

ექსპლუატაციური კინო - წარსული და დღევანდელიობა

მანანა ლეკბორაშვილი

საკვანძო სიტყვები: ექსპლუატაციური კინო, ჰოლივუდი, დრაივ ინი, გრაინდჰაუსი, დაბალბიუჯეტიანი ფილმი.

ტერმინის სხვადასხვაგვარი გამოყენების გამო, სტატია, უპირველეს ყოვლისა, განამტკიცებს ტერმინის იმგვარ გაგებას, რომ ეს არ არის ჟანრი, არამედ ფილმების კატეგორიაა, საერთო დამახასიათებელი ნიშნებით. ზოგადად, ავტორი განიხილავს ექსპლუატაციურ კინოს, როგორც ჟანრული ფილმების ნაირსახეობას, რომელიც სწრაფი მოგების მიზნით ექსპლუატაციას უწევს საზოგადოებისთვის აქტუალურ, ან მასში მძაფრი ინტერესის გამომწვევ თემებს. სტატიაში გაანალიზებულია მისთვის დამახასიათებელი ძირითადი თემები და მათი ეკრანული ხორცშესხმის ზოგადი პრინციპები.

თუმცა, ტერმინი ადრეც გამოიყენებოდა, სტატიის განსაკუთრებული ინტერესის საგანია ექსპლუატაციური კინოს გაფურჩქვნის ხანა - 1950-60-იანი წლები, როდესაც ძვრებმა ომისშემდგომი ამერიკის სოციალურ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში გამოიწვია არსებითი ცვლილებები საზოგადოებაში ზოგადად და, კერძოდ, კინო-უდიტორიაშიც. ექსპლუატაციური კინო ვითარდება და იცვლის სახეს, როგორც პასუხი ამ ცვლილებებსა და საზოგადოების ახალ მოთხოვნებზე.

სტატიაში განხილულია ის თვისებები, რომლებიც იწვევს ამ პერიოდის ექსპლუატაციური ფილმების მიმართ მაყურებლის ინტერესს წლების განმავლობაში და მათი მნიშვნელოვანი ნაწილის საკულტო ფილმების სტატუსით შენარჩუნლებას აქტიურ მიმოქცევაში.

თანამედროვე ეპოქაში ექსპლუატაციური კინო კარგავს თავისი მახასიათებლების გარკვეულ ნაწილს, მაგრამ, ამასთან, პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში ის შთაგონების წყაროდ და ბევრი ავტორისთვის მრავალრიცხოვანი სტილიზაციის, ციტირების, პერიფრაზირების თუ ალუზიის საგნად იქცევა. სტატია თვალს მიადევნებს, ექსპლუატაციური კინოს განსაკუთრებით რომელი ნიშნები იქცევს ავტორთა ყურადღებას და როგორ გარდაი-სახება ისინი თანამედროვე კონტექსტში.

სიტყვა „ექსპლუატაციური“, ფილმებთან მიმართებაში, პრაქტიკულად, კინემატოგრაფის პირველი ნაბიჯებიდანვე იბადება, თუმცა, როგორც ტერმინი, ჩამოყალიბებას მოგვიანებით იწყებს - 1920-30-იან წლებში, როცა კინო არა მხოლოდ რეკლამირდება, არამედ გაიზარდა კიდევ და მასზე უკვე იწერება - შეფასებები, მიმოხილვები, კრიტიკული თუ ანალიტიკური სტატიები.

ზოგადად, სიტყვა „ექსპლუატაცია“ კინომარკეტინგისთვის ჩვეული სიტყვაა და გამოიყენება ყველანაირი ტიპის ფილმების მიმართ რეკლამი-

რებისა და პოპულარიზაციისთვის გაწეული ძალისხმევის აღსანიშნავად. კინოსურათს სჭირდება ვარსკვლავის ან ვარსკვლავური ანსამბლის, სპეციალური ეფექტების, მელოდრამატული მომენტების, ძალადობის სცენებისა თუ სექსის ექსპლუატაცია. ასეთ კონტექსტში, სრულებით აღარ ჟღერს ირონიულად, ექსპლუატაციური კინოს ამერიკელ რეჟისორ და ისტორიკოს მაიკ ქორლსის გამო-ნათქვამი, რომ ექსპლუატაციური ფილმები არ განსხვავდება სხვა ტიპის ფილმებისგან.

„ჰოლივუდის ნებისმიერი ფილმი ეწევა მაყუ-

რეზლის შიშის გრძნობისა თუ სურვილების ექსპლუატაციას, ოღონდ, რადგან ამას აკეთებენ უფრო პირდაპირ, იმ დახვეწილობის გარეშე, რომელიც ჰოლივუდის პროდუქტს გააჩნია, მათ ექსპლუატაციურ ფილმებს უწოდებენ.¹ ამასთან, ეს კეთდება ძალიან იაფად (სულ რაღაც 10 000\$ საშუალოდ); მით უმეტეს, რომ სისწრაფისა და დაბალბიუჯეტიანობის თანამდევნი ხდება ძირითადი აქცენტი ტაბუირებულ თემებზე და დაუდევარი სიუჟეტი, ცუდი სამსახიობო შესრულება, ცუდი ხმა და გამოსახულება, ფიგურები და არა ხასიათები; და, „ყველაფრის მიუხედავად, მხოლოდ სასწაულია, რომ ბევრი მათგანი ძალიან თავშესაქცევია“.² ციტატა 1930-იანი წლების ექსპლუატაციურ ფილმებზეა დაწერილი, თუმცა, უკვე ჩამოყალიბებული ნიშნები არსებითად არც შემდგომ წლებში შეცვლილა.

