

w stronę kina filozoficznego

antologia

pod redakcją
Urszuli Tes

WSFP „Ignatianum”
Wydawnictwo WAM

Kraków 2011

Copyright © by Stowarzyszenie EKSIT and
Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum”, 2010

Publikacja wydana w ramach Festiwalu Filmu
Filozoficznego zrealizowanego z udziałem środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Publikacja dofinansowana
przez Wydział Filozoficzny WSFP „Ignatianum”
oraz
Austriacki Konsulat Generalny w Krakowie

ÖSTERREICHISCHES
GENERALKONSULAT
KRAKAU



AUSTRIACKI
KONSULAT GENERALNY
W KRAKOWIE

i **austriackie forum kultury**

RECENZENCI

dr hab. prof. UJ Krzysztof Loska

dr hab. prof. UKSW Krzysztof Koehler

KONSULTACJA MERYTORYCZNA I WSPÓŁPRACA

Marzena Dudziuk-Koluch (Festiwal Filmu Filozoficznego)

Sylwia Szczepańska-Horoszko (Festiwal Filmu Filozoficznego)

WYDAWCY

Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum”

ul. Kopernika 26, 31-501 Kraków

Wydawnictwo WAM

ul. Kopernika 26, 31-501 Kraków

ISBN 978-83-7614-058-2 („Ignatianum”)

ISBN 978-837505-817-8 (WAM)

Spis treści

Wstęp	11	Urszula Tes
Kino wartości	13	
Refleksje filozofa o kinie wartości	15	Adam Workowski
Problem nicości i nihilizmu w filmach Wojciecha J. Hasa	37	Marcin Maron
Zachodni racjonalizm i Carskie Wrota. <i>O Imperatywie</i> Krzysztofa Zanussiego	57	Agnieszka Morstin
Życie z tygrysem. Maciej Wojtyszko, jakiego nie znamy	65	Łukasz Maciejewski
Rzecz o przypadku — <i>Moment</i>	69	Z Maciejem Wojtyszką rozmawia Łukasz Maciejewski
Między filozofią a filmem. <i>O Bajkach z Lailonii...</i> Leszka Kołakowskiego	79	Jan Zamojski
Dialog	109	
Problem życiowego spełnienia na przykładzie kina Marcela Łozińskiego	111	Krzysztof Watczyk
Słodycz milczenia, gorzyc oczekiwania — o elokwencji obrazów w filmie <i>Miód</i> Semiha Kaplanoğlu w kontekście Heideggerowskiej refleksji nad językiem	129	Ewa Fiuk
Filozof w kinie	149	
Zajmujące czuwanie. O filmowych esejach Pawła Kuczyńskiego	151	Michał Oleszczyk

<i>Wittgenstein</i> . Dyskusja wokół filmu Dereka Jarmana	161	Rozmawiają: Józef Bremer Andrzej Dąbrowski Małgorzata Radkiewicz Urszula Tes
Filozofia językiem kina — o <i>Wittgensteinie</i> Dereka Jarmana	181	Małgorzata Radkiewicz
Kino i filozofia Wschodu	193	
W stronę słońca śmierci. Samurajske kino Masakiego Kobayashiego	195	Piotr Kletowski
Satyajita Raya filmowa przypowieść o Dewi, czyli jak odróżnić kobietę od lalki, wiedźmy i bogini?	215	Marzenna Jakubczak
Zawłaszczona cudowność kurdyjskiej powszedniości w irańskim filmie Mohammada Rezy Aslaniego <i>Czigh</i>	233	Marek Smurzyński
Śmierć wyobrażona i zapamiętana. Motywy śmierci i umierania w filmie Marjane Satrapi <i>Persepolis</i>	245	Marcin Rzepka
Metafizyka	269	
Wobec tajemnicy	271	Z Lechem Majewskim rozmawiają Urszula Tes i Urszula Honek
W poszukiwaniu kamienia filozoficznego — <i>Angelus</i> Lecha Majewskiego	285	Urszula Tes
	317	Biogramy autorów
	323	Wykaz ilustracji

Wstęp

Nie ma przekazu, który nie niósłby w sobie pewnej wizji świata.
Nie ma ustawienia kamery, które jest bez znaczenia.
Nie ma wyboru, który byłby tylko
czysto estetycznym rozstrzygnięciem.

Antologia *W stronę kina filozoficznego*, podsumowująca pięć lat Festiwalu Filmu Filozoficznego, którego pomysłodawczynią jest Marzena Dudziuk-Koluch, to pierwsza tego typu publikacja w Polsce. Tematy poszczególnych edycji Festiwalu: problem wartości, dialog, filozofowie w kinie, filozofia Wschodu oraz metafizyka (zapowiadany motyw przewodni FFF 2011) prezentowane są zarówno w perspektywie filozoficznej, filmoznawczej, jak i kulturowej, toteż zebrane teksty mają zróżnicowany, interdyscyplinarny charakter. W antologii znalazły się rozmowy z polskimi reżyserami oraz zapis dyskusji panelowej z udziałem znamienitych filozofów i filmoznawców. Jednak największą część publikacji stanowią artykuły, których autorzy, postępując się różnorodnymi kluczami interpretacyjnymi i formami (eseje, refleksje, opracowania naukowe), odkrywają nowe konteksty rodzące się na styku filozofii i filmu. Antologia jest adresowana zarówno do czytelnika, który pragnie poszerzyć wiedzę humanistyczną o aspekty filozoficzne i filmoznawcze, jak i do profesjonalistów zajmujących się wspomnianymi dziedzinami.

