

## ФИЛОСОФИЯ НА ФИЛМА

Томас Варгенберг

**Резюме\***. Философията на филма е бързо разрастващо се подполе на съвременната философия на изкуствата. Въпреки че философите са били измежду първите академици, публикували изследвания върху новата артформа в първите десетилетия на двадесети век, полето не претърпява значително развитие до 80-те години, когато се възражда. Има много причини за скорошното разрастване на областта. Достатъчно е да се каже тук, че промени както в академичната философия, така и в културната роля на филмите като цяло, правят наложително за философите да приемат филма сериозно като артформа, наравно с по-традиционните като театър, танц и рисуване. В резултат на това назряване на интерес към филма като субект на философска рефлексия философията на филма сега е важна област на изследване в естетиката.

Този документ е организиран около няколко статии, които са централни за философията на филма. Те изследват различни аспекти на филма като артистична медия, илюстриращи разнообразието от мотиви, адресирани към философията на филма.

*Keywords:* philosophy, film/cinema, philosophy of film, aesthetics, history of film

### 1. Идеята за философия на филма

Има две отличителни черти на философията на филма, които е необходимо да бъдат обсъдени, преди да се задълбае в по-специфични аспекти. Първата е, че филмови учени, които не са професионални философи, са допринесли много към полето (виж например Чатман, 1990; и Смит, 1995). Това отличава тази област от много други философски дисциплини. Докато физици често пишат за философията на науката, академичната дисциплина на философия на физиката е доминирана от професионални философи. Това не е така при философията на филма. Като резултат, употребата ми на термина „филмов философ“ ще бъде широка, с намерението да включва всички, които са заинтересовани от теоретичните аспекти на киното.

Втората особеност е, че в рамките на филмовите науки (самите те – институционализирана област на академично изследване) съществува подполето на *филмовата теория*, която в значителна степен се припокрива с философията на филма, въпреки че болшинството от дейците ѝ оперират на базата на отявлено различни философски схващания от англо-американските филмови философи. В балансирането на този документ ще включва и двете полета под лоното на фи-

лософията на филма, въпреки че основният ми фокус е върху приноса на англо-американските теоретици, и при случай ще изтъквам разликите между това поле и филмовата теория такава, каквато е практикувана във филмовите науки. Една от характеристиките на философията като дисциплина е запитването за собствената ѝ природа и основа. Философията на филма споделя тази характеристика с полето като цяло. Несъмнено, първият въпрос, към който философията на филма трябва да се обърне, е основата за собственото ѝ съществуване. Това включва не само въпроса какво би трябвало да представлява полето, но също така и дали то има каквато и да е причина да съществува изобщо.

Има ли каквато и да е необходимост от отделна философска дисциплина, посветена на филма, в допълнение към по-емпирични филмови изучавания, поети под егидата на самите филмови науки? Въпреки че този въпрос невинаги е получавал от философите вниманието, което заслужава, той всъщност е належащ, понеже иска от философите да оправдаят новооткрития си интерес към филма като нещо повече от опортюнистична инкорпорация на високо популярна форма от масовата култура в собствените си области.

В даден смисъл обаче философите нямат нужда да оправдават интереса си към филма, защото философската естетика винаги е била загрижена не само за изкуството като цяло, но и за конкретни артформи. От *Поетиката* на Аристотел насам – труд, посветен на обясняването на природата на гръцката трагедия – философите са се стремели да обяснят специфичните характеристики на всяка значима артформа от тяхната култура. От тази гледна точка, няма причина да се поставя под въпрос съществуването на философия на филма повече, отколкото това на философия на музиката или философия на рисуването – две полета, утвърдено приети като компоненти на естетиката. Тъй като филмът е значима артформа в нашия съвременен свят, на философията може дори да бъде присъдена отговорност да изследва природата му.

И все пак, има някои причини, поради които може да изглежда проблематично съществуването на философия на филма като отделно академично поле. Защото изучаването на филма вече е институционализирано в академичните среди в дисциплината на филмовите науки и защото това поле включва подполето на филмовата теория, може да изглежда, че за разлика от да кажем литературата и музиката филмът вече е добре обслужен от тази институционална база. От тази гледна точка, философията на филма е излишна, заемайки пространство, чиито параметри вече са дефинирани от алтернативна дисциплина.

Проблемът е, че подполето на филмовата теория в рамките на филмовите науки е доминирано от теоретична заангажираност, която много англо-американски философи не споделят. Следователно много такива философи почувстваха нуждата не просто да внасят леки ревизии в полето и неговото разбиране за филма, но вместо това да поставят ново начало в изучаването на филма, което да не споделя проблематичните схващания в самата филмова теория. По тази

причина, както и поради горепосочената гледна точка за филма като легитимен предмет на разглеждане в рамките на естетиката, те почувствали, че е важно да се разработи философски ориентирана модалност на мисленето за филма.

Но след като на философията на филма е предоставена автономността на отделно подполе в естетиката, изплува въпросът за неговата форма. Тоест философията се ангажира с въпроса как философията на филма би трябвало да бъде конституирана като поле на изучаване. Каква роля съществува за филмова интерпретация в това поле? Как изучаването на конкретни филми се свързва с по-теоретични проучвания на медията като такава? Ами философията във филма – популярен модус на философско мислене за филма? Съществува ли унифициран модел, който да може да бъде впрегнат в охарактеризирането на тази новооживена област на философско изучаване?

