



13-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ  
АШЫҚ  
УНИВЕРСИТЕТІ

# КИНО ТЕОРИЯСЫ: ҰҒЫМДАР АРҚЫЛЫ ТАЛУҒА КІРІСПЕ

Кинодағы «көз/жанар» метафорасы





Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Кинодағы «көз/жанар» метафорасы

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

## Мақсаты:

«Кестелеу» теориясы туралы ой-тұжырымдарды (Дэвид Бордуэлл, Эдвард Браниган, Славой Жижек), феминизм кинотеориясындағы көз және көзқарас туралы пікірлерді, Мишель Фуконың «паноптикалық көзқарас» атты теориясын, Никлас Луманның зерттеулеріндегі көзқарас және «қадала қараған көзқарас» туралы теориялық тұжырымдарды қарастыру.

## Негізгі идеялары:

### 1. Дэвид Бордуэлл және Эдвард Браниганның «кестелеу» теориясына (теория «швов») қатысты тұжырымдары

Кинодағы «көз/жанар» метафорасымен байланысты бүгінгі дәрісімізде Дэвид Бордуэлл, Эдвард Браниган, Славой Жижек секілді белгілі зерттеушілердің «кестелеу» теориясы туралы ой-тұжырымдарын, феминизм кинотеориясындағы көз және көзқарас туралы пікірлерді, Мишель Фуконың «паноптикалық көзқарас» теориясын, Никлас Луманның зерттеулеріндегі көзқарас және «қадала қараған көзқарас» туралы теориялық тұжырымдарды қарастыратын боламыз. Сонымен, дәрісімізді Дэвид Бордуэлл, Эдвард Браниган, Славой Жижектердің «кестелеу» теориясына қатысты пікірлері қандай болды деген сұраққа жауап іздеуден бастасақ дейміз.

Өткен дәрісімізде монтаж және камера тұрғысынан жасалатын өзгерістерге қалай үйренуге болады немесе монтаждау кезіндегі көріністердің бөлінулері көрермен мен фильм арасындағы байланысты нәліктен бұза алмайды деген сұрақтарға жауап берген Жан-Пьер Удар, Даниэль Дайян мен Стивен Хит ұсынған «кестелеу» теориясын қарастырған болатынбыз. Алайда Дэвид Бордуэлл және Эдвард Браниган секілді ғалымдар когнитивті психология мен кәдуілгі адами қабылдаудың кеңістіктік логикасына сүйене отырып, егжей-тегжей талдау арқылы бұл теорияны жоққа шығарды. Олардың айтуынша, кеңістіктер арасындағы байланыстың негізгі элементтерінің бірі – 180 градус ережесі, яғни бұл ереже бойынша көріністің ішінде камера үнемі оқиғаның бір жағында қалады. Бұл негізгі кейіпкерлердің арасында жүргізілетін қиялдағы линия арқылы қалыптасады. Кейінгі көрініс те әрі қарай осы бағытта жалғасады. Ал керісінше болса, онда ол логиканы бұзу деп қабылданады. Соғыс туралы фильмдердегі солдаттар немесе дыбыссыз кезеңнің слэпстик жанрында түсірілген комедиялық фильмдердің кейіпкерлері қуғын кезінде үнемі алға қарай бір бағытта қозғалатыны да сондықтан дейді олар.

