

**Film a filozofie /
Film jako filozofie:
Spříznění volbou?**

Média a myšlení jsou úzce propojené. Naše paměť, vnímání a kognice nejsou pouhou daností, nejsou to nehmotné mentální procesy odehrávající se uvnitř naší lebky, ale vždy mají také mediální základ. Jak tvrdí Nietzsche, „naše psací náčiní spolupracuje na našich myšlenkách“¹. Z toho můžeme vyvodit mediálně-filozofický poznatek, že nové médium vede k tomu, že myslíme jinak. Ukazuje se tedy, že média jsou tělem myšlení, či spíše různými těly myšlení. Je důležité podotknout, že tato těla nepřistupují dodatečně k oněm myšlenkám, které se v nich zhmotňují, stejně jako mikroskop nepřistupuje dodatečně k objevu bakterií: média jsou *koextenzivní* s myšlenkami, jež umožňují. Média vytvářejí potenciality myšlení, činí věci „myslitelnými“ jinými způsoby, specifickými pro dané médium. Nelze tedy říkat, že se myšlení odehrává jenom uvnitř naší lebky – myšlení je decentrované, probíhá na mnoha úrovních a ve zpětnovazebních smyčkách. Filozofie médií obecně a filozofie filmu zvláště jsou tak události, ba praxe zakořeněné v horizontu médií samotných. Odehrávají se *skrze* daná média a *uvnitř* nich a můžeme je „vyjádřit slovy“ jen tak, že je přeložíme do metamédia, jímž je psaní-myšlení.

V posledních dekádách se konvergence filmových studií a filozofie stala „žhavým trendem“ (nejen) v oboru mediálních studií. Z pohledu akademického diskurzu byl film dlouho tím (nebo něčím), co je vůči filozofickým úvahám *jiné* – rozptýlením a zábavou či snad estetickou ilustrací určitých myšlenek. V alternativní linii nicméně filozofie bere film jako předmět vážného odborného zájmu: tato tradice, začínající u Henriho Bergsona a Maurice Merleau-Pontyho, vrcholí v přístupech kognitivních filmových studií (navazujících na tradici analytické filozofie a zastupovaných Davidem Bordwellem, Noëlem Carrollem, Murrayem Smithem atd.), perspektivách ukotvených v akademické filozofii (např. Thomas E. Wartenberg nebo Martin Seel) a filozofiích filmu (ve stylu) Stanleyho Cavella a Gillesse Deleuze, kteří se zasazovali o docenění filmu *jakožto* filozofie.

Jak lze tento vztah mezi filmem a filozofií promýšlet nově? Může filozofie přetvořit naše koncepce filmu coby uměleckého díla nebo média? A obráceně, může film změnit naše chápání filozofie jako odborného snažení a praxe? Anebo by pojmy *film* a *filozofie*,

1 Friedrich Kittler: *Gramofon. Film. Typewriter*. Přeložil Tomáš Chudý. Praha: Karolinum, 2017, s. 271.

jakmile se odvážíme inscenovat jejich setkání, měly být nově zvaženy ve svém celku? Vzhledem k tomu, že v humanitních oborech začaly být všudypřítomné neurovědy, které pronikly i do filmových studií a filozofie, otevřela se nová perspektiva, jež se zaměřuje na samotný proces myšlení a klade si otázku: Co je myšlení a kde se odehrává? Zkoumání filozofického statusu filmu je tak situováno v širším kontextu: Existuje něco jako filmové myšlení, myšlení s obrazy? Jak se vztahuje k filozofickým myšlenkám či výzkumu anebo k vědeckým analýzám tohoto procesu? Mohou se tyto obory vzájemně obohatit? Až budou filmová studia i filozofie vystaveny těmto pojmovým rozšířením, možná v nich vznikne prostor pro nové objevy, jež budou ku prospěchu oběma oborům.

