



15-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

КИНО ТЕОРИЯСЫ. ЭЙЗЕНШТЕЙННЕН ТАРКОВСКИЙГЕ ДЕЙІН

Пазолинидің «Поэтикалық кино»
мақаласы





Фильмдер:

- «Қойбүлдірген алабы» («Земляничная поляна») И. Бергман
- «Акатоне» П. П. Пазолини
- «Теорема» П.П. Пазолини

Мақсат: Пьер Паоло Пазолинидің «Поэтикалық кино» мақаласында айтылған эстетикалық ұстанымдары жайлы айту

Бүгін біз П.П. Пазолини «Поэтикалық кино» атты бағдарламалық мақаласымен танысамыз.

Бұған дейін біз «неміс экспрессионизмі», «француз авангарды», «италия неореализмі» сынды белгілі бір ағым төңірегіндегі түрлі кино теориялары жайлы сөз етсек, бүгін Пазолинидің авторлық кино тұжырымдамасымен әңгімеге арқау етеміз.

Пьер Паоло Пазолини – әйгілі режиссер әрі кино теоретигі. 1922 жылы дүниеге келіп, Болония университетінің Әдебиет колледжін аяқтаған. Пазолини фильм түсіре бастағаннан бұрын ел аузына ілікті. Ақын және романист ретінде еңбек жолын бастап, кейін, сценарий жаза бастайды. Федерико Феллинимен дос еді. Ол «Кабирия түндері» мен «Тәтті өмір» фильмдерінің сценарийін жазуға қатысқан.

1961 жылы өзінің алғашқы фильмі «Акатонені» түсірді. Өз сценарийі бойынша 1960-шы жылдары Пазолини «Мама Рома», «Теорема», «Үлкен және кішкентай құстар», «Шошқа қора» фильмдерін түсіреді. Пазолинидің өзіндік кинематографиялық мәнері мифологиялық тақырыпта түсірілген - «Матфей бойынша Інжіл» (1964), «Эдип патша» (1967), «Медея» (1969) және т.б. бірқатар фильмдерден айқын көрінді.

XX ғасырдың алпысыншы жылдарының соңында Пазолини Шығыс елдері — Иран, Йемен, Непалға сапарлап — «Өмір трилогиясына материал жинайды. Нәтижесінде үш фильм дүниеге келді: «Декамерон» (1971), «Кентербериялық әңгімелер» (1972) және «1001 түннің гүлі» (1974).

Кино семиотикасының дамуына байланысты 1965- 1967 жылдары кино теориясымен терең айналысты. Пазолини Пезародағы Жаңа киноның алғашқы фестивалдеріне белсене араласып, теориялық баяндамалар жасайды. 1965 жылы Пезарода баяндама жасау үшін дайындалған кинотанушылық мәтіндер топтамасының алғашқысы - «Поэтикалық кино» деп аталды.

Пазолини былай жазады: «Меніңше, қазіргі заманда киноны экспрессиялы тіл ретінде сөз етуден бұрын, семиотикалық терминологияға мән берген абзал. Өйткені, бұл мәселенің мәні мынада: егер әдебиет саласындағы поэтикалық ізденістер жалпы тілге сүйенсе, кино тілі жоқ дүниеге арқа сүйейтіндей көрінеді; оның негізінде коммуникативті тіл жоқ.

Бір сөзбен айтқанда, адамдар өзара бейнелер емес, сөз арқылы тілдесетін болғандықтан, бейнелі тіл жасанды, таза абстракциялы дүниеге айналар еді. Бір қарағанда бұл дұрыс көрінуі ықтимал. Олай болса, кино мағынасыз белгілерден құралған мән-мағынасыз дүние болар еді. Алайда, кино коммуникацияға қатысады. Демек, ол да жалпыға ортақ белгілерді қолданады».

Пазолинидің пайымдауынша, тек ғана лингвистикалық белгілер жүйесі бар деп есептеу қате. Себебі, мағынасы бар, интерпретация жасауға бейім дүниенің бәрі белгі саналады. Сондықтан, белгі жүйелерінің өзге түрлері жайлы да сөз қозғауға болады. Мысалы, мимика. Бір сөзді түрлі бет-пішінмен айтқанда, мағынасы да құбылады ғой. Шынайы коммуникациялық өмірде мимика жүйесі лингвистикалық жүйемен тығыз байланысты болса (сөйлегенде, біз міндетті түрде, ишарат пен мимиканы қолданамыз), кинода режиссер мимика жүйесін саналы түрде бөлім-жарып, автономды түрде пайдалана алады.

