

„შავი პიტერიდან“ პრადის გაზაფხულამდე
(ჩეხოსლოვაკური ახალიტაღლის როლი პრადის გაზაფხულში)

ლევან ცხოვრებაძე

საბაკალავრო ნაშრომი წარდგენილია
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტზე
კინომცოდნეობის ბაკალავრის აკადემიური ხარისხის
მინიჭების მოთხოვნების შესაბამისად

კინოს ისტორია
სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ნინო მხეიძე



ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, 2020

როგორც წარდგენილი საბაკალავრო 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 ცხოვრებაძე

06.25.2020

აბსტრაქტი

წინამდებარე ნაშრომი შეისწავლის ჩეხოსლოვაკური სამოციანები წლების კინოს როლს პრადის გაზაფხულის რეფორმებისა და მოთხოვნების შესახებ. აღნიშნული კვლევა განსაზღვრავს, თუ რამდენად შესაძლებელია ჯერ კიდევ 1963 წლიდან პრადის გაზაფხულის მოვლენების, მაშასადამე 1968 წლის განწყობების ასახვა ჩეხურ და სლოვაკურ კინოში. ნაშრომში გამოყენებულია მეორადი მონაცემების ანალიზის მეთოდი, ასევე კულტურის კვლევის მეთოდი, შინაარსობრივი ანალიზი და კინო გამოსახულების ვიზუალური ანალიზი. ძირითადი ნაწილი ეყრდნობა კინოს ისტორიკოსის, პიტერ ჰამესის წიგნებს, კვლევებსა და სტატიებს ჩეხურ და სლოვაკურ კინოზე. ერთი მხრივ, პიტერ ჰამესის „ჩეხური და სლოვაკური კინო - თემა და ტრადიცია“ და მეორეს მხრივ, კინოს ინტერდისციპლინარული მიდგომა რიგ საკითხებთან საშუალებას მოგვცემს ახალი ადგილი მივანიჭოთ ჩეხოსლოვაკურ ახალ ტალღას გლობალურ კულტურულ თუ პოლიტიკურ ისტორიაში.

ძირითადი საძიებო სიტყვები: ჩეხოსლოვაკია, ახალი ტალღა, სტალინიზმი, ფაშიზმი.

სარჩევი

შესავალი	5
ლიტერატურის მიმოხილვა	7
კვლევის მეთოდოლოგია.....	8
1. ჩეხოსლოვაკური ახალი ტალღის ჩამოყალიბება	
1.1. მოდერნიზმის ნგრევა - მსოფლიო და ჩეხოსლოვაკია.....	10
1.2. კინოინდუსტრია და ისტორიული გამოცდილება.....	12
1.3. შავი პიტერი რაღაც სხვანაირად ტირის.....	14
1.4. ჩეხოსლოვაკიისა და ახალი ტალღის ადგილი მსოფლიოში.....	19
2. იდენტობის ძიება და პოვნა	
2.1. გაუცხოება აბსურდით.....	24
2.2. შეცნობა მისტიკურად.....	30
2.3. მუშათა კლასის ხელით (მარქსიზმი).....	36
2.4. და ცეკვით.....	41
3. გაზაფხულის მოლოდინში და მის შემდეგ	
3.1. სტალინიზმის სიკვდილი ბოჰემიაში.....	44
3.2. „მარკეტა ლაზაროვას“ გარშემო.....	49
3.3. ჩიტები, ობლები და სულელები.....	53
დასკვნა.....	55
ბიბლიოგრაფია.....	57
ფილმოგრაფია.....	58

შესავალი

1968 წლის გაზაფხული განსაკუთრებული ახალგაზრდული ვნებათაღელვით გამოირჩეოდა. სწორედ ამ წელს, ჩეხეთისა და სლოვაკეთის გაერთიანებულ კომუნისტურ ბლოკში პარტიის მდივნად დაინიშნა ალექსანდრ დუბჩეკი. მისმა მთავრობამ გადაწყვიტა სოციალიზმისთვის ჰუმანური, ადამიანური სახე მიეცა, რასაც რუსეთის წინააღმდეგობა მოჰყვა და ამავე წლის ზაფხულში დუბჩეკის მთავრობა ვარშავის ხელშეკრულების ჯარებმა ჩამოაგდეს. უშუალოდ 1968 წლამდე უკვე ჩეხოსლოვაკურ კულტურულ ცხოვრებაში შეინიშნება მოთხოვნა სოციალიზმის გაადამიანურების თვალსაზრისით, იქნება ეს სახვითი ხელოვნება, ფილოსოფია, ლიტერატურა თუ თეატრი, სადაც კინემატოგრაფი ერთ-ერთი წამყვანი რგოლია, რომელიც ყველა სახელოვნებო დარგს აერთიანებს თავის თავში. მკვლევარები ხშირად აღნიშნავენ ხოლმე რომ სწორედ კულტურულმა წინააღმდეგობამ მიიყვანა დუბჩეკის მთავრობა პოლიტიკის ლიბერალიზაციამდე და შემდგომ ძალაფულების დაკარგვამდე. კულტურული და პოლიტიკური ელიტის თითქმის იდენტურობა კი საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ დადასტურდა, როდესაც ცნობილი დრამატურგი და მწერალი ვაცლავ ჰაველი ჩაუდგა ჩეხეთს სათავეში ხავერდოვანი რევოლუციის შემდეგ. კვლევა მიზნად ისახავს 1960-იანი წლების ჩეხოსლოვაკური შემოქმედების მაგალითზე, უფრომ მეტად კი კინოზე დაყრდნობით, პოლიტიკური, ეკონომიკური თუ სოციალური ცვლილებების შესწავლას. რამდენად დიდი როლი ითამაშა იმ ნარატივებმა და ფორმაციებმა ჩეხოსლოვაკურ მოსახლეობაზე, რომლებმაც ჯერ ნაცისტურ ოკუპაციას გაუსწორეს თვალი, შემდეგ კი მკაცრ სტალინიზმს. აქედან გამომდინარე, ნაშრომი მიზნად ისახავს პიტერ ჰამესის ტექსტებზე, სხვადასხვა გავლენიანი კინოთეორეტიკოსების ნააზრევსა და ჩეხოსლოვაკური ახალი ტალღის ფილმების მაგალითზე, გასცეს პასუხი რამდენიმე კითხვას:

1. როგორ ჩამოყალიბდა ჩეხოსლოვაკური ახალი ტალღა, რა აერთიანებდათ და რა საჭიროება იყო ამ ერთობის არსებობისთვის?
2. სად ხედავენ ჩეხები და სლოვაკები თავის ადგილს 1960-იანი წლების სოციო-კულტურულ ცხოვრებაში?
3. როგორ ხვდება ჩეხოსლოვაკური მოსახლეობა პრადის გაზაფხულს, რას და როგორ აკეთებენ ჩეხი და სლოვაკი რეჟისორები 1968 წლამდე, ამ წელს და შემდეგ?

კვლევის პროცესში გამოყენებული იქნება, როგორც კინოს ისტორიკოსთა ნაშრომები (პიტერ ჰამესი - „ჩეხური და სლოვაკური კინო - თემა და ტრადიცია“ 2009წ; პიტერ ჰამესი - „ჩეხოსლოვაკური ახალი ტალღა.“ ანტონინ ჯ. ლიეში - „კინო დიდი ყურადღების ქვეშ - ჩეხოსლოვაკური გამოცდილება.“ 1974წ) აგრეთვე პოლიტიკური, სოციალური და ფილოსოფიური თეორიები თუ ტექსტები (მილან კუნდერა - „მიტაცებული დასავლეთი, ანუ ცენტრალური ევროპის ტრაგედია“; ფრედრიკ ჯეიმსონი - „პოსტმოდერნიზმი, ან გვიანი კაპიტალიზმის კულტურული ლოგიკა“ 1989წ) კარელ კოსიკი - „კონკრეტულის დიალექტიკა“ 1963წ; მირეკ გუზნი - „ჩეხოსლოვაკური ახალი ტალღა - ოქროს სამოციანები ან დასაწყისი პოსტმოდერნულ სიბნელეში“ 2009წ; ჯონათან ოუენი - „მუშათა კლასის გმირები?“ მუშაობა ჩეხოსლოვაკური ახალი ტალღის ფილმებში და პოსტკომუნისტური წლები.“ 2012წ) გარდა ამისა, ვცდილობ ინტერდისციპლინურად განვიხილო ახალი ტალღის ფილმები: ევალდ შორმის, ფრანჩიშეკ ვლაჩილის, მილოშ ფორმანის, იან ნიმეცის, ვერა ჰიტილოვასა თუ სხვათა მაგალითზე. რაც, საშუალებას მოგვცემს ჩავწვდეთ ჩეხოსლოვაკური ახალი ტალღის არსს. ეს უკანასკნელი კი დაგვეხმარება ახლებურად

დავინახოთ ისტორიულ-პოლიტიკურ-კულტურული პროცესები, რაც გასული საუკუნის სამოციან წლებში მიმდინარეობდა ცენტრალურ ევროპაში.

ლიტერატურის მიმოხილვა

ჩეხოსლოვაკური კინოს ოქროს ხანა 1963-64 წლებში იწყება, როდესაც ეკრანებზე გამოდის მილოშ ფორმანის, ვერა ხიტილოვას, იარომირ იერეშისა და შტეფან უპერის ახალგაზრდული ამბოხით გაჯერებული ფილმები და გრძელდება 1968-69 წლებამდე, როდესაც უკვე ყველანაირ წინააღმდეგობას ახშობს ახალი მთავრობა ახალი მიდგომებითა და მარგინალიზების ფორმებით. მირეკ გუზნი, საუტჰემპტონის უნივერსიტეტის დისერტაციაში - „ჩეხოსლოვაკური ახალი ტალღა - ოქროს სამოციანები ან დასაწყისი პოსტმოდერნულ სიბნელეში“ სვამს კითხვას, თუ ახალი ტალღა ოქროსი იყო, მაშინ რა ფასი ჰქონდა ოქროს იმდროინდელ ჩეხოსლოვაკიაში. მისი თქმით, ახალი ტალღის ფილმებში არეკლილი რადიკალური მოდერნიზმი პოსტმოდერნიზმის, მამასადმე რაღაცის რადიკალური მსხვერვისა და ფრაგმენტული რეალობის შენების მომასწავებელია. პიტერ ჰამესი ჩეხურ და სლოვაკურ კინოს განიხილავს ინტერდისციპლინარულ ასპექტში და აანალიზებს აბსურდის, ლირიციზმის, ისტორიის, კომედიისა თუ პოლიტიკის თვალსაზრისით. იგი საუბრობს აბსურდის ლიტერატურულ ტრადიციაზე ჩეხოსლოვაკიაში, ფრანც კაფკასა თუ იაროსლავ ჰაშეკის შემოქმედებაზე დაყრდნობით. ჯონათან ოუენი წერილში „მუშათა კლასის გმირები?“ მუშაობა ჩეხოსლოვაკური ახალი ტალღის ფილმებში და პოსტკომუნისტური წლები,“ საუბრობს მუშათა კლასის რეპრეზენტაციაზე ჩეხური და სლოვაკური კინოს ისტორიაში, სადაც მუშათა კლასის წარმოჩინება, „კომპაქტური კომუნალური სიამოვნებიდან“ ტრანსფორმირდება, როგორც აუცილებელი და

სასიცოცხლო თვითგამორკვევაში, ხოლო კომუნისტური წლების შემდეგ მუშათა კლასი ხდება „ზედმეტად ნამუშევარი და ანაზღაურების გარეშე დარჩენილი.“

კვლევის მეთოდოლოგია

კვლევა მიზნად ისახავს ჩეხოსლოვაკური ახალი ტალღის ფილმებზე დაყრდნობით პოლიტიკური, სოციალური და კულტურული ცვლილებების ანალიზს. რა როლი შეასრულა ჩეხურმა და სლოვაკურმა კინომ გასული საუკუნის სამოციანი წლების პოლიტიკურ გათვითცნობიერებაში. 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. აგრეთვე, კვლევაში ვაგროვებ მასალებს და ვათავსებ საერთო ტრანსკულტურულ კონტექსტებში, რათა გამოვიკვლიო ყველა ის წინაპირობა თუ შედეგი, რაც ჩეხოსლოვაკურ ახალ ტალღას ახლდა თან.

I თავი

1.1. მოდერნიზმის ნგრევა - მსოფლიო და ჩეხოსლოვაკია

ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე და თეორიტიკოსი, ფრედერიკ ჯეიმსონი პოსტმოდერნიზმის დაბადებას 50-იანი წლების მიწურულსა და 60-იანების დასაწყისში მომხდარ გარდატეხას უკავშირებს წიგნში - „პოსტმოდერნიზმი, ანუ გვიანი კაპიტალიზმის კულტურული ლოგიკა.“ ეს გარდატეხა კი მოდერნისტული ესთეტიკური თუ იდეოლოგიური პრინციპების კლებით არის განპირობებული. პოსტმოდერნიზმის სიბნელეში ეფლობა, როგორც ესთეტიკა, აგრეთვე ენა, ნიშანთა სისტემა, იქნება ეს პოლიტიკური თუ კულტურული. მოდერნისტული ხანის გმირები, სოციალური დისკურსის მიღმა რჩებიან და ჩნდებიან ახალი, უსხეულო მესიები (მაგალითად ჰიპები). ამერიკასა და დასავლეთ ევროპაში ჩნდება ახალგაზრდული მოძრაობები, რომლებიც ცივი ომის წარმოებას აპროტესტებენ, რის შედეგადაც უმნიშვნელო შესწორებები შეაქვთ კონსტიტუციაში,¹ რაც ნამდვილი დემოკრატიისა და თანასწორობის ილუზიას უქმნის ამ ახალგაზრდებს.

იტალიელი რეჟისორი, პიერ პაოლო პაზოლინი, ერთ-ერთ წერილში, „ჰიპების სიტყვა“,² აღნიშნავს რომ ჰიპები ტრადიციულ, ვერბალურ ენას უგულვებელყოფენ თმის ენით, მათი ვიზუალური ექსპრესიულობა ერთგვარი ფიზიკური მესიჯია: „ჩვენ

¹ამერიკელმა ლეონარდ ბერმანმა 1968 წელს ასაკიდან ჰქონდათ უფლება ვიეტნამის ომში მიეღობინათ წილადი, თუმცა ხმის მიცემის უფლება 21 წელს ასაკიდან ჰქონდათ სტუდენტებმა მოძრაობამ ამ საკითხზე არტუკულაციით მოპოვა ამერიკის კონსტიტუციის 26-ე შესწორება, რაც 18 წელს ამერიკელ ხმის მიცემის უფლებას აძლევს

²<https://cine9000.wordpress.com/2018/08/11/%E1%83%9E%E1%83%90%E1%83%96%E1%83%9D%E1%83%9A%E1%83%98%E1%83%9C%E1%83%98%E1%83%B0%E1%83%98%E1%83%9E%E1%83%94%E1%83%91%E1%83%98%E1%83%A1%E1%83%A1%E1%83%98%E1%83%A2%E1%83%A7%E1%83%95%E1%83%90/>

ვართ ორი ჰიპი, მივეკუთვნებით ადამიანთა ახალ კატეგორიას, რომელიც დედამიწაზე დღესდღეისობით ჩნდება, და მისი ცენტრი ამერიკაშია, როდესაც პროვინციებში უგულებელყოფილია.“

პოსტმოდერნულ საბურველში ეხვევა კინოენაც, რისი საუკეთესო მაგალითიც ჟან-ლუკ გოდარის შემოქმედების განვითარებაა, რომელიც წლებთან ერთად უფრო და უფრო დანაწევრებული, ფრაგმენტული და გაუგებარი ხდება. ფრანგული ახალი ტალღა ალბათ ყველაზე გამოხატულად უსვამს ხაზს მოდერნიზმის ეტაპობრივ დასასრულს, იქნება ეს, როგორც უკვე ვთქვით გოდარის, ალან რენესა თუ ანიეს ვარდას შემოქმედება. ახალი კინო (Cinema Novo) იქმნება ბრაზილიაშიც - მოდერნიზმს, როგორც ამერიკულ ჰეგემონიას უპირისპირდება გლაუბერ როშას, რეი გუერასა თუ ნელსონ სანტოსის შემოქმედება. ქართული კინოს სამოციანი წლებიც ხომ „ოქროს ხანად“ არის შერაცხული, სადაც ოთარ იოსელიანი თუ ელდარ შენგელაია სისტემის, მაშასადამე მოდერნისტული იერარქიის ნგრევას ირეკლავენ.

საბჭოთა ბლოკებშიც აღინიშნება მოდერნული ეპოქის დასასრული, რაც იოსებ სტალინის სიკვდილსა და 1956 წელს, კომუნისტური პარტიის მე-20 სხდომაზე სტალინიზმის დაგმობას უკავშირდება. ამას მოსდევს „კულტურული დათბობა“ - სტალინური რეპრესიების დროს გადასახლებული ხალხის სახლში დაბრუნება, ცენზურის შერბილება ხელოვნებასა და პრესაზე თუ საგარეო ურთიერთობებისთვის მეგობრული იერსახის შეძენა.

აღსანიშნავია, პაზოლინი ზემოთხსენებულ წერილში ამბობს, რომ პირველად ჰიპები პრაღაში ნახა. მართალია ისინი არ ყოფილან ადგილობრივები, თუმცა მათი გამოხატული არსებობა სოციალურ სივრცეში ადასტურებს იმ კონტრკულტურის არსებობას ჩეხოსლოვაკიაში, რომელიც მოდერნიზმის დასასრულს იუწყება. სტალინის სიკვდილიდან, სულ რამდენიმე დღეში, 1953 წლის 14 მარტს გულის დაავადებით კვდება გულანთებული სტალინისტი და კომუნისტი, იმდროინდელი ჩეხოსლოვაკიის კომუნისტური პარტიის თავმჯდომარე და პრეზიდენტი კლემენტ გოტვალდი, რომელსაც აგრეთვე კომუნისტური პარტიის გამოცდილი მუშაკი და

ფუნქციონერი ანტონინ ნოვოტნი ანაცვლებს. ნოვოტნი პარტიის რიგებში 1921 წლიდან ირიცხებოდა, 1957 წელს ჩეხოსლოვაკიის პრეზიდენტიც გახდა და სრული ძალაუფლება მოიხელთა. მის მკაცრ მმართველობას კი კულტურული წინააღმდეგობები დახვდა წინ, რაც საბოლოოდ 1968 წელს, პრადის გაზაფხულით დაგვირგვინდა.

როგორც ამას იმ დროისთვის საერთაშორისო კრიტიკოსები უწოდებდნენ, „ჩეხოსლოვაკური კინო-სასწაული“, იგივე ახალი ტალღა ერთ-ერთი უმთავრესი კულტურული მოვლენა იყო ნოვოტნის კვაზი-ავტორიტარული რეჟიმის წინააღმდეგ. მათი მოღვაწეობა არა მხოლოდ შიდა სოციო-პოლიტიკური დღის წესრიგის კრიტიკით არის განპირობებული, არამედ გლობალურითაც. მაგალითად „ვერა ჰიტილოვას“ „გვირილები“ (1966) დიდწილად მოდის თანაფარდობაში „წარსულის“ კატეგორიასთან თავისი დესტრუქციული, ნიჰილისტური სახიერებითა და ანარქისტული პროტაგონისტებით, რომლებიც მოდერნული სამყაროს კოლაფსს აღნიშნავენ.³ იგივე შეიძლება ითქვას იურა იაკუბისკოს ფილმზე „ჩიტები, ობლები და სულელები“ (1969), სადაც რეჟისორის წარმოსახვითი პოსტმოდერნული სამყარო მოდერნული ბოროტებების ნგრევის მაუწყებელია.

