

ქართული სახიობითი პოლიტიკური ფილმის უმჯ-ჩრდილები

საგვანძო სიტყვები: *ბერეკაობა-ყეენობა, კოტე მიქაბერიძე, ოთარ იოსელიანი, თენგიზ აბულაძე, სტალინური რეპრესიები, „ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“, „ჩაკლოელი სული“, „შემსრულებელი“, „ყაჩაღები, თავი VII“, „კომა“, „ხიბულა“.*

რამდენადაც სპეციფიკურია ბოლო ასი წლის განმავლობაში განვითარებული ჩვენი პოლიტიკური ცხოვრება, იმდენად თავისებურია პოლიტიკურ თემაზე უმჯ-მნილი ქართული კინოსურათი. საქმე ისაა, რომ ამ თემაზე გადაღებული ათი ფილმიდან სამი უშუალოდ პოლიტიკურ მოვლენებზე მყისიერი რეაგირების შედეგია, ხოლო დანარჩენი წარსული ამბების ახლებური შეფასების მცდელობას წარმოადგენს. სურათების ორივე ჯგუფი იმითაა ღირებული, რომ ახალი იდეური ორიენტირების დანახვას უწყობს ხელს, მით უმეტეს საქართველოში. შეიცვალა სოციალურ-პოლიტიკური სისტემა, მოვიპოვეთ დამოუკიდებლობა. ეს ყველაფერი ღირებულებათა გადაფასებას, უახლოესი წარსულის კრიტიკულ გააზრებას საჭიროებს, ცხადია, დღევანდელობის მწვავე პოლიტიკური პრობლემების კრიტიკულ ხედვასთან ერთად. ეს დროის მოთხოვნაა!

სახიობითი ფილმი „ბერეკაობა-ყეენობა“, 1909 წელი

ამ კინოსურათის სცენარის საფუძველს წარმოადგენს ხალხურ თეატრალურ წარმოდგენებში არსებული პერსონაჟების მოქმედებათა განმსაზღვრელი დრამატურგია, ოღონდ დროის მოთხოვნათა მიხედვით გადამუშავებული. ფილმში ნაჩვენები იყო, როგორ მოატყუა და გაყვლიფა პატიოსანი, მშრომელი ბრეცია-ქილივი მდიდარმა ვაჭარმა. სამწუხაროდ, თავად ფილმი არ შემორჩენილა, ამიტომ სიუჟეტის გადმოცემისას ვსარგებლობ ვლადიმერ (ლადო) გვიშიანის მოგონებებით; მისმა მენსიერებამ ფილმის რამდენიმე ფრაგმენტი შემოგვინახა: ქილივს ცოლმა დააბარა მეწველი თხის ყიდვა. ისიც წავიდა ბაზარში და იყიდა დედალი თხა. სახლისაკენ მიმავალს გზაში შემოაღამდა და ვაჭრის სახლში გაათია ღამე. მასპინძელმა მეწველი თხა მამალი თხით შეუცვალა. სახლში დაბრუნებულ ქილივს ცოლი საყვედურობს და უკან აბრუნებს მეწველი თხის საყიდლად. ქილივი ღამეს იმავე მასპინძელთან ათევს და თხას ისევ შეუცვლიან. ეს რამდენჯერმე მეორდება. შეწუხებული ბრეცია-ქილივი ვაჭარს ბერეკა-ყეენთან უჩივლებს, ოღონდ ამ უკანასკნელის „სამართალი“ ისეთია, რომ ვაჭრის მაგივრად ბრეცია-ქილივს უპირებენ დასჯას. ის გარბის, მას მისდევენ პოლიციელები, მაგრამ ქილივი ეტლის ბორბლების უკანა ღერძზე ჩამოჯდება და თავს უშველის. ბოლოს მმართველის უსამართლობით აღშფოთებული ხალხი ამბობდება და, როგორც ეს ხალხურ თე-

ატრალურ წარმოდგენაში – „ბერიკაობა-ყეენობაში“ ხდება, ბერიკა-ყეენს ტრადიციის მიხედვით წყალში აგდებენ.

1909 წელი რუსეთის იმპერიაში სტოლიპინის მმართველობის, პოლიციური დიქტატურის უკიდურესად გააქტიურების პერიოდი იყო, ფილმი კი, მიუხედავად იმისა, რომ ხალხური დრამატურგიის ჩარჩოებში იყო მოქცეული და პირობითობა პრივილეგირებული კლასისა და პოლიციის გაშარჟების ამ მცდელობას ერთგვარ საბურველში ახვევდა, მაინც სერიოზული პოლიტიკური სატირა იყო, რისი ჩვენებაც ავტორთა მხრიდან დიდ გამბედაობას საჭიროებდა.

„ჩემი ბებია“, 1929 წელი

თუ პირველი ქართული პოლიტიკური ფილმის გადაღება რუსეთის იმპერიის პირობებში გამბედაობას ითხოვდა, „ჩემი ბებია“ გადაღება კომუნისტური რეჟიმის დროს რეჟისორ კოტე მიქაბერიძის მხრიდან თავგანწირვის ტოლფასი იყო. მით უმეტეს, რომ საბჭოთა ტოტალიტარიზმი ყოველთვის ზღუდავდა ხელოვანის ფანტაზიას და მალევე მოსპოვდა ის მცირედი შემოქმედებითი თავისუფლებაც, რაც XX საუკუნის 20-იანი წლების სახელმწიფოში ჯერ კიდევ არსებობდა.

აი, ასეთ დროს კოტე მიქაბერიძემ ისე, რომ ეს თავადაც არ იცოდა, გაიმეორა გერმანული კინოექსპრესიონიზმის ფუძემდებლის, რობერტ ვინეს, მოქმედება და სიკო დოლიძის თემაზე დაწერილი ვიორჯი მდივნის სცენარი ისე შეცვალა აქცენტების გადაადგილებით, რომ სააგიტაციო ფილმის ნაცვლად, რომელსაც უნდა განედებინა ბიუროკრატის მამხილებელი კომკავშირელი აქტივისტების ორგანიზაცია, ე.წ. „მსუბუქი კავალერია“, მან მთელი სიმწვავეთ ამხილა საბჭოთა ბიუროკრატის მამოთრეველი, ანტიჰუმანური სახე, რომელიც არსებითად კომუნისტური რეჟიმის თანმდევი მოვლენა იყო. სცენართან მიმართებით ცვლილება იმდენად კონტრასტული გახლდათ, რომ ამ ორმოცდახუთი წლის წინ, ჩემს შეკითხვაზე, როგორ დაიბადა ამ ფილმის გადაღების იდეა, დრამატურგმა ვიორჯი მდივანმა მიპასუხა: „მინდოდა, სცენარი დამეწერა „მსუბუქი კავალერიაზე“, ხოლო შემდეგ რატომღაც ფილმი ასეთი გამოვიდა“. აშკარაა, მას თავიდან წარმოდგენა არ ჰქონდა იმის შესახებ, რომ კინოსურათი ისეთი უჩვეულო ფორმისა იქნებოდა, რომ სრულიად შეცვლიდა სცენარის აზრობრივ მიზანდასახულობას. ამრიგად, კომკავშირელთა თემაზე შექმნილი აგიტფილმის მაგიერ მივიღეთ იმ დროის ქართველ ინტელექტუალთა შორის პოპულარული ესთეტიკურ-ფილოსოფიური მიმდინარეობის, ექსპრესიონიზმის კანონებით შექმნილი პოლიტიკური ფილმი, რომლის სატირის მახვილი მიმართული იყო საბჭოთა ბიუროკრატის წინააღმდეგ.

როგორც რობერტ ვინეს ფილმში, „დოქტორ კალივარის კაბინეტი“ (სიტყვამ მოიტანა და ეს სურათი 1927 წელს აჩვენეს თბილისში), დეკორაციების გამოყენე-

ბით შეიქმნა პირობითი სამყარო, რაც ფილმის პირველ ნაწილში არის „მაგიდა-ტრესტი“, ანუ დიდი მაგიდა, რომლის გარშემოც განლაგებულია კარიანი სავარძლები, რაც მათ კაბინეტებს გამოხატავს, კარს კი იმისი თანამდებობა აწერია, ვინც სავარძელში ზის: „რეგისტრატორი“, „იურისკონსულტი“, „კანცელარიის გამგე“, „საქმეთა მმართველი“, „გამგეობის თავმჯდომარე“. ამრიგად, მივიღეთ ექსპრესიონისტული პირობითობა. ამ ეგრეთ წოდებული „მაგიდა-ტრესტის“ გარშემო მსხდომ ბიუროკრატებს თავ-თავიანთი ნომრები აქვთ. როცა ისინი მდივან-კურიერს უკავშირდებიან, დაფაზე ინთება შესაბამისი ციფრი და მდივან-კურიერიც მისკენ მიეშურება. ამას გარდა, ბიუროკრატთა სავარძლების კარზე ჩნდება იქ მჯდომის ვითომ პოზიციის გამომხატველი წარწერაც: „მიღება არ არის, თათბირია“, „უსაქმური კაცის სტუმრობა ლახვარს ჩასცემს გულში საქმიან ადამიანს“, „დაზოგეთ ქალაქი!“ „მაგიდა-ტრესტის“ გარშემო მსხდარი ბიუროკრატები ამ განცხადებათა საპირისპიროდ მოქმედებენ. ერთი მათგანი, ტრესტის მმართველი, რომლის კარზეც წერია: „მიღება არ არის, თათბირია“, საბავშვო ავტომობილით თამაშობს. მის მოადგილესაც უნდა ჩაერთოს, მაგრამ უფროსი არ ათამაშებს და ცრემლად იღვრება. ხვდები, რომ ამ უსაქმურებს ინფანტილური ბუნება აქვთ. მეორე, შუა ხნის გადაპრანჭული მამაკაცი, „შეყვარებულია“ და „მკითხაობს“, უყვარს იმ ქალს თუ არა, რაც იმაში გამოიხატება, რომ ანერწყვებს თავის ფეხებთან მორბენალ ტარაკანას; თუ მოახვედრებს, ესე იგი „უყვარს“. შემდეგ ვხედავთ გასული საუკუნის 20-იანი წლების მოდაზე, თუმცა უგემოვნოდ ჩაცმულ, გულგარული ვარეგნობის ქალს. მისი დანახვით გაბედნიერებული შეყვარებული ბიუროკრატი დამტკნარი ყვავილების თაიგულს ესვრის. ქალს გზაწინილი არ მოეწონება და, გაბრაზებული, ფეხით გათელავს. შეყვარებულ ბიუროკრატს გული წაუვა. „მაგიდა-ტრესტში“ სხვა „შეყვარებულიცაა“, მას მბეჭდავი ქალი უყვარს და, მიუხედავად მის კარზე გაკეთებული წარწერისა, „დაზოგეთ ქალაქი!“, დაუზოგავად ხარჯავს ქალაქს: ფურცლებისაგან აკეთებს ჩიტებს, ზედ ისრით განგმირულ გულს ანატავს და მბეჭდავი ქალისკენ უშვებს, მაგრამ ყველა ქალაქის ჩიტი შუშის ბარიერს ეჯახება. ბოლოს ერთი გადააფრინდება და ქალს სახეში მოხვდება, ის კი დახვეს. მის ჯინურს ბოქლომი ადევს, ეს მეტაფორა მიგვანიშნებს, რომ ქალის გული ჩაკეტილია აბეზარი საქმეთა მმართველისთვის და ეს უკანასკნელი თავს იკლავს.

აქამდე „მაგიდა-ტრესტის“ თანამშრომელთა „საქმიანობას“ ვუყურებდით, ამ თვითმკვლელობამ დაგვანახა, როგორ იბრძვიან ბიუროკრატები კარიერისთვის. თვითმკვლელი საქმეთა მმართველის მეზობლები ჯერ სამგლოვიარო სამკლაურებს გაიკეთებენ, შემდეგ კი იწყებენ ბრძოლას გარდაცვლილის სკამის დასაუფლებლად. ამ დროს მოდის სხვა კანდიდატი, რომელიც ყველა შესაძლებელი და შეუძლებელი ადგილიდან – ჯიბეებიდან, წინდებიდან, კისრიდანაც კი – იღებს სარეკომენდაციო წერილებს და მაგიდაზე დაახვავებს. ამით ის ბრძოლის გარეშეც გამარჯვებულია...

დაუოკებელი სექსუალური ვნებების დაკმაყოფილებისთვის დაუშრეტელი ძალისხმევების გამოვლენისა და კარიერისთვის თავდაუზოგავი ბრძოლის შედეგად დაღლილი თანამშრომლები დიდი „მრავალფუნქციური“ „მაგიდა-ტრესტის“ გარშემო თვლემენ. ამ დროს შემოდის მუშა და საამქროს საჭიროებისთვის ითხოვს 50 მანეთს. ხალხთან ბიუროკრატიის ურთიერთობა რეჟისორს გააზრებული აქვს, როგორც კომმარული სინმარი. მუშის განცხადება მიძინებულ ბიუროკრატებს შორის დაფრინავს, მაგრამ მას არაფერს განიხილავს. მოთმინებიდან გამოსული მუშა იატაკს ფეხს დაჰკრავს, „მაგიდა-ტრესტის“ თანამშრომლები მყისიერად გამოფხინვლებიან და საოცრად ჩქარ ტემპში იწყებენ მოქმედებას; ტელეფონით ლაპარაკობენ, მუშის განცხადებას განიხილავენ, ხელს აწერენ. ეს პროცესი აბსურდისა და სინამდვილის უცნაური ნაზავია: მდივან-კურიერი მეორე სართულზე ზის, მის წინ უკვე ხსენებული ციფრებიანი დაფაა. როცა რომელიმე ბიუროკრატი მას იძახებს, დაფაზე ამ მოხელის აღმნიშვნელი ციფრი გამოჩნდება. მდივან-კურიერი ციფრს თავის ადგილზე დააბრუნებს, კიბის მოაჯირზე ჩამოსრიალდება, სკამ-კარში შედის, იქიდან მორიგი რეზოლუციით დამშვენებულ განცხადებას გამოიტანს და გვერდითა სკამ-კარში შეიტანს. იმდენი არბენინეს, არაქათგამოცლილი კიბის ძირას გაიშლართა.

მუშა დახედავს თავის განცხადებას, რომელსაც უამრავი რეზოლუცია ადევს და ყვირის: „ბიუროკრატებო!“.

ფილმის მეორე ნაწილი ბევრად განსხვავებულია: აღარ არის დეკორაციებში მოქცეული, დახატული დეფორმირებული სამყარო, რომელიც კომმარულ სინმარს ჰგავს და ნორმალური ადამიანისათვის დამთრგუნველი გარემოა. აქ რეჟისორი გვითავაზობს XX საუკუნის 20-იანი წლების საბჭოთა სინამდვილესთან მიანლოებულ პირობითისა და რეალისტურის ნაზავს, ამიტომ მეორე ნაწილში დაწესებულებაც ტიპურია და ბიუროკრატებიც ჩვეულებრივნი არიან, მაგრამ არც იმდენად, რომ „მაგიდა-ტრესტის“ საშინელ სამყაროსთან კავშირი დაიკარგოს. მართალია, პერსონაჟთა მოქმედების სივრცე აქ ბევრად დიდია – სახლები, ქუჩა, ბაღი, ეტლი, კიბე, ტრესტი რეალურია, მაგრამ ყველგან ვაწყდებით ექსპრესიონისტული ესთეტიკის ელემენტებს, ირეალურობა აქ სხვადასხვა ფორმით ვლინდება, იქნება ეს „კაცი-ქანდაკება“, მულტიპლიკაციის გამოყენებით ბიუროკრატის ცხვირზე ამოძრავებული სათვალე და ბავშვის გაცოცხლებული სათამაშოები, პერსონაჟთა მოქმედების პირობითი ხასიათი, მიხაკოს სამჯერადი გამოსახულება, შენელებული და აჩქარებული კადრები, ოღონდ საბჭოთა ცხოვრების წესი წარმოიხინდა დამთრგუნველ საშინელებად, რადგან ეს ცხოვრების ამ წესის არსი იყო. ზემოხსენებული ექსპრესიონისტული ესთეტიკის ელემენტები აძლიერებს ფილმში მოდელირებული საზოგადოების სატირულ-გროტესკულ ხედვას.

მეორე ნაწილში ნაჩვენებია ერთი ბიუროკრატი, მიხაკო საქმიანშვილი (მეტყველი გვარი, რომელიც კონტრასტისთვის არის მოხმობილი; ამ გვარის პატრონი დიდი უსაქმური ვინმეა), მას პირველსავე კადრში ვეცნობით. მიხაკო საბჭოთა ტრეს-

ტის საქმეთა მმართველია, სიგარეტს აბოლებს და უსაქმურობისგან გამოწვეული მოქნარებით ლამის ყბა ამოუვარდეს. მასთან შეხვედრის მოლოდინში უამრავ ადამიანს თითქოს ჩასძინებია, ნელა ირჯება მდივანი ქალი. აქ ცხოვრების რიტ-ში ისეთივე დუნე და უსიცოცხლოა, როგორც „მაგიდა-ტრესტის“ ეპიზოდში. ამ დროს მინაკოს საზოგადოებრივი კონტროლის რისხვა ატყდება თავს: ბიუროკრატიამ ამ მშვიდ საუფლოში პიონერის მიერ გამოსროლილი უზარმაზარი ავტოკალამი მინაკოს კაბინეტში შეფრინდება და მას შუბივით გაერჭობა, ავტოკალამი მინაკოს კედლის გაზეთზე მიაღურსმავს. ეს ეპიზოდი მეტაფორაა და იმას ნიშნავს, რომ მინაკო გაზეთში გაწერეს და ამის საფუძველზე მოხსნეს კიდევ. მინაკოს ადვილს ახალი საქმეთა მმართველი იკავებს და იწყებს რიგში მყოფ მოქალაქეთა მოთხოვნების დაკმაყოფილებას. მბეჭდავი ქალი კი გაშმაგებით ბეჭდავს რალაც დოკუმენტს.

ამ ეპიზოდში ფილმის რიტმი იცვლება, ის აჩქარებულია და იქმნება მდგომარეობის გამოსწორების ილუზია, მაგრამ ეს ოპტიმიზმს არ ბადებს, რადგან ყველაფერს მოჩვენებითობის ელფერი დაჰკრავს და ფიქრობ, მდგომარეობა მალე დაუბრუნდება ბიუროკრატიული ყოფის „ჩვეულ“ წესს.

შემდეგ ვხედავთ შეწუხებულ მინაკოს, სახლში მისული დაჰყურებს გაზეთს, რომელშიც მისი კარიკატურაა სათანადო წარწერით: „მოხსნილია ბიუროკრატიზმის გამო“. ის უყურებს ფოტოებს, სადაც მისი ოჯახის ბედნიერი ყოფაა გამო-სახული, მისი მოხსნით ამ ბედნიერებას მატერიალური საფუძველი გამოეცალა. ის გამოუვალ მდგომარეობაშია. მინაკოს ოთხეუთხა ჩარჩოში ჩასმული სათვალე აქვს, რასაც სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება და ბიუროკრატიის გონებრივი შეზღუდულობის მანიშნებელია.

ვხედავთ ბავშვის საწოლში მწოლარე ბიუროკრატს, ესეც მეტაფორაა და ნიშნავს იმას, რომ მოხსნილი და ვაგდებული ბიუროკრატი ბავშვივით უსუსური ხდება.

მინაკო ტირის, თოჯინები უყურებენ, ის ადვილს ვერ პოულობს, ყვავილებიან ქოთანზეც ჩამოჯდება, ბოლოს ჭალზე თავს ჩამოიხრჩობს.

ამ დროს ოთახში XX საუკუნის 20-იან წლებში მოდური „ჩარლსტონის“ ცეკვით შემოდის მისი ცოლ-შვილი, ისინი ბედნიერებისგან ცეკვავენ. ეს ეპიზოდი კარგად მოფიქრებული პირობითობაა, რომელიც ნათლად წარმოგვიჩენს ბიუროკრატიის ოჯახის ზნეობრივ ატმოსფეროს. მისი ცოლი ცეკვავს მთელი არსებით, თავდავიწყებით, ენერგიულად, მონდომებით, გაუჩერებლად, ქანცის გაწყვეტამდე, სხვაგვარად მას არ შეუძლია, მხოლოდ ამ გზით შეუძლია დაიცვალოს მოჭარბებული დადებითი ემოციებისგან. თუ რამ აღუძრა ემოციები, ამის შესახებ თავად ლაპარაკობს, მის ნათქვამს ტიტრებით ვიგებთ: „დაიტრაბახოს, ვისაც ჩემნაირი ქმარი ჰყავს, რაც მინდოდა, გადამყიდველებთან ყველაფერი ვიშოვე“. მართლაც, მათ უამრავი რამ შეუძენიათ, ეს არის მათი ბედნიერების მიზეზი, ამის გამო ცეკვავს ბიუროკრატიის ცოლი. არსებითად ეს ცეკვა არ არის, ეს ცხოვრებისგან გალაღებული ობივატელის როკვაა!..

მინაკო ისევ ჭალზე ჰკიდია, ცოლი ვერ ხედავს, ბავშვი კი დაინახავს და ჰკითხავს: მანდ რას აკეთებო. ბიუროკრატი პასუხობს, ვვარჯიშობო. ამ დროს ხელიდან გაუვარდება გაწეთი, რომელშიც მისი კარიკატურაა, გოგონა აიღებს და დედას აჩვენებს. ქალი დახედავს და სახე რისხვით მოეჭურება. ამ დროს კარიკატურა პატარა მულტიპლიკაციურ ფიგურად გადაიქცევა და ოთახში სირბილს იწყებს. ბიუროკრატის ცოლი მას ფეხით გასრესას უპირებს, მაგრამ ვერ ახერხებს. ესეც მეტაფორაა და ნიშნავს, რომ შერცხვენის მიზეზის დამალვა ძნელია. ამას ცოლ-ქმარს შორის ისეთი სკანდალი მოჰყვება, რომ მინაკო თვითონ ჩამოეხსნება ჭერიდან, რათა თავს უშველოს, მაგრამ ცოლის სილაქებსა და წინლებს ვერ გადაურჩება. ცოლი უყვირის: „ეჭვიანობდი და მუშკორი „ჭანჭიკი“ არ ვამაცანი, თორემ ეს კარიკატურა არ იქნებოდა!“ ვავულისებული ცოლი სამსახურიდან მოხსნილ და, მამასადამე, უკვე გამოუსადეგარ ქმარს ფანჯრიდან გადააგდებს. აქ კიდევ ერთხელ გამოვლინდება ბიუროკრატის ბუნება: ის უკვდავია, ჩამოხრჩობილი არ კვდება, ფანჯრიდან გადაგდებული არ იმტვრევა...

გაქცეულ მინაკოს ქალაქის ბაღში შეხვდება ფილმის პირველ ეპიზოდში გამოჩენილი „მაგიდა-ტრესტის“ ის თანამშრომელი, რომელიც უამრავი სარეკომენდაციო ბარათის მეშვეობით ვაკანტურ ადგილს იკავებს. მინაკომ იცის, რას წარმოადგენს ეს სუბიექტი, მის დანახვაზე წამოიძახებს: „უყურე, ეს უსაქმური სამუშაოზე მოწყობილა!“. მაგრამ ინსტინქტი კარნახობს, მასთან მიიღობინოს და რჩევა ჰკითხოს. კოლეგა ბიუროკრატი სამ პუნქტად ჩამოუყალიბებს იმ პრინციპებს, რომელთა გამოყენებითაც მინაკოს შანსი უნდება, სამსახური იმოვოს: „1. იპოვე ბებია; 2. გახდი აბუნარი; 3. გახდი თავზედი – ამრიგად მოეწყობი“.

„ბებია“ – ეს პროტექტორის სინონიმია. მინაკო მოუურცხლავს „ბების“ საპოვნელად. მის მიერ სარეკომენდაციო ბარათის ძიების პროცესი ნათლად წარმოაჩენს საბჭოური ყოფის არაჰუმანურ ხასიათს. ამ საზოგადოებაში წესრიგისკენ მოწოდებაც ადამიანისთვის შეურაცხმყოფელი ფორმით კეთდება. ასე, მაგალითად: მორიგ ორგანიზაციაში, სადაც მინაკო სარეკომენდაციო წერილის მიღების იმედით მივიდა, ის პაპიროსის ნამწვავს იატაკზე დააგდებს და გზას განაგრძობს, მაგრამ იქვე მდგარი დამლაგებელი ქალი მას იატაკის საწმენდი ჯოხით დაითრევს, ნამწვავს აალებინებს და ურნაში ჩააგდებინებს. ამ დროს კიბეს სხვა მოადგება, იმანაც პაპიროსის ნამწვავი დააგდო და გზა განაგრძო. დამლაგებელი ქალი იქ არ იყო, ამიტომ წესრიგის დაცვა კიბის თავში მდგარმა შიშველი კაცის ქანდაკებამ ივისრა. ის კვარცხლბეკიდან ჩამოხტება, კიბეზე აირბენს და, რატომღაც, მინაკოს სტაცებს ხელს, კიბეზე ჩამოიყვანს, უკანალზე წინლს ამოსცხებს, ნამწვავს აალებინებს და ურნაში ჩააგდებინებს. ეს უწესრიგობასთან ბრძოლის ტიპური შერჩევითი მაგალითია. გაბრაზებული მინაკო კიბეზე და დერეფანში ყველა ნამწვავს მოაგროვებს და ქუდში ჩაუყრის იმ ტიპს, ვის გამოც წინლი მოხვდა.

