკეტილი სარკმლიდან მომაკვდავის ბაგეებამდე, რომელიც, სწორედ ამ მომენტში ამოთქვამს თავის უკანასკნელ სიტყვებს: „ვარდის კოკორი“... ხელის მტევანი უღონოდ იხსნება და საშობაო მინის სფერო – თოვლიანი პეიზაჟის მინიატურული სამყარო იატაკზე იმსხვრევა.



სურ. 1. კადრი ფილმიდან „მოქალაქე კეინი“, 1941.

მთელ ამ მოვლენას ირონიული ელფერი გადაჭკრავს: ვითომდა სასპენსი – უხილავი, მსახვრალი სიკვდილის დემონის მოსვლით, მასზე მიბმული სრულიად მშვიდი ვარდაცვალებით, თითქოს უწყინართაც კი (აი შუშის სფერო რომ არ დამსხვრეულიყო!) – ფაქტის უმნიშვნელობას უსვამს ხაზს. სიკვდილი არავითარ ემოციას არ აღძრავს, თითქოს არაფრისმთქმელი და ვაქეილი მეტაფორაა, ზოგადად სიცოცხლის წამიერებაზე, როგორც სიცარიელით ვაბერილ რაღაც სახნის ბუმტის მსგავს მინის სამყაროს მსხვრევაზე... ასევე, მხოლოდ გონებით იგულის-

ხმება მელიოდრამატიზმიც – გარდაცვლილის მიერ უკანასკნელი უმშვენიერესი სიტყვების – „ვარდის კოკორი“ ამოხუტუტების შედეგად... თუმცა უზარმაზრი, მთელ ეკრანზე, დეტალის ხედში წარმოდგენილი ულვაშიანი ბაგეებით – დადას სტილში... სწორედ, ამ წარმოთქმული „ვარდის“ ბუნდოვანი საზრისის დაკონკრეტებას უკავშირდება, ფილმის პერსონაჟის – სახელგანთქმული მოღვაწის ცხოვრების საგარაუდო ამაღლებული და ამაღელვებელი არსის ძიება, შესაძლოა, სკანდალიც ან რაიმე სამარცხვინო ინტრიგა, მის მიერ დაარსებულ ყვითელ გაზეთებში მისივე ნეკროლოგისთვის... მაგრამ გავლენიანი მიცვალებულის წარსულში ჩარჩენილი არავისთვის გულდასაწყვეტი ფუჭი ცხოვრება თავისი ვარდის მნიშვნელობებითურთ, მხოლოდ უიღბლობით, დათმობებით, სიყალბითა და ღალატის ფაქტებით არის სავსე... ვარდის სახელში აღბეჭდილი სიცარიელით.

ამ ყოვლის გამოძნატველ „ვარდის სახელს“, ყველაფრისა და ამის გამო არაფრის გამოხატულებას, უმბერტო ეკო ორმოცი წლის შემდეგ ისევ გაგვახსენებს, პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მაგისტრალური, „ცარიელი სახელის“ პრინციპის ასახსნელად⁶ და „ვარდის“ მრავალაზროვანი სიმბოლოს მაგალითზე, ხაზს გაუსმავს მის განუსაზღვრელობას და სიცარიელეს. ორსონ უელსის ფილმის დასაწყისში წარმოთქმული ვარდის სახელი, მასთან ასოცირებული აღფრთოვანებისმომგვრელი სიხასხასე, მშვენიერება, საამო სურნელი, სატროფოსადმი ამაღლებული გრძნობა... შემდეგ, კეინის ცხოვრების ეპიზოდებად დაშლილ რეტროსპექტივაში, საწყისი ჭეშმარიტების სხვადასხვა უარყოფად და მისი სიმბოლური მნიშვნელობის გაუქმებად წარმოდგება, მათ შორის, მის სახელგანთქმულ, საყოველთაო ჭორებსა და მითქმა-მოთქმებში „ვარდის კოკორად“ დაცნობით წოდებული სიყვარულისაც... რაც შეეხება ვარდის კოკორის საწყის ბუნებრივ თვისებრიობას, თავისთავად ვარდობას, მის სინორჩეს... ასეთი კლასიკური მნიშვნელობა ფილმის შინაარსში საერთოდ არ არსებობს. ფინალურ კადრში მაყურებელი მხოლოდ ცარიელ სიმულაკრულ ნიშანს აღმოაჩენს: არა ვარდს, არამედ ფირმის სახელწოდებას და ვარდის ტრაფარეტულ გამოსახულებას, სავაჭრო შაბლონს... რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ჩვენ მიერ წარმოსახულ ვარდის მშვენიერებასთან ან სურნელებასთან და არც რაიმე სხვა თვისებების მქონე ვარდთან. როგორც აღვნიშნეთ, ეს ციგაზე მექანიკურად დასმული შტამპია, თუმცა შესაძლოა, სწორედ ამ დამლაშია „ვარდობის“ ყველაზე მნიშვნელოვანი არსი კეინისთვის – უშუალოდ დაკავშირებული მისი ბავშვობის მოგონებებთან, მინიატურულ მინის სფეროს მსგავს მიაშიტურ სამყაროში მოშობლებთან გატარებულ უდარდელ, გულწრფელობის, ნდობით სავსე ხანასთან, და ასევე... დედის მიერ ქონების საგარანტიოდ და მომავალი კეთილდღეობისთვის ბანკირ თეთიერზე გამვილებული პატარა კეინის სულიერ ტრავმასთან, უმწვეო გაბრძოლებასთან, მეურვისთვის გამწარებით მოქნეული ცივით... სწორედ, „ვარდის კოკორის“ საფირმო

⁶ „ვარდის სახელი“, უმბერტო ეკომ 1980 წელს გამოაქვეყნა, ხოლო, შენიშვნები, თეორიული პოსტსკრიპტუმი „ცარიელ ნიშანზე“ – 1983 წელს.

შაბლონით დამშვენებული ცივით... კეინის ცხოვრების ყველაზე მნიშვნელოვანი აქტი ახლობლებისთვის, თუ ირგვლივ სხვებისთვის სრულიად უმნიშვნელოა და მის სიკვდილთან ერთად ქრება, როგორც გაუქმებული მოვონების სიმბოლო – ქცეული მრავალმნიშვნელოვან სიცარიელედ. ფილმის უკანასკნელ კადრში, ახლო



სურ. 2. კადრი ფილმიდან „მოქალაქე კეინი“, 1941.

ხედზე ცეცხლის ალში გახვეული „ვარდის კოკორის“ გამო-სახულება ბუნარში დასაწვავად შეგდებულ ცივზე, კეინის სხვა უსარგებლო ნივთების მნიშვნელობებში არეული ცხოვრების საზრისის სამუდამოდ დაკარგულ არსად წარმოდგება – ზოგადად ყველა სუბიექტის არსად... რამეთუ უკანასკნელი კადრი, ისევე ექსპოზიციის თრეველინგში შემჩნეულ ფირნიშს წარმოგვიდგენს „შესვლის აკრძალვის“

შესახებ, ამჯერად მაყურებლებისთვის... „აკრძალვას“ ვარდაქმნილს შინაარსის მრავალმნიშვნელობად... თუმცა არც ეს მრავალწერტილიანობაა საბოლოო: ამ გამოსახულებასაც ირონიულად აუქმებს, მასზე ზემოდან გადაწერილი „ფილმის დასასრული“ „ვარდის“ ეს პოსტმოდერნიზმის სახელგანთქმული კონცეპტი, კინომაყურებელზე, როგორც აღვნიშნეთ, უკვე 1940 წლიდან ახდენს შთაბეჭდილებას, როგორც „მოქალაქე კეინის“ სიუჟეტის მრავალაზროვანი ინტრიგა, ფილმის ფრაგმენტირებული თხრობის განმსაზღვრელი სტიმული – ნეკროლოგისთვის ყვითელი პრესის სენსაციური ფაქტის მაძიებელი „არასანდო მთხრობელის“ ასეთივე „სანდოობას“ მოკლებული რესპონდენტებით – სხვადასხვაგვარად გადმოცემული ფაქტებითა და სუბიექტური თვალსაზრისებით... კეინის ცხოვრების სხვადასხვა ეპიზოდში, მაღალი ტრიბუნებიდან წარმოთქმულ, მქუხარე ტაშით დაჯილდოებული სიტყვების მნიშვნელობას განმარტავს ფილმის დასაწყისში, გმირის უკანასკნელ ამოსუთქვავზე წარმოთქმული სიტყვების გამოცანა, საიდუმლოდ დარჩენილი არსის განუსაზღვრელობა... კეინის „გაცყვითლებული“ ცხოვრების, მთელი ქვეყნის მითქმა-მოთქმებითა და ჭორ-მართალით ავსებული სიცარიელის სიმბოლური საზრისი.

ფილმში „ცარიელი ნიშანი“, „მრავალმნიშვნელოვანება“, სიყალბე, სერიულობა, სიმრავლე „სუბიექტის სიკვდილის“ კონცეპტად ყალიბდება, სუბიექტის „ცარიელ სახელად“. ახალგაზრდა ორსონ უელსი, ბრწყინვალე გადამღებ ჯგუფთან – ჰერმან მანკევიჩთან, გრეგ ტოლანდთან ერთად, ფაქტობრივად, აჟღერებს ამ დროისთვის უცნობი პოსტმოდერნიზმის პარამეტრებსა და ჯერ კი-

დეგ ჩამოუყალიბებელ პრინციპებს, მათ თეორიულ გაცნობიერებამდე გაცილებით ადრე. ამ მხრივ, ფილმში ყურადღებას იქცევს „სიკვდილის“ თემაც, როგორც არა მხოლოდ სიუჟეტის ფორმა კლასიკური თხრობის სტრუქტურაში მთავარი პერსონაჟის სუბიექტურობის თავისებურებებში კონცენტრირებული საზრისი, ღირებულებები, იდეალისა და რეალობის მიმართებები, რომელთა შედეგად, ვმირის სიკვდილი შესაძლოა განისაზღვროს „ამაღლებულის“ კატეგორიითა თუ ტრაგიკული მნიშვნელობით, ან ჰქონდეს, „დამსახურებული“, „სამართლიანი“ სიკვდილის ფუნქცია ანტაგონისტი პერსონაჟებისთვის, როდესაც „ახია!“... ანუ აქ ლაპარაკია, პერსონაჟის აღსასრულზე, როგორც იდეის ღირებულებაზე, სიკვდილზე, როგორც იდეის „სიცოცხლეზე“, მის სიკაშკაშეზე. განსხვავებით, უელსის ვმირის ხაზგასმით „არაფრისთვის“ ვარდაცვალებისგან, და არაფრისთვის ცხოვრებისგან... პოსტმოდერნიზმში „სუბიექტის სიკვდილი“ „სუბიექტის“ ცნების პრინციპულად საპირისპირო მნიშვნელობას ატარებს, ისევე, როგორც ნებისმიერი ცნება პოსტმოდერნიზმში, ქცეული საკუთარი არსის საპირისპირო პრინციპად, თუმცა როგორც ვიცით, უელსის ფილმს, სულ ცოტა სამი ათეული წელი აშორებს პოსტმოდერნიზმისგან. ამ ვარდამავალ ეტაპზე, „სუბიექტი“, „მოქალაქე“ – ადამიანის ღირსებაზე მიმანიშნებელი ცნებებია: მოაზროვნე, პასუხისმგებლობით შემკული ადამიანის სინთონი, თავისი პიროვნული მე-თი, სულით, აღქმით, ინტუიციით, აზრებით... არსება – ის ვინც არსებობს... უელსის ფილმში კი, „სუბიექტი“ – აქ კონკრეტულად „მოქალაქე“, და თან „ყაენი“, ანუ სუბიექტისა და მოქალაქის რეალური საკუთარი სახელი და ამავე დროს ისტორიული, უკვე დიდი ხნის არარსებული გადმონაშთის, უცხო და მიუღებელი ღირებულების დამცინავი ზედსართავია და სწორედ ამ სუბიექტურობის დეგრადაციაზე, მის დეფორმაციასა და სიკვდილზე მიუთითებს. ფილმის სახელწოდება ცხადია ირონიულია: „მოქალაქე კეინი“ (ყაენი), ისევე, როგორც მთლიანად ფილმის დამცინავი მოვლენა: „დიდი“ მოქალაქის ვარდაცვალება და უიღბლო ნეკროლოგის ისტორია.

„სუბიექტის სიკვდილი“ როგორც „ცარიელი ნიშანი“ აქ ჯერ კიდევ არ აღიქმება პოსტმოდერნისტული პრინციპის მნიშვნელობით, ის უფრო მოვლენის გახსნაა, „სუბიექტში“ „სუბიექტურის“ გაყალბების მხილება, „სიცარიელით“ ჩანაცვლებული ნიშნის ნაგულისხმევი არსის დანაკლისი, ღიად თუ ფარულად შეცვლილი მახასიათებელი, ირონია... მეორე მსოფლიო ომის დაწყების წინ, ორსონ უელსისთვის მნიშვნელოვანია სიყალბის მხილება. კრიტიკას იგი თავისი დროის ცნობილი მოღვაწის, უილიამ ჰერსტისკენ მიმართავს, ამერიკული იდეალის მოჩვენებით ღირებულებებზე, გაუგონარ სიმდიდრეზე, რომელმაც მოღვაწეობა დილის საინფორმაციო ვაჭეთის მფლობელობით დაიწყო და სიყალბის ტირაჟირებით უდიდესი ძალაუფლების მქონე მედიამაგნატად, უზარმაზარი სახელმწიფოს სუბიექტად იქცა, სწორედ მან ამოიცნო საკუთარი პიროვნება ფილმის პერსონაჟში – ვინმე მოქალაქე კეინში. პერსონაჟისა და რეალური პიროვნების საერთო დეტალები ძალიან მნიშვნელოვანი იყო ორსონ უელსისთვის, როგორც ამერიკის

მოქალაქისთვის: მან კეინს სიტყვასიტყვით გაამეორებინა, ჰერსტის 1898 წლის სკანდალური ნათქვამი: „თქვენ ილუსტრაციებზე იზრუნეთ, ომს კი, მე თავად უზრუნველვყოფ!“⁷ – ეს არ იყო მხოლოდ ცარიელი პირობა, ამერიკელებმა იცოდნენ, რომ ჰერსტი სიტყვებთან ერთად ფაქტებსაც თხზავდა თავისი ინტერესების შესაბამისად, მაგალითად, როდესაც ესპანეთთან ამერიკის ომში ჩათრევას ცდილობდა. ორსონ უელსის მიერ, მეორე მსოფლიო ომის დასაწყისში ამ ფაქტის შეხსენება, მასმედიას და ყვითელ პრესას გულუბრყვილოდ მინდობილი ამერიკელებისთვის, სიფრთხილისა და მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობისკენ მოწოდებას ნიშნავდა. „მოქალაქე კეინში“, რომლის პრემიერა 1941 წლის 1 მაისს გაიმართა, ჰიტლერი კეინთან ერთად,⁸ მხოლოდ ორიოდე წამით ჩნდება ეკრანზე, მაგრამ დღეს ეს, რასაკვირველია, საკმარისია, მედიამაგნატის პოლიტიკური და მოქალაქეობრივი პოზიციების შესაფასებლად.

ფილმის გადაღების პროცესში ომი საწყის ეტაპზეა. ჯერ არავინ იცის, რა მონდება, თუმცა მსოფლიოში არეულობა დაწყებულია: მღელვარებასა და დაძაბულობას ყველგან პროვოცირებს არასტაბილურობა, უმუშევრობა, ეკონომიკის კრიზისი... რუზველტი „ახალი ეკონომიკური პოლიტიკის“ შემოღებით ცდილობს გამოსავლის პოვნას. ომის წინაშე მდგარ სახელმწიფოებში ნაციონალისტურმა და პატრიოტულმა გრძნობებმა წამოიწია: საბჭოთა კავშირში სტალინური რეპრესიები მძვინვარებს; გერმანიაში „ნაციის ზნეობრივი აღზრდის“ პროგრამა აქტიურდება. ხალხს დამანგრეველი ენერგიით მუხტავს, რელიგიური მჯნებარების მომგვრელი, მითოლოგიზებული ანალოგიები „რჩეულ“ საზოგადოებაზე; „ზეკაცისა“ და მითიური გმირების თავგანწირულ მაგალითებზე, თქმულებები მნიშვნელოვან სუბიექტებზე, „საკრალურ დროზე“, რომელშიც თავად მათ მოუწიათ ცხოვრება და რომ სწორედ მათი მონაწილეობით აღსრულდება ერის ოცნება, თავად შეესწრებიან ბრწყინვალე გამარჯვებას. წნეხისა და წახალისების პირობებში ჩნდება აგრესიულ-ისტერიული ლტოლვა ავტორიტარიზმის, ბელადის მოთხოვნილების მძაფრი სურვილით, „მტრის ხატის“ დასახვითა და მისდამი აგრესიით. ხელოვნებაში, მასშტაბურობასა და გრანდიოზულობასთან ერთად, წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება მოძრა და ძლიერ სიცოცხლისუნარიან და ხალხიან სუბიექტს. ევროპასთან შედარებით, ამერიკაში მეტი თავისუფლება შეიგრძნობა. თუმცა, ორსონ უელსი კეინის ნეკროლოგში, ირონიით წარმოადგენს მილიონობით ამერიკელი მოქალაქის თვალსაზრისს, რომლის ნება-სურვილსაც მასმედია საკუთარ ნებაზე მართავს. ის ამხელს ამერიკის ორმაგ პოლიტიკასაც, აღნიშნავს, რომ: 1895-1941 წლებში, თითოეული ამერიკელისთვის მისაბამმა ჰერსტი-კეინმა უამრავი რამ გააკეთა: „აყალიბებდა საზოგადოებრივ აზრს ერთი ომის საწინააღმდეგოდ“... „მაგრამ სავარაუდოდ იმიტომ, რომ თავის ქვეყანას აშკარად სხვა ომისკენ უბიძგებდა“. ორსონ უელსის ამერიკა ცდილობს ღირსეულად გამოიყურებოდეს, მაგ-

⁷ კადრი „მოქალაქე კეინის“ კინოქრონიკიდან.

⁸ იქვე.

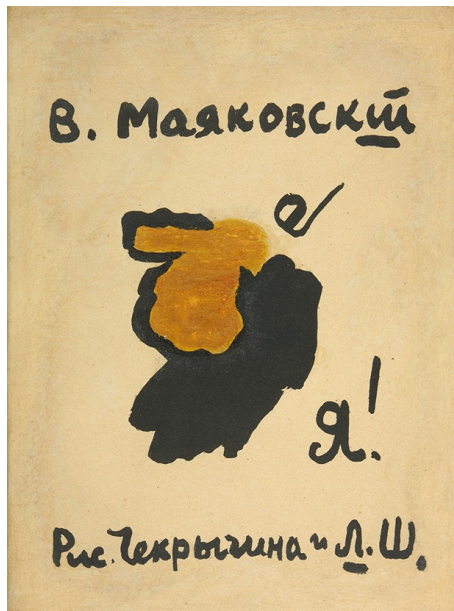
რამ ფილმის გმირის – იაფფასიანი და ყალბი ყვითელი პრესის დამაარსებელი მედიამაგნატის მსგავსად, ხშირად პრინციპები ერევა: ხან კონსერვატორია, ხან კომუნისტი, ხანაც ფაშისტი... უფრო ზუსტად კი, ის არის, რაც კონკრეტულ მომენტში აწყობს. კინოქრონიკა გვამცნობს, რომ კეინის მეურვე და გამწვანებელი მისტერ თეთჩერი იმედგაცრუებულია, რადგან კეინი: „თავს ესმის ბრიტანულ ტრადიციებს, კერძო საკუთრებას, გამოდის უტოპიური რეფორმის ინიციატივით და ნამდვილი კომუნისტია“. ამ დროს, ხალხმრავალ მიტინგზე აცხადებენ: „ჩარლზ ფოსტერ კეინი ფაშისტია! და ამიტომ მთელი დედამიწისთვის საშიშროებას წარმოადგენს“; თუმცა, ორსონ უელსი, დიქტორის კადრსმილმა საზეიმოდ დასკვნის სახით ირონიულად გამოჰყოფს „მესამე სტანდარტსაც“, კეინის ცნობილ აფორიზმს: „მე ვიყავი და ვარ ნამდვილი ამერიკელი!“ რომელსაც, ასევე თავისი „ქრონიკის“ კადრით ილუსტრირებს: შეთანხმების შედეგებით აშკარად კმაყოფილი, შავ ფრაკებში გამოწყობილი, რესპექტაბელური, მდიდარი და გავლენიანი მამაკაცების ჯგუფი ჟურნალისტების ფოტო-კამერების წინ ხელს ართმევენ ერთმანეთს და ტაშს უკრავენ... თუმცა, ამ შეთანხმებებში ერთსახოვნად ივითება რეჟისორის სარკაზმი ამეგარი ამერიკელობის მიმართ.

„მოქალაქე კეინის“ კინოქრონიკის მოვლენათა ილუსტრაციები გულგრილი „ობიექტურობით“ წარმოგვიდგენენ – ომში მიმავალ ჯარისკაცთა მგზნებარე მარშებს, რომლებსაც პოლიტიკოსები საზეიმოდ უშვებენ გასამარჯვებლად და შეძევ, მასზე მიმონტაჟებულ, უდაბნო-ველის საერთო ხედზე, უკიდევანო და უსასრულო სასაფლაოზე აღმართულ ჯვრებს, რომელთა შორის ვარდებითა და გვირგვინებით დაკარგულივით დადის მედიამაგნატი-პოლიტიკოსი დაღუპულებისთვის პატივის მისაგებად. ასეთი მოღვაწეობის გამო, კეინის ლეგენდა თანდათან ფერმერთაღდება. დიქტორი გვამცნობს, რომ კეინი „გუბერნატორობის კანდიდატიც იყო, მთელი ამერიკის ხმას წარმოადგენდა! მაგრამ მას მტერი უფრო მეტი ჰყავდა... და მხარი არავინ დაუჭირა... თავიდან კი უჭერდნენ მხარს, მაგრამ მერე გამტყუნება დაუწყეს...“

ფილმის დასკვნითი კადრი, „სუბიექტის სიკვდილის“ კონცეპტში აერთიანებს ლეგენდას ამერიკელი მოქალაქის მოჩვენებით დიდ და ამალეებულ სამყაროზე... დამარცხებული და განადგურებული, ქსანადუს სასახლის სარკეების დერეფანში ერთიმეორეში არეკლილ-გადაძრავლებული, საკუთარი თავის ამარა მარტოღმარტო დარჩენილი კეინი უსასრულოდ ტირაჟირებული სიკვდილისკენ მიაბიჯებს...⁹ შეიძლება ითქვას, უელსის ფლემშეკებით აწყობილი ფილმის დასაწყისისკენ, სადაც იგი „ვარდის კოკორს“ ამოილოლლულებს, სფეროს ხელიდან გაუშვებს და... რეალური ჰერსტისგან განსხვავებით, რომელმაც მაშინვე ამოიციო საკუთარი თავი, და ახალგაზრდა გენიოსად აღიარებულ კინორეჟისორს ყველა გზა გადაუჭრა... თანამედროვე კინოხელოვნებაში ბევრი რამ ძირფესვიანად შეიცვალა. უელსის მოდერნისტული იდუმალი ვარდის კოკორი პოსტმოდერნიზმში

⁹ უილიამ ჰერსტი გარდაიცვალა მოგვიანებით, 1951 წელს.

„ცარიელი სახელის“ სიმბოლოდ გადაიქცა, ხოლო სუბიექტის სიკვდილი, თავად სუბიექტურობის სიკვდილად.



კლასიკური კულტურის მოდელი ობიექტური რეალობაა, მისი წვდომა, არსის გამოვლენა, ის სინამდვილე, რასაც ვაკვირდებით, შესაბამისად ვიზრებთ და ჩვენს მოსაზრებას მის საზრისად ვაყალიბებთ. „სუბიექტი“ – პიროვნული „მე“, თვითცნობიერების მქონე ინდივიდი, საზოგადოება, კულტურა, ეროვნულობა. ის ვინც იაზრებს და ქმნის რეალობას საკუთარი მოსაზრებებით, ვინც მოქმედებს თავის შეხედულებების შესაბამისად. ასეთ, კლასიკურ ატმოსფეროში სუბიექტის დაღუპვა, ანუ დაღუპვა იმ ღირებულებებისთვის, რომელთაც ატარებს, ისევ მისი სუბიექტურობის უკვდავებას ნიშნავს – სუბიექტის სიცოცხლეს.

მოდერნიზმი – სუბიექტურზე, საკუთარ „მეზე“ ხაზგასმავ, პირადი ნებისა და აღქმის გამოხატვაა.

სურ. შ. ვ. მაიაკოვსკის პირველი წიგნი.

„მე!“¹⁰ უწოდა ოცი წლის ვლადიმირ მაიაკოვსკიმ თავის პირველ წიგნს. შემდეგ, ვილერმო დე ტორრე შეასწავს ხოტბას უკიდურეს სუბიექტივიზმს თავისი „ვერტიკალური“ „ულტრა-წარმართობის“ მანიფესტით: „მე თვითონ, შენ თვითონ, ის თვითონ. მრავლობითი რიცხვის უარყოფით, ვიწყებთ „მეობის“ ლოცვას... ერთადერთი, დაუწერელი, უნიკალური და რაც მთავარია, მტკიცედ მდგომი საკუთარ „მეზე“, რომელსაც ტოლი არ ჰყავს. ამპარტაუნობა – იტყვი თქვენ? ნიცშეანელობა? არა, თაყვანისცემა საკუთარი თავისადმი“.¹¹

ამგვარად, ნიცშეანელობა საკუთარი თავისადმი თაყვანისცემის იერსახეს იღებს! მოდერნისტული მეოცე საუკუნე, ნიცშეს იდეების შთაბეჭდილებების ქვეშ „ღმერთის სიკვდილის“, „ზეკაცის“... ულტრა-მედ ქცეული გადაჭარბებული სუბიექტურობის შოკური დისკურსით მკვიდრდება. რეალობა სახეს იცვლის, ყველაფერი ახლდება და თავიდან იწყება – ხელოვნება, მოდა, კულტურა... უარყოფით, ახალი ამოცანებით, სათქმელით, შეცვლილი კონტექსტით, პროგრესის რწმენით, ოპტიმიზმით, არსებული ცოდნისა და შეხედულებების დაფიქრებით, გამორიცხვით, ტრადიციულის უარყოფით, სტერეოტიპების რღვევით, სუბიექტურ თვალსაზრისზე პრინციპული ხაზგასმით. „ღმერთის სიკვდილის“ შემდეგ „ახლიდან იწყება“

¹⁰ მაიაკოვსკი ვლ., „მე“, მოსკოვი, 1913.

¹¹ ვილერმო დე ტორრე (Guillermo de Torre). ვერტიკალური მანიფესტი, 1920.

მეცნიერებაც... უდიდესი შემართებით, მართლაც საოცარი აღმოჩენებით – გრაფიკა, კვანტური ფიზიკა, სამყაროს გაფართოება თუ შავი ხვრელები. ყველაფერი რეალობის კანონზომიერების თავიდან ახსნას საქიროებს, ძველის გადახალისებას. ახალი ხედვითა და არგუმენტებით ფუძნდება სამყაროს დასაბამის იდეაც: ძველ მოსაზრებებში ბევრი რამ წინააღმდეგობრივად გამოდის წინ - ღმერთმა შექმნა ჭეშმარიტად გონივრული, მიზეზ-შედეგობრივად განპირობებული სამყარო, თუ რეალობის არსი ქაოსი, შემთხვევითობა და აბსურდია?

კლასიკურ სამყაროში პასუხი ცალსახად დასაბუთებული და გონივრულია, ობიექტური, შესატყვისი: შედეგს აუცილებლად ლოგიკური მიზეზები განსაზღვრავს, ერთმანეთით განპირობებული წარსულით, აწმყოთი და მომავლით. ზუსტი ექსპერიმენტებით... ფორმულებით... ყველაფერი ერთმანეთს ემთხვევა. ამ დისკურსმა დედამიწა საოცრებებით აავსო – სახელმწიფოებით, კანონებით, ქალაქებით, მანქანებით, საზღვაო, საჰაერო და კოსმოსური ზომადებით...

მაგრამ სხვაგვარი ვითარებაა კლასიკურის შემდგომ რეალობაში, სადაც ფარდობითობამ და კვანტურმა ფიზიკამ შეცვალა სამყაროზე წარმოდგენა: სწორედ არსობრიობის საწყისი, უმცირესი ელემენტების აუხსნელი თავისუფლება და გამოთვლის „განუსაზღვრელობა“ იქცა რეალობის პარადოქსულობის აღიარების საფუძვლად, ჩვენს ცნობიერებასა და ზოგადად, სამყაროში არსებული ჩვეული ლოგიკის საპირისპიროდ. რამდენად პროგნოზირებადია რეალობა? ის, რასაც ვფიქრობთ – ათასჯინის გადამოწმებულ-დასაბუთებულს, მრავალსაუკუნეობრივს? თუმცა, იქნებ მოვლენის ახსნა ვერ ხერხდება სათანადოდ?! სწორედაც! „დარწმუნებული ვარ, ღმერთი კამათელს არ აგორებს!“ – აინშტაინის ამ ცნობილ ირონიულ არგუმენტზე – მთელი ადამიანური ცოდნისა და მოუხელთებელი ფაქტების წინააღმდეგობების წინაშე აღმოჩენილმა ნილს ბორმა – ირონიითვე უპასუხა: „აინშტაინ, ნუ კარნახობთ რა ღმერთს, რა აკეთოს!“. ნაწილაკის განუსაზღვრელობა ბოლოს და ბოლოს, ათეული წლების შემდეგ მართლაც განისაზღვრა, თუმცა პასუხის ძიებამ და წარმოქმნილმა ეჭვებმა სტიმული მიანიჭა რეალობის მანამდე არასდროს განხილული ფორმებისა და არსის დაშვებას, გაშალა აღქმის ახალი ჰორიზონტები.

სამყარო უსაზღვრო სიმრავლის საიდუმლოს ფარავს და არაფერი არ არის გამორიცხული. ეს არის დაშვება, რომელიც თანამედროვე სუბიექტის ხედვას დაედო საფუძვლად. ყოველ ახალ წინააღმდეგობრიობასთან შეჯახება ისევ შემოქმედის საზრისთან ან მის უარყოფასთან გვაბრუნებს, საუკუნეების განმავლობაში მრავალჯინის გადამოწმებულ, გონივრულად, მიზეზ-შედეგობრივად დალაგებულ სამყაროსთან შესაბამისი ღირებულებებით, კანონებით, კულტურით, ეთიკური პასუხისმგებლობით, არსობრიობით... ან პირიქით, რომ შესაძლოა არ არსებობდეს არანაირი ლოგიკა, არც იდეა-მიზეზი და არც ჭეშმარიტება-შედეგი... არც ღმერთი... რომ, რასაც ვხედავთ – შემთხვევითობაა... დარვინის „გადარჩევა“ და მაიძუნის ევოლუცია დიდებულ წარმომავლობად მოგვეჩვენება, თუ დედამიწას

გვერდიდან შევხედავთ: მასზე მიგრულ კოსმოსური მტვრისგან შემთხვევით შეკო-
წიწებულ უარსო ქაოსის წარმონაქმნებს, ჟანგვის შედეგად წარმოქმნილ ბუმტუ-
კებს, რომლებიც ერთიმეორეს ეჯახებოდნენ, იბერებოდნენ და სკდებოდნენ...

