

FILM KAO MEDIJ FILOZOFSKOG MIŠLJENJA

Prica, Ljubiša

Doctoral thesis / Disertacija

2014

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Department of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:347701>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-06**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





University of Zagreb

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI

Ljubiša Prica

**FILM KAO MEDIJ FILOZOFSKOG
MIŠLJENJA**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2014



University of Zagreb

UNIVERSITY OF ZAGREB
CENTRE FOR CROATIAN STUDIES

Ljubiša Prica

**FILM AS A MEDIUM OF
PHILOSOPHICAL THOUGHT**

DOCTORAL THESIS

Zagreb, 2014



University of Zagreb

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI

Ljubiša Prica

**FILM KAO MEDIJ FILOZOFSKOG
MIŠLJENJA**

DOKTORSKI RAD

Mentor:
Prof. dr. sc. Jure Zovko

Zagreb, 2014



University of Zagreb

UNIVERSITY OF ZAGREB
CENTRE FOR CROATIAN STUDIES

Ljubiša Prica

**FILM AS A MEDIUM OF
PHILOSOPHICAL THOUGHT**

DOCTORAL THESIS

Supervisor:
Prof. dr. sc. Jure Zovko

Zagreb, 2014

Jure Zovko je rođen 20. studenoga 1957. u Širokom Brijegu. Od 1978. do 1980. studirao je filozofiju i pravo na Sveučilištu u Sarajevu. 1981. godine nastavio je studij u Saveznoj Republici Njemačkoj, gdje je na Sveučilištu u Freiburgu studirao filozofiju, germanistiku i filozofiju religije. 1985. je na poslijediplomskom studiju na Sveučilištu u Freiburgu magistrirao iz filozofije s temom o pojmu istine kod Platona i Heideggera. Na istom je sveučilištu doktorirao 1989. s temom o hermeneutici Friedricha Schlegela. Od prosinca 1990. zaposlen je na Institutu za filozofiju Sveučilišta u Zagrebu, gdje je 1991. godine izabran u znanstveno zvanje znanstvenog suradnika, potom 1994. za višeg znanstvenog suradnika, a 2001. u zvanje znanstvenog savjetnika. 1995. izabran je za docenta na Filozofskom fakultetu u Zadru, a 1999. godine za izvanrednog profesora u znanstvenom polju filozofija, grana ontologija. 2008. biran je u zvanje redovitog profesora na katedri za Ontologiju na Filozofskom fakultetu u Zadru. Jedan je od osnivača Hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu. Predaje na poslijediplomskom studiju Hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu i jedan je od voditelja dokorskog studija „Filozofija i europski identitet“ na Sveučilištu u Sarajevu. Od 1993. do 2000. obnašao je funkciju pomoćnika ministra u Ministarstvu znanosti i tehnologije. Sudjelovao je na sedamdesetak međunarodnih znanstvenih skupova od kojih je na dvadesetak bio pozvani predavač. Od 1995. je zajedno s prof. dr. Peterom Kampitsom (Beč) voditelj međunarodnog tečaja „Mittleuropa heute“ u sklopu programa IUC te s prof. dr. Andreasom Arndtom (Berlin) međunarodnog znanstvenog skupa „Hermeneutische und praktische Philosophie – Fragen des Verstehens“ na Sveučilištu u Zadru. Suvoditelj je tečaja „Religionsphilosophie heute“ (IUC-Dubrovnik) zajedno s koleg(ic)ama Hans-Peterom Grosshansom, Ingolfom Dalferthom, Elisabethom Gräb Schmidt i Jörgom Dierkenom. Zajedno s kolegama Tomislavom Zelićem i Urlichom Breuerom (Mainz) vodi tečaj u IUC-u „Philologie und Philosophie in der Früromantik“. Gostujući je profesor na sveučilištima u Beču, Mainzu, Tübingenu, Sarajevu i Münsteru te stipendist istraživač na ustanovi Center for Hellenic Studies u Washingtonu. Bio je voditelj nekoliko znanstveno-istraživačkih projekata, suizdavač je časopisa *Studia hermeneutica*, suurednik međunarodnog časopisa *Hegel-Jahrbuch* i časopisa *Studia Philosophica Iaderensia*. Član je nekoliko međunarodnih filozofskih udruga, a od 2008. je i redoviti član ugledne filozofske akademije L'Institut international de philosophie (Paris). Od 2010. redoviti je član L' Académie Internationale de Philosophie des Sciences (Bruxelles) i dopredsjednik Internationale Hegel-Gesellschaft. Izabran je 2012. za člana Conseiller du comité de cooptation de Institut International de philosophie (Paris).

Sažetak

Ključne riječi: film, medij, filozofsko mišljenje, filozofija filma, filmska filozofija, pokretne slike, analogija, mentalni procesi, interpretacija, značenje, intencija autora, spoznajna funkcija, edukativna funkcija, filozofska funkcija, filozofiranje.

Da bi se film s opravdanjem pojmió kao medij filozofskog mišljenja, potrebno je odrediti što je film, propitati može li film biti medij, tj. prenositelj mišljenja u općenitom smislu te, potom, može li film kao medij mišljenja prenositi filozofsko mišljenje. Stoga je, pored uvoda i zaključka, tijelo ovog rada podijeljeno u tri temeljna dijela: „Ontološko određenje filma“, „Film kao medij mišljenja“, „Film i filozofija“. Prva dva dijela mogu se svrstati u tradicionalnu filozofiju filma, gdje je film u žarištu pažnje kao predmet istraživanja, a zadnji dio se tiče suvremenih rasprava o „filmskoj filozofiji“, tj. filozofskim mogućnostima samog filma. To implicira pretpostavku da je filozofija filma kao propitivanje medija filma osnova za daljnju raspravu o filozofskim mogućnostima filma, odnosno „filmu kao filozofiji“.

U prvom dijelu rada, koji se tiče određenja filma, postojanje filma se promatra u nužnoj relaciji prema znanstvenom i tehnološkom razvoju te sustavu za prikazivanje i fizičkom mediju kao nositelju informacija. Kao što je već Noël Carroll pokazao, film ne posjeduje jedan jedinstveni fizički medij specifične svrhe te su tijekom povijesti filmske teorije pokušaji određenja filma putem „medijskih posebnosti“ i „medijskog esencijalizma“ bili neuspješni. Međutim, s obzirom da se čini kako je teorijska stajališta nekih klasičnih filmskih teoretičara poput Münsterberga i Arnheima predstavio nepotpuno i hermeneutički neadekvatno, kritika je usmjerena na Carrollove prikaze njihovih stajališta. Posebna pozornost usmjerena je na razmatranje Peterlićeve esencijalističke definicije filma kao fotografskog i fonografskog zapisa izvanjskog svijeta, koja se nakon analize pokazala teorijski neodrživom, potom na uvjerljivosti realističkog stajališta u pogledu kretanja na filmu te primjerenosti izraza „pokretne slike“ kao općenitog pojma u filmskoj teoriji koji obuhvaća filmove, video i računalna umjetnička djela. Argumentira se protiv realizma a u prilog iluzijskoj teoriji objašnjenja filmskog kretanja. Izraz „pokretne slike“ odbacuje se kao neadekvatan i zbunjujući. Film se u osnovi određuje kao sukcesivno nizanje statičnih slika na ekranu kontingentno popraćeno zvukom koje može prenositi značenje. Ova slaba odredba učvršćuje se dodatnim kriterijima razlikovanja. Razmatraju se, također, i kriteriji određenja osnovnih

filmskih rodova, igranog, dokumentarnog i eksperimentalnog. Kraj prvog dijela tiče se načina postojanja filma, autentičnosti filmskog zapisa i autentičnosti prikazanog filma.

Drugi dio rada podijeljen je u tri manja dijela. U prvom dijelu, koji je povijesnog karaktera, ukratko se prikazuju neke osnovne ideje o vezama filma s umom, procesom mišljenja i snovima. U načelu kronološkim redom, prikazana su relevantna mišljenja nekoliko ključnih teoretičara filma poput Hugoa Münsterberga, Sergeja Ejzenštejna, Jeana Epsteina, Gillesa Deleuzea i Daniela Framptona. Drugi dio kritički propituje valjanost nekih glavnih tvrdnji iznesenih u prethodnom povijesnom dijelu. Raspravlja se jesu li neki formalni elementi oblikovanja filma i tehnički postupci analogni mentalnim procesima, je li film analogan umu, odnos filma i procesa mišljenja, može li se reći da je film inteligentni stroj ili filmski um koji posjeduje jedinstvenu vrstu mišljenja te je li film analogan snu. Zbog velikog broja disanalogija, tvrdi se da film u nemetaforičkom ili nefigurativnom smislu nije analogan procesu mišljenja, umu ili snu te da razmatranim analogijama nedostaje objašnjavačka snaga da bi bile teorijski relevantne. Isto tako, argumentira se protiv stajališta da su neki elementi oblikovanja i tehnički postupci analogni mentalnim procesima te protiv stajališta poput Framptonova da film posjeduje vlastitu, jedinstvenu vrstu uma i mišljenja. Međutim, iako se odbacuju u teorijskom smislu zbog slabe objašnjavačke moći fenomena filma, ostavljen je prostor za upotrebu analogija s mentalnim procesima u kritičkim osvrtima. U trećem dijelu drugog dijela rada tvrdi se da iako film nije medij u kojemu se događa mišljenje i nije analogan mentalnim procesima, može funkcionirati kao medij mišljenja na način da posreduje mišljenje putem slika i zvukova, reprezentira ili simulira mentalne sadržaje te prenosi stilski i tematski oblikovana značenja. Ključno je da autori filma konstruiraju film na takav način da možemo aproksimativno konstruirati namjeravana značenja i mišljenje na temelju prikazanog djela, adekvatnim razumijevanjem i interpretacijom te poštujući načela objektivnosti i racionalnosti.

Treći dio rada razmatra veze između filma i filozofije. Prvo se propituje održivost ekstremno skeptičkog stajališta da je zapadna filozofija već u svome temelju definirana protiv filma koji se poima kao spoznajno i edukativno nevrijedan. Takvo stajalište počiva na nekritičkom čitanju Platonova poimanja umjetnosti a može se povezati i s hegelovskim proglašenjem umjetnosti kao prošlosti, koja je izgubila moć ozbiljenja istine i prestala biti najviša potreba duha, te heideggerovskim prigovorom filmu da nije u mogućnosti tematizirati ono skriveno, misteriozno bitka. Nakon argumentacije u prilog epistemološkoj, edukativnoj i

kultivirajućoj funkciji umjetnosti, na osnovi detaljne kritičke analize kratkog igranog filma *Nestajanje* pokazuje se na koji način film može biti i filozofski relevantan te tako prenositi filozofsko mišljenje. Naposljetku, propituje se na koje sve načine film može biti medij filozofskog mišljenja, odnosno „filozofirati“. Budući da prema konsenzusu teoretičara dokumentarni filmovi mogu imati filozofsku funkciju, rasprava je posebno usmjerena na igrane i eksperimentalne. Poput mnogih suvremenih filozofa filma, tvrdi se da film, bez pomoći eksplicitno izražene filozofije u audio-vizualnoj formi, može postaviti filozofsko pitanje i opovrgnuti neku navodno nužno istinitu tvrdnju, ilustrirati filozofski problem, prikazati misaoni eksperiment te tako prenositi filozofske ideje. Međutim, ako želimo izbjeći prigovore nametanja značenja i paralelizma, naglašava se da je pri prosudbi je li film ili neki njegov dio korišten za određenu filozofsku svrhu od bitne važnosti uzeti u obzir intencije autora i utemeljiti prosudbu u izvanfilmskoj i unutarfilmskoj dokaznoj građi.

Na kraju, u zaključku, tvrdi se da film može funkcionirati i kao medij filozofskog mišljenja ako autor ima namjeru izraziti filozofsko mišljenje putem filmskog medija. No, ukazuje se na opasnost od parcijalnog vrjednovanja eksperimentalnog i igranog filma te se predlaže holistički pristup filmovima za koje sa sigurnošću nije moguće utvrditi filozofske intencije.

Abstract

Key words: film, philosophical thought, philosophy of film, cinematic philosophy, moving images, analogy, mental processes, interpretation, meaning, author's intention, epistemological function, educative function, philosophical function, philosophizing.

In order to justifiably conceptualize film as a medium of philosophical thought, it is necessary to determine what the film is, examine whether a film can be a medium, i.e. conveyor of thought in general sense, and, subsequently, whether the film as a medium of thought can convey a philosophical thought. Therefore, apart from the introduction and conclusion, the body of this paper is divided into three fundamental parts: „Ontological definition of film“, „Film as a medium of thought“, „Film and Philosophy“. The first two parts can be categorized into the traditional philosophy of film, where the film is in the focus of attention as a subject of investigation, and the last part is concerned with contemporary debates about the „cinematic philosophy“, i.e. philosophical possibilities of the film itself. This implies the assumption that the philosophy of film as an examination of a medium of film is the basis for further discussion on the philosophical possibilities of film, that is „film as philosophy“.

In the first part, which concerns the definition of film, the existence of film is seen in a necessary relation to the scientific and technological development, the display system and the physical medium as an information carrier. As Noël Carroll already pointed out, film does not have one unique physical medium for a specific purpose, and the attempts during the history of film theory to define film by „the medium specificity“ and „the medium essentialism“ have been unsuccessful. However, given that it appears that he presented theoretical views of some classic film theorists such as Münsterberg and Arnheim incompletely and hermeneutically inadequately, criticism is directed at Carroll's presentations of their views. Particular attention is given to the consideration of Peterlić` essentialist definition of film as a photographic and phonographic record of the external world, which after an analysis turned out to be theoretically untenable, and then at the plausibility of realist's view regarding movement on film, and the appropriateness of the term „moving images“ as a general term in film theory that includes movies, video and computer artworks. It is argued against realism and in favor of the illusory theory of explanation of the cinematic movement. The term „moving images“ is rejected as inadequate and confusing. The film is basically defined as a successive

sequencing of static images on the screen, contingently accompanied with sound, which can convey a meaning. This weak definition is strengthened with additional criteria of distinction. Criteria for defining the basic film genres, feature, documentary and experimental, are also being discussed. The end of the first part concerns the way of the existence of film, the authenticity of the film record, and the authenticity of the screened film.

The second part is divided into three smaller parts. In the first part, which is of a historical character, some basic ideas about relations of film with the mind, process of thinking and dreams, are briefly introduced. Relevant opinions of several key film theorists such as Hugo Münsterberg, Sergei Eisenstein, Jean Epstein, Gilles Deleuze and Daniel Frampton, are presented in a basically chronological order. The second part critically examines the validity of some of the main claims presented in the preceding historical part. It is discussed whether some formal elements of forming and technical procedures are analogous to mental processes, whether the film is analogous to mind, can it be said that the film is an intelligent machine or film mind that possesses a unique kind of thought, and if the film is analogous to the dream. Because of the large number of disanalogies, it is claimed that the film is not analogous in a non-metaphorical or non-figurative sense to the process of thinking, mind or a dream, and that the considered analogies are lacking explanatory power in order to be theoretically relevant. Likewise, it is argued against the view that some elements of forming and technical procedures are analogous to mental processes, and against the view, like Frampton's, that the film possesses its own unique kind of mind and thinking. However, although they are discarded in a theoretical sense because of a weak explanatory power of the phenomenon of film, space has been left for the use of the analogies with the mental processes in critical texts. In the third part of the second part of the paper it is argued that, although the film is not the medium in which thinking is happening and is not analogous to mental processes, it can function as a medium of thought in a way that it mediates thought through images and sounds, represents or simulates mental contents and conveys stylistically and thematically shaped meanings. It is crucial that the filmmakers construct the film in such a way that we can approximately construct the intended meanings and thought on the basis of the screened work, with adequate understanding and interpretation as well as respecting the principles of objectivity and rationality.

The third part of the paper examines the connections between film and philosophy. First, we examine the viability of extremely skeptical view that Western philosophy is already

in its basis defined against the film which is seen as epistemologically and educationally unworthy. Such a position is based on an uncritical reading of Plato's conception of art and may be associated with Hegelian proclamation of art as the past, which has lost the power of realization of truth and ceased to be the highest need of the spirit, and with Heideggerian objection to film that it is not capable to thematize that which is hidden, mysterious of the Being. Following the argumentation in favor of the epistemological, educational and cultivational function of art, based on a detailed critical analysis of the short film *Vanishing*, the way a film can be also philosophically relevant and thus convey philosophical thought is shown. Finally, the ways a film can be a medium of philosophical thought, i.e. „philosophize“, are examined. Since, according to consensus of scholars, documentary films can have a philosophical function, the discussion is specifically focused on feature and experimental. In accordance with many contemporary philosophers of film, it is claimed that the film, without the help of explicitly expressed philosophy in audio-visual form, can pose a philosophical question and refute an allegedly necessarily true statement, illustrate a philosophical problem, screen thought experiment and thus convey philosophical ideas. However, if we want to avoid objections of imposing meanings and parallelism, it is emphasized that in the judgement whether the film or any part of it is used for specific philosophical purpose, of fundamental importance is to take into account the author's intentions and to establish judgement in extrafilmic and interfilmic evidence.

At the end, in the conclusion, it is argued that the film can function as a medium of philosophical thought if the author intends to express philosophical thought through the medium of film. But, the danger of partial evaluation of experimental and feature film is pointed out and holistic approach to films for which it is not possible to determine philosophical intentions is proposed.

Sadržaj

1. UVOD	1
2. ONTOLOŠKO ODREĐENJE FILMA	6
2.1. Ovisnost filma o tehnologiji	6
2.2. Kritika medijskog esencijalizma	13
2.2.1. Fotografija i fonografija	19
2.2.2. Stalni formalni elementi oblikovanja filma	24
2.2.3. Montaža	28
2.3. Pokretne slike	29
2.4. Određenje filma	36
2.4.1. Osnovni filmski rodovi: igrani, dokumentarni i eksperimentalni film	41
2.5. Način postojanja filma	48
3. FILM KAO MEDIJ MIŠLJENJA	52
3.1. Kratki povijesni pregled razvoja ideja o povezanosti filma, uma i procesa mišljenja	52
3.2. Film, um i proces mišljenja – kritička analiza	74
3.2.1. Analogija između formalnih elemenata oblikovanja filma i mentalnih procesa	75
3.2.2. Analogija između filma i uma	76
3.2.3. Film i proces mišljenja	87
3.2.4. Analogija između filma i snova	93
3.3. Mogućnost filma za prenošenje mišljenja	94
3.3.1. Objektivnost interpretacije filma	104
4. FILM I FILOZOFIJA	111
4.1. Spoznajna i edukativna relevantnost filma	111

4.2. Filozofska relevantnost filma	125
4.3. Film kao medij filozofskog mišljenja.....	131
4.3.1. Filozofija u filmu i film kao filozofija.....	134
4.3.2. Rasprava o granicama filma kao medija filozofskog mišljenja.....	152
4.3.2.1. Postavljanje filozofskog pitanja	153
4.3.2.2. Opovrgavanje filozofske teze	158
4.3.2.3. Ilustriranje filozofskih stajališta, problema ili teorija.....	162
4.3.2.4. Misaoni eksperiment i film.....	169
5. ZAKLJUČAK	187
LITERATURA:.....	196

1. UVOD

Još od vremena najranijih teoretičara filma poput Hugoa Münsterberga, Sergeja Ejzenštejna i Jeana Epsteina postoji jasna tendencija prema uspoređivanju filma s umom i procesom mišljenja. Govoreći o prirodnosti predverbalnog pripovijedanja unutar umova, neuroznanstvenik Antonio Damasio kaže za filmove da su „najbliža izvanjska reprezentacija prevladavajućeg pripovijedanja [*storytelling*] koje se odvija u našim umovima“.¹ Vjerojatno se iz toga razloga film, kao trenutno jedna od najmasovnijih vrsta umjetnosti i općenito medij mišljenja, počeo koristiti i u filozofiji uma pri analogijskom objašnjenju mentalnih fenomena i svojstava. John Heil je, primjerice, nastojeći slikovito približiti implikacije poimanja mentalnih svojstava kao svojstava više razine u odnosu na realizacijska svojstva niže razine, posegnuo za analogijom s filmom.² Naime, kao što je film sastavljen od sukcesivnog niza prikazanih slika od kojih niti jedna prethodna kauzalno ne utječe na pojavu iduće, već je svaka uzrokovana mehanizmom prikazivanja, tako su i mentalna svojstva višeg reda (primjerice intencije ili osjećaj boli) uzrokovana procesima nižeg reda (neurološki događaji). Stoga, shvaćena kao takva, prema neredukcionističkim fizikalistima, mentalna svojstva baš poput filmskih slika ne bi mogla uzrokovati pojavu drugih mentalnih svojstava ili utjecati na tjelesne pokrete. Drugim riječima, u odnosu na svojstva nižeg reda, mentalna su svojstva višeg reda epifenomenalna i kauzalno irelevantna za stvaranje materijalnih učinaka ili uzrokovanje drugih svojstava nižeg reda.

Damasio u svojim tekstovima koji se tiču filozofije uma često pri objašnjenjima određenih fenomena poseže za filmom kao medijem, a nekada i za konkretnim filmskim primjerima kao u slučaju filma Woodyja Allena *Razarajući Harry* (*Deconstructing Harry*, 1997) u kontekstu rasprave o privatnosti osobne svijesti.³ U *Razarajućem Harryju* nalazi se jedan kratki zamišljeni narativni segment kojim psihijatar pokušava simbolički objasniti psihološki nestabilnom i zbunjenom piscu Harryju Blocku kako „očekuje od svijeta da se prilagodi izobličenju koje je postao“. Riječ je, zapravo, o neobičnoj, kratkoj Harryjevoj priči o glumcu koji za vrijeme snimanja postane nefokusiran, mutan. Kamerman i snimateljska ekipa

¹ Damasio, Antonio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Harcourt Brace & Company, New York, San Diego, London, 1999, str. 188.

² Heil, John, *Philosophy of Mind: A contemporary introduction*, Routledge, New York i London, 2004, str. 186.

³ Damasio, Antonio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, str. 84-85.

prvo su posumnjali da nešto nije uredu sa sustavom za snimanje, međutim ispostavilo se da je glumac doista izvan fokusa u stvarnosti, jer ga svi, pa i vlastita obitelj, vide nejasno. Tek nakon što im je doktor dao da isprobaju dioptrijske naočale uspiju ga vidjeti izoštrije. Damasiju je taj filmski segment zanimljiv kako bi pokazao da je popularnoj kulturi i, pretpostavljam, umjetnosti općenito problem privatnosti svijesti manje kompliciran nego ekspertima. U apsurdno-komičnom stilu, jedno isključivo subjektivno svojstvo kao što je neizoštrjenost glumca u spomenutom segmentu, ovisno o subjektovom perceptivnom aparatu i iskustvu, postalo je javno zamjetljivo, objektivno, glumcu intrinzično svojstvo.

Kako bi definirali pojam argumenta, u knjizi koja se tiče neformalne logike i razumijevanja argumenata, Walter Sinnott-Armstrong i Robert J. Fogelin posegnuli su za čuvenim skečom „Klinika za raspravljanje“ (*Argument Clinic*) iz televizijske serije *Leteći cirkus Montyja Pythona*, u kojemu muškarac dolazi u Kliniku za argumente ne bi li imao raspravu. Njihova je definicija modificirana verzija definicije argumenta iz skeča kao „povezanog niza tvrdnji kojima je cilj uspostaviti određenu propoziciju“.⁴ Tom je definicijom klijent Klinike za raspravu želio objasniti sofistički nastrojenom raspravlaču da puko negiranje oponentovih tvrdnji nije argumentacija.

Dakako, čini se očitim da je film ili neke njegove dijelove moguće iskoristiti u filozofske svrhe, motivirati filozofsku refleksiju ili, primjerice, uvesti čitatelja putem zanimljivog i živopisnog filmskog primjera u određenu filozofsku problematiku. No, stvarni interes teoretičara u zadnja dva desetljeća ne svodi se tek na pronalaženje filozofskog sadržaja u filmu koji se kasnije može upotrijebiti u neke stručne svrhe, nego je usmjeren na pitanje može li film kao medij biti posrednik filozofskog mišljenja, aktivno „filozofirati“ i doprinosti filozofiji. Dakle, ako shvatimo film kao medij koji prenosi ili u kojemu se događa mišljenje, nameće se pitanje je li i u kojoj mjeri filmsko mišljenje u stanju „misliti“ na specifično filozofski način.

Propitivanjem poveznica između filma i filozofije, filmskih filozofskih mogućnosti i granica, aktualizirana je rasprava o ontološkom statusu umjetnosti te njezinoj spoznajnoj i edukativnoj relevantnosti koja se vodi još od vremena antičke Grčke kada je Platon, navodno, izbacio cjelokupnu umjetnost iz idealne države zbog spoznajne i edukativne bezvrijednosti. Suvremeni se filozofi filma tako pitaju može li film, i ako da u kojoj mjeri, pored toga što je

⁴ Sinnott-Armstrong, Walter i Fogelin, Robert, *Understanding Arguments: An Introduction to Informal Logic*, Wadsworth Cengage Learning, 2010, str. 3.

izvor zabave ili korisno metodičko sredstvo pri poučavanju filozofije, biti i izvor znanja, „otkrivati istinu“, tako da samostalno „filozofira“ ulazeći u dijalog s filozofskom tradicijom, provocira mišljenje, propituje vlastite uvjete postojanja, ilustrira filozofska stajališta, „prikazuje misaone eksperimente“ te pruža samostalne i originalne argumente i protuprimjere.

Već sam naslov rada *Film kao medij filozofskog mišljenja* nagovještava temu i cilj. Namjera je, onoliko koliko je to moguće, detaljno ispitati odnos između filozofije i filma te primjerenost i kapacitet filma kao medija za filozofsko mišljenje i eventualni doprinos filozofiji. Naslov je tako oblikovan da dopušta i propitivanje ideje da je film medij u kojemu se događa mišljenje, što je blisko Framptonovu shvaćanju filmskog uma. Pri tome ću nastojati odgovoriti na pitanja kao što su što je film i na koji način može prenositi mišljenje, može li posjedovati spoznajnu, edukativnu i pedagošku vrijednost, biti medij kultiviranja prosudbe i kritičkog mišljenja i postoje li nekakve granice filma za doprinos filozofiji.

Uz uvažavanje klasika filozofije kao što su Platon, Hegel i Heidegger te klasika filmske teorije poput Münsterberga, Arnheima, Ejzenštejna i Epsteina, glavna metoda istraživanja bit će analitička (analiza i pročišćavanje pojmova i teorija uz korištenje alata poput analogije, protuprimjera, misaonog eksperimenta, deduktivnog i induktivnog argumenta) upotpunjena interpretacijom i teorijskom primjenom konkretnih filmskih djela.

Osnovna koncepcija rada sastoji se od tri međusobno povezana koraka. Prvi je korak ontološko određenje filma, drugi određenje filma kao medija, tj. prenositelja mišljenja, a treći propitivanje ideje filma kao medija filozofskog mišljenja.

Prvo poglavlje rada „Ontološko određenje filma“ bavi se temeljnim problemom određenja filma koje je potrebno za uspostavljanje veze s idejom da film može prenositi mišljenje. Nakon što utvrdim uvjetovanost nastanka filma tehnološkim i znanstvenim razvojem te ovisnost o fizičkom mediju kao nositelju informacija i sustavu za prikazivanje, usmjerit ću pažnju na kritiku medijskog esencijalizma u određenju filma o kojemu je Noël Carroll dosta pisao. Carroll je u pravu da film ne posjeduje jedinstven fizički medij specifične svrhe, tako da je određenje filma putem „medijskih posebnosti“ i „medijskog esencijalizma“ uglavnom osuđeno na neuspjeh. Međutim, argumentirat ću da je teorijska stajališta nekih klasičnih filmskih teoretičara poput Münsterberga i Arnheima predstavio pojednostavljeno, nepotpuno ili, drugačije rečeno, hermeneutički nezadovoljavajuće.

Podrobno ću analizirati u hrvatskoj filmskoj teoriji vrlo poznatu i utjecajnu Ante Peterličevu esencijalističku definiciju filma kao „fotografskog i fonografskog zapisa izvanjskog svijeta“⁵ te ukazati na mnogobrojne probleme zbog kojih se čini neadekvatnom. Nakon toga, nastojat ću pokazati zašto fotografija, zvuk, montaža i kadar nisu esencijalni elementi filma, a okvir i dvodimenzionalnost filmske slike, iako kao stalni formalni elementi oblikovanja jesu nužni elementi, ipak nisu dovoljni uvjeti određenja filma, niti su medijske posebnost putem kojih se film razlikuje od drugih umjetnosti. Zatim, razmotrit ću adekvatnost izraza „pokretne slike“ kao općenitog pojma u filmskoj teoriji koji obuhvaća uz filmove, također i video, televizijska i računalna djela, te uvjerljivost realističkog stajališta u pogledu kretanja na filmu.

Naposljetku, odredit ću film kao sukcesivno nizanje statičnih slika na ekranu kontingentno popraćeno zvukom koje može prenositi značenje, te učvrstiti ovu slabu odredbu s dodatnim kriterijima razlikovanja. Budući da se u radu raspravlja o filmovima koji pripadaju osnovnim rodovima igranog, dokumentarnog i eksperimentalnog filma, bit će potrebno utvrditi karakteristike, tj. dodatne kriterije razlikovanja spomenutih rodova. Na samom kraju prvog dijela reći ću nešto o načinu postojanja filma i kada možemo opravdano govoriti o autentičnom primjerku filmskog zapisa, a kada o autentičnom, ozbiljenom, tj. aktualiziranom filmu kakvog gledamo u njegovoj punini.

U žarištu drugog poglavlja rada „Film kao medij mišljenja“ nalazi se kritika analogija filma s umom ili procesom mišljenja, stajališta da se mišljenje događa u filmskom mediju kao da je riječ o posebnom filmskom umu, te uspostavljanje ideje da film može prenositi mišljenje koje se aproksimativno konstruira razumijevanjem i interpretacijom tijekom i nakon gledanja.

Nakon što izložim kratku povijest poimanja filma kao procesa mišljenja, uma i izmijenjenog stanja svijesti poput sna, od Münsterbergove analogije filmskih elemenata oblikovanja s mentalnim procesima, Ejzenštejnova poimanja filma kao procesa mišljenja pa sve do suvremene filmozofske teorije Daniela Framptona, prijeći ću na kritičko razmatranje nekoliko glavnih i najproširenijih tvrdnji. Točnije, kritički ću provjeriti jesu li neki formalni elementi oblikovanja filma i tehnički postupci analogni mentalnim procesima, je li film analogan umu, je li opravdano reći da je film proces mišljenja, inteligentni stroj ili filmski um koji posjeduje jedinstveni tip mišljenja, te je li film analogan snu.

⁵ Peterlič, Ante, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2001, str. 36.

Tvrdit ću da film, iako nije medij u kojemu se događa mišljenje, može prenijeti mišljenje na način posredovanja značenja putem slike i zvuka. Osim što može eksplicitno prenijeti mišljenje putem verbaliziranih ili pisanih, tj. prikazanih misli, film može do jedne mjere simulirati određene mentalne sadržaje koristeći se različitim filmskim tehnikama. Oslanjajući se na filmsku teoriju Ante Peterlića, predstaviti ću osnovne načine na koje je posredstvom formalnih elemenata oblikovanja, tehničkih postupaka i zvukova moguće stvarati značenja u procesu snimanja, tj. stvaranja filmskog djela. Krajnji rezultat je filmsko djelo stvoreno tako da prenosi određena značenja koja je gledatelj u mogućnosti putem kognitivnih sposobnosti i stečenih znanja (re)konstruirati te tako aproksimativno doći do namjeravanog mišljenja. Na kraju ću razmotriti ulogu objektivnosti u razumijevanju i interpretaciji filmova.

Treće poglavlje rada, naslovljeno „Film i filozofija“, u osnovi se bavi ispitivanjem mogućnosti filma za prenošenje filozofskog mišljenja. Razmotrit ću i argumentirati protiv radikalnog skeptičkog prigovora prema kojemu film ne posjeduje spoznajnu i edukativnu vrijednosti, da je filozofski nezanimljiv i pedagoški neprimjeren, pa čak i da se u hegelovskom smislu pojavio prekasno, nakon što je umjetnost prestala biti adekvatna forma otkrivanja istine. Tome slijedi podrobno razmatranje na koje načine film može biti medij filozofskog mišljenja. To znači da ću razmotriti glavne argumente filozofa filma u prilog tvrdnji da film može samostalno „filozofirati“ ne samo putem eksplicitno izraženih filozofskih argumenata („filozofija u filmu“), već i implicitnih u formi misaonih eksperimenata, postavljanjem filozofskih pitanja, opovrgavanjem teza i ilustriranjem filozofskih tvrdnji ili teorija.

2. ONTOLOŠKO ODREĐENJE FILMA

2.1. Ovisnost filma o tehnologiji

Svega nešto više od pola stoljeća nakon što je 1835. Heinrich Gustav Hotho objavio Hegelova *Predavanja o estetici* u kojima se nalazi njegova slavna rečenica „umjetnost jest i ostaje za nas po svome najvišem određenju prošlost“⁶, ostvareni su svi tehnički preduvjeti za rođenje nove vrste umjetnosti – filma.⁷ Hegelova teza o „kraju umjetnosti“ ne implicira konačnu egzistencijalnu smrt ili odumiranje umjetnosti, jer je i sam Hegel svjestan nezaustavljivosti umjetničke produkcije i kreativnosti, već prije konstataciju da je umjetnost kao forma apsolutnog duha svoj vrhunac doživjela unutar okvira grčke kulture, da umjetnost više ne mora nužno biti lijepa i da umjetnost više nije adekvatna forma prikazivanja religiozne istine i apsolutnog.⁸

Film, koji će postati vjerojatno najznačajnija umjetnost 20. i 21. stoljeća, od svoga začetka u potpunosti je sekularna umjetnost razdoblja moderne čije je postojanje nužno uvjetovano znanstvenim i tehnološkim razvojem, eksperimentiranjima i inovacijama.⁹ Čak i da je postojala jasna ideja o filmu i funkcioniranju filmskog sustava nekoliko stoljeća prije znanstvene revolucije, reći poput Andréa Bazina da film ne duguje gotovo ništa „znanstvenom duhu“ (*scientific spirit*)¹⁰, wittgensteinovskim rječnikom rečeno ne znači ništa drugo negoli odbacivanje ljestava i prije nego što smo se popeli, tj. došli do samog fenomena filma. Umjesto toga, čini se bliže istini reći kao Rudolf Arnheim da je film „jedinstveni eksperiment u vizualnim umjetnostima“.¹¹ Upotrijebimo li metaforu Daniela Framptona „filmski um“, moglo bi se tvrditi da je vrlo brzo nakon obrata od dogmatsko-teološkog poimanja svijeta prema kritičkom i slobodnom mišljenju, „filmski um“ rođen kao nekršteno

⁶ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics: Lectures on fine Art*, Translated by T. M. Knox, Volume 1, Clarendon Press: Oxford, New York, 1975, str. 11. Prijevod citirane Hegelove rečenice na hrvatski u Treščec, Nives Delija, *Recepcija Hegelove teze o kraju umjetnosti*, doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu – Hrvatski studiji, 2009, str. 4.

⁷ Thompson, Kristin i Bordwell, David, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 2003, str. 14-15.

⁸ Treščec, Nives Delija, *Recepcija Hegelove teze o kraju umjetnosti*, str. 23, 143.

⁹ Peterlić, Ante, *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008, str. 21.

¹⁰ Bazin, André, *What is Cinema?* (Volume 1), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1967, 2005, str. 17.

¹¹ Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1957, str. 1.

dijete znanstvenika i eksperimentatora čija se svijest od samih početaka razvijala potpuno nedogmatski unutar industrijaliziranog društva rastuće racionalnosti.

Osim što je film određen tehnologijom i znanstvenim razvojem, već se u svojoj preteči kronofotografiji ili serijskoj fotografiji otkriva znanstveno-istraživački potencijal budućeg umjetničkog medija. Na zahtjev kalifornijskog guvernera Lelanda Stanforda engleski je fotograf Eadweard Muybridge 1878. godine napravio jednu od svojih prvih studija pokreta konja u galopu. Muybridgeov znanstveni eksperiment imao je za cilj odgovoriti na pitanje postoji li trenutak u konjskom galopu kada su sve četiri noge u zraku ili je jedna noga uvijek na zemlji, što se zbog brzine pokreta promatranjem „golim“ ljudskim okom nije moglo razriješiti.¹² Uz pomoć dvanaest kamera poredanih u red, čiji je broj u kasnijim eksperimentima znao povećati na dvadeset četiri, i konopaca postavljenih poprečno kretanju konja te povezanih sa zaporima kamere, dobio je seriju fotografija kretanja konja. Nakon analize negativa, eksperiment „Konj u galopu“ konkluzivno je dokazao da su doista u jednom trenutku sve noge konja u zraku.¹³

Zanimanje za znanstveno istraživanje pokreta, bez želje za sintezom ili stvaranja utiska kretanja, s Muybridgeom dijelio je i francuski fiziolog Étienne Jules Marey, izumitelj „fotografske puške“, prve prenosive kamere.¹⁴ Međutim, utjecaj znanstvenih studija pokreta vrlo brzo se proširio i na umjetnike, pa je primjerice američki slikar Thomas Eakins proučavao već postojeće i sam provodio vlastite studije te potom primjenjivao nove spoznaje pri slikanju umjetničkih slika.

Ponekad se za rođenje filma uzima slavna dvadeset petominutna projekcija filmova braće Louisa i Augustea Lumièrea 28. prosinca 1885. u pariškom Grand Caféu. Možda bi i zbog iznimne važnosti i simbolike taj datum trebalo službeno označiti kao prvi dan nove ere nakon razdoblja Krista. Naime, otkrićem fotografije i filma, prvi put u povijesti čovječanstva omogućeno je objektivno, mehaničko bilježenje, čuvanje i automatsko prikazivanje slike stvarnosti i pokreta unutar vremenskog odsječka koji bi u suprotnome bili zauvijek izgubljeni. Bazin je ovu važnu sposobnost filma izrazio koristeći se biblijskim riječima kao „...ponovno stvaranje svijeta na svoju vlastitu sliku, sliku rasterećenu slobode umjetničke interpretacije ili

¹² Dixon, Wheeler Winston i Foster, Gwendolyn Audrey, *A Short History of Film*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 2008, str. 3-4.

¹³ Rush, Michael, *New Media in Art*, Themes & Hudson, London, 2005, str. 15.

