

ლიანა მენაბდიშვილი,

შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადოქტორო პროგრამა
ხელოვნებათმცოდნეობის კვლევები - კინომცოდნეობის
დოქტორანტი
ხელმძღვანელი- ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, პროფესორი - ზვიად დოლიძე

რეზიუმე

წინამდებარე სადოქტორო ნაშრომი, სახელწოდებით „ლიტერატურისა და კინოს ურთიერთობის დიალექტიკა ლუკინო ვისკონტის მიერ განხორციელებული ეკრანიზაციების მაგალითზე“, - ეხება ეკრანიზაციებს. მუშაობის პროცესში დავამუშავე ეკრანიზებისას გამოყენებული ლიტერატურული პირველწყაროები და თავად ვისკონტის მიერ განხორციელებული ეკრანიზაციები, რის საფუძველზეც ისინი შევადარე შედარებითი მხატვრულ-ანალიტიკური კუთხით. სწორედ ამის გამო, ყურადღებას ვამახვილებ სხვისთვის შესაძლო უმნიშვნელო, ჩემთვის კი მნიშვნელოვან დეტალურ ნიუანსებზე, როგორც პირველწყაროს ავტორთან, ასევე რეჟისორთან. ამის საშუალებით ვცდილობ, ამოვიცნო ყველა ის საკვანძო თემა ან საკითხი, რომელსაც სვამენ მწერალი და რეჟისორი.

პერსონაჟთა ინდივიდუალური და შედარებითი დახასიათებისას პროზაულ ნაწარმოებსა თუ ფილმში, მათი პრობლემების გახსნისათვის, ორივე მხატვრულ ნაწარმოებში წამოჭრილი თემების აღქმისა და ანალიზისათვის პასუხებს სწორედ დეტალებში ვეძებ. ვცდილობ, ძირითადი და მეორეხარისხოვანი ინფორმაციისა და დეტალების გამიჯვნას, ვულრმავდები მოქმედ გმირთა დახასიათებებს, მათ გამორჩეულ და ბუნებრივ თვისებებს, როგორ ვითარდება ნაწარმოების მსვლელობისას სიტუაციური ნიუანსები, რას გვაძლევს წიგნსა თუ ფილმში ესა თუ ის პერსონაჟი, როგორაა კინოსურათში ადაპტირებული წიგნში აღწერილი გარემო, რა მნიშვნელობა აქვს წიგნსა და ფილმში აღწერილ კონკრეტულ მოვლენას კულტურული თუ მორალურ-ზნეობრივი თვალსაზრისით, როგორ ვითარდება

ეს კონკრეტული მოვლენები და სხვა.

ვიაზრებ რა, რომ ნაწარმოების ლაიტმოტივის საკითხი მჭიდროდაა დაკავშირებული დეტალის კონცეფციასთან, მივიჩნევ საჭირო აუცილებლობად, რომ ჩემს კვლევაში ვისაუბრო იმ დეტალებზე, რაც მიმიყვანს წიგნისა და ფილმის

არსის ამოხსნამდე. მიზნის მისაღწევად კი ვუღრმავდები საგნობრივ, ბუნების ამსახველ, პორტრეტულ და სხვა დეტალებს, რომლებიც დაფიქსირებულია ტრადიციული და სტრუქტურულ-სემანტიკური მეთოდებით და პარალელს ვავლებ ამ ორი გზით მიღებულ შედეგებს შორის.