Набиращ популярност начин на мислене за философията на филма е модирането ѝ на база научно теоретизиране. Въпреки че има разногласия относно конкретните детайли на подобно предложение, привържениците му настояват изучаването на филма да бъде третирано като научна дисциплина със съответна взаимосвързаност между теория и свидетелство. За някои това означава съществуването на емпирично тяло от филмови интерпретации, което да бъде основа за по-широки теоретични обобщения. За други означава разработването на комплект маломасштабни теории, целящи да обяснят различни аспекти на филмите и нашите преживявания, свързани с тях. Фокусът тук е върху разработването на модели или теории за разнообразни аспекти на филма.

Тази идея за оформяне на дисциплината на философията на филма на базата на естествените науки е съществена при *когнитивните филмови теоретици* (Бордуел и Керъл, 1996; Кюри, 1995). Този бързо развиващ се подход се фокусира върху съзнателното асимилиране на филми от зрителя, противопоставяйки се на акцента върху несъзнателните процеси при традиционната филмова теория. Като цяло, тези теоретици клонят към визията за изучаването на филма като научна задача.

Идеята, че философията на филма би трябвало да се оформи върху научен модел, е била оспорвана от широк спектър гледни точки. Някои философи, на базата на трудовете на прагматици като Уилям Джеймс, поставят под въпрос дали естествените науки предоставят ползотворен начин на мислене за дейността на философите в техните рефлексии върху филма. Тук има акцент върху характерните особености на филмите като произведения на изкуството в контраст с настояването да се премине към обща теория на филма. Други, позовавайки се на късния Витгенщайн, както и на традицията на херменевтиката, също оспорват такава естественонаучна ориентация на философските филмови рефлексии. Този лагер припознава изучаването на филма като хуманистка дисциплина, чието разбиране бива компрометирано, когато тя бъде преработена в естествена наука.

Дебатите на тема каква би трябвало да бъде философията на филма са преснодобили се с ново попълнение. Това е, защото едва наскоро излиза на сцената като

участник научната концепция за философията на филма. Но въпреки засилващата се популярност на когнитивния подход към филма има фундаментални въпроси относно структурата на философията на филма, които остава да бъдат уредени.

## 2. Природата на филма

Преобладаващ въпрос в ранното философско изучаване на филма е бил дали киното – термин, който акцентира институционалната структура, в рамките на която филмите са произвеждани, разпространявани и гледани – би могло да бъде разглеждано като артформа. Има две причини киното да не е изглеждало достойно да се окачестви с високото звание на едно изкуство. Първата е, че ранният контекст на представянето на филмите е включвал мероприятия като вариететни пийпшоу и циркови представления. Като популярна културна форма киното изглеждало да притежава вулгарност, която го правела неподходящ спътник на театъра, рисуването, операта и други изящни изкуства. Втори проблем бил, че киното отявлено заема твърде много от други форми изкуство. За мнозина ранните филми били малко повече от записи на театрални представления или ежедневие. Рационалната база за предното е, че те могат да бъдат разпространявани до по-широка аудитория от тази, която може да наблюдава представление на живо. Но при това положение филмът изглежда да е единствено средство за достъп до изкуство, а не самостоятелна форма такова. Последното, от друга страна, изглежда твърде директна репродукция на живота, за да бъде окачествено като изкуство, понеже налице е в малка степен насочено, съзнателно посредничество.

За да оправдаят твърдението, че филмът заслужава да бъде считан за независима артформа, философите изследвали онтологичната структура на филма. Надеждата била да се разработи концепция за филма, която да изясни, че той се различава значително от останалите изящни изкуства. По тази причина въпросът за природата на филма е съществен за филмовите теоретици по време на това, което можем да наречем „класически период“.

Хуго Мюнстерберг – първият философ, който пише монография за новата артформа, целял да различи филма по техническите устройства, които той впряга в представянето на разказите си (Мюнстерберг, 1916). Ретроспекции, крупни планове и монтаж са някои примери за технически способности, които филмовите творци ползват за представянето на историите си, които липсват при театъра. За Мюнстерберг употребата на тези способности отличава филма от театъра като артформа.

Мюнстерберг стига до запитването как зрителите са способни да разберат ролята, която тези технически способности играят в артикулацията на кинематографичните наративи. Неговият отговор е, че всички тези способности са обективизации на ментални процеси. Един крупен кадър например представя във визуална форма корелат на менталния акт да бъде обърнато внимание на нещо. Зрителите по естествен начин разбират как такива кинематографични способности функциони-

рат, защото са свикнали с работата на собствените си умове и могат да разпознаят тези обективизирани функции, когато ги видят. Въпреки че този аспект от теорията на Мюнстерберг го свързва със съвременните когнитивни филмови философи, той не обяснява как зрителите знаят, че това, което гледат, са обективизирани ментални функции.

Мюнстерберг е писал в ерата на нямото кино. Разработването на едновременно звукова писта – „звуковият филм“ – променя филмите завинаги. Не е учудващо, че тази важна иновация поражда интересни теоретични рефлексии.

