

თარგმანი

კინო როგორც ხელოვნების ორიგინალური ფორმა

ჰანს რიხტერი¹

ინგლისურიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო გიორგი რამზაძემ

კინოს მთავარი ესთეტიკური პრობლემა, რომელიც შექმნილია (მოძრაობის) რეპროდუქციისთვის, პარადოქსულად, სწორედ რეპროდუქციის დაძლევაა.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, კითხვა შემდეგში მდგომარეობს: რა ხარისხითაა კამერა (ფირი, ფერები, ხმა და ასე შემდეგ) წარმოდგენილი და გამოყენებული ობიექტის აღბეჭდვისთვის (ნებისმიერი საგნის, რომელიც კამერის ობიექტივის წინ აღმოჩნდება) ან ისეთი შეგრძნებების წარმოსაქმნელად, რაც ხელოვნების არც ერთ სხვა ფორმას არ ხელეწიფება?

ეს საკითხი არავითარ შემთხვევაში არაა მხოლოდ ტექნოლოგიასთან დაკავშირებული. კამერის ტექნიკური გათავისუფლება უნდა განვიხილოთ ფსიქოლოგიური, სოციალური, ეკონომიკური და ესთეტიკური პრობლემების ჭრილში. სანამ ეს ფუნდამენტური საკითხი თავისი მრავალმხრივი ასპექტებით საკმარისად არ გაიკვება, შეუძლებელია კინოზე, როგორც დამოუკიდებელ ხელოვნების ფორმაზე ლაპარაკი ან თუნდაც საერთოდ მის აღიარებაზე ხელოვნების დარგად. როგორც პუდოვკინი აღნიშნავს: „ის, რაც ხელოვნების ნიმუშია გადაღებამდე – მსახიობთა თამაში, დადგმა ან რომანი – ხელოვნების ნიმუში აღარაა ეკრანზე“.

კინოს ამჟამინდელი ფორმის გულმხურვალე მოყვარულსაც კი შეიძლება მოეჩვენოს, რომ კინო ძირითადად შემოქმედებითი მიღწევების „აღრიცხვისთვის“ გამოიყენება – პიესების, მსახიობების, რომანების ან უბრალოდ ბუნების, და შედარებით ნაკლებად – კინოსთვის დამახასიათებელი უნიკალური ესთეტიკური შეგრძნებების შესაქმნელად. მართალია, კომერციული გასართობი ფილმი

¹ Hans Richter - The Film as an Original Art Form, College Art Journal, Vol. 10, No. 2, 1951, pp. 157-161.

ბევრ იმ „გამათავისუფლებელ“ ელემენტს იყენებს, რომლებიც, 1895 წლიდან მოყოლებული, მელიესმა, გრიფიტმა, ეიზენშტეინმა და სხვებმა აღმოაჩინეს, და რომლებიც კინოს ორიგინალური ფორმისკენ მიისწრაფვიან, მაგრამ კინოინდუსტრიის, როგორც ეკონომიკური მოვლენის, საერთო ტენდენცია მაინც იმაში მდგომარეობს, რომ თითოეული ფილმი მაქსიმალურად მეტ მაყურებელამდე მივიდეს.

კინომ კომერციულობას თავი რომ აარიდოს, თხრობის **ტრადიციულ** ფორმებს უნდა დაშორდეს, რომლებსაც მაყურებელთა უმრავლესობაა მიჯაჭვული. ესენია: თეატრი, სადაც მსახიობი ბატონობს, და რომანი ან პიესა, რომელშიც მთავარი ფიგურა მწერალია. ეს ორი ტრადიცია მძიმედ აწვება კინოს და ხელს უშლის მის რეალურ დამოუკიდებლობას.

დევიდ უორკ გრიფიტმა ჯერ კიდევ 1909 წელს აიძულა თეატრის მსახიობები, „მოზაიკურ თამაშზე“ გადასულიყვნენ. მან ამგვარად უწყვეტი სცენური თამაში ასეულობით განცალკევებულ სცენად დაყო, რომლებიც მონტაჟის საშუალებით ერთიანდებოდნენ. მისმა რევოლუციურმა ინოვაციებმა – ახლო ხედმა და ჯვარედინმა მონტაჟმა – კინემატოგრაფიული სტილი ჩამოაყალიბა. თუმცა, თეატრალური თამაშის ტრადიციის დასრულების შემდეგ, გრიფიტმა მსახიობს უნებლიედ უსაზღვრო გავლენა უბოძა და ვარსკვლავის კულტი შექმნა.