შემდეგ იწყება მინაკოს მიერ სარეკომენდაციო ბარათის მოპოვების ყოვლად

თავზედური მცდელობები. მას ოთახიდან აგდებენ, მაგრამ მხოლოდ ბიუროკრატი-სათვის ცნობილი ხერხით ისევ კაბინეტში აღმოჩნდება, ამასთან, დაკეტილ კარა-დაში მჯდარი... ბოლოს და ბოლოს, ის ტრესტის მმართველს სარეკომენდაციო ბარათს დააწერინებს, მაგრამ აბეზარმა მთხოვნელმა არ იცის, რომ მმართველმა კოლეგას მისწერა, ამ ბარათის მომტანი კინწისკვრით გააგდეთ, ამიტომ მიხაკო ბედნიერია, მას ცოლი შეურიგდება.

მიხაკო ცოლთან ერთად მიდის ბარათის ადრესატთან. აქ კოტე მიქაბერიძე კიდევ ერთ მეტაფორას გვთავაზობს: მიხაკო ძლივს აღწევს ტრესტის მმართვე-ლის კაბინეტში, ის არის სარეკომენდაციო ბარათი უნდა გადასცეს, რომ ერთი მმართველის მაგივრად სკამზე უკვე სხვა ზის. ეს რამდენჯერმე მეორდება, მმარ-თველთა ცვლით იქმნება განახლების ილუზია, მაგრამ სინამდვილეში არაფერი ხდება, ერთ ბიუროკრატს მეორე ცვლის. ბოლოს მიხაკო, როგორც იქნება, ტრეს-ტის მმართველს გადასცემს სარეკომენდაციო ბარათს, ის წაივითხავს და სიცილს იწყებს. მას აჰყვებიან ოთახში მყოფი სხვა ბედის მაძიებელნი. მმართველი თავს ასწევს და ვხედავთ იმ მუშას, „მაგიდა-ტესტის“ ეპიზოდში რომ იყო, შეხედავს მიხაკოს, ახლაც დასჭექს და ბედის მაძიებელ ბიუროკრატებს კაბინეტიდან დაიფ-რენს. ისინი გარბიან და ტრესტის კედლებზე მათი აჩრდილებიღა რჩება. ასეთი ფინალი იძენს გარკვეულ ორაზროვნებას: როცა ხედავ ჩრდილებად გადაქცეულ ბიუროკრატებს, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ყველა ისინი გაზეთში გაწერეს და ეს მათი კარიკატურებია. ასე, თითქოს ოპტიმისტურად მთავრდება ფილმი. სი-ნამდვილეში ეს ავტორის ირონიაა, რადგან, როგორც ვთქვით, ბიუროკრატიზმი კომუნისტური რეჟიმისათვის დამახასიათებელი მოვლენაა და ეს ფილმში კარგად ჩანს.

ფილმში „ჩემი ბებია“ ექსპრესიონისტული გარემო და კინოსახეები შემოქმე-დებითად და ტექნიკურად კარგად არის შესრულებული. ამ კინოსურათის შექმ-ნაში მხატვრებს განუზომლად დიდი წვლილი მიუძღვით, ირაკლი გამრეკელისა და ვალერიან სიღამონ-ერისთავის მიერ შექმნილი სახვითი მხარე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს, ძლიერ ეფექტურია და, რაც მთავარია, აქვს დრამა-ტურგიული დატვირთვა. რეალობა ფილმში დეფორმირებულია, მოქმედება ხდება უმეტესწილად პავილიონებში, ანუ დახშულ სივრცეში, რომელიც სავსეა საწყის-ფორმადაკარგული საგნებით და სიმბოლური მნიშვნელობის ნივთებით. ასეთივე დრამატურგიული ფუნქცია აქვს მინიჭებული ადამიანთა უჩვეულო ტიპაჟებს, გრიმიორთა მიერ საგანგებოდ „რეტუშირებულნი“, ისინი ასევე ნიშან-სიმბოლო-ებს წარმოადგენენ. ფილმში ასეთ პორტრეტთა მთელი გალერეაა: ავხორცის, ნუკორიშის, მლაიქვნელის, უსაქმურის, კარიერისტის, ბრიყვის – ერთი სიტყვით, ბიუროკრატთა რიგებში შემაჯავლი და მათი ინტერესის საგნად ქცეული ყველა ტიპისა.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ალექსანდრე თაყაიშვილის მიერ შესრულებული მიხაკო საქმიანობის ეკრანული სახე. მიუხედავად მთელი რიგი ექსპრესიონის-

ტული პირობითობისა, ის გასაოცრად რეალისტურია. მსახიობი ქმნის 20-იანი წლების მეორე ნახევრის ქართველ ბიუროკრატთა კრებით ტიპს. მიუხედავად იმისა, რომ მიხაკო ვროტესკული ელემენტებით გაჯერებული სახეა, ამასთანავე ჭკუშმარიტად ექსპრესიონისტული ბოროტებაა. ვულგარილობისა და უტიფრობის ნაზავი სახე-ნიღაბი, რაც ა. თაყაიშვილმა მოუძებნა თავის პერსონაჟს, იმდენად უნივერსალური აღმოჩნდა, რომ მიესადაგა ყველა იმ სიტუაციას, რომელშიც აღმოჩნდება. ამას ემატება მისი გასაოცარი პლასტიკურობა, შესტიგულაცია და მიმიკა; მსახიობი არც ერთ სიტუაციაში არ აჭარბებს, თამაშობს ბუნებრივად, ძალდაუტანებლად.

არსებითად იგივე ითქმის ფილმში მონაწილე ყველა მსახიობზე, ისინი ზუსტად შეეფერებიან თავიანთ მიერ განსახიერებელი პერსონაჟების ხასიათებს, ყველანი უაღრესად მეტყველ კინოსახეებს ქმნიან.

ფილმის უჩვეულო მხატვრული ფორმა ნამდვილად გახდა „ჩემი ბებიას“ აკრძალვის მიზეზი, მაგრამ მხოლოდ: საქმე ფორმალისტურ ძიებებში კი არა, მის შედეგშია. კოტე მიქაბერიძემ, ჯერ ერთი: სურათის ექსპონიციში სახელისუფლო ინსტიტუციის შენობის ფასადი აჩვენა, როგორც „მაგიდა-ტრესტის“ გარეგნული და სრულიად რეალისტური სახე და უკვე ამ მინიმუმებით გამოიწვია მმართველი რეჟიმის გაღიზიანება; მეორეც: მან შეუთავსა ერთმანეთს ორი რამ: ექსპრესიონიზმის კანონების მიხედვით დეფორმირებული სამყარო და საბჭოთა ბიუროკრატიზმის ქცევის სტერეოტიპი.

რამდენადაც კანონიერი იყო ექსპრესიონისტული ესთეტიკის თვალსაზრისით ფილმის სახვითი გააზრება – ვგულისხმობ „მაგიდა-ტრესტის“ ეპიზოდს – იმდენად ტიპურია იმავე ეპიზოდში საბჭოთა ბიუროკრატიის ქცევა, მიუხედავად მთელი პირობითობისა. ეკრანზე ცხადად გამოჩნდა ის საშინელი დამანგრეველი ძალა, რომელთან შედარებით დოქტორ კალიგარის ბოროტმოქმედებანი უგნებელ ოინბაზობად გამოიყურებოდა, რადგან ფილმში „ჩემი ბებიას“ ბიუროკრატთა ინფანტილური ქცევების მიღმა დაუფარავად ჩანდა მათზე დამოკიდებული მრავალი მილიონი ადამიანის ინტერესების სრული იგნორირებაც, მათ მიმართ გამოვლენილი უპატივცემულობაც და სიძულვილიც... ასეთად გამოჩნდა ამ კინოსურათში საბჭოთა ბიუროკრატიის სახე. თუ ამას დავუმატებთ იმ ორაზროვნებას, ფინალში ბიუროკრატიის ვითომ დამარცხების კადრებს რომ აქვს, გასაგები გახდება ფილმის აზრობრივი მიზანდასახულობა – თავდაპირველ იდეას არსებითად დასცილდა და ეს გახდა კიდევ აკრძალვის მიზეზი.

„ჩემი ბებიას“ გადაღებიდან ერთი წლის შემდეგ ვაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტში“ დაიბეჭდა წერილი „საჭიროა რეკონსტრუქცია კინომრეწველობაში“, რომელსაც სამი ქვესათაური აქვს: „სახეინმრეწვემა დღემდე ვერ შექმნა პროლეტ-სცენარისტთა კადრები“, „ბებიამ იმსხვერპლა ფილმი „ჩემი ბებიას“, „კინოსტუდია კლასიურად უცხო ელემენტების საკრებულოა“. აი, რას ამოიკითხავთ ამ წერილში: „ჩემი ბებიას“, უფრო სწორად, შებრუნებული საკითხავია

რეჟისორისადმი: ვინ არის შენი „ბებია“, რომელმაც „ჩემი ბებია“ დაგადგმევინა? „ჩემი ბებია“ იდეოლოგიურად ძალიან სუსტი სურათია. ეს გამოწვეულია მით, რომ სასცენარო ბიურო არ დგას თავისი დანიშნულების სიმაღლეზე. სასცენარო ბიუროს რომ „ჩემი ბებია“ კარგად წაეკითხა – სცენარის ტექნიკური და იდეოლოგიური მხარე კარგად გადაესინჯა, მაშინ „ჩემი ბებია“-ც დაისვენებდა ამდენ თავდასხმებისგან, ამავე დროს რეჟისორი მიქაბერიძე თავის მსახიობებთან ერთად გადარჩებოდა იმ ტანჯვა-ვაებას, რაც ამ სურათის დადგმაზე დახარჯეს და სასკინმრეწვის სალაროც 50 ათას მანეთს არ იზარალებდა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სურათი მხატვრულად კარგად არის გაკეთებული, რეჟისორული ხერხები ახალია, რაც სრულიად ვერ იხსნის სურათის რეაქციონური შინაარსის სიუხვეს.¹

ყურადღებას იქცევს ფილმის კრიტიკულად შემფასებელთა ცინიკური გულახდილობა, რომ სურათი მხატვრული ღირებულების მქონე კია, ოღონდ მათთვის იდეოლოგიური მოსაზრებებით მიუღებელია ანუ ფილმი არ გამოვიდა კომკავშირული ე.წ. „მსუბუქი კავალერიის“ განმადიდებელ აგიტფილმად, პირიქით, მან ამხილა საბჭოთა ბიუროკრატის ანტიჰუმანური ხასიათი და ამიტომაც აკრძალეს.

„ჩემი ბებია“ მეორე ქართული ფილმია, რომელიც ამხელდა თანადროულ პოლიტიკურ სისტემას.

„აპრილი“, 1962 წელი

კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებიას“ აკრძალვის შემდეგ ძნელი დასაჯერებელი იყო, რომ საბჭოთა საქართველოში, კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის პირობებში, ვინმე პოლიტიკურ ფილმს გადაიღებდა, მაგრამ გამოჩნდა ასეთი რეჟისორი – ოთარ იოსელიანი, რომლის დოკუმენტურმა ფილმებმა, „საპოვნელამ“ და „თუჯმა“, გამოსვლისთანავე მიიქციეს საზოგადოების ყურადღება სოციალური პრობლემების მძაფრად წარმოჩენით. პირველ სურათში ნაჩვენებია ბუნების სილამაზე; ბუნება, როგორც ხელოვნების სათავე, ბუნებასთან, გადატანითი მნიშვნელობით, ყველაფერ ბუნებრივთან ბრძოლისა და ძალადობის უაზრობა: რაც უნდა ხრეში დაყარო და ზედ ასფალტი დაატკეპნო, ბალანი მაინც ამოჭრის მას და გაიხარებს... მეორე სურათში გვიჩვენებენ რუსთავის მეტალურგიული კომბინატის მუშების საქმიანობას; კომუნისტი პროპაგანდისტები გაუთავებლად ლაპარაკობდნენ მათი შრომის შემოქმედებით ხასიათზე, ფილმში კი გამოჩნდა, რომ თუჯის გამოდნობა მექანიკური პროცესია და კომბინატის მუშებიც ამ პროცესის განუყოფელ ნაწილს შეადგენენ. ჩვენ ვხედავთ, თუ როგორ საქმიანობენ მუშები მარტენის ღუმელთან, შემდეგ, შესვენებაზე როგორ მიირთმევენ მაწონს. მუშაობისა და დასვენების ამსახველი კადრები რამდენჯერმე მეორდება და, ამ

¹ „მსუბუქი კავალერია“, ვაზ. ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1930 წლის 5 მარტი.

მხატვრული ხერხის გამოყენებით მუშებს აღვიქვამთ არა შემოქმედებითი, არამედ მექანიკური პროცესის შემადგენელ, მექანიკურად მოქმედ ადამიანებად, ყოველდღე ერთსა და იმავე მოძრაობებს რომ აკეთებენ...

ორივე დოკუმენტური ფილმი არა მხოლოდ აქტუალურ თემებს შეეხებოდა, არამედ მათში გამოჩნდა ფაქტისა და სიმბოლოს ერთ მთლიანობაში გააზრების შემოქმედებითი პრინციპი, რაც მხატვრულ სახეთა შექმნის ოთარ იოსელიანისეულ მეთოდს წარმოადგენს.

პირველი ფილმების ხასიათი სულაც არ იძლეოდა იმის პირობას, რომ შემდეგი სურათი მძაფრი პოლიტიკური ჟღერადობისა იქნებოდა, მით უმეტეს, სახიობით ფილმს „აპრილი“ წამძღვარებული ჰქონდა ავტორისეული განსაზღვრება „ფილმი-ზღაპარი“...

ავტორი წინა, დოკუმენტური სურათების მსგავსად, ამ შემთხვევაშიც საზოგადოებაში არსებულ პრობლემებს ეხება, კონფლიქტი ყოფით სიტუაციაში ვითარდება და ამ საფუძველზე წარმოჩინდება მისი სოციალური, ფსიქოლოგიური თუ ზნეობრივი ხასიათი – ესეც ოთარ იოსელიანის შემოქმედებითი პრინციპია, მომდევნო ფილმებში მრავალჯერ გამოყენებული, მაგრამ მხოლოდ „აპრილში“ შეიძინა მან პოლიტიკური დატვირთვა.

ფილმი-ზღაპარი ძველი თბილისის ერთი უბნის ჩვენებით იწყება. ეს უბანი არაპრეზენტაბელური, უფრო კონკრეტულები თუ ვიქნებით, უბრალოდ უსახურია. თუცა მისი სიღამაზე მოხინაღრეთა ყოფითი საქმიანობით ხდება ნათელი. უბანში დულს და ვადმოდულს ცხოვრება. ადრიან დილით ვიღაც ვარჯიშობს, მუსიკოსები ბეგონი არიან და სხვადასხვა ადგილას განსხვავებულ საკრავებზე უკრავენ, კომბინეზონებში ჩაცმული ახალგაზრდები სამუშაოდ მიდიან, შეყვარებული გოგო და ბიჭი ერთმანეთს ესაუბრებიან – ესენი მთავარი პერსონაჟები არიან. ამ დროს ასაკოვან ხალხს ავეჯი მიაქვს-მოაქვს, შეყვარებულები ერთმანეთს ქუჩაში ხვდებიან, სადარბაზოში კოცნას ვერ ახერხებენ, ავეჯის ვადამტან-ვადამომტანი ადამიანები მათ ხელს უშლიან. გოგონა ვაბრაზდება და ბიჭს წაეჩხუბება. ბიჭი ძველი უბნის ქუჩებში, ეზოებში, ვასასვლელებში, სადარბაზოებში და კიბეებზე დარბის, რომ გოგოს წინ დახვდეს. ერთგან სადარბაზოში ბიჭს ზურგზე ტრილიაჟმოვიდებული კაცი უშლის ხელს და ის დროზე ვერ ვადის ქუჩაში. ბოლოს შეყვარებულები ერთმანეთს შეხვდებიან და ერთად მისეირნობენ.

რაც ვნახეთ, პირობითი ხასიათისაა, მაგრამ მისი მეშვეობით კერძოდ საბჭოთა საქართველოსა და ზოგადად სსრკ-ის მოსახლეობის ილუზორული განწყობაა ნაჩვენები. საკითხავია, რამ წარმოშვა ასეთი განწყობა XX საუკუნის 50-იანი წლების მეორე ნახევარსა და 60-იანი წლების პირველ ნახევარში? ყოველგვარი ადამიანურის ჩამხშობთ და პერსპექტივის ჩამკვლელოთ, სტალინური ტოტალიტარიზმის შემდეგ, ხრუშჩოვისეული „დათობის“ ხანაში ვატარებულმა რეფორმებმა, რეპრესიების შეწყვეტამ, რეპრესირებულთა რეაბილიტირებამ, ვლენებისათვის პასპორტების გაცემამ, რაც მათ ქალაქში ცხოვრების უფლებას აძლევდა,

სოციალიზმის მცირედად „გაადამიანურებამ“, ლოზუნგმა, რომ ყველას თავისი იწოდებოდა ბინა უნდა ჰქონოდა და ამ სახლების, ე.წ. „ხრუშჩოვკების“ მშენებლობამ – ფილმში კომბინეზონებიანი ახალგაზრდები სწორედ ასეთი ხუთსართულიანი სახლების მშენებლობაზე დადიან – ამ ბინებისათვის ავეჯის შექმნის შესაძლებლობამ, ყოველგვარ პოლიტიკურ და პიროვნულ თავისუფლებას მოკლებულ ადამიანებს ბედნიერებისკენ მიმავალი ყალბი ორიენტირი დაუსახა: ხუთსართულიანი სახლში ბინის მიღება, მისი ავეჯითა და საყოფაცხოვრებო ტექნიკით გაწყობა იყო ბედნიერების ილუზია და ფილმის ექსპოზიციაში ვხედავთ ამ ილუზიით შეპყრობილ ადამიანებს, ავეჯს რომ იმარაგებენ და თავიანთი აქტიურობით შეყვარებულებს ხელს უშლიან.

მაგრამ მივეყვით ფილმ-ზღაპრის მსვლელობას: შემდეგი ეპიზოდი პასტორალური სურათით იწყება: მინდორში ერთადერთი, ძველი, ტანმსხვილი ხე დგას. იქვე მჯდარი მწყემსი სალამურზე უკრავს, ძროხა და ცხვრები კი ბალახობენ. ხის უკნიდან შეყვარებულები გამოდიან და ერთმანეთს კოცნიან. უეცრად მწყემსი ახლა უკვე საყვირზე რაღაც მარშს უკრავს, კომბინეზონში გამოწყობილი ახალგაზრდები ახალმშენებლობაზე მიიჩქარიან სამუშაოდ – ასეთ ჩაცმულ მშენებლებს, იმ წლებში და შემდეგაც, ვერსად ნახავდით; ესეც საბჭოთა რეალობისგან განსხვავებული ზღაპრული პირობითობაა – სახლები თვალსა და ხელს შუა შენდება, პანორამა გვიჩვენებს შიშველ, მცენარეულობას მოკლებულ გარემოში ტიპური პროექტით აგებულ სახლებს.

ძველი უბნის მობინადრენი, ავეჯით ხელში წინ და უკან რომ დადიოდნენ, ახალ სახლებში კუთვნილ ბინებს იკაგებენ. ჩვენი ნაცნობი მუსიკოსებიც, ბალერინაც, მოვარჯიშე ბიჭიც და, რა თქმა უნდა, ფილმის შეყვარებული გმირები, რომელთაც საკმაო სივრცე აქვთ იმისათვის, რომ ერთმანეთს ესიყვარულონ. იმდენად არის ბინა მათი სიყვარულით გაჟღერებული, რომ ნათურაც, ონკანიცა და გაზქურაც სასიამოვნო მელოდიას გამოსცემენ... მათ იდილიას არღვევენ ავეჯის შემომწიდავი მობინადრეები, ახალმოსახლეები, ბინებს ავეჯითა და ბროლით რომ ავსებენ; ყველა კეტავს კარს, რომ არაფერი მოჰპარონ.

ამ დროს ჯუჯა კაცი, რომელიც ალბათ სახლმმართველია, ყველას გასაღების ჭუჭრუტანიდან უჭყიტინებს. ის შედის შეყვარებულების უავეჯო, ცარიელ ბინაში და თავს უკმაყოფილოდ აქნევს, მუსიკა წყდება, ჯუჯა მათ უხსნის, რომ აუცილებელია ავეჯის შექმნა. შემდეგ ჭუჭრუტანიდან უჩვენებს მეზობლების ავეჯითა და ბროლით სავსე ბინას, რომლის მობინადრეები, ასაკოვანი ცოლ-ქმარი, ბროლს აპრიალებენ. შემდეგ ასევე ავეჯითა და ბროლით სავსე ბინაში შეიყვანს შეყვარებულებს და ამას უჩვენებს, როგორც თანამედროვე ყოფის აუცილებლად მისაბამ ნიმუშს.

ჯუჯა მეზობლებს ეუბნება, შეყვარებული ახალგაზრდები უავეჯოები არიანო... და განახორციელებს მოქმედებას, რომელსაც სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება – მას შეყვარებულებისთვის მოაქვს, მოდი, ასე ვთქვათ, „ცდუნების“ სა-

ვარძელი. ზღაპრის ჟანრის ფილმი ხომ სრულიად ბუნებრივად იძლევა ამის საშუალებას. ერთი შეხედვით იატაკზე ჯდომას საგარძელში ჯდომა და ერთმანეთის მოსიყვარულება ჯობია, ოღონდ ეს ხომ „ცდუნების“ საგარძელია და მომდევნო კადრებში ამ ცდუნების შედეგს დავინახავთ. ჩვენ თვალწინ გაიფიქრებს ერთხელ უკვე ნანახი პასტორალური სურათი, როგორც შეხსენება იმისა, რომ ბუნებრივი სისადავე და სილამაზე მარადიული ღირებულებაა... მომდევნო კადრში სწორედ ამის საპირისპიროს ვხედავთ: შეყვარებული წყვილი მოჯადოებულებით ანგარიშმიუცემლად ავსებს ბინას ავეჯით, ლარნაკებით, საყოფაცხოვრებო ტექნიკით. ჯუჯა მათ ბოქლომს აძლევს, რათა კარი დაკეტონ. შეყვარებულები უცქერიან, თუ როგორ კეტავენ კარებს მუზობლები და თვითონაც აქამდე ღია კარს დაკეტავენ...

კვლავ გვინვენებენ პასტორალურ პეიზაჟს, მის ცენტრალურ ობიექტს – დიდ ხეს, რომელსაც ჯუჯა და მისი ხალხი მისდგომიან ცულებით და ელექტრონერხით ჭრიან. როგორც ვნახეთ, პასტორალურ პეიზაჟს თავიდანვე რამდენიმე სიმბოლური დატვირთვა აქვს: ის, უკვე ზემოთქმულის გარდა, ბიბლიური სამოთხის ხის ერთგვარი ანალოგიცაა; უნდა ვიფარაუდოთ, რომ ხეს იმიტომ ჭრიან, ადამიანებმა შემეცნების ნაყოფი არ იგემონ და საკუთარ მოქმედებათა უაზრობაზე არ იფიქრონ... ამას გარდა, მოჭრილი ხისგან, საგარაუდოდ, ახალ ავეჯს დაამზადებენ... და კიდევ, ხრუმჩოვისეულ ხუთსართულიან კორპუსებში ჩაკეტილი მობინადრეები მათ გარშემო არსებული უდაბური გარემოს ალტერნატიული პეიზაჟის ხედვის საშუალებას კარგავენ...

შეყვარებულები კი ავეჯს ეზიდებიან. მუზობლები თანხმობისა და კმაყოფილების ნიშნად თავს აქნევენ. შეყვარებულთა კარზე უამრავი საკეტი ჩნდება...

მომდევნო ეპიზოდში ვხედავთ, რომ შეყვარებულები ბროლსა და ავეჯს აპირიანებენ. ახლა მათ სახლში სასიამოვნო მელოდია აღარ ისმის, მას საყოფაცხოვრებო ტექნიკის ზუზუნის ხმა ცვლის. ამ ზუზუნს ჯუჯა ყურს უგდებს, მათთან ადის და ავეჯით გადავსებული ბინის დანახვაზე კმაყოფილების ნიშნად თავს აკანტურებს.

