

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

XX ст. встигла запропонувати багато шляхів її так би мовити текстуального катарсису.

Це співвідноситься з раннім лаканівським поняттям «соціального шедедру» (*le chef d'oeuvre social*), описаного у його працях 1930-х рр., зокрема у його дисертаційному дослідженні, яке лише нещодавно було видано у Франції окремих томом, на прикладі так званої *Aimée* (Маргеріт Анзьє) та сестер-покоївки Крістіни та Леа Папен [6]. Ці «соціальні шедеври» не тільки вписані у визначену психоаналітичну структуру, а й мають незаперечний культурологічний та міфопоетичний підтекст, і значною мірою через трансферентний зв'язок вони сформували самого Лакана як аналітика – якщо через контр-трансфер пацієнтка *Aimée* була більше його аналітиком аніж Рудольф Льовенштайн, на чому наполягає біограф Лакана Елізабет Рудінеско [8, 189].

Літературний прийом конструювання «соціального шедедру» як випадок «текстуального катарсису» жіночої травми, що структурувала особисту історію, вже був описаний нами як «випадок Французького Лейтенанта» наприкладі роману Джона Фаулза [5]. Суть його в тому, що реальні події (історія травми, яка залишається «річчю в собі») підмінюються фіктивним текстом, мета якого – вплив на обраного слухача, котрий мимоволі виконує тут функцію психоаналітика. Навпаки, у п'єсі Фрідріха Дюрренматта «Візит старої пані» (1958), події, які відбувалися насправді і очевидцями яких були всі дійові особи п'єси, підпорядковують собі й «текстуалізують» реальність. Як можна переконатися, подібні стратегії «текстуального автопсихоаналізу» аж ніяк не є прерогативою винятково постмодерністської літератури. Дюрренматт пропонує варіант «текстуального катарсису», у якому головна героїня створює план помсти, що своєю параноїдальною скрупульозністю нагадує сценарний текст, згідно з яким розвиваються події, і переживає заново свою травму «далі по тексту».

Замолоду Клару Вешер суд міста Гюллена засудив до вигнання за розбещеність, винісши рішення на користь Ілла, який відмовився одружитися з нею і визнати її майбутню дитину. Між цим вироком та її поверненням до рідного міста минуло сорок років. За цей час Клара встигла вийти заміж за американського мільярдера, якого «підчепила» у гамбурзькому борделі, розбагатіти та овдовіти. Очевидно, за цей час вона багато разів мала можливість задешево купити смерть Ілла, що став причиною її нещастя та соціального піднесення – тобто, фундаментальною причиною всього її життя. Підіслати найманого вбивцю до бідного крамаря, який усе життя прожив у рідному містечку, вбивства якого ніхто навіть не

став би розслідувати всерйоз, було б набагато простіше (отже, не було потреби «купувати правосуддя», дешево провінційне правосуддя). Набагато простіше, аніж через багато років розшукувати тих, хто свідчив проти неї в суді на користь Ілла, та чинити інші труднощі й екстравагантні речі.

Традиційне літературознавче прочитання цього (центрального) конфлікту п'єси дає можливість припустити, що основна ідея п'єси – відплата, де людина – лише знаряддя в Божих руках, або ж, у цивілізаційному трактуванні, що в американському «світі чистогану» люди такою страшною ціною платять старі борги на схилі життя. Отже, вважати метою помсти смерть було б занадто просто.

Трактування «етичне» і «соціальне» розходяться в розумінні сенсу помсти. У «соціальному» трактуванні аспект явно зміщується на юридичну сторону конфлікту і пов'язане з нею поняття справедливості. Клара акцентує свій намір: «Я хочу купити правосуддя». Для цього і влаштовує імпровізоване судилище в залі урочистого прийому, куди, як і на нещасливий суд сорокарічної давності, зібралось усе місто. Однак у такому випадку вона могла купити правосуддя менш прямолінійно, але більш послідовно – «законним» шляхом підняти справу Альфреда Ілла, домогтися її перегляду через багато років у справжньому, а не інсценованому суді, й зажадати покарання для Ілла. Навряд чи вона домоглася б страти. Але яка різниця, якщо купується правосуддя, а не смерть?

