

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026
<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.19>

ორი ფინალის მეთოდი ფილმებში

მარიან ცუცუი

საკვანძო სიტყვები: დასასრული, ფინალური სცენა, ეპილოგი, გაგრძელება.

არსებობს შემთხვევები, როდესაც კინორეჟისორები გვთავაზობენ ალტერნატიულ ფინალურ სცენას, რაც საკმაოდ ახლებური მოვლენაა, თუმცა, ასევე, შესაძლებელია შესაბამისი მაგალითების პოვნა უფრო ადრინდელ კინოშიც. თუკი ვაღიარებთ ლიტერატურის გავლენას კინოზე, მაშინ ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს მეთოდი კიდევ უფრო ადრეული პერიოდიდან იღებს სათავეს. მნიშვნელოვანია გავიაზროთ განსხვავება ფინალურ სცენასა და ეპილოგს შორის. რიგ შემთხვევებში ლოგიკური, დამაჯერებელი და განსაკუთრებით რეალისტური ფინალის შემდეგ, რეჟისორები ამბობენ მოულოდნელ ცვლილებას, კეთილი დასასრულით თუ მოვლენით, რომელიც მთავარ გმირებს კიდევ ერთხელ უყრის თავს, თუმცა კი დროებით, რათა დაშორება და პრობლემის მტკივნეული დასასრული ზედმეტად მძიმედ შეიძლება განიცადოს მაყურებელმა. ამის მაგალითია ორი ცნობილი ფილმი: „უმბერტო დ.“ (1952, ვიტორიო დე სიკა) და „ბინძური ცეკვები“ (1987, ემილ არდოლინო).

ეს მეთოდი ლოგიკურად მოიცავს ფილმებს, რომლებიც შემდეგში სერიულად იქცევა, თუმცა, იგი ასევე ხშირია თრილერების შემთხვევაშიც. ზოგიერთი წარმატებული ფილმის გაგრძელება ეფუძნება ორამროვან და ხელახლა გააზრებულ ან, სულაც, შეცვლილ დასასრულს, რაც იძლევა თავგადასავლის გაგრძელების საშუალებას, განსაკუთრებით, როცა აღმოჩნდება, რომ ბოროტმოქმედები თუ მონსტრები არ ყოფილან ბოლომდე განადგურებული და ხშირად ცოცხლდებიან კიდევ, რაც ზოგჯერ დაუჯერებელია, მაგრამ გამართლებულია დრამატურგიული მიზნების მისაღწევად. მაგალითად: შერლოკ ჰოლმსის მოსისხლე მტერი არსენ ლუპენი, გიგანტური რეპტილიები „ცარცული პარკიდან“, ჰანიბალ ლექტერი და სხვა სერიული მკვლელები, უარყოფითი პერსონაჟი ფასვანოლლუ ყაჩაღების შესახებ რუმინული ფილმებიდან და სხვა.

ორამროვანი დასასრულის გამოყენება, განსაკუთრებით კი ერთი თავგადასავლის დაკავშირება მეორესთან, თუნდაც მარტივი შედარების გზით, ცალსახად მომდინარეობს ისეთი „ჩარჩო-ისტორიებიდან“, როგორიცაა „1001 ლამე“ (რომელშიც შაჰრიარის ინტერესის გაღვივების მიზნით შაჰრაზადა იყენებს „სარეკლამო“ ფორმულას: „მაგრამ ეს თავგადასავალი ვერ შეედრება შემდეგ ისტორიას...“, რითაც კიდევ ერთი ლამით ინარჩუნებს სიცოცხლეს) და სერიული ფელეტონების ჟანრი.

შემთხვევები, როცა კინორეჟისორები გვთავაზობენ ალტერნატიულ ფინალურ სცენას, საკმაოდ ახლებური მოვლენაა, თუმცა, ასევე შესაძლებელია შესაბამისი მაგალითების პოვნა უფრო ადრინდელ კინოშიც. თუკი ვაღიარებთ ლიტერატურის გავლენას კინოზე, მაშინ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ეს მეთოდი კიდევ უფრო ადრე იღებს სათავეს. მეორე მხრივ, უნდა გავაცნობიეროთ განსხვავება ფინალურ სცენასა და ეპილოგს შორის.

