

ზვიად დოლიძე,
კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა
რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის პროფესორი

იპოწური კინოს გამოწვევები 1970-იან წლებში

რეზიუმე

თავისი კულტურული, გეოგრაფიული და ენობრივი განსხვავებებით იპოწური კინო წარმოადგენდა ეგზოტიკურ ალტერნატივას ჰოლივუდისათვის, თუმცა, 70-იანი წლების დასაწყისისათვის, კინოთეატრებში მაყურებელთა დასწრებამ იკლო. ამის მთავარ მიზეზს წარმოადგენდა ტელევიზიის უსაზღვრო პოპულარობა.

მდგომარეობის გამოსწორების მიზნით, ეროვნულ კინოწარმოებაში შეიტანეს დამატებითი კორექტივები, რამაც კინოკომპანიების უმეტესობა გაკოტრებას გადაარჩინა. სტუდიური სისტემა კი დაკნინდა, მაგრამ მთლიანად არ მორღვეულა, რამაც ახალი პერსპექტივები გააჩინა. ცნობილი კინოკომპანიები „დაიეი“ და „ნიკაცუ“ გაერთიანდნენ სადისტრიბუციო ქსელში, რომელსაც დაერქვა „დაინიჩი ფილმ დისტრიბუშენი“ („დაინიჩი ეიჰაი“), თუმცა მალევე „ნიკაცუ“ გავიდა ამ ქსელიდან. ისინი და სხვა კინოკომპანიები, იმის გამო, რომ ვეღარ აუდიოდნენ ტელევიზიასთან მძაფრ კონკურენციას, იღებდნენ სატელევიზიო კინოსურათებსაც,

რომელთა უმრავლესობას კინოთეატრებშიც აჩვენებდნენ.

ადგილობრივ კინობაზარზე დომინირებდა კომპანიები: „ტოეი“, „ტოჰო“ და „შოჩიკუ“, ოღონდ ბოლო ორი მათგანი უფრო ნაკლებ ფულს დებდა კინოწარმოებაში და ამჟობინებდა გართობის სხვა სფეროებში ინვესტირებას. „ტოჰოს“ კომედიები უკვე აღარ ვარგოდა, აღარც მის ჯიდაიგეკებს ჰყავდა ბევრი მაყურებელი, გაუფერულდა განგსტერული ფილმებიც („იაკუძა ეიგა“), ვინაიდან მათი ერთფეროვანი, ზღაპრული სიუჟეტები არ აინტერესებდა აუდიტორიას. ამასობაში, კომერციულად გაამართლა რამდენიმე სათავგადასავლო ნამუშევარმა, რომლებშიც აისახა სხვადასხვა სახის კატასტროფა. „შოჩიკუ“ მყარ ავტორიტეტს ინარჩუნებდა იმით, რომ მისი წარმოებული მელოდრამები, კომედიები თუ დრამები ორიენტირებული იყო იპოწური ოჯახის სიმტკიცეზე. „ტოეიმ“ ყურადღება გადაიტანა პიესების კინოდაპტაციებსა და მეორე მსოფლიო ომის თემატიკის კინოსურათებზე.

იაპონური კინემატოგრაფი, სპეციფიკურობის გამო, ითხოვდა ამ ქვეყნის ფართო სოციალური, პოლიტიკური და ისტორიული გარემოებების ცოდნას, ამიტომ მისი პროდუქცია გათვლილი იყო მხოლოდ იაპონური კინობაზრისათვის და ეს მდგომარეობა ერთგვარ შემაფერხებელ ფაქტორად იქცა ამ პროდუქციის საზღვარგარეთ გასატანად.

ამერიკული ძველი კინოცენტრის მსგავს მოდელზე აწყობილი იაპონური კინოს მორალური კოდექსის ადმინისტრირების კომისია (შემოკლებით – „ეირინი“) ერთობ ხისტად აკონტროლებდა ფილმების კლასიფიკაციას. კინოთეატრებში გასაშვებად გამზადებულ

ყოველ კინოსურათს აღნიშნული კომისია ამოწმებდა. თუკი დამტკიცდებოდა მისი დემონსტრაციის საკითხი, მას ენიჭებოდა კონკრეტული ხუთციფრა ნიშანი და დადგენილი ოთხიდან ერთ-ერთი კლასიფიკაცია. პირველში იგულისხმებოდა ფილმები ყველა ასაკის აუდიტორიისათვის, ხოლო მეორე, მესამე და მეოთხე კრძალავდა, შესაბამისად, 12, 15 და 18 წლის მოზარდების დაშვებას კინოთეატრებში. თუ „ეირინში“ წარდგენილ რომელიმე ფილმში აღმოჩნდებოდა უკიდურესი ძალადობა, მკვლელობის დეტალური აღწერა, ნარკოტიკების მოხმარება, სქესობრივი აქტის აშკარა ჩვენება და სხვ., კომისია არ სჯიდა მის ავტორებს, არამედ პოლიციას გადასცემდა.

საკვანძო სიტყვები: *კინოკომპანიები, ეროვნული კინო, ჟანრები, ცენზურა, ცვლილებები*

იაპონიას მსოფლიოში ერთ-ერთი უდიდესი კინობაზარი გააჩნდა. ადგილობრივი კინოკომპანიები ყოველწლიურად ბევრ ფილმს აწარმოებდნენ. თავისი კულტურული, გეოგრაფიული და ენობრივი განსხვავებებით იაპონური კინო წარმოადგენდა ეგზოტიკურ ალტერნატივას ჰოლივუდისათვის, თუმცა, 70-იანი წლების დასაწყისისათვის, კინოთეატრებში მაყურებელთა დასწრებამ იკლო. ამის მთავარ მიზეზს წარმოადგენდა ტელევიზიის უსაზღვრო პოპულარობა.

