

Filozofi na platnu

Mirt Komel



Agora

Že ob bežnem pregledu nepreglednega seznama kinematografske produkcije lahko vidimo, da je seznam filmov s filozofskimi vsebinami skoraj neskončen, tako da bi lahko s tovrstno tematiko napolnili debelo knjigo (in še bi ostalo snovi za analizo), toda ob pregledu nabora filmov, ki tematizirajo filozofa in filozofovo življenje na igran, torej ne dokumentaren način, se seznam tako skrči, da je moč topiko strniti v precej bolj obvladljive okvire članka.

(Samo kot retoričen medklic: presenetljivo, da so od vseh filmov s filozofskimi pretenzijami največji uspeh poželi in še vedno žanjejo ne nelagodni eksistencialni filmi, kakor bi morda pričakovali, temveč tisti z dramatično solipsistično vsebino – *Iztrebljevalec* [Blade Runner, 1982, Ridley Scott] in trilogija *Matrica* [The Matrix, 1999–2003, Andy in Lana Wachowski], če naj navedem najpopularnejša dva iz ZF horizonta prejšnjega stoletja – kar zelo malo pove o filozofiji sami in je, prav nasprotno, zgovoren simptom splošnega jazokratskega solipsizma današnjega časa, nekoliko neizvirno poimenovanega post-moderna, v katerem so vsa pravila in merila presežena, vrednote razvrednotene itn.)

Ne da bi se nadejal sifzofskega podajanja celovitega seznama igranih filmov, v katerih figura tega ali onega historično obstoječega filozofa nastopa v glavni (in ne zgolj stranski) vlogi, naj za pokušino navedem le ožji izbor najnovejših kinematografskih jedi iz post-milenijske produkcije, ki ga bom v nadaljevanju obravnaval kot paradigmatnega: *The Libertine* (Le Libertin, 2000, Gabriel Aghion), v katerem se aristokratski libertin Denis Diderot v imenu svobode bori s seksualnimi in drugimi predsodki svojega časa; *Sartre, Years of Passion* (Sartre, l'âge des passions, 2006, Claude Goretta) z Jean-Paul Sartrom in Simone de Beauvoir v precepu ljubezenskih, političnih in eksistencialnih dilem; *When Nietzsche Wept* (2007, Pinchas Perry) in *Twilight of the Gods* (2013, Julian Doyle), ki jemljeta Friedricha Nietzscheja za protagonista, prvi v zapletu ljubezenskega razmerja z mlado rusko intelektualko Lou Andreas Salomé, ki mu povzroča migrene in o čemer teče govor na kavču pri Josefu Breuerju, drugi v razmerju norosti do najprej povečane, nato zaničevane glasbene avtoritete Richarda Wagnerja; *Agora* (2009, Alejandro Amenábar) in *Hannah Arendt* (2012, Margarethe von Trotta), ki upodabljata nekonvencionalni

figuri filozofin v razmiku par tisoč let, saj v prvem nastopa matematičarka Hipatija v kontekstu požiga aleksandrijske knjižnice, v drugem pa Arendtova v povojnem kontekstu procesa proti Eichmannu v Jeruzalemu; ne nazadnje pa je tu še *Nevarna metoda* (A Dangerous Method, 2011, David Cronenberg), ki se osredotoča na psihoanalitični transferni trikotnik med Sabino Spielrein, Carlom Jungom in Sigmundom Freudom.