1.2. კინოინდუსტრია და ისტორიული გამოცდილება

ჩეხური და სლოვაკური კინოს ისტორია უფრო ადრე იწყება, ვიდრე თავად ჩეხოსლოვაკიის. კინო, კულტურის ინდუსტრია - აუცილებელია მისი განვითარების ეტაპების განხილვა საერთო ისტორიული გამოცდილების გააზრებასთან ერთად.

ჩეხ ისტორიკოსს იან რიჩლიკს თუ დავუჯერებთ, ჩეხები ჩეხოსლოვაკიას მიიჩნევდნენ, როგორც ბოჰემიის დიდების დაბრუნებას, ხოლო სლოვაკეთს

³Gosney, Mirek. The Czechoslovak New Wave – Golden Sixties or Beginning The Decent into a Postmodern Abyss. Dissertation – University of Southampton. Page 18.

დამატებით პროვინციად აღიქვამდნენ.⁴ ჩეხური ეროვნულობის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფიგურა, განმათავისუფლებელი თეოლოგი იან ჰუსი (1369-1415) და ჰუსიტების მოძრაობაა, რომელთა თემატიზაციაც ჩეხურ იდენტობას ასხვავებდა სხვადასხვა პერიოდში. ნიშანდობლივია დიდი რეჟისორის, ოტაკარ ვავრას, ორმოცდაათიანი წლების „ჰუსიტების რევოლუციური ტრილოგია,“ რის გადაღებაშიც ვავრას სახელმწიფო არმია დაეხმარა. კომუნისტურ პარტიას სურდა იან ჰუსის, როგორც რეფორმატორი და თანასწორობის იდეის გამტარი გმირის წინ წამოწევა. „იან ჰუსის“ (1954) გადაღების შემდეგ, პრალაში ბეთლემის სამლოცველოს - სადაც განმათავისუფლებელი გმირი ქადაგებებს ატარებდა ხოლმე - რეკონსტრუქცია ჩაუტარდა. კომუნისტური პერსპექტივიდან ჰუსიტების რევოლუცია სოციალისტური იყო, ხოლო პარტია მათ პირდაპირ გამგრძელებლად აღიქმებოდა. ფილმი ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალზე მოხვდა, თუმცა, ვატიკანმა დაგმო და კონკურსიდან ავტომატურად მოიხსნა 1955 წელს.

სლოვაკი რობინ ჰუდის, იურა იანოშიკის(1688-1713) კინემატოგრაფის დღის წესრიგში ჩაყენებაც, სლოვაკური იდენტობის განმსაზღვრელია, თუმცა პოლონურ ლეგენდებთანაც აქვს საერთო. პირველად, 1921 წელს გადაიღეს იანოშიკზე ფილმი, ამერიკაში დასპეციალიზებულმა ძმებმა, იაროსლავ და დენიელ სიაკელებმა. ფილმი შეერთებული შტატებისა და ჩეხოსლოვაკიის კოპროდუქცია გახლდათ. 2009 წელს პოლონელი რეჟისორები, კატარჟინა ადამიკა და აგნეშკა ჰოლანდიც მიუბრუნდნენ ამ საკითხს ფილმით, „იანოშიკი: ნამდვილი ამბავი.“

ომამდელი პერიოდის ჩეხური კინო საკმაოდ მდიდარია, ხოლო სლოვაკური ნაწილი - მწირი. ჩეხეთმა, კინოს კეთება 1910-იან წლებში დაიწყო. პირველი მსოფლიო ომის მიჯნაზე, ავსტრია-უნგრეთის კინოს მესამედი, ბოჰემიასა და მორავიაში კეთდებოდა და მდებარეობდა. ჩეხოსლოვაკური კინოს ჩამოყალიბებაში, გადამწყვეტი როლი,

⁴Jan Rychlík, 'Czech-Slovak Relations in Czechoslovakia', in Mark Cornwall and R.J. W. Evans (eds), *Czechoslovakia in a Nationalist and Fascist Europe 1918–1948* (Oxford: Oxford University Press for the British Academy, 2007), pp. 18–19.

კინოსტუდიებმა ითამაშეს. ოცინ წლებში, დაარსდა ორი მთავარი კინოსტუდია: American and Biografia (AB) studios (1921) და Kavalirka studios (1926). ყველაზე დიდი კინოსტუდია კი დღემდე Barrandow Studio-ა. ხავერდოვანი რევოლუციის ერთ-ერთი მთავარი შემოქმედის და შემდგომში უკვე პრეზიდენტის, ვაცლავ ჰაველის მამამ და ბიძამ, მილოშ და ვაცლავ ჰაველებმა, აღნიშნული სტუდიის შენება 1931 წელს დაიწეს. ის, იმ დროისთვის ტექნიკურად ყველაზე დახვეწილი კინოსტუდია იყო ცენტრალურ ევროპაში. ახალი ტალღის რეჟისორების უმრავლესობა, სტუდიის თანამშრომელი გახლდათ და სწორედ მათი დახმარებით კეთდებოდა ის კინო, რომლის შესახებაც სულ მალე დავიწყებთ დეტალურ მოკვლევას.

თუ ფრანგული ახალი ტალღის რეჟისორების გამაერთიანებელი ოფიციალური განათლების არქონა, კაიე დუ სინემა და ანდრე ბაზენი იყო, ჩეხოსლოვაკურ ახალ ტალღას FAMU, პრადის კინო და სატელევიზიო უნივერსიტეტი აერთიანებთ. მის შექმნაში, დიდი როლი აქვს შეტანილი, ზემოხსენებულ ოტაკარ ვავრას, რომელიც 1957 წლიდან, კინო-სარეჟისორო ფაკულტეტის ხელმძღვანელი იყო.

1.3. შავი პიტერი რაღაც სხვანაირად ტირის

მერაბ მამარდაშვილი ლექციათა ციკლში, „ისტორიოსოფია“ ანვითარებს მოსაზრებას, რომ შეუძლებელია რაიმეს დაწყება გარკვეული საფუძველის გარეშე. მაგალითად, ვერ დაიწყებ აზროვნებას, თუ წინ არ უძღვის დისკურსი, რამაც ეს პროცესი გამოიწვია. ამიტომ არსებობს აზროვნებაში შესვლა, არათუ დაწყება. რამდენადაც შესაძლებელი იყო, მიმოვიხილეთ ის მცირე სოციო-ისტორიული საფუძვლები, რამაც ჩეხოსლოვაკური ახალი ტალღის ჩამოყალიბება განაპირობა. მამარდაშვილისეულად რომ მივუდგეთ, ახალი ტალღის შესვლა კულტურულ პროცესში განსაზღვრა სამმა ფილმმა: ვერა ჰიტილოვას „რაღაც განსხვავებული,“ (1963) იარომილ იერეშის „ტირილი“ (1964) და მილოშ ფორმანის „შავი პიტერი“

(1964). ამ სამი ფილმის ესთეტიკურმა და ეთიკურმა ლოგიკამ, დიდწილად განსაზღვრა ჩეხოსლოვაკური ახალი ტალღის ძირითადი ბუნება, ამიტომ, საჭიროა რამდენიმე დეტალის გამოკვეთა თითოეული ნამუშევრიდან.

სამივე ფილმის ფორმა, ფრანგული ახალი ტალღის ესთეტიკური მახასიათებლებითა და პრალის გაზაფხულის რეფორმების მორალით არის შეჯერებული. გარემოს, ძირითადად პრალის, კვაზი-დოკუმენტალისტური სურათი, სადაც მჩაგვრელ კულტურულ და პოლიტიკურ დღის წესრიგში აღმოჩენილი პერსონაჟები, წონასწორობის შენარჩუნებას ცდილობენ. ახალგაზრდა გმირები, ყოველდღიურ სირთულეებთან ურთიერთობას, შინაგანი და გარეგნული ამბოხით აფიქსირებენ.

ვერა ჰიტილოვა, სადებიუტო სრულმეტრაჟიან ფილმში, „რადაც განსხვავებული,“ პარალელური ნარატიული და მონტაჟური სტილით მოგვითხრობს ორ მთავარ ამბავს. ერთ მხარეს არის ქმართან გაუცხოებული ვერა (ვერა უზელაჩოვა), დიასახლისი, რომელსაც ფაქტობრივად მარტო უწევს შვილის აღზრდა და მის ჭირვეულობებთან გამკლავება (ბავშვი 4-5 წლის იქნება). მეორე კი, ტანმოვარჯიშე ევა ბოსაკოვას დოკუმენტურად ასახული მზადებაა, მისი საბოლოო შეჯიბრისა და გამოსვლისთვის, რომელსაც აგრეთვე თან ახლავს გაუცხოებითა და შიშით ნასაზრდოები ფსიქოლოგიური ბრძოლა.

დასაწყისში, ვერას შვილი უყურებს ბოსაკოვას გამოსვლას, რაც ერთადერთი ბმაა ორ სიუჟეტს შორის. ამ ხერხით ჰიტილოვა პარალელური მონტაჟის იდეას (ეს მოდერნული ეპოქის მონაპოვარია) უკუღმა ატრიალებს. თუ კლასიკურ პარალელურ მონტაჟში, ორი ან რამდენიმე ცალკეულად მიმდინარე მოქმედება, შემდეგში სადღაც მაინც ჰპოვებენ გადაკვეთის წერტილს, აქ თავიდანვე ხდება გადაკვეთა და ძალაუვნებურად ცდილობ, ამ ორი პერსონაჟის შედარებითი ანალიზის გაკეთებას, ან მეტობა-ნაკლებობის ნიშნების დასმას. ერთი შეხედვით, თითქოს თავისუფალი და გათხოვილი ქალის დიქტომია იქმნება ეკრანზე, როდესაც ბოსაკოვა ვარჯიშობს ფიზიკურად, ვერას სპორტული აქტივობა კი სახლის საქმეების მოგვარებითა და

შვილის “მოთვინიერებით” გამოიხატება. თუმცა დიეგუის სიღრმეში შესვლისას ვხედავთ, რომ ბოსაკოვა, მკაცრი ფიზიკური პატრიარქალური ზეწოლის ქვეშ, ახალ ტრიუკებს სწავლობს. ვერა კი, ერთი პატრიარქალური მზერისგან მიტოვებული, მეორეში ეძებს თავის თავს და რომანს აბამს ახალგაზრდა მამაკაცთან. მამასადამე ისიც ახალ ტრიუკს სწავლობს. მთელი ფილმის განმავლობაში, პერსონაჟები არტიკულირებენ, ცხოვრებაში „რადაც განსხვავებული,“ რომ ესაჭიროებათ. ევა ხშირად იმეორებს, რომ სპორტის გამო ვერ ახერხებდა ბევრი ისეთი რამის კეთებას, რაც ცხოვრებაში აინტერესებდა, ბოლო გამოსვლის შემდგომ კი ყველაფერის კეთების მზაობას გამოხატავს.

ფინალში, ჰიტილოვასთვის დამახასიათებელი სინანულით აღსავსე ცინიზმი იკითხება. ევა პირველ ადგილზე გადის, ვერა ქმარს შორდება, მამასადამე, ორივე ისტორია „გამარჯვებით“ გვირგვინდება. დაშორებისა და გამარჯვების სცენების შემდეგ, კადრი დოკუმენტურად ასახულ ქუჩაში მოსიარულე ადამიანებზე გადადის, რომელთა სხეულებზეც ინაცვლებს პროტაგონისტების სიმარტოვე. შემდეგ ვხედავთ ვერას, რომელიც ახალი, პატრიარქალური ურთიერთობის უღელში ჩაბმულა და ბოსაკოვას, რომელსაც ტანვარჯიშის მასწავლებლად დაუწყია მუშაობა - ორივე გმირის ცხოვრება შეცვლილა, რომელიც წინარე გამოცდილებასთან შედარებით, მართლაც „რადაც განსხვავებულია.“

ამ ფილმზე, ჰიტილოვას პირველი ასისტენტი ირჟი მენცელი გახლდათ, ოსკაროსანი სურათის, „მატარებლები დიდი ყურადღების ქვეშ“ (1966), რეჟისორი. ეს ხაზს უსვამს ახალი ტალღის ერთიანობას, რომელსაც ძირითადად ეჭვქვეშ აყენებენ ხოლმე კინოს ისტორიკოსები. შედარებით დიდი ასაკის რეჟისორებს, პატარები აჰყავდათ ასისტენტებად, ვისაც შემენილი გამოცდილება ეხმარებოდა, შემდგომში დიდი ნამუშევრების შექმნაში. მაგალითად, „შავ პიტერში,“ ფორმანის ასისტენტი, მასავით ჰოლივუდში აღიარებული ივან პასერი, ხოლო თანასცენარისტი, ჩეხური კინოს აგრეთვე გამორჩეული რეჟისორი, იაროსლავ პაპუზევი იყო. იერემის ასისტენტი კი - „ტირილში“ იან შმიტია, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურა ახალ ტალღაში.

იარომილ იერემის პოეტური ნამუშევარი, „ტირილი“ ნახევრად დოკუმენტური კინემატოგრაფიული ტექსტია. როგორც ფრანგულ ახალ ტალღას ახასიათებდა, იერემიც ისე უშვებს თავის გმირს ქუჩაში, სადაც არაფერია დადგმული და გამონაგონი. სლავეკი (იოსეფ აბრაჰამი) და ივანა (ევა ლიმანოვა) ბავშვს ელოდებიან, ხოლო რამდენიმე დღიანი მარტო დარჩენის პერიოდი, საფიქრალ სივრცეს უქმნის გმირებს. აქაც ერთგვარი ფიზიოლოგიური და ფსიქოლოგიური დიქტომია გვაქვს - თუ ივანას მშობიარობამდელი ფიზიკური ტრავმა საკუთარ თავში ჩახედვას აიძულებს, სლავეკის ტანჯვა სრულიად მენტალურია.

აბრაჰამის პერსონაჟი, ტელევიზორების შემკეთებელია. ის გადაადგილდება პრადის ერთი ქუჩიდან მეორეში, შედის სხვადასხვა სოციალური კლასის ადამიანების სახლებში, ოჯახებში, მცირე თუ დიდი ზომის ინსტიტუციებში, რისი საშუალებითაც იერემი მთლიანი საზოგადოებრივი სხეულის სურათს ქმნის. არ იქნება ურიგო, თუ „ტირილს,“ ქართულ, სიკო დოლიძის სოციალისტური რეალიზმის თვალსაჩინო ნიმუშს - „დღე პირველი, დღე უკანასკნელი“ (1959) - შევადარებთ. სიკო დოლიძის თბილისი, სრულიად იდილიურია, სადაც პროტაგონისტების ინტერვენცია, სხვადასხვა სოციალურ სივრცეებში, ამ გარემოსთვის სიახლის მომასწავებელია - მიაქვთ წერილები, ალაგებენ ოჯახურ გაუგებრობებს და შთაგონებით ავსებენ ხელოვან ადამიანებს. იერემის პრადა ქაოტურია, სადაც გარე სამყარო პენეტრირდება სლავეკში, ვინაიდან მიდის სკოლაში, ხედავს ბავშვებს, ერთ-ერთი კლიენტი აეჭვებს კიდევაც უნდოდა თუ არა ბავშვი და ა.შ.

იარომილ იერემი, ბავშვებისა და ახალშობილების პერსპექტივიდან გვახედებს ჩვენ თავში. სკოლაში სტუმრობისას, ბავშვები ამბობენ რას იზამდნენ უხილავები რომ ყოფილიყვნენ. მათი სურვილები ძირითადად სოციალური წესრიგისა თუ კონვენციების რღვევით არის განპირობებული. დასასრულს, სლავეკი ახალშობილებს უყურებს, რომელთა ანატომიურ აღწერასაც ტექსტი გასდევს: „ადამიანი იბადება და იწყებს ტირილს. ‘აქ ვარ’ - ტირის ახალშობილი. ‘დავიბადე. მართლა აქ ვარ? წესიერ ოჯახში დავიბადე? წესიერ ქვეყანაში? ვინმესთან ომში ხომ არ ვარ? სწორი კანის ფერი

მაქვს? სათანადო სოციალური სტატუსი? სუნთქვა შემიძლია? მაშინ მადლობა!”

მილოშ ფორმანის დაბნეული, გარე სამყაროსთან გაუცხოებული „შავი პიტერი“ (ლადისლავ იაკიმი), მაღაზიაში მეთვალყურედ იწყებს მუშაობას. მან უნდა იპოვოს ქურდი მომხმარებლებში. ახალგაზრდული გამოუცდელობის გამო, უშვებს რიგ შეცდომებს - პირველსავე დღეს აედევნება პოტენციურ ქურდს, რომელსაც არ იცის რა უთხრას. სამსახურშიც აღარ ბრუნდება და მიდის სახლში, სადაც მამა დატუქსავს მოუხერხებლობისა და უპასუხისმგებლობის გამო.

ასეთივე მოუქნელია მისი ურთიერთობა გოგონასთან და აბსურდული ორ „ხათაბალასთან“, რომლებიც მის შეცბუნებას აძლიერებენ. თვალთვალის საკითხი სამსახურიდან სხვა სივრცეებშიც ინაცვლებს, მაგალითად, პიტერი გოგონასაც უთვალთვალავს. ორ ბიჭთან გამართული თითოეული დიალოგი კი აგებულია ექვენ იონესკოსეული აბსურდის თეატრის მოტივებით, რაც ფორმანის საყვარელი კინემატოგრაფიული ტერიტორიაა, მთელი ჩეხური თუ ამერიკული პერიოდის განმავლობაში. შემდგომში აშკარავდება, რომ ეს ორი ახალგაზრდაც ისევეა დაბნეული სამყაროს დინებისგან, როგორც თავად პიტერი. ფორმანი სოციალურ ქსოვილს დანაწევრებულად გვაჩვენებს. ნიუ იორკ თაიმსის ერთ-ერთი ჟურნალისტი, „შავ პიტერს“, ფრანსუა ტრიუფოს ანტუან დუანელის პერსონაჟს ადარებს⁵ და იმასაც ამბობს, რომ აქ, ტრიუფოსგან განსხვავებით არ არის ნარატივი, არამედ მოვლენათა ერთგვარი სერია და ურთიერთდაკავშირებული ანეკდოტები.

ფინალში, აბსურდი პიკს აღწევს. „ხათაბალა“ ბიჭი პიტერს ვალს უბრუნებს მშობლების თვალწინ. ირკვევა რომ ის ახალგაზრდა, შეგირდი კალატოზია, პიტერის მამა კი აიძულებს შვილს შეხედოს ხელებზე. შემდეგ ამბობს რომ ის არასდროს შეიძლება იყოს ხულიგანი (ფიზიკური შრომის იდეალიზაციის დაცინვა) და მოსდევს დარიგებათა მთელი რიგი. უცებ კადრი იცინება, პიტერის მამის მოძრავი გამოსახულება სურათად გადაიქცევა, კამერა პიტერის მოძრავ სახეზე გადადის,

⁵ <https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/screen-black-peterformans-1964-movie-at-cinema-village.html>

შემდეგ ისევ უკან, გაშეშებულ მამაზე ბრუნება და შემოდის ჟირი სლიტრის სატირული მელოდია, რომელიც ფილმის დასაწყისიდანვე გვამცნობდა მთელი სურათის აბსურდულობას.

