

Andrzej Zalewski

Wstęp – filozoficzne spotkania z filmem

Jak należy się domyślać, produkcji filmowej bynajmniej nie od początku towarzyszył systematyczny namysł filozofa. Sztuka oskarżana o łamanie reguł dla sztuki konstytutywnych musiała ściągać raczej lekceważenie i obojętność intelektualnych, w tym filozoficznych, kręgów, niż ich uwagę. Ubóstwa w tym względzie precyzyjnej i świadomej refleksji nie należy mylić z tzw. filozoficznym podłożem niektórych wczesnych teorii filmu, ani, tym bardziej, z ich filozoficznymi implikacjami. Znane są związki koncepcji filmowej Hugona Münsterberga z kantyzmem i neokantyzmem, czy teorii Rudolfa Arnheima z gestaltyzmem, a przez to z opcją definiowalną jako „mentalistyczna”, jednak owe filozoficzne konteksty wynikły po prostu z wykształcenia i wcześniejszych stanowisk intelektualnych autorów, były niejako częścią naturalnego dla nich instrumentarium badawczego. Jeśli owe teorie filmu składały się na coś w rodzaju filozofii filmu, to była to filozofia instynktowna i bezwiedna, nie tyle uprawiana, co „dźwigana” na plecach, jak bagaż przeszłych doświadczeń wyznaczających i ograniczających zarazem pole widzenia; nie pociągała więc ona za sobą ani tematyzacji pola możliwych związków filozofii i filmu, ani też świadomego i kontrolowanego przeświadczenia o ważności myśli filozoficznej dla teorii filmu.

Myśl kolejnych autorów zaliczanych do teoretycznofilmowej czołówki, pokroju Béli Balazsa, André Bazina, czy Siegfrieda Kracauera zawierała tezy obfitujące w niezmiernie doniosłe filozoficzne implikacje (ale jaka w końcu aktywność myślowa jest ich pozbawiona?), tym niemniej nadal nie można tu było mówić o filozofii i filozoficzności jako samoświadomym i celowym wyborze określonej postawy metodologicznej w analizie ekranowych fenomenów.

Wbrew pozorom sytuacji nie zmieniły przełomowe skądinąd dla badań nad filmem lata sześćdziesiąte, kiedy to celem stało się nie „ufilozoficznienie” myśli filmowej, niedowartościowanej z powodu swej notorycznej eseistyczności, lecz jej „unaukowienie” w duchu święcącej wówczas największe triumfy lingwistyki strukturalnej. Co prawda, dość wcześnie uświadomiono sobie, że dla wypowiedzi filmowej nie da się wyznaczyć reguł równie ścisłych, co reguły języka konstytutywne dla wypowiedzi językowych, tym niemniej obsesyjne krążenie myśli tego okresu wokół pytania, czy i na ile film jest językiem, próby konstrukcji cząstkowych przynajmniej językopodobnych zasad organizacji wypowiedzi filmowej – typowe dla lidera takich przedsięwzięć, Christiana Metza, oraz licznych jego naśladowców – miały tu swoją wymowę. Także późniejsze, dość techniczne próby wiązania filmoznawstwa z pewną odmianą gramatyki transformacyjno-generatywnej spod znaku Chomsky’ego (John M. Carroll), albo próby aplikacji wobec przekazu audiowizualnego gramatyk tekstualnych w wersjach Bremonda lub Greimasa (Roger Silverstone) są raczej odległe od wyobrażeń na temat filozofii i jej możliwego wpływu na kształt praktyk badawczych w tej dziedzinie. Filozofia, przynajmniej filozofia pojmowana tradycyjnie i od razu jako taka identyfikowalna, byłaby bardziej przeszkodą, niż pomocą w mozolnym zabieganiu filmoznawstwa o status prawdziwej nauki.

Ostatnie wspomniane próby wiążą się już z dekadą lat siedemdziesiątych, lecz to nie owe próby zadecydowały o osobliwym klimacie tego dziesięciolecia dla teorii filmu. Również teoria filmu z perspektywy tzw. egzystencjalnej fenomenologii, rozwijana w owym czasie we Francji przez Henriego Agela, a zapoczątkowana wcześniej przez Amédée Ayfre’a, stanowiła w filmoznawstwie ścieżkę raczej peryferyjną. Lata siedemdziesiąte są, jak mniemam, przełomowe dla krystalizacji nowego stosunku wiedzy o filmie wobec filozofii, ale przełom ów nastąpił za sprawą prawdziwej eksplozji psychoanalizy w dyskursie teoretycznym filmoznawstwa, psychoanalizy będącej właściwie lokomotywą dla całego szeregu opcji i kwestii filozoficznych. Cokolwiek by złego mówić o tym nurcie, a można mówić mnóstwo i mnóstwo już powiedziano (włączając w to koronne zarzuty bełkotliwości i nieposkromionego lewactwa), trzeba przy-