მდგომარეობის გამოსწორების მიზნით, ეროვნულ კინოწარმოებაში შეიტანეს დამატებითი კორექტივები, რამაც კინოკომპანიების უმეტესობა გააკოტრებას გადაარჩინა. სტუდიური სისტემა კი დაკნინდა, მაგრამ მთლიანად არ მორღვეულა, რამაც ახალი პერსპექტივები გააჩინა. ცნობილი კინოკომპანიები „დაიეი“ და „ნიკაცუ“ გაერთიანდნენ სადისტრიბუციო ქსელში, რომელსაც და-

ერქვა „დაინიჩი ფილმ დისტრიბუშენი“ („დაინიჩი ეიჰაი“), თუმცა მალევე „ნიკაცუ“ გავიდა ამ ქსელიდან. ისინი და სხვა კინოკომპანიები, იმის გამო, რომ ველარ აუდიოდნენ ტელევიზიასთან მძაფრ კონკურენციას, იღებდნენ სატელევიზიო კინოსურათებსაც, რომელთა უმრავლესობას კინოთეატრებშიც აჩვენებდნენ.

ადგილობრივ კინობაზარზე დომინირებდა კომპანიები: „ტოეი“, „ტოჰო“ და „შოჩიკუ“, ოღონდ ბოლო ორი მათგანი უფრო ნაკლებ ფულს დებდა კინოწარმოებაში და ამჟობინებდა გართობის სხვა სფეროებში ინვესტირებას. „ტოჰოს“ კომედიები უკვე აღარ ვარგოდა, აღარც მის ჯიდაიგეკებს ჰყავდა ბევრი მაყურებელი, გაუფერულდა განგსტერული ფილმებიც („იაკუძა ეიგა“), ვინაიდან მათი ერთფეროვანი, ზღაპრული სიუჟეტები არ აინტერესებდა აუდიტორიას. ამასობაში, კომერციულად გაამართლა რამდენიმე სათავგადასავლო ნამუშევარმა, რომლებშიც აისახა სხვადასხვა სახის კატასტროფა. „შოჩიკუ“ მყარ ავტორიტეტს ინარჩუნებდა იმიტომ, რომ მისი წარმოებული მელოდრამები, კომედიები თუ დრამები ორიენტირებული იყო იაპონური ოჯახის სიმტკიცეზე. „ტოეიმ“ ყურადღება გადაიტანა პიესების კინოადაპტაციებსა და მეორე მსოფლიო ომის თემატიკის კინოსურათებზე.

იაპონური კინემატოგრაფი, სპეციფიკურობის გამო, ითხოვდა ამ ქვეყნის ფართო სოციალური, პოლიტიკური და ისტორიული გარემოებების ცოდნას, ამიტომ მისი პროდუქცია გათვლილი იყო მხოლოდ იაპონური კინობაზრისათვის და ეს მდგომარეობა ერთგვარ შემაფერხებელ ფაქტორად იქცა ამ პროდუქციის საზღვარგარეთ გასატანად.

ამერიკული ძველი კინოცენზურის მსგავს მოდელზე აწყობილი იაპონური კინოს მორალური კოდექსის ადმინისტრირების კომისია (შემოკლებით – „ეირინი“) ერთობ ხისტად აკონტროლებდა ფილმების კლასიფიკაციას. კინოთეატრებში გასაშვებად გამზადებულ ყოველ კინოსურათს აღნიშნული კომისია ამოწმებდა. თუკი დამტკიცდებოდა მისი დემონსტრაციის საკითხი, მას ენიჭებოდა კონკრეტული ხუთციფრა ნიშანი და დადგენილი ოთხიდან ერთ-ერთი კლასიფიკაცია. პირველში იგულისხმებოდა ფილმები ყველა ასაკის აუდიტორიისათვის, ხოლო მეორე, მესამე და მეოთხე კრძალავდა, შესაბამისად, 12, 15 და 18 წლის მოზარდების დაშვებას კინოთეატრებში. თუ „ეირინში“ წარდგენილ რომელიმე ფილმში

აღმოჩნდებოდა უკიდურესი ძალადობა, მკვლელობის დეტალური აღწერა, ნარკოტიკების მოხმარება, სქესობრივი აქტის ამკარა ჩვენება და სხვ., კომისია არ სჯიდა მის ავტორებს, არამედ პოლიციას გადასცემდა.

ცნობილი რეჟისორების ნაწილი ცდილობდა უცხოური დაფინანსება მოეპოვებინა თავისი პროექტებისათვის, მაგრამ, ხშირ შემთხვევაში, ამოდ ირჯებოდა. ამის გამო მათ უწევდათ ან მცირე სიმძლავრის იაპონურ კინოკომპანიებთან თანამშრომლობა, ან, მეგობრებთან ერთად, ახალი კომპანიის ჩამოყალიბება. სწორედ იმ ხანებში შეიქმნა „იონკი ნო კაი“ („ოთხი მხედრის საზოგადოება“), რომელიც დააფუძნეს აკირა კუროსავამ, კეისკე კინოშიტამ, მასაკი კობაიაშიმ და კონ იჩიკავამ. თითოეული მათგანი უკვე გამოცდილი და სახელმოხვეჭილი კინორეჟისორი იყო. „იონკი ნო კაიმ“ და „ტოჰომ“ გამოუშვეს ერთობლივი ნამუშევარი „დოდესკადენი“ (1970, რეჟ. ა. კუროსავა), რომელშიც გადმოიცა დამთრგუნველი რეალობა – მეგაპოლისის ნაგავსაყრელის მცხოვრებლების ნაღვლიანი და უიმედო ყოველდღიურობა. მაშინ ამ კინოსურათმა, იაპონურ კინობაზარზე, ვერც კრიტიკული და ვერც კომერციული წარმატება ვერ მოიტანა, თუმცა იგი საკმაო ინტერესით მიიღეს საზღვარგარეთ და ზოგიერთ ქვეყანაში არა მარტო საფესტივალო პროგრამაში ჩართეს, არამედ ადგილობრივ კინოთეატრებშიც გაუშვეს.

