

ბოკუჩავა 2019: ბოკუჩავა თ. *მითოსი და ქართული თეატრი*. თბილისი: გამომცემლობა „კენტავრი“, 2019.

ვასაძე 1977: ვასაძე ავ. *მოგონებები, ფიქრები*. თბილისი: „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, 1977.

თევზაძე 2001: თევზაძე მ. *სცენიური სივრცის პრობლემა სანდრო ახმეტელისა და ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში*. თბილისი: გამომცემლობა: „ბაკურ სულაკაურის“ 2001.

კალანდარიშვილი 1966: Каландаришвили м. *Проблемы режиссуры сандро ахметели*. Тбилиси: издательство „хеловнеба“, 1966.

რობაქიძე 2008: რობაქიძე გ. *წერილი ირაკლი აბაშიძეს*. ჟურ. ქართული მწერლობა, N1. 2008.

ჯანელიძე 2018: ჯანელიძე დ. *ქართულ თეატრის ისტორია*, ტ. 1. თბილისი: გამომცემლობა „კენტავრი“, 2018.

Lela Ochiauri

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Tale, Legend, Myth – In Literature and form Fiction to Screen

Myths, legends, tales, fairy tales are the basis of many literary works. Cinema, the history of which, first of all, begins with the “revival” of literature, often follows this path too. In the case of picturizing, the basis is doubled and first acquires new sonority in the script and then – in the director’s concept or in the manuscript itself.

In what form and way do the writers share oral narratives and ideas, reality and folklore, and then, already based on them, how is the literary original source (intellectually or structurally) transformed into a text, how does a text transformation take place into a new artistic reality and how is it formed into a new form of the cinema?

Key words: Myth, Metaphor, Text, Film, Interpretation.

ლელა ოჩიაური

საქართველო, თბილისი

შოთარუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თქმულება, ლეგენდა, მითი – ლიტერატურაში და მხატვრული ტექსტიდან ეკრანზე

მითები, ლეგენდები, თქმულებები, ზღაპრები არა ერთი ლიტერატურული ნაწარმოების საფუძველია. კინოც, რომლის ისტორიაც, პირველ რიგში, სწორედ ლიტერატურის „გაცოცხლებით“ იწყება, ამ გზას ხშირად მიმართავს. ეკრანიზების შემთხვევაში, საფუძველი ორმაგდება და ჯერ სცენარში იძენს ახალ ჟღერადობას და შემდეგ – სარეჟისორო კონცეფციასა თუ თავისთავად ხელწერაში. რა ფორმითა და სახით იზიარებენ ზეპირსიტყვიერ გადმოცემებსა და წარმოდგენებს, რეალობასა და ფოლკლორს მწერლები და შემდეგ, უკვე მათზე დაყრდნობით, როგორ ტრანსფორმირდება ლიტერატურული პირველწყარო (აზრობრივად თუ სტრუქტურულად) კინოში, როგორ მიმდინარეობს ტექსტის გარდასახვა, ახალ მხატვრულ რეალობად ქცევა და ახალ ფორმად ჩამოყალიბება კინოენაზე ამეტყველების დროს.

მითების, ლეგენდების, ზღაპრების შესაქმნელად, ძირითადი საშუალებებია – ნიშანი, სიმბოლო, მეტაფორა. სიმბოლო მეტაფორასგან განსხვავებით, აზრობრივი თვალსაზრისით, მიუთითებს ამა თუ იმ სხვა სათქმელზე. არსებობს უფრო შეზღუდული და უფრო ფართო გაგების სიმბოლოები. უსასრულო და აზროვნების მაღალ საფეხურზე აყვანილი სიმბოლიკა მითში გადადის. ყველაფერი, რაც სიმბოლოში, ალეგორიაში, მეტაფორაში პირობითადაა გამოყენებული, მითში სინამდვილის ამსახველი ხდება. ე.ი. ხდება რეალური მოვლენებისა და რეალურად არსებული სუბსტანციების დამკვიდრება.

ყოველი ნიშანი სრულყოფილ მნიშვნელობას მხოლოდ სხვა ნიშნებთან კონტექსტში იძენს. კონტექსტში მოცულობითი აზრი იგულისხმება. ნიშნის მნიშვნელობა არის ნიშანი, აღებული კონტექსტების ჭრილში. ნიშანი ყოველთვის ნიშანია და რაიმე სხვა მნიშვნელობა არ აქვს. ყოველ ნიშანს ნებისმიერ შემთხვევაში აქვს მნიშვნელობა, გავიგებთ მას კონტექსტში, რაიმე ნიშნის გარეშე,

თუ გავიგებთ კონტექსტში, როგორც ნიშანს, თავისთავად აღებულს. თუ ჩავთვლით, რომ ყოველ ნიშანს ერთი ან რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს, შეიძლება ვაღიაროთ, რომ არსებობს ნიშანი, რომელსაც მნიშვნელობის უსასრულო რიცხვი გააჩნია. „უსასრულო ნიშანი“ თითქოს შეუძლებელია, უაზრო და წარმოუდგენელი. კონტექსტი შეიძლება იყოს მრავალგვარი. ნიშნების ერთიანობა სიმბოლოს ქმნის. სიმბოლოს აქსიომაა, რომ ყოველ ნიშანს შეიძლება ჰქონდეს მნიშვნელობათა უსასრულო რაოდენობა, ანუ იყოს სიმბოლო.

ალეგორიისგან განსხვავებით, მეტაფორას მუდმივი ნიშნები არ გააჩნია. ის სუბიექტურია და ყოველ ჯერზე ხელახლა იბადება. მისი დანიშნულება საგნის ახალი თვისებების აღმოჩენაა. ამიტომაა ალეგორია სტატიკური, მეტაფორა – მოქნილი, მოძრავი, დინამიკური.

მეტაფორას თავისთავადი მნიშვნელობა აქვს და თუ ის რაიმეზე მიუთითებს, მხოლოდ საკუთარ თავზე. სიმბოლური სახე მეტაფორაზე ბევრად მდიდარია და სწორედ იმიტომ, რომ არათავისთავადი დატვირთვა აქვს, კიდევ რაღაცაზე მეტყველებს. იმაზე, რასაც საგნობრივად არაფერი აქვს საერთო მეტაფორის შემადგენლობაში შემავალ სახეობრივ მასალასთან.

ზვიად გამსახურდია ნაშრომში „ვეფხისტყაოსნის“ სახის-მეტყველება“ წერს: „მითოსის თვითოეულ სიმბოლოსა და ალეგორიას სპეციფიური ისტორია აქვს. ალეგორია („სხვა რამის თქმა“) ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს არა მხოლოდ იგავურ მეტყველებას, არამედ საერთოდ, მეტაფორულ, ხატოვან მეტყველებასაც. კვინტილიანესეული განმარტებით, იგი არის „მეტაფორა კონტინუატა“, ე.ი. განგრძობილი მეტაფორა. სიტყვა „სიმბოლოც“ ბერძნული წარმოშობისაა და ნიშნავს ნიშს, ხატს, სახეს, აგრეთვე იგავურ გამოთქმას, გარკვეული იდეის გამომეტყველს. ამდენად, ეს ორივე ცნება, შეიძლება ითქვას, რომ განუყოფელია, როგორც მითოსისგან, ასევე პოეზიისგან...

...ანტიურობაში ალეგორია განიმარტებოდა, როგორც განგრძობილი მეტაფორა, მეტაფორთა ჯაჭვი, რომელშიც სიტყვები მათი ჩვეული მნიშვნელობით როდი იხმარება, არამედ იმ მნიშვნელობით, რომელიც ავტორმა ჩადო მასში“ (გამსახურდია 1991: 22).