ჩამოთვლილ სამივე ფილმში, გამოიკვეთა რამდენიმე დეტალი, რაც ჩეხოსლოვაკური ახალი ტალღის შინაარსობრივი და გამომსახველობითი გამაერთიანებელია: გარემოს კვაზი-დოკუმენტური, აუთენტური ასახვა, რაც შემდგომში ფრანჩიშეკ ვლაჩილის ისტორიულ ფილმებშიც გადაინაცვლებს, გაუცხოებული გმირები აბსურდულ ყოველდღიურობასა და ურთიერთობებში, შრომის კონცეფციის ახლებური, დემითოლოგიზირებული წაკითხვა და გარდამავალ ეგზისტენციალურ თუ სოციალურ პირობებში აღმოჩენილი ახალგაზრდები.

თუ „შავ პიტერში“ ჯერ კიდევ არასრულწლოვანი ახალგაზრდების სამყაროსთან გაუცხოება მთელი ჩეხოსლოვაკური ახალგაზრდობის ფსიქოლოგიური განტოლებაა, მაშინ შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ „რადაც განსხვავებულში“ ჭირვეული ბავშვი, თავად რეფორმებისა და ცვლილებებისკენ მომართული ჩეხოსლოვაკიაა. ხოლო იერემის ფილმის ფინალური სიტყვები, ახალი ტალღის ეჭვებით, თანასწორობის იდეით, ამბოხითა და რადიკალიზმით აღსავსე „ტირილია“ – „დავიბადე. მართლა აქ ვარ? წესიერ ოჯახში დავიბადე? წესიერ ქვეყანაში? ვინმესთან ომში ხომ არ ვარ? სწორი კანის ფერი მაქვს? სათანადო სოციალური სტატუსი? სუნთქვა შემიძლია? მაშინ მაღლობა!“

1.4. ჩეხოსლოვაკიისა და ახალი ტალღის ადგილი მსფოლიოში

კინოს გეოგრაფიული მდებარეობა განსაზღვრავს მის სტატუსს საერთაშორისო სახელოვნებო ასპარეზზე. ეს, სხვა ხელოვნების დარგებსაც ეხება, თუმცა კინემატოგრაფში ყველაზე ცხადად ირეკლება ცენტრისა და პერიფერიის ურთიერთდამოკიდებულება, ვინაიდან ის ეკონომიკური და პოლიტიკური

გარემოპირობების ჯამია. პოსტსაბჭოთა ან მესამე სამყაროს ქვეყნების კინოს, ყურადღება მხოლოდ მაშინ ექცევა, როდესაც დასავლეთი აღიარებს მათ არსებობას. მაგალითად, რუმინული ახალი ტალღის შესახებ მსოფლიომ მხოლოდ იმის შემდეგ გაიგო, რაც ოქროს პალმის რტოთი აღინიშნა კრისტიან მუნჯიუს „4 თვე 3 კვირა და 2 დღე“ (2007) კანის კინოფესტივალზე. აღიარებდა კი კანის ჟიური რომელიმე პერიფერიიდან შესულ ისეთ ფილმს, როგორიც ტერენს მალიკის „სიცოცხლის ხეა,“ რომელმაც 2011 წელს მოიპოვა ოქროს პალმის რტო?! ალბათ ამერიკის კინოაკადემია არც კი შეიმჩნევდა 2020 წლის მრავალ ოსკაროსან, კორეელ ჯონ ჰო ბონს, აშკარა ანტიტრამპისტული (მივესალმები) სურათის მაგივრად კორეული „ლა ლა ლენდი“ რომ გადაეღო. დასავლეთი, პერიფერიიდან მიღებული სახელოვნებო პროდუქტისგან ყოველთვის პოლიტიკურ სიმწვავეს ითხოვს, როდესაც თავის თავში ნაწარმოებ ეგზისტენციალურ ნაგავს შედევრად ასაღებს ხოლმე.

ჩეხოსლოვაკიის ტერიტორიული და კულტურული ისტორია სრულიად ევროპულია. იმდენად რომ მთელი ევროპული კატასტროფების სერია გადაივლის მის სხეულზე, იქნება ეს ჰაბსბურგის მმართველობა, პირველი მსოფლიო ომი, ფაშიზმი, სტალინური ექსპანსია თუ მისი გადასროლა აღმოსავლურ პოლიტიკურ დღის წესრიგში. ამერიკელი ისტორიკოსი, ლარი ვოლფი აღნიშნავს, რომ ცენტრალურმა ევროპამ გამოიმუშავა ძალა და გახდა შუამავალი „ევროპულ თავისუფლებასა და აზიატურ დესპოტიზმს“ შორის. გენდერის პოლიტიკის სპეციალისტი, ამერიკელი-ჩეხი მკვლევარი, ივეტა იუსოვა წიგნში „ჩეხური ფემინიზმი,“ ერთ-ერთ თავში ცდილობს დაადგინოს ჩეხური იდენტობა და ამავე თავის ქვეთავის სახელად გამოაქვს კითხვა: „ესენი ევროპელები არიან?“ რა თქმა უნდა, ევროპელები არიან, თუმცა იუსოვა იმასაც ასკვნის, რომ უკიდურესი დასავლეთი, ისტორიულად, ეგზოტიკურ კონოტაციას ანიჭებს ცენტრალურ ევროპას, ვინაიდან არ ესმის მისი მულტინაციონალური კულტურის. ცენტრალური ევროპის იდენტობის განსაზღვრის საუკეთესო მაგალითია მილან კუნდერას წერილი,

„გატაცებული დასავლეთი ან ცენტრალური ევროპის ტრაგედია.“⁶ კუნდერა აღნიშნავს, რომ ამ მხარეში მცხოვრებთათვის „სიტყვა „ევროპა“ გეოგრაფია კი არ არის, არამედ სულიერების სფერო და სიტყვა „დასავლეთის“ სინონიმი.“ საუბრობს კულტურის სფეროს წარმომადგენლებზე, ვინც სწორედ ცენტრალური ევროპის წიაღში წარმოიშვა, იქნება ეს უნგრელი ბელა ბარტოკი, პოლონელი ჯოსეფ კონრადი თუ პრაღაში დაბადებული ფრენც კაფკა. ცენტრალურ ევროპას - რუსეთი, „დასავლეთის აღმოსავლეთ მიჯნაზე მდგარი ცივილიზაცია“ ემუქრება კულტურის გაქრობით, მაშასადამე ეროვნული იდენტობის წართმევით, ამიტომ აქ მომხდარი აჯანყებები არის ბრძოლა კულტურის შენარჩუნებისთვის, როდესაც მაგალითად, საფრანგეთში მომხდარი სტუდენტური აჯანყებები სწორედ რომ კულტურის წინააღმდეგ მიმართული მანიფესტაციებია. ბოლოსკენ ასკვნის, რომ თავად ევროპა აღარ მიიჩნევს თავის თავს ევროპად, რადგანაც უარყო მოპოვებული კულტურული გამოცდილება, მაშასადამე დაივიწყა ისტორია. კუნდერას პირდაპირი ციტირება რომ მოვახდინოთ: „კაფკა წინასწარმეტყველებს მეხსიერებადაკარგულ სამყაროს, რომელიც იქნება ისტორიის დასრულების შემდეგ.“

ისტორიზმის დასასრულს იუწყება პოსტმოდერნიზმის დასაწყისი, რასაც კარგად განმარტავს ფრენსის ფუკუიამას „ისტორიის დასასრული და საბოლოო ადამიანი.“ საინტერესოა, მოდერნიზმის მიღებად ეპოქაში, რა დამოკიდებულებაა მსოფლიოსა და ჩეხოსლოვაკურ ახალ ტალღას შორის. სლოვაკურთან შედარებით, ჩეხურ კინოს სამოციან წლებამდე უფრო დიდი სივრცე ეთმობა საერთაშორისო ასპარეზზე. უკვე ორმოცდაათიანი წლებიდან, ჩეხოსლოვაკიის ეროვნული კინოცენტრი ახლო საქმიან ურთიერთობაში ერთვება მანჰეიმის, ვენეციის, ნიუ-იორკისა თუ სან-ფრანცისკოს კინოფესტივალებთან. აგრეთვე ორგანიზებას უწევს პატარა ფესტივალებსა თუ კინოს კვირეულებს, ხოლო უმთავრეს როლს ინდუსტრიის განვითარებაში ბრნოს კინოს ფორუმი თამაშობს (1963-1973), რაც უცხოელი პროდუსერებისა და ადგილობრივი

⁶<https://granta.com/a-kidnapped-west-or-culture-bows-out/>

კინემატოგრაფისტების თავშეყრის ადგილად ჩამოყალიბდა.

დასავლური კრიტიკა ახალ ტალღას წარადგენს, როგორც „ჩეხურ სასწაულს.“ დასავლეთი ამ პერიოდში ახალი სასწაულების მოლოდინშია თავისი თანამედროვე მესიებით, იქნებიან ეს ჰიპები თუ სტუდენტური მოძრაობები. ამერიკული ჰეგემონიაც (ჰოლივუდი) სასწაულს ითხოვს და 1965-66 წლებში მიუზიკლები „ჩემი მშვენიერი ლედი“ და „მუსიკის ჰანგები“ მიიღებენ ოსკარს საუკეთესო ფილმის კატეგორიაში. იმავე სამოცდახუთი წლის ოსკაროსანი სურათი საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმის კატეგორიაში, იან კადარის და ელმარ კლოსის „მაღაზია მთავარ ქუჩაზე,“ სლოვაკური სოციალური სასწაულის ნიმუშია, სადაც ადგილობრივები ფაშიზმის გულუბრყვილო მსხვერპლად არიან წარმოჩინებულები. 1968 წელს იტალიელ პროდუსერს, კარლო პონტის, დიდი ძალისხმევა არ დასჭირდა ირჟი მენცელის ფილმისთვის, „მატარებლები დიდი ყურადღების ქვეშ“ ჩეხური სასწაულის ბიოგრაფია რომ შეექმნა და მოეხვედრებინა ოსკარზე, რაშიც პრადის გაზაფხულის მოვლენებმაც შეუწყო ხელი. გასათვალისწინებელია, რომ მენცელის ფილმშიც ადგილობრივები დაბნეული მსხვერპლის ამპლუაში არიან, ხოლო მათი სურათი წარმოდგენილია არათუ მებრძოლი, არამედ მემამბოხე სულისკვეთებით.

კარლო პონტისა და მილოშ ფორმანის ურთიერთობა კარგი მაგალითია დასავლეთისა და ცენტრალური თუ აღმოსავლეთ ევროპის პოლიტიკური დამოკიდებულებისა. პონტი, ფორმანის „მეხანძრეების მეჯლისის“ (1967) თანაპროდუსერი იყო. ფილმი ანტონინ ნოვოტნის მთავრობამ დაგმო ჩეხი ხალხის გროტესკულად წარმოჩინებისთვის, რის გამოც პონტიმ 80 000 დოლარი უკან გაიტანა პროექტიდან ბრალდებით, რომ იგი უტევდა „პატარა ჩეხ მოქალაქეს“ და ფორმანს 10 წლიანი პატიმრობის საფრთხე შეუქმნა საბჭოთა ეკონომიკის საბოტაჟისთვის. ჩეხი რეჟისორი აქედან ფრანსუა ტრიუფოს დახმარებით გამოძვრა და შემდეგ კვლავ დაიჭირა საქმიანი ურთიერთობა იტალიელ პროდუსერთან პროექტში „ამერიკელები მოდიან.“ პონტიმ აქ შედარებით ადრე გაწირა ფორმანი და სანამ პროდუქცია დაიწყებოდა, მანამდე „გავიდა თამაშიდან.“ ამ ორმაგი ღალატის შემდეგ,

გაბრაზებული ფორმანი დასავლურ ეკონომიკურ პოლიტიკას აკრიტიკებდა, ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს, რომ „კარგად ნაცნობი პერსონაჟები“ (კარლო პონტი) იყენებდნენ ჩეხოსლოვაკიის იმდროინდელ პოლიტიკურ მდგომარეობას, რათა „გაეკეთებინათ კარგი ფული ცუდი კინოს კეთებით.“

ახალი ტალღა ისეთივე კრიტიკულია კომუნისტური რეჟიმის, როგორც დასავლური კაპიტალისტური მოწყობის. ამის საუკეთესო მაგალითი კი, არა უშუალოდ ამ თაობის, თუმცა ამ პერიოდში განსაკუთრებული აქტიურობით გამორჩეული ოლდრიხ ლიპსკი და მისი „ლიმონათის ჯოა“ (1964), რომელიც რევიზიონისტურ სატირას წარმოადგენს დასავლური ჟანრული კონვენციების პაროდირებითა და ამერიკული კაპიტალიზმისა თუ კონსუმერული კულტურის კრიტიკით. ფილმში, „გუდმენი“ და „ბედმენი“ უპირისპირდებიან ერთმანეთს. „ბედმენი“ ალკოჰოლური ტავერნას მფლობელია, რომელსაც ლიმონათ „კოლალოკას“ მაგნატის შვილი, ჯო გუდმენი უპირისპირდება. ფინალში ირკვევა, რომ დაპირისპირებული პოლუსები თურმე ძმები ყოფილან და ახალ სასმელს „ვისკოლას“ ქმნიან. ამ ფინალით ლიპსკი ჯერ იმას გვეუბნება, რომ კომუნიზმი და კაპიტალიზმი პრაქტიკაში ერთნაირად მუშაობს, ხოლო უმთავრესად ცივი ომის პოლიტიკის ალეგორიულ სურათს ხატავს.

პრადის გაზაფხულის წართმევის შემდეგ, კულტურული ელიტისგან ათავისუფლებს ჩეხოსლოვაკიას ახლად დანიშნული ხელისუფლება. ისინი ევროპასა და ამერიკაში მიმოიფანტებიან და ფრაგმენტულად, როგორც პოსტმოდერნიზმს ახასიათებს, ზუსტად ისე იღევა „ჩეხური სასწაული.“ მილოშ ფორმანი ამერიკული ოცნების წიაღში აღმოაჩენს თავის თავს და ამერიკას სრული თავისუფლების ქვეყანასაც უძახის, „ხალხი ლარი ფლინტის წინააღმდეგ“ (1996) გამოსვლამდე, ინტერვიუში „კარგია აქეთ, ჯუნგლებში.“ თუმცა ამავე ინტერვიუში ერთ მნიშვნელოვან შედარებას აკეთებს: „აღმოსავლეთ ევროპაში თითქოს ზოოპარკში იყავი: გალიაში კი იჯექი, მაგრამ შენს თავზე ჭერი იყო და ყოველდღე მოდიოდა ვიღაც საჭმელად. შეერთებულ შტატებში, თითქოს ჯუნგლებში ხარ: თავისუფალი

ხარ წახვიდე, სადაც გინდა, მაგრამ გარშემო ყველა შენ მოკვლას ცდილობს.“

II თავი

2.1. გაუცხოება აბსურდით

აბსურდის ლიტერატურული განზომილების განვითარებას ცენტრალურ ევროპელ ავტორებს უნდა ვუმაღლობდეთ. ფრანგი-რუმინელი ეჟენ იონესკოს პიესები, ჩეხი-ბრიტანელი ტომ სტოპარდის ადაპტაციები თუ ყველაზე შავბნელი აბსურდული ტექსტების, გერმანულენოვანი, პრაღელი ფრანც კაფკას შემოქმედება, სწორედ ცენტრალურ-ევროპული ტრანსნაციონალური კულტურის პირმშოა. აბსურდული გმირის წარმოჩინებით ახდენს იაროსლავ ჰაშეკი ჩეხური ხასიათის განსაზღვრას, რომელზეც მილან კუნდერა წერილში, „მოპარული დასავლეთი ან ცენტრალური ევროპის ტრაგედია“, ამბობს: „იაროსლავ ჰაშეკის „გულადი ჯარისკაცი შვეიკის“ მიხედვით, თავისუფლების შენარჩუნების ერთადერთი გზაა თავი იდიოტად გაასაღო.“ კინოს ისტორიაში, არაერთმა დიდმა რეჟისორმა სცადა კაფკას ეკრანიზაცია ან მისი სამყაროს ფაქტურული თემატიზაცია, იქნება ეს ორსონ უელსის „პროცესი“ (1962), რომან პოლანსკის „მდგმური“ (1976) თუ სტივენ სოდერბერგის კაფკა (1991), თუმცა კაფკას კინემატოგრაფიული შეცნობა ყველაზე ცხადად, სწორედ ახალმა ტალღამ მოახერხა. აგრეთვე, აბსურდი ზედმიწევნით აითვისა სამოციანი წლების ჩეხოსლოვაკურმა თეატრმა, ვაცლავ ჰაველისა და იოზეფ ტოფოს პიესების სახით.

ჰაველის ბიძაშვილის, იან ნიმეცის „წვეულება და სტუმრები“ (1966), ყველაზე რადიკალური კაფკასეული სურათი, გამოსვლამდე „სამუდამოდ“ აიკრძალა პირადად ანტონინ ნოვოტნის დავალებით. აბსურდი, ახალი ტალღის ფილმების უმეტეს ნაწილში გამოიცდება სხვადასხვა დოზით. მილოშ ფორმანის „შავი პიტერიც“ კი

„გულადი ჯარისკაცი შვეიკის“ მსგავსი, სულელი პერსონაჟია, რომელიც ძალაუფლებას ოჯახსა თუ სამსახურში, იდიოტიზმით უპირისპირდება. ოსკაროსანი ფილმის, „მატარებლები დიდი ყურადღების ქვეშ“, გმირიც გაურკვეველ სამყაროში აღმოჩენილი ბიჭია, რომლის გმირული სიკვდილიც სრულიად შემთხვევითია. დაუსრულებლად შეიძლება აბსურდის ელემენტების ამოკითხვა ახალ ტალღაში, თუმცა ამ შემთხვევაში განსაკუთრებულ ყურადღებას დავუთმობთ ნიმეცის ზემოთხსენებულ ნამუშევარსა და მის „სიყვარულით წამებულებს“ (1967), პაველ იურაცევისა და იან შმიტის მოკლემეტრაჟიან „იოზეფ კილიანს“ (1965) და აგრეთვე შმიტის სურათს „გვიანი აგვისტო სასტუმრო ოზონში“, (1967).