„სად არის წმინდა დედა? აქ არის თუ იქ არის?“ ეს დამალობანას თამა-
შის მსგავსი შეძახილი – ფედერიკო ფელინის ფილმის „ტკბილი ცხოვრების“¹²
კადრებში – სასოებით ხელაღმართული თუ სენსაციის მოყვარული ადამიანებით
გადავსებული რომის გარეუბნის გაშლილ ველზე, ალაგ-ალაგ ამოსული მომცრო
უნაყოფო ხეების ირგვლივ გაისმის. ფანტაზიური ვოკონა და მისი თანატოლები
სიცილ-კისკისით, ბავშვური სიანცით დარბიან და აქეთ-იქით დაარბენინებენ ამ
უდარდელ ცრუბუნტელობას ადევნებულ რეპორტიორებს. ხოლო ამას ვაფაცი-
ცებით შეჰყურებს – უძველესი ცივილიზაციის აკვნის რომის სწავდასწავა ეპოქის
ღმერთების არქეტიპული ხსოვნით დამუხტული მოსახლეობა მდიდრული თუ
ღარიბული უბნებიდან, განსხვავებული საზრუნავებით, აზრიანები თუ უაზრო-
ები, ქალაქის მერი და პოლიტიკოსები, სულიერი მამები და ფილოსოფოსები,
პაპარაცები და ტელე-ჟურნალისტები – მათთან ერთად, რომაული კულტურის
თავყვანისმცემელი უცხოელები. მატყუარა ბავშვების დამალობანას თამაშში ტე-
ლევიზიით ჩართული მთელი დედამიწის სამყარო, ღვთისმშობლის გამოცხადების
სახილველად და დასალოცად მოსული მადლიერი ჯანმრთელი თუ უნუგეშო
სნეული, ძირს, პირდაპირ მიწაზე მოფენილი დავრდომილები, მოხუცები და მა-
თი ახლობლები, ავადმყოფი ბავშვები და სასოწარკვეთილი დედები გამოვონილი
სასწაულის იმედით... მიუხედავად ამისა, თვალთმაქცი ბავშვების აბსურდული
მოვლენის რწმუნებას თავად ვატიკანი არ ჩქარობს, და არც კარდინალები ადას-
ტურებენ ასეთი ხილვის ნამდვილობას.

ფედერიკო ფელინის ეს ერთდროულად ცინიზმითა და ტრაგიზმით გაჯერე-
ბული კადრი აუცილებლად გაგვანსვენებს და პირდაპირ მიგვანიშნებს კიდევ,
„მნიარული მეცნიერებიდან“ ფრიდრიჰ ნიცშეს ყველაზე შოკისმომგვრელ გამო-
ნათქვამზე „ღმერთი მოკვდა!“ რომელმაც გადამწყვეტი ზეგავლენა მოახდინა
კაცობრიობის შემდგომ მსოფლმხედველობაზე, რწმენასა და ისტორიის მსვლე-
ლობაზე. ნიცშეს თხზულებაში, ეს ერთი ვიჟის თავში წარმოქმნილი სიტყვებია,
რომელიც, თაკარა შუადღეს, ანთებული ჩირაღდანით ხელში, ხალხმრავალ მო-
ედანზე აქეთ-იქით დარბის და გამალებული ღმერთს დაეძებს. „სად არის ღმერ-
თი?“ ეკითხება ყველას, „ღმერთს დავეძებ!“. ფელინის ფილმის მატყუარა ბავშ-
ვების მიერ სენსაციის მახეში გაბმულებისგან განსხვავებით, ნიცშეს ბრბოს ვიჟის
არაადეკვატური ქცევა გულიანად ამნიარულებს. უშედეგო ძებნითა და მწარე და-
ცინვით კიდევ უფრო აღელვებული, სამაგიეროს გადახდის სურვილით შეპყრობი-
ლი ვიჟი, უგუნური, გამნიარულებული ირგვლივმყოფების დასჯას გადაწყვეტს და
მისთვის გახსნილი საშინელი სინამდვილის არსს ბრაზით მიახლის: „სად არის
ღმერთი? გეტყვით! ჩვენ იგი მოკვალით, თქვენ და მე! ყველა მკვლელები ვართ!

¹² ტკბილი ცხოვრება (La Dolce Vita), რეჟ. ფედერიკო ფელინი, 1960.

(...) ღმერთი მოკვდა! ღმერთი არ აღსდგება! ჩვენ იგი მოვკალით“! თუმცა ნიციშვილმა შემდგომ ნუგეშსაც იძლევა: „ამ სიხალისით, რომ „მონუცი ღმერთი მკვდარია“, „ჩვენ ფილოსოფოსები და „თავისუფალი სულები“, ახალ განთიადს ვეგებებით“.¹³

რწმენაშერყეული ნიციშვილს მსოფლმხედველობა – ნასაზრდოები შოპენჰაუერის, გოეთეს, ვოლფანის, უდიდესი გერმანელი რომანტიკოსების სიკეთესა და ბოროტებაზე გაბედული იდეებით – ჯერ კიდევ ამ წინააღმდეგობრივობით გაჯერებული მისი თანამედროვე ატმოსფეროს მძაფრი განცდებიდან იბადება... სულიერი სიდიადის, ამაღლებულის იდეის განახლება-გადააზრებიდან, მისთვის თითქოსდა მიუღებელი ნიჰილიზმის შემადრწუნებელი აღიარებითა და მასთან თანხმობით; „იველ“ და „ახალ“ ღირებულებებზე გადატენილი კულტურის წინააღმდეგობრივობით, რომელიც საბოლოოდ და მკაფიოდ, მისთვის ძნელად მისაღები „სიხალის“ გამარჯვებით სრულდება: ნოსტალგიურად განწყობილი, ტრადიციული ღირებულების ერთგული სუბიექტის დამარცხებით, ნიციშვილს ახალ, შეუპოვარ, ძლიერ სუბიექტთან დაპირისპირებაში.

ნიციშვილს ახალი სუბიექტიც კლასიკური გერმანული ფილოსოფიის ტალღებში იბადება, ტრადიციული კონცეპტების დაშვებებსა თუ უარყოფაში, ჰეგელსა და ნიციშვილს მსოფლმხედველობებს შორის გადატენილი დისკურსების ნამსწრეგების ახალი განლაგებებითა და კომბინაციებით. ჰეგელთან – „აზროვნება, გონება, მხოლოდ სუბიექტის უნარი კი არ არის, არამედ სამყაროს საფუძველში მდებარე აბსოლუტია, ღმერთია“.¹⁴ ღმერთის ჭეშმარიტებასთან შერწყმული და მასთან ნაზიარები ადამიანის განვითარებისა და თვითშემეცნების გზა. თუმცა, ამავე დროს, ჰეგელის „ადამიანი „გონის ფილოსოფიის“ ცენტრალური ფიგურაა: „სუბიექტი გონი“ აღწერს თავისუფლების თანდათანობით რეალიზაციას ადამიანის „სუბიექტურობის“ ფარგლებში“.¹⁵ და „თანდათანობით“... ამავე საუკუნის ბოლოს, „თავისუფლების რეალიზაციის“ შედეგად, აბსოლუტის იდეა მნიშვნელობას კარგავს: „ღმერთი მოკვდა!“

შესაძლოა ჰეგელის „განვითარების“ ლოგიკის შედეგითაც, ნიციშვილს იგავები რეალისტურად გამოიყურებიან და უკვე აღარ იწვევენ ისეთი უცხოობისა და ირაციონალურობის განცდას, როგორც გერმანული რომანტიზმის მასშტაბებში გაშლილი ფანტასტიკურ-მისტიკური ატმოსფერო, ფაუსტის სულის გაყიდვის შემამინებელი ამბავი, ვოლფანის უცნაური და სამიში ისტორიები, ან რომანტიკოს მხატვართა ტილოებზე აღბეჭდილი სიმკაცრე და ექსპრესიულობა: სარკის ნამსწრეგების მსგავსი მახვილისებური მყინვარები... ღამის სიბნელეში ან სქელ მღვრიე ბურუსში ჩაძირული სამიში, პირქუში და დაუნდობელი ბუნების ლანდშაფტები... ნიციშვილს თითქოს საკუთარ თავს ვადამხდარწე, აქვე, ჩვენს თვალწინ მომხდარწე, ნაცნობზე გვიამბობს, თუმცა ამავე დროს, აგრძელებს, რომანტიზმის

¹³ ნიციშვილი, მხიარული მეცნიერება (1882-1887), 2015, გვ. 30.

¹⁴ ბუაჩიძე, ქსე, ტ. 11, 1987. გვ. 611-612.

¹⁵ იქვე, გვ. 611-612.

ოსტატთა ემოციურად გაჯერებულ სიმბოლურ მეტყველებას: მითებით, ალეგორიებით, პერსონაჟებით, სურათხატებით, ფანტაზიებით გვახსენებს ადამიანის მაღალ დანიშნულებას, მსგავსად კარლ ედუარდ ბირმანის ნახატებში გამოშუქებული მყინვარწვერებისა, მისკენ სხვადასხვა დაბრკოლებებით საფსე გაუვალნი გზებით მავალ, პეიზაჟის პერსპექტივის მასშტაბებში ჩაკარგულ ადამიანთა პაწაწინა ფიგურებით, რომელთაგან პირველი, თავაწეული, რწმენითა და მიზანდასახულობით, დაბეჯითებით მიიწევს მწვერვალისკენ, ჩამორჩენილი ფიგურისგან განსხვავებით, რომელიც გამხმარ წაქცეულ ხეზე ამხედრებული, შუბით ცდილობს ქვაზე ამოცურებული გველის განგმირვას – გველეშაპთან მეტროლოგი წმინდა გიორგის კომპოზიციის მსგავსად.



სურ. 4. კარლ ედუარდ ბირმანი „ვეტერპორნის მთა“

სურ. 5. ფრაგმენტი „ვეტერპორნის მთიდან“ (Wetterhorn. 1830).

ნიცშე პირველ ფიგურას ჰგავს, ისიც სწორედ ასეთ პირქუშ, ქარბორბლიან მწვერვალებს მიეღობის, მარადიულ სიმაღლეებს, საიდანაც ყოველდღიური ყოფიერება და სინთეზები არარაობად და სასაცილო წვრილმანად მოჩანს: „და განა ჩვენც, თავზნებელადებული სულები, ამასვე არ ვუბრუნდებით, ჩვენ, ვინც თანამედროვე აზროვნების უმაღლეს და უსამიმეს მწვერვალზე ავცოცებულვართ და იქიდან ვუყურებთ, ჩვენ, ვინც ყველაფერს ზემოდან ვადმოვხედეთ?“¹⁶

რა თქმა უნდა, დღევანდელი ადამიანისთვის, მით უმეტეს კავკასიონის შვილებისთვის, არაცნობიერისა თუ ცნობიერის არქეტიპული „მთების“ უამრავ სიმბოლოებსა და ალეგორიებში, ამ „სუბიექტურობასთან“ დაწყვილებულ მეტაფორებში ახალი არაფერია – მშობლიური ლიტერატურულიდანაც არაერთი მყინვარწვერისა და ჭიუხის სახე-ხატი ქცეულა ჩვენი ეროვნული სიამაყის სიმბოლოდ:

¹⁶ ნიცშე, მხიარული მეცნიერება, 2015, გვ. 32.

„იდგენ და ელოდნენ...“ უდიდესი ტკივილით სავსე დიადი მთებისგან განუყოფელი ვაჟას სამყარო, ან ილიას ფიქრი და არჩევანი: „მყინვარი უკვდავებისა და განცხრომის დიდებული სახეა: ცივია, როგორც უკვდავება, და ჩუმი, როგორც განცხრომა. არა, მყინვარი არ მიყვარს, მით უფრო, რომ მიუკარებლად მაღალია. ქვეყნიერების ბედნიერების ქვაკუთხედი კი ყოველთვის ძირიდან დადებულია, ყოველი შენობა ძირიდან ამალღებულა, მაღლიდან კი შენობა არსად არ დაწყებულია. არა, არ მიყვარს მყინვარი. მყინვარი დიდ ვიოტეს მაგონებს და თერგი კი მრისხანე და შეუპოვარს ბაირონსა“.¹⁷



სურ. ნ. დავით კაკაბაძე „მიტინგი იმერეთში“, 1942.
და ნახატის გვიანი ვარიანტი „ზეიმი მთაში“; აღდგენილი ფრაგმენტი.

ასევე, გურამ რჩეულიშვილის მთები, როგორც დღევანდელი ქართველის გენში ჩანერგილი ღირსება ... თუნდაც, რეზო ჭეიშვილის და ელდარ შენგელაიას პოსტმოდერნისტული გამქრალი „ცისფერი მთები...“ დავით კაკაბაძის „პეჩორქის“¹⁸ ფერადი ნაკუწებით შეკერილი კომპოზიციის მსგავსი „მიტინგი იმერეთში“ თუ „ზეიმი მთაში“ იმერული მთების ჭრელი კალთებით – ამ პერიოდისთვის დაგმობილი მოდერნისტული სტილის გადასაფარად ჩამატებული, დროის ცვალებადობის მიერ დირექტივებული იდეოლოგიზებული დანამატებით – ბელადთა პორტრეტებით, რომელთა ხელშეუხებლობის წყალობით, ამ ტილოს შექმნის პერიოდში, მოდერნისტული პეიზაჟი ვერავითარ შემთხვევაში ვერ დაექვემდებარებოდა იდეოლოგიურ ცენზურას. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრის სტილი და ირონიული გადაწყვეტა ცენზურის ყურადღებას იქცევდა: მთის ძირში, სტატიკურად ერთ დეტალად განფენილი ძალიან ზოგადი, პაწაწინა ხალხის მასით და ლენინის ასეთივე პაწაწა კვადრატულ ტრანსპარანტზე თითქოს ტრაფარეტულად „გადატანილი“ პირობითი მქრალი პორტრეტით, რომელიც საერთო შორ ხედზე, ჭრელი მთის სტილურ ელემენტს, ერთ-ერთ ვაუფერადებელ „ნაკუწს“, სურათზე მიკრულ საფოსტო მარკასავით თუ იარლიყის მსგავს უმნიშვნელო „რაღაცას“ წარმოადგენს. მაშინ როდესაც, ამ წლებში, საბჭოთა ბელადის მთავარი ეპითეტი

¹⁷ ჭავჭავაძე, მგზავრის წერილები, 1861.

¹⁸ Patchwork-ხელსაქმის ნამუშევარი, შეკერილი სხვადასხვა ფერის ან ტექსტურის ქსოვილის ნაკუწებით.

იყო „დიდი“ და ამ წოდებასთან შესაბამისად, გამოისახებოდა რაც შეიძლება, გრანდიოზულ მასშტაბებში, ექსპრესიულად „შთაგონებული“ სახით...

„ტრანსპარანტებზე კი გამოსახულია ერთზე ლენინი, მეორეზე სტალინი და მესამეზე ბერია. ამ უზარმაზარი პეიზაჟის ფონზე პატარა ვლესები ტრანსპარანტებით. კომპოზიციის პეიზაჟური ნაწილი დაახლოებით ოთხჯერ დიდია ქვედა ნაწილზე. დროთა განმავლობაში ისე მოხდა, რომ სტალინის დამშობამდე ჯერ წაშალეს ბერია, სტალინის კულტის ნგრევის შემდეგ წაშალეს სტალინი და ბოლოს დარჩა მხოლოდ ლენინი“.¹⁹

ასე რომ, კაკაბაძის ტილოს „მიტინგი მთაში“ თანდათანობით გარდაქმნა „ზეიმი მთაში“-ად, მასზე დამატებული დროის განზომილებითურთ, მოდერნისტულ სურათს, პოსტმოდერნისტულ ირონიულ და მრავალაზროვან ქმნილებად აქცევს. ბელადთა პორტრეტების წაშლა-გაქრობა – „ცისფერი მთების“ კვლავ და კვლავ შემოტანილი „გაიტანეთ გრენლანდია“-ს პრობლემებს გვახსენებს.

ტოტალიტარიზმზე, როგორც ეპოქის იდეოლოგიზირებულ მასშტაბებზე, და რეალურად, მის ხანმოკლე, ეფემერულ არსზე სახიერად მიუთითებს ერთგვარი დროში მოგზაურობა თეო ანგელოპულოსის ფილმიდან „ულისეს მზერა“ – ბარჯაზე ნაწილებად დასვენებული, უსარგებლო ხარახურად ქცეული გრანდიოზული და სფინქსისებური ლენინის პრობლემური ჰიპერბოლურობა, როგორც ერთ ეპოქაში კონცენტრირებული დასაწყისი და დასასრული, სვხადასხვა დროთა ერთიანობის ჭეშმარიტება, როგორც პოსტმოდერნის ეტაპზე გამოაშკარავებული მოდერნის ახლა უკვე ირონიული ღირებულებები.



სურ. 7. კადრი თეო ანგელოპულოსის ფილმიდან „ულისეს მზერით“, 1995.

თუმცა, დავუბრუნდეთ იმ საკითხს, საიდანაც დავიწყეთ – დროს, როდესაც ეს ახალი სამყაროს ბელადი და მათი ღირებულებები ზეკაცობად, უზარმაზარ ძალად და სიკეთედ ისახებოდა. რომანტიზმის ამალგებული იდეების თუ ნიცშეს დაპყრობილი მწვერვალებიდან, ბუნებრივია, ჩვეულებრივი მოკვდავები არ იხედებიან. კურცნობეკზე დგომა – ეს ოლიმპოს ღმერთების მსგავსი, გამორჩეული სულიერი ძალის მქონე სუბიექტების, ზეკაცთა ადგილია, გამაუცხოებელი სიმბოლიდან განსხვავებული სიმბოლური თვალსაზრისით. ქვემოთ, ადამია-

¹⁹ ვია და ლაშა ბუღაძეები. საუბარი დ. კაკაბაძის ტილზე, „ზეიმი მთაში“; სურათის ისტორიის შესახებ მოგვითხრობს ხელოვნებათმცოდნე ე.კვიციანი.

ნები ჭიანჭველებივით გამოიყურებიან, ყოველდღიურ ყოფიერებაში ჩართულები. მხოლოდ ერთი უყურებს და ხედავს მიზანს, როგორც ეს ბირმანის ტილოზეა: სხვები არ უყურებენ და შესაბამისად ვერც ხედავენ შორეულ მწვერვალებს და „წმინდა ვიორგის“ მიმსგავსებულ, ქვემოთ დაბრკოლებებში დარჩენილ ფიგურასავით, მუდმივ დაუსრულებელ ბრძოლაში ვართულები, ვერც მოიცლიან უმაღლესი მიზნისთვის, ვერ დაინახავენ ჭეშმარიტებას ფართოდ გახელილი თვალებით, მზის კაშკაშა სინათლესა და მასზე დამატებული ფარნის შუქის თვალსაჩინოებაში, უშუალოდ მათ თვალწინ...

ნიცმეს სასოწარგვეთილი ვიჟი პერსონაჟის ღალატის ექო ისევ ნიშანდობლივად გაისმის რომანტიზმის შემდგომი ეპოქების, მეოცე და ოცდამეერთე საუკუნის ფილოსოფიის, კულტურისა და ხელოვნების სხვადასხვაგვარად განფენილ სივრცეებში. ფედერიკო ფელინის ალუზიური „ტკბილი ცხოვრების“ ღვთისმშობლის „გამოცხადებისა“ თუ „არ-გამოცხადების“ ბრტყელ დაბლობ მოედანზეც შეიმჩნევა ერთგვარი სიმბოლური „შემადლება“ – „გამოცხადების“ სასწაულის გადასაღებად და მოედნის გასანათებლად ძლიერი პროექტორებისთვის სახელდახელოდ მოწყობილი ფიცარნავი... მართალია, ეს არ ჰგავს ნიცმეს „მწვერვალს“ და სწორედ, ღიმილისმომგვრელი შეიძლება იყოს ასეთი შედარება, თუმცა, თავის მხრივ, მოედანზე დადგმული „გადმოსახედიც“ საკმარისად მოიცავს დამამცირებელ ირონიულ სახილველს, ღმერთის ტოტალურ დანაკლისს, „აქ და ამ დროს“ მისი „არყოფნის“ ფაქტს, ძიების „მარადიულად დაბრუნებად“ აბსურდს.

კინემატოგრაფიული ხედი – რაკურსით ზემოდან-ქვემოთ, „მწვერვალის სიმაღლიდან“ თუ ე.წ. „ჩიტის ფრენის სიმაღლიდან“ გადაღება, მხოლოდ ფართო და თავისუფალ სივრცულ პერსპექტივას კი არ წარმოგვიდგენს, არამედ, ასევე მასშტაბურად ამცირებს ადამიანის გამოსახულებას, შეუძლია იგი სამყაროში დაკარგულ პაწაწინა არსებად და უმნიშველო „მწერად“ წარმოაჩინოს. ამ ორანზროვანი ხედითაა გადაღებული „ტკბილი ცხოვრების“ პირველივე კადრი – რესტავრაციიდან დაბრუნებული, მაცხოვრის დალოცვის პოზაში ხელებგაშლილი ქანდაკების ვატიკანისკენ გადაფრენის ეპიზოდი, სხვადასხვა ეპოქათა არქიტექტურით შემკობილი რომის თავზე... თუმცა ქვემოთ, ამ უძველეს და უმდიდრეს ისტორიაში ჩართული დღევანდელეების ლალი და ბუნებრივი რეაქცია, როგორც შეიძლება იყოს, მაცხოვრის ცაში დანახვაზე კი არა, ნებისმიერ სხვა სუულბტურაზე. ასევე მის „საპატიო თანმხლებთა“ (გადაძვლები ჯგუფის) ერთგვარი კომპლიმენტი და მსუბუქი, შეთამამებული არშიყი, ქვემოთ, ღია ვერანდაზე გასარუჯად გამოსულ, სულ ოდნავ შემოსილ ლამაზმან მოდელებთან – განსაზღვრავს ფილმის არაერთაზროვან მეტაფორას, გარდამავალი ფერებით, სადაფისებურად გადაღვრილ-გადმოღვრილ ატმოსფეროს. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ეპიზოდში, მაცხოვრის „ფრენის სიმაღლის“ ხედის „ამაღლებულობას“, მეორე ოპერატორის ვერტმფრენიდან, იმავე დონეზე, გასწვრივ გადაღებული „მაცხოვრის“ ფრენის თანასწორი, პირდაპირი ხედი, ანეიტრალურს და ამსუბუქებს... მეორე მხრივ, სა-

კითხავია – რამდენად ჩვეულებრივად შეიძლება ჩაითვალოს ადამიანის ხედვა ფრენის სიმაღლეზე, ცაში პირდაპირ და გასწვრივ დანახული ვერტმფრენი, თუნდაც სულ უბრალო სკულპტურა?!

ზოგადად, ხედვის დონებს შორის განსხვავება, თუნდაც სულ მცირედით, სხვადასხვა უპირატესობის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის; შეუძლია დააპირისპიროს ან უბრალოდ, გამოყოს, განასხვავოს ორი მოცემულობა – „სუბიექტი“ დაკვირვების „ობიექტისგან“, იმ ფოკუსირებული რეალობისგან, რომლის აღწერაც აქვს განზრახული. დაკვირვების ნებისმიერი მანძილი თუ რაკურსი, უფრო ზუსტად კი დაკვირვება თავისთავად, როგორც ასეთი, სუბიექტ-ობიექტის პოზიციურ გაუცხოებას აქცენტირებს, სხვადასხვა თვალსაზრისს, რეალობის განსხვავებულ სიმაღლეებსა და აღმქმელში მის განსხვავებულ განცდას. „ტკბილ ცხოვრებაში“ მარჩელო-სუბიექტი სხვადასხვა განსხვავებული დონეებიდან და კუთხეებიდან აკვირდება ერთსა და იმავე მოვლენას, ან ერთი და იმავე დონიდან – სხვადასხვას, სხვადასხვა შინაარსს, ადამიანების ინდივიდუალურ სახეებს ძალიან ახლოდან, როდესაც მათი შინაგანი სამყარო აქამდე უცნობი თვისობებით მოულოდნელად სახიერებით მდიდრდება; ან საშუალო ხედიდან – ისე როგორც ჩვეულებრივ, მის გვერდით მყოფები ხედავენ ზოგადად მიღებული ერთმანეთთან გაზიარებული საერთო შეხედულებებით. სუბიექტისა და ჩვენ მიერ აღქმულ ფილმის ხედვებთან ერთად ვიცვლით თვალსაზრისის რეალობაზე, ხედვებთან ერთად ვფიქრობთ, ვამჩნევთ დაფარულსაც, რომელიც ჩვენ თვალწინ ვლინდება, თუმცა „დროის დისტანციაზე“ მის მნიშვნელობას შესაძლოა დაგვიანებით ვხვდებით; აქვე დეტალებზე ვამჩნევთ მანიპულატორების მიერ დადგმული სპექტაკლის სიყალბეს. თუმცა ჩუმად ვართ, რადგან, მეორე მხრივ, ვხედავთ ამ წარმოდგენის მისაღებად და რეალობაში გასაცოცხლებლად საღად და მკაფიოდ მოაზროვნე ადამიანთა გაუგებარ ინტერაქტიულ მზაობას. საერთო მოქმედებაში ჩართული ამ ორი მხარის აცდენილი ინტერესებით შეკრული „დიფერანსული“ მთლიანობა, მარჩელო-სუბიექტისთვის ბადებს ირონიას – იმ სიმბოლურ „სიმაღლეს“, საიდანაც, რეპორტაჟის მოვლენა, მასში „ქვემოთ დარჩენილი“ მონაწილეები თავისი გამომეტყველებით, განზრახვებით, ქმედებებით არა მხოლოდ აბსურდის დამცინავ პერსპექტივაში ინახებიან, არამედ ჭეშმარიტად ამაღლებული გულწრფელი გრძნობებითაც: იმედით, სიყვარულით, აღფრთოვანებით, სინანულით, ტკივილით, თანაგრძნობით.

„ტკბილ ცხოვრებაში“, ნიცმესგან ციტირებული ირონიული სიტუაცია ისევ იმავე სკანდალური „გიჟი“ სუბიექტის სცენარით ვითარდება, რომელსაც მკითხველი თანაუგრძნობს, თუმცა ამჯერად, მოედანს არა ერთი, არამედ, უამრავი ღმერთისმადიებელი „გიჟი“ ავსებს, ხოლო მათ მიმართ გაუცხოებულ „მოვაჭრეთა“ დამცინავ მზერასთან, ახლა უკვე თავად მარჩელო და მასთან როგორც სუბიექტთან ვაიგივებული კინომაყურებელი ასოცირდება ანუ ჩვენც. ჩვენ, ვინც ეკრანიდან მარჩელოს თვალით ვინილეთ თვალთმაქცობის ფაქტი, „სამართლიანად“

დავცინეთ ბავშვებისგან გაბრიყვებულ საზოგადოებას. მაგრამ ეს ჩვენი ირონია, ისევე როგორც ნიცშეს არაკის ფინალში, ბუმერანგივით ბრუნვა-ბრუნვით პირიქითა საზრისით გვიბრუნდება. როდესაც ღია ცის ქვეშ, სასოებითა და ვედრებით სავსე მოლოდინის კულმინაციურ მომენტში, მთელი ეს ერთმანეთში არეული აურზაური, ცხადი-ილუზია, ბოროტი-აბსურდი, ერთბაშად გამოფხინლებისა და „რეალობაში დაბრუნების“ გამანადგურებელი შოკით მთავრდება – ეკრანზე „ცივი უსაპის გადასხმის“ იდიომის პირდაპირი გადმოტანით, უეცრად წამოსული წვიმის თქემით.

კინომაყურებლის დამცინავი მზერა მისი ქედმაღლობის გადმოსახედიდან „ქვემოთ“ მყოფ „ბრიყვთა“ მიმართ თანაგრძნობითა და საკუთარი უსასობის განცდით იცვლება, თავად გამაუცხოებელი „გადმოსახედის“ სარკასტული არსის მიუღებლობით, როდესაც თავსხმა წვიმაში, „გამოცხადების“ გადასაღებად გაბრდღვიალებულ-აკაშკაშებული გავარვარებული პროექტორები სათითაოდ, ყურთასმენის დამაყრუებელი გრუნუნით იწყებენ სკდომას და მსხვრევას... ხოლო, თავგზაარეული ხალხის ტალღა, საზარელი ელვარებითა და უკუნში დანთქმული რეალობის წინაშე საშველის ძებნაში, უმისამართოდ, ქაოტურად აწყდება პანიკურად აშლილ სივრცეს... ციდან მოვლენილი მღვრიე ნაკადი ბოლოს უღებს განკურნების შესავედრებლად მოყვანილ მომაკვდავს... განწირული გოდება ხმაურით ავსებს სიბნელეს.

ნიცშეს ყოფიერ სინამდვილეზე ამაღლებული და გაუცხოებული „მწვერვალის სიმაღლისგან“ განსხვავებით, ფელინის „ტკბილ ცხოვრებაში“ ტრაგიზმი ვაცილებით უფრო საგრძნობი და კარგად დასაჩანია: არა გაკაშკაშებული პროექტორების ფიცარნაგების სიმაღლიდან, საიდანაც სიტუაცია სწორედ ცინიკურად, გამოიყურება და ადამიანებს „ზემოდან“ ქედმაღლური თვითგამაყოფილებისა და სხვათა უგუნურობისა თუ უზნეობის ვაკიცხვის სურვილს უჩენს... არამედ, იგივე მოედანი უფრო მგრძნობიარედ და ტრაგიკულად შეიგრძნობა ქვემოთ, საერთო ხედვის დონეზე, ახლო ხედვებზე, რომლებიც საშუალებას გვაძლევს უშუალოდ ადამიანთა გულებთან ვიყოთ, მათი გამომეტყველება და თვალები დავინახოთ.

მაგრამ... „ღმერთი მოგვდა! ღმერთი არ აღსდგება! ... ჩვენ იგი მოგვკალით“...

