

ЕФЕМЕРНА СЕНТИМЕНТАЛЬНІСТЬ У СВІТІ ТВОРІВ ГАСПАРА НОЕ

Статтю присвячено аналізу творчості одного з найбільш неоднозначних режисерів сучасності, адже оцінювання його творчого доробку варіює від беззастережного прийняття й захвату до так само беззастережного відторгнення й навіть остраху. Автори намагалися, попри всю провокативність деяких епізодів, підважити надто квапливі судження, роздивитися у фільмах Гаспара Ное ту естетичну й чуттєву їх сторону, яку назвали ефемерною сентиментальністю. Поворот до сентиментальності характерний для доби метамодернізму, після постмодерністської іронії й деконструкції, але він ефемерний у тому сенсі, що поверховий погляд може не вловити її. У глядача залишається лише непевне відчуття чи враження. Завданням цієї статті було його артикулювати.

Опрацьовано 8 фільмів Гаспара Ное (суцільна вибірка), які існують окремо, а не як новели у складі чогось іншого. До їх інтерпретації залучено, зокрема, інструментарій психоаналітичної теорії Жака Лакана, що видавався найбільш релевантним у цьому випадку.

Ключові слова: кінематограф сучасності, Гаспар Ное, сентиментальність, ефемерність, лаканівський психоаналіз.

Гаспар Ное – французький режисер аргентинського походження, одружений зі сценаристкою своїх ранніх фільмів боснійського походження Люсіль Хаджихалілович (можливо, її південнослов'янське коріння нам далі знадобиться). Дебютував 1991 року короткометражною «Пададь» («Carné»), після якої був повний метр «Один проти всіх» (1998), а 2002-го під час прем'єрного показу в Каннах «Незворотності», знятої у 2001-му, 250 глядачів залишили зал, дехто з них звернувся по медичну допомогу (Капралова 2019). А втім, ті, хто мав мужність додивитися до кінця, кажуть, що це прекрасний фільм про любов.

Постановка проблеми. Власне, питанням осциляції між брутальним і сентиментальним, огидним і естетичним і цікавимось ми тут. Написанню цього тексту, як і попереднього виступу на конференції «Дні науки НАУКМА», передували численні консультації як із компетентними у творчості Гаспара Ное людьми, так і з тими, хто розуміє той специфічний напрям творчої обробки й переробки світу, до якого Ное, на нашу думку, належить. В одній з таких бесід було сказано, що це повернення до сентиментальності (пор. Галкін 2018). Нехай так. Якраз на внеску в нову сентиментальність і одного з найпровокативніших режисерів сучасності спробуємо це розібрати.

Методами дослідження є суцільна вибірка і мотивний аналіз, тобто пошук повторюваних

значущих мотивів у суцільному корпусі творів одного режисера.

Фільмографія, якої ми дотримуватимемося в хронологічному порядку:

- «Пададь» («Carné»), 1991;
- «Один проти всіх», 1998;
- «Незворотність» («Irreversible»), 2002;
- «Вхід у порожнечу» («Enter the Void»), 2009;
- «Любов», 2015;
- «Екстаз» («Climax»), 2018;
- «Вічне світло» («Lux Aeterna»), 2019;
- «Vortex», 2021.

Оригінальні назви наведено там, де вони релевантні, цебто переклад не зовсім відображає їх.

Виклад основного матеріалу. Згідно із З. Фрейдом (Freud 1984, 343–450), К. Леві Стросом і Ж. Лаканом, заборона інцесту є основою культури. У першій же короткометражці «Пададь» цей факт підважується. «Вона стала схожа на жінку, і це так дивно...» Недарма ми звернули увагу на боснійське походження сценаристки, бо «Тридцять любов Марини» В. Сорокіна 1982–1984 рр. вона читати могла (це лише здогад). Принаймні надмірна любов до дочки помітна вже тут, як і мотив помсти на гарячу голову, що, як відомо, має подаватися холодною. Не судилося. І втратив усе.

Ще жорсткіше виглядає все в повнометражному дебюті «Один проти всіх» (1998). Параноїдальна атмосфера фільму, за свідченням самого

Гаспара Ное, походить від «Таксиста» («Taxi Driver») Мартіна Скорсезе (1976). Ті самі актори, та сама сценаристка і те саме неймовірне й несанкціоноване кохання. Саме звідси славетний титр: «У вас є 22 секунди, щоб перестати дивитися цей фільм... 21... 20... 19... 18...». Потім з'ясовуємо, що все це відбувалося в його голові. Але ефемерна сентиментальність лишається. «Наша любов надто сильна, її не оцінять люди». Заборона інцесту все ж працює, хоча й не в тому реєстрі, де б ми хотіли її бачити. Це одна з провокативних рис Гаспара Ное.