1963 წელს, ჩეხეთის პატარა სოფელ ლიბლიცაში, სლოვაკეთის მეცნიერებათა აკადემიამ ჩაატარა კაფკას სიმპოზიუმი, სადაც ჩეხოსლოვაკურ ინტელექტუალურ წრესთან ერთად, ცნობილი დასავლელი მარქსისტები, როჯერ გარადი და ერნესტ ფიშერი იყვნენ. სწორედ აქ აღმოაჩინეს ხელხლა კაფკა და 1965 წელს ჩეხურადაც გამოიცა ის ნაწარმოებები, რამაც კაფკას აღიარება მოუტანა, თორემ 1930-იან წლებში უკვე არსებობდა კაფკას ჩეხური თარგმანები. საინტერესოა ფაქტი, რომ კაფკა და იაროსლავ ჰაშეკი 1883 წელს, ერთსა და იმავე ქალაქში, პრაღაში დაიბადნენ და ორივე დაახლოებით ორმოცი წლის ასაკში გარდაიცვალა. ვიცით, რომ კაფკა სიცოცხლეში არა თუ გამოსცემდა თავის ნამუშევრებს, არამედ მისი განადგურებაც უნდოდა, ამიტომ „პროცესის“ გარდა, სხვა არც ერთი ნაწარმოებია დასრულებული სახით მოღწეული. „გულადი ჯარისკაცი შვეიკი“ სერიებად გამოდიოდა 1921 წლიდან, ხოლო 1923 წელს, ჰაშეკის გარდაცვალების შემდეგ, მისმა რედაქტორმა დაასრულა ნაწარმოები. „გულადი შვეიკის“ სახელიც იოზეფია, როგორც „პროცესის“ გმირის. ჩეხი მარქსისტი ფილოსოფოსი, კარელ კოსიკი კაფკასა და ჰაშეკის ფენომენს ადარებს ერთმანეთს: „რა არის კაფკაესკის სამყარო? ეს არის ადამიანური აზრებისა და ქმედებების აბსურდული სამყარო, ადამიანთა სიზმრების მონსტრული და გაუგებარი ლაბირინთი, ადამიანის უძლურების სამყარო ბიუროკრატიული მანქანის ქსელში, მექანიზმებში, განმეორებად ქმნილებებში. შვეიკიზმი კი რეაგირების გზაა ამ

ყოვლისმომცველ აბსურდულობასა და კვლავწარმოებად ურთიერთობებზე.“

პაველ იურაცეკისა და იან შმიტის „იოზეფ კილიანის“ სათაურიც კი იოზეფ კ.-ს ეტიმოლოგიური ალუზიაა, იმ განსხვავებით, რომ აქ იოზეფი იმ დამზაფვრელი ბიუროკრატიის სათავეში დგას, რისი მსხვერპლიც კაფკას გმირია. ფილმი ანტიკური პერიოდის ქანდაკებებით იხსნება, შემდეგ გაუჭრელი კადრი მოსდევს, სადაც ადამიანების სამი რიგი ჩაივლის მონაცვლეობით - მარცხნიდან მარჯვნივ გაივლის ბავშვების ჯგუფი ორ უფროს ქალთან ერთად, ხოლო როდესაც აქედან ბოლო ადამიანი გადის ჩარჩოდან, ახლა მარჯვნიდან მარცხნივ შემოდის ჯარისკაცები, რასაც ასევე მარცხნიდან მარჯვნივ მოსდევს დაკრძალვა. ყველა შავებშია გამოწყობილი ერთი ადამიანის გარდა, რომელიც ჩერდება და ობიექტივისკენ მოდის. გმირი იმ შენობაში შედის, სადაც ზემოთაღნიშნული ანტიკური ქანდაკებებია განლაგებული და გაივლის კაფკასკს - დაუმთავრებელ დერეფნებს, რომლის ბოლოშიც მუსიკოსები ხვდებიან და იოზეფ კილიანს კითხულობს.

მთავარი გმირი კატას იქირავებს, მეორე დღეს კი ის ადგილი აღარ ხვდება, საიდანაც წამოიყვანა. მთელი ფილმის განმავლობაში, მისი ამოუხსნელი ამოცანა კატის დაბრუნებაა, რის გამოც მთელი ბიუროკრატიული ინსტიტუციების გავლა უწევს, სადაც ეჭვის თვალით უყურებენ და დაკითხვაზეც იბარებენ. ბოლოს, ბედთან შეგუებული, ბარში ზის თავის კატასთან ერთად, სადაც ორი კაცი კროსვორდს ავსებს და საუბრობენ:

- უნარი, რაც ადამიანს ცხოველისგან განასხვავებს, ცხრა ასო.
- მსჯელობა.
- არა... მორჩილება. - პასუხობს კროსვორდის შემვსები. ბოლოს წარმოთქმული სიტყვა კი ექოსავით გაისმის და ბარში მყოფი ადამიანების სურათებს ვხედავთ მონტაჟურად, რაც სოციალური მორჩილების ილუსტრაცია ხდება. ბოლოს პროტაგონისტი მიდის კროსვორდის შემვსებთან და ეკითხება, ბატონი კილიანი ხომ არ არის იგი. კაცი პასუხობს რომ არა, შეშინებული დგება და გადის თავის კატასთან ერთად, რაც იმის განცდას ტოვებს, რომ ბიუროკრატიის მეტაფიზიკური ძალით

თავბრუდახვეული მარტო მთავარი გმირი არ ყოფილა.

„სიყვარულით წამებული“ სამი პატარა ნოველისგან შედგებადა მისი თანამედროვე, ქართველი აბსურდების პოეტის, მიხეილ კობახიძის შემოქმედებას მიემსგავსება. ნიმეცის ეს ფილმი, ალბათ კობახიძის ფორმისა და შინაარსის რადიკალიზაციაა. პირველი ამბავი, „მანიპულატორის ცდუნება“, ურბანული ცხოვრების აღწერით იწყება. აღწერამდე კი ვხედავთ უცნაური იერსახის კაცს, რომელიც საბაგიროდან გადაჰყურებს ქალაქს. ყველა სადღაც გარბის და ბოლოს სახლებში იკეტებიან - ძაღლები ფანჯრიდან ხტებიან სახლში, მუშა კი კანალიზაციის ლუქს იფარებს, თითქოს ყველა თავის სოციალურ ნაჭუჭში იკეტება. მთავარი გმირი კონცერტზე გაიცნობს ორ გოგოსა და ერთ ბიჭს. გოგონები თავისი ანარქისტული ბუნებით ჰიტილოვას „გვირილებს“ წაგვანან, რისი საშუალებითაც ნიმეცი გაუცხოების ახალ სურათს ხატავს - თუ „გვირილები“ თავად არიან აბსურდის შემოქმედნი, აქ ისინი დიდი აბსურდული სამყაროს ერთ-ერთ განშტოებას წარმოადგენენ. ბოლოს, პროტაგონისტის სამყარო სრულიად პირობითი ხდება, დადის დერეფნიდან დერეფანში, სამყარო უჯანყდება, რაღაც ფეთქდება და გმირი კვამლში იკარგება.

„სიყვარულით წამებული“ მეორე სურათი „ნასტასიას სიზმარი, ავტორიტარული ძალაუფლების აბსურდის შეცნობაა. რამდენიმე წლის წინ გავრცელდა ვიდეო, ჩრდილოეთ კორეის მმართველი, კიმ ჩენ ინი ავტომობილით გადაადგილდებოდა, ხოლო დაცვა ფეხით მიჰყვებოდა. ნიმეცმა ეს 1967 წელს გადმოგვცა. ბოლო, „ობოლი რუდოლფის მოგზაურობა“, ყველაზე სევდიანი და ამბივალენტური ჩანახატია. რუდოლფს ადამიანების ჯგუფი ესალმება, როგორც ახლობელს და იაკობს ეძახიან. მათ თამაშებში ჩაბმული, როდესაც ამბობს რომ იაკობი არ ჰქვია და თანაც ობოლია, მასპინძლები გულიანად იცინიან. რუდოლფს აქ ქალი მოეწონება, რომელიც პირობას ადებინებს, რომ დაბრუნდება. მთავარი გმირი მიდის, უკან დაბრუნებული კი ადგილს ვეღარ პოულობს. ბოლოს, ღრმა მიზანსცენაში ქალი და კაცი მოდიან, ობოლი რუდოლფი კი შუაში უდგება და მიდიან უსასრულო მომავლისკენ.

შმიტის „გვიანი აგვისტო სასტუმრო ოზონი“, პოსტ-აპოკალიპტური სამყაროს პოეტური და რადიკალურად ფემინისტური სურათია. აპოკალიფსამდელი ცხოვრება მხოლოდ ერთს, მოხუც ალბეტა ჰუბერტჰუსოვას ახსოვს, რომელიც რვა ახალგაზრდა გოგოს უძღვება, რათა იპოვონ კაცები და გააგრძელონ კაცობრიობის(!) ისტორია. სასტუმრო ოზონში იპოვიან ჰუბერტჰუსოვას ასაკის მამაკაცს, რომელიც ათწლეულებია მარტო ცხოვრობს. კაცი გოგონებს მუსიკას მოასმენინებს და იხიბლებიან. მუსიკის მოსმენის დროს მოხუცი ქალი კვდება, ახალგაზრდები კი გადაწყვეტენ მოგზაურობა გააგრძელონ. კაცი მათ შეკავებას ცდილობს, გოგონები კი სთხოვენ გრამაფონი გაატანოს. მოხუცი უარზეა, ამიტომ მოკლავენ და გრამაფონს წაიღებენ. შედეგად ისტორია სრულიად იშლება და როგორც კუნდერამ თქვა, „მეხსიერებადაკარგული სამყაროს“ მომსწრე ვართ, სადაც ისტორიის კვლავწარმოება დასრულდა. ბოლოს, მთაზე მიმავალ გოგონების პანორამულ კადრს ვხედავთ კვლავ უსასრულო მომავლისკენ მიმავალს.

იან ნიმეცი, „წვეულებასა და სტუმრებს,“ ალბერ კამიუს „უცხო“(1942) ადარებს. კამიუს აზრით, აბსურდის გამოცდილება მნიშვნელობების ძიების შედეგია. ადამიანებს უნდათ დააწესონ მნიშვნელობა სამყაროში, სადაც ის არ არსებობს. ამბავი სამი სტრუქტურული ხაზისგან შედგება და იწყება პიკნიკზე წასული ადამიანებით, რომელთა დიალოგები სრულიად უსაგნოა. დიდი ლინგვისტის, რომან იაკობსონის სიტყვები რომ გამოვიყენოთ, მათი საუბარი „სემანტიკური კლოუნადაა.“ ერთ-ერთი ყველაზე მდიდარი ვიზუალური სამყაროს მქონე რეჟისორის ფილმში, ამდენი საუბარი უკვე აბსურდის მომასწავებელია. მეორე ნაწილში, გადაადგილებისას მამაკაცების დიდი ჯგუფი წამოეწევათ, მათი ეტაპობრივი შემოჭრა ეკრანზე მოღრუბვლასა და ცუდი ამინდის დადგომას ჰგავს. კონკრეტულ ადგილზე იძულებითი გადაყვანის შემდეგ, „პოლიციას“ მოაქვს მაგიდა და სკამი და აწყობენ კაფკესკურ სასამართლოს, ვინაიდან ბრალდებულებმა არ იციან რაში ადანაშაულებენ. კომპოზიტორ იან კლუშაკის მიერ განსაზიერებული „მოსამართლე,“ რუდოლფი პირობით საზღვრებს აწესებს, საიდანაც არ აქვთ გასვლის უფლება

მსჯავრდებულებს, რომელთა უმრავლესობაც უსიტყვოდ ემორჩილება არსებულ სუვერენს. რუდოლფის სრულიად პერვერსიული და ავადმყოფური ხასიათის გამო, ერთ „პატიმართან“ ფიზიკური დაპირისპირებაც კი იწყება, რაც მესამე კვანძის გახსნით გვირგვინდება.

შემოდის ივან ვისკოჩის პერსონაჟი, ვინც რუდოლფის პატიმრებს სტუმრებს ეძახის და უბოდიშებს. ამბობს რომ 30 წლის რუდოლფი დღეს იშვილა და დანაშაულის გამოსასყიდად წვეულებაზე ეპატიჟება. წვეულებაზე აბსურდი ისევ იწარმოება, რადგან მასპინძელის სრულიად ამოუხსნელი ახირებების მომსწრე ვართ. ჰორიზონტალურად დაწყობილი მაგიდების სათავეში, ვისკოჩის გმირს რუდოლფი უმშვენებს მხარს. თითოეული სიტყვის წარმოთქმისას კი ზურგით მჯდომი ხალხი ერთ წერტილს, ძალაუფლების ვერტიკალს უყურებს. ყველას თავისი ადგილი აქვს მინიჭებული, ხოლო როდესაც ერთი იტყვის რომ არასწორ ადგილას ზის, მთელი ჯგუფი გადაადგილდება. აქ ძალაუფლება სრულიად გაუმჭვირვალე და აუხსნელი ხდება, რისი ფუნქციონირებით გაუცხოებული, რეჟისორ ევალდ შორმის პერსონაჟი, მანცელი გაიპარება, ამიტომ მასპინძელი და რუდოლფის ამაღა მის სამეზნელად გაემართებიან. ადგილზე სტუმრები რჩებიან, ვისაც მასპინძელი ეკონომიის მიზნით სთხოვს სანთლები ჩააქრონ. ნიმეცი ამბობს რომ ეს არის ამბავი იმაზე, თუ როგორ ერგება ხალხი დომინანტურ ძალას და არა აუცილებლად კომუნისტებს. ალბათ ვისკოვიჩის პერსონაჟის ლენინთან მსგავსებამ ააღელვა ნოვოტნი და მთელი პარტია ისე, რომ ნიმეცი გადასახლებაში მოყვა 1968 წლის შემდეგ. საინტერესოა ფაქტიც, რომ მეძებარი ძაღლის მმართველი, თავის პროფესიას განასახიერებდა და ფილმის გამოსვლის შემდეგ, სამსახურიდან გაუშვეს. მაშასადამე, კინოში დაბადებულმა ტოტალიტარიზმის აბსურდმა რეალურ ცხოვრებაში გადაინაცვლა და სისტემასთან გაუცხოებული ადამიანები დასაჯა, შეაშინა და მკაცრად დაზაფრა.

აბსურდის შეცნობით, არსებულ პირობებთან გაუცხოების საინტერესო ილუსტრაციაა ანტონინ მაშას „სასტუმრო უცხოებისთვის“ (1967), სადაც აბსურდი შეყვარებული პოეტის სიყვარულის შეუცნობლობის კატალიზატორია. ცხოვრების

დინებას ჩამორჩენილი გმირები გვხვდებიან ევალდ შორმის ფილმებშიც, ხოლო „უძლები ძის დაბრუნებაში“ (1967) გაუცხოების კოეფიციენტი პიკს აღწევს - მთავარ გმირს, რომელმაც თვითმკვლელობა სცადა და არ იცის რატომ, ფსიქიატრიულ კლინიკაში ათავსებენ, სადაც ეტაპობრივად ირკვევა, რომ არა მარტო პაციენტები, არამედ მომსახურე პერსონალიც ეგზისტენციალურ გასაჭირშია.

ძალაუფლების აბსოლუტს, სისტემის არალოგიკურ, მონსტრულ სახეს წარმოაჩენს კარელ კახინას „ყური“ (1970), რომელიც როგორც ნიმეცის ზემოთხსენებული ფილმი, გამოსვლამდე აკრძალეს. ეს დოსტოევსკიანური ამბავია, სადაც მინისტრი, ლუდვიკი ისე ელოდება დაპატიმრებას, როგორც სიკვდილმისჯილი - ჩამოხრჩობას. მისი დაპატიმრების აუცილებლობა მთელი ფილმის ლოგიკური ჯაჭვიდან გამომდინარე, მაყურებლისთვისაც ცხადი ხდება, თუმცა ბოლოს ურეკავენ და ეუბნებიან რომ დააწინაურეს, რაც უფრო დიდი შიშისა და ტერორის, უმწეობისა და უიმედობის, ტოტალური აბსურდისა და ტოტალიტარული შფოთის განცდას ტოვებს, როგორც ეკრანზე, აგრეთვე მის გარეთ, ჩვენი ცნობიერის სიღრმეში.

2.2. შეცნობა მისტიკურად

უკვე გავუსვით ხაზი ფაქტს, რომ ახალი ტალღა დასავლეთს გააცნეს, როგორც „კინო-სასწაული.“ მართლაც, ამ პერიოდის კინოს უმრავლესობა, სოციალური სასწაულებისა და საოცრებების განსხეულებაა. ზოგადად კინოს აპარატი, ყურების აქტი, მოტივირებულია გამოაცდევინოს მაყურებელს მისტიკური მზერა და ჩაითრიოს არამატერიალურ გამოცდილებაში, თუმცა ახალი ტალღის რამდენიმე ნამუშევარი ცხადად აერთიანებს აშკარა მეტაფიზიკურ სუბსტანციას თავის შინაარსობრივ თუ გამომსახველობით ბუნებაში.

კინემატოგრაფის სპირიტუალური შეცნობის ყველაზე პოპულარული წიგნი, პოლ შრადერის „ტრანსცენდენტული კინო: ოძუ, ბრესონი დრეიერი“ ცხადყოფს გარკვეულ

კინო-ფორმაში მეტაფიზიკურის არსებობას. შრადერისეული ტრანსცენდენტული კინოს ერთ-ერთი ცენტრალური ხაზი, ბანალურობის დეტალური რეპრეზენტაცია და ყოველდღიურობის მთლიანობის ასახვაა, სადაც აღწერა-დაკვირვების აქტი სცდება რეალიზმს და საგნებს ახალ მნიშვნელობებს სძენს.

შრადერის თეორიას ნაწილობრივ ამყარებს ფრანჩიშეკ ვლაჩილის „ადელჰეიდი“ (1969), სადაც რუტინის საშუალებით ჯერ გმირის ფსიქოლოგიური პორტრეტი იქმნება, შემდეგ ურთიერთობები პოლიტიკურ კერად გადაიქცევიან და ეს თანმიმდევრობა ექსტაზურ მთლიანობაში შეერთებით გვირგვინდება.

ფილმი, ვლადიმერ კორნერის იმავე სათაურის რომანის ეკრანიზაციაა და წარმოაჩენს მეორე მსოფლიო ომიდან სამშობლოში დაბრუნებულ ლეიტენანტ ვიქტორ ხოტოვიცკის (პიოტრ ჩეპეკი), რომელიც გადაწყვეტს განმარტოებას და ნებას რთავენ დარჩეს სახლში, სადაც ოკუპაციის დროს ცნობილი გერმანელი ნაცისტის ოჯახი ცხოვრობდა. სახლი სრულიად მოწყვეტილია გარესამყაროს და შინაგანი ჭკრეტისთვის საუკეთესო ადგილია.

პირველად, სახლის ძიებაში, ვიქტორი ჯვარს მიადგება - წარწერით ქვაზე: „ეს არის გზის დასასრული,“ თუმცა ფერდობზე ადამიანებს ხედავს და მათკენ მიდის, რასაც უშუალოდ ზეზუნებრივი პერსპექტივიდან ვუყურებთ, მაღლიდან, სოფლის ლანდშაფტზე მიმავალ მარტოსულ ადამიანს. შემდეგ შეშფოთებული გოგონა აჩერებს პროტაგონისტს, ეუბნება რომ ტერიტორია დანადმულია, ამიტომ სრული სიფრთხილით უკან ბრუნდება.

