

УДК 130.2

Максим Карповець

**ПЕРСПЕКТИВИ ГЕРМЕНЕВТИКИ КІНО:
ВИПАДОК ПРОЧИТАННЯ ФІЛЬМІВ БЕЛА ТАРРА**

У статті осмислюється перспектива герменевтики кіно як специфічної методологічної передумови розуміння авангардних фільмів, зокрема творчості угорського режисера Бела Тарра. Попри супротив фільмів інтерпретації, герменевтичні процедури вичитування смислу максимально виходять із контексту, внутрішньої органіки тексту, але й водночас не прикріплені до авторського задуму. Таким чином, герменевтика кіно є подвійним завданням: як пошуком імманентних смислів кінофільмів, так і реконструкцією смислових пластів кіно як тексту культури.

Ключові слова: філософія кіно, герменевтика, авторське кіно, авангард, філософія культури.

М. Карповець. Перспективи герменевтики кіно: случай прочтения фильмов Бела Тарра

В статье осмысливается перспектива герменевтики кино как специфической методологической предпосылки понимания авангардных фильмов, в частности творчества венгерского режиссера Бела Тарра. Несмотря сопротивление фильмов интерпретации, герменевтическая процедура вычитки смысла максимально выходит из контекста, внутренней органики текста, но и одновременно не прикреплена к авторскому замыслу. Таким образом, герменевтика кино ставит перед собой двойную задачу: как поиск имманентных смыслов кинофильмов, так и реконструкцию смысловых пластов кино как текста культуры.

Ключевые слова: философия кино, герменевтика, авторское кино, авангард, философия культуры.

M. Karpovets. The Prospect of Hermeneutics Cinema: The Case of Reading the Films of Bela Tarr

The prospect of hermeneutics cinema as a specific methodological background for understanding the avant-garde films, including works of Hungarian director Bela Tarr, is presented

in paper. Despite the resistance of films to the interpretation, hermeneutic process as meaning goes out of the context. At the same time does not hermeneutic interpretation is not fixed to the author's intention. Thus, hermeneutics of film has a double challenge: the search of internal meanings in the movies and reconstruction the semantic levels in films as a cultural texts.

Keywords: *philosophy of cinema, hermeneutics, film auteur, avant-garde, philosophy of culture.*

І навіть у цьому девізі матеріалістів, які найчудесніше вважають цілком природнім, природне ж – як таке, що часто позбавлене смаку і є неправдоподібне, – відгукнувся Оттмар, – міститься влучна алегорія.

– Що ж мудрого ти вбачаєш в старій приказці? – позіхнувши, запитала Марія.

Е.Т.А. Гофман «Магнетизер»

Людина завжди перебуває в полоні культури, але з іншого боку, людина так само володіє культурою, а тому спроможна реконструювати її смислове ядро різними засобами та способами. Очевидно, кіно є тим феноменом, яке так само найбільше тримає наші *spirit* і *mind* в полоні; гіпнотизує і чарує доти, доки ми не усвідомлюємо, що й самі можемо змінити його. Напевно, можна виокремити два найбільш продуктивні шляхи такого перевороту: спробувати самому знімати кіно або ж спробувати про нього говорити. У цій статті нас цікавить саме другий аспект, тобто шляхи тлумачення кіно завдяки герменевтичним настановам. Ключові питання, що визначатимуть рух нашої розвідки, будуть такі: як ми можемо говорити про кіно? Про яке кіно ми можемо говорити взагалі? Також важливо з'ясувати, чи справді продуктивна герменевтика кіно в контексті таких неоднозначних фільмів, як роботи «Сатанинське танго» та «Гармонії Веркмейстера» Бела Тарра, де смисл зводиться до мінімальної інтерпретації або й повністю прирівнюється до значення, тобто буквального прочитання.

Бела Тарр справді є одним із найбільш цікавих феноменів кінця минулого століття, творчість якого важкого вписати не тільки в традицію угорського кіно, але й взагалі будь-яку відому традицію. Велика спокуса вважати цього самотнього художника

авангардом або представником так званого «повільного кіно»¹, що часто можна зустріти у рецензіях та дискусіях кінокритиків. Цікавим феноменом є це й тому, що творчість його далеко не однозначна, як видається з першого погляду, і не прагматична, як часто сам говорить Бела Тарр.