ყველა დრო საკუთარ მითებს ქმნის და თანამედროვე მითების გმირებს ახალ რეალობასთან უწევთ შეგუება, რომელსაც და როდესაც მითის თანამედროვე შემოქმედნი ცხოვრობენ და ქმნიან. ანუ ქმნიან მითის თანამედროვე მოდელს.

„ანტიკური და შუასაუკუნეობრივი ლიტერატურის მკვლევარნი თანამედროვე ეტაპზე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ მითოსსა და პოეზიის ურთიერთმიმართების დადგენას, მითოსს განიხილავდნენ, როგორც ნიადაგს, საიდანაც აღმოცენდა პოეზია, ვინაიდან მხატვრული აზროვნება კაცობრიობის განვითარების უადრეს ეტაპებზე, მითოსის ფორმით ვლინდებოდა, რასაც განაპირობებდა, უწინარეს ყოვლისა, რელიგიური ცნობიერება“ (გამსახურდია 1991: 18).

თუ მხატვრული ნაწარმოები მოდელირებული სინამდვილეა, ე.ი. თუ სინამდვილე წარმოადგენს სამყაროს კანონების მიხედვით მოდელირებულ მხატვრულ ნაწარმოებს, ეს ხელს არ უშლის, რომ მხატვრული ნაწარმოები დროებით დაცილდეს მასშივე ასახულ სინამდვილეს და საკუთარ თავში წარმოადგინოს საკუთარი კონსტრუირების მისთვის დამახასიათებელი პრინციპი. ე.ი. იქცეს როგორც საკუთარი ცალკეული, სპეციფიკური მომენტების, ასევე ყოველივე იმის მოდელად, რაც მის სფეროშია მოქცეული თუ ჩაკარგული.

„ლიტერატურული პროცესის უმთავრეს განმაპირობებელ ფაქტორად ითვლება იმ ისტორიული ეტაპისათვის დამახასიათებელი იდეოლოგიური თუ ესთეტიკური კრიტერიუმები, რომელმაც წარმოშვა ესა თუ ის ლიტერატურული სკოლა თუ ქმნილება. ლიტერატურულ პროცესს ვერასოდეს შევისწავლით მისი წარმომშობი ეპოქისთვის დამახასიათებელი საზოგადოებრივი ცნობიერებისგან მოწყვეტით, მისგან იზოლირებულად, ვინაიდან იგი თავად არის ანარეკლი ამ ცნობიერების განვითარებისა. მისი სპეციფიკის განსაზღვრა კი შეუძლებელია ამ შინაგანი ურთიერთკავშირის გაუთვალისწინებლად. ამ თვალსაზრით, ლიტერატურის ისტორია განუყოფელია, აზროვნების, სულის ისტორიისგან. დიდი ლიტერატურა ყოველთვის ღრმა ურთიერთკავშირში იმყოფება თავისი ეპოქის მითოლოგიურ, რელიგიურ, ფილოსოფიურ თუ მხატვრულ აზროვნებასთან და თავად იყო გამომხატველი ყოველივე ამის“ (გამსახურდია 1991: 19).

50-იანი წლების შუა პერიოდის ხელოვნებაში, მითოლოგიურ „ჩვენად“ ქვეული შემოქმედი კვლავ „მე-ს“ ნიშნიან პერსონად იქცა და დაიწყო, მითოლოგიური სამყაროს პერსონაჟთა მსგავსად, ადამიანების შინაგანი თვისებების გამოტანა, ყველაფერი განუმეორებლის, განსაკუთრებულის ძიება, იმის, რაც ახლოს იყო ადამიანის, საზოგადოების გამომხატველ ბუნებასთან, რაც ახლოს იყო „საკუთარ თავთან“, ერის გამორჩეულ მახასიათებელ თვისებებთან, რომელსაც ავტორი წარმოადგენდა.

სამყარო თითქოს დიდი ხნის ძილისგან გამოერკვა და გამოფხიზლდა, ახალი თაობის, სხვაგვარად მოაზროვნე ხელოვანმა „სიზმარში“ ნანახი ცხადად აქცია, რეალობაში გადაიტანა, უფრო სწორად, რეალობას სიზმრის, ზღაპრის, იგავის, ლეგენდის ფორმა მიანიჭა. შეიძლება, ამ სიზმრებს ოდნავ ტკბილი სურნელი დაკრავდა, ოღონდ, ისინი არ იყო ჯადოსნური ზმანებები, აგებული ოცნებებსა თუ ილუზიებზე. რეალური და მყარსაფუძვლიანი სიზმრები იყო, რომელთა არსებობაც წინაპართა გამოცდილებამ, ეროვნულმა ტრადიციამ და ცენზურის სიმკაცრიდან ოდნავ გათავისუფლებამ განაპირობა.

„ადამიანის სიდიადე იმაში ისახება, რომ ის აზროვნებით ამართლებს თავის ცხოვრებას და ამიტომაც, კაცობრიობის ისტორიაში ის პირები, რომელთა შრომა ჩვენი ცხოვრების გამართლებაა, ჩვენთვის დაუვიწყარნი ხდებიან. გავიხსენოთ უდიდესი პიროვნებები – რელიგიის მოღვაწენი, ხელოვნების დამთავრებული ფორმის ამსრულებელნი, მეცნიერების მონაპოვართა დამამთავრებელნი. ჩვენთვის ეს პირები დაუვიწყარია, რადგან ისინი ამართლებენ ადამიანის ცხოვრებას. ადამიანის ცხოვრების გამართლება გამოიხატება ჩვენ მიერ სხვადასხვა სახის ბუნების შექმნაში, ხოლო ბუნების შეცნობისთვის ადამიანი ხმარობს სამ საშუალებას – რელიგიას, ხელოვნებასა და მეცნიერებას. ჩვენი ცხოვრების გამართლება სწორედ ხელოვნებაშია. ხელოვნება ერთადერთი საშუალებაა ჩვენი ცხოვრების აზრის განმტკიცებისთვის“ (კაკაბაძე 1924: 9).

50-60-იან წლებში გადაღებული კინოსურათები კონცენტრირებულია გამომსახველ ხერხებზე, როდესაც ყველაფერი, რაც კადრშია წარმოდგენილი, ყველა დეტალი, კომპოზიციური წყობა

არსებითია. რადგან აისახება უსახური, აბსტრაქტული შინაარსი, კადრი, ძალაუნებურად, ალეგორიულ დატვირთვას იღებს. ამავდროს, ეს ფილმები, როგორც ითქვა, იგავის, მითის, ლეგენდის საფუძველს ეყრდნობიან და ავტორები სათქმელის გამოხატვის ფორმად მეტაფორას, სიმბოლოს, ნიშანს, ალეგორიას იყენებენ, ეძებენ შესატყვის კინოგამომსახველ ხერხებს და მათ ეკრანულ, ვიზუალურ, არაერთგვაროვან ვერსიებს ქმნიან.

ამ წლებში საქართველოში შექმნილი ფილმების ერთი ნაწილში, რომლების ავტორებმაც მოახერხეს, „გაეადამიანურებინათ“ სამყარო, ეპოქა, რომელშიც ქვეყანა ცხოვრობდნენ და შეძლეს ასპარეზი „ცხოვრების აზრის გამტკიცებისთვის“ დაეთმოთ, ქართულ ხასიათს, ქართულ ბუნებას, ეროვნული კულტურის ტრადიციულ მახასიათებელ ნიშნებს სპეციფიკური და აშკარად თავისთავადი გამოხატულება აქვთ.