Қосымша тәсілдер оқиғалар кеңістігінің бірізді болуын және дәлелді себептерін сақтап отыруымен қамтамасыз етеді. Бұл ең алдымен, көзқарас бағыты мен «субъективті панның» сәйкес болуымен байланысты. Мысалы кадрда кейіпкер әлденеге немесе әлдекімге қарайды. Ал көрермен осыдан кейінгі кадрдағы зат немесе адамды алдыңғы кадрдағы кейіпкер қараған нысан деп қабылдайды. Әдетте, көрермен мұндай кадрды кейіпкердің көзімен ұсынылған кадр деп ойлайды. Яғни фильмдегі кейіпкерлер мен заттар ара қатынасындағы кез келген өзгеріс кадрдағы іс-әрекетпен байланысты пайда болатын өзгеріспен сәйкес келеді. Іс-әрекеттер мен қимыл-қозғалыстар ортасындағы монтаждық жалғаулар анық білініп тұрады, өйткені көрермен әрі қарайғы оқиғаларды түйсігімен сезіп, болжап, күтіп отырады. Мысалы, дейді Дэвид Бордуэлл және Эдвард Браниган, Дэвид Гриффиттің параллельді монтажі екі түрлі сюжеттік линияны көрсетеді, ал көрермен үшін ол оқиғалар бірауқытта өтіп жатқандай әсер қалдырады.

### 2. Славой Жижек және «кестелеу» теориясы

Дэвид Бордуэлл және Эдвард Браниган «кестелеу» теориясын жоққа шығарғанымен, словендік мәдениеттанушы, философия докторы Славой Жижек бұл теорияны шын мәніндегі жақтаушылардың қатарынан болды. Осы ретте ол «постклассикалық» немесе авторлық фильмдерді, соның ішінде Дэвид Линч пен Кшиштоф Кесьлевскийдің фильмдерін талдау арқылы бұл теорияның өзектілігін дәлелдеуге талпынды. «Кестелеу» теориясының Славой Жижек секілді тағы да басқа қолдаушылардың пікірінше, классикалық, сонымен бірге постклассикалық кинематографтың кейбір өте маңызды деген ерекшеліктеріне аса назар аударады. Әсіресе, олар бұл теорияның өте бір нәзік көзқарас арқылы, кадрларға бөлу және кадр сыртындағы кеңістіктің көмегімен көрермен назарын оқиғалардың тек сыртқы көрінісіне ғана емес, сондай-ақ кейіпкерлердің ішкі әлеміне де аудартатыны туралы айтады.



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Кинодағы «көз/жанар» метафорасы

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

### 3. Феминистік кинотеориядағы көз және көзқарас туралы пікірлер: Лаура Малвидің манифесі

Аппараттық теорияда айтылған идеяларды феминистік кинотеория әрі қарай жалғастырды. Феминистік теория да көз және көзқарас мәселелеріне аса назар аударды. Осы мәселелерге қатысты пікір-таластар 1970 жылдардың ортасынан бастап, 1990 жылдарға дейін жалғасты. Бұл, әсіресе, британдық кинотеоретик, киносыншы, кинорежиссер Лаура Малвидің «Визуалдық ләззат алу және нарративті кинематограф» («Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф») атты қысқа әрі нұсқа эссесінде баяндалды. Лаура Малви эссесінің тезистері кино өнерін зерттеу саласына жаңа өзгерістер алып келді әрі феминистік кинотеорияның манифесіне айналды. Тек кинотеорияға ғана емес, сондай-ақ өнер теориясына, мәдениеттану саласына, тіпті әдебиет теориясына да бұл манифестің ықпалы зор болды. Манифестегі ең бір қарама-қайшылық тудырған пікірдің бірі – «антиэстетизм», яғни Малвидің айтуынша «сұлулық пен әсемдікті талдай отырып, біруақытта оны жоққа шығарамыз». Лаура Малви Жак Лаканның «айна стадиясы» идеясына және «кестелеу» теориясына сүйене отырып, Жан-Луи Бодри талдаған мәселелерге назар аударды. Алайда Лаура Малви кинематографтың құрылымы көзқарастардың динамикалық қозғалыста және толығымен ассиметриялы болуымен ерекшеленеді деген негізгі идеяға жүгінді. Ол Кристиан Метцтің пікірлерін қолдайды және кинематографтағы көзқарастың мынандай үш түрін атайды: камераның оқиғаға көзқарасы, көрерменнің экранға көзқарасы және кейіпкерлердің бір біріне деген ішкі диетикалық көзқарастары.