დეტალების მნიშვნელობა ვისკონტის პირველ ეკრანიზაციაში

საკვანძო სიტყვები: კინო, ლიტერატურა, ეკრანიზაცია, დეტალი, კადრი

როდესაც ლუკინო ვისკონტი მიმართავდა ლიტერატურის ეკრანიზაციას, იგი გამორჩეულად უღრმავდებოდა პირველწყაროს, რათა ძირეულად შეეცნო და შეეგრძნო ნაწარმოების არსი, რომ პროზაული ნაწარმოები შემდგომ აემეტყველებინა კინოსა და საკუთარი ენით, გაემდიდრებინა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ესთეტიკითა და მსოფლმხედველობით. ვისკონტის ეკრანიზაციებში შესაშური ოსტატობითაა გამოყენებული ხელოვნების ყველა დარგის სინთეზი. მათში ვერ მოისმენთ ერთ ზედმეტ მუსიკალურ ბგერას, რომელიც არ შეესაბამება მოცემული კადრის განწყობას, თითოეული კადრი წარმოადგენს დიდებულ მხატვრულ პანოს და ამ კადრებში დანახული სახვითი თუ სკულპტურული ხელოვნების ნიმუშები ისე ორგანულად ერწყმის ფილმის არსს, გვაფიქრებინებს, რომ ეს დიდებულება სწორედ და კონკრეტულად ამ ფილმისთვის შექმნეს მისმა შემოქმედებმა. ვისკონტის ფილმებში გმირები მოძრაობენ ბუსტად ისე, როგორ ხასიათსაც ატარებენ პირველწყაროში, რიტმი, გრაციოზულობა, სიუხეშე, სინაზე, სიკეთე, ბოროტება, სიყვარული და სიძულვილი იძერწება მოძრაობით, უესტიკულაციით და არც ერთი „პა“ არაა ზედმეტი.

ლუკინო დაიბადა და აღიზარდა იმ ეპოქაში, რომელშიც ლიტერატურის ჰეგემონია ბატონობდა. თავად უზომოდ შეყვარებულმა ლიტერატურაზე, საკუთარ ეკრანიზაციებში მოახერხა, რომ პირველწყაროს დიდებულებას საკუთარი ხელწერის ბრწყინვალეობა შემატა და მყურებელს შესთავაზა ლიტერატურის კინოში ადაპტირების ულამაზესი ნიმუშები.

თუმცა, არსებობდნენ მწერლები, რომლებიც ამრეხით უყურებდნენ ხელოვნების უახლეს დარგში, კინოში, ლიტერატურის გამოყენებას. უფრო მეტიც, ისინი მკვეთრად და სარკასტულად ეწინააღმდეგებოდნენ ეკრანიზაციას. მაგალითად: ჯოვანი ვერგა კატეგორიულად მოითხოვდა საკუთარი ინტელექტუალური საკუთრების დაცვას, რათა იგი არ ყოფილიყო გამოყენებული კინოში. მას შეუძლებლად მიაჩნდა ველური კინემატოგრაფიული „თვალის“ (გრძნობის) შეჯვარება დახვეწილ ლიტერატურულ „ტვინთან“ (მიზეზთან). როდესაც ლუკინო ვისკონტიმ გადაიღო პირველი ეკრანიზაცია „ცდუნება“, ფილმით უკმაყოფილება გასცდა კინოკრიტიკის სფეროს და გადაინაცვლა სასამართლოს დარბაზში. ლუკინოს ედავებოდა ფრანგული მწარმოებელი კომპანია „გლადიატორი“, რომელიც ფლობდა უფლებას ჯეიმს კეინის რომანზე. კომპანია რეჟისორს ადანაშაულებდა საავტორო უფლებების დარღვევაში.

ლუკინო ვისკონტი შემოქმედებით ასპარეზზე გამოვიდა ურთულესი პოლიტიკური კატაკლიზმების შემდეგ, როდესაც მსოფლიო ებრძოდა ფაშისტურ დიქტატურას. იტალია კვლავ ბრძოლის ველად რჩებოდა მემარცხენეებისათვის, რომლებიც იბრძოდნენ პოლიტიკური დომინაციისათვის. ამ დროისათვის იტალიური კინოს ასპარეზზე გამოვიდნენ - ფედერიკო ფელინი, მიქელანჯელო ანტონიონი, ლუკინო ვისკონტი - მათ შემოიტანეს სრულიად ახალი, ნოვაციებით დატვირთული კინოსტილი, რითაც შეძლეს მსოფლიო კინოკულტურის ყურადღების ცენტრში მოხვედრა. იტალიური კინოს კლასიციზმი განვითარების ახალი მიმართულებით წავიდა, დაიწყო ნეორეალიზმის ეპოქა კინოში.¹

დღესაც აქტუალური დებატები იმართება კინოკრიტიკოსთა შორის, არის თუ არა ვისკონტის ფილმი „ცდუნება“, რომელიც შეიქმნა ჯეიმს კეინის რომანის „ფოსტალიონი ყოველთვის ორჯერ რე-

¹ Servadio, Luchino, 1983, p. 62.