წამყვანმა კინოკომპანიებმა ყურადღება მიაპყრეს „პინკუ ეიგას“ („ვარდისფერი კინო“), რომლის არაერთმა ნიმუშმა წინა ათწლეულში დიდძალ აუდიტორიას მოუყარა თავი. ასეთ დაბალბიუჯეტიან ფილმებს, ძირითადად, იღებდნენ პატარა კინოფირმები. „პინკუ ეიგაში“ ცენტრალური ფიგურა იყო ქალი, რომელიც აღმოჩნდებოდა მწვავე კრიმინალურ სიტუაციაში, რასაც თან ერთვოდა ძალადობისა და ეროტიკის სცენები. აღნიშნულ ფილმებს, სხვანაირად „ეროდუქციებსაც“ რომ უწოდებდნენ, სატელევიზიო კომპანიები ახლოსაც არ იკარებდნენ, არ უთმობდნენ ტელეეკრანს. მიუხედავად ამისა, „პინკუ ეიგა“ მომდევნო წლებში ისევ რჩებოდა იაპონური კინოწარმოების ერთ-ერთ შემოსავლიან მიმართულებად.

1971 წლიდან „ნიკაცუმ“ წამოიწყო ე. წ. „რომან პორუნოს“ („რომანტიკული პორნოგრაფია“) პროდუქციის წარმოება. ეს იყო ეროტიკული (და არა პორნოგრაფიული) ფილმები, რომლებიც

„პინკუ ეიგას“ ტრადიციებს აგრძელებდნენ. ამის გამო „ნიკაცუ“ მიატოვა კინორეჟისორებისა და მსახიობების უმეტესობამ. მათი ადგილი შეავსეს იმ ახალგაზრდებმა, რომლებიც ასისტენტებად ან შევირდებოდნენ მსახურობდნენ ამ კინოკომპანიაში. ამასთანავე, „ნიკაცუს“ ხელმძღვანელობამ სამუშაოდ აიყვანა ბევრი მსახიობი ქალი, ვისაც სურდა ამგვარ ფილმებში მონაწილეობა. „რომან პორუნოს“ კინოსურათებს გადასაღებად მცირე დანახარჯები, მცირე პერსონალი და მცირე დრო სჭირდებოდა, თუმცა მათ აჩვენებდნენ მხოლოდ სპეციალიზებულ კინოთეატრებში, რომლებიც ახალგაზრდა მამაკაცებით იყო გადავსებული. „რომან პორუნოს“ პოპულარობა დაახლოებით 20 წელიწადს გაგრძელდა და ამ ხნის განმავლობაში „ნიკაცუმ“ გამოუშვა 850 ასეთი ნამუშევარი. მათში მთავარი იყო ეროტიკული სცენები, სიუჟეტის დანარჩენი ნაწილების განვითარებას თავად ფილმის რეჟისორი წყვეტდა საკუთარი შეხედულებისამებრ. ახალბედებს ტოლს არც ვეტერანი კინორეჟისორები უდებდნენ და მდიდარი გამოცდილების წყალობით ცდილობდნენ „რომან პორუნოში“ ორიგინალური სტილები დაემკვიდრებინათ. აღნიშნული მიმართულების (ხანდახან ჟანრადაც რომ მოიხსენებენ¹) პროდუქციამ, რადგანაც დიდი კომერციული შემოსავალი მოჰქონდა, მოსალოდნელ ფინანსურ კატასტროფას გადაარჩინა იაპონური კინოწარმოება.

დამოუკიდებელ კინოში ექსპერიმენტატორ რეჟისორებს მნიშვნელოვანი კინოპროექტების განსახორციელებლად ხშირად უხმობდა მხატვრული თეატრის გილდია, რომელიც დაარსდა იმ მიზნით, რომ იაპონიაში ჩაეტანა და მაყურებლისათვის წარედგინა როგორც თანამედროვე, ისე კლასიკური უცხოური კინოსურათები, თუმცა შემდეგ ფილმწარმოებასაც მიჰყო ხელი და სხვა პატარა კინოკომპანიებთან წარმატებით თანამშრომლობდა კოპროდუქციების გამოშვებაში. მას კინოთეატრების პატარა ქსელი გააჩნდა და იქიდან მიღებულ მოგებას ნაწილობრივ აბანდებდა მომავალ ფილმებში. გილდიის მიწვევით გადაიღო დამაფიქრებელი ნამუშევარი, „გადაყარეთ წიგნები, გამოეფინეთ ქუჩებში“ (1971) პოეტმა, დრამატურგმა, კინორეჟისორმა და ფოტოგრაფმა, შუჯი ტერაიამამ. ამ ენერგიული მიუზიკლის ფილოსოფია მდგომარეობდა სიხარულში, ანარქიასა და მძვინვარებაში. იგი ეწინააღმდეგებოდა

¹ Standish, A New, 2006, p. 260.

გემოვნებას, თავაზიანობას და უპირატესობას ანიჭებდა სიმღერებს, ექსცესებს, სექსს, თამამად წარმოადგენდა თანამედროვე კულტურაში ახალგაზრდა თაობის თვითგამოხატვის ფორმებსა და თავისებურებებს.

მხატვრული თეატრის გილდიაში ნაყოფიერად მუშაობდა ნაგისა ოშიმა. ზოგიერთი სხვა კინოკომპანიისა თუ პროდიუსერის მიერ შერისხული ამ კინორეჟისორის მორიგი ნამუშევარი, „ცერემონია“ (1971) აჩვენებდა მწვავე სოციალურ სატირას იაპონურ საზოგადოებაზე, ერთი ოჯახის უცნაურ თავგადასავალს, რომლიდანაც აშკარად იგრძნობოდა ტრადიციების რღვევის დაუნდობელი პროცესი.