მეორე მხრივ, რომანი უკანასკნელი 50 წლის განმავლობაში კინოს მოერგო და უფრო ვიზუალური გახდა. მაგრამ პერსონაჟების ფსიქოლოგიური განვითარების ტექნიკა, თხრობის სტილი და ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ტრადიციული ხერხები კვლავ დომინირებენ კინოში და მას რეპროდუქციის საშუალებად აქცევენ (ლიტერატურული ნაწარმოებებისა, რომლებიც თავდაპირველად ხელოვნების ორიგინალური ნიმუშები იყვნენ, სანამ მათ ჰოლივუდში, ლონდონში, პარიზსა და რომში ადაპტაციის გზით „აწარმოებდნენ“).

ამ კონტექსტში ჩვენთვის არაა მნიშვნელოვანი, რომ მიუხედავად ხელოვნების სხვა ფორმებზე დამოკიდებულებისა და რეპროდუქციის მეტ-ნაკლები ხარისხისა, მრავალმა ფილმმა განსაკუთრებული თვისებები გამოავლინა. ყველამ ვიცით, რომ კინოინდუსტრიაში შთამბეჭდავი ნამუშევრები შეიქმნა, სავსე გამომგონებ-

ლობით, შთაგონებითა და ადამიანური ღირებულებებით. მაგრამ აქ მთავარი საკითხია – კინო როგორც ხელოვნების ორიგინალური ფორმა. ჩვენ არ ვსაუბრობთ „კარგ“ ან „ცუდ“ ფილმებზე, ჩვენი მიზანია დავადგინოთ, რა ესთეტიკურ ფუნდამენტზე უნდა დაშენდეს კინო.

ბუნდოვანება იმასთან დაკავშირებით, არის თუ არა „კინო როგორც ასეთი“ (ანუ გასართობი ფილმი) თეატრალური, ლიტერატურული თუ ვიზუალური ხელოვნება – მრავალი კინომცოდნისა და კრიტიკოსისთვის სრულდება ეჭვით, არის თუ არა კინო საერთოდ ორიგინალური ხელოვნება ან ოდესმე გახდება თუ არა ასეთი.

ასევე არსებობს მეორე სკოლა, რომელიც მთლიანად უარყოფს კინოს დღევანდელ ფორმას, მიუხედავად უზარმაზარი წარმატებისა და გავლენისა, უკუაგდება მის სოციალური კომპენსატორის როლს... და მასში მედიუმის გრანდიოზულ დამახინჯებას ხედავს.

მხატვრული ფილმი თავისი ამჟამინდელი ფორმით წარმოადგენს ხელოვნების სხვადასხვა ფორმის რეპროდუქციას, შერწყმულს კინოს ორიგინალურ ელემენტებთან. თუმცა, ფაქტია, რომ მხატვრულ ფილმთან ერთად არსებობს სულ მცირე ორი სხვა კინემატოგრაფიული ფორმა, რომლებიც, იმის მიუხედავად, რომ სანახაობრივად ჰოლივუდს ჩამოუვარდებიან, ბევრად უფრო კინემატოგრაფიულნი არიან ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით.

კინოს ისტორიაში რამდენჯერმე მოხდა გადატრიალება, რომლებმაც დროებით გაათავისუფლეს გასართობი კინო ორი ტრადიციული ხელოვნების გავლენისგან.¹ აქედან ყველაზე მნიშვნელოვანი აჯანყებები იყო: რევოლუციის შემდგომი რუსული უხმო კინო („პოტიომკინი“²) და მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი იტალიური კინო („პაიზა“³). ორივე შემთხვევაში მხატვრული ფილმი გამოგონილიდან ისტორიულ ნამუშევრად იქცა, რომელშიც თეატრალური სტილი დოკუმენტურმა შეცვალა, ბუნებრივი გარემოს, არაპროფესიონალი მსახიობებისა და რეალური მოვლენების გამოყენების გზით.