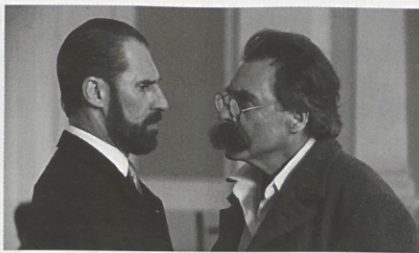
Če si približe pogledamo ta izbor filmov, lahko izluščimo raznolike osrednje teme, ki se odpirajo med dramskim dogajanjem, tukaj zgoščene v enostaven (in do določene mere grobo poenostavljen) nabor štirih kategorij, razporejenih v razponu od intimnega do javnega: ljubezen (ideja svobodne ljubezni, kakor jo prakticira Denis Diderot v *The Libertine*; obupno ljubezensko razmerje med Nietzschejem in Lou Andreas v *When Nietzsche Wept*; eksistencialistična ljubezen med Sartrom in Simone v *Sartre, Years of Passion*; transferna strast med analitikom in pacientom, med Jungom in Spielreinovo v *Nevarni metodi* in med Hipatijo in njenimi učenci v *Agori*), norost (Nietzsche kot utelešenje filozofske norosti na Breuerjevem kavču v

When Nietzsche Wept, še zlasti pa v *Twilight of the Gods*, ko se mu prikazuje Wagnerjev duh; histerična norost Spielreinove, ki se ob njeni konverziji iz pacientke v analitičarko preobrazi v filozofsko norost, uprizorjeno kot genialnost), profesija (Diderot kot pisec spotakljivo liberalne Enciklopedije; Arendtova kot poklicna filozofinja v raznoterih vlogah avtorice, predavateljice, novinark; Jung in Freud kot profesionalno nekompatibilni *dream team* psihoanalize), politika (Sartre kot ideal politično angažiranega filozofa, ki se v sami sredi kapitalizma zavzema za komunizem; Hipatija kot skrbnica aleksandrijske vednosti pred vdorom barbarskih kristjanov, ki jo naposled kamenjajo, knjižnico pa zažgejo; Arendtova kot ženski ideal politično angažirane filozofinje, ki reflektira tragično izkušnjo totalitarizma).

Navkljub raznolikosti tém ljubezni, norosti, poklica in politike – raznolikosti, ki do določene mere odseva raznolikost filozofij samih uprizorjenih filozofov (in filozofinj) – lahko mnogobarvnost medsebojno prepredenih niti prepletemo v eno samo (seveda rdečo), s katero je sešita njihova skupna podstat in ki je v dobri filozofski maniri paradokсно razcepljena na dvoje: figura filozofa je po eni strani umeščena v povsem običajen »človeški položaj«, *la condition humaine*, torej podvržena »človeškim, prečloveškim« strastem, vzgibom, težavam, omejitvam, ki sicer krojijo običajne usode navadnih nefilozofskih smrtnikov – po drugi strani pa se iz tega položaja poskuša izviti kot nekakšen nietzschejanski nadčlovek, ki je v konfliktu z drugimi posamezniki na način konflikta z družbo v celoti, pri čemer se proti prevladujočim in omejujočim družbenim normam bori z vso svobodomiselnostjo, kar jo premore filozofija.

Skratka, filozof na platnu je prav po platonsko idealizirana figura, okarakterizirana s tragičnimi potezami nekoga, ki se junaško bori proti družbi in jo obenem v razsvetljenski maniri razsvetljuje v imenu svobode mišljenja, pri čemer zaradi svoje specifično filozofske *hybris* trpi peklenke muke krivične izolacije, aberacije, frustracije.

V ostrem kontrastu s temi filmskimi upodobitvami na platnu pa so bili filozofi na odrih od antike do sodobnosti predmet portretiranja v žanru komedije (*The Libertine* predstavlja pregovorno izjemo tu načrtanega



When Nietzsche Wept

pravila): uprizorjeni v podobi burkaških likov, katerih primarni posel naj bi bilo ukvarjanje z od sveta odlepljenimi abstrakcijami, nespodobno spodmikajo tla spodobnim maniram in hipokritsko sleparijo soljudi s svojimi nebulozami.

