

დრო-სივრცული პარადიგმა ლიტერატურული ნაწარმოების კინოადაპტაციაში

თამარ კახეთელიძე

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ფილოლოგიის (გერმანული ფილოლოგიის)
დოქტორანტი; თსუ ბიბლიოთეკის იშვიათ
გამოცემათა განყოფილების უფროსი
ბიბლიოთეკარი (უფროსი სპეციალისტი),
ელ-ფოსტა: tamar.kakhetelidze@tsu.ge
ORCID: 0009-0006-3870-8751

აბსტრაქტი: ჩვენი კვლევის ობიექტში ლიტერატურულ ეკრანიზაციებში დრო-სივრცული პარადიგმის ანალიზი ექცევა, რომელიც ნათელს მოჰფენს, თუ რა ხერხებითაა შესაძლებელი, ლიტერატურული ტექსტის ნარატიული სტრუქტურები ვიზუალურ ფორმატში გარდაიქმნას და რა გავლენას მოახდენს ყოველივე დროისა და სივრცის აღქმაზე. ლიტერატურული ნაწარმოებების კინოადაპტაციაში, დროითი პერსპექტივები და სივრცითი განლაგება წამყვანი მნიშვნელობის მქონე ელემენტებს წარმოადგენენ, რომლებიც როგორც პერსონაჟების განვითარებაზე, ასევე თხრობის თემატურ გაშლაზე ახდენენ გავლენას. ლიტერატურული ნაწარმოები ხასიათდება კომპლექსური, არაწრფივი ნარატიული სტრუქტურებით, მათ შორის, რეტროსპექტიულობით (ფლეშბეკი), წინაღობით (დროში წინ გასწრება), პროლეპსისითა და პარალელური სიუჟეტებით, რაც მკითხველს საშუალებას აძლევს, გაითავისოს პერსონაჟისა და სიუჟეტის განვითარების ხაზი. ამრიგად, ფილმად გარდაქმნის პროცესში ლიტერატურული ნაწარმოების დროითი და სივრცული პერსპექტივების ცვლილებათა გზებს ვიკვლევთ. ანალიზის შედეგად დადგინდა, რომ დრო სივრცის გარეშე და პირიქით ვერ იარსებებს. თუმცა მედიალურ ფორმირებებში ხშირია სივრცისა და დროის ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორისაგან განსხვავებული აღქმა, განსაკუთრებით ფილმის გადაღებისა და შექმნის პროცესში, ვინაიდან გასათვალისწინებელია რიგი კინოტექნიკური მახასიათებლები.

საკვანძო სიტყვები: დრო-სივრცული პარადიგმა; კინოადაპტაცია; ინტერმედიულობა.

* * *

შესავალი: თანამედროვე, პროგრესულ ეპოქაში სხვადასხვა მედიაფორმასა თუ სივრცეებს შორის საზღვრები გახსნილია. ამ პერსპექტივიდან აქტუალობას იძენს ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაცია, რომელიც ხშირად მოიცავს ლიტერატურის, კინოს, თეატრის, ზოგჯერ კი ვიდეოთამაშების, კომიქსების, ანიმაციების ელემენტებსაც კი, სადაც ხშირად ვაწყდებით ნარატიული თხრობისა და ვიზუალური ტექნიკის შერწყმას.

ლიტერატურული ნაწარმოებების ფორმირებებს შესაძლოა, არა მხოლოდ ფილმების ან სატელევიზიო სერიების, არამედ პოდკასტების, რადიოპიესების, თეატრალური დადგმებისა და საოპერო ლიბრეტოების სახითაც შევხვდეთ. მედიაფორმების ასეთი მრავალფეროვნება შესაძლებელს ხდის სიუჟეტი, ამბავი სხვადასხვა გზით გადმოიცეს და სხვადასხვა სამიზნე ჯგუფზე მიემართებოდეს. აქვე, აქტიურდება ინტერმედიულობის კონცეპტიც, რაც გულისხმობს, რომ როდესაც ლიტერატურული ნაწარმოები სხვა მედია ფორმაში გარდაიქმნება, როგორიცაა ფილმი ან თეატრალური დადგმა, ჩნდება ახალი კონტექსტი, რომელსაც ორიგინალი ნაწარმოების კონტექსტისა და მნიშვნელობის შეცვლაც კი შეუძლია.

ლიტერატურული წყაროების მიმოხილვა და მეთოდოლოგია: საკვლევი თემის ირგვლივ მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ, დავეყრდნოთ ინტერმედიულობის ცნების დამმკვიდრებებს, ინტერმედიუალური პროცესების მკვლევრებს, როგორებიც არიან ი. რაივესკი, ი. პეხი. ამასთან, მივმართავთ

შედარების მეთოდს. აქვე, დრო-სივრცული მიმართებების უფრო მეტი თვალსაჩინოებისათვის და საკითხის უკეთ წარმოჩენის მიზნით მოვიშველიებთ ჟენეტის, ბახტინისა და ლოტმანის შეხედულებებს.