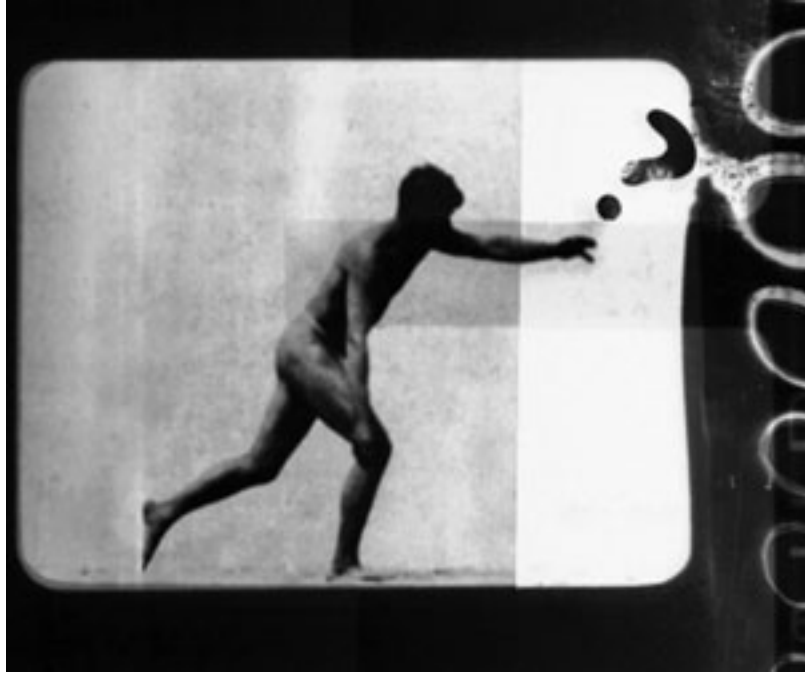
Mimo że nie znajdziemy w żadnym słowniku określenia „kino filozoficzne”, to jednak w naszym indywidualnym doświadczeniu kinowym odczuwamy, że wiele filmów i wielu twórców porusza istotne kwestie i pozostawia nas z głębokimi refleksjami o świecie, które wyrastają z tych samych przesłanek, co myślenie filozoficzne: zdziwienia, wątplenia, cierpienia. Kino może być medium odstawiającym jakąś prawdę o człowieku, o jego relacji z samym sobą i z rzeczywistością, która go przekracza. Kino, integrując wiele sztuk, kreuje odrębny i niepowtarzalny sposób wypowiedzi,

w ramach której możliwe jest także stworzenie przestrzeni komentarza dla różnych idei filozoficznych.

Tematyka filmowo-filozoficzna jest mało znana na gruncie polskim i wciąż domaga się głębszej refleksji i naukowego opracowania, dlatego ufam, że książka ta zainicjuje kolejne publikacje związane z Festiwałem Filmu Filozoficznego. Pierwsze próby za-inaugurowania poważnej refleksji o relacjach filmu i filozofii zostały już podjęte w poświęconym dialogowi numerze kwartalnika filozoficzno-kulturalnego „Mêlée” (nr 5 2009), w którym ukazały się zapisy festiwalowych rozmów o filmie Pawła Kuczyńskiego *Fenomenologia prawdy* oraz o filmie *Moja noc u Maud* w reż. Érica Rohmera.

Urszula Tes

Kino wartości



Refleksje filozofa o kinie wartości

Filmy nasycone są wartościami. Odbijają nasze ludzkie doświadczenia. Żyjemy w świecie rzeczy i spraw, które są dla nas ważne. Dzięki temu świat nabiera dla nas sensu. Lecz film czyni coś więcej. Kino ma zdolność „zaczarowywania” rzeczywistości. Kamera przekształca świat. W oku kamery rzeczy nieważne i błahe zyskują znaczenie. Czyjeś bezbarwne życie może nabrać blasku i chwały albo stać się posępnym dramatem. W filmie świat zostaje przetworzony przez ludzką świadomość. Zwracamy uwagę na pewne elementy, które stają się dla nas istotne. Dodatkowo — wartość w filmie pojawia się na dwóch poziomach. Nie tylko film przedstawia wartości, ale sam może być mniej lub bardziej wartościowy. Związki między poziomami wartości są bardzo powikłane i niejasne. Film o największych wartościach może być nudny i bezwartościowy, podczas gdy okrutne obrazy mogą być poruszające. Jakby wartość filmu nie miała wiele wspólnego z wartościami, które przedstawia.

Film od początku swojego istnienia rodził podejrzenia moralistów. Wiązano go raczej z jarmarczną rozrywką. Coś z tej opinii przetrwało do dziś. Co ciekawe, „przesycenie” wartościami wcale nie poprawia wizerunku filmu. Na odwrót, same filmowe wartości stają się podejrzane. Ludzie narzekają na infantylizację kina, eskalację przemocy i zmysłowości; socjologowie snują ponure prognozy poddania sztuki filmowej wymogom rynku. Różne teorie aksjologiczne zdają się dowodzić, że film z samej istoty wypacza właściwe podejście do wartości. Postaram się zbadać zarzuty aksjologów i spróbować je odeprzeć. Twierdzą bowiem, że film jest znakomitym miejscem na ukazywanie i sprawdzanie wartości. Co więcej, opisywanie wartości w filmie może zmodyfikować kształt aksjologii, czyli nauki o wartościach.



Opisując wartości filmowe, postępujemy się zazwyczaj intuicją. Nie potrzebujemy precyzyjnej teorii wartości, podobnie jak podróżny kierujący się światłem gwiazd nie musi być astronomem. Gdy jednak słyszy się zarzut, że film wbrew pozorom oferuje ubogi zasób wartości, które do tego są ze sobą fałszywie powiązane, to intuicja nie wystarczy. Musimy zmienić metodę badań. Zamiast wyłuskiwać wartości z filmów i usiłować je liczyć i porządkować — proponuję rozpocząć od prezentacji teorii wartości, a potem zastosować ją do badania wartości filmowych.

Jeśli rozeznamy się na temat wartości — może uda nam się coś powiedzieć więcej o filmie. Opuszczamy świat kina, zagłębiając się w myślenie, czyste możliwości i analizy. Nie bójmy się, chodzi o zdobycie narzędzi, żeby lepiej opisać aksjologiczne przetwarzanie kina.