Добре познатият психолог на изкуството Рудолф Арнхайм прави изненадващото изявление, че звуковият филм представлява упад от върховите постижения на нямото кино (Арнхайм, 1957). Изхождайки от идеята, че за да бъде уникална артформа, филмът трябва да бъде верен на собствената си, специфична медия, Арнхайм охулва звуковия филм като смесица от две отличими артистични медии, които не конституират задоволяващо цяло.

За Арнхайм немият филм е постигнал артистичен статус, като се е фокусирал върху способността си да представя движещи се тела. Несъмнено, за него артистичния аспект на киното се състоял в способността му да представя абстракции; способност, напълно загубена, когато филмите започнали да включват едновременно звукови писти. Писал по време на зората на звуковия филм, Арнхайм е могъл да види това, което ние сега разпознаваме като естествено развитие на артформата, единствено като отстъп надолу от предишно достигнати висини.

Андре Базен, макар и непрофесионален философ или дори академик, контрира оценките на Арнхайм в серия статии, които все още упражняват важно влияние върху полето (Базен, 1967; 1971). За Базен важната дихотомия не е тази между звуковия и немия филм, а между филми, фокусирани върху изображението, и такива, акцентиращи монтажа. Въпреки че за мнозина, като Сергей Айзенщайн, монтажът се явява отличителен аспект на филма, Базен се връща към нямата ера, за да демонстрира присъствието на алтернативни способи за постигане на филмово изкуство, а именно афинитет към позволяване на камерата да разкрива същинската природа на света. Тръгвайки от концепцията за филма като притежател на реалистичен характер заради основите си във фотографията, Базен спори, че бъдещето на киното като артформа зависи от развитието на капацитета му да ни представя света, „замръзнал във времето“.

Обосновавайки аргумента си, Базен дава превес на филмовия стил, окачен от самия него с „реализъм“, охарактеризиран с дълги кадри и дълбок фокус. Жан Реноар, Орсън Уелс и италианските неореалисти са филмовите творци, които Базен вижда като кулминацията на тази имажистка<sup>1)</sup> традиция на филмопроизводство, осъзнала истинския потенциал на медията.

В своето разкриващо нови хоризонти проучване върху това, което той нарича „класическа филмова теория“, Ноел Карол (1988) спори, че са били налични множество невалидни презумпции в опитите на класическите теоретици да де-

финират природата на филма. В частност ги обвинява в объркването на конкретни стилове на филмопроизводството с по-абстрактни твърдения за природата на самата медия. Неговите обвинения, изглежда, слагат край на подобни опити да се оправдаят филмовите стилове с техните фундаменти в природата на медията.

Наскоро обаче твърденията на Базен за филмовия реализъм получават нов живот, макар и без екстравагантността на собственото му творческото писане. Кендъл Уолтър в един изключително влиятелен документ (1984) спори, че филмът, поради корените си във фотографията, е реалистична медия, която позволява на зрителите всъщност да виждат обектите, които се появяват на екрана. *Тезата на прозрачността* е субект на мащабни дебати сред философи и естетици. Грегъри Кюри например отхвърля тезата на прозрачността, като обаче отново защитава форма на реализъм. Той спори, че филмовият реализъм е резултат от факта, че обектите, изобразени на екрана, действат същите разпознавателни капацитети, които са в употреба при идентифицирането на реални обекти.

Дискусията за реалистичния характер на филма продължава да бъде тема на разгорещени дебати сред филмовите философи. Най-скорошно появата на дигитални технологии за стилизиране на изображението повдига фундаментални въпроси за достоверността на този възглед.

### 3. Филм и авторство

Филмите са продукт на много хора, работещи заедно. Това е очевидно, когато човек гледа финалните надписи на който и да е скорошен холивудски филм и вижда безбройните имена, които се изреждат. Така да се каже, необходим е цял град, за да се направи един филм.

По тази причина може да изглежда изненадваща една значима тенденция филмовите изследователи да разглеждат филма като продукт на една-единствена личност – неговия *автор*<sup>3</sup>. В тази линия на мислене, филмовият режисьор е креативният ум, който оформя целия филм по начин, паралелен с този, по който мислим например за авторството на литературна творба.

Идеята за режисьора като *автор* за пръв път е била предложена от Франсоа Трюфо, който впоследствие става един от централните режисьори в Новата френска вълна. Трюфо използва термина в противоречие със и за да изрази негативизъм срещу доминиращия по онова време модел на филмопроизводство, концентриран върху адаптацията на велики литературни произведения за широкия екран. В опит да издигне в ценност различен стил филмопроизводство Трюфо спори, че единствените филми, които заслужават да бъдат окачествени като изкуство, са тези, при които режисьорът има пълен контрол върху продукцията, като също така пише и сценария, освен да режисира актьорите. Че единствено филми, произведени по този начин, заслужават да се наричат произведения на изкуството.

Прочутият американски филмов учен и критик Андрю Сарис застъпва идеята на Трюфо с цел да легитимира филмовите науки като академична дисциплина.



За Сарис теорията за *автора* е теория на оценяването, защото за него тя предполага, че творбите на велики режисьори са единствените значими. В един вид идиосинкретичната си употреба на тази идея той дори спори, че несретните творби на значими режисьори са по-добри артистично от шедеврите на незначими такива. Един по-обоснован аспект на тази идея е акцентирането върху *цялостното творчество* на режисьора. В рамките на филмовите науки фокусът върху всеобхватното изучаване на отделен режисьор е потомък на версията на Сарис на теорията за *автора*.