Все це підхоплюється початковим діалогом «Незворотності», який без раннього фільму незрозумілий. Але про «Незворотність» треба окремо, це найбільш знакова подія в кар'єрі Гаспара Ное.

2002 року «Незворотність» було не просто дивитися. Про 250 глядачів, які залишили зал на прем'єрі у Каннах, нам відомо (Капралова 2019). Причини різні. Когось нудить від повільного руху камери по колу зліва направо, зі специфічною гаспарівською синтезаторною ногою. Когось – від сцени брутального вбивства в клубі «Ректум». Вбивства, яке, як з'ясується потім, є всього лиш невдалою спробою помсти не тому і не за те (помсту не подають на гарячу голову, пам'ятаймо).

Далі фільм розвивається у зворотному хронологічному порядку. (Є режисерська версія в прямому, вона ще важча для сприйняття.) Прокатна версія переходить далі до дев'ятихвилинного згвалтування головної героїні, Алекс (Моніка Белуччі), яке сталося просто через невдалий перехід вулиці підземним шляхом, а все це через сварку з нинішнім і колишнім на вечірці. Їй сказали, що так іти небезпечно, але ж ми всі віримо в безпечний світ, у якому живемо. Насправді ж повертаєш не в той перехід – і все (ще один із меседжів Гаспара Ное, вартий уваги). До цього епізоду є візуальна паралель з «Останнього танго в Парижі» (1972) Бертолуччі, але там усе не закінчувалося вбивством її, там на її пістолет напрошувався він сам (про пістолет із трьома патронами, відібраний у матері своєї подружки, згадаймо «Один проти всіх»).

«Незворотність» розвивається далі, у зворотному напрямі. Маємо дуже сентиментальний діалог на трьох, з колишнім і теперішнім, у потягу метро. Цей діалог здатен перевернути уявлення чоловіків про свою гідність...

Далі ще попередня сцена. Вона (Алекс) дізнається, що вагітна, і далі в уяві спить у позі ембріона на тлі дітей, що гасають на галявині.

Все, завіса.

І от, незворотним є те, що сталося. Не склалося, не судилося. Сентиментальність цього кіно-тексту саме в цьому: ти не можеш повернути те, що було можливістю, а стало нічим, мертвим тілом на візку. І помста вже нічого не міняє, хоча вона і «право чоловіка», як сказано у фільмі.

Жанр «Входу в порожнечу», показаного публіці 2009 року, сам автор визначив як психоделічну мелодраму. Хрестоматійні відомості про мелодраматичний модус фантазування підказують нам, що йдеться про постійне відтермінування, запізнення. Непопадання в такт подій. Тут цього буде вдосталь, як і психоделіки.

Дія відбувається в ефемерному Токіо, де головний герой, на ймення Оскар, розгортає свій наркобізнес. Він і сам вживає екзотичну речовину (DMT), дія якої триває всього 6 хвилин, але за цей час проживається все життя, оскільки її хімічний склад ідентичний тому, що виробляє мозок у момент смерті. На початку ми бачимо Оскара саме під дією наркотику, з симптоматичними словами «тут балкон, не підходити до балкона» та розгляданням свого спотвореного образу в дзеркалі. Між іншим зауважимо, що Оскара в обличчя ми бачимо отут у дзеркалі єдиний раз, зазвичай він показаний зі спини, і бачимо ми його візаві... це поки він живий. Коли він уже (гадано) мертвий, бачимо все суб'єктивною камерою. Прийом нагадує «Леді в озері» 1946 року, єдиний в історії фільм, знятий начебто очима протагоніста.

Далі йде розмова про «Тибетську книгу мертвих», яку дав йому почитати приятель. Ідея в тому, що після смерті люди опиняються між двома світами. Є можливість перейти на вищі плани, але більшість надто прив'язана до світу цього й прагне повернутися. Тоді їм показують пари, що кохаються, і вони можуть обрати ембріон, у якого реінкарнуватися. Все це під кінець фільму буде.