Бұл тұрғыдан алғанда, кино тың дүние ойлап шығармайды, ол тек көрерменнің күнделікті өмірінде ұшырасатын визуалды коммуникация тәжірибесін интенсификациялап, соған зейін аудартады. Пазолини сөзінің жаны бар, себебі, «құлағымызды жауып тастасақ та, біз әлеммен байланысымызды үзбейміз. Ол тек бейнелермен жалғасады – жүргіншілердің бет-әлпеті, олардың ишараты, белгілері, іс-әрекеті, бет кескіні, олар қатысатын сахналар, олардың ұжымдық реакциясы (бағдаршам жанында үймелеп тұрған адамдар; жол апатына ұшырағанның жанына қаптап тұрған адамдар), оның үстіне – сигналды табло, жол сілтемелер, айналмалы қозғалыстың белгісі және тағы басқа».

Сыртқы, вербальді емес белгілерден бөлек, ішкі бейнелер әлемі болады: түс, естелік, қиял. Осы бейнелерді тұтас әрі анық қалпына келтіре отырып, біз, шын мәнінде, кинокадр құрастырып отырамыз (өмір естеліктерінің тізбегін кинолентамен салыстыратын себебі осы). Пазолинидің есептеуінше, әр көрініс (бейнені қайта жасау) визуалды белгілердің реті. Бұл белгілер кинокадрдың сипатына ие: ірі пландарды бөлу, жалпы план, ірі план, деталь және т.б. сол себепті, сыртқы және ішкі визуалды белгілер кино тілінің құралдық базасын құрайды.

Пазолини былай жазады: «Адамның ішкі әлемі орасан, ол маңызды белгілер арқылы өзін танытады



(осыған балама ретінде «бейне-белгі» терминін енгізейік), — біздің меңзеп отырғанымыз түс пен естеліктер әлемі. Естелік арқылы қалпына келтірілетін дүние «бейне-белгілер болғандықтан жүзеге асады.

Мұнда бір ескерту жасап кеткеніміз жөн: поэтикалық немесе философиялық коммуникация негізінде жатқан құралдар егжей-тегжейлі жасалып, тарихи тұрғыда қалыптасқан, толысқан жүйе болса, кино тілінің негізінде жатқан визуальді коммуникация, керісінше, әлі жасалып болмаған, тіпті, тағы қалпында тұрған құралдар. Мимика мен ащы шындық секілді, түс пен жад механизмдері протоадами немесе адамзат дәуірінің шегінде тұр: әйтеуір, олар протограмматикақ, тіпті, протоморфология (мнемоника механизмдері секілді, түс те бейсаналы түрде пайда болады, мимика — қарабайыр өнердің және т.с.с. белгісі).

Сонымен, Пазолинидің пікірінше, түс пен естелік – киносуреткердің жеке тілін қалыптастыратын дүние. Мысал ретінде, Ингмар Бергманның «Қойбүлдірген алабы» фильмін қарастырайық.

«Земляничная поляна» фильмінен үзінді – бос көшедегі түс

Бұл түс кинематография жайлы оқулықтардың бәріне енді. Көше бос. Қала қаңырап тұрғандай. Шаңқай түс. Үйдің терезелері қағазбен көмкерілген немесе тактаймен жабылған. Профессор Борг қайда барарын білмейді, ол тілі жоқ сағатты көреді. Ал, оның астында көздің бейнесі тұр. Одан бір сұйықтық ағып барады (сағат пен адам өмірі). Бұл көрініс Рене Магритт суретін еске түсіреді. Жалпы, тұтас эпизод Магритт стилимен түсірілген – шамны орналасуы, көлеңкенің түсуі. Осы суретшіге жасалған соңғы сілтеме – алдынан көрінген, арқасын тосып тұрған, шляпа киген ер адам. Ол бұрылғанда, бетінің орнына аузы тігіліп, көзі жұмылған бетперде көрінеді. Сосын ол қалта сағатын алып шығады, онда да сағат тілі жоқ (оның өмірінің ақыры жеткенінің метафорасы). Сонда ол жүрек қағысы жиілеп кеткенін сезеді. Кейін ол арбакеші жоқ күймені көреді. Дөңгелегі шамға ілініп, катафалк құлап, ішінен табыт шығады. Исаак Борг анықтап қараса, бұл өзінің мәйіті екен. Сол мәйіт тірі Боргты қолынан ұстап алады. Бұл түс дәм-тұзының таусылғанын меңзеп тұр. Мұнда біз өлімнің батыстағы түсінігі – «тілсіз сағатты» көреміз.

«Қойбүлдірген алабы» фильмінен үзінді

Әдеби мәтінді жазу үшін жазушы кодталған сөздіктен дайын белгілерді алса жеткілікті (осы белгілерді өзінше іріктеуіне қарап оның авторлығы расталады), ал, режиссер осы белгілерді өзі жасайды. Ал, көрермен осы белгілерді тану үшін, ол өзі ойлап тапқан белгісін интерсубъективті коммуникация ауанына енгізу керек. Осыған қарап, батыс көрерменінің батыстық емес режиссер фильмдерін түсінуі неліктен қиын екенін ұғынуға болады (мысалы, Апичатпонг Вирасетакулдың «Синдромдар мен жүзжылдықтар» фильмін көріңіз). Өйткені, автор белгілерді өзінің мәдени ортасына тән коммуникация ережелеріне сәйкес безендіреді.