Бұл көзқарастар ерте кездегі кино және авангардтық кинематографтағы көзқарастармен сәйкес келмейді. Бірақ, олардың кеңістік пен нарративке құрылған формасына емеурін білдіреді. Ал Голливуд фильмдерінде камера мен көрермен көзқарасы үшіншісіне, яғни кейіпкерлердің ішкі диетикалық көзқарастарына тәуелді келетін жүйеге құрылған. Классикалық фильм түсіру кезіндегі камераның бар екеніне де, залдағы көрерменге де назар аудартпайды. Бірізді монтаждың ережелері нәтижесінде бұл екі көзқарас та білінбейді. Егер фильмнің диетикалық әлемі көрерменді өзінің соңынан ілестіре алмаса және көзқарастардың көмегі арқылы жүзеге асатын «кестелеу» процесі тоқтап қалса, яғни кейіпкер камераға тіке қарағанда немесе кейіпкер бір затқа қараған кадрдан соң оның қайда қарағанын көрсететін келесі кадр болмаса, онда көрермен үшін нарративтің түсінікті болу мүмкіндігі жоғалады. Нәтижесінде, «наразылық кинематографы» пайда болады дейді Лаура Малви өзінің эссесінде.

### 4. Лаура Малви теориясы: фильм көруден ләззат алу

Лаура Малви көрермен мен фильм ара қатынасы туралы былай дейді: «Шынында да фильм көру үшін түсіріледі. Оның нарративтік ерекшеліктері көрермен үшін кейіпкерлердің жеке өмірін бақылауына, яғни «сығалап қарауына» мүмкіндік береді...». Лаура Малви ұсынған фильм көру теориясы бойынша, көрермен ең алдымен экрандағы оқиғалар мен кейіпкер өмірін бақылаудан ләззат алады. Екіншіден, көрермен басқа адамдарды (фильм кейіпкерлерін) қызықтап қарау нысаны ретінде қабылдайды. Кинода ләззат алудың тағы бір қайнаркөзі – даму сатысының ерте кезіне, яғни айна стадиясына қарай регрессияның болуы. Өткен дәрістерімізде айтып өткеніміздей, айна стадиясы 6-18 айлық сәбидің айнаға қарағандағы өз өзін тануы туралы қарастырды. Даму сатысының осы алғашқы кезеңіндегі адамның өзін өзі тануында жалғандық пен өзін өзі идеал тұту басымырақ болады және бұл кейінгі кезеңдеріндегі өзін өзі тануда маңызды рөл атқаратыны туралы айтылған болатын.

Ішкі диетикалық көзқарастар мен көрермен позициясы туралы Лаура Малви былай дейді: «Голливуд кинематографындағы көзқарастар иерархиясын гендер категорияларымен анықтауға болады, яғни ер адам қарайды, ал әйел олардың көзқарасының нысанына айналады». Лаура Малви репрезентацияның өзінен гөрі, репрезентация тәсілдеріне басым назар аударады. Оның пікірінше, классикалық голливудтық кинематограф фильм нарративінде тек ер адамға ғана басымдық беріп қоймайды, сонымен бірге көрермен ретінде ер адамды басты назарында ұстайды. Тек бірнеше жанрдың ғана, соның ішінде мелодрамалар әйел-кейіпкерге басымдық береді. Ал ондай фильмдерге «жылаңқы» немесе «әйелдерге арналған» деген айдар тағып, менсінбеушілікпен қарайды.

Лаура Малвидің тезистері 1980 жылдардан бастап, кино зерттеушілердің екі ұрпағы арасында ұзақ жылдар бойы түрлі пікір-таластардың нысанына айналды. Жас буын зерттеушілер оның күрделі әрі ықшам тезистерін қарастырғанда «Ер адамның көзқарасы» немесе «Әйел бейне ретінде, ер адам көзқарастың иесі ретінде» секілді тағы да басқа қабылдауға жеңіл тұжырымдарды қолданды.



