

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სოციალურ და პოლიტიკურ მეცნიერებათა
ფაკულტეტი

საერთაშორისო სადოქტორო პროგრამა გენდერის კვლევაში

ქალთა რეპრეზენტაციის მოდიფიკაცია 1920–იანი წლების ქართულ საბჭოთა მუნიჯ
ფილმებში

ორიენტალიზაცია, აგენტობა და კლასი

სალომე ცოფურაშვილი

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: პროფესორი დენიზ ჯ. იანგბლადი, PhD

ისტორიის დეპარტამენტი

ვერმონტის უნივერსიტეტი

ავტორეფერატი

თბილისი

2016

შინაარსი

აბსტრაქტი	1
თავი I – შესავალი.....	1
ისტორიული კონტექსტი	3
კვლევის მიზანი.....	6
მეთოდოლოგიური ჩარჩო	8
ნაშრომის სტრუქტურა	12
თავი II – კლასი და ქალის სხეულის სიმბოლური მნიშვნელობა.....	13
თავი III – „ადმოსავლეთი“ ევრანზე: ორიენტალიზაცია, თხრობის სადიზმი და ნარაციის აგენტები.....	20
თავი IV – დედის სახის მოდიფიკაცია რევოლუციურ კონტექსტში.....	29
თავი V – ახალი საბჭოთა ქალი: ფემინურობისა და აგენტობის შეუთავსებლობა მიხეილ ჭიაურელის ფილმში <i>საბა</i> (1929).....	34
თავი VI– ქართული მუნჯი კინოს უხილავი ქვიარობა: მონსტრული ფემინურობა კოტე მიქაბერიძის ფილმში <i>ჩემი ბებია</i>	37
თავი VII –დასკვნა.....	42
ბიბლიოგრაფია	47

აბსტრაქტი

წარმოდგენილი სადოქტორო ნაშრომი იკვლევს ქალთა რეპრეზენტაციებს 1920-იანი წლების ქართულ საბჭოთა მუნჯ ფილმებში. დისკურსის ანალიზისა და სემიოფსიქოანალიზის გამოყენებით იგი გამოყოფს იმ ფუნქციონალურ მნიშვნელობებს, რასაც ეს რეპრეზენტაციები შეიცავდნენ კლასობრივ, სოციალურ და ორიენტალისტურ ასპექტებში. ნაშრომი ასევე ანალიზებს იმ მოდიფიკაციებს, რაც ქალთა ეკრანულმა სახეებმა განიცადეს დეკადის მანძილზე. კვლევის მიზანია პასუხი გასცეს იმ კითხვებს, თუ რამდენად ხდებოდა ქართულ ფილმებში გენდერული ტრადიციული როლების (კვლავ)წარმოება, როგორი სოციალური და იდეოლოგიური იდეალის მიხედვით ხდებოდა ამ როლების მოდიფიკაცია, რამდენად და როგორ თავსდებოდა „ახალი საბჭოთა ქალის“ იდეალი ქართულ ნაციონალურ წარმოდგენებთან ქალებისა და ქალურობის მახასიათებლების შესახებ.

თავი I – შესავალი

საბჭოთა მუნჯი ფილმები პოსტ-საბჭოთა და დასავლელი მკვლევარებისთვის დიდი ინტერესის საგანს წარმოადგენს. თუმცა დასავლელი მკვლევარების ფოკუსში ძირითადად რუსული კინოა მოქცეული და ამ პერიოდის ქართულ ფილმებსა და რეჟისორებს მხოლოდ მოკლედ ეხებიან, მიუხედავად იმ ფაქტისა, რომ საქართველოს სახკინმრეწვი ფილმების წარმოების თვალსაზრისით საბჭოთა კავშირში მესამე ადგილზე იყო რუსეთისა და უკრაინის შემდეგ (Youngblood, 1992). ქართულ სივრცეში მართალია ბევრი იწერება ქართულ მუნჯ კინოზე, მაგრამ აქცენტი ნაკლებად კეთდება ქალთა რეპრეზენტაციაზე. ეს საკითხი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია,

რადგანაც ბოლშევიკების დღის წესრიგში „ქალთა საკითხს“ – ქალთა ემანსიპაციას – განსაკუთრებული ადგილი ეკავა, კინო ინდუსტრია კი თავიდანვე ფუნდამენტურ იდეოლოგიურ იარაღად იყო მოაზრებული, რომლის მისიასაც რევოლუციის ლეგიტიმაცია, საბჭოთა იდეოლოგიის გავრცელება და ახალი იდეალების შექმნა წარმოადგენდა. დასავლურ ლიტერატურაში მხოლოდ ორი წიგნი არსებობს რომელიც კინოში ქალის რეპრეზენტაციაზე ამახვილებს ყურადღებას: ჯუდიტ მენის „კინო და ქალთა საკითხი“, რომელიც მხოლოდ რუსულ ფილმებს განიხილავს, და ლინ ეტვუდის რედაქტორობით გამოსული სტატიების კრებული „წითელი ქალები ვერცხლისფერ ეკრანზე“, რომელიც ქალთა კინემატოგრაფიულ რეპრეზენტაციას მიმოიხილავს საბჭოთა კავშირის დასაწყისიდან დასასრულამდე. მიუხედავად იმისა, რომ ერთი ნაწილი ყაზახეთის ფილმებს ეთმობა, ამ წიგნის ფოკუსში ძირითადად რუსული ფილმებია¹.

1920-იან წლებში გადაღებული თერთმეტი ქართული ფილმის მაგალითზე (რომელთაგან ათი ეკრანებზე გამოვიდა და საკმაო პოპულარობით სარგებლობდა, ხოლო მეთერთმეტე – კოტე მიქაბერიძის *ჩემი ბებია*, – აკრძალული იყო,) შევეცდები გავაანალიზო „ქალთა საკითხი“ კლასობრივ–სოციალურ, აღმოსავლეთის ეგზოტიზაციის, ემანსიპაციის და ახალი საბჭოთა ქალის იდეალის ასპექტებში.

ჩემთვის, როგორც მკვლევარისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემა არის ის გარემოება, რომ კვლევისთვის შერჩეული ფილმებიდან ზოგიერთი (*ტარიელ მკლავაძის მკვლევლობის საქმე, ბელა, ელისო, საბა*) თავისი ორიგინალური ფორმით (ანუ რა ფორმითაც მათი პრემიერა შედგა თავის დროზე) არ არის ხელმისაწვდომი. მართალია, იმ პერიოდში ყველა ფილმი გადიოდა რედაქტირებას და ცენზურას, მაგრამ 1970-1980-იან წლებში, როდესაც ეს ფილმები გადაახმოვანეს, ცვლილება პირვანდელი ჩანაფიქრიდან კიდევ უფრო საგრძნობი გახდა. ზოგი ფილმის ტიტრი სახეცვლილად აღადგინეს, ზოგი უცვლელი დატოვეს, ხოლო ზოგი მთლიანად

¹ არსებული ლიტერატურის დეტალური მიმოხილვისთვის იხილეთ თეზისის სრული ვერსია.

გადახმოვანეს. ეს ფაქტორი, ბუნებრივია, ერთი მხრივ, ანალიზს ზღუდავს, თუმცა მეორე მხრივ, იგი იმავდროულად ახალი კვლევის ასპექტს წარმოადგენს; კერძოდ კი იმ საკითხისა, თუ როგორ ხდებოდა გვიან საბჭოთა კავშირში წარსულის რეკონსტრუქცია კულტურული არტეფაქტების მეშვეობით. ამიტომაც გადახმოვანებული ფილმების ანალიზისას წინამდებარე კვლევა ითვალისწინებს სხვადასხვა მკვლევართა მიერ მათ ნაშრომებში გამოყენებულ თავდაპირველ ტიტრებს, თანამედროვე რეცენზიებში აღწერილ სცენებს, ხოლო ანალიზისას ზოგადად ვიზუალურ მხარეზე აკეთებს ძლიერ აქცენტს.

ისტორიული კონტექსტი

კინო საქართველოში 1896 წელს ძმები ლუმიერების ფილმებით შემოვიდა. 10-იან წლებში პირველი ქართველი ოპერატორები: ვასილ ამაშუკელი და ალექსანდრე დილმელოვი (დილმელაშვილი) მოკლემეტრაჟიან დოკუმენტურ ფილმებს იღებდნენ. 1912 წელს ვასილ ამაშუკელმა პირველი ქართული სრულმეტრაჟიანი ფილმი *აკაკი წერეთლის მოგზაურება რაჭასა და ლეჩხუმში* გადაიღო, ხოლო ალექსანდრე დილმელოვი საბჭოთა კინო ინდუსტრიის წამყვან ოპერატორად იქცა. პირველი ქართული მხატვრული ფილმის გადაღება (*ქრისტინე*) ალექსანდრე წუწუნავამ 1916 წელს დაიწყო და 1917-ში ან 1919-ში (სხვადასხვა წყაროების მიხედვით) დაასრულა. მენშევიკების მთავრობას, რომელიც 1919–1921 წლებში არსებობდა, კინო-ინდუსტრიის ნაციონალიზაცია არ მოუხდენია. გიორგი ხარატიშვილის ცნობით (1975), ქართველმა საჯარო პირებმა აიძულეს მენშევიკური მთავრობა, რომ საქართველოდან გაქცეული ფრანგული ფირმა „ფილმას“ წარმომადგენლის- პირონეს ტექნიკა შეესყიდა, რადგანაც თვითონ სულაც არ იყვნენ დიდად დადებითად განწყობილნი კინოს მიმართ და არ ანაღვლებდათ თუ რისი მიღწევა შეიძლებოდა ამ გზით. თუმცა პერესტიანის მოგონება (ბაქრაძე, 1989) სრულიად საპირისპირო სურათს წარმოაჩენს. როგორც არ უნდა ყოფილიყო საქმის ვითარება, ფაქტია, რომ ამიერიდან კინო-ატელიე საქართველოს განათლების კომისარიატის საკუთრებაში იყო და კვლავ პერესტიანის მოგონების თანახმად, მთავრობა რევოლუციური ეპოპეის

გადაღებას აპირებდა – 1905 წლის მოვლენებით დაწყებული მონარქიის დამხობით დამთავრებული. მათ თანამშრომლობისთვის პერესტიანს მიმართეს, რომელიც ხალხით დათანხმდა და ეპოპეის პირველი ფილმის *არსენა ჯორჯიაშვილის* გადაღება დაიწყო. თუმცა ფილმის გადაღების დამთავრებისას საქართველო უკვე გასაბჭოებული იყო. გასაბჭოებას გადაღების პროცესისთვის ხელი არ შეუშლია, (მახარაძე, 2014). თუმცა რევოლუციური ეპოპეა აღარ განხორციელებულა. ორიენტირი კლასიკოს მწერალთა ნაწარმოებების ეკრანიზაციაზე იქნა აღებული.

თუკი შემორჩენილი დოკუმენტების მიხედვით ვიმსჯელებთ, საქართველოში მენშევიკებისა და ბოლშევიკების კინო პოლიტიკა დიდად არ განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან. პავლე თუმანიშვილმა განათლების სამინისტროში გააგზავნა წერილი „სამეცნიერო-საგანმანათლებლო კინემატოგრაფიის პროგრამა საქართველოში“, რომელშიც თანამედროვე ფილმების მავნე გავლენა აღნიშნა და შემოიტანა წინადადება გადაეღოთ ისეთი საგანმანათლებლო ფილმები, რომელიც მაყურებელს მიაწვდიდა ცოდნას ახალ ტექნიკაზე, გეოგრაფიაზე, ეთნოგრაფიაზე და ა.შ. (ხარატიშვილი, 1975). ამ აღწერაში ადვილია მსგავსების დანახვა ბოლშევიკური მთავრობისეულ აგიტფილმებთან და კულტურფილმებთან.

თუმცა ლიტერატურული ტექსტების ეკრანიზაციები, რომლებსაც კინოსექცია, 1923 წლიდან კი სახკინმრეწვი-ოციანი წლების დასაწყისში და შუახანებში აწარმოებდა, აუდიტორიისგან განსხვავებით დიდი წარუმატებლობით სარგებლობდა რუსსა და ქართველ კრიტიკოსებს შორის. კრიტიკა ეხებოდა იმ გარემოებებს, რომ ქართველთა ყოფა-ცხოვრება დამახინჯებულად, არარეალურად, ეგზოტიზირებულად იყო წარმოდგენილი. საბჭოთა საზოგადოებაში კინოს უფრო დიდი ფუნქცია ქონდა, ვიდრე მხოლოდ გასართობი მელოდრამების წარმოება-ყოველ შემთხვევაში იდეოლოგიური განცხადებების თანახმად- მიუხედავად იმისა, რომ მაყურებელი უპირატესობას ცხადად ანიჭებდა დასავლურ თუ საბჭოთა კომერციულ ფილმებს, ვიდრე იდეოლოგიურად დატვირთულ-მათ შორის ეიზენშტეინისა თუ ვერტოვის

კინოშედეგებს (Youngblood, 1992). 1920-იანი წლების დასაწყისიდანვე კინო, ლენინის თანახმად ყველაზე მნიშვნელოვან ხელოვნების დარგად იყო მოაზრებული, რადგანაც სწორედ მას უნდა მოეხდინა რევოლუციის, საბჭოთა სისტემისა თუ ცხოვრების წესის ლეგიტიმაცია და აეხსნა ეს ყველაფერი წერა-კითხვის უცოდინარი ფართო მასებისთვის, რაშიც პრესა უძლური იყო. აგიტფილმებთან ერთად მხატვრულ ფილმებსაც თანაბრად ეკისრებოდა ეს საგანმანათლებლო მისია, რომელიც არა მხოლოდ იდეოლოგიური მესიჯების მიწოდებით შემოიფარგლებოდა, არამედ საყოფაცხოვრებო ჩვევების და ქცევის წესების ინსტრუქციასაც წარმოადგენდა (Hochmuth & Bulgakowa, 2008). 20-იანი წლების მანძილზე კინორეჟისორებს, კინოთეორეტიკოსებსა და კრიტიკოსებს შორის ადგილი ქონდა ცხარე კამათს თემაზე, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ნამდვილი საბჭოთა კინო. მართალია, კინო სახელმწიფოს ჩარევისგან თავისუფალი არასდროს ყოფილა, მაგრამ საბჭოთა კინოს ოქროს ხანის მანძილზე (1925–1929) რეჟისორებს საგრძნობი თავისუფლება ქონდათ (Kenez, 1991). კინო ინდუსტრიაში ცენზურის მკაცრი კონტროლი 1920-იანი წლების ბოლოს დამყარდა საკავშირო მასშტაბით და მათ შორის საქართველოშიც. ქართველი კრიტიკოსების თანახმად, ეს გასაკვირი არ არის, რადგანაც მანამდე პარტია უბრალოდ სხვა საქმეებით იყო დაკავებული (გვახარია, 2011). რიჩარდ ტეილორის მოსაზრების თანახმად ამ დროს პარტიამ მიიჩნია რომ ნეპის პერიოდში საკმარისი თანხა დაგროვდა კომერციული ფილმებიდან, ახლა კი სოციალიზმში შესვლის და იდეოლოგიისთვის მიხედვის დრო იყო დამდგარი (Taylor, 1979). მარკ ფეროს აზრით კი, თავიდან ბოლშევიკები კინოს, - მიუხედავად ლენინის განცხადებისა, რომ იგი ხელოვნების დარგთა შორის უმთავრესია, - სერიოზულად არ აღიქვამდნენ, რადგან თავად ბურჟუაზიული და არისტოკრატიული კლასიდან გამოსულებს, თეატრი ერჩიათ და კინოს ძალა მხოლოდ ეიზენშტეინის „პოტიომკინის“ ბერლინური წარმატების შემდეგ გააცნობიერეს (Ferro, 1988).

ქართული ხასიათის ავტონომიურობის შენარჩუნებისთვის კინოში, რასაც ამ პერიოდში საქართველოში მოღვაწე არაქართველი რეჟისორები (ივ. პერესტიანი, ვ.

ბარსკი, ა. ბეკ-ნაზაროვი) თავს ვერ ართმევდნენ, კინოში თეატრის რეჟისორები, ალექსანდრე წუწუნავა და კოტე მარჯანიშვილი მოიწვიეს. თავის მხრივ სწორედ კოტე მარჯანიშვილმა აღმოაჩინა და მოიყვანა კინოში ნიკოლოზ შენგელაია, რომელიც იმ დროს ქართული ლეფის დაჯგუფების წევრი იყო. ამავე პერიოდში იწყებს კინოში მუშაობას იმავე ჯგუფის წევრი მიხეილ კალატოზიშვილი, ისევე როგორც ფუტურისტული დაჯგუფებიდან მრავალი სხვა. ისინი მუშაობენ რეჟისორებად, სცენარის ავტორებად და ოპერატორებად. ქართველი ფუტურისტები კინოს ერთადერთ ჭეშმარიტ ხელოვნებად მიიჩნევდნენ. ახალმა თაობამ ახალი ინოვაციური მიდგომა და ტექნიკა შემოიტანა ქართულ კინემატოგრაფიაში, თუმცა, სოციალური რეალიზმის ერთადერთ ესთეტიკურ კრედოს დამყარებასთან ერთად, ავანგარდიც გაქრა კინოდან. გოგი გვახარიას თანახმად (2014), ერთადერთი მიხეილ კალატოზიშვილი დარჩა სოცრეალიზმშიც ავანგარდისტი.

კვლევის მიზანი

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ჩემი სადისერტაციო კვლევის მიზანი 1920-იანი წლებში გადაღებულ ფილმებზე გენდერულ ჭრილში დაკვირვება და იმის გაანალიზება იყო, თუ რა სიმბოლურ მნიშვნელობებს ატარებდა ქალთა რეპრეზენტაციები იმდროინდელ მოცემულობაში. ანალიზისას ისტორიულ-პოლიტიკურ კონტექსტში განვიხილე ის სემიოტიკური მნიშვნელობები, რასაც ეს ფილმები აწარმოებდნენ. საბჭოთა კავშირის არსებობის მანძილზე ყველაზე მძაფრად სწორედ 20-იანი წლებისთვის იყო დამახასიათებელი ქალთა ემანსიპაციის დისკურსი. ჟურნალები და გაზეთები აქტიურად მოუწოდებდნენ ქალებს, რომ ჩაბმულიყვნენ საბჭოთა სახელმწიფოს მშენებლობაში, ხოლო ლენინის ციტატა „ქვეყნის მართვა ყველა მზარეულ ქალს უნდა შეეძლოს“ პრესაში ერთ-ერთი ყველაზე ხშირად ციტირებული ლოზუნგი იყო. პარტია იღებდა გარკვეულ ზომებს ემანსიპაციის დასაჩქარებლად და მხარდასაჭერად, თუმცა ამ პროცესს უმტკივნეულოდ არ ჩაუვლია. ამ რეფორმებიდან

თუ დეკრეტებიდან ბევრმა ვერ გაამართლა და სასურველი პოზიტიური შედეგი ვერ მოიტანა მთელი რიგი კომპლექსური გარემოებების გამო, რისი ანალიზიც უკვე ცალკე კვლევის საგანია. ჩემს ინტერესში იყო ასევე იმის გაანალიზება, თუ რამდენად ხდებოდა ქართულ ფილმებში გენდერული ტრადიციული როლების კვლავწარმოება, და თუკი ხდებოდა ამ როლების მოდიფიცირება, მაშინ რომელი ახალი სოციალური და პოლიტიკური იდეალის მიხედვით? ასევე რამდენად მოხდა ამ დეკადაში ქალთა სახეების ემანსიპაცია და რა იყო მოცემულ კონტექსტში ამ ემანსიპაციის ფუნქციონალური მნიშვნელობა?