ფინალური სცენა გულისხმობს კატასტროფის, ომის ან ძალადობრივი ჩარევის შემდეგ მანამდე არსებულ სიტუაციაში დაბრუნებას, მთავარი პერსონაჟების ტრანსფორმაციასა და ევოლუციას, განსაკუთრებით მელოდრამებში – წარსულში უგულებელყოფილი ღვაწლის აღიარებას და ბოროტმოქმედთა დასჯას.

ეპილოგი შეიძლება მოიცავდეს შეჯამებას: მაგალითად, დასკვნითი ფორმულები ზღაპრებში, ასევე რამდენიმე გაჩერებულ კადრს, ხშირად ოდ-

ნავ ირონიულს. უფრო ხშირად კი ეპილოგი აღწერს ფილმის მოქმედების უფრო შორსმდევალ შედეგებს და წარმოადგენს უფრო რეალისტურ კონცეფციაში ამბის მოქცევის მცდელობას.

ვამპირებზე ღვარძლიანი სატირის – „ვამპირების მეჯლისის“ (1967, აშშ-გაერთიანებული სამეფო, რომან პოლანსკი) დასკვნით ნაწილში პროფესორი აბრონსიუსი და მისი ასისტენტი ალფრედი, ერთი შეხედვით, წარმატებით ახერხებენ სასტუმროს მეპატრონის მშვენიერი ქალიშვილის გადარჩენას დრაკულას კლანგებიდან. მაგრამ საშინელი ციხე – სიმაგრიდან მარხილით გაქცევისას, სარას ებრდება კლანგები და იგი კბენს ალფრედს. მთხრობელი კადრს უკან გვამცნობს დასკვნით სიტყვებს: „იმ ღამეს ტრანსილვანიიდან გამოქცეულ პროფესორ აბრონსიუსს აზრადაც არ მოსვლია, რომ მას ახლდა იგივე ბოროტება, რომლის განადგურებასაც იგი ცდილობდა. მისი წყალობით, ახლა ბოროტება მთელ მსოფლიოში შეიძლება გავრცელდეს“. პოლანსკის ფილმის ფინალში ვხედავთ მოულოდნელ ცვლილებას თუ ეპილოგს, რომელიც წინააღმდეგობაშია დასასრულთან, ორმაგ დასასრულთანაც კი, რადგან მასში მოთხრობილია მოვლენათა შემდგომი შედეგების შესახებ.

შეძლებისდაგვარად შევეხოთ შესაძლო ფინალური სცენების სხვადასხვა ვარიანტს. რიც შემთხვევებში ლოგიკური, დამაჯერებელი და განსაკუთრებით რეალისტური ფინალის შემდეგ, რეჟისორები ამატებენ მოულოდნელ ცვლილებას კეთილი დასასრულითა თუ მოვლენით, რომელიც მთავარ გმირებს კიდევ ერთხელ უყრის თავს, თუმცა კი დროებით, რადგან განშორება და პრობლემის მტკივნეული გადაწყვეტა ზედმეტად მძიმე შეიძლება აღმოჩნდეს მაყურებლისთვის. ამის მაგალითია ორი ცნობილი ფილმი: „უმბერტო დ.“ (1952, ვიტორიო დე სიკა) და „ბინძური ცეკვები“ (1987, ემილ არდოლინო).

ფილმში „უმბერტო დ.“ ხანში შესული პენსიონერი თვითმკვლელობის მიზნით მიმართავს ანა კარენინას მიბადვით ფართოდ გავრცელებულ მეთოდს: იგი გადაწყვეტს, შეუვარდეს მატარებელს. მაგრამ მოხდება ისე, რომ უმბერტო დ.-ს ძალღი ფლიკე, რომელიც მას ამ დროს ხელში უკავია, ინსტინქტურად ეწინააღმდეგება იმას, რაც მათ მოელოდა, უსხლტება ხელიდან პატრონს და გარბის. უმბერტო დ. მის დასაჭერად მიემართება და ეცლება ლიანდაგებს. ხანში შესული მთავარი პერსონაჟი შერბის პარკში და ცდილობს ძაღლის და-

