

Karen HANSON

MINERWA W KINIE O relacjach między filozofią a filmem*

Osoby, które żyją obok nas, mogą otwarcie kwestionować nasze interpretacje ich zachowań, lecz z osobami, które widzimy na ekranie, nie mamy żadnych społecznych interakcji. Postacie z kinowego ekranu każdym swoim gestem dowodzą refleksji nad sobą, proponują pewne rozumienie samych siebie, a jednak mimo to perspektywa, jaką uzyskujemy w oglądaniu ich, jest poniekąd jedyną perspektywą postrzegania tak ich samych, jak i zdarzeń, w których występują. Nic dziwnego, że czujemy się tak pewni siebie w swoich sądach na temat tych postaci.

CZY FILM JEST JĘZYKIEM?

W artykule *Narodziny nowej awangardy: Kamera-pióro*¹ z roku 1948 Alexandre Astruc ogłosił swoją słynną deklarację, że film mógłby zająć miejsce filozofii. Oparcie dla tego twierdzenia znalazł w popularnej dziś tezie głoszącej podobieństwo filmu do języka. Zdaniem Astruca jednak, podobieństwo to jest całkowicie nowym zjawiskiem: „Kino staje się po prostu środkiem wyrazu takim, jakim stały się przed nim inne sztuki, zwłaszcza malarstwo i powieść. Po przejściu – kolejno – przez stadium jarmarcznej atrakcji, przez stadium rozrywki analogicznej do teatru bulwarowego, czy wreszcie – sposobu utrwalania obrazów epoki, kino stopniowo staje się językiem. Językiem, czyli formą, w której i poprzez którą artysta może wyrazić swoją myśl, bez względu na to, jak byłaby ona abstrakcyjna, albo przekazać swoje obsesje, dokładnie tak, jak robi to dziś w eseju albo powieści. Oto dlaczego nazywam ten nowy wiek kina – wiekiem Kamery-pióra”².

Dlaczego twierdzenie, że film jest językiem, wydaje się tak pociągające? Bez wątplenia, jeśli pragniemy nazywać językiem wszystko, co można nasycić znaczeniem, wszystko, z czego można wyprowadzić sens, to oczywiście języ-

* Niniejszy artykuł, pod tytułem *Minerva in the Movies: Relations Between Philosophy and Film*, został pierwotnie opublikowany w piśmie „Persistence of Vision” (1987, nr 5, s. 5-11). Przedruk oraz polski przekład za zgodą autorki. Śródtytuły pochodzą od redakcji. Tłumaczenie cytatów z dzieł obcojęzycznych, o ile nie podano inaczej – D. Ch.

¹ A. Astruc, *Narodziny nowej awangardy: Kamera-pióro*, tłum. T. Lubelski, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 62-68 (pierwodruk: t e n ż e, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, „Ecran Français” 1948, nr 144).

² Tamże, s. 62n.

kiem zechcemy wówczas nazwać również film. (Jak daleko się jednak wtedy posuwamy, a dokładniej: co wówczas twierdzimy? Posługujemy się przecież także sformułowaniami: „język kwiatów” czy „język ubioru”). Jeśli z kolei uważamy, że wszelką sztukę najlepiej pojmować jako język, a wszelkie media jako rodzaje języka, i widzimy, że film stanowi pewne medium sztuki, to wniosek jest znowu dość oczywisty.

Taka ocena stanowiska Astruca nie wydaje się jednak sprawiedliwa. W myśleniu tego rodzaju zagubilibyśmy bowiem uzasadnienie jego wyraźnego pragnienia, by postrzegać film właśnie na podobieństwo mediów posługujących się słowem. Dlaczego zatem Astruc nie skłania się raczej do tego, by rozwijać swoje własne porównanie filmu do obrazu? Dlaczego chce mówić raczej o „kamerze-piórze” niż na przykład o „kamerze-pędzlu”?

Odpowiedź na to pytanie wydaje się nawiązywać w jakimś sensie do Lwa Tołstoja. Astruc stwierdza bowiem, że „wyrażanie myśli jest fundamentalnym problemem kina”³, i wyraźnie daje czytelnikowi do zrozumienia, że odróżnia myśl od uczucia. Mówi na przykład: „Każda myśl, podobnie jak każde uczucie, jest stosunkiem między człowiekiem a innym człowiekiem”⁴. Rozróżnienie to może zatem służyć uchwyceniu odrębności sztuki, a jego celem jest utrzymanie tezy, że film jest językiem, że to kamera, a nie pędzel stanowi odpowiednik pióra: Malarstwo, podobnie jak kino, może być środkiem wyrazu i narzędziem komunikacji, malarstwo jednak służy wyrażaniu *u c z u ć*, nie zaś myśli. Narzędziem przekazu *m y ś l i* jest język.

