

Praktinė filosofija

VIZUALINĖS PRIEVARTOS IR „TAKOMOJO ARISTOTELIZMO“ KRITIKA M. HANEKE'S FILME „SMAGŪS ŽAIDIMĖLIAI“

Nerijus Milerius

Vilniaus universiteto
Filosofijos katedra
Universiteto g. 9/1, LT-01513 Vilnius
El. paštas: nerijus@milerius.lt

Santrauka. Straipsnyje analizuojama vizualinės prievartos tema kine ir konkretus vizualinės prievartos atvejis Michaelio Haneke's „Smagiuose žaidimėliuose“. Serijiniai šiuolaikinės vizualinės kultūros produktai konstruojami pagal „takomojo aristotelizmo“ taisykles. Aristotelio „Poetikos“ pertvarkymas savo reikmėms ypač akivaizdus serijiniuose vizualinės prievartos kūriniuose. Aristotelio teorija traktuojama ne tik kaip prievartos vaizdavimą legitimuojantis veiksnys, bet ir kaip taisyklių sąvadas, leidžiantis bet kokiame pramoginiame prievartos kūrinyje pasiekti „institucionalizuotą katarsį“.

Glaudūs šiuolaikinių vizualinės prievartos kino kūrinių ir „takomojo aristotelizmo“ ryšiai leidžia suprasti, kodėl pramoginės vizualinės kultūros kritika neretai sutampa su siekiu dekonstruoti klasikinės naracijos dėsnius. Būtent tokios strategijos „Smagiuose žaidimėliuose“ laikosi austrų režisierius Haneke, du kartus, 1997 m. ir 2007 m., identišškai atkartojęs tą patį naratyvą. Haneke iš esmės paneigia du esminius Aristotelio poetikos principus. Pirma, suardo vizualinio malonumo patyrimą, sykiu užkirsdamas kelią žiūrovui patirti katarsį. Antra, to paties smurtinio epizodo persukimo atgal veiksmu pagrindiniu filmo personažu paverčia patį žiūrovą. Šios modifikacijos paverčia „Smagių žaidimėlius“ polemikos su šiandienos pramoginiais smurtiniais filmais kritine platforma.

Pagrindiniai žodžiai: vizualinė prievarta, katarsis, Aristotelio „Poetika“, Haneke

Įvadas

Vizualinės prievartos statusas šiandienos kine – esmiškai dvilypis. Monografijoje *Apokalipsė kine* jau esu nusakęs šio dvilypumo statusą. Viena vertus, vizualinė prievarta saikingai pasitelkiama vizualizuojant, bet kartu ir neutralizuojant galimos globalios grėsmės kontrafaktus. Antra vertus, autorinio arba *art house* kino pavyzdžiuose transgresyvi prievarta apgręžiama prieš konvencinės prievartos formas ir paverčiama apokalipsės štampu

ir šablonų kritikos įrankiu. Taigi skirtingos vizualinės prievartos formos tarpusavyje susipynusios taip, kaip pasitelkdamas garsiąją Moebijaus juostą tikrovės ir fikcijos sampyną aiškino Jeanas Baudrillard'as: nors vizualinė prievartos forma gali būti itin panaši ar beveik identiška, skirtinguose prasminiuose kontekstuose (skirtinguose Moebijaus juostos taškuose) lokalizuota konkreti vizualinės prievartos išraiška gali įgyti visiškai priešingas – konvencines ar rezistencines – prasmes.

Tačiau tokia tezė tegali būti tik pradinis įvadu į daug išsamesnes, daugybę skirtingų aspektų apmąstančias vizualinės prievartos studijas. Vizualinė kinematografinė prievarta jau seniai tapo neatsiejamu pramogų industrijos sandu ir net privilegijuotu produktu. Šiame straipsnyje, kuriuo pradedu kinematografinę prievartą skirtų tekstų ciklą, dėmesys bus telkiamas į vieną specifinį šios industrijos atvejį – serijinį būdą, kaip komercinio kino kūriniai eksploatuoja adaptuotą aristotelišką prievartos vaizdavimo tipą, bei šio vaizdavimo būdo kritiką Michaelio Haneke's „Smagiuose žaidimeliuose“ (*Funny Games* 1997; 2007). Nors, atrodytų, ši tema tėra partikuliarus vizualinės prievartos industrijos segmentas, vis dėlto jos aptartis yra esmiškai svarbi dėl kelių priežasčių. Pirma, Haneke's filmai funkcionuoja kaip *meta* kinas, t. y. toks kinas, kuris ne vien vizualizuoja prievartą, bet ir reflektuoja ją kinematografinėmis priemonėmis. Antra, pats studijavęs filosofiją ir psichologiją, Haneke ne kartą yra apmąstęs prievartą kaip konceptualią problemą. Tokie Haneke's apmąstymai skirti ne tam, kad būtų išaiškinta, kas pavaizduota jo paties filmuose. Veikiau teoriniai apmąstymai ir kino filmai egzistuoja kaip vienas kito tęsiniai, konstruktyviai susipinantys vienas su kitu. Trečia, Haneke's kino filmai jau yra integruoti į filosofinį kontekstą ne tik jo paties, bet ir daugybės interpretuotojų, įrodžiusių Haneke's ir filosofijos tradicijos dialogo konstruktyvumą. Taigi tiriant Haneke's ir filosofijos dialogą, svarbu ne kaskart bandyti pagrįsti tokio dialogo galimybę, o atskleisti, su kokiomis filosofinėmis koncepcijomis Haneke's diskusija yra produktyviausia. Ketvirta – o šią priežastį reikėtų laikyti esmine čia pateikiamam tekstui – nors Haneke nuolat kritikuoja prievartos suprekinimą

