

V. Artiukh

CRITICAL ASSESSMENT OF TRADITIONAL ART HISTORY IN TEXTS OF GEORGE DIDI-HUBERMAN

The article analyses texts of French historian and theoretician of art George Didi-Huberman. Particular attention is paid to the way in which this scholar examines the problem of narrative strategies in art history writing of E. Panofsky, A. Warburg and W. Benjamin.

Keywords: art history, anachronism, symptom, iconology, models of temporality.

УДК 791.43.01+159.964.2

Брюховецька О. В.

КОНЦЕПЦІЯ «ШВА» В ПСИХОАНАЛІЗІ Й ТЕОРІЇ КІНО

У теорії кіно «шов» переважно ідентифікується із фігурою «план/зворотний план», тоді як його оригінальне психоаналітичне розуміння передбачає певну позицію суб'єкта – відсутності, займання-місця-чогось – стосовно до ланцюга свого дискурсу. У статті відстежується генеалогія концепції «шва» від лаканівської логіки означника до кінематографічної артикуляції («кіно шва») та ідеології («система шва»); розкриваються невідрефлексовані суперечності в концепції «шва», які виникли внаслідок її концептуальних трансформацій; ставиться питання матеріалістичної теорії кіно та її співвідношення із психоаналізом.

Ключові слова: суб'єкт, психоаналіз, теорія кіно після 1968, шов, артикуляція, план/зворотний план, Ж.-А. Міллер, Ж.-П. Одар, Д. Даян.

Концепція «шва» вперше з'являється в XI Семінарі Жака Лакана «Чотири фундаментальні поняття психоаналізу» (1964). Жак-Аллен Міллер присвятив шву лекцію, прочитану 24 лютого 1965 р. в рамках лаканівського Семінару XII «Вирішальні проблеми психоаналізу». Текст лекції під назвою «Шов (елементи логіки означника)» було опубліковано в «Кайє пур Аналіз» (1966). Англійською його вперше перекладено в 1978 р. в спеціальному випуску журналу «Скрін», в якому було представлено «Досьє на шов». Усі посилання у статті подано за цим виданням. [7]

У теорію кіно концепцію «шва» ввів Жан-П'єр Одар у своїх коротких «екстремістських» (як він їх сам назвав) виступах «Шов I» і «Шов II», опублікованих в квітневому і травневому номерах «Кайє дю Сінема» за 1969 р. [8] В англійську теорію кіно одарівське поняття «шва» прийшло у викладі Деніела Даяна. Його стаття «Тьюторський код класичного кіно», опублікована 1974 р. в американському журналі «Фільм кватерлі», і досі є надзвичайно впливовою, увій-

шовши (на відміну від тексту Одара) в дві авторитетні антології з теорії кіно.

Даян поміщає концепцію шва в контекст французького структуралізму. Незважаючи на тодішню моду на «французьку теорію» в американській академічній спільноті, більшість текстів ще не були перекладені англійською. Тому значну частину статті Даяна займає дещо плутаний реферативний виклад Альтюссера, Лакана, Фуко і Бадью. У тій частині статті, яка стосується власне теорії кіно, Даян намагається перенести критику системи репрезентації класичного живопису на фільм, у чому, крім Одара, спирається також на книгу Жана-Луї Шефера «Сценографія картини» (1969) [11].

Після публікації цієї статті почався справжній похід проти «системи шва». З різкою критикою «сценарія Одара/Даяна» на сторінках «Фільм кватерлі» виступили Вільям Ротман (1975) і Барі Солт (1976) [9, 10]. Зоряний час концепції «шва» пов'язаний із випуском спеціального досьє в журналі «Скрін» (1977/78), яке включало англійський переклад текстів Одара

Міллера, та ґрунтовні на двадцяти восьми журнальних сторінках «Нотатки про шов» Стівена Гіса [2].

Нині, за визнанням самого Стівена Гіса, зробленим у 1993 р.: «Зшивання більше не робиться якісно» [4, 33], хоча протягом 1980 – початку 1990-х рр. воно розроблялось в книжках «Суб'єкт семіотики» (1984) Кайї Сілверман, «Гегемонія і соціалістична стратегія» (1985) Ернесто Лакло і Шанталь Муф, «Страх реальних сліз: кіно між теорією і пост-теорією» (1992) Славоя Жижека [6; 12; 13].