Rozumowanie to może nawet cechować pewna wiarygodność. Nie oczekujemy przecież, by obraz malarski wyrażał sobą sylogizm (Obraz może nam ukazać *Śmierć Sokratesa*, ale czy zdoła wyrazić najbardziej znany spośród sylogizmów: „Wszyscy ludzie są śmiertelni. Sokrates jest człowiekiem. A zatem Sokrates jest śmiertelny”?). Nie spodziewamy się bynajmniej, że obraz będzie przedstawiał jakieś twierdzenie i jego dowód (na przykład: „Jeżeli trójkąt jest prostokątny, to suma kwadratów długości przyprostokątnych jest równa kwadratowi długości przeciwprostokątnej”). Nie oczekujemy też, że będzie niósł ze sobą szczegółowe informacje na temat pewnej teorii (jak na przykład szczególna teoria względności) czy też dowody i argumenty, na których teoria ta się opiera.

Czy jednak możemy oczekiwać bądź uważać, że wszystko to może czynić film? Astruc odpowiada na to pytanie twierdząco, a nie podchodzi do tych zadań lekko. Wśród problemów, które trzeba rozwiązać, jeśli mamy w pełni zrealizować komunikacyjne moce filmu, umieszcza wypracowanie kinowych odpowiedników „odmiany czasownika w odpowiednim czasie” albo „związków

³ Tamże, s. 64.

⁴ Tamże, s. 65.

logicznych”⁵. Jeśli problemy te zostaną rozwiązane, czy możemy się spodziewać filmowych wersji, powiedzmy, zwykłej implikacji materialnej? Co będzie ją odróżniać od różnych relacji logicznych zawierających implikację na przykład w logice modalnej, teorii relewancji czy logice czasów gramatycznych? Czym one z kolei będą się różnić od właściwego kinu twierdzenia wyrażającego na przykład implikację przyczynową? Jeśli lingwiści zajmujący się językiem filmu, o których myśli Astruc, zaczną rozwiązywać problemy od punktu, gdzie Arystoteles rozpoczął budowę teorii logicznej, to jak poradzą sobie na przykład z sylogizmem kategorycznym? Co będą mogli wykorzystywać jako przesłankę większą (w rodzaju: „wszyscy ludzie są śmiertelni” bądź „żaden człowiek nie jest odważny”)?

Jeśli trudno nam wyobrazić sobie niektóre rezultaty działań tego rodzaju, to być może prawdą jest, że czyste możliwości nie są w istocie najważniejszymi elementami produktywnego i satysfakcjonującego działania. Czy jednak filmowi jako takiemu rzeczywiście *p o t r z e b n e* są cechy i możliwości języka mówionego i pisanego? „Wszystko jest dozwolone” – może być równie dobrze okrzykiem radości, co rozpacz, a wizja filmu, w której *w s z y s t k o* jest możliwe, może okazać się drogą do zniewolenia, nie zaś powodem przyływu energii twórczej, może stać się przeszkodą w dostrzeganiu, docenianiu i rozwijaniu całego wachlarza potencjalności specyficznych właśnie dla filmu, niebędących w żadnym sensie jego możliwościami przyszłymi, lecz takimi, które da się w każdej chwili aktualizować. Niewykluczone, że rację ma Nietzsche: „Istotne «w niebie i na ziemi» jest, jak się wydaje, długotrwałe i *w j e d n y m* [podkr. – K. H.] kierunku zorientowane *p o s ł u s z e ń s t w o*: przy tym pojawia się i na dłuższy czas się pojawiło coś, ze względu na co oplaca się żyć na ziemi”⁶.

KAMERA W RĘKU KARTEZJUSZA?

Oczywiście pozostajemy jednak z pytaniem: Jaki *j e s t* kierunek filmu? Skąd bierze się *j e g o w ł a s n e* powołanie i dokąd go ono prowadzi, jeśli praktykujemy posłuszeństwo? Oto odpowiedź Astruca: „Żadna dziedzina nie może być przed kinem zamknięta. Najbardziej ascetyczna medytacja, zastanawianie się nad ludzką kondycją, psychologia, metafizyka, idee, namiętności – mieszczą się ściśle w jego kompetencjach. Więcej nawet, naszym zdaniem dzisiejsze idee i obecne wizje świata są takiej natury, że tylko kino może sobie z nimi poradzić. [Tu Astruc cytuje opinię Maurice’a Nadeau wyrażoną na

⁵ Tamże, s. 66n.

⁶ F. N i e t z s c h e, *Poza dobrem i złem*, tłum. P. Pieniążek, Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 93.

łamach gazety «Combat»: «Gdyby Kartezjusz żył w naszych czasach, pisałby powieści» – K. H.J. Otóż nie chcę robić przykrości Nadeau, ale dzisiaj Kartezjusz zamknąłby się w pokoju z kamerą 16 mm i taśmą i stworzyłby swoją *Rozprawę o metodzie* w postaci filmu, ponieważ natura jego dzisiejszej *Rozprawy o metodzie* byłaby taka, że jedynie kino mogłoby jej sprostać⁷.