¹⁴ Dixon, Wheeler Winston i Foster, Gwendolyn Audrey, *A Short History of Film*, str. 4.

nepovratnosti vremena.“¹⁵ Ipak, izum filma nije bio individualni uspjeh, već, kao što su to primijetili Thompson i Bordwell, međunarodni proces koji je dovršen do 1897.¹⁶ Pored braće Lumière koji su izumili jedinstven sustav za snimanje, printanje i projekciju filmova kinematograf (*cinématographe*), od velikog broja inovatora možda su najviše pridonijeli razvoju filma Thomas Edison i njegov asistent zaslužan za veliku količinu obavljenog rada William K. L. Dickson izumom kamere kinetograf (*kinetograph*) i uređaja za gledanje kinetoskop (*kinetoscope*), Nijemci Max i Emil Skladanowski izumom filmskog sustava „Bioscop“, te skupine inovatora iz Sjedinjenih Američkih Država.

Promatrajući složenu povijesnu pozadinu isprepletenosti tehnoloških inovacija i nastanka filma postavlja se već na početku istraživanja pitanje što je film? To fundamentalno pitanje zapravo je filozofsko pitanje o biti, naravi bića filma i kao takvo pripada ontologiji, „nauku o biću“ kao postojećem. Noël Carroll je odredio zadaću ontologije filma na sljedeći način: „Ontologija filma ispituje način postojanja filma – vrstu stvari koja je esencijalno. Ontolog pokušava odrediti prirodu ili esenciju filma – njegov način postojanja (bića). Ukratko, on nastoji odgovoriti na pitanje: što je film?“¹⁷

S obzirom da mogućnost filma ne ovisi samo o psihološkim mehanizmima koji stoje u pozadini iluzije pokreta i iluzije stalnosti svjetla, nego i o vanjskom tehničkom sustavu, postavljeno se pitanje teško može odgovoriti bez poznavanja i razumijevanja barem osnova funkcioniranja filmskog tehničkog sustava. Taj tehnički sustav stoji u nužnoj relaciji prema filmu i svaki takav pokušaj definiranja filma bez ikakvog znanja tehničke pozadine vjerojatno bi završio mišljenjem da je u pitanju realnost tajanstvenog izvora, kao u filmu Tima Burtona *Sjene Tame* (*Dark Shadows*, 2012) kada vampir Barnabas Collins, nakon skoro dvjesto godina zatočeništva u mrtvačkom sanduku, prvi put izložen televizijskoj emisiji pomisli da nije riječ o čarobnjaštvu i stvarnim ljudima unutar samog uređaja. Slično dobro izvedenom kartaškom triku u kojemu smo pozvani sudjelovati nesvjesni pozadinske mehanike, varki, sugestija i manipulacija, kada bismo poput vampira Barnabasa u potpunom neznanju prisustvovali prikazivanju nekog filma, nakon početne fascinacije i čuđenja, prvo bi pitanje vjerojatno bilo što je to što smo trenutno vidjeli ili, drugim riječima, kakve je ono naravi. U pokušaju da zadovoljimo znatiželju i dođemo do odgovora, sljedeće što bismo se upitali je kako film

¹⁵ Bazin, André, *What Is Cinema?* (Volume 1), str. 21.

¹⁶ Thompson, Kristin i Bordwell, David, *Film History: An Introduction*, str. 16, 21.

¹⁷ Carroll, Noël, „Introduction to Part II“, u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006, str. 51.

funkcionira. Kao očiti odgovor nameće se – na način tehnike. Ante Peterlić, „otac hrvatske filmologije“, dobro je primijetio u *Osnovama teorije filma* spoznajnu vrijednost informiranosti o tehničkom sustavu koji nevidljiv stoji u pozadini filma: „...napomene o napravi kojom se stvara film predstavljaju čvrsto polazište i uporište za neke ključne tvrdnje o filmu...“¹⁸.

Općenito se uzima za početak povijesti filma trenutak kada su u funkcionalnu vezu dovedena tri tehnički relevantna, materijalna elementa: (1) sustav za snimanje izvanfilmskog svijeta, (2) fizički medij kao nositelj informacija i (3) sustav za prikazivanje. Spomenuta projekcija braće Lumière 1885. godine u pariškom Grand Caféu i dva mjeseca ranija petnaestominutna projekcija braće Skladanowski u Berlinu događaji su koji su i formalno obilježili izum i dovođenje tih elemenata u funkcionalnu vezu te tako postali „paradigmatski za čitavu povijest filma“¹⁹. S obzirom na to da se za rođenje filma uzima javni projekcijski događaj, moglo bi se reći da postoji još jedan bitan, netehnički, element koji nisam spomenuo: publika. Iako je publika bitna u razvoju filma jer, kao što je Peterlić primijetio, zanimanje i izbirljivost publike mogu odrediti razvojni put nekog filmskog žanra²⁰, a moguće je i da je njezina početna oduševljenost odigrala presudnu ulogu u razvitku filma, publika ni u kojem smislu nije esencijalni element filma. Da je tome tako dovoljno je zamisliti projekciju u kinu bez ijednog gledatelja. Sudjelovanje ili nesudjelovanje gledatelja pri tome niti utječe na bit filma niti ju otkriva, ali svakako utječe na bit kina čije postojanje ovisi o posjećenosti gledatelja.

U tim prvim trenucima rađanja, film je bio uglavnom zaokupljen reprodukcijom događaja iz stvarnosti, bilježenjem kretanja prijevoznih sredstava i ljudskih pokreta. Kamerom, tj. sustavom za snimanje poput kinetografa ili kinematografa, bilježile su se fotografske slike stvarnosti na elastičnu, celuloidnu filmsku vrpcu koje su se potom obrnutim procesom projicirale na platno. Braća Lumière, u mnogočemu prvi dokumentaristi²¹ iako im se filmovi svrstavaju u reportažne ili „filmove atrakcije“²², snimali su kratke, uglavnom oko jedne minute realistične filmove u jednom kadru kao što su primjerice poznati *Ulazak vlaka na stanicu* (*La Ciotat L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, 1895) ili *Izlazak radnika iz tvornice*

¹⁸ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, str. 9.

¹⁹ Peterlić, Ante, *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, str. 41.

²⁰ Isto, str. 43

²¹ Dixon, Wheeler Winston i Foster, Gwendolyn Audrey, *A Short History of Film*, str. 7.

²² Gilić, Nikica, *Filmske vrste i rodovi*, AGM, Zagreb, 2007, str. 33.

Lumière (La Sortie des usines Lumière, 1895). Za razliku od braće Lumière, inspirirani tjelesnim pokretima rani Edisonovi i Dicksonovi filmovi većinom su bili snimke plesača, akrobata i sportaša postavljenih na scenu u trajanju od oko dvadesetak sekundi.

Iako je film tada još bio samo zanimljiva tehnološka inovacija o čijoj se budućnosti i mogućnostima moglo samo spekulirati, a umjetnički potencijal uglavnom neprepoznat, ipak se već naziru prvi mogući odgovori na pitanje što je film. S obzirom na neodvojivost fenomena filma od tehnologije koja ga omogućava i imajući na umu ono što Hugo Münsterberg naziva „vanjskim razvitkom pokretnih slika“²³, čini se korisnim prvo razmotriti vanjski, tehnički temelj filma. Od maloprije tri navedena, tehnički relevantna, opća elementa, koji bi od njih bio nužan za ono što za sada možemo samo odrediti kao događanje filma? Događanje se filma u ovom kontekstu može razumjeti kao proces percepcije filmske projekcije u kinu, gledanje filma u privatnom okruženju s DVD-a ili primjerice za vrijeme putovanja na mobilnom uređaju.

Uzmimo za primjer paradigmatički slučaj projekcije filma u kinu. Već samim time eliminirali smo (1), sustav za snimanje izvanfilmskog svijeta ili, konkretnije, filmsku kameru kao esencijalni element filma. Pretpostavka je da ako postoje funkcionalna kina onda je i velika vjerojatnost da postoje i već gotova filmska djela spremna za prikazivanje gledateljima, a za prikazivanje filmska kamera više nije nužna, iako je često potrebna pri stvaranju filma. Ovdje kažem „često“ jer nisu svi filmovi snimljeni na tradicionalan način isključivo analognom ili digitalnom kamerom. Primjerice, animirani film *Priča o igračkama (Toy Story, 1995)* prvi je dugometražni animirani film napravljen u potpunosti uz pomoć računalne animacije.²⁴ Osim toga danas svjedočimo i potpunom prožimanju „računalno generirane slike“ (*computer generated image*) i snimaka stvarne akcije uživo te transformacije stvarnih ljudskih likova u virtualne putem sustava za hvatanje pokreta (*motion capture*), kao u znanstveno-fantastičnom filmu *Avatar (2009)* Jamesa Camerona.

Da kamera doista nije nužni element filma dovoljno je i osvrnuti se na izum pionira animiranog filma, francuza Charles-Émilea Reynauda, praksinoskop (*praxinoscope*). Praksinoskop je optička igračka poput zoetropea koju je Reynaud konstruirao 1877. godine, a od 1882. koristio u kombinaciji s projektorom kako bi prikazivao filmove napravljene od niza

²³ Münsterberg, Hugo, *The Photoplay: A Psychological Study*, D. Appleton And Company, New York, London, 1916, str. 3-20.

²⁴ Thompson, Kristin i Bordwell, David, *Film History: An Introduction*, str. 702.

potpuno rukom slikanih slika. 1892., tri godine prije slavne projekcije braće Lumière, priredio je i prvo javno prikazivanje optičkog kazališta (*Théâtre Optique*) pod imenom „Pantomimes Lumineuse“.²⁵

No, ako nije sustav za snimanje, postavlja se pitanje je li možda (3), sustav za prikazivanje filmova, nužni tehnički element filma? Ako sustav za prikazivanje shvatimo kao sustav koji se sastoji od ekrana i uređaja koji na određen način stvara sliku na ekranu, poput kino projektora, VHS sustava, DVD i Blu-ray kućnog kina, onda intuitivno možemo reći da je općenito riječ o nužnom elementu. Međutim, nije određeno kakav je i koji specifični sustav prikazivanja nužan. Uređaji za prikazivanje se razlikuju jedni od drugih, mijenjaju se i unutar vrlo kratkog vremena unaprjeđuju, tako da je danas film moguće uz uporabu određenih računalnih programa pogledati u raznim video formatima i preko osobnog računala. Ekran, bilo da je riječ o filmskom platnu, LCD-u (*liquid crystal display*) ili plazma ekranima, u povijesti je filma bio nužni tehnički element filma, ali teško je reći hoće li i koliko još dugo takve čvrste materijalne podloge ostati zahtjev i u budućnosti. Razne tvrtke poput Applea, Sonyja, Microsofta, Displaira i drugih trenutno rade na razvoju hologramskih i volumetrijskih ekrana poput onih u filmu *Izdvojeno mišljenje* (*Minority Report*, 2002) Stevena Spielberga. Ruski interaktivni ekran „Displair“ prikazuje sliku u zraku kroz koju je moguće fizički proći i s čijim je elementima moguće manipulirati bez posebnih rukavica. Prema tome, moguće je zamisliti budućnost u kojoj će se filmovi kod kuće ili u kinima gledati na takvim netradicionalnim ekranima koji bi zapravo bili zaslone bez ekrana (*screenless displays*) napravljeni od čestica zraka i vode, ili čak bez stvaranja stvarne slike, tj. projiciranjem izravno na retinu oka gledatelja putem VRD-a (*virtual retinal display*).²⁶

Od relevantnih tehničkih elemenata ostalo je još razmotriti (2), fizički medij kao nositelj informacija. Ako izostavimo ograničene staklene vrpce i diskove te papirnatu vrpce, koja je u tehnološkom razdoblju pretpovijesti filma odigrala vrlo skromnu ulogu zbog svoje krhkosti i netransparentnosti, a u povijesti nijemog filma u razdoblju od 1894. do 1912. služila kao metoda zadržavanja prava kopiranja (*method of copyrighting*) čime su sačuvani mnogi filmovi iz te ere²⁷, prvi je pravi fizički filmski medij kao nositelj informacija bio fotografski.

²⁵ Gaut, Berys, *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge University Press, New York, 2010, str. 6-7; Thompson, Kristin i Bordwell, David, *Film History: An Introduction*, str. 16.

²⁶ Tidwell Michael, Johnston, Richard S., Melville David, Furness, Thomas A., „The Virtual Retinal Display – A Retinal Scanning Imaging System“, University of Washington, Seattle, <<http://www.hitl.washington.edu/publications/p-95-1/#vrdap>> (23. 10. 2012.).

²⁷ Thompson, Kristin i Bordwell, David, *Film History: An Introduction*, str. 31-32.

Dakle, tek izumom fotoosjetljive, tanke, savitljive i transparentne celuloidne vrpce Georgea Eastmana koju je nešto kasnije Edisonov asistent Dickson prilagodio za projektor i filmsku kameru možemo govoriti o adekvatnom fizičkom filmskom mediju. Filmska vrpca postala je, uz određene modifikacije, standardni medij i ostala kao takva sve do druge polovice 1970-ih i posebno 1980-ih kada se pojavio kućni video sustav VHS (*video home system*) i elektronički tip zapisa slike na magnetskim vrpcama poznatijima pod nazivom videokasete. 1997. godine pušten je na tržište novi fizički medij DVD²⁸ nudeći daleko bolju kvalitetu slike i zvuka, a tek devet godina kasnije pojavili su se i prvi Blu-ray diskovi sa znatno većom kvalitetom zapisa. Negdje između dogodila se ekspanzija nelegalnih kopija DVD-a i Blu-rayeva, kao i dijeljenja kodiranih video datoteka u raznim formatima preko interneta koje su se sada osim na CD ili DVD mogle pohraniti i na tvrdi disk ili USB te gledati s pomoću multimedijalnih preglednika (*playera*), tj. programa za reprodukciju video i audio zapisa, na osobnim računalima.

Danas, kada svjedočimo promjeni paradigme u projekcijskoj tehnologiji i zamjeni 35-milimetarske celuloidne vrpce suvremenom digitalnom tehnologijom u većini kino dvorana, jasno je da, iako je filmska vrpca bila ključna u nastanku filma, nije nužna kao fizički medij. Također, niti jedan drugi spomenuti, specifični fizički medij za prijenos informacija nije nužan, ali bez nekog fizičkog medija koji bi prenosio neophodne informacije, film ne bi bio moguć. Prema tome, budući da omogućuju događanje filma, nužni su tehnički elementi filma fizički medij kao nositelj informacija i sustav za prikazivanje. Iz toga slijedi da je film tehnološki produkt, ili, određenije, rezultat nekog mehaničkog ili digitalnog procesa. Iako je riječ o očiglednoj istini, ta definicija filma ipak se ne čini primjerenom jer ne pruža specifičnu razliku (*differentia specifica*) kojom bi se film razlikovao od drugih mehaničkih ili digitalnih procesa. Drugim riječima, iako su sustav za prikazivanje i fizički medij kao nositelj informacija esencijalni, konstitutivni i prema tome inherentni filmu koji u njihovom odsustvu gubi postojanje, ipak nisu dovoljni da bi se odredilo što je to film.

Čini se da bi sada najpovoljniji put do iznalaženja pretpostavljene esencije i definicije filma bio upravo preko analize funkcioniranja dva navedena, nužna tehnička elementa koji omogućuju film i samih informacija koje do sada nisam problematizirao. Međutim, prije nego što ponudim vlastito određenje filma, bilo bi korisno razmotriti druga esencijalistička

²⁸ Originalno predloženo značenje akronima DVD “digital video disc” pokušalo se kasnije zamijeniti s “digital versatile disc” jer DVD nije nužno ograničen samo na video materijal, ali službeni je stav upravnog odbora DVD Foruma da ta tri slova zapravo ne znači ništa. Taylor, Jim, “DVD Frequently Asked Questions (and Answers)”, *DVD Demystified*, 1996-2011, <<http://www.dvddemystified.com/dvdfaq.html#0>> (13. ožujka 2013.); Taylor, Jim, *DVD Demystified*, Second Edition, McGraw-Hill, 2001, str. 3.

stajališta, uglavnom fokusirana oko „specifičnosti medija“ (*medium specificity*) te njihovu kritiku sa stajališta antiesencijalizma čiji je najprominentniji zastupnik Noël Carroll.

2.2. Kritika medijskog esencijalizma

Zbog prvotno fotografskog temelja i mehaničke prirode, film je od samog početka svoje povijesti poput fotografije postao predmet rasprava oko toga je li riječ samo o novom tehničkom čudu bez ikakve umjetničke vrijednosti ili je riječ o neovisnom umjetničkom mediju. Film se činio tek kao srodnik fotografije te kao takav prvenstveno korisno sredstvo za bilježenje stvarnosti ili, u najboljem slučaju, snimanje i imitaciju kazališnih predstava koje su time postajale dostupne daleko široj publici. Iako može biti zanimljiva i ugodna djelatnost, kao što je to Hegel dobro primijetio u slučaju umjetnosti, kada bi cilj filmske umjetnosti doista bio tek puka imitacija ili reprodukcija prirode, čini se da bi takvo djelo bilo suvišno te inferiorno stvaranju prirode, pa čak u konačnici i tehničkim proizvodima.²⁹ U nastojanju da otkloni sumnje skeptika prema ostvarivanju autonomnosti filma kao umjetnosti, jedan od prvih filmskih teoretičara Hugo Münsterberg povukao je usporedbu mogućnosti filmskog medija, nazivajući ga „igrokazom svjetla“ (*photoplay*), s kazališnim medijem. Tako je filmski medij za razliku od kazališnog prikladniji za prikazivanje radnje i izvedbe postavljene u stvarno, prirodno okruženje, mijenjanje scene i pozadine velikom brzinom, ubrzavanje kretanja, montiranje kadrova, „moć da nemoguće učini mogućim“ korištenjem specijalnih efekata, krupne planove i druge tehničke mogućnosti, čime se distancirao od kazališta i postao nova umjetnička forma.³⁰

U nastojanju da opovrgne tezu da film ne može biti umjetnost jer je samo puka mehanička reprodukcija subjektu izvanjske stvarnosti, Rudolf Arnheim je ukazao na niz „čimbenika razlike“, tj. svojstava medija po kojima se filmska slika razlikuje od mentalne slike svijeta stvorene običnom ljudskom percepcijom. Razlika između filma kao umjetnosti i filma kao mehaničkog zapisa nalazila bi se upravo u načinu na koji je nešto snimljeno ili, drugim riječima, intencionalnoj eksploataciji mogućnosti filmskog medija, poput primjerice

²⁹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics: Lectures on fine Art*, Translated by T. M. Knox, Volume 1, Clarendon Press: Oxford, New York, 1975, str. 41-44.

³⁰ Münsterberg, Hugo, *The Photoplay: A Psychological Study*, str. 31-38.

različitih neobičnih kutova snimanja koji izobličuju predmet sa svrhom pridavanja određenog značenja ili ukazivanja na neka njegova zanimljiva svojstva. Osim toga, proces snimanja filmske slike nije u potpunosti mehanički i automatski. Nerijetko uključuje ljudsku intenciju i ovisno o tome podešavanje parametara kamere, kuta snimanja te udaljenosti kamere od objekta snimanja³¹, ali također ovisi i o nizu sasvim kontingentnih čimbenika poput nedostatka materijalnih sredstava, vremena i sretnog slučaja.

Nastojanje klasičnih teoretičara da film uzdignu s razine puke mehaničke reprodukcije na ontološku razinu umjetnosti naglašavanjem „medijskih posebnosti“ kao što su primjerice montaža i svojstva fotografske slike, utjecalo je prema Noëlu Carrollu na pojavljivanje onoga što naziva „medijskim esencijalizmom“ (*medium-essentialism*) u definiranju filma, prisutan u određenoj mjeri i danas.³² Medijski esencijalizam Carroll definira kao stajalište da se umjetnosti međusobno razlikuju jer imaju zasebni i jedinstven medij specifične svrhe, što pri stvaranju umjetničkog djela povlači za sobom normativne zahtjeve. Carroll uvjerljivo argumentira da umjetničke forme nemaju uvijek jedan, poseban fizički medij specifične svrhe, kojim bi se razlikovale od drugih umjetnosti. Zbog toga je medijski esencijalizam kao općenita teorija umjetnosti pogrešan već u početnoj premisi.³³ Također je pogrešno tvrditi da medij određuje svrhu i stil izvedbe, jer je ponekad medij određen upravo stilom.³⁴

I dok je Carroll u općenitoj kritici medijskog esencijalizma i medijskih posebnosti pružio uvjerljive argumente, čini se da je preko teorijskih stajališta klasičnih filmskih teoretičara ponekad prelazio prebrzo, predstavljajući ih pojednostavljeno i nepotpuno. Osim toga, predstavivši njihova stajališta o prirodi filma takvima da ih je lako pobiti, napravio je neformalnu logičku pogrešku „slamnat čovjek“ (*straw man*), što će se ispostaviti najočitiije na primjeru Münsterberga i Arnheima. U članku „Defining the Moving Image“ Carroll u osnovi tvrdi da klasični teoretičari nisu uspjeli pružiti valjan odgovor na pitanje što je film s obzirom na pogrešnost medijskog esencijalizma kao „doktrine da svaka umjetnička forma ima svoj karakterističan medij, medij koji je razlikuje od drugih formi“³⁵ i koji sadrži pretpostavku da medij „diktira“ stil, sadržaj i svrhu. Njegova kritika uzdizanja filma na umjetnički status putem identificiranja specifičnog medija i medijskih posebnosti ili, ako hoćete, stilskih

³¹ Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, str. 10-11.

³² Carroll, Noël, „Defining the Moving Image“, u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006, str. 113-114.

³³ Isto, str. 114.

³⁴ Isto, str. 117.

³⁵ Isto, str. 113-114.

sredstava, „osnovnih elemenata filma“, potpuno je opravdana. Međutim, čini se da je ponekad neopravdano odbacio pokušaje određenja filma klasičnih teoretičara kao nevaljala jer nije ukazao da je nužna povratna veza između određenja filma kao umjetnosti i određenja filma kao filma. Drugim riječima, čini se uvjerljivim njegov argument protiv uspješnosti definiranja filma kao umjetnosti putem medijskog esencijalizma i medijskih posebnosti, ali ne i zaključak da su svi klasični teoretičari neuspješno definirali film općenito. Takav zaključak bi bio opravdan jedino u slučaju da su svi teoretičari definirali film općenito, neovisno o tome je li ili nije umjetnost, identificirajući poseban medij, njegova svojstva i svrhu.

U uvodu drugog dijela knjige *Philosophy of Film and Motion Pictures (Filozofija filma i pokretnih slika)* koji se tiče pitanja „Što je film?“, Carroll tvrdi da je za Münsterberga film kao „objektivacija ljudskog uma“ načelno sposoban za prijenos osjećaja i mišljenja.³⁶ Kako bi dokazao i obranio tvrdnju da filmski medij može biti više od puke mehaničke reprodukcije, tj. imitacije stvarnosti, Münsterberg je analizirao filmska sredstva poput montaže i krupnog plana koja analogno mentalnim procesima „transformiraju fotografske materijale“ na specifično filmski način te uzdižu film na status umjetnosti.³⁷

Prilikom eksplikacije Münsterbergove teorije o filmu kao umjetnosti, Carroll nije pokazao zbog čega je Münsterberg medijski esencijalist koji smatra da je stil determiniran medijem. Pitanje je i u kojemu se smislu, ako se to uopće može, njegovo stajalište treba shvatiti kao medijsko, budući da u pravilu izbjegava koristiti tu riječ. Činjenica je da tek dva puta upotrebljava pojam medija relevantan za poimanje filma, i to u dva različita značenja: 1) medij fotografske reprodukcije³⁸ i 2) medij kreativne ekspresije.³⁹ Ni jedan od njih Carroll nije razmotrio a nije niti pokazao kakav je odnos između Münsterbergova poimanja filmske umjetnosti i filma kao filma, tj. nije pružio uvjerljive razloge za vjerovanje da se njegovo poimanje filma kao umjetnosti može prenijeti općenito na film. Naime, Münsterberg koristi u tekstu tri izraza za film: „pokretne slike“ (*moving pictures*), „igrokaz svjetla“ (*photoplay*) i „film“. Čini se ipak da izraz „pokretne slike“ upotrebljava i kao istoznačnicu „filmu“ i „igrokazu svjetla“, ali i kao objašnjenje samog filma. Da je tome tako potvrđuje time što na brojnim mjestima piše o serijama pokretnih slika ili se referira na pokretne slike „igrokaza

³⁶ Carroll, Noël, „Introduction to Part II“, str. 51.

³⁷ Carroll, Noël, *Theorizing The Moving Image*, Cambridge University Press, New York, 1996, str. 294-296.

³⁸ Münsterberg, Hugo, *The Photoplay: A Psychological Study*, str. 179.

³⁹ Isto, str. 232.

svjetla“⁴⁰. Nadalje, Münsterberg eksplicitno tvrdi da „...igrokaz svjetla [*photoplay*] se sastoji od serija plošnih [*flat*] slika...“⁴¹ te kasnije „Svaki element igrokaza svjetla je slika, ravne površine poput one koju stvara slikar, i slikovni je karakter fundamentalan za umjetnost filma“.⁴²

Dakle, moglo bi se reći da je za Münsterberga film sastavljen od niza međusobno povezanih plošnih slika poput ulančanih vagona vlaka koje pokreće lokomotiva. Te slike su prikazane velikom brzinom u sukcesivnom nizu, a zahvaljujući našem umu ne percipiramo ih odvojeno već kao jedinstven, trenutni dojam.⁴³ Naposljetku Münsterberg tvrdi da je „slikovnost“ fundamentalna, tj. esencijalna za film kao umjetnost, što je Carroll u potpunosti izostavio uzeti u obzir i razmotriti, iako je to jedino mjesto gdje tvrdi da je filmu nešto fundamentalno.

Arnheim već na početku svoje knjige *Film as Art (Film kao umjetnost)* tvrdi da je film medij koji nije nužno umjetnički, ali da nije niti obična mehanička reprodukcija stvarnosti.⁴⁴ Nije jasno što točno misli pod pojmom medija, ali čini se da nije primoran zagovarati stajalište da film posjeduje jedinstveni fizički medij. Najvjerojatnije pojam medija razumije u svom prvom, općenitom značenju kao posrednika komunikacije, a čini se da naginje prema poistovjećivanju medija i umjetničke forme⁴⁵ te hijerarhiziranju medija ukoliko ih umjetničko djelo posjeduje više od jednog.⁴⁶ Medij, na kraju, primjenjuje na mnoštvo fenomena: nijemi film, glazbu, operu, riječi, izlaganje priče, vizualno itd. Kako bi dokazao da film nije obična mehanička reprodukcija ili medij za snimanje, Arnheim analizira „osnovne elemente filmskog medija“ kao „umjetničke resurse“ putem kojih se filmska slika razlikuje od slike dobivene „normalnom“, ljudskom percepcijom stvarnosti.⁴⁷ Dakle, elementi koji omogućuju filmu da se uzdigne na ontološki status svijeta umjetnosti. Upravo naglašavanjem medijskih posebnosti umjetnik stvara umjetničko djelo.⁴⁸

Neovisno o tome je li Arnheim na kraju uspio uspješno odrediti kada je film umjetnost i može li film biti umjetnost, nameće se pitanje što je za njega film u svojoj biti, film kao film.

⁴⁰ Isto, str. 48.

⁴¹ Isto, str. 45.

⁴² Isto, str. 168.

⁴³ Isto, str. 172.

⁴⁴ Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, 8-9.

⁴⁵ Isto, str. 221-223.

⁴⁶ Isto, str. 223-224.

⁴⁷ Isto, str. 9.

⁴⁸ Isto, str. 35.

Eksplícitan odgovor na osnovno ontološko pitanje što je film, koji je Arnheim ponudio u sljedećem citatu, Carroll nigdje ne spominje.

„U stvari, u osnovi, cjelokupno je postojanje filma ovisno o tome načelu. Jer, zapravo, objektivno, nema ničega do li sukcesije pojedinačnih nepomičnih slika, faza pokreta, na celuloidnoj vrpici. Samo zbog toga što slike slijede jedna za drugom tolikom brzinom i jer se uklapaju tako točno jedna s drugom, dobiven je dojam kontinuiranog kretanja. U osnovi, dakle, film je montaža pojedinačnih sličica – neopažljiva montaža.“⁴⁹

Činjenica je da je pomalo nejasno što Arnheim zapravo želi reći. Je li film „sukcesija pojedinačnih nepomičnih slika, faza pokreta, na celuloidnoj vrpici“ ili „montaža pojedinačnih sličica“ na ekranu? Carroll bi mogao reći da možda Arnheim ne pretpostavlja medijsku svrhu i stilističke preporuke, ali je još uvijek predstavnik medijskog esencijalizma jer tvrdi da se sukcesija filmskih slika odvija na jednom mediju, tj. celuloidnoj vrpici. U vrijeme kada je Arnheim pisao tekst⁵⁰, glavni i jedini fizički filmski medij bila je filmska vrpca, pa se zato u knjizi *Film as Art* referira samo na ovaj fizički element. Iako nigdje kao medij ili jedinstveni medij filma. U gornjem citatu nije tvrdio da je filmska vrpca nužan element filma već je opisao što se događa pri projekciji filma kakva je tada bila. Njegov je eksplicitni zaključak da je film nužno „montaža pojedinačnih sličica“. S obzirom na prethodnu rečenicu, razumno je zaključiti da pod time vjerojatno misli na montažu, tj. sukcesivno nizanje filmskih slika na ekranu. Takvom definicijom svrstao se u esencijaliste, ali ne i u medijske esencijaliste.

Prema Carrollu, Bazin je kao predstavnik realizma smatrao da je filmska umjetnost „u temelju ovisna o svom fotografskom elementu“⁵¹ kojim se film razlikuje od drugih slikovnih umjetnosti.⁵² Kao takav, Bazinov je fotografski realizam prema Carrollu varijacija medijskog esencijalizma te nalaže određenu filmsku estetiku⁵³ i realistički stil koji garantira filmski

⁴⁹ Isto, str. 99-100. „In fact, fundamentally, the whole existence of the motion picture is dependent on this principle. For actually, objectively, there is nothing but a succession of single motionless images, phases of motion, on the celluloid strip. It is only because the images succeed one another so rapidly and because they fit one another so exactly that the impression of continuous movement is given. Fundamentally, therefore, film is the montage of single frames – imperceptible montage.“

⁵⁰ Objavljen je prvi put na engleskom jeziku 1933. godine.

⁵¹ Carroll, Noël, „Introduction to Part II“, str. 52

⁵² Carroll, Noël, „Defining the Moving Image“, str. 118.

⁵³ Isto, str. 119.

uspjeh.⁵⁴ Međutim, kao što je primijetio Dudley Andrew, realizam je za njega u prvom redu svojstvo fotografije i filma, a ne stil.⁵⁵ Ipak, nije jasno niti misli li Carroll zaista da Bazinov fotografski realizam uključuje i stilističke zahtjeve ili ne, jer na jednom drugom mjestu tvrdi da Bazinov argument koji se tiče objektivnosti filma logički ne implicira realistički stil.⁵⁶ Bazin doista jest fotografski realist određujući film kao „objektivnost u vremenu“ koja zajedno s fotografijom konačno zadovoljava našu psihološku zaokupljenost realizmom, međutim Carroll je također izostavio iz razmatranja Bazinovu značajnu rečenicu na samom kraju ključnog eseja „Ontologija fotografske slike“ (1945): „S druge strane, naravno, film je također jezik.“⁵⁷ Doduše, tu je rečenicu Bazin naknadno umetnuo tek kasnije, 1958. godine.⁵⁸

Upravo ta umetnuta rečenica kojom je Bazin u ontološki argument uključio jezik, smatra Dudley, upućuje na kasnijeg ili drugog Bazina sklonijeg historijskoj kritici i evoluciji filmskog jezika te zaokupljenog adaptacijom u eseju „U obranu mješovitog filma“.⁵⁹ U tome tekstu sartrouovski tvrdi da egzistencija filma prethodi njegovoj esenciji.⁶⁰ Iako je Bazinovo stajalište da je fotografija esencijalni temelj filma u vremenu dostupnosti digitalno konstruirane slike u osnovi netočno, čini se da je Carroll, usmjerivši se isključivo na rano Bazinovo esencijalističko stajalište, propustio prezentirati u potpunosti Bazinovo mišljenje koje kasnije uzima u obzir promjene i „nečistosti“ filma: „Bazinova su se zanimanja u ključnom trenutku premjestila s realizma prema adaptaciji te s ontologije prema povijesti.“⁶¹ Osim toga treba naglasiti da je medijska interpretacija Bazinovog stajališta Carrollova, budući da Bazin u knjizi *Što je film?* svega nekoliko puta tek u kasnijim esejima koristi izraz „medij“. Pri tome se ne može naslutiti da pod njim misli na fizički medij fotografije.

⁵⁴ Carroll, Noël, „Introduction to Part II“, str. 52-53.

⁵⁵ Bazin, André, *What is Cinema?* (Volume 1), str. xv.

⁵⁶ Carroll, Noël, *Theorizing The Moving Image*, str. 42.

⁵⁷ Bazin, André, *What Is Cinema?* (Volume 1), str. 16.

⁵⁸ Andrew, Dudley, *What Cinema Is!*, Wiley-Blackwell, 2010, str. 111.

⁵⁹ Isto, str. 110.

⁶⁰ Bazin, André, *What Is Cinema?* (Volume 1), str.71.

⁶¹ Andrew, Dudley, *What Cinema Is!*, str. 113.

2.2.1. Fotografija i fonografija

Ako pođemo od pretpostavke da svaka umjetnost ima vlastiti specifični medij, moglo bi se na prvi pogled učiniti da bi tada poznata Peterličeva definicija filma kao „fotografskog i fonografskog zapisa izvanjskog svijeta“⁶² bila sasvim adekvatna u razgraničenju s drugim umjetničkim formama. Peterlić pri definiranju eksplicitno ne koristi izraz „medij“, ali se čini da spomenuta definicija, za koju Hrvoje Turković tvrdi da je „vrlo uvjerljiva i u nas pedagoški široko prihvaćena“⁶³, implicira medijski esencijalizam. Ipak, treba reći da Peterlić u poglavlju „Opća svojstva filmskog zapisa“ koristi izraz „filmski medij“, svega šest stranica prije definicije.⁶⁴ Uz to, implicira medijsko shvaćanje filma i naslovom poglavlja „Vrste filmova i srodni mediji“, tri stranice poslije definicije.⁶⁵ Time je i sam dao povoda njezinom shvaćanju kao medijske, kakvo nalazimo u doktorskoj disertaciji Nikice Gilića.⁶⁶ Dakle, da bi se neki entitet mogao svrstati pod pojam filma moraju biti zadovoljena dva esencijalna uvjeta: (1) da je fotografski zapis izvanjskog svijeta i (2) da je fonografski zapis izvanjskog svijeta, bilo analogno ili digitalno zabilježen kao skup informacija na određenom fizičkom mediju.

Čini se da pod pojmom zapisa Peterlić podrazumijeva dvije stvari: (a) skup podataka zapisan određenim tehničkim procesom na neku fizičku podlogu⁶⁷ i (b) projicirani, tj. prikazani filmski zapis⁶⁸. U daljnjem tekstu zapis ću shvaćati u prvom smislu, jer je drugo značenje zapisa pogrešno. Naime, gledatelji filma ne percipiraju filmski zapis, već percipiraju prikaz filmskog zapisa koji se kao skup slika bitno razlikuje od skupa vizualnih i, u slučaju zvučnih filmova, zvučnih podataka zabilježenih na nekom fizičkom mediju. Iako su u kauzalnoj relaciji, pojedinačna slika projicirana na platnu nije identična sličici (fotogramu) na filmskoj vrpici, a još manje skupu podataka u računalnoj datoteci, kao što ni reproducirani zvuk koji dopire iz zvučnika nije identičan zapisu zvuka. Nadalje, projicirana slika i

⁶² Peterlić, Ante, *Osnove Teorije Filma*, str. 36.

⁶³ Turković, Hrvoje, „Pitanje medija i razgraničenje filma“, *Hrvatski filmski ljetopis*, 56, 2008, str. 12, <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl56-web.pdf>> (21. 11. 2012.).

⁶⁴ Peterlić, Ante, *Osnove Teorije Filma*, str. 28.

⁶⁵ Isto, str. 39.

⁶⁶ Gilić, Nikica, *Filmska genologija i tipologija filmskog izlaganja*, doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu – Filozofski fakultet, 2005, str. 7. Turković zamjećuje da Peterlić izbjegava koristiti izraz „medij“, iako nije jasno podrazumijeva li pod tim apsolutno ili u većini slučajeva, te tvrdi da je poimanje Peterličeve definicije kao medijske Gilićevo. (Turković, 2008: 14)

⁶⁷ Peterlić, Ante, *Osnove Teorije Filma*, str. 38.

⁶⁸ „...filmski zapis mogu promatrati jedan čovjek ili skupina ljudi koji po svojoj volji barataju projektorom: kad zažele prekidaju projekciju, zaustavljaju film na jednoj sličici, prikazuju ga ubrzano ili usporeno, vraćaju se na već prikazane dijelove filma itd.“, Peterlić, Ante, *Osnove Teorije Filma*, str. 32-33.

reproducirani zvuk nemaju svojstvo zapisa jer ne sadrže mogućnost ponovne reprodukcije, ne možemo pogledati i poslušati istu tu sliku i zvuk u budućnosti.

Pojašnjavanje značenja fenomena filma definicijom kakvu je predložio Peterlić samo je prividno jasno. Film bi, dakle, bio vrsta zapisa koji se od drugih vrsta zapisa specifično razlikuje po tome što je fotografski i fonografski. Konjunkcija između izraza „fotografski“ i „fonografski“ upućuje da se definicija odnosi na skup filmova koji nužno zadovoljavaju i jedno i drugo svojstvo, pa, paradoksalno, nijemi filmovi i digitalni filmovi stvoreni putem računalno generirane slike, prema tome, nisu filmovi. Prvi ne zadovoljavaju uvjet fonografskog zapisa, a drugi uvjet fotografskog zapisa.⁶⁹ S klasifikacijskim posljedicama Peterličeve općenite definicije filma koja isključuje nijemi film i animirani film slaže se i filmolog Nikica Gilić, temeljeći na njoj svoju disertaciju.⁷⁰ Peterlić je predvidio mogući protuprimjer s nijemim filmom te je problem pokušao riješiti tako što je onako definiran film postavio na središnje mjesto, tj. hijerarhijski na najviše mjesto, a za ključni kriterij pri tome je izdvojio „sličnost sa zbiljom“.⁷¹ Naime, zvučni film je u takvom sustavu vrsta filmova nadređen nijemom filmu jer je sličniji stvarnosti u kojoj zamjećujemo povezanost slike i zvuka, te stoga, misli Peterlić, zvučni film možemo bez naglašavanja svojstva zvučnosti zvati općenito filmom.