znać, że po raz pierwszy na taką skalę problemy filozoficzne stały się względnie autonomiczną platformą odniesienia dla całego kompleksu pytań i wątpliwości związanych z kinem, przede wszystkim z klasycznym kinem hollywoodzkim. Zagadnienia dwuznaczności fotograficznej i filmowej reprezentacji świata, kłamstwa ideologii, alienacji umysłu poddawanego subtelnej presji obrazu, rozważane były przede wszystkim w swym czysto filozoficznym impecie, problematyzowane w kształcie utrwalającym ich odniesienie ku ogólno-istotowej stronie zjawisk, a następnie dopiero uszczegółowiane pod kątem filmowej artykulacji w poszczególnych formacjach i dziełach. Ten ruch od ogółu do szczegółu, od abstrakcji do konkretności, był na tyle charakterystyczny, że pobudzał złośliwych oponentów wspomnianego nurtu do stawiania mu zarzutu, iż zrzesza on w gruncie rzeczy miłośników określonych teorii filozoficznych, dla których film stanowić miał li tylko materiał ilustracyjny. Zresztą, fakt nagminnego powoływania się adherentów filmowej psychoanalizy na wypowiedzi Freuda, Lacana, Heideggera, Foucaulta i innych jest pośrednią bardzo, ale jednak wskazówką co do autorytetu, jaki dla centralnego podówczas nurtu filmoznawstwa miała twórczość filozoficzna niektórych myślicieli naszego stulecia.

W następnej dekadzie wskutek narastającej inwazji nowych technologii medialnych i relatywnego zastoju ambitniejszej produkcji filmowej także teoria filmu weszła w fazę domniemanego lub rzeczywistego, pożądanego przez niektórych lub tylko konstataowanego, kryzysu. Tym niemniej na wielu istniejących wysepkach aktywności typ relacji między myślą filmową a filozofią, znamionujący poprzednie dziesięciolecie, został zachowany. Przykładem może tu być teoria aktów mowy Austina, która po okresie fascynacji nią ze strony literaturoznawców zaczęła zaznaczać zainteresowania teoretyków filmu, i to reprezentujących różne obozy polityczne i teoretyczne: zarówno tych związanych z radykalną lewicą i psychoanalitycznym podejściem (Daniel Dayan), jak i dystansujących się, czy wręcz wrogich wobec nich (Noël Carroll). Innego przykładu dostarcza deklarowana admiracja dla anglosaskiej filozofii analitycznej (Carroll, Currie i w ogóle autorzy pozostający w kręgu promieniowania amerykańskiego ośrodka Wisconsin-Madison), choć w tym ostatnim wypadku chodzi raczej o przejście ogół-

