

„Kwartalnik Filmowy” nr 118 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1175>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Magdalena Podsiadło-Kwiecień
Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0003-3641-964X>

Myślenie filmem, czyli korekta paradygmatu romantycznego

Słowa kluczowe:
paradygmat
romantyczny;
kino polskie;
filozofia egzystencji

Abstrakt

Artykuł stanowi recenzję książki Krzysztofa Kopczyńskiego zatytułowanej *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym* (2021). Celem publikacji jest ponowne, aktualizujące odczytanie polskiego paradygmatu romantycznego unikające jego redukcji do wymiaru patriotyczno-narodowego. Autor książki szuka inspiracji w romantyzmie europejskim, by pochylić się nad zagadnieniami właściwymi dla romantyzmu wysokiego, które dotyczą kwestii poznania, wiodącej roli sztuki, indywidualizmu, filozofii egzystencji, epistemologii i historiozofii. Następnie przedstawia stanowiska ujmujące sztukę filmową jako narzędzie wypowiedzi filozoficznej, przytaczając koncepcje m. in. Gilles’a Deleuze’a, Stanleya Cavella, Roberta Sinnerbrinka czy Daniela Framptona. Badacze ci stają się rzecznikami tezy, że film jest zdolny do uprawiania refleksji w sposób zbliżony do rozważań filozofów. Idąc za tą tezą, Kopczyński za punkt wyjścia przyjmuje bogactwo myślowe ukrytej części paradygmatu romantycznego, co pozwala mu wnikać w przesłanie analizowanych filmów, a także wskazać, że kino może prowadzić do przekształcenia wspomnianego wzorca i zmiany jego roli w kulturze.



Na skrzydełku okładki książki Krzysztofa Kopczyńskiego widnieje informacja dotycząca promowania rozprawy doktorskiej badacza przez Marię Janion. Uwaga ta stanowi swoistą rekomendację, potwierdzenie przynależności autora do pewnej międzypokoleniowej wspólnoty myślowo-ideowej połączonej nie tylko uczestnictwem w słynnych seminariach literaturoznawczych, lecz także refleksją nad epoką romantyzmu, jego recepcją w kolejnych wiekach oraz współczesną aktualizacją.

Tendencje aktualizujące przeszłość wpisują się w podejmowane po transformacji ustrojowej próby wskazania i zdefiniowania tradycji, która nie tylko odnosiłaby się do problemów tożsamościowych ostatnich dekad, ale też dała odpór unifikującym zakusom kultury masowej. Zagadnienie to stało się tym bardziej palące, gdy Andrzej Leder

w *Przeźnionej rewolucji* (2014) zakreślił puste pole symboliczne, niezagospodarowane przez ukształtowaną po wojnie klasę średnią, niezdolną do stawienia czoła anachronicznej kulturze ziemiańsko-szlacheckiej. Kolejne aktualizacje XIX-wiecznych i wcześniejszych tradycji nie zawsze okazywały się zadowalające, jawiąc się jako relikty przeszłości. Tuż po transformacji rozpoczęła się dyskusja dotycząca obecności bądź wyczerpania „paradygmatu romantycznego”, którą zainicjowała Maria Janion, zwiastując na początku lat 90. jego zmierzch. Konstatacja ta potwierdziła się w takim sensie, że zmierzch nie oznaczał, jak się okazało, końca, lecz – co ponad dwie dekady później diagnozował Marcin Adamczak – widmowa, upiorna i niezbywalna obecność tego paradygmatu, czyli *nad wyraz długi zmierzch*¹. Do owej śmiercią podszytej widmowości można dodać kolejną aktualizację, czyli rewitalizację kultury sarmackiej², o której Przemysław Czapliński pisze, że *nadała niejasne szlachectwo całemu narodowi*³.

