

დროის ფლუიდურობა მე-20 საუკუნის ფრანგულ
ლიტერატურასა და კინოში

სოფო ჯორჯაძე

შესავალი

მე-20 საუკუნე არის ეპოქა როგორც განადგურების, ისე ახალი აღმოჩენებისა და განვითარების. დასავლური სამყარო თვითდესქტრუქციულ რეჟიმში არსებობისას, აღმოაჩენს ხელოვნების ახალ დარგს, გადახედავს არსებულ ფილოსოფიას, განავითარებს ყველა დროისთვის საინტერესო კონცეფციებს და წამოიწყებს ახალ ექსპერიმენტებს ლიტერატურასა და ნარაჯიაში. საფრანგეთი დასავლური სამყაროს ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი კულტურული აქტორია, რომელიც ასევე ჩართული იყო ახალი ცოდნის მიღებისა თუ ძველი ცოდნის გაფართოების პროცესში ფილოსოფიისა და ხელოვნების მეშვეობით.

საუბრები დროის შესახებ არასდროს ამოწურულა და არასდროს გამოუწვევია გულგრილობა ეპოქის მხრიდან. ის საინტერესოა არა მხოლოდ ფილოსოფოსებისთვის ან ხელოვნებისთვის, არამედ თითოეული ადამიანისთვის, იქნება ის დაბადებული საათის გამოგონებამდე, თუ მის შემდეგ. სამყარო გვთავაზობს დროის აღქმის სხვადასხვა მოდელებსა თუ სტრუქტურებს, თუმცა ერთადერთი დრო, რომელიც ადამიანისთვის ნაცნობია, ეს არის სუბიექტური, პირადი დრო. არალინეარულ და არაობიექტურ დროს, რომელიც პერსონალური გამოცდილებებისა და აღქმების არქივს წარმოადგენს, ეწოდება ფლუიდური დრო და მასში არ იგულისხმება კალენდრული, რიცხვით მნიშვნელობაში გადაყვანილი განზომილება.

ნაშრომში განხილულია მე-20 საუკუნის ფრანგულ ფილოსოფიაში, ლიტერატურასა და კინემატოგრაფიაში ფლუიდური დროის რაობა, როლი და მნიშვნელობა. ფილოსოფიიდან წარმოდგენილია ანრი ბერგსონის, ჟილ დელიოზის და როლან ბარტის თეორიები, ლიტერატურიდან - მარსელ პრუსტის "დაკარგული დროის ძიებაში", ხოლო კინემატოგრაფიიდან ალენ რენესა და ლუის ბუნუელის ფილმები. ამგვარად, მკითხველი გაეცნობა ეპოქის განწყობებს დროის შესახებ და იმას, თუ როგორ მოხდა ამ განწყობების ხელოვნებაში სხვადასხვა ფორმით ინტეგრაცია.

თეორიული ჩარჩო და ლიტერატურული მიმოხილვა

არალინეარულ დროზე საუბარი ტრადიციული ფილოსოფიის ერთ-ერთი ნაწილია, რომელსაც სხვადასხვა ეპოქა და სხვადასხვა მოაზროვნეები ეხებიან, ეს იქნება ნეტარი ავგუსტინე, დევიდ ჰიუმი, იმანუელ კანტი, თუ სხვები. მე-19 საუკუნის დასასრულს, მე-20 საუკუნის დასაწყისში კი დროის ფლუიდურობის საკითხი განსაკუთრებით საინტერესო ხდება. ფენომენოლოგიის წარმომადგენლები თვლიდნენ, რომ დრო არის აწმყოში

არსებული უსასრულობა, დატვირთული წარსულის მოგონებებით¹. ამ პერიოდშივე ჩნდებიან ის ავტორები, რომლის თეორიებსაც განვიხილავთ და გამოვიყენებთ ლიტერატურისა და კინემატოგრაფიის მაგალითების განსახილველად, კერძოდ, ანრი ბერგსონი, ჟილ დელიოზი და როლან ბარტი. ასევე ფსიქოანალიტიკოსი ზიგმუნდ ფროიდი, რომლის თეორიებმაც მე-20 საუკუნის დასაწყისში ადამიანების აზროვნებაში მნიშვნელოვანი ძვრები განაპირობა. ფროიდმა მისი საუბრებით არაცნობიერ დეტერმინიზმზე, ინფანტილურ სურვილებზე, სიზმრების რაობაზე, სექსუალურ და აგრესიულ იმპულსებზე გავლენა მოახდინა ევროპულ ინტელექტუალურ წრეზე.

ამასთან ერთად, მე-19 საუკუნის მიწურულს ჩნდება პირველი ფილმები და მე-20 საუკუნეში იქმნება მსოფლიო კინემატოგრაფიის შედეგები, რომლებშიც უკვე ვიზუალურად შესამჩნევი ხდება ავტორის მიერ დროით მანიპულირება. ავტორების განხილვამდე გამოვყოთ რამდენიმე კონცეპტუალური ტერმინი, რომლებსაც ლიტერატურისა და კინოს განხილვის დროს გამოვიყენებთ. ბერგსონის ფილოსოფიიდან მნიშვნელოვანია დავიმახსოვროთ ტერმინები - *წმინდა გახსენება* და *გახსენების ხატი*². წმინდა გახსენება არის მოგონებების დიდი, მრავალშრიანი არქივი, სადაც ყველა ჩვენი წარსულის გამოცდილება ცნობიერის სხვადასხვა ფენაზე ინახება, ხოლო იმ მოგონებას, რომელიც აწმყო დროში გვახსენდება, ჰქვია გახსენების ხატი. ასევე, ბერგსონის თეორიით იხსნება, თუ რატომ არის დრო არალინეარული, ფლუიდური, რაც აღნიშნავს დაუთვლელ, არასწორხაზოვან და მუდმივად ცვალებად დროს, რომელსაც რიცხვით მნიშვნელობას და განსაზღვრულ მიმართულებას ვერ მივანიჭებთ. დელიოზის ფილოსოფიიდან ყველაზე მნიშვნელოვანი ტერმინი არის *კრისტალური სურათი*³. კრისტალური სურათი არის ისეთი ხატი, რომელსაც აქვს ორი სახე და შეიცავს როგორც წარსულის მოგონებას, ისე აწმყო რეალობას. ავტორს დამატებითი ორი ტერმინი შემოაქვს ამ ტერმინის განსამარტად: *ვირტუალური სურათი*⁴ - წარსულის მენტალური ხატი და *აქტუალური სურათი*⁵ - აწმყოში ცხადად შეგრძნებადი ხატი. ის ასევე წერს პრუსტზე და რომანში "დაკარგული დროის ძიებაში" არსებულ ნიშნებსა და ციკლებზე⁶. როლან ბარტის ჩართვა დაგვკირდება

¹ Donald Palmer, *Looking at Philosophy: The Unbearable Heaviness of Philosophy Made Lighter*, 4th ed. (Boston: McGraw-Hill, 2007), "The phenomenological tradition and its aftermath".

² Henri Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, trans. F. L. Pogson (London: George Allen and Unwin, 1910).

³ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989).

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Gilles Deleuze, *Proust and Signs*, trans. Richard Howard (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).

იმისთვის, რომ ტექსტისა და კინოს განხილვის თავისებურებები⁷ შევისწავლოთ მის მიერ გამოყოფილ 5 კოდთან ერთად⁸. სტრუქტურალისტი ფილოსოფოსი გვეხმარება მარსელ პრუსტის შემოქმედების საფუძვლიან ანალიზში. ზიგმუნდ ფროიდის თეორიიდან⁹ ასეთი ტერმინი არის *ფალსიფიცირებული მოგონება*, ანუ ისეთი მოგონება, რომელიც იმ ბუნებას არ ატარებს, რომლითაც ჩვენ ის გვახსოვს. გაყალბებული მეხსიერების ფრაგმენტს ფორმა და შინაარსი ხშირად შეცვლილი აქვს, რადგან ის ერგება ახალ გარემოებას, აწმყოს. ყველა ამ ტერმინს უფრო ცხადად და დეტალურად განვიხილავთ ბერგსონის, დელიოზის, ბარტისა და ფროიდის კონცეფციების მიმოხილვისას.

ანრი ბერგსონი, “დრო და თავისუფალი ნება“, “მატერია და მეხსიერება“.

ანრი ბერგსონი საკუთარ ნაშრომს “დრო და თავისუფალი ნება“ იწყებს გაზომვის ორნაირ მეთოდზე საუბრით¹⁰. არსებობს რაიმეს ზომის დადგენის ორგვარი მეთოდი: ერთი არის ექსტენსიური და რაოდენობრივად გაზომვადი და მეორე არის ინტენსიური, ანუ ხარისხობრივად გაზომვადი. ჩვენ შეგვიძლია ექსტენსიურად/რაოდენობრივად გავზომოთ რიცხვითი მონაცემები, მაგალითად მანძილი ან სიმაღლე, თუმცა ვერ გავზომავთ ემოციებსა და გრძნობებს, მაგალითად ბრაზს, შიშს, სიხარულს. გრძნობა მისი ინტენსიურობის ხარისხით გაიზომება. შესაბამისად, ავტორს აკვირვებს გრძნობების ისეთი სიტყვებით დახასიათება, როგორებიცაა “უფრო დიდი”, “უდიდესი” და სხვა. ისინი წარმოადგენენ ტროპებს და მიემართებიან რიცხობრივ მონაცემებს. ეს პრობლემა გამომდინარეობს იქიდან, რომ არსებობს ორი სახის ინტენსივობა: ფიზიკური ძალისხმევა, რაც კუნთების დაძაბულობას და მოძრაობას უკავშირდება და ღრმა ემოციები, რომელსაც არ აქვს კავშირი ფიზიკურთან. მეორე შემთხვევაში ინტენსიურობა არ არის რიცხვობრივად გაზომვადი და გავლენას ახდენს ბევრ შინაგან გრძნობასა და გამოცდილებაზე. თუ ვამბობთ, რომ რაიმე ემოცია იყო ინტენსიური, ვგულისხმობთ იმას, თუ როგორ იმოქმედა მან ჩვენს ცნობიერზე, ანუ ინტენსიურობას როგორც შინაგან გამოცდილებას ისე ვიღებთ.

ავტორი ამბობს, რომ ნებისმიერი რიცხვი შედგება პატარა ნაწილებისგან, მაგალითად 5 შედგება 5 ცალი ერთეულისგან. იმისდა მიუხედავად, რომ ეს ერთეულები ერთმანეთისგან

⁷ Roland Barthes, “From Work to Text,” in *Image-Music-Text*, ed. and trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977).

⁸ Palle Schantz Lauridsen, “Roland Barthes and the Analysis of Film – An Introduction,” *Kosmorama*, no. 240 (2009).

⁹ Sigmund Freud, “Screen Memories,” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 3, trans. James Strachey (London: Hogarth Press, 1962), 299–322.

¹⁰ Henri Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, trans. F. L. Pogson (London: George Allen and Unwin, 1910).

განსხვავებულია, ჩვენ მაინც ვთვლით მათ როგორც იდენტურებს და ვუმატებთ ერთს მეორეს ისე, რომ არ ვითვალისწინებთ მათ შორის არსებულ სხვაობებს. მათ შორის განსხვავება რომ არ იყოს, მაშინ ის ერთეულებად კი არ იქნება დანაწევრებული, არამედ ერთიანი იქნებოდა. რიცხვებსაც სხვადასხვანაირად აღვიქვავთ, მაგალითად შეიძლება 5 წარმოვიდგინოთ, როგორც ერთიანი მონაცემი და ასევე შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, როგორც პატარა ნაწილების ჯამი. როდესაც ჩვენ ვსაუბრობთ მატერიალურ საგნებზე, მარტივად აღვიქვავთ როგორ უნდა შევძლოთ მათი დათვლა, რადგან მატერიალური საგნები განთავსებულია სივრცეში. თუმცა, ფსიქიკური/ცნობიერი მდგომარეობებისა და მენტალური სურათების დათვლის დროს ვითარება იცვლება. ადამიანები ძირითადად არ ითვლიან ხმას, სუნს, რაიმე მოქმედებას და სხვა არამატერიალურ მოცემულობებს. შესაბამისად, არსებობს ორი სახის სიმრავლე: მატერიალური, რომელსაც თავისუფლად ვთვლით და ცნობიერი მდგომარეობები, რომელთა რიცხვობრივად გამოსახვისთვის გვჭირდება ახალი სიმბოლოს შემოტანა (ასეთი სიმბოლო არის სივრცე)¹¹.

ჩვეულებრივად დროზე და სივრცეზე ერთნაირი წარმოდგენები გვაქვს. სივრცეში განლაგებული ობიექტების მსგავსად, ვთვლით, რომ მოვლენებიც დროში მოწესრიგებულად არიან განლაგებულნი, რაც მცდარი შეხედულებაა. ჩვენ დროს შინაგანად განვიცდით, ამიტომ არ შეგვიძლია რომ მასში მიმდინარე პროცესები დავყოთ რაიმე განცალკევებულ ერთეულებად. დროის შინაგანი გამოცდილება არის განგრძობითი და ფლუიდური. ჩვენი მოგონებები და ფიქრები ერთმანეთშია არეული, არ არსებობს მათ შორის მკაფიო გამყოფი ხაზი, ისინი თანაარსებობენ. შესაბამისად, ვცდებით, როცა სივრცის იდეას ვარგებთ დროის იდეას და ისე განვმარტავთ მას. ნამდვილი დროის განცდა გვაქვს მაშინ, როდესაც აწმყო და წარსული ერთმანეთთან არის შერეული. ორი დროის კონცეფციას გამოყოფს ბერგსონი, ერთი არის სივრცითი დრო, რომელშიც ინტეგრირებულია დროის სივრცისეული აღქმის ცრურწმენა და მეორე არის წმინდა ხანგრძლივობა, რომელიც თავისუფალია ამ ცრურწმენებისგან. თუმცა, ის რომ ადამიანები არასწორად უყურებენ დროს და ფიქრობენ, რომ ის გაზომვადია ბუნებრივია, რადგან მათ მოიგონეს საათი, რომლის მიხედვითაც საათში 60 წუთია და ყოველ საათში 60 წამი. შესაბამისად, გვგონია, რომ 1 საათი არის ხაზი 60 წერტილით, ის აღიქმება როგორც მოწესრიგებული ჯაჭვი. სივრცეში მხოლოდ და მხოლოდ ერთი დროის მომენტი არსებობს, ეს არის აწმყო, აღარ არსებობს წარსულის პოზიციები. ამის საპირისპიროდ, ჩვენს

¹¹ Ibid., chapter 1.

ცნობიერში აწმყოსთან ერთად წარსულიც არსებობს და დრო განგრძობითი განზომილებაა. განგრძობითობა, დროის სვლა, მიმდინარეობა, მხოლოდ და მხოლოდ ჩვენს ცნობიერში არსებობენ და არა ჩვენს გარეთ¹².

ბერგსონი განასხვავებს წმინდა გახსენებას და გახსენების სურათს: პირველი არის მოგონებების დიდი ველი, წარსულის უკანა ფონი, სადაც ყველა მოვლენა და ემოცია ერთმანეთთან არეულია. გახსენების ხატი კი კონკრეტული მოგონების აქტუალიზაციაა, რომელიც წმინდა გახსენებიდან მომდინარეობს. წმინდა გახსენება მოგონებების კონტურებს და ფორმებს ქმნის. თუმცა, ვინაიდან ყველა წარსული გამოცდილება მეხსიერების სხვადასხვა ფენაზე მდებარეობს, შეიძლება რომელიმე მოგონება მცდელობის მიუხედავად ვერ გავიხსენოთ, რადგან იმ შრეზე იმყოფებოდეს, რომელსაც რაღაც მომენტში ვერ მივწვდებით. ბერგსონის მიხედვით, ყველა გამოცდილება ნებისმიერ დროს შეიძლება ვერ გავიხსენოთ. მაგალითად, თუკი ფილმის ორ პერსონაჟს ერთი და იგივე მოვლენა სხვადასხვანაირად ახსოვთ, ეს ნიშნავს რომ მეხსიერების სხვადასხვა შრეზე იმყოფებიან. შესაბამისად, ადამიანის შესაძლებლობა, რომ გაიხსენოს რამ, დაკავშირებულია მის უნართან, მიაგნოს იმ კონკრეტულ შრეს, რომელზეც მოგონება იმყოფება¹³.

მეხსიერებისა და დროის კონცენფციებს ანრი ბერგსონი ეხება თავის მეორე ნაშრომში “მატერია და მეხსიერება”¹⁴. ის ეწინააღმდეგება როგორც მატერიალიზმს, ისე იდეალიზმს და შემოაქვს დუალიზმის იდეა, სადაც რეალობა არც მატერიამდეა დაყვანილი და არც ადამიანის აღქმამდე. მისი აზრით, სხეულიც და გონებაც დამოუკიდებელი სუბსტანციებია, რომლებიც ერთმანეთთან თანხვედრაში არიან და ერთად მოქმედებენ.

ბერგსონის აზრით აღქმა არის სელექციური, შესაბამისად გონება ყველაფერს არ ამოიცნობს, რასაც გარშემო ხედავს. მისთვის საინტერესო არის მხოლოდ აღსაქმელის მნიშვნელოვანი მხარე, ამიტომ მის გარეთ არსებული ინფორმაცია იფილტრება. ვინაიდან ბერგსონი დუალისტია, ამბობს, რომ აღქმა სხეულთან არის დაკავშირებული და ის, რომ პერცეფცია მარტივად ხვდება თუ რა არის საჭირო და რა არა, სწორედ ამ კავშირით იხსნება, რომელსაც სენსომოტორიკას უწოდებს. ამას პრაქტიკული კონტაცია აქვს, ვინაიდან

¹² Ibid., chapter 2.

¹³ Ibid., chapter 5, subchapter 3.

¹⁴ Henri Bergson, *Matter and Memory*, trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer (New York: Zone Books, 1991).

სენსომოტორიკის მიზანია ადამიანის ამოქმედება და რეაგირება, ჩვენ იმისთვის აღვიქვავთ რაიმეს, რომ შესაბამისი მოქმედება დავაბრუნოთ პასუხად¹⁵. ნებისმიერი გამოცდილება გონებაში არის თავმოყრილი და ამიტომ გონებას, ფიზიკური სხეულისგან განსხვავებით, გააჩნია საკუთარი ხანგრძლივობა. ფიზიკური სხეული სივრცეში მოთავსებული და გაზომვადია, მაგრამ ის ხანგრძლივობა, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ რიცხობრივად არ იზომება. დროის აღქმა გონებისთვის არის სუბიექტური, ფლუიდური და თავისუფლად მოძრავი¹⁶. ხოლო ყველა ის მოგონება, რაც გაგვაჩნია არ არის გონებაში დალექილი გამოცდილება. ისინი ცოცხალი შეგრძნებებია, რომლებსაც შეუძლიათ აწმოზე იქონიონ გავლენა. ცნობიერი სელექციურად არჩევს, თუ რომელი წარსული გამოცდილება გაახსენოს სუბიექტს რაიმე გამაღიზიანებლის ზემოქმედების შემთხვევაში. ამასთანავე, მოგონებები ცვალებადია, ისინი ისე მოგვეწოდება აწმყოში, რა ხაზითაც ამჟამინდელ რეალობას უკავშირდებიან და არა ყოველთვის ერთი და იგივე ფორმით, ერთი და იმავე შეგრძნებებით ან ემოციებით¹⁷.

ჟილ დელიოზი, “კინო - 2, დროის ხატი“

ჟილ დელიოზი ფრანგი პოსტსტრუქტურალისტული თეორიის წარმომადგენელია, რომელიც გვთავაზობს ფსიქოანალიზის, სტრუქტურალიზმისა და მარქსიზმის გადახედვის უნიკალურ გზებს. მას აქვს დაწერილი ნაშრომები ფელიქს გატარისთან ერთად, რომელიც იყო ფრანგი ფსიქოანალიტიკოსი და აქტივისტი. მათი ყველაზე ცნობილი საერთო წიგნი არის “ანტი-ოიდიპოსი”¹⁸. ჩვენს მიერ განსახილველი ტექსტი “კინო-2, დროის ხატი“ ბერგსონის ფილოსოფიის გადახედვასა და კინემატოგრაფიასთან შეთავსებას ემსახურება.

ავტომატური და ფოკუსირებული ამოცნობა

ჟილ დელიოზის მიხედვით, კინოში მოქმედების ხატი ნაცვლდება დროის ხატით. პირველში პერსონაჟის გადაადგილება, ჟესტი თუ მიმიკა გამოწვეულია რაიმე მოქმედებისგან, ხოლო მეორეში პერსონაჟის რეაგირება აღარ არის დამოკიდებული მოქმედებაზე, რაც საშუალებას აძლევს მაყურებელს, რომ შეიგრძნოს დრო და ემოციური

¹⁵ Ibid., chapter 1.

¹⁶ Ibid., chapter 2

¹⁷ Ibid., chapter 4.

¹⁸ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane (New York: Viking Press, 1977).

თუ კონცეპტუალური იდეა. ასეთი გამოსახულებების მიზანი არის, რომ აუდიტორიამ უფრო მეტად იფიქროს, ვიდრე ზედაპირულად თვალი ადევნოს ამბის თხრობას¹⁹.

“კინო 2 - დროის ხატი”-ს წერისას დელიოზი მნიშვნელოვნად ეყრდნობა ანრი ბერგსონს. ბერგსონი ამბობს, რომ არსებობს ორი სახის მახსოვრობა, ერთი არის ჩვევა, რომელსაც არ სჭირდება გახსენება და რომელიც ავტომატური მოქმედებების განხორციელებაში გვეხმარება და მეორე არის წმინდა მახსოვრობა, რომელიც შედგება წარსული გამოცდილებებისგან და სურათებისგან²⁰. დელიოზი ერთმანეთს ადარებს ორი სახის ამოცნობის მექანიზმს. ავტომატური ამოცნობა უკავშირდება ყოველდღიური ცხოვრების დიდ ნაწილს, რადგან ის ხორციელდება ჩვევის და მოძრაობის გავლით. მაგალითად, როდესაც ადამიანს ესმის კარზე კაკუნი, ავტომატურად მიემართება მისკენ ან როდესაც ქუჩაში ხედავს მეგობარს, მიდის მასთან და იწყებს საუბარს. ასეთი აღქმა არის სენსორულ-მოტორული, შესაბამისად დამოკიდებულია იმაზე, თუ რას დაინახავ, რას გაიგებ, რომელ სუნს შეიგრძნობ და ა.შ. ამ დროს არ ფიქრდება იმ ობიექტზე, ხმაზე, სუნზე, რომელმაც შენი რეაქცია გამოიწვია, არამედ ინერციით ასრულებ შესაბამის რეაქციას. ფოკუსირებული აღქმა კი არის ამოცნობის მეორე მექანიზმი, როდესაც რაღაცას ყურადღებით დააკვირდები, შეიგრძნობ, გამოიკვლევ და გამაღიზიანებელს რეფლექსურად არ პასუხობ შესაბამისი მოძრაობით. ასეთ დროს ვაკვირდებით შესაცნობი მოვლენის ან ობიექტის სტრუქტურას, მის ფორმას, სიხშირეს და სხვა დეტალებს. უფრო მეტი რაკურსიდან და უფრო მეტი მხრიდან გინდება, რომ შეისწავლო ის, ღმა შრეებისა და სხვადასხვა რაკურსის გამოკვლევასა და აღწერაზე ხდები კონცენტრირებული. თუკი პირველი მექანიზმი გვეკარნახობს რისთვის გამოიყენება ობიექტი, მეორე, ფოკუსირებული მექანიზმი, გვეუბნება თუ როგორია ის. ეს ნელი და კომპლექსური პროცესია, რომელმაც შეიძლება უფრო აბსტრაქტულ პასუხამდე მიგვიყვანოს, ვიდრე მარტივმა კითხვამ, თუ რისთვის გამოიყენება, რა პრაქტიკული მიზანი გააჩნია ობიექტს. დელიოზისთვის მისი თანამედროვე კინო მსგავს დესკრიფციულ მეთოდზეა გადასული, სადაც მნიშვნელოვანი არის მაყურებლის ყურადღების მიმართვა ნებისმიერ დეტალზე და არა უბრალოდ განვითარებული ამბის მარტივი აღქმა. თითოეული მომენტის ფოკუსირებული ამოცნობა ხდება კინოს მიზანი. ავტომატური აღქმა ვერ მოგცემს საშუალებას, რომ აღმოაჩინო ახალი

¹⁹ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), chapter 1.