Ця праця є спробою актуалізувати концепцію «шва», критично проаналізувавши його конкретну історію, виявивши невідрефлексовані суперечності, які виникли внаслідок переходу цього поняття від Міллера до Одара і Даяна, котрі дають різні визначення цього поняття. Дещо в цьому напрямі вже зробив Стівен Гіс, який вказав на відмінність між позиціями Одара і Даяна: «Посилання на трагедію і Брессона випущені, ідеологія введена: система шва сприймається як ідеологічна операція» [2, 61]. Безперечно, в Одара і Даяна доволі різні «сценарії», хоча Даян і подає їх якщо не як ідентичні, то принаймні як сумісні. Текст Одара, який є значно складнішим для сприйняття, ніж «переказ» Даяна, наче розчинився в останньому. Однак одарівське розуміння шва, що подається як «психоаналітичне», зазнає суттєвої трансформації, яку досі не було відрефлексовано.

Ж.-А. Міллер: шов як відношення суб'єкта до ланцюга свого дискурсу

Концепція «шва» заснована на лаканівській тезі «означник репрезентує суб'єкта для іншого означника». Міллер демонструє це на прикладі із логіки чисел Фреге, водночас наголошуючи відмінність «логіки логіків» від психоаналітичної «логіки означника». За Міллером, «шов називає відношення суб'єкта до ланцюга його дискурсу» [7, 25] і це відношення полягає в репрезентації: суб'єкт (як відсутність, нуль) фігурує у формі заміщення, займання-місця.

Г. Фреге вказує на парадоксальний характер нуля у послідовності чисел. Будучи на рівні реального чистою і простою відсутністю, на рівні чисел нуль рахується як один. Подібно до кролика, якого фокусник виймає із порожнього капелюха, нуль (нестача, відсутність) рахується як число, тому що «істина має бути врятована». Нуль є поперемінно нестачею і числом, таким чином він «зшиває» логічний дискурс і концептуалізує те, що не піддається концептуалізації. Концепція «не-ідентичного-із-собою» – те, що підриває поле істини, поле логічного дискурсу – зшивається завдяки своїй ідентичності із «кон-

цепцією-не-ідентичного із собою». Отже, нуль як число, як те, що рахується, є «загальною опорою для серії чисел», «метонімічного ланцюга» їхньої послідовної прогресії.

Ж.-А. Міллер екстраполує це на логіку означника в психоаналізі: «Якщо серія чисел, метонімія нуля, – запитає він, – починається із його метафори, якщо нульовий член серії як число є тільки підміною, що зшиває відсутність (абсолютного нуля), який рухається під ланцюгом відповідно до чергування репрезентації і виключення – то що зупиняє нас у тому, щоб побачити у відновленому відношенні нуля до серії чисел найбільш елементарну артикуляцію відношення суб'єкта до ланцюга означників?» [7, 32].

Зшивання – це не лише логічна операція: кожен, хто говорить «Я», теж зшиває. Завдання логіки означника (логіки психоаналітиків, на відміну від «логіки логіків» – тут Міллер говорить про «археологічний» вимір логічного) полягає у тому, щоб впізнати у нулі-числі підміну нестачі. Відношення суб'єкта до ланцюга свого дискурсу (поля Іншого, який є гарантом істини) сформульоване Лаканом у його знаменитій формулі «означник репрезентує суб'єкта для іншого означника», яка перефразовує Пірсове визначення знаку: «Знак репрезентує щось для когось». Тут важливо те, що корелятом репрезентації суб'єкта в ланцюгу означників є його виключення звідти. Зовнішнє положення, екстеріорність суб'єкта щодо ланцюга означників, поля Іншого, впроваджує несвідоме. «Перетинаючи логічний дискурс в точці його найменшого опору, тобто у точці зшивання, – пише Міллер, – можна побачити артикуляцію структури суб'єкта: як “мерехтіння в затемненнях”, як рух, що відкриває і закриває число, і доставляє нестачу у формі одиниці для того, щоб скасувати її у послідовнику» [7, 34].

