

Łucja Demby

<https://orcid.org/0000-0001-8786-9849>

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński

„Myślę, więc kino istnieje”. Związki filmu i filozofii według Juliette Cerf

Słowa kluczowe: teoria filmu, filozofia filmu, kinofilozofia, Juliette Cerf

Key words: film theory, philosophy of film, filmsophy, Juliette Cerf

Wstęp

Związki kina i filozofii istniały od początku historii myśli filmowej, czego najlepszym przykładem są uwagi Henriego Bergsona na temat kinematografu, zawarte w *Ewolucji twórczej* (Bergson 2004). Choć wynalazek ten Bergson uważał za metaforę ociążałości naszego umysłu, który ruch potrafi uchwycić tylko jako serię nieruchomych obrazów, paradoksalnie został uznany za jednego z pierwszych teoretyków filmu. Mimo tak odległych w czasie filiacji kina i filozofii problem ich wzajemnych relacji wciąż jeszcze jest niedostatecznie opracowany. Jednocześnie zaś obie dziedziny wydają się być sobie bardzo bliskie. Paweł Mościcki w książce poświęconej myśli Jeana-Luca Godarda zastanawia się:

Czy film może być wydarzeniem filozoficznym? [...] Czy film może nie być wydarzeniem filozoficznym, skoro jego twórca uznaje kino za jedno z najdonioślejszych odkryć ludzkości, wynalazek zdolny przeorganizować percepcję, myślenie, wrażliwość, praktyki społeczne, które dotychczas były dostępne? Kino zbliżyło do siebie ruch obrazu i ruch myśli w sposób wcześniej niespotykany. Stworzyło warunki komunikacji, których właściwe wykorzystanie mogło przynieść głębsze przeobrażenia niż niejedna polityczna rewolucja (Mościcki 2018).

Wyraźne ożywienie w refleksji nad związkami kina i filozofii można było dostrzec po premierze filmu *Matrix* (1999) braci Wachowskich, w pierwszych latach nowego tysiąclecia. W 2005 roku ukazał się numer monograficzny czasopisma „Critique”, zatytułowany *Cinéphilosophie*, i termin ten, „kinofilozofia”, zadomowił się we francuskojęzycznej i anglojęzycznej literaturze przedmiotu (ang. *filmsophy*). W Polsce funkcjonuje w bardzo niewielkim stopniu, dlatego wydaje się wart opracowania, tak jak różne aspekty relacji kino – filozofia. Tematyce tej jest poświęcona książka Juliette Cerf *Cinéma et philosophie* (Cerf 2009), będąca próbą syntezy omawianej problematyki. Choć ukazała się w popularnej serii „Les Petits Cahiers”, porusza większość istotnych aspektów relacji kina

i filozofii i z tej racji z całą pewnością zasługuje na uwagę i na przybliżenie jej polskiemu czytelnikowi. Pisząc o kinie i filozofii, autorka na wstępie zauważa:

Ich historia nie sytuuje się na tej samej skali czasowej – w chwili, gdy kino rodzi się w 1895 roku jako popularna rozrywka, filozofia ma już charakter zinstytucjonalizowany. Filozof posługuje się pojęciami, podczas gdy filmowiec tworzy obrazy. Pierwszy stwarza idee, niewidzialne i abstrakcyjne, drugi włada obrazami i dźwiękami. W jaki sposób mogą nawiązać kontakt te dwie heterogeniczne dziedziny? Jak przekształcić filozofię w spektakl kinematograficzny? (Cerf 2009: 2)¹.

W poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie, któremu poświęcona jest w gruncie rzeczy cała jej książka, Cerf przypomina zabawny skecz Monty Pythona *Mecz Niemcy – Grecja*. Filozofowie biorący udział w rozgrywce są zbyt pochłonięci swymi ideami, aby zwrócić uwagę na leżącą na boisku piłkę. Filozofii na płaszczyźnie kina zagraża zawsze los nieruchomej piłki na polu do gry – konkluduje badaczka, to samo stwierdzenie można by jednak odwrócić o 180 stopni, odnosząc je do kina jako obiektu filozofii. Mimo to szeroko rozumiana filozofia jest niezbędna kinu do życia: „Kino jest alchemikiem. Ołów zmienia się w złoto, kiedy jego obrazy stają się myślące” (Cerf 2009: 3).

W książce Cerf można odnaleźć kilka aspektów związku kina i filozofii, nie zawsze zresztą w zgodzie z tytułami drobniawo wydzielonych rozdziałów; niektóre zagadnienia powracają w różnych rozdziałach, na zasadzie swoistych leitmotivów. Jednym z nich jest niewątpliwie problem „myślących obrazów”, czyli swego rodzaju immanentnej filozofii kina. Już w prologu autorka deklaruje bowiem, że wprawdzie filmowiec jest w naszych czasach „filozofem nowego typu”, ale spotkanie kina z filozofią jest najbardziej twórcze, kiedy ta ostatnia nie jest traktowana na sposób akademicki, ale staje się żywa, uwewnętrzniona. Choć układ kompozycyjny książki może sugerować jej podręcznikowy charakter, w gruncie rzeczy jej zamysł osnuto wokół jednej myśli przewodniej: kino nie powinno przyswajać istniejących koncepcji filozoficznych, ale wytwarzać, przy użyciu swoich środków wyrazu, filozofię własną. Idei tej poświęcono w całości rozdział drugi, zatytułowany „Quand le cinéma philosophe” („Kiedy kino filozofuje”). Wcześniej jednak Cerf koncentruje się na wypowiedziach filozofów o kinie i na obrazach filozofów w kinie.