Przywołuję ten kontekst, by wskazać, na czym polega z jednej strony filmoznawcza, z drugiej tożsamościowa propozycja Krzysztofa Kopczyńskiego, mająca na celu ocalenie paradygmatu romantycznego przed nim samym oraz wskazanie roli, jaką w tym procesie może odegrać film. Perspektywa przyjęta przez Kopczyńskiego koresponduje z pracami Agaty Bielik-Robson, która nazywa romantyzm *niedokończonym projektem*⁴, traktując nowoczesność jako dzieło nie ukończone, a jedynie wchodzące w późną, dekadencją fazę. Według autorki *wciąż obowiązują nas typowo nowoczesne reguły gry, ustalone w Europie na przełomie XVII i XVIII wieku*⁵, do których romantyzm wniósł element bardziej ludzki, zbuntowany i idiosynkratyczny niż ten spod znaku racjonalistycznego oświecenia. Autorka, uznając, że romantyzm w swoim idealnym wcieleniu występuje przede wszystkim w myśli i poezji brytyjskiej – łączących gorączkę romantyczną z racjonalnością – czuje powołanie,

by „leczyć” polski romantyzm wpływami brytyjskimi. Dzięki temu zapoznane wątki (takie jak na przykład pozawspólnotowy indywidualizm czy sprywatyzowana metafizyka) obecne w rodzimym modelu mogą ujrzeć światło dzienne, przez co uda się ominąć rafa martyrologiczno-tyrtejskiego romantyzmu „niskiego”.

Za tym kuszącym, elitarnym projektem podąża Krzysztof Kopczyński, widząc w nim szansę na ucieczkę od polskości za sprawą wskazania cech uniwersalnych wspomnianego paradygmatu. Wśród lektur autora nie pojawiają się jednak jedynie odniesienia do Williama Blake’a – patrona romantyzmu „wysokiego” – lecz także do Adama Mickiewicza czy Juliusza Słowackiego. Tym samym Kopczyński wskazuje, że nurt ten nie jest jedynie obco brzmiącą tradycją, ale pomijanym w wyniku uproszczeń aspektem polskiego romantyzmu.

W pierwszej części książki autor charakteryzuje kolejne kręgi tematyczne przynależne paradygmatowi romantycznemu stanowiące przeciwagę dla wspomnianego wzorca narodowego. Będą to kwestie związane z poznaniem (zarówno świata rzeczywistego, jak i wyobrazonego), rolą sztuki w procesie poznawczym oraz jej wpływem na kształtowanie rzeczywistości, podmiotem poznającym i jego ograniczeniami oraz indywidualizmem jako drogą do poszanowania odrębności w ogóle. Szczególną rolę autor przypisuje wyobraźni, przeciwstawiając – podobnie jak Maria Janion – wyobraźnię romantyczną (kreacyjną) kulturze masowej. Odwołując się do twórców, „filozofów wyobraźni” – Samuela Tylora Coleridge’a, Williama Wordswortha, a przede wszystkim Williama Blake’a – badacz wskazuje na wagę tej kategorii w ucieczce od przedmiotowości oraz na jej walor poznawczy, dzięki któremu sztuka często wyprzedza myśl filozoficzną. Narzędziem, które uzupełnia proces rozumienia, jest ironia romantyczna, pozwalająca na zachowanie dystansu, sceptycyzm poznawczy oraz ujęcie każdej kategorii w nawias. Autor śledzi dzieje tego pojęcia (najpierw ironii, a następnie ironii romantycznej) od Schlegla po dekonstrukcjonistów i koncepcję liberalnej ironistki Richarda Rorty’ego. Następnie podąża za fenomenologicznymi inspiracjami Marii Janion, podkreślając analogie między paradygmatem romantycznym a fenomenologią, a więc wskazując na istotną rolę, jaką w obu tych systemach odgrywają subiektywność, intuicja, wyobraźnia i doświadczenie. Jak wskazuje, *zawieszenie teorii, koncepcji, uprzedzeń, przewidywań, wedle romantyków właściwych klasycyzmowi* (s. 76) odpowiada redukcji fenomenologicznej, czyli zawieszeniu założeń o regułach rządzących światem. Podobnie według autora należy postąpić w odniesieniu do paradygmatu romantycznego, czyszcząc przedpole z naleciałości, jakie narzuca ujęcie patriotyczno-tyrtejskie, i ponownie zmierzyć się z właściwą mu różnorodnością.