²⁰ Henri Bergson, *Matter and Memory*, trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer (New York: Zone Books, 1991), 86-139.

ასპექტები, რადგან მისთვის მნიშვნელოვანი არის ზედაპირული დაკვირვება, პრაქტიკულობა და მარტივი ადამიანური გამოცდილებები²¹.

ფოკუსირებული აღქმა მნიშვნელოვანია იმიტომ, რომ შემოჰყავს დროის ფლუიდურობის იდეა. ამ შემთხვევაში შეიძლება აქტორები იყვნენ მოგონებები, ემოციები, წარმოსახვის უნარი, შესაბამისად თვით-რეფლექსიის უფრო მეტ შანსს აძლევს აღმქმელს. ასევე, შეიძლება დაინახო რაიმე ობიექტი, რომელიც გაკავშირებს სხვა ობიექტთან. შენი გონება ხედავს ან შეიგრძნობს იმას, რაც მატერიალურად იმ მომენტში ხელმისაწვდომი არ არის, უბრალოდ მოგონების და გახსენების ხასიათს ატარებს. იმის ყურადღებით შესწავლამ, რაც აწმყო დროში მოგვეცემა, შეიძლება წარსულის გამოცდილებასთან დაგვაბრუნოს. ამასთანავე, შეიძლება აღსაქმელ ობიექტზე წარმოდგენა შეგვიცვალოს ან გაგვიმრავალფეროვნოს, მაშინ, როდესაც ობიექტი რეალურად არ იცვლება, რაც უფრო დიდი ცოდნის მიღებას და მენტალურ სამყაროში უკეთესად გამორკვევას ნიშნავს. კადრის ფენომენოლოგიურ გამოკვლევის საშუალებას გვაძლევს. გამოდის, რომ ერთ ადგილას ფიქსირებულ რეალობას არ ვხედავთ, თუკი ყურადღებით დავაკვირდებით ჩვენს გარშემო არსებულ რაღაცებს, ყოველთვის შესაძლებელია ახალი შრის, ახალი დეტალის დამატება. გახსენების სურათი (a recollection image) არის ბერგსონის ტერმინი, რომელიც მსგავს მენტალურ პროცესს ნიშნავს. ის აღნიშნავს იმ ნათელ სურათს, რომელიც ჩნდება მაშინ, როცა აწმყოში ადამიანი რაიმე გამაღიზიანებელს ეჩეხება. ეს არის აწმყო რეალობისგან და ცნობიერისგან გამოწვეული აქტიური სურათის რეკონსტრუქცია. წარსულის გამოცდილება შეიძლება შევიგრძნოთ აწმყოს მსგავს ხარისხში, რადგან წარსული არ არის მხოლოდ გონებაში დალექილი მოგონებები, რომლებიც მიზანმიმართულად უნდა იყვნენ გახსენებულნი, არამედ შეიძლება წინასწარი განზრახვის გარეშე ძალიან ცხადად და მოულოდნელად იჩინონ თავი. ეს ტერმინი ბერგსონს მის ნაშრომ “მატერია და მეხსიერებაში” შემოჰყავს²². დელიოზი ამბობს, რომ კინო ხშირად აძლევს მის მაყურებელს საშუალებას, რომ რამოდენიმე რეალობა ერთდროულად განიცადოს.

²¹ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), chapter 3, subchapters 1-2.

²² Ibid., 205-275.

სიზმრები და დრო

დელიოზი ბერგსონზე დაყრდნობით ამბობს, რომ როდესაც გვძინავს, რეალურ სამყაროს მოწყვეტილები ვართ და გონებას აღარ შეუძლია რომელიმე შეგრძნებით ზუსტ და გასაგებ წარსულის გამოცდილებებთან დაგვაკავშიროს. ამის მაგივრად, ეს შეგრძნებები გვაკავშირებენ წარსული გამოცდილებების დიდ ველთან, სადაც მოგონებები ერთმანეთთან გადაჯაჭვულები არიან და ზოგიერთი მენტალური გამოსახულება ბუნდოვანი ხდება. ბერგსონისთვის გონება არის შემდგარი სურათებისა და მოგონებების წრეებისგან, მათ შორის არსებობს რაღაც ტრაექტორია, რომელიც განსხვავდება სიფხიზლის და ძილის შემთხვევებში. თუკი ფხიზელ მდგომარეობაში რაიმე სურათს პირდაპირ მივყავართ კონკრეტულ წარსულ გამოცდილებამდე, სიზმარში ეს ასე არ ხდება და ის გზა, რომელიც გონებამ უნდა გაიაროს ბევრად გრძელი და რთულია. იმის მაგივრად, რომ არსებობდეს ორი წერტილი და ერთს მივყავდეთ მეორესთან, სიზმარში არის უამრავი წერტილი ზუსტი საბოლოო მიმართულების გარეშე. შესაბამისად, ერთ სურათს მივყავართ მეორემდე, მეორეს მესამემდე, მესამეს მეოთხემდე და ასე შეიძლება გაგრძელდეს უსასრულოდ. ბერგსონის აზრით, იმას, რომ სიზმარში ბევრ გამოსახულებებს ვნახულობთ, ხშირად მეტაფორული დატვირთვა შეიძლება არ ჰქონდეს, უბრალოდ ცნობიერი უსასრულო რაოდენობის სურათებს აწარმოებს. სიმბოლურ დატვირთვებზე არ დგას ჩვენი ცნობიერი არაფხიზელ მდგომარეობაში, ფლუიდურ, კრეატიულ ტრანსფორმაციებზე დგას²³.

დელიოზი იწყებს ფილმების იმ შემთხვევების განხილვას, როდესაც სიზმარში ოპტიკური და ხმის სურათები (რასაც ვხედავთ ეკრანზე და გვესმის) არ შეესაბამება სენსო-მოტორულ ნორმალურ მუშაობას. ასეთ დროს, პერსონაჟები და ხმა ან გამოსახულება ერთმანეთთან არ არიან კოორდინაციაში ან უცნაურად ებმიან ერთმანეთს. ასეთი სურათები არ წარმოადგენენ არც სიზმრის ხატს, არც გახსენების (recollection) ხატს. ამ ტექნიკას worldizing ჰქვია და ასეთ დროს სამყარო მოქმედებს პერსონაჟის გარშემო და არა პირიქით. მთავარი აქტორი გარემო ხდება, რა დროსაც გმირები პარალიზირებულები არიან, მათ ან არ შეუძლიათ მოქმედება ან ნებით არ მოქმედებენ. ადამიანის გარშემო არსებული სამყარო ხდება აქტიური და მას ვხედავთ, როგორც მთავარი როლის შემსრულებელს. ასეთ სცენებში სივრცე და დრო სიურრეალისტური აქტორები ხდებიან: სივრცე იშლება და იწყებს

²³ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), chapter 3, subchapter 3.

მოძრაობას, ხოლო დრო ჩერდება. ადამიანი მთლიანად ჩანაცვლდება სივრცით და დროით. ამას დელიოზი უდიდესი წრის ზღვარს უწოდებს, რადგან მარტივი სენსომოტორიკა ჯერ გადადის სიზმის და გახსენების ხატებში, ხოლო შემდეგ სამყაროს მოძრაობებში და კინემატოგრაფიული შესაძლებლობები მაქსიმალურად ფართოვდება, იმ დონეზე რომ ზღვარს აღწევს. ამ შემთხვევაში არა მარტო დრო ხდება ფლუიდური და დინამიური, არამედ სივრცეც²⁴.

²⁴ Ibid., chapter 5, subchapter 3.

კრისტალური სურათი

კრისტალური სურათი არის დელიოზის ტერმინი, რომელიც მიემართება ისეთ კადრს, სადაც აქტუალური და ვირტუალური სურათები თანაარსებობენ. აქტუალურ სურათს წარმოადგენს ის მოვლენა, რომელიც ვითარდება აწმყოში, ხოლო ვირტუალური ხატი ასახავს არა აწმყოში განვითარებულ მენტალურ სურათს. აქტუალური სურათი უკვე მომხდარია, გამოხატულია, აქტუალიზირებულია, ხოლო ვირტუალური - პოტენციაა, გამოუხატავი და ლატენტურია. როდესაც ვირტუალური და აქტუალური გამოსახულებები ერთიანობაში მოდიან, რეალობა ორ ნაწილად იხლიჩება. ამ დროს, წარსულში არ გადავდივართ, რადგან აწმყოს არ ვკარგავთ, ორივე მომენტს ერთად ვფლობთ. კრისტალური სურათი დიდი და უფრო სტრუქტურირებული ფორმაა ვიდრე გახსენების სურათი. მას უფრო მეტი შრე და მექანიზმი აქვს. ეს არის მომენტი როდესაც დრო დროში ჩნდება, როდესაც მოვლენების სვლა არალინეალურია, როდესაც მენტალური გამოსახულება რეალური ხდება და აწმყოს ერწყმის. ეს ორსახოვანი სურათი გვხვდება კინემატოგრაფიაში, მაგალითად მაშინ, როდესაც ვხედავთ ფილმს ფილმში, ან როდესაც ვხედავთ სარკეს, რომელსაც სიმბოლური დატვირთვა აქვს, როცა სიცოცხლის და სიკვდილს შორის ზღვარი ფერმკრთალდება და ორი ხატი ჩნდება - სიკვდილის და სიცოცხლის და ა.შ. ყველა ამ სურათს აერთიანებს ორმაგი ბუნება. ისინი შეიცავენ ერთი მხრივ რაღაც ნათელს, დალაგებულს, თვალსაჩინოს, ზუსტს, ხოლო მეორე მხრივ რაღაც დამალულს, იდუმალს, ქაოტურს/მოუწესრიგებელს. აქტუალური სურათი აქ არის გამჭვირვალე, ხოლო ვირტუალური - გაუმჭვირვალე. თუმცა, ეს არ უნდა აღვიქვათ როგორც დუალიზმი, რადგან დუალიზმი ფიქსირებული უნდა იყოს, ხოლო კრისტალურ სურათში აქტუალური და ვირტუალური ხატები ერთმანეთს შეიძლება თავისუფლად ენაცვლდებოდნენ, აქტუალური მოულოდნელად ხდებოდეს ვირტუალური და პირიქით. დელიოზი ამბობს, რომ ისინი უსასრულო დინებით დადიან წრეზე²⁵.

²⁵ Ibid., chapter 4, subchapter 1.

დრო ყოველთვის გადის. აწმყო ნებისმიერ მომენტში ხდება წარსული და ნებისმიერ მომენტში ნაცვლდება ახალი აწმყოთი. თუმცა, ვინაიდან წარსულს ვფლობთ, დროის დინება არ ნიშნავს იმას, რომ რაღაც რეალობას ვკარგავთ ან დავკარგავთ. კინემატოგრაფიულ ენაზე, აქტუალური სურათი ყოველთვის შეიძლება ჩანაცვლდეს ვირტუალურით, როგორც ბუნებრივი პროცესის მიზეზით - ვინაიდან აწმყო ყოველთვის ნაცვლდება წარსულით, ასევე ამ ორი ხატის ფლუიდურობიდან გამომდინარე - რეჟისორს შეუძლია რაიმე აქტუალიზირებული მოვლენა გადააქციოს ისევ პოტენციალად. ბერგსონზე დაყრდნობით დელიოზი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ დრო არ არის ადამიანის შიგნით. ადამიანი არ ფლობს დროს, დრო ფლობს ადამიანს. სუბიექტურობა არ არის მხოლოდ მახსოვრობა და გრძნობები, ის ასევე არის დროში არსებობა. ამიტომ ამბობს ავტორი, რომ ერთადერთი სუბიექტურობა რაც გაგვაჩნია არის დრო. მარსელ პრუსტი იმავე აზრს იმეორებს, რომ ადამიანი დროის შიგნით მდებარეობს და არა პირიქით, ხოლო დრო იყოფა ორად, რომლის ერთი მხარეც აწმყოს დინებას უზრუნველყოფს, ხოლო მეორე წარსულს ინარჩუნებს. კრისტალური სურათიც ამ გაორმაგებაზეა დაფუძნებული, აწმყოს წარმოქმნაზე, რომელიც დინების შედეგად ყოველთვის გადაიქცევა წარსულად²⁶.

დელიოზს ასევე შემოაქვს სამნაირი აწმყოს ერთიანობა, სადაც არსებობს წარსულის აწმყო, აწმყოს აწმყო და მომავლის აწმყო²⁷. ეს მოდელი განსხვავდება წინა, კრისტალური სურათისგან, რადგან მესამე განზომილებაც ემატება. როდესაც რაღაც მოვლენა უნდა მოხდეს, მოხდენის პროცესშია და უკვე მოხდა, მაშინ არის სამი დრო გაერთიანებული. მთლიანი მომენტი შეიცავს სამივე ერთმანეთთან შეთავსებულ მდგომარეობას. შეიძლება მსგავსი 3 დროის შეგრძნება წარმოიქმნას ძლიერი უარყოფითი ემოციის, შიშის, გაკვირვების, საფრთხის განცდის დროს. მაგალითად, როდესაც ხედავ მოსალოდნელ ავტოკატასტროფას და გახსენდება როგორც შენი წარსული მტკივნეული გამოცდილება, ისე ემოციურად შეიგრძნობ იმ პროცესს, რომელიც გაიარე²⁸.

ველის სიღრმე არის კინოს ტექნიკა, სადაც რამდენიმე განსხვავებულ დისტანციაზე მყოფი ობიექტი ერთად არის ფოკუსში, რაც დელიოზის თქმით ბერგსონისეულ მახსოვრობას უკავშირდება. კამერა მაყურებელთან ერთად თავისი მოძრაობებით ეძებს წარსულის

²⁶ Ibid., chapter 4, subchapter 2.

²⁷ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), chapter 5, subchapter 1.

²⁸ Ibid.

მოგონებებს, გვაჩვენებს იმ სივრცეს, სადაც მეხსიერება შეიძლება რომელიმე ობიექტში იყოს განთავსებული. ეს არ არის მხოლოდ და მხოლოდ კინოს ტექნიკა, ბერგსონის ფილოსოფიაა, კერძოდ კი გახსენების სურათი და წარსული გამოცდილებების ის არქივი, რომელიც აღარ არის ხელმისაწვდომი და ერთ ადგილას გაყინული რჩება²⁹.

ჭეშმარიტების გაყალბება

შესავალში ფროიდის “ეკრანის მოგონებების” განხილვისას, ჩვენ ვახსენეთ გაყალბებული მოგონებები, რომელიც ფალსიფიცირებულ დროს უკავშირდება³⁰. ყალბი მოგონება შეიძლება იყოს რამდენიმე მოგონების ნაზავი ან არასწორი ფორმით დამახსოვრებული გამოცდილება. შესაბამისად, სიმართლის მენტალურად გაყალბება, ადამიანის ცნობიერი გააზრების გარეშე, შესაძლებელია. ეს იდეა საინტერესო აღმოჩნდება ჩვენს მიერ განსახილველი რეჟისორებისთვის, სადაც მთავარ აქტორებს შეუძლიათ, როგორც თავიდან ბოლომდე გააყალბონ თავიანთი ცხოვრება, მოგონების ფრაგმენტი ან რაიმე ისტორია, ასევე მცირედი ან დიდი ცვლილებები შეიტანონ მასში.

დელიოზის მიხედვით ანტიკურობიდან მოყოლებული დრო და მომავალთან თუ წარსულთან მიმართება ქმნიდა ადამიანებში კრიზისს³¹. ადამიანებს აწუხებდათ შემდეგი კითხვა: თუ მომავალი არ ვიცი როგორი იქნება და მარტო აწმყო მაქვს ხელთ, მაშინ როგორ უნდა მივხვდე წარსული ნამდვილია თუ არა, იქნებ მატყუებს ჩემი გონება? ლაიბნიცმა ეს პრობლემა გადაჭრა თავისი შემოტანილი კონცეფციით სახელად შეუთავსებლობა, რომელიც ნიშნავს რომ ორი სამყარო, სადაც ერთში რაღაც მოვლენა ხდება და მეორეში არა, თანაარსებობენ, მაგრამ ორივე ერთდროულად ჭეშმარიტნი ვერ იქნებიან³². თუმცა, დელიოზმა ეს იდეა დაიწუნა. ბორხესი დაუპირისპირდა ლაიბნიცს იმით, რომ ორ სამყაროში შეიძლება მოვლენა სხვადასხვანაირად ხდებოდეს, რაც ქმნის გაყალბებულ ნარატივს, ამიტომ არ არის აუცილებელი რომ ორივე წარსული ჭეშმარიტი იყოს. ნიცშემაც გაცდა ტრადიციულ ჭეშმარიტებას და ამბობს, რომ ჭეშმარიტების ძიების მაგივრად, სიყალბის არტისტული და კრეატიული ძალის უნდა დავიჯეროთ. კინემატოგრაფიაში ამან

²⁹ Ibid., chapter 5, subchapter 2.

³⁰ Sigmund Freud, “Screen Memories,” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 3, trans. James Strachey (London: Hogarth Press, 1962), 299–322.

³¹ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), chapter 6.

³² Ibid.

უფრო მეტი თავისუფლება მისცა რეჟისორებს, რადგან აღარ არის აუცილებელი, რომ ამბავი იყოს ჭეშმარიტი, ნარატივი შეიძლება იყოს არალოგიკური და ყალბი, მაგრამ მაინც იყოს საინტერესო. გაყალბება და გამყალბებელი ხდებიან მთავარი პერსონაჟები, რომლებიც ქმნიან კრისტალურ სურათს, სადაც ზღვარი რეალობასა და ტყუილს შორის იშლება და მყურებელი ვეღარ ხვდება რა არის ჭეშმარიტება და რა არა. ქრება მითი იმის შესახებ, რომ ერთადერთი ობიექტური სინამდვილე არსებობს თხრობისას, რომელიც მაყურებელმა უნდა გამოარკვიოს და ჩნდება მოსაზრება, რომ სინამდვილე რაღაც დოზით სუბიექტზე და მთხრობელზე არის დამოკიდებული³³.

როლან ბარტი - “ნაშრომიდან ტექსტამდე” და ფილმის ანალიზი

როლან ბარტი განასხვავებს ტექსტს ნაშრომისგან³⁴. ნაშრომი მისთვის არის წიგნი, ფიქსირებული ობიექტი, რომლის კატეგორიზაციაც შეგვიძლია. ტექსტი მხოლოდ მოქმედებაში, ენაში არსებობს, ანუ კითხვაში, ანალიზში, ინტერპრეტაციაში. ის არღვევს ტრადიციულ კატეგორიებსა და ჟანრებს. შესაბამისად, მას არ აქვს რაიმე ფიქსირებული მნიშვნელობა. სტრუქტურალისტების ტერმინოლოგიით, ნაშრომი ფოკუსირდება აღნიშნულზე (signified), ხოლო ტექსტი - აღმნიშვნელზე (signifier), რადგან ის მჭიდროდ არის დაკავშირებული ენასთან. ბარტის მიხედვით ტექსტის ხიბლი მდგომარეობს მის პლურალიზმში, ანუ ბევრ სხვადასხვა მნიშვნელობაში, რომელსაც მკითხველი ანიჭებს მას. ეს უკავშირდება მის იდეას, რომ ტექსტის კითხვისას კვდება ავტორი, რაც ცალსახად არ ნიშნავს მის თავიდან ბოლომდე გაქრობას, თუმცა ავტორის სტატუსი ქვეითდება დომინანტურიდან რეცესიულამდე, თუკი ავტორი მანამდე ტექსტის უშუალო მფლობელი იყო, ახლა ის შინაარსის მაყურებელი, როლის შემსრულებელი ხდება. ტექსტი გვაძლევს საშუალებას, რომ წავიკითხოთ ავტორის ცხოვრება და არა პირიქით. მარსელ პრუსტის “დაკარგული დროის ძიებაში” ამის კარგი მაგალითია, ვინაიდან პირველიდან ბოლო ტომამდე ვეცნობით პრუსტის ცხოვრებას და მკითხველს მწერალი წარმოუდგება, როგორც ტექსტის მთავარი პერსონაჟი და არა როგორც ავტორი, მფლობელი. ბარტისთვის ტექსტი არის მკითხველის პერფორმანსი, რომელსაც ასრულებს სიამოვნების დახმარებით. მართალია ის ვერასდროს ვერ შექმნის ზუსტად ასეთ ტექსტს, თუმცა მას აქვს შესაძლებლობა, რომ გარდაქმნას იგი კითხვის დროს, თავისი ინტერპრეტაციით მონაწილეობა მიიღოს უკვე არსებული ტექსტის შექმნაში. სიამოვნებას კი ვიღებთ ამ

³³ Ibid.

³⁴ Roland Barthes, “From Work to Text,” in *Image-Music-Text*, ed. and trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977).

ტექსტის მიღების, 'მოხმარების' დროს. აქ, ენათა ურთიერთობები შეუზოჭავი, ღია და თავისუფალია, არცერთი ენა არ დომინირებს მეორეზე, პირიქით, ტექსტის მიზანია კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენოს მეტა ენა.