Filozofowie mówią o kinie

Na pierwszy rzut oka dobór w książce nazwisk filozofów może wydać się nieco chaotyczny lub przypadkowy, autorka omawia bowiem poglądy wybranych myślicieli w osobnych rozdziałach, nie próbując ich w żaden sposób ze sobą połączyć. Czytelnik spotka się zatem między innymi z Henrim Bergsonem, Gilles'em Deleuze'em, Stanleyem Cavellem, Jeanem-Paulem Sartre'em, Slavo-

¹ Tłumaczenie teksów tu i dalej w artykule, jeśli nie podano inaczej, moje – Ł.D.

jem Žižkiem, Martinem Heideggerem i nieodłącznym w teorii filmu Platonem, a także z wybranymi teoretykami i praktykami filmu, którym badaczka przyznaje miano filozofów – wśród nich są André Bazin, Siergiej Eisenstein, Jean Epstein oraz Robert Bresson. To zderzenie ze sobą różnych poglądów jest jednak wyraźnie pewnym autorskim zamierzeniem francuskiej krytyczki filmu. Bardzo efektowne tego świadectwo znajduje się w drugiej części książki, składającej się w dużej mierze z tekstów źródłowych. „Dzieło to ujawnia pasjonujące i często zaskakujące związki między Sartre’em i Johnem Hustonem, Heideggerem i Resnais’em, Slavojem Žižkiem i Johnem Woo” – głosi notka na tylnej okładce książki. Także między samymi filozofami – dodajmy.

Nawiązując kilkakrotnie do metafory jaskini platońskiej, która według teorii psychoanalitycznej była prototypem kina (Baudry 1992), Cerf sądzi, że filozofia przez długi czas gardziła kinem, gdyż interesowało ją **wyjście** z jaskini, poszukiwanie czystej idei, a nie przywiązanie do zmysłowych obrazów. Ale zdarzali się wśród filozofów także amatorzy kina, tacy jak Jean-Paul Sartre czy Ludwig Wittgenstein. Nie należał do nich wspomniany już Henri Bergson, który zresztą wypowiadał się nie tyle o kinie, co o technicznym wynalazku, jakim był kinematograf braci Lumière. Swoją przegład filozoficznych wypowiedzi na temat kina autorka zaczyna jednak od niego, trochę może z poczucia obowiązku, ale także dlatego, że Bergson został w jej książce potraktowany jako przypadek w znacznej mierze paradoksalny: filozof, który zanegował wartość kina, a jednocześnie stworzył podstawy jednej z najciekawszych współczesnych teorii kina, Gilles’a Deleuze’a.

Najciekawsze wydają się dwie pary nazwisk myślicieli filozofujących na temat kina, przedstawione w *Cinéma et philosophie*: Henri Bergson i Gilles Deleuze oraz André Bazin i Stanley Cavell. Bergson jest tu przypadkiem rzeczywiście wyjątkowym, gdyż, zainteresowany dyspozytywem rejestracji ruchu, mówi o istocie kina, jednocześnie je negując. Autor *Materii i pamięci* już w 1896 roku opracował ideę obrazu-ruchu, nie rozwinął jej jednak w odniesieniu do filmu; dopiero Deleuze stwierdzi, że to kino właśnie jest obrazem-ruchem. „Chybione spotkanie między filozofią a kinem”, jakie nastąpiło w przypadku refleksji Bergsona nad kinematografem, jest jednym z licznych przykładów tego, jak często te dwie dziedziny się mijają, nie mogąc dojść do porozumienia. Cytowany przez Cerf Deleuze pisze:

W istocie dziwne to zderzenie, w pewnym sensie Bergson prefiguruje kino, ale jednocześnie odrzuca je w momencie powołania go do życia. Być może tym, co oddala od siebie kino i filozofię, jest ich bliskość – jakby filozofia była zbyt zajęta zadaniem analogicznym do tego, z jakim zmaga się kino; chce ona usytuować ruch w myśli, tak jak kino sytuuje go w obrazie (Deleuze, za: Cerf 2009: 9–10).

Przywołany myśliciel, w odniesieniu do którego autorka przypomina, że nie tylko napisał dwie książki – *Kino. 1. Obraz-ruch* i *Kino. 2. Obraz-czas* – ale także wygłosił wcześniej 250 godzin wykładów na uniwersytecie Paris-8-Saint Denis, jest modelowym wręcz, ale też dosyć odosobnionym przykładem filozofa zainteresowanego bez żadnych uprzedzeń kinem. Jego książki są zarazem