Otázky „Co je film?“ (již se snažil zodpovědět už André Bazin) a „Co je filozofie?“ (jak si ji položili Deleuze s Guattarim) jsou neodlučně propojené – a to velmi pragmatickým a institucionálním způsobem. Když byl zkraje osmdesátých let 20. století jmenován profesorem Roger Odin, jeden z průkopníků „institucionalizovaných“ filmových studií ve Francii, čelil faktu, že filmová studia jako obor (dosud) neexistovala.² Nijak si nad tím nezoufal, jenom jej to utvrdilo v přesvědčení, že film a kinematografie nejsou vhodným předmětem zkoumání pro akademický obor. Tím je nechtěl diskreditovat jako předmět nehodný akademické analýzy – naopak byl pevně přesvědčen, že film otevírá celé nové pole výzkumu, k němuž bude moci přispět celá řada disciplín. Vzal si za vzor *Institut de filmologie* Gilberta Cohena-Séata, což bylo interdisciplinární pracoviště par excellence. Jeho vlastní ústav však byl, jak zjistil, tomuto ideálu na hony vzdálený. Přesto po celém světě najdeme obrovské množství filmových teoretiků, kteří mají titul z jiného oboru (sám Odin je původním vzděláním lingvista) – ať jde o filologické disciplíny, dějiny umění, muzikologii, nebo filozofii. A tak dnes i institucionálně vzato není interdisciplinární přístup k filmu (zahrnující filozofické kompetence) pouhým zbožným přáním, nýbrž skutečností.³

2 Katedra filmových a audiovizuálních studií (Département d'Études et de Recherches Cinématographiques et Audiovisuelles, neboli DERCAV), jejímž prvním profesorem byl Roger Odin v roce 1983 jmenován, vznikla na Sorbonně již v roce 1969, v rámci katedry literatury a lingvistiky a v následujícím roce se osamostatnila. Pozn. red.

3 Za tuto informaci jsem moc vděčný Vinzenzovi Hedi-gerovi.

V osmdesátých letech objevila kognitivní filmová studia pro analýzu filmu mozek. Proti velkým psychoanalytickým a (post) strukturalistickým teoriím nasadila poznatky kognitivní psychologie, aby vysvětlila procesy v mysli diváka, jimiž se „vytváří význam“. Chápání filmu pro ni bylo racionálním, kognitivním úsilím, aplikujícím vědecké „teorie vnímání, zpracování informací, tvorby hypotéz a interpretace“⁴. Dominantním proudem neurověd byla tehdy výpočetní neurověda, která si jako svůj model brala počítač: mozek zde byl chápán v zásadě jako reprezentační stroj na vstup a výstup.

Zhruba ve stejné době pracoval s pojmem mozku též Gilles Deleuze v rámci „nového obrazu myšlení“, jež rozvinul (mimo jiné) ve svých dvou knihách o filmu.⁵ Implicitně a explicitně se přitom odvolával jednak na Henriho Bergsona, jednak na konstruktivističtější proud neurověd, navazující na Maturanu, Varelu a Changeuxe. Film i mozek Deleuze vnímal jako instance „tvorby světů“: „Mozek je plátno.“⁶ Mozek, o němž mluví kognitivní filmová studia, neurověda a Deleuze, jistě není v těchto diskurzích stejným předmětem či pojmem. Nedávný vývoj v kognitivní neurovědě, jenž vedl ke vzniku „4EA“ kognitivismu, který chápe mozek jako vtělený (embodied), jednající (enacted), rozšířený (extended), situovaný (embedded) a afektivní (affective), by nicméně mohl přinést nové poznatky ohledně setkání mozků a pláten. Na rozdíl od pojetí klasické výpočetní neurovědy i konekcionismu, jenž je oproti ní pokročilejší, neboť zahrnuje komplexnější (a decentrovanou) dynamiku, se podle tohoto přístupu myšlení konečně neodehrává (jenom) v našich lebkách, nýbrž „vně našich hlav“⁷.

Jednou z hlavních obtíží, které překáží hladkému a prostému spojení filmových studií, (deleuzovské) filozofie a neurověd, je

4 Gregory Currie. „Cognitivism“. In: Toby Miller – Robert Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*. Malden, MA.: Blackwell, 2004, s. 106.

