

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
სოციალურ და პოლიტიკურ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

პოლიტიკის მეცნიერება

სესილი ცერცვაძე

პოლიტიკური სიმბოლიზმი 1960-1980-იანი წლების საბჭოთა
ქართულ კინოში

ნაშრომი შესრულებულია პოლიტიკის მეცნიერების ბაკალავრის
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

ხელმძღვანელი: ნინო მაისურაძე
პოლიტიკის მეცნიერების დოქტორი

თბილისი

2026

ანოტაცია

აღნიშნული კვლევა ასახავს 1960-1980-იანი წლების საბჭოთა ქართული კინოს პოლიტიკურ სიმბოლიზმს, ჟანრებისა და გამოშვების წლების მიხედვით. კვლევის ფარგლებში შესწავლილია ექვსი ფილმი, რომელიც 1960-1980-იან წლებშია გამოშვებული. ასევე განხილულია საკითის გარშემო არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა. ნაშრომის მიზანია, გაანალიზოს, რა პოლიტიკურ სიმბოლოებსა და კოდებს დებდნენ ქართველი რეჟისორები კადრებსა და ნარატივებში და როგორ უვლიდნენ გვერდს ცენზურის აპარატს. ასევე ნაშრომის ფარგლებში განხილულია, ფილმებში გამოსახული სამი მთავარი საკითხი, რომელიც იმ დროის პოლიტიკურმა რეჟიმმა აკრძალა: რელიგია, ეროვნული იდენტობა და პატრიოტიზმი, კრიტიკა რომელიც თავად რეჟიმისკენ იყო მიმართული. კვლევის პროცესში გამოყენებულია თვისებრივი კვლევის მეთოდების ტექნიკა, სიღრმისეული ინტერვიუ, რომლის საშუალებითაც გამოკითხულიქნა დარგის მკვლევარები, სადაც გამოიკვეთა მათი დამოკიდებულებები და შეხედულებები საკითხთან დაკავშირებით.

სარჩევი

შესავალი.....	4
თავი I. 1960-1980-იანი წლების საბჭოთა კავშირის პოლიტიკური სისტემა და ცენზურის ტრანსფორმაცია საქართველოში	15
1.1. ვასილ მჟავანაძის ეპოქა და ბოლშევიზმის გარდასახვა	16
1.3. სისტემური კრიზისის ნიშნები 1980-იანი წლების პირველ ნახევარში	17
1.4. საბჭოთა ცენზურა საქართველოში და „გლავლიტი“	17
1.5. თაროზე შემოდების პოლიტიკა ანუ „თაროს ფენომენი“	19
თავი II. რელიგიური სიმბოლიზმი საბჭოთა ქართულ კინოში 1960-80-იან წლებში	21
2.1. მარქსიზმის რელიგიური ხედვის დეკონსტრუქცია 1960-1980-იანი წლების კინოში.....	22
2.2. სორენ კირკეგორიული ეგზისტენციალიზმი ფილმში „ალავერდობა“ (1962)	23
2.3. მსხვერპლშეწირვა და წამების ქრისტიანული არქეტიპი ფილმში „ნატვრის ხე“ (1976წ.)	26
2.4. ტოტალიტარიზმის ტირანიისა და რწმენის დაპირისპირება ფილმში „მონანიება“ (1984)	28
თავი III. ეროვნული და პატრიოტული სიმბოლიზმი 1960-1980-იანი წლების საბჭოთა ქართულ კინოში.....	34
3.1. მიწა, ვენახი და იმპერიული ომი ფილმში „ჯარისკაცის მამა“ (1964)	35
3.2. კულტურული მეხსიერების აღორძინება ფილმში „ნატვრის ხე“	37
3.3. იდეოლოგიური დემონტაჟი და ტოტალიტარიზმის ანალიზი ფილმში „მონანიება“	39
თავი IV. რეჟიმის კრიტიკა აბსურდიზმითა და სატირით 1980-იანი წლების საბჭოთა ქართულ კინოში	42
4.1. „კარნავალიზაციის“ კონცეფცია ფილმში „სიყვარული ყველას უნდა“ (1980)	43
4.2. ბიუროკრატიული აბსურდი და ეგზისტენციალიზმი ფილმში „ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ (1983)	44
დასკვნა	48
ბიბლიოგრაფია	50

*„ძნელია დაიჭირო შავი კატა ბნელ ოთახში,
მით უფრო მაშინ, როცა ის იქ არ იმყოფება.“*

-კონფუცი

შესავალი

პოლიტიკის მეცნიერების კვლევისას, ძირითადი საკვლევი არეალი ხილულ და ღია ძალაუფლებრივ სპექტრს მოიცავს, ამიტომ ხშირად გვავიწყდება, რომ აქ არსებობს კიდევ ერთი, ფარული და ერთ-ერთი ყველაზე წინააღმდეგობრივი ფორმა პოლიტიკის წარმოებისას და ეს არის სიმბოლური ენა, რომელიც ხშირად, კულტურის სფეროში იმალება. კულტურული სიმბოლური ენის მატარებელია, კინო ინდუსტრიაც, რომელიც მხოლოდ ესთეტიკის დარგი არ არის, და მითუმეტეს, არ იყო საბჭოთა კავშირში, 1960-1980-იან წლებში. საბჭოთა კავშირი საკუთარ იდეოლოგიურ ერთიანობას კულტურის სფეროზე მკაცრი კონტროლის მეშვეობით ამყარებდა (Dobrenko&Naiman, 2003), რაც გამოიხატებოდა, როგორც კინო ინდუსტრიაში, ისე ლიტერატურაში, მხატვრობასა და ხელოვნების სხვა უამრავ განშტოებაში.

საბჭოთა კავშირის პერიოდის ფილმები, საქართველოში ორ კატეგორიად იყოფა: 1)რომელსაც კომედიური ჟანრის გამო მუდამ სიამოვნებით უყურებს ქართველი ხალხი, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში მძაფრია კრიტიკა იმ დროინდელი რეჟიმისა და მისი ყოფის მიმართ; 2)ის, რომელიც ერთხელ ნახეს, ასახული რეალობა არ მოეწონათ და თაროზე შემოდეს. საბჭოთა პერიოდის ქართული კინო, განსაკუთრებით 1960-1980-იანი წლების ფილმები, გამოირჩევა სიმბოლოებით, რომლებიც მრავალ პრობლემაზე გვესაუბრებიან. სიმბოლოების ენას, მეორენაირად “ეზოპეს ენა” შეერქვა, ვინაიდან რეალურ სათქმელს პირდაპირ არ გეუბნება მკაცრი ცენზური გამო, არამედ გახვედრებს. როგორც გია მურდულია აღნიშნავს, საბჭოთა ცენზურა საქართველოში არა მხოლოდ ინფორმაციის კონტროლის ინსტრუმენტი იყო, არამედ „დამალული დიალოგის კულტურის“ სტიმულიც (მურდულია, 2012).

ნაშრომის აქტუალობა განპირობებულია, იმით რომ გვიჩვენებს, საბჭოთა ქართული კინო, არა მხოლოდ ესთეტიკის ჩარჩოებში მოქცეული კულტურული იდეალია, არამედ ის ასახავს იმ პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ რეალობას, რომელიც იმ დროის საქართველოში არსებობდა და დღესაც, როცა ამ ფილმებს ვუყურებთ, უფროს თაობას ნოსტალგია უჩნდება, ახალი თაობისთვის კი, რომელსაც იმ დროში არ უცხოვრია, ეს ერთგვარი შემეცნებაა იმ რეალობის, რომელიც ასეთი შორეულია და ერთგვარი კულტურული მეხსიერების შენარჩუნების ფორმაა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს გავანალიზოთ არც თუ ისე შორეული წარსული, რომელმაც ძალიან ღრმა კვალი დატოვა საქართველოს პოლიტიკურ ისტორიაში.

კვლევა შეისწავლის ჟანრებისა და გამოშვების წლების მიხედვით შერჩეულ საბჭოთა ქართულ ფილმებში გამოხატულ სიმბოლოებს, როგორცაა: რელიგიური სიმბოლიზმი, პატრიოტული სიმბოლიზმი და სიმბოლოები რეჟიმის კრიტიკის შესახებ. საკითხი აქტუალობას არ კარგავს, ვინაიდან ის წარსული ტრავმები დღესაც მკაფიოდ აისახება ერის ცხოვრებაზე.

კვლევა აქტუალურია რადგან დღესაც გასაანალიზებელი რჩება, საბჭოთა ქართული ფილმების შინაარსი, იმ თვალსაზრისით, თუ როგორ გამოხატავენ ისინი ეროვნულ იდენტობას, რელიგიურ თვითმყობადობასა და რეჟიმის კრიტიკას მკაფიოდ აღსაქმელი სიმბოლური ფორმით. რეიმონდ უილიამსი თავის წიგნში „კულტურა და საზოგადოება“, ამბობს, რომ ხშირად, დამალული კულტურა ფოლკლორსა და ყოველდღიურ ცხოვრებაში ინახება. სწორედ ამიტომაც, საბჭოთა ქართულ კინოში გამოყენებული ადგილები, ჩვეულებრივი ყოფა-ცხოვრების ეკრანიზაცია, ქვეყნის თითოეულ კუთხეში გადაღებული ფილმი, იმ ქართული, ეთნიკური მემკვიდრეობის ასახვაა, გასაბჭოების შემდეგ წაშლას რომ ცდილობდა საბჭოთა კავშირის რეჟიმი და ინტერნაციონალური იდეოლოგია (Williams, 1977). სწორედ კულტურაზე დაყრდნობით, ძველი ქართული სიმბოლიკის გადმოტანამ, მაგალითად: ქვევრის, ვაზისა და რთველის ეკრანიზაციამაც კი შეინახა ის ეროვნული იდეა, რომელიც ათწლეულობით „დაავიწყა“ ხალხს რეჟიმმა და იდეოლოგიამ.

კვლევის მიზანია: გაანალიზდეს 1960-1980 წლების შერჩეული საბჭოთა ქართული ფილმების სიმბოლური შინაარსი, რათა გამოიკვეთოს, თუ როგორ გამოხატავდნენ

კინემატოგრაფები რელიგიური თვითმყობადობას, ეროვნულ იდენტობასა და რეჟიმის ფარულ კრიტიკას ცენზურის პირობებში. ასევე კვლევის მიზანია კადრებში ჩადებული სიმბოლური კოდების დეკოდირება.

კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე დავსახეთ ამოცანებიც. **კვლევის ამოცანებია:** ა) გაანალიზდეს 1960-1980-იანი წლების ცენზურის მექანიზმები და „ეზოპეს ენის“ დაპირისპირება, როგორც პოლიტიკური წინააღმდეგობის ფორმა; ბ) შერჩეულ ფილმებში არსებული რელიგიური თვითმყობადობის ვიზუალური და შინაარსობრივი კოდების დეკოდირება; გ) შერჩეულ ფილმებში არსებული პატრიოტული და ეროვნული იდენტობის გამომხატველი კოდების დეკოდირება; დ) შერჩეულ ფილმებში არსებული რეჟიმის კრიტიკის სიმბოლოების ამოცნობა და იმ დროის პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ რეალობასთან კავშირის გაანალიზება;

საკითხის აქტუალობიდან, მიზნებიდან და ამოცანებიდან გამომდინარე **კვლევის ობიექტს** წარმოადგენს 1960-1980-იანი წლების ქართული ფილმები, რომელთა შინაარსში შეიძლება ამოიკნო, როგორც სიმბოლიზმით გამოხატული ეროვნული თემატიკა, პატრიოტიზმი, რელიგიური თვითმყობადობა, ასევე რეჟიმის კრიტიკა აბსურდიზმითა და ალეგორიების დახმარებით. **კვლევის ობიექტებია:**

- 1) “ალავერდობა”(გ. შენგელაია; 1962წ);
- 2) “ჯარისკაცის მამა” (რ. ჩხეიძე; 1964წ);
- 3) “ნატვრის ხე”(თ. აბულაძე; 1976წ);
- 4) “სიყვარული ყველას უნდა” (გ. შენგელაია; 1980წ);
- 5) “ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი” (ე. შენგელაია; 1983წ);
- 6) “მონანიება” (თ. აბულაძე; 1984წ);

აღნიშნული ობიექტები შეირჩა რამდენიმე კრიტერიუმის გათვალისწინებით. ერთ-ერთი მიზეზი არის წლების დიაპაზონი 1962 წლიდან 1985 წლამდე. ყველა არჩეულ ობიექტს აერთიანებს უნიკალური „ეზოპეს ენა“, რომელიც შეიძლება ჩანდეს პირდაპირ ან კომედიას ამოფარებული სტილით. ობიექტები არჩეულია ჟანრობრივი მრავალფეროვნების მიხედვითად, სადაც ვხვდებით, როგორც მძიმე დრამას, ისე აბსურდიზმსა და კომედიურ ჟანრებს. ყველა მათგანი ერთად ქმნის საბჭოთა კავშირის 3 დიდი „კედლის“: ათეიზმის, ბიუროკრატისა და ინტერნაციონალიზმის

ნგრევის თვალსაჩინო სურათს, რომელიც იმპერიის არსებობის სწორედ ამ უკანასკნელი 30 წლის განმავლობაში მიმდინარეობდა.

კვლევის მიზნებიდან და ამოცანებიდან გამომდინარე განისაზღვრა **საკვლევი კითხვებიც**: ა) რა თავისებურებებით ხასიათდება 1960-1980-იანი წლების საბჭოთა ქართული ფილმების პოლიტიკური და იდეოლოგიური დისკურსი?

ბ) რა განსხვავებები არსებობდა პოლიტიკური მესიჯის გადმოცემის, სიმბოლოებსა და ალეგორიებში ჟანრების მიხედვით?

კვლევის დაშვებას წარმოადგენს: ა) 1960-1980-იანი წლების საბჭოთა იდეოლოგიური და პოლიტიკური დისკურსი ხასიათდება მზარდი კრიტიკით, რომელიც იცვლებოდა ჟანრებისა და საბჭოთა კავშირის ცენზურის სიმკაცრის ცვლილების პროპორციულად, ალეგორიული ხერხებიდან ღია და თვალსაჩინო კრიტიკის მიმართულებით, რითაც თავისი წვლილი შეიტანა იდეოლოგიისა და რეჟიმის მიმართ რწმენის შერყევაში.

ბ) ფილმების პოლიტიკური სათქმელი და სიმბოლოები იცვლებოდა იმის მიხედვით, თუ რა ჟანრისა და პერიოდის იყო ფილმი. რეჟისორები იყენებდნენ როგორც მძიმე პოლიტიკურ და რელიგიურ ალეგორიებს (ფსიქოლოგიური დრამა, პოეტური დრამა, საომარი დრამა, პოლიტიკური დრამა და ფილოსოფიურ-ალეგორიული სურეალიზმი), ასევე აბსურდიზმს, კომედიისა და სატირის ჟანრებს (ლირიკული კომედია, მუსიკალური მელოდრამა, სატირული კომედია, აბსურდიზმის ტრაგიკომედია), რომ აღეწერათ რეალური მდგომარეობა.

კვლევის **თეორიულ ჩარჩოდ** განვიხილავ მიშელ ფუკოს „დისკურსის თეორიას“. ფუკო თავის თეორიაში (რომელსაც თავის რამდენიმე ნაშრომში განიხილავს) ამბობს, რომ დისკურსი არის პრაქტიკათა სისტემა, რომელიც სტრუქტურირებას უკეთებს საზოგადოების აზროვნებას, ქცევას და „ჭეშმარიტების“ განსაზღვრას. ფუკოს მიხედვით, ნებისმიერი ძალაუფლება აყალიბებს თავის საკუთარ ცოდნას (Foucault, 1980). დისკურსი აყალიბებს „ჭეშმარიტების რეჟიმს“, ინსტიტუციებისა და წესების ერთობლიობით, რომელიც შემდეგ წყვეტს რა არის სიმართლე და რა არა (Foucault, 1980). ფუკოს მიხედვით ყოველ საზოგადოებაში დისკურსი ერთდროულად კონტროლდება ორგანიზდება, შეირჩევა და გარკვეული პროცედურების მეშვეობით

ნაწილდება (Foucault, 1971). საბჭოთა რეჟიმმა ერთგვარი იდეოლოგიური დისკურსული ჩარჩო შექმნა სადაც არსებობდა „სწორი“, ანუ საბჭოთა კავშირის დაწესებული იდეოლოგიური აზროვნება და დანარჩენი ყველაფერი იყო ტაბუ დადებული და არასწორი. ცენზურა იყო არა მხოლოდ აკრძალვის მექანიზმი, არამედ ერთგვარი „დისკურსული მართლწესრიგის ოფიცერი“, რომელიც იცავდა საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიურ საძირკველს.

ამავე დროს, ფუკო განიხილავს კონტრ-დისკურსსაც, რომელიც დისკურსის შიგნით, მისი ტერმინოლოგიის ბაზაზე შექმნილი წინააღმდეგობის ფორმაა. კონტრ-დისკურსი სუვერენულ ცოდნას მოიაზრებს და ამბობს რომ, სადაც ძალაუფლებაა, იქ წინააღმდეგობასაც ვხვდებით (Foucault, 1978). საბჭოთა ქართულმა კინომ, განსაკუთრებით, 1960-1980 წლებში გადაინაცვლა კონტრ-დისკურსსა და ალტერნატიული აზროვნების ცალსახა სფეროში, სადაც ღიად ვერ ლაპარაკობდა, თუმცა გადატანითი მნიშვნელობებითა და ალეგორიებით აჩვენებდა სათქმელს.

კვლევა ეფუძნება **თვისებრივი კვლევის დიზაინს**, რათა დარგის მკვლევარების მოსაზრებებით გავამყაროთ კვლევის თეორიული საფუძველი. გამოყენებულია თვისებრივი კვლევის ერთ-ერთი მეთოდი, სიღრმისეული ინტერვიუ, ნახევრად სტრუქტურირებული კითხვარით. კვლევის პროცესში ჩატარდა 3 სიღრმისეული ინტერვიუ, მათგან ორი პოლიტიკის მეცნიერთან, ხოლო ერთი კულტურის მკვლევართან. კვლევის პროცესში შესწავლილია 1960-1980 წლების ექვსი ფილმი, რომელიც შეირჩა ჟანრების მიხედვით. გაანალიზდა, 1960-1980 წლების პოლიტიკური პროცესები, რომლებიც ფილმების სიმბოლურ ენაზე ახდენდა გავლენას და დისკურსი, რომელიც საბჭოთა კავშირმა შექმნა. კვლევის პროცესში შესწავლილია არსებული ლიტერატურა და კვლევა არსებული საკითხის ირგვლივ.

შერჩევა მოხდა არაალბათური, მიზნობრივი შერჩევის ტიპით, რაც გულისხმობს, რომ კონკრეტული რესპოდენტები და მასალები წარმოდგენილია საკვლევი თემის ირგვლივ. რესპოდენტების შერჩევის დროს ყურადღება მიექცა მათ მოღვაწეობის სფეროსა და საკვლევ მიმართულებებს. ნაშრომში გამოყენებული რესპოდენტების ვინაობა სრულად კონფიდენციალურია. ინტერვიუები ჩატარებულია 2026 წლის მაისისა და ივნისის თვეში. ინტერვიუების საშუალო ხანგრძლივობა იყო 50-55 წუთი.