ბარტი გვახსენებს სიტყვა 'ტექსტი'-ს ეტიმოლოგიას. ის მოდის ლათინური სიტყვიდან *textus*, რომელიც ქსოვას ნიშნავს, შესაბამისად ის არის ყველაფერი, რაც ერთი ნაქსოვის შემადგენლობაში შედის. ასეთი აღმნიშვნელი არ არის აუცილებელი იყოს სიტყვა და მოცემული განმარტება გვაძლევს საშუალებას ფილმი მოვიაზროთ როგორც ერთ-ერთი ტექსტი. ფილმის გაანალიზებისას კრიტიკოსები მას აჩერებენ და ცალკეულ კადრებს აკვირდებიან. ასეთ შემთხვევაში, დრო კონტროლირდება მაყურებლის მიერ, ხოლო უწყვეტად ფილმის ყურებისას დრო ფიქსირებულია (როგორც არის გამოსახული, ისე ვუყურებთ). ბარტს შემოაქვს ლექსიას კონცეფცია, რაც ნებისმიერი ხელოვნების დარგის წაკითხვის ერთეულს ნიშნავს (სკულპტურის ლექსია არის ერთი ქანდაკება, მუსიკის - რომელიმე სიმღერა და ა.შ.). ლექსია ფოკუსირებულია აღმნიშვნელზე და არა აღნიშნულზე, მას უნდა, რომ ფილმის მნიშვნელობის საპოვნელად საუკეთესო კადრი აარჩიოს. წიგნი კითხვისას თავისუფლად იძლევა იმის საშუალებას, რომ იპოვო ლექსია, თუმცა ფილმის შემთხვევაში მაყურებელმა აქტიური ანალიზი უნდა გააკეთოს და ბევრი ფოტოგრაფიული კადრი დაიჭიროს მისი მიმდინარეობისას. ეს მართალია ფილმს თავის ბუნებრივ რიტმს უკარგავს, თუმცა მას გაანალიზებადს ხდის. ბარტი ამბობს, რომ კინოს ჭეშმარიტი ბუნება სწორედ გაჩერებულ კადრში იმალება, რადგან ის მაყურებელს შეამჩნევინებს პატარა დეტალებსაც კი და აღმოაჩენინებს მისი მნიშვნელობის შექმნის პროცესს.

ბარტი გამოყოფს ტექსტის კოდების ხუთ ფორმას³⁵. პირველი არის ჰერმენევტიკული კოდი, რომელიც ფოკუსირდება მისტიკასა და გაცხადებაზე. ის სვავს კითხვებს, რომლითაც მაყურებელი ინტერესდება და აქტიურად ჩართული ხდება ტექსტში. პროაირული კოდი მოქმედებების ლოგიკურ მიმდევრობას ეხება, რომელიც შინაარსის გაგრძელებას უზრუნველყოფს. სემიური კოდი მოქმედი პერსონაჟების თვისებებზე, ხასიათზე კონცეტირდება. სიმბოლური კოდი - ღრმა სტრუქტურებზე, მაგალითად დუალიზმზე. ის ბევრი მნიშვნელობის გახსნის საშუალებას იძლევა. ბოლო კოდი არის კულტურული კოდი, რომელიც საზიარო ცოდნას, ტრადიციებს, რელიგიას, ფაქტებს

³⁵ Palle Schantz Lauridsen, "Roland Barthes and the Analysis of Film – An Introduction," *Kosmorama*, no. 240 (2009).

ეფუძნება. მართალია ყველა კოდი შეიძლება იყოს კულტურული, თუმცა ეს გამოყოფილია იმიტომ, რომ გარეგანი ცოდნის სისტემას წარმოადგენს. ბარტის ხუთი კოდი ძალიან ჰგავს ანტიკური სამყაროს პირველ ლიტერატურის სისტემურ ანალიზს, არისტოტელეს პოეტიკას³⁶. არისტოტელეს მიხედვით ტრაგედია შედგება შემდეგი ნაწილებისგან: ამბავი, ხასიათი, განსჯა, სამზერი, სათქმელი და საგალობელი. ვინაიდან სამზერი და საგალობელი სპეციფიკურად ტრაგედიის დამახიათებელი თვისებებია, ზოგადი მნიშვნელობით ტექსტს ისინი არ მოერგებიან. ამბავი, ანუ მოქმედება პროარულ კოდს ჰგავს, ხასიათი სემიურ კოდს, განსჯა სიმბოლურ, ხოლო სათქმელი ჰერმენევტიკულ კოდებს. ამ ფორმებით (ბარტის 5 კოდი) შეგვიძლია გავანალიზოთ ტექსტი და მისი ლექსიები.

ზიგმუნდ ფროიდ - “ეკრანის მოგონებები”

მის ერთ-ერთ ესეს “ეკრანის მოგონებებს”³⁷ ზიგმუნდ ფროიდი წერს ფრაგმენტული მახსოვრობის მქონე კლიენტთან მუშაობის შემდეგ. მისი თქმით, ის მოგონებები, რომლებიც მის კლიენტს ახსოვს და რომლებიც ძირითადად ბავშვობის წლებს მოიცავს, ატარებს პათოგენურ მნიშვნელობას. ზიგმუნდ ფროიდის სხვა თეორიების მიხედვით ვიგებთ, რომ ბავშვობის მოგონებები გავლენას ახდენენ იმაზე, თუ როგორ წარმართავთ ჩვენს ცხოვრებას, როგორც ადრეულს, ისე ზრდასრულს. პრობლემა ის არის, რომ ბავშვობის მოგონებების ძალიან მცირე რაოდენობა შემორჩება ადამიანის მეხსიერებას. გავრცელებული მოსაზრების მიხედვით, პრაქტიკულად საჭირო ან ემოციური მოგონებები ადამიანებს დიდი ხანი ახსოვთ. თუმცა, მახსოვრობას შემორჩენილი წარსული გამოცდილება შეიძლება სრულიად უმნიშვნელო, ხოლო დავიწყებული - გადამწყვეტად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდეს. ზოგიერთი მენტალური დაავადების შემთხვევაში, შეიძლება ყველაზე მნიშვნელოვანი მოგონებები იყოს დავიწყებული, მაგალითად პათოლოგიური ამნეზიის დროს პაციენტს ავიწყდება ყველა ის მოგონება, რომლებმაც გამოიწვიეს მისი დაავადება.

როგორც ფროიდი ამბობს, V. and C. Henri-ს მიერ შედგენილი კითხვარი (გამოქვეყნებული 1897 წელს) არის პირველი მცდელობა იმისა, რომ გაეგოთ თუ რა სახის ფრაგმენტული მახსოვრობა ყალიბდება ადამიანის ადრეულ ასაკში. 2 და 4 წლებს შორის მიღებული გამოცდილება არის ერთ-ერთი პირველი ადრეული მოგონება, რომელიც ადამიანებს

³⁶ Aristotle, *Poetics*, trans. S.H. Butcher (New York: Dover Publications, 1997).

³⁷ Sigmund Freud, “Screen Memories,” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 3, trans. James Strachey (London: Hogarth Press, 1962), 299–322.

ახსოვთ. რა თქმა უნდა, არსებობს გამონაკლისებიც, მაგალითად ზოგიერთი რესპოდენტის პირველი მოგონება 6-დან 8 წლის პერიოდში დაილექა, ზოგიერთის პირველ წელს, თუმცა უმრავლესობა იხრება ზემოხსენებული პასუხისკენ. მოგონებების შინაარსი კი ეხება რაიმე გამოცდილებას, რომელმაც მძაფრი ემოცია გამოიწვია ბავშვობის ასაკში ან რომელიც მნიშვნელოვანი ეპიზოდი იყო მათ ცხოვრებაში. თუმცა, ფროიდი გვეუბნება, რომ ფრაგმენტული მახსოვრობა ასევე უნდა ასახავდეს ინტერესთა სხვაობას ბავშვობისა და ზრდასრულობის პერიოდში.

თვითონ ფროიდი ამბობს, რომ ასეთი მოგონებების დამახსოვრებაში ორი დიდი ძალა მონაწილეობს: ერთი - რომელსაც სურს, რომ რაღაც გამოცდილება დაიმახსოვროს, და მეორე - წინააღმდეგობა, რომელიც თავს არიდებს მსგავსი პრეფერენციების ქონას, ცდილობს რომ დაბლოკოს ეს მოგონება. ამ ორ ძალას შორის დგება კომპრომისი, რომლის შედეგადაც, ჩვენი მოგონება იცვლება და აღარ წარმოადგენს წარსული გამოცდილების ანალოგს. იმის მაგივრად, რომ გვახსოვდეს გამოცდილების ზუსტი სურათი, წარმოიქმნება ახალი ხატი და ჩანაცვლებს მას. ჩანაცვლებული მოგონება არ შეიცავს იმ მნიშვნელოვან ელემენტებს, რომლებმაც ჩვენში ემოციები გამოიწვია და შედეგად, გვახსოვს მხოლოდ უმნიშვნელო ელემენტები და დეტალები. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ეს მოგონება შემთხვევითია და ვერ ვიგებთ, თუ რატომ დაგვამახსოვრდა მეორეხარისხოვანი დეტალი. სინამდვილეში, ეს დეტალი უკავშირდება იმ გამოცდილებას, რომლის მნიშვნელოვანი ასპექტიც გონების წინააღმდეგობის ძალამ დაივიწყა. შესაბამისად, ვინაიდან გონება ცდილობს დათრგუნოს მტკივნეული და კომპლექსური ემოციები, შეიძლება არასასიამოვნო გამოცდილებიდან გვახსოვდეს მხოლოდ და მხოლოდ რომელიმე უმნიშვნელო დეტალი და არა წარსულში განვითარებული პროცესი.

ზოგიერთი ბავშვობის მოგონება შეიძლება ზუსტად არ ასახავდეს რომელიმე ერთ გამოცდილებას, არამედ იყოს რამდენიმე გამოცდილების სინთეზი, თუმცა ჩვენ მაინც გვეგონოს, რომ ის ადრეულ ასაკში გადაგვხდა თავს. ამ კადრებს გონება არჩევს მისი ფარული მნიშვნელობის მიხედვით. ეკრანის მოგონება, ჰქვია ისეთ მეხსიერების ფრაგმენტს, რომელიც უმნიშვნელო გგონია, თუმცა კონკრეტულ, ზედაპირზე ფარულ სიმბოლოს ატარებს. თუკი ასეთი მოგონებები სულ გვახსენდება, არც ეს არ არის შემთხვევითი, ის მხოლოდ მის მნიშვნელობას უსვავს ხაზს. დროის ფლუიდურობის კონტექსტში ეკრანის მოგონება არის რამდენიმე გამოცდილების ნაზავი, რომელშიც ქრონოლოგია არეულია, იქმნება ყალბი წარმოდგენა, თითქოს ის ადრეული, ბავშვობის

მოგონებაა. ამრიგად, ცნობიერი ქმნის ფალსიფიცირებულ მოგონებას, რომლის სინამდვილეშიც დარწმუნებულები ვართ. ფროიდის მიხედვით, გონება ხშირად გვატყუებს და ჩვენი ბავშვობის მოგონებები თავს ინილბავენ, ახალი რეალობის პირობებში განსხვავებულ ფორმას და შინაარსს იძენენ³⁸.

ფსიქოანალიზის დამფუძნებელმა თავის ნაშრომ “სიზმრის ინტერპრეტაციაში”³⁹ წარადგინა თეორია არაცნობიერის შესახებ. სიზმარში დრო ტრადიციული ფორმით არ არსებობს, არამედ ის არსებობს ფლუიდური, არალინეარული, შეგრძნებითი სახით. სიზმარში დიდ როლს თამაშობს ჩვენი მეხსიერება და აწმყო, რათა ცნობიერმა სხვადასხვა სურათები აწარმოოს და ადამიანის ფიზიკური თუ ემოციურ გრძნობებს შეერწყას. ფროიდი თავის ნაშრომში, “სიზმრის ინტერპრეტაციაში” ამბობს, რომ ის მოგონება, რომელიც სიზმარში ტივტივდება, შეიძლება იყოს უახლოესი წარსულის, წინა დღის გამოცდილება ან ღრმად დავიწყებული მახსოვრობის ფრაგმენტი, ხოლო აწმყოში განცდილი სხეულებრივი შეგრძნება აწარმოებს ან ცვლის სიზმრის შინაარსსა და სტრუქტურას. მაგალითად, მის ერთ-ერთ პაციენტს, რომელიც შვილის გარდაცვალების გამო გლოვაში იმყოფებოდა, ესიზმრება, რომ შვილი მის საწოლთან იდგა და იწვოდა, ხოლო როდესაც კაცს გაეღვიძა, დაინახა, რომ სანთელი ბავშვის კუბოსთან იყო წაქცეული. აქ მოქმედებდა როგორც წარსული, ანუ უახლოესი წარსულის მეხსიერება შვილის გარდაცვალების შესახებ, ისე აწმყო, რადგან გარეგანმა სტიმულმა, ცეცხლის სუნმა და შუქმა, სიზმრის შინაარსზე მოახდინა გავლენა. ზიგმუნდ ფროიდის ნარკვევები გვაწვდის ინფორმაციას დროსა და მისი სპეციფიკის შესახებ იმ მიზეზით, რომ ის საუბრობს მეხსიერების მუშაობაზე. ფსიქოანალიზმა გავლენა იქონია არამხოლოდ ფსიქოლოგიისა ან ფილოსოფიის დარგებზე, არამედ ხელოვნებაზეც: როგორც ლიტერატურაზე, ისე ვიზუალურ ხელოვნებაზე (განსაკუთრებით სიურრეალიზმზე).

განსხვავება დელიოზსა და ფროიდს შორის

დელიოზი ეწინააღმდეგება⁴⁰ ფროიდის მიერ წამოჭრილ რამდენიმე საკითხს მის

ნაშრომში “სიამოვნების პრინციპის მიღმა”⁴¹. ფსიქოანალიზის მიხედვით იდი ყოველთვის ცდილობს სიამოვნების დაკმაყოფილებას (შესაბამისად მისი მიღების სურვილი

³⁸ Ibid.

³⁹ Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans. James Strachey (New York: Basic Books, 2010).

⁴⁰ Sara Cocito, “Au-delà de la répétition: Deleuze avec et contre Freud”.

⁴¹ Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, trans. James Strachey (New York: W. W. Norton, 1961).

განმეორებადია), თუმცა დელიოზი სვავს კითხვას: საიდან მოდის სიამოვნების იდეა? თუკი იდი ცდილობს რაიმე გაიმეოროს, მაშინ ის უკვე განცდილი უნდა ჰქონდეს. ფროიდი არ საუბრობს იმაზე, თუ როგორ წარმოიქმნა საწყისი სიამოვნება. დელიოზი ჰიუმის ფილოსოფიის დახმარებით ამბობს, რომ ფსიქიკა ჩვევებით ყალიბდება, შეგრძნებების განმეორებითი კავშირებით, რომლებიც შემთხვევითი და პირობითია. ჩვევა კი ქმნის აწმყოს, რომელიც შეიცავს წარსულის მოგონებას და მომავლის მოლოდინს. სიამოვნების პრინციპი მაშინ აღწევს კულმინაციას, როდესაც ის ჩვეულების სისტემაში თავსდება. დელიოზი აკრიტიკებს ფროიდის დაკვირვებას, რომ ადამიანები ცხოვრებაში არაცნობიერად იმეორებენ წარსულ გამოცდილებებს, იმის მაგივრად, რომ ცნობიერად ახსოვდეთ ისინი. ეს გამოცდილებები რეალურია და მათი ადგილი არის არაცნობიერში. დელიოზი ამბობს, რომ ის რაც მეორდება, არა რეალური მოგონებებია, არამედ გამოუცდელი, არაპერსონალური, არარსებული ფრაგმენტები, რომლებიც მაინც ახდენენ აწმყოზე გავლენას. ვირტუალური მეხსიერება შემდგარია არა განცდილი გამოცდილებებისგან, არამედ ამოუხსნელი დამაბულობებისგან და პასუხგაუცემელი კითხვებისგან, რომლებსაც საკუთარი თავის ამოხსნა უნდათ. იმავე ლოგიკით, ფროიდის თანატოსის პრინციპი არ არის საწყის მდგომარეობაში დაბრუნების სურვილი. სიკვდილი ღია შეკითხვაა, ჩვენს ცხოვრებაში არსებული პრობლემაა. დელიოზისთვის დაბრუნებული რეალური გამოცდილებები ილუზიაა და მხოლოდ განსხვავებული სახის რეპეტიციაა ჭეშმარიტი: ის, რომელიც იცვლება და ვითარდება. მაშინაც კი, როდესაც გვგონია, რომ ზუსტად იგივე მოგონებას ვიმეორებთ, მასში ყოველთვის არის რაღაც ახალი და განსხვავებული. ჩვენ ერთი და იგივე წარსულით არ ვართ შემოსაზღვრულები და გვაქვს ცვლილების, ხელახალი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა.

დროის ფლუიდურობა ფრანგულ ლიტერატურაში

ფრანგული ლიტერატურის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ძეგლი არის მარსელ პრუსტის “დაკარგული დროის ძიებაში”⁴². მართალია რომანის შინაარსი ემთხვევა მარსელ პრუსტის ბიოგრაფიას, რაც განამტკიცებს ბარტის თეორიას იმის შესახებ, რომ ტექსტში (მათ შორის პრუსტის) მწერალი არის მოქმედი პერსონაჟი და მისი დახმარებით მწერლის

⁴² Marcel Proust, *Swann's Way*, trans. C. K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin, rev. D. J. Enright (New York: Vintage Books, 1989).

ცხოვრება შეიცნობა, თუმცა ორიოდ სიტყვით მასზე შეგვიძლია მოვყვეთ. მარსელ პრუსტი დაიბადა საფრანგეთში, პარიზში, შეძლებულ ოჯახში. ადრეული ასაკიდან გაჩენილი ჯანმრთელობის პრობლემების გამო ხელი ეშლებოდა, როგორც განათლებაში, ისე კარიერულ მოღვაწეობაში. ავტორს ყოველთვის მძაფრი მიდრეკილება ჰქონდა ლიტერატურისადმი და ხშირად სტუმრობდა პარიზის ელიტურ, ბურჟუაზიულ წრეებს. 1908 წლიდან იწყებს თავისი ყველაზე მნიშვნელოვანი რომანის წერას - “დაკარგული დროის ძიებაში“, რომლის წარმატების პოტენციალსაც ყოველთვის ხედავდა, მიუხედავად იმისა, რომ ანდრე ჟიდმა⁴³ დაუწუნა პირველივე წიგნი - “სვანის მხარეს”⁴⁴.

პრუსტის ლიტერატურით დაინტერესებულმა ჟილ დელიოზმა დაწერა ნაშრომი სახელად “პრუსტი და ნიშნები”⁴⁵. ფილოსოფოსის მიხედვით დროის ძიება ზუსტად ნიშნების მიხედვით ხდება, რომლებიც პრუსტთან გამუდმებით იჩენენ თავს. რომანი არა მეხსიერებაზე, არამედ ნიშნებზეა, რომლებიც ციკლურად არის ორგანიზებული და დროის ძიებაში ეხმარება მარსელს. ძიება არა წარსულის და მეხსიერებისაა, არამედ მომავლის, ვინაიდან დრო დაკარგული არის იმიტომ, რომ ის გაფლანგული და დავიწყებულია (და არა იმიტომ რომ უბრალოდ წარსულია). ძიება მიმდინარეობს სხვადასხვა სამყაროებში, რომლებიც სავსეა ნიშნებით. პირველი ციკლი არის სამყაროულობა: ვინ რომელ სამყაროს ეკუთვნის, რატომ და ვისთვის წყდება სამყაროულობა, რომელ ნიშნებს ემორჩილებიან და ა.შ. ნიშნები დროისა და კონტექსტის განმავლობაში იცვლება, სამყაროულობა ხანდახან კლასს ეფუძნება, ხანდახან საგვარეულოს და სხვა. მეორე ციკლი არის სიყვარულის, რომელიც ასევე პლურალურია და ციკლებში არის განმასხვავებელი ელემენტები. სიყვარულიც ეხება სამყაროებს და მათთან წვდომას, განსაკუთრებით მაშინ თუ ეს სამყარო ჩვენგან უცნობია (სიყვარული, როგორც უცნობი სამყაროს აღმოჩენის სურვილი). მესამე ციკლი ეს არის მგრძნობელობითი შთაბეჭდილება ან ხარისხი, რომლის დროსაც თავდაპირველად პერსონაჟი გრძნობს დიდ ბედნიერებას, შემდეგ ვალდებულების გრძნობას, რომ გაშიფროს ამ ნიშნის მნიშვნელობა, რომლის გაშიფვრის შემდეგაც მისი რაობა სრულად აღდგება და მკითხველიც მას გაიცნობს.

⁴³ ფრანგი მწერალი და კულტურის მკვლევარი.

⁴⁴ Marcel Proust, *Swann's Way*, trans. C. K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin, rev. D. J. Enright (New York: Vintage Books, 1989).

⁴⁵ Gilles Deleuze, *Proust and Signs*, trans. Richard Howard (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).

დელიოზის მიხედვით დროის ძებნა სინამდვილეში ჭეშმარიტების ძებნაა და რაღაც ნიშნები ყოველთვის გვაიძულებენ, რომ დავიწყოთ ჭეშმარიტების ძიება. ჭეშმარიტება რაღაც ურთიერთობაზეა დამოკიდებული, რომელიც გვაიძულებს ფიქრს და თავისი თავის ძებნას. ჩვენ ბუნდოვნად ვსწავლობთ რაღაცას მანამ, სანამ სწავლაში გაფლანგული დროის ბოლოს ჭეშმარიტებას არ აღმოვაჩენთ. ჩვენ უნდა განვიცადოთ ნიშნის რაღაც ეფექტი და შემდეგ მისი ძიება დავიწყოთ, რაც გვაიძულებს ფიქრს. პრუსტთან ფიქრი გვხვდება მეხსიერებაში, სურვილში, წარმოსახვაში, ინტელექტში ან არსში. დელიოზისთვის ნიშნების წვდომა არის დაკარგული დროის მიზანი.

ის, რაც მარსელმა არ იცოდა დასაწყისში, იცის რომანის ბოლოს, რადგან მისი ცხოვრების განმავლობაში რაღაცები მჟღავნდება. ამიტომ არის დროის ძიება მომავლისკენ და სწავლისკენ ორიენტირებული (და არა წარსულისკენ და მეხსიერების აღმოჩენისკენ). სწავლის გზაზე პერსონაჟს ბევრი იმედგაცრუება და დაბრკოლება ხვდება, რომლებიც უნდა გადალახოს იმისთვის, რომ სამყარო შესწავლადი გახდეს, ნიშნები კი ამოცნობილი. ყველა ნიშანს ერთი საერთო აქვს, ის ასახავს ობიექტს და მიემართება სხვას. იმედგაცრუება კი მთავარი ელემენტია სწავლის დროს, რადგან ჩვენ გული გვწყდება, როდესაც ობიექტი არ გვაძლევს იმ საიდუმლოს, რომელსაც ვეძებთ.

