

ანნა ცანაგა

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
საქართველო

ევრიპიდეის ტრაგედიის “იფიგენია ავლისში” კინემატოგრაფიული ტრანსკოდირაციების ძირითადი პრინციპები იორდოს ლანთიმოსის ფილმში “წმინდა ირმის მკვლელობა”

საკვანძო სიტყვები: ტრაგედია, კინო, რეცეფცია, ევრიპიდე, მითი

შესავალი: ანტიკური ტრაგედიის ნარატივები, თემები და გმირები კინემატოგრაფში ამ ვიზუალური მედიუმის დაბადების დღიდანვე არის წარმოდგენილი. ჯერ კიდევ მუნჯ კინოში შეიქმნა ძველი ბერძნული დრამის არაერთი საინტერესო კინოდაპტაცია¹. იგივე ტენდენცია გაგრძელდა XX საუკუნის ხმოვან კინოში, რასაც შედეგად მოჰყვა ისეთი საეტაპო რეჟისორების ანტიკური ტრაგედიით დაინტერესება, როგორებიც არიან: პიერ პაოლო პაზოლინი, ლუკინო ვისკონტი, მიხალის კაკოიანისი, ლარს ფონ ტრიერი, თეო ანგელოპულოსი, ტონი ჰარისონი, ვერნერ ჰერცოგი და ა.შ. მათ კინონარატივებად აქციეს ესქილეს „ორესტეა“ და „მიჯაჭვული პრომეთე“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“; ევრიპიდეს „მელეა“, „ელექტრა“ და ა.შ. (მიმოხილვი-

¹ მუნჯ კინოში ანტიკური ტრაგედიის რეცეპირებისთვის იხ. Michelakis 2008, 75-88; MacKinnon 1986, 43-65.

სათვის იხ. Michelakis 2013)². რეჟისორებმა ტექსტებში მხატვრულად ათვისებულ უნივერსალურ მითოსურ პარადიგმებს ის ვიზუალური მანიფესტაცია თუ მსოფლმხედველობრივი ასპექტები შესძინეს, რომლებიც ადაპტაციის მათეულ კონცეფციას, სოციო-პოლიტიკურ კონტექსტსა თუ ესთეტიკურ ხედვას შეესაბამებოდა. განსხვავებით აღნიშნული დრამებისგან, ევრიპიდეს „იფიგენია ავლისში“ მეოცე საუკუნის კინემატოგრაფში ინტერპრეტაციის მრავალფეროვნებითა და მრავალრიცხოვნებით არ გამოირჩევა, თუმცა ტრაგედიაში მაინც მიიქცია კინემატოგრაფისტთა ყურადღება და შედეგად შეიქმნა ისეთი მნიშვნელოვანი სურათი, როგორცაა მიხალის კაკოიანისის „იფიგენია“ (1977 წელი), რომელიც დღემდე ძველი ბერძნული დრამის კლასიკური რეცეპირების კუთხით მნიშვნელოვან კინოპროდუქტს წარმოადგენს³.

XXI საუკუნის კინოში, რომელიც, გარკვეულწილად, დეკადანსის პერიოდს გადის, ასევე შეინიშნება დაინტერესება ანტიკური ტრაგედიით. ამ კუთხით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია თანამედროვეობის ერთ-ერთი გამორჩეული ბერძენი რეჟისორის, იორღოს ლანთიმოსის, ფილმი „წმინდა ირმის მკვლელობა“, რომელიც ევრიპიდეს ტრაგედიის „იფიგენია ავლისში“ უახლეს კინორეცეფციას წარმოადგენს⁴. სურათის პრემიერა 2017

² Stathi 2015, 322.

³ ევრიპიდეს „იფიგენია ავლისში“ კინორეცეპირების მიმოხილვისათვის იხ. Hall 2005; 3-41; Michelakis 2006a, 105-129; 2006b, 152-154; McDonald 2001, 90-101; MacKinnon 2007, 107-119.

⁴ 21-ე საუკუნის კინემატოგრაფისათვის ევრიპიდეს „იფიგენია ავლისში“ განსაკუთრებით მიზიდვლი აღმოჩნდა. 2007 წელს ეკრანებზე გამოვიდა არგენტინული საავტორო კინოს მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის, აგნეს დე ოლივიერას, ფილმი „უცხოელი“ („Extranjera“), რომელიც ევრიპიდეს ტექსტის თავისუფალ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს; რეჟისორი სურათში არქაულ მითსა და ადამიანის მსხვერპლშეწირვის მოტივს არგენტინაში პატრიარქალური საზოგადოების შეზღუდულობისა და გენდერული სუბორდინაციის პრობლემატიკის საჩვენებლად იყენებს. მიმოხილვისათვის იხ. Nikoloutos 2010, 92-113.

წელს კანის 70-ე კინოფესტივალზე შედგა და საუკეთესო სცენარის კატეგორიაში დაჯილდოვდა⁵.

იორდოს ლანთიმოსმა კინოსამყაროს ყურადღება 2009 წელს თავისი საეტაპო ფილმით - „ეშვი“⁶ მიიქცია და დაიმკვიდრა ადგილი როგორც XXI საუკუნის ერთ-ერთმა ყველაზე უფრო ორიგინალურმა, წინააღმდეგობრივმა, სრულიად გამორჩეული კინოენისა და ხედვის მქონე რეჟისორმა; შემოქმედის რამდენადმე აბსურდული, იდიოსინკრეტული და შემადრწუნებელი სამყაროს ცენტრში დგას ადამიანი და მისი კომპლექსური ბუნება, ისეთი თემები, როგორებიცაა: მოზარდობა, პერვერსია და სექსუალობა; ძალაუფლება, ძალადობა, ტრავმა, იზოლაცია, მენტალური პათოლოგიები, დისფუნქციური ოჯახი და დისტოპიური სამყარო⁷; ამ კონტექსტში, მიმაჩნია, რომ, გარკვეულწილად, ლოგიკურიცაა ლანთიმოსის დაინტერესება ძველი ბერძენი დრამატურგით, რომელიც ასევე განსაკუთრებული სიმწვავით ფოკუსირებდა ადამიანსა და მისი პოლარული ბუნების ჩვენებაზე ექსტრემალურ გარემოსა თუ დეპროოიზებულ სამყაროში⁸. მიუხედავად ორ შემოქმედს შორის თემატური და მსოფლმხედველობრივი მსგავსებისა, ანტიკური ტრაგედიის კინოადაპტაცია, როგორც კულტურული ფენომენი, კომპლექსურ შემოქმედებით პროცესთან არის დაკავშირებული; იგი ძალიან დიდი დროითი ინტერვალით, რეპრეზენტაციის განსხვავებული მედიუმისათვის განკუთვნილი და განსხვავებულ კულტურულ გარემოში შექმნილი ორიგინალის ახალ სოციო-კულტურულ,

⁵ ფილმის სცენარი ეკუთვნის იორდოს ლანთიმოსსა და ეფთიმის ფილიპუსს, რომელიც ლანთიმოსის თითქმის ყველა ფილმის სცენარის თანაავტორია; სურათის საფესტივალო, შემოქმედებითი და სხვა ტექნიკური ხასიათის ოფიციალური მონაცემები განთავსებულია ვებ-გვერდზე: <https://www.imdb.com/title/tt5715874/>

⁶ <https://www.imdb.com/title/tt1379182/>

⁷ იორდოს ლანთიმოსის კინემატოგრაფიული სტილისა და თემატიკის მიმოხილვისთვის იხ. Sisman 2020.

⁸ გორდუზიანი 2019, 454-459.

მედიალურ და ენობრივ სისტემაში გადმოტანასა (ე.წ. ტრანს-კოდიფიცირება/ტრანსკულტურიზაცია) და უკვე ახალი ფორმით ახალი სამიზნე აუდიტორიისათვის მიწოდებას გულისხმობს; თავის მხრივ, ორიგინალის მოდიფიკაციის ხარისხი და თვისობრიობა უშუალოდ არის დაკავშირებული და დამოკიდებული რეჟისორის მსოფლმხედველობრივ ასპექტებთან და ჩანაფიქრთან⁹. სანამ აღნიშნულ კონტექსტში უშუალოდ ევრიპიდეს ტრაგედიის ტექსტისა და მისი ლანთიმოსისეული კინოდისკურსის ურთიერთმიმართების ფორმალურ-ესთეტიკურ საკითხებს შევხებოდე, მინდა მოკლედ მიმოვიხილო მეთოდოლოგიური მიდგომები, რომლებიც აქტიურად გამოიყენება ტრაგედიის ტექსტების (ზოგადად ვერბალური ტექსტების) კინორეაქციების კვლევის სფეროში;

მეთოდოლოგია: ანტიკური ტრაგედიის კინემატოგრაფიული ადაპტაციის კვლევისათვის გამოყენებული მეთოდოლოგიური ჩარჩო მრავალრიცხოვანი და ინტერდისციპლინურია. იგი მოიცავს კინოთეორიას/კრიტიკას, კომპარატივისტიკას, რეცეფციის კვლევებსა და ლიტერატურულ კრიტიკას. ხშირ შემთხვევებში გამოყენებულია წაკითხვის ფსიქოანალიტიკური, გენდერული, ფემინისტური მეთოდებიც¹⁰. რამდენადაც ანტიკური ტრაგედიის კინოადაპტაცია, უპირველესად, რეპრეზენტაციის ორ განსხვავებულ სისტემას შორის გაცვლით პროცესს გულისხმობს, სემიოტიკა და ინტერ-სემიოტიკური თარგმანის პრინციპები ასევე არსებითად მნიშვნელოვანი მეთოდოლოგიური წინამძღვრებია, რომლებიც უშუალოდ იკვლევს ნიშანთა ერთი

⁹ Michelakis 2004, 201; Hardwick 2005, 110; Weissbrod 2005, 45-47; Nikoloutsos 2010, 95; Stathi 2015; 321-322.

¹⁰ მეთოდოლოგიური მიმოხილვისათვის იხ. Michelakis 2013; McDonald 1983; MacKinnon 1986.

სისტემიდან სხვა ტიპის ნიშანთა სისტემაში ტექსტის გადატანის ძირითად მოდელებს;

კვლევის სემიოტიკური მიდგომის მიხედვით, კინემატოგრაფიული გამოხატულება ისეთსავე დამოუკიდებელ ენობრივ სისტემას წარმოადგენს როგორც ვერბალური ტექსტი. სხვაობა მხოლოდ იმ ნიშნებშია, რომელთაც ეს სისტემები იყენებენ ამ თუ იმ აზრის გამოსახატავად¹¹. აღნიშნულ დებულებაზე დაყრდნობით, როდესაც საქმე ეხება ნიშანთა ერთი სისტემიდან მეორეში ტექსტის გადატანას, ტერმინს “თარგმანი” შენარჩუნებული აქვს იგივე სემანტიკური ღირებულება რა მნიშვნელობითაც იგი გამოიყენება ერთი ენიდან მეორე ენაზე თარგმანის შემთხვევაში¹². აღნიშნული თეზის საწყის წერტილად მიიჩნევა სემიოტიკოს რომან ჯაკობსონის მოსაზრება სხვადასხვა საკომუნიკაციო სისტემაში ნიშანთა მნიშვნელობების შესახებ. კერძოდ, ჯაკობსონი მიიჩნევდა, რომ ნიშნის მნიშვნელობას ქმნის: 1. მისი თარგმანი იმავე ენაზე არსებულ სხვა ნიშანში, ან ნიშანთა თანმიმდევრობაში; 2. მისი თარგმანი სხვა ენის ნიშანთა სისტემაში; 3. სხვა სემიოტიკურ (მაგ. ვიზუალური) ენაზე თარგმანი. ჯაკობსონი თარგმანის თითოეული ვარიანტისათვის იყენებდა ტერმინებს: “ინტრა-ენობრივი”, “ინტერ-ენობრივი” და “ინტერ-სემიოტიკური”; ამ უკანასკნელს მკვლევარი უწოდებდა ტრანსმუტაციას და ხსნიდა როგორც ვერბალური ნიშნების ახსნას/გადატანას არავერბალური სისტემის ნიშნების მეშვეობით¹³. ჯაკობსონის თეორიაზე დაყრდნობით, იტამარ ივენ -ზოარმა შეიმუშავა ე.წ. ტრანსფერის თეორია, რომელიც ახალი თაობის მკვლევრებისათვის პრივილეგიურ-

¹¹ Metz 1974, 31-35.

¹² Weissbrod 2006; 42-43; Stathi 2015, 321-322.

¹³ Jakobson 1987[1959], 428-435; Stathi 2015, 321-322.

ბულ მეთოდოლოგიურ მიდგომად იქცა ტექსტების კინომედოლოგიაში გადატანისა და მათი შემდგომი კვლევისათვის¹⁴.

