

ეთიკური პარადოქსის ნიშნები ეკრანზე

ქეთევან ტრაპაიძე

საკვანძო სიტყვები: ბაბლუანი, ჭიაურელი, ფილმი, სიმბოლურ-მეტაფორული, ვიზუალური, პერსონაჟი

ითქოსდა, ერთი შეხედვით ყველაფერი დღესავით ნათელია. ერთ მხარესაა პირქუში, სიტყვაძუნწი, გაუპარსავი, შელანძლულ-უბადრუკად ჩაცმული კაცი (ელგუჯა ბურდული), იერთ აშკარად რეციდივისტს რომ ჩამოჰგავს. მას უპირისპირდება საგულდაგულოდ თმა-წვერ დავარცხნილი, რესპექტაბელური გარეგნობის მქონე, თანამედროვე მოდის მოთხოვნათა შესაბამისად გამოწყობილი, ელევანტური, მომღიმარი, კეთილშობილურ-არისტოკრატიული იერის მატარებელი ადამიანი (თემურ ბიჭიაშვილი). თუმცა, მაშინ ყველაფერი ძალზე მარტივი, შეიძლება ითქვას, პრიმიტიული იქნებოდა!.. დაახლოებით ამგვარად - თეთრი და შავი, კეთილი და ბოროტი... რეჟისორ თემურ ბაბლუანის სადებიუტო ფილმ „ბელურების გადაფრენაში“ (სცენარის ავტორი და დამდგმელი რეჟისორი - თემურ ბაბლუანი, ოპერატორი - ვიქტორ ანდრიევსკი, მხატვარი - იური კვაჭაძე. 1980 წელი.) ნამდვილად არაა ასე.

თაობა, რომელმაც 1980-იანი წლების დასაწყისში, ქართველი 60-იანელები შეცვალა (პირობითად ასე უწოდეს პოეტური ქართული კინოს ტრადიციების დამამკვიდრებელ თაობას, XX საუკუნის 60-იან წლებში), სინამდვილეში მძაფრი (შეიძლება ითქვას, კრიტიკული) რეალიზმის გზით აპირებდა სიარულს და, სამწუხაროდ, ამასაც, ისევე, როგორც ყველაფერ დანარჩენს, ქვეყანაში იმხანად არსებულმა არეულობამ და მალევე დაწყებულმა პროცესებმა შეუშალა ხელი.

თემურ ბაბლუანი იყო ამ პროცესის - ახალი ხედვის ქართული კინოს ახალი თაობის ერთ-ერთი პირველი წარმომადგენელი, რომელმაც საზოგადოებრივი ე.წ. „ფსკერის“ ძიებაში საერთოდ უარყო იმგვარი ხედვა, რომელიც, ზოგადად, ერის მენტალური ცნობიერების ნაწილსაც შეადგენს დღემდე. აქედან გამომდინარე, მისი სრულიად პირდაპირი, დროდადრო გრძნობათა გრადაციამ უსისტემოდ „ჩაკარგული“ აგრესია მანერული ყოფიერებისადმი დღეს ბევრად უფრო ემოციური და ქმედითია.

რას წარმოადგენს ე.წ. რაოდენობრივად მცირე ფილმების ნუსხა, რომელთა არსებობაშიც, დრამატურგიული სიმძაფრის შეგრძნება და, რაც მნიშვნელოვანია, განცდის სიმართლე ჭარბობს? ან რატომ რჩებიან ეს ფილმები არა მხოლოდ მათთვის თანამედროვე ეპოქის კუთვნილებად? შორს ვარ იმ აზრისაგან, თითქოს „ბელურების გადაფრენაში“, ან ფილმში „ძმა“, მხოლოდ სიუჟეტური სიმწვავის ნიშნების ერთობლიობა ქმნიდეს ქართული კინოაზროვნებისთვის უჩვეულოდ დინამიკურ ფორმებს. საქმე იმაშია, რომ ბაბლუანი სწორედ იმ თვისებების მატარებელი შემოქმედია, რომლის მიერ სამყაროს აღქმის სიმართლე, დამაჯერებლობა, არც ერთ შემთხვევაში (არც ნაკლები მხატვრული მთლიანობის მქონე მის ნამუშევრებში და ბოლომდე გაუმართლებელ ჩანაფიქრში) არ ეყრდნობა დროის და სიტუაციის შედეგად, სამწუხაროდ, უკვე საყოველთაოდ განფენილ, მაგრამ, იმედია, უკვე ღრმად გადაფასებულ მანერულ, თემატურ ტენდენციებს - ნაძალადევად შეკოწიწებულს, არაბუნებრივს და კიდევ ბევრი სამწუხარო ეპითეტით შესამკობს.

დღეს, ეს პროცესი იოლად გვახსენებს მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში, მიხეილ ჭიაურელის მიერ შექმნილი „ავიტკის“ (საავიტაციო-პროპაგანდისტული ფილმი) - „საბას“ არაბუნებრივ თემატურ-დრამატურგიულ არსებობას ქართულ კინოში და, საერთოდ, ნებისმიერი ორგანული განცდისგან შორს ყოფნას. პრობლემათა მთელი რიგი, რაც ახალშექმნილი საბჭოთა რუსეთისთვის ჩვეულ მოვლენას წარმოადგენდა, ქართული „რეინტეგრაციით“ ნამდვილად კომიკურად და ბოლშევიკური პლაკატის მთელი პრიმიტიულობით წარდგებოდა მაყურებლის წინაშე. ამაში გასაკვირი არაფერია, ვინაიდან „საბას“ ავტორებს დროის მიერ მოტანილი, თემატურად ძალისძალად შექმნილი არარსებული „პრობლემატიკა“, ალბათ, საიმედო ავტორიტეტსაც უქმნიდა.

