

საზოგადოებრივი გამომცემლობა სა.გა.

ჯიბის წიგნის სერია 6

მედია – კულტურა – საზოგადოება

აბას ქიაროსთამი, დაბადებული 1940 წელს, თეირანში – ირანელი კინორეჟისორი და მხატვარი. სწავლობდა თეირანის უნივერსიტეტში ნატიფ ხელოვნებათა ფაკულტეტის ფერწერის განყოფილებაზე. სწავლის შემდეგ მუშაობდა ილუსტრაციებზე საბავშვო წიგნებისათვის, რასაც დღემდე აგრძელებს; კინოგაქირავებისთვის ქმნიდა კინოპლაკატებს; 1960-69 წლებში მოამზადა 150-ზე მეტი სარეკლამო რგოლი. 1970 წელს ირანის ბავშვთა და მოზარდთა ინტელექტუალური განვითარების ინსტიტუტის დაკვეთით გადაიღო პირველი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი «პური და ვიწრო შესახვევი»; 1974 წელს – პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი «მოგზაური». 1999 წელს აქვეყნებს ლექსების კრებულს «ქარის მხარდამხარ» (წინამდებარე გამოცემაში წარმოდგენილი ლექსები). დღეისათვის გადაღებული აქვს 38-მდე ფილმი. მისი სცენარები და ზოგიერთი ფილმი სხვადასხვა დროს აკრძალული იყო ირანის მთავრობის მიერ ირანში საჩვენებლად. მისი ფილმებია: «სად არის მეგობრის სახლი?» (*Khane-ye dost kodjast?*, 1987); «Close Up» (*Nemaye Nazdik*, 1990); «ზეთისხილის ხეების ქვეშ» (*Zire darakhatan zeyton*, 1994); «ალუბლის გემო» (*Ta'm e guilass*, 1997); «ქარი წაგვიღებს» (*Bad ma ra kha-had bord*, 1999); «Ten» (*Ten*, 2002) და სხვა.

ქარის მხარღამხარ

აბას ქიაროსთამი

თბილისი, 2010

ტექსტის სათაური ორიგინალში:

عاباس كياراستامی

ფოტოები იბეჭდება შემდეგი გამოცემების მიხედვით:

Abbas Kiarostami, Photographies. Publisher: Hazan (Fernand) Editions, France 1999. Iranian Photography Now, Publisher: Hatje Cantz Verlag, Germany 2008.

თარგმანი სპარსულიდან:

გიორგი ლობჯანიძე

ნახატი გარეკანზე:

მაია სუმბაძე

დაკაბადონება და
გამომცემელი:

სოსო დუმბაძე

პირველი გამოცემა, 2010

ISBN 978-9941-0-1396-6

ყველა უფლება დაცულია

© საზოგადოებრივი გამომცემლობა სა.გა., 2010

www.sa-ga.org

ქარის მხარღამხარ

**ევროპული ნატვრები და
ირანული კულტურის ექსპორტი**
(დამატება)

როდესაც¹ ირანულ კულტურაზე ჩამოვარდება 255
საუბარი, დასავლეთის კულტურის კრიტიკოსები,
თვით ფელეტონისტებიც კი, ერთი მეორეზე აღტა-
ცებულ და დადებით რეაქციებს ვერ მაღავენ. ისინი
შეიძლება ეთანხმებოდნენ კიდევ იმას, რომ ირანის
პრეზიდენტი, აჰმადინეჟადი, უკულტურო პროლე-
ტარია, მაგრამ მას თურმე არაფერი ჰქონია საერ-
თო დღევანდელი ირანის კულტურასთან. არადა,
ირანული კულტურის ნაწარმი პლურალისტურად
და კრიტიკულად სწორედ ევროპიდან წარმოჩნდე-
ბა – თვითგამოხატვის სუბვერსიული საშუალებე-
ბის გამმაგებული ძიება თავად ევროპული ნატვრე-
ბის შედეგია და იგი, თავის მხრივ, უკვე კარგა ხანია,
რაც იქცა ირანული კულტურის ექსპორტის სტრა-
ტეგიის ზედმინევით გათვლილ ელემენტად.

ევროპული ნატვრები

2007 წლის დეკემბერს ბერლინის ერთ-ერთ უბან-
ში, ბერლინ-მითეში, »ციცეროს« გალერეაში გა-

¹ სტატია გამოქვეყნდა ჟურნალში Extrablatt, Nr. 3, 2008.

მართულმა გამოფენამ სახელწოდებით »მეიდ ინ თეჰერან« სწორედ მსგავსი რეაქციები გამოიწვია. ექვსმა ახალგაზრდა ირანელმა ფოტოგრაფმა ქალმა წარმოადგინა თავისი ნაშრომები ამ »პოლიტიკურ გალერეაში«. გამოფენის ანონსში ხელოვან ქალებს მრავალმნიშვნელოვნად »ისლამური რევოლუციის პირმშობეად« იხსენიებდნენ; პირმშობეად, რომლებიც ამ უკანასკნელს (ისლამურ რევოლუციას) კი არ შეუსანსლავს, არამედ, პირიქით – როგორც გვამცნობს ბროშურა – სწორედ ირანული კულტურის სახელმწიფო მხარდაჭერის საფუძველზე მისცემიათ მათ საშუალება თეირანის უნივერსიტეტის ხელოვნების ფაკულტეტზე შეექმნათ და გამოეფინათ თავიანთი ნაშრომები. მართალია, ანონსი ახსენებს, რომ რამდენიმე ნაშრომი მხოლოდ გერმანიის კულტურულ მეტროპოლში გამოიფინება, მაგრამ ის, თუ რომელი და რამდენი ხელოვნების ნიმუშია ისეთი, რომლითაც ტკბობა ისლამურ რესპუბლიკაში მხოლოდ სასემინარო ოთახებშია შესაძლებელი, მითითებული აღარაა. გერმანული კულტურის სფეროს კორესპონდენტებს მარტოოდენ ის აოცებთ, თუ როგორ წარადგენენ საკუთარ თავს რევოლუციის ეს პირმშონი: »უთხელესი მოსასხამები უფრო უდარდელად თუ ფარავენ მათ ლამაზ მუქ თმებს. მათ აცვიათ ჯინსები ან მუხლებამდე მოკლე შარვლები, შავი აბრეშუმის წინდები და მაღალი ჩექმები. დასავლური პერსპექტივიდან გასაოცარია, თუ რაოდენ თავდაჯერებულად და

ლიად მუშაობს ეს ექვსი ხელოვანი ქალი და როგორ წარდგებიან ისინი პუბლიკის წინაშე ისეთ სფეროში, რომელიც სულ რამდენიმე წლის წინ მხოლოდ მამაკაცთა საუფლოდ გვევლინებოდა. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ყოველივე ეს »მთავრობასთან შეთავსებადი« უნდა იყოს».²

ასე, ან დაახლოებით ასე, ჟღერს ნებისმიერი რეპორტაჟი ირანული კულტურის შესახებ ევროპულ გაზეთებში, სადაც თითქმის ყოველთვის ქალის მდგომარეობაზე აკეთებენ აქცენტს და ძირითადად გარეგნულობიდან გამომდინარე აფასებენ ვითარებას – თავსაფარი ხომ (ზემოთ »უთხელეს მოსახლამად« მოხსენიებული) ის კრიტიკული ბარომეტრია, რომლის მიხედვითაც, როგორც ისინი ვარაუდობენ, უნდა იზომებოდეს რეპრესიის მაჩვენებელი ისლამიზმის სკალაზე. ის, რომ გერმანიის კულტურის მუშაკებს უკვე საერთოდ აღარ აინტერესებთ ქალთა შევინროვების რეალური ვითარება ირანში და სანაცვლოდ ვითომდა »სიმბოლური« კონფლიქტის ფარგლებში არსებულ »ხელოვანთა განსხვავებულ პოზიციებზე« საუბრობენ, უკვე გულისხმობს ხელოვნების მიმართ ნებისმიერი კრიტიკული შინაარსის უკუგდებას.

