

გერმანული ექსპრესიონისტული კინოს როლი ნაციზმის დაბადებაში

ლევან აბდუშელიშვილი

*სამაგისტრო ნაშრომი წარდგენილია ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების
და მეცნიერების ფაკულტეტზე კინომცოდნეობის მაგისტრის აკადემიური ხარისხის
მინიჭების მოთხოვნების შესაბამისად*

სამაგისტრო პროგრამა: სახელოვნებო თეორიისა და პრაქტიკის კვლევები
(კინომცოდნეობა)

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ნინო მხეიძე, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი



ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, 2020

განაცხადი

როგორც წარდგენილი სამაგისტრო ნაშრომის ავტორი, ვაცხადებ, რომ ნაშრომი წარმოადგენს ჩემს ორიგინალურ ნამუშევარს და არ შეიცავს სხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოქვეყნებულ, გამოსაქვეყნებლად მიღებულ ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესების შესაბამისად

ლევან აბდუშელიშვილი

08.07.2020

აბსტრაქტი

წინამდებარე ნაშრომი შეისწავლის გერმანული ექსპრესიონისტული კინოს როლს, ნაციზმის დაბადებაში. აღნიშნული კვლევა განსაზღვრავს, თუ რამდენად არის შესაძლებელი ექსპრესიონისტულ ფილმებზე დაყრდნობით, ვიმსჯელოთ ჰიტლერისა და ზოგადად ფაშიზმის დაბადებაზე ვაიმარის რესპუბლიკაში.

ნაშრომში გამოყენებულია მეორადი მონაცემების ანალიზის მეთოდი, ასევე კულტურის კვლევის მეთოდი, კონტენტ-ანალიზი და კინო გამოსახულების ვიზუალური ანალიზი. ძირითადი აქცენტი კეთდება კინოთეორეტიკოსების ზიგფრიდ კრაკაუერისა და ლოტა აისნერის მიერ გამოქვეყნებულ ორ საეტაპო მნიშვნელობის წიგნზე, გერმანული ექსპრესიონიზმის შესახებ.

ერთი მხრივ, კრაკაუერის „კალიგარიდან ჰიტლერამდე“ და მეორეს მხრივ, ლოტა აისნერის „აჩრდილების გამოსახულება“ საშუალებას მოგვცემს, ახლებურად გადავიაზროთ მათ მიერ ჩატარებული კვლევის შედეგები. რამდენად შესაძლებელია კინომ (მიუხედავად იმისა, რომ ეს უკანასკნელი ყველაზე მასობრივი ხელოვნებაა) საფუძველი ჩაუყაროს მსოფლიოს ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ტირანიის დაბადებას.

მიღებული შედეგები დაგვეხმარება გავაღრმავოთ ან პირიქით, შევამსუბუქოთ კავშირი გერმანულ ექსპრესიონიზმსა და ნაციზმს შორის. ექსპრესიონისტული კინოს ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული რეჟისორი ფრიც ლანგი კატეგორიულად ემიჯნება ზემოთაღნიშნული ავტორების მოსაზრებებს და თვლის, რომ გერმანულ ექსპრესიონისტებს არანაირი ბრალი არ მიუძღვით მესამე რაიხის დაბადებაში.

ძირითადი საძიებო სიტყვები: გერმანული ექსპრესიონიზმი, ფაშიზმი, ზიგფრიდ კრაკაუერი, ლოტა აისნერი¹

¹ აღნიშნული ნაწილი გადამუშავებულია აკადემიური წერის კურსის გავლის ფარგლებში ჩემ მიერ

Abstract

The present paper will study the role of German expressionism cinema in the birth of fascism. This study will determine how possible is it to discuss the birth of Hitler and Nazism in Weimar Republic, based on expressionism. In the work are used the secondary source, analysis method, culture research method, content analysis and visual analysis of movie images. The main focus will be on the works of film theorists: Siegfried Kracauer and Lotte H. Eisner. On the one hand Kracauer's "From Caligari to Hitler" and on the other Lotte H. Eisner's "The Haunted Screen" will help to rethinking the results of their research. How possible is it that Cinema (Despite of it's the most mass art) contribute the birth of the most terrifying tyranny of the history of world. The results will help us to deepen or lighten the connection between German expressionism and Nazism. One of the biggest director of German expressionism cinema, Fritz Lang denies the hypotheses raised by the Kracauer and Eisner and thinks that the expressionists have not been blamed for the birth of the Third Reich.

Key search Keywords: German expressionism, Fascism, Siegfried Kracauer, Lotte H. Eisner.²

² აღნიშნული ნაწილი გადამუშავებულია აკადემიური წერის კურსის გავლის ფარგლებში ჩემ მიერ

სარჩევი

1. შესავალი	4
2. ლიტერატურის მიმოხილვა.....	6
3. კვლევის მეთოდოლოგია	8
4. ნიჰილიზმი, როგორც ბუნებრივი მდგომარეობა ვაიმარის რესპუბლიკაში	16
5. როგორ იქმნებოდა ექსპრესიონისტული გამოსახულება რეჟისორებისგან დამოუკიდებლად: ოპერატორების, მხატვრების, დიზაინერების, სცენარისტებისა და არქიტექტორების მიერ	26
6. „UFA“-ს პოლიტიკა და „ჰეფი-ენდის“ უარყოფა ექსპრესიონისტულ ფილმებში.....	32
7. ფრიც ლანგის შემოქმედების ანალიზი: ხელშეწყობა თუ თვალის ახელა ?.....	35
ნაწილი I: ნიბელუნგები.....	36
ნაწილი II: მეტროპოლისი.....	38
ნაწილი III: დოქტორი მაბუზე.....	42
ნაწილი IV: „M“(1931)	48
8. პროპაგანდის სამინისტრო მესამე რაიხში.....	54
9. დასკვნა	60
10. ბიბლიოგრაფია	65
11. ინტერნეტ რესურსები.....	66
12. ფილმოგრაფია.....	67

შესავალი

ცნობილი კინოთეორეტიკოსი, სოციოლოგი და კულტურის კრიტიკოსი ზიგფრიდ კრაკაუერი თავის ნაშრომში „გერმანული კინოს ფსიქოლოგიური ისტორია კალიგარიდან ჰიტლერამდე“ განიხილავს გერმანულ ექსპრესიონისტულ კინოს, როგორც ნაცისტური დიქტატურის სულისჩამდგმელს. კრაკაუერი გერმანულ ექსპრესიონისტებს ადანაშაულებს რეალობისგან გამიჯვნაში, მისტიკით გატაცებაში. რამაც მისი აზრით, ეკონომიკური სიდუხჭირის ფონზე, ხელი შეუწყო ნაციონალ-სოციალისტების მოსვლას ხელისუფლებაში (Kracauer 1947, 15-27).

ექსპრესიონისტული კინოს ესთეტიკისა და ტექნიკურ-თემატური მრავალფეროვნების გამოკვლევით, შესაძლებელი გახდება ვაიმარის რესპუბლიკის (1918-1933 წლები) კინოს დამახასიათებელი ნიშნების გამოკვეთა. ექსპრესიონისტი რეჟისორები იყენებენ ატმოსფერულ განათებას, ასიმეტრიულ რაკურსებს და განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებენ საგნებსა და ობიექტებზე, ბნელი და ნათელი შუქის კონტრასტის გამოყენებით. თითოეულ ექსპრესიონისტულ სურათს, აქვს ძლიერი სურვილი, ემშაქთან მიახლოებისა.

კვლევა მიზნად ისახავს კრაკაუერის ტექსტზე დაყრდნობითა და ექსპრესიონისტი რეჟისორების შემოქმედების მაგალითზე, ექსპრესიონისტული გამოსახულების შესწავლას. რამდენად დიდი როლი ითამაშა ექსპრესიონისტულმა გამოსახულებამ, პირველ რიგში ვაიმარის რესპუბლიკის მოსახლეობაზე, რომელიც პირველ მსოფლიო ომში დამარცხების შემდეგ, მძიმე ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაში იმყოფებოდა. ვაიმარის რესპუბლიკა პირველი გერმანული დემოკრატიული სახელმწიფოა, რომელმაც დაამხო იმპერიალისტური რეჟიმი და კინო გამოიყენა, როგორც სოციალურად მნიშვნელოვანი ხელოვნების ფორმა. მიუხედავად იმისა, რომ კრაკაუერის წიგნმა უდიდესი როლი ითამაშა იმდროინდელი ახალგაზრდების მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებასა და ზოგადად ექსპრესიონისტული კინოს მასობრივ გაგებაზე, დიდი გერმანელი რეჟისორი ფრიც ლანგი კატეგორიულად ეწინააღმდეგება კრაკაუერის მიერ წამოჭრილ ჰიპოთეზას. ლანგის თქმით, მხოლოდ ერთი ან ორი ფილმი არსებობდა 20-იან

წლებში, რომელიც შესაძლოა დაგეგავშირებინა ჰიტლერის მმართველობის პერიოდთან, მაგრამ არა ყველა მათგანი (ფრიც ლანგი 1974, ინტერვიუ უილიამ ფრედკინთან). მაშასადამე, შესაძლოა ეს კავშირი არც ისე ცალსახა იყოს, როგორც ერთი შეხედვით ჩანს. აქედან გამომდინარე, ნაშრომი მიზნად ისახავს ექსპრესიონისტული კინოს თეორიულ ტექსტებზე დაყრდნობითა და უშუალოდ ექსპრესიონისტული ფილმების მაგალითზე, გასცეს პასუხი რამდენიმე კითხვას:

1. რამდენად შესწევს ძალა კინემატოგრაფს, როგორც ყველაზე მასობრივ ხელოვნებას, საფუძველი ჩაუყაროს ტოტალიტარული რეჟიმის დამყარებას?
2. რით შეიძლება აიხსნას გერმანული ექსპრესიონიზმისადმი ასეთი ინტერესის გაჩენა ვაიმარის რესპუბლიკაში?
3. იქონია თუ არა გავლენა ექსპრესიონიზმის დაბადებაზე, იმდროინდელმა სოციო-პოლიტიკურმა მდგომარეობამ ვაიმარის რესპუბლიკაში?
4. რამდენად მართებულია ექსპრესიონისტულ გამოსახულებაზე დაყრდნობით, ვიმსჯელოთ ჰიტლერისა და ზოგადად ნაციონალ-სოციალიზმის დაბადებაზე?

კვლევის პროცესში გამოყენებული იქნება, როგორც კინოთეორეტიკოსთა ნაშრომები (ზიგფრიდ კრაკაუერი „კალიგარიდან ჰიტლერამდე“ /From Caligari to Hitler, 1947წ; ლოტა აისნერი „აჩრდილების გამოსახულება“ /The Haunted Screen, 1955წ) აგრეთვე პოლიტიკური და სოციალური თეორიები (ენდრიუ დიკინსონი „კულტურა ვაიმარის რესპუბლიკაში: ვულკანის ზღვარზე“; თეოდორ ადორნო „Culture Industry“; ვალტერ ბენიამინი „ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში“). გარდა ამისა, აქტიურად განვიხილავთ ვაიმარის რესპუბლიკაში გადაღებულ ფილმებს: ლანგის, მურნაუს, ვეგენერისა და სხვათა შემოქმედების მაგალითზე. რაც, საშუალებას მოგვცემს ჩავწვდეთ ექსპრესიონისტული კინოს ვიზუალურ არსს. ეს უკანასკნელი კი, დაგვეხმარება ახლებურად გადავიაზროთ სხვადასხვა კინოთეორეტიკოსების მიერ აქამდე განხილული და წამოჭრილი ჰიპოთეზები.³

³ აღნიშნული ნაწილი გადამუშავებულია აკადემიური წერის კურსის გავლის ფარგლებში ჩემ მიერ

ლიტერატურის მიმოხილვა

გერმანული კინოს ოქროს ხანა, პირველი მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ, 1918 წლიდან დაიწყო და დაახლოებით 10 წელიწადს გაგრძელდა. ამ პერიოდში გადაღებული ფილმები ძირითადად განიცდიდა ორი სახის გავლენას: ერთი მხრივ, ექსპრესიონიზმის და მეორეს მხრივ თეატრის.

ლოტა აისნერმა ექსპრესიონისტული კინო აღწერა როგორც „აჩრდილების/მოჩვენებების გამოსახულება“. მისი თქმით, მოჩვენებები ჩნდებიან მეტაფიზიკურ დეკორაციებში. სეტის დიზაინერები: ჰანს პოელციგი, ოტო ჰანტი და ვალტერ რეიმანი იყვნენ ალქიმიკოსები ამ შექმნილი რეალობისა. ისინი ქმნიდნენ მაგიურ ატმოსფეროს გერმანულ კინოეკრანებზე. ლოტა აისნერის წიგნი „მოჩვენებების გამოსახულება“/The Haunted Screen, გვიჩვენებს კავშირს გერმანულ რომანტიციზმსა და ექსპრესიონისტების მიერ შექმნილ კინოს შორის. იგი განიხილავს თეატრის გავლენას: ბრბოს მანიპულირება, სელექციური განათება უმეტესწილად ჩაბნელებულ სცენაზე; ჟესტიკულაციის გამოყენება; ინტიმური თეატრის ინოვაცია. ამ ყველაფრის ფონზე, აისნერი დეტალურად იკვლევს 1920-იანი წლების ექსპრესიონისტულ კინოს. ავტორი ხსნის დროის მნიშვნელოვან კრიტიკულ კონცეფციას და იკვლევს არა მარტო დიდი გერმანელი რეჟისორების შემოქმედებას, ისეთების როგორიც მაგალითად ლანგი და მურნაუ იყვნენ, არამედ მათი სცენარისტების, ოპერატორებისა და დიზაინერების ნამუშევრებსაც.

თუ ლოტა აისნერი თავის წიგნში ძირითადად ექსპრესიონისტული კინოს გამოსახულებაზე აკეთებს აქცენტს და მისი ტექნიკური ასპექტებით (განათება, დეკორაცია, გრიმი) ინტერესდება, გერმანელი სოციოლოგი და კინო თეორეტიკოსი ზიგფრიდ კრაკაუერი თავის ნაშრომში „კალიგარიდან ჰიტლერამდე“ ექსპრესიონისტულ

კინოს განიხილავს, როგორც ბოროტებისა და ტირანიის დაბადების წინაპირობას.

ზიგფრიდ კრაკაუერი თავის წიგნში „კალიგარიდან ჰიტლერამდე“ გერმანულ ექსპრესიონისტებს ადანაშაულებს რეალობისგან გამიჯვნაში, მისტიკით გატაცებაში. კრაკაუერი ექსპრესიონისტული კინოს ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ნამუშევრად „ექიმი კალიგარის კაბინეტი“ (The Cabinet of Dr. Caligari, 1920) მიიჩნევს. რობერტ ვინეს ფილმმა, გერმანულ პუბლიკაში ამბივალენტური დამოკიდებულება წარმოშვა. ხალხი შეშინებული და ამავედროულად აღფრთოვანებული იყო, იმით რაც ეკრანზე იხილა. კომმარულ სამყაროში გამეფებული წყვილია, რომელიც რობერტ ვინემ თავის ფილმში აჩვენა, წარმოშობს განცდას, რომ ჩვენს გარშემო ყველაფერი რიგზე არ არის. ეს პარანოიისა და შიშის სამყაროა.

ტირანია და დიქტატურა კიდევ არაერთხელ წარმოჩინდება ექსპრესიონისტულ კინოში. ისეთ თემებზე აქცენტირება, როგორიც ბოროტება და მასობრივი მკვლელობებია, კრაკაუერის აზრით, სუბლიმინალური გერმანული ცნობიერებიდან მომდინარეობს. ერთ მხარეს- მანიპულატორი და ყოვლის შემძლე პერსონაჟები. მეორე მხარეს კი, მათი ქმნილებები: სომნამბულისტები და ისინი ვისაც მბრძანებლის, დიქტატორის ყოლის სურვილი აქვთ.

ამ ყველაფერმა, მძიმე ეკონომიკური კრიზისის ფონზე, გერმანელი ხალხის ცნობიერებას წარუშლელი დაღი დაასვა. რამაც, კრაკაუერის აზრით, ხელი შეუწყო ნაციონალ-სოციალისტების მოსვლას ხელისუფლებაში. რატომ იყვნენ ან საიდან ჩნდებოდნენ, ასე მასშტაბურად ამგვარი პერსონაჟები გერმანულ კინოეკრანებზე?

კრაკაუერი თავის ნაშრომში, სწორედ მსგავს კითხვებზე ცდილობს პასუხის გაცემას და მკითხველს არწმუნებს, რომ ეს ფილმები ვაიმარის რესპუბლიკის შეულამაზებელ რეალობას ასახავდნენ.⁴

⁴ აღნიშნული ნაწილი გადამუშავებულია აკადემიური წერის კურსის გავლის ფარგლებში ჩემ მიერ

კვლევის მეთოდოლოგია

კვლევა მიზნად ისახავს ცნობილი კინოთეორეტიკოსების, ზიგფრიდ კრაკაუერისა და ლოტა აისნერის ტექსტებზე დაყრდნობით, ექსპრესიონისტული კინოს გამოსახულების შესწავლას. რამდენად დიდი როლი ითამაშა ექსპრესიონისტულმა გამოსახულებამ, პირველ რიგში ვაიმარის რესპუბლიკის მოსახლეობაზე, რომელიც პირველ მსოფლიო ომში დამარცხების შემდეგ, მძიმე ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაში იმყოფებოდა.

თუ ლოტა აისნერი თავის წიგნში „აჩრდილების გამოსახულება“ ძირითად აქცენტს ექსპრესიონისტული კინოს გამოსახულებაზე აკეთებს, გერმანელი სოციოლოგი და კინოთეორეტიკოსი ზიგფრიდ კრაკაუერი თავის ნაშრომში „კალიგარიდან ჰიტლერამდე“ ვაიმარის რესპუბლიკის კინოს განიხილავს, როგორც ბოროტებისა და ტირანიის დაბადების წინაპირობას.

მოცემული საკითხის შესასწავლად გამოვიყენებ მეორადი მონაცემების ანალიზის მეთოდს, ასევე კულტურის კვლევის მეთოდს, კონტენტ-ანალიზსა და კინო გამოსახულების ვიზუალურ ანალიზს.

სოციალური მეცნიერებების მკვლევარები იყენებენ მონაცემებს, რომლებიც უკვე შეგროვილია სხვა მკვლევარების მიერ და თანაც განსხვავებული მიზნებით. ამრიგად, მეორად მონაცემთა ანალიზი გულისხმობს ისეთი კვლევის აღმოჩენებს, რომლებიც ემყარება სხვათა მიერ შეგროვილ მონაცემებს.

კონცეპტუალურ-არსებითი თვალსაზრისით, მეორადი მონაცემები შეიძლება ერთადერთი ხელმისაწვდომი მონაცემები იყოს გარკვეული პრობლემის (ამ შემთხვევაში ნაციზმის დაბადება, ექსპრესიონიზმი) შემსწავლელი ზოგიერთი მკვლევარისათვის.

გერმანულ ექსპრესიონიზმზე დაწერილი ორი საეტაპო და უდიდესი მნიშვნელობის მქონე ტექსტი, ერთი მხრივ კრაკაუერის 1947 წელს გამოქვეყნებული „კალიგარიდან ჰიტლერამდე“ და მეორეს მხრივ ლოტა აისნერის „აჩრდილების გამოსახულება“ (1955) საშუალებას მოგვცემს უკეთ გავიაზროთ ისტორიული კონტექსტი, რაც მოვლენების უფრო ღრმა და ფართო ანალიზში დაგვეხმარება.

გერმანელი სოციოლოგი და კულტურის მკვლევარი ალფრედ ვებერი ყურადღებას ამახვილებს, მსოფლმხედველობით ორიენტაციაზე, ანუ სუბიექტისა და სუბიექტურობის როლზე კულტურის შემეცნებაში. ვებერის თქმით, ღირებულებითი ორიენტაციების გარეშე კულტურის კვლევა განუხორციელებელი იქნება. საკითხი უნდა დადგეს არა ღირებულებითი ორიენტაციების გამორიცხვის, არამედ იმის შესახებ, რომელ ღირებულებით ორიენტაციებთან კავშირი მოუტანს მკვლევარს უფრო მეტ წარმატებას. ხელოვნება, ლიტერატურა, ფილოსოფია, რელიგია- სწორედ ეს ღირებულებითი ორიენტაციები ქმნიან კულტურის ცენტრს. ჩამოთვლილთაგან, ხელოვნება კვლევას ყველაზე ნაკლებად ზღუდავს. ვებერი, მეცნიერების შემავსებლად, ხელოვნებას მიიჩნევს. კულტურის მეცნიერულ კვლევაში ხშირად გამოიყენება ხელოვნების ნაწარმოებთა ანალიზი. ჩემს მიერ ჩასატარებელი კვლევის არეალიდან გამომდინარე, უდიდესი ყურადღება მიექცევა გერმანული კულტურის კვლევას. გერმანული კინოს (ექსპრესიონიზმი), ლიტერატურისა (თომას მანი, გოეთე), და ფერწერის (ოტო დიქსი, ედვარდ მუნკი) მაგალითზე.

გერმანულ ექსპრესიონიზმზე სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა მკვლევარების მიერ შეგროვებული მონაცემების ანალიზით, შეგვიძლია აღვწეროთ და ავხსნათ, ვაიმარის რესპუბლიკაში მიმდინარე პროცესები.

მეორად ანალიზს რამდენიმე მეთოდოლოგიური უპირატესობა გააჩნია. მეორადი მონაცემების სანდოობა იძლევა რეპლიკაციის შესაძლებლობას. კვლევის აღმოჩენები გაცილებით დამაჯერებელია, თუ იგი სხვადასხვა კვლევებში მეორდება. მკვლევარს შეუძლია სხვა მკვლევარების მიერ მოპოვებული მონაცემები თავის მონაცემებთან ერთად გამოიყენოს. ასეთი ფართო მიდგომა საშუალებას მოგვცემს უფრო სიღრმისეულად ჩავწვდეთ არსებულ საკითხს. საკითხი კი, საკმაოდ წინააღმდეგობრივი და კომპლექსურია.

მეორადი მონაცემები ასევე გამოიყენება ტრიანგულაციის მიზნით, რაც ზრდის ძირითადი მონაცემების საფუძველზე გაკეთებული აღმოჩენების ვალიდობას. კონტენტ-ანალიზი გულისხმობს, როგორც მონაცემთა ანალიზს, ასევე დაკვირვების მეთოდს. ეს მეთოდი დამუხმარება კრაკაუერისა და აისნერის მიერ წამოჭრილი ჰიპოთეზების

განალიზებაში. კონტენტ-ანალიზი ხშირად გამოიყენება შეტყობინების თავისებურებების აღსაწერად. მაგალითად, კრაკაუერი თავის ჰიპოთეზას ექსპრესიონისტული ფილმების მაგალითით ამყარებს, თუმცა რამდენად შესაძლებელია კინომ (მიუხედავად იმისა, რომ ეს უკანასკნელი ყველაზე მასობრივი ხელოვნებაა) საფუძველი ჩაუყაროს ტოტალიტარიზმის დაბადებას?