nej metody analizy problemów, nie zaś o transfer konkretnych tez w inną dyscyplinę badawczą. Prototypowe dla filmowych zainteresowań filozofów są teksty o filmie napisane przez klasycznych filozofów współczesności, jak Merleau-Ponty, czy Ingarden, które do dziś są kanonicznymi pozycjami filozofii filmu. Bardziej współcześnie, zewnętrznym wyrazem związków myśli filmowej i filozoficznej może być obecność tekstów filmoznawczych pisanych przez filozofujących autorów, z kluczowymi dla tego grona (w angielskim obszarze językowym) postaciami Stanleya Cavella, Rogera Scrutona, Artura Danto. Zwłaszcza dla pierwszego z nich film stanowi coś więcej, niż tylko hobby uprawiane na marginesie zasadniczej problematyki, o czym jeszcze będzie mowa. O ile jednak wspomniana trójka znana jest przede wszystkim z filozofii kultywowanej poza ścisłą domeną filmu, o tyle na przykład tytułem do chwały Gregory'ego Curriego, filozofa sztuki żyjącego i pracującego w Australii, jest, obok innego rodzaju publikacji, jego filmowa książka *Image and Mind*, będąca jednym z filarów tzw. kognitywnej teorii filmu. Szczególnie znamienny na tym tle jest przypadek Noëla Carrolla z ośrodka Wisconsin-Madison, który, posiadając filozoficzne wykształcenie i demonstrując na każdym kroku tzw. filozoficzne zacięcie, znany jest niemal wyłącznie jako filozofujący teoretyk filmu. Wszyscy ci autorzy jako filozofowie w mniejszym lub większym stopniu związani są z tradycją analityczną; z drugiej jednak strony, nie należy zapominać o mającym zupełnie inny charakter piarstwie głośnego marksizującego filozofa społecznego Fredrica Jamesona, dla którego refleksja nad filmem także jest wyróżnionym polem aktywności. W ostatnich kilkunastu latach miała miejsce edycja prac książkowych sygnalizujących samymi tylko tytułami odnośne powiązania: *Philosophy of the Film* Iana Jarviego (1988), *Philosophical Problems of Classical Film Theory* (1988) oraz *The Philosophy of Horror* (1990) Noëla Carrolla, *Film and Phenomenology* Allana Casebiera (1991), oraz książek zbiorowych: *Philosophy looks at Film* (ed. Dale Jameson, 1983), *Philosophy and Film* (eds. Cynthia Freeland i Thomas Wartenberg, 1995) *Film Theory and Philosophy* (eds. Richard Allen i Murray Smith, 1997). Do tego dodać jeszcze należy amerykański rocznik *Film and Philosophy* ukazujący się od 1994 r. Wszystko to jest symptomem czegoś wię-

cej być może, niż tylko mezaliansu dwóch dyscyplin, których obiekty wykazują maksymalną różnicę intelektualnych potencjałów.

Po tym wstępie, zawierającym skrajnie z konieczności uproszczony szkic historycznych związków między filozofią i filmem, zmienimy kryterium i pokażemy się o systematyzację sposobów, na jakie w polu filmoznawczym jest i może być obecna problematyka filozoficzna. Wydaje się, że fundamentalne linie podziałów przebiegają tu następująco:

I. Nie bez słuszności można utrzymywać, że od filozofii nie ma ucieczki, że dla efektów każdej działalności intelektualnej da się odnaleźć ich filozoficzne zaplecze, zespół założeń filozoficznych, z których one wyrastają. Jeśli jednak abstrahować od tak wszechogarniającej koncepcji obecności filozofii, to nadal zasadny będzie pogląd o implicytnej filozoficzności niektórych zwłaszcza zagadnień filmoznawczych:

1. Po pierwsze, chodzi o kwestie, których filozoficzność tkwi nie tyle w ich szczegółowym treściowym określeniu, lecz wyłania się na poziomie ogólniejszych ram kategorialnych, w jakich dane zagadnienie się mieści. Gdy zatem deliberujemy nad naturą przekazu filmowego oraz cechami specyficznymi, które wyróżniają go spośród innych mediów, to kategoria „natury”, bądź też „istoty” zjawiska od razu odsłania swój filozoficzny charakter i przepisuje ontologiczny tryb podejścia. Tak samo, gdy zastanawiamy się nad wartością dzieła filmowego, sposobami jej urzeczywistnienia, emocjami, którymi odbiorca odpowiada na dostrzeżone przez siebie wartości, to powyższe problemy mieszczą się w dobrze znanym horyzoncie tradycyjnej estetyki filozoficznej.

2. Istnieją także szczegółowe zagadnienia filmoznawcze niosące ze sobą wyjątkowo silny ładunek filozoficznej treści. Mam tu na myśli kompleks spraw skupionych wokół problemowej osi obiektywizmu, wiarygodności, czy też prawdy filmowego przekazu. Problemy te dyskutowane są w nawiązaniu do konkretnych form gatunkowych i rodzajowych, przede wszystkim przy okazji rozważań teoretycznych nad kinem dokumentalnym, ale bodaj równie często bywają też roztrząsane „same dla siebie”, bez żadnej genologicznej okazji. Co więcej, problematyka korespondencji między widzialnością generowaną przez aparaturę a tzw. rzeczywistością

jest istotna nie tylko dla teorii filmu, lecz i teorii nowych mediów (od telewizji poczynając), a w przypadku mediów żywiących się całkowicie sfabrykowanymi, generowanymi cyfrowo obrazami, staje się kwestią wręcz palącą. Obrazy cyfrowe napierające ze wszystkich stron spiętrzają się w konwulsjach Baudrillardowskiej hiperrealności, każąc, jak się często uważa, powątpiewać w istnienie „obiektywnej rzeczywistości pozamedialnej”. Już samo to wystarczy, by przyciągnąć uwagę filozofa i zaktywizować liczne pola filozoficznych odniesień.