ივენ-ზოარის ტრანსფერის თეორიაში გამოიყოფა სამი საკვანძო ტერმინი: "სისტემა", "რეპერტუარი" და "მოდელი". „სისტემას“ ქმნის გარკვეული კულტურული მედიუმების ერთობლიობა (მაგ. თეატრი, კინემატოგრაფი, ფოტოგრაფია და სხვა აუდიო-ვიზუალური მედიუმები) და მათი ურთიერთმიმართება. კულტურა კი ფუნქციონირებს როგორც მაკროსისტემა, რომელიც საკუთარ თავში მოიცავს მიკროსისტემებს; სისტემის პროდუქტები (პიესა, თეატრალური წარმოდგენა, კინოსურათი, ინსტალაციები და ა.შ.) იქმნება სისტემის რეპერტუარის დახმარებით. რეპერტუარი შემოქმედს აწვდის როგორც ცალკეულ ელემენტებს, ასევე მოდელს, ანუ ელემენტებისაგან შემდგარ მზა კომბინაციებსა და მათი გამოყენების წესებს; მაგალითად, თუ პროდუქტი არის ტექსტი, მაშინ მოდელი განსაზღვრავს იმ ჟანრსა და მის მახასიათებლებს, რომლის ფარგლებშიც ეს ტექსტი იქმნება; რეპერტუარის გამოყენებას (რაც გარკვეული მოდელისათვის უპირატესობის მინიჭებას ნიშნავს) გარკვეული ნორმები განსაზღვრავს. ნორმები კი, თავის მხრივ, ფაქტობრივი ქცევისთვის განკუთვნილ ინსტრუქციებს წარმოადგენს, რომლებიც კულტურულ სისტემაში არსებულ ღირებულებებს აირეკლავენ¹⁵. „ტრანსფერის“ შემთხვევაში, რაც გულისხმობს A სისტემაში არსებული ტექსტის (ვერბალური//ვიზუალური) B სისტემაში ხელახალ შექმნას – შემოქმედი გარკვეული ნორმებით “ხელმძღვანელობს”, რათა მოახდინოს ორიგინალის მეტნაკლები სიზუსტით რეკონსტრუქცია, და/ან მოარგოს ეს ორიგინალი სამიზნე სისტემის რეპერტუარს, და/ან მოახდინოს გარ-

¹⁴ ტრანსფერის თეორიის მეთოდოლოგიის მიმოხილვისათვის იხ. Cattrysse 1992, 53-70.

¹⁵ Weissbrod 2006, 43-44; Toury 1995, 53-59.

კვეული კომპრომისი ამ ორ ერთმანეთთან დაშორებულ სისტემას შორის¹⁶¹⁷.

ინტერსემიოტიკური გაცვლის (ინტერსემიოსისი) პროცესში ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა, რომელიც უშუალოდ ძველი ბერძნული ტრაგედიის ტექსტის კინომედიუმში გადატანისას იჩენს თავს, არის ის საკმაოდ დიდი დროითი ინტერვალი, რომელიც ორიგინალს აშორებს საბოლოო პროდუქტთან. თარგმანის თეორეტიკოსის, ჯეიმს ჰოლმსის, მიხედვით, ვერბალური ტექსტების დროითი დაშორება რეპრეზენტაციის სამ დონეზე იჩენს თავს, ესენია: 1. ლინგვისტური დონე; 2. ლიტერატურულ-პოეტიკური დონე; 3. სოციო-კულტურული დონე.¹⁸

მთარგმნელს შეუძლია ტექსტის სიძველე სამსავე დონეზე აღადგინოს; მოახდინოს მისი სრული მოდერნიზაცია ან წავიდეს გარკვეულ კომპრომისზე, რაც გულისხმობს სიძველის დაცვას ერთ დონეზე, ხოლო დანარჩენის მოდერნიზებას, ან პირიქით.¹⁹

მიუხედავად იმისა, რომ ჰოლმსის ეს მოდელი მხოლოდ ვერბალურ ტექსტებს მოიცავს, ეს უკანასკნელი აქტიურად გამოიყენება ინტერსემიოტიკური გაცვლის შემთხვევაშიც. კინორეჟისორების წინაშეც ასევე დგას საკითხი, თუ როგორ და რა ხარისხით უნდა იყოს დაცული ტექსტის სიძველე ამ უკანასკნელის კინემატოგრაფიული მეწყვილის შექმნისას.

ანტიკური ტრაგედიის კინემატოგრაფიული ათვისების ნიმუშთა კვლევებზე დაყრდნობით, ირინე სტატი ტრაგედიების ტრანსფორმირების სამ მოდელს გამოყოფს. ესენია: 1. სიძველის დაცვა ათვისების ყველა დონეზე; რეჟისორი მკაცრად

¹⁶ Even-Zohar 1990a, 73-78; Even-Zohar 1997, 373-381; Weissbrod 2006, 43-44.

¹⁷ იტამარ ივენ-ზოარის ტრანსფერის თეორიის მიმოხილვისათვის იხ. Weissbrod 2004, 23-41.

¹⁸ Holmes 1988b, 33-45.

¹⁹ Holmes 1988a, 67-80.

მიჰყვება ტრაგედიის ტექსტს და ცდილობს მოახდინოს მისი ნარატიული და მხატვრული დინამიკის სრული გადატანა შესაბამის კულტურულ და ფიზიკურ გარემოში (კაკოიანისის „ტროელი ქალები“ 1971); 2. ნაწილობრივი მოდერნიზაცია; შენარჩუნებულია ტექსტის სადიალოგო პარტიები და ნარატიული სემანტიკა; იცვლება დრო-სივრცული კონტექსტი (ჯანკოს „ელექტრა, ჩემო სიყვარულო“ 1974); 3. აბსოლუტური მოდერნიზაცია; რეჟისორი თავისუფლად ექცევა ტექსტს, ხშირ შემთხვევაში შენარჩუნებულია მხოლოდ ფაბულა, მეტნაკლები ვარიანტულობით ტექსტის ძირითადი მნიშვნელობები და კონცეპტუალური გზავნილები (ანგელოპულოსი „მოხეტიალე მუსიკოსები“ 1975).²⁰

კომპარატივისტიკის, რეცეფციის კვლევის, ინტერსემიოტიკური გაცვლისა და თარგმანის მეთოდოლოგიური მიდგომების გამოყენებით სტატია მიზნად ისახავს გამოავლინოს ევრიპიდეს ტრაგედიის „იფიგენია ავლისში“ ტრანსკოდიფიცირებისა და ტრანსკულტურიზაციის ის ფორმალურ-ესთეტიკური სტრატეგიები თუ საშუალებები, რომელთაც იორლოს ლანთიმოსი მიმართავს ტექსტის კინონარატივად ქცევის პროცესში.

ტრაგედიის კინემატოგრაფიული ინტერსემიოსის ძირითადი პრინციპები: ლინგვისტურ-ნარატიული დონე

ვფიქრობთ, ევრიპიდეს ტრაგედიის იორლოს ლანთიმოსისეული ადაპტაცია ტრანსკოდიფიცირების იმ კატეგორიას უნდა განეკუთვნებოდეს, რომელიც ორიგინალის სრულ მოდერნიზაციას გულისხმობს. შესაბამისად, შევეცდებით ვაჩვენოთ, რომ რეჟისორი ტექსტის არქაულობას არღვევს ინტერსემიოტიკური ათვისების ყველა: ლინგვისტურ, ნარატიულ, სტილისტიკურ და სოციო-კულტურულ დონეზე და მათ ხელახალ რეკონსტრუ-

²⁰ Stathi 2015, 323-324.

ირებას თანამედროვე ფორმალურ კატეგორიებში ორიგინალის მისეულ რეკონცეპტუალიზაციას უმორჩილებს.

ლინგვისტურ დონეზე ტრაგედიის ადაპტაცია ტექსტის აბსოლუტურ ნიველირებას გულისხმობს, ანუ ფილმში არ არის გამოყენებული დრამის სადიალოგო პარტიები. ამ კუთხით ტრაგედიის ტრანსფერი, უპირველესად, ამ უკანასკნელის ნარატიული სტრუქტურის ახლებური დამუშავებით ხორციელდება. შესაბამისად, ინტერკულტურული გაცვლა ტექსტის ცენტრალური პერსონაჟებისა და სიუჟეტის ახალი, ვიზუალური მედიუმის რეპერტუარისათვის მახასიათებელი ელემენტების მეშვეობით რეკონსტრუქციას გულისხმობს. ამ კუთხით, ფილმი იცავს ე.წ. არალიტერატურული კინოსა და დრამატურგიის პრინციპებს, რომლებშიც ნარატიული მნიშვნელობის შექმნისას წამყვანი როლი ენიჭება ისეთ გამომსახველობით და აუდიო-ვიზუალურ კოდებს, როგორებიცაა: ხატი, ჟესტი, ხმა, მუსიკა, კოსტიუმი და არა სიტყვას, როგორც სამეტყველო აქტს²¹. ეს უკანასკნელი, უმეტესწილად, ფუნქციურად დატვირთულია არა შინაარსის, არამედ მნიშვნელობის თვალსაზრისით, ანუ ლანთიმოსისათვის არსებითია აჩვენოს არა მხოლოდ ის, თუ რას ლაპარაკობენ პერსონაჟები, არამედ ის, თუ როგორ საუბრობენ ისინი და, შესაბამისად, დიალოგების სტილისტიკა დამატებით სემიოტიკურ ნიშნად აქციოს ტრაგედიის კინოენაში გადატანის პროცესში.

უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად ორიგინალის ტექსტის სრული უგულებელყოფისა, ტრანსკოდიფიცირების იგივე პრინციპი არ ეხება ფილმის სათაურს; უფრო მეტიც, პირდაპირი მიმართება ევრიპიდეს ტრაგედიასთან სწორედ სურათის სათაურში ჩანს. სახელწოდება – „წმინდა ირმის მკვლელობა“, ამბის დონეზე იფიგენიას მითსა და ევრიპიდეს ტექსტის საკვანძო

²¹ Stathi 2015, 327.

ეპიზოდებს, კერძოდ, აგამემნონის მიერ არტემისის წმინდა ირმის/თხის მოკვდინებასა და იფიგენიას მსხვერპლშეწირვისას ასულის ასევე ირმით ჩანაცვლების ეპიზოდს ციტირებს²²; შესაბამისად, საინტერესო წინააღმდეგობრივი მიმართება ყალიბდება კინოსურათსა და მის სათაურს შორის; კერძოდ, კინონარატივი, რომელიც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ტრაგედიის სრული მოდერნიზაციის კლასიკური შემთხვევაა, სწორედ სათაურის დონეზე იცავს არქაიზაციას; მიმაჩნია, რომ აღნიშნული დიქტომიის დაუფარავი მანიფესტაცია ლანთიმოსის მხატვრული კონცეფციის არსებითი ნაწილი უნდა იყოს; როგორც რეჟისორი ინტერვიუებში აღნიშნავს, მისმა ინტერესმა დანაშაულისა და სასჯელის არქაული მითოსური მოდელისადმი რეჟისორი და სცენარის თანაავტორი იფიგენიას ამბის ევრიპიდესეულ ვერსიამდე მიიყვანა²³. ამ კონტექსტში სათაურშივე სწორედ მითსა და ორიგინალზე პირდაპირი მინიშნებით, ლანთიმოსს, ვფიქრობ, მიზანმიმართულად სურს ფილმი კონცეპტუალურად მითოსური აზროვნების სფეროშივე დატოვოს. სათაურისა და სურათის ძირითადი ნაწილის, ერთი შეხედვით, შეუთავსებლობა უნდა გამოხატავდეს იმ მთავარ პრობლემას, რომელიც ფილმის სიუჟეტის გააზრებისას იკვეთება. ეს უკანასკნელი კი გამოიხატება თანამედროვე რაციონალური საზოგადოების მიერ ირაციონალურის აბსოლუტურ უგულებელყოფასა და მიუღებლობაში. კულტურული მოდელი, რომელიც არეგულირებს თანამედროვე ადამიანის ყოფას, მთლიანად გამორიცხავს მითოსურ და იმ ტიპის აზროვნებას, რომელიც სამყაროს სწორ ფუნქციონირებას ციკლურობისა და ბალანსის იდეაზე აფუძნებს. აღნიშნულის ფარგლებში კი ჩადენილი დანაშაული ერთმნიშვნელოვნად სასჯელით უნდა გა-

²² იფიგენიას მითის სხვადასხვა ვერსიის მიმოხილვისათვის იხ. ცანავა 2005, 116-117.

²³ Sims 2017.

ნეიტრალდეს, რათა აღდგეს სოციალური წესრიგი²⁴. შესაბამისად, ამ კონტექსტში იორლოს ლანთიმოსის ფილმი შეიძლება გავიგოთ როგორც აზროვნების არქაული მოდელის ვიზუალური რეპრეზენტაცია/განმარტება; ანუ ბერძენი რეჟისორი ახდენს იფიგენიას მითის იმგვარ აქტუალიზაციას, როცა ეს უკანასკნელი გასაგები ხდება სამიზნე, თანამედროვე აუდიტორიისათვის; ეს შედეგი კი ევრიპიდეს ტრაგედიის ნარატიული სტრუქტურის ახალ კულტურულ მოდელსა და XXI საუკუნის მკვლევარებისათვის გასაგებ ეგზისტენციალურ თუ სააზროვნო სისტემებში გადათარგმნის მეშვეობით ხორციელდება.

ტრაგედიის ინტერსემიოსისის ცენტრალურ ნაწილს ორიგინალის ნარატიული სამყაროს - პერსონაჟები, სიუჟეტური განვითარება, სივრცული და სოციო-კულტურული კონტექსტი - ახალ მოდელში გადატანა და ამ პროცესისას განხორციელებული ცვლილებები ქმნის²⁵. იმისათვის, რომ თვალი გავადევნოთ აღნიშნულ პროცესს, უპირველესად, ძალიან მოკლედ წარმოვადგენთ იმ თხრობით ელემენტებს, რომელთა ერთობლიობა ევრიპიდეს ტექსტში ქმნის ამბავს.