მსჯელობა და შედეგები: ჩვენი კვლევის ობიექტში ლიტერატურულ ეკრანიზაციებში დრო-სივრცული პარადიგმის ანალიზი ექცევა, რომელიც ნათელს მოჰფენს, თუ რა ხერხებითაა შესაძლებელი, ლიტერატურული ტექსტის ნარატიული სტრუქტურები ვიზუალურ ფორმატში გარდაიქმნას, თუ რა გავლენას იქონიებს ყოველივე დროისა და სივრცის აღქმაზე. ლიტერატურული ნაწარმოებების კინოადაპტაციაში, დროითი პერსპექტივები და სივრცითი განლაგება არსებით ელემენტებს წარმოადგენენ, რომლებიც როგორც პერსონაჟების განვითარებაზე, ასევე თხრობის თემატურ გაშლაზე ზემოქმედებენ. ლიტერატურული ნაწარმოები ხასიათდება კომპლექსური, არანრფივი ნარატიული სტრუქტურებით, მათ შორის, რეტროსპექტიულობით (ფლეშბექებით), წინადროულობით (დროში წინ გასწრება) პროლეგსისითა და პარალელური სიუჟეტებით, რაც მკითხველს საშუალებას აძლევს, გაითავისოს პერსონაჟისა და სიუჟეტის განვითარების ხაზი. ამრიგად, ფილმად გარდაქმნის პროცესში ლიტერატურული ნაწარმოების დროითი პერსპექტივების ცვლილებათა გზებს ვიკვლევთ.

რაც შეეხება, სივრცეს, იგი დროსთან ერთად სიმბოლურად დატვირთულია და ხშირად პერსონაჟების შინაგან კონფლიქტებს ასახავს. ფილმის ნარატივში მას დიდი ყურადღება და მნიშვნელობა ენიჭება. ფერები, სინათლე და კამერის პერსპექტივები ხელს უწყობს სივრცული განწყობის, ატმოსფეროს შექმნას. მაგალითისათვის, ბნელი, ვიწრო სივრცე საფრთხისა და დისტანციურობის, გარიყულობის, ხოლო ღია, ნათელი სივრცე თავისუფლებისა და ახალი შესაძლებლობების სიმბოლოდ შესაძლოა მოგვევლინოს. ამასთან, მოსალოდნელია, რეალური და ფიქციური სივრცეები ერთმანეთს შეუპირისპირდნენ. ამრიგად, ვიზუალური ტექნიკა სიუჟეტისა და გმირების ინტერპრეტაციის გასაღებად გვევლინება. აქცენტს, ამ კუთხით ლიტერატურულ ნაწარმოებსა და ეკრანიზაციას შორის წარმოქმნილ მსგავსებებსა და განსხვავებებზე გავაკეთებთ.

თანამედროვე კინოინდუსტრიაში, ტექნიკური ჟანრების განვითარების ეპოქაში ლიტერატურული ტექსტის ეკრანიზაციას ხშირად მიმართავენ, სადაც სცენარისტი ლიტერატურულ სიუჟეტს ეყრდნობა. ლიტერატურული ტექსტისგან განსხვავებით ფილმი ამბავს გვიყვება ვიზუალურად, განსხვავებული სცენური ხერხების საშუალებით. აღსანიშნავია ისიც, რომ მხატვრული ტექსტის ნარატივის ფილმში ტრანსფორმირების პროცესში დრო-სივრცული მიმართებები, მოქმედებათა თანამიმდევრობა, შინაარსობრივი, ენობრივი სტრუქტურა ცვლილებას განიცდის, ვინაიდან ორი ურთიერთგანსხვავებული მედიის მიმართება ამ ცვლილებას იმთავითვე გულისხმობს, სადაც იკვეთება სწორედ ის კონტრასტი, რომელიც გამოხატავს კონკრეტული ტექსტის სახეობის, ჟანრის თავისებურებას.

დროისა და სივრცის განმარტებისას ვეყრდნობით ფრანგი ლიტერატურათმცოდნე, თხრობის თეორიის, „ლიტერატურის უტოპიის“ ავტორის ჟერარ ჟენეტის მოსაზრებებს. დროითი ასპექტების განხილვისას ავტორი გამოყოფს რამდენიმე მნიშვნელოვან ასპექტს, შემოაქვს ახალი ცნებები: თხრობის თანამიმდევრობა, ხანგრძლივობა, სიხშირე. ამბავი შესაძლოა სხვადასხვა თანრიგითა და მონაცვლეობით გადმოიცეს, რაც ჩვენი საკვლევი თემიდან გამომდინარე მეტად მოსალოდნელია, ვინაიდან კინოხელოვნებაში მონტაჟის ტექნიკის წყალობით მოვლენა ფლეშბექებით, ანალებსისებით ან წინ გასწრებით, ერთგვარი პროლეგსისით ხასიათდება (შდრ. ბერძული, 2019: 44-46). ხანგრძლივობა მიემართება თხრობის დროსა და სიუჟეტურ დროს. ავტორი რამდენიმე ფორმას გამოყოფს: დროში გაწელილი ამბავი – თხრობის დრო ტექსტის სიუჟეტურ დროზე უფრო ხანგრძლივია; შემაჯამებელი თხრობა – თხრობის დრო მოთხრობილ დროზე ხანმოკლეა; ელიფსისური დრო – თხრობა თითქოს ერთ ადგილას ჩერდება, მაშინ როდესაც მოქმედება ანუ სიუჟეტური დრო გრძელდება; პაუზა – თხრობა გრძელდება, მოქმედება ჩერდება. რაც შეეხება სიხშირეს, შესაძლოა მოთხრობილი ამბავი ერთხელ ან მრავალჯერ მოხდეს. ჟენეტი განასხვავებს: განმეორებადი თხრობის დისკურსი – განმეორებით მოყოლა, ხსენება რისამე, რაც მოხდა ერთხელ, იტერაციული თხრობა – როდესაც ერთხელ მოთხრობილი ამბავი მრავალჯერადაა ნახსენები. ფოკალიზაცია

