

## კინოფილმის აქტივაცია ტექსტში (კოტე ჯანდიერის „დაპატიჟება კინოში“)

ჩვეულებრივ, მკითხველი ფანტაზიის მეშვეობით მყისიერად, კითხვის პროცესშივე ხვეწს ნარმოსახულს. ფანტაზიის ეს ჩართულობა ძალზე მნიშვნელოვანია და მისი გამომხმობა მკითხველში ავტორის მიერ დოზირებული მინიშნებებით ხდება.

მწერლის ოსტატობა ზომიერებაში მდგომარეობს, რომ არც დააკლოს ტექსტს რამე საგან-მოვლენების აღწერისას და არც გადაამლაშოს დეტალებით, თუკი საგნის ან მოვლენის მცირე, მაგრამ შინაგანად დამახასიათებელი შტრიხები მკითხველისთვის ნიშანდობლივია.

განუსაზღვრელობის ადგილები (ინგარდენი ასე უწოდებს ტექსტში ისეთ ადგილებს, როცა საგნის კონკრეტიზაცია მკითხველის ფანტაზიის ჩართულობით ხდება), ნაწარმოების მნიშვნელობათა შრესთან თანხმობით, შესაძლოა, სხვადასხვანაირად იყოს შევსებული. თუ მაგალითად, შექსპირის ჰამლეტში არ არის ნათქვამი, როგორი აგებულებისა იყო ჰამლეტი, მაშინ მკითხველს შეუძლია ჰამლეტის სახის კონკრეტიზაცია მოახდინოს (ინგარდენი 2011: 117).

მონტაჟისა და ფანტაზიის წყალობით, ხშირად ფილმში ერთი-ორი კადრით ან მწერლის თხზულებაში ერთი-ორი წინადადებით გმირის მთელი ცხოვრებაა მოთხრობილი. ამის კარგი მაგალითია ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედება.

სიტყვა აბსტრაქტულობით ხასიათდება. ეკრანზე დანახული ვიზუალური გამოსახულება თითქოს ზღუდავს ფანტაზიას. სცენარისტისა და მწერლის კოტე ჯანდიერის მოთხრობაში „გლობალიზაცია“ მთავარი გმირი – კახელი კაცი ასე ხსნის ამ მოვლენას: „რა ვქნა, კაცო, ძველი რადიოებისა მესმოდა, „ესტონიც“ კი გვედგა ზალაში; მემრე „სპიდოლა“ მაიტანა ცხონებულმა ანიჩკამ, ჩემმა დამ; ვიჭერდით თბილისსა და მოსკოვს... ამ ახალ რადიოებს კი ჯეროთ ალლო ვერ ავუღე. ისე, მე რო მკითხოს კაცმა, საზო-

გადოდ, რადიო სჯობია ტელევიზორსა. უსმენ ადამიანების ხმებსა და თვალდახუჭულად თუ დაუხუჭველადაც იგრეთს წარმადგენ, როგორიც გაგეხარდება... შენ ჭკუაზე, რა! არ მეგეწონება – მააძრობ თავსა და ახალს დაადგამ. ტანისამოსსაც, როგორსაც გინდა ისეთს ჩააცვამ... ტელევიზორში კი, რასაც მოგისჯიან, იმას უნდა უცქირო, ნერვები მეშლება, კაცო-ო! მერე შინაარსითაც უფრო ბოროტული და ავყიაა ე ოხერი! ახლა დენი უნდა... დენი კი ხო იცით, კახეთში როგორი იშვიათობაა? ხოდა, მე რადიო მირჩევნია – ფული ფულად მეზოგება და ნერვები – ნერვებად... თამარ, მოდი გენაცვა, ამათ კიდე ყავა მაუდუღე, მე კიდევ პივა და ჩიფსები მამიტანე... მიდი, ქალო, ნულა ინმანები, ჩასწერე ჩემ ანგარიშზე... ნუ გეშინიან, ჩასწერე, მარინა გაფრთხილებული მყა-ამ!“