Ж.-П. Одар: шов як специфічно кінематографічна артикуляція образу і погляду

Шов, за Одаром, – це така артикуляція, яка пов'язує плани не безпосередньо, а через погляд. У більшості фільмів, на думку Одара, панує проста артикуляція образів – таке кіно він (не зовсім вдало) називає «суб'єктивним», або «кіно суб'єктивної ілюзії». Ключова відмінність між «суб'єктивним кіно» і «кіно шва» полягає у тому, яким чином задіюється те, що Одар називає «полем відсутнього». Одар розрізняє два поля: фільмічне поле – те, що присутнє на екрані, і поле відсутнього – місце, в якому перебуває погляд. Разом ці два поля становлять кінематографічний простір. У «суб'єктивному кіно» поле відсутнього ігнорується, тоді як «кіно шва» артикулює фільмічне поле і поле відсутнього, втілюючи

специфічно кінематографічну артикуляцію образу і погляду.

Згідно з Одаром, існує всього один фільм, який систематично здійснює артикуляцію образу і погляду, фільмичного поля і поля відсутнього – «Процес Жанни Д'Арк» (1962) Робера Брессона [8, 37]. Одар вважає, що до цього «режисери тільки досить інтуїтивно експериментували з ефектами фундаментальної необхідності шва, а не з його причинами, які залишались прихованими, через суб'єктивну концепцію образу, яку вони мали і через те, що вони плутали фільмичного суб'єкта із зафільмованим суб'єктом» [8, 35]. Тому «шов» є фундаментальною властивістю «ще не народженого» кінематографічного поля: «Можна уявити, який простір розкриється для поєднання планів через погляд... в кіно вільному від суб'єктивної ілюзії. Поле такого кінематографічного, ще не народжене, буде меншою мірою простором події ніж полем появи символічного» [8, 46].

На думку Одара, визнання символічного (в тому сенсі, якого надає цьому поняттю лаканівський психоаналіз, тобто як місце означників) виміру кінематографічного поля дає змогу розглядати кінематографічне висловлювання не як відтворення об'єкта, а як створення місця (місця «відсутнього», як його називає Одар): «Через простір кіно входить в порядок дискурсу і з місця, чия відсутність воно викликає, воно визначається як мовлення» [8, 46].

У фільмі «Процес Жанни Д'Арк» кожен погляд – суддів, Жанни – є чийось поглядом: «Кожне фільмичне поле відлунюється полем відсутнього, місцем персонажа, який поміщається туди уявним глядачем» [8, 36]. Саме про це, на думку Одара, йдеться, коли Брессон хоче, щоб образи мали тільки «мінову вартість». Артикуляція кінематографічного простору, присутнього і відсутнього, відбувається «до будь-якого семантичного “обміну” між двома образами» [8, 39]. Фігура «план/зворотний план» у цьому фільмі стає в буквальному сенсі фігурою «погляд/зворотний погляд», таким чином унаочнюючи ту фундаментальну характеристику кіно, що воно є не стільки послідовністю образів, скільки послідовністю поглядів.

«Зворотний план» передбачає розвертання камери на 180 градусів відносно своєї попередньої позиції. Він використовується переважно (але не виключно) для того, щоб показати того, хто дивиться, або навпаки, те, на що дивляться. Саме таке використання цієї фігури передбачав Одар. При цьому Одар, на відміну від того, що йому приписували критики, добре знав, що в чистому вигляді фігура «план/зворотний план» є швидше аберацією, яку він знаходить у другій частині «Нібелунгів» Фрітца

Ланга «Помста Крیمгільди» [8, 37], а не нормою. Зазвичай кут камери, який передбачає зворотну позицію, коливається між 120 і 160 градусами. Таким чином, кінематографічною нормою є розходження між позицією камери і персонажа на 40–20 градусів.

Те, що робить фільм «Процес Жанни д'Арк» таким новаторським в очах Одара, – це не відновлення чистоти фігури «план/зворотний план», як можна було б подумати за логікою простого заперечення. Новаторство Брессона полягає в тому, що він відкрито приймає розходження між позицією камери і персонажа (те, що Одар називає «непрямість» камери) і перетворює це на систему, розкриваючи «за допомогою кого і для кого зшивання працює: для фільмичного суб'єкта, для глядача» [8, 37–38]. Яким чином Брессон перетворює «непрямість» камери на систему? Одар говорить про «безкінечні модуляції кутів зйомки»: «З безкінечною тонкістю Брессон окреслив і майже перевиначив кінематографічні поля. Розсіюючи ілюзії та неясності суб'єктивного кіно, він умисне акцентував розходження між позицією камери і персонажа, ... вводячи таким чином безкінечні модуляції кутів зйомки: персонажі можуть бути майже фронтально (суддя) або в три четверті (Жанна)» [8, 45].