šiuolaikiniame kine ir aptaria naratyvines priemones, kaip tai realizuojama, nėra pakankamai išryškintas mastas, kuriuo tokia Haneke's kritika atsigręžia prieš klasikinę naratyvo konstravimo teorijas. Kaip minėta, skirtingose interpretacijose Haneke yra integruotas į pačius įvairiausių filosofinius kontekstus – nuo šiuolaikinių iki antikinių: pavyzdžiui, Roy Grundmannas Haneke's fragmentacijos estetika įterpia tarp Adorno ir Lyotard'o koncepcijų (Grundmann 2010: 371–419), pirmąją atskirą monografiją anglų kalba apie Haneke paskelbusi Catherine Wheatley įrašo jo filmus į Kanto moralės teorijos problematiką (Wheatley 2009), o Eugenie Brinkema netgi tvirtina, kad Haneke's kiną reikėtų interpretuoti Platono–Nietzsche's reprezentuojamos paradigminės Vakarų filosofijos distinkcijos tarp būties ir tapsmo kontekste (Brinkema 2010: 354–355). Vis dėlto pripažįstant šių intelektualinių prieigų produktyvumą ir ambicingumą, neįmanoma nepastebėti, kad ši didinga Haneke's diskusijų „partnerių“ panorama stokoja tragedijos konstravimo klasiko Aristotelio vardo. Būtent ekskursas į Aristotelio „Poetiką“ gali suteikti galimybę kiek kitu aspektu pažvelgti tiek į šiuolaikinę vizualinę prievartos industriją, tiek ir į jos kritiką Haneke's „Smagiuose žaidimeliuose“.

Aristotelio „Poetika“ ir prievarta

Aristotelio „Poetika“ dažnai minima kaip prievartą mene legitimuojantis teorinis veikalas. Be abejonės, kiekvienas skaitytojas, bent minimaliai susipažinęs su pačiu Aristotelio kūriniu, be vargo pagrįs, kodėl tokia interpretacija galima tik su griežtomis išlygomis. Aristotelis preciziškai reglamentuoja, kokia prievarta ir kokiomis naratyvinėmis priemonėmis gali būti

vaizduojama. Tačiau tada, kada „Poetika“ traktuojama kaip prievartą mene legitimuojantis veiksnys, neturima omeny, kad ji pati besąlygiškai rehabilituoja bet koki smurtinį vaizdavimą. Esmė veikiau ta, kad kai kurie Aristotelio „Poetikos“ principai vizualinių kūrinių serializacijos laikmečiu yra itin efektyvus įrankis vizualinės prievartos malonumams konstruoti.

Puikiai žinoma, kad Aristotelio „Poetikos“ specifika akivaizdžiausiai atsiskleidžia tada, kada Aristotelio pozicija sugretinama su jo mokytojo Platono požiūriu į meną. Esmine meno paskirtimi laikydamas edukaciją, Platonas siūlė griežtai karpyti bet kokias su jos tikslais niekaip nesuderinamas meno formas. Mene, kuriame svarbiausiu principu tampa *mimesis*, pamėgdžiojimas, eliminuojama viskas, kieno pamėgdžiojimas neveda prie idėjų ir tobulos valstybės. Todėl į Platono cenzūros taikinį visų pirma papuola tie kūriniai, kuriuose klaidingai – antropomorfiškai – vaizduojamos dievybės ar eksploatuojami ekscesai, t. y. pernelyg intensyviai išreikštos ydos (Platonas 1981). Nesunku suprasti, kad tokia modelyje prievarta mene neturi jokio conceptualaus pagrindimo.

Lyginant su savo mokytojo nuostatomis, Aristotelis gerokai modifikuoja ir meno, ir mėgdžiojimo sąvokas. Kadangi esminiu meno kūrinio kriterijumi jis laikė ne atitiktį idėjoms, o katarsį, apšvalymą, gerokai praplečiamos ir mėgdžiojimo galios, ir leistini mėgdžioti dalykai. Aristoteliui tampa svarbus ne tik mėgdžiojimo taikiny, bet ir tai, ką dabar pavadintume mėgdžiojimo technika – atlikimo meistriškumas. Išlaisvintos mėgdžiojimo galios ir jų saviraiška tiek praplečia pažinimo galias – žmogus mene susiduria su tuo, su kuo gyvenime nėra susidūręs, – tiek sukelia vizualinį

malonumą: „...mes su malonumu žiūrime į tiksliai nupieštus atvaizdus tokių dalykų, į kuriuos tikrovėje mums nemalonu žiūrėti, pavyzdžiui, į labai bjaurių negyvų žvėrių pavidalus“ (Aristotelis 1990: 280). Būtų galima pamanyti, kad šis Aristotelio pavyzdys yra atsitiktinis, galintis be vargo užleisti savo vietą bet kokiam kitam analogiškam pavyzdžiui. Tačiau netrukus tampa aišku, kad paradigmoje, kurios tikslas – sukelti sielos katarsį, tokie smurtinio pobūdžio vaizdai yra ne atsitiktiniai pavyzdžiai, o struktūrinis meno sandas, inkorporuotas į pačią meno esmę. Tragedijoje, kuriai didžiu mastu ir skirta „Poetika“, prievarta tampa esminiu fabulos konstravimo principu, galimu išreikšti per visus tris fabulos komponentus – peripetiją, atpažinimą ir patetinį įvykį. Nors visi šie komponentai yra itin reikšmingi, ypatingo dėmesio nusipelno patetinis įvykis, Aristotelio apibrėžiamas kaip „...veiksmas, lydintis mirties ir kančių, pavyzdžiui, žudymai žiūrovo akivaizdoje, didžiulės kančios, sužeidimai...“ (ten pat: 291). Taigi Platono išmesta į conceptualinį užribį prievarta ne tik sugrąžinama į mėgdžiojimo principu paremtą meną, bet ir paverčiama vienu esmingiausių jo epicentru.