საბჭოთა იდეოლოგია ახალი ცხოვრების სტილს და ახალ ადამიანებს - ახალ საბჭოთა კაცს და ახალ საბჭოთა ქალს - ქმნიდა, რომელთა იდეალებიც საერთო უნდა ყოფილიყო სხვადასხვა, განსხვავებული რესპუბლიკებისგან შემდგარ საბჭოთა „ერში“. მუშათა და გლეხთა პროლეტარული სახელმწიფოს მოქალაქეობა ახალი იდენტობა იყო, რომელიც კულტურულად განსხვავებულ ერებს უნდა მიეღოთ. ნაციის ცნება კლასის ცნებამ შეცვალა, ამგვარად მოსახლეობის ერთიანობის განცდის შექმნის მექანიზმი იგივე რჩებოდა. როგორც სუიზან ჰეივარდი მიუთითებს, ნაცია თავს გენდერულად ნეიტრალურად გვაჩვენებს, რადგანაც იგი განსხვავებას შლის (Hayward,2000). ჰეივარდი აღნიშნავს რომ მიუხედავად ამ გენდერული ნეიტრალურობისა (სიბრმავისა), ქალის სხეული მაინც მჭიდროდ არის დაკავშირებული/იდენტიფიცირებული ნაციონალისტურ დისკურსებთან. ამ სიმბოლურ ანალოგიებში გაუპატიურებული ქალი დაპყრობილ სამშობლოს უტოლდება ხოლო თავად გაუპატიურების აქტი კი - მტრის შემოჭრას (Hayward, 2000). კლასობრივ ერთიანობაზე დამყარებული მუშათა და გლეხთა პროლეტარული სახელმწიფოც იმავენაირად ფუნქციონირებდა: იგი აცხადებდა, რომ რაც კეთდებოდა, ყველასთვის თანაბრად კეთდებოდა: მშრომელი კაცებისთვისაც და მშრომელი ქალებისთვისაც. თუმცა ქალის სხეულს იგივე სიმბოლური მნიშვნელობა ქონდა, რაც ნაციონალურ დისკურსში. მუშათა და გლეხთა სახელმწიფოში ქალი იგივე აღსაღნიშნის მატარებელი გახდა, სადაც იგი ამჯერად კლასობრივი მტრის –

ბურჟუაზია/არისტოკრატის - მიერ იყო დაპყრობილი/გაუპატიურებული. იმ გარემოების გათვალისწინებით, რომ 1920-იან წლებში წარმოებულ ფილმთა უმეტესობა დიდწილად არაქართველი რეჟისორების მიერ კოლონიალური მზერით გადაღებულ ქართველ მწერალთა ლიტერატურული ტექსტების ეკრანიზაციას წარმოადგენს, ჩემი მიზანია ასევე იმაზე დაკვირვება, თუ როგორ ახდენდნენ ეს ფილმები ქართველობის, როგორც ეროვნების ხელახალ განსაზღვრებას, როგორ და რამდენად იყო ასახული ამ პერიოდის ფილმებში ქალურობაზე ზოგადი წარმოდგენა-„ახალი საბჭოთა ქალის“ იდეალები; და თუ იყო, მაშინ როგორ თავსდებოდა ეს იდეალები ქართულ ნაციონალიზმსთან.

რომ შევაჯამო, ნაშრომის საკვლევ კითხვები მდგომარეობს შემდეგში: 1. ქართულ საბჭოთა ფილმებში რამდენად ხდებოდა ტრადიციული გენდერული როლების კვლავწარმოება, და რამდენად მოხდა ამ როლების ცვლილება ახალი სოციალური და პოლიტიკური იდეალების შესაბამისად? 2. რამდენად მოხდა ქალთა რეპრეზენტაციის ემანსიპაცია დეკადის მანძილზე რა იყო ამ მოცემულ კონტექსტში ამ ემანსიპაციის ფუნქციონალური მნიშვნელობა? 3. როგორ ხდებოდა ამ ფილმებში ქართული ეროვნების ხელახალი განსაზღვრა, ხოლო ამ პერიოდში წარმოჩენილი ფემინურობის იდეები და საბჭოთა ახალი ქალის იდეალი რამდენად კომბინირდებოდა ეროვნულ იდეებთან?

მეთოდოლოგიური ჩარჩო

ზემოთ აღწერილი ანალიზის ჩასატარებლად გამოვიყენე დისკურსის ანალიზის, ფსიქოანალიზის და სემიოტიკის კომბინაცია. ვინაიდან დისკურსის ანალიზი ფართო ცნებაა, აქვე განვმარტავ, თუ რას ვგულისხმობ და რა წყაროები გამოვიყენე მუშაობისას.

პირველ რიგში „დისკურსის ანალიზში“ მოვიზარებ არსებულ ოფიციალურ დისკურსს – ანუ საკვლევ პერიოდში დაბეჭდილ სტატიებსა და არჩეული ფილმების რეცენზიებს: რისი მოლოდინი ქონდათ კრიტიკოსებს სახკინმრეწვისგან და როგორ

ასრულებდა იგი ამ მოთხოვნებს. ამ შემთხვევაში შეუძლებელი იყო არ შეეხებოდი პოლიტიკურ იდეოლოგიასა და პარტიის გავლენას, რადგანაც ამ დროს პოლიტიკისა და ხელოვნების ურთიერთმიმართება თუ ურთიერთდამოკიდებულება ოფიციალურად იყო გაცხადებული და მოთხოვნილი როგორც პარტიის წარმომადგენლების ისევე ხანდახან თავად ხელოვანთა მიერ. დისკურსის ანალიზში ასევე ვგულისხმობ ანალიზში იმ ლიტერატურული წყაროების ჩართვას, რომლებსაც კვლევისთვის შერჩეული ფილმების სცენარები ეფუძნება. როგორც უკვე ავლნიშნე ამ პერიოდში ფილმების უმეტესობა ლიტერატურული ტექსტების ეკრანიზაციას წარმოადგენდა, მაგრამ სცენარი ყოველთვის არ მიყვება ლიტერატურულ ტექსტს და ხანდახან მნიშვნელოვნად განსხვავდება მისგან. იმაზე დაკვირვება, თუ მოთხრობათა რა ასპექტები იყო ხაზგასმული სცენარში, ხოლო რა – გამოტოვებული, ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგან ეს გასაღებია შედეგად მიღებული ვიზუალური ტექსტის გასაგებად. და საბოლოოდ, რადგანაც რუსი რეჟისორების გავლენა ძალიან ძლიერი იყო ქართველ რეჟისორებზე, კვლევის ინტერესებიდან გამომდინარე, ანალიზი რელევანტურ რუსულ ფილმებსაც შეეხება, იმ თვალსაზრისით რომ ყველა ეს ფილმი მსგავსს პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ კლიმატში იყო გადაღებული.

ჩემი მიზნის განსახორციელებლად, დისკურსის ანალიზთან ერთად ასევე გამოვიყენე „მეორე სემიოლოგია“ (Stam, 2000) – ანუ ლინგვისტურიდან ფსიქოანალიზზე გადასული სემიოლოგია. სემიო-ფსიქოანალიზი 1970-იან წლებში ჩამოყალიბდა, როდესაც სემიოტიკოსთა თეორიულ მსჯელობებში გამოჩნდა შემდეგი ფსიქოანალიტიკური კონცეპტები: სკოფოფილია, ვუაიერიზმი, ფეტიშიზმი, და განსაკუთრებით კი სარკის ფაზის, წარმოსახვითი და სიმბოლური წესრიგის ჟაკ ლაკანისეული ცნებები. სარკის ფაზა ჩვილის განვითარებაში იმ პერიოდს აღნიშნავს, როდესაც იგი იწყებს სარკეში საკუთარი ანარეკლის აღქმას, და ამ ანარეკლს უფრო მთლიან და ძლიერ თვითად აღიქვამს საკუთარი სხეულის უძღურებისა და ფრაგმენტული თვითგანცდის საპირისპიროდ. შედეგად ჩამოყალიბებას იწყებს იდეალური ეგოს სახე. სარკის ფაზა წარმოსახვითი წესრიგის ნაწილია. ეს კავშირი

გულისხმობს რომ იგი ჩანასახში ნარცისული ხასიათისაა და ფუნქციონირებს როგორც სუბიექტის ფანტაზიებისა და სურვილების სივრცე. სიმბოლური წესრიგი სუბიექტის ენაში შესვლის, ლაპარაკის დაწყების პერიოდიდან იწყება და საზოგადოების მიერ ნაკარნახევი ნორმებისა და კანონების - სიმბოლური მამის კანონის - მიღებას აღნიშნავს. ლაკანის თეორია აერთიანებს ფსიქოანალიზს ფილოსოფიურ ტრადიციასთან და სუბიექტს მრავალი ასპექტით განიხილავს: ფსიქოლოგიური, ფილოსოფიური, ლინგვისტური და ლოგიკური კუთხით. ლაკანისეული ფსიქოანალიზის საკვანძო კონცეპტებია ასევე „სხვა“ და „სურვილი“. სურვილი, ფროიდიანული მისწრაფების საპირისპიროდ, რომელიც ბიოლოგიურია, „იდუმალი „ობიექტისკენ“ ფანტასმატიკურ ლტოლვას წარმოადგენს, რომელშიც სულიერი ან სექსუალური მიზიდულობას განიცდის“ (Stam, 2000, გვ. 160). სურვილი ყოველთვის დაუკმაყოფილებელია, რადგანაც იგი მიმართულია არა მოპოვებადი ობიექტისკენ, არამედ „სხვისი სურვილისკენ“. „სხვა“ სიმბოლური სივრცეა, სადაც სუბიექტი თავის სურვილთან მიმართებაში ყალიბდება. სურვილი ნაკლულობიდან იშვება, რომლის ობიექტი “objet petit a” მისი მოჩვენებითი მიზეზია- სიმბოლურად კასტრირებული სუბიექტის სურვილის ასრულების ილუზია. სემიოლოგიაში ლინგვისტიკიდან ფსიქოანალიზზე გადასვლა იმ გარემოებამაც გამოიწვია, რომ ლაკანმა ეს ორი დისციპლინა გააერთიანა იმ განაცხადით, რომ ენა არაცნობიერივით არის სტრუქტურირებული. იგი ფროიდის ოიდიპოსის კომპლექსისა და კასტრაციის ბიოლოგიურ ამბავს (სადაც ბავშვს სურს დედა, მაგრამ ბიოლოგიური მამის მხრიდან კასტრაციის შიშის გამო თრგუნავს ამ სურვილს) ლინგვისტურად კითხულობს: აქ ბიოლოგიური მამა სიმბოლური მამით არის ჩანაცვლებული, რომელიც არა მხოლოდ ინცესტის სურვილს კრძალავს, არამედ ყველა იმ ნორმების, წესების და ტაბუების განსახიერებაა, რომელიც გადამწყვეტია საზოგადოების ფუნქციონირებისთვის.

ფსიქოანალიტიკოსი თეორეტიკოსები სარკის ფაზას მაყურებლის გამოცდილებასთან აკავშირებენ: ნარატივში მაყურებელი ირჩევს პერსონაჟს, რომელიც მისი იდეალური ეგოს სახეს შეესაბამება და მასთან ახდენს იდენტიფიცირებას. ამავე დროს

მაყურებელი ასევე სიამოვნებას იღებს თვალთვალთ და სკოფოფილიური და ვუაიერსიტული მისწრაფების გააქტიურებას ახდენს. ფემინისტი ფილმის თეორიტიკოსებმა დებატებში ყურადღება გაამახვილეს ნარატიულ კინოში მზერის და ხედვის გენდერულ მახასიათებელზე. როგორც ლორა მალვიმ აჩვენა ალფრედ ჰიჩკოკისა და იოზეფ ვონ სტერნბეგის ფილმების მაგალითზე, ნარატიული კინო მაყურებელს უბიძგებს „მამაკაცის მზერით“ დააკვირდეს ფილმს. ეს იმას ნიშნავს რომ კამერა მთლიანად მამაკაცი პერსონაჟის მზერაზეა მორგებული და ნარატივის განვითარებას მისი პერსპექტივიდან ვხედავთ: მაყურებელი იგივეს ხედავს, რასაც მამაკაცი პერსონაჟი და ამ მზერის ობიექტში პასიური, ფექტიშიზირებული ქალია. ი. ან კაპლანი აღნიშნავს, რომ მალვი აქ არ ანსხვავებს „გამოხედვას“ „მზერისგან“, რომელიც, მისი მტკიცებით, ორი განსხვავებული პროცესია. კაპლანისთვის მზერა აქტიურია. კაპლანის თანახმად მზერის მატარებელ სუბიექტს ობიექტი თავისთავად არ აინტერესებს, იგი საკუთარი შფოთვებით არის გარემოცული, რომელიც აუცილებლად სურვილთან არის შერწყმული და აუცილებლად მოიცავს აქტიური სუბიექტისა და პასიური ობიექტის შეპირისპირებას (Kaplan, 1997). „შეხედვა“ კი ამის საპირისპიროდ ორმხრივ პროცესს აღნიშნავს, მაშინ როდესაც მზერა ცალმხრივი სუბიექტური ხედვაა. სრულიად ვიზიარებ რა კაპლანის შეხედულებას, ანალიზში ამ ცნებებს მისეული მნიშვნელობებით ვიხმარ: მზერას – ცალმხრივი, სუბიექტური, ხოლო გამოხედვას – ინტერაქტიული, საპასუხო ხედვითი კავშირებისთვის აღსაღნიშნავად. როგორც ფუკომ აჩვენა, მზერის ფლობა ძალაუფლების ქონის ტოლფასია (Kaplan, 1997), აქედან გამომდინარე აგენტობისაც- რადგანაც აგენტობა შეუძლებელია გარკვეული ძალაუფლების ქონის გარეშე. კაპლანი ასევე აღნიშნავს, როდესაც ქალი მზერის მფლობელი ხდება, იგი თითქმის ყოველთვის კარგავს მის ტრადიციულ ქალურ მახასიათებელს, არა მაინცდამაინც მომხიბვლელობას, არამედ სიკეთეს, ჰუმანურობას, დედობრიობას. იგი ხშირად ხდება ცივი, მანიპულატორი და ამბიციური- კაცების მსგავსად (Kaplan, 1997). ზოგი ფემინისტი კინოკრიტიკოსის დაკვირვებით, ფილმის ნარატივში ქალები ლევი-სტროსის მიერ აღწერილი

ნიშნებით ფუნქციონირებენ, რომელთა მეშვეობითაც მამაკაცთა ურთიერთდამოკიდებულება არტიკულირებული (Cook & Johnston, 1990). ხშირად ეს ნიშანი ცარიელია, და მას მნიშვნელობა საჭიროებისდა მიხედვით ენიჭება. ზოგი კი უფრო შორს მიდის და ამტკიცებს, რომ ქალები არა მხოლოდ მამაკაცთა პერსონაჟებს შორის ფუნქციონირებენ გაცვლით ნიშნებად, არამედ ფილმის სისტემას, ნარატივსა და მაყურებელს შორის, და ეს ნიშანი, რომელსაც ქალის რეპრეზენტაცია წარმოადგენს, არა მხოლოდ ფილმში ფუნქციონირებს, არამედ იმ დისკურსებსა და აღმნიშვნელ სისტემებს შორის, რომელის ნაწილიც მაყურებელია (Cowie, 2000).

მიმოხილულ სემიო-ფსიქოანალიზს შემდგომი ასპექტების გასაანალიზებლად გამოვიყენებ: 1. როგორ ფუნქციონირებენ ფილმის სისტემაში ქალი პერსონაჟები, როგორც ნიშნები და რის აღმნიშვნელებად გვევლინებიან ისინი, 2. რამდენად აქვთ მათ შესაძლებლობა თავიანთი სურვილის დასაკმაყოფილებლად და *objet petit a*-ს დასაუფლებლად, 3. როდის და რა შემთხვევაში ახერხებენ ქალი პერსონაჟები მზერის (ძალაუფლების) მოპოვებას და რის ფასად უჯდებათ მათ ეს ნარატივში, 4. იმ შემთხვევაში როდესაც ქალ პერსონაჟებს აქვთ მზერა/ძალაუფლება/აგენტობა, რანაირად იყენებენ მას და რა მნიშვნელობის მატარებელია ეს ქმედებები.

ნაშრომის სტრუქტურა

ნაშრომის სტრუქტურა აგებულია შემდეგნაირად: თავდაპირველად განვიხილავ, თუ როგორ ხდებოდა ქალის რეპრეზენტაცია კლასობრივ ჭრილში 20-იანი წლების დასაწყისში და შუახანებში შემდეგი ფილმების - *ტარიელ მკლავადის მკვლელობის საქმე* (ივანე პერესტიანი, 1925), *ბელა* (ვლადიმერ ბარსკი, 1927) და *ხანუმა* (ალექსანდრე წუწუნავა 1926) - მაგალითზე. შემდგომ განვიხილავ, თუ როგორ მოხდა ქალის რეპრეზენტაციის მოდიფიკაცია აღმოსავლეთის კონტექსტში ფილმების - *სურამის ციხე* (ივანე პერესტიანი, 1922), *ნათელა* (ამო ბეკ-ნაზაროვი, 1926), *გიული* (ნიკოლოზ შენგელაია და ლევ პუში, 1927) და *ელისო* (ნიკოლოზ შენგელაია და სერგეი ტრეტიაკოვი 1928) - მაგალითზე. შემდეგ ნაწილში ერთმანეთს შევადარებ

დეკადის პირველ და ერთ-ერთ უკანასკნელ ფილმს (*არსენა ჯორჯიაშვილი* და *საკანი* 79), რომლებიც ერთსადაიმავე თემატიკაზე – 1905 წლის რევოლუციისა და მის შემდგომ განვითარებულ მოვლენათა კონტექსტზეა – გადაღებული. ასევე განვიხილავთ თუ როგორ მოხდა დედის სახის სრული მოდიფიკაცია და ემანსიპაცია დეკადის მანძილზე. მომდევნო თავში ვაანალიზებ „ახალი საბჭოთა ქალის“ რეპრეზენტაციას მიხეილ ჭიაურელის ფილმის *საბა* მაგალითზე (1929), ხოლო ბოლო თავში კი – ნეპის პერიოდის ბურჟუაზიულ ფემინურობას კოტე მიქაბერიძის ფილმის *ჩემი ბებია* (1929) საფუძველზე.

თავი II – კლასი და ქალის სხეულის სიმბოლური მნიშვნელობა

ოცინი წლების შუა პერიოდის სახკინმრეწვის ნაწარმოებებს მკვეთრი შეპირისპირებული რეპრეზენტაციები ახასიათებდათ, როგორც კლასის, ისე გენდერის კუთხით. კრიტიკოსთა აზრით ამგვარი გადაჭარბებული და მკვეთრად კონტრასტული რეპრეზენტაციები მაყურებლისთვის სასარგებლოდ არ მუშაობდა, რადგანაც კონტრასტული შეპირისპირებები არ იყო კინემატოგრაფიული გზით იდეოლოგიის გადმოსაცემად შესაფერისი გზა. ამ ფაქტს ხშირად აღნიშნავდნენ იმდროინდელი კრიტიკოსები და რეცენზენტები. პრესაში ხშირად ისმოდა საყვედური, რომ სახკინმრეწვი პირველ რიგში დიდ შეცდომას უშვებდა ქართული ყოფის რეალობისგან დაშორებული ასახვით და მკვეთრად შეპირისპირებული პროპაგანდის გატარებით, რაც მასებზე დამაჯერებლად არ მოქმედებდა. ერთ-ერთი მათგანის აზრით, არც ერთი სხვა ქვეყნის ფილმს არ ახასიათებდა იმდენი ძალადობა, ჩხუბი, მოტაცება და გაუპატიურება, რამდენიც ქართულ ფილმებს, და აუდიტორიის ფსიქოლოგიაზე მოქმედების თვალსაზრისით ბევრი რამ ჰქონდათ სასწავლი

ბურჟუაზიისგან, რომელიც თავის საქმეს იმავე კინემატოგრაფიული პროპაგანდის გზით მეტად მოხერხებულად აკეთებდა („კინომრეწველობის ამოცანები ჩვენში“, 1925).

ბუნებრივია, რეპრეზენტაციათა მნიშვნელობები სცდებოდა უშუალოდ ფაბულას და სოციალური კლასისა და გენდერული იდენტობებისთვის დამახასიათებელი გარკვეული ღირებულებებისა და კოდების აღმნიშვნელებად ფუნქციონირებდა. აქვე აღსაღნიშნავია რომ როდესაც მამაკაცი პერსონაჟები თავისი კლასის მახასიათებლების აღმნიშვნელებად და აქტიურ აგენტებად იყვნენ გამოყვანილნი, ქალების როლი მხოლოდ აღმნიშვნელით შემოიფარგლებოდა. როგორც შესავალ თავში აღვნიშნე, უკვე საბჭოთა კავშირში ნაციის კატეგორია კლასის კატეგორიით იყო ჩანაცვლებული და ქალის სხეულის სიმბოლური ფუნქციაც იგივენაირი დარჩა: აქ ქალი უკვე სამშობლოს კი არა, კლასს აღნიშნავდა, რომელზეც ამჯერად კლასობრივი მტერი ძალადობდა და არა ეროვნებით „უცხო“. ეს მკვეთრად არის გამოხატული ამ პერიოდის ფილმებში, სადაც არისტოკრატი კაცები მუდმივად იტაცებენ და ძალადობენ დაბალი წრის ქალებზე. უფრო მეტიც, ქალის სხეული იდეოლოგიური და მორალური ბრძოლის ველად არის ქცეული: თუკი იგი „დაბალი“ ფენიდან არის, იგი უმანკოა, „მაღალი“ და დაბალი წრის წარმომადგენელ მამაკაცებს შორის კონფლიქტის ობიექტია, ხოლო თუკი მაღალი კლასის წარმომადგენელია, მაშინ იგი მხოლოდ მისი კლასის უარყოფით თვისებათა კრებულს წარმოადგენს სინეკდოკას სახით, რაც მის ვნებიანობაში გამოიხატება. ამგვარად ქალი ყველა შემთხვევაში მხოლოდ მისი კლასისთვის დამახასიათებელ გარკვეულ თვისებათა აღმნიშვნელია, მაშინ როდესაც მამაკაც პერსონაჟებს ამ თვისებათა აღმნიშვნელის გარდა გარკვეული აგენტობაც გააჩნიათ: ისინი მოქმედებენ და კონფლიქტში არიან ერთმანეთთან, თუმცა დაბალი ფენის მამაკაცები ყოველთვის აგებენ, რადგან იგულისხმებოდა რომ იმ დროში შეუძლებელი იყო მათ გაემარჯვებინათ.