Tym samym niewątpliwą zaletą pozycji Krzysztofa Kopczyńskiego jest odwołanie się do „źle obecnej” w powszechnej świadomości tradycji romantyzmu „wysokiego”, a następnie zaaplikowanie jej do refleksji nad filmem, któremu autor przypisuje rolę poznawczą w zetknięciu z rzeczywistością, pozwalającą na wykroczenie poza to, co zwyczajowe, i uchwycenie istoty zjawisk. Kopczyński porzuca zatem najczęściej dyskutowane kwestie związane z polskim romantyzmem na rzecz zagadnień kluczowych dla modelu „wysokiego”, dotyczących: indywidualizmu, problemu wolności, subiektywizmu, wartości intelektualnych, konotacji z filozofią egzystencji, epistemologią czy historiozofią. Interesują go stawiane za pośrednictwem filmu ponadczasowe pytania z zakresu filozofii, odległe nie tylko od kultury masowej, ale i bieżącej polityki.

W projekcie tym została zapisana pokusa ucieczki od polityczności, która pozwala na wyrafinowanie intelektualne i elitaryzm daleki od pospolitości i przygodności. Pokusę tę dzieliło wielu intelektualistów, szczególnie w momentach wzmożenia wspólnotowego bądź uwikłania w doraźne spory. W latach 90. zwrot w stronę egzystencjalnej obcości wynikał ze zmęczenia przedtransformacyjną politycznością i polaryzacją społeczeństwa. Wówczas to obcość, inność została przeniesiona w rejony egzystencjalne, co było świadectwem *otwarcia się literatury polskiej – oddanej przez dziesięciolecia problematyce narodowej – na odmienność i różnorodność, a następnie błyskawicznego oswojenia i pacyfikacji tychże poprzez uczynienie z nich ekranu, na który zrzucono – pojmowane jako uniwersalne – dylematy człowieka (Zachodu), takie jak poczucie wyobcowania, niezadomowienia, braku przynależności w zmieniającym się świecie*⁶. Wydaje się, że projektowi Kopczyńskiego patronuje podobne uniwersalizujące nastawienie. Dzięki temu w refleksji choćby nad *Salą samobójców* (2011, reż. Jan Komasa) możliwe jest pisanie o egzystencjalnej obcości z pominięciem faktu borykania się bohatera z własną nieheteronormatywną tożsamością. Autor zdaje sobie jednak sprawę ze specyfiki swojego ujęcia i ma nadzieję, że przyjęta przez niego perspektywa dopełni inne odczytania. Jako przykład tego rodzaju uniwersalizującej lektury wskazuje *Przeczcucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*⁷ Miłosza Stelmacha, który filmy podejmujące typowo polskie tematy zinterpretował z perspektywy modernizmu światowego.

Po wskazaniu najwartościowszych z punktu widzenia autora tradycji obecnych w dziedzictwie romantyzmu, badacz stawia pytania, czy i jak *można wykorzystać paradygmat polskiego romantyzmu w refleksji nad stanem obecnym i dniem jutrzniejszym polskiego uniwersum filmowego* (s. 11). Drugiej części wywodu patronują teoretycy filmu, przedstawiciele romantyzmu filozoficznego tacy jak na przykład Stanley Cavell czy twórca tzw. film-filozofii Robert Sinnerbrink. Ta część rozprawy jest szczególnie interesująca, ponieważ przybliży autorów rzadziej obecnych w polskim piśmiennictwie filmoznawczym. Traktowanie dzieł filmowych jako wypowiedzi filozoficznej ma według autora rodowód romantyczny i pozwala patrzeć na film jak na umysł o właściwościach kreatywnych. Najwybitniejszym przedstawicielem tego sposobu myślenia jest Gilles Deleuze, jednak Kopczyński do swoich rozważań wykorzystuje koncepcje także innych teoretyków – takich jak Bernd Herzogenrath czy Daniel Frampton. W ujęciu tym mieszczą się dzieła nie tylko o filozofach czy ilustrujące wybrane tezy filozoficzne, ale przede wszystkim takie, które oferują refleksję w sposób zbliżony do rozważań filozofów. Z tej perspektywy *możliwe jest spojrzenie na film jako nośnik i formę myślenia oraz jego związek z filozofią, a także potraktowanie „ogółu utworów filmowych” – lub wycinka tego zbioru – jako filozofii, a dzieła filmowego – jako dzieła filozoficznego. Aktualny jest również temat filmu jako instrumentu poznania* (s. 132). Ta część książki ma charakter czysto teoretyczny, dlatego też Kopczyński nie wskazuje, do jakich filmów odwołują się poszczególni autorzy. Tylko na marginesie rozważań pojawiają się nazwiska artystów – Bergmana, Ozu, Hanekego – co sugeruje, że to dzieła twórców zasilających szereg kina autorskiego są najbliższe myśleniu filozoficznemu.