Oczywiście badania będą wstępne. Jako filozof chciałbym wytyczyć kilka ścieżek dla konkretnych badań, które mogłyby zainteresować znawców filmu. Przedstawiam jedynie zarys teorii aksjologicznej. Wykorzystuję aksjologię fenomenologiczną Maksa Schelera. Nie tylko dlatego, że najważniejsze teorie aksjologiczne XX wieku pochodzą od fenomenologów. Przede wszystkim fenomenologia pozwala zastosować teorię wartości do analizy doświadczenia. Będziemy badać fenomen oglądania filmu — z jednej strony mamy obraz filmowy, z drugiej widza. Interesuje mnie najbardziej związek między jednym a drugim. Dla jasności będę badał te dwa wymiary oddzielnie.

Fenomenologia proponuje precyzyjne opisy wartości. Preferuje opis doświadczenia zamiast konstrukcji teoretycznych. Jest przez to bliska filmowemu, zmysłowemu oglądaniu świata. Po drugie, fenomenologowie twierdzą, że poznajemy wartości nie przez dedukcję, teorię, ale przez emocje. Brzmi to jak paradoks, bo zazwyczaj sądzi się, że emocje raczej zastępują świat i co najwyżej pozwalają odstąpić własną psychikę. Jednak fenomenologia uważa, że niekiedy emocje odkrywają obiektywny wymiar wartości. W emocjach odpowiadamy na wartości, a nie tworzymy je. Wartości mają w sobie zobowiązanie do realizacji albo wezwanie do podziwu.

Potrafiśmy niekiedy emocjonalnie odpowiedzieć na te wezwania. W ten sposób uzyskujemy emocjonalny dostęp do wartości.

Czyż ten opis nie pasuje idealnie do filmu, który można nazwać „maszyną do wytwarzania emocji”? A przy tym niektóre filmy poprzez emocje potrafią ukazać jakieś obiektywne prawdy, które są dostępne ludziom o różnej wrażliwości i kulturze.

Istnieją interesujące teorie filmu — na przykład strukturalistyczna czy psychoanalityczna spod znaku Lacana. Jednak wybieram podejście fenomenologiczne — bo jest ściśle związane z aksjologią, ale również sądzę, że zanim zanurzymy się w strukturę filmu i zaczniemy odstaniać jego głęboko ukryte zagadki, warto zatrzymać się przy powierzchni i przyjrzeć zwykłemu doświadczeniu kinomana. Może dać ono dużo do myślenia.

Poszukiwanie teorii wartości

Filozoficzne badanie wartości okazuje się zniechęcające. Dawniej ludzie opisywali to, co dla nich ważne, mówili o dobrach i dobru. Od XIX wieku pojawia się coraz częściej pojęcie wartości, które zastąpiło używane wcześniej pojęcie dóbr. W naszych czasach wartości zrobiły oszałamiającą karierę w kulturze, prawie i religii. Nie sposób zrozumieć człowieka bez wzięcia pod uwagę wartości.

Jednak treść pojęcia pozostała nieuchwytna. Intuicyjnie rozumiemy, że w różnych rzeczach (dobrach) istnieje coś, co sprawia, że są ważne i stanowią cel naszych działań. Wartość byłaby ekstraktem wyciągniętym z różnych, podobnych do siebie dóbr. Ten język brzmi nieco tajemniczo. Jednak pytanie, czym są wartości i jak istnieją, nie jest wstydliwym zapytaniem ignorantów. W 1966 roku Roman Ingarden wygłosił sławny odczyt „Czego nie wiemy o wartościach?”. Okazuje się, że również filozofowie wiedzą niewiele. Od czasów Ingardena niewiele się zmieniło.

Po co używać zatem niejasnego pojęcia wartości? Pewne cechy wartości wydają się przydatne. Przede wszystkim można oddzielić różne typy wartości — i dzięki temu uporządkować wieloraki świat dóbr, tego, co dla człowieka ważne. Kiedyś mówiono tylko

o dobru. Zło było brakiem, nieobecnością i pewnym rodzajem niebytu. Aksjologia zamiast tego postępuje się pojęciem wartości negatywnych (antywartości). Dalej, wartości układają się w hierarchię — są wartości wyższe i niższe.

Aksjologia pokazuje, że oceniamy ludzi nie tylko po tym, jakie wartości realizują, ale również po tym, jaką przyjmują hierarchię wartości. Nie wystarczy dążyć do tego, co wartościowe, ale trzeba również zachowywać odpowiednią hierarchię wartości.

Każde ukonkretnienie tych ogólnych założeń jest kontrowersyjne i wymaga przyjęcia określonej teorii. Wybrałem fenomenologiczną aksjologię Schelera, która odpowiada wielu naszym potocznym intuicjom. Skupię się tylko na tezach przydatnych w analizie wartości filmowych.

Scheler wyróżnia cztery typy wartości i antywartości. Opiszę je po kolei. Każdy kolejny typ wartości stoi wyżej w hierarchii.

1. Wartości przyjemnościowe, zmysłowe. Odczuwamy zmysłową wartość — przyrody, smacznych potraw. Antywartością będzie to, co nieprzyjemne i odpychające.
2. Wartości witalne — związane z życiem i zdrowiem. Odczuwamy wartość dynamicznego, przepływającego życia, zmiany i energii. Antywartością jest śmierć, osłabienie, anomia.
3. Wartości duchowe — obejmujące generalnie prawdę, dobro i piękno. Istnieją między nimi znaczne różnice. Antywartościami są fałsz, zło i brzydota.
4. Wartości religijne — odniesione do tego, co transcendentne, przekraczające świat doświadczenia. Antywartością jest to, co demoniczne.

Niezwykłe u Schelera jest miejsce wartości etycznych. Uważa, że dobro etyczne pojawia się zawsze wtedy, gdy w sytuacji wyboru decydujemy się realizować wartość, która jest umieszczona wyżej w hierarchii, na przykład wybieram prawdę zamiast przyjemnego kłamstwa. Scheler sądzi, że nie można po prostu dążyć do bycia dobrym — to byłoby faryzeizmem. Tu odejmiemy od Schelera, pozostając w zgodzie z potocznym przekonaniem, że wartości etyczne należą do wartości duchowych. Powszechnie uważamy, że dobro

powinno mieć pierwszeństwo przed pięknem — wartości etyczne są zatem wyższe w hierarchii niż wartości estetyczne.