ეს განსაკუთრებით ნათლად და ცხადად ჩანს ივანე პერესტიანის 1925 წელს გადაღებულ ფილმში *ტარიელ მკლავადის მკვლელობის საქმე*, რომელიც ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის *ჩვენი ქვეყნის რაინდის* ეკრანიზაციას წარმოადგენს. ფილმი აზნაურ ტარიელ მკლავადის მკვლელის – სპირიდონ მცირიშვილის სასამართლო პროცესით იწყება და ისტორია მოწმეთა ჩვენებებით იკვრება. გათავხედებული აზნაური ტარიელ მკლავადე, თავის ამფსონებთან ერთად მთელ დროს სმასა თუ გართობაში და გლეხობაზე ძალადობაში ატარებს. ერთხელაც სოფლის მასწავლებელ სპირიდონს და მის მეუღლე დესპინეს გადაეყრება რკინიგზის სადგურზე, სადაც დესპინეს თვალს დაადგამს და მის მოტაცებას განიზრახავს. მიუხედავად წარუმატებელი მცდელობისა, დესპინე ისეთ ძლიერ ტრავმას იღებს, რომ ამას მისი ჯანმრთელობა და საბოლოოდ სიცოცხლეც ეწირება. როდესაც გაუბედურებული სპირიდონი ხელახლა გადააწყდება ტარიელს, რომელიც ახლა სხვას ეფლირტავება, სადგურზევე მოკლავს, ხოლო თავად მას კი დაიჭერენ. სასამართლო სპირიდონს მაღაროში მუშაობას მიუსჯის, თუმცა იგი გზაშივე გარდაიცვლება.

ფილმში სწორედ გადაჭარბებულად შეპირისპირებულ რეპრეზენტაციებთან გვაქვს საქმე, რაც უარყოფითად იყო შეფასებული კრიტიკოსთა მიერ. მათი აზრით, დაუჯერებელია წმინდანებისა და ეშმაკების არსებობა, ხოლო ეს ფილმი სწორედ ასეთებად წარმოადგენდა, ერთი მხრივ- გლეხობასა და ინტელიგენციას, ხოლო მეორე მხრივ- თავად-აზნაურებს. ამასთანავე ინტელიგენციის წარმომადგენლები (სპირიდონი და დესპინე) არც კი იწვევენ სიმპატიას, იმდენად უსუსურები, სუსტები, დამთმობები და ნევროტულები არიან (ცაგარელი, 1925). ასევე ბევრი შენიშვნა იყო ქართველთა ყოფის არადამაჯერებლ წარმოდგენაზე. თუმცა ფილმი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა იმდროინდელ აუდიტორიაში, რაზეც მიუთითებს ერთ-ერთი კრიტიკოსის შენიშვნა, რომ ხსენებული ფილმი „ასეთ ავტორიტეტს არ იმსახურებს“ („წარსულის კომმარები“, 1925), და ის ფაქტიც რომ მოგვიანებით

„ტარიელ მკლავაძე“ ხანჯლების ტრიალსა და ქალების მოტაცებაზე აგებული ფილმების კრებსით სახელად იქცა.

რაც შეეხება ქალთა რეპრეზენტაციას, აქ ყველაზე კარგად და მკაფიოდ არის გამოკვეთილი, თუ რა დატვირთვა ქონდა ქალის სექსუალობას კლასის დემორალიზაციის ჩვენებისათვის. ყველა მაღალი წრის ქალი თავად იწვევს ტარიელს ან სიამოვნებით დაყვება მის ნებას, მათ აქტიური სექსუალობა ახასიათებთ, მაშინ როდესაც, - რომ აღარაფერი ითქვას უამრავ გლეხის გოგოზე, რომელებზეც ტარიელი ძალადობს, - თვით დესპინეს და სპირიდონის ინტიმური სცენებიც კი ყოველგვარი სექსუალობისგან დაცლილია და სრულიად უმანკოა. ამასთანავე დესპინე ყოვლად უსუსურად და სუსტად არის ნაჩვენები, რომელიც მუდმივად მოელის სპირიდონის მფარველობას, რითაც თავისი ლიტერატურული პერსონაჟისგან მკვეთრად განსხვავდება. ქალი პერსონაჟების „აგენტობა“ მხოლოდ სექსუალობისა და ვნების ინიცირებაში გამოიხატება: მაღალი წრის ქალები ფლობენ მზერას, და ძალიან ხშირად პირველები იყენებენ მას ტარიელის გამოსაწვევად. თუმცა ამ პროცესში მაყურებელი ქალის მზერის ობიექტად ქცეულ მამაკაცს ვერ ხედავს, რადგან კამერა არასდროს გამოხატავს ქალის თვალთახედვას. მიუხედავად მზერის „ფლობისა“, ქალი მაინც მზერის ობიექტად რჩება.

ვლადიმერ ბარსკის მიერ გადაღებული *ბელა* (1927) მიხეილ ლერმონტოვის *ჩვენი დროის გმირის* ამავე სახელწოდების მქონე მოთხრობის ეკრანიზაციაა. ბარსკიმ ამ პერიოდში ამ ნაწარმოების სრული ეკრანიზაცია შექმნა, თუმცა ანალიზისთვის მხოლოდ *ბელა* ავარჩიე, რადგანაც იგი ამ ციკლის საუკეთესო ფილმად იყო აღიარებული. ფაბულა აქაც მსგავსია, თუმცა იმ განსხვავებით რომ აქ მართალია „დაბალი“ კლასი არ არის წარმოდგენილი, (ბელა დალესტნის ნაიბის ქალიშვილია) მაგრამ კლასობრივ შეპირისპირებას ამჯერად ნაციონალური შეპირისპირება ანაცვლებს, რომლის კონტექსტში რუსი ჯარისკაცები „მაღალ წრეს“, ხოლო კავკასიელები კი „დაბალ ფენა“ წარმოადგენენ. ორიენტალიზაციასა და კავკასიის

ეგზოტიზაციაზე მომავალ თავში ვისაუბრებ უფრო ვრცლად, ბელა კი ამ თავისთვის იმ კრიტერიუმით შეირჩა რომ აქ პირველ რიგში ძალიან კარგად ჩანს, თუ როგორ შეიძლება კლასმა ეროვნება ჩაანაცვლოს და პირიქით; მეორეც, რეჟისორისა და სცენარისტის მიერ აგებულ ფილმის ნარატივში აუცილებელი ხდება ლიტერატურულ პირველწყაროში არარსებული „მაღალი წრის“ ქალბატონის შემოყვანა, სწორედ იმ მიზეზით რომ ქალის სექსუალობამ კლასისთვის დამახასიათებელი უარყოფითი მახასიათებლის აღმნიშვნელის ფუნქცია შეასრულოს.

ბელაში ქალი გაცვლითი ობიექტია მამაკაცებს შორის. კავკასიის მთებში გადმოხვეწილ პეჩორინს სურს ბელა, ისევე როგორც ბელას უმცროს ძმას, აზამატს, ბელას თაყვანისმცემლის ყაზბიჩის ცხენი ყარაგიოზი (ამ სურვილების იდენტურობა კინემატოგრაფიული ხერხით არის გადმოცემული). აზამატი თავიდან ყაზბიჩს სთავაზობს ცხენში ბელას გაცვლას, მაგრამ როდესაც ეს უკანასკნელი მის შეთავაზებას არ მიიღებს, აზამატი იმავე პირობით პეჩორინს ურიგდება, რომელიც პირდება რომ ყაზბიჩის ცხენს მოატაცებინებს. თავიდან ბელა უარყოფს პეჩორინს (მიუხედავად იმისა, რომ როგორც ფილმი გვეუბნება, მასზე შეყვარებულია), მაგრამ საბოლოოდ პეჩორინი მიიჩვევს და გატეხავს. გარკვეული დროის შემდეგ კი მოიბეზრებს. მიტოვებულ ბელას, მარტო სეირნობისას ყაზბიჩი მოიტაცებს, ხოლო როდესაც მღვეარი დაეწევა (პეჩორინისა და მაქსიმ მაქსიმჩის სახით) კლავს მას. ბელას ასაფლავებენ, პეჩორინი კი მორიგი თავგადასავლის საძიებლად მიემგზავრება.

როგორც უკვე აღვნიშნე, დაბალ კლასს აქ ნაციონალობა – კავკასიელობა ანაცვლებს, ხოლო პეჩორინის ქედმაღლური დამოკიდებულება ბელას და ადგილობრივ მაცხოვრებელთა მიმართ არაფრით განსხვავდება დიდად ტარიელ მკლავადის გლეხებისადმი დამოკიდებულებისგან. თუმცა მიუხედავად ამისა, მხოლოდ რუსი (მაღალი წრის) მამაკაცი არ არის საკმარისი კლასის დემორალიზაციის გამოსახატავად: ფილმის ნარატივში დასაწყისში შემოდის ციხის გამგებლის ცოლი, რომელსაც არანაირი სიუჟეტური დატვირთვა არ აქვს შემდგომში: იგი მხოლოდ

იმისთვის არის საჭირო, რომ დავინახოთ, თუ როგორ ფლობს იგი აქტიურ, სენსუალურ მზერას და მოწადინებით ფლირტაობს ამ მზერით სხვადასხვა მომსახურე ჯარისკაცებთან. ამგვარად კვლავდაკვლავ კლასისთვის დამახასიათებელი უარყოფითი თვისებების გამოხატვისთვის ქალის ვნებიანობაა საჭირო.

რაც შეეხება ალექსანდრე წუწუნავას *ხანუმას*, აქ ყველაზე ნაკლებ ჩანს მკვეთრად შეპირისპირებული რეპრეზენტაციები. ისიც ლიტერატურული ტექსტის, ავქსენტი ცაგარელის იმავე სახელწოდების მქონე პიესის ეკრანიზაცაა, რომელიც დიდი წარმატებით იდგმებოდა მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული და რომელსაც თავად წუწუნავაც დგამდა სცენაზე. გადატაკებული, ქეიფზე გადაყოლილი (თუმცა მამულის მქონე) მოხუცი თავადი ლევანი ახალგაზრდა მდიდარ საცოლეს ეძებს, ხოლო მდიდარ ვაჭარ მაკარს, თავისი ქალიშვილის თავადზე გათხოვება სურს სოციალური სტატუსის მომატების მიზნით. მაგრამ მისი ქალიშვილი ქეთო და თავად ლევანის ძმისშვილი კოტე ერთმანეთზე არიან შეყვარებულები. თუმცა არც მაკარს სურს რაიმის გაგება და კოტეც, ბიძის საცოლის ვინაობას რომ გაიგებს, რომელიც მაჭანკალმა ქაბატუმ გაურიგა, ველარაფერს იტყვის. ახალგაზრდები ქაბატუს მეტოქე ხანუმას დახმარებით მამასაც და ბიძასაც გააცურებენ და ჯვარს დაიწერენ, თუმცა საბოლოოდ ყველაფერი ბედნიერად მთავრდება: გახარებული ლევანი მამულს (რის გამოც მაკარს ლევანისთვის ქეთოს მითხოვება სურდა) ძმისშვილს გადასცემს, და მაკარსაც სათქმელი არაფერი აქვს.

როგორც უკვე აღვნიშნე, აქ ისეთ მკვეთრ ბინარულ შეპირისპირებას ვერ ვხვდებით. პიესა და ფილმი თავისთავად ორი ფენის: არისტოკრატიისა და ბურჟუაზიის შერწყმაზეა, რომელიც მათი ორი წარმომადგენლის ფაქტობრივი ქორწინებით არის განსახიერებული: იგი არა გარიგებით და ავტორიტეტთა ნებით (მამა და ბიძა), არამედ ახალგაზრდების ამბოხითა და ნამდვილი სიყვარულის მეშვეობით ხორციელდება. აქ ქალის სექსუალობა აღარ არის იმგვარად დემონიზირებული,

როგორც წინა ფილმებში, თუმცა კრიტიკა არც ერთ ფენას არ აკლია: თავად ლევანს არაფერი ადარდებს ქეიფის და ფულის გარდა, ხოლო ვაჭარი მაკარი სოციალური სტატუსის ამალღებისა და მამულის ხელში ჩაგდებისთვის სულ ადვილად იმეტებს შვილს საძულველი კავშირისთვის. კოტე ერთგვარად მუშათა კლასის წარმომადგენლად გვევლინება (ეს უფრო პიესაში ჩანს, ვიდრე ფილმში): იგი სონას (პიესაში) მითხოვებაზე უარს იმიტომ იღებს, რომ მხოლოდ „უჩიტელია“ და არც ფული აქვს, და არც მიწა. თუმცა ეს სიმტკობი მალევე იკურნება ბიძისგან მემკვდრეობის –მამულის მიღებით. რაც შეეხება ქალთა რეპრეზენტაციას აქ ქალის, როგორც ცარიელი აღმნიშვნელის, არასრულის მნიშვნელობა კადრების კომპოზიციურ აგებაში ჩანს: როდესაც ოპერატორს კოლორიტის გადმოცემა სურს, კადრი მხოლოდ მამაკაც პერსონაჟს ეთმობა (ყარაჩოღლეებს) ხოლო ქალს (ორთაქალას ტურფები) კი - არასდროს. ქალები მხოლოდ საერთო ხედში ჩანან. ჯუდით მეინი ხაზს უსვამს, რომ საბჭოთა ფილმებში რეპრეზენტაციის ანალიზისას, აუცილებლად უნდა გვქონდეს მხედველობაში მონტაჟის თეორია, რომელსაც საბჭოთა რეჟისორებისთვის არა მარტო ფილმის რედაქტირების და კადრების აწყობის ფუნქცია ქონდა (Mayne, 1989): იმის გათვალისწინებით, თუ ვინ ჩანს კადრში, და როგორ, შეგვიძლია ვიმსჯელოთ რამდენად სრულფასოვანი პერსონაჟია, განურჩევლად იმისა, ეპიზოდურ როლში გვევლინება თუ არა ეს პერსონაჟი. პერსონაჟებისთვის „სრულფასოვნებისა“ და „არასრულფასოვნებად“ დაყოფის პოლიტიკა განსაკუთრებით კარგად ჩანს *ხანუმაში* ეპიზოდური, კოლორიტის შემომტანი სცენების ასახვისას. კამერა ამ დროს ხასიათის გადმოსაცემად ერთმნიშვნელოვნად მამაკაც პერსონაჟებს ანიჭებს უპირატესობას, ხოლო ქალებს მხოლოდ საერთო ხედში ათავსებს. კამერის პოლიტიკა და უპირატესობის მინიჭება იძლევა იმის გაცხადების საშუალებას, რომ ქალები არ არიან საკმარისად „სრულფასოვნები“ ატმოსფეროს გადმოსაცემად, (მიუხედავად ჯონ ბერგერის განაცხადისა, რომ ქალები ზუსტად ატმოსფეროს შესაქმნელად გამოიყენებოდნენ

მხატვრობაში (Berger, 1972)), არამედ მამაკაცები, როდესაც ისეთი მნიშვნელოვანი რაიმეს გადმოცემას ეხება საქმე, როგორც „ეპოქის სულია“.

თავი III – „აღმოსავლეთი“ ეკრანზე: ორიენტალიზაცია, თხრობის სადიზმი და ნარაციის აგენტები

20-იან წლებში სახკინმრეწვის პროდუქციის თემატიკაში წამყვანი ადგილი ეჭირა ეროვნული, ხანდახან კი უცხოური ლიტერატურული ტექსტების ეკრანიზაციასა და მმართველი კლასისა და ცარისტული რეჟიმის წინააღმდეგ ამხედრებულ რეალურ პირთა ცხოვრების ასახვას, რომლებიც მოგვიანებით ეროვნულ სოციალურ გმირებად იქცნენ. ეს არა მხოლოდ სახკინმრეწვისთვის, არამედ ყველა რეგიონალური კინოწარმოებისთვის დამახასიათებელი ტენდენცია იყო. როგორც ქართველი, ისე რუსი კრიტიკოსები უკმაყოფილონი იყვნენ რეგიონალური კინოწარმოების მიერ აღმოსავლეთისა და მისი წარსულის ეკრანზე გადატანის გზებით. ორივენი თანაბრად უჩიოდნენ მეტისმეტ ორიენტალიზაციასა და წარსული ყოფისა და ეთნოგრაფიის დამახინჯებულად წარმოსახვას. ამის მიზეზი ის იყო, რომ რეჟისორები, რომლებიც ამ ფილმებს იღებდნენ და სცენარისტები, რომლებიც სცენარს წერდნენ, ძირითად შემთხვევაში ადგილობრივები არ იყვნენ და ისტორიულ ყოფაზე მხოლოდ ზედაპირული წარმოდგენა ჰქონდათ. როგორც კრიტიკოსები აღნიშნავდნენ, აღმოსავლურ თემატიკაზე გადაღებული ფილმებს (არა მხოლოდ საქართველოს, არამედ რეგიონის სხვა რესპუბლიკებიდანაც) ერთი და იგივე სქემა ახასიათებდათ: სიუჟეტი ყაჩაღებად ქცეული, ცარისტული და ფეოდალური რეჟიმის წინააღმდეგ ამბოხებული გმირების ირგვლივ ტრიალებდა, და მათი განვითარებაც ძალიან ჰგავდა ერთმანეთს (“Good Eastern Film”, 1926). ამასთანავე ეს ფილმები გამოიხსნა

მოსკოვისთვის იყო გადაღებული და წარმატების მთელი ფსონი აღმოსავლეთის ეგზოტიკასა და სილამაზეზე იდებოდა. ამ ეგზოტიზაციაში კი, ბუნებრივია, ქალთა ობიექტივიზაციასა და ვიქტიმიზაციას წამყვანი ადგილი ეჭირა. როგორც ერთ-ერთი კრიტიკოსი აღნიშნავდა, ქალის პასიური, ორიენტალისტური როლი საბჭოთა აღმოსავლური ფილმების ერთ-ერთ უმთავრეს ნაკვალვს წარმოადგენდა (Speshnev, 1929), სადაც ქალს მხოლოდ ატმოსფეროს შექმნისა და მოძალადესა და მის დამცველ ახალგაზრდა კაცს შორის ბრძოლის ობიექტის ფუნქცია ქონდა. ლორა მალვის თანახმად, ნარატიული ფილმის სცენარში ქალი ფექტიშიზირებულ ობიექტს წარმოადგენს, რომელიც თხრობის სადიზმის თანახმად უნდა დასაჯონ ან გადაარჩინონ (მამაკაცმა პერსონაჟებმა) (Mulvey, 1975). 20-იანი წლების ქართული ფილმის სცენარებში, ბოლო წლებს თუ არ ჩავთვლით, ქალები წარმოდგენილები იყვნენ როგორც უმანკო, მშვენიერი ფექტიშიზირებული ობიექტები, რომლებიც გადარჩენის ნაცვლად სასტიკად ისჯებოდნენ მამაკაცი პერსონაჟების მიერ, რომლებიც თავის მხრივ პატრიარქალურ, მჩაგვრელ სისტემას წარმოადგენდნენ, ხოლო თუკი ქალებს გვერდით „კარგი“ კაცები ყავდათ, ქალების ხსნა მათ ძალას აღემატებოდა, რადგანაც, თავის მხრივ, ისინიც კასტრირებულნი და ფემინიზირებულები იყვნენ. ეს გამოწვეული იყო იმ გარემოებით, რომ მამაკაცებიც და ქალებიც არა მხოლოდ თავიანთი სქესის აღმნიშვნელები იყვნენ, არამედ იმ კლასისაც, რომელსაც მიეკუთვნებოდნენ. იმ შემთხვევაშიც კი, თუკი ამ ფილმებს ბევრი მსგავსება და ერთგვაროვნება ახასიათებთ, და ვლადიმერ პროპის მსგავსად, შეიძლება ამ პერიოდში წარმოებული ფილმების ერთგვარ „არქექტიპულ სცენარს“ მივაკვლიოთ, ეს საკმარისი არ იქნებოდა მათი არსისა და ფუნქციონალობის გასაგებად. ლევი-სტროსის თანახმად ამგვარი ანალიზი, ანუ მხოლოდ მსგავსებებისა და განსხვავებების გამოკვეთა შორს არ წავგიყვანს. სტრუქტურალისტური მეთოდისთვის საჭიროა ტექსტებში სინთეზისა და ანალიზის გამოყენება (Wollen, 1969).