Це дає змогу зробити висновок, що тут має сенс не кровожерливість, не юридична сторона питання чи навіть життя кривдника, а винятково перформативна сторона справи. Судова зала уявляється тут як декорація, ключове місце, де відбувається перформанс Клари. Його сліпа пляма – «*Che vuoi?*» старої пані, її справжня мета.

Як ми пам'ятаємо, події сорокарічної давності залишилися «за кадром» подій, які відбуваються на сцені. Незважаючи на те, що часові пласти минулого (у якому закладено семантичний потенціал і власне хронотоп п'єси), сьогодення (реального часу сценічної дії) та майбутнього (яке починає реалізуватися на сцені, «злипаючись» із теперішнім) примхливо переплітаються, часова структура драматургічного твору лінійна, позбавлена «флешбеків». Єдина форма репрезентації минулого – мова персонажів. П'єса починається поверненням Клари в рідне місто; закінчується смертю Ілла.

Вона повертається до рідного міста в особливий спосіб – зупинивши експрес стоп-краном, таким чином вже апіорно закладаючи в хронотоп урочистої офіційної зустрічі елемент темпорального уривання, *rupture*. Лише коли вона

замість штрафу презентує начальнику станції сто тисяч доларів, з тим, щоб половину переказати у фонд допомоги вдовам залізничників, водночас заснувавши цей фонд, у ній впізнають довгоочікувану Клер Цаханесян.

У незворотний момент вигнання в суб'єктивності Клари визначився лаканівський розрив, який структурував темпоральність її існування, розділивши його на «дотравматичне» та «післятравматичне». Цей момент розриву став моментом її «сопсертіон» (оформлення нової концепції буття, зачаття небажаної дитини, що помирає, ледь народившись, та зачаття помсти) – відбувається подвійне зачаття смерті. Від цього моменту Інший детермінує траєкторію її життя, вона мститься ні за що: за ніщо (на місці причини виявляється порожнеча). Цілком очевидно, що, коли б Клара створила сім'ю з Альфредом (для якого вона перестала існувати, щойно перестала заважати його планам), як їй хотілося спочатку, вона опинилась б, зрештою, у становищі, найбільш упослідженому навіть серед її збіднілих земляків.

Переривання, *rupture* виявляється у тому, як Клара постійно ламає офіціоз помпезної зустрічі (час не загладжує нічого; «прилизані» спогади лакуз одразу спростовуються). Вона не прагне бути «реабілітованою», а прагне відновити стан розриву. Утворення розриву дало початок сюжету: там, де, на думку сімнадцятирічної Клари, повинна була розвиватися історія її кохання і сім'ї, не було нічого – переривання, «облом» – *rupture*.

Нагадаємо відому лаканівську диференціацію поняття «мета». Якщо у французькій мові, за Лаканом, для позначення «мети» існує слово «*le but*», в англійській – це поняття розгалужується на «*aim*» і «*goal*», жодне з яких не еквівалентне «*le but*». Якщо «*aim*» означає не саму мету, а шлях, спосіб, маршрут – не *що* робити, а *як*; то «*goal*» – це не «вбита здобич», а «кількість набраних балів» [4, 47]. Іншими словами, досягнення мети в обох випадках відбувається на рівні чистого означника, пріоритетного стосовно «реального» досягнення, що виявляється вторинним.

Мета Клари Цаханесян – це саме «*aim*», скрупульозно вироблений сценарій, що має відновити послідовність подій травми та переставити в них акценти, «переозначити» ситуацію. «Візит старої пані» очевидно побудований за принципом дельозівської серіації, де травма юності Клари та всі супутні їй обставини служать серією означувальною, а штучно вироблений «сценарій» – означуваною. Як і в «зразковому» прикладі серіації – у випадку із «Втраченим листом», за Едгаром По, знаковому для Лакана і Дельоза – перша серія слугує деформацією по-

дій, друга – їх «виправленню»; тоді як стратегії, використані в обох, – ідентичні [1, 34–37]. Але у «випадку старої дами» серіація відбувається за принципом інверсії: означувальна серія задумана як негатив до означуваної. Мета цієї інверсії частково і сугестивна: відновити в інверсивній перцепції мешканців міста початкову картину правди. Характерно, що ніхто в місті не пам'ятає про історію, яка стала мотивом повернення Клари. Показово, що і в Альфреда Ілла відбувається повне витіснення того, що він заподіяв.