ფედერიკო ფელინის „ტკბილი ცხოვრების“ ეს ეპიზოდი ნიცშეს „მზიარული მეცნიერების“ კიდევ ერთ შეკითხვას გვახსენებს: „მართალია, რომ ჩვენი საყვარელი ღმერთი ყველგან ჩვენთანაა?“ – ეკითხება პატარა გოგო დედას.²⁰

მას სურს რომ ზუსტად იცოდეს, თუ სად არის ღმერთი... მატყუარა გოგონამ და მისმა თანატოლებმა ზუსტად იციან, რომ ღმერთი ნამდვილად არ არის მათ სიახლოვეს, არც ღვთისმშობელი გამოჩნდება: „სად არის წმინდა დედა? აქ არის თუ იქ არის?“ ძახილით, ხალხით გადავსებულ მოედანზე სიცილ-კისკისით დარბიან, თითქოსდა სასწაულის მხილველები. ხოლო სხვადასხვა ინტელექტუალური შესაძლებლობისა თუ ფსიქიკური მონაცემების, ბრძენი თუ სულელი, გან-

²⁰ ნიცშე, მზიარული მეცნიერება, 2015, გვ. 32.

სხვაგვებული სოციალური ფენებიდან, სხვადასხვა საზრუნავით, სულიერი მამები და ფილოსოფოსები, პაპარაცები, ტელე-ჟურნალისტები, ძირს პირდაპირ მიწაზე მოფენილი უნუგეშო სნეულები, ავადმყოფი ბავშვები, უძველესი ცივილიზაციის აკვნის, სხვადასხვა დროს უამრავი ღმერთის მადიდებელი რომის მოსახლეობა და მათთან ერთად, მთელი დედამიწის სამყარო რწმენითა და იმედით ჩართული ორი ფანტაზიური ბავშვის თამაშში – უხილავი ღმერთის ნიშანს დაეძებს.

მოუწესრიგებელი და ტკივილით სავსე სამყარო, უგუნური და დათრგუნული ადამიანის ცნობიერება, ნიცმესთვის „ღმერთის სიკვდილის“ ტრაგიკული აღიარების საფუძველი ხდება. იგი ხატავს ნათელი მომავლის სურვილებს, ახალი დროის ადამიანის სიძლიერეს, რომელიც უნდა გათავისუფლდეს საუკუნეების სიღრმიდან მომდინარე, ღმერთის საზრისის გარეშე დარჩენილი მიწეზ-შედევობრიობისგან, უიმედო იმედისგან, რათა თავად იქცეს საკუთარი ცხოვრების სუბიექტად, საკუთარი თავის შემოქმედად, იშვას სრულყოფილ ზეადამიანად. თავად დაუდოს საწყისი ახალ მიწეზ-შედევობრიობას, მომავლის გაბრწყინებულ სამყაროს.

თუმცა „მარადიული დაბრუნების“ იდეა – „სიკვდილსაც“ მარადიულად აბრუნებს. ჯერ მოდერნიზმის სუბიექტი და ავტორიტეტი ემხოზა, და შემდეგ უკვე პოსტმოდერნიზმის ადამიანი იბადება ახალი, მის სივრცეში არსებული „სიკვდილის“ გაცნობიერებითა და აღიარებით. ეს სიკვდილი სხვადასხვაგვარია: ზოგი ვმირულია – ტრაგიკული და ამაღლებული, ასევე საკრალური სამსხვერპლო, ბოროტის დაღუბვა, ის რაც უნდა განადგურდეს ან რაც თავისთავად ნადგურდება. თანამედროვე ადამიანი იხილა „სიკვდილი“, არა როგორც აღდომა და ყოფნა ღმერთთან ან ღმერთად, არა როგორც სინანული და მონანიება – არამედ, როგორც ღმერთის ამაო მოლოდინი, როგორც ადგილი ადამიანთა შორის, სადაც იგი აღარ არის – ღმერთი, როგორც „ცარიელი სახელი“.

ამგვარად, „აღსასრულის“ იდეა მოლოდინად „ღმერთის აღსასრულით“ არ სრულდება. შემოქმედის ცოცხალი იდეის გარეშე დარჩენილი რეალობა კარგავს არსობრიობას, არსი – მიწეზობრიობას. შესაბამისად, არც ტექსტს აყალიბებს რეალობა, სიტყვებს მის მიღმა არსებული საწყისი მიწეზი, რაიმე მთავარი „აღსანიშნი“ და აღარც ავტორი, მისი უნიკალური სუბიექტურობა და ინდივიდუალობა აღარ რჩება ტექსტის დაბადების მთავარ მიწეზად, თუმცა ამის საპირისპიროდ, ჩნდება იდეა, რომ თავად ტექსტი ბადებს საკუთარ თავს, უკვე არსებული გამონათქვამებისა თუ ტექსტების გარეშე, მათგან დამოუკიდებლად, რაიმეს გამოთქმა შეუძლებელიცაა: გამონათქვამი სხვა გამონათქვამებიდან ყალიბდება, ტექსტები იმეორებენ და ხელახლა ქმნიან უკვე არსებულ ტექსტთა კომბინაციებს, ბადებენ ახალს, თავად ადამიანის ცნობიერებასაც.

თავდაჯერებული მოდერნისტული ეპოქა ახალი „სიკვდილით“ გადაფასების წინაშე დგება – შემდგომი ეპოქის დასაწყისის მაუწყებელი კიდევ ერთი „აღსასრულის“ გაცნობიერებით. ეს უკვე შთავონებული ავტორიტეტის, გენიოსის, მხატვრული ნაწარმოების შემოქმედის, აქამდე ხელშეუხებელი „ავტორის

სიკვდილია“ – მისივე საკუთარი ქმნილებისთვის პიროვნული მნიშვნელოვანების, მისი ინდივიდუალობის, მისი მხატვრული ჩანაფიქრის უარყოფა: „ლაპარაკობს არა ავტორი, არამედ ენა როგორც ასეთი...“²¹ წერს როლან ბარტი და „ავტორის სიკვდილის“ კონცეპტით სტრუქტურალიზმიდან პოსტსტრუქტურალიზმში გარდატეხის პროცესს უდებს საწყისს.

ასეა თუ ისე, ავტორის, როგორც საკუთარი ნაწარმოების შემოქმედის თვითმყოფადობა, მისი ჩანაფიქრი, მისი იდეა „ავტორის სიკვდილის“ ეტაპზე, ტექსტის ასახსნელად და გასააზრებლად მნიშვნელობას კარგავს. იგი ქმნის არა ერთადერთი გენიის ენერგიული შთაგონებით, არამედ, აურაცხელი საუკუნოვანი ტექსტების არქივის სახელით. სიტყვა თავად იზიდავს მეორე სიტყვას, „აღმნიშვნელი“ თავად ქმნის „აღსანიშნს“, რეალობის შინაარსს, მის სახეს, ყველაფერს აზრს ანიჭებს, და არა პირიქით, როგორც აქამდე იყო მიჩნეული – რომ რეალობაა პირველადი, ხოლო სიტყვები, ნიშნები მას აღწერენ, მის არსს გამოხატავენ. „ავტორის სიკვდილის“ კონცეპტი გამოცხადდა და დაფუძნდა მეოცე საუკუნის სამოციან წლებში, თუმცა ლოგიკურად გამომდინარეობს ფერდინანდ დე სოსიურის სტრუქტურალიზმიდან, იმ მოსაზრებიდან, რომ „მნიშვნელობა“ თავად ასრულებს გადამწყვეტ როლს ადამიანის ცნოვრების სტრუქტურირებაში. ასევე, ჟაკ ლაკანიც, იზიარებდა რა სოსიურის თეორიას, თავის მხრივ, ასევე ასაბუთებდა, რომ ადამიანის ყველა ქმედება ენის სტრუქტურის მსგავსია, და რაც განსაზღვრავს რეალობის ცალკეული ელემენტების მნიშვნელობასა და ფუნქციას. ადამიანის ცნობიერებას ტექსტები მართავენ, მისი საზრისი სრულადაა გაზავებული სხვადასხვა არსებულ ტექსტებში, ენობრივ კონსრუქციებში... დერიდას მიხედვით, „ყველაფერი ტექსტია“, ჩვენი რეალობა, აღქმა, სხვადასხვა გამოვლინება და ელფერი... ადამიანი? ამ თვალსაზრისით – ადამიანიც!

ბარტის „ავტორის სიკვდილის“ სკანდალურად გახმაურებული თეორია კიდევ უფრო აქტუალური და პოლემიკური ხდება 1968 წლის „წითელი მაისის“ სახელით ცნობილი სტუდენტური ამბოხის შემდგომ, როდესაც საფრანგეთის ინტელექტუალურ წრეებში არ წყდება ამ მღელვარე მოვლენის განხილვები და მიზეზობრიობის ახსნა. მნიშვნელოვანი იყო გარკვევა, თუ რამ განაპირობა უეცარი კრიზისი, და ვინ წარმოადგენდა რევოლუციის სუბიექტს. ჩვეულებრივ, მუდამ ავანგარდში მყოფი ავტორიტეტული სტრუქტურალისტები, მათი მწყობრი მკაცრად ჩარჩოში ჩასმული, უფუნქციოდ დარჩენილი მეცნიერული მეთოდების გამო, რომლებაც ვერ ახსნეს, და გვერდი აუარეს კონკრეტული ფორმისა და სტრუქტურული მთლიანობის გარეშე არსებულ, სტიქიის მსგავს მოვლენას, ამჯერად, მთავარი პროცესის, ცოცხალი სინამდვილის მიღმა აღმოჩნდნენ: „სტრუქტურის ჩარჩოს მიღმა [...] აღმოჩნდა შემთხვევა, შანსი, მოვლენა, თავისუფლება; სტრუქტურის ჩარჩოდან, როგორც ლოგიკური კონსტრუქციიდან გავიდა აფექტი, სხეული, ჟესტი; სტრუქტურის ჩარჩოს, როგორც ნეიტრალურის, ობიექტურის და შემეცნებითის მიღმა

²¹ ბარტი, ავტორის სიკვდილი 1967, ქრესტომათია. 2015, გვ. 221.

დარჩა ძალაუფლება, ბატონობა, მორჩილება“²² – სტრუქტურალიზმის ჩარჩო დაიშალა...

ბარტის მოსაზრებას ვარკვეულად განამტკიცებდა 1969 წლის რეალობაში დაწერილი მიშელ ფუკოს ცნობილი მოხსენება „რა არის ავტორი?“, იმ დროს, როდესაც ყოველგვარი თემისა და პოზიციის მართებულობას „მაისის მოვლენების“ შეფასება განსაზღვრავდა. არც ფუკოსეული „ავტორის“ თავისთავად საკამათო საკითხს ჩაუვლია ამბოხის ირგვლივ პოლემიკის გარეშე, სტრუქტურალიზმისა და რეალობის დამოკიდებულებების გარეშე. მაისის მოვლენების შემდგომ რეპრესირებული ანაღვანრდები მოითხოვენ პიროვნულ აღიარებას, კონკრეტულ პასუხებს. თუმცა „კონკრეტული პასუხი“ ბევრად იმაზე მეტი და იმაზე მრავალმნიშვნელოვანია, ვიდრე ამ დროის საფრანგეთის თანაგრძნობითა და მხარდაჭერით გამსჭვალულ განწყობას გააჩნია. ავტორის ადგილისა და როლის შესახებ მსჯელობა, რომლითაც ფუკო როლან ბარტის „ავტორის სუბიექტის“ ირგვლივ დაწყებულ პოლემიკას გამოეხმაურა, „სუბიექტის“ ირგვლივ კამათში გადაიზარდა: რა განსაზღვრავს რეალობას, „სუბიექტი“ თუ „სტრუქტურა“?

მიშელ ფუკო შეეცადა შუალედური პოზიციის დაკავებას. ერთი მხრივ, იგი როგორც სტრუქტურალისტი აღიარებს „ავტორის სიკვდილს“, თავის მხრივ აღნიშნავს, რომ ავტორი კულტურის ისტორიული დისკურსიდან ყალიბდება და არ არის რაღაც თვითნაბადი რამ. თუმცა აქვე, თითქოს ვარკვეულად აღიარებს შემოქმედების ინდივიდუალურობას და აღნიშნავს, რომ ავტორის ფუნქცია განისაზღვრება ტექსტის დალაგებითა და საზრისის მოწესრიგებით. „როგორ გამოვკვეთოთ ის, რაც ნაწარმოებს ქმნის? საკმარისი არ არის ვთქვათ, რომ ვიყოთ მწერლის გარეშე, ვიყოთ ავტორის გარეშე და თავად შევისწავლოთ ნაწარმოები. რა თქმა უნდა, საკმარისი არ არის უბრალოდ იმის გამეორება, რომ ავტორი გაქრა. ანალოგიურად, საკმარისი არ არის გაუთავებლად იმის გამეორება, რომ ღმერთი და ადამიანი ერთი და იგივე სიკვდილით მოკვდნენ. რაც რეალურად უნდა გაკეთდეს, არის იმ სივრცის დადგენა, რომელიც ავტორის გაუჩინარების შედეგად დაცარიელდა“.²³ ეს „ცარიელი ადგილი“ ფუკოსთვის „დისკურსია“, რადგან სწორედ, „ავტორის ფუნქცია განსაზღვრავს მოცემულ საზოგადოებაში ფორმირებული დისკურსების არსებობის, მიმოქცევისა და ფუნქციონირების წესს“.²⁴

მოხსენების მსმენელთა შორის მყოფი ლუსიენ გოლდმენი, რომელიც აშკარად თანაუგრძნობდა მეამბოხე სტუდენტებს, ფუკოს შუალედურმა პასუხმა არ დააკმაყოფილა, და შეეცადა პოლემიკა ავტორისა და სტრუქტურალიზმის პრობლემებიდან აქტუალურ თემაზე, სტრუქტურალისტიკების „სუბიექტის“ როლთან

²² Автономова Н.С. Постструктурализм. М., 1991.

²³ მიშელ ფუკოს მოხსენება, ფრანგული ფილოსოფიური საზოგადოების კონფერენციაზე, 1969 წლის 22 თებერვალს კოლუჯ დე ფრანსში, ჟან ვალის თავმჯდომარეობით.

²⁴ მიშელ ფუკო „რა არის ავტორი? (1969), ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია 3, 2015 გვ. 410.

დაკავშირებით გამოთქმულ პოზიციასზე გადაეტანა. „სუბიექტის უარყოფა“ დღეს, მოაზროვნეთა მთელი ჯგუფის ან, უფრო ზუსტად, მთელი ფილოსოფიური მოძრაობის ცენტრალური იდეაა. II მაისს სორბონის აუდიტორიაში დაფაზე ერთ-ერთი სტუდენტის მიერ დაწერილი ფრაზა – სტრუქტურალიზმის სამეცნიერო კრიტიკას წარმოადგენს: „სტრუქტურები არ გამოდიან ქუჩაში!“ რაც ნიშნავს: ისტორიას არასოდეს ქმნიან სტრუქტურები, ისტორიას ქმნიან ადამიანები, თუნდაც ამ უკანასკნელთა ქმედებები ყოველთვის სტრუქტურირებული და შინაარსიანი იყოს“.²⁵

საინტერესოა ასევე, ამ კამათში ჟაკ ლაკანის მოსაზრებაც, რომელმაც ფუკოს მხარე დაიჭირა და ვოლდმენს უბასუნა: „არანაირად არ მიძანია ლეგიტიმურად იმის დაწერა, რომ სტრუქტურები ქუჩაში არ გამოდიან, რადგან მაისის მოვლენები თუ რამეს აჩვენებს, სწორედ რომ სტრუქტურების ქუჩაში გასვლას. ის ფაქტი, რომ ეს სიტყვები იმ ადვილზე დაიწერა, სადაც ეს ქუჩაში გასვლა მოხდა, მხოლოდ იმას ადასტურებს, რომ ის, ზუსტად ის შინაგანი აქტია, რომელიც საკუთარ თავს არ ცნობს“.²⁶

თავის მხრივ, ფუკოც ლაკანის მსგავსად განმარტავს „დისკურსს“ როგორც „სუბიექტის არაცნობიერ ხელმძღვანელს“, რომელიც „სუბიექტის არსებობისა და სხვა სუბიექტებთან თანაარსებობის ფორმირების წესებითაა“ სტრუქტურირებული, და რომელიც, თავის მხრივ, ექვემდებარება ეპისტემეს – „გარკვეული კულტურის აზროვნების ფარულ, ღრმა სტრუქტურას, რომელიც აყალიბებს ზეინდივიდუალურ წესრიგს: ენის ფუნდამენტურ კოდებს, აღქმის სქემებსა და პრაქტიკის იერარქიას“.

მიშელ ფუკომდე, „დისკურსში“ ჩვეულებრივ იგულისხმებოდა აზრის ენობრივად ჩამოყალიბების ფორმა გარკვეული თემატური საზღვრებით, ელემენტთა ურთიერთდაკავშირების წესებით, სტილით, ტერმინებით. „დისკურსის“ მნიშვნელობა ფუკოს გადააზრების შედეგად გაფართოვდა და მასში დღეს ვგულისხმობთ: აზრობრივ სტრუქტურას, რომელიც კონტექსტში აქცევს და სპეციფიკურ მნიშვნელობებს ანიჭებს მის არეში მოხვედრილ ნებისმიერ სიტყვას, გამონათქვამს, შინაარსსა და საზრისს.

ამგვარად, მიშელ ფუკოსთვის „დისკურსი, დროის ფარგლებში არსებული ცნობიერების შინაარსის სიტყვიერად ორგანიზების ფორმაა, ასევე, „ყოველგვარი პრაქტიკა, რომლითაც ინდივიდები რეალობას მნიშვნელობით ავსებენ“,²⁷ და რომელიც ფორმირებს ადამიანის წარმოდგენებს არსებული რეალობის შესახებ. აქედან გამომდინარე, დისკურსის კონტროლი ფუკოს თვალსაზრისით იგივეა, რაც ზოგადად, ადამიანის მიერ სამყაროს აღქმის კონტროლი – ენაში გამოხატული აზრის, მიზნობრივი დაშვებების, შეზღუდვების, ცენზურისა თუ წახალისებების სისტემა, როგორც რეალობისთვის მინიჭებული მნიშვნელობა და საზრისი.

²⁵ Michel Foucault, “Qu’est-Ce Qu’un Auteur?”, 1969’e Annee, N 3, Juillet, septembre p.73-104.

²⁶ იქვე, გვ. 73-104

²⁷ <https://en.wikipedia.org/wiki/Discourse>

გამოდის, რომ დისკურსი ეს „ყველაფერია“! – უხილავი სუბიექტი, რომელიც რეალობას იმ მნიშვნელობას ანიჭებს, რომელიც გამომდინარეობს არა კონკრეტული რეალობიდან, მოვლენებიდან თუ არსებული ფაქტებიდან, არამედ ენის კოდებიდან, სტრუქტურირების ფარული თუ ღია წესებიდან, ამ წესებით ჩამოყალიბებული განზრახული თუ შემთხვევითი ფორმირებებიდან. თითქოს კალეიდოსკოპს ვატრიალებდეთ და ერთი და იგივე სარკის ყალიბში ჩაყრილი ფერადი შუშის ნამსწვრევეებიდან სხვადასხვა, განუზომელი სიმრავლის ორნამენტს ვიღებდეთ. არსებობს თუ არა, დისკურსის სუბიექტი? აბსტრაქტული, მრავლობითი სტრუქტურა, არარსებული ინდივიდი?

ფრანგი ახალგაზრდების მაისის სულისკვეთება ყველამ იხილა, ირწმუნა მათი სამართლიანობა, შეუპოვრობა, გულწრფელობა, პიროვნულობა, თავისთავადობა, სუბიექტურობა, ინდივიდუალურობა. განა შეიძლება მათი თავგანწირვის მიჩნევა გაუცნობიერებლად მართულებად, სტრუქტურირებულად და დისკურსის მიერ კონტროლირებულად?

ბერნარდო ბერტოლუჩი ფილმში „მეოცნებენი“²⁸ წარმოგვიდგენს, 1968 წლის „წითელი მაისის“ დღეების მღელვარე ატმოსფეროს, სამოციანელთა ეპოქის გარდატეხის ისტორიას, თავისუფლების იდეალებითა და ამერიკული კინო-გმირებით შთაგონებული პარიზელი სინეფილების ცხოვრების ამ უმნიშვნელოვანეს, გარდამტეხ პერიოდს – ფრანგი ახალგაზრდობის თავისუფლებისკენ სწრაფვას და პოლიტიკურ ამბოხს... მაგრამ ვინ მონაწილეობს ამ ამბოხში? თუ, იზაბელი და მეთიუ? ისინი სახლიდან თითქმის არც გადიან, მიუხედავად იმისა, რომ საკუთარ თავებს სწორედ ბარიკადებზე, ბრძოლის მოწინავე ხაზზე ხედავენ იდეისთვის თავგანწირვაში. მათი რევოლუციური „კალეიდოსკოპის“ ფერად-ფერადი ბისერები შეუჩერებლად ქმნიან მაისის ქრონიკის „უზორებს“. ინტერიერში ყურადღებას იქცევს ფრანგული რომანტიზმის ეპოქის შთაბეჭდილება და ხსოვნა – მეოცნებე გმირების ოთახის კედელზე ჭიკარტებით მიგრული პოსტერი (ეჟენ დე ლაკრუას ტილოს „თავისუფლება ხალხის წინამძღოლი“ ანუ „სცენები ბარიკადებიდან“), კალეიდოსკოპის სხვა „ბისერები“ – ელექტრო ლამფა მათ ძედუნის განათებული ბიუსტი, ფილმებიდან ამოღებული სათაყვანო მსახიობების პორტრეტების გვერდით...

²⁸ „მეოცნებენი“ (The Dreamers) 2003, რეჟ. ბერნარდო ბერტოლუჩი.



სურ. 8. ეჟენ დე ლაკრუა. თავისუფლება ხალხის წინამძღოლი. La Liberté guidant le peuple. 1830.
 სურ. 9. კადრი ფილმიდან „მეოცნებენი“. რეჟ. ბერნარდო ბერტოლუჩი 2003.

დე ლაკრუას „თავისუფლების“ მკერდგაღელილი, სექსუალური ალევორია – ბერტოლუჩის 1968 წლის ამბოხის სიმბოლური ორნამენტი, ფილმში ყალიბდება იმავე „ბისერებისგან“, რითაც ეპოქის თავისუფლების არსობრივი გამონატულება „სექსუალური რევოლუცია“. ასევე დისკურსის განსაკუთრებული აღმასი, თუმცა ყალბი – ეს იზაბელის ნადავლი, ამერიკელი სტუდენტი მეთიუა – გულუბრყვილო, უბრალო, არაპრეტენზიული, ჩვეულებრივი, წესიერი, სწავლას მოწყურებული ახალგაზრდა, ლამის პროვინციალური ცნობიერებითა და ღირებულებებით, უკიდურესად გოცმებული და დაბნეული, რომ იტყვიან, „პირდაღებული“, ფრანგი მეგობრების თამამი ქცევით. მაგრამ იზაბელისა და თეოსთვის ის ამერიკელია ანუ ჰიპების – ახალგაზრდობის თავისუფლების სიმბოლური ქვეყნის წარმომადგენელი და მეთიუც, როგორც ამერიკელი და „როგორც ჰიპი“ ყოველმხრივ ცდილობს, მეგობრების მოლოდინს სწორად უბასუხოს, „თავი არ შეირცხვინოს“! გაინიაროს პარიზელი თანატოლების ბარიკადებით ჩახერგილი ქუჩები, მათი სიყვარულისა და სიკვდილის ვნება.

აბაზანაში ერთად ჩაყრილი მეამბოხე-მოთამამე პერსონაჟთა მოდუნებული სხეულები, ისევ დე ლაკრუას სურათის – დახოცილი რევოლუციონერების ალუზიურ გამოსახულებას წარმოქმნის, პირდაპირი სარკის ანარეკლივით, ცოცხლები მკვდრებივით, თუ „მკვდრები“ ცოცხლებივით, როგორც „სუბიექტის სიკვდილის“ ალევორია. აქედან გასულ ფილმის გმირებს, შემდეგ სწორედ ბარიკადებთან, უნილაგ ვვარდიელებთან შეტაკების წინა ხაზზე ვხედავთ სტოპ-კადრით – ფერადი კალეიდოსკოპის მრავალწერტილიანი, სავარაუდოდ, ბოლო „უზორით“. ისინი რევოლუციის სუბიექტებად იღუპებიან. მოხუცი პრეზიდენტი და გმირი გენერალი დე გოლი კი გადადგება.

ბერტოლუჩის სარკისებური შედარებები, ანალოგიები, პერსონაჟთა გამუდმებული თამამები საყვარელი კინოფილმებიდან, ბადებს კითხვას: არის თუ არა, ეს სიკვდილის მიმართულებით სვლა ამ ბავშვების საკუთარი სუბიექტური არ-

ჩვენს, სუბიექტის გააზრებული ნებითა და ღირებულებებით, მისი პიროვნული თავისთავადობით, თუ ეს, როგორც მიშელ ფუკო იტყვოდა, დისკურსის ინერციული ფორმირებაა, მისი შემაღენელი და არა „ავტორისული“ პიროვნული, არამედ უცხო, საერთო უპიროვნო სუბიექტის მიერ სტრუქტურირებული გადაწყვეტილება? ვინ არის ამ თამაშის წესების ავტორი? რა კავშირშია ამ დისკურსთან, ოდესღაც, სხვადასხვა სუბიექტის, სხვადასხვა დროში, ვითარებებისა და საზრისით არსებული დისკურსთა სიმრავლე? არის თუ არა, ამ მოვლენასთან ეს ყველაფერი საერთოდ, რაიმე კავშირში? საფრანგეთის რევოლუციური წარსულის რომანტიკა თავის მგზნებარე იდეებით, ჰიუგოებითა და დელაკრუებით, ჰიპების თავისუფლების სანატრელი მაგალითი, მათ ძედუნის „ერთსულოვანი“, მიზანდასახული გამარჯვებული რევოლუცია, ლიბერალური იდეებითა თუ პირიქით, სწორედ თავისუფლების სრულიად გამანადგურებელი პათოსითა და ფაქტებით? ვის შეუძლია ჩაწვდეს მათ ძედუნის „ბრძნულ“ პარადოქსულ აფორიზმებს?!... რა თქმა უნდა, უფრო გასაგებია, სინეფილების ანრი ლანგლუასადმი სოლიდარობა, ანტუან დუანელისა და მიშელ ჰუაკარეს თავისუფალი და მომხიბლავი პერსონაჟებით აღფრთოვანება, რომლებსაც ბერტოლუჩის გმირები მუდმივად ბაძვენ, იმეორებენ ფილმებში ნანახ მათ სიტყვებს და ქცევებს, თამაშობენ, იზიარებენ შთამავლებელ იდეალებს, თავბრუდამხვევი ჟან-პოლ სარტრის თავისუფლებასა და პასუხისმგებლობას, გამონატავენ ალტაცებას თავისი კერპების იდეებისა და სტილისადმი...



სურ. 10. კადრი ბ. ბერტოლუჩის ფ-დან „მეოცნებენი“.
 ევა გრინის ალუზია სიმონა დე ბოვუარსა და ვენერა მილოსელზე.

განასახიერებენ სიმონა დე ბოვუარს, სარტრის თავისუფალი სიყვარულის ობიექტსა და ფემინიზმის ღირსეულ მაგალითს. განა სარტრი არ იყო „წითელი მაისის“ სული და სიმბოლო? და განა ამიტომ არ შეძლო მან ჩაკეტილ სორბონაში შესვლა, სხვა გულშემატკივარი პროფესორებისგან განსხვავებით? ის ხომ ბოლოს და ბოლოს, არც სტუდენტი იყო და არც ამბოხებული. და საერთოდაც, საკითხავია, სარტრმა გამოუცხადა სოლიდარობა და შეუერთდა ამბოხებულებს,

თუ პირიქით, სტუდენტები მიუერთდნენ მის „არჩევანს“? ან... ფრანსუა ტრიუფო და ჟან ლუკ ვოდარი, რომელთაც გაიზიარეს ამბოხებულთა მოთხოვნები და მხარდასაჭერად კანის კინოფესტივალი ჩაშალეს. იქნებ იმიტომ, რომ თავად ჩაუწერეს ახალგაზრდებს რევოლუციურ მუხტში გადაზრდილი ღირებულებები?

და რაც მთავარია, ჰიპები... გასული საუკუნის ცივი ომის დაძაბულობისა და აგრესიისგან დაღლილი მსოფლიო ჰუმანიზმის განახლებული ტალღის – შერიგების, მშვიდობის, თავისუფლების, თანასწორობის ატმოსფეროთი გაიჟღინთა. ერთ დროს მებრძოლი მოდერნიზმი – ავანგარდული, თავდაჯერებული, პროგრესისა და მომავლის შედეგებზე ორიენტირებული, ამ დროისათვის შორს დგას საკუთარი მღელვარე წარსულისგან, გაუცხოებულია თავისი განუხორციელებელი მიზნებისგან, დროთა განმავლობაში საპირისპირო არსად გარდაქმნილი და ცარიელი იდეებისა და მოწოდებებისგან; უკვე დამშვიდებული, დახვეწილი, გენიალური, თვითმარი, ელიტარული, სალონური, ხალხისთვის გაუგებარი და უმიზნო... მოდერნიზმის შეცვლილი სულიკვეთება ველარ პასუხობდა ლიბერალურ ცნებებს ნაზიარები მასების იმედეგაცრეებულ რეალობას. წარმოიქმნა ახალი, ეპოქალური ცვლილებები, ახალი დისკურსი, ახალი მსოფლმხედველობრივი ხედვა – რაც მართალია, არ ნიშნავს ახალი კანონების და წესების გადაწერას, სახელმწიფოს არსებული სტრუქტურებისა ფორმების შეცვლას, შესაძლოა, არც რაიმე ცნობიერად გამოხატულ შინაარსს... თუმცა, ზოგჯერ სწორედ ამგვარი გაუცხოებულ შეხედულებათა ერთობლიობა განსაზღვრავს დროის ხასიათს, ახალ „მეს“, სუბიექტის არსის თავისებურებებს, ადამიანთა საერთო განწყობას ირგვლივ სამყაროს ერთგვარი სახით აღსაქმელად, რეალობაზე შეცვლილ რეაქციას, უწინდელისგან განსხვავებულ მიზნებს და ღირებულებებს. მოგვიანებით ამ ახალმა განწყობამ მრავალი სფეროს სახელი განსაზღვრა „პოსტ“-წინდებით – ცვლილებების, ძველიდან მის საპირისპიროში გარდატეხის, ახალი დათქმების ტიხარით. სიძველის არომატით გაჯერებული „კლასიკაც“, ასევე ახალი, პოსტ-კლასიკური შემოქმედებით გადაიტინრა – მისგან განსხვავებული, „კონტრ-კლასიკით“, ჯერ კიდევ ავანგარდის წიაღში გაჩენილი კატეგორიული უარყოფის პრინციპებითა და ნიშნებით. გარკვეული თვისობრიობით დამუხტული ახალგაზრდული ენერჯით, პირდაპირი, უხეში, დილეტანტური, ზედაპირული, მარტივი, სექსუალური აღტაცებული ფანების კივილსა და აურზაურში ყურთასმენის დახშობამდე ხმაურიანი ელექტრონული მუსიკით, რომელიც ერთიანი ექსტაზური ემოციით აერთებდა მოედნებსა და სტადიონებზე თავმოყრილ ათასობით ადამიანს „სუპერ-გარსკვლავების“ თაყვანსაცემად.