Scheler twierdzi stanowczo, że wartości są obiektywne — nie my je ustanawiamy i nie są od nas zależne. Wartości nas przyciągają, a antywartości odpychają.

Trzeba odróżnić wartości wcielone w świat od idealnych jakości wartości. Wartości wcielone można urzeczywistniać i niszczyć. Idealna jakość wartości natomiast pozostaje niezmienna jak „gwiazdy na niebie”. Niemiecki filozof sądzi, że gdyby nawet nie było na świecie prawdziwych przyjaciół, to idealna wartość przyjaźni pozostałaby bez szwanku, bo jest niezależna od tego, czy zostanie urzeczywistniona (wcielona) w realny świat.

Warto przyjrzeć się antywartościom. Scheler uważa, że również one układają się w hierarchię. Jest to jednak hierarchia odwrócona. Antywartości duchowe są gorsze od witalnych i przyjemnościowych.

Wartości pozytywne działają w ten sposób, że nas przyciągają, a antywartości odpychają. W obiektywnym świecie wartości panuje wolność, dlatego nie mamy przymusu realizowania wartości.

Wartości są odkrywane, a nie wytwarzane. Jednak ludzie mogą błędnie odczytywać „mowę wartości”. Mogą być niewrażliwi na pewne wartości albo błędnie ujmować hierarchię wartości. Zmiany rozumienia moralności w dziejach wskazują na to, że ludzie różnie odczytywali niezmienną hierarchię, a nie na to, że można dowolnie kształtować porządek panujący wśród wartości. Duch ludzki cierpi wtedy, gdy ludzie zniekształcają rzetelne wartości.

Scheler mówi o wartościach w dwóch znaczeniach. Wartości to jakości idealne (bliskie platońskim ideom), które istnieją niezależnie od tego, czy zostały ukonkretnione. Lecz mogą być również wartości konkretne, które już istnieją w realnych przedmiotach albo domagają się urzeczywistnienia. Idealna wartość przyjaźni będzie istnieć nawet wtedy, gdy umrą ostatni przyjaciele na ziemi. Zniszczony piękny przedmiot nie sprawi, że zniknie wartość piękna. Lecz zarazem idealna wartość zobowiązuje, żeby na jej wzór ukonkretniały się realne przyjaźnie.

Podsumujmy najważniejsze tezy niemieckiego filozofa. Wartości są idealnymi jakościami, a zarazem można je wcielać w realny świat. Wartości budują hierarchię, która wznosi się od wartości zmysłowych, witalnych, estetycznych aż do etycznych i religijnych. Wezwanie wartości uchwytujemy nie dzięki rozumowi, ale dzięki emocjom. Wartości są idealnymi jakościami, które domagają się realizacji i ukonkretnienia. Hierarchia wartości jest obiektywna i niezmienna. Ludzie nie wytwarzają hierarchii, ale mogą ją rzetelnie odkrywać albo fałszować. Właściwa odpowiedź na wartości polega na tym, że wcielamy je w realny świat (na przykład tworząc dzieła sztuki lub działając moralnie) albo chronimy wartości już istniejące.

Dla wielu ludzi koncepcja Schelera może być przestarzała. Trudno im przyjąć, że hierarchia wartości jest obiektywna i niezależna od kultury. Na pewno coraz mniej ludzi wierzy w wartości *sacrum*, które miałyby przewyższać wszystkie inne wartości. Jednak przyjmujemy wiele twierdzeń niemieckiego filozofa. Wbrew pozorom wcale nie budujemy nowych hierarchii wartości. Nadal wierzymy, zgodnie ze starą tradycją, że życie i zdrowie jest więcej warte od przyjemności oraz że istnieją wartości duchowe, którym warto poświęcić zdrowie i przyjemności. Wreszcie, mimo naszej nowoczesności — tradycyjnie uważamy, że wartości etyczne są ważniejsze od estetycznych: nie wolno palić Rzymu, żeby stworzyć arcydzieło¹. Jest duże prawdopodobieństwo, że ty sam, czytelniku, jesteś przykładem tradycyjnego aksjologa.

Wartości w obrazie filmowym

Jakie wartości będą „dobrze się czuły” w filmie? Odpowiedź jest oczywista. Przede wszystkim wartości zmysłowe — przyjemności

¹ Potępiamy Nerona za to, że spalił Rzym, żeby zdobyć natchnienie dla własnej twórczości. Czy przestalibyśmy uważać go za potwora, gdyby miał talent Homera?

oka i ucha. Gdy puścimy w ruch wyobraźnię — możemy mówić o wartościach smaku *Uczty Babette* (*Babettes gæstebud*, 1987, reż. Gabriel Axel) albo zapachu *Pachnidła* (*Perfume: The Story of a Murderer*, 2006, reż. Tom Tykwer). Krajobrazy i aktorzy emanują zmysłowym pięknem.

Film podkreśla wartości witalne — dynamikę życia, potężne zmagania na pograniczu życia i śmierci². Wartościom zmysłowym i witalnym towarzyszy „piękno” — ogólnie wartości estetyczne. Pojawia się piękno cielesne albo piękno ruchu, albo piękno odwagi, albo piękno zmagać ze śmiercią. Trudniej spotkać wartości moralne i religijne. Zastanawiające, że zło pojawia się przynajmniej równie często jak dobro. Podobnie w filmie przeplata się świętość i demoniczność.