სამაგიეროდ, ეს პროცესი არსად მიდის და მთელ

მსოფლიოში, მათ შორის, საქართველოშიც, დღეს იგივე გამოძახილის მატარებელია. ასეთივე კომიკური თუ არა, უბრალოდ არაბუნებრივად და ტენდენციურად აგებულია ყველა ის ნამუშევარი, რომლის დრამატურგიულ ქვაკუთხედსაც, თანამედროვე სამყაროს სავალდებულო ზედაპირული მემარცხენეობის, ჰიპერტროფირებული ლიბერალიზმის მოტივები ხელოვნურად აცოცხლებს. უამრავი მათგანი, ისევე როგორც ნეობოლშევიკური მოწოდებანი იმის შესახებ, თუ „რატომ არ არიან გმირები თანამედროვე სამყაროს პრობლემებთან იდენტიფიცირებულები“, ან სულაც „რატომ არ ვიღებთ დაუსრულებლად ფილმებს მხოლოდ სექსუალური ორიენტაციის პრობლემათა საპასუხოდ“, უბრალოდ ისტორიას არ შემორჩება, ისევე როგორც მათი ზედაპირული განცდის ეკრანული ინტერპრეტაციის კვალი არ რჩება ხოლომე მაყურებლის მეხსიერებაში.

„ბელურების გადაფრენისა“ და „ძმის“ მაგალითი ის საწყისი იყო, საიდანაც 1980-იანი წლების დამდეგს, ბაბლუანისა და მისი თაობის ერთი ნაწილის ბუნებრიობა პრობლემებთან დამოკიდებულებაში, სიმართლის განცდა და ამ განცდის განსხვავებულ დინამიკაში წარმოჩენა ნამდვილად იღებდა სათავეს ქართულ კინოში. ეს პროცესი, რომელიც, სამწუხაროდ, ჩვეულებრივ კატაკლიზმებს წააწყდა ქვეყანაში და წარმოების ნგრევიდან და ომის საშინელებიდან მოყოლებული, სულ სხვაგვარად განვითარდა.

„ბელურების გადაფრენამ“ თავის დროზე (და ეს მოვლენა დღეს კიდევ უფრო იძენს სიმძაფრეს) საერთოდ დაანგრია წარმოდგენა ადამიანურ ქცევით-ცნობიერი სტანდარტების შესახებ, შექმნა პრეცედენტი იმისა, რასაც ანტიგმირის და გმირის ერთგვარ სინთეზს ვუწოდებთ, გაამთლიანა და დაასრულა დამოკიდებულებათა მთელი სისტემის ურთიერთკავშირის იმ მოდელის შექმნა, რასაც ნამდვილად ჰუმანიზმის ბუნებრივი აუცილებლობა ჰქვია და არა ხელოვნური კათარზისი, შექმნილი ადამიანებისთვის, სინამდვილეში არსაიდან მოტანილი კონფლიქტებიდან. თანამედროვე სამყარო დღეს ამ პროცესის არალიარების საფასურსაც იხდის, სამწუხაროდ, როდესაც ვერ აიგივებს საკუთარ თავს, ერთი მხრივ, საზოგადოებრივი რეალიზმის მთელ სისასტიკესთან და მეორე მხრივ,

ჰუმანურ საწყისთან. მანერული ხელოვნების ყალბი სახე, რომელიც დაუსრულებლად იმეორებს ე.წ. თეორიას „საკუთარი იდენტობის გააზრების“ აუცილებლობის შესახებ, ბევრ შემთხვევაში თავად იდენტობის საწყისს არ იცნობს...

თუმცა, ეს პრობლემა მხოლოდ განმარტებისთვის იყო საჭირო, რათა უფრო ნათლად გამოჩენილიყო XX საუკუნის 80-იან წლებში დაწყებული და ნაძალადეგად შეწყვეტილი პროცესის ბუნებრიობა და ის, თუ სინამდვილეში რა და როგორ მოიაზრება ხელოვნების გულწრფელ დამოკიდებულებაში სოციალური და მორალური ზნეობრივი „მეს“ მიმართ.

ეკრანზეა შავ-თეთრი გამოსახულება, ხალხმრავალი, ხმაურიანი, ჭუჭყიანი, არაკომფორტული, იმდროინდელი საბჭოთა ე.წ. საერთო ვაგონი („პლაცკარტად მონათლული“), მოკლებული ყოველგვარ ადამიანურ პირობებს, ელემენტარულ სიმყუდროვეს. რეჟისორმა, თითქოს ქვეყნის იმდროინდელი ყოფის ერთგვარი სიმბოლურ-მეტაფორული ვიზუალური მოდელი შექმნა. ადამიანები და საზოგადოებრივი „ფსკერის“ სოციუმი საერთო საცხოვრებლის ბინადრებად წარმოგვიდგინა, სადაც არავის უნდა ჰქონდეს პირადი სივრცის შეგრძნება.

ალბათ, ეს თემურ ბაბლუანის მძაფრი და მარტივად გააზრებული, თუმცა მხატვრულად ტევადი ხედვის ნაწილია, უკომპრომისო მეტაფორაა, მინიმალისტური რეალისტური გრაფიკის ნიმუშით გადაღებული, სადაც საერთო ხედებასა და წამიერ პორტრეტულ აქცენტებში ჩნდებოდა ემოცია - სწორედ იმგვარი, როგორიც თითქოს შემთხვევით ობიექტივში ხვდებოდა - „... რატომღაც ხშირად ვივიწყებთ, რომ მხატვრული ნაწარმოებისთვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს ამრობრივი შინაარსის აქტუალურობასა და არა მასალის აქტუალურობას“¹ - აკაკი ბაქრაძის ამ ამრის მიღმა ბაბლუანის, როგორც მკაფიო პოზიციის მქონე ავტორის, ბუნება ჩნდება.

აი, სწორედ ამ უბადრუკ, შავ-თეთრ გარემოში, ვაგონში, უეცრად, ყველასაგან მოულოდნელად ჩნდება „უხერხულად“ და არაადეკვატურად, ოდნავ უტრირებულად განსხვავებული პერსონაჟი - ტრიფონა (თ. ბიჭიაშვილი), გაურკვეველი, რა თქმა უნდა, არარსებული ყოფიდან მოსული კაცი, რომელიც მა-

1 ბაქრაძე, თეატრი. კინო, 1989, გვ.105.