5 Viz Gilles Deleuze. *Film 1. Obraz-pohyb*. Přeložil Jiří Dědeček. Praha: Národní filmový archiv, 2000. A také Gilles Deleuze. *Film 2. Obraz-čas*. Přeložil Čestmír Pelikán. Praha: Národní filmový archiv, 2006. Pozn. red.

6 Viz Gregory Flaxman (ed.), *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2000.

7 Odkazují zde na název knihy Alvy Noëho. Viz Alva Noë. *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*. New York: Hill & Wang, 2010.

nicméně skutečnost, že zkoumaný mozek není jenom jeden, nýbrž jich je mnoho. Nejenže se pojmy mozku liší obor od oboru, i sám Deleuze přistupuje k mozku různými způsoby. Na velmi obecné úrovni sleduje mozek či metaforu mozku ve filmech Alaina Resnaisa a Stanleyho Kubricka. V kontextu, který nás zajímá, však mají mnohem větší význam jeho odkazy k filozofii Henriho Bergsona a jeho „novému pojetí“ mozku: Bergson „zavedl nový prvek transformace: mozek byl nyní jen intervalem [écart], prázdnotou, ničím jiným než prázdnotou mezi excitací a reakcí“⁸. Ve vesmíru, který u Bergsona sestává z pohyblivých obrazů, jež na sebe vzájemně reagují, funguje subjekt (a mozek) jako „centrum indeterminace“, v němž dochází ke zpomalení přímé reakce příčina/účinek či stimul/odezva.⁹ Tuto myšlenku mozku jako centra indeterminace podporují objevy neurověd, jež se zaměřují na mozek jako na „uncertain system“¹⁰, rizomatickou neuronovou síť. Deleuze zde odkazuje ke knihám *Neuronal Man: The Biology of Mind* (1983) Jeana-Pierra Changeuxe a *The Conscious Brain* (1973) Stevena Rose (jenž se sám odvolává na *The Uncertain Nervous System* Benedicta Delisle Burnse z roku 1968). Jádrem věci je podle Deleuze následující:

„Můžeme brát mozek jako relativně nediferencovanou masu a ptát se, kterými okruhy nebo typy okruhů prochází obraz-pohyb či obraz-čas anebo které vynalézají, neboť tyto okruhy neexistují předem [...] mozek je skrytou stranou všech okruhů, a ty mohou buď nechat zvítězit ty nejzákladnější podmíněné reflexy, nebo ponechat prostor pro tvořivější dráhy, pro méně ‚pravděpodobná‘ spojení. Mozek je prostoročasový objem: je na umění, aby v něm vytvořilo nové dráhy, jež jsou nám dnes přístupné. Ve filmových synapsích můžete vidět kontinuity i diskontinuity – například u Godarda a Resnaisa najdete odlišná spojení, odlišné okruhy. Mám za to, že celková důležitost či význam filmu závisí na problému tohoto druhu.“¹¹

8 G. Deleuze. *Film 2. Obraz-čas*, s. 250.

9 Henri Bergson. *Hmota a paměť*. Přeložil Alan Beguivin. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 26.

10 G. Deleuze. *Film 2. Obraz-čas*, s. 251.

11 Gilles Deleuze. *Negotiations 1972-1990*. Do angličtiny přeložil Martin Joughin. New York: Columbia University Press, 1995, s. 60–61.

Jedna z nejzásadnějších otázek vyvstávajících v souvislosti s uvažováním o vztahu mezi médii – zde konkrétněji filmem – a myšlením se týká statusu „filozofie“. Jak jsme viděli, zeje zřejmě hluboká propast mezi analytickými a kontinentálními přístupy.¹² Existují nicméně i jiné „formáty“, které jsou tím či oním způsobem chápány jako „filozofie filmu“. Do jisté míry lze rozlišit mezi (přínejmenším) čtyřmi typy:

Filmy o filozofech

Zde je film (dokumentární nebo občas i hraný) víceméně „hláskou troubou“ filozofických teorií nebo biografii velkých myslitelů – v podstatě filmovou obdobou filozofického monologu či dialogu. Mezi příklady dokumentů patří *Derrida* (2002, Kirby Dick a Amy Ziering Kofman), *Zizek!* (2005, Astra Taylor), *Život pod drobnohledem* (Examined Life, 2008, Taylor), *The Ister* (2004, David Barison a Daniel Ross) nebo *Being in the World* (Bytí ve světě, 2010, Tao Ruspoli), mezi příklady hraných filmů pak *Blaise Pascal* (1971, Roberto Rossellini), *Socrate* (Sokrates, 1972, Rossellini), *Agostino d'Ippona* (Augustin z Hipponu, 1972, Rossellini), *Mimo dobro a zlo* (Al di là del bene e del male, 1977, Liliana Cavani) a *Wittgenstein* (1993, Derek Jarman).

Filmy jako ilustrace filozofických tvrzení

Tento přístup uvádí filmy do vztahu k filozofickým otázkám a axiomům (etice, spravedlnosti, estetiky, antropologii atd.), aniž však narušuje hranice mezi disciplínami: filmy mohou ilustrovat filozofické problémy, ty však „patří“ do oboru akademické filozofie jako takové. Film (mimoděk?) ilustruje problémy v oboru, který je vůči němu vnější, nebo na ně reaguje. Příklady jsou *Muž, který zastřelil Liberty Valance* (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962, John Ford) a *Život Davida Galea* (The Life of David Gale, 2003, Alan Parker). Jak tento, tak předchozí typ lze zařadit do kolony „Filozofie ve filmu“.

12 Skvělý přehled těchto „bojů“ nabízí Robert Sinnerbrink. *New Philosophies of Film: Thinking Images*. London: Continuum, 2011.

Filozofie filmu

Tato oblast zahrnuje oba přístupy načrtnuté na začátku tohoto textu, tj. přístup analytický i kontinentální. Obě tyto reakce proti „velkým teoriím“ nicméně revidují některé základní otázky „klasické teorie filmu“, a tak jsou spojeny s některými klíčovými postavami v dlouhé genealogii filmu a filozofie.

Filozofie jako film (Film jako filozofie)

Tento přístup, který vnímám jako pokračování a radikalizaci Cavellových a Deleuzových myšlenek, někdy v kombinaci s kognitivistickými teoriemi (viz např. dílo Roberta Sinnerbrinka, Patricie Pisters nebo Williama Browna), nejlépe shrnují slova Stephena Mulhalla, inspirovaná Cavellem:

„Nepohlížím na tyto filmy jako na praktické či populární ilustrace názorů a argumentů, jež náležitým způsobem rozpracovali filozofové; naopak je vnímám tak, že tyto názory a argumenty samy reflektují, že o nich vážným a systematickým způsobem přemýšlejí přesně tak, jak to dělají filozofové. Takové filmy nejsou surovinou filozofie ani způsobem jejího dozdobení; jsou to filozofická cvičení, filozofie v akci – film coby filozofování.“¹³

V tomto pojetí jsou samy filmy schopné vykonávat jedinečný druh filozofické práce (ačkoli Mulhallovu charakterizaci, že filmy filozofují „přesně tak, jak to dělají filozofové“, by ještě bylo zapotřebí zpřesnit). Otázka tedy zní: Jaký druh poznání (v němž samy afekty a percepty vedou ke vzniku pojmů) generuje filmové médium jakožto médium?

Otázku „Co je filozofie filmu?“ možná bude nakonec lepší reformulovat jako otázku „Kde je filozofie filmu?“. Sídí v institucionalizované verzi (akademické) filozofie („jako takové“), anebo lze rovněž říct, že je obsažena ve filmu samotném? Zde musíme doplnit důležité upřesnění: otázku „Co je filozofie?“ je nyní nutné zvážit znovu, protože různé vztahy mezi filmem a filozofií jsou rovněž

13 Stephen Mulhall. *On Film*. 2. vyd. New York: Routledge, 2008 [1. vyd. 2001], s. 4.