

Abchazja w obrazach filmowych Giorgiego Owaszwilego

Stanisława Budzińska-Cysewska

O współczesnym kinie gruzińskim można mówić od lat zerowych XXI wieku. Zakończyła się pewna epoka i kino zmieniło tor. Pojawiły się też nowe możliwości. W 2008 roku powołano do życia Gruzjińskie Narodowe Centrum Filmowe, zaczęły powstawać niezależne studia filmowe i pojawiać się producenci. Wprowadzono także zmiany w prawie podatkowym, co zachęciło twórców z innych krajów do kręcenia filmów w Gruzji. Kino gruzińskie niezaprzeczalnie przeżywa dzisiaj swój renesans. Autorzy nie muszą już borykać się z cenzurą, tworzyć propagandowych agitek lub w zawołowany sposób stawać po drugiej stronie barykady, narażając się na pozostanie na przysłowiowej półce. Tradycja filmu gruzińskiego jest bardzo bogata. Twórcy tego kina zajmują poczesne miejsce w historii kina światowego. Wystarczy wspomnieć choćby takich reżyserów jak Tengiz Abuladze, Otar Joseliani, Michail Kalatozow czy Michaeil Cziaureli. Wyjątkowość tego kina dostrzegali nietuzinkowi artyści Federico Fellini. Wyrażał się o nim jako o wysmakowanym, filozoficznie lekkim zjawisku w którym „jest (...) wszystko, co może doprowadzić mnie do płaczu, a muszę powiedzieć, że nielatwo to zrobić”¹. Kino gruzińskie zdecydowanie jest kameralne, wyciszone, skoncentrowane na indywidualizmie.

W latach dziewięćdziesiątych, tuż po upadku ZSRR, w gruzińskiej kinematografii nie działo się praktycznie nic². Było to oczywiście spowodowane niestabilną sytuacją polityczną. Gruzja pogrążona była w potężnych problemach społeczno-ekonomicznych, wojnie domowej i degrengoladzie moralnej. Dziś kino gruzińskie na powrót zaczyna zachwycać. Nowi twórcy zdecydowanie odbudowują dawną wysoką artystyczną markę, zdobywają uznanie i nagrody na międzynarodowych festiwalach.

Niniejsza praca koncentruje się na dwóch obrazach filmowych Giorgiego Owaszwilego, jego pierwszym długometrażowym filmie pod tytułem *Drugi brzeg* z 2009 roku oraz na najnowszym, noszącym tytuł *Wyspa kukurydzy* z 2014 roku. Oba te filmy łączy motyw Abchazji, jednak nie jako bytu politycznego, ale jako miejsca mitycznego, swego rodzaju raj utraconego, ciągle jątrzącej się rany. Łączy je także motyw dorastania, bardzo poetycko pokazany w obu utworach, a także niesamowita muzyka Josifa Bandaraszwilego. Skoncentrujemy się najpierw na tym, co je różni, nie łączy.

¹ Cyt za: <http://www.roffifest.pl/pl/program-2010/p/8> (dostęp: 04.01.2015).

² Poza granicami kraju znaleźli się reżyserzy tacy jak: Otar Joseliani, Michail Kobakchidze, Dito Cincadze czy Nana Dżordżadze.

Czas i przestrzeń

Przestrzeń w obu filmach jest bardzo precyzyjnie określona, nieco inaczej sprawa ma się z czasem. W *Drugim brzegu* jest on dość dokładnie oznaczony, mówi nam o nim bowiem wiek głównego bohatera, Tedo (Tedo Bekhauri). Dwunastoletni dziś Tedo siedem lat temu opuścił z matką rodzinne Tkwarceli jako czterolatek³. Akcja filmu toczy się więc na przelomie 1999/2000 roku, co potwierdza także pora roku (koniec jesieni, początek zimy). Reżyser wykorzystał figurę dziecka i jego oczyma kazał widzowi spojrzeć na Gruzję opętaną kryzysem ekonomiczno-gospodarczym, dotkniętą zmianami po upadku Związku Radzieckiego, doświadczoną wojną domową, zbrojnymi konfliktami o Osetię Południową i Abchazję oraz ich katastrofalnymi następstwami. Widzimy wszechobecnych *bezpřízornych*, dzieci zmuszone do szybkiego dorastania, falę wewnętrznych uchodźców, z którymi nie wiadomo co zrobić i ich upokarzające życie. Wręcz namacalnie czujemy brak pracy, perspektyw, szalejące bezprawie, powszechne rozprężenie moralne i etyczne. Bohater odbywa drogę po całym kraju – zaczyna ją w stolicy Gruzji, Tbilisi, zmierzając na różne sposoby do jej zachodnich granic.