ნერული და ყალბი ამბიციით შექმნილი საზოგადოების სარკეა, პერსონაჟი, რომელიც დღესაც ცოცხალია, მხოლოდ ახლა სხვა სიყალბის მქმნელია და სხვა ასპარეზზე გასული, ის, ვინც ყოველ ფეხის ნაბიჯზე იძულებულია, ამტკიცოს საკუთარი გამორჩეულობა და ის, ვინც ამავე დროს ხელისგულზე, თავისი შემდგარობითა და უუნარობით. ლამაზ, უზრუნველ, იქ მყოფი ადამიანებისათვის ზღაპრულად მიუწვდომელ, სიმბრადაც წარმოუდგენელ, სანატრელ და სასურველ ცხოვრებაზე დაწყებულ საუბარს განცვიფრებელი, პირდაღებული, თვალგაფართოებელი მგზავრების პორტრეტები ხვდება, თავისი პირდაპირობით და სიშიშვლით. არადა, მათი იერი მართლაც ამხელს, თუ რა გაუხარელი, ლატაკი, მოსაბეზრებელი, ერთფეროვანი ყოფის შვილები არიან ყველანი... თუმცა, რაღაც მომენტში, დროებით, საყოველთაო ყურადღების ცენტრში მოქცეული ტრიფონა უდავოდ ახერხებს ამ ადამიანებისათვის უბადრუკი, მკაცრი რეალობის დავიწყებას ან ისინი საკუთარი ნებით მორჩილებენ ამ ილუზიას, რაც სოციუმის დიდი ნაწილის ნებისმიერ დროში მოქმედი თვისებაა.

უცებ, ეკრანზე გუჯას (ე. ბურდული) გმირი ჩნდება, თავისი ირონიულად მოჭუტული თვალებით. სწორედ ამ პირდაპირი და მჭრელი მხერით გამოიკვეთა კონფლიქტი, რომელიც თანდათან კულმინაციას აღწევს... არცთუ რთული, სამაგიეროდ, წრფელი ემოციით ხედავს ავტორი გუჯას პერსონაჟს, რომელიც 1980-იანი წლებიდან მოყოლებული, დღევანდელ სამყაროშიც უცვლელია თავის ასოციალურ პერსონასა და სიმართლეს შორის გახლეჩილი პიროვნული „მე“-თი.

ფილმის პროლოგში, როდესაც ვიღაცები სახელით მოუხმობენ, ის კატეგორიულად უარყოფს თავის ვინაობას - „მე გუჯა არა ვარ!“ - ესეც საკუთარი თავისგან და ამგვარი ყოფისგან გაქცევის მცდელობა... რეჟისორს მოულოდნელად ისეთი დეტალი შემოჰქონდა, რომელიც საგონებელში გვაგდება. მართლაც, ყოვლად წარმოუდგენელი გახლდათ ის, რომ უხეშ, პრიმიტიულ, უბირ კაცს უბის ჯიბეში ცოცხალი ბელურა ეკდა, რომელსაც ატმევდა, ეფერებოდა, უვლიდა... რაღაც ეჭვი ჩნდებოდა ჩვენში... უფრო მეტად ვიკრებდით გონებას, ყურადღებით მივჩერებოდით

ეკრანს... თანდათან ვრწმუნდებოდით, რომ არც ისე პრიმიტიულადაა საქმის ვითარება, როგორც თავდაპირველად გვეგონა... იქნებ, ეს ელევანტური კაცი თავმომწონედ კეკლუცობს, ნარცისიზმით შეპყრობილი პოზირობის, სურს რაღაც არ უნდა დაუჯდეს, მის ხელთ არსებული ყველა საშუალებითა თუ ხერხით ამ საცოდავი ადამიანების ყურადღების ცენტრში მოექცეს; მათი უპირობო, უსიტყვო აღფრთოვანების ობიექტად იქცეს?!.. ბოლოს და ბოლოს, იქნებ სულაც ტყუილს?!.. რეციდივისტის იერის მქონე კი, როგორც ჩანს, არაფერს თამაშობს... სულაც არ ცდილობს ირგვლივ მყოფებს თავი იმაზე უკეთესად მოაჩვენოს, ვიდრე სინამდვილეში არის. აპათია, რომელიც იშვიათად ქმნის პერსონაჟისგან სიმპათიურ გმირს, ამ შემთხვევაში, პირიქით, გუჯას სასარგებლოდ მუშაობს.

„... სანამ ცოცხალი არსება რაიმეს ჩაიდენს, იგი უკვე მანამდეა ისე მოდიფიცირებული, რომ მან სწორედ ეს ქცევა უნდა ჩაიდინოს...“² - უზნაძის ამ თეორიის თანახმად, ჩვენს საქციელს შინაგანი იმპულსები განაპირობებენ, რომელთაც საკუთარი მოტივაცია გააჩნიათ. გარკვეული მიზეზი წარმოქმნის იმ ბიძგს, რომელიც უმთავრესი და მამოძრავებელი ხდება. ალბათ, გუჯას შინაგანი სამყარო ძალზე მგრძობიარეა. ამიტომ, უმაღლ რეაგირებს სიცრუეზე, ამპარტაგნებაზე, ტრაბახზე. მისთვის, მთელი არსებით მიუღებელია ყოველივე ის, რის განსახიერებასაც ტრიფონა წარმოადგენს. შეიძლება ვცდები, მაგრამ თუ გუჯა ავტორისეული ერთგვარი ალტერ ეგოა,³ მაშინ, უპირველეს ყოვლისა, ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ ამ ორი პერსონაჟის სოციალური სახე, შეიძლება თვისებათა რიგიც კი, თავისი მენტალური ძირით ერთი და იგივეა - და რეჟისორს, თითქმის ერთადერთს, 1980-იანების დასაწყისში, არ ეშინია ამგვარი იდენტიფიცირების, არ უფრთხის არც ერთ სისუსტეს და უხეშ გამოვლინებას ამ გმირების მხრიდან. ელევანტური კაცის საქციელს, ალბათ სულ სხვა მოტივაცია გააჩნია - შეიძლება, მასაც სურს თავისი არშემდგარი ცხოვრების, ერთფეროვანი ყოფითი პროზის გარკვეულწილად შელამაზება, ამ შემთხვევისათვის თუ დასაშვებია შემდეგი გამოთქმა - გაპოეტურება... სწორედ ტყუილის, გამოგონილი, შეთხზული ცრუ ბიოგრაფიის მეშ-

2 უზნაძე, განწყობის ფსიქოლოგიის..., 2009, გვ.280.