შეყვარებულების ბინაში კი სიყვარულის გამომხატველი მელოდიით გაზმიანებული წყალი ონკანებიდან თავისით აღარ მოედინება, რაც იმას ნიშნავს, რომ მათ შორის სიყვარული გამქრალა... ახლა ერთმანეთის მიმართ გაუცხოება ეწყებათ, ბიჭს ხელიდან ჭიქა გაუვარდა, გატყდა, მერე ვოვოც აპირებს ლარნაკის დამტვრევას, მაგრამ ბიჭი არ დაანებებს. ისინი კამათობენ, კამათი ჩხუბში გადადის. ამ ჩხუბმა ჯუჯა შეაშფოთა, მიდის მათთან და ეუბნება, ნუ ჩხუბობთო, მაგრამ მის სიტყვებს ის ძალა აღარ აქვს, ადრე რომ ჰქონდა, ის კი არადა, ბიჭმა მუშტიც მოუღერა. ამის საპასუხოდ ჯუჯას მათთვის ნაჩუქარი საგარძელი უკან მიაქვს. ესეც სიმბოლური ეპიზოდია, ეს ხომ „ცდუნების“ საგარძელია. ახლა მისი მაგიური ძალისგან უნდა გათავისუფლდნენ... მათი ამბოხება სახლმმართველი ჯუჯას წინააღმდეგ, იძენს უფრო მეტ დატვირთვას, რადგან ჯუჯა მაშინდელი ხელისუფლების სიმბოლური განსახიერებაა, რომელსაც გულწრფელად სჯერა:

კომუნალური ბინებიდან გამოყვანილ ხალხს, ხუთსართულიან სახლებში მიღებული იზოლირებული ბინებით და მათი გაწყობისკენ წაბიძგებით, გზა ეხსნებოდა „ბედნიერებისკენ“, ამიტომ საფარძლის უკან წაღება ერთგვარი სასჯელია, ურჩების წინააღმდეგ გამოყენებული...

ახალმოსახლეთა სახლიდან საყოფაცხოვრებო ტექნიკის ხმა ისმის, იმდენი ჩართეს, რომ მცველები დაიწვა და სახლში შუქი ჩაქრა. ახლა მივარე უნათებთ ბინებს. მუსიკოსები იწყებენ დაკვრას, ბალერინა ცეკვავს; ამაშიც სიმბოლოა: ხელოვნება სიბნელეს ანათებს. შეყვარებულებთან აშკარად სულიერი კრიზისია, ახალი ყოფის უნომო რაოდენობის ატრიბუტები მათ ურთიერთობას ხელს უშლის.

კრიზისის დაძლევაში შეყვარებულ წყვილს ეხმარება სიმბოლური მნიშვნელობის მქონე კიდევ ერთი დეტალი – ეს არის ძველი თბილისის იმ უბნის ფოტო, სადაც ისინი ფილმის დასაწყისში ცხოვრობდნენ, სადაც შეუყვარდათ ერთმანეთი და სადაც არ ყოფილა ავეჯის, ბროლისა და საყოფაცხოვრებო ტექნიკის შეძენის მდაბიური ჟინი და არც ის პირმოთნე მორალი, რაც ზემოხსენებული ნივთებით გატაცებას ბედნიერებას დაარქმევდა... ამ, ასე ვთქვათ, გატაცებამ, ძველ უბანში მხოლოდ ააფორიაქა ადამიანები, მაგრამ მათი სულიერი დაცემა სწორედ ახალ უბნებში მოხდა, სადაც ამ უზნეთ შეჯიბრებამ ადამიანები უსაზღვრო ეგოისტებად და ერთმანეთისადმი დაპირისპირებულებად აქცია... ძველი უბნის ფოტო აღვიძებს ერთ დროს არსებულ და ახლა ღრმად მიძინებულ გრძნობას, სადა ზნეობრივი ცხოვრების უპირატესობას რომ ანიჭებდა მნიშვნელობას და ისინიც აცნობიერებენ ბოროტების არსს... აქ კიდევ ერთხელ ენიჭება ნივთებს სიმბოლური დატვირთვა: ისმის გრუნჯი – ეს, შეყვარებულები ყრიან თავიანთი ბინის ფანჯრიდან ზედმეტ და ხელისშემშლელ ავეჯს. მუსიკოსები უკრავენ, ბალერინა ცეკვავს. შეყვარებული წყვილის სახლში დაისადგურა ბედნიერებამ, ჯუჯა სახლმმართველი კი თავზარდაცემულია!..

ფილმის ფინალში შეყვარებულ წყვილს გადაჭრილ ხესთან ვხედავთ, რაც იმედს გვისახავს, რომ კუნძიდან ყლორტები ამოიყრება, გავა დრო, ისევ იქნება ამ ბორცვზე დიდი ხე და კვლავ დავინახავთ პასტორალურ პეიზაჟს, რომელსაც აღარ დაემუქრება ავეჯის შეძენით გამოწვეული მდაბიური გატაცება!

ასეთი გახლავთ ეს ფილმი-ზღაპარი და მისი საპროტესტო პათოსი, მიმართული საზოგადოებაში არსებული მდაბიო და პირმოთნე მორალისა და, აგრეთვე, ბედნიერების ყალბი ილუზიის წინააღმდეგ, რომლის გაჩენას, ცხადია, თავად სახელმწიფომ შეუწყო ხელი.

თითქოს ყველაფერი სწორად გაკეთდა, მაგრამ ფილმი მაინც აკრძალეს. აი, რას წერდა ამ ფაქტის გამო მაშინ კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ რედაქტორი აკაკი ბაქრაძე: „ეს სურათი ერთ დიდად პასუხისმგებელ პირს უჩვენებს. მან სევდიანი სახით და დიდრონი თვალებით უყურა ფილმს და თქვა: ამ კინოსურათის ჩვენება არ შეიძლება. იგი მიმართულია ავეჯის შეძენის წინააღმდეგ. ეს კი

დაუშვებელია. როგორ შეიძლება გადავყაროთ სკამები, მაშინ რაზე უნდა დავსდეთ? როგორ შეიძლება დავამტვრიოთ კარადები, მაშინ სად შევაწყოთ ჯამ-ჭურჭელი, ტანსაცმელი? თუ ავეჯი გადასაყრელია, მაშინ რატომ ვაშენებთ ავეჯის ფაბრიკებს? რატომ გვაქვს ავეჯის მაღაზიები? თუ ადამიანები ბევრ ავეჯს ყიდულობენ, ეს იმას ნიშნავს, რომ ისინი კარგად ცხოვრობენ. კარგ ცხოვრებას კი რა სჯობს! ამისათვის ვიბრძვით ჩვენ.

შევეცადეთ დაგვემტკიცებინა, რომ აქ ავეჯი არაფერ შუაშია. ფილმი აკრიტიკებს ობივატელობას, ფილისტერობას, მეშხანობას. ადამიანმა ზომიერების გრძნობა არ უნდა დაკარგოს და არ უნდა იქცეს ნივთების მონად. ნივთი ადამიანს უნდა ამშვენებდეს და არა ადამიანი – ნივთს.

ყურადღებით მოგვისმინა, მაგრამ პასუხად გვითხრა: ფილმში მე მხოლოდ ის დავინახე, რომ ავეჯს ყრიან. ეს კი ანტისაზოგადოებრივი საქციელია, რადგან ამითი გამოხატულია ავეჯის ფაბრიკის მუშაკების შრომისადმი უპატივცემულობა. ჩვენ არავის მივცემთ უფლებას, პატივი არ სცენ შრომას.

ამით საუბარი დამთავრდა და „აპრილი“ მაყურებელს აღარ უნახავს. სამწუხაროდ, მაშინ ვერ გავბედეთ გვეკითხა, ვანა „აპრილი“ შრომის ნაყოფი არ იყო?“²

ვინ იყო სევდიანი სახის და დიდრონი თვალების მქონე, დიდად პასუხისმგებელი პირი, არ ვიცი და ამ შემთხვევაში ეს არც არის საინტერესო. მთავარი ისაა, რომ მმართველმა კოლონიურ-კომუნისტურმა რეჟიმმა საკუთარი პოლიტიკის კრიტიკა დაინახა. ისინი გააწბილა ფილმის მთავარი გმირების, შეყვარებული წყვილის, ამბონებამ თავსმოხვეული ცხოვრების წესის წინააღმდეგ, რადგან არ სურდათ, გადაქცეულიყვნენ გონებაშეზღუდულ ობივატელებად, რომელთაც საკუთარი პოზიცია არ გააჩნიათ, ვიღაც ჯუჯის მითითებების მიხედვით ცხოვრობენ! გამაღიზიანებელი იყო რეჟიმისათვის ძველი თბილისის ერთი, ამასთან, არაპრეზენტაბელური უბნის – სადაც არც ფასადებზე გამოხატული ლომის თავებია, არც მედუზ-გორგონები, არც ატლანტები, არც ბალუსტრადები და არც სხვადასხვაგვარი ორნამენტი – ყოფის ის წესი, სადაც იბადება სიყვარული, ხოლო ადამიანები საგნებს არ ემონებიან, შეპირისპირება ხრუმჩოვისეულ ხუთსართულიან სახლებთან და იქ არსებულ მახინჯი ცხოვრების წესთან, არც მეტი არც ნაკლები, XX საუკუნის 60-იანი წლების კომუნისტური ხელისუფლების ქალაქთმშენებლობის პოლიტიკის პირდაპირი კრიტიკა იყო.

ერთი შეხედვით, ყოფით თემაზე გადაღებული ფილმი-ზღაპარი „აპრილი“ მძაფრი პოლიტიკური ფლერადობის სურათი გამოვიდა. ამიტომაც აკრძალეს მისი ჩვენება.

² ბაქრაძე ა., „როგორ დაიკარგა „აპრილი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, #9, 1974, გვ. 91.

„მონანიება“, 1984 წელი

გასული საუკუნის 70-იანი წლების მიწურულს კინემატოგრაფიულ წრეებში ჭორად გავრცელდა, რომ სსრკ-ის კომუნისტური მმართველობის უმაღლეს სფეროებში გადაწყდა, გადაიღონ პროპაგანდისტული ხასიათის ფილმები ახალი ტიპის იდეალურ კომუნისტ ლიდერზე, „საბჭოთა ხალხების“ ისტორიულ წარსულში მტრებთან ერთობლივი ბრძოლის მაგალითზე და სტალინური პერიოდის რეპრესიების კრიტიკულ გააზრებაზე. ამ თემაზე ფილმები არა რუსულ, არამედ რომელიმე ე.წ. „მოკავშირე რესპუბლიკის“ კინოსტუდიაში უნდა გადაიღოს და ე. შევარდნაძემ იმარჯვა და სამივე ფილმის გადაღება კინოსტუდია „ქართულ ფილმს“ დაუკვეთესო. ეს ამბავი ჭორადვე დარჩებოდა, ზედიზედ ეკრანებზე რომ არ გამოსულიყო 1980 წელს რეზო ჩხეიძის „მშობლიურო ჩემო მიწავ (რაიკომის მდივანი)“, 1983 წელს გიგა ლორთქიფანიძის „წიგნი ფიცისა“ და, ბოლოს, 1986 წელს, ორი წლით ადრე გადაღებული, თენგიზ აბულაძის „მონანიება“. ამ სურათის ეკრანებზე გამოსვლა უკვე ე.წ. „გარდაქმნის“ დროს მოხდა და ადრე გაგონილი ჭორი კვლავ განმეორდა...

უნდა ითქვას, ქართული კინო კონიუნქტურულ დაკვეთას იმ დონეზეც ვერ ასრულებდა, რუსები რომ ახერხებდნენ, ამიტომ, მიუხედავად სახელისუფლებო მხარდაჭერისა, პირველი ორი ფილმი მნატვრული თვალსაზრისით სრულიად უსუსური გამოვიდა; ერთი კომუნისტი ლიდერის ყალბ კინოსახეს, მეორე კი სა-



აფიშა დაცულია თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმში.

ქართველოს ისტორიის ფალსიფიცირებულ ვერსიას სთავაზობდა მაყურებელს და ამ უკანასკნელმა ცუდად მიიღო ეს სურათები. რაც შეეხება მესამე ფილმს, „მონანიებას“, ის არაერთგვაროვნად იქნა მიღებული. ასეთი დამოკიდებულების მიზეზები რომ ვაგვარკვიოთ, უნდა განვიხილოთ ეს კინოსურათი.

მუშაობის რომელიმე ეტაპზე (რადგან მე ამ ფილმის სხვა სცენარიც მაქვს წაკითხული) რეჟისორმა თენგიზ აბულაძემ გადაწყვიტა, სიმბოლოებით გამოენატა თავისი სათქმელი. ის გვიჩვენებს არაჩვეულებრივ სამყაროს, სადაც ერთმანეთის გვერდით არიან თანამედროვე ადამიანები და შუბიანი, ცხენებზე ამხედრებული, მუნარადჩამოშვებული რაინდები, ავტომანქანა და ეტლი. სხვადასხვა ეპოქის ატრიბუტების ერთობლიობა ქმნის პირობით სამყაროს, რომელშიც შიგადაშიგ ვაივლებს საზოგადოების ისტორიულ მენსიერებაში არსებული მოვლენები (დეტალები, ფაქტები, ფრაზები), უმეცდომოდ რომ გახსენებენ ჩვენი კოლონიურ-კომუნისტური წარსულის სტალინური რეპრესიების პერიოდს, განსაკუთრებით კი 1937 წელს. ასეთი შემახსენებელი დეტალია სარკმელს მიყურადებელი მეფხოვე. იმ დროს ყველა მეფხოვე შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის, სახელმწიფო უშიშროების მთავარი სამმართველოს აგენტი იყო. ამ სტრუქტურას სახელს ხშირად უცვლიდნენ, ამიტომ მის თანამშრომლებს მათ თავდაპირველ სახელს, ჩეკისტებს თუ ვუწოდებთ, არაფერი დამავდება. ვავიხსენოთ პატიმრებით სავსე სატვირთო ავტომობილის მისაბმელი. მისაბმელით არა, მაგრამ სატვირთო ავტომობილებით, ძირითადად დახურულით, გადაჰყავდათ თბილისის მიდამოებში დასახვრეტი ხალხი. ქუჩაში დახურული ეტლი ჩაივლის, დაპატიმრებული დედა-შვილი რომ მიჰყავს. ამ დროს, იქვე მდგარი ავტომობილის ფარები აინთება. ხსენებულ წელს, ღამით, ავტომობილის ხმის ვაგონებისას და ანთებული ფარების დანახვისას, მოსახლეობა ხვდებოდა, რომ ვიღაცის დასაპატიმრებლად მოდიოდნენ ჩეკა-ს აგენტები. კინოსურათში ამკარად ჰიპერბოლიზებულად გაიჟღერა ფრაზამ „ბომბიდან ლონდონამდე გვირაბის გათხრის“ თაობაზე. ცნობილი ფაქტია, ერთმა უდანაშაულოდ რეპრესირებულმა წამებას ვერ გაუძლო და აღიარა მონაწილეობა შეთქმულებაში, რომლის მიზანიც იყო, თურმე, „გვირაბის გათხრა ბათუმიდან სტამბოლამდე“. მაშინ, დაკითხვების დროს, ფილმიდან პატიმრის ამ წინადადების მსგავსი არაერთი აბსურდული აღიარება გაისმა, რომ: „ჩვენ უნდა დავასახელოთ რაც შეიძლება მეტი ხალხი, ყველას ხომ არ დაიჭერენ“. ასე მსჯელობდნენ უკიდურესობამდე მიყვანილი ადამიანები და ეს გამოსავალი ეგონათ... არც ისაა მოგონილი, როცა ერთი ჩეკისტი პერსონაჟი იტყვის, „მოვიყვანე დარბაისლები“. ეს ამბავი ნახსენებ ეპიზოდშია, ავტომობილის მისაბმელში უამრავი ხალხი რომ ზის. იყო ასეთი შემთხვევა „მსუბუქი კავალერია“, ვაზ. ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1930 წლის 5 მარტი. ერთს ეძებდნენ და ჩეკისტებმა მთელი საგვარეულო დააპატიმრეს... ამასთან, ჩეკისტი ამ უკანონობისთვის ჯილდოს ითხოვს... დიდი სტალინური ტერორის წლებში ადამიანებს აპატიმრებდნენ იმისთვის, რომ მათი ბინა, ავეჯი, აგარაკი, თანამდებობა, ლამაზი ცოლი ხელში

ჩაეგდოთ, ეს იმ წლების ცხოვრების წესი იყო... გავიხსენოთ ფრაზა ფილმიდან: „ყველაფერს ვხედავ, ყველაფერს ვამჩნევ“; ტოტალური თვალთვალის პირობებში ასეთი ფრაზის წარმოთქმა ნამდვილად შეეძლო მთავარ ჩეკისტს.

ასეთი გახლავთ ხალხის ისტორიული მენსიერების მიერ დამახსოვრებული მოვლენები, დეტალები, ფრაზები, რომლებიც მაყურებელს მიანიშნებდნენ, თუ რა ეპოქის ამბავს სთავაზობდნენ სანახავად და გასააზრებლად. სიტყვამ მოიტანა და ჩემ მიერ მოხმობილი ბოლო ფრაზა ეკუთვნის ფილმის მთავარ პერსონაჟ ვარლამ არავიძეს. ის არა მხოლოდ ამითაა დაკავშირებული მოცემულ ეპოქასთან, არამედ ჩაცმულობითაც და ცხვირზე მიმაგრებული პენსნეც ერთგვარად ამსგავსებს სტალინის მარჯვენა ხელს საქართველოსა და ამიერკავკასიაში, ლავრენტი ბერიას. ეს ასოციაციური კავშირი პასუხობდა რუსი ობივატელის რწმენას, რომელიც 30-იანი წლების კომუნისტური რეჟიმის რეპრესიული პოლიტიკის ძირითად მოთავეებად ქართველებს – სტალინსა და ბერიას – მიიჩნევდა, მიუხედავად იმისა, რომ ეს რეჟიმი დამყარების დღიდან, ანუ ლენინის დროიდან იყო ტერორისტული, ანუ ტერორი მის ბუნებას წარმოადგენდა. ასეთი არჩევანი ე. შევარდნაძის ერთგულ-ქვეშევრდომულ პოზიციას წარმოაჩენდა კომუნისტური რეჟიმის ძირითადი დასაყრდენის – რუსი ხალხისადმი.

ვარლამ არავიძეს პირველად აღლუმის დროს ვხედავთ. სცენა ისეა დადგმული, რომ მასში, სხვა ეპიზოდების მსგავსად, რეალური და პირობითი ერთმანეთს არის შერწყმული. ასე, მაგალითად: ჰაერში არავიძის ფიტული ლივლივებს, მესამე სართულის აივანზე სახრჩობელა აღუმართავთ, რომელზეც ყვავის ფიტული დევს. ზეიმის მონაწილეთა ჩაცმულობა და განწყობა, არავიძის სურათები, დემონსტრანტებს ხელთ რომ უკავიათ, ქუჩაში მყოფი მოქალაქეები, სანტექნიკოსი მუშები, მოკლეკაბიანი დამამთავრებელი კლასის მოსწავლე ვოვონა, მოხუცი პროფესორი და ჩეკა-ს აგენტები რეალურობისა და ტიპურობის ნიშნით გამოირჩევიან. საპარადო მიტინგის დროს წყლის მილი გასკდება და წყლის ძლიერი ჭავლი წუწავს სიტყვით გამომსვლელებს. ამ სცენაში ორი პერსონაჟი იქცევის ყურადღებას. პირველი ჩეკისტია, რომელიც გულმოდგინედ ცდილობს წყლის ჭავლის შეჩერებას და ლამის საცობივით დაეცოს ამ ორმოს. მეორე – ვარლამ არავიძე, რომელიც ავხორცულად უყურებს მოკლეკაბიან ვოვონას. ესეც მინიშნებაა ბერიას ავხორცობაზე და სტერეოტიპული ხედვის გამოხატულებაა. ამრიგად, პირობითობა, სიმბოლური მინიშნებები, რეალური ამბები და სტერეოტიპები მხატვრული აზროვნების ის ხერხებია, რომელთა მეშვეობითაც ფილმის ავტორები მოგვითხრობენ ამ ისტორიას, თავის მხრივ ორ ნაწილად რომ იყოფა, პირველი XX საუკუნის 80-იანი წლების საქართველოა, მეორე კი – იმავე საუკუნის 30-იანი წლებისა. ამასთან, თანამედროვე პერიოდი ბევრად მეტადაა პირობითი ელემენტებით გაჯერებული, ვიდრე ოცდაათიანი წლებისა.

მივყვით სიუჟეტის განვითარებას – ფილმი ტორტების ცხობის ეპიზოდით იწყება. ტორტებს აცნობს და ყიდის (მყიდველი XIX საუკუნის ეტლში ჩაჯდება და ისე მიდის) მხატვარ სანდრო ბარათელის ქალიშვილი ქეთევანი (მსახიობი ზე-

ინაბ ბოცვაძე), ჩანს, ის ამ საქმიანობით ირჩენს თავს. მისი ტორტები ეკლესიის შენობას გამოხატავენ. ტორტისგან შექმნილ ამ ეკლესიებს გამალებული ნოქაჟს ქეთევანის სტუმარი, შესაძლოა, მეზობელი, კიტელსა და ჩექმებში გამოწყობილი სუბიექტი (მსახიობი რეზო ესაძე), რომლის ჩაცმულობაც მის პროსაბჭოთა, პროსტალინური შეხედულებების გამოხატველია. უეცრად ეს კაცი თავში ხელს წაიშენს, რა კაცი მომეკვდარაო – ლაპარაკია ვარლამ არაგვიძის გარდაცვალებაზე – ქეთი ბარათელი ამ ამბით დაინტერესდება. შემდეგ ვხედავთ არაგვიძის პანაშვიდს, რომელიც ერთობ პირობით გარემოში მიმდინარეობს: ეს არის ბეტონის მაღალი ბლოკებით შემოზღუდული სივრცე, რომელიც ბუნკერს უფრო ჰგავს, ვიდრე ოთახს. სწვა ეპიზოდში მოხუცი და საღ ვონებაზე არმყოფი ვარლამი აქ ეძალეება მწეს... ბუნკერიცა და მზის მოშიშარი ვარლამიც პირობითობაა, რომლის მიღმაც შეიძლება ტოტალიტარული რეჟიმის ბუნება დავინახოთ. პანაშვიდზე მყოფ მოტირალთათვის თვალის ერთი გადავლებაც საკმარისია იმისათვის, რომ მიხვდე, არაგვიძის ვაჟი კომბინატორია და მისი გარემოცვაც ამდაგვარი ხალხისგან შედგება. გავიხსენოთ ის კადრები, როცა არაგვიძის ვაჟს, აბელს (მასა და მამამისს მსახიობი ავთო მახარაძე თამაშობს), გარემოცვის წევრი ფულით სავსე კონვერტს ჩაუდებს ჯიბეში. ერთი კეთილის მსურველი კითხულობს: „რატომ პანთეონში არ ასაფლავებთ?“ შემდეგ ტორტების მოქვლეფავი გამოაცხადებს: სიტყვა ეძლევა ერთი ციდა ციცერონსო. სუბიექტი, რომელიც ასე მოიხსენიეს, ვარლამ არაგვიძის ქებად დაიღვრება და იმდენს ილაპარაკებს, რომ იფიქრებ, დიდი ვინმე ყოფილა ვარლამიო, მაგრამ რეალურად მის შესახებ არაფერი ვიცით. მოტირლები მღეროდან „სამშობლოს“, დასაფლავებისას ბავშვებს მოაქვთ ყვავილები. კმაყოფილები ტოვებენ სასაფლაოს. პირობითია ვარლამის კომბინატორი შვილის უზარმაზარი ბინა თავისი ენოთი. ის გადაღებულია „მწერალთა სახლში“. ასეთი სასახლეები კომუნისტურ-კოლონიური რეჟიმის დროს არც შენდებოდა და არც კომბინატორებს არ გააჩნდათ. სამაგიეროდ, პირობითობა არ არის, მაგრამ საბჭოთა კინოში არსებული დესექსუალიზების პოლიტიკის გამოხატულებაა, როცა საწოლ ოთახში ვარლამის რძალს (მსახიობი ია ნინიძე) შიშველი მკერდი გვერდიდან სანახევროდ და არაბუნებრივად უჩანს. სწორედ ეს ქალი, დილით აივანზე გასული, საფლავიდან ამოთხრილ ვარლამის გვამს დაინახავს. ისტერიკის შემდეგ გვამს ჩუმადასაფლავებენ. ვარლამი ისევ ამოთხარეს, ამჯერად მას ტორტების მოქვლეფავი დაინახავს და მოთქმას დაიწყებს. ვარლამის გვამი ეტლით მიაქვთ სასაფლაოზე. ტორტების მოყვარული აბელს ურჩევს, საფლავი რკინის გალიაში ჩასვას. აბელის მეგობრები და გულშემატკივრები გადაწყვეტენ, ჩაუსაფრდნენ გვამის ამომთხრელს. იმავეს ფიქრობს ვარლამის შვილიშვილიც, ის სანადირო თოფს წაიღებს სასაფლაოზე და როცა გვიან ღამით გვამის ამომთხრელი მოვა, მას ჯერ ესვრის და შემდეგ ცემას დაუწყებს. მოცვივდებიან დანარჩენი ჩასაფრებულებიც, საქეიფოდ რომ იყვნენ გადასულნი აბელის ახლობლის ახლობელთან. გვამის ამომთხრელი მამაკაცის ტანსაცმელში გადაცმული დაჭრილი ქეთევან ბარათელი

აღმოჩნდება. თუ რატომ ამოთხარა ვარლამი საფლავიდან, ამის შესახებ ქეთევან ბარათელი სასამართლო სსდომაზე ლაპარაკობს. სასამართლოც, ფილმის სტილისტივიდან გამომდინარე, პირობითად არის გადაწყვეტილი, ვარდა საქართველოს უმაღლესი სასამართლოს შენობის კიბეების, დარბაზის ინტერიერისა და პროცესზე დამსწრე საზოგადოებისა. დანარჩენი, კერძოდ: მოსამართლეები, პროკურორი, ადვოკატები პარიკებით, სამკუთხა ქუდეებით, რაინდის აღჭურვილობაში გამოწყობილი ბადრაფი და თავად ბრალდებული საუკუნის დასაწყისის ბანოვანის სამოსში, კოსტუმირებული მასკარადის გმირებს ჰგვანან. პროცესზე ის იტყვის: რამდენიც არ უნდა მომისაჯოთ, გამოვალ და ვარლამს საფლავიდან მაინც ამოვთხრო. ამას მოჰყვება სასამართლოს მთელი შემადგენლობის გააქტიურება და მსჯავრდებულს შეურაცხადად გამოაცხადებენ. კაცმა რომ თქვას, მთელი ეს კოსტუმირებული მასკარადი იმისთვის იყო მოფიქრებული, რომ გადაეფარა უკვე სტალინის შემდგომი პერიოდის საბჭოთა რეჟიმის ტიპური განაჩენი. საქმე ისაა, რომ ახლა კომუნისტური წყობის მოწინააღმდეგეებს აღარ ხვრეტდნენ, მათ დისიდენტებს უწოდებდნენ და ფსიქიატრიულ საავადმყოფოებში ამწყვდევდნენ; როგორც ნახეთ, ქეთევან ბარათელსაც იგივე მიუსაჯეს.