საყოველთაოდ მიღებული, მისი ჩამოყალიბების ხანის თანადროული განმარტებით, ექსპლუატაციურ ფილმად იწოდება კინოსურათი, რომელიც სწრაფი მოგების მიზნით მიმართავს საზოგადოებისთვის აქტუალურ ან მძაფრი ინტერესის გამომწვევ თემებს. როგორც წესი, აქ არის სექსისა და ძალადობის მძაფრი სცენები, ნარკოტიკების გამოყენება, სიშიშვლის მიზანმიმართული დემონსტრირება, დესტრუქციული ქმედებები, შოკის გამომწვევი სცენები და ასე შემდეგ, ექსპლუატაციური ფილმი თითქმის აფრთხილებს საზოგადოებას ამა თუ იმ პრობლემის შესახებ, ან აკრიტიკებს მათ, მაგრამ რეალურად, გადაღების სტილი, თხრობის ტიპი, გამოყენებული ხერხები მეტყველებს, რომ ეს თემები უბრალოდ საბაბია და მწარმოებელი მათ მხოლოდ მაყურებლის (და მოგების) მოსაზიდად იყენებს. ჟანრობრივად შეიძლება იყოს საშინელებათა ფილმი (მრავალრიცხოვანი ქვეჟანრებით), თრილერი, დეტექტივი, მძაფრსიუჟეტიანი ან სათავგადასავლო ფილმი, სამეცნიერო ფანტასტიკა, კრიმინალური ფილმი, შავი კომედია და სხვა.

თემატურად, პერიოდების მიხედვით, აქტუალური ხდება ახალგაზრდული დანაშაულები, ნარკოტიკების მოხმარება, ფერადკანიანთა, ძიძების, ბაიკერების და ჰიპებისა და ასე შემდეგ, თემატიკა. დაბალი ბიუჯეტი და სწრაფი ფილმწარმოება და-

მოუკიდებელ პროდიუსერებს საშუალებას აძლევს ყველას „დაასწრონ“ თემის „გახსნა“, მძაფრი სცენებით და აგრესიული რეკლამით მიიზიდონ მაყურებელი და არამცთუ სწრაფად ამოიღონ დანახარჯი, არამედ მნიშვნელოვანი მოგებაც მიიღონ.

1950-იანი წლების პერიოდში „ექსპლუატაციური კინო“ მოიაზრება არა მხოლოდ როგორც თანამედროვე, აქტუალური მოთხოვნების შესაბამისი და, ამავდროულად, სკანდალური, არამედ ცუდ რეპუტაციასაც იძენს.

ტერმინი „ექსპლუატაციური ფილმები“ არ არის მკაცრად განსაზღვრული. ამ ტიპის კინოსურათები ხშირად ხვდება ისეთი კატეგორიების ქოლგის ქვეშ, როგორებიცაა „გრაინდჰაუსი“, „თრეში“, „საკულტო ფილმი“, „ბ კატეგორიის ფილმები“, მაგრამ ერთი ამკარაა – მათი ჟანრად მოხსენიება დაუდევარი შეცდომაა. ერთი იმიტომ, რომ ეს ტერმინი აერთიანებს სხვადასხვა ჟანრის ფილმებს; და მეორეც, ტერმინის დომინანტურ ნიშნად იკვეთება შემოქმედებითი მახასიათებლების გარეთ მდგომი თავისებურებები: დაბალი ბიუჯეტი, სწრაფი და დაუდევარი წარმოება, აგრესიული და პროვოკაციული სარეკლამო კამპანია, რომელიც მოიცავს მეტ დაპირებას, ვიდრე მის შესრულებას.

თუ ტერმინისა და თავად ფილმების ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესს გადავხედავთ, მკაფიოდ ჩანს მისი კავშირი საზოგადოების სოციალურ, იდეოლოგიურ თუ ეკონომიკურ ცვლილებებთან.

ექსპლუატაციური ფილმების ადრეული ფორმები ჯერ კიდევ 1920-იან წლებში გამოჩნდა, მაგრამ მოძლიერდა 1930-40-იან წლებში. მათი ხელშემწყობი ჰეისის კანონი აღმოჩნდა. ჰოლივუდის პროდუქციის „სტერილურობის“ პირობებში სწორედ დამოუკიდებელი მწარმოებლების შექმნილი ფილმები აკმაყოფილებდნენ კინოაუდიტორიის ინტერესს ტაბუირებული თემების მიმართ (მშობიარობა, აბორტი, ჰომოსექსუალიზმი, ნარკოტიკების მოხმარება და სხვა). ფილმების სახელწოდებები თავად მეტყველებს: „კოკაინის მეგობრები“ (ო'კონორი, 1935), „მარიხუანით შეპყრობილობა“ (*Reefer Madness*,³ გასნიერი, 1936), „ახალგაზრდობის მკვლელი“ (კლიფტონი, 1937),

1 QUARLES, Down, 1993, introduction.

2 Ibid.

3 ფილმების ქართულ დასახელებებს თან ახლავს ორიგინალური სათაურებიც იმ შემთხვევებში, როცა სახელწოდება იდიომატურია, რთულად ითარგმნება ქართულად ან ასეთი თარგმანი საერთოდ არ გვაქვს და შემოთავაზებულია ავტორისეული ვერსია.

სახელგანთქმული „დედა და მამა“ (*Mom and Dad*, ბოდინი, 1945)... მათი უმეტესობა საგანმანათლებლო ხასიათით ინიცირებულია, მაგრამ ეს არ შველოდა საქმეს, ფილმები ხშირად მხოლოდ მოძრავი კინოთეატრების მეშვეობით მიდიოდა მაყურებელამდე (ეგრეთ წოდებული *Roadshow*).