257

ირანის კულტურის პოლოტიკოსებს კი ზუსტადაც რომ აწყობთ ამგვარი რეპორტაჟები. ევრო-

2 Welt Kompakt 2007: »Made in Teheran«: Sechs Fotografinnen zeigen ihre Welt, in: Welt Kompakt, 3.12.2007.

პული სურათი პლურალური და სამყაროსადმი ღია საზოგადოებისა, სადაც დისიდენტურობა სტილისტური თუ სარეკლამო ნიშნის სახით მჭიდროდაა ინტეგრირებული, ზუსტად შეესაბამება ირანული კულტურის ექსპორტის მარკეტინგულ სტრატეგიას. მაგრამ, სანამ ირანული კულტურა »რევოლუციის პირმშობებთან« და არა მის მოწინააღმდეგეებთან – მაგალითად, საზღვარგარეთ დევნილ ოპოზიციურ ჯგუფებთან და მათ არსებითად უფრო ნაკლებად ყურადღებულ ნაშრომებთან – იგივდება, მანამ ირანის კულტურული პოლიტიკა წარმატებული დარჩება.

კულტურის ექსპორტი მოლათა რეჟიმის ერთ-ერთი ცენტრალური იარაღია, რამდენადაც ის, რომ სასიცოცხლოდ აუცილებელი ევროპული შემწყნარებლური პოლიტიკა არ წყდება, სწორედ რომ კულტურის წარმატებული ტრანსფერის შედეგაცაა. გასულ წლებში ევროპის ყველაზე მნიშვნელოვანი კინოფესტივალების თითქმის ყველა კონკურსში კვლავ და კვლავ გექნებოდათ საშუალება ისლამური რესპუბლიკის მიერ წარმოდგენილი ნამუშევრებით დამტკბარიყავით. კინოფილმები ხომ უაღრესად წარმატებული პროპაგანდა შეიძლება იყოს დასავლეთში, რამდენადაც მათი საშუალებით დასავლური პუბლიკა ნაბიჯ-ნაბიჯ იმუშავებს იმუნიტეტს ისლამური რესპუბლიკის ბარბაროსული სინამდვილის შესახებ იმ ცოდნის პირისპირ, რომელიც უკვა-

ლოდ განიდევნება. კინოფილმები შეესაბამება იმ სურვილების პროექციებს, რომლებიც თავად დასავლეთს გააჩნია ირანული საზოგადოების თაობაზე. მარტოხელა ირანელი გმირები თუ ღარიბებისა და მდიდრების დაპირისპირება დასავლეთის თვალში პროექციულად უპირისპირდება ცივილიზაციას, ხოლო ურბანულობა და მოდერნულობა საკუთარი რეგრესიული ნატურის საპირისპირო პრინციპის ადგილს იკავებს: მოდერნული სუბიექტურობისაგან გაქცევის პრინციპს.

259

კინო ისლამურ რესპუბლიკაში

ის, რომ სწორედ კინო და მისი გამოყენების მრავალფეროვანი საშუალებები იქცეოდა ისლამური რესპუბლიკისათვის წარმატებულ მოდელად ინტეგრაციისა და პროპაგანდის საქმეში, 1979 წელს სრულებითაც არ იყო თავისთავად ცხადი. როდესაც თეირანში 1904 წელს პირველი კინოთეატრები დაარსდა, ამან ისლამური კლერიკალების პროტესტი გამოიწვია.³ ისლამური რევოლუციის პერიოდში კი კინოს, როგორც დასავ-

3 »მათ გაკიცხეს ეს ახალი ხელოვნება როგორც გამხრნელი დასავლური ზეგავლენა და ღმერთის გამოწვევა, რადგანაც იგი შეუბურველ ქალებს აჩვენებდა და ლასციური ცხოვრების წესის პროპაგანდას ეწეოდა«, Ebbing, Martin 2007: Keine Krawatten! Sie sind westlich und dekadent!, in: Aus Politik und Zeitgeschehen, www.bundestag.de/cgi-bin/druck.pl?N=parlament, 12.1.2008.

ლური დეკადენტურობის ინსტიტუტს, ძველი რეჟიმის სიმბოლოდ მიიჩნევდნენ, რომელსაც აუცილებლად ძველივე საშუალებებით უნდა შებრძოლებოდნენ. სწორედ კინოთეატრები იყო იმ პირველ ობიექტებს შორის, რომლებიც – ბანკებთან ერთად – ისლამური სათნოების დარაჯთა ნგრევის რისხვას შეეწირა: ისინი დაწვეს და დახურეს.⁴ კინოთეატრების საერთო რაოდენობა 1976-1979 წლების პერიოდში 112-დან 89-მდე შემცირდა. კინოს მეპატრონეებს ქონება ჩამოართვეს და ზოგიერთს შაჰის რეჟიმთან თანამშრომლობისა და »უზნეო ფილმების ჩვენების« საბაბით უჩივლეს კიდევ. მრავალი კინოთეატრი »ისლამის განვითარების ხელოვნების ცენტრად« გადაკეთდა. თუმცა, ოპოზიცია არა იმდენად თავისთავად კინოს ინსტიტუტის, რამდენადაც იმ ზნეობრივი სახის წინააღმდეგ იყო მიმართული, რომელსაც შაჰის მიმართელობის პერიოდში წარმატებული »ფილმ ფარსი« (სპარსული კინო, მთარგმნ. შენ.) და ჰოლივუდიდან იმპორტირებული ფილმები ამკვიდრებდნენ. ამიტომ არ არის გასაკვირი, რომ იმავე რეჟიმმა, რომელიც ებრძოდა კინოს, ხურავდა საპროექციო დარბაზებს და ირანულ კინოპროდუქციას მიწასთან ასწორებდა, საბოლოოდ კინო ფართომასშტაბიანი სახელმწიფო მხარდაჭერის მეშვეობით აქცია როგორც თავად ირანში ხელოვნების

4 Mirbakhtyar, Shahla 2006: Iranian Cinema and the Islamic Revolution, London 2006, S. 103.

წარმატებულ ფორმად, ისე მსოფლიოში გავრცელებულ საექსპორტო პროდუქტად.⁵

უკვე რევოლუციის პერიოდში ისლამის ზოგიერთმა აქტივისტმა კარგად გააცნობიერა, რომ კინო არა მარტო დასავლური დეკადენტურობის მაუნყებელი იყო, არამედ ისლამური საქმის პროპაგანდის იარაღადაც შეიძლება გამოყენებულიყო. აიათოლა ჰომეინიმ განაცხადა, რომ იგი სრულებითაც არ იყო კინოს წინააღმდეგი, იგი მხოლოდ და მხოლოდ იმ »მეძავეობას« უპირისპირდებოდა, რასაც კინოში უჩვენებდნენ.⁶ თავის პირველსავე სიტყვაში აიათოლა კინოს აღმზრდელით ფუნქციაზე მსჯელობდა. »ლეგენდის« თანახმად, კინომედიუმის მიმართ ჰომეინის დადებითი განწყობა გამოიწვია ერთ-ერთმა კინოფილმმა, რომელიც ირანში რევოლუციამდე არსებულ სოციალურ სილატაკეს აღწერდა.⁷

261

უკვე 1974 წელს ირანის ახალი ისლამური კინოს ერთ-ერთ მთავარ გმირად აქტიური ისლამისტი მოჰსენ მახმალბაფი გვევლინება. მისი თქმით, კინოს საშუალებით უნდა მომხდარიყო რევოლუციის იდეალების არაისლამური ზეგავლენებისგან დაცვა. მისი ფილმები სოციალურ-იდეოლოგიურ თემებს ეხება. მაგალითად, »არუსი-ე ხუ-

5 იქვე.

6 იქვე, გვ. 106.