Problemi s Peterličevom definicijom i sustavom vrsta filmova su ozbiljni i višestruki. Prvo, tako izgrađen sustav logički je nekonzistentan ukoliko prihvatimo definiciju filma kao „fotografskog i fonografskog zapisa izvanjskog svijeta“ jer filmske vrste poput nijemog, animiranog, računalno generiranog i u pravilu eksperimentalnog filma ne ispunjavaju sve zahtjeve definicije te kao takve, zapravo, ne bi bile filmske vrste. Točnije, u Peterličevom sustavu ne postoji moguća situacija u kojoj bi sve filmske vrste bile prema predloženoj definiciji filmovi. Drugo, kao što je već ranije rečeno, izrazito je isključiva jer nužno izostavlja sve filmove koji nisu snimljeni fotografskim tehnikama, ne sadrže zvuk i nisu u potpunosti zapis izvanjskog svijeta.

Treće, manjkava je, jer ako prihvatimo da je nijemi film „fotografski zapis izvanjskog svijeta“⁷², postavlja se pitanje kriterija razlikovanja između fotografije i nijemog filma. Peterlić bi mogao reći da „čimbenici sličnosti“ poput mijene, pokreta i vremenskog tijeka

⁶⁹ Vidi Turković, Hrvoje, „Pitanje medija i razgraničenje filma“, str. 12.

⁷⁰ Gilić, Nikica, *Filmska genologija i tipologija filmskog izlaganja*, str. 7.

⁷¹ Peterlić, Ante, *Osnove Teorije Filma*, str. 40.

⁷² Isto.

razlikuju nijemi film od fotografije, međutim to se iz same ponuđene definicije ne može nikako zaključiti. Možda bi netko mogao tvrditi da zbog slabih „čimbenika sličnosti“ fotografija uopće nije „fotografski zapis izvanjskog svijeta“, međutim to se čini trivijalno netočno jer fotografija da bi bila „fotografski zapis izvanjskog svijeta“ ne mora, primjerice, ostavljati dojam pokreta. Dovoljno je da fotografskom tehnikom stvori slikovni zapis na osnovi uhvaćene svjetlosti. Četvrto, nedosljednost u primjeni kriterija „sličnost sa zbiljom“ budući da ga izostavlja primijeniti za hijerarhijsku diferencijaciju crno-bijelog i filma u boji. Peterlić zapravo ne razlikuje i često miješa zbilju po sebi i percipiranu zbilju. Bilo bi točnije da je kriterij „sličnosti sa zbiljom“ formulirao kao „sličnost s percipiranom zbiljom“ kakvu doživljava većina ljudi. Primjerice, za crno-bijelu tehniku tvrdi da se „očito razlikuje od prirodne obojenosti svijeta“.⁷³ Ne postoji dokaz da je svijet uistinu obojen, boje se standardno poimaju kao sekundarna, a ne primarna svojstva. Što je onda uopće sličnije zbilji, film u boji ili crno-bijeli film, ako još uvijek nismo sigurni oko ontološkog statusa boje? Je li boja tek sekundarno svojstvo koje u stvarnosti ne postoji ili stvarno svojstvo ovisno o našim reakcijama (*response-dependent*)?

Peto, Peterlić se ponuđenom definicijom u kojoj „izvanjski svijet“ za film poima kao „sve do čega njegovo 'oko' i 'uho' mogu doprijeti“⁷⁴ obvezao na dokazivanje ili barem pružanje dobrih razloga za vjerovanje u objektivno postojanje stvarnosti izvan subjekta te slijedom toga na argumentiranje protiv različitih skeptičkih argumenata poput klasičnog „mozgovi u bačvama“ ili problema drugih umova. Neargumentiranim polaženjem od objektivnog postojanja vanjskog svijeta njegova se definicija čini slabom. Šesto, iz prijevremenog pridavanja „središnje vrijednosti“ zvučnom filmu (tj. filmu) logički slijedi da su ostale vrste u sustavu po definiciji od periferne vrijednosti. Iako Peterlić želi izbjeći posljedice takvog hijerarhijskog sustava na estetsku prosudbu i umjetničku vrijednost, čini se da proizvoljnim preferiranjem realizma (sličnosti sa zbiljom i percepcijom izvanjske stvarnosti), kao bitnog svojstva filma koje zvučnom filmu pridaje „središnju vrijednost“, implicitno daje osnovu i za estetsko vrjednovanje. Razumno je pretpostaviti da bi vrijednosno neutralni hijerarhijski sustav bio poželjniji, a to bi se postiglo definiranjem filma bez pozivanja na sličnost sa zbiljom ili percepcijom izvanjskog svijeta. Mogući prigovor da većina profesionalnih gledatelja i filmaša te općenito široka publika gledaju u velikoj većini slučajeva zvučne filmove, pa bi stoga takav film trebalo postaviti na središnje mjesto te

⁷³ Isto, str. 23

⁷⁴ Isto, str. 36.

poistovjetiti s filmom općenito, značilo bi zapravo potpasti pod utjecaj neformalne pogreške *ad populum*.

Čak i da ignoriramo sve prethodno navedene probleme i prigovore, čini se da je njegova definicija filma prije pokušaj određenja filmskog zapisa negoli filma, jer činjenica da je film zapisan u digitalnom ili analognom obliku, na Blu-rayu ili na filmskoj vrpici ništa ne govori o biti filma ili o prirodi fenomena filma koji doživljavamo u određenim kontekstima. Osim toga, definicija je neprecizna, pa vrlo lako možemo zamisliti protuprimjer koji bi u potpunosti zadovoljio sve njezine zahtjeve. Dovoljno je uzeti samo jednu fotografiju „izvanjskog svijeta“ i na jednom od njezina četiri kraja prilijepiti dio fonografskog zapisa „izvanjskog svijeta“ na vrpici. Čak i intuitivno pretpostavljamo, bez posebnog dokazivanja, koje bi vjerojatno uključivalo razliku između statičnosti i „nepokretnosti“ fotografije te dinamičnosti i „pokretnosti“ filmskih slika, da bi bilo pogrešno ovako zamišljeni slučaj smatrati filmom. Ipak, ako želi ostati konzistentan, Peterlić je primoran tvrditi da je i taj zamišljeni slučaj zapravo primjer filma.

Iako je smatra uvjerljivom, mnogobrojne probleme s Peterličevom definicijom primijetio je i Hrvoje Turković u članku „Pitanje medija i razgraničenje filma“. Uz navedene probleme, Turković se pita ne isključuje li Peterličeva definicija također i zvučne filmove kojima je zvuk tek naknadno nadodan, „nasinkroniziran“ pri postprodukciji u studiju, filmove u kojima su određeni događaji, prostori ili bića stvoreni putem računala, te općenito fikcionalne filmove.⁷⁵ Također, dok je slika esencijalna i kao takva nužno svojstvo bez kojega film prestaje biti filmom, uvjet zvučnosti nikako ne može biti nužan uvjet, već je riječ samo o akcidentalnom svojstvu.⁷⁶ U Hrvatskoj postoji festival nijemog filma *Pssst!* na kojemu se prikazuju i zvučni filmovi kojima je u svrhu festivala maknut zvuk. Tvrditi da takvi pojedinačni, izvorno zvučni filmovi lišeni zvuka prestaju biti filmovi jednom kada se makne zvučna pozadina bila bi apsurdna i nevjerojatna tvrdnja te kao takva zahtijevala bi uvjerljivu argumentaciju koja će uzeti u obzir sve navedene prigovore. Plauzibilnijom se čini tvrdnja da je film nesupstancijalno promijenio jedan dio vlastitog identiteta. S obzirom da je moguće zamisliti kontekst u kojemu je zvučni film bez zvuka opravdan, bilo bi pogrešno reći da zvučni film više nije film, ali se čini točnom tvrdnja Gregoryja Currieja da je filmu s prizornim zvukom esencijalno svojstvo također i prizorni zvuk bez kojega supstancijalno

⁷⁵ Turković, Hrvoje, „Pitanje medija i razgraničenje filma“, str. 13-14.

⁷⁶ Isto, vidi Currie, Gregory, *Image and mind: Film, philosophy and cognitive science*, Cambridge University Press, New York, 1995, str.3.

mijenja identitet bez da prestane biti film u širem smislu.⁷⁷ S druge strane, festival filmova na kojemu bi se „prikazivali“ filmovi bez slike, uz uvjet da pozadinska intencija nije eksperimentalna, više se ne bi imao razloga zvati festival filmova već prije festival filmske glazbe. Razlog tome je izostanak filmske slike koja mora biti prisutna u svakom mogućem svijetu. Budući da se film nužno sastoji od niza slika, također je i vizualan, tj. nužno povezan s osjetilom vida i gledanjem, odnosno vizualnom percepcijom. Zbog toga Currie tvrdi da je film „esencijalno vizualni medij“⁷⁸, a F. E. Sparshott da je prizor (*sight*) za razliku od zvuka primaran.⁷⁹

Ipak, esencijalno određenje filmskog medija kao vizualnog još je uvijek preširoko i nije dovoljno za razlikovanje filmskog od drugih vizualnih medija, prvenstveno slikarstva. Jedno od najraširenijih rješenja tijekom povijesti filmske teorije bilo je identificiranje temelja filma kao fotografskog. Bazin je u svojim ranim radovima smatrao da su fotografija i film konačno zadovoljili našu „opsesiju s realizmom“⁸⁰ jer je fotografija za razliku od slikarstva, zahvaljujući automatskom i mehaničkom procesu nastajanja, „esencijalno objektivnog karaktera“⁸¹ te kao takva u stanju vjerno reproducirati dio stvarnosti. Slijedom toga za Bazina je film „objektivnost u vremenu“⁸². Polazeći od interpretacije Bazinova i Panofskyjeva stajališta da je medij filma fotografski, Stanley Cavell tvrdi da film projicira i prikazuje stvarnost predstavljajući nam same stvari slikama svijeta u kojemu nismo prisutni i koji se od stvarnosti razlikuje jedino po tome što više ne postoji.⁸³ Od recepcije Bazinova mišljenja vjerojatno potječe i Peterlićev prvi dio definicije filma kao „fotografskog zapisa izvanjskog svijeta“.

Ono što je već na samom početku pogrešno u identificiranju specifičnog temelja medija filma kao fotografskog je implicitno mišljenje da bez upravo toga temelja medij filma prestaje postojati. Naime, ako je temelj bitno svojstvo bez kojega se ostatak zdanja ne može izgraditi ili se urušava u nedostatku istoga, onda je, prema tome, fotografija esencijalno svojstvo medija filma. Zapravo ne čudi raširenost takvog mišljenja s obzirom da je dobar dio svoje povijest film bio bitno vezan uz fotografski zapis na filmskoj vrpici. Međutim, danas je,

⁷⁷ Currie, Gregory, *Image and mind: Film, philosophy and cognitive science*, str. 5.

⁷⁸ Isto, str. 4.

⁷⁹ Sparshott, F. E., „Basic Film Aesthetics“, *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 5, No. 2, Apr., 1971, str. 26.

⁸⁰ Bazin, André, *What Is Cinema?* (Volume 1), str. 12

⁸¹ Isto, str. 13.

⁸² Isto, str. 14.

⁸³ Cavell, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Enlarged Edition, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1979, str. 16-25.

kao što sam ranije napomenuo, moguće stvoriti sliku u potpunosti računalno generiranu, moguće ju je kombinirati s fotografskom slikom, a u postprodukciji moguće je uz pomoć računalnih programa naknadno i bez ograničenja proizvoljno modificirati fotografsku sliku. Primjerice *Gospodar neba i svijet sutrašnjice* (*Sky Captain and the World of Tomorrow*, 2004), Kerryja Conrana, jedan je od prvih filmova u kojemu je živa gluma spojena s potpuno računalno generiranom pozadinom. U tom i sličnim filmovima nema ništa objektivnog što bi prikazivalo stvarni svijet koji više ne postoji. Upravo suprotno Cavellovoj tvrdnji da je „umjetnička slika svijet, a fotografija od svijeta“, filmovi poput *Gospodara neba i svijet sutrašnjice* fikcionalni su svjetovi koji nemaju nikakve izravne reference prema stvarnom svijetu jer im je izvor u nečemu drugom. Jednako tako svijet dinosaura u dokumentarnoj televizijskoj seriji *Šetnja s dinosaurima* (*Walking With Dinosaurs*, 1999) nije fotografska objektivna reprodukcija „od svijeta“. Riječ je o zamišljenom filmskom svijetu stvorenom sintezom fotografskih filmskih snimaka s lokacija, koje su u sadašnje vrijeme najbližnje prirodnom okruženju u kojemu su vjerojatno nekada živjeli dinosauri, te njihovih virtualnih konstrukcija oživljenih tehnikama animatronike i računalno generiranih slika, a sve u svrhu simulacije i približavanja svijeta i bića kakvi su nekada mogli biti. Iz razloga što postoji alternativa fotografskom zapisu koji je dobiven na sasvim drugačiji način, ne bi bilo prihvatljivo reći da je filmski medij nužno fotografski. Osim toga, čak i da iz nekog razloga tvrdimo da računalno generirane slike ne mogu biti temelj filma, reći da je filmski medij fotografski još uvijek ne znači odrediti bit filma jer nemamo kriterij razlikovanja od statične fotografije.

2.2.2. Stalni formalni elementi oblikovanja filma

Neovisno o samom fizičkom mediju, tipu zapisa i vrsti filmske slike, moglo bi se tvrditi da je medij filma bitno određen nekim stalnim formalnim elementom oblikovanja filma ili „izražajnim sredstvom filma“. Na takvo bi mišljenje, naime da je u pitanju nužno svojstvo medija filma, moglo utjecati i to što se govori o „stalnim“, uvijek prisutnim elementima. Peterlić za formalne elemente filma uglavnom koristi izraz „oblici filmskog zapisa“, a pod „stalnim oblicima filmskog zapisa“ podrazumijeva okvir i kadar. S obzirom da se pod filmskim zapisom, kao što je ranije objašnjeno, može podrazumijevati jedino skup podataka

zapisan određenim tehničkim procesom na neku fizičku podlogu čini se da je u hrvatskoj filmskoj teoriji dosta proširen izraz „oblici filmskog zapisa“ zbunjujuć i neprimjeren te netočan. Da je tome tako govori i činjenica da, primjerice, kadar kao „neprekinuti filmski snimak“ ili „omeđeni prostornovremenski kontinuum prikazivane građe“⁸⁴ uopće ne uočavamo u samom fizičkom zapisu, nego tek pri njegovu prikazu. Iako nije identično, značenje izraza „oblik filmskog zapisa“ puno je bliži izrazu „format filmskog zapisa“.

Kao u slučaju umjetničkih slika i fotografija, filmska slika je uokvirena. Okvir je stalno prisutno svojstvo koje dijeli ono vidljivo od nevidljivog. Prema tome, čini se da je okvir nužno svojstvo filmskog medija, bez kojega film ne može postojati. Međutim, okvir nije dovoljan uvjet da bi za nešto mogli reći da je film, jer je istovremeno i svojstvo umjetničkih djela u drugim formama umjetnosti. Također, bez obzira na važnost okvira u filmu, možda važniju od one koju po Peterliću ima u slikarstvu i fotografiji⁸⁵, jer puno jače upućuje na ono što je izvan okvira, ne bismo ipak rekli da je okvir medijska posebnost po kojoj filmski medij razlikujemo od drugih medija.

Budući da je uokvirena površina jednako ravna kao i slike koje se na njoj prikazuju velikom brzinom, moglo bi se reći da je jedan od prvih kandidata za esencijalno svojstvo filmskog medija plošnost (*flatness*).⁸⁶ Ali, što bi to točno značilo? Da su predmeti, bića i svijet koji opažamo gledajući, primjerice, narativni igrani film plošni? Iako je ta tvrdnja u doslovnom smislu očigledno istinita zbog same prirode dvodimenzionalnosti slike, Münsterberg ju opovrgava smatrajući da je riječ o besmislenoj tvrdnji koja ignorira činjenicu da zbog perspektive i kretanja dobivamo dojam dubine⁸⁷, neovisno o tome što je osjećaj dubine u odnosu na stereoskopsku sliku daleko manji. Efekt dubine posebno je upadljiv u tehnici „profondeur de champ“ (*dubina polja*), čiji je paradigmatički primjer postao *Gradanin Kane* (*Citizen Kane*, 1941) Orsona Wellesa, a kojom je dubinska mizanscena izoštrana u više planova.⁸⁸ S druge strane, suvremeni filmovi snimljeni „Real 3D“ tehnologijom, unazad nekoliko godina, izvlače prostor mizanscene izvan platna prema gledateljima povećavajući dojam dubine i trodimenzionalnosti, a čini se bi sljedeći korak mogao biti vrsta hologramskog kina u kojemu će se prikazivati pravi 3D filmovi bez potrebe za sada još uvijek neophodnim 3D naočalama. Međutim, nije jasno bi li se takvi hologramski 3D filmovi, u kojima ne bi bilo

⁸⁴ Peterlić, Ante, *Osnove Teorije Filma*, str. 55.

⁸⁵ Isto, str. 65-66.

⁸⁶ Münsterberg, Hugo, *The Photoplay: A Psychological Study*, str. 52.

⁸⁷ Isto, str. 45-54.

⁸⁸ Bordwell, David, *O povijesti filmskog stila*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2005, str. 80-81.

zaklanjanja u perspektivi, uopće više mogli kategorizirati kao filmovi, jer bi gledatelj ovisno o željenoj točki gledanja imao slobodan uvid u daleko više detalja prikazanog svijeta nego što to omogućava tradicionalni film. Zbog toga što je, činjenično gledano, filmska slika još uvijek kao i u Münsterbergovo vrijeme dvodimenzionalna, a bez obzira na to ostavlja dojam dubine i trodimenzionalnosti, moglo bi se reći poput Arnheima da je dojam filma nešto između dvodimenzionalnog i trodimenzionalnog.⁸⁹ Ipak, kao što će biti jasno kasnije, kako bi se moglo napraviti razlikovanje između filma i pokretnih skulptura priklonit ću se Carrollovu mišljenju da je kriterij dvodimenzionalnosti filmske slike u objektivnom smislu nužni uvjet da bi se neki entitet mogao nazvati filmom

Ostaje za razmotriti je li kadar nužno svojstvo filma. Objašnjavajući „stalna svojstva filma“, Peterlić tvrdi: „...kadar je specifično svojstvo filma uopće...“.⁹⁰ No, što je kadar? U prvom, tehničkom smislu, kadar je „jedan neprekinuti rad kamere“.⁹¹ Iako može biti od praktične koristi pri procesu snimanja filma, problem je s ovim određenjem kadra što nije dovoljno općenito, pa izostavlja slučajeve u kojima je kadar u cijelosti računalno konstruiran ili, u slučaju tradicionalne animacije, sastavljen od niza snimki pojedinačnih crteža. Zbog toga tako shvaćen kadar ne može biti nužno svojstvo filma.

Jednom snimljeni i računalno stvoreni kadrovi u procesu se montaže po potrebi modificiraju te potom aranžiraju u cjelinu. Zbog toga je kadar moguće definirati kao „temeljnu montažnu jedinicu filma“⁹² ili, drugim riječima, „građevni blok“⁹³ filma. Stoga bi se moglo tvrditi da je upravo montažni kadar temelj, tj. nužno svojstvo filma jer je potreban minimalno jedan takav kadar da bi se nešto moglo nazvati filmom.

Ipak, s obzirom da nedostaje kriterij razlikovanja jednog od drugog kadra, to još uvijek nije zadovoljavajuće rješenje. Reći da je rez ili neka druga montažna spona razlikovni kriterij nije dovoljno, jer se isti kadar može, primjerice, fizički ili virtualno podijeliti na dva dijela i potom ponovno spojiti. Potrebno je odrediti što se rezom prekida. Najprošireniji je kriterij razlikovanja prostornovremensko jedinstvo „prikazivane građe“. Dakle, kadar traje sve

⁸⁹ Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, str. 12.

⁹⁰ Peterlić, Ante, *Osnove Teorije Filma*, str. 55.

⁹¹ Isto, str. 55; kadar je slično definirao i Carroll: „an uninterrupted camera take“ u Carroll, Noël, *The Philosophy of Motion Pictures*, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Carlton, Victoria, 2008, str. 80.

⁹² Midžić, Enes, *Govor oko kamere*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2006, str. 88.

⁹³ u Carroll, Noël, *The Philosophy of Motion Pictures*, str. 80.

dok se montažnom sponom ne prekine prostornovremenski slijed „prikazivane građe“, pod kojom se u pravilu misli na predmete, bića i okolinu.⁹⁴

Pojmimo li kadar kao temeljnu montažnu jedinicu u kojoj je očuvan prostorni i vremenski kontinuitet „prikazivane građe“ i ako i dalje ostajemo pri tvrdnji da je kadar nužno svojstvo filma, onda se suočavamo s problemom svrstavanja nekih eksperimentalnih filmova pod pojam filma. U svrhu argumenta zamislimo eksperimentalni petominutni film pod naslovom *Svemir* u kojemu je svaka filmska slika sastavljena od tisuću slučajno razbacanih točaka različitih i nasumično odabranih boja. Budući da zbog velike brzine nizanja nepovezanih apstraktnih filmskih slika nema načina da zamijetimo kontinuiranost vremena i prostora u kadrovima takvog filma te smjene samih kadrova, nismo ni u mogućnosti uvjerljivo tvrditi da se film uopće sastoji od kadrova, pa posljedično tome ni da je film. Ako ne želimo izbaciti takve eksperimentalne filmove iz skupa filmova, nemamo opravdanje ni ustrajati u tvrdnji da je ovako shvaćen kadar nužno svojstvo.

Nadalje, možemo pitati rješava li se problem ako za kriterij uzmemo dinamičnost te tvrdimo da je kadar „najmanja dinamička jedinica filma“?⁹⁵ Svojstvo dinamičnosti bi ovdje značilo da ta najmanja jedinica filma, za razliku od pojedinačne, statične filmske slike, sadrži pokret ili nekakvu promjenu. Čak i ako zanemarimo moguće slučajeve potpuno statičnih kadrova koji sadrže više od jedne filmske slike, kriterij dinamičnosti sam po sebi, bez nekog dodatnog kriterija kao što je prostornovremenski kontinuitet, nije dostatan da bismo mogli razlikovati jedan od drugog kadra. Razlog tome je što možemo proizvoljno izdvojiti bilo koji vremenski isječak duži od trajanja jedne filmske slike i nazvati ga kadrom. Tu nije od velike pomoći ni dodatni uvjet „dovršenosti“ jer se neki kadar u montaži može proizvoljno razlomiti na više manjih nedovršenih kadrova te kombinirati s prostornovremenski i tematski različitim kadrovima.

Zaboravimo sad na trenutak kriterij kojim bi se učinila uočljiva razlika između kadrova, te zamislimo da se nalazimo u procesu digitalne montaže filma. Na zaslonu računala vidimo traku na kojoj se poput blokova, poredani jedan iza drugoga, nalaze kadrovi različitih vremenskih trajanja. Neki ne sadrže više od jedne filmske slike. Tvrdimo li još uvijek da je kadar nužno svojstvo filma i da film prestaje biti filmom ako nema barem jedan kadar, onda moramo biti spremni odgovoriti na pitanje od čega se sastoji kadar. Ako ne bismo razlikovali

⁹⁴ Peterlić, Ante, *Osnove Teorije Filma*, str. 55.

⁹⁵ Isto, str.56.

kadar od pojedinačne filmske slike zapadamo u poročni krug zaključivanja jer smo primorani odgovoriti da je kadar sastavljen od pojedinačnih kadrova, što nije zadovoljavajuće objašnjenje. Ako bismo razlikovali kadrove od pojedinačnih filmskih slika, onda ćemo vjerojatno odgovoriti da je kadar sastavljen od više od jedne filmske slike.

Bez obzira koji je razlog zbog kojega smo grupirali baš određene filmske slike pod određene kadrove, proizlazi da postoji nešto temeljnije od kadra, od čega je kadar sastavljen, a to je filmska slika. Čak i da prihvatimo tvrdnju da je kadar nužno svojstvo, postavlja se pitanje na koju točno vrstu kadra mislimo? Je li to dugi, kratki, dubinski, subjektivni, objektivni, autorov, statični ili dinamični? Kadar nalazimo u većini filmskih djela i doista bi se moglo reći da je u tome smislu specifičan za film. Međutim, kao što se nazire iz provedene analize, u pitanju je višeznačan i nejasan pojam te je kao takav neadekvatan da bi se njime valjano odredilo nužno svojstvo filmskog medija. Na kraju, čini se da je jedino što je stalno i bitno, nizanje filmskih slika.

2.2.3. Montaža

Sovjetski su teoretičari bili poznati po tome što su montažu pojмили kao specifično svojstvo filma na osnovi kojega se film uzdiže na ontološki status umjetnosti. Primjerice, Sergej Ejzenštejn je tvrdio da je montaža „nužan dio svakog djela filmske umjetnosti“⁹⁶ i da je, u tehničkom smislu riječi, „fundamentalna filmu“⁹⁷. Slično tome, Pudovkin je tvrdio da je „temelj filmske umjetnosti montaža“.⁹⁸

Neovisno o tome je li film umjetnost ili nije, moglo bi se na osnovi iskustva da je većina filmova montirana tvrditi da je montaža temelj, nužno svojstvo filma uopće. Takav je induktivni zaključak razuman s obzirom na to da je većina filmskih djela prošla određeni montažni proces u postprodukciji. Međutim, ako pogledamo povijest filmskog stvaralaštva naći ćemo određeni kontingent filmova snimljenih u cijelosti u jednom kadru. Takav je primjerice film Daria Juričana *Imaš li neku priču?* (2010), a od poznatijih povijesna drama

⁹⁶ Eisenstein, Sergei Mikhailovich, *Problems of Film Direction*, University Press of the Pacific, Honolulu, Hawaii, 2004, str. 10.

⁹⁷ Eisenstein, Sergei Mikhailovich, „The Montage of Film Attractions“, u Eisenstein, Sergei Mikhailovich, *Selected Works I: Writings, 1922-34*, BFI, London, 1988, str. 41.

⁹⁸ Pudovkin, Vsevolod Illarionovich, *Film Technique and Film Acting*, Grove Press, New York, 1960, str. 23.

Ruska arka (Русский ковчег, 2002), Alexandera Sokurova, te triler Alfreda Hitchcocka *Uže* (Rope, 1948). Hitchcockov film, doduše, nije u pravom smislu film iz jednog kadra jer je zbog tadašnjih tehničkih ograničenja filmske vrpce podijeljen na jedanaest kraćih segmenata, ali je napravljen s namjerom da ostavi dojam kao da je snimljen iz jednog kontinuiranog kadra.

Zagovaratelj esencijalnosti montaže mogao bi na to odgovoriti da je to doista istina, ali da su ti filmovi također bili podvrgnuti procesu montaže, pa makar i u minimalnom smislu, jer su montažnim postupcima spojeni slika i zvuk, te uvodna i odjavna špica. Na taj bismo prigovor mogli odgovoriti razmatranjem kratkog filmskog misaonog eksperimenta. Zamislimo da je neki avangardni umjetnik snimio eksperimentalni film *Autoportret* u jednom kadru te ga potom potpuno netaknutog montažnim procesom, bez uvodne i odjavne špice, pustio u javno prikazivanje. Film sadržava jedino petominutnu video snimku autorova lica, lišenu ikakvih zvukova. Budući da nema ni jednog opravdanog razloga zašto takav eksperimentalni film ne bismo svrstali u skup filmova, montaža, kao što i Carroll smatra, nije nužno svojstvo filmskog medija.⁹⁹ Je li riječ i o umjetničkom djelu odvojeno je pitanje i zahtijevalo bi dodatnu raspravu, tj. prosudbu.

2.3. Pokretne slike

Kao što je općepoznato, etimološki gledano riječ „film“ dolazi iz engleskog jezika. Prvotno je označavala kožicu i opnu, a kasnije, razvojem fotografije i kinematografije, savitljivu vrpcu presvučenu emulzijom. No, značenje riječi je naposljetku prošireno na pojedinačna filmska djela, film kao svijet umjetnosti ili općenito kao djelatnost.¹⁰⁰ Dok se u engleskom govornom području riječ „film“ često povezuje s fizičkim materijalom, tj. celuloidnom vrpcom, a riječi „movie“ ili „motion pictures“ s filmskim ostvarenjima, što se jasno uočava i u dokumentarnom filmu *Rame uz rame* (*Side by Side*, 2012) koji tematizira razvoj digitalnog procesa stvaranja filma i budućnost celuloidnog filma, u Hrvatskoj se za

⁹⁹ Da montaža nije nužno svojstvo filma filmski teoretičari uočili su dosta rano. Primjerice, Arnheim je shvaćao da iako montaža može biti odličan izvor filmske umjetnosti, nije nužna kako su mislili sovjetski teoretičari jer čak i jedan kadar posjeduje čimbenike razlike na osnovi kojih se razlikuje od puke reprodukcije prirode. Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, str. 87-88. Peterlić je smatrao da je montaža mogućnost, potreba nakon snimanja i preduvjet za snimanje, ali je također priznavao postojanje filmova iz tek jednog kadra. Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, 139-140.

¹⁰⁰ Midžić, Enes, *Govor oko kamere*, str. 63.

filmska djela uz izraz „film“ upotrebljavaju izrazi „pokretne slike“ i, doduše iznimno rijetko, „žive slike“.

Nije teško razumjeti moguće porijeklo naziva „žive slike“. Naime, film omogućava ono što je prije izuma filma bilo moguće jedino kao ideja u umu – prikazivanje života u kretanju i mijeni. Braća Skladanowsky nazvali su svoj filmski sustav „Bioscop“, a kao što je to Carroll dobro primijetio riječ „bio“ povezuje se sa životom i bićima koja imaju sposobnost kretanja.¹⁰¹ Pored ovoga značenja, Vladimir Anić navodi u *Velikom rječniku hrvatskoga jezika* kako riječ „bioskop“, kao zastarjela regionalna te srpska riječ, također ima i sinonimno značenje kinu i kinematografu.¹⁰² Budući da, objektivno gledano, nema ništa „živo“ u neživim, statičnim slikama puštenim jedna za drugom velikom brzinom, izraz „žive slike“ zapravo je loša, starinska metafora koja nije značajnije zaživjela ni u svakodnevnoj upotrebi, a ni u filmskoj teoriji.

Za razliku od izraza „žive slike“, izraz „pokretne slike“ (*moving pictures/images*) je daleko prošireniji. Vjerojatno i pod utjecajem analitičara poput Currieja i Carrola, u Hrvatskoj je Hrvoje Turković najistaknutiji zagovaratelj ovog naziva kao općenitog pojma pod koji se mogu svrstati ne samo filmska djela, već i video, televizijska i računalna djela. Treba uočiti da taj izraz nema funkciju samo denotiranja pripadajućih entiteta, već da i bez neke posebne teorijske pozadine sadrži diskriminacijsko značenje koje upućuje na objašnjenje entiteta koji denotira. Analogno lošem prijevodu Aristotelova nepokrenutog pokretača koji inicira kretanje ali je sam nepokrenut kao „nepokretnog pokretača“, izraz „pokretne slike“ je očiti primjer *contradictio in terminis*. Kako mogu fiksirane slike na nekom zaslonu pri nizanju velikom brzinom biti pokretne, kad je upravo nepokretnost, tj. nepromjenjivost mjesta filmskih slika nužan uvjet da bi doživljaj kretanja na filmu uopće bio moguć? Kao što je to Turković odlično formulirao, „film je suočio svoje tumače sa začuđujuće djelotvornom a zagonetnom činjenicom: da se statičnost percipira kao dinamičnost, mirovanje kao pokret“¹⁰³ Tek uvjetno bi se moglo reći da su filmske slike „pokrenute“, slično kao kada kažemo da smo pokrenuli film, primjerice, na DVD-u, ali time se zapravo misli da je pokrenut proces nizanja filmskih slika.

¹⁰¹ Carroll, Noél, „Introduction to Part II“, str. 62.

¹⁰² Anić, Vladimir, *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*, Novi Liber, Zagreb, 2004, str. 81.

¹⁰³ Turković, Hrvoje, „Iluzija pokreta u filmu – mitovi i tumačenja“, *Hrvatski filmski ljetopis*, 25, 2001, str. 133, <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl25-web.pdf>> (4. 2. 2013.).

Unatoč unutarnjoj kontradikciji, izraz „pokretne slike“ nerijetko je upotrebljavan kao polazna točka pri teorijskim pokušajima određivanja prirode filma. Suprotno F. E. Sparshottovom određenju filma kao serije nepokretnih slika projiciranih na ekran koje ostavljaju dojam kontinuiranog kretanja¹⁰⁴, Arthur Danto u članku „Moving Pictures“ tvrdi: „Pokretne slike [*moving pictures*] su baš to: slike koje se kreću, a ne samo (ili uopće nužno) slike pokretnih stvari“.¹⁰⁵ U načelu, Danto želi reći da je za razliku od ostalih vrsta slika (fotografskih ili umjetničkih), film kao bitno temporalno određeno biće¹⁰⁶ putem „pokretnih slika“ u mogućnosti prikazati kretanje samih stvari, a ne tek nagovijestiti pokret poput slikara koji koristeći se određenim slikarskim metodama kao što je nestabilnost elemenata sugerira kretanje ili prenosi dojam pokreta.¹⁰⁷

Nastavljajući se na Dantoovu tvrdnju da su filmovi pokretne slike i kao takvi esencijalno sadrže kretanje, Carroll će zagovarati neznatno drugačiji koncept pokretnih slika. Kako bi pod pojam obuhvatio i apstraktne filmove čije slike ne prikazuju objekte i bića u određenim realnim kontekstima, umjesto izraza „moving pictures“ koristi izraz „moving images“, nešto šireg opsega.¹⁰⁸ Da bi objasnio razliku između filmskih i nefilmskih slika poseže za dantoovskom usporedbom između projekcije dijapozitiva i filma. Dok pri projekciji dijapozitiva nije razumno očekivati da se slika „pomakne“ jer je to nemoguće, pri gledanju filma, uz uvjet da znamo da gledamo film, razumno je pretpostaviti da bi se slika mogla „pomaknuti“.¹⁰⁹ Tu Carroll neznatno odstupa od kasnije ponuđenog nužnog uvjeta unutar definicije pokretnih slika u kojoj se o kretanju govori nešto drugačije. Naime, Carroll smatra da je bolje govoriti o pokretnim slikama negoli filmovima jer pokretne slike za razliku od filma nagovještavaju nužan uvjet tehničke mogućnosti dojma kretanja. Prema tome, jedan od nužnih uvjeta da bi se nešto svrstalo pod pokretne slike je da „pripada razredu stvari od kojih je tehnički moguć dojam kretanja“.¹¹⁰ Bez obzira shvatimo li filmsku sliku kao pojedinačnu sliku ili kao singularitet u kojemu su sadržane partikularne slike, treba uočiti da se ona nikada ne kreće. Filmske slike prizora, kao što je prethodno rečeno, fiksirane na jednom mjestu i prikazane sukcesivno, u umu gledatelja tek stvaraju dojam kretanja.

¹⁰⁴ Sparshott, F. E., „Basic Film Aesthetics“, str. 11.

¹⁰⁵ Danto, Arthur C., „Moving Pictures“, u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006, str. 108.

¹⁰⁶ Isto, str. 102.

¹⁰⁷ Vidi Gottlieb, Carla, „Movement In Painting“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17, No. 1, Sep., 1958, str. 22-33.

¹⁰⁸ Carroll, Noël, „Defining the Moving Image“, str. 126.

¹⁰⁹ Isto, str. 125.

¹¹⁰ Isto, str. 126.

Da se filmska slika ne kreće u do sada razmatranom smislu, osim ako ne dođe do nekih tehničkih problema s opremom, podržava i realist u pogledu filmske slike i kretanja Gregory Currie.¹¹¹ No, u kojemu je onda smislu opravdano govoriti o „pokretnim slikama“ kada u filmovima osim kretanju svjedočimo različitim promjenama i ponekad potpuno statičnim slikama s minimalno ili nimalo kretanja i promjena? Moglo bi se zauzeti realističko stajalište i poput Currieja reći da se stvarno kreću dijelovi ili dio slike: „Ne postoji nikakva iluzija pokreta u filmu; postoji stvarno kretanje [*real movement*], stvarno percipirano... Ono što se kreće kada postoji kretanje slike je dio ili dijelovi te slike...“.¹¹² Kao primjer navodi kadar čovjeka u šetnji ulicom pri čemu se dio slike koji reprezentira čovjeka kreće s jedne na drugu stranu zaslona. Dakle, za njega doista postoji stvarno kretanje unutar slike.

Kada je u pitanju realnost filmskog kretanja Currie smatra da teret dokazivanja leži na onome koji tvrdi da je u pitanju nekakva vrsta iluzije te, stoga, misli da je nepotrebno iznijeti neki „pozitivni“ argument.¹¹³ Iako je u teoriji filma najraširenije mišljenje da je kretanje tek prividno, a ne stvarno, primijenimo načelo blagonaklonosti i pretpostavimo da je doista u pravu kada prebacuje teret dokazivanja na one koji tvrde da je u filmu riječ o perceptivnoj iluziji kretanja.

Prije nego što ponudim argument koji smatram dovoljno jakim da vrati teret dokazivanja na realiste, želio bih specificirati što mislim pod perceptivnom iluzijom kretanja na filmu. Prvo, da se kretanje koje percipiramo ne događa stvarno, objektivno izvan našeg uma na filmskim slikama. Drugo, da se izvan našeg uma odvija proces nizanja statičnih filmskih slika dovoljno velikom brzinom da izazove iluziju kretanja u umu gledatelja. Treće, da znanje o objektivnom procesu smjenjivanja filmskih slika ne utječe na prestanak perceptivne iluzije kretanja.

U svrhu argumenta zamislimo jedan jednostavan primjer jednogminutnog animiranog filma u digitalnom formatu naziva *Krug*. Na sredini filmske slike razlučivosti 1280 x 720 piksela nalazi se puni bijeli krug na crnoj pozadini koji se postupno kreće prema gornjem desnom kutu. Pretpostavimo li da je snimljen klasičnom brzinom od 24 slika u sekundi, film će se sastojati od sveukupno 1440 slika. Ono što se realno događa pri prikazivanju filma je proces nizanja statičnih slika od kojih niti jedna iduća nije uzrokovana prethodnom slikom,

¹¹¹ Currie, Gregory, *Image and mind: Film, philosophy and cognitive science*, str.35.

¹¹² Isto, str. 34-35.