Aksjologia próbuje wyjaśnić specyficzny dobór wartości w filmie. Po pierwsze, film jest konkretny — odwołuje się pierwotnie do zmysłów, a dopiero wtórnie do wyobraźni i rozumu. Operuje obrazem i konkretną emocją, a nie pojęciami, które przekraczają to, co namacalne. Po drugie, film jest dynamiczny. Pojawił się kiedyś jako ruchomy obraz i nic nie stracił z tej dynamiki. Kino preferuje zatem wartości dynamiczne — witalne. Siła, ruch, gra życia i śmierci. Tym żywi się kino. To pozwala wyjaśnić selekcję wartości w kinie: zło jest bardziej dynamiczne i daje się namacalnie pokazać. Film w sposób naturalny ciąży ku wartościom zmysłowym, kieruje się bardziej w stronę cielesności niż ducha. Zmierza do oddania dynamiki życia, a nie pokazywania myślenia czy mistycznej kontemplacji.

Zło i demoniczność są bardziej fotogeniczne niż dobro — bardzo filmowe, bo nawet jeśli nie są bardziej zmysłowe, to na pewno mają w sobie dynamikę destrukcji. Dlatego dobro i religijna świętość mają szansę, jeśli walczą ze złem i dynamicznie zwyciężają, a w kinie — jeśli film pokazuje dynamiczną walkę dobra ze złem albo piękno i heroizm świętości. Film nigdy do końca nie zerwał

2 Zauważmy zabawne sceny w dziesiątkach filmów, kiedy aktor wygłasza długie oracje z bronią wycelowaną w przeciwnika. Słowa mają zyskać siłę, bo bohater jest zagrożony śmiercią.

ze swoim pochodzeniem — pozostał rozrywką, a nie szlachetnym poszukiwaniem prawdy.

Nie trzeba aksjologa, żeby pamiętać, że film jest sztuką — nie jest prawdziwym odbiciem rzeczywistości. Ceni na równi prawdę i fałsz.

Ten specyficzny zestaw wartości obecnych w filmie zaskakująco pasuje do tego, co kiedyś Kierkegaard nazwał estetycznym sposobem istnienia. Esteta jest nastawiony na zmienność, ciekawość nowości i brak stałych zobowiązań, które krępują ducha. Rzeczy ocenia z perspektywy urody gestu, odwagi i swobody. Często zachowuje się tak, jak charakterystyczni dla filmu herosi. Walczy jak zdobywca — pokonuje smoki, dzikie zwierzęta i rywali, żeby rzucić się patetycznie do stóp ukochanej. Esteta chciałby żyć tu i teraz, w chwili; nie lubi dłużącego się czasu. To kwintesencja zwykłego filmowego bohatera — toczącego życie dynamiczne, dające słodycz i przyjemność, wolne i niespełnane zobowiązaniami.

Esteta woli być dobry niż zły, ale jedno jest mu zabronione: bycie nudnym. Dobro to heroiczne i zwycięskie przezwyciężanie przeszkód, wyrażane przez dynamikę obrazu i montaż. W filmowym pojedynku często bardziej malownicza jest jednak uroda okrucieństwa.

Kierkegaard przeciwstawia egzystencję estetyczną i etyczną. Jeśli „esteta” jest wymarzoną bohaterem filmowym, to osoba prowadząca egzystencję etyczną jest filmowym antybohaterem. Etyk wobec estetyka jest jak wierny mąż wobec zdobywcy i kochanka. Wartości etyczne realizują się we wnętrzu człowieka — a nie na zewnątrz. Bohater etyczny ma burzliwą historię wewnętrzną, ale nie zamierza wybijać się poza ogół. Jego czynności są powtarzalne, bo to co twórcze, dzieje się w jego wnętrzu. Jest nudny i nieciekawym. Co najwyżej może być przedmiotem żartów. Wierny mąż nie jest oryginalny, nie wybija się ponad ogół; jego czynności są powtarzalne, na przykład codziennie punktualnie przychodzi na obiad, a wieczorami obserwuje bawiące się dzieci. To, co twórcze, dzieje się bowiem w jego wnętrzu. Jest obowiązkowy i sumiennie wykonuje obowiązki. Stanowi kwintesencję filmowej nudy. Wartości etyczne zwykle nie ujawniają się w chwili, ale

w trwaniu — w czasie. Cierpliwość, uczciwość, wierność, trwałość uczuć radosnych i smutnych trudno pokazać środkami filmowymi³.

Z perspektywy filmu równie trudne jest pokazanie wartości myślenia i kontemplacji. Myśliciel stoicki na ekranie jest równie nudny jak sumienny małżonek zasiadający do obiadu⁴. W obu przypadkach życie duchowe dzieje się w głębi jednostki, a przy tym nie rozgrywa się w chwili, ale wymaga trwałości w czasie.

Zarzuty aksjologów wobec wartości filmowych?

Aksjolog twierdzi, że film z naturalnych powodów preferuje raczej wartości zmysłowe, witalne i estetyczne niż duchowe i religijne. Nie to jednak jest najgorsze. Film fałszuje obiektywną hierarchię wartości. Zmysły i witalność są ważniejsze od ducha, a estetyka od etyki.

To wyjaśnia, czemu złoto tak często pojawia się na ekranie. Dobro i złoto są podporządkowane walorom estetycznym, witalnym i nawet zmysłowym. W historii kina było mnóstwo „czarnych charakterów”, antybohaterów, których ludzie lubili bardziej niż postaci dobrych i świętych. Dobro jest przedstawiane przede wszystkim w walce ze złem, w której dobrzy ludzie stoją wobec wyboru odwagi lub tchórzostwa, życia lub śmierci — stają się bohaterami, a dobro jest pokazane dynamicznie — jest zwycięskie albo w sposób piękny tragiczne. Dobro jest ważne w filmie tylko, gdy jest bohaterskie albo piękne. Trudno wylansować w filmie dobrego albo świętego bohatera, chyba że jest przy okazji supermanem albo

3 Kiedyś w filmowej reklamówce ukazano długotrwałą rozpacz, w którą popada bohaterka. Słowem „Hrabina pogrążyła się w rozpacz” towarzyszył obraz odzianej w obszerną suknię kobiety, która „lotem koszącym” rzuca się na tóżko. Ta zabawna scena pokazuje kłopot z filmowym pokazaniem tego, co trwałe w czasie.