1971 წლის დეკემბერში გაკოტრდა კინოკომპანია „დაიეი“, თუმცა სამი წლის შემდეგ, უმსხვილესი საგამომცემლო სახლის, „ტოკუმა შოტენის“ დახმარებით, იგი აღადგინეს როგორც საწარმოო კომპანია, რომელიც მცირე რაოდენობის პროდუქციას უშვებდა. ძირითადად, ეს იყო ეკრანიზაციები იმ რომანებისა, რომლებსაც „ტოკუმა შოტენი“ გამოსცემდა.

ეროვნულ კინობაზარზე ნიშის შესანარჩუნებლად „ტოეი“ შეეცადა არ ჩამორჩენოდა „ნიკაცუს“ და მრავლად იღებდა ძალადობისა და ეროტიკის შემცველ ფილმებს. ამისათვის მისი მესვეურები ზოგჯერ ევროპელ მსახიობებსაც იწვევდნენ. მერე მოიფიქრეს ახალი მიმართულება – კინოსურათები ბანდიტ გოგონებზე, რასაც მოგვიანებით დაერქვა „ვარდისფერი აგრესია“. მას შემდეგ, რაც ამავე კინოკომპანიის ახალგაზრდული თემატიკის ნამუშევრები აღარ ვარგოდა, მათ ნაცვლად შეუდგნენ სათავგადასავლო ფილმების წარმოებას, რამაც კარგი შემოსავალი მოიტანა. „ტოეის“ გამოირჩეული კინორეჟისორი, კინჯი ფუკასაკუ აკეთებდა სრულიად განსხვავებული ხელწერის განგსტერულ კინოსურათებს, რომლებსაც თანადროული ყოფა-ცხოვრების რეალურ ჩანაწერებს უწოდებდნენ და რომლებშიც იაპონიის კრიმინალური სამყარო წარმოდგენილი იყო, როგორც ფულზე დახარბებული ავტოკრატია.

სერიებსაც ჰყავდა ერთგული აუდიტორია. ამ მხრივ აქტიურობდა კინოკომპანია „შოჩიკუ“ და უშვებდა ტიპურ შომინგეკებს, რომელთა ერთი და იგივე გმირი – კომივოიაჟორი (სავაჭრო ფირმის წარმომადგენელი), მეტსახელად „უმწეო ტორა“, მოგზაურობდა იაპონიაში და უხერხულ სიტუაციებში ვარდებოდა. ამ სერიებმა

პოპულარობა მოიპოვა ძველ დროებაზე ნოსტალგიური განწყობით. 26 წლის განმავლობაში „შოჩიკუმ“ გადაიღო 49 კინოსურათი ტორას თავგადასავლებზე. თითოეული მათგანის შემქმნელები ამტკიცებდნენ, რომ ოჯახური ფასეულობები თანამედროვე სამყაროში ჯერაც ხელშეუხებელი იყო¹, რაც ასე იზიდავდა მაყურებელს. „შოჩიკუმ“ იღებდა სხვა სერიებსაც. ასეთ ნამუშევრებს აკეთებდნენ დანარჩენი დიდი თუ პატარა კინოკომპანიებიც.

1971 წელს იაპონურ კინობაზარზე გავიდა 367 ადგილობრივი წარმოების კინოსურათი. ეს კინოპროდუქცია ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით კი გამოირჩეოდა, მაგრამ მაღალხარისხოვანი ხელოვნებისაგან შორს იდგა.

ამასობაში, ასპარეზზე გამოვიდნენ ისეთი მსხვილი კომპანიები, რომლებსაც მანამდე არაფერი საერთო არ ჰქონდათ კინოწარმოებასთან და თავად დაიწყეს ფილმების გადაღება. ამით „ნიკაცუს“, „შოჩიკუსა“ და სხვებს ახალი, მოულოდნელი კონკურენტები გამოუჩნდნენ. წინა წლებში თავგამოჩენილ კინორეჟისორთა ნაწილი, თითქმის უსაქმოდ რომ იყო და შესაფერის დროს რომ ელოდა, სწორედ ამ კომპანიებს დაუკავშირდა და მათ დაკვეთებს ასრულებდა. ამას გარდა, მდგომარეობა შეიცვალა სამსახიობო წრეებშიც – კინომსახიობები აღარ ეკუთვნოდნენ რომელიმე კინოკომპანიას, არამედ მავან კინოპროექტში მონაწილეობას თავადვე წყვეტდნენ. მათგან ყველაზე სახელგანთქმულები საკუთარ კინოკომპანიებსაც კი აფუძნებდნენ, ამიტომ მათ ნაცვლად (რადგანაც ისინი უკვე საკმაო გასამრჯელოს ითხოვდნენ), ზოგჯერ, პროდიუსერები პოპულარული მომღერლებისა და ტელეწამყვანების მიწვევას ამჯობინებდნენ.

1972 წელს ტოკიოს პოლიციამ ჩაატარა ჩხრეკა „ნიკაცუსა“ და „ეირინის“ ოფისებში და „რომან პორუნოს“ ფილმების კონფისკაცია მოახდინა. ამას მოჰყვა ცხრა ადამიანის (მათ შორის, სამი კინორეჟისორის) სასამართლო პროცესი, რაც რვა წლის განმავლობაში მიმდინარეობდა და ბოლოს ყველა მათგანს მოუხსნეს ბრალდებები.

კრიტიკოსებს ძალიან მოეწონათ იოშიშიგე იოშიდას პოლიტიკური ფილმი, „სახელმწიფო გადატრიალება“ (1973), რომელიც მიეძღვნა 1936 წლის თებერვლის ისტორიულ მოვლენას – ხელისუფ-

¹ Thornton, The Japanese, 2008, p. 174.

ლების წინააღმდეგ იაპონიის არმიის ახალგაზრდა ოფიცრების მიერ ორგანიზებულ აჯანყებას, რომელიც მარცხით დასრულდა. ამ კინოსურათში დოკუმენტური სიზუსტით აისახა რეალობა, რამაც შოკი მოჰგვარა მნახველს.