ტრაგედია იწყება *in medias res* ავლისში დაბანაკებული აგამემნონისა და ბერძენთა ლაშქრის ჩვენებით. ატრიდი წერილს გზავნის კლიტემნესტრასთან, რომელიც იფიგენიასთან ერთად მოემგზავრება ავლისისაკენ ცრუ საბაბით, თითქოს აგამემნონს ქალწულის აქილევსზე დაქორწინება სურს. სინამდვილეში ასული მსხვერპლად უნდა შეეწიროს არტემისს, რომელიც არ აძლევს საშუალებას ლაშქარს ტროასაკენ დაიძრას. აგამემნონი ცდილობს იპოვოს გამოსავალი სიტუაციიდან. მისი სასოწარკვეთა მენელაოსზეც კი ახდენს გავლენას და იგი მზადყოფნას გამოხატავს დაეხმაროს ძმას შვილის დახსნაში. ავლისში ჩა-

²⁴ გორდეზიანი 2019, 18-19, სქოლიო 1; ცანავა 2005, 188.

²⁵ Nikoloutsos 2010, 100; Stathi 2015, 331.

მოსული კლიტემნესტრა და იფიგენია აქილევსის მეშვეობით მალევე შეიტყობენ საქმის რეალურ მდგომარეობას. შეძრწუნებული დედა-შვილი განსხვავებული გზებით ცდილობს გამოსავლის პოვნას. ამ ფონზე გააფთრებული აქაველთა ლაშქარი ტროასკენ გაცურვას ითხოვს. აგამემნონი ხვდება, რომ ჯართან შებმას აზრი არ აქვს და იძულებული ხდება ქალღმერთის ნებას დამორჩილდეს. აქილევსი მზადაა მცირე ლაშქრით შეებრძოლოს ბერძენთა ჯარს. საბოლოოდ, იფიგენია კრიზისული სიტუაციის განმმუხტველად გვევლინება. ქალწული გადაწყვეტს მსხვერპლად შეიწიროს ელადას და გადაარჩინოს მამა სრულ კატასტროფას. ტრაგედიის დასასრულს შემოდის მაცნე და ჰყვება, თუ როგორი ღირსებით ეგებებოდა იფიგენია სიკვდილს. ბოლო მომენტში, როცა მისთვის სამსხვერპლო დანა უნდა დაერტყათ, მოულოდნელად ქალღმერთმა არტემისმა იფიგენია ირმით ჩაანაცვლა და გოგონა გაუჩინარდა²⁶.

თუ ტრაგედიის სიუჟეტი კონკრეტულ ნარატიულ სქემამდე იქნება დაყვანილი, შედეგად გამოიყოფა სამი ცენტრალური სემანტი. ესენია: 1. პრობლემა (ჩადენილია დანაშული, ამის გამო ჯარი ვერ მიდის ტროაში, იფიგენია მსხვერპლად უნდა შეიწიროს); 2. გამოსავლის ძიება; 3. საბოლოო გადაწყვეტილება (მსხვერპლშეწირვის აქტი და ჩანაცვლება). თითოეულ ერთეულს შიგნით გამოიყოფა მცირე თხრობითი ელემენტები: 1. კლიტემნესტრასა და იფიგენიას მოტყუებით ჩამოყვანა; 2. მენელაოსის ტრანსფორმაცია 3. სიმართლის გაცხადება; 5. პერსონაჟები ეძებენ გამოსავალს; 6. იფიგენიას ტრანსფორმაცია;

ტრაგედიის ლანთიმოსისეული ინტერსემიოსისი ფორმალური თვალსაზრისით უარყოფს ტექსტის ნარატიული სქემის რაიმე ფორმით შენარჩუნებას. რეჟისორი ორიგინალის ყველა სიუჟეტურ ელემენტს ახალი კულტურული ნორმებით რეგული-

²⁶ გორდეზიანი 2019, 447-450; ბერაია 2013, 64-66.

რებად დრო-სივრცულ მოცემულობაში თარგმნის, უძებნის თითოეულ მათგანს ადეკვატურ შესატყვისობას და აწყობს ახალ ნარატიულ სამყაროს, რომელსაც ფორმალურ - ვიზუალური კუთხით საერთო არაფერი აქვს ძველ ბერძნულ ორიგინალთან.

უნდა აღინიშნოს, რომ ტრაგედიის მსგავსად, სიუჟეტის დონეზე, ფილმი ასევე *in medias res* პრინციპით იწყება. შთამბეჭდავი დასაწყისი კადრების შემდეგ პირველი ნარატიული ფრაგმენტები სტივენისა და მოზარდი ბიჭის, მარტინის, უცნაური, გაურკვეველი ხასიათის მეგობრობას ასახავს. სტივენი ხვდება ახალგაზრდას კაფეტერიაში, ქალაქგარეთ, ანებივრებს საჩუქრებით და სახლშიც კი ეპატიჟება ვახშამზე ცოლისა და შვილების გასაცნობად. მარტინი სტივენის ოჯახზე თავდაპირველად დადებით შთაბეჭდილებას ახდენს. ბავშვებს ის მოსწონთ. კიმს, რომელიც სულ ახალი შესულია მოზარდობის ასაკში²⁷, რაც არაერთგზის არის მინიშნებული ფილმში, რომანტიკული განცდებიც კი უჩნდება ყმაწვილის მიმართ. ვახშმის დასრულების შემდეგ სტივენის ცოლის, ანას, კითხვაზე, თუ საიდან იცნობს კაცი ბიჭს, ფილმში პირველად გაისმის, რომ მარტინი სტივენის პაციენტის შვილია, რომელიც ავარიაში გარდაიცვალა რამდენიმე წლის წინ. ექიმი ცდილობს ეს დანაკარგი შეუმსუბუქოს ახალგაზრდას და მასზე მზრუნველობს. გარკვეული დროის შემდეგ სტივენის უმცროს შვილი, ბობი, უცნაური სენით ავადდება – ბავშვი ვერ ახერხებს ფეხით გადაადგილებას და უარს ამბობს საკვების მიღებაზე. სამედიცინო გამოკვლევების მთელი სერია უძღურია, დაადგინოს დაავადების ფსიქოსომატური ბუნება. საავადმყოფოში მოულოდნელად გამოცხადებული მარტინი სტივენს უხსნის, რომ ბობის უცნაური მდგომარეო-

²⁷ მოზარდობა და სექსუალობა იორდოს ლანთიმოსის კინოს ცენტრალური თემებია. Sisman 2020.

ბა სასჯელია ექიმის მიერ ჩადენილ დანაშაულზე, კერძოდ, მარტინი სტივენს მამის დაღუპვაში სდებს ბრალს. ფილმის სიუჟეტური განვითარების ამ ეტაპზე ცხადი ხდება, რომ მარტინის მამა არა ავარიაში, არამედ ოპერაციისას გარდაიცვალა, რომელსაც ალკოჰოლის გავლენის ქვეშ მყოფი სტივენი ატარებდა. მარტინის თქმით, ბოხის ფიზიკური მდგომარეობით სასჯელი არ სრულდება, იგივე ელოდება კიშსა და ანას. თავად სასჯელი სამსაფეხურიანია; იგი იწყება ფეხების წართმევითა და საკვებზე უარის თქმით, მეორე ეტაპია თვალებიდან სისხლდენა, ხოლო ბოლოს დგება სიკვდილი. მარტინის უწყებას აბსოლუტური ხასიათი არ გააჩნია. სტივენს ეძლევა არჩევანი: ან საკუთარი ნებით მოკლას ოჯახის ერთ-ერთი წევრი, ან დაეღუპება ყველა. მცირე ხანში კიმი კარგავს გადაადგილების უნარს და სტივენი იძულებული ხდება სიმართლე გაუმხილოს მეუღლეს. სასოწარკვეთილი ცოლ-ქმარი უკანასკნელი ძალებითა და სხვადასხვა ხერხით ცდილობს ბავშვების გადარჩენას. დაძაბულობა კულმინაციას აღწევს და სწორედ ამ დროს კიმი გამოთქვამს მზადყოფნას მსხვერპლად შეეწიროს ოჯახის კეთილდღეობას. მედიცინის უძღურებისა და პირადი ინიციატივების სრული კრახის შემდეგ სტივენი იძულებული ხდება მიიღოს მარტინის არჩევანი და მსხვერპლად შეეწიროს ოჯახის ერთ-ერთი წევრი, რაშიც მას ანაც ეთანხმება. ბოლო სცენაში ჩანს სტივენი, რომელიც ტომრებით სახეებს უფარავს ოჯახის წევრებს. თავადაც სახედაფარული „რუსული რულეტკის“ პრინციპით ისვრის. ორი წარუმატებელი მცდელობის შემდეგ მარტინი ბოხს კლავს. საფინალო სცენაში რეჟისორი აჩვენებს მარფების ოჯახს, რომელიც ტრაგედიის მიუხედავად ცხოვრებას მაინც აგრძელებს.

სქემატურად ფილმის სიუჟეტი, მსგავსად ევრიპიდეს ტექსტისა, სამ ძირითად ნარატიულ ელემენტამდე შეიძლება იქნეს დაყვანილი: 1) პრობლემა (ჩადენილია დანაშაული, ამის გამო

ისჯება ოჯახი, ერთი წევრი უნდა შეიწიროს); 2. გამოსავლის ძიება; 3. საბოლოო გადაწყვეტილება (მკვლელობის აქტი). ამ შემთხვევაშიც ცენტრალური სიუჟეტური ღერძის თითოეული ერთეულის შიგნით მიკრონარატიული მოვლენები გამოიყოფა. 1.მარტინისა და სტივენის მეგობრობა 2. სტუმრობა 3. მარტინი და კიმი (ცრუ „ქორწინება“) 4. სასჯელი და სიმართლის გამხელა; 6. გამოსავლის ძიება (მოქმედებები); 7. კიმის ტრანსფორმაცია;

ფაქტობრივად, მიუხედავად იმისა, რომ იორდოს ლანთიმოსი სიუჟეტური მატების კუთხით მიდის, კერძოდ, ტრაგედიის ტრანსფორმაციისას ფილმში შემოაქვს მთელი რიგი თხრობითი სიანხეები, ხელშეუხებლად ტოვებს ორიგინალის საკვანძო ნარატიულ ნაწილებს. უპირველეს ყოვლისა, რეჟისორი არ ეხება ამბის სამ ძირითად ელემენტს: პრობლემა და მისი არსი (დანაშული და სასჯელი); სიტუაციიდან გამოსავლის ძიება (მსხვერპლმწიფრვის/მკვლელობის თავიდან აცილების მცდელობები); საბოლოო გადაწყვეტილება (მსხვერპლმწიფრვა/მკვლელობა). რეჟისორი ჩამოთვლილ სეგმენტებს თანამედროვე კულტურული მოდელისათვის შესაფერის ფორმას აძლევს, მაგრამ არსობრივად მათ უცვლელს ტოვებს. ლანთიმოსი ასევე ფორმალურად ცვლის მცირე ე.წ. „გადამყვანი“ ტიპის თხრობითი ელემენტების ძირითად ასპექტებსაც.

ტრაგედიის ნარატიული სტრუქტურების ინტერსემიოსისის ფარგლებში საგანგებოდ უნდა გამოიყოს რამდენიმე ასპექტი, რომელთა მეშვეობითაც როგორც ევრიპიდეს ტექსტის, ისე ლანთიმოსის კინოვერსიის უკვე კონცეპტუალური მნიშვნელობები იქმნება.

1.სოციო-კულტურული ჩარჩო და პერსონაჟები: ფილმში ამბის სოციო-კულტურული ჩარჩო XXI საუკუნის ამერიკაა, ანუ გარემო ნაცნობი და მისაღები თანამედროვე მაყურებლისათვის. რეჟისორი კინოკრიტიკოს დევიდ სიმსთან მიცემულ ინტერ-

ვიუში აღნიშნავს, რომ მისი მიზანი ფილმში მაქსიმალურად რეალისტური გარემოს შექმნა და ამ კულტურულ კონტექსტში მითოსური ნარატივის ჩართვა იყო²⁸. როგორც სურათის სიუჟეტის მიმოხილვისას აღინიშნა, ფილმის მთავარი პერსონაჟები არიან შუაასაკის კარდიოვასკულარული ქირურგი სტივენ მარფი და მისი ოჯახის წევრები: მეუღლე – ოფთალმოლოგი ანა და ორი შვილი: თოთხმეტი წლის კიმი და ათი წლის ბობი.



²⁸ Sims 2017.