¹¹³ Isto, str. 38.

nego fizičkim sustavom i procesima. Zasebno se iscertava svaka od 1280 x 720 točaka svake pojedinačne slike na zaslonu, onako kako nalaže zapis filma. Ako bismo željeli poput realista u pogledu kretanja opravdano tvrditi da je kretanje kruga od sredine zaslona prema gornjem desnom kutu stvarno, trebali bismo pružiti uvjerljive razloge za vjerovanje da skup piksela od kojega se sastoji slikovna reprezentacija kruga zadržava identitet na svakoj od 1440 slika usprkos činjenici da se na fizičkoj razini ne događa kretanje skupa piksela već mijenjanje svojstava piksela. Drugim riječima, nameće se pitanje je li skup piksela od kojih se sastoji reprezentacija kruga identičan na, primjerice, prvoj, petstotoj ili tisućitoj slici? Objektivno, iako je riječ o krugovima identične veličine i boje, budući da se razlikuju u fizičkim pikselima od kojih su sastavljeni analogno atomima koji tvore predmete i koji se nalaze na prostorno različitim mjestima, razumno je zaključiti da je riječ o tri različita kruga u tri različita vremenska trenutka. Prema tome, čini se da je realist u pogledu kretanja jednog ili više dijelova slike primoran tvrditi da se pikseli mogu kretati i izmjenjivati mjesta. To, naravno, nije moguće jer trenutna tehnologija zaslona funkcionira na drugačiji način.

Jedini smisao u kojemu bi bilo opravdano reći da je u pitanju jedan identičan krug koji se kreće je u subjektivnom smislu, kada gledatelj zbog privida kretanja vjeruje ili ima dojam da gleda kretanje jednog identičnog kruga u svim svojim fazama, iako je u stvarnosti riječ o nizanju slika toliko velikom brzinom da ne percipiramo pojedinačne odsječke. Dakle, zbog toga što se u stvarnosti ni slika ni neki njezin dio stvarno ne kreću, čini se da je plauzibilnije govoriti o perceptivnoj iluziji pokreta negoli o stvarnom pokretu.¹¹⁴

Realist poput Currieja mogao bi reći da je to loš argument i da pod stvarnim kretanjem zapravo ne podrazumijeva kretanje kao primarno svojstvo fizičkog objekta neovisno o subjektovoj prosudbi, već na kretanje kao svojstvo ovisno o našim reakcijama (*response-dependent*). Dakle, poput nekih sekundarnih svojstava kao što je boja, kretanje bi u tome smislu bilo stvarno jer je ekstrinzično svojstvo ovisno o našim reakcijama.¹¹⁵ Međutim, čini se kao da je ovdje riječ o pokušaju sofisticirane zaobilaženja empirijski provjerljive činjenice da su u stvarnosti filmske slike nepokretne jednako kao i bilo koji njihov dio. Dakle, ono što Currie sugerira, između ostalog bez detaljnijeg i razrađenijeg dokaza, je da je kretanje slika stvarno jer je dispozicija u relaciji prema našem mentalnom stanju poput sekundarnog svojstva iako je kretanje slika kao primarno svojstvo nepostojeće. Čini se da ovdje imamo

¹¹⁴ Vidi Kania, Andrew, „The Illusion of Realism in Film“, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 42, No. 3, July 2002.

¹¹⁵ Currie, Gregory, *Image and mind: Film, philosophy and cognitive science*, str. 40.

očitu kontradikciju jer logički slijedi zaključak da se filmska slika stvarno i ne kreće i kreće. Ako je to točno, Currie nije uspješno dokazao stvarnost filmskog pokreta.

Problemi s realizmom filmskog kretanja tu ne staju. Andrew Kania upozorava na moguću neželjenu posljedicu eliminacije svih vrsta iluzija ako bismo prihvatili Curriejevu tezu da je filmsko kretanje poseban slučaj stvarnog kretanja ovisnog o našim reakcijama.¹¹⁶ Kao primjer navodi isti primjer koji je i Currie iskoristio za argument, Müller-Lyerovu iluziju u kojoj se dvije linije iste duljine zbog različito smještenih završetaka u obliku izlomljenih zagrada čine kao da su nejednake duljine. Iako su linije objektivno jednake duljine bez obzira što nas perceptivni mehanizam zavarava i neodoljivo sugerira da to nije tako, čini se da je Currie primoran tvrditi da je u ovome slučaju svojstvo duljine kao ovisno o našim reakcijama jednako stvarno kao i filmsko kretanje.

Kania ukazuje na mogućnost neovisnih provjera poput usporevanja kino projektora, čime se može pouzdano demonstrirati pri normalnoj brzini nevidljivi pozadinski mehanizam te osvijestiti da je u pitanju tek prividno, a ne stvarno kretanje.¹¹⁷ Dakle, za razbijanje iluzije filmskog kretanja dovoljno je usporiti proces prikazivanja primjerice na DVD-u ili računalu i uvjeriti se da ne postoji stvarno kretanje već samo nizanje statičnih slika koje pod „normalnim“ okolnostima prikazivanja ostavljaju dojam kretanja. Sličnu provjeru „veridičnosti“ percepcije predložio je i Hrvoje Turković u kratkom osvrtu na Curriejevo realističko stajalište.¹¹⁸

Primijenimo li logičko načelo isključenja trećega, ako kretanje nije stvarno onda mora biti nestvarno. Ali, na koji način nestvarno? Filmski teoretičari uglavnom govore o iluziji kretanja. Dakle, nestvarnom kretanju koje je kauzalno povezano s brzim nizanjem statičnih filmskih slika na zaslonu, ali se događa isključivo unutar uma na osnovi neuro-psiholoških procesa. Turković uočava da su se tijekom povijesti ustalila dva popularna objašnjenja iluzije kretanja: (1) tromost ili perzistencija vida i (2) fi-fenomen.¹¹⁹

Zahvaljujući fenomenu perzistencije vida, dvije odvojene slike, ako bi se prikazale dovoljno brzo jedna iza druge tako da se ova druga po nestanku prve nastavi na „pozitivnu pasliku“, percipiramo kao jednu sliku. Međutim, Turković navodi niz psihologa koji se

¹¹⁶ Kania, Andrew, „The Illusion of Realism in Film“, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 42, No. 3, July 2002, str. 248.

¹¹⁷ Isto, str. 246-248

¹¹⁸ Turković, Hrvoje, „Iluzija pokreta u filmu – mitovi i tumačenja“, str. 142.

¹¹⁹ Isto, str. 133.

protive objašnjenju iluzije kretanja perzistencijom vida nazivajući ga „mitom perzistencije vida“.¹²⁰ Ono što perzistencija vida zapravo tumači, tvrdi Turković, jest iluziju stalne osvjetljenosti zaslona. Naime, za razliku od digitalne projekcije, pri klasičnoj analognoj kino projekciji filma s filmske vrpce kako bi se ostvario prag „kritičnog stapanja bljeskova“, osvjetljenost se svake sličice u projektoru prekida najmanje dva puta, pri ulasku fotografske sličice u otvor projektoru i barem još jednom dok je na svome mjestu. Dakle, tijekom ovakve klasične filmske projekcije dolazi do ritmičke izmjene svjetla i tame a svaka se filmska slika prikaže minimalno dva puta. Unatoč tome, teško je oduprijeti se dojmu kontinuirane osvjetljenosti zaslona.

Currie je previdio činjenicu da se pri tradicionalnoj kino projekciji svaka slika barem dva puta projicira, tako da se elementi slike ili pojedinačni dijelovi za koje tvrdi da se stvarno kreću ritmički prekidaju tamom. Kao što je Kania dobro primijetio, treba biti pažljiv pri određivanju ontološkog statusa stvari čiji se egzistencijalni status brzo izmjenjuje.¹²¹ Čak i da u ovome slučaju realističko stajalište ima jednaku objašnjavačku moć kao i antirealističko stajalište, budući da se čini da realizam u pogledu filmskog kretanja implicira i realizam dijelova slike, više pretpostavki i objašnjavačkih načela, načelo štedljivosti (parsimonije) govori u prilog antirealizma. Osim toga, realist je u određenim filmskim situacijama kada se čini da se pozadina i objekti u drugom ili trećem planu kreću, iako je primjerice riječ o snimci iz jurećeg auta, primorani tvrditi da se pozadina stvarno kreće. No, evidentno je da se u takvim situacijama ne kreću u pravilu nepokretni prirodni objekti, nego auto u kojemu se nalazila kamera. Zagovaratelj iluzionizma nije opterećen sličnim teorijskim problemima.

Iako „čisti“ fi fenomen također ostavlja dojam kretanja, Turković nalazi temelj filmskog kretanja u beta kretanju.¹²² Beta kretanje je optička iluzija izazvana sukcesivnim nizanjem slika objekta u različitim fazama kao primjerice u našem zamišljenom animiranom filmu *Krug*. Prema Turkoviću percepcija je prividnog pokreta na filmu, percipiranog najvjerojatnije istim neuralnim mehanizmima kojim percipiramo i prividni pokret¹²³, „prava iluzija“, a ne tek „uvjetna iluzija“ kao u slučaju dojma perspektive na plošnoj slici.¹²⁴

¹²⁰ Isto, str. 134.

¹²¹ Kania, Andrew, „The Illusion of Realism in Film“, str. 250.

¹²² Turković, Hrvoje, „Iluzija pokreta u filmu – mitovi i tumačenja“, str. 136.

¹²³ Vidi detaljnu Turkovićevu argumentaciju protiv tvrdnje da postoje dva odvojena psiho-neurološka mehanizma zaslužna za percipiranje stvarnog i prividnog kretanja u isto, str. 139-142.

¹²⁴ Isto, 142-143.

Zbog svih do sada iznesenih razloga čini se da bi izraz „pokretne slike“, koji u hrvatskom standardnom jeziku još uvijek nije zaživio kao okamenjena metafora a nije ni u upotrebi u svakodnevnom jeziku, trebalo izbjegavati jer je neadekvatan i zbunjujući, kako u neteorijskom tako i u teorijskom smislu. Neki su od glavnih razloga za odbacivanje navedenog izraza iz teorije filma: (1) unutarnja kontradiktornost izraza i loša objašnjavačka snaga izraza, (2) nepostojanje stvarnog kretanja na ekranu, ni dijela ni cjelokupne slike, (3) kretanje nije esencijalno svojstvo filma i nije jedina forma promjene. U današnje vrijeme naglog razvoja digitalnog filma bio bi vrlo slab argument da je izraz „pokretne slike“ primjeren jer se statične sličice na filmskoj vrpici kreću unutar projektor. S obzirom da kompanije prestaju s proizvodnjom celuloidne filmske vrpce, a kina, ne bi li se održala u nemilosrdnoj borbi za preživljavanjem, masovno prelaze na jednostavniju za korištenje i u krajnjoj liniji jeftiniju digitalnu tehnologiju, vrlo je vjerojatno da će filmska vrpca u budućnosti ostati izuzetak unutar uskih granica filmskih rezervata.

2.4. Određenje filma

Ako je svijet kako nam se čini u stalnoj promjeni poput rijeke kojoj ne znamo izvor, smisao i kraj, film je stvaralačko djelo, inteligentni dizajn koji ima i svoj početak i kraj. Filmskim mijenama možemo uvijek iznova svjedočiti. Drugim riječima, film je ponovljiv i u pravilu nepromjenjiv. Ponovljivost i izvodivost filma nužno su povezani s tehničkim sustavom prikazivanja i fizičkim medijem bez kojih iskustvo filma postaje neostvarivo. No, kao što je rečeno još u prvom potpoglavlju prvog poglavlja koje se tiče ovisnosti filma o tehnologiji, ovi esencijalni elementi filma nisu dovoljni da bismo odredili što je film.

Stanley Cavell predložio je za materijalni temelj medija filma „sukcesiju automatskih projekcija svijeta“.¹²⁵ To na prvi pogled dosta nejasno određenje filma pomoći će nam pri iznalaženju adekvatnih kriterija za razlikovanje filma od drugih entiteta. Prva stvar koju treba uočiti je da „sukcesijom automatskih projekcija svijeta“ Cavell nije odredio materijalni temelj, kao što se ponekad tvrdi da je boja u slikarstvu, već je pružio funkcijsku definiciju filma. Drugo, u vrijeme kada se Cavell teoretski zainteresirao za film (1960-e) i kada je izašla knjiga *The World Viewed*, vladala je paradigma kino projekcije, tako da su se filmovi

¹²⁵ Cavell, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, str. 72.

prikazivali s filmskih vrpca. Zbog toga Cavell u definiciji koristi riječ „projekcija“, što je pojam koji nedostavno dobro objašnjava fenomen filma. Primjerenija bi bila riječ „prikazivanje“ jer obuhvaća prikazivanja koja nisu projekcije, poput prikazivanja filma na računalu. Treće, pojam svijeta može se shvatiti na dva načina, kao filmski svijet koji je dio umjetničkog svijeta i kao stvarni, ali prošli svijet. Kao što smo ranije vidjeli, Cavell je realist pod utjecajem Bazina te smatra da film projicira i prikazuje stvarnost budući da je medij filma fotografija, a fotografija „od realnosti ili prirode“.¹²⁶ Razlika između realnosti svijeta i fotografski prikazane realnosti je u tome što „Fotografija zadržava prisutnost svijeta prihvaćajući naše odsustvo iz njega. Realnost u fotografiji je meni prisutna, dok ja nisam prisutan njoj.“¹²⁷ Dakle, kada Cavell tvrdi da film „projicira svijet“ on misli na to da projicira realnost koja je prošla. Međutim, kao što sam ranije pokazao, fotografija se ne može opravdano izdvojiti kao esencijalni temelj filma budući da postoje filmovi čije su slike u potpunosti računalno stvorene ili su kombinacija fotografske i računalno stvorene slike. Tvrditi da film projicira ili prikazuje realnost značilo bi isključiti iz opsega pojma filma sve one filmove čije slike i predmeti na slikama nemaju kauzalnu vezu s realnošću, poput već spomenutog *Avatara*. Kao što je i sam primijetio, ustrajavanjem na „projekciji stvarnosti“, osim nekih igranih filmova, iz skupa filmova bili bi isključeni također i crtani filmovi, animirani filmovi i eksperimentalni filmovi.¹²⁸

Cavell pod „sukcesijom“ podrazumijeva uzastopno nizanje različitih kretanja i pojedinačnih slika (*frames*), a pod „automatskim“ izostanak ljudske ruke pri prikazivanju, tj. mehaničku narav prikazivanja.¹²⁹ Ako bismo sada njegovu definiciju neznatno promijenili u „sukcesiju automatskih prikazivanja filmskog svijeta“ dobili bismo suvremeniju definiciju filma koja još uvijek nije zadovoljavajuća jer je preopćenita i nejasna, ali barem ne isključuje nova djela nastala razvojem digitalne tehnologije za koja bismo zasigurno rekli da pripadaju svijetu filma.

Postoji li nešto što je zajedničko svim filmovima, neovisno o rodu i vrsti? Analizirajući stalne formalne elemente oblikovanja filma u potpoglavlju o medijskom esencijalizmu došao sam do zaključka da je jedino što je filmu esencijalno i stalno – nizanje filmskih slika na ekranu. Pod „filmskim slikama“ podrazumijevam prikazane statične slike

¹²⁶ Isto, str. 16.

¹²⁷ Isto, str. 23.

¹²⁸ Isto, str. 167-168.

¹²⁹ Isto, str. 72-72.

stvorene digitalnom ili analognom tehnikom na osnovi digitalnog (npr. MPEG datoteka) ili analognog (npr. filmska vrpca) zapisa. Imajući na umu što je rečeno o nužnosti slike i akcidentalnosti zvučnosti u 1.2.1, možemo sada proširiti ovo određenje i reći da je film u svome temelju brzo *sukcesivno nizanje statičnih slika na ekranu kontingentno popraćeno zvukom*. Sukcesivno nizanje statičnih slika je osnovni mehanizam na kojemu se temelji mogućnost filma prepoznat od većine teoretičara filma i odvija se automatski. Statične slike su zapravo „filmske slike“ shvaćene kao kauzalno ovisne o filmskom zapisu. Time se uvodi razlikovanje između filma i automatskih slajd prezentacija napravljenih uz pomoć programa poput PowerPointa. Valja također uočiti da je automatska narav mehanizma filma i prikazivanje filmskih slika velikom brzinom na ekranu ono po čemu se film razlikuje od knjige za listanje (*flip-book*) koja je primitivna forma animacije i funkcionira ručno.

S obzirom da je predložena odredba filma slaba, potrebno ju je dodatno učvrstiti. U tome će biti od pomoći pet Carrollovih nužnih kriterija kojima određuje koji entiteti potpadaju pod „pokretne slike“ (*moving images*).

„...*x* je pokretna slika (1) samo ako je *x* odvojen prikaz [*detached display*], (2) samo ako *x* pripada razredu stvari od kojih je dojam kretanja tehnički moguć, (3) samo ako su izvedbeni ostvaraji [*performance tokens*] *x*-a generirani predloškom [*template*] koji je ostvaraj i (4) samo ako izvedbeni ostvaraji *x*-a nisu sami po sebi umjetnička djela...[5] *x* je pokretna slika samo ako je dvodimenzionalan.“¹³⁰

U nastojanju da opovrgne fotografski realizam i shvaćanje da su filmske slike transparentne prezentacije stvari iz stvarnosti koje izravno vidimo kroz same filmske slike analogno gledanju stvari putem dvogleda, mikroskopa ili teleskopa, Carroll je uveo kriterij „odvojenog prikaza“. Tim nužnim kriterijem ukazuje se na to da gledanjem fotografskog filma ne gledamo izravno stvari, već njihove reprezentacije u prostoru svijeta filma koji je odvojen od svijeta i persepektive gledatelja. Budući da su stvari i prostor na filmu odvojeni od stvarnog prostora, gledatelj se prema njima samo na osnovi slike uglavnom ne može stvarno i ispravno tjelesno orijentirati.¹³¹

¹³⁰ Carroll, Noël, „Defining the Moving Image“, str. 130.

¹³¹ Isto, str.118-124.

O drugom nužnom kriteriju koji se tiče tehničke mogućnosti dojma kretanja već je skoro sve rečeno u prošlom poglavlju o pokretnim slikama. Treba još samo nadodati da se tim kriterijem film razlikuje od slikarstva i drugih sličnih vizualnih reprezentacija. Dakle, za razliku od, primjerice, promatranja umjetničke slike, pri gledanju filma razumno je očekivati dojam pokreta.¹³²

Treći je kriterij Carrollu nužno potreban da bi se film razlikovao od kazališta jer gledatelj u kazalištu također može očekivati kretanje i dojam kretanja ukoliko uključuje video projekciju. Gore ponuđeno određenje filma kao sukcesivnog nizanja filmskih slika na ekranu kontingentno popraćeno zvukom, sasvim zadovoljavajuće izostavlja kazalište iz skupa entiteta koje nazivamo filmovima. Carrollov treći kriterij prema kojemu je film samo onaj entitet koji je izvedbeni ostvaraj stvoren predloškom koji je i sam ostvaraj tipa, dodatno je osiguranje razlike. Predstave se za razliku od filmova ne ostvaruju na osnovi predloška, već na osnovi interpretacije koja je tip. Također, svaka nova izvedba neke interpretacije kazališne predstave nikada nije u potpunosti identična prethodnoj i podložna je zasebnoj kritičkoj prosudbi. Do dodatnog četvrtog kriterija prema kojemu izvedba (*performance*), tj. prikazivanje filma nije umjetničko djelo Carroll je došao uspoređujući filmsku s kazališnom izvedbom. Naime, dok je svaka nova kazališna izvedba umjetničko djelo, izvedba filma je tehnička stvar, ovisi o tehničkim uvjetima, spravama i čovjeku zaduženom za projekciju ili prikazivanje, te prema tome nije umjetničko djelo.¹³³

Petim kriterijem dvodimenzionalnosti osigurava se razlika između filma i mogućih protuprimjera kao što su pokretne skulpture.¹³⁴

S obzirom na to da će se u nastavku rada razmatrati film kao potencijalni medij mišljenja te specifično filozofskog mišljenja, bilo bi korisno dodatno proširiti osnovno određenje filma: film je *sukcesivno nizanje statičnih slika na ekranu kontingentno popraćeno zvukom koje može prenositi značenje*.

Američki filozof i kritičar Arthur Danto definirao je umjetnička djela kao „utjelovljenja značenja“¹³⁵. Za razliku od svakodnevnih stvari, umjetnička djela podložna su

¹³² Isto, str.125-126.

¹³³ Isto, str.127-130.

¹³⁴ Isto, str. 130.

¹³⁵ Danto, Arthur C., *Nasilje nad ljepotom: estetika i pojam umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2007, str. 72-73.

tumačenju koje posjeduje preobražavajuću funkciju¹³⁶: „Tumačiti djelo znači ponuditi teoriju o tome koji je predmet djela, koja je njegova tema“.¹³⁷ Izostanak bi tumačenja zapravo bilo zauzimanje neutralnog stava te promatranje djela kao stvari umjesto kao umjetničkog djela. Prema Dantou tumačenje ima preobražavajuću funkciju sličnu krštenju i analitički pripada pojmu umjetničkog djela čije *esse est interpretari*.¹³⁸ Danto naglašava da tumačenje djela ne proizlazi samo iz formalnih analiza djela. Pored nužnog poznavanja povijesti i teorije umjetnosti, da bi se valjano obavila umjetnička identifikacija potrebno je uzeti u obzir i umjetnikova znanja i intenciju koja određuju granice umjetničkog tumačenja.¹³⁹ Budući da je umjetničko djelo „nešto kao eksternalizacija umjetnikove svijesti, kao da u djelu možemo vidjeti njegov način viđenja, a ne samo ono što je vidio“¹⁴⁰, od posebne je važnosti ne izostaviti umjetnikovu intenciju. Ključno je da umjetnikova intencija bude izražavanje smisla kroz određenu formu o sadržaju djela, a ne tek puko korištenje neke forme da bi se prenijela informacija kao primjerice u novinskom članku, filmskim novostima ili televizijskim vijestima. Dakle, da bi tumačenje utjelovljenog značenja djela bilo uspješno i da bismo znali granice umjetničkog tumačenja, pri umjetničkoj identifikaciji nužno je uzeti u obzir osim povijesti i teorije umjetnosti, također i umjetnikovu intenciju, bez kojih je teško razlikovati umjetničko djelo od onoga koje to nije.¹⁴¹ Nije sasvim jasno koliko je opravdano tvrditi da je umjetničko djelo „utjelovljeno značenje“, s obzirom na to da značenje umjetničkog djela ne postoji objektivno, smješteno negdje unutar fizičke strukture samog djela. Značenje konstruiramo interpretacijom djela stavljajući ga u društveni, kulturni i povijesno-umjetnički kontekst. Za neka djela, primjerice moderne umjetnosti, može se reći da čak uopće nemaju neko specifično značenje, već mnoštvo ili možda načelno beskonačan broj mogućih značenja. Neka imaju minimalno značenje, a za neka instrumentalna glazbena djela pitanje je uopće imaju li ikakvo značenje. No, ono što je bitno u kontekstu rasprave o filmu je da predložena definicija ne govori uopće ništa o tome jesu li filmovi umjetnost ili ne. Zapravo, ona je dovoljno široka da obuhvati film i kao umjetnost, zabavu, ideologiju ili nešto drugo. Budući da je tema rada propitivanje filma kao medija filozofskog mišljenja, zapravo uopće nije bitno je li Danto točno odredio umjetnička djela kao nužno „utjelovljena značenja“. Dovoljno je da film posjeduje dispoziciju za prenošenje i stvaranje značenja putem slike i zvuka.

¹³⁶ Danto, Arthur C., *Preobražaj svakidašnjeg*, KruZak, Zagreb, 1997, str. 176-177.

¹³⁷ Isto, str. 169.

¹³⁸ Isto, str. 176-177.

¹³⁹ Isto, str. 183.

¹⁴⁰ Isto, str. 234.

¹⁴¹ Isto, str. 183.

2.4.1. Osnovni filmski rodovi: igrani, dokumentarni i eksperimentalni film

Predložena definicija filma zajedno s dodatnim kriterijima još uvijek nije dovoljna da bi se napravila filmološka klasifikacija prema rodu i vrsti jer ne možemo prepoznati ni na najosnovnijoj rodnoj razini je li u pitanju dokumentarni, igrani ili eksperimentalni filmi. Cilj ovoga rada nije napraviti filmološku klasifikaciju, ali s obzirom da će se problematizirati adekvatnost filma kao medija filozofskog mišljenja kroz sva tri spomenuta roda te koristiti primjere iz sva tri roda, korisno je odrediti barem osnovne kriterije razlikovanja igranog, dokumentarnog i eksperimentalnog filma. Temeljna analiza i određenje idealnih tipova filmskih rodova istovremeno će pridonijeti orijentacijskom uvidu u njihovu pojedinačnu podesnost za filozofsko mišljenje.

Razlikovanje filmskih rodova kao „temeljnih i najopćenitijih razina klasifikacije“¹⁴² moglo bi se odrediti u obliku formule: definicija filma plus kriteriji razlikovanja. No, koji su to kriteriji razlikovanja filmskih rodova? Po čemu se međusobno razlikuju igrani, dokumentarni i eksperimentalni film?

Čini se da bi se na ta pitanja najlakše moglo odgovoriti usporedimo li najraširenija dva filmska roda, igrani i dokumentarni. S obzirom da je ideja dokumentarnog filma od svog konceptualnog začetka kada ga je John Grierson definirao kao „kreativno tretiranje stvarnosti“ (*creative treatment of actuality*)¹⁴³ povezana s idejom stvarnosti, moglo bi se tvrditi da se dokumentarni film razlikuje od igranog po realističnom filmskom stilu. Tijekom filmske povijesti stil dokumentarnih filmova često je bio označen lošijom, zrnatijom slikom užeg formata, ručnom kamerom, odsustvom umjetnog osvjetljenja itd. Razlozi tome mogli bi se tražiti u daleko manjim raspoloživim materijalnim sredstvima. Međutim, osim što dokumentaristi nisu nužno ograničeni takvim stilom i određenim oblikovnim sredstvima, i u samom igranom filmu možemo naići na dijelove koji ostavljaju dojam dokumentarističkog stila. Kao što je Currie primijetio, stil i tema filma nisu određujuća svojstva iako mogu biti pokazatelji da je riječ o dokumentarnom filmu.¹⁴⁴

¹⁴² Gilić, Nikica, *Filmske vrste i rodovi*, str. 17.

¹⁴³ Carroll, Noël, „Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis“, u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006, str. 154.

¹⁴⁴ Currie, Gregory, „Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs“, u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006, str. 141.

Drugo bi moguće rješenje bila tvrdnja da je dokumentarni film na neki način povezan sa stvarnošću. Ovakav stav čest je među filmskim teoretičarima, a zagovara ga i hrvatski filmolog Nikica Gilić:

„Može se, dakle, reći da je dokumentarni film široko prihvaćen naziv za skupinu filmova koji prikazuju prizore iz zbilje, koji se trude ostaviti dojam izravne referencije na stvarni svijet. Za razliku od tvrdnji iz igranog filma, tvrdnjama iz dokumentarnog filma kontekst je zbiljski, odnosno stvarni svijet; prema njemu se mjeri istinitost svih tvrdnji. «Zbilju» i «stvarni svijet» u filmološkoj raspravi treba, dakako, shvatiti kao izvanfilmsku stvarnost, kao splet fenomena što ih gledatelj doživljava neovisno o filmskim podražajima.“¹⁴⁵

Iako se na prvi pogled sve napisano čini intuitivno točno jer većina dokumentaraca tematizira nešto iz stvarnog života, postoji nekoliko problema s ovakvim određenjem dokumentarnog filma. Prvo, određenje izvanfilmske stvarnosti kao „spleta fenomena što ih gledatelj doživljava neovisno o filmskim podražajima“ je neprecizno, nejasno i zbunjujuće. Izvanfilmsku stvarnost se trebalo odrediti kao objektivnu stvarnost izvanjsku filmu te izostaviti doživljaje gledatelja budući da izvanfilmska stvarnost na koju navodno referiraju događaji iz dokumentarnog filma najčešće nisu dostupni doživljaju gledatelja. Drugo, određenje područja referencije na „stvarnost“ i „zbilju“ shvaćene kao „izvanfilmska“ stvarnost logički isključuje mogućnost referencije na filmsku stvarnost. Zbog isključenja filmske stvarnosti iz referentnog odnosa čini se da je Gilić primoran tvrditi da dokumentarni filmovi o filmu ili, drugim riječima, dokumentarni filmovi koji se bave stvaranjem ili tematiziranjem određenih aspekata samog filmskog svijeta ne pripadaju rodu dokumentarnog filma. Treće, nije jasno obuhvaća li „izvanfilmska stvarnost“ i ideje i apstraktne teorije. Gilić, doduše, uočava da je referencija na stvarni svijet slabija u raspravljajkim dokumentarnim filmovima, ali tvrdi da je i dalje temeljna jer se tiče „zbiljskih tema i problema“.¹⁴⁶ Ipak, vrlo je lako zamisliti dokumentarni film koji bi tematizirao primjerice ontološki problem brojeva. U tako zamišljenom filmu intervjuirani sugovornici i okruženje u kojemu se nalaze referirali bi na stvarnost, međutim ako „izvanfilmska stvarnost“ ne uključuje ideje i teorije onda takav

¹⁴⁵ Gilić, Nikica, *Filmske vrste i rodovi*, str. 35.

¹⁴⁶ Isto, str. 49.

dokumentarni film ne bi ništa više referirao na stvarnost od nekog igranog filma u kojemu se pojavljuju stvarni glumci u određenim kontekstima. Četvrto, nije jasno kako svrstati dokumentarne filmove poput spomenute miniserije *Šetnja s dinosaurima* u kojima se izumrla i više nepostojeća bića stavljaju u kontekst stvarnosti s kojom ne korespondiraju. Tvrdnje ovoga filma i rekonstrukcije dinosaura aproksimativnog su karaktera i ne mogu se verificirati sa stajališta korespondencijske teorije istine jer nemamo mogućnost izravnog uvida u stvarnost u kojoj su doista živjeli dinosauri. A čini se da Gilić zagovara upravo takvu teoriju istinitosti kada tvrdi da se istinitost tvrdnji dokumentarnih filmova provjeravaju u odnosu na stvarni, tj. izvanfilmski svijet. Također, nije jasno ni kako točno svrstati fiktionalne igrane filmove koji su čvrsto bazirani na stvarnim događajima. Peto, na osnovi spomenutog određenja dokumentarnog filma nejasno je postoji li razlika između zapisa nekog događaja, primjerice debate *Postoji li Bog? (Does God Exist?, 2009)* između Christophera Hitchensa i Williama Lane Craiga, i dokumentarnog filma. Time ne želim reći da spomenuta debata ili neke druge slične nisu dokumentarni filmovi. Dapače, s obzirom da su često ne samo prošle montažni proces te sadržavaju signale poput najavne i odjavne špice, već se i prodaju na fizičkim medijima, moglo bi ih se svrstati u debatne dokumentarne filmove. Međutim, problem s onako formuliranim Gilićevim određenjem dokumentarnog filma je što ne pruža kriterije razlikovanja između dokumentarnog filma i pukog zapisa izvanjskog svijeta, pa bi i primjerice amaterska, kućna snimka privatne rođendanske proslave mogla biti svrstana u dokumentarni film.

Sličan, ali nešto drugačiji i konceptualno stroži pokušaj definicije dokumentarnog filma ponudio je Currie koji smatra da je dokumentarni film nužno „trag“ (*trace*) stvari jer uključuje filmske metode snimanja koje proizvode tragove. Za razliku od umjetničke slike koja je „svjedočanstvo“ (*testimony*) svoga predmeta, fotografija i filmske slike su tragovi stvari iz stvarnosti neovisni o subjektivnim vjerovanjima. Budući da i igrani filmovi često sadrže tragove objekata, događaja i bića iz stvarnosti, Currie uvodi razliku u načinu reprezentiranja filmskih slika u igranom i dokumentarnom filmu. Dokumentarni filmovi, iako često posjeduju neku priču, reprezentiraju stvari kojih su trag, a igrani, fiktionalni filmovi imaju mogućnost uz reprezentaciju stvari kojih su tragovi i reprezentaciju stvari koje su dio nekog narativnog sadržaja.¹⁴⁷ Currie tu razliku izražava i nešto drugačijim riječima: „... u

¹⁴⁷ Currie, Gregory, „Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs“, str. 142-146.

dokumentarcu značenje prelazi sa slike na priču [*narrative*], a u nedokumentarcu značenje ide u drugom smjeru.“¹⁴⁸

Prema Currieju je, dakle, idealni tip dokumentarnog filma onaj čije filmske slike reprezentiraju samo ono čega su vizualni tragovi, podržavajući tako filmsku priču.¹⁴⁹ U stvarnosti dokumentarni filmovi odstupaju od idealnog tipa jer nerijetko sadrže „nečiste“, tj. nedokumentarne ili „krivotvorene“ dijelove. Ti dijelovi mogu biti dijelovi igranih filmova koji se nalaze u funkciji citata, animirani i odglumljeni dijelovi rekonstruiranih događaja ili jednostavno dijelovi istovremeno sastavljeni od dokumentarnih i nedokumentarnih materijala.

Ogledni primjer jednog takvog „nečistog“ dokumentarnog filma kojemu rod zapravo nije jednostavno odrediti jer je na granici igranog i dokumentarnog, koncertni je film slavnog engleskog rock benda Led Zeppelin *Pjesma ostaje ista* (*The Song Remains the Same*, 1976). Snimljen za široko platno filmskom tehnikom, film je sastavljen od kombinacije snimaka s tri koncerta u Madison Square Gardenu u New Yorku, intervjua i snimaka iza pozornice te prožet fikcionalnim dijelovima poznatih kao „fantastične sekvence“ u kojima je svaki član benda, uključujući producenta Petera Granta i menadžera turneje Richarda Colea, dobio priliku snimiti vlastite kadrove izmaštane priče koja otkriva nešto od njihove osobnosti.¹⁵⁰ Osim toga, zbog nezadovoljstva prvom verzijom filma redatelja Joea Massota, na prijedlog novoangažiranog redatelja Petera Cliftona događaj je ponovno scenski rekonstruiran, priređen i snimljen u filmskom studiju Shepperton Studios. Dijelovi te nove, priređene snimke u konačnoj su verziji montažnim postupcima kombinirani s izvornim snimkama koncerta.

S obzirom na probleme s definicijom dokumentarnog filma moglo bi se slično Henriku Juelu zauzeti skeptički stav u pogledu esencijalne definicije te zagovarati nešto poput Wittgensteinovih „familijarnih sličnosti“. Juel predlaže listu kriterija od kojih ni jedan nije nužan i zajednički svim dokumentarcima, ali koje treba uzeti u obzir pri prosudbi je li razmatrani film dokumentarni film kao što doktor provjerava simptome bolesti.¹⁵¹ Njegova nesustavna lista sastoji se od različitih kriterija kao što su opservacijski, reflektivni, poetski pripovjedački način, obveza prema istinitosti, autorova intencija, način izlaganja, tema,

¹⁴⁸ Isto, str. 151.

¹⁴⁹ Isto, str. 147.

¹⁵⁰ Wall, Mick, *Kada su divovi hodali Zemljom: Led Zeppelin biografija*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2009, str. 309-312.

¹⁵¹ Juel, Henrik, „Defining Documentary Film“, p.o.v. *A Danish Journal of Film Studies*, No. 22, December 2006, str. 10, < <http://pov.imv.au.dk/pdf/pov22.pdf> > (4. 3. 2013).

sadržaj, ciljana publika, komunikativna funkcija, stil, forma i drugi.¹⁵² Problem s ovakvim Juelovim pristupom je što smatra da bi film trebao zadovoljiti većinu kriterija s liste da bi se mogao kategorizirati kao dokumentarni, ali ne zna reći koliko i koje točno.

Umjesto teorijski nejasne kategorije dokumentarnog filma i Curriejevog koncepta „filma pretpostavljenog traga“ (*film of the presumptive trace*), Carroll predlaže potpuno novi koncept šire ekstenzije, „film pretpostavljene tvrdnje“ (*film of presumptive assertion*).¹⁵³ „Film pretpostavljene tvrdnje“ ne može se definirati tek kao nefikcionalni film jer je zapravo riječ o potkategoriji nefikcionalnog filma koja isključuje nefikcionalne eksperimentalne filmove. Budući da očita unutarnja svojstva djela poput stila ne mogu biti od pomoći pri određenju razlike između fikcionalnosti i nefikcionalnosti, do određenja nefikcionalnosti (*non-fiction*) Carroll je došao negacijom fikcionalnosti koja uključuje prepoznatu autorovu intenciju da se zamisli određeni propozicijski sadržaj priče bez vjerovanja koje bi upućivalo na to da je riječ o tvrdnji.¹⁵⁴ Takvu vrstu imaginacije koja ne uključuje vjerovanje i tvrdnju naziva „pretpostavljajućom imaginacijom“ (*suppositional imagination*). Dakle, polazeći od „intencijsko-reakcijskog modela komunikacije“ (*intention-response model of communication*) konstruira teoriju u kojoj je od ključne važnosti relacijsko svojstvo autorove intencije da se zauzme fikcijski ili nefikcijski stav prema poslanim znakovima.

Nakon što je odredio nefikcionalnost kao negaciju fikcionalnosti, Carroll određuje „film pretpostavljene tvrdnje“:

„ x je film pretpostavljene tvrdnje ako i samo ako filmaš s predstavlja x publici a s intencijom (1) da a prepozna da je s namjeravao da x znači p (neki propozicijski sadržaj), (2) da a prepozna da s namjerava da uzmu u obzir p kao tvrđenu misao [*asserted thought*] (ili kao skup tvrđenih misli), (3) da a uzme u obzir p kao tvrđenu misao i (4) da je 2 razlog za 3.“¹⁵⁵

Ova definicija „filma pretpostavljene tvrdnje“ zapravo određuje takav film kao inteligentni dizajn autora koji ima intenciju da gledatelji prepoznaju tu intenciju i ne zamišljaju propozicijski sadržaj filma kao u slučaju fikcije, već da prepoznaju asertorični

¹⁵² Isto, str. 11-14.

¹⁵³ Carroll, Noël, „Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis“, str. 154.

¹⁵⁴ Isto, str. 161.

