



КИНО ТЕОРИЯСЫ: ҰҒЫМДАР АРҚЫЛЫ ТАЛУҒА КІРІСПЕ

Кинематографтағы тән/тері
парадигмасының көрініс табу
ерекшеліктері





Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе
Дәріс: Кинематографтағы тән/тері парадигмасының көрініс табу ерекшеліктері
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

Мақсаты:

Кинематографтың тән/тері парадигмасымен байланысын, «екпіндетілген кинематограф» теориясын («акцентированный кинематограф»), кино теориясындағы этнографиялық фильмдер туралы зерттеу мәселелерін, Зигфрид Кракаэрдің кинодағы тән мәселесіне қатысты көзқарасын қарастыру.

Негізгі идеялары:

1. Тері/тән – адамдар ара қатынасындағы энергияның өзара алмасуы ретінде

Бүгінгі дәрісіміз «Кинематографтағы тән/тері парадигмасының көрініс табу ерекшеліктері» деп аталады. Алдындағы дәрістерімізде кино теориясында қарастырылған тән мәселесіне шолу жасап өткен болатынбыз. Бұл, әрине, жеке адамдардың өздерін қоршаған ортамен қарым-қатынасында сезім мүшелерінің өте маңызды екенін аңғартады. Аталмыш мәселе кинематограф шығармалары үшін негізгі тақырыптардың біріне айналды. Мұны канадалық, америкалық кинорежиссер, сценарист, продюсер Пол Хаггис түсірген «Қақтығыс» («Столкновение», 2004) атты фильмінен айқын көруге болады. Фильм адамдар арасындағы тәни қақтығысқа құрылған. Бұл мотив фильмнің ең басындағы диалогта-ақ көрініс береді. Фильмнің басындағы титрлар аяқталмастан-ақ, кейіпкердің кадр сыртынан: «Барлық мәселе адами қарым-қатынасқа келіп тіреледі. Кез келген қалада адамдар жаяу жүреді. Сендей соғылысқан адамдардың бір біріне денесі тиіп кетіп, біріне бірі соқтығысады. Бірақ, Лос-Анджелесте сізбен ешкімнің жұмысы жоқ, ешкім сізге келіп соқтығыспайды. Бізді бір бірімізден үнемі темір мен әйнек бөліп тұрады. Меніңше, бізге тәни жақындықтың жетіспейтіні соншалық, ең болмағанда бір бірімізді сезіну үшін, осылайша көлігімізбен аяусыз соқтығысуымызға тура келеді» - деп айтқан сөздері естіледі. Бұл – кейіпкерлер отырған көліктің басқа бір көлікпен соқтығысып қалған кезде айтылған сөздер. Адамдар арасындағы шынайы қарым-қатынастың орнын көлік қақтығыстарымен толтырады, яғни адамдарға шынайы, табиғи тәни жақындық жетіспейді деген ой фильмнің басында-ақ айтылады.

Фильмнің шиеленіскен оқиғалары жеке адамдар арасындағы қақтығыс пен өзара түсініспеушілікке құрылған. Фильмде адам тәни, терісі үнемі басты назарда болады. Кейіпкерлері ылғи да тәни жақындыққа, өзара шынайы қарым-қатынас құруға талпынады. Жұмсақ, нәзік, бірақ ешқандай сезімді «өткізбейтін» тері ол талпыныстың жүзеге асуына кедергі жасайды. Өйткені, тері адам тәнін «ораған» жабыннан гөрі, адамдар арасындағы әрекеттер мен қарым-қатынастардың мәдени және семантикалық сипаттағы өзара энергияның алмасуы ретінде қызмет атқарады.

