

Tamar Kakhelidze

თამარ კახეთელიძე

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Georgia, Tbilisi

საქართველო, თბილისი

Film Adaptation of a Literary Work from the Perspective of Linguistic and Intermediality

ლიტერატურული ნაწარმოების კინოდაპტაცია ლინგვისტიკისა და ინტერმედიალობის პერსპექტივიდან

Film adaptations are taking an important place in the film industry. First of all, the paper focused on the overview of the literary film adaptation, the relationship between literature and film, which is a complex phenomenon, with a number of differences and similarities from the linguistic, cultural, historical, social point of view.

The film „Effi Briest“ based on the novel of the same name by Theodor Fontane is selected as the material for analysis. In the process of transforming a literary text into a film, time, story line, place of action, content, language and narrative structure is transformed.

Keywords: Film adaptation, Intermediality, Transformation

საკვანძო სიტყვები: ფილმის ადაპტაცია, ინტერმედიალობა, ტრანსფორმაცია

ლიტერატურული ნაწარმოების ფილმში გარდაქმნა, სიუჟეტების გარდასახვა სირთულეებთანა დაკავშირებულია. „ლიტერატურული ნაწარმოებისადმი ერთგულება“ (Grimm, 2005, გვ. 38) ყოველთვის ვერ ხერხდება. ლიტერატურის ეკრანიზაციაში ხშირია ორიგინალ ტექსტთან მიმართებით ცვლილებები, რომელიც სხვადასხვა მიზეზით აიხსნება. მნიშვნელოვან ფაქტორებად ითვლება დრო – მოქმედებების შემოკლებისას/შემცირებისას ფილმად ქმნადობის დროს ლიტერატურული ტექსტიდან წამყვანი სცენები უგულვებელყოფილია, რომელსაც ასეთი ახსნა მოეძებნება – რაც არ ითქვა ან ეკრანზე არ გვაჩვენეს, მაყურებლის ინტერპრეტაციას შეგვიძლია მივანდოთ. ამასთან, მეორე ფაქტორიც იკვეთება, დიდი ზომის მოცულობის რომანის ან ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციისას ეკონომიურობის პრინციპი მოქმედებს, რა დროსაც ხშირია გარკვეული ლიტერატურული ტექსტიდან პასაჟების ცვლილება, შეკვეცა, რაც მაყურებელში/პუბლიკაში უკმაყოფილებას იწვევს, ხშირად გაიგებთ ფრაზას – წიგნი ჯობია ფილმს. მონაკოს მოსაზრებით ვიკბოლტის ნაშრომის მიხედვით, ნიშანთა სოსიურისეული ორბუნოვნებიდან გამომდინარე, ფილმში აღმნიშვნე-

ლი და აღსანიშნი თითქმის იდენტურია, ენაში მას განასხვავებენ, ფილმში კი ეს განსხვავება არ შეინიშნება. ავტორისათვის ფილმი იმ ენად წარმოჩინდება, რომელსაც ძლიერი და სუსტი მხარეები აქვს. ფილმის შექმნის პროცესში ვხედავთ ხელოვანის არჩევანს, რომელსაც საზღვრები არა აქვს დაწესებული. მას შეუძლია მრავალი ვარდიდან ერთი ვარდი ამოარჩიოს, რომლის ჩვენებაც მაყურებლისათვის სურს. მწერალს ასეთი თავისუფლება არ აქვს, ის მკითხველის მხარესაა, რომელმაც საკუთარი წარმოსახვითი ხატი/სურათი უნდა შექმნას, ხოლო ფილმში გარკვეული საფრთხე წარმოიშობა, რადგან ჩვენ წინაშე წარმოდგენილ ვარდს ნათლად და ცხადად ვხედავთ, რაც წარმოსახვას არ აძლიერებს, სწორედ ესაა მიზეზი, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი და აუცილებელია სურათის გააზრება, გაგება, რათა მაყურებელმა ოდნავ მაინც გაითავისოს მედიუმის ძალა (Wickboldt, 2001, გვ. 13). ლიტერატურის დიდებულება იმაშია, რომ მკითხველმა წარმოსახვითი სურათები შექმნას, ხოლო ფილმში მთავარი ისაა, რომ მაყურებელს ეს არ შეუძლია.