ზემოთაღნიშნული მეთოდების გამოყენება საშუალებას მოგვცემს, ჩამოვაყალიბოთ სინთეზური კვლევის მეთოდი. რაც გულისხმობს კინო გამოსახულების ვიზუალურ ანალიზს. ვიზუალური გამოსახულების ანალიზი გვაძლევს გამოსახულებაში ჩადებული სპეციფიკური კოდების ამოხსნის საშუალებას, რასაც დავუკავშირებ კრაკაუერისა და აისნერის თეორიულ მოსაზრებებს, რის შედეგადაც გამოიკვეთება ურთიერთკავშირი თეორიულ მასალასა და ვიზუალურ კინო ენას შორის.⁵

⁵ აღნიშნული ნაწილი გადამუშავებულია აკადემიური წერის კურსის გავლის ფარგლებში ჩემ მიერ

1. ექსპრესიონისტული კინოს დაბადების წინაპირობები: გერმანული მენტალობა

ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით, კინო, ერის მენტალობის ასახვის ყველაზე ძლიერი საშუალებაა. ამის ერთ-ერთი მიზეზი კი ის გახლავთ, რომ კინოსურათი არ არის და ვერც იქნება ინდივიდუალური პროდუქტი. ფილმის გადასაღებად აუცილებელია კოლაბორაცია რეჟისორსა და მის ტექნიკურ ჯგუფს შორის (Teamwork is the filmwork). მეორე მიზეზად კი, შეგვიძლია დავასახელოთ მისი მასობრიობა. კინო არის მასობრივი ხელოვნება, ურიცხვი მაყურებლისთვის შექმნილი პროდუქტი.

რა სახის შიშები და იმედები გაჩნდა პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ გერმანიაში? -

ამგვარი კითხვები სრულიად ლეგიტიმურია იმდროინდელ ვაიმარის რესპუბლიკის (1918-1933) ყოფაში. ამ კითხვებზე პასუხი კი, მხოლოდ ექსპრესიონისტულ ფილმებში შეგვიძლია ვეძებოთ. გერმანელი ერის ფსიქოლოგიური ისტორიის ანარეკლი, სწორედ გერმანელი რეჟისორების (ლანგი, მურნაუ, ვინე, ლუბიჩი, დიუპონი, ვეგენერი და სხვ.) კინოსურათებში ისახება.

ექსპრესიონიზმის დაბადების საფუძვლები, არამარტო არქიტექტურაში, სკულპტურასა და ფერწერაში, არამედ უპირველესად იმ პერიოდის ლიტერატურაში უნდა ვეძებოთ. გერმანელებისთვის თითოეული მანიფესტაცია ხელოვნებაში უმაღვე ტრანსფორმირდებოდა დოგმაში: სისტემური იდეოლოგია მათი “ Weltanschauung⁶”-ის კოლაბორაციას ქმნიდა ხელოვნების დიდაქტიკურ ინტერპრეტაციასთან.

ექსპრესიონიზმი ედშმიდის ⁷ თქმით, არის რეაქცია იმპრესიონიზმზე, რომელიც ქმნის გაურკვევლობას, შფოთს და ბუნების ეფემერულ ტონებს ⁸ ამავდროულად, ექსპრესიონიზმი უარყოფს ნატურალიზმს. სამყარო ყველასთვის ხილვადია და უყურეთ

⁶ Weltanschauung- სამყაროს სუბიექტური, ფილოსოფიური ხედვა

⁷ კაზიმირ ედშმიდი- გერმანელი ექსპრესიონისტი პროზაიკოსი.

⁸ Eisner, Lotte. *The Haunted screen: Chapter I: The predisposition towards expressionism*, p.10

რამდენიც გინდათ; მაგრამ აბსურდი იქნება სამყაროს რეპროდუცირება, ისე პრიმიტიულად და სწორხაზოვნად, როგორც ამას ნატურალისტები აკეთებენ. ექსპრესიონისტები ასევე უპირისპირდებიან კაცების ფემინურობას⁹ ექსპრესიონისტებს არ აინტერესებთ “ხედვები”. ფაქტების ჯაჭვი: ქარხნები, სახლები, ავადმყოფობა, პროსტიტუცია, შიმშილი- არ არსებობს. მხოლოდ ინტერიერით ხედვა არსებობს, ანუ ის, რითაც ექსპრესიონისტი ხელოვანი მანიპულირებს. ფაქტები და ობიექტები მათთვის არაფერს არ ნიშნავს. ექსპრესიონისტი ხელოვანი არ არის მგრძნობიარე, მაგრამ არის ჭეშმარიტი შემოქმედი, მუდმივ ძიებაში მყოფი, რომელიც ადამიანურ გრძნობებს უზულებელყოფს.

„ჩვენ უნდა გამოვეყოთ ბუნებას“¹⁰ - ამბობენ ექსპრესიონისტები და ცდილობენ იზოლაციაში მოაქციონ ობიექტების ყველაზე ექსპრესიული ექსპრესია. რეალობა მისი (ექსპრესიონისტის) შექმნილია და სამყაროს აღქმაც, ერთპიროვნულად მის სუბიექტურ აღქმაზეა დაფუძნებული. ერთი მხრივ, ექსპრესიონიზმი წარმოგვიდგენს სუბიექტივიზმის ექსტრემალურ ფორმას. მეორეს მხრივ კი, ეს არის მტკიცება აბსოლიტური, ტოტალიტარული, ინდივიდუალურად შექმნილი სამყაროსი, რომელიც დაკავშირებულია დოგმასთან, საკუთრების განკარგვის უფლების შეზღუდვასთან, ინდივიდუალიზმის სრულ აბსტრაქციასთან.

1930-1933 წლებში, მსახიობი ჰანს ალბერსი განასახიერებდა ჰეროიკულ პერსონაჟებს ტიპური ბურჟუაზიული ქცევის მანერებით, რომელმაც დაიპყრო მუშათა კლასის გულები. „Madchen in uniform“¹¹ -ში ვხედავთ არისტოკრატ გოგონას, რომელიც ალბერსის პერსონაჟის ფოტოზე ლოცულობს.

მეცნიერული დასკვნების შედეგად, ეროვნული ხასიათი არის უფრო მეტად მოტივაციის ჯაჭვური ეფექტის შედეგი და არა მიზეზი. ანუ, ეროვნული ხასიათი ყალიბდება არა რაღაც მიზეზ-შედეგობრივობით, არამედ მძლავრი მოტივაციისა და ეფექტის მოხდენის

⁹ კაცების ფემინურობა- იგულისხმება სიფაქიზე, სინაზე, რასაც გერმანელები მამაკაცისათვის არადამახასიათებელ სისუსტედ მიიჩნევენ.

¹⁰ Eisner, Lotte. *The Haunted screen: Chapter I: The predisposition towards expressionism*, p.10

¹¹ Madchen in uniform- ლეონტინ საგანისა და კარლ ფროელიხის 1931 წელს გადაღებული ფილმი

შედეგად.

1924-1929 წლებში მოხდა გერმანელი ხალხის გონების პარალიზება. ამგვარმა კოლექტიურმა მდგომარეობამ, ბიძგი მისცა პოლიტიკური ამინდის ცვლილებას. პოლიტიკური სისტემების ჩამოშლის შედეგად, მოხდა ფსიქოლოგიური სისტემების გახლეჩა, რამაც გამოიწვია შფოთი და აურზაური გერმანელ ხალხში. დაიწყო ახალი მენტალობის ჩამოყალიბება. პროცესები, რომელიც გერმანელი ერის ფსიქოლოგიურ გარდაქმნას ემსახურებოდა.

კომუნისტებმა ვერ გათვალეს გერმანელ მუშათა ფსიქოლოგიური მდგომარეობა და ამიტომაც დამარცხდნენ. მათ ვერ მოიკიდეს ფეხი გერმანიაში, ამიტომაც აირჩიეს გერმანელებმა ჰიტლერი...

გერმანელი ხალხის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა 20-იან წლებში, უკიდურესად მძიმეა. უიმედობის, სასოწარკვეთისა და მარტოობის განცდა თითოეული გერმანელის ბუნებრივი მდგომარეობა გახდა. ე.წ. „წვრილ ბურჟუაზიასაც“ კი, რომელსაც გლეხებისგან განსხვავებით რაღაც შემოსავლის წყარო მაინც გააჩნდა, სრულიად ჰქონდა იმედი გადაწურული. მათ ბიზნესის კეთების ნაცვლად, ერჩივნათ ნაცისტური დაპირებებისთვის მოესმინათ. ისინი დანებდნენ, თითქოს ყველა დანებდა და მიენდო ემოციას, გრძნობას. მოქმედებდნენ გულით, და არა გონებით. მათ არჩიეს ჰიტლერის მოსმენა, ნაცვლად იმისა, რომ ქვეყანა დემოკრატიის გზაზე დაეყენებინათ.

ეს იყო შინაგანი მიდრეკილება - სწორედ ამგვარი შინაგანი მიდრეკილებების გამოვლინებას ვაწყდებით ეკრანზე, ექსპრესიონისტულ კინოში. ეს უკანასკნელი კი, შესაძლოა დაგვეხმაროს იმის გაგებაში, თუ როგორ გაიკაფა გზა ჰიტლერმა.

აღსანიშნავია, რომ მაშინ როდესაც ფრანგები და ამერიკელები კონან დოილის „შერლოკ ჰოლმსის“ არქეტიპულ სახეს, საკუთარ ეროვნულ მოტივებზე აგებდნენ, გერმანელები არ ცდილობდნენ იგივეს. ისინი, ჰოლმსს უყურებდნენ, როგორც ინგლისელ პერსონაჟს, ინგლისური ხასიათით. გერმანელებს არ სურდათ “დიადი გერმანელი დეტექტივი ჰოლმსის” შექმნა, რადგან თვლიდნენ, რომ ასეთი ტიპაჟი სრულიად არ ერგებოდა გერმანულ ხასიათს.

მას შემდეგ რაც, გერმანელებმა უარი თქვეს დემოკრატიული რეჟიმის დამყარებაზე, ისინი

არ იმყოფებოდნენ იმ პოზიციაში, რომ შეექმნათ ეროვნულ მოტივებზე აგებული „შერლოკ ჰოლმსი“. მათ ცხადია გააჩნდათ მძაფრი მიდრეკილება საზღვარგარეთ ცხოვრებისადმი, თუმცა მაინც ერჩივნათ შერლოკ ჰოლმსი მიეღოთ, როგორც სასიაოვნო მითი ინგლისელ დეტექტივზე და არა ეროვნული იდენტობის ნაწილი ან საოცნებო ბრიტანელი გმირი.

გერმანელებს უფრო მეტად ამერიკელი კოვბოის მარტივი მანერები და აუღელვებელი, მშვიდი შესახედაობა ხიბლავდათ. ისინი მიესალმებოდნენ “ვესტერნის”¹² სიმარტივეს, ცხოვრების წესს, სადაც გმირები მისაბამნი ხდებოდნენ. ვესტერნის პერსონაჟების მოდურობამ პიკს მიაღწია . ასეთი “გმირები” ეპიდემიასავით გავრცელდა გერმანელ ახალგაზრდებში, რამაც უამრავი მათგანი აიძულა არმიაში მოხალისედ წასულიყო. ისინი შეპყრობილნი იყვნენ, არა იმდენად პატრიოტული მოტივებით, რამდენადაც ახალგაზრდული წყურვილით, გაქცეოდნენ ამაო თავისუფლებას, იძულებითი წნეხის სანაცვლოდ.

მართალია, გერმანელებს მოსწონდათ ამერიკული ვესტერნების ყურება, თუმცა რადიკალურად განსხვავებული დამოკიდებულება ჰქონდათ ამერიკული კომედიებისადმი. ამერიკული კომედიური ელემენტები უცხო იყო ტრადიციული გერმანული იდეოლოგიისათვის, რომელიც უნდობლობას უცხადებს შემთხვევით იღბალს.

გერმანელებმა დაამკვიდრეს თავიანთი ეროვნულობისათვის დამახასიათებელი იუმორი. გონივრული და ამავდროულად ირონიული, ხისტი, სარკასტული, ცინიკური, სადაც არ არის ადგილი ბედნიერი-იღბლიანი პერსონაჟებისათვის.

ომი დაიწყო (საუბარია I მსოფლიო ომზე) და არა მარტო გერმანელ ახალგაზრდებს, არამედ კინომოდელსაც მტკიცედ სჯეროდათ, რომ მათი უაზრო და უინტერესო ცხოვრება წარმოუდგენელ თავგადასავლად იქცეოდა. უფრო გასაგებად, რომ ვთქვათ მათი ცხოვრება აზრს შეიძენდა.

სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ “მშვიდობამ” გერმანული კინო ინდუსტრია

¹² ვესტერნი- ამერიკელების მიერ გამოგონილი ფიქციური ჟანრი, რომლის მოქმედებაც XIX საუკუნის ველურ დასავლეთში ვითარდება

ვერ განავითარა. გერმანული კინო ინდუსტრია, ომის დაწყებამდე ძლიერ კრიზისს განიცდიდა. ომის დასრულების შემდეგ კი, სიტუაცია საგრძნობლად შეიცვალა. გერმანელმა პროდიუსერებმა დაიწყეს წარმატებული კამპანია, ომის თემატიკაზე გადაღებული ფილმებით, რასაც დაემატა უზარმაზარი და მოდური კინოთეატრების აშენება.

თუ 1913 წელს, სულ რაღაც 28 გერმანული კინო კომპანია არსებობდა, 1919 წლისათვის მათი რიცხვი 245-მდე გაიზარდა. შედეგად, გერმანულ კინოს მიეცა უნიკალური შანსი, შეექმნა ავტონომიური კინო ინდუსტრია. მათ აღარ სჭირდებოდათ უცხოური ფილმების შეძენა, კინოთეატრების შესავსებად. ამიერიდან, გერმანულ კინოს შეეძლო საკუთარი სახსრებით ეარსება.

ომის დასასრულისკენ, დაიწყო პროცესები, რომელმაც გამოიწვია ახალი გერმანული კინოს დამახასიათებელი ნიშნების გამოკვეთა. ომის შემდგომ წლებში, გადამწყვეტი როლი ითამაშა მსახიობების, ოპერატორების, რეჟისორებისა და ტექნიკური პერსონალის გადამზადებამ, სამომავლო გეგმებისათვის.

ძველი კადრებიდან ზოგ-ზოგიერთი ჰიტლერის მმართველობის პერიოდშიც აგრძელებდა მოღვაწეობას. მათ შორისაა კარლ ფროელიხი¹³, ცნობილი გერმანელი რეჟისორი, რომელიც დადებითად განეწყო ნაცისტური ხელისუფლებისადმი და მშვიდად განაგრძო გერმანულ კინო ინდუსტრიაში მოღვაწეობა.

ემილ ჯენინგსი¹⁴ იხსენებს იმ პერიოდს, როდესაც მისი სამსახიობო დებიუტი შედგა პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში: “როდესაც ჩემს თავს პირველად შევხედე ეკრანზე, გავიფიქრე: ნუთუ ასე იდუოტურად გამოვიყურები?”¹⁵

ჯენინგსი ერთ-ერთი პირველი იყო იმდროინდელ უამრავ მსახიობს შორის, ვინც გაიარა ძირითადი სამსახიობო კურსები, არქაული პერიოდის გერმანულ კინოში.

ქასთი, თითოეული ფილმისთვის, სწორედ ემილ ჯენინგსისა და სხვა ცნობილი

¹³ კარლ ფროელიხი- გერმანული კინოს პიონერი

¹⁴ ემილ ჯენინგსი- ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი გერმანელი მსახიობი 1920-30-იან წლებში.

¹⁵ Jannings, “Mein Werdegang”, UFA-magazin, Oct. 1-7, 1926.

გერმანელი მსახიობების “გილდიისგან” შედგებოდა. მაშინ როდესაც ჰოლივუდი ქმნიდა ვარსკვლავებს და არა “მსახიობთა ანსამბლებს” და რუსული კინო იყენებდა არაპროფესიონალ მსახიობებს, გერმანული კინო ფუძნდებოდა უცვლელ სახეებზე, კარგად გამოწვრთნილ სხეულებზე, პროფესიონალ მსახიობებზე, რომლებსაც შეეძლოთ ნებისმიერი როლისა და სტილის მორგება.

2. ნიჰილიზმი, როგორც ბუნებრივი მდგომარეობა ვაიმარის რესპუბლიკაში

ვაიმარის რესპუბლიკა (1918-1933 წწ.) ისტორიაში შევიდა, როგორც არტისტული მოზღვავეების პერიოდი. ეს იყო მოდერნისტული ხელოვნების აყვავების ეპოქა: მუსიკა, თეატრი, დიზაინი, ცეკვა და კინო. ამ უკანასკნელის მიერ დანერგილმა ექსპერიმენტებმა, კულტურული ლანდშაფტის გარდაქმნა გამოიწვია.

არ იქნება გაზვიადებული თუ ვიტყვით, რომ ვაიმარის რესპუბლიკის პერიოდში, გერმანია ყველაზე მიმზიდველი ადგილი იყო ევროპაში. ერთ-ერთი ისტორიკოსის სიტყვებით ეს იყო “ცეკვა, ვულკანის პირას”¹⁶. ვაიმარის რესპუბლიკის პოლიტიკა იყო საკმაოდ ღია და ტოლერანტული. შექმნილი იყო ახალი, შედარებით ლიბერალური ატმოსფერო. კონსტიტუცია იყო გარანტი თითოეული გერმანელისათვის, გამოეხატა და დაეფიქსირებინა საკუთარი პოზიცია. იქნებოდა ეს ლიტერატურაში, კინოში თუ რომელიმე სხვა ხელოვნების დარგში.

ამ ყველაფრის ფონზე, გერმანელმა ხელოვანებმა სასწრაფოდ დაიწყეს ისეთი ფორმების ძიება, რომელიც ზუსტად გამოხატავდა იმ მომახერებელ რეალობას, რომელშიც უწევდათ ცხოვრება.

ახალგაზრდების ცხოვრებისეული გამოცდილება 20-იანი წლების გერმანიაში ერთი მხრივ, ინფლაციიდან გამომდინარეობდა, მეორეს მხრივ კი, წარმოუდგენლად აჩქარებული ცხოვრების წესით. სწრაფად განვითარებადმა დიდი ქალაქების ცხოვრებამ გამოიწვია ციებ-ცხელება და არასტაბილურობა. გერმანული საზოგადოება ფეთქებად ნივთიერებას დაემსგავსა. და სწორედ ასეთმა ფეთქებადმა ნივთიერებამ მიგვიყვანა ზეგავლენისაკენ, რომელიც ამ ყველაფერს მოყვა. ჩამოყალიბდა ახალი სტილი “New Sobriety”- ეს იყო ერთგვარი საზოგადოება, რომელიც ეყრდნობოდა უფრო მეტად ფაქტებს და არა გრძნობებს, სიმბოლოებს და არა პიროვნებებს. მოკლედ, რომ ვთქვათ ეს იყო

¹⁶ Dickinson, "Culture in Weimar Germany: On the edge of the volcano", bl.uk, 25 may, 2016

ნიჰილიზმის ერთგვარი გამოხატულება.

1928 წელს შედგა ბერტოლდ ბრეხტის¹⁷ და ვეილის¹⁸ მიერ შექმნილი “სამგროშიანი ოპერის” დებიუტი. ბრეხტის მიერ დადგმული სპექტაკლები იყო ერთგვარი ალტერნატიული სივრცე დაბალი სოციალური ფენის ადამიანებისათვის, რომლებსაც საშუალება მიეცათ, კაპიტალისტური საზოგადოებისადმი მიმართული მწვავე სატირისთვის ეყურებინათ.

ბრეხტის სპექტაკლებმა დიდი აჟიოტაჟი გამოიწვია. ერთ-ერთმა კრიტიკოსმა სამგროშიან ოპერას “მომწამლავი ორმო” უწოდა¹⁹. მაგრამ ეს უკანასკნელი დღითიდღე, უფრო და უფრო პოპულარული ხდებოდა და წლის განმავლობაში დაახლოებით 4000-ჯერ იდგმებოდა ორმოცდაათ სხვადასხვა თეატრში. ბრეხტის თეატრი, “ეპიკური თეატრის” სახელით მოინათლა, სადაც ნატურალისტური “მეოთხე კედელი”²⁰ აღარ არსებობს და მაყურებელი უფრო ავთენტურად შეიგრძნობს შექმნილ ატმოსფეროს.

ბრეხტმა შექმნა ე.წ. “მაცდუნებელი ანდერგრაუნდი”, სადაც ნებისმიერი ეთნიკური წარმომავლობისა თუ სექსუალური ორიენტაციის ადამიანს შეეძლო გაწევრიანება. ბერლინი ერთგვარ “გამჟღავნების” ქალაქად იქცა.

პარალელურად იყვნენ არტისტები, რომლებიც პირქუშად აფასებდნენ ვაიმარის რესპუბლიკაში მიმდინარე პროცესებს. ექსპრესიონისტი მხატვარი ოტო დიქსი²¹ ტრავმული მეხსიერებიდან გამომდინარე, მთელ თავის ენერგიას ბერლინის სარდონიკული და სასტიკი გამოსახულებების შექმნისკენ მიმართავს.

დიქსის ცნობილი ნახატი “ტრიპტიხ მეტროპოლისი” (1927-28 წწ.) შემზარავ პორტრეტს გვიხატავს. ჯაზ-ბენდი თავისი ინსტრუმენტებით ბურჟუაზიულ ღრეობას უძღვება.

¹⁷ ბერტოლდ ბრეხტი- ცნობილი გერმანელი თეატრის რეჟისორი, სცენარისტი და პოეტი.

¹⁸ კურტ ვეილი- გერმანელი კომპოზიტორი

¹⁹ Dickinson, "Culture in Weimar Germany: On the edge of the volcano", bl.uk, 25 may, 2016

²⁰ მეოთხე კედლის დანგრევა- ტერმინი, რომელიც გულისხმობს, პერსონაჟ(ებ)ის მიერ, კამერის ობიექტივისთვის თვალის გასწორებას.

²¹ ოტო დიქსი- ექსპრესიონისტი მხატვარი. პირველი მსოფლიო ომის მონაწილე, მეტყვეობდრქვევ.