На нашу думку, точніше було б говорити не про «безкінечні модуляції», а лише про два кути зйомки, які згадує Одар, – суддів і Жанни. Брессон систематично знімає суддів фронтально, а Жанну – в три четверті. В результаті виходить несиметричність поглядів: судді звертаються до Жанни, але Жанна звертається не до суддів. Або, іншими словами, суддів ми бачимо з точки зору Жанни, тоді як Жанну ми не бачимо з точки зору суддів. Ми ніколи не покидаємо Жанну, слідуємо за її постійним переміщенням з камери до зали суду і назад. Натомість ми не знаємо звідки приходять і куди ідуть судді, ми бачимо їх лише застиглими в своїй нерухомій фронтальності, у «мертвій букві». Одар побіжно помічає несиметричність позицій Жанни і суддів – «кат здається більш вразливим, ніж його жертва» [8, 45]. Точка зору, з якої ми бачимо Жанну, переважно залишається незайнятою, незшитою. Іншими словами, Жанна перебуває в оточенні поглядів, які майже ніколи не матеріалізуються.

Для того, щоб прояснити тип зв'язку між фільмичним полем і полем відсутнього, повернемося до процесу читання фільму, як його розуміє Одар. Він виділяє три «стадії» цього процесу. Ці «стадії» слід розуміти як логічну, а не хронологічну послідовність, хоча Одар й використовує маркери темпоральності («у певний момент», «раптом»).

Першу «стадію» читання Одар визначає як «вступ образу в порядок означника і кіно в порядок дискурсу», коли «об'єкти фільмічного поля об'єднуються для того, щоб сформувати означник відсутнього» [8, 42]. Одар описує цю «стадію» як елементарний процес, притаманний кожному фільму, хоча наводить лише один приклад – епізод із комедії Бастера Кітона «Генерал» (1927).

Яким чином образ вступає в порядок означника? Згідно з Одаром, це відбувається тоді, коли об'єкти фільмічного поля перетворюються на «означник відсутнього», внаслідок того, що глядач відкриває для себе кадрування. Приклад із фільму «Генерал» – епізод зустрічі двох армій біля річки: «Раптом солдати противника піднімаються знизу кадру, непропорційно більші за інших. Глядачеві потрібен час для того, щоб усвідомити, які герою По, котрий бачить метелика розміру вівці, що солдати зайняли схил над річкою, прихований позицією камери» [8, 41].

«Раптове» відкриття меж образу (кадрування), за Одаром, радикально трансформує форму участі глядача: «Цей нереальний простір, який за мить до того був полем його насолоди, перетворився на дистанцію, що відокремлює камеру від героїв, які більше не присутні, які більше не мають невинного “тут-існування”, а натомість мають “тут-існування-для”» [8, 41]. Одар іде настільки далеко, що говорить про існування певного райського періоду «до» відкриття кадрування, щоправда називаючи його «гіпотетичним і суто міфічним», коли «кіно панувало безроздільно в діадичних зв'язках із глядачем, будучи об'єктом його насолоди» [8, 41]. Тут можна впізнати проекцію того, що в психоаналізі описується як зв'язок немовляти із «царством материнського тіла» в цьому «гіпотетичному і суто міфічному» стані, коли «простір ширився в чистій насолоді, і об'єкти пропонувались глядачеві буквально, без того, щоб щось стояло між ними як екран» [8, 41–42].

Чи справді відбувається щось подібне в кіно? Історія наївного глядача може й не була зафіксована в реальності, але вона стала предметом саморефлексії. Стівен Гіс наводить приклад із фільму 1902 р. під назвою «Дядечко Джош у кінотеатрі», в якому розігрується подібна ситуація: дядечко Джош, наївний сільський глядач, який вперше потрапляє в кіно, настільки вражений фільмом, що намагається допомогти героїні, але в результаті лише зриває екран [3, 4].

На другій стадії читання фільму, за Одаром, «означник відсутності, як заморожена буква, дається як означувана сума, ціле образу складає автономну одиницю абсолютного означення,

фундаментально бідного означення, більш схожого на діаграму, ніж на дійсне мовлення. Означник абстрагований із фільмічного поля ще не прикріплений до нього, а дається як плаваюча означувана сума» [8, 36]. Це для Одара вкрай небажаний стан, на якому застрягають більшість фільмів, що породжує «складнощі для кінематографічного дискурсу» у формі «суттєвої втрати інформації» [8, 36].