Tiesa, kad ir kaip plačiai būtų atvėręs vartus prievartos meniniam vaizdavimui, Aristotelis reglamentuoja galimas konkrečias jos apraiškas. Pirmuoju kontrolės veiksmu, lemiančiu, kokia meninė prievarta gali sukelti katarsį, kokia ne, tampa prievartos vaizdavimo malonumai, kurie, pasak Aristotelio, leistini tik du – tai gailėstis ir baimė (ten pat 1990: 294). Tas meninės prievartos srautas, kuris įveikia pirmą kontrolės užkardą, yra rekonfigūruojamas nustatant griežtus santykius tarp „draugų“ ir „priešų“ stovyklų, nes ne bet kokia prievarta pajėgi sukelti minėtus baimės ir gailėsčio

malonumus. Paradoksaliu būdu labiausiai paveiki prievarta galima ne tarp poliariškai priešingų „priešų“ ir „draugų“ stovyklų, o tarp pačių „draugų“: „Bet kai kančios įsigali tarp draugų, pavyzdžiui, kai brolis žudo brolių, o sūnus tėvą, kai motina žudo sūnų, o sūnus žudo ar ketina žudyti motiną, ar daro kitą kokį panašų nusikaltimą – štai ko reikia ieškoti [poetui]“ (ten pat: 294). Nesunku pastebėti, kad tiksliausiai Aristotelio reikalavimus atitinka Edipo, nužudžiusio savo tėvą ir vedusio savo motiną, ir Medėjos, nužudžiusios savo vaikus, klasikinės istorijos, kuriomis Aristotelis iš tiesų itin dažnai ir remiasi.

Peržvelgus šiuos Aristotelio „Poetikos“ principus aiškėja, kaip juos modifikuoja šiandienos vizualinės prievartos serijiniai produktai. Viena vertus, jie daug labiau nei pats Aristotelis išplečia vizualinio malonumo lauką ir rinkinius tų santykių, kurie yra pajėgūs šį malonumą sukelti. Tokiame vizualinio malonumo „sraute“ dažniausiai nelieka jokio sudėtingesnio etinio pagrindo, kuris akivaizdžiai slypi po Aristotelio poetikos dėsniais. Aristoteliškas vizualinis malonumas nėra savitiksliis, jis negali suardyti harmonijos principo. Šiandienos prievartos industrija veikia visiškai priešingai, eksploatuodama disharmoniją kaip žiūrovą hipnotizuojančią šoko priemonę. Antra vertus, pats vizualinis naratyvas ir toliau griežtai kuriamas pagal Aristotelio suformuluotus pasakojimo konstravimo principus. Jei mums reikėtų rasti pavadinimo atitikmenį Holivudo konstruojamam serijiniam produktui, vienu tokių atitikmenų galėtų būti „taikomasis aristotelizmas“. Pavyzdžiui, įsivedę taisyklę, kad vienas scenarijaus puslapis yra lygus vienai filmo minutei, Holivudo kino kūrėjai jau scenarijaus lygmeniu, t. y. dar iki paties

vizualinio kūrinio pagaminimo momento, jau gali neklystamai pasakyti, kaip ir kada bus išdėstyti Aristotelio minimi pamatiniai fabulos elementai – peripetija, atpažinimas ir patetiniai įvykiai. „Poetikoje“ aptardamas kūrinio vyksmą Aristotelis pažymi, kad „blogiausias yra tas atvejis, kai veikėjas žino, ruošiasi įvykdyti ir nepadaro: toks veiksmas kelia tik pasibjaurėjimą, ir jame nėra nieko tragiško, nes nėra kančios“ (ten pat: 295). Holivudo ir kitų analogiškų serijinių produktų gaminimo strategijoje tokia Aristotelio nuostata įgauna naują specifinę prasmę – neįmanoma, kad filmas pasibaigtų be jokio patetinio įvykio, nes tokiu atveju iš žiūrovo būtų atimta tai, ką taikomasis kinematografinis aristotelizmas siūlo kaip į peržiūrą įskaičiuotą statistinį vienetą – vizualinį malonumą ir institucionalizuotą katarsį.

Apžvelgęs šiandienos vizualinės kultūros ir „taikomojo aristotelizmo“ sąryšius, anglų režisierius Peteris Watkinsas pabrėžė, kad ne tik kiną, bet ir naujienas, sporto žinias ir bet kokį kitą vizualinės kultūros standartizuotų produktų gamybos formatą esmiškai maitina ir palaiko klasikinė naratyvo struktūra (Watkins 2010: 4). Taigi standartinių, vis tą patį formatą transliuojančių ir reprodukuojančių vizualinių kūrininių serijos ne tik kolonizuoja dabarties vizualinės kultūros lauką, bet ir pertvarko bei savo reikmėms pritaiko praeities kūrybinius išteklius. Atkreipus dėmesį į tai, kad standartizuoti ir pagal vieną formatą sukurti vizualiniai produktai stovi ant klasikinės naratyvinės struktūros pagrindo, galima suprasti, kodėl maištas prieš serijinių kūrinių terorą pačiame kine neretai sutampa su maištu prieš Aristotelio „Poetikoje“ suformuluotą naratyvo konstravimo taisyklę. Būtent tokį maištą ir galima rasti Haneke's

„Smagiuose žaidimėliuose“, kuriuose autorius ne kuria masinius serijinius produktus iš aukštųjų kritikuojantį „elitinį“ meno kūrinį, bet įsipina į standartizuotų vizualinių kūrinii serijas ir ardo jas jų pačių eksploatuojamomis priemonėmis.