filmoznawcze i filozoficzne, nie wprowadza on hierarchii w odniesieniu do tych dwu dziedzin. Kino nie jest dla Deleuze'a polem praktycznej realizacji teorii filozoficznych, jest ono równie twórcze myślowo jak filozofia. Cerf przypomina, że podobną myśl można odnaleźć u Alaina Badiou, w jego *Małym podręczniku inestetyki*. Tytułowa „inestetyka” bowiem to stosunek filozofii do sztuki, zakładający, że sztuka sama w sobie jest depozytariuszem prawdy i jako taka nie może być traktowana jako obszar realizacji uprzednio istniejących idei filozoficznych. Przy głębszej analizie wybranych przez Cerf poglądów filozoficznych łatwo dostrzec, że interesują ją przede wszystkim ci myśliciele, którzy dochodzą do wniosków podobnych jak Deleuze i Badiou: kino jest autonomiczną dziedziną, wytwarzającą swoją własną filozofię, równoprawną wobec filozofii akademickiej, ale całkowicie od niej niezależną. Jeśli w ten właśnie sposób potraktujemy termin „filozofia kina”, to jednym z najważniejszych jej przedstawicieli okazuje się wspomniany już Bazin, nie tylko dlatego, że zadał swe fundamentalne pytanie „co to jest kino?”, ale także ze względu na wpływ, jaki wywarł na innych autorów piszących o filmie. Również Deleuze odwołuje się do Bazina, stwierdzając, że obraz filmowy jest autonomicznym światem, a nie środkiem prowadzącym do tego, co nierealne, jak w innych sztukach. „W melancholijnym zakończeniu *Obrazu-czasu* Deleuze pisze, że nie trzeba już pytać »co to jest kino?«, ale »co to jest filozofia?«” (Cerf 2009: 57). Tę filozoficzną pokorę wobec kina można odnaleźć także w ontologii filmu Stanleya Cavella, również w nawiązaniu do Bazina, choć ze znaczącym przesunięciem akcentów: francuskiego teoretyka interesuje rejestracja obrazu, podczas gdy Amerykani – jego projekcja. Dla obu jednak kino jest narzędziem pozwalającym lepiej poznać świat; Cavell nazywa je wręcz „filozofem”, ze względu na jego niezwykłą zdolność wzbudzania refleksji. Amerykański filozof nie przyznaje swej dyscyplinie pierwszeństwa w kinie. Dlatego pytanie o to, jak to się dzieje, że filozof interesuje się kinem, uważa za niewłaściwe; bardziej interesuje go odwrotna perspektywa tego zjawiska: „Jak to się dzieje, że osoba, której edukacja była ukształtowana przez chodzenie do kina i czytanie książek, zaczyna wykonywać zawód, który polega na refleksji nad filozofią?” (Cerf 2009: 60).

Kino opowiada o filozofach

W jaki sposób filozofia może zaistnieć na ekranie? Cerf podaje między innymi przykład postawy dość ekstremalnej, opisując sposób, w jaki postanowił wyrazić w kinie swoje poglądy samotnik pod tym względem, filozof Guy Debord. Filozof-filmowiec – zauważa autorka – to przypadek dość odosobniony; częściej zdarzają się pisarze-filmowcy: Guitry, Cocteau, Robbe-Grillet, Duras. Debord, twórca filozofii sytuacjonistycznej, zainteresowanej refleksją nad nowym społeczeństwem zachodnim w latach pięćdziesiątych XX wieku i później, w 1973 roku przeniósł na ekran swoją książkę *Społeczeństwo spektaklu*. Wcześniej jednak, w 1952 roku, zrealizował swój pierwszy film, *Hurlements en faveur de Sade*,

mający ilustrować, a zarazem wcielać w życie jego idee. Filozofia sytuacjonistyczna występowała przeciwko kinu, traktując je jako przejaw społeczeństwa handlującego obrazami, rozrywkę, która skłania do bierności. Dlatego Debord stworzył, jakkolwiek paradoksalnie by to nie zabrzmiało, film bez obrazów. Na ekranie pojawiały się na przemian dwa kadry – biel, której towarzyszył głos, i czerń, połączona z ciszą. Biały i czarny ekran miały wyzwolić widza spod władzy obrazów, zanurzyć go w mroku sali kinowej. Ten radykalny w swym zacierzewieniu filozoficznym „film” funkcjonował wyłącznie poza głównym obiegiem. Został wydobyty na światło dzienne dopiero z inicjatywy dwu osób. Byli to: Olivier Assayas, który skierował go do dystrybucji w systemie DVD, i Giorgio Agamben, włoski filozof.