სასამართლოზე ქეთევან ბარათელი ჰყვება, თუ ვინ იყო ვარლამ არაგვიძე. მოგონება უკვე მოხსენიებული აღლუმის ეპიზოდით იწყება, როცა ვარლამის სიტყვით გამოსვლისას მხატვარი სანდრო ბარათელი (მსახიობი ედიშერ გიორგობიანი) სარკმელს დახურავს. არაგვიძე ამას დაინახავს. ფილმის ამ ეპიზოდის უკან რეალური ფაქტია: მწერალი მიხეილ ჯავახიშვილი ვერის დაღმართზე ცნობრობდა, ლავრენტი ბერია კი – ახლანდელი ლეო ქიაჩელის ქუჩაზე, ახალ სახლში (საბჭოთა ფუნქციონალიზმის ნიმუში რომ არის არქიტექტურაში), მისი აივნიდან კარგად ჩანდა სივარეტის მოსაწყვად თავის აივანზე გამოსული მწერალი. ამბობენ, დაინახავდა თუ არა ჯავახიშვილი ბერიას აივანზე, მაშინვე ოთახში შებრუნდებოდა და კარს მიხურავდაო...

შემდგომ ეპიზოდში ვხედავთ ეკლესიაში მოწყობილ კვლევით ლაბორატორიას და ამ ფაქტის გასაპროტესტებლად სანდრო ბარათელისა და ორი მსცოვანი მეცნიერის ვიზიტს ვარლამ არაგვიძესთან. მისი კაბინეტი მოწყობილია ზამთრის ბაღში, რომლის რკინის სახურავიდან რაინდებად აღჭურვილი ჩეკისტები იმზირებიან. ბარათელი მოითხოვს ლაბორატორიული ცდების შეწყვეტას და ეკლესიისთვის თავდაპირველი ფუნქციის დაბრუნებას. როცა ვარლამის მარჯვენა ხელმა ჩეკისტმა დოქსოპულომ (მსახიობი ამირან ამირანაშვილი) ლაბორატორიული ცდების გამართლება სცადა, ვარლამმა ის შეაჩერა და შეეკითხა: „დოქსოპულო, შენ დედა გყავს? დედა რომ ავად გახდეს, არ მოუვლი?“ ვარლამის ეს ფრაზა და დაპირება, ეკლესიას გადავარჩინო, სიცრუე და დემაგოგიაა, რაც მსცოვანი მეცნიერების დასაშინებლად დაპატიმრებაში გამოვლინდა. ბარათელი სხვა, უფრო ლიბერალ მოხელესთან, მიხეილ კორნიშელთან (მსახიობი კახი კავსაძე) ცდილობს მოხუცების დაცვას. საბოლოოდ გამოირგვევა, რომ ვარლამმა ისინი გაათავისუფ-

ლა. ამ ისტორიას ბევრად დრამატული რეალური საფუძველი აქვს. ოცდაათიანი წლების მეორე ნახევარში საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალურ კომიტეტში (კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის უმაღლესი კოლაბორაციონისტული ორგანო საქართველოში) შემუშავდა ასეთი გეგმა: მეტეხის ციხესთან ერთად მეტეხის ტაძარიც უნდა დაენგრიათ და იმ ადგილზე სტალინის უზარმაზარი ძეგლი უნდა დაედგათ. ამ გეგმის წინააღმდეგ გამოვიდა მხატვარი და კულტურის მოღვაწე დიმიტრი შევარდნაძე. მან მეცნიერებისა და კულტურის წარმომადგენლები შეკრიბა, ლავრენტი ბერიასთან მივიდნენ და მოსთხოვეს ამ გეგმაზე უარის თქმა. ბერიას პასუხმა ისინი არ დააკმაყოფილა, ამიტომ დიმიტრი შევარდნაძე მოსკოვში ჩავიდა სტალინთან და იქ გააპროტესტა ეს ვანდალური ჩანაფიქრი. ამან მაშინ მეტეხის ციხეც გადაარჩინა და ტაძარიც, მაგრამ, როგორც ამბობენ, უკან დაბრუნებული დიმიტრი შევარდნაძე რუსეთის ქალაქ როსტოვში ჩამოსვეს, დააპატიმრეს და დახვრიტეს.

საყურადღებოა ფილმის ის ეპიზოდიც, სადაც თეთრ ნაბადში გამოწყობილი ვარლამ არავიძე, დოქსოპულოსა და რიკტაფელოვის თანხლებით, სტუმრად ეწვევა სანდრო ბარათელს ოჯახში. ამ ვიზიტის მიზანი არის მხატვრისთვის იდეოლოგიური დაკვეთის მიცემა. ბარათელი კი დაკვეთის მიძღები არ არის. ის, რაც ბარათელების ოჯახს ელის ამ უარის გამო, კარგად ჩანს მხატვრის მეუღლის, ნინოს (მსახიობი ქეთევან აბულაძე) სიზმარში, სადაც მათ მანქანით მისდევს ვარლამი და ცხენებით კიდევ – რაინდების სამოსში გამოწყობილი ჩეკისტები; ცოლ-ქმარი მიწაში ჩაფლული ემალება მათ. რაინდად აღჭურვილი დოქსოპულო როიალზე ცალი თითით უკრავს, ნინო მას სახეში ჩახედავს და ვარლამის სახეს დაინახავს...

დაკითხვის პირობითი სცენა: ის მიმდინარეობს ყვავილებით მოფენილ მინდორში, თეთრ როიალზე წამოწოლილია და ფრაკში გამოწყობილია გამომძიებელმა უნდა დაკითხოს სანდრო ბარათელი. იქვე, სასწორით ხელში, დვას თვალახვეული თემიდა. ადრე დაპატიმრებულ კორიშელს ეკითხებიან, იყო თუ არა ის პონტუსის აგენტი. აბსურდული შეკითხვით შენიღბულია 1937 წელს ხშირად და სრულიად უსაფუძვლოდ დასმული შეკითხვები გერმანიის, ინგლისის, საფრანგეთის, იაპონიის აგენტობის თაობაზე.

პირობითობებით გაჯერებულ ფილმში ერთი ეპიზოდი გადმოსცემს ნამდვილ ამბავს, როცა ნინო და პატარა ქეთი გარბიან ქალაქის სატვირთო სადგურზე, რათა ნახონ, იქ დაყრილ ციმბირიდან ჩამოტანილ მორეზზე, სანდრო ბარათელის სახელი ნომ არ წერია. „დიდი ტერორის“ წლებში ციმბირში გადასახლებულ პატიმრებსა და მათი ოჯახის წევრებს შორის არსებობდა კომუნიკაციის ასეთი საშუალება.

ნინო ბარათელი ეძებს ელენეს, კორიშელის თანამშრომელს, მაგრამ მეზობლისაგან იგებს, რომ ელენე დააპატიმრეს. ეს პასუხი და ლუქი კარზე იმ წლებისათვის ტიპური მოვლენაა. ნინოს აფრთხილებენ, ქალაქი დატოვოს, რადგან

მისი დაპატიმრება გადაწყვეტილია. ოღონდ, დედა-შვილი ვაქცევას ვერ ასწრებს, რადგან მათი გაფრთხილება სარკმელთან მიყურადებულმა მეწოფემ – ჩეკა-ს აგენტმა გაიფონა და დააბუხლეთ. ნინო ბარათელი დააპატიმრეს, ბავშვი წაართვეს და, როგორც სხვა რეპრესირებულთა შვილები, უპატრონო ბავშვთა თავშესაფარში მოათავსეს.

ასეთია ქეთევან ბარათელის სიტყვა-მოგონება სასამართლო პროცესზე და მას თავისებური გამოძახილი აქვს არაფიდის შთამომავლებში. შვილიშვილი, რომლის თანდასწრებითაც მზეს ემალებოდა ვარლამი, ქეთევან ბარათელთან საბჭოთაობაში მივიდა და ბოდიში მოუხადა, რომ მისი სიცოცხლის ხელყოფა სცადა. იძაბება ამ ახალგაზრდის ურთიერთობა მამასთან. ეს მხოლოდ თაობათა კონფლიქტი არ არის. მისი საფუძველი ვარლამიზმის, ანუ სტალინიზმის, ამასთან იმ მდაბიო და პირმოთნე მორალის უარყოფაცაა, რომელშიც სტალინის შემდგომი პერიოდის ქართული საზოგადოების საკმაოდ მოზრდილი ნაწილი ცხოვრობდა.

პირმოთნე და მდაბიო მორალის კიდევ ერთი ნათელი გამოხატულებაა ერთი შეხედვით მგლოვიარე რძლის ცეკვა ვარლამის კუბოს ვარშემო. ეს მისი დამოკიდებულებაა პრეტენზიული და ტვირთად ქცეული ვარლამის მიმართ, რომლის შვილსაც, სავარაუდოდ, „კარგი ცხოვრების“ გამო გაჰყვა ცოლად.

აბელისა და მისი ვაჟის კონფლიქტი ამ უკანასკნელის თვითმკვლელობით მთავრდება. ჩემი აზრით, ამას ორმაგი სიმბოლური დატვირთვა აქვს; პირველი ის არის, რომ ანტისტალინისტური ძალები კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის დროს საკმაოდ სუსტი იყო, მეორე – დაკარგულ თაობას ნიშნავს – საქმოსან-სტალინისტთა ოჯახში დაბადებულ, ეროვნული საქმისთვის გამოუსადეგარ თაობას.

ფილმში არის ეპიზოდი, როცა ვარლამი თევზს ნთქავს. ეს ბიბლიური სიუჟეტის პერიფრაზია – ქრისტემ სამი თევზით უამრავი ხალხი დააბურა, ვარლამმა და მისნაირებმა თავად დანთქეს ყველაფერი და ხალხს არაფერი დაუტოვეს. აი, ამ თევზის მჭამელ ცრუ მესიას შესჩივლა აბელმა, რწმენა დაგკარგეო, რაზეც ვარლამი პასუხობს: „შენ ახლა შიშმა შეგიპყროო და მერე ეუბნება: „აღსარებისათვის ეშმაკს ეახელი, ვერ მიცანი, ბიჭო, მამაშენი ვარ!“.

ამ ეპიზოდს მოჰყვება ის სასამართლოს სცენა, რომელშიც ქეთი ბარათელი ამბობს ვარლამის თაობაზე: „სანამ თქვენ მას იცავთ, ის ცოცხალია“. შვილის თვითმკვლელობით შეძრწუნებული აბელი თავისი ხელით ამოთხრის ვარლამის გვამს და ხრამში გადააგდებს.

ფილმის ფინალში ჩვენ ისევ ვხედავთ საკუთარ სახლში ტორტების მცხოვრებ ქეთევან ბარათელს. მას ქუჩაში გამვლელი მოხუცი ქალი (მსახიობი ვერიკო ანჯაფარიძე) ეკითხება: „ეს ქუჩა ღვთისმშობლის ტაძართან მიმდევანს?“ რაზეც ქეთევან ბარათელი პასუხობს: „ეს ვარლამის ქუჩაა, ის ტაძართან ვერ მივიყვანთ!“ ამის გამგონე მოხუცი ქალი ამბობს: „რად გინდათ ის ქუჩა, რომელიც ტაძართან არ მივიყვანს!“ ამით მთავრდება ფილმი.

ფილმში განმეორდა სახელისუფლებო დაკვეთა: ერთი მხრივ, დესტალინიზაციისა და მეორე მხრივ, ხელისუფლების მიერ მართული ეკლესიის რეაბილიტაციის საკითხები. ოღონდ, ამ კინოსურათის მხატვრული ფორმა ხელს უშლიდა ნაჩვენები ამბიდან ემოციური მუხტის წარმოშობას და მაყურებელზე სათანადო ზემოქმედების მოხდენას და, აი, რატომ: პირობითობამ, რითიც გაჯერებულია ფილმი, ბუნდოვანი გახადა ის მომენტები, რაც სტალინის მარჯვენა ხელს, ბერიას უკავშირდებოდა, რადგან ახალგაზრდობამ ის არ იცოდა, ხოლო სათქმელის გამოსატყვის ფორმით, ნაკლებად გასაგები იყო მათთვის. როცა კინოსურათში მეტად ბევრია პირობითობა და სიმბოლო, მისი წაკითხვა ჭირს. სიტყვა მშობიანა და, ამიტოვე სცოდავდა თენგიზ აბულაძის ფილმი „ვედრება“. იყო სწვა მომენტიც, რაც ფილმის დამკვეთისა და ავტორისაგან რეალისტური კინონაწარმოების შექმნას მოითხოვდა: 1956 წელს კომუნისტური რეჟიმის მიერ სტალინის პიროვნების კულტის დაგმობისა და ამის საწინააღმდეგოდ თბილისში მოწყობილი სტალინისტური დემონსტრაციის დახვრეტის შემდეგ დაშინებული სტალინისტები თავიანთი კერპის საჯარო თაყვანისცემას ვეღარ ბედავდნენ. მათი გავლენისაგან განთავისუფლებული ახალგაზრდობა განსხვავებულ ღირებულებებს ეტანებოდა. აი, ამისი შედეგი იყო, რომ 1978 წელს, 14 აპრილს, როცა ქართულის, როგორც სახელმწიფო ენის, კონსტიტუციაში დაფიქსირების მოთხოვნის თაობაზე ახალგაზრდობის დიდი დემონსტრაცია გაიმართა, იქ სტალინური ლოზუნგები აღარ იყო. ქართული საზოგადოება ხელს, მაგრამ მაინც თავისუფლდებოდა იმ ბანგისგან, რომლითაც მას სტალინის მთელი მმართველობის განმავლობაში აბრუებდნენ.

ფილმის ეკრანებზე გამოსვლამდე ბევრად ადრე გავრცელდა ჭორებიც: რომ გეგა კობახიძის დაპატიმრებისა და დახვრეტის შემდეგ (ის ვარლამის შვილიშვილის როლს ასრულებდა) მისი ეპიზოდები ხელახლა გადაიღეს და ეს ე. შევარდნაძისა და საკავშირო მთავრობის დახმარების გარეშე ვერ მოხერხდებოდაო. იყო ლაპარაკი ფილმის ვიდუოკასტებზე გადატანისა და საიდუმლოდ გავრცელების შესახებ. ასე რომ, როდესაც „მონანიება“ ეკრანებზე გამოვიდა, მაყურებელში ნამდვილად იყო რაღაც განსაკუთრებულის ნახვის მოლოდინი. გარდა ამისა, ხელისუფლებამ ფილმი ფარად აიფარა და ასე დაიწყეს სტალინიზმის რეციდივებთან ბრძოლა. სსრკ-ში მაშინ უკვე „გარდაქმნის“ ხანა იყო, მაგრამ მალე გამოიჩინა, რომ „მონანიებას“ დიდი ხნის მანძილზე პოპულარობა არ ეწერა. სტალინიზმის თემის მასშტაბური კრიტიკული დამუშავების დაწყების შემდეგ ამ სურათმა აქტუალობა დაკარგა, დიდი მხატვრული ღირებულებისა კი ის არასოდეს ყოფილა!

„ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“, 1989 წელი

ეს ფილმი ე.წ. „პერესტროიკის“ დროს გადაიღეს, ამიტომ უკვე შესაძლებელი იყო კინონაწარმოებების შექმნა ჩვენი კოლონიურ-კომუნისტური წარსულის აქამდე ტაბუდადებულ თემებზე, რის შედეგადაც გააქტიურდა კინოს როლი ისტორიის გადაფასების საქმეში, თავად სურათს კი პოლიტიკური დატვირთვა ენიჭებოდა. ამასთან, „პერესტროიკამდე“ გადაღებულ ფილმ „მონანიებისგან“ განსხვავებით, ავტორები არ იყვნენ იძულებულნი, ფილმში გატარებული აზრის სიმწვავედან გამომდინარე, ნაჩვენები ამბავი რეალურისა და პირობითის ნაზავად ექციათ და ნახევრად ნამდვილი და ნახევრად ზღაპრული სამყარო შემოეთავაზებინათ მაყურებლისთვის – ამან განაპირობა ფილმის სახვითი გადაწყვეტაცა და აზრობრივი შინაარსიც – „ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“ ამ პრობლემისაგან თავისუფალი იყო, ამიტომ მაყურებელი ვასული საუკუნის 20-იანი წლების ცნობილ პოლიტიკურ დაპირისპირებათა დაუფარავ ჩვენებას ელოდა – მხედველობაში მაქვს 1924 წლის ანტისაბჭოთა აჯანყების ის ეპიზოდი, რომელსაც შეეწირა მიტროპოლიტი ნაზარ ლეჟავა. ამისათვის საჭირო იყო, ფილმის ავტორები მიჰყოლოდნენ იმ დროის მოვლენათა შინაგან ლოგიკას, მაგრამ მათ განსხვავებული დამოკიდებულება გამოავლინეს: საქმე ის გახლავთ, რომ ზემოხსენებული აჯანყების რიგი ეპიზოდებისა და უშუალოდ ნაზარ ლეჟავას დაღუპვის ამბავი არ არის მოკლებული ჰეროიზმს, რაც გარკვეული თვალსაზრისით ფილმში ასახული ისტორიის ჟანრული საფუძველიც შეიძლებოდა გამხდარიყო, ავტორებმა კი ამბის დეჰეროიზება შემოქმედებით პრინციპად დაისახეს.

კინოსურათი რატომღაც იწყება სიმბოლური დატვირთვის მქონე ეპიზოდით: ჩეკისტი პეტრე (მსახიობი გ. პეტრიაშვილი) დაზვას მისდგომია და ორნამენტებს ჩარხავს. იფიქრებ, ჩეკა-ს შენობის რესტავრაციას აპირებენო, მაგრამ ეს ასე არ არის, ასეთი რამეებისათვის ჩეკისტებს არ ეცალათ, ის შეიძლება გავიგოთ, როგორც ჩეკისტების მიერ ადამიანების ბედის ჩარხვის სიმბოლო... თუმცა ფილმში ნაჩვენებ ამბავს არაფერს მატებს და ამიტომ, კონტექსტიდან ამოვარდნილი, ზედმეტიც არის.

საყურადღებოა, თუ როგორებად ჰყავთ წარმოდგენილი ფილმის ავტორებს აჯანყებული და ახლა ჩეკისტების ხელში მონვედრილი თავადიშვილები, მით უმეტეს, რომ სურათში ინტრიგის საფუძველი ნაზარ ლეჟავას მიერ ამ ექვსი ახალგაზრდის ტაძარში შეფარება იყო. სიმართლე რომ ვთქვათ, 1924 წლის აჯანყებაში მხოლოდ თავადები არ მონაწილეობდნენ, ეს აჯანყება ემიგრაციაში მყოფი საქართველოს სოციალ-დემოკრატიული მთავრობის მიერ იყო ორგანიზებული, ისინი კი არისტოკრატიას და ბურჟუაზიას ნამდვილად არ სწყალობდნენ. ამიტომ მხოლოდ დევნილი თავადების ჩვენება სიმართლეს არ შეეფერება; მაგრამ მივუბრუნდეთ ამ პერსონაჟებს. ზემოხსენებული აჯანყების დროს ბოლშევიკებს და რუს ოკუპანტებს ვაჟკაცი ხალხი ებრძოდა, ქაქუცა ჩოლოყაშვილისა

და მისი შეფიცულების მსგავსი ადამიანები და არა შიშისაგან გულგანეთქილი არარაობები. გავისხენოთ დაკითხვის ეპიზოდი, კომისართან ოთახში შემოიყვანენ შეშინებულ ახალგაზრდას (კომისარს მსახიობი გურამ ფირცხალავა ასახიერებს, პატიმარს – მსახიობი გიორგი როინიშვილი):

კომისარი: „რა გვარი ხარ?“

პატიმარი: აბაკელი გიორგი!

კომისარი: აი, გიორგი, განაჩენი გამოტანილია!

კომისარი: თუ მიხვდი, რა ვითხარი?

პატიმარი: დიახ!

კომისარი: რას მიხვდი?

პატიმარი: იქნებ შეგვიწყალოთ?

კომისარი: მე შემიძლია ერთი კაცი გაგანთავისუფლო, სად არის მეექვსე, ჰა, მეექვსე?

კომისარი, ყვირილით: სად არის მეექვსე?

პატიმარი: კულაშში, ცოტნეს ბიძაშვილთან, იქნებ შეგვიწყალოთ?

კომისარი: მართალია, კულაშში დაიჭირეს ცოტნეს ბიძაშვილთან, წადი სახლში!“

ამას ეუბნება, მაგრამ სინამდვილეში ატყუებს. რაც უნდოდა, გაიგო, ახლა კი მასწრად იგდებს, სახლში მიმავალს დასახვრეტთა საკანში უკრეს თავი.

პატიმარი: „დედიკო, დედა!“

კომისარი ეუბნება დასახვრეტებს, იმედი მაქვს, ვაჟკაცურად მოიქცევი.

მხოლოდ ერთი პასუხობს, ჩათლახი ხარო!

როგორც უკვე ვთქვი, აჯანყებაში ასეთი გულუბრყვილო და მშინარა ახალგაზრდები არ ყოფილან. ყველა მონაწილემ იცოდა, რისთვის იბრძოდა და ვის ებრძოდა. თუ ფილმის ავტორებს ბოლშევიკების ვერაგობისა და სისასტიკის აქცენტირებულად საჩვენებლად სჭირდებოდათ ასეთი უნდული პერსონაჟები, მიზანს ვერ მიაღწიეს, რადგან ვინ იყვნენ ბოლშევიკები, მაყურებლისთვის ცნობილი იყო და ამბობებულთა ნახვა უფრო აინტერესებდათ, ხოლო ის, რაც ნახეს, აჯანყების მონაწილეთა შესახებ სწორ წარმოდგენას ვერ შეუქმნით.

ასევე გაუგებარია, რატომ არის გამოყვანილი კომისრად რენეგატი თავადი, რომელიც სემინარიამში ცუდად სწავლობდა, შემდეგ კი ბოლშევიკი გახდა და ახლა მოწინააღმდეგეთა ბანაკში მყოფ თავადებს მუსრს ავლებს. თუ ფილმის ტექსტიდან გამომდინარე ვიმსჯელებთ, ნამდვილად ასე იფიქრებ. ამასთან, გამოდის, რომ შავ საქმეში, რაც ნათავადარმა კომისარმა უნდა გააკეთოს, ბოლშევიკებს ხელის ვასვრა არ სურთ:

ჩეკისტი პეტრე: „ეგ საქმე იმ ნაბიჭვარმა თავადმა გააკეთოს, ახლა რაიკომში რომ არის, ხოცონ თავადებმა ერთმანეთი!“

ამ ნათავადარ კომისარზე აქცენტების გადატანას ის შედეგი მოჰყვა, რომ წინ მისი ნასიათის თვისება, ვერაგობა გამოვიდა, ამით კი გადაიფარა კოლონიურ-კო-

მუნისტური რეჟიმის სისასტიკე და ანტიქართული ხასიათი. ასეთი დრამატურგიული სვლა, ჩემი აზრით, დაუშვებელია!

არანაკლებ უჩვეულოა ნაზარ ლეჟავას დაკითხვის ეპიზოდიც: აქაც ნათავადარი კომისრის ხასიათის თვისებაზეა აქცენტი გადატანილი. ის თავიდან დაკითხვის რეპეტიციას გადის:

– „ეს რა ჩაგიდენიათ, მამაო!

– მეც უძლური ვარ!