Щоб з'ясувати, як можна артикулювати його фільми, звернемося до філософської герменевтики, що на чолі із найбільш впливовим її представником Гансом-Георгом Гадамером². Саме він приймає практично всі рівні культури як ті, що можна проінтерпретувати, а тому пропонує множинність підходів до їх тлумачення. Тому герменевтика дуже близька до семіотики, про що зазначав Аристотель у праці «Про тлумачення»: «Промовлені слова є символами чи знаками (*symbola*) уражень чи вражень (*pathemata*) душі (*psyche*); написані слова є знаками проговорених слів» [1]. Упустимо детальне пояснення основних принципів і концептів герменевтики, маючи надію, що читач орієнтовно про них знає. Отож, на меті є бажання зрозуміти ситуацію і можливість інтерпретації (в герменевтичному сенсі і розуміння (*Verständnis*) світу Бела Тарра, припускаючи його символічність як той рівень буття смислів, що імпліцитно присутній у його фільмах.

Незважаючи на те, що спочатку Бела Тарр прагнув вивчати філософію, він завжди заперечував використання символів, алегорій чи присутність будь-якої метафізики у своїх фільмах. Угорський режисер аргументував це тим, що кіно має бути чітко визначене й означене у своїй герметичній цілісності. Особливо його дратувало те, що у його фільмах часто вишуковували смисли, про які він не тільки не здогадувався, але й зовсім не планував розмістити. Однак тут потрібно прояснити деякі речі.

Перш за все, ми повинні запитати себе: чи достатньо нам слів і мотивацій режисера, який ствердно вірить у свій одновимір-

¹ Детальніше про феномен повільного кіно можна почитати у тематичному випуску журналу про авторське кіно Cineticle: <http://www.cineticle.com/archive/277-4.html>.

² Зрозуміло, що однієї школи чи напряму філософської герменевтики годі шукати, але теоретична потуга ідей Гадамера мала і досі має колосальний вплив на розвиток гуманітарних студій. Про це: Dilworth D. A. *Philosophy in World Perspective: A Comparative Hermeneutic of the Major Theories*. New Haven: Yale University Press, 1989.

ний світ, де стіл є столом, а дорога є дорогою та ні чим більше? Чи ми повинні апелювати все ж таки до *реальності* кінотексту як єдиного контексту для наших герменевтичних розмислів (нагадаємо, що саме це важливе для вдумливого розуміння кіно)? Факти тексту повинні визначати дії інтерпретатора, запевняє нас Ганс-Георг Гадамер, однак йдеться також і про ключове поняття філософа, що й вирізняє його розмисли серед інших теорій – це «історично занурена свідомість», тобто *wirkungsgeschichtliches Bewußtsein* (Людмила Архипова пропонує такий український відповідник, як «бувальщина»), або ж іншим словами, це можна умовно позначити як традицію. Не випадково філософ у своїй програмній праці «Істина та метод» левову частину роботи присвячує саме цій проблематиці, тобто окреслює траєкторію встановлення традиції інтерпретації у європейській культурі. Він так і пише у передмові: «Мета поданих герменевтичних студій – показати, виходячи з досвіду мистецтва й історичного передання, весь герменевтичний феномен у повному його діапазоні» [3, с. 9]. Саме це є обов'язковою передумовою тлумачення тексту. Тобто перед нами завжди як текст, так і його контекст¹. Як би Бела Тарр не намагався заперечити алюзії та символи у своїх фільмах, останні так чи інакше будуть «занурені» в «бувальщину» або ж навпаки. Наприклад, політ вугілля у повітрі («Прокляття») відсилає нас до мотиву й потужної міфологеми левітації у Тарковського², що вже говорити про постійну присутність собак, дзеркал, дому та дороги³. Наскільки вони випадкові? Чи

¹ Від лат. – «поєднання, тісний зв'язок».

² Так, Srikanth Srinivasan розмірковує, що після смерті А.Тарковського на поширення його творчих ідей претендує найбільше Олександр Сокуров, проте все далі стає очевиднішим, що несподівано найбільш близьким до поезики Тарковського є все ж таки Бела Тарр і його «Сатанинське танго». Ориг. текст: Since the death of Andrei Tarkovsky, the search has been on for the heir to the throne he left behind. Many believed that his fellow countryman Alexander Sokurov would be the chosen one (...) But in a country a bit west to Russia, a Hungarian visionary called Béla Tarr had showed the world he had arrived, big time [srivanassan].

³ Щодо цього, зверніть увагу на важливий текст Д. Зам'ятіна про топоси дому та дороги у творчості Андрія Тарковського, зокрема на прикладі його найбільш відомого фільму «Дзеркало». «Неуверен-

повинен автор заперечувати появу тих чи інших значень, коли вже він немає достатньої влади над текстом, коли останній повністю потрапляє у полон різноманітних структур у культурі?