ჭერას, რომელიც მას გაურბის. შემდეგ უმბერტო ისვრის გირჩს, მიმართავს რა ძაღლისთვის ნაცნობ თამაშს. მაგრამ იმ შემთხვევაშიც კი, თუკი იგი თვითმკვლელობას გადაურჩება და ძაღლსაც იპოვის, მაინც არაფერი არ შეიცვლება: მას კვლავინდებურად არ ექნება საცხოვრებელი და სახსრები საკუთარი თავისა და ძაღლის გამოსაკვებად. ასე რომ, თვითმკვლელობის მცდელობა ლოგიკური დასასრულია, ხოლო ავტორების მიერ შეთხზული ინციდენტი მხოლოდ გადაავადებს გარდაუვალ შედეგს. ეს კი მიგვანიშნებს, რომ რეალობა არაპროგნოზირებადია. გარდა ამისა, ამით ფილმის შემქმნელები ინდობენ მგრძნობიარე მაყურებლებს, რომლებიც ვერ უძლებენ ძალადობრივი სცენებისა და სიკვდილის ამსახველი კადრების ყურებას.

მდიდარი გოგონა ბეიბის (ჯენიფერ გრეი) და ღარიბი ჯონის (პატრიკ სუეიზი) დაშორების სცენა „ბინძურ ცეკვებში“ ლოგიკური და რეალისტურია: გოგონა წავა უნივერსიტეტში, ხოლო ბიჭი დაიწყებს მორიგი სამუშაოს ძებნას. მას შემდეგ, რაც წყვილი წარმოთქვამს მწარე ხუმრობებს და ჰოლივუდის სტილში ჩაიფიქრებს სურვილებს, ჯონი, როგორც ნამდვილი მაჩო, უჩინარდება თავისი მანქანით. შემდეგ, გაგრძელების სახით, ხდება მოულოდნელი, რომანტიკული და სამართლიანი რამ. გოგონას მამა ყურს მოკრავს ნამდვილი დამნაშავის აღსარებას, რომ ჯონის არ დაუორსულებია თავისი ყოფილი ცეკვის პარტნიორი. ასე რომ, ჯონი კიდევ ერთხელ ბრუნდება ეკრანზე თავის შეყვარებულთან ერთად და ყველა დამსწრეს აცეკვებს. ეს არის მომხიბვლელი ფინალი, რომელიც მაინც ნახევარზომია, რადგან ეს არ არის კეთილი დასასრული და არ გვთავაზობს გადაწყვეტას სასიცვარულო ისტორიის გასაგრძელებლად. ეს არის მხოლოდ ერთი ეპიზოდი, როცა ღარიბი ბიჭი ერთი წამით აღწევს წარმატებას თავის შეყვარებულთან, რასაც უცილობლად მოჰყვება გარდაუვალი დაშორება.

ორმაგი დასასრული ასევე წარმატებით გამოიყენება თრილერებში, როგორც მოულოდნელი ცვლილება სიუჟეტში, რომელიც შოკში აგდებს მაყურებელს. ფილმში „საბედისწერო ლტოლვა“ (1987, ედრიან ლაინი) მოლაღატე ქმარს, რომლის როლსაც ასრულებს მაიკლ დაგლასი, ცალი ხელი ერთი შეშლილი ქალის (გლენ კლოუზი) კისერზე აქვს დადებული, ხოლო მეორეთი აბაზანაში ახრჩობს მას. ბოლოს იგი ხელს უშვებს მსხვერპლს, რადგან ქალი წინააღმდეგობას აღარ უწევს. მა-

ყურებელი ასკვნის, რომ კლოუზის პერსონაჟი დაიხრჩო, თუმცა მალევე იგი მოულოდნელად წამოიწევა, როგორც ვამპირი, რომლის განადგურება ჩვეულებრივი იარაღით შეუძლებელია. ფილმში „ერთი მუჭა დოლარისთვის“ (1964, სერჯო ლეონე) კლინტ ისტვუდის პერსონაჟი ჯო, იგივე „უცნობი“, ატარებს ფოლადის პერანგს, რომელიც მას ტყვიებისგან იცავს. ეს ფაქტი აუდიტორიისთვის ცნობილია, თუმცა ერთხელ, როცა მას ერთ-ერთი ყაჩაღი (ჯან მარია ვოლონტე) ესვრის, ჯო ძირს ეცემა. შესაბამისად, მაყურებელი ფიქრობს, რომ იგი დაიჭრა ან მოკვდა, მაგრამ მალე ისტვუდი ფეხზე დგება. ეს სცენა მეორდება, სანამ „უცნობი“ არ მიუახლოვდება ყაჩაღს და მოკლავს მას. უფრო გვიან გადაღებულ ფილმში „უკან მომავალში“ (1985, რობერტ ზემეკისი) მარტი მაკფლაი (როლს ასრულებს მაიკლ ჯეი ფოქსი) იყენებს მსგავს თავდაცვით მეთოდს. კლინტ ისტვუდმა გადაიღო და მთავარი როლი შეასრულა ფილმში „ორმხრივი ცეცხლი“ (1977). მას აქაც აცვია კუსტარული აბჯარი. ამჯერად, იგი იცავს ავტობუსს და მასში მყოფ თვითმხილველს – მეძავს (სანდრა ლოკი), რომელმაც ჩვენება უნდა მისცეს ფინიქსის კორუმპირებული პოლიციის უფროსის წინააღმდეგ.

