

თეო სატიაშვილი

„ახალი ტალღები“
50-60-იანი წლების
დასავლურ
კინოში



ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

2015

სერია „მოდერნულობის ისტორია და თეორია“

სერიის რედაქტორი: გიგა ზედანია

ტომი 6: თეო ხატიაშვილი
„ახალი ტალღები“ 50-60-იანი წლების
დასავლურ კინოში

© 2015 ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ISSN 1987-9407

UDC(უკ) 7.035.93

მ-804

ISBN 978-9941-18-220-4

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
ქაქუცა ჩოლოყაშვილის 3/5, თბილისი, 0162, საქართველო

ILIA STATE UNIVERSITY PRESS
3/5 Cholokashvili Ave, Tbilisi, 0162, Georgia

სარჩევი

შესავალი	5
თავი I	7
ფრანგული ახალი ტალღა	7
ჟან-ლუკ გოდარი	26
ფრანსუა ტრუფო	46
ალენ რენე	66
თავი II	88
„ახალი ამერიკული კინო“ და ახალი თანდასწიები ჰოლივუდში	88
ჯონ კასავეტესი	96
ამერიკული ავანგარდი. იონას მექასი	105
ენდი უორჰოლი	108
ახალი ჰოლივუდი	113
როკ-მუზიკლი და კონტრკულტურული რეფლექსიები ეკრანზე	128
თავი III	138
ინგლისური „თავისუფალი კინო“	138
თავი IV	162
ახალი გერმანული კინო	162
რაინერ-ვერნერ ფასბინდერი	176
ალექსანდერ კლუგე	194
ვიმ ვენდერსი	200
ვერნერ ჰერცოგი	210
ბიბლიოგრაფია	227

შესავალი

ტერმინი *ახალი ტალღა*, რომელიც კონკრეტული მოვლენის, 50-იანი წლების ბოლოს ფრანგულ კინოში დაწყებული მოძრაობის აღმნიშვნელია, უფრო ფართო მნიშვნელობითაც იხმარება, მაგრამ რადროს თუ რომელი ქვეყნის კინემატოგრაფიულ მოვლენასაც უნდა ეხებოდეს, ყოველთვის პრინციპულად ერთი და იგივე იგულისხმება – ის, რაც რადიკალურად და ხშირად აგრესიული ფორმითაც კი უპირისპირდება ძველს, წყვეტს მასთან კავშირს და თამამად იბრძვის ახალი (ზოგჯერ პროვოკაციულიც) ფორმების დასამკვიდრებლად. ეს უკანასკნელი არც თუ იშვიათად კუსტარული და გაუმართავია, მაგრამ ყოველთვის გულწრფელი და ამასთანავე რეალობის მძაფრი შეგრძნებების მქონე.

ზოგადად ის პერიოდი, როდესაც *ფრანგული ახალი ტალღა* ყალიბდება, დასავლური სამყაროს პოლიტიკურ, სოციალურ თუ კულტურულ ცხოვრებაში მკვეთრი, რევოლუციური ცვლილებებით ხასიათდება. მეორე მსოფლიო ომმა მკაფიოდ გამოავლინა ძალადობრივი პოლიტიკისა და კოლონიალური სამყაროს კრიზისი, ატომური ბომბის აფეთქებამ მსოფლიო განადგურებისა და ეკოლოგიური კატასტროფის საშიშროების პირისპირ დააყენა, სოციალურ და ფილოსოფიურ მეცნიერებებში სულ უფრო მწვავედ გაისმის იერარქიული, სუბორდინაციაზე დამყარებული საზოგადოების კრიტიკა, რომელსაც კაპიტალის ყოვლისმომცველი ძალა მართავს, ახალი ტექნოლოგიებისა და მედიების განვითარებამ კიდევ უფრო ცხადი გახადა ტრადიციულ შეხედულებებსა და სტერეოტიპებზე დამყარებული აკადემიური კულტურის დროსთან შეუსაბამობა. დასავლური სამყარო 30-იან წლებში წარმოქმნილი ტოტალიტარული რეჟიმებითა თუ მეორე მსოფლიო ომის შედეგად შეჩერებული

მოდერნიზაციის აღორძინების პირას დგება. „ომი და მისი შედეგები, „ამერიკული ოცნების“ შერყევა ყველა ასპექტით, უმცირესობების ახალი თვითშეგნება; „იმიჯების“ რაოდენობის გაზრდა და მათი ინფლაცია როგორც გარე სამყაროში, ისე პუბლიკის თავებში; კინოზე თხრობის ახალი ხერხების გავლენა, რომელსაც ექსპერიმენტირებად ლიტერატურა; ჰოლივუდისა და ძველი ჟანრების კრიზისი...“¹ და ა.შ კინოში „ახალი ტალღების“ დაბადების წინაპირობას წარმოშობს.

