

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026
<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.15>

ქართული დოკუმენტური კინო: რეალობის ეკრანული ინტერპრეტაცია

მაია ლევანიძე

საკვანძო სიტყვები: ქართული დოკუმენტური კინო, სახელმწიფო, სამოგადოება, რეალობა, რეკონსტრუქცია.

დოკუმენტური კინო წარმოადგენს კინემატოგრაფიის ერთ-ერთ სპეციფიკურ და გამორჩეულ სახეობას, რომლის ძირითადი მახასიათებელია რეალობის უშუალო ასახვა და მისი ინტერპრეტაციული გადამუშავება. მხატვრული კინოსგან განსხვავებით, ის ეფუძნება ფაქტობრივ მასალას, თუმცა არ წარმოადგენს ობიექტურად ნეიტრალურ რეპრეზენტაციას, ვინაიდან რეალობა ყოველთვის გადმოიცემა ავტორისეული ხედვის, შერჩევისა და მონტაჟური ორგანიზების გავლით. შესაბამისად, დოკუმენტური კინო ერთდროულად ფუნქციონირებს როგორც რეალობის ფიქსაციის, ისე მისი სუბიექტური ინტერპრეტაციის სივრცედ.

ნაშრომში განხილულია თანამედროვე დოკუმენტური კინოს ტრანსფორმაციის პროცესები და გაანალიზებულია ამ ცვლილებების ფონზე ქართული დოკუმენტური კინოს განვითარების ტენდენციები. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა იმ გარემოებას, რომ თანამედროვე ქართულ დოკუმენტურ კინოში შეინიშნება ახალი თაობის ავტორთა აქტიური ჩართულობა, რომლებიც მიზნად ისახავენ ქვეყანაში არსებული მწვავე სოციალურ-პოლიტიკური რეალობის კრიტიკულ გააზრებასა და კინემატოგრაფიულ რეპრეზენტაციას.

ამ კონტექსტში აღსანიშნავია ლუკა ბერაძის „ღიმილიანი საქართველო“, გიორგი ვარსიმაშვილის და ჟან ნუშის „სასტუმრო „მეტალურგი“ და ქეთი მაჭავარიანის „მზიური“, რომლებიც გამოხატავენ თანამედროვე ქართული დოკუმენტური კინოს ახალ ესთეტიკურ და თემატურ ტენდენციებს.

ნაშრომში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა დოკუმენტური კინოს სპეციფიკისა და თავისებურებების თეორიულ ანალიზს, ასევე თანამედროვე ქართული დოკუმენტური კინოს ერთ-ერთი ძირითადი ტენდენციის კვლევას.

XX საუკუნის კინოხელოვნება ძირითადად ორიენტირებული იყო მხატვრული კინოს განვითარებისკენ, რის შედეგადაც დოკუმენტური კინო გარკვეულწილად მის ჩრდილში ვითარდებოდა. მისი განვითარება ხშირად თანხვედრაში მოდიოდა მხატვრული კინოს ფორმისეულ და ესთეტიკურ ტრანსფორმაციებთან. მაგალითად, შეიძლება გავიხსენოთ ფრანგული ახალი ტალღა და *cinéma vérité*, რომელთაგანაც *cinéma vérité*-მ არსებითად განსაზღვრა დოკუმენტური კინოს ენა და თავისებურება.

21-ე საუკუნეში აღნიშნული პარადიგმა მნიშვნელოვნად შეიცვალა. დოკუმენტური და ანიმაციური სახეობები უკვე განიხილება როგორც მხატ-

ვრულის თანასწორი და სრულფასოვანი ფორმები. თანამედროვე დოკუმენტალისტიკა აქტიურად ითვისებს მხატვრულ ნარატიულ და ვიზუალურ სტრატეგიებს, რაც ამდიდრებს როგორც თხრობის მოდელებსა და ჟანრულ სისტემებს, ისე რეალობის ასახვისა და ინტერპრეტაციის ფორმებს. ტრადიციულ ფორმებთან პარალელურად ვითარდება ჰიბრიდული სტრუქტურები, რომლებიც არღვევენ ჟანრულ საზღვრებს.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია დოკუმენტური და 3D-ანიმაცია, რომელიც გამოიყენება იმ შემთხვევებში, როდესაც არ არსებობს საარქივო აუდიოვიზუალური მასალა, ან საჭიროა მეხსიერების, ემოციური გამოცდილებისა და სუბიექტური

აღქმის ვიზუალიზაცია. ასევე აქტუალური ხდება დოკუმენტურ-მხატვრული ნარატივები, სადაც რეალური პერსონაჟები და გარემო დადგმულ სცენარებთან ერთიანდება. ამგვარი ფორმები აყენებს კითხვას რეალობასა და მის ეკრანულ რეპრეზენტაციას შორის საზღვრების შესახებ და ამყარებს დოკუმენტური კინოს, როგორც დინამიკური და მუდმივად განახლებადი დარგის, სტატუსს. თანამედროვე ციფრულმა ტექნოლოგიებმა, მათ შორის ვირტუალური რეალობის ტექნოლოგიამ, შესაძლებელი გახადა ისტორიული მოვლენების „რეკონსტრუქცია“ და ვიზუალური გაცოცხლება, რაც ზრდის მაყურებლის ჩართულობასა და ინტერესს.

როგორც მხატვრულ კინოში, დოკუმენტურშიც მოხდა პროდუქციის დაყოფა საავტორო და მასობრივ სეგმენტებად. მასობრივი წარმოების დოკუმენტური ფილმები, როგორც წესი, ინფორმაციულ-შემეცნებით ხასიათს ატარებს და ხშირად ქრონიკულ მასალაზეა დაფუძნებული, მაშინ როდესაც საავტორო დოკუმენტალისტიკა გამოირჩევა ინდივიდუალური სტილით, მკვეთრი მოქალაქეობრივი პოზიციითა და რეალობის კრიტიკული ანალიზით.