Оскар привіз у Токіо свою сестру, яка під час зустрічі питає: «А схожа я тепер на жінку?», що є відсиланням до відповідного епізоду ще з короткометражки 1991 року. Він вводить її в коло друзів, вона стає танцівницею, а далі його, ще під дією речовини, раптово застрелили в барі з назвою «The Void», «порожнеча», входом у яку й названо фільм (типове для Гаспара Ное подвійне кодування, така собі внутрішньотекстова семіотика, яку побачимо ще у фільмі «Любов»). Далі ми весь час не знаємо, чи він і справді мертвий і мандрує між світами, чи це продовження його галюцинацій, які досить яскраво візуалізовані.

Він обіцяв сестрі її не покидати. Тож він весь час змушений повертатися, коли круглі портали виводять його на вищі плани. Не можемо не відмітити тут своєрідну семіотику цих переходів через портали. Будь-який округлий предмет стає медіатором між світами, а далі бачимо білий шум на екрані й чуємо високу ноту, яку навіть іноді цитують самотійно в ютубі. За семіотичним каноном Ч. С. Пірса (Nöth 1998, 70–81), це так званий потенційний знак, перший рядок першої колонки знакових тріад, «потісигнум», знак, який ще не стався як знак, але може статися. Тут поступово ми звикаємо, що такі кадри означають трансценденцію, і білий шум набуває своєї сигніфікації.

Зворотний перехід, у цей світ, означено ракурсом згори. Саме так, досить естетизовано, показано зачаття сестри Оскара в готелі «Love». Камера рухається по колу справа наліво, це втихомирює, тоді як у «Незворотності» вона рухалася по колу зліва направо, і від цього нудило глядачів.

Зрештою, Оскар перевтілюється в дитину своєї сестри. Пологи показано, як у старому кіно, коли на камеру накидали тонку тканину для розмивання зображення (попередній же аборт знято доволі натуралістично, як і повернення після нього через портал).

І мелодрама, і сентиментальність, яка є вторинним почуттям, що вже не матиме прямого сенсу.

Наступним за хронологією іде якраз фільм «Любов» (2015). Любов – це не сентиментальність, це безпосереднє почуття, яке, згідно з античними теоріями (Туренко 2017, 54–97), має два різновиди, які часто розширюють до чотирьох: агапе, філія, ерос, сторге (або ж манія). Шлях безпосередньо від агапе до сторге маємо в «Один проти всіх». Перетворення еросу на філію маємо в діалозі в метро в «Незворотності». У фільмі «Любов» маємо зустріч запрограмованого еросу з чимсь випадковим, що завжди чекає за рогом.

Софістикована пара, яка складається з американського режисера і французької художниці, вирішує запросити третьою свою малолітню сусідку. Виходить так, що під час відсутності софістикованої Електри примітивна «малолетка» запросила його до себе... і тепер вони виховують трирічну дитину. Чи існувала взагалі Електра, чия мати цікавиться по телефону, чого та вже місяць не відповідає. Може, й ні. У нещодавньому американському фільмі «Думаю, коли це все скінчиться»

спостерігаємо придуману самим протагоністом софістиковану жінку, якої ніколи й не було. У Гаспара Ное маємо прикінцеву репліку: «Я заплутався».

Ще, з найпершої короткометражної стрічки: «Мораль. Більшість дітей народжується внаслідок випадковості». Так сталося й тут.

Особиста семіотика Гаспара Ное, або ж друге означування (не в системі, а у висловлюванні), виявляє себе в тому, що головний герой назвав сина Гаспаром, а його антагоніста – «колишнього» його подружки Електри, об чію голову він по-американськи розбиває пляшку в картинній галереї, – звати Ноем. Ной здає його в поліцію, де з вуст інспектора звучить цікава «мораль»: «Ну що ти зі своїми американськими цінностями власності й ревнощів... Давай я поведу тебе в нічний клуб». Повів. Не допомогло.

Правду кажучи, фільм з усіх найслабший кінематографічно, через надмір еротичних (якщо не хардкорних) сцен, які руйнують наратив. Вони самодостатні, й оповідь вже відходить на другий план (Жижек 2000). Хоча тут вона все ж таки є, і полягає в так званому сміху богів.

Його дуже чутно у фільмі «Екстаз» («Climax»), 2018. Сміх богів – це та трагічна іронія, що притаманна класичній трагедії, і не варто плутати її з постмодерністською. Боги знають те, чого не знають смертні. Хор знає те, чого не знають прота-, девтера- і тритагоністи. Коли Агамемнон в Есхіла ступає на пурпуровий килим, розстелений йому підступною дружиною, сміх богів чуємо лише ми. Він же перебуває у своєму нарцисичному світі.

