

# პოსტმოდერნისტული ინსტრუმენტები კინოში

გიორგი რაზმაძე

*საკვანძო სიტყვები:* პოსტმოდერნიზმი, ჰიპერტექსტი, ალუზიონიზმი, რემინისცენცია, პაროდია, პასტიში, ციტატა.

პანსხვავება მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის დროში მდგომარეობს. პირველი, მიმართულია წინსვლაზე, ვექტორი მომავალსა და ახალ ფორმებზეა მიმართული. მეორე კი, უკვე არსებულის კვლავწარმოებით, ცდილობს საკუთარი თავის კონცეფციაზე დაფუძნებას, რომელშიც ფორმაც და შინაარსიც არა დამოუკიდებლად, არამედ მნიშვნელობიდან გამომდინარეობს.

კინოში პოსტმოდერნიზმი, ძირითადად, წარსული იერსახეებისა თუ სტილების გამეორებაში ვლინდება. თუმცა „ყველაფერია თქმული“, თითქოს, თვალის ასახვევად მოგონილი გამართლებაა, რომელიც თვალთმაქცურად ნიღბავს წარსულის კომბინაციებითა და რეკომბინაციებით შეკოწიწებულ რთულ ხელოვნებას. მაგალითად, კინოს მკვლევარი **სიუზან ჰეივორდი** ამბობს, რომ კინოსთვის წარსული ჰიპერმარკეტს ჰგავს, სადაც ინსპირაცია თუ პირდაპირ მზამასალა თარობებზეა დალაგებული.<sup>1</sup> ჯადოსნობა კი სწორედ ინგრედიენტების შერჩევისა და გადამუშავების დროს იწყება, როდესაც, ამ შემთხვევაში, კინორეჟისორი ფილმის აგებას იწყებს, შეგვიძლია ვთქვათ, ფილმის ფენოვან სტრუქტურას ქმნის. ამ დროს ხელოვნანს რამდენიმე ინსტრუმენტის გამოყენება უწევს.

კინოში პოსტმოდერნიზმი სხვადასხვა სახით შეიძლება გვხვდებოდეს. წარსულთან მიბრუნების გარდა, ჟანრებისა და სტილების აღრევის პრაქტიკაშიც ავლენს თავს, რაც უფრო ხშირია, ვიდრე, ვთქვათ, ციტატა.

პოსტმოდერნიზმის მთავარი ხილული მექანიზმები

მანც ციტაციაში ვლინდება, რომელიც შეიძლება იყოს ორგვარი - პაროდიული და პასტიში (მიმბაძველობა, ასევე, გაყალბება). თუმცა შეიძლება იყოს ინტელექტუალურიც - ინტერტექსტუალური, - როდესაც ავტორი სიყვარულს უხსნის სხვა ავტორს, სტილსა თუ ეპოქას. მაგალითად მოვიყვანოთ ჟან-პოლ სიგერიაკის ფილმი „ჩემი პროვინციელები“ (Mes provinciales, 2018), სადაც გააყალბებული მუსიკაა გამოყენებული ელდარ შენგელიას „შერეკილებიდან“ (1973).

პოსტმოდერნიზმის ცნების შესახებ დავა სამეცნიერო და სახელოვნებო სფეროში დღემდე მიმდინარეობს, იმის მიუხედავად, რომ ზოგიერთი მოაზროვნის პოზიციით, კლასიკური პოსტმოდერნიზმი დასრულდა და ახლა „მაღალ პოსტმოდერნიზმში“, ან „პოსტ-პოსტმოდერნიზმში“ ვიმყოფებით. ტრამპის არჩევნების შემდეგ უფრო ბევრმა თეორეტიკოსმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ პოსტმოდერნიზმი დასრულდა და კაცობრიობამ პოსტსიმართლის ეპოქაში შეაბიჯა.