როგორც წინა თავში ვნახეთ, სახკინმრეწვის ფილმებში ქალები ძირითადად პასიურები არიან და ჩამორთმეული აქვთ ყველანაირი აგენტობა და სუბიექტურობა. თუკი მათ რაიმე სახის აგენტობა გააჩნიათ, იგი უკიდურესად შეზღუდულია და აქტიური სექსუალობის სფეროს არ სცილდება, რომელიც, თავის მხრივ, მაღალი წრის დემორალიზაციის აღმნიშვნელია. ამგვარ პერსონაჟთა მთავარი განმასახიერებელი-ნატო ვაჩნაძე, მემურებში წერდა თუ როგორი გულდაწყვეტილი იყო მუდამ პასიური ქართველი ქალის როლის თამაში რომ უწევდა, რომლებიც ასე ერთგვაროვანი იყო (თათარაშვილი, 2014). ქალთა რეპრეზენტაციის საკითხი, რომელიც სრულიად არ შეესაბამებოდა იმდროინდელ საბჭოთა ემანსიპაციურ პოლიტიკას, ბევრ კრიტიკოსს აწუხებდა, და არა მხოლოდ საქართველოში. 1928 წელს ქართულ ჟურნალ „მემარცხენეობაში“ სერგეი ტრეტიაკოვმა წერილიც კი გამოაქვეყნა „ნუ დავეხმარებით მტრებს“, სადაც იგი კინომუშაკებს აქტივისტი, ამხანაგი, მუშა თანამედროვე ქალის სახის შექმნისკენ მოუწოდებდა (ტრეტიაკოვი, 1928). წერილის დაბეჭდვისას მას ახალი დამთავრებული ჰქონდა ნიკოლოზ შენგელაიასთან ერთად მუშაობა ფილმზე *ელისო*. 20-იანი წლების ბოლოს მართლაც ახალი ეტაპი დაიწყო სახკინმრეწვის მუშაობაში. ამ დროს გამოვიდა ეკრანებზე ახალგაზრდა რეჟისორთა ნამუშევრები, რომელთაგან ზოგი თანამედროვე ყოფას აღწერდა (მიხეილ გელოვანის *ახალგაზრდობა იმარჯვებს*, მიხეილ ჭიაურელის *საბა*), ხოლო ზოგი, (*ელისო*) მიუხედავად იმისა რომ თემატურად ისტორიულ კავკასიაში ვითარდებოდა, მრავალგზის ორიენტალიზირებული აღმოსავლეთისა და აღმოსავლელი ქალის სრულიად საპირისპირო სურათს სთავაზობდა მაყურებელს. ამ თავში მე გავანალიზებ იმ ცვლილებებს, რაც აღმოსავლეთისა და აღმოსავლელი ქალის რეპრეზენტაციამ განიცადა ქართული კინოსექციისა და შემდგომში სახკინმრეწვის ნაწარმოებში დეკადის მანძილზე გადაღებული ოთხი ფილმის მაგალითზე: ივანე პერესტიანის *სურამის ციხე* (1922), ამო ბეკ-ნაზაროვის *ნათელა* (1924), ნიკოლოზ შენგელაიასა და ლეო პუმის თანამშრომლობით გადაღებული *გიული* (1927) და

ნიკოლოზ შენგელიასა და სერგეი ტრეტიაკოვის თანამშრომლობით შექმნილი *ელისო* (1929).

სურამის ციხე, გიული და *ელისო* იმავე სახელწოდების მქონე დანიელ ჭონქაძის, შიო არაგვისპირელის და ალექსანდრე ყაზბეგის მოთხრობების ეკრანიზაციას წარმოადგენენ. *ნათელა* კი რეალური ფაქტის – 1857 წლის სამეგრელოს გლეხთა აჯანყების ფონზე იშლება და მთავარი გმირი ამ ამბოხების მეთაურის – უტუ მიქავას დად არის გამოყვანილი. თუმცა ისტორიული ფაქტები დიდწილად დამახინჯებული და გადასხვაფერებულია (მაგ. უტუ მიქავას სიკვდილი ფილმში, როდესაც სინამდვილეში იგი გადაასახლეს და შემდგომ მშობლიურ სოფელში მამასახლისადაც იყო არჩეული (მახარაძე, 2014), ეკატერინე დადიანის სამეგრელოში ყოფნა აჯანყებისას და ა.შ.) რაც შეეხება ლიტერატურულ ტექსტებს, სამივე მოთხრობის შემთხვევაში სიუჟეტის მნიშვნელოვან ცვლილებასთან გვაქვს საქმე: მაგ. დურმიშხანის ამბავის ის ნაწილი, რომელიც მას ცივისსხლიან მანიპულატორად და მხოლოდ მოგებაზე ორიენტირებულად წარმოაჩენს, ამოღებულია (ნათია ამირეჯიბის თვალსაზრისით, ეს გამოწვეული იყო იმ გარემოებით რომ რეჟისორმა და სცენარისტმა იგი მისი დაბალი წარმოშობის გამო დაინდეს (ამირეჯიბი, 1990)); *გიულის* შემთხვევაში ქერბალაი მიტოს და გიულის ერთგული რჩება. თუმცა ყველაზე საფუძვლიანი გარდასახვა მაინც *ელისოს* შემთხვევაშია: აქ მხოლოდ მთავარი თემაა დარჩენილი პირველწყაროდან, ხოლო სიუჟეტის განვითარება სრულიად სხვანაირია: ელისო, ვაჟია და ანზორი ერთად კი არ გაურბიან რუს ჯარისკაცებს და მათი ტყვიის მსხვერპლნი კი არ ხდებიან, არამედ ელისო ვაჟიასთან ერთად გაქცევას საკუთარ ხალხთან და მამასთან ერთად გადასახლებას არჩევს. ყველა ამ ცვლილებას სოციალურად თუ მორალურად განპირობებული იდეოლოგიური მოსაზრება ედო საფუძვლად: *სურამის ციხის* შემთხვევაში როგორც ამირეჯიბმა აღნიშნა გლეხობიდან გამოსული ვაჭრის დანდობა წარმოშობის გამო, *გიულის* შემთხვევაში მეგობრების ერთგულების შენარჩუნება, ხოლო *ელისოს* მაგალითზე კი ერი-სახელმწიფოს ერთიანობა და მნიშვნელობა. რეფერატში, განსხვავებით

სადისერტაციო ნაშრომისგან, მხოლოდ ამ ზოგადი დაკვირვებით შემოვიფარგლები და მხოლოდ ქალთა რეპრეზენტაციის მახასიათებლებზე შევაჩერებ ყურადღებას.

„მამების“ მიერ გადაღებულ ფილმებს (ივანე პერესტიანი, *სურამის ციხე*, 1922, ამო ბეკ-ნაზაროვი *ნათელა* 1926) დიდწილად ახასიათებთ ქალის უკიდურესი ობიექტივაცია, და მის „სანახაობად“ წარმოჩენა. ორივე ფილმი ხშირად წარმოაჩენს ქალს როგორც ერთგვარ „სურათს სურათში“: მოჩარჩოებული ახლო ხედით- რაც მსგავსი ობიექტივაციის კლასიკური მაგალითია. თუმცა *ნათელა*-ში ობიექტივაციის დონე და ხარისხი კიდევ უფრო მაღალია: კამერა მუდმივად ნათელას როლის შემსრულებელ ნატო ვაჩნაძეზეა ფოკუსირებული და სცენაში მონაწილე მამაკაცი მხოლოდ წამიერად გაიელვებს. განსაკუთრებით დიდი დრო ეთმობა კაიროს ბაზარზე გაყიდული ნათელასა და მისი მეგობარი გოგონების გვერდი-გვერდ მიხუტებული, ეროტიზირებული ახლო ხედების ჩვენებას სხვადასხვა რაკურსით, რომელიც ზედმეტადაა დროში გაწელილი და ცალსახად მამაკაცის მზერისთვის სიამოვნების ფუნქცია აქვს. მსგავსს ეროტიზირებულ კადრებს ასევე ჭარბად ვხვდებით ჰარამხანის სცენაშიც. ამ გრძელ, გაწელილ, კადრებს, რომლებიც მხოლოდ ქალთა ნახევრადშიშველ სხეულებს აჩვენებენ, არანაირი დატვირთვა არ აქვს სიუჟეტური განვითარების მხრივ. ქალის სხეულის მნიშვნელობა არაერთმნიშვნელოვანია: იგი ერთსა და იმავე დროს აღნიშნავს სამშობლოსაც, კლასსაც, (*ნათელა, სურამის ციხე*) და ცრუმორწმუნეობასა თუ ჩამორჩენილობას/უცოდინრობას, რაც ერთმნიშვნელოვნად რელიგიასთან ასოცირდება, (*სურამის ციხე*). ვარდუა ობიექტივიზირებულია, მაგრამ ისიც ფლობს მზერას, და სრულიად ამართლებს ზემოთ აღნიშნულ ი. ან კაპლანის დაკვირვებას იმის შესახებ, რომ მზერის ფლობისას ქალი მაშინვე კარგავს „ქალურ“ თვისებას და „მასკულინური“ ხდება - ანუ ცივსისხლიან მანიპულატორად იქცევა: იგი მიზანმიმართულად და სასტიკად იძიებს შურს დურმიშხანზე ღალატისთვის. აქვე ჩნდება დედობის მეტაფორული მნიშვნელობაც: *სურამის ციხე*-ში ყველა ქალს ართმევენ დედობის შესაძლებლობას, რაც, თავის მხრივ, პატრიარქალურ სამყაროში

ქალის თვითრეალიზაციის ერთადერთი შესაძლებლობაა (Freud, 1933). ისინი ან ვერ ხდებიან დედები (ვარდუა) ან საკუთარი შვილების სიკვდილს (გაიანე) ან წართმევას (დურმიშხანის დედა) ეწირებიან, ხოლო სიცოცხლეს კი თვითმკვლევლობით ასრულებენ. იმ შემთხვევაში კი, თუ შვილების გადარჩენას შეეცდებიან, ისინი კვლავ სიკვდილით ისჯებიან (მარია, ოსმან-აღას დედა). ფილმსა და მოთხრობაში ასახული დედობის შეუძლებლობის ასპექტი ასევე მიუთითებს იმ ფაქტზე რომ დაბალ ფენას, გლეხობას, ზოგადად ფეოდალიზმის ხანაში არ ჰქონდა დედობის შესაძლებლობა, რაც, თავის მხრივ, ნაყოფიერების, სიცოცხლის და აქტივობის აღმნიშვნელია. *ნათელაში* მაღალი წრის ქალებს (ეკატერინე დადიანი და მისი დისშვილი) აქტიური ვნებიანობა არ ახასიათებთ, მაგრამ სამაგიეროდ ხაზგასმულია მათი სისტეკე და ქედმაღლური დამოკიდებულება მოახლეთა მიმართ. აქტიური სექსუალობა აქაც კვლავ მაღალი წრის მახასიათებლად რჩება, თუმცა ამჯერად მამაკაცში გამოიხატება. კამერა მუდმივად ახდენს ნათელას და სხვა ქალების ობიექტივიზაცია და სექსუალიზირებას მთელი ფილმის მანძილზე. თუმცა ნათელას ამგვარი წარმოსახვა უმაღლეს წყდება მას შემდეგ, რაც იგი ჰარამხანიდან ჯონდოსთან ერთად გაიქცევა და ამბოხებულ ძმას შეუერთდება ტყეში. მართალია ტყე არ არის სიმდიდრისა და სენსუალობის გადმოცემისთვის იდეალური ადგილი, მაგრამ იმ გარემოებას, რომ კამერა სავსებით მოულოდნელად წყვეტს ნათელას სხეულის ობიექტივიზაციას, სხვა დატვირთვა აქვს: მას შემდეგ, რაც კამერამ გადაჭარბებული დოზებით წარმოსახა ქალური სექსუალობა, ახლა იგი თხრობის მასკულიზურ ძალებზე კონცენტრირდება სრულიად. რაც შეეხება „აღმოსავლეთის“ ევრანულ წარმოჩენას, ეგზოტიზაცია ორივე ფილმში უხვადაა: *ნათელაში* ზემოთ ნახსენები კაიროს ბაზარი და ჰარამხანის სცენები ამის დასტურია, *სურამის ციხეში* წარმოდგენილი თბილისი კი მაღალ კომპში გამომწვევადელი, ყმაწვილ კაცთან მოფლირტავე ჩადრიანი ქალებით უფრო მეტად „ათას ერთი ღამის“ ზღაპრების ასოციაციას იწვევს. ასევე უკიდურესად ორიენტალიზირებულია გაიანეც, სცენარის თანახმად სურამში

მცხოვრები გლეხის ქალიშვილი, რომელიც ჩაცმულობით და მოკაზმულობით *ნათელაში* გადმოცემულ ჰარამხანის მობინადრეებს ჩამოჰგავს.

რაც შეეხება *გიულის*, იგი პირველ გარღვევას (ან გარღვევის მცდელობას) წარმოადგენს ზემოთაღწერილ ტრადიციაში. აქ გადმოცემულ მუსლიმ თემთა ყოფა რეალურად და, როგორც გაზეთ *კომუნისტის* ერთ-ერთი კრიტიკოსი აღნიშნავდა, „აღმოსავლურ სანელებლების“ გარეშე არის გადმოცემული (შხეფი, 1927). ეთნოგრაფიული ყოფა რეალურად არის ნაჩვენები: აქ აღარ ვხვდებით ბრჭყვიალა სამკაულებით მოკაზმულ, ნახევრადშიშველ და სახეშებურულ ქალებს. მათი სამოსი ჩვეულებრივი, ყოველდღიურია და არც ჩადრის მიღმიდან მაცდუნებელი მზერით ეპრანჭებიან მამაკაცებს. საერთოდ, ჩანს, რომ ბორჩალოს რეგიონში მცხოვრები ქალებისთვის სულაც არ იყო აუცილებელი სახის შებურვა. თუმცა ქალები კვლავ მამაკაცთა შორის გასაცვლელ „ვალუტას“ წარმოადგენენ. კამერა აღარ ახდენს ქალის ობიექტივაციას (ყოველ შემთხვევაში წინა ფილმებთან შედარებით). ფილმში მზერის მატარებელი ძირითადად ალი, ხანშიშესული მდიდარი გლეხია, რომელსაც გიულის ცოლად შერთვა სურს, და მიუხედავად იმისა, რომ ქუჩუკი, გიულის მამა, უარზეა, მისი სიკვდილის შემდეგ მაინც ისრულებს წადილს და გიულის დედინაცვალი სალიხე მას გერს ცხვარში უცვლის. მართალია მოთხრობა მეცხრამეტე საუკუნისაა, მაგრამ როგორც „მშრომელ ქალში“ დაბეჭდილი წერილებიდან ჩანს, ეს პრაქტიკა ჯერ კიდევ აქტიურად გამოიყენებოდა 20-იანი წლებშიც. რაც შეეხება მიტროს, გიულის შეყვარებულს, მას და გიულის შორის „შეხედვითი კავშირია“: მათი მზერები ყოველთვის ორმხრივია და ურთიერთსაპასუხო, მაშინ როდესაც ალის მზერა მუდამ ცალმხრივია. რამდენჯერაც გიული შეამჩნევს რომ ალის მზერის ობიექტია, საკუთარ მზერას მუდამ არიდებს თავის მიბრუნებით და სახეზე თავსაბურავის აფარებით. ეს მზერითი პოზიცია ფილმის ბოლოსკენ იცვლება: ძალდატანებული ქორწილის შემდეგ ალი განიარაღებულია, ამიერიდან გიულია მზერის მფლობელი, ალი კი – ობიექტი. თუმცა გიულისა და მიტროს შორის ბოლომდე ნარჩუნდება ორმხრივი „შეხედვითი კავშირი“. ისევე როგორც ვარდუას შემთხვევაში, მას მერე რაც გიული

მზერის მატარებელი ხდება, ისიც ერთგვარი მანიპულატორი ხდება: იგი ცდილობს მოტყუებით გაეპაროს ალის, აგენტობა მოიპოვოს და საკუთარი ცხოვრება თავად წარმართოს მიტროსთან ერთად, მაგრამ მიუხედავად მზერითი გაძლიერებისა, იგი მარცხდება. გაქცეულს და კლდეში შეფარებულს ალი კლავს. მიუხედავად მზერითი გაძლიერებისა, გიულის ცდა რომ მჩაგვრელი სიმბოლური წესრიგი დაამსხვიროს და საკუთარ სხეულსა და ცხოვრებაზე კონტროლი თავად მოიპოვოს, იგი მარცხდება და ამისთვის ისჯება. ბოლო კადრი, სადაც გიულის გარდაცვლილი სხეული ჩანს, ხაზს უსვამს გიულისთვის მზერის – მხედველობის, სიცოცხლის და აგენტობის წართმევას – გიულის სახეს ცეცხლი ისე დაჰნათის, რომ მისი თვალები ჩრდილშია და არ ჩანს, ამგვარად იგი მეტაფორულად და პირდაპირი მნიშვნელობით დაბრმავებულია.

ელისო კულმინაციას წარმოადგენს ორიენტალიზაცია–ეგზოტიზაციისგან გათავისუფლებისა და ქალის აგენტობის მხრივაც. ფილმში ინდივიდების პირადი ტრაგედია მასის ტრაგედიად არის ქცეული. ეს მიღწეულია რიტმული მონტაჟით შემდეგ სცენებში: ჯერ აულის მოსახლეობა სახლს უშენებს ერთობლივი ძალებით ღარიბ ქვრივს, შემდგომ ჩეჩნები ერთსულოვნად აპროტესტებენ კაზაკების მიერ გადასახლების ბრძანებას, და ბოლოს გადასახლებისას გზაში გარდაცვლილი თანასოფელი ქალის სიკვდილის ერთობლივი დატირება რომელიც შემდეგ კოლექტიურ ცეკვაში გარდაისახება. დატირებისას რიტმული მონტაჟი ცხადად აიგივებს გარდაცვლილ ქალსა და ცეცხლმოკიდებულ აულს, რომელსაც ჩეჩნები სტოვებენ და გადმოსცემს იმ აზრს, რომ ჩეჩნები მხოლოდ გარდაცვლილ ქალს კი არა, სამშობლოსაც დასტირიან ამავედროულად.

შენგელაიას თანამედროვე კრიტიკოსები საყვედურობდნენ რომ მან ფორმის ძიებაში გმირი დაკარგა. ზოგადად, მიჩნეულია, რომ *ელისოს* მთავარი გმირი მასაა. მასა ნამდვილად არის გმირი, მაგრამ პერსონაჟთა სახეები და ხასიათები იმდენად მკვეთრადაა დამუშავებული, რომ მიუხედავად მასის მთავარ გმირად გამოყვანისა, ისინიც ინარჩუნებენ პროტაგონისტობას, განსაკუთრებით კი ელისო. იგი ფილმის

დასაწყისშივე უკვე დაპირისპირებულია სიმბოლურ წესრიგთან: მუსლიმ გოგოს ქრისტიანი ვაჟია უყვარს და აცხადებს, რომ თუ საჭირო იქნება, მამის სიტყვას არ დაემორჩილება და უარის შემთხვევაშიც კი თავის გულისწორთან ერთად გაიქცევა. იგი უკვე დასაწყისშივე მზადაა და გადაწყვეტილება აქვს მიღებული, რომ საკუთარ ცხოვრებას და სხეულს თავადვე განკარგავს, რითაც მკვეთრად განსხვავდება მისი წინამორბედი პერსონაჟებისგან. ელისო ასტამირისთვის სამაგალითო ვაჟის თვისებებსაც ავლენს: როდესაც გადასახლებული ჩეჩნები აულს ტოვებენ, ასტამირი წუხს, რომ რუსებს აული ხელშეუხებლად დაუტოვებს. ამის გაგონებაზე ელისო ჩუმად გაიპარება, აულ ვერდში დაბრუნდება და ცეცხლს მისცემს მას. ამ ქმედებით იგი არა მხოლოდ საკუთარ ავტონომიას, გამბედაობას და აგენტობას გამოხატავს, არამედ საკუთარი თავის განკაცებასაც ახდენს: იგი ისე იქცევა, როგორც ასტამირი მოიქცეოდა, ახალგაზრდა რომ ყოფილიყო, ან რასაც მისი ვაჟი იზამდა, რომ ყოლოდა. ამ ქმედებით იგი საკუთარ ხალხს და ამ ხალხის წინამძღოლს – მამას ღირსებას უნარჩუნებს.