– იქნებ საჯაროდ მოინანიო? არ იკადრებდით ამას თქვენ!“

ამის შემდეგ შემოჰყავთ ნაზარ ლეჟავა (მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე), მას უკვე ოთახში მდგარს ვხედავთ. მიტროპოლიტს კინოკამერა ოდნავ ქვემოდან ზევით იღებს. ამ გზით იქნა მიღებული მისი მონუმენტური გამოსახულება, რომელიც ბუნებრივად ითხოვს ამაღლებულ, თითქმის ჰეროიკულ ტექსტს. მით უმეტეს, რომ ჩვენთვის ცნობილი ფაქტებით სწორედ ასეთი იყო მისი პასუხები გამოძიებლების შეკითხვებზე რეალურად მომხდარი დაკითხვისას. ფილმში საპირისპირო ხდება – ვიზუალურ მონუმენტალიზმს მოჰყვება სრულიად დეჰეროიზებული დიალოგი ნაზარ ლეჟავასა და კომისარს შორის:

კომისარი: „მლოცველებს აჯანყებულთა დასახმარებლად მოუწოდებდით, მართალია?

ნაზარი: განწირულთა დასახმარებლად!

კომისარი: თურმე სამჯერ მიმართე ტაძარში შეკრებილთ აჯანყებულთა დასახმარებლად და თან აუგად მოიხსენიეთ ახალი ხელისუფლება!

ნაზარი: ორჯერ. ჩემს ბაგეს კი აუგი არ დასცდენია!

კომისარი: აქ სულ სხვა წერია! იცით, ვინ შეგვატყობინა?

ნაზარი: ვიცი!

კომისარი: საიდან იცი?

ნაზარი: მოწაფეთაგან ერთი ყოველთვის გამცემია!

კომისარი: როგორ შეიფარეთ ეს ნაძირლები, მამაო, თავადის შვილები?

ნაზარი: მე ადამიანები შევიფარე, შვილო!

კომისარი: მე შენი შვილი არა ვარ!

ნაზარი: მომიტევეთ!

კომისარი: როდის მობრძანდნენ?

ნაზარი: სამი დღის წინ!

კომისარი: სად დამალე?

ნაზარი: საკურთხევლის უკან, სადაც ვწირავთ!

კომისარი: რამდენნი იყვნენ?

ნაზარი: ექვსნი!“

ამის შემდეგ ნათავადარი ტონს შეიცვლის და მიტროპოლიტს მაგიდასთან მიიწვევს, შემდეგ ეკითხება:

კომისარი: „მობრძანდით, რამე ხომ არ გაწუხებთ? ისე, მშვენივრად გამოიყურებით.“

ნაზარი: გმადლობთ, ღვთის წყალობით!

კომისარი: ბრალი გედებათ უმძიმეს დანაშაულში, სახელმწიფო ღალატში!

ნაზარი: მომიტყვევო, ეგ ჩემთვის გაუგებარია, მე მხოლოდ მშვიერი, მწყურვალნი და შეცლებული ადამიანები შევიფარე!

კომისარი: თბილა ტაძარში?

ნაზარი: ტაძარში მუდამ თბილა!

კომისარი: დაჯექი!

ნაზარი: გმადლობთ!

კომისარი: ხომ იცოდი, რომ ჩვენი მტები იყვნენ?

ნაზარი: ჩემთვის არაფერი გაუმხელიათ!

კომისარი: რომ ეთქვათ?

ნაზარი: ვზაბნეულთათვის ღვთის კარი მუდამ ღიაა!

კომისარი: ეგ არის, მამაო, სახელმწიფო ღალატი!“

ასეთი დიალოგი მათ შორის, საიდანაც შემდეგ ირგვევა, რომ ნათავადარი კომისარი თურმე სასულიერო სემინარიაში სწავლობდა და მას მიტროპოლიტი უკითხავდა ლექციებს, მაგრამ ის ცუდი მოსწავლე ყოფილა, ახლა კი ვხედავთ ბოლშევიკების სამსახურში ჩამდგარს. აქაც აქცენტირებულია კომისარის პირადი წარსული. დაკითხვის ბოლოს მათი დიალოგი ასე მთავრდება:

კომისარი: „მათ ძალაუფლების დაბრუნება უნდოდით, ამიტომ დღეს ისინი მოკვდებიან!“

ნაზარი: არ მოკვდებიან, მე ვილოცებ მათი სულისათვის!

კომისარი: შენი სულისათვის ვინ ილოცებს?“

აქ კიდევ ერთხელ უნდა შევწყვიტო ფილმის პერსონაჟების დიალოგი, რომელიც, როგორც ხედავთ, საკმაოდ გაწელილია და, ამასთან, სულაც არ წარმოაჩენს ნაზარ ლეჟავას ძლიერ პიროვნებად, რომლის მონუმენტური გამოსახულება მისი გამოჩენისთანავე გვიჩვენებს ფილმის ავტორებმა; მაგრამ მათ მიერ ნაზარისა და კომისარის დიალოგის დეჰრონიზაციის პრინციპზე აგებამ მიტროპოლიტი აქცია რიგით ადამიანად, რომელიც გულმოდგინედ, მთელი არსებით, ამასთან, უაღრესად კორექტულად იცავს თავს... ის სულაც არ ჰგავს იმ უშიშარ პატრიოტს, ჩეკისტებს რომ მიაძახა: „სული ჩემი ეკუთვნის ღმერთს, გული სამშობლოს, ხოლო მძორი თქვენთვის მომიგდია, ჯალათებო!“

ამ სიტყვებით დაამახსოვრდა ის ქართულ საზოგადოებას და ამავე ფრაზით შევიდა ის საქართველოს ისტორიაში.

სამწუხაროდ, ფილმის ავტორებმა პერსონაჟის მიერ წარმოსათქმელი ეს ფრაზაც დეჰრონიზების პრინციპს დაუმორჩილეს და როცა ნაზარი ამბობს, „გული სამშობლოსო“, კომისარი დაასწრებს და ეკითხება: „ხოლო მძორი ჯალათებს, არა?“ ნაზარი ავრძელებს: „გვამი ჩემი ეკუთვნის მიწას“. ცხადია, ასე წარმოთქმულ სიტყვას არავითარი ეფექტი არ გააჩნია.

დეჰრონიზაციამ ემოციებისგან დაცალა ფილმი; ეს ნაზარისა და იმ ექვსი ახალგაზრდა თავადის დახვრეტის სცენაშიც გამოჩნდა. საქმეს ვერც შევლის

ვერც ჩეკისტი პეტრეს ნათქვამი დახვრეტის შემდეგ: „როდის ისწავლიან ესენი სროლას!“ და ვერც გვაძების გატანა დახვრეტის შემდეგ. არადა, „ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“ მაშინ გადაიღეს, როდესაც საქართველოში გააქტიურებას იწყებდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა. ასეთ დროს საზოგადოება წარსულში იწყებს ზნეობრივისა და გმირულის ძებნას, როგორც იმ აუცილებელი მაგალითებისა, რომელთაც უნდა დაეყრდნოს სამშობლოს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლისას. ასეთ მომენტში ლიტერატურასა და ხელოვნებას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, რადგან ზემოხსენებულ მაგალითებს მხატვრულად ხორც-შესხმულს გვაწვდის, ასე გააზრებულ ამბავს კი დიდი ემოციური ზემოქმედების მოხდენა შეუძლია მკითხველსა და მაყურებელს. განსაკუთრებით კი ეს შეეხება კინოხელოვნებას. „ნაზარის უკანასკნელი ლოცვის“ შემთხვევაში ეს ასე არ მოხდა. დეჰეროიზაციის, როგორც შემოქმედებითი პრინციპის, გამოყენებით ფილმის ავტორებმა, ჩემი აზრით, კონცეპტუალური ხასიათის შეცდომა დაუშვეს, რამაც თავისი უარყოფითი კვალი დაამჩნია სცენარსაც, რეჟისურასაც და მსახიობთა თამაშსაც. ამის შედეგად ფილმმა საზოგადოების მოლოდინი ვერ გაამართლა.

„ჩაკლული სული“, 1994 წელი

1992 წელს გერმანიაში ემიგრანტად მყოფმა მწერალმა გამოაქვეყნა ანტისაბჭოთა რომანი, რომელშიც მოთხრობილია, რა გზებით ცდილობდა საქართველოში 1921 წელს „წითელი არმიის“ ნიშტებით დამყარებული კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმი პატრიოტულად განწყობილი, შემოქმედებითი ინტელიგენციისათვის ეროვნული სული ჩაეკლა... ლიტერატურული პირველწყაროს ეს სათქმელი მხატვრული თვალსაზრისით მეტად სუსტად და, ვიტყვოდი, არაემოციურად იქნა ნაჩვენები ფილმში, რომლის ეს ნაკლი სურათის მთელი მიმდინარეობის მანძილზე, თითქმის ყოველ ეპიზოდში იგრძნობა... ამისი მიზეზი მწერლის აზროვნებასა და წერის თავისებურებაში არ არის საძებნი: გრივოლ რობაქიძეს ახასიათებს, თავისი პერსონაჟების მოქმედებათა თუ სულიერ განწყობათათვის ასოციაციური ფონის შესაქმნელად ხშირად მოიხმოს კონკრეტულად ბიბლიური და ზოგადად აღმოსავლური მითოლოგია. ამას გარდა, ლაბარაკობს 20-იან წლებში არსებულ ქართველთა წარმომშობის ერთ-ერთ, სახელდობრ, შუამდინარულ თეორიას. რომანი ამას ყველაფერს იტანს, მაგრამ ლიტერატურული სიმბოლოები და ასოციაციები კინემატოგრაფში ადეკვატურ ასახვას ვერ პოულობს. ამიტომ მათგან რომ კინოსცენარი გაათავისუფლეს, ეს სწორ მოქმედებად მიმაჩნია, ოღონდ რომანის აზრობრივ მიზანდასახულობას რომ სათანადოდ ვერ ჩასწვდნენ და სიუჟეტური ქარგა სწორხაზოვნად გადმოსცეს, ანუ მათი ხედვა რომ სქემატურობას ვერ ვასცდა, ეს, რა თქმა უნდა, ფილმის ავტორების შემოქმედებითი ხასიათის შეცდომაა.

ეს კინოსურათი ერთობ გაუგებრად იწყება: გვიჩვენებენ კინოგადაღებას, იღებენ თეთრ ცხენს გამოდევნებულ გლეხებს. ვისაც „ჩაკლული სული“ არ წაუ-

კითხავს, ის მაყურებელი ვერ გაიგებს, თუ რატომ დასდევენ გლეხები ცხენს. არადა, რომანში ამ ეპიზოდს დიდი მნიშვნელობა აქვს; კოჯორში გამართული ქეიფისას თამაზ ენგური იქ მყოფთ მოუთხრობს რუსეთის რომელიღაც გუბერნიაში მომხდარ ამბავს, სადაც გამოვლინდა უნაპირო სოციალური ბოლმა – ამბოხებულმა გლეხებმა შემამულეს კარ-მიდამოს დარბევა არ აკმარეს და შურისძიების მიზნით მის ჯიშთან თეთრ ცხენს ცოცხლად გააძრეს ტყავი... ამ ამბის მოყოლით გამოხატა თამაზ ენგურმა უარყოფითი დამოკიდებულება „პროლეტარული რევოლუციისადმი“. მას მოუსმინეს ბერზინმა და ბრეგაძემ და თამაზის ეს პოზიცია გახდა მისი დალუპვის ერთ-ერთი მიზეზი. ფილმში კი, ამ ეპიზოდს აზრი აქვს დაკარგული, ის ძირითადი ამბის კონტექსტიდან არის ამოვარდნილი. ასევე გაუგებარია აქცენტირებულად ნაჩვენები კადრები, როცა სახლში მყოფ თამაზს ვილაც სუბიექტი ჭოგრიტით უთვალთვალებს, რაც ფილმის ავტორთა მიერაა მოფიქრებული. მათი ჩვენება სულაც არ იყო საჭირო, რადგან უნდობლობის ატმოსფერო, რაც მმართველმა რეჟიმმა დაამკვიდრა, რომანში საკმაოდ დამაჯერებლად არის წარმოდგენილი პერსონაჟთა დიალოგებით, ამიტომ ფილმში ამისი ასახვა, სათანადო შემოქმედებითი პოზიციის არსებობის პირობებში, სრულიად შესაძლებელი იყო, მაგრამ საქმეც ამ პოზიციის უქონლობაშია, რის გამოც ფილმი გადაიქცა რომანისა და ფილმის ავტორების მიერ მოფიქრებული ცალკეული ეპიზოდების არა ეკრანიზაციად, არამედ ილუსტრირებად. ეს რომ ასეა, ვხედავთ რიგ სცენებში, რომლებშიც რომანის მიზანდასახულობა არც კი იგრძნობა. ასეთია კინოსტუდიის სამხატვრო საბჭოს ეპიზოდი, სადაც თამაზი ამბობს, ჩვენი ისტორიის გამყალბებელ სცენარს მოსკოვში ვერ წავიღებო, რაზედაც სამხატვრო საბჭოს თავმჯდომარე პასუხობს, სხვა წავიღებო. შინაგან დაძაბულობასა და ემოციასაა მოკლებული რიგი ეპიზოდებისა – იქნება ეს საუბარი კუბეში მოსკოვიდან უკან მგზავრობისას, ნატასა და ბერზინის გამოლაპარაკება ოპერის თეატრში, აგრეთვე ბერზინის მიერ ნატას ჭვრეტა წარმოდგენის დროს, ან, თუნდაც, სცენაში ბერზინი ნატასთან და თამაზისა და კოჯორის ქეიფის გახსენება. ასეთივეა რეინიგზის სადგურში ნატასა და თამაზის შეხვედრა, თამაზის საუბარი ნატასთან ბერზინის წიგნზე და ლევანის დაპატიმრებაზე. ამავე ეპიზოდში ეფექტს ვერ ახდენს ტელეფონის ზარი და ბერზინის თხოვნა თამაზისადმი, მწერალთა ყრილობაზე სიტყვით გამოვიდეს. ეს ამბავი ფილმის ავტორების მოფიქრებულია და თამაზისთვის მახეს შეიცავს, მისმა სიტყვამ რეჟიმისადმი ლოიალობა (ან პირიქით) უნდა გამოამჟღავნოს. რომანში სხვაგვარადაა, ის არავითარი მახე არ არის. თამაზი მწერალთა ყრილობაზე აირჩიეს იმ დელეგატებს შორის, რომლებიც თბილისის საბჭოს მიერ საქართველოს გასაბჭოებისადმი მიძღვნილ, ოპერის თეატრში გამართულ დღესასწაულზე უნდა გამოსულიყვნენ სიტყვით.

თამაზი ამ სიტყვის გამო და კიდევ დოსტოევსკის რომანის, „ეშმაკის“ კიდებზე ვაკეთებული კომენტარის გამო დააპატიმრეს.

ფილმში დაპატიმრება მწერალთა ყრილობაზე მოჰყვება წარმოქმულ სიტყვას, რომელიც ბერზინმა კრიტიკულად შეაფასა. ვერც ეს შეფასება და ვერც

ადრე, უცხოელის მიერ თამაზთან დოსტოევსკის შესახებ ლაპარაკი სათანადო განწყობას ვერ ქმნის, ისევე, როგორც თამაზის შინაგანი შფოთი ქეიფისას და შემდეგ ეპიზოდში მისი დაპატიმრება.

კომუნისტებს შორის მოჩვენებითი მეგობრობისა და სინამდვილეში ერთმანეთის გაუტანლობა მეტ-ნაკლებად უნდა ეჩვენებინა ბერზინისა და ბრეგაძის საყვარელი ანეკდოტის მოყოლას იმის თაობაზე, „თუ ვინ ცხოვრობს საბჭოთა კავშირში კარგად“, მაგრამ არც ამ ეპიზოდს აღმოაჩნდა სათანადო ემოციური მუხტი.

ფილმში თამაზ ენგურის დაპატიმრება ბერზინს ბრალდება. რაც შეეხება ჩეკაში თამაზის დაკითხვას, ის ერთობ სწორხაზოვნად არის ნაჩვენები, იქ ლაპარაკია ბათუმში უცხოელ დესპანთან შეხვედრის შესახებ. რომანში ამ თემას ბევრად მეტი მნიშვნელობა აქვს და ლევანის ვადარჩენა თუ დაღუპვა ამ საკითხზეა დამოკიდებული.

სულ სხვა აზრობრივი დატვირთვა აქვს ბერზინის შეხვედრებს ნატასთან. ფილმშიც ჩანს, რომ ბერზინს პირველივე ნახვიდან მოეწონა ნატა, ქალი მისთვის სასურველი გახდა. რომანში ბერზინი ორჯერ ეცადა დაუფლებოდა ნატას, ქალიც აღევწონ და თითქმის დანებდა, მაგრამ რაღაც შინაგანი მუხრუჭი საშუალებას არ აძლევს ბერზინს, საწადელს მიადწიოს, ფილმში კი ბერზინისა და ნატას ურთიერთობა ერთობ უნდოვრად მიმდინარეობს, კაცი მიიწვევს ქალისკენ, ეს უკანასკნელი კი ტაქტიკურად აღწევს თავს მას. ამ ეპიზოდებში რომანისეული ვნების კვალიც არ არის. ასევე საკმაოდ უნიჭოდ არის დადგმული ვიოს დახვედრის იმიტაციაც.

ემოციურ ზემოქმედებას ვერ ახდენს ვერც თამაზის შესახებ ბერზინისა და ბრეგაძის საუბარი და ამ საუბრისას გამოვლენილი მათ შორის არსებული დამაბული ურთიერთობა, ისევე, როგორც ყოველგვარ ეფექტს მოკლებულია სტალინის მოკვლის მცდელობა, ბერზინს რომ დაესიზმრა.

როგორც უკვე ვთქვი, რომანის კინოვერსია კინოილუსტრაციის დონეზეა გადაღებული, ამიტომ ფილმის ეპიზოდები ისე ცვლის ერთმანეთს, თითქოს რომანის ილუსტრაციებს ტექსტის წაუკითხავად ათვალიერებდე!..

ფილმის ფინალი ასეა გადაწყვეტილი: ნატა ეძებს სახლიდან გასულ თამაზს, პარალელურად ქუჩაში ორი სუბიექტი მიდის. შემდეგ ვხედავთ, თამაზი მკვდარი გდია ქუჩაში, მას ის ორი სუბიექტი მიუახლოვდება, გაჩნდებიან, საფულეს ამოაცლიან და გაეცლებიან; გაუგებარია, ვინ არიან ისინი, ქურდები თუ ჩეკისტები?

ამ კინოსურათის წარუმატებლობა განაპირობა დრამატურგიული თვალსაზრისით მეტად გაუმართავემა კინოსცენარმა, რომლის წყალობითაც დაიკარგა რომანში გატარებული იდეა. ამას დაემატა არასწორად შერჩეული მსახიობები და მათ წინაშე ასევე არასწორად დასმული ამოცანა. ასე, მაგალითად: რომანის მიხედვით თამაზი არა მხოლოდ მგზნებარე პატრიოტია, არამედ ფიზიკურად ძლიერი, ენერგიული ვაჟკაცი. გავიხსენოთ ეპიზოდი, როცა კინოსტუდიის ენოში მეეტლის ცხენი აიწყვეტს, თამაზი მის აღვირს დასწვდება და გაშმაგებულ ცხენს

ხეზე მიაბამს. ტყუილად ხომ არ დაირქვა ფსევდონიმად „ენგური“... პრინციპულია და, სამიში პოლიტიკური გარემოს მიუხედავად, პოზიციას ადვილად არ თმობს. სულიერი და ფიზიკური ძალა გარკვეულ მომხიბვლელობას ანიჭებს მას. ასეთი პიროვნების მორალურად გატეხვა, მისი სულის ჩაკვლა, რაც ფინალში უკვე ფიზიკური სიკვდილით მთავრდება, იოლი არ არის. ფილმში თამაშ ენგურს მკვეთრად გამოვლენილი ინტელიგენტური გარეგნობის, მაღალი და მეტისმეტად გამხდარი მსახიობი მურმან ჯინორია თამაშობს. მისგან არ იგრძნობა ის შინაგანი ძალა, ამ გმირს რომანში რომ ახასიათებს. როგორც ჩანს, გააცნობიერეს, რაოდენ განსხვავდებოდა ფილმისეული თამაში რომანისეულისგან და ცნენის შებოჭვის ეპიზოდი ამოიღეს, მაგრამ ამით დაშვებული შეცდომა ვერ გამოასწორეს. საქმე ისაა, რომ სუსტი შესახედაობის ადამიანზე ზემოქმედება, მისი სულის ჩაკვლა იმდენად ტრაგიკული არ ჩანს, როგორც ჩვენებაც რომანის ავტორს სურდა. გარდა ამისა, უხეირო სცენარმა უდავოდ ნიჭიერ მსახიობს იმის გაკეთების საშუალებაც არ მისცა, რისი გაკეთებაც მას, როგორც პროფესიონალს, შეეძლო.

არანაკლებ შეუსაბამო აღმოჩნდა ნატას როლისათვის ლიკა ქავჭავაძე. ჰაეროვანი, არამიწიერი, თითქოს ფრესკიდან გადმოსული მსახიობი არაფრით ჰგავს რომანის გმირს, რომელსაც სლაგური სისხლი ურევია და მეტისმეტად ვნებიანიცაა და ემოციურიც, ადვილად აგზნებადია და კარგავს თავშეკავებას. რომანისა და ფილმის ამ გმირს შორის ასეთი რადიკალური განსხვავებულობა არაფრით არ არის გამართლებული.

მეტ-ნაკლებად ახლოს დგას რომანისეულ გმერთან ზურაბ ყიფშიძის არტურ ბერნინი. მსახიობი შედარებით ზუსტად გადმოსცემს პერსონაჟის ხასიათს, გამოირჩევა შინაგანი აქტიურობით, რითაც ერთგვარი დინამიზმი შეაქვს აშკარად დუნე ფილმში. სამწუხაროდ, კინოსცენარი მასაც ბოჭავს და გასაქანს არ აძლევს.

სხვა პერსონაჟები: ლევანი, ბრეგაძე, გამოძიებელი, უცხოელი, კინოსტუდიის სამხატვრო საბჭოს თავმჯდომარე – ერთობ უფერულად გამოიყურებიან.

ამრიგად, გასული საუკუნის 90-იანი წლების შუა ხანებში შეიქმნა გრივოლ რობაქიძის რომანის წარუმატებელი კინოვერსია და ამ წარუმატებლობაში უმთავრესი დამნაშავენი სცენარის ავტორი და რეჟისორები არიან, მათ დაუშვეს იდეოლოგიური ხასიათის შეცდომა, სათანადოდ ვერ აღიქვეს და ვერ გაიაზრეს მწერლის ჩანაფიქრი. ამიტომ ამ პოლიტიკური რომანის ანტისაბჭოური მუნტი ფილმში ვერ ვადავიდა. ამას გარდა, სცენარის დრამატურგიული სისუსტის წყალობით, სათანადო სიცხადით გამოკვეთილი არ არის არც სიტუაციები და არც პერსონაჟთა ფსიქო-სოციალური ტიპები და ხასიათები.

არის კიდევ რიგი ყურადსაღები საკითხები: ფილმი იმ დროს გადაიღეს, როცა საქართველოში „ველური კაპიტალიზმის“ ბატონობა, ე.ი. საყოველთაო ძარცვა-გლეჯა იწყებოდა და, ბუნებრივია, საჭირო დაფინანსება ვერ მოინახა. ამიტომ უარი თქვეს მასობრივ სცენებზე. ვერ იქირავეს ფილმში ნაჩვენები ეპოქის შესაფერისი ავტომობილები და ერთ ეპიზოდში სულ სხვა პერიოდისა გამოიყენეს;

არც მსახიობთა კოსტიუმებია ზუსტად დროის შესაფერისი. მთლიანობაში თვალ-შისაცემია 20-იანი წლების ბოლოსა და 30-იანი წლების დამდეგის ატრიბუტიკის სიმცირე, ნამდვილად შეიძლება ითქვას, რომ „რეტროფილმი“ ვერ გადაიღეს. საბოლოო ჯამში მივიღეთ საკმაოდ სუსტი კინოსურათი, რამაც მაყურებელს იმედები გაუცრუა. მაგრამ ასეც რომ არ ყოფილიყო, ფილმის სოციალური შინა-არსი მაინც უმნიშვნელო იქნებოდა, რადგან მოხდა იგივე, რაც ბევრად ნიჭიერად და ტექნიკურად სრულყოფილად გადაღებული ფილმის „ყაჩაღები, თავი VII“, შემთხვევაში; შევარდნაძის ნეოკომუნისტური, კრიმინალური რეჟიმის მარწმუნებში მოქცეული მოსახლეობა წარსულის კრიტიკულ შეფასებაზე ნაკლებად ფიქრობდა...