У ньому ж перебувають учасники балетної трупи перед гастролями, на вечірці. Тільки от хтось підлив їм щось у каструлю з сангрією (є навіть інтернетні меми про це). Підлітою речовиною виявився ЛСД, яким одна з них лікувала очі. І от, вони відчують, що з ними щось відбувається, не можуть зупинити це й не розуміють, що це. Боги сміються. Потім вони вже розуміють, що це, але боги сміються знов, бо в їхньої керівнички нема антидота. Тож макабричне дійство триває, з випадковим убивством, випадковими сексуальними квір-стосунками, з дитиною керівнички, безнадійно зачненою в ліфті... Врешті-решт, бачимо поглядом знизу вгору (він відповідає якраз ракурсу вбитого хлопця) поліціянта з собакою і чуємо його голос: «Вона мертва». Це про їхню керівничку.

Боги посміялися на славу. Важко сказати, чи світ Гаспара Ное є язичницьким. Він може бути індуїстсько-буддійським, як у «Вході в порожнечу», античним, як в «Екстазі» (згадаймо

ще «Вакханок» Еврипіда), світом закону таліону, як у ранніх фільмах, включно з «Незворотністю». А чи стане він християнським?

Позірно. У сюжеті про спалення відьом. Як відомо, це не середньовічний, а ранньомодерний сюжет. «*Malleus maleficarum*» («Молот відьом») датується ще XV століттям, проте маємо на руках італійський трактат «*Practica causarum criminalium*» 1566 року з промовистим розділом «*De striges*» (Cargius 1566). Відьми бувають різні. Навіть у ранньомодерній уяві.

У середньометражному «Вічному світлі» («*Lux Aeterna*») акторки потраплять у пастку гри у відьом «як начебто», і та з них, яка хоче повторити пригоду актриси Т. Дреєра зразка 1928 року (роль виконує Шарлотта Гінзбург), таки згорає заживо за божевільним задумом трохи хворого на голову оператора, який знімав ще з Годаром... хоча ми ні в чому не певні, індивідуальна семіотика Гаспара Ное працює так, що високий звук і мерехтливе світло можуть означати трансценденцію, от тільки до кінця невідомо, яку саме. Побутові діалоги на сексуальні теми, які утворюють референційний пласт фільмів нашого режисера, мусимо опустити. Лишається тільки гола правда самотності людини перед маніпулюванням нею (друга зі співбесідниць початкового діалогу опиняється в замкненій кімнаті, «а де всі?»). Це кіно знято архаїчним прийомом поділу екрана на дві половинки, чесно кажучи, порівняно з динамічною камерою «Незворотності» – великий крок назад.

Але Гаспар Ное любить кроки назад. Це не тільки Дреєр, «Леді в озері», «Таксист». На «Вхід у порожнечу» вплинув, за його словами, фільм Стенлі Кубрика «Космічна одіссея 2001». Не тільки гнітючою атмосферою вічного відтермінування (2 години 41 хвилина), а й ретроспективним проживанням усього життя назад, аж до стану ембріона. Дорівнює дії ДМТ, у часи Кубрика, мабуть, ще невідомого.

Висновки. Тепер трохи аналітичної частини. Почнемо з того, з чого й починали. Заборона інцесту як основа культури чітко виписана вже в «Тотемі і табу» Зигмунда Фрейда 110 років тому. Неодноразово підважувалася в літературі й кіно. Зазначимо, що це підважування властиве не лише Гаспарові Ное, в якого стосунки брата і сестри, скажімо, прокреслені лише пунктиром в «Екстазі», а от у найвпливовішому серіалі сучасності «Гра престолів» роман Джайме і Серсеї нічим не прикритий, і ми сприймаємо це як даність. У чому різниця? Здається, в модусі фантазування (Собуцький 2020, 72–7). Коли відверте фентезі поміщено

у уявні середні віки, яких ніде і ніколи й не було, наше сумління спокійно спить. Коли ж ті самі сюжети бачимо в Парижі чи Токіо, вони небезпечно наближаються. Ми їх сприймаємо не як уявне вже, а як «реальне» за Жаком Лаканом (Lacan 1999). Те саме можемо сказати й про 9-хвилинне звалтування в переході в «Незворотності», тоді як подібних сцен у тій же «Грі престолів» вистачає.