ერთობ დაცვა ტრადიციული ჟანრების – ჯიდაიგეკისა და გენ-დაიგეკის ავტორიტეტი. რა თქმა უნდა, მათ კვლავაც იღებდნენ და ზოგიერთი (მაგ., სერიები ბრმა მოფარიკავე ძატოიჩიზე) კვლავაც იზიდავდა მაყურებელს, თუმცა ისინი ვეღარ დომინირებდნენ კინობაზარზე ისე, როგორც ადრეულ წლებში. „ნიკაცუმ“ საბავშვო ფილმების წარმოება მოსინჯა და მცირე ხნით ამგვარმა პოლიტიკამ კომერციულად გაამართლა. სხვა კინოკომპანიებმა სცადეს დასავლურ კინოსთან გაჯიბრება იმით, რომ გახმაურებული ამერიკული და ევროპული „საშინელებათა ფილმების“ „რიმეიქები“ (მათ შორის, ტრილოგია დრაკულაზე) გადაიღეს, მაგრამ ამ მხრივაც ვერანაირი ხიერი ვერ ნახეს. სამაგიეროდ, წინა რიგში გამოდიოდნენ პატარა კინოკომპანიები, რომლებიც უფრო მომგებიან კინოსურათებს აკეთებდნენ, კინობაზარზე ადგილს იკავებდნენ და საერთაშორისო არენაზეც გაჰქონდათ თავიანთი პროდუქცია.

საყურადღებო ნამუშევარი გამოდგა კეი კუმაის ფილმი, „სანდაკანი №8“ (1974), რომელშიც აღიწერა მეორე მსოფლიო ომამდელ პერიოდში, იაპონიის არაერთ რეგიონში, საყოველთაო გაჭირვების გამო, თუ როგორ ჰყიდდნენ გაღატაკებული ოჯახები საკუთარ არასრულწლოვან ქალიშვილებს ადგილობრივსა და უცხოეთის საროსკიპოებში. კინოსურათის მთავარი გმირია ჟურნალისტი ქალი, რომელიც მასალებს აგროვებს ამ ფაქტების შესახებ და ეძებს მოწმეებს, რათა მათზე დაყრდნობით დაწეროს მამხილებელი წიგნი. ფილმმა რამდენიმე პრესტიჟული პრიზი და სპეციალისტების მოწონება დაიმსახურა.

1975 წლის სტატისტიკური მონაცემებით, მიუხედავად იმისა, რომ ერთი წლის მანძილზე კინოთეატრებში უფრო მეტი იაპონური კინოსურათი (333 ერთეული) გავიდა, ვიდრე უცხოური (225 ერთეული), ადგილობრივი წარმოების ნამუშევრების შემოსავალმა მხოლოდ 44% შეადგინა და ეს გარემოება ახალ თავსატეხად გაუჩნდა ეროვნულ კინოკომპანიებს. იმხანად, იაპონური კინოთეატრის ბილეთის ფასი ყველაზე მაღალი იყო მსოფლიოში, ხოლო მათი რიცხვი, ვისაც ამის გადახდა არ სურდა, სულ უფრო იზრდებოდა.

კინოთეატრებში დასწრება კიდევ უფრო შეამცირა გაყიდვაში გასულმა პირველმა ვიდეომაგნიტოფონებმაც, რომლებიც კინოსურათების საშინაო ჩვენებისათვის იყო განკუთვნილი.

კინოკომპანიებში მომუშავე კინემატოგრაფისტებს ევალებონათ თავიანთი კინოგანათლება და პრაქტიკაში დახვეწილი მეთოდებით ეხელმძღვანელათ. სამწუხაროდ, ტექნიკური პერსონალის გაწვრთნა-გადამზადება თითქმის აღარ ხდებოდა, ამიტომ ყველას ინდივიდუალურად უნდა ემოქმედა, რათა საკუთარი პროფესიული განვითარებისათვის ეზრუნა.

1975 წლის აგვისტოს დასაწყისში ტოკიოს ეკრანებზე გავიდა საბჭოთა კავშირ-იაპონიის ერთობლივი ფილმი, „დერსუ უზალა“, რომელიც გადაიღო აკირა კუროსავამ. მან საგანგებო მიწვევა მიიღო კინოსტუდია „მოსფილმიდან“ და თავად ამოარჩია ლიტერატურული წყაროები, რომლებიც საფუძვლად დაედო ამ ფაქიზსა და ბრძნულ ნამუშევარს ადამიანისა და ბუნების ჰარმონიულ ურთიერთობაზე. „დერსუ უზალა“ დაჯილდოვდა სხვადასხვა პრიზით სხვადასხვა კინოფორუმზე, რომელთაგანაც ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ამერიკული „ოსკარი“ საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმის ნომინაციაში.

სკანდალი გამოიწვია ნაგისა ოშიმას ფილმმა, „სიყვარულის კორიდა“ (1976), ფრანგულ-იაპონურმა ერთობლივმა ნამუშევარმა, რომელიც სხვადასხვა სახელწოდებით გადიოდა ამა თუ იმ ქვეყანაში (მაგ. საფრანგეთში დაარქვეს „გრძნობათა იმპერია“). იმის გამო, რომ შეიცავდა აშკარად პორნოგრაფიულ სცენებს, ამ კინოსურათის სრული ვერსია არსად, არც ერთ კინოსადისტრიბუციო ქსელში, არ გაუშვიათ, რამეთუ დაექვემდებარა საცენზურო აკრძალვას. თანაც იაპონიის ეკრანებზე ფილმის ოფიციალური გასვლის წინ გამოიცა წიგნი, რომელშიც დაიბეჭდა მისი კინოსცენარი, რამდენიმე სტატია და კადრი. ამან გამოიწვია ოშიმას სამართალში მიცემა უხამსობისათვის. სასამართლო გაიწვია 1982 წლამდე, რის შედეგადაც რეჟისორი გაამართლეს.¹

„სიყვარულის კორიდა“ დაეფუძნა რეალურ ამბავს, რომელიც მოხდა 1936 წელს, როდესაც დააპატიმრეს ქალი, სასიკვდილო დაზიანებები რომ მიაყენა მამაკაცს და ამის თაობაზე მაშინდელი

¹ Sharp, Historical, 2011, p. 41.