როდის და როგორ ჩნდება უნებლიე მეხსიერება? ასეთ კითხვას სვავს დელიოზი. უნებლიე მეხსიერება მხოლოდ მგრძნობელობითი ნიშნების დროს ჩნდება, ჩვენ რაიმე მგრძნობელობას ვიღებთ როგორც ნიშანს და შემდეგ მის მნიშვნელობას ვეძებთ. ამგვარად აღმოვაჩენთ, რომ უნებლიე მეხსიერება არ შეიცავს ყველა საიდუმლოს და ზოგიერთი ნიშანი სურვილს ან წარმოსახვის უნარს უკავშირდება. ამიტომ, პრუსტი ორი სახის მგრძნობელობით ნიშანს გამოყოფს, ესენია მოგონება და აღმოჩენა. გვჭირდება ფიქრი იმისთვის რომ მივხვდეთ, რომელიმე კონკრეტული უნებლიე მეხსიერების ფრაგმენტი მოგონებაა თუ აღმოჩენა. მოგონების მექანიზმი მუშაობს ერთი მხრივ ასოციაციის საფუძველზე, სადაც მსგავსება არის აწმყოსა და წარსულ შერგონებებს შორის, ხოლო მეორე მხრივ ის მუშაობს ამ ორი დროის მომიჯნავეობის საფუძველზე.

ფრანგული კინოს ის წარმომადგენლები, რომლებსაც ჩვენ განვიხილავთ (ალენ რენე, ლუის ბუნუელი) ეხებიან დროს, მეხსიერებას და მათ ურთიერთმიმართებას. მათ აქვთ ბევრი სახე, რომლითაც დროს წარმოგვიდგენენ და რომლითაც გვანიშნებენ, რომ დრო ადამიანებს ეკუთვნით, აბსოლუტურად დაცლილია ობიექტურობისგან და თავის თავს ბევრი სხვადასხვა ფორმით ავლენს. თუმცა, რეჟისორების ნამუშევრების აქტიური კვლევის

შემდეგ აღმოჩნდა, რომ მასში არ გვხვდება მარსელ პრუსტის მიერ დამკვიდრებული უნებლიე მეხსიერების კადრი, ტერმინი, სცენა და იდეა. მართალია, ფილმებში გვხვდება ბევრი გახსენება (ეგრეთწოდებული flashback), თუმცა ის, რაც მშვენიერს და აღმაფრთოვანებელს ხდის პრუსტის რომანს “დაკარგული დროის ძიებაში”, მისი კონცეფციის კინოში გამოსახვას ვერ ვიპოვით (ეს ტექნიკურად შეიძლება ძალიან რთულიც კი იყოს). გვხვდება ციკლი, გვხვდება სიზმარი, გვხვდება გაყალბებული ნარატივი, გვხვდება მახსოვრობის მრავალი ტიპი, მაგრამ არა ეს დროითი კატეგორია. როლან ბარტის მიხედვით ტექსტის წაკითხვის შემდეგ მსგავს ტექტს სხვა ავტორი ვეღარ შეადგენს, რადგან ის ინტერპრეტაციისა და სხვადასხვა მნიშვნელობების გახსნის შესაძლებლობაა, შესაბამისად ხელოვნების გამრავალფეროვნების, განვითარების და გამდიდრების წყაროა. სწორედ მარსელ პრუსტის (სხვა მოდერნისტ მწერლებთან ერთად) ლიტერატურა ახდენდა ფრანგული ახალი ტალღის მარცხენა სანაპიროს რეჟისორებზე გავლენას, თუმცა ბარტის თეორიის სასარგებლოდ, მათ დროის ფლუიდურობის კონცეფციას ახალი მხარეები და პერსპექტივები შემატეს. ხოლო როდესაც ვსაუბრობთ დროსა და ფრანგულ სამყაროზე, შეუძლებელია თავი ავარიდოთ უნებლიე მეხსიერებაზე საუბარს. დელიოზის ციკლების მიხედვით, კინოში შეიძლება შეგვხვდეს როგორც პირველი, ისე მეორე ციკლები ანუ სამყაროულობისა და სიყვარულის, თუმცა შთაბეჭდილებებისა და ნიშნების ამოცნობის გზაზე სიარულის ციკლი რენესა და ბუნუელის ფილმებში არ ფიგურირებს.

“დაკარგული დროის ძიებაში” ხიბლი და უნიკალურობა მდგომარეობს შეცნობის და დროის დაბრუნების იდეაში. მას შემოაქვს კიდევ ერთი დროის ფორმა: დრო, რომელიც გვეხმარება რაღაცის აღმოჩენაში, რაღაცის სწავლაში, დრო, როგორც შეცნობის და ცოდნის მიღების გზა. როლან ბარტის მიერ ჩამოყალიბებულ ტექსტის 5 კატეგორიას თუ გავიხსენებთ, ყველაზე კარგად ამ იდეას მიესადაგება ჰერმენევტიკული კოდი, რომელიც ფოკუსირებულია რაღაც კითხვის დასმასა და ამით აუდიტორიის ყურადღების მობილიზებაზე, რაღაც მისტიკური, საიდუმლო სივრცის გახსნაზე, მის გაშიფვრაზე. მარსელ პრუსტმა პირველი ტომების დაწერის შემდეგ თქვა, რომ მკითხველს მაშინ გაეცემოდა პასუხები კითხვებზე, როდესაც ბოლო ტომს გამოსცემდა, რადგან მასში გააცხადებდა ტექსტის მნიშვნელობას. ეს ასეც მოხდა და მისი ბოლო ტომი “ნაპოვნნი დრო”⁴⁶ შთამბეჭდავი არის იმიტომ, რომ მთლიან სიუჟეტს კრავს და მარსელთან ერთად გამოგზაურებს მისი ცხოვრების დროებსა და მეხსიერებაში. მკითხველისთვის თუ

⁴⁶ Marcel Proust, *Time Regained*, trans. Ian Patterson (London: Penguin Books, 2002).

გაუგებარია მაგალითად რატომ გვიყვება ავტორი დაწვრილებით იმაზე, თუ როგორ არ აკოცა ძილის წინ დედამისმა პატარა მარსელს, მაშინ როცა სტუმრებს მასპინძლობდა და შვილი გულმოდგინედ და ბავშვური სენტიმენტალობით ელოდებოდა ამ საყვარელ რუტინულ ელემენტს⁴⁷, ეს გასაგები ხდება რომანის ბოლომდე წაკითხვისას. გასაგები ხდება არა იმიტომ, რომ პირდაპირ პასუხს გვცემს ავტორი ყველა მონაკვეთის რელევანტურობაზე, არამედ იმიტომ, რომ ძვირფას მნიშვნელობასა და ღირებულებას სძენს ყველაფერს, რაც აქამდე ჰქონდა ნათქვამი და მოყოლილი. დელიოზისა და ფროიდის დაპირისპირების საკითხზე საუბრისას ჩვენ ვთქვით, რომ დელიოზის აზრით გამეორებული მოგონებები არის ვირტუალური, არაპერსონალური გამოცდილებები, რომლებიც ციკლურობას იძენენ რაღაც პასუხგაუცემელი კითხვებისა და დამაბულობების გამო. მარსელ პრუსტს სწორედ პასუხგაუცემელი კითხვები აქვს, შინაგანი დამაბულობები აწუხებს, ხედავს რაღაც ნიშნებს, რომლის მნიშვნელობების გაგებაც უნდა, აქვს ის კითხვა და მისტიკა, რომლის ამოხსნაც სწადია და დროს, როგორც შეცნობის საშუალებას იყენებს იმისთვის, რომ ყველა კითხვას რაც მას გააჩნია პასუხი გაეცეს, რომ იპოვოს დრო, ანუ განსაზღვროს საკუთარი მომავალი იმით, რომ ფუჭად განვლილ წარსულს რაღაც მნიშვნელობა შესძინოს. ეს არის ის ჭეშმარიტება, რომელსაც ეძებს მარსელი. მან ყველა ნიშანი უნდა ამოიცნოს და უნდა გაფანტოს ბუნდოვანება, თუმცა ამისთვის, უნდა იფიქროს, უნდა იცხოვროს, ბევრი დრო უნდა დაკარგოს და რესურსი ჩადოს, ბოლოს კი ჭეშმარიტებას აღმოაჩენს და ცოდნას⁴⁸ მიიღებს. დელიოზისთვის ერთადერთი გამეორება არის ჭეშმარიტი, ეს არის გამეორებული მოგონება, რომელიც იცვლება და ვითარდება. მარსელი ციკლებში, სხვადასხვა ჭეშმარიტად განმეორებად სამყაროებში ცხოვრობს იმიტომ, რომ მასში არსებული ნიშნები იცვლება, სახეს იცვლის, პროგრესირდება.

მარსელმა დაკარგა წარსული იმისთვის, რომ გაეკაფა მომავალი, ანუ რომ საბოლოოდ შეელო კარი ხელოვნების სამყაროში და თავი მიეძღვნა ლიტერატურისთვის, გამხდარიყო მწერალი. ეს არის ის ჭეშმარიტება, რომლის აღმოჩენასაც ელოდება როგორც მკითხველი, ისე ავტორი 7 ტომის განმავლობაში. მან “დაკარგულ დროში” მიიღო ცოდნა და უკვე იცის, რომ მხოლოდ ლიტერატურისა და ხელოვნების საშუალებით შეძლებს, რომ დროის ფლუიდურობა აღწეროს, მხოლოდ მას შეუძლია თავისი ცხოვრება დაიტიოს ფურცლებზე.

⁴⁷ Marcel Proust, *Swann's Way*, trans. C. K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin, rev. D. J. Enright (New York: Vintage Books, 1989), part I.

⁴⁸ ამონარიდი „სოდომი და გომორიდან“: “თქვენ ხომ ბავშვობას არ მიბრუნებიხართ, - უბრალოდ, თქვენს ცოდნას მიენდეთ“.

რომანში ბოლო ტომამდე ისევ ციკლური ნიშნებით ჩანს, რომ მარსელი ცდილობს მიუბრუნდეს ლიტერატურას და რაღაც ცოდნა მიიღოს, თუმცა ჯერჯერობით ვერ იგებს. მაგალითად, ტომში “სვენის მხარეს” გვხვდება კომბრეში სამი სამრეკლოს ყურებისა და მათგან სიამოვნების მიღების ეპიზოდი, რომელიც მას უბიძგებს, რომ რამდენიმე გვერდი დაწეროს, ხოლო შემდეგ “შეღერებულ ქალიშვილთა ჩრდილში”⁴⁹ სარკისებური სამი ხის ეპიზოდია აღწერილი იუდიმანსილში, რომლითაც ცდილობს დაუბრუნდეს სამი სამრეკლოს ნახვის წერტილს და როგორც მაშინ გაიღვიძა მასში წერის სურვილმა, ისე გაიღვიძოს მან ახლაც. თუმცა, ხეებმა ამ ეპიზოდში არ მისცეს საშუალება მარსელს, რომ გაეშიფრა მისი ნიშნები, მან მხოლოდ იგრძნო ისინი და მათში არსებული მისტიკა⁵⁰. როდესაც ბარტი ახსენებს პრუსტს ტექსტზე საუბრისას, გულისხმობს ამას, რომ ავტორი არის უშუალო მონაწილე ტექსტის და ის იმდენად არ დომინირებს თავის შექმნილ ნაწერზე, რომ არ შეუძლია რაღაც ერთი, განსაზღვრული მნიშვნელობა მიანიჭოს. მან უნდა დაწეროს ყველაფერი, რაც მის ცხოვრებას უკავშირდება, მან უნდა იცხოვროს უკვე ფურცელზე და მნიშვნელობას მკითხველი იპოვის (მარსელ პრუსტი გვეუბნება, რომ არა მხოლოდ ტექსტის მნიშვნელობას პოულობს მკითხველი, არამედ საკუთარ თავზეც სწავლობს რაღაც ახალს⁵¹). პრუსტის აზრით ყველაფერი, რაც გვხვდება მხატვრულ ლიტერატურაში არის ავტორის ბიოგრაფიის ანალოგია და არ არსებობს მონაკვეთი, რომელიც ამა თუ იმ ცხოვრების მონაკვეთს არ უკავშირდება⁵². დამატებით იმასაც გვეუბნება, რომ არა მხოლოდ ავტორის ცხოვრების გადმოტანა შეგვიძლია ლიტერატურაში, არამედ ყველაზე სუბიექტური განზომილებაც კი შეგვიძლია მოვაქციოთ რაღაც მატერიალურში. დროის, რომელიც თავიდან ბოლომდე განმცდელზეა დამოკიდებული, მისი ასახვაც კი შესაძლებელია, ხოლო როგორ არის შესაძლებელი, ეგ

⁴⁹ Marcel Proust, *In the Shadow of Young Girls in Flower*, trans. James Grieve (London: Penguin Books, 2002).

⁵⁰ ამონარიდი წიგნიდან “შეღერებულ ქალიშვილთა ჩრდილში”: „ვხედავდი, როგორ მშორდებოდნენ ხეები, როგორ მიქნევდნენ სასოწარკვეთილ ტოტებს, თითქოს მეუბნებოდნენ: ‘რაც დღეს ვერ გაიგე ჩვენგან, ველარასდროს გაიგებ, თუ ხელახლა ჩაგვეყრი ამ გზის ღრმულში, საიდანაც შენკენ ამოწევას ვეცადეთ, თვით შენი არსების დიდი ნაწილი, რომელიც შენთვის მოგვექონდა, სამუდამოდ ჩაიკარგება არარაში.“

⁵¹ ამონარიდი “ნაპოვნი დროიდან”: “მწერლის ნაწარმოები მხოლოდ რაღაც ოპტიკური ხელსაწყოა სახეობაა, რომელსაც იგი მკითხველს სთავაზობს იმ მიზნით, რომ ნება მისცეს ამოიკნოს ის, რასაც ამ წიგნის გარეშე, ალბათ, ვერ დაინახავდა თავის თავში.“

⁵² ამონარიდი “ნაპოვნი დროიდან”: „მაგრამ როდესაც წერს (ლიტერატორი), არ არსებობს მისი პერსონაჟების ერთი მოძრაობაც, ქცევაც, აქცენტიც კი, რომელიც მეხსიერებას არ მოეტანოს მისი შთაგონებისთვის, არ არსებობს ერთი გამოგონილი პერსონაჟიც კი, რომელშიც არ გულისხმობდეს ცხოვრებაში ნანახ სამოციოდე ადამიანს, რომელთაგან ერთი გრიმასის გამო გაახსენდა, მეორე მონოკლის, სხვა გაბრაზების, სხვა კი ხელის ენერგიული მოძრაობის გამო და ა.შ.“

მკითხველმა “დაკარგული დროის ძიებაში” კითხვის ბოლოს ძალიან კარგად იცის. პრუსტთან ბერგსონის *La duree*-ს კონცეფციის უნაკლო პერფორმანსი და სუბიექტივიზმის ძალიან ცხადი გამოხატვა გვხვდება. იმისთვის, რომ უკეთესად მივხვდეთ, თუ როგორ შეიგრძნობა დრო მარსელ პრუსტის შემოქმედებაში და როგორ ცდილობს ავტორი გამოხატოს, რომ ერთი წერტილიდან მეორე წერტილამდე მისასვლელი გზა იყო ჭეშმარიტების შეცნობის და დაკარგული დროისთვის ღირებულების მინიჭების გზა, შევადაროთ ყველაზე ცნობილი მონაკვეთები “სვენის მხარედან” და “ნაპოვნი დროიდან”.

“სვენის მხარეში” მარსელი დეიდამისთან სტუმრობისას ჭამს ჩაის კოფინში დამზალ მადლენს, როდესაც უეცრად რაღაც განუზომელ სიხარულს გრძნობს. იმისთვის, რომ დამოარკვიოს საიდან მოდის ეს სიხარული, ის კიდევ რამოდენიმე ყლუპს სვავს. ის ხვდება, რომ რაღაც შინაგან გრძნობას მოაქვს პერსონაჟისთვის განუზომლად დიდი ბედნიერება. ავტორი ძალიან ბევრს ფიქრობს, ცდილობს საიდუმლო ამოხსნას და უცებ ახსენდება, რომ მადლენის გემომ მას კომბრეში გატარებული ბავშვობის დღეები გაახსენა. როგორც კი ოდნავ გაიხსენა ეს მოგონება, მას მოჰყვა ბევრი სხვა მოგონებების წყება, ასე ვთქვათ ნაწილით მთელი შეიცნო და ერთი მეხსიერების ფრაგმენტით (მადლენის ჭამით) ახალგაზრდობის ტკბილი დღეების მენტალური კადრები ამოუტივტივდა. მას გაახსენდა კომბრეს ქუჩაზე ძველი ნაცრისფერი სახლი, დეიდამისის სახლის ფანჯრები, მთელი ქალაქი, მისი ქუჩები, მოედნები, ბილიკები და ა.შ. განსაკუთრებით შთამბეჭდავად ასრულებს პრუსტი ამ დატვირთული ეპიზოდის მოყოლას: “და ერთ-ერთი იაპონური თავშესაქცევი თამაშით, ფაიფურის წყლის სავსე ჯამში დასველებული ქაღალდის პატარ-პატარა, აქამდე გაურკვეველი ნაგლეჯები მყისვე რომ იშლებიან, ილუნებიან, ფერს იცვლიან, განსხვავებულ ფორმებს იღებენ და ყვავილებად, სახლებად, გამოკვეთილ და ადვილად საცნობ პიროვნებებად გადაიქცევიან, ჩვენი ბალისა და მესიე სვანის პარკის ყველა ყვავილიც, ვივონის დუმფარები, სოფლის კეთილი ადამიანები, მათი მოკრძალებული საცხოვრებლებით, ეკლესია, მთელი კომბრე და მისი შემოგარენი, ყველაფერი, რასაც ფორმა და სიმყარე გააჩნია, ქალაქი და ბაღები, ჩემი ჩაის ფინჯნიდან გადმოვიდა”⁵³. ეს ეპიზოდი არის უნებლიე მეხსიერების პირველი მაგალითი რომანიდან. როგორც ვნახეთ, პერსონაჟი მიჰყვება ნიშნის ამოცნობის დელიოზისეულ ეტაპებს: ის ჯერ

⁵³ Marcel Proust, *Swann's Way*, trans. C. K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin, rev. D. J. Enright (New York: Vintage Books, 1989), page 60.

მგრძნობელობით მიიღებს რაიმე ნიშანს, შემდეგ კი ცდილობს ფიქრით მიაკვლიოს მის დაფარულ მნიშვნელობას.

“ნაპოვნ დროში” მარსელი ერთ-ერთ ეპიზოდში დასევდიანებული მიემართება დე გერმანტების სახლში, ფიქრობს იმაზე, რომ არავითარი სიხარული მას ცხოვრებაში არ გააჩნია და თუკი რაიმე გააჩნდა, ის მან ქალებს დაახარჯა. თან ფიქრობდა იმაზე, რომ ლიტერატურა მას სიამოვნებას არ ანიჭებდა, რომ საერთოდ არ იყო ნიჭიერი და არაფერი არ აკავშირებდა მას ხელოვნებასთან. და უცებ, ფიქრებში გართულს, თავს გადახდება რამდენიმე წამში ჩატეული თავგადასავალი: “ამ სევდიანი ფიქრებით მოცული, ერთი წამის წინ რომ გაგანდეთ, შევედი დე გერმანტების სახლის ეზოში და გონგაფანტულმა ვერ შევნიშნე, მანქანა რომ მოდიოდა; ვატმანის ყვირილის გაგონებისას იმის დროლა მქონდა, როგორმე სწრაფად გავცლოდი, უკან დავიხიე და უნებურად ცუდად დაგებულ რიყის ქვებს წამოვკარი ფეხი და უკან მდებარე ფარდულს მივეყრდენი. მაგრამ იმ წუთს, როდესაც წონასწორობა აღვიდგინე, ფეხი წინაზე ცოტა უფრო დაბალ ქვას დავადგი, მთელი ჩემი სასოწარკვეთილება გაქრა და განცხრომის იგივე გრძნობა დამეუფლა, რომელსაც ჩემი ცხოვრების სხვადასხვა დროს მიწყალობებდა ხოლმე ხეთა ხილვა, რომლებიც, მეგონა, ვიცანი ბალბეკის შემოგარენში ეტლის სეირნობისას, მარტენვილის სამრეკლაოების დანახვა, ნაყენში ჩამბალი “მადლენის” გემო, იმდენი სხვა შეგრძნება, რომლებზეც ვილაპარაკე და რომელთა სინთეზიც, როგორც მგონია, ვენტეის ბოლოდროინდელ ნამუშევრებში მოხვდა. როგორც იმ მომენტში, როდესაც “მადლენი” ჩავკბიჩე და ყველა დარდი მომავალზე, ყველა ინტელექტუალური ეჭვი გამიქარწყლდა, ასევე ახლაც, დარდი, სულ ცოტა ხნის წინ რომ შემომჯარვოდა, ჩემი ლიტერატურული მონაცემების რეალურობის თაობაზე და თვით ლიტერატურის რეალობაზე, ჯადოსავით ამეხსნა”⁵⁴. ეს არის ბოლო ყველაზე მნიშვნელოვანი უნებლიე მეხსიერების ფრაგმენტი ამ რომანში, სადაც ასევე, მგრძნობელობით მიღებული ნიშნით, პატარა მეხსიერების ნაწილით, შეიცნობა მთელი მოგონებები და ავტორი არა მხოლოდ რაღაცას იხსენებს, არამედ რაღაცას აღმოაჩენს. პრუსტი ყოფს უნებლიე მეხსიერებებს ორ ნაწილად და პირველი მონაკვეთი, რომელიც განვიხილეთ იყო გახსენების უნებლიე მეხსიერება, ხოლო მეორე არის აღმოჩენის. მარსელი აღმოაჩენს ჭეშმარიტებას და ძალიან დიდ ხიდს მასსა და მის მიდრეკილებას, ლიტერატურას შორის.

⁵⁴ Marcel Proust, *Time Regained*, trans. C. K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin, rev. D. J. Enright (New York: Vintage Books, 1993), page 256.

უნებლიე მეხსიერების გარდა, პრუსტი გვეუბნება, რომ არსებობს ნებაყოფლობითი მახსოვრობაც და ის ჩვენ საშუალებას გვაძლევს, რომ ვიმოგზაუროთ, გადავიდეთ წარსულში, გარდასულ დღეებში. თუმცა, ხელოვნურ გადასვლას ისევ ის შემთხვევითი შთაბეჭდილებები და მოგზაურობები ჯობია, რომლებიც არანებაყოფლობითია და დროების მონაცვლეობას შეუძლია თავბრუ დაგხვიოს სიამოვნებისგან⁵⁵.