– რომელი გადმოსახედიდან არის მოთხრობილი ამბავი? ავტორი გამოყოფს შემდეგ პუნქტებს: ნულოვანი ფოკალიზაცია: მოთხრობელმა იცის ან ამბობს იმაზე მეტს, ვიდრე რომელიმე პერსონაჟმა იცის ან აღიქვამს; შინაგანი ფოკალიზაცია: მოთხრობელი იმაზე მეტს არ ამბობს, ვიდრე პერსონაჟმა იცის; გარე ფოკალიზაცია: მოთხრობელი იმაზე ნაკლებს ამბობს, ვიდრე პერსონაჟმა იცის! ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შემდგომში ჩვენი საკვლევი თემიდან გამომდინარე არის ხმა, რომელიც თან სდევს ტექსტს, შესაძლოა ავტორის ან მოთხრობლისა თუ პერსონაჟის სახით (თხრობის აქტი, რომელიც მოიცავს როგორც სუბიექტსა და მოთხრობილ ამბავს აგრეთვე მოთხრობილ ამბავს, პერსონაჟსა და მკითხველს შორის ურთიერთმიმართებას) (Schumann: 1-4).

სივრცის ცნების განმარტებას გვთავაზობს ფრანგი ავტორი მორის ბლანშო, რომლისთვისაც ლიტერატურული სივრცე ავტორს, მკითხველსა და ნაწარმოებს შორის ყალიბდება, იგი წარმოადგენს დახურულ, ინტიმურ სამყაროს, სადაც „სამყარო ერთმანეთში ირევა“ (Blanchot, 1955: 46, ციტირებულია გუჯაბიძე, 2021: 10). ბლანშოსეული ხედვა განაგდებს იდეას, რომ სივრცე მარტივი დეკორი, ფონი ან კიდევ უბრალოდ რაიმეს აღწერის მეთოდია. შესაბამისად, იგი აღარ დაიყვანება უწყინარი სცენის ფუნქციამდე, რომელზედაც ვითარდება პერსონაჟის ბედი, არამედ ყალიბდება როგორც სტრუქტურული აგენტი თუ წარმმართველი ვექტორი. იგი ხდება ინტრიგის მამოძრავებელი ძალა, სამყაროებს შორის ერთგვარი გადამყვანი საშუალება (გუჯაბიძე, 2021: 10).

დრო-სივრცული პარადიგმების თავისებულ ვარიანტებს გვთავაზობს მიხაილ ბახტინი. უპირველესად, ტერმინს „ქრონოტოპოსი“. ბახტინისეული ცნება ეტიმოლოგიურად ბერძნულიდან მომდინარეობს: „ქრონოს“ აღნიშნავს დროს, „ტოპოს“ – სივრცეს. იგი გამოხატავს „დრო-სივრცით გადაჯაჭვულ ურთიერთობებს“. ნებისმიერმა იცის, რა არის სივრცე, მაგრამ არავინ იცის, რა არის დრო, ან მოძრაობა. დროისა და სივრცის კატეგორიათა გამთლიანება ერთ ტერმინში ცხადყოფს ბახტინის რწმენას მხატვრულ სტრუქტურებში ამ ელემენტთა განუყოფლობის შესახებ. ბახტინისთვის, ისევე როგორც ლოტმანისთვის, სივრცე არის ანარეკლი, რომელშიც სამყაროს ხედვა აისახება. ლიტერატურული ტექსტი თუკი ის ზუსტად არ ქმნის სივრცით მოდელს, რომლის საშუალებითაც რეალობა ყალიბდება, ცვლის (გარდასახავს) მას და სძენს მეტ პოეტურობას.

ავტორთან ერთად რომანებს ჰყავს მოთხრობელები ანუ ნარატორები, როგორც ავტორი მოიაზრება ყველა ხმის მიღმა მდგარ იდეურ და მხატვრულ ცენტრად. ბახტინი ფრთხილად მიჰწავს ავტორს ნარატორისაგან, ვინაიდან განასხვავებს თხრობითი ორიენტაციის სამ ტიპს: ავტორის თხრობას, ნარატორის ანუ მოთხრობლისა და პერსონაჟის თხრობას“ (რატიანი, 2008: 46, ციტირებულია გუჯაბიძე, 2021: 13).