მთავარი პერსონაჟების გარემო იმგვარად არის აწყობილი, რომ ყველა – ფიზიკური, პროფესიული, ქონებრივი, სოციალურ – სივრცული მახასიათებლები მათ ამერიკული საზოგადოების მაღალ იერარქიულ საფეხურზე ათავსებს. შესაბამისად, კულტურული ტრანსფერის ფორმატში იორდოს ლანთიმოსმა ტრაგედიის აგამემნონი და მისი უახლოესი სახლუელი თარგმნა თანამედროვე, წარმატებულ, მაღალი სტატუსის, განათლებისა და კაპიტალის მქონე ოჯახად, რომელიც, თავის მხრივ, სტივენის სოლიდურობის, რეალიზირებულობის ერთ-ერთი არსებითი გამოხატულებაა;

ამ კუთხით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი სტივენის პროფესიაა (იგი ექიმი). ფილმში ამ უკანასკნელს, გარდა მისი მატარებლის მაღალ სოციალურ სტატუსზე პედალირებისა, გააჩნია მეორე, უფრო მნიშვნელოვანი დატვირთვა. კერძოდ, იგი მთავარი პერსონაჟის აზროვნების მოდელის მეტაფორული ასახვაა; როგორც კინოკრიტიკოსები მიუთითებენ, სტივენ მარფი, უპირველესად, მეცნიერებას განასახიერებს, იმ მეცნიერებას, რომელიც თანამედროვე დესაკრალიზებულ სამყაროში ღმერთის იდეას ანაცვლებს და ადამიანს ნებისმიერი პრობლემის რაციონალური, ანალიტიკური გზით შეცნობასა და გადაწყვეტას კარნახობს²⁹.

²⁹ Cooke 2018.

სწორედ გასაოცარი სამედიცინო მიღწევა აძლევს სტივენს შესაძლებლობას ჩაატაროს ოპერაცია გულზე, ადამიანის სხეულის მთავარ ორგანოზე, ჩაანაცვლოს იგი ან გაახანგრძლივოს მისი ფუნქციონირება. გულზე საოპერაციო ჩარევის შთამბეჭდავი კადრებითა და ამ ფიზიკურ გარემოში ექიმის საოპერაციო ხალათით შემოსილი მთავარი პერსონაჟის ექსპონირებით იწყება ფილმი. მოგვიანებით სტივენი სისხლიან ხალათსა და ხელთათმანებს იხდის და ნაგავში ყრის.



როგორც კრიტიკოსი ბრაიან ტალერიკო აღნიშნავს, მთელი ეს პროცესი აჩვენებს სტივენს სამედიცინო სასწაულის ჩადენის

პროცესში, რაც მას, გარკვეულწილად, ღმერთს ამსგავსებს³⁰. სტივენის მეუღლე, ანა, რომელიც კლიტემნესტრას საინტერესო კინონტექსტატია³¹, ძირითადი სოციო-კულტურული მახასიათებლების დონეზე, ფაქტობრივად, მარფის თანასწორუფლებიანი მეწყვილეა; მას, მეუღლის მსგავსად, შესანიშნავი კარიერა და წარმატებულ პირადი ცხოვრება გააჩნია. სტივენისა და ანას შვილები, კიმი და ბობი, ფილმის სიუჟეტურ და კონცეპტუალურ დონეზე თანაბრად ინაწილებენ იფიგენიას სახის სხვადასხვა ასპექტებს.

პერსონაჟების მაღალი სოციალური სტატუსის ერთ-ერთი ძირითადი მარკერი ფილმის სივრცული ორგანიზაციაა; ამ კუთხით რეჟისორი კონცენტრირდება ორ ცენტრალურ: საჯარო (სამსახურეობრივი) და პრივატულ (საოჯახო) გარემოზე და სწორედ ამ კონტექსტში აჩვენებს ფილმის მთავარ პერსონაჟებს. ამ კუთხით, ლანთიმოსი ზუსტად იცავს ევრიპიდეს ტრაგედიის ცენტრალურ სივრცულ ბინარულ ოპოზიციას: საზოგადოსა და პრივატულის ურთიერთკავშირს, თუმცა ტექსტისგან განსხვავებით, რომელიც ხშირ შემთხვევაში ინტერპრეტირებულია, როგორც სახელმწიფოსა (საჯარო) და ოჯახს (პირადი) შორის არსებული დაპირისპირების მხატვრული ასახვა³², ლანთიმოსთან სოციალური სივრცეები მსგავს ანტითეზას აღარ ქმნიან. კინოვერსიაში ისინი, როგორც პროფესია, სტივენის სამყაროს ვიზუალურ-სიმბოლური ასახვაა. საავადმყოფო, სადაც მარფი მუშაობს, თანამედროვე ტიპის დაწესებულებაა. იგი ზედმიწევნით სუფთა და გომეტრიული სიზუსტით აგებულ არქიტექტურულ ნაგებობას წარმოადგენს, აღჭურვილს უახლესი სამედიცინო დანადგარებით.

³⁰ Tallerico 2017.

³¹ ანასა და კლიტემნესტრას სახეების ურთიერთმიმართებისათვის იხ. გვ. 169.

³² ნადარეიშვილი 2008, 242.



სტივენის სახლი, საავადმყოფოს მსგავსად, თანამედროვე, ფემინებელური, მდიდრული ნაგებობაა. ორივე სამოქმედო ლოკაცია ფიზიკური თვალსაზრისით პერფექციონიზმისა და ჰარმონიის განცდას იწვევს და სრულიად ცხადად მათში მცხოვრებთა და მომუშავეთა მაღალ სოციალურ სტატუსზე მიუთითებს, თუმცა, ამავედროულად, კინოგამოსახულების დონეზე მაყურებელში იმ ტიპის გაუცნობიერებელი შიშისა თუ საშიშრო-

ების შეგრძნებასაც იწვევს, რომელიც ძირითადად საშინელებათა ჟანრის ფილმებში მოდელირდება ხოლმე³³.

პერსონაჟების დონეზე არსებითი ცვლილება მარტინის გმირს უკავშირდება, რომელსაც ტრაგედიაში პროტოტიპი არ გააჩნია, თუმცა მეტატექსტუალურ დონეზე იმ ირაციონალური ძალის სახით არსებობს, რომელიც დანაშაულისა და მასზე მიგების საკითხს არეგულირებს.



შესაბამისად, ლანთიმოსთან მარტინი სწორედ ამ ირაციონალური ძალის პერსონიფიცირებაა, რომელიც წმინდა სიუჟეტურ დონეზე არტემისი/აგამემნონის კონფლიქტს ანაცვლებს, ხოლო კონცეფციის დონეზე რეჟისორის მსოფლმხედველობის ქვაკუთხედს წარმოადგენს. როგორც რეჟისორი სიმსთან ინტერვიუში აღნიშნავს, მისი მიზანი არ ყოფილა მარტინის სახით შეექმნა ბოროტი ან კეთილი საწყისი; ამ შემთხვევაში მოზარდი ბიჭი სამყაროში ბალანსის იდეას განასახიერებს, რომლის პოვნა რეალურ ყოფაში, ლანთიმოსის აზრით, ფაქტობრივად, შეუძლებელია³⁴. შეიძლება ითქვას, მარტინთან, როგორც ფენომენტთან, ფილმის პერსონაჟების სხვადასხვა ტიპის კომუნიკაცია თანამედროვე საზოგადოების ვიზუალური ანარეკლია - იმ საზოგადოებისა, რომელიც თავგამოდებით

³³ Sims 2017.

³⁴ Sims 2017.

უარყოფს სამყაროში ირაციონალური კანონზომიერებებისა და, ზოგადად, ირაციონალურის არსებობას.

2. ტყუილის მოტივი: ევრიპიდეს ტექსტში დიდი ადგილი ეთმობა სიცრუის, ტყუილის მოტივს. აგამემნონი ატყუებს კლიტემნესტრასა და იფიგენიას და მხოლოდ კრიტიკულ მომენტში უმხელს სიმართლეს. მსგავსად, სტივენი საკუთარ კოლეგას არ უმხელს მასთან საავადმყოფოში მისული მარტინის ვინაობას; სტივენი ასევე უმაღლავს ანას მარტინთან ურთიერთობის რეალურ მიზეზს და მხოლოდ კრიტიკული სიტუაციის დადგომის შემდეგ იძულებულია თქვას, რა ხდება სინამდვილეში. მსგავსად იფიგენიასი, კიმიც ასევე მოტყუებული რჩება. იფიგენიას ავლისში მოხმობის ყალბი მიზეზი ქალწულის აქილევსზე გათხოვების ამბავია. ავლისში საქორწინოდ ჩამოსული ასული, რეალურად, სიკვდილზე “ხდება დაქორწინებული” და სწორედ აქედან, როგორც ქ. ნადარეიშვილი აღნიშნავს, ტრაგედიაში იწყება ქორწინებისა და მსხვერპლშეწირვის მოტივების დაკავშირება – გათამაშება³⁵ ³⁶. ამდენად, რეჟისორი კიმის შემთხვევაში სახეცვლილი ფორმით, მაგრამ მაინც იმეორებს ამავე მოდელს. მართალია, მარტინის პერსონაჟი ვერ ინტერპრეტირდება როგორც აქილევსის კინოსახე, (აღსანიშნავია, რომ ინტერსემიოსისის პროცესში ლანთიმოსი აქილევსის პერსონაჟს საერთოდ ტოვებს), თუმცა კიმთან მისი ურთიერთობა ქმნის სასიყვარულო კავშირის ილუზიას (ისე როგორც ეს ხდება იფიგენიასა და პელევსის ძის შემთხვევაში), რომელიც რეალურად სიკვდილის/მსხვერპლშეწირვის ნიღაბია მხოლოდ. ამდენად, კვაზიქორწინების, სიკვდილისა და მსხვერპლშეწირვის ურთიერთკავშირის იდეა და მისით ირონიული თამაში, ფაქტობრივად, ხელშეუხებლად, ოღონდ სრულიად ახალი ფორმით, არის გადმოტანილი ტრაგედიის კინოვერსიაში.

3. სასჯელი: ფილმში ასევე საინტერესოდ ინტერპრეტირდება სასჯელის ფორმა. ევრიპიდეს ტრაგედიაში ავლისში შეკრებილი ჯარი ვერ ახერხებს ტროაში გაცურვას ხელსაყრელი

³⁵ ნადარეიშვილი 2008, 245.

³⁶ ქორწინებისა და სიკვდილის მითორიტუალური მოდელის მიმოხილვისათვის იხ. ცანავა 2005, 126-127; სქოლიო 5. ნადარეიშვილი 2008, 245-246, სქოლიო 7.

ქარის არარსებობის გამო, რაც, პირველ რიგში, ჯარს უშლის ხელს გადაადგილებაში, ანუ ხდის მას შეუზღუდულს ფიზიკური თვალსაზრისით. კინოადაპტაციაში, რომელშიც კულტურული გაცვლა აბსოლუტურად გამორიცხავს ჯარის, ხელსაყრელი ქარის და მსგავსი ანაქრონიზმების არსებობას, სასჯელი კვლავ მსგავსი ფიზიკური შეუზღუდულობის ფარგლებში რჩება და იგი უშუალოდ სტივენის ოჯახის წევრებს ეხება როგორც მისი პერსონის არა მხოლოდ პრივატული, არამედ საზოგადო იმიჯის შემადგენელ უმნიშვნელოვანეს ნაწილს (აგამემნონის საზოგადო იმიჯი უკავშირდება ჯარის მეთაურობასა და ტროას ომის წარმართვას). სურათში სასჯელის პირველი საფეხური სწორედ კიდურების მოწყვეტასთან არის დაკავშირებული; საინტერესოა, რომ სასჯელის პირველი ეტაპი ასევე მოიცავს საკვებზე გაურკვეველი მიზეზით უარის თქმასაც. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ რეჟისორი ამ დეტალით ირიბად მიუთითებს, ზოგადად, პელოპიდების მითში საკვების მნიშვნელობასა და ფუნქციაზე. ტანტალიდების გენეალოგიის ყველა რგოლში ხაზგასმულია ადამიანის დანაწევრება, საკვების მიღების რიტუალის დარღვევა და კანიბალური ნადიმები, რომელთაც დანაშაულის სტატუსი ეძლევა³⁷. სასჯელის მეორე ნაწილი თვალებიდან სისხლდენით იწყება. ეს უკანასკნელი ის მატებაა, რომელიც სიუჟეტური ინტერპრეტირებისას შეინიშნება, თუმცა იგი ფართო კონტექსტში არ არღვევს ტრაგედიის ცენტრალურ ნარატიულ ღერძს. ბოლო, მესამე საფეხური - ადამიანის სიკვდილს გულისხმობს; ლანთიმოსის ვარიანტში მარტინი არ ითხოვს კონკრეტულად კიმის/იფიგენიას მოკვდინებას. იგი ოჯახის ერთ-ერთ წევრს ითხოვს, თუმცა ფილმის მსვლელობისას ცხადი ხდება, რომ სტივენი საბოლოოდ მაინც ბავშვებზე ფოკუსირდება და სწორედ მათ შორის უწევს არჩევანის გაკეთება. ამ კუთხითაც რეჟისორი ორიგინალის ცენტრულ ნარატიულ ღერძს არ არღვევს.

4.გამოსავალი: კრიტიკული სიტუაციიდან გამოსავლის ძიების კუთხითაც ფილმი ტრაგედიის სიუჟეტურ ღერძს მიჰყვება.

³⁷ცანავა 2005, 85-91.