¹⁵⁵ Isto, str. 163.

karakter propozicijskog sadržaja te shvate značenja koja film prenosi. Carroll uočava da su takvi filmovi obvezani zahtjevima objektivnosti, jer su dizajnirani tako da od gledatelja zahtijevaju asertorični stav prema propozicijskim sadržajem filma koji je podložan provjeri istinitosti, koherentnosti i utemeljenosti u dokaznoj građi.¹⁵⁶

Uzeti u obzir objektivnost i privrženost istini od presudne je važnosti u prosudbi „filmova pretpostavljene tvrdnje“, pa svaki namjerni ili slučajni neuspjeh takvih filmova u zadovoljavanju navedenih zahtjeva povlači za sobom veliku vjerojatnost da će film biti kritički negativno ocijenjen. Primjerice dokumentarni film *Izbačen: Inteligencija nije dozvoljena* (*Expelled: No Intelligence Allowed*, 2008), o navodnoj diskriminaciji zagovaratelja inteligentnog dizajna i kritičara evolucije unutar akademske zajednice, iako prihvaćen unutar konzervativnih kršćanskih krugova, većinom je snažno kritiziran od strane kritičara zbog nepoštenosti te neiskrenog i propagandnog sadržaja usmjerenog protiv znanosti.¹⁵⁷

S druge strane, igrani filmovi kao fiktionalna djela u pravilu nisu primorani voditi računa o načelu objektivnosti, iako mogu sadržavati stvarne dokumentarne dijelove kao u biografskoj drami *Američki san* (*American Splendor*, 2003) o piscu stripova Harveyju Pekar u kojima se on sam pojavljuje i komentira. Mogući izuzetak su povijesni igrani filmovi, filmovi utemeljeni na nekom stvarnom događaju i znanstveno-fantastični filmovi čija je jedna od žanrovskih svojstvenosti težnja prema poštivanju prirodnih zakona i znanstvena utemeljenost. Tako je poznati astrofizičar Neil deGrasse Tyson, nakon prvotne neformalne kritike na društvenoj mreži Twitter filma *Gravitacija* (*Gravity*, 2013) u kojemu je uočio neke činjenične pogreške, rekao da je kompliment filmu ako zasluži kritiku sa znanstvenog stajališta.¹⁵⁸ Općenito gledano, igrani filmovi mogu biti inspirirani događajima iz stvarnosti, ponekad i u velikoj mjeri, ali ne moraju se nužno čvrsto pridržavati stvarnog događaja. Činjenica da je noćno nebo u sceni kada ga Rose promatra na splavu pri kraju filma *Titanic*

¹⁵⁶ Isto, str. 168.

¹⁵⁷ Na internetskoj stranici Metacritic film je trenutno ocijenjen s općenito nepovoljnom ocjenom 20 od 100. Na internetskoj stranici Rotten Tomatoes 89% kritičara negativno je ocijenilo film a trenutni je konsenzus da je riječ o filmu prerusenom u formu dokumentarca „prepunog patronizirajućih, siromašno strukturiranih argumenata“ <http://www.rottentomatoes.com/m/expelled_no_intelligence_allowed/> (5. 3. 2013.). Vidi detaljnu kritiku tvrdnji ovog antiznanstvenog propagandnog djela na internetskom portalu Expelled Exposed. *Expelled Exposed: Why Expelled Flunks*, National Center for Science Education, <<http://www.expelledexposed.com/>> (29. 3. 2014.).

¹⁵⁸ Souppouris, Aeron, „Neil deGrasse Tyson says his criticism of 'Gravity' are a compliment to its quality“, *The Verge*, October 2013, <<http://www.theverge.com/2013/10/10/4823078/neil-degrasse-tyson-gravity-movie-high-quality>> (14. 10. 2013.).

(1997) neautentično, tj. krivotvorina koja se činjenično ne podudara s noćnim nebom kakvo se moglo doista vidjeti 15. travnja 1912. godine, nimalo ne narušava vrijednost filma kao fikcionalnog djela. Ipak, nakon kritike deGrassea Tysona, James Cameron je u 3D reizdanju *Titanica* iz 2012. godine ispravio tu „pogrešku“ zamijenivši neautentično noćno nebo s ispravnim, autentičnim obrascem zvijezda. Međutim, iako je s jedne strane smanjio broj činjeničnih pogrešaka, čini se da time nije ni u čemu značajnoma utjecao na estetičku, narativnu ili humanističku vrijednosti filma. Razlog tome je što, kao što tvrdi Carroll, igrani film poziva gledatelja da zamisli sadržaj priče koja je fikcionalna bez da nužno vjeruje u objektivnu istinitost propozicijskog sadržaja i prizora filma. Istinitost tvrdnji u fikcionalnom svijetu igranog filma određuje se u odnosu na druge tvrdnje unutar tako zamišljenog svijeta. Nikica Gilić je kao i drugi filmski teoretičari uočio da je kriterij fikcionalnosti od ključne važnosti u određenju igranog filma. Takav film prema Giliću posjeduje vlastiti zatvoreni koherentni svijet, sličan ali opet neovisan i odvojen „referencijalnim zidom“ od stvarnog svijeta.¹⁵⁹ Doduše, čini se da je Gilić ipak prestrog pri nekvalificiranom dizanju „referencijalnog zida“ prema stvarnosti u igranim filmovima, jer takvi filmovi ne samo da mogu referirati na stvarnost neizravno, metaforički ili implicitno, već mogu posjedovati eksplicitne reference prema stvarnim događajima ili drugim filmovima. Isto tako, valja napomenuti da filmovi koji su čvrsto utemeljeni u stvarnim događajima i iza kojih stoji jasna autorova intencija izravne referencije, rekonstrukcije i kritičke prosudbe događaja u formi igranog, fikcionalnog filma, mogu biti prosuđivani i na osnovi kriterija objektivnosti i privrženosti istini. Pri tome treba posebno obratiti pozornost na intenciju autora jer neki igrani filmovi, poput *Nemilosrdnih gadova* (*Inglourious Basterds*, 2009) Quentina Tarantina, namjerno izobličuju i mijenjaju povijesne događaje radi neke zabavne ili umjetničke svrhe.

Tipični bi se eksperimentalni film mogao odrediti *via negationis* kao nefikcionalni film nekoherentnog filmskog svijeta minimalne ili nepostojeće priče. Zbog raznovrsnosti eksperimentalnog filma povezane s inherentnom buntovnom slobodom stvaralaštva i antikonformizmom teško je izdvojiti neko zajedničko svojstvo. Slično refleksivnosti *Brillo kutija* (*Brillo Boxes*, 1964) Andyja Warhola, koje prema Dantou rješavaju problem definicije umjetnosti, mnogi su eksperimentalni filmovi refleksivni ili „samosvjesni“ na način da poput *Bljeskanja* (*The Flicker*, 1965), *Empire* (1964) ili filmova Hollisa Framptona problematiziraju pojam, granice i mogućnosti filma razmatranjem, primjerice, elemenata oblikovanja ili nekih

¹⁵⁹ Gilić, Nikica, *Filmske vrste i rodovi*, str. 23.

drugih filmskih svojstava.¹⁶⁰ Thomas Wartenberg preuzima terminologiju teoretičara avangardnog filma P. Adamsa Sitneya nazivajući takve filmove „strukturalnim avangardnim“ filmovima koji su zbog svoje nerazumljivosti, odsustva oblikovanih likova i razvijene koherentne priče te usmjerenosti na formu, „čimbenike razlike“ ili strukturu, namijenjeni prvenstveno uskom krugu obrazovane intelektualne elite spremne na misaone izazove.

Nešto su drugačiji tip eksperimentalnog filma apstraktni filmovi jer su najčešće fokusirani oko formalnih svojstava slike poput boja, oblika, pokreta i ritmičkih izmjena. Takve filmove koji nisu nužno lišeni prepoznatljivih objekata stvarao je, primjerice, Stan Brakhage, poznat po tehnici slikanja izravno na vrpca i grebanja njezine površine. Time je stvarao izražajne filmove zadivljujuće ljepote i poetičnosti, često minimalnog ali prisutnog značenja. David Bordwell i Kristin Thompson tvrde da su apstraktni filmovi često poput glazbe organizirani na osnovi „teme i varijacija“ a u slučaju pažljivo organiziranih filmova kao *Print Generation* (1972) J. J. Murphyja posjeduju temeljno načelo izmjenjivanja filmskih slika.¹⁶¹ Također, tvrde da iako se nerijetko s nerazumijevanjem poimaju larpurlartistički, apstraktni eksperimentalni filmovi mogu posjedovati osvježujuću funkciju kada nam, primjerice, predočavaju formalna svojstva i uzorke objekata iz stvarnog života: „U govoru o apstraktnim filmovima mogli bismo ispraviti frazu ['umjetnost radi umjetnosti'] u 'umjetnost radi života' – jer takvi filmovi unapređuju naše živote isto toliko koliko i filmovi drugih formalnih tipova“.¹⁶²

2.5. Način postojanja filma

S vremenom kako se tehnologija razvijala tako je postajala sve upadljivija autonomnost filma u odnosu na specifični fizički medij. Ne samo da film poput književnosti nije nužno vezan za jedan tip fizičkog medija kao što su filmska vrpca ili Blu-ray, već uopće nije vezan niti za jednu jedinstvenu, singularnu, prostorno-vremenski ograničenu materijalnu podlogu. Za razliku od klasičnih umjetničkih formi kao što su primjerice skulptura i slikarstvo, film načelno može biti multipliciran u proizvoljan broj kopija bez da i jedna kopija

¹⁶⁰ Wartenberg, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, Routledge, London and New York, 2007, str. 117-118.

¹⁶¹ Bordwell, David i Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 2008, str. 357.

¹⁶² Isto, str. 358.

ima pravo na povlašten status originala. Dok je u modernom dobu tehničke reprodukcije glazba dobila svoj vrijedan fizički medij u obliku gramofonske ploče, koje se danas ako je riječ o raritetim izdanjima starih, kulturnih bendova ili prvim izdanjima značajnih bendova prodaju po znatno višoj cijeni od početne, zanimljivo je primijetiti da film nikada nije posjedovao jedan tip fizičkog medija ili video format koji bi imao takvu kolekcionarsku vrijednost. Bez obzira na to hoće li u budućnosti daljnjim razvojem tehnologije „streaminga“ digitalnih podataka fizički filmski medij biti stvar prošlosti te pri tome možda zadobiti kolekcionarsku vrijednost, za pretpostaviti je da će film unatoč tome najvjerojatnije opstati.

S jedne strane gledano film je, za razliku od umjetničkih slika koje imaju određeni vijek trajanja i s vremenom zahtijevaju restauraciju, zahvaljujući digitalnoj reprodukciji osigurao relativnu besmrtnost. Međutim, s druge strane, za razliku od o materiji nužno ovisnim umjetničkim slikama, budući da su primjerci filmova koje posjedujemo na nekom fizičkom mediju prvenstveno skupovi video i, u slučaju zvučnog filma, audio informacija, film postoji u punom smislu riječi tek kada se uz pomoć sustava za prikazivanje prikaže filmski zapis. Upotrijebimo li metafizički rječnik moglo bi se reći da je filmski zapis, neovisno o tome nalazi li se na nekom klasičnom fizičkom filmskom mediju ili u digitalnom obliku kao datoteka, tek potencija (*potentia*), predložak za ozbiljenje, a film, prikazan na osnovi toga zapisa putem sustava prikazivanja, aktualnost (*actualitas*), ostvareno postojanje.

S obzirom na to da film ne posjeduje jedinstvenu i neponovljivu fizičku strukturu, kao što to načelno posjeduju skulpture ili umjetničke slike¹⁶³, nameće se pitanje može li se uopće govoriti o autentičnosti filmskog djela? Ozbiljeni, tj. prikazani film postoji u načelu onoliko dugo koliko traje prikazivanje, ponekad istovremeno na više mjesta, a filmski se zapis može reproducirati u veliki broj primjeraka. Ima li u takvoj situaciji ikakvog smisla govoriti o originalnom i autentičnom djelu?

Walter Benjamin je u svom eseju „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit“ (*Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reprodukcije*) smatrao da je film lišen autentičnosti jer ne posjeduje „ovdje i sada umjetničkog djela – njegovo jedinstveno

¹⁶³ Logički je moguće zamisliti da se nekim slučajem, zahvaljujući, primjerice, naprednom mehaničkom procesu, umjetnička slika reproducira na takav način da je fizički, tj. materijalno gledano u potpunosti identična originalnom djelu. Međutim, takav bi se entitet trebalo prosuđivati na osnovi povijesno-teorijskog konteksta i intencija autora, te ga ovisno o tome klasificirati kao reprodukciju, zasebno umjetničko djelo ili krivotvorinu originalnog djela.

postojanje [*Dasein*] na mjestu gdje se nalazi“.¹⁶⁴ Procesom reprodukcije odvojen od konteksta tradicije, film ne posjeduje povijesnost u smislu promjene vlasnika i jedinstvene fizičke strukture. Zbog toga Benjamin govori o nestanku „aure“ i besmislenosti primjene pojma autentičnosti na djela „dizajnirana za reprodukciju“ jer je na osnovi predložka moguće napraviti mnoštvo njihovih kopija.¹⁶⁵

Jedno bi takvo ekstremno stajalište moglo biti da u filmskom stvaralaštvu uopće nema autentičnog originala, već samo mnoštvo kopija. Međutim, ne postoji zapravo pravi razlog zbog kojega bi se autentičnost ograničila samo na singularno, neponovljivo materijalno djelo. Naime, autentičnost djela u nominalnom smislu vezana je uz autora djela, pa za svako djelo za koje kažemo da je autentično ustvari mislimo da je djelo koje potječe od originalnog autora ili više autora te je u skladu s njegovom ili njihovom intencijom.¹⁶⁶ Benjamin je svoj tekst „Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reprodukcije“ napisao u četiri verzije i sve četiri su autentične jer ih je on napisao. Vincent Van Gogh naslikao je serije slika s temom suncokreta i svaka je od tih slika autentična jer ju je Van Gogh naslikao. Zbog čega onda mnoštvo autoriziranih primjeraka filma ne bi bili svi autentični originali? Zadovoljavaju i kriterij autorove intencije i autorstva.

Ipak, radi jasnoće i preciznosti valjalo bi napraviti strože razlikovanje koje je promaklo Walteru Benjaminu i drugim teoretičarima, između autentičnih primjeraka filmskog zapisa (u digitalnom ili audio formatu, na DVD-u, Blu-rayu, filmskoj vrpici itd.) i autentičnog ozbiljenog, aktualiziranog filma na osnovi filmskog zapisa. Filmski zapis na fizičkom mediju autentični je original samo ako je autorizirana reprodukcija. Kopija originala filmskog zapisa kao u slučaju nelegalnih kopija (*ripova*) autentična je samo ako je u potpunosti audiovizualno identična autoriziranom originalu, iako sam zapis ne mora biti u istom formatu. Svaki prikaz filma autentičan je ukoliko je proizveden na osnovi reprodukcije filmskog zapisa koji je u uzročnoj relaciji i identičan s autoriziranom reprodukcijom. Prema tome, dok je filmski zapis

¹⁶⁴ Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, 40 Jahre edition Suhrkamp, 2003, str. 11.

¹⁶⁵ Isto, str. 17-18.

¹⁶⁶ Denis Dutton razlikuje nominalnu i ekspresivnu kategoriju autentičnosti. Dok se nominalna autentičnost tiče izvora nastanka, autorstva, autorovih intencija i društvenog konteksta u određenom povijesnom trenutku, te je načelno empirijski provjerljiva, ekspresivna se autentičnost tiče „istinskog izraza individualnih ili društvenih vrijednosti i vjerovanja“. U ovom kontekstu upotrebljavam prvo značenje autentičnosti, jer je prosudbu ekspresivne autentičnosti nemoguće poopćiti na filmski medij. Ako se želi propitati ekspresivna autentičnost filma, onda je to moguće napraviti na način da se počne od prosudbe svakog zasebnog filmskog djela. Dutton, Denis, „Authenticity in Art“, u Levinson, Jerrold (ur.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, New York, 2003, str. 259, 260, 267.

autentičan original samo ako je autoriziran, prikaz filma primjerice kod kuće ili u kinu može biti autentičan i ako ga gledamo na osnovi kopije autoriziranog filmskog zapisa, ali uz uvjet da je audiovizualni sadržaj u potpunosti identičan autoriziranom originalu. Razlog tome je što je prikaz filma u kauzalnoj vezi s autentičnim originalom preko jedne ili više autentičnih kopija.

Pojam autoriziranosti djela označava da je stvaratelj djela završio djelo kako ga je namjeravao i dopustio službenu objavu djela u javnosti. Primjerice, službeno digitalno izdanje filma *Prava romansa* (*True Romance*, 1993) autorizirao je redatelj Tony Scott i svako službeno izdanje vlasnika autorskih prava (koja redatelj ne mora nužno posjedovati) originalni je film. S druge strane, na internetu se pojavila prepravljena verzija filma pod nazivom *Prava romansa: Quentinova Tarantinova verzija* (*True Romance: The Quentin Tarantino Cut*, 2008) koju je napravio obožavatelj filma s intencijom da ga premontira prema originalnom Tarantinovu scenariju. Ključna je razlika u narativnom stilu. Dok je priča u Tarantinovu scenariju bila nelinearne strukture, Tony Scott je montirao film u konvencionalnom linearnom, kronološkom stilu. Iako je prepravljena verzija bliža originalnom scenariju, autor filma ju nije autorizirao i kao takva nije autentična.

Na kraju, iako očigledno, korisno je uočiti da reprodukcije prikazanog filma, poput kamerom snimljene projekcije u kinu, u pravilu nikada nisu autentične jer takve reprodukcije nisu uzrokovane niti autentičnim originalnim filmskim zapisom niti neautoriziranom kopijom koja je identična originalu i prema kojemu je u kauzalnoj relaciji.

Stoga je Michael Rush kada tvrdi da je „...umjetnost rođena iz braka umjetnosti i tehnologije vjerojatno najefemernija umjetnost od svih: umjetnost vremena“¹⁶⁷ u jednom smislu u pravu, a u drugom u krivu. Točno je da je prikazani film vrlo efemerne naravi, traje onoliko dugo koliko mu je vrijeme trajanja, ali je s druge strane razvojem digitalne tehnologije film kao filmski zapis zadobio načelnu besmrtnost jer koliko ga god prikazivali ili reproducirali ostaje trajno nepromijenjen.

¹⁶⁷ Rush, Michael, *New Media in Art*, str. 8.

3. FILM KAO MEDIJ MIŠLJENJA

3.1. Kratki povijesni pregled razvoja ideja o povezanosti filma, uma i procesa mišljenja

Ideja da bi umjetnost mogla biti samosvjesna, poput mentalnih procesa ili uma moderna je misao nastala na prosvjetiteljskim temeljima inauguracijom razuma i kritičkog mišljenja kao autonomnih instanci na putu prema istini. Prema Noëlu Carrollu umjetničko stvaralaštvo pri kraju 18. stoljeća doživljava teorijsku i praktičnu promjenu. Umjetnici prestaju biti zaokupljeni objektivnim svojstvima i pojavama vanjskog svijeta te usmjeravaju zanimanje na istraživanje subjektivnog iskustva, vlastitih nutarnjih stanja.¹⁶⁸ U 20. stoljeću, kada je zbog pojave fotografije i modernističkih umjetnička djela paradigma imitacijske teorije napuštena i zamijenjena teorijama izražavanja, u književnosti su se pojavila djela poput *Uliks (Ulysses, 1922)* Jamesa Joycea i *Krik i bijes (The Sound and the Fury, 1929)* Williama Faulknera u kojima se koristi tada nova narativna tehnika „struje svijesti“ s intencijom objektiviziranja procesa mišljenja zamišljenih likova u formi književnog teksta ne bi li ga se tako učinilo pristupačnijim čitatelju. Naravno, forme unutarnjeg monologa kao narativnog sredstva postojale su i prije, ali tek pojavom tehnike „struje misli“ zanimanje se usmjerilo na kontinuiranost toka misli koji nije uvijek posložen logički koherentno i strukturirano.

Nastojeći iznaći adekvatnu definiciju umjetnosti koja bi obuhvatila sva prošla i buduća umjetnička djela te objasniti kako to da su djela poput *Pisoara (Fountain, 1912)* Marcela Duchampa i *Briljo kutija* Andyja Warhola umjetnost za razliku od svojih nerazlučivih anologona (*counterparts*) iz svakodnevnog svijeta, Arthur Danto je hegelovski okarakterizirao stanje u modernoj umjetnosti 1960-ih godina kao „kraj umjetnosti“.¹⁶⁹ Pri tome umjetnost nije doslovno prestala postojati već je postala samosvjesna, refleksivna te se Danto pita nije li i samim time prešla u filozofiju. Uočavajući da su umjetnička djela „obojana“, tj. reflektiraju nešto od umjetnikova načina gledanja svijeta i razdoblja u kojemu je stvoreno, tvrdi da je

¹⁶⁸ Carroll, Noël, *Philosophy of Art: A contemporary introduction*, Routledge, London and New York, 1999, str. 59.

¹⁶⁹ Danto, Arthur C., *Nasilje nad ljepotom: estetika i pojam umjetnosti*, str. 27.

umjetničko djelo „nešto kao eksternalizacija umjetnikove svijesti, kao da u djelu možemo vidjeti njegov način viđenja, a ne samo ono što je vidio.“¹⁷⁰

Iako, dakle, postoje književna djela koja nastoje eksternalizirati proces mišljenja te avangardna djela za koja bi Danto rekao da su samosvjesna, mogućnost umjetnosti prije pojave filma da prikaže proces mišljenja ostaje u pravilu ograničena. Kada je u pitanju književnost, budući da proces mišljenja nije samo propozicijskog sadržaja već može uključivati sliku, dojam kretanja i zvuk, očiti je nedostatak književne umjetnosti ograničenost na jezično izražavanje. U tome smislu čini se da je scenarist Lem Dobbs bio u pravu kada je u audio komentaru filma Stevena Soderbergha *Osveta (The Limey, 1999)* tvrdio da je jedna od većih neistina u filmskom stvaralaštvu kada se tvrdi da film za razliku od romana ne može prikazati mišljenje (*thinking*).

S druge strane za avangardna djela poput *Brillo kutija* teško da se može argumentirano tvrditi da su doslovno samosvjesna. Samosvjesna su u metaforičkom smislu i to onda kada su usko povezana s interpretacijom koja ih uzdiže na razinu samosvijesti. Do izuma filma, proces mišljenja unutar „osobne svijesti“, koje je 1890. u knjizi *The Principles of Psychology* William James fenomenološki opisao metaforom „struje svijesti“ (*stream of consciousness*)¹⁷¹, ni jedna druga forma umjetnosti osim književnosti nije mogla adekvatno prikazati. Stoga je za pretpostaviti da je opažanje da film slikovitošću, montažnim prijelazima i iluzijom kretanja nalikuje ne samo stvarnosti već i mentalnim procesima unutar subjekta uma, poput slikovitog razmišljanja, maštanja i prisjećanja, navela već prve teoretičare filma iz ere nijemog filma na usporedbu filma i uma.

Hugo Münsterberg je smatrao da se film kao umjetnost razlikuje od stvarnosti, puke imitacije stvarnosti ili mehaničke reprodukcije kazališne predstave jer odabire iz svijeta sve što mu je potrebno i kreativno transformira svijet, tj. fotografski materijal, na jedinstven način¹⁷², a to čini elementima oblikovanja ili izražajnim sredstvima analogno racionalnim mentalnim procesima uma: „Igrokaz svjetla pokorava se zakonima uma, a ne onima vanjskog prostora“.¹⁷³ Kao što se primjerice um može mentalnim procesom pažnje (*attention*) selektivno usredotočiti na određeni dio stvarnosti tako film može putem krupnog plana (*close-*

¹⁷⁰ Danto, Arthur C., *Preobražaj svakidašnjeg*, str. 234.

¹⁷¹ James, William, *The Principles of Psychology*, Harvard University Press, Cambridge, MA i London, 1981, str. 219.

¹⁷² Münsterberg, Hugo, *The Photoplay: A Psychological Study*, str. 144.

¹⁷³ Isto, str. 97.

up) uvećano prikazati intencionalno izabrani određeni dio prizora. Sjetimo se krupnog plana na samom kraju *Do posljednjeg daha* (*À bout de souffle*, 1960) kada Patricia prelazeći vrhom palca preko usana namjerno imitira specifičnu gestu upravo preminulog buntovnog ljubavnika kao da se pita o značenju njegovih posljednjih riječi. Uz krupni plan, od važnijih elemenata oblikovanja Münsterberg još analizira *flashback*, *flash forward*, paralelnu montažu i *cut off* (rez ili prekid radnje na samom vrhuncu) kao elemente oblikovanja koji su analogni mentalnim procesima prisjećanja, očekivanja ili imaginacije te sugestije.¹⁷⁴ Ti su elementi oblikovanja zapravo objektivacije mentalnih procesa. Osim s ovim svjesnim, racionalnim mentalnim procesima, Münsterberg također pravi i analogiju s emocionalnim stanjima uma, čija prikazivanja u filmu smatra od bitne važnosti.¹⁷⁵

Iste godine kada je izašlo Münsterbergovo djelo *The Photoplay: A Psychological Study*, 1916. godine Francuz Emile Vuillermoz, najpoznatiji po glazbenim kritikama, rekao je za film da je „forma razvitka mišljenja“¹⁷⁶, a samo godinu kasnije ustvrdio da sličice na filmskoj vrpici funkcioniraju analogno moždanim stanicama.¹⁷⁷ Iako Daniel Frampton tvrdi da je Vuillermoz u filmskoj kritici francuskog filma *Deseta simfonija* (*La Dixième Symphonie*, 1918) sugerirao da je film istraživanje podsvjesnog¹⁷⁸, čini se da iz njegovih riječi to uopće ne proizlazi. Vuillermoz, učestalo koristeći glazbene metafore, piše konkretno o spomenutom filmu Abela Gancea koji je poput vrsnog kompozitora uspio stvoriti djelo koje ukazuje na neizmjeran potencijal nove umjetničke forme. U tome kontekstu, referirajući se na Ganceov film, tvrdi da je tu na djelu „istraživanje podsvjesnog“ te predviđa da bi jednoga dana netko mogao snimiti „glazbu duše“ i prikazati ju na ekranu putem „ritmičkih slika“.¹⁷⁹

Imajući na umu Vuillermozove nerazrađene, fragmentarne tvrdnje o filmu iznesene u različitim filmskim kritikama mogli bismo, uz naglašeni oprez, sažeto formulirati njegovo općenito stajalište o filmu: film je analogan umu jer kao što um ovisi o fizičkim procesima u mozgu, filmski um kauzalno ovisi o fizičkom procesu kretanja sličica na filmskoj vrpici te kao

¹⁷⁴ Isto, str. 87-111.

¹⁷⁵ Isto, str. 112.

¹⁷⁶ Vuillermoz, Emile, „Before the Screen“, u Abel, Richard (ur.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939, Volume I: 1907-1929*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1988, str. 131.

¹⁷⁷ Vuillermoz, Emile, „Before the Screen: *Les Frères corses*“, u Abel, Richard (ur.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939, Volume I: 1907-1929*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1988, str. 133.

¹⁷⁸ Frampton, Daniel, *Filmosophy*, Wallflower Press, London i New York, 2006, str. 19.

¹⁷⁹ Vuillermoz, Emile, „Before the Screen: *La Dixième Symphonie*“, u Abel, Richard (ur.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939, Volume I: 1907-1929*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1988, str. 170.

takav može prikazati svjesna, nesvjesna, podsvjesna, racionalna i iracionalna mentalna stanja. Vuillermoz ne koristi eksplicitno izraz „filmski um“, ali čini se da je impliciran analogijom između sličica na filmskoj vrpici i moždanih stanica.

Od analogije s umom i mentalnim procesima do poimanja filma kao procesa ili forme mišljenja nije dalek put. Prema njemačkom filozofu Thorstenu Botz-Bornsteinu, Sergej Ejzenštejn je prvi teoretičar filma koji je poimao film kao proces mišljenja.¹⁸⁰ Daniel Frampton navodi da je Ejzenštejn pod utjecajem romana *Uliks* čak s Jamesom Joyceom razmatrao mogućnost filmskog prikazivanja struje svijesti u potencijalnoj adaptaciji romana.¹⁸¹ Polazeći od dijalektičkog shvaćanja umjetnosti kao u osnovi dinamičkog sukoba između teze i antiteze koji se razrješava sintezom, tvrdio je da je montaža zajedno s kadrom osnovni element filma putem koje se izvodi ideja (ili pojam) suprotstavljanjem dvaju neovisnih kadrova.¹⁸² Uz klasični primjer metaforičke usporedbe kadrova brutalnog pokolja radnika od strane vojske s kadrovima klanja bika u Ejzenštejnovom filmu *Štrajk* (*Stachka*, 1925), proces stvaranja značenja „intelektualnom“ montažom (najviši od pet tipova montaže) nalazimo, primjerice, i na samom početku filma *Moja nezgodna seksualna pustolovina* (*My Awkward Sexual Adventure*, 2012), Seana Garrityja, gdje su kadrovi prizora mehaničkog i nezainteresiranog vođenja ljubavi suprotstavljeni kadrovima mehaničkih procesa poput printanja papira ili odbijanja metalnih kuglica na Newtonovom njihalu. U intelektualnoj montaži slika, kao vrsti razumnog zaključivanja, Ejzenštejn je vidio naznaku da je film moguće koncipirati i u cijelosti kao „misaoni proces“¹⁸³, a kasnije je tvrdio da je montažna forma „rekonstrukcija zakona procesa mišljenja“¹⁸⁴ te zapravo analogna procesu mišljenja.

Francuski redatelj i teoretičar filma Jean Epstein tvrdio je da je film „intelektualni robot“ ili „inteligentni stroj“ čije mišljenje nije puka „ponizna imitacija“ ljudskog kreativnog procesa mišljenja, već se odlikuje vlastitom originalnošću reprezentacije svijeta.¹⁸⁵ Za razliku od „ljudskog intelektualnog mehanizma“ ili uma, u „filmskom mehanizmu razumijevanja i

¹⁸⁰ Botz-Bornstein, Thorsten, „Philosophy of Film: Continental Perspectives“, *Internet Encyclopedia of Philosophy*, 2011, <<http://www.iep.utm.edu/filmcont/>>, (26. 4. 2013.).

¹⁸¹ Frampton, Daniel, *Filmosophy*, str. 54.

¹⁸² Eisenstein, Sergei Mikhailovich, „The Dramaturgy of Film Form (Dialectical Approach to Film Form)“, u Eisenstein, Sergei Mikhailovich, *Selected Works 1: Writings, 1922-34*, BFI, London, 1988, str. 161-164.

¹⁸³ Isto, str. 180.

¹⁸⁴ Eisenstein, Sergei Mikhailovich, „Help Yourself!“, u Eisenstein, Sergei Mikhailovich, *Selected Works 1: Writings, 1922-34*, BFI, London, 1988, str. 236.

¹⁸⁵ Epstein, Jean, „L'intelligence d'une machine“, u Keller, Sarah i Paul, Jason N. (ur.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012, str. 311-312, OAPEN, <<http://www.oapen.org/search?identifier=413034;keyword=jean%20epstein>> (26. 4. 2013.).

izražavanja“ kategorije prostora i vremena postoje neodvojivo kao prostor-vrijeme. Prema Epsteinu „misleći stroj“ demonstrira mogućnost reverzibilnosti vremena kao primjerice u filmu *Nepovratno (Irréversible, 2002)*, Gaspara Noéa, koji ekstremnom pričom o silovanju i osveti prikazanom obrnutim narativnim slijedom ukazuje na za sada u stvarnosti činjeničnu nepovratnost vremena i procesa. Koristeći se u kasnijoj filmskoj teoriji raširenom analogijom između filma i snova, film određuje i kao „stroj za snove“ jer kao i u snovima predmeti i detalji na filmu posjeduju promijenjeno značenje, simboličko značenje podložno tumačenju. Kao takav, film posjeduje sposobnost „izražavanja vrlo vjernih psiholoških istina“. ¹⁸⁶ Epstein je kasnije tvrdio da je film u svom temelju „organizirano sanjanje“ koje je za razliku od drugih formi umjetnosti najbliže pravim snovima. ¹⁸⁷ Nakon invencije zvučnog filma usredotočio se na razliku između slikovnog i verbalnog mišljenja, vizualnog i prirodnog jezika, naglašavajući veću brzinu i bogatstvo slikovnog mišljenja neopterećenog analizom, gramatikom i konstrukcijom. ¹⁸⁸

Thorsten Botz-Bornstein je u članku „The Movie as a Thinking Machine“ primijenio Epsteinov koncept „mislećeg stroja“ pri interpretaciji filma Christophera Nolana *Početak (Inception, 2010)*. Slično Epsteinu tvrdi da je film *Početak* „stroj za snove koji je u stanju misliti različite razine stvarnosti“. ¹⁸⁹ Za razliku od, primjerice, *Probuđenog života (Waking Life, 2001)*, Richarda Linklatera, koji se doima filozofski zanimljivijim i dubljim, „misleći stroj“ *Početak* stvara logički konzistentne svjetove snova: „U *Početku* Chris Nolan ne stilizira stvarnost u san. Umjesto toga dopušta da film misli san. Sredstva koja upotrebljava nisu stvar stila već filmskog mišljenja. *Slow motion* [usporeno kretanje], na primjer, nije znak sna već filmskog mišljenja u *slow motionu*.“ ¹⁹⁰

Odmah u predgovoru svoje knjige *Cinema 1: L'image-Mouvement (Film 1: slika-pokret)*, Gilles Deleuze tvrdi da je velike filmske „majstore“, koji umjesto pojmovima razmišljaju „slikama-pokretima“ i „slikama-vremenima“, moguće usporediti ne samo s

¹⁸⁶ Isto, str. 315.

¹⁸⁷ Epstein, Jean, „Visual Fabric“, u Keller, Sarah i Paul, Jason N. (ur.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012, str. 352, OAPEN, <<http://www.oapen.org/search?identifier=413034;keyword=jean%20epstein> > (26. 4. 2013.).

¹⁸⁸ Epstein, Jean, „Pure Cinema and Sound Film“, u Keller, Sarah i Paul, Jason N. (ur.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012, str. 357, OAPEN, <<http://www.oapen.org/search?identifier=413034;keyword=jean%20epstein> > (26. 4. 2013.).

¹⁸⁹ Botz-Bornstein, Thorsten, „The Movie as a Thinking Machine“, u Botz-Bornstein, Thorsten (ur.), *Inception and Philosophy: Ideas to Die For*, Open Court, Chicago, 2011, str. 203.

¹⁹⁰ Isto, str. 207.

umjetnicima već i s misliocima.¹⁹¹ Tako je hvalio Jean-Luca Godarda da je vjerojatno po prvi put primorao film na mišljenje te da bi bio sposoban snimiti Kantovo i Spinozino mišljenje.¹⁹² „Slika-pokret“ je slika kojoj je pokret inherentno, neodvojivo svojstvo. Naime, Deleuze se protivi određenju filma kao sukcesivnog nizanja slika kojemu je pridodan pokret jer su fenomenološki gledano slika i pokret dani istovremeno i neposredno u „slici-pokret“ ili „pokretnim odsječcima“.¹⁹³ „Slika pokret“ se dalje razvrstava na „sliku-percepciju“, „sliku-afekciju“ i „sliku-akciju“. „Sliku-percepciju“ je načelno moguće podijeliti na objektivnu i subjektivnu, što je slično Peterličevu razlikovanju objektivnog i subjektivnog kadra.¹⁹⁴ Za Deleuzea je kadar analogan svijesti (iako na istoj stranici nepažljivo poistovjećuje kadar i svijest) jer kao „posrednik između uokvirivanja skupa i montaže cjeline“¹⁹⁵ poput svijesti „dijeli trajanje na sama po sebi heterogena podtrajanja i ujedinjava ih u trajanje imanentno cjelini svemira“¹⁹⁶, a filmska je svijest kamera „čas ljudskih obilježja, čas nečovječna ili nadčovječna.“¹⁹⁷ Montaža je ljudska konstrukcija, tj. kompozicija „slika-pokreta“, ali, jednom kada je gotova, iz gledateljeve perspektive postaje „čisto viđenje neljudskoga oka“.¹⁹⁸ Film je tek dugim razvojem dosegnuo samosvijest u „slici-percepciji“ čiju subjektivnost (pogled kamere iz subjektivne perspektive aktera) i objektivnost (pogled kamere neovisan o akteru i događanjima u prizoru) nije lako razlučiti te samo razlikovanje postaje zapravo nebitno:

„...uhvaćeni smo u korelaciju između slike-percepcije i svijesti-kamere koja je transformira... I Pasolini analizira određeni broj stilističkih postupaka koji svjedoče o toj refleksivnoj svijesti ili o tom čisto filmskom *Cogitu*: 'opsesivno kadriranje' u kojemu kamera čeka da lik uđe u kadar, da nešto učini i kaže, zatim iziđe, dok ona nastavlja kadrirati prostor koji je opet postao prazan, 'prepuštajući ponovno sliku svojem čistom i apsolutnom značenju slike'...“¹⁹⁹

¹⁹¹ Deleuze, Gilles, *Film 1: slika-pokret*, Bijeli val, Zagreb, 2010, str. 5.

¹⁹² Narboni, Jean, „Kada je reč o imenima“, u Dos, Fransoa i Frodon, *Žil Delez i slike*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011, str. 28.

¹⁹³ Deleuze, Gilles, *Film 1: slika-pokret*, str. 8-9.

¹⁹⁴ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, str. 60-61.

¹⁹⁵ Deleuze, Gilles, *Film 1: slika-pokret*, str. 31.

¹⁹⁶ Isto, str. 32.

¹⁹⁷ Isto.

¹⁹⁸ Isto, str. 110.

¹⁹⁹ Isto, str. 102.

„Slika-afekcija“ je u osnovi slika za sebe, izvan prostora i vremena koja izražava neki afekt te je izjednačena s krupnim planom i u pravilu licem ili ekvivalentu lica.²⁰⁰ Primjerice, pri kraju *Isijavanja* (*The Shining*, 1980) Stanleyja Kubricka nalazi se krupni plan Jackovog podivljalog lica, doslovno odsječenog od ostatka tijela dvjema stranama upravo sjekirom razvaljenih vrata toaleta kroz koja proviruje izgovarajući poznate riječi „Evo Johnnyja!“. Ta „slika-afekcija“ izražava krajnju psihopatsku ludost i poremećeni nagon za ubijanjem. Za razliku od „slike-afekcije“, „slika-akcija“ je uvijek unutar nekog prostora i vremena a definirana je odnosom situacije i akcije. Deleuze nalazi veliki oblik „slike-akcije“ u djelovanjima i reakcijama lika na neku situaciju koja ga pritišće i potiče kako bi transformirao početnu situaciju u neku novu situaciju. Taj oblik označava formulom S-A-S' (situacija-akcija-situacija)²⁰¹, a nalazi ga u dokumentarnom filmu, psiho-socijalnom filmu, filmu noiru, kriminalističkom filmu, vesternu i povijesnom filmu. Drugi, „mali“ oblik „slike-akcije“ A-S-A'²⁰², koji polazi od akcije (radnje) prema situaciji koja vodi u novu akciju, pronalazi u komediji, burleski, kostimiranom i detektivskom filmu. Ovdje je moguće uočiti neke sličnosti Deleuzeova poimanjem odnosa situacije, lika i akcije s Hegelove tri odredbe ideala kao sadržaja umjetnosti.²⁰³ Naime, prema Hegelu ideal je prvo određen „općim stanjem svijeta“ koje je cjelokupni povijesni i društveni kontekst, zatim „situacijom“ koja „... pomoću sebi svojstvenih sukoba proizvodi 'diferencijaciju i napetost', sukobe i tenzije koje potiču radnju“²⁰⁴ te naposljetku „radnjom“ koja kao rezultat sukoba unutar situacije otkriva motive, uglavnom religiozne i moralne relevantnosti.