І лише третя «стадія» читання, на думку Одара, завершує кінематографічне висловлювання, створюючи те, що він називає «ідеальним ланцюгом зшитого дискурсу» [8, 39], «ідеальним типом кінематографічного висловлювання» [8, 40]. На цій стадії, яка, судячи з усього, наявна лише у фільмі «Процес Жанни Д'Арк», означник не просто відлунується в полі відсутнього, а й ретроактивно закріплюється у фільмічному полі, внаслідок чого «означуване по-справжньому з'являється» [8, 37]. Цей зворотний рух закріплення Одар пов'язує із заміщенням абстрактного Відсутнього конкретним присутнім, і називає це перетворенням поля відсутнього на уявне поле.

Однак, коли Одар говорить, що в кінематографі здійснюється репрезентація стосунку суб'єкта до власного дискурсу, він не випадково уникає прояснення того, у чому саме ці стосунки полягають, беручи у Міллера лише метафору «мерехтіння в затемненнях». Одар обертає психоаналітичну формулу, нейтралізуючи її радикальність: якщо в Лакана означник репрезентує суб'єкта, то в Одара репрезентація є означником суб'єкта. Ставкою цього перевертання є концепція суб'єкта, або уявного, або несвідомого. Постійно апелюючи до метафор воскресіння, переродження, метаморфози Одар проектує квазі-релігійні відносини «одкровення» на кінематограф, замінюючи пояснення постулюванням і суттєво змінює концепцію «шва» у порівнянні із тою, яку розробляє Міллер.

Д. Даян: «система шва»

Деніел Даян не лише не сформулював цих проблем, а навпаки, ототожнивши «систему шва» з ідеологією, додав ще більше невідрефлексованих суперечностей, створивши оптичну ілюзію перевертання одарівського ідеалізму з голови на ноги. Даянівський «матеріалізм» залишається наскрізь ідеалістичним і буржуазним, подібно до того, як у повсякденному слововжитку матеріалізмом називають схильність все розглядати в термінах відносин приватної власності. І справді, вже на рівні словника Даян постійно зраджує себе такими виразами, як «володіння образом», «пограбування насолоди». Вони відсутні в Одара, схильного розглядати відносини в термінах персоналізму

(вплив персоналістичної феноменології Мерло-Понті/Базена в «Кайе дю Сінема» зберігся й «після 1968»).

Даян суттєво спрощує виклад процесу читання, який сформулював Одар, зводячи його із трьох стадій до двох. Якщо перша стадія (входження образу в порядок означника) приймається ним повністю, хоча й з гіпертрофованим акцентом на «пограбуванні насолоди», то друга стадія в Даяна зовсім зникає. Саме на цій стадії, за Одаром, застрягають більшість фільмів, будучи нездатними здійснити зшивання і завершити кінематографічне висловлювання, завдяки чому «означуване по-справжньому з'являється». Безслідно зникає у Даяна і квазілогічна термінологія, пов'язана із другою стадією читання: «означник, абстрагований з фільмічного поля», «вільно-плаваюча означальна сума», «заморожена буква». Натомість за першою одразу слідує третя стадія, на якій відбувається зшивання. Ця стадія вже більше не є унікальним досягненням єдиного фільму, а виступає загальнообов'язковою для всього кіно.

Послідовність цих двох стадій Даян називає «системою шва». Даян постійно вживає це словосполучення, хоча в Одара воно згадувалось лише одного разу і зовсім в іншому контексті: Одар зазначив, що Брессон перетворив непряму позицію камери на систему у фільмі «Процес Жанни Д'Арк», що є його чеснотою [8, 37].

Точно таке зміщення відбувається в оцінці наслідків зшивання для значення. Хоча в обох авторів «сценарій» (більш нюансований в Одара, спрощено-категоричний у Даяна) є майже однаковий – значення ретроактивне на рівні означуваного і антиципаційним на рівні означника – Даян робить з цього несподіваний висновок (зовсім немислимий для Одара), що таким чином глядач «втрачає доступ до теперішнього». Даян заявляє: «Потрапляючи під контроль кінематографічної системи, глядач втрачає доступ до теперішнього. Коли відсутній вказує на нього, означування належить майбутньому. Коли шов його реалізує, означування належить минулому» [1, 31].