ევრიპიდეს პერსონაჟები a priori არ იღებენ ღვთაებრივ გადაწყვეტილებას. ამ შემთხვევაშიც, მსგავსად სიცრუისა და კვაზი-ქორწინების იდეისა, რეჟისორი მხოლოდ ფორმალურად ცვლის პერსონაჟების გადაწყვეტილებებს/ქმედებებს, თუმცა მათი მოტივაციის არსი, ირაციონალურთან ჭიდილი თუ მისგან თავის დახსნის მცდელობები, გარკვეულწილად, უცვლელი რჩება. ამ კუთხით, კლიტემნესტრას/ანას მოტივები და ქცევები იდენტურია. არც ერთ მათგანს არ ესმის, რატომ უნდა დაისაჯონ მათი შვილები მათივე მეუღლეების დანაშაულის გამო. ორივე ქალი არსებული რესურსებით ცდილობს დაიხსნას საკუთარი ბავშვი/ბავშვები. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ სწორედ კლიტემნესტრას სახის კინოინტერპრეტირებისას ახორციელებს ლანთიმოსი ფუნდამენტურ ცვლილებას. ტრაგედიაში იფიგენიას დედა, ფაქტობრივად, ერთადერთი თანმიმდევრული პერსონაჟია, რომელიც თავგამოდებით იცავს საკუთარ ასულს. ფილმში ანა ასევე თავგამოდებით ცდილობს დეტერმინირებული რეალობის შეცვლას, თუმცა უშედეგო მცდელობების შემდეგ იგი სასოწარკვეთილი დედის როლს თავს ანებებს და თავადვე სთავაზობს სტივენს ბავშვებს შორის არჩევანის გაკეთებას, რამდენადაც, ფიქრობს, რომ აზრი არ აქვს ირაციონალურთან ჭიდილს. უფრო მეტიც, ქალი იმით ამშვიდებს ქმარს, რომ მას კიდევ შეუძლია ბავშვის გაჩენა. ტრაგედიის ცენტრალური პერსონაჟის მსგავსი ტრანსფორმირება მიმართებას უნდა აჩვენებდეს ფილმში რეალიზებულ ლანთიმოსისეულ მსოფლმხედველობრივ ასპექტებთან, რომელთაც ქვემოთ ისევ დავუბრუნდები (იხ. გვ. 185).

მსგავსად ევრიპიდეს აგამემნონისა, არასწორხაზოვანია სტივენ მარფიც³⁸. სტივენი მარტინის „განაჩენა“ არათუ არ იღებს, არამედ ცდილობს რაციონალურად ჩასწვდეს მას, უარყოს იგი, სამედვიციანო გამოკვლევებისა და ცოდნის მეშვეობით გაანეიტრალოს ირაციონალური, რაც სრული კრახით სრულდება. მსგავ-

³⁸ აგამემნონის მერყეობა, ცვალებადი გადაწყვეტილებები და მათი ახსნის მცდელობა ერთ-ერთ აქტუალურ საკითხად რჩება თანამედროვე კლასიკურ ფილოლოგიაში. ევრიპიდეს “იფიგენია ავლისში” პერსონაჟების მერყევი ხასიათისა და ფსიქოლოგიის შესახებ. იხ. Synodinou 2013 51-65; Sorum 1992, 527-542.

სად აგამემნონისა, სტივენი მთელი ფილმის განმავლობაში დგას ერთგვარ გზაგასაყარზე, საკუთარი პატივმოყვარეობის, ეგოსა და მამობრივი გრძნობის გადაკვეთის წერტილში, რაც, საბოლოოდ, მისი ტრაგიკული პროტოტიპის მსგავსად, ეგოსა და „სეკულარიზებული ანანკეს“³⁹ გამარჯვებით სრულდება.

5.იფიგენიას მეტამორფოზა: სიუჟეტის ადაპტაციის დონეზე, ლანთიმოსის ფოკუსში არ ექცევა იფიგენიას მოულოდნელი და ჰეროიკული გადაწყვეტილება, თუმცა აგამემნონის შვილის სახის არათანმიმდევრულობას რეჟისორი რამდენადმე ინარჩუნებს. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ფუნქციურად ტვირთავს ორესტესის სახის კინოვერსიას, ბობს, რომელიც იფიგენიას ჩვილი ძმისგან განსხვავებით, საკმაოდ აქტიურად არის ჩართული მოქმედებაში. როგორც აღინიშნა, ლანთიმოსმა აგამემნონის ასულის სახე კიმისა და ბობის პერსონაჟებში გადაიაზრა; ბობი და კიმი ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად დარწმუნების საშუალებით ცდილობენ სტივენის გულის მოგებას ისევე, როგორც ამას ტრაგედიაში აკეთებს იფიგენია. ფილმის დასასრულს სახლიდან ცოცვით გაპარული კიმი, რომელიც სულ ცოტა ხნით ადრე ამაოდ ცდილობდა დატყვევებული მარტინის დათანხმებას მასთან ერთად გაქცეულიყო, მამას მზადყოფნას უცხადებს, რომ სწორედ ის შეიწიროს მსხვერპლად. მსგავსი მოულოდნელი ტრანსფორმაცია გაუგებარია მაყურებლისათვის ისევე, როგორც იფიგენიას საფინალო გადაწყვეტილება საღავო საკითხია თანამედროვე კლასიკურ ფილოლოგიაში⁴⁰. ფილმში დასტურდება მხოლოდ ორი ადგილი, რომელთა ფარგლებშიც რეჟისორი პირდაპირ, შეფარვის გარეშე მიუთითებს ორიგინალს, ერთ-ერთი მათგანი სწორედ აღნიშნული ეპიზოდია: კიმი, მიუხედავად იმისა, რომ არ იცავს ტრაგედიის შესაბამის ტექსტუალურ ნაწილს, ფაქტობრივად, ზუსტად იმეორებს იფიგენიას პათოსსა და მზაობას მოსალოდნელი სიკვდილისათვის⁴¹.

³⁹ ნადარეშვილი 2008, 250.

⁴⁰ საკითხის მიმოხილვისათვის იხ. ნადარეშვილი 2008, 258-260, სქოლიო 36.

⁴¹ მეორე ეპიზოდი უკავშირდება კიმისა და ბობის სკოლაში სტივენის ვიზიტს. სკოლის დირექტორის ოთახში მჯდომი მამა იმაზე დაყრდნობით, თუ რომელი

6. მსხვერპლშენიერვის ფორმა: ფილმის დასასრულს ლანთიმოსი ვიზუალური გადაწყვეტის კუთხით არსებითად ცვლის მსხვერპლშენიერვის/მკვლელობის აქტს.



სტივენი „ემორჩილება“ მარტინის გადაწყვეტილებას და ბრმა (პირდაპირი მნიშვნელობით) არჩევანითა და ტყვიით კლავს ბობს, ანუ მსხვერპლი ხდება ბიჭი და არა გოგო. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა არ აქვს, რომელი შვილი ეწირება, რამდენადაც ორივე, კიმიცა და ბობიც, იფიგენიას თანამედროვე კინონიღბები არიან. გარდა ამისა ფილმში სტივენის არჩევანი და მასში მიმდინარე პროცესებია ის, რაც ყველაზე მეტად აინტერესებს რეჟისორს ისევე, როგორც ეს ევრიპიდეს შემთხვევაში ხდება – აგამემნონი და მისი ტანჯვა; გზა, რომელსაც მამა გადის საზარელი გადაწყვეტილების მიღებაამდე თუ მის შემდეგ.

ამდენად, კულტურული ტრანსფერის ფორმატში, იორდოს ლანთიმოსი სრულიად ითვალისწინებს XXI საუკუნის სამიზნე აუდიტორიის ხედვას, სოციო-კულტურულ კონტექსტს, აზროვნების მოდელსა და შესაბამის სემიოტიკურ სისტემაში თარგმნის ტრაგედიას, არღვევს არქაიზაციას როგორც მითის, ისე

ბავშვია უკეთესი მოსწრებითა და ყოფა-ქცევით, ცდილობს შვილებს შორის არჩევანი გააკეთოს. სწორედ ამ მომენტში სკოლის მასწავლებელი სტივენს ეუბნება, რომ კიშმა ძალიან კარგი თხზულება დაწერა ევრიპიდეს ტრაგედიის „იფიგენია ავლისში“ შესახებ.

ტრაგედიის სიუჟეტის დონეზე, თუმცა, ამავდროულად, იცავს ტექსტის ნარატიულ სტრუქტურას მთავარ ელემენტთა შესაბამისი ზუსტი და ოსტატური ჩანაცვლების მეშვეობით. მსგავსი მიდგომა გასაგებს ხდის არქაულ ტექსტს თანამედროვე მაყურებლისათვის. რეჟისორი თავადვე აღნიშნავს ინტერვიუში: „ჩემი მიზანია, აუდიტორიას მივცე საშუალება აქტიურად იყოს ჩართული ფილმის ყურების პროცესში. მე მომწონს ფილმების ისე კონსტრუირება, რომ შედეგმა არაკომფორტულად აგრძობინოს თავი მაყურებელს, თუმცა, ამავდროულად, შეაძლებინოს ისიამოვნოს, დააინტრიგოს და აიძულოს დაიწყოს ფიქრი (მის) მნიშვნელობაზე“⁴². ამდენად, ლანთიმოსი ხაზს უსვამს მაყურებლის როგორც ემოციური, ისე ინტელექტუალური ჩართულობის აუცილებლობას ფილმის ყურების პროცესში. ამ მიზნის მისაღწევად, რეჟისორი აუდიტორიისათვის ნაცნობ რეალობაში რთავს არქაულ მითოსურ ამბავს, თითქოს ერთგვარ „კომუფლიაჟს“ უწყობს ტრაგედიის სიუჟეტს და ასე კვაზიჩანაცვლების ნარატიული სტრატეგიით აწვდის მის ცენტრალურ მოვლენებსა და მოტივებს თანამედროვე მაყურებელს იმისათვის, რომ ამ უკანასკნელმა დაიწყოს ფიქრი – რა ხდება ამ ფილმში?!

ტრაგედიის კინემატოგრაფიული ინტერსემიოსისის ძირითადი პრინციპები: ვიზუალური დონე

როგორც მარტინ ვინკლერი აღნიშნავს, ფილმი, უპირველესად, ვიზუალური ტექსტია⁴³, რაც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, გულისხმობს სურათის დრამატურგიის შექმნას ვიზუალური ნიშნების: ხატი, ჟესტი, მოძრაობა, ხმა, მუსიკა, კოსტიუმი, ფერი – მეშვეობით. როგორც სტატიის წინა ნაწილში იქნა ნაჩვენები, ტრაგედია დეკონსტრუირებულია და მისი სიუჟეტის სხვადასხვა სემანტი ოსტატურად არის შენიღბული ფილმის ნარატიულ სტრუქტურაში. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს უკანასკნელი ტექსტის ათვისების მხოლოდ პირველ დონეს წარმოადგენს. ევრიპიდეს ტრაგედიის კინემატოგრაფიული ტრანსკოდიფიცირების პროცესში გამოიყოფა ათვისების მეორე დონე, რაც ორიგინალის

⁴² Stolworthy 2017.

⁴³ Winkler 2009, 20-22.

ძირითადი ასპექტების წმინდად ვიზუალურ თხრობაში გადატანას გულისხმობს კინომედუმიმსათვის მახასიათებელი რეპერტუარისა და გამომსახველობითი საშუალებების მეშვეობით. აქ იგულისხმება ტექსტის როგორც ნარატიულ–კონცეპტუალური ელემენტები, ისე ტრაგედიის ემოციური განწყობა და მაყურებელზე მისი ზემოქმედების მექანიზმი. ამ კუთხითაც გამოვყოფ ტექსტის მხოლოდ ყველაზე მნიშვნელოვან თხრობით სემენტებს, რომელთა ერთობლიობა ტრაგედიის კინოვერსიის მნიშვნელობას, მისი გააზრების ძირითად კონცეფციასა და ესთეტიკას ქმნის. ესენია: სივრცული ორგანიზაცია (სამოქმედო ლოკაციების ვიზუალიზაცია), მსხვერპლშეწირვის მოტივი, ღვთაება/ირაციონალურ ძალა.