გამოიკვეთა კვლევის შუზღუდვაც, განსაზღვრული იყო კიდეც რამდენიმე ინტერვიუს ჩატარება, რომელიც ვერ მოხერხდა, სუბიექტური გარემოპირობების გამო. ასევე თავდაპირველად კვლევაში უნდა ყოფილიყო განხილული 1960-1980 წლების ათი ფილმი, რომელთაგან მხოლოდ ექვსი დარჩა კვლევისთვის ყველაზე რელევანტურად მიჩნეული და ასევე დროში მოსწრებადი. **ნაშრომი შედგება ოთხი ძირითადი თავისგან** პირველი თავი დაეთმო 1960-1980-იანი წლების საბჭოთა კავშირისა და საბჭოთა საქართველოს პოლიტიკური კონტექსტის შესწავლას, ასევე მმართველების ცვლილებასა და მათი პერიოდის ცენზურის ტრანსფორმაციების მიმოხილვას. მეორე ძირითად თავში იქნება ჩაშლილი რელიგიური სიმბოლიზმის შესწავლა და ათეისტური „კედლის“ დეკონტრუქცია შერჩეულ ფილმებში. მესამე თავი დაეთმო პატრიოტიზმის გაღვივებასა და ინტერნაციონალიზმის იდეის ნგრევას შერჩეულ ფილმებში, სადაც აიხსნება, როგორ აწვდიდნენ და რა სიმბოლოებს იყენებდნენ ეროვნული თვითმყოფადობის გასაღვივებლად რეჟისორები. მეოთხე თავი კი დაეთმო ინტიტუციური და ბიუროკრატიული კედლის ნგრევასა და რეჟიმის კრიტიკას აბსურდიზმისა და სატირის გამოყენებით. ბოლოს კი, დასკვნითი თავი სრული ნაშრომის შესაჯამებლად.

ლიტერატურის მიმოხილვა

აღნიშნული კვლევის თემატიკით დაწერილია, კლიფორდ გირცის „კულტურათა ინტერპრეტაციის“ (Geertz, 1973) ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი, „სქელი აღწერის“ მოდელი, რომელიც აღნიშნული კვლევის შემთხვევაში იძენს ინტერპრეტაციას და მოიაზრებს, რომ თითოეულ კადრსა და ქცევას აქვს თავისი შეფარული კონტექსტი, რომელსაც აქვს სქელი ფენები და საჭიროებს სიღრმისეულ დაკვირვებას რომ აღიქმებოდეს სწორად და სრულყოფილად, საზოგადოებისა და მკვლევარის მიერ. გირცის მიხედვით, კულტურა არის ნიშნებისა და სიმბოლოების ქსელი, რომელსაც თავად ადამიანი ქმნის. კლიფორდ გირცი, ასევე საუბრობს „თხელ აღწერაზე“ რომლის მიხედვითაც, რეალურად კადრები შეიძლება იყოს ზედაპირული, თუმცა, თუ კარგად დავაკვირდებით, მასში ღრმა სიმბოლოებს ვიპოვით, რაც უკვე გულისხმობს „სქელ აღწერას“. საბჭოთა ქართული კინო, განსაკუთრებით 1960-1980 წლებში სწორედ

ისეთი შეფარული სიმბოლოებით ხასიათდებოდა, რომლის გასააზრებლადაც „სქელი აღწერის“ მეთოდი გვეხმარება.

ასევე წინამდებარე ნაშრომში განხილულია ვიქტორ ტერნერის „სიმბოლოთა ტყე“ (Turner, 1967), რომელიც ზემოთ ნახესენებ გირცისეულ „სქელ აღწერას“ ამყარებს და გვეუბნება, რომ სიმბოლოები მხოლოდ კულტურული ელემენტები კი არ არის, არამედ იდეის მატარებელი მექანიზმები, რომლებიც საზოგადოებამდე მიდის და ღრმად იდგამს ფესვებს. სიმბოლოები ერთგვარი ძალაა, რომელიც კრიზისულ პერიოდში, ერისა და იდენტობის მამოძრავებელი ხდება. შესაბამისად ტერნერის მიხედვით, თუ ფილმში ვხედავთ ჯვარს, ან ტაძარს, როგორც სიმბოლოს, ეს ერის კონსოლიდაციისა და ეროვნული იდენტობის შენარჩუნების მექანიზმია.

კულტურული კოდების იდეოლოგიასა და დეკონსტრუქციას განმარტავს რონალდ ბარტი, თავის ნაშრომში: „მიტოლოგიები“. ბარტის აზრით ბურჟუაზიული იდეოლოგია ისტორიულ და სოციალურ რეალობასთან ადაპტირდება. საბჭოთა კავშირში არსებობული იდეოლოგია ქმნიდა მითებს „ნათელი მომავლისა“ და „პროლეტარიატის უზენაესობის“ შესახებ, სადაც ბელადები უცოდველები იყვნენ (Barthes, 1957). ბარტის მიერ შემოთავაზებული სემიოტიკური მიდგომა, გვამღევეს იმის საშუალებას, რომ გავანალიზოთ, როგორ ხდებოდა ქართველი რეჟისორების მხრიდან საბჭოთა მითების დეკონსტრუქცია ეკრანებზე და ოფიციალური ნარატივების ირონიზაციით, ბიუროკრატის კრიტიკითა და კომედიით საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიური სისუსტეების გამოაშკარავება.

ნაშრომში საკითხის გარშემო შესწავლილია, რუსი ლიტერატურათმცოდნის ლევ ლოსევის ნაშრომი „ცენზურის კეთილისმყოფელობის შესახებ: ეზოპეს ენა თანამედროვე რუსულ ლიტერატურაში“ (Loseff, 1984). ნაშრომი 1984 წელს გამოიცა და პირდაპირ ერგება კვლევას, იმ დროის ცენზურისა და „ეზოპეს ენის“ უკეთ გასააზრებლად. ავტორი, თავის ნაშრომში ამბობს რომ, მკაცრი პოლიტიკური ცენზურის პირობებში იქმნება ერთგვარი დაფარული საკომუნიკაციო სისტემა, იქნება ეს ლიტერატურაში თუ ეკრანებზე. მისი აზრით „ეზოპეს ენა“ არის რეჟისორსა და მაყურებელს შორის არსებული დიალოგი, რომელიც არის ცენზურისგან დაფარული

და მთავარი სათქმელი სიმბოლოებსა და ალეგორიებშია შერწყმული, რაც ქართული კინოს მაგალითზე, კინემატოგრაფიულ სიმბოლურ ენად გარდაისახება (Loseff, 1984).

ამ გარდასახვებზე ასევე საუბრობს იური ლოტმანი, რომელიც საკუთარ ნაშრომში: „Семиотика кино и проблемы киноэстетики“ („კინოს სემიოტიკა და კინოესთეტიკის პრობლემები“, 1976) აღნიშნავს, რომ კინო არის ნიშნების ორგანიზებული სისტემა, სადაც ნებისმიერი ობიექტი, რომელიც კადრში ხვდება, იძენს თავის სიმბოლურ სემანტიკურ დატვირთვას (Lotman, 1976). ლოტმანის მიხედვით, კინოს აქვს შესაძლებლობა, ნებისმიერი ნივთი, თუნდაც ყოფითი ცხოვრების შემადგენელი, აქციოს იდეოლოგიურ მეტაფორად. თუ ლოსეფის „ეზოპეს ენას“ (Loseff, 1984) და ლოტმანის ამ მოსაზრებას გავაერთიანებთ, მივიღებთ „ვიზუალურ ეზოპეს ენას“, სადაც ნებისმიერი კადრის კომპოზიცია ან ჩრდილი, ხდება იდეოლოგიის კრიტიკის ინსტრუმენტი. „ვიზუალური ეზოპეს ენა“ ხშირად გამოიყენება საბჭოთა ქართულ კინოში.

ლოკალურ კონტექსტში ამ კვლევის გასამყარებლად გამოყენებულია საბჭოთა წარსულის კვლევის ლაბორატორიის (SovLab) სამეცნიერო მასალა, რომელიც უშუალოდ ეხება ქართულ კინოში ცენზურისა და ეზოპეს ენის ფუნქციონირებას (საბჭოთა წარსულის კვლევის ლაბორატორია, 2011). მასალაში გამოყენებულია სამი ავტორის ანალიზი, მათ შორის, კინომცოდნე გიორგი გვახარია, კინოდოკუმენტალისტი ლია ჯაყელი და კინორეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი. მათი ანალიზი აჩვენებს, რომ ქართული კინოს სპეციფიკა სწორედ ის იყო, რომ იმ დროის რეჟისორებმა შექმნეს ალეგორიებისა და სიმბოლოების დახმარებით „ესთეტიკური კონტრაბანდა“, რომელსაც საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიას უპირისპირებდნენ ადგილობრივ სიმბოლურ კოდებს, რაც საბჭოთა კავშირის შინაგანი დესტრუქციისთვის გამოიყენებოდა.

საბჭოთა კავშირის სოციალურ და პოლიტიკურ გარემოს, ასევე ანალიზებს ალექსეი იურჩაკი, რომელიც გვთავაზობს კონცეფციას „ჰიპერნორმალიზაციის“ შესახებ. იურჩაკი აღწერს გვიანდელი საბჭოთა პერიოდის „ორმაგ რეალობას“, სადაც იდეოლოგიური რიტუალები სრულდებოდა ფორმალურად, აკადემიური პერსონალი დადიოდა ოფიციალურ, პარტიულ კრებებზე, რომლებსაც სტუდენტებიც

ესწრებოდნენ, თუმცა სისტემა იმდენად გაყინული იყო, რომ ამ ყველაფერს მოსახლეობა აკეთებდა გაუაზრებლად და უშინაარსოდ. იურჩაკის აზრით ნამდვილი ცხოვრება იბადებოდა ამ ოფიციალური გარემოს მიღმა, ყოველდღიურ ცხოვრებში, საკუთარ სახლებში დასავლური როკ-მუსიკის მოსმენისას, ფილოსოფიური კამათისას და რა თქმა უნდა კინოს გადაღებისა და განხილვის დროს. შესაბამისად, იურჩაკის აზრით, რეჟისორები მხოლოდ ფორმალურად ემორჩილებოდნენ სისტემას, თუმცა ფილმებში სულ სხვა, ეროვნულ და კრიტიკულ შინაარსს დებდნენ (Yurchak, 2005).

რელიგიური სიმბოლიზმის ნაწილში, განხილულია სორენ კირკეგორის ეგზისტენციალური ფილოსოფია, რათა გავიაზროთ რა შეიძლება დაემართოს საბჭოთა კავშირის სისტემის შიგნით მყოფ ინდივიდს. თავის ნაშრომში „შიში და თრთოლვა“ (Kierkegaard, 1983), ვხედავთ ადამიანის შინაგან სასოწარკვეთასა და შიშს, რომელიც იბადება მაშინ, როცა ადამიანი დგას მორალური არჩევანის წინაშე. აღნიშნული ხედვები, ახსნის საკვლევი ობიექტების მთავარი პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ არამდგრადობასა და სულიერ კრიზისს, რომლებიც ირჩევენ არა რეჟიმთან ასიმილაციას, არამედ სულიერ აჯანყებასა და თავისუფლებას. რეჟისორები და სცენარისტები სწორედ ამ სულიერ აჯანყებებს იყენებდნენ რეჟიმის წინააღმდეგ ბრძოლის ალეგორიებად.

საბჭოთა კავშირის პერიოდის ქართული იდენტობის ტრანსფორმაციებსა და კულტურულ წინააღმდეგობებზე ასევე საუბრობს რონალდ გრიგორ სუნი თავის კვლევაში: „წარსულის შურისძიება: ნაციონალიზმი, რევოლუცია და საბჭოთა კავშირის დაშლა“ (1994). რონალდ სუნის აზრით, ქართულმა ინტელიგენციამ, რეჟიმის მკაცრი ინსტიტუციური ჩარჩოების მიუხედავად, მაინც მოახერხა საკუთარი კულტურული ავტონომიისა და ნაციონალური ნარატივების შენარჩუნება (Sunny, 1994). მის კვლევაში ჩანს, სოციალური და კულტურული ფონი საქართველოში, სტალინური ეპოქის შემდეგ, განსაკუთრებით 1960-1980-იან წლებში. სუნის აზრით, ამ პერიოდში გზა გაეხსნა ეროვნული თვითმყოფადობისა და ფარული პროტესტის გაძლიერებას ხელოვნების დარგებში. სუნის აზრით, სწორედ ეს ისტორიული კონტექსტში გვეხმარება, გავაანალიზოთ, როგორ გადაიქცა, ქართული კინემატოგრაფია საბჭოთა

კავშირის მიერ ჩამოყალიბებულ „ამნეზიასთან“ ბრძოლის მთავარ სფეროდ (Sunny, 1994).

ალაიდა ასმანის აზრით, ტოტალიტარიზმის პირობებში, ამბოხის უმთავრესი ფორმა, წარსულის მეხსიერების შენარჩუნებაა. თავის ნაშრომში „კულტურული მეხსიერება და დასავლური ცივილიზაცია: ფუნქციები, მედია, არქივები“(2011), ალაიდა ასმანი მიუთითებს, რომ კულტურული მეხსიერება არის წინააღმდეგობის ფორმა, ძალადობრივი დავიწყების წინააღმდეგ (Assmann, 2011b). ქართული კინოს ფუნქცია, სწორედ ამ არქივის როლის შესრულება იყო, ვინაიდან ის აცოცხლებდა რეპრესიულ ისტორიას და დებდა ეროვნულ და კულტურულ კოდებს, საბჭოთა კავშირის წინააღმდეგ (Assmann, 2011b). ლოკალურ დონეზე, საქართველოს მაგალითზე, ამ პროცესების გასააზრებლად და შიდა პოლიტიკური კონტექსტის აღსაქმელად არსებობს მალხაზ მაცაბერიძის კვლევები, რომლებიც გადმოსცემენ იმ დროის მძიმე იდეოლოგიურ წნეხსა და რეპრესიულ მექანიზმებს, რომელთა ფონზეც ქართველ რეჟისორებს უწევდათ მუშაობა (მაცაბერიძე, 2008). შესაბამისად, კულტურული მეხსიერების როლი, ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორია, რეჟისორების ფარული წინააღმდეგობის ფორმის გასააზრებლად.

მიხეილ ბახტინის კონცეფცია „კარნავალურობისა და გროტესკული რეალიზმის“ შესახებ, თეორიული ინსტრუმენტია, ქართულ კინოში სისტემის დემითოლოგიზაციის სიმბოლოების ასახსნელად. ბახტინის აზრით, კარნავალი არის გარემო, სადაც იერარქიები და ოფიციალური სამყარო „თავდაყირა“ მდგომარეობაში დგება და ძალაუფლების მქონეთა დაკნინება ირონიისა და პაროდის საშუალებით ხდება (Bakhtin, 1965). ბახტინი აღნიშნავს, რომ კარნავალისგან გამოწვეული სიცილი შიშს თრგუნავს, იმის მიმართ რაც წმინდად და ხელშეუხებლად ითვლება. ქართულ ფილმებში, ტოტალიტარული სისტემის ლიდერები, შირად გროტესკულ სახეს იძენენ, კარნავალური ესთეტიკა კი, რეჟისორებს საშუალებას აძლევდა, რეჟიმის აბსურდულობა ეჩვენებინათ (Bakhtin, 1965).

თენგიზ აბულაძის პოლიტიკურ-ესთეტიკური შემოქმედების შესახებ საუბრობს ჯოზეფინ ვოლი თავის ნაშრომში: „ნამდვილი სურათები: საბჭოთა კინო და დათბობა“ (2000). ნაშრომში ვოლი განიხილავს თენგიზ აბულაძის ტრილოგიის სამივე ფილმს:

„ვედრება“ (1967); „ნატვრის ხე“ (1976) და „მონანიება“ (1985). მისი აზრით, თუ ფილმში „ვედრება“ ფილოსოფიური მედიტაციები ჩანს, „ნატვრის ხე“ პოეტური ალეგორიაა, რომელიც საბოლოოდ მიდის „მონანიებამდე“, ანუ გვიანსაბჭოთა პერიოდის იდეოლოგიურ და მორალურ განაჩენამდე (Woll, 2000). მეორე მხარეს, დუშან რადუნოვიჩი, თავის სამეცნიერო სტატიაში: „შურისძიების ესთეტიკა: თენგიზ აბულაძის „მონანიება“ ბახტინისეულ პერსპექტივაში“ (2013), უფრო ლოკალურ დონეზე ფოკუსირდება და განსახილველად მხოლოდ ტრილოგიის ბოლო ნაწილს: „მონანიებას“ ირჩევს და განიხილავს ბახტინის პერსპექტივით. ის დეტალურად არჩევს ფილმის ყველა სურრეალისტურ სცენასა და ვიზუალურ კოდებს. მისი მიზანია, აჩვენოს რომ ამ ფილმის ტირანია არ არის კონკრეტულ საბჭოთა ეპოქაზე მიბმული და წარმოადგენს საფრთხეს, რომლის დეკონტრუქციაც, მხოლოდ კოლექტიური წარსულის გააზრებითა და ესთეტიკური ეზოპეს ენის გაშიფვრით არის შესაძლებელი (Radunović, 2013). შესაბამისად ორივე ავტორის ღრმა ანალიზი, ტრილოგიურ მთლიანობა და ტექსტუალური კინოანალიზი ერთმანეთს მკაფიოდ უკავშირდება.

ნათია ამირეჯიბის ნაშრომში: „დრო და კინო“ (1991) აღწერილია ქართული კინომცოდნეობის ტრადიცია, ისევე როგორც აკადემიურ გამოცემაში „ქართული კინოს მოკლე ისტორია“ (ქართული კინოს ისტორია, 2005). ორივე ნაშრომი გვაჩვენებს ქრონოლოგიურ ბაზას, იმის შესახებ თუ როგორ ვითარდებოდა ქართული კინო დროთა განმავლობაში და კინოსთან ერთად პოლიტიკური სიმბოლიკა. ორივე ნაშრომი აღწერს, რა ინსტიტუციონალური და ცენზურული ბარიერების გადალახვა უწევდათ ქართველ რეჟისორებს საბჭოთა იდეოლოგიური კონტროლის პირობებში (ამირეჯიბი, 1991).