და ბოლოს: ვრიგოლ რობაქიძის „ჩაკლული სული“, დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდეგ გადაღებული ცნობილი ლიტერატურული ნაწარმოების წარუმატებელი კინოვერსიაა. მოგვიანებით ასევე წარუმატებელი აღმოჩნდება მიხეილ ჯაფახიშვილის რომანის, „ჯაყოს ხიზნების“, კინოვერსიაც. ეს კი ცხადყოფს, რომ XX საუკუნის ბოლოსა და XXI საუკუნის დამდეგისათვის იმდენად დიდია შემოქმედებითი კრიზისი ქართულ კინოში, ვერ ხერხდება ქართული კლასიკური ლიტერატურის სრულფასოვანი ეკრანიზება.

„შემსრულებელი“, 1995 წელი

ფილმი იწყება იმით, რომ ვიღაც გამოცდილი ხელით და მონდომებით წმენდს რევილვერს და დოლოში ტყვიებს აწყობს. თავიდან შეიძლება ვერც მიხვდე, თუ რას საქმიანობს ეს ადამიანი, მაგრამ როცა მის ოთახში დასახვრეტ პიროვნებას შემოიყვანენ, ნათელი ხდება, რომ მოქმედება 1937 წელს მიმდინარეობს, „დიდი სტალინური ტერორის“ დროს, რევილვერის მწმენდავი კაცი კი ჯალათია. ჩვენ არ ვიცით, თუ რატომ ხვრეტენ იმ კაცს, ხსენებულ წელს ბევრი არაფერი სჭირდებოდა ადამიანის „ხალხის მტრად“ გამოცხადებასა და დახვრეტას. ამ შემთხვევაში ეს არც არის მთავარი. მთელი ყურადღება გადატანილია უმანგზე – ასე ჰქვია ჯალათს. როგორც კი უთხრეს, დასახვრეტი პირი მოჰყავთო, უმანგი ადგა და საყელო შეიკრა. ჩანს, მისთვის ეს მხოლოდ სამუშაო არ არის, არამედ ერთგვარი რიტუალია, რასაც მთელი სერიოზულობით ეკიდება და უმწიკვლოდ ასრულებს. ახლო ხედით გვიჩვენებენ დასახვრეტის სახეს, ვხედავთ ძალადობით გატანჯული ადამიანის გამოხედვას. ამასთან, ჩანს, მას შინაგანი ძალა კიდევ შერჩენია, რასაც უმანგი ვერ ამჩნევს. ჯალათი კითხულობს: „ნაბიჭვარი ექიმი სად დაიკარგა?“ ამ დროს კინოკამერა აქცენტირებულად გვიჩვენებს სკამს და საკაცეს. სკამის ფუნქცია თავიდან გაურკვეველია, არ ვიცით, მასზე დასახვრეტს დასვავენ, თუ შრომით დაღლილი ჯალათი ჩამოჯდება ხოლმე, მაგრამ, როგორც ვნახავთ, რეჟისორმა მას ფუნქცია მოუძებნა, საკაცე კი დახვრეტილის გვამის

გასატანად სჭირდებათ. რაც შეეხება ექიმს, ის ისეთი გულმაგარი არ არის, რომ წარბშეუხრელად უყუროს ადამიანის მოკვდინებას, ამიტომ გახდა მოსაძებნი. დასახვრეტი მიხვდა, რაღაც რომ მოხდა და ამბობს: „მზად არა ხართ? მაშინ, ჩამოვჯდები!“ შემსრულებელს აღელვება დაეტყო, დასახვრეტს სივარეტს აწვდის. ის კი, თუმცა ბედს არის შეგუებული, პაუზამ გაოგნებიდან გამოიყვანა, აგრესია გააძლიერა და, ბუნებრივია, ჯალათის წინააღმდეგ მიმართა: „მაგარი სამუშაო გაქვს! კარგად ვინდიან?“ უშანგი პასუხობს: „მყოფნის, რა შეკითხვებს იძლევი?“ დასახვრეტი ლაპარაკს აგრძელებს: „მოკლედ, ოჯახს არჩენ!“ უშანგი: „ვარჩენ!“ დასახვრეტი: „შვილები თუ გყავს?“ უშანგი: „მყავს, ორი!“ დასახვრეტი: „შენი მიტანილი პური ყელში არ ეჩხირებათ?“ „არ ეჩხირებათ!“ – ამბობს უშანგი და რეგოლვერს ხელს ჰკიდებს. დასახვრეტი: „იარაღს შეეშვი, ჯერ ექიმი არ მოსულა!“ ამ დროს შემოდის ტყეებუჩაგა: „ძლივს იბოვებს ის ქალაჩუნა!“ შემოდის ექიმი. უშანგი იწყებს მოვალეობის შესრულებას და ეუბნება დასახვრეტს: „მიდი კედელთან, შეტრიალდი!“ „არა!“ – პასუხობს დასახვრეტი. „როგორც ვინდა!“ – ამბობს უშანგი, ამ დროს გულსუსტი ექიმი შეტრიალდება, უშანგი ესვრის დასახვრეტს, ის ეცემა, შემდეგ საკონტროლოსაც ესვრის, ექიმი ხელს აწერს დახვრეტის აქტს. შემოდის დამლაგებელი.

მოთხრობილ ეპიზოდში გამოჩნდა ერთი არატიპური რამ: უშანგი ბევრად სუსტია პიროვნულად, ვიდრე იმ დროის შინაგან საქმეთა კომისარიატის ჯალათები იყვნენ და ამით არის აქცენტირებული მისი ტრაგიკული ბედი. როგორც ვნახავთ, უშანგი არა მხოლოდ კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის წნეხს განიცდის, არამედ, როგორც იტყვიან, „ცოლის ქუსლქვეშა მოქცეული“, გულის სიღრმეში თანაუგრძნობს ადამიანს. გავიხსენოთ მისი დამოკიდებულება დასახვრეტისადმი, თუ ჯალათის სამუშაოს არ მივიღებთ მხედველობაში, თითქმის არავისზე ძალადობს. ამისი მაგალითია კომბინატორი თუ სპეკულანტი მეზობლისთვის – რომელიც დაჭერას მან გადაარჩინა – ფულის გამორთმევა-წართმევის ეპიზოდი, ეს კი იმიტომ ჩაიდინა, რომ ყელში ამოუვიდა მეტისმეტად ხელმოძჭირნე ცოლის მიერ სახლში დამყარებული უკიდურესი „ეკონომიის რეჟიმი“ და მობეზრდა წვნიანი. ამასთან, ქალი ვრძნობს მის შინაგან სისუსტეს, გაუბედაობას, ძლიერი-სადმი მორჩილებას და მაქსიმალურად თრგუნავს ქმარს. უშანგის ოჯახს ბევრი რამ სჭირდება, ავეჯიც და როიალიც ქალიშვილისათვის, მაგრამ ცოლის მიერ საახალწლოდ გადამალულმა ტკბილეულმა გააღიზიანა და ეს ნუგბარიც გამოუტანა ბავშვებს, ცოლს ეჩხუბა და სახლიდან წამოვიდა. აი, მაშინ წაგლიჯა ფული მეზობელს, იყიდა უამრავი პროდუქტი, უშურველად აჩუქა ძვირადღირებული „ბამბანერვა“ ფრიად სექსუალურ გამყიდველ ქალს და გასწია მეგობართან. იქ უშანგი გააბრუა ოჯახის წევრების ერთმანეთისადმი მეგობრულმა, კეთილგანწყობილმა დამოკიდებულებამ. როგორ არ ჰგავს ეს ოჯახი მისას, თვითდამკვიდრებისათვის ნებისმიერ კომპრომისზე წამსვლელს. მის ოჯახში იმდენად მატერიალური გაჭირვება არ არის, რამდენადაც ზნეობრივი სიდუხჭირეა. ეს იგრძნო უშანგმა

და ახლა შინაგანად ეთანხმება ცოლს – წელანდელი უარის მაგივრად. როიალი, მეზობლები რომ ყიდიან, საჭიროა მათი ქალიშვილისთვის. იმ ქეიფის დროს მან ორი სრულიად განსხვავებული ადამიანისგან იგრძნო შიში და ზიზღი. ერთი მასპინძლის პატარა ბიჭია, ვისაც შოკოლადის ფილა მიაწოდა, ბავშვმა კი ის ცივად დადო მაგიდაზე; მეორე მასპინძლის ახალგაზრდა მეზობელი, რომელმაც უშანგის მიერ მიწოდებული სასმისი არ შესვა. პატარამ რაღაც ცუდი გაიგო უშანგზე, უფროსმა კი, აშკარად, იცოდა მისი სამსახურის შესახებ...

სახლისკენ მიმავალ უშანგს ქურდები გააჩერებენ. ამ ეპიზოდში ორი მომენტი იქცევა ყურადღებას. პირველი – ჯალათს, მმართველი რეჟიმის სისხლიან დავალებათა შემსრულებელს, თავდაცვა არ შეუძლია, ის ჭეშმარიტად „სახელმწიფო მექანიზმის პატარა ჭანჭიკია“ და ძლიერია მაშინ, როცა ეს მანქანა მოდის მოძრაობაში, სხვა შემთხვევაში მას ორი ჯიბეირის მოგერიებაც არ შეუძლია, არ გააჩნია საამისო შინაგანი ენერჯია და შემართება. მეორე კი ის არის, რომ გროშიც ვერ უბოვებს ქურდებმა, ყველაფერი დაუხარჯავს. აქედან ჩანს, რომ ძუნწი არ არის, უფრო გულუხვია, საკუთარი ცოლის შემხედვარეს მომჭირნეობა სძულს. ასე, რომ, გაწბილებულმა მძარცველებმა ფეხებთან ხურდა დაუყარეს, სახლში ტრამპაით წადიო...

ამრიგად, ფილმის ავტორებმა გვიჩვენეს ეპოქის წარმომადგენელი, რომელიც, თუ შინაგან საქმეთა კომისარიატის ჯალათების ზუსტი ასლი არ არის, მაგალითად, თბილისის ციხის უფროსის, ზახარ შაშურკინისა, სამაგიეროდ, ბევრი რამით ჰგავს იმ დროის უამრავ, ინიციატივამოკლებულ შემსრულებელს, რომლებიც მმართველი პარტიისა და მისი პირისსხლიანი ბელადის, სტალინის, დავალებით აშენებდნენ ანტიხალხურ, მილიტარისტულ სახელმწიფოს და, ამის პარალელურად, ბელადისავე დავალებით, სობდნენ თავისნაირ ადამიანებს, ბელადის ჭკუით, სინანული რომ არ სურდათ. ნიშანდობლივია, უშანგი გარეგნულად კი ჰგავს მკაცრი ხასიათის შემსრულებელს, მაგრამ ჩააბარებს თუ არა მორიგეს თავისი სამუშაოს „ძირითად სამუშალებას“ – ჯალათის რეგოლვერს, ის სრულ არარაობად იქცევა, რომელსაც, როგორც ვნახეთ, თავის დაცვაც არ შეუძლია და მისი შეღახული ღირსების ერთგვარი სუბლიმაციაა სექსი თავის წუწურაქ და აგრესიულ ცოლთან, ისიც, ჯერ კიდევ მღვიძარე შვილების თვალწინ...

სიმბოლურია ფილმის ფინალიც: ერისთავები, აი, ის მეზობლები, როიალს რომ ყიდიან, კვლავ ქეიფობენ. უშანგი თავის კომუნალურ ბინაშია. ამ დროს კარზე ბრაზუნი ატყდება, ის დგება, კარს აღებს, იქ ტყებუჩავა დგას. მცირე ხანს ისინი ერთმანეთს შესცქერავენ. არ ვიცი, ამ ურთიერთმწერიდან უშანგმა რა დასკვნა გამოიტანა, ცოლის კითხვაზე, ვინ არისო, უპასუხა ტყებუჩავაო, უხმოდ ჩაიცვა და გაჰყვა თანამშრომელს. უშანგი მანქანაში ჩასვებს და წაიყვანეს, საგარაუდოდ, მის შემცვლელ შემსრულებელთან, რათა მან განაჩენი აღასრულოს მსგავსად იმისა, როგორც უშანგმა გააკეთა ეს ფილმის დასაწყისში... აშკარაა, უშანგი, თავად ჯალათი და ამიტომ ბევრის მოწმე „დიდი სტალინური ტერორი-

სა“, თავიდან მოიშორეს; იმ წლებში ასე ხშირად ხდებოდა. ამასი გვარწმუნებს ავტორისეული რემარკაც: მამინ, როცა უმანგი მანქანისკენ მიდის, ერისთავების თამადა სტალინის უსაშველოდ გაგრძელებულ სადღეგრძელოს წარმოთქვამს...

ასეთი გახლავთ რეჟისორ მინო ბორაშვილის ფილმი, რომელშიც 1937 წლის „დიდი სტალინური ტერორის“ ერთი შემსრულებლის ამბავია ნაჩვენები. ის განზოგადებულია, მასში იმ წლების ბევრი ფიგურანტი შეიძლება დაინახო, ტოტალიტარული სახელმწიფო მანქანის „მრისხანე“ ჭანჭიკები, არსებითად კი სუსტი არარაობები, რომელთაც ადამიანის სიცოცხლე არაფრად მიაჩნდათ. შემსრულებლები ბევრნი იყვნენ, კონკრეტული ჯალათებიც, დამხვრეტი რაზმებიც, „სამეულთა“ წევრებიც, სასამართლო სისტემის კარიკატურას რომ წარმოადგენდნენ; ამას გარდა, კიდევ მრავალი სხვა, კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის დასაყრდენს რომ წარმოადგენდნენ.

ვფიქრობ, კინოსურათმა თავის წინაშე დასმული ამოცანა გადაწყვიტა და წარსულის ღირებულებათა გადამფასებელი ამბავი შემოგვთავაზა განსჯა-გააზრებისათვის.

„ყაჩაღები, თავი VII“, 1996 წელი

ოთარ იოსელიანმა გადაიღო უახლოესი წარსულის მოვლენების გადამფასებელი სახიობითი ფილმი, სცადა, გადმოეცა 1991-1992 წლების ზამთარში განვითარებული ძალადობისა და ტერორის ატმოსფერო, თბილისსა და საქართველოში რომ სუფევდა. ეს ამბები, ერთი მხრივ, შუა საუკუნეების სისასტიკესა და ვერაგობას დაუკავშირა, მეორე მხრივ კი, 30-იანი წლების სტალინურ ტერორს. როგორც ვნახავთ, სამი განსხვავებული ეპოქა, გამართული დრამატურგიისა და რეჟისურის წყალობით, ერთიან ისტორიად ორგანულად შეერწყა ერთმანეთს სხვადასხვა დროის სურათები, რომელთაც აერთიანებთ პერსონაჟთა ქცევის კრიმინალური ხასიათი. ამიტომ უწოდა იოსელიანმა თავის პოლიტიკურ ფილმს სათაურად „ყაჩაღები, თავი VII“.

ასოციაციურად სათაური გვანსენებს XX საუკუნის 30-იან წლებში სანდრო ახმეტელის მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმულ შილერის პიესას „ყაჩაღები“. ამ სპექტაკლს სხვა სათაურიც ჰქონდა – „ტირანების წინააღმდეგ“ – და თავისი მიზანდასახულობით ეხმიანება კიდევ ოთარ იოსელიანის ფილმის სათქმელს. ამ თვალსაზრისით საქმე გვაქვს ერთი პრობლემის ორ სხვადასხვა გააზრებასთან, რომელთა შორის სამოცი წელია და ქართულ თეატრალურ და კინოკულტურათა შორის გამართულ ერთგვარ „კულტურათა დიალოგს“ წარმოადგენს.

როგორც მოგანსენეთ, ფილმში მოქმედება სამ, ერთი შეხედვით, ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებულ, ეპოქაში ვითარდება: შუა საუკუნეები, 30-იანი წლების კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმი საქართველოში და 1991-1992 წლების

ომი თბილისში. ამ ისტორიულ პერიოდებს მხოლოდ ერთი და იმავე მსახიობების თამაში კი არ აერთიანებს, მსგავსად მსახიობ ამირან ამირანაშვილისა, რომელიც თანმიმდევრულად ასახიერებს მეფეს, მოქანდაკესა და კომუნისტად ქცეულ ქურდს – ეს ერთი დამაკავშირებელია – სხვა და ვაცცილებით მნიშვნელოვანი არის ძალმომრეობა, ვერაგობა, სინარბე და კრიმინალური ქცევის სტერეოტიპი. ყველაფერი ეს სამივე ეპოქაში თანაბრად არის წარმოდგენილი და ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე.

კინოსურათი იწყება სამთავრობო მანქანების კორტეჟით, იქიდან გადმოსულებმა კინოსტუდიის საბროექციო დარბაზში ფილმი უნდა ნახონ. იწყება ჩვენება. ვხედავთ ორგის ამსახველ კადრებს, ვიღაც ყმაწვილი ორგის მონაწილეებს ავტომატით დახვრეტს. საბროექციოში ჩოჩოლი ატყდება, ეს ფილმის დასასრულიაო. შემდეგ, როცა ფილმს მთლიანად ვნახავთ, ვიგებთ, რომ ორგის ამოწყვეტილი მონაწილეები პარიზში გადასახლებული ქართველი კრიმინალის ოჯახი და მათი ფრანგი მეგობრები არიან, მკვლელი კი შვილია, რომელიც თავად დარეკავს პოლიციაში.

არასასიამოვნო დასასრული, ბუნებრივია, დაგაფიქრებს, თუ რატომ მოხდა ასე, ოღონდ პასუხს ვიგებთ მთელი ფილმის მეშვეობით, რომელშიც ჩვენი შორეული, უახლოესი და თანამედროვე ყოფაა ნაჩვენები (ამ კინოსურათის გადაღებისას თბილისის ომი გუშინდელი დღის ამბავი იყო).

შუა საუკუნეების ეპიზოდის მონაწილეთა კოსტიუმებმა მაყურებელი არ უნდა დააბნიოს. საქმე ისაა, რომ მათ მოცემული ეპოქის ევროპული ტანსაცმელი აცვიათ და თავსაბურავები ახურავთ. ეს ნაჩვენები ამბის ნასიათს არ ცვლის – არსი იგივეა, კოსტიუმები კი ქართველთა, როგორც ანალოგიური ისტორიის მქონე ხალხის, იდენტიფიცირებას უწყობს ხელს.

შუა საუკუნეებში გათამაშებული ისტორიები, სხვა ეპოქის ამბებში გაბნეული რომ არის, ასეთი ვახლავთ: პირველად ვხედავთ პასტორალურ სურათს – ღამაზი ქალი საქონელს მწყემსავს. ამ დროს მასთან მეფე მიაჭენებს ცხენს, ქალს ერთი ნახვით შეიყვარებს, თან წაიყვანს და დედოფლად აქცევს. როცა მეფე მუსლიმანებთან საბრძოლველად წავა, დედოფალს ერთგულების ქამარს გაუკეთებს, კლიტით ჩაკეტავს, გასაღებს კი გულზე ჩამოიკიდებს. ქალს სხვა გასაღები აღმოაჩნდება და იმას ვიღაც სუბიექტს გადაუგდებს... ასე ჩნდება ინტრიგა: გადედოფლებული გლეხის ვოვო მეფეს ღალატობს...

სალაშქროდ წასული მეფე და მისი მხედრობა მტერს დაამარცხებს, მეფე მუსლიმანთა წინამძღოლს მოკლავს, მისი ლაშქარი კი მტრის ქალაქს იერიშით აიღებს, იქაურ ქალებს დაერუვიან და აუპატიურებენ. მეფის საჭურველმტვირთველი, წინა ეპიზოდში მეფის მახვილის სიბასრესა და სიპრიალენე ბევრს რომ ზრუნავდა, მუსლიმანი დედოფლის ხელში ჩაგდებას ცდილობს. სურვილი ისე დიდია, რომ ეს მას მოღალატედ აქცევს: ქალს გამოდევნებულს მეფე შეუსწრებს, ქალში არ შემეცილოსო და, საჭურველმტვირთველი მეფის მოკვლას აპირებს.

მას აპატიმრებენ. მეფე თავის ქალაქში ბრუნდება. საწოლ ოთახში აღმოაჩენს, რომ დედოფალს ერთგულების ქამარი მოხსნილი აქვს. დედოფალს აპატიმრებენ და თავს მოჰკვეთენ. ლალატი ამით არ მთავრდება: მეფის მიერ თავისი საჭურველმტვირთველის ხელიდან დახსნილი მუსლიმანი დედოფალი, მეფის საყვარელი რომ გახდა, მის მოწამვლას განიზრახავს, მეფე გადარჩება, უმადურ საყვარელს გალიაში ჩასვავენ.

ასეთი გახლავთ შუა საუკუნეების ეპიზოდი. რეჟისორმა აქცენტირებულად გვიჩვენა ეპოქისათვის დამახასიათებელი უმადურობა, ლალატი და სისასტიკე.

იმავე პრინციპს იყენებს იგი გასული საუკუნის 30-იანი წლების სტალინური ტერორის ჩვენებისას. აქ მას პასუხი უნდა გაეცა კითხვას, თუ ვინ იყვნენ კომუნისტები და რა ურთიერთობა ჰქონდათ ერთმანეთთან და დანარჩენ საზოგადოებასთან.

ამ კითხვებს პასუხი უახლოესი წარსულის დეტალურად ამსახველ რეტროეპიზოდში ეძებება, რომლის კადრებიც ასევე მთელ ფილმშია გაბნეული.

1937 წლის საქართველო. ჩეკისტები კითხულობენ წიგნს, რომელშიც შუა საუკუნეებისდროინდელი საწამებელი იარაღებია აღწერილი. შემდეგ XX საუკუნის დამდეგის თბილისია ნაჩვენები, ქალაქში ქურდი (ის შუა საუკუნეების ეპიზოდში მეფეა) დაძრწის და საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილებში მოქალაქეებს ჯიბეებსა და ჩანთებში უძვრება, ფულს და ნივთებს ჰპარავს, ნაქურდალი კი მესაათესთან მიაქვს. მას უცნობი ხალხი დააკავებს. ქურდს ჰგონია, პოლიციამ დააპატიმრა, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ესენი კომუნისტები არიან და ქურდის დახმარება სჭირდებათ...

კომუნისტების დავალებით ქურდი ჟანდარმების შეფს მოკლავს და გაძარცვავს, ნაძარცვი კი კომუნისტ ქალთან (ის შუა საუკუნეების ეპიზოდში დედოფალს თამაშობს) მიაქვს. ქალის დახმარებით ქურდი ახალ იმიჯს იკეთებს, მალე კომუნისტი ლიდერი ხდება და მოქმედება იწყებს განვითარებას 20-30-იანი წლების თბილისში: ჩეკისტები მუსიკოსის ოჯახს აპატიმრებენ, მუსიკის პროფესორმა თავი ჩამოიხრჩო. ისმის ხმა – გერონტი მოკლეს – მუსიკოსის ბინას კომუნისტ ლიდერად ქცეული ქურდი და მისი ცოლი ათვალთვნიებენ, ახლა ამ ბინაში მათ უნდა იცხოვრონ...

სხვის სახლში მოკალათებული კომუნისტები გემრიელად სადილობენ.

როდესაც კომუნისტთა სოციალურ წარმომავლობასა და მათ ზნეობაში გავრკვეით, ამის შემდეგ რეჟისორი გვაცნობს მათი „სახელმწიფოებრივი“ საქმიანობის ხასიათსაც: ქურდი, რომელიც კომუნისტი ლიდერი გახდა, დაცვის თანხლებით მიდის სამსახურში.

ჩეკისტი-გამომძიებელი (ის ფილმის შუა საუკუნეების ეპიზოდში საჭურველმტვირთველია) ასევე დიდებულად ცხოვრობს სხვისთვის ჩამორთმეულ ბინაში. ის გადაწყვეტს, შვილი წაიყვანოს თავისთან სამსახურში, დაკითხვების ოთახში, რათა პატიმართა წამებას აყურებინოს, მანამდე კი საწამებელ ოთახს ათვალთვნიებს.

ვხედავთ საწამებელი იარაღების შესანახ ოთახს, საიდანაც პატარა სარკმლებით ამ იარაღებს აწვდიან დასაკითხ ოთახებში... ოთახი სამედიცინო ინსტრუმენტების სასტერილიზაციოს ჰგავს. ოღონდ, როცა ვხედავთ იარაღების რიტმულ მიწოდებას ან როცა აქ მომუშავეები შესვენებაზე მადიანად ილუკმებიან და, პარალელურად, ამზადებენ ცხელ უთოებს, შამფურებს, შპრიცებს, დენის კაბელებს, მიუხედავად ამ ეპიზოდის პირობითი ხასიათისა, დიდ ემოციურ დატვირთვას იწვევს. მომდევნო კადრებში ჩეკისტი-გამომძიებლის შვილი დედას გატაცებით უყვება დაკითხვის ოთახში მიღებულ შთაბეჭდილებებს, სკოლაში დაბრუნებული კი, პიონერთა ხელმძღვანელთან საკუთარ მამას დაასმენს, რომელსაც ვილაცების შესახებ უთქვამს: „ყველანი იდიოტები არიან! დიმიტრი ნენგია!“

სკოლისავე ეპიზოდშია დასმენის კიდევ ერთი მაგალითი: მასწავლებელს კომუნისტი ბელადის სურათი ჩამოუვარდა, მინა დაიმტვრა, სურათი დაინხა. მასწავლებელზე განაწყენებულმა მოწაფემ დახეული სურათი მოიპარა და დასმენის მიზნით პიონერთა ხელმძღვანელთან წაიღო...