სურათი სამ ნაწილადაა გაყოფილი. ცენტრალურ ადგილს აღნიშნული სცენა იკავებს. მისგან მარცხენა მხარეს, ხეიბარ ომის ვეტერანს ვხედავთ, მის ფერხთით ტროტუარზე კი, მკვდარი ადამიანის სხეული ასვენია. მესამე სურათზე განსხვავებულ კომპოზიციას ვაწყდებით: ახალგაზრდა ქალების ბრბო, წარსულის ნაკადები და ტანჯვით გარშემორტყმული უგრძნობლობა.

გეორგ გროსის ²² კალამ-მელნის კარიკატურები დიქსის ნახატების მსგავსად, მოძრაობა “ახალ ობიექტურობას” ²³ მიეკუთვნება.

რაც შეეხება კინემატოგრაფს, ომისშემდგომ გერმანიაში ძალიან დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ორი ტიპის კინო. პირველი მათგანი იყო სექსუალური ცხოვრების ამსახველი ფილმები. ამ ჟანრის ფილმები განსაკუთრებით იზიდავდა დემობილიზებულ ჯარისკაცებს, რომლებსაც ჯერ კიდევ უჭირდათ ცივილურ სამყაროსთან ადაპტირება, ომისგან გამოწვეული ტრავმატოზური მდგომარეობის გამო. ხოლო რაც შეეხება, მოზარდების იმ ჯგუფს, რომელთა მამებიც ომში დაიღუპნენ, მათი ყოველდღიური საქმიანობა სამსახურის წარუმატებელი ძიება, აზარტული თამაშები და ქუჩაში უსაქმოდ ხეტიალი გახლდათ.

სექსუალურ თემატიკაზე გადაღებული ფილმები სრულად აკმაყოფილებდა ზემოთხსენებული ჯგუფების პრიმიტიულ მოთხოვნილებებს. განსაკუთრებით კი, ეს ფილმები დიდი პოპულარობით იმგამოვლილ ქვეყნებში სარგებლობდა. ამდენი სიკვდილისა და დესტრუქციის ნახვის შემდეგ, მათი ძალადობრივი ინსტინქტები პირდაპირ მიემართებოდა ეკრანზე ნაჩვენები სექსუალური აქტისაკენ.

ამგვარი ფსიქოლოგიური მექანიზმით საზრდოობდა უამრავი გერმანელი. ეს იყო მოწყენილობის, დესტრუქციის, დესტაბილიზაციისა და შემადრწუნებელი მშვიდობის ხანა. მოწყენილობის დასამარცხებელი ერთადერთი საშუალება სწორედ სექს-ფილმები გახდა. ებრაელების მიერ წარმოებულმა სექს-ფილმებმა, უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ბურჟუაზიულ კლასზე. განსხვავებით სოციალისტებისაგან, რომლებიც ღიად

²² გეორგ გროსი- გერმანელი კარიკატურისტი

²³ ახალი ობიექტურობა- არტისტული მოძრაობა 20-იანი წლების გერმანიაში.

უპირისპირდებოდნენ ეროტიკული ფილმების წარმოებას ვაიმარის რესპუბლიკაში.

1920 წლის მაისში, ნაციონალურმა ასამბლეამ სოციალისტების გასახარად, რამდენიმე ფილმი მოხსნა ეკრანებიდან და ამავედროულად მიიღო კანონი ფილმების წარმოების შესახებ, სადაც სახელმწიფო ინტერესებიდან გამომდინარე მოხდებოდა უშუალო ჩარევა მთავრობის მიერ, ფილმის შექმნის პროცესში. მოკლედ, რომ ვთქვათ ნაციონალური ცენზურა ამუშავდა.

კიდევ ერთი ჟანრი, რომელიც პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ გერმანიაში პოპულარობით სარგებლობდა იყო ე.წ. ისტორიული ფილმები. თუ სექს-ფილმები ბრბოს პრიმიტიული მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად იქმნებოდა, ისტორიულ თემატიკაზე გადაღებული ფილმები, მაღალმხატვრულ ღირებულებებზე აცხადებდა პრეტენზიას და ხელოვნების ჭეშმარიტ გაგებასთან ასოცირდებოდა. სხვა საკითხია, რამდენად სამართლიანად აღიქმებოდა ეს ფილმები სრულყოფილ ხელოვნებად. მთავარი ის იყო, თუ რა სურდათ საპროდიუსერო კომპანია „UFA“²⁴-ს დამფუძნებლებს, რომლებიც ჭეშმარიტი ხელოვნების იდეას, პროპაგანდის სამსახურში მოიაზრებდნენ.

გერმანული კინოხელოვნების ისტორიაში ნაცისტური სულისკვეთების პროდუქტი ოსკარ კალბუსის²⁵ ზრით, იკვეთება ჯერ კიდევ პრე-ნაცისტურ პერიოდში. ისტორიული ფილმების წარმოება ამ უკანასკნელის თქმით, მჭიდროდ უკავშირდება ნაცისტურ სულისკვეთებას: “კრიტიკულ მდგომარეობაში მყოფი ქვეყნის მოსახლეობა შეპყრობილი იყო დიადი ისტორიული ფაქტებისა და პერსონების რეპრეზენტირებით გერმანულ კინოეკრანებზე”.²⁶

ერნსტ ლუბიჩის²⁷ ფილმები უდიდეს როლს ასრულებდა ახალი დემოკრატიული

²⁴ UFA- 1917 წელს დაფუძნებული ყველაზე მსხვილი საპროდიუსერო კომპანია ვაიმარის რესპუბლიკაში. სწორედ UFA-ს ხელმძღვანელის, ერიხ პომერის ხელშეწყობით შეიქმნა ექსპრესიონისტული ფილმების უმეტესობა 20-30- იან წლებში.

²⁵ ოსკარ კალბუსი- გერმანელი პროდიუსერი

²⁶ Kalbus, Deutsche filmkunst, I, 34. Kalbus deals extensively with the German war output; cf. Pp. 18-19, 32-37.

²⁷ ერნსტ ლუბიჩი- ებრაული წარმოშობის გერმანელ-ამერიკელი რეჟისორი. არაერთი გენიალური ფილმის ავტორი 20-იანი წლების ვაიმარის რესპუბლიკაში. 30-იანი წლებიდან, იგი ჰოლივუდში აგრძელებს მოღვაწეობას.

რეჟიმის ინტერესების გატარებაში. ეს იყო ერთგვარი დამოძღვრა, რაც ხელს უწყობდა ბრბოს სოციალურ და პოლიტიკურ განვითარებას. „UFA“-ს ხელმძღვანელებს არ ადარდებდათ “ისტორიული რეალიზმის” ავთენტურობა. მათთვის მთავარი იყო, რომ პროპაგანდის იარაღს ეფექტურად ემუშავა.

ლუბიჩის ფილმების ჭეშმარიტი გაგების მინიშნებას შეგვიძლია მივაგნოთ ფილმში „ერთი არაბული ღამე“(One Arabian Night,1920)²⁸, სადაც კუზიან პერსონაჟს თავად რეჟისორი თამაშობს. იმ დროს, ასეთი რამ ძალიან იშვიათად ხდებოდა. შეიხის მოკვლისა და ყველა ქალის ჰარამხანიდან განთავისუფლების შემდეგ, ლუბიჩის პერსონაჟი თავის მოკრძალებულ ფარდულში ბრუნდება. “მან კვლავ უნდა იცეკვოს და იხტუნოს, რათა ხალხმა იცინოს”²⁹ - განუცხადეს „UFA“-ს წარმომადგენლებმა ლუბიჩს. თუმცა, მოწოდებების და მიუხედავად, ლუბიჩმა მსუბუქი იუმორი და გართობა, სარკაზმითა და ცინიზმით ჩაანაცვლა. მელოდრამატული სენტიმენტალურობა რეჟისორმა მასხრად აიგდო, რაც ნიჰილიზმში გადაიზარდა.

ნიჰილისტური განწყობა აშკარად იგრძნობოდა სამყაროს ლუბიჩისეულ აღქმაში. მისი ფილმები ახდენდა ისტორიული ფაქტების უაზრობის რეპრეზენტირებას. “ისტორია, ეს არის შეკვეთილი სცენა, ბრმა და მრისხანე ინსტინქტებისათვის, პროდუქტი ეშმაკური მაქინაციებისა, რომელიც სამუდამოდ ასამარებს ჩვენში თავისუფლებისა და ბედნიერების იმედს”³⁰.

საფრანგეთის რევოლუციის დაკნინებითა და მის სადავო თავგადასავლად ქცევით, ფილმებში „ვნება“(Passion,1919) და „ყველაფერი ქალებისთვის“(All For A Woman,1920), ნიჰილიზმი გახდა მძლავრი ანტირევოლუციური სულისკვეთების სიმპტომი. მეტიც, ანტიდემოკრატიული პროცესების გამომწვევი, პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ გერმანიაში.

მაგრამ ნიჰილიზმის არ ეშინოდათ გერმანელებს. რატომ ?

²⁸ One Arabian Night- ლუბიჩის 1920 წელს გადაღებული ფილმი. ფილმში ლუბიჩთან ერთად ერთ-ერთ მთავარ როლს ექსპრესიონისტული კინოს პიონერი, პოლ ვეგენერიც ასრულებს.

²⁹ Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: Chapter IV: The Shock of Freedom*. P.52

³⁰ Quotation about Lubitsch cited by Jacobs, *American film*, p.305.

ერთადერთი ლოგიკური ახსნა მდგომარეობს იმაში, რომ ნებისთნე უნებლიეთ, მოსახლეობის უმრავლესობა სოციალური ცვლილებების შიშში ცხოვრობდა და ისინი მიესალმებოდნენ ფილმებს, რომლებიც დასცინოდა, ჩირქს სცხებდა ცუდ მმართველებს. მათი ნიჰილიზმი გადაიზარდა დესტრუქციის ვნებაში. ფილმები „სტუდენტი პრაგიდან“ (Der Student Von Prag, 1913)³¹ და „ჰომუნკულუსი“ (Homunculus, 1916)³², გერმანელების ავისმომასწავებელი ბედ-ილზის მანიშნებელი გახდა.

ამერიკელი კინომკვლევარები აღმერთებდნენ ლუბიჩის გადაღების ტექნიკას. კამერის თავისუფალი, ლაღი გამოყენება ლუბიჩის ფილმებში ლუის ჯეიკობსის³³ აზრით, იმ დროისათვის რევოლუციური გახლდათ: „კამერის ობიექტივის მიმართვა ცისკენ, შემდეგ უეცარი ჭრა და არაბესკული მოზაიკის ჩვენება იატაკზე, ქმნის წარმოუდგენელ კომპოზიციას. ბექგრაუნდზე, კადრის სიღრმეში ბრბოს ჩვენება, სწრაფი ჭრები, საოცრად მომწუსხველია“³⁴.

ლუბიჩის ხელწერის ჩამოყალიბებაში უდიდესი როლი ითამაშა მაქს რეინჰარდტმა³⁵, რომელმაც არაერთხელ დაამტკიცა თავისი ოსტატობა მასობრივი სცენების დადგმაში. სივრცის ათვისების დიდოსტატმა არაერთი ინოვაცია დანერგა იმდროინდელ თეატრსა და კინოში.

ლუბიჩმა ისწავლა მასების მართვა, და მეტიც, შექმნა საკუთარი, საგულდაგულოდ დამუშავებული ხელწერა, სახასიათო თითოეული ომგამოვლილი გერმანელისათვის: კონტრასტი ინდივიდისა ბრბოში და თავად ბრბო, როგორც სოლიდურ მასას შორის. და ბოლოს, მან გამოიყენა სპეციფიკური კინემატოგრაფული ტექნიკა, რომელსაც ყველაზე

³¹ Der Student Von Prag- პოლ ვეგენერის 1913 წელს გადაღებული ფილმი, რომელიც მიიჩნევა პირველ ექსპრესიონისტულ სურათად

³² Homunculus- ოტო რიპერტის მიერ 1916 წელს გადაღებული სამეცნიერო ფანტასტიკისა და ჰორორის ჟანრის მინი-სერიალი

³³ ლუის ჯეიკობსი- ბრიტანელი მწერალი და თეოლოგი

³⁴ Jacobs, American film, p.306.

³⁵ მაქს რეინჰარდტი- ავსტრიული წარმოშობის თეატრისა და კინოს რეჟისორი, პროდიუსერი.

კარგად აღწერს მის ლეჟუნის³⁶ სიტყვები : “ლუბიჩმა მიაგნო თავისი მრავალრიცხოვანი თოჯინების მანიპულირების ხერხს, სიმარტოვესთან, როგორც ახალ ძალასთან კონტრასტით. აქამდე, ვერავინ შეძლო სივრცის ასე სრულყოფილად ათვისება ეკრანზე, მასობრივი სცენების გამოყენებით, სადაც, კადრის თითოეული დეტალი საგულდაგულოდაა დამუშავებული”³⁷.

ალბათ, მოულოდნელი არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ ლუბიჩის კომედიები არანაკლები ნიჰილიზმითაა გაჟღენთილი ვიდრე, მისი ისტორიული ფილმები. ამგვარი ტენდენციის შემუშავებამ რეჟისორს გაუადვილა მნიშვნელოვან პოლიტიკურ თუ ისტორიულ მოვლენებზე ღიად საუბარი, საკუთარი ირონიული და კომიკური ხელწერის მეშვეობით. 1921 წლიდან, ლუბიჩი აქტიურად იწყებს გასართობი ფილმების გადაღებას ფილმი „მთის კატა“(Mountain Cat, 1921) არის ნაზავი ბალკანური პაროდების, პომპეზური მილიტარიზმისა და ექსპრესიონისტული მოდის.

რომ არა ლუბიჩი, იმდროინდელი გერმანული კომედიური ჟანრის ფილმები დღესდღეობით ალბათ, არც არავის ემახსოვრებოდა. ოპერეტებისა და თეატრალური დადგმების ადაპტაციებმა, გერმანულ კინოეკრანებზე შესაშური იუმორი დაამკვიდრა.

ინტროვერტული ტენდენცია, იქცა კოლექტიურ მოთხოვნილებად. მილიონობით გერმანელი, განსაკუთრებით, საშუალო კლასის გერმანელები, ბოიკოტს უცხადებდნენ მსოფლიოში მიმდინარე პოლიტიკურ პროცესებს, ასევე შიდა სახელმწიფოებრივ კონფლიქტებსა და ინფლაციას. ისინი იქცეოდნენ როგორც, შოკურ მდგომარეობაში მყოფი ადამიანები. იმედგაცრუება და შინაგანი ეგზისტენციალიზმი გახდა ბუნებრივი მდგომარეობა თითოეული გერმანელისათვის.

მათი ასეთი მდგომარეობა გამოწვეული იყო რამდენიმე მიზეზით:

1. ხალხის ასეთი მდგომარეობა გერმანული მმართველი ორგანოების ინტერესებში შედიოდა, რომელთა გამარჯვების შანსებიც ერთი-ორად იზრდებოდა. მასების უწიგნურობისა და ტანჯვის ფონზე, ცრუ დაპირებების მიცემით.

³⁶ კაროლინ ალის ლეჟუნი- ბრიტანელი კინოკრიტიკოსი

³⁷ Lejeune, Cinema, p.64; Tannenbaum, “Der Grossfilm” Der film von Morgen, p.66

2. საშუალო კლასს ყოველთვის გააჩნდა ძლიერი სურვილი, ყოფილიყო მართული... და ახლა, ამგვარი პოლიტიკური თავისუფლების ფონზე, ისინი თეორიულად, ისევე როგორც პრაქტიკულად, ყოვლად მოუშზადებლები იყვნენ პასუხისმგებლობების ასაღებად. შესაბამისად, მათ გააჩნდათ ლიდერის, დიქტატორის ყოლის სურვილი, რომელიც დაანახებდა ჭეშმარიტ გზას. შოკი, რომელიც გერმანელმა ხალხმა 20-იან წლებში განიცადა, გამოწვეული იყო შემზარავი თავისუფლებით. საერთო სურათი ძალიან მძიმე იყო და არ ჩანდა ადამიანი, რომელსაც ყველაფრის მოგვარება შეეძლო. მარტივად, რომ ვთქვათ ადამიანი, რომელსაც ლიდერობის საკუთარ თავზე აღება შეეძლო.

ომისშემდგომ წლებში, ინდივიდუალიზმი მკვეთრად იზოლირებული გახდა გერმანულ საზოგადოებაში. თუმცა, ინდივიდუალიზმის კონცეფციის გერმანული გაგება იმდენად ღრმად იყო გამჯდარი ტრადიციულ ღირებულებებში, რომ შეუძლებელია ასე მარტივად გამჭრალიყო.

ვაიმარის რესპუბლიკის “ზუმის” ეპოქაში შეიქმნა ორი ყველაზე დასამახსოვრებელი კინოსურათი. რობერტ ვინეს „ექიმი კალიგარის კაბინეტი“ (The Cabinet of Dr. Caligari, 1920)³⁸ და ფრიც ლანგის „მეტროპოლისი“ (Metropolis, 1927).³⁹ ამ ორმა სურათმა შექმნა ახალი ტენდენცია ვაიმარის რესპუბლიკაში, რომელსაც “კოშმარულ სიზმრად” მოიხსენიებდნენ. ექიმი კალიგარი განასახიერებს თანამედროვე შიშებს “ლუსტმორდის”⁴⁰ შესახებ. გოთიკური საგა, ჰიპნოზის უნარის მქონე ადამიანის შესახებ, რომელიც მანიპულირებს თავისი პაციენტებით და მათ, მკვლელობების ჩადენას აიძულებს.

„მეტროპოლისი“ მომავლის დისტოპიურ ხედვას გვთავაზობს. ფილმის მოქმედება სეგრეგირებულ ქალაქში ხდება, მდიდარ ინდუსტრიალისტებსა და ურიცხვი რაოდენობის “მამალ ფუტკრებს” შორის. ეს უკანასკნელნი მუხლჩაუხრელად შრომობენ მიწისქვეშა ქარხნებში. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ორი ფილმი, ფორმის მხრივ

³⁸ ექიმი კალიგარის კაბინეტი- რობერტ ვინეს 1920 წელს გადაღებული ფილმი, რომელიც დღემდე ექსპრესიონისტული კინოს შედევრადაა აღიარებული.

³⁹ მეტროპოლისი- ფრიც ლანგის 1927 წელს გადაღებული ფილმი, რომელმაც სათავე დაუდო ახალ კინემატოგრაფიულ ფორმებს, მსოფლიო კინოში.

⁴⁰ ლუსტმორდი- სექსუალური ძალადობა

რადიკალურად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აირეკლავენ იმ სქიზმას, რომლითაც გერმანული საზოგადოება იყო გაყოფილი “ოქროს 1920-იანებში”.

ნებისმიერ შემთხვევაში ეს პერიოდი- ოქროს ხანა თუ პირიქით- დიდხანს არ გაგრძელებულა. კომუნისტებთან წარმატებული ბრძოლის შედეგად, მემარჯვენე ფრთამ მოახერხა სადავეების ხელში ჩაგდება. ნაციონალ-სოციალისტური პარტია დღითიდღე ძლიერდებოდა. 1925 წლიდან მოყოლებული, ოთხი წლის განმავლობაში 25 ათასი მხარდამჭერი, 180 ათასამდე გაიზარდა. ამას ხელი შეუწყო “უოლ სტრიტის”⁴¹ გაკოტრებამ 1929 წლის ოქტომბერში. ისედაც ვალებში ჩაფლული გერმანია, კიდევ უფრო ღრმა ეკონომიკურ კრიზისში ჩავარდა. 1932 წლის არჩევნებში ნაცისტური პარტია ყველაზე დიდ მასშტაბებს მოიცავდა. ერთი წლის შემდეგ, ჰიტლერი ხდება რაიხკანცლერი.

დაიწყო კლუბებისა და თეატრების მასობრივი დაღუქვა, წიგნების დაწვა შუა ბერლინის ქუჩებში, მძვინვარე კამპანია ფემინიზმის, ჯაზისა და მოდერნისტული არქიტექტურის წინააღმდეგ.

ექსპერიმენტულ ხელოვნებას ნაციონალ-სოციალისტები მასხრად იგდებდნენ. 1937 წელს გიობელსმა⁴² ერთ-ერთ გამოფენაზე წარმოდგენილ ექსპრესიონისტულ ნამუშევრებს “დეგენერატული” ხელოვნება უწოდა.

უამრავი არტისტი- განსაკუთრებით ისინი ვინც წარმოშობით ებრაელები იყვნენ- მასობრივად ტოვებდა გერმანიას. პირველი ნამდვილი მოდერნისტული კულტურა, რომელმაც 15 წელზე ნაკლები იარსება, ნაციონალ-სოციალისტების ხელისუფლებაში მოსვლით, საბოლოოდ დასამარდა.

⁴¹ უოლ-სტრიტი- ნიუ-ორკის საფონდო ბირჟა

⁴² იოზეფ გიობელსი- ნაციონალ-სოციალისტური პარტიის ერთ-ერთი მთავარი იდეოლოგი. 1933-1945 წლებში პროპაგანდის მინისტრი.

3. როგორ იქმნებოდა ექსპრესიონისტული გამოსახულება რეჟისორებისგან დამოუკიდებლად: ოპერატორების, მხატვრების, დიზაინერების, სცენარისტებისა და არქიტექტორების მიერ

1919 წელს ახალგაზრდა არქიტექტორმა ვალტერ გროპიუსმა დაარსა სკოლა, სადაც ხელოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობები გააერთიანა. სკოლა „ბაუჰაუსი“-ს სახელით მოინათლა. გროპიუსს სურდა შეექმნა საზოგადოება, რომელიც კოლაბორაციის შედეგად შექმნიდა როგორც თვითონ ამბობდა: „მომავლის შენობას, სადაც ყველაფერი ერთად იქნებოდა თავმოყრილი: არქიტექტურა და სკულპტურა, მხატვრობა ერთიანი ფორმითა და უამრავი ხელოვანის ძალისხმევით“⁴³.

ხელოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობების გაერთიანებამ- ავეჯის დიზაინი, მხატვრობა, ფოტოგრაფია, ტიპოგრაფია, კერამიკა, თეატრის დიზაინი, საფეიქრო ნაწარმი, არქიტექტურა, ცეკვა და ა.შ.- გამოიწვია არტისტული მოძრაობის, უტოპიური სოციალური კომუნის ჩამოყალიბება და უფრო დიდი ექსპერიმენტების წარმოება, ვიდრე თავად ვაიმარის რესპუბლიკა გახლდათ.