Deleuze je mišljenja da se nakon Drugog svjetskog rata i Alfreda Hitchcocka, koji je prema njemu pored braće Marx izumio „mentalnu sliku“ te tako dovršio kinematografiju, film kao „slika-akcija“ našao u krizi.²⁰⁵ Nekoliko je karakteristika omogućilo stvaranje nove slike: (1) situacija od sveobuhvatne postaje disperzivna, (2) veze između događaja, situacija i aktera su oslabljene; dominacija slučaja, (3) šetnja, besciljni pokreti, odlasci i dolasci umjesto akcije, (4) navala klišeja, (5) „prokazivanje zavjere“.²⁰⁶ Moglo bi se hegelovski reći da je tradicionalni film, bitno određen „senzorno-motoričkim“ vezama, došao do svoga kraja, iako se, kako će Deleuze reći, filmovi koji prate glavne oblike „slike-akcije“ S-A-S' i A-S-A' u

²⁰⁰ Isto, str. 118,129.

²⁰¹ Isto, str. 188.

²⁰² Isto, str. 211.

²⁰³ Treščec, Nives Delija, *Recepcija Hegelove teze o kraju umjetnosti*, str. 37-39.

²⁰⁴ Isto, str. 39.

²⁰⁵ Deleuze, Gilles, *Film 1: slika-pokret*, str. 259, 265-266.

²⁰⁶ Isto, str. 268-273.

budućnosti neće prestati proizvoditi i donositi novčanu korist. U velikom povijesnom spektaklu *Gladijator* (*Gladiator*, 2000) Ridleyja Scotta doznajemo nakon početne akcije da se Rim nalazi u situaciji korupcije te da ostarjeli Marko Aurelije želi povjeriti svoje povjerenje i imenovati za nasljednika generala Maksima (Maximusa) kako bi u konačnici vlast i moć vratio Senatu, a Rim postao ponovno republika. Nakon što imperatora Aurelija zbog ljubomore i neutažive želje za vlašću ubije njegov moralno izopačen sin Komod, a potom pobije i Maksimovu obitelj, Maksim završi kao rob i gladijator prisiljen na akciju kako bi promijenio situaciju. U konačnici, možemo vidjeti u filmu oblik klasične „slike-akcije“ A-S-A-S'. Dakle, iako su se „senzorno-motorički“ filmovi nastavili i dalje snimati, Deleuze je smatrao da je „duša“ filma krenula drugim putem: „Duša filma sve više zahtijeva misao“²⁰⁷, a kao takav film nije dovršen.

Gubitkom značaja „senzorno-motoričkih“ situacija „slike-akcije“ stvara se nova slika u kojoj situacija i nova slika postaju optičke i zvučne. Ta nova slika „slika-vrijeme“ prema Deleuzeu nastala je u filmovima talijanskog neorealizma gdje likovi postajući poput gledatelja promatraju i osluškuju situaciju iz koje akcija, tj. djelovanje ne proizlazi odmah.²⁰⁸ Pojavom modernog filma nakon Drugog svjetskog rata kida se ulančanost percepcije i akcije tipične za klasični hollywoodski film, a zbog opadanja važnosti razlikovanja subjektivnog i objektivnog dolazi do nejasnoća u razlučivanju stvarnog i imaginarnog, fizičkog i mentalnog prikazane situacije.²⁰⁹ „Slika-pokret“ i dalje ostaje prisutna kao jedna dimenzija slike koja se nadograđuje drugim dimenzijama slike poput „slike-vremena“, „mentalne slike“ i „čitljive slike“.²¹⁰

Polazeći od razmatranja Henrija Bergsona u djelu *Materija i pamćenje* o kognitivnoj sposobnosti „prepoznavanja“ kao automatskog (nesvjesno „senzorno-motoričko“ prepoznavanje koje polazi od percepcije prema pokretu i nazad na percepciju) i pažljivog prepoznavanja (svjesno usmjeravanje pažnje na predmet percepcije), Deleuze razlikuje „senzorno-motoričku“ sliku od čisto optičke i zvučne slike. Pri pažljivom razmatranju i percepciji nekog objekta ta nova optička i zvučna slika nije povezana s neposrednim djelovanjem ili akcijom već ulazi u međuodnos sa „slikom-uspomenom“ (ili drugim riječima aktualiziranom virtualnom „čistom uspomenom“), mislima ili snovima. Međuodnos između

²⁰⁷ Isto, str. 268.

²⁰⁸ Deleuze, Gilles, *Film 2: slika-vrijeme*, Bijeli val, Zagreb, 2012, str.5-7.

²⁰⁹ Isto, str. 13,15.

²¹⁰ Isto, str. 32-34.

aktualne optičke i zvučne slike te virtualne mentalne slike jest kružan tako da se aktualna slika nekog predmeta izmjenjuje s virtualnom u stalnom kruženju.²¹¹ Mentalnim procesom retrospekcije Deleuze objašnjava kružni odnos aktualne slike sa „slikama-uspomenama“ koje aktualiziraju virtualnu uspomenu²¹² na primjeru poetsko-realističnog filma *Dan se rađa* (*Le jour se lève*, 1939) Marcela Carnéa u kojemu se ubojica prisjeća događaja koji su prethodili ubojstvu. Sličan narativni stil nalazimo, primjerice, u američkoj drami *Trajna ponoć* (*Permanent Midnight*, 1998), gdje bivši heroinski ovisnik i scenarist televizijskih serija Jerry Stahl prepričava u motelskoj sobi svoja sjećanja ženi koju je tek upoznao i zbog koje je impulzivno napustio posao u restoranu brze hrane. Prepričavanje je izvedeno tehnikom *flashbacka* (retrospekcija) tako da se aktualne slike kružno izmjenjuju sa slikama-uspomenama koje sežu od dubokih slojeva prošlosti prema sadašnjosti, sve šire objašnjavajući sadašnju aktualnu Stahlovu situaciju. Ovakvom postupku retrospekcije kao „slike-uspomene“ u funkciji „objašnjenja, uzročnosti i linearnosti“²¹³ Deleuze suprotstavlja njegov antipod koji određuje kao retrospekciju u funkciji otkrivanja neprekidnog grananja vremena i kruženja ovisno o odlukama likova u filmu prekinute linearnosti. Pri tome paradigmatičke primjere nalazi u filmovima Josepha L. Mankiewicza²¹⁴.

Nadalje, polazeći od Bergsonova poimanja nesvjesnog mentalnog stanja sanjanja u kojemu se percepcije iz vanjskog svijeta ne dovode u odnos sa „slikama-uspomenama“, Deleuze „sliku-san“ određuje analogno stanju sanjanja, kao stanje u kojemu su percepcije iz vanjskog i unutarnjeg svijeta u „raspršenom“ stanju, a virtualne se mentalne slike aktualiziraju u drugoj virtualnoj slici koja se opet aktualizira u trećoj itd., tvoreći tako „niz anamorfoza“ a ne metaforu.²¹⁵ Prikaz takvih „slika-sna“ može biti s jedne strane takav da preobražava sliku i njezine elemente putem tehničkih sredstava oblikovanja čime se supstancijalno razlikuje od nemodificirane „slike-percepcije“ ili takav da su slika i njezini elementi u, kako Deleuze piše, „trezvenom“ stanju.²¹⁶ Primjere tako teoretski shvaćene „slike-sna“ uzima iz europske kinematografije: nadrealistički kratki film Renéa Claira *Međučin* (*Entr'acte*, 1924) i *Andaluzijski pas* (*Un chien andalou*, 1929) Luisa Buñuela u kojima svjedočimo nizu

²¹¹ Isto, str. 60-64.

²¹² Isto, str. 73. „Ali, slika-uspomena nije virtualna, ona za sebe aktualizira jednu virtualnost (koju Bergson naziva 'čistom uspomenu'). Zato nam slika-uspomena ne predaje prošlost, nego samo prikazuje bivšu sadašnjost koja je prošlost 'bila'. Slika-uspomena je aktualizirana slika ili slika na putu aktualizacije koja s aktualnom i sadašnjom/prisutnom slikom ne oblikuje kružnicu nerazlučivosti.“

²¹³ Isto, str. 66.

²¹⁴ Isto, str. 66-68.

²¹⁵ Isto, str. 77-78.

²¹⁶ Isto, str. 77.

transformacija sadržajno različitih slika.²¹⁷ Od „slike-sna“ razlikuje se još „slika-svijet“ koja odgovara stanjima sanjarenja i maštanja.

Za razliku od „slike-uspomene“, „slike-sna“ i „slike-svijeta“ koje ne tvore istinsku nerazlučivost aktualne i virtualne slike, u „slici-kristal“ spajaju se („kristaliziraju“) aktualna optička i virtualna slika u nerazlučivo jedinstvo („kristal“), tvoreći tako najmanje kruženje. Paradigmatski predmet putem kojega se može stvoriti „slika-kristal“ je zrcalo koje odražava aktualnu sliku stvarajući virtualnu koja opet promatraču postaje aktualna kao virtualna.²¹⁸ U „slici-kristal“, koja zapravo „otkriva izravnu sliku vrijeme, a ne neizravnu sliku vremena koje bi istjecalo iz pokreta“²¹⁹, aktualno je sadašnjost, a virtualno prošlost. Za Deleuza je prvi veliki film vremena, u kojemu paradoksalno supostoje slojevi virtualne prošlosti i aktualne sadašnjosti, *Gradanin Kane (Citizen Kane, 1941)* Orsona Wellesa. Nakon smrti bogataša i izdavača novina Charlesa Fostera Kanea, novinar Thompson pokušava doznati značenje posljednje Kaneove izgovorene riječi „Rosebud“ (ružin pupoljak) intervjuirajući njegove suradnike, prijatelje i drugu ženu. Nekronološko je izlaganje izvedeno posredstvom *flashbackova* tako da se stalno izmjenjuju aktualna sadašnjost i poniranja u slojeve virtualne prošlosti kako bi se aktualizirala „slika-uspomena“.²²⁰

Deleuze poput Ejzenštejna i Éliea Faurea smatra da klasični film, u čijoj je slici pokret postao automatski, uzrokuje mišljenje na način šoka („noošok“): „...kao da nam film želi poručiti: sa mnom, sa slikom-pokretom ne možete umaći šoku koji budi mislioca u vama.“²²¹ Stoga šok primorava na proces mišljenja. Međutim, u daljnjoj interpretaciji Ejzenštejnove teorije, Deleuze dolazi do zaključka da nije u pitanju jednosmjerno kretanje od slike prema mišljenju putem misaonog šoka jer se već u drugom trenutku događa kretanje od pojma prema afektu, mišljenja prema slici: „Radi se o tome da se intelektualnom procesu povrati njegova 'emocionalna punina' ili njegova 'strast'.“²²² U odnosu na svjesnu, apolonijску, jasnu i racionalnu misao o cjelini iz prvog trenutka, drugi trenutak stvara iracionalnu dionizijску „opijenost“ cjeline, a Deleuze ga također uspoređuje s „unutarnjim monologom“ koji uključuje figure poput metonimije i metafore odgovorne za afektivni šok.²²³ To složeno

²¹⁷ Isto, str. 78.

²¹⁸ Isto, str. 92-93.

²¹⁹ Isto, str. 128.

²²⁰ Isto, str. 130, 137-138.

²²¹ Isto, str. 206.

²²² Isto, str. 208.

²²³ Isto, str. 209.

kruženje između prvog i drugog kretanja što stvara „dijalektički automat“²²⁴ Ronald Bogue objašnjava na primjeru poznate dinamične i emotivno nabijene sekvence iz Ejzenštejnova filma *Staro i novo* (*Staroye i novoye*, 1929) u kojoj se izmjenjuju kadrovi istjecanja vrhnja iz separatora vrhnja, šikljanja vode iz fontane i ekstatičnih lica radnika.²²⁵ Dok u kretanju od slike prema mišljenju, misaoni šok izazvan suprotstavljanjem kadrova istjecanja vrhnja i šikljanja vode stvara novi pojam cjeline kao primjerice slavlje radnika zbog dobro obavljenog posla, u kretanju od nejasnog, neracionalnog, nesvjesnog mišljenja cjeline prema slici putem metafore stvara se afektivni šok, emotivni naboj.

Pored navedena dva odnosa između slike i mišljenja, Deleuze razlikuje i treći u kojemu su pojam i slika identični pa „koncept, kao takav, jest u slici, slika je, za sebe, u konceptu“.²²⁶ U pitanju je „senzorno-motorički odnos između svijeta i čovjeka, Prirode i misli“²²⁷, „misao-radnja“, što Bogue interpretira kao utjelovljenje kolektivne svijesti i „misao-radnje“ u slikama prirode²²⁸, a Deleuze nastoji objasniti primjerom iz Ejzenštejnova filma *Oklopnjača Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925) gdje svjedočimo metaforičkom prikazu „neravnodušne“ prirode u stanju žaljenja zajedno s ljudima.²²⁹

Međutim, u modernom filmu, čija slika prestaje biti „senzorno-motorička“ a veza između čovjeka i svijeta prekinuta te ostavljena vjerovanju²³⁰, napuštaju se figure poput metafore i metonimije²³¹; harmonično i uzročno-posljedično slaganje slika ustupa mjesto disharmoničnom slaganju, pojavljuju se „međuprostori“ između slika, ako se nešto prikazuje onda se prikazuje doslovno, a rez postaje uglavnom iracionalan.²³² Pozivajući se na Alexandra Astruca, Deleuze ide još i dalje pa tvrdi da „dubina polja... ima i mentalni učinak teorema, tijek filma pretvara u teorem, a ne u asocijaciju slika, postiže da misao bude imanentna slici“.²³³ Film Piera Paola Pasolinija *Teorem* (*Teorema*, 1968) interpretira kao „problematsku dedukciju“ pri čemu problem za razliku od teorema shvaća kao ono što „uvodi neki događaj izvana, odstranjivanje, dodavanje, presjek, a koji uspostavlja svoje vlastite

²²⁴ Isto, str. 212.

²²⁵ Bogue, Ronald, *Deleuze on Cinema*, Routledge, New York and London, 2003, str. 168-169.

²²⁶ Deleuze, Gilles, *Film 2: slika-vrijeme*, str. 212.

²²⁷ Isto, str. 215.

²²⁸ Bogue, Ronald, *Deleuze on Cinema*, str. 170.

²²⁹ Deleuze, Gilles, *Film 2: slika-vrijeme*, str. 213.

²³⁰ Isto, str. 226. „Moć modernog filma (kada on prestane biti loš) je u tome što nam može povratiti vjerovanje u svijet.“

²³¹ Isto, str. 229.

²³² Isto, str. 240-241.

²³³ Isto.

uvjete i određuje 'slučaj' ili slučajeve.“²³⁴ Bogatu građansku talijansku obitelj koju čine otac (vlasnik tvornice), njegova nezadovoljna žena, sin s homoseksualnim sklonostima, stidljiva kćerka te pobožna spremačica, iz nepoznatog razloga jednoga dana posjećuje neznanac u bijelom. Nakon što je sa svakim članom obitelji završio u intimnom odnosu, nesebično im darovavši nešto mentalno što im je do tada nedostajalo, misteriozni stranac napusti obitelj. Dakle, moglo bi se deleuzeovski reći da je Pasolini problem u *Teoremi* postavio dodavanjem nepoznatog elementa u jednadžbu s poznatim veličinama te nakon što su poznate vrijednosti promijenjene izuzeo nepoznati element. Postavlja se pitanje kako će odlazak neznanca utjecati na svakog člana obitelji i kako će svaki od njih razriješiti problem?

Pobožna se spremačica transformira u čudotvorku koja ima sposobnost liječenja i levitiranja, kćerka nesposobna razriješiti problem završava u mentalnom i fizičkom grču i nepokretnosti, supruga nakon naleta nimfomanskih iskustava traži rješenje problema u posjetu crkvi, sin nastoji pronaći rješenje problema u apstraktnom umjetničkom stvaranju i kreativnosti, a otac potpuno nag odlazi u pustinju gdje s njegovim egzistencijalnim krikom završava film. Iako je smatrao da film nije nužno razumjeti te je interpretaciju ostavio gledatelju, Pasolini je upozorio da nepoznati posjetitelj nije Krist, već da je u pitanju nadnaravno, transcendentno sveto biće.²³⁵ Suprotno Deleuzeovu mišljenju da je metafora nestala iz modernog filma, intimni odnos između stranca i članova obitelji koji samo sugerira eksplicitan seksualni odnos ali ga ne prikazuje, za Pasolinija je metafora bezuvjetne ljubavi i čin religioznog ili mističnog iskustva svetoga. U modernom, industrijskom, raščaranom i racionalnom društvu sveto je izgubilo značaj kakav je nekada imalo. Međutim, Pasolini je, iako ateist, zapravo romantičar koji čezne za beskonačnim, što se manifestira i u filmu u kojemu jedino služavka kao simbol seljaka iz predindustrijskog doba prepoznaje sveto (Boga) dok nitko od članova ne uspijeva na adekvatan i pozitivan način razriješiti problem: „To je 'pouka' filma – buržoazija je izgubila smisao za sveto, tako da ne mogu riješiti svoje živote na religiozan način.“²³⁶

Deleuze je smatrao da moderni film kada je uspješan i dobar vraća vjeru u svijet s kojim su, nakon gubitka važnosti „senzorno-motoričkih“ situacija, općenito pokidane veze:

²³⁴ Isot, str. 230.

²³⁵ Flatley, Guy, „Pier Paolo Pasolini: The Atheist Who Was Obsessed by God“, *New York Times*, 1969, Moviecrazed, <<http://www.moviecrazed.com/outpast/pasolini.html>> (22. 5. 2013.).

²³⁶ Isto.

“Moderna činjenica je da više ne vjerujemo u ovaj svijet.”²³⁷ Svijet je postao nesnosno i banalno mjesto, klišeiziran, pun stereotipa, prazan i sličan lošem filmu.²³⁸ Zbog toga je čovjek poput „duhovnog automata“ u novoj psihološkoj situaciji u kojoj se suočava s „nesnosnim“ i „nezamislivim“ bez mogućnosti djelovanja i mišljenja.²³⁹ Ostaje mu tek mogućnost vjerovanja u život na ovome svijetu. Pri tome se nameće pitanje kako film vraća to vjerovanje. U mišljenju Antonina Artauda, Deleuze nalazi predmet modernog filma: prikazivanje nemoći mišljenja, „nemogućnosti mišljenja u srcu misli“.²⁴⁰

Za utemeljitelja mentalnog ili intelektualnog modernog filma Deleuze je uzimao francuskog redatelja Alaina Resnaisa koji se i sam zanimao za proces mišljenja i psihološke mehanizme.²⁴¹ U odnosu na ono što naziva „film tijela“, tj. film koji uspostavlja vezu s mišljenjem prikazivanjem stavova i ponašanja tijela koji manifestiraju mentalna stanja poput umora ili čekanja²⁴², mentalni film („intelektualni film mozga“) „daje mozak“: „Film tako ne zabilježava filmski proces bez da projicira moždani proces. Mozak koji treperi, iznova povezuje ili stvara sponu, takva je priroda filma“.²⁴³ Primjerice, u filmu Stanleyja Kubricka *2001: Odiseja u svemiru* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) Deleuze poima svijet kao identičan mozgu, a putovanje zapravo kao istraživanje mozga.²⁴⁴

Deleuze je u intervjuu za francuski filmski časopis *Cahiers du cinéma* rekao da ga je u vrijeme kada je bio student filozofije iznenadila spoznaja da film pored prikazivanja ponašanja posjeduje sposobnost prikazivanja duhovnog života u smislu „kretanja uma“. Prema njegovom je mišljenju ekran mozak, a film ne prestaje u „kopiranju moždanih krugova“, tako da ekran može biti inteligentan i kreativan mozak, ali i potpuna suprotnost od toga.²⁴⁵

U svom „manifestu za radikalno novi način razumijevanja filma“, Daniel Frampton predlaže neologizam „filmozofija“ (*filmosophy*) koji bi obuhvaćao proučavanje filma kao

²³⁷ Deleuze, Gilles, *Film 2: slika-vrijeme*, str. 226.

²³⁸ Bogue, Ronald, *Deleuze on Cinema*, str. 170-171.

²³⁹ Deleuze, Gilles, *Film 2: slika-vrijeme*, str. 223.

²⁴⁰ Isto, str. 218-219.

²⁴¹ Isto, str. 269, 276.

²⁴² Isto, str. 249.

²⁴³ Isto, str. 284.

²⁴⁴ Isto, str. 271.

²⁴⁵ Guirgis, Marie Therese (prev.), „The Brain Is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze“, u Flaxman, Gregory (ur.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and Philosophy of Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000., str. 366. [Intervju je prvotno izdan u časopisu *Cahiers du cinéma*. Nastao je u razgovoru s P. Bonitzerom, J. Narbonijem, A. Bergalom, M. Chevreom i S. Toubianom, a sam ga je Deleuze naknadno uredio.]

mišljenja i „organske inteligencije“.²⁴⁶ Moglo bi se reći da je čitava teorija filmozofije pokušaj iznalaženja konceptualnog okvira koji bi, prema njemu, nadomjestio dosadnu hladnoću i racionalnost tehničkih pojmova kognitivističkih, analitičkih teorija po kojima su poznati David Bordwell i Noël Carroll.²⁴⁷ Pri tome ne želi reći da je analitička teorija krajnje beskorisna ili nekoherentna, već samo to da tehnicistička analiza stila i izlaganja te fokusiranost na racionalnu interpretaciju filma, pretvarajući tako film u probleme ili zagonetke za odgonetavanje, ne bacaju svjetlo na iskustvo, tj. doživljaj filma i zanemaruju klasične estetske osjećaje uzvišenog i ljepote. Općenito rečeno, tehnicistička ili mehanicistička objašnjenja i opisi stoje poput prepreka poetskom i cjelovitom iskustvu filma. Svrhu svake filmske teorije vidi u „pomaganju da filmski gledatelj izravno *osjeti* filmske forme i akcije i stilove i značenja“²⁴⁸, a filmozofija, poimajući formu i sadržaj kao neodvojivo jedinstvo, tvori upravo jednu takvu teoriju. Polazeći od pretpostavke da je percepcija svijeta ovisna o iskustvu i pozadinskim znanjima koja su uglavnom spremljena u jezičnom obliku, tvrdi da se prihvaćanjem konceptualnog okvira filmozofije može ne samo pojačati i promijeniti doživljaj gledanja filma, već i utjecati na kreativnije kritičko interpretiranje i pisanje o filmu.²⁴⁹ Naravno, da bi sve ove odvažne pretpostavke bile nešto više od osobnog, subjektivnog mišljenja, Frampton bi ih trebao potkrijepiti empirijskim dokazima i istraživanjima.

Film je, prema Framptonu, ontološki različiti svijet od stvarnog svijeta u kojemu obitavamo. Posjeduje vlastiti filmski um, „filmum“ (*filmind*) koji inteligentno promišlja bića i stvari unutar vlastitog svijeta na način da ih ili stvara ili dizajnira i preobličava (*refiguring*) sam filmski svijet.²⁵⁰ Frampton se ograđuje od izravne analogije s ljudskim umom i mišljenjem jer smatra da filmski um posjeduje sposobnost specifično filmskog mišljenja koje je fenomenološki bitno drugačije od ljudskog mišljenja, ali tvrdi da postoji „funkcionalna analogija“ prema kojoj filmsko mišljenje posjeduje intencionalnost poput ljudskog mišljenja: „Filmsko mišljenje [*film-thinking*] ne nalikuje ni jednoj vrsti ljudske misli, nego možda funkcionalnoj kralježnici ljudskog mišljenja – čini se da je filmsko mišljenje kombinacija

²⁴⁶ Frampton, Daniel, *Filmosophy*, str. 6-7.

²⁴⁷ Isto, str. 105-106.

²⁴⁸ Isto; str. 109.

²⁴⁹ Isto, str. 170-171.

²⁵⁰ Isto, str. 7.

ideja, osjećaja i emocija.“²⁵¹ Za razliku od ljudskog uma, filmski um kao uvijek svjesno biće ne posjeduje podsvijesti.²⁵²

Anticipirajući probleme analogije s ljudskim umom Frampton naglašava da izravne analogije poput analogije filma s mentalnim stanjima, što svjesnim što nesvjesnim ili podsvjesnim, poimanja filma kao snimke mozga ili vizualnog prikaza sjećanja i mišljenja, posjeduju izvjesna ograničenja zbog svoga antropomornog karaktera. Tako, primjerice u odnosu na ljudsku percepciju, filmska percepcija posjeduje veću lepezu mogućnosti – može zumiranjem sužavati ili proširivati vidni kut, velikom brzinom izmjenjivati planove od detalja do totala, promatrati prizor iz različitih kutova koji su ljudskoj percepciji nedostupni u svakodnevnim situacijama, mijenjati svojstva slike objektivima, osvjetljenjem ili digitalnom obradom itd. Stoga zagovara „poetsko poimanje“ filmskog mišljenja kao zasebnog tipa mišljenja filmskog uma.²⁵³

Čini se da Framptonova filmozofija poima biće filma gotovo u panteističkom smislu. Film je kao svjesno, živo biće poput sveznajućeg Boga, inteligentni dizajner, tvorac vlastitog svijeta s čijim je totalitetom identičan iako nije nužno da je identičan sa svojim dijelovima i likovima: „...mi moramo razumjeti film kao proizlazeći iz samoga sebe. Film postaje tvorac svog vlastitog svijeta, ne s 'točke' gledišta, već iz područja bez mjesta [*no-place*], koje nam još uvijek daje neke stvari, a druge ne.“²⁵⁴ Kao takav, filmski svijet, koji je identičan filmskoj intenciji i zapravo tvori novi filmski um, doživljava svoj vlastiti svijet te bića i stvari u njemu koja intencionalno stvara na svoj vlastiti, osebujan način.²⁵⁵ Prema tome, „...filmum stvara sve što vidimo i čujemo u filmu, doziva sve to: ljude, građevine, ugođaje [*settings*]. Stvara, sklada, nastanjuje i kontrolira film-svijet... filmum u izvjesnom smislu postaje 'objektima' u svom vlastitom posebnom, jedinstvenom filmskom svijetu.“²⁵⁶ Pritajen ili vidljivo (glasno) prisutan, filmski um poput Velikog Brata ni u jednom trenutku ne prestaje promišljati i promatrati svijet, bića i objekte unutar samostalno stvorenog totalitarnog sustava. Pozivajući se na Deleuzea, modelira filmski um kao sveznajuće biće koje posjeduje znanje i mišljenje cjeline djela.²⁵⁷

²⁵¹ Isto.

²⁵² Isto, str. 203.

²⁵³ Isto, str. 23.

²⁵⁴ Isto, str. 38.

²⁵⁵ Isto, str. 40, 43.

²⁵⁶ Isto, str. 77.

²⁵⁷ Isto, str. 84.

Teorijski razvoj novog tipa neantropomornog mišljenja i novih tipova umova koje naziva „filmskim neoumovima“ (*film neominds*), Frampton nalazi u povijesti teorije filma. Od samosvjesnog i osobnog „filmskog oka“ Dzige Vertova, Epsteinova transsubjektivnog poimanja filmskog mišljenja koje nije ni objektivno ni subjektivno, preko kasnijeg Ejzenštejnova poimanja organsko-dijalektičkog procesa filmskog mišljenja koje osjeća bića i stvari unutar svoga svijeta, pa sve do Deleuzeova shvaćanja filma kao „psihološkog ili duhovnog automata“. Prema Framptonu, kulminacija se povijesti filma kao uma događa u onome što naziva „paraum“ (*paramind*). U pitanju je film koji je sposoban za „paramišljenje“ (*para-thoughtful film*). Ideju za to nalazi u Deleuzeovoj teoriji mišljenja modernog filma kao prikazivanja nesposobnosti mišljenja, prema kojoj je filmski um u stanju misliti više toga nego ljudsko mišljenje, pa i ono što je još nemišljeno [*unthought*].²⁵⁸

Iako tvrdi da je filmozofija praktični konceptualni konstrukt, a ne empirijski opis ili objašnjenje filma, Frampton ustrajava na tome da govor o specifičnom filmskom umu i mišljenju nije ni metaforički.²⁵⁹ Osim što je koristan za gledatelja, prema njemu, pojam filmskog uma otkriva nedostatke i ograničenosti „arhaične“ ideje pripovjedača i općenito teorija izlaganja (*narration*).²⁶⁰ Ako se djelovanja, vjerovanja i stvaranja filmskog svijeta pripisuju izravno filmskom umu, onda se čini da sugerira kako je filmsko biće na neki način slobodan agent koji slobodno promišlja, izabire, osjeća ili vjeruje. Tako piše da „filmozofija tvrdi da su filmum [*filmind*] i film-svijet [*film-world*] jedno te isto; film-svijet se ne uređuje neovisno o filmumu...Može biti da je film-mišljenje [*film-thinking*] zatvoreno, ali filmum je svjestan vanjskih događaja jer je dizajniran od strane stvarnih ljudi sa stvarnim željama i motivima.“²⁶¹ Međutim, ovo se čini kao jasan primjer pogrešnog zaključivanja jer nije dokazana tranzitivnost svojstva „svjesnosti“ vanjskoga svijeta. Nema nikakvog razloga zašto bi bilo nužno da dizajnerove namjere i želje impliciraju svjesnost filmskog uma vanjskog svijeta kao što nema ni razloga zašto bi dizajnerova samosvjesnost ili svjesnost vanjskog svijeta implicirala svjesnost dizajniranog filmskog uma.

Pomalo poput Rolandova Barthesova proglašavanja „smrti autora“ te slično predstavnicima formalističkog pokreta nova kritika (*New Criticism*), koji su između ostaloga isključivali autorovu intenciju pri analizi tekstova i poimali tekst kao autonoman, Frampton u

²⁵⁸ Isto, str. 49-70.

²⁵⁹ Isto, str. 73.

²⁶⁰ Isto, str. 113.

²⁶¹ Isto, str. 75.

teorijskoj eksplikaciji filmozofije odbacuje stvaratelje filma jer vjeruje da sprječavaju razumijevanje čistog filmskog mišljenja, „čiste poezije filma“ i načina na koji film neovisno o intencijama autora, kontekstu i tehničkoj ili mehaničkoj podlozi stvara značenja. A upravo je pojavom suvremenog filma i digitalne slike, prema njegovu mišljenju, iskazana potreba za takvim novim, praktičnim, poetskim jezikom filmozofije kojim bi se gledatelju olakšao doživljaj filma.²⁶²

Pored „osnovnog“ filmskog mišljenja zaslužnog za osnovni dizajn, strukturu priče (ako je film narativni), osnovne parametre (bira između crno-bijele i slike u boji, određuje stupanj zrnatosti i format filmske slike) te „formalnog“ filmskog mišljenja koje je kao formalna manifestacija filmske intencije i promišljanja (*re-thinking*) zaslužno za stil priče, redizajn putem daljnjih formalnih elementa oblikovanja poput dinamičnih stanja kamere, zumiranja, uokviravanja, kružne i kranske vožnje, krupnog plana i sl., filmozofija također razlikuje treći oblik filmskog mišljenja privremeno nazvano „fluidno“ filmsko mišljenje. Za razliku od običnog, tj. „realnog“, „fluidno“ filmsko mišljenje posjeduje sposobnost promišljanja bića i predmeta stvorenog filmskog svijeta na način da ih transformira, modificira, animira, izobličuje. Filmski um pomoću osnovnog, formalnog i „fluidnog“ mišljenja intencionalno odlučuje o osnovnom stavu prema svijetu na način da postavlja temeljne i stalne parametre poput omjera filmske slike i boje, stvara i promišlja objekte svoga stvaranja, posjeduje „reflektivnu volju“, propituje, kontemplira, preobličava, odlučuje o promjenama perspektive, kretanjima, fokusiranjima, bira koga ili što će prikazati u kojem trenutku, zna uzroke i učinke veza i djelovanja.²⁶³

Razrađujući i proširujući zadaće prvog, temeljnog ili osnovnog oblika mišljenja filmskog uma koji stilski određuje film, analizira, interpretira, prikazuje ono što želi i izabere „postajući izbornik, birač, aranžer“²⁶⁴, Frampton tvrdi da svaki film posjeduje vlastiti, jedinstveni filmski um koji je autonoman i slobodan u stvaranju vlastitog svijeta. Kao autonomno i slobodno biće, osnovno filmsko mišljenje filmskog uma sposobno je odabrati slike i zvukove koje će prikazati i mijenjati njihov poredak. Filmski um je i imanentno transsubjektivno biće te kao takvo nije ni subjektivno ni objektivno (može izmjenjivati subjektivne i objektivne kadrove ovisno o intenciji) te nema jedinstvenu, fiksiranu točku

²⁶² Isto, str. 75-76.

²⁶³ Isto, str. 76-80.

²⁶⁴ Isto, str. 83.

gledišta jer „filmum namjerava [*intends*] s ne-mjesta ili područja perspektive“²⁶⁵ (može preuzeti bilo koju ulogu poput onu naratora, lika ili samog sebe). Dok u realističnim scenama i dramatskim situacijama zamjećujemo rad „formalnog mišljenja“ manifestiranog putem formalnih elemenata oblikovanja, u žanrovima igranog filma poput filma strave, bajke ili fantastike najčešće imamo priliku svjedočiti aktivnoj djelatnosti „fluidnog“ filmskog mišljenja koje je shvaćeno kao udahnjivanje novog života i mijenjanje, izobličavanje, transformiranje prepoznatljivog filmskog svijeta prema volji i imaginaciji filmskog uma.

Pozivajući se na Ejzenštejna i u prvom redu Deleuzea, Frampton razlikuje dva aspekta filmskog mišljenja, izravni i neizravni. Pod neizravnim aspektom filmskog mišljenja, ili kako ga naziva „težom šoka“, podrazumijeva Ejzenštejnovu ideju da montaža kao dijalektičko sredstvo u prvom trenutku omogućava iskustvo „misaonog šoka“ tako da se suprotstavljanjem dvaju kadrova u mišljenju stvara novi, treći pojam, a u drugom se trenutku mišljenje s novom misli vraća na sliku, da bi potom nova slika izazvala novi šok itd.²⁶⁶ Kao što smo ranije vidjeli, ovaj aspekt filmskog mišljenja Deleuze je nalazio uglavnom u klasičnoj „slici-akciji“ nadopunivši ga trećim trenutkom u kojemu su slika i pojam identični. Pod izravnim aspektom filmskog mišljenja ili „težom akcije/imanencije“ Frampton misli novu vrstu mišljenja koje više nije vezano uz izazivanje ili provociranje šoka, već samostalno s vlastitim formama promišlja intencionalno zamišljeni prostorno-vremenski filmski svijet. Pojam filmskog mišljenja uključuje pored procesa promišljanja također i osjećanje. Kada kreativno promišlja mehanizam filmskog uma slobodno izabire između beskonačnih mogućnosti, vjeruje u bića i događaje unutar svijeta te prosuđuje objekte prema kojima mu je usmjerena pažnja.²⁶⁷ Međutim, Frampton nam govori da osim intelektualnog karaktera (filozofskog, radoznalog, racionalnog) filmsko mišljenje „postmetafizičkog, postfenomenološkog, transsubjektivnog“ filmskog uma može biti primjerice zabavno, osjećajno i komično, što najčešće i doista jest.

Frampton svakako želi izbjeći usporedbu čina filmskog mišljenja i ljudskog mišljenja jer ga promatra kao posebnu vrstu „postmetafizičkog“ mišljenja. Ono se na neki način događa izvan mišljenja našeg uma, osjeća se i nejasne je strukture i značenja.²⁶⁸ Ipak, treba naglasiti da ne smatra poput Georgesa Duhamela da je ljudsko mišljenje u nemogućnosti mišljenja

²⁶⁵ Isto, str. 86.

²⁶⁶ Isto, str. 94.

²⁶⁷ Isto, str. 95-98.

²⁶⁸ Isto, str. 98.

jednom kada je izloženo utjecaju filmskih slika.²⁶⁹ Dapače, polazi od pretpostavke da gledateljevo aktivno filmsko mišljenje u spoju ili koliziji s ljudskim mišljenjem stvara „jedinstveni miks“, „treće“ mišljenje čije značenje ili izravno osjetimo tijekom iskustva gledanja ili svjesno interpretiramo.²⁷⁰ Frampton tvrdi da film zapravo uopće ne prikazuje ili čini vidljivim ljudsko mišljenje u prikazivanju nekog lika unutar prizora za kojega se čini da razmišlja. Film samo odaje dojam da lik misli, tj. posjeduje mentalna stanja, dok kao filmski um zapravo, primjerice, pruža „interpretaciju kako filmum osjeća da on ili ona misli“²⁷¹, „misli za njega“ ili „misli kao lik“ (subjektivni kadar), a gledatelj na osnovi prikazanog osjeća moguća značenja filmskog mišljenja.

Film osjeća događaje, radnju, emocije i misli likova kroz boje, osvjetljenja, sjene, zvukove (glazba, ambijentalni šumovi i zvukovi) i odsustvo zvukova, stvarajući i upućujući pri tome na značenja.²⁷² Svjesno usmjerava pažnju putem fokusa (izoštava izabrane elemente prizora, a druge ostavlja zamucene), usporava (pažljivo i detaljno promišlja prizore) te nešto rjeđe ubrzava slike (npr. nestrpljivo, užurbano) i vrijeme. Uokvirava (*framing*) promišljeno otkrivajući „položaj mišljenja“, a pod tim obuhvaća ono što bi se klasičnom filmskom terminologijom označilo pojmom plana (total, srednji plan, krupni plan, detalj) i kutove snimanja (gornji i donji rakurs, kosi kadar itd.). Poput većine filmskih teoretičara i Frampton priznaje veliki značaj i ljepotu krupnog plana (*close-up*): „Posebna misao visoke pažnje uvećava osjećaje i preobražava film u intimnu važnost“.²⁷³ U dinamičnom kretanju kamere (*moving of the frame*) također prepoznaje „kretanje (novog) mišljenja“²⁷⁴ koje naziva „pokret-mišljenje“ sposobno za „deskriptivno i znatiželjno mišljenje“. Aktivnost mišljenja filmskog uma i „imagističko zaključivanje“ manifestira se i u izmjenjivanju (*shifts*) kadrova koje poima kao „mišljenje prijelaza s jedne misli na drugu“²⁷⁵. Manje tehnički pojam promjene u filmozofiji ne uključuje samo razne tehničke pojmove montažnih prijelaza ili spona poput reza, zatamnjenja i odtamnjenja, pretapanja itd., nego funkcionira kao intencionalno mišljenje koje mijenja vrijeme i prostor, prelazi u stanja sanjanja, prisjećanja, halucinacija ili primjerice maštanja. Film ne prenosi tek značenja, osjećaje i mišljenje, on stvara značenja aktivno promišljajući, osjećajući, stvarajući, transformirajući i u konačnici postajući svoj svijet, bića i

²⁶⁹ Isto, str. 159.