ასეა თუ ისე, პოსტმოდერნიზმი იმდენად მოუხელთებელი და ფართო კატეგორიაა, რომ მისი ქოლგის ქვეშ შეიძლება ჰომეროსის „ოდისეა“ კი მოექცეს (ნახევრად ხუმრობით შენიშნავს უმბერტო ეკო). ამრიგად, პოსტსიმართლის ეპოქა, რომელსაც ზოგიერთი პოსტ-მედიის ხანადაც მოიხსენიებს,<sup>2</sup> ახალ გამოწვევებს გვიტანს. მაგრამ ჩვენი დროების შინაარსი კარდინალურად ჯერ არ შეცვლილა, ამრიგად ხელოვნებაში მხატვრული რეალობის შექმნის მექანიზმებიც, მეტწილად, უცვლელი რჩება.

საკუთრივ, პირველად ტერმინი „პოსტმოდერნიზმი“

1 Hayward, *Cinema Studies*, 2001, p. 303.  
2 Post-media - ტერმინი დაამკვიდრა ფრანგმა ფილოსოფოსმა **ფელიქს გუატარი** (Félix Guattari). 1985 წელს ტოკიოში გამართული ლექციის დროს მან გააკრიტიკა პოსტმოდერნიზმი და „პოსტ-მედიური რევოლუცია“ იწინასწარმეტყველა. მართლაც, სულ მალე, ტრადიციულ მასობრივ მედიას სრულიად ახალი ტიპის კონკურენტები - არაკორპორაციული მოთამაშეები გამოუჩნდნენ, რომელთა წარმოშობაც დიგიტალურ რევოლუციას უკავშირდებოდა, ანუ ციფრული სამყაროს განვითარებას. 2000-იანი წლების დასაწყისში უკვე ნათლად გამოიკვეთა ახალი ტიპის მედიუმი, რომელსაც საკუთარი თამაშის წესები და ესთეტიკა ჰქონდა. პოსტსიმართლე სწორედ ასეთ ალტერნატიულ რესურსებს იყენებს საკუთარი სიმულაკრული კონტენტის გასავრცელებლად. იხ. Félix G., L'impasse post-moderne, *La Quinzaine littéraire*, 1-15 February, 1986, pp. 20-21.

მი<sup>3</sup>

როგორც ისტორიული კატეგორია ინგლისელმა ისტორიკოსმა **არნოლდ ტოინბიმ** (Arnold Joseph Toynbee, 1889-1946) დაამკვიდრა თავის ცნობილ „ისტორიის გამოკვლევის“ მეოთხე ტომში - „ცივილიზაციების კრაზი“ (The Breakdowns of Civilizations, 1939). ტოინბი მიიჩნევს, რომ მოდერნიზმი პირველ მსოფლიო ომთან ერთად, 1918 წელს სრულდება, რასაც პოსტმოდერნიზმის ჩამოყალიბების პროცესი მოჰყვება. ეს პერიოდი, ისტორიკოსის აზრით, მეორე მსოფლიო ომამდე გრძელდება.

პოსტმოდერნიზმზე, როგორც ესთეტიკურ კატეგორიაზე კი პირველად ესპანელი ლიტერატურათმცოდნე **ფედერიკო დე ონისი** (Federico de Onís, 1885-1966) ალაპარაკდა წიგნში „ესპანური და ლათინოამერიკული პოეზიის ანთოლოგია“.<sup>4</sup>

პოსტმოდერნი, როგორც ესთეტიკური კატეგორია მეორედ კვლავ ლიტერატურათმცოდნეობაში გაიჟღერებს. ახლა უკვე ამერიკელ მეცნიერ **დადლი ფიტსთან** (Dudley Fitts, 1903-1968), რომელმაც 1942 წელს ტერმინი, ონისის მსგავსად, ლათინოამერიკულ პოეზიასთან, კერძოდ, მექსიკელ ენრიკე გონსალეს მარტინესთან მიმართებით იხმარა.<sup>5</sup>

1960-იანი წლებიდან „პოსტმოდერნიზმი“ უკვე ფართოდ გვხვდება როგორც ლიტერატურის კრიტიკაში, ისე ფილოსოფიურ ტექსტებშიც. ტერმინის პოპულარიზაციაში დიდი წვლილი პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ პირველ მკვლევარებს: **იჰაბ ჰასანსა** (Ihab Hassan) და **ლესლი ფიდლერს** (Leslie Fiedler) მიუძღვით.