პოპულარული ფილმების გაგრძელებებში¹ ხშირადაა გამოყენებული ორამზოვანი თუ სახეცვლილი ფინალური სცენები. ამის მიზანია თხრობის გაგრძელება, რომელშიც ბოროტმოქმედები თუ მონსტრები ხშირად ცოცხლდებიან, რაც გამართლებულია დრამატურგიული ეფექტის შესაქ-

მნელად. ამის მაგალითებია: შერლოკ ჰოლმსის მოსისხლე მტერი არსენ ლუპენი, გიგანტური რეპტილიები „იურული პარკიდან“, ჰანიბალ ლექტერი და სხვა სერიული მკვლელები, უარყოფითი პერსონაჟი ყაჩაღების შესახებ რუმინული ფილმებიდან² და ისტორიული ფიგურა ფასვანოლლუ – XVIII საუკუნის მიწურულს ვიდინის ფაშა და სხვანი.

უფრო სიღრმისეული გააზრება ცხადყოფს, რომ ორამზოვანი დასასრული, განსაკუთრებით კი ისეთი, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს ორ თავგადასავალს, მომდინარეობს ლიტერატურიდან, კერძოდ კი ისეთი „ჩარჩო-ისტორიებიდან“, როგორიცაა „1001 ღამე“ (რომელშიც სულთან შაჰ-რიარის ინტერესის გაღვივების და საკუთარი სიცოცხლის შენარჩუნების მიზნით შაჰრაზადმა იყენებს „სარეკლამო“ ფორმულას: „მაგრამ ეს თავგადასავალი ვერ შეედრება მეზღვაური სინბადის ისტორიას...“). პროდიუსერები იყენებენ სხვადასხვა მეთოდს თავიანთი ფილმებისა თუ სატელევიზიო სერიალების რეკლამირების მიზნით, თუმცა, ხშირად ისინი მხოლოდ იმეორებენ შაჰრაზადას ძველ ხრიკს.

2005 წელს ბრიტანელმა ლიტერატურათმცოდნე დევიდ ა. ბრუერმა³ განაცხადა, რომ გაგრძელება, რომელსაც ვხვდებით XVII-XVIII საუკუნეების ინგლისურ ლიტერატურაში, მიზნად ისახავს საყვარელი პერსონაჟების სიცოცხლის გაგრძელებას და ამ გზით მკითხველის გაბედნიერებას. ბრუერის თანახმად, გარკვეული პერსონაჟების (მაგალითად „გულივერი და პამელა“⁴) გადარჩენა და სიცოცხ-

1 გაგრძელებების მიმართ ყველაზე გავრცელებული მიდგომის თანახმად, ახალ ფილმში მოქმედება იწყება ზუსტად იქ, სადაც დასრულდა წინა ფილმი, რა შემთხვევაშიც სიუჟეტური ხაზი უბრალოდ გრძელდება ან შემოდის ახალი კონფლიქტი, რომელიც საფუძვლად ედება გაგრძელების სიუჟეტს. არსებობს ასევე ეგრეთწოდებული პრიკველი, რომლის სიუჟეტში მოთხრობილია წინა ფილმის მოვლენების წინაისტორია. ეგრეთწოდებული მიდგველი გულისხმობს ქრონოლოგიურად ორიგინალი ფილმის თხრობის პარალელურად მომხდარი მოვლენების აღწერას. ეგრეთწოდებული მეგკვიდრობით სიკველი გულისხმობს ორიგინალი ისტორიის გაგრძელებას, ოღონდ ქრონოლოგიურად ბევრად გვიან, და აქ აქცენტი ხშირად კეთდება სიუჟეტით გათვალისწინებულ პერსონაჟებზე, რომლებსაც ასაკი ემატებათ, რაც არსებითად ეპილოგის გაგრძელებად შეიძლება ჩაითვალოს. ასევე არსებობს დამოუკიდებელი გაგრძელებები, სიუჟეტის გადახალისება (resetquel), სულიერი სიკველი, პარაკველი, საიდკველი და ასე შემდეგ. ასევე იხ.: LEVINE, Every, Looper, July 28, 2022.