²⁷⁰ Isto, str. 162-163, 167.

²⁷¹ Isto, str. 86.

²⁷² Isto, str. 116-138.

²⁷³ Isto, str. 127.

²⁷⁴ Isto, str. 130.

²⁷⁵ Isto, str. 132.

predmeti, „nastanjujući utjecaje i emocije i pojmove koje primamo u iskustvu redovnog gledanja filmova [*filmgoing*]“.²⁷⁶ Kao što smo ranije vidjeli čak određuje aktivnu narav filmskog uma kao autonomnu, slobodnu. Tako tvrdi da film nelinearne narativne strukture poput *Paklenog Šunda (Pulp Fiction, 1994)*, Quentina Tarantina, zna sve što će se dogoditi, cijelu priču od početka do kraja, a opet slobodno bira redosljed prikazivanja događaja.²⁷⁷ To je dosta blisko naratološkom pojmu „implicitnog autora“ koji se prema Giliću definira „...kao apstraktna tekstualna instancija koja nema vlastita (izlagačkoga) glasa, ali organizira cjelokupno izlaganje“.²⁷⁸

Osim toga, filmska narav je i moralna, što znači da filmski um nastupa kao vlastiti zakonodavac propisujući norme i granice.²⁷⁹ Moralnost filma se najčešće očituje u autocenzuri nasilnih i seksualnih sadržaja, pa nije rijetkost da se montažnim prijelazom elipse preskaču eksplicitne scene seksa, ubojstava i nasilja. S druge strane, povijest filma je i povijest transgresivnosti ili upornog nastojanja da se prijeđu granice dopuštenog prikazivanja na filmu. Tako, primjerice, s početkom 21. stoljeća svjedočimo pojavi vala „novog francuskog ekstremizma“ i oživljavanju američkog ekstremnog filma strave (*torture porn*). Filmovi poput *Rasturi me! (Baise-moi, 2000)*, *Hostel (Hostel, 2005)*, *Slagalice strave (Saw, 2004)* i mnogi drugi demonstriraju odsustvo moralnosti u voajerskom i šokantnom prikazivanju ekstremnih prizora oduzimanja ljudskog dostojanstva, realističnog seksa i seksualnog nasilja, a u slučajevima poput *Hostela* nehumanih mučenja i sadizma iz čiste zabave. Dakle, ako bismo poput Framptona prihvatili neobičnu ideju da je film kao filmski um inteligentni agent koji posjeduje slobodnu volju, našli bismo se u nezgodnoj i paradoksalnoj situaciji da smo primorani priznati duboku i intrinzičnu nemoralnost određenih filmova jer njihovim svijetom upravlja nemoralni, zao dizajner, iako film s klasičnog stajališta može imati sasvim suprotnu poruku. *Talentirani gospodin Ripley (The Talented Mr. Ripley, 1999)* ne bi bio tek psihološki triler o nadarenom psihopatu i trijumfu zla nad dobrom, *Američki psiho (American Psycho, 2000)* samo mračna, sadistička satira mizogonije te kritika neoliberalizma i konzumerizma, a *Vuk (Wolf, 1994)* tek eksplicitno nadnaravni horor ili implicitno kritika modernog korporacijskog svijeta u kojemu vrijedi čuvena izreka Thomasa

²⁷⁶ Isto, str. 131. Teško prevediva riječ „filmgoing“ zapravo označava redoviti odlazak u kino ili na film. Međutim, s obzirom na to da događaj odlaska u kino ili na film obuhvaća i različite radnje prije same projekcije te da Frampton govori o iskustvu, tj. doživljaju samog filma, odlučio sam se za prijevod „redovno gledanje filma“.

²⁷⁷ Isto, str. 135.

²⁷⁸ Gilić, Nikica, *Uvod u teoriju filmske priče*, Školska knjiga, Zagreb, 2007, str. 90.

²⁷⁹ Frampton, Daniel, *Filmosophy*, str. 113.

Hobbesa *homo homini lupus est*. Neželjena je implikacija Framptonove filozofije da su to intrinzično nemoralni i psihološki poremećeni filmski umovi koji nude, izabiru i promatraju zločin ali ne odgovaraju na njega kaznom i katarzom te kao takvi sami po sebi kao nepravedni filmski svjetovi zaslužuju prijezir i netoleranciju. Ponekad, kao u filmu *Manijak (Maniac, 2012)*, filmski um subjektivnim kadrom postaje identičan mentalno poremećenom umu serijskog ubojice žena i kao takav dio našeg uma koji ga promatra dok čini hladnokrvne zločine. Možda je govor Patricka Batemana na kraju *Američkog psiha* najbolje svjedočanstvo potencijala takvih Framptonovih filmskih umova za moralni nihilizam i ravnodušnost prema prikazanim sadržajima:

„Nema više prepreka za prijeći. Sve što imam zajedničko s nekontroliranim i ludim, iskvaćenim i zlim, sav kaos koji sam uzrokovao i moja potpuna ravnodušnost prema tome, sada sam nadišao. Moja je bol stalna i oštra, i ne nadam se boljem svijetu za nikoga. Zapravo, želim da moja bol bude nanescena drugima. Ne želim da itko pobjegne. Ali čak ni nakon ovog priznanja nema katarze. Moja kazna mi nastavlja izmicati i nisam stekao nikakvo dublje znanje o sebi. Nikakvo novo znanje ne može se izvući iz mojih riječi. Ovo priznanje ne znači ništa.“

Ipak, uz sav napor da napravi jasno razlikovanje između filmskog i ljudskog mišljenja, teško je propustiti uočiti da Frampton uporno koristi izraze koji referiraju na mentalne sposobnosti tipične samosvjesnim, razumnim bićima kakav je čovjek, poput „volje“, „kontemplacije“, „vjerovanja“, „imaginacije“, „refleksivnosti“, „mišljenja vlastitog mišljenja“, „propitivanja“, „odlučivanja“, „biranja“, „svjesnog znanja“. Naravno, nema opravdanog razloga za čvrsto vjerovanje da ne postoje i druga samosvjesna biološka bića, ali u okviru trenutnog znanja o svijesti, za sada ne znamo ni za jedno drugo biološko ili nebiološko biće koje posjeduje sve navedene kompleksne mentalne sposobnosti. Čak i sam Frampton kasnije u devetom poglavlju, koje se tiče pisanja o filmu i formi interpretacije, priznaje povezanost pojma mišljenja s ljudima, kvalificirajući ga kao „više 'ljudski' pojam“, a filozofske pojmove koji opisuju zapravo mentalna stanja samosvjesnih bića pomalo nespretno svrstava u „humanističku retoriku“ (*humanistic rhetoric*).²⁸⁰ I dok se s jedne strane ograđuje od izravne analogije s ljudskim umom tvrdeći da je u pitanju samo neempirijska,

²⁸⁰ Isto, str. 175, 178.

retoričko-poetska koncepcija filmskog uma, slične strukture, ali različite vrste, s druge strane tvrdi da nema razloga zašto nam film ne bi poslužio u iznalaženju adekvatne teorije uma te ide čak toliko daleko da protuintuitivno tvrdi kako „filmum misli bolje od nas, kao što misli i povrh nas“²⁸¹ prikazujući stvari nedostupne „normalnoj“ ljudskoj percepciji. Na to se odmah nadovezuje logično pitanje misle li bolje od nas primjerice i mikroskop i teleskop? Frampton bi na to vjerojatno odgovorio da je pojam filmskog uma samo konceptualni konstrukt koristan za gledatelja koji funkcionira poput Wittgensteinovih ljestava te se napušta jednom kada se nauči, postajući sam film, a ne empirijska deskripcija filma: „Ja samo tvrdim da bi filmski gledatelj trebao koristiti pojam filmuma da bi doživio film kao u cijelosti ekspresivni medij“.²⁸² Međutim, čini se prilično jasno iz do sada izloženog da neprestano balansira na tankoj niti između ontološkog realizma i antirealizma, u jednom trenutku tvrdeći da filmski um doista postoji kao jedinstveno biće izvan našeg uma koje je u stanju misliti više negoli ljudsko mišljenje, a u drugom da je riječ samo o konceptualnom, neempirijskom biću korisnom pri gledanju i poetskom doživljavanju značenja filma.

U nastojanju da što bolje shvate i opišu narav filma, teoretičari filma su tijekom povijesti nerijetko pored analogije s procesima koji se tiču budnog stanja svijesti, također koristili i analogiju s izmijenjenim stanjem svijesti poput sanjanja. Vidjeli smo ranije da je Jean Epstein odredio film kao „stroj za snove“. Susanne K. Langer je tvrdila da se film nalazi u modalitetu sna, tj. da preuzima način na koji san prezentira događaje, ljude itd.: film „... stvara virtualnu sadašnjost, poredak izravnog prikazivanja [*apparition*]“.²⁸³ Prema njezinu mišljenju, jedno je od formalnih svojstava koje nalazimo i u snu i u filmu da su kamera i onaj koji sanja uvijek u centru, s time da kamera funkcionira poput ekstenzije uma, „oka uma“. Gledatelj je tako, iako u centru neposrednog iskustva događanja, izvan filmskog svijeta koji je „savršeno objektiviziran san“ i čije su slike drugačije strukture od slika snova. Film poput snova miješa sva osjetila, nema fiksiran, stalan prostor i nije vezan za specifično vrijeme.²⁸⁴ Na tu vremensko-prostornu slobodu ukazivao je i poznati talijanski filmski redatelj Federico Fellini kada je tvrdio da film koristi slikovni „jezik snova“: „...film koristi jezik snova: godine mogu proći u sekundi i možeš skočiti s jednog mjesta na drugo. To je jezik stvoren od slika. A

²⁸¹ Isto, str. 92.

²⁸² Isto, str. 99.

²⁸³ Langer, Susanne K., „A Note on the Film“, u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006, str. 80.

²⁸⁴ Isto, str. 80-81.

u pravom filmu svaki objekt i svako svjetlo nešto znače, kao u snu.²⁸⁵ Za F. E. Sparshotta postoje značajne razlike između sanjanja i gledanja filma, ali bez obzira na njih nalazi neke analogije.²⁸⁶ Kao i u slučaju sanjanja gdje je snivač prostorno odvojen od prostora svojih snova, gledatelj filma je odvojen (*detached*) od nepristupačnog prostora filmskog svijeta. Osim što je gledatelj poput snivača odvojen od svijeta koji samo percipira bez mogućnosti sudjelovanja, Sparshott nalazi analogiju i u mogućnosti transformacija i nekonzistentnih prijelaza koje u stvarnosti nigdje ne nalazimo.

3.2. Film, um i proces mišljenja – kritička analiza

U prethodnom sam poglavlju predstavio kratku povijest ideja o povezanosti filma s umom, procesom mišljenja, mentalnim događajima i stanjima. Ta povijest zasigurno nije cjelovita, ali obuhvaća glavne, relevantne teoretičare koji su rekli nešto na tu temu te otkriva glavne tvrdnje koje su se provlačile kroz povijest filmske teorije. Cilj je ovoga poglavlja izvući upravo glavne tvrdnje i kritički provjeriti njihovu valjanost bez da konačni rezultat analize nužno povlači za sobom eventualnu pogrešnost iznesenih stajališta teoretičara. Tvrdnje su sljedeće:

- (1) Neki formalni elementi oblikovanja filma i tehnički postupci analogni su mentalnim procesima.
- (2) Film je analogan umu.
- (3) Film je proces mišljenja.
- (4) Film je inteligentni stroj ili filmski um koji posjeduje jedinstvenu vrstu mišljenja.
- (5) Film je analogan snu.

²⁸⁵ Cott, Jonathan, „Fellini's Language of Dreams: The Italian filmmaker talks about his magical medium“, *Rolling Stone*, May 1984, Mary Ellen Mark, <<http://www.maryellenmark.com/text/magazines/rolling%20stone/920S-000-020.html>> (12. 6. 2013.).

²⁸⁶ Sparshott, F. E., „Vision and Dream in the Cinema“, u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006, str. 85.

3.2.1. Analogija između formalnih elemenata oblikovanja filma i mentalnih procesa

Da bi tvrdnja (1) bila istinita potrebno je argumentirano pokazati da su neki filmski procesi (elementi oblikovanja, tehnički postupci) slični mentalnim procesima. Kao što smo ranije vidjeli Hugo Münsterberg je formalne elemente oblikovanja poput krupnog plana, *flashbacka*, *flash forwarda* i reza te tehničkog postupka paralelne montaže poimao kao objektivacije racionalnih mentalnih procesa usmjeravanja pažnje, prisjećanja, imaginacije i sugestije. U poglavlju „Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Münsterberg“ Noël Carroll tvrdi kako Münsterberg osim (1) zagovara i (2), tj. da je film analogan umu: „Dakle, ne trebamo o tim sredstvima misliti kao zamjenama za mentalne činove koje bi publika izvodila da se akcija odvijala teatralno. Radije, čini se da se moraju uzeti kao operacije eksternaliziranog uma...“²⁸⁷ Međutim, čini se da je Carroll u prikazu Münsterbergove teorije neopravdano prelazi s tvrdnje (1) na tvrdnju (2) jer Münsterberg nigdje u svojoj knjizi ne tvrdi da je film analogan umu ili da je um na neki način „eksternaliziran“. Prema njemu tek su određeni mentalni procesi uma objektivizirani u filmskim procesima, među kojima ne nalazimo primjerice proces mišljenja niti svjesno odlučivanje. Tvrdnja (2) je daleko šira od tvrdnje (1) i da bi se donekle opravdano izvelo zaključivanje s prve na drugu tvrdnju potrebno je pokazati da je film u većini svojih procesa i stanja analogan procesima i stanjima uma, što racionalnim, svjesnim, što iracionalnim i nesvjesnim. Ako je kod Münsterberga u pitanju analogija, onda je ta analogija između filma i uma parcijalna jer obuhvaća uglavnom racionalne, svjesne procese u budnom stanju uma, uz dodatak emocionalnih stanja.

Carroll razlikuje dva načina na koja se može shvatiti Münsterbergova analogija filmskih procesa s mentalnim procesima, fenomenološki i funkcijski. Ako analogiju shvatimo fenomenološki, tvrdi Carroll pozivajući se na argumente Marka Wicclaira, onda bi filmski procesi trebali biti fenomenološki analogni, tj. vrlo slični mentalnim procesima.²⁸⁸ Međutim, filmski procesi razlikuju se od mentalnih jer ne dijele iste karakteristike. Primjerice, u izlagačkom postupku *flashbacka* ili retrospekcije umetnute su slike prošlosti prikazane

²⁸⁷ Carroll, Noël, *Theorizing The Moving Image*, Cambridge University Press, New York, 1996, str. 296.

²⁸⁸ Isto, str. 301-302.

sekvencijski, a u mentalnom procesu prisjećanja, ako imamo otvorene oči, slike sjećanja percipiramo istovremeno percepciji vanjskog svijeta.²⁸⁹

Iako se Carrollu čini da je Münsterberg spomenutu analogiju shvaćao fenomenološki, priznaje da to nije tako očito budući da je tekst nejasan. Zbog toga uzima u obzir mogućnost da je analogija mišljena u funkcijskom smislu, tako da se filmski proces poput *flashbacka* može pojmiti kao analogan mentalnom procesu prisjećanja jer obavlja istu funkciju dozivanja prošlih događaja, a element oblikovanja poput krupnog plana kao analogan mentalnom procesu usmjeravanja pažnje jer obavljaju istu funkciju „selektivnog fokusiranja“.²⁹⁰ Iako je Carroll mišljenja da bi Münsterbergova analogija, ako je shvatimo u funkcijskom smislu, mogla biti ispravna, tvrdi da je upitno je li ju uopće potrebno „spašavati“ budući da joj za sada, dok nam je funkcioniranje uma još uvijek nepoznato, nedostaje objašnjavačka snaga. Dapače, posjedujemo više znanja o funkcioniranju filma nego o funkcioniranju uma tako da općenito zagovaratelji tvrdnje (1), da su neki formalni elementi oblikovanja filma i tehnički postupci analogni mentalnim procesima te tvrdnja (2), da je film analogan umu, u teorijskom smislu ništa ne objašnjavaju i istovremeno kompliciraju teorijsko razumijevanje filma, tehničkih postupaka i formalnih elemenata oblikovanja.

3.2.2. Analogija između filma i uma

Razmotrimo sada detaljnije drugu tvrdnju. Kada bi netko tvrdio bez kvalifikacija (2), da je film analogan umu, onda bismo vjerojatno ili nekritički prihvatili analogiju ili ostali zbunjeni. Jer, iako film fenomenološki gledano posjeduje neke sličnosti sa svjesnim iskustvom audio-vizualne percepcije u svakodnevnom životu, čini se da za razliku od stvarnih mentalnih sustava ne posjeduje nešto slično svijesti, podsvijesti, vjerovanju i intencionalnosti. Nerijetko se nejasnoće pojačavaju i izostankom eksplicitne specifikacije u kojemu se smislu navedena analogija treba shvatiti: empirijskom, formalnom, figurativnom, fenomenološkom, funkcionalnom ili možda kao deduktivni ili induktivni zaključak?

Kada bi se tvrdilo da film poput uma percipira, osjeća i racionalno odlučuje, nakon malo kritičkog razmišljanja zaključili bismo da je najvjerojatnije riječ o figurativnoj

²⁸⁹ Isto.

²⁹⁰ Isto, str. 302.

analogiji.²⁹¹ Kao što je Waller primijetio, da bi figurativna analogija bila uspješna ili učinkovita kao korisna ilustracija u rasvjetljavanju nepoznatog i nejasnog slučaja, potrebno je manje poznati slučaj usporediti s poznatijim slučajem.²⁹² Funkcijska je karakteristika figurativne analogije prema Walleru prizivanje korisne slike, ali ne i davanje razloga za zaključivanje kao u slučaju deduktivne i induktivne analogije. S obzirom da, kako je i Carroll primijetio, o fenomenu filma znamo više nego o umu, čini se da je figurativna analogija između filma i uma osuđena na neuspješnost jer već dobro poznati fenomen filma čini nejasnim objašnjavanjem fenomenom uma o kojemu još uvijek, bez obzira na sve dosadašnje znanstvene spoznaje i filozofske uvide, imamo relativno malo znanja.

Prema tome, čini se da bi uspješna analogija između filma i uma trebala biti ili u obliku induktivnog ili u obliku deduktivnog analogijskog argumenta koji za razliku od figurativne analogije dopušta pojašnjavanje poznatog slučaja nepoznatim.²⁹³ Induktivni bi se analogijski argument mogao neformalno konstruirati na sljedeći način. Gledajući film opažamo da je vizualan i kontingentno zvučan, uočavamo da su neki kadrovi statični a neki dinamični (kretanje kamere) te da su određeni elementi slike izoštreni, a drugi zamućeni. Razmotrimo li vlastito subjektivno iskustvo također opažamo vizualne i zvučne percepcije, statičnost i dinamičnost pogleda te usmjerenost pažnje na određene elemente unutar vizualnog polja koji su izoštrljeniji od elemenata koji nisu u žarištu pažnje. Uz navedene karakteristike, introspekcijom uočavamo i druga mentalna stanja i procese kao što su primjerice osjećaji i proces mišljenja. Iz sličnosti filma s umom na osnovi svojstva vizualnosti i zvučnosti, dinamičnosti i statičnosti vizualnog polja te usmjerenosti pažnje (fokusiranosti) zaključujemo da će i film vjerojatno imati karakteristike mentalnih stanja i procesa.

U članku „The Mark of the Mental“ Fred Adams i Steve Beighley tvrde da je potrebno znati što su mentalni procesi, tj. koja su obilježja mentalnog, ako se želi proširiti pojam mentalnog izvan granica tijela i uma.²⁹⁴ Slijedom toga možemo tvrditi da ako netko želi napraviti uspješan induktivni analogijski argument koji se tiče sličnosti filma i uma treba odrediti što je um i koja su obilježja mentalnog te potom razmotriti postoji li više sličnosti u bitnim obilježjima ili više različitosti. A, kao što smo vidjeli u kratkom prikazu iz prošlog poglavlja, nitko od spomenutih filmskih teoretičara koji su povlačili analogiju filma i uma nije

²⁹¹ Waller, Bruce N., „Classifying and Analyzing Analogies“, *Informal Logic*, Vol. 21, No. 3, 2001, str. 200.

²⁹² Isto, str. 215.

²⁹³ Isto.

²⁹⁴ Adams, Fred i Beighley, Steve, „The Mark of the Mental“, u Garvey, James (ur.), *The Continuum Companion to Philosophy of Mind*, Continuum, London i New York, 2011, str. 55.

zapravo definirao svojstva uma, niti je odredio kako prepoznati da su određeni procesi mentalni.

Pitajući se koja su obilježja mentalnog, Adams i Beighley predstavili su tri tradicionalna gledišta (nepopravljivost, intencionalnost i svijest) i jedno svoje („gledište jedinstvenog sustava“). Od toga, prva dva tradicionalna gledišta uzimaju u obzir samo po jedno svojstvo zajedničko svim mentalnim stanjima, a treće tradicionalno gledište i njihovo gledište uzimaju u obzir skup svojstava. U kontekstu ovog rada nije važno koje je od navedenih gledišta zapravo točno, niti mi je namjera kritički propitati svako od njih. Cilj je propitati koliko je film sličan umu prema svakom od navedenih gledišta.

Prema prvom gledištu, koje uglavnom zastupa Richard Rorty, obilježje mentalnog je nepopravljivost (*incorrigibility*), s time da mentalno ograničava na subjektivne osjećaje ili misli u prvom licu jednine koja je moguće priopćiti i koja se trenutno razmatraju (npr. „razmišljam o tome da imam dva sata do početka sastanka“ ili „osjećam tremu“).²⁹⁵ Za razliku od fizikalnih izvještaja nementalnih stvari koja se primjerice empirijskim istraživanjem ili opažanjem mogu oboriti, mentalne je izvještaje nemoguće oboriti jer nemamo mogućnost uvida u nečija mentalna stanja: „...mentalni izvještaji posjeduju logičko svojstvo nemogućnosti da ih se obori [*to be overridden*] ili ispravi drugim fizičkim izvještajima.“²⁹⁶

Može li film izvještavati? Ako se pod sposobnošću izvještavanja misli odgovaranje na postavljena pitanja o osjećajima i mislima, ili izvještavanje o vlastitim mentalnim stanjima onda film očigledno ne posjeduje sposobnost izvještavanja te slijedom toga niti um. Postavimo li pitanje filmu za vrijeme gledanja, film će, naravno, samo nastaviti s automatskim prikazivanjem slika. Ali, ako pod izvještavanjem mislimo mogućnost jezičnog priopćavanja ili komunikacije neke informacije, onda film dakako može izvještavati. Uzmimo za primjer *Ulaz u Prazninu* (*Enter The Void*, 2009), film Gaspara Noéa koji je u cijelosti snimljen iz perspektive glavnog lika Oscara, ostavljajući dojam kao da posjedujemo neposredni uvid u njegovo osobno mentalno iskustvo. Poslužimo li se Framptonovim izrazom „filmski um“, filmski um je identičan Oscarovom umu, tako da izravno svjedočimo događanju njegove svijesti. Na samom početku vidimo u subjektivnom kadru kroz Oscarove oči let aviona na noćnom nebu. Odmah potom čujemo Oscarov glas koji poziva Lindu da izađe van na balkon stana. Linda izađe na balkon, a Oscar joj priopćuje svoju misao: „Pitam

²⁹⁵ Isto, str. 56.

²⁹⁶ Isto, str. 57.

se kako Tokio izgleda odozgo“. Ta izrečena poruka nije odaslana samo Lindi, već i gledateljima.

Za Lindu su Oscarova mentalna stanja i procesi potpuno nedostupni, ali za nas gledatelje to nisu u potpunosti jer imamo izravan pristup njegovim audio-vizualnim percepcijama. Kažem nisu u potpunosti, jer zapravo u ovom slučaju nemamo uvid u procese Oscarova mišljenja, odlučivanja i osjećanja što su prethodili izgovorenoj rečenici, tek u percepcije koje dopiru kroz osjetila vida i sluha. Naravno, spomenuti fragment filma mogao se napraviti tako da za vrijeme promatranja leta aviona čujemo nešto poput Oscarova unutarnjeg monologa, što bi se kvalificiralo kao proces mišljenja ili introspekcije. Nešto kasnije, nakon što Linda ode iz stana a Oscar ostane sam, doista i čujemo govor koji upućuje na unutarnji monolog u njegovoj glavi. Da se tijekom spomenutog fragmenta moglo čuti nešto slično, mogli bismo provjeriti je li Oscar doista i mislio ono što je rekao Lindi ili ne. Budući da je prema Rortyju logičko svojstvo mentalnih izvještaja nemogućnost obaranja jer imaju status nepopravljivosti, a mi izravno svjedočimo funkcioniranju Oscarove svijesti, izgovorena rečenica ne bi imala obilježje mentalnog.

Ali dobro, netko bi možda prigovorio, budući da u spomenutoj sceni zapravo ne postoji unutarnji monolog i nemamo izravni uvid u eventualne mentalne procese koji se događaju ili su se događali unutar Oscarova uma prije priopćene poruke, ne bi li onda navedeni mentalni izvještaj imao status nepopravljivosti i kao takav bio znak mentalnog? Na ovaj prigovor mogli bismo odgovoriti na više načina. Ako je istina da je filmski um (sam film) identičan Oscarovu umu jer nam film od početka do kraja prikazuje događaje iz subjektivne perspektive, onda je to što vidimo i što čujemo sve što postoji unutar filmskog uma. Filmski um, kao takav, pruža izravan uvid u sva svoja stanja, tako da je izvještaj koji smo čuli u stvari filmska zvučna percepcija unutar filmskog uma (Oscarova) izrečene poruke, te, budući da ne zadovoljava kriterij nepopravljivosti, nije mentalni izvještaj. Moglo bi se, dakle, reći da je Oscarova misao izrečena Lindi (neposredno i nama) oboriva jer imamo izravan uvid u sva postojeća mentalna stanja i procese njegova uma koji je javan.

Drugi način opovrgavanja prigovora je da, poput Adamsa i Beighleya, tvrdimo da iskazi samog filma, slično autima s audio sustavom izvještavanja o svojim elementima i stanjima, ne posjeduju intencionalnost i svrhovitost te kao takvi ne mogu priopćavati u prvom

licu.²⁹⁷ U krajnjem slučaju možemo napraviti provjeru tako da zavirimo u funkcioniranje filmskog sustava, usporimo ili vratimo film ne bismo li se uvjerali da ono što nam film slikom i zvukom priopćava nije objektivno, stvarno stanje stvari. Kao što pokret u filmskoj slici nije stvarni, objektivno postojeći pokret, već iluzorni pokret unutar našeg uma, tako i mentalna stanja filma nisu stvarno mentalna stanja, već eventualno iluzija mentalnih stanja ili snimke mentalnih stanja. I to vrijedi općenito za sva poimanja filma kao uma. Da bi se za film moglo reći da posjeduje um ili pokazuje znakove mentalnog, njegova izvještavanja koja primamo pisanim i zvučnim jezičnim iskazima te slikom trebali bi biti nepopravljivi. Dakle, prema kriteriju nepopravljivosti filmu nedostaje obilježje mentalnosti – njegovi su izvještaji oborivi. Ako je nepopravljivost bitan kriterij, a posjedovanje mentalnih stanja i procesa jedno od ključnih svojstava koje film ne posjeduje, onda je i gornji induktivni analogijski zaključak pogrešan.

Prema drugom tradicionalnom gledištu koje navode Adams i Beighley, zajedničko svojstvo svim mentalnim stanjima jest intencionalnost (usmjerenost, svojstvo da budu o nečemu).²⁹⁸ Filmovi su poput stvarnih umova uvijek o nečemu, gledajući ih često svjedočimo različitim kretanjima kamere te stvari i bića unutar prizora, što sve upućuje na svojstvo intencionalnosti. Stoga bi se moglo tvrditi da je upravo intencionalnost obilježje mentalnog stanja filmskog uma te je u tome smislu ispravno reći da je film analogan umu. Međutim, ne bismo rekli za film da zapravo posjeduje intencionalnost mentalnih stanja poput vjerovanja ili uzbuđenosti. Rekli bismo da dok se stvara dojam na osnovi našeg zamjedbenog iskustva da film posjeduje intencionalnost, stvarnu intencionalnost su posjedovali stvoritelji filma koji su ga dizajnirali takvim kakav jest. Prema tome, film ne posjeduje obilježje mentalnog, ali ukazuje na mentalna stanja i procese svojih stvoritelja. Da film ne posjeduje intencionalna mentalna stanja možemo pokazati i iz drugog kuta. Film je uvijek o nečemu, ali gledateljeva mentalna stanja su usmjerena na slikovni i zvučni sadržaj filma. Dok bi možda bilo moguće opravdano povući figurativnu analogiju filma i uma u smislu intencionalnosti, gornji je induktivni analogijski zaključak pogrešan.

Prema trećem tradicionalnom, ali sustavnom gledištu koje obuhvaća „intencionalne fenomene“ i neintencionalne „pozadinske sposobnosti“ (zastupa ga John Searle), svijest je

²⁹⁷ Isto, str. 59.

²⁹⁸ Isto, str. 60.

obilježje mentalnih sustava.²⁹⁹ Stoga je potencijalna i stvarna svjesnost obilježje mentalnih stanja (intencionalnih i osjetilnih). Searl tvrdi da intencionalna stanja mogu imati samo bića koja mogu imati svjesna intencionalna stanja, a svjesna su ona bića čija je svijest kauzalno povezana s neurokemijskim svojstvima u mozgu.³⁰⁰ Razlikuje svjesna intencionalna stanja od nesvjesnih mentalnih stanja s obzirom na (ne)manifestiranost „aspektualnog oblika“. Naime, prema Searleu, kada bismo, primjerice, u zbilji imali svjesno iskustvo aviona koji leti prema nama, kao u poznatoj sceni filma *Sjever-sjeverozapad (North by Northwest, 1959)* kada avion napada glavnog lika, Rogera, tada bismo bili svjesni aviona upravo kao objekta koji ima određena svojstva. A to znači da su „aspektualni oblici“ manifestirani. Za razliku od svjesnih intencionalnih stanja, kod nesvjesnih mentalnih stanja „aspektualni oblici“, iako prisutni, nisu manifestirani.

Sjetimo se sada, s jedne strane, Deleuzeove oscilacije između analogije kadra i svijesti te poistovjećivanja kadra i svijesti te, s druge strane, identificiranja kamere s filmskom svijesti u pojmu samosvjesne „svijesti-kamere“ koja transformira, kadrira, čeka ulazak likova u kadar i sl. Zanimarimo određene nekonzistentnosti u Deleuzeovu mišljenju i u svrhu argumenta izdvojimo tri tvrdnje: (1) kadar je analogan svijesti, (2) kadar je identičan svijesti, (3) kamera je identična filmskoj svijesti.

Tvrdnje (2) i (3) može se shvatiti u metaforičkom i doslovnom smislu. Ako se želi reći da je kadar identičan svijesti a kamera identična filmskoj svijesti u opuštenom, nepreciznom, metaforičkom smislu onda u tome načelno ne bi trebalo biti problema. Za Deleuzea može biti problem ako bi istovremeno tvrdio uz (2) i (3) također i (1), te tako unio dodatnu nejasnost u određenje kadra i odnosa s kamerom. Ako bi se tvrdilo da je kadar identičan svijesti a kamera identična filmskoj svijesti u doslovnom smislu onda bi očigledno bilo riječ o činjenično neistinitim tvrdnjama budući da film ne posjeduje fizikalne procese koji bi mogli uzrokovati pojavu ljudske ili filmske svijesti. Pored toga, tvrdnja (3) je problematična jer kamera uopće nije prisuta u trenutku prikazivanja filma, a u današnje digitalno doba nije niti nužna da bi se film snimio.

Što bi značilo da je kadar analogan svijesti? To bi moglo značiti da kadar na neki način djeluje, funkcionira slično svijesti. Ali, na koji način? Poput svjesnih intencionalnih stanja uma, kadar pokazuje znakove svjesnih intencionalnih stanja svojom dinamikom

²⁹⁹ Isto, str. 64.

³⁰⁰ Isto, str. 65.

(zapravo dinamičnim stanjem kamere), statikom, audio-vizualnim prizorima koji prikazuju s određene točke gledišta objekte i bića određenih svojstava (neke boje, oblika itd.) ili odnosom glazbe i zvukova prema zbivanju unutar prizora. Dodatnom argumentacijom, analogiju kadra sa svijesti možemo proširiti na početnu analogiju filma i uma. Ako je ispravno reći da je kadar analogan svijesti razumno je zaključiti da je i film, koji je najčešće sastavljen od niza kadrova, analogan svijesti. Takvu je analogiju primjerice povukla Annette Michelson na početku svoga poznatog eseja „Toward Snow“ gdje je primijetila da osim što se metafora filma proširila u raspravama o prirodi svijesti, također u svijetu filma postoje djela poput strukturalnog filma Michaela Snowa *Duljina valova (Wavelength, 1967)* „...koji se predstavljaju kao analogni svijesti u njezinim konstitutivnim i refleksivnim načinima...“.³⁰¹ Nadalje, ako je film analogan svijesti onda je jednim dijelom analogan umu koji uključuje i nesvjesna mentalna stanja. Analogiju između filma i uma možemo dodatno pojačati analogijom s nesvjesnim mentalnim stanjima uma. Kao što um prema Searleu posjeduje nesvjesna mentalna stanja koja mogu stvoriti svjesna mentalna stanja ako se „aspektualni oblici“ manifestiraju, tako film posjeduje nesvjesna stanja unutar materijalnog sustava koji omogućava vidljivost i čulnost filma. Kod analognog filma to je prolazak svjetlosti kroz fotografe, a kod digitalnog filma računalno procesuiranje digitalnog zapisa filma.

Pod pretpostavkom da je Searleovo stajalište o mentalnim stanjima točno to bi bio jedan način na koji se u opuštenom smislu figurativnom analogijom može opravdati analogija film/um. Ali, budući da uspješni induktivni analogijski zaključak zahtijeva više sličnosti nego različitosti, i to sličnosti koje su bitne, pogledajmo sada koliko su zapravo kadar i film slični umu. Searle navodi jedanaest karakteristika kompleksnog fenomena ljudske i eventualno životinjske svijesti.³⁰² Prvo, svjesna stanja su uvijek *kvalitativna*, tj. posjeduju nekakav kvalitativan osjećaj. Drugo, za razliku od nesvjesnih stvari koja postoje na ontološki objektivni način, svjesna stanja su ontološki *subjektivna*, tj. postoje jedino u iskustvima ljudi i životinja (Searle je ovdje previdio mogućnost postojanja drugih vrsta bića s većim kognitivnim sposobnostima od ljudskih). Prema Searlu samo mentalna bića (ljudi i životinje) mogu imati doživljaj kvalitativnosti mentalnih stanja. Treće, svijest je *jedinstvena (unified)*, tako da sva svjesna mentalna stanja tvore jedinstveno, složeno, nerazdjeljivo mentalno iskustvo „svjesnog polja“. Naime, svjesna mentalna stanja boli (kvalije), osjetilne zamjedbe,

³⁰¹ Michelson, Annette, „Toward Snow“, u Gidal, Peter (ur.), *Structural Film Anthology*, British Film Institute, London, 1976 i 1978, str. 38.

³⁰² Searle, John R., *Mind: A Brief Introduction*, Oxford University Press, New York, 2004, str. 134-145.

sjećanja na određene događaje, vjerovanja, želje itd. tvore jedinstveno i nerazdvojivo „svjesno polje“. Searle je promijenio svoje ranije stajalište i tvrdi da su ove tri karakteristike (kvalitativnost, subjektivnost i jedinstvenost) esencijalne svijesti, tj. svjesnim mentalnim stanjima.

Četvrto, iako nisu sva svjesna mentalna stanja intencionalna, *intencionalnost* nalazimo u mentalnim stanjima svjesnih bića. Svjesnost i intencionalnost logički su povezane: „...mentalna stanja koja su zapravo nesvjesna moraju biti takva da u načelu mogu postati svjesna“³⁰³ Peto, svjesno iskustvo je uvijek u nekom *ugodaju (mood)* koji za razliku od emocija ne mora biti intencionalan. Šesto, unutar „svjesnog polja“ postoji *središte i periferija*, pri čemu su unutar središta „svjesnog polja“ one stvari koje su u žarištu naše pažnje. Usmjerimo li pažnju na stvari unutar periferije „svjesnog polja“ ona prelaze u središte. Sedmo, svjesna stanja povezana su s određenim stupnjem *užitka (pleasure)* ili *neužitka*. Osmo, svjesna iskustva mentalnih bića uglavnom dolaze s ne nužno svjesnim osjećajem „pozadinske *smještenosti*“ u prostoru i vremenu. Deveto, Searle razlikuje *aktivnu i pasivnu svjesnost*. Pod pasivnom svijesti misli na svjesna mentalna stanja za koja postoji osjećaj da nisu rezultat naše volje (npr. percepcija aviona na nebu), a pod aktivnom svijesti „iskustvo dobrovoljne intencionalne aktivnosti“ (npr. bježanje od napadača) u kojoj osjećamo kao da posjedujemo slobodnu volju. Deseto, svijest ima *geštalt strukturu*. Searle pod tim misli sposobnost „organiziranja zamjedbi u koherentnu cjelinu“ i „razlučivanje likova [*figures*] od pozadine“ unutar „svjesnog polja“.³⁰⁴ Zadnja, jedanaesta karakteristika svijesti je *osjećaj sebstva*, tj. osjećaj vlastitog ja, tko sam.

Za razliku od ontološki subjektivnog statusa svijesti, ontološki status filma je i objektivan i subjektivan. Eksplicitnije rečeno, film postoji ontološki objektivno kao materijalna stvarnost sastavljena od sustava prikazivanja, fizičkog zapisa, svjetla i zvuka, ali i ontološki subjektivno, poput mentalnih stanja, isključivo unutar mentalnog iskustva svjesnih bića sposobnih za tumačenje značenja. Fizički zapis je predmet trgovine i razmjene, a duhovni, subjektivni aspekt filma predmet je svjesnog iskustva bez kojega film u svojoj punini ne može postojati. Iako je javan (načelno dostupan iskustvu svih ljudi), postoji jedino u umu. Bez svjesnog bića, interpretatora, promatrača i primatelja film bi kao i sva druga umjetnost postojao samo kao obična stvar s potencijalom da postane umjetnost. Film je

³⁰³ Isto, str. 139.