სახლის დათვალიერებისა და შეცნობის პროცესი ტრანსცენდენტული სტილის გამოვლინებაა, როდესაც ვიქტორი პენეტრირდება, შეაღწევს სივრცეში (შედწევს იმიტომ რომ ეს სულიერი გაკვეთილების დასაწყისია). სახლი ძირითადად ჩაბნელებულია და ვლაჩილიც არ იყენებს მკვეთრ განათებას, ამიტომ ხოტოვიცკი სახლში შესვლით სიბნელეში ეფლობა, რაც აპოფატკური, უარყოფით მიღწეული, მამასადამე „სიბნელის მისტიციზმის“ განსახიერებაა. დილით, ახალგაზრდა

გერმანელი ქალი, ადელჰაიდი (ემა ჩერნა) გამოჩნდება, რომელიც შავ სამუშაოს ასრულებს. დალაგებისას, ჩაპკის პერსონაჟი უჭვრეტს ქალის სხეულს - ხელებს, მოშიშვლებულ მუცელს თუ ჭუჭყიან ფეხსაცმელს და მაყურებელსაც ამ დომინანტური მზერის თანამონაწილეს ხდის. ამას ადელჰაიდის მზერა მოჰყვება, როგორ ახედავს კაცს, მოშიშვლებული ფეხებიდან ჯიბემდე, სადაც იარაღი უდევს. მზერების ეს მონაცვლეობა იმ სივრცეს ქმნის, რომელიც ეკრანზე არ ჩანს, მაშასადამე სულიერ სივრცეს. შემდეგ დღეს, ოფიცერი ჰეინა მოვა ადელჰაიდის წასაყვანად და ვიქტორი იგებს რომ გოგო იმ ნაცისტის შვილია, რომელიც სწორედ იქ ცხოვრობდა, ხოლო ახლა დაპატიმრებული ჰყავთ სასიკვდილო განაჩენით. ვიქტორი ოფიცერს სთხოვს, დატოვოს ადელჰაიდი. ქალმა ჩეხური არ იცის, კაცმა - გერმანული, ამიტომ მათი ურთიერთობის დიალექტიკა ასკეტურია. კომპოზიტორ ზდენეკ ლისკას მიერ შესრულებული ბახის მე-8 პრელუდია და ფუგას ფონზე ქალისკენ გაწვდილი სიგარეტის წვის ხმა და კაცის ნაბიჯების ხმა ანაცვლებს ამ მელოდიასვე. ეს მათი ტრფობის არავერბალური გამოხატულებაა, რაც მწვერვალს სრულიად ამბივალენტური სიყვარულის ფორმაში მიაღწევს.

ბოლოს, ადელჰაიდი თავს იკლავს. როდესაც ერთ-ერთი პოლიციის ოფიცერი სუიციდის ოქმს კითხულობს, კადრი ხოტოვიცკის სახიდან იმ დათოვლილ გარემოზე გადადის, საიდანაც შემოდგომის ჟამს მოვიდა გმირი. ვიქტორი გასცდება იმ ჯვარს, რომელიც „გზის დასასრულია“ და შეაბიჯებს დანადმულ ტერიტორიაზე, ადელჰაიდთან ექსტაზურ მთლიანობაში მოსახვედრად.

ვლადილი ყველა ნამუშევარში გადაიკითხავს სამყაროს მთლიანობას, როგორც ზებუნებრივს. თუ რობერტ ბრესონის „ბალთაზარში,“ (1966) ვირის ტრაგედიის ინტერპრეტირება ღმერთის სიყვარულს ამტკიცებს, ვლადილის პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი, „თეთრი მტრედი“ (1960), გვიჩვენებს საფოსტო მტრედს, რომელიც ბელგიიდან ბალტიის ზღვის ერთ-ერთ პატარა კუნძულზე უნდა გადაფრინდეს, თუმცა შტორმი პრადის ურბანულ ნაწილში გადაისვრის.

დაზიანებულ მტრედზე, სიარულის უნარწარმეული ბავშვი, მიშა ზრუნავს. ხოლო მტრედის გამოჯანმრთელებასთან ერთად მიშასაც უბრუნდება სიარულის უნარი. „მარკეტა ლაზაროვაში“ (1967), ვლადილი, შუასაუკუნეების შავ-ბნელ ატმოსფეროს აცოცხლებს და წარმოგვიჩენს რამდენიმე დაჯგუფებას, სადაც მგლები ისეთივე სრულფასოვან კომუნად არიან წარმოდგენილები, როგორც ადამიანები.

იერომ ილიერემის „ვალერია და მისი საოცრებათა კვირეული“ (1971), ერთ-ერთი ყველაზე კონტროვერსიული განაცხადია მისტიციზმის, კინოსა და ავადმყოფური მზერის შეცნობის თვალსაზრისით. იერემის ნამუშევარს, ალბათ ყველაზე კარგად მანიქეიზმის ფილოსოფია მიესადაგება, რომელთა აზრით ბოროტი ღმერთი ისეთივე ყოვლისშემძლეა, როგორც კეთილი და მათ შორის არსებითი განსხვავება მინიმალურია. სექსუალობით მოტივირებულ ფილმში, მონსტრის უკვდავების წყარო, ქალიშვილებთან ხორციელი კავშირია. შემდეგი „ელექსირი“ კი ვალერიაა, რომლის მოუმწიფებელი სექსუალობის ობზერვაციაც მონსტრის პერსპექტივიდან გვიწევს. აქ, ობიექტივი, სათვალთვალო კამერის რაკურსით არის მოთავსებული, რაც თვალთვალის პრივილეგიის უსიამოვნო გრძნობას აღძრავს (არ ვიცი 1971-ში არსებობდა თუ არა სათვალთვალო კამერები, რომლებიც ახლა ასე მრავლადაა).

ბიზანტიური მისტიციზმის წარმომადგენელის, მაქსიმე აღმსარებელის აზრით, სამყაროში არსებულ ყველა საგანს თავისი მიზანი, ანუ იდეა გააჩნია და ცალკეული საგნების იდეები უმაღლესსა და უფრო ზოგადში ერთიანდებიან. ბელა ბალაში, წიგნში „ხილული კაცი“ (1924) კინოს „ფიზიოგნომიკურ“ ხასიათზე საუბრობს. ბალაშის მიხედვით, კინო გვთავაზობს იმას, რაც სიტყვის ჰეგემონურმა ძალამ წაშალა - სიტყვებმა საგნებზე დააწესეს ძალადობა. კინო კი არამარტო ადამიანების, არამედ ცხოველების, პეიზაჟების, ქესტებისა თუ ჩაის ჭიქების ხილულ სახეს გვთავაზობს. ბალაში პირდაპირ რომ ვაციტიროთ - „იმიჯები არ უნდა ნიშნავდნენ ფიქრებს, თუმცა უნდა გამოდევნონ და მოახდინონ ფიქრების ფორმირება - ფიქრები, რომლებიც წარმოიშვება, როგორც შედეგები, არა როგორც სიმბოლოები და იდეოგრამები, რომლებმაც უკვე ფორმა მიიღეს იმიჯში.“ თავად სიტყვაც კი ახალი ხილვადობითა

და სმენადობით წარმოჩინდება კინოს აკუსტიკურ გარემოში. უტოპიური ესეიზმის შემოქმედი, რობერტ მუზილი ბალაშის წიგნის რეცენზირებისას ამბობს, რომ ეს ერთ-ერთი ყველაზე სპირიტუალური ტექსტია და კინოს გამოცდილებას გამოცხადების მომენტთან აიგივებს: „ამ ხილვაში კინო ააშკარავებს... ყოველი არსების უსასრულო და უზარმაზარ ხასიათს - თითქოს შუშის ქვეშ დევს ისე, რომ მისი ყურება შეგვიძლია.“

ერთ-ერთი წამყვანი ჩეხი მოაზროვნის, კარელ კოსიკის „კონკრეტულის დიალექტიკა“ შეგვიძლია გამოვიყენოთ ამ დისკურსის გასაგრძელებლად, სადაც ავტორმა მარქსისტულ იდეოლოგიას ჰაიდეგერიანული შუქი მოჰფინა. მისი მიხედვით ისტორიისა და ბუნების მთლიანობა ისეთივეა, როგორც რაიმე კონკრეტულის, ხოლო ადამიანი ერთდროულად ორივეშია. ადამიანი თავისი მთლიანობის რეპროდუცირებას პრაქსისის საშუალებით ახდენს. კოსიკი ანვითარებს იდეას, რომ პრაქსისი სცდება შრომის მომენტს და მოიცავს „შეცნობის“ მომენტს.

პრაქსისის საშუალებით, ადამიანების შინაგან ბუნებას, ცალკეულ საგნებსა და სამყაროს მთლიანობას შეიმეცნებს, ფორმის თვალსაზრისით, ამ პერიოდის ერთ-ერთი ყველაზე ინოვაციური სურათი, სლოვაკური ფილმი, შტეფან უპერის „მზე ბადეში“ (1963), სადაც ფიზიკური შრომის დროს აღმოაჩენს ფაიოლო (მარიან ბიელიკი) ბუნების დიალექტიკას, რომელსაც მანამდე, ბრატისლავაში ყოფნის პერიოდში სხვა, ზეგუნებრივი დატვირთვა ჰქონდა.

„მზე ბადეში“ პირველ რიგში, ფაიოლოსა და ბელას (იანა ბელაკოვა) კომპლექსურ ურთიერთობას იკვლევს. მათი შეხვედრის ადგილი ანტენებით გადავსებული მაღალი შენობის სახურავია, რომლის გამოჩენისთანავე ინდუსტრიული ტყის განცდა იბადება. ბიჭი, ქალაქგარეთ, ბრიგადაში სამუშაოდ უნდა წავიდეს ზაფხულში, ხოლო ბელა ბრატისლავაში რჩება. ეს დაშორება კი ახალი ურთიერთობების აღმოჩენას უწყობს ხელს. Senses of Cinema-ს ერთ-ერთ კინოკრიტიკოსს, პიტერ ჰურიგანს რომ დავესესხოთ: „მზე ბადეში ჯერ კიდევ ახალთახალი და ახალგაზრდა, კომპლექსური

და აღსანიშნავია. მას აქვს სიცოცხლისუნარიანობა და ცხოვრების სიყვარული, რასაც მაგალითად ტრიუფოს ადრინდელ ფილმებში ვიპოვით.“⁷

„დაქვემდებარებულობა კინოში კინოთეატრის დაბნელებისა და კინოეკრანის განათებისას იწყება. კინოს მაგიურ ადგილად გადაქცევისას, სადაც ფსიქოლოგიური და გარემო ფაქტორები ერთიანდება მიმღებლობის განცდის შესაქმნელად, გაკვირვებისა და ვარაუდისათვის, არაცნობიერის განსაბლოკად.“⁸ უპერის სურათში კი მთავარი გმირების სულიერი გაცისკროვნება იწყება მაშინ, როდესაც მზის დაბნელების მოწმენი არიან, გარემო მაგიურ ადგილად გადაქცევა და იწყება მათი არაცნობიერის გადასროლა ცნობიერში. ამრიგად, მაყურებლის ჭვრეტის ხარისხი ორმაგდება, - პირველად, როდესაც ეკრანი ჩაბნელდა, მეორე შემთხვევაში კი მზეს მთვარე ამოეფარა - რაც უნებლიედ ქმნის მეტაფიზიკურ სივრცეს ცნობიერის ნაკადში.

„მზე ბადეში“ არის პერსპექტივების თანმიმდევრული მონაცვლეობის ტრანსცენდენტული ტექსტი, სადაც თითოეული ცენტრალური პერსონაჟის (პერსონაჟის ფართო გაგებით, როგორც ბალაში აღნიშნავს: პეიზაჟების, ჩაის ჭიქების) მზერაში, თვითიდენტიფიკაციას განვიცდით. აქ, მზის დაბნელებას, გმირები სხვადასხვა გამტარიდან აკვირდებიან, იქნება ეს სათვალე თუ უბრალო შუშის ნაჭერი. ამ სასწაულის ხილვა არ შეუძლია ბელას მხედველობადაკარგულ დედას, რომელსაც უმცროსი შვილი აღუწერს მისტიკურ გამოცდილებას: „იქ ბნელა, სადაც იყო ხოლმე მზე. მხოლოდ პატარა ნაწილია შემორჩენილი, ამიტომაც არ თბილა.“ ასე, ბრმა ქალის მზერაშიც შევდივართ. ფაიოლო შეპყრობილია ხელის მტევნების ფოტოგრაფიული ასახვით, ამიტომ ხელების ქორეოგრაფია, როგორც რობერტ ბრესონის „ჯიბის ქურდში“ (1959), სამყაროს შემეცნების ცენტრალური ასპექტი ხდება.

ტბა, რომელსაც პროტაგონისტი ბრატისლავაში ყოფნის პერიოდში სტუმრობს

⁷<http://sensesofcinema.com/2009/dvd/slovak-cinema-1960s/>

⁸ამოს ვოგელ - კინო როგორ დაქვემდებარებულობის ხელგნება

ხოლმე, აგრეთვე სულიერი საგანია, ვინაიდან ხშირად ვხედავთ წყლის ქვეშიდან მთავარ გმირებს, მაშასადამე ვუჭვრეტთ ერთი (წყლის) სამყაროდან მეორეს. აგრეთვე მრავლად გვხვდება სარკეებში, სათვალეებსა თუ წყალში არეკლილი გარემო, რაც ახდენს „ფიქრების ფორმირებას,“ რომლებიც როგორც შედეგები ისე წარმოიშვება.

„მზე ბადეში“, იმდენად მნიშვნელოვანი ნამუშევარია, რომ შემდგომ თავებშიც მოვუბრუნდებით სხვადასხვა დოზით, იქნება ეს ეგალიტარიზმის საკითხი, მუშათა კლასისა და შრომის კონცეფციის რედეფინიცია თუ სოციალური წინააღმდეგობისა და კვლავწარმოების გადააზრება. უმთავრესად კი უჭერის სურათი არის ხილვა, სადაც „კინო ააშკარავებს... ყოველი არსების უსასრულო და უზარმაზარ ხასიათს - თითქოს შუშის ქვეშ დევს ისე, რომ მისი ყურება შეგვიძლია.“

2.3. მუშათა კლასის ხელით (მარქსიზმი)

ჩეხეთში, მემარცხენე ინტელექტუალური ტრადიცია იმდენად ძლიერი იყო, რომ რუსული სოციალისტური მოდელი პრაქტიკაში ვერ განხორციელდებოდა. სამოციან წლებში კი ფილოზოფები ივან სვიტაკი და კარელ კოსიკი, სრულიად ახალ ნათელს მოჰფენენ მარქისტულ იდეოლოგიას. სვიტაკი ამბობს, რომ მარქსმა შექმნა ყველაზე ღრმა ანალიზი გაუცხოებული საზოგადოების, რადგანაც „ის ერთიანდება გაუცხოების მრავალ ინდივიდუალურ ასპექტებთან ერთ თანმიმდევრულ ინტელექტუალურ კონსტრუქციაში.“ კოსიკის აზრით, კინო არათუ პოლიტიკური ჩარჩო, არამედ ადამიანის არსებობის ძირითადი ასპექტების გროტესკი, ტრაგედია, აბსურდი, ცნობიერება და პასუხისმგებლობაა. სვიტაკმა, ესეში, „გაუცხოების გმირები,“ გამოარჩია კინო, რომელიც პასუხისმგებლობით ცენტრალიზდება სოციალური კითხვების მიმართ. ის ეგზისტენციალურ კრიზისს აღწერს, როგორც ფრაგმენტულ და გაუცხოებულ არსებობას. ადამიანური სოციალიზმი, რომლისკენაც ილტვოდა მთელი სამოციანი წლების ჩეხოსლოვაკური ინტელიგენცია და 1968 წელს

ალექსანდრ დუბჩეკის მთავრობამ ფაქტობრივად განახორციელა, კოსიკის თქმით სტალინიზმისა და კაპიტალიზმის ერთობლივი უარყოფაა, ამიტომაც მისი არსებობა სულ რაღაც 7-8 თვე გაგრძელდა.

საკუთარ შრომასთან, ურთიერთობებთან და საზოგადოებასთან სრულიად გაუცხოებულ გმირს წარმოგვიჩენს ევალდ შორმი ფილმში, „მხნეობა ყოველდღე“ (1965), სადაც მუშათა კლასი ერთ-ერთი მთავარი შემოქმედია პროტაგონისტის სოციალური დისბალანსის. ქალაქისა და სოფლის დიქტომია ჩანს ივან პასერის „ინტიმურ ნათებაში“ (1965) - სოფელში აშკარად შეიმჩნევა პირველადი მოხმარების პროდუქტის სიმწირე და იქ ჩასული ქალაქელებისთვის ეგზოტიკური, უცხოა სოფლის ყოველდღიური, თავის გადასარჩენად ჩატარებული საქმიანობები. სოციალისტური და კაპიტალისტური ეკონომიკისა თუ კულტურული ლოგიკის სრული დეკონსტრუქცია ხდება ვერა ჰიტილოვას „გვირილებში“ (1966) - აქ, პროტაგონისტები, გასტრონომიულ კარნავალს აწყობენ, რომლის ლოგიკაც ჟორჟ ბატაის არაპროდუქტიული ხარჯვის, დამღუპველი მოხმარების და ფლანგვის პრინციპებთან დგას, რომელიც საპასუხოდ არაფერს მოელის. იერომილ იერეში „რომანში“, ანთოლოგიიდან „სიღრმის მარგალიტები“ (1966) გვიამბობს სოციალისტურ საზოგადოებაში დაქვემდებარებულ კლასთან დამოკიდებულებაზე. აქ, ბოშების ცხოვრება ზუსტად ისეთივეა, როგორც კაპიტალისტურ ქვეყნებში ლუმპენპროლეტარიატის არსებობა. სიმპტომატურია, რომ „რომანი“ ანთოლოგიის ბოლო ფილმია და სამარადჟამო რიტორიკული კითხვით მთავრდება. მთავარი გმირი (ჩეხი ბიჭი), რომელსაც ბოშა შეუყვარდება უყურებს ბოშა ბავშვის მომარდვის მომენტს, რაზეც მოხუცი კაცი პასუხობს: „ფრთხილად, ეს შეიძლება მომავალი პრეზიდენტი იყოს. ვინ იცის? ვინ იცის?“ უნდა ითქვას, რომ ჩეხეთს დღემდე ის პოლიტიკური ელიტა მართავს, რომელიც თავის დროზე დუბჩეკს უჭერდა მხარს, შემდეგ კი ხავერდოვანი რევოლუციის მთავარი აქტორები იყვნენ.

სამოციანებში, ჩეხოსლოვაკური მოაზროვნე ელიტისთვის, შრომა აღარ არის თანდაყოლილი თვისება, თუმცა საუკეთესო ინსტრუმენტი თავის შესამეცნებლად და ჩეხოსლოვაკური, ადამიანური სოციალიზის ასაშენებლად. მშრომელების უშუალო ინსტრუმენტი კი ხელია, რომელიც არამარტო შტეფან უჰერთან, არამედ სხვა ავტორებთანაც ცენტრალური ხელსაწყოა სოციალური თუ ეგზისტენციალური გამორკვევის, სამყაროს შემეცნებისა და არსებული კულტურულ-პოლიტიკური მდგომარეობის აღსაწერად.

„მზე ბადეში“, ყველაზე ნათლად ასახავს სოციალურ უთანასწორობას, ცენტრის მიერ პერიფერიის დაქვემდებარებასა თუ მანკიერ სოციალურ პრაქტიკებს, რასთანაც ხელის მტევნების თანმიმდევრულ ქორეოგრაფიას მივყავართ.