ფილმისა და ლიტერატურის მიმართებისას იკვეთება მნიშვნელობის ორი დონე პარადიგმატული და სინტაგმატური, რაც გულისხმობს, რომ ფილმის შექმნისას რეჟისორის წინაშე დგას შემდეგი საკითხები: როგორ გადაიღოს (პარადიგმატული), და გადაღებული მასალა რა ფორმით აჩვენოს/წარადგინოს, რაც ნიშნავს როგორ დაამონტაჟოს (სინტაგმატური), ხოლო ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნისას ავტორისათვის გადაწყვეტია როგორ თქვას სათქმელი, რაც შეეხება შეკითხვას როგორ აჩვენოს ნათქვამი, მეორეხარისხოვანი ხდება. რეჟისორს სხვადასხვაგვარი ხერხებით შეუძლია მოვლენების ჩვენება, მათ შორის კამერის პერსპექტივებით, მონტაჟის ტექნიკითა და კადრების ჭრებით, ამასთან გასათვალისწინებელია დრო-სივრცული პარამეტრები, ლიტერატურულ ტექსტი მოთხრობილი დროის ფარგლებში ქმნის სივრცეებს და აკავშირებს მათ ერთმანეთთან, მაშინ როცა ფილმი სივრცობრივად შეზღუდული კადრების თანმიმდევრობით დროით კონტინუუმს წარმოადგენს. ამრიგად, მათ შორის განსხვავება, უპირველესად, სხვადასხვაგვარი თხრობის მანერასა და სტილში ვლინდება. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმის ყურება კომპლექსური მოვლენაა, ისევე როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების კითხვის პროცესი, რომელსაც ინტერპრეტაცია ესაჭიროება, თუნდაც ეს განსხვავებული აღქმის ფორმებითა და გზებით ვლინდებოდეს (Wickboldt, 2001, გვ. 13).

ფილმის მეცნიერებებისა და კინო-ხელოვნების პერსპექტივიდან განასხვავებენ სხვადასხვა ფორმის ლიტერატურული ნაწარმოების ადაპტაციებს, როგორც ამას ავტორი ჰელმუთ კროიცერი დეანოვიჩის ნაშრომის მიხედვით გამოკვეთს, პირველი და ჯერ კიდევ ყველაზე გავრცელებული ტიპი ლიტერატურული ტექსტის მასალის აღება/გამოყენებაა (სიუჟეტური ელემენტებისა ან პერსონაჟების ფილმის კონტექსტში გადატანა). ადაპტაციის მეორე ტიპს ილუსტრირებული ლიტერატურა განეკუთვნება. ეს ტიპი რაც შეიძლება ახლოსაა ორიგინალის სიუჟეტთან, პერსონაჟებთან და იყენებს ლიტერატურულ დიალოგებს, გარკვეულ გარემოებებში, უფრო ხანგრძლივ აუქტორი-ალურ ნარატიულ ტექსტს, რომელიც წარმოითქმის/ისმის კადრს მიღმა. ამ ტიპის ადაპტაციის კრიტერიუმებად სიუჟეტის შინაარსის ვიზუალიზაცია და სიტყვის ხელშეუხებლობა ითვლება. მესამე ტიპი, რომელსაც ავტორი ახსენებს, ინტერპრეტაციული ტრანსფორმაციაა. მთლიანობაში, რეჟისორს ადაპტაციებთან მიმართებით მის წინაშე დასმული ამოცანის მნიშვნელობა უნდა ესმოდეს, სანამ გადაწყდება, რა და როგორ განხორციელდება. ტრანსფორმაციის დროს ფილმის კადრში არა მხოლოდ შინაარსის დონე, არამედ ფორმა-შინაარსობრივი ურთიერთმიმართება, მისი ნიშან-ტექსტური სისტემა და მნიშვნელობა უნდა მოექცეს (Deanović, 2014, გვ. 6).