წიგნში *ფრანგულ ახალ ტალღასთან* ერთად განხილულია დროში დაახლოებით პარალელურად განვითარებული რამდენიმე კინემატოგრაფიული მოვლენა, როგორიცაა *ახალი ამერიკული კინო, ინგლისური თავისუფალი კინო* (ან ე.წ. *ინგლისელი გაბრაზებულები*) და *ახალგაზრდა გერმანული კინო*, რომლებსაც, მიუხედავად იმისა, რომ მათ წარმოშობასა და ფორმირებას განსხვავებული სოციო-პოლიტიკური თუ კულტურული კონტექსტი განაპირობებს, მემბოხე რიტორიკა, კონტრკულტურული განწყობები და ახალი კინოენის ძიება ერთმანეთთან აახლოვებს. აუცილებლად აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მათ წინ უსწრებდა იტალიური ნეორეალიზმი – მიმდინარეობა, რომელმაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი კინოს განვითარება; მიმდინარეობა, რომელმაც უარი თქვა იდეალურ გმირებზე და ყურადღება მიაპყრო კონკრეტული, ცოცხალი ადამიანების ბედს; რომელმაც უარყო სტუდიის მოწესრიგებულ და ბუტაფორიულ გარემოში გადაღება და ცოცხალი, მოულოდნელობებითა და პრობლემებით დატვირთული რეალობა აქცია გადასაღებ მოედნად; რომელმაც თხრობის სადა, უწყვეტი რიტმი აირჩია, რაც შესაძლებლობას იძლეოდა, შესულიყავი კადრის სიღრმეში და რეჟისორთან ერთად თუ მისგან დამოუკიდებლად დაგეთვალიერებინა ეს თითქოს კარგად ნაცნობი, მაგრამ მაინც ამოუცნობი ყოველდღიური რუტინული ყოფა.

50-60-იან წლებში ამერიკის შეერთებულ შტატებში, საფრანგეთში, ინგლისსა და გერმანიაში განვითარებული ეს კინომიმართულებები კარგად აჩვენებს, თუ რამდენად მჭიდრო და კომპლექსურია პოლიტიკური და კულტურული პროცესების ურთიერთკავშირი და რამდენად მნიშვნელოვანია პრობლემების მხატვრული ენით რეფლექსირება.

1 <http://www.fedy-diary.ru/html/012011/05012011-05a.html>

ფრანგული ახალი ტალღა

„ახალმა ტალღამ“ კინოსადმი სიყვარული მოიტანა. ტრიუფომ, რივეტმა, მე და კიდევ ორმა-სამმა კინო მანამდე შევიყვარეთ, სანამ შევიყვარებდით ქალს, ფულს, ომს და კიდევ რაღაც სხვას... 50-იან წლებში კინო ისეთივე მნიშვნელოვანი იყო, როგორც პური... ჩვენ ვფიქრობდით, რომ კინო შემეცნების ინსტრუმენტი იყო, მიკროსკოპი, ტელესკოპი... სინემატეკაში აღმოვჩინე სამყარო, რომელზეც აქამდე არავინ მელაპარაკებოდა. გველაპარაკებოდნენ გოეთეზე, მაგრამ არა დრეიერზე... ჩვენ ვუყურებდით უხმო კინოს მოლაპარაკე კინოს ეპოქაში. ჩვენ ვოცნებობდით ფილმებზე. ჩვენ ვგავდიით ადრეულ ქრისტიანებს კატაკომბებში.“¹

ჟან-ლუკ გოდარი

1951 წელს ფრანგი თეორეტიკოსი ანდრე ბაზენი² აარსებს ჟურნალს კაიე დუ სინემა (**Cahiers du Cinéma**), რომლის ფურცლებზე კინოთეორიისა თუ კრიტიკის ბაზისური თემები და კონცეპტები შემუშავდება. გაცილებით ადრე 1936 წელს ანრი ლანგლუა³ ჟორჟ