2 ფილმში „ქალწულთა მოტაცება“ („Răpirea fecioarelor“, 1968, დინუ კოჩა) ყაჩაღთა ხელმძღვანელი ამზა (როლს ასრულებს ემანოილ პეტრუცი) ებრძვის ფასვანოლლუს (როლს ასრულებს ჯორჯე კონსტანტინი) – ისტორიულ ფიგურას და ვიდინის აჯანყებულ ფაშას, რომელმაც XVIII საუკუნის მიწურულს გააპარტახა დუნაის რეგიონი. ამ ბრძოლაში ფასვანოლლუ კვდება, თუმცა ავტორებმა იგი „გააცოცხლეს“ იმავე წელს გადაღებული გაგრძელების: „ყაჩაღთა შურისძიება“ (1969, დინუ კოჩა) შესაქმნელად. იხ.: ȚUȚUI, Orient, p. 161.

3 BREWER, The Afterlife, 2005. იხ. ასევე O'Connell, The Character, 2006.

4 პამელა არის სამუელ რიჩარდსონის რომანის „პამელა, ანუ დაფასებული სათნოება“ (1740) მთავარი პერსონაჟი – ღვთისმოსავი მოსამსახურე გოგონა, რომელსაც უწევს შეძლებული დამქირავებლის მხრიდან არასასურველი რომანტიკული შეთავაზებების მოგერიება, რითაც იგი შემდგომში იმსახურებს მამაკაცის პატივისცემას და თხოვდება კიდევ მასზე.

ლის გახანგრძლივება დაკავშირებულია უფრო მათი კულტურული მნიშვნელობის ხორცშესხმასთან, ვიდრე ტექსტუალურ საწყისებთან. ამ განცხადებამ გამოიწვია სასიცოცხლო მნიშვნელობის დებატები პერსონაჟის არსთან, კულტურულ მეხსიერებას-

თან, მომავალში ლიტერატურული პერსონაჟების ხასიათის შესწავლასა და კულტურულ კვლევებთან დაკავშირებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- BREWER David, *The Afterlife of Character, 1726–1825*, Philadelphia, 2005.
- Levine Adam, *Every Kind of Sequel Explained*, Looper, July 28, 2022. <https://www.looper.com/945058/every-kind-of-sequel-explained/> 01/07/2026
- O’CONNELL Lisa, *The Character Effect*, Review of *The Afterlife of Character, 1726–1825*, by David A. Brewer. *Novel: A Forum on Fiction* 39, no. 3 (Summer 2006): 443–445. https://www.academia.edu/1609379/_The_Character_Effect_David_A_Brewer_The_Afterlife_of_Character_1726_1825_Philadelphia_University_of_Pennsylvania_Press_2005_Review_Novel_a_Forum_on_Fiction_39_3_Summer_2006_443_445 01/07/2026
- RICHARDSON Samuel, *Pamela; or, Virtue Rewarded*, London, 1740.
- TUTUI Marian, *Orient Express: Romanian and Balkan Cinema*, Bucharest, 2011.

THE METHOD OF USING TWO ENDINGS IN FILMS

Marian Țuțui

Keywords: Ending, denouement, epilogue, sequel.

The cases in which the film directors offer an alternative ending seem quite new. However, we can find older examples in cinema. And, if we admit the influence of literature, the method is even older. However, the denouement should not be confused with the epilogue. There are cases in which the directors, after a logical, truthful and especially realistic ending, add through a twist (an unexpected change) an ending with a happy ending or one that brings the heroes back together, but temporarily, because the separation and the painful resolution are less bearable. This is the case in two famous films: *Umberto D.* (1952, Vittorio de Sica) and *Dirty Dancing* (1987, Emile Ardolino). The process has logically extended specially to films that become series, but with quite some success to thrillers as well. In fact, the sequels of some successful films are based on ambiguous endings, reinterpreted or simply changed, which allows the adventure to continue, especially based on the finding that the villains or monsters were not completely destroyed or were even brought back to life, sometimes implausibly but for dramaturgical reasons. This is the case of Arsene Lupin, Sherlock Holmes's adversary, of the giant reptiles in *Jurassic Park*, of serial killers like Hannibal Lecter, of the evil character Pasvantoglu in Romanian films with outlaws, etc. The process of using ambiguous endings, especially of linking one adventure to another even through a simple comparison, obviously comes from literature, from framed stories like *The Arabian Nights* (where Scheherazade, in order to maintain the interest of Shahryar, is forced to resort to an advertising formula like "but this adventure does not compare to those of...", thus managing to further arouse the sultan's interest and survive another night), as well as from feuilleton novels.