7 Ebbing, 2007.

ბან« (რჩეულთა ქორნილი, 1989) მოგვითხრობს, თუ როგორ ბრუნდება ომში დაჭრილი ირანელი ერაციდან სახლში და როგორ აღმოაჩენს, რომ იდეალები, რომლებსაც ის იბრძოდა, საზოგადოებაში აღარ ფასდება.⁸ ცხადია, ფილმის კრიტიკის საგანი არის არა თავად ეს იდეალები, არამედ პოსტრევოლუციურ ირანულ საზოგადოებაში მათი განუხორციელებლობა. 80-იანი წლების შუა პერიოდში გაჩაღებული რელიგიური ომი ერაციის წინააღმდეგ სწორედ ის ისტორიული მომენტი, როდესაც ირანის ისლამისტური მოძრაობა რევოლუციის »მონაპოვრის« მარადიული დამკვიდრების გადაწყვეტილებას იღებს და ამის საშუალებად მთელი სახელმწიფოს ისლამური გზით მოწყობას აცხადებს. ისლამისტები იწყებენ სოციალურ პრობლემებზე ყურადღების გამახვილებას, უპირისპირდებიან კორუფციასა და სიღარიბეს; პოლიტიკური ფუნქციონერების კრიტიკას ისინი ისლამზე კიდევ უფრო მეტად რადიკალიზებული დაყრნობის საშუალებით მიმართავენ. ამავე მოძრაობის წევრია დღევანდელი პრეზიდენტი აჰმადინეჟადი. მახმალბაფის სოციალური კრიტიკა სრულიად ემთხვევა ირანის ისლამურ იდეოლოგიას.

ამიტომაც იქცა მახმალბაფი ისლამური რესპუბლიკის ერთ-ერთ სამაგალითო რეჟისორად და მის საერთაშორისო სარეკლამო აბრად. განსა-

⁸ იქვე.

კუთრებით ეს განაპირობა იმან, რომ სწორედ მის სახელს უკავშირდება სამაგალითო გარდასახვა ისლამისტი რევოლუციონერისა სოციალური კრიტიკის გამაჟღერებელ კინოხელოვნად. თავად მახმალბაფი ამ განსაკუთრებულ პოზიციას იმას უმაღლის, რომ იგი ისლამისტ-რევოლუციონერთა წრეებიდან გამოვიდა. იგი აქტიურად მონაწილეობდა ისლამური რესპუბლიკის იდეოლოგიური ორიენტირების შემუშავების საქმეში – ფაქტი, რომელსაც დასავლურ რეცეფციაში სიამოვნებით უგულვებელყოფენ.

263

ირანული კულტურული პროდუქციის ცენზურა და სახელმწიფო მხარდაჭერა

იმისათვის, რომ კინო რევოლუციის იდეალების პროპაგანდის წარმატებულ მედიუმად დამკვიდრებულყო, ირანში ორი დაწესებულება დაარსდა: »ჰოზე ჰონარი საზრმან-ე თაბლილად-ე ისლამი« (ისლამური პროპაგანდის ორგანიზაციის ხელოვნების განყოფილება) და »ბონიად-ე სინემაიე ფარაბი« (ფარაბის კინოს ფონდი). მათ პატრონაჟს უწევს კულტურისა და ისლამური წინამძღოლობის სამინისტრო, რომელიც მიზანმიმართულად უჭერს მხარს ახალ ირანულ კინოს არა მხოლოდ ირანში, არამედ საექსპორტო პროდუქტად წარმოდგენის კუთხითაც.⁹ ორივე

9 Mirbakhtyar 2006, S. 109.

ინსტიტუტი ფინანსურადაც და იდეოლოგიურადაც არის ჩართული კინოფილმების წარმოების მხარდაჭერაში. ძალაშია წინაპირობა, რომ რეჟისორები ისლამური რეჟიმის იდეოლოგიის ფუნდამენტზე უნდა იდგნენ.¹⁰ თუმცა, უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ისლამური პროპაგანდის ორგანიზაციებში მომუშავე რეჟისორები თავიანთი თემებისა თუ მხატვრული გამოხატვის ხერხების და ფორმების შერჩევის თვალსაზრისით ფართო თავისუფლებით სარგებლობენ. ცენზურა ირანში არ ნიშნავს იმას, რომ ხორციელდება მუდმივი და ყოველმხრივი დიქტატი, არამედ იგი ზოგადი ისლამური მიზნების ფარგლებში ხელოვნების გარკვეულ თავისუფლებას იძლევა; ამ ისლამური ფუნდამენტის საზღვრებს მიღმა კი პროფესიონალური კინონარმობა ირანში საერთოდ შეუძლებელია.

ამდენად, დამუშავებული მასალისა და კინოპროდუქციის ყოველი საფეხურის კონტროლის პარალელურად, ცენზურის ისეთი ფორმაც მოქმედებს, რომლის საზღვარიც – კინოინდუსტრიის მხარდაჭერის სისტემის ჩარჩოების ფარგლებში – არამკაფიოა. თუკი ფილმი იდეოლოგიურად მისაღებია, ასეთი პრივილეგიის მინიჭება ისევე, როგორც მისი მიზანმიმართული ჩვენება სპეციფიკური მაყურებლისათვის, გარანტირებულია; განსაკუთრებით ეს ეხება მის სხვადასხვა ფეს-

¹⁰ იქვე, გვ. 108.

ტივალებზე წარდგენას. ირანში შეუძლებელია კინოთეატრებში ფილმის გაშვება, თუკი ის წინასწარ არ იქნება ნაჩვენები »ფაჟრის კინოფესტივალზე«. ეს ფესტივალი 1981 წელს, რევოლუციის შემდეგ დაარსდა და 1984 წლიდან ირანის უმნიშვნელოვანეს კინოფესტივალს წარმოადგენს; როგორც ასეთი, იგი »ბონიად-ე ფარაბის« კონტროლის ქვეშ იმყოფება. დაფინანსების და კონტროლის მეორე მიმართულებას წარმოადგენს ირანული კინოფილმების მონაწილეობა საერთაშორისო კინოფესტივალების კონკურსებში. აქ პირველ პლანზეა ირანის, როგორც კინოს მწარმოებელი ქვეყნის, რეპუტაციის დამკვიდრება. გარდა ამისა, მართვა ხორციელდება კინოფილმებისა და კინოთეატრების კლასიფიკაციის მეშვეობითაც, რის შედეგადაც კონკრეტულ ფილმებს მხოლოდ კონკრეტული მაყურებელი ნახულობს. ამ კლასიფიკაციის მეშვეობით რეგულირდება ასევე მაყურებელთა აბსოლუტური რაოდენობაც.¹¹

265

ორმაგი რეფერენცია: ევროპა და ირანული კინო

ხშირად ამტკიცებენ, რომ სწორედ ამგვარი სახელმწიფო მხარდაჭერის შედეგად იზრდება კინოფილმების მხატვრული დონე.¹² ასეთი მიდგო-

11 იქვე, გვ. 114.

12 იქვე, გვ. 108.

მა განსაზღვრავს ირანული კინოს რეცეფციასაც ევროპაში. ამას ასაბუთებენ იმით, რომ, ცენზურის გამო, უფრო ალეგორიებსა და სიმბოლოებზე დაფუძნებული სტილი ჩამოყალიბდა, რომელშიც სიმბოლური და რეალისტური კინოენა ერთმანეთში ირევა და ქმნის სპეციფიკურ მხატვრულ ფორმას, რომელიც სცდება კულტურის სახელმწიფო სააგენტოებისა და ცენზურის მიერ დაწესებულ საზღვრებს.¹³

დავასახელებ ერთ მაგალითს. არსებობს მოსაზრება, თითქოს 90-იანი წლების შუა პერიოდამდე ბავშვის სახე წარმოადგენდა იმ მხატვრულ ხერხს, რომლის მეშვეობითაც – სამყაროს უფრო მიამიტური ხედვის საშუალებით – ირანული სინამდვილის ვითომდა განსხვავებული პერსპექტივით დანახვის შესაძლებლობა იქმნებოდა.¹⁴ არადა ეს, არანაკლებ, იწვევდა სოციალური სინამდვილის რომანტიკულ იდეალიზაციას, როდესაც ირანის თანამედროვე მძიმე სოციალური მდგომარეობა, განსაკუთრებით თეირანში, იფარებოდა და მისი უარყოფა ხდებოდა. ამას მაჟიდ მაჟიდის კინოფილმიც «ბახეჰა-იე ასემან» («ზეცის ბავშვები») მოწმობს, რომელიც გერმანიაში ეიფორიით იქნა მიღებული და «პოლიტიკური განათლების ფედერალური ცენტრის» მიერაც კი იქნა გავრცელებუ-

13 იქვე, გვ. 161.