II მსოფლიო ომის შემდეგ ამერიკაში აღინიშნება ეკონომიკის გამოცოცხლება. მოსახლეობის დიდი ნაწილის მატერიალური მდგომარეობა გაცილებით გაუმჯობესდა. იწყება მოქალაქეების მასობრივი მოძრაობა გარეუბნებისკენ. აქ შედარებით მცირე რაოდენობის კინოთეატრები იყო, ძირითადად პატარა, ეგრეთ წოდებული „სამეზობლო კინოთეატრები“, რომელთათვისაც დიდი სტუდიების მაღალბიუჯეტური ფილმები ხელმისაწვდომი არ იყო. ამას თან დაერთო ომისშემდგომი წლების შობადობის მკვეთრი ზრდა („ბები ბუმი“), რამაც საზოგადოებისა და, შესაბამისად, კინოაუდიტორიის შესამჩნევი გაახალგაზრდავება გამოიწვია.

მაგრამ ჰოლივუდი ვერ უბამს მხარს ცვლილებებს. მართალია, საზოგადოების დიდი ნაწილი აღარ თვლის ჰეისის კანონს დროის მოთხოვნების ადეკვატურად, ის სუსტდება, განსაკუთრებით უზენაესი სასამართლოს 1948 წლის დადგენილების შემდეგ და პროტესტანტები თავად ჰოლივუდის რიგებშიც ჩნდებიან, მაგრამ სტუდიები კვლავ ფრთხილობენ, სათანადო ყურადღებას არ აქცევენ მოსახლეობის ერთგვაროვნების რღვევას, ახალი ნიშების გამოჩენას და მთავარ აქცენტს კვლავ ყველასთვის გამიზნულ პროდუქტზე აკეთებენ. საზოგადოების აქტუალურ თემებთან ფრთხილი მიახლოება (მაგალითად, ახალგაზრდული ფილმების რიცხვის მატება) და ბ კატეგორიის ფილმების გარკვეული სიტამამე საერთო სურათს ვერ ცვლის.

სამაგიეროდ, დამოუკიდებელი პროდიუსერები და სტუდიები ინტენსიურად მუშაობენ ნიშის შესავსებად და საზოგადოებრივი მოთხოვნის დასაკმაყოფილებლად. ისინი გაცილებით თამამი და მოქნილები აღმოჩნდნენ: ფლობენ საზოგადოების ინტერესს, აღარ უფრთხიან ჰეისის კომისიის აკრძალვებს, რადგან უკვე აქვთ ფილმების დემონსტრირებისა და დანახარჯების მოგებით ამოღებისთვის საჭირო სივრცეები („სამეზობლო კინოთეატრები“ და „დრაივ-ინები“), სწრაფად და ნაკლები დანახარჯებით მუშაობენ, თავს არ იზღუდავენ არც პროფესიული კავშირების და არც სხვა კანონებით.

1950-იანი წლების დასაწყისში, განსაკუთრებით ინტენსიურად მუშავდება დისტრიბუციის „ექსპლუატაციური“ ხერხები, საკუთარი აუდიტორიის ჩამოყალიბებისკენ მიმართული პოლიტიკა, რომელიც ძირითად სამიზნედ ყმაწვილებს, ახალგაზრდებს იღებს. იზრდება იაფად გადაღებული კინოსურათების რიცხვი, რომელთაც ახალგაზრდობის მოთხოვნილებისა და ინტერესის დაკმაყოფილება შეეძლოთ. „სამემობლო კინოთეატრები“, რომლებიც პროდუქციის შიმშილს განიცდიდნენ, ხალხით უღებდნენ კარს არცთუ ხარისხიან, მაგრამ კინოსაზოგადოებისთვის საინტერესო ფილმებს.

ამავე დროს პოპულარული ხდება „დრაივ-ინ“ კინოთეატრები, რომლებიც პირველად 1933 წელს გამოჩნდა, როდესაც რიჩარდ ჰოლინგჰედმა ნიუ-ჯერსიში გახსნა პირველი დაპატენტებული დრაივ-ინი. მისი მიზანი იყო ისეთი კინოთეატრის შექმნა, სადაც მთელი ოჯახი, მათ შორის ბავშვებიც, კომფორტულად შეძლებდნენ ფილმის ყურებას მანქანიდან.⁴

ომისშემდგომ პერიოდში, უკვე დასახელებული მიზეზების გამო (დამატებული - მანქანების მოხმარების ზრდა), ასეთი კინოთეატრების პოპულარობა იმატებს და რიცხვი მკვეთრად იზრდება. ამ პერიოდში მათი რეპერტუარი უკვე, ძირითადად, სულაც არ იყო ეგრეთ წოდებული ოჯახური კინოსურათები, ისინი, მცირე კინოთეატრების მსგავსად, უმეტესად, ექსპლუატაციური ფილმებით სარდლობდნენ.

1960-იან წლებში, ჰეისის კოდექსის გაუქმებასთან ერთად (საბოლოოდ, 1968 წელს) ჰოლივუდი კინოაუდიტორიის ახალი ნიშების ათვისებას იწყებს და დამოუკიდებელ სტუდიებთან პაექრობაში ებმება, ხშირად, ექსპლუატაციური ფილმებისთვის დამახასიათებელი ელემენტების გამოყენებით. თუმცა, დამოუკიდებელი მწარმოებლები მაინც უფრო ნაყოფიერად მუშაობენ და ეს პერიოდი (1960-1970-იანი წლები) ექსპლუატაციური კინოს პიკად, „ოქროს პერიოდად“ ითვლება.