პრესა იუწყებოდა. კინოსურათი მთლიანად ემიჯნებოდა ოშიმას მანამდე მისწრაფებას მოდერნისტული ექსპერიმენტებისაკენ და ტაბუირებული თემატიკის წინ წამოწევით თავისებურ გამოწვევას უგზავნიდა ცენზურას.

კრიტიკოსებისა და მაყურებლის ყურადღების ცენტრში მოექცა ნობორუ ტანაკას „მეთვალყურე სხვენში“ (1976) და კონ იჩიკავას „ინუგამების ოჯახი“ (1976). პირველი მათგანი იყო დამინტრიგებელი ეკრანიზაცია 1923 წლის ტოკიოს ერთ პანსიონსა და მის ბინადრებზე, ხოლო მეორე – შთამბეჭდავი განგსტერული ფილმი, რომელმაც უდიდესი შემოსავალი მოიტანა.

1977 წელს „ტოეი“ ჩამოაყალიბა შვილობილი კომპანია „ტოეი სენტრალ ფილმი“, რომელსაც უნდა გადაეღო მეორეხარისხოვანი კინოთეატრებისათვის გათვლილი, დაბალბიუჯეტის კინოსურათები. „ტოეის“ ასევე ჰქონდა ანიმაციის, სატელევიზიო და ვიდეო-ფილმების განყოფილებები, რომლებშიც მზადდებოდა კონკურენტუნარიანი პროდუქცია. ეს კინოკომპანია ზაფხულსა და ზამთარში კინობაზარს ამარაგებდა საბავშვო კინოპროგრამებით, ამიტომ სასკოლო არდადეგების დროს კინოთეატრები ივსებოდა ბავშვებითა და მათი მშობლებით.

დასავლური „საგზაო კინოს“ („როუდ მუვი“) გავლენით გადიოდა იოჯი იამადამ ფილმი, „ბედნიერების ყვითელი ცხვირსახოცი“ (1977), სუფთა იაპონური ამბავი, რომელსაც სერიოზული კომერციული მოგება არ მოჰყოლია, თუმცა კრიტიკისაგან დადებითი შეფასება მიიღო. მომდევნო წელს, მას, როგორც საუკეთესო ნამუშევარს, გადაეცა იაპონიის უმაღლესი კინოპრიზი. სწორედ 1978 წლიდან ჩაეყარა საფუძველი ამგვარი პრიზებით (20 ნომინაცია) დაჯილდოების ყოველწლიურ ცერემონიალს, რასაც ატარებს იაპონიის აკადემიური კინოპრიზების ასოციაცია.

ახალგაზრდა თაობის კინორეჟისორები არ თაკილობდნენ იაფფასიან პროექტებზე მუშაობას, ფილმებს იღებდნენ ვიწრო ფირზეც და ვიდეოფორმატშიც. ამის პარალელურად, განვითარდა „ჯიშუ ეიგა“ („სამოყვარულო კინო“), რომლის ნიმუშებს აჩვენებდნენ მხოლოდ სპეციალურ ადგილებში. ეს იყო სკოლებსა თუ უნივერსიტეტებში ან საშინაო პირობებში გადაღებული ექსპერიმენტული კინოპროდუქცია. ასეთ კინოსურათებს ხანდახან აფინანსებდა რომელიმე ორგანიზაცია ან დაბალი რანგის კინოფესტივალი.

ჰოლივუდმა ფართოდ შეუტია იაპონურ კინობაზარს და საკმარაოდენობის ფილმებით გაავსო იაპური კინოთეატრები. იაპონელებმა ვერც ვერაფერი გააწყვეს ჰოლივუდის ამგვარი ჰეგემონიის საწინააღმდეგოდ. ადგილობრივი მსხვილი კომპანიები ხშირად აფინანსებდნენ როგორც იაპონურ ფილმებს, ისე მეზობელი ქვეყნების (გამომდინარე იქიდან, თუ როგორი სიმძლავრის შიდა კინობაზარი ჰქონდა მათ) კინოპროდუქციასაც, თუმცა ხეირიან შედეგს თითქმის ვერ აღწევდნენ. წამყვან კინოკომპანიებს არ ჰქონდათ შესაძლებლობა, რომ გამოეზარდათ ნიჭიერი კინორეჟისორები, არც ცდილობდნენ არც თანამშრომელთა რიგების გადახალისებას, არც ხარისხიანი კინოსურათების შექმნას. ამ დროისათვის ნათელი გახდა, რომ იაპონური კინო სრული დეგრადაციის წინაშე იდგა.