კინოს დაბადების მომენტიდან ხელოვნებაში ახალი პროცესები დაიწყო, ცხადია არც ლიტერატურა იყო გამონაკლისი, რომელიც, ერთი მხრივ, დონორი იყო კინემატოგრაფიული ხერხებისა და მეორე მხრივ, თავად დაიწყო კინონარატოლოგიური ხერხების შექმნა მწერლობაში. კინო და სხვა ვიზუალური მედიები დიდ გავლენას ახდენს ადამიანზე და განაგრძობს ლიტერატურული ფორმების კვლავწარმოებას. კინოხერხები სხვადასხვა ფორმით შეიქრა ლიტერატურაში. ხშირად ავტორს სურს ესა თუ ის ეპიზოდი კინემატოგრაფიულად წარმოიდგინოს მკითხველმა. ამის ერთ-ერთი კარგი მაგალითია კოტე ჯანდიერის მოთხრობა „მატარებლები გვირაბში შედიან“, სადაც არის ერთი ასეთი ეპიზოდი: „მის თვალეში აქამდე შენთვის უცნობი, ცივი ალი ბრიალებდა. ეს შემაშინებელი ალი ანათებდა, მაგრამ არ ათბობდა. მოგეჩვენა, რომ რეალობა გაქრა, უფრო სწორად, არაპროფესიონალის გადაღებულ კინოქრონიკას დაემსგავსა და ამ სიმკვეთრედაკარგულ ფირზე აღბეჭდილი აქ, სასტუმროს ნომერში კი არა, შენი სახლის სადარბაზოსთან იდგა, როგორც სისხლი სისხლთაგანი იმ გამაყრუებელი „ოააე“-სი და სწორედ მაშინ შენი შემფოთებული მხერის ეკრანზე მედიდურად წამოიშართა წითელი მთის სრულქმნილი კონტური, მწუხრით მოსილი შინდისფერი ცის ფონზე. მთის ულმოებლმა, მკვეთრმა კონტურმა წამით გამიჯნა შენგან“.

ვიზუალურ მედიასთან ინტერტექსტუალობის თვალსაზრისით კოტე ჯანდიერის შემოქმედებაში განსაკუთრებით საინტერესოა

მოთხრობა „დაპატიჟება კინოში“. ეს მოთხრობა მრავალმხრივ საყურადღებოა. ამ ნაწარმოებს საინტერესო რეცენზიები უძღვნეს ლალი ავალიანმა და მაია ჯალიაშვილმა. ჩვენ გვსურს ერთ საკითხზე გავამახვილოთ ყურადღება.

მოთხრობაში მოვლენები მეოცე საუკუნის 70-იანი წლების საბჭოთა საქართველოში ვითარდება, სადაც ბარათაშვილის ნელად მოდუდუნე მტკვრის ნაცვლად „მტკვარი მძიმეა და ჩაშავებული. მის მდორე წყალში არაფერი არ ირეკლება. არც დღე, არც ღამე“. მოთხრობაში საზოგადოებას და გმირს ერთი რეალობა არა აქვთ. მათ სხვადასხვა რეალობის აღქმა აქვთ. მწერალი მხოლოდ იმას კი არ აღწერს, რას აკეთებს ის ამ სამყაროში, არამედ იმას, თუ როგორ ზემოქმედებს მასზე ეს სამყარო.

გმირის გაუცხოებას მშობლიურ ქალაქთან კარგად გამოხატავს საკუთარი თავის მოლაპლაპე ვეშაპთან შედარება: „ეს ქალაქი ნერვებს მიშლის. მე ის ვეშაპი ვარ, რომელსაც ყელში ამოსვლია ოკეანის მლაშე წყლები და ხტება მაღლა ჰაერში, სველი და მოლაპლაპე, რათა მეორე წამს სხეულის სიმძიმემ კვლავ დააბრუნოს აუტანელი, მაგრამ მშობლიური სტიქიონის წიაღში“ .ან: „მითხარი, ვინ მოაწყო ასე საშინლად ეს ცხოვრება? ამ ქალაქში მთელი დღე რომ იარო, ცოცხალ ადამიანს ვერ ნახავ. თბილისი უდაბნოა, საშინელი, ცარიელი უდაბნო! ვისი ბრალია? ვინ არის ამ სამყაროს ავტორი“?