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Кинодағы «көз/жанар» метафорасы

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

Лаура Малвидің эссесі 1970 және 1980 жылдардағы голливуд киносындағы әйел бейнесі туралы қызу пікір-таластарда маңызды рөл атқарды. 1970 жылдардағы пікірлерде қоғамды позитивті үлгілер арқылы өзгерту идеясы басым болды. Алайда, Пэм Кук және Клэр Джонстон секілді Ұлыбритания киносыншылары бұл пікір туралы саяси және әлеуметтік тұрғыдан тым қарабайыр деді. Олардың айтуынша, егер шын мәніндегі әйел кинематографы пайда болса, онда ол тек жағымды әйел кейіпкерлерді көрсетіп, әйелдер өміріндегі мәселелерді ғана баяндамауы тиіс. Егер, шын мәнінде, адамдар санасына әсер еткісі келсе, онда ол барлық мәселеге тереңірек қарауы керек.

Кинодағы әйел бейнесі туралы пікір-таластарда Лаура Малвидің негізгі идеялары жан-жақты қарастырылды. Алайда, олар туралы өткір сындар да айтылды. Мысалы, патриархалдық құрылымды сынайды, бірақ оның ыдырауына ат салыспайды, керісінше басым назар аударуы арқылы оның күшейе түсуіне ықпал етуде деген кінә артады.

Лаура Малви ұсынған толығымен үстемдік ету үлгісі жекелеген фильмдерде, циклдер мен жанрларда мейлінше жұмсарып көрсетілді. Әртүрлі теориялық параметрлермен жұмыс істейтін сыншылар, мәселен Линда Уильямс пен Джоан Копжек мелодрамалардың баламалық психодинамикалық құрылымын анықтады. Ал Мэри Энн Доан «медициналық» деп атаған әйелдерге арналған фильмдерді қосу арқылы мелодрама жанрының ауқымын кеңейтті. Кейбір сыншылар тіпті Лаура Малвидің нұарға қатысты теориялық көзқарасымен келіспеді.

## 5. «Қозылар үнсіздігі» («Молчание ягнят») фильміндегі әйел бейнесі

Америкалық кинорежиссер, продюсер және сценарист Джонатан Деммидің 1991 жылы түсірген «Қозылар үнсіздігі» триллері – кино өнері тарихындағы 5 Оскар жүлдесін (үздік фильм, үздік ер адам рөлі, үздік әйел рөлі, үздік режиссер, үздік бейімделген сценарий) иеленген санаулы фильмдердің бірі. Фильм америкалық жазушы Томас Харристің романы бойынша түсірілді. Онда әйелге қатысты ер адамдардың көзқарасында өзгерістер байқалды. Фильмнің кейіпкері Клариса Старлинг (Джоди Фостер) өзінің сыртынан ФБР агенті, Ганнибал Лектер және оның басшысы үнемі бақылап жүргенін сезеді. Бірақ, ол мұны өзінің емін-еркін іс-әрекеттерге баруының негізгі қайнаркөзі ретінде қолданады. Сондықтан, бұл фильм туралы сыншы-феминистердің пікірі біржақты болмады. Біреулері ондағы әйел бейнесі Альфред Хичкоктың фильмдеріндегі секілді ер адамдардың садистік сезімдерінің нысаны деген пікірді ұстанды. Тағы бір сыншылар Клариса туралы жаңа постфеминистік кейіптегі мықты кейіпкер деді. Бұл сыншылардың пікірінше, Клариса – әйел адамның батылдығы мен тәуекелшілдігін көрсеткен үлгісі ғана емес, сонымен бірге ер адамдар әлемінде өзінің кәсіби шеберлігін дәлелдейтін кейіпкер. Сондай-ақ, фильмнің басты кейіпкерлерінің бірі, қылмыскер, бастапқы табиғи жынысын өзгерткен Джеймс Гамбтың психикалық ауытқуы бар ауру адам ретінде көрсетілуіне қатысты дау-дамай тудырған тағы бір пікірлер болды.