Oprócz myśli filmowej o nastawieniu filozoficznym głównym odniesieniem dla autora w mierzeniu się z dziedzictwem romantycznym w kinie jest obszernie dzieło Marcina Marona *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947-1990*. Badacze ci znacznie się różnią pod

względem przyjętej perspektywy, świetnie się przy tym uzupełniają: Maron tropi w kinie polskim wskazanego okresu bezpośrednio nawiązania do epoki romantyzmu, natomiast Kopczyński koncentruje się na odniesieniach do aktualnie funkcjonującego paradygmatu romantycznego, co pozwala mu na swobodny dobór przykładów filmowych od takich, gdzie nawiązania te są bezpośrednie (np. *Królewicz Olch*, 2016, reż. Kuba Czekaj), po takie, w których postawa głównego bohatera i jego relacje ze światem zewnętrznym umożliwiają stawianie pytań właściwych dla paradygmatu romantycznego (*Sala samobójców*). Perspektywa Marona wydaje się autorowi zbyt wąska i nadmiernie związana z ujęciem narodowym, które odpowiada za redukcję omawianego wzorca. Kopczyńskiemu bliżej w tym wypadku do prac literaturoznawczynie Magdaleny Rabizo-Birek, która śledzi obecność paradygmatu romantycznego w literaturze współczesnej. Autorka obok tradycji tyrtejskiej bada także wyobraźnię postsekularną, kwestie dotyczące poznania i estetyki (tu także kluczową rolę odgrywa wyobraźnia), wiodącą rolę sztuki (poznawczo równie istotnej jak nauka czy filozofia), indywidualizm czy dowartościowanie stanów takich jak sen bądź marzenie. Nieprzypadkowo jednak autorka realizację tej tradycji znajduje przede wszystkim wśród współczesnych twórców emigracyjnych⁸.

Część trzecia i ostatnia odnosi się do filmów, w których motywem zbiorczym jest śmierć samobójcza, co można widzieć z jednej strony jako spadek po pracach zespołu badawczego Marii Janion (czego owocem był cykl wydawniczy „Transgresje”), a z drugiej jako jeden z podstawowych tematów powiązanych z analizowaną odmianą paradygmatu romantycznego, czyli ujęciem epistemologicznym oraz religijno-eschatologicznym. Ów stan graniczny stał się jednocześnie tematem książek jednego z najzdolniejszych uczniów Marii Janion, Stefana Chwina, który dał się poznać zarówno jako literaturoznawca (*Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni* czy *Oddać życie za Polskę. Samobójstwa altruistyczne w Polsce XIX wieku*), jak i autor świetnej powieści *Hanemann*, gdzie twórca zawarł nieczęsto obecny w literaturze polskiej wizerunek melancholijnego Niemca o proweniencji romantycznej oraz rozwinął temat samobójczej śmierci.