«Відсутнє», яке в Одара було суто аналітичною категорією, в Даяна персоналізується в образ ворога: «В системі шва відсутній може бути визначений як інтерсуб'єктивний трюк, за допомогою якого друга частина ... повідомлення більше не є просто тим, що йде після першої частини, а тим, що позначається нею. Відсутній робить різні частини даного висловлювання означниками одне одного. Його стратегема: розбивай висловлювання на плани, займай місце між планами» [1, 30].

«Системі шва» Даян протиставляє фільм Годара «Вітер зі Сходу», в якому план складає ці-

лісне твердження (впізнаємо базенів «план-епізод»), а відсутній якимось загадковим чином «безперервно сприймається глядачем», відповідно «читання фільму більше не відкладається» [1, 31]. Як пише Даян: «Глядач не залишається в очікуванні решти-висловлювання-яке-має-надійти. Читання плану одночасне із самим планом. Воно є безпосереднім, його темпоральність в теперішньому» [1, 31].

Ключовим нововведенням Даяна в концепцію «шва» вважається ідеологія, але вона фігурує у нього переважно у тій частині викладу, в якій ідеться про систему класичної репрезентації, причому розуміння ідеології у Даяна є надзвичайно редуktivним: коди системи репрезентації «прямо вироблені» ідеологією, яка, своєю чергою «наперед визначає роль суб'єкта» і його читання картини. Усе зводиться до тези «натуралізації»: «Уявне (суб'єкт) використовується картиною для приховування присутності фігуративних кодів. Функціонуючи непомітно коди підкріплюють ідеологію, яку вони втілюють» [1, 26]. Ця теза в незначних варіаціях повторюється шість разів в основній частині статті, стаючи своєрідною мантрою. Однак далі за цю мантру розуміння ідеології в Даяна не просувається. Його згадки про ідеологію більше схожі на декоративні вставки в Одарову концепцію «шва», в якій, пам'ятаємо, про ідеологію взагалі не йдеться. Більше того, там, де у Даяна власне йдеться про «систему шва», слово «ідеологія» практично зникає (хоча «система шва» подається як її втілення). Натомість з'являється інше слово, яке починає відігравати важливе значення, – «насолода». Однак насолода у Даяна ніколи не «зустрічається» з ідеологією, їхнє співвідношення залишається непроясненим, і це не випадково, оскільки для того, щоб їх співвіднести між собою, потрібно було принципово трансформувати усю одарівську концепцію «шва», а не лише зробити в ній поверхові косметичні зміни.

Насолода (*jouissance*) не займає центрального місця в концепції «шва» Одара, він говорить про неї стосовно «міфічної» до кінематографічної стадії, коли образ був полем чистої насолоди – до того, як глядач відкриває кадрування (межі образу, поле відсутнього), тобто до «вступу образу в порядок означника», що запускає процес читання. Однак Одар не називає відкриття кадрування «втратою насолоди», чи «не насолодою», як це поспішає зробити Даян, більше того, Одар говорить про моменти «космоморфічної насолоди глядача» [8, 45], коли кінематографічне мовлення скасовується, і про необхідність говорити про кіно в еротичних термінах. Загалом насолода в Одара залишається непроясненим тлом усієї концепції шва. Але якщо Одар не дає їй чіткого визначення, то тільки

тому, що у неї немає означника – насолода перебуває поза смыслом, вона є колапсом смыслу.

Натомість у Даяна насолода набуває дуже конкретного значення – вона практично ототожнюється з володінням, а втрата насолоди – втраченою власністю. У нього є ще два інших значення насолоди, вірніше її втрати: насолода втрачається тоді, коли фільмічний образ стає нереальним, довільним, і коли з ним неможлива ідентифікація. Але переважно Даян говорить про «тріумф володіння образом», про «власника погляду», про «змагання за володіння екраном», яке відбувається між глядачем і відсутнім (вже більше не з великої букви), про «пограбування глядача», у якого відсутній віднімає насолоду, про «почуття втрати володіння» [1, 29]. Таке специфічно «капіталістичне» розуміння насолоди за моделлю приватної власності було некритично засвоєне в теорії кіно. Воно є, безперечно, елементом тієї ідеології, яку намагається викривати Даян.

Матеріалістична теорія кіно

Яким же чином можна дійсно обернути з голови на ноги концепцію «шва» і виявити істину ідеалізму, приховану у ньому і від нього?