სუბიექტურ დროზე საუბრისას ავტორი, რა თქმა უნდა, იზიარებს ბერგსონის იდეებს. ფილოსოფოსის თქმით აწმყოში ყოველთვის გვაქვს წვდომა წარსულზე. ეს მოგონებები ერთ დიდ წმინდა გახსენების არქივშია მოთავსებული, საიდანაც რომელიმე გახსენების ხატი გვახსენდება სენსომოტორული სისტემისა და გარეგანი გამაღიზიანებლის ერთმანეთთან ურთიერთობის შედეგად. ცნობიერი სელექციურად თვითონ ირჩევს იმ გამოცდილებას, რომელიც უნდა გაახსენოს ადამიანს. ხოლო, ვინაიდან აწმყო და წარსული ერთმანეთით არის გაჟღენთილი, მოგონება გვახსენდება ისე, როგორც ამჟამინდელ რეალობასთან არის დაკავშირებული. უკვე ცხადია ის, რომ მარსელ პრუსტი მხატვრული ლიტერატურის დახმარებით ზუსტად ისე აღწერს დროს, როგორც ბერგსონი. დელიოზი შემდეგ კინემატოგრაფიის განხილვისას კრისტალურ სურათს ახსენებს, რომელსაც ორი მხარე აქვს: ერთი აქტუალური, მეორე ვირტუალური, ერთი -აწმყოსი, მეორე - წარსულის. ბარტის მიხედვით ტექსტი არის როგორც კინო, ისევე ნაწერი, შესაბამისად ტერმინი კრისტალური სურათი შეგვიძლია გამოვიყენოთ მხატვრულ შემოქმედებაზეც (თუმცა ეს ნამდვილად არ არის საჭირო და პრუსტი საკმარის ტერმინებსა და ფორმებს გვაწოდებს ამ იდეასთან დაკავშირებით). მარსელი რომანში ზუსტად ამ წარსულის და აწმყოს სპეციფიკური ურთიერთობის მეშვეობით იბრუნებს ცხოვრების საზრისს.

დროის ფლუიდურობა ფრანგული ფილოსოფიიდან და ლიტერატურიდან კინემატოგრაფიაში

ალენ რენე და ლუის ბუნუელი მიეკუთვნებიან იმ რეჟისორთა რიცხვს, რომლებზეც დიდი გავლენა იქონია მოდერნისტულმა ლიტერატურამ, მათ შორის მარსელ პრუსტის ტექსტებმა. მათი კინემატოგრაფიისთვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა დაბრუნებული

⁵⁵ ამონარიდი "გერმანტების მხარიდან": „მაგრამ ჩვენ ვნახავთ, თუ როგორ გვაბრუნებენ გარკვეული წარმავალი და შემთხვევითი შთაბეჭდილებები წარსულში კიდევ უფრო უკეთ, უფრო დახვეწილი სიზუსტით, უფრო მსუბუქი, უფრო არამატერიალური, უფრო თავბრუდამხვევი, უფრო უცდომელი ფრენით, ვიდრე ეს ორგანული დისლოკაციებია.“

დროის კონცეფცია, რომელსაც სხვა მრავალი პერსპექტივა შემატეს. ტექსტიდან ეკრანზე ფლუიდური დროის გადმოტანამ გაამრავალფეროვნა ეს კონცეფცია და შემოგვთავაზა ბევრი სხვადასხვა, საინტერესო ფორმა, რომლებსაც პრუსტზე, ბერგსონზე, ბარტსა და დელიოზზე დაყრდნობით განვიხილავთ.

ალენ რენე

ფრანგი რეჟისორი ალენ რენე ახალი ტალღის ერთ-ერთი წამყვანი ფიგურაა, რომელმაც თავიდან მოკლემეტრაჟიანი კინოთი, 50-იანი წლების ბოლოში კი სადებიუტო - ფილმით "ჰიროსიმა, ჩემო სიყვარულო" დაიმკვიდრა თავი. მარსელ პრუსტის შემოქმედება და ანრი ბერგსონის ფილოსოფია მისთვის ინსპირაციას წარმოადგენდა, რამაც განსაზღვრა რენეს ფილმოგრაფიის ვექტორი⁵⁶. დროის, სივრცისა და მეხსიერების ურთიერთმიმართებაზე განსაკუთრებული კონცენტრაცია არის ის, რაც განასხვავებს მას სხვა ახალი ტალღის⁵⁷ რეჟისორებისგან. თუმცა, ახალი ტალღის წევრებიც ორად იყვნენ გაყოფილები, მარჯვენა და მარცხენა სანაპიროებად: მარჯვენა სანაპიროს მთავარი წევრები იყვნენ ჟან ლუკ გოდარი, ფრანსუა ტრიუფო, ერიკ რომერი, ჟაკ რივეტი და სხვები, მარცხენა სანაპიროზე კი დომინირებდნენ ალენ რენე, ანიეს ვარდა, ალენ რობ-გრეი. მაშინ, როდესაც მარჯვენა მხარეს მდგომი რეჟისორები საავტორო კინემატოგრაფიას ქმნიდნენ, ალენ რენე და მისი თანამოაზრეები ფოკუსირებულები იყვნენ მოდერნისტულ ლიტერატურასა და ფილოსოფიას შორის შეხების წერტილების პოვნაზე. ასევე, რეჟისორი მიეკუთვნება იმ თაობას, რომელიც მოესწრო და რომელმაც ცხადად გაიაზრა მეორე მსოფლიო ომი. ის სისასტიკეები, რაც სამყარომ მე-20 საუკუნეში დაინახა, უკვალოდ არ ქრება და ადამიანების მეხსიერების განუყოფელ ნაწილს იკავებენ. ალენ რენეს ფილმებში მარტივად იგრძნობა რეალიზმისგან ჩამოშორება, პოლიტიკური და სოციალური თემატიკის მეორეხარისხოვნება, არასწორხაზოვნება, ტრადიციული თხრობის მსხვრევა და ახალი, სუბიექტური რეალობის კონსტრუირება. ობიექტური ჭეშმარიტება აღარ არის არც მნიშვნელოვანი და არც საინტერესო, ყველა ადამიანს თავისი ცნობიერი, შესაბამისად რეალობის თავისებური აღქმა აქვს, რომელიც მისი გარანტირებული და თანდაყოლილი

⁵⁶ *Encyclopaedia Britannica*, s.v. "New Wave Film, 2025.

⁵⁷ ფრანგული კინემატოგრაფიული მოძრაობა, რომელშიც გაერთიანებული იყვნენ ახალგაზრდა კინოკრიტიკოსები და კინომცოდნეები. მიმდინარეობა წარმოიშვა 1950-1960-იან წლებში და შეცვალა შეხედულება ტრადიციული ფილმების მიმართ, კინოს შინაარსი, სულისკვეთება, ენა და სტილი, კინო დაუბრუნა პოეტურ, ფილოსოფიურ და რეალისტურ თემატიკას.

კერძო საკუთრებაა, ვერავინ ვერ შეიჭრება მასში და ვერ შეცვლის მის მიზანმიმართულობას. მისი კინო მაყურებელს აძლევს არა მარტო იმის საშუალებას, რომ დროში იმოგზაუროს, არამედ გამოიკვლიოს ცნობიერების სხვადასხვა ფენებიც. რენესტვის მნიშვნელოვანია იმაზე ფიქრი რა ავიწყდებათ ადამიანებს, რა ამახსოვრდებათ, როგორ ამახსოვრდებათ, შესაძლებელია თუ არა, რომ რაიმე მოვლენა დამახინჯებულად დავიმახსოვროთ ან ხელოვნურად დავივიწყოთ, რომ მეხსიერება იყოს პრობლემა ორი ადამიანის ურთიერთობის დროს და ასე შემდეგ.

ომისშემდგომი მეხსიერება და დრო

მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ მალევე, 1954-1962 წლებში დაიწყო ალჟირის საფრანგეთთან ომი და იმდროინდელ თაობას ახალი ტრამვეული გამოცდილებები შესძინა. ალენ რენეს ფილმის “მურიელის” პერსონაჟები ამ გამოცდილების ირგვლივ მოღვაწეობენ. მურიელი ადამიანის სახელია, თუმცა მოცემულ კინოში მაყურებელი ვერ ხედავს პერსონაჟს ამ სახელწოდებით, მას უბრალოდ მუდმივად ესმის ისტორიები ამ გოგოს შესახებ. ალენ რენეს ფილმში არც უნდა გვიკვირდეს ის, რომ პერსონაჟს ცხადად ვერ ვხედავთ, რადგან მისთვის მნიშვნელოვანია არა უშუალოდ პერსონაჟი, არამედ მათი გრძნობები⁵⁸. “მურიელში” კი პერსონაჟების გრძნობები, ცნობიერი და გამოვლენილი იდენტობები ომის მოგონებებით არის შემოსაზღვრული.

ახალგაზრდა ბიჭის, ბერნარის, რომელიც ალჟირის ომში იბრძოდა, მთლიან არსებობას განსაზღვრავს ტრამვეული მოგონება, როდესაც ალჟირელი გოგო, სახელად მურიელი, მან და მისმა მეგობრებმა ძალადობისა და სექსუალური შევიწროვების მსხვერპლად აქციეს, შემდეგ კი მოკლეს. ბულონში ის ცდილობს, რომ ამ მოგონების რეკონსტრუქცია მოახდინოს. ის არავისთან არ საუბრობს იმაზე, თუ ვინაა მურიელი, თუმცა მის სახელზე წერს წერილებს, იღებს აღსარების ხასიათის ფილმს და ხშირად ახსენებს მის სახელს. მას სურს, რომ რეალობა ერთ ფირზე, წერილზე ან ხმის ჩამწერზე მოათავსოს, დააფიქსიროს, მას უყუროს და სენსო მოტორულად თუ ცნობიერად შეიგრძნოს, დაინახოს, მოისმინოს, დაწეროს და საბოლოოდ, გაიაზროს ის აქტი, რომელიც ჩადენის პროცესში გაუაზრებელი იყო. თუმცა, არ სურს, რომ გაუზიაროს ვინმეს ამბავი მურიელის შესახებ, რადგან მისი პირადი მოგონებაა, სხვები ვერ შეეხებიან, როგორც თვითონ ამბობს “მურიელის შესახებ ისტორიის მოყოლა შეუძლებელია”.

⁵⁸ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), page 129.

ელენი პირიქით, ყოველთვის თავს არიდებს წარსულზე საუბარს, უჭირს გაიხსენოს ის გამოცდილებები, რომლებმაც დაღი დაასვეს მის ცხოვრებას. ის ანტიკვარული ავეჯის გამყიდველია, რაც ჰგავს ბერნარის დოკუმენტაციის აქტს, რადგან ანტიკვარი წარსულში შექმნილის ხარისხიანად პრეზერვაციასთან ასოცირდება, თუმცა ვინაიდან ელენი ავეჯის გაყიდვითაა დაკავებული, ისევ იგრძნობა მისი მიდრეკილება, რომ მაქსიმალურად დისტანცირდეს წარსულისგან. თუკი ბერნარს სურს, რომ წარსული და აწმყო ერთმანეთს გადააჯაჭვოს, მაქსიმალურად მოიხმოს ყოფილი გამოცდილება, ელენი თვითცენზურას მიმართავს და სურს, რომ აწმყოს და წარსულს არანაირი გადაკვეთის წერტილი არ ჰქონდეთ და ომის შემდგომი პერიოდი სუფთა ფურცლიდან იწყებოდეს.

ისევ რენეს ფილმში “ჰიროსიმა, ჩემო სიყვარულო“ მოქმედება ვითარდება ჰიროსიმაში, სადაც ახალგაზრდა იაპონელ მამაკაცს და ფრანგ ქალს უყვარდებათ ერთმანეთი. ორივეს ცნობიერზე ომის გამოცდილების მძიმე დაღი არის დასმული, თუმცა ეს ომის გამოცდილებები ძალიან განსხვავდება ერთმანეთისგან. ქალის გამოცდილება უკავშირდება მეორე მსოფლიო ომის საფრანგეთის ერთ-ერთი ქალაქის, ნევერის ოკუპაციას ნაცისტური ძალების მიერ და თავის გერმანელ ჯარისკაც შეყვარებულს, რომელიც მოკლეს, ხოლო ქალი საკანში გამოკეტეს კოლაბორაციონიზმის ეჭვის საბაბით. ქალისთვის ეს სათუთი და ხელშეუხებელი მოგონებაა, რომელიც მამაკაცს დეტალურად გაუზიარა. მამაკაცი ჰიროსიმას ტრაგედიით არის ტრამვირებული, რომლის დროსაც მისი მშობლიური ქალაქი დაიბომბა. თუმცა, მისი ისტორია არ არის მოყოლილი ისე, როგორც ქალის. მამაკაცის მოგონება ჩაკეტილი და მიუწვდომელია, აბსტრაქტულია, რადგან ის არ აძლევს საშუალებას ქალს, რომ შეიჭრას მის მეხსიერებაში, მისი წარსულის ველში, უარყოფს, რომ ქალმა იცის მისი გამოცდილების შესახებ, რომ ამ ორის მოგონება ერთმანეთის მსგავსია (“მე ყველაფერი ვნახე...ყველაფერი...შენ არაფერი არ გინახავს ჰიროსიმაში, არაფერი“). ქალი კი მამაკაცს აძლევს ამის საშუალება და ეხმარება კიდევაც, რომ მაქსიმალურად კარგად აღიქვას მისი გამოცდილება.

ომი, სისასტიკეებთან, საშინელებასთან და გამანადგურებელ ძალასთან ასოცირდება, რომელიც ყველაფერს ამახინჯებს გარშემო და ადამიანებს გამოუსწორებელ აკვიატებებს სძენს. “მურიელი”, “ჰიროსიმა, ჩემო სიყვარულო“ არის ფილმები ომისშემდგომ პერიოდზე, ისევე როგორც რენეს “ომი დამთავრდა“. პერსონაჟებს ახასიათებთ მენტალურად წარსულისგან თავის ვერ დაღწევა, ისევ იმ პერიოდით ცხოვრება, როდესაც ომი იყო. ეს არის ერთ-ერთი აკვიატება, რომელსაც ვერ გაურბიან, წარსული გამოცდილებით ცხოვრება.

იგივენაირად ცხოვრობს ფილმი “ომი დამთავრდას” პროტაგონისტი, რომელიც ომმა აქცია რევოლუციონერად და შესძინა მიზანი, მიმართულება, რომლისკენაც უნდა იაროს, იდენტობის ნაწილი და იდეოლოგია. პერსონაჟს არ აქვს მტკივნეული ტრამვები, მისი მთავარი პრობლემა არის ის, რომ ომი დამთავრდა, სამყარო წინ მიდის, ახალი პოლიტიკური სიტუაცია იმერწება, ხოლო ის ერთგული რჩება იმ იდეის, რომელიც წლების განმავლობაში ამოძრავებდა და ისიც, ჩარჩენილია იმ დროში, რომელშიც კეთილდღეობისთვის იბრძოდა.

მეხსიერების შრეები

დავუბრუნდეთ რენეს ფილმს “მურიელს”. მანამ, სანამ ბერნარი საკუთარ მოგონებებში არის ჩადირული და მოგონების მოხელთების მცდელობები აქვს, ელენი და ალფონსი ცდილობენ თავიანთ წარსულ რომანტიკულ ურთიერთობაში გამოერკვნენ, თუმცა ეს შეუძლებელი აღმოჩნდება. ბერგსონის მიხედვით, წმინდა გახსენების იდეიდან გამომდინარე, მოგონებები ცნობიერის სხვადასხვა ფენებზე მდებარეობენ. ერთმა ადამიანმაც კი შეიძლება ვერ გაიხსენოს რაიმე მოგონება, თუკი იმ მომენტში მენტალურად შესაბამის მეხსიერების შრეზე არ იმყოფება. შესაბამისად, ორი ადამიანის მახსოვრობის დაკავშირება ბევრად უფრო რთულია, როგორც ელენის და ალფონსის შემთხვევაში, რომლებსაც ერთი და იგივე მოვლენები სხვადასხვანაირად ახსოვთ. ისევე როგორც ყველა ადამიანი, ისინიც სუბიექტური მეხსიერების ტყვეები არიან და მცდელობის მიუხედავად, ვერ გამოვლენ სუბიექტურობიდან და ვერ შეაღწევენ სხვის ცნობიერებაში. ალფონსი და ელენი იმყოფებიან მახსოვრობის იმ სხვადასხვა ფენაზე, რომელზეც ბერგსონი საუბრობს.

ალენ რენეს ძალიან მნიშვნელოვანი ფილმი “შარშან მარიენზადში” თავისი მუსიკალური რიტმით, მისტიური ენერგიით, ესთეტიკური ვიზუალით, ობიექტური დროის შეგრძნებას თავიდანვე კლავს მაყურებელში, რადგან საკუთარ ბუნდოვან, ჯადოსნურ სამყაროში ჩაითრევს მის კონცენტრაციას. მოქმედება მამაკაცსა და ქალს შორის ვითარდება. კაცი ცდილობს დაარწმუნოს ქალი, რომ წინა წელს ისინი შეხვდნენ ერთმანეთს, ჰქონდათ სასიყვარულო ურთიერთობა და დაგეგმილი ჰქონდათ ერთად გაქცევა ან იმ სივრცეში სადაც ახლა არიან ან სხვაგან. ქალს ჰყავს ქმარი, რომელიც თითქოს უთვალთვალავს მის ცოლს. მთლიანი ფილმის განმავლობაში კაცი უყვება იმ მოგონებას ქალს, რომელიც წესით მათი საერთო გამოცდილება უნდა იყოს. ზღვარი წარსულსა და აწმყოში იკარგება, რადგან დრო მუდმივად გადადის ერთიდან მეორეში, გაფრთხილების გარეშე. ქალი უარყოფს

ასეთი მოგონების არსებობას, ამბობს რომ ეს არ მომხდარა. რეალურად, მისთვის ეს გამოცდილება არ არის მნიშვნელოვანი, შეიძლება არც არაფერს არ ნიშნავდეს ან პირიქით, შეცდომაც კი იყოს მსგავსი მოქმედების ჩადენა. მისი მეხსიერების შესახებ ჭეშმარიტი ინფორმაცია არ გვაქვს, მას შეიძლება ახსოვს მამაკაცი, შეიძლება არც ახსოვს, თუმცა ამ ურთიერთობის მიმართ მისი დამოკიდებულება აშკარაა. კაცი ცდილობს დეტალურად აღუდგინოს ქალს მახსოვრობა შარშან გატარებული დღეების შესახებ, რაც იმას ნიშნავს, რომ თვითონაც დაწვრილებით ახსოვს ყოველი ერთად გატარებული ფრაგმენტი. თუ ქალისთვის ეს ისტორია არაფერს ნიშნავს, მამაკაცისთვის ის ყველაფერს წარმოადგენს, ის მასზე ობსესიურად დამოკიდებული და მიჯაჭვულია. ორი პერსონაჟიდან ერთი ამ მოგონებით ცხოვრობს, მეორე კი მაქსიმალურად დისტანცირებულია მისგან. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მამაკაცი და ქალი აბსოლუტურად სხვადასხვა მეხსიერების შრეებზე იმყოფებიან, ერთი ინდიფერენტულ შრეზე, სადაც ან არსებობს ამგვარი გამოცდილება უმნიშვნელო ფორმით ან არა, ხოლო მეორე ცხოვრების ყველაზე მკაფიო, ხელჩასაჭიდებელ და სათუთ მეხსიერების ფენაზე. დროში მონაცვლეობა უკავშირდება კაცის მოგონებებში მონაცვლეობას, რადგან ის გვიყვება ამბავს და მის ცნობიერში არსებულ სურათებს ვუყურებთ.

ალფონსს და ელენს ერთი და იმავე ომის გამოცდილება აქვთ, მათი წარსულები იკვეთება, თუმცა მათი ომისგან გამოწვეული ტრამვები და მეხსიერების ფრაგმენტები განსხვავდება, რადგან ქალი და მამაკაცი მეხსიერების სხვადასხვა შრეებზე იმყოფებიან. “ჰიროსიმა, ჩემო სიყვარულო” შემთხვევაში, ორ პერსონაჟს ორი განსხვავებული მოგონება გააჩნიათ, შესაბამისად, ისინი არა მხოლოდ მეხსიერების სხვადასხვა შრეებზე მდებარეობენ, არამედ საერთოდ სხვადასხვა მეხსიერებები აქვთ. შესაბამისად, ახალგაზრდა შეყვარებული წყვილისთვის შეუძლებელია საერთო აწმყოს შექმნა, ვინაიდან მათი წარსულები მნიშვნელოვნად დაშორებულია ერთმანეთისგან. ფილმში ნათლად იკვეთება, რომ პერსონაჟები სივრცეებთან ემოციურად არიან დაკავშირებული, ქალი არის ნევერი, რომელში მამაკაცის შეშვებისთვისაც მზადაა, ხოლო მამაკაცი არის ჰიროსიმა, რომელიც დახურულ სივრცეს წარმოადგენს ქალისთვის. ამაზე პერსონაჟები ერთმანეთთან საუბრობენ:

“ქალი: ჰიროსიმა, ეს შენი სახელია.

კაცი: კი, ეს ჩემი სახელია. და შენი სახელი არის ნევერი, ნევერი საფრანგეთში“.

ორი პერსონაჟის დრო და მეხსიერება ვერ ერთიანდება, ვერ ქმნიან საერთო დროს და საერთო ნარატივს, მიუხედავად იმისა, რომ მათ მძაფრი ემოციური კავშირი აქვთ და მათი წარსული ერთმანეთს ჰგავს. ფილმში “ჩემი ამერიკელი ბიძა“, ქალისა და კაცის ურთიერთობა შედის ჩიხში და კრიზისულ დროს, კაცს მიჰყავს ქალი იმ ადგილას, სადაც ბავშვობა აქვს გატარებული და ძვირფასი მოგონებები აქვს დაგროვებული. ამ ადგილას არასდროს მას არავინ არ წაუყვანია, ამიტომ გარკვეულწილად ნერვიულობს ამ საკითხზე, რაზეც ქალი ეუბნება:

„ნუ გეშინია, შენს მოგონებებს არ მოვიპარავ“.

იგივენაირად უზიარებს ფილმში “პიროსიმა, ჩემო სიყვარულო“ ქალი მხოლოდ იაპონელ კაცს ნევერთან დაკავშირებულ მოგონებებს, ერთნაირად ათვალთვლებინებენ ორივე ქალის ცნობიერების ველს, სხვადასხვა მწარე თუ ტკბილი გამოცდილებებით, თუმცა ის ნერვიულობა, “მოგონებების მოპარვასთან“ დაკავშირებით, ჰგავს იაპონელი კაცის შფოტს, რომ მეხსიერება და ემოციური მოგონებები მისი საკუთრებაა და არ უნდა, რომ ვინმესთვის ისინი ხელმისაწვდომი იყოს.

“დაკარგული დროის ძიებაში“ სტრუქტურულად ციკლებზეა აგებული და პერსონაჟი ყოველთვის უბრუნდება რაღაც ერთ წერტილს, რომელიც მისთვის განსაკუთრებულად დატვირთული და ღირებულია. ერთ-ერთი ასეთი ფრაგმენტი მის ცხოვრებაში არის ბებიის სიკვდილი. “სოდომი და გომორში” დაწვრილებით აღწერს ყველა მის ემოციას, რომელიც ბებიაშის გარდაცვალებისას განიცადა და ყველა სხვა ტომში უბრუნდება ამ განცდასა და ხსოვნას საყვარელ ადამიანზე. მკითხველი ხვდება, რომ მარსელს ბებია განსაკუთრებულად უყვარდა და მისი ცხოვრებიდან გაქრობა ყოველთვის ბნელ ლაქად უნდა დარჩენოდა გონებაში. პერსონაჟს არა მხოლოდ უნებლიედ ახსენდება მასთან დაკავშირებული მოგონებები, არამედ ნებითაც ცდილობს, რომ აღიდგინოს მისი სურათი და მასთან დაკავშირებული სცენები. მისი თქმით, დანაკლისისა და სინანულის გრძნობით მოვლენილ ტანჯვას უჩენდნენ სწორედ ის მოგონებები, რომლებიც უნებლიედ უჩნდებოდა⁵⁹. რაღაც მოგონებებს კი ნებაყოფლობით იხსენებს, რათა საერთო მენტალური სურათი აღიდგინოს⁶⁰. თუმცა, მარსელის ხელოვნურად გახსენებული გამოცდილებები

⁵⁹ ამონარიდი “სოდომი და გომორიდან”: “მწუხარებას ბევრი განიცდის, ის, რაც ახლა ჩემთვის წამებად იქცა, მხოლოდ მის სახესხვაობას წარმოადგენს და უნებური მოგონებების გავლენით აღმოცენდა.”