Przypadek Deborda jest w kwestii relacji między filmem a filozofią równie wymowną metaforą jak piłka ze skeczu Monty Pythona: czyżby filozofia mogła w pełni zaistnieć na ekranie tylko wówczas, gdy film przestanie być filmem? Cerf obce są tak daleko idące konstatacje, jednak znaczną część książki poświęca przykładom świadczącym o tym, że ani przedstawianie postaci filozofów na ekranie, ani próby adaptacji dzieł filozoficznych nie napawają zbyt optymistycznym. Lista filmowych adaptacji dzieł filozoficznych przypomina „[...] stronę równie białą jak fotogramy Guya Debord” (Cerf 2009: 14) – stwierdza nie bez poczucia humoru. Jedyne przykłady, jakie się pojawiają w jej opracowaniu, to jak sama stwierdza – przypadki graniczne lub szczątkowe: film telewizyjny Marco Ferreriego *Le Banquet* (1989, adaptacja *Uczty* Platona) albo dokumenty historyczne, takie jak film *Ja, Piotr Rivière* (1976, reż. René Allio), z niewielką rolą Michela Foucaulta. Za znamienne uważa autorka niepowodzenie przedsięwzięcia Siergieja Eisensteina, aby sfilmować w postaci „kinotraktatu” *Kapitał* Marksa: kino nie jest bowiem, jej zdaniem, zdolne do uchwycenia syntezy filozoficznej. Uwaga ta dotyczy także filozofii egzystencjalistycznej, mimo jej pozornej spektakularności. W zainspirowanym filozofią Kierkegaarda filmie *Dziennik uwodziciela* (*Le Journal du séducteur*, 1996) Danièle Dubroux wybrnęła z kłopotu z adaptacją tytułowego dzieła, czyniąc je obiektem sfilmowanym: książka Kierkegaarda krąży wśród zafascynowanych nią bohaterów, przechodząc z rąk do rąk, niczym talizman. Nie jedyny to przypadek, gdy książka filozoficzna pojawia się na ekranie. Cerf przypomina film Jeana-Luca Godarda *Charlotte i Véronique lub Wszyscy chłopcy mają na imię Patryk* (1959), w którym rolę taką pełni *Estetyka* Hegla, a także *Monsieur Verdoux* (1947) Charlesa Chaplina, w którym pojawiają się odniesienia do pesymizmu Schopenhauera za pośrednictwem egzemplarza *Świata jako woli i przedstawienia*; warto dorzucić także *Moją noc u Maud* (1969) Erica Rohmera, utwór, którego bohaterowie wciąż sięgają po dzieła Pascala.

Oprócz książek na ekranie pojawiają się także sami filozofowie, zarówno fikcyjni, jak i prawdziwi. Kino nie traktuje ich jednak zbyt łaskawie, co nasuwa autorce przypuszczenie, że film nie jest ich domeną. Fikcyjni bohaterowie, których wymienia – profesor filozofii z *Białego małżeństwa* (1989) Jeana-Claude’a Brisseau, doktorant z *O co chodzi w seksie?* Arnauda Desplechina (1996) – to osoby leniwe, niewierne, oddane zgubnym namiętnościom. Co gorsza, kino

wydaje się lubować w uśmiercaniu filozofów. Życie filozofa jest łatwiejsze do pokazania w filmie niż jego myśl. „Aby tworzyć kino, trzeba umiejscowić dyskurs filozoficzny w jakimś ciele, które anuluje jego nośność publiczną – mówi Jacques Rancière (2005: 146) – trzeba restytuować je jako coś, co przylega do niemego ciała filozofa”. Jednak najbardziej atrakcyjne okazuje się umieranie filozofa. „Filozofować – to uczyć się umierać” (Cerf 2009: 27). Filmy takie, jak *Les derniers jours d’Emmanuel Kant* (*Ostatnie dni Immanuela Kanta*, 1996) Philippe’a Collina czy *Śmierć Empedoklesa* (1987) Jeana-Marie Strauba są pełne mroku, dotyczą powolnej agonii. Ten mroczny charakter filmów, których bohaterami są filozofowie, można dostrzec nawet wówczas, kiedy nie dotyczą one bezpośrednio śmierci. Na potwierdzenie tej tezy autorka książki przywołuje między innymi tytuły filmów o wampirach, takich jak *Uzależnienie* (1995) Abła Ferrary, w którym doktorantka filozofii zamieniona zostaje w wampira, a widz pozostaje z przesłaniem, że odkrycie własnej natury jest tożsame z destrukcją. Cerf stwierdza:

Filozofia przez długi czas postrzegała kino jako strefę mroku, kino zaś ze swej strony nie przestawało uśmiercać filozofów. W *Konformiście* Bertolucciego filozof antyfaszysta jest jedynie człowiekiem, którego trzeba zabić... Na płaszczyźnie metaforycznej to uśmiercanie kładzie fundamenty pod narodziny myśli *stricto* filmowej. Kino nie potrzebowało nigdy filozofii, aby myśleć, może jednak spotkać się z filozofią, myśląc za pomocą swych własnych środków wyrazu (Cerf 2009: 28).

W istocie bowiem przywołane przez badaczkę przykłady sposobów przedstawiania filozofii i filozofów w filmie mają charakter sztucznych przeszczepów obcego ciała w organizmie kina. Przeszczep ten potraktowany jest w książce Cerf metaforycznie, ma on jednak także konkretne odniesienia. Filozof Jean-Luc Nancy przeszedł bowiem operację przeszczepu serca. Pisał: „Je suis ouvert fermé” – „Jestem otwarty zamknięty” (Cerf 2009: 17); jego książka *L’Intrus* (*Intruz*) stała się inspiracją dla twórców dwu filmów, *La Blessure* (2004) Nicolasa Klotza i *Intruz* (2004) Claire Denis. Autorka odnosi się wprawdzie do tych filmów i omawia różnice między nimi (kwestie społeczne w *La Blessure*, wątek podróży w *Intruzie*), ale przede wszystkim interesują ją one jako punkt wyjścia dla metafory opisującej związek kina i filozofii. Pisząc, że u Claire Denis książka Nancy’ego została raczej zaadoptowana niż poddana procesowi adaptacji, stwierdza ona: „Adopcja i przeszczep są alegoriami tej szczególnej relacji kina i filozofii – otwartej/zamkniętej, hybrydycznej” (Cerf 2009: 17).