Лаканівське «реальне» не зовсім зовнішня реальність, а радше загроза внутрішнього розпаду уявної цілісності, яка нелегко дається суб'єктові. Наближення реального, навіть шматочка його, викликає тривогу (чому присвячено однойменний том «Семінарів»). Якщо у світі фентезі ми легко миримося з тим, що є *outrageous*, бо в реальному житті (інше значення слова) цього не може статися, то подібні події в майже реальності, просто отут за рогом, викликають відчуття того, що англійською називають *awesome*. Незважаючи на всі протилежні дані, ми наївно й далі віримо, що світ безпечний. І ми в ньому – господарі своєї власної безпеки. Тих, хто нас тішить цією ілюзією, показуючи жадливе й потворне у фантазійному часопросторі, тим самим натякаючи, що тут і зараз усе інакше, ми любимо, як Джорджа Мартіна. Тих же, хто нас тикає носом у реальне, як Гаспар Ное, сприймаємо не без підозри.

У першому повністю збереженому семінарі Ж. Лакана 1953–1954 рр. ідеться про стики трьох регістрів психоаналітичного поля – реального, уявного, символічного. На стикові уявного з реальним розташована ненависть. На стикові символічного і реального – незнання. Як пристрасть, палке бажання не знати чогось. Любов же міститься на стикові символічного й уявного. Перераховані вище її види зустрічаються у світі Гаспара Ное всі разом. *Eros* переходить у філію, як у діалозі в метро в «Незворотності», *agape* – у *манію* або ж *сторге* – у стрічках 1991 та 1998 років з тими самими акторами й дійовими особами. Всі види любові небезпечно близькі, от тільки *філія* в *eros* не переходить, лиш навпаки. Все інше може варіювати, що знов-таки викликає тривогу «реального». Як знаємо з тих же лаканівських семінарів, міфологічний Едип осліпив себе. Едипальна сцена («першо-сцена» в термінах психоаналізу) є у «Вході в порожнечу». *Life hurts, love hurts*. Якщо ми знаємо і приймаємо це, фільми Гаспара Ное нам не протипоказані.

Окремо про «Vortex». Це фільм про вмирання, маразм, деменцію. Блискуче зіграв самого себе Даріо Ардженто, 1940 року народження...

Гаспар Ное всього лише 1963-го. Потрапляємо у світ вічних повторів і вічних банальностей, якими характеризується глибока старість. «Кіно – це сон уві сні». Розбудіть мене, якщо я сплю. У цьому фільмі є індивідуальна семіотика Ное, і тоді, коли вибілений екран означає смерть

персонажа, і тоді, коли ми просто розуміємо *vortex* як перехід між світами (як усі круглі предмети у «Вході в порожнечу»).

З огляду на «Метамодерністський маніфест» (Turner 2011), Гаспар Ное завжди на полюсі щирості.

Список використаної літератури

Галкін, Лук'ян. 2018. «Як це дивитись... коли любиш Ное за сентиментальність». *Moviegram*. <https://moviegram.com.ua/how-to-watch-climax/>

Жижек, Славой. 2000. *Метастази насолоди*. Київ: Альтернатива.

Капралова, Анастасія. 2019. «Незворотність» Гаспара Ное: експерименти з часом, помста та руйнування краси». *Пломінь: Видавництво, лекторій та медіа про контркультуру*. <https://plomin.club/the-irreversibility/>

Собуцький, Михайло. 2020. «Знакові мотиви в сучасному серіалі». *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури* 3: 72–7. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2020.3.72-77>.

Туренко, Віталій. 2017. *Антична філософія любові*. Київ: Вадекс.

Carerius, Ludovicus. 1566. *Practica causarum criminalium*. Venetiis.

Freud, Sigmund. 1984. *Psychoanalyse. Ausgewählte Schriften zur Neurosenlehre, zur Persönlichkeitspsychologie, zur Kulturtheorie*. Hrsg. v. Achim Thom. Frankfurt: Reclam.

Lacan, Jacques. 1999. *Écrits techniques: séminaire 1953–1954*. Translated by B. Fink.

Nöth, Winfried. 1998. *Panorama da Semiótica de Platão a Peirce*. Sao Paulo: Annablum.

Turner, Luke. 2011. “The Metamodernist Manifesto.” *Luke Turner's personal site*. <https://luketurner.com/the-metamodernist-manifesto>.

References

Carerius, Ludovicus. 1566. *Practica causarum criminalium*. Venetiis.