სამსახურში მისულ ქურდს, რომელიც კომუნისტი ლიდერი ვახდა, ხალხი ელოდება. ვიდრე მათ მიიღებს, საჯდომზე ნემსს უკეთებენ, ამ დროს თანამემწე ასმენს ვილაცებს.

მიღება იწყება, მასთან ვილაც ქალი შედის და შესწავლებს, ცუდ პირობებში ვცხოვრობთო. ამის პასუხად კომუნისტ ლიდერად გადაქცეული ქურდი ხელების ფათურს დაუწყებს. ქალი მას თავში მარმარილოს პრესპაპიეს ჩასცხებს, რის გამოც აპატიმრებენ და სთხოვენ, დაასახელოს იმათი გვარები, ვინც მთავრობის წევრზე თავდასხმაზე წააქენა...

როგორც ჩანს, ქალს ათქმევინეს, რაც სურდათ, ამიტომ მანქანებში სხდებიან და მიდიან იძულებით დასმენილთა დასაპატიმრებლად: ოპერის თეატრი, სათანადო გრიმვაკეთებული მსახიობი ლენინის არიას მღერის, მას აპატიმრებენ; აგრეთვე აპატიმრებენ ბიოლოგიის პროფესორს, პიანისტები გაპარვას აპირებენ, სატვირთო სავსეა ერთმანეთის ნაცნობი პატიმრებით. ამ დახურულ სატვირთოს კონსპირაციის მიზნით წითელი ჯვრის უნარმაზარი გამოსახულება აქვს. სატვირთო მიდის, პატიმრები მღერიან...

შემდეგი კადრების ხილვისას აშკარად იფიქრებ, რომ ჩეკისტებს ბუნების წიაღში პიენიკი აქვთ, მაგრამ მხოლოდ ასე არ არის, ამას გარდა, პატიმრებიც უნდა დახვრიტონ. დახვრეტის შემდეგ უფროსობა მიდის, დანარჩენები დახვრეტილთა ტანსაცმელს ინაწილებენ...

არანაკლებ შემწარავია კომუნისტი და ჩეკისტი ბოსების ორგია გამომძიებელი-ჩეკისტის ბინაში. ისინი გართობის მიზნით ჯერ იმ მწვადებს ესვრიან, მასპინძელ ქალბატონს რომ უჭირავს ხელში, შემდეგ ჩეკისტი-გამომძიებელი ვილჰელმ ტელის მიბაძვას იწყებს, შვილს თავზე ვაშლს დაადებს და გალუმილი მთვრალი ესვრის და ვაშლს მოახვედრებს. ორგის შუა ეტაპზე ჩეკისტი-გამომძიებელი მაგიდის გადასაფარებელს ქამარზე მიიბამს და რაც მაგიდაზე საკვები და სასმელი

იყო, ყველაფერს ძირს გადმოყრის. ამის შემდეგ იწყება მუსიკალური ვართობა. ეროვნებით რუსი ჩეკისტი ბოსი მღერის, გალემილი მასპინძელი კი ცოლის შეკითხვაზე, ასე რატომ მოიქეციო, უპასუხებს: ამათი სიფათების დანახვა აღარ შემძლიაო.

შემდეგ ვხედავთ, კომუნისტი ლიდერი, ქურდი რომ იყო, წერილობით დასმენებს კითხულობს.

ბოსებისადმი გამოვლენილი უპატივცემულობის გამო ორგანის მასპინძელ ჩეკისტ-გამომძიებელს საკუთარ კაბინეტში ნემსს გაუკეთებენ, გათიშავენ და სადღაც წაიყვანენ, მის ოჯახს კი ბინიდან გამოასახლებენ.

მათ ბინაში სხვა ოჯახი შესახლდება.

კომუნისტ ლიდერს, ქურდი რომ იყო, გათიშულს – როგორც ჩანს, მასაც ნემსი გაუკეთეს – კამერაში უკრავენ თავს.

უახლოესი წარსულის, ანუ 1937 წლის ამსახველი რეტროპიზოდი ეპოქის ყველა მახასიათებელს გვიჩვენებს, იქნება ეს შემოქმედებითი და ტექნიკური ინტელიგენციის განადგურება, მათი ქონების მითვისება, მმართველი კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის წარმომადგენელთა უზნეობა, ერთმანეთის მიყურადება, დასმენა თუ სულ მცირე გადაცდომაზე თანამებრძოლის დაპატიმრება და მოსპობა.

თავისი არსით ეს კაცთმოძულე რეჟიმი დიდხანს არ შეიძლებოდა გაგრძელებულიყო, მაგრამ მან ზნეობრივად გაზრწნა არა მარტო თავისი თანამედროვე საზოგადოება, არამედ მომდევნო ეპოქის ადამიანების გაზრწნასაც შეუწყო ხელი.

აი, სწორედ ამის შედეგს ვხედავთ ფილმის თანამედროვე, ანუ 1991-1992 წლების სამოქალაქო ომის ამსახველ კადრებში.

თანამედროვე ეპიზოდი იწყება ასე: ცოლი ქმარს ავტომატს აწვდის; მოქანდაკე, ვის ტორსებითა და ქანდაკებებით საესე სახელოსნოსაც თავდაპირველად ვხედავთ, მებრძოლს ეკითხება, ომობო? ის პასუხობს: მტრებს ვებრძვიო! თუმცა, ვინ არიან ეს მტრები, ამას ვერ ვიგებთ და იმის ილუზია, რომ ყველაფერი თავიდანვე გაცხადდებოდა, ქრება. მოქანდაკემ ჩააბარა ბოთლები, იყიდა სასმელი და მიდის ქუჩაში, სადაც ქვემეხს ისვრიან, შემდეგ ჯავშანტრანსპორტიორზე მჯდარ მემომარს ეკითხება: „მთაზე ამიყვან?“, ისიც თანხმობის ნიშნად თავს უქნევს. შემდეგ ვხედავთ სნაიპერ ვოვოს, რომელიც ვილაცას ესვრის და კლავს, რატომ? არ ვიცით! ვერც იმას ვიგებთ, მეორე სნაიპერმა, ამჯერად მამაკაცმა, ვილაც ტიპს – ხელში პური და ბოთლი ღვინო რომ ეჭირა – რატომ ესროლა. მთის ფერდობზე მოქანდაკე და მისი მეგობარი ქეიფობენ და მღერიან. ამ დროს გაივლის ქვეითთა საბრძოლო მანქანა, მას ყუმბარა მოხვდება, იქიდან სამნი გადმოდიან, ერთი დაჭრილია, ჩაუვლიან მოქეიფეებს და გზას განაგრძობენ.

უყურებ ამ კადრებს და სულ უფრო რწმუნდები ამ ომის აბსურდულ ხასიათში.

მომდევნო ეპიზოდში გვიჩვენებენ სამოქალაქო ომის დროინდელ ბარს, მხატვარი და მისი ამფსონები ნამთვრალეგნი არიან.

მომდევნო კადრებში ვხედავთ ბრძოლებს თბილისში, ხალხი თავიანთი ბარგით გამოვრბის დამწვარი სახლებიდან. მოქანდაკე და მისი ამფსონი ნაპარავ ხალიჩას მიეხიდებიან.

ქაშვეთის ეკლესიიდან სამოქალაქო ომის დროინდელი ბოსები გამოდიან. შემდეგ ისინი ბაზრობაზე ნაპარავ ხალიჩას ყიდულობენ და მერსედესით მიდიან. კინოგადამღები აპარატი მათ მიჰყვება და ვხედავთ მიწაზე დამხობილ ლენინის უზარმაზარ თავს.

ამას მოჰყვება დეტექტიური ისტორია: ახალგაზრდა ტიპები ვილაცის მანქანას აფეთქებენ.

რუსი სამხედრო, რეტროპიზოდში ჩეკისტების ბოსი რომ იყო, ახლა ქვეითთა სამ საბრძოლო მანქანას მიჰყიდის ქართველებს, ერთმანეთი რომ დახოცონ. ეს გაჭრობა ეკლესიის ფონზე ხდება.

ამას მოჰყვება იმ დროის ტიპური სცენა – ახალგაზრდა სტუმარს გაჩნრეკს და ისე შეუშვებს სახლში. ქართველი ბოსი რუს ბოსს საბრძოლო მანქანების სანაცვლოდ დიდ ბრილიანტს აძლევს. ამ დროს ისმის სროლის ხმა. სადარბაზოს წინ შეკრებილან ბოსები; ერთ-ერთი მათგანის შვილს, აი, ვილაცის მანქანა რომ ააფეთქა, სნაიპერი კლავს.

მოქანდაკე და მისი ამფსონი უკრაინაში მიფრინავენ. ვხედავთ საქართველოს მთების პეიზაჟს.

პარიზი. სკვერში მაწანწალები ანუ კლომარები არიან. მოქანდაკეს ანტიკვარული ნივთების ბაზრობაზე სძინავს. მოხუცი ფრანგი ქალი მას საქმელს მოუტანს. როლს-როისიდან ქართველი ქალი ვადმოდის, ეტყობა, იზოდრომზე იყო. მის სახლშიც ქართველები არიან. ქართველი კრიმინალური ბოსი კედლებზე პისტოლეტებს და ავტომატებს ამაგრებს. ასაკოვანი ფრანგი ქალი ამ ბოსს, თვალახვეულს, კარგი ღვინის გამოცნობას რომ ასწავლის (ზიარება ფრანგულ კულტურასთან), ეკითხება, კედელზე აკრული ავტომატები, კარაბინები, პისტოლეტები ლამაზი გვონიათო?

ამ ეპიზოდს შეიძლება ვუწოდოთ „სამშობლოს გაძარცვით გამდიდრებული ქართველი კრიმინალების ყოფა პარიზში“.

როგორც რეტროპიზოდში იყო, ამ კრიმინალი ბოსის შვილიც მშობლებს უყურადებს (უწინების მემკვიდრეობითობა).

ქართველი კრიმინალური ბოსის თანაშემწეს მოკლულს პოულობენ.

ამფსონს მოქანდაკე ანტიკვარული ნივთების ბაზრობაზე მიჰყავს და შუა საუკუნეების ეპიზოდის მეფის პორტრეტს უჩვენებს, რომელიც მას ზედმიწევნით ჰგავს... სურათს ვერ ყიდულობენ, ფული არა აქვთ. მღერიან ქართულ სიმღერებს.

ქართველი კრიმინალი ბოსის სახლში ორგიაა. ბოსის შვილი ავტომატით შემოდის და მათ ყველას დახოცავს (ფილმი ამ ეპიზოდით იწყება); შემდეგ პოლიციაში დარეკავს.

კომისია, რომელიც ფილმს უყურებს, სასადილოდ მიდის. სადილობს მექანიკოსიც.

მოქანდაკე და მისი ამფსონი პარიზის ქუჩებში უკრავენ. ჩაივლის ფილმში ნაჩვენები სამივე ეპოქიდან ჩვენთვის ცნობილი ქართველი ქალი, მოქანდაკე დაეწევა და ფრანგულად ეტყვის, მეცნობითო. ქალი უპასუხებს, გეშლებათო.

მოქანდაკე განაგრძობს დაკვრას.

ფილმის ბოლო კადრი ასეთია: საქართველო, ხესთან კოცონია დანთებული და მოქეიფე მეგობრები იმავე სიმღერებს მღერიან, რასაც მაწანწალა ქართველები პარიზში...

მაშ, ასე, ფილმს ოპტიმისტური ფინალი აქვს, იმის შესახსენებელი, რომ ოდესღაც, მომავალში, ქართველები პარიზის ქუჩებში სიმღერით კი არ იმოვნებენ ფულს, არამედ საკუთარ სამშობლოში ექნებათ სახსარი იმისა, რომ ბუნების წიაღში იქეიფონ და იმღერონ!..

ფილმში ნაჩვენები სამივე ეპოქის: შუა საუკუნეების, XX საუკუნის 30-იანი წლების კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმი და 1991-1992 წლების სახელმწიფო გადატრიალება და სამოქალაქო ომის სოციალური და ზნეობრივი საფუძვლები: სინარბე, უმადურობა, ღალატი, ვერაგობა, დასმენა, სისასტიკე, ძალმომრეობა, კრიმინალური ბუნება სამგანვე ერთნაირი აქტიურობით გამოიჩენება. მიაქციეთ ყურადღება: სხვადასხვა ეპოქათა პერსონაჟების შემსრულებელი ერთი და იგივე მსახიობები ერთმანეთს ვერ ცნობენ, მაგრამ მათ მიერ განსახიერებულ მოქმედებებს ყველა სოციალური და ზნეობრივი პრობლემა მეშვედრეობით გადაეცემათ... ასეა არადემოკრატიულ საზოგადოებათა წიაღში და ასეთი იყო ის საქართველოც, რომელშიც მიმდინარეობდა გადაღება ამ ფილმისა, რომელიც ერთგვარი გაწნული სილა იყო შევარდნაძის კრიმინალური რეჟიმისათვის. სიმართლე რომ ითქვას, ეს უღირსი მეშვედრეობითობა დღესაც გრძელდება, რაც იმას ნიშნავს, რომ მისი გაწყვეტის პირობები ჯერ არ დამდგარა!..

ჩემი აზრით, ოთარ იოსელიანის მიერ წარსული ამბების გადამფასებელი სახითი ფილმი, „ყაჩაღები, თავი VII“, ამ მიმართულების ქართულ პოლიტიკურ ფილმებს შორის უდავოდ საუკეთესოა.

„კომა“, 2014 წელი

ამ ფილმის პრემიერის წინ მისმა რეჟისორმა, არჩილ ქავთარაძემ, განაცხადა, ზოგი რამ ამ სურათში ავტობიოგრაფიულიაო, ანუ მის თავს გადამხდარ შემთხვევას კატალიზატორის როლი უთამაშია, რაც ფილმში ნაჩვენებ ამბავს დამაჯერებლობას ჰმატებს. თუმცა, ამ ფაქტორს რეალურად განაპირობებს ის, თუ რამდენად არის ფილმის საფუძვლად ქცეული ისტორია მხატვრულად გააზრებული და განზოგადებული. ამ თვალსაზრისით „კომა“ უდავოდ იმსახურებს ყურადღებას.

შესაძლოა, გაჩნდეს აზრი, რომ ამ ფილმის მამხილებელი პათოსი ერთობ დაგვიანებულია, რადგან ხელისუფლება შეიცვალა. ეს სწორი არ იქნება და,

აი, რატომ: როცა ქვეყანაში სისტემური დანაშაული ხდება და მმართველობის დემოკრატიული საფუძვლების შერყვნასთან გვაქვს საქმე, ასეთი მოვლენა აქტუალობას არასოდეს კარგავს. ვარდა ამისა, კინოსურათის გადაღება სწორედ ძველი რეჟიმის არსებობისას დაიწყო...

ფილმში მოთხრობილი ამბავი ასეთია: უიღბლო ავტომოცვარულმა ტიტემ (მსახიობი გიორგი მასხულია), საცობისთვის თავი რომ აერიდებინა, პარალელურ ქუჩაზე შეუხვია და ქუჩის მეორე მხარეს გადასვლის მოსურნე წყვილს დაეჯახა.

ავარიის მსხვერპლნი, თავიდან შეყვარებულები რომ გვეგონა, სინამდვილეში ერთმანეთის საყვარლები აღმოჩნდნენ, აქვთ ოჯახები, ერთს მოსიყვარულე ქმარი ჰყავს, მეორეს – ასევე მოსიყვარულე ცოლი. ტიტესთვის საუბედუროდ, ორივე კომპაში აღმოჩნდა, ოღონდ, ჯერ ქალი მოდის გონს, შემდეგ – ვაჟი, რაც უიღბლო მძღოლისთვის მომავლის განსაზღვრისას – ცინეში რომ აღმოჩნდა – ოდნავი ოპტიმიზმის საფუძველს იძლევა, ოპტიმიზმი ტიტესაც სჭირდება და ავარიის მსხვერპლთაც. ეს უკანასკნელნი მოათავსეს იმ საავადმყოფოში, რომლის დიდ ნაწილში აფხაზეთიდან დევნილები ცხოვრობენ. ამას ვარდა, აქ პრობლემას ისიც ქმნის, რომ არცთუ კვალიფიციური პერსონალი მუშაობს და შეიძლება, ავადმყოფს დაუდევრობით ის წამალი მიაწოდონ, მისთვის რომ შეიძლება საწამლაღვი აღმოჩნდეს... საავადმყოფოს ჰყავს აშკარად კორუმპირებული, პოპულისტი და დემაგოგი დირექტორი თუ მთავარი ექიმი, დიდი ყბედი ვინმე, რომლის პროფესიონალიზმშიც შეხედვისთანავე ეჭვი შეგეპარება...

რაც შეეხება ცინეს, აქ ლტოლვილები, ბევრ სხვა მოქალაქესთან ერთად, პატიმრობაში არიან. თუ საავადმყოფოში უპასუხისმგებლო მედიცინის მუშაკმა შეიძლება შეცდომით სიცოცხლეს გამოგასაღმოს, აქ ეს სრული პასუხისმგებლობით კეთდება. თავად განსაჯეთ: ტიტეს ცინეში მიყვანისთანავე, პატიმრების დახარისხების დროს, ჯერ სიტყვიერ შეურაცხყოფას აყენებენ, შემდეგ კი წიხლებით შესდგებიან. ასეთი მოპყრობის მიზანი ადამიანის მორალური გატეხვაა, რომ მას ფიზიოლოგიური შიში გაუჩნდეს ცინისა და პოლიციის მიმართ... სხვა დასკვნას ვერ გამოიტან, როცა მთელი ფილმის განმავლობაში ვხედავთ პატიმრების ჩაგვრისა და მათთვის ღირსების შელახვის სცენებს, ხშირად არაფრით მოტივირებული აგრესიის გამოვლენას პატიმრების მიმართ და ამ ეპიზოდებში დაუფარავად ივითხება უსაშველოდ გაგრძელებული ექსპერიმენტი, რომლის მიზანიც ე.წ. „ახალი ადამიანის“ – მორჩილისა და ბრძანების უპირობოდ შემსრულებლის – ჩამოყალიბებაა... ოღონდ, ეს კომუნისტების მიერ „ახალი ადამიანის“ შექმნის პროცესი კი არ არის, არამედ, ჩვენში სულ ახლანან განხორციელებული მცდელობაა... ამის მნახველს მახსენდება, რომ ამ რამდენიმე წლის წინ ქვეყნის მართვის ფსიქოლოგიური მოდელის შესახებ ვინმე გიგა ბოკერიამ თქვა, ასეთი მოდელი ბიჰევიორიზმიანო, რაც დასჯა-წახალისებას გულისხმობდა. ბიჰევიორიზმის ქართული ინტერპრეტაციის შედეგად მიღებული „ახალი მენტალობის მქონე“ ადამიანის ტიპური ნიმუშია ფილმში მოსამსახურე პატიმარი (მსახიობი გიორგი

ბელაძე), სხვებს საჭმელს რომ ურიგებს. ის მზად არის, ყოველგვარი მიზეზის გარეშე ლანძღოს პატიმრები და, რაკი უფლებაც აქვს, ამას მთელი არსებით აკეთებს – ისე, რომ ლამის ძარღვები დაუსკდეს და თვალები ბუდიდან გამოუცვივდეს. პატიმართა შეურაცხყოფით ის უფროსებს ერთგულებას უმტკიცებს.

ფილმში სხვა ზნეობრივად გადაგვარებულებიც არიან: ტიტეს ბავშვობის მეგობარი, რომელიც პირველივე შესაძლებლობისას ვასცემს მას – ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში ცოლისა და ადვოკატის დანშარებით მონგდაო – ან, იმავე ფსიქიატრიულში მყოფი, ადგილობრივ რეალობაში ადაპტირებული პატიმარი, ასევე ტიტეს ნაცნობი, მან იცის, როგორ არ უნდა დააჩაგვრინოს ვიყებს თავი, მაგრამ სპეცრაზმელების დანახვაზე საბანქვემ იმალება...

„კომაში“ ძალადობის სხვადასხვა გამოვლინებაა ნაჩვენები. მაგალითად, ხშირად იცვლებიან ტიტეს ადვოკატები, რომელთაც პატიმარი ერთსა და იმავეს უყვება და ისინიც მექანიკურად, როგორც მოლაპარაკე თოჯინები, ერთსა და იმავეს პასუხობენ. მათგან ერთია, ვითომ პატიმარზე რომ ზრუნავს და ისიც – კორუმპირებული... სურათში ნაჩვენები ძალადობის კულმინაციაა მორწმუნე პატიმრის (მსახიობი ჯანო იზორია) ისე ცემა, რომ პირიდან სისხლი ანთხია და ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ მას კამერის სარკმელთან უნდოდა ლოცვა და შეეპასუხა ზედამხედველს, სარკმლიდან მის მოცილებას რომ ცდილობდა.

რელიგია და ავადმყოფი, რელიგია და პატიმარი ფილმში ძალადობის ჩვენების კიდევ ერთი ხანია. ავადმყოფსა და პატიმარს ერთნაირად უსახავენ რელიგიის შემეგობით ხსნის გზას, მაგრამ ეს მათთვის მხოლოდ ვადარჩენის ილუზიის შექმნის მცდელობაა და ამაში მარწმუნებს საავადმყოფოს ეპიზოდი: უაღრესად თვითუმაყოფილი მღვდელი, საკუთარი განსაკუთრებულობის შეგრძნებას რომ ვერ მალავს, უხვად არიგებს კურთხევას... და კიდევ: ფილმის ფინალში ერთი პოლიციელი ლოცვებს კითხულობს, მეორე კი – გასართობ ჟურნალს... ფილმში ნაჩვენებ ზნეობრივად დუხჭირ საზოგადოებაში რელიგია ზოგისათვის თვითღამკვიდრების საშუალებაა, ზოგისთვის – კარგი ტონი, ზოგისთვის კი უკანასკნელი იმედი, მაგრამ ის ვერ აერთიანებს ამ საზოგადოებას. საავადმყოფოს დირექტორი თუ მთავარი ექიმი არაქრისტიანული გულციფობით ამჟღავნებს თავის ხისტ დამოკიდებულებას კომაში მყოფი ავადმყოფების მიმართ, ხოლო ზედამხედველთა სასტიკი და უხეში უფროსი, როცა მისი შვილი, საგარაუდოდ, ავარიში მოყვება, გულმოდგინედ იწყებს ლოცვას, რასაც აქამდე არ აკეთებდა. ამიტომ ძნელია, ჩასწვდე აქაურთა რელიგიურობის ხასიათს...

ფილმში ინტერესს იწვევს პერსონაჟთა ეკრანული სახეები, რაც, სცენარის გარდა, რეჟისორის, ოპერატორის, მხატვრისა და, რა თქმა უნდა, მსახიობების ერთობლივი მუშაობის შედეგია. სამაგალითოდ რამდენიმე კინოსახეს მოვიხმო: ასეთია ბადრი გვაზავას ციხის უფროსი, ერთ ეპიზოდში მას თავის კაბინეტში ტრუსის ამარა, სარკმელთან მდგარს ვხედავთ, ხელში ჭოგრიტი უჭირავს და პატიმართა საკნების სარკმლებს უთვალთვალავს... მეორე, ასევე მოკლე ეპიზოდში,

სასპორტო სამოსში გამოწყობილი, ზედამხედველებით გარემოცული ციხის უფროსი დერეფანში მიაბიჯებს, თან ხელქვეითებს რაღაც უნიჭო ანეკდოტს უყვება, რაზეც ისინი ნაძალადევი სიცილით იფხრიწებიან. ბოლოს ის სათვალთვალთი პატიმართა საკანში იჭვრიტება.

ერთი-ორი დეტალი და ჩვენ თვალწინ წარმოდგება ამ სუბიექტის პიროვნული რაობა და რეალური სოციალური სტატუსი: მისი აქცენტირებული სექსუალობა, მბრძანებლური ტონი, ხაზგასმული ფამილარობა თანამშრომლებთან ურთიერთობისას, პატიმრის დაჩაგვრის სადისტური სურვილი გვიჩვენებს, რომ საქმე გვაქვს რაღაც სატრაპის მსგავს მონელესთან, რომელსაც აბსოლუტური ძალაუფლება აქვს და ღრმად არის დარწმუნებული, რომ ციხეში მხოლოდ მას აქვს მამაკაცად ყოფნის უფლება, მხოლოდ მას გააჩნია პატივმოყვარეობა და ამბიციები; თანამშრომლები მისთვის მხოლოდ ხელქვეითები, ტაშის დამკვრელები არიან, ამდენად, მათაც გააჩნიათ პრივილეგიები, პატიმრები კი ყველაფერ ადამიანურს მოკლებული უუფლებო მასაა... პერსონაჟის სახე დამაჯერებელია, მას მსახიობი ზუსტად შერჩეული შტრინხებით ქმნის, ხასიათის ფორმირებისას გამოყენებულია დეტალები და ლაკონიზმი, საბოლოოდ მივიღეთ ფსიქო-სოციალური ტიპი, რომელიც იმდენად განზოგადებულია, რომ არსებითად შეუძლებელია გარჩევა ცხოვრებისეული პროტოტიპისაგან.