კავს“ (1934) მიხედვით, ნეორეალიზმის ადრეული გამოვლინება.¹ მეცხრამეტე საუკუნის მკვეთრი ნატურალიზმის შერწყმა ადრეული ნეორეალისტური კინოსათვის დამახასიათებელ ეროტიზმთან, რომელიც გაკერებულია ვიზუალური და დრამატული სიმძაფრით, გარემომცველ სინამდვილესთან შერწყმული ძალადობრივი თუ სექსუალური იმპულსების იდუმალების გახსნასთან, ვისკონტისთან ქმნის კინოენის სრულიად განსხვავებულ ხარისხს, რომელიც მკვეთრად სხვაგვარია კეინის კრიმინალური ლიტერატურის სტრუქტურისაგან. კეინის რომანი მოიცავს 116 გვერდს.

ვისკონტის ფილმის დროითი ფორმატი მოიცავს 140 წუთს. თუ კეინს არ აინტერესებს რომანის მთავარი გმირების ვიზუალური დეტალები, ვისკონტი სწორედ თითქოსდა უმნიშვნელო, მკვეთრი დეტალებით ახდენს გარემომცველი სინამდვილისა და გმირთა ხასიათის გახსნის დრამატიზებას. მას გარემომცველი რეალობის დაბინძურება გადააქვს კინოგმირების ვიზუალზე, სამოსზე, საცხოვრისზე, სამუშაო გარემოს დეტალებზე და ამით უფრო აფართოებს კეინის რომანის მოცემულობას. მთავარი გმირების, ჯინოსა და ჯოვანას პირველი შეხვედრის კადრებში სწორედ ვისკონტისეულ აქცენტირებულ დეტალებზე ყურადღების გამახვილება გვმართებს, რათა ამოვიცნოთ ამ გმირების გარემომცველი სინამდვილის არსი. ის მძიმე რეალობა, რომელშიც მათ უხდებათ არსებობა, შედის მათსავე სამშვივნელში და ტუტყიანი გარემო ილექება გმირების მორალურ სენტენციებში და ეს ლექი ვლინდება მათ ხასიათსა და მოქმედებაში.²

როცა ჯინოს გმირი შემოდის კადრში, კამერა მას ზურგიდან აფიქსირებს. ჯინოს აცვია მტვრითა და მიწით დაფარული სამოსი, ცდილობს, მოკასინებიდან მოცილოს მიწა. ასე ჩნდება უსახლკარო, მოხეტიალე გმირი, რომლის სახისა და ხასიათის ძერწვისათვის ვისკონტი იყენებს ვიზუალურ დეტალებს. ამ დროს ჯოვანას ხედვის არეში ხვდება უცხო სტუმარი და ჯოვანა იწყებს სიმღერას. სიმღერაც დეტალია ვისკონტისათვის, საცდუნებელი დეტალი. ჯინო მიჰყვება სიმღერის ხმას. ოპერატორი პირველად გვაძლევს ჯინოს სახის ახლო ხედსა და ქალისა და მამაკაცის მხერა ხვდება ერთმანეთს უკვე სინათლით სავსე კადრში. მათი სახისმეტყველე-

¹ Tyler, Screening, 1972, p. 259.

² Aristarco, Luchino, 1988, p. 59.