ახალი კულტურის დისკურსის დეტალები მნიშვნელოვნად განსაზღვრა სწორედ ახალგაზრდული სუბკულტურების ხასიათმა, ჰიპების მოძრაობამ – თავისი ცხოვრების წესით გამოხატული პროტესტით, დადებითი, განსნილი მსოფლმხედველობით, არსებობის ბუნებრივი საზრისით, ჰუმანიზმით, ანტიკონფორმისტული პათოსით, წინა თაობათა ღირებულებებისგან რადიკალურად განსხვავებული სტი-

ლით. ჰიპების „უარყოფა“ მშვიდობიანი კეთილგანწყობითა და გულწრფელობით ხასიათდებოდა²⁹ ყვაავილებს იბნევდნენ და საზოგადოებას სიყვარულისკენ მოუწოდებდნენ, უარს უცხადებდნენ ომს, კომფორმიზმს, კარიერასა და სიმდიდრისკენ სწრაფვას. საოცარ შთაბეჭდილებას ახდენდა ამ წლებში, ალან პრაისის სიმღერის უბრალო, მარტივი მოწოდება „იყავით ბედნიერი!“ ლინდსი ანდერსონის ფილმიდან „ო, ბედნიერი!“,³⁰ სადაც მიკ ტრევისი მაღლოლმ მაკდოუელის გაბრწყინებულ-ლიმილიანი პერსონაჟი კარიერულ „გამართლებებსა“ და „შესაშურ ილბაღს“ თავდაღწეული, ძალიან მალე, გაღიმების უნარს კარგავს.



სურ. 11. „ო, ბედნიერი!“ (o lucky man 1973),
რეჟ. ლინდსი ანდერსონი, მსახ. მაღლოლმ მაკდოუელი.

სამოცდაათიანი წლების დასაწყისი, ეს არის დრო, როდესაც ახალგაზრდობა არა მხოლოდ ხმამაღალი სიტყვებით, არამედ რეალურად აცხადებს უარს სიმდიდრესა და კარიერაზე, ოჯახზე, კეთილდღეობაზე, გავლენაზე. რადგან ეს ყველაფერი ადამიანთა ბედნიერების დაკარგვის სანაცვლოდ არსებობს: ძალადობით, ექსპლოატაციით, იარაღის ვაჭრობით, სამიში გენეტიკური ექსპერიმენტებით, ომებითა და უუფლებობით... ლინდსი ანდერსონი ბედნიერების ნამდვილ არსზე აფიქრებდა კინომაყურებელს: ღირს თუ არა ბოროტების, სიყალბისა და სინარბის წესრიგით ცხოვრება, საკუთარ უიღბლობასა და უბედურებაში აქტიური მონაწილეობა. ჰიპების მსოფლმხედველობა, ცხოვრების წესი, იერსაზე საყოველთაო თავისუფლების, სამართლიანი პროტესტის, პაციფიზმის, სოლიდარობის, თანასწორობისა და სიყვარულის სიმბოლოდ იქცა, მსოფლიოს უკეთესობისკენ შეცვლის ნებად და გზად.

მილომ ფორმანი ფილმში „აფრენა“³¹ წარმოგვიდგენს, სწორედ ჰიპობის გაფურჩქნის, აღიარების, მოძრაობის პოპულარულ წლებს, როდესაც მოზარდები, ახალგაზრდობა მთელს ამერიკაში მასობრივად გარბოდნენ საკუთარი სახლებიდან და დამოუკიდებლად ცხოვრებას იწყებდნენ: ერთიანდებოდნენ სხვადასხვა

²⁹ შენიშვნა: თუ არ ჩავთვლით ცალკეულ აგრესიულ ჯგუფებს, რომლებაც შეარყიეს მოძრაობის პოპულარობა და განაპირობეს მოძრაობის დასრულება.

³⁰ „ო, ილბლიანო!“ (O Lucky Man!), 1973 რეჟ. ლინდსი ანდერსონი.

³¹ „აფრენა“ (Taking Off), 1971, რეჟ. მილომ ფორმანი.

ფან-ჯგუფებში, მღეროდნენ, უკრავდნენ, ერთმანეთის რელიგიური მრწამსებით ლოცულობდნენ, აპროტესტებდნენ, უყვარდათ, ეწოდნენ და არსებითად განსხვავდებოდნენ თავისი წინა, როკ-ენ-როლის თაობისგან: ელვის პრესლის სტილის ლაქებითა და ბრიოლინებით დაწყობილი ვარცხნილობები ვრძელი აბურმენილი დაუვარცხნელი თმებით შეიცვალა, ტანზე მონდენილად მომდგარი ტანსაცმელი, ძველი ან ხელოვნურად გაცვეთილი ჯინსებით, ფერადი ნაქარგებითა და მძივებით დამშვენებული უფორმო ბალახონებით, ან ოთხკუთხა მოკლე კაბებით. სამოციანი წლების დასაწყისის, ჯერ კიდევ ჰიპეპამდელი როკ-ენ-როლის, თუმცა უკვე მიღვეის დროინდელ, ელეგანტური და რესპექტაბელური წყვილის „პეიზან“, ჩამქრალ „ტვისტს“ წარმოგვიდგენს ფედერიკო ფელინი თავის „რვანახევარში“³² როკ-ენ-როლისთვის და ტვისტისთვის მეტისმეტად დახვეწილს, ვიჟმაჟი ბუნტარულიდან „საყოველთაოდ“ გადაქცეულს, გამეინსტრირებულს და ამით, ფელინისთვის უკვე იმ დროისთვის სარკასტულად ირონიულს.



სურ. 12. ფედერიკო ფელინის „რვანახევრიდან“ 8½ 1963 და ქვენთინ ტარანტინოს „კრიმინალური საკითხავიდან“, „Pulp Fiction“, 1993.

ქვენთინ ტარანტინო თავის „მაკულატურაში“³³ განაგრძობს ფელინისეული „ტვისტის“ თემას და თავისი ვერსიით ერთგვარ შედარებას ახდენს, ერთი მხრივ, გვანსენებს და გამოყოფს „რვანახევრის“ სხვადასხვა შედეგრალურ ეპიზოდებს შორის ერთ-ერთს, სწორედ იმას, რომელიც მიუთითებდა დროისა და მისი სტილის გარდაქმნის ნიშნებზე; მეორე მხრივ, ტარანტინო, თავისი რიმიეჟით თავად აღნიშნავს ზუსტად წარმოდგენილ ნიმუშთან ეპოქალურ სხვაობას, კიდევ უფრო გარდაქმნილი აქტუალობით დროის სამივე სტილს აღნიშნავს და აერთიანებს – ცვლილებებისადმი ერთგვარი ირონიული ნოსტალგიით, ახლახან არსებული წარსული ეპოქების ცნობიერებისა თუ სტილური მსგავსებების განსხვავებებს. ტვისტის ეპიზოდი, შეიძლება ითქვას, ფილმში დროის ირონიული აქცენტირების მთავარ, განმსაზღვრელ ბირთვს წარმოადგენს, რომელიც პოსტმოდერნიზმის ეპოქის სტილის დიფერანსული განლექილობის სხვა დეტალებსაც უფრო მკაფიოდ

³² 8½ რეჟ. ფედერიკო ფელინი, 1963.
³³ „მაკულატურა“ (Pulp Fiction) 1994, რეჟ. ქვენთინ ტარანტინო.

წარმოაჩენს, შესაბამისი კონტექსტით კვეთს ფილმის სხვა ელემენტებშიც, პერსონაჟებში, მათ შორის სასაუბრო თემებსა და დიალოგებში.

პერსონაჟთა დიალოგების კომიკური განსხვავებულობა, ერთი მხრივ, „რვანანგერის“ ნატიფი თემები ხელოვნებაზე, მაღალ სტილზე, შემოქმედებაზე, ღმერთზე... თუმცა, ასევე ამ ელიტარული თემებისადმი ირონია და მათგან გაქცევის, გულგარულის აღიარების მკაფიოდ და ღიად გამოთქმული სურვილიც. მეორე მხრივ კი, საუკუნის მიწურულის „კემპის“³⁴ მდაბალი სტილითა და პასტიმის სტატუსით აღჭურვილი ტარანტინოს „მაკულტურა“, ბუკვალურად – ერთმანეთში არეული, ახელილი ფიქცია, გამონაგონის ფაფა – პრინციპულად პრიმიტიული, უწმაწური ჟარგონებით გასვებული დიალოგებით, ტრადიციულისა და ყველანაირი მაღალი ღირებულებებისადმი, მათ შორის, სიკვდილისა თუ სიცოცხლისადმი არასერიოზული, დამცინავი დამოკიდებულებით, რითაც ტარანტინო პოსტმოდერნიზმის „კემპურ“ ესთეტიკას უსვამს ხაზს და მაყურებელს ასეთი რეალობის ირონიული აღქმით ტკობის პირობას სთავაზობს. ფილმში დარღვეულია ან დამცინავადაა წარმოდგენილი კლასიკური კინოთხრობის ძირითადი პრინციპები: ალოგიკური ირონიული სიუჟეტის თანმიმდევრობა, მასში გაზავებული – მწყობრად, ხელოვნურად ერთმანეთზე დამთხვეული მიზან-შედეგობრიობით, სხვადასხვა მიმართულებით გაზრდილ – გამოზრდილი „ირიზომატული“ ჩართვებით, პერსონაჟების უაზრობითა და მეტისმეტი „დალაგებულობით“, აგრესიულობით, შოკურ-კომიკური სიტუაციებითა თუ ამ რეალობაში პარადოქსული მოულოდნელობით წარმოქმნილი წესიერებისა და მოვალეობის არაადეკვატური გრძობებით. მაგალითად, დაქირავებული სასტიკი მკვლელის – ჯულსის ცრურწმენებითა და ბედისწერის „მინიშნებებით“ უცებ ვალვიძებული რელიგიური წინასწარმეტყველის ზემთავონებული რწმენა და ცხოვრების რადიკალურად შეცვლის გადაწყვეტილება (თუმცა, გარკვეული დროით გადავადებული, მისი გამძაფრებული მოვალეობის გრძობისა და „კეთილსინდისიერების“ გამო: რათა კიდევ ერთხელ, ერთხელა! უკანასკნელად, „პატიოსნად“ და „პირნათლად“ შეასრულოს მისდამი დაგალეხული შეკვეთილი მკვლელობა).

ასევე, მდარე კრიმინალური საკითხავის სტანდარტული-გმირი, შეუპოვარი, ძლიერი და გამარჯვებული ბუჩ კულიჯი – კეთილშობილი ზნეობრივი მკვლელი, რომელიც გარიგებულ წაგებაზე უარს ამბობს და რინგზე მეტოქეს ნოკაუტით ასალმებს სიცოცხლეს – დამშვენებული მთელი ბრიუს უილისისეული მოძნობლობის ამპლუათი – დადებითი, სიტყვაძუნწი, ძლიერი და მკვრივი იერსახით და რაც მთავარია, სულები ცოლით – მაყურებელი ქალბატონების აღსამფოთებლად და სანერვიულოდ! მოკლედ, თავზე უხვად დაბერტყილი ღირსებებით, სულიერი ღირებულებებით საგსე, რომელიც არ ერიდება მამა-პაპის დანატოვარი ოჯახური რელიქვიისთვის, ჯიბის ოქროს საათისთვის თავგანწირვას. თუმცა, ტა-

³⁴ კემპის ესთეტიკა - არაბუნებრივი, გადაჭარბებული, არასერიოზული: ზნეობა, ტრაგედია, ნებისმიერი ღირებულება. იხ. სიუნენ ზონტაგი. კემპი. 1997. გვ. 53.

რანტინოს მდარე „კრიმინალურ საკითხავში“, დადებითი გმირის მიზანდასახულობა და ამ ღირებულებებისადმი ტრადიციული ერთგულება, სწორედ, განსაკუთრებით ირონიული და სასაცილოა: პატარა ბუჩისთვის, მამის თანამებრძოლების მიერ, გმირობის ორდენის მაგიერ ოფიციალურად გადაცემული ჯიბის საათი და ბუჩისთვის ლეგენდად ქცეული მთელი ეპოპეა, შვილისთვის ჩადენილი გმირობის დეტალებით: თუ სად და როგორი წვალებით უმაღლავდა მტერს ამ რელიქვიას მთელი მეორე მსოფლიო ომის განმავლობაში მამამისი, ხოლო მისი დაღუპვის შემდგომ, ერთგული თანამებრძოლები, ხოლო მანამდე კი, ამ ოქროს საათს, ამავე მეთოდით, თავად ბუჩის მამისთვის ბუჩის პაპა – თავის პირველ მსოფლიო ომში, რათა ეს ნივთი სამართლიანად გადასულიყო მისი შვილის და შემდეგ შვილიშვილის მემკვიდრეობაში, რაც ახდა კიდევ! მაგრამ რაც უფრო მეტი ძალისხმევაა ჩადებული მთელ ამ ღირებულებით გაჯერებულ კოლექტიურ ქმედებაში, მით უფრო აბსურდულად სასაცილო და ანეკდოტურია ბუჩის წარმომავლობითი ღირსება. თუმცა რასაკვირველია, იდეალური ბუჩი, ამ მოთხრობის უპირობო და საბოლოო გამარჯვებულია. ეს უკვე, მრავალფენიანი „მაკულატურის“ დასკვნითი, „ვირტუოზული“ კადენციის დამაგვირგინებელ აკორდში ირკვევა – ფილმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სუბიექტის, ნარკომანისა და ქილერის, ვინსენტ ვეგას სიკვდილით.

როდესაც ბუჩი თითქმის გააღწევს სამშვიდობოზე, მოულოდნელად ირკვევა, რომ უკან სახლში უნდა დაბრუნდეს ცოლის გულმაგიწყობისა და უპასუხისმგებლობის გამო, რომელმაც ქმრის გაფრთხილების მიუხედავად, ოქროს საათი სახლში დატოვა. სახლში კი მას ამ დროს მოსაკლავად ჩასაფრებული მკვლელები ელოდებიან. ბუჩის მოსაკლავად დაქირავებული ვინსენტ ვეგა, სარგებლობს რა, პატრონის სახლში არ ყოფნით, ტუალეტში შედის, მაგრამ უნიტაზზე, იქვე ნაპოვნი მდარე კრიმინალური საკითხავის კითხვაში გატაცებით გართულს – მამა-პაპისეული საათის წასაღებად მოულოდნელად სახლში დაბრუნებული ბუჩი დაადგება თავს და ვეგას მიერ გვერდზე გადადებული მის მოსაკლავად დატენილი იარაღიდან, მისთვის გამიზნული ტყვიითვე კლავს! აი ასე! ამ სიმშათიურ ნარკომან მკვლელზე არავინ იდარდებს, ან საერთოდ ვინმეზე, ამ ფილმში... ეს უკვე „სუბიექტის სიკვდილია“, ამ პოსტმოდერნისტული პრინციპის, თუ შეიძლება ითქვას, კლასიკური გამოხატულება! თუმცა ფილმში სარკასტული ირონიითაა წარმოდგენილი „სუბიექტის აღდგომის“ უფრო გვიანი პოსტმოდერნიზმის ცნებაც იმ ეპიზოდში, სადაც ჰერონის გადაშეტებული დოზის გამო კლინიკურად მკვდარ მიას პანიკაში ჩავარდნილი ვეგა და ნარკოდილერი ლანსი გულში ადრენალინის ნემსს ურჭობენ და მკვდრეთიდან აღადგენენ.

პოსტმოდერნიზმის „მეორადი“ პერსონაჟების – უიღბლო ვეგას ამბებში შეჭრილი ყოჩალი ბუჩის ისტორიის მძივივით აწყობილი, ჩაწიკწიკებული მიზანშედეგობრიობა მრავალმხრივ ირონიულ კონტექსტებს წარმოქმნის, სრულად გაუფასურებულ ღირებულებათა რეალობას, პერსონაჟების გადარჩენილი სიცოცხ-

ლითა და მათი არაფრით შემაწუხებელი სასაცილო სიკვდილებით. ტარანტინოს „კრიმინალური საკითხავი“ 90-იანი წლების პოსტმოდერნისტული ფილმია და ოცი წლის წინანდელ კინოსეთიკასთან თითქმის აღარაფერი აქვს საერთო, თუ არ ჩავთვლით, მენსიერებაში ჩარჩენილი კონტექსტიდან სხვა კონტექსტში გადასმულ სამოციანი წლების ინტერტექსტუალურ ფრაგმენტებს, თითქოს მიბადვას, სინამდვილეში კი, სწორედ განსხვავებაზე ხაზგასმას, თუმცა იმასაც, რომ ტარანტინოს კემში, ხშირ შემთხვევაში, სწორედ იმ ადრეული პოსტმოდერნიზმის წამოწყებული სტილის დეტალებისა და „კვიმატი“ ტენდენციების გახსნა და თვითნორიული ფორმირებაა.

როკ-ენ-როლის ეპოქა, ტარანტინოსთან, უკვე რეტროა, ნაწილობრივ დავიწყებული წარსული – ისტორიაში გადასული კულტურის კონცერტის „ნომრების“ გადაკეთებული ფრაგმენტებით, ჩვევებითა და მენსიერების ნარჩენებით შემორჩენილი. შემდგომი – მასთან უფრო ახლოს მყოფი ჰიპი კი, „მაკულატურაში“ თითქოს არც არსებობს. თუმცა არსებობს მათ მიერ ნაცხოვრები სამყაროს კვალი – არეულ-დარეული, შეუთანხმებელი, თავის ნებაზე მიშვებული, სრული უწესრიგობა და ამ უწესრიგობის შედეგების მუდმივად გამალებული ფარცვა-მიჩქმალვა. საგარაუდოდ, სამართალდამცავებისადმი შიშისა და მათთვის თვალის ასახვევად, თუმცა ისინი ისედაც ვერაფერს ამჩნევენ და საერთოდაც, ამ ფილმში არსად ჭაჭანებენ.

რაც შეეხება ჰიპებს, ტარანტინო მათ, უკვე უფრო მოგვიანებით ჩართავს ჰოლივუდურ ზღაპარში – ფილმში „ერთხელ ჰოლივუდში“,³⁵ სადაც ყველასთვის ცნობილი საშინელი რეალური ფაქტის მწარე სარკაზმით ავსებულ ჰოლივუდურ happy ending დასცინებს... ან ეს, სარკაზმი კი არა, პირიქით, „ბედნიერი დასასრულის“ ნოტაა, საერთო გულისთქმა და სამართლიანობის აღსრულება. ხოლო ამ ფაქტთან დაკავშირებულ, მენსონის ოჯახის გარეწარ ჰიპებს – რომლებმაც ბრძად შეასრულეს ბოროტი ბრძანება და თან შეცდომით! სხვა უცნობი, სრულიად უდანაშაულო შემთხვევითი ადამიანები ჩახოცეს დაუნდობლად – ჩაუქრობს მათ თავზე გაბრწყინებული „თავისუფლების“ და მშვიდობისმყოფელობის შარავანდედს. რასაკვირველია, ყველა მოვლენაში შეიძლება არსებობდეს შავი ლაქები; ჰიპებშიც ერია მენსონის ოჯახის მსგავსი ვითომ ჰიპები თუ ანტიჰიპები, მოძრაობის სახელს ამოფარებული აგრესიული კრიმინალები, რომელთა წყალობითაც მოძრაობამ თანდათან დაკარგა პოპულარობა და საბოლოოდ ჩაქრა.

მიუხედავად დამარცხებისა, ჰიპების თაობამ მაინც შეძლო კვალი დაეტოვებინა სამყაროზე, გახსნა ადამიანური სამყაროს, ურთიერთობების, ჰუმანიზმის ახალი ხედავა, „თავისუფლად ყოფნის“ საზღვრები, შეცვალა საზოგადოების შეწოდებულ წესრიგზე წარმოდგენა. ჰიპებმა ადამიანთა ცნობიერებაში დაშალეს არაერთი დამაბრკოლებელი წესი და ფორმა, აზრებში გააჩინეს ერთგვარი „უფორმოება“, თავად ასეთი დამეგების შესაძლებლობა...

³⁵ „ერთხელ ჰოლივუდში“ Once Upon a Time in Hollywood, 2019, რეჟ. ჟაკვინთინ ტარანტინო.



სურ. 13. კადრი ლენი რიფენშტალის ფილმიდან „რწმენის გამარჯვება“ Der Sieg des Glaubens, 1933; და კაზიმირ მალევიჩის „შავი კვადრატი“, 1915.

თუ მოდერნიზმის კონცეპტი აქცენტირებს მკაცრ იდეალურ წესრიგს, შეკრულ სტრუქტურას, რომლის იდეალურ გამოხატულებად გამოდგება მალევიჩის „შავი კვადრატი“, როგორც მკაცრად შეკრულ კვადრატული ჩარჩოს საზღვრებში გამოკეტილი უსაზღვროება და მთელი სამყარო. ახალმა წარმოდგენამ ეს საზღვრები გაარღვია და ჩვენ ყველა უსაზღვრო, „ამორფულ“, ახალ „ცენტრისგარეშე“ სივრცეში აღმოვჩნდით, უკიდევანო პერსპექტივაში, ადამიანების ცნობიერებაში გახსნილი თავისუფლად ყოფნის უსაზღვრობით. ჰიპოთეზა ძლიერი ზეგავლენა მოახდინეს მთელი მსოფლიოს საზოგადოებაზე, შეხედულებებზე, წესად დაკანონებულ შესატყვისობებზე, იერარქიულობაზე, უარი განაცხადეს ჩარჩოებსა და საზღვრებზე, „კონტროლის საზღვრებზე“.³⁶

ჰიპოთეზის მოძრაობა – ეს იყო შეზღუდვებისგან გათავისუფლების სურვილი, თავისთავად ინდივიდალ ყოფნის, კულტურათა მრავალგვარობის, მრავალსახოვანი ფორმებისა და თვითგამოხატვის უფლების დაშვება, ჩაკეტილი შაბლონური სამყაროს ერთსახოვანებისა და ერთაზროვნებისგან გათავისუფლება. „რკინის ფარდის“ აქეთ, საბჭოეთში გამოკეტილი ახალგაზრდობისთვის ამაზე მხოლოდ ოცნება თუ შეიძლებოდა – აღფრთოვანებული, შორიდან ადევნებდნენ თვალს და გულშემატკივრობდნენ, ასერხებდნენ როგორღაც მოესმინათ ჯიმი ჰენდრიქსის, ჯენის ჯოპლინის, ჯო კოკერის, კარლოს სანტანას და ვუდსტოკის ფესტივალის სხვა ვარსკვლავებისთვის, რა თქმა უნდა, არა სტადიონზე, არამედ, საკუთარ სახლში ან მეგობართან, ჩაწეულ ხმაზე.

ჰიპოთეზა, ჰიპური მოძრაობის მსგავსი რამ, საბჭოთა ჩაკეტილ სამყაროში დაუშვებელი იყო, მიბაძვა – აკრძალული... ჯინსები იდეოლოგიურად დაგმობილი

³⁶ „კონტროლის საზღვრები“ - ჯიმ ჯარმუში აღნიშნავს ფილმის სახელწოდებას. 2009 წელი.

ჩასაცმელის კატეგორიას განეკუთვნებოდა (ზეპირსიტყვიერად!), საბჭოთა მაღალეზიში არ იყიდებოდა, თუმცა ახალგაზრდობა „მოულობდა“ და შენიშვნებისა და გაკიცხვის მიუხედავად, სწორედ ჯინსებში დადიოდა. ასე, რომ ჯინსი ერთგვარი, (წესიერების ფარგლებში) წესების დაუმორჩილებლობის, თავისუფალი სტილის ნიშნად იქცა, ჯერ კიდევ კომკავშირში გაწევრიანებული თაობისთვის, რომელსაც მსგავსი „გადაცდომებისთვის“ კრებებზე თითს უქნევდნენ. ჩვენი ქვეყნის ყოფნა საბჭოთა იმპერიაში, უფრო და უფრო დამამცირებლად იხსნებოდა ახალგაზრდობის წინაშე. პარტიული დადგენილებებიდან დაწესებული იდეოლოგიური ცენზურა თითქმის ყველაფერზე, ყოველ წვრილმანზე თუ – წიგნებზე, ფილმებზე, მუსიკაზე, ზოგადად არასოცრეალისტურ ხელოვნებაზე – არა მხოლოდ მათ შექმნაზე, არამედ მათ წაკითხვაზე, ნახვაზე, მოსმენაზე... საკუთარ თავებში გაჩენილ აზრებზე, შეხედულებებზე, გემოვნებაზე – კონტროლდებოდა არა მხოლოდ ის, რაც ითქმებოდა, არამედ ისიც, რაც შეიძლებოდა გაფიქრებულიყო, ვინმეს მოწონებოდა ან არ მოწონებოდა. შედეგად, ამ პერიოდში ქართულ საზოგადოებაში განსაკუთრებით გააქტიურდა ორლესური ფიქრი და ქცევა: ავეთებ ერთს და გულისხმობ მეორეს, ერთს ცენზურისთვის – „კეისარს კეისრისა“, და მეორეს ქართული კონტექსტით – „ღმერთს ღმრთისა“. რეზო გაბრიადისა და ელდარ შენგელაიას ფრაზამ „შერეკილებიდან“ „აქედან ვერ წაშლი!“³⁷ – მიუღწევი შემდგომ თაობებში დანერგა – ის საოცარი მდუმარე წინააღმდეგობის, შინაგანი თავისუფლების, საკუთარი, პირადი რწმენის ხსოვნისა და ერთგულების მუხტი, რამაც ჯიუტად გააძლიერა ქართველ ხალხს ხანგრძლივი ბრძოლის ეტაპზე და საბოლოოდ, დამოუკიდებლობამდე მიიყვანა. „აქედან ვერ წაშლი!“ იყო სამოცდაათიანი წლების ქართველი ხალხის შემავლელიანი გადამხანი რეალურ საპატიმროში, მრავალგზის მწარე „წაშლის“ პასუხად, საზეიმო ჰიმნებითა და მარშებით შემკულ ცრუ-თავისუფლებაში. ამ „თავზე უხვად დაბერტყილი“ მოჩვენებითი თავისუფლების ნამდვილი არსი, 1983 წელს, თავისი სამინელი კულმინაციით გამოვლიანდა, სწორედ, ჯინსებიანი, უნიჭიერესი მეოცნებე ახალგაზრდების (გეგა კობახიძის, თინა ფეტვიანი, დავით მიქაბერიძის, სოსო წერეთლის, კანა ივერიელის, პაატა ივერიელისა და ვია ტაბიძის) თავისუფლებისკენ სწრაფვის გამო, სახელმწიფოს მიერ სამაგალითო დასჯით. „ჯინსების თაობა“³⁸ – სწორედ ასე უწოდა ქვეყნის ტკივილს, ქართველი ახალგაზრდების თავისუფლების მცდელობის მწარე ისტორიას მწერალმა დათო ტურაშვილმა.

რა ბადავს ასეთ ისტორიებს? ასეთ ურჩ, გამორჩეულ სურვილებს, ქმედებებს, რომლებიც ცვლიან თაობის ხედვას, ადგენენ რეალობის ახალ კონტექსტს და პარამეტრებს. საიდან ჩნდება თვითმფრინავის გატაცების იდეა, საოცრად მომნიშვნელო, უაღრესად კეთილმოზილი, წესიერი, ნიჭიერი და წარმატებული

³⁷ „აქედან ვერ წაშლი!“ - შერეკილები, 1974, რეჟ. ელდარ შენგელაია.

³⁸ მწერალმა დათო ტურაშვილმა ამ ახალგაზრდების ტრაგიკულ ისტორიას „ჯინსების თაობა“ უწოდა.

მსახიობის, მუდამ ღიმილიანი და კეთილგანწყობილი გეგა კობახიძის ფიქრებში, რომელიც არაფერს ითხოვდა, დაუნანებლადაც მისცემდა ყველას ყველაფერს და საერთოდ, დაუჯერებელია, რომ როდისმე, რალაცის მითვისების, რაიმეს გატაცების სურვილი გასჩენოდა... მაგრამ რა შუაშია „ჯინსები“? თვითმფრინავის ახალგაზრდა გამტაცებლების ისტორია თითქოს კინოფილმია, ალუწია მძაფრ-სიუჟეტიანი სათავგადასავლო ფილმებზე ჰოლივუდის იდეალურ ვარსკვლავთა მონაწილეობით, ლალი ფინალით, თუმცა, ყველაზე მეტად მიქელანჯელო ანტონიონის „ზაბრისკი პოინტი“,³⁹ სიკვდილის პუნქტს გვანსენებს – ფილმიდან პირდაპირ ჩვენს რეალობაში ვადმოსულ ახალგაზრდულ რისკს, ვნებას, ფილმის გმირის მარკის სიტყვებს: „სიკვდილისთვის მეც მზად ვარ... მაგრამ არა მოწყვნილობისთვის“, რომელიც მან შავკანიან მეამბოხე სტუდენტთა შეკრებაზე, ვაფიცულების მხარდასაჭერად გამოთქვა. თვითმფრინავის გატაცების იდეა ანტონიონის ფილმში სპონტანურად, გარესამყაროს კარნახით იბადება, გადაწყვეტილების ძეხვის მომენტში, ჰაერში აჭრილი თვითმფრინავის დანახვის შედეგად; ასევე, ქუჩაში, სარეკლამო პლაკატის მიერ შემოთავაზებული იდეის უდარდელი მოწოდებით: „მოდი გავუქცეთ ამ ყველაფერს“...

შემდგომ კადრებში, მარკი იტაცებს თვითმფრინავს, გაურბის პოლიციელთა დევნას სხვის მიერ ჩადენილი დანაშაულისთვის – თვითმფრინავიდან ამჩნევს ტრასაზე კაბრიოლეტით მიმავალ დარიას, აედევნება. მათი სილალით გამსჭვალული ლამაზი სიყვარულის შემთხვევა სამოცდაათიანი წლების ვადაყრილი ნივთების ნაგვით ავსებულ, უდაბურ მკვდარ ხეობაში, მეტაფორულად განსაზღვრავს უსამართლობაზე დაფუძნებული რეალობის არსს, ახალგაზრდული პროტესტის გამართლებას. ანტონიონი რეალობის არსებული წესრიგითა და მოვლენათა შექმნილი განლაგებით, წინასწარმეტყველებს მარკის დაღუპვას. მას სამართალდამცავები პირდაპირ თვითმფრინავში ჩაცხრილავენ. თუმცა, რაც იწვევს ძლიერ საპასუხო რეაქციას – იმ აფეთქებას, რაც დარიას ცნობიერებაში ხდება, როდესაც მის წარმოსახვაში მისი საქმროს ულამაზესი მდიდრული ვილა, ჯოჯოხეთურად, მრავალჯნის, უფრო და უფრო მეტი ძალით ფეთქდება და ფეთქდება. სხვადასხვა რაკურსით, სხვადასხვა ხედით. მისი მომავალი ცხოვრებიდან ჰაერში აფრიალებული მისი ძვირფასი კაბები, სამკაულები, ნივთები, რასაც იგი ამ მომენტიდან ზურგს აქცევს – ყველაფერს, რაც ამ სამყაროსთვის სასურველი და მნიშვნელოვანია.