¹ იგულისხმება ლიტერატურა და თეატრი.

² სერგეი ეიზენშტეინის 1925 წელს გადაღებული ფილმი „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“, რომელიც საბჭოთა ავანგარდული კინოს მწვერვალად ითვლება.

³ რობერტო როსელინის ფილმი „პაიზა“, ასევე ითარგმნება, როგორც „თანამემამულე“. 1946 წელს გადაღებული ეს ფილმი წარმოადგენს იტალიური ნეორეალიზმის ერთ-ერთ გამორჩეულ ნამუშევარს.

დოკუმენტური მიდგომის წყალობით კინო საკუთარ ფესვებს უბრუნდება. აქ მას მყარი ესთეტიკური საფუძველი აქვს – თავისუფლად იყენებს ბუნებას, მათ შორის ადამიანს, როგორც ნედლ მასალას.

ბუნებრივი ელემენტების შერჩევით, გამორიცხვითა და კოორდინაციით ყალიბდება კინოს ფორმა, რომელიც ორიგინალურია და არ არის მიბმული თეატრალურ ან ლიტერატურულ ტრადიციასთან. ეს, რა თქმა უნდა, ასევე ეხება ნახევრად დოკუმენტურ მხატვრულ ფილმებს („ჯავშნოსანი პოტიომკინი“, „პაიზა“), როგორც თავად დოკუმენტურ კინოს.

ამ ელემენტებმა შეიძლება მიიღონ სოციალური, ეკონომიკური, პოლიტიკური, ზოგადი ადამიანური მნიშვნელობა შერჩევისა და კოორდინაციის პროცესში. მაგრამ მოვლენის მნიშვნელობა *a priori* ბუნებაში არ არსებობს. ის გადაღებისა და მონტაჟის დროს იბადება.

დოკუმენტური კინო ხელოვნების ორიგინალური ფორმაა. დოკუმენტური კინო მოიცავს ჩვენი ცხოვრების რაციონალურ მხარეს – დაწყებული მეცნიერული ექსპერიმენტიდან, დამთავრებული ლანდშაფტის პოეტური კვლევით, მაგრამ ის არასდროს შორდება რეალურს. მისი არეალი ფართოა, თუმცა ხელოვნების ორიგინალურ ფორმად იგი მხოლოდ იმ შემთხვევაში ითვლება, თუ მკაცრად იცავს ბუნებრივი მასალის რაციონალურ ინტერპრეტაციის პრინციპს. ფაქტობრივი სცენებისა და მოვლენების წარმოდგენის თანამედროვე, უფრო მოსახერხებელი ტექნიკა ხანდახან წარუმატებელია, რადგან რიენაქთმენტის¹ დროს შესაძლოა რეპროდუქციის ტრადიცია გაიპაროს.

დოკუმენტური კინოს გავლენა იზრდება, თუმცა მისი წვლილი კინემატოგრაფიულ ხელოვნებაში მაინც შეზღუდულია. იგი იმავე ნიშნითაა შეზღუდული, რომლებითაც ორი ძველი ხელოვნების გავლენა დაძლია. რადგან მისი ელემენტები ფაქტებია, დოკუმენტური კინო შეიძლება იყოს ორიგინალური ხელოვნება მხოლოდ ამ ფაქტობრიობის ფარგლებში. ნებისმიერი მაგიური, პოეტური და არარაციონალური თვისებების თავისუფალი გამოყენება, რო-

¹ re-enacting/re-enactment – რუსულის გავლენით, ქართულში ითარგმნება როგორც რეკონსტრუქცია – მაგალითად, ისტორიული მოვლენის ან დოკუმენტურ კინოში რეალური მოვლენის. თუმცა, მიზანშეწონილად მიმაჩნია ამ სიტყვის ტრანსკრიბირება.

მელთაც მედიუმი შეიძლება გვთავაზობდეს, დოკუმენტურ კინოში გამოირიცხება *a priori* (როგორც არაფაქტობრივი). თუმცა სწორედ ეს თვისებებია კინემატოგრაფიული, რომლებიც მის განვითარებასა და მომავალს უზრუნველყოფენ. აქ კი ასპარეზზე შემოდის კინოს მეორე ორიგინალური ფორმა – ექსპერიმენტული კინო.