14 შდრ. მაგ. აბას ქიაროსთამის «ხანე-იე დოუსთ ქოჯასთ?» («სად არის ჩემი მეგობრის სახლი?», 1987), მთარგმნ. შენ.

ლი. ეს ფილმი მოგვითხრობს პოეტურ და ზღაპრულ ისტორიას და-ძმაზე თეირანის ღარიბული უბნიდან – მათ ერთი ნყვილი ფეხსაცმლის გაყოფა უწევთ. ჟურნალი »ფილმდინსტი« ხაზს უსვამს »ბავშვების დაუმახინჯებელ თვალთახედვას« და აქებს იმას, რომ ნაჩვენებია, »თუ რარიგ რთული შეიძლება აღმოჩნდეს ღარიბებისთვის თვით ბაზისური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებაც კი. ფილმი საქმიანად და მელოდრამატიკის გარეშე გვიქმნის შთაბეჭდილებას უმძიმეს ყოფასა და ტოტალიტარულ ცხოვრებაზე »ღმერთის სახელმწიფოს« ოცნლიანი არსებობის შემდეგ და, ასევე, იმ ზოგადადამიანურ ასპექტებზე, რომლებიც ამას უპირისპირდებიან.«¹⁵ ასეთი ინტერპრეტაციები უკვე ევროპული პროექციების შედეგია. სოციალური სინამდვილის რომანტიკულად დამუშავებულ მასალაში სოციალური კრიტიკის მომენტები გამქრალია. მართალია, მასალა შეესაბამება დასავლეთის პუბლიკის სურათს ირანის შესახებ, მაგრამ მას არაფერი აქვს საერთო იმ ირანელთა სასიცოცხლო სამყაროსთან, რომელნიც ირანის რეჟიმის ქვეშ სინამდვილეში იტანჯებიან. მაშასადამე, კინოფილმებს ორმაგი რეფერენცია ახასიათებთ. ეს ესთეტიკური სტრატეგია განსაკუთრებით 1987-1997 წლებში გამოიკვეთა – პერიოდში, როდესაც ირანის კინომ მსოფლიო აღიარება მოიპოვა. ეს ორმაგი რეფერენცია ყოველთვის ორიენტირებულია დასავლურ პროექციებზე და აღტა-

15 Filmdienst 18/1999, S. 27.

ცებაზე ირანული კინოთი. იგი ისეთ რეცეფციულ დამოკიდებულებას აკმაყოფილებს, რომლის მოთხოვნილებაც კრიტიკის და სუბვერსიის მიმართ სწორედ რომ საპირისპიროს გულისხმობს: სახელდობრ, იდეოლოგიურ თანხმობას სოციალური სინამდვილის რომანტიზაციასთან და ცივილიზაციის კრიტიკის მსოფლხედვასთან.

268

მართლაც, 90-იან წლებში მრავალმა კინორეჟისორმა დაიწყო კინოფილმების მიზანმიმართულად საერთაშორისო ფესტივალების გაქირავებისათვის წარმოება, რაც ისლამური კულტურის უწყებების დაფინანსებითა და მხარდაჭერით ხორციელდებოდა. საინტერესოა, რომ ამ პერიოდში გამოშვავდა, ფორმულის სახით, თითქმის სტერეოტიპული ფორმის მქონე ტიპიური ნაციონალური სტილი. იგი იძლეოდა ნიმუშს, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელი იყო ირანში ისეთი საკონკურსო ფილმების შექმნა, საერთაშორისო ფესტივალებზე წარმატებას რომ მიაღწევდნენ.¹⁶ მათი პოეტიკა, ადამიანურობა და ისტორიების ინდივიდუალობა სწორედ ამ სქემის შემადგენელი ნაწილია და, ამდენად, როგორც ასეთი, ევროპული საავტორო კინოს მოდერნისტული და თვითრეფლექსიური სტილის დაცემის პროდუქტს წარმოადგენს. ირანული კინოფილმები კი, სწორედ კინოხელოვნების ნიმუშების სახით, სინამდვილის ბინდებუნდით მოცვის ტენდენციას შეესაბამება და, ამდენად,

16 Mirbakhtyar 2006, S. 162.

კარგადაც ემსახურება ირანული რეჟიმის საერთაშორისო პროპაგანდას, ავრცელებს რა მცდარ წარმოდგენებს ადამიანების და მათი ცხოვრების წესის შესახებ.¹⁷ ამ სტრატეგიის წარმატებას მოწმობს თუნდაც ის შეხმატკბილებული დამოკიდებულება, რომელსაც ამჟღავნებენ კულტურის სფეროში მომუშავე გერმანელი ჟურნალისტები, მაგალითად, ირანში მომუშავე კორესპონდენტი მარტინ ებინგი. წერილში »პოლიტიკისა და თანამედროვე ისტორიის საკითხები« იგი წერს: »90-იანი წლების დასაწყისიდან ირანული კინოს საერთაშორისო აღიარებამ კინორეჟისორებს უკანასკნელ წლებში საბოლოოდ შეუქმნა გარკვეული თავისუფალი სივრცე. არა მარტო ნებისმიერი აკრძალვა და ნებისმიერი ჩარევა უმალ ახალ ამბად იქცევა მთელი მსოფლიოს კინოსივრცეში [და ეს მაშინ, როდესაც გერმანიაში ქვით ჩაქოლვებისა თუ საჯარო ეკზეკუციების ფაქტებსაც კი არ თვლიან ახალი ამბის ღირსად, ტ.ე.], არამედ თავად რეჟიმიც კმაყოფილებით ადევნებს თვალყურს იმას, რომ ადგილობრივი კულტურის პროდუქტი ქვეყნის საზღვრებს გარეთაც აღწევს წარმატებას. თვით კონსერვატიული გაზეთებიც კი, სხვა შემთხვევებში »დასავლეთიზაციის« წინააღმდეგ რომ ილაშქრებენ, დაწვრილებით იუნყებიან ფესტივალებზე ნებისმიერი ირანული კინოფილმის გამოჩენას და თითოეულ მოგებულ ჯილდოს ზეიმობენ«.¹⁸

269

17 იქვე.

18 Ebbing 2007.

კულტურის თავისუფალი სივრცეები?

270

თავისუფალი სივრცე არა საერთაშორისო აღიარების გამო, არამედ რეჟიმის პოლიტიკური ნებისა და მისი ინსტიტუტების საფუძველზე არსებობს – სწორედ იმის გამო, რომ ახალი ირანული კინოს საერთაშორისო აღიარება რეჟიმის და მისი რეპრესიული მეთოდების ღია კრიტიკას აბრკოლებს და, ამდენად, ხელს უწყობს რეჟიმის გადარჩენისათვის აუცილებელ აფიზმენტს¹⁹ კულტურის სფეროში. ამ თვალსაზრისით ცოტა რამ თუ შეიცვალა ხშირად ხსენებულ ე.წ. განმუხტვის პერიოდში, 1997 წლის შემდეგ, მოჰამედ ხათამის პრეზიდენტობის დაწყებიდან, რომელსაც, განსაკუთრებით გერმანიაში, »რეფორმატორად« იხსენიებენ. ზედმეტია იმაზე მინიშნება, რომ განსხვავებები ე.წ. რეფორმატორებსა და »ჰარდლაინერებს« (მკაცრი ხაზის გამტარებლებს, მთარგმნ. შენ.) შორის »ეხება არა მიზანს, არამედ ამ მიზნის მისაღწევ საშუალებებსა და გზებს«. ²⁰ ხათა-

19 შემწყნარებლური პოლიტიკა საერთაშორისო კონფლიქტებში (Appeasement), როდესაც გასაჭირის აღიარება და დაკმაყოფილება ხდება რაციონალური მოლაპარაკებითა და კომპრომისით ძვირადღირებული, სისხლიანი და სარისკო შეიარაღებული კონფლიქტის თავიდან არიდების მიზნით. ტერმინი, ისტორიული თვალსაზრისით, ხშირად გამოიყენება ნაცისტური გერმანიის მიმართ 1937-1939 წლებში განხორციელებული ბრიტანეთის პრემიერ მინისტრის, ნევილ ჩემბერლენის, პოლიტიკის აღსანიშნავად. (იხ. პ. კენედი, სტრატეგია და დიპლომატია. 1870-1945. ლონდონი 1983, მთარგმნ. შენ.)