Warto wspomnieć, że nie wszyscy uczestnicy przywoływanego seminarium odnosili się z podobnym entuzjazmem do potencjału tkwiącego w refleksji nad wspomnianymi stanami granicznymi (samobójstwem czy szaleństwem). Inna jego uczestniczka, Izabela Filipiak, z sarkazmem pisała o doświadczeniu transgresji, gdzie *wariatki albo samobójczynie, narkomanki, istoty nieposkładanej, samowypalającej się jaźni*⁹ mają otwartą drogę do uznania oraz uwagi badawczej Mistrzynie (tak Filipiak określa Marię Janion). Z perspektywy autorki osiągnięcie tych stanów nie wydawało się zbyt kuszące, jawiąc się jako odległe od codziennych zmagania, regresywne i niepraktyczne. Innymi słowy, Filipiak raczej nie odnalazłaby w owym doświadczeniu drogi ku aktualizacji istotnych tradycji. Stanowisko pisarki jest zrozumiałe w kontekście lat 90., gdy pokrewne samobójstwu stany takie jak melancholia czy nostalgia były wyrazem tęsknoty za przeszłością i wehikułem treści konserwatywnych, a jednocześnie skazywały same samobójczynie na nieobecność. W XXI w. postawy te uległy jednak zaskakującej aktualizacji i uniwersalizacji, odpowiadając współczesnym globalnym nastrojom apokaliptycznym; obecnie nawet w odniesieniu do twórczości Doroty Masłowskiej zadaje się pytanie: *Czy można Masłowską nazwać katastrofistką?*¹⁰

W części poświęconej filmom przedmiotem namysłu Kopczyńskiego staje się głównie kino współczesne uwzględniające motyw śmierci samobójczej: *Dzień świra* (2002) i *7 uczuć* (2018) Marka Koterskiego, *Sala samobójców* i *Sala samobójców. Hejter* (2020) Jana Komasy czy *Ida* (2013) Pawła Pawlikowskiego. Autor konsekwentnie wybiera taką perspektywę, która pozwala przyjrzeć się zagadnieniom egzystencji oraz epistemologicznemu potencjałowi przedstawionych stanów granicznych (śmierci, samobójstwa, melancholii, szaleństwa bądź zaburzeń psychicznych), sytuując je poza zdarzeniem altruistycznym, czyli dokonaniem w imieniu wspólnoty, z przyczyn patriotycznych. Autor doświadczenie tragizmu czy trwogi rozpatruje poza kontekstem narodowym, choćby w analizie *Trzeciej części nocy* (1971) Andrzeja Żuławskiego, gdzie koncentruje się na perspektywie egzystencjalnej a nie historycznej. Zapowiadany namysł historiozoficzny nad kategorią tragizmu w *Popiołach* (1965) Andrzeja Wajdy wydaje się jednak nie wykraczać poza – jak pisał Adamczak – *binarne romantyczno-antyromantyczne „perpetuum mobile”*¹¹ wytwarzane przez adwersarzy w obliczu bohaterskiego ujęcia historii.

To tylko niektóre zagadnienia podjęte przez Kopczyńskiego w części analitycznej. Zaproponowana interpretacja paradygmatu romantycznego pozwala badaczowi na wybór filmów nieoczywistych, które pozornie wydają się odległe od epoki romantyzmu, oraz ujęcie dzieł zanurzonych zwyczajowo w kontekście narodowym z perspektywy filozofii egzystencji. Innymi słowy, autor nadaje im wymiar uniwersalny oraz pokazuje, w jaki sposób można „myśleć filmem”.

Wybrana przez Krzysztofa Kopczyńskiego droga do zaakcentowania uniwersalizmu polskiego paradygmatu romantycznego jest dość wymagająca, jako że odchodzi od tradycji powszechnie rozpoznawalnych. Maria Janion, podobnie jak sam autor czy Agata Bielik-Robson, także wskazywała na romantyzm „wysoki” i filozofię egzystencji jako alternatywę dla modelu tyrtejskiego. Jakkolwiek, szukając tradycji odmiennej wobec tego ostatniego, sięgnęła po przedchrześcijańską Słowiańszczyznę. Pozainstytucjonalna duchowość, lokalność, kultura ludowa, egalitarność istnieć i waga przyrodniczego sąsiedztwa składały się według autorki na dziedzictwo własne, choć zmarginalizowane. Projekt „niedokończonej nowoczesności”, na który powołuje się autor, z jego naciskiem na modernizację, postęp, indywidualizm i antropocentryzm jest od tej idei daleki. Na pytanie o ich adekwatność wobec współczesności odpowie nam przyszłość.