კინოს ისტორიაში არსებობს მოკლე, მაგრამ მნიშვნელოვანი პერიოდი, რომელიც ექსპერიმენტული იყო. მას ქმნიდნენ ავტორები, ვისთვისაც კინო მედიუმს წარმოადგენდა. ისინი არ იყვნენ შეზღუდულნი წარმოების კლიშეებით, არც რაციონალური ინტერპრეტაციის აუცილებლობითა და არც ფინანსური ვალდებულებებით. ამ ხელოვანთა ისტორია (რასაც 1920-იან წლების *ავანგარდს* უწოდებენ) შეიძლება წავიკითხოთ როგორც მცდელობის ისტორია – დაძლეულიყო რეპროდუქცია¹ და მიღწეულიყო კინემატოგრაფიული გამოხატვის თავისუფლება.

ეს მოძრაობა მთელ ევროპაში გავრცელდა და მას უმეტესად ის მხატვრები უჭერდნენ მხარს, რომლებმაც ტრადიციული ფორმები უკუაგდეს: ეგელინგი (Viking Eggeling), ლეჟე (Fernand Léger), დიუშა² (Marcel Duchamp), მან რეი (Man Ray), პიკაბია (Francis Picabia), რუტმანი (Walter Ruttmann), ბრუგიერი (Francis Bruguière), ლენ ლაი (Len Lye), კოქტო (Jean Cocteau), მე თვითონ და სხვები.

ის ფაქტი, რომ ამ მოძრაობას თითქმის მთლიანად თანამედროვე მხატვრები წარმოადგენდნენ, მიგვანიშნებს იმაზე, თუ რა მიმართულებით ცდილობდნენ კინოს „გათავისუფლებას“. ჯერ კიდევ 1910-იან წლებში, საფრანგეთში კანუდო და დელუკი საუბრობდნენ „ფოტოგენურობაზე“, როგორც კინოს მედიუმის ახალ „პლასტიკურ“ თვისებაზე. რენე კლერმა კი უფრო განავრცო ეს იდეა და კინო დამოუკიდებელ ვიზუალურ მედიუმად გამოაცხადა: „ბრმა ადამიანი თეატრში და ყრუ-მუნჯი კინოთეატრში უნდა იგებდეს არსებითს წარმოდგენიდან“. განსახიერებელი სიტყვა თეატრისთვის, უტყვი გამოსახულება კინოსთვის!

ამ ხელოვანებმა აღმოაჩინეს, რომ კინო, როგორც ვიზუალური

¹ იგულისხმება 1920-იან წლებში „სუფთა კინოს“ ენის ძიებისა და სხვა სახელოვნებო სტრუქტურების რეპროდუქციის ტრადიციისგან გათავისუფლების პროცესი, რომელზეც ავანგარდისტები აქტიურად მუშაობდნენ, მათ შორის ესეის ავტორი („რიტმ 21-ში“ და სხვა ნამუშევრებში).

² ქართულ ტრადიციაში გავრცელებულია ფრანგი დადაისტი არტისტის გვარის თარგმნა, როგორც დიუშანის, თუმცა, სწორი ფორმაა დიუშა.

მედიუმი, ხელოვნების ტრადიციაში ჯდებოდა, თან ისე, რომ არ არ-
ღვევდა ფუნდამენტურ წესრიგს.

„კინომ კატეგორიულად უნდა აიცილოს ნებისმიერი კავშირი
ისტორიულ, საგანმანათლებლო, რომანტიკულ, მორალურ თუ
ამორალურ, გეოგრაფიულ ან დოკუმენტურ საკითხებთან. კინო
თანდათან უნდა გახდეს მხოლოდ კინემატოგრაფიული, რაც იმას
ნიშნავს, რომ მან უნდა გამოიყენოს მხოლოდ ფოტოგენური ელემენტები“ (ჟან ეპშტეინი, 1923).

