

НАСИЛЬСТВО, КАТАРСИС І «НЕ-Я» ГЛЯДАЧА

У статті розглядаються деякі суттєві аспекти реакції глядачів (а також критиків) на показ сцен насильства на кіно- та телеекранах. Для витлумачення глядацьких реакцій пропонується залучити поняттєвий апарат психоаналітичної теорії, модифікованої Г. С Саллівеном.

Тему насильства на екрані можна віднести до найбільш сучасних, найбільш проблематичних і найнеоднозначніше трактованих дослідниками. Першочергова необхідність її осмислення, необхідність «доместикації» насильства на засадах адекватного розуміння у рамках гуманітарних парадигм знання ніколи не була такою очевидною, як у нинішню добу глобального панування візуальних медіа. Праці та розвідки, що їх присвячено відповідній проблематиці, з'являються частіше за кордоном, ніж у нас; найсвіжіші за часом і найбільш аналітичні за підходом - оглядова збірка *Screening Violence* за редакцією Стівена Принса (2002 р.) та праця Лінди Вільямс, присвячена «тілесним» ексцесам у кінематографі [1]. Авторів цих рядків довелося брати участь у вітчизняних дискусіях з приводу екранного насильства (матеріал круглого столу публікується в другому числі часопису «Кіно-Театр» за 2003 рік). Недостатність існуючих підходів до насильства, що аналізуються далі в роботі, необхідність вироблення гнучкої стратегії для подолання методологічних «глухих кутів» позитивістичного підходу, який не враховує заторкнутості екранним насильством також і самого дослідника, що до нього звертається, власне, зумовили як чергове звернення автора до цієї теми, так і запропоновану тут спробу накреслити можливу перспективу артикулювання зразків її осмислення за допомогою психоаналітичного й семіотичного концептуальних апаратів.

Деякі теми є начебто пастками. Той, хто починає про них говорити, потроху в'язне у своєму і чужому витісненому, у протестах Супер-Его та нарцисизмі «ідеального Я». До таких тем якраз належить обговорення зображення насильства на екрані. Спроби з'ясувати, як і для чого людям показують акти насильства, засвідчує правдивість картинки, змальованої С. Жижеком на першій сторінці тексту його «Метастазів насолоди». Нагадаю: йдеться про фотографію обличчя німців - учасників єврейського погрому. «...Один із гурту "насолоджується" в безпосередньо-ідіотський спосіб; ще один виразно переляканий (чи не передчуттям, що наступною жертвою може

стати саме він); під удаваною байдужістю третього ховається допіру пробуджена цікавість і так далі - аж до неповторного виразу молодика, в якого вся ця справа викликає почуття спантеличеності, ба навіть відрази, який неспроможний віддатися їй усією душею, але водночас і захоплений нею, тішачись із такою силою, що незмірно переважає глупоту безпосереднього задоволення» [2]. С Жижекові цей образ нагадує Фрейдівого Пащючника, який, розповідаючи про пащючі тортури, прибирав такого виразу обличчя, що свідчило про його «жах від своєї власної втіхи, якої сам він і не усвідомлював» [3].

Ще одна спостережена автором цих рядків риса дискусій про насильство: вони рідко обмежуються темою насильства. Це, як правило, «секс і насильство», «насильство і порнографія» і т. п. З психоаналітичної точки зору дещо спільне є; а от з точки зору поверхово позитивістичної міжнічним випуском «Плейбоя» та «Томом і Джеррі» (апогей насильства, якщо вдуматися) подібність не спостерігається.

Спільна ланка перебуває не на екрані, а у глядачеві, у тому, що саме в ньому, яка його частка на цей екран реагує. Або ж у тому, хто про це говорить, сумарно реагуючи по спогадах на все побачене. Інстанцією реагування у такого критично налаштованого глядача - як в отого молодика у С. Жижека - виступає його «не-Я», а проговорює реакцію його «Я», що за реакцією неусвідомлювано підглядає. «Не-Я» - назва психічної інстанції, виокремленої у людській психіці американським психоаналітиком Г. С Саллівеном [4]; ця інстанція приблизно відповідає сфері табуованого і (водночас) сакрального, що її було попередньо окреслено З. Фрейдом (слідом за В. Вундтом) у «Тотемі і табу» [5]. «Не-Я» - це те, що є (англійською) *awesome* (а насильство на екрані - *awful*), що змушує тремтіти від шанобливого страху не перед зовнішньою небезпекою, а перед власними потягами, на які накладено заборону. «Не-Я» формується в дитинстві завдяки тим випадкам, коли які-небудь з природних проявів життєдіяльності дитини викликають у матері, що її доглядає, підвищену тривожність, роз-

дратування, огиду, неприйняття. Реакція дитини (невербальна і несвідома) може бути означена ззовні словами «це - не Я». Звідси і назва; зміст її, наповнення відповідної психічної структури залежить від того, що було огидним для виховательки. Агресія дитини потрапляє туди майже гарантовано; а часто туди ж потрапляє й інфантильна сексуальність. Ні те, ні інше не зникає від свого переведення у ранг «не-Я»; але його поява десь назовні викликає передчуття можливої маніфестації «не-Я» всередині, загрозу для комфорту «єго», співвіднесеного з власним ідеалом. Вміст «не-Я» зумовлений культурою; вміст, але не способи реагування.