3 სხვა პირადობა, მეორე პერსონალია ან პერსონა ადამიანში. ტერმინი ხშირად გამოიყენება ფსიქოლოგიურად იდენტური ხასიათების შედარებისას. საფუძვლად უდევს ლათინური სიტყვა, რომელიც ითარგმნება, როგორც - სხვა მე.

ვეობით, ერთი რიგითი, უბრალო მღებავი ცდილობს ირგვლივ მყოფები (შეიძლება, პირველ რიგში, საკუთარი თავი!) დაარწმუნოს, რომ იგი სახელგანთქმული, წარმატებული ადამიანია, მიაღწია იმას, რაზეც თითოეული ჩვენგანი ოცნებობს პატარა ასაკიდან - აღიარებას. ალბათ, ეს ისაა, რაც ტრიფონას (ასე ჰქვია სინამდვილეში ფილმის ამ პერსონაჟს) მთელი არსებით სურდა, მაგრამ გარკვეული სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზების გამო, რეალურ ცხოვრებაში ვერ შეძლო თავისი ოცნების ახდენა. ასეთ შემთხვევაში, მის მიერ მოგონილ ტყუილს გარკვეული გამართლება შეიძლება გააჩნდეს!..

ფილმის ფინალში ჩვენ კიდევ ერთი პარადოქსი გველის, რომლის თეორიულად წარმოდგენაც კი, თავიდან ყოვლად შეუძლებელი გახლდათ. დაუნდობელი, უმოწყალო ჩხუბის შემდეგ, როდესაც მათ ერთმანეთს თავ-პირი (ამ სიტყვის პირდაპირი და არა გადატანითი მნიშვნელობით) დაამტვრიეს, დასისხლიანებულ-ტანსაცმელშემოხეულები სატვირთო ავტომობილის ძარაზე კვლავ ერთად აღმოჩნდებიან და როგორც ჩანს, მათი გზები მომავალში ერთმანეთისას დაუკავშირდება... კიდევ ერთი პარადოქსი - როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, ბელურები სხვა ფრინველებისაგან განსხვავებით, მშობლიურ მხარეს არ ტოვებენ და ზამთარში უცხო, თბილ ქვეყნებში არ მიფრინავენ... ეს ორი „ბელურა“ კი უეჭველად აპირებს რუსეთში გადახვეწას... თუმცა, მნიშვნელობა არა აქვს სად, მთავარია სადმე... იქნებ, იქ მაინც მოახერხონ თავიანთი უთავბოლო ცხოვრების მოწყობა... რა თქმა უნდა, ეს დანამდვილებით არავინ იცის.

ახლა დავუბრუნდეთ მთავარ პარადოქსს. როგორ მოხდა, რომ ეს ორი აბსოლუტურად, შეიძლება ითქვას, რადიკალურად (თუმცა, არა მენტალურად), ხასიათის მთავარი ნიშნით განსხვავებული ადამიანი, ბოლოს ერთად აღმოჩნდა. თუ უფრო ყურადღებით დავაკვირდებით, გავაანალიზებთ მათ თვისებებს, საქციელთა რიგს, მაშინ უდავოდ აღმოვაჩინებთ შეხების წერტილებსაც - ერთი სოციალური ძირი, საზოგადოებრივი და ყოფითი სინამდვილის ერთი და იგივე წრე, არშემდგარი ცხოვრება; პრიმიტიულ სამყაროში, სადაც ტერმინები და ცნებები იოლად მკვიდრდება,

ოღონდ მთავარია, რაიმე უმარტივეს და ბანალურ მდგომარეობას აღნიშნავდეს, მათ აუტსაიდერებად მონათლავდნენ. ორივეს გამძაფრებული აქვს თავმოყვარეობის რთულად გააზრებული განცდა, საკუთარი ღირსების შეგრძნება. მათ იციან, რომ ზედმეტს ვერავის ვერაფერს აპატიებენ; ორივე მამაცია, გაბედული, უკან არაფერზე დამხევი... ამას ადასტურებს, როგორც ჩხუბის, ისე ხანძრის (როცა გაზის ბალონებით სავსე ავტომობილს ცეცხლი მოედება) ჩაქრობის ეპიზოდში ბუნებრივად მართული მათი ემოცია. საერთოდ, ზოგადად ადამიანის რეალური, არა მოჩვენებითი სულიერი სამყარო შეიცნობა საქციელის მიხედვით. „... ქცევას სიტყვაზე მეტი ფუნქციური დატვირთვა აქვს“.⁴ მის მიერ გადადგმული ნაბიჯი, ჩადენილი ქმედება იმის უტყუარი გამოხატულება, თუ რა ზრახვები აქვს პიროვნებას, რა სურვილებს მალავს მისი შინაგანი სამყარო... „სახეს ხატავენ, გულისა კი არა იციან“⁵ -

ეს ფრაზა უილიამ შექსპირს ეკუთვნის.