ელისო არა მარტო საკუთარ ბედს და სხეულს განკარგავს, არამედ ხალხზეც აქვს გავლენა. როდესაც ჩეჩნები ვაჟიას ადანაშაულებენ გადასახლებაში, ელისო მანდილს მოიხსნის და ხალხს აჩერებს. მართალია, მანდილის მოსხნა მშვიდობის ჩამოსაგდებად გავრცელებული პრაქტიკა იყო მთაში, მაგრამ ამ დროს მაღლა ხელაწეული ელისო ბიბლიურ მოსეს ჩამოჰგავს და ისე გადაეფარება ვაჟიას, როგორც ჩეჩნთა ახალი პატრიარქი (Gray, 2014). ამგვარად ელისო, წინამორბედი გმირებისგან განსხვავებით თავად ხდება მამაკაცის დამცველი და გადამრჩენელი. ბიჩ გრეის დაკვირვებით, როდესაც ელისო ვაჟიას გარდაცვლილი ქალის ბავშვის მოზღოვში წაყვანას სთხოვს, ვაჟია ფემინურად არის მარკირებული. თუმცა, ჩემი აზრით, ამგვარი მარკირებას ზემოთაღნიშნულ ვაჟიას და ჩეჩნების გაშველების ეპოზოდში აქვს ადგილი. საბოლოო გადაწყვეტილებას ელისო თავად იღებს: იგი თავის ხალხთან და მამასთან დარჩენას და უბედურების გაზიარებას არჩევს ვაჟიასთან ცხოვრებას. ამგვარად ელისოს პერსონაჟი წარმოადგენს ქალთა ეკრანულ რეპრეზენტაციებში

დიდ გამონაკლისს, რომელიც თავისუფალი აქტორია და დამოუკიდებელია. თუმცა იგი თავის დამოუკიდებლობას ერი-სახელმწიფოს ინტერესებისთვის იყენებს, და პირად ბედნიერებაზე უარს ამბობს. აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად ასეთი ემანსიპირებული და აქტიური ქალი გმირისა, *ელისო*ში ქალის სხეული მაინც არ არის ვიქტიმიზაციისგან თავისუფალი: იმისთვის, რომ ჩეჩენთა თემმა კათარზის მიაღწიოს, ქალი უნდა შეეწიროს მსხვერპლად. მონტაჟი კი ერთმნიშვნელოვნად აიგივებს გარდაცვლილი ქალის სხეულს ცეცხლმოკიდებულ აულ ვერდისთან.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ აღმოსავლეთის თემაზე გადაღებულ ფილმებს 20-იანი წლების ბოლომდე ახასიათებდათ ქალის სხეულის ობიექტივიზაცია და ქალი ხშირად ფუნქციონირებდა როგორც საკუთარი კლასის თუ ქვეყნის მეტაფორა, თუმცა ქალის სხეულის მნიშვნელობა ნიშანთა სისტემაში იცვლებოდა. იგი აუცილებლად იყო ვიზუალური სიამოვნების წყარო ობიექტივაცია/სექსუალიზაციის მეშვეობით, ხანდახან ჩამორჩენილობის შურისძიებისა და სისასტიკის აღმნიშვნელი (*სურამის ციხე, ნათელა*), და ყოველთვის იყო ჩაგრული ხალხის/კლასის/რეგიონის აღმნიშვნელი (*სურამის ციხე, ელისო*). 20-იანი წლების ბოლოს ისტორიული კავკასია თავისუფლდება ეგზოტიზაციისგან და იცვლება კინოში ქალთა რეპრეზენტაციაც. თუმცა აღსანიშნავია, რომ თუკი პროტაგონისტი ქალები ცდილობენ აგენტობისა და საკუთარი ცხოვრების განკარგვის უფლების მოპოვებას, ისინი მარცხდებიან და სიკვდილით ისჯებიან (*გიული*). ხოლო ვისაც უკვე აქვს აგენტობა, იგი მას საზოგადო ინტერესების სასარგებლოდ პირად ცხოვრებასა და სექსუალობაზე უარის სათქმელად იყენებს, რაც გულისხმობს რომ ქალის სექსუალობა ერი-სახელმწიფოს ინტერესების სასარგებლოდ უნდა იყოს რეპრესირებული და და დისციპლინირებული.

თავი IV – დედის სახის მოდიფიკაცია რევოლუციურ კონტექსტში

ფრანგი მწერალი დომინიკ ფერნანდესი სერგეი ეიზენშტეინის ფსიქობიოგრაფიაში აღნიშნავს, რომ ოიდიპალურ კონფლიქტს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ნებისმიერი ავანგარდისა და რევოლუციისთვის, რადგანაც თავის თავში ორივე მოიაზრებს ამბოხებას მამის წინააღმდეგ, და ორივე მიმართულია ყველაფერი „ძველის“ უარყოფისკენ და „ახლით“ შეცვლისკენ: იქნება ეს სოციალური წესრიგი თუ ნორმები, ტრადიციები, შეხედულებები და გამოხატვის ხერხები (Fernandez, 1975). საბჭოთა რევოლუციის კონტექსტში პოლიტიკური და ხელოვნების სიმბოლური მამის წინააღმდეგ ამბოხთა დამთხვევა შემთხვევითი არ იყო. აქ რევოლუცია ხელოვნებასა და პოლიტიკაში თანადროულად მოხდა და ორივე ერთად გაერთიანდა პოლიტიკური და ხელოვნების სიმბოლური მამების წინააღმდეგ. ამ თავის მიზანია ოჯახური კავშირებისა და ქალთა რეპრეზენტაციების გაანალიზება სოციალურ-ფსიქოლოგიური ასპექტით იმ ქართულ საბჭოთა მუნჯ ფილმებში, რომლებიც რევოლუციის თემატიკაზე გადაღებული და საბჭოთა ავანგარდის ნაწილს წარმოადგენს. ანალიზისთვის არჩეულია პირველი ქართული საბჭოთა ფილმი – ივანე პერესტიანის *არსენა ჯორჯიაშვილი*, რომელიც რევოლუციის თემატიკას ეძღვნება და 1921 წელს გამოვიდა ეკრანებზე, და ზაქარია ბერიშვილის *საკანი 79*, რომელიც 1920-იანი წლების ერთ-ერთ ბოლო ფილმს წარმოადგენს – მისი გადაღება 1929 წელს დამთავრდა, ხოლო ეკრანებზე 1930 წელს გამოვიდა.

მიუხედავად იმისა, რომ დისერტაციის მიზანი ქალთა რეპრეზენტაციების კვლევაა ქართულ ფილმებში, ანალიზი აქ ასევე ითვალისწინებს ვსევოლოდ პუდოვკინის 1926 წელს გადაღებულ *დედას*, რომელიც ძალიან პოპულარული იყო საბჭოთა კავშირის მრავალ რესპუბლიკაში, მათ შორის საქართველოშიც. ამ ფილმის განხილვა გამართლებულია იმ მოსაზრებით, რომ პირველ რიგში იგი ქრონოლოგიური თვალსაზრისით არჩეულ ქართულ ფილმებს შორისაა მოთავსებული. მეორეც, რევოლუციის თემატიკაზე გადაღებული ფილმებიდან პუდოვკინის *დედა* ერთადერთია, სადაც რევოლუციის კონფლიქტი ოჯახურ კონტექსტში იშლება ბერიშვილის ფილმის მსგავსად. და ბოლოს, აშკარაა პუდოვკინის ფილმის გავლენა

საკანი 79-ზე. ჩემი მოსაზრებით, პუდოვკინის ფილმი გარდამტეხ რგოლს წარმოადგენს პერესტიანისა და ბერიშვილის ფილმებს შორის. ჩემი ინტერესის საგანია იმის ჩვენება, თუ როგორ იცვლება დედის (ქალის) ფიგურა დეკადის დასაწყისიდან დეკადის ბოლომდე. ისტორიულად ქალები აქტიურად იყვნენ ჩაბმულნი რევოლუციურ საქმიანობებში, და ამ შედარებითი ანალიზის მიზანი სწორედ იმის ჩვენებაა, თუ როგორ იყო მათი რევოლუციაში ჩაბმულობა აღწერილი და გადმოტანილი კინემატოგრაფიაში.

ქალთა რევოლუციურ საქმიანობაში ჩართულობა სამივე ფილმში ჩანს. *არსენა ჯორჯიაშვილში* ჩვენ ვხედავთ ქალებს, რომლებიც იატაკვეშეთა შეხვედრებში მონაწილეობენ, თუმცა ისინი იმდენად პასიურნი არიან, რომ ალბათ უფრო შესაფერისი იქნებოდა თუ ვიტყვოდით, რომ ამ შეხვედრებში კი არ მონაწილეობენ, არამედ მათ აფორმებენ. ისინი ჩუმად არიან, არაფერს ამბობენ, და განცალკევებით სხედან, მაშინ როდესაც მათ უკან მამაკაც რევოლუციონერებს წრე აქვთ შეკრული და ცხარედ მსჯელობენ რაღაც საჭირობოროტო საკითხზე. მათგან არც ერთს არ აინტერესებს ქალების აზრი, აქვთ თუ არა მათ რაიმე სათქმელი, და არც ქალები იჩენენ საუბარში ჩაბმის რაიმე ინიციატივას. რაც შეეხება მთავარი გმირის ოჯახურ სივრცეს, მისი დედა, და და მეზობელი გოგო სრულიად აღმერთებენ მას, რაც ხაზგასმულადაა ნაჩვენები მათ მიერ არსენასთვის სადილის გაწყობაში და აღფრთოვანებულ სახეებში. თუმცა ისიც ცალსახადაა ნაჩვენები, რომ მათ არსენას იდეალებთან საერთო არაფერი აქვთ: სადილის მერე არსენა კარლ მარქსის ტექსტებს უკითხავს თავის დას და მეზობელს, ისინი კი სრულიად უინტერესო, დაღლილი სახეებით ჰაერში იყურებიან. მესიჯი ნათელია: მათ არ აინტერესებთ პოლიტიკა და იდეოლოგია, და არსენას მიზნები და ინტერესები მათთვის უცხოა. ხოლო ვისთვისაც არაა (რევოლუციონერი ქალები), მათაც სათქმელი არაფერი აქვთ და მხოლოდ დეკორატიულ როლს ასრულებენ. რაც შეეხება არსენას დედას, იგი ვაჟიშვილის მამის (გენერალი გრიაზნოვის/მეფის რეჟიმი/სიმბოლური წესრიგი) წინააღმდეგ ამბოხში სრულიად პასიურია და არანაირ მონაწილეობას არ იღებს. იგი განასახიერებს

ყოველივეს, რაც ტრადიციულად დედას და ქალურს მიეწერება: სითბოს, ვაჟის სიყვარულს, და წინათგრძნობას არსენას დაკავებისას.

პუდოვკინის *დედაში* ოიდიპალური კონფლიქტი უფრო მეტადაა ხაზგასმული. გარდა იმისა, რომ აქაც პაველი, ახალგაზრდა კაცი რევოლუციონერია და არსებულ სიმბოლურ წესრიგს და მამის სახელს უმხედრდება, იგი ამავდროულად თავისი ბიოლოგიური – ლოთი და მოძალადე მამის წინააღმდეგაც ილაშქრებს, რომელიც მეფის, სიმბოლური მამის მხარესაა. პაველის დედა დაჩაგრული გლეხის ქალია, რომელიც ყოველდღიურად იტანს ქმრისგან შეურაცხყოფას, თუმცა ამავე დროს სჯერა სიმბოლური მამის და წესრიგის და დარწმუნებულია, რომ პაველს შეიწყნარებენ და არ დააპატიმრებენ, თუკი იგი მეფის ჟანდარმებს იარაღის სამალავს აჩვენებს. იმედგაცრუების შედეგად იგი პაველის პოლიტიკური და იდეოლოგიური თანამოაზრე ხდება: მის მეგობრებთან ერთად გეგმავს პაველის ციხიდან გაქცევას და ბოლოს, პირველი მაისის დემონსტრაციაზე სწორედ დედას უჭირავს ხელში წითელი დროშა კაზაკების ცხენებით გადაქელვის მოლოდინში. ამგვარად, *არსენა ჯორჯიაშვილისგან* განსხვავებით, როდესაც დედა სრულიად განცალკევებული იყო შვილისა და მამის კონფლიქტისგან, აქ დედისა და შვილის სიმბიოზთან გვაქვს საქმე. მართალია, დედა ფილმის განმავლობაში ტრანსფორმირდება და იდეოლოგიურად და პოლიტიურად გათვითცნობიერებულ მოქალაქედ ყალიბდება, მაგრამ იგი არ არის მაინც დამოუკიდებელი და ავტონომიური, რადგანაც უპირველესად დედად რჩება (Mayne, 1989). ამგვარად პუდოვკინის ფილმში, მიუხედავად იმისა, რომ მოცემულია დედის სახე, რომელიც აქტიურად იბრძვის შვილთან ერთად სიმბოლური მამისა და წესრიგის წინააღმდეგ, იგი მაინც არ არის დამოუკიდებელი აგენტი, რადგანაც მისი აგენტობა დედობის ფარგლებს არ სცილდება.

ზაქარია ბერიშვილის *საკანი 79*-ში ძალათა სრულიად საპირისპირო გადანაწილებაა. აქ უკვე აღარაა სიმბოლური მამის წინააღმდეგ ამხედრებული შვილი, არამედ პირიქით, იგი ჰარმონიულად ცხოვრობს სიმბოლურ მამასთან. აქ სიმბოლური

წესრიგის წინააღმდეგ ამხედრებული, გადასახლებიდან დაბრუნებული დედაა, რომლის შვილიც ფაბრიკის მეპატრონემ იშვილა და ახლა პროკურორი, ამ სიმბოლური წესრიგის განსხეულებაა. წინა ფილმებიდან განსხვავებით *საკან 79*-ში ქალი (დედა) თავად წარმოადგენს რევოლუციის აღმნიშვნელს: იგი თავიდანვე ამბოხებულია და გადასახლებიდან დაბრუნებული რევოლუციონერებს იკრებს ირგლივ, რომლებიც დაპატიმრებული მუშების გასათავისუფლებლად ციხის საკან 79-ისკენ მიმავალი გვირაბის თხრას იწყებენ. საინტერესოა, რომ *საკანი 79* ერთგვარად იმეორებს *არსენა ჯორჯიაშვილის* იატაკქვეშეთა შეხვედრის კომპოზიციას: მამაკაცები წრეში სხედან და საუბრობენ იმაზე, თუ რა მოიმოქმედონ ახალი პროკურორის აკაკის – მაროს შვილის მიმართ, რათა პროცესი გადაიდოს, მარო კი წრის გარეთ არის. თუმცა *არსენა ჯორჯიაშვილში* აღწერილი სცენის საპირისპიროდ, მაროს აქვს სათქმელი, იგი ამ საქმეს თავის თავზე იღებს, და მუშებიც წრეს შლიან და მოწიწებით უთმობენ ადგილს თავიანთ შორის.

აკაკი სიმბოლური მამის განსხეულებაა. როდესაც მარო მასთან მიდის, თავის ვინაობას უმხელს და პროცესის ერთი დღით გადადებას თხოვს, იგი თავიდან თანხმდება, მაგრამ სიმბოლური მამა საბოლოოდ იმარჯვებს მასზე (ეს ჭიდილი ნაჩვენებია ნიკოლოზ მეორის მზერით პორტრეტიდან, რომელიც თავჩაღუნული აკაკის კადრს ენაცვლება რამდენჯერმე). პროცესზე მისი ჩრდილი სასამართლო დარბაზში ჩამოკიდებულ ნიკოლოზის პორტრეტს ეფინება, რაც მათ სიმბიოზს გამოხატავს. მარო დედობრივ გრძნობას თრგუნავს საკუთარ თავში და შვილს სასამართლო პროცესზე კლავს. აკაკისთვის მოხვედრილი ტყვია ტილოზე გამოსახულ ნიკოლოზს შუბლს უხვრიტავს, რაც მეტაფორულად არა მხოლოდ საკუთარი შვილის, არამედ სიმბოლური მამის მკვლელობაზეც მიანიშნებს. თუკი პუდოვკინის ფილმში დედა დედობის გამო ხდება აქტიური აგენტი და იდეოლოგიურ ცნობიერებას იძენს, ხოლო შვილი სიმბოლური მამის წინააღმდეგ ამხედრებული გმირია, ბერიშვილის ფილმში მარო დედობისგან „ითავისუფლებს“ თავს იდეოლოგიისა და რევოლუციის საჭიროების გამო- იგი თავად განასახიერებს

რევოლუციას და შვილს სწორედ მამისადმი მორჩილებისა და ოიდიპალური კონფლიქტის მამის სასარგებლოდ გადაჭრისა და დედის უარყოფის გამო სჯის.

ამგვარად 20-იანი წლების ფილმებში 1905 წლის რევოლუციის თემაზე გადაღებულ ფილმებში დეკადის დასაწყისიდან დეკადის ბოლომდე ქალი (დედა) პერსონაჟის სრულ ემანსიპაციას აქვს ადგილი. თუკი დასაწყისში ქალებს მხოლოდ დეკორატიული დანიშნულება აქვთ- უბრალოდ მოსჩანან ეკრანზე, არ მოქმედებენ და არ არიან აქტიური აგენტები (მიუხედავად იმისა, რომ რევოლუციონერებად არიან წარმოდგენილები), დეკადის ბოლოს გადაღებულ *საკან 79*-ში უკვე ქალი-დედა განასახიერებს რევოლუციას, რომელიც წინააღმდეგობის შემთხვევაში საკუთარ შვილსაც სწირავს და შესაბამისად, კულტურულად ყველაზე ძვირფასად მიჩნეულ მოვალეობაზე ამბობს უარს. ამ ორ ქართულ ფილმს შორის პუდოვკინის *დედა* გარდამავალ რგოლს წარმოადგენს, რადგანაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ამ თემატიკაზე შექმნილ რუსულ ფილმებს შორის, იგი ერთადერთი გამონაკლისია სადაც რევოლუციური დრამა ოჯახის კონტექსტში ვითარდება. აქ დედა ნელ-ნელა იძენს პოლიტიკურ ცნობიერებას, ყალიბდება აქტიურ აგენტად, თუმცა კვლავდაკვლავ მხოლოდ დედობის გამო.

თავი V – ახალი საბჭოთა ქალი: ფემინურობისა და აგენტობის შეუთავსებლობა

მიხეილ ჭიაურელის ფილმში *საბა* (1929)

ახალი ქალი ზოგადად საკამათო საკითხს წარმოადგენდა. ქალთა საკითხის ირგვლივ მუდმივად მიმდინარეობდა ცხარე დებატები (Grant, 2013). საბჭოთა ხელისუფლება მუდმივად მანიპულრებდა ქალთა სახე-ხატებითა და თანასწორობით ეკონომიურ-დემოგრაფიულ კანონებში განხორციელებული ცვლილებების შესაბამისად (Attwood & Kelly, 1998). ახალი საბჭოთა ქალი ახალი საბჭოთა მამაკაცის მსგავსად უნდა

ყოფილიყო ძლიერი, ჯანმრთელი და კულტურული (Grant, 2013). თუმცა კითხვაზე, თუ სადამდე უნდა წასულიყო ეს ემანსიპაცია სოციალურ თუ ფიზიკურ ჭრილში, ერთსულოვანი პასუხი არ არსებობდა. იმ პერიოდის ცნობილი ექიმი– ნიკოლაი კოროლევი– 1924 წელს განიხილავდა ქალთა სრულ და უპირობო ემანსიპაციას რევოლუციის შემდეგ. იგი ქალის სხეულის სამ ტიპს განასხვავებდა: ერთი იყო რევოლუციამდელი „საყვარლის“ ტიპი: თხელი, სუსტი აღნაგობის ქალი, ხოლო მეორე რევოლუციამდელი ჩაფსკვნილი, უხეში მოყვანილობის გლეხის ქალი. მესამე– ახალი საბჭოთა ქალი, ამ ორის ფიზიკურ სინთეზს წარმოადგენდა (Grant, 2013). 1920-იან წლებში გადაღებული ქართული ფილმებიდან მხოლოდ მიხეილ ჭიაურელის *საბას* მაგალითზე შეიძლება ვიმსჯელოთ, თუ როგორი იყო ახალი საბჭოთა ქალის კინო რეპრეზენტაცია, რადგანაც იგი ამ პერიოდში გადაღებული ფილმებიდან ერთადერთია, რომელიც თანამედროვე ქალაქის მუშურ ცხოვრებას აღწერს და სადაც ახალი საბჭოთა ქალია წარმოჩენილი.