⁶⁰ ამონარიდი “სოდომი და გომორიდან”: “ყველაფერს, რაც ერთხანს მახარებდა, ახლა ერთადერთ სიხარულზე გავცვლიდი: შემეცვალა წარსული და ბებიას ის ტანჯვა შემემსუბუქებინა, ოდესღაც

რადაც მხრივ მაზოხისტურია, რადგან ვხედავთ, თუ რამხელა ტანჯვას აყენებს მას ეს. პერსონაჟი ძალიან დიდ დანაშაულს გრძნობს გარდაცვლილი ბებუის მიმართ იმის გამო, რომ გულსატკენ სიტყვებს ეუბნებოდა ან თავის ავადმყოფობას აზვიადებდა და ანერვიულებდა. ეს ფრაგმენტები მას უფრო და უფრო უღრმავებდა ჭრილობებს, მაგრამ ამავდროულად რადაც დოზით აღსარებასაც აბარებდა საკუთარ თავს და სურდა, რომ უფრო ნათლად წარმოედგინა, გაეხსენებინა ყოველივე, ბოლომდე შეეგრძნო ის ტანჯვა და სასოწარკვეთა, რომელიც აწუხებდა. ამით ბებუამისის დანაკლისსაც ივსებდა და თან აცოცხლებდა მასთან დაკავშირებულ ყველა მოგონებას, არ აძლევდა საშუალებას მათ რომ გამქრალიყვნენ და დავიწყებას მიცემოდნენ⁶¹. “მურიელში” სწორედ იგივენაირ დავალებას უსახავს ახალგაზრდა ბიჭი საკუთარ თავს, რომ მოიხელთოს ყველა ის მოგონება რაც აკავშირებს მურიელთან და ერთ სივრცეში, ერთ ცნობიერის ველში მოათავსოს. მას სურს ყოველთვის ახსოვდეს ისინი, რათა უკეთესად წარმოიდგინოს და უკეთესად შემოინახოს მისი ეს გამოცდილება. როგორც მარსელი ამბობს, მასაც “ლურსმნებივით ჩაერჭოს” მოგონება. მისთვისაც ეს არის აღსარება საკუთარ თავთან, ყველაფრის გახსენებასა და დამახსოვრებას, ამ გამოცდილებისთვის მუდმივი სიცოცხლის მინიჭებას ცდილობს მხოლოდ იმიტომ, რომ აწუხებს სინანული და დანაშაულის გრძნობა.

ციკლური დრო რენეს ფილმებში

რენეს ფილმში “ჩემი ამერიკელი ბიძა“, სამი ადამიანის სხვადასხვა ცხოვრების განხილვის დროს, ვხვდებით, რომ რადაც ქმედებები, რადაც მომენტები მეორდება სამივე ადამიანის ცხოვრებაში. მაგალითად, სამივე პერსონაჟი ემოციურად ტოვებს საკუთარ სახლს, ორი

რომ განიცდიდა. მე ხომ მარტო მას არ ვიგონებდი, არამედ ვიხსენებდი მის საშინაო კაბას, შესაფერ ტანსაცმელს, რომელიც თითქმის რადაც სიმბოლოდ იქცა, დაღლილობას, ეჭვი არ არის, მისთვის მავნეს, მაგრამ, ალბათ, სასიამოვნოსაც, რადგან ჩემთვის ილღებოდა; ნელ-ნელა ყველა ის შემთხვევა გავიხსენე, როდესაც ვცდილობდი მისთვის მეჩვენებინა, როგორ ვიტანჯებოდი, ვაზვიადებდი ჩემს ავადმყოფობას, ჯერ დარდს ვუჩენდი, მერე ვსარგებლობდი და ამ დარდს კოცნით ვუქარვებდი, მეგონა, ჩემს ალერსს, ისევე როგორც ჩემს ბედნიერებას, შეეძლო ისიც გაეხსენებინა“.

⁶¹ ამონარიდი “სოდომი და გომორიდან“: „მიცვალებულები მხოლოდ ჩვენში ცოცხლობენ და, როცა მოგონებებით ჯიუტად უბრუნდებით იმ დარტყმებს, მათ რომ დავატეხეთ თავს, საკუთრა მეს ვაყენებთ დარტყმებს. მთელი ძალით მივეჯაჭვე ჩემს მწუხარებას, მიუხედავად ამ აუტანელი ტანჯვისა, ვგრძნობდი, მათ ბებუაჩემზე მოგონებები იწვევდა და იმის მტკიცებად აღვიქვამდი, რომ მასზე მოგონებები ჩემში ცოცხლობდა. ვგრძნობდი, რომ მხოლოდ ტანჯვის წყალობით მახსოვდა იგი ასე ნათლად და მინდოდა, უფრო მაგრად ჩაესოთ ის ლურსმნები, რომლითაც მასზე მოგონებები ჩემზე იყო მიმაგრებული.“

პერსონაჟი ერთი და იგივენაირად იტანჯება გულის დაავადებით, რაც ქმნის წრიულად, ერთი და იმავე პატერნით მოძრაობის შთაბეჭდილებას. როგორც “ჩემი ამერიკელი ბიძა”; მოგვითხრობს სამი ადამიანის ცხოვრებასა და გამოცდილებებზე, რენეს ფილმის “ცხოვრება რომანიას” სიუჟეტი აგებულია სამ ეპოქაზე, სამ ერთგვარ ციკლზე, რომელთა შესახებაც არ გვიყვება ქრონოლოგიურად, არც წყვეტის გარეშე, სამივე ამბავი ერთმანეთთან არის შერწყმული, ფრაგმენტები ერთი მეორეს ენაცვლება, მაყურებელი ხან მე-20 საუკუნის კადრებს უყურებს, ხან შუასაუკუნეების, ისე რომ ტრადიციული თხრობა, ანუ ამბის უწყვეტად დაწყება და დასრულება არ გვხვდება. როგორც ვახსენეთ, სამი ეპოქა არის სამი ციკლი, სადაც სხვადასხვა პრინციპებით ცდილობენ უტოპიური საზოგადოებების შექმნას, გარემოებები, პერსონაჟები, მოქმედების განვითარებები კი სხვადასხვანაირია თითოეულ ეპოქაში.

ციკლური დროის მაგალითებს ვიპოვით ფილმში “შარშან მარიენზადში“. ფილმის კრისტალური სტრუქტურიდან გამომდინარე, ხშირად გვხვდება პარალელები მოგონებას და აწმყოს შორის, თუ როგორ ერთი და იმავე პატერნით მოქმედებენ როგორც აქტორები, ისევე გარემო. ორმა ადამიანმა ერთი წლის უკან მარიენზადში რაღაც ტრაექტორია გაიარეს, რაღაც ციკლი შეასრულეს, რომელსაც თავისი გამეორება აქვს წელსაც. ასევე, ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო ციკლით მოქმედებს ქალის ქმარი, როდესაც თამაშობს იმ თამაშს, სადაც ყოველთვის იგებს და რომელიც მისტიურ ფორმულად რჩება მოწინააღმდეგეებისთვის და მაყურებლებისთვის. შეიძლება სხვადასხვა ნაბიჯებს დგავენ მოთამაშეები, თუმცა შედეგი ყოველთვის ერთი და იგივედ რჩება და ციკლის ბოლოში ყოველთვის მამაკაცის გამარჯვება გვხვდება.

დროში მოგზაურობა

ჟილ დელიოზი ამბობს, რომ არსებობს მხოლოდ სამი ფილმი, რომელიც აჩვენებს თუ როგორ ცხოვრობს ადამიანი დროში, ესენია ჰიჩკოკის “ვერტიგო“, დოვჟენკოს “ზვენეგორა“ და რენეს “მიყვარხარ, მიყვარხარ“⁶². კინემატოგრაფიაში დროში მოგზაურობა პოპულარული თემატიკაა, თუმცა ხშირად, უფრო მეტად თანამედროვე ფილმებში, დროში მოგზაურობა ეპოქებში ფიზიკურ გადანაცვლებას ნიშნავს. რამდენადაც არარეალისტურია მსგავსი შინაარსის შემოქმედება, იმდენად რეალისტურია დროში, როგორც ცნობიერში

⁶² Ibid., page 82.

მოგზაურობის იდეა. ადამიანი ფიზიკურადაც ვერ მოგზაურობს დროში და ვერც მენტალურად გადაინაცვლებს ობიექტურ აღქმაში, მას მხოლოდ შეუძლია სუბიექტურ დროში იმოგზაუროს, თავისი მეხსიერების ფარგლები ნახოს, სხვადასხვა შრეები მოინახულოს და ა.შ. ჩვენს მიერ განსახილველ კინოში, სწორედ ასეთი ტიპის მოგზაურობაზეა საუბარი. ფილმში “მიყვარხარ, მიყვარხარ” სუიციდის მცდელობის შემდეგ, კლოდი ხდება დროში მოგზაურობის ექსპერიმენტის მონაწილე, სადაც რამდენიმე წუთის განმავლობაში მენტალურად უნდა გადაინაცვლოს საკუთარ წარსულში. თუმცა, ვინაიდან მეხსიერება არ არის შემდგარი ერთ ხაზზე ქრონოლოგიური სიზუსტით დალაგებული გამოცდილებებისგან, კლოდი ხშირად წრიულად იჭედება ერთ მოგონებაში, ქაოტურად გადადის ერთი ფრაგმენტიდან მეორეში, ხან მიყვება მოვლენების განვითარებას, ხან უკან ბრუნდება უკვე ნანახ მოგონებაში და ა.შ. ბერგსონის მიხედვით ეს მოვლენა სრულიად ლოგიკურია, ვინაიდან წმინდა გახსენება მოგონებების ერთი დიდი არქივია და წარსული გამოცდილებები ერთმანეთთან არის შეზავებული, არეული, მოუწესრიგებლად განლაგებული⁶³. მთავარი პერსონაჟი თავის გონებაში არის ჩაძირული, არ გააჩნია არანაირი სხვა რეალობა, არ ცნობს არავის სხვას, იცის და ცხოვრობს მხოლოდ საკუთარ ცნობიერში. რენეს გენიალურობა ამ ფილმით მჟღავნდება იმაში, რომ სოლიფსიზმის შეუდარებელ ვიზუალიზაციას ახდენს.

მისი მოგონებების ორი მნიშვნელოვანი პოლუსი არის კატრინის სიყვარული და დანაშაულის გრძნობა მის მიმართ. მოგონებები კატრინთან ერთად შეადგენს მისი ცნობიერის უმეტეს ნაწილს, სადაც ერთი და იმავე ემოციურად მნიშვნელოვან ფრაგმენტს ხშირად ძალაუნებურად უბრუნდება. მაყურებელი, რა თქმა უნდა, ვერ იგებს რა დანაშაული აქვს ჩადენილი კლოდს კატრინის მიმართ, რატომ მეორდება რაღაც გამოცდილება უფრო მეტად ვიდრე სხვები, რატომ შეარჩია მეხსიერებამ კონკრეტულად ეს მომენტები. წმინდა გახსენების ველიდან რომელი მოგონება აქტუალიზირდება არასდროს არ ვიცით, ჩვენი გააზრებული და ცნობიერი არჩევანის მიღმა დგას ეს პროცესი. მიუხედავად ამისა, ვიცით ჩვენი ამჟამინდელი მდგომარეობა და რისკენ არის მიდრეკილი ჩვენი გრძნობები თუ ფიქრები. კლოდი ექსპერიმენტის წევრია და მას მხოლოდ წარსულის მოგონებებში მოგზაურობის ვალდებულება აქვს, სხვა დროის განზომილების კვლევას სფერო არ ემსახურება, ამიტომ ლოგიკურად აწმყო შეჩერებული, უმოძრაო, სტატიკური

⁶³ Henri Bergson, *Matter and Memory*, trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer (New York: Zone Books, 1991), 86-139.

უნდა იყოს და არ თამაშობდეს არანაირ როლს ამ წამოწყებაში. მაგრამ, აწმყოში მყოფი კლოდის ფსიქოლოგიური პროცესები და ემოციური ფონი მაინც ახდენენ გავლენას მის მოგონებებზე და მაშინ, როდესაც პერსონაჟი კონცენტრირებული უნდა იყოს მხოლოდ დროის ერთ განზომილებაზე, მასში რაღაც დოზით იჭრება აწმყო და გარკვეულ ემოციურ ფონს ქმნის. პროტაგონისტი ცდილობს, რომ დრო მოიხელთოს, უკმაყოფილოა იმით, რომ სფეროში საათი არ აქვს, იწყებს მის დათვლას, აინტერესებს რამდენი ხანი გავიდა, რამდენი წუთი დარჩა, სურს ისევ იმ დროის წესრიგში შევიდეს, რომელში ყოფნასაც შეჩვეულია. თუმცა, რა თქმა უნდა, ამას ვერ მოახერხებს და დრო ისევ რიცხობრივი მნიშვნელობების და ქრონოლოგიური სიზუსტის გარეშე იწყებს დინებას.

ფრანგულ კინემატოგრაფიაში კიდევ ერთი ძალიან მნიშვნელოვანი ფილმი არის გადაღებული დროში ცნობიერი მოგზაურობის შესახებ. ეს არის მოკლემეტრაჟიანი ფილმი “La jeteé” გადაღებული კრის მარკერის მიერ. მასში მოთხრობილი ამბავი შეეხება მესამე მსოფლიო ომის დროს ადამიანებზე ჩატარებულ ექსპერიმენტს, რომელიც უზრუნველყოფს მათ წარსულში მენტალურ გადასვლას. თითქმის მთლიანი ფილმი არის აგებული ფოტოებით (ბარტისეული ლექსიებით, ანუ გაჩერებული კადრებით), მხოლოდ ერთ რამდენიმე წამიან მოძრავ კადრს ვხვდებით. პროტაგონისტის, რომელიც ასევე ექსპერიმენტის წევრი იქნება, მთავარი და ყველაზე მკაფიო მოგონება არის ქალის სახე, რომელიც დაინახა ომის დაწყებამდე. თვითონ ქალი მთავარი პერსონაჟისთვის უცნობი ადამიანი იყო, თუმცა მისი სახე ის ვიზუალური გამოცდილებაა, რომელიც მის მეხსიერებას დაღადავ აქვს შემორჩენილი. ფილმის დასაწყისში ავტორი გვეუბნება, რომ: “არაფერი განასხვავებს მოგონებებს და ჩვეულებრივ მომენტებს ერთმანეთისგან, მხოლოდ შემდგომში ხდებიან ისინი დასამახსოვრებლები იმ შრამებიდან გამომდინარე, რომლებსაც ისინი ტოვებენ“. თვითონ ქალის სახე იყო ჩვეულებრივი მომენტი, თუმცა პროტაგონისტისთვის ის სიმბოლიზირდა მშვიდობასთან და მთელი ცხოვრების განმავლობაში ეს კადრი მისთვის დაკავშირებული იქნება ომამდელ, საშინელ პერიოდამდე თავს გადახდენილ ჰარმონიასთან. ამ ადამიანმა ისიც არ იცის ნამდვილად ნახა ზუსტად ასეთი სახე, თუ მისმა გონებამ გამოიგონა ეს გამოცდილება, რომლითაც ობსესირებულია, რომელთანაც მაქსიმალურად სურს რომ დაახლოვდეს. დროში მოგზაურობისას ამ ქალს ხვდება, ერთად ატარებენ დროს, ბედნიერები არიან, გარშემო სიმშვიდეა, რადგან პერსონაჟის ცნობიერისთვის ქალს სხვა დატვირთვა არ აქვს, გარდა სიმშვიდისა და ბედნიერებისა. ისინი მიდიან უბერებელი ცხოველების მუზეუმში, რაც დროის დინების შეჩერებაზე მეტყველებს. მსგავსი სიმბოლო გვხვდება რენეს “მიყვარხარ, მიყვარხარ”-შიც,

როდესაც კლოდი თავისთვის ამბობს, რომ მას საათის ფლობის უფლება არ მისცეს და ასევე, მის ერთ-ერთ ფრაგმენტულ მოგონებაში, როდესაც ოფისში ზის და ამბობს:

“დრო სხვა ადამიანებისთვის გადის, ხოლო ჩემთვის კი არა”.

ფრანგული კინოს საზღვრებს რომ გავცდეთ, ბერგმანის ფილმში “ველური მარწყვები”, ექიმის მოხუცი დედა თავის შვილს ანახებს მემკვიდრეობით მიღებულ საათს, რომელსაც არ აქვს ისრები და რომელიც უნდა აჩუქოს თავის შვილს. შეჩერებული დროის სამი სიმბოლო აერთიანებს ფილმებს “La jetée” (უბერებელი ცხოველების მუზეუმი), “მიყვარხარ, მიყვარხარ” (სფერო, სადაც საათის შეტანა იკრძალება) და “ველური მარწყვები (უისრო საათი). სამი სიმბოლო თავისებურად უკავშირდება სამ სივრცეს, სადაც დროის კონცეფცია შეჭრილი არ არის ან შეჭრილი არის შეჩერებულ მდგომარეობაში. ბერგმანის პერსონაჟი დროში მოგზაურობის და საკუთარი მოგონებების მონახულების დროს მიაგნებს იმ ადგილსაც, სადაც მეხსიერება პრეზერვირებულია, ხოლო აწმყო შეჩერებული. იგივენაირად ათვალიერებს წმინდა გახსენების გამოცდილებებს კრის მარკერის მთავარი პერსონაჟი და მიაგნებს მუზეუმს, სადაც არ არსებობს ასაკი, შესაბამისად არ არსებობს არც დრო.

“La jetée”-ს ფილმის ბოლოს, მთავარი პერსონაჟი აეროპორტში თავიდან დაინახავს იმ ქალის სახეს, ზუსტად ისეთ მდგომარეობაში და ზუსტად ისეთ გარემოში, როგორც ნახა წარსულში და მირბის მისკენ, უნდა რომ მიუახლოვდეს ქალს, თუმცა სირბილის დროს გარდაიცვლება, რადგან მეხსიერების ფარგლებიდან ვერ გამოხვალ, დროს ვერ დაუძვრები, ის მომენტი ყოველთვის იქნება ისეთი, როგორიც იყო განცდის მომენტში და პერსონაჟის მცდელობა, რომ გააღრმავოს გამოცდილება და უკეთესად შეიგრძნოს ის, წარუმატებელი აღმოჩნდება. ეს რაღაც მხრივ გავს ფილმს ამერიკულ ფილმს “მოქალაქე კეინი“, სადაც წარმატებული მთავარი როლის შემსრულებელი კაცი კვდება და მისი ბოლო სიტყვა არის: “Rosebud”. ამ სიტყვის მნიშვნელობა გაირკვევა ფილმის ბოლოში და აღმოჩნდება, რომ ის უკავშირდება ბავშვობის უდარდელ, წმინდა დღეებს, როდესაც ბოლო წუთები გაატარა საკუთარ სახლში, თავის მშობლებთან ერთად, სანამ წაიყვანდნენ სახლის კერისგან შორს და მის წარმატებაზე დაიწყებდნენ ზრუნვას.

კრისტალური სურათი

რენეს ფილმი “შარშან ბარიენბადში“ მთლიანად კრისტალურ სურათს წარმოადგენს, რაც მარტივი მოსახვედრია და რაზეც დელიოზიც ამახვილებს ყურადღებას⁶⁴. მამაკაცის ხმა გასდევს მთლიან ფილმს, ყველა მოგონებას, ყველაფერს რაც წარსულთან არის დაკავშირებული. რთულია გაერკვე იმაში, რომელი მხარეა ვირტუალური და რომელი აქტუალური, რადგან ისინი გამუდმებით ენაცვლებიან ერთმანეთს. გვხვდება ისეთი კადრიც, სადაც ქალი ჩანს სარკის გამოსახულებაში, ის უყურებს მამაკაცს, რომელიც დგას სარკის გვერდზე, რაც კრისტალური სურათის ძალიან დახვეწილი მაგალითია: ქალი არის ვირტუალური ხატი, როგორც ის მოგონებების კრებული, რომელიც მასთან არის დაკავშირებული და კაცი არის აქტუალური ხატი. ფილმში შეიძლება ვერც მივხვდეთ რა არის ჰალუცინაცია, რა არის გახსენების სურათი, რა სიზმარი და ასე შემდეგ. ის აგებულია კრისტალური სურათის პრინციპით, სადაც სივრცე, რომელსაც მამაკაცი აღწერს და რომელსაც რეჟისორი გვიჩვენებს, თავისებურ როლს თამაშობს თხრობის მისტიურობაში და მაყურებლის დაბნეულობაში. ეს სივრცე არის ლაბირინთის მაგვარი, ბევრი სარკეებით, დერეფნებით, კარებებით, სალონებით, პერსონაჟები გამუდმებით ერთიდან მეორეში გადადიან, მამაკაცის მეხსიერება ამ არქიტექტურით შემოსაზღვრულია⁶⁵, მისი მოგონების კონტურებს ადგენს. მისი ხმით, რომელიც აღწერს სივრცის სტრუქტურას და გამოსახულებით, რომელზეც ვხედავთ ამ ადგილს, მაყურებელი ლაბირინთში იკარგება. დამატებით დაბნეულობას იწვევს კრისტალური სურათის გამჭვირვალე და გაუმჭვირვალე მხარეების ურთიერთქმედება. შესაბამისად, ფილმში ობიექტური დროის აღქმა საერთოდ ქრება, თუკი დავიწყებთ აწმყოსა და წარსულის ზუსტ გაყოფას, მასში დავიკარგებით, ჩიხში შევალთ. ამის მაგივრად ეს ორი დროითი განზომილება უნდა მივიღოთ როგორც ერთმანეთზე დამოკიდებული და ერთმანეთზე მჭიდროდ გადაჯაჭვული მოცემულობა.

“მიყვარხარ, მიყვარხარ“ კრისტალური სურათის კარგი მაგალითია, სადაც აქტუალური ხატი არის ობიექტური დროის დინება, ხოლო ვირტუალური ხატი - სუბიექტური დრო.

⁶⁴ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), page 76.