Kino tworzy swoją własną filozofię

Książka Cerf przeniknięta jest ideą, że kino nie potrzebuje filozofii, aby filozofować. Nie potrzebuje nawet świadomości czy chęci filozofowania. W jednej ze scen filmu Godarda *Żyć własnym życiem* (1962) pojawia się napis komentujący zachowanie bohaterki: „Nana uprawia filozofię, nie wiedząc o tym”. Czy kino

jest niczym Nana? – pyta autorka i z niektórych fragmentów jej książki wydaje się przebijać przekonanie, że odpowiedź na to pytanie powinna być twierdząca. Każdy wybitny reżyser jest bowiem swego rodzaju filozofem objawiającym swoją wizję świata. Tak filozof, jak i filmowiec ukazuje w swoim dziele interakcje między człowiekiem a światem, byt-w-świecie; każdy z nich stara się uchwycić sens i granice rzeczywistości, a staranie to wynika często z niepokoju egzystencjalnego. Filmowcy filozofują jednak za pośrednictwem środków wyrazu swojej własnej sztuki. Jak trafnie zauważył François Truffaut (1975: 17), „[...] film, aby odnieść sukces, musi wyrażać jednocześnie *ideę świata* i *ideę kina*”. Sugerowana powyżej konstatacja, że film filozofuje zawsze nieświadomie tego, byłaby jednak, oczywiście, znaczącym uproszczeniem. W rozdziale „Quand le cinéma philosophe” można odnaleźć sporo przykładów świadczących o tym, że kino nawiązuje dialog z filozofią także w sposób jak najbardziej świadomy, tyle tylko, że na swój własny sposób. Czyni to także na poziomie teorii, gdyż za pierwszego wielkiego filozofa kina autorka uważa Bazina. Kierując obiektyw na rzeczywistość, dokonał on „[...] rewolucji kopernikańskiej, analogicznej do tej, jakiej Kant dokonał w filozofii – pisze jego najwierniejszy uczeń, reżyser Eric Rohmer (2004: 154). – Kopernik przeniósł perspektywę z Ziemi na Słońce, Kant z przedmiotu na podmiot, a Bazin, przeciwnie, z podmiotu na przedmiot” (za: Cerf 2009: 33).

Rohmer jest w tej książce jednym z przykładów tego, jak szeroko i samodzielnie kino może rozwijać własną filozofię; drugim jest niewątpliwie Godard. Już jako krytyk Rohmer wykazywał wyraźne inklinacje w kierunku filozofii. Kiedy redaktorzy „Cahiers du Cinéma”, przyszli twórcy francuskiej Nowej Fali, „konsekrowali” twórczość Alfreda Hitchcocka, przypisując miano „Autora” reżyserowi uważanemu wówczas za filmowca nie najwyższych lotów, Rohmer analizował jego filmy, posiłkując się filozofią Kierkegaarda. W tym samym czasie Godard doszukiwał się w *Niewłaściwym człowieku* (1956) podobieństwa twarzy Henry’ego Fondy do twarzy Alcybiadesa, opisywanej w *Uczcie Platona*, a w twórczości Hitchcocka idei platońskich. Przede wszystkim jednak obaj reżyserzy mają na swym koncie filmy o charakterze wyraźnie filozoficznym, przy czym objawia się on nie tylko poprzez nawiązania do postaci lub myśli z dziedziny filozofii, ale także poprzez ich własny autorski styl filozofowania. Rohmera określa Cerf mianem jednego z nielicznych reżyserów, którzy potrafią dokonać swoistej alchemii, przemieniając filozofię w działania kinematograficzne: „U Rohmera filozofia staje się opowiadaniem” (2009: 42). Jego filmy przenika idea słynnego zakładu Pascala dotyczącego istnienia Boga, który to zakład jednak, ze względu na ich autorski charakter, można by określić jako „zakład Rohmera”. Film telewizyjny *Rozmowa o Pascalu* (1965) – konfrontacja filozofa z duchownym katolickim – poprzedził *Moją noc u Maud*, przepełnioną rozmowami o Pascalu. „Zakład pascalowski” pojawia się także w dużo późniejszej *Opowieści zimowej* (1992), w której odniesienia filozoficzne (na przykład pierścień Gygesa) zostały integralnie wplecione w fabułę.

Godard z kolei jest wręcz emblematycznym przykładem filmowca-filozofa, jawnie deklarującego swoje przekonania poprzez filozoficzne lub parafilozoficzne

konstatacje: „Travelling jest kwestią moralności”, „Kino – to prawda dwadzieścia cztery razy na sekundę”. Godard, „bóg sztuki” (God-art), jak określa go Cerf, upodobał sobie w kinie formę eseju filozoficznego: „Rohmer chciał być pisarzem, zanim został filmowcem; czyni on z filozofii użytek dramatyczny i moralny. Godard z kolei uważa się za eseistę; czyni on z filozofii użytek tekstualny i tragiczny. Rohmer opowiada historie, Godard wyraża myśli” (Cerf 2009: 45).