2. Кинематографтың тәнмен/терімен үздіксіз байланысы

Көпшілік мәдениетінде де, жоғары мәдениетте де тері мәселесі негізгі сұрақтардың бірі болып келеді. Мәселен, Клаудия Бентиннің «Тері: «Мен» және әлем арасындағы мәдени шекарасында» атты еңбегінде тері «Мен» ұғымы мен сыртқы әлем арасындағы қарым-қатынастың символикалық интерфейсі ретінде көптеген дискурстар, бейнелер мен қиял-елестер үшін негізгі орын деп қарастырылуы мүмкін екенін айтады. Клаудия Бентиннің пікірінше, тері XX ғасырда бөлінулер мен шекаралардың негізгі метафорасына айналды. Осы бөлінулер мен шекаралар арқылы адамдар арасындағы тәни, табиғи ара қатынастардың мүмкіндіктерін және керісінше, олардың мүмкін еместігін көрсетті. Тері туралы ұғым XVIII, XIX ғасырларда да абстракты түсініктермен, тәни бейнелермен байланысты болды. Бұл ретте тәннің «сыртқы жабыны», яғни тері мәселесіне келгенде, заманауи кинематограф көркем әдебиет алшақтаған осы мәдени-тарихи аланды қайта жаулап алған секілді көрінуі мүмкін.

Тері әлі күнге дейін саяси, мәдени жағынан болсын, маңызды семантикалық және метафоралық алаң ретінде маңызды мәселелердің бірі болып келеді. Мұның себебі неде болуы мүмкін? Тері – адамның бүкіл тұла бойына «кигізілген» жабын, бірақ өзіміз оны сырттан бақылай алмаймыз. Осылайша тері ішкі және сыртқы әлемнің ара қатынасын үйлестіреді және қайта бөледі. Сонымен бірге, тері бізді көлемдер мен өлшемдер сипатының ірі планына қайта алып келеді, яғни ол (тері) біржағынан бізді толығымен «қоршап тұрады», екіншіден оның текстурасы мен құрылымы жай көзге көрінбейді. Олай болса, «ішкі» және «сыртқы» әлемнің, «Мен» және Өзгенің арасындағы орын алмасу, өзгеру (трансформация) мен трансгрессия кинематографтың ең негізгі сипаты болып табылады. Бұл кинематографтың тәнмен және оған деген жақындықпен үздіксіз байланысын дәлелдейді.



3. Өзгенің тәні/терісі алдындағы қорқыныш пен үрей

Терінің өз өмірі бар. Біз кейде қызарақтаймыз немесе бозарамыз. Мұның барлығы біздің жеке бақылауымыздан тыс болатын процестер. Бірақ, олар біздің белгілі бір эмоциялық күйімізден туындайды. Сондықтан, ол процестерді өзімізден бөле алмаймыз. Тері үнемі өзгеріп отырады. Біз оны жарақаттап алуымыз мүмкін немесе әбден қажалған теріге сүйел шығуы да ғажап емес. Тері бізбен бірге өмір сүреді, жаңарады, жақсарады, бірақ жас келген сайын ол құрғайды. Тері – «тігісі», шеті, қыры жоқ, бірақ тыртық, кесілген, күйген деген сөздермен байланысы бар сыртқы жабын. Тері сөзі, сондай-ақ, гендерлік ұғыммен, яғни әйел адамның терісі ашық, жұмсақ, ал ер адамдардікі, керісінше, көн тері болып келеді деген қалыптасып қалған түсініктермен байланысты. Тыртық, тіпті ер адамдарға тән белгі ретінде де қарастырылады. Өйткені, оның терісі сауыт-сайманмен салыстырылады. Олай болса, терідегі тыртық нағыз ер адамға тән батылдық және тәуекелшілдіктің белгісі деп түсінеді. Ал әйел адамның терісі, керісінше, жылтыр, тегіс, жұмсақ болуы керек деген ұғым басым. Ер адамның терісі сыртқы жабын (оболочек), ал әйел терісі жылжымалы сөре немесе терезеге қарауға шақырған көзқарас ретінде қолданылуы мүмкін. Әйел адамның терісіз бейнеленуі мәдени тұрғыдан мүлдем қабылданбайды. Өйткені, тарихи және көркемдік тұрғыдан әйел адам міндетті түрде өз терісі арқылы көрініс тауып отырды.