Trzeba jednak pamiętać, że Kartezjuszowa *Rozprawa o metodzie* zawiera żywe i porywające fragmenty intelektualnej autobiografii. Poza tym nie została napisana po łacinie, w języku akademii, lecz po francusku, w języku ludu, tak aby mogła dotrzeć do szerszego grona odbiorców, także poza uniwersyteckimi kolegiami i Kościołem, i być dla nich zrozumiała. Prawdą jest, że pragnienie stworzenia dzieła autobiograficznego i przekazania własnych poglądów może z powodzeniem znaleźć wyraz w produkcji filmu. (Jakkolwiek wydaje się, że to, czy wyraz ów byłby *a d e k w a t n y*, jeśli film miałby powstać „w zamknięciu”, w pokoju jego twórcy, zależałoby od rodzaju życia, które twórca pragnie zarejestrować, od tego, co chce przekazać, a być może także od tego, czy zamknął się on w tym pokoju sam, czy razem z innymi ludźmi. Żyjący w siedemnastym wieku Kartezjusz w istocie przedstawia sobą obraz pracującego w samotności pisarza i oczywiście mógłby nakręcić taki film sam. Jego myśli mają jednakże szeroki zakres: obejmują konwersacje, podróże, architekturę społeczną i planowanie miast, jak również koncentrują się na jego niepowątpiewalnym przeświadczeniu o istnieniu duszy i Boga i na niektórych problemach z zakresu biologii i kosmologii. Kartezjański filmowiec, zamknięty w swoim pokoju, będzie zapewne musiał pomieszczenie to wypełnić rekwizytami; prawdopodobnie nie będzie mógł pracować zupełnie sam albo też będzie musiał ukazać zupełnie inny wachlarz zjawisk).

W każdym razie, jeśli pominiemy element autobiograficzny i kwestię odbiorcy dzieła, tym, co większość filozofów prawdopodobnie zapamiętuje jako pierwszą rzecz z *Rozprawy o metodzie*, jest fakt, że stanowi ona opis i uzasadnienie metody, którą moglibyśmy stosować, by – jak mówi Kartezjusz – odkryć „wszystkie rzeczy dostępne poznaniu ludzkiemu”⁸. Metoda ta stanowi syntezę kompetentnego podziwu Kartezjusza dla „sztuk czy też nauk”⁹, czyli dla logiki, analizy geometrycznej i algebry, i jest zazwyczaj określana jako „geometryczna”, zaleca bowiem, w przypadku każdego badania, wychodzenie od ograniczonej liczby aksjomatów i dokonywanie, drogą dedukcji, małych kroków, ograniczanych przez wyraźne reguły. W ten sposób, jak w siedemnastym wieku tłumaczył Kartezjusz, możemy tworzyć „długie łańcuchy uzasadnień, zu-

⁷ A s t r u c, dz. cyt., s. 63.

⁸ R. D e s c a r t e s, *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*, tłum. W. Wojciechowska, PWN, Warszawa 1988, cz. 2, s. 23.

⁹ Tamże, cz. 2, s. 20.

pełnie proste i łatwe”¹⁰, które jednak pozwolą nam, i to w każdej dziedzinie, „dotrzeć do [...] najtrudniejszych dowodzeń”¹¹.

Idea metody Kartezjańskiej przywodzi w tym kontekście na myśl ważną różnicę między językiem pisanym a filmem. Jak zauważa Stanley Cavell, „słowo pisane może być czytane w dowolnym tempie, we fragmentach dowolnej długości, a także odczytywane ponownie, jeśli taka jest wola czytającego”¹². Badania przeprowadzane za pomocą metody geometrycznej i dowodzenia konstruowane dzięki jej wykorzystaniu są całkowicie uzależnione od tego faktu dotyczącego słowa pisanego, naszej relacji do słowa pisanego i wszystkich przekazów pisemnych. Astruc antycypuje ideę projektorów domowych i kaset i można by nawet sądzić, że rozprzestrzenienie się technologii tego rodzaju przekazu rzeczywiście pozwoli filmowi rozwijać metodę geometryczną, a nam wychwytywać kinowe „łańcuchy uzasadnień” dowolnej długości dzięki temu, że umożliwi nam ono oglądanie w naszym własnym tempie intelektualnym oraz wielokrotną – według naszych potrzeb – analizę każdego elementu owego trudnego kinowego lematu.