შესაძლოა, ჩვენს რეალობაში ბევრი რამ სხვაგვარად და სხვა მიზეზებით მოხდა, თუმცა ფილმის ფინალი სიმბოლურია... მიუხედავად იმისა, რომ თვითმფრინავის გატაცებაში არა ერთი და ორი, არამედ რამდენიმე პირი მონაწილეობდა, ეს მაინც არ იყო, ქვეყნის რეალობის ბუნებრივი, შინაგანად არსობრივი მოვლენა, ეს იყო, საოცნებო თავისუფლების ერთეული აქცია, კულტურული დისკურსის გავლენით ხელოვანი ახალგაზრდების მხატვრებისა და მსახიობების მიერ შეთხ-

³⁹ Zabriskie Point, 1970, რეჟ. მიქელანჯელო ანტონიონი.



სურ. 14. კადრი ფილმიდან „ზაბრისკი პოინტ“ (Zabriskie Point), 1970, რეჟ. მიქელანჯელო ანტონიონი

წული ნამდვილი ჰეპენინგი – სპონტანური, ეპატაჟური სცენარით, გამომწვევი ფაქტორებით, სარისკო სივრცითა და აუდიტორიის საპასუხო რეაქციით. თუმცა პერფორმანსის მონაწილეებმა არ გაითვალისწინეს, სინამდვილის სახე და ბუნება, პოლიტიკური რეალობა და სახელმწიფო სისტემა, ის გადამწყვეტი გარემო და რეალური ფაქტორი, რომელიც ნებისმიერი აქტის კონტექსტსა თუ შედეგს განსაზღვრავს, რომელმაც ამ სათაგადასავლო წარმოდგენაში ნამდვილი, ძალადობრივი სახელმწიფოს მცველები ჩართო და გულუბრყვილო გამომწვევი თამაში ნამდვილ ტრაგედიად აქცია.

ეს ყველასთვის მოულოდნელი, შოკისმომგვრელი, „ცივი წყლის გადასხმასავით“ გამომათხიზლებელი შემთხვევა მოხდა იმ დროს, როდესაც საქართველოში საერთოდ არ შეიმჩნეოდა აქტიურობის მსგავსი რამ, რაიმე საპროტესტო განწყობა. არც ეს „თვითმფრინავის ამბავი“ შეიძლება ჩაითვალოს, პირდაპირი პროტესტის გამოხატულებად... თუმცა, ზოგადად, ხალხი მუდმივად, ყოველთვის, გამოუთქმელად ატარებდა საბჭოთა რეალობის შინაგან მიუღებლობას და ამ საერთო სულიკვეთების ერთმანეთში აღმოჩენა, თანამოაზრობის გაცნობიერება – მშ-იანი წლების კინოხელოვნებაში თანდათან იძენს სიცხადეს.

ამ პერიოდში, საქართველოში, მსოფლიო კინემატოგრაფის მსგავსად, სუბიექტის და მისი თავისუფლების მნიშვნელობა „გმირიდან“ „ანტიგმირშია“ გადაინაცვლებული – ნაკლებად მასშტაბური ღირებულებებით, პირადი დეტალების მნიშვნელობის წამოწვევითა და ხაზგასმით, „მოუწყობელი“, ზოგჯერ თითქოსდა გაუგებარი მიზეზებითა თუ უმიზეზოდ გაღიზიანებული პერსონაჟებით, გადამდები უკმაყოფილების გამაერთიანებელი განწყობით. ფილმებში შეიძლება შევხვდეთ უცხო ადამიანთა დამეგობრების, ურთიერთგაგებისა და ერთგულების სცენებს. თემურ ბაბლუანის „ბელურების გადაფრენაში“⁴⁰ – საერთო ვაგონის დაღლილი მგზავრი, თავისთვის ცალკე ჩუმად მჯდომი მარტოსული სუბიექტი, პასიური და ინერციული, რომლისთვისაც თითქოს სულ ერთია, სად მიჰყავს მატარებელს სხვებთან ერთად. ერთი შეხედვით, განურჩეველი, განზე გამდგარი, თუმცა, რომელიც სინამდვილეში ყველაფერს ისმენს, ამჩნევს და საკუთარი კრიტიკული

⁴⁰ „ბელურების გადაფრენა“, 1980, რეჟ. თემურ ბაბლუანი.

შენედულება აქვს – ირგვლივ სოციუმის ყალბი ღირებულებების მიმართ, რეალობით კმაყოფილი ადამიანების მიმართ, საფსეა დამალული ფეთქებადი ენერჯით; თუმცა, საბოლოოდ, ამავე ვაგონის საზოგადოების რჩეული, ამ დუხჭირ სამყაროში თითქოსდა „შემთხვევით“ მოხვედრილი წარმატებული არტისტი, ბედის ნებიერი, კონფლიქტისა და ურთიერთგამორეკვევის შემდეგ, აგრეთვე საერთო ვაგონის ნამდვილი მგზავრი აღმოჩნდება, ერთ-ერთი მათგანი, მათი მსგავსი ცხოვრებითა და აზრებით...

საერთო ღირებულებებით დატვირთულ რეალობასთან შეხვედრა, თანამოაზრეთა აღმოჩენის მნიშვნელობა, კიდევ უფრო ხაზგასმულია ნანა მჭედლიძის „პირველი მერცხალი“.⁴¹ სამოცდაათიან წლებში გადაღებული ფილმი მოგვითხრობს ერთი შეხედვით, უწყინარ და უბრალო, ფეხბურთით ვატაცებული ჯგუფის საგულშემატკივრო ამბავს, თუმცა მაყურებლის წინაშე ფეხბურთი ეროვნულ იდეად და სულისკვეთებად ყალიბდება, ხოლო მაყურებელი ფილმის განმავლობაში გულშემატკივრობს არა უბრალოდ ფეხბურთის გუნდს, არამედ თავის საქართველოს, თავის საკუთარ ქვეყანას, ამ დროს მყარად გაერთიანებულს საბჭოთა კავშირში. ნანა მჭედლიძის ფილმი კონკრეტული დროის ამოძახილია, რომელსაც ახალგაზრდა მაყურებელი, სავარაუდოდ, ისეთი სისრულით ვერ შეიგრძნობს, როგორც იმ რეალობაში მცხოვრები. ის ატმოსფერო, საბედნიეროდ, აღარ არსებობს. საქართველო დღეს თავისუფალი ქვეყანაა, თუმცა გარკვეულ სიტუაციაში, გარკვეული მოვლენების მსვლელობისას, ზოგი რამ იქნებ დღესაც საგრძნობი და გასაგებიც იყოს, როდესაც საქმე ენება ჩვენი ქვეყნის ბრძოლას ჩვენი ღირსების შესაფერი კუთვნილი ადგილის დამკვიდრებისთვის. ნანა მჭედლიძის ამ საოცარი ფილმის ფინალი ისევ თავდაპირველი შთაბეჭდილებითა და ემოციებით ვაცხადდა, ჩვენს დღევანდლობაშიც, როდესაც დღეს უკვე შეუდარებლად წინ წასულებმა ევროპული პერსპექტივის გზაზე, რაღაცამ ისევ დაგვაბრკოლა და მაინც ვერ მივაღწიეთ დასახულ მიზანს. იმ მაქსიმუმს, რასაც ვნატრობდით. უდარდელი ინგლისელი მეზღვაურები, გამარჯვებისგან გალაღებული, სიმღერით მიცურავენ თავისი ქვეყნისაკენ. ფეხბურთი მათი თამაშია და ერთი წამითაც არ შეპარვიათ ეჭვი, რომ მოიგებდნენ. ქართველები, თავგანწირული თამაშის მიუხედავად – დამარცხდნენ. ფილმის პერსონაჟები ტირიან, მაყურებელიც ვერ იკავებს ცრემლებს.



სურ. №. კადრი ფილმიდან „პირველი მერცხალი“ 1975, რეჟ. ნანა მჭედლიძე.

⁴¹ „პირველი მერცხალი“, 1974, რეჟ. ნანა მჭედლიძე.

მაგრამ ასეთი ემოცია ფილმში დადგმულ თამაშში დამარცხების გამოა? თუ მაყურებელი რალაც სხვა რამის გამო ტირის?... „აბა ულა“⁴²...

დროთა განმავლობაში სიცოცხლე დაიბრუნა დიდი ხნის განმავლობაში საზრისდაკარგულმა, ფორმალურმა, თითქმის გაუქმებულმა სიტყვებმა: თავისუფლება, სამშობლო, ერი... ჩვენ... გაუმარჯოს... ეს ადამიანების ყოველდღიური ჩვეულებრივი სამეტყველო სიტყვები არ არის, ეს – სიღრმითი, არქეტაპული, „ცნობიერ-არაცნობიერის“, კოლექტიური ფსიქიკისა და მენსიერების სამეტყველო კონცეპტებია, განახლებისა და გარდაქმნის უნარით, მთელი ერის გამოსათქმელო, რომელიც მხოლოდ ერთსულოვანი, შეთანხმებული ნაგულისხმევი საზრისით ცოცხლდება, კონკრეტულ კონტექსტში და საერთო რეალობით ფორმირებული.

დისკურსი ანუ „სუბიექტის არაცნობიერი ხელმძღვანელი“, როგორც მას მიშელ ფუკო უწოდებს, დროის კონტექსტში სხვადასხვა მოვლენათა შედეგად, სხვადასხვაგვარად ყალიბდება, ცვლის სამყაროს სახეს, ხასიათს, მიზნობრიობას. ადამიანთა ნაწილი წინ მიუძღვის, შეიგრძნობს, ფორმირებს რეალობის არსს, ნაწილი ათანხმებს, იმარჯვებს ან მარცხდება, ნაწილი, კი, როგორც იტყვიან ხოლმე: „ამ ქვეყანაზე არ არის!“... ელდარ შენგელაიას „შერეკილებში“⁴³ ასე ამ ქვეყანაზე არ არიან „ნასტუდენტარი“ ქრისტეფორე – იდეური მოძღვარი და მისი შეგირდი, გულებრყვილო გლეხი ერთაოზი, რომლებიც სხვებისგან განსხვავებული, სიყვარულითა და გაფრენის იდეებით საკუთარ დისკურსს, არაადეკვატურობას, შერეკილობას ინარჩუნებენ. ეს სასაცილო პერსონაჟები, რომელთაც ხან ატუსაღებენ და უნადგურებენ წლობით ნაფიქრალ დაანგარიშებებს, ხან „საგიჟეთში“ მკურნალობენ და იდეების განხორციელების პირობებს უქმნიან იმ ვარაუდით, რომ დამარცხების შოკი მათ აიძულებს რეალობას გაუსწორონ თვალში. მაგრამ ფრენის იდეით შეპყრობილები, ახერხებენ „მფრინავი ობიექტის“ აგებას და სასწაულებრივად ცაში აფრენას, რადგან მათი დისკურსი საზღვრებს არ ითვალისწინებს და გარდა ამისა, იციან მაგიური სიტყვები: „აქედან ვერ წაშლი!“ ნაცნობი შინაარსის, კომიკური, თუმცა ამავე დროს შინაგანად ძალზე მეტყველი, საკუთარი რწმენის წინაშე დადებული ფიცის მსგავსი, დამარცხების შემთხვევაშიც გამამხნეველები, ოპტიმისტური და დადებითი მცველი. „აქედან ვერ წაშლი!“ – ეს სიტყვები სულ უფრო და უფრო უნივერსალური მნიშვნელობის ფრაზად იქცა, საზოგადოების გამამთლიანებელ მეკავშირედ და ერთგვარ ფარად გამანადგურებელი დისკურსის ფორმატში.

თავისუფლება საჩუქარი არ არის, ამისთვის ყველა ქვეყანაში იბრძვიან. თუმცა რასაკვირველია, მეტ-ნაკლები ტკივილითა და დანაკარგებით: თუ სამოციანი წლების ახალგაზრდობის პროტესტის მონაწილეებს – ჯეკ ნიკოლსონსა და პიტერ ფონდას კალიფორნიაში, პოლიცია ხელობორკილებს ადებდა და საკანში

⁴² აბა ულა (მეგრ.) - აბა წავედით - კირილე პაჭკორიას მიერ აღდგენილი „უტუს ლაშქრული“ ანუ „აბა ულა“.

⁴³ „შერეკილები“ 1974, რეჟ. ელდარ შენგელაია, სც. ავტ. რეზო ვაბრიაძე.

მეორე დილაზე აკავებდა, საფრანგეთში ახალგაზრდობის მსგავს პროტესტს სახელმწიფომ ტყვეებითა და რეპრესიებით უპასუნა, თუმცა ამის გამო, დიდი დეგოლი გადადგა... საბჭოთა მზიურ საქართველოში კი, რომლის წითელი დროშის კუთხიდან ჩაქუნი და ნამგალი, ხუთქიმიანი ვარსკვლავი და „უღრუბლო ცის“ სიმბოლო – კვადრატში ჩანატული ცისფერი მზე დაჰნაროდა საქართველოს აწმყოსა და მომავალს – თავისუფლების სურვილით ანთებული ახალგაზრდები გაასამართლეს და სიგვდილით დასაჯეს, ტანკებით გადაუარეს, მოწამლეს და ნაჯახებით აჩეხეს, მშობლიური სახლებიდან გამოდევნეს, ლტოლვილებად აქციეს... სიტყვების არსი აურიეს, საერთო ერის არქეტიპი დაამსხვრიეს და ცალ-ცალკე ადამიანებზე ერთმანეთისგან გაუცხოებულ ნამსხვრევებად გაფანტეს... ისე როგორც ვერცხლისწყალი გაურბის თავისივე თავს, საკუთარ წვეთს, თითქოს ერთი და იგივე რამ არ იყოს! დისკურსების ჭიდილში მღელვარე და რთული ეპოქები გამოვიარეთ: ხან იმედიანი და ხანაც დამანგრეველი, ზოგჯერ საზრისითა და ერთიანობით გაბრწყინებული, ხშირად აბსურდული და გაუგებარი უნდობლობით გაზღუდილი კა და კოსავით,⁴⁴ ხან ერთმანეთის უდიდესი სიყვარულითა და ვაგებით ჩახუტებულები, ხან ზურგმექცეული, შეშინებული და სხვადასხვა მხარეს გაქცეულები. „თავისუფალ“ საქართველოს თავისუფლება ისევე სულის წყურვილად ექცა, მუდმივ მტანჯველ რეალობად ვალაკტიონისეული ანკარა წყაროს მოწყურებული დაჭრილი ირმების გუნდის სულის წყურვილად...

ჩვენი თანამედროვე პოსტმოდერნისტული დისკურსი, ამორფული, „ცენტრისა და საზღვრების გარეშე“, თავისთავად არსებულ უთავბოლო, ქაოტურ მრავალგარიანტულ რეალობას აღნიშნავს, ყოფიერებას, რომელსაც არც სწორხაზოვანი დეტერმინიზმი და არც „ლოგიკა“ თავისთავად არ ახასიათებს; იგი მთლიანია, გაზავებული, იღვრება პირობითობიდან პირობითობაში, გადადის რეალობიდან რეალობაში, შლის მათ შორის აღმართულ საზღვრებს, აკრძალვას. სიტყვა თავისთავად „ცარიელია“ და საზრისს თავად ვანიჭებთ. თუმცა, იგი ისევე რჩება მარადიულ აქტუალობად – „სიტყვად“, რომელიც გვიქმნის ყოფიერების სახეს, სამყაროს იდეას. მაგრამ გადადის თუ არა სიტყვა არსებულში? იმაში რაც ვიცით, რომ არის – ფუკო ფიქრობს, რომ სწორედ ასეა, დისკურსი ყველაფერია... სწორედ ის განსაზღვრავს არსებულს, დერიდასთვის კი ტექსტის მიღმა მხოლოდ ისევე ტექსტია, მის იქით არაფერია. თუმცა კამათი გრძელდება...

ჯიმ ჯარმუშის „კონტროლის საზღვრებში“ დეკონსტრუირებულია თავად სიტყვის ჩვეული ფუნქციაც. რას გვეუბნებიან ფილმის დასაწყისში, სამყაროს ცივილიზაციაში მიმოფანტული ჭეშმარიტი სიბრძნის გამომხატველი, დაწყვეტილი ფრაზები? „სამყაროს არც ცენტრი აქვს და არც ნაპირები“. „რეალობა არ არსებობს, პირობითობაა, შემთხვევითობების ჯაჭვი“. „სიცოცხლეს არავითარი ფასი არა აქვს“. „გამოიყენე შენი გამოცდილება და წარმოსახვა“. „ის ვინც ფიქრობს რომ სხვაზე უკეთესია, ურჩევნია სასაფლაოზე წავიდეს, იქ გაიგებს, რაც

⁴⁴ რჩელიშვილი, „კა და კო“, 1965.

არის სიცოცხლე: მხოლოდ პეშვი მიწა“. „ბრილიანტები ქალიშვილების საუკეთესო მეგობრები არიან“. „ყველაფერი სუბიექტურია“. „სიცოცხლეს არავითარი ფასი არა აქვს“. „თქვენ ხომ არ ლაპარაკობთ ესპანურად?“ – და კიდევ სხვა, ფილმის გარეთ წაკითხული თუ მოსმენილი ათასობით ამის მსგავსი, უტყუარ ქვეშარიტებად აღიარებული აზრი – ყოველგვარი კავშირის გარეშე, ფრაგმენტულად, უკონტექსტოდ, თავისუფალ ინტერპრეტაციაში მოცურავე წარსულის სიბრძნეები, ღირებულებები, კონცეპტები. მაგრამ ერთი-მეორეს გვერდით, ერთად წარმოდგენილი, იმდენად წინააღმდეგობრივია, ერთმანეთისგან დაცილებული და აბსტრაქტული, გარდაქმნილი აბსურდად და პარადოქსად, რომ რაიმე კონტექსტის დაშვებასაც შეუძლებელს ხდის.

მაგრამ, ეს აზრობრივად დანაწევრებული, ერთმანეთისგან იზოლირებული, ურთიერთსაპირისპირო, ისტორიის სხვადასხვა მომენტში და სხვადასხვა კულტურაში გაჟღერებული დისკურსები, პოსტ-თვალთახედვის გაფართოებულ ჩარჩოებში არაწინააღმდეგობრივი ხდება, მიუხედავად იმისა, წარმოადგენს იგი მკაცრ სტრუქტურაზე დაფუძნებულ ფილოსოფიურ ტექსტს, რელიგიურ დევიზს, თუ უბრალოდ ხუმრობას. სუფიზმის მისტიკური აფორიზმები, ძენის პარადოქსული მედიტაცია, ქრისტიანული სიბრძნე და ქვეშარიტება ან სულაც, ამ ყველაფერზე წარმოდგენის არმქონე, პოპ-კულტურის კერპის, მერლინ მონროს ლამაზი პერსონაჟის უაზრო, თუმცა მრავალთა ღირებულებების გამომხატველი სიტყვები, ცნობიერების ერთგვარი დაუშლელი ნარჩენები, თუ მსოფლმხედველობრივი პრინციპები, რომელიც ჯიმ ჯარმუშის „კონტროლის საზღვრებში“ ჩვენი დროის ახალ გმირს თხრობის დასაწყისში სამოქმედო პროგრამად და მეკავშირეების პაროლეზად ეძლევა.⁴⁵

ჯარმუშის ფილმი ფილოსოფიური აბსტრაქციაა, ერთგვარი მედიტაცია არსებულ თვალსაზრისების ქაოსის რეალობაში გასარკვევად, სადაც აღარ არსებობს ცენტრი და დაკარგულია დასასრული, სადაც სამყარო უფორმოა, თუმცა მისთვის ნებისმიერი ფორმის მინიჭება შეიძლება. ამიტომ აზრი ეკარგება ცნებებს: წინა და უკანა, მაღალი და დაბალი, მნიშვნელოვანი და უმნიშვნელო – ყველაფერი თავისთავადობით არსებობს და საგანთა მნიშვნელობებით დამოუკიდებლად ავსებს მრავალრაკურსოვან სარკეებში არეკლილ სამყაროს. ქრისტიანული რწმენა და მორალი ძენ-ბუდიზმსა და ისლამური სუფიზმის ფილოსოფიას ერწყმის, მათთან ერთად, მაგიური მიმზიდველობა შემოაქვს ესპანეთის სივრცეს მდიდარი, მკაფიო, თვითმყოფადი კულტურით, დამახასიათებელ ლანდშაფტებთან შეხამებული ძველი ტაძრებითა თუ თანამედროვე ცათამბჯენების საოცარი ფორმებით, ფილმს დამატებით განზომილებას უქმნის ამ კალეიდოსკოპში აღმოცენებული მაყურებლის ასოციაციები, დამოკიდებულებები და წარმოდგენები. ჩინური საბ-

⁴⁵ საკითხის საილუსტრაციოდ გამოყენებულია ფრაგმენტები ლ. კალანდარიშვილის სტატიიდან: „კადრი და კადრის კონცეპტუალური საზღვრები სტრუქტურალიზმისა და პოსტსტრუქტურალიზმის საზღვარზე“, 2013, გვ. 138-155.

რძოლო ტაი-ცის მკაცრი, კონცენტრირებული და გაზომილი მოძრაობა, ფლამენკოს მგზნებარე, ჯიუტ და თავნება და ხვეულ ვარიაციამი ირეკლება – ორი სხვადასხვა კულტურისა და სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე, თუმცა ერთ თემაზე, თანამოაზრეთათვის შინაგანად სრულად ვასაგებ დიალოგში. ყველაფერი განსხვავდება და ყველაფერი ერთია! გმირმა თავად უნდა ამოიცნოს თავისი ქვემარიტება! ამჯერად, ეს ეპანეთის ქრისტიანულ-ისლამური ატმოსფეროა, მასში შეზავებული მრავალფეროვანი უზადო ხელოვნებით, დედამიწის განსხვავებული, სხვადასხვა სამყაროთა სულიერი ვზებით.

ჯიმ ჯარმუში „საზღვრების კონტროლის“ სიუჟეტის ერთ-ერთი საფუძველი მითია – „გმირის ვსაა“ აკრძალული ფასეულობების სამყაროში; იგი სხვა სამყაროდანაა მოსული „წმინდა“, ანუ, დაუნტერესებული, მიუკერძოებელი, ისეთი, როგორსაც ისლამი შეაგონებს: „იყავი ამ სამყაროში მგზავრი, გამვლელი, ვისი ტანსაცმელი და ფეხსაცმელიც დამტვერილია. ზოგჯერ ხის ჩრდილში მჯდარი, ზოგჯერ უდაბნოში მავალი. ყოველთვის გამვლელი იყავი, რადგან ეს შენი სახელი არ არის“.

უცხო მგზავრს, სულიერ ღირებულებათა საწყისი სისტემა, სამოქმედო პროგრამად დაშლილი სამყაროს ღირებულებათა ფრაგმენტები ეძლევა, უცნობ მეკავშირეთა ამოსაცნობი კოდები, რომელთა საზრისი და საკუთარ მისიის საერთო სურათში ჩასასმელი ადგილი მან თავად უნდა განსაზღვროს. იგი მებრძოლია. ასანთის კოლოფებზე, რომლითაც იგი საიდუმლოდ დაატარებს და ერთიმეორეში უცვლის უცხო აგენტებს ქვეყნის ფარგლებში აკრძალულ კონტრაბანდას: ბრილიანტებს, ურანს, ნარკოტიკს – მოკრივეა გამოსახული, მებრძოლის სიმბოლო, რომლის ბრძოლა პირდაპირი ტკივილის მიყენებასა და მიღების ვზაზე ვადის გამარჯვებაცა და დამარცხებაც – ორივე ტკივილში იბადება.

გმირის საიდუმლო მისია ესპანეთში – თვითმყოფად, მკაფიოდ გამოხატული კულტურის სივრცეში, ეს დედოფლის მუხეუმში გამოფენილ შედეგებში ასახულ საგანთა არსის წვდომაა, მათი განსაკუთრებულობის, სიმბოლოურობის, ღირებულებების დაფარული საზრისის, სადაც ესპანურის არცოდნის მიუხედავად, უნდა ჩაწვდეს ხელოვნების ენით გამოთქმულს, შეიგრძნოს მისი მნიშვნელობა, დააკავშიროს სხვათა სამყაროსთან, საკუთარ კონკრეტულ რეალობასთან, აღადგინოს კავშირი, მათი ქვემარტი არსი. მკაცრი კონტროლის გარემოში საიდუმლოდ გადასცემს აგენტებს დეფიციტურ ღირებულებას: ბრილიანტებს ნარკოტიკებში უცვლის, ნარკოტიკებს ახალი ტექნიკისთვის აუცილებელ ენერგეტიკის წყაროში, ფასდაუდებელ გიტარაში, რომელიც ფლამენკოს გენიას, თავად ანტონიო სევილიელს ეკუთვნოდა⁴⁶... დაწერილ შეტყობინებას – კოდს ყლაპავს, როგორც სამურაი, „ძალი-სულში“ და ესპრესოს აყოლებს როგორც „ყავა და სიგარეტში“. საკუთარ არსში შეიგრძნობს და გაატარებს სხვათა ღირებულებებს, რომელთა უმცირეს ნამცეცებს ბრილიანტის მარცვალის ბრწყინვას, თუ გიტარის სიმის

⁴⁶ ანტონიო სევილიელი, იხ. <http://www.youtube.com/watch?v=E7DyWoHptiE>

მომაკვდინებელ გაჟღერებას თავისთვის იტოვებს და ჩაკეტილი თუ აკრძალული სამყაროდან იგი თავისუფალ, უსაზღვრო სამყაროში გადადის.



სურ. 16. ა) იჰეტუანების (მოკრივეების) დროშა; ბ) დროშა - კამერუნელი ხალხის კავშირი, რომლის მიზანს კოლონიალური ბატონობისგან ქვეყნის განთავისუფლება წარმოადგენდა; გ) ისააკ დე ბანკოლე ფილმიდან „კონტროლის საზღვრები“.

ვინ არის და რას წარმოადგენს ფიზიკურად და სულიერად სრულყოფილი კამერუნელი? ფილმის გმირის შესახებ, მხოლოდ ალუზიებით შეგვიძლია მსჯელობა – გლობალიზაციის სამყაროს ახალი გმირი, თუ „შეუპოვარი ლომი“ პოპულარული სპორტული კლუბიდან, ეფექტურად გამოხატული, შავი კანით ხასხასა წითელი ლიფტის ფონზე ისეთივე, როგორც კირჩხიბია თავისუფლებისთვის მებრძოლი „კამერუნელი ხალხის კავშირის“ დროშაზე. რატომ გვახსენდება ასევე სამართლიანობისთვის მებრძოლი იჰეტუანები – ჩინელი მოკრივეები, მათი დროშები თითქოს ჰგავს ერთმანეთს, თუ იმიტომ, რომ ფილმის გმირიც ტაი-ცის მიმდევარია, იმ ამბოხებულ ჩინელ მოკრივეთა⁴⁷ მსგავსად, რომლებიც XX საუკუნის ზღურბლზე, უცხოელმა იმპერიალისტებმა სასტიკად დაამარცხეს. ალუზიები პირდაპირია, თითქოს უშუალოდ მიანიშნებს... და კიდევ მინიშნება, რომელიც თითქოს არც მიანიშნებს... გვახსენებს მოედანზე თამაშის დროს დაღუპულ კამერუნელ ფეხბურთელ მარკ ვივიან ფოეს,⁴⁸ რომელსაც პერსონაჟი იერსახით გვაგონებს... მეორე მხრივ, საერთოდ არ ჰგავს, პერსონაჟს ჯარმუშის ათი წლით ადრე ფილმიდან⁴⁹ – ნაყინის გამყიდველ საყვარელ რეიმონდს, რომელსაც ფილმის ფინალში, მეგობრის ერთგულების გამო კლავენ, მაგრამ მას და „კონტროლის საზღვრების“ გმირს, ერთი და იგივე მსახიობი განასახიერებს, თითქოს შემდეგ ფილმში გაცოცხლებული და გარდაქმნილი, რათა თავის წინა სახისთვის შური იძიოს. ახლა იგი ძალიან მკაცრად და სერიოზულად გამოიყურება. ჯარმუშის „საზღვრების კონტროლის“ სუბიექტს სახელიც არ აქვს, ტიტრებში იგი სახელის ვარეშეა მოცემული, უბრალოდ როგორც მარტონელა, ვინმე ეული, შესაძ-

⁴⁷ იგულისხმება იხეტუანების, მოკრივეების „ჰარმონისა და სამართლიანობის რაზმის“ ამბონი რვა სანელმწიფოს ალიანსის ძალადობრივი პოლიტიკის წინააღმდეგ (1899-1901).

⁴⁸ მარკ ვივიან ფოე - კამერუნელი ფეხბურთელი, „ლიონისა“ და „მანჩესტერ სიტის“ ვარსკვლავი, რომელიც 2003 წელს, გულის შეტევით პირდაპირ მოედანზე გარდაიცვალა.

⁴⁹ „ძალიან სული. სამურაის გზა“ Ghost Dog: The Way of the Samurai, 1999, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.

ლოა, სწორედ, სულიც... ჯარმუშის სხვა ფილმებისა და პოსტმოდერნისტული ზღვრული, ირაციონალური ესთეტიკის გავითვალისწინებით.

ექსპოზიციამი ერთგვარ მანიფესტურად წარმოდგენილ საგნებს და მოტივებს, ჯარმუში ვარიაციულად ამუშავებს, სხვადასხვა ეპიზოდში იმეორებს, როგორც რიტმულ ორნამენტს ან როგორც აზრობრივ კოდს, ამოცნობის თუ შეცნობის განახლებულ ობიექტს; მათგან ფილმის მატერიას ქმნის და მეგზურობას უწევს მაყურებელს უჩვეულო ფილმის ატმოსფეროში. სხვადასხვა პერსონაჟზე ეტიკეტით მიმაგრებული სიტყვები, უმცირესი ვარიანტულობით, გამსჭვალავს ფილმის მთლიან, დიალოგურ სივრცეს, რომელშიც მთავარი გმირის როლი ძირითადად მოსმენით ამოიწურება. ფართო და ზოგადი საწყისი კონტექსტის გამო, ნებისმიერი უბრალო გამონათქვამიც ზოგადის ნიშნით აქცენტირდება და ფილმის სივრცეში გამეორებისას, ერთგვარი თამაშის და აფორიზმის სტატუსს იღებს, როგორც მაგალითად, მარტონელა მგზავრის უცვლელი და „ახირებული“ შეკვეთა ოფიციალტისთვის: „ორი ესპრესო ორ სხვადასხვა ფინჯანში“, რომელსაც ოფიციალტი აუცილებლად გადაამოწმებს და გაიმეორებს: „ორი ესპრესო ორ სხვადასხვა ჭიქაში? არა?“ და პასუხად მტკიცებითი დასტურის ფორმა: „ორი ესპრესო ორ ჭიქაში. ცალ-ცალკე, სხვადასხვა ჭიქებში“.