ქრონოტოპოსი ლიტერატურაში მხატვრულად დაფიქსირებული დროისა და სივრცის ურთიერთმიმართებას აღნიშნავს. იგი წარმოდგენილია როგორც ფორმა-შინაარსის კატეგორია. აქ დრო კონდენსდება, იკუმშება და მხატვრულად ხილული ხდება; სივრცე იძენს ინტენსივობას, ის იზრდება დროის, სუბიექტის, ისტორიის, ამბის, სიუჟეტის მოძრაობაში. დროის მახასიათებლები სივრცეში ვლინდება. ქრონოტოპი მიემართება ნაწარმოებს, მხატვრულ ტექსტს. ბახტინი განასხვავებს, იდილიის ქრონოტოპს – ოჯახური იდილია. ადამიანთა ცხოვრება და გარკვეული მოვლენები ორგანულად ერწყმის ერთ ადგილს – სამშობლოს თავისი კუთხეებითა და მხარეებით (მთები, ხეობები, სახლები). დეტალურად არის აღწერილი ადამიანთა ყოფის, ცხოვრების პროცესი, იდეოლოგიური მხარე (ენა, მორალი, ადათები) (Bachtin, 1986: 160). ამ მიკროსამყაროში მოცემულია თაობათა უწყვეტი ჯაჭვი და ამას ადგილის ერთიანობა განაპირობებს, ვინაიდან მასთან მრავალსაუკუნოვანი კავშირი არსებობს. ამიტომ, დროის ლიმიტები, საზღვრები დასუსტებულია, ვინაიდან აკვანი/დაბადება და საფლავი/გარდაცვალება ერთმანეთთან ახლოს აღმოჩნდება სივრცითი სიახლოვის გამო და იქმნება იდილიური, ციკლური დროის რიტმი. კიდევ ერთი მსგავსებაა ყოფითი რეალობის შეზღუდვა, როგორიცაა „სიყვარული, დაბადება, სიკვდილი, ქორწინება, სამუშაო, საჭმელ-სასმელი, ასაკი“ (Bachtin, 1986: 161). ეს რეალობები მჭიდროდ ერწყმის ერთმანეთს და მკაცრად შემოსაზღვრული არაა, რის გამოც იდილიაში ყოველდღიურობა აღარ იკვეთება. ისინი არიან „ყველაზე მნიშვნელოვანი რამ აქაურ, ამიერ ცხოვრებაში“ (Bachtin, 1986: 161). უმთავრესი, რაც მათ აერთიანებთ, არის მჭიდრო კავშირი ადამიანის სიცოცხლესა და ბუნებას შორის, რომელიც გამოხატავს ბუნებრივი მოვლენებისა და ადამიანური მოვლენების ერთიან რიტმს.

ამასთან, ავტორი გამოყოფს მისტერიულ, კარნავალურ, გზის, ზღვრის ქრონოტოპებს, თუმცა ნებისმიერ ლიტერატურულ ნაწარმოებს თავის განსაკუთრებული ქრონოტოპი აქვს. მათ, სიუჟეტის განმავითარებლის როლს მიაწერს, მხატვრულ-აზრობრივ კატეგორიას უწოდებს. მხატვრულ-აზრობრივი, საკუთრივ შინაარსობრივი მომენტები დრო-სივრცულ განსაზღვრულობას არ მიეკუთვნებიან, თუმცა ამავე დროს საზრისის ძიება მხოლოდ ქრონოტოპის კარის გავლითაა შესაძლებელი (შდრ. ტრაპაიძე, 2004: 16-17).

ლიტერატურათმცოდნე, სემიოტიკოსი იური ლოტმანი ფილმის ქმნადობის პროცესში გამოკვეთს მუდმივ ბრძოლასა თუ ჭიდილს დროსა და სივრცესთან. კინემატოგრაფი ქმნის სამყაროს მოდელს. მხატვარი ცდილობს სამყარო გვაჩვენოს სივრცული-დროის პარამეტრებით. კინემატოგრაფი კი შემოქმედებითი აქტის დაწყებამდე ხელოვანს აკისრებს ობიექტური სივრცისა და ობიექტური დროის გარე სამყაროს სისტემასთან შესაბამისობას. ხელოვანს აქვს არჩევანი, შეენიშნა-ღმდეგოს მას და ასეთი სინამდვილე კინემატოგრაფიული საშუალებებით დაძლიოს.

არსებობს რეალობის მოდალობა – მოვლენათა სხვადასხვა ვარიანტის გამეორება, რომლებიც ხილული, ვიზუალური გამოსახულების განუყოფელი ნაწილია. განსხვავება თანდათანობით დამახსოვრებულ დროსა და მომენტის რეალურ დროს შორის შეინიშნება იმით, რომ სურათები, კადრები აჩქარებული ტემპით ენაცვლებიან ერთმანეთს. ფილმი, რომელიც ასახავს ანმეოს და რეალურ სიუჟეტს კამერითა და ფირებით გვიჩვენებს, მიაწვდის, რომ რაც არ შეიძლება იყოს ხილული, წარმოსახვის სიღრმეში, მის სამყაროში იმალება (Lotman: 118-123).

კადრი შემოიფარგლება გარკვეული პარამეტრებით. ამ საზღვრებს გარეთ კინოს სამყარო არ არსებობს. ახლო ხედვით გადაღება საზღვრების რღვევის ერთ-ერთ საშუალებად მოიაზრება. იზოლირებული დეტალი, რომელიც მთელს ცვლის, მეტონიმია ხდება. ის რეალობისადმი იზომორფულია, უცვლელი ნაწილია. გამოსახულება ყალიბდება მრავალ განზომილებაში. კინემატოგრაფიულ ენაში დამახასიათებელია თვალების ახლო ხედვით დაფიქსირება, როგორც სინდისის მეტაფორა, მორალური განსჯის სიმბოლო და ეს ნიშანი ლაიტმოტივად გაჰყვება სცენას. კინემატოგრაფიული სივრცე გარკვეული ჩარჩოებითაა შემოფარგლული და მაინც ქმნის შეუზღუდავ სივრცეს. არსებობს მუდმივი კონფლიქტი, ჭიდილი. კადრები, რომლებიც ავსებენ მხატვრულ სივრცეს, ცდილობენ გაარღვიონ იგი, გადალახონ მისი საზღვრები (Lotman: 124-128).