20 Grigat, Stephan 2008: Kalkül und Wahn im Iran, in: Die Presse,

მის მმართველობის პერიოდშიც კი არც ისლამური რესპუბლიკის რეპრესიული აპარატები, არც მათი ორიენტაცია დასავლურ სამყაროსა და, უპირველეს ყოვლისა, ისრაელის, როგორც »სიონისტური წარმონაქმნის«, წინააღმდეგ არ დამდგარა კითხვის ქვეშ. საქმე ეხებოდა მხოლოდ და მხოლოდ ისლამური საზოგადოების მოდერნიზაციას და ისეთი პროფესიონალი მწარმოებლების, განსაკუთრებით, ქალების, ინტეგრაციას ისლამური სახელმწიფოს პროექტებში, რომლებიც ნაწილობრივ ზედმეტად დიდი რეპრესიის შედეგად გამორიცხულნი იყვნენ მისი რიგებიდან. ამ კონტექსტის გათვალისწინებით, ისეთი ფილმი, როგორცაა »ჯაფარ ფანაჰის დაირე« (»წრე«), რომელიც ხშირად მოჰყავთ ხათამის განმუხტვის პოლიტიკის ერთ-ერთ ნიმუშად, არსებითად სხვა მნიშვნელობას იძენს, ვიდრე ამას დასავლეთში მისი კრიტიკული რეცეფცია და, იმავდროულად, ირანში მისი აკრძალვა გვაფიქრებინებს. ფილმი ეხება ციხიდან გამოშვებულ ორ ქალს, რომლებიც თეირანის ქუჩებში აწყდებიან სქესობრივი სეგრეგაციის შემთხვევებს: იძულებას ატარონ საბურველი, პროსტიტუციასთან ბრძოლას და რეპრესიას რევოლუციური გვარდიის მხრიდან. ფილმის ეპიზოდები შეიძლება წავიკითხოთ როგორც ქალის ისლამურ საჯარო სივრცეში განწევრიანებისაკენ მოწოდება. იგი იწყება სცენით სამშობიარო სახლში, რაც

წარმოადგენს მინიშნებას ქალების როლზე მოცემულ საზოგადოებაში – მათ რეპროდუქციის ფუნქციაზე დაყვანაზე. ხოლო პროსტიტუციის ჩვენება, რასაც ასე მრავალგზის აქებდნენ პრესაში, მას იმავდროულად საპირისპირო ხატად აქცევს, ისლამური საზოგადოების მიმართ გამოთქმულ გაფრთხილებად – არ ჩაუგდონ ქალები იძულების გზით ხელში გარყვნილობას. უშუალო ძალადობას ქალების მიმართ მხოლოდ ოჯახის კერძო სივრცეში ვხვდებით, ხოლო ისლამური საზოგადოების კრიტიკულად გადმოცემული შეზღუდვები მარტოოდენ ბურკას (და არა თავსაფარს) და საზოგადოებაში თამბაქოს მოწვევას ეხება. ის, რასაც დასავლეთის მაყურებელი კრიტიკად აღიქვამს, სრულიად შეესაბამება ირანის ისლამის მოდერნიზაციას სქესობრივი აპარტიდის კუთხით – მიუხედავად იმისა, რომ ირანში ეს კინოფილმი საბოლოოდ თავად ხათამის დროსაც კი არ უჩვენებიათ და მხოლოდ დასავლეთის პუბლიკისათვის იქნა წარმოებული.

უკვე დიდი ხანია, რაც ირანის კინოხელოვნებაში სწორედ რომ სქესობრივი თემა იქცა კონფლიქტის სტერეოტიპულ ობიექტად.²¹ დასავლური პერსპექტივა ქალთა წარმოსახვაზე ასახავს იმ ვითარებას, რომ ქალები ირანში ისლამურ იდეოლოგიაშიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ. ხშირად კონფლიქტი გამოიყენება მონოდებად

21 Mirbakhtyar 2006: S. 165.

ისლამური საზოგადოების მოდერნიზაციისაკენ და არა მისი კრიტიკისაკენ. ამის ნათელი ნიმუშია ჯაფარ ფანაჰის ფილმი »ოფსაიდი«, რომელმაც 2006 წელს »ბერლინალეს« კინოფესტივალზე გაიმარჯვა. ეს ფილმი მოგვითხრობს ფეხბურთის მოყვარულ ახალგაზრდა ქალებზე. ფილმი სრულიად ღიად განიხილავს მათ სქესობრივ პრობლემას – გოგონები ბიჭების ტანისამოსს იცვამენ, რათა შეალწიონ ფეხბურთის სანახავად სტადიონზე. ეს ფილმი თითქოს სქესობრივი სეგრეგაციის გადალახვის აუცილებლობაზე მიგვანიშნებს, მაგრამ იმავდროულად სავსებით ეთანხმება ისლამური ტანისამოსის კოდს: თავზე მოხვეული ირანის ეროვნული დროშა ქალის თავსაფრად იქცევა. საერთოდ, მთელი ფილმის განმავლობაში მაყურებლისათვის ქალები იდენტიფიცირებული რჩებიან ასეთებად, რასაც დასავლეთში სქესობრივ როლებთან თამაშად განმარტავენ. მაშასადამე, ეს არ არის ისლამური რესპუბლიკის სქესობრივი სეგრეგაციის კრიტიკა. პრინციპული საკითხები ფილმში არ განიხილება და მათზე მინიშნებაც კი არ კეთდება. მისი აშკარა კრიტიკული შინაარსი მიმართულია იმისკენ, რომ ქალებს, მხოლოდ მამაკაცების გამო, არ შეუძლიათ ფეხბურთის სანახავად მისვლა და, შესაბამისად, არ შეუძლიათ ნაციონალური მნიშვნელობის მქონე მოვლენაში მონაწილეობა. ფილმი მხოლოდ და მხოლოდ საჯარო ცხოვრებაში ქალების თანასწორი მონაწილეობის საკითხს

წამონევს – სქესობრივი სეგრეგაციის წინაპირობის შენარჩუნებით. ყველა კონფლიქტი საბოლოოდ დაიძლევა ნაციონალური ზეიმის აჟიოტაჟში ფუნდამენტური კონფლიქტის, სქესობრივი აპარტიდის, მოუხსნელად. ყველაფერი ისეა წარმოდგენილი, თითქოს, პირიქით, სპონტანური მასა უპირისპირდება ინსტიტუციონალიზაციას და კინოფილმის სუბვერსიულ ქალებს სულაც არ უნდა ეშინოდეთ ისლამური სახელმწიფოს რეპრესიული ორგანოებისა. საზოგადოდ, ქროსდრესინგის (მიღებული სქესობრივი კონვენციების დარღვევით ჩაცმა, მთარგმნ. შენ.) თემა ირანულ კინოში საკმაოდ გავრცელებულია და დიდ როლსაც თამაშობს. გასართობი ფილმების პროპაგანდისტული გამოყენების ტიპიური ნიშანია ის, რომ ისინი საზღვრების გადალახვასა და წესების რღვევას ტოლერანტულად ეკიდებიან, მაგრამ საბოლოოდ კვლავ და კვლავ იდეოლოგიურად კორექტულ წესრიგს აღადგენენ.²²

მაგალითად, დავუდ მირ ბალერის ფილმში «ადამ ბარფი» («თოვლის ბაბუა») კაცი ქალად გადაიცვამს, რათა მოიპოვოს აშშ-ის «გრინ ქარდ»-ი. ხათამის პერიოდის ირანულ რეჟიმთან კონფორმისტულობა ამ ფილმში, უპირველეს ყოვლისა, მის ანტიამერიკულ დამოკიდებულებაში მჟღავნ-

22 ამ ხერხს ოსტატურად იყენებდნენ ნაციისტები ჰაინც რიუმანის არაერთ გასართობ ფილმში, რომლებიც დღესაც პოპულარობით სარგებლობენ და მათ ხშირად უჩვენებენ ტელევიზიით.