საბა ანტიალკოჰოლურ მხატვრულ კულტურფილმს წარმოადგენს. ალკოჰოლიზმთან ბრძოლას პროპაგანდის მეთოდებით: ლექციებით, მოწოდებებით, საჩვენებელი სასამართლოებითა და ფილმებით ამ პერიოდში ძლიერი ხასიათი ქონდა მიღებული. გაზეთების მიერ ალკოჰოლი კულტურული რევოლუციისა და კლასობრივ მტრად იყო გამოცხადებული. თუმცა როგორც მკვლევარები აღნიშნავენ ალკოჰოლიზმის პრობლემა საქართველოში მძაფრად არ იდგა, ეს უფრო რუსული პრობლემა იყო, რომელმაც გამოძახილი ამ ფილმში ჰპოვა (მახარაძე, 2014). სიუჟეტი თბილისის ტრამვაის მძღოლისა და მისი ოჯახის ირგვლივ ვითარდება. ფილმში ქალებს მეორეხარისხოვანი როლი აქვთ, მაგრამ როგორც უკვე აღვნიშნე ქართულ კონტექსტში ახალ საბჭოთა ქალზე მსჯელობა კინოში 1920-იან წლებში მხოლოდ ამ ფილმის საშუალებით შეიძლება.

საბა პატიოსანი მუშაა, მაგრამ ალკოჰოლის ცდუნებას ვერ უძლებს, მთელ ხელფასს სასმელში ხარჯავს. მთვრალი კი ცოლზე და შვილზე ძალადობს. ამრიგად სახეზე

გვაქვს ოჯახური ძალადობა, მაგრამ ეს არის პრობლემა, რომელსაც არა აქვს სახელი. ოჯახური ძალადობა არ არის ცალკე, დამოუკიდებელ პრობლემად მოაზრებული, იგი მხოლოდ ალკოჰოლთან ერთად შეიძლება არსებობდეს. როდესაც საბას კიცხავენ, მას პირველ რიგში ყოველთვის სმაში ადანაშაულებენ, და არა ოჯახურ ძალადობაში.

საბაში ორი ქალი პერსონაჟია: საბას ცოლი ვერიკო და პიონერხელმძღვანელი ოლღა, რომელიც მას შემდეგ, რაც ნაცემ ვახტანგს ნახავს, გადაწყვეტს საქმეში ჩაერიოს. აქ, წინა პერიოდის ფილმებისგან განსხვავებით, ქალები აღარ არიან შეპირისპირებულნი ერთმანეთთან კლასობრივი ნიშნით: ორივენი ერთ, მუშათა კლასს განეკუთვნებიან, და ამგვარად მათ შორის განსხვავება აღარ გამოხატავს სოციალურ იერარქიას. მათი თანამედროვეობა თმის მოკლე ვარცხნილობით გამოიხატება. მაგრამ ეს ერთადერთი რამ არის, რაც ამ ქალებს საერთო აქვთ. აქ ორივე ქალი ერთსა და იმავე კლასს მიეკუთვნება, მაგრამ ძალაუფლებისა და აგენტობის სხვადასხვა პოლუსზე იმყოფება: ვერიკო სუსტი და მოწყვლადია, ოლღა კი ძლიერი და დამოუკიდებელი. ეს სისუსტე და სიძლიერე მათ გარეგნობაშია გადმოცემული: ოლღას მამაკაცური ნაკვთები აქვს, მისი ჩაფსკვნილი და მოუხეშავი ფიზიკური აღნაგობა კოროლევის მიერ განსაზღვრულ ემანსიპირებული ქალის აღნაგობას შეესაბამება, ვერიკო კი ნაზი და თხელია, და უფრო მეტად რევოლუციამდელ სილამაზის სტანდარტებს შეეფერება. ნარატივში მათი ძლიერი და სუსტი პოზიცია გადაღების კუთხით და სხეულის ენითაც გამოიხატება: ოლღას კამერა ქვედა კუთხიდან უღებს, იგი ხშირად იყენებს ფალიკურ ჟესტებს, ეს ყველაფერი კი მის ძლიერებას და ავტორიტეტს უსვამს ხაზს, რაც მასკულინურ-ფემინურ ბინარულ სისტემაში მასკულინურ მახასიათებლებს წარმოადგენს. ვერიკოს კი კამერა ზედხედით აჩვენებს, რაც მის სუსტ და მოწყვლად მდგომარეობას უსვამს ხაზს და ფემინურ პასიურობას გამოხატავს. ზოგადად საბაში მძაფრი კონფლიქტი გამოიხატება პირად და საჯარო სივრცეს შორის: საჯარო სივრცე მუშის პირად სივრცეში ერევა და იქ არსებული არეულობის მოწესრიგებას ცდილობს. საჯარო სივრცის აგენტი სწორედ ოლღაა. მართალია, მთელი ფილმი საბას ალკოჰოლისგან გადარჩენაზეა აგებული, მაგრამ უწინარესად ვინც გადარჩენას

საჭიროებს, ეს სწორედ ვერიკოა, რომელსაც ოლღა თავისი თანადგომით „იხსნის“ კიდევაც, როდესაც განქორწინებას მიაღწევინებს. ოლღასა და ვერიკოს ძლიერ/მასკულინურ და სუსტ/ფემინურ პოზიციაზე ყოფნა მათი ცხოვრებისეულ საქმიანობაშიცაა გამოხატული: ოლღა პიონერხელმძღვანელია, სოციალური აქტივისტი და საჯარო სივრცის აგენტი, მაშინ როდესაც ვერიკო თავს მრეცხავობით – ტრადიციული ქალური საოჯახო შრომით ირჩენს. ოლღა საჯარო სივრცის ერთგვარი დედობრივი ფიგურაცაა ამავე დროს: გარდა ვერიკოსა და ვახტანგის მიმართ გამოჩენილი მზრუნველობისა, იგი პიონერხელმძღვანელია, მომავალ თაობას ზრდის და ზრუნავს მასზე.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას რომ საბაში სახეზეა ემანსიპირებული, ძლიერი თანამედროვე საბჭოთა ქალი, რომელიც აქტიურადაა ჩართული სოციალურ საქმიანობასა და აქტივობაში, საჯარო სფეროს აგენტია, და ამავე დროს ერთგვარ დედობრივ მახასიათებელსაც ატარებს, რაც მომავალ თაობაზე ზრუნვაში გამოიხატება (თუმცა რამდენად პლაკატურად და სქემატურად არის ეს გადმოცემული ფილმში, ეს სხვა განხილვის საკითხია). თუმცა ეს კიდევ არ ნიშნავს, რომ ქალურობამ პოზიტიური ხელახალი განსაზღვრება მოიპოვა, რაც კარგად ჩანს ოლღასა და ვერიკოს შეპირისპირებულ მახასიათებლებში: ოლღას ანდროგინულობისა და ვერიკოს ფემინურობის გათვალისწინებით მიუხედავად ძლიერი ქალის დამარწმუნებელი რეპრეზენტაციისა, ფემინურობა კვლავ კოდირებულია როგორც სუსტი და პასიური, მაშინ როდესაც სიძლიერე და აგენტობა განსაზღვრულია როგორც მასკულინური.

თავი VI– ქართული მუნჯი კინოს უხილავი ქვიარობა: მონსტრული ფემინურობა

კოტე მიქაბერიძის ფილმში *ჩემი ბებია*

ტერმინი „ქვიარი“ თავისი ფართო მნიშვნელობით აღნიშნავს ყველაფერ იმას, რაც მიღებულ ნორმატიულობასა და მეინსტრიმში არ ჯდება. ქვიარ თეორეტიკოსები, ბრეტ ბიმინი და მიკი ელიასონი არაჰეგემონურ სექსუალობებზე საუბრისას უპირატესობას ტერმინ „ქვიარის“ ანიჭებენ რასაც შემდეგი მოსაზრებებით ხსნიან: პირველ რიგში ქვიარი ყველაზე კარგად გამოხატავს ამ სექსუალობების არაჰეგემონიურობას, და მეორეც, ამ სექსუალობათა მქონე ადამიანების სექსუალური იდენტობები და ქცევები მოაზრებულია უცნაურად, ექსცენტრიულად, ნორმიდან ამოვარდნილად. ამგვარად „ქვიარი“ მათ პოზიციას მეინსტრიმთან მიმართებაში ყველაზე კარგად გადმოსცემს: ისინი არც ერთ ტერმინოლოგიას არ ერგებიან ბოლომდე (Beemyn & Eliason, 1996). ალის ა. კუზნიარი კი „ქვიარს“ განმარტავს როგორც კონცეპტს, რომელიც გეების, ლესბოსელებისთვის, ბისექსუალებისა და ტრანსსექსუალებისთვის დამახასიათებელ ექსცენტრიზმს ჰეგემონიისა და ნორმატიულობის ლეგიტიმურობისთვის გამოცხადებულ საერთო პროტესტად აქცევს (Kuzniar, 2000). ამ თვალსაზრისით თუ შევხედავთ, კოტე მიქაბერიძის *ჩემი ბებია* სახკინმრეწვის მეინსტრიმიდან ამოვარდნილი, ექსცენტრიული, ნორმატიული ტენდენციებისთვის ყოვლად შეუსაბამო ფილმია. ეს შეუსაბამობა არა მხოლოდ ფორმით გამოიხატება – სტილისტიკით, დეკორატიულობით, სხვადასხვა სტილისტური მიმართულებების ერთობლიობით, რომელიც იმდენად ეკლექტიკური ხასიათისაა რომ არც ერთ მიმდინარეობას ერგება ბოლომდე – არამედ გროტესკული შინაარსით და გენდერული კავშირების არამეინსტრიმული ასახვის კუთხითაც. ამასთანავე *ჩემი ბებია* მაშინვე აიკრძალა და 40 წელი „კარადაში“ იყო შემოდებული თაროზე. ეს განპირობებული იყო ორი ფაქტორით: პირველი ის, რომ კულტურული რევოლუციის ხანაში, როდესაც უკვე სოცრეალიზმის დამკვიდრების ტენდენციები ჩნდებოდა, სასტიკი ნადირობა გამოცხადდა ყოველგვარი სახის „ფორმალიზმზე“, რაც აუცილებლად მოდერნისტულ ავანგარდს კი არ გულისხმობდა, არამედ მარტივი ნარატიული ხაზიდან გადახვევას და ნებისმიერ არტისტულ ინოვაციას (Kenez, 1992). *ჩემი ბებია* კი, რომელიც ბიუროკრატიზმის

წინააღმდეგ მიმართული მხატვრული აგიტვილმი უნდა ყოფილიყო, სწორედ ასეთ სწორხაზოვნებას უნდა დამორჩილებოდა. ამასთანავე ფორმით და არალინეარული სიუჟეტით გატაცებულ მიქაბერიძეს ყველაზე მთავარი - მისაბაძი, დადებითი გმირის შექმნა დაავიწყდა (Youngblood, 2013). ფილმი აღწერს ნეპის პერიოდის ბიუროკრატიულ სისტემას, სადაც ნეპოტიზმი, უმაქნისობა, და სიზარმაცე ყვავის, ხოლო ახალი ადამიანი-მუშა, რომელიც საბოლოოდ ამ სისტემის თავში ექცევა და იგულისხმება, რომ ყველაფერს გამოასწორებს, იმდენად გროტესკული და ტოტალიტარული მახასიათებლების მქონე ფიგურაა, რომ უფრო მეტად ახალი ადამიანის კარიკატურას წარმოადგენს, ვიდრე დადებით, მისაბაძ გმირს.

მუშის გარდა ჩემი ბებია-ში სხვა ყველა საბჭოთა ბურჟუაზიის წარმომადგენელია: ბიუროკრატები და დაწესებულებებში დასაქმებულები. მართალია, ჩემი ბებიაც თანამედროვე ყოფას აღწერს, მაგრამ ეს არის არა „ახალი საბჭოთა ადამიანების“ ყოფა, არამედ ნეპის პერიოდის ბურჟუაზიისა. აქ წარმოდგენილი ქალები სწორედ ამ ფენას მიეკუთვნებიან და მათი ფემინურობა მონსტრული, ფატალური და მომხმარებლური ხასიათისაა. ფილმში სამი ქალი პერსონაჟია: ერთი სამსახურიდან დათხოვილი ბიუროკრატის ცოლი, რომელიც მთავარ როლშია, ხოლო ორს კი ეპიზოდურ სცენებში ვხედავთ- ფილმის პირველ ნაწილში, რომელიც ზოგად ბიუროკრატიულ გარემოს აღწერს. ორივე ქალი კლერკების ტრფობის ობიექტს წარმოადგენს. ერთ-ერთი კლერკის სატრფო, ქუჩაში დგას და მასზე შეყვარებულ კლერკს უღიმის, რომელიც „ვუყვარვარ-არ ვუყვარვარ“-ს ტარაკანზე დაფურთხებით მკითხაობს. ქალი მუშათა კლასს არ მიეკუთვნება: იგი ვულგარულად და დაუდევრად არის გამოპრანჭული, სახეს ქოლგით იჩრდილავს. მისი შეყვარებული ფანჯრიდან თაიგულს ესვრის, რომელსაც იგი დიდი დაკვირვებით სინჯავს, ათვალიერებს, სუნავს და უკმაყოფილო ფეხით სრესს. თაიგული აქ იმ მატერიალური სარგებელის აღმნიშვნელია, რისი შეთავაზებაც მისთვის წვრილ კლერკს შეუძლია. თუმცა ქალს ეს არ აკმაყოფილებს და უკუაგდება მას.

მეორე ქალი მბეჭდავია, რომელიც გაქვავებული, მკაცრი სახით ზის საბეჭდ მანქანასთან და ცივი თვალებით ჰაერში იყურება. იგი ვერც ამჩნევს იმ უთვალავ სასიყვარულო გზავნილებით აჭრელებულ ქაღალდის თვითმფრინავებს, რომლებსაც მასზე შეყვარებული სხვა კლერკი (როგორც ფილმიდან ჩანს- უფრო მაღალი თანამდებობის მქონე) ჰაერში სროლით უგზავნის. ბოლოს როდესაც ერთ-ერთ მათგანს შეამჩნევს, ქალი ღიზიანდება, ნაკუწებად ხევს და კვლავ თავის უძრავ პოზას უბრუნდება. სასოწარკვეთილი უარყოფილი მიჯნური კი თავს იკლავს. მბეჭდავი ამ სცენის ყურებისას კვლავ უძრავ მდგომარეობაში რჩება, თუმცა კმაყოფილი გამომეტყველება აქვს და მის ცივ, მედუზას მსგავს გამაქვავებელ მზერაში დიდი სიამოვნება იკითხება.

მესამე ქალი, ბიუროკრატის ცოლი, უკვე მთავარ როლშია. მართალია, იგი თანამედროვე ქალია, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენს ემანსიპირებულ ახალ საბჭოთა ქალს, ისევე როგორც არც ერთი სხვა ქალი ფილმში. ერთგვარ გამონაკლისად შეიძლება მბეჭდავი ჩაითვალოს, იმ გაგებით რომ იგი მუშაობს და თავად ირჩენს საკუთარ თავს ბიუროკრატის ცოლისა და ქუჩაში მოსეირნე ქალისგან განსხვავებით. თუმცა არც იგი შეესაბამება ახალი საბჭოთა ქალის სახეს, რადგანაც ბიუროკრატიულ დაწესებულებაშია დასაქმებული და ამიტომაც უფრო მაღალ ფენას მიეკითვნება. ბიუროკრატის ცოლი ძლიერი, ფალიკური ქალია, რომელსაც ქმარზე კონტროლი მთლიანად საკუთარ ხელში აქვს მოქცეული. როდესაც სამსახურიდან დათხოვილი ბიუროკრატი თავისი შვილის საწოლში წევს, ეს უკვე ცხადად მიუთითებს მის სუსტ, მოუმწიფებელ მდგომარეობაზე ოჯახურ სივრცეში. ხოლო როდესაც ცოლი მისი სამსახურიდან გათავისუფლების ამბავს გაიგებს, შიშისგან დაზაფრულ ქმარს ფიზიკურად უსწორდება და განქორწინებას მოითხოვს სამსახურის გარეშე დარჩენილი ქმრისგან. თუმცა ამაზე არ ჩერდება და ქმარს უკან მისდევს, რომელიც შეშინებული „ბებიისგან“ (ანუ იმ დროინდელი ჟარგონის თანახმად -მფარველისგან) რეკომენდაციის მისაღებად გარბის, რაც ახალი სამსახურის შოვნისთვის აუცილებელი პირობაა. როდესაც თავმოებურებულ და

განაწამებ „ბეზიას“ წერილს ძალით დააწერინებს, და ამას ცოლი შეიტყობს, იგი მუხლმოდრეკილი ევედრება ქმარს ოჯახში დაბრუნებას, და შავი ცრემლებით ტირის. შავი ცრემლები და ტუშის გადაჭარბებით გამოყენება რამდენიმენაირად შეიძლება იყოს წაკითხული: პირველ რიგში როგორც ქალის არაგულწრფელი გრძნობების გამოხატულება, რადგანაც სრულიად ცხადია რომ მას ქმარი კი არ ანაღვლებს, არამედ მისი თანამდებობა და ამ თანამდებობისგან მიღებული პრივილეგიები. ასევე შეიძლება იგი აღნიშნავდეს ქალის კონსიუმერიზმს, ბურჟუაზიულ მოთხოვნილებებსა და ცხოვრების სტილს. ამასთან ერთად კი შეიძლება გავიგოთ როგორც მელოდრამატული ჟანრის პაროდია. თუმცა მიუხედავად იმისა, რომ იგი ქმარს შესარიგებლად დასდევს, მისი მკაცრი და მაკონტროლირებელი დამოკიდებულება მაინც არ იცვლება. იგი ერთმნიშვნელოვნად ძლიერი, მაკონტროლირებელი ქალია, რომელსაც მართალია აგენტობა გააჩნია, ვინაიდან არ არის პასიური, საკუთარ გადაწყვეტილებებს იღებს და ისე იქცევა როგორც სურს, მაგრამ იგი თავის სიძლიერეს და ძალაუფლებას მხოლოდ ქმრის კონტროლისთვის იყენებს, და ამგვარად ეს მის ემანსიპაციაზე არ მეტყველებს. პირიქით, იგი საბჭოთა ნუვო-რიზია, რომელიც ქმრის სამსახუროებრივ პრივილეგიებსა და მათგანი მიღებულ სარგებელზეა ორიენტირებული მთლიანად. იგი ბურჟუაზიული ღირებულებების განსხეულებაა, რომლისთვისაც გრძნობები უცხოა და გულის ნაცვლად საყიდლების სია აქვს.

ჩემი ბეზიას სტილისა და ჟანრის გათვალისწინებით, ფილმში, რომელიც ყველასა და ყველაფერს დასცინის, ბუნებრივია, უცნაური იქნებოდა ქალთა რეპრეზენტაციის კუთხით რაიმე პოზიტიური ასპექტის მოძიება, მაშინ როდესაც ერთადერთი „პოზიტიური“ გმირიც კი საკუთარი თავის კარიკატურას წარმოადგენს. საკვირველი არ არის, რომ ფილმი ტროცკისტული რეაქციონერული იდეოლოგიის გატარებაში დაადანაშაულებს (მახარაძე, 2014) და აკრძალებს. *ჩემი ბეზია* მთელ სისტემას დასცინის, რომელიც ახალი საბჭოთა ბურჟუაზიითაა დასახლებული: ნეკმენები, ბიუროკრატები და მათი ღირებულებები: ოჯახური კავშირები, სიყვარული, რომელიც

არათერთგვისაა დესაკარალიზებული ირონიით ფილმში. ქალები მამაკაცებში მხოლოდ ფინანსურ უზრუნველყოფას დაეძებენ და მონადირე კონსიუმერისტები არიან, ხოლო თუკი ფინანსური სარგებლის ინტერესი არ აქვთ, მაშინ, როგორც მბეჭდავი გოგონას შემთხვევა აჩვენებს, ისინი ემოციებისგან დაცლილი ურჩხულები არიან, რომლებიც სიამოვნებით ინელებენ თავიანთ მსხვერპლს, რაზეც მბეჭდავის სიამოვნებით აღსავსე მედუზა გორგონას მსგავად გამყინავი და დამაკასტრირებელი მზერა მიუთითებს. *ჩემი ბებია* ამ პერიოდის საბჭოთა მეინსტრიმული ფილმების, რომლებიც საბჭოთა საზოგადოების სასურველ სახეს წარმოაჩენდნენ, საპირისპირო ნამუშევარია. თუკი კინემატოგრაფია სარკეა, რომელშიც საზოგადოება სასურველ ანარეკლს ხედავს, *ჩემი ბებია* ამ სარკის მეორე მხარეს წარმოადგენს, სადაც მაყურებელი ალისასავით მოგზაურობს. სარკის მიღმა მყოფი ბურჟუაზიული ფემინურობა კი მტაცებელ ცხოველად და ურჩხულისებრად არის წარმოდგენილი.