„Smagūs žaidimėliai“ kaip absoliučios prievartos realizacijos forma

Haneke's filmas „Smagūs žaidimėliai“ gali būti traktuojamas kaip prievartos nuolatinio pakartojimo ir re-prezentacijos (sudabartinimo) pavyzdys. Šį pakartojimo ir re-prezentacijos efektą Haneke eksploatuoja ir pačiu akivaizdžiausiu bei agresyviausiu būdu – įausdamas pakartojimo principą į patį filmo naratyvą. Pirmą kartą pamatyti greta Georgo, Annos ir jų sūnaus Georgie gyvenančio kaimyno Fredo sode, Peteris ir Paulis nesukelia jokio įtarimo, įtartinas atrodo tik pernelyg santūrus įprastai draugiško kaimyno Fredo elgesys. Kiek vėliau, pasibeldę į pačių Georgo, Annos ir Georgie vasarnamio duris, Peteris ir Paulis iš pradžių elgiasi kaip tvarkingi ir netgi perdėtai mandagūs jaunuoliai, bet ilgainiui pratrūksta ir smurtą prieš terorizuojamą šeimą transformuoja į „smagų“ prievartos ir išlikimo žaidimą. Kai terorizuojami Georgas, Anna ir Georgie jau patys prieš kitus užklydusius kaimynus yra priversti suvaidinti, esą Peteris ir Paulis tiesiog svečiuojasi jų namuose, tampa aišku, kad lygiai taip pat buvo priverstas apsimetinėti ir pasakojimo pradžioje matytas, o vėliau iš pasakojimo išnykęs – vadinasi, nužudytas – Fredas. Nužudę Georgą, Anną, Georgie ir jų šunį Rolphie, Peteris ir Paulis pasibeldžia į duris tų kaimynų, prieš kuriuos nužudytoji šeima buvo priversta vaidinti, esą, nieko nevyksta. Tokiu būdu žiūrovui neklįstamai leidžiama

suprasti, kad prasideda dar vienas eilinis teroro žaidimas, jau pasibaigęs Fredo, Georgo, Annos, Georgie ir nežinia dar kiek kitų anksčiau nukankintų žmonių mirtimi.

Susidūrus su iracionalia prievarta, visų pirma siekiama ją paaiškinti ir išaiškinti, nes – kaip įprastai tikima – būtent išsiaiškintus prievartos priežastis ir tikslus, galima suprojektuoti prievartos sutramdymo scenarijų. Taip elgiasi ir Georgas, kaman-tinėdamas Paulį ir Peterį, kodėl ir kuriam galui šie smurtauja. Išjuokdamas šią įprastą prievartos sutramdymo strategiją, Paulis ironiškai žeria įvairias priežastis ir tikslus, tokiu būdu tarsi testuodamas, ką aukos nori išgirsti. Visų pirma, Paulis pareiškia, kad jo bendrininkas Peteris esą smurtauja dėl to, kad vaikystėje jo šeimą paliko tėvas ir dabar jis nuolat lytiškai santykiauja su savo mama. Įgarsinęs šią perversišką versiją, Paulis pats ją iškart ir atmata patikinęs, kad jie smurtauja dėl to, kad neturi ką veikti. Ne ką aiškesni ir smurtautojų tikslai. Išgirdęs Georgo spėjimą, esą jie smurtauja dėl pinigų, Paulis entuziastingai tam pritaria, o vėliau netgi patikslina, jog jie yra narkomanai, taigi visas šis smurtas – tik dėl naujos kvaišalų dozės. Tačiau netrukus išjuokiamas ir šis tikslas, kuris, kaip nesunku pastebėti, yra ne kas kita kaip paties Georgo projekcijų ir spėlionių veidrodinis atspindys. Būtent tuomet ir tampa aišku, kad šis priežasčių ir tikslų aiškinimasis, kurį prievartos auka suvokia kaip būtiną išsigelbėjimo scenarijaus elementą, jau priklauso pagal smurtautojų sukurtas taisykles žaidžiamam žaidimui. Nors visai įmanoma, kad smurtautojai įgarsina ir išjuokia tikrąsias prievartos priežastis ir tikslus, vis dėl to daug pagrįstesnis atrodo kilęs įtarimas, kad jokių išorinių žaidimui priežasčių ir tikslų ir nėra, o smurtinio žaidimo tikslas ir yra pats teroras ir smurtas.

Būdas, kaip artėjama prie savitikslių prievartos, makabrišku būdu panašėja į sistemingą kantiškojo kategorinio imperatyvo inversiją. Immanuelio Kanto suformuluotas kategorinis imperatyvas skelbia priesaką traktuoti kitą ne kaip priemonę savo tikslams pasiekti, bet kaip tikslą patį savaime (Kantas 2015). Kiek supaprastintą šį priesaką galima interpretuoti kaip taisyklę formulę etiniam elgesiui testuoti. Pavyzdžiui, jei X daro gera Y ne dėl paties Y, o dėl naudos, kurią tokie geri darbai gali suteikti pačiam X, tai nelaikytina moraliu elgesiu, nes tikrasis moralus elgesys privalo būti besąlygiškas. „Smagiuose žaidimėliuose“ ši kantiškoji formulė apverčiama ir perrašoma prievartos terminais. Jeigu būtų smurtaujama tam, kad taip būtų prasmimam pinigų, tuomet iš prievartos būtų galima išsipirkti, vadinas, prievarta būtų iškeičiama ir neabsoliuti. Išsiaiškę iš visų bandymų paaiškinti jų elgesį, smurtautojai paverčia prievartą ne priemone kokiems nors šalutiniams tikslams pasiekti, bet tikslu pačiu savaime.