თავი I. 1960-1980-იანი წლების საბჭოთა კავშირის პოლიტიკური სისტემა და ცენზურის ტრანსფორმაცია საქართველოში

მას შემდეგ, რაც 1921 წლის 25 თებერვალს, თბილისის თავზე წითელი დროშა აფრიალდა და რუკიდან წაიშალა საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა, როგორც ცალკე მდგომი სუვერენული სახელმწიფო, ბოლშევიკური რეჟიმი აქტიურად ცდილობდა, წაეშალა „საბჭოთა ხალხების“ კულტურული და ეროვნული ინდივიდუალიზმი. იოსებ ბესარიონის ძე ჯუღაშვილის, იგივე სტალინის სასტიკი მმართველობის 30 წლის განმავლობაში ქართველმა ხალხმა მრავალი სისხლი დაღვარა, იქნებოდა ეს 1924 წლის აჯანყება, თუ 1937 წლის რეპრესიები. როგორც პოლიტოლოგი მალხაზ მაცაბერიძე თავის კვლევებში აღნიშნავს, საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმი მიზანმიმართულად ანადგურებდა პოლიტიკურ და ინტელექტუალურ ელიტას, რითაც საფუძველს უყრიდა მასობრივ იდეოლოგიურ კონტროლსა და კოლექტიური მეხსიერების წაშლის პოლიტიკას (მაცაბერიძე, 2008). მიუხედავად სტალინის ქართული წარმომავლობისა, ერთი წუთითაც არ ჰქონია საქართველოს საბჭოთა რესპუბლიკას რაიმე პრივილეგია, პირიქით, ყველაზე მეტადაც კი იჩაგრებოდა ხოლმე. სტალინის გარდაცვალების შემდეგ, საბჭოთა კავშირის სათავეში ჩამდგარმა ნიკიტა ხრუშოვმა, აშკარა დისკრიმაციული პოზიცია გამოავლინა ქართველი ხალხის მიმართ, რის გამოც ხაზი გაესვა უთანასწორობას, რომელიც საბჭოთა კავშირის შიგნით ყალიბდებოდა და შესაბამისად სოციალიზმის იდეა, რომ ყველა თანასწორი უნდა ყოფილიყო, რომ ინტერნაციონალიზმის შედეგად ახლა არსებობდა საბჭოთა მოქალაქე და უნდა დაევიწყებინათ საკუთარი ეროვნული იდენტობები, შეირყა. ხრუშოვის ახალმა დესტალინიზაციის ტალღებმა, რომელიც 1961 წელს, სტალინის ნეშტის მავზოლეუმიდან გამოტანის გამო დაიწყო, კიდევ უფრო გააღრმავა ქართველთა სკეპტიციზმი და ბრაზი, სწორედ ამიტომ იწყება საბჭოთა ქართულ ფილმებში გამოხატული აშკარა რეჟიმის კრიტიკა, რომელიც კი, ნამდვილად ჩანდა, თუმცა ცენზურა, ხშირ შემთხვევაში, ვერ ამტკიცებდა, რომ რომელიმე მოვლენასა და სიტყვაში სიმბოლო და კოდი იდო. ამ მოვლენათა გათვალისწინებით „გლასნოსტის“ და „პერესტროიკის“ ეპოქებში ერის

ცნობიერებამაც გამოღვიძება დაიწყო და ჩემი აზრით, სწორედ ამიტომ განვითარდა პროტესტის ტალღებიც.

1.1. ვასილ მჭავანაძის ეპოქა და ბოლშევიზმის გარდასახვა

სწორედ ეს პერიოდი, 1960-1980-იანი წლები გვაჩვენებს რეჟიმის თანდათანობით ეროზიასა და ხრწნას (Yurchak, 2005). ამ პერიოდში იკვეთება, რომ ის პირვანდელი ბოლშევიზმი სრულიად დეკონსტრუქციას განიცდის, ხალხი კრიზისისა და იდენტური გამოფხიზლებისკენ მიდის, ამ ფონზე კი ლოკალური მმართველობა ქმნის გარემოს, სადაც ინტელექტუალურ და სახელოვნებო ფენებს ეძლევათ უნარი, თავისუფლად იმოქმედონ (Blauvelt, 2009). ვასილ მჭავანაძის ლოიალურობამ და ერთგვარმა ლიბერალურმა დამოკიდებულებამ კულტურისა და ისტორიის მიმართ ხელი შეუწყო ამ სფეროების საოცარი სისწრაფით აღმავლობასა და განვითარებას (ბაქრაძე, 2011).

1.2. ედუარდ შევარდნაძის იდეოლოგიური პურიტანიზმი

ვასილ მჭავანაძის კორუფციული სკანდალები მისი ჩანაცვლების იდეალური საბაზი გახდა და რესპუბლიკის შიდა პოლიტიკური ამინდი, სწორედ ედუარდ შევარდნაძემ, ახალგაზრდა და ენერგიულმა მმართველმა შეცვალა (Sunny, 1994). მისი მმართველობის სტილი იყო უფრო ტექნოკრატიული, თუმცა იდეოლოგიურად მკაცრი, ამით ცდილობდა დაემტკიცებინა მოსკოვისთვის, რომ საქართველო ძველ საბჭოთა „წესრიგს“ დაუბრუნდა (ჯონსი, 2013). შევარდნაძე იყო პრაგმატული პოლიტიკოსი, რომელსაც აინტერესებდა და აანალიზებდა ხალხის დამოკიდებულებებს (თოიძე, 2003). 1978 წლის 14 აპრილს, ცნობილი ფაქტია, რომ სწორედ შევარდნაძე იყო ის, ვინც აიძულა მოსკოვი, რომ დათმობაზე წასულიყო და უარი ეთქვა ქართული ენის რუსულით ჩანაცვლებაზე (თოიძე, 2003). ედუარდ შევარდნაძეს უყვარდა ხელოვნება და მფარველობდა ხელოვანებსაც თუმცა მას სურდა, რომ კრიტიკა, ამ შემთხვევაში რეჟისორების მხრიდან, ყოფილიყო ალეგორიული, იუმორისტული და ერთი შეხედვით შეუმჩნეველი და არავითარ შემთხვევაში არ მიეღო კრიტიკას ღია ანტისაბჭოთა იდეოლოგიური ხასიათი (Sunny, 1994).

1.3. სისტემური კრიზისის ნიშნები 1980-იანი წლების პირველ ნახევარში

ედუარდ შევარდნაძის მიერ გატარებულმა ადმინისტრაციულმა რეფორმებმა და გამკაცრებულმა კონტროლმა, მაინც ვერ შეძლო ეკონომიკური კრიზისის შეჩერება, რომელიც მთელ საბჭოთა კავშირის იმპერიას ჰქონდა მოდებული (ჯონსი, 2013). ამ პერიოდში, საქართველოში მკვეთრად იცვლება საზოგადოებრივი განწყობა-დამოკიდებულებები. ჯერ იყო 1983 წლის „თვითმფრინავის ბიჭების“ საქმე და სიკვდილით დასჯილი ახალგაზრდები, რომლებიც მთელმა ქვეყანამ გამოიგლოვა, თითქოს სახე იყვნენ იმ ახალი თაობის, რომელთაც აღარ შეეძლოთ რეჟიმის შიგნით სუნთქვა და ყველა ისე ფიქრობდა გაქცევასა და თავის დაღწევაზე, რომ უკიდურეს ზომებსაც კი მიმართავდნენ. გორბაჩოვის სათავეში მოსვლის შემდეგ გარდამავალი პერიოდი დაიწყო და 1986 წლის ჩერნობილის აფეთქებამ და ხალხისთვის კატასტროფის მასშტაბების დამალვამ, უფრო გაანელა ნდობა, რომელიც ჯერ კიდევ შემორჩენილი ჰქონდა საბჭოთა მოსახლეობას, მმართველი ძალების მიმართ. სწორედ ამიტომ ბზარები ღრმავდებოდა და საბოლოოდ ჩამოინგა კიდევ იმპერია, რომელიც სისხლსა და ცრემლზე ააშენეს პირველი თაობის ბოლშევიკებმა.

„ამ პერიოდში ხელოვნებაზე ფიქრი ზედმეტი იყო. მაგალითად, ფილმმა „მონანიება“ გაუსწრო დროს, ან უფრო სწორად თუ ვიტყვით, დროის პერიოდსა და განზომილებას შეუერთდა, შეერწყა. მართალია ფილმი შემდეგ წლები იყო „თაროზე შემოდებული“, მაგრამ მაინც თქვა და გადმოსცა თავისი მთავარი სათქმელი და კრიტიკა. შევარდნაძეს რომ შეუტანეს ფილმი, ცნობილი ამბავია, დღის შუქს დიდხანს ვერ იხილავსო, ხომ თქვა.“ (რესპოდენტი #2, 2026 წლის ივნისი).

1.4. საბჭოთა ცენზურა საქართველოში და „გლავლიტი“

1960-1980-იანი წლების მთავარი იდეოლოგიური კონტროლის მექანიზმი იყო „გლავლიტი“, იგივე სახელმწიფო საიდუმლოებათა და ბეჭდვითი სიტყვის დამცველი ორგანო, რომელიც პასუხისმგებელი იყო თითოეულ ტექსტსა და ხელნაწერზე, რომელსაც დასაბეჭდად ამზადებდნენ (ბაქრაძე, 2011). „გლავლიტი“ ათწლეულების განმავლობაში მუშაობდა და აშენებდა საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიურ მექანიზმს, რომელიც ერთი მთლიანი საათის ნაწილი იყო. ჩემი აზრით, როცა პოლიტიკურ სისტემებზე ვსაუბრობთ, რომელიც ასევე იყო საბჭოთა კავშირი, აუცილებელია აღვიქვათ სახელმწიფო სისტემა, როგორც ერთი მთლიანი მექანიზმი, ან ორგანიზმი,

სადაც ყველა ორგანოს, თავისი ფუნქცია აქვს. სწორედ ცენზურა იყო ერთ-ერთი ფუნქცია, რომელიც იდეოლოგიისა და რეჟიმის გამყარებას უწყობდა ხელს.

მაგრამ ამ ეპოქის ცენზურის სახე, სტალინური ცენზურისგან ისე განსხვავდებოდა, რომ მას პარადოქსულიც შეიძლება ვუწოდოთ. სტალინის, როგორც „პირველი თაობის“ ბოლშევიკის, ეპოქაში ცენზურა ერთგვარი განადგურების იარაღი იყო, გვიან საბჭოთა პერიოდში კი ნომენკლატურის სახე მიიღო. მუჟანაძის პერიოდში ჩანერგილი კორუფცია, შემდგომში კი შევარდნაძის პლურალისტური მართვა იმ სივრცის შექმნის საფუძველი იყო, სადაც ხელოვანებსა და ცენზორებს შორის ფარული გარიგებები მიმდინარეობდა და ყალიბდებოდა (Sunny, 1994).

ხშირად, როდესაც საბჭოთა კავშირზე ვსაუბრობთ, ხალხის ასოციაცია ჩნდება კორუფციასთან, რომელიც იმ პოლიტიკოსებმა დანერგეს, რომლებიც სწორედ გვიანდელ საბჭოთა კავშირში მოღვაწეობდნენ. მაგრამ მაშინ, როდესაც ბოლშევიკურმა რეჟიმმა რუსეთში ცარიზმი დაამხო, მართლა სჯეროდათ იმ დროის ბოლშევიკებს, რომ რაღაც ისეთს აკეთებდნენ, რაც სამყაროს უკეთესობისკენ შეცვლიდა. მათ ჰქონდათ იდეისადმი რწმენა და მარქსიზმ-ლენინიზმისადმი პატივისცემა, თუმცა სტალინის გარდაცვალების შემდეგ, ხრუმოვის დესტალინიზაციამ, იმდენად შეარყია ბელადებისადმი რწმენა, იმ სახელმწიფოში სადაც ათეიზმი ბატონობდა და ღმერთი სწორედ ბელადი იყო, გააქრო ყველანაირი შიში, რწმენა და იდეა. კორუფციაში ჩაფლული პოლიტიკური ელიტა, სადავეებს კარგავდა და პირველი მარცხი, სწორედ ცენზურის ინსტიტუტის ჩამოშლა იყო, რომელიც სწორედ ამ კორუფციით „შეიბილწა“.

სწორედ ამიტომ გაჩნდა „ეზოპეს ენა“ კულტურის დარგებში როგორც, ფარული სიმბოლოებისა და მეტაფორების მთელი სისტემა, ამ პერიოდის საბჭოთა კავშირში, განსაკუთრებით კი, საქართველოს საბჭოთა რესპუბლიკაში (Loseff, 1984). მათ მიეცათ შანსი და გამბედაობა, ვინაიდან, სტალინის მმართველობის პერიოდში, სიმბოლიზმზე საუბარიც კი ზედმეტი იქნებოდა, ვინც გაბედავდა კრიტიკის მცირე დოზით გამოყენებას მაინც, მათთვის, მუდამ იქნებოდა ადგილი ციმბირისკენ მიმავალ მატარებელში, ყველაზე „კარგ“ შემთხვევაში.

რა თქმა უნდა, ცენზორები აუცილებლად შეაჩნევდნენ ამ კრიტიკას, რომელიც ღრმად იდო ტექტებსა და სიმბოლოებში, თუმცა მთავარი იყო საქართველო პროგრესულ და კულტურულ რესპუბლიკად გამოჩენილიყო, ამიტომ ცენზურა კედლიდან გადაიქცა ფილტრად, რომლის გავლის ხერხებსაც ქართველი რეჟისორები და სცენარისტები იდეალურად ახერხებდნენ (Yurchak, 2005).

1.5. თაროზე შემოდების პოლიტიკა ანუ „თაროს ფენომენი“

ამ პერიოდის უნიკალური და კიდევ ერთი პარადოქსული ნიშანი იყო ე.წ. „თაროს ფენომენი“, რომელიც მოიაზრებდა აკრძალული წიგნებისა და კადრების საცავში შენახვას. აღნიშნული ნიმუშები ძირითადად აშიშვლებდა მოსკოვი-თბილისის ურთიერთობებს და მათ დისონასს. თბილისში დამტკიცებული პროექტები ხშირად იბლოკებოდა მოსკოვში, კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტში, შემოკლებით „გოსკინო“. ეს ფაქტი ადგილობრივ მთავრობებს და პოლიტიკურ ელიტას უხერხულ მდგომარეობაში აყენებდა, რაც ნამდვილად არ იყო სახარბიელო მდგომარეობა. თუ ფილმი, იმდენად წინააღმდეგობრივი ან „ხარვეზიანი“ იყო, რომ მოსკოვს დაებლოკა, როგორ ვერ ამჩნევდნენ საქართველოს მმართველი პოლიტიკური ელიტა? შესაბამისად მათ კომპეტენტურობასა და საბჭოთა იდეოლოგიური სამსახურის გამართულად მუშაობაში ეჭვის შეპარვის მაღალი ალბათობა ჩნდებოდა. როგორც მკვლევარი დუშან რადუნოვიჩი (Radunović, 2013) აღნიშნავს, საბჭოთა კინოცენზურის ეს სპეციფიკური მოდელი, რომელიც ცენტრსა და პერიფერიას შორის მუდმივ დაძაბულობაზე იგებოდა, ქართულ კინოს აიძულებდა, გამოემუშავებინა უნიკალური სტრატეგიები ნაციონალური და ესთეტიკური ავტონომიის დასაცავად (Radunović, 2013).

ამის იდეალური მაგალითი, ამ კვლევის ერთ-ერთი საკვლევი ობიექტი, ელდარ შენგელაიას ფილმია „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“, რომელიც 1984 წელს გადაიღეს. ფილმი ისეთი აბსურდიზმითაა გაჯერებული, რომ პირდაპირ გაჩვენებს საბჭოთა ბიუროკრატიული მექანიზმის კრახს და ჟანგს, რომელიც ამ შრეებშია მოდებული. მოსკოვის ცენზურამ ფილმში ანტისაბჭოთა ალუზიები მაშინვე შენიშნა და მისი აკრძალვა მოითხოვა. არსებობს მოგონებებიც, იმის შესახებ, თუ როგორ მოახერხა ედუარდ შევარდნაძემ თავისი გავლენების გამოყენებით კრემლში ამ ფილმის დაცვა. მან თავად წარუდგინა მოსკოვის მაღალჩინოსნებს ფილმი, არა

როგორც რეჟიმის კრიტიკის მატარებელი არამედ საბჭოთა ბიუროკრატის ნაკლოვანებებთან ბრძოლის მაგალითი, რომელიც იუმორით აისახა ეკრანზე (ბაქრაძე, 2011).

ეს ფაქტი გვაჩვენებს 1960-1980-იანი წლების გარდამავალ ხასიათს. სისტემა უკვე იმდენად სუსტი იყო, იმდენად გამოფიტული, რომ რეჟიმის მმართველი პირები თავად ეხმარებოდნენ ხელოვნების დარგის წარმომადგენლებს ცენზორის გვერდით ავლასა და პოლიტიკური კრიტიკის შეფარვის ქმედებებში (Yurchak, 2005).

ასეთივე მაგალითია გიორგი შენგელაიას ფილმი „ფიროსმანი“ (1969). მოსკოვის ცენზურამ ფილმი დაიწუნა და ბლოკის დადებას აპირებდა. ფილმს ბრალს სდებდნენ არატრადიციული ესთეტიკის შემოტანაში, რომელიც უკავშირდებოდა მელანქოლიურ ისტორიას. ჯოზეფინ ვოლის კვლევებზე დაყრდნობით, ამ პერიოდის საბჭოთა კინემატოგრაფში სულ უფრო თვალსაჩინო ხდება კოლექტიური პათოსიდან დისტანცირება და მთავარი გმირის ეგზისტენციალური მართობისა და მელანქოლიის წინა პლანზე წამოწევა, რაც ოფიციალურ საბჭოთა ესთეტიკურ ნორმებთან აშკარა წინააღმდეგობაში მოდიოდა (Woll, 2000). დიდი კომედიების შემდეგ, არაბუნებრივად ჩანდა ფილმის ყველა მონაკვეთი, ამიტომ ქართულმა კულტურულმა შრემ, დასავლური პრესის ფაქტორი გამოიყენა. ფილმი ფარული ჩვენებით საფრანგეთში გაუშვეს და იქიდან აღფრთოვანებული რეცენზიები მიიღეს. ქართულმა მაღალმა საზოგადოებამ მოსკოვი იძულებული გახადა ფილმი „თაროდან ჩამოედოთ“, რათა საერთაშორისო ასპარეზზე პროგრესული სახელმწიფოს იმიჯი გაემყარებინათ. ეს ფაქტი, ნათელი მაგალითია იმის, რომ საზოგადოება ცენზურას აღარ აღიქვამდა აუღებელ რკინის კედლად, არამეს ეს უკვე ბიუროკრატიული ლაბირინთი იყო, სადაც ხელოვნებს უკვე შეეძლოთ საგარეო პოლიტიკის გამოყენებით სისტემაზე მანიპულირება (Yurchak, 2005).