საანალიზოდ შერჩეული გერმანელი მწერლის ჰერმან ჰესეს რომან „ტრამალის მგლის“ და ამავე სახელწოდების ფრედ ჰეინის მიერ გადაღებული ეკრანიზაციის მიხედვით გამოვეყოფთ მნიშვნელოვან ქრონოტოპებს:

1. ქალაქის ქრონოტოპი – ქალაქი, რომელშიც ჰარი ჰალერი ცხოვრობს, გაუცხოებული, თანამედროვე და ხშირად დამთრგუნველია. ეს არის იზოლაციისა და განდგომის ადგილი, რომელიც ცხოვრებისადმი გმირის დამოკიდებულებას ასახავს. ურბანული სივრცე გამოკვეთს ჰალერის იმ განცდას, რომ იგი ამ საზოგადოებას არ მიეკუთვნება. ამგვარ გაუცხოებას აძლიერებს მარტოსულობის განცდა, რომელიც ადამიანებთან ურთიერთობაში ეუფლება. ქალაქი განასახიერებს თანამედროვე ცხოვრების გამოწვევებსა და სირთულეებს. ჰალერი დგას რომანტიკულ იდეალებსა და ურბანული ცხოვრების მკაცრ რეალობას შორის. ქალაქი ასევე არის ჰალერის შინაგანი კონფლიქტის სიმბოლო, მასში არსებულ ტრამალის მგელთან, რომელიც თავისუფლებისაკენ მისწრაფვის.

2. სალონი არის ადგილი, სადაც ჰალერი ხვდება ჰერმინეს, პაბლოსა და სხვა პერსონაჟებს. აქ იმართება დიალოგები, რაც ჰალერს ეხმარება შინაგანი წინააღმდეგობების დაძლევაში. სალონი გვთავაზობს დისკუსიისა და რეფლექსიისთვის განკუთვნილ სივრცეს. აქ ჰალერი უპირისპირდება ცხოვრების სხვადასხვა კონცეფციას, რაც ეხმარება მას საკუთარი იდენტობის ამოცნობაში. ჰერმინე გვევლინება ერთგვარ მეგზურად, რომელიც ჰალერს ახალი გამოცდილების შეძენაში ეხმარება. ამგვარად, სალონი ხდება საკუთარი თავის აღმოჩენის ადგილი. აქ ჰალერი აცნობიერებს, რომ თავის ბრძოლაში მარტო არაა.

3. ტყე არის მისტიკური და ხშირად სიმბოლურად დატვირთული ადგილი, სადაც ჰალერი თავშესაფარსაც პოულობს და წინააღმდეგობასაც აწყდება. ყოველივე ეს შინაგანი რეფლექსიის, ასევე საფრთხის ადგილია, სადაც ჰალერი თავის ღრმა შიშებსა და სურვილებს უპირისპირდება.

ტყე წარმოადგენს განმარტოების ადგილს, სადაც ჰალერს შეუძლია განერიდოს ქალაქს, ქალაქურ ყოფას, რიტმს. აქ გმირი თავის აზრებთან თავისუფალია. ტყეში ჰალერს მისი შინაგანი მგელი უპირისპირდება. ბუნებრივი გარემო ასახავს მის შინაგან ველურობას, მაგრამ ასევე საფრთხეს, რომელიც ამ ველურ ინსტინქტებს მოჰყვება. ტყე იქცევა ტრანსფორმაციის ადგილად, სადაც ჰალერს ეძლევა შესაძლებლობა მიიღოს და გაითავისოს თავისი ორმაგი ბუნება. სწორედ აქ უღრმავდება თავის იდენტობას.

4. მაგიური თეატრი წარმოდგენილია რეალურ, ასევე ილუზორულ სივრცედ. აქ ჰალერი ფანტასმაგორიულ სამყაროში ექცევა. თეატრი ჰალერს საშუალებას აძლევს გამოავლინოს თავისი პიროვნების სხვადასხვა ასპექტი. ესაა რეალობისა და ილუზიის შერწყმა. ეს გაურკვევლობა ასახავს ჰალერის შინაგან კონფლიქტს და იწვევს მას საკუთარი იდენტობის შემეცნებისკენ. „ტრამალის მგლის“ ქრონოტოპები კომპლექსურია და მნიშვნელოვნად ზემოქმედებს პერსონაჟების განვითარებასა და რომანის თემატურ სიღრმეზე. ისინი ასახავენ ჰალერის შინაგან ბრძოლას და გაუცხოებულ სამყაროში იდენტობის, მიკუთვნებულობისა და მნიშვნელობის ძიებას. სხვადასხვა სივრცისა და მათი სიმბოლური მნიშვნელობის მეშვეობით მკითხველი აცნობიერებს ადამიანის არსებობის სირთულესა და თანამედროვე ცხოვრების გამოწვევებს.

უშუალოდ სანამ ფილმური სიუჟეტის კვლევაზე გადავალთ, აღნიშვნის ღირსია ტრაქტატი და შესავალი „იყო და არა იყო რა, იყო ერთი ჰარი, სახელად ტრამალის მგელი“ (Licht, 2005: 56). რაც იმთავითვე მიანიშნებს ზღაპრის ტიპურ დასაწყისზე, ავტორის ჩანაფიქრზე, თუ რატომ ეცადა ჰესე ამ წიგნის მოთავსებას სხვა წიგნის სამყაროში – ზღაპარში, პოეტურ გამონაგონში, ფანტასტიკურ ამბავზე აგებულ თხრობით ნაწარმოებში, რომელიც სინამდვილესთან იდეით, თემატიკით, მოტივებით, სიუჟეტით, ენობრივი თავისებურებით, ეროვნული კოლორიტითაა დაკავშირებული.