დოკუმენტური კინოს მკვლევარი ბილ ნიკოლსი აღნიშნავს: „რეჟისორი-დოკუმენტალისტი არა უბრალოდ აკვირდება სამყაროს, არამედ ის აგებს არგუმენტს, რომელიც უბიძგებს მაყურებელს, დაიკავოს გარკვეული ეთიკური და პოლიტიკური პოზიცია ისტორიული სინამდვილის მიმართ“.¹

დასავლური თეორიული და პრაქტიკული სკოლის კონტექსტში, დოკუმენტური კინოს უმთავრესი სპეციფიკა მდგომარეობს იმაში, რომ ის უარს ამბობს რეალობის ილუმინირულ, ნეიტრალურ დოკუმენტირებაზე და გადაიქცევა სოციალური კრიტიკის, დემოკრატიული დისკურსისა და პოლიტიკური გააზრების მძლავრ ინსტრუმენტად. ბილ ნიკოლსის რეპრეზენტაციის სტრატეგია და მაიკლ რენოვის² საავტორო სუბიექტურობის სინთეზი აჩვენებს, რომ დასავლური დოკუმენტალისტიკა მიზნად ისახავს არა მხოლოდ სინამდვილის ასახვას მისი ყველაზე მწვავე, სისტემური და ეგზისტენციალური პრობლემებით, არამედ მაყურებლისთვის კრიტიკული სააზროვნო სივრცის შექმნას. ავტორისეული ინტერპრეტაცია არ არის ინფორმაციის ცალმხრივი იდეოლოგიური გადაცემა; პირიქით,

სახელმწიფო სტრუქტურების პოლიტიკისა და ბიუროკრატიული დანაშაულის მხილება ხდება პარტნიორული აქტი, სადაც რეჟისორი, მისი გმირი და მაყურებელი ერთიანდებიან. ნიკოლსისეული რეპრეზენტაციის სტრატეგია სოციალური სამართლიანობის აღდგენისკენ უბიძგებს საზოგადოებას, ხოლო რენოვისეული სუბიექტური სიმართლე ბიუროკრატიულ ფაქტებს ცოცხალ ადამიანურ ტრავმად გარდასახავს. ეს ორმაგი ფილტრი აიძულებს მაყურებელს, გამოვიდეს პასიური მომხმარებლის როლიდან, ჩაერთოს ეკრანზე მიმდინარე მოვლენების ანალიზში, რეჟისორთან ერთად დასვას მწვავე ეთიკური კითხვები და გაიაზროს საკუთარი სამოქალაქო პასუხისმგებლობა სახელმწიფო ძალაუფლების წინაშე.

ამრიგად, დასავლური დოკუმენტალისტიკის სპეციფიკა სწორედ ამ მეთოდოლოგიურ შემოხრებაშია. ის გვთავაზობს არა მზა პასუხებს ან ოფიციალურ დოგმებს, არამედ ინტელექტუალურ და ემოციურ პლატფორმას, სადაც სინამდვილის ავტორისეული, მწვავე ინტერპრეტაცია ხდება კატალიზატორი მაყურებლის დამოუკიდებელი, კრიტიკული აზროვნებისა და სოციალური პროტესტისთვის.

ევროპული და ამერიკული დოკუმენტალისტიკა, დიქტატორული რეჟიმების გამოკლებით, არსებითად განსხვავდებოდა საბჭოთა ტოტალიტარული სისტემის პირობებში შექმნილი ანალოგიური პროდუქციისგან. იდეოლოგიურმა კონტროლმა განსაკუთრებით ძლიერი ზეგავლენა სწორედ ამ ჟანრზე მოახდინა, რადგან მისი ბუნება რეალობის პირდაპირ ასახვას უკავშირდება. ამის მიუხედავად, 1920-იანი და 1960-იანი წლები დოკუმენტური კინოს განვითარების მნიშვნელოვან ეტაპებად გვევლინება, როდესაც აქტიურად მიმდინარეობდა ფორმობრივი ექსპერიმენტები და ნარატიული გარდასახვა.

საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა პერიოდებში დამკვიდრებული ერთგვაროვანი სტილისტიკა - აღმწერლობით-გამომსახველობითი მოდელი და სადიქტორო ტექსტზე დაფუძნებული თხრობა - თანამედროვე ეტაპზე მნიშვნელოვნად შეიცვალა. თანამედროვე დოკუმენტური ფილმი მრავალშრიან სტრუქტურას იძენს და მოიცავს რეპორტაჟულ გადაღებას, საარქივო მასალას, რეკონსტრუქციას, ანიმაციასა და ინტერვიუს სხვადასხვა ფორმას.

1 NICHOLS, Introduction, 2001. p. 67.

2 RENOV, The Subject, 2004.

ასევე ჩნდება ახალი ჰიბრიდული ფორმები, მათ შორის ეგრეთ წოდებული „მოკუმენტერი“.

დღეს დოკუმენტური ფილმი, რომელსაც ისტორიულად ძირითადად კინოთეატრებსა და სატელევიზიო ეთერში აჩვენებდნენ, ციფრულ პლატფორმებზე გადაინაცვლა, რამაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა მის ნარატიულ ფორმაზე. ქართულ სატელევიზიო სივრცეში ჩამოყალიბდა დოკუმენტური ციკლები, რომლებიც ქვეყნის ისტორიის პოპულარიზაციას ემსახურება. მსგავსი ფორმატის პროექტები, მათი საგანმანათლებლო მნიშვნელობის მიუხედავად, ხშირად შემოიფარგლება მოვლენათა აღწერით და მაყურებელს სიღრმისეულ ანალიზს ნაკლებად სთავაზობს.