Жалпы, терімен байланысты барлық ұғымдар мен түсініктер кино теориясында тән және сезіну, қабылдау мәселелеріне бей-жай қарауға болмайтынын меңзейді. Осы ретте көз/қадала қараған көзқарас парадигмасының күн өткен сайын тығырыққа тіреле түскені анық аңғарылады. Қалай айтсақ та, қарым-қатынас (контакт) парадигмасына өтуде ешқандай ілгерілеу байқалмайды. Мәселен, «Қақтығыс» фильмінің кейіпкері өзгенің «терісін жамылғысы келеді». Бірақ, оның өзгелерді «айналасындағы адамдарға қолын беру, жақындауға» шақыруының өзі ішкі қарама-қайшылықтарға толы. Сондықтан, когнитивті үлгі ретіндегі тәни жақындықтың/терінің құндылығы адамдардың бірі бірінің тәнін түсінуін, қабылдауын қамтамасыз етуден гөрі, күштеуге негізделген қақтығыстарға, ұлтаралық түсінбеушіліктер мен нәсілшілдік туралы жағымыз пиғылдарға назар аудартуында екенін айтуымыз керек. Бұл «Қақтығыс» фильмінде анық көрінеді. Бірақ, эмпатиялық жақындық пен өзара түсінушілікке деген талпыныс кері әсерін береді. Бұл фильмде ашу-ызаның астарында нәзіктік пен жылылыққа деген талпыныс бар. Агрессиялық қарым-қатынастың өзі сүйіспеншіліктің өңі өзгерген формасы ретінде беріледі. Ал Өзгенің тәні мен тәни жақындығы алдындағы қорқыныш пен үрей үйреншікті, қалыпты реакция ретінде көрсетіледі. Сондықтан, көз парадигмасының тәни жақындыққа қарай қозғалуын бақылаушы, айыптаушы, жазалаушы көздің тәни сезінуге өтуі деп қабылдамауымыз керек. Керісінше, тері назардан тыс қалдыруға болмайтын қарама-қайшылықтармен тығыз байланысты.

4. «Жаңа Әлем» («Новый Свет», реж. М. Терренс, 2005) фильміндегі тері парадигмасының қолданылуы

2005 жылы экранға атақты америкалық режиссер, сценарист, әлем киносының классикалық шығармаларына айналған «Бос белбеулер» («Пустоши», 1973), «Егін ору күндері» («Дни жатвь», 1978), «Өмір ағашы» («Древо жизни», 2011) секілді фильмдердің режиссері Малик Терренстің «Жаңа Әлем» («Новый Свет») атты фильмі шықты. Фильм соңғы жиырма жылда түсірілген америкалық фильмдердің ішіндегі ең бір маңызды шығарма ретінде кино тарихына енді. Ал режиссері Малик Терренсті уақытқа тәуелсіз, Гриффит, Флаэрти секілді ұлы режиссерлердің, жаңа толқын мен авангардистердің сөзсіз ізбасары деп атады.

«Жаңа Әлем» фильмі – тек кино теориясының ғана өзгеріске ұшырамағанын, сонымен бірге заманауи фильмдердің де көпшілігі сол теорияларда қарастырылатын мәселерді меңзейтін мысалдардың бірі. Егер «Жаңа Әлем» фильмін нарратология тұрғысынан қарастырар болсақ, онда талдауға икемделе бермейтінін көруге болады. Өйткені, фильмнің сюжеттік байланысы өте еркін берілген. Фильм басында классикалық бірізді баяндау логикасына құрылған секілді көрінгенімен, көп ұзамай-ақ ондағы көзқарастар бағытының өзара сәйкес келмеуі байқала бастайды. Нәтижесінде көру, қабылдау құрылымы да бұзылады.

Фильм АҚШ-тағы қазіргі Вирджиния штатының аумағына алғаш көшіп келген британдықтар мен жергілікті тұрғындар арасындағы өзара түсініспеушілік пен мәмілеге келудің мүмкін еместігі туралы көрсетеді. Бұл фильмнің ең бір шиеленісті тұстарындағы бірқатар кездесулер арқылы беріледі. Фильм әлемінің қалыптасуына тілдік және мәдени жүйелердің үйлесімсіздігі салдарынан туындайтын қарым-қатынастардан гөрі, аңдар мен қару-жарақтар, адам терісі мен киім-кешек, шөп пен ағаш, т.б. секілді



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе
Дәріс: Кинематографтағы тән/тері парадигмасының көрініс табу ерекшеліктері
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

жанды-жансыздардың тактильдік қасиеті анағұрлым басымырақ әсер етеді.