ბა გვაძლევს მნიშვნელოვან მინიშნებას, რომ რაღაც აუცილებლად დაიწყება, დაიწყება ორთა ურთიერთობა და ამ ურთიერთობას ექნება განვითარება. თუ როგორ განვითარებას უნდა ველოდოთ, ესეც დეტალებითაა ახსნილი – ჯინოს თავხედური სიარული, მისი სარკაზმული ირონია ჯოვანას ქმრის, ბრაგანას მისამართით, ტრაქტირის სამზარეულოს აღჭურვილობა, ჯინოს ჭუჭყიანი მაისური მის ბრგვე მხრებზე, კონტრასტი ჯინოსა და ბრაგანას ფიზიკურ მონაცემებში. ეს ის დეტალებია, რაც კრავს მოცემულ კადრს და მიგვანიშნებს ფილმის შემდგომი განვითარების ხასიათზე. დეტალებით გადმოცემული ნატურალიზმი არის ის შტრიხი, რომელიც გმირთა ხასიათების გახსნაში უნდა დაგვეხმაროს. საქმე ისაა, რომ ფილმის პირველივე კადრიდან ჯინოს გმირი შემოდის, როგორც სურვილის ობიექტი. ეს ქმრიანი ჯოვანას სურვილია, რაღაცნაირი გახსნილი სურვილი, რომელიც დაუფარავად და ურცხვად ილტვის უცნობი მამაკაცისაკენ. ჯინოს მიერ ისედაც ჭუჭყიან მაისურზე ოფლიანი ხელების შეწმენდის ჟესტი სხვა არაფერია, თუ არა დეტალის მეშვეობით მინიშნება, რომ თუ ამ ორს შორის აღძრულ სურვილს კი ექნება განვითარება, ოღონდ მასში ჭუჭყისა და სიბინძურის მეტი არც არაფერი იქნება.

ყურადღასაღებია კიდევ ერთი ეპიზოდი ამ ფილმიდან – ჯინოსა და სპანიოლოს შეჩერება ნაგავსაყრელთან. ჯინოს მიერ სასტუმროდან გადმოგდებული ჯოვანას ჩემოდნიდან ცვივა ქალის სამოსი. სპანიოლო იღებს ჯოვანას წინდებს და ირონიულად ეკითხება ჯინოს – ხომ არ გაყიდდა ამ წინდებს. სწორედ ეს დეტალური პასაჟია მინიშნება იმისა, რომ ჯინოსა და სპანიოლოს ტანდემის ვერსიის არსებობის გაფიქრებაც კი მცდარია. ამ მოცემულ ეპიზოდში არსებობს კიდევ ერთი დეტალი, როდესაც სასტუმროს დიასახლისს არც კი ანაღვლებს ჯინოს მომხიბვლელობა, მაგრამ ზრუნავს იმაზე, რომ თაფლისფერი ფეხსაცმელი უადგილოა და აფუჭებს ამ მოცემულობას. ფილმის გმირები მაწანწალები არიან, რომლებსაც სიღარიბისა და ბნელი წარსულის განცდა აერთიანებთ. სასტუმროს ნომრის ეპიზოდი გვანახებს ვისკონტის დამოკიდებულებას, ზოგადად, ცდუნების მიმართ. როგორ ცდილობს ერთი ადამიანი ზემოქმედება იქონიოს მეორეზე, რათა ამ უკანასკნელმა მოახდინოს თავისი განვლილი ცხოვრების რევიზია. ჯინო და სპანიოლო გაჰყურებენ ზღვას, რომელიც ასოცირდება თავისუფლებასთან. ეს

„დაკარგული“ გმირები თითქოს სწყდებიან სიუჟეტურ ქარგას და გაცილებით მაღლა დგებიან მათ მიერ განსახიერებულ პერსონაჟებზე. სწორედ ამ ეპიზოდში ფიქსირდება შორი რაკურსით ჩასმული კადრი, რომელშიც მოჩანს ეკლესია. ეკლესიაში ადამიანები ირევიან, რომელთა უმრავლესობა მამაკაცია. ისინი სახურავზე დადიან და ბოლოს რჩება ერთი თეთრკოსტიუმიანი მამაკაცი, რომელიც საკმაოდ შორი ხედითაა გადაღებული. ეს დეტალიც გვაძლევს მინიშნებას – ჯინოს ახალი მეგობრობის უტოპიურ ილუზიაზე და თავისუფლების მირაჟულობაზე.¹