Навіть використовуючи вже таку на сьогодні застарілу логіку Ролана Барта, презентовану в його програмному постструктуралістському тексті «Смерть автора», можна не зважати на бажання режисера заперечити наміри аудиторії зрозуміти та розкрити смисл фільмів. Зокрема Барт зазначав: «Видалення Автора – це не просто історичний факт чи ефект письма: ним до основ перетворюється сучасний текст, чи, що теж важливо, сьогодні текст створюється та читається таким чином, що автор на всіх його рівнях ліквідується» [2, с. 387]. Можливо, Бела Тарр й читав Ролана Барта, а тому його серйозна анти-інтерпретативна позиція видається більш дивною. Якщо ж припустити протилежне, то Барт цілком справедливо фіксує неможливість Автора тримати в покорі свій текст, що стає мимоволі вже інтертекстом. Не випадково багато постмодерних письменників, розуміючи складність творення «самобутнього» твору, наповненого незмінним авторським замислом, капітулюють у безіменну гру в значення та форму. Достатньо ілюстративним є творчість Мілорада Павича, який хоч і далекий від поезики Бела Тарра (так само як і від багатьох інших сучасних йому письменників, що робить його парадоксально унікальним модерністом серед постмодерністів), однак цілком ясно репрезентує як тезу Ролана Барта, так і пастку, в яку потрапляє угорський режисер. Так, «Хазарський словник» Павича побудований як абсолютно «відкритий твір» для читача, що немов переймає функцію деміурга, тобто автора. Відтак, маємо типову для герменевтики ситуацію, коли відповідальним голосом у семіотичній грі стає саме читач, інтерпретатор, як єдиний, хоча далеко не остаточний, гарант можливості розуміння смислу. Підкреслимо, що деякі радикальні постмодерністи відмовляються також від смислу, скасовуючи можливість будь-якої герменевтики. Навряд чи Бела Тарр потрапляє до цієї категорії, адже той стверджує принаймні про наявність одного смислу – того, що є самоочевдним у тексті.

Ранні фільми Бела Тарра («Аутсайдер», «Великоблочні люди») адресують до традиції італійського неореалізму, а зокрема

до некомунікабельності Мікеланджело Антоніоні, а вже згадана стрічка «Прокляття» актуалізує низку екзистенціальних мотивів (більше в дусі Семюеля Беккета і навіть Уільяма Голдінга, аніж Жана-Поля Сартра чи Альбера Камю), як-от тотальна порожнеча і фатальність людського буття. Щодо Беккета, то в цій же смисловій площині перебуває дискусія про Бела Тарра, де в діалозі звучить теза: «Ти не згоден, що «Сатанинське танго» було змонтоване Пікассо, але я певен, ти погодишся зі мною, що всередині кожної сцени ми зрештою чекаємо на Годо» [6]. Крім того, також потрібно звернути увагу на одвічну дилему «автор/текст». Автор ніколи не може бути поза своїм текстом, а тому завжди є можливість упущеного, непобаченого і хибного. Як приклад, наведемо текст «Міссіс Деловей» лідера англійського модернізму і теоретика феміністичної антропології Вірджинії Вулф, яка запевняє нас, що творить урбаністичний текст і контекст очима жінки. Але чи справді це так? Чи не є це лише бажанням автора *бачити* свій текст таким, яким він хоче (але текст як вихідний культурний артефакт позбавляється авторської влади над ним – він вже в теренах *поступу культури* і її динаміки, але про це далі)? Уважно читаючи «Міссіс Деловей», не легко помітити, що переживання персонажів можуть мати як фемінну, так і маскуліну конотацію (або інакше: чи можливо поставити межу між цими переживаннями?). Схожа ситуація із фільмами Бела Тарра, який, чим далі віддаляється від можливості інтерпретації (а тому можливості розуміння), тим більше стає символічним і навіть міфологічним у своїй творчості, а тому цілком спроможний для герменевтичного прочитання. Інша річ, що Бела Тарр ускладнює інтерпретацію своїм бажанням скасувати будь-яку інтерпретацію, адже такий крайній випадок із боку режисера перетворюється на щонайменше черговий семіотичний ребус, який неодмінно треба розгадати.