თითოეული ზემოთხსენებული მიმდინარეობა თუ ხელობა, კინომ თავის თავში მოიცვა. კინემატოგრაფი, სწორედ ის ხელოვნებაა, რომელიც ისრუტავს ყველა სხვა ხელოვნებას. კინომ გააერთიანა „ბაუჰაუსის“ მიმდინარეობები, რამაც საფუძველი ჩაუყარა ექსპრესიონიზმის დაბადებას. ექსპრესიონიზმი, სწორედ იმ არქიტექტურით, მხატვრობითა და ავეჯის დიზაინითაა ნასაზრდოები, რომლითაც გროპიუსს “მომავლის შექმნა” სურდა.

ზიგფრიდ კრაკაუერი⁴⁴ წიგნში „კალიგარიდან ჰიტლერამდე“⁴⁵ საუბრობს „ექიმი

⁴³ Cited in Gay, *Weimar Culture*, P.98.

⁴⁴ ზიგფრიდ კრაკაუერი- გერმანელი სოციოლოგი, კულტურის კრიტიკოსი, კინოთეორეტიკოსი.

⁴⁵ „კალიგარიდან ჰიტლერამდე“- კრაკაუერის 1947 წელს გამოცემული წიგნი გერმანული ექსპრესიონიზმის შესახებ

კალიგარის კაბინეტი“-ს სცენარზე და ამტკიცებს, რომ ფილმში გამოყენებული პროლოგი და ეპილოგი რეჟისორს თავდაპირველად არ ჰქონდა გათვალისწინებული და სცენარისტების უშუალო ჩარევის შედეგად დაემატა. ამგვარმა ცვლილებამ სურათს წარმოუდგენელი მისტიციზმი შესძინა, სადაც მთელი სამყარო ერთ დიდ საგიჟეთშია გამომწყვდეული.

ფილმის სცენარისტები კარლ მაიერი⁴⁶ და ჰანს იანოვიჩი იყვნენ. ალფრედ კუბინი⁴⁷ მუშაობდა ინტერიერის დიზაინზე. მის შემოქმედებაში მკაფიოდ იგრძნობა შეპყრობილობა შუქ-ჩრდილებისადმი, რაც არა სიმშვიდის, არამედ ქაოსის მომასწავებელია.

რაციონალურად მოაზროვნე ერიხ პომერი⁴⁸ 1947 წელს თავის მემუარებში წერს: „სანამ მაიერი და იანოვიჩი “ჟემმარიტ ხელოვნებაზე” მესაუბრებოდნენ და ცდილობდნენ თავიანთი სცენარის განსხვავებული კუთხით წარდგენას, ჩემთვის ცხადი იყო, რომ მათ სურდათ ექსპერიმენტი, მე კი მსურდა ხარჯების შემცირება. მეორეს მხრივ, იმ დროს გერმანია წარუმატებელი რევოლუციის მსხვერპლი იყო და ქვეყნის არასტაბილური ეკონომიკის ფონზე (რასაც ემატებოდა ახლო წარსულის ტრავმული მეხსიერება) შემზადდა ნიადაგი ექსპერიმენტების ჩასატარებლად. არსებული მძიმე ფსიქოლოგიური და მორალური მდგომარეობა ბიძგს აძლევდა რაღაც ახლის დასაწყისს ვაიმარის რესპუბლიკაში”⁴⁹.

ექსპრესიონისტულ გამოსახულებას რეჟისორებზე მეტად ქმნიდნენ სეტის დიზაინერები, არქიტექტორები, მხატვრები და სცენარისტები. მათი ექსპრესიონისტული ხედვები და მიდგომები იგრძნობოდა თითოეულ დეტალში.

⁴⁶ კარლ მაიერი- ავსტრიელი სცენარისტი. არაერთი ცნობილი ექსპრესიონისტული ფილმის სცენარის ავტორი

⁴⁷ ალფრედ კუბინი- ავსტრიელი მხატვარი

⁴⁸ ერიხ პომერი- საპროდიუსერო კომპანია “UFA”-ს ხელმძღვანელი 1920-30- იან წლებში

⁴⁹ Eisner, Lotte. *The Haunted screen: Chapter II- The Beginnings of the Expressionist Film*. P.19

ვალტერ რეიმანი⁵⁰, ვალტერ როჰიგი, რუდოლფ მეინერტი- სწორედ ეს ხალხი მუშაობდა „ექიმი კალიგარის კაბინეტი“-ს ინტერიერ-ექსტერიერის შექმნაზე.

ექსპრესიონისტული ფილმების შექმნაში ეს ხალხი მართლაც სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა. დიზაინერებისა და ტექნიკური პერსონალის გარეშე, ამგვარი გამოსახულების შექმნა წარმოუდგენელი იქნებოდა.

როგორც ცნობილია, მანამ სანამ რობერტ ვინეს დაამტკიცებდნენ “კალიგარის” რეჟისორად, აქტიურად განიხილებოდა ფრიც ლანგის⁵¹ კანდიდატურა; თუმცა ლანგმა უარი განაცხადა ამ შემოთავაზებაზე, რადგან იმ დროისათვის „ობობებზე“(The Spiders,1920)⁵² მუშაობდა. ლანგის თქმით, მან ურჩია პროდიუსერებს ამოეღოთ ფილმში ჩასმული პროლოგ-ეპილოგი და შეეცვალათ იგი სტანდარტული ნარატივით, რათა მაყურებელში ავისმომასწავებელი წინათგრძნობა და შიშები არ წარმოქმნილიყო.

როდესაც აბელ განსმა⁵³ განიზრახა ფილმის გადაღება, სადაც სამყარო შეშლილი პერსონაჟის თვალით იქნებოდა დანახული, მან აირჩია სრულიად განსხვავებული გზა, ვიდრე იგივე რობერტ ვინემ თავისი სათქმელის გამოსახატად. ფილმში „ექიმ ტუბის სიგიჟე“(La Folie du Dr. Tube,1915⁵⁴) განსი იყენებს ანამორფიკულ ლინზას. მიუხედავად იმისა, რომ განსმა ამ ლინზის შესახებ არაფერი იცოდა, მაინც იქირავა რამდენიმე ჩაზნექილ-ამოზნექილი სარკე და გადაიღო ქუჩაში მოსიარულე ხალხისა და მოძრავი ობიექტების ანარეკლები. პერიოდულად კი, იყენებდა დაგრძელების ეფექტებს, უბრალო ბუმტებითა და ტალღოვანი ხაზებით. ეს იყო კამერის ფუნდამენტურად იმპრესიონისტული გამოყენების ტექნიკა. ექიმი კალიგარის პერსონაჟის დეფორმირება კი, მიმართული იყო გრაფიკული იდეისაკენ, შეექმნათ ექსპრესიონისტული ატმოსფერო.

⁵⁰ ვალტერ რეიმანი- გერმანელი ფერმწერი და კარიკატურისტი.

⁵¹ ფრიც ლანგი- ავსტრიელ- გერმანელი რეჟისორი. უდიდესი წვლილი მიუძღვის გერმანული კინოს აღორძინებაში 20-30-იან წლებში. 1933 წელს, ნაციონალ-სოციალისტების ხელისუფლებაში მოსვლის შემდეგ, ლანგი გერმანიიდან გარბის და ჰოლოკუდში აგრძელებს მოღვაწეობას

⁵² ობობები- ფრიც ლანგის 1919-20 წლებში ორ ნაწილად გადაღებული სათავგადასავლო ჟანრის ფილმები

⁵³ აბელ განსი- ფრანგი რეჟისორი, მსახიობი, პროდიუსერი

⁵⁴ La Folie Du Dr. Tube- აბელ განსის 1915 წელს გადაღებული ექსპერიმენტული მოკლემეტრაჟიანი ფილმი

ცოცხალი ობიექტები ყოველთვის იზიდავდა და ატყვევებდა გერმანულ ნარცისიზმს. როდესაც ექსპრესიონისტულ ფრაზეოლოგიაში პერსონიფიკაცია ძლიერდება; მეტაფორა ფართოვდება და აღწევს ხალხის გონებაში. განათება, ატმოსფერო და დისტანცია-მხოლოდ ეს ფაქტორები არ განსაზღვრავს ობიექტების დამახინჯებას ექსპრესიონისტულ ხელოვნებაში. არანაკლები ძალა აქვს აბსტრაქციონიზმს.

გეორგ მარზინსკი⁵⁵ გვამცნობს თავის წიგნში „Methode des expressionismus“(1920): „სელექციური და კრეატიული დეფორმირება ხელოვანს აძლევს საშუალებას წარმოადგინოს ფსიქიკური კომპლექსურობის მნიშვნელობა. ფსიქიკური და ოპტიკური კომპლექსურობის დაკავშირებით, რეჟისორს შეუძლია გაანთავისუფლოს ობიექტის შინაგანი სამყარო, მისი სულის ექსპრესია“⁵⁶.

გერმანელებს უყვართ დეფორმირებული ანარეკლების ყურება ეკრანზე. აბსტრაქცია და ტოტალური დეფორმირება “კალიგარიში” ნაჩვენებია განსაკუთრებულად ექსტრემალური თვალთახედვით, ციხის საკნის ჩვენებისას ვერტიკალურად გადახრილი ისრის წვეტის მსგავსად.

დიზაინერებმა განსაკუთრებული წარმატებით მოახერხეს “Goal-in-the Absolute”⁵⁷ იდეის ფორმირება, ყველაზე ექსპრესიული ექსპრესიით.

„ექიმი კალიგარის კაბინეტში“ ფსიქიატრიული საავადმყოფოს ფასადი არ არის დეფორმირებული(განსხვავებით ფილმში ნაჩვენები ნებისმიერი სხვა ლოკაციისა). ფილმის ფინალშიც კი, იგივე დეკორაციაა გამოყენებული. რთულია, იმის თქმა თუ ვინ გადაწყვიტა ასე: ექსპრესიონისტული ტენდენციების მიმდევარმა დიზაინერებმა თუ წუწურაქმა პროდიუსერებმა.

კალიგარისა და ჩეზარეს პერსონაჟები სრულად შეესაბამებიან ექსპრესიონისტულ კონცეფციას. სომნამბულისტი, მოწყვეტილი ყოველდღიურ ყოფას, ყოველგვარ ინდივიდუალობას მოკლებული, აბსტრაქტული ქმნილება, რომელიც კლავს ყოველგვარი

⁵⁵ გეორგ მარზინსკი- ამერიკელი მწერალი

⁵⁶ Eisner, Lotte. *The Haunted screen: Chapter II- The Beginnings of the Expressionist Film*. P.23

⁵⁷ Goal-In-The-Absolute- მიზნის მიღწევა ერთობლივი ძალისხმევის შედეგად

მოტივისა და ლოგიკის გარეშე. და მისი მბრძანებელი, მისტიური ექიმი კალიგარი, რომელსაც არაფერი ადამიანური არ სცხია. მისი სული და გონება მთლიანად შავზნელი ძალებითაა მოცული. ის მოქმედებს კრიმინალური გაუაზრებლობითა და ექსპრესიონისტების მიერ ნაკარნახევი მორალური სტანდარტებით.

რობერტ ვინემ „რასკოლნიკოვის“(Raskolnikow,1923)⁵⁸ გადაღებისას დაიქირავა ახალგაზრდა და ნიჭიერი არქიტექტორი ანდრეი ანდრეიევი. ვინე, ანდრეევს უნდა უმაღლოდეს, რომ ფილმში გამოყენებული კადრები და პერსონაჟები სრულ თანახვედრად იყოს დოსტოევსკის მიერ შექმნილ სამყაროსთან. პერსონაჟების ავთენტურობა ქმნის მისტიურ ატმოსფეროს, ერთგვარ ჰალუცინაციურ გარემოს.

ჯორჯ ვილჰელმ პაბსტის⁵⁹ ფილმში „სულის საიდუმლო“(Secret of a soul,1926) გარკვეული სცენები რეპრეზენტირებს რეპრესიულ სიზმრებს. გადაღების ამგვარი ტექნიკით, პაბსტმა გამოააშკარავა ირეალური და წარმოსახვითი რწმენის მნიშვნელობა ობიექტებისა და ადამიანებისადმი, დეფორმირებული არქიტექტურული პერსპექტივიდან.

1916 წელს ცნობილმა გერმანელმა მსახიობმა და რეჟისორმა პოლ ვეგენერმა გამართა საჯარო ლექცია თემაზე: კინოს არტისტული შესაძლებლობები. რასაც მან ფოტოგრაფიული ტექნიკით ინსპირირებული კინემატოგრაფიული ლირიციზმი უწოდა. „თქვენ ყველანი უყურებთ ფილმებს, სადაც ჩნდება ხაზი, რომელიც შემდგომ მრუდდება და იცვლება. ეს ხაზი ბადებს იმიჯებს, შემდეგ კი ქრება. არასდროს არავის ჰქონია მცდელობა ჩაეტარებინა ამგვარი ექსპერიმენტი სრულმეტრაჟიან ფილმში. ჩემ მიერ წარმოდგენილი კინო იქნება ერთგვარი ტრანსცენდენტი სამყაროს ხაზებსა და ტონებში“⁶⁰. ვეგენერს შესაძლებლად მიაჩნდა მარიონეტებისა და მცირე სამგანზომილებიანი მოდელების გამოყენება მოძრავ სურათებად. ნელი ან სწრაფი მოძრაობით, რომელიც დამოკიდებული იქნებოდა მონტაჟის სისწრაფეზე. ამგვარი ტექნიკით რეჟისორი

⁵⁸ Raskolnikow- რობერტ ვინეს 1923 წელს გადაღებული ფილმი. ფილმი აგებულია ფიოდორ დოსტოევსკის რომანის “დანაშაული და სასჯელი”-ს მოტივებზე.

⁵⁹ ჯორჯ ვილჰელმ პაბსტი- ავსტრიელი რეჟისორი და სცენარისტი

⁶⁰ Eisner, Lotte. *The Haunted screen: Chapter II- The Beginnings of the Expressionist Film*. P.33

შედლებდა მაყურებლის პროვოცირებას.

ვეგენერს ასევე წარმოდგენილი ჰქონდა ცარიელი ზედაპირი, რომელზეც მოჩვენების მაგვარი ფორმები გაჩნდებოდა.

ეს იყო “აბსოლუტური ფილმის” შექმნის ფორმულა, რომელიც ჰანს რიხტერმა ⁶¹ და რუტმანმა განახორციელეს ფილმში „დილიდან შუალამემდე“(From Morn To midnight,1920).

კლასიკური გერმანული ფილმების წარმატების ერთ-ერთი საიდუმლო, სრულყოფილ ტექნიკურ გამართულობაშია. ხშირ შემთხვევებში, ფილმის გადაღების მოსამზადებელი პროცესები ორ თვეზე მეტ ხანს გრძელდებოდა. რეჟისორი ტექნიკურ პერსონალთან ერთად გეგმავდა თითოეულ დეტალს, გადაღების დაწყებამდე. დიზაინერები, ოპერატორები და უბრალოდ სეტზე მომუშავე მუშებიც კი, წარმოუდგენელ სამუშაოს სწევდნენ ექსპრესიონისტული გამოსახულების შესაქმნელად. განათება, დეკორაცია, გრიმი და სხვა ამგვარი დეტალები ამ ხალხთან კოლაბორაციის შედეგად იქმნებოდა.

ბრიტანელი დიზაინერი აღტაცებული იყო გერმანელი ოპერატორის გუნტერ კრამფის მუშაობის სტილით. დიზაინერმა, გერმანელი ოპერატორი ლონდონის ერთ-ერთ სტუდიაში გაიცნო, სადაც მის მიერ გაკეთებული ესკიზების ნახვის შესაძლებლობა მიეცა. „ვიცი, რომ თქვენს ქვეყანაში გამოსახულების არაორდინალური შექმნის სტილი არსებობს“ ⁶² - გადაღების რაკურსებმა და განათებამ, დიზაინერზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა.

გუნტერ კრამფი არ იყო ერთადერთი ოპერატორი, რომელიც ექსპრესიონისტული გამოსახულების შექმნის ტექნიკას ასე კარგად ფლობდა.

გუიდო სიბერი, კარლ ფროიდი, კარლ ჰოფმანი, ფრიც არნო ვაგნერი და ა.შ. ეს იმ ოპერატორთა მოკრძალებული ნუსხაა, რომლებიც ყველაზე ცნობილ ექსპრესიონისტულ ფილმებზე მუშაობდნენ. მათი ხელწერის შესახებ მთელმა მსოფლიომ იცოდა. ამას გარდა, ზემოთხსენებულ ოპერატორებს სრული უფლება ჰქონდათ გადასაღებ მოედანზე

⁶¹ ჰანს რიხტერი- გერმანელი მხატვარი, გრაფიკოსი, ავანგარდისტი. რამდენიმე ექსპერიმენტული ფილმის ავტორი

⁶² Eisner, Lotte. *The Haunted screen: Chapter II- The Beginnings of the Expressionist Film*. P.37

ნებისმიერი დირექტივა მიეცათ რეჟისორებისთვისაც კი, თუ საქმე ისე არ მიდიოდა, როგორც მათ სურდათ. ზოგ შემთხვევაში ოპერატორები, რეჟისორებზე მეტი პრივილეგიითაც სარგებლობდნენ.

4. „UFA“-ს პოლიტიკა და „ჰეფი-ენდის“ უარყოფა ექსპრესიონისტულ ფილმებში

საპროდიუსერო კომპანია „UFA“ დაფუძნდა 1917 წლის 18 დეკემბერს, ბერლინში.

კომპანიის ოფიციალური მისია გახლდათ, ემოქმედა ხელისუფლების მიერ ნაკარნახევი დირექტივების მიხედვით. ეს არ გულისხმობდა მხოლოდ ცალსახა პროპაგანდისტული ფილმების შექმნას. გარდა იმისა, რომ ამ ფილმებში უნდა წარმოჩენილიყო გერმანული კულტურის ხასიათი, აგრეთვე სურათი უნდა შექმნილიყო ეროვნული საგანმანათლებლო მიზნებისათვის.

1918 წელს, ანუ მას შემდეგ რაც, ვაიმარის რესპუბლიკა დაფუძნდა, „UFA“-ს სათავეში ცხადია ახალი შეფები მოექცნენ, რომლებმაც კომპანიის პოლიტიკა შეცვალეს.

მართალია, ახალმა ხელმძღვანელობამ ცალსახად კონსერვატიული და ნაციონალისტური პოზიცია შეინარჩუნა, თუმცა კომპანიის პოლიტიკაში რამდენიმე მნიშვნელოვანი დირექტივა მაინც შეიტანა: შიდასახელმწიფოებრივი მდგომარეობიდან გამომდინარე, „UFA“-ს მიერ ნაწარმოებ ფილმებში, ცალსახად უნდა ყოფილიყო ნაჩვენები, რომ იმ გერმანიას, რომელზეც „UFA“ ოცნებობდა, არაფერი ჰქონდა საერთო სოციალისტებთან.

ახალი გერმანული კინოს დაბადება დაიწყო არა მხოლოდ „UFA“-ს დაფუძნებით, არამედ ინტელექტუალური და ემოციური აღგზნებით. თითოეული იმდროინდელი გერმანელის ხასიათს ძალიან კარგად გამოხატავს გერმანული სიტყვა „Aufbruch“⁶³.

ეს ტერმინი გულისხმობდა, გზიდან გადახვევას, დეფორმირებული გუშინდელი სამყაროდან, გადასვლას ხვალისდელ სამყაროში, სადაც რევოლუციური პათოსის ნიადაგზე, ახალი გერმანია ფუძნდება.

ეს ხსნის იმ ფაქტს, თუ რატომ გახდა ექსპრესიონისტული ხელოვნება ასეთი პოპულარული იმდროინდელ გერმანიაში.

გერმანელი ხალხი, ისევე როგორც რუსები, იმ პერიოდში რევოლუციის იდეით იყო

⁶³ Aufbruch- გადახრა, გზიდან გადახვევა.

შეპყრობილი. მოულოდნელად, ხალხმა ავანგარდული ხელოვნებით ტკბობა დაიწყო. მასში საზრისის ძიებამ შეიპყრო და სარკისებური ეფექტით, სენტიმენტალური მელოდრამები, სუიციდალური ფიქრებით ჩაანაცვლა. ფიქრები, თვითმკვლელ კაცობრიობაზე, ახალი ერისა და ეპოქის სახარება გახდა.

“Aufbruch”-ის გაღვიძებამ, კინოს, როგორც ხელოვნებისადმი შექმნილი უარყოფითი წინასწარგანწყობები სრულიად გააქრო. მეტიც, კინომ მიიზიდა კრეატიული ენერგიები, რომელიც ხელოვანს შესაძლებლობას აძლევდა, ადეკვატურად გამოეხატა ახალი იმედები და შიშები, რომლითაც სავსე იყო თანამედროვე გერმანია.

ომიდან დაბრუნებულმა ახალგაზრდა მწერლებმა და მხატვრებმა, თავიანთი საქმიანობა კინოსტუდიებს დაუკავშირეს, რადგან ისევე როგორც მათი თაობის უმეტესობას, გაუჩნდა სურვილი ხალხთან კომუნიკაციის.

მათთვის, კინოგამოსახულება მედიუმზე მეტი იყო, ისინი კინოეკრანს უყურებდნენ, როგორც ზღვა შესაძლებლობების მქონე გამოგონებას. საუკეთესო საშუალებას, ხალხის მანიპულირებისა.

თუმცა „UFA“-ს პოლიტიკა არ იყო ყოველთვის ტოლერანტული ვაიმარის რესპუბლიკაში მოღვაწე რეჟისორების მიმართ. ასე მაგალითად, ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუს⁶⁴ 1924 წელს გადაღებულ ფილმს „უკანასკნელი გაცილება“(The Last Laugh, 1924) „UFA“-ს ხელმძღვანელების უშუალო ჩარევამდე, სრულიად განსხვავებული დასასრული ჰქონდა. პრესტიჟული სასტუმროს მოხუცებული შვეიცარი, ასაკის გამო სამსახურს კარგავს. საკუთარ პროფესიაზე სიგიჟემდე შეყვარებული მოხუცი, ღრმა დეპრესიაში ვარდება. მურნაუს მიერ შექმნილი ტექნიკურად საკმაოდ დახვეწილი გამოსახულება, უიმედობის ატმოსფეროს ქმნის. უსახსროდ დარჩენილი მოხუცი შვეიცარი იძულებულია ტუალეტების რეცხვით ირჩინოს თავი. ფილმის ფინალში ყველასგან მიტოვებული და სასიკვდილოდ განწირული მოხუცი, მოულოდნელად მილიონერი ხდება.