Негативно последствие от влиянието на *авторизма* е относителното пренебрегване на други личности с важен принос към производството на филма. Актьори, оператори, сценаристи, композитори и артдиректори – всички те имат значим принос към филмите, които теорията за *автора* подценява. Докато Трюфо въвежда термина като полемика, за да подкрепи нов стил филмопроизводство, последващи теоретици проявяват тенденцията да игнорират контекста на неговите коментари.

И така, като генерална теория за киното, теорията за *автора* е очевидно изпълнена с пропуски. Не всички филми – дори не всички велики филми – могат да бъдат приписани на контрола на режисьора. Актьорите са най-яркият пример за отделни индивиди, които могат да имат такова значимо въздействие върху производството на даден филм, че филмът трябва да бъде разпознат като дължащ се на тях дори в по-голяма степен, отколкото на режисьора. Въпреки че филми като собствените такива на Трюфо могат да бъдат (най-вече) продукт на неговото авторство, един филм с Клинт Истууд дължи огромна част от успеха си на присъствието на този актьор. Грешка е да се разглеждат всички филми като чисто и просто продукт на една съществена личност – режисьора.

По-обобщена критика на теорията за автора е нейният фокус върху отделни личности. По-голямата част от великите режисьори, изучавани от филмови теоретици, са работели в периметрите на строго дефинирани институционални обстановки, най-прочутата от които е Холивуд. Опитът да бъде разбран филмът, без той да бъде поставен в по-широкия си контекст на производство, е разпознат като недостатък на теорията.

Този тип критика върху *авторизма* получава по-теоретична формулировка при постмодернизма с прочутата си (или скандална) декларация за смъртта на автора. Това, което този теоретично самоосъзнат жест твърди, е, че произведенията на изкуството, включително филмите, не бива да се разглеждат като продукт на един-единствен контролиращ интелект, а трябва да бъдат разпознавани като продукти на своето време и социален контекст. Целта на критика не би трябвало да бъде реконструирането на намеренията на автора, а изваждането на показ на многобройните различни контексти, които обясняват сътворяването на творбата, както и техните лимити.

Докато общият институционален контекст безспорно е съществен за разбирането на филма, теорията за *автора* все пак предлага ползотворен фокус за

някои усилия в научното изучаване на филма: изследване на работата на отделни режисьори. Но дори и тук има опасения, че теорията свръхакцентира приноса на режисьора за сметка на други хора – актьори, оператори, сценаристи, чийто принос може да бъде също толкова важен в производството на поне някои филми.

#### 4. Емоционална ангажираност

Философските дискусии на тема съчастието на зрителя с филма започват с главоблъсканица, повдигана като въпрос от много артформи: защо ни вълнува какво се случва на измислени персонажи? Все пак, тъй като те са измислени, техните участии не би трябвало да имат значение за нас така, както тези на реалните хора имат. Но разбира се, ние се ангажираме със съдбите на тези въображаеми същества. Въпросът е защо. Понеже толкова много филми, които привличат интереса ни, са в жанра на художествената измислица, за филмовите философи е важно да отговорят на този въпрос.

Един отговор, често срещан в традицията на филмовата теория, е, че причината да ни вълнува какво се случва на някои измислени персонажи е, че ние се идентифицираме с тях. Въпреки че, или може би защото, тези персонажи са силно идеализирани – те са по-прекрасни, смели, находчиви и т.н., отколкото което и да е истинско човешко същество би могло да бъде – зрителите се идентифицират с тях, като съответно също така приемат себе си за корелати на тези идеални същества. Но щом видим персонажите като версии на нас самите, техните съдби вече имат значение за нас, тъй като ние виждаме себе си, вместени в техните истории. В ръцете на феминистки теоретици тази идея е използвана да обясни как филмите експлоатират удоволствията на зрителите си, за да подкрепят едно сексистко общество. Твърдението е, че мъжете зрители на филми се идентифицират с идеализираните си екранни възплъщения и се наслаждават на обективизацията на жените както чрез изображения на екрана, които те гледат с чувство на удоволствие, така и чрез наративи, в които мъжките персонажи, с които те се идентифицират, се явяват притежатели на акта на гледане към женски персонажи.

Някои филмови философи спорят, че идентификацията е твърде недообработен способ да се обясни нашата емоционална ангажираност с персонажите, понеже има широк спектър нагласи, които ние отнасяме към измислените персонажи, които виждаме прожектирани на екрана (виж например Смит, 1995). И дори ако се идентифицираме с някои персонажи, това не обяснява защо имаме каквито и да е емоционални реакции към персонажи, с които не се идентифицираме. Очевидно, необходимо е по-генерализирано становище за съчастието на зрителя с киноперсонажите и филмите, в които те се появяват.

Общият контур на отговора, който филмовите философи дават на въпроса за нашето емоционално ангажиране с филмите, е, че нас ни вълнува какво се случва във въпросните, защото филмите ни карат да си представяме случването



на неща; неща, които ни вълнуват. Защото начинът, по който ние си представяме развитието на нещата, афектира нашите емоции, художествените филми имат емоционално въздействие върху нас.