ამ პერსონაჟთა მიერ შეცვლილ, ბაბლუანის ახალ, ჰიპერრეალისტურ კინოსამყაროს, 1981 წელს კიდევ ერთი ფილმი შეემატა - „ძმა“ (სცენარის ავტორი და დამდგმელი რეჟისორი - თემურ ბაბლუანი, ოპერატორი - ვიქტორ ანდრიევსკი, მხატვარი - ნუგზარ ბაიდარაშვილი, კომპოზიტორი - იაკობ ბობოხიძე). ... ჩვენ წინაშე ადგილობრივი ჟანდარმერიის უფროსი, ვინმე ფაღავა (ოთარ მეღვინეთუხუცესი). საერთოდ, რუსეთის ყოფილ იმპერიაში ეს გახლდათ ე.წ. საიდუმლო პოლიცია, რომელიც სისხლის სამართლის კი არა, უფრო პოლიტიკურ, ანტისახელმწიფოებრივ დანაშაულს ებრძოდა, ანუ მაშინდელი უშიშროების სამსახური. მის სამუშაო კაბინეტში უამრავი ხალხი შედის (ან დაპატიმრებულები იძულებით შეჭყავთ!) და გამოდის (პატიმრები ბადრავს გაჰყავს!...)... აქ, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, სულ ხმაურია... მხოლოდ ფაღავაა - ეს მკაცრი და ორპირი პერსონაჟი მშვიდი, მუდამ ჩაფიქრებული, საკუთარ თავში და შესაძლებლობებში ბოლომდე დარწმუნებული. ლაპარაკობს ხმადაბლა (იშვიათად უწევს ხმას!), მსჯელობს არგუმენტირებულად. აშკარად ეტყობა საზრიანი, გონიერი კაცია. ხელქვეითს (ნუგზარ ყურაშვი-

4 უზნაძე, განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული..., 2009, გვ. 279.

5 შექსპირი, სონეტები, 2003, გვ. 71.

ლი) შენიშვნას აძლევს, შეიძლება ითქვას, მკაცრად ტუქსავს!.. აქ მარტო იმიტომ კი არ მუშაობ, რომ დაიჭიროო... უნდა გაუშვა კიდეცო... სწორედ მასთან მიათრევენ ნაცემ, დამფრთხალ, შეშინებულ ბეჟარს (არჩილ სამხარაძე)... ჟანდარმების უფროსი, არათუ მკაცრია მის მიმართ, პირიქით, დაუყვავებს, დაამშვიდებს; „მამაშვილურად“ წყნარ საუბარსაც გაუბამს. თავის დაუძინებელ, მოსისხლე მტერზე, ბეჟარის ძმაზე, გიოზეც (ლევან თურმანიძე) ჩამოუგდება სიტყვას... ურჩიე, აქედან სამუდამოდ წავიდესო, თორემ, ჩვენ ან დავიჭერთ, ან მოვკლავთო... ან თავისიანები, რევოლუციონერ-სოციალისტები აუგებენ ანდერძსო...

აი, თ. ბაბლუანის კიდევ ერთი ეთიკური პარადოქსი!.. და სადაა აქ ტრადიციული, დაშტამპული „სისხლისმსმელი, სასტიკი, ავი“ ჟანდარმი?!.. მის ადგილას კეთილგანწყობილი, გონიერი კაცია. შეიძლება ითქვას, საგრძნობლად თავმოებრებული და დაღლილ-დაქანცულიც კი თავისი „ძალური“ სამუშაოსაგან, რომელსაც ერთგულად, კეთილსინდისიერად ასრულებს... სწორედ ასეთ ეკრანულ სახეს ქმნის მსახიობი. კი მაგრამ, სად არის აქ პროგრესულად მოაზროვნე კაცობრიობის დაუძინებელი მტერი, რომლის ხატსაც წლების განმავლობაში გვიქმნიდა ხელოვნება, ლიტერატურა?!.. არც ის არის შემთხვევითი, რომ ეს როლი რეჟისორმა სწორედ ო. მეღვინეთუხუცესს მიანდო, მსახიობს, რომლის შესრულებულ კეთილშობილ, ვაჟკაცურ, რაინდული სულის მქონე კინოგმირებს იმხანად იმდენად შეჩვეული გახლდათ ქართველი მაყურებელი, რომ სტერეოტიპადაც კი ჩამოყალიბდა ჩვენს ცნობიერებაში.

„...საგანთა სივრცითი თვისებების აღქმაში სხვადასხვა შეგრძნება მონაწილეობს, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი როლი მაინც მხედველობის შეგრძნებას მიუძღვის. სივრცის აღქმა ჩვეულებრივ, მოძრავი თვალის საშუალებით ხდება“.⁶

თუ ამ მოსაზრებას სივრციდან, საგნიდან ადამიანზე გადმოვიტანთ, ჩვენზე პირველ შთაბეჭდილებას მართლაცდა მხედველობითი (რა თქმა უნდა, სმენასთან ერთად!..) აღქმა ახდენს. თანდათან, ჟანდარმზე პირველად მიღებული შთაბეჭდილებაც გვეცვლება. როგორც თავად ირონიულად და მრავალმნიშვნე-

ლოვნად აღნიშნავს: „...ცხოვრება ვერ იტანს უადგილო ღიმილებს!“⁷

ჩვენ წინ უკვე სულ სხვა ფაღავაა. განსაკუთრებით საინტერესოა რეჟისორის მიერ შეთხზული ერთი ძალზე სახიერი და აზრობრივად ტევადი მეტაფორა. ფაღავა კვლავ თავის სამუშაო კაბინეტშია. გაუთავებელ ხმაურთან და ყაყანთან ერთად, რომელიც ოთახში გარედან აღწევს, გულისგამაწვრილებელია უჩინარი ბუზის აბეზარი ბზუილი. ის წამით გაირინდება, თითქოს ისვენებს. ვრწმუნდებით კიდევაც, რომ კაცმა ჩათვლიდა. უეცრად, ხელის ერთი მყისიერი, სწრაფი მოძრაობა და ბუზის ბზუილი წყდება. ჟანდარმის გაშლილ ხელისგულზე გაჭყლეტილი, მკვდარ მწერს ვხედავთ. ბუნებრივია, ეს კაცი ადამიანებსაც ასე მოექცევა - ყოველგვარი ზედმეტი გულჩვილობის გარეშე. ახლალა აღვიქვამთ, რომ ფაღავას მომწუსხავი, დაჟინებული მხერა აქვს. თითქოს, გამოხედვით უკვე თრგუნავს, იმორჩილებს, თავისი ნების ბრმა შემსრულებლად აქცევს მსხვერპლს. ამიტომ, ეკრანიდან ჩვენსკენ მომართული ჟანდარმის დიდრონი თვალები, უსიამოვნო განცდას ბადებს...