A jednak patrzenie na film klatka po klatce nie jest oglądaniem filmu, podczas gdy analizowanie geometrycznego dowodu we własnym tempie, przez czas, jakiego potrzebujemy, by uchwycić każdy pojedynczy krok, jest właśnie tym, czego wymaga zrozumienie i otrzymanie tego dowodu. Dowód nie ma własnego tempa, a film je ma. Możemy oczywiście obejrzeć film ponownie i w istocie wielokrotne oglądanie go może polepszyć nasze rozumienie, lecz kino ma w sobie coś, co Cavell określa jako naturalną ulotność – „jego zdarzenia istnieją tylko w ruchu”¹³. Geometryczne dowody są nieruchome: jeśli czemukolwiek można przypisać Platońską niezmiennność – to im właśnie.

Wszystko to wskazuje jednak, że napisanie starej *Rozprawy...* na taśmie filmowej wiązałoby się z pewnymi problemami. Stanowisko „wbrew faktom”, które przyjmuje Astruc, jest w istocie bardziej radykalne niż sama sugestia, że gdyby Kartezjusz żył dzisiaj, zapisałby swoją *Rozprawę...* na taśmie filmowej: Astruc twierdzi bowiem, że dzisiejszy Kartezjusz napisałby nową *Rozprawę...* Jej myśl zaś „byłaby tego rodzaju, że jedynie kino zdołałoby wyrazić ją w zadowalający sposób”. Co takiego kryje się w naszych „dzisiejszych ideach i obecnych wizjach świata”, że „tylko kino może sobie z nimi poradzić”? Tego Astruc nie mówi, ale dopowiada, że aby adekwatnie się do

¹⁰ Tamże, cz. 2, s. 23.

¹¹ Tamże.

¹² S. Cavell, *On Makavejev on Bergman*, w: tenże, *Themes Out of School. Effects and Causes*, North Point Press, San Francisco 1984, s. 110.

¹³ Tenże, *The Thought of Movies*, w: *Themes Out of School*, s. 11.

nich odnosić, by wyrażać współczesne myśli, wysuwać propozycje współczesnych medytacji filozoficznych, by realizować epokę Kamery-pióra, kino musi się oderwać od tyranii widzialności¹⁴.

Czy kino m o ż e się jednak tym sposobem wyzwolić? I dlaczego miało-
by tego pragnąć? Czy „element wizualny” rządzi kinem w sposób, w którym
należy dopatrywać się tyranii? W *Umowie społecznej* Rousseau mówi, że „po-
słuszeństwo prawu, które się sobie przepisało, jest wolnością”¹⁵. Wydaje się,
że Astruc ma apetyt na najbardziej abstrakcyjną logikę i metafizykę, ale kierowa-
nie się tylko apetytami jest niewolą¹⁶; bycie zobowiązanym przez tego rodzaju
„pana”, bycie zobowiązanym do uznawania i zadowalania go bez względu na
warunki czy kontekst, może okazać się czymś poniżającym.

Służba, którą pełni czysta metafizyka, może w istocie mieć charakter bo-
ski, z czym mamy do czynienia w myśli Platona, a logika abstrakcyjna i teoria
logiczna mogą być wysoce wysublimowane, co z kolei widzimy u Fregego.
Niemniej jednak projekty filozoficzne oderwane od pytań epistemologicznych
czy też takie, które wprost dotyczą dziedziny nieuwarunkowanej przypadło-
ściami tego świata, wydają się niewłaściwymi modelami dla filmu. W logice
filozoficznej i matematycznej, w pewnych metafizykach konstruktywnych za-
nika bowiem p e r s p e k t y w a. Fakt, że istoty ludzkie są u m i e s z c z o n e
w świecie, że każda z nich zawsze znajduje się w jakimś k o n k r e t n y m
miejscu, „wypada” w tych dziedzinach jako nieistotny. Element wizualny nie
rządzi w nich despotycznie, ale nie rządzi też dźwięk ani przedmiot jakiego-
kolwiek innego zmysłu. Czy owo spokojne, niewidzialne niebo jest zatem do-
brym plenerem dla filmu?

FILM I FILOZOFIA – DALECY CZY BLISCY KREWNI?

Istnieją – jak sądzę – inne sfery bardziej odpowiednie dla filmowego twór-
cy i bardziej obiecujące tematy dla kamery filmowej. I poruszając się w tych
obszarach, wśród tych tematów, film w pewnym sensie może towarzyszyć filozo-
fii. Nie musimy starać się zrywać jego koniecznej więzi z elementem wizual-
nym, nie ma też potrzeby, byśmy zaakceptowali sugestię, że filozofia nagle
zmieniła swoją naturę, że rozwiązała wszelkie problemy lub „przerosła” wszyst-
kie formy, którymi żyła przed rokiem 1948. Istnieją bowiem jej gałęzie, które

¹⁴ Por. A s t r u c, dz. cyt., s. 63.

¹⁵ J. J. R o u s s e a u, *Umowa społeczna*, tłum. A. Peretiatkowicz, w: tenże, „*Umowa spo-
łeczna*” oraz „*Uwagi o rządzie polskim*”, „*Przedmowa do «Narcyza»*”, „*List o widowiskach*”,
„*List o Opatrzności*”, „*Listy moralne*”, „*List do arcybiskupa de Beaumont*”, „*Listy do Malesher-
besa*”, tłum. B. Baczeko i in., PWN, Warszawa 1966, ks. I, rozdz. 8, „O stanie społecznym”, s. 28.