Натисканням на стоп-кран експреса мадам Цаханесян «піднімає завісу власної п'єси», яка триває рівно стільки, скільки дія п'єси Дюрренматта йде на сцені. Це перше «позитивне» переривання, в якому доля і воля нарешті з'єднуються; його сенс у тому, щоб те, що раніше не відбувалося, сталося там, де не відбувалося ніколи. Вона повернулася із готовим для постановки *сценарієм* розробленого плану дій, на створення і підготовку якого їй знадобилося 40 років, тільки коли всі компоненти до одного були прилаштовані для його здійснення. Він є у повному розумінні текстом, в якому репрезентовано знакові події, що детермінували її життя. Абсолютна відтворюваність тексту, без прорахунків-заянь, мотивує витрачені на підготовку зусилля і кошти – щоб вистачило сили на *повний негатив* – на остаточне інвертування зв'язків між людьми і подіями. Як в описаному нами «випадку Французького Лейтенанта», особливого роду травматичне зяяння в суб'єкті було закрито тільки текстом. Сценарій Клари – це її художній твір, її «*textual cure*».

Поняття надлишку й нестачі також змінюють свої знаки щодо апріорних, але не компенсують один одного; між ними, як і раніше – інтранзитивний бар'єр. Історія злету американської мільярдерки може виглядати як відчайдушна спроба закриття фундаментальної нестачі в суб'єкті. У поведінці Клари очевидно судомне бажання з тієї, для якої ніколи не зупинявся потяг долі на глухій станції, перетворитися на ту, яка сама зупиняє всі потяги стоп-краном. Тим не менш, нестача в означуваній серії стосовно надлишку, яка означає, на яку вказує Делез, очевидна – це втрачена безпосередність сприйняття, позитивна інтенція «правильного щастя». Нині нестача формулюється як «заборона на почуття». Мадам Цаханесян вибудувала складну конструкцію поверх зяяння своєї травми. Її насичене і багате життя виявилось не більше, ніж етапом підготовки до її повернення.

Клара привозить із собою в Гюллен порожню скляну труну – можна сказати, що вона уже стала її *supplement* з того моменту, як було винесено її вирок, й відтоді була її «символом-надлишком». Це наче символ її ідентифікації: «ніщо плюс над-

лишкове все», де «все» не може заповнити первинного з'являння, що утворилося в момент травми, а може тільки бути до нього необхідним доповненням, «прицепом», "supplement".

Місто Гюллен настільки вабить Клару, бо це – місце її втраченої ідентичності. Альфред Ілл зберіг свою ідентичність завдяки тому, що зміг зовсім витіснити з пам'яті Клару та пов'язані з нею події (виявивши таким чином свою «незлопам'ятність» – тобто абсолютно забувши заподіяне їм зло). Клара, навпаки, втратила ідентичність, відновлення якої стало завданням її життя. Без здійснення задуманого перформансу її ідентичність залишалася б, як і раніше, неповною.

Сценарій Клари охоплює послідовність місць, значущих у топографії її травми: *вокзал, ліс, сарай, зал ратуші* – у кожному з них відбувалося щось знакове в її історії. Навпаки, *крамниця Ілла і церква*, значущі як неможливі місця, де щось не відбулося.

Альфред свою перспективу бачив у шлюбі з дочкою бакалійника Тільдою. В результаті, йому вдалося включитися в патріархальну соціальну ієрархію й здобути дві основні вигоди, що впливають із цієї ієрархії: сімейну справу (крамниця) і сім'ю (діти). Це відсилає до хрестоматійного положення К. Леві-Стросса про співвідношення жінок з означниками у примітивних племенах [3]. Одна з інтерпретацій лаканівського твердження «жінка не означається» розкривається у твердженні, що жінка може отримати означник лише від чоловіка – спочатку батька, потім власного шлюбного чоловіка; цю тезу розкриває, зокрема, Катрін Клеман [4, 47]. Можна це проінтерпретувати інакше: по чоловічій лінії передається власне означник (від тестя до зятя), а жінка додається до нього так би мовити як навантаження. Клара підтверджує своїм прикладом цю тезу, бо її символічний статус не підтримується Ім'ям Батька (батько Клари був невизначений архітектор, який рано помер).