⁶⁵ ფილმი იწყება შემდეგი ფრაზით: “გრძელი დერეფანი, მოჩუქურთმებული ორნამენტებით, დაშორებული სარკეები, შავი სარკეები, ბაროკოს სტილის ჩარჩოები, ნახატები, სვეტები, სკულპტურები... სასტუმროს დერეფანი, ეკლესიის სიჩუმე, საავადმყოფოს, ციხის. გრძელი, უდაბური დერეფნები, დაფარული ხალიჩებით, მძიმე ფარდებით, დახურული კარებით.“, რაც ძალიან ჰგავს ამონარიდს პრუსტის სოდომი და გომორიდან: „თანაც ბერნარს უყვარდა დერეფნების, ცალკეული კაბინეტების, დარბაზის, გარდერობების, საკუჭნაოს, გალერეების მთელი ეს ლაბირინთი, რომელსაც თავისი აღმოსავლური ატავიზმის გამო წარმოადგენდა ბალბეკის ოტელი.“

კრისტალური სურათის სიმბოლო არის ის ლაბორატორიული სფერო, სადაც ცნობიერში მოგზაურობის საშუალება მიეცემა პერსონაჟს⁶⁶. მასში შესვლისას ობიექტური დროიდან რამდენიმეჯერ გადადიხარ სუბიექტურში, აქტუალური სურათი ენაცვლება ვირტუალურს და პირიქით.

წარსულისა და აწმყოს ურთიერთქმედების წარმოსაჩენად ფილმში “ჰიროსიმა, ჩემო სიყვარულო“ ხშირად გვხვდება პერსონაჟების მიერ მოგონებების მოყოლა და მათი თავიდან განცდა. “Flashback”, ანუ ფილმში აწმყოდან ადრეულ დროზე გადასვლა, ჩნდება, როდესაც ქალი ყვება ნევერის და მისი სასიყვარულო ურთიერთობის, ტრამვის, ომის საშინელების და საკუთარი ემოციების შესახებ. ასეთ დროს ეკრანზე ვხედავთ წარსულის მოგონების გამოსახულებას, თუმცა გვესმის ქალის ხმა, რომელიც აწმყოდან ყვება ისტორიას. შესაბამისად, ასეთი კადრი წარმოადგენს კრისტალურ სურათს, სადაც აქტუალურ მხარეს წარმოადგენს ქალის ხმა, რომელიც ფიზიკურად ჰიროსიმაშია და იაპონელ მამაკაცს უყვება თავისი ცხოვრების შესახებ, ხოლო ვირტუალური მხარე არის ის ფრაგმენტები, რომლებსაც ვხედავთ. უფრო ლაკონურად რომ ვთქვათ, ხმა არის აქტუალური ხატი, სურათი კი არის ვირტუალური ხატი. აწმყოს მდგომარეობა მოქმედებს წარსულის მოყოლაზე, ხოლო წარსულის გახსენება მოქმედებს აწმყოზე, ვინაიდან პერსონაჟისთვის ამგვარი სენსიტიური საკითხის მოყოლა ემოციურად რთულია.

ფილმის “ჩემი ამერიკელი ბიძა“ პირველ ნაწილში, გვხვდება კრისტალური სურათები. სამი პერსონაჟის ბავშვების მოგონებები ფრაგმენტულად არის ნაჩვენები, რომლებსაც თან მოჰყვება ვერბალური თხრობა, მოგონებების აღწერა და მეხსიერებაზე საუბარი. აწმყოს პერსპექტივიდან წარსულზე საუბარი არის კრისტალური სურათის აქტუალური ხატი, ხოლო თვითონ ის ცხოვრების მომენტები, რომლებსაც რეჟისორი გვაცნობს, წარმოადგენენ ვირტუალურ ხატებს. იმავე ფილმში ავტორი გვეუბნება, რომ მეხსიერების გარეშე ადამიანი ვერ შეიგრძნობს ისეთ ემოციებს, როგორებიცაა სიამოვნება, სიხარული, სევდა და ასე შემდეგ, ვინაიდან ადამიანი მოძრავი მეხსიერებაა. სწორედ ბავშვობის ტკბილი მოგონება, ომის ტრაგიკული გამოცდილება, საყვარელ ადამიანთან ყოფნის ბედნიერება, არის ის მოგონებები, რომლებიც მარტივად აქტუალიზირდებიან წმინდა გახსენებიდან და გადაიქცევიან გახსენების ხატებად. აქედან კი წარმოიქმნებიან ის კრისტალური სურათები, რომლებზეც ჩვენ ვსაუბრობთ. ასეთი მძაფრი ემოცია ასევე არის დანაშაულის გრძნობა, რომელიც ჰქონდა ქალს ნევერიდან ფილმში “ჰიროსიმა, ჩემო სიყვარულო“ და ასევე

⁶⁶ Ibid., chapter 4, subchapter 2.

გვხვდება ალენ როზ გრიეს ფილმში “ტრანს-ევროპ ექსპრესი“. ფილმი მთავრდება კრისტალური სურათით, სადაც ვხედავთ შიშველ პერფორმატორ ქალს სცენაზე, ჯაჭვებში შემოსილს და თან გვესმის კივილის ხმა, რომელიც ამ ქალის გარედან მოდის. რეალურად, ეს გამოსახულება მამაკაცს უცოცხლებს მოგონებას მეორე ქალის შესახებ, რომელიც ჯაშუშობის გამო მოკლა და დაამახსოვრდა მისი განწირული, ძალადობასთან დაკავშირებული კივილის ხმა. მამაკაცი ამას უყურებს, ხმა ესმის, რომელიც დანაშაულის ხმასთან ასოცირდება და თან მიმიკა არ ეცვლება, თუმცა მაყურებელი დარწმუნებულია, რომ მას თავისი ჩადენილი ცოდვა ახსენდება. უცხოური ფილმის მაგალითს თუ ავიღებთ, ანდრეი ტარკოვსკის ფილმი “სარკე“ მთლიანად კრისტალური, სარკისებრი აგებულებისაა, სადაც ერთ მხარეს დგას მამაკაცის დედა და მეორე მხარეს მისი ცოლი. ვირტუალური და აქტუალური სურათები მთელი ფილმის განმავლობაში ენაცვლებიან ერთმანეთს, რადგან ხან დედას ვუყურებთ, ხან ცოლს, ხან წარსულში გადავდივართ და ხან აწმყოს ვუბრუნდებით. როგორც ტარკოვსკი ამბობს, მნიშვნელოვანია ის, თუ როგორ შემოდის დრო კადრში და როგორ დამაბულობას, ზეწოლას ქმნის⁶⁷.

დაკარგული დრო და მოპოვებული ცოდნა

როგორც უკვე ვისაუბრეთ ამის შესახებ, რომანში “დაკარგული დროის ძიებაში“ მარსელი დროის განზომილებებში მოგზაურობით იღებს ახალ ცოდნას, აღმოაჩენს ჭეშმარიტებას. რა თქმა უნდა, ეს ჭეშმარიტება არ არის საყოველთაო ან თუნდაც ერთ ადამიანთან საზიარო მაინც. ჩვენ უკვე ბევრჯერ ვისაუბრეთ იმაზე, რომ დრო სუბიექტურია და შესაბამისად, მისი დახმარებით მიღებული ცოდნაც თავიდან ბოლომდე სუბიექტური ხდება. მარსელი აღმოაჩენს რისთვის დაკარგა დრო და რა ელოდება მომავალში. ალენ რენეს ფილმში “მე შენ მიყვარხარ, მე შენ მიყვარხარ“ ახალგაზრდა ბიჭი დროში მოგზაურობს, რაც არამარტო მეცნიერებების შესაძლებლობაა, რომ ცოდნა გაიღრმავონ, არამედ პერსონაჟისაც და თავისთავად მაყურებლისაც. ჩვენ ვუყურებთ განსხვავებულ ფრაგმენტებს მისი ცხოვრებისგან, რომელიც ასევე რაღაც კატეგორიზირებადი ციკლებისგან შედგება. კინო ლიტერატურისგან განსხვავებული ხერხით გვამახვილებინებს ყურადღებას ამა თუ იმ მნიშვნელოვან მონაკვეთზე და ამ შემთხვევაში, რეჟისორი იმით მიგვანიშნებს, რომ კონკრეტული მეხსიერებები უადრესად მნიშვნელოვანია პერსონაჟის ცხოვრებისთვის, რომ ხშირად ამეორებს მათ. ახალგაზრდა მამაკაცი რამდენიმეჯერ ხედავს ერთი და იგივე კადრს, ბევრჯერ, მოულოდნელად, დამატებითი მინიშნების ან გარემოების აღწერის

⁶⁷ Ibid., chapter 2, subchapter 2.

გარეშე უბრუნდება რაღაც სურათს. ამით მარტო მაყურებელი არ ხვდება, რომ მძაფრ მოგონებებთან გვაქვს საქმე, არამედ თვითონ მთავარი პერსონაჟიც იკვლევს და სწავლობს თავის წარსულ გამოცდილებებს და თავის ცხოვრებას. წიგნში “გერმანტების მხარეს” პრუსტი წერს: „როგორ ხდება, რომ როდესაც სხვის აზრებს, სხვის პიროვნებას ვეძებთ, როდესაც დაკარგული ობიექტის ძიებაში ვართ, საბოლოოდ საკუთარ თავს ვპოულობთ და არა სხვას?“. ექსპერიმენტში მონაწილეობით თვითონ იღებს ცოდნას საკუთარ თავზე, რაც მისი სიცოცხლისთვის მნიშვნელოვანი უნდა იყოს, რადგან თვითმკვლელობის მცდელობა ჰქონდა მონაწილეობის მიღებამდე. რაც შეეხება რენეს სხვა მნიშვნელოვან ფილმებს, როგორებიცაა “შარშან მარიენბადში” და “მურიელი“, ამ ორ ფილმს აერთიანებს სასიყვარულო ურთიერთობების ხაზი და დროისა თუ მეხსიერების გამო წარმოქმნილი პრობლემები. სამივე ფილმში პერსონაჟებისგან გვხვდება მცდელობა, რომ ერთმანეთის მეხსიერება დაუახლოვონ ერთმანეთს, იპოვონ გადაკვეთის წერტილები, რომელზეც ორივე მხარე თანხმდება, ერთმა გაიხსენოს ის რაც მეორეს არ ახსოვს და პირიქით. მათაც სურთ, რომ რაღაც ახალი ცოდნა მიიღონ თავიანთ თავზე, თავიანთ ცხოვრებაზე. ის აღმოაჩინონ, რაც ან არ იციან ან არ ახსოვთ. რომ დავუბრუნდეთ დელიოზსა და პრუსტს, როგორც ვთქვით, პრუსტისთვის არსებობს გახსენების უნებლიე მეხსიერება და აღმოჩენის. ამ შემთხვევაში (განსხვავებით ფილმისგან “მე შენ მიყვარხარ, მე შენ მიყვარხარ”) ეს პერსონაჟები ცდილობენ, რომ აღმოაჩინონ ცოდნა და არა რომ გაიხსენონ. მათთვის ეს იმდენადაა მნიშვნელოვანი, რამდენადაც ის სასიყვარულო ურთიერთობა, რომლის აღდგენაც სურთ. იმ მოგონების აღმოჩენა, რაც არ ახსოვთ, იმიტომ, რომ სხვა მეხსიერების შრეზე იმყოფებიან, გაუფანტავთ მათ იმ დაბნეულობებს, რაც კომპლექსურ ურთიერთობებს ახლავს თან და რის გამოც ვერ პოულობენ საერთო ენას. ეს შეგვიძლია შევადაროთ პრუსტის რომანს, რადგან ამ ფილმებშიც ერთმანეთთან ცოდნის გაზიარებით შეძლებენ წარსულში გაფლანგული დროისთვის აზრის მინიჭებას და მომავლისთვის საზრისის პოვნას. მათ შეუძლიათ იპოვონ სუბიექტური ჭეშმარიტება და იპოვონ ახალი დრო, შეიმეცნონ დაკარგული წარსული.

ფალსიფიცირებული მოგონება

ალენ რენეს ფილმ “მურიელში” ალფონსი არის პერსონაჟი, რომელიც ძალიან ხშირად იტყუება, თუმცა მაყურებლისთვის ბუნდოვანი რჩება ალფონსი განზრახ ამბობს ტყუილებს თუ მეხსიერება ატყუებს მას. მისი მოგონებები ომზე, თავის საქმიანობაზე,

პირად ცხოვრებაზე არ შეესაბამება სიმართლეს. თუ გავიხსენებთ ფროიდის კონცეფციას, მეხსიერებას აქვს იმის უნარი, რომ მოგვატყოს და დაგვაჯეროს იმ გამოცდილების ჭეშმარიტებაში, რომელიც რეალურად თავს არ გადაგვხდენია. ასევე, შეიძლება ასეთი ყალბი მეხსიერების ფრაგმენტი იყოს რამდენიმე, ქრონოლოგიურად მოუწესრიგებელი მოგონების სინთეზი. დელიოზის მიმოხილვის დროს კი ვნახეთ, რომ კინემატოგრაფია რეჟისორს აძლევს სინამდვილისა და სიცრუის შორის ზღვარის გაქრობის თავისუფლებას და იმის შესაძლებლობას, რომ ნიცშეანური ლოგიკით, ყალბი, თუმცა არტისტული და კრეატიული ნარატივი შექმნან.

ყალბ ნარატივზე აგებულია ალენ რენეს ფილმი “Providence”, სადაც მოხუცი მწერალი ერთ ღამეში თავის ოჯახზე წერს ნოველას და არსებულ რეალობას რადიკალურად ცვლის. თავის შვილების პერსონაჟებს წარმოაჩენს როგორც მისტიურ, ცივ, სასოწარკვეთილ, ბოროტ ადამიანებს, თუმცა ფილმის ბოლოში ვხედავთ რომ ეს ასე არ არის, საიდანაც ვხვდებით, რომ მწერალმა ახლო ადამიანების ახლებური გააზრებით საკუთარ წარსულს გადახედა. შესაბამისად, მისი წარსულიც არ არის ფიქსირებული და ის იცვლება, ფრაგმენტები ერთმანეთს ქაოტურად ენაცვლებიან და მოგონებები აღიქმება ისე, როგორც მწერალი მას უყურებს აწმყოს პერსპექტივიდან, შესაბამისად ეს ორი განზომილება ერთმანეთთან შერწყმულია და ერთი მეორეზე გავლენას ახდენს.

ფალსიფიცირებული მეხსიერების იდეით დაინტერესებულია ფრანგული ახალი ტალღის მარცხენა სანაპიროს ერთ-ერთი წევრი რეჟისორი, ზემოხსენებული ალენ რობ-გრიე. აღსანიშნავია ისიც, რომ ფილმი “შარშან მარიენბადში” ალენ რობ-გრიეს სცენარის მიხედვით გადაიღო ალენ რენემ. თვითონ რობ-გრიე ამბობს, რომ მთავარი განსხვავება მას და რენეს შორის მდგომარეობს დროის არქიტექტურაში. რენე ქმნის კომპლექსურ დროითი განზომილებების სტრუქტურას, ხოლო რობ-გრიეს ფილმების აგებულება არ შეიცავს დროის ფაქტორს და ის ყოველთვის “მუდმივ აწმყოში” იმყოფება⁶⁸.

რენეს ფილმებისა და ფალსიფიცირებული მოგონებების განხილვისას ვხედავთ, რომ რეჟისორი აყალბებს მოგონების შინაარსს და პერსონაჟის მეხსიერების მნიშვნელოვან ფრაგმენტებს მთლიანად უცვლის ფორმას. თუმცა, როგორც ალენ რობ-გრიეს ფილმებში ვხედავთ შეიძლება მოგონება არ იყოს მაინც და მაინც გაყალბებული, მაგრამ იყოს სიუჟეტის თხრობისას მოულოდნელად შეცვლილი, მაგალითად, ფილმი “ტრანს ევროპ

⁶⁸ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), page 118.

ექსპრესი“ არის მატარებელში მყოფი მგზავრების დაწერილი სცენარი, რომელსაც მთელი კინოს განმავლობაში ვუყურებთ. თუმცა, ვინაიდან რაიმე ამბის წერა უშეცდომოდ და დეტალების შეუცვლელად არ ხდება, სცენარისტები უკვე ვიზუალურად ნაჩვენებ მოქმედებებს უცებ ცვლიან და მაყურებელს, ისევე როგორც პერსონაჟს უწევს, რომ დაბრუნდეს წარსულის რაღაც წერტილში. შესაბამისად, ამ ფილმში ნარაცია ყოველთვის იცვლება. იმავე რეჟისორის ფილმში “ცეცხლთან თამაშში“ თხრობას შეიძლება ლოგიკურად ვერ მივყვეთ, რადგან რაიმე დეტალი რადიკალურად შეიცვალოს, მაგალითად მკვდარი პერსონაჟი შეიძლება გახდეს უცხად ცოცხალი, წარსულში დაბრუნდეს და აწმყო სხვანაირად წარმართოს ან იგივე მოქმედება სხვა გარემოებებში განავითაროს. რობ-გრეის ფილმში “უკვდავი“ უფრო თვალსაჩინო ხდება არალინეარული თხრობა, ბევრი “flashback”, კადრის გამეორება და ასე შემდეგ, თუმცა აქაც სავარაუდო გაყალბებულ მოგონებასთან გვაქვს საქმე. აქ პროტაგონისტი ხვდება მისტიურ, ჩაკეტილ ქალს, რომელთანაც ამყარებს სასიყვარულო ურთიერთობას, თუმცა მალევე ქალი გაქრება და კაცი მას ვეღარ იპოვის. შეიძლება მისი სიყვარულის ობიექტი მკვდარიც იყოს, თუმცა მისი ფრაგმენტული მეხსიერებიდან გამომდინარე, ჩნდება იმის ეჭვი, რომ მისი მეხსიერება ფალსიფიცირებულია და ეს გამოცდილება მან თავად მოიგონა, რეალობაში არ არსებობდა. ფილმში შეჭრილი ფლუიდური დრო არასტაბილური რეალობის შთაბეჭდილებას ქმნის, რაც კიდევ უფრო ამყარებს ეჭვს მამაკაცის გაყალბებული მახსოვრობის შესახებ.

პრუსტის სასიყვარულო ციკლში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნიშანი არის იმედგაცრუება. ალბერტინთან მიმართებაში, მას იმედი ხშირად უცრუვდება ალბერტინის ცბიერებაზე. ქალი, რომელიც ძალიან ძლიერად უყვარს, ყოველთვის ატყუებს მას და მარსელი ცდილობს ტყუილების დიდ ქსელში გამოარკვეოს რა არის სიმართლე და რა არა. როდესაც გამოიჭერდა ალბერტინს ტყუილში, ის მას სიმართლის ნაცვლად ეუბნებოდა რომ აღარასდროს აღარ მოატყუებდა და ეს ნათქვამიც თავისთავად ახალი სიცრუე იყო⁶⁹. თუმცა, ტყუილი და გაყალბებული ნარატივი მხოლოდ საზიანო არ არის მარსელისთვის და ის მასში დადებით ასპექტსაც ხედავს. მისთვის ტყუილიც რაღაც ცოდნის მიღების წყაროა, რაიმე ახალი პესპექტივის შეცნობის. ის ამბობს, რომ მას შეუძლია “სამყაროს ჭკრეტისთვის” მიძინებული გრძნობები გამოაღვიძოს, შესაცნობელი ახალი მხრიდან გადაშალოს, ადამიანის შესახებ უფრო მეტი ინფორმაცია მოგვცეს, ვიდრე ტყუილის

⁶⁹ ამონარიდი “დატყვევებულიდან”: “ძალიან მინდოდა გამეგო, თუ რა იყო თავიდანვე ნათქვამი მრავალი ტყუილი! თუმცა წინასწარ ვიცოდი, რომ მისი აღიარებები ახალი ტყუილი იქნებოდა.”

გარეშე⁷⁰. სასიყვარულო ურთიერთობები და მისგან იმედგაცრუება ტყუილებისა და ეჭვიანობის გამო მას ისეთ ცოდნას აძლევს, რომელიც მის მიამიტურ ცრურწმენებს არღვევს⁷¹ და რეალობის სიმწარეს ახვევს თავზე. შესაბამისად, გაყალბებული ნარატივი შეიძლება მივიღოთ როგორც ცოდნის მრავალშრიანობის წყარო და ინფორმაცია, რომელიც კიდევ უფრო ამრავალფეროვნებს ჩვენს წარმოდგენებს ადამიანებზე.

ლუის ბუნუელი

ლუის ბუნუელი, სიურრეალისტური კინოს ერთ-ერთი წარმომადგენელია, რომელიც გამოირჩევა ბურჟუაზიული საზოგადოების მძაფრი კრიტიკით. წარმოშობით ესპანელი, ის ძირითადად მოღვაწეობდა პარიზში. რეჟისორი ფსიქოანალიზით იყო დაინტერესებული, შესაბამისად მის შემოქმედებაში ძალიან ხშირად შევხვდებით ფროიდის კონცეფციებს, ასევე ბურჟუაზიასთან ერთად რელიგიის, პატრიოტიზმის, სოციალური წესების კრიტიკას. რაც ყველაზე მთავარია, სიურრეალიზმით გატაცებული ბუნუელი სიზმრებს ანიჭებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას და მის ფილმებში შევხვდებით სიზმრისეულ კადრებს.

ციკლური დრო ბუნუელის ფილმებში

როგორც “მიყვარხარ, მიყვარხარ“-ში ვნახეთ, დროში გაჭედილი კლოდი თავს ვერ აღწევდა ფრაგმენტული მოგონებების მოულოდნელ ცვალებადობას, ერთი და იმავე გამოცდილებისკენ მიბრუნებას, შემდეგ ისევ წინ გადასვლას, არაქრონოლოგიურ სვლას და ა.შ. ლუის ბუნუელის ფილმების დიდი ნაწილი ნარაციის ციკლური დროით აგებაზე დგას. რენეს ფილმებისგან განსხვავებით, ბუნუელის შემოქმედებაში წარსულის გახსენებაზე არ არის დიდი კონცენტრაცია. აქ, ადამიანების აწმყო და მათი ქმედებები არის გაჭედილი

⁷⁰ ამონარიდი “დატყვევებულიდან“: „ტყუილი, იდეალური ტყუილი იმ ადამიანებზე, რომლებსაც ვიცნობთ, მათთან არსებულ ურთიერთობებზე, მოცემული ქმედების მოტივზე, რომელიც სრულიად განსხვავებულად არის ჩამოყალიბებული ჩვენს მიერ, ტყუილი იმაზე, თუ ვინ ვართ, რა გვიყვარს, რას ვგრძნობთ იმ არსების მიმართ, ვინც გვიყვარს და რომელიც თვლის, რომ მან ჩვენ თავისებურად ჩამოგვყალიბა, რადგან მთელი დღის განმავლობაში გვეხუტება, ეს ტყუილი მსოფლიოში ერთ-ერთი იმ მცირერიცხოვანი რამაა, რასაც შეუძლია გახსნას პერსპექტივები ახლის, უცნობის მიმართ, შეუძლია გახსნას ჩვენში მიძინებული გრძნობები იმ სამყაროების ჰერეტიკისთვის, რომლებსაც ვერასდროს ვიცნობდით.“

⁷¹ ამონარიდი: “დატყვევებულიდან“: „ბავშვობაში, ყველაფერი, რაზეც სიყვარულში ყველაზე ტკბილად ვოცნებობდი და რაც, ჩემი აზრით, მისი არსის გამოხატულება იყო, იყო ის, რომ საყვარელი ადამიანის წინაშე თავისუფლად გამომეხატა ჩემი სინაზე, მადლიერება სიკეთისთვის, ერთად მარადიული ცხოვრების სურვილი.“

წრეში, საიდანაც თავს ვერ იძვრენ და ყოველი მომდევნო აქტი, ისევ მასში მოძრაობისკენ მიემართება. თუმცა, ეს ციკლებიც განსხვავებულია, რასაც ფილმების მაგალითებზე უკეთესად მივხვდებით.