მიშა ახვლედიანი, თუმცა პროფესიონალი მსახიობი არ არის და ტიპაჟია, კარგად ეწერება ფილმის მთლიან ქსოვილში, ქმნის უტიფარი ბიუროკრატის კოლორიტულ პორტრეტს.

ცხოვრებისეული დამაჯერებლობით გამოირჩევა ზურაბ ბეგალიშვილის სასტიკი და, ამავე დროს, საკუთარ თავში რწმენადაკარგული ზედამხედველების უფროსი. „კომაში“ მის მიერ შექმნილი ეკრანული სახე გამართლებულია.

ვიორჯი მასხულიას ტიტე ახალგაზრდა ინფანტილური ადამიანია. ის ბოლომდე ვერ ჩასწვდა მომხდარის ტრაგიკულ არსს და უბრალოდ მიჰყვება დინებას, მხოლოდ ორჯერ ფეთქდება ისტერიულად. შემგუებლობა მას გადარჩენის საშუალებას აძლევს, ბადებს იმედს, რომ ადრე თუ გვიან თავს დააღწევს ციხეს.

მთავარი გმირის სრულიად საპირისპიროა ჯანო იზორიას მორწმუნე პატიმარი. ის აქტიურია, სხვაზე მეტად აქვს განვითარებული პიროვნული ღირსების გრძნობა, ამიტომ მისი არსებულ რეალობასთან შეგუება არაა უპირობო, რელიგია მისთვის ღირსების დაცვის საშუალებაცაა და ის ღირებულებაც, რაც მას ზედამხედველთან უნდა აკავშირებდეს. ეს შეცდომა მისთვის ტრაგიკულად მთავრდება.

ფილმში „კომა“ გათამაშებული სისასტიკის ამსახველი სცენები და მათში მოქმედი პერსონაჟები ტიპურია როგორც ქართული ცინეებისთვის, ასევე საავადმყოფოებისთვის, მამასადაძმე, რეალისტურია და ამიტომ – გამართლებულიც.

„ნიბულა“, 2017 წელი

ეს ფილმიც ისტორიის ახლებურ შეფასებას ეძღვნება, ოღონდ უახლოესი ისტორიისა. ამიტომ მისდამი ინტერესი ბუნებრივია.

პოლიტიკურ ფილმს თავისი კანონები აქვს. განურჩევლად იმისა, რომელიმე მოვლენას ეხება თუ პიროვნებას, კინოსურათმა რამდენიმე კითხვას უნდა გასცეს პასუხი, რათა მოვლენის ხასიათი და პიროვნების მოქმედებათა არსი ნათელი გახდეს, ამას ორივეს საზოგადოებრივი მნიშვნელობა ითხოვს. მით უმეტეს, თითქმის ყოველთვის ხდება მოვლენისა და პიროვნების მითოლოგიზება და ძნელია ჭეშმარიტების დადგენა არცთუ ძალიან დიდი ხნის წინანდელ ამბებზეც.

ამასთანავე, ფილმის ავტორები არჩევანში თავისუფალი არიან და შეუძლიათ აირჩიონ მათთვის მისაღები ესა თუ ის ვერსია, მოვლენა და პიროვნება საკუთარი თვალთახედვით შეაფასონ და დადებითად ან უარყოფითი კონტექსტით წარმოგვიდგინონ, შექმნან ჭეშმარიტებასთან ახლოს მყოფი თუ ჭეშმარიტებას დაშორებული ნაწარმოები; ან მოიქცნენ იტალიური პოლიტიკური კინოს მეტრის, ფრანჩესკო როსის, მსგავსად, რომელმაც ფილმში „სალვატორე ჯულიანო“ მთავარი პერსონაჟის დაღუპვის ორივე ვერსია აჩვენა – ის, რომელიც ხელისუფლებას აწყობდა და ისიც, როგორც სინამდვილეში მოხდა... ერთი სიტყვით, შემოგვთავაზონ მითიც და რეალობაც. ასეთი განლაგთ პოლიტიკური ფილმის შუქ-ჩრდილები.

შესაბამისად, კინორიტუაც თავისუფალია ფილმის დადებითად ან უარყოფითად შეფასებისას და მაყურებელიც – მოიწონოს ან არ მოიწონოს შემოთავაზებული ვერსია. ეს, რაც ავტორთა პოზიციას შეეხება, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანია კინოსურათის სანახაობრივი მხარე: მიუხედავად ჟანრული მრავალფეროვნებისა, ტრაგედია, დრამა, ტრაგიკომედია, კომედია, სატირა – დაძაბულობა უნდა იქმნებოდეს პოლიტიკურ ვნებათა ღელვის შედეგად, რასაც ასევე აქცევს ყურადღებას კრიტიკაც და მაყურებელიც.

თუ სანიობით ფილმს „ნიბულას“ ზემოთქმულთან მიმართებაში განვიხილავთ, ის ამ თვალსაზრისით აშკარად არატიპურია. თავად განსაჯეთ: ნაჩვენებია საქართველოს რესპუბლიკის დამნობილი პრეზიდენტის, ზვიად გამსახურდიას, ბოლო დღეები. სავარაუდოდ, მოქმედება 1993 წლის დეკემბერში მიმდინარეობს. ხანმოკლე ემიგრაციიდან დაბრუნებული პრეზიდენტი (ფილმში მას სახელით არ მოიხსენიებენ, ის ბატონ პრეზიდენტად იწოდება) დევნილია და ერთი სოფლიდან მეორეში გადაადგილდება პრემიერ-მინისტრთან და დაცვის ცამეტკაციან ჯგუფთან ერთად. ეს ზვიად გამსახურდიას ბიოგრაფიიდან აღებული ფაქტია. ოღონდ, გაუგებარია, ვის გაურბის ეს ხალხი. აქ უკვე ბიოგრაფიას აღარ ეყრდნობიან. მართალია, ქართველი მაყურებლის ნაწილისთვის სრულიად გასაგებია, თუ ვის გაურბიან ისინი, მაგრამ ეს სრულფასოვანი პოლიტიკური ფილმის შექმნისთვის საკმარისი არ არის, რადგან ელემენტარული ლოგიკა ითხოვს, გამოჩნდეს კონ-

ფლიქტის მეორე მხარე ანუ მდევნელი. საქმეს არ შველის არც აფეთქების ხმა და იმისი თქმა, რომ გვესროლესო, არც შევეულმფრენის სპეციფიკური გრუნენი იმ სახლის თავზე, სადაც დევნილები არიან შეფარებულნი და არც იმაზე ლაპარაკი, სოფელში ტანკი შემოვიდაო. არ შველის, რადგან არ ჩანს კონკრეტული მტრის სახე, რომელიც, პოლიტიკური ფილმის კანონებიდან გამომდინარე, სასტიკი, აგრესიული შურისმაძიებელი უნდა იყოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, დევნილთა მოქმედება შეიძლება ახირებული ხალხის საქციელს დაემსგავსოს, რომ ვერ გაგვივია, რატომ და ვის ეძალებიან ისინი...

ამას გარდა ჩნდება სხვა კითხვაც: რატომ არ ჰგავს ირანელი მსახიობი ზვიად გამსახურდიას? ამ უკანასკნელის გარეგნობა, ტემპერამენტი, მეტყველების მანერა, ჟესტიკულაცია, მიმიკა, ქცევის სტერეოტიპი საკმაოდ კარგად არის ცნობილი. რაც შეეხება ჰოსეინ მასჯუბის, ის ზვიად გამსახურდიას არცერთი პარამეტრით არ ჰგავს და მრჩება შთაბეჭდილება, რომ მას წარმოდგენაც არა აქვს იმ პიროვნების შესახებ, ვისაც ასახიერებს... ცხადია, მსახიობი იმ ამოცანას ასრულებს, რაც მას რეჟისორმა დაუსახა და მეც სწორედ ამაში ვხვდავ შეცდომას, საქმე ისაა, რომ ფილმის სახელწოდება „ნიბულა“ არის იმ სოფლის სახელი, სადაც ზვიად გამსახურდიამ დაამთავრა სიცოცხლე. ამიტომ სიტუაცია ითხოვდა მთავარი პერსონაჟის, ბატონი პრეზიდენტის, ფიზიკურ მსგავსებას ისტორიულ პროტოტიპთან, თორემ ნიბულა რომ ზოგადად პრეზიდენტების სიცოცხლის დასასრულის ადგილი იყოს და კინოსურათი ვინმე მორიგი დამნობილი პრეზიდენტის სიცოცხლის ბოლო დღეებს ასახავდეს, მაშინ საკამათო აღარც არაფერი იქნებოდა...

იგივე ითქმის ბატონ პრემიერ-მინისტრზეც (ამ პერსონაჟსაც ასე იხსენიებენ), სათვალე თითქმის ამჟღავნებს მის მსგავსებას ბესარიონ გუგუშვილთან, მაგრამ მხოლოდ თითქოს. მართალია, ამ პერსონაჟს შიშველსაც გვიჩვენებენ, ოღონდ, რადგანაც საშუალება არ გვქონდა, პროტოტიპი შიშველი გვენახა, მსგავსებაზე ვერაფერს ვიტყვი...

ფილმში არის რამდენიმე ეპიზოდი, განმარტებას რომ ითხოვს. ასეთია პრეზიდენტის ზმანება, როცა ის თავის თავს ხედავს ვრძელ დერეფანში მიმავალს, რომლის ორივე მხარეს ადამიანები დგანან და ტაშს უკრავენ, შორიდან გაისმის სკანდირება: „ნიბულა!“, „ნიბულა!“... აშეარაა, ფილმის ავტორები ამ გზით გვეუბნებიან, ნიბულამდე პრეზიდენტი ვარემოცვამ მიიყვანაო. უდავოა, მის უახლოეს ვარემოცვას გარკვეული წვლილი მიუძღვის ზვიად გამსახურდიას დაღუპვაში, მაგრამ მხოლოდ ამაზე მინიშნებით ვერ აიხსნება მისი დამნობის მიზეზები. ის იმ პოლიტიკურ სიტუაციასა და, გნებავთ, ფსიქოლოგიურ ატმოსფეროში უნდა ვეძებოთ, 1987-1993 წლების საქართველოში რომ იყო შექმნილი. როგორც ვხვდები, ამ მოვლენების ანალიზი ფილმის შემქმნელთა მიზანს არ წარმოადგენდა; ხოლო ის, რისი ჩვენებაც საჭიროდ ჩათვალეს, საემარისი ნამდვილად არ არის... არის სხვა ეპიზოდიც, როცა მიტოვებულ შენობაში, რომელიც, როგორც ჩანს, ყაზარმის

ფუნქციას ასრულებს და მასში დევნილი პრეზიდენტი ერთადერთ სახელდახელოდ მობილიზებულ ჯარისკაცს ნახავს. სხვები წავიდნენო, – ამბობს ჯარისკაცი; შენ რატომ არ წახვედიო? – ეკითხება პრეზიდენტი. მე წასასვლელი არსად მაქვსო, – პასუხობს ჯარისკაცი. დამხოვისა და სიკვდილის მიზეზებისა არ იყოს, შეიარაღებულ ფორმირებებში მობილიზებულთა დამოკიდებულება საქართველოში მიმდინარე სამოქალაქო ომთან რთული საკითხია; ვიღაც იბრძოდა, ვიღაც კიდევ ტოვებდა ბრძოლის ველს, ვინ ვისგან იმართებოდა – ამ პრობლემას ბევრად ღრმა საფუძველი აქვს და ერთი უსახლკარო ყმაწვილის მაგალითი მაყურებელს სწორ წარმოდგენას ვერ შეუქმნის.

კიდევ ერთი ეპიზოდი: პრეზიდენტი რაღაც ხმაურს მიაქცევს ყურადღებას, კარს შეაღებს და ვხედავთ, მისი დაცვის უფროსი ვიღაც ქალთან სექსითაა დაკავებული. ტყე-ღრეში მოხეტიალე მამაკაცს რომ ქალთან ურთიერთობის სურვილი შეჩინოდა, ეს სულაც არ არის გასაკვირი, ოღონდ, ამასაც სჭირდებოდა დრამატურული მომზადება, ამის გარეშე კი ეს ეპიზოდი ნაჩვენებ ამბავს არაფერს ჰმატებს, სამაგიეროდ, წარმოაჩენს ფილმის ავტორების მისწრაფებას – პოლიტიკურ ფილმში არ იყოს პოლიტიკა და მისი ადგილი ადამიანური ყოფის ცალკეულმა გამოვლინებებმა დაიკავოს, ასეთი გზა კი წამგებიანია და ამისი ბევრი მაგალითი არსებობს. გავიხსენოთ ცნობილი ინგლისელი კინორეჟისორის, ჯონეფ ლოუზის ფილმი ლევ ტროცკის მკვლელობის შესახებ, რომლის თაობაზეც თავად აქვს ნათქვამი, რომ მას აინტერესებდა ტროცკი – ადამიანი და არა ტროცკი – პოლიტიკოსი. ერთი შეხედვით, ასეთი ფორმულირება ორიგინალური მიდგომის გამომხატველად შეიძლება მივიჩნიოთ, მაგრამ თუ დავუკვირდებით, ამ „ორიგინალობის“ მიღმა უაზრობას დავინახავთ, რადგან ტროცკი-ადამიანის გამოყოფა ტროცკი-პოლიტიკოსისგან შეუძლებელია. მისი ცხოვრება ხომ პოლიტიკურ მოქმედებათა უწყვეტი ჯაჭვია და, ესეც არ იყოს, ის სწორედ პოლიტიკის გამო მოკლეს ალბინისტის წერაქვით და არა ადამიანური ახირებულობის შედეგად. ასეა ზვიად გამსახურდიას შემთხვევაშიც: ის გზა, რაც მან გაიარა ნიბულამდე, პოლიტიკის გამო განვლილი და სამეგრელოს ერთ პატარა სოფელში დამთავრებული გზაა...

ფილმში კარგია სახვითი გადაწყვეტა, განსაკუთრებით კი, ოპერატორის მიერ დანახული საქართველოს პეიზაჟები, ახლო ხედები, დეტალები. ეს უკვე ბოლო პერიოდის ქართული ფილმების ერთგვარი ტრადიციაა.

მთლიანობაში „ნიბულა“ უკმარისობის გრძნობას იწვევს, რადგან, როგორც მოგახსენეთ, დარღვეულია პოლიტიკური ფილმის კანონები, რამაც ნაჩვენებ ამბავს ინტერესი დაუკარგა.

ფილმოგრაფია

1. „ბეკაობა-ყეენობა“ – 1909 წელი. სცენარი – შ. დადიანი; რეჟისორი – ალ. წუწუნავა; ოპერატორი უცნობია; დამფინანსებელი – მ. კვალაიშვილი; მონაწილეობენ: დ. აბდუშელიშვილი (ბერიკა-ყეენი), ნ. ბაკურაძე (დედოფალი), ვლ. გვიშიანი (ბრეცია-ქილიკი), ვლ. გუნია (ვაჭარი), ალ. დონდუა (ფერია), ნ. მჟავანაძე, ნ. კაჭარავა, ი. შურღაია.
2. „ჩემი ბებია“ – 1929 წელი. სცენარი – თემა ს. დოლიძის, კ. მიქაბერიძე, გ. მდივანის; რეჟისორი – კ. მიქაბერიძე; ოპერატორები: ვ. პოზნანი, ა. პოლკევიჩი; მხატვრები: ვ. სიდამონ-ერისთავი, ირ. გამრეკელი; მონაწილეობენ: ე. ჩერნოვა, ა. თაყაიშვილი, ე. ოვანოვი, ა. ხორავა, ვ. აბსალმოვა, ვ. ლავრიცკი, მ. აბესაძე.
3. „აპრილი“ – 1962 წელი. სცენარის ავტორები: ერლომ ახვლედიანი, ოთარ იოსელიანი; რეჟისორი – ოთარ იოსელიანი; ოპერატორი – იური ფედნევი; მხატვარი – ე. ლაპკოვსკი; კომპოზიტორი – ს. ნასიძე; კომპინირებული გადაღებები – გ. კასრაძე; გრიმი – ვ. ბებიაშვილი; სურათის დირექტორი – გ. შარიქაძე; მონაწილეობენ: გოგო – ტატიანა ჭანტურია, ბიჭი – ვია ჭირაქაძე, აკაკი ჩიგვაძე, ე. მაისურაძე, ა. ჯორბენაძე.
4. „მონანიება“ – 1984 წელი. სცენარის ავტორები: ნანა ჯანელიძე, თენგიზ აბულაძე, რეზო კვესელავა; რეჟისორი – თენგიზ აბულაძე; ოპერატორი – მიხეილ აგრანოვიჩი; მხატვარი – გოგი მიქელაძე; მონაწილეობენ: ავთანდილ მახარაძე, ია ნინიძე, მერაბ ნინიძე, ზეინაბ ბოცვაძე, ქეთევან აბულაძე, ედიშერ გიორგობიანი, კახი კავსაძე, ნინო ზაქარიაძე, ნატო ონიგავა, დათო ქემსაძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, შპია მახვილაძე, ამირან ამირანაშვილი, მარინა კახიანი, რეზო ესაძე, აკაკი ხიდაშელი, ბორის წიფურია, ამირან ბუაძე, დავით შაპუაშვილი, შოთა სხირტლაძე, ბესარიონ ხიდაშელი, თამარ ციციშვილი, ლეო ანთაძე, კოტე მახარაძე, მიხეილ ჯოჯუა.
5. „ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“ – 1989 წელი. სცენარის ავტორები: ა. ჭიჭინაძე, ლ. თუთბერიძე; რეჟისორი – ლ. თუთბერიძე; ოპერატორი – დ. შუშანია, მხატვარი – ბ. სამსონაძე; გამოყენებულია ანტონ ბრუკნერის მუსიკა; მონაწილეობენ: რ. ჩხიკვაძე, ვ. ფირცხალავა, ვ. პეტრიაშვილი, ვ. როინიშვილი, ა. ჭიაურელი, მ. კუნიანიძე, ზ. მაღალაშვილი, ზ. ბეგალიშვილი.
6. „ჩაკლოლი სული“ – 1994 წელი. გრიგოლ რობაქიძის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით. სცენარი – რ. კვესელავა, გ. მგელაძე; რეჟისორი – გ. მგელაძე; ოპერატორი – გ. ჩირაძე; მხატვარი – გ. გიგაური; კომპოზიტორი – თ. მუჯირი; მონაწილეობენ: მურმან ჯინორია (თამაზ ენგური), ზურაბ ყიფშიძე (არტურ ბერზინი), ლიკა ქაფჯარაძე (ნატა), ნუგზარ ყურაშვილი (ბრეგაძე).

7. „შემსრულებელი“ – 1995 წელი. სცენარი – მ. ბორაშვილი, მ. ბასინოვი; რეჟისორი – მ. ბორაშვილი; ოპერატორი – ი. კრებსი; მხატვარი – თ. ქართველიშვილი; მუსიკალური გამფორმებელი – მ. ბორაშვილი; მონაწილეობენ: გ. გამყრელიძე-ძნელაძე, ნ. კობერიძე, შ. ქრისტესაშვილი, მ. ვამცემლიძე, გ. თთარაშვილი, ა. გეწაძე, თ. ჰაპიძე, ი. მოღებაძე, ო. ბახტაძე.
8. „ყაჩაღები, თავი VII“ – 1996 წელი. სცენარი და რეჟისურა – თ. იოსელიანი; ოპერატორი – ვადიმ ოლმანსკი; მონაწილეობენ: ა. ამირანაშვილი, დ. გოგიბედაშვილი, გ. ცინცაძე, ნ. ორჯონიკიძე, ა. ჯაყელი, ნ. ქავთარაძე, ქ. კაპანაძე.
9. „კომა“ – 2014 წელი. სცენარი – ა. ქავთარაძე, ლ. ბულაძე; რეჟისორი – ა. ქავთარაძე; ოპერატორი – მ. ესაძე; მხატვარი – თ. თელია; მუსიკა – ნ. მაჩაიძე, გ. ცინცაძე; კოსტუმების მხატვარი – ს. ჩიქოვანი; მონაწილეობენ: ვიორგი მასხულია, ჯანო იზორია, მიშა ახვლედიანი, ზურა ბეგალიშვილი, თეკლე შანშიაშვილი, ვიორგი გოგოლაძე, სიმონ (სიკო) კობაძე, ირაკლი ცინცაძე, ანა იმნაძე, უჩა ურუშაძე, თორნიკე თხილაგა, მიშა კვაჭაძე.
10. „ნიბულა“ – 2017 წელი. სცენარი – რულოვ იან მინები, ვიორგი ოვაშვილი; რეჟისორი – გ. ოვაშვილი; ოპერატორი – ე. ლუჩიდი; მონაწილეობენ: ჰ. მასჯუბი, ქ. მანველაშვილი.

THE CONTRASTS OF LIGHT AND DARK IN GEORGIAN POLITICAL PERFORMING FILM

Summary

In his latest writing, author Paata Iakashvili offers the reader his views on the fragments of bitter reality prevailing in Georgian cinematography, spoiled by politics – the “fighting adventure” of Georgians over the last 100 years – struggle for freedom, national independence, preservation of culture and physical existence. To this end, P. Iakashvili selects a few films shot over the 100 years that portray different political realities – starting with a lost film “Berikaoba-Keenoba” (1909), preserved only in the memoirs of Lado Gvishiani, and ending with the film “Khibula”, completed in 2017, which portrays the recent past of the Georgian people. Furthermore, the article examines the following films – “My Grandmother” (1929, directed by Kote Mikaberidze), “April” (1962, directed by Otar Iosseliani), “Repentance” (1984, directed by Tengiz Abuladze), “Nazar’s Last Prayer” (1989, directed by Levan Tutberidze), “The Murdered Soul” (1994, directed by Karaman Mgeladze), “The Executor” (1995, directed by Mikho Borashvili), “Brigands, Chapter VII” (1996, directed by Otar Iosseliani), “Coma” (2014, directed by Archil Kavtaradze), “Khibula” (2017, directed by Giorgi Ovashvili).

The reader is confronted with the oppressive reality, as well as with the political tension that remains unchangeable in time, which is portrayed in the subjects of these films: Adaptation and betrayal, powerlessness and pain. The article emphasises the following aspects: degradation and annihilation of the essence of personality, the deep distance from spiritual values of the occupied homeland. Nevertheless, the tragic history of the Georgian people is not only presented as darkness in the article. It is the contrasts of light and dark (Ital. Chiaroscuro) that give our reality the form of reality, that provide values and clear-sightedness.

DIE HELL-DUNKEL-KONTRASTE IM GEORGISCHEN POLITISCHEN DARSTELLENDEN FILM

Zusammenfassung

In seiner letzten Schrift bietet der Autor Paata Iakashvili dem Leser seine Auffassungen dar über die in der georgischen Filmkunst vorherrschenden Fragmente der bitteren Realität, beeinträchtigt durch die Politik – das „Kampf-Abenteuer“ der Georgier in den letzten 100 Jahren – Kampf um die Freiheit, nationale Unabhängigkeit, um die Wahrung der Kultur und der physischen Existenz. P. Iakashvili wählt zu diesem Zweck einige Filme aus, die im Verlaufe der 100 Jahre gedreht wurden und die unterschiedliche politische Realität schildern – begonnen mit einem verschollenen, lediglich in den Erinnerungen von Lado Gvishiani erhalten gebliebenen Film „Berikaoba-Keenoba“ (1909), beendet mit dem 2017 fertiggedrehten Film „Khibula“, der die neueste Vergangenheit des georgischen Volkes schildert. Des Weiteren werden im Artikel folgende Filme untersucht – „Meine Großmutter“ (1929, Regie von Kote Mikaberidze), „April“ (1962, Regie von Otar Iosseliani), „Die Sühne“ (1984, Regie von Tengiz Abuladze), „Nasars letztes Gebet“ (1989, Regie von Levan Tutberidze), „Die gemordete Seele“ (1994, Regie von Karaman Mgeladze), „Der Ausführer“ (1995, Regie von Mikho Borashvili), „Briganten, Kapitel VII“ (1996, Regie von Otar Iosseliani), „Koma“ (2014, Regie von Archil Kavtaradze), „Khibula“ (2017, Regie von Giorgi Ovashvili).

Der Leser wird mit der unterdrückenden Realität konfrontiert, sowie mit der in der Zeit unabänderlich bleibenden politischen Spannung, die in den Sujets dieser Filme geschildert wird: Anpassung und Verrat, Ohnmacht und Schmerz. Im Artikel werden folgende Aspekte betont: Entwürdigung und Vernichtung des Wesens der Persönlichkeit, der tiefe Abstand von geistigen Werten der okkupierten Heimat. Dennoch wird im Artikel die tragische Geschichte des georgischen Volkes nicht nur als Finsternis dargestellt. Es sind die Hell-Dunkel-Kontraste (Ital. Chiaroscuro), die unserer Realität die Form der Wirklichkeit verleihen, die Werte und Klarsicht verschaffen.