როცა ჯინო და სპანიოლო დასაძინებლად წვებიან, სპანიოლო გაამხელს, რომ მას სურს გემით გაცურონ ზღვაში, რათა ზღვის შხეფებმა გაასუფთაონ გონება ჯოვანისაგან. როცა სპანიოლო ურჩევს ჯინოს, დაჰყვეს მის რჩევას, თუ სურს კვლავ თავისუფალი გახდეს, კადრი ისევ ჯინოს დასვრილ მაისურზე ჩერდება. ამ ორი სუბიექტის თავისუფლება და გონების სიწმინდე ისეთივე უტოპიაა, როგორადაც ეს დაბინძურებული მაისურია მუდმივად ჯინოს ალკაზმულობაში. ამ ორი მეღანქოლიკი კაცის ურთიერთობა, რომლებიც სასტუმროს ნომერში ერთ საწოლს იზიარებენ, გაცილებით ბევრად თამამია, ვიდრე ჯინოსა და ჯოვანას პირველი შეხვედრა. თუ მეორე ეპიზოდში ჰეტეროსექსუალიზმში ბატონობს, მამაკაცებს შორის გაზიარებულ საწოლს ჰომოსექსუალიზმის ელემენტები შემოაქვს. ერთი შეხედვით, თითქოს, სინათლისა და ჩრდილის სამყაროს კონტრასტი არ ტოვებს განცდას, რომ ფილმში განვითარებულ დიალოგებს სიკეთესთან ზიარება შეუძლიათ. სწორედ დეტალებით მინიშნებული აზროვნება გვტოვებს იმავე სიბნელესა და სიბინძურეში, რომელშიც და როგორადაც ჯინოს გმირი შემოდის ფილმში.

ბრავანას მკვლევლობის შემდეგ ჯინო და ჯოვანა კვლავ ტრაქტირში რჩებიან. აქ ჯინოს სამოსი ახალია და სუფთა, თმაც დაბანილი და ბზინვარეა, მაგრამ ის შინაგანი სიმშვიდე, რომელსაც ელტვოდა ჯინო, კვლავ მიუღწევადია. არის თუ არა ამაში დამნაშავე სპანიოლოსა და ჯინოს გაურკვეველი ურთიერთობა? როცა სპანიოლო თითქმის არწმუნებს ჯინოს მიიღოს მისი ცხოვრების წესი, აქაც ფიგურირებს ერთი საგულისხმო დეტალი – სპანიოლო იხდის ქურთუკს და ჯდება მასზე – რაც ხაზს უსვამს მათი, ერთ დროს საერთო, სოციალური სტატუსის ახლა უკვე განსხვავებულობას. ეს

¹ Vertov, Kino-Eye, 1984, p. 5.

ეპიზოდი სრულდება იმით, რომ ბრამზმორეული ჯინო თავს ესხმის სპანიოლოს.¹

საფინანლო ეპიზოდში, რომელიც სპანიოლომ დატოვა ჯინო, ტრაქტირის კლიენტურამ საგრძნობლად იკლო. ჯინოს ისედაც ამღვრეულ განწყობას ტრაქტირის უმოქმედობამაც თავისი დაუმატა. ჯინო ტოვებს სასტუმროს და დაადგება გზას, რომელიც მაღლობისაკენ მიემართება. ამ კადრში ისევ შემოდის დეტალები: ქარში მოფრიალე მუქი ფერის ქსოვილი, მაგიდა გასარეცხი თეფშებითა და ჭიქებით. ჯინო, რომელიც ასე მიიწევა ტრაქტირმა, მისგან შემოსულმა სარგებელმა, ანუ, ზოგადად, საკუთრებამ, მაინც თავისუფლებისაკენ მიილტვის. თავისუფლება კი სწორი და გაპრიალებული გზებით არ მოდის, მას წინააღმდეგობებისა და რთული გზების დაძლევა სჭირდება. ამ აკვიატებას უტოპიური თავისუფლებისაკენ ვერასოდეს გაუმკლავდა ჯინო და ეს აღმართიც ამ სურვილის დაძლევის მცდელობად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ანიტა აჩენს სხვა შანსს ჯინოს აკვიატებაში. ჯინო და ანიტა ერთმანეთს პარკში ხვდებიან. აქაც დეტალებით ხდება ამროვნება - ანიტა ქსოვს. ნართის გორგალს ანიტას პარკში მოსეირნე ბიჭი წაართმევს, ჯინო კი ნართის გორგლის დაბრუნებას ცდილობს. ანიტასეული ვერსიაც არ უნდა იყოს ჯინოს აკვიატების ამოსავალი წერტილი. მოცეკვავე ანიტას სპანიოლო მოსწონს, რომელიც ბუნებით მოგზაურია, მაგრამ ქვეცნობიერში სპანიოლოსაც აქვს მიჯაჭვულობა ოჯახთან და დიდად არ იხიბლება აკრძალული სექსუალური თავგადასავლებით. სპანიოლოს სიმარტოვე ისევე ვერაა აღქმადი ჯინოსთვის, როგორადაც ჯინოს აკვიატება სპანიოლოსათვის. ალბათ, ამიტომ ცდილობს ჯინო, ანიტას დაუკავშიროს საკუთარი სურვილების რეალიზება. როცა ჯინო ანიტას ოთახში შედის, თვალში გვხვდება თეთრი შიფონის ფარდა ანიტას საწოლთან. ეს დეტალიც არაა შემთხვევითი. დაბინძურებული წარსულიდან ქათქათა მომავლისაკენ სწორად ნაცხოვრებმა აწმყომ უნდა მიგვიყვანოს. ფილმის გმირების აწმყოში ცხოვრება კი ამის გარანტიას ვერ იძლევა. ანიტას ოთახში ფოტოებია. მათზე ოჯახის წევრები არიან გამოსახული, ეს ანიტას წარსულია და ის ძაფები, რაც წარსულთან აკავშირებდა, უხილავადაა ამ ფოტოსურათებზე გამობმული. თუ ჯოვანა საერთოდ არ ახსენებს საკუთარ წარ-