“ბურჟუაზიის მოკრძალებული ხიბლი“ მოგვითხრობს სამი წყვილის განუწყვეტელ მცდელობაზე, რომ შეიკრიბონ და ერთად ივახშმონ, თუმცა ყოველ ჯერზე მათ სხვადასხვა მიზეზი უშლით ხელს. მიზეზები იმდენად სიურრეალისტური და აბსურდულია, რომ მაყურებლის და პერსონაჟების კონცენტრაცია მასზე გადადის. შინაარსის ვექტორის ცვლილების მიუხედავად, შედეგი ყოველთვის ერთი და იგივე რჩება: ერთად შეკრებილმა მეგობრებმა ვერ ივახშმეს და უახლოეს მომავალში ხელახლა უნდა სცადონ გეგმის განხორციელება. ეს არის ის წრე, რომელზეც დადიან და ვერ აღწევენ მისგან თავს, სხვა ხაზით სიუჟეტი ვერანაირად ვერ განვითარდება, ისევე როგორც წარსულის მოგონებას ვერ შეცვლი სხვა ფილმში, მაგალითად “La jetee”-ში, ისევე ვერ შეცვლი ამ შემთხვევაში აწმყოს. მსგავს თხრობაზეა დამყარებული ბუნუელის “ბუნდოვანი სურვილის ობიექტი“, რომელშიც მთავარი აქტორები არიან ბურჟუა მამაკაცი და ქალი, რომელსაც ორი სხვადასხვა მსახიობი თამაშობს და ერთმანეთს პერიოდულად ენაცვლებიან, რაც ასევე ქმნის ციკლურად სიარულის შეგრძნებას. კაცისთვის ქალი წარმოადგენს იმ სურვილის ობიექტს, რომელსაც ბოლომდე ვერ იხელთებს, წრეზე სიარული გულისხმობს იმ პროცესს, რომელშიც მათი ურთიერთობა ვითარდება, თუმცა ქალი რაღაც ეტაპზე უკან იხევს და იმედს უცრუებს მამაკაცს, შემდეგ ისევ დაუახლოვდება და უჩენს მომავლის რწმენას და ასე შემდეგ. ყოველი ფრაგმენტი გავს წინა და მომდევნოს, დაწესებულ მიზეზშედეგობრიობას ვერ აღწევენ თავს და ნებისმიერ ახალ მცდელობას ძველი, მრავალჯერ ნაცადი ბოლო აქვს. ამ ფილმებში ერთი და იმავე ციკლის მრავალი ეპიზოდი გვხვდება, თუმცა ბუნუელის ზოგიერთ ფილმში, ასეთი ეპიზოდები შედარებით ხანგრძლივი და მცირეა.

ფილმში “გამანადგურებელი ანგელოზი” მხოლოდ ერთ დიდ ეპიზოდს და მეორე ეპიზოდის დასაწყისს ვუყურებთ. მისი შინაარსი არის შემდეგი: მაღალი კლასის წარმომადგენელი ადამიანები იკრიბებიან სავახშმოდ და რაღაც მაგიური ძალის ჩარევით მოსასვენებელი ოთახიდან ვერ გამოდიან რამდენიმე დღის განმავლობაში, აქვთ საჭმლის, წყლის, ადგილის დეფიციტი და ეს ყველაფერი მათი სოციალური ჩვევების გატეხვას იწვევს. თუმცა, ფილმის დასასრულისკენ პერსონაჟები შეძლებენ თავი დააღწიონ ოთახის ზღურბლს, გაივლიან მთლიან წრეს და იწყება ახალი ეპიზოდი, როდესაც იგივე ადამიანები მიდიან ეკლესიაში და იმავე მიზეზით ვეღარ გამოდიან იქიდან. იმ მომენტში,

როდესაც ვხვდებით, რომ ეკლესიის ზღურბლს სახლის მისაღების ბედი ეწია, ფილმი მორჩება, ამ ფრაგმენტის თავიდან ბოლომდე ჩვენებას რეჟისორი აღარ აპირებს, რადგან მაყურებელმა ზუსტად იცის, როგორ განვითარდება მოვლენები და, რომ პერსონაჟები ახლა რელიგიური ჩვევებისგან გათავისუფლდებიან. ბუნუელის კიდევ ერთი ფილმი “სუსანა” მსგავს თხრობის ტექნიკაზეა აგებული, თუმცა აქ ნაჩვენებია მოწესრიგებულ ციკლურობაში შეჭრილი არეულობა. ფილმი იწყება პირველი ეპიზოდის დასასრულით, მეორე ეპიზოდი არის ფილმის მთლიანი შინაარსი და სრულდება მესამე ეპიზოდის დასაწყისით. “სუსანაში” პირველი და მესამე ფრაგმენტები ერთი ოჯახის ბედნიერ და მოწესრიგებულ ყოფას უკავშირდება, ხოლო მეორე ფრაგმენტი ახალგაზრდა ქალის შეფარებით გამოწვეულ არეულობას, ქაოსს, მანკიერებას. მართალია, ციკლი დაირღვა და წრეზე ინერციით სიარული რაღაც მომენტში წყდება, თუმცა ეს მხოლოდ დროებით უხერხულობას წარმოადგენს, ვინაიდან როგორც კი სუსანა მათი ცხოვრებიდან ქრება, ზუსტად იმავე მდგომარეობას უბრუნდება თითოეული პერსონაჟი, როგორშიც იყვნენ მის გამოჩენამდე.

დელიოზის ნაშრომების განხილვისას, ჩვენ გავეცანით 3 ციკლის კატეგორიას, რომელიც “დაკარგული დროის ძიებაში” გვხვდება ფილოსოფოსის აზრით. აქედან პირველი იყო სამყაროსთან მიკუთვნებულობა. მარსელი ცდილობს, რომ დაუახლოვდეს რაღაც წრეებს, მათთან ახლოს იყოს, იცვლება ქალაქები, მთავარი აქტორები, გარემო, ვიდეოები წრეებს შემოაკლდებიან, შემდეგ ემატებიან, იცვლება ვიდეო-ვიდეოების ცხოვრება, მათზე წარმოდგენები და ა.შ. თუმცა, პერსონაჟი მუდმივად ამ სამყაროულობის ციკლში არის გამოკეტილი. მთელი რომანის განმავლობაში არ წყდება მათთან კავშირი, მკითხველი კი მიჰყვება ციკლში მომხდარი ცვლილებების ამოკითხვას, გაგებას, გამოცნობას. ასეთი სამყაროულობა გვხვდება ბუნუელის “ბურჟუაზიის მოკრძალებულ ხიბლში“, რომელიც ასევე ციკლური დროის ფორმაზეა დამყარებული, რომელშიც თან ვიგებთ ამ სამყაროს წევრების ცხოვრებებისა და შეხედულებების შესახებ. აქაც ჩნდება კითხვები თუ რა არის მიღებული და მორალური მსგავსი სამყაროს წევრებისთვის, რა არის მიუღებელი და ამორალური, რა განზრახვები აქვთ ერთმანეთის მიმართ, ვინ შეიძლება ჯდებოდეს ასეთი საზოგადოების სტანდარტებში და ვინ არა. მოკლედ, როგორც დელიოზი ამბობს, პრუსტის მიერ დახატული წრეები რაღაც წესებს ემორჩილებიან, რაღაც ჩარჩოში არიან მოთავსებულები და ჩვენ გვეძლევა საშუალება, რომ ნიშნების დახმარებით გავიგოთ მექანიზმი, რომლის მიხედვითაც ის მოქმედებს. რაც მთავარია, ეს ნიშნები, წესები და მთლიანად სისტემა იცვლება. ციკლის ყველა წრე და წრეების ყველა ნიშანი არ არის

ჰომოგენური. პრუსტთან მხოლოდ ნიშნებზე დაფუძნებით არ გამოაქვს დელიოზს ან სხვა მკითხველს მსგავსი დასკვნა, რადგან ავტორი თავადაც აღნიშნავს ამას⁷². ასევე შესაძლებელი ბუნუელის როგორც ზემოხსენებულ ფილმში, ასევე “გამანადგურებელ ანგელოზსა” და სხვა მის ნამუშევრებში. იგივენაირად ვეცნობით სხვადასხვა ეპოქაში მცხოვრებ ადამიანებს და მათ გარემოს, მათ სამყაროს რენეს ფილმებში “ცხოვრება რომანია” ან “ჩემი ამერიკელი ბიძა”.

პრუსტზე ნიშნების ანალიზისას დელიოზი გამოყოფს მეორე კატეგორიის ციკლს, რომელსაც სიყვარულის ციკლს არქმევს. მასში შედის მარსელის სასიყვარულო ურთიერთობები ჟილბერტთან, მადამ გერმანტთან და ალბერტინთან, რომლებიც რაღაც საერთო ელემენტებს შეიცავენ, შესაბამისად ქმნიან სიყვარულის ციკლებს. მარსელს მოსწონს თავის სამყაროსგან განსხვავებული ადამიანები, სხვა სამყაროს წევრი ქალები, უნდა მეტი გაიგოს იმ წრეებსა და საზოგადოებებზე, რომლებიც მისგან უცხოა. ამ სასიყვარულო ურთიერთობებს ყოველთვის იხსენებს, განსაკუთრებით ალბერტინს (მისი მიტოვების შემდეგ)⁷³ და ცდილობს, რომ გააანალიზოს ან მენტალურად გაიაროს თავიდან ამ ურთიერთობის ესა თუ ის ეპიზოდები. მისთვის რომანტიკული ელემენტი არის ის, რის გამოც წარსულით ცხოვრება ღირს და რის გამოც, ცდილობს დღევანდელ, აწმყო რეალობას თავი აარიდოს. ამას თვითონაც დაუფარავად ახსენებს რომანში⁷⁴. მისი სიყვარული

⁷² ამონარიდი “ნაპოვნი დროიდან”: „ძველი თაობის წარმომადგენლები ირწმუნებოდნენ, რომ ზეპურ საზოგადოებაში ყველაფერი შეცვლილიყო და, რომ იქ ახლა ისეთ ხალხს პატიჟებდნენ, მათ დროს რომ არავითარ შემთხვევაში არ მიიღებდნენ, და, როგორც იტყვიან, ეს მართალიც იყო და არც იყო მართალი. მართალი არ იყო იმიტომ, რომ ისინი არ ითვალისწინებდნენ დროის ცვალებადობას, რომელმაც ის ქნა, რომ დღევანდელები ამ ადამიანებს თავიანთ ბოლო გაჩერებაზე ხედავდნენ, ისინი კი მათ საწყის პუნქტს იხსენებდნენ. და რაც ძველებს შეეხებათ, როდესაც გამოჩნდნენ მაღალ საზოგადოებაში, იქ უკვე ადრე მოსული ხალხი დახვდათ, რომელთა საწყის წერტილსაც სხვები იხსენებდნენ. ერთი თაობა საკმარისია, რომ ცვლილებები მოიტანოს და საუკუნეების განმავლობაში ბურჟუზიად ცნობილი კოლბერის გვარი კეთილშობილად აქციოს. და მეორე მხრივ, ეს შეიძლება მართალი ყოფილიყო, რადგან თუ ადამიანები იცვლიან მდგომარეობას, ყველაზე ფესვგადგმული იდეები და ჩვეულებებიც (თვით ქვეყნების სიმდიდრე, კავშირი და სიძულვილი) ასევე იცვლება, რომელთა შორისაცაა მხოლოდ ბრწყინვალე ხალხის მიღების ჩვეულება. არა მარტო სნობიზმი იცვლის ფორმებს, ის შესაძლოა ომივით გაქრეს, რადიკალები და ებრაელები კი მიიღონ ჟოკეი კლუბში.“

⁷³ ამონარიდი “გაუჩინარებული ალბერტინიდან”: “საღამოობით, როცა შანტეპიეს ტყეში შამპანურს მივიტანდი, მისი ხმა გამომწვევი და შეცვლილი იყო, სახეზე ის ფერმკრთალი სიცხე ჰქონდა, რომელიც მხოლოდ ლოყებზე უწითლდებოდა, მანქანის სიბნელეში ძლივს რომ გამერჩია, მთვარის შუქთან მივიტანე, რომ უკეთ დამენახა და რომლის გახსენებასაც ახლა ამაოდ ვცდილობდი, ისევ დამენახა დაუსრულებელ სიბნელეში.“

⁷⁴ ამონარიდი წიგნიდან “შეღერებულ ქალიშვილთა ჩრდილში”: “ხშირად იმ შორეული დღეებით ვცხოვრობდი (ჩვენი ცხოვრება ხომ ასე ნაკლებ ქრონოლოგიურია, დღეთა მდინარეებში ამდენი ანაქრონიზმია), არა გუშინდელით ან გუშინწინდელით, არამედ იმ დღეებით, როდესაც ჟილბერტი მიყვარდა“.

სუბიექტურია, ექვიანი, იმედგაცრუებული, ნაწილობრივ მიუწვდომელი. ეს ნიშნები და ციკლური დრო ჰგავს ბუნუელის ფილმს “ბუნდოვანი სურვილის ობიექტი”, რომელიც იყოფა პოზიტიურ და ნეგატიურ დროის წრეებად, არა ბურჟუა ქალი ხან ხელმისაწვდომია ბურჟუა მამაკაცისთვის და ხან არა. სხვა სამყაროს წევრობა, ექვიანობა, იმედგაცრუება, ხელმისაწვდომობა და ციკლურობა, ეს ის საერთო მახასიათებლებია, რაც ამ ორს აერთიანებს.

სიზმრები

პრუსტი “სოდომ და გომორში” საუბრობს სიზმრებზე და ამბობს, რომ “ძილის ცხოვრება, თავის ყველაზე ღრმა ნაწილში არ ემორჩილება დროის კატეგორიას“. ჩვენ ვერ ვორიენტირდებით ძილში დროზე, ქრონოლოგიაზე, თანმიმდევრულობაზე და ყველა იმ თვისებაზე, რომელიც დროის ობიექტურ ლოგიკასთან არის დაკავშირებული. როგორც მარსელი ამბობს, “ძილა არ იცის, ორი საათი გვეძინა თუ ორი დღე”, ძილმა არ იცის არაფერი, რაც სუბიექტური არ არის და რასაც გარემოდან შემოსული კატეგორიზაცია თუ რიცხობრივ მონაცემში გადაყვანა სჭირდება.

ბუნუელის ფილმში “Los Olvidados” პატარა ბიჭს აქვს სიზმარი, სადაც სამყარო მის გარშემო მოძრაობს და ასრულებს მოქმედებებს, სანამ თვითონ პერსონაჟი პასიურია. დელიოზის მიხედვით ამ ტექნიკას worldizing ჰქვია, ანუ გარემოსთვის მთავარი როლის მინიჭება, სამყაროს აქტუალიზაცია ადამიანის გარშემო. ფილმის ამ სცენაში დედას ბიჭისთვის მიაქვს საჭმელი და მზრუნველობის აქტს ავლენს. რეალურ ცხოვრებაში, ქალსა და თავის შვილს შორის არსებობს კონფლიქტი, რომელიც ბიჭის კრიმინალურ ქცევებს უკავშირდება, თუმცა მას უნდა რომ იყოს უკეთესი, მისაღები ადამიანი, პირველ რიგში საკუთარი დედისთვის. შესაბამისად, მისი უახლოესი წარსულის მოგონებები დედასთან და საკუთარ ქმედებებთან დაკავშირებით უერთდება მის აწმყოს სურვილებსა და დამოკიდებულებებს და წარმოქმნის ამგვარ სიზმარს. ბერგსონის მიხედვით სიზმარი უსასრულო რაოდენობის უმიზნო სურათების წარმოქმნაა, რაც არ უკავშირდება არანაირი მიზეზ-შედეგობრიობას, მიზანს ან ცნობიერ თუ არაცნობიერ მნიშვნელობას. ეს მოსაზრება ვიზუალურად მარტივად აღსაქმელია ბუნუელის ფილმში “ანდალუზიელი ძაღლი“, სადაც სურათები ნაკლებად მკაფიო ლოგიკით მისდევენ ერთმანეთს, მაგალითად, ღრუბლიანი მთვარის კადრიდან რეჟისორს გადაყვართ თვალის გაჭრის კადრზე, რაც აზრობრივად მოულოდნელია. ალენ რენეს ფილმ “სტავისკიში“, მთავარი პერსონაჟის სიკვდილის სცენაში, უკანასკნელ წუთებში თავის მოგონებებს ცნობიერად უბრუნდება, რენე მოკლედ

გვაჩვენებს მისი წარსული გამოცდილებების ფრაგმენტებს და ესეც სიზმრის მაგვარი გამოცდილებაა, როდესაც სიცოცხლის დასრულებამდე მეხსიერებისთვის მნიშვნელოვან სურათებს ნახულობ, რომლებიც წმინდა გახსენების დიდი არქივიდან აქტუალიზირდებიან.

დასკვნა

ნაშრომში ვისაუბრეთ ფლუიდური დროის იდეის შესახებ და მის მნიშვნელობაზე მე-20 საუკუნის ფრანგულ ფილოსოფიასა და ხელოვნებაში. როგორც ვიხილეთ, დროზე საუბრისას ჩვენს მიერ განხილული ავტორები და რეჟისორები მხედველობაში იღებენ ისეთ დროს, რომელიც ადამიანის შინაგან მგრძნობელობასთან და მეხსიერებასთან არის გადაჯაჭვული. ბერგსონი სტრუქტურირებულად ხსნის, თუ რას ნიშნავს ხარისხობრივი დრო, როგორ უკავშირდება მეხსიერებას და როგორ აღვიქვავთ ჩვენ მას, როგორ გვაქვს მუდმივი წვდომა წარსულზე აწმყო დროში. დელიოზი გვთავაზობს კრისტალიზირებული სურათის მოდელს, რომელიც კინემატოგრაფიაში გამოიყენება, სადაც აწმყო და წარსული ერთმანეთთან თანაარსებობის მეშვეობით წარმოგვიდგება, იქნება ეს კადრი სიზმრის, სიფხიზლის, ჭეშმარიტი თუ გამოგონილი სცენის. როლან ბარტი უკვე გვთავაზობს ტექსტის სიღრმისეულ ანალიზსა და მის თვისებებს. ბარტისთვის ნაწარმოების ავტორი არის არა მისი შემოქმედი, არამედ მკითხველი, რომელიც ინტერპრეტაციის მეშვეობით თავიდან წერს შინაარსს. ამაზე საუბრობს მარსელ პრუსტიც, რასაც ამბობს როგორც პირდაპირ, ისე ირიბად გვაგრძნობინებს თავისი შემოქმედების გაცნობისას. ბარტის მოსაზრება, რომ ავტორი მხატვრული ლიტერატურის წერით თავის ბიოგრაფიას წერს, პრუსტის მიერაც არის გაზიარებული, რასაც მოწმობს “დაკარგული დროის ძიებაში”, რომლის შინაარსიც ემთხვევა მწერლის ბიოგრაფიას. პრუსტისა და ფრანგი ფილოსოფოსების მეშვეობით ფრანგული კინემატოგრაფიის განხილვისას გამოვყავით რამდენიმე ფორმა ფლუიდური დროისა, ესენია: დროის აღქმა ომისშემდგომ მეხსიერებაში, მეხსიერების შრეები და მათში მოგონების წვდომა, ციკლებად გადმოცემული დრო, დროში მოგზაურობა, კრისტალური სურათის მაგალითები, დაკარგული დროის მოპოვებისგან მიღებული ცოდნა, ფალსიფიცირებული მოგონებები და სიზმრები. ამ კლასიფიკაციაში გაერთიანებულია ყველა მანამდე გააზრებული ავტორი, შესაბამისად კინოში არსებული კადრებისა და იდეების კატეგორიზაციით არა მარტო ფრანგულ კინოში გამოსახული სუბიექტური დროის ფორმები წარმოვაჩინეთ, არამედ მე-20 საუკუნის ფრანგულ ფილოსოფიაში, ლიტერატურასა და ფილმში გამოკვეთილი ფლუიდური დროის ფორმები. შესაბამისად, როლან ბარტის თეორიის სასარგებლოდ, მე-20 საუკუნის ფრანგული

ფილოსოფია და ხელოვნება აგრძელებს დასავლური სამყაროსთვის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხის განხილვას და არა მხოლოდ მის შესახებ ცოდნას აფართოვებს, არამედ ამ ცოდნას გვაძლევს სხვადასხვა დარგში გამოსახვის მეშვეობით.

ბიბლიოგრაფია

- Aristotle. *Poetics*. Translated by Malcolm Heath. London: Penguin Books, 1996.
- Augustine. *Confessions*. Translated by Henry Chadwick. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Barthes, Roland. "From Work to Text." In *Image-Music-Text*, edited and translated by Stephen Heath, 155–164. New York: Hill and Wang, 1977.
- Bergson, Henri. *Matter and Memory*. Translated by Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. New York: Zone Books, 1991.
- Bergson, Henri. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Translated by F. L. Pogson. London: George Allen and Unwin, 1910.
- Cocito, Sara. "Au-delà de la répétition: Deleuze avec et contre Freud."
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. New York: Viking Press, 1977.
- Deleuze, Gilles. *Proust and Signs*. Translated by Richard Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Encyclopaedia Britannica. S.v. "New Wave Film," 2025.
- Freud, Sigmund. "Screen Memories." In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 3, translated by James Strachey, 299–322. London: Hogarth Press, 1962.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Translated by James Strachey. New York: W. W. Norton, 1961.
- Hume, David. *A Treatise of Human Nature*. Edited by L. A. Selby-Bigge. 2nd ed. Revised by P. H. Nidditch. Oxford: Clarendon Press, 1978.

In Search of Lost Time. Translated by C. K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin, revised by D. J. Enright. New York: Modern Library, 1992.

Kant, Immanuel. Critique of Pure Reason. Translated by Paul Guyer and Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Lauridsen, Palle Schantz. "Roland Barthes and the Analysis of Film – An Introduction." Kosmorama, no. 240 (2009): 1–15.

Palmer, Donald. Looking at Philosophy: The Unbearable Heaviness of Philosophy Made Lighter. 4th ed. Boston: McGraw-Hill, 2007.

Proust, Marcel. In the Shadow of Young Girls in Flower. Translated by James Grieve. London: Penguin Books, 2002.

Swann's Way. Translated by C. K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin, revised by D. J. Enright. New York: Vintage Books, 1989.

Time Regained. Translated by C. K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin, revised by D. J. Enright. New York: Vintage Books, 1993.