«Қозылар үнсіздігі» фильмінің осылайша әрқилы пікірлер тудыруының бірден бір себебі – коммерциялық тұрғыдан саналы түрде алдын ала әбден ескеліп, болжам жасалған әрі көрермен түйсігіне әсер ететін классикалық баяндаудың түрлі рецепцияларын қолдануында болды. Сонымен бірге, ол кинематографиялық аппараттың көру және көрсету технологиясы ретіндегі рөлін және көрерменнің қабылдауы арасындағы қарым-қатынастың тым күрделі мәселе екенін дәлелдейді. Қазір өздеріңізбен бірге осы «Қозылар үнсіздігі» фильмінен үзінді көріп тамашалайық.

## 6. «Қозылар үнсіздігі» фильмі және «аппараттық теория»

Түрліқарама-қайшы пікірлер тудырған «Қозылар үнсіздігі» фильмінен соң кино өнерін психоаналитикалық және психосемиотикалық тұрғыдан зерттейтін ғалымдар «аппараттық теорияның» алғышарттарын біржақты қабылдауға болмайды деген тұжырым жасайды. Олардың айтуынша, адам миының бір бөлігі ретіндегі көз адам тәнінің бір бөлігі ретіндегі көзден бөлектенгенде ол сезіну, қабылдаудың қалған барлық мүшелерімен салыстырғанда, тым басымдыққа ие болады. Осының нәтижесінде қабылдау, түйсіну, сезіну өзінің негізгі материалдық қасиетінен айырылады. Бір сөзбен айтқанда, бұл сыншылар классикалық кинотеория мен Лаканның көзқарастарына жүгінген кинотеорияның айналық және визуалдық тұрғыдан қабылдауға тым назар аударатын тұжырымдарымен келіспейді. Олардың пікірінше, мұндай тұжырымдар кеңістік пен уақыт тұрғысынан да, тіпті фильм көру кезінде оны үздіксіз қабылдауда да көрермен тәнінің маңызды екенін назардан үнемі тыс қалдырады. Осылайша «аппараттық теория» феминистік кинотеория секілді мейнстрим киносын сынаса да, оның қалай дегенде де фильм мен көрермен арасында



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Кинодағы «көз/жанар» метафорасы

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

байланыс орнатуын құптайды. Сонымен бірге, психоаналитикалық кинотеория экран мен көрермен ара қатынасы бейнебір перцептивті иллюзияға негізделеді, яғни көрерменнің экрандағы көріністер мен бейнелердің шартты екенін біле тұра, оларды бейнебір шынайы өмірде өтіп жатқандай қабылдайды деген көзқараста болды. Қабылдау мен түсінудің когнитивті теориясына жүгінген кинотеоретиктердің көпшілігі «идентификация», яғни «өзіне сәйкестендіру» және фильм көру туралы талқылауларда негізінен осы көзқарасты ұстанды.

## **7. Көзқарас пен қабылдау формалары түрлерінің тарихи сипаты және Жан-Луи Бодридің кинематографиялық аппарат теориясы**

1980-1990 жылдары кино өнерінің тарихы кино теориясына елеулі өзгерістер алып келді. 1960 жылдардың соңында күтілген тарихи өзгерістердің бастапқы болжанған сипатта болмауы себебінен туындаған түңілу, шарасыздық секілді сезімдер 1970 жылдардың ортасында тарихқа қатысты жаңа қызығушылықты тудырды. Бұл, әсіресе, архивпен, ағартушылықпен, тіпті деконструкцияға ұшыраған тарихпен байланысты болды. Дәл осы кезеңде кино өнері туралы зерттеу еңбектерінде кинематографтың қайнар көзіне жиі-жиі оралып отырды. Мұндай өзгерістер киноның алғашқы кезеңінің кино теориясының негізгі нысанына айналуына себепкер болды. Ерте кездегі кино ендігі жерде теория тұрғысынан жаңаша қарастырыла бастады. Мәселен, феминистік кинотерияда ерте кездегі кинематографтағы әйел бейнесі классикалық кинематографпен салыстырғанда үйреншікті стереотиптерге ұрынбаған деген пікірлер айтылды. Олардың көзқарасынша, бұл киноның әйел кейіпкерлері, керісінше, еркін және оларға әрқилы оқиғаларға белсенді араласуына барынша мүмкіндік берілген. Жалпы, гуманитарлық әлеуметтік ғылымдар аясында кеңінен қарастырылған постструктуралистік зерттеулер кино мен көрермен ара қатынасы туралы тарихи тұрғыдан қайта қарастырылған тың зерттеулерге жол ашты.