¹ Blom, Reframing, 2017, p. 289.

სულს, წარმომავლობას, ოჯახს, ჯინომ ისიც კი ვერ გაიგო, საიდან იყო წარმოშობით ჯოვანა, ანიტას თვალსაჩინოდ აქვს საკუთარი წარსული გადაშლილი. თუ ანიტასთან ჯინო ოდეკოლონით ქურთუკს ისუფთავებს, ჯოვანასთან ოფლიან ხელებს ჭუჭყიან მაისურზე იწმენდს. ეს დეტალიც საგულისხმოა და გასაგები. მით უფრო მაშინ, როცა ჯინო აღიარებს ბრავანას მკვლელობას. გამჭვირვალე, თეთრი შიფონის ფარდა თითქოს განსაწმენდლის ფუნქციას კისრულობს.

ვისკონტის შემოქმედებაში დიდი მნიშვნელობა აქვს დეტალთა სიუხვეს - ერთმანეთთან სწრაფად მონაცვლე კონტრასტები, რომლებიც ასახულია სტატიკურ დეკორაციულ საგნებში, ნატურის პეიზაჟში, კოსტიუმთა შერჩევისას, მოქმედ გმირთა მოძრაობის მიმართულებასთან, ბგერით ინტონაციებთან, გვაძლევს საშუალებას, ამოვიცნოთ რეჟისორის ჩანაფიქრი და მივყვეთ ფილმის აღქმის ვისკონტისეულ ვერსიას.

დეტალი, არსებული განმარტების თანახმად, ნაწარმოების მცირე, დაუშლელი სტრუქტურული ელემენტია, მხატვრული ქსოვილის, მთლიანის ნაწილი, ორიგინალური წვრილმანი. ის გარკვეულ ემოციურ ელფერს სძენს ნათქვამს, აღწერილს, მოთხრობილს და, როგორც წესი, ახასიათებს, აკონკრეტებს ან სათანადო განწყობას უქმნის მკითხველს. დეტალის შემთხვევითობასა ან კანონზომიერებაზე, განზოგადებასა და კონკრეტიზებაზე დაკვირვება ტექსტის კვლევის პროცესში მეტად საინტერესოა და გარკვეული დასკვნების გაკეთების საშუალებასაც აძლევს ნაწარმოების აღქმელს. ამიტომაც საჭირო და აუცილებელი ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოების აღქმისას და შეფასებისას, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო დეტალური ნიუანსების გათვალისწინება, მით უფრო, ისეთ დიდ ხელოვანთან, როგორც ლუკინო ვისკონტი იყო.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Blom I., Reframing Luchino Visconti: Film and Art, Leiden, 2017.
- Film Criticism, Spring, 1988.
- Servadio G., Luchino Visconti: A Biography, New York, 1983.
- Tyler P., Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies, New York, 1972.
- Vertov D., Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov, Berkeley, 1984.