Матеріалістична теорія кіно має виходити з того, що ідеологія постійно створює уявне поле, зшити тотальність, де глядач комфортно присутній як безтілесне, всевидяче око. Питання матеріалістичного кіно формулюється, отже, цілком протилежно до того, як це передбачає Одар: не перетворення простору відсутнього у простір уявного, а навпаки – перетворення уявного «зшитого» простору у простір відсутнього. Таким чином, завдання матеріалістичного кіно полягає в проблематизації безперешкодного обміну між присутнім і відсутнім, створення незшитого простору, що робить «очевидним розкол суб'єкта» (Міллер).

У цьому контексті одарівська перша «стадія» читання фільму – «входження образу в порядок означника» – є ключовою, оскільки саме вона, перевертаючи з голови на ноги, виявляється кульмінацією процесу читання. Однак цей процес читання не є гарантованим, загальнообов'язковим, постійним, раз і назавжди досягненим.

Приклад із фільму «Генерал», що наводить Одар і який залишається дивним чином «зміщеним» в його дискурсі, заслуговує на повторну увагу. Що саме відбувається? Поява персонажів не з боку фільмічного поля, а з боку поля відсутнього, актуалізує це поле для глядача. Герой Бастера Кітона зміг попередити своїх про наступ, і назустріч противнику вирушає армія. До того, ми, за правилами артикуляції фільмічного простору, бачимо окремо дві армії, які рухаються із глибини фільмічного поля назустріч одна одній. У епізоді, про який говорить Одар, відбувається

зустріч цих двох рухомих елементів, але відбувається це справді у незвичний спосіб. Солдати армії Півдня, на боці якої перебуває герой Кітона, з'являються наче з-за спиною глядача, таким чином проблематизуючи його позицію. Це, радше, є аберантним використанням простору: відсутнє не заміщається кимось, зберігаючи позицію фільмічного суб'єкта в уявному полі незаймаю, а прямо входить в фільмічне поле – безперешкодний обмін між фільмічним полем і полем відсутнього блокується, відсутність, не зшита уявним, розкривається на коротку мить.

Можна назвати цей момент відкриттям кадру, відкриттям меж образу чи якимось інше, але незаперечним є те, що такі моменти майже відсутні в класичному наративному фільмі, а не є його нормою. Те, що Одар знаходить цей приклад у німому кіно, та ще й в комедії, жанрі, якому притаманна більша свобода щодо кодів класичного наративного кіно, аж ніяк не випадковість. «Правильний» спосіб – операція зшивання – передбачав би фігуру план/зворотний план: після плану армії Півночі, яка збирається форсувати річку, мав би бути зворотний план, в якому б – з глибини фільмічного поля – з'явилися солдати армії Півдня. І дійсно, наступний план у даному епізоді є таким «правильним» зворотним планом – вишикувані на березі річки гармати армії Півдня спрямовані на противника. Цей план «розблоковує» порушений обмін, зшиває фільмічне поле і поле відсутнього, повертає фільмічному суб'єктові його еластичність, реставрує уявний простір. Але на один короткий момент, який дуже влучно помітив Одар, глядач опиняється не в тому місці, де очікував, так само, як герой Бастера Кітона упродовж усього фільму. І так само, як герой Бастера Кітона, постійно і без особливих зусиль виплутується, оскільки за нього завжди турбується «щасливий випадок», глядач відновлює комфортну позицію безтілесного погляду, де йому нічого не загрожує.

Це повертає нас до питання переходу від репрезентації до читання, до ключового моменту, входження образу в порядок означника. Стівен Гіз перетворює приклад фільму про наївного глядача на педагогічну ілюстрацію для окреслення програми матеріалістичної теорії кіно: «Дядечко Джош дуже добре бачить, що справа в екрані, але він бачить тільки зображення... і тому повністю помиляється і проходить крізь нього. Образ продовжує тривати... в той момент, коли дядечко Джош зриває екран чи критик ідеології вказує на ілюзію, щоб розвіяти її як нереальну. Дядечко Джош мав повернутись... в інший бік: проникнути в екран... дослідити... реальні відносини... які він підтримує... Вихідне питання не “де реальність?”, а “як це функціонує?”, “де реальність в цьому?”» [3, 4–5].