Mówiąc przy tym o filozoficzności immanentnej niektórym stricte filmoznawczym zagadnieniom, nie chcę bynajmniej twierdzić, że dla autorów uprawiających taką implicytną filozofię droga do świadomego angażowania filozofii jako badawczego narzędzia musi pozostać zamknięta. Już nawet wcześniejsze szkicowe uwagi zadałyby kłam takiej konkluzji. Twierdzę jedynie, że wzmiankowane problemy kryją w sobie na mocy swej własnej logiki potencjał pytań i ustaleń szczególnie chętnie, po wypreparowaniu z filmowego kontekstu, podejmowanych i rozwijanych na gruncie filozofii „czystej”.

II. Druga duża grupa stanowisk fundujących powiązania między myślą filozoficzną a filmową określona jest przez świadome przyjęcie filozofii, bądź to jako ogólnej perspektywy, bądź też jako konkretnego kierunku lub opcji filozoficznej, w charakterze niezwykle użytecznego lub wręcz niezbędnego dla poczynañ filmoznawczych instrumentu. Także i tu możliwych jest przynajmniej kilka wariantów owego wątku:

1. W najradykałniejszej postaci sztuka filmowa jest narzędziem artykulacji filozoficznego projektu właśnie w nią wycelowanego. W takim wypadku myślenie na tematy filmowe jest po prostu integralną częścią filozofii, nie zaś osobnym zajęciem uprawianym być może ze stanowiska filozofii, lecz obok innych filozoficznych zatrudnień. Postawa taka nigdy co prawda nie została wyłożona literalnie, tym niemniej w sposób dość czytelny przebijają z kilku konkurencyjnych poniekąd praktyk na terenie dotychczasowego filmoznawstwa. Konkurencyjnych, ponieważ nie sposób oprzeć się wrażeniu, że autorzy postępujący w ten sposób, w zależności od reprezentowanej przez siebie opcji, postrzegają w medium filmowym różne, a niekiedy nawet wykluczające się, zespoły cech:

a. Po pierwsze, opisywana postawa pozwala się wyczytać z tekstów lewackich (lub, jak się elegancko powiada, „lewicoworadykalnych”) teoretyków francuskich, zaktywizowanych w następstwie wydarzeń maja '68, a skupionych w pierwszym rzędzie wokół *Cahiers du Cinema* (które to szacowne pismo poddało się wówczas rewolucyjnej psychozie), oraz wokół wściekle od początku lewicowego periodyku *Cinéthique*. Nurt ów, powiązany niemi merytorycznych zależności ze środowiskiem *Tel Quel*, obrawszy sobie za patronów Lacana, Althussera, a w mniejszym stopniu także Freuda, rozlał się następnie szeroko na terenie anglo-amerykańskiego piśmiennictwa filmowego. Kluczowa dlań, dobiegająca spod zwalów niewiarygodnych wręcz zawiloci i mętniactwa językowego, teza zdaje się mówić o fundamentalnym fałszerstwie świadomości stymulowanym przez funkcjonowanie głębszych warstw psychiki i opisywanym w lacanowsko-freudowskim duchu. Ten stricte psychoanalityczny wątek ulega na gruncie radykalnego podejścia ukonkretnieniu i zarazem polityzacji. Wspomniane zafałszowanie ma być „na rękę” agendom ideologicznym współczesnego państwa, zaś kino, jako dokładny analogon samooszukującej się psychiki, pełni w owym iluzjotwórczym procesie rolę szczególną. Nawiasem mówiąc, kino nie tylko jest w tej koncepcji analogonem; moce deformacji ożywiającej psychikę obiektywizują się bowiem właśnie poprzez kino, które jest wówczas ich jak najściślejszym korelatem. Manipulacja główna z użyciem aparatu kinematograficznego polega przy tym na zatarcu śladów produkcji tekstu filmowego i autorytatywnej prezentacji sensu rzeczy obecnych na ekranie jako „obiektywnie” i „naprawdę” mającego miejsce. Tym samym, gruntowna przebudowa świadomości, wydobywająca ją z dotychczasowego kryzysowego stanu, znów powinna nadejść od strony kina, lecz nie w jego schorzałej wersji hollywoodzkiej (aczkolwiek radykałowie lubowali się równocześnie w odślanianiu utajonych tendencji subwersywnych kina hollywoodzkiego), tylko w niezależnych od przemysłu filmowego produkcjach alternatywnych, których prawdziwym natchnieniem stała się twórczość Jeana-Luca Godarda z okresu a 1968-72.