ტექსტში არსებული მხატვრული სამყარო ნარატიული თვალსაზრისით საინტერესოა იმიტომ, რომ დასახელებული ობიექტები – ლენინის მოედანი, კინოთეატრი „ყაზბეგი“, კაფე მეტრო, ექსტრასენსი ჯუნა და სხვ. – მკითხველში გამოიხმოებენ საბჭოთა პერიოდის დროინდელ განწყობილებებს და მიკროხატებს. თუნდაც მკითხველი სულაც 21-ე საუკუნეში იყოს დაბადებული, მწერლის ნახსენები სახელები რაღაც მისტიკით თავად ყვებიან საბჭოთა ატმოსფეროს შესახებ.

მოთხრობის პირველი ნაწილი კინოში წასვლის მსვლელობაა, რომლის განმავლობაში გმირი იხსენებს წარსული ისტორიების ფრაგმენტებს, ამბებს, ემოციებს. მისი ფიქრები ცხადდება ირაკლი თოიძის გამოჩენით, გრიგოლ რობაქიძის ეპიზოდით, თვითმფრინავის ბიჭების ისტორიით... ავტორი გულახდილ დიალოგს მართავს მკითხველთან.

კინოთეატრთან პერსონაჟებს შორის ასეთი დიალოგი იმართება:

„აფიშასთან ვდგავართ.

– შევიდეთ? – მეკითხება ნინცო.

– არ შემიძლია ამ შვედური სიჭკვიანის ყურება. ვნახოთ, მეორე დარბაზში რა არის.

– ხვდები, რომ შტერდები?

– ვხვდები თუ არ ვხვდები – ეგ არაფერს ცვლის.

ამ სნობურ კინოს ვერ ვნახავ, რომ მომისაჯო.

მივდივართ მეორე დარბაზისკენ. „შესანიშნავი შვიდეული“ გადის.

– ძალიან კარგია!

– ნა-ნა-ნა-ნანა-ნანა – მღერის ნინცო და იცინის.

– რა გაციინებს?

– კალვერა გურგენა არშაკუნის გავს. არ შეგიმჩნევია? მართლა გავს. სალაროსთან სულ ოთხი კაცია. ვდგებით რიგში.

– ერთი საათი რა ვაკეთოთ? – ვეკითხები.

– ყავა დავლიოთ. რა უბედურებაა სეანსის ათ საათზე დანყება.

– მეზარება ერთი საათი ცდა არშაკუნის სანახავად.

– არა უშავს“.

ლიტერატურის თეორეტიკოსი რევაზ ყარალაშვილის აზრით, მკითხველმა თავისი თავი თხრობის ნაკადს უნდა დაუქვემდებაროს. იგი უნდა შეეცადოს, სრულიად განზავდეს ნაწარმოებში და მხატვრული სინამდვილე ერთადერთ რეალობად მიიჩნიოს (ყარალაშვილი 1977: 121). ყარალაშვილი მკითხველის მიერ მხატვრული ტექსტის აღქმის რამდენიმე საფეხურს გამოყოფს. პირველ საფეხურს წარმოადგენს მკითხველის გამოთიშვა რეალური სინამდვილიდან და მისი ცნობისმიერი გადართვა მხატვრულ სინამდვილეზე. ამ პროცესს ინგარდენი „სინამდვილის დავიწყებას“ უწოდებს. კოტე ჯანდიერის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელია ე. წ. მხატვრული სინამდვილისთვის მკითხველის შემზადება. „მაყვლიანში“ მწერალი 1993 წლის ემიგრანტი ქართველის იასე ჭავჭავანიძისადმი განდობილ უცნაურ ამბავს გვიყვება, რომელიც დიმიტრი ხომერიკის უცნობი ლათინური მანუსკრიპტის თარგმანით დამთავრდა. ნაწარმოები სწორედ ეს „თარგმანია“.