Әдетте, классикалық голливудтық кинода үндістермен болатын қақтығыстар ең алдымен Жабайы Батыстың табиғаты арқылы көрсетіледі. Ал бұл табиғат аясындағы үндістердің бейнесі отарлаушылардың көзімен беріледі және үндістер міндетті түрде қауіп-қатердің қайнаркөзі ретінде суреттеледі. Бұл ретте тамылжыған табиғат үндістердің тұткиылдан жасайтын шабуылдары алдындағы ғажайып сұлулық ретінде бейнеленеді.

«Жаңа Әлем» фильмі, шынында да, өзінің визуалдық қатарының ғажайып екенімен таңғалдырады. Фильмде тері, иық, қол қимылы, тәни жақындық, т.б. барлығы өте маңызды. Камера кейіпкерлердің сезімі мен сезінуін бейнебір өзі арқылы «өткізіп» жатқандай әсер қалдырады. Адам тәнінің сиқырына назар аударады. Камераның қозғалысымен бірге экрандағы көріністер, ал олармен бірге фильмнің жалпы «көңіл-күй» бояуы да өзгереді. Басындағы үндістер өмірінің жеңіл де жарқын бояуы біртіндеп ағылшын қостарының түксиген түсіне ауысады. Фильмнің алғашқы жартысы емен-жарқын, қанық бояумен берілсе, екінші жартысында ол сұрғылт, көңілсіз түспен алмасады.

Режиссер фильмде ара қатынас интерфейсі ретінде көз парадигмасының орнына тері парадигмасын ғана қолданбайды, сонымен бірге тарихи шындыққа да жақындайды. Яғни үндістер тек соғыс кезінде ғана мерт болған жоқ, олардың басым көпшілігі түрлі аурулар таратқан инфекциялар мен микробтардан, сүзектен, маскүнемдіктен және отаршылармен қарым-қатынас салдарынан пайда болған басқа да түрлі зиян дүниелерден көз жұмды. Режиссер осы тарихи шындықтарға тіке қарайды.

5. Хамид Нафиси: «Екпіндетілген кинематограф» теориясы

Тәни жақындық пен қарым-қатынас (контакт) мотиві феноменологияның ықпалы аса сезілмеген басқа теориялық мектептер үшін де маңызды рөл атқарды. Бұл зерттеулерді «постколониялық зерттеулер» бағытына жатқызуға болады. Мәселен, кино теориясына ирандық жазушы, зерттеуші Хамид Нафиси «екпіндетілген кинематограф» («акцентированный кинематограф») деген ұғымды енгізді. Бұл ұғымның аясында өзге елге көшіп кеткен немесе қуғын-сүрінге ұшыраған авторлардың өмір тәжірибесі ғана емес, жалпы сондай жағдайда жүріп, кино түсірудің де мәселелері қарастырылады. Хамид Насифидің пікірінше, оларды белгілі бір институттарға (жүйеге, саясатқа, т.б.) қарсылық білдіретін фильмдер ретінде қабылдаудың қажеті жоқ. Керісінше, мұндай фильмдер сол институттардағы бос кеңістікті толтыру деп есептейді. Бұл фильмдерде соңында қалған туған жер немесе болашаққа деген сенімінен айырылған көңіл-күймен, түрлі ұлттар немесе бір кеңістікте өмір сүретін, бірақ жан-жаққа шашырап кеткен диаспорамен байланыс (контакт) орнатуға басымдық беріледі.