ამავდროულად, ქართულ კინოში აქტიურად ვითარდება საავტორო დოკუმენტური მიმართულება, რომლის სათავეები, როგორც ზევით აღვნიშნე, 1920-იანი წლების ავანგარდულ ტენდენციებში უნდა ვეძებოთ. შემდგომ პერიოდში, 1960-70-იან წლებში, ამ ჟანრის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ისეთმა ავტორებმა, როგორებიც არიან: გია ჭუბაბრია, გურამ ჟვანია, გელა კანდელაკი და სხვები. დოკუმენტურისტიკაში ექსპერიმენტები განახორციელეს მხატვრული კინოს რეჟისორებმაც, მათ შორის ოთარ იოსელიანმა, ალექსანდრე რეხვიაშვილმა და სხვებმა, რომელთა ფილმები ვიზუალური თხრობის პრინციპზეა აგებული და სოციალურ რეალობას კრიტიკულად განიხილავს.

თანამედროვე ქართულ დოკუმენტურ კინოშიც შეინიშნება ფორმისეული ექსპერიმენტების გაღრმავება და რეალობის კრიტიკული რეფლექსია. აქტუალური ხდება პირადი ისტორიისა და კოლექტიური მეხსიერების გადაკვეთა, ასევე მარგინალური თემების წინ წამოწევა.

გიორგი ვარსიმაშვილის და ჟან ნუშის დოკუმენტური ფილმი „სასტუმრო „მეტალურგი“ წარმოადგენს აფხაზეთიდან დევნილთა თემის თანამედროვე ინტერპრეტაციას. ნარატივი აგებულია რამდენიმე ოჯახის ისტორიაზე და ეფუძნება დაკვირვებითი კინოს ესთეტიკას, სადაც დომინანტურ როლს ასრულებს პერსონაჟთა მონოლოგური თვითრეფლექსია. ფილმი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს პერსონაჟთა შინაგან სამყაროზე, მათ მეხსიერებაზე, იდენტობის კრიზისსა და ტრავმულ გამოცდილებაზე. მუდმივი საცხოვრებლის პერსპექტივა აქ ორმაგ სემანტიკას იძენს – ერთდროულად არის როგორც სტაბილურობის სიმბოლო, ასევე საბოლოო გამიჯვნა დაკარგულ

სამშობლოსთან.

თხრობის სტრუქტურა ეფუძნება დაკვირვებითი კინოსთვის დამახასიათებელ ვიზუალურ ენას, ეგრეთ წოდებული „უხილავი კამერის“ ეფექტს, რომლის მეშვეობითაც პერსონაჟები ბუნებრივ გარემოში, ჩარევის გარეშე, თავისუფლად გამოხატავენ საკუთარ ემოციურ გამოცდილებას, მოგონებებსა და მომავალთან დაკავშირებულ მოლოდინებს. აღნიშნული მიდგომა ქმნის ავთენტურობის მაღალ ხარისხს და მაყურებელს საშუალებას აძლევს, უშუალოდ შეიგრძნოს პერსონაჟთა შინაგანი მდგომარეობა.

პერსონაჟთა წარსული, უმეტეს შემთხვევაში, მხოლოდ მეხსიერების დონეზე არსებობს, ხოლო მისი მატერიალური რეპრეზენტაცია რამდენიმე საკრალურ ნივთამდეა დაყვანილი. სწორედ ეს ნივთები ფუნქციონირებს როგორც სიმბოლური დამაკავშირებელი ელემენტები, რომლებიც წარმოსახვასა და მეხსიერებაში აღადგენენ წარსულის ფრაგმენტებს და კავშირს ამყარებენ დაკარგულ სივრცესთან.

რეჟისორი სასტუმროს ყოველდღიური ყოფის ასახვის პროცესში ქმნის მრავალპლანიან პორტრეტულ სისტემას, სადაც ერთ სივრცეში თავს იყრიან განსხვავებული ხასიათები და ცხოვრებისეული გამოცდილებები. განსაკუთრებული აქცენტი კეთდება ორ ოჯახზე: ერთი მხრივ, დედა-შვილზე, რომლებიც, ნოსტალგიური განწყობის მიუხედავად, ახერხებენ ახალ სოციალურ რეალობასთან ადაპტაციას და მომავლისკენ ორიენტირებას; მეორე მხრივ კი, ოჯახზე, რომელშიც დემენციით დაავადებული დედა და მისი მომვლელი ქალიშვილი არსებობენ წარსულის მოგონებების ჩაკეტილ წრეში, რაც დროის აღქმისა და იდენტობის კრიზისს კიდევ უფრო ამძაფრებს.

გიორგი ვარსიმაშვილი ფილმში არ შემოიფარგლება მხოლოდ დევნილის სტატუსით მცხოვრები ადამიანების სოციალური პრობლემების ფიქსაციით. იგი ამ საკითხს ფართო საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ კონტექსტში განიხილავს და აანალიზებს როგორც საზოგადოების, ისე სახელმწიფო ინსტიტუტების დამოკიდებულებას დევნილთა მიმართ. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა პერსონაჟთა ფსიქო-ემოციურ მდგომარეობას, იმ შინაგან განწყობას, რომელიც მათ საშუალებას არ აძლევს, სრულფასოვნად მიიღონ ახალი ცხოვრების პერსპექტივა და ტრავმული წარსულისგან თავისუფლდნენ.

ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟი – ალექსაი-

მერის დაავადებით შეპყრობილი მოხუცი ქალი -სიმბოლურ დატვირთვას იძენს და შეიძლება განიხილებოდეს როგორც „მეხსიერების უკანასკნელი მატარებელი“. იგი ჯერ კიდევ ინარჩუნებს აფხაზეთის ომის გამოცდილებას და ცდილობს შეინარჩუნოს წინააღმდეგობის იმპულსიც, თუმცა ეს პროტესტი თანდათან სუსტდება და ქრება არა მხოლოდ მასში, არამედ განსაკუთრებით ახალგაზრდა თაობაში. ამგვარად, ინდივიდუალური მეხსიერების დეგრადაცია იგივედგება კოლექტიური მეხსიერების გამოფიტვასთან.

რეჟისორი, სასტუმრო „მეტალურგის“ მცხოვრებთა გამოცდილებაზე დაყრდნობით, მაყურებელს სთავაზობს კრიტიკულ რეფლექსიას ისეთ საკითხებზე, როგორებიცაა ისტორიული ტრავმის დავიწყება, იდენტობის დაკარგვა და საზოგადოებრივი პასიურობა. ფილმი აჩენს მნიშვნელოვან კითხვას: როგორ და რა პირობებში ხდება ეროვნული მეხსიერების თანდათანობითი გაქრობა და რა როლს ასრულებენ ამ პროცესში სახელმწიფო და საზოგადოება.