თავი VII –დასკვნა

ამ თავში შევეცდები პასუხი გავცე შესავალში ჩამოყალიბებულ კითხვებს ჩატარებულ ანალიზზე დაყრდნობით. ვინაიდან საბჭოთა კავშირში კლასს ყველაზე მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა და მრავალრიცხოვან რესპულიკათა გაერთიანებისას აქცენტი სწორედ კლასობრივ ასპექტზე კეთდებოდა, ამიტომაც კვლევაში პირველ რიგში ქალის რეპრეზენტაცია კლასობრივ ბინარულ სისტემაში იქნა გაანალიზირებული. ანალიზმა აჩვენა, რომ ქალი და ქალის სექსუალობა კლასობრივ სისტემაში ფუნქციონირებდა როგორც სინეკდოკური აღმნიშვნელი, რომელიც კლასის ღირსებასა თუ მანკიერებას გამოხატავდა. დემონიზირებული აქტიური სექსუალობა მხოლოდ მაღალი და/ან ბურჟუაზიული წრის ქალებს ახასიათებდათ, რომლებიც ძალიან ხშირად თავად იყვნენ ფლირტისა თუ სექსუალური კავშირის

ინიციატორები და ყოველთვის დადებითად პასუხობდნენ მათკენ მიმართულ სურვილს. დაბალი წრის ქალები კი არასდროს გამოხატავდნენ სექსუალობის ნიშნებს და ისინი მუდმივად მაღალი კლასის წარმომადგენელი კაცების მსხვერპლნი იყვნენ. ფართო კონტექსტში ამგვარი მახასიათებელი ასევე შეინიშნება რუსულ საბჭოთა ფილმებშიც, რაც ამტკიცებს იმ ფაქტს, რომ პატრიარქალურ კულტურაში დაგმოილი ქალის აქტიური სექსუალობა ზოგადად კლასის დემორალიზაციის აღმნიშვნელად იყო გამოყენებული.

ისტორიული საქართველოს, „აღმოსავლეთის“ ეკრანზე წარმოდგენა ერთ-ერთ ყველაზე ვრცლად და ფართოდ გავრცელებულ თემატიკას წარმოადგენდა. როგორც დეკადის მანძილზე ამ თემატიკაზე გადაღებულ ფილმებზე დაკვირვებამ აჩვენა, ადგილი ჰქონდა ქალ პერსონაჟთა ევოლუციას მამაკაცის/მაღალი კლასის/თხრობის სადიზმის პასიური მსხვერპლიდან თხრობის აგენტამდე. ნიშანთა სისტემაში ქალის სხეული მრავალი მნიშვნელობის მატარებელი იყო. „აღმოსავლურ“ ფილმებში იგი ყოველთვის წარმოადგენდა ვიზუალური ესთეტიური სიამოვნების წყაროს ობიექტივაციისა და სექსუალიზირების მეშვეობით. იგი ასევე იყო სასოწარკვეთილი თემის/კლასის/შშობლის აღმნიშვნელი. შესაბამისად, ხანდახან უარყოფითი კონოტაციის მატარებელიც იყო და ხალხური ჩამორჩენილობის, შურისძიებისა და სისასტიკის აღმნიშვნელს წარმოადგენდა. ქალთა რეპრეზენტაცია კინოში ნიკოლოზ შენგელაიას გამოჩენით შეიცვალა. თავდაპირველად მან *გიულიში* გაათავისუფლა ქალი ეგზოტიზაცია-ობიექტივაციისგან, ხოლო *ელისოში* კი ქალის სხეული გარდა იმისა, რომ სრულიად თავისუფალია ეგზოტიზაციისგან, იგი უკვე აქტიური აგენტობის მქონე პერსონაჟია. ორივეს- გიულისაც და ელისოსაც სურთ თავად იყვნენ თავიანთი ცხოვრებისა და სხეულის ბატონ-პატრონები. თუმცა საგულისხმოა, რომ თუკი ქალს აგენტობის მოპოვებას საკუთარი ცხოვრებისა და სექსუალობის საკუთარი სურვილით წარმართვისთვის ცდილობს, იგი მარცხდება და სიკვდილით ისჯება (*გიული*). ის პერსონაჟი კი, რომელსაც აგენტობა უკვე გააჩნია (*ელისო*), მას საჯარო ინტერესების-ამ შემთხვევაში ერი-სახელმწიფოს იდეის სასარგებლოდ იყენებს

პირად ცხოვრებასა და სექსუალობაზე უარის თქმით. ეს თავისთავად გულისხმობს იმ პოსტულატს რომ ქალის სექსუალობა ერი-სახელმწიფოს ინტერესების მიხედვით უნდა იყოს რეპრესირებული და დისციპლინირებული.

1905 წლის რევოლუციის თემატიკაზე გადაღებულ ფილმებში ყველაზე მკვეთრად ჩანს ქალის ეკრანული ემანსიპაციის კონტრასტი. ამის მიზეზი ის არის რომ ამ თემაზე შექმნილი ორი ფილმიდან პირველი ყველაზე ადრეული საბჭოთა ფილმია, ხოლო მეორე კი დეკადის მანძილზე გადაღებული ფილმებიდან ერთ-ერთი უკანასკნელი. დასაწყისში ყოვლად უფუნქციო და პასიური დედა, 1920-იანი წლების ბოლოს გადაღებულ ფილმში თავად არის რევოლუციის განსხეულება, რის წარმატებასაც საკუთარ შვილსაც კი სწირავს მსხვერპლად.

რაც შეეხება ახალ საბჭოთა ქალს, მასზე მსჯელობა მხოლოდ *საბაში* მოცემული სურათით შეგვიძლია და იგი აქ სრულიად ემანსიპირებული და იდეოლოგიური ცნობიერების მქონე სუბიექტია, მამაკაცურ-ანდროგინული ამხანაგი. თუმცა მე არ ვამტკიცებ, რომ ეს ახალი ქალის უნივერსალური როლური მოდელი იყო, რადგანაც შესაბამის თავში მოყვანილი ცნობები ცხადად აჩვენებს მიმდინარე დისკურსში არსებულ შინაგან წინააღმდეგობას ამ საკითხთან მიმართებაში. ამასთანავე ამგვარი რეპრეზენტაცია არ მიუთითებს, რომ ქალურობა პოზიტიურად იყო ხელახლა განსაზღვრული, პირიქით- იგი კვლავ მოწყვლადობას და სისუსტეს აღნიშნავდა, როდესაც სიძლიერე და აგენტობა მამაკაცურ მახასიათებლად რჩებოდა. ხოლო თანამედროვე, ნეპის პერიოდის ბურჟუა ქალის ფემინურობა მიქაბერიძის *ჩემს ბებიაში* განსაზღვრულია უკიდურესად მომხმარებლური და ურჩხულისებრი ხასიათის მქონე.

როგორც ანალიზმა აჩვენა 1920-იანი წლების დასაწყისსა და დასასრულს გადაღებული ფილმების პერსონაჟები ძალიან განსხვავდებიან ერთმანეთისგან პასიურობა/აქტიურობა-აგენტობის თვალსაზრსით. როგორც ოქსანა ბულგაკოვა აღნიშნავს ამ პერიოდის რუსულ ფილმებზე საუბრისას, მაშინაც კი როდესაც

მოქმედება ისტორიულ წარსულში ხდება, ეს პერსონაჟები მაინც თანამედროვენი არიან, რადგანაც ისინი თანამედროვე იდეალებს გამოხატავენ. ამგვარად სახეზეა ახალი ქალი შეყვარებულის (*ელისო*), დედის (*საკანი 79*) და აქტივისტი ამხანაგის (*საბა*) როლში. თუმცა როგორც კაპლანი წერს, როდესაც ქალი მზერას მოიპოვებს, მას ამიერიდან რაიმე ტრადიციულ ქალურ მახასიათებელზე უწევს უარის თქმა, და ამ შემთხვევაშიც ასეა: ელისო პირად ბედნიერებასა და სექსუალობაზე ამბობს უარს, მარო დედობაზე, ხოლო ოლდა – ქალურ მომხიბვლელობაზე. მათი აგენტობა და სუბიექტურობა რომელიმე ტრადიციულად ფემინურად მოაზრებული მახასიათებლის უარის თქმაზეა დამოკიდებული. და ეს უარი ყოველთვის ერი-სახელმწიფოსა და რევოლუციის სასარგებლოდ, ანუ საჯარო საჭიროებებისა და სიკეთისთვის კეთდება. ამგვარად ის ფაქტი, რომ 1920–იანი წლების ბოლოს სახეზეა ძლიერ ქალთა ეკრანული რეპრეზენტაციები, არ გულისხმობს რომ ფემინურობის-კულტურულად „სუსტად“ მოაზრებული და სოციალურად ჩაგრული პოზიციის-ხელახალი პოზიტიური განსაზღვრება მოხდა: იმისთვის რომ ქალმა პერსონაჟმა აგენტობა მოიპოვოს და/ან შეინარჩუნოს, მან უარი უნდა თქვას ქალურობის ერთერთ მნიშვნელოვან ასპექტზე და ერთგვარად განკაცდეს.

რაც შეეხება ამ რეპრეზენტაციების ეროვნულ წარმოდგენებთან კომბინირებას, უნდა ითქვას, რომ პირადი კეთილდღეობისა და ბედნიერების საჯარო ინტერესებისთვის გაწირვა ქართული კოლექტიური წარმოსახვისთვის უცხო არ არის. ამ გაგებით ელისოს რეპრეზენტაცია, რომელიც მამასთან და თავის ერთან ყოფნას ირჩევს სატრფოს ნაცვლად-კარგად ერგება ეროვნულ იდეალებს. ასევე ქართული პატრიარქალური კულტურისთვის საჯარო ინტერესებისა და სამშობლოსთვის შვილის გამწირავი დედაც არაა უცხო (9 მმა ხერხეულიძის დედა ამ შემთხვევაში კარგი მაგალითია). თუმცა *საკანი 79* დედობას – ტრადიციული ქალურობის არსებით საფუძველს არყევს იმის გათვალისწინებით, რომ დედა საკუთარი ხელით კლავს შვილს რევოლუციური ინტერესების გამო. ეს უდაოდ პავლიკ მოროზოვის ასოციაციას იწვევს და ამ „ისტორიული“ მითივით პირდაპირ ეუბნება მაყურებელს

რომ საზოგადო (ამ შემთხვევაში პარტიის) ინტერესებისთვის პირად და ოჯახური კავშირებზე უარის თქმა ლეგიტიმური და გამართლებულია. თუმცა, ჩემი აზრით, მარო მაინც ერგება შვილის სამშობლოსთვის შემწირავი ქართველი დედის პარადიგმას ერთგვარად, მაგრამ პერვერსიული და დეფორმირებული სახით: იგი შვილს ამჯერად სამშობლოსთვის კი არა, რევოლუციისთვის სწირავს, თანაც საკუთარი ხელით. რაც შეეხება ოლღას პერსონაჟს, იგი ჩემი აზრით სრულიად ახალი აქტორია, ყოვლის მაკონტროლირებელი საჯარო სივრცის წარმომადგენელი, რომელიც ახალი სამყაროს წესს განასახიერებს.

ამგვარად დასკვნის სახით საკვლევ კითხვებზე პასუხი შეიძლება შემდეგნაირად შევაჯამოთ: პირველ რიგში 1920-იანი წლების მანძილზე ქართულ საბჭოთა კინო მრეწველობის ნამუშევრებში ხდებოდა ტრადიციული გენდერული როლების კვლავწარმოება, რაც გამოიხატებოდა ქალების პასიურ, მორჩილ არსებებად რეპრეზენტაციაში, რომლებიც მამაკაცური აგრესიის მსხვერპლები არიან. საწყის ეტაპზე ისინი არ არიან გადაწყვეტილების მიმღები და განმხორციელებელი აქტორები, ამგვარად არ გააჩნიათ აგენტობა, არ ფლობენ მზერას და არ შეუძლიათ საკუთარი სურვილის დაკმაყოფილება: objet petit a მათთვის მუდმივად მიუღწეველია. ძლიერია ქალის სხეულის სექსუალიზირებულ ობიექტად წარმოჩენის ტენდენცია. ნაციონალურ დისკურსში ქალის სხეულის სამშობლოსთან ასოცირების პარადიგმა იგივენაირად იყო გადმოტანილი კლასობრივ ჭრილში, ხოლო აღმოსავლეთის თემატიკაზე გადაღებულ ფილმებში უცვლელად იყო დატოვებული. ქალი ფუნქციონირებდა როგორც მისი კლასობრივი მახასიათებლების (მანკიერებისა თუ სიწმინდის) სინეკდოკური აღმნიშვნელი.

თუმცა 1920იანი წლების ბოლოს სახეზე გვაქვს ამ პასიური ქალის რეპრეზენტაციის ევოლუცია მიმდინარე დისკურსებისა და იდეოლოგიური მოთხოვნილებების თანახმად: ქალი პროტაგონისტი ძლიერდება, ხდება მოქმედი აქტორი, იძენს აგენტობას და ამ აგენტობას უპირობოდ იყენებს არა პირადი ბედნიერებისთვის,

არამედ ერი–სახელმწიფოს/რევოლუციის/საზოგადო ინტერესების სასარგებლოდ. ქალი პერსონაჟები ფლობენ მზერას, რომელიც ძალაუფლების სინონიმია (Kaplan, 1997). თუმცა ამ სიძლიერის მოპოვებას თავისი საფასური აქვს, რაც ტრადიციული ქალური მახასიათებლებიდან რომელიმე კომპონენტის უარყოფაში გამოიხატება. ამ ფაქტის სიხშირეს კი იმ დასკვნამდე მივყავართ რომ მიუხედავად ქალთა ემანსიპაციის დისკურსისა და ძლიერი ქალის ეკრანული რეპრეზენტაციებისა ამ პერიოდში ქალურობას ახალი პოზიტიური დეფინიცია არ მომხდარა. ეს პროტაგონისტები თავისი ხასიათით ახალ საბჭოთა ქალს განასახიერებენ, რომელიც ძლიერი და აგენტობის მქონეა ქალურობის უარყოფის ხარჯზე.

ბიბლიოგრაფია

- A., D. (1925). Tsarsulis koshmarebi [Horrors of past]. *Khelovneba*, 13, 9-10.
- Afaneli, S. (1924). Mushaoba qalta shoris sofelshi [Working amidst women in villages]. *Chveni gza*, 10, 33-34.
- Alkhazishvili, Sh. (1924). Kinoapologia [Kinoapology]. *H2SO4*, 1, 45.
- Alkhazishvili, Sh. (1929). Akhali Sakhkinmretsvi [New State Cinema Production]. *Drosha*, 11, 13-14.
- Akhali kino surati: Taniel Mklavadze [New film picture: Taniel Mklavadze]. (1925, February 18). *Komunisti*, 40, p.4
- Amirejibi, N. (1985). Eqspressionizmi kinoshi [Expressionism in cinema]. *Kino* 1, 65-81.
- Amirejibi, N. (1990). Qartuli kinos dabadeba da ganvitareba [The birth and development of Georgian Cinema]. In *Kinematografiidan Kinokhelovnebamde* [From Cinematography to Cinematic Art] (pp. 107-155). Tbilisi: Ganatleba.
- Amirejibi, N. (1990). Aleksandre Tsutsunavas filmebi [Films of Alexandre Tsutsunava]. In *Drota ekrani* [Screen of times] (pp.55-67). Tbilisi: Khelovneba.

- Amirejibi, N. (1990). Nikoloz Shengelaia. In *Drota ekrani* [Screen of times] (pp.79-106). Tbilisi: Khelovneba.
- Amirejibi, N. (1990). Kote Mikaberidzes filmi *Chemi bebia* [Kote Mikaberidze's film My Grandmother]. In *Drota ekrani* [Screen of times] (pp.145-154). Tbilisi: Khelovneba.
- Amirghanov N. (1928, June 5). Sastsenaro saqme sakartvelos sakkhinmretsvshi [Cinema script business in Georgian State Cinema Production]. *Komunisti*, p. 7.
- Arendt, H. (1998). The public and private realm. In *The Human Condition* (M. Canovan, Trans.), (pp. 28-59). Chicago, IL: The University of Chicago Press. (Original work published in 1958)
- Artilakhva, A. (1961). *Saqartvelos mshromeli qalebi sabchota khelisuflebitvis brdzolashi* [Georgia's proletarian women in the fight for Soviet authority]. Tbilisi: Poligrafkombinati, Komunisti.
- Attwood, L. & Kelly, C. (1998). Programs for identity: The 'New Man' and the 'New Woman'. In C. Kelly and D. Shepherd (Eds.), *Constructing Russian culture in the age of revolution: 1881-1940* (pp.256-290). Oxford: Oxford University Press.
- Attwood, L. (1993). Women, cinema and society. In L. Attwood (Ed.), *Red women on silver screen: Soviet women and cinema from the beginning to the end of Communist era* (pp. 19-132). London: Pandora Press.
- Bakradze, A. (1989). Gakhseneba [A Reminding]. In *Kino, teatri* [Cinema, theater] (pp. 5-121). Tbilisi: Khelovneba.
- Bakradze, A. (1989). Ori Eliso [Two Elisos]. In *Kino, teatri* [Cinema, theater] (pp. 141-151). Tbilisi: Khelovneba.
- Beemyn, B. Eliason, M. (Eds). (1996). *Queer Studies: A lesbian, gay, bisexual and transgender anthology* (pp. 1-9). New York, NY: New York University Press.
- Bek-Nazarov, A. (1926). Natela. *Sovetskii ekran* 12, 5.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing* (pp. 45-64). London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- Bernstein, F.L. (2006). The withering of private life: Walter Benjamin in Moscow. In C. Kaier & E. Naiman (Eds.), *Everyday life in early Soviet Russia, Taking the revolution inside* (pp.217-229). Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Bloch, J. (1985, November 26). A Georgian eccentric: Kote Mikaberidze: My grandmother. *Pacific*

Film Archive Calendar. Retrieved from

<https://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=690>

- Bor-i, T. (1924). Oqtomberi da kino [October and cinema]. *Khelovnebis drosha*, 5, 19-20.
- Bulgakowa, O. (1993). The hydra of the Soviet Union, The metamorphosis of the Soviet film heroine. In L. Attwood (Ed.), *Red women on silver screen: Soviet women and cinema from the beginning to the end of Communist era* (pp. 149-174). London: Pandora Press.
- Burdzenize, N. (1972). *Politmasobrivi mushaoba saqartvelos qalta shoris 1921-1929* [Political and Massive Work among Georgian Women in 1921-1929]. Tbilisi: Metsniereba.
- Ch. (1927). Giuli. *Memartskheneoba*, 1, 85.
- Chkheidze, Eremani & Vishinskaya (1929, April 6). Tbilisis mushata lashkroba biurokratizmis tsinaagmdeg [Tbilisi workers' campaign against burraucracy]. *Komunisti*, p. 2.
- Chkh-dze, P. (1930, March 23). Sakani 79 [Prison Cell 79]. *Akhalgazrda komunisti*, 59, p.4.
- Cook, P. & Johnston, C. (1990). The Place of woman in the cinema of Raul Walsh. In P. Erens (Ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, (pp. 19-28). (Original work published in 1974)
- Cowie, E. (2000). Woman as sign. In E. A. Kaplan (Ed.), *Feminism and Film* (pp.48-64). Oxford: Oxford University Press. (Original work published in 1978)
- D., Sh. (1928, September 7). Eliso. *Komunisti* 224, p. 5.
- Dolidze, G. (1985). *Kartuli kino gushin da dges: Kinematografiuli dziebani* [*Georgian Cinema: Yesterday and Today: Cinematographic Studies*]. Tbilisi: Khelovneba.
- Dolidze, Z. (2004). Kinosektsia [Cinema section]. In *Kartuli kino* [Georgian cinema] (pp.46-51). Tbilisi: Raeo.
- Don-Ani. (1924). Kino da misi ganvitareba [Cinema and its development]. *Khelovnebis drosha*, 1, 20-22.
- Dvigatel' targovli [Motor of trade]. (1927.) *Sovetskii ekran*, 39, 3.
- Eisenstein, S. (1983). *Immoral memories: An autobiography* (H. Marshall, Trans.), (pp. ix-xxv). Boston, MA: Houghton Mifflin Company.
- Eisner, L. H. (1969). The predisposition towards Expressionism. In *The haunted screen, Expressionism in the German cinema and the influence of Max Reinhardt* (R. Greaves, Trans.), (pp. 9-17). London: Themes and Hudson.
- Esadze, L. (1992). Kinokhelovnebis sakitxebi qartul futuristul periodikashi [The issues of

cinematography in Georgian Futurist press]. In M. Kereselidze & T. Tvalchrelidze (Eds.), *Kinokhelovnebis problemebi: Ena, struqtura, sotsiologia* [Problems of cinematography: Language, structure, sociology] (pp. 125-141). Tbilisi: Tbilisis uiversitetis gamomtsemloba.