სისხლიანი, ძალადობრივი სცენები უფრო მძაფრი ხდება. იბადება ახალი ქვეყანები (მაგალითად, ჰერშელ გორდონ ლუისის 1963 წლის ფილმი „სისხლიანი ნადიმი“, „სპლეტერის“ (*Splatter*) ქვეყანარს უდებს საფუძველს), მატულობს სექსუალურად აგრესიული ფილმები, სიშიშვლის საზღვრების მნიშვნელოვანი გაფართოებით, ძლიერი

4 The Film Encyclopedia, 2001

და აქტიური ქალის სახეების გამოჩენით, კრიმინალურ მძაფრსიუჟეტთან კინოსურათებში (რას მეიერის ფილმები „ლორნა“ და „უფრო ჩქარა, ფისუნია! მოკალი! მოკალი!“ (*Faster, Pussycat! Kill! Kill!*, 1965), ნარკოტიკების ღია მოხმარებით, ყოველგვარი საგანმანათლებლო თუ აღზრდის მიზნების ნიღბის გარეშე (როჯერ კორმენის „თრიფი“, *The Trip*, 1967): ფართოდ ინერგება ახალი თემატიკა (განსაკუთრებით, 1970-იან წლებში): ჰიპების, ბაიკერების (როჯერ კორმენის „ველური ანგელოზები“, 1966), ფერადკანიანების (*Blaxploitation*), კონტრკულტურისა და ასე შემდეგ.

1970-იანი წლების სახელგანთქმულ ექსპლუატაციურ ფილმებად ასახელებენ: „უკანასკნელი სახლი მარცხნივ“ (1972), „ვარდისფერი ფლამინგო“ (1972), „ტეხასური ხოცვა-ჟლეტა ხერხით“ (1974), „გორაკებს აქვთ თვალები“ (1977), „მკვდრების დაისი“ (1977), რუჯერო დეოდერატო „კაციჭამიების ჰოლოკოსტი“ (*Cannibal Holocaust*, 1980), თუმცა, მათ შორის შევხვდებით ტინტო ბრასის „კიტის სალონსა“ (1976) და პაზოლინის „სალოსაც“ (1975). დღეს მათი უმეტესობა საკულტო ფილმებად ითვლება.

დრაიგ-ინებს ემატება ეგრეთ წოდებული „გრაინდჰაუსები“. ასე ეწოდებოდა კინოთეატრებს, რომლებშიც ფილმების დემონსტრირება უწყვეტად მიდიოდა და ერთი სეანსი ორ მხატვრულ ფილმს აერთიანებდა. როგორც წესი, აჩვენებდნენ ბ-კატეგორიის, უფრო კი - იაფ ექსპლუატაციურ კინოსურათებს.

საინტერესოა, რომ დრაიგ-ინებში და გრაინდჰაუსებში, ექსპლუატაციურთან ერთად, აჩვენებდნენ ევროპულ ფილმებსაც, რომლებიც აკრძალული თემების ასახვის სითამამეში ბევრად უსწრებდნენ წინ ამერიკული კინემატოგრაფს. თავად ექსპლუატაციური ფილმების მეფედ წოდებული, როჯერ კორმენის დამსახურებაა, რომ ამ კინოთეატრების ჭრელმა აუდიტორიამ 1970-იან წლებში იხილა: ალენ რენეს „ჩემი ამერიკელი ბიძა“, ტრიუფოს „ადელ ჰ.-ს ისტორია“, შლონდორფის „თუნუქის დოლი“, ჰერცოგის „ფიცკარალდო“ და სხვა.

დრაიგ-ინები და გრაინდჰაუსები იქცა ერთგვარ ალტერნატიულ კინოკულტურულ სივრცედ, სადაც მაყურებელი იღებდა იმას, რასაც ტრადიციული კინოთეატრები ვერ ან არ აძლევდა. თუმცა 1970-იანი

წლების მიწურულს, დრაიგ-ინების რაოდენობა თანდათან მცირდება. მიზეზი, საწვავის კრიზისთან ერთად, ჰოლივუდის მძაფრი კონკურენცია იყო.

ჰოლივუდი ინტენსიურად იწყებს ექსპლუატაციური ფილმების არა მხოლოდ ელემენტების, არამედ პოლიტიკის გამოყენებასაც. ამის მაგალითად სპილბერგის „ყბები“ (1975) შეიძლება მოვიყვანოთ. ის ზუსტად ექსპლუატაციური კინოს ხერხებს იყენებს, ოღონდ ჰოლივუდის მაღალი ბიუჯეტის პირობებში. ამავე დროს, ბლოქბასტერებისთვის დამახასიათებელი ჩვენების პოლიტიკის განსახორციელებლად, რომელიც ერთდროული პირველი ჩვენებისთვის კინოთეატრების მაქსიმალურად დიდ რიცხვს მოიცავდა, ჰოლივუდმა დრაიგ-ინებიც ჩართო. 1975 წელს „ყბების“ პრემიერა „უნივერსალმა“ 400-ზე მეტ კინოთეატრში მოაწყო, 1976 წელს, „პარამაუნტმა“ - „კინ კონგის“ - 961 დარბაზში და ამ რიცხვებში მნიშვნელოვანწილად დრაიგ-ინებიც იყო.⁵

1980-იან წლებში ვიდეოტექნოლოგიების შემოსვლამ ექსპლუატაციური კინოს მწარმოებლებს დანაკარგები ნაწილობრივ აუნაზღაურა: ახლა ფილმები პირდაპირ ვიდეოკასეტებით ვრცელდება. თუმცა ექსპლუატაციური კინოს „ოქროს ხანა“ განვლილია. ჩვენების ფორმა იმდენად მნიშვნელოვან ელემენტს წარმოადგენს ამ ფილმების ფუნქციონირების პროცესში, რომ ბევრი მკვლევარი მას განმსაზღვრელ მახასიათებლადაც კი თვლის. დრაიგ-ინები და გრაინდჰაუსები თანდათან ქრება, მაგრამ მათ ადგილს იკავებს საკაბელო ტელევიზიები და საშინაო კინოჩვენებები (თავიდან კასეტებზე, შემდეგ დისკებზე, Blue ray ფორმატით და ასე შემდეგ).