Апріорна ситуація її травми – позиція *неозначеної жінки*. Факт «занапащення жінки» є цілком другорядним щодо первинного з'являння її ідентичності, але саме він визначає її означувальний маршрут. Можна сказати, що у цьому випадку факт «загибелі» для такої жінки важливий тому, що він завжди – знаковий, тим самим він перший надає знакової форми її існуванню, яке апріорно мало травматичну неоформленість. Відсутність батьківського означника є початковим, фундаментальним з'являнням. Це з'являння позначилося на ритмі існування Клари Вешер, надавши йому некогерентність, перервність. Так, у розвитку подій її першої любовної драми виникли «провали», які неможливо було заповнити ні адекватною реакцією, ні логічним поясненням – розриви, в яких проявилася, умовно кажучи, без-

захисність. Ідентичність суб'єкта нестачі відображається в ритмічному з'являнні існування. Заповнення цього ритмічного з'являння, «зависання над порожньою миттю» і стало головним завданням Клари в її становленні «суб'єктом без нестачі». Пройти ще раз травматичний шлях власної юності Клари необхідно, щоб довести собі валідність свого нового ритму – заповнення, без з'являння. Травматичні з'являння свого минулого, моменти фрустрації вона компенсує «новопридбаною» агресією. Недарма на подив бургомістра, як можна «купити правосуддя», Дама пояснює: «Тепер я можу це собі дозволити».

Ідентифікаційне становлення Клари як «суб'єкта нестачі» відбувається, як і в описаному раніше «випадку Французького Лейтенанта», шляхом привласнення Великим Іншим. Але якщо для «Жінки французького лейтенанта» її Інший фіктивний, абстрактний, як порожній Трансцендентальний Означник, то у випадку Клари – носій фалічної влади, Той-Хто-Володіє-Насолодою цілком реальний – це старий мільйонер Цаханесян, вірмено-американець, на той момент давно покійний – її перший чоловік і «єдиний справжній чоловік, за якого варто було виходити заміж». Для Клари, наголошуємо на цьому, Великим Іншим став зовсім не той, хто став причиною її травми; квазіфалліною ідентичністю вона наділяє образ чоловіка, який міг символізувати для неї фігуру Батька, що передав їй свій ідентифікаційний стрижень, а разом із тим і життєвий досвід, мистецтво насолоди, фінансову міць та інше – тобто фактично створив її заново. Після його смерті вона не лише ностальгійно згадує про нього, але й долучається до його ідентичності (у т.ч. національної) шляхом спеціальних медитацій, слухаючи вірменську народну музику тощо. Однак ця ідентичність для неї все ж таки субститутивна, яка не може заповнити ідентичність втрачену – власне, ніколи не набуту. Ця «фалічна вдова» obsесивно колекціонує чоловіків (до весілля кожен з них – «Хобі», після – «Мобі», щоб не плутатися в іменах).

Цікавим є ритмічний аспект спілкування з Іллом за нових обставин – як вона, знову ж таки, «підставляє втрачені ритмічні елементи» до звичного розвитку подій. Саме тому, що їй є що протиставити собі як суб'єкту травми, вона не боїться відновити обставини свого роману з Іллом. Перервавши офіційний прийом, вона демонстративно усамітнюється з Альфредом в лісі. Прогулянка до Конрадового гаю із заходом у Петерів сарай, де вони займалися коханням в молодості, відверто говорить про психоаналітичний намір Клари, яка бажає повного катарсису: вона не просто хоче помститися, але чітко згадати, за що мститися. За їхнім спільним ностальгуванням неможливо здогадатися про те, що насправ-



ді відбулося між ними в минулому (оскільки викриття Ілла трапляється лише у наступній сцені). Так, стає зрозумілою фраза: «Щойно в лісі ти хотів воскресити наше минуле, і ось ми воскресили його». Вони вдвох відновлюють у подробицях обставини побачень, ласкаві ймення один одного, але Клара сама перериває подальші наміри Альфреда: в минулому логічним завершенням їх сексуальних стосунків стало зявання травми; тепер вона сама здійснює травматичний хронорозрив. Насолода від помсти не є самоцінною – це негатив іншої насолоди, ілюзію якої вона хоче відновити: але тепер це *безпечна насолода* – відображена в склі минулого.

Звільняючись від її влади, Дама в другому акті спалює Петерів сарай, тим самим стираючи з лица землі місце свого *jouissance*.