დავიწყოთ იმით, რომ ფაიოლოს ბრატისლავაში დარჩენა და ბელასთან დროის გატარება უნდა, თუმცა მლინიანის ბრიგადაში მამის დაჟინებული სურვილით მიდის. ამიტომ გოგოსთან, ქალაქში დარჩენილი პეტო, აბამს სასიყვარულო ურთიერთობას. აშკარა სხვაობა შეინიშნება ქალაქელების მოვლილ ხელებსა და სოფელში მცხოვრები ხალხის დეფორმირებულ ხელის მტევნებს შორის. სოფელში, საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილას, ფაიოლო მშრომელებს ხელებზე აკვირდება, რასაც უპერი მონტაჟურად გვიჩვენებს და პროტაგონისტის სიტყვები გასდევს: „ამათ, აქ, რა რეპუტაცია სჭირდებათ? რობინზონივით მძიმედ მუშაობენ. ის პირველი იყო ვინც მიხვდა, რომ უნდა იმუშაო საწარმოში. რა შესანიშნავი კონცეფციაა.“ მოხუცი მეთევზის მოჭრილი ხელი კი კასტრაციის შიშს იწვევს ფაიოლოში, რაც შიგადაშიგ, კრიზისულ სიტუაციაში ახსენდება ხოლმე. პროტაგონისტი, სოფელში ბელას ბაბუას გაიცნობს, ვისთან ერთადაც შეშას მოიპარავს, სადაც უკვე მუშათა კლასის მორალურ საკითხს ეჭვქვეშ აყენებს რეჟისორი. უპერის განზრახვა უაღრესად კომპლექსურია. მთვარის შუქზე სამი ადამიანის სილუეტი მოჩანს, რომელთაც ერთი გრძელი ხის ნაჭერი უჭირავთ და კვლავ ფაიოლოს მონოლოგი გვესმის: „რობინზონი მლინიანში! მაგრამ ის არ ქურდობდა. ახლა მამა რომ მხედავდეს... კარგი რეპუტაციისთვის

მოპარვა... ხელების გარეშე გზა ბუნდოვანია. ხანდახან ბნელი გზა უნდა აირჩიო. შავი ბილიკები, შავი მზე. რა კარგი სტრიქონია! ბელა, ახლა ვეღარ მეტყვი: „ფაიოლო გამოუსადეგარი ხარ!“ შემდეგ მოსდევს მოხუცი კაცის ირონიული სიტყვები, რომ მარტო მოპარვა დანაშაულია, ხოლო კოოპერატივისთვის (სამი კაცი) სრულიად მისაღებია.

საშუალო კლასის ჩეხ მოქალაქეს, შეუტევს და გააშიშვლებს მილოშ ფორმანი, სამშობლოში გადაღებულთითოეულ ნამუშევარში. იგი გვიჩვენებს მშრომელების კონტროვერსიულ, დამალულ სახეს და კომპლექსურ ასპექტში კითხულობს საზოგადოებრივი კეთილდღეობებისა და უკეთურობების მნიშვნელობებს. ჩეხი ლიტერატურის თეორიტიკოსი და სურეალისტი, ვრატისლავ ეფენბერგერი „მეხანძრეების მეჯლისს“ აფასებს, როგორც „სულიერი უვარგისობა, საიდანაც, არსებითად გადმოედინება სხვადასხვა სახის ფაშიზმი და სტალინიზმი.“⁹ აქ, ჩეხი მოქალაქეები საჭმელს იპარავენ საერთო (კოოპერატივის) მაგიდიდან, მეხანძრეები ვერ ასრულებენ დაკისრებულ მოვალეობას და ყოფილი პრეზიდენტისადმი (ვფიქრობ ეს პრეზიდენტი ედუარდ ბენეშის სახეა) მიძღვნილი ღონისძიება აბსურდულ კარნავალში გადაიზრდება.

„ქერას საყვარლები“ (1965), დასაწყისშივე გვამცნობს ხელების პოეტურ ბუნებას. ეს ხელები ფაბრიკაში ქალის ფეხსაცმელს ამზადებენ. ხელის მტევანი აქაც კვანძების გამხსნელია, როგორც უჭერის ზემოთხსენებულ ნამუშევარში. ვხედავთ ანდულას (ჰანა ბრეიხოვა) ხელს, რომელზეც ბეჭედი უკეთია და ისმის დიალოგი თანამშრომელთან:

- ღმერთო, რა ლამაზია, არა? შეიძლება ვითხოვო? .
- მხოლოდ ერთი წუთით, კარგი?

⁹VratislavEffenberger, in Jonathan Owen, 'Surrealism In and Out of the CzechoslovakNew Wave', in *Avant-garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and theSixties*, (New York City: Berghahn Books, 2011), pp. 1-24 (p. 13)

- კარგი... ღმერთო, ძალიან მშვენიერია. - ამ დროს ანდულა მეორე გოგონას უკეთებს ბეჭედს და დიალოგისას იკვეთება, ზედა სართულზე დაწოლილი გოგოს ხელი, რაც ადამიანის ძილის ერთ-ერთი ყველაზე პოეტური კინემატოგრაფიული აღმნიშვნელია. გოგონა წვეულებაზე პიანისტს, მილდას (ვლადიმირ პუხოლტი) გაიცნობს. მილდასა და ანდულას ურთიერთობა, ხელებისთვის ზეზუნებრივი ძალის მინიჭებით იწყება, ვინაიდან ბიჭი ბრეიხოვას პერსონაჟის ხელზე მკითხაობს. ბიჭი პიანისტია, ამიტომ ხელები მისთვისაც სამყაროში რეალიზებისა და შემოსავლის მოპოვების გზაა. სქესობრივი კავშირის დამყარების შემდეგ, მილდა პრალაში მიდის, სოფელში დარჩენილ გოგონას კი გარკვეულ მიზეზთა გამო მასთან ჩასვლა უწევს, რადგან სხვაგან წასასვლელი არ გააჩნია. ბიჭის ოჯახი ანდულასნაირი მუშათა კლასის წარმომადგენელია. მშობლების თქმით, მილდა თავისი საქმიანობით იმაზე მეტ ფულს შოულობს, ვიდრე მამამისი, თუმცა დანაზოგს ვერ აკეთებს. მილდას არაპროდუქტიული ხარჯვის პრაქტიკა თითქმის ისეთივეა, როგორც „გვირილების“, თუმცა მეტად რეალისტური. ამიტომ აქ უფრო მძაფრად შეიმჩნევა სოციალისტური და კაპიტალისტური იდეოლოგიის ერთმნიშვნელოვანი უარყოფა.

„შავი პიტერის“ (1963) პირდაპირი მოვალეობა ხომ მოქალაქეების ხელებში თვალთვალა. სამსახურის დაწყებისას, მაღაზიის დირექტორი ეუბნება პიტერს, რომ მომხმარებლის აბსოლუტური რწმენა აქვთ, თუმცა ზოგიერთი მათგანი შიგადაშიგ მაინც იპარავს ხოლმე. თუ სხვა ჩამოთვლილ ფილმებში ხელები ასკეტურ, პოეტურ, ტრანსცენდენტალურ და გატანჯულ აპარატს წარმოადგენენ, „შავ პიტერში“ მათზე დაკვირვება პერვერსიულ აქტად გადაიქცევა და საბოლოოდ, პიტერი მაინც შეესწრება ქურდობას მუშათა კლასის ხელით. ბოლოს, პროტაგონისტის მამის მორალისტური მონოლოგი შეგირდი კალატოზის ხელებზე ამ პერვერსიის, ხრწნისკენ მიმართული საზოგადოების აბუჩად აგდების დაგვირგვინებაა.

ოსკარის აღების შემდეგ, ირჟი მენცელი კვლავ ბროჰუმულ ჰრაბალთან ერთად წერს სცენარს მორიგი ფილმისთვის, „ტოროლები ბაწარზე“ (1969 ან 1990). ფილმი გამოსვლისთანავე აიკრძალა და მხოლოდ ხავერდოვანი რევილუციის შემდგომ

გამოჩნდა. „ტოროლები ბაწარზე“ ერთ-ერთი საუკეთესო ვიზუალური ნარატივია შრომის ექსპლუატაციასა თუ სტალინურ რეპრესიებზე მეოცე საუკუნის ორმოცდაათიანი წლების ჩეხოსლოვაკიაში, სადაც ექსპლუატირებული ხელები ერთმანეთს აღმოაჩენენ.

ინდუსტრიული ნარჩენის დახარისხებასა და მენეჯმენტში, ორი ჯგუფი იღებს მონაწილეობას. ერთ მხარეს სხვადასხვა პროფესიისა და ასაკის მოხალისე მამაკაცები არიან, მეორე მხარეს - პატიმარი ქალები. ეს ორი ჯგუფი ერთმანეთს ყოველთვის ვნებით აღსავსე ინტერესით აკვირდება, თუმცა მათ შორის ბარიერია. სექსუალობის რეპრესირების პოლიტიკა, რაც დუშან მაკავიევმა ასახა „ორგანიზმის საიდუმლოებანში“ (1971), მენცელის ამ ნამუშევარში მძაფრად ფუნქციონირებს. სრულიად კომპლექსური დრამატურგიიდან გამომდინარე, (რასაც მენცელი დიდი ოსტატობით ასხამს კინოს ყალიბში) ერთ დღესაც, ქალები კაცების დასახმარებლად გადავლენ და ებმებიან კოლექტიურ საქმიანობაში - აწვდიან ერთმანეთს ინდუსტრიულ ნაგავს. ქალები სთხოვენ მამაკაცებს, გაიხადონ ხელთათმანები. მშრომელების ჭუჭყიანი ხელების თანმიმდევრული კავშირი, შეხება თუ მოფერება, საწინდარი ხდება დაახლოებისა და სულიერი აფორიაქების, რაც ერთგვარ კომუნალურ ორგად (ამ სიტყვის ყველაზე პოეტური გაგებით) გადაიქცევა. მაშასადამე, მუშათა კლასის ახალ ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაში ჩაშვება სწორედ მუშათა კლასის ხელით ხდება. ხელების ეს ვალსი, პიკს წვიმის დროს აღწევს, სადაც პროლეტარიატის ხელები ცეცხლის გარშემო ერთიანდება და უხილავი ძალა ისადგურებს ამ წრეში, რაც თითქოს გვაუწყებს რომ პროლეტარები შეერთდნენ, თუმცა ახალი ბორკილები შეუძენიათ.

2.4. და ცეკვით

ანტონინ ნოვოტნი კულტურულ რეფორმებთან დაკავშირებით, 1963 წელს ამბობს რომ ტელევიზია თუ თეატრი საფრთხეს უქმნიან სოციალისტურ ღირებულებებს,

რომ კაპიტალისტური პროპაგანდა ხრწნით ემუქრება სოციალისტურ საზოგადოებას (რაშიც ნაწილობრივ ვეთანხმები), ხოლო უშუალოდ ახალგაზრდებზე და თანამედროვე საქმიანობებზე, კონკრეტულად ცეკვაზე ამბობს: „კარგი, იცეკვონ, თუმცა არ დავრთავთ ნებას ამ მოდერნულ ცეკვებს გადაგვარდნენ ვულგარიზმში და ამრიგად აღძრან შავ-ბნელი ვნებები ჩვენ საზოგადოებაში.“¹⁰

ახალი ტალღა ვულგარიზმისა და ხრწნის პროცესს იქ ხედავდა, სადაც სტალინური იდეოლოგია თუ კონსერვანტული ღირებულებები კვლავ ბატონობდა. ცეკვა კი მრავალწახნაგოვან კონტექსტში იკითხება, იქნება ეს საკუთარი უძღურების თუ ძალაუფლების შეცნობა, ახალი გამოცდილებების შეძენისა ან „შავ-ბნელი სურვილებისგან“ გათავისუფლება. ჩეხოსლოვაკურ ახალ ტალღაში ქორეოგრაფიული გამოცდილება ძირითადად კოლექტიური ხასიათის აღქმისა და საზოგადოებრივი სხეულის დანახვის საშუალებაა, თუმცა არიან პერსონაჟები, ვის ცეკვასაც აბსოლუტურად პრივატული კონოტაცია აქვს.

ევალდ შორმის „უძღები ძის დაბრუნებაში“ (1967), ფსიქიატრიული კლინიკის პაციენტის ცეკვა ძალადობრივ სისტემაში მოქცეული ინდივიდის სასოწარკვეთილი ბოდვის ტოლფასია. იან შმიტის „გვიანი აგვისტო სასტუმრო ოზონში“ (1966), მარტოხელა მამაკაცი ცდილობს მეხსიერებადაკარგულ საზოგადოებას ცეკვა ასწავლოს. ვერა ხიტილოვას „რადაც განსხვავებულში“ (1963) ბოსაკოვას ბოლო ცეკვა, პროტაგონისტის სულიერ სიმარტოვესთან ერთად მთელი ფილმის განმავლობაში დაგროვილი მკაცრად კონსტრუირებული, რეპრესიული დისციპლინის შეჯამებაა. „გვირილები,“ (1966) თავისი ქაოტური ცეკვებით მოჩვენებით იდილიურ საზოგადოებაში ანარქიას თესავენ. იან ნიმეცის „სიყვარულით წამებულებში“ (1967) რუდოლფის სრულიად არადისციპლინური ცეკვა მარტა კუბიშოვას სიმღერის, „იაკუბეს“ ფონზე პროტაგონისტის სულიერ დაობლებულებაზე მიუთითებს. ირჟი მენცელის „ჭირვეულ ზაფხულში“ (1968) ანას ცეკვა თავისუფლების დაუდგრომელი

¹⁰Antonin Novotny, in Jerome Karabel, *The Revolt of the Intellectuals: The Origins of the Prague Spring and the Politics of Reform Communism*, (USA: Working Paper Series, 1990), pp. 1-104 (p. 27)

მანიფესტაციაა. სანახაობის მოყვარული მაყურებელი ტოვებს საცირკო არენას, სადაც ორი მაყურებელი, ანას მეხოტბეები რჩებიან და ერთ-ერთი მათგანი ამბობს: „მისი სახსრების მექანიზმის განლაგება და კუნთების სისტემა... ანა პერსონიფიკაციაა იმ ყველაფრისა, რაც თეატრალური ხელოვნების ფესვებს მოიცავს. ღმერთის განდიდება, რომელმაც ადამიანი თავის ხატად შექმნა.“

სხვაგან ცეკვა კოლექტიური ცნობიერების ჩარჩოა. ზბინიკ ბრინიჩის ფაშიზმის ვიზუალურ კვლევაში, „მეხუთე მხედარი არის შიში“ (1965), ცეკვა საშუალო ჩეხი ადამიანის გულგრულობას აღნიშნავს ნაციზმის შემოჭრასთან თუ ახალ ძალადობრივ რეგულაციებთან მიმართებით. კარელ კახინას „ყურში“ (1970) პარტიის წევრების, ჩინოვნიკების ცეკვა ბრბოს სასოწარკვეთილი მორჩილების ტოლფასია, ვინაიდან პროტაგონისტივით ყველა შეიძლება აღმოჩნდეს დაგმობის საფრთხის წინაშე. ირჟი მენცელის „ტოროლები ბაწარზე“ (1969) ცეკვას წარმოაჩენს, როგორც დაუმორჩილებელი ვნების ადგილს, სადაც ცეკვა ხდება ახლადდაქორწინებული წყვილის კონფლიქტისა და ქმრის ექვიანობის მიზეზი. ინდრიხ პოლაკის „მოგზაურობა სამყაროს დასასრულისკენ, ანუ იკარი იქს ბი 1,“ (1963) ცეკვა კოსმოსურ ხომალდზე ადამიანური წარსულის შენარჩუნების ერთადერთი ნიშანი ხდება.

მილოშ ფორმანისთვის ცეკვა სოციალური ღირებულებების, ფაქტურულთან ერთად შინაარსობრივი სახეცაა, რაც რეჟისორის განვითარებასთან ერთად უფრო რადიკალური და კრიტიკული ხდება. „შავ პიტერში“ (1963) ვხედავთ დიდ საზოგადოებრივ რელიეფს, სადაც ახალგაზრდები ცეკვავენ იმიტომ რომ გაიცნონ პარტნიორები და უპირველეს ყოფლისა საკუთარი თავი. პიტერის სოციალური მოუმწიფებლობა სწორედ მაშინ ხდება სრულიად ხილული, როდესაც მხნეობის მოსაკრებად ალკოჰოლს იღებს, მაგრამ მაინც ვერ ცეკვავს. აქ ვლინდება პროტაგონისტსა და უმრავლესობას შორის დიქოტომია, გახლეჩა, კულტურული თუ თვისობრივი შეუთავსებლობა. „ქერას საყვარლები“ (1965) უკვე იმ საზოგადოებას წარმოგვიდგენს, სადაც სტალინიზმის გადმონაშთი ტიპები ცდილობენ „მოდერნული

ცეკვების“ საშუალებით ახალგაზრდა გოგონები შეაბან. მოუქნელი, შუახნის კრიზისით გამოაშკარავებული მამაკაცები ვერ იღებენ საწადელ შედეგს, ამიტომ ცეკვა პრეორგანიზმულ დატვირთვას ატარებს. შთამბეჭდავია ცეკვის შემოჭრა ფილმის მეორე ნაწილში. დარბაზს მაღლიდან, მეორე სართულიდან ვაკვირდებით, მუსიკის შემოსვლასთან ერთად კი დარბაზიც ივსება მოცეკვავე ახალგაზრდებით, ცარიელ დარბაზში მასა იჭრება და იწყებს თანამედროვე რიტუალს, არავერბალურ, ფიზიკურ ლოცვას მუშათა კლასის ცეკვის სახელით. „მეხანძრეების მეჯლისში“ (1967) ცეკვა მასობრივ კარნავალად და აბსურდის კვლავწარმოების ფორმად გადაიქცევა.

ცეკვის პოლიტიკური მხარე ეტაპობრივად იჩენს ხოლმე თავს ისტორიულ დიაგრამაზე, იქნება ეს კონკრეტული მიმდინარეობების მარგინალიზება თუ პირიქით ნაციონალისტური მნიშვნელობებით დატვირთვა. ჩეხოსლოვაკურ ახალ ტალღაში კი ცეკვა რეპრესირებული საზოგადოების ის კერაა, სადაც აშკარავდება, როგორც წარსულისა და მომავლის ურთიერთშეპირისპირება, აგრეთვე სკეფსისი, რომელიც ამ პოლუსებს ერთმნიშვნელოვნად აღიქვამს.

III თავი

3.1. სტალინიზმის სიკვდილი ბოჰემიაში - ისტორია ახლებურ კონტექსტში

და მომავლის ბუნდოვანი სურათი

იან შვანქმაიერის „სტალინიზმის სიკვდილი ბოჰემიაში“ (1991) საბჭოთა ჩეხოსლოვაკიის მოკლე და კრიტიკული შეჯამებაა. კულტურის ლიბერალიზაცია ათას ცხრაას სამოციანი წლების საბჭოთა ქვეყნებისა და ბლოკების მთავარი შედეგია. აქამდე დასახელებული თითოეული ფილმი, რაღა თქმა უნდა, სტალინური

ესთეტიკის მიღმა, თუმცა ამ თავში შევხებით რამდენიმე ნამუშევარს, რომელთა ერთი ნაწილი უშუალოდ საუბრობს სტალინურ რეპრესიებზე და წარმოაჩენს ორმოცდაათიანი წლების ჩეხოსლოვაკურ პოლიტიკურ კატასტროფებს. მეორე ნაწილი კი ფაშიზმის თემატიზაციით ახერხებს თანამედროვე მდგომარეობაზე საუბარს.

იერომილ იერემის „ხუმრობა“ (1969) მილან კუნდერას 1967 წელს გამოსული ამავე სახელწოდების რომანის ეკრანიზაციაა, რომელის სცენარზეც ავტორებმა წიგნის გამოქვეყნებამდე დაიწყეს მუშაობა. ფილმში მკაფიოდ შეიგრძნობა რეპრესიულ სისტემაში აღმოჩენილი ინდივიდის ყოფა. სიმპტომატურია, რომ ამ მკაცრად ანტისტალინური სურათის გადაღება ჯერ კიდევ მიმდინარეობდა მაშინ, როდესაც პრალაში ვარშავის ხელშეკრულების ნახევარმილიონიანი ჯარი შეიჭრა და დუბჩეკის მთავრობას მართვის სადავეები წაართვა. რეჟისორი, გადაღების პროცესში, ხშირად უმეორებდა ჯგუფს: „გავაკეთოთ კინოს გამო. ღმერთმა იცის, როგორ დასრულდება ეს ყველაფერი.“¹¹ კუნდერას თქმით მისი ტექსტი უფრო ეგზისტენციალურია, ხოლო ფილმი - პოლიტიკური. ყველაფერიკი იმით დასრულდა, რომ მას შემდეგ, მართალია იერემმა შექმნა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნამუშევარი კინოს ისტორიაში, „ვალერია და მისი საოცრებების კვირა“ (1971), თუმცა არსებული რეალობის პოლიტიკურ კონტექსტში განხილვას ჩამოშორდა, რაც მის ყველა ადრეულ ნამუშევარში იკითხებოდა.