Зауважимо, що під символом ми маємо дуже чітке визначення (принаймні для методологічних операцій): символ це *полісемантичний знак*. На відміну від простого знаку, він не просто називає речі, але й передбачає їх смисловий образ. У символа особлива «гносеологічна місія» – здатність говорити про потенційну незакінченість, дискурсивно недоступній сфері інтуїтивного (автор вже не володіє своїм текстом, коли той закінчений – текст, як паперовий корабель, запускається у відкриті води) або навіть

неусвідомленій формі відомого. Конкретизуючи, додамо, що полісемантичність визначається не стільки власним бажанням автора щось закласти (як це зумисно робили символісти, Гюстав Моро, прерафаеліти), а модусом прочитати чогось, але не чого-небудь. Тому ми завжди повинні, за словами Гадамера, бути повністю свідомими множинності прочитань, але в кінці зупинитися на одному, остаточному припису смислу. Складність тут у тому, що нема об'єктивного чинника, що вказав би про зупинку смислу. Справді, коли глядачу потрібно зупинитися у своїх інтерпретаціях? Де сигнал того, що він справді досягнув максимальної глибини розуміння? Крім того, відсутність сигналу просто може обернути дно розуміння на його поверхню, що поверне серйозне тлумачення на первинний етап наївного глядача або читача.

Тому вихідним у розумінні зрілих фільмів Бела Тарра (так званого «після соціально-критичного періоду») є те, що перед нами *притчі* людського буття. Можливо, Тарр свідомий того, що артикуючи свій текст як притчу, він одразу накличе на свої фільми шквал інтерпретацій і трактувань – чого тільки не повишукують любителі тлумачень! Відразу можна пригадати симптоматичне есе для свого часу Сюзан Зонтаг «Проти інтерпретації» (*Against Interpretation*), де авторка критикувала приписування значень для сучасного мистецтва та взагалі гостро реагувала на тогочасне концептуальне американське мистецтво, витоки якого в першу чергу сягають практик дадаїзму і Марселя Дюшана. Так, важливими є міркування про культовий фільм Алена Рене «Минулого року в Марієнбенді»: «Із інтер'ю може здатися, що Рене і Роб-Гріє свідомо замислили «Минулого року в Марієнбенді» як суміш різних однакових інтерпретацій. Але не потрібно піддаватись спокусі. Що має смисл у Марієнбенді, так це чиста, неможлива для перекладу, чуттєва безпосередність деяких його образів, і це суттєво, якщо зменшити рішення до певних проблем кіноматографічної форми» [7, р. 14]. Видається, що Зонтаг хоче повернути нас до первинної проблеми нової філософії, тобто проблеми розрізнення чуттєвого та раціонального. Однак Зонтаг робить зовсім інше: вичищає не чуттєве від раціонального, а саме раціональне, понятійне та розумне від чуттєвої сфери людської свідомості. Не стільки емоції, враження перешкоджають сприйняттю, скільки наші вигадані теорії та конструкції.

Але ж, як зазначає Гадамер, ми повинні відкритися тексту, так само як і текст повинен відкритися нам (у Гадамера це називається «прислухатись [почути] текст»). Без такої довіри неможливе колесо запитування до тексту і діалог з ним як той, що дозволяє відкритися смислу в його *самобутності*.

Замкненість і закритість світу Бела Тарра якраз і маркує доволі тонку ситуацію, коли локальна (і водночас детальна, не в сенсі неконкретизована, а швидше розбита на деталі-предмети) історія якраз і вказує на причетність до символічного контексту притчі, бо ми повинні очистити предмет від значень, щоб потім прийти до смислу цього ж предмета. Така феноменологічна передумова (презумпція феноменології Гуссерля – «назад до речей») дуже важлива в інтерпретації *такого* кіно (щось схоже потрібно здійснити із текстами Джима Джармуша, Акі Каурісмьяки, Джона Кассаветіса тощо). Іншими словами, деталізовані історії розкриваються перед нами як *сплав горизонтів смислів* (ще одне поняття Гадамера), де й акумулюються міфологеми людства. Глуха мовчанка предметів суцього наче штрихи до розуміння загального потоку людського буття. Розмірковуючи над «Прокляттям», Євген Карасьов слушно зазначає: «Подієва порожнеча фільму практично зрівнює людей і речі, їх навколишнє (особливо яскраво це виявляється в довгому плані ближче до фіналу фільму, коли камера панормано окреслює робітників, що стоять у дверях шинку і спостерігають за людиною, танцюючи під проливним дощем; причому шматки стіни, що розділяє групи людей, цікавлять режисера нітрохи не менше, ніж власне люди)» [4]. Вже в останньому спостереженні вказано на суттєву річ: Бела Тарр є заручником камери як ока реальності. Будучи вже за межею реальності, він змушений її фрагментувати, а тому обирати ті або інші її ареали. Відтак вибір специфічних сегментів реальності є ні чим іншим як конструюванням *образу* реальності.