სასტუმრო „მეტალურგი“ ფილმში აღიქმება როგორც სიმბოლური - ერთგვარი გარდამავალი სივრცე, სადაც თანაარსებობს დროებითობა და მუდმივობის ილუზია. მძიმე სოციალური პირობების მიუხედავად, ეს სივრცე მაინც ინარჩუნებს სამშობლოში, საკუთარ სახლში დაბრუნების მცირე იმედს. საინტერესოა, რომ მუდმივი საცხოვრებლის მიღება პერსონაჟებისთვის აღიქმება არა მხოლოდ სტაბილურობის წინაპირობად, არამედ საბოლოო გამიჯვნად წარსულისგან და იმ ოცნებისგან, რომელიც საკუთარ სახლებში დაბრუნებას უკავშირდებოდა.

ლუკა ბერადის დოკუმენტური ფილმი „ლიმილიანი საქართველო“ კიდევ უფრო მწვავედ ეხება სოციალურ და პოლიტიკურ პრობლემებს. ფილმი ასახავს წინასაარჩევნო პროცესების დროს მოწყვლადი სოციალური ჯგუფებით მანიპულირების საკითხს. ნარატივის ცენტრშია სოფლის ხანდაზმული მოსახლეობა, რომელიც პოლიტიკური დაპირებების შედეგად იმედგაცრუებისა და სოციალური მარგინალიზაციის მდგომარეობაში აღმოჩნდება.

რეჟისორი პრობლემას განიხილავს არა მხოლოდ კონკრეტული შემთხვევის კონტექსტში, არამედ როგორც სისტემურ ფენომენს, რომელიც ასახავს ხელისუფლებასა და მოქალაქეებს შორის არსებულ დისტანციას. ფილმში გამოკვეთილია ნიჭილიზმისა და ინდიფერენტობის განცდა, რო-

მელიც საზოგადოებაში მმართველი ძალებისადმი უნდობლობის შედეგად ყალიბდება. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა იმ ფაქტს, რომ საარჩევნო პროცესში ყველაზე მეტად ექსპლუტირდება საზოგადოების მოწყვლადი ფენები, განსაკუთრებით ასაკოვანი მოსახლეობა.

სიუჟეტი აგებულია შედეგების ანალიზზე: პერსონაჟები, როგორც უშუალო მონაწილეები, საკუთარ გამოცდილებაზე დაყრდნობით აღწერენ, თუ როგორ იქცნენ პოლიტიკური მანიპულაციის ობიექტებად. მათი მონათხრობი ავლენს წინასაარჩევნო დაპირებებსა და რეალურ შედეგებს შორის არსებულ შეუსაბამობას. განსაკუთრებული სიმძაფრით იკვეთება ის გარემოება, რომ ერთი ხელისუფლების მიერ დაშვებული შეცდომის გამოსწორების იმედი პერსონაჟებს მეორე პოლიტიკურ ძალაზე გადააქვთ, თუმცა, ეს მოლოდინიც გაუმართლებელი რჩება, რაც აძლიერებს იმედგაცრუებისა და უნდობლობის განცდას.

ფილმში სამართლიანობის ძიების პროცესი ტრანსფორმირდება უფრო ფართო რეფლექსიად საზოგადოებასა და მმართველ ძალას შორის ურთიერთობის შესახებ. პერსონაჟთა გამოცდილება ცხადყოფს, რომ ინდივიდის ღირებულება პოლიტიკურ სივრცეში მექანიკურ ხასიათს ატარებს. მოქალაქე მნიშვნელობას იძენს მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი დაკავშირებულია ძალაუფლების მოპოვების ან შენარჩუნების პროცესთან. ამგვარად, კონკრეტული ისტორია გადაიქცევა იმ სისტემური ბარიერის მეტაფორად, რომელიც დღემდე არსებობს სახელმწიფოსა და მოქალაქეს შორის.

სოფლის მცხოვრებთა პორტრეტული რეპრეზენტაცია წარმოაჩენს მმართველი ძალის მხრიდან საზოგადოების მიმართ ჩამოყალიბებულ მომხმარებლურ დამოკიდებულებას, რაც, თავის მხრივ, იწვევს კოლექტიურ ნიჭილიზმსა და ინდიფერენტობას. აღნიშნული განწყობები არ შემოიფარგლება მხოლოდ ინდივიდუალური გამოცდილებით, არამედ აისახება ქვეყნის სოციალურ და პოლიტიკურ დინამიკაზე. ყოველდღიური ყოფის დეტალური ასახვა ქმნის სურათს, სადაც დომინირებს მართობის განცდა, სოციალური გარიყულობა და მომავლის უპერსპექტივობის შეგრძნება.

საზოგადოებაში დამკვიდრებული ნიჭილიზმი წარმოშობს ერთგვარ „უმოძრაობას“: ფორმალურად იცვლება სახეები, პარტიები და პოლიტიკური დაპირებები, თუმცა ძალაუფლების ნებისმიერი სუბიექტისთვის საზოგადოება კვლავ აღიქმება როგორც სამომხმარებლო რესურსი -საკუთარი

ინტერესებისა და კეთილდღეობის უზრუნველსაყოფად აუცილებელი ინსტრუმენტი. ეს იდეა ასოცირდება კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“ (1929) ფინალურ ეპიზოდთან, სადაც რეჟისორი ხაზს უსვამს ცვლილებების აუცილებლობას, თუმცა, ამავე დროს წარმოაჩენს, რამდენად ფუჭია ჩინოვნიკთა სახეების მექანიკური ჩანაცვლება, თუ საზოგადოება თავად არ იწყებს შინაგან, ფუნდამენტურ ტრანსფორმაციას.