Žodžiais nužymėję besąlygišką prievartos statusą, smurtautojai jį nuosekliai įtvirtina ir konkrečiose smurtinio žaidimo praktikose. Neabejotina riba, nuo kurios prievarta akivaizdžiai tampa besąlygišku, neapgręžiamu, į mirtį vedančiu procesu – epizodas, kuriame smurtautojai uždėda Georgie maišą ant galvos ir jį dusina tam, kad priverstų Anną apsinuoginti. Seksualinė prievarta daugelyje analogiškų smurtinių nusikaltimų filmų yra esminis tikslas ir siekinys. Atrodytų, taip yra ir „Smagiuose žaidimėliuose“, nes čia Annos apsinuoginimo siekiama bet kokia kaina – ne tik smaigiant Georgie, bet ir darant spaudimą Annos vyrui Georgui, kad šis sūnaus mirties grėsmės akivaizdoje pats priverstų žmoną paklusti. Tačiau tokiu

būdu sujungę žmoną, sūnų ir vyrą į vieną pažeminimo grandinę ir sulaukę sukrėstos Annos apsinuoginimo, smurtautojai lyg niekur nieko paprašo jos vėl apsirengti, tuo akivaizdžiai parodydami, kad ką tik panaudota makabriška ir, atrodo, visas ribas peržengianti prievarta tėra nereikšminga žaidimo digresija pakeliui į mirtį kaip galutinį žaidimo tikslą. Egzistuoja daugybė filmų, kur plėšimas, seksualinė prievarta ir žudynės susipina į vieną neatskiriamą amalgamą. „Smagiuose žaidimėliuose“ aliuzijos į plėšimą ar seksualinę prievartą tėra žiūrovo apgaulės būdai, kuriam laikui leidžiantys patikėti, kad smurtas šiame filme yra priemonė šalutiniams tikslams (turtui ar seksualiniam pasitenkinimui) pasiekti, nors iš tiesų čia žaidžiamas iki koktumo „švarus“, grynas, besąlygiškas ir savitikslius smurtinės mirties žaidimas.

Apvertę kantiškąjį kategorinį imperatyvą, smurtautojai dekonstruoja ir katarsio principą, kuris, atrodytų, turėjo būti esminis filmo siekinys. Viena vertus, neįmanoma prikišti, kad „Smagiuose žaidimėliuose“ būtų įgyvendintas Aristotelio blogiausiu pavadintas atvejis, kuriame „veikėjas žino, ruošiasi įvykdyti ir nepadaro“. Visiškai priešingai – tarsi pažodžiui įgyvendindami Aristotelio poetikos principus kaip savotišką kategorinį imperatyvą, smurtautojai *žino, ruošiasi įvykdyti ir padaro*. Kita vertus, pati „Smagių žaidimėlių“ situacija sukonstruota taip, kad žiūrovas, visiškai prieštaraudamas Aristotelio nuostatoms, priverstas trokšti būtent to, ką Aristotelis pavadino blogiausiu atveju – numanomo veiksmo *nepadarymo*. Įspraudęs žiūrovą į tokius spąstus, kuriuose žiūrovo troškimai tampa visiškai priešingi naratyvo konstravimo logikai, Haneke atima iš žiūrovo bet kokią aristoteliškai apibrėžto vizualinio malonumo privilegiją. Žvelgiant iš paties Aristotelio pozicijų,

joks vizualinis malonumas čia negalimas, nes situacija, kurioje laimingi žmonės (Georgas, Anna ir jų sūnus Georgie) tampa nelaimingi „nekelia nei baimės, nei gailės, bet sužadina tiesiog pasibjaurėjimą“ (Aristotelis 1990: 292). Tačiau tada, kai atmetamos griežtos Aristotelio taisyklės ir kaip atskaitos taškas priimama daug platesnė šiuolaikinė vizualinio malonumo ir katarsio samprata, smurtautojų savitikslis elgesys atima bet kokį legitimų pagrindą iš prievartos vaizdavimo ir taip užkerta kelią katarsio galimybei dar esmingiau, nei taip būtų pagal aristotelišką interpretaciją.

„Smagūs žaidimėliai“ – kas smaginas, kas žaidžia?

Konstatavus, kad „Smagiuose žaidimėliuose“ žaidžiamas antikatarsiškas, antikantiškas besąlygiško smurto žaidimas, būtina paklausti, kas šį žaidimą žaidžia. Jei atsakymo į šį klausimą būtų ieškoma vien filmo naratyve, tada atsakymas būtų vienareikšmiškas ir aiškus. Kontrastas tarp budelių ir aukų „Smagiuose žaidimėliuose“ yra toks ryškus, kad nekyla nė mažiausios abejonės, kas iš jų uzurpuoja privilegiją *smagintis*. Vis dėlto pats Haneke „Smagių žaidimėlius“ konstruoja taip, kad smurtinio žaidimo smagumą – paradigmiskai kitokį nei Aristotelio įvardytieji malonumai – suvoktų, o gal net išbandytų ir patys žiūrovai.

Kine vizualizuota daugybė perversiško smurto istorijų, taigi toks „Smagių žaidimėlių“ naratyvas pats savaime, nors ir yra drastiškas, bet tikrai nėra unikalus. Vis dėlto šis filmas ne šiaip vizualizuoja smurtinį žaidimą, bet ir pats yra sukurtas kaip toks žaidimas, į kurį žiūrovą inicijuoja „edukaciniais“ vaidmenimis pasidaliję patys smurtaujantys žudikai. Viso filmo metu Paulis komunikuoja su žiūrovu, užmegzdamas su juo kontaktą žvilgsniu arba tiesiogiai į jį kreipdamasis. Peteris su žiūrovu tiesiogiai

nebendrauja, bet nuolat komentuoja smurtinius įvykius pasitelkdamas saspensio kino terminus. Tokiu būdu įvardydami vizualinės prievartos konstravimo principus, „Smagūs žaidimėliai“ ne tik sukuria vienetinį prievartos spektaklį, bet ir praveria pačius prievartos spektaklio fenomeno užkulsius. Tačiau iniciacijos mediumu pasirinkus ne terorizuojamos šeimos, o pačių smurtaujančių žudikų instanciją, prievartos spektaklio užkulisiai praveriami nelegaliu, uždraustu būdu, kuris didžiu mastu dekonstruoja ir demaskuoja patį prievartos spektakliškumą.