¹⁶ Por. tamże.

nigdy nie są nagie, ale zawsze kwitną pragnieniem wielości perspektyw i punktów widzenia. W epoce nowoczesności, od czasów Kartezjusza, w tradycji myślowej Zachodu dyscypliny takie, jak epistemologia i teoria moralna, filozofia percepcji czy filozofia umysłu, uznają istnienie pewnych problemów za podstawowy wymóg prawomocności swoich badań bądź też, bardziej nieśmiało, traktują te problemy jako swój właściwy przedmiot.

Film również zakłada istnienie, jak i analizę tych szczególnych problemów, a zatem to właśnie w tym punkcie można odnaleźć pewien rodzaj jego naturalnego pokrewieństwa z filozofią. Powinowactwo to może być dla obu dziedzin źródłem wzajemnego wsparcia i oświecenia; nie musi niszczyć ich niezależności ani prowadzić do sytuacji, gdy jeden z biegunów relacji zmierza do tego, by całkowicie zawładnąć drugim, niejako wchłaniając go w siebie niczym wampir czy też w podły sposób wykorzystując go dla własnych celów. Wezwanie, które Astruc wysuwa pod adresem filmu, żądając by stał się on filozofią bądź ją zastąpił, zdradza niedostateczny wgląd w możliwość istnienia obiektywnie interesujących różnic między tymi dziedzinami lub też brak poszanowania dla takiej możliwości. Gdyby Astruc żywił więcej wiary w osiągnięcia i perspektywy filmu, gdyby tylko dostrzegł i uznał prosty fakt, że nie wszelka myśl wyrażać się musi w języku, być może w ogóle nie rzuciłby swego wyzwania.

Myśl filozoficzna często wyrasta z refleksji nad przykładami, wykorzystuje też przykłady, by wzmacniać twierdzenia ogólne i konieczne, bądź po prostu, by ukazywać samą możliwość ich formułowania. Wykorzystuje też kontrprzykłady, aby uogólnienia czy związki koniecznościowe tego rodzaju odrzucać lub też podejmować z nimi dyskusję. Filmy także mogą być źródłem licznych sporów i niewątpliwie posługują się pewną formą egzemplifikacji. Film i filozofia pozostają jednak w różnych relacjach do swoich przykładów i muszą je inaczej traktować. Z największą oczywistością ujawnia się to na wspólnym dla nich gruncie, wyznaczanym przez zainteresowanie człowiekiem, jego charakterem, naturą i specyficznymi dla niego problemami.

Pozwolę sobie teraz – tylko dla przykładu – wskazać na jeden konkretny problem dotyczący osoby ludzkiej, a mianowicie na problem samookłamywania, i wykorzystać ten krótki opis jako tło do ukazania, jakie rodzaje różnic między filozofią a filmem – różnic dotyczących kwestii relacji i odniesień – mogłyby zasługiwać na pełniejsze wyjaśnienie. Klasyczną filozoficzną analizę samookłamywania odnajdujemy w *Bycie i nicości* Sartre'a: „Oto na przykład kobieta, która wybrała się na swoją pierwszą randkę. Dobrze wie, jakie zamiary wobec niej żywi mężczyzna [...]. Wie również i to, że prędzej czy później będzie musiała podjąć jakąś decyzję. Nie chce jednak czuć się do tej decyzji przynaglana, nie chce mieć wrażenia, że to coś pilnego: na razie koncentruje się wyłącznie na tym, co w zachowaniu jej partnera jest świadectwem

jego szacunku i dyskrecji. [...] Gdy partner mówi jej: «Bardzo panią podziwiam», albo: «Uwielbiam panią», ona sama stara się «rozbroić» seksualny podtekst tej wypowiedzi, ze słowami i zachowaniami swego rozmówcy wiąże jedynie ich bezpośrednie i dosłowne znaczenia, które traktuje jak pewne własności obiektywne. Wydaje jej się, że mężczyzna, z którym rozmawia, jest szczerzy i pełen szacunku, tak jak stół jest okrągły lub kwadratowy, zaś tapeta na ścianie jest niebieska lub szara. Własności, związane w ten sposób z rozmówcą, zostały unieruchomione i zyskały trwałość przysługującą rzeczom [...]. Ale oto mężczyzna chwyta dłoń kobiety. Takie działanie rozmówcy pociąga za sobą ryzyko zasadniczej zmiany sytuacji, domagając się natychmiastowej decyzji: pozostawić swoją dłoń w dłoni mężczyzny to tyle, co przystać na flirt, zaangażować się emocjonalnie. Cofnąć dłoń to tyle, co zerwać tę niejasną i chwiejną harmonię, która stanowiła cały urok tej chwili. [...] Wiadomo, co się wówczas dzieje: kobieta pozostawia swoją dłoń w dłoni mężczyzny, ale *n i e z a u w a ż a*, iż to czyni. Nie zauważa tego, ponieważ w tym momencie przypadkiem zdaje się być czystym duchem. [...] W tym czasie doszło do rozvodu między duszą i ciałem [w akcie samookłamania – K. H.]: dłoń kobiety bezwładnie spoczywa w ciepłej dłoni jej partnera – ani nie przyzwalając, ani nie stawiając oporu – niczym rzecz”¹⁷. Jak odegrano by tę scenę w filmie?