Згаданого Жижекового німецького молодика-або Фрейдогого Пацючника - нагадує австрійський режисер Міхаель Ханеке (та його можлива аудиторія). Його «не-Я» складається якраз із сексу і насильства (для порівняння: у «не-Я» Вуді Аллена секс не входить). Навряд чи можливо зробити такі фільми, як «Піаністка» або «Забавні ігри», не відчуючи відрази й зацікавленості водночас; автор, звичайно, наголошує на відразі, глядачі й критики - на зацікавленості. У «Піаністці» (2000 р.) режисер і його сценарист, удаючи з себе психоаналітиків, валять до купи всі можливі й неможливі (в одній людині) збочення, досліджуючи - начебто - витіснення сексуальності австрійською музичною культурою; проте в них також і невитіснена сексуальність другого з протагоністів (піаніста і водночас хокеїста) виявляється об'єднаною з насильством - «тривожним» компонентом «не-Я» авторів та глядачів.

У більш ранніх «Забавних іграх» (1997 р.) бачимо насильство ще майже без сексуальності; М. Ханеке і тут пробує бути психоаналітиком для своєї аудиторії, позбавляючи її необхідного знаряддя самозаспокоєння, тобто хеппі енду. У фільмі маса стандартних як на сьогодні сцен насильства у складі майже канонічного сюжету (агресивні молодики захоплюють добропорядну родину - сюжетна основа «Годин відчаю» початку 1950-х рр. з Хемфрі Богартом у головній ролі); але ніхто з родини не врятовується, отже, сподівання нарцисичного «єго» глядача на втіху за зразком «усе буде добре» не спрацьовує. Не працює і стандартне очуження - «це трапилось не з тобою». Намір автора - здійснити катарсис насильства саме не на відстані, а у сфері того «не-Я», що є частиною психіки глядачів. Особливо молодих; від них ніяк не дистанційовано носіїв зла у фільмі; причини насильства не вмотивовано (можливі мотиви перебираються і відверто заперечуються; це аж ніяк не поведінка злочинця у

бігах, що його грав у 1951 р. Хемфрі Богарт, це просто зло всередині людини). Здавалось, катарсис подібного подібним мав би статися згідно з давньою Аристотелевою теорією; але він тут не ефективний (як і в давнину), якщо очуження, безпечне дистанціювання не задіяне. «Внутрішнє зло» викликає сакральний страх і водночас надмірне зацікавлення, стає об'єктом-переслідувачем, провокатором ірраціональної тривоги; користі з нього так само мало, як від ранньої практики *acting out*, уже майже сотню років відкинutoї класичним психоаналізом. «Домашнє лихо» не очищує.

«Домашнім лихом» назвали ще в давніх Афінах надто наближене до глядача сценічне зло (і штрафували за нього - «Взяття Мілета» Фрініха 494 р. до н. е.) [6]. «Лікувати» зацікавлення насильством його надмірною, нічим не компенсованою кількістю безнадійно нині, як і будь-коли. За тим же Г. С. Саллівеном, активація «не-Я» може викликати скоріш за все дисоціацію особистості, коли одна половинка або не знає, що робить друга, або стежить за нею з подивом. Про підкорення власного несвідомого собі (на що начебто претендують «Забавні ігри») тоді якраз не йдеться.

Треба сказати дещо і про семіотику сприйняття екранного насильства. Її досить давно експлуатує жанр «екшн», спираючися на знання того, що інтерпретантою візуальних знаків-образів насильства є безпосереднє сенсомоторне, «тілесне» відреагування глядачів («тактильні знаки» кіно, за Ж. Дельозом, відмінні від звукових та оптичних знаків) [7]. Це стосується тільки натуралістичного показу; насильство заекранне, на яке лише робиться натяк, сприймається й діє інакше. Раціоналізація тактильного, сенсомоторного знакового поля дається значно важче, ніж інших знакових субстанцій, глядацька думка не встигає охопити свої ж таки безпосередні інтерпретанти [8]; отже, в «тілесних» жанрах [9], до яких належать і фільми з показом насильства, раціоналізація сенсу того, що відбувається, мусить виходити назовні, слугувати етичною рамкою показаного. Так - у стандартних голлівудських фільмах «екшн» (добро карає зло); так - у радянських фільмах про війну. Не так, зрештою, у мультфільмах на кшталт «Тома і Джеррі» (з їх радянським клоном «Ну, постривай!»). Реакція дітей це підтверджує (і провокує батьків заганяти її у «не-Я»); дорослі застраховані від неї апріорним ефектом очуження анімації: малюнок - уже візуальний знак, зі своєю конвенційною умовністю, це - не знак живої істоти, а знак зображення істоти, «знак знака», порівняно з фотозо-