Z kolei akcja *Wyspy kukurydzy* nie ma określonego czasu. Dokładnie nakreślona jest tylko przestrzeń. Film rozpoczyna się wprowadzającymi napisami, podanymi widzowi bez żadnego podkładu muzycznego, w kompletnej ciszy: „Z corocznym nadejściem wiosny rzeka Inguri obmywa skały i głębę od Kaukazu do Morza Czarnego, tworząc tym samym maleńkie wyspy. Te wyspy są błogosławieństwem dla miejscowych, którzy opuszczają podmokle brzegi rzeki, by uprawiać żyzną glebę pól powstałych na wyspach. Pomiedzy wiosną a jesienią urosnie wystarczająco dużo kukurydzy, dzięki której mogą wykarmić swoje rodziny podczas długiej, mroźnej zimy. Ale tylko wtedy, gdy natura jest dla nich łaskawa”. Wydawać się może, że akcja filmu toczy się na początku wojny⁴, jednak reżyser nie podaje w żadnym momencie konkretnej daty. Istnieją natomiast dwa momenty w filmie, na podstawie których możemy ową przestrzeń czasową spróbować dookreślić. Pierwszy z nich odbywa się podczas dialogu dziadka z wnuczką, dotyczącego zakończenia przez nią nauki. Dowiadujemy się, że rodzice dziewczyny nie doczekali momentu zakończenia przez nią szkoły. Nie znamy przyczyny ich śmierci. W filmie, w którym przeważa milczenie, każde słowo jest na wagę złota. Dialog ten może być sugestią, iż rodzice dziewczyny, której nawet imienia reżyser nie pozwala nam poznać, zginęli podczas wojny. Drugi moment jest zdecydowanie bardziej oczywisty. Do zamieszkałej przez

³ Abchascy Gruzini opuszczali prowincję z powodu prowadzonych tam działań wojennych w latach 1992-1993.

⁴ Tak podaje Bartłomiej Krzysztan w recenzji opublikowanej w „Kulturze Liberalnej”, B. Krzysztan, *Szum rzeki i strzały wokół. Recenzja filmu „Wyspa Kukurydzy”*, <http://kulturaliberalna.pl/2015/02/03/szum-strzaly-wyspa-kukurydzy-ovashvili/> (dostęp: 20.11.2015).

mężczyznę i młodą dziewczynę wyspy podpływa motorówka z gruzińskimi żołnierzami, na mundurach których widnieje gruzińska flaga, wprowadzona w 2004 roku przez Michaela Saakaszwilego po Rewolucji Róż. Wydaje się, że jest to zabieg celowy, mający na celu pokazanie, iż czas nie ma żadnego znaczenia. Reżyser zwraca szczególną uwagę na naturę, jej powtarzalność i nieprzewidywalność. W jednym z wywiadów zaznaczył, że chodziło mu o przedstawienie cyklu natury, jej kolistości⁵ – w takim znaczeniu, linearny czas ziemski (ludzki) rzeczywiście pozbawiony jest wartości. Warto też zwrócić uwagę, że film ma kolistą (klamrową) strukturę. Rozpoczyna się on bowiem sceną, kiedy to główny bohater znajduje wyspę, na której decyduje się zasadzić kukurydzę. Z ziemi odkopuje firkę do tytoniu, która stanowi znak, że ktoś wcześniej już ją gospodarował. Ostatnia scena jest bardzo podobna – na wyspę przyplwają inny człowiek, który znajduje w ziemi lalkę zostawioną tam przez poprzednią lokatorkę.