დება. საბოლოოდ ჰეტეროსექსუალური წესრიგი კვლავ აღდგება »ნმინდა და უმნიკვლო დონისის« სიყვარულში, მაშასადამე, იდეოლოგიურად ჰეტემონიური ქალის სახის აღიარებაში; ისევე, როგორც იმ შეხედულებაში, რომ »ამერიკაში კონკურენციით განსაზღვრული თავისუფლება არც ისე განვითარებულია«. ფილმის ჰეფი ენდი ქორწინება და ირანში დაბრუნებაა. »აშშ-ით დაავადება« იყო გზიდან დროებითი გადახვევა. ფილმი თავიდან ბოლომდე ცდილობს შეინარჩუნოს როგორც ნაციონალისტური, ისე სქესობრივი წესრიგი. ქროსდრესინგი აქ ემიგრანტების მამაკაცობის დაკარგვასთან კონოტირებისათვის გამოიყენება».²³

275

ასე ემსახურება ორმაგი რეფერენცია ირანში არსებულ დავას ისლამური რესპუბლიკის მოდერნიზაციის შესახებ და, ამავე დროს, ინარჩუნებს მის იდეოლოგიურ და რელიგიურ პრინციპებს. დასავლეთის პუბლიკისათვის კი ეს ფილმები კულტურული პლურალიზმისა თუ სუბვერსიული თავისუფლების საბუთად წარმოჩნდება, რაც შემდეგ საკუთარი შემწყნარებულური პოლიტიკისა და ე.წ. კულტურული დიალოგის დამოკიდებულების სასარგებლო არგუმენტად გამოიყენება. ასევე, ხდება ამგვარად პროეცირებული დისიდენტური დამოკიდებულების ჰოყოფა, რადგანაც დასავლეთის მაყურებელს თავად სურს სუბვერსიუ-

23 Mirbakhtyar 2006, S. 328f.

ლად და კრიტიკულად და იმავდროულად ნაციონალური პროექტის ნაწილად ყოფნა. განსხვავება იქცევა ფეტიშად, ხოლო ირანი, როგორც »სხვა«, კრიტიკის დედაბოძად, რომელსაც განმანათლებლობის მაკრიტიკიკებელი ევროპელი სუბიექტი სხვაგვარად, თუ არა ანტიდასავლურად და ანტიცივილიზებულად, ვერ იაზრებს. ასე აკონსტრუირებს ევროპული ხედვა ირანის ოპოზიციურ კინოს »უცხოთა« და »ეგზოტიკურის« სახით და სწორედ რომ უარყოფს ნებისმიერ კავშირს მის საკუთარ სასიცოცხლო სამყაროსთან: მოდერნულობასა და ცივილიზაციასთან. ამიტომაც მხოლოდ იმას ვარაუდობენ ავთენტურის, ნამდვილის სახით, რაც ამ კრიტიკიკებს აკმაყოფილებს.²⁴ მაგალითად, სარა მერში წერს »ირანელ ქალებზე კამერის წინ და უკან«: »რაში გამოიხატება მრავალგზის მოხმობილი კონფლიქტი ტრადიციასა და მოდერნულობას შორის ირანულ კინოში? ერთი შეხედვით, შეიძლება პარადოქსულად მოგვეჩვენოს: რევოლუციამდე ქალებს უმეტესწილად საკუთარი ინიციატივის ნაკლებად მქონე დიასახლისებად წარმოსახავდნენ [...]; 1979 წლის შემდეგ კი ქალის მთავარი როლები მეტწილად მოდერნული ხასიათსაა: ქალები (თუკი მათ საერთოდ ვხედავთ) პროფესიულ საქმიანობას ეწევიან, იბრძვიან და დამოუკიდებელნი არიან«.²⁵

24 Kamalzadeh, Dominik 2006: Die uneingelösten Versprechen der Revolution.

25 Mersch, Sarah 2006: Ein Platz in der Gesellschaft. Iranische Frauen

თუ რამდენად სცდება ეს აღქმა ირანში არსებულ სინამდვილეს, ჩანს არა მარტო ისლამური რევოლუციის შემდეგ სექსობრივი სეგრეგაციის პირობებში ქალების ვითომდა უფრო მაღალ დაფასებაში (რაც აბსურდულად წარმოაჩინს მერშის ვარაუდს, რომ ქალის ახალი სახე »მთავრობის ოფიციალურ ხაზს [...] დიამეტრალურად უპირისპირდება«, არამედ ირანიდან განდევნილი ირანელი კინორეჟისორი ქალის, ფათიე ნალიზადეს, პრინციპულ შენინააღმდეგებაშიც. ნალიზადე აღნიშნავს, რომ რაც არ უნდა პარადოქსულად ჟღერდეს, დღეს ირანში სწორედ რომ მხოლოდ კერძო სფეროა ის უკანასკნელი თავშესაფარი, სადაც შესაძლებელია შედარებითი თავისუფლება.

ყოველივე ის კი, რაც ირანული კინოთი ევროპულ აღტაცებას ენინააღმდეგება, მხატვრული პოზიციების დაპირისპირებაში უადგილოდ უნდა დარჩეს. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ეხება იმ კინორეჟისორ ქალებსა და კაცებს, ვინც ირანის საკუთარ ხედვას განდევნილი პიროვნების პერსპექტივიდან გამოხატავენ. სწორედ დევნილი კინორეჟისორები, რეჟიმის მიმართ თავიანთი კრიტიკული დამოკიდებულების ძალით, ეჭვის ქვეშ აყენებენ »დასავლეთის« პოზიციას. მათთან ხომ უფრო პირადულ კინოპორტრეტებს ვხვდებით:

vor und hinter der Kamera, in: film-dienst 20/2006, S. 11. — ასეთი შეფასება მიესადაგება, მაგალითად, აბას ქიაროსთამის ფილმსაც »Ten« (»ათი«, 2002), მთარგმნ. შენ.

მაგალითად, ასფარ სოფია შაფიის ფილმი «ჩემი ოჯახი თეირანში»; ან პოლიტიკური ოპოზიციონერების ფილმები, მაგალითად, «თავსაფარი როგორც სისტემა – გვაგიჟებენ თუ არა თმები», რომლის ავტორებიც არიან შინა ერლევეინი, ფათიე ნალიზადე, ბეტინა ჰოჰაუსი და მერალ ელი; ან, მაგალითად, ფილმი «ექსაილ ფემილი მუვი» («დევნილი ოჯახის ფილმი»), სადაც ნათლად ვხედავთ ღია დაპირისპირებას ევროპაში დევნილთა და მოლათა დიქტატის ქვეშ მყოფთა ცხოვრებას შორის. ფილმის რეჟისორი არაშ თ. რაიჰი, დღეს ჯერ კიდევ ირანში მცხოვრები ნათესავების მიმართ მოსალოდნელი რეპრესიების შიშით, ამჟამად ამ ფილმს საჯაროდ ვეღარც უჩვენებს.