ამ კონტექსტში რეჟისორი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს საარჩევნო პროცესში მოწყვლადი სოციალური ჯგუფების, განსაკუთრებით ხანდაზმული მოსახლეობის, ინსტრუმენტალიზაციაზე. მათი პოლიტიკური არჩევანი ნაკლებად ეფუძნება მომავლის პერსპექტივას და უფრო მეტად განპირობებულია ჩვევით, სოციალური ინერციითა და გამოცდილებით ჩამოყალიბებული სკეპტიციზმით. ამასთან, არსებობს მოლოდინი, რომ ხელისუფლების ცვლილება არ გამოიწვევს არსებით გარდაქმნას, რაც კიდევ უფრო ამყარებს უნდობლობის ციკლს.

სოცუმისა და სახელმწიფოს ურთიერთმართება განსაკუთრებული სიცხადით იკვეთება ფილმის ფინალურ სცენაში, რომლის კომპოზიციური და სიმბოლური დატვირთვაც არსებით როლს თამაშობს ნაწარმოების საერთო კონცეფციაში: სოფლის ცენტრში, პატარა მოედანზე, წინასაარჩევნო აგიტაციას ეწევა მომავალი დეპუტატი, ხოლო სოფლის მცხოვრებლები გულგრილად და მდუმარედ უსმენენ ორატორს. სიტყვის დასრულებისთანავე სივრცე სწრაფად იცვლება, და საერთო ხედით ალბეჭდილი კადრი წარმოაჩენს მოხუც კაცს, რომელიც მარტოდმარტო რჩება და, იმედგაცრუებულს, მხოლოდ ის დარჩენია, თავისი თავის იმედად განაგრძოს პასტორალური ყოფა. სივრცის თანდათანობითი დაცლა და პერსონაჟის იზოლირება კადრის სიღრმეში წარმოადგენს რეჟისორისეულ ხერხს, რომელიც ვიზუალურად აკონკრეტებს ინდივიდსა და ხელისუფლებას შორის დისტანციის მოტივს.

ამრიგად, ფილმი ავლენს ერთგვარ „ჩაკეტილ წრეს“, სადაც პოლიტიკური მანიპულაცია, სოციალური დაუცველობა და მოქალაქეობრივი პასიურობა ერთმანეთთან მჭიდროდ არის გადაჯაჭვული. აღნიშნული წრე აფერხებს როგორც საზოგადოებრივი განვითარების პროცესს, ასევე სახელმწიფოს ინსტიტუციურ კონსოლიდაციას, რაც ფილმს ანიჭებს არა მხოლოდ კონკრეტული სოციალური პრობლემის ამსახველი ტექსტის, არამედ

ფართო პოლიტიკური კრიტიკის მნიშვნელობას.

სოციალური პრობლემატიკის აქტუალიზაცია მკაფიოდ იკვეთება ქეთი მაჭავარიანის დოკუმენტურ ფილმში „მზიური“, რომელიც აგებულია სოციალური მუშაკის, მთავარი პერსონაჟის, მზიურის, ყოველდღიური პროფესიული პრაქტიკის ირგვლივ. ნარატიული სტრუქტურის საფუძველს წარმოადგენს მისი „მოგზაურობა“ თბილისის სხვადასხვა სოციალურ სივრცესა და ფენებში, რაც ფილმს ანიჭებს ერთგვარ ეპიზოდურ-ფრაგმენტულ ფორმას.

ფილმის დრამატურგიული ღერძი ეფუძნება ინტერვიუს პრინციპს: რეჟისორის დასმული შეკითხვების მეშვეობით სხვადასხვა სოციალური ჯგუფის წარმომადგენლები აფასებენ ქვეყანაში არსებულ პოლიტიკურ, სოციალურ და მორალურ ვითარებას. აღნიშნული მეთოდი ქმნის პოლიფონიურ ნარატივს, სადაც სხვადასხვა ხმა და პერსპექტივა თანაარსებობს და ერთმანეთთან დიალოგში შედის. შედეგად, ნარატივი არ გვთავაზობს სინამდვილის ერთმნიშვნელოვან ინტერპრეტაციას, არამედ აყალიბებს პრობლემების მრავალგანზომილებიან ხედვას.

მთავარი გმირის, მზიურის, პედაგოგობიდან სოციალური მუშაკის პოზიციაზე გადასვლა ასახავს სოციალურ-ეკონომიკური წნეხის პირობებში ინდივიდის იძულებით ადაპტაციას. ქეთი მაჭავარიანი ფილმის მთავარ გმირს, მზიურს, არა მხოლოდ იყენებს საზოგადოების სხვადასხვა ფენაში არსებული პრობლემების გამოსავლენად, არამედ თავადაც აქცევს მას რესპონდენტად. ამ გადასვლით რეჟისორი დამკვირვებლიდან ინტერვიუერად იქცევა, ხოლო გმირი პერსონაჟის სტატუსს კარგავს და დოკუმენტურ სუბიექტად წარმოგვიდგება. „მზიური“ საუბრობს პირად პრობლემებზე, ქვეყნის დატოვების სურვილზე, რითაც გამოხატავს წუხილს ქვეყანაში არსებული სოციალური ვითარების გამო.

კითხვარი, რომელსაც „მზიური“ გამოკითხვის პროცესში ავსებს, ფილმში წარმოდგენილია როგორც ფორმალური, ბიუროკრატიული ინსტრუმენტი, რომელიც მხოლოდ ნაწილობრივ ასახავს რესპონდენტთა რეალურ მდგომარეობას. ამგვარად, ჩნდება დაძაბულობა ინსტიტუციურ ენასა და ცოცხალ გამოცდილებას შორის: ოფიციალური მონაცემებით ვერ ხერხდება იმ სოციალური და ემოციური სირთულეების სიღრმის სრულად გამოცემა, რომლებიც პერსონაჟთა მონათხრობში იკვეთება.