Road movie i slow cinema

Omawiane filmy nawiązują także do różnej poetyki. *Drugi brzeg* jest zdecydowanie bardziej dynamiczny, posiada dialogi, akcję. Dzięki swej budowie spełnia, w pewnym stopniu, wymogi kina drogi. „Głównym tematem filmu drogi jest podróż (...). Ma ona przy tym wymiar egzystencjalny, będąc metaforą życia i poszukiwania wolności. Bohaterami filmu drogi są najczęściej indywidualiści, outsiderzy i buntownicy, którzy podróżują, by odnaleźć sens własnego istnienia albo uciec przed faktycznym lub wyimaginowanym zagrożeniem”⁶. Kino drogi opiera się na odpowiedzi na trzy pytania dotyczące sensu wędrowki głównego bohatera – z jakiego powodu rusza w drogę? czego w niej doświadcza? jaki sens ma jego podróż? *Drugi brzeg* zdaje się odpowiadać na dwa z postawionych pytań. Obraz zaczyna się sceną wyjścia głównego bohatera z domu. Według Rolanda Barthesa początek i koniec filmu to dwa miejsca o najwyższej gęstości znaczeniowej⁷. W pierwszej scenie poznajemy głównego bohatera i patrzemy mu w oczy. Tędy wychodzi z domu i biegnie na autobus, lecz zanim do niego dobiegnie musi przejść przez mały mostek, oddzielający jego dom od drogi. To nie jest ostatecznie wyjście bohatera z domu, ale najbardziej dla filmu znaczące. Tędy udaje się w podróż w poszukiwaniu ojca, nie może znieść prostytuowania się matki i postanawia go sprowadzić. Sama droga stanowi dla niego inicjację, jest swoistym wejściem w dorosłość. To pierwszy wielki samodzielny krok w życiu dwunastolatka, suwerenna decyzja i bardzo ryzykowne przedsięwzięcie. Po drodze czekają na niego spotkania z ludźmi i szereg zdarzeń, które go zmieniają – widzi śmierć, próbę gwał-

⁵ Wywiad z Giorgim Owaszwilim: <http://www.rferl.org/content/ovashvili-interview-director-film-prizekarlovy-vary-corn-island-czech/25456866.html> (dostęp: 29.11.2015).

⁶ *Encyklopedia kina*, pod red. T. Lubelskiego, Kraków 2003, s. 262.

⁷ R. Barthes, *Problem znaczenia w filmie*, [w:] A. Helman, J. Ostaszewski, *Język – Rzeczywistość – Osoba*, Warszawa 1992, s. 19.

tu, jest świadkiem ciemnych interesów. Cała jego podróż naładowana jest lękiem. Ważną rolę odgrywa w jej przedstawieniu montaż. Film podzielony jest na osiem sekwencji, z której każda rozpoczyna się ciemnym ekranem. Zabieg ten pozwala na przejście do nowej fazy akcji.

Wyspa kukurydzy wpisuje się w poetykę *slow cinema*. To kino, które ucieka od narracyjności, pokazuje a nie opowiada⁸, jest obiektywne, nie stara się udzielić odpowiedzi. Film ten jest bardzo oszczędny w środkach wyrazu, minimalistyczny, powolny i cichy. Reżyser właśnie za pomocą powolności i ciszy pozwala widzowi oddalać się od rzeczywistości⁹, czas więc przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie. *Slow cinema* wiąże się ściśle z aspektem bohatera, którego świat kręci się na zwolnionych obrotach, często w milczeniu.

Poetyka milczenia

Figura głównego bohatera w obu filmach Owaszwilego jest bardzo znamienna. W *Drugim brzegu* jest dzieckiem, ale nie zwyczajnym dzieckiem – Tedo zezuje. Reżyser bardzo często każe widzowi patrzeć w oczy chłopca. Po każdej ze wspomnianych ośmiu sekwencji, oddzielonych od siebie czarnym ekranem, Tedo podejmuje nową decyzję, wkracza na kolejny etap drogi. Na początku każdej nowej sekwencji widz musi spojrzeć w oczy głównego bohatera. Zbliżenia kamery nie pozwalają oderwać oczu od tego spojrzenia. Tedo odznacza się jeszcze jedną cechą, jest mało mówny, raczej słucha niż się wypowiada. Bardzo często ogranicza się zaledwie do kiwnięcia ramionami czy głową lub bardzo wymownego spojrzenia. Słowa wypowiada tylko wtedy, kiedy nie ma innego wyjścia. Główny bohater podczas całego filmu zadaje tylko dwa pytania – kiedy zdziwiony pyta Goszkę o to skąd Abchazowie mieliby wiedzieć, że jest Gruzinem oraz kiedy pyta ciotkę Maro o ojca.