Wybierając prozę Sartre’a, celowo utrudniłam tutaj intuicję różnicy między filmem a filozofią. Przykłady, którymi posługuje się Sartre, zawsze są wyjątkowo sugestywne i szczegółowe. Gdybyśmy, zamiast do Sartre’a, sięgnęli do pism amerykańskich filozofów analitycznych traktujących o podobnych kwestiach, mielibyśmy zapewne do czynienia z poważną skłonnością do redukcjonizmu, z dużo mniejszym respektem dla wyobraźni i dla precyzji narracji. Możliwe, że mielibyśmy na przykład „wyobrazić sobie kobietę, która wie, że umiera na raka, ale odmawia uznania tego faktu nawet przed samą sobą”, „rozważyć przypadek sportowca, który nie chce uznać oczywistego faktu spadku swoich możliwości fizycznych” czy „przedyskutować przypadek mężczyzny, który odmawia przyjęcia do wiadomości faktu, że żona już go nie kocha”. Pragnę w ten sposób wskazać, że przykłady, które znamy z pism filozoficznych, ujawniają nieuchronną schematyczność, a przytoczone płytkie i wyjąłowane próbki, zaczerpnięte z filozofii analitycznej, wydają się odpowiednio, by wstępnie przedstawić kościec mojej sugestii.

N a w e t jednak w przypadku Sartre’owskiego przykładu, gdy próbujemy wyobrazić sobie kinową transkrypcję tego, co przedstawia w nim filozof, stajemy natychmiast wobec wielu problemów. Jak wygląda kobieta? Jak jest ubrana? Jak wygląda jej towarzysz? I jakim jest człowiekiem? Gdzie się znajdują? Czy jest to zatłoczona kafejka w słoneczne południe? Czy zadymiony

¹⁷ J. P. S a r t r e, *Byt i nicość*, tłum. J. Kielbasa i in., Zielona Sowa, Kraków 2007, s. 92-94.

bar o północy? A może prywatne mieszkanie wczesnym wieczorem? Sartre w istocie przyznaje, że w celu przedstawienia swojej myśli *n i e o d w o ł u j e s i ę* do dokładnego opisu okoliczności, („stół jest okrągły lub kwadratowy”, tapeta na ścianie może być „niebieska lub szara” – może być dowolnego koloru), ale w przypadku filmu *n i e k t ó r e* z nich mogą mieć istotne znaczenie, tak by mógł on *u k a z a ć* akt samookłamania. Pomyślmy tylko o wyglądzie kobiety i od razu zrozumiemy, że nie jest on w filmie sprawą powierzchowną: czy możemy sobie wyobrazić, że to Mae West jest ową samookłamującą się Sartre’owską bohaterką? Czy można by stworzyć kinowy odpowiednik tego rodzaju samookłamania, gdybyśmy na przykład spróbowali obsadzić Grete Garbo jako kobietę *z ł e j w i a r y*? Czy *t a a k t o r k a* mogłaby się wydawać tak nieprzenikniona dla samej siebie?¹⁸

A jednak film potrafi ukazać samookłamywanie w sposób doskonały (widzimy to na przykład w niektórych obrazach Erica Rohmera, choćby w *Kolekcyjnerce*¹⁹). Filmy są w stanie opisać to zjawisko w sposób *p e ł n y* i podać jego niesprzeczne wyjaśnienia – a przecież tak właśnie rozumie się zazwyczaj zadanie filozofii. (Opisy tego fenomenu jako łączącego się z „okłamywaniem siebie”, „znajomością prawdy, a jednak ukrywaniem jej bądź tłumieniem w sobie” czy z „wiarą w coś, o czym wiemy, że jest fałszywe” są niemożliwe do przyjęcia w sensie filozoficznym właśnie z powodu swojej paradoksalnej natury. Zadanie filozofii polega więc na uchwyceniu tego rzeczywistego zjawiska, ale w kategoriach, które zmierzają do rozwiązania obecnego w nim paradoksu bądź też do wyjaśnienia zagadki widocznej niemożliwości. Film zaś może podjąć zadanie wyrażenia owego zjawiska i dobrze się z niego wywiązać).