დიდი ფრანგი რეჟისორის, ლუი მალის „შინაგან ცეცხლში“ (1963) ყოფილი ალკოჰოლიკი ალან ლეროი პარიზში ბრუნდება. სოციალური ცხოვრების დაწყებასთან ერთად მარტოობის განცდა, შინაგანი რეპრესიის გრძნობა უმძაფრდება და პარიზი მთავარი გმირის მენტალურ მდგომარეობას ასხამს ხორცს. „ხუმრობაშიც“ მშობლიურ ქალაქში დაბრუნება უმძაფრებს ლუდვიკს (ჯოზეფ სომრი) სულიერ სიმართლევას და უპირველეს ყოვლისა ახსენებს რეპრესიას, რომელიც საკუთარ

¹¹ Kids from FAMU – JaromilJires

სხეულზე გამოსცადა.

ახალგაზრდა, შეყვარებული ლუდვიკი მრავალი გზით ცდილობდა მარკეტას სიმპათიის მოპოვებას. როდესაც მათ შორის ფიზიკური დისტანცია შეიქმნა, პროტაგონისტი წერილობით ეკონტაქტებოდა საყვარელ ადამიანს, რომლისთვისაც პარტიული ღირებულებები უფრო ძვირფასი აღმოჩნდა, ვიდრე ლუდვიკის გრძნობები. მისი წერილი - „ოპტიმიზმი კაცობრიობის ოპიუმია. „ჯანსაღი სული“ სისულელელით ყარს. დღეგრძელობა ტროცკის. შენი ლუდვიკი.“ - გოგონამ პარტიულ კომიტეტს გადასცა, რის გამოც სომრის პერსონაჟი ჯერ უნივერსიტეტიდან გარიცხეს და შემდეგ 15 წლიანი გამოსასწორებელი, სავალდებულო შრომა მიუსაჯეს. იერემისმონტაჟური ანალიზის შეგრძნებით, პატიმრობამდე, პატიმრობაში და მის შემდეგ ნაჩვენები ეპიზოდები წარმოჩინდება როგორც მთლიანობა და დროითი თანმიმდევრობა პირობითი ხდება. თავიდან ვხედავთ მშობლიურ ქალაქში მოსიარულე ლუდვიკს, რომელიც 1949 წლის მოვლენებს იხსენებს, სადაც მარკეტა საყვედურობს თუ რატომ არ არის ბედნიერი პირველი მაისით. მთავარი გმირის ჩაწერილი საუბარი, წარსულის აუთენტურ ხმას ედება და გოგონას კითხვებსა თუ რეპლიკებს პასუხობს. ამრიგად, იგი უშუალოდ წარსულთან შედის დიალოგში და წარსულის აღმნიშვნელი ხმებიც გადმოდიან აწმყოში. ლუდვიკის ცხოვრების ანალიზი პირდაპირ მისი პერსპექტივიდან ხდება, ამიტომ კინოს ძლიერი იდენტიფიკაციის ეფექტის საშუალებით, პროტაგონისტის თავზე გადავლილი უსამართლობები უშუალოდ მაყურებელში გადაინაცვლებს და მთელი სიმძაფრით შეიგრძნობს, როგორია იყო „ხალხის მტერი.“ აქ, კონკრეტული კადრები სპეციფიკურად რეაგირებენ ერთმანეთზე და ქმნიან უსამართლობის, ჩაგვრისა თუ შეუწყნარებლობის ამოცნობის მასშტაბურ ფაქტურას. პროტაგონისტს კლასიკურ კონცერტზე ახსენდება სასამართლო, რომლის ესთეტიკა კაფკასეული კლიშეებით არის შეჯერებული. მუსიკის ფონზე გამოაქვთ განაჩენი და სასამართლოს ხმებიც გადმოდიან კონცერტზე დამსწრე საზოგადოების ბედნიერ სახეებზე: „ოპტიმიზმი კაცობრიობის ოპიუმია.“

ძველი მეგობრის ორკესტრის რეპეტიციის დროს, ლუდვიკი პატიმრობის პერიოდს გადაავლებს თვალს, იხსენებს იქ შეძენილ მეგობრებს, რომელთან ერთი, ალექსეი პარტიის ფუნქციონერის შვილია და წმენდის დროს მოყვა პატიმრობაში. ინდრიხმა სტალინსა და თრუმანს სამშვიდობო პეტიცია გაუგზავნა (ცივი ომის შესახებ). ხელოვნების აკადემიიდან გამორიცხული ჩენეკი კუბისტურ ნახატებს დახატვის გამო დაიჭირეს. თავმოყრილია იმ უსასრულო მიზეზთა ჯამი, რის გამოც მკაცრი სტალინიზმის პერიოდში აპატიმრებდნენ ადამიანებს. ზედამხედველების ბრუტალურ მოპყრობას მენტალურ კოლაფსამდე მივყავართ და ალექსეი თავს იკლავს. მისი ვიზუალური პარადიგმა მიემსგავსება სტენლი კუბრიკის „რკინის საფარის“ (1987) პროტაგონისტს, რიგით ჯოკერს. ხოლო მისი თვითმკვლელობა აგრეთვე „რკინის საფარის“ დეჰუმანიზაციის აქტს მოგვაგონებს. შეიძლება ვივარაუდოთ რომ კუბრიკმა სწორედ იერემის ფილმის ამ მონაკვეთის ერთგვარი ინტერპეტაცია შემოგვთავაზა, სადაც ადამიანური ღირებულებების გაუფასურებას გეოპოლიტიკურ კატასტროფამდე მივყავართ. თანაც თუ გავითვალისწინებთ რიგითი ჯოკერისა (Joker) და „ხუმრობის“ (The Joke) ეტიმოლოგიურ მსგავსებას.

ლუდვიკი ხორციელი კავშირის დამყარებით ცდილობს შური იძიოს მთელ სისტემაზე და იმ კაცის ცოლთან, ელენთან აბამს ურთიერთობას, ვინც უშუალოდ წაუყენა ბრალი 15 წლით ადრე. თავად ამ კაცსაც ხვდება და აღმოჩნდება, რომ მისი ღირებულები ამოტრიალებულა. ჰყავს ახალგაზრდა, 20 წლის საყვარელი და ლუდვიკის სექსუალობით მოტივირებული შურისძიება გამოუსადეგარი, ეთიკური ნორმები კი არქაული აღმოჩნდება. ამ გზით იერემი კულტურულ კონფორმიზმზე მიუთითებს, როდესაც ადამიანის ღირებულებები დრეკადი და ყოველ კატასტროფასთან შეთავსებადია. პროტაგონისტი, ელენის სექსისტური ექსპლუატაციის შემდეგ, მას მიატოვებს. ქალის თავყვანისმცემელი, ახალგაზრდა თანაშემწე კაცზე შურისძიებას გადაწყვეტს. ბიჭისგან მოხვედრილ რამდენიმე სუსტ დარტყმას, ლუდვიკი ცხარედ პასუხობს და სასტიკად უსწორდება ახალგაზრდას,

მომსწრენი ვართ, როგორ აჩაგვრინებს სისტემა კეთილსინდისიერ ინდივიდებს ერთმანეთს, რაც სომრის პერსონაჟის სიტყვებით ბოლოვდება: „შენ საერთოდ არ ხარ ის, ვისი ცემაც მინდოდა.“

სოფლის იდილიურ ყოფაში იჭრება სტალინურიდლის წესრიგი ვოიტეჟიასნის „ყველა ჩემ თანამემამულეში“ (1969), სადაც ორთოდოქსი კომუნისტი, ნომენკლატურის სოფლის ნომერ პირველი წევრი განიდევენება სოფლიდან, ამრიგად მყარდება დისფუნქციური ურთიერთობა კონფორმისტ პარტიის წევრებსა და მემამულეებს შორის. ეს მნიშვნელოვანი სურათია დროში დაკარგულ ადამიანებზე, ვისაც დრო მკაცრად ექცევა, უკარგავს პირვანდელ სახეს და ტოვებს სივრცით რეჟიმში, რომელზე ბატონობაც უსახურ ძალას აქვს გამოცხადებული.

ირჟი მენცელის „ტოროლები ბაწარზე“ (1969) ირონიული ვიზუალური ტექსტია ორმოცდაათიანი წლების რეპრესიულ ლოგიკაზე, სადაც სადამსჯელო რეჟიმი თვითრეფლექსიის საუკეთესო ინსტრუმენტად წარმოჩინდება და ბოლოს, მაღაროში, დედამიწის სიღრმეში ჩამავალი დაპატიმრებული ფილოსოფოსის სიტყვებით გვირგვინდება: „ბიჭებო, მათ ჭეშმარიტება მოგვპარეს, ნაძირლებმა! სად არის ახლა ჭეშმარიტება? ბედისწერა მაიძულებს დავხვეწო ჩემი ფილოსოფია. ო, ხალხო, მე ძალიან ბედნიერი ვარ. დავიბადე, ეს მთელი მწუხარება, ეს მთელი რისხვაცეცხლში შთაინთქა, რამაც განწმენდამდე მიმიყვანა. ბედნიერი ვარ. ჩემი თავი ვიპოვე.“ ამ თავში ხსენებული სამივე ფილმის გადაღება დუბჩეკის მთავრობის მოსვლის შემდეგ დაიწყო და მისი წასვლის შემდეგ დასრულდა. ის კონფორმიზმი, რეპრესიები თუ მჩაგვრელი მექანიზმი, რაც ნამუშევრებში აირეკლა ახალი, რაფინირებული ძალით შემოუტრიალდნენ თავად ამ ფილმებს და სამივე 1989 წლამდე აიკრძალა.

პრადის გაზაფხულამდე, სამოციან წლებში, რეჟისორები შედარებით შორეული ისტორიის თემატიზაციას ახდენდნენ და პირდაპირ ვერ უტევდნენ უახლესი წარსულის პოლიტიკურ სიმახინჯეებს. გერმანული ოკუპაციის გადააზრება კი საშუალებას გვაძლევს დავაკვირდეთ დასავლეთისა და საბჭოთა კავშირის საერთო

პოლიტიკურ დამოკიდებულებას ნაციზმთან მიმართებით.

ოსკაროსანი ნამუშევრები „მაღაზია მთავარ ქუჩაზე“ (1965) და „მატარებლები დიდი ყურადღების ქვეშ“ (1966) ფაშიზმს წარმოადგენენ, როგორც გარეგან მოვლენას, რომელიც ადგილობრივი მოსახლეობის სურვილის მიუხედავად შემოიჭრა. აქ გმირები ცოტა მეამბოხეები, ცოტა სულელები და შეცბუნებულები არიან. კარლო პონტი პროდუსერია ზბინიკ ბრინიჩის ფილმის, „მეხუთე მხედარი არის შიში“ (1965), რომელსაც ამერიკელი კრიტიკოსი, როჯერ ებერტი ოსკარს უწინასწარმეტყველებდა. აქაც, ფაშიზმი ჩეხოსლოვაკიის უბიწოების შერყვნას მოასწავებს. დასავლეთისგან უყურადღებოდ დარჩა ფრანჩიშეკ ვლაჩილის „ადელჰაიდი“ (1969), რომელიც კონტროვერსიულად გადაიკითხავს გერმანელების მასობრივი გასახლების ფაქტს მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი ჩეხოსლოვაკიიდან, სადაც სასიყვარულო ურთიერთობის კერაში აღმოცენდება პოლიტიკური ურთიერთობა. პიტერ სოლანის „მოკრივე და სიკვდილი“ (1963) საკონცენტრაციო ბანაკში მოხვედრილი სლოვაკი მეზრდოლის ყოფას აღწერს, სადაც გერმანელი ზედამხედველისა და რამდენიმე ბადრაგის სახე კონტროვერსიულად, თუმცა მაინც ადამიანურად წარმოჩინდება, ამიტომ ფილმი ყურადღების მიღმა დარჩა. იურა ჰერცის „კრემატორიუმი“ (1969) ფაშისტურ გამოცდილებას შიგნიდან სწავლობს და გვიხატავს მთავარ ჩეხ (ანტი)გმირს, სადაც ნაცისტური გერმანიისთვის მსახურება თანდაყოლილი ფსიქიკური კრახია. ფილმის ფორმიდან გამომდინარე, იგივე შეიძლება ითქვას უპირობო მორჩილებაზე საბჭოთა დღის წესრიგის მიმართ, ამიტომ მისი პრემიერიდან, მალევე აიკრძალა 20 წლით.

3.2. „მარკეტა ლაზაროვას“ გარშემო

1999 წელს, ჩეხმა და სლოვაკმა კრიტიკოსებმა, ერთხმად დაასახელეს ფრანჩიშეკვლაჩილის „მარკეტალაზაროვა“ (1967) საუკეთესო ჩეხოსლოვაკურ

ფილმად, ამიტომ მისთვის ცალკე თავის გამოყოფა არ იქნება დანაშაული. ეს, აზროვნებისა და ინტელექტის თავისუფლების ტრიუმფია, სადაც მანამდე არსებული კონვენციები, კინოსა თუ შუასაუკუნეების ცოდნის შესახებ ჩამოქცეული, ინტერპრეტირებული, შეცვლილი და ფენომენალური გამოცდილებით გადაკითხულია. თუ ორმოციანი და ორმოცდაათიანი წლების საბჭოთა ისტორიულ ფილმებს გადავხედავთ, შევამჩნევთ პიროვნების კულტის წარსულში პროეცირების ტენდენციას. იგივე გამოცდილება არსებობს დასავლეთ ევროპასა და ამერიკაში თავისთვის დამახასიათებელი კულტურული მრწამსით. მთავრობის მხარდაჭერით პირველი ფილმი ჩეხოსლოვაკიაში, „წმინდა ვაცლავი“ 1929 წელს გადაიღეს და ის ქვეყნის მფარველი წმინდანის ათასი წლის თავს აღნიშნავდა. პირველი ფერადი ფილმი „რწმენისთვის მეზრძოლები“ (1947) ჰუსიტების მოძრაობის ერთ-ერთ რადიკალ ლიდერზე მოგვითხრობდა. შემდეგში, ოტაკარ ვავრას ჰუსიტების ტრილოგია ეროვნული ცნობიერების კომუნისტურ პათოსში გადაკითხვას ცდილობდა. სამოციანი წლებიდან, მოდერნიზმის კლება მესიების განკაცებას ერიდება, ამიტომ ნელ-ნელა ჩნდება ისეთი ისტორიული კინო, სადაც გმირები დაცლილი არიან ჰეროიკული პათოსისგან, ხოლო გამორჩეული ნამუშევრები თითქმის უარყოფენ კიდევ ისტორიულ დოგმატიზმს. ასეთია ანდრეი ტარკოვსკის „ანდრეი რუბლიოვი“ (1966), რომლის ესთეტიკური ბიურო „მარკეტა ლაზაროვას“ მოგვაგონებს, თუმცა რთულია გავლენებზე საუბარი, პირველ რიგში, გამოსვლის თარიღებს შორის მცირე დროითი დაშორების გამო და უმთავრესად იმის გათვალისწინებით, რომ „ლაზაროვას“ გადაღება დაახლოებით ორი წელი მიმდინარეობდა.

ვლადილ მილერი ახალი ტალღის მიღმა უნდა მოვიაზროთ, ვინაიდან 1960-61 წელში უკვე ორი სრულმეტრაჟიანი ჰქონდა გადაღებული და რაც მთავარია, არ ყოფილა FAMU-ს სტუდენტი. ის ესთეტიკისა და ხელოვნების ისტორიას სწავლობდა ბრნოს მაზარიკის სახელობის უნივერსიტეტში, ამიტომ „მარკეტა ლაზაროვა,“ არა მხოლოდ

დიდი ჩეხი სურეალისტის, ვლადისლავ ვანჩურას რომანს ეყრდნობა, არამედ ვლადილის დაუსრულებელ კვლევას, „ჩეხი ერის ისტორიის სურათები.“ სავალდებულო ჯარში მსახურობის პერიოდში დაიწყო მუშაობა სამხედრო კინოში და სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკით განპირობებულ ფილმებს იღებდა. პირველი ისტორიული ფილმიც, „ემშაკის მახე“ (1961), ჩეხი მწერლის, ალფრედ ტეჩნიკის რომანის ადაპტაციაა, რომლის შესახებაც აღნიშნა რომ „ მოხიბლული იყო, დოგმატიციზმთან და ობსკურიზმთან ბრძოლის თემით, თუმცაღა გრძნობდა რომ არ იყო ბოლომდე გაანალიზებული.¹²

„მარკეტა ლაზაროვას“ ვიზუალურ ნაწილში ამოვიკითხავთ „კუროსავას ტექსტურას, ბერგმანის ეგზისტენციალურ მისტიციზმს, ბრინიჩის არამყარ პერფექციონიზმს, ფარაჯანოვის სპირიტუალურ სურეალიზმს, ტარკოვსკის მძიმე ლირიციზმს, უელსის სიღრმესა და სიმყარეს.“¹³ ესთეტიკური სიჭარბის მიუხედავად „მარკეტა“ ერთ-ერთი ყველაზე თვითმყოფადი მისტიკური გამოცდილებაა. მოურიდელად გადაგისვრის შუასაუკუნეების შავ-ბნელ სამყაროში, სადაც ყველაფერი უფრო რეალურად შეიგრძნობა, ვიდრე რეალისტურ კინოში. როგორც უკვე ვთქვით, ფილმზე მუშაობა ორი წლის განმავლობაში მიმდინარეობდა. რეჟისორმა, გადამღები ჯგუფი ბოჰემიის მიუდგომელ მიდამოებში წაიყვანა, სადაც არც საჭმელი ჰქონდათ და არც სხვა თანამედროვე ტექნოლოგია მის მოსაპოვებლად. ტანსაცმელი, კოზიკების დასახლება და სხვა მრავალი ეკრანზე ასახული საგანი გადამღები ჯგუფის ხელით მზადდებოდა. კომპოზიტორმა, ზდენეკ ლისკამაც კი თავისი ხელით შექმნა ინსტრუმენტი, რომელზეც საუნდტრეკი ჩაწერა. ვლადილი გადაღების პერიოდში გალოთდა. სვამდა განუწყვეტლივ და იღებდა გაუთავებელ მასალას. ერთხელ ვლადილმა თქვა „ცხოველებივით ვცხოვრობდით. საჭმელი გვაკლდა და ძონძები გეცვაო,“ რის მიზეზსაც მალევე ხნის: „მინდოდა ჩემ მსახიობებს თავისი წილი ეცხოვრათ. შეძლეს. და მათ შევუყვარდი, რადგანაც შესაძლებლობა

¹²František Vlácil, interviewed in Antonín J. Liehm, p. 175

¹³<http://www.filmwalrus.com/2008/07/review-of-marketa-lazarova.html>

მივეცი ეცხოვრათ ისე, როგორც უნდოდათ.“¹⁴ ამრიგად, „მარკეტა ლაზაროვა“ ისტორიასთან ერთად, ადამიანის შინაგან ბუნებაშიც იჭრება მეცამეტე საუკუნის თითქმის დოკუმენტალისტურად ასახვით.