Godard nie unika wcale tych form spotkania filmu z filozofią, które zostały wcześniej określone jako „przeszczepy” z obszaru zewnętrznego wobec kina. W jego filmach pojawiają się autentyczne postaci filozofów. W *Życ własnym życiem* Nana rozmawia z filozofem języka, Brice’em Parainem; w *Chince* (1967) studentka filozofii spotyka w pociągu Francisa Jeanson, współpracownika Sartre’a. Przede wszystkim jednak tworzy on własną filozofię, przemawiając ustami swoich postaci. Godard nie kontynuuje, jak Rohmer, linii Bazina, który w obrazie cenil jego przezroczystość, ukierunkowanie na rzeczywistość. W jego *Wietrze ze wschodu* (1970) pojawia się charakterystyczny napis: „To nie jest właściwy obraz, to po prostu jest obraz” („Ce n’est pas une image juste, c’est juste une image”). Inspirację filozoficzną w latach sześćdziesiątych Godard czerpał z fenomenologii Maurice’a Merleau-Ponty’ego, dla którego najważniejsze było przeżyte doświadczenie i relacja z innym. Filmy Godarda, przykładowo *Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o niej* (1967) czy *Męski, żeński* (1966) są tego świadectwem. Reżyser stara się przedstawić w nich zarówno wewnątrz postaci, jak i to, w jaki sposób postrzegane są one z zewnątrz. „Filozofa i filmowca łączy pewien sposób bycia, pewne spojrzenie na świat, które jest charakterystyczne dla ich generacji” – mówił Merleau-Ponty na konferencji „Film i nowa psychologia”, zorganizowanej w 1945 roku. Cytat ten Godard umieścił w *Męskim, żeńskim*.

Kino autorskie (którego przedstawiciele w książce Cerf nie brakuje – Bergman, Tarkowski, Eisenstein i inni) nie jest jednak jedynym obszarem, na którym mogą się ujawnić związki kina i filozofii. Olivier Pourriol uważa, że najlepszymi, mającymi ambicje uniwersalne, nośnikami filozofii są blockbustery (Pourriol 2008). Także Alain Badiou (2005: 13) jest zdania, że filmy dla szerokiej publiczności są uprzywilejowanym środkiem szerzenia idei filozoficznych: „Jest to wielką demokratyczną zaletą sztuki filmowej: można pójść do kina w sobotę wieczorem, aby odpocząć, i przy okazji nauczyć się czegoś”. Potwierdzeniem tych uwag jest przede wszystkim filozoficzna „kariera” filmu *Matrix* braci Wachowskich, potwierdzająca potęgę oddziaływania blockbusterek nie tylko na szerokie masy, ale i na wyrafinowane umysły filozofów. W 2003 roku ukazało się dzieło zbiorowe *Matrix, machine philosophique*, sygnowane nazwiskami filozofów, wśród których znalazł się między innymi platonista Badiou. Pochodzące z filmu (a zainspirowane z kolei myślą innego filozofa, Jeana Baudrillarda, w którego książce Neo ukrywa pirackie kasety) zdanie „Witaj na pustyni rzeczywistości” znalazło się w tytule dzieła innego filozofa, Slavojka Žižka. Trudno się dziwić, że Cerf (2009: 60) pisze: „Wyłuskując swoje związki z Platonem, Kartezjuszem i Baudrillardem, *Matrix* zdaje się krzyknąć wielkim głosem: spójrzcie, jak bardzo filozoficzne są blockbustery!”.

Kino uczy filozofii

„Pedagogiczny” charakter filmów takich jak *Matrix*, popularyzujących w przystępnej formie odwieczne dylematy filozofii (rzeczywistość/iluzja, ciało/umysł, człowiek/maszyna i in.), wprowadza jedno z najważniejszych w książce Cerf zagadnień, jakim jest kinofilozofia. Po stwierdzeniu, że filozofowanie „w” kinie jest niebezpieczne („uśmiercanie” postaci filozofów w filmach) i że kino tworzy swoją własną filozofię, autorka stawia pytanie, czy możliwe jest filozofowanie „z” kinem. Jako przykład (przydatny, dodajmy, zwłaszcza dla interpretacji filmu) podaje *Flandrię* Brunona Dumonta i teorię pożądania mimetycznego René Girarda. W obu przypadkach mamy do czynienia z tą samą ideą: podmiot nie pożąda nigdy sam z siebie, tylko naśladuje pożądanie innego, co prowadzi do rywalizacji i przemocy.

Przede wszystkim jednak filozofowanie z kinem sprowadza się do działalności, którą można by określić mianem pedagogicznej, czyli do wspomnianej już kinofilozofii. Zasada się ona na założeniu, że pojęcia filozoficzne można w dużo bardziej przystępny sposób wyjaśniać za pomocą przykładów filmowych; kino miałoby więc w tym przypadku pełnić funkcję do pewnego stopnia usługową. Cerf podaje przykłady takiej strategii dydaktycznej: *Podglądacz* (1960) Michaela Powella mógłby pomóc definiować percepcję, *Słoń* (2003) Gusa Van Santa – czas, *Uwolnienie* (1972) Johna Boormana – kulturę, *Wujaszek z Ameryki* (1980) Alaina Resnais – teorię i doświadczenie, *Ziemia żywych trupów* (2005) George’a Romero – politykę. Nie bez słuszności autorka twierdzi, że przystępując do analizy z takim kluczem, ryzykuje się, iż z filmu uczyni się jedynie zamek, który trzeba otworzyć.