-
- 1 <http://www.monstersandcritics.com/people/Jean-Luc-Godard/biography/>
 - 2 კინოს თეორიის ერთ-ერთი ფუნდამენტური ნაშრომის **რა არის კინო?** ავტორი, რომელიც ავითარებს კინოს, როგორც „რეალობის ნდობაზე“ დამყარებული, „ცხოვრების ნაკადის“ უშუალო ასახვის ხელოვნების კონცეფციას.
 - 3 ფრანგული სინემატიკის დამაარსებელი, რომელმაც 30-იან წლებში თავი მოუყარა კინოკლასიკის უამრავ ნიმუშს, რის შედეგადაც გერმანიის ოკუპაციის წლებში ბევრი მათგანი განადგურებას გადაურჩა. 50-იან წლებში მის მიერ სინემატეკაში გამართულმა კინოსეანებმა დიდი როლი შეასრულა ფრანგული ახალი ტალღის დაბადებასა და საავტორო თეორიის წარმოქმნაში.

ფრანჟუსა⁴ და ჟან მიტრისთან⁵ ერთად აარსებს სინემატეკას, სადაც სინეფილთა მთელი თაობა აღიზრდება. რომ არა ანრი ლანგლუა და ანდრე ბაზენი, რომლის ჟურნალის გარშემო ახალგაზრდა ავტორები შეიკრიბნენ, ძნელი სათქმელია, დაიბადებოდა თუ არა ფრანგული ახალი ტალღა.

50-იანი წლების ბოლოს ფრანგულ კინოში გამოჩენილი ახალგაზრდა რეჟისორების ნოვაციური კინემატოგრაფის მისამართით დაბადებული ეს ტერმინი თავდაპირველად ზოგადად ბანკროტი ხელი-სუფლები და მის მიერ ალჟირში წარმოებული ომით უკმაყოფილო ახალი თაობის აღსანიშნად გამოიყენეს ჟურნალ *ექსპრესში*, სადაც პერიოდულად ქვეყნდებოდა სოციოლოგიური გამოკითხვები. 1957 წლის დეკემბრის ნომერში დაიბეჭდა რეკლამა საფრანგეთის ახალგაზრდობის ფართომასშტაბიანი გამოკითხვის თემაზე. ქალიშვილის უზარმაზარ ფოტოზე გაკეთებული წარწერა – „აბოქრდება ახალი ტალღა“ – დასესხებული იყო პეგის ლექსიდან: „ჩვენ ვართ ცენტრი და გული/ ჩვენზე გადის ლერძი/ ჩვენი საათის მიხედვით აითვლით დროს/ აბოქრდება ახალი ტალღა...“⁶ კვლევაში ყურადღება იყო გამახვილებული ახალი თაობის ახლებურ მსოფლხედვაზე, რომელიც მოიცავდა ჩაცმულობას, ქცევის წესსა და ცხოვრების სტილს, მორალს, ფასეულობებს და ა.შ. სადაც კინო სრულიად მეორეხარისხოვანი იყო.

სოციოლოგიურმა გამოკითხვამ, რომელიც 21 პუნქტისგან შედგებოდა და ძირითადად საფრანგეთის პოლიტიკურ კურსს შეეხებოდა, აჩვენა, რომ ახალგაზრდობა აბსოლუტურად უკმაყოფილო იყო ხელისუფლებით. ფაქტობრივად, ბანკროტად ქცეული მეოთხე რესპუბლიკა, რომელიც ალჟირში წარმოებული კოლონიალური ომით ტოტალურ კრიზისში მოექცა, მოჩვენებითი კეთილდღეობით ცდილობდა საკუთარი კრახის შენიღბვას, ახალგაზრდები კი მისგან სიმართლის თქმასა და უუნარობის აღიარებას მოითხოვდნენ.

ჟურნალი *ექსპრესი*, რომელიც ახალგაზრდების თავისებურ რუპორად მიიჩნეოდა, ორიოდე თვის შემდეგ კვლავ დაუბრუნდება

4 ფრანგი კინორეჟისორი.

5 ფრანგი კინოთეორეტიკოსი, კრიტიკოსი და რეჟისორი.

6 Жан-Пьер Жанкола, *Кино Франции (1958-1978)*, Радуга, 1984. გვ. 102.

ახალი ტალღის თემას. გამოქვეყნდა მორიგი გამოკითხვა, ამჯერად უკვე კინემატოგრაფთან კავშირში. როგორც აღმოჩნდა, რამდენიმე თვით ადრე *ექსპრესში* გამოქვეყნებული სოციოლოგიური გამოკითხვის პასუხებით დაინტერესდა რეჟისორი ანდრე კაიატი, რომელიც ახალგაზრდებს თავის სამომავლო პროექტში თანამშრომლობისკენ მოუწოდებდა:

მე კედლის ერთ მხარეს ვიმყოფები, თქვენ კი – მეორეზე. მე ზემოქმედების არაჩვეულებრივ საშუალებას ვვლობ, თქვენ კი გსურთ, რომ რაღაც-რაღაცეები გამოითქვას...⁷

რეჟისორი ღიად მიმართავდა ყველა მსურველს და სთხოვდა, მისთვის პასუხები გამოეგზავნათ.