„საოჯახო ქრონიკაში“ მწერალი დიდ შესავალს უძღვნის ამბავს იმის შესახებ, თუ როგორ გადასცეს რვეული, რომლის დოკუმენტურობა ეჭქვეშ დგას და სწორედ ამის შემდეგ გადადის მთავარი ამბის თხრობაზე. ამ ტიპის შესავალი ჯანდიერს ეხმარება მკითხველი განაწყობს ამბის მისაღებად.

ამგვარი „სინამდვილის დავიწყება“ კინოთეატრში სიბნელით მიიღწევა, რადგან მხედველობითი არხი სიბნელის გამო მხოლოდ ეკრანზეა კონცენტრირებული. ცნობილია რომ პუშკინს დღე უჭირდა წერა და ამიტომ ღამე წერდა, სინათლის შუქით მხოლოდ ქალღმერთი იყო განათებული. „გონების ჩაბნელება“ ანუ სინამდვილის დავიწყება და გონების გადართვა მხატვრული ნაწარმოების რეალობაზე მხატვრული სისტემის ორგანიზების პირველი ეტაპია.

მთავარი გმირი („დაპატიჟება კინოში“) კინოსეანსის დროს კინოფილმის სინამდვილიდან ცნობიერებაში გაჩენილი შთაბეჭდილების მყისიერად გადმოცემას ცდილობს. კინოფილმის მხატვრული სინამდვილე მთავარ გმირში იწვევს შინაგან ემოციებს, ბრაზს, პროტესტს და შინაგან ანალიტიკურ მონოლოგს. კინოს მხატვრული სინამდვილე ხელს უწყობს სიღრმისეული მხატვრული რეალობის გამოაშკარავებას.

კოტე ჯანდიერის გმირი ზრუნავს ნინცოზე, შედის დიალოგში საკუთარ თავთან, ესაუბრება მას და ხშირად ეკამათება კიდევ. ავტორის მიერ მკითხველთან ურთიერთობის ეს ჩარჩო დამაჯერებელი ტონისა და ინტერაქტიული კონტაქტის აუცილებელი პირობაა.

დინამიკა მხოლოდ დაძაბულ სიუჟეტში კი არ ვლინდება, არამედ ნაწარმოების სტილშიც, მის არქიტექტონიკასა და საერთოდ სამყაროს მოდელირების ხასიათშიც.

„მოულოდნელად ქრება სინათლე და უკუნეთში ისახება მექსიკური სოფელი, რომელსაც გურგენ არშაკუნის ბანდა უახლოვდება იქნება მართლა მოგვკვდი და ჩემი სული უახლოვდება მყრალი მდინარის მეორე ნაპირს? იქნებ, სულაც ეს დარბაზია მეორე ნაპირი, ხოლო ჩვენი ლაპარაკი – ქარონის უაზრო და გაუთავებელი ბუტბუტია მხოლოდ? ეს კიდევ უფრო თვალში საცემია, რადგანაც ხსოვნაში ცოცხლობს ის დრო, როცა სიტყვებს ჯერ კიდევ გააჩნდათ აზრი, ქარებს სურნელი, ღვინოებს გემო, ხოლო

სხეულებს – მიზიდულობა; და უფრო მეტიც: მაშინ მე სავსებით შესაძლებელი მეგონა ჩვენი ერთობლივი ცხოვრება... ჩემი და ნინცოსი“.

პოსმოდერნიზმის კანონის თანახმად, მოთხრობაში სიუჟეტის ელემენტები ისეა აგებული, რომ ეს არის საბჭოთა პერიოდის ხელახლა წაკითხვა მისი დეკონსტრუქციის გზით. ამ დეკონსტრუქციის ერთ-ერთი მთავარი ხერხი ავტორისთვის კინოა.