მარადიული ბრძოლა სიკეთესა და ბოროტებას შორის წარმოადგენს თენგიზ აბულაძის „ვედრების“ მთავარ თემას, რის გადმოცემასაც რეჟისორი მითოლოგიურ პირველსაწყისაა და ლიტერატურული ნაწარმოების ინტერპრეტირებით ახდენს.

„ვედრება“ ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებების მიხედვითაა შექმნილი. ეს არაა ერთი პოემის ეკრანიზაცია, ტრადიციული გაგებით ან რამდენიმე ქმნილების ეკრანიზების შედეგად შემდგარი კოლაჟი. ფილმის საფუძველი – მთავარი სტრუქტურის ღერძი – კომპოზიციურიც და იდეურიც – რომელიც ფილმის მთავარ შინაარსობრივ-იდეურ-კონცეპტუალურ საფუძველს წარმოადგენს – „ალუდა ქეთელაური“ და „სტუმარ-მასპინძელია“ – საერთო ქსოვილში შეჭრილია ცალკეული თემები, მოტივები თუ პერსონაჟები ვაჟას მოთხრობებიდან და ლექსებიდან, რაც ერთიან სისტემაში თავისებური ფორმით ექცევა.

ერთი შეხედვით, შიდა კავშირი ნოველებსა და პოემებს (რომლებსაც, თავის მხრივ, განსხვავებული ენობრივი საფუძველი აქვთ), არ არსებობს. თენგიზ აბულაძე, მათზე დაყრდნობით, ერთი მხრივ, ვაჟას ლიტერატურულ-ფილოსოფიური აზროვნების, მისი გმირების ქმედების შინაგანი მოტივებისა და სამყაროს იდუმალების ახსნას ცდილობს და ამ ყველაფერს მეტაფორული კინოენის თავისებურ ჯაჭვში აბამს და ყველაფერი ერთიანდება.

„ვედრებაში“ ჩამოყალიბდა და გამოიკვეთა თენგიზ აბულაძის ახალი ესთეტიკური პრინციპები, პოეტიკის თავისებური ეკრანული ვერსია და სამყაროს პოეტური აღქმა შეერთდა, რაშიც, ერთი მხრივ, რექსორი მონაწილეობა და მეორე მხრივ, მწერალი, რომელმაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ფილმის იდეურ-ვიზუალურ-მხატვრული სტრუქტურის თავისთავადი ბუნება.

როდესაც ამა თუ იმ ხალხის მითოლოგიას სწავლობენ და სურთ გაარკვიონ მითის წარმოშობის საფუძველი, მისი ჩამოყალიბების პროცესი, მკვლევარები ამ გადმოცემებს ხალხის კონკრეტული ყოფისგან მოწყვეტილად განიხილავენ; უმეტეს შემთხვევაში, მითი უკვე იმდენად შორეული წარსულის ამსახველია, რომ ხალხის ყოფას დაკარგული აქვს მასში აღბეჭდილი მოვლენების შესაბამისი ელემენტები.

„მითის შინაარსი სინამდვილედ ითვლება, პოეტური წარმოდგენა კი ემყარება წარმოსახვის თავისუფალ მოქმედებას. ეს უდევს აგრეთვე საფუძვლად განსხვავებას მითურსა და პოეტურ მეტაფორას შორის. მითური მეტაფორა აცოცხლებს და ასულიერებს ბუნების მოვლენებს, აპიროვნებს მათ, აქცევს მოაზროვნე, მგრძნობიარე არსებებად, ხოლო პოეტურ მეტაფორთა ჯაჭვი, რომელშიც სიტყვები მათი ჩვეული შექმნას, თუმც მითურ და პოეტურ მეტაფორებს შორის, სიმბოლური თეორიის მიხედვით, არ არის პრინციპული განსხვავება, ვინაიდან ორივე შემთხვევაში საგნის ადგილას დგება ხატი, ანუ სახე. ამრიგად, მითოსური სახისმეტყველება და პოეტური სახისმეტყველება თითქმის იდენტური გაგებებია, ხოლო გასულიერება, გაპიროვნება ანუ პერსონიფიკაცია და „ხატოვანი წარმოდგენა“ (მეტაფორა) განიხილებიან, როგორც მითოსური აზროვნების ძირითადი მახასიათებლები“ (დასახელებული ნაშრომი: 22).

ამავე დროს, გადმოცემა იყო ერთ-ერთი მძლავრი საშუალება, რითაც მთის მოსახლეობა თავის ტრადიციულ ადათ-წესებს ინარჩუნებდა. თავის ყოფას იცავდა.

„მითოლოგიის მკვლევართათვის მრავალი საკითხი შეიძლება იქცეს შესწავლის ობიექტად. ასეთია, მაგალითად, მითოლოგიის თავდაპირველი წარმოშობა, მითოლოგიისა და საგმირო ეპოსის ურთიერთობა, მითი და რელიგია, მითი და ისტორიული სინამდვილე, მითი, როგორც ლიტერატურისა და ხელოვნების

ისტორიის ნაწილი, როგორც ხალხური ზეპირსიტყვიერების ნიმუში და ა.შ.“ (ოჩიაური 1967: 7).

საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის ხალხთა რწმენებმა მითოლოგიურ გადმოცემებშიც პოვეს თავიანთი რელიგიური ბუნების ასახვა. მაგრამ ამ გადმოცემებში აისახა საზოგადოებრივი ყოფის სურათიც, მთიელთა ცხოვრების დამახასიათებელი ცალკეული მხარეები და ეპიზოდები. მთიელთა მითოლოგიური გადმოცემები განიხილება, როგორც ისტორიული ფაქტებისა და მოვლენების ამსახველი, სადაც ერთი მხრივ, მოცემულია კავკასიის ხალხთა მთიანეთის ეთნიკური ურთიერთობების ამბები, მეორე მხრივ კი, საზოგადოებრივი განვითარების ცალკეული მხარეების სურათები. თვითონ მითის შექმნა რელიგიის ისტორიის ჩარჩოში, მისი ჩამოყალიბება და აზრობრივი ცვალებადობა სარწმუნოებრივი განვითარების განმავლობაში.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაც უშუალოდ იყო დაკავშირებული მთიელი ხალხის გადმოცემებთან, თქმულებებთან, ლეგენდებთან, იგივე, ანდრეზებთან და საზოგადოების რწმენაში საუკუნეების განმავლობაში შემონახულ მეხსიერებასთან და მისი განხილვა, ყოველივე ამისგან მოწყვეტით, წარმოუდგენელია. ამავე დროს, ის წარსულს, ტრადიციულ ცოდნებსა და წეს-ჩვეულებებს, გარემომცველ სამყაროს, თანამედროვე ადამიანის, ფილოსოფოსის თვალთა აღიქვამდა და ამგვარადვე წარმოგვიდგენდა. ამ წარმოდგენების გადმოსაცემად საკუთარი მხატვრული სისტემა ჩამოაყალიბა და მთის ლოკალური გარემოდან სამყაროს უკიდურეს სივრცეებში გაიხედა.