Bohater, a w zasadzie bohaterowie *Wyspy kukurydzy* są jeszcze mniej rozmowni, a tym samym - jeszcze bardziej wymowni niż Tedo. Cały film nabrzmiały jest milczeniem, pełniącym tutaj bardzo ważną funkcję znaczeniową i estetyczną. Cisza znaczy więcej niż słowa. Kiedy nie ma dialogów, widz skupić się powinien na obrazie i to w nim właśnie wszystko odnaleźć. Cała intensywność kinowego przekazu kryje się w obrazie, nie w słowie. Film zaczyna oddziaływać przez zmysł wzroku ze zwiększonym natężeniem. W tym znaczeniu cisza jest elementem dźwięku, dzięki któremu obraz nabiera nową formę, nowy wyraz. Pobudza świadomość. Milczenie to też często postawa wobec świata.

⁸ Więcej: M. Stelmach, *Wyzwolenie kina. Narracja w Slow Cinema*, http://ekrany.hekko24.pl/images/17_temat4.pdf, (dostęp: 21.11.2015).

⁹ Por.: P. Mirski, *Slow Cinema, czyli chwile, które trwają wiecznie...*, <https://www.beslow.pl/slow/slow-cinema-czyli-chwile-ktore-trwaja-wiecznie/>, (dostęp: 21.11.2015).

Analizując filmy Owaszwilego należy zwrócić uwagę na pracę kamery, zwłaszcza na zbliżenia. Częste zbliżenia na twarze bohaterów pokazują więcej, niż mogłyby przekazać słowa. To niemy monolog¹⁰, który możliwy jest tylko w kinie. W teatrze nie da się tego zrobić, nie da się tego pokazać, tu ważną rolę gra słowo, a monolog jest zawsze niemy, głośny bowiem jest nienaturalny. Zbliżenia na twarze bohaterów to właśnie próba pokazania milczącego monologu – za pomocą spojrzenia, wyrazu twarzy, mimiki, fizjonomii. Twarz i oczy odgrywają tutaj znaczącą rolę. Twarz nie razi, zdecydowanie bardziej przemawia do odbiorcy ponieważ pokazuje coś zupełnie bezwiednie, nieświadomie. Z językiem jest odwrotnie. Język nas ogranicza. Tędo, będąc w Abchazji udaje głuchoniemego – ma go to ochronić przed złymi Abchazami, których panicznie się boi, gdyż taki ich obraz zostaje mu przedstawiony. Nie chce by jego mowa go zdradziła.

Milczenie jawi się więc opozycją do języka, pokazuje jego bezradność wobec tego, co dzieje się dookoła. Zdecydowanie łatwiej jest coś pokazać niż opowiedzieć. Milczenie doskonale demonstruje także bezradność języka wobec wojny, jej skutków. Ma ono na celu wreszcie pokazanie neutralności i niezaangażowania bohaterów. Język abchaski występuje w obu filmach Owaszwilego. W wywiadzie¹¹ reżyser tłumaczy decyzję o przedstawieniu kwestii w języku abchaskim chęcią pokazania innej perspektywy tych okoliczności, chęcią dania głosu drugiej stronie.

Inguri niczym Styks, za którym już nic nie jest takie samo

Ewidentnym elementem łączącym oba te filmy jest rzeka Inguri, stanowiąca administracyjną granicę między Gruzją a Abchazją. *Wyspa kukurydzy* w całości odbywa się na wodzie i na tytułowej wyspie należącej do rzeki. Przez cały film w ogóle nie dotykamy stopą stałego lądu. Sam tytuł ma znaczenie symboliczne – wyspa, jako miejsce odosobnienia, ucieczki od świata, izolacji. Wyspa to w pewnym sensie miejsce wybrane, schronienie^{12, 13}.

Spokoju nie daje jednak bardziej drugi film Owaszwilego, którego tytuł można interpretować wielorako. Po pierwsze, tytułowym drugim brzegiem jawi się przeciwny brzeg Inguri, rzeki granicznej, która stanowi cel wędrówki Tędo. Stanowi ona przeszkodę dla bohatera, jej przekroczenie jest w pewnym sensie wkroczeniem do innego świata. Po drugie, tytuł można tłumaczyć jako przejście do kolejnego etapu w życiu Tędo, jego inicjację. W filmie bohater przekracza trzy mosty – pierwszy wychodząc z domu i wyruszając w swą podróż, drugi – na rzece Inguri i trzeci, kiedy dociera już

¹⁰ O niemym monologu więcej w: B. Balazs, *Wybór pism, tłum. Karol Jung*, oprac. Aleksander Jackiewicz, Warszawa 1987.