The cases in which the film directors offer an alternative ending seem quite new. However, we can find older examples in cinema and if we admit the influence of literature, the method is even older. However, the denouement should not be confused with the epilogue.

The denouement constitutes a return to the previous situation after a catastrophe, war or violent intervention, a transformation and even an evolution of the protagonists, especially in the case of melodramas, a recognition of ignored merits and even the punishment of the bad.

The epilogue, when it appears, may consist of

some summary written lines like the final formulas in fairy tales, or even in a few stills, often slightly ironic. Most often it refers to the more distant consequences of the film's action and constitutes an attempt to frame the story within a realistic convention.

At the end of the vampire lampoon *The Fearless Vampire Killers* (1967, USA-UK, Roman Polanski) Professor Abronsius and his assistant Alfred seem to have saved the innkeeper's beautiful daughter from Dracula's clutches. But as they rush to escape the terrifying castle in a horse-drawn sleigh, Sarah grows vampire fangs and bites Alfred. There-

fore, the narrator concludes in the voiceover: "That night, fleeing Transylvania, Professor Abronsius did not suspect that he was carrying with him the very evil he had tried to destroy. Thanks to him, evil could now spread throughout the world." In Polanski's film we can notice a twist in the end or an epilogue contradicting with the end or even two endings as it is about farther consequences.

We will refer to endings as much as possible. There are cases in which the directors, after a logical, truthful and especially realistic ending, add through a twist (an unexpected change) an ending with a happy ending or one that brings the heroes back together, but temporarily, because the separation and the painful resolution are less bearable. This is the case in two famous films: *Umberto D.* (1952, Vittorio de Sica) and *Dirty Dancing* (1987, Emile Ardolino).

In *Umberto D.* the old retired man tries to commit suicide by throwing himself in front of the train, a method widely used since *Anna Karenina*. But *Umberto D.* holds his dog in his arms and Flike, instinctively, struggles and escapes from his arms, struggles and escapes his arms, causing him to move away from the train tracks and look for him. In the park the old man tries to make the dog come back to him but the dog is distrustful. *Umberto* resorts to their old game with a fir cone to make his pet come back. Even if the old man does not succeed to commit suicide and even if he recovers Flike, the situation has not changed: he no longer has a place to live or anything to support himself and the dog with. Therefore the suicide attempt is a logical ending, and the ending imagined by the authors is just an accident that postpones the outcome which suggests that reality is unpredictable and at the same time can protect the sensitivity of some viewers who cannot stand violent scenes and death.

In *Dirty Dancing*, the breakup scene between Baby (Jennifer Grey), the rich girl, and Johnny (Patrick Swayze), the poor young man, is logical and realistic: she will go to the university and he will look for another job. After the two joke bitterly and make conventional Hollywood-style wishes, he drives

away in his car like a true macho. What follows is a kind of surprising, romantic and righteous addition. The girl's father learns from a confession by the real culprit that Johnny was not the one who got his former dance partner pregnant and returns and dances one last time with his girlfriend and gets everyone present to dance. Even the girl's parents accept this lascivious dance. It is an attractive but palliative ending because it is not a happy ending, not offering a solution for the continuation of the love story. It is just an episode of the poor boy's brief glory with the girl he loves before the ineluctable breakup.