თანამედროვე ხელოვნებაში არსებული პრობლემები კინოშიც
გადავიდა. ფორმის, ფერის, მოძრაობის დინამიკისა და ერთდ-
როულობის ორგანიზება და შეხამება – სწორედ იმ პრობლემებს
უკავშირდებოდა, რომელთა წინაშეც სეზანი, კუბისტები და ფუ-
ტურისტები იდგნენ. მე და ეგელინგმა აბსტრაქტული ხელოვნების
სტრუქტურული საკითხებიდან, ნებისთ თუ უნებლიეთ, პირდაპირ
კინოში ამოვყავით თავი. კავშირი თეატრსა და ლიტერატურასთან
მთლიანად გავწყვიტეთ. კუბიზმი, ექსპრესიონიზმი, დადაიზმი, აბ-
სტრაქტული ხელოვნება, სიურრეალიზმი – ამ მიმდინარეობებმა
არამხოლოდ გამოხატვა პოვეს კინოში, არამედ ამით დაწინაურდ-
ნენ კიდევ და სრულიად ახალ საფეხურზე გადაინაცვლეს.

თანამედროვე ხელოვნების ტრადიცია ფართოდ და ლოგიკუ-
რად იზრდებოდა კინოსთან ერთად და კინოს წიაღში: მოძრაობის
თანხვედრა ვიზუალურ რიტმებში; სხვადასხვა განათებით ობიექ-
ტის პლასტიკური გამოხატვა მოძრაობაში; „სივრცესა და დროში
საგნების რიტმის შექმნა, მათი პლასტიკური სილამაზის წარმოჩენა
მიმაჩნდა ყველაზე მნიშვნელოვნად“ (ლევუე); მოძრაობის, ობიექ-
ტისა თუ ფორმის დეფორმაცია და მისი ახალი კინემატოგრაფიული
ფორმით აღდგენა (ისევე როგორც კუბისტები ანაწევრებდნენ და
ხელახლა აგებდნენ გამოსახულებას); ობიექტის დენატურალიზა-
ცია ნებისმიერი ფორმით, რათა ის კინემატოგრაფიულად თავიდან
შეიქმნას სინათლის საშუალებით (სინათლე, როგორც პოეტური,
დრამატული და კონსტრუქციული მასალა); კინოს მაგიური თვი-
სებების გამოყენება ოცნების პირველადი მდგომარეობის შესაქ-
მნელად; ტრადიციული სიუჟეტისა და მისი თანმიმდევრობის სრუ-
ლი უარყოფა დადაისტურ და სიურრეალისტურ ტრადიციაში, სა-
დაც ობიექტი ამოგლეჯილია თავისი კონვენციური კონტექსტიდან
და ახალ გარემოებებში მოთავსებით, სრულიად ახალ შინაარსს

იძენს. „გარე ობიექტმა“¹ გაწყვიტა კავშირი თავის ჩვეულ გარემოს-თან. მისი შემადგენელი ნაწილები ისე განთავისუფლდნენ, რომ სრულიად ახალი ურთიერთობები შექმნეს სხვა ელემენტებთან – ანდრე ბრეტონი (მაქს ერნსტის შესახებ).

„გარე ობიექტი“ ავანგარდში, ისევე როგორც დოკუმენტურ კინოში, ნედლ მასალად გამოიყენებოდა, თუმცა, არა სოციალურ, ეკონომიკურ თუ მეცნიერების რაციონალურ თემად, არამედ მისთვის დამახასიათებელი კონტექსტიდან ამოგლეჯით იქცეოდა მასალად ირაციონალური ხედვების გამოხატვისთვის.

ფილმები, როგორებიცაა „Ballet Mécanique“ (მექანიკური ბალეტი), „Entr'acte“ (ანტრაქტი), „Emak Bakia“, „Ghosts Before Breakfast“ (მოჩვენებები საუზმემდე), „An Andalusian Dog“ (ანდალუსიელი ძაღლი), „Diagonal Symphony“ (დიაგონალური სიმფონია), „Anaemic Cinema“ (ანემიური კინო), „The Blood of a Poet“ (პოეტის სისხლი), „Dreams That Money Can Buy“ (ოცნებები, რომელთა ყიდვაც ფულით შეიძლება) და სხვები – ვერც ერთ სხვა მედიუმში განხორციელდებოდა, რადგან მათი ბუნება კინემატოგრაფიულია.