თავი II. რელიგიური სიმბოლიზმი საბჭოთა ქართულ კინოში 1960-80-იან წლებში

ტოტალიტარული სახელმწიფოების მექანიზმის კვლევისას, ერთ-ერთ მთავარ ასპექტს წარმოადგენს რეჟიმის მიერ „იდეოლოგიური მონოპოლიის“ დამყარება (Linz & Stepan, 1996). საბჭოთა რეჟიმი არ შემოიფარგლებოდა მხოლოდ ეკონომიკური, სოციალური და ინსტიტუციური კონტროლით; რეჟიმი მიზნად ისახავდა სრულიად ახალი პოლიტიკური მექანიზმის, მარქსიზმ-ლენინიზმის დამკვიდრებას, რომელსაც უნდა ჩაენაცვლებინა ნებისმიერი ტრადიციული ავტორიტეტი (Pipes, 1995). სახელმწიფო ათეიზმი საბჭოთა კავშირში არ იყო მხოლოდ მარქსისა და ენგელსის ფილოსოფიური პოზიციიდან ჩამოყალიბებული მიდგომა. ის წარმოადგენდა მკაცრ პოლიტიკურ ინსტრუმენტსა და მეთოდს, რომელიც მიზნად ისახავდა საზოგადოების ატომიზაციას და ძალაუფლების ალტერნატიული ცენტრების განადგურებას (Lane, 1978). კარლ მარქსის მოსაზრების მიხედვით, „რელიგია ხალხის ოპიუმია“ (მარქსი, 1844). ოპიუმი ის ნივთიერებაა, რომელიც ხალხის გონებას ბინდავს, ის ტრანსში გადაჰყავს და აიძულებს რომ რეალობას მოწყდეს. მარქსისთვის რელიგია ის იარაღია, რომელიც ხალხს ლოგიკურად აზროვნების უნარს აკარგვინებს და ეუბნება მათ, რომ სოციალური უთანასწორობა ღმერთისგანაა ბოძებული და უნდა შეეგუონ ამას. სწორედ ამიტომ მარქსს არ სურს რელიგია, რომელიც მის „სახელმწიფოში“ იარსებებს, როგორც პლატონს არ სურს ქორწინება თავის იდეალურ სახელმწიფოში. რელიგია, მუდამ განიხილებოდა ხალხის მართვის ერთ-ერთ საუკეთესო საშუალებად და თუ ის არ იარსებებდა, რეჟიმს ხელის შემშლელი ძალაუფლების ალტერნატივაც აღარ ექნებოდა.

ამ პირობებში, 1960-1980-იანი წლების ქართულ კინოში რელიგიური სიმბოლიზმის შემოტანა ნიშნავს არა რელიგიური პროპაგანდას ან მისტიკური აქტს, არამედ პოლიტიკის კონტრ-დისკურსს. კლიფორდ გირცის მიხედვით, რელიგია თავად არის კულტურისა და პოლიტიკის მნიშვნელობების გაერთიანებული სისტემა, რომელიც განაპირობებს ადამიანთა სოციალურ ქმედებებს (Geertz, 1973). როდესაც რეჟისორები ეკრანზე აცოცხლებდნენ რელიგიურ სიმბოლოებს, ისინი ამით საბჭოთა

იდეოლოგიური ნარატივის დეკონსტრუქციას იწვევდნენ და მაყურებელს სთავაზობდნენ ლეგიტიმური “ხელისუფლების” ალტერნატიულ წყაროს, რომელიც სახელმწიფოს კონტროლის მიღმა იდგა (Castells, 1997). ამ პერიოდის რამდენიმე ფილმი, როგორებიცაა „მონანიება“, „ალავერდობა“ და „ნატვრის ხე“ იმ რელიგიური სიმბოლოებითაა სავსე, რომელიც მნიშვნელოვანია კვლევისთვის. სამივე ფილმი ძალიან განსხვავდება ერთმანეთისგან, თუმცა აერთიანებთ სიმბოლური მრავალფეროვნება რელიგიური განხრით.

მართალია „ალავერდობა“ და „ნატვრის ხე“ ჩვეულებრივ მოთხრობად გამოცემული ნაწარმოებებია, თუმცა სცენარისტები ყოველთვის ამატებენ და აკლებენ რაღაცას, სწორედ ასე მოხდა ამ შემთხვევაშიც და ამ ორივე ფილმში მთავარი ყურადღება სწორედ ეკრანსა და კონკრეტულ მომენტებს ეთმობა.

2.1. მარქსიზმის რელიგიური ხედვის დეკონსტრუქცია 1960-1980-იანი წლების კინოში

მიშელ ფუკო, თავის დისკურსის თეორიაზე წერისას, ხაზს უსვამს, რომ ყველა ძალაუფლებრივი ხელისუფლება, ამ შემთხვევაში ტოტალიტარიზმი, თავის „ჭეშმარიტების რეჟიმს“ აყალიბებს. ეს რეჟიმი განსაზღვრავს, რა არის მისაღები და რა არა მოსახლეობის ცნობიერებისთვის (Foucault, 1980). საბჭოთა კავშირის ტოტალიტარული რეჟიმი, სრულად აგებული იყო მარქსისა და ენგელსის სოციალიზმზე და ვინაიდან, კარლ მარქსი რელიგიას გმობდა და „ხალხის ოპიუმს“ უწოდებდა, საბჭოთა კავშირის რელიგიური იდეოლოგიაც თავიდანვე, ჯერ კიდევ საბჭოთა კავშირის შექმნამდე, განსაზღვრული ათეიზმი იყო. პარადოქსულია, რომ საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიის ყველაზე შეუვალ გამტარებელს, იოსებ სტალინს, თბილისის სასულიერო სემინარიის რამდენიმე კლასი ჰქონდა დასრულებული და გარიცხულიც იყო კლასიდან. სახელმწიფო ძალაუფლების ორგანოები ათეიზმს ნერგავდნენ, მეცნიერებას ამოფარებული დისკურსებით. ათეიზმს იყენებდნენ, როგორც დომინაციის გამოვლინებას, რათა ისეთ რელიგიურ საზოგადოებებში, როგორიც საქართველოში არსებობდა, სრულად აღმოეფხვრათ სახელმწიფოზე მაღლა მდგომი ორგანო და ხალხისთვის მთავარი ავტორიტეტული ძალა, ანუ ღმერთი. ამით ცდილობდნენ, მოსახლეობა „პარტიულ რელიგიაზე“ დაექვემდებარებინათ და მათი მთავარი ავტორიტეტის სახე ჩამოეყალიბებინათ პარტიულ ლიდერში, ანუ ბელადებში (Pospelovsky, 1987).

1960-1980-იანი წლების რეჟისორებმა, ეკრანზე გამოსახული ვიზუალური ენით, სრულიად პარადოქსული ნიმუში შექმნეს, იმის, თუ როგორ შეიძლება აჩვენო რეჟიმს, რომ რეალურად თავისი იდეოლოგია არის ხალხის „გამაყუჩებელი“ ოპიუმი და საბჭოთა ბიუროკრატია, ერთი დიდი ილუზია იმ „სულიერ სიცარიელეში“. როგორც ამას კვლევის რესპოდენტი ნომერი ერთი ახსენებს და მეც ვეთანხმები. რელიგიური ნარატივები და ქრისტიანული სიმბოლოების გამოვლინება იყო არა რეალობიდან გაქცევის რაიმე ნარკოტიკული საშუალება, არამედ ალტერნატიული დისკურსი, რომელიც საბჭოთა მოქალაქის გამოფხიზლებისა და ეროვნული იდენტობის გადარჩენისკენ იყო მიმართული (ამირეჯიბი, 1997). შესაბამისად ეკრანებზე გამოტანილი რელიგიური სიმბოლოები, კიდევ ერთხელ ახსენებდა საბჭოთა კავშირის საქართველოს მოსახლეობას, რომ საბჭოთა კავშირის შექმნამდე, ბევრად უფრო ადრე არსებობდა ძალა, რომელიც იყო, ერთ-ერთი განმაპირობებელი ფაქტორი იმის, თუ რატომ გადარჩა საქართველო და როგორ მოაღწია ანტიკურობიდან მეოცე საუკუნემდე.

ჩემი აზრით, რეჟისორები, ამ პერიოდის ფილმებში ერთვარ ტროას ცხენის მეთოდებს იყენებდნენ, რაც გულისხმობდა ანტირელიგიური ნარატივების სარკაზმითა და ტრაგი-კომედიის ენით გადმოცემას. ფილმების ანოტაციებშიც ეწერა ხშირად რელიგიური გადმონაშთების მხილება, ეს გზას უხსნიდა ფილმის დაფინანსებას და პროექტის გატანას, თუმცა მონტაჟებისა და კადრების, ანუ ვიზუალის დონეზე ხდებოდა რეალურად გადმოცემა სათქმელის. ეს მოსაზრება გადმოცემულია მარინე კერესელიძის წიგნშიც: „ქართული კინოს ენციკლოპედიური ლექსიკონი“, რომელიც 2005 წელს გამოიცა.

2.2. სორენ კირკეგორიული ეგზისტენციალიზმი ფილმში „ალავერდობა“ (1962)

გიორგი შენგელაიას ფილმი „ალავერდობა“ იდეალური ნიმუშია იმის, თუ როგორ გარდაიქმნება ანტირელიგიური სიუჟეტი, ეგზისტენციალიზმით სავსე დრამად. კირკეგორი გვესაუბრება ადამიანის ინდივიდუალობაზე, სუბიექტურობასა და ისეთ ეგზისტენციალურ განცდებზე, როგორიცაა სასოწარკვეთა და შიში. მისი აზრით ცივი ლოგიკა ყოველთვის ვერ ახსნის იმას რისიც ადამიანს გულწრფელად სწამს. შიში არაა რაიმე კონკრეტულისკენ მიმართული, არამედ აბსტრაქტულია და რწმენაც ღმერთთან ინდივიდის დაკავშირების უმაღლესი

გამოვლინებაა. სწორედ, ფილმში „ალავერდობა“ ჩვენ ვხედავთ რწმენის გაუფასურებას, მთავარი მოქმედი პირის ეგზისტენციალიზმსა და სასოწარკვეთას, როცა ალავერდის ეზოში გადაშლილ „პეიზაჟს“ უყურებს. ფილმი ალავერდობის დღესასწაულს ასახავს, სადაც ხალხი მხოლოდ კახეთიდან კი არ იკრიბება, არამედ ჩრდილოეთ კავკასიიდანაც კი მოდიან და ჩერდებიან იქ საზეიმოდ და აღსანიშნავად. ერთია ის, რომ ტრადიცია, შემოინახეს, მაგრამ რა ფორმითა და სახით, ეს მეორე ამბავია.

ეს საზოგადოება, ერთგვარ „ესთეტიკურ სტადიაში“ იმყოფება, რომელშიც ადამიანი იმართება მხოლოდ მომენტალური სიამოვნებით, ხორციელი, ყოფითი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებითა და ყველანაირად მოკლებულია მორალურ პასუხისმგებლობებს (Kierkegaard, 1843). გურამი, ფილმის მთავარი გმირი, ინდივიდია, რომელიც განიცდის ამ ჭაობის მიმართ დაუოკებელ პროტესტს და ეძებს რაიმე აზრს, რომელიც ძველ ალავერდობას, ამ სახის ალავერდობასთან დააკავშირებს.

იაკობ გოგებაშვილი, ალავერდის ტაძარზე წერდა: „ყველაზე დიდებული ნაშთი და მოწმე კახელთა ძლიერი სარწმუნოებისა და ხელოვნებისა უწინდელს დროში არის ეს ტაძარი“ (გოგებაშვილი, ციტირებულია გურამ რჩეულიშვილის „ალავერდობის“ სასკოლო გამოცემიდან). ალავერდობა 27 სექტემბერს იწყებოდა და ძველად 3 კვირის განმავლობაში გრძელდებოდა, რომ ერთგვარი მადლობა გადაეხადათ ალავერდის წმინდა ტაძრისთვის, უხვმოსავლიანობისა და წარმატებული რთველის გამო და ელოცათ საფუძვლიანად. ფილმის მთავარი გმირი, მის წინ გადაშლილ სურათს რომ უყურებს: სმას განუწყვეტლივ, ტაძრის საკურთხეველთან დაყრილ შეწირული ცხვრის თავებს, ჭორობით გართულ ქალებსა და გარეთ დოლ-გარმონის მუსიკით აცეკვებულ კაცებს, რთულია არ დაეწყოს ეგზისტენციალური კრიზისი და შინაგანი პროტესტი, იმის გამო თუ რად იქცა ერი.

ისიც კი სიმბოლურია, რომ გურამი, სწორედ იმ ცხენს იტაცებს, რომელიც რამდენიმე წამის წინ თავად აჯანყდა და გაველურდა. ეს ცხენიც, ისეთივე დაუმორჩილებელი სულის სიმბოლოა, როგორიც გურამის სული იმ წუთებში. მაშინ, როდესაც ეს შინაგანი პროტესტი უკვე კულმინაციას აღწევს, გურამი ისე იპარავს ცხენს, თითქოს იქ მათ გარდა არავინ არის. იმდენადაა ბრბო გართობით

დაბრმავებული, სხვა ვერაფრის შემჩნევას ახერხებენ და გურამიც ცხენზე ამხედრებული მიუყვება ალაზნის ველებს. თუმცა, ბრუნდება. მართლა საოცარი სანახავია ალაზნის ველებში აღმართული ეს ტაძარი და გურამიც ასე ფიქრობს. მთელი სიჩქარით მირბის ცხენით ტაძრისკენ, სადაც უკვე შეამჩნიეს ცხენის არ ყოფნა. წამიერად ფხიზლდება ხალხი, ცდილობენ დაიჭირონ გურამი, რაღაც ქაოსის მოგმგვრელია იმ ჭაობურ მდუმარებაში და გურამის სულიერი ეგზისტენციალიზმიც მშვიდდება წამიერად. მიუხედავად იმისა, რომ გაუცხოვება არსად მიდის, მაინც გრძნობს პატარა სიახლოვეს და მოკლული ცხენის მიუხედავად მაინც განაგრძობს გზასა და სირბილს ტაძრისკენ. კვლევის რესპოდენტების აზრით ეს მიმართულება ტაძრისკენ, რომელიც საბოლოოდ ტაძრის გუმბათამდე მიდის ერთგვარი სწრაფვაა სულიერების სიმბოლურობისკენ და ღმერთთან სულიერი კავშირის მოთხოვნილებისკენ. „თუ ცხენის პატრონისთვის წმინდაა ალავერდი და ალავერდობა, მაშინ მოსაკლავად რატომ შეჰყვა ტაძარში გურამს?“ (რესპოდენტი #1, 2026 წლის მაისი). ჩემი აზრით, ეს ის კითხვაა, რომელიც საბჭოთა კავშირში არსებული რწმენის გაუფასურებასთან გვაკავშირებს.

გუმბათზე მდგარი გურამი, ისევ გადაჰყურებს ალავერდის ეზოს და ისევ იგივე მდგომარეობას, ისევ ცეკვავენ მთვრალი კაცები, ისევ მიდის ვაჭრობა ტაძრის ეზოში, ისევ ჭორაობენ ტაძრის კუთხეში „მლოცველი“ ქალები და ისევ იგივე სულიერი მდუმარება სუფევს ირგვლივ. გუმბათზე დგომაც ფილოსოფიური მეტაფორაა და მიწიერი ყოფიდან სულიერ სამყაროში შეჭრის გამოვლინების სიმბოლოა (კერესელიძე, 2005). და სწორედ ეს სიმბოლო გვაჩვენებს, რომ გუმბათზე მდგარი გურამი ძალიან შორს და მეტად ზემოთ მდგომია, ვიდრე ის საბჭოთა კავშირის საზოგადოება და რეჟიმი, რომელიც ტაძარს ირგვლივ ერწყმის.

თეთრი მტრედის აფრენაც სიმბოლურია და გიორგი შენგელაია ააქტიურებს აუდიო-ვიზუალურ კონტრასტს და ქმნის კონტრ-დისკურსს, მაშინ როცა საბჭოთა კავშირის პროპაგანდა რელიგიას მიიჩნევს, როგორც „წარსულის გადმონაშთს“ ამ დროს „ალავერდობა“ ამტკიცებს, რომ ნამდვილი ტრაგედია, ის კი არ არის, რომ ერს რელიგიის ქონა აეკრძალა, არამედ ის რომ ერმა ის სულიერი სწავლება დაკარგა, რომელსაც რელიგია აღვივებდა ქართველებში, ქართლის გაქრისტიანებიდან

მოყოლებული. ამგვარად, ფილმი ნათელი გამოვლინებაა იმის, თუ როგორ გარდაიქმნება ანტირელიგიური პროპაგანდა, ადამიანის სულიერი გადარჩენის საშუალებად (შენგელაია, 1962).

2.3. მსხვერპლშეწირვა და წამების ქრისტიანული არქეტიპი ფილმში “ნატვრის ხე” (1976წ.)

თენგიზ აბულაძის ფილმში „ნატვრი ხე“, რომელიც გიორგი ლეონიძის მოთხრობის მიხედვით გადაიღეს, ნაჩვენებია, თუ როგორ გარდაიქმნება ქრისტიანული მელანქოლია და არქეტიპები საზოგადოების მხილების ინსტრუმენტად. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის სიუჟეტი იმ დროის პერიოდს მოიცავს, როცა ბოლშევიკური რევოლუცია ჯერ საქართველოში არ იყო მომხდარი, მიშელ ფუკოს დისკურსზე დაყრდნობით შეგვიძლია დავინახოთ ე.წ. „სტაგნაციის ეპოქის“ სოციალური სტრუქტურის სახე და მოდელი. ფილმში ასახული სოფელი ჩაკეტილი სივრცეა, სადაც კოლექტივს მართავს სოფლის უზუცესი ციციკორე და „მორალის მცველები“, რომლებიც ტოტალურად აკონტროლებენ ნებისმიერი ინდივიდის ცხოვრებასა და ყოველდღიურობას (ფუკო, 2017). ქრისტიანული ეთიკა, რომელიც წესით უნდა ჩანდეს იმ დროის საქართველოში, სრულიად ამოღებულია და დაწესებულია სადამსჯელო რიტუალები, რომლებიც პირდაპირ კავშირშია საბჭოთა იდოლოგიურ სადამსჯელო აპარატთან.

კირკეგორი „ეთიკურ სტადიაში“ მყოფი ინდივიდი საკუთარ თავს აიგივებს საზოგადოების მიერ დადგენილ ნორმებთან, კოლექტიურ მორალთან და კანონებთან რაც მას უქმნის ერთგვარ უსაფრთხოების ილუზიას (Kierkegaard, 1843). თუმცა, თენგიზ აბულაძე აჩვენებს იმ ტრაგედიას, სადაც საზოგადოებრივი მორალი კარგავს თავის ფუნდამენტურ საფუძველს, სიყვარულსა და პასუხისმგებლობას და იქცევა ბრმა ძალად. სოფლის უზუცესები, რომლებიც ტრადიციებისა და წესრიგის მქადაგებელნი არიან, სინამდვილეში დესტრუქციულ, ჩამოშლილ კოლექტიურ ნებას განასახიერებენ, რომელიც მზადაა გაანადგუროს ნებისმიერი ინდივიდუალური ხმა და არჩევანი.