კომპლექსური თხრობის მანერით, რეჟისორი არა მხოლოდ ცენტრალურ პერსონაჟებს აქრობს, არამედ ადამიანების ცენტრალურობასაც ეჭვქვეშ აყენებს. ფილმის ბუნება ანტროპომორფულია, აქ საგნებსა თუ ცხოველებს ადამიანური სახე აქვთ შეძენილი, ადამიანები კი ცხოველური მახასიათებლებით გამოირჩევიან. კოზლიკების კლანის მეთაურის შვილი (ჯოზეფ კემრი) ფეოდალი ბატონის ქალიშვილს, მარკეტა ლაზაროვას (მაგდა ვასაროვა) მოიტაცებს და ეს ხდება ამ ორ დაჯგუფებას შორის დაპირისპირების მიზეზი. მათ დაპირისპირებაში კი შიგადაშიგ მგლების ხროვა იჭრება, რომლებიც ზუსტად ისე ესხმიან თავს ამ კლანებს, როგორც ადამიანები ერთმანეთს. ამ ნარატივების ურთიერთკავშირის საშუალებით საერთო ისტორიულ კონტექსტს ასახავს, სადაც პარადიგმა ქრისტიანობას უპირისპირდება. ორგანიზებული რელიგია წარმოჩინდება რეპრესიულ ძალად. რაც მთავარია, ეს დროის ფსიქოლოგიაში ცდილობს შეღწევას, როდესაც ბოჰემია ერთ-ერთი წამყვანი ძალა ხდება ევროპაში. ამ დროს ყალიბდება ჩეხური ენა თუ ქალაქები და იხვეწება აგრარული კულტურები.

ჩეხი კრიტიკოსები მიიჩნევენ, რომ „მარკეტა ლაზაროვა“ მორალისა და ყოველგვარი იდეოლოგიური მესიჯისგან დაცლილი ნამუშევარია, რაც ერთგვარი შესასვლელია ახალ რელიეფზე. წინასწარმეტყველებები და მით უმეტეს კინო-წინასწარმეტყველებები კომიკური მცდელობაა სამყაროს ახსნის, თუმცა არსებობენ ადამიანები, ვისაც კარგი ინსტინქტი, მომავლის მძაფრი მოლოდინი აქვთ. ზუსტად ასეთი აღმოჩნდა ფრანჩიშეკ ვლაჩილი. ვანჩურას რომანი უფრო აბსტრაქტული და ავტონომიური ნამუშევარია, სადაც დროითი და სივრცითი პერსპექტივა პირობითია. ფილმში კონკრეტული, ვაცლავ პირველის (1230-53) მმართველობის პერიოდია

¹⁴<https://zpravy.aktualne.cz/prague-castle-resurrects-battles-of-czech-film-master/r?i:article:521826/>

ასახული, ხოლო ზუსტი ვითარება სცენარის მიხედვით 15 თებერვლიდან პირველ აგვისტომდე მიმდინარეობს, რაც თითქმის ემთხვევა დუბჩეკის მთავრობის არსებობის პერიოდს, 15 იანვრიდან 21 აგვისტოს ჩათვლით. „მარკეტა ლაზაროვა“ ერთგვარი წინასწარმეტყველებაა პრალის გაზაფხულის, სადაც მტანჯველ და გრძელ ზამთარს, იმედით აღსავსე გაზაფხული მოსდევს. ფილმში, ორივე კლანი დიდი ადამიანური მსხვერპლით ასრულებს დაპირისპირებას და მგლები ალყაში აქცევენ მათ ნასახლარს.

3.3. ჩიტები, ობლები და სულელები

იურა იაკუბისკოს სურეალისტური ელემენტებით გაჯერებულ რადიკალურ ექსპრიმენტში, „ჩიტები, ობლები და სულელები“ (1969), რეჟისორი დასაწყისიდანვე შედის მაყურებელთან ინტერაქციაში: „მე, იურა იაკუბისკო, სლოვაკი რეჟისორი მოგიყვებით იმ ხალხზე, ვისაც უნდოდა სათანადო ყოფილიყო...[]...ამ ისტორიას ტრაგიკული დასასრული აქვს, მაგრამ თუ გინდათ იცინეთ, როგორც ჩვენი გმირები აკეთებენ სულ ბოლო წუთამდე. დიახ, სამყარო ლამაზია, მაგრამ ყოველთვის მშვენიერი არ არის, არც ბედნიერია, მაგრამ არც ნამდვილად უბედური, შეშლილი და სიყვარულით აღსავსე, ყველაფერი კვლავ იცვლება და არ არსებობს დასასრული დასაწყისის გარეშე.“ ამ სიტყვებში თითქოს თავმოყრილია მთელი სამოციანი წლების ჩეხოსლოვაკური განწყობები, რომელსაც ტრაგიკული დასასრული ჰქონდა, თუმცა ჭარბი სიცილიც ახლდა თან.

პრალის გაზაფხულის შემდეგ, ინტელექტუალური ელიტის ნაწილი ემიგრაციაში მოხვდა. ქვეყანაში დარჩენილმა ავტორებმა სტაგნაცია განიცადეს - ეს იყო უძრაობის ხანა. დაახლოებით 170 000-მა ადამიანმა დატოვა ქვეყანა ან უკან აღარ დაბრუნებულა. მათ შორის იყვნენ მილოშ ფორმანი, ივან პასერი თუ მილან კუნდერა, ვინც წარმატებით განაგრძეს მოღვაწეობა სხვადასხვა დასავლურ ქვეყნებში, თუმცა

იყვნენ ისეთები, ვინც ემიგრაციაში წარმატებით ვერ გააგრძელა შემოქმედებითი საქმიანობა, მაგალითად იან ნიმეცის ფრანგული და გერმანული ნამუშევრები არაპოპულარულთან ერთად უნაყოფოცაა.

დარჩენილ ავტორებს კი ნომენკლატურა უწესებდა პირობებს, რაც ცენზურის დაცდის ახალი ფორმა გამოდგა. უნდა აღინიშნოს, რომ დუბჩეკის შემდეგ დანიშნული გუსტავ ჰუშეკი თავად ორმოცდაათიანების წმენდის მსხვერპლი იყო, მაშასადამე საბჭოთა კავშირი უკვე მკაფიოდ უარყოფდა ფიზიკური რეპრესიებისა და დევნის ფორმას. ირჟი მენცელს, „ტოროლები ბაზარზე“ გადაღების შემდეგ რამდენიმე წელი კინოს კეთება აკრძალა, ხოლო 1974 წელს გადაღებული „ვინ ეძებს ოქროს“ სრულიად სტერილური სოციალისტური რეალიზმი გამოდგა. ბროჰუმის ჰრაბალს 1976 წლამდე არ უქვეყნებდნენ ნაწარმოებებს. ევალდ შორმის ფილმები „მღვდლის დასასრული“ და „მეშვიდე დღე, მერვე ღამე“ 1969 წელს დასრულდა და გამოსვლამდე აკრძალა რეჟისორის სხვა ფილმებთან ერთად, ხოლო თავად სიცოცხლის ბოლომდე აკრძალა კინოს კეთება. იაკუბისკოს სამოციანებში გადაღებული ოთხივე ფილმი აკრძალეს და საქმიანობა 1979 წლამდე შეუჩერეს. 1980 წელს გადაღებული „ააშენე სახლი, დარგე ხე“ ჩეხოსლოვაკიის საზღვრებს არ გასცდენია 10 წლის განმავლობაში. იაკუბისკო იძულებული იყო პოლიტიკური შინაარსისგან სრულიად დაცლილი, საბაშვო და ისტორიული ფილმები ეკეთებინა. მსგავს სიტუაციაში იყო ვერა ხიტილოვა, რომელსაც გადაღება სამოცდაათიანებში ორჯერ აუკრძალეს სხვადასხვა ინტერვალთ. მთელ აპათიას კი ფრანჩიშეკვლაჩილი აჯამებს 1995 წლის ინტერვიუში,¹⁵ სადაც ამბობს რომ გადასაღები საკითხები და მათი ინტერპრეტაციის ფორმები თითქოს ამოიწურა: „ერთი ცნობილი ჩეხი პოეტი იყო, კარელ ჰინეკ მაშა. მას დიდი ხანი არ უცხოვრია. მასზე გადავიღე ფილმი, რაც ჩემ ცხოვრებაში ყველაზე დიდი კრახი იყო. ეს ფილმი ძალიან ცუდია და როდესაც საბოლოოდ მივხვდი, მას შემდეგ კინო აღარ გადამიღია. ნელ-ნელა შევწყვიტე კინოს კეთება. ეს იმას ჰგავს,

¹⁵<https://www.youtube.com/watch?v=h5gT1H6TQc0>

ათლეთი 10 წამში 100 მეტრს რომ გარბის და ერთ დღესაც 11 წამი დასჭირდება და ღრმად ამოისუნთქებს.“

„ჩიტები, ობლები და სულელები“ პოლიტიკური მანიპულაციებისგან დაობლებულ სამ პერსონაჟს წარმოგვიჩენს, რაც ჩეხოსლოვაკიის მაშინდელი სოციალური თუ პოლიტიკური სიტუაციის ერთგვარი ალუზიაც კია, თუ გავითვალისწინებთ ერის მამის, ტომაშ მაზარიკის გამოცდილების უგულვებელყოფას, მეორე ერის მამის, პრეზიდენტ ბენეშის მორჩილებას რუსული კომუნისტური პარტიის მიმართ თუ უკვე ბოლოს, პრადაში შექრილ რუსულ ტანკებს. მართლაც, ტრაგიკული დასასრული აქვს ჩეხოსლოვაკურ ახალ ტალღას, მაგრამ ბევრი ვიციინეთ.

დასკვნა

„1956 წლის ნოემბერში, ახალი ამბების უნგრეთის სააგენტოს დირექტორმა, ცოტა ხნით ადრე, ვიდრე საარტილერიო ცეცხლი მის ოფისს მიწასთან გაასწორებდა, მთელ მსოფლიოს გაუგზავნა სასოწარკვეთილი შეტყობინება - დეპეშა, რომელიც ბუდაპეშტში რუსების შეჭრას იუწყებოდა. ტექსტი მთავრდებოდა სიტყვებით: “ჩვენ დავიხოცებით უნგრეთისა და ევროპისთვის”.“¹⁶ ასე იწყება მილან კუნდერას წერილი „მოპარული დასავლეთი, ანუ ცენტრალური ევროპის ტრაგედია“, სადაც მივდივართ

¹⁶ <http://mcs.gov.ge/News/%E1%83%9B%E1%83%98%E1%83%9A%E1%83%90%E1%83%9C-%E1%83%99%E1%83%A3%E1%83%9C%E1%83%93%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%90-%E1%83%9B%E1%83%9D%E1%83%9E%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%A3%E1%83%9A%E1%83%98-%E1%83%93%E1%83%90%E1%83%A1%E1%83%90%E1%83%95%E1%83%9A%E1%83%94%E1%83%97%E1%83%98-%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%A3-%E1%83%AA%E1%83%94%E1%83%9C%E1%83%A2%E1%83%A0%E1%83%90%E1%83%9A%E1%83%A3%E1%83%A0%E1%83%98-%E1%83%94%E1%83%95.aspx>

იმ დასკვნამდე, რომ დასავლეთ ევროპამ თავადვე დაივიწყა ევროპული ღირებულებები მეოცე საუკუნის სამოციან და სამოცდაათიან წლებში, ამრიგად ერთიანი ევროპის იდეა ეჭვქვეშ დააყენა, რუსეთის ჩარევის გარეშე. საბჭოთა ბლოკები, რომელბიც ერთ დროს ევროპად მოიაზრებოდა საბჭოთა მმართველობის პერიოდში დასავლეთისთვის პერიფერიად იქცა, ამიტომ ცენტრალური ევროპის მკვიდრებმა ერთ დღეს დასავლეთში დაიბინეს და აღმოსავლეთში გაიღვიძეს, რაც ერთგვარად სათაკილოც კი იყო ქედმაღალი ევროპელებისთვის. ამიტომ სამოციანი წლების ცენტრალურ-ევროპული მთელი სოციო-კულტურული კრიტიკა უფრო მეტად განპირობებულია დასავლეთის წიაღში დაბრუნებისკენ სწრაფვით და ნაკლებად რეალური უკმაყოფილებით სისტემისადმი. მეოცე საუკუნის სამოციან წლებში, ჩეხოსლოვაკიას დასავლეთში დაბრუნება ევროპული კულტურული ერთიანობის აღდგენად ესახებოდა. კუნდერას თქმით მის ფრანგ მეგობრებს გაუკვირდათ კიდეც, როდესაც დაიჩივლა, რომ ლიტერატურულ კრიტიკას დევნიდნენ პრადის გაზაფხულის შემდეგ. ჩეხოსლოვაკიას, ხელოვნება და ხელოვნების კრიტიკა კვლავ ერთ-ერთ ცენტრალურ პოლიტიკურ იარაღად ესახებოდა, როდესაც დასავლური კულტურა სრულად გასართობ ინდუსტრიად გარდაიქმნა. აქედან გამომდინარე, ჩეხოსლოვაკური ახალი ტალღა არც თანამედროვე დასავლურ კონვენციებში ეწერებოდა და სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკისგანაც სრულიად იყო დაცლილი, რამაც გამოიწვია მისი „სასწაულებრივი“ ხასიათი. სხვა რა არის სასწაული, თუ არა საერთო შეთანხმებებიდან ამოვარდნილი, ავტონომიური ესთეტიკური თუ შინაარსობრივი აქტი?! დიახ, ჩეხოსლოვაკური ახალი ტალღა, მართლაც რომ, კინოს ერთი დიდი სასწაულია.

ბიბლიოგრაფია:

1. Hames, Peter, 2009, Edinburgh University Press, Copyright 1988. *Czech and Slovak Cinema - Theme and Tradition*.
2. Gosney, Mirek, 2019, by University of Southampton, Faculty of Arts & Humanite. *The CZECHOSLOVAK NEW WAVE: THE GOLDEN SIXTIES OR BEGINNING THE DECENT INTO A POSTMODERN ABYSS?*
3. Hames, Peter, 1985. *The Czechoslovak New Wave*.
4. Jusova, Iveta, 2016. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis. *CZECH FEMINISMS –Perspectives on Gender in Eastern and Central Europe*. Pages: 29-46. *Situating Czech Identity: Postcolonial Theory and “the European Dividend.”*
5. Mazierska, Ewa/ Kristensen, Lars, 2014. *Marx At The Movies*. Chapter 7 - P.147-171, Hames, Peter. *Alienated Heroes: Marxism and the Czechoslovak New Wave*.
6. Kosik, Karel, 1963. *Dialectics of a Concrete*.
7. Jameson, Fredric, 1989. Duka University Press. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*.
8. De Vries, Hent, 2008, Fordham University Press, New York. *The Future of Religious Past*. P. 739-750. Largier, Niklaus - “Sense of Possibility”: Robert Musil, Meister Eckart, and the “Culture of Film.”
9. Kopeck, Michal. *Czech Communist Intellectuals and the “National Road to Socialism”: Zdenek Nejedly and Karel Kosik. 1945-1968*.
10. Leonard, Richard. 2009. Melbourne University Press. *The Mystical Ghaze of the Cinema – The Films of Peter Weir*.

ფილმოგრაფია:

1. უძღები ძის დაბრუნება (Návrat ztraceného syna, 1967) - ევალდ შორმი
2. მხნეობა ყოველ დღე (Každý den odvahu, 1964) - ევალდ შორმი
3. თეთრი მტრედი (Holubice, 1960) - ფრანჩიშეკ ვლაჩილი
4. ეშმაკის მახე (Dáblova past, 1962) - ფრანჩიშეკ ვლაჩილი
5. მარკეტა ლაზაროვა (Marketa Lazarová, 1967) - ფრანჩიშეკ ვლაჩილი
6. ფუტკრების მდელი (Údolí včel, 1968) - ფრანჩიშეკ ვლაჩილი
7. ადელჰეიდი (Adelheid, 1969) - ფრანჩიშეკ ვლაჩილი
8. ინტიმური ნათება (Intimní osvětlení, 1965) - ივან პასერი
9. მაღაზია მთავარ ქუჩაზე (Obchod na Korze, 1965) - იან კადარი, ელმარ კლოსი
10. ბრილიანტის დამე (Démanty noci, 1964) - იან ნიემცი
11. წვეულება და სტუმრები (O slavnosti a hostech, 1966) - იან ნიემცი
12. სიყვარულით წამებულები (Mucedníci lásky, 1967) - იან ნიემცი
13. გვიანი აგვისტო სასტუმრო ოზონში (Konec srpna v Hotelu Ozon, 1967) - იან შმიტი
14. იოზეფ კილიანი (Joseph Kilian, 1965) - იან შმიტი, პაველ იურაცევი
15. მოგზაურობა სამყაროს დასასრულისკენ (Ikarie XB 1, 1963) - ინდრიხ პოლაკი
16. მატარებლები დიდი ყურადღების ქვეშ (Ostře sledované vlaky, 1966) - ირჟი მენცელი
17. ტოროლები ბაწარზე (Skřivánci na niti, 1966) - ირჟი მენცელი
18. ჭირვეული ზაფხული (Rozmarné léto, 1968) - ირჟი მენცელი
19. კრემატორიუმი (Spalovač mrtvol, 1969) - იურ ჰერცი
20. ჩიტები, ოხლები და სულულები (Vtackovia siroty a blazni, 1969) - იურ იაკუბისკო
21. ყური (Ucho, 1970) - კარელ კახინია
22. შავი პიტერი (Černý Petr, 1963) - მილშ ფრმანი
23. ქერს საყვარლები (Lásky jedné plavovlásky, 1965) - მილშ ფრმანი
24. მეხანძრეთა მეჯღისი (Hoří, má panenko, 1967) - მილშ ფრმანი

25. მოგრივე და სიკვდილი (Boxer a smrt, 1963) - პიტერ სოლნი
26. მზე ბადეში (Sluko V Sieti, 1963) - შტეფან ჯერო
27. სასწაულებრივი ქაღალდი (Panna zázacnica, 1966) - შტეფან ჯერო
28. რაღაც განსხვავებული (O něčem jiném, 1963) - ვერა ჰიტლერა
29. გვირილები (Sedmikrasky, 1966) - ვერა ჰიტლერა
30. ჩემი კარგი თანამემამულეები (Vsichni dobří rodáci, 1969) - ვოტეკ იასნი
31. და მეხუთე მხედარი არის შიში (A pátý jezdec je strach, 1965) - ჯინიკ ბრნიჩი
32. ტრილი (Křik, 1964) - იარმილ ირეში
33. ხუმრობა (Žert, 1969) - იარმილ ირეში
34. ვალერია და მისი საოცრებების კვირა (Valerie a týden divů, 1970) - იარმილ ირეში
35. ლიმონათის ჯო (Limonádový Joe aneb Koňská opera, 1964) - ოდრხ ლპსკი
36. სასტუმრო უცხოებისთვის (Hotel pro cizince, 1967) - ანტონინ მაშა
37. ჯიბის ქურდი (Pickpocket, 1959) - რობერ ბრესონი
38. ასეთა ცხოვრება ბალაზარ (Au Hasard Balthazar, 1966) - რობერ ბრესონი
39. შინაგანი ცეცხლი (Le feu follet, 1963) - ლუ მალე