Kinofilozofia – to nie tylko tradycyjnie pojmowana analiza, ale także pokazy w klubach filmowych połączone z wykładami filozoficznymi. Takie seanse *ciné-philosophie* prowadził między innymi Olivier Pourriol w 2004 roku w kinie Biblioteki MK2 w Paryżu. Jak zauważa autorka *Cinéma et philosophie*, „Ekran kinowy zastąpił czarną tablicę; filmy pozwalają skojarzyć idee i nadać im głębię. Filmy są ideami w działaniu” (Cerf 2009: 67). Na efektywność takiego postępowania wpływają także warunki panujące na sali kinowej, tradycyjnie już w teorii kina porównywanej do platońskiej jaskini; ciemność sprzyja koncentracji, choć: „Trzeba było jednak zaczekać ponad wiek, aby ośmielić się zamienić ciemną salę w klasę filozoficzną. Filozofować w samym łonie Jaskini: ten akt dokonał się” (Cerf 2009: 64).

Kinofilozofia mogłaby się wydawać szczytowym punktem relacji między dwiema dyscyplinami – tak jednak nie jest. Kino pełni, jak wspomniałam, funkcję usługową wobec filozofii, a jednocześnie staje się elementem apriorycznego wobec odbiorcy dydaktyzmu. Jacques Rancière od wertykalnej (bo opierającej się na pouczeniu nieuświadomionego widza) perspektywy kinofilozofii woli horyzontalny wymiar jego emancypacji, samodzielnego uświadamiania sobie specyfiki i sprzeczności filmu (Cerf 2009: 69).

Co więcej, postępowanie kinofilozoficzne jest w sprzeczności z poglądami Cerf, głoszonymi przez nią w całej książce, ale zwłaszcza w jej drugiej części.

Kino nie jest bowiem czymś „gorszym” czy mniej wysublimowanym niż filozofia akademicka, posługuje się tylko innym językiem. Ze spotkania z kinem także filozofia może odnieść korzyść, również dlatego, że znalazła nowy środek przekazu w kontaktach ze swymi adeptami. Badiou (2005: 13) podkreśla, że „Po filozofii kina powinna nadejść, nadchodzi już, filozofia jako kino. Ma ona szansę stać się filozofią masową”.

Podsumowanie

„Myślę, więc kino istnieje” – powiedział Jean-Luc Godard, cytowany przez Juliette Cerf (2009: 2) na samym początku jej książki. Słowa te przypominają, że myśl jest jedną z konstytutywnych cech sztuki filmowej. W kinie, z racji jego widowiskowego charakteru i specyficznych warunków percepcji, kształtuje się ona jednak inaczej niż w suchym dyskursie akademickim. Na jej powstawanie ma wpływ kinofilia i doświadczenie widza. Dla zobrazowania tej tezy autorka przywołuje znaną Barthesowską metaforę widza jako jedwabnika zamkniętego w kokonie (Barthes 1993). W epilogu książki wskazuje na rozbieżności między kinem i filozofią, przypominając także, że profesorowie filozofii na ekranie są często zwyczajnymi ludźmi, którzy w niczym nie górują nad innymi. Ten mało istotny z pozoru fakt można uznać za jeden z wielu w *Cinéma et philosophie* sygnałów autonomii myślowej kina wobec filozofii. „Światła siódmej sztuki przybywają z jej mroków” – pisze Cerf (2009: 71), nawiązując zarazem do ciemności sali kinowej, jak i do nieakademickiego charakteru tego, co można by określić mianem filozofii kina, a co często jest po prostu przejawem światopoglądu poszczególnych twórców. W jednym i w drugim przypadku, tak w kinie, jak i w filozofii, początkiem wszystkiego jest myśl ludzka – Kartezjańska lub Godardowska, zawsze jednak obdarzona tą samą mocą stwórczą.

Bibliografia

- Badiou, Alain. 2005. Du cinéma comme emblème démocratique. *Critique*, 692–693, s. 4–13.
- Badiou, Alain, i in. 2003. *Matrix, machine philosophique*. Paris: Ellipses.
- Barthes, Roland. 1993. Wychodząc z kina. Tłum. Łucja Demby. W: Godzic, Wiesław (red.). *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, s. 157–160.
- Baudry, Jean-Louis. 1992. Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości. Tłum. Alicja Helman. W: Helman, Alicja (red.). *Panorama współczesnej myśli filmowej*. Kraków: Universitas, s. 69–88.
- Bergson, Henri. 2004. *Ewolucja twórcza*. Tłum. Florian Znaniecki. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Cerf, Juliette. 2009. *Cinéma et philosophie*. Paris: Cahiers du Cinéma-Scérén-CNDP.
- Deleuze, Gilles. 1990. *Pourparlers*. Paris: Minit.
- Pourriol, Olivier. 2008. *Cinéphilie. Les plus belles questions de la philosophie sur grand écran*. Paris: Hachette Littératures.
- Rancière, Jacques. 2005. Cinéphilosophie. *Critique*, 1–2 (692–693), s. 141–159.
- Rohmer, Eric. 2004. *La „somme” d’André Bazin*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Truffaut, François. 1975. *Les films de ma vie*. Paris: Flammarion.