ლიტერატურის კინოადაპტაციას, ავტორი ირმელა შნაიდერი, ვერბალურიდან კინემატოგრაფიულ ნარატიულ ტექსტში გარდასახვის პროცესად მოიხსენიებს. ვინაიდან ტექსტის ცნება ტრანსფორმაციის პროცესში, არა როგორც ფიქსირებულ ონტოლოგიურ, არამედ ფუნქციონალურ სიდიდედ აღიქმება და გაიგება. ლიტერატურული ტექსტის ფილმის, როგორც ტექსტის ტრანსფორმაციის ეს განმარტება მოითხოვს შემდგომ დიფერენციაციას: ლიტერატურული ნაწარმოების კინოადაპტაციებზე საუბრისას ყოველთვის მოიაზრება სისტემის ტრანსფორმაცია.

ლიტერატურის კინოდაპტაციების მატერიალურ ფორმად გარდაიქმნება არა ტექსტი, არამედ ტექსტობრივი სისტემა. ეს ტექსტობრივი სისტემა, თავის მხრივ, მნიშვნელობის სტრუქტურას წარმოადგენს „რომელიც სხვადასხვა კოდის საფუძველზეა აგებული“ (Schneider, 1981, გვ. 21). ის გარდაიქმნება კინემატოგრაფიულ ტექსტურ სისტემად, რომელიც ასევე ქმნის მნიშვნელობის სტრუქტურას, რაც, თავის მხრივ, სხვადასხვა ფილმურ კოდზეა დაფუძნებული. ამრიგად, შნაიდერი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ლიტერატურული ტექსტის ეკრანიზაციად გარდაქმნის პროცესი არსებითად რთულ და მრავალმრიან მოვლენას წარმოადგენს, რა დროსაც ლიტერატურული ტექსტი უბრალოდ კინემატოგრაფიულ ტექსტად არ გარდაიქმნება.

უპირველეს ყოვლისა, ეს გულისხმობს, რომ ამ თვალსაზრისით, თავიდანვე შეუძლებელია საუბარი ორ ტექსტს – ლიტერატურულსა და კინოდაპტაციას შორის სრულ მსგავსებაზე. რაც ნიშნავს, რომ ეკრანიზაციის შემთხვევაში, ერთი და იგივე ტექსტი ან იგივე სტრუქტურა არ გარდაიქმნება. ამ სტრუქტურული პრინციპის გასარკვევად, გასათვალისწინებელია ლიტერატურული და კინემატოგრაფიული ტექსტების მიმართების დადგენა. შნაიდერი ამ ურთიერთობას ანალოგიის ცნებასთან აკავშირებს: მაშასადამე, ორი ტექსტი ანალოგიურ ურთიერთობაშია. იგი გამოკვეთს ნიშანთა სისტემის ფუნქციურ ასპექტს და განმარტავს: „როცა ვსაუბრობთ ლიტერატურულ ორიგინალთან ანალოგიების შექმნაზე, ეს არ ნიშნავს სტრუქტურულ ურთიერთმიმართებას ნიშანთა სისტემებში, არამედ სტრუქტურულ ურთიერთმიმართებას ნიშანთა სისტემების გამოყენების თვალსაზრისით“ (Schneider, 1981, გვ. 19).