კინო საბჭოთა პერიოდში თავის უცხოური ფილმებით დასავლეთთან დამაკავშირებელი ერთადერთი თუ არა, ერთ-ერთი ხიდი იყო. ძველად კინოს თავისი განსაკუთრებული ხიბლი ჰქონდა: კინოთეატრში რიტუალური სიარულის კულტურა, კინოშატალო, შეყვარებულების რიგი კინოდარბაზში – ეს ყველაფერი სოციალურულ-კულტურული თავმეყრის ადგილი იყო. მწერალი შემთხვევით არ იყენებს სწორედ კინოს ეპიზოდს საბჭოთა საზოგადოებაზე თავისი აზრის დასაფიქსირებლად. ნაწარმოებსაც „დაპატიჟება კინოში“ ჰქვია.

თბილისში კინოგმირები ხშირად მიბაძვის მაგალითები იყვნენ. იური ლოტმანი მიიჩნევდა, რომ კინოსემიოტიკის შესწავლის მთავარ ამოცანას კინოს ადამიანზე ზეგავლენის შესწავლა წარმოადგენს. ეს აისახა კიდევ ჯანდიერის ხსენებულ ნაწარმოებში: „პედანტური გულმოდგინებით ისწორებდა თმის ყოველ ღერს და ტვინში ალაგებდა სათქმელს: „ნინცო, შეიძლება სენტიმენტალურად მოგეჩვენოს, მაგრამ პირველი ნახვიდანვე არა, არ ვარგა „რისი თქმა მინდა, ნინცო, შენ ეგ მშვენივრად იცი, მე არ დაგაჩქარებ, იფიქრე და გადანყვიტე“. ეს უფრო დამაჯერებელია, ასე ლაპარაკობენ ამერიკულ კინოებში“.

ვესტერნის ჟანრის ამერიკული ფილმი, ჯონ სტერჯის „შესანიშნავი შვიდეული“ (1960 წ.) წარმოადგენს აკირა კუროსავას მიერ 1954 წელს გადაღებული იაპონური ფილმის „შვიდი სამურაის“ ადაპტაციას. ეს კინოსურათი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა თბილისში. კრისის (იულ ბრინერის გმირი) ჩაღწეული მუხლებით სიარული მოდაში იყო. ამ ფილმიდან ფრაზები, ჟესტები ადამიანების ყოველდღიურ ურთიერთობებზე ახდენდა გავლენას. ჯანდიერის მოთხრობაშიც სწორედ ეს ფილმი ჩნდება: „ყაზბეგთან“ ხალხმრავლობაა. ძირითადად მეცხრე-მეათე კლასელები არიან.

– ესენი ჯერ დაბადებულები არ იყვნენ, ჩვენ რომ ვნახეთ „შვიდეული“. ნარმოგიდგენია? – მეუბნება ნინცო“.

ჟურნალისტი და ფილოლოგი თამაზ მიგრიაული იხსენებს: „ჩვენ დროს კარგ ტონად ითვლებოდა, თუ ფილმს ეკრანებზე გამოსვლისთანავე, პირველ კინოსეანსზე ნახავდი. მავანი ნანახ ფილმს შემდეგ დანარჩენებს უყვებოდა, ვისაც ნანახი ჯერ არ ჰქონდა. მოსაყოლი ფილმებიდან ყველაზე პოპულარული „შესანიშნავი შვიდეული“ იყო. იმ დროს კრისის ჩალუნული ფეხებით სიარული თითქმის პაროდიად იქცა ქალაქში. უამრავი ადამიანი ცდილობდა კრისის მანერები შეეთვისებინა და ამ პერსონაჟს დამსგავსებოდა.