ამ ეთიკური სტადიის ყველაზე მნიშვნელოვანი მსხვერპლი ფილმში არის მარიტა, რომელიც უმანკოების, მშვენიერებისა და ღვთისმშობლის ვიზუალური არქეტიპია. მისი სიყვარული, გედიას მიმართ არღვევს სოფლის დაწესებულ დოგმებს, რის გამოც მას ვირზე უკუდმა სვამენ და ტალახს ესვრიან. ამავდროულად მარიტას

ხშირად განიხილავენ როგორც საქართველოს სიმბოლოს. მისი და გედიას სიყვარული წმინდა ეგზისტენციალური მოცემულობაა, რომელიც არ ემორჩილება სოფლის კოლექტიურ ნებას, ეწინააღმდეგება და ისჯება კიდეც. ციციკორეს მიერ მართული თემი კი არის საბჭოთა საზოგადოების ალეგორია.

მღვდელი, რომელიც სოფელში სულიერების მთავარი სახე უნდა იყოს, ავხორცობისა და ცოდვის ჭეშმარიტი სახეა. ციციკორე, რომელიც თითქოს „ხევისბერის“ როლს თამაშობს, რეალურად არავინ არის, უბრალოდ სოფლის კოლექტივმა აღიარა ის ერთგვარ უხუცესად. წესით, უხუცესი, უნდა ცდილობდეს მსოხლეობაში წესრიგისა და სამართლის დამკვიდრებას, თუმცა ციციკორეც კი, მარიტას გათხოვებას შეთეზე ურჩევს, მარიტას მამას, იმ სიტყვებით, რომ მისი შვილი შეძლებულ ოჯახში იცხოვრებს და გედიას არაფერი გააჩნია, სიყვარულის გარდა მარიტას მიმართ.

იორამი, პერსონაჟია, რომელსაც სერიოზულად არავინ აღიქვამს სოფელში. ერთ-ერთ სცენაში, როცა ის ბავშვებს მატარებლის დადებით მხარეებზე უყვება, ამბობს: „მატარებელი რომ მოვა, ჩვენს კახეთის მიწაზე, აყვავდება მთელი ქვეყანა, ექიმიც დროზე გვეყოლება, წამალიც დროზე გვექნება. თქვენც ამ მატარებლით წახვალთ სასწავლებლად და სწავლულები დაგვიბრუნდებით“ (აბულაძე, ნატვრის ხე, 1976) ამ დროს კი ჩნდება ციციკორე, რომელიც ამ სიტყვებს ისმენს და სიახლეებისადმი შიშის გამო, ბრაზდება, და მატარებლის უარყოფით მხარეებზე დაიწყებს საუბარს. თითქოს გაყინულობისა და სიახლისადმი მიუღებლობის სიმბოლური სცენაა და ციციკორეც სახეა იმ მიუღებლობის, რომელიც საბჭოთა სახელმწიფოს გააჩნდა. შიში, ძლიერი მამოძრავებელი ძალაა, რომელიც ან ერთ ადგილას გაშეშებას აიძულებს ადამიანს, ან კიდეც აზრს მოკლებულ ქმედებებს, ეს კი მშვენივრად იცოდა საბჭოთა რეჟიმმა.

მარიტასა და შეთეს ჯვრისწერის სცენაში, სულ ორი პერსონაჟია, რომელიც პროტესტს გამოთქვამს. პირველი, ეს არის ქორია, სიტყვებით „გაიყიდა სამართალი!“, ხოლო მეორე მუმბალა, რომელიც ამბობს: „ქვეყანას სამი რამ აკლია: ცას კიბე, ზღვას ხიდი, ადამიანს კი სამართალი“. ამ სიტყვებში, კარგად ჩანს, სადამდე მიიყვანა ციციკორეს კარჩაკეტილობამ სოფლის საზოგადოება. თუ ცას ვერ ვწვდებით, სულიერება არ გვაქვს, თუ ზღვას ხიდი არ აქვს, მეორე მხარეს ვერ გადავალთ, ხოლო

საზოგადოება, რომელიც ვერც ზევით ადის და ვერც სხვაგან მიდის, იზოლირებულობაში სამართალს ვერ იპოვის და ჩამოიშლება.

„-მია იორამ მოდის, გუგუნი ისმის!“ ყვირის ბავშვი იორამი ეკითხება თუ ვინ მოდის, ბავშვი კი პასუხობს, რევოლუცია მოდის. „მოვა აბა რას იზამს“ პასუხობს იორამი. საზოგადოებაში, სადაც ინდივიდუალიზმი, თავისუფალი ნება და სამართალი იყიდება, გარდაუვალია ცვლილება, რევოლუცია და როგორც ელიოზი, ნატვრის თვალისა და თავისუფლების მაძიებელი იტყოდა ფილმში „ვარდი უეკლოდ ვის მოუკრეფია?!“, თავისუფლება მოითხოვს მსხვერპლს. და ათხოვებენ თუ არა მარიტას, ბოლო იმედიც, ელიოზის სახით კვდება.

„...მარიტა არის ინდივიდუალურ თავისუფლების სიმბოლური სახე... ის არის ადამიანი, რომელიც განსხვავდება იმ სოფლის ნორმებისგან და სწორედ ამიტომ გახდება იმ კოლექტიური ძალადობის მსხვერპლიც.“ (რესპოდენტი #2, 2026 წლის ივნისი). მარიტას დასჯის სცენა, ვირზე უკუღმა შესმა, ტალახის სროლა და თემის მიერ მისი ჩაქოლვა, არის ქრისტეს გოლგოთის, ვნების კვირის წითელი პარასკევის პირდაპირი კინემატოგრაფიული ალუზია. კოლექტივი, რომელიც საკუთარ თავზე იღებს მართლმსაჯულების ფუნქციას, კლავს სიწმინდეს. გედიას სიკვდილი და მთხრობელის მიერ აყვავებული ბროწეულის ხის ხაზგასმა, რომელიც გაუდაბურებულ მიწაზე არის ამოსული კერიის ადგილას, წამებისა და აღდგომის სიმბოლოა, ასევე შეიძლება განვიხილოთ როგორც იმედის ძიება იმ რეჟიმის პირობებში, სადაც არანაირი ცვლილება, არანაირი იმედი არ ჩანს. ფილმის ფინალი, ელიოზის შვილი მორთულ ნატვრის ხესთან დგას და კიდევ ამატებს ნაჭრებს, არის მანიფესტაცია და იმედი იმისა, რომ სულიერი ღირებულებების განადგურება შეუძლებელია, რომ ისინი, კვლავ აღორძინდებიან, რაც სიმბოლურად, საბჭოთა იმპერიის გარდაუვალ იდეოლოგიურ მარცხს მოასწავებს. (აბულაძე, 1976)

2.4. ტოტალიტარიზმის ტირანიისა და რწმენის დაპირისპირება ფილმში „მონანიება“ (1984)

მთლიანად ფილმი „მონანიება“ ერთი დიდი სიმბოლოა იმის, თუ რა მოაქვს გაბატონებულ ტირანიას და როგორ ეწირებიან უდანაშაულო ადამიანები რეჟიმს, რომელიც სავსეა უსამართლობითა და სისხლის ღვრით. ამ ფილმში ტირანია უპირისპირდება ადამიანურ სულიერებასა და რწმენას. თუ „ნატვრის ხე“

ტოტალიტარულ რეჟიმს სოფლის აღწერით გვაჩვენებს, „მონანიება“ სუფთად გამოსახავს ჯორჯ ორუელის „1984“-ის იდეებს, სადაც დიდი ძმა, სწორედ ვარლამ არავიძის პერსონაჟია (ორუელი, 1949). ჰანა არენდტის ტოტალიტარიზმის თეორიას თუ მოვიყვანთ, ვარლამის რეჟიმი არ ებრძვის მხოლოდ კონკრეტულ ადამიანებს, არამედ მისი მიზანია ადამიანის შინაგანი ბუნების რწმენისა და მეხსიერების განადგურება. ვარლამის რეჟიმი ცდილობს ღმერთის ჩანაცვლებას იდეოლოგიით, ხოლო ტაძარი გადააკეთოს ლაბორატორიად, სამეცნიერო მიზნებისთვის, რომელიც ასევე ამტკიცებს მოსაზრებას, რომ ათეიზმის პროპაგანდას საბჭოთა კავშირი სწორედ მეცნიერული ნარატივებით ცდილობდა.

სანდრო ბარათელი, რომელიც ფილმში ატარებს ქრისტეს არქექტიპულ სახეს, თავისუფალი სულის მატარებელი მხატვარია. ვარლამისა და სანდროს დაპირისპირება კი, უბრალოდ პოლიტიკური შეხედულებების კონფლიქტის სახეს არ ატარებს, არამედ ეს არის დაპირისპირება ტირანიასა და რწმენას შორის. სანდრო ბარათელი კომპრომისზე არ მიდის და როგორც შეუძლია, სადამდეც სწვდება შესაძლებლობები, ისე იცავს ღვთისმშობლის ტაძარს, ამით კი არღვევს ტირანიის მიერ დაწესებულ ჩარჩოებს, რომელიც ქმნის დისკურსს. მიშელ ფუკოს თეორიის მიხედვით ძალაუფლება სწორედ იქ მარცხდება, სადაც ინდივიდი ინარჩუნებს სულიერებას, ანუ რწმენას, ვინაიდან რელიგიური რწმენა დგას ნებისმიერი ძალაუფლებისგან შორს და მას სახელმწიფო აპარატები ვერ ეხებიან.

ვარლამის დიქტატორული სახე ლავრენტი ბერიას თვისებებს აცოცხლებს. ვარლამ არავიძის მოღვაწეობა, მისი რეპრესიული ბუნება და ქმედებები, ისტორიულ ლავრენტი ბერიას ახსენებს რესპოდენტსაც: „მართლა ძალიან ჰგავს ისტორიულ ბერიას, თუმცა,..... ჩემი აზრით, ვარლამი უფრო ფართო პოლიტიკური სიმბოლოა... რაღაც უფრო, ტოტალიტარული ძალაუფლების სახე..“(რესპოდენტი #3, 2026წლის მაისი). ქეთევან ბარათელის მიერ ვარლამის გვამის მრავალგზის ამოთხრა საფლავიდან არის უზენაესი სიმბოლური აქტი, რომელიც მთელი ფილმის განმავლობაში, მთავარი მოვლენა ხდება. ის ფაქტი, რომ გარდაცვლილი ადამიანი მიწას უნდა მიბარდეს, ჭეშმარიტი ქრისტიანული ადათია, ქეთევან ბარათელის აზრით, კი ვარლამ არავიძე, მიწაში მშვიდად განსვენებას არ იმსახურებს.

გირცისეული „ლოკალური ცოდნის“ ჭრილშიც, მიცვალებულის მიწას მიბარება წმინდა რიტუალია (Geertz, 1983), მაგრამ ქეთევანი ამბობს, რომ ვარლამის მიწაში დატოვება ნიშნავს მისი ცოდვების მიღებას, აღიარებასა და პატიებას. კირკეგორის თეორიას თუ გავყვებით, ქეთევანი არის „რწმენის რაინდი“, რომელიც მოქმედებს აბსურდის პირობებში; ქეთევანი მარტო უპირისპირდება მთელ სახელმწიფო მანქანას და სასამართლოს, რადგან მისი შინაგანი მორალი, ღვთიური სამართლიანობიდან გამომდინარეობს (Kierkegaard, 1983).

სასამართლო, რომელშიც სამართალი არ არსებობს, ხასიათდება მოსამართლეებით, რომლებიც თეთრ პარიკს ატარებენ, აქვეა ადვოკატი, რომელიც თვალზე არასწორი მიმართულებით მიღებული სათვალიდან „გარკვევით“ კითხულობს ტექსტს და პროკურორი, რომელიც რუბიკის კუბით თამაშობს. განაჩენი წინასწარ განსაზღვრულია, თუმცა სასამართლო მაინც ტარდება. სისტემა, რომელიც ვარლამ არავიძემ ჩამოაყალიბა, ასეთი სასამართლოთი ხასიათდება. ასეთი სასამართლო სისტემის „გაკეთილშობილება“ კი ათწლეულების შრომის შედეგად მიიღება.

ვარლამის ქალაქის თავად დანიშვნის ცერემონიალი, მიუხედავად იმისა, რომ სანიაღვრე ჭა ამოიფრქვა, მაინც გრძელდება. სახეზე ღიმილი არ შორდება არც დიდს და არც პატარას. თითქოს ყველას უხარია, ან იძულებულნი არიან რომ გაუხარდეთ, სხვაგვარად „დიდი ძმა“ მათ მიაკითხავთ, რადგან ის ყველას უყურებს, ყველას ამჩნევს და ყველაფერი ესმის. მისი გვამის ამოთხრა, ნათელი მაგალითია იმის, რომ ტირანს და მის მიერ შექმნილ ტირანიას, სიკვდილის შემდეგაც არ მიეტევება, ვინაიდან ბოროტი საქმე რომელიც სიცოცხლეში იქნა გაკეთებული, ღრმა კვალს ტოვებს საზოგადოებაზე.

ქეთევან ბარათელი, სასამართლოში ყვება მთელ ისტორიას, და აქვე ჩნდება ერთი სიმბოლური ნიშანიც. ვარლამ არავიძეს და სანდრო ბარათელს (ქეთევანის მამას) ერთი საერთო წინაპარი ჰყავდათ, სახელად ტარასი ტარასკუნელი, რაც მიგვანიშნებს და სიმბოლოა იმის რომ ბოროტსაც და კეთილსაც ერთი საერთო წინაპარი ჰყავთ. ფილმში მრავალი სცენაა სადაც ფიგურირებს სარკე, ან წყალზე არეკლილი საკუთარი გამოსახულება, რაც გვაჩვენებს ადამიანის ორ ბუნებას, სიკეთეს და ბოროტებას. ასევე

ერთ-ერთ სცენაში, ჩანს, რომ ვარლამი, თავის შვილიშვილ თორნიკეს, სიკვდილის წინ ეუბნება „ცოდვები უნდა მოინანიო“. ირონიულია, თუმცა საწყისები ერთია, ორი ბუნება ადამიანს აქვს და მაშასადამე, ვარლამიც არ იქნებოდა გამონაკლისი, ვინაიდან ისიც ადამიანია და მასაც ჰქონდა დასასრული, შესაბამისად, ექნებოდა მის მიერ დანერგილ რეჟიმსაც. თუმცა აღსარება, რომელსაც ვარლამი გულისხმობს, წმინდა რელიგიური მოტივებით არ იყო გაჯერებული.

ფილმში, ღვთისმშობლის ტაძრის ლაბორატორიად ქცევა, სადაც მაღალი ძაბვის აპარატურაა დამონტაჟებული, და შემდგომ მისი აფეთქება, არის ბოლშევიკური კულტურული და სულიერი გენოციდის ასახვა (ჭელიძე, 2010). მხატვარ სანდრო ბარათელის, უსაფუძვლო დაკავება და წამება საპრობილემო, როდესაც ის ხელგაშლილი, ჯვარცმული ქრისტეს პოზაშია დაკიდებული, წარმოადგენს ქართული ინტელიგენციისა და ეკლესიის ერთობლივ წამებასა და განადგურებას.

ფილმის მონაკვეთში, სადაც ვარლამ არავიდის შვილი, აბელ არავიძე აღსარების ჩასაბარებლად სარდაფში ჩადის, რომელიც სავსეა სანდრო ბარათელის ნახატებით, თითქოს მასაც დაეწყო გაორება. ამ დროს მას სარდაფში მამა დახვდება, რომლის მხოლოდ ხელები ჩანს და რომელიც უმ თევზს მიირთმევს. თევზი ქრისტიანული და ბიბლიური პარალელია. ქრისტეს სიმბოლო ბიბლიაში სწორედ თევზია, ვარლამი კი მას ჭამს, შესაბამისად ეს მის ბოროტულ და ტირანულ ბუნებაზე მეტყველებს და გაიგივებულია ანტიქრისტეს სახესთან. როდესაც აბელი გამოფხიზლდება და მიხვდება, რომ ეს ყველაფერი მის თავში ხდებოდა, ხელში უჭირავს თევზის ფხა, რომელიც თურმე თავად შეჭამა. შესაბამისად ეს სცენა სიმბოლოა იმის, რომ თაობა რომელიც ჩადის დანაშაულს და იძენს ცოდვას, ეს ცოდვები გადაჰყვება შემდეგ თაობასაც. ქეთევანს საავადმყოფოში აწვენენ და ფსიქიკურად გაუწონასწორებლად რაცხავენ, ვარლამის შვილიშვილი თორნიკე, კი უსამართლობით სავსე თავს იკლავს, ვარლამისვე ნაჩუქარი სანადირო თოფით.

ფილმი სავსეა სიმბოლოებით, რომელთა ამოხსნაც შესაძლებელი და ამავდროულად საკმაოდ რთულია. ასევე ფილმში კლიფორდ გირცის „სქელი აღწერით“ შეგვიძლია ღრმად ჩამალული სიმბოლოები ვეძიოთ და ნათელი მოვფინოთ, მაგრამ ვარლამის დიალოგები და მონოლოგები, რომლებიც ღრმა

ფილოსოფიურ აზრებს ატარებს, „თხელი აღწერთაც“ შეგვიძლია ამოვიცნოთ, ანუ ნათლად და ღიად ჩანს თითოეული მათგანი, სწორედ ამიტომ ფილმი უნიკალური ნიმუშია იმის თუ როგორ უპირისპირდება ტოტალიტარიზმის ტირანია რწმენის იდეალებს და რელიგიურ არქეტიპებს ისე, რომ თავად ტოტალიტარულ რეჟიმს იყენებს მაგალითად (Geertz, 1973).

საინტერესოა ის სიმბოლოც, რომ ფილმის სიუჟეტი რეალურად ქეთევან ბარათელის გონებაში არსებული წარმოსახვაა. ფილმის დასაწყისში ქეთევან ბარათელი სწორედ იმ ეკლესიის ფორმის ტორტებს აცხობს, რომელიც დასაჭრელად არის განწირული და რომელიც, განასახიერებს იმ ღვთისმშობლის ტაძარს, რომლის გამოც დაიწყო ყველაფერი. ასევე ფილმის დასასრულშიც, ამ ტაძრის ფორმის ტორტის გუმბათის მოტეხვის სცენას ვხედავთ და ქალს, რომელსაც ქეთევან ბარათელი ესაუბრება. „ეს გზა ღვთისმშობლის ტაძართან მიმიყვანს?“ პასუხი უარყოფითია, ეს ვარლამის ქუჩაა, ვარლამის ქუჩა, მისი დიქტატორული ბუნებიდან გამომდინარე, არასდროს მივა ტაძართან. „არა? მაშ რა საჭიროა იგი? რის მაქნისია გზა, თუ კი ტაძართან არ მიმიყვანს?“ ეს კითხვა არის საბჭოთა 70-წლიანი ექსპერიმენტის სრული დეკონსტრუქცია: ნებისმიერი პოლიტიკური სისტემა, ნებისმიერი გზა და მოდერნიზაციის პროექტი, რომელიც უარყოფს ადამიანის სულიერ ღირებულებებსა და ინდივიდუალიზმს, რომელსაც ქრისტიანობა ქადაგებს, არის ილუზია, სიცარიელე და განწირულია კატასტროფისთვის და განადგურებისთვის (Christie, 1993).