ავტორის უმთავრესი მიზანია ლიტერატურულ და კინემატოგრაფიულ ნარატიულ ტექსტს შორის *tertium comparationis* მიგნება, რათა აიხსნას ლიტერატურული კინოდაპტაციის ტრანსფორმაციის პროცესი, როგორც ტექსტური სისტემის ტრანსფორმაცია. შნაიდერი გვთავაზობს ნარატიულ კოდებს, როგორც ამ გადაწყვეტილების ინსტრუმენტებს, შესაბამისად, კონცეპტუალურად ისინი ამ ორ ტექსტურას შორის *tertium comparationis*-ად გვევლინებიან. და ჩნდება კითხვა, თუ კონკრეტულად რა უნდა შედარდეს: „ასე რომ, თუ შედარებას განიზრახავ, ყოველთვის შეგიძლია მხოლოდ ლიტერატურული ტექსტის საფუძველზე შექმნილი სისტემის შედარება. [...] მხოლოდ სისტემების შედარებაა შესაძლებელი“ (Schneider, 1981, გვ. 21). მოგვიანებით, ამ მოსაზრებამ ავტორის მიერ მეტი კონკრეტიკა შეიძინა: „[...] შესადარებელია მიმღების/რეცეპიენტის მიერ შექმნილი მნიშვნელობა, რომელსაც განსაზღვრული ფაქტებისა და მთხრობლის პერსპექტივიდან აყალიბებს, შესაბამისად, შედარების კრიტერიუმად მკითხველის როლი/ასპექტი სახელდება“ (Schneider, 1981, გვ. 21). თუმცა მიმღების ასეთი ასპექტი კომუნიკაციის მოდელის თვალსაზრისით განიხილება, რომელიც საფუძვლად სტრუქტურალისტური ტიპის აზროვნებას უდევს, სადაც ყურადღების ცენტრში ადრესანტ-ადრესატის როლები და გზავნილები ექცევა. ასე რომ, საბოლოოდ ორი ტექსტის შედარების საფუძვლად, არა რეცეფციის, არამედ ეფექტისა და ზემოქმედების დონე იქცა.

საანალიზოდ შერჩეულია თეოდორ ფონტანეს „ეფი ბრისტი“ და ამავე სახელწოდების ვოლფგანგ ლუდერერის რეჟისორობით გადაღებული ფილმი (1970). რომანში წინა პლანზე ახალგაზრდა ქალის ცხოვრებაა წამოწეული, რომელიც პრუსიული მაღალი საზოგადოების გულგრილობასა და მანკიერებას მსხვერპლად ეწირება. ნაჩვენებია იმდროინდელი ეპოქის სოციალური და ისტორიული კონტექსტი. აღნიშნის ღირსია, რომ ფილმმა ლიტერატურული ტექსტისადმი მეტ-ნაკლები ერთგულების შენარჩუნებისათვის, დიდი მოწონება დაიმსახურა. რომანში დიალოგი ხშირად რთული და ჩახლართულია, რაც XIX საუკუნის ლიტერატურული ენისათვის დამახასიათებელია. ფონტანე იყენებს დაქვემდებარებულ, ჩანართებით გამოყოფილ, გრძელ, უსასრულო წინადადებებს, რაც იმდროინდელი საუბრის მანერას, დახვეწილობასა და ნიუანსებს წარმოაჩენს. დიალოგებში ქვეტექსტი ირიბი მეტყველებითა და მეტაფორებითაა გადმოცემული. გმირების რეალური აზრები და გრძნობები ხშირად პირდაპირ არაა გამოთქმული, არამედ იმპლიციტურადაა წარმოჩენილი, საჭიროებს კონტექსტის მიხედვით გაგებას. ფონტანე იყენებს ენობრივ სტილს, რომელიც იმდროინდელი სოციალური და კულტურული ეპოქისთვისაა დამახასიათებელი. ეს მოიცავს,

თუნდაც მიმართვის ფორმალურ/თავაზიანობით ფორმებს. დიალოგები ხშირად ირონიითაა და დახვეწილი მეტაფორებით ხასიათდება. ნაჩვენებია გმირების კრიტიკა სოციალურ კონტექსტში და ფსიქოლოგიური კონფლიქტები. პერსონაჟები იყენებენ სპეციფიკურ ფორმებს, რომლებიც მათ სოციალურ სტატუსსა და პიროვნებას წარმოაჩენს. მაგალითისათვის, მნიშვნელოვან მონაკვეთად წინასაქორწილო და აგრეთვე ქორწილის სცენა განიხილება:

„Effi, als sie seiner ansichtig wurde, kam in **ein nervöses Zittern**; aber nicht auf lange, denn im selben Augenblicke fast, wo sich Innstetten unter freundlicher Verneigung ihr näherte, wurden an dem mittleren der weit offen stehenden und von wildem [...]“ (Fontane, 2017, გვ.17). „Und der Mama zunickend, wollte sie leichten Fußes eine kleine **eiserne Stiege** hinauf, die aus dem Saal in den Oberstock hinaufführte. Frau von Briest aber, die unter Umständen auch unkonventionell sein konnte, hielt plötzlich die schon forteilende Effi zurück, warf einen Blick auf das **jugendlich reizende Geschöpf, das, noch erhitzt von der Aufregung des Spiels**, wie ein Bild frischesten Lebens vor ihr stand, [...]“ (Fontane, 2017, გვ. 16).

„**რკინის კიბეები**“ – ეს მეტაფორა აღწერს ეფის ფიზიკურ და ემოციურ დისკომფორტს. სიცივე/რკინა მჩაგვრელი მდგომარეობის სიმბოლოა, რაც ცხადყოფს, რომ ეფის დისკომფორტი გარედან მოდის. შეიგრძნობს მას, როგორც უხილავ, იძულებით ზეწოლას. მეტაფორები ქმნიან ძლიერს ემოციურ ფონს და გადმოსცემენ გმირის შინაგან კონფლიქტებს. ქორწილი აღწერილია, როგორც „შორეული ხმა“, რაც ხაზს უსვამს მთავარი გმირის სიტუაციისგან ემოციურ განდგომილებას. „**მომხიბვლელი ქმნილება**, რომელსაც ჯერ კიდევ ბავშვური თამაშისგან მღელვარება დასტყობია“ გაუცხოებისა და გმირის წარმოდგენის ნიშანია ქორწინებაზე, რაღაც შორეულსა და არარეალურზე, რაც ხაზს უსვამს პროტაგონისტის ემოციურ დისტანციასა და უკმაყოფილებას. ფონტანე დეტალურად აღწერს ახალგაზრდა ქალის შინაგან გრძნობებსა და ემოციებს, ამიტომაც ტექსტი შინაგანი მონოლოგებითა და განცდილი მეტყველებითაა დატვირთული. რაც შეეხება ფილმს, რეჟისორი ყოველივე ამის გათვალისწინებით მსგავსი ემოციური ფონის შექმნას კამერის სხვადასხვა პერსპექტივით ახერხებს – მთავარი გმირები ახლო ხედით არიან გადაღებულნი, რაც ემოციურ ფონსა და გმირის შინაგან დაბნეულობას, შიშებს, გაურკვეველობას მეტად წარმოაჩენს.

საინტერესო დიალოგი იმართება ეფისა და მაიორ კრამპასს შორის, როცა მათი ნაცნობობა შედგება:

„Ich habe Sie doch für einen besseren Seelenleser gehalten.“ „Ach, **meine Gnädigste**, bei **schönen jungen Frauen**, die noch nicht achtzehn sind, scheidert alle Lesekunst.“ „Sie verderben sich vollends, Major. Sie können mich eine Großmutter nennen, aber Anspielungen darauf, daß ich noch nicht achtzehn bin, das kann Ihnen nie verziehen werden“ (Fontane, 2005, გვ. 54). „Kommt noch“, sagte Crampas. „Stoßen Sie an, Gieshübler; Sie sind der **einzig vernünftige Mensch** hier.“ „Aber, Herr Major, wir haben ja bloß noch den Kognak.“ „Desto besser.“ Effi **sagte kein Wort**, was dem Major zuletzt bedrücklich wurde. „Sie schweigen, **gnädigste Frau**.“ „Ja.“ „Darf ich fragen warum? [...] Habt ihr denn Leute von Familie in der Stadt?“ Du den **gesellschaftlichen Notstand** nicht kennst, in dem wir uns nach wie vor befinden. Oder wenigstens ich, die ich mich **mit dem Adel hier nicht gut zurechtfinden kann**“ (Fontane, 2005, გვ. 54).

