

„ფანტაზმური სცენები ანუ საიდუმლო დიალოგი ლუის ბუნუელსა და ალფრედ ჰიჩკოკს შორის“

ინტერვიუ ხესუს გონსალეს რეკენასთან

2011 წ.

<https://vimeo.com/centrojosegurrero/requena>

თარგმ. მაია გუგუნავა

ყოველთვის მაკვირვებდა, რომ ბევრი კინოთეორეტიკოსი ფილმებს განიხილავდა გამოსახულების გარეშე. გამოსახულებები, რომელნიც ყველაზე უკეთ მეტყველებენ კინოს შესახებ, კვლევისას ხშირად მიღმა რჩებიან, ამიტომ ვფიქრობ რომ ფილმების კვლევა ამავე გამოსახულებებთან ერთად, მათი თანხლებით უნდა ხდებოდეს, თითოეული მათგანის გაშიფრვით და მანიპულირებით. თუ დავაკვირდებით, ფიზიკოსები, ქიმიკოსები თავიანთ სფეროში მუშაობას ელემენტების მანიპულირებით აწარმოებენ. ქიმიკოსი წინ ვერ წაიწევს თუ კვლევა არ აწარმოა ქიმიურ პროდუქტებზე დაყრდნობით, ანუ იმ ელემენტებზე, რომლითაც მუშაობს.

მეც იგივეს ვაკეთებ. კითხვებს ვუსვამ გამოსახულებებს, მაგრამ ამავე დროს ვცდილობ გავშიფრო ისინი, მათი მანიპულირება მოვახდინო, იმისთვის რომ უფრო მეტად ამეტყველდნენ. სემინარებსაც ყოველთვის გამოსახულებების თანხლებით ვატარებ, ხშირად მათ გადაადგილებასაც მივმართავ.

ერთს მივხვდი, რომ გამოსახულებებს შეუძლიათ უფრო მეტის თქმა ვიდრე გვგონია. უბრალოდ საჭიროა მათი დეკონტექსტუალიზაცია, სწორი კავშირების დამყარება, და მაშინ გამოსახულებები აუცილებლად გამოჩნდებიან, ამეტყველდებიან.

რაც შეეხება იმას, რომ ამგვარი ტიპის ანალიზი მუზეუმის ფორმატში წარმოვადგინეთ, ვფიქრობ რომ ეს საკმაოდ საინტერესოა და სავსებით შესაძლებელი, ვინაიდან ეს არის პლასტიკური, ვიზუალური სახეებით სავსე ადგილი რომელიც გვიწვევს, ფიქრისკენ მოგვიწოდებს. რაც არ გულისხმობს იმას, რომ ეს რეფლექსიები ყოველთვის კონცეპტუალური ხასიათის უნდა იყოს..

რაც შეეხება კინემატოგრაფს, ეს არის XX საუკუნის დიდი რიტუალური სივრცე. კინო ჩვენში იწვევს ნარატიულ რეფლექსიას, სადაც წამყვანი როლი ემოციურ მხარეს ენიჭება. ანუ იგი გვანიჭებს საკმაოდ ინტენსიური ემოციური იდენტიფიკაციის გამოცდილებას და ამიტომ არის რომ მაყურებელი, რომელიც იღებს ამ ძლიერ ემოციურ გამოცდილებას იმთავითვე ჩნდება შთაბეჭდილების გაზიარების სურვილი. შემთხვევითი არ არის, რომ ხშირად კინოთეატრების მიმდებარე ტერიტორიები სავსეა კაფე-ბარებით, სადაც ძირითადად კინოდან გამოსული ხალხი იყრის თავს. მაგრამ კინოშთაბეჭდილებები უკვე ა პოსტერიორი ხდება, როდესაც არის მცდელობა, რომ ცნობიერებამ დაიკავოს ის ადგილები, სადაც აქამდე ფეხი არ შეუდგამს, ვინაიდან ფილმის რეფლექსია თავისთავად არაცნობიერია. თუ კინემატოგრაფიული თხრობა არის კარგი, იქ ცნობიერება ყოველთვის მიღმა რჩება.

მაგრამ რა თქმა უნდა სწორად არჩეული მეთოდოლოგიის საფუძველზე შესაძლებელია ამის სრულყოფა იმისათვის, რომ მოხდეს არაცნობიერი გამოცდილების ცნობიერების დონეზე დაყვანა.