მთლიანობა ექსპლუატაციური კინემატოგრაფის განვლილ გზას საკულტო ფილმების მკვლევარი ერნსტ მათისი ყოფს კლასიკურ და თანამედროვე ეტაპებად.⁶

წყალგამყოფად 1960-1970-იანი წლები ითვლება. კლასიკური პერიოდი უფრო მეტი „ნაივურობით“ გამოირჩევა. მისი წამყვანი ფიგურა შოუმენი პროდიუსერია გადაღების დაგეგმვისა და წარმოების „თავხედური“ მეთოდებით (ეგრეთ წოდებული „პარტიზანული გადაღება“), პროვოკაციული მარკეტინგითა და რეკლამირებით. ამ ტიპის მარკეტინგის შესანიშნავი მაგალითია ფილმის „დედა და მამა“ (1945) პროდიუსერის კროგერ ბე-

5 COOK, Lost, 2000, p. 257.

6 MATHIJS, Alternative, 2000.

ბის მიერ დაქირავებული მაწანწალები, რომლებიც ქუჩის მქადაგებლების როლში გამვლელებს აფრთხილებდნენ, არ ენახათ ეს ბოროტი და მავნე ფილმი, ქადაგების დასასრულს, მათ ურიგებდნენ ფურცლებს კინოთეატრის მისამართისა და ფილმის ჩვენების დროის ზუსტი მითითებით, „რათა შემთხვევით არ მოხვედრილიყვნენ იქ“.⁷

„თანამედროვე“ პერიოდში იზრდება სიმძაფრე და თავისუფლება „აკრძალულ“ თემების ასახვისას, ამავე დროს, მეტია თვითგაცნობიერება და თვითრეფლექსია, რაც საშუალებას აძლევს აუდიტორიას, ერთდროულად მოიწონოს და დასცინოს კიდეც ფილმს. სწორედ ეს თავისებურება ხდება საკულტო ფილმებად ქცევის წინაპირობა. ამ პერიოდში წამყვანი ფიგურა უკვე ავტორი-რეჟისორია.

თანამედროვე პერიოდი 2000-იან წლებსაც მოიცავს, როდესაც ჩნდება „ნეო ექსპლუატაციური კინოს“ ცნება. რეალურად ექსპლუატაციური კინო არასდროს არსად წასულა, მან მხოლოდ იცვალა ფორმა და ძირითადად, უფრო „რესპექტაბელური“ სახე მიიღო.

დღეს ექსპლუატაციურ კინოს სხვადასხვა სახით ვხვდებით. მათ შორის არის ტრადიციული პრინციპებით გადაღებული ფილმები, ყველა ელემენტის დაცვით, ოღონდ, უფრო ხშირად, თვითგაცნობიერების ელემენტით, ამიტომ, უმეტესად კომედიური ხასიათის. მაგალითად შეიძლება დასახელებდეს, 2020 წლის ამერიკული კომედიური ჰორორი „კორონა ზომბი“ – გადაღებულია 28 დღეში, მასალად დიდწილად გამოყენებულია 1980 წლის ფილმის „ცოცხალი მკვდრების ჯოჯოხეთი“ გადახმოვანებული სცენები და რეალური ქრონიკის ნაწყვეტები. რეჟისორიც და მთავარი როლის შემსრულებელიც ნომინირებული იყვნენ „ოქროს ჟოლოზე“, თუმცა, არსებობს ასეთი ტიპის უფრო დადებითად შეფასებული კინოსურათები და მათი რიცხვი საკმაოდ დიდია.

ამ კატეგორიასთან ახლოს დგას კინოსურათები, რომლებიც მაყურებელს სთავაზობს ჰოლივუდისგან განსხვავებულ, „ალტერნატიულ“ რეალობას. მათ შენარჩუნებული აქვთ კლასიკური ექსპლუატაციური ფილმებისთვის დამახასიათებელი თითქმის ყველა ელემენტი (მცირე ბიუჯეტის და „თავგებულადობის“ ჩათვლით), ოღონდ ძველი გულუბრყვილობის შენარჩუნებას ვეღარ

ახერხებენ და ხშირად მას იმიტაციითა და ირონიით ანაცვლებენ. ასეთად შეიძლება მივიჩნიოთ სახელგანთქმული და უზომოდ პოპულარული კომედიური მოქუმენტარი „ბორატი“ (2006, ბიუჯეტი – 18 მილიონი დოლარი), „შერეკილი წარმოგვიდგენს: „ცუდი ბაბუა“ (*Jackass Presents: Bad Grandpa*, 2013, თხუთმეტმილიონიანი ბიუჯეტით), ჰარმონი კორინის „გაზაფხულის არდადეგები“ (*Spring Breakers*, 2012, გადაღებული, სულ რაღაც ხუთ მილიონად).

მეორე ვარიანტს საავტორო ექსპლუატაციურ კინოს ვუწოდებდი. ამ ტიპის ფილმები ნოსტალგიურია, მიმართავენ სტილიზაციას, ხშირად იმეორებენ ძველი ნიმუშების ტექნიკურ მონაცემებსა და ხერხებს, იხსენებენ და ერთგვარად პატივს მიაგებენ ეპოქას და მის მახასიათებელ ფენომენს, ექსპლუატაციური კინოს სახით, თუმცა, აღარ არის მნიშვნელოვანი მდგენელი – წარმოების წესი, დაბალი ბიუჯეტი, ვარსკვლავებზე უარის თქმა. მაგალითების საძებნელად შორს წასვლა არ არის საჭირო – თუნდაც ტარანტინოსა და როდრიგესის „გრანდზაუსი“ (2007) და როდრიგესის „მაჩეტე“ (2010).