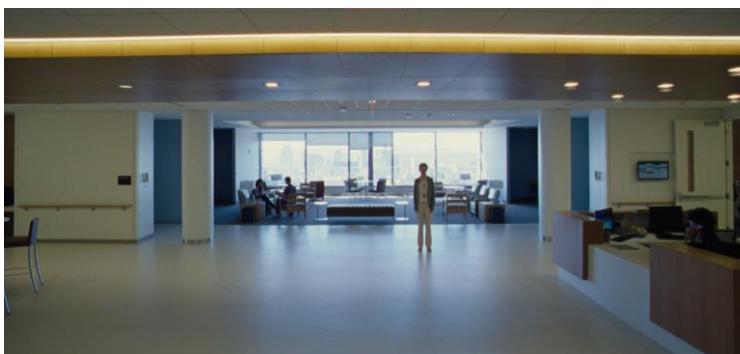
1.სივრცული ორგანიზაცია და ვიზუალიზაცია: ტექსტისა და ფილმის ნარატიული სტრუქტურების შედარებისას გამოიკვეთა, თუ როგორ ახდენს რეჟისორი ევრიპიდეს ტრაგედიის სასცენო აქტუალური სივრცის დეკონსტრუირების ფონზე ტექსტში რეალიზებული პრივატული და საჯარო სივრცეების შენარჩუნებას ამ უკანასკნელთა ურთიერთმიმართების უკვე ახლებური გადააზრებით. ეს ეფექტი (პრივატული/საჯარო სივრცეთა ერთიანობა) ფილმში მიიღწევა არა ვერბალური თხრობის, არამედ ვიზუალური ასახვის ფორმატში ტიმოს ბაკატაკისის კამერის ხანგრძლივი და ოსტატური ფოკუსირებით ჯერ სტივენის საცხოვრებელ სახლზე, ხოლო შემდეგ – საავადმყოფოზე, მერე პირიქით და ა.შ., რაც ამ ორ კარდინალურ ლოკაციას მკვეთრად მიჯნავს ერთმანეთისგან, მაგრამ არამცდარამც არ გულისხმობს მათ დაპირისპირებას. საერთო ხედით სტივენის მდიდრული საცხოვრებლის ხშირი და განსაკუთრებით ანფასის რაკურსით ჩვენება, ვფიქრობ, გარკვეულწილად, ატრიდების სასახლის ასოციაციასაც უნდა იწვევდეს. მიუხედავად იმისა, რომ ტრაგედიაში მოქმედება არა სასახლის, არამედ საომარი კარვის წინ ხდება, ვიზიარებ ედიტ ჰოლის მოსაზრებას, რომელსაც მიაჩნია, რომ კარავი, როგორც ტრაგედიის ძირითადი სამოქმედო არეალი, რეალურად ატრიდების სასახლის სასცენო სუროგატია ასევე სუროგატულ

სამოქალაქო კონტექსტში წარმოდგენილი⁴⁴. მიმაჩნია, რომ რეჟისორი სწორედ ამ ტიპის ჩანაცვლებას მიმართავს, როდესაც მარფების სახლის იდეას წამოსწევს წინ და მას შესაბამისი ვიზუალური მახასიათებლებით ტვირთავს. ეს ვიზუალური მახასიათებლები კი, როგორც ზემოთ აღინიშნა, არის სიმწყობრე, სილამაზე, პერფექციონიზმი, გეომეტრიული სიზუსტე და აბსოლუტური, არაბუნებრივი სისუფთავეც კი. კამერის მუშაობის იმავე პრინციპითვე ხდება მეორე ცენტრალური ლოკაციის, საავადმყოფოს, ჩვენებაც, რაც კინოკრიტიკოს კევინ ლინკოლნს აფიქრებინებს, რომ: „ლანთიმოსის კამერას უნდა იგი (საავადმყოფო) აჩვენოს როგორც თანამედროვე მედიცინისა და მეცნიერების ტაძარი“⁴⁵. გარდა ამ კონცეპტუალური დატვირთვისა, არსებითად მნიშვნელოვანია, რომ საავადმყოფო სტივენის სახლის სივრცული ანალოგია იმავე ფიზიკური მახასიათებლებით მარკირებული როგორც ეს განხორციელდა სახლის შემთხვევაში.



⁴⁴ Hall 1997, 97.

⁴⁵ Lincoln 2017.



სარკისებური პრინციპით აგებული ორი ცენტრალური სივრცული ერთეული, სახლი/საავადმყოფო, ერთი მთლიანის ორ თანასწორუფლებიან ნაწილს წარმოადგენს და, როგორც ნარატიულ სტრუქტურებზე მსჯელობისას აღინიშნა, სემიოტიკური ფუნქციონირების დონეზე მათი მფლობელის მაღალი სოციალური სტატუსის, ძალაუფლებისა და პატივმოყვარეობის მთავარ მარკერებად გვევლინება. ამდენად, კინონარატივში სტივენის ხასიათის ამ საკვანძო შტრიხებს, რომლებიც მას აგამემნონის თანამედროვე სახედ აქცევს და მისი შემდგომი მოქმედებებისა თუ გადაწყვეტილებების მაპროვოცირებელი ხდება, რეჟისორი მაყურებელს აწვდის არა თხრობისა და სიტყვის, არამედ კამერის მოძრაობისა და ვიზუალური სახეების მემკვიბობით.

2. მსხვერპლშეწირვა/მკვლელობა: ტრაგედიის ყველაზე არსებითი ასპექტი, რომელიც ასევე ინტენსიურად არის ასახული ფილმის ვიზუალურ დისკურსში, ეხება მსხვერპლშეწირვის/მკვლელობის ვიზუალიზაციას. ფილმის სიუჟეტური განვითარების დონეზე მსხვერპლშეწირვის მოთხოვნა მარტინის მხრიდან გაისმის მხოლოდ მაშინ, როდესაც ფილმის ნახევარი უკვე გასულია. მიუხედავად ამისა, ვიზუალური მინიშნებები მოსალოდნელ მკვლელობაზე სურათის დასაწყისიდანვე შემოდის. ამ კუთხით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სტენლი კუბრიკის კინოსათვის მახასიათებელი ესთეტიკით აგებულ საწყის სცენასა და კადრებს, რომლებიც სწორედ ვიზუალური მეტყველების ფორმატში მთელი ფილმის განწყობას ქმნის და, გარკვეულწილად, მთავარ ამბავსაც კი ჰყვება⁴⁶. კამერა მსხვილი კადრით აჩვენებს საოპერაციო მაგიდაზე გადახსნილ მფეთქავ გულს, რომელიც რამდენიმე წამის განმავლობაში არ იძლევა მიზანსცენის მთლიანობაში აღქმის საშუალებას; პირველი ვიზუალური სახე თავისი არსით ამბივალენტურია, გაუგებარია, ვინ და რა მიზნით გადახსნა გულმკერდი. იმავე წამებში ე.წ. გრძელი ახლო კადრის ტექნიკის გამოყენებით კამერა ძალიან ნელა შორდება გულს და ცხადი ხდება, რომ ადამიანზე

⁴⁶ სცენის ნახვა შესაძლებელია ბმულზე:
<https://www.youtube.com/watch?v=OctQ1MsguRw>

საოპერაციო ჩარევის ამსახველ კადრებს ვუყურებთ და არა ვინმეს სიკვდილისა თუ მოკვდინების სცენას. მიუხედავად სიცხადისა, ოპერაციის ამსახველი კადრი მოულოდნელად იჭრება, ჩნდება ფილმის სათაური – „წმინდა ირმის მკვლელობა“ და შემდეგ მსხვილი ხელით კამერა ფილმის ერთ-ერთ საკვანძო ვიზუალურ მეტაფორაზე – სტივენის ხელებზე ფოკუსირდება. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ გაურკვევლობა, რომელიც რეჟისორმა ფილმის პირველსავე კადრებში შექმნა, ბოლომდე არ ნეიტრალდება. ოპერაციისა და სურათის სახელწოდების არსობრივი შეუთავსებლობა ცხადს ხდის, რომ ის, რაც სიცოცხლის გადარჩენას ემსახურება, ამავედროულად, სიკვდილის/მკვლელობის კონოტაციითაც შეიძლება დაიტვირთოს. ამდენად, მსგავსად სივრცული ორგანიზაციისა, ფილმის ცენტრალური ამბავი სწორედ კინოსახეებისა და მათი ჩვენების რეჟიმში იხსნება. სცენის მომდევნო კადრში ექიმი იხსნის სისხლიან ხელთათმანებს, საოპერაციო ტანისამოსს და კალათში ყრის მათ. მხოლოდ ამ მოქმედების შემდეგ აჩვენებს ფილმის ოპერატორი სტივენ მარფის სახეს. მსგავსი ვიზუალური განაწილება, ჯერ ხელები, შემდეგ ექიმი, უდავოდ, აქცენტირებს ხელების სემიოტიკურ-სიმბოლურ მნიშვნელობაზე, რომელიც ასევე შენიშნულია კინოკრიტიკაში⁴⁷. მთავარი პერსონაჟის ხელები როგორც ვერბალურად, ისე ვიზუალურად კიდევ ორჯერ აქცენტირდება ფილმში: 1. მარტინის სახლში სტუმრობისას ბიჭის დედა თავდაპირველად აღნიშნავს, რომ ექიმის ხელები სუფთა და ლამაზია, ხოლო შემდეგ ვნებიანად იწყებს მათ კოცნას; 2. სტივენის ხელები სისხლით არის მოსვრილი იმ ეპიზოდში, როდესაც ექიმი მარტინს აწამებს (ეს სცენა თავისი არსით ოპოზიციურია საწყისი კადრების, რომლებშიც სისხლიანი ხელთათმანების მოხსნის შემდეგ პერსონაჟის სუფთა და ლამაზი ხელები ჩანს). ამდენად, ფილმის ვიზუალური შესავალი სემანტიკურად ორ დონეზე ფუნქციონირებს; ერთი მხრივ, იგი პირდაპირ მიუთითებს მკვლელობის აქტზე, ქმნის რა ნარატიულ ორაზროვნებას გულის მსხვილი კადრით რეპრე-

⁴⁷ Cooke 2018.

ზენტაციის მეშვეობით და ასევე აჩვენებს პოტენციურ/რეალურ მკვლელს – სტივენსა და მის ლამაზ, სუფთა ხელებს, რომლებსაც სიცოცხლის მინიჭების გარდა, შეუძლიათ ასევე სიცოცხლე წაიღონ – ადამიანი მოკლან. სწორედ ამ შტრიხებითა და სტივენის სახის შემდგომი განვითარებით რეჟისორი აგებს, როგორც კინოკრიტიკოსები მიუთითებენ⁴⁸, მთავარი პერსონაჟის ღმერთის მსგავსი დომინანტურობის იდეას, თუმცა ეს იდეა მხოლოდ მოჩვენებითია; უფრო მეტიც, მარტინის პერსონაჟის თანდათანობითი გახსნის ფონზე, ლანთიმოსი წმინდა/არაწმინდა ტიპის ოპოზიციას ქმნის, რომელშიც სტივენი, ერთმნიშვნელოვნად, წაბილწულის, არადვთაებრივის კატეგორიაში ექცევა.

მკვლელობაზე/მსხვერპლშეწირვაზე ვიზუალური მინიშნებები წარმოდგენილია ფილმის კიდევ რამდენიმე ეპიზოდში: მეგობარ ანესთეზიოლოგთან სტუმად მისული სტივენი დაჟინებული მზერით უცქერს, თუ როგორ ამუშავებს მეთიუ თევზს. მსხვილი კადრით არის ნაჩვენები თევზის გაფაჭვრისა და თავის მოჭრის კადრები. შემდეგ კამერა კვლავ სტივენის დაძაბულ სახეს უბრუნდება და, ფაქტობრივი ცოდნის არარსებობის მიუხედავად, ცხადი ხდება მინიშნება მოსალოდნელ უბედურებაზე. მეორე ეპიზოდი უკავშირდება კიმის მარტინთან პირველი სეირნობის ამსახველ სცენას⁴⁹, როდესაც გოგონა გადაწყვეტს, სიმღერით მოაწონოს თავი ახალგაზრდას. კიმი ლამაზი, ეული ხის ტანის გასწვრივ დგას და ამ პოზიციაში მყოფი უმღერის მარტინს. კამერა საერთო ხედის მეშვეობით აჩვენებს კადრის კომპოზიციასა და პერსონაჟებს. ფილმის ალბათ ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ლამაზი სცენა ფიგურების განაწილებისა და კომპოზიციის აწყობის კუთხით საოცრად ჰგავს სამსხვერპლო პროცესს. ხესთან მდგომი მომღერალი კიმი სამსხვერპლო ბომონთან მდგომ იფიგენიას შეიძლება შევადაროთ, რომელმაც ჯერ კიდევ არ იცის, რომ ის, ვისაც უმღერის,

⁴⁸ Cooke 2018.

⁴⁹ სცენა იხილეთ ბმულზე:

<https://www.youtube.com/watch?v=QJ5tR9owUDk&list=LL&index=2&t=15>

მხოლოდ დამსჯელი ირაციონალური ძალაა და არა სიყვარულის ობიექტი.



კიდევ ერთი და ყველაზე უფრო შთამბეჭდავი ვიზუალური მინიშნება მოსალოდნელ მსხვერპლშეწირვაზე წარმოდგენილია სცენაში, რომელშიც მარტინი სტივენს პირველად აუწყებს სასჯელის აუცილებლობისა და მისი შინაარსის შესახებ. სანამ ეს მომენტი დადგება რამდენიმე წამით ადრე ბიჭი ექიმს აძლევს საჩუქარს და ეს საჩუქარი სხვა არაფერია თუ არა – დანა; მარტინი, ფაქტობრივად, ექიმს წინასწარ აძლევს მკვლელობის იარაღს. შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორი მაყურებელს სასჯელის უშუალო ვერბალურ განმოვანებამდე სწორედ ვიზუალური ენის მეშვეობით აუწყებს იმას, რაც რამდენიმე წამში სიტყვიერადაც გაფორმდება. ამ ეპიზოდიდან მკვლელობის მოთხოვნა ფაქტობრივ სახეს იღებს. ამდენად, ის, რაც მხოლოდ ვიზუალური ნიშნების დონეზე იყო მინიშნებული, ფილმის მეორე ნაწილის ცენტრალური ნარატიული იმპერატივი ხდება შესაბამისი ვიზუალური ფორმით ხორცშესხმული.