⁶⁴ ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუ- ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი გერმანელი რეჟისორი უხმო კინოს ეპოქაში. მურნაუმ საკმაოდ მცირე პერიოდი დაჰყო ვაიმარის რესპუბლიკაში, თუმცა დღემდე ექსპრესიონისტული კინოს ერთ-ერთ მთავარ ფლაგმანად ითვლება. 20-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მურნაუ ჰოლივუდში მიდის. 1931 წლის 11 მარტს, 42 წლის ასაკში მურნაუ ავტოკატასტროფაში დაიღუპა

ეს იყო იძულებითი „ჰეფი-ენდი“. ვინაიდან და რადგანაც, ფილმის ფინალი უიმედო და დეპრესიული გახლდათ, „UFA“-მ გადაწყვიტა კომერციული თვალსაზრისით, ფილმის ფინალი შეეცვალა. მათ მურნაუ აიძულეს გადაეღო ალტერნატიული დასასრული, სადაც მოხუცი შვეიცარი მდიდრდება. დღესდღეობით, მაყურებელი საკმაოდ მარტივად შეამჩნევს, რომ ფილმის ესთეტიკიდან და დრამატურგიული განვითარებიდან გამომდინარე, ფილმის ასეთი ფინალი ზედმეტად ირონიული და ყალბია.

მურნაუს არ სურდა ფილმი „ჰეფი-ენდით“ დასრულებულიყო. და არა მარტო მურნაუს, ზოგადად ექსპრესიონისტული კინოს რეჟისორები, რომლებიც რეალობას სრულიად განსხვავებული კუთხით გვიჩვენებდნენ, (სადაც არ იყო ადგილი ბედნიერი და იღბლიანი პერსონაჟებისათვის) ვერ ხედავდნენ თავიანთ ფილმებში ჰოლივუდური სენტიმენტების ადგილს.

5. ფრიც ლანგის შემოქმედების ანალიზი: ხელშეწყობა თუ თვალის ახელა ?

ნაწილი I: ნიბელუნგები

ექსპრესიონისტებს სურდათ ბუნებისგან გამოყოფა და აბსოლუტური აბსტრაქციის მიღწევა. მაგრამ, მხოლოდ ეს არ ყოფილა მათი ერთადერთი მიზანი იმ პერიოდში. ბელა ბალაშის ⁶⁵ თქმით, ექსპრესიონისტული სული და გარემო ყოველთვის არ რეპრეზენტირდებოდა ერთი და იმავე გზით⁶⁶. ეს დამოკიდებული იყო რეჟისორსა და მის ხელწერაზე. როგორ ასახავდა იგი ევრანულად თავისი თვალთ დანახულ და აღქმულ ობიექტებს.

ფრიც ლანგმა წარუდგინა „ნიბელუნგების“ (Die Nibelungen: Siegfried, Die nibelungen: Kriemhield's Revenge ⁶⁷ , 1924) სცენარი „UFA“-ს ხელმძღვანელებს, რომლებიც იმ დროისათვის ექსტერიერის გამოყენებაზე კატეგორიულ უარს აცხადებდნენ. სტუდიური არქიტექტურა 20-იანი წლების კინემატოგრაფში, იყო ყველაზე პრაქტიკული გზა ფილმის გადასაღებად. თუმცა, ლანგმა მოითხოვა სტუდიური სივრციდან გასვლა. რეჟისორს სურდა ავთენტური, ცოცხალი ბუნების პეიზაჟები. თუმცა, რა თქმა უნდა სცენების უმეტესი ნაწილი, მაინც სტუდიურ პავილიონებშია გადაღებული.

ექსპრესიონიზმი აშენებს საკუთარ სამყაროს, რომელიც არ მიესადაგება უკვე არსებულს. თითოეული ლანდშაფტი არის ექსპრესიონისტის წარმოსახვით აგებული ფორმა.

ლანგის „ნიბელუნგები“(Die Nibelungen: Siegfried,1924) არის სენსაციური საკვანძო მოვლენა კინოს ისტორიაში. ფილმში თხრობა და დიზაინი კვლავ ექსპრესიონისტულია, თუმცა, ამავდროულად ჰიპერ-მოდერნისტულიც.

ლანგმა გრანდიოზული არქიტექტურითა და განათების ეფექტურად გამოყენების

⁶⁵ ბელა ბალაში- ებრაული წარმოშობის უნგრელი კინოკრიტიკოსი, მწერალი და პოეტი

⁶⁶ Eisner,Lotte. The Haunted Screen: chapter 9-Studio Architecture and landscape. P.151

⁶⁷ ფრიც ლანგის ორ სერიად გადაღებული მითოლოგიური დრამა ნიბელუნგებზე

ტექნიკით, გააცოცხლა გერმანელებისათვის საამაყო მითოლოგიური გმირი: ზიგფრიდი-ქერა გერმანელი, არიული რასის წარმომადგენელი, რომლის დამარცხებაც მხოლოდ ლალატის შედეგადაა შესაძლებელი.

თითოეული პერსონაჟის დახასიათებისას, ივლება პარალელები, როგორც თანამედროვე ვაიმარის რესპუბლიკის ყოფასთან, ასევე გერმანულ წარსულთან:

კრიმჰილდა- შურისმაძიებელი დედოფალი, *Femme-Fatale* !⁶⁸

ჰეიგენ ტრონჟე- გერმანული ფსიქიკის შავი რაინდი, მკვლელი- ნაციონალური ინტერესებიდან გამომდინარე.

გიუნტერი- სუსტი მმართველი, რომელიც 20-იანი წლების გერმანული პოლიტიკის ანარეკლია.

ფილმის პროლოგში გამოტანილია ფრაზა: **“ეძღვნება გერმანელ ხალხს”**.

„ნიბელუნგები” იყო ახალი მითოლოგია გერმანელი ხალხისათვის. ამასთანავე, პოლიტიკური იდეოლოგიის ნაწილი: ნაციონალ-სოციალისტებმა ფრიც ლანგის ფილმი ძალიან ოსტატურად დაუკავშირეს საკუთარ პოლიტიკურ იდეოლოგიას. მეტიც, გიობელსმა პირადად შესთავაზა ლანგს, ნაცისტური კინოს ფლაგმანობა, რაზეც რეჟისორმა ქვეყნიდან გაქცევით უპასუხა.

ჰიტლერმა „ნიბელუნგებში” დაინახა გერმანელი ერის მისიის აღდგენის იდეა. იგი აღფრთოვანდა გერმანული მითების ამ ფოიერვერკით, მონუმენტალიზმით, გერმანული ნაციის ზეასვლით.

ფრიც ლანგმა ფაქტობრივად ზიგფრიდის მითოლოგიური ხატი შექმნა. ზიგფრიდის ეკრანული სახე განსაკუთრებული მონუმენტურობითაა ნაჩვენები: სტატიკური კადრები, განათება და გადაღების რაკურსები, მითოლოგიური გმირის ქანდაკებას ქმნის.

„ნიბელუნგების“ მეორე ნაწილი (*Die Nibelungen: Kriemhild's Revenge*, 1924) პირველთან შედარებით, არის სრულიად განსხვავებული ესთეტიკისა და ფორმის მატარებელი. ლანგმა ყველასგან გასაოცრად სტილი შეცვალა.

⁶⁸ *Femme Fatale*- საბედისწერო ქალი. ტერმინი ხშირად გამოიყენება მისტიური, ლამაზი და მიმზიდველი პერსონაჟი ქალების აღსაწერად , რომელთა მომხიბვლელობა და შარმიც მამაკაცებისათვის დამღუპველი აღმოჩნდება

„Die Nibelungen: Kriemhild's Revenge“ ნაკლებად სტატიკურია. მეორე ნაწილი გაცილებით ცოცხალი, დინამიკური და ფერადოვანია.

კრიმჰილდა, ჰეიგენ ტრონჟეზე შურისძიების (ზიგფრიდის მკვლეელი) მიზნით, ჰუნების მეფე ატილას ცოლი ხდება. ატილასა და კრიმჰილდას შეხვედრის სცენა, იგივეა რაც ბარბაროსული და ცივილური კულტურების გადაკვეთა. ერთი მხრივ, ბარბაროსული კულტურის წიაღში აღზრდილი ატილა, და მეორეს მხრივ ცივილური კულტურის შვილი კრიმჰილდა.

ლანგს ადანაშაულებდნენ ჰუნების ველურ მასად წარმოჩინებისათვის. ბინძური, ბარბაროსი აღმოსავლელები, რომლებსაც დიდებული არიული რასის განადგურება სურდათ.

„კრიმჰილდას შურისძიება“ არის სრულიად გენიალური შურისძიება, სისხლ-მოწყურებული გოთიკური ჰორორი, ფილმის ფინალში განადგურებული, გადამწვარი ჰუნების სასახლით.

„გერმანული სული არ იყიდება ლორდო ატილა“- ნიბელუნგები არ უღალატებენ ჰეიგენ ტრონჟეს საკუთარი სიცოცხლის სანაცვლოდ. ისინი ტრონჟესთან ერთად გმირულად იხოცებიან აღმოდებულ სასახლეში.

ნაწილი II: მეტროპოლისი

ფრიც ლანგის ფილმში „მეტროპოლისი“ (Metropolis, 1927) მოქმედება სეგრეგირებულ ქალაქში ვითარდება მდიდარ ინდუსტრიალისტებსა და კატაკომბებში მცხოვრებ ღარიბ მოსახლეობას შორის. ერთ დღესაც, მდიდარი ინდუსტრიალისტი ჯოჰ ფრედერსენის ვაჟი- ფრედერი ინტერესდება ამ ე.წ. „მიწისქვეშა საზოგადოებით“. იგი მოხიბლულია “იატაკქვეშეთის მქადაგებელი” მარიას პიროვნებით, რომელიც კატაკომბებში მცხოვრებ მოსახლეობას მუდმივად მედიატორის შესახებ ესაუბრება და არწმუნებს მათ, რომ აუცილებლად გამოჩნდება ადამიანი, რომელიც გახდება მიწისქვეშა და მიწისზედა სამყაროს დამაკავშირებელი.

პარალელურად, ვეცნობით შეშლილი მეცნიერის, როტვაგის პერსონაჟს, რომელიც მომავლის მანქანის (რობოტის) შექმნას ცდილობს. ამავდროულად, იკვეთება კავშირი ქალაქის მმართველ ჯოკ ფრედერსენს, როტვაგსა და ფრედერსენის გარდაცვლილ ცოლს შორის. შეშლილ მეცნიერს წარსულში ფრედერსენის ცოლი უყვარდა.

ქალაქის მმართველი ჯოკ ფრედერსენი შეწუხებულია მქადაგებელი ქალის გამოჩენით, რომელიც მიწისქვეშეთის მუშებს “ტვინს ურევს”. ამიტომაც, როტვაგს სთხოვს, რომ მის მიერ შექმნილ რობოტს მქადაგებელი გოგონას სახე მისცეს, რათა შეარყიოს ხალხის რწმენა მარიასადმი.

სცენაში, სადაც ფრედერსენის ვაჟი, შეშლილი მეცნიერის ლაბორატორიას აღმოაჩენს, ვაწყდებით მნიშვნელოვან და ყურადსაღებ დეტალებს. როტვაგის ლაბორატორია უსახელო კარებებითა და უფანჯრო ოთახებითაა წარმოდგენილი. მსგავსად, ნაცისტური ბუნკერებისა. შეშლილი მეცნიერი თავის ლაბორატორიაში ქმნის ახალ ადამიანს, ახალ რასას, მომავლის საზოგადოებას. მისი რიტორიკა და პათოსი ნამდვილად არ არის შორს ნაციონალ-სოციალისტების იდეოლოგიისაგან.

ფრედერ ფრედერსენის კომმარულ სიზმარში ქალაქს სიკვდილი უახლოვდება. ქმნილება, რომელიც ყველაფერს გააცამტვერებს და უამრავი ადამიანის სიკვდილის გამომწვევი გახდება.

როტვაგის მიერ შექმნილი რობოტი სახელად Hel,⁶⁹ ანარქიისა და დესტრუქციისკენაა მიმართული. იგი კატაკომბებში მცხოვრებ ხალხს აჯანყებისკენ მოუწოდებს. ბოროტმა ქმნილებამ, მუშების ხელით, ქალაქის განადგურება განიზრახა. ხალხი ნანობს თავის ქმედებებს. რეჟისორმა “ქმნილება” უარყოფით პერსონაჟად წარმოგვიდგინა- ბოროტი სული, რომელსაც ადამიანთა მოდგმის განადგურება სურდა.

„მეტროპოლისის“ მაცხოვრებლებმა უარყვეს ბოროტი ძალები, ბოროტი სულები. თუმცა, ვაიმარის რესპუბლიკის მოსახლეობამ ვერ შეძლო იგივე.

დღესდღეობით, ფრიც ლანგის „მეტროპოლისი“ შესაძლოა მაყურებლისთვის ძველმოდურად და დრომოჭმულად აღიქმება. თუმცა, ეს იყო სრულიად ახალი სიტყვა 20-

⁶⁹ Hel- სიტყვა “Hell” ინგლისურ ენაზე ჯოჯოხეთს ნიშნავს. რობოტის სახელი ალუზიურად სწორედ ჯოჯოხეთთან ასოცირდება

იანი წლების კინემატოგრაფში. იმისათვის, რომ ჩავწედეთ იმ კინემატოგრაფიულ ფორმასა და განათების ტექნიკას, რომელიც ლანგმა „მეტროპოლისში“ შექმნა, საჭიროა სიღრმისეულად გავაანალიზოთ ფილმის ტექნიკური ასპექტები.

„მეტროპოლისში“ რიტმი გაცილებით აჩქარებული და დინამიურია, ვიდრე ლანგის ნებისმიერ სხვა ფილმში. რიტმის ცვლილება განსაკუთრებით იგრძნობა მასობრივ სცენებში. მასობრივი სცენების დადგმას განსაკუთრებული ოსტატობა სჭირდება. ოტო რიპერტი⁷⁰ იყო პირველი, ვინც ეს ურთულესი მისია, ჯერ კიდევ 1916 წელს შეასრულა „ჰომუნკულუსის“ (Homunculus, 1916) გადაღებისას.

„ჰომუნკულუსის“ გავლენა „მეტროპოლისზე“ განსაკუთრებით თვალსაჩინო, სწორედ მასობრივი სცენების დადგმისას ხდება. ლანგისა და რიპერტის კინემატოგრაფიული ხელწერა ძალიან ჰგავს ერთმანეთს. თუმცა, ეს არცაა გასაკვირი. ფრიც ლანგი გარკვეული პერიოდის მანძილზე, რიპერტის სცენარისტი გახლდათ.

„მეტროპოლისში“ მიწისქვეშა ქალაქში მცხოვრები მოსახლეობის აღსაწერად, ლანგი იყენებს ექსპრესიონისტულ სტილიზაციას: უგრძნობი, მოკუზული, მორჩილი, უსულო არსებები, რომელთა ჩაცმულობა არცერთ ისტორიულ ეპოქას არ მიესადაგება.

გარემო ისეთივე პირობითი და ბუტაფორიულია, როგორც ადამიანი. ლანგის მიერ შექმნილ სამყაროში არ არსებობს დრო, ეპოქა, კონკრეტიკა. ყველაფერი პირობითი და ფიქციურია.

გვერდიგვერდ ჩამწკრივებული, მინიმალისტური მაკეტებით აგებული, კუბის ფორმის სახლები ერთნაირი ფასადებით, ხაზს უსვამს მიწისქვეშა ქალაქის მონოტონური და რუტინული ცხოვრების წესს. ბარაკების მსგავსი შენობები ქმნის შესაბამის ფონს, მექანიკურ დისტრიბუციაში დასაქმებული დეპერსონალიზირებული მასებისათვის.

„მეტროპოლისში“ ლანგი განათების ტექნიკას საუცხოოდ იყენებს: ფუტურისტული ქალაქი წარმოდგენილია კაშკაშა, გრანდიოზული ცათამბჯენებითა და საჰაერო ხიდებით. განათების ეფექტურად გამოყენების ტექნიკით, ლანგი ახერხებს შავ-თეთრი ტონების შექმნას. განათებული ფანჯრებისა და ბნელი კედლების კომპოზიცია ქმნის ჭადრაკის

⁷⁰ ოტო რიპერტი- გერმანელი რეჟისორი. ერთ-ერთი გამორჩეული ავტორი უხმო კინოს ეპოქაში

დაფის მსგავს გამოსახულებას, სადაც თითოეული ობიექტი თეთრი და შავი ფერების გამოყენებით, ჭადრაკული დაფის პრინციპითაა განლაგებული.

მაკეტებით აწყობილი ქალაქი, თავისი ქუჩებითა და საჰაერო ხიდებით, უზარმაზარი არქიტექტურული შენობების ილუზიას ქმნის.

განათება, ხმის ეფექტსაც ქმნის: ქარხნის დანადგარების წუილი წარმოდგენილია ოთხი განათებული პროექტორის მეშვეობით. ასევე, განათება დიდ როლს თამაშობს რობოტის შექმნაშიც: ზიგზაგისებრი ციმციმი, შემდეგ ნაპერწკლები და აფეთქება- ეს ეფექტი მთლიანად განათების ტექნიკითაა მიღწეული.

იმ იშვიათ შემთხვევებში, როდესაც ლანგი განათების ეფექტს შედარებით ნაკლები დოზით იყენებს, უმაღლეს შესამჩნევ ხდება რობოტის ფიქციურობა. დინამიკური და ცოცხალი არსებიდან, იგი უეცრად მხატვრის მიერ საგულდაგულოდ დამუშავებულ დეკორაციად გვევლინება. „მეტროპოლისში“ ხმის ვიზუალური ორკესტრირება- მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი ჯერ კიდევ მუნჯი კინოს ეპოქაშია გადაღებული- აღწევს წარმოდგენელ ეფექტს. თითქოს მართლაც გვესმის ქარხნის წუილითა და დანადგარების სტვენით გამოწვეული ხმაური.

„მეტროპოლისის“ სლოგანი და მთავარი მესიჯი- **“ადამიანის გონებასა (დამსაქმებელი) და ხელის (დასაქმებული) დამაკავშირებელი მხოლოდ გულია”**- თეა ფონ ჰარბუს⁷¹ შექმნილია. მის სენტიმენტალიზმსა და კეთილშობილურ ზრახვებს, შესაძლოა ფილმის კინემატოგრაფიული ღირებულებებისთვის ზიანი მიეყენებინა. თუმცა, კინემატოგრაფიულ ღირებულებებს ვინ ჩივის. ფილმის სლოგანი ნაციონალ-სოციალისტებმა საკუთარი პოლიტიკური და იდეოლოგიური მიზნებისთვის გამოიყენეს. ჰიტლერი მოხიბლული იყო „მეტროპოლისით“, რომელიც კაპიტალისა და შრომის, კაპიტალისტისა და მშრომელის მისალმებით მთავრდება. ნაციონალ-სოციალისტების აღფრთოვანება ბუნებრივი იყო. ნაციონალიზმი და სოციალიზმი, ოღონდ, როგორც ჰიტლერი ამბობდა არა მარქსისტული, არამედ გერმანული გაგებით. ხალხზე ზრუნვის იდეით. სწორედ ამან შთააგონა ჰიტლერიც, და იმ ხანად დაღლილი, ნახევრად მშიერი,

⁷¹ Thea Von Harbou- გერმანელი სცენარისტი და მსახიობი, ფრიც ლანგის მეუღლე

გულგატეხილი გერმანული საზოგადოების უმრავლესობა.

ფრიც ლანგი ამბობს, რომ დიდად არ ფიქრობდა პოლიტიკაზე, მაშინ როცა „მეტროპოლისს“ იღებდა. მისი თქმით, ფილმის პროლოგსა და ეპილოგში ჩასმული სლოგანისაც არ სწამდა: ” მე ამის არ მჯეროდა- არ მჯეროდა, რომ ოდესმე ვიცხოვრებდით ისეთ სამყაროში, სადაც ადამიანების ბედ-იღბალს გული გადაწყვეტდა და არა გონება” ⁷². ლანგი ამას ამბობს, მაგრამ მისი ფილმი საპირისპიროს ამტკიცებს. არ აქვს მნიშვნელობა ფილმის ასეთი დასასრული (სადაც კაპიტალისტისა და მშრომელის შერიგება ხდება) მისმა ცოლმა, თეა ფონ ჰარბუმ გადაწყვიტა თუ ვინმე სხვამ. თუკი, არსებობს რაიმე გზა ნარცისიზმისა და ეგოს დამარცხებლად მაშინ “გულის” ქონა აუცილებელია.

ფრიც ლანგი (მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის გადაღების პროცესში ამის არ სწამდა) ამბობს, რომ ფილმის მთავარი მესიჯი სწორედ ესაა-“ყველაზე მნიშვნელოვანია გქონდეს გული” ⁷³.

ამრიგად, ნაციონალ-სოციალისტების მიერ ამ სლოგანის პოპულისტური მიზნებისთვის გამოყენება, უბრალოდ ბინძური პოლიტიკის ნაწილია და არა, რეჟისორის ან სცენარისტის მიერ წინასწარ განსაზღვრული პროპაგანდისტული მესიჯი.

ნაწილი III: დოქტორი მაბუზე

ლანგი შეპყრობილი იყო არქექტიპული სცენებით: ადამიანზე ნადირობა (დევნა), ფართოდ გავრცელებული ისტერია, ქაოსი წესრიგის წინააღმდეგ, სისტემა თავისუფლების წინააღმდეგ, და მათი კონფრონტაცია.

დოქტორი მაბუზე 20-იანი წლების თანამედროვე კინოს ყველაზე “პოპულარული” ტირანია. მაბუზე, ლანგის სამ ფილმში ჩნდება ⁷⁴ , როგორც ბოროტი გმირი,

⁷² Fritz lang Interviewed by William fredkin, 1974

⁷³ Fritz Lang Interviewed by William Fredkin,1974

⁷⁴ Doctor Mabuse The gambler(1922), The testament of Doctor Mabuse (1933)- ფრიც ლანგმა დოქტორ მაბუზეს I და II ნაწილი 1922 წელს გადაიღო, ხოლო მესამე ნაწილი 11 წლის შემდეგ, 1933 წელს

დასწეულებული ტვინით, შეშლილი ფსიქოლოგი, რომელიც ადამიანებით მანიპულირებს.

მაბუზე- კაცი ნიღბებით, ძალაუფლებისა და ფულის მოყვარული, მასობივი ისტერიის სიმბოლო. დოქტორი მაბუზე არის ყველაზე თანამედროვე გმირი ვაიმარის რესპუბლიკაში.

პირველი ფილმი მაბუზეზე- „დოქტორი მაბუზე მოთამაშე“ (Doctor Mabuse The Gambler, 1922) გადაღებულია ინფლაციის პერიოდში. შიშისა და დაუცველობის ხანაში. მაგრამ ამავდროულად სისწრაფისა და პერმანენტული დროის წნეხში.