Pomislimo samo na Aristofanove *Oblačice*, naravnost paradigmatsko uprizoritev filozofa na odru komedije, kjer vidimo in slišimo nekega Sokrata, kako filozofira udobno zleknjen na oblakih, za protiplačilo poučuje sofistične neslanosti v templju dvomljivega slovesa (»Sofistejron, hiša Sokratova«), se zabava z vulgarnimi hipotezami (»Komarjeva rit je kot trobenta.«) in pridiga o tem, kako celemu svetu vlada zračna turbina (»Zeus je turbina!«). Podobno vlogo kakor Aristofanov Sokrat – ker gre za prvega filozofa v pravem pomenu besede, je potemtakem tudi razumljivo, zakaj gre za privilegirani model za komedijantsko transfiguracijo – odigrajo tudi drugi filozofski liki v celotni poznejši tradiciji komedije od Plavta in Terencija pa vse do Shakespearja in Molièra. V takšni ali drugačni modulaciji Aristofanovega Sokrata, tole izvorno in izvirno figuro filozofa, se liki vrstijo bodisi eksplicitno v podobi filozofa bodisi implicitno preko svojih lastnosti ali vloge, ki jo opravljajo na odru, vsem pa so skupne natanko iste poteze, kot jih nosi aristofanovski original.

Z razsvetljenstvom in njegovim političnim podaljškom – revolucijo, ki ne brez bolečih porodnih krčev omogoči nastop moderne na svetovno prizorišče, pa se stvari spremenijo, tako da filozof odloži svoj komedijantski videz in zadobi vse bolj in bolj seriozne poteze tragičnega lika, kakršnega lahko veliko kasneje in v izluščeni obliki vidimo ne samo na odru, temveč tudi in predvsem na platnu, še zlasti v tukaj na kratko obravnavanem izboru filmov. Filozofija in še zlasti filozof, ki se je v komediji kazal kot nekaj od tuzemskih zadev kar najbolj odlepljenega, se v tragediji kaže nič manj kot nosilec po-

svetnih sprememb, herojski baklonosec razsvetljenske luči, ki naj posveti v mraku religijskih in drugih tradicionalnih zablod na isti način kakor žarek projektorja na platnu osvetli temačnost kinodvorane, v kateri nikoli ne veš, ali je dan ali noč.

Kontrast med filozofom kot figuro komedije in filozofom kot figuro tragedije lahko razumemo v aristotelskih kategorijah poetike kot razliko med komičnim filozofom, ki je naslikan »slabši, kakor je v resnici«, in tragičnim filozofom, ki je uprizorjen »boljši, kakor je v resnici«. komedija eksploatira popularno mnenje o filozofih, recimo tisto, ki pravi, da so filozofi neveščiči v praktičnih zadevah in da nenehno padajo v vodnjake (zgodba o Talesu, ki pade v luknjo med nočnim sprehodom opazovanja zvezd), tragedija pa navsezadnje počne isto, vendar v nasprotni smeri, ko, denimo, svobodomiselnost povzdigne v nič manj kot dejansko svobodo (emblematičen je cesar Mark Avrelij, ki zatrjuje, da je svoboden bodisi na prestolu bodisi v verigah).

Toda – za konec in v dobri maniri Penelope, ki zvečer razdere, kar je čez dan stkala – morda tale opozicija med komično in tragično upodobitvijo filozofa vendarle ni tako ostra, kakor se nakazuje: če pomislimo na dejstvo, da je ravno Aristofanova komedija nosila levji delež odgovornosti za Sokratovo obsodbo pred atenskim sodiščem, nam bodo *Oblačice* morda vzbujale precej manj smeha, prav tako kot vse tragične filozofske figure iz obravnavanih filmov delujejo precej komično natanko v tistih najbolj serioznih prizorih, kjer je zgoščeno izražen ves njihov *übermenschovski* herojski patos.

Razlika med komičnim in tragičnim filozofom se tako izkaže ne za ostro načrtano opozicijo, temveč vse prej za jukstapozicijo dveh upodobitev, ki ju gre brati skupaj: filozofi so obenem »slabši in boljši, kakor so v resnici«, obenem tragični in komični – tragikomični.

Kakšni pa so v tej svoji tragikomični resnici? Če so filozofi res filozofi, potem tega v resnici ne vedo niti sami.