ასევე, ექსპლუატაციურად ზოგჯერ მოიხსენიებენ ფილმებს მათში მძაფრი სცენების გამო, რომლებიც აღიქმება, როგორც ამ ტიპის კინოსთვის დამახასიათებელი ელემენტი, თუმცა, თავად კინოსურათები, უფრო ხშირად, აშკარად არტ ჰაუსს განეკუთვნება.

ასეთ ეპითეტს ხშირად იმსახურებს გასპარ ნოეს „შეუქცევადი“ (2002), ძალადობისა და გაუპატიურების ხანგრძლივი და დეტალური სცენების გამო; ამავე სიაში ზოგჯერ ხვდება ლერი კლარკის ფილმი „ბავშვები“ (ჰარმონი კორინის სცენარის მიხედვით, 1995), თუმცა, შეფასებები წინააღმდეგობრივია: კანის „ოქროს პალმის რტოს“ ნომინაციიდან ლოს-ანჯელესის კინოსაზოგადოების დაჯილდოებაზე „*Stinkers Bad Movie Awards*“ – ყველაზე ცუდი ფილმის ნომინაციაში „სამარცხვინო მოხსენიება“.

როგორც ვხედავთ, დღეს ექსპლუატაციური ფილმების ტიპიზაციის კრიტერიუმების ჩარჩო მორღვეულია – მათთან მიკუთვნების საფუძველი სრულიად სხვადასხვა ელემენტი შეიძლება გახდეს. ისე ჩანს, რომ დღეს ტერმინი ხშირად მაყურებლის აღქმაზე დამოკიდებული და უფრო ეპითეტად იქცა, რომელიც კატეგორიზაციისთვის ნაკ-

7 QUARLES, Down, 1993, Introduction.

ლებად გამოსადეგარია.

თუ ისევ მაიკ ქვორლის, შესავალში მოყვანილ ციტატას გავიხსენებთ, მაშინ თითქმის მთელი ამერიკული პროდუქცია (და არამართო), ექსპლუატაციური ფილმების განსაზღვრებაში მოყვება. მით უმეტეს, რომ ჰოლივუდმა ძალიან ბევრი რამ ისწავლა ამ კატეგორიის კინოსურათებისგან და მშვენივრად იყენებს მას აუდიტორიასთან ურთიერთობისას.

თუნდაც, 2024 წლის, ამერიკული ბოდი ჰორო-

რი „სუბსტანცია“ (რეჟისორი კორალი ფარუა), რომელიც, ხანგრძლივი სისხლიანი სცენითა და აქტუალური თემის ექსპლუატაციის დიდაქტივით შენიღბვით, ძალზე უახლოვდება კლასიკურ ნიმუშებს, დახვეწილი ვიზუალისა და სხვა არტ ანტურაჟის მიუხედავად. და ეს ფილმი თანამედროვე კინემატოგრაფში სულაც არ არის გამონაკლისი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- COOK David, *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970–1979*, Berkeley, 2000.
- COOK Pam, *The Pleasures and Perils of Exploitation Films*, In *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema* By Pam Cook, London and New York: Routledge, 2005.
- EPHRAIM Katz (ed), „Drive-in“ *The Film Encyclopedia*, 4th ed., New York, 2001.
- HITCHENS Gordon, *The Truth, the Whole Truth, and Nothing but the Truth About Exploitation Films*, Film Comment 3.2, 1964.
- MATHIJS Ernst, MENDIK Xavier, eds., *Alternative Europe; European Exploitation and Underground Cinema Since 1945*, London, 2004.
- QUARLES Mike, *Down and Dirty: Hollywood's Exploitation Filmmakers and Their Movies*, Jefferson, NC, and London, 1993.

EXPLOITATION CINEMA: PAST AND PRESENT

Manana Lekborashvili

Keywords: *exploitation cinema, Hollywood, drive-in, grindhouse, low-budget film*

The word exploitation in relation to films emerges practically at the very first steps of cinema, although as a term it begins to take shape later in the 1920s–1930s, when cinema was not only being advertised but also analyzed and written about in assessments, reviews, and critical or analytical articles.

In general, the word exploitation is common in film marketing and is used to denote the effort made to advertise and popularize any type of film. A film needs the exploitation of a star or star ensemble, special effects, melodramatic moments, scenes of violence or sex. In this context, the statement of American director and historian Mike Quarles—that exploitation films are not fundamentally different from other types of films—no longer sounds ironic.

“Any Hollywood film exploits the audience’s fears or desires; the only difference is that exploitation films do it more directly, without the refinement that Hollywood products possess. That’s why they are called exploitation films.” Moreover, they do it very cheaply (on average, just about \$10,000). The speed and low budget are accompanied by a focus on taboo subjects, careless plots, poor acting, bad sound and image, figures instead of characters—and yet, “the fact that so many of them are entertaining is nothing short of a miracle.”¹

This was written about exploitation films of the 1930s, but the features established at that time essentially did not change in later years.

According to the generally accepted definition of the period, an exploitation film is a motion picture that, for the sake of quick profit, turns to topics that are socially relevant or provoke strong public inter-

est. As a rule, it contains explicit scenes of sex and violence, drug use, deliberate nudity, destructive behavior, shocking imagery, etc. On the surface, such films seem to warn society about the consequences of certain problems or criticize them, but in reality, the style of shooting, the type of narration, and the techniques used reveal that these themes are merely a pretext, employed by the producer solely to attract audiences (and profit). Genre-wise, exploitation films could be horror (with its many subgenres), thrillers, detective stories, action or adventure films, science fiction, crime films, black comedies, and more.