Жан-Луи Бодри теориясы сынының үшінші бағыты осы кеңінен қарастырылған зерттеулер аясымен шектелді. Егер «аппараттық теорияны» тікелей мағынада түсінер болсақ, онда кез келген фильм бар болғаны декорация мен иллюстрация деңгейінде қалар еді. Алайда, бір таңғаларлығы, Бодри өзінің «кинематографиялық аппарат» теориясын фильм көрудегі кеңістік, аудиторияның орналасуы мен проекция технологиясының үстемдігі біртіндеп жоғала бастаған тұста ұсынды. Бұл аппаратты тұңғыш рет кинематографтың қолданғаны белгілі. Алайда, 1970-1980 жылдары оның орнын телевидение басады, олай болса кино көру кеңістігі ретінде кинотеатр да өз маңызын жоғалтады деген күмән басым болды. Сондықтан, «кинематографиялық аппараттың» құдіреті мен жеңімпаздығына аса назар аударту бұл аппараттың тәжірибе жүзінде ықпалы азая бастауына қарсылық деп болжауға болады. Басқаша айтқанда, «аппараттық теория» уақыт үніне сай басқа да көптеген заманауи аудиовизуалдық технологияның пайда болуы және олардың үздіксіз дамуы мен аудитория қатынасының өзгеруі нәтижесінде туындаған кинодағы дағдарысқа қарсы берілген жауап еді.

## **8. Көзқарас және «қадала қараған көзқарас»: Жак Лакан, Славой Жижек**

Кинодағы «қадала қараған көзқарасты» нақты орын немесе адаммен байланысты қарастыруға болмайды. Бұл термин визуалдық қарым-қатынастардың біруақытта әрі тарихи (Мишель Фуко), әрі құрылымдық (Жак Лакан) сипатта бола алатын өлшемдерін қамтиды. Имперсоналдық және трансперсоналдық ерекшелігі бар «қадала қараған көзқарас» барлық жеке көзқарастарды қамтиды әрі оларға үстемдік етеді. Бұл көзқарас басқа «сахнаның» визуалдық алаңын бақылауда ұстайды және көрінетін өзге жақта жоқ дегенде фантазм ретінде пайда болады. Себебі, ол психоаналитикалық тұрғыдан алғанда Шынайы (Реальное) болып есептеледі. Жак Лакан және оның ізбасарлары үшін (олардың арасынан кино теориядағы ең белгілісі – Славой Жижек) «қадала қараған көзқарас» объектке, ал көзқарас субъектке тиесілі. Біз әдетте өз көзқарасымызды бақылау арқылы объектіні де бақылай аламыз деп ойлаймыз. Жак Лакан көзқарас және «қадала қараған көзқарастың» ара қатынасын анықтауда немістің ұлы суретшілерінің бірі Ганс Гольбейннің «Елшілер» («Послы», 1533) атты туындысын жиі мысалға келтіреді (Экранда «Елшілер» картинасын көрсету). XVI ғасырда дүниеге келген бұл картинадан алдымен даналық, сенім және байлықтың символын айғақтайтын екі бақуатты ер адамның бейнесін көреміз. Көрермен ретінде басында осы көрініске қатысты визуалдық үстемдігімізді әрі оны бақылай алатынымызды сезінеміз. Алайда, бұл сезім картинаның төменгі жағындағы түсініксіздеу бір форманы байқағанша ғана жалғасады. Егер жаңағы формаға жақыннан мұқият қарасаңыз, оның бізге тесіле қараған бас сүйегі екенін көреміз. Мұндағы көзқарастың (картинаның өзі)