The use of two endings has also been successfully extended to thrillers as a form of unexpected twist at the end that disconcerts the viewer. In *Fatal Attraction* (1987, Adrian Lyne) the adulterous husband played by Michael Douglas clasps his hands around the neck of the madwoman played by Glen Close while her head is submerged in the water in the bathtub. After a while he lets her go because the woman no longer struggles and logically all the viewers deduce that she has suffocated. But after a short while she rises unexpectedly like vampires who cannot be destroyed by ordinary weapons. In *A Fistful of Dollars* (1964, Sergio Leone) Clint Eastwood's character Joe or The Stranger uses a hidden steel vest to survive a bullet. Although the audience knows Joe is wearing armor, when the bandit Ramón Rojo (Gian Maria Volontè) shoots and he falls, they may think he is wounded or dead, but he gets up, the bandit shoots again, he falls, and finally he approaches and kills the bandit. Later, in *Back to the Future* (1985, Robert Zemeckis), Marty McFly (featured by Michael J. Fox) uses the same concept, referencing the scene from the Eastwood movie to survive a shooting. Clint Eastwood himself as director and protagonist in *The Gauntlet* (1977) again resorts to some homemade armor, this time protecting a bus he travels on with a prostitute witness (Sondra Locke), as his hero stubbornly insists on testifying against a corrupt Phoenix police chief.

Sequels¹ to popular films often use ambiguous or altered endings to keep the story going, frequently reviving villains or monsters—sometimes implausi-

1 The most common approach for a sequel is for the events of the second work to directly follow the events of the first one, either continuing the remaining plot threads or introducing a new conflict to drive the events of the second story. But we have also prequel, portraying events occurring chronologically before the original story. A midquel refers obviously to events taking place between the original events. A legacy sequel is a work that follows the continuity

bly—for dramatic effect. This is the case of Arsene Lupin, Sherlock Holmes's adversary, of the giant reptiles in Jurassic Park, of serial killers like Hannibal Lecter, of Osman Pazvantoglu, a real pasha of Vidin at the end of 18th century, in Romanian films with outlaws², etc.

If we look deeper, we can see that the process of ambiguous endings and especially of linking one adventure to another even through a simple comparison comes from literature, from framed stories such as Arabian Nights. Scheherazade to maintain the interest of Sultan Shahriar and not be beheaded is forced to resort to an advertising formula such as “but this adventure does not compare to those of Sinbad the Sailor”, thus managing to further arouse

the sultan's interest and survive another night. Producers have resorted to various forms of marketing to promote their films and series, but often they have only reproduced the old method of Scheherazade.

In 2005 British literary historian David A. Brewer³ asserted that sequels appeared in England in the 17th and 18th centuries from the necessity of extending the lives of beloved characters and delighting readers. He argued that the survival and proliferation of certain characters, such as Gulliver and Pamela⁴, are tied to their embodied cultural significance rather than their textual origins, leading to vital discussions on the nature of character, cultural memory, and the implications for future studies in literary character and cultural studies.

REFERENCES:

- BREWER, David A. *The Afterlife of Character, 1726–1825*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.
- LEVINE, Adam. “Every Kind of Sequel Explained.” *Looper*, July 28, 2022. <https://www.looper.com/945058/every-kind-of-sequel-explained/>
- O'CONNELL, Lisa. “The Character Effect.” Review of *The Afterlife of Character, 1726–1825*, by David A. Brewer. *Novel: A Forum on Fiction* 39, no. 3 (Summer 2006): 443–445. https://www.academia.edu/1609379/The_Character_Effect_David_A_Brewer_The_Afterlife_of_Character_1726_1825_Philadelphia_University_of_Pennsylvania_Press_2005_Review_Novel_a_Forum_on_Fiction_39_3_Summer_2006_443_445
- RICHARDSON, Samuel. *Pamela; or, Virtue Rewarded*. London: C. Rivington, 1740.
- ȚUȚUI, Marian. *Orient Express: Romanian and Balkan Cinema*. Bucharest: Noi Media Print, 2011.

of the original works, but takes place much further along the timeline, often focusing on new characters with the elderly original characters still present in the plot. It is in fact a kind of extending the epilogue. There are also standalone sequel, plot reset or resetquel, spiritual sequel, paraquel (sidequel), etc. See also Adam Levine, “Every Kind Of Sequel Explained”, *Looper*, July 28, 2022, <https://www.looper.com/945058/every-kind-of-sequel-explained/>.

² In *The Kidnapping of the Maidens* (*Răpirea fecioarelor*) (1968, Dinu Cocea) outlaw leader Amza (now featured by Emanoil Petruț) fights with a real enemy, Pasvanoglu (featured by George Constantin), the rebel pasha of Vidin, who had terrified the Danube region at the end of 18th century. In the struggle Pasvanoglu gets killed. They resurrect him for the necessities of another film in the same year, *The Revenge of the Outlaws* (*Răzbunarea haiducilor*) (1969, Dinu Cocea). See Marian Țuțui, *Orient Express. The Romanian and Balkan Cinema*, Noi Media Print, Bucharest, p. 161.