პოსტმოდერნიზმს ჰყავს კრიტიკოსებიც. ძირითადად, ამ ფლანგს მემარცხენე, კრიტიკული თეორიის წარმომადგენელი მოაზროვნეები შეადგენენ. მათთვის, როგორც ამას **იურგენ ჰაბერმასი** აღნიშნავს, პოსტმოდერნიზმს ტოტალური პერსპექტივა აქვს, ხელიდან უშვებს ფენომენებსა და პრაქტიკებს, რომლებიც თანამედროვე საზოგადოებას აყალიბებენ.<sup>6</sup>

ჰაბერმასი მიიჩნევს, რომ პოსტმოდერნიზმი სამ-

ყაროს დიფერენციაციას ახდენს, რაც კონსიუმერიზმის, იმავე ნეოკონსერვატიზმის, ყველა პრინციპის დაცვით ხელს უშლის სამყაროს სოციალურ მოდერნიზაციასა და ხელოვნების განვითარებას.

პოსტმოდერნიზმის ყველაზე მნიშვნელოვანი კრიტიკოსი ამერიკელი მარქსისტი ფილოსოფოსი, **ფრედრიკ ჯეიმსონია** (Fredric Jameson), რომელმაც პოსტმოდერნიზმს „გვიანდელი კაპიტალიზმის ლოგიკა“ უწოდა. მისი აზრით, მოდერნიზმის შემდეგ დადგა ახალი ეტაპი, რომელიც ეკონომიკური გარდაქმნებით გაპირობებულ ახალ სოციალურ ურთიერთობებზე დამყარდა. ჯეიმსონის მიერ ესეიმი „პოსტმოდერნიზმი, ანუ გვიანდელი კაპიტალიზმის ლოგიკა“, რომელიც შემდგომში წიგნად დაისტამბა, პოსტმოდერნიზმის ლოგიკა გაშუალებულია კაპიტალიზმის მასობრივი წარმოების ბუნებასთან. მისი აზრით, ხელოვნება კაპიტალიზმს სულ უფრო ერწყმის, ხელოვნების ნიმუში საწარმოო საქონელს ემსგავსება, რის გამოც კარგავს „სიღრმეს“ და ერთმევა ამაღლებულის კეთების უნარი.<sup>7</sup>

აღნიშნულ ფორმულას ჯეიმსონი კინოსაც არგებს. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ პოსტმოდერნული კინო არაა კინოს ისტორიის შინაგანი განვითარების ეტაპია, არამედ „კაპიტალიზმის ლოგიკა“. ამ თვალსაზრისით, ის ბრაიან დე პალმას „გამსკდარ საბურავს“ (Blow Out, 1981) „სიმულაკრულს“ უწოდებს.<sup>8</sup>

კინოსა და პოსტმოდერნიზმზე საუბრობს **კრისტინა დელი-ესპოსტი** (Cristina Degli-Esposti) და შენიშნავს, რომ ტერმინი „პოსტმოდერნიზმი“ ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრების შემდეგ პირველად კინემატოგრაფთან მიმართებით რიდლი სკოტის „სამართებელზე მორბენალი“ (Blade Runner, 1982) გამოიყენეს.<sup>9</sup>

(რეიჩელის იერსახე შექმნილია ფილმ-ნუარის ერთ-ერთი იკონური მსახიობის, **ჰედი ლამარის** კვალდაკვალ, ელდონ ტაირელის გმირი კი - სტენლი კუბრიკის „ნათების“ ბარმენ ჯოს მიხედვით).

3 პოსტმოდერნი პირველად **ჯონ უოიტკინს ჩემპენმა** (John Watkins Chapman) იხმარა 1870 წელს. იხ. Hassan, *The Postmodern Turn, Essays in Postmodern Theory and Culture*, 1987, p. 12.

4 Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, 1934.

5 Fitts, *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry*, 1942.

6 Habermas, Ben-Habib, *Modernity versus Postmodernity*, 1981, p. 7.

7 Jameson, *Postmodernism*, 1984, p. 58.

8 Jameson, *Postmodernism*, 1992, pp. 6, 37.

9 Degli-Esposti, *Postmodernism in the Cinema*, 1998, p. 4.

პირველი პოსტმოდერნისტული ფილმის დასახელება ჭირს, იმის მიუხედავად, რომ, მაგალითად, ფრანგული „ახალი ტალღა“, ძირითადად, პოსტმოდერნისტული კონცეპტებიდანაა ამოზრდილი. ჟანრის თვალსაზრისით, ერთ-ერთ პირველ პოსტმოდერნისტულ ფილმად სერჯო ლეონეს „კარგ, ცუდ, ბოროტს“ (The Good, the Bad and the Ugly, 1966) ასახელებენ, რომელიც ჯონ ფორდის კლასიკური ვესტერნის რემინისცენციად (მოგონება, გავლენა) გვევლინება.