ART STUDIES

Liana Menabdishvili,

Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

Ph.D program – Art Studies – Film Studies

PhD student

Supervisor – Doctor of Art Criticism (Film Studies),

Professor Zviad Dolidze

THE IMPORTANCE OF DETAILS IN VISCONTI’S FIRST SCREEN ADAPTATION

Keywords: cinema, literature, screen adaptation, detail, frame

Abstract

When Luchino Visconti applied for the transfer of literature to the film language, i.e. screen adaptation, he exceptionally delved into the primary source to get to know and feel the essence of the work, to further express the prose work in the language of cinema and his language, to enrich it with his unique aesthetics and worldview. In Visconti’s screen adaptations, the synthesis of all branches of art is used with enviable skill. You won’t hear a single superfluous musical sound that doesn’t match the mood of the given frame, each frame is a magnificent artistic panel, and the works of fine and sculptural art seen in these frames blend so organically with the essence of the film, making us think that this majesty was created specifically for this film by its creators. In Visconti’s films, the characters move exactly as they behaved in the original, rhythm, grace, roughness, tenderness, goodness, evil, love, and hate are embodied by movement, and gestures, and not a single „pa“ is superfluous.

Luchino Visconti appeared on the creative scene after the most difficult political cataclysms when the world was fighting against the fascist dictatorship. Italy remains a battleground for the left, which is fighting for political dominance. At this time, Federico Fellini,

Michelangelo Antonioni, and Luchino Visconti appeared in the arena of Italian cinema and introduced a completely new, innovative film style, thus they were able to get into the center of attention of the world film culture. The classicism of Italian cinema went in a new direction of development, and the era of neorealism in cinema began.

Combining the sharp naturalism of the nineteenth century with the eroticism characteristic of early neorealist cinema, which is saturated with visual and dramatic intensity, with the surrounding reality combined with the opening of the mysteries of violent or sexual impulses, Visconti created a completely different quality of film language, which is sharply different from the structure of Kane's criminal literature. Kane's novel spans 116 pages. The time format of Visconti's film covers 140 minutes. If Kane is not interested in the visual details of the novel's main characters, Visconti dramatizes the surrounding reality and the opening of the heroes' lives with seemingly insignificant, sharp details. He transferred the pollution of the surrounding reality to the visuals, clothes, living space, and details of the working environment of the movie characters and thereby expanded the context of Kane's novel. If we recall the footage of the first meeting between Gino and Giovanna in the film, we should pay attention to the concentrated Visconti details to recognize the essence of the reality surrounding the characters of the film. The hard reality in which the characters of the film have to exist enters their soul and the dirty environment settles in their moral sentences and this poem is revealed in their character and actions.

When Gino's character enters the frame of the film, the camera captures him from behind. Gino is wearing clothes covered in dust and dirt, trying to get the dirt off his moccasins. The film introduces a homeless, wandering hero, whose face and character Visconti uses visual details to sculpt. At that moment, a strange guest comes into Giovanni's field of vision and Giovanni starts singing. The song is also a detail for Visconti, a seductive detail. Gino, following the sound of the song, the cameraman gives us the first close-up of Gino's face, and the eyes of the man and woman meet in an already light-filled shot. Their facial expression gives us an important hint that something will start, the relationship between the two will start

and this relationship will develop. How to expect the development is also explained in detail – Gino’s impudent walk, his sarcastic irony to Giovanni’s husband Bragana, the inn’s kitchen equipment, Gino’s dirty shirt on his bare shoulders, the contrast in the physical data of Gino and Bragana, these are the details that frame this shot and it indicates the nature of the further development of the film. Naturalism conveyed in details is the touch that should help us to reveal the characters’ characters.