1. Dayan D. The Tutor-Code of Classical Cinema / D. Dayan // Film Quarterly. – Fall 1974. – Vol. 28. – No.1. – P. 22–31.
2. Heath S. Notes on Suture. / S. Heath // Screen. – Winter 1977/78. – Vol. 18. – No. 4. – P. 48–76.
3. Heath S. On Screen, in Frame : Film and Ideology // Questions of cinema / S. Heath – Indiana University Press, 1981. – P. 4.
4. Heath S. Cinema and Psychoanalysis : Parallel Histories // Endless night : cinema and psychoanalysis, parallel histories [Ed by. Janet Bergstrom] / S. Heath. – Berkley, Los Angeles, London : California UP, 1999. – P. 33.
5. Lacan J. Seminar XII.1964 – 1965. Problèmes cruciaux pour la psychanalyse. Crucial Problems for Psychoanalysis. 24 février 1965. – Mode of access <http://archive.nosubject.com/seminaires/seminaireXII/1965.02.24.pdf>. – Last access 2010. – Назва з екрана.
6. Laclau E. Hegemony and socialist strategy : towards a radical democratic politics / E. Laclau, Ch. Mouffe. – London, New York : Verso, 1985.
7. Miller J.-A. Suture (elements of the logic of the signifier) / J.-A. Miller // Screen. – Vol. 18. – No.4. – Winter 1977/78. – P. 24–34.
8. Oudart J.-P. Oudart. Cinema and Suture / J.-P. Oudart // Screen. – Vol. 18. – No. 4. – Winter 1977/78. – P. 35–47.
9. Rothman W. Against “The System of the Suture” / W. Rothman // Film Quarterly. – Vol. 29. – No. 1. – Autumn, 1975. – P. 45–50.
10. Salt B. Film Style and Technology in the Forties / B. Salt // Film Quarterly. – Vol. 31. – No. 1. – Autumn, 1977. – P. 46–57.
11. Schefer J.-L. Scenographie d'un tableau / J.-L. Schefer. – Paris : Seuil, 1969.
12. Silverman K. Suture // The Subject of Semiotics / K. Silverman – New York : Oxford University Press, 1985. – P. 194–236.
13. Zizek S. Back to Suture // The Fright of Real Tears : Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-theory / S. Zizek. – London : BFI Publishing, 2001. – P. 31–54.

О. Bryukhovetska

THE CONCEPT OF “SUTURE” IN PSYCHOANALYSIS AND FILM THEORY

In film theory “suture” is usually identified with the figure “shot / reverse shot”, while its original psychoanalytic understanding presupposes certain position of subject – of absence, taking-place-of – toward the chain of its discourse. The article traces genealogy of the concept of “suture” from the Lacanian logic of signifier to the cinematographic articulation (“cinema of suture”) and the ideology (“system of suture”); reveals unreflected contradictions in the concept of “suture” that emerged as a result its semantic transformations; and poses question of materialistic film theory and its relation to psychoanalysis.

Keywords: Subject, Psychoanalysis, Film Theory after 1968, Suture, Articulation, Shot/ Reverse shot, J.-A. Miller, J.-P. Odart, D. Dayan.

УДК: 791.43.01+159.964.2

Кирилова О. О.

СТРАТЕГІЯ ПЕРЕОЗНАЧУВАННЯ У ТЕРМІНАХ ЛАКАНІВСЬКОГО ПСИХОАНАЛІЗУ: «ВІЗИТ СТАРОЇ ПАНІ» Ф. ДЮРРЕНМАТТА (спроба культурологічного *case study*)

«Одного разу по душу кожного з нас
з’явиться така пані,
і не буде нам порятунку».
Ф. Дюрренматт «Візит старої пані»

У статті розкрито проблеми «переозначування» й «текстуального катарсису» крізь призму лаканівського психоаналізу. Зокрема, обговорюється проблема «неможливості означування жінки», за Лаканом, та шляхи конструювання літературно-культурологічних стратегій подолання цієї проблеми. Матеріалом дослідження обрано н’єсу Фрідріха Дюрренматта «Візит старої пані».

Ключові слова: означник, суб’єкт, стратегія, переозначування, текстуалізований катарсис, нарцистичний, текст, травма, сценарій.

Травма як основа конструювання ідентичності суб’єкта – досить популярний сюжет у лаканівських інтерпретаціях культури. Причому, ціл-

ком природно, що у більшості випадків це жіноча травма (що відсилає нас до історії виникнення фрейдівського психоаналізу), а література