რეჟისორული კონცეფცია ეფუძნება დაკვირვებით-ინტერვენციულ მეთოდს, როდესაც კამერა ერთდროულად აფიქსირებს რეალობას და ამავე დროს პროვოცირებს მას დიალოგის გზით. შედეგად, მაყურებელი არა მხოლოდ ფაქტების რეგისტრაციას, არამედ სოციალური დისკურსის ფორმირების პროცესსაც ადევნებს თვალს.

ფილმი წარმოაჩენს, რომ ინდივიდუალური ისტორიები, რომლებიც ერთი შეხედვით ფრაგმენტულია და ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი, საბოლოოდ ერთიანდება საერთო სოციალურ ნარატივში, რომელიც ასახავს სისტემურ კრიზისს. „მზიური“ გვევლინება არა მხოლოდ სოციალური

რეალობის დოკუმენტაციის, არამედ მისი კრიტიკული რეფლექსიის მნიშვნელოვან მაგალითად, როდესაც პირადი გამოცდილება გარდაიქმნება კოლექტიური პრობლემების ანალიტიკურ სურათად.

ამგვარად, თანამედროვე ქართული დოკუმენტური კინო გვევლინება როგორც კრიტიკული დისკურსის სივრცე, სადაც რეალობის ინტერპრეტაცია სცდება ფაქტების უბრალო რეპრეზენტაციას და გადაიქცევა სოციალური, პოლიტიკური და კულტურული პროცესების სიღრმისეულ ანალიზად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- BRICCA, Jacob. Documentary Editing: Principles & Practice. New York: Routledge, 2018.
- NICHOLS, Bill. Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- RENOV, Michael. The Subject of Documentary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

ფილმოგრაფია:

- ვარსიმაშვილი, გ. და ნუში, ჟ. რეჟ., სასტუმრო „მეტალურგი“. საქართველო/საფრანგეთი: Pierre Gestaz & Giorgi Varsimashvili (პროდუსერები). ოპერატორი: გ. ვარსიმაშვილი; მონტაჟი: გ. ვარსიმაშვილი, კ. პიუჟი; ხმა: ე. ბენამრა, თ. ჩელარდო, ჟ. ნიკოლასი, 2023.
- ბერაძე, ლ. რეჟ.სცენარ., „ლიმილიანი საქართველო“. პროდიუსერი: ნინო ჩიჩუა, ანა ხაზარაძე ოპერატორი: ლ.ახვლედიანი მონტაჟი: ნ. ნოზაძე, ი. ბლიაძე, ლ. ბერაძე, 2023.
- მაჭავარიანი, ქ. რეჟ., სცენარ., 2020. „მზიური“. საქართველო. ოპერატორი: გ. შველიძე.

GEORGIAN DOCUMENTARY CINEMA: THE ON-SCREEN INTERPRETATION OF REALITY

Maia Levanidze

Keywords: Georgian documentary cinema, state, society, reality, reconstruction.

Documentary constitutes one of the specific and distinctive forms of cinema, whose principal characteristic is the direct depiction of reality together with its interpretive reworking. Unlike fiction film, it is grounded in factual material, yet it does not represent an objectively neutral form of representation, since reality is always conveyed through the author's vision, selection, and editorial organization. Accordingly, documentary cinema functions simultaneously as a space for the fixation of reality and for its subjective interpretation.

The paper examines the processes of transformation in contemporary documentary cinema and analyzes the development trends of Georgian documentary film against the backdrop of these changes. Particular attention is paid to the fact that contemporary Georgian documentary cinema is marked by the active involvement of a new generation of authors, whose aim is the critical understanding and cinematic representation of the country's acute socio-political reality.

In this context, it is worth noting Luka Beridze's *Smiling Georgia*, Giorgi Varsimashvili's *Hotel "Metallurgist"*, and Ketí Machavariani's *Mziuri*, which express new aesthetic and thematic trends in contemporary Georgian documentary cinema.

The paper devotes particular attention to a theoretical analysis of the specificity and distinctive features of documentary cinema, as well as a study of the main trends in contemporary Georgian documentary film.

Twentieth-century cinema focused mainly on the development of fiction film, as a result of which documentary cinema developed, to some extent, in its shadow, this process frequently coinciding with the formal and aesthetic transformations of fiction film. One might recall, for one, the French New Wave and *cinéma vérité*, the latter in particular substantially defining the language and distinctive character of documentary cinema.

In the twenty-first century this paradigm changed significantly. Documentary and animated forms are now regarded as equal and fully-fledged forms alongside fiction. Contemporary documentary practice actively assimilates the narrative and visual strategies of fiction film, which enriches both the models of storytelling and genre systems, as well as the forms through which reality is depicted and interpreted. Alongside traditional forms, hybrid struc-

tures are developing to break down genre boundaries.

Documentary animation and 3D animation deserve particular mention, being used in cases where archival audiovisual material is absent, or it is necessary to visualize memory, emotional experience, and subjective perception. Documentary-fiction narratives are also becoming increasingly relevant, in which real characters and settings are combined with staged scenarios. Such forms raise the question of the boundaries between reality and its on-screen representation, and reinforce the status of documentary cinema as a dynamic and constantly renewing field. Contemporary digital technologies, including virtual reality technology, have made possible the "reconstruction" and visual revival of historical events to increase audience engagement and interest.

As in fiction film, documentary production has also come to be divided into auteur and mass segments. Mass-produced documentary films tend, as a rule, to have an informational-educational character and are often based on chronicle material, whereas auteur documentary practice is distinguished by an individual style, a sharp civic position, and a critical analysis of reality.

Scholar Bill Nichols notes that “the documentary director does not merely observe the world, but constructs an argument that compels the viewer to adopt a particular ethical and political stance toward historical reality.”¹

In the context of Western theoretical and practical tradition, the principal specificity of documentary cinema lies in the fact that it rejects an illusory, neutral documentation of reality and instead becomes a powerful tool of social critique, democratic discourse, and political reflection. The synthesis of Bill Nichols's rhetorical argumentation and Michael Renov's² notion of authorial subjectivity demonstrates that Western documentary practice aims not only to depict reality in its most acute, systemic, and existential problems, but also create a critical food for thought for the viewer. Authorial interpretation is not a one-sided ideological transmission of information; on the contrary, exposing the policies of state structures and bureaucratic wrongdoing becomes a collaborative act in which the director, the subject, and the viewer are united. Nichols's “rhetorical interpretation” impels society toward the restoration of social justice, while Renov's “subjective truth” transforms bureaucratic facts into living human trauma. This dual filter compels the viewer to step out of the role of passive consumer, to engage in the analysis of events unfolding on screen, to pose sharp ethical questions together with the director, and to reflect on their own civic responsibility before state power.