ნაგისა ოშიმას მორიგი ნამუშევარი, ისევ ფრანგულ-იაპონური კოპროდუქცია, „სიყვარულის აჩრდილი“ (1978) დაჯილდოვდა კანის საერთაშორისო კინოფესტივალის პრიზით საუკეთესო კინორეჟისურისათვის. მიუხედავად ამისა, იაპონიაში ამ ფილმის შეკვეცილი ვერსია გაუშვეს. მოგვიანებით ოშიმა დანაწევრებით აღნიშნავდა, რომ თავის სამშობლოში უჭირდა მუშაობა, დაფინანსების მოპოვება, იგი ხაზს უსვამდა კინოწარმოების სავალალო მდგომარეობას და აქედან გამოსავლის გზებსაც ვერ ხედავდა.¹

სერიული მკვლელის თავგადასავალია ნაჩვენები შოჰეი იმამურას დრამაში, „შურისძიება ჩემზე“ (1979), რომლის ავტორმა გულმოდგინედ გამოიკვლია საკუთარი იდენტობის ძიებაში მყოფი მთავარი გმირი. იმამურამ ლიტერატურულ პირველწყაროდ ამოარჩია გახმაურებული რომანი, რომელსაც საფუძვლად ედო ნამდვილი ამბავი. აღნიშნულ ეკრანიზაციას მან დაამატა სხვა დოკუმენტები, რაც თავად მოიძია და ამაზე ააგო კინოსურათის მწვავე დრამატული სტრუქტურა. დიდი დრო წაიღო კინოსცენარის დამუშავებამ. მისი მეოთხე და საბოლოო ვერსია უშუალოდ რეჟისორმა დაწერა. ასეთი დამოკიდებულება იმით აიხსნება, რომ იგი იშვიათად ცვლიდა კინოსცენარს საბოლოო რეპეტიციებისას ან გადაღებისას და ამ პერიოდში უფრო კონცენტრირდებოდა ვიზუალურ ეფექტებზე, მსახიობებთან მუშაობაზე, ლოკაციების გულდასმით შერჩევაზე. ფილმს საგრძნობი კომერციული შედეგი მოჰყვა, ხოლო შოჰეი იმამურას ავტორიტეტი ერთიორად გაიზარდა.

¹ Ritchie, A Hundred, 2005, p. 202.

1970-იან წლებში იაპონია გახდა მსოფლიოს ერთ-ერთი მძლავრი, ეკონომიკურად განვითარებული ქვეყანა, მაგრამ ამ გარემოებამ კინოზე ვერ იმოქმედა დადებითად, რადგან კინოთეატრების რიცხვი სულ უფრო მცირდებოდა, ადგილობრივი კინოკომპანიები სულ უფრო ნაკლებ პროდუქციას აწარმოებდნენ. მოსახლეობის დიდი ნაწილი საშუალო ფენას განეკუთვნებოდა, ამიტომ, მცირედენი გამონაკლისის გარდა, იაპონელები აღარც იღებდნენ ფილმებს სიღარიბეზე. ეს სოციალური ცვლილებები გამოიწვია სხვადასხვა ჟანრის ნამუშევრებში, განსაკუთრებით, მელოდრამებში. საერთოდ გასრულდა შომინგეკის ერთხანს პოპულარული განშტოება – ჰაჰა მონო, ანუ კინოსურათები დედებზე, ვინაიდან მსგავსი საბრალო, დაბეჩავებული და საცოდავი ადამიანები თითქმის აღარც არსებობდნენ იაპონურ სინამდვილეში. ამ მოდელმა წარმატებით გადაინაცვლა სატელევიზიო სივრცეში, სადაც კეთდებოდა ფილმები ბედნიერ დედებზე, სანიმუშო დიასახლისებზე, რომლებსაც საუცხოო ოჯახები ჰყავდათ და საუკეთესო საყოფაცხოვრებო პირობები გააჩნდათ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Ritchie, Donald. A Hundred Years of Japanese Film. Tokyo: Kodansha International, 2005;
- Sharp, Jasper. Historical Dictionary of Japanese Cinema. Lanham: The Scarecrow Press, 2011;
- Standish, Isolda. A New History of Japanese Cinema. New York: Continuum, 2006;
- Thornton, Sybil Anne. The Japanese Period Film. Jefferson: McFarland & Company, 2008.

FILM STUDIES

Zviad Dolidze,
Film historian and critic, Ph.D. in Art Criticism
(Film Studies), full professor of the Shota Rustaveli
Theatre and Film Georgia State University

THE CHALLENGES OF JAPANESE CINEMA IN THE 1970S

Abstract

Keywords: *film companies, national cinema, genres, censorship, changes*

With its cultural, geographical, and linguistic differences, Japanese cinema represented an exotic alternative to Hollywood; however, by the early 1970s, audience attendance in movie theaters was declining. The main reason for this was the limitless popularity of television.

To correct the situation, further adjustments were made to the national film industry, which saved most film companies from bankruptcy. The studio system has experienced a decline, but it has not completely collapsed, leading to the emergence of new perspectives. Famous film companies «Daiei» and «Nikkatsu» merged into a distribution network, which was named «Dainichi Film Distribution» («Dainichi Eihai»), although soon after «Nikkatsu» withdrew from this network. They and other film companies, due to the fact that they could no longer listen to the fierce competition with television, also filmed television films, the majority of which were shown in movie theaters.

The local film market was dominated by companies: «Toei», «Toho», and «Shochiku» but the last two of them invested less money in film production and preferred to invest in other areas of entertainment. The comedies of «Toho» were no longer suitable; its Jidaigekis no longer had many viewers, gangster films («Yakuza Eiga») were also discolored, since their monotonous, fabulous

plots did not interest the audience. Meanwhile, several adventure works that reflected various kinds of disasters have succeeded commercially. «Shochiku» maintained a strong authority in that the melodramas, comedies, or dramas it produced focused on the tenacity of the Japanese family.

Japanese cinema, due to its specificity, demanded knowledge of the extensive social, political, and historical circumstances of this country, so its products were intended only for the Japanese film market, and this situation became a kind of hindrance to exporting these products abroad.

The Commission for the Administration of the Moral Code of Japanese Cinema (abbreviated as «Eirin»), assembled on a similar model to the American old film censorship, strictly controlled the classification of films. The commission checked every film prepared for release in movie theaters. If the question of its demonstration was approved, it was given a specific five-digit mark and a classification of one of the four established. The first meant films aimed at audiences of all ages, while the second, third, and fourth prohibited the admission of 12, 15, and 18-year-olds to movie theaters, respectively. If any of the films presented in «Eirin» were found to contain extreme violence, detailed descriptions of murder, drug use, explicit testimony of sexual acts, etc., the commission did not prosecute its authors but turned them over to the police.