რემინისცენცია პოსტმოდერნიზმში ერთ-ერთი გავრცელებული ხერხია, თუმცა, უმჯობესია, ვიხილოთ „ინსტრუმენტი“, რადგან ეს უკანასკნელი უფრო მეტად ეხმიანება პოსტმოდერნიზმის მასობრივ და კონვეიერულ ბუნებას. თავისთავად, რემინისცენცია და სხვა ინსტრუმენტები კი ერთიანდებიან ერთი მოვლენის ქვეშ, რასაც ინტერტექსტუალიზმი ეწოდება (პოსტმოდერნისტებს თუკი რამე შეიძლება აერთიანებდეთ, ესაა სამყაროს ტექსტის სახით მოაზრება).

ტერმინი „ინტერტექსტი“ ეკუთვნის საფრანგეთში მოღვაწე ბულგარელ პოსტსტრუქტურალისტს, იულია კრისტევას (Julia Kristeva). მან მიხაილ ბახტინის (Михаил Бахтин, 1898-1975) დიალოგიზმის<sup>10</sup> და ფერდინანდ დე სოსიურის (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) ნიშნის<sup>11</sup>

კონცეფციები გააერთიანა ახალ მიდგომაში, რომლის მიხედვითაც თითოეული ტექსტი და საკუთრივ, სიტყვები ამ ტექსტში „ჰეტეროგლოსიულია“,<sup>12</sup> ანუ უამრავ მნიშვნელობას შეიცავს, რომლებიც გვერდივერდ არსებობენ, თუმცა ზედაპირზე არ ჩანან. ამ მნიშვნელობებიდან, როგორც წესი, ერთი სარგებ-

ლობს უპირატესობით, სხვებს კი ზედაპირიდან დევნის (რაც ძალიან ჰგავს სერჯი ეიზენშტეინის ობერტონების მონტაჟის თეორიას).

ინტერტექსტუალობა ნიშნავს ავტორსა და აუდიტორიას შორის ურთიერთობას კოდების მეშვეობით, რა დროსაც მიმღებს ესა თუ ის აზრი არა პირდაპირ, არამედ სხვა ტექსტებით მიეწოდება.<sup>13</sup> ასევე, ფრანგი პოსტსტრუქტურალისტი, როლან ბარტი (Roland Barthes, 1915-1980) შენიშნავს, რომ ტექსტის მნიშვნელობა არ ძვეს თავად ტექსტში და ის მის გარეთ, მკითხველსა და გარემოში უნდა ვეძიოთ. სწორედ ამას უკავშირდება „ავტორის სიკვდილის“ კონცეფციის დაბადება,<sup>14</sup> რაც, სხვათა შორის, ეწინააღმდეგება პოსტმოდერნისტული კინოს არსს, რომელიც „საავტორო კინოს“ ცნებასთან ერთად დაიბადა.<sup>15</sup>

„საავტორო კინოს“ კონცეპტი ტოტალურად ფრანგულ „ახალ ტალღაში“ დამკვიდრდა, რომელიც ყველა სხვა კინოსკოლისგან განსხვავებით, აქტიურად მიმართავდა ჰიპერტექსტების პრაქტიკას. თითქმის ვერ ნახავთ ამ პერიოდში გადაღებულ ფილმს, რომელშიც რეჟისორი სიყვარულს არ უხსნიდეს წარსულის საკულტო რეჟისორს, მსახიობს, ფილმსა თუ სტილს, ასევე ჟანრს. ახალტალღელებმა გააქრეს „მაღალ“ და „დაბალ“ ხელოვნებას შორის სადერმაკაციო ხაზები. მაგალითად, ჟან-ლუკ გოდარმა სადებიუტო სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ფილმში „უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე“ (À bout de souffle, 1960) მიუძღვნა ამერიკულ B კატეგორიის კინოკომპანიას. მან განგებ შეარჩია კინოინდუსტრიაში ცენტრისგან შორს მყოფი Mono-gram Pictures, როგორც „ახალი კინოს მიზნებისა და