„მაგიურ თეატრს“ არა მხოლოდ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეთმობა ნაწარმოებში, არამედ გმირის შინაგანი კონფლიქტების ასეთი ლიტერატურული ფორმით გამოკვეთა ჰესეს მთელ შემოქმედებას გასდევს. „მაგიური თეატრის“ შედარება „ლატერნა მაგიკასთან“ მიზანშეწონილად მიგვაჩნია. ეგრეთ წოდებული ჯადოსნური ლამპარი (ლითონის, ხის ან მუყაოს ჩარჩოში ჩასმული შუშის ფირფიტებზე დაბეჭდილი გამოსახულებები პროექცირებულია ოპტიკური სისტემისა და მოწყობილობის წინა ლინზის მეშვეობით) კინოს ერთ-ერთ წინამორბედად და „იარმარკებზე“ მიმზიდველ სანახაობად ითვლებოდა.

ფილმში წარმოდგენილ მაგიურ თეატრში, ყოველი კარის მიღმა, რომლითაც ადამიანები გადი-გამოდიან, წარმოსახვითი რეალობა იქმნება, რომელსაც ფილმის კადრებივით ვუყურებთ. ფილმის მსგავს შთაბეჭდილებას მეტად აძლიერებს კარებზე არსებული ტექსტური წარწერები, რომლებიც მუნიჯი ფილმების ტექსტურ პანელებს მოგვაგონებს. ჰალერის პირველი განცდა კარის მიღმა წარწერით „გამგზავრება ბედნიერ ნადირობაზე!“ „მანქანებზე ნადირობა“ (Licht, 2005: 78) ამყარებს მკითხველში ფილმურ ასოციაციებს. ვინაიდან ავტორს ჰალერი „ხმაურიან და აბოპოქრებულ სამყაროში“ (Licht, 2005: 78) მერვე გვერდზე გადაჰყავს, თავის გმირს ნებას რთავს ველური და გროტესკული ამბის მონაწილე გახდეს.

კედელი წარმოდგენილია, როგორც იდუმალი საზღვარი შესაძლო გარდაქმნებს შორის, რომლის გადაკვეთა შესაძლებელია ან ყოველივე შესაძლოა მოხდეს კარიბჭის გავლით. როდესაც ჰალერი ტოვებს კედელს წარმოსახვითი კარიბჭის გავლით, მის წინ ჩნდება „ამრეკლავი ასფალტის ზემოთ რამდენიმე ფერადი ასობგერა“ (Licht, 2005: 72), ისინი ქმნიან დევიზს, რომლითაც იწყება ჰალერის ჩანაწერები: „მხოლოდ – -; შეშლილ – - თავის – - !“ (Licht, 2005: 72). „სრული ლტოლვა მაგიური თეატრის კარიბჭისკენ, მხოლოდ შეშლილთათვის“ „მაგიური თეატრი შესვლა ყველასთვის არაა – ყველასთვის არაა [...]“ (Licht, 2005: 72), ხოლო ჰალერისთვის კინო არის „ყველასათვის“, ნორმალური ხალხისათვის.

კარიბჭე, როგორც სხვა სამყაროში გადასვლის მისტიკური სიმბოლო, ცხადია, პირველად კინოს არ აღმოუჩენია, „კარიბჭე/კარი“ გამოკვეთილად არც მითებისა და ზღაპრების სამყაროს მიეკუთვნება და არც ფილმისთვის დამახასიათებელი ელემენტია. თუმცა მოტივი, მუნიჯი ფილმების მედიუმში ისეთი ინტენსივობით გაცოცხლდა, სხვადასხვა სიმბოლურ კონტექსტში, რომ ავტორს „ტრამალის მგლის“ გარკვეული პასაჟების შექმნა შთააგონა.

ეს მაგალითი ნათლად ცხადყოფს, რომ მედიაგამოცდილებები ისტორიული გარემოებების კონტექსტში უნდა განიხილებოდეს. „კარიბჭის/კარის“ მისტიკური მნიშვნელობის ამგვარ დატვირთვას დღეს აღარ ვხვდებით. და მაინც, დღესაც ასეა, როდესაც კინოში მივდივართ, სიმბოლურად გავდივართ იმ კარში, რომლითაც ჩვენ, როგორც მაყურებლები, გარკვეული დროით ვანაცვლებთ იმას, რასაც რეალობად მივიჩნევთ, ფილმური რეალობით და ამით ვცვლით ჩვენს რეალობის აღქმას. პაბლოს მაგიურ თეატრში შესვლამდე ჰალერი ასევე გადის კინოთეატრის კარიბჭეს, რათა აღმოჩნდეს „მოულოდნელად ძველი აღთქმის შუაგულში“ (Licht, 2005: 73).

ბალ-მასკარადზე ჰალერი ხვდება ჰერმინეს, რომელიც ჰერმანის ფორმაშია გამოწყობილი და მასთან, პაბლოსა და სხვა ქალებთან ერთად, ამ საღამოს ჰალერი ეზიარება ფესტივალის/წვეულების გამოცდილებას, საზოგადოების საიდუმლოებას. ცეკვებით გათანგული, განსაკუთრებით, „საქორწილო ცეკვით“ (Licht, 2005: 75) ჰერმინესთან, ხანგრძლივი ღამის შემდეგ პაბლო ჩნდება და აძლევს ჰალერს მაგიური თეატრის დათვალიერების შესაძლებლობას.