From the very first shot, the hero of Gino enters as an object of desire, it is the desire of the married Giovanna, a kind of licentious and open desire, which openly and shamelessly yearns for an unknown man. Gino’s gesture of wiping his sweaty hands on his already dirty shirt is nothing more than a detail hinting that if the desire between the two is to develop, it will be nothing but dirt and grime.

Speaking of details, one more episode from this movie is worth noting. Stopping Gino and Spagnolo at the dump. A woman’s clothes fall out of Giovanna’s suitcase, thrown out of the hotel by Gino. Spagnolo takes Giovanna’s socks and ironically asks Gino if he sold them. It is this detailed passage that hints that even the idea of a tandem version of Gino and Spagnolo is false. There’s another detail in this particular episode where the hotel hostess doesn’t even care about Gino’s charms but cares that the honey shoes are out of place and spoil the situation. The heroes of the film are vagrants, who are united by the feeling of poverty and a dark past. The hotel room episode shows Visconti’s attitude towards temptation in general. How one person tries to influence another so that the latter revises his past life. Gino and Spagnolo look at the sea, in which the sea is associated with freedom. These «lost» heroes seem to break the plot and stand much higher than the characters they have seen and embodied. It is in this episode that we record a long shot in which the church is visible. People mingle in the church, most of whom are men. They walk on the roof, and at the end, there is only one man in a white suit, who is shot from quite a distance. This detail also gives us a hint – about the utopian illusion of Gino’s new friendship and the mirage of freedom.

In the final episode of the film – after Spagnolo leaves Gino, the clientele of the inn decreased significantly. The inn's inactivity added to Gino's already troubled mood. Gino leaves the hotel and steps onto the road that leads to the hill. In this shot, the details come again: a dark cloth fluttering in the wind, and a table with plates and glasses to be washed. Gino, who is so attracted by the tract, the profit that comes from it, i.e. property in general, he still yearns for freedom. And freedom does not come with straight and polished paths, it needs to overcome obstacles and overcome difficult paths. Gino could never cope with this obsession for utopian freedom, and this ascent can be considered an attempt to overcome this desire.

Anita takes another shot at Gino's obsession. Gino and Anita meet in the park. Here, too, thinking takes place in detail – Anita knits. Anita's spool of yarn is stolen by a boy walking in the park, and Gino tries to return the spool of yarn. Anita's version should not be the starting point of Gino's obsession. Dancer Anita likes Spagnolo, who is a traveler by nature, but subconsciously, Spagnolo also has an attachment to his family and is not very interested in forbidden sexual adventures. Spagnolo's loneliness is as incomprehensible to Gino as Gino's obsession is to Spagnolo. Maybe that's why Gino is trying to connect Anita with the realization of his desires. When Gino enters Anita's room, he notices a white chiffon curtain by Anita's bed in a poorly furnished room. This detail is not accidental. A rightly lived present should lead us away from the polluted past to a prosperous future. The life of the characters of the film in the present does not guarantee this. There are photos in Anita's room, family members are depicted in the photos, this is Anita's past, and the threads that connected her to the past are tied to these photos with invisible threads. If Giovanna doesn't mention her past, origin, or family at all, Gino doesn't even know where Giovanna came from, Anita has visibly lost her past. If with Anita, Gino cleans his coat with cologne, with Giovanna he wipes his sweaty hands on a dirty shirt. This detail is also significant and understandable. Especially when Gino confesses to Bragana's murder. The poor, white chiffon curtain seems to function as a purgatory.

In Visconti's work, the abundance of details is of great importance - rapidly alternating contrasts, which are reflected in the static decorative objects, the natural landscape, the selection of costumes, the direction of the movement of the acting characters, the sound intonations, allow us to recognize the director's intention and follow the Visconti version of the perception of the film.

A detail, according to the current definition, is a small, inseparable structural element of the work, a part of the artistic fabric, the whole, an original trifle. It adds a certain emotional tone to what is said, described, narrated, and usually characterizes, specifies, or creates an appropriate mood for the reader. Observing the randomness or regularity of detail, generalization, and concretization in the process of text research is very interesting and allows the perceiver of the work to make certain conclusions. That is why it is necessary and necessary to take into account the most seemingly insignificant nuances when perceiving and evaluating any artistic work. Especially with such a great artist as Luchino Visconti.