Има две основни становища, които философите впрягат, за да обяснят ефекта, който въображението има върху нас. Теорията на симулацията използва компютърна аналогия, твърдейки, че когато някой си представя нещо, това задейства нормалния емоционален отклик на личността към ситуациите и хората, само че емоциите действат офлайн<sup>3</sup>. Тоест, когато аз имам емоционална реакция, като например гняв, към въображаема ситуация, аз чувствам същата емоция, която нормално бих почувствал(а), само че не съм устремен(а) да действам на базата на тази емоция, да кажем, като се разкрещя или отвърна враждебно – така, както бих направил(а), ако емоцията беше пълновалидна такава.

Това, което тази теория обяснява, е един привидно парадоксален аспект на нашето филмово преживяване: този, че ние, изглежда, се наслаждаваме, гледайки на екрана неща, които бихме мразили да видим в реалния живот. Най-очевидният контекст на това са филмите на ужасите, тъй като ние можем да се наслаждаваме на гледката на ужасяващи събития и същества, които силно желаем да не виждаме в реалния живот. Последното, на което искам да бъда свидетел в реалния живот, е гигантска, вилнееща маймуна, и все пак аз съм захласнат(а) в гледането на екранното ѝ превъплъщение. Привържениците на теорията на симулацията заявяват, че причината за това е, че когато ние преживяваме офлайн емоция, която би била смущаваща в реалния живот, ние всъщност можем да се насладим на изживяването на тази емоция в сигурността на офлайн ситуацията.

Един проблем, който застъпниците на теорията за симулацията срещат, е да обяснят какво означава дадена емоция да бъде офлайн. Докато това е интригуваща метафора, не е ясно дали теоретиците в тази област могат да предоставят адекватно становище как ние изживяваме нейната действителност.

Алтернативна позиция за нашия емоционален отклик към въображаеми събития е формално наречената теория на мисълта. Идеята тук е, че можем да имаме емоционален отклик към самостоятелни мисли. Когато ми бъде казано, че на по-млад мой колега неоснователно е отказано назначение, мисълта за тази несправедливост е достатъчна да ме накара да почувствам гняв. По същата логика, когато си представя подобен сценарий във връзка с някого, чистата мисъл за това, че някой бива третиран по този начин, може да предизвика моя гняв. Самостоятелната мисъл може да извади найеве действителни емоции.

Това, което теорията на мисълта заявява за нашия емоционален отклик към филмите, е, че емоциите са „извикани“ от мислите, които протичат у нас, докато гледаме филм. Когато виждаме как подлият злодей привързва невинната героиня към релсите, ние сме едновременно разтревожени и разгневени от самата мисъл, че той действа по този начин, в резултат на което тя е в опасност. При това през цялото време ние сме наясно, че това е изцяло измислена ситуация, така че липс-

ва изкушението да се поддадем на желанието да я спасим. Ние сме неизменно наясно, че всъщност никой не е в опасност. Тоест няма необходимост, заявява теорията на мисълта, от сложността на теория на симулацията, за да се обясни защо ние сме афектирани от филмите.

С теорията на мисълта също има някои проблеми. Защо трябва една чиста мисъл, противопоставена на едно вярване, да бъде нещо, което предизвиква емоционален отклик у нас? Ако аз вярвам, че ти си онеправдан(а), това е едно. Но мисълта за твоята онеправданост е нещо различно. Тъй като ние не можем да имаме пълновалидни вярвания по адрес на измислените персонажи във филмите, теорията на мисълта трябва да обясни защо ние сме толкова афектирани от техните съдби (виж Плантинга и Смит, 1999, за още дискусия по тази тема).

### 5. Филмов разказ

Художествените филми разказват истории. За разлика от литературните медии, като например новелите, филмите правят това чрез изображения и звук – включително както думи, така и музика. Ясно е, че някои филми имат разказвачи. Тези разказвачи основно са персонаж-разказвачи – разказващи, които са персонажи в измисления свят на филма. Те ни разказват историите на филма и предполагаемо ни показват изображенията, които виждаме. Понякога обаче задкадров глас-разказвач ни представя привидно обективен поглед към ситуацията на персонажите, който сякаш произхожда от извънфилмовия свят. В допълнение, има художествени филми, които разказват истории, в които няма ясен представител, който да разказва. Тези факти са почва за назряването на многобройни ребуси за филмовия разказ, дискутирани от филмови философи (виж Чагман, 1990; Гаут, 2004).

Един централен въпрос, който е субект на разногласия сред философите, е ненадеждният разказ. Има филми, в които публиката в крайна сметка вижда, че персонаж-разказвачът на филма има ограничен или подвеждащ поглед върху филмовия свят. Един пример за това е „Писмо от една непозната“ (1948) на Макс Офюлс – филм, който е бил разискван от множество различни философи. По-голямата част от филма е задкадровият глас-разказвач на Лиса Берндл – непознатата жена от заглавието, която рецитира думите от писмата, които тя изпраща до своя любим – Макс Бранд, кратко време преди смъртта си. На даден етап публиката вижда, че Лиса има изопачен поглед върху събитията, които тя разказва, най-вече при погрешната ѝ преценка за персонажа на Бранд. Това повдига въпроса как публиката може да разбере, че погледът на Лиса е изопачен, след като това, което ние чуваме и виждаме, е разказано (или показано) от нея. Джордж Уилсън (1986) спори, че ненадеждни разкази като този изискват постулирането на косвен разказвач на филма, докато Грегъри Кюри (1995) заявява, че подразбиращият се филмов творец е достатъчен по темата. Този въпрос става от съществено естество с нарастващата популярност на стилове на филмопроиз-

водство, включващи ненадеждни разкази. „Обичайните заподозрени“ (1995) на Браян Сингър предизвиква бум от филми, чиито разказвачи са ненадеждни по един или друг начин.