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Кинодағы «көз/жанар» метафорасы

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

бізге қарай бағытталуы Шынайы (Реальное) материя мен символикалық реттің арасын жалғыз жолақ қана бөліп тұрғанын меңзейді. Әдетте, Шынайы ұғымы біздің қабылдау көкжиегіміздің алыс түкпірінде болады. Ол біздің түйсігімізде үнемі болғанымен, саналы түрде әлі де қабылдай алмаймыз. Бұл тек жаңағы «Елшілер» туындысындағыдай, қиял көкжиегінің аржағында жасырулы жатқан символикалық белгілерді таныған соң ғана Шынайының (Реальное) алапат күшін сеземіз.

Славой Жижек – Жак Лакан ізбасарларының ішіндегі кинотеориядағы ең танымал тұлға. Ол Лакан идеялары мен киноның арасын жалғастырған көпір болды, әрі олардың заманауи және классикалық кинематографта қолданылуына ықпал етті. Жижек Лакан өзінің идеяларын негізінен Альфред Хичкок пен Дэвид Линчтің фильмдері арқылы түсіндірді. Осы ретте, мәселен, 1958 жылы түсірілген Альфред Хичкоктың «Бас айналу» («Головокружение») фильміндегі көзқарас пен «қадала қараған көзқарас» туралы оның талдауларын айтуға болады. Қазір осы фильмдегі көзқарас және «қадала қараған көзқарасты» білдіретін көрініске назар аударайық.

Фильмнің жаңағы көріністері «Эрни» мейрамханасында өтеді. Бұрын полиция қызметін атқарған, енді жеке із кесуші Скотти осы мейрамханада күйеуімен бірге тамақтанып отырған Мадлен Эльстердің сыртынан бақылауы тиіс болады. Алғаш көріп отырған әйелдің сұлулығына тамсанған Скотти көзін алмай оған қарай береді. Алайда, көрініс бойы екі рет Скоттидің көзқарасымен түсірілмеген Мадленді көреміз. Мадлен осы екі кадрдың әрқайсынан соң енді Скоттидің көзқарасымен түсірілген кадрларда пайда болады. Осы көріністер туралы Славой Жижек былай дейді: «Біз осылайша екі рет «субъект-агентсіз субъективтілік» ара қатынасына артығымен қол жеткіземіз. Субъективті көзқарастың «молдығы» субъект-объект «айналық» деңгейдегі ара қатынастарын толығымен қамтиды. Бұл жерде нақты бір субъектке таңылмаған объект ретіндегі көзқараспен кездесіп отырмыз». Жижек бұл ретте «кестелеу» теориясын көрерменді кинематографиялық баяндау атмосферасына енуі ретінде қарастырмайды. Керісінше бұл кадрлардың бір біріне өзара «кестеленбегеніне» немесе «жамалмағанына» назар аударады.