Najlepiej, moim zdaniem, filozoficzną zagadkę samookłamywania mógłby oddać opis inspirowany filmowymi przedstawieniami konkretnych przypadków tego zjawiska; obecne w nich wyraziste obrazy mogłyby nawet opisów wzmocnić. Za najważniejsze dla analizy tego problemu uznaję przypadki, które ujawniają występowanie kłamstwa dokonywanego nie tylko przez „ja”, ale również o „ja” (lub o aspektach „ja”). A zatem twierdzić będę, że samookłamywanie lub złą wiarę przypisuje się jednostce wtedy, gdy uważa się, że jej interpretacja samej siebie stoi w sprzeczności z pewnym standardem, z interpretacją, która być może nie jest poprawna, ale została wyprowadzona na podstawie zachowania społeczności bądź w tej społeczności funkcjonuje²⁰.

¹⁸ Podczas rozmowy, którą odbyłam po zaprezentowaniu niniejszego wykładu na sponsorowanym przez Queens College symposium poświęconym filmowi i filozofii w American Museum of the Moving Image, William Rothman nadmienił, że w tej Sartre’owskiej scenie można by obsadzić „Tippi” Hedren – jest to ciekawa propozycja.

¹⁹ *La Collectionneuse*, Francja, 1967 (przyp. tłum.).

²⁰ Przytaczam i rozwijam bardziej szczegółowo argumentację na rzecz tej tezy w pracy *The Self Imagined* (Routledge & Kegan Paul, London 1986).

Locus, miejsce, inkoherencji aktu samookłamania nie znajdowałoby się zatem wyłącznie w jednostce. Punktów generujących konflikt poszukiwalibyśmy wówczas na stycznej między perspektywą jednostki, jej własną interpretacją siebie, a tym, jak postrzegana jest ona przez społeczność (lub też szukalibyśmy typowych znamion wyobcowania jednostki ze społeczności, mających charakter typowo diachroniczny). Osoba może zarzucać sobie samookłamywanie, lecz wydaje się, że pociągałoby to za sobą zmianę perspektywy, przejście do tego, co ostatnio uważa się za perspektywę społeczności czy też za nową perspektywę społeczności, i gotowość do przeanalizowania swojego wcześniejszego zachowania czy postawy, a także do oceny wcześniejszych interpretacji siebie).

Zauważmy jednak, że jeśli owa idea rozbieżności lub konfliktu ma wyjaśniać przypadki przypisywania jednostce samookłamywania, wówczas fakt refleksji nad sobą, jak również kierunek i kształt poszczególnych interpretacji siebie nie mogą być z istoty ukryte przed innymi, z istoty im niedostępne. Zarzut samookłamywania postawilibyśmy jednostce dopiero wtedy, gdyby fakt jej refleksji nad sobą był oczywisty, a plonem tej refleksji byłaby interpretacja, którą uznajemy za jawnie sprzeczną z tym, co – jak oczekujemy – postrzegane jest z perspektywy społeczności. W zachowaniu jednostki, którą nazywamy samookłamującą się, musi zatem być coś, co – jak nam się wydaje – jawnie, w sposób widoczny sprzeciwia się społecznie uzasadnionemu oczekiwaniu wobec tej jednostki czy jej społecznej ocenie. I owo widoczne zachowanie z pewnością nie ogranicza się do elementu językowego. Interpretacja siebie, samorozumienie, jest – jako pewien rodzaj myśli – obecna w zachowaniu, zostaje ujawniona, wyrażona, potwierdzona gestem, postawą, wyrazem twarzy.

Jeśli zatem opis tego rodzaju jest możliwy do utrzymania w sensie filozoficznym, to można zrozumieć, dlaczego kinowe opisy samookłamywania mogą być tak przekonujące: oglądamy podmioty występujące w filmie, ale sami nie jesteśmy przez nie oglądani i dzięki temu dysponujemy siłą osądu. Osoby, które żyją obok nas, mogą otwarcie kwestionować nasze interpretacje ich zachowań, lecz z osobami, które widzimy na ekranie, nie mamy żadnych społecznych interakcji. Postacie z kinowego ekranu każdym swoim gestem dowodzą refleksji nad sobą, proponują pewne rozumienie samych siebie, a jednak mimo to perspektywa, jaką uzyskujemy w oglądaniu ich, jest poniekąd *j e d y n ą* perspektywą postrzegania tak ich samych, jak i zdarzeń, w których występują. Nic dziwnego, że czujemy się tak pewni siebie w swoich sądach na temat tych postaci.

Spotęgowana jest wówczas także nasza zdolność rozpoznawania powinności ludzi wobec innych – oznacza to, że możemy z większą pewnością odróżnić samookłamywanie od chociażby zakłamania społecznego, od myślenia życzeniowego, irracjonalnej wiary czy od zwyczajnego ograniczenia umysłu,

czy też od czegokolwiek innego, ponieważ w pełni obecne są kontekst oraz fakty pozwalające na ujednoznaczenie sytuacji²¹.