კრამპასის კომენტარი მომნუსხველად ჟღერს, ამავე დროს მანიპულატორულია. ის ცდილობს ეფის მამებლობას და მისი განდგომილობით სარგებლობას. ფრაზა „ახალგაზრდა, პატივსაცემი ქალბატონი“ ემსახურება გმირის კომფორტულ, თუმცა ასევე დაუცველ პოზიციაში ჩაყენებას. ეფის პასუხი აჩვენებს მის დისკომფორტსა და გაუცხოების გრძნობას. ფრაზა „საზოგადოებას, რომელსაც ვერ ვეგუები“ ასახავს განდგომილობას/დისტანციურობასა და სოციუმში ურთიერთგაგების ნაკლებ-

ბობას. ენობრივი თვალსაზრისით არაპირდაპირი მეტყველება იკვეთება, რათა ეფისა და მაიორ კრამპასს შორის ურთიერთობის ფსიქოლოგიური ქვეტექსტი წარმოჩინდეს. მიმართვა „თქვენ ბრძანდებით აქ ერთადერთი გონიერი ადამიანი“ – „ეფი სიტყვას არ ძრავს“ წინა პლანზე სწევს გმირის მარტობას და ხსნის საუბრის შესაძლებლობას გზას, რომელიც მაიორ კრამპასს შეუძლია სათავისოდ გამოიყენოს – დაამყაროს ურთიერთობა მთავარ გმირთან და მოახდინოს ემოციური ზეგავლენა. პროტაგონისტი იყენებს ირიბი მეტყველების ფორმებს, რაც მის თავშეკავებულობასა და სირთულეს – ღიად ისაუბროს ემოციებზე გამოხატავს.

ლუდერერის კინოადაპტაციაში მაიორ კრამპასის სახე ახლო ხედშია მოქცეული და ნაჩვენებია, ღია, მიმზიდველი სხეულის ენა. ეფი – ფართო კადრში, რომელიც მის თავშეკავებასა და ნერვიულობას წარმოაჩენს. კამერა აფიქსირებს კრამპასს ახლო კადრებში, მისი ხიზლის გასაძლიერებლად. კრამპასის უშუალო დამოკიდებულება და მეგობრული ღიმილი ეწინააღმდეგება ეფის თავშეკავებულ პოზასა და დამაბული სახის გამომეტყველებას. ამგვარი ვიზუალური წარმოდგენა ორ პერსონაჟს შორის ემოციურ დამაბულობას გამოკვეთს. კრამპასის ხმის ტემბრი მომხიბვლელი და მომწუსხველია, ხოლო ეფის ხმა არაგაბედულად ჟღერს, თავშეკავებულია და ემოციური დისტანცია იკვეთება. ტონის დახვეწილი ცვალებადობა გადმოსცემს კრამპასის განზრახვასა და ეფის შინაგან დაბნეულობას/შფოთვას.

რომანში მრავალ სიმბოლო-მეტაფორებს შევხდებით, თუმცა აღნიშვნის ღირსია ჰელიოტროპი, საქანელა და ჩინელის მოჩვენება, „ჰელიოტროპ“-ში მოიაზრება ეფის ემოციური ტკივილის ინტენსივობა, რომელიც მას მუდმივად ამძიმებს. ეფისა და მისი შინაგანი სამყაროს, იმ რეალური სამყაროს ნიშანია, რომელშიც უწევს ცხოვრება. რაც შეეხება „ჩინელის მოჩვენებას“, ჩინეთი შორეულ, უცხო ქვეყნად აღიქმებოდა იმდროინდელი გადმოსახედიდან, და ადამიანებისათვის შიშთან, თუმცა ამავე დროს ახლისა და თავგადასავლების ძიებასთან ასოცირდებოდა, რისკენაც ასე ძლიერ მიილტვოდა მთავარი გმირი. ჩინელის ხატება მუდმივად თან სდევს. მონოლოგი რეტროსპექტივებით ხასიათდება (Yuan, 2012, გვ. 170), ხოლო საქანელას უფრო მეტი დატვირთვა ფილმში მიენიჭა, დასაწყისში და ეფის მოგონებებში ის საქანელაზე ქანაობს, რაც ჯერ კიდევ მის ბავშვურ ქმედებასა და ოცნებებს უსვამს ხაზს, იმ სიხალისესა და სხივს, რომელიც ქორწინების შემდეგ ჩაუქრა.