ჯარმუში „კონტროლის საზღვრებს“ გვთავაზობს, როგორც თანამედროვე სამყაროს ფილოსოფიურ ჭვრეტას: რეალობის არსის და დილემების, ხელოვნების ადგილისა და მნატვრული გამონატვის შესახებ. რას წარმოადგენს ფორმა, რომელიც შემოსაზღვრულ ჩარჩოში ქმნის კომპოზიციას, რათა კონცეპტად ჩამოყალიბდეს და სად გადის მისი ნიშნობრივი აღქმის საზღვარი? და რატომ არ თვლის ჯარმუში საჭიროდ, „კონტროლის საზღვრების“ პერსონაჟებზე უფრო მეტი რამ შეგვატყობინოს? ჩვენც მიმტანებით გვიკვირს და ვიწყებთ ფიქრს იმაზე, თუ რად უნდა ბანკოლეს გმირს ყავა ორ ჭიქაში? რას ნიშნავს? იქნებ დათქმულ საიდუმლო „პაროლია“ აგენტებისთვის? ან იქნებ, მისი კულტურა კარნახობს, რომ ასე მოიქცეს. იგი ხომ აფრიკელია, ხოლო ყავის რიტუალი „არავისთვის“, თუ „ვინმესთვის“ დადგმულ ერთ ზედმეტ ფინჯანს გულისხმობს. ან იქნებ უბრალოდ ადამიანურ ურთიერთობებს დაეძებს? იგი მეტად რელიგიურია და იქნებ, არც არის მარტო? და ბოლოს, ეს რამეს ხომ არ გვანსენებს ჩვენი ცხოვრებიდან და ეს ფინჯანიც ჩვენთვისაა განუთვნილი, რადგან ჩვენ თვითონ ვართ ამ ფილმში გმირის განუყრელი თანამგზავრი და სტუმარი? ამ ვარაუდთან ერთად, ეს ყველაფერი, გვაგონებს თავად ჯიმ ჯარმუშს, მის ფილმებს, მის ავტოგრაფს, ბანკოლეს „გადაჭარბებით“ მეგობრულ გმირს – „ყავა და სიგარეტიდან“.

„საზღვრების კონტროლი“ გასულია საკუთარი საზღვრებიდან. მისი შინაარსი და ფორმა თავისუფლად იღვრება ერთი ფილმის კონცეპტებიდან და მოტივებიდან მეორეში, დიალოგში შედის სხვა ფილმებთან, აგრძელებს ჯარმუშის წინა ფილმებს, არა პირდაპირი სიქველ-პრიქველური პრინციპით ან ე.წ. „გადატვირთვით“, არამედ ახალი რაკურსით, თემის ახლებური დამუშავებით, თნობის უფრო განზოგადებულ, ფილოსოფიურ ფორმაში გადასვლით, ალუზიით,

ინტერტექსტუალობით. ამავე დროს, ჯარმუში გარკვეულად ინარჩუნებს თავის ადრინდელ ფილმებში წარმოდგენილ მნიშვნელოვან სათქმელს, ელემენტებს და ახალ ფილმში, ცნობადი ღირებულების სახით ათავსებს. „კონტროლის საზღვრების“ მაყურებელმა, სიუჟეტური მოცემულობის მიხედვით, არ იცის ვინ არის ისააკ დე ბანკოლეს გმირი, რა ჰქვია, საიდან და რა მისიით ჩადის ესპანეთში, არ იცის რას ნიშნავს, პარადოქსი, რომ „იგი არ ლაპარაკობს ესპანურად“ – ფრაზა, რომლითაც ფილმის თითქმის ყველა დიალოგი იწყება. მის შესახებ ჯარმუში არაავითარ ინფორმაციას არ აძლევს მაყურებელს, თუ არ ჩავთვლით ფაქტს, რომ ეს რეალური აფრიკელი მსახიობი – ისააკ დე ბანკოლეს პერსონაჟი რეიმონდი, ჯარმუშის „ძალი-სული: სამურაის გზიდან“, ძალიან განიცდიდა, რომ არ იცოდა ინგლისური და ესპანური, მრავალი მცდელობის მიუხედავად, ვერა და ვერ ისწავლა. სამაგიეროდ, იგი ბევრს საუბრობდა ფრანგულად, თუმცა, შტატებში, მის ირგვლივ, ეს მშვენიერი ენა არავის ესმოდა.

„კონტროლის საზღვრებში“ ეს სიტყვები და გამონათქვამები, როგორც მეტ-ნაკლებად მისამართიანი ციტატები, პერსონაჟების სივრციდან სხვა, მათგან დამორებულ კულტურულ, წარმოსახვით სივრცეში გზავნის მაყურებელს, აერთიანებს სხვადასხვა შინაარსებს, საზრისებს: ჯარმუშის ფილმში კადრის გამოსახულება ერთია, მკაფიო და კონკრეტული: ორი ადამიანი ღია კაფეში მაგიდასთან საუბრობს, მაგრამ მაყურებელი ფიქრით გადადის ორსონ უელსის ფილმში „ლედი შანაიდან“ – სხვა ფილმის შედარებებში, მინიშნებებში, ამოცნობებში, საზრისებში, ძველ კონტექსტებში და გაფართოებულ ახალ კონტექსტებში. ძნელია, მკაფიოდ გაცნობიერება იმისა, თუ რას ხედავს მაყურებელი მოცემულ მომენტში ზუსტად, რომელი ფილმის კადრებს! ორსონ უელსის ფანტასტიკური წარმოსახვა – ორთაბრძოლა ჩინური რესტორნის დამსწვრთვულ სარკეებზე დაშლილ ვირტუალურ სივრცეში – „კონტროლის საზღვრების“ მრავალ ანარეკლად დეკონსტრუირებულ სამყაროს უკიდევანო სივრცედ აქცევს. როგორ ხდება, რომ ვუყურებთ ერთს და აღვიქვამთ სხვას, ან ორივეს ერთად და გვესმის ერთი ფრაზა და ვფიქრობთ მეორეზე.

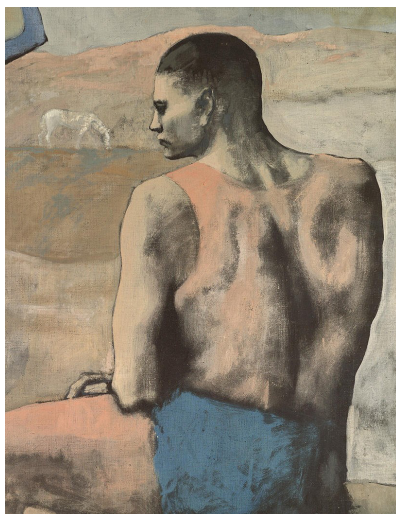
პოსტმოდერნიზმი პოსტსტრუქტურალიზმის კვალად იმეორებს, რომ ყოველი ტექსტი მსგავს გადაძახილებს შორის არსებობს, სადაც „კვალი“ უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე თავად წყარო. ჯარმუშის ფილმშიც „რეალობა უფრო ილუზორულია, ვიდრე მისი ანარეკლი“. თეთრებში ჩაცმული „ქერათმიანი ქალბატონიც“⁵⁰ ისააკ დე ბანკოლეს გმირს ჰინკოვის ფილმ „ექვს“ ახსენებს და მიანიშნებს უნდობლობაზე, ფარული კონფლიქტის ატმოსფეროს არსებობაზე, ექვსა და დაძაბულობაზე (Suspicion), მოჩვენებითობისა და რეალობის განურჩევლობაზე, სადაც გამქრალ ცალსახად გარკვეულ სინამდვილეზე, ჭეშმარიტებაზე როგორც ასეთზე.

და რა არის ეს ჭეშმარიტება? იქნებ სწორედ შესატყვისია მასზე ბუდისტების თვალსაზრისი, როგორც „მტკიცებასა და უარყოფის მიღმა არსებულზე“. იგი

⁵⁰ მსახიობი ტილდა სუინტონი.

მხოლოდ ის გზაა, რომელზეც თავადვე მოძრაობს“. თუმცა, ასეთი უკიდურესად ზოგადი აზრიც შეიძლება ინტერპრეტირებული იქნას თავისუფლად, საკუთარ ნებაზე, რადგან ფილმის კოდირებული სიტყვები და მასში ჩადებული მინიმუმები სინამდვილეში არაფერს ნიშნავს – ყველაფერს და არაფერს ერთსა და იმავე დროს, ილუზორულია, ცვალებადი, თუ საკუთარი სუბიექტურობით არ შეავსე. გაელ ვარსია ბერნალის „მექსიკელი“ პერსონაჟი ამბობს, რომ: „ყველაფერი იცვლება იმ შუშის ფერის მიხედვით, რომლიდანაც სამყაროს უყურებ. სიმართლე არ არსებობს. ყველაფერი მხოლოდ გამოგონილია. შენ ამჩნევ ანარეკლს? ზოგჯერ მე მეჩვენება, რომ ანარეკლი უფრო რეალურია, ვიდრე ის, რაც აირეკლება“. თუმცა მსგავსი ეჭვი ათასი წლის წინაც არსებობდა: სუფია ჯუნეიდი⁵¹ ამბობდა: „წყლის ფერი ჭიქის ფერზეა დამოკიდებული. ხოლო მისტიკური განცდის ბუნება – მისტიკოსის მდგომარეობაზე იმ წამს“.

ფილმის დასაწყისში გაჟღერებული კოდირებული პროგრამა-აფორიზმები არა მხოლოდ ვმირის სამყაროს ფორმირებს, არამედ მაყურებლის ატმოსფეროსაც, რომელიც პერსონაჟთან ერთად ერთვება თავისუფალ და უცნაურ მედიტაციაში. მასთან ერთად მიემგზავრება ესპანეთში, რათა ნახოს პიკასო, ვრისი, ლოპესი, ტაპიესი... მუზეუმის კედელზე ჩარჩოს საზღვრებში მოქცეული სურათი და მისი რეალური სივრცე – ცენტრისა და საზღვრების გარეშე, უთვალავ მიმართებაში არსებული სამყარო, რომლის მდიდარ და შთამბეჭდავ პერფორმანსსაც ქმნიან ფილმის გამოსახულების სახით, ჯიმ ჯარმუში და ოპერატორი კრისტოფერ დოლი.



სურ. 17. ა) კადრი ფილმიდან „კონტროლის საზღვრები“;
ბ) პაბლო პიკასო, ფრაგმენტი ტილოდან „გოგონა ბურთზე“.

⁵¹ ჯუნეიდ ბალდადელი - აბუ ლ-კასიმ იბნ მუჰამედ ალ-ჯუნაიდ; (830-910) ცნობილი სპარსი მისტიკოსი, სუფიური ორდენის ცენტრალური ფიგურა.

და ისევე... რას ნიშნავს გმირის საიდუმლო მისია ესპანეთში? რომლის თვით-მყოფად, მკაფიოდ გამოხატული კულტურის სივრცეში, ესპანურის არცოდნის მიუხედავად, პაროლებით, კოდებითა და ხელოვნების ერთ ცდილობს ჩაწვდეს წარმოთქმულის საზრისს, შეიგრძნოს მისი მნიშვნელობა და დააკავშიროს მის წინაშე არსებულ რეალობასთან, ალადგინოს მისი ჭკუმატი არსი.

სიტყვა „ვიოლინო“ აქვს თავისი საზრისი, მაგრამ როდესაც ჯარმუშის გმირს ურჩევენ – ნახოს ვიოლინო, იგი მიდის მადრიდის სოფიას მუზეუმში და უყურებს პიკასოს, ხუან გრის და ტაპიესის ტილოებს, ცდილობს იგრძნოს ისინი. ამ ტილოებზე ვიოლინო შერწყმულია ადამიანის სხეულთან, იგი ისეთივე აუცილებლობაა, როგორც მასთან ერთად დახატული მსხლები, რომელსაც გმირი რეალობაში მიირთევს. უსმენს შუბერტის ჩანაწერს, რათა ჩაწვდეს ბგერის არსს. იგი ისე ზის, როგორც პიკასოს აკრობატი ტილოდან „გოგონა ბურთზე“, უყურებს მადრიდის ნამდვილ ხედს და ანტონიო ლოპეს გარსიას მადრიდს მუზეუმში, რომ ბერტო ფერნანდეს ბალბუენას „შიშველს“ და მაიბრიჯისა და დუშანის „კიბზე ჩამავალ შიშველ ქალს“, რომელიც მასთან ურთიერთობას ამოდ ელის.

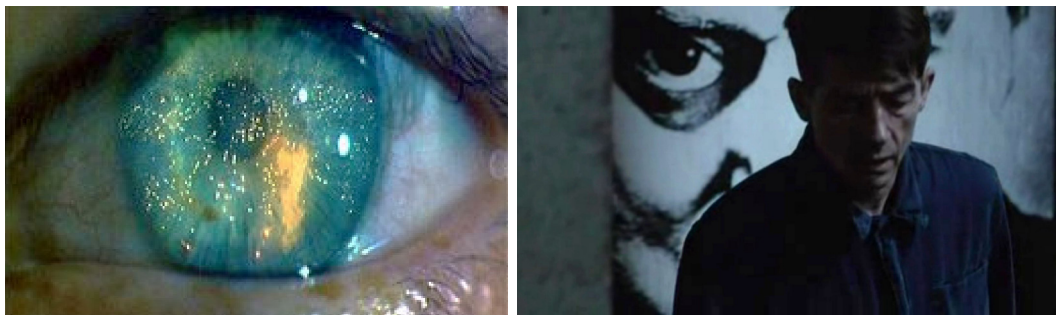
გმირის მიზნებზე ჯარმუშში ძალიან ცოტას გვიმხვლს. მხოლოდ ვარაუდი შეგვიძლია. მაგალითად, სევილიის ქუჩებში ასეთი ტიპი ესპანელ ბავშვებს ამერიკელი განვსტერად მიაჩნიათ. აედევნებიან და ეკითხებიან: თქვენ ამერიკელი განვსტერი ხართ? მართალია, ეს, არც ისე საამაყო სტერეოტოპია ამერიკელზე, რომლისკენაც მიმართავს ჯარმუში თავის ირონიას, თუმცა, მეორე მხრივ, თუ გავითვალისწინებთ, რომ განვსტერს ასეთ კითხვებს არ უსვამენ, ვხვდებით, რომ რეჟისორის ხუმრობასთან გვაქვს საქმე: ბავშვებს ჯარმუშის შავკანიანი მსახიობი ისააკ დე ბანკოლე, საგარაუდოდ, დენჯელ ვაშინგტონში აერიათ რიდლი სკოტის „ამერიკელი განვსტერიდან“, რომელიც თუ გავითვალისწინებთ მისი ეკრანებზე გამოსვლის თარიღს 2007 წელს, საგარაუდოდ, „კონტროლის საზღვრების“ გადაღებების დროს უნდა გასულიყო ეკრანებზე. რიდლი სკოტზე მინიშნება მხოლოდ ამ ალუზიით არ ამოიწურება: არც ბოჰემანზე მოსაუბრე „გიტარიანი კაცი“ არის



სურ. 18. რეჟ. რიდლი სკოტი; ჯონ ჰორტი, ფილმიდან „კონტროლის საზღვრები“.

რიდლი სკოტი, თუმცა მსახიობი ჯონ ჰორტი, სპეციალური ვრიმით, ზუსტად მისი ორეულია.

ცხადია, ეს ერთგვარი „ჩახატული კამეა“ უმიზნოდ და მითუმეტეს თავისთავად არ მოხვდებოდა ფილმში! ჯარმუში მიგვანიშნებს ტოტალური კონტროლის მოტივებზე, ერთი მხრივ, გვასსენებს რიდლი სკოტის „სამართებელზე მორბენალს“, ⁵² რომლის პირველივე კადრში, „უფროსი ძმის“ ⁵³ საზარელი ფანტასტიკური სიმბოლური სახე გვეგებება: ცათამბჯენზე დამონტაჟებული უზარმაზარი მონიტორიდან, მთელ ფართო ეკრანზე, მოთვალთვალე გადიდებული თვალის (ახლო, დეტალის ხედი) გუგაზე, ვარსკვლავებით მოჭყდილი ვალაქტიკის მსგავსი „პოსტ“-ქალაქის მოციმციმე რეკლამების ანარეკლის პანორამით.



სურ. 19. „უფროსი ძმა“ რიდლი სკოტის ფილმიდან „სამართებელზე მორბენალი“ (1982); და „1984“, ჯონ ჰორტი „უფროსი ძმის“ ფონზე. რეჟ. მაიკლ რედფორდი.

მეორე მხრივ – „უფროსი ძმის“ სიმბოლო ჯორჯ ორუელის რომანიდან, „1984“-იდან იღებს სათავეს, რომლის ერთ-ერთ ეკრანიზაციაში უინსტონ სმიტის როლს, სწორედ ჯონ ჰორტი განასახიერებს.

მთავარი ცნება, რაც აღნიშნული რეჟისორების შემოქმედებას და ზოგადად, ჩვენი ეპოქის ხელოვნებას და აზროვნებას საერთო ნიშნით აერთიანებს, არის „პოსტ“ – სიტყვა, რომელიც მუდმივად გვასსენებს, რომ ეს ყველაფერი, ხელში შემორჩენილი რეალობა, რაღაც უცხო ლოგიკითა და არსობრიობით სხვების მიერაა შექმნილი და სიკვდილის შედეგად მიტოვებული, და რომელიც ჩვენს უშუალო რეალობასთან აცდენილ წარსულის გამოცდილებაში, ქაოტურ, დაულაგებელ და ალოგიკურ აწმყოში გვტოვებს. უახლოესი მომავლის ⁵⁴ შემადრწუნებელ სიფრცეს გვინატავს რიდლი სკოტი თავის „სამართებელზე მორბენალში“, ⁵⁵ სადაც სუფევს: ქაოსი, სიბნელე და ყოვლისმხილველი ზედამხედველი ტექნოლოგია, გრანდიოზული არქიტექტურის ნანგრევები და ადამიანის გვერდით მასზე

⁵² „სამართებელზე მორბენალი“ (Blade Runner), 1982, რეჟ. რიდლი სკოტი.

⁵³ „უფროსი ძმა“ - ტოტალიტარული სახელმწიფოს აბსოლუტური მაკონტროლებელი სისტემა, მოთვალთვალე, ყოვლისმხილველი მონიტორი ორუელის რომანიდან.

⁵⁴ ფილმის მოვლენები ვითარდება 2019 წელს.

⁵⁵ „სამართებელზე მორბენალი“ (Blade Runner), 1982, რეჟ. რიდლი სკოტი.

ბევრად სრულყოფილი რეპლიკანტები, რობოტები არსებობისთვის ბრძოლა კი, როგორც დანაშაული და უსამართლობა – წარსულს მოწყვეტილი აწმყო, დაკარგული მენსიერება და ექჭვი საკუთარი არსობრიობისადმი, გაუცხოებული სამყაროს დაშლილი სურათი.

რას ნიშნავს ერთიანი გლობალური საზოგადოების მოქალაქეობა ცალკეული განსვგავებული ქვეყნებიდან? არამნიშვნელოვანი ქვეყნებიდან. ესეც სხვათა მსგავსად, ძალიან ზოგადი, ბუნდოვანი ცნებაა და უამრავ წინააღმდეგობრიობას მოიცავს, უამრავ დამკვრებს და ვაბათილებას. „თქვენ ხომ არ ლაპარაკობთ ესპანურად?“ – ეს ფრაზა, ნომერი პირველი პაროლია, რომლითაც იწყება ჯიმ ჯარმუშის ფილმის „კონტროლის საზღვრების“ ყველა დიალოგი და რომელზეც სწორი პასუხი – უარყოფითია... რეალობა ასეთია: გლობალიზაციის მშვენიერი იდეა უტოპიას ჰგავს, რომელშიც, ოპიუმის ომები, ჩინელი მოკრივეები, „ორი კომისი“⁵⁶ საშინელი ხსოვნა და მრავალი მსგავსი რამ – ექვისა და უნდობლობის სიმბოლოებად წარმოგვიდგება. თვალმისაცემია მტკივნეული საკითხები, რომლებზეც არავინ ლაპარაკობს, რომლებიც, თუ არ გადაიჭრა, თავს თავად გაგვასხენებენ. ყველასთვის ნაცნობ, აბსტრაქციამდე განზოგადებულ აფორიზმულ ფრაზებში განვითარებულ თხრობაში მაყურებლისთვის გასაგები ხდება ფინალური აბსურდი მკვლელობაზე, რომლის უშუალო მიზეზებზეც მისთვის არაფერია ცნობილი. ეს ჰუმანიზმის, ხელოვნებისა და კულტურის რეაქციაა – სამაგიერო შურისძიება ქვისგან გამოთლილი კომანდორის მსგავსი ადამიანისგან, რომელიც სამყაროში სამართალს დაეძებს.

თუმცა, ამასვე დღეს, ჯარმუშის აზრით, სამწუნაროდ, პასუხი მხოლოდ ასეთია: „რის ვაკეთებს აპირებ?! თქვენ, ხალხს, წარმოდგენა არა გაქვთ როგორია სამყარო. სუბიექტურობა სრული ბოდვაა. თქვენი ავადმყოფი ტვინი გამოტენილია ათასნაირი ნაგვით: მუსიკით, ფილმებით, მეცნიერებით... უმაქნისი ბოჰემა მძიძე ნარკოტიკებზე ზის. მთელი ეს ნაგავი გწამლავთ. მაგრამ ამას არავითარი კავშირი არ აქვს რეალობასთან. შენ გგონია, რომ ჩემი განადგურებით მაგ შენ ხელოვნურ რეალობაზე მოსპობ კონტროლს?“⁵⁷ მაგრამ არსებობს დისკურსი: „ის, ვინც თავის თავს სხვაზე ზემოთ აყენებს... ურჩევნია სასაფლაო მოინახულოს, რათა დარწმუნდეს, რომ სიცოცხლეს ფასი არა აქვს“. ეს რეფრენი, რომელიც ექსპოზიციიდან ფინალამდე გამსჭვალავს ფილმს, თემის სხვადასხვა ვარიაციას წარმოქმნის, დიალოგების გარდა, იგი იკითხება წარწერებში, ანტიონიო სევილიანოს მისტიკურ, ტაბუდადებულ ფლამენკო – პეტენერასში, რომელიც ესპანელებში შიშს აღძრავდა. ამ მისტიკური მოტივის ერთიანობა გმირის პირველსავე კადრიდან იკითხება, როდესაც იგი ტაიცის მედიტაციებს ასრულებს ვიწრო, ოთხკუთხა ყუთში – აეროპორტის ტუალეტის კაბინაში და კულმინაციას ფლამენკოს შემსრულებლებთან აღწევს, როდესაც მოცეკვავე ტაიცის მოძრაობის მოტივებს ფლამენკოს მგზნებარე, ცეცხლოვან სტილიში იმეორებს, რასაც ამოიცნობს კიდევ ბანკოლეს გმირი.

⁵⁶ იგულისხმება II სექტემბერი.

⁵⁷ ამერიკელის (ბილ მიურეის) სიტყვა „კონტროლის საზღვრებიდან“.

ჯიმ ჯარმუშის „კონტროლის საზღვრების“ ეპილოგში ფილმის გმირი კიდევ ერთხელ მიდის დედოფალ სოფიას მუზეუმში, რათა ამჯერად, ანტონი ტაპიესის თეორი, „ცარიელ“, თუმცა ნაოჭიან ტილოს, „გრან საბანას“ უყუროს. ეს ჩვეულებრივი თეორი საბანია, ზეწარი, კვართი. რაზე მიგვანიშნებს დარბაზის ცენტრში, ყველაზე გამოსაჩენ ადგილზე გამოფენილი დაუნატავი „საბანი“? ანტონი ტაპიესის ტილოს სახელწოდება სხვა მნიშვნელობებთან გვგზავნის: „გრან საბანა“ ესპანურად, ერთგვარ სიბრტყეს, „დიდ დაბლობს“ ნიშნავს, ამ სიტყვით, ესპანელები აღნიშნავენ ფურცელსაც, ქსოვილსაც, ფოთოლსაც, საბანსაც, ფულსაც, ბედნიერების ელდასაც, მიცვალებულის სუდარასაც და მაცხოვრის კვართსაც, კვართზე აღბეჭდილ ხელთუქმნელ ხატსაც – უდიდეს წმინდა საიდუმლოს. ეს იესოს სიმბოლოა, თუმცა ამავე დროს, ასევე სიკვდილისაც...

ჯარმუშის გმირი, ამ ცარიელი სურათის წინ, მედიტაციური ჭკრეტის პროცესში, თეორი ტილოს ფონზე იხატება და ტაპიესის მანერაში ფილმის სურათის ახალ ვარიანტს ქმნის, კონტრასტულს, ნეგატივის მსგავსს, რომელიც, ძლიერ პოზიტიურ პერსისტენციულ კვალს წარმოქმნის. და ამ სურათის შთაბეჭდილება სიმბოლურად იმეორებს ფილმის სხვა კადრს, ასეთივე სიღრმის საზრისის მომცველ გმირის პასუხს: „მე ვარ არავის შორის“,⁵⁸ რაც ისევ გვაბრუნებს „გრან საბანას“ და „სანტა საბანას“ იდუმალ კავშირთან, და ხელთუქმნელი, ჩვენი სულის პერსისტენციული კვალი ჩვენს გონებაში იმეორებს საიდუმლო სერობაზე წარმოთქმულ იესოს საკრალურ სიტყვებს: „მე ვარ თქვენს შორის“.

„როგორ გამოდის სიცოცხლე არაფრიდან. არსებობა სხეულის გარეშე ისაა, რაც არაფერია. აღწერილი ჭეშმარიტების არსი ფორმაა. ფორმა ეს სიცარიელეა. წარმოშობა ყველა საგნებისა არაფრიდან დაწერილი ჭეშმარიტების არსია. სიცარიელე ეს ფორმაა. არ უნდა ჩაითვალოს, რომ ეს სხვადასხვა ჭეშმარიტებაა“.⁵⁹



სურ. 20. ჯიმ ჯარმუშის „კონტროლის საზღვრებში“ და ანტონი ტაპიესის „დიდი საბანი“

⁵⁸ პასუხი კითხვაზე ბანკოლეს გმირის მიმართ: „შენ ვისთან ხარ? ვისა და ვის შორის?“ ალუზია ახალ აღთქმიდან იესოს სიტყვებზე: „ხოლო მე ვარ თქვენს შორის როგორც მსახური“. ლუკას სანარება თავი 22(27); ასევე, ალუზია დავითის გალობაზე „შუა მოგვექც ბორკილებში ჯოჯონხეთისა და წინ სიკვდილის ხაფანგები გადაძელობა“. ფსალმუნნი (17-18, 6).

⁵⁹ ტექსტი სამურაის კოდექსიდან ფილმიდან „ძალი-სული: სამურაის გზა“ რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.

ესპანეთი, დედოფალ სოფიას მუზეუმი, საოცარი მხატვრული სამყარო, თუმცა, ეს ყველაფერი თითქოს მუზეუმის სტერილური სივრცეა... რეალობაში აღარ ჩანან შთაგონებული, „ღმერთთან მოსაუბრე“ გენიოსები, მწერლები და ხელოვანები, ვისი შთაგონებითაც ღმერთი თავის არსს გვიმხელდა... ჯერ კიდევ სამოციან წლებში, ისინი უბრალო „ავტორებად“ გადაიქცნენ, მნიშვნელობა დაკარგა მათმა განსაკუთრებულობამ, გაქრა შემოქმედებითი წვა, სიტყვის განუმეორებლობა, ფუნჯის მოსმის სინაზე თუ სიგიჟე, ინდივიდუალური სტილი და მანერა... თუმცა, ეპოქით ადრე, ჯერ „მოკვდა ღმერთი“, ყველაფრის, არსებულის შემომქმედი და მისი საზრისი, გონივრული სამყაროსა და გონიერი არსების – ადამიანის შემქმნელი... გაქრა ღმერთის იდეა და იდეალური სამყარო, შესაბამისად, მნიშვნელობა დაკარგა ღირებულებებმა, რომელთაც ადამიანი – სუბიექტი თავისთავში მოიცავდა, რაც თავისთავად აუქმებს ამ წარმოუდგენელი სასწაულით მადლიერ და აღფრთოვანებულ შემქმნელებელ „სუბიექტს“, კეთილგონივრული არსებობის ღირებულებათა შემფასებელს. ამ ყველაფრის გარეშე, ცხადია, თავის მნიშვნელობას კარგავს თავად ესოდენ არსებითი „სუბიექტის“ ცნებაც, რადგან მისი ინდივიდუალურობაც, მისი აზრები და გადაწყვეტილებები აღმოჩნდა, რომ ასევე შექმნილი და ნასაზრდოებია სხვათა ინდივიდუალობით, სხვათა ტექსტებით, ფორმებით, დროისა და გარემოს დისკურსებით, რომლითაც სავსეა დღევანდელი, ისტორია, ეპოქები, „გადაჭედულია“ ადამიანური სამყარო. და ამიტომაც პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში მიაჩნიათ, რომ შეუძლებელია რაიმე ორიგინალურის შექმნა, ისე რომ სხვისი შექმნილი არ გაიმეორო, სხვისი სიტყვებით არ გამოთქვა და შენს სიტყვაში სხვისი აზრი არ ჩააყოლო – ამ სიტუაციას „სუბიექტის აღსასრული“ ჰქვია.

რას ნიშნავს „სუბიექტის აღსასრული?“⁶⁰ – ფრედერიკ ჯეიმსონი მას განიხილავს, როგორც „ინდივიდუალიზმის დასასრულს“: „ბურჟუაზიული, ინდივიდუალური სუბიექტი არა მხოლოდ წარსულს ჩაბარდა, არამედ მითია. მას არც არასდროს უარსებია. ამ ტიპის ავტონომიური სუბიექტი არასდროს ყოფილა. ნაცვლად ამისა, ეს კონსტრუქტი, უბრალოდ, ფილოსოფიისა და კულტურის მისტიფიკაციაა, რომელიც ცდილობდა ხალხის მოტყუებას, თითქოს მათ ინდივიდუალური სუბიექტები „ჰყავდათ“ და ისინი ამ უნიკალურ პიროვნულ იდენტობას ფლობდნენ“.⁶¹

„სუბიექტის სიკვდილის“ ცნება თავის ცნობილ პოსტმოდერნისტულ ჩამონათვალში შეაქვს ჰასანსაც „ადამიანის თვითმყოფადობის, პიროვნულობის, სოციალური იდენტობის, ბიოლოგიური ფუნქციებისა თუ ქცევის სტერეოტიპების დაკარგვის“ მნიშვნელობით.

⁶⁰ „სუბიექტის სიკვდილი“ (ფრ. MORT DU SUJET), პოსტსტრუქტურალიზმის კატეგორია.