Світ є монолітним, тому плавні переходи камери намагаються не потривожити цю злитність речей і людей. Саме це також вказує на характер притчі фільмів Бела Тарра, бо конкретний герметичний світ режисера є водночас алегорією всього людського світу (хіба не та ж сама ситуація із Ларсом фон Трієром і Міхаелем Хенеке, маргінальна мізантропія яких різниться лише в засобах досягнення цілі?). У своїй праці «Основні проблеми феноменології» Мартін Гайдеггер висловлює цю ідею таким чи-

ном: «Опредмечення буде різним залежно від того, що і як було встановлено раніше. Тепер ми бачимо, з фактичної екзистенції *Dasein* і відповідно із заданого суцього та належного йому буттєйного розуміння якое вже знята пелена» [5]. Бела Тарр пробує зняти пелену речей, очистити їх від будь-яких означників, але ситуація ускладнюється тим, що, очищаючи речі, ми добираємося до їх первинного значення, яке може бути окреслене як архетипне, що вкотре вказує на множинність тлумачень тексту (але на множинність, що чітко задана текстом). З іншого боку, речі у світі не можуть існувати окремо, вони завжди модифікуються у зв'язки завдяки людині, тобто антропологізуються. Людина ж у своєму бутті акумулює різні стратегії поведінки із речами та світом – як свідомі, так і несвідомі.

Варто підкреслити, Гадамер також зазначає (не без впливу Гайдеггера, який закликав нас поставити *правильне* питання до буття, тобто практично проявитися буттю у своїй сутності¹), що кожен текст написаний як відповідь на якоесь питання. Наше завдання – знайти ці питання. Ціннісний рівень тексту і визначається кількістю цих питань, що виникають у нас. У випадку із фільмами Бела Тарра таких питань достатньо. Чому так довго фокусується камера предметах побуту в «Сатанинському танго»? Чому помилився і чи є випадковістю хиба теоретика музики епохи бароко у фільмі «Гармонія Веркемейстера»? Чому саме ця історія обирається і для чого? Однак питання можуть виникати як наслідок нерозуміння суті тексту, тобто кількість питань може вказувати і на його поверхневність.

Таким чином, коли ми говоримо про умови розуміння фільмів Бела Тарра, ми повинні завжди бути свідомі, що це лише умови та не забувати про їх *ситуативність*. Крім того, герменевтичне тлумачення фільмів Бела Тарра не є *новим* творенням символів та алюзій, а спробою зрозуміти символічний, ціннісний, смисловий контекст фільмів як текстів культури, практично це означає

¹ Тоді тут цікаво пригадати вихідну претензію Бела Тарра, що фільм говорить сам за себе. Тому, відповідно до надання можливості проговоритись буттю, самому оприяти свою сутність, фільм Бела Тарра теж потребує майже містичної чуйності від глядача, але точно не інтерпретації, що розглядається режисером як руйнівна, зовнішня деструктивна операція щодо кінотексту.

розгорнути горизонт розуміння тексту. Використовуючи основні засади філософської герменевтики Ганса-Георга Гадамера, ми не тільки створюємо умови для герменевтики кіно як такого, але й практично закладаємо теоретико-методологічний фундамент до розуміння неоднозначних фільмів таких режисерів, як Бела Тарр. Інша річ, що тексти – так само як і їх автори – повсякчас пручаються інтерпретації, адже воліють зберегти свої цілісність, смислову повноту, не вступаючи в жодні діалогічні зв'язки з людиною.

Література:

1. Аристотель. Об истолковании / Аристотель. – Режим доступу: <http://abuss.narod.ru/Biblio/aristotel.htm>. – Назва з екрана.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Гадамер Г.-Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики / Г.-Г. Гадамер. – К. : Юніверс, 2000. – 464 с.
4. Карасев Е. Черно-белый ад Беллы Тарра: сквозь статику к метафизике. – Режим доступу: <http://www.cineticle.com/focus/229-bela-tarr-skvoz-statiku-k-metafizike.html>. – Назва з екрана.
5. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии / М. Хайдеггер. – СПб. : Высшая религиозно-философская школа, 2001. – 446 с.
6. Jardine D., Livant B. Sátántangó (Hungary, 1994, Béla Tarr) / D. Jardine, B. Livant // Film Go. – Режим доступу: <http://www.slantmagazine.com/house/2010/22/stntang-hungary-1994-bla-tarr->. – Назва з екрана.
7. I. Sontag S. Against Interpretation and Other Essays / S. Sontag. – NY. : Picador, 2001. – 396 p.
8. Srinivasan S. Sátántangó (Satan`s Tango) – Béla Tarr / S. Srinivasan. – Режим доступу: <http://www.culturazzi.org/cinema/satantango-satans-tango-bela-tarr>. – Назва з екрана.