მაბუზეს პერსონაჟში იკვეთება გერმანელი ერის ფსიქოლოგიური მახასიათებლები. რეჟისორი ცდილობს ე.წ. „Master-mind of crime“⁷⁵-ის სიღრმისეულ შესწავლას. დოქტორი მაბუზე ნერვული აშლილობითაა დაავადებული. დაავადება განსაკუთრებით მაშინ იჩენს თავს, როდესაც ბანქოს თამაშისას აგებს. ერთი შეხედვით, ის უბრალო ადამიანია და არა, მონსტრი. მაბუზეს არაპროგნოზირებადი ხასიათი აქვს. მისი პიროვნება შეპყრობილია მართვის, ადამიანების დამორჩილებისა და მანიპულირების სურვილით (ისევე როგორც დოქტორი კალიგარის ⁷⁶პერსონაჟი).

1922 წელს, გერმანელი კრიტიკოსები ერთხმად აცხადებენ, რომ დოქტორი მაბუზე ყოველგვარი შეფარვის გარეშე, იყო ავთენტური რეფლექსია 20-იანი წლების ვაიმარის რესპუბლიკის ყოფაზე.

მაშასადამე, სათავგადასავლო, დეტექტიური ფილმის მიღმა იმალებოდა ადრეული 20-იანი წლების ვაიმარის რესპუბლიკა, სადაც ხალხი აღვირახსნილი და თავაშვებული ცხოვრების წესით, ცდილობდა ომისგან გამოწვეული ტრავმების მოშუშებას, დასწეულებული გონების განკურნებას.

დოქტორი მაბუზეს პერსონაჟი იყო ინფლაციის პერიოდში შექმნილი პროდუქტი,

⁷⁵ Master-mind of crime- ტერმინი გულისხმობს კრიმინალურ აზროვნებას.

⁷⁶ დოქტორი კალიგარი- რობერტ ვინეს ფილმის „ექიმი კალიგარის კაბინეტის“ მთავარი გმირი, რომელიც მაბუზესავით ჰიპნოზის უნარს ფლობს და ადამიანებით მანიპულირებს

ენერგიული პროთეუსი⁷⁷, რომელსაც მრავალი ნიღბის მორგება შუემლია.

ფრიც ლანგი ცდილობს თანამედროვე ვაიმარის რესპუბლიკის ყოფის ასახვას და მაქსიმალური ავთენტურობის მისაღწევად საგულდაგულოდ არჩევს დეკორაციებსა და კოსტიუმებს ფილმისათვის. ფილმში შექმნილი გარემო გაცილებით ცოცხალი და ავთენტურია, ვიდრე ექსპრესიონისტულ ფილმს შეეფერება, მაგრამ “მაბუზე” მაინც არის გამოძახილი ექსპრესიონიზმზე.

ექსპრესიონისტული ნიშნები განსაკუთრებით თვალშისაცემი დახურულ სივრცეებში ხდება: კაზინო, ტავერნა, რესტორანი, სასტუმრო- სადაც კედლები ექსპრესიონისტული ორნამენტებითა და დეკორაციებითაა გაფორმებული.

ლანგი განათებას “მაბუზეშიც” ოსტატურად იყენებს. განათების ეფექტის მეშვეობით, რეჟისორი ცდილობს სტატიკურ საგნებსა და ობიექტებს, მაქსიმალური ექსპრესია შესძინოს.

მაბუზე მედიტირებს აალებული ბუხრის წინ, ლუციფერის უზარმაზარი პორტრეტის ფონზე, რომელშიც საკუთარი თავის ანარეკლს ხედავს.

მდიდრული სასახლის უზარმაზარ დარბაზში ჩნდება ალფრედ ახელის პერსონაჟი- გრაფი ტოდი- სასოწარკვეთილი, მთვრალი, შანდლით ხელში ღამლამობით მოხეტიალე, საკუთარ შეგროვილ ხელოვნების ნიმუშებს შორის. ამ სცენაში, ექსპრესიონისტული განათება გამოყენებულია გრაფის მზაკვრული, მისტიური ფიქრების აღსაწერად.

ლანგმა ფილმ „ბედისწერის“ (Destiny, 1921) გადაღების შემდეგ, ისწავლა ზებუნებრივი ძალების მქონე პერსონაჟის ეკრანული ასახვა. ჰიპნოზის უნარის მქონე დოქტორი მამბუზე, თავის ზებუნებრივ ძალებს მიმართავს თავისი მსხვერპლებისადმი. ამ სცენების ასახვას რეჟისორი, არა სწრაფი მონტაჟური ჭრების მეშვეობით (აქცენტით პერსონაჟების სახეებზე) , არამედ გაუჭრელი, სტატიკური კადრებითა და კამერის ნეიტრალური პერსპექტივიდან ცდილობს. გადაღების ამგვარი ტექნიკით, ლანგი გაცილებით ცოცხალი და რეალური ატმოსფეროს შექმნას ახერხებს.

თუმცა, ლანგის ფილმებში რეალური სამყარო ფანტაზიისგან სრულად მოწყვეტილი

⁷⁷ პროთეუსი- ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, პროთეუსი იყო წინასწარმეტყველი ზღვის ღმერთი, მრავალსახიანი ადამიანი

არასდროსაა. მაბუზე ხედავს დელირიუმის სიღრმიდან ამომავალ თავის მსხვერპლებს. მისი გონება შეპყრობილია ილუზორული და დისტოპიური ფიქრებით, სადაც რთულია იმის გარკვევა თუ სად გადის ზღვარი რეალურსა და ირეალურს შორის.

სცენაში, სადაც მოხუც არისტოკრატად გადაცმული მაბუზე, სათამაშო მაგიდიდან გარბის, იგი იყენებს ჰიპნოზის უნარს, პროკურორი ფონ ვენკის შესაჩერებლად. ლანგი ამ ეპიზოდში მაბუზეს პერსონაჟს ზურგს უკნიდან გვიჩვენებს. რის შედეგადაც, მოხუც არისტოკრატად გადაცმული მაბუზე, იდენტური მოსახამითა და სიარულის მანერით, ექიმი კალიგარის პერსონაჟს ემსგავსება.

ფილმის ქრონომეტრაჟი ოთხ საათს სცილდება. ერთადერთი მიზეზი, რასაც შეეძლო იმდროინდელი მაყურებლის კინო დარბაზებში ამდენი ხნით შეკავება, იყო ოსტატურად გამოყენებული მონტაჟის ტექნიკა. ფილმი, ისეა დამონტაჟებული, რომ მაყურებელს მოწყენის საბაზი არ ეძლევა. სწრაფი, დინამიური და ამაღელვებელი სიუჟეტი ქმნის სასპენსის წარმოდგენელ განცდას.

იმდროისათვის, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ეიზენშტეინი⁷⁸ საოცრად მოიხიბლა ფილმის მონტაჟით. მან შეიძინა ფილმის ასლი, საგულდაგულოდ გაანალიზა თითოეული ეპიზოდი და სიღრმისეულად შეისწავლა ფილმის მონტაჟური ტექნიკა.

“The Great Gambler- A picture of The Times”⁷⁹- ფილმის პირველი ნაწილის ეპილოგში, სწორედ ეს ფრაზაა გამოტანილი.

დოქტორი მაბუზე იჭრება მაღალ საზოგადოებაში და ჰიპნოზის უნარით მათზე მანიპულირებს. მისი პირველი მსხვერპლი მდიდარი მეწარმეა გვარად Hull, რომელსაც თაღლითობის გზით ბანქოში დაამარცხებს. პროკურორი ფონ ვენკი ცდილობს თაღლითის მხილებას. მის კვალზე გასასვლელად, იგი აზარტული თამაშების კლუბში წევრიანდება. მაბუზე, თანამზრახველი ქალის- მოცეკვავე კარა კაროზას მეშვეობით- მღევრებზე ყოველთვის ერთი ნაბიჯით წინაა. კაროზა ცდილობს მოხიბლოს პროკურორი

⁷⁸ სერგეი ეიზენშტეინი-რუსული ავანგარდული კინოს ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელი. პოეტურ- მონტაჟური კინოს ფუძემდებელი. მონტაჟის მრავალი მეთოდის დანერგვა კინემატოგრაფში სწორედ ეიზენშტეინის სახელს უკავშირდება.

⁷⁹ დიადი მოთამაშე- თანამედროვეობის სურათი

და მოიპოვოს ინფორმაცია მისი გეგმების შესახებ.

პარალელურად, ვეცნობით გრაფ ტოდსა და მის მეუღლე გრაფინია დუსის. გრაფინია ერთ-ერთი ეპიზოდში ამბობს: “ყველაფერი მოსაწყენია გარშემო. ეს თეატრები, კაზინოები, ქუჩები, ყველაფერი...”- მისი ეს სიტყვები ზუსტად ასახავს თანამედროვე ვაიმარის რესპუბლიკის ყოფას.

დოქტორ მაბუზეს, გრაფინია დუსი ტოდი შეუყვარდება. ამიტომაც, იგი ტოდების ოჯახს უახლოვდება. დოქტორი მაბუზე, გრაფი ტოდის მიერ მოწყობილ ექსპრესიონისტული ნახატების გამოფენაზე აღმოჩნდება. გრაფის კითხვაზე, თუ რას ფიქრობს იგი ექსპრესიონისტულ ხელოვნებაზე, მაბუზე პასუხობს: “ექსპრესიონიზმი თამაშს გავს. დღესდღეობით, ყველაფერი თამაშს გავს”- მაბუზეს სიტყვები ასახავს ფრუსტრირებული საზოგადოების ნიჰილისტურ განწყობილებებს ვაიმარის რესპუბლიკაში.

მეორე ნაწილის ეპილოგში გამოტანილია ფრაზა: **“Part Two: Hell-A Drama of People of Our Time”**.⁸⁰

მაბუზე თავისი შავზნელი გეგმების განხორციელებას იწყებს. იგი გრაფინიას იტაცებს. მის მეუღლეს კი, ჰიპნოზის მეშვეობით ბანქოში თაღლითობას აიძულებს.

ფილმის მეორე ნაწილში, გამოსარჩევია ტავერნის სცენა. დოქტორი მაბუზე თავისი ორატორული ნიჭის მეშვეობით არწმუნებს ტავერნაში შეკრებილ ათობით ადამიანს, რომ მისი დაპატიმრებული თანამზრახველი დაიხსნან. ტავერნაში შეკრებილ საზოგადოებას წარმოდგენაც კი არ აქვს თუ ვისი დახსნისკენ მოუწოდებენ. თუმცა, ხალხი ბრმად მიენდობა მაბუზეს ნათქვამს (ისევე როგორც ვაიპარის რესპუბლიკის მოსახლეობა მიენდო ჰიტლერს, რომელმაც თავდაპირველად თავისი ორატორული ნიჭის დემონსტრირება სწორედ ე.წ. “იატაკქვეშა საზოგადოებაში” დაიწყო).

ლანგი გვიყვება ცბიერი, ჭკვიანი, წინდახედული პერსონაჟის შესახებ, რომელიც ნებისმიერი სიტუაციიდან ახერხებს გამოდრომას. მაბუზეს გონება წინ უსწრებს თითოეული მოკვდავის გონებას. თუმცა, რეჟისორი ფილმის ფინალში გვარწმუნებს, რომ ასეთი უნიკალური გონებისა და შესაძლებლობების მქონე ადამიანის ადგილი არ არის

⁸⁰ ნაწილი მეორე: ჯოჯოხეთი- თანამედროვე ადამიანის დრამა

თანამედროვე საზოგადოებაში. მისი ადგილი ფსიქიატრიულ საავადმყოფოშია. ბოროტი სულის სრულ იზოლაციაში გამომწყვდევა არის ერთადერთი გამოსავალი ხალხის გადასარჩენად.

1933 წელს, ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალზე უნდა შემდგარიყო ფრიც ლანგის ახალი ფილმის „დოქტორ მაბუზეს ანდერძი“ (The Testament of Dr. Mabuse, 1933) პრემიერა. სურათი, 1922 წელს გადაღებული ფილმის „დოქტორ მაბუზე მოთამაშე“ გაგრძელება იყო.

1933 წელს გადაღებულ „მაბუზეში“ მრავლად იყო გამოყენებული ნაცისტური სლოგანები და ქვეტექსტები, რაც რა თქმა უნდა, იმდროისათვის უკვე ხელისუფლებაში მყოფი ნაციონალ-სოციალისტებისათვის ყოვლად მიუღებელი გახლდათ. პროპაგანდის მინისტრმა იოზეფ გებელსმა გასცა ბრძანება ფილმის კონფისკაციის შესახებ. რის შედეგადაც, ფრიც ლანგის ფილმი ბერლინის კინოფესტივალიდან მოიხსნა.

ეს იყო სასიკვდილო განაჩენი ფრიც ლანგისთვის. შექმნილი მდგომარეობისდა გამო, ლანგი იძულებული გახდა გერმანია დაეტოვებინა.

ლანგმა დატოვა გერმანია, და ამასთანავე, დაუტოვა ანდერძი გერმანელ ხალხს ფილმით „დოქტორი მაბუზეს ანდერძი“.

რა თქმა უნდა ნაცისტურ ხელისუფლებას არ აწყობდა დოქტორი მაბუზეების არსებობა და მოსახლეობაში შიშის დანერგვა. საგიჟეთში გამომწყვდეული მაბუზე, მანიაკალური ჟინით, გამუდმებით რაღაცას წერს. ფურცელს, ფურცელზე ავსებს. რას წერს? - იქნებ „Mein Kampf“⁸¹-ს ?

ასილიუმის ექიმი ერთ-ერთ ეპიზოდში მასზე ამბობს: “თქვენ არ იცით მისი გონების შესაძლებლობები, ეს გონება შესაძლოა წინ გაუძღვეს მთელ ჩვენს დამპყლ მსოფლიოს. ამ გონებამ შესაძლოა გაანადგუროს მთელი კაცობრიობა”.

„მაბუზეს ანდერძი“, მართლაც, ფრიც ლანგის დანატოვარია გერმანელი ხალხისათვის. მაბუზე, ანუ ჰიტლერი, რომელიც მსოფლიოს დაიმონებს, დააჰიპნოზებს მას. შექმნის კრიმინალის იმპერიას, ფაშიზმის სახით.

⁸¹ Mein Kampf- “ჩემი ბრძოლა”- ადოლფ ჰიტლერის 1925 წელს დაწერილი ავტობიოგრაფიული წიგნი, რომელიც მან პატიმრობაში დაწერა

ლანგი წინასწარ გრძნობდა უდიდესი საფრთხის მოახლოებას და ცდილობდა გერმანელი ხალხის გამოფხიზლებას. თუმცა, როგორც აღმოჩნდა უშედეგოდ.

ნაწილი IV: „M“ (1931)

1930 წელს, პოტამკინი ⁸² წერდა: “არსებობს პირდაპირი მითითებები გერმანული კინოსადმი. გარკვეული პოლიტიკური ჯგუფები ცდილობენ გერმანული კინო, საკუთარ იდეოლოგიას დაუქვემდებარონ. გერმანია პოლიტიკურ კრიზისს უახლოვდება, რაც ამასთანავე ინტელექტუალური და ესთეტიკური კრიზისის გამომწვევიც გახდება” ⁸³.

იმდროისათვის გერმანელების ფსიქოლოგიური მდგომარეობა შეგვიძლია განვსაჯოთ ორი ფილმით: „ლურჯი ანგელოზი“ (The Blue Angel, 1930) და „M“ (1931). ორივე სურათი აღწევს კოლექტიური სულისკვეთების სიღრმეებში.

სტაბილიზაციის პერიოდში, (1924-1929) პაბსტს და რუტმანს ჰქონდათ მცდელობა ფარდა ეხადათ ე.წ. თანამედროვე “იატაკქვეშა საზოგადოებისათვის”. მაგრამ, მაშინ როცა ისინი ცდილობდნენ თავიანთი ფილმების ნარატივი, მელოდრამატული ხაზით შეეფუთათ, გამოჩნდნენ ლანგი და შტერნბერგი ⁸⁴, რომლებმაც თავიანთი ფილმების ნარატიული ხაზი, სრულიად სხვა კუთხით განავითარეს.

„ლურჯი ანგელოზი“, ისევე როგორც „ემი“, ღიად საუბრობს იმ ტაბუდადებულ თემებზე, რომლის შესახებაც ვაიმარის რესპუბლიკის მოსახლეობის უმეტესობამ, არც არაფერი იცოდა.

„ცისფერი ანგელოზის“ მთავარი გმირი ძალიან გავდა საშუალო არითმეტიკულ გერმანელს, რომელიც ნაცისტებს მისცემს ხმას. იგი მხარს უჭერს უბრალოებას,

⁸² ჰარი ალან პოტამკინი- ამერიკელი კინოკრიტიკოსი

⁸³ Potamkin, “The Rise and Fall of The German Film”, Cinema, April 1930, P.59.

⁸⁴ ჯოზეფ ფონ შტერნბერგი- ცნობილი ავსტრიელ-ამერიკელი რეჟისორი.

ნაცისტური ესთეტიკის პრინციპს- არავითარი პოზადა, არავითარი ფერუმარილი. მხოლოდ ბუნებრივობა. გერმანულ რასას გალამაზება არ სჭირდება. “გერმანელი ხალხი განამტკიცებს გერმანულ ოჯახს. ოჯახი კი სახელმწიფოს უჯრედია”- ეს ლოზუნგი, ნაცისტური იდეების რიტორიკას განსაზღვრავდა. შესაბამისად, ყველაფერი რაშიც ოდნავი ქილიკი მაინც იგრძნობოდა ამ იდეის მიმართ, იკრძალებოდა და იდევნებოდა. ლოზუნგი მასებსაც მოსწონდათ. გერმანელი ერი დარწმუნებული იყო, რომ სწორედ ნაციონალ-სოციალისტები იყვნენ ის ხალხი, ვისაც გერმანია ურჯულო, უჯიშო, ოჯახისა და სახელმწიფოს წინააღმდეგ გალაშქრებული კომუნისტებისგან უნდა დაეცვათ.

1930 წელს, მანამ სანამ „M“ წარმოებაში ჩაეშვებოდა, გავრცელდა ჭორი პრესაში, ფრიც ლანგის ახალი ფილმის სათაურის შესახებ. პრესის ინფორმაციით, ფილმის სათაური იყო “მკვლელები ჩვენს შორის”(Murderer Among Us). ამ ამბავმა საკმაოდ დიდი აჟიოტაჟი გამოიწვია ვაიმარის რესპუბლიკაში. რეჟისორს არაერთი მუქარის წერილი მისდიოდა. უფრო უარესი კი, ის გახლდათ, რომ საპროდიუსერო კომპანია “Staaken”-მა⁸⁵, შექმნილი ვითარების გამო, უარი განაცხადა ფილმის დაფინანსებაზე. საპროდიუსერო კომპანიის ხელმძღვანელები სათაურში ნაცისტურ სულისკვეთებას ხედავდნენ. ამიტომაც, ლანგმა ფილმის სათაური შეცვალა და მას ინიციალი „M“ უწოდა.

ფრიც ლანგმა ფილმის სიუჟეტი ისე ააწყო, რომ პიტერ ლორის⁸⁶ პერსონაჟი- ბავშვების მკვლელი, რომელიც პიროვნების გაორებას განიცდის, ნაკლებად საინტერესო ხდება მაყურებლისთვის. ჩვენი ყურადღება უფრო საზოგადოებაზეა გამახვილებული. მასაზე, ხალხზე, შეშინებულ ადამიანებზე, რომელთაც ეს შიში არაადამიანურ აგრესიას და ზიზღს გაუღვივებს.

„M“ იწყება სკოლის მოსწავლე გოგონა ელსის გაუჩინარებით, რომლის გვამსაც მოგვიანებით ტყეში იპოვნენ. გოგონას მკვლელობას, კიდევ რამდენიმე ბავშვის გაუჩინარება მოჰყვება. ქალაქი კომმარულ სიზმარში იძირება. გავარდა ხმა, რომ ბერლინში მანიაკი დაძრწის, რომელიც ბავშვებს აუპატიურებს და შემდეგ კლავს.

⁸⁵ Staaken Studio - ბერლინში მდებარე საპროდიუსერო კომპანია

⁸⁶ Peter Lorre- ებრაელი წარმოშობის უნგრელი მსახიობი. მისი სამსახიობო დებიუტი კინოში სწორედ ფრიც ლანგის „M“-ში შედგა

პოლიცია ყველანაირი ხერხით ცდილობს მანიაკის კვალზე გასვლას. საქმეში ჩართულია “მიწისქვეშა საზოგადოება”. ქალაქის ყველაზე გავლენიანი კრიმინალები გადაწყვეტენ საკუთარი მამებრების ჯგუფი ჩამოაყალიბონ და მანიაკი თავად დაიჭირონ. ეს, ის იშვიათი შემთხვევა აღმოჩნდა, როდესაც კრიმინალებსა და კანონის დამცველებს საერთო მიზანი ამოძრავებდათ.

პოლიცია მოახდენს მკვლელის იდენტიფიცირებას, რომელიც ფსიქიატრიული საავადმყოფოს ყოფილი პაციენტი აღმოჩნდება. პარალელურად, კრიმინალები უსინათლო მათხოვრის დახმარებით, მკვლელის კვალზე გადიან. ღამით, ისინი შეაღწევენ შენობაში, სადაც მანიაკი პოლიციას ემალება და მის დაჭერას შეძლებენ. ექვმიტანილი მიტოვებულ სარდაფში გადაყავთ, სადაც იმპროვიზირებული სასამართლო პროცესის შედეგად, ბრალდებულის ლინჩის წესით გასამართლება უნდა მოხდეს. პოლიცია დროულად მიაგნებს კრიმინალების ნავსაყუდელს და ცდილობს მათ დარწმუნებას, ექვმიტანილის კანონიერი გზით გასამართლებაში.

არასრულწლოვანი გოგონების მკვლელის ლინჩის წესით გასამართლების მცდელობა ქმნის 20-იანი წლების გერმანული საზოგადოების კოლექტიურ პორტრეტს. ეკონომიკური და სულიერი კრიზისის მსხვერპლთა პორტრეტს.

კინოში ხმის შემოსვლამ უდიდესი პრობლემები წარმოშვა. მუნჯი კინოს ეპოქა სრულდებოდა და ბევრის აზრით, ეს იყო კინოს დასასრულიც. თუმცა, ფრიც ლანგმა საპირისპირო დაამტკიცა. „M“-ში ხმა უდიდეს როლს თამაშობს. მაშინ როდესაც, მანიაკი ჰანს ბეკერი (პიტერ ლორი) ბავშვის მოტაცებას ცდილობს, ის ყოველთვის უსტვენს. ფილმის ფინალში კი, უსინათლო მოხუცი, სწორედ ამ სტვენით ამოიცნობს დამნაშავეს. ფაქტობრივად, უსინათლო ადამიანმა საზოგადოებრივი კეთილდღეობისათვის უდიდესი საქმე გააკეთა და გამოააშკარავა საშიში დამნაშავე.