კიდევ ერთი, ერთი შეხედვით, თითქოს უმნიშვნელო დეტალი, რომელიც ძალზე ფრთხილად, ყოველგვარი განზრახ, გამიზნულად აქცენტირების გარეშე შემოაქვს ფილმის ავტორს. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ფაღავას მოკლავენ, შევიტყობთ, რომ თურმე ის ხელოვნურ წვერ-ულვაშს ატარებდა; ქოსა ყოფილა... ქართული ხალხური ზღაპრებიდან, ალბათ უთუოდ გვემახსოვრება - ქოსატყუილა, თახსირი, ფლიდი, პირმოთნე, მატყუარა, ფარისეველი პერსონაჟი... მისგან კარგს რომ არასოდეს არ უნდა ელოდო... აი, ასეთ ტრანსფორმაციას განიცდის ჟანდარმის ეკრანული სახე თ. ბაბლუანის ფილმში „ძმა“. და მისი ორპირობა, საერთოდ მისი განსაკუთრებული, მშვიდი სისასტიკე ასევე დღევანდელი სამყაროს გამოძახილი ხდება.

„ბელურების გადაფრენაში“, როცა ჩხუბის შემდეგ, გუჯა სრულიად შემთხვევით აღმოაჩენს, რომ მისი მეტოქე მღებავია, აგრესია მის მიმართ უმაღლეს გაუქრება - მსახიობის სახეზე სიბრაღული იკითხება. თურმე, ტრიფონაც მასავით „არავინ“ ყოფილა და მასთან

6 ნორაკიძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, 1967, გვ.198.

7 ფრაზა კინოფილმიდან „ძმა“.

გასაყოფიც არაფერია. მას კი ეგონა ერთ „გაფუყულ“, ამ ცხოვრებისაგან განებივრებულ, ამპარტავან, ბაქია არარაობას ასწავლა ჭკუა. სინამდვილეში, თურმე მისიანი ყოფილა. თანდათან, ფილმში სრულიად ორგანულად, ბუნებრივად, დამაჯერებლად შემოდის გვერდით მყოფის შებრალების, თანაგრძნობის მოტივი, რომელიც ძალზე შორსაა ცრემლიანი მელოდრამატული სენტიმენტალიზმისგან; ისევე როგორც შორსაა უახლესი პერიოდის კინოში დამკვიდრებული სტერეოტიპული და პრიმიტიული თანაგრძნობისგან ნებისმიერი, ხელოვნურად დამძიმებული თემების მიმართ. ბაბლუანი და მისი გმირები მოულოდნელად ამჟღავნებენ ემპათიას⁸. ევგენი შვარცის⁹ პიესა „დრაკონის“ ერთ-ერთი მოქმედი პირი ამბობს: „...**შეიბრალეთ ერთმანეთი და მაშინ ბედნიერები იქნებით. ეს არის ყველაზე დიდი სიმატლე, რაც კი არსებობს ამ ქვეყანაზე...**“¹⁰ ალბათ, ესაა ის უნარი, რომელიც სრულფასოვან ადამიანს აუცილებლად უნდა ჰქონდეს. მაშინ, სამყარო ჩვენ ირგვლივ ბევრად უკეთესი იქნება...

თემურ ბაბლუანის სოციალურად და ზნეობრივად მხატვრულ რეალიზმში გამოკვეთილი სამყარო, ამ ორ ფილმში არც თვითმობნური დეტალიზების ნიშნებს ატარებდა და არც დინამიკას ყოფილა მოკლებული. თავისი შემოქმედებით იგი არ ცდილობს გამორჩეულად ჰუმანური და გონიერი გამოჩნდეს. ის მხოლოდ იმაზე გვესაუბრება, რაც მას მართლაც აწუხებს. ორივე ფილმი, ერთდროულად, ზედმიწევნით თანამედროვეა იმ ეპოქისათვის, როდესაც შეიქმნა და ამავე დროს, ბევრად უფრო მეტ აზრობრივ შრეს იძენს დღევანდელ ფონზე.

„ბელურების გადაფრენა“ 1980, ხოლო „ძმა“ – 1981 წელსაა გადაღებული. 39-40 წელი ხელოვნების ნაწარმოებისათვის ძალიან დიდი დროა. ამ ხნის მანძილზე, რამდენი რამე მიეცა დავიწყებას: შეიცვალა თაობა, გამოჩნდა სხვა გემოვნება, შეხედულებები, მსოფლმხედველობა, ინტერესთა სფერო... მაგრამ, უდავოა ერთი ფაქტი – დღეს, სტუდენტები სრული ინტერესით და ადეკვატური შეფასებით უდგებიან ამ

ფილმებს.

ხელოვნების ნაწარმოებში, სათქმელის, სატკივარის, დასმული პრობლემის არსებობის გარდა, აუცილებელია იმ გამომსახველობითი საშუალებების, ვიზუალური სამეტყველო ენის ზედმიწევნით ზუსტად შერჩევა, მოძებნა, რომლის მეშვეობითაც მიღწეული იქნება ის სინთეზი, რომელსაც ფორმისა და შინაარსის ერთობლიობა ჰქვია. თემურ ბაბლუანის ფილმები ყოველთვის გამოირჩევა მძაფრი, დაძაბული ტემპორიტეტით, განცდების, ნააზრების, ვნებების თვალშისაცემად მკაფიოდ ექსპრესიით¹¹ ეკრანზე.