Інше «неможливе місце» – це собор міста Гюллена як місце вінчання; символічний осередок вже не сексуальної насолоди, а соціального (шлюбного) пакту. Обвінчатися в цьому соборі – реалізація головного фантазму Пані та її ідеафікс. Цей собор символізував для неї фундаментальну неможливість шлюбу з Іллою; для здійснення давньої мрії, як неповноцінного, пародійного субституту, Дама терміново розлучається з шостим чоловіком, який прибув з нею в Гюллен і нашвидкоруч вінчається з молодим актором з місцевих (з яким також розлучається наступного дня, після здійснення знакового акту вінчання). Церковний шлюб у своїй апріорній недосяжності став її *об'єктом а*, яким вона оволодіває, дивуючись постфактум його безглуздістю (збеззначеності).

Таким чином, собор з місця нестачі переозначається на місце символічної події та змінює негативний знак на позитивний. Переозначування знакових локусів перетворюється на манію. Так, вона перетворює банкетний зал у міській ратуші, де зібралися вшановувати її всі городяни, на зал імпровізованого судилища – або ж на сцену давно задуманого перформансу, де вона виступає вже не стільки дійовою особою, скільки режисером і драматургом дійства. Чому для неї так важливо, щоб «суд» відбувся саме тут, а не в теперішній (анонімній) будівлі суду: для неї це не стільки юридичний, скільки означувальний процес; судилище для неї – абстрактне місце зіткнення та взаємодії означників. Її екзистенційним завданням було створення цього абсолютизованого символічного «місця правосуддя».

Другий важливий компонент сценарію – *переозначування людей*. Психоаналітичною інтенцією сценарію передана та умова, щоб у ній діяли особи, залучені до ареалу травми. Кларі Цаханесян важливо, щоб знаряддями (актантами) звинувачення Ілла стали суддя, що виголосив їй рішення (вигнання), та двоє свідків, підкуплених

Іллою. Вони редуковані соціально та деформовані фізично, і принциповим моментом сценарію тут є те, що участь у здійсненні вироку є для них не роботою (за платню), а елементом їх особистісної історії, ідентифікаційного зсуву. Зробивши колишнього гюлленського суддю Хоффера власним мажордомом двадцять років тому, Клара Цаханесян включила його до свого химерного повсякдення як елемент травматичного декору. Для цього його кілька років поспіль спеціально розшукували світами та «запропонували йому таку фантастичну платню, що...». Редукція його символічної ролі в даному випадку – джерело «додаткової насолоди». Це ключовий персонаж «дзеркальної сцени» – сцени суду, яка має повторитися «навпаки» і символічний статус судді єдиний раз буде відновлений повною мірою. Його функція у цій сцені – вимагати у міста відновлення справедливості стосовно Кларі Вешер. У силу гіпертрофованого пафосу та відповідальності цієї «дзеркальної сцени», його означник Судді виявить себе як квазіозначник, бо втілить у собі вже не функцію, а ідею.

Ще два «об'єкти переозначування» – двоє підкуплених свідків, які виконують передусім демонстраційно-катарсичну функцію. Свого часу ці місцеві п'янички, підкуплені літром горілки, погодилися свідчити, що саме вони, а не Альфред Ілл, були коханцями Кларі. Символічна едипальна кара, яку здійснила над ними пані Цаханесян (осліплення та кастрація), стає певним «повідомленням Іллою», котрий у вимірі правосуддя наділений властивістю пасивності та надійно схований у сутінках залу; виведений поза межі символічних дій, він повинен стати жертвою власного Реального та прийняти реальну кару – позбавлення життя.

Як в «опануванні світу» Пані в останню чергу добирається до власного міста, так і її кривдник стає хронологічно останнім об'єктом її помсти. Відтворивши та переозначивши травматичну сцену суду – «первинну сцену означування», Клара віддає у ній активну роль судді Хофферу, згідно з власною продуманою драматургією, – й сама всього лише відповідає на його питання як позивачка. Звинувачення Іллою вперше виголошує колишній гюлленський суддя Хоффер, що колись виніс рішення на його користь (саме він, а не Клара, при всіх засвідчив провину Ілла і зажадав для нього страти). Два кастрати переживають публічно катарсис травми – це один із ключових текстових фрагментів п'єси, що став у ній свого роду текстуальною квінтесенцією страждання та інтродуктивно відображає травму самої Пані, яка доручає свій катарсис іншим.