Кино тілін құрған белгілерді қоғам емес, режиссер ойлап тапқандықтан, әуелі грамматика емес, стилистика пайда болған. «Не» емес, «қалай». Яғни, кинематографиялық белгілер затты (не) мәнісін емес, осы затты бейнелеген (қалай) режиссер стилін білдіреді.

Пазолини: «Ойымды байыпты жеткізуге тырысайын: әрбір белгі жүйесі сөздікте жиналып, сонда оқшауланған...

Жазушының міндеті осы сөздіктен сөздерді, футлярдан алынатын зат секілді, іріктеп алу және ерекше тәсілмен қолдану — сөздің тарихи һәм тура мағынасына орай. Нәтижесінде, тарихилықтың есебінен оның мағынасы ұлғаяды.

Ал, фильм авторы үшін осы тектес әрекет едәуір күрделі. Бейнелер сөздігі жоқ. Дайын күйінше жинаққа енген бір де бір бейне жоқ.

Кино авторының сөздігі болмағанымен, мүмкіндігі шексіз: ол өз белгілерін (бейне-белгілерін) футлярдан, қоймадан, багаж бөлімінен емес, шынайы мүмкіндік немесе механикалық ониризмдік коммуникация көлеңкесі бар хаостан алады.

Осылайша, автордың кинодағы қызметін топономастикалық тұрғыдан суреттесек, ол бір емес, екі операциядан құралады. Расында да, ол хаостан бейне-белгіні алып, оны қабылдауға ыңғайлы етіп, оның маңызды бейне-белгілер сөздігінде барын (мимика, атмосфера, түс, жад) болжамдайды; кейін, жазушы атқаратын операцияны жүзеге асыруы тиіс. Яғни, таза морфологиялық бейне-белгіге жеке-дара, экспрессивті рен береді».

«Қойбүлдірген алабы» фильміне оралып, Бергман сүйенген бейне-белгілер адамзатқа ортақ екенін айта кеткен жөн – арбакеші жоқ күйме, тілі жоқ сағат. Ал, аузы жоқ адам пайда болып, суретші Магриттке



сілтеме жасалғанда, бұл екінші қайтара ұсынылған әрі тек еуропа жұртшылығының көркемдік дәстүріне жақын бейне-белгі.

Шынында да, шамамен, елу жылдық тарихы бар кинематограф кинематографиялық сөздік іспетті дүние жасап шығарды. Яғни, грамматикадан бұрын стилистикасы пайда болған шарттылық жүйесі.

Пазолини шығармашылығынан мысал келтірейік. Алғашқы фильмдерінің бірі – «Мама Рома»

Лақап аты «Мама Рома» (Анна Маньяни), бір кездері жезөкшелікпен айналысқан әйел жаңа өмір бастамақшы. Ол көкөніс сатумен айналысады. Он алты жасар ұлы Этторе оған көмектесіп жүр. Алайда, анасының жезөкше болғанын білген Этторе, туғанынан жиренеді. Ақыры ұрлық жасап, түрмеге түседі. Демек, ұлының өмірін жақсартамын деген анасының үміті ақталмады...

Пазолинидің «Мама Рома» фильмінен үзінді

Менің комментарийім

Этторе түрмеге түсетін ақырғы сахна – Христосты керу

Пазолини: «Бір нәрсені нақтылауым керек: бейнелер мен бейне-белгілер сөздікке топтастырылмай, грамматикасы болмасаса-дағы, бәрібір қоғам жетістігі, қауым игілігі. Бәріміз де дөңгелегі мен поршеньдері бар бумен жүретін пойызды көргенбіз. Бұл біздің визуалды жадымыз бен түсіміздің меншігі; егер оны шынайы өмірде көрсек, ол «бізге әлденені меңзейді»: ми далада оның пайда болуы, айталық, адамның еңбекқорлығының шексіздігін, индустриалды қоғам күдіретін, демек, барған сайын баи түскен капиталисттің де күдіретін «сөз етеді»; ал, осының бәрі кейбірімізге, машинист – қаналушы адам, бірақ, сонысына қарамастан, қоғам игілігі үшін, мейлі, бұл қоғам оны қанаушылармен теңестірілсе-дағы, қысқасы, қандай қоғам болса-дағы, ол өз жұмысын адал атқарады дегенді және тағысын тағы «айтады».