თუმცა, მაყურებელს შესაძლოა გაუჩნდეს კითხვა: რა ბედი უნდა ეწიოს ჰანს ბეკერს ?!- ბეკერი ამბობს, რომ ერთადერთი მიზეზი, რატომაც კლავს არის ის, რომ სხვანაირად არ შეუძლია. ეშმაკის ხმა აიძულებს ამის ჩადენას, თავად კი თავის ქმედებებს ვერ აკონტროლებს.

გაბრაზებული და სიძულვილით აღსავსე ბრბო დამნაშავეს სიკვდილით დასჯას

მოითხოვს. სავარაუდოდ, მაყურებელიც იზიარებს ბრბოს პოზიციას და სამართლიანობის აღდგენას ითხოვს. თუმცა, ლანგი საკითხის განსხვავებული კუთხით დანახვას გვაძლევს.

რეჟისორი სვამს კითხვას: რა არის ნამდვილი ბოროტება ? - ნუთუ შესაძლებელია დამნაშავეების დასჯა, დამნაშავეებისვე ხელით - ვინ მოგვით ადამიანების საკუთარი წესებითა და კანონებით გასამართლების უფლება.

მიწისქვეშა სარდაფში შეკრებილი საზოგადოება, დამნაშავეს კოლექტიურად გასამართლებას აპირებს. აღსანიშნავია, რომ ლანგმა ამ სცენის გადასაღებად, ქუჩიდან მოიყვანა ნამდვილი დამნაშავეები. მათგან ზოგს, მკვლელობაშიც კი ედებოდა ბრალი. ნამდვილი დამნაშავეების გადაღება, რეჟისორს იმის საილუსტრაციოდ დასჭირდა, რომ ეჭვენებინა რეალური კრიმინალების სახე, რომლებიც არაფრით განსხვავდებოდნენ პიტერ ლორის პერსონაჟისაგან.

ეკრანზე ასახული კოლექტიური სიძულვილი, მაყურებელში ამბივალენტურ გრძნობებს წარმოშობს. მაყურებელი ერთი მხრივ, ჰანს ბეკერის სიკვდილით დასჯას მოითხოვს, მეორეს მხრივ კი, ამავე გმირის მიმართ ემპათია უჩნდება. ეჭმიტანილი მოითხოვს კანონიერ სასამართლო პროცესს. და თითქოს რა არის ამაში გასაკვირი ? მას ამის სრული უფლება აქვს. ჰანს ბეკერი მოითხოვს საკუთარი თავის პოლიციისათვის გადაცემას.

დასკვნის სახით, რომ შევაჯამოთ ხაზი უნდა გავუსვათ ერთ ძალიან მნიშვნელოვან გარემოებას: ლანგი თანაუგრძნობს თავის გმირს, არამარტო თანაუგრძნობს, არამედ პატიობს კიდევ. ფილმის ფინალში ხაზგასმულია დედის ფაქტორი.

“მათი სიკვდილი ჩვენს შვილებს ვერ გააცოცხლებს, ჩვენ ისღა დაგვრჩენია უკეთ მოვუაროთ მათ”- ამბობს მოკლული გოგონას დედა ფილმის ეპილოგში.

უილიამ ფრედკინის ⁸⁷ აზრით, ფრიც ლანგს „M“-ში სააშკარაოზე გამოაქვს სულით ავადმყოფი ერის მანკიერებანი. მისი თქმით, ლანგის თითოეული ფილმი სოციალური ბოროტების რეპრეზენტაციას ახდენს. ამ და სხვა ფაქტორებმა კი, ხელი შეუწყო

⁸⁷ უილიამ ფრედკინი- ამერიკელი რეჟისორი

ნაციონალ-სოციალისტების ხელისუფლებაში მოსვლას.⁸⁸

ლანგი კატეგორიულად ეწინააღმდეგება ამ მოსაზრებას: “ მე ყოველთვის ვიყავი და ვარ სიკვდილის დასჯის წინააღმდეგი. მე მინდოდა თითო გამეშვირა მათკენ. მეჩვენებინა ის “სოციალური ბოროტებები” როგორც თქვენ მათ უწოდებთ. მე არ ვარ პოლიტიკოსი და ნამდვილად ვერ გეტყვით რა უნდა მოვუხერხოთ ამ “ბოროტებებს”. მაგრამ მე შემიძლია და ჩემი მოვალეობაა მივითითოთ მათზე, თვალი აგიხილოთ და დაგანახოთ, რომ ისინი ჩვენს შორის არიან”⁸⁹.

როგორც ცნობილია, ლანგს ხშირად უწევდა პოლიციასთან თანამშრომლობა. რეჟისორი დანაშაულის ადგილების შესწავლით, ცდილობდა კინემატოგრაფიული სიუჟეტების შექმნას. ამ პერიოდში მან არაერთი კრიმინალი გაიცნო. ფრიც ლანგი მათ შესწავლას ცდილობდა. სურდა გაეგო, რაღაც ახალი და სპეციფიკური მათი მოტივებისა და ადამიანური ბუნების შესახებ.

საკითხის სიღრმისეულმა კვლევამ ხელი შეუწყო ავთენტური რეალობის ასახვას კინოეკრანზე.

ამრიგად, დაზუსტებით რთულია იმის თქმა, ხელი შეუწყო თუ არა, ლანგის ფილმებმა ნაცისტების ხელისუფლებაში მოსვლას. თუ კინემატოგრაფს განვიხილავთ, როგორც “თვალის ახელის” ხელოვნებას, და არა პროპაგანდის იარაღს, (მიუხედავად იმისა, რომ კინემატოგრაფის განხილვა ორივე კუთხით შესაძლებელია) მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ლანგი ცდილობდა ვაიმარის რესპუბლიკის მოსახლეობის გაფრთხილებას, თუ რაოდენ დიდი საფრთხის წინაშე შეიძლებოდა აღმოჩენილიყო გერმანია, ნაცისტების ხელისუფლებაში მოსვლით.

„M“- ის გადაღებიდან ერთი წლის შემდეგ, ნაციონალ-სოციალისტების ხელისუფლებაში მოსვლისთანავე პროპაგანდის მინისტრი იოზეფ გებელსი იტყვის: “კარგი ფილმია, იმას ამტკიცებს, რომ სიკვდილით დასჯა აუცილებლად უნდა აღვადგინოთ”⁹⁰- აი, ასე გაიგო

⁸⁸ Fritz Lang Interviewed By William Friedkin, 1974

⁸⁹ Fritz Lang Interviewed By William Friedkin, 1974

⁹⁰ გვახარია, გოგი. “წითელი ზონა”, მარტი 2013 <https://www.radiotavisupleba.ge/a/24929508.html>

ლანგის ფილმი გერმანიის ახალმა ხელისუფლებამ, რომელიც ხალხმა შიმშილისა და ანარქიის შიშით მოიყვანა.

გივი მარგველაშვილი ⁹¹ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: “გერმანელ ხალხს ყურადღებით, რომ წაეკითხა “Mein Kampf”, ჰიტლერი ხელისუფლებაში ვერასდროს ვერ მოვიდოდა”⁹².

იგივე შეგვიძლია ვთქვათ, ლანგის ფილმებზეც. ხალხს, რომ ყურადღებით და დაკვირვებით ეყურებინა ლანგის ფილმებისათვის, ნაციონალ-სოციალისტები ხელისუფლებაში ვერ მოვიდოდნენ, მითუმეტეს კანონიერი არჩევნების გზით.

⁹¹ გივი მარგველაშვილი- ქართველ-გერმანელი მწერალი და ფილოსოფოსი

⁹² გვახარია, გოგი. “წითელი ზონა”, მარტი 2013 <https://www.radiotavisupleba.ge/a/24929508.html>

6. პროპაგანდის სამინისტრო მესამე რაიხში

1933 წლის 14 მარტს, ანუ რამდენიმე თვის შემდეგ, რაც ნაციონალ-სოციალისტები ხელისუფლებაში მოვიდნენ, დაფუძნდა „საზოგადოებრივი განმანათლებლობისა და პროპაგანდის სამინისტრო“ (Reich of public Enlightenment and Propaganda). პროპაგანდის მინისტრად იოზეფ გიობელსი დაინიშნა.

სამინისტროს მიზანი გახლდათ, დაეწესებინა სრული კონტროლი გერმანულ კულტურულ და ინტელექტუალურ ცხოვრებაზე. ცენზურის შემოღება იყო სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი ნაცისტებისათვის, საზოგადოებრივი და პოლიტიკური კონტროლის დასაწესებლად. პროპაგანდის სამინისტროს გავლენის ქვეშ მოექცა-მასმედია, ლიტერატურა, ვიზუალური ხელოვნება, კინემატოგრაფი, თეატრი და მუსიკა-გერმანიაში ტოტალიტარიზმის ეპოქა იწყებოდა.

ვალტერ ბენიამინი ⁹³ ნაშრომში „ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში“ (The Work of art in the age of Its Technological Reproducibility, 1935) ყურადღებას ამახვილებს ტექნიკური კვლავწარმოების შესაძლებლობაზე. რეპროდუქციების გამრავლებით, ხელოვნების ნიმუშის უნიკალურობა მასობრივით იცვლება. ამის შედეგად კი, ხდება რეპროდუცირებული ხელოვნების ნიმუშის აქტუალიზაცია.

ზემოთაღნიშნული პროცესი მჭიდროდ უკავშირდება თანამედროვე მასობრივ მოძრაობებს. მასობრივი მოძრაობის ყველაზე ძლიერი და გავლენიანი წარმომადგენელი კი, რა თქმა უნდა კინოა. რთული წარმოსადგენი არაა, თუ რამხელა მნიშვნელობა ენიჭება კინემატოგრაფს, ტოტალიტარული მმართველობებისათვის. ნაცისტური გერმანიისათვის, კინო, პროპაგანდის მთავარი იარაღი გახდა.

ბენიამინის აზრით, მასმედიისა და ხელოვნების საშუალებით ხდება ომისა და

⁹³ გერმანელ-ებრაელი ფილოსოფოსი, კულტურის კრიტიკოსი და ესსეისტი

ძალადობის ესთეტიზაცია, რასაც საბოლოოდ მივყავართ ფაშიზმამდე.

ბოლოსიტყვაობაში, იგი საუბრობს ფაშიზმის თანმიმდევრულ სწრაფვაზე, პოლიტიკური ცხოვრების ესთეტიზაციისაკენ. მასების გაუპატიურებას⁹⁴ შეესაბამება- აპარატურის გაუპატიურება. პირველ შემთხვევაში, ფაშიზმი აიძულებს ხალხს, ფიურერის კულტის წინაშე ქედის მოხრას, ხოლო მეორე შემთხვევაში აპარატურას- საკულტო ღირებულებების წარმოებას.

1934 წელს, ნაციონალ-სოციალისტებმა მიიღეს ახალი კანონი კინოს შესახებ. პროპაგანდის მინისტრმა იოზეფ გიობელსმა შემოიღო ახალი თანამდებობა - რაიხსფილმდრამატურგი. ფაქტობრივად, ეს რაიხსფილმდრამატურგი გახდა მთავარი ცენზორი გერმანული კინოსათვის. იგი უშუალოდ ერეოდა სცენარის დამუშავებაში. სწორედ, ამ პერიოდში იქმნება ყველაზე მწვავე პროპაგანდისტული ფილმები ნაცისტურ გერმანიაში: „ახალგაზრდა ჰიტლერელი კვექსი“ (Hitlerjunge Quex, 1933), „ებრაელი ზუსი“ (Jud Suss, 1940), „ნების ტრიუმფი“ (The Triumph of the will, 1935) და მრავალი სხვა.

ყველა ნაცისტური ფილმი პროპაგანდისტული ხასიათის იყო- გასართობი ფილმებიც კი, რომელთაც თითქოს არანაირი კავშირი არ უნდა ჰქონოდათ პოლიტიკასთან.

ნაცისტებმა ომის თემატიკაზე შექმნილი პროპაგანდა ორი ტიპის კინოში მიმართეს:

I. ყოველკვირეული ქრონიკები- კინოჟურნალების ჩათვლით, რომლის სათაურიც იყო „ბლიცკრიგი დასავლეთში“ (Blitzkrieg in Westen)

II. სრულმეტრაჟიანი სარეკლამო ფილმები- რომელთა შორისაც განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა ორი ფილმი: „Feuertaufe“ (Baptism of Fire, 1940), რომელიც პოლონეთის კამპანიას ეხებოდა და „Sieg Im Westen“ (Victory in the west, 1941), ფრანგული კამპანიის შესახებ.

ომის დაწყებისთანავე, პროპაგანდის სამინისტრომ აქტიურად დაიწყო კინოქრონიკების წარმოება. თუმცა, აღსანიშნავია, რომ ნაცისტები ომის დაწყებამდე დიდი ხნით ადრეც იყენებდნენ ქრონიკებს, პროპაგანდისტული მესიჯების გასავრცელებლად. მაგრამ, 1939 წლის სექტემბრიდან, მათ მიერ ნაწარმოებ ქრონიკებში, მთავარი აქცენტი არა ნაცისტურ

⁹⁴ ბენიამინი გულისხმობს ბრბოს მანიპულირებას

მესიჯებზე, არამედ ომის თემატიკაზე კეთდება.

1940 წელს, გიობელსმა განაცხადა: „ფილმები უნდა მიემართებოდეს თითოეული ფენისაკენ“ ⁹⁵. მისი ინსტრუქციების მიხედვით, პროპაგანდისტული ფილმები უნდა ენახა გერმანიის თითოეულ მოსახლეს. ფილმების ასლები იგზავნებოდა მთელი ქვეყნის მასშტაბით. განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი და „საჭირო“ ფილმების ჩვენებისას, წესდებოდა სპეციალური ფასდაკლებები სეანსებზე.

პროპაგანდა მიმართული იყო ფსიქოლოგიური რეგრესიისაკენ, რათა ემართათ ხალხი, თავიანთი სურვილისამებრ.

მონტაჟის ხელოვნება გერმანულ კინოში, ჯერ კიდევ მაშინ დაიხვეწა, სანამ ნაცისტები ხელისუფლებაში მოვიდოდნენ. ლენი რიფენშტალის ⁹⁶ „ნების ტრიუმფი“ (Triumph of the will, 1935) არის ნათელი მაგალითი იმისა, თუ როგორ უნდა გამოიყენო წარსულში დანერგილი მონტაჟის ტექნიკა ეფექტურად, პროპაგანდისტული მიზნებისათვის. ამ ტრადიციებზე დაყრდნობით, ნაცისტებმა იცოდნენ თუ როგორ უნდა მოეხდინათ უტილიზირება კინოში- კადრს გარე კომენტარების, ვიზუალისა და ხმის მეშვეობით.

ამგვარი პოლიფონიური მანიპულირებით, ნაცისტები ახერხებდნენ მასების სრულ მობილიზებას.

„ნების ტრიუმფი“, 1934 წლის ნიურნბერგის ნაცისტური პარტიის კონგრესის ქრონიკას აღწერს. რიფენშტალის კამერა მუდმივ მოძრაობაშია, რაც ფიურერის სხვადასხვა პერსპექტივიდან დანახვის საშუალებას იძლევა. ჰიტლერის სიტყვით გამოსვლა იმდენად ესთეტიზირებულადაა წარმოჩენილი, რომ შეუძლებელი იყო გერმანელ ხალხში პატრიოტიზმის გრძნობა არ გაეღვივებინა.

ომის თემატიკაზე გადაღებულ პროპაგანდისტულ ფილმებში, ნაცისტების ეკრანული ასახვა განსაკუთრებული სიფრთხილით უნდა მომხდარიყო. მაშინ როცა, ინგლისელი ავიატორები ფილმში „დღის სამიზნე“ (Target for tonight, 1941) ღიად, გულწრფელად საუბრობენ თავიანთ გრძნობებსა და ფიქრებზე, გერმანელი ჯარისკაცები

⁹⁵ CF. Licht Bild Buchne, Feb.8, 1940

⁹⁶ გერმანელი რეჟისორი, მსახიობი და მოცეკვავე. ნაცისტური კინოს მთავარი ფლაგმანი, ადოლფ ჰიტლერის საყვარელი რეჟისორი

თავშეკავებულები და თვითდაჯერებულები არიან.

ადრეულ პროპაგანდისტულ ფილმებში, („ახალგაზრდა ჰიტლერელი კვექსი“ და „ნების ტრიუმფი“) ასეთი სიფრთხილე და თავდაჭერილობა არ იყო საჭირო. ამის აუცილებლობა ომის დაწყების შემდეგ გაჩნდა. უმაღლეს ინსტანციებში მიაჩნდათ, რომ საკუთარ გრძნობებსა და ემოციებზე ღიად საუბარი, ჩირქს სცხებდა საპატიო არმიის ჯარისკაცებს.

ნაცისტები მიზანმიმართულად პირფერობდნენ, რათა ხალხში სიამაყის გრძნობა გაეღვივებინათ. ერთი მხრივ, მათი მიზანი გახლდათ დასავლური დემოკრატიის ბოროტ ძალად წარმოჩინება, რომელსაც მრავალსაუკუნოვანი გერმანული ტრადიციების განადგურება სურდა. მეორეს მხრივ, გერმანია უნდა წარმოჩენილიყო ჩაგრულ, უმწიკვლო და დატანჯულ ქვეყანად, რომელიც მტრებისგან თავის დაცვას ცდილობდა. ეს მითები იმისათვის იქმნებოდა, რომ გერმანელ ხალხს სრულად გაეაზრებინა ომის დაწყების მნიშვნელობა. მათ გონებაში უნდა ჩანერგილიყო, რომ ომის დაწყება გერმანიის ისტორიული მისიის აღდგენას ემსახურებოდა.

„ნების ტრიუმფის“ გამხსნელ ეპიზოდში მაყურებელი ხედავს თუ როგორ გადაიფრინა ჰიტლერის თვითმფრინავმა ნიურნბერგის ცაზე- აღფრთოვანებული ხალხი იმედის თვალთშეშებით არიული რასის გადამრჩენელს, ციურ ღვთაებას, რომელიც წინ უნდა გაუძღვეს გერმანელ ხალხს.

ნაცისტური კამპანიის ფილმები შეგვიძლია მივიჩნიოთ, როგორც პროპაგანდისტული ეპოსი. ისინი არა რეალობის ასახვას, არამედ მის დამორჩილებას ცდილობენ. მათი მეთოდები ერთმნიშვნელოვნად პროპაგანდისტულ მიზნებს ემსახურება.

ნაცისტური კინოს რეჟისორები დაოსტატდნენ მონტაჟის ტექნიკის ეფექტურად გამოყენებაში: ისინი არ ცდილობდნენ ავთენტური რეალობის ასახვას, უმნიშვნელო კადრების ერთობლიობით. პროპაგანდისტების მიზანი იყო კადრის თითოეული დეტალის ზედმიწევნით დაგეგმვა. მათ ზუსტად იცოდნენ თითოეულ კადრში როგორი კომპოზიცია მუშაობდა. მათთვის მთავარი იყო, კადრში არაფერი ზედმეტი არ მოხვედრილიყო, რათა მაყურებელს მოდუნების საბაზი არ მისცემოდა.

გიობელსი იყო ექსპერტი ჟურნალისტური რიტორიკისა და გონივრული ცინიზმის

შერწყმაში. მან თანამედროვე პოლიტიკური პროპაგანდა, ძალიან ოსტატურად დაუკავშირა კრეატიულ ხელოვნებას. ამის შედეგად, გერმანელ ხალხს დააჯერა, რომ ნაცისტების წარმოებული ფილმები, არა იდეოლოგიას დაქვემდებარებული, არამედ თავისუფალი და კრეატიული იყო.

მის მიერ წარმოთქმული სიტყვები სრულად განამტკიცებს ამ ვარაუდს: “ჩვენი ენთუზიაზმის მანათობელი ალი არასდროს ჩაქრება. ეს ალი, გვამღევს სინათლესა და სითბოს, რომელიც კარს უღებს თანამედროვე კრეატიულ ხელოვნებას. ეს ხელოვნება იქმნება გერმანელი ხალხისათვის”⁹⁷.

ბისმარკმა⁹⁸ ერთ-ერთ საჯარო გამოსვლაში განაცხადა: “ენთუზიაზმი ქაშაყი არაა, რომ დამწნილდესო”⁹⁹. თუმცა, ბისმარკის ეპოქაში კინემატოგრაფი არ არსებობდა. შესაბამისად, მას წარმოდგენაც კი არ ჰქონდა, თუ როგორი ზღვა შესაძლებლობები გააჩნდა ამ მისტიკურ, კრეატიულ და ტოტალურ მედიუმს.

რიფენშტალის თქმით, თავად ჰიტლერმა დაუკვეთა მას ფილმის გადაღება. ფიურერს სურდა პარტიული ყრილობის არტისტულად შეფუთვა. რიფენშტალი თავის წიგნში აღნიშნავს: „მზადება პარტიული ყრილობისათვის მიმდინარეობდა გადაღებების დაგეგმვის პარალელურად”¹⁰⁰. ყრილობა იგეგმებოდა როგორც მასობრივი შეხვედრისათვის, ასევე ეფექტური პროპაგანდისტული ფილმის გადასაღებად.

ოცდაათი კამერის სხვადასხვა წერტილებში განლაგებითა და 120-კაციანი გადამღები ჯგუფით, რიფენშტალმა შექმნა შთამბეჭდავი ფილმი, რომელიც ქმნის ფიურერის კულტს გერმანელი ხალხის ცნობიერებაში.

ფილმ „ოლიმპიადის“¹⁰¹ (Olympiade, 1938) მხატვრული კონცეფცია დაფუძნებულია

⁹⁷ Kracauer, Siegfried. From Caligari To Hitler: Propaganda and the Nazi war film. P299

⁹⁸ ოტო ფონ ბისმარკი- გერმანიის იმპერიის დამაარსებელი და პირველი რაიხსკანცლერი

⁹⁹ Kracauer, Siegfried. From Caligari To Hitler: Propaganda and the Nazi war film. P.299

¹⁰⁰ Hinter den Kulissen des Reichsporteitag films, Franz Ener. Munchen, 1935

¹⁰¹ ლენი რიფენშტალის დოკუმენტური ფილმი. ფილმი ეძღვნება 1936 წელს ბერლინში გამართულ ოლიმპიურ თამაშებს

ძველი გერმანული კინოსკოლის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებზე. „ოლიმპიადა“ არის კიდევ ერთი იდეალიზირებული დოკუმენტური ფილმი. ამჯერად, ბერლინის ოლიმპიური თამაშების შესახებ.