10 დიალოგიზმი გულისხმობს ავტორსა და აუდიტორიას შორის დიალოგის განმარტებას. ავტორი ქმნის ტექსტს, რომელიც შეიცავს სიტყვებს. სიტყვები ენობრივი სისტემის ნაწილებია. ამგვარად, თითოეულ სიტყვას სხვადასხვა დამატებითი მნიშვნელობაც აქვს. ავტორის ტექსტის, ანუ წარმოთქმული სიტყვების სავარაუდო მნიშვნელობების ინტერპრეტაციას ეწევა მკითხველი, აუდიტორია და შემდგომში – მეცნიერება. იხ. Бахтин М., Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках, 1986, ст. 297-325.

11 სემიოტიკაში „ნიშანი“ განიმარტება, როგორც ნებისმიერი რამ, რაც მნიშვნელობას ატარებს. ნიშანი შეიძლება იყოს სიტყვა, იმიჯი ან ფენომენი. სოსიურის განმარტებით, ნიშანი შედგება აღმნიშვნელისა (signifier) და აღნიშნულისგან (signified). აღმნიშვნელი წარმოადგენს ნიშნის მატერიალურ მხარეს, მას ასევე დენოტატს უწოდებენ. აღნიშნული კი ნიშნის შინაარსთანაა დაკავშირებული. იხ. Saussure F., *Course in General Linguistics*, 2011, p. 65-102.

12 „ჰეტეროგლოსია“ მიხაილ ბახტინის მიერ დამკვიდრებული ტერმინია (რუს. пазноречие), რომელიც ერთ მოვლენაში (ენაში) სხვადასხვა ენის თანაარსებობას გულისხმობს. ბახტინის აზრით, რომანი შეიცავს სამი ტიპის თხრობას: გმირების, მთხრობელისა და ავტორის. რომანის იდეა ამ სამი ტიპის თხრობის კონფლიქტსა და თანარსებობას ეყრდნობა. იხ. Бахтин М., Слово в романе, 2017.

13 Kristeva, *Desire in language*, 1980, p. 66.

14 Barthes, *Image-Music-Text*, 1977, pp. 142-149.

15 Truffaut, *Une Certaine Tendance du Cinéma Français*, 1954.

საზღვრების დადგენის კრიტიკული განაცხადი“.<sup>16</sup>

გოდარის მიერ გაკეთებული მიძღვნაც ერთგვარი ჰიპერტექსტია. ზოგადად, ეს ცნება გულისხმობს სხვადასხვა ტექსტის ერთი სისტემის შიგნით მოქცევას, დაკავშირებას. იქნება ეს ენციკლოპედია, ვებ სივრცე თუ სხვა. ძირითადად, გავრცელებულია დიგიტალურ სამყაროში, რაც ტექსტების, ინფორმაციის დემოკრატიულ ბაზისს ქმნის. ასეთ სისტემაში თითქმის შეუძლებელია ცენტრალური ტექსტის გამოყოფა, რომელსაც ვერტიკალური პრინციპით სხვა შინაარსები დაექვემდებარება.

სემიოტიკაში ჰიპერტექსტუალიზმი ნიშნავს ისეთი ტექსტის არსებობას, რომელიც დაფუძნებულია, ანდა, უშუალოდ, დაკავშირებულია სხვა, მანამდე არსებულ ტექსტთან. საწყის ტექსტს „ჰიპოტექსტი“ (hypotext) ეწოდება, წარმოებულს კი - „ჰიპერტექსტი“ (hypertext). ჰიპერტექსტი შეიძლება განსხვავებული კუთხით წარმოაჩენდეს პირველწყაროს პასტიშის (მიბადვის) შემთხვევაში, ანდა ცვლიდეს მისდამი დამოკიდებულებას პაროდის დროს.