Един свързан с темата за наратива проблем, който е център на дебати, е дали всички филми имат разказвачи; включително тези, които нямат изявени такива. Първоначално е била застъпена позицията, че идеята за разказ без разказвач е безсмислена; че разказът изисква представител, който да го разказва, който е филмовият разказвач. В случаите, в които няма изявени разказвачи, косвен такъв трябва да бъде постулиран, за да се осмисли начинът, по който зрителите получават достъп до измисления свят на филма. Противниците отговарят, че разказвачът в смисъла на представител, който дава на публиката достъп до измисления свят на филма, може да бъде филмовият(те) творец(и) и следователно не е необходимо постулирането на такъв един мним субект като косвен разказвач на филма.

Има обаче един дори още по-дълбок проблем във връзка с филмовия разказ при тъй наречената „Теза на въображаемото виждане“ (Уилсън, 1997). Според тази теза зрителите на мейнстрийм художествени филми си представят, че самите те гледат вътре в света на историята и виждат сегментите на действието на наратива от последователност от определени визуални гледища. В тази традиционна версия се приема, че зрителите си представят филмовия екран като един вид прозорец, който им позволява да наблюдават разгръщането на историята от „другата страна“. Трудно е обаче от тази гледна точка да се обясни какво си представят зрителите, когато например камерата се движи или има монтажен преход, който включва различни гледни точки към една сцена, и т.н. В резултат бива предложен алтернативен възглед, по-конкретно, че зрителите си представят, че виждат движещи се изображения, които са фотографично произхождащи (по някакъв неопределим начин) из вътрешността на самия измислен свят. Но тази позиция се сблъсква с проблеми, тъй като нормално е част от филмовата фикция, че не съществува камера във фиктивното пространство на наратива. Произтичащият дебат е дали да бъде отхвърлена като некохерентна тезата за въображаемото виждане, или е възможно да бъде разработена приемлива версия на тази теза. Философите остават остро разединени по този фундаментален въпрос.

Темата за филмовия разказ продължава да бъде субект на интензивни философски дискусии и изследвания. Многобройни опити да се обясни неговата природа остават разгорещено обсъждани. С нарастването на популярността на нови и по-сложни стилове филмов разказ по всяка вероятност темата за филмовия наратив ще продължава да получава внимание от философи и естетици.

## **6. Филм и общество**

Най-добрият начин да се разберат нововъведенията, осъществени от философи, в нашето разбиране за това как филмите се съотнасят към обществото, е през гледната точка, която доминираше във филмовата теория преди няколко години.

Според този поглед, популярните наративни филми, особено тези, произведени от Холивуд – термин, отнасящ се до развлекателната индустрия, разположена в Холивуд, Калифорния, но и също така включващ популярни наративни филми, произведени по сходен модел – неизбежно подкрепят социални опресии чрез отричането (по един или друг начин) на тяхното съществуване. Такива филми са приети като представящи единствено приказни истории, които използват реалистичния характер на медията, за да представят тези въображаеми истории, сякаш са точни изображения на реалността. По този начин същинският характер на социалната доминация, приета от такова едно гледище като поголовна в съвременното общество, бива замаскиран в услуга на един „поглед през розови очила“ към реалността на човешката социална екзистенция.

Като част от своя аргумент, тези филмови теоретици отиват отвъд изследването на отделни филми и спорят, че самата структура на наративния филм функционира в помощ на поддържането на социална доминация. От тази гледна точка, преодоляване на самата наративност е необходимо, за да бъдат филмите истински прогресивни.

В опозиция на такъв негативен поглед върху връзката между филм и общество филмови философи спорят, че популярните филми не е необходимо да подкрепят социална доминация и дори могат да дават израз на социално критични нагласи. Обосновавайки аргумента си, те коригират тенденцията на филмовата теория да прави широки обобщения за връзката между филм и общество, които не лежат на базата на внимателен анализ на отделни филми. Вместо това те се концентрират върху представяне на детайлни интерпретации на филми, които показват как техните наративи представят критични становища по разнообразни социални практики и институции. Класова, расова, полава и сексуална принадлежност са сред различните социални арени, в които филмовите философи виждат как филми осъществяват социално осъзнати, съществени интервенции в публични дебати.

Интересен пример за филми, които развиват политически позиции, които не се изразяват в подкрепа на съществуващи модалности на социална доминация, са тези, които включват междурасови двойки. Така „Познай кой ще дойде на вечеря“ на Стенли Крамър (1967) изследва достоверността на расовата интеграция като решение на проблемите с античерния расизъм в Америка, като обрисова проблемите, които среща една междурасова двойка. Близко 25 години по-късно „Треска в Джунглата“ на Спайк Лий оспорва политическото становище на предния филм, отново използвайки междурасова двойка, която се сблъсква с расизъм. Само че този път филмът заявява, че непримиримият расизъм на белите американци подрива интеграцията като панацея за болестите на това расистко общество (Вартенберг, 1999). Много други филми също впрягат тази наративна фигура, за да изследват други аспекти на расизма и възможностите за неговото преодоляване.