¹¹ Wywiad z Giorgim Owaszwilim: <http://www.rferl.org/content/ovashvili-interview-director-film-prize-karlovyy-vary-corn-island-czech/25456866.html> (dostęp: 29.11.2015).

¹² Por.: W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 488-490.

¹³ Por.: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2012, s. 465.

do rodzinnego Tkwarczeli, musi przejść mały mostek na osiedlu, prowadzący do jego dawnego domu. Przekroczenie mostu¹⁴, czyli swoiste przejście na drugi brzeg stwarza z Tedo kogoś zupełnie innego, zmienia go. Jest jak inicjacja. Jednak ostateczna zmiana, ostateczne przejście do kolejnego etapu życia następuje na pikniku w lesie. Płaczący Tedo zostaje upomniany, że nie powinien płakać, ponieważ jest już mężczyzną. Już wcześniej, podczas drogi bohatera, dzieją się rzeczy, które symbolizują wchodzenie (zdecydowanie zbyt szybkie) w dorosłość. Gruzin poznany na granicy pyta go czy ten pije wino, w abchaskim domu Zity i Daura zmuszony zostaje do pica czaczy¹⁵. Kobieta próbuje oponować, twierdząc, iż jest to dla chłopca zbyt wcześnie, jednak mąż decyduje, porównując go do syna, dla którego też zbyt wcześnie było żegnać się z życiem. W końcu Tedo uczestniczy w suprze, podczas której tańczy. Taniec¹⁶ także nie jest bez znaczenia. Według Kopalińskiego¹⁷ jest on właśnie symbolem przemiany, ucieleśnionym procesem stawania się. Taniec to rytuał kultowy, pantomima, która ma za zadanie przekształcić tancerza w pożądaną formę istnienia. Tutaj kończy się droga głównego bohatera, czy osiągnął cel – nie wiemy. Zakończenie jest otwarte, reżyser nie udziela nam odpowiedzi na to pytanie. Natomiast trzecia interpretacja tego tytułu jest bardzo surrealistyczna, tak jak ostatnia scena. Most¹⁸ symbolizuje nie tylko łączenie dwóch światów, dwóch przestrzeni ale także przejście jednego stanu w drugi, od świata zmysłów do świata nadzmysłowego.

Tytuł filmu pojawia się dwa razy. Po raz pierwszy widzimy go tuż po pierwszej sekwencji, kiedy Tedo przekracza pierwszy most na swej drodze, oraz na końcu, w momencie kiedy milkną śpiewy uczujących Abchazów. Na czarnym ekranie pojawia się więc po raz drugi tuż przed surrealistycznym obrazem żyraf i zebra na sawannie. Ten obraz opowiedziany został wcześniej bohaterowi przez Tsupaka, wachającego klej *bezpriżornego*: „To nie sen, nie śpisz. Ale to nie dzieje się tutaj, tam... Na polu”. W tym znaczeniu tytułowy drugi brzeg można interpretować jako przeniesienie do jakiejś alternatywnej rzeczywistości, swego rodzaju ucieczkę od rzeczywistości. Tuż przed tą sceną Tedo oddaje się tańcowi, który w pewnym sensie wprowadza go w trans. Surrealizm burzy logiczny porządek rzeczywistości, tak samo jak burzy go wojna. Patrząc na ten surrealistyczny obraz z dwiema żyrafami na tle ciężkiego, stalowego nieba na myśl przychodzi słynny obraz z 1937 roku autorstwa Salvadora Dalego pod tytułem *Płonąca żyrafa*. Zarówno u Dalego, jak i u Owaszwilego widać przejmujący pesymizm, tak jakby dla żadnej z ukazanych tu postaci nie było ucieczki, nikt nie może ich uratować, nikt i nic nie jest w stanie zmienić ich losu.

¹⁴ Por. W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 233-234.

¹⁵ Czacza to wysokoprocentowy alkohol wyrabiany ze skórek winogron, bardzo często spotykany na Kaukazie Południowym.

¹⁶ Por.: J. E. Cirlot, *op. cit.*, s. 414.