браженням. (Навіть і без схематизації зображеного. У живописі це, наприклад, уможлиблює «гіперреалістичну» техніку малювання з фотографій.) «Піднесене тіло» (термін уже неодноразово згадуваного С. Жижека) [10] тут, можливо, і ні до чого; просто тіло анімаційного героя - «вже-не-тіло», з яким не ідентифікується навіть глядацьке «не-Я».

«Піднесене тіло», що з ним нічого не станеться там, де пересічна людина (глядач) давно б загинула, скоріше - у героїв М. Гібсона (від «Смертельної зброї» 1980-х до «Розплати» 1999 р.). Саме це й дає змогу не ідентифікуватися, дистанціюватися, - зрештою, дивитися все це як «комедію ударів» (slapstick), теж переповнену неможливими стражданнями «піднесених тіл» уже в часи свого розквіту в німому кіно. Проте саме це й лежить в основі сучасного визначення пропаганди насильства (коли героєві завдають явно смертельного удару, а він встає і діє далі).

Отже, коло замкнулося. Правдоподібне насильство не очищує глядача від насильства, активуючи його «не-Я» й тягнучи його до дисоціації;

неправдоподібне очищує «співчуття і страх» [11], але з сумнівним наслідком, що полягає в підсиленні витіснення факту смертності себе та інших. Воно зручне для «надлюдських» ідеологій, що оперують псевдокількісними поняттями «міри виправданого насильства», «революційної необхідності» і т. п. Оскільки «міру» виміряти неможливо, її визначення (так само як і «необхідних» ситуацій) делегується Вождєві чи ще якому-небудь «Імені Закону». Показ же невинуватого насильства катартично діє лиш на тих, у кого воно й так не в складі «не-Я», тобто психотикам з незагальмованою агресивністю може принести ерзац-задоволення. Всіх інших воно ставить у позицію Фрейдового Пацючника.

Таким чином, каналів «одомашнення» насильства людство ще не винайшло, й екранні розвідки тут не допоможуть. (До речі, це стає видно вже й з реакцій критики на фільми Кім Кі Дука 2001 року. «Не-Я» критиків уже заговорило, але аналізувати його ще рано.) Як не крути, а «невдоволення культурою» (чи «в культурі») в цьому аспекті, здається, зберігається назавжди.

1. Williams L. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess II Film and Theory.- Oxford: Blackwell, 2000.- P. 207-221.
2. Жижек С. Метастази насолоди-К.: Альтернативи, 2000.- С. 7. Там само.
3. Там само.
4. Салливан Г. С. Интерперсональная теория в психиатрии.- М.-СПб.: КСП; Ювента, 1999.- С. 165.
5. Фрейд З. Тотем и табу.- М.: Олимп; АСТ, 1998.- С. 45-46.
6. Геродот. История, VI, 21 (пор. хоча б: Геродот. История.- Л.: Наука, 1972.- С. 280, де перекладено «лихо близьких людей» - досить далеко від оригіналу).
7. Deleuze G. Beyond the Movement-Image II Post-War Cinema and Modernity.- N. Y: New York Univ. Press, 2001.- P. 89-102.
8. Де Лауретис Т. Риторика насилья II Антология тендерной теории.- Минск: Прописки, 2000.- С. 359-362.
9. Williams L. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess II Film and Theory.- Oxford: Blackwell, 2000.- P. 207-221.
10. Жижек С. Возвышенный объект идеологии.- М.: Худ. журнал, 1999.- С. 26.
11. Аристотель. Поэтика, гл. 6 (цит. за: Аристотель. Сочинения: В 4-х т.- М.: Мысль, 1983.- Т. 4.- С. 651).

M. Sobutsky

VIOLENCE, CATHARSIS, AND THE VIEWER'S "NOT I"

The article deals with some important aspects of the reaction of the viewers (and critics as well) to the scenes of violence shown at cinema and TV screens. To interpret the viewer's reactions, we should recourse to categories of psychoanalytic theory modified by H. S. Sullivan.