ჯერ აღრეა იმაზე საუბარი, რომ ეს მოძრაობა ტრადიციად ან სტილად არის ჩამოყალიბებული და რომელიც ძველ ხელოვნებას შეედრება. ის ჯერ კიდევ ძალიან ახალგაზრდაა. ამის მიუხედავად, არსებობს რამდენიმე მიმართულება, რომლებშიც ექსპერიმენტული მცდელობების დიდი ნაწილია თავმოყრილი. ესენია: **აბსტრაქტული ხელოვნება და სიურრეალიზმი**.

ამერიკაში აბსტრაქტული კინოს ყველაზე მნიშვნელოვანი წარმომადგენლები არიან **ძმები უიტნები**² (Whitney Brothers) და **ფრენსის ლი**³ (Francis Lee). მეორე მიმართულებას კი წარმოადგენენ **კურტის ჰარინგტონი** (Curtis Harrington), **მაიჯორ დევენი** (Major Deven) და **ფრენკ სტანფაფერი** (Frank Stanfather).⁴

¹ ხელოვნების თეორიაში გარე ობიექტი წარმოადგენს ხელშესახებ ან კონცეპტუალურ ელემენტს, რომელიც არსებობს ნამუშევრის ან მხატვრის შინაგანი წარმოსახვის მიღმა, მაგრამ გავლენას ახდენს შემოქმედებით პროცესზე.

² ჯონ და ჯეიმს უიტნები – ამერიკელი ავანგარდისტი არტისტები და ექსპერიმენტული კინოს პიონერები.

³ ამერიკელი ავანგარდისტი, ექსპერიმენტული ანიმაციის ერთ-ერთი ფუძემდებელი.

⁴ ჰანს რიხტერმა დაუშვა კორექტურული შეცდომა და ცნობილი არტისტების სახელები შეცდომით დაწერა. Major Deven-ში მან იგულისხმა მაია დერენი (Maya

თუმცა, გარდა სერიოზული მცდელობებისა, არსებობენ „მიმდევრებიც“, რომლებიც ბოროტად იყენებენ მედიუმის უნარებს.

ინგლისში, საფრანგეთში, დანიაში, ჰოლანდიაში, ბელგიაში – **ექსპერიმენტული კინოს ჯგუფები**, რომელთა წევრებიც უმეტესად მხატვრები არიან, აგრძელებენ იმ საქმეს, რომელიც ავანგარდმა 1920-იან წლებში დაიწყო. ისინი მისდევნენ ერთადერთ რეალისტურ გზას, რომელსაც ხელოვანი უნდა გაჰყვეს – მხატვრული პრინციპების ერთგულებას. ამგვარად, ევროპაში პოლიტიკურმა ქარიშხლებმა დროებით შეაჩერა ეს ტრადიცია, მაგრამ ახალგაზრდა თაობამ ის ხელახლა გაითავისა როგორც ამერიკაში, ასევე მსოფლიოში.

დღეს უკვე აშკარაა, რომ ეს ტრადიცია აღარ გაქრება, არამედ განაგრძობს განვითარებას. იმის მიუხედავად, მცირე იქნება ეს მოძრაობა თუ მასშტაბური – მან კინოში ახალი მაგისტრალი შექმნა, რასაც აქვს მეტი, ვიდრე უბრალოდ ისტორიული მნიშვნელობა.

რაც უფრო გაძლიერდება და დამოუკიდებელი გახდება დოკუმენტური და ექსპერიმენტული კინო, და რაც უფრო ხშირად ექნება მაყურებელს მათი ნახვის საშუალება, მით უფრო შეიცვლება აუდიტორიის აღქმის სტილი და თეატრალურის ნაცვლად ეკრანულ ფორმას შეეჩვევა.

მხოლოდ მაყურებლის ასეთი „ტრანსფორმაციის“ შემდეგ შეიძლება და აუცილებლად დაიწყება გასართობი კინოს ცვლილება. თუ ეს „ოქროს ხანა“ დადგა, კინოკომერციასა და კინოხელოვნებას შორის განსხვავება წაიშლება.

Deren), Frank Stanffather კი დაწერა Frank Stauffache-ის (ფრენკ სტაუფეკერი) ნაცვლად. იხ. Bridaham, Mitchell, The Successful Duplication of Color Slides, College Art Journal, Vol. 10, #3, Spring, 1951, p. 263.