Активну роль Клара повертає собі, тільки звертаючись до городян з конкретно сформульо-

ваною пропозицією: віддати їй життя Альфреда Ілла в обмін на мільярд до міського бюджету (тим самим перетворюючи свій перформанс на своєрідний «морально-юридичний аукціон»). Єдино нерозкритим у п'єсі залишається питання: якої реакції чекала Клара від міста? Чи була вона впевнена в абсолютній владі грошей над збіднілими городянами, чи передбачала початкову негативну реакцію на свою пропозицію?

«Психоаналітичний», власне, лише перший акт. У другому події відбуваються самі собою, підкоряючись «пришвидженню вільного падіння». Дама саспенсує ситуацію («просто сидить на балконі й чекає»), відкривши мешканцям міста *перспективу*. І, хоча реалізація цієї перспективи ще блокується моральними міркуваннями, заблокований екзистенціальний горизонт жителів міста несподівано розчахнувся.

Перспективу ми розглядаємо як одну з ключових категорій світосприйняття. Саме перспектива диктує ритм повсякдення і задає контекст думок і намірів. Причому ілюзорна перспектива – не зумовлена конкретними причинами, по суті, «безвідповідальна» – надає ритму категорії легкості, бо ілюзорна перспектива – це шлях найкоротшої інерції. «Перспективи можуть з'явитися: сьогодні їх немає, а завтра вони є».

І перспектива консьюмеристського суб'єкта реалізується конкретним чином: жителі міста гарячково починають купувати в кредит. У найкоротші терміни в кредит купується все: від нової пари черевиків до проекту реконструкції міської ратуші. І вони зовсім не циніки, які торгують смертю ближнього – навпаки, вони нарешті усвідомили себе живими. Формула суб'єкта суспільства споживання: «Купую – ерго існую». Для нього це формула не менш нагальна, ніж картезіанське *cogito* і фрейдівське *desidero*, протиставлені Лаканом у третьому розділі «Чотирьох базових понять психоаналізу». Потоку власної вітальності не може перешкодити загроза смерті, тим паче, чужої. Більше того, як свідчить досвід, зовсім буденна річ – роздратовано наблизити чужу смерть, щоб відчутти себе ще живішим.

Соціальна мімікрія приречення людини на смерть та її послідовна необоротна інерція встигла виробити один із найбільш чітко функціонуючих механізмів, де соціально приречений тотожний мертвому і вже вважається «живим помилково» (також у певному розумінні “*faux vivant*”, перефразовуючи Джорджо Агамбена). Мімікрія конвенційної реальності раптово проривається словами священника: «Біжи, сину мій! Всі ми, і віруючі, і безбожники, однаково мізерні – і не вводь нас у спокусу!» Спроба втечі Ілла тільки виявляє справжню темпоральну структуру п'єси – еліпс, неминуче повернення, траєкторію циркулювання драйву смерті. Сюжет описує еліпс – від “offer” до «офіри» – маючи тут на увазі саме значення ритуальної кровопролитної жертви.

П'єса завершується смертю Ілла. Цілком очевидно: після здійснення вироку помирає Клара. Їй більше нема чим жити. Згідно зі схемою циркуляції драйву смерті в «Чотирьох базових поняттях психоаналізу», мета (*aim*) досягається в тій самій висхідній точці, куди драйв смерті повертається [7, 365]. Сценарій її Бажання здійснено. Здійснення Бажання, за Лаканом, провокує смерть.

## Висновок

Отже, ми розглянули найяскравіший приклад психоаналітичного *текстуалізованого катарсису*. Тут сама, умовно кажучи, реальність трансформується у текст. Випадок у певному сенсі протилежний до загальновідомого «соціального шедедру» графа Монте-Крісто: він здійснює експансію за межі своєї травми, абстрагуючись від себе, тоді як пані Цаханесян по-жіночому концентрується на собі: вона нічого не знає і знати не хоче про актанта власної травми, крім конкретного епізоду багаторічної давності (не шукаючи «об'єктивних» доказів грішності своїх ворогів). Її помста егоцентрична і тавтологічна, фактично, становить *нарцисичний текст травми*.

1. Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез. – М. : Раритет, 1998. – 480 с.
2. Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. (1954/55) / Ж. Лакан. – М. : Гнозис, 1999. – 520 с.
3. Леви-Стросс К. Структурная антропология. / К. Леви-Стросс. – М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
4. Clément C. The Lives and Legends of Jacques Lacan. – NY : Columbia University Press, 1983. – 318 p.
5. Kirillova O. If The French Lieutenant Never Existed, He Should Have Been Invented // The Symptom. International online jour-

- nal for Lacanian studies / O. Kirillova. – 2002. – № 2. – Mode of access: <http://www.lacan.com/olgakf.htm> – Last access: 2010. – Title from the screen.
6. Lacan J. De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité. – Paris : Editions Seuil, 1980. – 388 s.
7. Lacan J. Seminar XI : The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis (trans. A. Sheridan) / J. Lacan. – London : Vintage, 1998. – 290 p.
8. Roudinesco E. Jacques Lacan and Co : A History of Psychoanalysis in France, 1925–1985 (trans. J. Mehlman) / E. Roudinesco. – Chicago : The University of Chicago Press, 1990.

О. Kirillova

## THE STRATEGY OF RE-SIGNIFICATION IN TERMS OF LACANIAN PSYCHO-ANALYSIS: “THE VISIT” BY F. DURRENMATT (essay in case study style)

*The topic of the article is the problem of “re-signification” and “textual catharsis” according to the Lacanian psychoanalytical conceptions. The Lacanian notion of the impossibility of the signification of a female subject as a Woman is re-interpreted in view of the artificial construction of the subjective strategies. The above key concepts are illustrated by the example described in the play by Friedrich Durrenmatt “The Visit”.*

**Keywords:** subject’s signifier, strategy of re-signification, textual catharsis, narcissistic text of trauma, screenplay.

УДК 792:165.242.1

Фруктова Т. С.

## ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ДІЇ У ТЕАТРИ ЄЖИ ГРОТОВСЬКОГО: СПРОБА ОСМИСЛЕННЯ

*Стаття є спробою осмислення специфічного поняття «Дії» у театрі Єжи Гротовського. У ситуації, коли те, що відбувається перед глядачем, перестає бути виставою та перетворюється на «Дію», виділено основні необхідні умови-складові цього процесу; зокрема, розглянуто так званий метод Гротовського, водночас постать актора – «Перформера», «людини Дії», нова чуттєва естетика його тілесності, а також природа імпульсу, народженого в тілі актора як початку «Дії».*

**Ключові слова:** імпульс, «Дія», веікул, органічність, *via negativa*, зосередженість, «Перформер», самосвідомість, самоусвідомлення.

Однією з найважливіших тез Єжи Гротовського було те, що все, що відбувається, відбувається в тому місці і в той час, у якому відбувається. Простір театру Гротовського не означав іншого простору, крім зазначеного. Відповідно, дія у такому просторі була буквальною, а не символічною. Тому в ньому не було поділу на актора й глядача.

Робота Гротовського у «Майстерні в Понтедері» в останні роки його життя отримала назву «Мистецтво Ритуалу» та складалася із трьох рівнів занять, назви яких говорять про їхній зміст та мету: «Підготовка» (*Preparation*), «Дія» (*Action*) та «Просунення» або «Проходження» (*Motion*) [3, 234]. Перший етап так званої підготовки був дуже трудомісткий, «технічною» роботою над вичищенням і карбуванням багатьох деталей усіх сегментів, з яких потім склада-

лися дії. Своєю чергою, ці сегменти мали складатися із архаїчних вібраційних пісень Давнього Єгипту, Давньої Греції, Палестини, Ассирії, – так само, як із текстів того ж самого походження. Вихідним матеріалом також була робота над різними формами звуку і голосових наспівувань, а також рухами тіла: кроком, бігом, падінням, танцем та іншими діями. Цим, можливо, встановлювалася подібність до давньогрецької архаїчної «потрійної хореї» – одночасного поєднання пісні, танцю, слова, і, що цікаво, – слова там було вкрай мало. У цій підготовці відбувався лише розігрів та налаштування, або точна так звана вибудова та співбудова організму усіх учасників.

У «Дії» кожен з учасників ставав джерелом потоку імпульсів, струменів енергії, що витікали один з одного та були взаємооберненими. Зали-