ევროპულ-ირანული კოპროდუქციები

ევროპაში აღტაცებით აღქმული ირანული საავტორო კინოფილმები სინამდვილეში ირანული კინოთეატრების შემოთავაზების მხოლოდ მცირე ნაწილს წარმოადგენს. უდიდესი ნაწილი ირანში ყოველწლიურად შექმნილი დაახლოებით 80 კინოფილმისა არის გასართობი ან ეხება ისეთ თემებს, როგორიცაა რელიგიური გამოღვიძება ან რევოლუციის მონაპოვრები. კინოს გარდა, ირანული სახელმწიფო ტელევიზიაც ასრულებს თავის ფუნქციას გაავრცელოს იდეოლოგიური და რელიგიური პოზიციები. აქაც, ასევე, ვხვდე-

ბით ორმაგ რეფერენციას, განსაკუთრებით, მნიშვნელოვან, საერთაშორისო ყურადღების ცენტრში მოქცეულ ნამუშევრებში. 2008 წლის ოქტომბერში ირანელი მაყურებელი ალაფრთოვანა ტელესერიალმა, რომელიც ევროპაში გაკვირვებით მიიღეს: »განედი: ნული გრადუსი«. ოცდაათი ნაწილისაგან შემდგარი ეს სერიალი არის, ასე ვთქვათ, ირანული ვერსია ამერიკული სატელევიზიო სერიალისა »ჰოლოკოსტი« მართალია, მას სრულიად საპირისპირო მიზანმიმართულება აქვს. ირანელის ისტორიას პარიზში, რომელიც ცდილობს დეპორტაციისაგან გადაარჩინოს ებრაელები და საბოლოოდ ებრაელი ქალი შეუყვარდება, თავისი »მეორე მხარეც« აქვს. მოჰამედ რეზა ქაზემი აკრიტიკებს »განედი: ნული გრადუსის« გადაჭარბებულ ქებას დასავლურ მედიაში, მაგალითად, »უოლ სტრიტ ჯორნალის« ვარაუდს, თითქოს ირანულ მთავრობას ამ სერიალის მეშვეობით ირანში ებრაელების ხატის გაუმჯობესება სურდეს. ქაზემი მიუთითებს იმაზე, რომ »ჩართვის მაღალი კვოტების მქონე შიტის ეგზოტიკური ფასადის უკან ჰოლოკოსტის უარმყოფელებს შორის ფართოდ გავრცელებული თეზისი იმალება. ამ თეზისის თანახმად ებრაელი სიონისტები კოლაბორაციას ენეოდნენ ადოლფ ჰიტლერთან, რათა ებრაული სახელმწიფოს დაარსების საკუთარი სურვილი სინამდვილედ ექციათ«. ²⁶

279

26 Kazemi, Mohammad Reza 2007: Verschwörer als Betörer. Ira-

ამდენად, სერიალი სრულებითაც არ უპირისპირდება სახელმწიფოს მიერ ჰოლოკოსტის ოფიციალურ ინსტრუმენტალიზაციას, რასაც თავად ირანის პრეზიდენტი საჯაროდაც გამოთქვამს პირიქით, სერიალი ისრაელის დელეგატიმაციას უწყობს ხელს და ამას სწორედ ჰოლოკოსტზე მითითების მეშვეობით აკეთებს. ამგვარად, »განედი: ნული გრადუსი«, რომლის კონცეფციაც უკვე ხათამის მთავრობის პერიოდში შეიქმნა, სულ დიდი, ირანში არსებული ანტისიონისტური მსოფლხედვის მოდერნიზაციად შეიძლება ჩაითვალოს – გერმანულ მოდელზე დაყრდნობით, განახორციელოს ისრაელისა და აშშ-ს დელეგატიმაცია. სწორედ შოაზე მითითებით, »ჰოლოკოსტის სერიალიც« გვიჩვენებს მხოლოდ იმას, რომ ირანში სახე იცვალა სტრატეგიამ და სრულებითაც არ მომხდარა ფუნდამენტური ცვლილება სახელმწიფოს ოფიციალურ პოზიციაში ისრაელთან დამოკიდებულების მხრივ. ამიტომაც არაა გასაკვირი, როდესაც ისეთი ცნობილი ირანელი ჰოლოკოსტის უარმყოფელი, როგორც არის ადოლა შაჰბაზი, სერიალის ტიტრებში »ისტორიულ კონსულტანტად« სახელდება.²⁷ ვითარების უბრალოდ გამარტივება, ტრივიალიზაციაა ის, როდესაც მარტინ ებინგი სე-

nische Holocaust Serie, in: Sandra Schäfer u.a. (Hg.) Kabul/Teheran 1979ff. Filmlandschaften, Städte unter Stress und Migration, Berlin, S. 308-316.

²⁷ იქვე.

რიალის რეჟისორის, ჰასან ფათის, შემთხვევაში იმაზე მსჯელობს, რომ იგი »თავისი კარიერის დასრულების« შიშით იძულებული იყო »სახელმწიფო ხაზთან« »კომპრომისებზე« წასულიყო. ებინგი იცავს ფათის: იგი, ებინგის სიტყვებით, არის პიროვნება, »რომელსაც, უპირველეს ყოვლისა, ისტორიული ამბის მოთხრობა სურს«.28 ებინგთან საუბარში თავშეკავებულობა ფათიმ სხვა შემთხვევაში ნათლის მომფენი ღიაობით შეცვალა: »ისტორიული საბუთები გვიჩვენებენ, რომ ნაცისტურ მსხვერპლთა უმრავლესობა ის ებრაელები იყვნენ, რომლებიც პალესტინის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ«.29 როგორც ისლამურმა, ისე მთავრობასთან შეხმატკბილებულმა გაზეთებმაც მშვენივრად იცოდნენ, თუ როგორ უნდა განემართათ სერიალის მთავარი გზავნილი. მაგალითად, »ჰარდლაინერების« გაზეთი »ქაიჰანი« ხაზს უსვამს: »Nazism [is] a parallel to Zionism« (»ნაციზმი სიონიზმის პარალელია«).30

281

კარგ ებრაელებად და ბოროტ სიონისტებად დაყოფა მთავარი გმირებისთვის სახელების შერჩევაშიც კი იჩენს თავს. ასე, თეოდორ სტარკი

28 Grote, Tom /Martin Ebbing 2007: Holocaust als Quoten-Hit im Iran. Serie im staatlichen Fernsehen zeigt Judenverfolgung, in: dradio.de, 1.10.07 (www.dradio.de/dkultur/sendungen/kulturinterview/675911.html, letzter Abruf 12.1.08).

29 Kazemi 2007.

30 Kantz, Rachel /Miriam Nissimov 2008: Iranian state TV produces series on the Holocaust, in: Jerusalem Post, 13.1.2008.