⁶¹ სუბიექტის აღსასრული. ფრ. ჯეიმსონი, პოსტმოდერნიზმი და სამომხმარებლო საზოგადოება. თარგმანების კრებ., 2015 (Jameson Fredric. 1992).

ამგვარად, „სუბიექტის სიკვდილი“ პოსტსტრუქტურალისტურ-პოსტმოდერნისტული აზროვნების საკვანძო ცნებაა, რომელიც ცვლის წარმოდგენას სუბიექტზე, როგორც – თვითმყოფად, თავისთავად ინდივიდზე, პიროვნების თავისებურებებსა და მის მიერ სამყაროს ხედვის განსაკუთრებულობაზე. განიხილავს მას, როგორც განპირობებულს სოციალური თუ კულტურული პირობებით, ისტორიით, დროით, საერთო სულიერი ღირებულებებით, განათლებით ანუ ძირითადად, გარე ფაქტორებით ვიდრე მისი შინაგანი პიროვნული თვისებებით – გადასინჯვას დაექვემდებარა ადამიანის ფსიქიკაზე წარმოდგენაც კი, რომელიც, შეიძლება ითქვას, გადამწყვეტი იყო სუბიექტურობის შეფასებაში. თუ ფროიდისა და იუნგის თეორიებში, უკვე გამოთქმულია აზრი – არა ადამიანის მთლიან ფსიქიკურ სამყაროზე, არამედ ფსიქიკის დაყოფილ, ერთმანეთისგან დამოუკიდებელ ცნობიერ და არაცნობიერ სტრუქტურებზე, პოსტსტრუქტურალიზმის ხანაში – ფსიქიკის მყარ სტრუქტურაზე წარმოდგენა კიდევ უფრო იშლება და ნაწევრდება. გასული საუკუნის სამოცდაათიანი წლებიდან, ლაკანისთვის ისიც კი საეჭვოა, რომ თავად ცნობიერ „მეს“ გააჩნია მყარი სტრუქტურა, იყოს პიროვნულობის მდგრადი თავისებურება. წარმოდგენა „მეს“ შესახებ, მისი აზრით, მხოლოდ ფანტაზიაა, მცდარი აღქმებით წარმოქმნილი და სხვათა თვალსაზრისებზე დაფუძნებული მდგომარეობა; ხოლო, არაცნობიერი, ხომ საერთოდ! ის კიდევ უფრო მეტად „სხვაა“, ლაკანის აზრით, არაცნობიერი, საერთოდ „სხვისი მეტყველება“.

„აზრი იმაზე, რომ არაცნობიერი – სხვისი დისკურსია, განსაკუთრებით მკაფიოდ ჟღერს ფროიდის იმ სტატიებში, რომლებიც ტელეპათიას ეძღვნება. აზრი გადადის მანძილზე. მოდის სხვა სცენიდან. კიდევ ვილაცისგან. ცნება „სხვა“ ფროიდთან ჩნდება „მეს“ ინსტანციასთან დაკავშირებით. 1921 წელს „მასობრივი ფსიქოლოგიისა და ადამიანის მეს ანალიზში“ იგი წერს: ადამიანის ცნობიერებაში ყოველთვის არის სხვა. ფროიდი აჩვენებს: მე არ ვარ და შეუძლებელია ვიყო სხვის გარეშე. ლაკანი იღებს თავის წარმოდგენას სხვაზე ფროიდის ამ მოსაზრებებიდან, აგრეთვე პლატონისა და ჰეგელის იდეებიდან „სხვაზე“. ჰეგელიდან, რომელიც უკვე ამბობს: მე ვარ იმის წყალობით, რომ მე მაღიარებს სხვა“.⁶² და კიდევ, „სხვა – ეს არის კულტურის სივრცე, რომელშიც სრულდება (ხორციელდება) ინდივიდუალური სურვილების ყველა თავგადასავალი“. „სუბიექტის ფსიქიკის განსაკუთრებულობა დამოკიდებულია იმ პოზიციაზე, რომელსაც იგი იკავებს სხვის დისკურსში“.⁶³

ასე რომ – თუ დავეთანხმებით ლაკანს იმაში, რომ ადამიანის პიროვნულობა, თავისთავადობა, სუბიექტურობა, რაზეც ამდენს ვლაპარაკობდით, ეფუძნება არა რაიმე უცვლელ სტრუქტურას, არამედ სხვათა თვალსაზრისებსა და აღქმებს, „მეს“ სიმბოლურ საზრისებად ფორმირებულ წარმოდგენებს, ფანტაზიას, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ (რეალურად არ არსებული) პერსონაჟის სუბიექტურობა

⁶² Мазин. В. Введение в Лакана. 2004, https://www.phantastike.com/psychoanalysis/mazin_vvedenie_v_lakana/html/

⁶³ იქვე.

და (რეალური) ადამიანის სუბიექტურობა, ფაქტობრივად, ერთი და იგივე პრინციპით არსებობს – ფანტაზიისა და მისი გასიმბოლოურების, მნიშვნელობების და შინაარსის მინიჭების პრინციპით, ანუ სრულ თანხვედრაშია მხატვრულ ფანტაზიასთან, სიმბოლურ, საზრისით შევსებულ სახე-ხატებთან. ამ თვალსაზრისით, სინამდვილეს თავისთავად არანაირი შინაარსი არ გააჩნია, საზრისით მას ადამიანი ავსებს – სუბიექტი, ის ვინც ამ სინამდვილეს აცნობიერებს და შინაარსად გარდაქმნის. ასევე არაცნობიერიც – იგი სავსეა ერთმანეთთან დაუკავშირებელი სხვადასხვა შთაბეჭდილებით, შეგრძნებებითა და ემოციებით, აღქმაში ჩარჩენილი ხმებით, სიტყვებით კონტექსტისა და შინაარსის გარეშე, მენსიერებაში არსებული სახე-ხატებით... თუმცა, ყოველი მათგანი შეიძლება გაცნობიერდეს, აქტუალური მნიშვნელობითა და სიმბოლოურობით აივსოს. ანუ გაცნადდეს არა რაიმე კონკრეტულად არსებული შინაარსით, არამედ, ფორმირებული ფსიქიკური ენერგიით. ერთგვარი ვირტუალური სამყაროს მსგავსი რეალობით, რომელშიც სინამდვილე არ არსებობს... თუმცა ამ თვალსაზრისით, გასაგები ხდება, რატომ შთაგვაგონებენ პერსონაჟები ასე იოლად, როდესაც ვგრძნობთ ერთობას – მათი პიროვნულობა, რომელიც სწორედ ჩვენს პიროვნულობას ემთხვევა და მათი სუბიექტურობა ჩვენი სუბიექტურობაა.

„ყველა ურთიერთობა ემყარება ორ არაცნობიერ ცოდნას შორის გარკვეულ ურთიერთობას“ – განმარტავს ლაკანი. თუმცა აქ, ჩვენი „არაცნობიერი“ „სხვისი მეტყველებაა“. მაგრამ ეს სხვა ხომ წარმოსახვაა, მხოლოდ ნაგულისხმევი რამ, მხოლოდ ცნობიერებაში არსებული, მხატვრული ქმნილება! ძნელი წარმოსადგენია, ორი განსხვავებული სამყაროს, მითუმეტეს, არსებულისა და არარსებულის, მხატვრული ფანტაზიისა და ცოცხალი რეალური სუბიექტის ერთ შრეზე განხილვა, დათქმებისა და პირობითობების დაშვების გარეშე, რაც არ შეიძლება სტრუქტურალიზმის დალაგებულ, ყველაფრის ადგილმჩინილ სამყაროში, მაგრამ ამჯერად, პოსტსტრუქტურალიზმის ეტაპზე ჩვენ შეთანხმებულები ვართ, რომ სუბიექტი არ არსებობს.

საქმე იმაშია, რომ ადამიანს აინტერესებს ადამიანი, მისი შინაგანი სამყარო, მისი სული, „მე“, ინდივიდუალურობა, სწორედ სუბიექტურობა და განსაკუთრებულობა. ეკრანული ისტორიები, ისევე, როგორც ლიტერატურა, მოგვითხრობენ ადამიანის თავგადასავლებით, პერსონაჟებით, გმირებითა და ანტიგმირებით – მათი იერსახით, მათი ცხოვრებით, დიალოგებით, ქცევებით, ხასიათებით... ზოგადად, პერსონაჟი, მხატვრული ნაწარმოების გმირი – ეს თავად სუბიექტის, შემქმნებელისა და მოქმედის ფუნქციაა – აღწერილი ისტორიის, მიზეზობრიობის, დახატული რეალობის საფუძველი (subjectum ქვე-მდებარე), გაცხადებულად „სხვა“ „მე“, რომელიც ატარებს არა მხოლოდ ადამიანის „ცნობიერ“ შინაარსს, არამედ მოიცავს პიროვნულ თუ კოლექტიურ „არაცნობიერსაც“, ასევე არაცნობიერი სფეროს მისთვის სრულიად უცნობ, არასდროს განცდილ განშტოებებსა და ლაბირინთებს, ვარაუდების ვარიანტებსა და ფანტაზიებს, რომლებიც ენის, რიტმისა და ტემპის, ვიზუალური ნიშნების საზრისებსა და მათ გარდაქმნებში ირეკლება.

შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული ქმნილება, აღმქმელის (მკითხველის, მსმენელის, მაყურებლის) ერთგვარ სუბიექტურ-ულ თამაშში გამოწვევაა! ჩვენ ჩვენი პირადი სუბიექტურობით ვერთვებით „სხვის“ სუბიექტურ-ულ თამაშში – აღქმებში, შეფასებებში, ფანტაზიურ დაშვებებში, მედიტაციებში, მიყვებით ფორმებისა და აზრების ხლართებს, პერსონაჟთან ერთად ვილტვით ცნობიერ-არაცნობიერის წარმოსახვითი რეალობაში სურვილების ასრულებითა თუ გაზიარებული მარცხით. გვიზიდავს ახლად აღმოჩენილი ვითარების არსში ზიარი წვდომა, აქამდე უცნობი, თუქცა თითქოს დაბადებიდან თანდაყოლილი უცნაურად უცნობ-ნაცნობი დეტალები, მათთან შეხვედრის ემოციური შეგრძნება, „წმინდა ცოდვის“ მტკივნეული გაზიარება და შენდობა, ამა თუ იმ პერსონაჟის გამორჩეული ისტორია, გადაწყვეტილებები, გრძნობები, ზოგჯერ დაუვიწყარ შთაბეჭდილებად გვრჩება რომელიმე გმირის, ერთი შეხედვით, სრულიად უბრალო რეაქცია, აქსტი და მიმიკა, ისინი კარს გვისხნიან ჩვენივე საკუთარი სამყაროს გაცნობიერებისკენ, არაცნობიერისკენ, ღირებულებებისკენ, სხვა სუბიექტურობისკენ, და ვგრძნობთ, რომ მხატვრული ქმნილების ესა თუ ის პერსონაჟი ლამის ჩვენ თავად ვართ, რომ მოთხრობილი ამბავი აღწერს, სწორედ, ჩვენი პირადი „მეს“ მდგომარეობას თანაზიარი პერსონაჟის მსგავსად, ჩვენი „მეს“ აქამდე უცნობ თავისებურებებს. ხმამაღლა ვიცინით ან ცრემლი გვადგება, უცნაური, გამომწვევი ქმედება, ექსცენტრულობა, სიტყვა თუ პოზიცია, ჩვენში, არამც თუ გაგვირეებს, არამედ, სრულ ნდობას აღძრავს, გულწრფელ გულშემატკივრობას. მაგრამ ისიც საკითხავია, ვის და რას თანაგუგრძნობთ, თუ ჩვენ თვალწინ არსებული ნამდვილის მსგავსი ამბების პერსონაჟი, ან წარსულის ადამიანის შესაძლებლობებზე აღმატებული იდეალი, ან თუნდაც, ჩვენს დროში ჯერ არ შობილი, ფანტასტიკური უნარებისა და ჯერ არ არსებული შეხედულებების მქონე ზეადამიანი, ნებისმიერ შემთხვევაში სრული ფანტაზიაა, თავიდან ბოლომდე წარმოსახული სამყაროს ნაყოფი – ჩვენს სინამდვილეში არ არსებული კონცეპტი! და არც კი ვეჭვობთ, რომ მხოლოდ თამაშშია, შექმნილი ფანტაზია, მაგრამ სამყაროს დღევანდელი თვალსაზრისი გვარწმუნებს, ადამიანი არასდროს არ არის მართო, ჩვენი ცნობიერებით ყოველთვის „სხვასთან“ ერთად ვართ, მასთან გაერთიანებული და ეს „სხვა“ ანუ იგივე „მე“, ამავე დროს, აუცილებელი არ არის, რომ იყოს რეალური და ცოცხალი, ის საფსებით შეიძლება იყოს მენსიერებაში ჩარჩენილი წარსული, ქუჩაში ყურმოკრული ფრაზა, რეკლამა ან ნაწარმოების პერსონაჟი.

მაგრამ სად ვადის ზღვარი წარმოსახულისა და ცოცხალ რეალობას შორის? არსებობს თუ არ არსებობს? და სად, აქედან რომელ სივრცეშია პერსონაჟი ანუ ეს „უცნაური გამონაგონი“, რომელიც შეიძლება ჩვენს ღირებულებებს ფორმირებს?

მარკ ფორსტერის ფილმის სახელწოდება – „უცნაური გამონაგონი“, „უცნაური ფიქცია“ ანუ „პერსონაჟი“,⁶⁴ მოგვითხრობს თანამედროვე პერსონაჟის

⁶⁴ „პერსონაჟი“ „Stranger Than Fiction“, 2006, რეჟ. მარკ ფორსტერი.

„გაცხადებულ“ რეალობაზე, სწორედ რომ „უცნაურ გამონაგონზე“, რომელიც, თითქოსდა რეალისტური ფილმის რეალობის სინამდვილეშია; ანუ გამონაგონისა და „ნამდვილი“ რეალობების აღრევიტა და გაცვლით, ასევე ფილმის სახელწოდებით, ფორსტერი ირონიულად შეგვაცხადებს ჯორჯ ბაირონის სიტყვებს – „დონ ჟუანის“ მეთოთხმეტე სიმღერიდან: „ეს უცნაურია, მაგრამ სინამდვილეა. რადგან სინამდვილე ყოველთვის უცნაურია, გაცილებით უცნაური, ვიდრე საგანგებოდ გამოგონილი უცნაური ამბავი. რამდენად უფრო მომგებიანი იქნებოდა რომანისთვის, გაცვლა რომ შეიძლებოდა (სინამდვილისა და გამონაგონის), რამდენად უფრო განსხვავებულად შეხედავდნენ ადამიანები სამყაროს“.⁶⁵ ამგვარად, ეს გაცვლა ფორსტერის „პერსონაჟში“ ასე ვთქვათ, ასრულდა! მოხდა! უცნაური გამოგონება – პერსონაჟი რეალობაშია, მაგრამ ირონია იმაშია, რომ გაცვლა ბაირონისეულად მოხდა: არა, ადამიანის ტექსტად ქცევით, როგორც პოსტმოდერნისტები განმარტავენ: „ადამიანის სუვერენული სუბიექტურობის გაზავება ტექსტებში, ცნობიერებებში, რომლებიც შეადგენენ კულტურული ტრადიციის „უზარმაზარ ინტერტექსტს“ და ა.შ. ან უწოდებენ „პიროვნების ობიექტად ქცევას, როგორც „სუბიექტის სიკვდილს“ და შემდგომ „აღდგომას“,⁶⁶ არამედ პირიქით, თავად პერსონაჟია ვადმოსული რეალობაში (ფილმის რეალობაში, როგორც პერსონაჟი) და მას, რასაკვირველია, თანამედროვე თეორიის თანახმად, ცნობილი მწერალი სიკვდილს უგეგმავს, მით უმეტეს, რომ ამ ცნობილი მწერლის სტილი და რომანის ჟანრის დამაჯერებლობა ასეთი დისკურსის წესრიგს განაპირობებს! საბოლოოდ, პერსონაჟის ბრძოლამ არსებობისთვის მიზანს მიაღწია და „სუბიექტის სიკვდილის“ შემდეგ, „სუბიექტის აღდგომის“ თეორიაში გადასვლა მოხერხდა. თუმცა, თავიდან ბოლომდე ძვლებში ვადამტვრეული, ბინტებში შეხვეული და თაბაშირ-დადებული პერსონაჟ ჰაროლ კრივის ერთობ სარკასტული იერსახით. სამაგიეროდ, შეყვარებულთან ერთად, გმირად შერაცხული და უზომოდ ბედნიერი! ასე რომ, მხატვრული ნაწარმოების ღირებულება და შინაარსი არსებითად იცვლება იმის მიხედვით, „მოკვდება“ ისედაც უსულო პერსონაჟი თუ „გადარჩება“!

„სუბიექტის სიკვდილი“ მრავალი პოსტმოდერნისტული ფილმის მოტივად იქცა, რომელიც სამყაროსა და ადამიანზე თვალსაზრისის გამოთქმის გარდა, მხატვრული გამომსახველობის უდიდეს შესაძლებლობას იძლევა, რეალურსა და არარეალურს შორის ზღვრული სამყაროს პირობითობის დამკვიდრების საფუძველზე. ალენანდრო ამენაბარის „გაანთავსე“ და „სხვები“, მარტინ სკორსეზის „ტაქსისტი“ და „წყველთა კუნძული“, მიშელ ვონდრის „წმინდა გონების მარა-

⁶⁵ ays strange; Stranger than fiction; if it could be told, How much would novels gain by the exchange! How differently the world would men behold! ჯორჯ ბაირონის „დონ ჟუანი“, მეთოთხმეტე სიმღერა.

⁶⁶ „სუბიექტის აღდგომა“ „სუბიექტის აღსასრულის“ საპირისპირო, უფრო გვიან წარმოქმნილი ცნებაა.

დიული ბრწყინვა“, ოლივიე ასაიასის „დემონლოვერი“ და „პერსონალური მყიდველი“, ჯიმ ჯარმუშის „მეკვდარი კაცი“, კრისტოფერ ნოლანის „ემენტო“ და „საწყისი“, სადაც გმირების ობიექტურ რეალობაზე წარმოდგენის გარეშე დარჩენილი, დამსხვრეული სუბიექტური სამყარო, არაცნობიერში ჩაკეტილი ცნობიერება – ამოდ ცდილობს აბსურდული სინამდვილის ლაბირინთებიდან გამოღწევას.

თავისთავად, პოსტმოდერნიზმი არ არის „აწმყო“ – მხოლოდ ის, რაც ახლა ხდება და არ არის მხოლოდ ცოცხალი რეალობა, რასაც „დასწრება“ მოიცავს. პოსტმოდერნისტული კინო განაგებულია სიკვდილის რეალობასთან, გარდაცვლილი, დაკარგულ და განაწყენებულ სულებთან, რომლებიც ჩვეულებრივ ურთიერთობენ ცოცხლებთან. ზოგჯერ არც იციან, რომ სხვა სამყაროს ეკუთვნიან, წარსულის საგნები განაგრძობენ არსებობას, გარდაცვლილი ადამიანის ყოფიერების რეფლექსი რეალობაზე ისევე აისახება, როგორც ჩვენამდე დაგვიანებით მოღწეულ, მილიონობით წლის წინათ ჩამქრალი ვარსკვლავის ციმციმი სხვადასხვა დროთა ფრაგმენტებით ავსებულ გაჩახჩახებულ ცაზე. ძველ სახლებში ადამიანებს ისევ ხვდებათ წარსულის ელფერი, ოდესღაც მომხდარი საბედისწერო ატმოსფეროს გავლენა და სიცარიელეში დაბუდებული საზარელი აჩრდილები... როგორც სტივენ კინგისა და სტენლი კუბრიკის „ნათებაში“, უკვე არარსებულთან დასწრებული წარსულით, არაცნობიერი რეალობის ლაბირინთში ჩასაფრებულ მინოტავრად გადაქცეული პერსონაჟით – ჯეკ თორანსით, თავადვე დაკარგული თავის მარტოობისა და სიცარიელის ჩიხებისგან წარმოიქმნილ დროის ლაბირინთში, პირისპირ აღმოჩენილი არქეტიპულ თუ საკუთარ სისასტიკესთან და მისგან დამარცხებული.

ოლივიე ასაიასის ფილმის „პერსონალური მყიდველის“⁶⁷ პერსონაჟი მორინი ცხოვრებას თითქოს ჩვეულებრივ აგრძელებს, თუმცა შინაგანად მარტოსული და გატეხილია. ამის სერიოზული მიზეზები აქვს: ახლობელი ადამიანის დაკარგვით გამოწვეული ტრავმა – მასთან სულიერი კავშირით შეკრული ტყუპისცალის მოულოდნელი სიკვდილი, რომელიც მისთვის, არა მხოლოდ მისი არსების ნახევრის დაკარგვას ნიშნავს, არამედ, საერთოდ, მისი საკუთარი პიროვნული მთლიანობის – თითქოს თავადაც ნახევრად მოკვდა. მის არსებობას ისევ შეიგრძნობს, დამოკიდებულია თავის უკვე არარსებულ, გარდაცვლილ ნაწილზე, ძმისგან სიცოცხლეში შეპირებულ ნიშანს ელოდება, სულებთან კონტაქტებს დაეძებს, მის რეალობაში ზოგჯერ ჩნდებიან უცნობი, გზაარეული აჩრდილები. ურთიერთობს მოჩვენებებთან, რომლებიც სინათლეს უქრობენ, ონკანს ატრიალებენ და წყალს უშვებენ, ხმაურობენ, ჭურჭელს ამსხვრევენ, მაგრამ მის მარტოობას ვერ ენმარებიან, პირიქით, საკუთარი სიმარტოვითა და სასოწარკვეთილებით ამინებენ. არიან ცოცხლებიც – მათ საკუთარი ცხოვრება აქვთ, თავისთვის არიან. თავადაც აღარ იცის რა უნდა, უყვარს თუ არა მამაკაცი, რომელსაც ხანდახან ინტერნეტით ესაუბრება სხვა ქვეყანაში ან აინტერესებს თუ არა მეორე, რომელსაც ტელეფონით

⁶⁷ „პერსონალური მყიდველი“ Personal Shopper, 2016, რეჟ. ოლივიე ასაიასი.

ემესიჯება, თუმცა დარწმუნებული არ არის, რეალურია იგი, მართლაც არსებობს თუ ვირტუალურად მხოლოდ მის ტელეფონშია, ასევე რამდენად შეიძლება მათ ენდო...

ეს ყველაფერი არ არის: მარტობა უცხო ქვეყანაში, დროებითი სამსახური – შეუფერებელი მისი წარმატებული პროფესიული მიღწევებისა და ჩვეული საზოგადოებრივი მდგომარეობის შემდეგ ახალი უცნაური საქმიანობით. თუმცა, ერთი შეხედვით, იგი თითქოს, ისევ ძველებურად სიცოცხლის შუაგულში რჩება, ვარსკვლავებისა და გლაძურის სამყაროში, ცნობილ პოპ-ვარსკვლავ კირას გარემოცვაში, როგორც მისი ტანსაცმლის პერსონალური მყიდველი. რა არის პერსონალური მყიდველი? რას ნიშნავს ამ ახალი პროფესიის არსი? ასაიასი მას სიმბოლურ მნიშვნელობას ანიჭებს, როდესაც ფილმის სახელწოდებად ადგენს. მისი თვალსაზრისით, ეს ის მდგომარეობაა, როდესაც ადამიანი უარყოფს ცნობიერს და გადადის არაცნობიერში, ემორჩილება საკუთარი „მეს“ იმ ნაწილს, რომელსაც ლაკანი „სხვას“ უწოდებს. არა მხოლოდ კარგავს საკუთარ ინდივიდუალობას, არამედ, თავისი ცნობიერებით, სრულად ექვემდებარება და ითვალისწინებს ამ „სხვას“, სხვის პიროვნულობას; კარგავს თავისას და ქმნის სხვის სახეს, რომელსაც საგარაუდოდ, შემდეგ სხვები მიბაძავენ. მორინი კირას გარეგნობასა და ჩაცმულობაზე ზრუნავს – საქველმოქმედო საღამოების, სხვადასხვა მიღებებისა და შემთხვევებისთვის საზოგადოებაში გასასვლელად იერსახეს ქმნის. თავად არჩევს ტანსაცმელს, თუმცა სხვისთვის და სხვისთვის მოსახდენი სტილით, მუდმივად უწევს სხვის ინდივიდუალობაზე ფიქრი, სხვისი გემოვნებისა და სურვილის გათვლა, საკუთარი სხეულის წარმოდგენა სხვის სხეულში. რადგან ძალიან დაკავებულ ვარსკვლავთან ტანსაცმელის შერჩევაზე დალაპარაკებაც შეუძლებელია, ხოლო, ტანსაცმლის მოსინჯვის უფლება, ხელშეკრულებით აქვს აკრძალული. ერთი მხრივ, ვაღდებულია იცხოვროს სხვისი სუბიექტურობით, მეორე მხრივ, უნდა გაითვალისწინოს, ასეთ ცხოვრებაში საკუთარი უუფლებობა. თუმცა მორინს ეს არ აწუხებს: მისი შინაგანი დათრგუნული მდგომარეობა სრულ თანხმობაშია წაყენებულ პირობებთან. არც ცდილობს გაერკვეს, თავადაც უნდა თუ არა ისეთი ტანსაცმელი, რომელიც სხვისთვის აარჩია – იერსახე, რომლითაც ვარსკვლავის პოპულარობა კიდევ უფრო იზრდება. მაგრამ უნდა თუ არა მორინს, თავადაც იქცეს სხვად? მას ხომ შეუძლია იქცეს ისეთად, როგორიცაა, მისი დამქირავებელი კირა, რომელიც, შეიძლება ითქვას, რომ „დატაცებაზეა“, წამიც კი არ აქვს თავისუფალი და მასსავით ეული ვერასდროს ვერ იქნება.

თავად, თავისთვის თითქოს არც არსებობს, გაურკვეველია სად ცხოვრობს, აქვს თუ არა სახლი, აქვს თუ არა რაიმე უბრალო ურთიერთობა ვინმესთან ამ სხვა ქვეყანაში, სადაც ნაცნობები თითქმის არ ჰყავს?! შინაგანი მარტობისგან თავის დახსნას მორინი აჩრდილებთან კონტაქტით ეძებს. ურთიერთობს მხოლოდ მესიჯებით, სამსახურში კირასთან დალაპარაკების უიმედო მოლოდინით, სხვაზე ფიქრით, სხვისი სამოსის გარაუდით. მეგობარი მამაკაცი სხვა ქვეყანაში და

მხოლოდ ტელეფონში, რძალი ხელახლა სხვაზე გათხოვილი. სექსი – მხოლოდ ერთხელ, სხვის სახლში, სხვის საწოლზე, სხვის კაბაში, სხვისი წარმოსახული ცხოვრებით და მარტოდმარტო, საკუთარ თავთან – რეალობა აქაც არ არსებობს. იგი ისევ საკუთარ გარდაცვლილ ტყუბისცალს დაეძებს, მასთან კონტაქტზე გასვლას ცდილობს და ბოლოს და ბოლოს, ნიშნისაღებ ღებულობს. რადგან მას სულ უფრო და უფრო ბევრი აქვს საერთო არა მხოლოდ ტყუბისცალთან, არამედ მკვდარ, არაცოცხალ რეალობასთან. იგი გრძნობს ამ რეალობას. მისი ცხოვრება ლანდებითაა დასახლებული, მოჩვენებითი სამყაროს მსგავსია. უდიდეს, ყველაზე ხალხმრავალ ქალაქებში მოძრაობს, მაგრამ სრულიად მარტოა, თითქოს ჩიხებით გაწყობილ ლაბირინთში – კაბისთვის პარიზში, პარიზიდან ლონდონში შარვლისა და ქამრის შესარჩევად, და ისევ პარიზში, იმისათვის რომ უკან, იმავე ჩიხში დაბრუნდეს. ეს ლაბირინთია! ამ ლაბირინთში მის შეტყუებას „სხვისი“ სატროფო, მაცდური „მინოტავრი“ ცდილობს, მოახერხებს კიდევ მის გაბმას, თუ მორინი გაბედავს და კირას სრულიად დაემსგავსება, იმ „სხვას“, ვისაც ქმნის და ვისი ცხოვრებისთვისაც არსებობს. თუმცა, ამ ცხოვრებით ცხოვრების უფლება არ აქვს, როგორც იმ კაბების ჩაცმის, რომელსაც თავად არჩევს და სხვისთვის ყიდულობს, მაგრამ იგი მთავარი არ არის, სიკვდილითაც, რეალურად კირა კვდება...

მორინს ისევ არარსებული, ცარიელი რეალობა იხსნის – თამაშის გარეთ ყოფნა, თუმცა მისი რეალობა კვლავ ბუნდოვანებითაა სავსე. ომანში ისევ გარემოებებიდან გამომდინარე მიემგზავრება, ინერციით და არა საყვარელ ადამიანთან შეხვედრის სურვილით, რომელსაც ფილმის განმავლობაში, ერთი-ორი მესიჯი გაუგზავნა – სხვა ლაბირინთში, სხვა კიდევ უფრო უცხო და უფრო ცარიელ შორეულ სამყაროში – იქ მეგობრის ოთახში, რომელიც არ ელოდება, სადაც არც ცოცხლები არიან, არც სულები. თუმცა, წყლიანი ჭიქა ოთახის სივრცეში ისევ ლივლივებს და იატაკზე ერთბაშად, ხმაურით იმსხვრევა... იქნებ ეს მისი ტყუბისცალი ლუისია და ბოლოს და ბოლოს ანიშნებს?

პირობის თანახმად ერთი დარტყმა „ჰოს“ ნიშნავს, ორი – „არას“. მაგრამ დარტყმა ორია. ეს ლუისი არ არის. მაგრამ მაშინ ვინ არის? იქნებ თვითონ? დიან... სწორედ... ის ისაა, ვინც თავის თავს ვერ ხედავს, რომელიც ვერ აცნობიერებს, რომ აღარ არსებობს... „სხვისი“ დისკურსი არაცნობიერში, ის „სხვა“, რაზეც ლაკანი მიუთითებდა, მორინის რეალობაში აღარ არსებობს. მორინი სრულიად მარტოა საკუთარი თავის წინაშე, საკუთარი „არაცნობიერის“ წინაშე. მხოლოდ იგია, თვითონ, და ამიტომაც სწორედ, სავარაუდოდ, იგი მკვდარია.

ეს, რა თქმა უნდა, პოსტმოდერნისტული პრინციპია, ზღვარზე არსებული სამყარო, როდესაც ძნელია გარკვევა, როდის გადავდივართ რეალური თხრობიდან მისტიკურში და არის თუ არა ასაიასის ამ ფილმში საერთოდ, ზღვრული რეალობა. იქნებ ეს მხოლოდ ვოგონას სუბიექტური აღქმებია, რაშიც თავადაც არ არის დარწმუნებული.