4 Oczywiście omawiam tu naturalną tendencję obrazu filmowego, a nie rzadkie filmy, które „namacalnie” pokazują myślenie i kontemplację. (Nie mam przy tym na myśli „filmów intelektualnych” na przykład Rohmera, w których niewiele dzieje się na ekranie, ale bohaterowie wyrzucają z siebie gejerzy słów).

ma urodę anioła. Banalne jest przypominanie, że obrazy nieba są nudne i szare w porównaniu z kolorami i zmysłowością piekła.

Werdykt aksjologa jest oczywisty. Cieleśna i dynamiczna natura filmu decydują o zafatszowaniu obiektywnej hierarchii wartości. Film z istoty ciąży ku zmysłowości, a nie ku duchowi. A w duchu częściej interesują go bardziej antywartości — zło i perwersje — niż dobro i czystość.

Możliwości pokazania innych wartości.

Wyjście poza fizyczność świata

Czy faktycznie film jest skazany na propagowanie estetycznego sposobu życia? Powiedzmy na początek ostrożnie, że ma taką tendencję, ale nie musi jej ulegać.

Obraz filmowy jest konkretny i zmysłowy. Jednak konkretność nie musi wykluczać tego, co duchowe i religijne. Eliade pisał, że w świecie religijnym rzeczy wchodzą w porządek *sacrum*, ale nie przestają być fizycznymi rzeczami. Kamień pozostaje kamieniem, choć ma w sobie moce religijne.

Możemy również uznać, że obrazy filmowe są symboliczne. Ricoeur uważał, że to, co symboliczne, ma podwójny sens. Gdy wżymy się w sens namacalny i konkretny, otwieramy się na sens inny, który może wyprowadzić poza świat empiryczny — w rzeczywistość transcendentną.

Mówiliśmy, że film ma zdolność „zaczarowywania” świata. Za Weberem mówi się, że nowoczesna cywilizacja naukowa dokonała „odczarowania świata”. Mówiliśmy, że film ma zdolność odwrócenia tego procesu — może z powrotem „zaczarować świat”, wrócić do dawnej wizji świata pełnego znaków, symboli i ukrytych znaczeń. Jak to się dzieje? Upraszczając, świat widziany w filmie jest przefiltrowany przez świadomość twórcy, kierującego uwagę na fragmenty rzeczywistości, które w nowym ujęciu naberają znaczenia. Konkretnie obrazy wycięte z tła są otoczone przez niekonkretny horyzont. To, czego nie widzimy, uzupełniamy dzięki wyobraźni. Film jest żywą ilustracją prawdy, że jesteśmy

wcielonymi duchami — potrzebujemy konkretności, żeby otworzyć się na ducha i metafizykę. Konkretność zanurza się w niekonkretności i tajemnicy. W obrazie filmowym miejsca w świecie — dzikie krajobrazy i potężne miasta — nabierają ważności i wzniosłości, które porywają ducha i mogą prowadzić go w „nieskończoność”.

Wejście w świat wewnętrzny — twarze i gesty

Film pokazuje ludzkie gesty i zachowania, które pozwalają nam wniknąć w tajemniczy, wewnętrzny świat człowieka. Skupmy się choćby na grze twarzy, którą uważnie śledzi kamera. W ludzkiej twarzy jest coś, co przekracza cielesność. Spojrzenie i grymas odślaniają najgłębsze uczucia i myśli. Nie musimy sięgać do metafizycznych obrazów Bergmana. W spaghetti westernach Sergia Leone gra oczu wyraża niestychanie wiele — dzieje się w niej więcej niż w strzelaninach i galopadach.

Fascynujące, że film czasem potrafi w scenach erotycznych, pokazując ludzkie ciało, przekroczyć biologię i odstąpić duchowy wymiar miłości cielesnej.

Czas i wartości

Tarkowski uważał, że specyfiką filmu jest to, że może kształtować czas. Obraz filmowy sprawia, że czas płynie szybciej i wolniej. Przemienia się świadomość czasu. Dynamika filmu skłania do przyspieszania upływu czasu, jednak ten proces może zostać odwrócony. Wielu filozofów widzi ścisły związek między czasem a świadomością. Przeżywanie czasu jest rdzeniem ludzkiej świadomości. Film, kształtując upływ czasu — zagęszczając go lub rozrzedzając — pozwala odstąpić świadomość człowieka, a zatem wdrzeć się do jego wewnętrznego świata, w którym dojrzewają i urzeczywistniają się podstawowe wartości duchowe.

Wnioski

Film nie musi pomijać ani pomniejszać wartości duchowych i religijnych. Mimo naturalnej tendencji do preferowania wartości niższych może także przywracać obiektywną hierarchię wartości. Film mówi coś fundamentalnego o roli wartości w ludzkim życiu. Podobnie jak w filmie, w życiu mamy naturalną skłonność do wybierania wartości zmysłowych i konkretnych, ale zarazem potrafimy niekiedy realizować i bronić wartości wyższych. Film przypomina wielką egzystencjalną prawdę, że to, co duchowe, zawsze wyrasta na podłożu cielesnym i konkretnym. W życiu i myśleniu zapominamy czasem o tym tle i podłożu wartości duchowych. W filmie wartości duchowe muszą wyrażać się cieleśnie. Obraz filmowy bezlitośnie sprawdza, czy mówienie o wartościach duchowych nie jest tylko wypowiedaniem pięknych słów.

Fikcyjność i wartości — nieprawdziwość kina

Musimy jednak rozważyć najtrudniejszy może zarzut, jaki aksjologia wysuwa wobec wartości filmowych. Film, jak każde dzieło sztuki, nie opisuje prawdziwego świata. Buduje świat fikcji, nawet wtedy gdy się go nazywa filmem dokumentalnym. Zdrowy rozsądek zdaje się podpowiadać, że wartości w fikcyjnym świecie również stają się nieprawdziwe.