„ვინაიდან მთაში გადმოცემას ჭეშმარიტად მომხადრი ამბავი უდევს საფუძვლად, საფიქრებელია, რომ მითოლოგიური გადმოცემები, რომლებიც უკვე ზღაპრულ ელფერს ატარებენ, თავდაპირველად ანდრეზის ბუნებისა უნდა ყოფილიყო. მომხადარ ფაქტზე შექმნილ ამბავს დროთა განმავლობაში ძველთაგან მომდინარე რწმენა-წარმოდგენები ერთოდა და ხელსაყრელი პირობების შემწეობით, იგი თანდათან მითურ თქმულებად გადაიქცეოდა... ამავე დროს, თუ გადმოცემის ნამდვილი ამბის საფუძველზე შექმნა ტრადიციულად მომდინარე გარემოებაა, ეს ტრადიცია არ შეიძლება არ გავრცელდეს მითოლოგიურ თქმულებაზეც“ (ოჩიაური 1967: 16).

„ვედრება“ რთული სტრუქტურული წყობის ფილმია, რომელიც სხვადასხვა მოტივის შეპირისპირებითა და გადაკვეთითაა აგებული. – მთავარი მოტივი კეთილისა და ბოროტის მარადიული ბრძოლაა. აზრი ისეთ მარტივ ანტინომიებში გამოიხატება, როგორცაა – სიკვდელი და სიცოცხლე, სიკეთე და ბოროტება, სიყვარული და სიძულვილი, მტრობა და ერთგულება. ფილმი გმირის ან გმირების საქციელისგან შედგება და აქედან იკვებება თუ აღმოცენდება ფილმის მთლიანი მორალურ-ეთიკური აზრი. ამავე დროს, მისი სახეობრივ-კონცეპტუალური მხარე. პერსონაჟებს რეალური თავისთავადობა დაკარგული აქვთ და ალეგორიულ სახეებს ქმნიან, რასაც თავის მხრივ, ზოგადსაკაცობრიო ბოროტებისა და ასეთივე, ზოგადსაკაცობრიო სიკეთის მეტაფორად მათი გადაქცევა მოსდევს და ამავე დროს, ქართული ეროვნული ხასიათის განზოგადებული ხატის გამოვლინება, ტრადიციების ერთგულებისა თუ მათთან დაპირისპირების მოტივების არსებობის მიუხედავად.

თენგიზ აბულაძე ვიზუალურ მხარეს ძალიან დიდ დატვირთვას ანიჭებს, უფრო ზუსტად კი სწორედ ვიზუალური გამომსახველობაა მნიშვნელოვანი, რაც განსაზღვრავს ფილმის პოეტიკას, მისი მეტაფორულ-პოეტური გადაწყვეტის თავისებურებებს.

ბუნება, პეიზაჟები, ინტერიერები მეტად გამომსახველი და პლასტიკურად აქტიურია. ისინი უკვე თავისთავად ქმნიან ხასიათს, სახეს, ატმოსფეროს და განზოგადების უმაღლეს კატეგორიაში გადაჰყავთ მოქმედება. სახვითი რიგი თავისებური წყობისა და ზუსტად ერგება მოქმედების იდეურ გადაწყვეტას. შავ-თეთრი ტონების რბილი გადასვლები და კონტრასტები, ბუნებრივი გადასვლა ერთი ტონალობიდან (მაგალითად, თოვლი და მიწა, მზის შუქი და სიბნელეში ჩამირული და სანთლის სუსტი შუქით ამონათებული გრაფიკული კადრები) მეორეზე ძალიან ზუსტი და გამოსახველია. დახვეწილი და ამავე დროს, ფერწერული, ცხოველხატული.

თითქმის მთელი ფილმი დიალოგების გარეშე მიმდინარეობს და ხმა, რომელიც ვაჟას პოემებს თუ სხვა ტექსტებს კითხულობს, კადრს მიღმა გაისმის. ეს ავტორის ხმაა, მინდიას ხმაა, რომელიც ამბავს გვაუწყებს, თხრობას გარედან ახდენს და არა კადრს შიგნიდან. მოქმედება კი თითქოს ილუსტრაციად იქცევა.

მეორე მხრივ, ტექსტი – კომენტარებია, შეგნებულად განტყე-
ბული და გარეთ გამოტანილი, რომელიც, ასეთ შემთხვევებში,
თითქოს დამოუკიდებლად ვითარდება.

მიუხედავად იმისა, რომ „ვედრების“ საფუძველი ლიტე-
რატურაა, რასაც რეჟისორი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, ის მა-
ინც შორს ცდება კინემატოგრაფის ლიტერატურულ საფუძველს
და თავის ძველ ბუნებას – სახვით-ვიზუალური გადაწყვეტის
პრინციპებს უბრუნდება. აქცენტს მასზე აკეთებს და სრულიად
კინემატოგრაფიულ ობიექტს ქმნის, სადაც განმსაზღვრელი სამ-
ყაროს პოეტური, პლასტიკური გამომსახველობა ხდება.

ასე იქცევა ზღაპარი, თქმულება იგავად და მიუხედავად
რეალური საფუძვლისა, ყველაფერი რეალურიდან გამონაგონში
გადადის, ხდება მოვლენათა მითოლოგიზაცია, შემდეგ ისევ რე-
ალობაში ბრუნდება და ამავე დროს, უმაღლესი ხარისხის ზნეობ-
რივ-მორალური ფილოსოფიური იგავისა და მაღალი კატეგო-
რიის ტრაგედიის სისტემაში გადაიზრდება.

ზაზა ილურიძის ფილმმა „ჟამი“ (თამაზ ბიბილურის რო-
მანის „ჟამი კითხულისა“ მიხედვით), რომელიც 1990 წელსაა
გადაღებული, თითქოს გაუსწრო დროს და ის ვითარება ასახა,
რომელიც შემდგომ საქართველოში განვითარდა. აღსანიშნავია,
რომ რომანი XX საუკუნის 70-იან წლებშია დაწერილი, კომუნიზ-
მის დიქტატურის ეპოქაში, თუმცა კი, შეიძლება ითქვას, რომ მას
შემდეგ, სამყაროში, რომლებიც ორ დროში (საბჭოთა კავშირსა და
მისი დაშლის წინა წლებში) არსებობდა და რომლებსაც მწერალი
და რეჟისორი წამოჭრიან, ბევრი რამ არ შეცვლილა.

მწერალი ერთი სოფლის მაგალითზე აღწერს ადამიანების
ურთულეს ურთიერთობებს, რომლებიც ზოგადსაკაცობრიობამ-
დეა გავრცობილი, რადგან ის, რაც რომანში და შემდგომ, ფილმშია
ნაჩვენები, არ არის მხოლოდ ერთი დროის, ერთი ქვეყნის, თუნ-
დაც, ერთი რეჟიმის, ერთი ჟამის არსებული პრობლემა.

„თამაზ ბიბილური რომანში „ჟამი კითხულისა“ მოგვითხ-
რობს შიშის ლაბირინთში ჩაკარგულ ადამიანებზე, რომელთაც
დახშვიათ სულიერი თვალ-ყური და მატერიალურ სამყაროს
მიჯაჭვულნი ბრმად მიჰყვებიან გზას უფსკრულისაკენ. „გზაი
მშვიდობისაი არა იცნეს. არა არს შიში ღმრთისაი წინაშე თუალ-
თა მათთა (რომ. 3. 10_18). ძველი აღთქმის (დაბადება, სოლომო-

ნის იგავნი, ფსალმუნები) წიგნებიდან გამოკრებილი ციტატებით პავლე მოციქული წარმოაჩენს ადამიანებს, რომელთაც ღვთის შიში დაუკარგავთ. ეს იწვევს არა მხოლოდ მათ სულიერ გაპარტახებას, არამედ ქვეყნის (და სამყაროს) დაშლასა და დანგრევას. ღვთის შიში „სიცოცხლის წყარო“ (იგავნი, 10. 27), სიცოცხლე კი გამუდმებული სწრაფვაა სულის სისრულისა და სრულყოფილებისაკენ. ღვთის შიში ღვთის სიყვარულს წარმოშობს და ათავისუფლებს ადამიანს კერპების (ხორციელი თუ სულიერი) მონობისაგან. თუ არ არის ეს შიში და სიყვარული, მაშინ ადამიანი დაიკარგება სხვაგვარი შიშის ლაბირინთში. ამ შიშს ახლავს არა სიყვარული, არამედ ბოროტება, სულიერი სიძაბუნე, სიცარიელე და სიკვდილი“ (ჯალაღვილი 2019).