ფილმში ემოციების მეტი სიმძაფრის წარმოსაჩენად, ხშირად რეჟისორი ფერებითა და შუქჩრდილებით თამაშს მიმართავს. სინათლისა და ჩრდილის გამოყენება მთავარი გმირის ემოციურობას, იზოლაციას, დისტანციურობას, გარიყულობასა და შინაგან განცდებს გამოკვეთს. მუქი ფერები და ჩრდილები ასახავს მტანჯველ მოგონებებსა და აჩვენებს გმირის შინაგან სიმძიმეს. კამერის სტატიკური პოზიციები ამ მდგომარეობას კიდევ მეტად წარმოაჩენს. ეს ტექნიკა აძლიერებს იზოლაციის განცდას, რომელსაც იგი განიცდის. ბევრ სცენაში კამერა ხშირად რჩება სტატიკური, თითქოს შეშდება და აჩვენებს მხოლოდ მთავარ გმირს, რომელიც მწირი ავეჯითა და ცივი შუქითა გარშემორტყმული.

კამერის პერსპექტივებიდან ეფისა და მის გარემოცვას შორის ურთიერთობის საილუსტრაციოდ ვხვდებით ფართოხედიან კადრებს. ეს პერსპექტივები აჩვენებს, თუ რამდენად პატარა და უმწეო ჩანს მთავარი გმირი იმ სამყაროში. კადრებში, რომლებშიც ეფი მარტოა ბაღში ან ბუნებაში, ხშირად არის ნაჩვენები დიდ სივრცესთან, პეიზაჟებთან, გაშლილ ზღვასთან მიმართებით. ეს კომპოზიცია ხაზს უსვამს გმირის ლტოლვას თავისუფლებისაკენ და უძღურების, უმწეობის შეგრძნებას პატრიარქალურ საზოგადოებაში. ამასთან შეინიშნება ე.წ. მხრის ზემოთ პერსპექტივა, ეფისა და ბარონ ინშტეტენის დიალოგისას ბარონი მუდმივად წინა პლანზე მხრით წამოწეულია, რაც მის დომინანტობასა და მთავარი გმირის დაუცველობასა და არასრულფასოვნების კომპლექსს წარმოაჩენს.

ე.წ. თვალთვალის კადრების გამოყენება ხელს უწყობს ემოციური ატმოსფეროს გაძლიერებას. რაც საშუალებას იძლევა, მაყურებელში მთავარი გმირისადმი თანაგრძნობა გამოიწვიოს. სცენებში, სადაც ეფი ბუნებაში, ბაღში, ზღვის სანაპიროზე დახეტიალობს, კამერა ნაზი, სრიალის მოძრაობით მიჰყვება. ამგვარი დინამიკა ქმნის თავისუფლებისა და იმედის განცდას, თუმცა ეს ყოვე-

ლივე სწრაფად ირღვევა რეალობაში დაბრუნებით. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სინათლისა და ჩრდილის კომბინაცია კამერის კუთხეებში აძლიერებს სცენების ემოციურ ინტენსივობას. ბნელი, ჩრდილოვანი ადგილები ხშირად საზოგადოებისგან მომდინარე ჩაგვრის სიმბოლოდ გვევლინება, ხოლო ნათელი კადრები ბედნიერებასა და იმედს გამოკვეთს. იმ მომენტებში, როდესაც ეფი ბედნიერია, ლალია, სცენები ხშირად უფრო კაშკაშაა/განათებულია. ამის საპირისპიროდ, ბნელი ოთახები აჩვენებს, თუ რამდენად უმწეოდ გრძნობს თავს იზოლაციისა და მწუხარების დროს.