3.ღმერთი/ირაციონალური ძალა: ფილმის ერთ-ერთ ცენტრალურ დიქოტომიას თანამედროვე დესაკრალიზებულ სამყაროში ირაციონალური ძალის ჩართვა და მასთან პერსონაჟების კომუნიკაცია ქმნის. როგორც აღინიშნა, ევრიპიდეს ტრაგედიის არტემისი ლანთიმოსთან ნაწილობრივ მარტინის ფორმით რეალიზდა. ეს ჩანაცვლება გაფორმებულია არა მხოლოდ ამ პერსონაჟის ხასიათის განვითარების დონეზე, არამედ ამ უკანასკნელის ვიზუალური რეპრეზენტირების კუთხითაც. პირველად ეს რეპრეზენტაცია კინოციტირების დონეზე ხორციელდება ეპიზოდში, რომელშიც სტივენნი საპასუხო სტუმრობით მიდის მარტინის სახლში, სადაც ხვდება ახალგაზრდასა და მის დედას. ვახშმის დასრულების შემდეგ ბიჭის თხოვნით სტივენნი ფილმის საყურებლად რჩება. კადრში ვხედავთ ზურგით მჯდომარე მარტინს, ამ დროს კი ტელევიზორის ეკრანზე გადის ფილმი „ზაზუნას დღე“ (რეჟისორი: ჰაროლდ რემისი, 1993 წელი). კონკრეტულად სურათის ის ეპიზოდი, რომელშიც ბილ მიურეის გმირი ამბობს, რომ ის არის ღმერთი.



ფილმის ნარატიული განვითარების ამ ეტაპზე აღნიშნული ეპიზოდი უმნიშვნელო იუმორის გამოვლინებად შეიძლება ჩაითვალოს; თუმცა სურათის მეორე ნახევარში, როცა ცხადი ხდება ის, თუ რეალურად რა ძალას განასახიერებს მოზარდი ბიჭი, ასევე ცხადი ხდება, რომ რეჟისორმა ამის შესახებ ირონიული ფორმით (შავი იუმორი, ზოგადად, დამახასიათებელია ლანთიმოსის კინოესთეტიკისათვის) უკვე ამცნო მაყურებელს სწორედ ვიზუალური თხრობის, კინოციტაციის გამოყენებით. მეორე ეპიზოდი, რომელშიც უკვე პირდაპირ ხდება მარტინის გათანაბრება სწორედ არქაული ტიპის ღვთაებასთან ასევე სახეობრივი ჩვენების კატეგორიას განეკუთვნება. იგულისხმება ეპიზოდი, როდესაც სტივენის მიერ ნაწამები მარტინი სკამზეა მიბმული მარფების სახლის სარდაფში. აღსანიშნავია, რომ სხეულის მდგომარეობით, ხელებისა და ფეხების გადანაწილებით იგი ვიზუალურად ძალიან ჰგავს ანტიკური ეპოქის მჯდომარე ღმერთების ქანდაკებებს.



ამ ეფექტს კიდევ უფრო აძლიერებს მარტინთან ანას „სტუმრობა“. ანა, რომელსაც თან მოჰყავს კიდურებწართმეული ბავშვები, თავის მხრივ, საოცრად ჰგავს ანტიკური ეპოქის მავედრებელს. სტივენის ცოლი იარებს უშუშებს „ღვთაებას“ და ვედრების ნიშნად, მისი ძალის აღიარების ნიშნად ფეხებს უკოც-

ნის განრისხებულ „ღმერთს“, რომელიც ქალს ზედაც არ უყურებს და უსულყო ქანდაკების როლში რჩება.

მარტინი არ არის ერთადერთი სემიოტიკური ნიშანი, რომლის მეშვეობითაც ხორციელდება ირაციონალური ძალის რეპრეზენტაცია ფილმში. ამ ძალის ყოვლისმომცველობის წარმოდგენა არ უკავშირდება მხოლოდ რომელიმე პერსონაჟსა თუ ეპიზოდს. ამისათვის იორდოს ლანთიმოსი კინოთხრობის რეპერტუარის ცენტრალურ საშუალებას, კამერასა და მის მოძრაობას იყენებს. კერძოდ, კამერა, როგორც ვუაერისტი, თან დაჰყვება პერსონაჟებს, აკვირდება მათ მოქმედებებს სხვადასხვა მოსახერხებელი თუ მოუხერხებელი რაკურსით. იქმნება გაცდა, რომ ფილმის პერსონაჟები არ არიან მარტონი, რომ ვიდაც ან რაღაც მუდმივად უყურებს, უთვალთვალებს მათ.





დევიდ სიმსთან ინტერვიუში კამერის არასტანდარტულ მოძრაობასთან დაკავშირებით რეჟისორი აღნიშნავს: „მე ვგრძნობდი საჭიროებას, რომ კამერა ყოფილიყო დამოუკიდებელი არსება [არსი], არაამქვეყნიური. ვფიქრობდი მაღალ ან ძალიან დაბალ კუთხეებზე, საიდანაც კამერა გაჰყვებოდა ადამიანებს როგორც ქვემოდან ან ზემოდან მცოცავი. ეს იყო თავდაპირველი შეგრძნება, რომელიც ვფიქრობდი, რომ ამბის შესაფერისი იყო“⁵⁰. აღნიშნული ოპერატორული სტრატეგიით რეჟისორი ახერხებს იმას, რომ ფილმის ცენტრალური ასპექტი, ირაციონალური ძალა და მისი დომინანტურობის იდეა, არ ჩაკეტოს მხოლოდ რამდენიმე ეპიზოდის კომპოზიციური აგების ფარგლებში. შედეგად კამერის სრულიად თავისებური და ინტენსიური მოძრაობის მეშვეობით ირაციონალური ძალა სურათის მუდმივ ვიზუალურ ტონალობად იქცევა და განსაკუთრებულ სახეობრივ მეტყველებას სძენს ფილმს.

აღსანიშნავია, რომ სურათში ზემოთ განხილული თითოეული სეგმენტის სიტყვიერ თხრობას ყოველთვის წინ უსწრებს მათი ვიზუალური რეპრეზენტაცია, ანუ რეჟისორი ჯერ გვაჩვენებს ობიექტს/ფაქტს, ხოლო უკვე ამის შემდეგ სიტყვიერ ან ნარატიულ ფორმებს უძებნის ამავე თხრობით ნაწილებს. ამდენად, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ იორდოს ლანთიმოსი წმინდად კინოენისათვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი მეთოდების მეშვეობით თარგმნის ევრიპიდეს ტრაგედიის

⁵⁰ Sims 2017.

ფუნდამენტურ იდეებს, შესაბამის ვიზუალურ-სემიოტიკურ ნიშნებს უძებნის იმ არქაულ სახეებს, რომლებიც ხელახლა უნდა რეკონსტრუირდნენ პოსტმოდერნულ ეპოქაში როგორც უნივერსალური იმპერატივები თუ იდეები.

ტრაგედიის კინემატოგრაფიული ინტერსემიოსისის ძირითადი პრინციპები: მსოფლმხედველობრივი ასპექტები

უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმის მსვლელობისას პერსონაჟებს შორის გამართულ არც ერთ დიალოგში არ განიმარტება ევრიპიდეს ტრაგედიის სამყაროს რომელიმე ცენტრალური იდეა, თუ არ ჩავთვლით მარტინის წამების ეპიზოდს, როდესაც ბიჭი მონოლოგის ფორმატში უხსნის სტივენს დანაშულისა და სასჯელის განუყოფელი მთლიანობის იდეას. მარტინი ამ უკანასკნელის ფიზიკურ ილუსტრირებასაც ახორციელებს: კბენს სტივენს, ხოლო შემდეგ უკვე საკუთარ კანს იგლეჯს და ამ ვიზუალური მეტაფორის მეშვეობით უხსნის ექიმს სამყაროში დანაშაულის ჩადენით დარღვეული სოციალური ბალანსის აღდგენის ერთადერთ და აბსოლუტურ საშუალებას – მიზღვას. მიზღვა კი მითოსური, არქაული აზროვნების დონზე ადამიანური მსხვერპლმეწიროვის აქტის განხორციელებით მიიღწევა⁵¹⁵². ამდენად, რეჟისორისათვის მნიშვნელოვანია ჩადენილი დანაშაულის რაობა და მისი გადაწყვეტის ფორმები XXI საუკუნის ამერიკის მაღალი სოციალური კლასის საზოგადოებაში, რომელიც უფლებას აძლევს საკუთარ თავს იცხოვროს სუფთა და მდიდრულ ფიზიკურ თუ კულტურულ გარემოში, მაშინ, როდესაც სრულყოფილი ფასალების მიღმა ჩადენილი დანაშაული უსასტიკესი ფორმით დარღვეული ბალანსის გამოსწორებას ითხოვს. ამ თვალსაზრისით, ლანთიმოსი რამდენადმე ცვლის „იფიგენია ავლისში“ რეალიზებულ ევრიპიდესეულ კონცეფციას, რომლის ფარგლებში დრამატურგისათვის არსებითია აჩვენოს არა იმდენად აგამემნონის მიერ

⁵¹ Girard 1979, 8-12.

⁵² პელოპიდების მითის კონტექსტში ადამიანური მსხვერპლმეწიროვები არასწორად ჩატარებული რიტუალებია, რომლებიც მიზღვის დაუსრულებელ განმეორებას იწვევს. ცანავა 2005, 185-189.

არტემისის წინაშე ჩადენილი დანაშაულის არსი (რეალურად ტრაგედიაშია არაფერია ნათქვამი ქალღმერთის ატრიბუტ მრისხანების მიზეზების შესახებ⁵³), არამედ იკვლიოს ადამიანური მოტივების რაობა ომთან და მსხვერპლმეწირვასთან დაკავშირებით.⁵⁴ შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორი ამდაფრებს და ამძიმებს ყველა იმ ამკარა თუ ფარულ მსოფლმხედველობრივ აქცენტს, რომელიც ევრიპიდეს ტექსტში არის წარმოდგენილი. სწორედ ამ ტენდენციას უნდა უკავშირდებოდეს ცვლილებები ანას/ კლიტემნესტრას ქცევაში; ასევე აქილევსის დადებითი პერსონაჟის სრული გაუჩინარება კინოვერსიაში, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ადამიანური ბუნება ლანთიმოსისათვის გაცილებით უფრო ბნელი და უიმედოა, ვიდრე მისი დიდი ბერძენი წინამორბედისათვის. ამდენად, რეჟისორს აინტერესებს მედლის ორივე მხარე: როგორც კრიტიკულ სიტუაციაში მოქცეული ადამიან(ებ)ის საპასუხო რეაქციები, ისე წარსულში ჩადენილი დანაშაულის კომპლექსური საკითხი.

ამ კონტექსტში ლოგიკური და მოსალოდნელია ის ფაქტი, რომ ფილმში იორლოს ლანთიმოსი მთლიანად აქრობს იფიგენიას მიმართ და დასაცავად გამოვლენილ ევრიპიდესულ ჰუმანიზმს. ორიგინალის სამსხვერპლო პატარძლისგან განსხვავებით, კინოვერსიაში არ არსებობს ძალა, რომელიც მარფების ოჯახის ყველაზე წმინდა და უდანაშაულო წევრს, ბობს, გადაარჩენს. ვფიქრობ, რომ აღნიშნული უპრეცედენტო სისასტიკეც ის თვისობრივი სიახლეა, რომელიც რეჟისორს ევრიპიდეს ხედვისაგან მკვეთრად განარჩევს. ეს უკანასკნელი თანამედროვე რაციონალურ-მომხმარებლური ტიპის საზოგადოებისადმი ლანთიმოსის პესიმისტური განწყობილებით უნდა იყოს გამოწვეული, რომელსაც ტრაგედიის შემდეგ ჩვეულ რეჟიმში ცხოვრების გაგრძელება შეუძლია. შესაბამისად, კინოვერსიის სისასტიკე, უპირველესად, სწორედ კინომაყურებლის, სამიზნე აუდიტორიისკენ არის მიმართული, რომელსაც, განსხვავებით მისი დიდი შემოქმედებითი მეწყვილისგან, არ იცავს ტრავმისგან და შემადრწუნებელი ფორმით უბიძგებს იაზროვნოს, გააცნობი-

⁵³ Tsanava 2006, 205.

⁵⁴ Gamel 1999, 321.

ეროს საკუთარი ნაკლოვანი ადამიანური ბუნება; ის მახინჯი სოციო-კულტურული გარემო, რომელშიც ცხოვრობს და ფუნქციონირებს და რომელიც შესაძლოა დანაშაულის ჩადენის მაპროვოცირებელი იმპულსი გახდეს.

დასკვნა: ფილმის შესახებ მიცემულ ინტერვიუებში იორდოს ლანთიმოსი არაერთგზის აღნიშნავს, რომ მისი ინტერესის საგანი დანაშაულისა და სასჯელის, სამყაროში ბალანსის არსებობა -არარსებობის, ადამიანური ბუნებისა და ამ კონტექსტში მის მიერ გაკეთებული არჩევანის ამბივალენტურობის საკითხები იყო⁵⁵. აღნიშნული პრობლემების უნივერსალურობამ იგი ასევე უნივერსალურ წყაროსთან, ძველ ბერძნულ მითთან და ტრაგედიასთან მიიყვანა. როგორც ფილმის პრემიერისას კანის კინოფესტივალზე აღნიშნა, რეჟისორი შეეცადა დიალოგი გაემართა არქაულ, ძველ სააზროვნო მოდელებთან და მათი ინტეგრაცია მოეხდინა თანამედროვე სამყაროში⁵⁶.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ტრაგედიის ტექსტის კინოენაში გადატანის ძირითად ასპექტებსა და მოდელს სწორედ რეჟისორის მსოფლმხედველობრივი მიზნები და ორიგინალის მისეული ხედვა განსაზღვრავს. ლანთიმოსის მიზანი არ არის ისაუბროს, გააცნოს თანამედროვე მაყურებელს ევრიპიდე და მისი აზროვნების მექანიზმი. მისი მიზანია, ისაუბროს თანამედროვე საზოგადოებაზე და ადამიანურ ბუნებაზე ევრიპიდეს ტრაგედიისა და მასში ღიად თუ ფარულად არსებული გზავნილების მეშვეობით.