Thus, the specificity of Western documentary practice lies precisely in this methodological turn, offering not ready-made answers or official dogmas, but an intellectual and emotional platform for the author's sharp, subjective interpretation of reality as a catalyst for the viewer's independent, critical thinking and social protest.

European and American documentary practices, with the exception of those under dictatorial regimes, differed fundamentally from analogous production created under the Soviet totalitarian system. Ideological control had a particularly powerful effect on this genre precisely, since its nature is bound up with the direct depiction of reality. Nevertheless, the 1920s and the 1960s stand out as important stages in the development of documentary cinema, periods marked by active formal experimentation and narrative transformation.

The uniform style established in the Soviet and post-Soviet periods, a descriptive-expressive model built on narration with an authoritative voice-over text, has changed significantly. Contemporary documentary film has acquired a multilayered structure, incorporating reportage footage, archival material, reconstruction, animation, and various forms of interview. New hybrid forms have also emerged, including so-called mockumentary.

Today, documentary film, historically shown mainly in cinemas and TV, has shifted to digital platforms, a change that has had a significant effect on its narrative form. On Georgian television, documentary series have developed to popularize the country's history. Despite their educational value, projects of this kind are often confined to a description of events and offer the viewer relatively little in the way of in-depth analysis.

At the same time, an auteur documentary movement is actively developing in Georgian cinema, whose origins, as noted above, found in the avant-garde trends of the 1920s. In the subsequent period, the 1960s–1970s, a significant contribution to the development of this genre was made by such authors as Gia Chubabria, Guram Zhvania, Gela Kandelaki, and others. Experiments in documentary practice were also undertaken by directors of fiction film, among them Otari Ioseliani and Alexandre Rekhiashvili, whose films build on the principles of visual storytelling and offer a critical examination of social reality.

Contemporary Georgian documentary cinema likewise displays a deepening of formal experimentation and a critical reflection on reality. The intersection of personal story and collective memo-

1 NICHOLS, Introduction, 2001, p. 67.

2 RENOV, The Subject, 2004.

ry is becoming increasingly relevant, as is the foregrounding of marginal themes.

Giorgi Varsimashvili's documentary *Hotel "Metallurgist"* is a contemporary interpretation of the theme of internally displaced persons from Abkhazia. Its narrative builds around the stories of several families and is grounded in the aesthetics of observational cinema, in which the dominant role is played by the characters' monologue-based self-reflection. The film pays particular attention to the characters' inner world, memory, crisis of identity, and traumatic experience. The prospect of permanent housing acquires dual semantics here — it functions simultaneously as a symbol of stability and as the final severance from a lost homeland.

The narrative structure is grounded in the visual language characteristic of observational cinema, the so-called invisible camera effect, through which the characters, in their natural environment and without outside intervention, freely express their emotional experiences, memories, and expectations concerning the future, an approach creating a high degree of authenticity and allowing viewers to directly sense the characters' inner state.

The characters' past exists, in most cases, only at the level of memory, and its material representation is reduced to a few sacred objects. It is precisely these objects that function as symbolic connecting elements, which, in imagination and memory, reconstruct fragments of the past and establish a link with a lost space.

In depicting the everyday life of the hotel, the director creates a multilayered system of portraits, in which different characters and life experiences converge within a single space. Particular emphasis is placed on two families: on one hand, a mother and daughter who, despite nostalgia, manage to adapt to the new social reality and orient themselves toward the future; and, on the other hand, a family in which a mother suffering from dementia and her daughter, who cares for her, exist within a closed circle of memories of the past, which further intensifies the crisis of the perception of time and identity.

In the film, Giorgi Varsimashvili does not confine himself merely to registering the social problems faced by people with displaced-person status. He examines this issue within a broader socio-political context and analyzes the attitude of both society and state institutions toward displaced persons. Particu-

lar attention is paid to the characters' psycho-emotional state, to the inner disposition that prevents them from fully accepting the prospect of a new life and freeing themselves from a traumatic past.

One of the film's characters, an elderly woman afflicted with Alzheimer's disease, acquires a symbolic weight and may be regarded as the "last bearer of memory." She retains her experience of the Abkhazian war and attempts to preserve an impulse of resistance, though this protest gradually weakens and fades, not only in her but especially in the younger generation. In this way, the degradation of individual memory becomes identified with the depletion of collective memory.

Drawing on the experience of the residents of *Hotel "Metallurgist,"* the director offers the viewer a critical reflection on issues like forgetting historical trauma, loss of identity, and social passivity. The film raises an important question: how, and under what conditions, does the gradual disappearance of national memory occur, and what role do the state and society play in this process?

Hotel "Metallurgist" is perceived in the film as a symbolic space, a kind of transitional space in which temporariness and the illusion of permanence co-exist. Despite harsh social conditions, this space nonetheless preserves a faint hope of returning to the homeland, to one's own house. It is notable that the granting of permanent housing is perceived by the characters not merely as a precondition for stability, but also as a final severance from the past and from the dream that was bound up with returning to their own homes.

Luka Beradze's documentary *Smiling Georgia* addresses social and political problems even sharper. It depicts the manipulation of vulnerable social groups during pre-election processes. At the center of the narrative is the elderly population of a village who, as a result of political promises, find themselves in a state of disillusionment and social marginalization.

The director examines the problem not only in the context of a specific case, but as a systemic phenomenon reflecting the gap between the authorities and citizens. The film brings out a sense of nihilism and indifference shaped in society as a result of distrust toward those in power. Particular attention is paid to the fact that it is the most vulnerable social strata, especially the elderly, who are most exploited in the electoral process.