Сондықтан да кино-авторының қайратерлігі қажет — ол зат, дүние, пейзаж немесе адамдарды синтагма (символикалық тіл белгілері) ретінде іріктеп алады. Өз кезегінде олардың, нақ осы сәтте ойдан құралған тарихи-грамматикалық тарихы, таңдау мен монаж идеясына бағынған хепенинг тектес дүниесімен қатар, ұзақ жылғы, түрлі оқиғаларға толы протограмматикалық тарихы бар».

«Акатоне» фильмінен үзінді

Менің комментарийім – Кино семиотикасын талдай отырып, Пазолини нақты, бастапқы кезде неореализмге жақын, қарапайым фильмдер түсірген. «Акатоне» бұған мысал бола алады. Алайда, уақытөте оның фильмдерінің тілі күрделене түсті – заман мен дәуірлер қиыстырылды. Тақырыптар. «Матфей бойынша Інжіл».

Пазолинидің пайымдауынша, кино тілінің тағы бір айрықша ерекшелігі оның заттық сипатында. Режиссер абстракциялы терминдерді қолдана алмайды, себебі, бейне атаулы нақты, көзге көрінер дүние. Махаббат, үміт, жалғыздық, шарасыздық сынды жалпыға ортақ абстракцияларды режиссер символикалық немесе метафоралық бейнелер арқылы ғана көрсете алады. Ал, олар, қайталап айтайын, нақты, көзге көрінер дүние. Осы фундаментальді айырмашылыққа сүйене отырып, Пазолини мынадай қорытынды шығарады: «кино – фәлсафалық емес, көркем тіл». Кино тіліне тән метафоризм мен аллегоризм оны поэзия мен кескіндеме өнеріне жақыдатады. Кино үшін ғылыми тұжырымдамалық жат. Сол себепті, кино ғылымы болуы мүмкін емес, ал, кино өнері болуы ықтимал.

Әдеби және кинематографиялық шығарманың әуелгі хәм негізгі айырмашылығы да осында жатыр (жалпы, осы тектес салыстырма жасау қажет болса). Фильм авторы сүйенетін лингвистикалық немесе грамматикалық жүйе бейнелерден құралады: бұл бейнелер абстракциялы емес, нақты.

Кинематографтың көркемдік сипатының басымдығын бекітетін, оның экспрессивтік, ониризмдік болмысын, яғни, оның метафоралық сипатын айшықтайтын үшінші әдіс осы.

Пазолинидің «Алып және кішкентай құстар» фильмінен үзінді

Пазолини: «Қорыға келгенде, жоғарыда айтылғанның бәрі бір ойға жетелейтінін аңғарып тұр: кино тілі, негізінен, «поэтикалық тіл». Нақты ортаға қарасты тарихи тұрғыдан айтар болсақ, кинематограф тың қайнар бұлағына тартқанымен, жедел түрде тыйылған әлденеше талпыныстан кейін, «проза тілі» әйтпесе «нарративті проза тілі» секілді әлдебір кинематографиялық дәстүр қалыптасқан».



Кітап: Кино теориясы. Эйзенштейннен Тарковскийге дейін

Дәріс: Пазолинидің «Поэтикалық кино» мақаласы

Пазолинидің «Теорема» фильмінен үзінді

Пазолини өз шығармашылығында христиан символикасының «бейне-белгілерін» қолданған. Сол себепті, оның кейіпкерлерінің бірі шіркеуден пана тапса, өзгесі жерден көкке көтеріледі.

Пазолини: Жоғарыда айтылғандардың бәрінен қорытын шығара отырып, мынаған назар аударғымыз келеді: бейне-белгілердің лингвистикалық архетиптері – жад пен түс бейнелері, яғни, «өз-өзіңмен тілдесудің» жемісі. Жанама түрде ғана ол «өзгелермен тілдесудің» жемісі бола алады. Өйткені, бұл әңгімелесіп отырған адамыңмен, сөз етіп тырған зат жайлы ортақ бейнелік түйсік қалыптасқан жағдайда ғана орын алады. Осының өзі бейне-белгілердің субъективті базасын аңғартқандай, яғни, поэтика әлеміне қатысын айшықтап тұр; олай болса, кино тілі беталысы айқын, субъективті-лирикалық сипатқа болуы шарт.

Соңғы айтарым: режиссер жүзеге асыруы тиіс операция — сөздіктен бейне-белгілерді іріктегенде ықтимал лингвистикалық құрал базасына сүйенуі тиіс (әрине, бұл сөздік лингвистикалық сөздік секілді жалпыға ортақ объективтілікке ие емес, алайда, осы қағида бойынша құралған). Осы операцияның өзінде субъективтілік басым, өйткені, режиссер нақты осы сәтте өзіне жақын идеологиялық және поэтикалық шындықты сипаттайтын бей-белгілерді таңдайды. Басқаша айтқанда, ол тағы да субъективтілікке жақын бейне-белгілерді қолданады.