ტრაქტატის ფილმური განხორციელება იწყება სცენით, სადაც ჰალერი ღამით ქალაქში სეირნობისას ხვდება კაცს პლაკატითა და მუცელზე ჩამოკიდებული ჩემოდანი-მალაზიით, როგორც „იარმარკებზე“ გამყიდველებს სჩვეოდათ და გასაყიდ ნივთებს დაატარებდნენ. სანამ წიგნში ამ სცენას მკითხველი რეალურ შეხვედრად აღიქვამს, ჰესე ცდილობს ხაზი გაუსვას არარეალურს ან ჯადოსნურს, ხოლო რეჟისორი ფილმში სხვა აქცენტს სვამს: იმ მომენტში, როდესაც ჰალერი იღებს მამაკაცისგან ბუკლეს, გამყიდველი მაყურებლისთვის ჯადოსნური ხრიკით ქრება. ამგვარი ვიზუალური საშუალებით მაყურებელს მინიშნება ეძლევა, რომ ჰალერი რეალურია. ფიქციურობაზე, წარმოსახვებზე, ფანტასმაგორიებსა და ხილვებზე მინიშნებს მაგიურ თეატრზე არსებული ასობგერების ციმციმი, კაშკაში და კულმინაციას ფიგურის უეცარი გაქრობით აღწევს. აქ ჰეინსი ცდილობს წარმოაჩინოს ჰალერის შინაგანი, სიზმრის მსგავსი მდგომარეობა გადაჭარბებული გარეგანი ეფექტებით. ამ ილუზიას აძლიერებს მუსიკა.

ამას მოჰყვება მონაკვეთი, რომელიც პირდაპირ გვიჩვენებს დახრილი შრიფტით შესრულებულ ჟურნალის სათაურს. ეკრანი ივსება ტრაქტატის სათაურით, მაყურებელი ჰალერთან ერთად ხდება მკითხველი. წიგნზე მიმართება, რომელიც მიიღწევა რეპროდუცირების სისტემით, კითხვის შთაბეჭდილებას ტოვებს. რაივესკი აღწერს ამ ფენომენს მედიათა მონაცვლეობის კონტექსტში (Rajewsky, 2003: 62).

მას შემდეგ, რაც კადრში წიგნის გვერდი გადაიშლება, მაყურებელი ხედავს ჰალერის დახატულ პორტრეტს, ამავე დროს, ჰესეს ტექსტი ციტირებულია ოფიდან – ხმა სდევს სცენას. აქ კითხვის შთაბეჭდილება ერწყმის სურათების, ნახატების ცქერას, ხმამაღალი კითხვა და გვერდების გადაშლა მინიშნებს კითხვის აქტზე, თუმცა რეალურად ნახატები ჩანს. ტექსტი და ნახატები ერთმანეთთან სინქრონიზებული არაა, არამედ პოლარობის პრობლემას ასახავს. როდესაც გვესმის ტექსტი „დადიოდა ორ ფეხზე, ეცვა ტანსაცმელი და იყო ადამიანი“ (Licht, 2005: 92). კადრში ვხედავთ მგლის გამოსახულებას. წიგნის შემდეგი გვერდი გადაიშალა კადრში, „მაგრამ სინამდვილეში ის იყო ტრამალის მგელი“ (Licht, 2005: 92) და მაყურებელს ახლა წარუდგენს წინა ორი ინდივიდუალური ნახატის მონტაჟს. ჰეინსი, თავდაპირველად, ტრაქტატისთვის იყენებს ნახატის კლასიკურ ილუსტრაციას, რომელსაც ანიმაციურ ფილმებამდე მივყავართ. ამგვარად, შეგვიძლია ვისაუბროთ მოვლენაზე – ფილმი ფილმში. მარტივი, ტრივიალური ანიმაციური ვერსია გვაძლევს ძლიერ კონტრასტს ჰესეს ლიტერატურულ ტექსტთან, თუმცა რეჟისორი ქმნის თავის უნიკალურ ხელოვნების ნიმუშს, რითაც მაყურებელამდე ტრამალის მგლის პრობლემა შიშვლდება, ცხადდება – კონფლიქტი გონებასა და ინსტინქტებს შორის. ანიმაციური ნაწილის დასასრულს კამერა ღია კარიდან შემოდის, სცენას კვლავ ხმა მოჰყვება სიტყვებით „და კარი დაიხურა“. ამგვარი გადასვლით კომიქსური ნარატივებიდან ფილმის რეალობაში ვბრუნდებით.

აქვე გამოვყოფთ, ლურჯ ფონს, ლურჯ ეკრანს. ეს ძალიან შრომატევადი პროცესი თანამედროვე კინოინდუსტრიაში, დიდწილად, კომპიუტერული ტექნოლოგიებით ჩანაცვლდა, რასაც ბევრად უფრო ეფექტურ შედეგებამდე მივყავართ და დღეს კინემატოგრაფიულ სტანდარტად მივიჩნევთ. შედარებისათვის მაგიური თეატრის გამოსახულებები თანამედროვე მაყურებელს საკმაოდ სამოყვარულო დონეზე გადაღებული მოეჩვენება, რაც შესაძლოა რეჟისორის მხრიდან მიზანმიმარ-

რთულად ამგვარად იყო ჩაფიქრებული, რათა ჰალერის განცდები, თავგადასავალი მაგიურ თეატრში მაყურებელს სიზმრის მსგავს მდგომარეობად და არა ფილმის რეალობად აღექვა.