ამ დიალოგთან დაკავშირებით, ჩემი აზრით ჩანს, რომ ქეთევანის მიერ წარმოდგენილი მთლიანი სცენა ამ ქალის კითხვამ, „ეს გზა ღვთისმშობლის ტაძართან მიმიყვანს?“ არის სიმბოლო იმის, რომ მიუტევებლობა, მონანიების არ არსებობის მიუხედავად, არ მიდის ღმერთამდე და სულიერებამდე. ქეთევან ბარათელიც ადასტურებს, რომ ეს გზა, არ მიდის ტაძრამდე, მაშასადამე, არ მიდის რწმენის იმ იდეალამდე, სადაც რწმენა ბევრად მეტია, ვიდრე სახელმწიფოს იდეოლოგიის მიერ დაკნინებული და გაცრეცილი რელიგია. (აბულაძე, მონანიება, 1984)

მეორე თავის შეჯამებაშეჯამება.

ნაშრომის ამ თავში გამოიკვეთა, რომ სამივე განხილულ ფილმში რეჟისორების მთავარი სათქმელი იყო, საბჭოთა ტოტალიტარულმა და ტირანულმა რეჟიმმა მოკლა

ხელოვნება, მოკლა რელიგია და მოკლა რწმენა თავისუფლების, რომელიც ასე ძლიერ უყვარდა ისტორიის განმავლობაში ქართველ ხალხს. რეჟისორებმა აჩვენეს, რომ მართალია ახლა შეიძლება წრეზე ვტრიალებდეთ, თუმცა იმედი მაინც ყოველთვის არსებობს და ისევ აფრინდება ალავერდის გუმბათიდან მტრედი, ისევ იყვავილებს ბროწეულის ხე და აუცილებლად ვიპოვით გზას, რომელიც ტაძრამდე მიგვიყვანს. შესაბამისად, ნაშრომის ამ თავში გამოყენებული ავტორები, რომლებიც პერსონაჟების სულიერი ეგზისტენციალიზმისა და კადრების გააზრებისთვის გამოვიყენეთ, გვიდასტურებენ დაშვებას იმის შესახებ რომ „ეზოპეს ენა“ ნამდვილად კარგად მუშაობდა საბჭოთა ქართულ კინემატოგრაფიაში 1960-1980-იან წლებში და რეჟისორებს ჰქონდათ შესაძლებლობა, რელიგიური ხასიათის პოზიციები შეფარვითა და ალეგორიებით სრულად მიეტანათ მაყურებლამდე.

თავი III. ეროვნული და პატრიოტული სიმბოლიზმი 1960-1980-იანი წლების საბჭოთა ქართულ კინოში

საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში, რომელიც ცდილობდა ეროვნული იდენტობების ამოშლას ერთი და საერთო საბჭოთა იდენტობის ჩამოყალიბებას, კინემატოგრაფია ალტერნატიულ სივრცედ და დისკურსად იქცა. ამ პერიოდის ფილმები, რომელთაგან ორი უკვე განვიხილე რელიგიურ ჭრილში, ხასიათდება ფართო სიმბოლიზმითა და „ეზოპეს ენის“ სიმდიდრით. შესაბამისად, ამავე ფილმებში საკმოდ ხშირად შევხვდებით ისეთ ნარატივებს, რომლებიც ქართულ ეროვნულ და პატრიოტულ ქვეტექსტებს ატარებს. თუმცა, ცენზურის სიმკაცრის გამო, ეს არ იყო ღია, ნაციონალური ლოზუნგები, დიალოგები და ქმედებები, არამედ დახვეწილი კულტურული კოდები, რომლებიც უკავშირდებოდნენ მიწას, წინაპართა მეხსიერებასა და ავთენტურ ყოფას, რასაც გირცი უწოდებს „პირველქმნილ მიჯაჭვულობას“ (Geertz, 1973).

საბჭოთა კავშირის რეჟიმმა, ბევრი მცდელობის მიუხედავად, მაინც ვერ ამოშალა ქართველთა მეხსიერებიდან ის წარსული, რომელიც პატრიოტიზმს აღვივებდა ერში და ამის მაგალითია, თუნდაც 1978 წლის 14 აპრილი, ეროვნული ენის დასაცავად გამართული პროტესტი და ყველა ის ლიტერატურა თუ ფილმი, რომელიც რეალურად, ატარებდა პატრიოტულ სიმბოლოებს. სწორედ ასეთი მაგალითია, ამ თავის კონტექსტში განსახილველად შერჩეული სამი ფილმი: „ჯარისკაცის მამა“(1965); „ნატვრის ხე“(1976) და „მონანიება“(1984). სამივე ამ ფილმის სიუჟეტი ატარებს როგორც რელიგიურ, ისე პატრიოტულ სიმბოლიკას. სამივე მათგანიდან შეიძლება ამოვიღოთ ის ფუნდამენტური მნიშვნელობის კოდები, რომლებშიც ჩანს ეროვნული იდენტობა, ეროვნული სიმბოლოები, როგორიცაა მაგალითად ვაზი. ამასთანავე, სამივე ფილმი, სამ განსხვავებულ დეკადაშია გადაღებული, რაც რეჟიმისა და ცენზურის ცვალებადობას, ისევე როგორც სიმბოლიზმის ენის განვითარების შესახებ შედარების შესაძლებლობას მოგვცემს. ამ თავში გაანალიზებული იქნება თითოეულ ამ ფილმში გამოხატული საბჭოთა კავშირის მიერ შექმნილი დისკურსის დეკონტრუქცია და ეროვნული და პატრიოტული ქვეტექსტების კონტრ-დისკურსის შექმნა.

3.1. მიწა, ვენახი და იმპერიული ომი ფილმში „ჯარისკაცის მამა“ (1964)

რეზო ჩხეიძის „ჯარისკაცის მამა“ ფორმალური სახით სამამულო ომის და საბჭოთა გმირობის ეპოსი იყო, რომელიც გვიყვებოდა საბჭოთა კავშირის, ერთ ჩვეულებრივ ჯარისკაცის ისტორიას, თუმცა ამავდროულად უსვამდა ხაზს როგორი თავგანწირული და შეუდრეკელი უნდა ყოფილიყო საბჭოთა კავშირის მოქალაქე. თუმცა, სიღრმისეული ანალიზი გვაჩვენებს, რომ ფილმი სავსეა ქართული, ნაციონალური სიმბოლოებით, რომლებიც ინტერნაციონალურ ნარატივს უპირისპირდებოდა. მოვიშველიოთ ანდერსონის „წარმოსახვითი საზოგადოების“ თეორია, სადაც აღნიშნავს, რომ ერი, არის წარმოსახვითი პოლიტიკური ერთობა, რომელიც თავისი არსით, შეზღუდულიცაა, ანუ გარკვეულ საზღვრებში მოქცეული და სუვერენულიც (Anderson, 1983). საბჭოთა რეჟიმი იმ ტოქსიკურ გლობალიზაციაზე საუბრობდა, სადაც მსოფლიო ერთი მთლიანი ნაცია უნდა ყოფილიყო. გლობალიზაციის ეს ფორმა ინტერნაციონალიზმს მოითხოვდა და მსოფლიო სოციალისტურ რევოლუციას უჭერდა მხარს. ასეთი იყო რწმენა და გათვლა პირველი თაობის ბოლშევიკების მხრიდან. მათი აზრით, მარქსისტული სოციალიზმი იყო სამყაროს გადარჩენის გზა და ისინი სამყაროს წარმოდგენდნენ ერთი სახელმწიფოს ქვეშ გაერთიანებულს. ან შესაძლოა არც გაერთიანებულიყო, თუმცა სურდათ რომ დედამიწის თითოეულ წერტილში სოციალიზმს ებატონა, როგორც ეს ხდებოდა მაგალითად, კომუნისტურ ჩინეთში. სწორედ ასეთ ინტერნაციონალიზმის პირობებში ეროვნული თვითმყობადობის შენარჩუნება მოითხოვდა მაიკლ ბილიგის “ბანალური ნაციონალიზმის” კონცეფციას, სადაც ბილიგი ამბობს, რომ ეროვნული იდენტობისთვის ყოველთვის აუცილებელი არ არის პოლიტიკური მანიფესტაციები. ის ხშირად გამოხატულია ყოველდღიური, უმნიშვნელო სიმბოლოებითა და ყოფითი ქცევებით (Billig, 1995).

გიორგი მახარაშვილის პერსონაჟი ქართველი გლეხის, მიწისა და ვენახის მოტრფიალე ქართველი კაცის სახეა (ნათაძე, 2005). რეიმონდ უილიამსის კულტურის თეორიის თანახმად, კულტურული იდენტობა ინახება და აღორძინდება ყოველდღიურ ცხოვრებაში, ტრადიციებსა და პრაქტიკებში (Williams, 1977). გიორგი მახარაშვილის სახე და ფილმის დასაწყისიც ზუსტად იმ ქართულ კულტურულ სახეს აჩვენებს, რომელიც სუფთა ეროვნული ხასიათისაა და მის მიერ ვაზის მოფერებაც,

წასვლის წინ, ერთგვარი დალოცვის მიღებაა თავისი მიწისგან. ისტორიის ფურცლებიდან ვიცით, რომ ომში წასვლის წინ, ქართველები ზურგზე იმაგრებდნენ ვაზის კალმებს, რომ ბრძოლის ველზე დაცემის შემთხვევაში, იმ ადგილას ვენახი გაშენებულიყო და მათი ნემტი, სასუქი, წინსვლისა და ბედნიერების მომტანი ყოფილიყო სამშობლოსთვის. გიორგიც ომში მიდის, სადაც შვილი ეგულება და გამოუთქმელი ბუნების მიუხედავად, თავისებურად მაინც ესაუბრება ვაზს.

ის ფაქტი, რომ ომში წასულ გიორგის ირგვლივ სულ სხვა ერების წარმომადგენლები ხვდებოდნენ, თუმცა ერთ სახელმწიფოში ცხოვრების მიუხედავად, ისინი ქართველები არ იყვნენ ანდერსონის თეორიას ამყარებს „წარმოსახვითი საზოგადოებების“ შესახებ. ისინი ერთი მთლიანი იმპერიის ნაწილი არიან, თუმცა საერთო არაფერი აქვთ. სასაუბრო ენაც კი, სხვადასხვა აქვთ. ერთი სახელმწიფოს ორ მოქალაქეს, შესაძლოა ერთმანეთის არ ესმოდეთ, მაგრამ გიორგი მაინც ახერხებს რუსულად საუბარს და ფრონტის ხაზამდეც მიდის, შვილის მოსაძებნად.

გიორგი მახარაშვილის გერმანიის ფრონტზე ჩასვლა და ტანკისგან გადარჩენილი ვაზი, ვიქტორ ტერნერის მოდელის მიხედვით „დომინანტური სიმბოლოს“ სახეა (Turner, 1967). ეს სიმბოლო აერთიანებს ერის ბიოლოგიურ ერთობას და გადარჩენას და ასევე გამოხატავს ერის კულტურულ უწყვეტობას. შესაბამისად, ვაზი, იმ დიდი კულტურის სიმბოლოდ აღიქმება, რომელიც საქართველოს ვაზის ისტორიის 8000 წელს ითვლის. კინო კრიტიკოსის, კორნელი სარამის მოსაზრების მიხედვით, ეს ფილმი საბჭოთა კავშირის დანერგილი ფასეულობების რადიკალური გადაფასებაა, ვინაიდან მეორე მსოფლიო ომის მნიშვნელობაზე არავინ დაობს, მაგრამ ქართველი გიორგი მახარაშვილისთვის მიწა, მშვიდობა და ვენახი გაცილებით მაღალი, შეუფასებელი ღირებულებაა, ვიდრე საბჭოთა კავშირის სამხედრო დავალება, რომელიც წესით უნდა ყოფილიყო პირველ ადგილზე (სანაძე, 1974).

ფილმში ყველაზე ცნობილი სცენა, ზუსტად ისაა, როცა გიორგი ვაზის გადარჩენას ცდილობს ტანკისგან, სიტყვებით: „შენ აქ საიდან გაჩნდი, შე ბარაქიანო შენა.“ სიტყვებს თან ერთვის გიორგის ემოციური მზერა და სიმღერა, რომელიც მონატრებისგან არის გამოწვეული. საინტერესოა, რომ გიორგი აქ იმ ქართველი ხალხის სახეა, რომელიც საკუთარ მიწას იცავს უცხო მტრისგან და ვაზს, რომელიც მისი

დიდი კულტურის, ერთი პატარა ჭანჭიკია, თუმცა მოსაფრთხილებელი. რუსის ტანკი, რომელზეც მასზე წოდებით უფროსი ხალხია, ვენახის გადათელვას ცდილობს, რაც ასევე სიმბოლურია და ბოლშევიკური რუსეთისა და საბჭოთა კავშირის მიერ საქართველოს იდენტობის წაშლის მცდელობის სიმბოლური ასახვაა. გიორგი ვენახის დასაცავად, წოდებით უფროს ადამიანსაც კი არტყავს და საინტერესო ფაქტია, რომ ამ ფილმის მოსკოვში წაღებისას, ფილმის დაბლოკვას ცდილობდნენ, სწორედ ამ სცენის გამო, სადაც წოდებით უფროს ადამიანს, ომის გმირს, რიგითი ჯარისკაცი არტყამს სახეში ხელს.

სცენა იმდენად ემოციურია, რომ ისეთივე გავლენას ახდენს მაყურებელზე, ვიდრე პოლიტიკური ყრილობების დროს პოლიტიკოსის სიტყვები მოახდენს. ენტონი სმიტი ამ ფენომენს ხსნის და ამბობს, რომ ეთნიკური სიმბოლოები ბევრად უფრო შედეგიანია ეროვნული ცნობიერების გამოღვიძებისთვის, ვიდრე ხელოვნურად თავსმოხვეული პოლიტიკური იდეოლოგიები და უფრო კარგად „მუშაობს“ (Smith, 1986). გიორგი მახარაშვილი, ომის პირობებშიც კი ინარჩუნებს ქართულ ტრადიციებსა და პატრიოტიზმს, ეროვნულ თვითშეგნებას და ეს აშკარად უპირისპირდება საბჭოთა კავშირის მთავარ ნარატივს „საბჭოთა ხალხის“ შექმნის შესახებ (Gellner, 1983). (ჩხეიძე, 1964)

3.2. კულტურული მეხსიერების აღორძინება ფილმში „ნატვრის ხე“

ენტონი სმიტის ნაციონალიზმის თეორიაზე დაყრდნობით, ერის სიცოცხლისუნარიანობა დამოკიდებულია მისი მითების, ტრადიციებისა და სიმბოლოების შენარჩუნებაზე (Smith, 1991). საბჭოთა პოლიტიკა მიზნად ისახავდა წარსულის გადაწერას, ისტორიის „შელამაზებას“ და კოლექტივიზაციის გზით ტრადიციული სოფლის სტრუქტურის მოშლას (ჯანელიძე, 2014). „ნატვრის ხეში“ თენგიზ აბულაძე მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართული სოფლის ეთნოგრაფიულ გაცოცხლებას ასახავს, რაც თავისთავად ფარული საბჭოთა პოლიტიკის ოპოზიციას ქმნიდა.

ფილმში ასახული მოვლენები შორს არის სოციალისტური რეალიზმისთვის დამახასიათებელი „ბედნიერი კოლმეურნეობის“ იდეალიზაციისგან, რითაც რეჟიმი საკუთარი იდეოლოგიისა და ცხოვრების პროპაგანდას აკეთებდა. ეს არის

გირცისეული „ლოკალური ცოდნით“ გაჯერებული სივრცე, რომელიც გულისხმობს თვითმყოფად სოციალურ სივრცეს, რომელიც საკუთარი შინაგანი კანონზომიერებით მოქმედებს (Geertz, 1983). პერსონაჟები ატარებენ ეროვნული ხასიათის სიმბოლოებსაც. მაგალითად, ციციკორე არის ძველი, ტრადიციული ადათური სამართლის მცველი. მიუხედავად მისი დოგმატური და სასტიკი ხასიათისა, პოლიტიკური თვალსაზრისით, ის სიმბოლოა, წინამძღოლის, რომელიც ერის შინაგან, ავტონომიურ თვითგადარჩენას ცდილობს. ფაქტი, რომ სოფელი თავად ირჩევს და წყვეტს საკუთარ მორალურ და სამართლებრივ საკითხებს, თუნდაც ტრაგიკულს, გამორიცხავს კრემლიდან, მოსკოვის ბოლშევიკური ცენტრიდან თავსმოხვეული საბჭოთა სამართლისა და კანონების საჭიროებას. ეთნოგრაფიული დეტალები, როგორიცაა ჩაცმულობა, ხალხური მითები, ისტორიები და ენა ფილმში ფუნქციონირებს როგორც კულტურული თავდაცვის მექანიზმი იდეოლოგიური პროპაგანდისა და გავრცელების წინააღმდეგ.

ასმანის კულტურულ მეხსიერებას თუ მოვიშველიებთ, საზოგადოება მითებისა და კულტურული სიმბოლოების მიხედვით აკეთებს საკუთარი თავის იდენტიფიცირებას და ისტორიულ თვითგაცნობიერებას. ასმანი გვეუბნება, რომ ერს აქვს საკუთარი მეხსიერების საცავები, სადაც ცენზურასაც ვერ მიუწვდება ხშირად ხელი. თენგიზ აბულაძემ ამ ფილმით ერთგვარი კულტურული მეხსიერების აღორძინება გამოიწვია, ანუ ეკრანზე გამოიტანა ამ მეხსიერების საცავის სიმბოლური კოდები, მაგალითად ძველი ქართული ჩაცმულობა, ხალხური მითები, ანუ ნატვრის თვალის ძიება და მსგავსი წვრილმანი დეტალები. თითქოს ფილმი გაჩვენებს, ვინ იყავი იქამდე, სანამ ამ დიდი იმპერიის ნაწილი გაგხადეს (Assmann, 2011b).

ეს ერთგვარი აღდგენილი ეთნოგრაფიული სურათი მხოლოდ წარსულის ნოსტალგია არ არის, არამედ პიერ ნორას „მეხსიერების ადგილების“ კონცეფციით აიხსნება, სადაც ერი ერთად შეიკვრება და დაუპირისპირდება კოლექტიურ ამნეზიას, რომელიც რეჟიმმა დაბადა მოსახლეობაში (Nora, 1989). ნორას მიხედვით, როდესაც საზოგადოება კარგავს წარსულის ყოველდღიური გადაცემის უნარს, ანუ როდესაც წყდება ცოცხალი მეხსიერების გარემო, მის ადგილას ჩნდება აუცილებლობა ისეთი ხელოვნური საყრდენის შექმნის, სადაც კოლექტიური იდენტობის ძალიან მცირე

ნაწილებად დაშლა მოხდება. ისიც აღსანიშნავია, რომ საბჭოთა კოლექტივიზაციამ სრულად შეცვალა სოფლის ცხოვრება, რომელიც ძველ საქართველოში არსებობდა თუმცა ამ ფილმში ასახული სოფელი აჩვენებს რომ ნაციონალიზმი მსგავს კრიზისულ მომენტებში, როცა გარეშე ძალები ებრძვიან იდენტობას, ერთგვარ თავდაცვის მექანიზმებს ააქტიურებს და თავს იცავს განადგურებისგან (Hutchinson, 2005). პართა ჩატერჯის ანტიკოლონიური ნაციონალიზმის თეორიის მოშველიებით კი დაქვემდებარებული ერები, ანუ საქართველო, რომელიც საბჭოთა რეჟიმს დაექვემდებარა, სუვერენიტეტის მოპოვების გზად ჯერ სულიერ და კულტურულ სფეროს ირჩევენ, ამის შემდეგ კი უშუალოდ გადადიან პოლიტიკურ ბრძოლაზე, შესაბამისად ფილმმა ასახა, რომ ბრძოლა ჯერ კულტურული სფეროთი იწყებოდა (Chatterjee, 1993).