ექსპრესის რედაქციაში პასუხები მრავლად შევიდა, მაგრამ ფილმი საკმაოდ თამამი სათაურით – *ჩვენ ყველანი მკვლელები ვართ* – ანდრე კაიატმა ვერ გადაიღო. ზოგიერთი კრიტიკოსი ვარაუდობს, რომ ამ ფილმის განხორციელებას შესაძლოა სულ სხვა მიმართულებით წაეყვანა ფრანგული კინოს ისტორია. მაგრამ, როგორც ჩანს, ახალი თაობის პრობლემების რეპრეზენტირება ახალ თაობასვე უნდა მოეხდინა. ახალ ტალღაზე კინოში პირველად სწორედ იმავე წელს ალაპარაკდებიან, როცა *სინემა-58*-ის ანკეტაში პიერ ბიარმა ამგვარად მოიხსენია ახალგაზრდა რეჟისორთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფი. კინოკრიტიკოსებმა მოგვიანებით ეს ჯგუფი მნიშვნელოვნად შეკვეცეს და იმაზეც დაობდნენ, სინამდვილეში რომელი ფილმი შეიძლება ჩათვლილიყო ახალი ტალღის დასაწყისად – ანიეს ვარდას *პონტ კურტი* (La Pointe Courte, 1954) თუ ალექსანდრე ასტრიუკის *სულელური შეხვედრები* (Les mauvaises rencontres, 1955). მოგვიანებით ჟან-პიერ მელვილმა საყვედურიც გამოთქვა:

ახალი ტალღა ჟურნალისტების მოგონილია. ის, რასაც ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტები ახლა აკეთებენ, ჯერ კიდევ 1937 წელს მინდოდა. სამწუხაროდ,

7 იქვე, გვ. 104.

ეს მხოლოდ 1947 წელს მოვახერხე ფილმში *ზღვის მღუმარება*.⁸

„ერთ წელში „სინემატეკ ფრანსეზი“ ისეთივე სახელგანთქმული იქნება მთელ მსოფლიოში, როგორც „კომედი ფრანსეზი“– განაცხადა საფრანგეთის კულტურის მინისტრმა ანდრე მალრომ 1959 წლის კანის საერთაშორისო კინოფესტივალის დახურვის ცერემონიაზე, როდესაც კრიტიკული წერილებით ცნობილი ახალგაზრდა რეჟისორი ფრანსუა ტრუფო დაჯილდოვდა საუკეთესო რეჟისურისთვის ფილმით *400 დარტყმა* (Les quatre cents coups). მალრომ იცოდა, რომ „ეს საქმე ტრუფომ კინო-სკოლაში ან გადასაღებ მოედანზე მიღებული გამოცდილებით კი არ ისწავლა, არამედ ფილმების დაუსრულებელი ყურებით, უმთავრესად სინემატეკაში – მესინის ავენიუზე მდებარე პაწია კინოდარბაზში, რომელიც ფანატიკოსმა კოლექციონერმა და ფანტასტიკური პროგრამების შემდგენმა ანრი ლანგლუამ გახსნა და თვითონვე ხელმძღვანელობდა მას.“⁹ მალროს სიტყვები მალევე დადასტურდა, როდესაც ტერმინი *ახალი ტალღა* ჟურნალის ფურცლებიდან თუ ჟურნალისტების გამონაგონიდან ეკრანებზე გადავიდა¹⁰ და კინოს ისტორიაში შევიდა, როგორც პოლიტიკურ კრიზისში გახვეული 50-იანი წლების საფრანგეთისა და მეინსტრიმული კინემატოგრაფის წინააღმდეგ მიმართული ახალგაზრდების ჯგუფის – ე.წ. „სინემატიკის ვირთხების“, პრეტენზიული და ირონიული კრიტიკოსების შემოქმედება.

ახალი ტალღა მეტად ჭრელ ჯგუფს წარმოადგენდა, სადაც ზოგი მოკლემეტრაჟიანი ექსპერიმენტული კინოს გამოცდილებით (ალენ რენე, ანიეს ვარდა), ზოგი ტელევიზიიდან, ზოგი კი კინოკრიტიკიდან

8 იქვე, გვ. 112.