Zarzut wydaje się nietrafny. Co więcej, pozwala również odstąpić niezwykłą cechę wartości filmowych. To prawda, że wydarzenia przedstawione w filmie są mniej lub bardziej fikcyjne, ale przedstawione konflikty wartości mogą być rzeczywiste i prawdziwe! Prawdziwość wartości filmowych jest niezależna od tego, czy film został oparty na wydarzeniach realnych czy fikcyjnych.

Nieprawdziwość filmu nie polega tylko na tym, że przedstawia wydarzenia fikcyjne, które jednak mogły się wydarzyć. Świat przedstawiony w filmie jest bardzo często idealny i bajkowy — niemożliwy. Nie dbamy o to, że bohaterskie czyny nie zdarzyły się naprawdę, ale buntujemy się przeciw pokazywaniu tego, co

niemożliwe⁵. Świat filmu przedstawia wcielony ideał wartości dobra, piękna, ale i antywartości zła i demonizmu.

Wydaje się, że pokusa pokazania w filmie idealnej, utopijnej krainy sprawia, że w „idealnej scenerii” relacje między wartościami ulegają zafaszowaniu. Wartości zmysłowe i estetyczne wychodzą na pierwszy plan. Wezwanie ze strony pięknych ciał i twarzy, idealnych herosów z taneczną swobodą pokonujących zastępy wrogów, staje się nieodparte. Triumfuje to, co wizualnie piękne — uroda, bogactwo i heroizm. Jeśli film marzy o transcencji, to jej spełnieniem byłby raj Mahometa, wypełniony cudnymi dziewczycami.

Wbrew tym obawom, jeśli nawet film pokazuje wcieloną idealność, to nie musi prowadzić do zafaszowań. Relacje między wartościami stają się jasne i klarowne. Czy stają się przez to zafaszowane, czy też ukazują relacje i konflikty wartości w stanie czystym?

W realnym świecie wybory między wartościami są rozprasza-
ne przez wydarzenia poboczne. Nawet idealni kochankowie jedzą,
piją i są zmęczeni. Najtwardsi wojownicy czasem śpią, a święci nie
tylko się modlą.

Bajkowość scenerii sprawia, że filmowe wartości są wydesty-
lowane z realnych zanieczyszczeń, a konflikty między wartościami —
pokazane w pełnej ostrości⁶. Paradoksalnie film obrazuje
znakomicie myślenie aksjologów, którzy częściej mówią o ideal-
nych jakościach wartości niż o zrealizowanych konkretach.

Badania nie potwierdziły zarzutów aksjologów. Po pierwsze,
film ma tendencję do propagowania wartości niższych, a nawet an-
tywartości, jednak ma w sobie mechanizmy, które pozwalają od-
stąpić wartości najwyższe. Po drugie, film pokazuje naocznie, że

5 Czasem uderzają nas drobiazgi. Kotnierzyk herosa po całodziennym galopie po prerii nie może być krystalicznie biały, a bohaterki nie mogą budzić się w pełnym i nienagannym makijażu.

6 W filmie z całą mocą stoi przed nami wybór między pięknem a dobrem, zmysłowością a duchowością. W realnym świecie zło ma fizyczne defekty, widoczną brzydotę. Film pozwala z całą ostrością postawić problem: co uczynić ze złem, które przybiera postać pięknego człowieka?

wartości wyższe pojawiają się zawsze na tle i podłożu wartości niższych, podobnie jak w życiu nie moglibyśmy myśleć, modlić się i działać heroicznie bez podłoża cielesnego. Wreszcie po trzecie, fikcyjność i bajkowość filmu nie sprawia, że wartości filmowe stają się fałszywe. Dzięki bajkowości możemy ostrzej i jaśniej dostrzeżać konflikty wartości i odśaniać obiektywną, a nie iluzoryczną hierarchię wartości.

Paradoksalnie w fikcyjnym świecie filmu — jako dzieła sztuki — konflikty wartości mogą być realne: mogą być źródłowo doświadczane. Film pokazuje, jak idealne wartości mogą być ucieleśniane. Emocjonalność i konkretność obrazu filmowego pozwala sprawdzić, czy ten proces jest wiarygodny. Możemy złośliwie powiedzieć, że zamiast krytykować filmowe wartości, aksjologia powinna potraktować film jako znakomity poligon doświadczalny, na którym mogłaby testować w praktyce swoje teoretyczne konstrukcje.

Odbiorca i wartości

Jeśli nawet obraz filmowy może przedstawiać pełne spektrum wartości, to źródłem aksjologicznego zafaszowania może być świadomość odbiorcy.

Spróbujmy opisać filmowego widza z perspektywy aksjologii. Zdarza się, że filmy są odbierane przez widzów i nawet przez krytyków jako sprawozdanie z wydarzeń, które naprawdę zaistniały. Wtedy wartości zobrazowane w filmie przenosi się na sam film i reżysera. Spieramy się o moralność i niemoralność filmów i scen filmowych.

Zazwyczaj zasiadając przed ekranem, widz pamięta, że ogląda film. Może mieć dwojakie nastawienie: traktuje film jako rozrywkę albo odbiera go estetycznie — jako dzieło sztuki. Za każdym razem film jest przyjmowany inaczej, jednak podejrzewamy, że każdy z tych sposobów odbioru filmu prowadzi do aksjologicznego zafaszowania.

Widz namiętny

Widz filmowy może być popychany przez ciekawość albo pragnienie zabawy.

Niekiedy traci dystans, angażuje się w film, który go fascynuje i przyciąga. Francuski filozof Sartre użył przykładu filmu, żeby pokazać, jak w namiętym oglądaniu „ja” widza znika i jego świadomość roztapia się w filmowym świecie. Ciekawość jest szukaniem tego, co kuriozalne, niezwykle, przyciągające uwagę. Oznacza to albo uczestnictwo w przedstawionym świecie i zapomnienie o sobie, jak chciał Sartre, albo zanurzenie się w swoich własnych namiętnościach. W skrajnych wypadkach obrazy zawierające sadyzm czy pornografię stają się okazją do zaspokojenia własnych instynktów.