(აბულაძე, ნატვრის ხე, 1976)

3.3. იდეოლოგიური დემონტაჟი და ტოტალიტარიზმის ანალიზი ფილმში „მონანიება“

ფილმი „მონანიება“ საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიური დემონტაჟის ეკრანიზაცია იყო, რომელიც აჩვენებდა მოსახლეობას, რეალურად როგორი იყო რეჟიმი და როგორ მართავდნენ რეჟიმს ხელისუფლების წარმომადგენლები. რა ემართებოდათ მათ, ვინც არ ემორჩილებოდა ტირანიას და რად იქცეოდა საბოლოოდ ადამიანი ამ რეჟიმში. თუ წინა ორ ფილმში იდეოლოგიური დემონტაჟი ქვეტექსტებითა იყო წარმოდგენილი, ამ შემთხვევაში რეჟისორი პირდაპირ უტევს მმართველ ორგანოებს. ლევ ლოსევის „ეზოპეს ენის“ კონცეპციაზე დაყრდნობით, თენგიზ აბულაძე ვარლამ არავიძის პერსონაჟით ანტისაბჭოთა და ანტიავტორიტარულ ნარატივებს ნიღბავს კადრებში გამოყენებული რელიგიურ-მითოლოგიური ალეგორიებით, რითაც ცენზურას ოსტატურად უვლის გვერდს (Loseff, 1984). ვარლამ არავიძე, არ განასახიერებს რომელიმე კონკრეტულ დიქტატორს, ის არის ტოტალიტარული მმართველობის და დესპოტიზმის ზოგადი სახე და სიმბოლო.

სანდრო ბარათელი არის პატრიოტიზმის ის სახე, რომელიც ფილმში სასტიკად დაისაჯა. მისთვის პატრიოტიზმი არის მორალური პასუხისმგებლობა, ის იცავს ტაძარს, როგორც ისტორიასა და ერის სულიერებას, უპირისპირდება რეჟიმს როგორც

შეუძლია და ქეთევან ბარათელიც, როცა ვარლამის გვამს თხრის, ეროვნული პატრიოტიზმის სიმბოლოდ იქცევა. რესპოდენტის აზრით, ქეთევანის ეს ქცევა არის უარი იმ წარსულის დავიწყებაზე, რომელიც ქართველმა ხალხმა გამოიარა და რეჟისორის მთავარი სათქმელიც ის უნდა ყოფილიყო, რომ ერმა თუ არ გააცნობიერა წარსულის ტრავმები, ეროვნულ თვითმყოფადობას ვერ აღიდგენს.

ამ ფილმით რეჟისორი აშიშვლებს სისტემას, რომელიც სრულად დაშენებულია შიშზე, წარსულის მეხსიერების წაშლასა და გაყალბებაზე, ინდივიდუალიზმის განადგურებასა და ახალი სამყაროს, უტოპიის შექმნის იდეაზე (გოგოძე, 2018).

პიტერ კენეზის მიხედვით, გვიანდელი საბჭოთა კინო თავისუფლდებოდა რეჟიმის დოგმებიდან და ამ რეჟიმისვე ანატომიას თავად შეისწავლიდა და გამოხატავდა (Kenez, 2001). ამ კონტექსტს მკაფიოდ აფართოებს ჯოზეფინ ვოლი, რომელიც მიუთითებს, რომ „პერესტროიკის“ პერიოდის კინემატოგრაფიამ აიღო ერთგვარი მორალური პასუხისმგებლობა, დაერღვია ათწლეულების განმავლობაში არსებული დუმილის ალთქმა და ეკრანზე ღიად გამოეტანა სტალინური ტერორისა თუ კოლექტიური ტრავმების თემატიკა, რაც მანამდე ტაბუირებული იყო (Woll, 2000). წარსულის ტრავმების გააქტუალურება ეროვნული იდენტობის აღორძინების წინაპირობაა, რასაც რონალდ სუნიც აღნიშნავს და ამბობს, რომ საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიური კრახი ის იყო, რომ რეჟიმმა მხოლოდ დროებით დათრგუნა ისტორიული მეხსიერება ერებში, თუმცა საბოლოოდ ვერ ამოშალა (Sunny, 1993).

სწორედ ამიტომ, მონანიება იყო 1980-იანი წლების ის ფილმი, რომელიც თაროზე 3 წლის განმავლობაში შემოდეს და 1987 წელს, როდესაც საბოლოოდ გაუშვეს ეკრანებზე, ამ პერიოდის ქართული საზოგადოების, ეროვნული გამოღვიძებისკენ მოწოდებაში, თავისი კვალი ნამდვილად დატოვა. როგორც დუშან რადუნოვიჩი (Radunović, 2013) ასაბუთებს, „აბულადის ეს შედეგრი ნათელი დასტურია იმისა, თუ როგორ გადაიქცა საბჭოთა კავშირის ერთ-ერთი რესპუბლიკიდან, კერძოდ, საქართველოდან წამოსული კინემატოგრაფიული ესთეტიკა მთელი იმპერიული იდეოლოგიური მატრიცის დემონტაჟის უმთავრეს იარაღად, რომელმაც საბოლოოდ ბიძგი მისცა საბჭოთა ტოტალიტარული ნარატივის სრულ კრახს“ (Radunović, 2013).

(აბულაძე, მონანიება, 1984)

მესამე თავის შეჯამება

დასკვნის სახით, ვიტყვი, რომ კინოხელოვნება 1960-1980-იან წლებში არ იყო ზედაპირული გასართობი საშუალება, ის იყო ღრმა პოლიტიკური ნარატივების მქონე, სფერო. ფილმი არის ტექსტი რომელიც უნდა წაიკითხო და სწორედ ამიტომ, ამ ფილმების „კითხვის“ პროცესში, მაყურებელი აუცილებლად იპოვიდა ისეთ სიმბოლოებს, რომელსაც ძველი ქართული სიმღერის ღიღინი ან ვაზის უზენაესობა და ტაძრის, როგორც დიადი ისტორიის ქვეტექსტი ექნებოდა.

თავი IV. რეჟიმის კრიტიკა აბსურდიზმითა და სატირით 1980-იანი წლების საბჭოთა ქართულ კინოში

1970-1980-იანი წლების საბჭოთა კავშირში ლეონიდ ბრეჟნევის ეპოქა დადგა, ანუ ე.წ. „უძრავობის ხანა“ თითქოს რეჟიმი ცდილობდა სტაბილურობის შენარჩუნებას თუმცა, საბოლოოდ ის ხასიათდებოდა ტოტალური ეკონომიკური შეფერხებებით, მასიური კორუფციის გამწვავებითა და მარქსისტულ-ლენინური იდეოლოგიის სრული გამოფიტვით (Yurchak, 2005). სისტემამ დაკარგა რწმენა, როგორც მოსახლეობის მხრიდან, ისე საკუთარი თავის მიმართ, თუმცა რეპრესიული აპარატი და ცენზურა კვლავ აგრძელებდა აქტიურ მუშაობას. სისტემის შენარჩუნების მიზნით, თითოეული ინსტიტუტი ასრულებდა თავის როლურ საქმიანობას და სწორედ ეს იყო ბიძგიც რომ შექმნილიყო სატირა და კომედია, როგორც რეჟიმის კრიტიკის ყველაზე ეფექტური იარაღი, რომელიც რეჟიმის ოფიციალური დისკურსის სრულ დეკონსტრუქციას ახდენდა (Conde & Kreuzer, 2014). ამ პირობებში, ღია პოლიტიკური პროტესტი ისევ შეუძლებელი იყო, რამაც ერთგვარი ბიძგი მისცა „ეზოპეს ენის“ აყვავებას ქართულ კინოში. რეჟისორებმა დაიწყეს აბსურდისა და სატირის ფილმებში გამოყენება, რაც მიხეილ ბახტინის თეორიის მიხედვით, არის ტოტალიტარული ძალაუფლების დესაკრალიზაციის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფორმა (Bakhtin, 1968). საგარეო და საშინაო პოლიტიკამ, ცივი ომის ეპოქამ, პროდუქციის დეფიციტმა, ხელი შეუწყო რუსიფიკაციის პოლიტიკის გამწვავებას. აქცენტი საერთო საბჭოთა რასის არსებობიდან, ნელ-ნელა გადადიოდა ახალი იდეოლოგიის ჭრილთან და იწყებოდა ტოტალური გარუსების ხანა, რასაც მოსახლეობაც მშვენივრად ამჩნევდა, თუმცა, როგორც უკვე ვთქვით, რეჟიმის კრიტიკა, ისევ სასიკვდილო განაჩენის დანაშაულს წარმოადგენდა. 1980-იანი წლების საბჭოთა კავშირის ქართულ კინემატოგრაფიაში იდეოლოგიური და პოლიტიკური წინააღმდეგობრივი ენა მხოლოდ მძიმე დრამატული ფილმებით არ გამოიხატებოდა. ღია პოლიტიკური პროტესტი უშედეგო იქნებოდა, სწორედ ამიტომ გაჩნდა სოციალური სატირა და აბსურდიზმის ერთი დიდი ესთეტიკა. ჯორჯ ფარადეის კვლევის მიხედვით საბჭოთა კინემატოგრაფიის მუშაკების ბრძოლა ავტონომიის მოსაპოვებლად რეალურად ფარული წინააღმდეგობრივი ფორმა იყო რეჟიმის მიმართ და ეს იყო ერთ-ერთი ფაქტორი იმის თუ როგორ დაკარგა სიმყარე ტოტალიტარიზმმა (Faraday, 2000).

ნაშრომის ამ თავში ორ ქართულ ფილმს განვიხილავ, რომელთა სიუჟეტშიც თავიდან ბოლომდე გაანალიზებულია რეჟიმის კრიტიკა და დეკონტრუქცია. ორივე ფილმი ძმები შენგელაიებისაა და ორივე განსხვავებული ფორმით გამოხატავს საკუთარ პოზიციას.

ხშირად, როდესაც საბჭოთა კავშირის ქართულ კინოზე გვაქვს საუბარი, მეხსიერებაში პირველ ეტაპზე ამოტივტივდება ის კომედიები, რომელთაც უფროსი თაობა სიამოვნებით აყურებინებდა შვილებსა და შვილიშვილებს. „უდიპლომო სასიძო“ (1961), „შერეკილები“ (1974) , „იმერული ესკიზები“ (1979) და ა.შ. ის კომედიებია, რომელიც ყველა ქართველს აქვს ნანახი და რა თქმა უნდა მათშიც ძლიერი პოლიტიკური ქვეტექსტებია ჩადებული. ალბათ ვერ ვაცნობიერებდით ამ სიმბოლოებს, მაშინ როცა პირველად ვუყურებდით, თუმცა მკვლევარებისთვის, ეს ფილმები საუკეთესო ნიმუშია საბჭოთა კავშირის პროპაგანდის შესასწავლად.

აღნიშნულ თავში განვიხილავ ორ ფილმს: „სიყვარული ყველას უნდა“ (1980), რომელიც ძლიერი კომედიური ჟანრის ფილმია, ხოლო მეორე „ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ (1984)

4.1. „კარნავალიზაციის“ კონცეფცია ფილმში „სიყვარული ყველას უნდა“ (1980)

მუსიკალური კომედია „სიყვარული ყველას უნდა“ (1980), მიუხედავად მისი მსუბუქი და გასართობი ჟანრისა, გვიანდელი საბჭოთა კავშირის ეპოქის კრიტიკის ერთ-ერთი ნიმუშია. ფილმი კლასიკური სოფლის ყოველდღიურობის სიუჟეტზეა აგებული, სადაც სასწავლებლიდან კახეთში მკერავად „განაწილებულ“ სიყვარულის ისტორიას ვხვდებით. იქამდე არსებულ წესრიგს, მაყვალას ჩასვლა სრულადად არღვევს. მიხეილ ბახტინის „კარნავალიზაციის“ კონცეფციის მოშველიებით ფილმში გამოხატული სივრცე განიხილება, როგორც იერარქიებისგან დაცლილი, „კარნავალური“ რეალობა, რომელიც გულისხმობს ოფიციალური საბჭოთა ნორმების, აბსურდული გეგმიური მოთხოვნებისა და მკაცრი ბიუროკრატიის დროებით გაუქმებას. აქედან უკვე ადგილი ეთმობა ადამიანურ ემოციებსა და ირონიას (Bakhtin, 1984).

საბჭოთა კავშირის მუშის კულტი, ფილმში ნაცვლდება სიყვარულითა და ინდივიდუალური ბედნიერებების ძიებით, თუმცა მაინც ჩნდება პოლიტიკური

ქვეტექსტები. მაყვალას აქვს დავალება, რომ სოფლის მოსახლეობა, მეტად მოდერნისტული ჩაცმის სტილზე გადააწყოს. რეჟიმს არ მოსწონს, საკუთარი გავლენის არეალზე ინდივიდუალიზმის ის მწირედი დონეც, რაც ჩაცმის სტილს ეხება. საბჭოთა კავშირიც, სწორედ ასეთი „ტენდენციებით“ გამოირჩეოდა. მეორე მნიშვნელოვანი კრიტიკული სიმბოლო ისაა, რომ „ზედა ფენებში“ სხვა ვერაფერი ნახეს, რაც სჭირდება სოფელს, მხოლოდ ახალი ტანსაცმელი სჭირდებათ, რომ ვიზუალური ეფექტი შეიქმნას და სხვა ყველა პრობლემა გამქრალია.

ფილმი აჩენებს კოლექტივისტურ გარემოს, სადაც ფილმის გმირები ფორმალურად ერთვებიან სოციალისტურ შრომაში, თუმცა მათი მოტივაცია „ხუთწლედების“ შესრულებისკენ კი არა, საკუთარი პირადი სარგებლისკენაა მიმართული. ყველა თავის საქმეზე დადის, ყველა საკუთარი ინტერესებით სავსე მიდის ვენახში „სამუშაოდ“ და არავინ აკონტროლებს მათ მკაცრად და სასტიკად, რაც სისტემის კიდევ ერთ მძიმე კრახზე მიგვითითებს. „მაყვალა რომ ფორმებს კერავს, ეგეც უბრალოდ საჩვენებელია, თორემ ვინ წავიდოდა შარვალ-კოსტუმით ვენახში სამუშაოდ?“ (რესპოდენტი #1, 2026 წლის მაისი).

ჯეიმს სკოტის „ყოველდღიური წინააღმდეგობის“ კონცეფციის მიხედვით, მასები უარს ამბობენ იდეოლოგიურ ქვეშევრდომობასა და მორჩილებაზე და ღია პროტესტის გვერდის ავლით, ირონიითა და გულგრილობით გამოხატავენ პოზიციას (Scott, 1985). სიყვარულის, როგორც თავისუფალი ძალის შემოჭრა სოფლის ცხოვრებაში, ანგრევს საბჭოთა კავშირის რაციონალურ და ბიუროკრატიულ ჩარჩოს და ინდივიდის უპირატესობასა და გამორჩეულობაზე კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს. (შენგელაია, სიყვარული ყველას უნდა, 1980)

4.2. ბიუროკრატიული აბსურდი და ეგზისტენციალიზმი ფილმში „ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ (1983)

ელდარ შენგელაიას „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ გვიანდელი საბჭოთა კავშირის პერიოდის სატირაა, რომელიც მანიფესტირებს და წინასწარმეტყველებს საბჭოთა კავშირის ბიუროკრატიული და იდეოლოგიური აპარატის დემონტაჟს. ფილმი მახსენებს ვებერის „რაციონალური ბიუროკრატას“, რომელიც ეკრანზეა გამოტანილი. მაქს ვებერის მიხედვით იდეალურია ბიუროკრატია

მაშინ, როდესაც მას საფუძვლად უდევს წესრიგი და არის ფუნქციურად ეფექტიანი (Weber, 1947).

სოსო, მწერალია, რომელსაც გამომცემლობაში მიაქვს ახალი წიგნი, რომელზეც თვეობით მუშაობდა. აღნიშნული გამომცემლობა საბჭოთა კავშირის პატარა, სისტემური მოდელია. აქ არავინ აკეთებს თავის საქმეს, დირექტორი ვასო მხოლოდ ხსნის თათბირებს, აწერს ხელს დოკუმენტებს, რომლებსაც არც კითხულობს, და გატაცებულია გრენლანდიის გეოგრაფიით. მისი ფიგურა არის დაბერებული, რეალობას მოწყვეტილი საბჭოთა ჩინოსანის ან მუშაკის სიმბოლო, რომელიც, წიგნის სათაურსაც არ იმახსოვრებს, იმის მიუხედავად, რომ გამომცემლობის დირექტორია. ამავდროულად, თანამშრომლები დაკავებულნი არიან პირადი საქმეებით: სწავლობენ ფრანგულს, რომელიც ვერავინ გაარკვია, რისთვის სჭირდებათ, თამაშობენ ჭადრაკს, რომლის ჩემპიონატსაც კი მართავენ, ყიდულობენ პროდუქტებს, სეიფებში კეტავენ კვერცხს ან მუდამ ჩაის სვამენ. რეალურად არავინ არაფერს აკეთებს, თანამშრომლებს ერთმანეთიც კი ავიწყდებათ. გამომცემლობის შენობაში არის მკერავი ქალი, რომელიც ყველას ავიწყდება, არა და საბჭოს ერთ-ერთი წევრია. არავინ იცის, ვინ რას აკეთებს, თუმცა საბოლოოდ ყველა თავის „საქმით“ არის დაკავებული მოკლედ, ერთი დიდი, გენიალური ქაოსი.

ფილმის მთავარი გმირი, სოსო, რომელიც მწერალია, მთელი ფილმის განმავლობაში უშედეგოდ ცდილობს მიაღწიოს იმას, რომ ვინმემ წაიკითხოს მისი მოთხრობა სათაურით: „ცისფერი მთები ანუ ტიან-შანი“. ხელნაწერი ხან იკარგება, ხან მასზე ჭადრაკის დაფას დებენ, ხან რედაქციიდან შვებულებაში წასული თანამშრომლები კარგავენ, ხან სადღაც რედაქციის ეზოში ტოვებენ წვიმასა და თოვლში. ეს დაკარგული ხელნაწერი სიმბოლოა იმისა, რომ საბჭოთა სისტემაში ინტელექტს, სიახლესა და შემოქმედებას ადგილი არ აქვს; სისტემა ორიენტირებულია მხოლოდ საკუთარი თავის შენარჩუნებაზე ბიუროკრატიული ქაოსის ფასად (ბაქრაძე, 2001).