ფორმალურ-ესთეტიკური თვალსაზრისით, რამდენადაც რეჟისორის კონცეპტუალური ორიენტირი აღებულია თანამედროვე, XXI საუკუნის საზოგადოებაზე, ტექსტის ადაპტაციისას მას უწევს მოახდინოს სისტემური ცვლილებები, დაარღვიოს ორიგინალის არქაულობა ათვისების სამსავე დონეზე: ა) ტექსტუალურ-ლინგვისტური; ბ) სტილისტურ-პოეტიკური; გ) მსოფლმხედველობრივი (ნაწილობრივ). აღნიშნული მიდგომის ფარგლებში, რეჟისორი ახდენს ორიგინალის სივრცული ორგანიზა-

⁵⁵ Sims 2018.

⁵⁶ ინტერვიუს ნახვა შესაძლებელია ბმულზე:
<https://www.youtube.com/watch?v=35dRx2MUnic>

ციის, პერსონაჟებისა და ტრაგედიის ცენტრალური ნარატიული სქემის სრულ დეკონსტრუირებასა და მათ ხელახალ აგებას აზროვნების თანამედროვე მოდელის, სისტემებისა და მედიუმის რეპერტუარის მეშვეობით. ჩამოთვლილი კომპონენტების შედარებითმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ, ერთი შეხედვით, ეს აბსოლუტური ტრანსფორმაცია ტრაგედიის მხოლოდ ფორმის დონეზე ხელახალ მოდელირებას გულისხმობს და იგი არამცააარამც არ ეხება კონცეფციას, თუნდაც ძირითადი თხრობითი ელემენტების დონეზე; ანუ ლანთიმოსი ცვლის ფორმას, მაგრამ, ფაქტობრივად, არ ეხება შინაარსს. მსგავს მიდგომას შეიძლება ვუწოდოთ ორიგინალის ე.წ. „კომუფლაცირება“, რასაც არქაულ ელემენტთა შესაბამისი თანამედროვე ელემენტებით ოსტატური ჩანაცვლება ქმნის. ეს უკანასკნელი, ფაქტობრივად, მაკოორდინირებელი პრინციპია ტრაგედიის კინოში ინტერსემიოსისის პროცესის წარმართვისას. ათვისების ეს სტრატეგია, უპირველესად, მოტივირებულია იმ ფაქტით, რომ იორდოს ლანთიმოსი ტექსტის ტრანსკოდიფიცირების პროცესში მუდმივად „ფიქრობს“, ითვალისწინებს სამიზნე აუდიტორიასა და ეპოქას, რომელშიც ის ცნოვრობს და რომლის დიდ ნაწილს არ გააჩნია რესურსი, იცოდეს ევრიპიდეს ტექსტი და ისიამოვნოს მისი ტრანსფორმაციის შედეგად მიღებული მხატვრული სურათით. უფრო მეტიც, მიმაჩნია, რომ ეს არც არის რეჟისორის მიზანი. პირიქით, შემოქმედის მიზანია დისკომფორტი შეუქმნას მაყურებელს იმ სახეებისა და ვიზუალური დეტალების მეშვეობით, რომლებიც სხვა არაფერია თუ არა ანტიკური პროტოტიპების სახეცვლილი კინონიღბები.

სტატიაში ასევე გამოვლინდა ტრაგედიის ტრანსკოდიფიცირების მეორე – ვიზუალური დონე, რომლის ფარგლებში სემანტიკურად დატვირთული ნიშნების, კამერის მოძრაობის, ჟესტების, ფიზიკური საგნების მეშვეობით რეჟისორი ახდენს ევრიპიდეს ტრაგედიის ძირითადი კონცეპტების კინოკომუნიკაციას. ფილმში არქაული ტექსტის ათვისების ორი დონის – ნარატიული და ვიზუალური – ოსტატური სინთეზი ქმნის არისტოტელესული შიშისა და ძრწოლის ეფექტს მაყურებელ-

ში, რაც არაერთგზის აღინიშნა ფილმის გარშემო არსებულ კინოკრიტიკაში⁵⁷.

ამდენად, მიმაჩნია, რომ იორლოს ლანთიმოსის „წმინდა ირმის მკვლელობა“ თამამად შეგვიძლია განვიხილოთ პარადიგმად იმისა, თუ როგორ შეიძლება განხორციელდეს ძველი ბერძნული არქაული ტექსტის გადმოტანა თანამედროვეობის ყველაზე უფრო პოპულარულ მედიაში თან ისე, რომ არ დაიკარგოს ამ ლიტერატურის მაღალი მხატვრული დონე, ემოციური თუ არსობრივი გავლენა და იმ პრობლემატიკის უნივერსალური ბუნება, რომელიც ამ ტექსტში არის წარმოდგენილი.

ბიბლიოგრაფია:

ბერაია, ლამა. 2013. *ძველი ბერძნული მითების სამყარო, ტროას ომი*. მეოთხე გამოცემა. თბილისი: გამომცემლობა ლოგოსი

Cattrysse, Patrick. 1992. *Pour une Théorie de L'adaptation Filmique*. Berne: Lang

Even-Zohar, Itamar. 1990a. “Translation and Transfer”. *Polysystem Studies, a special issue of Poetics Today* 11(1): 73-78.

Even-Zohar, Itamar. 1990b. “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”. *Polysystem Studies, a special issue of Poetics Today* 11(1): 45-51.

Even-Zohar, Itamar. 1997. “The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer”. *Target* 9(2): 373-381.

Gamel, Mary-Kay. 1999. “Iphigenia at Aulis”. In *Woman on the Edge: Four Plays by Euripides*. Edited by Nancy Rabinowitz, Ruby Blondell, Bella Zweig and Mary-Kay Gamel, 305-430. New York- London: Routledge.

Girard, Rene. 1979. *Violence and Sacred*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press

⁵⁷ Cooke 2018; Sims 2017.

გორდეზიანი, რისმაგი. 2019. *ბერძნული ლიტერატურა, ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა*. თბილისი: გამომცემლობა ლოგოსი

Jakobson, Roman. [1959]1987. "On linguistic aspects of Translation". In *Language in Literature*. Edited by Kristina Pomorska and Stephen, 428-435. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Hall, Edith. 1997. *Inventing the Barbarian: Greek Self-definition Through Tragedy*. Oxford: Oxford University Press

Hardwick, Lorna. 2005. "Refiguring Classical Texts: Aspects of Postcolonial condition". In *Classics and Colonialism*. Edited by Barbara Goff, 107-117. London: Gerlad Duckworth and Co Ltd.

Holmes, James. [1972] 1988a. "The Name and Nature of Translation Studies". *Papers on Translation and Translation Studies*. 67-80.

Holmes, James. [1971] 1988b. "The Cross-Temporal Factor in Verse Translation". *Papers on Translation and Translation Studies*. 35-44.

MacKinnon, Kenneth. 1986. *Greek Tragedy into Film*. Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.

MacKinnon, Kenneth. 2007. "Greek Tragedy in Modern Times: Cacoyannis, Pasolini – and Enoch Powell". *International Journal of Classical Tradition*, 2.1: 107-119.

McDonald, Marianne. 1983. *Euripides in Cinema: The Heart Made Visible*. Philadelphia: Centrum Philadelphia.

McDonald, Marianne. 2001. "Eye of the Camera, Eye of the Victim: Iphigenia by Euripides and Cacoyannis". In *Classical Myth and Culture in Cinema*. Edited by Martin M. Winkle, 90-101. Oxford: OUP

Michelakis, Panthelis. 2004. "Greek Tregdy in Cinema: Theatre, Politics, History". In *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Edited by Edith Hall, Fiona Macintosh and A. Wrigley, 199-218. Oxford: OUP

Michelakis, Panthelis. 2006a. "Reception, Performance and Sacrifice of Iphigenia". In *Classics and the Uses of Reception*. Edited by C. Martindale and Robert Thomas, 216-226. Oxford: Blackwell Publishing.

Mickelakis, Panthelis. 2008. “The Legend of Oedipus: Silen Cinema, Theatre, Photography”. In *Hellas on Screen, Cinematic Reception of Ancient History, Literature and Myth*. Edited by Irene Berti andc Marta, G. Morcillo. 75-88. Stuttgart, Franz Steiner Verlag.

Michelakis, Panthelis. 2013. *Greek Tragedy on Screen*. Oxford: Oxford University Press.

Metz, Christian. 1974. *Film language: A semiotics of the cinema*. Chicago: University of Chicago Press.

Nikoloutsos, Konstantinos. P. 2010. “Appropriating Greek Myth: Iphigenia and Argentine Patriarchal Society in Ines de Oliveira Cezar’s Extranjera”. *Classical Receptions Journal*. Vol. 2: 92-113.

ნადარეიშვილი, ქეთევან. 2008. *ქალი კლასიკურ ათენსა და ბერძნულ ტრაგედიაში*. თბილისი: გამომცემლობა ლოგოსი

Stathi, Irene. 2015. “Intersemiotic Translation and Transfer Theory in Cinematic/Audiovisual Adaptations of Greek Drama”, In *International Handbook of Semiotics*. Edited by Peter. P Trifonas, 321-338. Springer, Netherlands.

Synodinou, Katerina. 2013. “Agamemnon's Change of Mind in Euripides' *Iphigenia at Aulis*”. *Logeion: A Journal of Ancient Theatre*, Vol. 3, 51-65.

Sorum, C. E. 1992. “Myth, Choice, and Meaning in Euripides' *Iphigenia at Aulis*”. *The American Journal of Philology*. Vol. 113, No. 4: 527-542.

Toury, Gideon. 1995. “Descriptive Translation Studies and beyond”. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.

Tsanava, Rusudan. 2006. “Ritual and Folk Aspects of Euripides' Iphigenia”. *Phasis: Greek and Roman Studies* 9: 205-215

Weissbrod, Rachel. 2004. “From Translation to Transfer”. *Across Languages and Cultures* 5.1: 23-41.

Weissbrod, Rachel. 2006. “Inter - semiotic Translation: Shakespeare on Screen”. *Journal of Specialized Translation* 5: 42-56.

Winkler, Martin. M. 2009. *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*. Cambridge: CUP

ცანავა, რუსუდან. 2005. *მითორიტუალური მოდელები, სიმბოლოები ანტიკურ მწერლობაში და ქართული ლიტერატურულ-*

ეთნოგრაფიული ჰერალდები. თბილისი: გამომცემლობა ლოგოსი

ელექტრონული მასალა:

Sims, David. Yorgos Lanthimos on His New Film *the Killing of a Sacred Deer*. The Atlantic. Accessed 17 July 2022

<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/09/yorgos-lanthimos-killing-of-a-sacred-deer-interview/538902/>

Cooke, Shelby. 2018. The Modern Greek Tragedy: Examining Yorgos Lanthimos's *The Killing of a Sacred Deer* through Aristotle's Poetics. Film East. Accessed 17 July 2022

<https://www.film-east.com/the-killing-of-a-sacred-deer>

Tallerico, Braian. 2017. *The Killing of a Sacred Deer*. RogertEbert.com/Reviews. Accessed 17 July 2022;

<https://www.rogerebert.com/reviews/the-killing-of-a-sacred-deer-2017>

Stolworthy, Jacob. Yorgos Lanthimos: 'I don't know how to make a straightforward film' - interview with *The Killing of a Sacred Deer* director. INDEPENDENT/culture. Accessed 17 July 2022

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/yorgos-lanthimos-the-killing-of-a-sacred-deer-colin-farrell-nicole-kidman-black-mirror-the-lobster-dogtooth-alps-a8019426.html>

Lincoln, Kevin. The Ancient Greek Plays That Explain How the Killing of a Sacred Deer Got Its Title. VULTURE, Accessed 17 July 2022

<https://www.vulture.com/2017/10/the-killing-of-a-sacred-deer-and-greek-myths.html>

Sisman, Bilgesu. 2020. An Analytical Guide to Yorgos Lanthimos' Early Films: Low on Intimacy, High on Violence. Hollywood Insider. Accessed 17 July 2022

<https://www.hollywoodinsider.com/yorgos-lanthimos-filmography-analysis/>

Anna Tsanova

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, Georgia

Re-telling the Tragedy: Cinematic Vision of Euripides' „Iphigenia at Aulis” in "The Killing of a Sacred Deer" by Yorgos Lanthimos

Key words: tragedy, reception, cinema, Euripides, myth

The article refers to the cinematographic adaptation, so-called “transcodification”, of ancient Greek tragedy in the example of Yorgos Lanthimos's film "The Killing of a Sacred Deer"(2017). The latter is the cinema reception of Euripides' tragedy "Iphigenia in Aulis". The article aims to show and analyze the main cinematographic means and strategies through which the director transfers Euripides' text into a visual medium. In this regard, two levels of transcodification are distinguished: narrative and visual. At the level of the narrative structure, the film transformation of the original text involves the substitution of the setting, characters, and plot events of the tragedy with completely different, but essentially identical, elements familiar to modern society. The visual level of transcodification involves the reconstruction of the main worldview and emotional aspects of the Euripidean tragedy through visual signs and camera movement. The combination of the above-mentioned two aspects allows the director to convey accurately and adequately the literary original to the target 21-century audience that is unfamiliar with the aesthetics of ancient Greek drama.