Krzysztof Kopczyński, aktualizując paradygmat romantyczny, osiąga swój zasadniczy cel, czyli ocala go przed jednowymiarowością i prezentuje jego niewyczerpane bogactwo intelektualne, które wykracza poza zredukowany, martyrologiczno-patriotyczny wzorzec. Możemy mieć nadzieję, że ów wysiłek przyniesie owoc w postaci korekty dotychczasowych dominujących modeli kulturowych, czego wehikułem stanie się film. Na pewno jednak autor przekonująco udowodnił, że paradygmat romantyczny daje podstawy filozoficzne do prowadzenia inspirującego dialogu ze współczesnością.

Krzysztof Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, Universitas, Kraków 2021.

- ¹ M. Adamczak, „Katyń” i „Generał Nil” a (długi) zmierzch paradygmatu, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 77-78, s. 76.
- ² Trudno w tej chwili orzec, na ile obecne badania nad pańszczyzną i kulturą chłopską zdołają przeformułować XIX-wieczny wzorzec, a przede wszystkim wpłynąć na kształt współczesnych rewitalizowanych narracji.
- ³ P. Czapliński, *Resztki nowoczesności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 93.
- ⁴ A. Bielik-Robson, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Universitas, Kraków 2008, s. 7.
- ⁵ Tamże, s. 10.
- ⁶ A. Mroziak, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Lupa Obscura, Warszawa 2012, s. 82.
- ⁷ M. Stelmach, *Przecucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2020.
- ⁸ Zob. M. Rabizo-Birek, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2012.
- ⁹ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, Obserwator, Poznań 1995, s. 165.
- ¹⁰ A. Fiut, *We władzy pozoru?*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 247.
- ¹¹ M. Adamczak, dz. cyt., s. 77.

Magdalena Podsiadło-Kwiecień

Absolwentka polonistyki i filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim; adiunkt w Katedrze Historii Filmu Polskiego Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książki *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji* (2013) i współredaktorka tomów *Kino polskie jako kino transnarodowe* (2017) oraz *Przygoda kina* (2019). Publikowała w „Kwartalniku Filmowym”, „Kulturze i Historii” oraz tomach zbiorowych.

Bibliografia

- Adamczak, M.** (2012). „Katyń” i „Generał Nil” a (długi) zmierzch paradygmatu. *Kwartalnik Filmowy*, (77-78), ss. 72-94.
- Bielik-Robson, A.** (2008). *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*. Kraków: Universitas.
- Czapliński, P.** (2011). *Resztki nowoczesności*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kopczyński, K.** (2021). *Polski paradygmat romantyczny w uniwersum filmowym*. Kraków: Universitas.
- Filiipiak, I.** (1995). *Absolutna amnezja*. Poznań: Obserwator.
- Mroziak, A.** (2012). *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*. Warszawa: Lupa Obscura.
- Rabizo-Birek, M.** (2012). *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Keywords:

Romantic paradigm;
Polish cinema;
philosophy of existence

Abstract

Magdalena Podsiadło-Kwiecień

Thinking through Film, or a Revision of the Romantic Paradigm

The article is a review of Krzysztof Kopczyński's book *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym* [*The Paradigm of Polish Romanticism in the World of Film*] (2021). The work aims to offer an updated reading of the Polish Romantic paradigm, avoiding its reduction to patriotic and national dimensions. The author seeks inspiration in European Romanticism in order to inquire into typical issues of High Romanticism, which concern the questions of cognition, the leading role of art, individualism, the philosophy of existence, epistemology, and the philosophy of history. He then presents theoretical positions that view film art as a mode of philosophical expression, citing concepts proposed by Gilles Deleuze, Stanley Cavell, Robert Sinnerbrink, Daniel Frampton, and others. These authors become advocates of the proposition that film can be a means of reflection in a manner akin to the work of philosophers. Following this argument, Kopczyński starts from the abundance of thought contained in the Romantic paradigm's hidden part, which allows him to penetrate the meaning of the analysed films as well as indicate that cinema can transform this pattern and changing its role in culture.