Freud, Sigmund. 1984. *Psychoanalyse. Ausgewählte Schriften zur Neurosenlehre, zur Persönlichkeitspsychologie, zur Kulturtheorie*. Hrsg. v. Achim Thom. Frankfurt: Reclam.

Halkin, Lukian. 2018. “Yak tse dyvytys... koly liubysh Noe za sentymentalnist.” *Moviegram*. <https://moviegram.com.ua/how-to-watch-climax/> [in Ukrainian].

Kapralova, Anastasiia. 2019. “«Nezvorotnist» Gaspara Noe: eksperymenty z chasom, pomsta ta ruinuвання krasy.” *Plomin*. <https://plomin.club/the-irreversibility/> [in Ukrainian].

Lacan, Jacques. 1999. *Écrits techniques: séminaire 1953–1954*. Translated by B. Fink.

Nöth, Winfried. 1998. *Panorama da Semiótica de Platão a Peirce*. Sao Paulo: Annablum.

Sobutsky, Mykhailo. 2020. “Significant Motifs in a Contemporary Television Series.” *NaUKMA Research Papers. History and Theory of Culture* 3: 72–7. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2020.3.72-77> [in Ukrainian].

Turenko, Vitalii. 2017. *Antychna filosofia liubovi [Ancient Philosophy of Love]*. Kyiv: Vadex [in Ukrainian].

Turner, Luke. 2011. “The Metamodernist Manifesto.” *Luke Turner's personal site*. <https://luketurner.com/the-metamodernist-manifesto>

Žižek, Slavoj. 2000. *Metastazy nasolody [The Metastases of Enjoyment]*. Kyiv: Alternatyva [in Ukrainian].

Mykhailo Sobutsky, Oksana Ozarchuk

EPHEMERAL SENTIMENTALITY IN GASPAR NOÉ'S CREATIVE WORLD

The article focuses on the imaginary, yet somewhat real world created by one of the most contradictory filmmakers of our time, Gaspar Noé. Noé is a French director of Argentinean origin, born in 1963. His works received both admiration and criticism over the past decades. He is criticized for the brutality of any episodes and motifs, yet adored by those who can appreciate the hidden sentimental overtone of his films. The emotional impact of his works is ephemeral and difficult to grasp at once, yet it lingers on. The initial episodes of the “Irreversible” can cause nausea, but the latter ones (edited in an inverted chronological sequence) possess an inevitable hint of vain hopes of happiness. Gaspar Noé labeled his next film, “Enter the Void,” a “psychedelic melodrama.”

We traced this ephemeral sentimental mood from the earliest short “Carne” (1991) to the director's releases of 2018–2019. All the forbidden topics (not so much forbidden in the contemporary cinema) appear in Gaspar Noé's films: excessive violence depicted too realistically, drugs of various kinds, soft porn, even hardcore (in “Love”). One can see the incest taboo, regarded by anthropologists to be the core of culture, suspended here (not for the first time in the contemporary cinema as well). Nevertheless, the sentimental aura dissolves it all.

The world of Gaspar Noé's creative work is dangerous and unpredictable. You can take a wrong turn in the city, be raped and cruelly murdered. You can enter “The Void” (a bar named so) and be accidentally shot. And then you wonder if the *Tibetan Book of Dead* gives you a chance of return, in the womb of your own sister, as a child of your friend.

A fantastic world, but much too keen to the real one. In a true fantasy, “Game of Thrones” for example, we find as much violence, rape, incest, burning a witch alive (compare the latest Noé's production, *Lux Aeterna*). But you do not feel it. Fantasy is a safe medium of releasing our primitive fears and drives in a suspended mode: it never was so, the fake medieval world of George Martin does not exist. The world of Gaspar Noé exists, it is crammed into modern cities and waits around the corner.

Here we need the aid of Lacanian psychoanalysis. To interpret the difference, one must take into account Jacques Lacan's concept of "the Real". If the Real (not the outer reality, but Real inside the human being) comes too close to us, we feel fear and anxiety. If the Real crosses the Imaginary (vain hopes for happiness, for example), such an intersection provokes hatred. If the Real crosses the Symbolic, it provokes a vigorous desire not to know. Those who blame Gaspar Noé feel this desire. Those who appreciate him try to encompass the polarity of abomination and sentimentalism in the real world.

Keywords: contemporary cinema, Gaspar Noé, sentimentality, ephemeral, Lacanian psychoanalysis.

Матеріал надійшов 14.03.2023



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)