Streszczenie tez radykałów zostało, rzecz jasna, unaiwnione, lecz miało jedynie służyć wydobyciu zasady, iż w tym wypadku

niemożliwy jest rozdział stricte filozoficznego dyskursu od jego ewentualnych peryferyjnych ścieżek poświęconych filmowi. Także informacja, że podobny projekt wyszedł spod piór ludzi instytucjonalnie z filozofią niekoniecznie związanych, ma niewielkie znaczenie wobec faktu, iż filmoznawstwo traci tu swą autonomię jako „dyscyplina wiedzy” i oddaje się ze swymi problemami na usługi pewnej filozoficznej eschatologii.

b. Ze zbliżonych pozycji politycznych występuje modny amerykański filozof, Fredric Jameson. Także dla niego film jest szczególnie dogodnym narzędziem analizy i krytyki współczesnych zachodnich społeczeństw, a to dlatego, że daje wyjątkowo dobitny wyraz przemianom kultury i życia społecznego na styku modernistycznej i postmodernistycznej formacji. Film traktuje zatem Jameson jako tekst kultury, przy czym od reprezentantów poprzedniego podpunktu różni go, jak się wydaje, nade wszystko odmienność metodologii. O ile tamci krytykę współczesności uprawiają za pośrednictwem utrzymanych w psychoanalitycznej manierze analiz świadomości i nieświadomości widza wcielonej w filmowe dokonania, to Jameson kieruje swą uwagę bezpośrednio ku nowym wzorom organizacji kultury w ich związkach z ekonomią i polityką, wyczytując je z zawartości filmowych przedstawień. Analizom Jamesonowskim podlegają zarówno rozproszone tematycznie utwory, jak i bardziej zwarte cykle (na przykład filmy z wątkiem *conspiracy*); zainteresowaniem autor ów darzy kino popularne, ale nie gardzi też twórczością reżyserów takich, jak Godard czy Tarkowski; ważne jest dlań zarówno kino hollywoodzkie, jak i dostarczające zewnętrznej wobec niego perspektywy kinematografie narodowe krajów Trzeciego Świata i Europy Środkowo-Wschodniej (w tym Polski). I jakkolwiek amerykański myśliciel w swej „symptomatologii” penetruje bardzo różne dziedziny aktywności kulturalnej, to jednak w stronę filmu zwraca się bodaj szczególnie chętnie.

c. Widzimy możliwość innej jeszcze, określonej przez alternatywny zespół przekonań, wersji zawłaszczenia przestrzeni filmoznawczej przez dyskurs filozofii. Kluczowa byłaby dla niej sławna książka Stanleya Cavella *The World Viewed*, wydana we wczesnych latach 70. i po dziś dzień obficie cytowana. O ile dla radykałów z pierwszego podpunktu obiektywizm obrazu filmowego, jako pro-

dukt ideologicznej manipulacji, zasługiwał na najsurowszą krytykę, o tyle u Cavella – rozwijającego oczywiście intuicje André Bazina – przyjmowany jest on z dobrą wiarą i stanowi centrum jego koncepcji. Tak więc, gdy widzimy przedmiot utrwalony mechanicznie na taśmie światłoczułej, to nie obraz przedmiotu oglądamy, lecz wchodzimy w bezpośrednią styczność z przedmiotem samym, przechodzimy niejako na stronę bytu, autoanihilując swe poznawcze determinanty. Cavell jest profesjonalnym filozofem zbyt świadomym, by nie dostrzegać głębokich myślowych konsekwencji tego stanowiska i nie dawać ich odczuć czytelnikowi w niektórych partiach książki. Krótko mówiąc, sztuka filmowa, jako wywodząca się z fotografii, umożliwia nam mistyczną niemal jedność ze światem, wolną od wszelkich ograniczeń i zafałszowań. Kamera i aparatura projekcyjna nie są przegrodami oddzielającymi nas od bytu, lecz przeciwnie, dzięki nim dopiero ziścić się może stary filozoficzny sen o bezpośredniej wiedzy, niezapośredniczonym i absolutnie przez to wiarygodnym kontakcie poznawczym.

d. Służebna względem nadrzędnej filozoficznej wizji pozostaje wspierająca się na innym jeszcze zespole przesłanek teoria filmu wybitnego francuskiego filozofa Gillesa Deleuze'a, dla którego jest ona narzędziem diagnozowania sytuacji duchowej współczesności, lecz także przewidywanej przyszłości. Nie rozwijam teraz tego tematu, ponieważ Deleuzjańskiej koncepcji poświęcony jest jeden z artykułów niniejszego tomu.