ეს დეტალური ანალიზი, რომელსაც ვაწარმოებ მანიპულაციის ამ კრიტერიუმებით, გარდა იმისა, რომ ხელს უწყობს გამოსახულებების ამეტყველებას, ჩემი დაკვირვებით, სიღრმისეული ანალიზისას ემოციურ გამოცდილებასთან კავშირს არ წყვეტს, არამედ პირიქით უფრო თუ არა, არანაკლებ ინტენსიურს ხდის მას, მაგრამ ანალიზისას ეს ემოციური მხარე იმ შემთხვევაში ხდება შენარჩუნებული, თუ ცნობიერების დონეზე დაგვყავს ეს ემოციური გამოცდილება, რაც იქნა მიღებული და ხვდებით მის ინტენსიურობას რასაც ჰქონდა ადგილი კინოეკრანზე...

ის, რასაც მე ვაწარმოებდი ჩემს სემინარებზე ჰგავს ერთგვარ ლაბორატორიას, სადაც ვმუშაობთ სწორედ ჩვენი არაცნობიერი მხარის გამოვლენაზე, რაც ასევე შესაძლებელია მუზეუმის სივრცეში, ვინაიდან ის წარმოადგენს გარკვეულწილად უნივერსიტეტის სივრცის გაგრძელებას. საუბარი მაქვს „კარგ უნივერსიტეტზე“ ,რომელიც თითქმის დაგვავიწყდა რომ არსებობს, მაგრამ ის ჯერ კიდევ არსებობს, და რადგან არსებობს დაკავშირებულია იმ აზროვნების სივრცესთან, რომელსაც ეწოდება მუზეუმი, ანუ იმ აზროვნებასთან, რომელიც ასევე დაკავშირებულია ფორმაზე მუშაობასთან.

ასე რომ, თუ შეგიძლია განათავსო სივრცეში გარკვეული გამოსახულებები და ამავე დროს განათავსო ისინი იმ თანმიმდევრობით, რომელიც ხელს შეუწყობს იმ საგნების თუ გამოსახულებების გამოაშკარავებას, რომელთაც გაააქტიურეს ფილმის ნახვის არაცნობიერი გამოცდილება, ცნობიერებას უკვე შეუძლია შეისწალოს ისინი, მოახდინოს მათი ლოკალიზება. ანუ შესაძლებელი ხდება, რომ რეჟისორის მუშაობა ფორმაზე გახდეს ხედვითი, გახდეს ცხადი. რეჟისორის ეს ფორმალური მუშაობა შეიძლება იყოს დახვეწილი, შთამბეჭდავი, მაგრამ, მაყურებლის ცნობიერებას კინოში არ აქვს გამოყოფილი სივრცე ამის დასანახავად, ვინაიდან ემოციურ ტალღებს მიყვება. მაგრამ მუზეუმის ფორმატში თუ სემინარების სახით, შესაძლებელი ხდება ამ არაცნობიერი მხარის გაანალიზება, რომლითაც ემოციური ფონი არ იკარგება.

მე დარწმუნებული ვარ, რომ ნებისმიერ კარგ ნაამბობში, იქნება ეს კინემატოგრაფიული, ლიტერატურული, თეატრალური, ფერწერული თუ საოპერო ჟანრის, მკვიდრობს ე.წ. *ფანტაზმური სცენა*. ის ყველა დიდი ხელოვანის შემოქმედებაში მკვიდრობს, რომელიც ჩანასახშივე არსებობს და ხელოვანი წლების მანძილზე, რაც უფრო ვითარდება თავის შემოქმედებითი საქმიანობის თვალსაზრისით, მით უფრო უახლოვდება ამ ფანტაზმს, უფრო და უფრო ზუსტ, მკაფიო ფორმას ანიჭებს მას. ეს გარკვეულწილად განსაზღვრავს ხელოვანის შემოქმედებითი სწრაფვას. ხელოვანის სწრაფვა კი უბრალო „გასართობ თამაშს“ არ წარმოადგენს, რომელიც ნულიდან, არაფრისგან ქმნის ფორმებს და საგნებს. ზოგჯერ ისეთი შეგრძნება მიჩნდება, რომ ხელოვანი მატარებელია ერთგვარი დრამის, რომელსაც ვერაფრით ვერ ურიგდება და რომლისთვის უსასოოდ, გაუთავებლად ცდილობს ფორმის მიცემას, იმისათვის რათა შეძლოს მისი დატევა, მასთან თანაცხოვრება და გარკვეულწილად მასთან შერიგებაც. ეს არის, გარკვეულწილად, მისი ფანტაზმური სცენაც.