Apokalipsėje kine esu argumentavęs, kad dvilypi prievartos eksponavimo ir nutylėjimo režimą galima traktuoti kaip neformalų sociumo ir vizualiųjų medijų susitarimą. Blokuodamos arba ribodamos smurto eksponavimą įvykių epicentre, medijos įgyja neribotą galią eksponuoti smurtą periferijoje (Milerius 2013). Priklausomai nuo nagrinėjamos vizualumo industrijos aspektų, toks eksponavimo ir nutylėjimo balansas nustatomas arba vienos konkrečios medijos teritorijoje, arba tarp atskirų medijų. Marshalas McLuhanas yra pastebėjęs, kad pokyčiai vienoje medijoje neišvengiamai sukelia pokyčius tiek kiekvienoje medijoje skyrium, tiek visoje medijų sandaroje (McLuhan 2003). Kino industrijoje konstruojamas prievartos spektaklis nulemtas ne vien kinematografiinių procesų, bet ir specifinės kino bei TV tarpusavio sąveikos ir sinchroniškų procesų koordinacijos.

Investuodama į žinių perdavimo reportažinį operatyvumą ir įvykių transliacijos dokumentalumą, televizija pasisavina ir užpatentuoja tariamai nekvestionuotiną pirmenybę į vaizdo realistiškumą. Net ir susidūrimas su atvaizdavimo kliūtimis ir ribomis ne paneigia šią pirmenybę, bet kontrasto principu patvirtina jos pagrįstumą. Pernelyg bendras planas su neįžiūrimomis,

neakcentuotomis detalėmis, fragmentuotas, trūkinėjantis, tamsus, neryškus ar dėl laiko analoginėje juostoje išblukęs vaizdas, kamerą uždengianti plaštaka, užtrenktos durys – vienoks ar kitoks priartėjimas prie to, kas neatvaizduojama ir nematoma, skirtinguose televizijos žanruose dabar dažnai pateikiamas kaip pačios realybės ženklas ir simptomas. Paradigminis tokio netobulo, bet nekvestionuojamai tikroviško vaizdo pavyzdys – Abrahamo Zapruderio buitine kamera nufilmuoti JAV prezidento Johno Kennedy nužudymo kadrai. Kamera, fiksavusi pravažiuojantį pro šalį prezidento eskortą, nors ir pagavo patį kulkos pataikymo į Kennedy momentą, tačiau buvo pernelyg toli, kad būtų matomos visos detalės. Prezidento eskortui tolstant nuo vienintelės kameros filmavimo vietos, mašinoje sukniubusio prezidento jau nėra matyti, taigi tėra aišku, jog pasikėsinimas įvyko, bet nėra aiškus jo rezultatas. Pernelyg bendras planas, prastas rakursas ir galiausiai statiška, paskui objektą negalinti sekti kamera palieka milžinišką masyvą nevizualizuotų pasikėsinimo įvykio aspektų, be kurių neįmanoma susidaryti išsamaus šio įvykio vaizdo. Vis dėlto būtent toks šio įvykio kadru „neišsamumas“ ir netobulumas ilgainiui, ypač integravus į televiziją internetinę žiniasklaidą, imamas vertinti ne ką mažiau, o dažnai ir labiau atskleidžiantis tikrovę nei tobulas kadras.

TV ir kino kronikoje išsikristalizavusi tendencija netobulą ir „brokuotą“ kadru tam tikromis sąlygomis laikyti pačios realybės manifestacija leidžia perprasti paradoksą, kodėl tobulas ir taisyklingas kinematografinis kadras be jokių trūkumų dažniausiai savaime atrodo fiktyvus. Mimetinis kadro realistiškumas, priešingai įprastam lūkesčiui, su laiku ima funkcionuoti kaip kadru derealizuojantis veiksnys. Vizualiniu požiūriu tobulas kadras, užtikrinantis idealų

matomumą, be didesnių užuolankų išduoda milžinišką kino industriją, reikalingą tokiam kadru surežisuoti ir nufilmuoti. Toks tobulo vaizdo derealizacijos efektas ypač pastebimas smurtiniame kine, kur idealų matomumą užtikrinantys kadrai dažnai žiūrovo suvokiami kaip fiktyvūs vien todėl, kad yra profesionaliai taisyklingai nufilmuoti.

Paspėdęs žiūrovui spąstus kelyje į kartarsį, Haneke panašius spąstus sukonstruoja ir pačioje vaizdavimo technikoje. Jis vengia tam tikrų aristoteliškųjų patetinių įvykių, pavyzdžiui, Georgie nužudymo, mimetinio vaizdavimo ir taip išvengia vaizdo derealizacijos efekto. Toks techninis ėjimas, kaip personažo kreipimasis į kamerą, įprastai traktuojamas kaip akivaizdus būdas pabrėžti vaizdo sąlygiškumą, „Smagiuose žaidimėliuose“ funkcionuoja kaip akivaizdi užuomina, kviečianti žiūrovą įsitraukti į žaidimą ir jį valdyti. Tačiau suteikęs iliuziją, kad žiūrovas gali interaktyviai daryti įtaką žaidimo įvykiams, Haneke tą iliuziją negailėstingai ir sudaužo. Užuoat įgijęs privilegiją valdyti „tikrovę“, žiūrovas pats tampa „valdomo žaidimo“ – manipuliacijos – įrankiu. Vengdamas pernelyg tobulo kadro derealizacijos efekto, Haneke siekia suteikti tikroviškumą ne fikcijai, bet pačiam žaidimui ir jo manipuliacinėms galioms.

Būtent toks paties žaidimo tikroviškumas leidžia suprasti labiausiai diskutuotiną „Smagių žaidimėlių“ epizodą – Anna nušauna Peterį, Paulis nuotolinio valdymo pultu viską sugrąžina iki momento, kuriame Anna dar nėra pagriebusį ginklo, o viskam pasikartojus iš naujo Peteris sėkmingai išvengia mirties. Šis Haneke's ėjimas – ne tik tiesmukas, bet ir tariamai „primityvus“, itin papiktinęs daugelį kino gerbėjų.