ფილმის მთავარი მესიჯი მჟღავნდება შენობის მდგომარეობაშიც. კედლებზე ჩნდება ბზარები, ჭერიდან ცვივა ბათქაში, მაგრამ თანამშრომლები ამას ყურადღებას არ აქცევენ, ვერც ამჩნევენ, უბრალოდ ჭერისკენაც არ იხედებიან რომ ბზარები შენიშნონ.

ერთადერთი ქალი ამბობს სიტყვებს „ა, კიდო შემაქანა“ რომელიც ერთგვარი წინასწარმეტყველებაა შენობისა და მამასადავსა საბჭოთა კავშირის ნგრევის. ერთადერთი, ვინც პრობლემას რეალურად ხედავს, არის სამთო ინჟინერი, რომელსაც იგავ-არაკები აქვს გამომცემლობაში მიტანილი განსახილველად.

სოსო ცდილობს დაამტკიცოს რომ მისი ხელნაწერი ძალიან მნიშვნელოვანია და ძალიან ჰგავს ალბერ კამიუს ინტერპრეტაციულ „სიზიფეს მითს“, რადგან სოსოც, როგორც სიზიფე, დაუსრულებლად დადის კაბინეტიდან კაბინეტში, წელიწადის ყველა სეზონზე უწევს ისევ თავიდან დაიწყოს ნაწერის ძიება, კაბინეტებში შეტანა და ამბის მოკითხვა. მასაც ექცევიათ გულგრილად, და გაჰყავთ იერარქიებსა და გაუგებარ პროცედურებში სადაც რეალურად რაიმეს გაკეთება და მოქმედება ხდება შეუძლებელი (Camus, 1955). საბოლოოდ სოსო ეგუება ამ ინსტიტუციურ გულგრილობას და რაღაც მომენტში ემსგავსება კიდეც სისტემას, როდესაც მოტობურთის ასოციაციის დირექტორის, ვინმე ჩაჩანიძის ლექსებს სხვას აჩეჩებს წასაკითხად.

ხელნაწერი „ცისფერი მთები“, რომელიც მტვერსა და წვიმაში იკარგება, ჩახშობილი ინტელექტისა და კულტურული განადგურების მეტაფორაა (შერვაშიძე, 2020). ანა ლოუტონი აღნიშნავს, რომ „ცისფერი მთები“ პერესტროიკის ხანის წინასწარმეტყველებაა, რომელმაც ზუსტად გადაიტანა ეკრანზე საბჭოთა კავშირის ინსტიტუტების გარდაუვალი კრაზი და ჩამოშლა (Lawton, 1992). სისტემა არა გარეშე ძალებმა, ომმა და ტყვიებმა, არამედ ისევ შიდა ბზარებმა ჩამოშალა შინაგანი გამოფიტვისა და კორუფციით სავსე ბუდეების არსებობის გამო.

ფილმის ფინალში შენობა სრულად იშლება, თუმცა ახალ შენობაში გადასვლის მიუხედავად არაფერი იცვლება. არც თანამშრომლები, არც “საქმეები” არც მდგომარეობა და მიდგომები. რა მნიშვნელობა აქვს შენობის შეცვლას, თუ მდგომარეობა შიგნით, ინსტიტუციაში არ იცვლება. ეს ფინალი იყო პირდაპირი, წინასწარმეტყველური გათვლა საბჭოთა კავშირის გარდაუვალი კრაზისა და ჩამონგრევის, როგორც სახელმწიფოს, ისე იდეოლოგიის. რეჟისორმა აჩვენა, რომ სახელმწიფო ინსტიტუტები იმდენად არის პარალიზებული, რომ მათი შენარჩუნება

შეუძლებელია ხდება და სისტემა საკუთარი სიყალბის სიმძიმით ჩამოინგრევა ხანგრძლივი ბზარების შემდგომ.

„რა თქმა უნდა, გაყინული გრენლანდიის ის... სურათი პირდაპირი სიმბოლოა გაყინული საბჭოთა კავშირის, რომელიც გასატანია და არ გააქვთ“ (რესპოდენტი #2, 2026 წლის ივნისი). „გაიტანეთ ეს სურათი!“ ამბობს ომამდე ტანკისტი და რედაქციის საბჭოს წევრი და არ აქვთ უფლება გატანის, ჩამოხსნის და საბოლოოდ ახალ შენობაში გადასულებსაც თან მიაქვთ და ისევ ამავე ადამიანის თავზე კიდებენ. ამიტომ, გასატანი სურათი აუცილებლად უნდა იქნეს გატანილი და ამ ფილმმაც რეჟიმის უძრაობის კრიტიკასთან ერთად გაახსენა მაყურებელს, რომ საბჭოთა კავშირი უნდა გაეტანათ. (შენგელაია ე. , 1983)

მეოთხე თავის შეჯამება

ამ თავმა აჩვენა, რომ საერთოდ არაა აუცილებელი მხოლოდ მძიმე დრამებსა და სრთულ სიუჟეტებში ვეძიოთ კრიტიკა და სიმბოლოები. ფილმები რომლებიც მე შევისწავლე, ატარებს ღრმა პოლიტიკურ ქვეტექსტებსა და რეჟიმის კრიტიკის ალეგორიებს. აბსურდიზმი და კომედია, ის რაც ყველაზე მეტად ნახვადია, კომედიას ამოფარებით აჩენებს საკუთარ სათქმელს მაყურებელს, რაც რეჟისორის ოსტატობაზეც არის დამოკიდებული.

დასკვნა

ნაშრომში განხორციელებულმა კვლევამ აჩვენა, რომ 1960-1980-იანი წლების საბჭოთა კინო არ იყო მხოლოდ ესთეტიკა ეკრანზე და არც მხოლოდ გართობის საშუალება. მკაცრი ცენზურის პირობებში, იდეოლოგიური წნეხისა და დიქტატორული რეჟიმის გარემოცვაში ეს იყო ერთ-ერთი ხელოვნების დარგი, რომელშიც ფესვი გაიდგა „ეზოპეს ენამ“ და სიმბოლურმა კოდებმა. ქართული კინო იქცა ერთგვარ კლასიკად, რომელიც აქტუალობას არასდროს კარგავს. ის ფილმები, რომლებიც ამ ნაშრომში განვიხილეთ ძალიან მცირე რაოდენობაა, ვინაიდან ბევრი იყო სათქმელი და ცოტა საშუალება. სიმბოლურმა კოდებმა, რომლებსაც სცენარისტები და რეჟისორები დებდნენ კადრებში, საბჭოთა რეჟიმის დისკურსის კონტრ-დისკურსი შექმნა.

კვლევის გარშემო დასმული კითხვების პასუხით, გამოიკვეთა კვლევის მიგნებები. რელიგიური სიმბოლიზმი ისეთ ფილმებში, როგორებიც „ალავერდობა“, „ნატვრის ხე“ და „მონანიება“ ქრისტიანული სიმბოლოების, ტაძრების, მსხვერპლშეწირვებისა და ჯვრების სიმბოლიკის შემოტანამ სახელმწიფო ათეიზმის დეკონსტრუქცია გვაჩვენა. კირკეგორიული ეგზისტენციალიზმი და პერსონაჟების სულიერი ამბოხი ტოტალიტარული მანქანის წინააღმდეგ გამოთხმული ამბოხი და პროტესტი გახდა.

„ჯარისკაცის მამა“ და „ნატვრის ხე“ პირდაპირ უპირისპირდებოდა საბჭოთა კავშირის ინტერნაციონალიზმის პოლიტიკას, საკუთარი ძველ-ქართული სიმბოლიკის, ვენახისა და მიწის ეკრანზე ასახვით. ეთნიკური სიმბოლოები უფრო ძლიერი იდეოლოგიის მატარებელი იყო მაყურებლისთვის, ვიდრე საბჭოთა კავშირის მიერ თავს მოხვეული იდეოლოგია.

ფილმებმა „სიყვარული ყველას უნდა“ და „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ გამოხატეს და გვაჩვენეს, რომ შეიძლება სოფელში მცხოვრები მოსახლეობა

ვენახიდან თითო მტევან ყურძენს „იპარავდეს“ და შრომის წიგნაკებში, სამუშაო დროსაც ზედმეტად იწერდეს, თუმცა ქალაქშიც არ ხდებოდა სხვაგვარად და რეალურად არცერთ აპარატსა და დარგში ხალხი თავის საქმეს არ აკეთებდა.

საბოლოო ჯამში, კვლევამ დაადასტურა, რომ ქართულმა კინომ შეასრულა უდიდესი მისია საქართველოს პოლიტიკურ ისტორიაში და შემოგვინახა რელიგიური, ეროვნული და თავისუფლების იდეით გაჯერებული იდენტობის იდეა, შეარყია რეჟიმისადმი ბრმა და ალოგიკური რწმენა და მცირე წვლილი მაინც შეიტანა საბჭოთა საქართველოში მცხოვრები ქართველების „გამოფხიზლებაში“.

შესაბამისად, კვლევის ფარგლებში გამოყენებული ორივე დაშვება დამიდასტურდა, პირველი ეს იყო 1960-1980-იანი წლების საბჭოთა იდეოლოგიური და პოლიტიკური დისკურსები ხასიათდება მკაფიო კრიტიკით, რომელიც გამოსახულია კინემატოგრაფიის დარგში. ეს კრიტიკა იცვლება ცენზურისა და ეპოქის ცვლილებასთან ერთად. თუ დასაწყისში რეჟისორები ღრმა ფილოსოფიურ ალეგორიებს მიმართავდნენ, 1980-იანი წლებიდან დარგი გადადის ღია კრიტიკაზე. ქართულმა კინომ, ამ ევოლუციით ძალიან მნიშვნელოვანი სოციალური და კულტურული წვლილი შეიტანა საბჭოთა იდეოლოგიის ე.წ. „დესაკრალიზაციაში“. შესაბამისად შეირყა რწმენა რეჟიმის მიმართაც.

ასევე დადასტურდა მეორე დაშვება, იმის შესახებ რომ ფილმების პოლიტიკური სათქმელი, ფილმის კადრებში ჩადებული სიმბოლოები და ნარატივები უშუალოდ იყო დამოკიდებული ჟანრებსა და ისტორიულ პერიოდზე. სოციალური და პოლიტიკური მდგომარეობის აღსაწერად რეჟისორები იყენებდნენ ჟანრობრივ მიდგომას. კვლევამ ასევე გამოკვეთა ორი ძირითადი ჟანრობრივი მიდგომა: ერთი მხრივ, მძიმე პოლიტიკური, ისტორიული და რელიგიური ალეგორიები ისეთ ჟანრებში, როგორებიცაა პოლიტიკური, საომარი, ფილოსოფიური და პოეტური დრამები. მეორე მხრივ, ეს იყო სისტემის აბსურდიზმის საჩვენებელი ჟანრები სადაც გამოიყენებოდა აბსურდიზმი, სატირა და კომედია, კერძოდ ეს იყო მუსიკალური მელოდრამა, ლირიკული კომედია, აბსურდული ტრაგიკომედია და სატირული კომედია.

ბიბლიოგრაფია

ამირეჯიბი, ნ. (1991). დრო და კინო. ხელოვნება.

ამირეჯიბი, ნ. (1997). ქართული კინოს სიმბოლიზმი. კინომცოდნეობა.

ბაქრაძე, ლ. (2011). საბჭოთა ცენზურის ისტორია საქართველოში. სოვლაბი.

კერესელიძე, მ. (2005). ქართული კინოს ენციკლოპედიური ლექსიკონი. კინოცენტრი.

მაცაბერიძე, მ. (2008). ტოტალიტარული რეჟიმი საქართველოში: რეპრესიები და კულტურული წინააღმდეგობა. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

მურღულია, გ. (2012). დამალული დიალოგის კულტურა საბჭოთა საქართველოში. მერიდიანი.

მარქსი, კ. (1844). ჰეგელის სამართლის ფილოსოფიის კრიტიკისათვის.

საბჭოთა წარსულის კვლევის ლაბორატორია. (2011). ესთეტიკური კონტრაბანდა ქართულ კინოში. სოვლაბი.

ფუკო, მ. (2017). დისკურსის წესრიგი (მ. ბაქრაძე, მთარგმნ.). ნეკერი.

ქართული კინოს ისტორია. (2005). ქართული კინოს მოკლე ისტორია. თბილისის შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

ჯონსი, ს. (2013). საქართველო: პოლიტიკური ისტორია დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგ. სოციალურ მეცნიერებათა ცენტრი.

ჭელიძე, ე. (2010). კულტურული გენოციდი საბჭოთა საქართველოში. ლიტერატურა და ხელოვნება.

Assmann, A. (2011b). Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives. Cambridge University Press.

Bakhtin, M. (1965). Rabelais and his world (H. Iswolsky, Trans.). Indiana University Press.

- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Éditions du Seuil.
- Blauvelt, T. K. (2009). Nationalities policy, Language proficiencies and civil employment in Soviet Georgia under Stalin. *Nationalities Papers*, 37(4), 401–424.
- Castells, M. (1997). *The power of identity*. Blackwell.
- Christie, I. (1993). The cinema of Tengiz Abuladze. In A. Lawton (Ed.), *The red screen: Politics and aesthetics in Soviet cinema* (pp. 243–258). Routledge.
- Dobrenko, E., & Naiman, E. (Eds.). (2003). *The landscape of Stalinism: The art and ideology of Soviet space*. University of Washington Press.
- Foucault, M. (1971). *L'Ordre du discours*. Gallimard.
- Foucault, M. (1978). *The history of sexuality: Vol. 1. An introduction* (R. Hurley, Trans.). Pantheon Books.
- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge: Selected interviews and other writings, 1972–1977* (C. Gordon, Ed.). Pantheon Books.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures: Selected essays*. Basic Books.
- Geertz, B. (1983). *Local knowledge: Further essays in interpretive anthropology*. Basic Books.
- Kierkegaard, S. (1843). *Either/Or* (V. Eremita, Ed.). Victor Segn.
- Kierkegaard, S. (1983). *Fear and trembling; Repetition* (H. V. Hong & E. H. Hong, Eds. & Trans.). Princeton University Press. (Original works published 1843)
- Lane, C. (1978). *Christian religion in the Soviet Union: A sociological study*. State University of New York Press.
- Linz, J. J., & Stepan, A. (1996). *Problems of democratic transition and consolidation: Southern Europe, South America, and Post-Communist Europe*. Johns Hopkins University Press.
- Loseff, L. (1984). *On the beneficence of censorship: Aesopian language in modern Russian literature*. Otto Sagner.
- Lotman, Y. (1976). *Semiotics of cinema* (M. Suino, Trans.). University of Michigan.

- Orwell, G. (1949). *Nineteen eighty-four*. Secker & Warburg.
- Pipes, R. (1995). *Russia under the Bolshevik regime*. Vintage Books.
- Pospelovsky, D. V. (1987). *A history of Marxist-Leninist atheism and Soviet antireligious policies*. Palgrave Macmillan.
- Radunović, D. (2013). The aesthetics of retribution: Tengiz Abuladze's *Repentance* in Bakhtinian perspective. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 7(1), 55–73.
- Suny, R. G. (1994). *The revenge of the past: Nationalism, revolution, and the collapse of the Soviet Union*. Stanford University Press.
- Turner, V. (1967). *The forest of symbols: Aspects of Ndembu ritual*. Cornell University Press.
- Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford University Press.
- Woll, J. (2000). *Real images: Soviet cinema and the thaw*. I.B. Tauris.
- Yurchak, A. (2005). *Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation*. Princeton University Press.

ფილმოგრაფია

- შენგელაია, გ. (რეჟ.). (1962). „ალავერდობა“ (მხატვრული ფილმი). კინოსტუდია „ქართული ფილმი“.
- ჩხეიძე, რ. (რეჟ.). (1964). „ჯარისკაცის მამა“ (მხატვრული ფილმი). კინოსტუდია „ქართული ფილმი“.
- აბულაძე, თ. (რეჟ.). (1976). „ნატვრის ხე“ (მხატვრული ფილმი). კინოსტუდია „ქართული ფილმი“.
- შენგელაია, გ. / ჭოტაშვილი, ა. (რეჟ.). (1980). „სიყვარული ყველას უნდა“ (მხატვრული ფილმი). კინოსტუდია „ქართული ფილმი“.
- შენგელაია, ე. (რეჟ.). (1983). „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ (მხატვრული ფილმი). კინოსტუდია „ქართული ფილმი“.

აბულაძე, თ. (რეჟ.). (1984). „მონანიება“ (მხატვრული ფილმი). კინოსტუდია „ქართული ფილმი“.

დანართი 1: ინტერვიუს გზამკვლევი

- 1) როგორ შეაფასებდით საბჭოთა პერიოდის საბჭოთა ქართულ კინოში სიმბოლოების როლს?
- 2) თქვენი აზრით, როგორი იყო რეჟისორების სტრატეგია ცენზურისგან თავის დასაღწევად?
- 3) უშუალოდ ფილმებზე რომ გადავიდეთ, თქვენი აზრით, ფილმში “ალავერდობა”, ტაძრის გარშემო და სახურავზე ცხენით ჭენება უფრო მეტად რელიგიური დეგრადაციის კრიტიკაა თუ საბჭოთა რეჟიმის მიმართ ვერ ნათქვამი კრიტიკის სიმბოლო?
- 4) თქვენი აზრით, ფილმში “ნატვრის ხე”, ბოროტება ის ლოკალური რეჟიმია, რომელსაც ციციკორე უძღვება მთელი სისასტიკით, თუ “ბრბო” რომელიც საკუთარი “მორალით” წირავს მარიტას?რისი სიმბოლოა მარიტა, თქვენთვის?
- 6) თქვენი აზრით, ვარლამ არავიძე, სტალინის განსახიერებაა თუ ბერიას? და, არის თუ არა ვარლამის სახე საზოგადოების დიქტატორული სახის გამოვლინება?
- 7) ფილმში “ჯარისკაცის მამა” რა უფრო მეტად არის გამოხატული, ეროვნული თვითმყობადობის სიმბოლოები თუ საბჭოთა იდეოლოგიის პროპაგანდა, როგორც სამამულო ომის გმირის?
- 8) თქვენი აზრით, გაყინული გრენლანდიის სურათი, საბჭოთა კავშირის უძრაობის სიმბოლო იყო?
- 9) რა პოლიტიკური სიმბოლოები დევს, ისეთ კომედიასა და მელოდრამაში, როგორიც არის ფილმი: „სიყვარული ყველას უნდა“?
- 10) რამდენად შეიძლება ჩაითვალოს საბჭოთა ქართული კინო რეჟიმის კონტრ-დისკურსის შემქმნელ ფორმად?
- 11) რომელი სიმბოლოები მიგაჩნიათ ყველაზე ძლიერ პოლიტიკურ მესიჯებად საბჭოთა ქართულ კინოში?
- 12) რამეს ხომ არ დაამატებდით?