Thematically, depending on the period, they often focused on juvenile delinquency, drug use, racial issues, nannies, bikers, hippies, etc. The low budget and fast production allowed them to “beat everyone else” to a topic, lure audiences with shocking scenes and aggressive advertising, and not only quickly recoup expenses but also generate significant profit.

By the 1950s, exploitation cinema was seen not only as modern, topical, and scandalous but also as disreputable.

The term exploitation films is not strictly defined. Such films often fall under umbrella categories like grindhouse, trash, cult film, or B-movies. But one thing is clear: to call them a genre is careless. First, because the term unites films of many different genres; and second, because its dominant features lie outside artistic qualities—low budget, fast and careless production, aggressive and provocative advertising campaigns that promise more than they deliver.

Looking chronologically at the development of

1 QUARLES, *Down and Dirty*, 1993, Introduction

the term and the films themselves, their connection with social, ideological, and economic changes in society becomes clear.

Early forms of exploitation films appeared in the 1920s but grew stronger in the 1930s–1940s. The Hays Code played a paradoxical role in encouraging them. While Hollywood products became sterile, independent producers satisfied the audience's curiosity about taboo subjects (childbirth, abortion, homosexuality, drug use, etc.). The titles themselves speak volumes: *Cocaine Fiends* (O'Connor, 1935), *Reefer Madness* (Gasnier, 1936), *Assassin of Youth* (Clifton, 1937), the famous *Mom and Dad* (Bodin, 1945). Most disguised themselves as educational, but this did not help much—they often reached audiences only through traveling “roadshow” theaters.

After World War II, America experienced economic revival. Living standards improved, suburban migration began, and small neighborhood theaters—which could not afford expensive Hollywood films—multiplied. The postwar baby boom made audiences younger.

Hollywood, however, is unable to adapt to these developments. The business is still cautious even though a large segment of society no longer considers the Hays Code adequate for the demands of the time and its influence is weakening, especially following the Supreme Court's 1948 ruling and the rise of dissidents inside Hollywood's own ranks—the industry remains cautious. It continues to focus primarily on films meant for a global audience, failing to adequately address the fragmentation of social conformity and the emergence of new niches. The relative boldness of B-movies and a careful response to contemporary social issues (like the growing quantity of young films) do not change the overall picture.

On the other hand, independent producers and studios are working intensively to fill this niche and satisfy public demand. They have proven to be much bolder and more flexible. They command public interest and no longer fear the restrictions of the Hays Commission, as they already possess the venues necessary for screening films and recovering costs with a profit (neighborhood theaters and drive-ins). Unrestricted by trade unions or other limitations, they function swiftly and at a reduced cost.

By the late 1940s and early 1950s, distribution methods became increasingly exploitative, targeting young audiences. The number of low-budget films that can appeal to young people's needs and interests is increasing. Neighborhood theaters, which were experiencing film shortage, eagerly opened their doors to lower-quality but intriguing films for the cinema community.

At the same time, drive-in theaters were gaining popularity. They first appeared in 1933 when Richard Hollingshead opened the first patented drive-in in New Jersey. His goal was to create a theater where the entire family, including children, could comfortably enjoy a movie from their car.²

Due to the aforementioned factors as well as the increase in the use of automobiles, their numbers and popularity skyrocketed throughout the postwar era. By this point, they were mostly supported by exploitation movies, much like small theaters, and their repertory had shifted away from so-called family movies.

In the 1960s, with the abolition of the Hays Code (finalized in 1968), Hollywood began to compete with independents, borrowing exploitation elements. However, independent producers continue to be more productive, and this period (the 1960s–1970s) is considered the peak and golden age of exploitation cinema.

Gore, nudity, drugs, biker films, blaxploitation, counterculture themes—all flourished. New subgenres are born (for example, Herschel Gordon Lewis's 1963 film *Blood Feast* lays the foundation for the splatter subgenre); sexually exploitative films increase with a significant expansion of the boundaries of nudity, the appearance of strong and active female figures in crime thrillers (Russ Meyer's films *Lorna and Faster*, *Pussycat! Kill! Kill!* (1965)), and open drug use without any disguise of educational or upbringing goals (Roger Corman's *The Trip*, 1967); new themes are widely introduced (especially in the 1970s): hippies, bikers (also Roger Corman's *Wild Angels*, 1966), people of color (Blaxploitation), counterculture, etc.

Famous exploitation films of the 1970s include: *The Last House on the Left* (1972), *Pink Flamingos* (1972), *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), *The Hills Have Eyes* (1977), *Dawn of the Dead* (1977),

² The Film Encyclopedia, 2001

Cannibal Holocaust (1980), Pasolini's *Salò* (1975), and Tinto Brass's *Salon Kitty* (1976). Many are now cult classics.

Drive-ins are joined by so-called grindhouses. Movie theaters that screened movies constantly and integrated two feature films into a single session were referred to by this term. They typically screened B-movies, or more accurately, low-budget exploitation films.

Notably, European pictures, which were far ahead of American cinema in their audacity in portraying banned issues, were screened at drive-ins and grindhouses alongside exploitation movies. Alain Resnais's *My American Uncle*, Truffaut's *The Story of Adele H.*, Schlöndorff's *The Tin Drum*, Herzog's *Fitzcarraldo*, and other films were shown to the varied audiences of these cinemas in the 1970s owing to Roger Corman, the self-described King of Exploitation.

Drive-ins and grindhouses became alternative cultural spaces of sorts where audiences received what traditional movie theaters could not or would not give them. By the late 1970s, however, drive-ins declined due to the oil crisis and Hollywood's aggressive competition.