Paradoksaliu būdu vieno iš smurtautojų atgal prasukta ir atšaukta mirtis koncentruoja savyje visus tris Aristotelio išskirtus

fabulos komponentus – peripetiją, atpažinimą ir patetinį įvykį. Tačiau svarbiausias dalykas čia yra tas, kad, priešingai nei Aristotelio poetikos atveju, kur šie komponentai tarnauja konstruojamai fabulai, Haneke paverčia juos paties žiūrovo transformacijos proceso dalimi. Peripetiją Aristotelis nusako kaip „veiksmo pasikeitimą visiškai priešinga kryptimi“ (Aristotelis 1990: 290). Pasak Aristotelio, idealiu atveju peripetija lydi ir atpažinimą – taip, pavyzdžiui, yra Edipo atveju, kur baisios tiesos apie jo paties nužudytą tėvą ir vestą motiną atvertis dramatiškai apverčia visą Edipo pasaulį. Haneke’s skandalingojo epizodo atveju išvydęs taip tiesmukai nuotoliniu pultu atsukamą atgal smurtautojo Peterio žūtį, žiūrovas tiesiog negali neatpažinti iš pagrindų pakeisto vizualinio reginio pobūdžio, esmiškai nulemiančio ir žiūrovo naująjį vaidmenį. Po šio skandalingojo epizodo tampa aišku, kad Haneke’s „Smagūs žaidimėliai“ – tai filmas ne apie smurtinius degeneratų veiksmus kažkur Austrijoje ir Amerikoje, o apie patį žiūrovą kaip bejėgį vizualinės prievartos manipuliacijos taikinį. Šis suvokimas ir yra esminis filmo patetinis įvykis, savo intensyvumu pranokstantis visus naratyve vaizduojamus prievartos veiksmus.

Tačiau šis epizodas turi tokį milžinišką krūvį, kad jį būtina nusakyti ne tik Aristotelio poetikos, bet ir visos dabartinės vizualinės kultūros prasminiame kontekste. Nuotolinio valdymo pultu realizuojamas šokinėjimas nuo vieno kanalo prie kito, vadinamas *zappingu*, jau seniai traktuojamas ne vien kaip periferinis techninis fenomenas. Bernhardas Stiegleris mąstymą kaip *zappingą* mano esant vieną esminių šiandienos technologinio pasaulio charakteristikų (Stiegler 2008). Savo veikale „Scenos iš postmodernaus gyvenimo“ Beatriz Sarlo

jaudžia *zappingą* į postmodernios mąstysenos tirštumą (Sarlo 2001). Tiek Stiegleris, tiek Sarlo aprašo dvejetainį *zappingo* pobūdį, išryškindami vienas kitą papildančius *zappingo* aspektus. Viena vertus, *zappingas* keičia tiek dėmesio režimą, tiek vaizdo montažą, būtinas jungtis pakeisdamas laisvais asociatyviais ryšiais. Antra vertus, *zappingas* išreiškia demokratinės visuomenės idealą ir laisvės pasirinkti simbolį.

Turint omeny šią *zappingo* prasminių aspektų įvairovę, galima mėginti įvardyti, ką tariamai primityviu antagonisto mirties atšaukimo epizodu norėjo išreikšti Haneke. Žinoma, šį įvykių prasukimo atgal momentą galima traktuoti kaip dar vieną atvejį, kai – šįkart vos ne pasityčiojimo forma – šaipomasi iš institucionalizuoto katarsio laukiančio žiūrovo. Tačiau ne mažiau svarbu ir tai, kad Haneke ne palieka žiūrovą dekonstruoto aristoteliškojo katarsio situacijoje, o žengia žingsnį toliau. „Įdarbindamas“ nuotolinį pultą, kuris jau seniai yra tapęs ne tik pasirinkimo, bet ir apatijos bei nedėmesingumo simboliu, Haneke sukonstruoja tokį dvigubo kodo „mazgą“, kurį „atristi“ gali tik intensyvus žiūrovo dėmesys. Taigi netgi akimirka, kurioje žiūrovui atveriamas manipuliavimo juo mastas, nėra galutinis filmo akcentas. Po jo žiūrovas turi galimybę dar kartą „prasukti“ visus filmo įvykius, bet ne tam, kad sugrįžtų į katarsį dovanojančio smurtinio kino ritmą, bet tam, kad paklaustų, *ka* iš tiesų reiškia žiūrėti smurtinį kiną, *koks* yra smurtinio kino žiūrovo statusas.

Vietoj išvadų

Tik žvelgiant paviršutinišku žvilgsniu gali atrodyti, kad perėjimas prie klausimų apie patį žiūrovą kine yra elementarus, kiekvienam filmui lengvai realizuojamas dalykas.

Savo programiniame tekste „Medija ir prievarta“ pats Haneke yra aptaręs, į kokią kampą yra įsprausti debatai apie vizualinės prievartos statusą šiandienos medijose ir mene. Viena stovykla – mes patys ją sąlygiškai pavadinkime „platonikais“ – tvirtina, kad medijos privalo jausti atsakomybę už visuomenę ir jos aktyvų formavimą, todėl neturėtų piktnaudžiauti smurtiniais vaizdais. Kita stovykla, priešingai, deklaruoja, kad medijos tik atlieka informavimo funkciją ir būtini žingsniai smurtui sumažinti turėtų būti atlikti ne medijų, o socio, kuri medijos atspindi. Haneke pabrėžia, kad šių nuostatų kova, kad ir kokia arši ji atrodytų, iš tiesų yra palanki abiem stovykloms, nes kiekviena iš jų randa progą įrodyti savo teisumą (Haneke 2010: 575). Užuoat ėjęs vienu iš šių tariamai poliariškai priešingų kelių, Haneke savo filmuose savęs klausia ne „kaip aš vaizduoju prievartą?“, bet „kaip aš žiūrovui parodau jo vietą akistatoje su prievarta ir jos vaizdavimu?“ (ten pat: 579). Taip performulavus klausimą matyti, kodėl abi pirmiau minėtos konkuruojančios stovyklos tam tikromis sąlygomis menkai viena nuo kitos tesiskiria, nes abi blokuoja Haneke's klausimo sužadinaimą refleksyvumą. Skiriasi tik refleksyvumo blokavimo formos – viena stovykla nesuteikia impulso apmąstyti prievartos vaizdavimo, nes jį iš anksto cenzūruoja kaip nekvestionuojamai žalingą, kita sukyla prieš cenzūrą ir kontrolę, bet kartu paverčia vizualinę prievartą neproblemišku fenomenu.