რეჟისორი კარგად გრძნობს და ფლობს კინოენას, მის სპეციფიკას. ყოვლად წარმოუდგენელია, თუ ნანახი გაქვს, ოდესმე დაგავიწყდეს ფილმი „ძმის“ პროლოგი, თავიდანვე რომ შემოაქვს დაძაბულობა; სამი მხედარი კლდეების ფონზე მოაჭენებს ცხენებს, ისმის ფლოქვების ხმა, ჭიხვინი, მათარახის ტკაცუნის და მხედრების კამათი, რომელიც თანდათან ჩხუბში გადაიზრდება. გამოსახულების, ხმოვანი რიგისა და მონტაჟის წყალობით, დინამიკა, ტემპო-რიტმი თანდათან იმატებს; კონფლიქტი ეტაპობრივად, თანმიმდევრულად მწვავდება და კულმინაციას აღწევს... მხედრებს უკვე ერთნაირად უჭირთ სახიფათო, ფათერაკიან გზაზე არა მხოლოდ ცხენების, არამედ საკუთარი ემოციის მართვა...

ასევე მძაფრ, ოლონდ, ამჯერად, საცეკვაო რიტმზეა აწყობილი, ჩხუბის შემდეგ ე. ბურდულის გმირის გაქცევა მატარებლის ვაგონებში, როდესაც მას მილიცია მისდევს დასაჭერად. დოლის და აკორდეონის ხმაზე, მოძრავი, ატორტმანებული ვაგონების გასასვლელ დერეფნებში გაქცეულ პერსონაჟს კვალდაკვალ მიჰყვება კამერა... საცეკვაო მელოდიისა და გამოსახულების რიტმი თანდათან მატულობს და ჩვენ, მაყურებელსაც გვითრევს, გვძაბავს...

საბოლოოდ კი, ალბათ ამ ფორმისა და რიტმის განსაკუთრებული, მძაფრი აღქმა, დრამატურული ჩარჩოს აგების ოსტატობა და, რაც მთავარია, გულწრფელი პოზიცია – ეს ერთობლიობა ქმნის ფენომენს,

8 ზოგადად, გაგებას ნიშნავს. უფრო კონკრეტულად, სხვა ადამიანების ქცევის, მათი ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გაგების, სხვების თანაგრძნობის უნარი.

9 რუსი, საბჭოთა მწერალი (1896-1958 წ.წ.), პროზაიკოსი, პოეტი, დრამატურგი, სცენარისტი, ჟურნალისტი.

10 „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, №4 (37), 2008, გვ. 89.

11 სიტყვა-სიტყვით, ლათინურიდან ითარგმნება, როგორც გამოხატვა. დღეს იხმარება, როგორც რაიმე განცდის, გრძნობის გამოხატვის ძალა, გამომსახველობა.

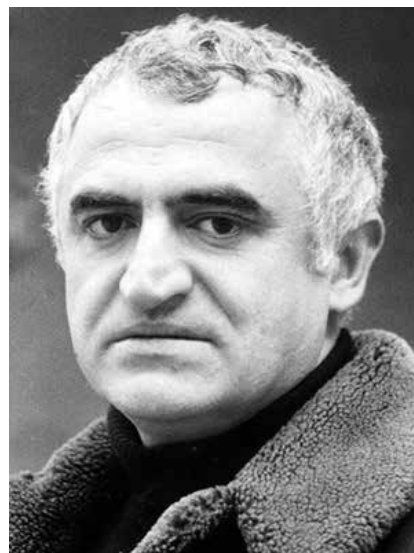
რომელსაც რეჟისორ თემურ ბაბლუანის შემოქმედება ჰქვია და რომელიც დღესაც მოითხოვს კვლევას (მიუხედავად იმისა, რომ თავის დროზე საკმაოდ ბევრი დაიწერა), ანალიზს, რაშიც თავად დავრწმუნდი, როდესაც ეს ორი ფილმი („ბელურების გადაფრენა“, „ძმა“) კიდევ ერთხელ ვნახე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბაქრაძე აკაკი. თეატრი. კინო. თბილისი, „ხელოვნება“, 1989.
- ნორაკიძე ვლადიმერ. ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ., „განათლება“, 1967.
- „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, №4 (37), 2008.
- უზნაძე დიმიტრი, განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული საფუძვლები. განწყობის თეორიის ძირითადი დებულებები, თბ., „საქართველოს მაცნე“, 2009.
- შექსპირი უილიამ, სონეტები. თბ., „ინტელექტი“, 2003.



ძმა
BROTHER



თეიმურაზ ბაბლუანი
TEIMURAZ BABLUANI



ბელურების გადაფრენა
FLIGHT OF THE SPARROWS



ბელურების გადაფრენა
FLIGHT OF THE SPARROWS

EXAMPLES OF ETHICAL PARADOX ON THE SCREEN

Ketevan Trapaidze

Illustrations: pp.148

At first glance, everything is as clear as a day. On one hand, we have a person (Elguja Burduli) looking like a criminal with his beard and bad clothes. Against him, is an elegant, well-mannered man (Teimuraz Bichiashvili).

But the first impression does not reflect reality. In director Temur Babluani's debut film *Flight of the Sparrows* (written and directed by Temur Babluani, camera-work: Viktor Andreevski, design: Yuri Kvachadze. 1980), The situation is not like this at all. There is no clear line between good and bad.

The generation that emerged in Georgian cinema in the early 1980's was not trying to speak about themes recommended by the soviet government. In their films, they were not showing people working for the party and displaying them as positive role models. Instead, they focused on so-called "dregs of society." This did not look pleasant at all. It was harsh, unattractive realism. But that was the reality previously avoided and not spoken about in Georgian cinema.

The film is black and white. We see a filthy, noisy, busy train wagon lacking any comfort. The director creates a visual model of soviet life in a symbolic-metaphorical way. A life where people have no privacy and live as a collective.

The movie stands out with a strict, restrained minimalistic manners. It looks like a monochromic artistic sketch.

In this wagon, two absolutely different characters are having a dispute. The person portrayed by actor T. Bichiashvili is artistic, ceremonious. He wants to leave a positive impression on the people in the wagon. This character is constantly trying to be the center of attention and amaze everyone, like an actor onstage.

The man portrayed by E. Burduli views him in a sarcastic way. For him, this character is unbearable. The

people around them seem to sympathize more with the first man. And the first paradox appears here: It turns out that this person, who is perceived as questionable, has a sparrow in his coat pocket. During the film, he is feeding, petting and taking care of the bird. For us the viewers, our opinion of this character completely changes and we see him as a more positive and kinder person. The change occurs in our view on Bichiashvili's character as well. First, we are just as amazed by him as the people in the wagon. Then, the viewer realizes that this man is a liar and not the person he is trying to portray himself as, while the man with a sparrow feels no need to change himself or his behavior in order to look more appealing.