Some of the famous directors tried to obtain foreign funding for their projects but, in many cases, were in vain. Because of this, they had to either collaborate with small-capacity Japanese film companies or, together with friends, form a new company. It was during those times that the «Yonki no Kai» («Society of Four Horsemen») was established, founded by Akira Kurosawa, Keisuke Kinoshita, Masaki Kobayashi, and Kon Ichikawa. Each of them was already an experienced and well-known filmmaker. «Yonki no Kai» and «Toho» released the joint work «Dodeskaden» (1970, dir. A. Kurosawa), in which the depressing reality was conveyed – the gall and hopeless everyday life of the inhabitants of the megapolis landfill. Then this film did not bring critical or commercial success on the Japanese film market, although it was received with considerable

interest abroad and in some countries was not only included in the festival program but also released in local movie theaters.

Leading film companies drew attention to «Pinku Eiga» («Pink Film»), a number of samples of which had attracted a large audience in the previous decade. Such low-budget films were mainly made by small film companies. The central figure in «Pinku Eiga» was a woman who would find herself in an acute criminal situation, accompanied by scenes of violence and erotica. The TV companies did not give the TV screen to the above-mentioned films. Nevertheless, «Pinku Eiga» remained one of the grossing directions of Japanese film production in the following years.

Since 1971, «Nikkatsu» has initiated production of «Roman Poruno» («Romantic Pornography»). These were erotic (rather than pornographic) films that continued the traditions of «Pinku Eiga». Because of this, «Nikkatsu» was abandoned by most filmmakers and actors. Their place was filled by those young people who served as assistants or apprentices in this film company. In addition, the management of «Nikkatsu» hired many actresses who wanted to participate in such films to work. The «Roman Poruno» films took little expense, little staff, and little time to shoot, although they were shown only in specialized cinemas, which were overflowing with young men. The popularity of «Roman Poruno» lasted about 20 years, and during this time «Nikkatsu» released 850 such works. The main thing in them was erotic scenes; the development of the rest of the plot was decided by the film director himself at his own discretion. The newcomers were not equal to veteran filmmakers who, thanks to their rich experience, tried to establish original styles in «Roman Poruno».

In the independent cinema, experimental directors were often invited by the Art Theatre Guild, which was founded with the aim of bringing both modern and classic foreign films to Japan and presenting them to the audience, but then this company also followed the film production and successfully cooperated with other small film companies in the release of co-productions. It owned a small chain of cinema theaters and partially invested its profits from there in future films. A thought-provoking film, «Throw Away Your

Books, Rally in the Streets» (1971), was shot by poet, playwright, film director, and photographer Shuji Terayama at the guild's invitation. The philosophy of this energetic musical lay in joy, anarchy, and rage. It opposed taste, politeness, and preferred songs, excesses, and sex, boldly representing the forms and peculiarities of self-expression of the younger generation in modern culture.

In December 1971, the film company «Daiei» went bankrupt, although three years later, with the help of the largest publishing house, «Tokuma Shoten» it was rebuilt as a production company, releasing a small amount of production. Basically, these were film adaptations of the novels that «Tokuma Shoten» was publishing.

To maintain its niche in the national film market, «Toei» tried not to lag behind «Nikkatsu» and made numerous films containing violence and erotica. For this, its managers sometimes invited European actors. Then they came up with a new direction – film pictures about Bandit girls, which was later called «Pink Aggression». Since the youth-themed works of the same film company were no longer suitable, they began to produce adventure films instead, which brought good income. The outstanding film director of «Toei» Kinji Fukasaku, made gangster films of a completely different handwriting, which were called real records of contemporaneous life and in which the criminal world of Japan was presented as an autocracy that was overpriced for money.

Meanwhile, such large companies came into the arena, which before had nothing to do with film production, and began to make films themselves. This brought new, unexpected competitors to «Nikkatsu», «Shochiku» and others. In previous years, some of the famous filmmakers, who were almost idle and waiting for the right time, contacted these companies and fulfilled their orders. In addition, the situation has changed in the acting circles – the film actors no longer belonged to any film company but decided to participate in the film projects themselves. The most famous of them even founded their own film companies, so instead of them (because they already demanded considerable salaries), sometimes producers preferred to invite popular singers and TV presenters.

The authority of the traditional genres – Jidaigeki and Gendaigeki – fell down. Of course, they were shot again, and some (e.g., series

about the blind fencer Zatoichi) continued to attract audiences, although they could no longer dominate the film market as much as in the early years. «Nikkatsu» tried to produce children's films, and for a short time such policies were commercially justified. Other film companies tried to rival Western cinema by filming «remakes» of high-profile American and European horror films (including the trilogy about Dracula), but they did not see any success in this regard. Instead, the front row featured smaller film companies making more profitable films, taking a seat at the film market, and bringing their products to the international arena.

Hollywood attacked the Japanese film market extensively and filled the movie theaters there with a considerable number of films. The Japanese could not do anything to counter such Hollywood hegemony. Large local companies often financed Japanese films as well as the film production of neighboring countries (based on the capacity of the domestic film market they had), although they hardly achieved any results. Leading film companies did not have the opportunity to raise talented filmmakers, did not try to reshape the ranks of employees, or create quality films. It became clear that Japanese cinema was facing complete degradation.

By the 1970s, Japan had become one of the world's powerful, economically developed countries, but this circumstance could not positively affect cinema, as the number of movie theaters became less and less, and local film companies produced less and less. A large part of the population belonged to the middle class, so, with few exceptions, the Japanese no longer made films about poverty. These social changes appeared in works of various genres, most notably, melodramas. In general, the once-popular branch of Shomingeki – Haha Mono, or film pictures about mothers, came to an end, since such poor, shabby, and pitiful people almost ceased to exist in Japanese reality. This model successfully moved into the television space, where films were made about happy mothers, exemplary housewives who had wonderful families and had the best living conditions.