რიფენშტალი ღამის კადრებში კაშკაშა პროექტორების ნაცვლად, ჩირაღდების სინათლეს იყენებს. გადაღების ამგვარი ტექნიკა ქმნის ექსპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელ გამოსახულებას. ასობით სპორტსმენის მკრთალი ჩრდილები ნაჩვენებია ზედხედით. მანძილი, რიფენშტალის კამერასა და კადრში მოქცეულ სპორტსმენებს შორის იმდენად დიდია, რომ ადამიანები ჭიანჭველების ზომისანი ხდებიან. პარალელური მონტაჟით, რეჟისორი ოლიმპიური თამაშების გახსნაზე მიმავალ ფიურერის ესკორტს გვიჩვენებს. ჰიტლერი მანქანიდან ფეხზე ამდგარი ესალმება საკუთარ ხალხს (ისევე როგორც, რომელიმე იმპერატორები ესალმებოდნენ კოლიზეუმში შეკრებილ ბრბოს ეტლიდან, გლადიატორების ბრძოლის დაწყების წინ) . ფიურერის ხალხთან მისალმების კადრები, რიფენშტალმა კამერის ქვედა პერსპექტივით გვიჩვენა, რაც განდიდებული, კვარცხლბეკზე შემდგარი ფიურერის კულტს ქმნის. ასობით სპორტსმენის ზედხედითა და ფიურერის ახლო ხედებით, იქმნება შესაბამისი კომპოზიცია.

მეორე მსოფლიო ომში ნაცისტური გერმანიის დამარცხების შემდეგ, რა თქმა უნდა, ნაცისტური კინოც საბოლოოდ დასამარდა. ლენი რიფენშტალის კინოეპოპეა საერთაშორისო პოლიტკორექტულობამ დაჩრდილა. რეჟისორს ადანაშაულებდნენ ჰიტლერთან თანამშრომლობაში. ზოგიერთი წყარო რიფენშტალს ჰიტლერის საყვარლადც მოიხსენიებდა. მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებში მცხოვრები ებრაელები, რიფენშტალის სიკვდილით დასჯას მოითხოვდნენ. თუმცა, უამრავი ბრალდების მიუხედავად, სამხილების არ არსებობის გამო, რიფენშტალის გასამართლება ვერ მოხერხდა.

პოსტ-ნაცისტურ ეპოქაში, გერმანული კინო სტაგნაციის მდგომარეობაში აღმოჩნდა. გერმანული ექსპრესიონიზმის აღდგენის მცდელობა სრული კრახით დასრულდა.

ჰელმუტ კატნერმა ¹⁰² ფილმით „Der Apfel Ist ab“ (The original sin, 1948) სცადა ექსპრესიონისტული სტილის დაბრუნება გერმანულ კინოში. თუმცა, პრესამ კატნერის ფილმს ფსევდო ექსპრესიონიზმი უწოდა და სურათიც საკმაოდ მალევე მოიხსნა გერმანული კინოეკრანებიდან.

ფრიც ლანგს სურდა გერმანიაში დაბრუნება და ახალი ფილმების გადაღება. თუმცა, იგი რეალისტურად აფასებდა შექმნილ მდგომარეობას და ხვდებოდა, რომ გერმანული კინოს აღორძინებას მისი თაობის რეჟისორები ვეღარ შეძლებდნენ.

სტაგნაციის პერიოდი გერმანულ კინოში დაახლოებით 10-15 წელი გაგრძელდა. 60-იანი წლებიდან, ტრამვული ბავშვობისა და ეპოქის ფონზე, ახალი გერმანული კინოს სათავეში მოდიან ახალგაზრდა ავანტიურისტი და მეამბოხე რეჟისორები- რაინერ ვერნერ ფასბინდერი, ვერნერ ჰერცოგი, ფოლკერ შლიონდორფი, მარგარეტ ფონ ტროტა, ალექსანდრ კლიუგე, ვიმ ვენდერსი- ისინი სიღრმისეულად იწყებენ კვლევას თუ როგორია პოსტ ნაცისტურ ეპოქაში გერმანელად ყოფნა და სვამენ იდენტურობის საკითხს, რომლის დროსაც უპირველეს ყოვლისა, ნაცისტური წარსულის უარყოფით, ცდილობენ ახალი გერმანული იდენტობის რეპრეზენტირებას.

¹⁰² Helmut Kautner- გერმანელი რეჟისორი

დასკვნა

შემთხვევითი არ არის, რომ პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ, ფროიდი განსაკუთრებულ აქცენტს ნარცისიზმისა და ეგოს პრობლემებზე აკეთებს. ფროიდის მიხედვით, მასების ფსიქოლოგიის პრობლემა მჭიდრო კავშირშია ახალი ტიპის ფსიქოლოგიურ ავადმყოფობასთან. ეპოქის დამახასიათებელი ნიშანი, რომელიც სოციო-ეკონომიკური მიზეზებით, ახშობს ინდივიდუალიზმს.

რა აქცევს მასას, მასად ?

სწორედ ამის გაგება სურს ფროიდს. ის ცდილობს იპოვნოს თუ რომელ ფსიქოლოგიურ ძალათა შედეგები ტრანსფორმირდება ინდივიდუალიზმიდან მასაში. ამგვარი მიგნება არის ტოლფასი, სწორედ იმ ფუნდამენტური ექსპოზიციისა, რითაც ფაშისტები მანიპულირებდნენ.

ნაციონალ-სოციალისტებმა დემაგოგიის წყალობით, მილიონობით ადამიანის გული მოიგეს. ჰიტლერმა კარგად იცოდა მასის ფორმირების ლიბიდური ხერხები.

ფაშიზმის ლიბიდური ნიმუში და მთლიანი ტექნიკა ფაშისტური დემაგოგიისა შეიცავდა მხოლოდ და მხოლოდ ავტორიტარიზმს, მბრძანებლის ყოლის სურვილს. ჯგუფებს სურთ იყვნენ მართულნი ზებუნებრივი ძალებისაგან. მათ უჩნდებათ ექსტრემალური ვნება ავტორიტეტისადმი. უზენაესი მამა ხდება მასის იდეალი, რომელიც განაგებს, აღვივებს მათ ეგოს.

სწორედ ეს განსაზღვრავს ფაშისტური პროპაგანდის ბუნებასა და შინაარსს. ფაშისტურ აგიტაციაში ცენტრალურ ადგილს ლიდერის ყოლის იდეა იკავებს. არ აქვს მნიშვნელობა ეს უკანასკნელი უბრალოდ მართავს ხალხს, თუ მათი ინტერესებიდან გამომდინარე მოქმედებს. იმიტომ, რომ მხოლოდ ლიდერის ფსიქოლოგიური პორტრეტია მათთვის მნიშვნელოვანი. ლიდერისა, რომელიც ნერგავს ხალხში უზენაესი მამის იდეას.

გერმანული ექსპრესიონისტული ფილმების უმეტესობა და განსაკუთრებით, ფრიც

ლანგის შემოქმედება (რომელიც ჩემს ნაშრომში ცენტრალურ ადგილს იკავებს) სწორედ ამ ლიდერის დემონიზაციას ახდენს. კინემატოგრაფის უნიკალურობა იმაში მდგომარეობს, რომ ნებისმიერი საკითხისა თუ პრობლემის, სხვადასხვა პერსპექტივიდან დანახვის საშუალებას იძლევა. მაგრამ, 1920-იან წლებში, მაშინ როცა, კინემატოგრაფი სულ რაღაც, ორ ათეულ წელიწადს ითვლიდა, ამ უნიკალური მედიუმის პერსპექტივებსა და შესაძლებლობებზე საუბარი ძალიან ცოტა ადამიანს თუ შეეძლო.

ფრიც ლანგის შემოქმედება, განსაკუთრებით მისი ფილმები „დოქტორ მაბუზეზე“, სწორედ იმ უზენაეს მამაზე (ლიდერზე) გვიყვება, რომელზეც ფროიდი საუბრობს. ლანგი მიგვანიშნებს, რომ ასეთი “ლიდერი” არსებობს ვაიმარის რესპუბლიკაში. ვაიმარის რესპუბლიკის მოსახლეობას კი, ისღა დარჩენოდა თვალი გაეხილა და ბრმად არ გაყოლოდა მას.

თუმცა, ფაშისტური პროპაგანდა გაცილებით ძლიერი იარაღი აღმოჩნდა ხალხის დასარწმუნებლად, ვიდრე ჯერ კიდევ, ახალშობილი კინემატოგრაფი.

თუ ჩვენ ვუშვებთ თეორიას ფაშისტური პროპაგანდის მასტიმულირებელ მეთოდებზე და ვუკავშირებთ მას, ფროიდის საგულდაგულოდ დამუშავებულ თეზას “ჯგუფურ ფსიქოლოგიაზე”, მაშინ ჩვენ თავებს უნდა დავუსვათ კითხვა: როგორ ახერხებდნენ ფაშისტი აგიტატორები- ხეპრე და საშუალო განათლების მქონე ადამიანები- ამ მექანიზმის ამუშავებას ?

მიუხედავად იმისა, რომ ჰიტლერის „Mein Kampf“ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ვაიმარის რესპუბლიკაში, მაინც ძნელად სავარაუდოა მხოლოდ ჰიტლერის თეორიულ ცოდნას ჯგუფურ ფსიქოლოგიაზე, გამოეწვია მილიონობით ადამიანის დაჰიპნოზება, დეგრადირება. უნდა გავითვალისწინოთ ასევე, გიობელსის თანდაყოლილი უნარი პროპაგანდის წარმოებისა, რომლის მიდგომაც ფუძნდებოდა მოდერნულ, ღრმა ფსიქოლოგიურ ძიებებზე. გიობელსი თავად ფიქრობდა სტერეოტიპულად და სრულად იყო შეპყრობილი პერსონალიზაციის იდეით. მაშასადამე, ჩვენ უფრო მეტად წყაროებს უნდა დავეყრდნოთ, ვიდრე ერუდიციას.

პასუხი კითხვაზე თუ როგორ იყენებდნენ ფაშისტები ფსიქოლოგიურ მექანიზმებს და მიმართავდნენ მათ, მასების მანიპულირებისაკენ, არა მათ ერუდიციაში, არამედ

მეთოდებში უნდა ვეძიოთ.

კრისტინ ტომპსონი ¹⁰³ 1988 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „ფილმის ნეოფორმალისტური ანალიზი“ წერს: „თუ საუბარი არ ეხება ფილმის ექსპლიციტურ იდეოლოგიას, ან მის უნარს, საზოგადოებრივ ტენდენციებზე მოახდინოს რეფლექსია, ან თუნდაც იმას, რომ ფილმს შეუძლია ადამიანთა ფართო ჯგუფების სულიერი მდგომარეობის გამოხატვა, ამ შემთხვევაში ფილმის სიმპტომატური მნიშვნელობის ინტერპრეტირებას აქვს ადგილი. მაგალითად, გერმანული უხმო კინოს ზიგფრიდ კრაკაუერისეული ანალიზი, როგორც ნიშანი საზოგადოების კოლექტიური მოთხოვნილებისა, დამორჩილებოდა ნაცისტური რეჟიმის ავტორიტარიზმს, ნეოფორმალისტური თვალსაზრისით, სიმპტომატურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს“¹⁰⁴

ავტორს სიმპტომატურ ინტერპრეტაციაზე საუბრისას მაგალითად მოყავს ზიგფრიდ კრაკაუერი, რომლის 1947 წელს გამოქვეყნებულმა წიგნმა „კალიგარიდან ჰიტლერამდე“ უდიდესი როლი ითამაშა იმდროინდელი ახალგაზრდების მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებასა და ზოგადად, ექსპრესიონისტული კინოს მასობრივ გაგებაზე. მაშასადამე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ კრაკაუერის მიერ წამოჭრილი ჰიპოთეზები (კრაკაუერი გერმანულ ექსპრესიონისტებს ადანაშაულებდა რეალობისგან გამიჯვნაში, მისტიკით გატაცებაში, რამაც მისი აზრით, ხელი შეუწყო ჰიტლერისა და ზოგადად, ნაცისტების მოსვლას ხელისუფლებაში) ავტორის სიმპტომატურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს.

ცხადია, გადაჭრით იმის მტკიცება შეუძლებელია, რომ კრაკაუერის მოსაზრება მცდარი ან ლოგიკას მოკლებულია. რა თქმა უნდა, არსებობს გარკვეული კავშირები გერმანულ ექსპრესიონიზმსა და ნაციზმს შორის. თუმცა, კინემატოგრაფის საფუძვლიანმა კვლევამ ცხადყო, რომ ფილმის აღქმის პროცესი, საკმაოდ შეუქცევადი პროცესია.

ერთი მხრივ, ჩვენ შეგვიძლია დავეთანხმოთ კრაკაუერს და გავითვალისწინოთ ქვეყნის

¹⁰³ ამერიკელი კინოთეორეტიკოსი და მკვლევარი

¹⁰⁴ კრისტინ ტომპსონის „ფილმის ნეოფორმალისტური ანალიზი“(1988), წიგნიდან „კინოს თეორიის კლასიკური და თანამედროვე ტექსტები“(დინარა მაღლაკელიძე) გვ. 111

სოციო-პოლიტიკური, ეკონომიკური თუ მორალური მდგომარეობა და ამის მიხედვით ვიმსჯელოთ ექსპრესიონისტულ ფილმებზე. თუმცა, მეორეს მხრივ, ისევ ტომპსონს თუ დავეყრდნობით, გასათვალისწინებელია მაყურებლის არაცნობიერი, წინარეცნობიერი და ცნობიერი აქტიურობანი ფილმის აღქმისა და ანალიზის პროცესში.

მსჯელობა ფილმის გარშემო შესაძლებელია მრავალ მეთოდსა და თეორიაზე აიგოს. მათ შორის: ფსიქოანალიზი, მარქსიზმი, ფაშიზმი ან ნებისმიერი სხვა. მაგრამ, უტოპია იქნება თუ ყველა ფილმს ამ მეთოდებს მივუსადაგებთ.

კინო, სწორედ იმითაა საინტერესო, რომ თავისუფალია (იდეაში) და მრავალგვარი ინტერპრეტირების საშუალებას იძლევა.

კინოს აღქმა ინდივიდუალურია. არ არის აუცილებელი ყველგან და ყველგან პოლიტიკა და დამნაშავეები ვეძიოთ. ადამიანები ხედავენ იმას რაც სურთ, რომ დაინახონ (კინოს შემთხვევაში წინარეცნობიერი გამოცდილებისა და ფიზიოლოგიური პროცესების ურთიერთკავშირით) და არ აქვს მნიშვნელობა ეს რეალობაა თუ სუბიექტური ინტერპრეტაცია.

სწორედ ეს უსვამს ხაზს კინოს ეგზისტენციალურ ბუნებას. კინოს მიზანი პირველ რიგში ადამიანის, როგორც ყველაზე უნიკალური ფენომენის კვლევაა. ადამიანი იქამდე არსებობდა სანამ მარქსიზმი, ნაციზმი ან რაიმე სხვა იარსებებდა. ხალხს ხშირად ავიწყდება თუ რამდენი პასუხაუცემელი კითხვა არსებობს სამყაროსა და ზოგადად ადამიანის შესახებ. კინემატოგრაფი, სწორედ ის მედიუმია, რომელსაც ძალუმს ამგვარ აბსტრაქტულ საკითხებზე საუბარი. მისი ფორმად და ვიზუალად გარდაქმნა.

ბიბლიოგრაფია:

1. Kracauer, Siegfried. Copyright,1947, by Princeton University Press Manufactured in the United states of America. Hardback Reprint Edition, 1966. *From caligari to Hitler-A psychological History of the German Film..*
2. Kracauer, Siegfried. Copyright,1947, by Princeton University Press Manufactured in the United states of America. Hardback Reprint Edition, 1966. *From caligari to Hitler- A psychological History of the German Film.Chapter I:"Peace and War"* p.15-27.
3. Kracauer, Siegfried. Copyright,1947, by Princeton University Press Manufactured in the United states of America. Hardback Reprint Edition, 1966. *From caligari to Hitler- A psychological History of the German Film.Chapter II:"Forebodings"* p.28-34. New Jersey: Princeton University Press.
4. Kracauer, Siegfried. 1947. *From Caligari To Hitler- A Psychological History Of German Film. Chapter I: peace and war. P.15-27.* New Jersey: Princeton University Press.
5. Eisner, Lotte. 1955. *The Haunted Screen.* Oakland, California: University Of California Press.
6. Kracauer, Siegfried. 1947. *From Caligari To Hitler- A Psychological History Of German Film. Chapter I: peace and war. P.15-27.* New Jersey: Princeton University Press.
7. Eisner, Lotte. 1955. *The Haunted Screen.* Oakland, California: University Of California Press.
8. Kracauer, Siegfried. 1947. *From Caligari To Hitler- A Psychological History Of the German Film, Chapter IV: The Shock of Freedom. P.43-60.* New Jersey: Princeton University Press.
9. Eisner, Lotte. 1955. *The Haunted screen. Chapter II. The Beginning of the expressionist film.* P.17-37. Oakland, California: University of California Press.
10. Kracauer, Siegfried.1947.*From Caligari To Hitler- A psychological History of German film. Chapter III: Genesis of UFA. P.35-39.* New Jersey: Princeton University Press
11. Eisner, Lotte. 1955. *The Haunted Screen. Chapter 9: Studio Architecture and Landscape, P. 151-170.*Oakland, California: University of California Press
12. Eisner, Lotte. 1955. *The Haunted Screen, chapter 13. The Handling of Crowds, P.223-236.*

Oakland, California: University of California Press

13. Eisner, Lotte. 1955. *The Haunted Screen. Chapter 14. The Fritz Lang Thriller*, P.237-251. Oakland, California: University of California Press

14. Kracauer, Siegfried. 1947. *From Caligari To Hitler- A psychological History of German film. Chapter 18: Murderer Among us*. P.215-222. New Jersey: Princeton University Press

15. Kracauer, Siegfried. 1947. *From Caligari To Hitler- A Psychological History of The German film. Supplement: Propaganda and the Nazi war film*. P.275-307. New Jersey: Princeton University Press

16. Eisner, Lotte. 1955. *The Haunted Screen. Chapter 20: The Decline of the German films: Leni riefentahl- P. 335-337; The Post-Nazi era- P.337-341*. Oakland, California University of California Press

17. ბენიამინ, ვალტერ. 1935. *ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში*. არაკომერციული გამომცემლობა საგა: ჯიბის წიგნის სერია 2

18. Adorno, Theodor. 2001. *The Culture Industry: Freudian Theory and the pattern of fascism propaganda*. Routledge; 2nd edition. (Orig. Pub. 1944)

19. მაღლაკელიძე, დიანა. 2013. *კინოს თეორიის კლასიკური და თანამედროვე ტექსტები: ფილმის ნეოფორმალისტური ანალიზი*. გვ. 104-134. თბილისი: გამომცემლობა „კენტავრი“

ინტერნეტ რესურსები:

1. Dickson, Andrew. 2016. *Culture in Weimar Germany: On The Edge Of the Volcano*. <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/on-the-edge-of-the-volcano-culture-in-weimar-germany> (25.03.2020)

2. გვახარია, გოგი. 2018. *კალიგარიდან ჰონეკერამდე*. ინდიგო. (ოქტომბერი). [http://indigo.com.ge/articles/cinema/kaligaridan-honekeramde\(24.10.2019\)](http://indigo.com.ge/articles/cinema/kaligaridan-honekeramde(24.10.2019)).

3. Mario Mangione, *Fritz Lang Interviewed by William Fredkin*, 1974. https://www.youtube.com/watch?v=or0j1mY_rug (17.04.2020)

4. გვახარია, გოგი. 2013. *რატომ აირჩია გერმანელმა ხალხმა ჰიტლერის პარტია ?*. წითელი ზონა(მარტი) <https://www.radiotavisupleba.ge/a/24929508.html> (25.04.2020)

ფილმოგრაფია :

1. ექიმი კალიგარის კაბინეტი (The Cabinet of Dr. Caligari, 1920)- რობერტ ვინე
2. ერთი არაბული ღამე (One Arabian Night, 1920)- ერნსტ ლუბიჩი
3. სტუდენტი პრაღიდან (Der Student Von Prag, 1913)- პოლ ვეგენერი
4. ჰომუნკულუსი (Homunculus, 1916)- ოტო რიპერტი
5. ობობები- ეპიზოდი 1: ოქროს ზღვა (The spiders- Episode 1: The Golden Sea, 1919)-ფრიც ლანგი
6. ობობები- ეპიზოდი 2: ბრილიანტის გემი (The spiders- Episode 2: The Diamond Ship, 1920)- ფრიც ლანგი
7. ექიმი ტუბის სიგიჟე (La Folie du Dr. Tube, 1915)- აბელ განსი
8. რასკოლნიკოვი (Raskolnikow, 1923)- რობერტ ვინე
9. სულის საიდუმლო (The Secret of a soul, 1926) - ჯორჯ ვილჰელმ პაბსტი
10. დილიდან შუალამემდე (From Morn to Midnight, 1920)- კარლ ჰაინც მარტინი
11. ნიბელუნგები: ზიგფრიდი (Die Nibelungen: Siegfried, 1924)- ფრიც ლანგი
12. უკანასკნელი გაცინება (The Last Laugh, 1924)- ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუ
13. ნიბელუნგები: კრიმჰილდას შურისძიება (Die Nibelungen: Kriemhild's Revenge, 1924)- ფრიც ლანგი
14. მეტროპოლისი (Metropolis, 1927)- ფრიც ლანგი
15. დოქტორი მაბუზეს ანდერძი (The Testament of Dr. Mabuse, 1933)- ფრიც ლანგი
16. ბედისწერა (Destiny, 1921)- ფრიც ლანგი
17. ემი- (M, 1931)- ფრიც ლანგი
18. ლურჯი ანგელოზი (The Blue Angel, 1930)- ჯოზეფ ფონ შტერნბერგი
19. დოქტორი მაბუზე მოთამაშე (Doctor Mabuse The Gambler, 1922)- ფრიც ლანგი
20. ახალგაზრდა ჰიტლერელი კვექსი (Hitlerjunge Quex, 1933)- ჰანს შტეინხოფი
21. ებრაელი ზუსი (Jud Suss, 1940) - ვეიტ ჰარლანი
22. ოლიმპიადა (Olympia, 1938)- ლენი რიფენშტალი
23. ნების ტრიუმფი (The Triumph of The Will, 1935)- ლენი რიფენშტალი

24. დღის სამიზნე (Target for Tonight, 1941) - ჰარი უოტი

25. განსაკუთრებული ცოდვა (The Original Sin, 1948) - ჰელმუტ კატნერი