## 9. Мишель Фуко: панооптикалық көзқарас

Белгілі француздық философ, мәдениет теоретигі және тарихшы, Франциядағы психоанализ кафедрасын тұңғыш рет ашқан Мишель Фуконың «паноптикум» туралы атакты теориялық тұжырымы бар. «Паноптикум» – барлығын көруге мүмкіндік беретін билік құру, үстемдік ету деген мағынаны білдіреді. Мишель Фуко «паноптикумды» қоғам үлгілері және субъективтілік ретінде қарастырады. Бұл ретте ол біржағынан Жак Лакан идеяларымен үндес, екінші жағынан оған карама-қайшылығы да бар. Мишель Фуконың айтуынша, Өзгенің «қадала қараған көзқарасын» жеке көзқарасымыздың бір бөлігі ретінде тым жақын қабылдаймыз және оны қолдап отыру үшін басқа адамның қажеті болмай қалады. Кез келген сәтте сыртымыздан бақылауы мүмкін деген ой бізді осы жүйенің тұтқынына айналдырады. Бұл тіпті ешкім біздің сыртымыздан бақыламаса да жүзеге асады. Панооптикалық көзқарас бізді «көреді» деген ойға ерекше көңіл аудартады және оның «белсенді көзқараспен» байланысы жоқ. Көзқарас арқылы үстемдік құру ағыны бір жаққа қарай бағытталады. Кинематографта барлығын көре алатын мұндай көзқарас әдетте өзін өзі бақылау ретінде қабылданады. Бақылау арқылы жүзеге асатын панооптикалық көзқарас біздің түсінігіміздегі көздің қызметімен тікелей байланысты емес. Ол біздің сыртымыздан әлдекім үнемі бақылайды деген ішкі көзқарасымыз бен сыртқы бақылау арасындағы континуумды анықтайды. Сонымен бірге, панооптикалық көзқарас – бос кеңістіктен пайда болатын «қадала қараған көзқарас».

Мишель Фуко да Жак Лакан секілді қиялдағы Өзгенің «Менге» «қадала қараған көзқарасы» субъективтіліктің дамуын анықтайды деген тұжырымға келді. Сондай-ақ, неміс әлеуметтанушысы Никлас Луман да осы пікірді ұстанды. Никлас Луман, сонымен бірге, адамның өзін өзгелермен салыстыру, байланыстыруы арқылы өз өзін тануының бірінші және екінші реттері қандай болатынын былай деп анықтайды: «Адамдар үнемі өзін өзі бақылайды. Сонымен бірге өзгелерді бақылауы арқылы, олардан қандай айырмашылығы бар екенін анықтайды». Яғни адам алдымен өзін бақылайды, сонымен бірге өзін өзгелердің қалай бақылайтынын бақылайды.

Никлас Луманның әлеуметтік жаңа үлгі ретінде ұсынған өзін өзі бақылау концепциясы Жиль Делездің «көзқарас және визуалдық ерекшеліктердің субъективтілік принциптеріне ықпал ету рөлі біртіндеп жоғалады» деген пікірімен сәйкес келді. Осы ретте «кинематографиялық аппарат теориясының маңызы зор болғанымен, адам тәнімен тікелей байланысты үстемдік ету мен ләззат алу механизмдерінің басымдыққа ие болуы салдарынан бұл теория өз күшін жоюы әбден мүмкін», - дейді «Кино теориясы. Ұғымдар арқылы тануға кіріспе» кітабының авторлары.



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Кинодағы «көз/жанар» метафорасы

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

**Негізгі терминдер:** «кестелеу» теориясы, кеңістік, когнитивті психология, параллельді монтаж, «постклассикалық» фильм, авторлық фильм, феминистік кинотеория, классикалық кинотеория, нарративті кинематограф, рецепция, кинематографиялық аппарат, психоаналитика, психосемиотика, «көзқарас», «қадала қараған көзқарас», «паноптикалық көзқарас»

### **Дәріс тақырыбы бойынша қосымша әдебиет:**

1. Бодри Ж-Л. «Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата». Интернет журнал об авторском кино: <http://cineticle.com/magazine/1563-23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects.html>
2. Жижек С. Киногид извращенца. Кино. Философия. Идеология. – Екатеринбург: Гонзо, 2014
3. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. – Минск: Пропилей, 2001. – С. 280-296
4. Луман Н. Реальность массмедиа. / Пер. с нем. А. Антоновского. – М.: Практис, 2005
5. Делез Ж. Post-scriptum к обществу контроля // Спб: Наука, 2004. – С. 226-232
6. Делез Ж. Фуко. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998
7. Делез Ж. Кино: Кино 1: Образ-движение; Кино 2: Образ-время. – М.: ООО «АдМаргинем Пресс», 2013
8. Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия. – М.: ВГИК, 2003