³ David A. Brewer, *The Afterlife of Character, 1726–1825*, Philadelphia, 2005. See also Lisa O'Connell, “The Character Effect.” David A. Brewer, *The Afterlife of Character, 1726–1825*. (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005). Review. *Novel: a Forum on Fiction*, 39.3 (Summer 2006), https://www.academia.edu/1609379/The_Character_Effect_David_A_Brewer_The_Afterlife_of_Character_1726_1825_Philadelphia_University_of_Pennsylvania_Press_2005_Review_Novel_a_Forum_on_Fiction_39_3_Summer_2006_443_445.

⁴ Pamela is the main character in Samuel Richardson novel *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740). She is a pious servant girl who faces unwanted advances from her wealthy employer and ultimately wins his respect and a marriage.



1. უმბერტო დ. ცდილობს თავი მოიკლას, ხელში თავისი ძაღლი უჭირავს. კადრი ფილმიდან „უმბერტო დ.“ (1952). რეჟისორი ვიტორიო დე სიკა.

1. UMBERTO D. ATTEMPTS TO COMMIT SUICIDE WHILE HOLDING HIS DOG. STILL FROM UMBERTO D. (1952), DIRECTED BY VITTORIO DE SICA.



2. უმბერტო დ.-ს ძაღლი, ფლიკე, პატრონის ხელებიდან ცდილობს გათავისუფლებას და ხელს უშლის მას მატარებლის წინ გადასვლაში. კადრი ფილმიდან „უმბერტო დ.“ (1952). რეჟისორი ვიტორიო დე სიკა.

2. FLICKE, UMBERTO D.'S DOG, STRUGGLES IN HIS OWNER'S ARMS, PREVENTING HIM FROM STEPPING IN FRONT OF THE TRAIN. STILL FROM UMBERTO D. (1952), DIRECTED BY VITTORIO DE SICA.



3. უმბერტო დ. პარკში თავის ძაღლ ფლიკეს მიჰყვება. კადრი ფილმიდან „უმბერტო დ.“ (1952). რეჟისორი ვიტორიო დე სიკა.
3. UMBERTO D. FOLLOWS HIS DOG FLICKE IN THE PARK. STILL FROM UMBERTO D. (1952), DIRECTED BY VITTORIO DE SICA.



4. უმბერტო დ. ცდილობს ფლიკე ფიჭვის გირჩით მიიზიდოს. კადრი ფილმიდან „უმბერტო დ.“ (1952). რეჟისორი ვიტორიო დე სიკა.
4. UMBERTO D. TRIES TO LURE HIS DOG WITH A PINE CONE. STILL FROM UMBERTO D. (1952), DIRECTED BY VITTORIO DE SICA.



5. ჯონი (პატრიკ სუეიზი) და ბები (ჯენიფერ გრეი) ერთმანეთს ემშვიდობებიან. კადრი ფილმიდან „ბინძური ცეკვები“ (Dirty Dancing, 1987). რეჟისორი ემილ არდოლინო.
5. JOHNNY (PATRICK SWAYZE) AND BABY (JENNIFER GREY) SAY GOODBYE TO EACH OTHER. STILL FROM DIRTY DANCING (1987), DIRECTED BY EMILE ARDOLINO.



6. ჯონი (პატრიკ სუეიზი) და ბები (ჯენიფერ გრეი) კოცნიან ერთმანეთს. კადრი ფილმიდან „ბინძური ცეკვები“ (Dirty Dancing, 1987). რეჟისორი ემილ არდოლინო.
6. JOHNNY (PATRICK SWAYZE) AND BABY (JENNIFER GREY) KISS. STILL FROM DIRTY DANCING (1987), DIRECTED BY EMILE ARDOLINO.



7. ჯონი და ბები ასრულებენ ფინალურ ცეკვას ბებიის მშობლებისა და შეკრებილი სტუმრების წინაშე. კადრი ფილმიდან „ბინძური ცეკვები“ (Dirty Dancing, 1987). რეჟისორი ემილ არდოლინო.
7. JOHNNY AND BABY PERFORM THE FINAL DANCE BEFORE BABY'S PARENTS AND THE ASSEMBLED GUESTS. STILL FROM DIRTY DANCING (1987), DIRECTED BY EMILE ARDOLINO.