ამ შემთხვევაში ის, რაც გვაძლევს საშუალებას, რომ ერთმანეთს შევუპირისპიროთ, შევადაროთ ამ ორი დიდი რეჟისორის [ლუის ბუნუელის და ალფრედ ჰიჩკოკის] შემოქმედება, არის ის, რომ ორივეში მკვიდრობს რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ერთი საერთო ფანტაზმური სცენა, რომელიც უფრო და უფრო ნათელ სახეს იღებს, უფრო და უფრო აშკარავდება ორივეს შემოქმედებაში, როდესაც აღწევს კულმინაციას.

მაგრამ სანამ უშუალოდ ბუნუელის და ჰიჩკოკის ფილმებს გავიხსენებდეთ, ვნახოთ თუ ამ ფანტაზმური სცენის საერთო მახასიათებლებს რა განაპირობებს.

პირველ რიგში უნდა ითქვას, რომ ჰიჩკოკი და ბუნუელი მოიცავენ მთელ გასულ საუკუნეს. ორივე იბადება XX საუკუნის დასაწყისში და თითქმის საუკუნის ბოლოს ასრულებს თავის შემოქმედებით საქმიანობას. შესაბამისად ფარული დიალოგი მათ შორის საკმაოდ დიდხანს მიმდინარეობს, ხოლო ამ დიალოგის საფუძველზე კარგად შეიძლება გასული საუკუნის კულტურის ისტორიის ამოკითხვაც.

ამ კუთხით ხდება მნიშვნელოვანი რამ, რაც ცენტრალურ ადგილს იკავებს XX საუკუნის ევროპული ხელოვნების შემოქმედებაში, რასაც ვერ ვიტყვით, მაგალითად, ამერიკულ კინემატოგრაფზე, ეს არის ფანტაზმური ფიგურის აღმოცენება, რომელსაც მე *ქალღმერთს* ვუწოდებ.

რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, XX საუკუნე დარწმუნებული იყო, რომ მისი მთავარი ამოცანა არის *მამის ფიგურის* ჩამოგდება თავისი დომინანტური პოზიციიდან და ამით ნიციქეს ამოცანის გადაჭრა და მამა ღმერთისგან თავის დაღწევა, თავის დახსნა.

მაგრამ დღევანდელი გადასახადედიდან, როდესაც უკვე გარკვეული დისტანცია გაჩნდა წინა საუკუნესთან მიმართებაში, მივდივართ დასკვნამდე, რომ დიდი შეცდომა იქნა დაშვებული, **XX** საუკუნეში პატრიარქალური ღმერთის დაცემის სახით. მაგრამ პატრიარქატი დაინგრა და ეს ნგრევა აისახა **XX** საუკუნის ძირითად კულტურულ სფეროებშიც. მის ნაცვლად, პატრიარქატის „ნანგრევების“ ცარიელ სივრცეში, ჩვენდა გაუთვითცნობიერებლად, ჩნდება არქაული, წარსულიდან დაბრუნებული მდედრობითი ღვთაება, რომელიც მთელი ამ გასული საუკუნის განმავლობაში ფიგურირებდა და რომელიც პატრიარქალურ ღმერთთან შედარებით საკმაოდ რეგრესიული და დესტრუქციული ბუნების აღმოჩნდა. *მდედრობითი ღვთაების, ქალღმერთის* ფიგურით არა მარტო ხელოვნებაა გაჯერებული. ის ასევე იყო **XX** საუკუნის დიდი კომმარების მთავარი მოქმედი პირი, პროტაგონისტი. ამიტომ ვფიქრობ საჭიროა ჰოლოკოსტების ისტორიის ხელახლა დაწერა და არა მხოლოდ ნაცისტური ჰოლოკოსტის, არამედ საბჭოთა ჰოლოკოსტისაც. თავად ტერმინი *ჰოლოკოსტი* ბერძნულიდან მომდინარეობს და ნიშნავს „მასობრივ წვას“, რომელიც უკავშირდებოდა ღვთაებისადმი რელიგიურ დიდ მსხვერპლშეწირვას. ეს ორივე ჰოლოკოსტი, როგორც მასიური

მსხვერპლშეწირვის აქტი ხდებოდა დედა-სამშობლოს საპატივცემლოდ. ანუ იმ აღმოცენებული, არქაული ღვთაების მიმართ, რომელიც დაეპატრონა მთელ XX საუკუნეს და რომელიც დღესაც ძველს წარმოუდგენელი დამანგრეველი პოტენციით როგორც კი მცირე უპირატესობა ენიჭება მას. ვფიქრობ რომ ამ ღვთაების არსებობა ავანგარდულ ხელოვნებაშიც იგრძნობა და რა თქმა უნდა ჰიჩკოკის და ბუნუელის კულმინაციურ მომენტებში აბსოლუტურად აშკარაა მისი მყოფობა.

ხესუს გონსალეს რეკენა

2011