თბილისის კინოთეატრების მაყურებელთა აუდიტორიას, ფილმის ყურების დროს გავრცელებული ფოლკლორული შეძახილების რეპერტუარი ჰქონდა, რაც მხოლოდ ფილმის კოლექტიური ყურებისთვისაა დამახასიათებელი. მაგალითად, ფირი თუ განყდებოდა დარბაზში, რომელიმე მაყურებელი კინომექანიკოსის მისამართით აუცილებლად შესძახებდა: „საპოჟნიკ!“ ან „მეხაშე!“ ფილმის ყურების დროსაც, ყველაზე დაუდევარი მაყურებელიც კი, იოლად შეამჩნევდა ე. ნ. „გულაბკით“ გადაბმულ კადრებს. თუ ფილმში ხანგრძლივი კოცნის სცენა იყო, ვინმე აუცილებლად ნამოიძახებდა ხოლმე: „сорок“, რაც მომდინარეობდა სიგარეტის დასახელებიდან, ამ სიტყვას ამბობდნენ სიგარეტის თხოვნის დროსაც: დამიტოვე ციფრ-სი“.

კოტე ჯანდიერის მოთხრობაში: „დაპატიჟება კინოში“ ფილმის (შესანიშნავი შვიდეული) შინაარსიდან შემოტანილი ელემენტები იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ მოთხრობაში აზრობრივ-კომპოზიციური სტრუქტურის კვანძებად იქცევა. ფილმი ვიზუალური ნაწარმოებია, მაგრამ ჯანდიერის ნაწარმოებში ტექსტუალური სახით გხვდება, თუმცა აქ არ გვაქვს ფილმიდან ციტატები. ისინი მაინც ტექსტის დონორ რესურსად გვევლინება და მხოლოდ იმპლიციტურად („დაუსწრებლად“) არსებობს: „ეკრანზე პატარა ამერიკული „ქალაქი“ მოჩანს. ტეხასში ჩამოსული მექსიკელი გლეხები პირდაპირიანი შესცქერიან ამერიკელ ბიჭებს, სასაფლაოდან მობრუნებულ კათაფალკას ინდიელის ცხედრით და „Salun“-ის ნინ მდგარ მდიდარ კომივოიაჟერებს. უეცრად ყველაფერი

წყვედიადში იძირება. დარბაზში წამით სიჩუმე ისადგურებს, მერე ინწყება სტვენა.

– შუქი ჩაქრა, – ამბობს ნინცო.

– ეგრეც ვიცოდი“.

ნაწარმოებში ვიზუალიდან გამონვეული რეფლექსია არალიტერატურული ინტერტექსტით არის განპირობებული და ავტორის ძირითადი დისკურსი ხდება.

კინოსეანსი მოთხრობაში ვიზუალური ხელოვნების ნაწარმოებთან დაკავშირებული ფაქტია, რომელსაც გმირის წარმოსახვისა და მიმდინარე მოვლენების აღქმისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. ინტერტექსტი კონკრეტული კინოფილმის ფონზე არამხოლოდ ავტორის განცდების გაშლას ემსახურება, არამედ თხზულების აღქმის პროცესში ვიზუალური ხატის სახითაც მონაწილეობს. მკითხველის შემეცნება სწორედ ფილმის ჩართულობით მიმდინარეობს.

ავტორი ოპერირებს საბჭოთა ეპოქის დამახასიათებელი კულტურული კოდით. საბჭოთა სამყაროს მხატვრულად მოდელირებული სურათი ინტერტექსტუალობას იძენს მხატვრული ფილმის შინაარსობრივი ფრაგმენტების შემოღინებით.

ჯანდიერის ამ და სხვა ნაწარმოებებშიც უხვად გვხვდება ლიტერატურული ინტერტექსტუალური ჩანართებიც, მაგრამ ისინი ვიზუალურ ნაწარმოებს აღარ უკავშირდება.

არალიტერატურული ინტერტექსტი იმითაა საინტერესო, რომ ვიზუალისგან გამონვეული რეფლექსია ავტორის ძირითადი დისკურსი ხდება.