9 რიჩარდ ბროდი, *ავტორთა ომები*, ჟურ. კინო, 2008, მაისი. გვ. 34.

10 *400 დარტყმის* შემდეგ ერთმანეთის მიყოლებით გამოდის კლოდ შაბროლის *ლამაზი სერჟი* (Le beau Serge) და *ბიძაშვილები* (Les cousins), ალენ რენეს *ხიროსიმა – ჩემი სიყვარული* (Hiroshima mon amour, 1959), ჟან-ლუკ-გოდარის *უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე* (À bout de souffle, 1960), ჟაკ რივეტის *პარიზი ჩვენ გვეკუთვნის* (Paris nous appartient, 1961), ანიეს ვარდას *კლეო 5-დან 7-მდე* (Cléo de 5 à 7), ერიკ რომერის *ლომის ნიშანი* (Le signe du lion, 1962).

(ფრანსუა ტრუფო, ჟან-ლუკ გოდარი, კლოდ შაბროლი, ერიკ რო-მერი, ჟაკ რივეტი და სხვ.) მოვიდა. მთავარ ბირთვის მაინც სწორედ ეს უკანასკნელები – ე.წ. „კაიეს ჯგუფი“ წარმოადგენდა, რომლებსაც სპეციალურ სკოლებში არ უსწავლიათ. მათი სახელოსნო ანრი ლანგლუას მიერ დაარსებული სინემატეკა, მუზეუმები და ანდრე ბაზენის ჟურნალი იყო. მათ უწოდებდნენ „სინემატიკის ვირთხებს“, რომლებიც დღეში 4-5 ფილმს უყურებდნენ, ზეპირად იცოდნენ ცალკეული ეპიზოდები, მსახიობების თითოეული მოძრაობა თუ რეპლიკა... მათ ხელახლა აღმოაჩინეს უხმო კინოს მივიწყებული მეტრები და „ბებერი ევროპის“ მედიდურობით იგნორირებული ამერიკელი კინოკლასიკოსები, როგორებიც არიან ნიკოლას რეი, ჰოვარდ ჰოუქსი, ჯონ ფორდი, ალფრედ ჰიჩკოკი და სხვ. ამ უკანასკნელთა ციტატებს თავიანთ ფილმებში ხშირად გამოიყენებენ, რის გამოც მათ ღორმუცელა ბავშვებსაც ადარებდნენ, რომლებიც სხვის ფილმებს გაუმაძღრად ნთქავენ, შემდეგ თავიანთი ცოდნის დემონსტრირებას ახდენენ და ამაყად სჯერათ, რომ ავტორები არიან. მათზე კლასიკურ პოლივუდთან ერთად არანაკლები გავლენა მოახდინა ნეორეალიზმმა, კონკრეტულად კი რობერტო როსელინიმ.

სწორედ ზემოთხსენებული რეჟისორების, ისევე როგორც ფრანგი კლასიკოსების ჟან რენუარის, ჟან ვიგოს, რობერ ბრესონის, მაქს ოფიულსის, ჟან-პიერ მელვილის და სხვათა შემოქმედების განხილვის საფუძველზე განავითარებს კაიე დუ სინემას ჯგუფი ე.წ. საავტორო კინოს თეორიას. მათი აზრით, კინო არის კოლექტიური წარმოება და არა კოლექტიური შემოქმედება; ის, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგები, ერთი ავტორის – რეჟისორის მიერ იქმნება, რომელსაც იდეების ეკრანულ განხორციელებაში ეხმარება ოპერატორი, მხატვარი, კომპოზიტორი და ა.შ. საავტორო კინოს დეფინიციისთვის ახალგაზრდა კრიტიკოსები იყენებენ ტერმინს „მიზანსცენა“, რაც კადრის კომპოზიციის, მასში განათების განაწილების, რაკურსის, მსახიობის ადგილმდებარეობის განსაზღვრის ერთობლიობას წარმოადგენს. სწორედ მიზანსცენირება ქმნის ამა თუ იმ რეჟისორის საავტორო ხელწერას იმაზე მეტად, ვიდრე ფილმის თემა, შინაარსი, იდეურობა. მათი აზრით, ნამდვილი კინო სწორედ უმნიშვნელო სიუჟეტზე და არა კლასიკური სიმტკიცით აწყობილ დრამატურგიაზე შეიძლება გაკეთდეს. თუმცა მიუხედავად იმისა,