ფილმისგან განსხვავებით, მკითხველი, რომანის მთავარი გმირის – გიორგი ბალიაურის ცხოვრებას, მისი ბავშვობის მეგობარ ზოსიმე ბერის მონათხრობით ეცნობა. ფილმში, ბერი ისეთივე პერსონაჟია, როგორც კითხული – მართალია, განზე მდგომი და ამქვეყნიურ-საეროსა და სოფლის ცხოვრებას ორმაგად (სულიერად და ფიზიკურად) გარიდებული, მაგრამ მაინც „სხვა თვალთ“ მხედველი და არა მთხრობელი-დამკვირვებელი. სანამ გიორგი ბალიაური კითხული გახდება, სოფელს სხვა კითხული – მანგია ბალიაური ყავს. მისი მმართველობა სამართლიანია და ამდენად, სოფელშიც სიმშვიდე, ზნეობა და თანასწორობა სუფევს.

ფილმის გმირებს (რომანის პერსონაჟებისგან განსხვავებით) სახელები არ აქვთ. ამით რეჟისორი უფრო აზოგადებს სათქმელს და კინოენაზე ამეტყველებულ ლიტერატურულ ტექსტს მეტ პირობითობას, მეტ განზოგადებას ანიჭებს.

ბრბოსა და ლიდერის ურთიერთობა, რომელიც ფილმის (და რომანის) მთავარ სათქმელს წარმოადგენს, ბევრ ნაცნობ ინფორმაციას ატარებს, სხვადასხვაგვარ ასოციაციასაც აღძრავს და ერთმნიშვნელოვნად არ იკითხება. აქ მოქმედებს პრინციპი – სახელი – კითხულს, სახრავი – სოფელს, რომელსაც ერთიცა და მეორეც აქტიურად ესწრაფვის.

კითხული, თამაზ ბიბილურისა და ზაზა ილურიძის მიხედვით, სოფლის თავკაცია, მმართველის, ხელისუფალის განსახიერება, განზოგადებული სახე, რომელიც მართავს ისე, როგორც საჭიროდ მიაჩნია, რისკენაცაა მოწოდებული და მისი სოფელიც

მშვიდი და უდრტვინველი ცხოვრებით ცხოვრობს. მერე ეს ყველაფერი ირღვევა.

ფილმი ორი ყმაწვილის მდინარეში ბანაობის „პასტორალური“ სცენით იწყება. ცუდს არაფერი იუწყება, მაგრამ ეს ჩვეულებრივი დღე ბიჭების ცხოვრებაში გარდატეხის მომტანი აღმოჩნდა.

კითხული, როგორც წინამძღოლი, გზაზე აყენებს, არჩევანსაც მათ მაგივრად აკეთებს – ერთს ლაშქარში გაამწესებს, მეორეს – სულიერი ცხოვრებისკენ – მონასტრისკენ მიმართავს. უწყობს გამოცდას და მათ მომავალს განსაზღვრავს.

ბიჭების გზები გაიყარა და ეს ფიზიკური განშორება, მალე მეტაფორულ შეფერილობას იძენს. მათი, ჭაბუკობისდროინდელი თეთრი, ღია ფერის სამოსიც შავით იცვლება, სახეს წვერი შემოსავს (ისინი უკვე აღარ არიან ყმაწვილები) ამიერიდან მათ ახალი მოვალეობანი უნდა აღასრულონ – ერთი კითხული ხდება, მეორე – ბერი.

„რა ძნელი ყოფილა მწყემსობა“, – აღიარებს კითხული სიკვდილის წინ, მაგრამ ეს სოფლის ახალი თავკაცისთვის გაფრთხილებად არ იქცევა. ძალაუფლების ჟინი უფრო ძლიერია.

ახალგაზრდა კითხული თავიდანვე, ჯერ კიდევ ჭაბუკობის ჟამს (ფილმის პირველ ეპიზოდებში), ამჟღავნებს ხასიათის იმ თვისებებს, რომლებიც დროსთან ერთად უმძაფრდება, ამჟღავნებს სისასტიკეს, გაუწონასწორობლობას, ძალაუფლების სურვილს, ბერად შემდგარი მისი მეგობარი კი იმთავითვე თვინიერია და მასში სიკეთე ჭარბობს.

ესაა ორი ძალა – ფიზიკური და სულიერი, რომელიც თუ აშკარად არა, შინაგანად მაინც უპირისპირდება (ან ავსებს) ერთმანეთს, როგორც ორი ცხოვრებისეული საწყისი, გამოხატული ხელისუფალისა და სასულიერო პირის სიმბოლურ პერსონაჟში. მარადიული ორთაბრძოლის მაგალითი, არა კეთილსა და ბოროტს, არამედ ცხოვრებისეულ, პიროვნულ არჩევანს შორის. ამ არჩევანის წინაშე მთელი სოფელი დგება, რის შედეგადაც (ანუ არჩევანის გაკეთების) იოლად ირღვევა ბარიერი, რომელიც მასა და კითხულს შორის აღმართულა.

კითხულს ძალაუფლება უნდა, აქვს პირველობის, გამორჩეულობის სურვილი (არის კიდევ გამორჩეული). თუმცა იმას, რაც მიიღო, ვერ უფრთხილდება. გონებას ემოცია ჭარბობს, შემ-

დეგ არასწორ ნაბიჯებს დგამს, შიში ეუფლება, შიში ძლიერდება, საფრთხეს ყველაში და ყოველ კუთხეში ხედავს, მისი ნამდვილი სათავის გარდა. შიში ბედისწერად ექცევა და უკვე ვეღარ უმკლავდება მას.

აქ, ამ ქვეყანაში, ხალხი – სოფელი და ხელისუფალი – კითხული ერთმანეთისგან გამიჯვნის მიუხედავად, ერთნაირად დაცემულია. კითხული თანდათან კარგავს იმ კეთილ და ნათელ საწყისებს, რომლებიც ოდესღაც გააჩნდა და მასთან ერთად საზოგადოებაც ზნეობრივ დეგრადირებას განიცდის.

მათი ლაშქრობები, კითხულისა და უცხოს თაოსნობით, ძარცვისა და განადგურებისკენაა მიმართული და არა – საგმირო საქმების ჩასადენად. „მათში ერთი ვაჟკაციც არ ურევია. მოძალადენი ყოფილან მხოლოდ“, – ასკვნის მეზობელ სოფელზე თადასხმის შემდეგ კითხული, რომელიც ბრძოლას იმიტომ იწყებს, რომ „ლაშქარს სისხლი სწყურია“ (ფიქრობს, თუ რატომ არიან ისინი მოძალადეები, რატომ არიან მძარცველები, რატომ წყურიათ სისხლი). ეს მხოლოდ ფაქტის კონსტატაციაა, ვითარების შეცვლის, რამის გამოსწორების სურვილს მოკლებული.