Haneke's keliamus klausimus blokuoja ir „taikomasis kinematografinis aristotelizmas“, kuris yra ne kas kita, kaip Haneke's

minėtų priešingų stovyklų patogus „bendras vardiklis“. Aristotelio poetikos principus sau palenkianti komercinė mašina legitimuoja prievartos vaizdavimą aristoteliško katarsio pažadu ir siekiu. Ardydamas šią sąjungą tarp kinematografinės prievartos ir katarsio, Haneke ne restauruoja „originalų“ Aristotelį ir jo poetikos principus, bet kuria tokį programiškai antiaristotelinį meną, kuris įgyja žiaurumo kino formą.

Prancūzų aktorius Antonenas Artaud tvirtino, kad tik žiaurumo teatras vienintelis gali išgelbėti į krizę papuolusį Vakarų teatro meną. Inspiruotas Artaud, žiaurumo kino fenomeną aprašė ir kino teoretikas Andre Bazinas. Būtent tokį, su pirminėmis Artaud intencijomis sutampantį, žiaurumo kiną Haneke's kūryboje suranda kino teoretikas Oliveris C. Speckas. Ieškodamas raktų į Haneke's žiaurumo kino specifiką ir pasitelkdamas Artaud bei Gilles'io Deleuze'o nuostatas, Speckas primena, kad žiaurumo teatro ir kino tikslas – ne atskleisti visą tiesą apie žiaurumą, bet sukurti situaciją, iš kurios žiaurumas gali būti suvoktas. Toks teatras ir kinas iš tiesų yra „žiaurus“ žiūrovui, nes būtent jam perkelia aktyvios interpretacijos prievolę (Speck 2010: 54).

Haneke's „Smagūs žaidimėliai“ yra idealus tokio žiaurumo kino pavyzdys. Jis tikslingai suardo klasikinį naratyvą, sykiu sunaikindamas iliuziją, kad visą būtiną darbą prievartos kine vietoj žiūrovo atliks institucionalizuotas katarsis. Pažymėtina, kad erdvę klausimui „kaip aš žiūrovui parodau jo vietą akistatoje su prievarta ir jos vaizdavimu?“ Haneke atveria ne iššokdamas iš formatuotų standartinių kūrinių srauto, bet iš jo paties ir jo manipuluojamomis priemonėmis.

LITERATŪRA

- Aristotelis, 1990. *Rinkiniai raštai*. Vilnius: Mintis.
- Brinkema, E., 2010. How to Do Things with Violences. In: R. Grundmann ed., *A Companion to Michael Haneke*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Grundmann, R., 2010. Between Adorno and Lyotard: Michael Haneke's Aesthetics of Fragmentation. In: R. Grundmann ed., *A Companion to Michael Haneke*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Haneke, M., 2010. Violence and The Media. In: R. Grundmann ed., *A Companion to Michael Haneke*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Kantas, I., 2015. *Praktinio proto kritika*. Vaga: Vilnius.
- McLuhan, M., 2003. *Kaip suprasti medijas*. Vilnius: Baltos lankos.
- Milerius, N., 2013. *Apokalipsė kine: filosofinės prielaidos*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- Platonas, 1981. *Valstybė*. Vertė J. Dumčius. Vilnius: Mintis.
- Sarlo, B., 2001. *Scenes from Postmodern Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Speck, Oliver C., 2010. *Funny Frames: The Filmic Concepts of Michael Haneke*. New York: The Continuum.
- Stiegler, B., 2008. *Prendre soin, de la jeunesse et des generations*. Paris: Flammarion.
- Watkins, P., 2010. *23 Notes on The Media Crisis*. Barcelona: Museu d'art Contemporani de Barcelona.
- Wheatley, C., 2009. *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of The Image*. New York, Oxford: Berghahn Books.

THE CRITIQUE OF VISUAL VIOLENCE AND “APPLIED ARISTOTELIANISM” IN M. HANEKE’S “FUNNY GAMES”

Nerijus Milerius

Abstract. The article analyses the question of cinematic visual violence and the case of M. Haneke's "Funny Games". Serial products of contemporary visual culture are constructed in accordance with the rules of the so-called "applied Aristotelianism". How the industry of visual entertainment redevelops Aristotle's "Poetics" is especially evident in the films of entertaining visual violence. Aristotle's theory is treated not only as the principle that provides legitimate basis to depiction of violence, but also as a rule that allows to achieve "an institutionalized catharsis".

The strong links between cinematic visual violence and "applied Aristotelianism" allow us to understand why the criticism of entertaining visual culture quite often coincides with the desire to deconstruct the laws of classical narration. It is precisely the strategy undertaken by Haneke in "Funny Games". Haneke negates the two basic principles of Aristotelian poetics. Firstly, he deconstructs the experience of visual pleasure and, therefore, prevents the viewer from experiencing catharsis as reward. Secondly, by twice rewinding the same violent act, Haneke refocuses attention from the narration to the viewer, and turns the latter into the main "character" of the film. Both modifications transform "Funny Games" into the field of polemics with the industry of entertaining visual violence.

Keywords: visual violence, catharsis, Aristotle's "Poetics", Haneke

Įteikta 2015 m. gegužės 10 d.