По сходен начин философите отправят поглед отвъд Холивуд към филмите на прогресивни филмови творци като Джон Сейлс, за да илюстрират убеждението си, че наративните филми могат да правят сложни политически изявления. Един филм като *Matewan* (Матюан) е показан с това, че включва софистицирани изследвания на връзката между класа и раса като области на социална доминация.

В обобщение можем да кажем, че тези филмови философи се противопоставят на едно монолитно заклеяване на филмите като социално регресивни и изследват различните способности, които филмовите творци използват да представят критично важни гледища към области на социална загриженост. Без да пренебрегват начините, по които стандартните холивудски наративи подкопават основите на критическото социално осъзнаване, те показват, че наративният филм е важно изразно средство за колективни рефлексии върху съществени социални проблеми на деня.

### **7. Филмът като философия**

Откакто Платон пропъжда поетите от идеалния си град в Държавата, една неприязън към изкуствата се настанява у философията. До голяма степен това е, защото философията и различните форми изкуство се възприемат като съперничещи си извори на познание и убеждения. Философите, загрижени за поддържането на ексклузивността на своите заявления по адрес на истината, отхвърлят изкуствата като слаби претенденти за титлата на носители на истина.

Филмовите философи в общи линии се противопоставят на тази позиция, виждайки филма като източник на познание и дори като потенциален приносител към самата философия. Този възглед е настойчиво представян от Стенли Кавел, чийто интерес към философията на филма помага за разпалването на развитието на полето. За Кавел философията е по своята същност заангажирана със скептицизма и различните начини, по които той може да бъде преодолян. В множеството си книги и статии той спори, че филмът споделя тази заангажираност на философията и може дори да предоставя собствени философски прозрения (Кавел, 1981; 1996; 2004).

Доскоро поддръжниците на идеята, че филмът може да осъществява философски принос, бяха малцина (виж обаче Купфер, 1999; Фрийланд, 2000, като контрапримери). Отчасти това е, защото връзката, която Кавел прави на филма със скептицизма, изглежда неадекватно обоснована, докато становището му за скептицизма като актуална опция за съвременната философия е базирано на ярко изразен идиосинкретичен прочит на историята на модерната философия. Въпреки това интерпретациите на Кавел върху сблъскването на отделни филми със скептицизма извикват крайни, мощни асоциации и повлияват мнозина философи и филмови учени със сериозността на отношението си към филма (един пример е Мюлхал, 2001).

По настоящем обаче се вихри дебат за философския капацитет на филма. В опозиция на възгледи като този на Кавел доста философи спорят, че филмите могат да имат не повече от евристична или педагогическа функция във връзка с

философията. Други заявяват, че има ясни граници на това какво филмите могат да постигат философски. И двата гореспоменати типа възгледи разглеждат наративния характер на художествените филми като нещо, което ги лишава от действителна способност да бъдат или да правят философия.

Противниците на тази гледна точка сочат многобройни различни начини, по които филмите могат да правят философия. Най-изявен от тях е мисловният експеримент. Мисловните експерименти включват въображаеми сценарии, в които от читателите се иска да си представят какви биха били нещата, ако казусът е такъв-и-такъв. Тези, които мислят, че филмите реално могат да осъществяват философия, изтъкват, че художествените филми могат да функционират като философски мисловни експерименти, и следователно ги квалифицират като философски (виж Вартенберг, 2007). Много филми са предлагани като кандидати за дейци на философия, включително хитовият „Матрицата“ на братя Уашовски от 1999 – филм, породил повече философски дискусии от който и да е друг; „Меморто“ (2000) и „Блясъкът на чистия ум“ (2004).

Философите също така започват да обръщат внимание и на един клон на авангардното филмопроизводство, познат като структурни филми. Тези филми са аналог на минимализма при други изкуства и поради това поражда въпроса дали не представляват действителни експерименти, които търсят да покажат необходимите критерии за нещо, което е филм. Ако този възглед бъде приет, тогава тези филми – примерите включват *The Flicker* („Трепетът“, 1995) и *Serene Velocity* („Неподвижна скорост“, 1970) – биха могли да бъдат разглеждани като допринасящи към философията, отъждествявайки се с дадени предполагаемо необходими характеристики на филми. Тази гледна точка, приета от Ноел Карол (виж Карол и Чои, 2006; Томас Вартенберг, 2007), също така е критикувана на основа, подобна на тази, на която се отрича философският потенциал на художествените филми, а именно, че филмите не могат действително да вършат „тежката работа“ на философията.

Каквато и позиция да заема някой на тема възможността за „кинематографична философия“, ясно е, че философската действителност на филма е разпозната от философите. Дори тези, които отричат, че филмите могат действително да вършат философия, трябва да признаят, че филмите предоставят на зрителите си достъп до философски въпроси и тематика. Несъмнено, успехът на поредицата книги, озаглавена „*Philosophy and X*“ („Философия и X“), където X може да бъде заместено с който и да е филм или телевизионно предаване, е показан за това, че филмите отнасят философски въпроси до вниманието на широката публика. Безспорно това е едно здравословно развитие за самата философия.