ფრანგი თეორეტიკოსი, ჟერარ ჟენეტი (Gérard Genette, 1930-2018) საწყის ტექსტს უწოდებს „A“-ს, მასთან უშუალო კავშირში მყოფ ტექსტს კი „B“-ს.<sup>17</sup>

B-ს არსებობა განპირობებულია A-თი, თუმცა პირდაპირი მინიშნებები ტექსტში, შესაძლოა, არც მოიძებნოს. ასეთია, მაგალითად, ჯეიმზ ჯოისის „ულისე“, რომელიც ჰომეროსის „ოდისეაზე“ დაფუძნებული.

ჰიპერტექსტუალიზმი უფრო ფართო პერსპექტივიდან ნიშნავს საყოველთაო დემოკრატიზაციას, როდესაც ცენტრალური ტექსტის დადგენა თითქმის შეუძლებელია. გლობალურ ქსელში ჰიპერტექსტუალიზმი დაუსრულებლად ლინკების კეთებით ჰორიზონტალურ სივრცეს ქმნის - სადაც აღარ არსებობს „მაღალი“ და „დაბალი“. მაშასადამე, პოსტმოდერნისტული ციტირების, კავშირების გაბმის ინსტრუმენტები ხელოვნებაში დემოკრატიულობის დამკვიდრებისთვისაა მიმართული.

ჰიპერტექსტუალიზმის საილუსტრაციოდ ალბათ ყველაზე ნათელი მაგალითია, ჯოზეფ მანკივიცის „ყველაფერი ევას შესახებ“ (All About Eve, 1950) და პედრო ალმოდოვარის „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ“ (Todo Sobre mi Madre, 1999). აქედან, პირველი

ტექსტს A-ს წარმოადგენს, უკანასკნელი კი - ტექსტ B-ს. ჰიპოტექსტი-ჰიპერტექსტის წყვილი შეიძლება უფრო ფართოდ გვხვდებოდეს, მაგალითად, ჟანრული თვალსაზრისით: ტექსტი A - ჟაკ დემის „შერბურის ქოლგებში“ (Les Parapluies de Cherbourg, 1964); ტექსტი B - დემიენ შაზელის „ლა ლა ლენდში“ (La La Land, 2016). კიდევ უფრო არაგამოკვეთილი ჰიპერტექსტუალიზმის მაგალითია: ჩარლი ჩაპლინის „ოქროს ციბე-ცხელება“ (Gold Rush, 1924) და კვენტინ ტარანტინოს „საძულველი რვა“ (The Hateful Eight, 2015).

აღსანიშნავია სტენლი კუბრიკის „2001: კოსმოსური ოდესეა“ (2001: A Space Odyssey, 1968), რომელიც სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის დეკონსტრუქციაა, რაც ასევე პოსტმოდერნისტული ხერხია. საკუთრივ ეს ფილმი გახდება ჰიპოტექსტი კრისტოფერ ნოლანის „გარსკვლაავთმორისისათვის“ (Interstellar, 2014). ამავე მაგალითზე შეიძლება ითქვას, რომ ნოლანმა კუბრიკის ფილმის **სიმულაკრა** გადაიღო. მიშელ ფუკოს სიტყვებით, სიმულაკრა „ცუდი მიმსგავსებაა“.<sup>18</sup>

სიმულაკრაც შესაძლებელია განიხილოს, როგორც ერთ-ერთი პოსტმოდერნისტული ინსტრუმენტი. ყველაზე გავრცელებული კი მაინც შემდეგია: ციტაცია, ალუზიონიზმი, რემინისცენცია და პაროდია.

ციტატა ჰიპერტექსტუალიზმის ყველაზე ნათელი გამოვლინებაა, როდესაც პირდაპირ, ანდა მიმსგავსებულად ხდება სხვა ფილმიდან რაიმე დეტალის, სცენისა თუ მოქმედების, ანდა ფორმალისტური გადაწყვეტის გადმოტანა. რაც შეეხება ალუზიას, ის ტექსტში გულისხმობს ისეთი ფრაზის, ციტატის, ანდა მინიშნების, სიტყვათა თამაშის არსებობას, რომელიც ყველასთვის ნაცნობი და ადვილად მისახვედრი იქნება. ალუზიაში მოიაზრება ყველანაირი ე. წ. თვალის ჩაკვრა. მაგალითად, უკვე ნახსენებ გოდარის ფილმში „უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე“ **ჟან-პოლ ბელმონდოს** გმირი განგსტერული ფილმების ვარსკვლავის **ჰამფრი ბოგარტის** შესტებს იმეორებს.