ყველაფერი მას შემდეგ ირკვევა, როდესაც სოფელში ვიღაც უცნობი დასახლდება. რომანში მას ხირჩლა ქვია, უფრო ზუსტად, გმირის (თუ რაღაცის, გაუცნობიერებლის) მოლოდინში მყოფ სოფელს „ხირჩლად“ ევლინება. თუმცა, რეჟისორი არც ამ მოსვლას აკონკრეტებს, რითაც, როგორც სხვა შემთხვევებშიც, მისტიკურ, ქვეცნობიერ შრეს ამყარებს. არავინ იცის, ვინაა იგი, საიდან გაჩნდა, მაგრამ ყველაფერი გააკეთა (ამისთვის მოევლინა სოფელს), მშვიდობიანი ცხოვრების დასასრულებლად და ბოროტების გასაღვივებლად. კითხული მას წინ ვერ აღუდგება, სუსტი აღმოჩნდა. ვერ გაუძლო ცდუნებას და ხალხის წინააღმდეგ წავიდა.

ეს მეტაფორული სახე – ცრუმირი, მაცდური, რომელიც არავინ იცის, საიდან მიდის არეულოსა და ჟამიანობამორეულ სოფელში (საამისოდ ნიადაგი უკვე მომზადებულია), კითხულის თანაშემწე ხდება. მისი, ასე ვთქვათ, ნების განმკარგულებელი. განუსაზღვრელი ნდობით სარგებლობს, ძალაუფლებასაც ინაწილებს, არათუ მხარში უდგას კითხულს, არამედ მართავს მის ნებას, მის პიროვნებას, უმძაფრებს შიშის გრძნობას, რომელიც მარტოსულს მორევია და საბოლოოდ მიჯნავს საზოგადოებისგან.

„ეს არის მარადგანახლებადი წარსული, მითოლოგიური ციკლური დრო. წარსული, მწერლის აზრით, „მიწაში იმარხება, მაგრამ ჩვენ ამ მიწაზე ვცხოვრობთ და მიწიდან გვესმის ყრუ გუგუნნი... ეს წარსული გუგუნებს და თავის თავს გვახსენებს“. ადამიანებს არ უნდა ეშინოდეთ ამ გუგუნისა, რადგან ის ერთადერთია, რომელიც მათ არსებობას ამართლებს და აზრს ანიჭებს“ (გამსახურდია 1991: 22).

ამბის თხრობის დროში წყვეტას მეორე – ბერის ხაზიც უერთდება. ოდესღაც, ჯერ კიდევ მონასტერში, ბერსაც ვიღაც ეცხადება იდეალური ლანდივით, მაგრამ, რამდენადაც მას რწმენა აქვს და აქედან გამომდინარე, ძალაც, რომელსაც ვერანაირი ბოროტება ვერ მოერევა, ბერი ალბათ ერთადერთია, რომელიც სახესა და ღირსებას ჟამიანობის დროსაც ინარჩუნებს. შინ დაბრუნების შემდეგ, სოფლიდან მოშორებით, ნახევარდღანგრეულ კოშკში, ბნელ პატარა სენაკში ცხოვრობს.

ბერი მარტო (თუმცა ეს სიმარტოვე კითხულის მარტოობისგან განსხვავებით სულიერია, სიმშვიდის მომგვრელი), განდეგილივით ცხოვრობს და ყურადღებით, შორიდან აკვირდება, რაც ხდება, თუ როგორ იქცევიან თანასოფლელები, როგორ იქცევა ბავშვობის მეგობარი და როდესაც მას უჭირს, მხსნელად, თანამდგომად ევლინება. სწორედ ბერს უტოვებს სიკვდილის წინ შვილს კითხულის ცოლი (ყოველგვარ იმედგადაწურული) და მემკვიდრის პატრონობას სთხოვს, რადგან მეტი არავინ ყავს, რადგან იცის, გადარჩენის ერთადერთი შანსი ბერშია.

როგორც თამაზ ბიბილური განსაზღვრავს, „ჟამი კითხულის – „რომანი-მონოლოგი“, „რომანი-აღსარება“ და მასში ლეგენდა და სინამდვილეა შერწყმული. ზაზა ილურიძეც აერთიანებს ამ ორ სამყაროს და ახალ, კინემატოგრაფიულ სახეს ანიჭებს მას.

მოქმედება ფილმში გაურკვეველ ეპოქაში, ქვეყანაში ხდება. რეჟისორი ყვება ერთ სოფელში განვითარებული მოვლენების შესახებ. თუმცა ეს ტერიტორია ყოველგვარ კონკრეტუკასაა მოკლებული. სათქმელის დროში განიცდობა, ზოგადდება და პრობლემა ზოგადსაკაცბრიოდ იქცევა.

„ჟამი“ შავ-თეთრ ფირზეა გადაღებული. ეს განსაკუთრებულ ხასიათს, დატვირთვას ანიჭებს გამოსახულების ხარისხს, ფაქტურას, ფერადოვნებას და იმ პირობითი, ზღაპრული სამყაროს

შექმნის საფუძვლად იქცევა, რომელიც რეალურ, ნაცნობ განზომილებაშია მოქცეული.

გამოსახულება ფილმის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი „გმირია“, რადგან პლასტიკურ გადაწყვეტაზე ყურადღების გამახვილება მხოლოდ „შესაფუთი“ საშუალება კი არა, არამედ ერთი მხრივ, მისი მხატვრული აზროვნების, ხელწერის „ნიმუში“ და მეორე მხრივ, სათქმელის, ჩანაფიქრის განუყოფელი ნაწილი, იდეის ვიზუალური, ორგანული გამოხატულებაა.

პირველი, რაც ყურადღებას იქცევს, მოქმედების ადგილი, სრულიად უცნობი და მომნუსხველი, უჩვეულო და თვალისმომჭრელი, „ბიბლიურის“, მითურის ხარისხში აყვანილი პეიზაჟებით, მდორედმავალი მდინარეებით, ოქროსფერი ბორცვებითა თუ უცნაური კომპეებით.

ფილმის პლასტიკური გადაწყვეტის ერთ-ერთი თავისებურება ისიცაა, რომ კადრების უმეტესობა მზითაა სავსე, რაც განსაკუთრებულ ფაქტურას, სივრცისა და ჰაერის ეფექტს იძლევა. ამავე დროს, ხაზს უსვამს პირობითობას, ერთგვარ მისტიკურობას და ფილმს მართლაც თითქოს ლეგენდის საბურველში ხვევს.

აქ მუდმივად იცვლება ბუნება, განათება, იცვლება განწყობა, ატმოსფერო. ის, რაც უცვლელი და მარადიულია, გაყინულია, არის დრო. ის თითქოს არ მიდის, გაჩერებულია, გარინდულია. სტატიკური კადრები, კინემატოგრაფიული ტემპო-რიტმის ერთგვარი სიმდორე, უდროო დროის მდორე დინებას მიუყვება. აქ თითქოს არაფერი იცვლება ადამიანების გარდა.

დრო მხოლოდ კითხულსა და ბერზე აისახება (სხვა ყველაფერი ადრინდელ იერს ინარჩუნებს), მათ ხანი ემატებათ, ჭადარავდებიან. არ ბერდება მხოლოდ უცხო, არც იცვლება და კვლავ აგრძელებს იმის კეთებას, რაც წლების წინ დაიწყო. ესაა ემმაკურად მოფიქრებული გეგმა, რომელსაც კითხულს კარნახობს, რათა სოფელმა დაივიწყოს რეალობა, ყურადღება სხვა რამეზე გადაიტანოს და იქცეს მონად, რომელსაც აღარაფერი ახსოვს.