## 8. Изводи и прогноза

Философията на филма е бързо разрастваща се област на философско и естетическо изследване. Философите се концентрират както върху естетически



въпроси за филмите като артистична медия – философията на филма, така и върху въпроси за философското естество на филмите – филмите като философия. Софистикацията и количеството на приносите и към двете области продължават да нарастват с нарастването на броя на философите, които вземат филма насериозно като субект на философски търсения.

Тъй като филмът и свързаната с него дигитална медия продължават да разрастват влиянието си върху животите на човешките същества, за философията на филма може да се очаква да стане дори още по-съществена област на философско изследване. В предстоящите години можем да очакваме нови и иновативни приноси към това вълнуващо поле на философски търсения.

### БЕЛЕЖКИ

\* Не е от преводача! Следните два абзаца представляват уводната част на труда, като в оригинала те не са обособени с „Резюме“.

1. Имажизъм – течение в англо-американската поезия от началото на XX в., което се застъпва за употребата на масов език, конкретика на йзказа и детайлна прецизност на представяните визии. – Бел. пр.
2. В тази секция на документа Т. Вартенберг използва в курсив френския термин *auteur* (фр. – автор). – Бел. пр.
3. В смисъла, в който един компютър може да бъде свързан с други компютри чрез интернет или локална мрежа – „онлайн“, или несвързан – „офлайн“ – Бел. пр.

### REFERENCES

- Allen, R., M. Smith (eds.). (1997). *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Clarendon Press.
- Arnheim, R. (1957). *Film as Art*, Berkeley: University of California Press.
- Bazin, A. (1967; 1971). *What is Cinema?*, 2 volumes, Hugh Grey (tr.), Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, D., N. Carroll. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Carel, H., G. Tuck. (2011). *New Takes in Film-Philosophy*, Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Carroll, N. (1988). *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton: Princeton University Press.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge.
- Carroll, N. (1996). *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, N. (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden, MA: Blackwell.

- Carroll, N., J. Choi. (2006). *The Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*, Malden, MA: Blackwell Publishers.
- Carroll, N. et al. (1998). "Film," in *Encyclopedia of Aesthetics*, Michael Kelly (ed.), New York, Oxford: Oxford University Press, Volume 2, 185–206.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, enlarged edition, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cavell, S. (1981). *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge: Harvard University Press.
- Cavell, S. (1996). *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago: University of Chicago Press.
- Cavell, S. (2004). *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Currie, G. (1995). *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Freeland, C. A., T. E. Wartenberg. (1995). *Philosophy and Film*, New York: Routledge.
- Freeland, C. A. (2000). *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*, Boulder: Westview Press.
- Gaut, B. (2003). "Film," in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Jerrold Levinson (ed.), New York, Oxford: Oxford University Press, 627–643.
- Gaut, B. (2004). "The Philosophy of the Movies: Cinematic Narration," in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Peter Kivy (ed.), Oxford: Blackwell Publishing, 230–253.
- Gaut, B. (2010). *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Krakauer, Siegfried. (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press.
- Kupfer, J. H. (1999). *Visions of Virtue in Popular Film*, Boulder: Westview Press.
- Livingston, P. (2009). *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.
- Mulhall, S. (2001). *On Film*, London: Routledge.
- Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay: A Psychological Study*, New York: D. Appleton and Company.
- Plantinga, C., G. M. Smith (eds.). (1999). *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Sesonske, A. (1974). "Aesthetics of Film, or A Funny Thing Happened on the Way to the Movies," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(1): 51–7.
- Sinnerbrink, R. (2011). *New Philosophies of Film: Thinking Images*, London: Continuum.

- Smith, Murray. (1995). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press.
- Smith, M. (2001). "Film," *The Routledge Companion to Aesthetics*, Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (eds.), London: Routledge.
- Smith, M., T. E. Wartenberg. (2006). *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy*, Malden, MA: Blackwell.
- Tan, Ed. S. (1995). *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film As An Emotion Machine*, London: Routledge.
- Thomson-Jones, K. (2008). *Aesthetics and Film*, London: Continuum.
- Walton, K. (1984). "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry*, 11: 246 – 77.
- Wartenberg, T. E. (1999). *Unlikely Couples: Movie Romance as Social Criticism*, Boulder: Westview Press.
- Wartenberg, T. E. (2007). *Thinking On Screen: Film as Philosophy*, London: Routledge.
- Wartenberg, T. E. and Angela Curran. (2005). *The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings*, Malden, MA: Blackwell Publishers.
- Wilson, G. M. (1986). *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*, Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Wilson, G. M. (1997). "Le Grand Imagier Steps Out: The Primitive Basis of Film Narration," *Philosophical Topics*, 25: 295 – 318.
- Wilson, G. M. (2011). *Seeing Fictions in Film: The Epistemology of Movies*, Oxford: Oxford University Press.
- Wartenberg, T. "Philosophy of Film", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.)

## PHILOSOPHY OF FILM

✉ **Prof. Dr. Thomas E. Wartenberg**  
E-mail: twartenb@mtholyoke.edu

Превод от английски език:  
Любомир Богоев

Translated from English by:  
Lyubomir Bogoev  
E-mail: lyubomir.bogoev.lyubo@gmail.com