Өзге елде тұратын немесе мигранттар отбасында дүниеге келген авторлардың фильмдеріне «тактильдік тәжірибе» тән болып келеді. Бұл ретте визуалдық бейнелерден гөрі гаптикалық және иіс сезіміне жүгінген бейнелер мен еске алуларға басымдық беріледі. Дегенмен, Хамид Нафиси Лора Маркспен салыстырғанда, «репрезентация» парадигмасын оң қабылдайды. Алайда ол қарастырған көптеген фильмдер негізінен визуалдылық және репрезентация тән болып келетін діни немесе мәдени көзқарастардың аясында түсірілді. Бірақ, тіпті авторлары батысқа әлдеқашан көшіп кетіп, сонда тұрып жатқан иммигранттар болса да, бәрібір олар түсірген фильмдердегі көзқарастың батыстың көзқарасынан айырмашылығы өте көп екенін аңғаруға болады. Көруге болатын, жасыруға тура келетін және емеурін жасалатын дүниелер мен гаптикалықтың арасындағы шиеленіс адам жадының белсенді болуына және өткен өмірімен байланысып жатқан жоғалту, айырылу (Отан, туған үй, әке-шеше, бауыр, т.б.) сезімін тудырады. Бұл сезім, мысалы, туған жердің иісімен, ата-ананың құшағымен, т.б. байланысты.

6. Этнографиялық кино және кино теориясы

Жоғарыда сөз еткен туған жерінен алыста, басқа елде өмір сүріп жатқан авторлардың фильмдеріндегі ұстаным этнографиялық және антропологиялық киноның көкжиегін кеңейте түсері анық. Бұл постколониялық кино теориясы мен оның тәсілдерінің қолданылуында да маңызды. Этнографиялық кино өзінің бастауын деректі кинодан алды. Этнографиялық киноның ең белгілі өкілдері Роберт Флаэрти мен Жан Руш XX ғасырдың алғашқы жартысында-ақ осы бағыттағы фильмдерін түсірді. Этнография кино өнері аясында «көрнекі айғақтар» ретінде белсенді қолданыла бастаған ең алғашқы сала болса да, кино теориясында ол туралы біршама сыни көзқарастар болды. Этнография мен кино теориясының бірін бірі толықтырған шын мәніндегі байланысы 1980 жылдары басталды. Америкалық кино зерттеуші, теоретик, Нью-Йорк университетінің профессоры Роберт Стэм соңғы жиырма жылда пайда болған



ғылыми бағыттардың тізімін жасайды. Осы ретте ол этнография мен кино теориясын байланыстыратын зерттеулердің өте жемісті болғанын айтады.

Алайда, бұл зерттеушілердің алғашқы толқыны өкілдерінің басты назарында негізінен Америкадағы кара нәсілділер мен үндістер, Еуропадағы еңбек мигранттары, т.б. туралы түсірілген фильмдер болды. Дегенмен, кейінгі толқынның сыншылары мен зерттеушілері ғаламдық жетістіктерге назар аударып бастайды. Бұл ретте олар аз ұлттар мен халықтар тұтынатын негізгі медиконтентті де зерттеу аясынан тыс қалдырмайды. Мұндай әрқилы бағыттар белгілі бір ұлттар мен нәсілдер, гендер және мәдениет, медиалық стереотиптерге қатысты белсенділік (ол жағымды немесе жағымсыз болуы да мүмкін), сонымен бірге әлеуметтік, саяси мәселелер айналасында туындаған фильмдер мен көрермен арасындағы байланысқа деген қызығушылықты біріктіреді.

7. Зигфрид Кракауэрдің кинодағы тән мәселесіне қатысты көзқарасы

Зигфрид Кракауэрдің кинотеориясы Анде Базен еңбектері секілді реализм бағытындағы классикалық теория екені белгілі. Алайда, осының өзінде ол фильм мен көрермен арасындағы ара қатынастың соматико-феноменологиялық, психологиялық-әлеуметтік қырына жиі назар аударды. Бұл ретте Зигфрид Кракауэр үшін реалистік репрезентация немесе қарапайым миметикалық реализмнен гөрі, субъектке әсер ететін нысандардың (объект) материалдық көріністері қызығушылық тудырды деген болжам жасауға болады. Ол өзінің «Фильм табиғаты» («Природа фильма») атты теориялық еңбегінің кіріспесінде былай деп жазады: «Біз, көрермен, маңызды емес деген дүниенің өзін де сіңіріп алуға бейім келеміз және бұл ең алдымен тәнімізден бастау алып, сол арқылы рухани әлемімізге жол тартады». Ал көрермен туралы тарауында: «Өнердің басқа түрлерімен салыстырғанда, экрандық көріністер ең алдымен көрермен сезіміне әсер етеді. Бұл ретте көрерменнің физиологиялық табиғаты оның ой-санасынан бұрын «елең ете қалады», яғни жауап береді», - дейді. Зигфрид Кракауэр «Фильм табиғаты» кітабының қорытынды бөлімінде тәнің материалдық ортада өмір сүретініне, сол ортаға қарай тартылатынына назар аударады. Ол былай дейді: «Бізге шынайы өмірге саусақтарымыздың ұшын ғана тигізіп қоюдың қажеті жоқ. Керісінше, біз оны толығымен құшағымызға алуымыз керек». Зигфрид Кракауэрдің пікірінше, кинода және өнердің басқа түрлерінде көрініс беретін уақыт ерекшеліктері толығымен түсінікті немесе түсініксіз болмайды. Бұл XX ғасырдың бейнесін қалыптастыратын қарама-қайшылыққа толы күрделі процестерді ұғынуымызға мүмкіндік береді.