Film zakreśla pełen kontekst tego, co pokazuje, zarysowuje też istotne zdarzenia czy przypadki, a przedstawioną rzeczywistością jest w nim – jak twierdzi Cavell – świat, który już *mi n a*²². Z tego względu element wahania moralnego i niezdecydowania w ocenie postaci wydaje się tracić swoje ugruntowanie; słabną też nasze obawy o popadnięcie w stronniczość i o trudności w percepcji wizualnej, jak również o właściwy wgląd. Przed filmem otwiera się więc wyraźna droga do ukazania na ekranie przypadku samookłamania. Skoro jako widzowie czujemy się bezpieczni, przyjmując perspektywę w pewnym sensie *s t a n d a r d o w ą* i widząc wszystko, co można zobaczyć, możemy skonstatować, że oglądana przez nas postać wykazuje *b ł ę d n e* samorozumienie lub działa pod jego wpływem. Film może zatem w pełni umożliwić zobaczenie samookłamywania, co więcej, może przedstawić nie tylko przypadki absolutnie przekonujące, ale i takie, które pomimo swojej *o c z y w i s t o ś c i* są w opisie wysublimowane.

I tak, *s f i l m o w a n y* przykład samookłamywania będzie przeciwieństwem schematyczności. Odpowiedniość między dwoma podejściami do *w y j a ś n i e n i a* zagadki samookłamywania, na którą starałam się wskazać, odpowiedniość, która może służyć ich wzajemnemu wzmocnieniu, po prostu *j e s t* odpowiedniością, jest kwestią zgody, podobieństwa, harmonii. Zbieżne *r e z u l t a t y* można zatem otrzymać pomimo wykorzystania absolutnie różnych *ś r o d k ó w*.

W typowych wypadkach przykłady w filozofii są schematyczne – czasami są to same ich zarysy. Ale nawet, gdy stanowią coś więcej niż zarys, gdy są głębokie i sugestywne, pozostają tendencyjne, takie mają pozostać i jako takie mają być rozumiane. Są *u ż y w a n e* czasami po to, by przedstawić określoną rację, czasami, by ją potwierdzić, a czasami, by ją obalić. W przypadku filmu natomiast *o w ą r a c j ą* może być właśnie egzemplifikacja. Niewątpliwie film czy twórca filmu może mieć również inne cele, ale jeśli ten ostatni nie respektuje egzemplifikacji jako *c e l u s a m e g o w s o b i e*, prawdopo-

²¹ Nie oznacza to bynajmniej, że wszystkie nasze sądy na temat postaci pojawiających się w konkretnym filmie będą uwarunkowane wyłącznie przez to, co zostało w nim pokazane. William Rothman uzmysłowił mi na przykład, że szczególna atmosfera otaczająca konkretną gwiazdę filmową może wziąć górę nad innymi czynnikami, i to bez względu na tło, na którym owa gwiazda się pojawia. Zob. na ten temat argumentację Stanleya Cavella w książce *The World Viewed* (Viking, New York 1971), gdzie pisze on, że „indywidualność gwiazd zdefiniowana jest przez tożsamość, którą przybierają one w kolejnych wcieleniach” (s. 75). Z drugiej strony fakt naszego oddalenia od gwiazd ekranowych, to, że nie widzą one, iż je oglądamy, może sprawić, że staną się dla nas doskonałymi przedmiotami wyraźnego, zdecydowanego i jednoznacznego etykietowania.

²² Por. C a v e l l, *The World Viewed*, s. 23.

dobnie nie będzie potrafił dowieść innych racji za pomocą swoich przykładów ani przekazać dodatkowych myśli.

Film może filozofię czegoś w tej kwestii nauczyć. Stosowanie przykładów w filozofii łączy się z nieustanną obawą, by nie popaść w redukcjonizm i w istocie – z nieustannym tego rodzaju niebezpieczeństwem. Film może udzielić filozofii pewnego instruktażu w tym względzie i wręcz chronić ją przed uleganiem skłonności do gubienia życia w przykładach. Filozofia zaś może odwdzińczyć się przysługą podobnego rodzaju, więcej czerpiąc z myśli wyrażonych w filmach. Tego rodzaju wzajemne obdarowanie nie służyłoby realizacji wizji właściwej relacji między filmem a filozofią w sensie, w jakim relację tę pojmował Astruc: wizji, w której film ma wyprzeć filozofię. Wzajemność ta jednak pozwoliłaby na pewien rodzaj ich zastępowania się, w którym jedno przedsięwzięcie czasami zmienia pozycję drugiego, w którym film i filozofia czasami pomagają sobie nawzajem znaleźć bardziej zadowalający grunt.

Tłum. z języka angielskiego *Dorota Chabrajska*