გალაკტიონის ლექსს „უხილავი“ აქვს მინაწერი – „აივაზოვსკის სურათის წინ“ და ლექსის კითხვისას ბუნებრივად ფიქრობ, რომ პოეტმა ნაწარმოები სწორედ ამ ვიზუალური ხელოვნების ხილვისას მიღებული შთაბეჭდილების შედეგად დაწერა. რალაც მსგავსი ხდება ჯანდიერის მოთხრობაში, სადაც ნახსენები ფილმი და ფილმის მსვლელობისას განვითარებული მოვლენები ურთიერთგანპირობებულია და ბუნებრივად გიბიძგებს ამ ფილმის სამყაროსაკენ. მიმდინარე მოვლენებზე გმირის ემოციები, ფიქრები, რემინისცენციები და კომენტარები ცოცხლდება ყველაზე



საკულტო და საბჭოთა პერიოდში ძალიან პოპულარული საეტაპო, უცხოური ფილმის ჩვენებისას.

კინოსენსი მოთხრობაში ვიზუალური ხელოვნების ნაწარმოებთან დაკავშირებული ფაქტია:

„დარბაზში შუქი ინთება, ისევ ქრება და ეკრანზე კვლავ ტეხასია, მთვრალი კომივოიაჟერი გაოგნებული ეუბნება ვილაცას:

– განა საკმარისი არ არის, იყო გვამი იმისათვის, რომ სასაფლაოზე წავიღონ?“

ეს დასავლეთია, ნინცო, ველური დასავლეთი, მაგრამ ამ ველურ დასავლეთში არსებობენ ბიჭები, რომლებიც მინას მიაბარებენ ვილაცისათვის არასასურველი კაცების გვამს. ჩვენ ჯუნგლებში კი მხოლოდ მხდალი ცხოველები ბინადრობენ და ჩვენი მინა სავსეა ძვლებით, რომლებსაც ამაოდ ელიან სასაფლაოები და საოჯახო სამარხები. კამერის ცივ კედელს მიყრდნობილი, ცემისაგან გაბრუნებული მთელი სიცხადით ვხედავდი ტყვიით დაცხრილული თვითმფრინავის ჩონჩხს და ასე ვფიქრობდი: „გავა წლები და მე ამის შესახებ დავნერ წიგნს, რომელსაც ლოპე დე ვეგას სიტყვებით დავიწყებ, სახელად კი „სისხლიან ქორწილს“ დავარქმევ. ეს იქნება წიგნი, სავსე ტკივილით, ხმაურითა და მწარე მონანიებით ჩვენი უღმერთოდ ჩავლილი, ჭეშმარიტ მცნებებს მოკვეთილი ცხოვრების გამო; ის იქნება სავსე ყვირილითა და უცენზურო გამოთქმებით, რომელთაც ვერავითარი ცენზორი და რედაქტორი ვერ ამოშლის, ხოლო იმისათვის, რომ ვინმემ არ მითხრას „რა დაგემართათ, ეს რა სტილია? თქვენ პოზიირობთ და უხამსობით ინონებთ თავსო“, მე წინ დავფურთავ ასეთ შესავალს: „ძვირფასო მკითხველო! შენ შეიძლება შეურაცყოფილი დარჩე ამ წიგნის პირველივე წინადადებით, მაგრამ მე სხვანაირად არ შემეძლო. რომ იცოდე, როგორ მომბეზრდა ინტელექტუალური ფარსის თამაში იდიოტური სიფათების წინ! როგორ მომბეზრდა ეს უსასრულო რევერანსები და ეტიკეტი, რომელიც მხოლოდ სიმართლის დასამალავადაა მოგონილი. მე აღარ ვეძებ ნატიფ ფრაზებს ჭუჭყიანი შინაარსის გადმოსაცემად, რადგან წერა ჩემთვის ჩვეულებრივი ცხოვრებაა, ცოხვრებაში კი ფეხსადგილის სუნი უდის და არა „მაჟინუარისა“. ღმერთმა შემინდოს, თუ სულმოკლეობის გამო აქამდე ამას ვერ ვახერხებდი. შენ კი, ძვირფასო, თუ გაბრაზდები,

შეგიძლია, ჩემი წიგნი სანაგვეზე გადააგდო, ანდა წაიღო გამოსახოცად იქ, სადაც მეფენიც თავისი ფეხით დადიან. მე ეს არ მენწყინება. გკოცნი, მიყვარხარ. ავტორი“.