მთავარი უკვე მოხდარია, ამ სოფელში ადამიანებს ყოველგვარი უფლება აქვთ წართმეული. სოფელში ზნეობაა დაცემული და ყველა ერთად მიელტვის პურსა და სანახაობას. მართალია, ეს ხალხი მცირერიცხოვანია (უფრო ზუსტად, ასე სიმბოლურად წარმოდგენილი), მაგრამ ბრბოს ინსტინქტებით

ატაცებული, მით უმეტეს, რომ მეთაური ყველაფრის უფლებას აძლევს, უბიძგებს აქეთკენ, მეორე მხრივ კი, განუწყვეტელ შიშში ამყოფებს, რომ სიცრუისა და ბოროტების ბანგით თავგზა აუბნოს.

შავ ლანდებადქცეული ადამიანები ნელ-ნელა ქრებიან, მაგრამ ის გამხმარი ხე, შორეულ პეიზაჟში რომ ჩანს, ნიშანია, რომ არაფერი დამთავრებულა, რადგან „ჟამი“ ზღაპარი კი არა რეალობაა, სინამდვილეა, რომელსაც დანახვა, მიღება და გაცნობიერება ჭირდება.

„ჟამი“ ესაა ფილმი იმის შესახებ, თუ როგორი უნდა იყოს ხელისუფალი და როგორი არ უნდა იყოს. ის არ უნდა იყოს ისეთი, როგორც კითხულია, თუ არ სურს, დალუპოს ქვეყანა, რომლის მართვაც მიანდეს.

ესაა ფილმი იმის შესახებ, რომ, როდესაც ადამიანები მარცვის, მოხვეჭის სურვილით არიან შეპყრობილნი (რასაც ფასეულობების დაკარგვა მოსდევს, თუ პირიქით, სულიერების დაკარგვის გამოძწევები მიზეზი – მატერიალურ კეთილდღეობაზე მანიაკური ზრუნვის სურვილი ხდება), მზად არიან პიროვნული თავისუფლება უყოყმანოდ დათმონ და სხვის ნებას დამორჩილებულმა, იცხოვრონ. ასეთ ადამიანებს, როგორც გინდა, ისე მართავ. როდესაც საზოგადოება უსახო მასად იქცევა, მას ნებისმიერი ხელისუფალი, საითაც უნდა, იქით წაიყვანს.

ქართული კლასიკა, ეროვნული ლიტერატურა გადატანილი სცენასა და გამორჩეულად, ეკრანზე – ბუნებრივად იწვევს საზოგადოების ინტერესსა და მის ყურადღებას იზიდავს.

ეს ინტერესი და ყურადღება ამჯერად მიხეილ ჯავახიშვილის და „ჯაყოს ხიზნებისკენ“ წარიმართა და საუბრის, დისკუსიის, განხილვის. თემად იქცა. 2009 წელს კინორეჟისორმა დავით ჯანელიძემ „ჯაყოს ხიზნებზე“ მუშაობა დაასრულა. შემდეგ ფილმი ეკრანებზე გავიდა და საზოგადოებამ უკვე ნანახზე დაიწყო მსჯელობა.

„ჯაყოს ხიზნები“ მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ მოტივებზეა გადაღებული. რომანის რთული და ურთიერთგადამკვეთი ხაზებიდან საავტორო არჩევანის მიმართულებით მიმავალ გზაზე. ამდენად, მაყურებელი ტექსტთან სრულ იდენტიფიცირებას ბუნებრივად ვერ მოახდენს. რეჟისორი ნაწარმოების ერთ-ერთს შრეს, „გამჭოლ მოქმედებას“ მიყვება და მის გარშემო აგებს თხრობას, ქმნის ახალ ეკრანულ სტრუქტურას.

დავით ჯანელიძე ფილმს, ასე ვთქვათ, „პოლიტიკური“ დატვირთვის, ისტორიული მოვლენების (საქართველოს გასაბჭოება, ახალი მმართველი ძალის ძალადობრივი ქმედება, ბოლშევიკური სახელმწიფოს რეპრესიები (თუმცა, მთელი ფილმი თითქოს გაჟღენთილია დროის, ისტორიზმის, პოლიტიკური რეალების „სურნელით“, ოღონდ მეტად ძუნწი მინიშნებებითა და ჩამქრალი „ფერებით“), სიმმაფრეს აცილებს და იმ საზოგადოების ამბავს ყვება, რომელსაც ნებისმიერ ქვეყანაში და ნებისმიერი ძალადობრივი მმართველობის, ტოტალიტარულ სისტემაში, მძაფრი კატაკლიზმების ჟამს იგივე შეიძლება დაემართოს, რა თქმა უნდა, თუ თვითონაა ასეთი ან, იმის მიხედვით, რა არჩევანს გააკეთებს.

როდესაც შენ ხარ ისეთი, როგორც მარგაა, როგორც თეიმურაზია ან, როგორცაა ჯაყო, როდესაც შენ დაუშვებ, იმას, რაც ხდება ან სარგებლობ ამით, მნიშვნელობა აღარ აქვს, XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოში ცხოვრობ, თუ ოცდამეერთის. აქ ან სხვაგან. მნიშვნელობა აქვს, რომ შენ საკუთარ სახეს, ოჯახს, ტრადიციებს, მიწას კარგავ, რადგან თვითონ დაუშვი ასე მომხდარიყო, თვითონ მიეცი საკუთარ თავსაც და სხვასაც უფლება ბედისწერას დამორჩილებოდი და არაფერი გეცადა თავის გადასარჩენად.

რეჟისორს, პირველ რიგში, აინტერესებს, აღელვებს და აფიქრებს ის, რაც ხდება ქართულ საზოგადოებაში, ის, თუ რა შეემთხვათ ადამიანებს, რა გადახდათ თავს, რა დატრიალდა მათ „შინაგან“ ბიოგრაფიაში, როდესაც სამყაროში ცვლილებები დაიწყო და ცხოვრებამ ახალი გეზი აიღო.

ერთი და იგივე საზოგადოებისთვის დრო ყველასთვის ერთია, მაგრამ ის (დრო), თუნდაც, უმძიმესი და გაუსაძლისი, ის (დრო) – როგორც განსაცდელი (ან – გამოცდა) ყველაზე ერთნაირად არ მოქმედებს. დრო ყველაზე სხვადასხვანაირ გავლენას ახდენს. დროსა და მის თანმდევ ცვლილებებს ყველა სხვადასხვანაირად ერგება, იყენებს ან ვერ იყენებს. ეს მარადიული პროცესია.

ფილმში ერთმანეთზე გადაჯაჭვული (რადგან ბედმა ისინი ოდესღაც შეახვედრა და დააკავშირა) სამი პოლუსი ეჯახება – თეიმურაზ ხევისთავის სრული, ყველაფრის მიმართ ინტერუ-

ლობა, უუნარობა და ეგოიზმი; მარგოს სიცივე, განყენებულობა, რაციონალიზმი, პრაგმატულობა და ჯაყოს ყოვლისმომცველი დამპყრობლური აგრესია. ჯაყო – ტირანიის, ბოლშევიზმის მეტაფორა.

ჯაყოს უყვარს სიცოცხლე და ტკბება ცხოვრებით. ახარებს ყველაფერი, რასაც ცხოვრება სთავაზობს. ცოლიც ყავს, შვილებიც, მრავლდება. უყვარს ადამიანების მართვა. ჟინი აქვს, თავისად აქციოს, რაც არ ეკუთვნოდა, რაც მიუწვდომელი იყო – ლამაზი. არისტოკრატი თავადისქალი, მისი ქონება, მისი სახლ-კარი, ხვეისთავებისა და ყაფლანიშვილების გვარი, მემკვიდრე და ძალაუფლება, რასაც ახალი დროება – ბედისწერა ანიჭებს. ახალი დრო მის იარაღად იქცა, რომელსაც მარჯვედ იყენებს. რაც ნებადართული არ იყო, მიეცა და ჯაყოც, ახალ დროში ხელიდან არ უშვებს შანსს.