Hollywood starts making extensive use of both the components and the rules of exploitation movies. One example of this is Spielberg's *Jaws* (1975). It uses the exact techniques of exploitation cinema but with a larger budget from Hollywood. At the same time, to implement the screening policy characteristic of blockbusters—which involved covering as many cinemas as possible for a simultaneous opening night—Hollywood also included drive-ins. In 1975, Universal organized the premiere of *Jaws* in more than 400 theatres, and in 1976, Paramount released *King Kong* in 961 movie theaters, with drive-ins making up a significant portion of those numbers.³

The development of video technologies in the 1980s somewhat compensated exploitation filmmakers for their losses: films are distributed directly on videocassettes, though their golden age had passed. The exhibition format is such an important element in the functioning process of these films

that many researchers even consider it a defining characteristic. While drive-ins and grindhouses are gradually disappearing, their place is being taken by cable television and home movie screenings (initially on cassettes, then on discs and Blu-ray, etc.).

Overall, cult film researcher Ernest Mathijs divides the path covered by exploitation cinema into classical and modern phases.⁴

The 1960s–1970s are considered the watershed. A higher level of naivety characterizes the classical era. Its leading figure is the showman producer, with 'audacious' methods of shoot planning and production (also known as guerrilla filmmaking), as well as provocative marketing and advertising. Kroger Babb, the producer of the 1945 film *Mom and Dad*, is a prime example of this kind of marketing. He hired vagrants to act as street preachers warning passersby not to see this evil and harmful movie; at the end of their sermons, they would hand out leaflets with the exact address of the theatre and showtimes of the film so they wouldn't accidentally end up there.⁵

In the modern period, intensity and freedom increase when depicting forbidden themes; at the same time, there is more self-awareness and self-reflection, which allows the audience to both appreciate and mock the picture. This is the exact quality that becomes necessary to transform these kinds of works into cult films. In this period, the leading figure is already the auteur-director.

In the 2000s, the notion of neo-exploitation emerged. Exploitation never disappeared—it simply changed form, sometimes becoming more respectable.

Today, we encounter exploitation cinema in various forms. Among them are films shot according to traditional principles, following all of their components, though more often with a hint of self-awareness, which makes them often humorous. As an illustration, consider the 2020 American comedy-horror *Corona Zombies*. Shot in 28 days, it largely utilizes dubbed scenes from the 1980 film *Hell of the Living Dead* and real news footage snippets. Both the director and the lead actress were nominated for a Golden Raspberry Award, although there are

3 COOK, *Lost Illusions*, 2000, p. 257.

4 MATHIJS, *Alternative Europe*, 2000

5 QUARLES, *Down and Dirty*, 1993, Introduction

much more positively reviewed films in this category, and their number is quite large.

Close to this category are films offering audiences an alternative reality distinct from Hollywood. They retain almost all elements characteristic of classical exploitation films (including low budgets and a daredevil attitude), though they can no longer maintain the old naivety and often replace it with imitation and irony. These include the well-known and immensely popular comedy mockumentary *Bo-rat* (2006, budget of 18 million dollars), *Jackass Presents: Bad Grandpa* (2013, budget \$15 million), and Harmony Korine's *Spring Breakers* (2012, shot for just \$5 million).

The second variation is what I would refer to as auteur exploitation cinema. This type of film is nostalgic, makes use of stylization, and frequently replicates the technical features and techniques of earlier productions. It recalls and, in a way, pays tribute to the era and its characteristic phenomenon in the form of exploitation cinema; however, an important component is no longer present—namely, the style of production, the low budget, and the rejection of stars. Examples are easily found, such as Tarantino and Rodriguez's *Grindhouse* (2007) or Rodriguez's *Machete* (2010).

Additionally, even if the films themselves more often clearly belong to the art-house genre, they are often referred to as exploitation because of their intense sequences, which are seen to be a trademark of this form of filmmaking.

Such an epithet is often earned by Gaspar Noé's *Irreversible* (2002) due to its lengthy and detailed scenes of violence and rape; Larry Clark's film *Kids* (based on a screenplay by Harmony Korine, 1995) frequently makes the same list, although the evaluations are contradictory: from a nomination for the Cannes Palme d'Or to a dishonorable mention in the Worst Film category at the Los Angeles-based Stinkers Bad Movie Awards.

As we can see, the framework of criteria for categorizing exploitation films has collapsed in the modern era, and works can be associated with them based on completely different elements. It appears that today the term is often dependent on audience perception and has become more of an epithet, which is less helpful for the categorization of films.

If we recall the quote from Mike Quarles's introduction once again, then almost the entirety of American film production (and not only) falls under the definition of exploitation films. This is especially true since Hollywood has learned a great deal from this category of films and makes excellent use of it when interacting with audiences.

Take, for instance, the 2024 American body horror *The Substance* (directed by Coralie Fargeat), which, with its lengthy bloody scene and the cloaking of its exploitation of a topical theme in didacticism, comes very close to classical examples, despite its polished visuals and other art-house accoutrements. And this film is by no means unique in contemporary cinema.

REFERENCES:

- COOK David, *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970–1979*, Berkeley, 2000.
- COOK Pam, *The Pleasures and Perils of Exploitation Films*, In *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema* By Pam Cook, London and New York: Routledge, 2005.
- EPHRAIM Katz (ed), „Drive-in“ *The Film Encyclopedia*, 4th ed., New York, 2001.
- HITCHENS Gordon, *The Truth, the Whole Truth, and Nothing but the Truth About Exploitation Films*, Film Comment 3.2, 1964.
- MATHIJS Ernst, MENDIK Xavier, eds., *Alternative Europe; European Exploitation and Underground Cinema Since 1945*, London, 2004.
- QUARLES Mike, *Down and Dirty: Hollywood's Exploitation Filmmakers and Their Movies*, Jefferson, NC, and London, 1993.