ადვილად შეიძლება იქნეს მხილებული სიონისტად, არა მარტო თანამედროვე სიონიზმის დამაარსებელ თეოდორ ჰერცლის სახელთან პარალელის, არამედ ჟღერადი გვარის – »სტარკის« (ძლიერი, მთარგმნ. შენ.) გამოც. »კარგ« ებრაელს, შმუელ ვაისსაც, მეტყველი სახელი აქვს. გვარს »ვაისი« (თეთრი, მთარგმნ. შენ.), განსაკუთრებით დასავლური პუბლიკისათვის, არა მხოლოდ კონოტაცია აქვს სინმინდესთან, არამედ იგი პირდაპირ მიანიშნებს იმავე გვარის მქონე ოჯახზე ამერიკული სატელევიზიო სერიალიდან »ჰოლოკოსტი«, რომელიც ებრაელების მსხვერპლის სიმბოლოდ იქცა. ასე იყენებს »განედი: ნული გრადუსიც« ცნობილ ორმაგ რეფერენციას და განზრახ თამაშობს დასავლური ისტორიული და გასართობი ტელევიზიის კოდებითა და კონვენციებით. მთავარი გზავნილის პირისპირ, რომელიც ისრაელის დელეგატიმაციასა და »სიონისტური მსოფლიო მტრის« დასახელებაში მდგომარეობს, თვით ისლამური ტანსაცმლის კოდიც კი უკანა პლანზე იწევს – ქალებს ეძლევათ უფლება (ისტორიული სიტუაციიდან გამომდინარე) თავსაფრის გარეშე გამოჩნდნენ ფილმში. ფაქტი, რომელიც ევროპელი კრიტიკოსების აღტკინებას იწვევს. »ევროპის შუაგულში, საფრანგეთსა და უნგრეთში, ევროპელი მსახიობების აქტიური მონაწილეობით გადაღებულ სერიალს« »განედს: ნული გრადუსიც« თავისუფლად შეიძლება დავარქვათ ირანულ-ევროპული კოპროდუ-

ქცია.³¹ რეჟისორ ფათის უკვე განცხადებული აქვს, რომ პროდუქცია გამიზნულია სატელევიზიო ბაზრისათვის ირანის ფარგლებს გარეთაც. ამდენად, სერიალი აღმოჩნდება დახვეწილ მცდელობად, ირანის ანტიისრაელური იდეოლოგია ირანულ-ევროპული კულტურის ტრანსფერის სახით ფართოდ გავრცელდეს.³²

283

ტობიას ებრეხტი
თარგმანი გერმანულიდან: დევი ღუმბაძე

31 Kazemi, 2007.

32 Kantz /Nissimov, 2008.

საბას სხვა გამოცემები:

ჰანს ბელერი – კინომონტაჟის ასპექტები

დასავლეთში ფართოდ გავრცელებული, შესავალი ხასიათის მქონე კინოსამონტაჟო სახელმძღვანელო ტექსტი, სადაც გაანალიზებულია აქტუალური სამონტაჟო მოდელები, ცნებები და რეჟისორთა სპეციფიკური სტილები: ეიზენშტეინი, ბუნუელი, ჰიჩკოკი, გოდარი, ტარკოვსკი, კუბრიკი, ჯარმუში და სხვა.



გამოცემას ახლავს კინოსამონტაჟო ცნებების განმარტებითი ლექსიკონი; კადრის სიდიდეთა მაჩვენებელი და 180 გრადუსის პრინციპის ამსახველი სქემები.



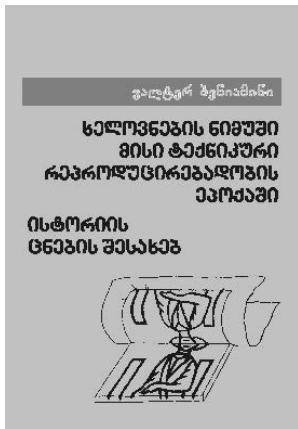
საგარეო ურთიერთობების მინისტრის კავშირის დეპარტამენტი

ვალტერ ბენიამინი – ხელოვნების ნიმუში

მკითხველს პირველად ეძლევა საშუალება გაეცნოს ქართულ ენაზე ცნობილი ფილოსოფოსისა და კულტურის მკვლევრის, ვალტერ ბენიამინის (1892-1940), ორ ნაშრომს: »ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში« (1935-36) და »ისტორიის ცნების შესახებ« (1940).

პირველი წერილი ხელოვნების ნიმუშის »აურის« დაკარგვის ახსნას გთავაზობს. მან განსაკუთრებული

აქტუალურობა შეიძინა 60-იან წლებში, როცა იქცა მონოდებად, ხელოვნება გამოეყენებინათ სოციალურ-პოლიტიკური ემანსიპაციის მიზნით. თეზისები »ისტორიის ცნების შესახებ« აჯამებს ავტორის თანამედროვე პერიოდის ბჭობას ისტორიული მატერიალიზმის დანიშნულებაზე.




ფსიქიატრიასთან გამოცდილების მქონე პირთა გერმანული ასოციაცია – რჩევები და ხერხები – როგორ ვმართოთ »შეშლილ-ოვა«?

»მეგზური« განკუთვნილია ფსიქიატრიასთან გამოცდილების მქონე ადამიანებისა და მათი ახლობლებისათვის, რომლებიც კრიზისის დროს და მის შემდეგ მხარში უდგანან ამ პიროვნებებს. აქ მოცემული რჩევები საშუალებას გვაძლევს ინდივიდუალურად და შინაურულად მოვეკიდოთ ამ მდგომარეობას; გვეხმარება, შეძლებისდაგვარად ფსიქოტროპული ნამდების გარეშე, ორგანიზმისადმი ზიანის მიყენების გვერდის ავლით, მოვლენების მართვასა და მყუდროებისა და სტაბილურობის მოპოვებაში.

ფსიქიატრიასთან გამოცდილების მქონე პირთა
გერმანული ასოციაცია

**რჩევები და ხერხები – როგორ
ვმართოთ »შეშლილ-ოვა«?**

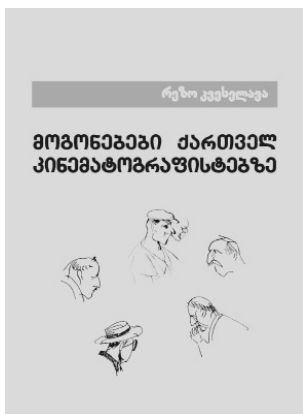


ტექსტს ახლავს ფსიქიატრ თემურ იოსებაძის ბოლოსიტყვაობა და დამხმარე ორგანიზაციათა საკონტაქტო ინფორმაცია.



რეზო კვესელავა – მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე

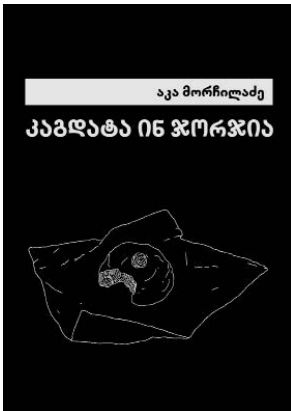
ქართველი კინოდრამატურგის რეზო კვესელავას სამემუარო წერილების კრებულში »მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე« ავტორი იხსენებს: თენგიზ აბულაძეს, აკაკი ბაქრაძეს, სულიკო ჟღენტს, მიხეილ კვესელავას, მიხეილ კობახიძეს, კოტე მიქაბერიძეს, ალექსანდრე რეხვიაშვილს, სერგო ფარაჯანოვს, ოთარ ოსელიანს, დორე ხინთიბიძესა და სხვებს.



გამოცემაში წარმოდგენელია ქართველ კინემატოგრაფისტთა უნიკალური ფოტოები ავტორის პირადი არქივიდან და კინოსტუდია »ქართული ფილმის« ორასამდე თანამშრომლის მოკლე ბიოგრაფიული მონაცემები.

აკა მორჩილაძე – კაბდატა ინ ჯორჯია

ცალკე გამოცემის სახით პირველად იბეჭდება თანამედროვე ქართველი მწერლის, აკა მორჩილაძის, ესეისტური ტექსტები: »კაბდატა ინ ჯორჯია« (2008) და »პირადი ენციკლოპედია« (2007).



მალე საბასაბან:

- საბჭოთა ავანგარდისტის, კინოდოკუმენტალისტის და დოკუმენტური კინოს თეორეტიკოსის **ძიგა ვერტოვის** ტექსტების კრებული: **აღამიანი კინოპარატი** (მანიფესტი, სტატიები, სასცენარო ვარიანტები); დევი დუმბაძის შესავალ წერილთან ერთად: **»არასაალბათო თვალის პოეზია – «კინოგლაზის» კონცეფცია ძიგა ვერტოვის ფილმში «აღამიანი კინოპარატი».**

იკითხეთ წიგნის მაღაზიებში
დამატებითი ინფორმაცია: www.sa-ga.org

სა.გა.ს წიგნის ქურდი – ქურდი არ არისო!

სა.გა.ს ნიგნის ქურდი – ქურდი არ არისო!