Netografia

Mościcki, Paweł. *Film jako filozofia (fragment książki „Godard. Pasaze”)*. [Online]. Korporacja ha!art. Dostęp: <http://www.ha.art.pl/prezentacje/37-godard-pasaze/1521-pawe-moscicki-film-jako-filozofia-fragment-ksiazki-godard-pasaze.html> [6.12.2018].

Filmografia

Białe małżeństwo (Noce blanche). 1989. Reż. Jean-Claude Brisseau.
Charlotte i Véronique lub Wszyscy chłopcy mają na imię Patryk (Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick). 1959. Reż. Jean-Luc Godard.
Chinka (La Chinoise). 1967. Reż. Jean-Luc Godard.
Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o niej (2 ou 3 choses que je sais d'elle). 1967. Reż. Jean-Luc Godard.
Dziennik uwodziciela (Le Journal d'un séducteur). 1996. Reż. Danièle Dubroux.
Flandria (Flandres). 2006. Reż. Bruno Dumont.
Hurlements en faveur de Sade. 1952. Reż. Guy Debord.
Intruz (L'Intrus). 2004. Reż. Claire Denis.
Ja, Piotr Rivière (Moi, Pierre Rivière...). 1976. Reż. René Allio.
La Blessure. 2004. Reż. Nicolas Klotz.
Le Banquet. 1989. Reż. Marco Ferreri.
Les derniers jours d'Emmanuel Kant. 1996. Reż. Philippe Collin.
Matrix. 1999. Reż. bracia Wachowscy.
Męski, żeński: 15 scen z życia (Masculin, féminin: 15 faits précis). 1966. Reż. Jean-Luc Godard.
Moja noc u Maud (Ma nuit chez Maud). 1969. Reż. Eric Rohmer.
Niewłaściwy człowiek (The Wrong Man). 1956. Reż. Alfred Hitchcock.
O co chodzi w seksie? (Comment je me suis disputé... [ma vie sexuelle]). 1996. Reż. Arnaud Desplechin.
Opowieść zimowa (Conte d'hiver). 1992. Reż. Eric Rohmer.
Pan Verdoux (Monsieur Verdoux). 1947. Reż. Charles Chaplin.
Podglądacz (Peeping Tom). 1960. Reż. Michael Powell.
Rozmowa o Pascalu (Entretien sur Pascal). 1965. Reż. Eric Rohmer.
Słoń (Elephant). 2003. Reż. Gus Van Sant.
Śmierć Empedoklesa (Der Tod des Empedokles). 1987. Reż. Jean-Marie Straub.
Uwolnienie (Deliverance). 1972. Reż. John Boorman.
Uzależnienie (The Addiction). 1995. Reż. Abel Ferrara.
Wiatr ze wschodu (Le Vent d'est). 1970. Reż. Jean-Luc Godard.
Wujaszek z Ameryki (Mon oncle d'Amérique). 1980. Reż. Alain Resnais.
Ziemia żywych trupów (Land of the Dead). 2005. Reż. George Romero.
Żyć własnym życiem (Vivre sa vie: Film en douze tableaux). 1962. Reż. Jean-Luc Godard.

Streszczenie

Celem autorki artykułu jest przedstawienie różnych aspektów relacji kino – filozofia w ujęciu teoretycznym Juliette Cerf, badaczki, której w polskich opracowaniach filmoznawczych nie poświęcono dotąd publikacji. Związek tych dwu dziedzin istniał już na początku historii kina, a problemem tym zajmował się między innymi Henri Bergson. Jego myśl filozoficzna wywarła wpływ także na współczesną teorię filmu (Gilles Deleuze). Autorka artykułu wyszczególnia i prezentuje kilka zagadnień, którymi zajmuje się Cerf. Wśród nich są następujące tematy: filozofowie mówią o kinie; kino opowiada o filozofach; kino tworzy swoją własną filozofię; kino uczy filozofii. Główną tezę artykułu jest stwierdzenie, że kino nie powinno odtwarzać istniejących filozofii, tylko tworzyć filozofię własną, korzystając ze specyficznych filmowych środków wyrazu. Autorka przedstawia także, rozpowszechnioną w piśmiennictwie zachodnim, ale mało znaną w Polsce, koncepcję kinofilozofii, w ramach której film jest traktowany jako środek pomocniczy w nauczaniu filozofii akademickiej.

“I Think, Therefore the Cinema Exists”: Relationships Between Film and Philosophy According to Juliette Cerf

Summary

This article presents various aspects of the relationship between cinema and philosophy in the theoretical works of Juliette Cerf, which have not yet been discussed in Polish film studies. These two fields have been related since the beginning of the cinema, and the problem itself was analysed by such figures as Henri Bergson. His philosophical thought has also influenced contemporary film theory (Gilles Deleuze). The author of the article specifies and presents several issues dealt with by Cerf, including: philosophers talking about the cinema; the cinema talking about philosophers; the cinema creating its own philosophy; the cinema teaching philosophy. The main thesis of the article is that the cinema should not recreate the existing philosophies; instead, it should create its own philosophy based on its specific means of expression. The author also presents the concept of filmsophy, which is widespread in Western literature, yet not well-known in Poland, in which film is treated as an auxiliary to the teaching of academic philosophy.