2. Dość popularnym sposobem świadomej aranżacji związków filozofii i myśli filmowej jest czynienie z danego kierunku filozoficznego, z korpusu jego głównych rzeczowych tez, narzędzia operacyjnego do wyjaśniania określonych zjawisk filmowych, bądź filmu „jako takiego”. W ten właśnie sposób postępuje wzmiankowana wyżej psychoanaliza filmoznawcza, poszukując, między innymi, wyjaśnień identyfikacji emocjonalnej widza z przekazem filmowym na gruncie lacanowskiej i freudowskiej teorii (nie wyklucza to typowego dla tego odłamu podporządkowania filmoznawstwa celom filozoficznym, o czym mówiliśmy w poprzednim punkcie). W podobny sposób postępuje Allan Casebier w pracy *Film and Phenomenology*, sposobność najlepszego wyjaśnienia realizmu obrazu filmowego widząc w Husserlowskiej fenomenologii, inna rzecz, że przykrojonej do pro-

stych, anglosaskich o fenomenologii wyobrażeń. Tak samo, choć na bardziej eseistyczną i niezobowiązującą nutę, George Linden w książce *Reflections on the Screen* kreśli portret artysty z kamerą, odwołując się przy tym do Merleau-Ponty'ego i tzw. filozofii egzystencji.

W praktyce ten tryb angażowania filozofii pociąga za sobą przekład kluczowych dla danego kierunku kategorii pojęciowych na określone sytuacje ekranowe. Czytelnik wspomnianych tekstów może być więc pewien, że dyskurs filmowy powiadomi go o obecności w kinie przejawów fazy edypalnej i preedypalnej, fetyszyzmu, skopofilii; że dyskurs taki uświadomi go co do noematycznego charakteru zawartości obrazu; wskaże, jak się w samym akcie filmowania odzwierciedla cielesne bycie-w-świecie; wykryje w jakimś fragmencie fabuły filmowej czające się u podłoża illokucje, itp.

a. Pewna podklasa opisywanego rozwiązania polega na tym, że badacz odnosi się nie do nurtu filozofii ujętego całościowo, lecz posługuje się oderwanymi konceptami filozoficznymi, dla których poszukuje analogii w różnych sektorach zjawisk filmowych. Dwóch najślynniejszych przykładów dostarczył francuski lewicowiec, awangardowy prozaik i eseista spod znaku *Tel Quel*, Jean-Louis Baudry, przyrównując salę kinową i widzów w niej do jaskini Platona, a pozycję kamery filmowej w procesie wytwarzania obrazu do pozycji podmiotu transcendentnego Husserla w aktach konstytucji świata. W prawidłowym rozumieniu podobnych idei przeszkadza ta trudność, iż nie wiadomo za bardzo, na ile są to tylko analogie pozbawione rzeczowej podstawy, na ile zaś chodzi w nich o fenomeny ucieleśniające swe prototypy – na ile zatem, na przykład, dla Baudry'ego sala kinowa po prostu *jest* współczesną wersją platońskiej jaskini i stanowi urzeczywistnienie tej metafory, będącej wówczas czymś w rodzaju proroczej wizji. Sądzę jednak, że niezależnie od pierwszej możliwości, poważniejsze argumenty przemawiają za drugą z wyluszczonych interpretacji. Niezależnie zatem od faktu, że w odnośnej rozprawce Baudry kilka razy zestawia bezpośrednio jaskinię i salę kinową, częściej robi to za pośrednictwem czynnika trzeciego, jakim są mechanizmy freudowskiego tzw. aparatu psychicznego, generujące zarówno opis Platona, jak i, ponad dwa tysiące lat po nim, wyważek kina.