რემინისცენცია გულისხმობს ცნობილი ნაწარმოების სტრუქტურის ანდა ცალკეული დეტალების გამეორებას. ძირითადად, იგი გვხვდება მოტივის სახით, რაც განასხვავებს ალუზიისგან, რომელიც ყველასთვის გასაგებ გზავნილს უნდა აკეთებდეს.

რაც შეეხება პასტიშს - ის რაიმეს გამეორებას,

16 Rosenbaum, *Breathless as Film Criticism*, 2020. see: <https://www.jonathanrosenbaum.net/2020/02/breathless-as-film-criticism/>.

17 Gérard, *Palimpsest*, 1997, p. 5.

18 ფუკო, *ნიცშე, ფროიდი, მარქსი*, 2015, გვ. 27.

მიბაძვას გულისხმობს. საქმე გვაქვს წარსულისთვის სიყვარულის ახსნასთან. შეგვიძლია გავისხენოთ ტოდ ჰეინსის „სამოთხისგან შორს“ (Far From Heaven, 2002), რომელიც დუგლას სირკის „ყველაფერი რაც ზეცითაა ნებადართულია“ (All That Heaven Allows, 1955) პასტიშად მიიჩნევა.

პასტიშისგან განსხვავებით, არსებობს მიბაძვისა და გამეორების მეორე ხერხიც - პაროდია, რომელიც პირველსაწყისს დასცინის და აქილიკებს. შეუძლებელია არ გავისხენოთ კენ რასელის „ლისტომანია“ (Lisztomania, 1975), რომელიც, მათ შორის, ლუკინო ვისკონტის ფილმს „სიკვდილი ვენეციაში“ (Morte a

Venezia, 1971) აშარჟებს.

ჩამონათვლის გაგრძელება დაუსრულებლად შეიძლება. პოსტმოდერნიზმმა გააუქმა წინსვლის ვექტორი, დროის კონცეპტი. ამასთან, ჰიპერტექსტუალიზმით სააზროვნო აქტის პროცესმა მედიუმის შიგნით გადაინაცვლა, რის გამოც პოსტმოდერნიზმიდან გამოსვლა, ხანდახან, შეუძლებელიც კი ხდება. ამრიგად, თამამი ვარაუდი, რომ ეს ეპოქა ბოლომდე არასდროს დამთავრდება, მისი ინსტრუმენტები კი სამუდამოდ იარსებებენ - აზრს მოკლებული მტკიცება არ უნდა იყოს.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- ფუკო მ. *ნივშე, ფროიდი, მარქსი*. თბილისი: Carpe Diem, 2015.
- Barthes R. *Image-Music-Text*. London: Fontana Press, 1977.
- Degli-Esposti C. *Postmodernism in the Cinema*. New York: Berghahn Books, 1998.
- Félix G. L'impasse post-moderne, *La Quinzaine littéraire*, 1-15 February, 1986, pp. 20–21.
- Fitts D. *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry*. Norfolk: New Directions, 1942.
- Gérard G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- Habermas J. and Ben-Habib S. Modernity versus Postmodernity, *New German Critique*, No. 22, Winter, 1981, pp. 3-14.
- Hassan I. *The Postmodern Turn, Essays in Postmodern Theory and Culture*. Athens: Ohio University Press, 1987.
- Hayward S. *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: Routledge, 2001.
- Jameson F. *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1992.
- Jameson F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism, *New Left Review*, #146, 1984, pp. 53-92.
- Kristeva J. *Desire in language: a Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.
- Onís de F. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934.
- Rosenbaum J. Breathless as Film Criticism, February 2, 2020. see: <https://www.jonathanrosenbaum.net/2020/02/breathless-as-film-criticism/>.
- Saussure F. *Course in General Linguistics*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Truffaut F. A Certain Tendency of the French Cinema in Nichols B., *Film and Modernity*, Berkeley: University of California Press, 1976, pp. 224-236.
- Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Москва: Искусство, 1986.
- Бахтин М. Слово в романе. Санкт-Петербург: “Пальмира”, 2017.