The plot builds around an analysis of outcomes: the characters, as direct participants, describe, on the basis of their own experience, how they became objects of political manipulation. Their accounts reveal the discrepancy between pre-election promises and actual results. Particularly striking is the fact that the characters transfer to another political force their hope that the mistakes made by one government will be corrected, yet this expectation, too, proves unfounded, which intensifies the sense of disillusionment and distrust.

In the film, the process of seeking justice is transformed into a broader reflection on the relationship between society and those in power. The characters' experience makes clear that the value of the individual within the political space is mechanical in character. A citizen acquires significance only when connected to gaining or retaining power. In this way, a specific story becomes a metaphor for the systemic barrier that continues to exist, to this day, between the state and a citizen.

The portrait-based representation of the village's inhabitants reveals a consumerist attitude, on the part of those in power, toward society, in turn giving rise to collective nihilism and indifference, attitudes not confined to individual experience alone, but also found in the country's social and political dynamics. The detailed depiction of everyday life creates a picture dominated by a sense of loneliness, social exclusion, and a feeling that the future holds no prospects.

The nihilism established in society gives rise to a kind of "immobility": formally, faces, parties, and political promises change, yet for any subject of power, society continues to be perceived as a consumable resource — an instrument necessary for securing its own interests and well-being. This idea is associated with the final episode of Kote Mikaberidze's „*My Grandmother*“³, in which the director emphasizes the necessity of change, while at the same time showing how futile the mechanical replacement of bureaucratic faces is if society itself does not begin an inner, fundamental transformation.

In this context, the director pays particular attention to the use of vulnerable social groups—especially the elderly population—as tools in the electoral process. Their political choices are less grounded

in a vision of the future and are shaped, to a greater extent, by habit, social inertia, and a skepticism formed through experience. At the same time, there is an expectation that a change of government will not bring about substantive transformation, which further reinforces the cycle of distrust.

The interrelation between society and the state is rendered with particular clarity in the film's final sequence, whose compositional and symbolic weight is integral to the work's overarching conceptual framework. In the village square, a future parliamentary candidate delivers a campaign address, while the local inhabitants receive the orator's words with visible indifference and silence. No sooner has the speech concluded than the space is rapidly vacated, and a wide shot discloses an elderly man left standing in solitude — disillusioned once more, with no recourse to hope beyond himself. This progressive emptying of the *mise-en-scène*, together with the character's isolation within the depth of the frame, constitutes a directorial strategy through which the motif of estrangement between the individual and the state apparatus is visually crystallized.

Thus, the film reveals a kind of “closed circle” with political manipulation, social vulnerability, and civic passivity tightly interwoven. This circle impedes both the process of social development and the institutional consolidation of the state, which lends the film the significance not only of a text depicting a specific social problem, but of a broader political critique.

The actualization of social problems is clearly evident in Ketil Machavariani's documentary *Mziuri* building on the everyday professional practice of a social worker, the main character, Mziuri. The narrative structure's core is her “journey” through the different social spaces and strata of Tbilisi, lending the film a certain episodic, fragmented form.

The film's dramaturgical axis is grounded in the interview principle: through questions posed by the director, representatives of various social groups assess the political, social, and moral situation in the country. This method creates a polyphonic narrative, in which different voices and perspectives coexist and enter into dialogue with one another. As a result, the narrative does not offer a single, unam-

3 *My Grandmother*, Dir. Kote Mikaberidze (1929).

biguous interpretation of reality, but instead forms a multidimensional view of the problems at hand.

The main character Mziuri's transition from teaching to the position of a social worker reflects the forced adaptation of an individual under socioeconomic pressure. Ketevan (Keti) Machavariani not only follows the film's protagonist, Mziuri, across different social strata, but also turns her into a respondent—through this shift, the director moves from an observer to an interviewer, while the protagonist loses her status as a fictional character and emerges as a documentary subject. Mziuri speaks of her personal problems and her desire to leave the country, thereby voicing her distress over the social conditions prevailing in Georgia. In this way, the director underscores that the protagonist, too, shares the very problems that she gathers throughout the film.

The questionnaire that Mziuri fills out in the course of her interviews is presented in the film as a formal, bureaucratic instrument that reflects only partially the actual condition of the respondents. In this way, a tension emerges between institutional language and lived experience: official data cannot

fully convey the depth of the social and emotional difficulties that come to light in the characters' accounts.

The directorial concept is grounded in an observational-interventionist method, in which the camera simultaneously registers reality while also provoking it through dialogue. As a result, the viewer follows not only the recording of facts, but also the very process by which social discourse is formed.

The film shows that individual stories, which at first glance appear fragmentary and independent of one another, ultimately merge into a shared social narrative reflecting a systemic crisis. *Mziuri* emerges not only as a document of social reality, but as an important example of its critical reflection, in which personal experience is transformed into an analytical picture of collective problems.

Thus, contemporary Georgian documentary cinema emerges as a space of critical discourse, in which the interpretation of reality goes beyond a simple representation of facts and becomes a profound analysis of social, political, and cultural processes.

REFERENCES:

- BRICCA, Jacob. *Documentary Editing: Principles & Practice*. New York: Routledge, 2018.
- NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

FILMOGRAPHY:

- Varsimashvili, G. and Nouchi, J. Dir., *Hotel Metallurg*. Georgia/France: Pierre Gestaz & Giorgi Varsimashvili (Producers). Cinematographer: G. Varsimashvili; Editing: G. Varsimashvili, Q. Pugest; Sound: H. Benamra, T. Chelardo, J. Nicolas. 2023.
- Beradze, L. Dir., Writer, *Smiling Georgia*. Producers: Nino Chichua, Anna Khazaradze; Cinematographer: L. Akhvlediani; Editing: N. Nozadze, I. Bliadze, L. Beradze. 2023.
- Machavariani, K. Dir., Writer. *Mziuri*. Georgia. Cinematographer: G. Shvelidze. 2020.