3. Trzeci sposób polega na metodologicznym spożytkowaniu filozofii. W odróżnieniu od poprzedniego, nie chodzi tym razem o aplikację rzeczowych tez filozoficznych gwoli wyjaśniania różnych filmowych stanów rzeczy; nieobecne są także uwidoczniane w materii filmowego przedstawienia korelaty podstawowych dla danego nurtu kategorii pojęciowych. Mamy do czynienia li tylko z angażem metod myślowych określonej filozofii do rozwiązywania tych czy innych problemów wiedzy o filmie; a także z wyrażanym przekonaniem, że zastosowanie tych właśnie metod jest, z punktu widzenia potrzeb wiedzy o filmie, najwłaściwsze. Tak postępują autorzy deklarujący swą akceptację dla stylu dociekań ośrodka filmoznawczego Wisconsin-Madison, którzy w metodologicznych enuncjacjach zalecają myślenie według wzorów anglosaskiej filozofii analitycznej, mających dawać rękojmię rzetelności i wysokiego poziomu badań. Nie trzeba oczywiście dodawać, że sami ci autorzy twierdzą, iż w swoim piśmiennictwie owe wzory stosują.

4. Jak dotąd we wszystkich przypadkach omawianej grupy badacze filmu deklarujący potrzebę filozofii czynili to w perspektywie, by tak rzec, „autorskiej”, to znaczy byli podmiotami inicjatywnymi w formułowaniu takich deklaracji. Musimy to jednak odróżnić od perspektywy „atrybucyjnej”, gdy badacz komu innemu przypisuje inicjatywę wiązania owych dwóch dziedzin, a sam ustawia się na skromniejszej pozycji referenta cudzych koncepcji. Jednakże wkład pomysłowości i kompetencji filozoficznej twórców podobnych prac „atrybucyjnych” nie jest wcale, jak należy się domyślać, jednolity. Zerowy lub nikły może on być w tekstach streszczających jedynie cudze ujęcia i pozbawionych własnych ambicji sprawozdawców. Jednak na przeciwległym krańcu obowiązuje zasada przekształcania nieświadomej („implicitnej”) filozofii jakiegoś np. twórcy w filozofię w pełni stematyzowaną. W takich formalnie „atrybucyjnych” pracach stopień inwencji piszącego w organizacji problematyki filozoficznej bywa niekiedy bardzo znaczny. Na przykład Noël Carroll w książce *Philosophical Problems of Classical Film Theory* formalnie „odkrywa” jedynie filozoficzne podstawy trzech wpływowych teorii filmu; nikt jednak nie ma wątpliwości, że, nawet je tylko „rozjaśniając”, faktycznie zarazem je funduje, zaś kształt ustanowionej w ten sposób filozofii teorii filmowych idzie całkowicie na jego konto.

*

Przedstawiany Czytelnikowi tom, autorstwa kilkunastu badaczy z niemal wszystkich ośrodków filmoznawczych w Polsce, przynosi skromne, ale reprezentatywne próbki wciągania filozofii w orbitę zainteresowań wiedzy o filmie, choć zapewne nie wszystkie wyszczególnione wyżej możliwości takiej symbiozy są w nim obecne. Różnorodność postaw i preferencji autorskich musiała przesądzić o różnorodnym charakterze przedłożonych propozycji. Tom rozpoczyna artykuł Tomasza Majewskiego *Obecność zakryta spojrzeniem* problemowo uprzedni w stosunku do pozostałych – rozważa on nie tyle problemy jakiegoś konkretnego medium, ile warunki konstytutywne przedstawień obrazowych odsłaniających samą transcendencję obecności. Następnie Mirosław Przyłipiak w artykule *Obiektywizm i procedury obiektywizujące w filmie dokumentalnym* bada, zgodnie z tytułem, niesłuchanie doniosłą filozoficznie kwestię „obiektywizmu”, „prawdy”, „wierności wobec rzeczywistości” w realizacjach dokumentalnych, a pośrednio, w realizacjach filmowych w ogóle. Następujący po nim tekst Łucji Demby *Przeciw „ideologicznemu potworowi”*. *Spór o wrażenie realności w kinie* dotyczy tej samej problematyki, choć w kontekście francuskiej myśli lewicoworadykalnej. Autorka omawia w nim koncepcję wykuwaną na łamach francuskiego czasopisma *Cinéthique*, nie ukrywając zarazem dystansu wobec jej skrajności i przerysowań. Kolejne dwa teksty ogniskują się wokół tzw. kognitywnej teorii filmu. Teoria ta, traktowana jako konkurencyjna wobec psychoanalizy filmoznawczej, korzysta z bogatego dorobku bardzo modnej ostatnio *cognitive science*, w tym, oczywiście, z jej składników filozoficznych. Artykuł Jacka Ostaszewskiego *Przetwarzanie poznawcze na przykładzie odbioru „Laury” Otto Premingera* jest wzorcową z kognitywnofilmowego punktu widzenia analizą klasycznego amerykańskiego „czarnego” tytułu, opartą na empirycznej podstawie kilkudziesięciu prac zaliczeniowych studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jako głos na ten sam temat należy potraktować wypowiedź Andrzeja Zalewskiego *Zapoznane dziedzictwo: czy kognitywna teoria filmu jest kognitywna?*, w której autor, zgodnie z tytułem, próbuje