Осы ретте біз дәрістер топтамасын дайындаған «Кино теориясы. Ұғымдар арқылы тануға кіріспе» кітабының авторлары Зигфрид Кракауэрдің өнердегі, соның ішінде кинодағы тән мәселесіне қатысты айтқан бұл екіжақты пікірін феноменологияға негізделген кинотеорияның ұтымды және ұтымсыз жақтары ретінде қарастыруға болады дейді. Біржағынан, ешқандай дайындықсыз немесе белгілі бір түсініктерсіз осы бір маңызды мәселенің байыбына жақындауға деген үлкен талпыныс деп бағалайды. «Егер біз кинодағы әлдебір мәселенің байыбына шын мәнінде көзімізді жеткізгіміз келсе, онда кинокамера нені және қалай көрсетеді, қандай жаңалықтар ашты, міне осыны бүге-шүгесіне дейін зерттеуіміз керек» дейді олар. «Кино теориясы. Көз, эмоция, тән» кітабы авторларының пікірінше, егер кино және кинотеориясы гаптикалық және тәнге қатысты өзге мәселелерге тым басым назар аударып кетсе, онда мұның соңы беталды кеткен, бейқам, еркін сезім теориясына алып келуі мүмкін. Сондықтан, Зигфрид Кракауэр киномектебінің негізгі міндеттерінің бірі – аса шектен шығуға мүмкіндік бермей, әрі сыни өткір көзқарасты сақтай отырып, қабылдаудың эстетикалық ерекшеліктеріне назар аудару. Бұл ретте олар кинозалдағы экранды заманауи аудиовизуалдық техникамен алмастырған бүгінгі көрерменін де ұмытпайды.

Негізгі терминдер: тері, тән, кинематограф, гипотеза, трансгрессия, трансформация, нарратология, көз, көзқарас, интерфейс, парадигма, «постколониялық зерттеулер», «тактильдік тәжірибе», «репрезентация» парадигмасы, «екпіндетілген кинематограф» («акцентированный кинематограф»), этнографиялық кино, антропологиялық кино, соматико-феноменологиялық, психологиялық-әлеуметтік, миметикалық реализм

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша әдебиет:

1. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974
2. Делез Ж. Кино: Кино 1: Образ-движение; Кино 2: Образ-время. – М.: ООО «АдМаргинем Пресс», 2013
3. Уильямс Л. Телесные фильмы: гендер, жанр и эксцесс (Film Bodies: Gender, Genre, and Excess, 1991)



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе
Дәріс: Кинематографтағы тән/тері парадигмасының көрініс табу ерекшеліктері
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

- / пер. на рус. К. Бандуровский // Журнал «Логос», №6 (102), 2014
4. Аристарко Г. История теорий кино. – М.: Искусство, 1966
 5. Арнхейм Р. Кино как искусство. – М.: Изд.во иностран.лит., 1960
 6. Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972
 7. Naficy H. Accented Cinema: Exilic and Diacporis Filmmaking. – Oxford: Princeton University Press, 2001
 8. Marks L.U. Nhe Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses. – London, Duke University Press, 2000
 9. Stam R. Film Theory: An Introduction. – Oxford Blackwell, 2000