კამერა ხშირად აჩვენებს ეფის კადრის კუთხეში, ხოლო სხვა დანარჩენს ცარიელი ან მუქი ჩარჩოთი კრავს. ეს კომპოზიცია ხაზს უსვამს იზოლაციასა და ფიზიკურ, ემოციურ განდგომას. სუსტი განათება და ჩრდილები გამოიყენება მელანქოლიური ატმოსფეროს შესაქმნელად. განათების კომპოზიცია შექმნილია ისე, რომ ეფი ხშირად ჩრდილშია გახვეული, ჩრდილითაა გარემოცული, რაც მოახლოებული სიკვდილის სიმბოლოა. სცენაში, სადაც მთავარი გმირი თავის საძინებელში ავადმყოფი წევს, კამერა ოთახის კუთხეშია, ხოლო გმირი სუსტი და ღონემიხდილი წინა პლანზეა. განათება მქრქალია და ქმნის გრძელ ჩრდილებს, რომლებიც გმირის უძლურ მდგომარეობასა და მარტოობას გამოკვეთს. განათებისა და გამოსახულების ამგვარი კომპოზიცია აძლიერებს გმირის სასოწარკვეთის, უიმედობისა და ტკივილის განცდას.

დასკვნის სახით, შეიძლება ითქვას, რომ ლუდერერის ფილმის „ეფი ბრისტი“ მთავარი ღერძი კამერის პერსპექტივაა, რომელიც სიუჟეტის ემოციურ სიღრმეს კიდევ მეტად წარმოაჩენს. სტატიკური და მოძრავი, ახლო და ფართო კუთხით გადაღებული კადრების მიზანმიმართული გამოყენებით, ასევე სწორად შერჩეული განათებით, ფერებისა და შუქ-ჩრდილების თამაშით მთავარ გმირსა და საზოგადოებას შორის არსებული კონფლიქტი ნათლად იკვეთება. ამგვარი კინემატოგრაფიული ტექნიკის გამოყენება რეჟისორის გადაწყვეტილებაზეა, რაც მართებულად მივიჩნით ლიტერატურულ ტექსტთან მიმართებით, ვინაიდან მთელი მონოლოგური, აღწერილობითი სეგმენტის ასეთი მრავალმხრივი ტექნიკის საშუალებით გარდაქმნისას გმირის ტრაგედია მთელი სიმძაფრითა და სიზუსტითაა ნაჩვენები, რაც ცხადია, მაყურებელზე ემოციურად ზემოქმედებს. ლუდერერის კინოადაპტაციამ მოახერხა და შეძლო ორიგინალ ტექსტთან ერთგულება შეენარჩუნებინა, ზოგიერთი პასაჟები შეიკვეცა, თუმცა სხვა ევრანიზაციებისაგან განსხვავებით ძირითადი ხაზი/სიუჟეტურობა არ დარღვეულა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

References:

- Deanović, K. (2014). Heinrich Manns Roman „Professor Unrat“ und die Verfilmung „Der Blaue Engel“ von Josef von Sternberg: Ein Vergleich, Osijek.
- Fontane, Th. (2005). Effi Briest. http://www.digbib.org/Theodor_Fontaine_1819/Effi_Briest_.pdf
- Fontane, Th. (2017). Effi Briest. <https://www.reclam.de/data/media/978-3-15-006961-5.pdf>
- Grimm, K. (2005). Die Transformation von Gefühlsdarstellungen in Buch und Film: Medienwissenschaftliche Analysen zu vier filmischen Literaturadaptionen von Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, Walzenhausen/ Schweiz.
- Schneider, I. (1981). Der Verwandelte Text: Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung, Tübingen: „Max Niemeyer Verlag“.
- Wickboldt, M. (2001). Literaturverfilmung: Hausarbeit, Düsseldorf.
- Yuan, L. (2012). „Ein Chinese, find' ich, hat immer was Gruseliges“: Der Chinesenspuk in Effi.
- Briest als Metapher für das Exotische, Fremde und Unheimliche, *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 1. <https://www.ingentaconnect.com/content/plg/jfig/2012/00002012/00000001/art00008?crawler=true>