filmowy kognitywizm opatrzyć pewnymi znakami zapytania i przyporządkować mu inne podstawy filozoficzne, niżby to wynikało z autodeklaracji reprezentantów tego nurtu. Następne dwa artykuły są eksplikacjami filozoficznych problemów i założeń twórczości wybitnych artystów filmowych. Najpierw Waldemar Frąc w tekście *Rozpacz racjonalisty* przybliży filozoficzną sylwetkę jednego z najważniejszych twórców filmowych w ogóle, lidera kina radzieckiego lat 20. i 30., Sergiusza Eisensteina, rysującą się w świetle jego przemysłów teoretycznych. Następnie Maciej Ożóg kreśli parantele między tzw. nurtem personalnym w łonie amerykańskiej awangardy filmowej (z najbardziej znamienitymi nazwiskami Stana Brakhage'a i Jonasa Mekasa) a poglądami Maurice'a Merleau-Ponty'ego, przede wszystkim z okresu *Fenomenologii percepcji*.

Artykuł Małgorzaty Jakubowskiej *Automat psychiczny i duchowy na tle współczesnej audiowizualnej kultury* znaczy w tym tomie strefę graniczną między dwoma obszarami tematycznymi. Z jednej strony uwaga autorki skupia się jeszcze na tradycyjnym medium filmowym, a to z okazji prezentacji teorii filmu pióra Gillesa Deleuze'a, stosunkowo słabo znanej poza kręgiem filmoznawczym. Nie sposób jednak ukryć, że teoria Deleuze'a ma znaczenie także dla kształtowania wizerunku współczesnej kultury audiowizualnej, zdominowanej i przetworzonej przez nowsze od filmu środki komunikacji, jak telewizja, video, Internet, czy tzw. *virtual reality*. To właśnie nowe media dostarczają bogatego materiału do przemysłów, spędzając wręcz sen z powiek licznym dzisiejszym filozofom i teoretykom kultury. Nie sposób od nich abstrahować, gdy się mówi o pierwiastku audiowizualności w bieżącej epoce. Zarazem widać, jak poważnym przekształceniom ulega typ dyskursu zatrudnionego do opisu tych nowych zagadnień. O ile refleksja nad filmem korzysta jeszcze z arsenału tradycyjnie estetycznych pojęć „dzieła”, „wartości”, „przeżycia” i im podobnych, to refleksja nad mediami grawituje w kierunku płaszczyzny kulturoznawczej i kładzie zdecydowany nacisk na badanie socjokulturowych uwarunkowań nowych zjawisk. To przemieszczenie widać także w tekstach składających się na drugą część proponowanego tomu. Inicjuje ją artykuł Wojciecha Chyły *Kruszenie słowa przez maszyny tekstualne*, stawiający diagnozy paralelne nieco wobec tych znanych z pism

Jeana Baudrillarda, najgłośniejszego dziś bodaj filozofa medialnego. Opis poglądów filozoficznych innego proroka ery elektroniki, Paula Virilio, czytelnik znaleźć może w artykule Krzysztofa Loski *Wojna i prędkość – w stronę „estetyki katastrofy”*. Wreszcie, na zakończenie tomu, Piotr Sitarski w artykule *Lochy fikcji* zastanawia się nad filozoficznymi aspektami internetowych środowisk tekstualnych, tzw. MUDów, używając do tego celu teorii aktów mowy Austina, tej samej, która już objawiła swą przydatność w analizie czysto filmowych zagadnień u innych autorów. Owocny przeszczep koncepcji Austina do tak odmiennych dyscyplin, jak tradycyjne filmoznawstwo i nowe medioznawstwo wskazywać by mógł, iż jednym z licznych zadań filozofii w obrębie humanistyki jest dostarczanie nici przewodniej, niejako paradygmatu ciągłości dla różnych form ludzkiej samoorientacji w świecie. Pozwala to zarazem żywić nadzieję na dalsze owocne kontakty sfery audiowizualnej, tak istotnej dla kultury schyłku stulecia, z filozofią.