აღსანიშნავია, ინტერმედიალური მიმართება მედიუმ მუსიკაზე, როგორც ტექსტის შემკვრელზე, მუსიკა მუდმივად ჟღერს ჰესეს შემოქმედებაში. მოცარტთან ერთად, *ტრამალის მგელში* სხვა კომპოზიტორები და მუსიკოსები ჩნდებიან, მათ შორის ბახი, ბრამსი, ბეთჰოვენი, შუბერტი, შოპენი, ვაგნერი და, როგორც ფიგურა, ჯაზ-მენი საქსოფონისტი პაბლო. წიგნში მრავალი მინიშნებაა მედიუმ მუსიკაზე, თუნდაც რადიოსა თუ გრამოფონის ხსენებით, შესაბამისად, რაივესკის აზრით, შესაძლოა ეს ასპექტი, ტექსტში სისტემის ექსპლიციტურ მინიშნებად განიხილებოდეს (Rajewsky, 2002: 79).

დასკვნები: ამრიგად, დრო-სივრცული პარამეტრები ლიტერატურული ნაწარმოების კინოეკრანიზაციებში ფილმისთვის დამახასიათებელი ელემენტებით ივსება. თუმცა, რეჟისორის გადაწყვეტაზეა დამოკიდებული, შეინარჩუნებს თუ არა ლიტერატურული ტექსტის ძირითად სიუჟეტს, შინაარსს, ფორმას. მოცემული ფილმის ანალიზისას დადგინდა, რომ დრო შეკუმშულია, მოვლენები სწრაფად ენაცვლებიან ერთმანეთს, ხშირია დროსთან და დროში თამაში, შესაძლოა იმის გამო-საკვეთად, რომ მთავარი გმირი დაკარგულია, გაუცხოებულია, ვერ გამორკვეულა რეალობაშია თუ სიზმარში. რაც შეეხება სივრცეს, აქცენტები „მაგიურ თეატრზე“ გავაკეთეთ, სადაც ნათლად გამოიკვეთა ისეთი ინტერმედიალური მიმართებები, როგორებიცაა ფილმი და ანიმაციური ფილმები, კომიქსები, ფილმი და მუსიკა, ფილმი და კინოთეატრი. აღსანიშნავია, რომ სიუჟეტურობა არ დარღვეულა, ის სივრცეები, რომლებიც ჰესესთან წამყვან როლს ასრულებდნენ, ფილმშიც წინა პლანზე იყო წამოწეული, იმ განსხვავებით, რომ აქ უკვე რეჟისორის ინტერპრეტაციასა და აღქმას ეუყურებთ, ხოლო მკითხველის წარმოსახვაში შესაძლოა სხვა ხატი და სურათი გაცოცხლდეს. როგორც იოახიმ პეხი აღნიშნავს, ავტორი ან რეჟისორი, ლიტერატურასა და ფილმს შორის ინტერმედიალობის საშუალებად გვევლინებიან (Peach: 335).

გამოყენებული ლიტერატურა და წყაროები:

1. ბერძული, ნ. (2019). *ნარატივის მხატვრული ფუნქცია თანამედროვე ქართულ პროზაში (დათო ტურაშვილის, კოტე ჯანდიერის, აკა მორჩილას შემოქმედებაში)*. ნახვის თარიღი: 13 აპრილი, 2025. ბმული: <https://bsu.ge/text-files/ge-file-13310-1.pdf>
2. გუჯაბიძე, ს. (2021). *სივრცის რეპრეზენტაცია მარგერიტ დიურასის რომანებში. დისერტაცია*. ნახვის თარიღი: 13 აპრილი, 2025. ბმული: <https://www.bsu.edu.ge/text-files/ge-file-15356-2.pdf>
3. ტრაპაიძე, ნ. (2004). *მხატვრული დრო და სივრცე ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში. დისერტაცია*. ვებ-გვერდი: თსუს ბიბლიოთეკა. ნახვის თარიღი: 13 აპრილი, 2025. ბმული: <https://digitallibrary.tsu.ge/book/2021/dec/dissertations/trapaidze-disertacia.pdf>
4. Bachtin, M. (1986). *Chronotopos*. Berlin: Verlagsgruppe.
5. Haines, F. (რეჟისორი). (1974). *Steppenwolf*. ნახვის თარიღი: 13 აპრილი, 2025. ფილმის ბმული: <https://www.youtube.com/watch?v=Q5R6zi5FndU>
6. Licht, H. (2005). *Hermann Hesses Steppenwolf intermedial*. ნახვის თარიღი: 13 აპრილი, 2025. ბმული: <https://hesse.projects.gss.ucsb.edu/papers/Licht-Steppenwolf-intermedial.pdf>
7. Lotman, J. (თ. გ.). *Probleme der Kinoästhetik*.
8. Peach, J. (თ. გ.). *Paradoxien der Auflösung und Intermedialität*. ნახვის თარიღი: 13 აპრილი, 2025. ბმული: <http://www.medientheorie.com/doc/paech-paradoxien.pdf>
9. Rajewsky, I. (2002). *Intemedialität*. ნახვის თარიღი: 13 აპრილი, 2025. ბმული: <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/media/dokumente/oberseminar/rajewsky-intermedialitaet.pdf>
10. Rajewsky, I. (2003). *Intemedialität*. ნახვის თარიღი: 13 აპრილი, 2025. ბმული: <https://mediarep.org/server/api/core/bitstreams/950674c9-1fa1-43c1-a174-e8cebeb7baad/content>
11. Schumann, A. (თ. გ.). *Erzählanalyse II: Erzähltheorie nach Gérard Genette*. ნახვის თარიღი: 13 აპრილი, 2025. ბმული: <http://www.jungeforschung.de/grundkurs/erzaehlen2.pdf>