"...Before a living being commits an act, they are already pre-motivated to execute said action..."¹ according to this theory, as a consequent of our personality, we have a preliminary impulse before doing something, which urges us to commit it.

Apparently, the character portrayed by E. Burduli is very sensitive and emotional. He hides these feelings by looking tough and a bit unapproachable on the outside. But, because of his inner personality traits, he is easily irritated and annoyed by the other character's endless bragging.

In my opinion, this man is meant to be director T. Babluani's alter ego, as he is also sensitive in real life and toward it, preferring the harsh truth over colorfully painted lies, no matter how difficult it is to accept it. This is why the line between the hero and the villain is erased in Babluani's works.

Guja (E. Burduli) and Trifona (T. Bichiashvili) are polar opposites when it comes to mentality. On the other hand, Trifona's behavior can be justified. Perhaps, he is lying because he cannot achieve his lifelong dream of becoming someone great and famous. Instead of becoming a well-known opera singer, he ends up as an average

¹ უზნაძე, განწყობის ფსიქოლოგიის, 2009, გვ.280.

painter. He himself might be living in his made-up reality to feel better. It is possible that these lies compensate for the lack of not being able to achieve his goals. At the same time, with this behavior he also manages to make the poor people around him forget about their daily struggles and worries as they listen to his stories and imagine scenes of a better life.

In general, there is no primitive and clear division between good and bad in Babluani's films.

The paradox is already present in the film's title. It is common knowledge that sparrows do not migrate and winter out in warmer lands, but the title claims otherwise. The director suggests another paradox when it turns out that these two characters have some similarities. For example, in the scene where a truck transporting large vessels containing gas catches on fire, they both run to put it out and prevent an explosion, saving the driver without thinking twice and putting their own lives in danger.

When Guja finds out that Trifona is just an average painter instead of a well-known and successful singer, he starts to feel pity for him. In the end, they plan to leave Georgia and go to Russia together, hoping to achieve something and make their lives better there. This is the final paradox of the film, as in the beginning we never thought that these largely conflicting characters would become friends.

Another example of an ethical paradox can be found in the film *Brother* (written and directed by T. Babluani, camerawork: V. Andreewski, design: Nugzar Baidarashvili, music: Iakob Bobokhidze. 1981), also directed by T. Babluani.

A close-up of Paghava (Otar Megvinetukhutsesi), the chief of secret police in one of the regions of Georgia. The events in the film take place in the early 20th century, when Georgia was a part of the Russian empire. The secret police in tsarist Russia was responsible for state security. The chief's office is always full of people and noisy. The policemen are in and out, bringing in and taking out people they have detained. In this unbearable and horrid environment, only Paghava is calm, collected and confident. He speaks quietly, rarely raising his voice. It is clear that he is a rather clever man who is often deep in his thoughts. He tells one of his employees off by saying

that they are not working here just to detain people, but also to release them when necessary.

Another paradox created by the director is that he gave the role of Paghava to Megvinetukhutsesi. Before this film, the actor was known in Georgian cinema as someone portraying fighters for justice, his characters were more positive.

The policemen bring to the chief a certain Bekar (Archil Samkharadze), beaten and detained. He is a brother of a revolutionary terrorist, Gio (Levan Turmanidze), who has attacked Paghava several times, planning to assassinate him. But Paghava does not treat Bekar badly. Instead, he prefers to speak nicely to calm him down. Before Bekar leaves, Paghava advises him to tell Gio that he needs to leave this place because otherwise, he will have no choice but to detain or kill him.

The character created by the actor and the director completely destroys our stereotypical views of the chief of secret police working for state security. But as the story unfolds, it turns out that the viewer has been lied to and Paghava is using these false personal traits as a mask to deceive others. As Shakespeare says in one of his sonnets, we are only able to see the faces of other humans, but not their hearts.²

As the film continues, we stop seeing Paghava as a positive character. In later close-up views, the look in his eyes becomes disturbing. It makes the viewer feel uneasy, it seems that he is staring deep into their souls, and it is impossible to hide from his eyes.

Another interesting scene: a fly buzzing loudly and annoyingly around the chief's office. Paghava pretends to fall asleep in his chair, closing his eyes. Then, with a quick, rapid movement of his hand, he catches the fly, a metaphor created by the director. Paghava seems to capture humans the same way, through deception.

T. Babluani always uses dynamic, expressive ways to show the viewer what he is trying to say. He rejects dull, boring rhythms and long, pointless shots. Two examples to prove this point. One, the film *Brother* begins with three men riding their horses in the mountains. They are arguing and struggling to lead the horses on this dangerous path. This scene gives the film a fast rhythm. The second, in *The Flight of the Sparrows*, Guja, after a fight, is chased by the police across the wagons. During

² შექსპირი უილიამ, სონეტები, 2003, გვ. 71.

this scene, we hear the sound of percussion instruments playing a traditional Georgian national dance melody. The wagons are moving, the characters are running, the scene is very expressive, visually effective and fast.

In Babluani's films, he suggests the harsh, unat-

tractive reality of life. Also, he is showing us examples of ethical paradoxes onscreen. As time goes by, the problems exposed in his films become more and more interesting for viewers.

REFERENCES:

1. ბაქრაძე აკაკი, თეატრი. კინო, თბ., 1989
2. ნორაკიძე ვლადიმერ, ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ., 1967
3. სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი (სამეცნიერო-კვლევითი ნაშრომების კრებული), №4 (37), თბ., 2008
4. უზნაძე დიმიტრი, განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული საფუძვლები. განწყობის თეორიის ძირითადი დებულებები, თბ., 2009
5. შექსპირი უილიამ, სონეტები, ინგლისურიდან თარგმნა რეზო თაბუკაშვილმა, სონეტი №24, თბ., 2003.