საკმაოდ რთული ბილიკებია გასავლელი სიუჟეტურ სვლებში გასარკვევად კარლოს რეიგადასის „წყვილიადის შემდეგ სინათლეში“,⁶⁸ თუმცა, რაც ეხება „სუბიექტის სიკვდილს“, აქ შეუძლებელის მიუხედავად, არავითარი ეჭვი არ რჩება. თუმცა, ეს „სუბიექტის სიკვდილის“ რეალობის გადმოცემა კი არ არის, არამედ რეიგადასის დაცინვაა, თავად ამ პრინციპის მიმართ მიმართული ირონია, არსის მიმართ სარკასტული გამონათქვამი... როდესაც ფინალურ ეპიზოდში ადამიანი საკუთარი ბოროტებითა და შეცდომებით სავსე ცხოვრების შემოქმედს – თავის საკუთარ „სულელ“ თავს იძრობს... პირდაპირ ხელით ეჭიდება, იძრობს და ძირს უსულოდ ეცემა. ეს ადამიანის სიკვდილია, რომელმაც ვააცნობიერა საკუთარი დამარცხება, ცოდვილი არსი. შესაძლოა, ეს მისი „სინათლეა წყვილიადის შემდეგ“ და მაინც, მოულოდნელი და ცოტა უცნაური სიკვდილია, ყველაფრის მიუხედავად, რაც ვიცით ხელოვნებაში პირობითობის შესახებ. მოკლედ, ფილმებში ზოგჯერ ასეც ხდება, დაშლილი ცნობიერება, დაქუცმაცებული სამყარო – ეს პოსტმოდერნიზმის სუბიექტის ტიპური ხედვაა. რაღაც ალუზია შეიძლება შორეულად შევნიშნოთ კუბრიკის – ატომური ბომბების აფეთქებებითა და დედამიწის განადგურების დასაწყისით აღფრთოვანებულ დოქტორ სტრეინჯლაგთან,⁶⁹ რომლის დაზნობას, დროდადრო, მისივე საკუთარი ხელები ცდილობენ. მრავალი პოსტმოდერნისტული ფილმი მოგვითხრობს გმირის პირადი სუბიექტურობის გარეშე დარჩენილ უცნაურ, დეფორმირებულ სამყაროზე, მუდმივ ფლემბეკებში გახსნილ, დეკონსტრუირებულ დროში დაკარგული გმირის მდგომარეობასა და საზრისზე, დანაწევრებული რეალობის, ფრაგმენტებად დაწყვეტილ პიროვნულობაზე... „შეძრწუნებულ, მთლიანობის გარეშე დარჩენილ ადამიანზე“. „სინამდვილე უცნაურია“, თუმცა შეიძლება ბაირონის საპირისპიროდაც ვთქვათ, რომ მხატვრული სინამდვილე უცნაურობის, ახლებური ჰიპერრეალობის ხარისხით, მართლაც შოკისმომგვრელია.

თანამედროვე კინოში სიკვდილი – „სუბიექტის აღსასრულის“ მეტაფორაა, მხატვრული გამონატვა და არ ნიშნავს უშუალოდ სიკვდილს, აღსასრულს. ეს ტერმინი, უპირველეს ყოვლისა, ხაზს უსვამს სწორედ მსოფლმხედველობას, რადიკალურ ცვლილებას „სუბიექტში“ კონცენტრირებული ღირებულებებიდან, მის სრულ უარყოფამდე. მაგალითად, საინტერესოა რას ნიშნავს „სუბიექტის სიკვდილი“ ბერნარდო ბერტოლუჩის „უკანასკნელ იმპერატორში“,⁷⁰ როგორ იცვლება მისი არსი... იმპერატორ პუ ის – ბედი და მოვალეობა სწორედ სუბიექტად ყოფნაა, თუმცა მან იცხოვრა როგორც მხოლოდ ობიექტმა იქამდე, ვიდრე საკუთარი თუ უკვე არასაკუთარი სასახლის ბაღის მეზობლად არ ვადაიქცა, სწორედ მაშინ, როდესაც ფაქტობრივადაც დაკარგა სუბიექტად არსებობის უფლება. მისი რო-

⁶⁸ წყვილიადის შემდეგ სინათლე Post Tenebras Lux, 2012, რეჟ. კარლოს რეიგადას კასტილლო.

⁶⁹ დ-რ სტრეინჯლაგი პერსონაჟი ფილმიდან „დოქტორი სტრეინჯლაგი: ანუ როგორ გადავეჩვიე შიმს და შევიყვარე ბომბი“ 1964, რეჟ. სტენლი კუბრიკი.

⁷⁰ უკანასკნელი იმპერატორი The last Emperor 1987, რეჟ. ბერნარდო ბერტოლუჩი.

გორც „სუბიექტის სიკვდილის“ რეალობა უმაღლესი ობიექტური პრიორიტეტების თანდათან დაშლით დაიწყო, როდესაც, სიმბოლური – იმპერატორის ზეციური, მხოლოდ მისთვის დასაშვები გამორჩეული ყვითელი აბრეშუმის ხალათიდან იგი, თანდათანობით, ევროპულ ტანსაცმელზე გადაიყვანეს და ბოლოს, კულტურული რევოლუციის საყოველთაო ნაცრისფერ სპეც-კოსტუმში გამოაწყვეს, ყველანაირი ინდივიდუალობისგან წასაშლელად, რომელშიც მისი პიროვნების ამოცნობა საერთოდ, შეუძლებელი გახდა. თუმცა, ბერტოლუჩის რჩეულ სუბიექტს იმპერატორ პუ ის, სინამდვილეში, თავიდანვე მხოლოდ ობიექტის უფლებები გააჩნდა, ობიექტის მოვალეობები – იმპერატორის ტახტი პატარა იმპერატორისთვის ის ადგილი იყო, რომლიდანაც უბრალოდ, ადგომის უფლება არ ჰქონდა. უდიდეს იმპერატორს არ ჰქონდა რაიმეს დანახვის უფლებაც კი – „სად ვაგონილა იმპერატორი და სათვალე“! მასთან არ საუბრობდნენ, მას არ ატყობინებენ რა ხდებოდა ქვეყანაში, მას არ ჰქონდა იმ ქალის ცოლად მოყვანის უფლება, ვინც შეუყვარდა. არ ჰქონდა მოქმედების, გადაწყვეტილების მიღების უფლება; არ შეეძლო არა მხოლოდ სასახლის ეზოდან გარეთ გასვლა, არამედ, ჭიშკარში გახედვა, თუმცა იგი, აღმოსავლეთის ყველაზე დიდი, ყველაზე ხალხმრავალი ქვეყნის პირველ და მთავარ სუბიექტს წარმოადგენდა, უდიდეს იმპერატორს, რეალურად – ობიექტს, რომელსაც მთელი ჩინეთი შეჰყურებდა, აკვირდებდა, უვლიდა, ზემოქმედებდა. პუ იმ მხოლოდ მას შემდეგ დაიბრუნა ჩამორთმეული სუბიექტურობა, როდესაც თავისი ეზოს მეზალე გახდა, თუმცა ესეც საკამათოა...

რას ნიშნავს „სუბიექტის სიკვდილი“ ჩვენი თანამედროვე ადამიანისთვის? ამაზე მეტად ღრმა და საგრძნობი პასუხი აქვს ქრისტოფერ ნოლანს. ფილმში „მემენტო“⁷¹ იგი წარმოგვიდგება მწვავედ ირონიულ, დიფერანსულ თამაშად, ალოგიურ ლოგიკად ქცეულ სუბიექტურობად, რომლის დაშლილი და გაფანტული საზრისი ხელიდან გვისხლტება. რეჟისორს ფილმის ტიტრებშივე შემოაქვს „ფსიქოს“, „რასიომონის“, „blow-up“-ის სარკეები – იწყება ფოტოს გამოსახულებით, რომელზეც აღბეჭდილია სისხლიანი იატაკისა და კედლის კუთხე, ამავე კადრშია მოხვედრილი ფოტოგრაფის ფენის ნაწილიც, ხოლო, ტატუირებული ხელის მოძრაობა, რომელიც პერიოდულად, რიტმულად, ხელახლა გაქნევით ამჟღავნებს და ამჟღავნებს პოლაროიდის ფოტოს აღნიშნულ გამოსახულებას, კონგულსიურ ფართხალს უფრო წააგავს – ცხადია აგრეთვე ფოტოგრაფისაა. თავად არ ჩანს: რალაც სხეულის ერთი ფრაგმენტი სისხლიან ფოტოზე – რალაც ფრაგმენტი მის გარეთ, ახლო ხედზე, თვითონ, კადრს მიღმა – მაყურებლის თვალის დისტანციაზე. მაყურებელი ამჩნევს, რომ ფოტოს ხარისხი თანდათან უარესდება, ფერები ქრება, გამოსახულება თანდათან ფერმკრთალდება. ტიტრები სრულდება და ფოტოგამოსახულება აღარ არსებობს – მხოლოდ თეთრი ქაღალდი. ახლა ხელები უკეთესად ჩანს, დაკაწრული, სისხლიანი. მათ გმირის სახესთან მიაქვთ პოლაროიდის კამერა, კიდევ ერთი კადრი და ჩვენ ვხედავთ გმირის ასევე დაკაწ-

⁷¹ მემენტო Memento, 2000, რეჟ. ქრისტოფერ ნოლანი.

რულ, სისხლიან, დათრგუნულ სახეს. კაფელის კედელზე სისხლის შესქელებული ღვარი პირიქით, ქვემოდან ზემოთ იღვენთება.

ამ უკუღმა დატრიალებულ კადრებში შეუძლებელია ვერ შეგაძმნითო წარსულის ფილოსოფიური ალუზიები – ცალკეული ფრაზები და მინიმუმები, იდეები, უჩვეულო გმირის არსებობის სივრცე, მისი სალაპარაკო და სამოქმედო იარაღია. იგი ეჭვობს, ისევე, როგორც ოდესღაც, მისი თანამემამულე ემპირიკოსები, თუმცა, ეს ეჭვი ჭეშმარიტების კი არა, მისი არა ერთი საბედისწერო შეცდომის მთავარი მიზეზი ხდება. მაგრამ მას შეცდომაზე დაფიქრებისა და მისი აღიარების დრო არ აქვს, და პირდაპირ ისე იქცევა, როგორც სახელგანთქმული გენიალური დეკარტი: ნოლანის გმირი ენდობა მხოლოდ იმას, რასაც უშუალოდ შეიგრძნობს, როგორც იმ საფერფლეს, რომელსაც ხელში იღებს და აღქმაში ამოწმებს იგივეა თუ არა, მხოლოდ ამაშია დარწმუნებული, თუმცა, მისი მტკიცებულება, რომ „სამყარო არსებობს მაშინაც კი, როდესაც იგი თვალებს ხუჭავს...“ უცებ გენიოსის, აინშტაინის გამონათქვამს გვახსენებს: „მე მიყვარს ფიქრი, რომ მოვარე იქ არის, მაშინაც კი, როდესაც მე მას არ ვუყურებ“... ეს ჭეშმარიტებაა, თუმცა უტყუარი აქსიომა ფინალურ მონოლოგში ეჭვს ბადებს. რადგან როდესაც ფილმის დაშლილი სუბიექტი ლეონარდი თვალებს ხუჭავს, ხედავს სწორედ იმ სამყაროს, რომელიც არ არსებობს.

ბრძოლა მდგრადი – რეალურად არსებული სამყაროს სარწმუნოდ, ირონიითა და სარკაზმით სრულდება, არაფრით. ფინალურ სცენაში, უკვე მაყურებელი ფიქრობს: იქნებ ეს ყველაფერი, რაც მოხდა, რაც ვიხილეთ, ამ საგანთა არსებობა, მართლაც გმირის აღქმაა მხოლოდ, რადგან მაყურებელი ამჯერად, საკუთარ თავს, იდენტიფიცირებს ამნეზიურ, მსხვერპლ-გამომძიებელთან, რომელიც ყოველი ხუთი წუთის შემდეგ, ხელახლა იწყებს სამყაროს გაცნობიერებას: „სად ვარ? სადღაც ოთახში? ისეთი გრძობა მაქვს, თითქოს აქ პირველად ვარ, მაგრამ შეიძლება უკვე ერთი კვირაა, რაც აქ ვარ... შეიძლება სამი თვე, ძნელი სათქმელია. მე არ ვიცი. ოთახი უცნობია“. თუმცა, ეს ფსიქოპატი, რომელიც, დეტექტივის ფორმულის მომაბეზრებელ სტერეოტიპად ქცეულა, რომლის ჩვეული კითხვა, „მომიყოლია, ჩემს ავადმყოფობაზე?“ ჟანრის ირონიად და თვითირონიად ჟღერს, ისევ ახერხებს მაყურებლის დაპყრობას, საკუთარი მიზეზ-შედეგობრიობის ჯაჭვის შექმნას. დეტექტივის ახალი ლოგიკა აღარ მიისწრაფის ფინალის ამოხსნისკენ, ფინალი უკვე დიდი ხნის წინ ამოიხსნა! და რა საჭიროა, წიგნის წაკითხვა, კიდევ ერთხელ, როდესაც მისი ფინალი უკვე ცნობილია? თუმცა ახალი ფინალი ახლებურად იხსნება – არა სიუჟეტის მიზეზ-შედეგობრივი ლოგიკით, არამედ აბსურდით – დროისა და ლოგიკურობის, შემმეცნებელი და მოქმედი სუბიექტის დასასრულის გარეშე დარჩენილი ფინალურობით. არსებობს თუ არა მიზეზ-შედეგობრიობა? ფინალი საერთოდ? აქვს თუ არა საზრისი რეალობას? რას ნიშნავს „გახსოვდეს“? როდესაც ასეთ, მნიშვნელობადაკარგულ ფინალიან წიგნს გამუდმებით, მუდამ და მუდამ კითხულობს უკვე ვარდაცვლილი, ლეონარდის ერთა-

დერთი ჭეშმარიტი ხსოვნის ობიექტი და მისი არსებობის გამართლების მიზეზი, – სიკვდილს, როგორც სიცოცხლის ფინალს მნიშვნელობა ეკარგება. პოსტ-გმირის პრობლემა კი უკვე იმ სტადიაზეა, რომ არც რეალური სურათის დანახვა და არც ილუზიური სამყაროს ფრაგმენტების გამოვლიანება აღარ შეუძლია: არც დაწერილი ტექსტი, დერიდასავით ქალაქდზე კი არა, პირდაპირ სხეულზე ამოშანთული, არც ცხელ ფაქტზე გადაღებული ფოტო, თავისი ახსნა-განმარტებებით, არც პირდაპირ ცოცხალი მოწმეები – სხვადასხვა წამებად დაშლილ რეალობას ვერ შეინახავენ. რჩება მხოლოდ რწმენა – ფინალში ისევ გვესმის საოცარი ჭეშმარიტების გამოძნატველი სიტყვები: „მე უნდა ვიწამო იმ სამყაროსი, რომელსაც ქმნის ჩემი გონება. მე უნდა მჯეროდეს, რომ ჩემს ქმედებებს აქვს აზრი. მე უნდა მჯეროდეს, რომ მაშინ, როცა.... მე ვხუჭავ თვალებს... სამყარო არ ქრება, მე მჯერა, რომ სამყარო არ ქრება. ჩვენ ყველას გვჭირდება მოგონებები, რათა ვიცოდეთ, ვინ ვართ ჩვენ. მე გამონაკლისი არ ვარ“.⁷²

ასეა ეს. ასე გამალებული რომ აზროვნებს: პოსტმოდერნისტული სამყაროს, „სუბიექტურობის“ გარეშე დარჩენილი ამნეზიური და ყველასთვის ცნობილი ვიჟი ლეონარდია... თუმცა, განა დეკარტე სხვაგვარად ფიქრობდა?!

⁷² ტექსტი ფილმიდან „მემენტო“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბაირონი ჯ., „დონ ჟუანი“ მეთოთხმეტე სიმღერა. ays strange; Stranger than fiction; if it could be told, How much would novels gain by the exchange! How differently the world would men behold!
2. ბარტი რ., ავტორის სიკვდილი, 1967. ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია 3, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბ., 2015;
3. ბუაჩიძე თ., ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 11, თბ., 1987, გვ. 611-612;
4. ბულაძე გ., ბულაძე ლ., საუბარი ტოტალიტარული სახელმწიფოს მიერ დ. კაკაბაძის ტილოზე დატოვებულ კვალზე: https://www.vangogen.com.ge/2015/10/blog-post_5.html;
5. ვილერმო დე ტორრე. ვერტიკალური მანიფესტი Guillermo de Torre, Manifesto vertical 1920 <https://www.filosofia.org/aut/002/vertical.htm> Гильермо де Торре, Эстетика ультраячества 1921; (1912 - Манифест молодых писателей) 1979;
6. დეკარტე რ., Cogito, ergo sum - ვაზროვნებ მაშასადამე ვარსებობ;
7. ეკო უ. „ვარდის სახელი“ (Il nome della rosa), 1980 წელი; „შენიშვნები „ვარდის სახელზე“ (Postille al nome della rosa); თეორიული პოსტსტრუქტურული „ცარიელ ნიშანზე“. 1983 წელი.
8. კალანდარიშვილი ლ. „კადრი და კადრის კონცეპტუალური საზღვრები სტრუქტურალიზმისა და პოსტსტრუქტურალიზმის საზღვარზე“. „სახელოვნებო პროცესები 1960-2000“, III წიგნი სერიისა „XX საუკუნის ხელოვნება“ სამეცნიერო შრომების კრებული. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, „კენტავრი“, 2013;
9. კალანდარიშვილი ლ., „ამერიკული ლეგენდა მეორე მსოფლიო ომის წინ. ორსონ უელსის „მოქალაქე კეინი“ „ხელოვნება ტოტალიტარიზმის პერიოდში. 1930-1960“, II წიგნი სერიისა „XX საუკუნის ხელოვნება“ სამეცნიერო შრომების კრებული. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, თბ., „კენტავრი“ 2012, გვ. 80-94;
10. ნიცშე ფრ., მხიარული მეცნიერება, 4. შესავალი თანამედროვე აზროვნებაში. წ. III, თბ., ილიაუნი, 2015 გვ. 30-32, <https://library.iliauni.edu.ge/wp-content/uploads/2017/03/phridrikh-nitsshe-V-III.pdf>
11. რჩეულიშვილი, გ. მოთხრობები, პიესა. „კა და კო“.. თბ. „საბჭოთა საქართველო“, 1965;
12. ფსალმუნის 15(16) 1. და 17(18) 6;
13. ფუკო მ., „რა არის ავტორი? (1969), ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია 3, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბ., 2015;
14. ფუკოს მოხსენება, რა არის ავტორი? ფრანგული ფილოსოფიური საზოგადოების კონფერენციაზე, 1969 წლის 22 თებერვალს კოლეჯ დე ფრანსში, ჟან ვალის თავმჯდომარეობით. Michel Foucault, «Qu'est-Ce Qu'un Auteur?», Conference, Bulletin De La Societe Frangaise De Philosophie, 1969'e Annee, N 3, Juillet - septembre p. 73-104;
15. შუტცი ა., ფენომენოლოგიის ძირითადი ცნებები. 2011, <https://socpoli.files.wordpress.com/2011/06/e183a4e18394e1839ce1839de1839be18394e1839ce1839de1839ae1839de18392e18398e18398e183a1-e183abe18398e183a0e18398e18397e18390e18393e183981.pdf>
16. ჭავჭავაძე ი., „მეზავრის წერილები“, თხზულებანი 2, ტფილისი, ქართველთა ამხანაგობის გამოცემა N11, 1892;
17. ჯეიმსონი ფრ., სუბიექტის აღსასრული. პოსტმოდერნიზმი და სამომხმარებლო საზოგადოება. თარგმანების კრება, 2015 (Jameson Fredric. (1992). Postmodernism and Consumer Society, from Brooker, Peter (ed.) Modernism/Postmodernism. New York: Longman);

18. Автономова Н.С. Постструктурализм. Современная западная философия: Словарь. — М., 1991. <http://www.agnuz.info/app/webroot/library/6/475/>;
19. Введение в Лакана. В. Мазин. 2004. http://www.Xliby.ru/kulturologija/vvedenie_v_lakana/indeX.php;
20. Зонтаг Сьюзен. Записки о кэмпе. Мысль как страсть. М.: Русское феноменологическое общество, 1997;
21. Маяковский, Владимир Владимирович (1893-1930). Я!: [стихотворения] / В. Маяковский; рис. Чекрыгина и Л. Ш. - М. : Изд-во Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского, 1913 - 15, [2] л. : ил., портр. - В издат. литогр. обл. по рис. В. В. Маяковского. - Литогр. текст исполнен В. Чекрыгиным.;
22. Torczyner, Harry (1977). Magritte: Ideas and Images. p. 71.;
23. <https://en.wikipedia.org/wiki/Discourse>.

ფილმოგრაფია:

1. „მოქალაქე კეინი“ (Citizen Kane), 1940, რეჟ. ორსონ უელსი;
2. ტკბილი ცხოვრება (La Dolce Vita), 1960, რეჟ. ფედერიკო ფელინი;
3. <https://www.facebook.com/tcbank/videos/1326437717531978/> ეკა კიგნაძე ვაღერეაში;
4. „ულისეს მზერით“ (Το Βλέμμα του Οδυσσέα), 1995, რეჟ. თეო ანგელოპულოსი;
5. „მეოცნებენი“ (The Dreamers), 2003, რეჟ. ბერნარდო ბერტოლუჩი;
6. „ო, იბლბიანო!“ (O Lucky Man!), 1973 რეჟ. ლინდსი ანდერსონი;
7. 8½, რეჟ. ფედერიკო ფელინი, 1963;
8. „აფრენა“ (Taking Off), 1971, რეჟ. მილოშ ფორმანი;
9. „მაკულატურა“ (Pulp Fiction), 1994, რეჟ. ჯეკსონ ტარანტინო;
10. „ერთხელ ჰოლივუდში“ (Once Upon a Time in Hollywood), 2019, რეჟ. ჯეკსონ ტარანტინო;
11. „კონტროლის სახეგრები“ - 2009 წელს, ჯიმ ჯარმუში აღნიშნავს ფილმის სახელწოდებას;
12. შერეკილები, 1974, რეჟ. ელდარ შენგელაია, სც. ავტ. რეზო გაბრიაძე;
13. Zabriskie Point, 1970, რეჟ. მიქელანჯელო ანტონიონი;
14. „ბელურების გადაფრენა“, 1980, რეჟ. თემურ ბაბლუანი;
15. „პირველი მერცხალი“ 1974, რეჟ. ნანა მჭედლიძე;
16. ანტონიო სევილიელი, იხ. <http://www.youtube.com/watch?v=E7DyWoHptiE>;
17. „ძალი სული. სამურაის გზა“ (Ghost Dog: The Way of the Samurai), 1999, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში;
18. „პერსონაჟი“ (Stranger Than Fiction), 2006, რეჟ. მარკ ფორსტერი;
19. „პერსონალური მყიდველი“ (Personal Shopper), 2016 რეჟ. ოლივიე ასაიასი;
20. „წყვიდიანის შემდეგ სინათლე“ (Post Tenebras Lux), 2012, რეჟ. კარლოს რეიგადას კასტილოლო;
21. „დოქტორი სტრენჯლაჟი: ანუ როგორ გადავეჩვიე შიმს და შევიყვარე ბომბი“, 1964, რეჟ. სტენლი კუბრიკი;
22. უკანასკნელი იმპერატორი (The last Emperor), 1987, რეჟ. ბერნარდო ბერტოლუჩი;
23. მემენტო (Memento), 2000, რეჟ. ქრისტოფერ ნოლანი;

“THE DEATH OF THE SUBJECT”

Summary

This article deals with the key concept of the fundamental post-structuralist-postmodernist principle – the “death of the subject”. This term casts doubt on the traditional notion of the subject as a distinct individual, and all this is examined from the perspective of cinematic aesthetics. The paper explains the genesis and artistic expression of the term, as well as its relation to other postmodernist principles – *nomen nudum*, end of the subject, return of the subject. The diverse and different conception of these terms in works by foreign and Georgian postmodernist theorists and film scholars is also explored.

In the article, the peculiarities of the emergence of the concepts of “*nomen nudum*” (bare, naked name) and “death of the subject” (end of the subject) are examined on the example of the film of the postmodernist period – in Orson Welles’ “*Citizen Kane*”; an episode from Federico Fellini’s “*The Sweet Life*” (“*La dolce vita*”) as an allusion to Fr. Nietzsche’s “*God is dead*”; thinking through the discourse of “death of the author” in Bernardo Bertolucci’s “*The Dreamers*”; discourse of time and change of style in Federico Fellini’s „8½“ and Quentin Tarantino’s “*Pulp Fiction*”; the search for freedom and a new subject in Georgian film – the symbolism of “flying” in Temur Babluani’s “*The Flight of Sparrows*” and in Nana Mchedlidze’s “*The First Swallow*”; likewise on the example of the “flying object” in Eldar Shengelaia’s “*The Eccentrics*” – differences and similarities, parallel and opposites; discourse in Rezo Gabriadze’s and Eldar Shegelaia’s film “*The Eccentrics*”; Jim Jarmusch’s “*The Limits of Control*” as a philosophical contemplation of the modern world – globalisation, multicultural, the nature of the dilemma of reality, about the place of art and about artistic expression. An acting person represented by different cultures and characteristics – alien “passer-by” coming from another unknown reality, abstract subject; Marc Forster’s “*Stranger than Fiction*” as a postmodern irony of the principles of the concepts of “death of the subject” and the “return of the subject”; Olivier Assayas’s “*Personal Shopper*” as the actual “death of the subject” – the suppression of individuality in modern man by man, existing through the personal individuality and subjectivity of the Other; the metaphor of “death of the subject” in Carlos Reygadas’s “*Post Tenebras Lux 2012*”; Bernardo Bertolucci’s “*The Last Emperor*” as “death of the subject”; Christopher Nolan’s “*Memento*” as a classic deconstruction/destruction of the rationalist subject.

This article “*The Death of the Subject*” or “*The End of the Subject*” does not claim to exhaustively examine the cinematic examples of the aforementioned concept.

The article is merely an attempt at a general perception of modern film aesthetics and its free interpretation – according to all the possibilities that the resource of film art offers us. This paper is intended for the student auditorium of the Faculty of Film Studies, an attempt to acquaint the students with it, so that they begin to deal with concrete aesthetic problems, to discuss them. This work is a thematic part of the textbook or a monograph. This means that both the generally known theoretical approaches and the author's own views and opinions, his subjective context, are presented here, and the readers are invited to express their own critical opinions.

„DER TOD DES SUBJEKTES“

Zusammenfassung

Der vorliegende Artikel befasst sich mit dem Schlüsselbegriff des grundlegenden poststrukturalistisch-postmodernistischen Prinzips – mit dem „Tod des Subjektes“. Dieser Begriff stellt unter Zweifel die traditionelle Auffassung von Subjekt als einem eigenständigen Individuum, und all dies wird untersucht unter dem Aspekt der kinematografischen Ästhetik. Im Beitrag wird die Entstehungsgeschichte und künstlerischer Ausdruck des Begriffes erläutert, sowie seine Beziehung zu anderen postmodernistischen Prinzipien – Nomen nudum, Ende des Subjektes, Wiederkehr des Subjektes. Die vielfältige und unterschiedliche Auffassung dieser Begriffe in Werken der ausländischen und georgischen Theoretiker der Postmoderne und Filmwissenschaftlern wird ebenfalls erforscht.

Im Artikel werden die Besonderheiten der Entstehung der Begriffe „Nomen nudum“ (blanker, nackter Name) und „Tod des Subjektes“ (Ende des Subjektes) am Beispiel des Films der postmodernistischen Zeit untersucht – in Orson Welles „Citizen Kane“; eine Episode aus Federico Fellini’s „Das süße Leben“ („La dolce vita“) als eine Allusion an Fr. Nietzsches „Gott ist tot“; das Durchdenken des Diskurses von „Tod des Autors“ in Bernardo Bertolucci’s „Die Träumer“; Diskurs der Zeit und Stilwechsel in Federico Fellini’s „Achteneinhalb“ und Quentin Tarantino’s „Pulp Fiction“; die Suche der Freiheit und eines neuen Subjektes im georgischen Film – die Symbolik des „Fliegens/des Flugs“ in Temur Babluani „Der Flug der Spatzen“ und in Nana Mchedlidze’s „Die erste Schwalbe“; ebenso am Beispiel des „fliegenden Objektes“ in Eldar Shengelaia’s „Die komischen Käuze“ – Unterschiede und Ähnlichkeiten, parallele und Gegensätze; Diskurs im Film von Rezo Gabriadze und Eldar Shegelaia „Die komischen Käuze“ („Die Verrückten“); Jim Jarmusch’s „The Limits of Control“ als philosophische Kontemplation der modernen Welt – Globalisierung, Multikultur, das Wesen des Dilemmas der Realität, über den Platz der Kunst und über den künstlerischen Ausdruck. Eine handelnde Person, dargestellt durch verschiedene Kulturen und Merkmalen – aus einer anderen unbekanntem Realität stammender fremder „Passant“, abstraktes Subjekt; Marc Forster’s „Schräger als Fiktion“ als postmoderne Ironie von den Prinzipien der Begriffe „Tod des Subjektes“ und der „Wiederkehr des Subjektes“; Olivier Assayas’s „Personal Shopper“ als eigentlicher „Tod des Subjektes“ – die Unterdrückung der Individualität im modernen Menschen durch den Menschen, das Existieren durch die persönliche Individualität und Subjektivität des Anderen;

die Metapher von „Tod des Subjektes“ in Carlos Reygadas's „Post Tenebras Lux 2012“; Bernardo Bertolucci's „Der letzte Kaiser“ als „Tod des Subjektes“; Christopher Nolan's „Memento“ als klassische Dekonstruktion/Destruktion des rationalistischen Subjektes.

Der vorliegende Artikel „Der Tod des Subjektes“ bzw. „Das Ende des Subjektes“ hat nicht den Anspruch die filmischen Beispiele des erwähnten Begriffes erschöpfend zu untersuchen. Der Artikel ist lediglich ein Versuch der allgemeinen Wahrnehmung von moderner Filmästhetik und derer freie Interpretation – nach all den Möglichkeiten, die uns die Ressource der Filmkunst bietet. Die vorliegende Arbeit ist für das Studentenauditorium der Fakultät für Filmwissenschaft bestimmt, ein Versuch die Studenten damit bekanntzumachen, damit sie anfangen sich mit konkreten ästhetischen Problemen auseinanderzusetzen, darüber zu diskutieren. Diese Arbeit ist ein thematischer Teil des Lehrbuchs bzw. einer Monografie. Das bedeutet, dass hier sowohl die allgemein bekannten theoretischen Ansätze als auch die eigenen Auffassungen und Ansichten des Autors, sein subjektiver Kontext präsent wird, und die Leser werden aufgefordert, sich selber kritisch zu äußern.