ფილმი თითქოს რეალობისა და ირეალობის, კონკრეტული-სა და განყენებულის, მეტაფორულობისა და პროზაულობის ზღვარზე მერყეობს, სადაც ამ განზომილებათა შორის ზღვარის გავლება ძნელია.

დავით ჯანელიძის „ჯაყოს ხიზნებში“ დაკარგულია, უფრო ზუსტად, გაფანტულია, გაზოგადებულია დრო. სავარაუდოდ – ათვლის წერტილად შეიძლება XX საუკუნის 20-იანი წლები ავილოთ, ბოლშევიკური რუსეთის მიერ საქართველოს დაპყრობა, საქართველოს გასაბჭოება და ქვეყნის ისტორიაში ალბათ ყველაზე ტრაგიკული ეპოქის დასაწყისი.

ფილმის საექსპოზიციო ნაწილი საქართველოში წითელი არმიის შემოჭრის ქრონიკით იწყება. შემდეგ დროის საზღვრები იშლება და მოქმედება სხვადასხვა განზოგადებულ დროში, თუნდაც დღევანდელიაში გადმოდის. რეჟისორი აჩვენებს, თუ რა მოხდა მას შემდეგ, რაც ცხოვრების ახალი ეტაპი დაიწყო და, რა შეიძლება მოხდეს, როდესაც ადამიანები კარგავენ მთავარს – სულიერებას. წინააღმდეგობის უნარსა და საკუთარი სახლის, სამშობლოს დაცვის ძალას.

„ჯაყოს ხიზნები“ ჯაყოსა და მარგოს ჯვრისწერით მთავრდება. და არა ისე, როგორც ჯავახიშვილთან. მარგო კვლავ მშვენიერი პატარძალია, შეიძლება, ოდნავ სევდიანი იმასთან შედარებით, როგორც, წლების წინ, ამავე ეკლესიაში თეიმურა-

ზის გვერდით რომ იდგა (და რომლის კადრებიც ფილმის დასაწყისში, მარგოს მოგონებებში ცოცხლდებიან). ახალჯვარდაწერილები ახალ ცხოვრებას დაიწყებენ, თეიმურაზი კი, საკუთარ „დასაფლავებას ესწრება“.

„ჯაყოს ხიზნებში“ არსებობს სათქმელიცა და ფორმაც, არსებობს პრობლემებზე, განცდებზე, ცხოვრებაზე, ადამიანზე, მის შინაგან სამყაროზე, ფსიქოლოგიაზე, სამყაროს მიმართ დამოკიდებულებაზე საუბრის სურვილი. არსებობს იმ მიზეზებში ჩაღრმავებისა და გაანალიზების ავტორისეული ვერსია, რამაც საზოგადოება „ასეთად“ ჩამოაყალიბა; იმ გარემოებების გარკვევისკენ სწრაფვა, რაც და რატომაც საზოგადოებამ „დაიმსახურა“. ხოლო ის, რომ მიხეილ ჯავახიშვილიცა და მისი „ჯაყოს ხიზნები“ მარადიულია, ის, რომ მას არ გააჩნია არანაირი საზღვარი არც დროითი და არც გეოგრაფიული; რომ მასში, ნებისმიერ ეპოქაში და ნებისმიერ ქვეყანაში ადამიანმა (და არა მარტო ხელოვანმა) შეიძლება საკუთარი და ახალ-ახალი წახნაგები აღმოაჩინოს, იპოვოს, რაც კონკრეტულ საკითხთან მიმართებაში აწუხებს და სამყაროში მიმდინარე პროცესებს გლობალურადაც შეხედოს, დავით ჯანელიძემ კიდევ ერთხელ დაამტკიცა.

დავით ჯანელიძის „ჯაყოს ხიზნებში“ არსებობს საზოგადოების, რომელმაც ამ სამყაროში ორიენტირები დაკარგა, სულიერების გადარჩენისკენ სწრაფვა. თუ ეს გენერალური გადარჩენა არ მოხდა, არ მოხდება ახალი სამყაროსა და ახალი, ჯანსაღი საზოგადოების დაბადებაც. სხვა შემთხვევაში, იმის გააზრებაც გაგვიჭირდება, თუ სად ვდგავართ ჩვენ ამ სამყაროში, რა ადგილი გვიკავია და რა ადგილის დაკავება გვსურს.

ადამიანს იზიდავს, რაც რეალობას მიღმაა, იდუმალებითაა მოსილი და ის ისწრაფვის თვალხილული გახდეს, მზერა აქციოს გამჭოლად და დაინახოს, რასაც „შეუარაღებელი“, თვალი ვერ ხედავს. კაცობრიობის მეხსიერება ბევრ ინფორმაციას ინახავს, რომელიც თაობებს გადაეცემა, თუნდაც საუკუნეები გავიდეს. ხსოვნა ცნობიერებას აყალიბებს; წარსული ექოსავით აღწევს დღემდე და თანამედროვეობაზე მოქმედებს. ამგვარი „ცოდნით“ აღჭურვილი, მოაზროვნე ადამიანი ძიებას, პირველ რიგში, საკუთარ თავში იწყებს (გარკვევას – ვინ ვართ, საიდან მოვდივართ და საით გვინდა წავიდეთ) და გარკვეულ გეზს სახავს, მაშინაც

კი, როდესაც ჯერა – ბედისწერას თავისი კანონები და გეგმები აქვს. შემდეგ, როდესაც ეს ყველაფერი გროვდება, ხდება შეჯახება და ამოფრქვევა. აფეთქებები ახალ გარემოებებს ბადებს და მოულოდნელ კონსტრუქციებს აწყობს. მექანიზმი მოძრაობაში მოდის და მისი შეჩერება უკვე შეუძლებელია.

თუ სიმართლესთან შეხვედრის არ შეგეშინდება და თან მიყვები, დაემორჩილები მის სურვილს, შენთვისაც თავისუფლად გაიხსნება დროის კარი, შენი მზერა გაარღვევს და გადალახავს ყრუ, გამმიჯნავ, სასაზღვრო კედელს და იმ, მეორე განზომილებაში აღმოჩნდები, რომელსაც ჩვენივე საკუთარი გონება, სულიერი მდგომარეობა, მებსიერება და წარმოსახვა მართავს ისე, რომ თვითონაც არ ვიცით ამის შესახებ.

დამოწმებანი:

გამსახურდია 1991: გამსახურდია ზ. *ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება*, თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1991.

კაკაბაძე 1924: კაკაბაძე დ. *ხელოვნება და სივრცე*, პარიზი: 1924.

ოჩიაური 1967: ოჩიაური თ. მითოლოგიური გადმოცემები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1967.

ჯალაიშვილი 2019: ჯალაიშვილი მ. *შიში, როგორც პერსონაჟი*, 2019, 22 მარტი, <http://mastsavlebeli.ge/?p=20963>

Lasha Chkhartishvili

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Stage Transformation of Folklore in Georgian Theater of the Modernist Era

(On example of Alexander Akhmeteli’s play “Lamara”)

Reformer of Georgian theater Alexander Akhmeteli was dreaming about creating “Georgian National Theater”. He set this goal even before joining theater as a director. He was writing: “Nothing can save us from degradation, except national art and also national theater, we have