W nastawieniu zabawy widz jest w pełni zdystansowany wobec filmowych wydarzeń. Nie angażuje się w świat ani w przedstawione konflikty wartości. Interesuje go to, co zajmujące i zabawne. Wie, że wszystko dzieje się na niby, i staje się czystym obserwatorem. Może być chłonny i otwarty na otwierające się filmowe światy, ale nie traktuje ich poważnie⁷. Trudno się dziwić, że w takim nastawieniu antywartości wydają się bardziej widowiskowe. Jednak nie powinniśmy się oburzać — widz szukający zabawy nie przewraca do góry nogami hierarchii wartości, ale po prostu ją zawiesza, bo wartości filmowych nie traktuje poważnie. Zabawa wartościami jest pozbawieniem ich wagi.

Widz — esteta

W odbiorze estetycznym film jest traktowany jako dzieło sztuki. Zachowujemy dystans wobec filmu, żeby go oceniać, ale zarazem jesteśmy zanurzeni w estetycznym podziwieniu albo odrzuceniu. Wartości filmowe stają się materiałem i podłożem do utworzenia

7 Przypomnijmy sobie dyskusję: czy jest coś złego w grze planszowej na kanwie pobytu w obozie koncentracyjnym?

ogólnej wartości estetycznej — całości obrazu. To powoduje, że wszystkie wartości są podporządkowane estetyce: dobro i zło, życie i śmierć są niemal na jednakowym poziomie — służą pięknu i innym walorom estetycznym filmu. Antywartości, takie jak zło i śmierć, ulegają estetyzacji. Z podziwem i upodobaniem śledzimy okrutne i szokujące filmy. Taki rodzaj odbioru zdaje się odwracać obiektywną hierarchię wartości. Co więcej, wymusza i usprawiedliwia w imię estetycznej wartości zadawanie gwałtu naszej codziennej aksjologicznej wrażliwości.

Czy nie rysuję zbyt ciemnego tła? Przecież większość filmów nie zbliża się do tej granicy. Nie jest czystą zabawą, drażnieniem własnych instynktów ani czysto estetyczną grą. Jednak jest w naturze filmu coś, co sprzyja takim tendencjom — brutalnie można to nazwać voyeryzmem. Grzechem pierwotnym filmu jest podglądactwo.

Grzechy oglądania

Widzieliśmy, że widz dwojako zaangażuje się w film. Może zapomnieć o sobie i namiętnie zanurzyć się w filmowy świat. Traci dystans do przedstawianych wydarzeń, zapomina o sobie. Sartre pisze nawet w swojej autobiografii *Słowa*, że jego „ja” w ogóle nie istnieje. Dopiero refleksja sprawia, że powraca do realnego świata. Sartre świetnie opisuje dziecięce uniesienia. Jednak dojrzały odbiór filmu jest inny. Wiemy, że film jest filmem — nie uciekamy przed pędzącym pociągiem, jak widzowie filmów braci Lumière, ani nie biegniemy na pomoc skrzywdzonemu. Niezależnie od zaangażowania zachowujemy dystans.

Można również namiętnie oglądać film, koncentrując się na własnych namiętnościach i instynktach. Film ma w sobie coś z podglądactwa, folgowania niezdrowej ciekawości. Kiedyś dr Wanda Póltawska napisała, że „oglądanie aktu seksualnego na ekranie jest zawsze pornografią”. Można uznać tę opinię za kuriozalną, ale przecież jest ona prawdziwa w sytuacji, gdy widz

koncentruje się nie na filmie, ale na własnych potrzebach i pragnieniach.

Grzechem widza namiętnego jest albo radykalna naiwność — zapomina, że ogląda film, a nie żyje naprawdę; albo egoistyczne i nieprzychylnie folgowanie własnym namiętnościami.

Jednak inny odbiór filmu — zachowujący dystans (przez podejście zabawowe albo estetyczne) — naraża się na mocne zarzuty aksjologiczne.

Pozornie nie ma nic złego w estetycznym czy rozrywkowym odbiorze filmu. Film może być traktowany jako rozrywka — zachwycamy się kolorowym pięknem krajobrazów, ludźmi i niezwykłymi perypetiami. Jednak podejrzenie budzi zabawowy stosunek do bólu i krzywdy. Dystans estetyczny lub rozrywkowy oddziela nas jakby szybą od straszności przedstawionego świata. Nie czujemy naturalnej odrazy, chęci ucieczki lub walki ze złem. Daje do myślenia szokujący eksperyment Mela Gibsona (*Pasja*, oryg. *The Passion of the Christ*, 2004). Reżyser ukazał długą, monotonną, okrutną scenę biczowania Jezusa z Nazaretu, która szarpie nerwy i każe niemal namacalnie odczuwać ból i poniżenie filmowego bohatera. Jednak wstrząs i następujące po nim silne emocje często zaburzają odbiór obiektywnych wartości. Podobnie w życiu ostre emocje odstaniają wartości stosunkowo „niskie”, rodzą żywiołową niechęć, pragnienie zemsty, nienawiść, zastaniają wyższe wartości — dobro i piękno.

Wydaje się, że widz znalazł się w potrzasku. Czy powinien świadomie porzucić dystans wobec filmowego świata i dać się wciągnąć w grę namiętności i odrazy, która zaburzy prawdziwą hierarchię wartości, czy też zachowywać estetyczny dystans albo przekonanie, że przecież w filmie nic nie dzieje się naprawdę? W obu wypadkach widz ponosi aksjologiczną winę.

Chyba wreszcie dotarliśmy do sedna sprawy. Wartości filmowe są podejrzane, bo widz filmowy jest w fałszywej sytuacji — ogląda świat, a jednocześnie jest od niego oddzielony ekranem. Większość wartości, które spotykamy w życiu, w filmie staje się nierealna. Jeśli nawet uratujemy wartości estetyczne, dokonuje się to kosztem zredukowania innych wartości.