ტექსტში კინოფილმის აქტივაცია სემიოტიკური პლასტია. ავტორისეულ თხრობაში ექცევა იკონური თხრობის კინოფილმი, რომელიც ტექსტუალურ სამოსში ეხვევა. ფილმში ავტორის მიერ შერჩეულ ეპიზოდებს მწერლის ენით ვეცნობით და არა კინოციტატებით. ეკრანულ ხატებსა და ტექსტში მიმდინარე მოვლენებს შორის ჩნდება სემანტიკური მიმართება და ტექსტში არსებული კინოენის ეს ვიზუალური ხატები გარკვეული მნიშვნელობებით იტვირთება.

როგორც საბჭოთა კინოთეატრებისათვის იყო დამახსიათებელი, ფილმის ჩვენება სხვადასხვა მიზეზით შეიძლება შეწყვეტილიყო. „– მაპატიეთ, თქვენი ჭირიმე, ბებია ვარ, უნდა გამიგოთ! – იმეორებდა ქალი, სანამ დარბაზში შუქი არ ჩაქრა და ეკრანზე მექსიკური სოფელი არ გამოჩნდა.

– რა ხდება? – ამბობს ნინცო.

– არაფერი განსაკუთრებული: ერს ისეთი აწმყო აქვს, როგორსაც თვითონ იმსახურებს!

ეკრანზე საშინელი ხოცვა-ჟლეტა.

– აღარ შემიძლია, ყველაფერი ყელში ამოვიდა! – მოულოდნელად აცხადებს ნინცო. ფილმს აღარ ვუყურებ. ნინცოს ხელები აქვს აფარებული სახეზე. ტირის? იმედი მაქვს, რომ არა. ხელებს ძალით ვაშვებინებ დაბლა. თვალის კუთხეებში ცრემლი უბრწყინავს, ერთი პატარა ცრემლი, სხვა არაფერი.

– რა მოგივიდა?

– არაფერი.

– მაინც?

– წამო, წავიდეთ.

– წამო.

ვდგებით. რეიგანის ტყვიით განგმირული ბრიტი ვერ ასწრებს დანის სროლას. გარეთ გავდივართ. ცარიელ მოსაცდელში ყვავილებით მორთული ყაზბეგის თეთრი ბიუსტი გვხვდება“.

ამ ეპიზოდით მთავრდება კინოსეანსის ეპიზოდი მოთხრობაში.

კინო ქართულ პროზაში მეოცე საუკუნის ოციანი წლების პერიოდში, მოდერნისტული ტენდენციების ნაწარმოებებშიც გვხვდება. შემდეგი პერიოდიდან ის სხვადასხვა მწერლის მიერ კონკრეტული მხატვრული ამოცანის გადასაწყვეტად გამოიყენება. სწორედ ეს რამდენიმე ხერხი გამოვყავით სცენარისტისა და მწერლის კოტე ჯანდიერის პროზაში.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

**გელაშვილი 2015:** გელაშვილი ლ. *კინოთეატრების მატრიანე*. სპეცპროექტი. ჟურნალი Filmprint, №16, ზაფხული. 2015.

**გელაშვილი 2018:** გელაშვილი ლ. *ფოტოგრაფიულ-ბინოკულარული ნარატივი ქართულ მოდერნისტულ ტექსტებში* (დისერტაცია). თბილისი: 2018.

**ინგარდენი 2011:** ინგარდენი რ. „კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია“. გერმანულიდან თარგმნა ლევან ბრეგაძემ. *სჯანი*, 12. 2011.

**ყარალაშვილი 1977:** ყარალაშვილი რ. *წიგნი და მკითხველი [რეცეპციული ესთეტიკის საკითხები]*. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1977.

**ჯანდიერი 2009:** ჯანდიერი კ. „კონკიას ღამე“. *მოთხრობები*. თბილისი: 2009.

**ჯანდიერი 2010:** ჯანდიერი კ. „გლობალიზაცია“. *მოთხრობები*. თბილისი: 2010.