¹⁷ Por. W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 424-427.

¹⁸ Ibidem, s. 233-234.

Tematem wspólnym obu filmów jest naturalnie Abchazja, jednak nie jako organizm państwowy, ale miejsce do którego się tęskni, do którego można powrócić tylko w jakichś zamglonych wspomnieniach, coraz bardziej zacierających się w pamięci. Droga Tedo to swoista *via dolorosa*, idąc ma nadzieję, że wszystko wróci na dawne tory, do starego porządku, kiedy tam dotrze, wszystko się zmieni, wróci na swoje miejsce. Tedo nie tylko nie znajduje ojca, ale dowiaduje się, że ten ma nową rodzinę, w której dla niego nikt nie przewidział miejsca. Cała przeszłość nagle traci znaczenie, wszystko jest rozczarowaniem. Podobnie, mało optymistycznie, kończy się *Wyspa kukurydzy*.

To kino o wojnie, ale jednocześnie bez niej. Owaszwili nie epatuje widza dramatycznymi scenami ociekającymi krwią i kurzem, nie każe nam oglądać wybuchów czy trupów. Tu nie ma wojny w dosłownym tego słowa znaczeniu. Jego kino skupia się na tym, co po sobie zostawiła. Brutalnie unaocznia spustoszenia, jakie przyniosła, bezwzględnie obnaża jej bezsens. To krajobraz pełen zniszczonych ludzi, starających się jakoś odnaleźć w nowej, ciężkiej rzeczywistości. Nie wydaje się jednak, że jest to kino rozliczeniowe. Na takie jeszcze za wcześnie, rana jest zbyt świeża.

Stanisława Budzisz-Cysewska – absolwentka filologii polskiej oraz rosyjskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Sluchaczka Filologicznego Studium Doktoranckiego Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się problematyką pamięci i neokolonializmu na terenach postsowieckich ze szczególnym uwzględnieniem Kaukazu.



Abkhazia in the Films of Giorgi Ovashvili

Stanisława Budzisz-Cyewska

Georgian cinematography is currently undergoing a decided renaissance. The Georgian new wave is closed, intimate, raises important subjects and speaks out on significant matters. Giorgi Ovashvili certainly belongs to this current stream. Two of his films, *The Other Bank* (2009) and *Corn Island* (2014), are focused around painful historical events which touched Georgia following the breakup of the Soviet Union. Ovashvili does not show us war as such, nor does he shock with dramatic scenes of violence, yet he concentrates his attentions on the aftermath of the Georgian-Abkhazian War.

In some sense this is “settling of accounts” cinema, showing social trauma, the trauma of an era of transition and never-ending ethnic conflict. In his film, Abkhazia is pictured as *Paradise Lost*, a place to which there is no return, which only functions in the memory as a foggy recollection. Ovashvili thus brings up the problems of memory, longing and nostalgia. He investigates the still-unresolved problem of internal refugees, growing up in the shadows of still-ongoing ethnic conflicts, all the while utilising an interesting cinematographic delivery

Абхазия в кинофильмах Георгия Овашвили

Станислава Будзисз-Цысевска

Грузинский кинематограф определенно переживает свой ренессанс. Грузинская новая волна - это кино закрытое, интимное, которое затрагивает важные вопросы истории и современности своей страны. Творчество Георгия Овашвили вписывается в эту тенденцию. Два его фильма - *Другой берег* (2009) и *Остров кукурузы* (2014) - сосредоточены на болезненных исторических событиях, которые произошли в Грузии после распада Советского Союза. Овашвили не показывает нам войну как таковую, не шокирует драматическими картинками насилия, а концентрирует внимание на последствиях грузино-абхазского конфликта.

Это, в некотором смысле, кино - расчёт с прошлым, которое показывает социальную травму переходного периода и повсеместные этнические конфликты. Абхазия в его картинах воспринимается как *Paradise Lost*, которое осталось в памяти как смутное воспоминание. Таким образом, Овашвили поднимает проблемы памяти о войне, тоски и ностальгии. Соответственно он пытается разобраться в нерешенной до сих пор проблеме внутренних беженцев, а также в связанным с ним вопросом этнических

– surrealism, *slow cinema*, silence and tranquillity.

конфликтов. При этом он использует интересные кинематографические решения – сюрреализм, *slow cinema*, тишину и спокойствие.