Fernandez, D. (1975). *Eisenstein*. Paris: Grasset.

Ferro, M. (1988). *Cinema and history* (N. Green, Trans.), (pp. 14-85). Detroit, MI: Wayne State University Press.

Freud, S. (1933). *New introductory lectures on psychoanalysis, Lecture III*. Retrieved from <http://schools.birdvilleschools.net/cms/lib2/TX01000797/Centricity/Domain/1013/AP%20Psychology/Femininity.pdf>

Gabidulin, Kh. (1928). Voprosi natsional' novo kino [Issues of National Cinema]. *Sovetskii ekran*, 20, 4-5.

Gaglovi N. (1926). Mshromeli Osi qalebisgan [From working Ossetian women]. *Mshromeli qali*, 1, 28.

Gogodze, K. (1957). *I. N. Perestiani*. Tbilisi: Khelovneba.

Gogodze, K. (1961). Qartuli mkhatvruli filmi [Georgian feature film]. In *Qartuli sabchota kinematografiis 40 tseli* [40 years of Georgian Soviet Cinematography] (pp. 2-42). Tbilisi: Khelovneba.

Goskinprom Gruzii [Georgia's state cinema production] (1925). *Kino-Nedelya*, 3, 7.

Goskinprom Gruzii [Georgia's state cinema production] (1925). *Sovetskii ekran*, 33, 23.

Grant, S. (2013). The quest for an enlightened female citizen. In *Physical culture and sport in Soviet society: Propaganda, acculturation and transformation in the 1920s and 1930s* (pp. 72--98). New York, NY: Routledge, Taylor& Francis Group.

Gray, B. (2014, November). *Nikoloz Shengelaia's Eliso and the construction of soviet past*. Paper presented at Association for Slavic, East European and Eurasian Studies conference, San Antonio. (Unpublished paper, sent on email)

Gvakharia, G. (2011). *Ezopes ena totalitarul sistemashi: Qartuli kinos tsarmateba da tsenzura sabchota khanashi* [Ezope's Language in the Totalitarian System: Success of Georgian Film and Censorship During Soviet Period] [PDF] Soviet Past Research Laboratory's project : Virtual Platform, Reconsidering Soviet Past. Retrieved from <http://sovlab.ge/ka/news/georgian-film-in-soviet-union-transcript>

- Gvakharia, G. (2014). Qartuli kino-avangardis bedi: Kheze jdomidan *Narinjis Velamde* [The fate of Georgian Cinema Avant-garde: from sitting on a tree to *The field of wild orange trees*]. [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=epsBDoFMJCE/>
- Hayward, S. (2000). Framing national cinemas. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema and nation* (pp.88-101). Abingdon: Routledge.
- Hochmuth, D. (producer) Bulgakowa O. (director) (2008). *Factory of gestures: Body Language in film*. [DVD]. Stanford, CA: Stanford Humanities Lab.
- Holtzman, D. (2003). Virginitiy. In E. Erwin, (Ed.), *The Freud encyclopedia: Theory, therapy and culture* (p. 593). New York, NY: Routledge.
- Iakashvili, P. (2012). Chemi bebia [My grandmother]. In P. Iakashvili, I. Kuchukhidze, I. Kalandrishvili, N. Mkheidze, N. Lekborashvili (Eds.), *Khvela drois 12 sauketeso qartuli filmi* [The 12 best Georgian films of all time] (pp.30-38). Tbilisi: Intermdia.
- Iakashvili, P. (2012). Eliso. In P. Iakashvili, I. Kuchukhidze, I. Kalandrishvili, N. Mkheidze, N.. Lekborashvili (Eds.), *Khvela drois 12 sauketeso qartuli filmi* [The 12 best Georgian films of all time] (pp. 5-13). Tbilisi: Intermdia.
- Ignatova, T. (1924). Zhenshina v sovetskoi kinematografii [Woman in soviet cinematography]. *Kino Nedelya* 47, 5.
- Jghenti, O. (1991). Futurizmisa da kinematografiis urtiertmimartebis shesakheb [Regarding interrelation of Futurism and cinematography]. *Khelovbeba*, 6, 135-149.
- Jgenti, O. (2007). *Erovnuli da sotsialuri sakitxi qartul kinoshi (10iani da 20iani tslebi)* [National and social issue in Georgian cinema (1910s and 1920s)]. Tbilisi: Kentavri.
- Jghenti, O. (2011). Nepis periodis moda da qartui kinos fsiko-sotsialuri modeli (natsili I) [Fashion of NEP period and psycho-social model of Georgian cinema, (Part I)]. In *ARS GEORGIA*. Retrieved from http://www.georgianart.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=87&Itemid&e d=8
- Kalandrishvili, L. (2012). “Gakhinuli dro” - saerto hiperteqstis shedegi [„Frozen time” - the result of overall hypertext.] In Kiknadze V. Gengiuri N. Ochiauri L (Eds.), *Sakhelovnebo protsesebi 1900-1930* [Art in Processes 1900-1930] (pp.132-. 148). Tbilisi: Shota Rustaveli Theater and Film Georgian State University

Publishing House “Kentavri”.

- Kaplan, E. A. (1997). *Looking for the other: Feminism, film and imperial gaze*. (pp. xi-xxiv, 1-26). New York, NY: Rutledge.
- Kaplan, E.A. (2000). Is the gaze male? In E.A. Kaplan (Ed.), *Feminism and Film: Oxford Readings in Feminism* (pp. 119-138). Oxford: Oxford University Press.
(Original work published in 1983)
- Kenez, P. (2001). *Cinema and Soviet society: From the Revolution to the Death of Stalin*. London: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Keplie, V. Jr (1996). The First Perestroika: Soviet cinema under the first five-year plan. *Cinema Journal* 35(4), 31-53.
- Kereselidze, M. (2014). Nikoloz Shengelaia's tskhovreba da filmebi [Nikoloz Shengelaia's life and films]. In M. Kereselidze (Ed.) *Nikoloz Shengelaia 1901-1943: Mogonebebi, tserilebi, leqsebi, filmebi* [Nikoloz Shengelaia 1901-1943: Memories, letters, poems, films] (pp. 7-15). Tbilisi: Sezani.
- Kerzhentsev, P. (1930). Some aspects of literary politics. *Mnatobi*, 10, 139-160.
- Kh., Khris. (1928). Eliso. *Sovetskii ekran* 41, 6.
- Kharatishvili, G. (1975). *Qartuli kinos dabadeba* [Birth of Georgian Cinema]. Tbilisi: Khelovneba.
- Khatiashvili, T. (2012). Modernistuli mimdinareobebis gavlena 20-iani tslebis qartul kinoshi [Influences of modernist movements in 20s Georgian cinema]. In V. Kiknadze N. Gengiuri, L.Ochiauri (Eds.) *Sakhelovnebo protsesebi 1900-1930* [Art in processes 1900-1930] (pp.188-197). Tbilisi: Shota Rustaveli Theater and Film Georgian State University Publishing House “Kentavri”.
- Khazbegi, A. (1987). Eliso. In *Motkhrobebi* [Short stories] (T. Maghlaferidze, Ed.) (pp. 369-400). Tbilisi: Nakaduli. (Original work published in 1882)
- Khersonsky, Kh. (1929, September 4). Pervim ekranom: *Saba* [First time on screen: *Saba*]. *Kino*, p. 3.
- Khutsishvilisa, M. (1925). Qalta shoris mushaoba Dushetis mzrashis [Work among women in Dusheti]. *Chveni gza*, 17-16, 36-37.
- Kinomretsvelobis amotsanebi chvenshi [Challenges of our cinema production]. (1925, December 6). *Komunisti*, p.6.

- Kollontai A. (1921). *Theses on Communist Morality in the Sphere of Marital Relations* (A. Holt, Trans.). Retrieved from <https://www.marxists.org/archive/kollonta/1921/theses-morality.htm>
- Kokochashvili, M. (2011). *Ezopes ena totalitarul sistemashi: Qartuli kinos tsarmateba da tsenzura sabchota khanashi* [Ezope's Language in the Totalitarian System: Success of Georgian Film and Censorship During Soviet Period] [PDF]. Soviet Past Research Laboratory's project: Virtual Platform, Reconsidering Soviet Past. Retrieved from <http://sovlab.ge/ka/news/georgian-film-in-soviet-union-transcript>
- Kozintsev, G. Trauberg, L. Yutkevich, S. & Kryzhintski, G. (1994). Eccentrism. In R. Taylor & Ian Christie, (Ed. & Trans.) *The film factory, Russian and soviet cinema in documents 1896-1939* (pp. 58-63). Abingdon: Routledge. (Original work published in 1922)
- Kuzniar, A. A. (2000). *The queer German cinema* (pp.1-20). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Larin Y. (1929, May 1). Kino i al'kogol [Cinema and alcohol]. *Kino*, p.2.
- Lermontov, M. (2009). *A hero of our time* (M. Parker & N. Cornwell, Trans.). London: Oneworld Classics. (Original work published in 1840)
- Levanidze, M. (2012). Germanuli eqspresionizmi, "sashinelebata simofnia" da Kote Mikaberdzis "Chemi bebia" [German Expressionism, the Symphony of Horror V Kote Mikaberidze's *My grandmother*]. In V. Kiknadze N. Gengiuri, L. Ochiauri (Eds.), *Sakhelovnebo protsesebi 1900-1930* [Art in processes 1900-1930] (pp.160-169). Tbilisi: Shota Rustaveli Theater and Film Georgian State University Publishing House "Kentavri".
- Levi-Strauss, C. (1969). *Elementary structures of kinship* (J. H. Bel, J.R. von Stumper & R. Needham, Trans.). Boston, MA: Beacon Press. (Original work published in 1949)
- Leyda, J. (1983). The cost of virtuosity: 1928-1930. In *A History of the Russian and soviet film* (3rd edition, pp. 245-276). Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Lunacharsky, A. (1994). Conversation with Lenin. I. Of all the arts. In R. Taylor & Ian Christie (Ed. & Trans.), *The film factory, Russian and Soviet cinema in documents*

- 1896-1939 (p. 56), Abingdon: Rutledge. (Original work published in 1922)
- Mayne, J. (1989). *Kino and the Woman Question: Feminism and Soviet silent film*.
Columbus, OH: Ohio State University Press.
- Makharadze, I. (2014). *Diadi munji: Qartuli munji kinos istoria* [History of Georgian Silent Film]. Tbilisi: Bakur Sulakauri Publishing House.
- Metz, C. (1984). Identification, mirror. In *The imaginary signifier, Psychoanalysis and the cinema* (C. Britton, A. Williams, B. Brewster & A. Guzzetti Trans.), (pp.42-57).
Bloomington, IN: Indiana University Press. (Original work published 1977)
- Miller, J. (2006). Soviet cinema 1929-1941: The development of industry and infrastructure. *Europe-Asia Studies* 58(1), 103-124.
- Miller, J. (2007). Educating the filmmakers: The State Institute of Cinematography in the 1930s. *The Slavonic and East European Review* 85(3), 462- 490.
- Miller, J. (2010). *Soviet cinema, politics and persuasion under Stalin* (pp.1-14, 53-56).
London, New York: I.B. TAURIS.
- Moniava, A. (1954). *Kote Mikaberidze*. Tbilisi: Khelovneba.
- Msubuqi kavaleriis jgufi [Light horse group]. (1930, March 5). Sachiroa rekonstruqtisia kinomretsvelobashi. Sakhkinretsvma dghemde ver sheqmna prolet-stsenaristta kadri. Bebiam imskhverpla filmi *Chemi bebia*. Kino studia- klasiurad utsckho elemetebis sakrebulo. [Reconstruction in Cinema production needed: Sakhkhinnretsvi could not generate prolet-scenarists. Film *My Grandmother* is a victim of a grandmother. Cinema studio is an assembly of class alien elements]. *The Young Communist*, p.2.
- Mulvey, L. (2009). Visual pleasure and narrative cinema. In S. Thornham (Ed.), *Feminist Film Theory* (pp.58-69). New York, NY: New York University Press. (Original work published in 1975)
- Ochiauri, L. (2012). Sabchota miti da sabchoetis kinoistoria [Soviet myth and film history of Soviet Union]. In V. Kiknadze N. Gengiuri, L.Ochiauri (Eds.) *Sakhelovnebo protsesebi 1900-1930* [Art in processes 1900-1930] (pp.179-187). Tbilisi: Shota Rustaveli Theater and Film Georgian State University Publishing House
“Kentavri”.
- Oleshuk, F. (1929, May 1). Kino na antireligioznom fronte [Cinema on anti-religious front].
Kino, p. 2.

- Ortner, S.O. (1974). Is female to male as nature is to culture? In M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (Eds.), *Woman, culture, and society* (pp. 68-87). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Peli, C. (1926). Qartuli kinostvis [For Georgian cinema]. *Teatri da tskhovreba*, 16, 9-10.
- Premiera...40 tslis shemdeg [Premiere...40 years later] (1968, February 13). *Akhalgazrda komunisti*, p.3.
- Pudovkin, V. (1926). *Mats*: Beseda s rezhisorom V. Pudovkinom [*Mother*: A conversation with filmmaker V. Pudovkin.] *Sovetskii ekran* 35, 6.
- Ratiani, I. (1976). *Qartuli munji kino* [Georgian silent cinema]. Tbilisi: Khelovneba.
- Rimberg, D.J. (1973). *The motion picture in the Soviet Union: 1918-1952: A sociological analysis*. New York, NY: Arno Press, A New York Times Company.
- Rist, Y. (1925). Proshloe i nastojashee [Past and present]. *Sovetskii ekran*, 3, 2.
- R.,S. (1925). Akhali surati: Tariel Mklavadze [New picture: Tariel Mklavadze]. *Soviet art* 5, 5.
- Russo, V. (1928). Kino natsional' nastjam [Kino to the nationalities]. *Sovetskii ekran*, 20, 3.
- Sahni, K. (1980). Post revolutionary soviet cultural scene. *Social Scientist*, 8 (5/6), 52-67.
- Sargeant, A. (2000). *The Mother* and the return of the actor. In *Vsevolod Pudovkin, Classic films of the Soviet avant-garde* (pp. 55-80). London: I. B. Tauris Publishers.
- Shatikashvili, R. (2011, October 11). Kira Andronikashvili's tragic life (web log). Retrieved from <https://rezoshatakishvili.wordpress.com/2011/10/29>
- Shatov, L. (1930, June 2). Kamera 79 [Prison Cell 79]. *Kino* 36, p. 7.
- Shengelaia, N. (1928). Ramdenime tsinastsari shenishvna surat *Elisos* shesakheb [Some short premediate remarks about picture *Eliso*]. *Memartskheneoba*, 2, 57.
- Shkhepi. (1927, April 14). Giuli. *Komunisti*, p. 3.
- Shklovsky, V. (1928). K voprosu ob izuchenii zritelya [Regarding issue of audience studies]. *Sovetskii ekran*, 50, 6.
- Shoshat, E. (2000). Gender and culture of empire: Toward a feminist ethnography of the cinema. In R. Stam & T. Miller (Eds.), *Film and theory: An anthology* (pp. 669-696). (Original work published in 1991)
- Speshnev, A. (1929). Pervim ekranom: *Molodost' pobezhdaet* [First time on screen: *Youth wins*]. *Sovetskii ekran*, 27, 5.

- Said, E. (1979). *Orientalism*, (pp. 31-122). New York, NY: Vintage Books, A Division of Random House.
- Sovetskaja fil'ma: *Bela* [Soviet Filma: *Bela*]. (1927). *Sovetskoe Kino*, 3, 31.
- Stalin, I. (1929, November 7). Didi gardatexis tseli [The year of great transition]. *Komunisti*, pp. 1-2.
- Stam, R. (2000). *Film theory: An introduction* (pp. 156-178). Malden, MA: Blackwell Publishing.
- T. (1929). Kino na Vastoke [Film on East]. *Sovetskii ekran* 15, 5.
- Tabukashvili, O. (1974). *Nikoloz Shengelaia*. Tbilisi: Khelovneba.
- Tariel Mklavadze. (1925). *Khelovneba* 9, 9-11.
- Tatarashvili, T. (2014, June 4). Nato Vachnadze [Web log post]. Retrieved from <http://www.feminism-boell.org/ka/2014/06/04/nato-vachnaze>
- Taylor, R. (1979). *The politics of the Soviet cinema 1917-1929*, (pp.87-123). Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, R. (1979). *Film propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, (pp. 13-80). London: Croom Helm, New York, NY: Barnes and Noble Books.
- Transchel, K. (2006). *Under the influence: Working-Class drinking, temperance, and cultural revolution in Russia, 1895-1932*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.
- Tretyakov, S. (1928). Mtrebs nu davexmarebit [Let's don't help enemies]. *Memartskheneoba*, 2, 55-56.
- Trotsky L. (1994). Vodka, the church and the cinema. In R. Taylor & Ian Christie (Ed. & Trans.), *The film factory, Russian and Soviet cinema in documents 1896-1939* (pp. 94-97), Abingdon: Rutledge. (Original work published in 1923)
- Tsagareli, G. (1925). Tariel Mklavadze. *Khelovneba* 8, 7-10.
- Tsereteli, K. (1971). *Qartuli sabchota kino* [Georgian Soviet Cinema]. Tbilisi: Khelovneba.
- Turovskaya, M. (1993). Women and the "Woman's question" in the USSR. In L. Attwood (Ed.) *Red women on silver screen: Soviet women and cinema from the beginning to the end of Communist era* (pp. 133-140). London: Pandora Press.
- Turovskaya, M. (1993). Women's cinema' in USSR. in L. Attwood (Ed.) *Red Women on Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the beginning to the end of Communist Era*

- (pp. 141-148). London: Pandora Press.
- U. (1926). Xoroshaia Vostochnaia fil'ma [Good Eastern film]. *Sovetskii ekran* 36, 13.
- Urazov, I. (1928). Shto na ekranax? [What's on the screens?] *Sovetskii ekran*, 5, 13.
- Vaks, L. (1928, September 25). V obshestve družei sovetskoi kinematografii: *Eliso* [In the society of soviet cinematography's friends: *Eliso*]. *Kino*, p. 5.
- Veltman, S. (1926). Vostochnii ekran [Eastern screen]. *Sovetskii ekran* 21, 4-6.
- Wollen, P. (1969). The auteur theory. In *Sings and Meaning in the Cinema* (pp. 74-115).
Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Wood, E.A. (1997). *The baba and the comrade: Gender and politics in revolutionary Russia* (pp.13-48, 194-222). Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Yakovlev, N. (1926). Protiv arkheologii [Against archeology]. *Sovetskii ekran* 46, 3.
- Yakovlev, (1929, May 4). BiurokratizmTan brdzolis shedegebi da uakhloesi amotsanebi.
Amkh. Yakovlevis mokhseneba sak. Kompartiis (b) XVI konferentsiis 27
Aprils [Results of fight with burraucratism and following challenges. Rapport
of comrade Yakovlev at un. komparty's XVI conference on April 27].
Komunisti, p.1.
- Youngblood, D. J. (1991). *Soviet cinema in the silent era 1918-1935* (2nd
edition). Austin, TX: University of Texas Press.
- Youngblood, D.J. (1992). *Movies for the masses: Popular cinema and Soviet society in
1920s*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Youngblood, D.J. (1992). Cinema as social criticism: They early films of Fridrikh Ermler.
In A. Lawton (Ed.), *The red screen, politics, society, art in soviet cinema* (pp.
66-89). London: Routledge.
- Youngblood, D.J. (1993). We don't know what to laugh at: Comedy and satire in soviet cinema
(from The miracle worker to St. Jorgen's feast day). In A. Horton (Ed.), *Inside soviet
film satire* (pp. 36-47). Cambridge: Cambridge University Press.
- Youngblood, D.J. (2010). *My grandmother (Chemi Bebia)* Directed by Kote Mikaberidze,
review. *The Moving Image*, 10(1), 157-159.
- Youngblood, D.J. (2013). Soviet cinema 1918-1930. In R. Salys (Ed.), *The Russian
cinema reader, volume one: 1908 to the Stalin Era* (pp.67-92). Boston, MA:
Academic Studies Press.

- Yutkevich, S. (1973). Teenage artists of the revolution. In L. Schnitzer, J. Schnitzer and M. Martin (Eds.) (D. Robinson, Trans.), *Cinema in Revolution, The heroic era of the Soviet film* (pp. 11-42). New York, NY: Hill and Wang.
- Z. (1924). Sastsenaro saqmis shesakheb [About screenplays²]. *Khelovnebis drosha* 4, 16-17.

² Due to document's condition, there is a chance that the title is not precisely read.