³⁰⁴ Isto, str. 144.

automatski, kreativno determiniran i sam po sebi ne posjeduje ontološki subjektivna mentalna stanja. Dok su mentalna stanja prema Searleu jedinstvena i nerazdjeljiva, film, ako je zvučan, posjeduje zvučnu i vidljivu sliku koje su, iako sinkronizirane, načelno odvojive. Osim toga, slika i zvuk puštaju se fizički odvojeno tako da slika dolazi od neke vrste ekrana a zvuk iz zvučnika. Tek unutar uma postaju nerazdjeljiv dio mentalnog iskustva jedinstvenog „svjesnog polja“. Valja uočiti da to ne vrijedi za nijemi film ukoliko nije popraćen zapisom ili izvedbom zvuka. Film se također često sastoji od niza kadrova, a ako bi kadrovi bili analogni svijesti proizlazilo bi da film posjeduje niz kadrova-svijesti, što ne zadovoljava kriterij jedinstvenosti svijesti. Kao što smo vidjeli, svjesna mentalna stanja također uvijek imaju nekakav kvalitativan osjećaj te s jedinstvom i ontološkom subjektivnosti tvore esencijalne kriterije nužne da bi za nekoga mogli reći da posjeduje svijest. Filmske slike i zvukovi unutar uma kao mentalna stanja posjeduju kvalitativan osjećaj, povezana su sa stupnjem užitka ili neužitka, ali sam film ne posjeduje svijest koja bi imala kvalitativan osjećaj o svojim mentalnim stanjima kao ni razliku između aktivne i pasivne svjesnosti. Ne posjeduje osjećaj sebstva, vlastitog identiteta, pa u pravilu ne može sam sebe rodno i žanrovski kategorizirati te vrjednovati s obzirom na povijest i teoriju filma. Upravo je svijest ta koja organizira zamjedbe filma u koherentnu cjelinu i razlučuje bića, objekte, ambijent i pozadinski kontekst, analizira i interpretira.

Jasno je bez daljnjeg analiziranja da film ne posjeduje svjesna mentalna stanja jer ne zadovoljava prva tri esencijalna kriterija a onda niti niz ostalih kriterija. Zbog toga bi tvrdnje poput one Petera Gidala da film nije metafora svijesti već forma svijesti bile potpuno pogrešne.³⁰⁵ I dok postoje neke sličnosti između filma i svijesti kada je u pitanju intencionalnost (u smislu da je film uvijek o nečemu) i razlike između periferije i središta pažnje, budući da film ne posjeduje glavnu odrednicu mentalnih stanja, svijest, induktivni analogijski argument između filma i uma nije valjan.

Četvrto gledište o obilježju mentalnog je vlastito gledište Adamsa i Beighleya. Zagovaraju sustavno gledište prema kojemu mentalni sustavi dijele „klaster svojstava“.³⁰⁶ Umovi su mentalni sustavi čija mentalna stanja mogu posjedovati visoki nivo intencionalnosti tako da više ne sadrže samo procesuirane informacije (prva razina intencionalnosti) internih i eksternih senzornih mehanizama, već posjeduju značenja – „semantički sadržaj“ (druga razina

³⁰⁵ Gidal, Peter, „Notes on *La Région Centrale*“, u Gidal, Peter (ur.), *Structural Film Anthology*, British Film Institute, London, 1976 i 1978, str. 52.

³⁰⁶ Adams, Fred i Beighley, Steve, „The Mark of the Mental“, str. 66.

intencionalnosti).³⁰⁷ Funkcija umova je prema njima „praćenje promjena u njihovu okolišu [unutarnjem i vanjskom] i različito reagiranje na te promjene“.³⁰⁸ Glavna razlika između računala i stvarnih umova je što stvarni umovi posjeduju pojmove uzdignute na drugu razinu intencionalnosti sadržavajući „neizvedene“ (*non-derived*) semantičke sadržaje zahvaljujući čemu na svoj vlastiti način interpretiraju svijet.³⁰⁹ Adams i Beighley nazivaju semantičke sadržaje „neizvedenima“ jer su neovisni i nisu dani od drugih umova.

Film nije ni senzorni sustav (ne prima i ne procesira informacije iz unutarnje i vanjske okoline) ni samostalni mentalni sustav te slijedom toga ne posjeduje intencionalnost prve i druge razine. Film kao automatsko sukcesivno nizanje statičnih slika na ekranu kontingentno popraćeno zvukom prenosi informacije audio-vizualnim putem mentalnim sustavima koji potom stvaraju pojmove uzdignute na drugu razinu intencionalnosti. Ono što Adams i Beighley tvrde za računala vrijedi i za filmove³¹⁰ – sadržaji su filmova u potpunosti ovisni o drugim umovima, izvedeni su od strane dizajnera filma i ne znače ništa samom filmu koji je općenito nesposoban za formiranje pojmova i razumijevanja vlastitih sadržaja. Semantički sadržaji filmova imaju značenje samo mentalnim sustavima kao što su ljudski umovi sposobni za interpretiranje značenja. Prema tome, budući da film nije mentalni sustav i ne posjeduje mentalna stanja induktivni analogijski zaključak nije valjan.

Razmotrili smo četiri teorije koje nastoje odgovoriti na pitanje koja su obilježja mentalnog i neovisno o tome koja će se eventualno u budućnosti pokazati točnom, analogija između filma i uma u obliku induktivnog analogijski argumenta pokazala se neuspješnom. Ostaje mogućnost konstruiranja deduktivnog analogijskog zaključka. Međutim, sumnjam u uspješnost konstruiranja takvog argumenta koji bi bio uvjerljiv i značajan s obzirom da bi već prva premisa da je film sličan umu najvjerojatnije bila teško obranjiva. Kao što smo vidjeli razmatrajući induktivni analogijski argument, film se supstancijalno razlikuje od uma jer je za razliku od mentalnih stanja umova javan, objektivno postojeći, ne posjeduje vlastitu svijest i intencionalnosti prve i druge razine. Da bi analogija između filma i uma u nekom obliku bila relativno uspješna potrebno ju je kvalificirati, tj. usredotočiti se na određene aspekte filma i uma koji posjeduju neke sličnosti.

³⁰⁷ Isto, str. 67.

³⁰⁸ Isto, str. 66-67.

³⁰⁹ Isto, str. 70.

³¹⁰ Isto.

Kao što smo ranije vidjeli, razvijajući filmozofiju Frampton je također naglasio da izravna analogija filma i uma nije moguća, jer se film i ljudski um bitno razlikuju. Tvrdio je da je filmski um novi konceptualni konstrukt putem kojega se može razumjeti događaje i djelovanja filma, a ne empirijski opis filma. Iako je smatrao da filmsko mišljenje ne sliči ljudskom mišljenju, predložio je funkcionalnu analogiju prema kojoj je filmsko mišljenje kombinacija ideja, osjećaja i emocija te kao takvo nalikuje „funkcionalnoj kralježnici ljudskog mišljenja“.

Dva su glavna problema s filmozofskim poimanjem filmskog uma kao zasebnog, jedinstvenog entiteta koji se razlikuje od ljudskog uma. Prvi problem je što se čini da nepotrebnim postuliranjem postojanja ogromnog broja neobičnih entiteta koje naziva filmskim umovima krši načelo štedljivosti. Drugi je problem što ignorira teorije o obilježjima mentalnog (svijest, intencionalnost, nepopravljivost itd.) koja, kako sam pokazao razmatrajući induktivni analogijski argument, film ne posjeduje, a nužna su da bi za nešto opravdano rekli da posjeduje mentalna stanja (neovisno je li riječ o ljudima ili ne). Naravno, zanemarimo li stvarno stanje stvari možemo bez većih problema konstruirati teoriju poput Framptonove filmozofije, međutim time se prije približavamo fantastici nego ozbiljnoj akademskoj disciplini ili znanstvenoj teoriji. Kako je i sam Frampton predvidio, filmozofija bi kao takva mogla biti praktično primjenjiva i korisna pri pisanju jednog tipa poetske ili umjetničke filmske kritike pa i možda u širenju gledateljeva iskustva filma te otvaranju novim interpretacijama. Međutim, eventualna praktična korisnost filmozofije u određenim kontekstima (koju bi tek trebalo dokazati istraživanjem) ne dovodi ništa bliže istini njezine pozitivne tvrdnje o postojanju filmskog uma, mišljenja i osjećanja. Dapače, nije nerealno pretpostaviti da teorija poput filmozofije posjeduje predispoziciju za stvaranje neugodnog stanja kognitivne disonantnosti. Razlog tome je što se svakodnevno iskustvo i zdravorazumsko zaključivanje prema kojemu filmovi ne posjeduju vlastiti um i mišljenje, suprotstavlja novim vjerovanjem da film posjeduje vlastiti, „transsubjektivni“ filmski um i jedinstveni tip mišljenja.

3.2.3. Film i proces mišljenja

Budući da film ne posjeduje obilježja mentalnog, razumno je reći da film ne može niti misliti, a tvrdnja (3), da je film proces mišljenja, očigledno pogrešna. Jer mišljenje je mentalni proces, a film je konstrukt stvarnog mišljenja uma ili umova. Čin mišljenja ili razmišljanja najčešće se povezuje s ljudima. Alois Halder u svome *Filozofskom rječniku* definira mišljenje kao „čovjeku pripadnu sposobnost nadilaženja pojedinačnih osjetilnih dojmova i zamjedaba u neosjetilnome (duhovnom) posadašnjenju kao i njihovo svrstavanje u nadpojedinačna opća značenjska polja i značenjske sponse...“.³¹¹ U Oxfordovu filozofskom rječniku mišljenje (*thinking*) je određeno kao sposobnost ili aktivnost koja najočitije prikazuje karakteristiku ljudske racionalnosti (*rationality*).³¹² Slično tome, u Blackwellovu filozofskom rječniku mišljenje je određeno kao „mentalni čin koji pokazuje racionalnost osobe, uključujući teorijsku kontemplaciju i zaključivanje te praktična razmatranja“.³¹³

Ipak, kao što smo ranije vidjeli, teoretičari su tijekom povijesti filmske teorije ponekad posezali za usporedbom filma s mišljenjem pa i pripisivali filmu sposobnost mišljenja. Prisjetimo se kako je Ejzenštejn smatrao da bi se film mogao u cijelosti pojmiti kao proces mišljenja ili, u krajnjem slučaju, analogno umskom mišljenju. Epstein je shvaćao film kao misleći ili inteligentni stroj koji nije tek imitacija ljudskog mišljenja, već posjeduje originalno mišljenje. Frampton razlikuje dva aspekta filmskog mišljenja. Neizravni se aspekt filmskog mišljenja odnosi na stvaranje „misaonog šoka“ i novog pojma u mišljenju posredstvom dijalektičke montaže, a izravni aspekt filmskog mišljenja odnosi se na autonomno filmsko promišljanje zamišljenog filmskog svijeta vlastitim formama.

Odnos između filma i procesa mišljenja moglo bi se, prema tome, odrediti na tri načina: (a) film posjeduje sposobnost mišljenja, (b) film je analogan procesu mišljenja, (c) film posjeduje vlastito, originalno mišljenje. Budući da film iz već navedenih razloga nije proces mišljenja, nije ni u posjedu sposobnosti mišljenja kakvu posjeduju inteligentna bića poput ljudi. Dakle tvrdnja (a) odmah otpada iz daljnjeg razmatranja.

³¹¹ Halder, Alois, *Filozofski rječnik*, Naklada Jurčić, Zagreb, 2002, str. 221.

³¹² Blackburn, Simon, *Oxford Dictionary of Philosophy*, Oxford University Press, New York, 2005, str. 364.

³¹³ Bunnin, Nicholas i Yu, Jiyuan, *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*, Blackwell Publishing, Malden, 2004, str. 687.

Tvrditi da je film analogan procesu mišljenja ili da film posjeduje vlastito mišljenje bez određenja karakteristika mišljenja znači, kako je rečeno ranije, povući neuspješnu analogiju jer je za uspješnu analogiju uglavnom potrebno znati više o onome s čime se uspoređuje manje poznati entitet. Tvrdnje (b) i (c) mogle bi se kao i tvrdnja (a) odbaciti na osnovi već navedenih razloga u prošlim poglavljima. Ali, budući da je poimanje mišljenja Williama Jamesa utjecalo na književnost i film možda će biti od koristi pogledati koje su prema njemu karakteristike mišljenja te i na taj način procijeniti valjanost tvrdnji (b) i (c).

William James je pod općenitim pojmom mišljenja (*thought*) nastojao obuhvatiti sva stanja svijesti, pa i osjete poput bola.³¹⁴ Introspekcijskim je opažanjem došao do spoznaje da mislimo te postulirao mišljenje kao prvu činjenicu koja posjeduje pet bitnih značajki.³¹⁵ Prvo, mišljenje je dio „osobne svijesti“. Da su misli dio „osobne svijesti“ znači da se pojavljuju zajedno s drugim mislima isključivo zatvorene unutar pojedinačnih, konkretnih umova. Umovi drže vlastito mišljenje za sebe izoliranim od mišljenja drugih umova koji nemaju izravan pristup njegovim stanjima.³¹⁶ Film je kao što je već rečeno javan, načelno dostupan u svojoj audio-vizualnoj cjelovitosti svim inteligentnim bićima sposobnim za njegovo razumijevanje i doživljavanje. Ako je mišljenje, prema Jamesu, uvijek dio „osobne svijesti“, zatvoreno unutar granica pojedinačnih umova i ako ne postoji trenutno niti jedan način na koji bismo provjerili postojanje mišljenja koje je ontološki objektivno postojeće u javnom prostoru, onda film ne posjeduje prvu karakteristiku mišljenja. Ipak, s druge strane, filmske slike i zvukovi u svojoj punini postoje isključivo ontološki subjektivno, unutar naših umova, zajedno sa svim drugim mislima. Iako audio-vizualnom percepcijom procesuiramo iste ili slične informacije koje primamo svjetlom i zvukom, doživljaj je filma u potpunosti privatn i u svom izvornom obliku nedostupan drugim umovima. Međutim, bilo bi krivo iz činjenice da je doživljaj filma privatn, tj. da filmske slike i zvukovi participiraju unutar „osobne svijesti“, zaključiti da film posjeduje mišljenje, jednako kao što bi bilo krivo zaključiti na osnovi sličnog razloga da kazališna predstava posjeduje mišljenje.

Drugo, mišljenje je prema Jamesu u stalnoj promjeni tijekom određenih intervala vremena i mentalno stanje koje je jednom nestalo nikada se više ne može povratiti u identičnom obliku.³¹⁷ Kako se s vremenom učenjem i novim iskustvima mijenja struktura

³¹⁴ James, William, *The Principles of Psychology*, str. 185-186.

³¹⁵ Isto, str. 220.

³¹⁶ Isto, str. 221.

³¹⁷ Isto, str. 224.

mozga i mentalnih stanja tako se i doživljaji istih stvari mijenjaju. Novi doživljaji nikada nisu identični prijašnjim doživljajima: „Iz godine u godinu vidimo stvari u novim svjetlima. Ono što je bilo nestvarno postalo je stvarno, a ono što je bilo uzbuđujuće sad je nezanimljivo“.³¹⁸ Za razliku od mišljenja koje je u stalnoj promjeni i čija su prošla stanja nepovratna u svom identičnom obliku, tijek filma je određen voljom dizajnera i kao takav je nepromjenjiv. Film ima točno određenu dužinu trajanja, raspored slika i zvukova. Osim toga, prošle filmske prizore načelno je moguće vratiti i pogledati iznova, ubrzati ne bi li se preskočio određeni dio, a po volji i trenutno zaustaviti. Ono što nije moguće vratiti, ako je James u pravu, to je iskustvo ili doživljaj filma. Da film više nikada ne možemo doživjeti u identičnom obliku postaje najočitiije ako poželimo iznova pogledati neki film. Razlozi su mnogobrojni, od fizičkog stanja organizma, mentalnog stanja, događaja koji su prethodili filmu pa do životnog iskustva, usvojenih vještina i horizonta znanja kojim raspolazemo. Zbog toga filmovi koji su nam u jednom trenutku bili strašni, uzbuđujući, zabavni, emotivni ili komični u drugom trenutku života mogu biti smiješni, dosadni, naporni ili jednostavno glupi. Sjećam se potpune prestravljenosti kada sam kao dječak pogledao najavu za *Srebrni metak* (*Silver Bullet*, 1985), horor Daniela Attiasa o krvoločnom vukodlaku koji počne ubijati ljude u malom gradiću. Desetak godina kasnije kada sam ga konačno skupio hrabrosti pogledati u mom je umjesto straha uglavnom proizvodio komični efekt. Iskustvo i znanje, pored psihofizičkog stanja organizma, utječu na to da film koji smo već jednom pogledali gledamo i doživljavamo u novom svjetlu. Ako je istina što je Quentin Tarantino rekao³¹⁹ za *Munjeni i Zbunjeni* (*Dazed And Confused*, 1993), Richarda Linklatera, da je film čiji su likovi poput prijatelja s kojima kao da se ponovno druži pri svakom novom gledanju, onda je to druženje svaki put drugačije, nikada identično prošlim druženjima.

Treća je Jamesova značajka mišljenja u osobnoj svijesti da je „kontinuirano“. Kontinuiranost mišljenja znači da ako se dogodi određeni prekid svijesti, nakon vraćanja svijesti postoji osjećaj jedinstva sa svijesti prije prekida te da kvalitativni prekidi nikada nisu apsolutno nagli.³²⁰ Tu kontinuiranost, „neisjeckanost“ tijeka mišljenja i svijesti, opisuje metaforom „struje mišljenja“ (*stream of thought*) ili „struje svijesti“.³²¹ Postoje narativni

³¹⁸ Isto, str. 227.

³¹⁹ Tarantinova izjava o filmu *Dazed and Confused* nalazi se u video intervjuu za Sky Movies u kojemu nabrja dvadeset prema njegovom mišljenju najboljih filmova. <<http://www.youtube.com/watch?v=Zv0WIHbBhdc>> (4. 7. 2013.).

³²⁰ James, William, *The Principles of Psychology*, str. 231.

³²¹ Isto, str. 233.

filmovi poput već spomenutih *Ulaz u prazninu* i *Manijak* u kojima se nastoji simulirati tijekom mišljenja koristeći se načinom izlaganja „struje mišljenja“, međutim takvi su filmovi neprekinutog tijeka mišljenja u povijesti filma prije iznimke nego pravilo. U većini igranih filmova izmjenjuju se subjektivni i objektivni kadrovi, čime se prekidaju eventualni subjektivni kadrovi koji reprezentiraju osobnu struju mišljenja. Primjerice, u jednom trenutku prizor gledamo iz perspektive glavnog lika, u drugom iz perspektive lika s kojim komunicira, u trećem ih vidimo zajedno u srednjem planu iz neutralne perspektive, a u četvrtom trenutku promatramo prizor u totalu tako da je u cijelosti obuhvaćen prostor radnje. Ako bismo ipak željeli sačuvati analogiju filma i mišljenja, mogli bismo reći poput Framptona da film doista nije sličan „ljudskom“ mišljenju prema značajki kontinuiranost već da posjeduje svoje jedinstveno filmsko mišljenje koje je transsubjektivno, ponekad subjektivno, ponekad objektivno. Konceptualiziramo li, dakle, film na takav način, svaki bi kadar bez obzira na vrstu predstavljao kontinuirano, neprekinuto mišljenje filma od početka do kraja filma. Iako se na prvi pogled može činiti uvjerljivim, čini se da je takvo stajalište suočeno s nerješivim problemima. Naime, kontinuitet mišljenja se prekida svaki put kada neki film završi te je vremenski i prostorno dislocirano. Zbog toga ne možemo govoriti o nekakvom univerzalnom kontinuitetu filmskog mišljenja koji je nužna karakteristika da bismo s opravdanjem mogli govoriti o analogiji između filma i mišljenja te odredbi da film posjeduje vlastito mišljenje.

Četvrto, prema Jamesu mišljenje ima spoznajnu funkciju baveći se objektima koji su kako se čini neovisni o njemu.³²² U mišljenju objekt nije samo dio misli, već cjelovita, nepodijeljena, jedinstvena misao. Stanley Cavell je poimao film kao automatsku, mehaničku projekciju svijeta ili nesubjektivno otkrivanje svijeta koje nam ponovno vraća vjeru u njegovu realnost i nadu u bijeg iz solipsizma i subjektivnosti.³²³ Automatski projicirani svijet prisutan nam je kao prošli, više nepostojeći svijet u kojemu ne možemo sudjelovati i iz kojega smo nužno odsutni. Carroll je dobro primijetio da, kao takav, film funkcionira kao jasan simbol mogućnosti da svijet zajedno sa svim svojim objektima i drugim umovima postoji izvan moga uma, ali ne i kao pobijanje solipsizma filozofskim argumentima.³²⁴ Prema tome, ako je netko poput Cavella ontološki realist u pogledu filma, mogao bi tvrditi, slično nekritičkom psihologijskom stajalištu Williama Jamesa, da film, poput mišljenja, posjeduje epistemološku funkciju spoznavanja svijeta koji se čini da postoji izvan uma. O mogućoj općenitoj

³²² Isto, str. 262.

³²³ Cavell, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, str. 22-26.

³²⁴ Carroll, Noël, „Introduction to Part II“, str. 55.

spoznajnoj funkciji filma govorit ću u sljedećem dijelu rada jer je riječ o složenom problemu, tako da u ovome trenutku samo pretpostavljam da film posjeduje poput mišljenja spoznajnu funkciju. Pretpostavka je uglavnom utemeljena na iskustvu gledanja mnogih u pravilu dokumentarnih i nekih igranih filmova koji na neki način proširuju znanje. Također, moglo bi se reći, kao u slučaju mišljenja čiji objekt nije samo dio misli, već cjelovita, nepodijeljena, jedinstvena misao, da objekt filma nije samo jedan element slike, kadra ili cijelog filma, već cjelokupni film. Stoga, čini se kako prema ovoj značajki film i mišljenje doista posjeduju sličnost.

Peto, mišljenje je selektivno i usmjereno.³²⁵ Usmjereno je na određene stvari od praktičnog, teorijskog, razumskog, etičkog ili estetskog interesa, ignorira ili eliminira ono što je nebitno ili ga ne zanima te aktivno bira između mnoštva stvari one koje su mu od osobnog interesa. Naravno, jasno je da je film kreativni rezultat ovakvog (često skupnog) selektivnog i usmjerenog mišljenja, što se ogleda u primjerice scenarističkom odabiru teme, mjesta radnje, likova, postupku snimanja, računalnom dizajniranju, procesu montaže. Ipak, moglo bi se reći u metaforičkom ili možda funkcionalno-figurativnom smislu analogije, poput Deleuzea i Framptona, da film kadrira, bira perspektivu, izabire stil izlaganja radnje, usmjerava pažnju fokusiranjem na za film bitne stvari iz estetskog, etičkog, teorijskog ili nekog drugog razloga, itd. Ako prema Jamesu mišljenje uma obrađuje ili oblikuje osjetilne informacije slično kiparu koji oblikuje komad kamena³²⁶, onda bi film analogno tome poput uma oblikovao audio-vizalne informacije u jedinstvene prizore. Takva bi figurativna analogija i bila donekle uspješna da ne postoje računalno stvorene slike čiji izvor nije izvanjska stvarnost, različite tehnike manipulacije sa samom filmskom vrpcom i sl. Međutim, u današnje je vrijeme digitalnog filma, kada kamera nije nužni element, a filmski prizori ne referiraju nužno na stvarnost, teško ostvariva bez postuliranja imaginarnog svijeta koji posjeduje sve potrebne objekte, bića i prizore te iz kojega onda film oblikuje jedinstveno djelo.

Iz ove kratke analize filma i mišljenja čini se da je opravdano jedino metaforičko predviđanje mišljenja filmu. Kao što je rekao Peterlić: „... film ne može pokazati unutrašnji svijet, sadržaje svijesti. Na njih on može upozoriti, posebnim složenim postupcima može ih saopćiti, no oni se ne nalaze u izravno zamjetljivoj razini filma; razaznatljivi ili shvatljivi

³²⁵ James, William, *The Principles of Psychology*, str. 273.

³²⁶ Isto, str. 277.

postaju tek u posebnim vrlo složenim filmskim sklopovima.³²⁷ Svjestan određenih izražajnih ograničenja filma u reprezentiranju mentalnih procesa, Haim Callev u knjizi *The Stream of Consciousness in the Films of Alain Resnais* također predlaže metaforičku upotrebu Jamesova izraza „struje svijesti“ pri opisu umjetničkih pokušaja reprezentacije, stvaranja iluzije ili simulacije mentalnih procesa.³²⁸ Callev definira struju svijesti u filmu kao „filmska reprezentacija mentalnih procesa koji se događaju u umovima fikcionalnih likova istovremeno s vanjskim djelovanjem, omogućavajući penetraciju u njihov unutarnji život“.³²⁹ Prema njegovu mišljenju medij filma može indirektno prikazati mentalne procese na način da ih sugerira putem djelovanja i ponašanja likova te dinamično strukturiranih vanjskih akcijskih prizora, ali i izravno simulirati unutrašnji tijek mišljenja likova putem različitih filmskih tehnika kombiniranja slike i zvuka. S druge strane, očigledno je da film posjeduje malo bitnih značajki prema kojima je sličan stvarnom procesu mišljenja kako ga James shvaća, pa bi tvrdnja (b), da je film analogan procesu mišljenja, bila neistinita. Niti tvrdnja (c), da film posjeduje vlastito, originalno mišljenje, nije opravdana u doslovnom smislu. Govoriti o filmu kao „inteligentnom stroju“ koji posjeduje vlastito mišljenje, pored metaforičke upotrebe u kritičkim osvrtima, nema previše smisla. Kao što je i Carroll, čini se, dobro primijetio da je opravdana kritičareva upotreba analogije između filma i uma ili neke slične metafore, tako možemo reći da kritičar u određenim slučajevima, kada to interpretacija zahtijeva, može opravdano posegnuti za metaforičkim određenjem filma kao mišljenja ili nedoslovnim, neteorijskim shvaćanjem (b) ili (c). Ipak, za razliku od moguće opravdane upotrebe u kritičkoj interpretaciji, čini se da kao teorijska određenja analogije filma s procesom mišljenja nemaju previše optimističnu budućnost.³³⁰ U tome kontekstu, slično tvrdnji Johna Mullarkeyja da ako film misli onda misli na način filozofije a ne na vlastiti način, moglo bi se reći da ako film misli onda ne misli na vlastiti, već na kritičarev način.³³¹

³²⁷ Peterlić, Ante, *Osnove Teorije Filma*, str. 37.

³²⁸ Callev, Haim, „The Stream of Consciousness in the Films of Alain Resnais“, <<http://research.haifa.ac.il/~haimc/stream-part.htm>> (8. 7. 2013.).

³²⁹ Isto.

³³⁰ Carroll, Noël, *Theorizing The Moving Image*, str. 303-304.

³³¹ Mullarkey, John, „Film Can't Philosophise (and Neither Can Philosophy): Introduction to a Non-Philosophy of Cinema“, u Carel, Havi i Tuck, Greg (ur.), *New Takes in Film-Philosophy*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, UK, 2011, str. 88. „If film thinks, it is *not* in its own way but in philosophy's way.“

3.2.4. Analogija između filma i snova

Poput analogije filma s umom i procesom mišljenja, analogija između filma i snova, (5), prošla je vrlo oštru kritiku teoretičara, tako da je kao teorijsko stajalište teško obranjiva. Zbog brojnih disanalogija i općenito malo znanja koje posjedujemo o fenomenu snova Carroll odbacuje analogiju filma i snova kao neinformativnu i lišenu objašnjavačke snage.³³² Primjerice, vidjeli smo na kraju prošlog poglavlja da je Langer tvrdila kako su i u snu i u filmu kamera i onaj koji sanja uvijek u centru. To je, prema Carrollu, očigledno pogrešno jer je gledatelj filma u kinu za razliku od sanjača uglavnom odmaknut od savršene sredine u odnosu na filmsku sliku.³³³ Nadalje, dok postoje određeni filmovi koji prate slobodnu struju mišljenja ili emotivne asocijacije u snovima poput već spomenutih *Međučin*, *Andaluzijski pas* ili *Probuđeni život*, postoje mnogi filmovi koji ne upotrebljavaju takav tip nekonvencionalnog izlaganja. Carroll također navodi nekoliko poznatih Cavellovih disanalogija. U slučaju filmova drugi nam ljudi mogu pomoći da ih se prisjetimo jer su filmska audio-vizualna stanja javno dostupna. S druge strane snovi su potpuno subjektivni mentalni procesi ograničeni unutar svijesti pojedinačnih umova te kao takvi nedostupni drugim umovima: „samo se sanjač može prisjetiti svojih snova“.³³⁴ Prisjećanje filma ne ovisi tek o izvježbanosti i kvaliteti pamćenja kao u slučaju sna. Filma se možemo prisjetiti tako da ga primjerice ponovno pogledamo ili pročitatmo njegov scenarij.³³⁵ Osim toga, Cavell upozorava na oprez pri izjednačavanju filma i sna jer smatra da su priče unutar snova za razliku od filmskih priča uglavnom dosadne, neinteresantne.³³⁶ Ta je disanalogija, doduše, utemeljena na Cavellovoj subjektivnoj procjeni, pa nema posebne argumentacijske snage.

Navedenim disanalogijama možemo dodati još dvije. Dok na tijek sna mogu utjecati vanjski čimbenici poput zvukova, svjetla ili procesi unutar samog organizma, na film u pravilu vanjski čimbenici nemaju apsolutno nikakav utjecaj. Izuzetak su slučajevi kada su dizajneri intencionalno predvidjeli sudjelovanje publike kao u slučaju interaktivnog filma. Još jedna bitna razlika nalazi se u mogućnosti induciranja lucidnog sna tako da sanjač postane svjestan da sanja te preuzme kontrolu nad snom. Za razliku od sanjača, promjenom stanja

³³² Carroll, Noël, „Introduction to Part II“, str. 60.

³³³ Isto, str. 59.

³³⁴ Isto.

³³⁵ Cavell, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, str. 12.

³³⁶ Isto, str. 67.

gledanja filma iz nesvjesnog u svjesno, gledatelj ne može ni na koji način utjecati na daljnji tijek filma. Umjetnik može filmom tek pokušati prikazati ili simulirati fenomen lucidnog sna kao u slučaju filma *Probudeni život* u kojemu glavni lik tijekom kontinuiranog prelaženja iz sna u san raspravlja o filozofskim pitanjima s drugim likovima, od kojih su neki i stvarni filozofi poput Louisa H. Mackeyja i Davida Sose.

3.3. Mogućnost filma za prenošenje mišljenja

Iz analize u prethodnom poglavlju čini se da su se pokušaji određenja filma kao procesa mišljenja u nemetaforičkom smislu pokazali neuspješni i s teorijske strane bez prave objašnjavalačke snage. Film ne posjeduje bitne odrednice mentalnih stanja, javno je dostupan svima, a u isto vrijeme neodvojivo vezan za doživljaje pojedinačnih umova. Jer film se događa u svojoj punini jedino unutar stvarnih umova koji su sposobni za mišljenje, pa kao što je rekao Peter Gidal: „Mentalna je aktivacija gledatelja nužna za postupak [*procedure*] filmskog postojanja“.³³⁷ Ipak, ostavljen je prostor za metaforički govor o filmu kao mišljenju, umu ili snu pri kritičkoj interpretaciji i prosudbi određenog filmskog djela. Ako, dakle, film nije medij u kojemu se doslovno događa mišljenje, nameće se pitanje može li film biti medij mišljenja na način da ga prenosi?

Budući da je film s jedne strane inteligentni dizajn stvarnih i kreativnih umova te da se ostvaruje u punom smislu riječi tek unutar svijesti gledatelja, čini se opravdanim pretpostaviti da je film poput mosta koji na jedan jedinstven način spaja dva otoka, tj. medij, posrednik između jednog i drugog mišljenja. William James je vjerojatno bio u pravu kada je tvrdio da su pukotine između mišljenja osobnih umova „najapsolutnije pukotine u prirodi“.³³⁸ Film, poput drugih umjetnosti, može na trenutak ispuniti prazninu pukotine, bilo na način da postane predmet usredotočenosti pažnje dok ga primjerice gledamo s drugim osobama, ispunjavajući umove u načelu gotovo identičnim audio-vizualnim sadržajima, bilo na način da reprezentira, simulira mentalne sadržaje svoga dizajnera ili prenosi stvorena te stilski i tematski oblikovana značenja. Naravno, ovaj drugi smisao posredovanja mišljenja putem filma je pravi smisao tvrdnje da je film medij mišljenja.

³³⁷ Gidal, Peter, „Theory and Definition of Structural/Materialist Film“, u Gidal, Peter (ur.), *Structural Film Anthology*, British Film Institute, London, 1976 i 1978, str. 3.

³³⁸ James, William, *The Principles of Psychology*, str. 221.

Iako je film i fizički, materijalni fenomen ovisan o tehničkom sustavu, korisno je naznačiti da pojam medija u kontekstu ovoga rada nije shvaćen kao jedinstvena fizička supstancija, materijalna podloga, nositelj ili „tvarni provodnik“³³⁹, već radije u svom najopćenitijem značenju posrednika.³⁴⁰ O problemima medijskog esencijalizma i medijskih posebnosti pri definiranju filma dovoljno je rečeno u prvom dijelu rada. Ovdje je trenutno važno razlikovati neuspješne pokušaje definiranja prirode filma ili uzdizanja na status umjetnosti putem određenja fizičkog medija ili njegovih specifičnosti od određenja potencijala filma da bude medij, tj. posrednik mišljenja.

No, kako, zapravo, film kao medij može posredovati mišljenje? Najizravniji odgovor je putem slike i zvuka. Slike i zvukovi (ako je film zvučni) organizirani su u kompleksnu cjelinu koja je uvijek o nečemu (intencionalna) te kao takva može prenositi značenja. Kao sukcesivno nizanje statičnih slika na ekranu kontingentno popraćeno zvukom film može najjednostavnije prenijeti mišljenje putem eksplicitno izraženih, pisanih ili verbaliziranih misli. Međutim, dodatno se bogatstvo filma sastoji u tome što se mišljenje može pored toga prenijeti i putem sukcesivnog nizanja slika, organizirajući određene skupove slika na takav način da stvaraju željena značenja. Pri tome ne tvrdim da je konstruirano značenje identično prvotno zamišljenom značenju, nego da adekvatnim razumijevanjem i interpretacijom ponekad možemo aproksimativno doprijeti do zamišljenog, namjeravanog značenja.

Uzmimo za primjer jedan fragment iz filma *Krici i šaputanja* (*Viskningar och rop*, 1972) Ingmara Bergmana. Nakon nekoliko uvodnih kadrova, na početku filma svjedočimo prizoru u krupnom planu Agnesinog postupnog prijelaza iz stanja sna u svjesno stanje. U tom tjeskobnom prizoru koji se urezuje u pamćenje, nakon što otvori oči i kratko pogleda po sobi Agnes ispusti bolan, ali potpuno nečujan krik. Pitamo se, što bi značio taj krik? Je li iskrivljeno lice znak fizičke boli i patnje ili reakcija na određeni tijek misli. Ako je ovo drugo, koje su to misli? Nedugo zatim kada Agnes zapiše svoje misli na papir i eksplicitno saznajemo da osjeća bol, a onda u kadrovima prisjećanja, uz novi bolni izraz lica, da gotovo svakodnevno misli na majku koja je mrtva već preko dvadeset godina. Priopćuje nam da sada kada je starija može razumjeti njezino psihološko stanje čežnje, dosade i usamljenosti. Naposljetku doznajemo da je Agnes smrtno bolesna i da su bolovi uzrokovani teškom bolesti. Prema tome, čini se da krik s početka možemo objasniti i kao reakciju na stvarnu fizičku bol i

³³⁹ Turković, Hrvoje, *Teorija Filma*, MeandarMedia, Zagreb, 2012, str. 73.

³⁴⁰ Peruško, Zrinjka, „Što su mediji?“, u Peruško, Zrinjka (ur.), *Uvod u medije*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2011, str. 17.

svjesnost vlastite smrtnosti. Prvo je eksplicitno značenje, a drugo implicitno te možemo biti s velikom vjerojatnošću sigurni da su navedena značenja aproksimativno namjeravana, zamišljena značenja u Bergmanovu umu.

Tvorci filma imaju na raspolaganju niz tehničkih postupaka, formalnih elemenata oblikovanja i raznolike tipove zvukova (govor, glazba, šumovi) putem kojih mogu dantoovski rečeno „utjeloviti“ značenja te tako iskoristiti medij filma za prenošenje mišljenja. Pod tim mislim da mogu stvoriti cjeline s predispozicijom da gledatelju prenesu značenje aproksimativno slično namjeravanom. Možemo ukratko navesti sve mogućnosti kojima se mogu stvoriti značenja jednim zamišljenim primjerom kratkog igranog filma uz upotrebu Peterličeve filmske teorije. Recimo da je tema filma klasični shakespearovski sukob katoličke i ateističke obitelji zbog nedozvoljene ljubavi između djevojke i mladića. Ozbiljno shvaćajući svoj katolički svjetonazor otac i majka kategorički brane kćerki vezu s mladićem čija je ateistička obitelj liberalnog svjetonazora. Namjera je autora filma prenijeti osobno mišljenje na osnovi konkretnog primjera da religijski svjetonazor doprinosi podjelama među ljudima te da postoji logička veza između religijskog svjetonazora i moralno lošeg djelovanja. Za razliku od nesretnog svršetka Romea i Julije, u ovom filmu katolička obitelj iskoristi jake veze kako bi uništila društveni i materijalni status druge obitelji, a mladić i djevojka pobjegnu u drugi grad. Ista bi priča mogla biti izložena na nekoliko načina, ali u svrhu objašnjenja pretpostavimo da je izložena klasičnim, linearnim narativnim stilom. Pretpostavimo također da je film snimljen u crno-bijeloj tehnici, širokog formata slike. Dok linearni narativni stil i široka filmska slika imaju za cilj simbolički sugerirati da je riječ o klasičnoj društvenoj pojavi prisutnoj u većoj ili manjoj mjeri već stoljećima te da je naglasak stavljen upravo na širi društveni kontekst, crno-bijela tehnika simbolizira dihotomije poput sukoba tame i svjetla, zla i dobra, neugode i ugone.³⁴¹ To su namjeravana implicitna simbolička značenja koja se ne uočavaju eksplicitno, već tek adekvatnom interpretacijom.

Na koje bi sve načine autor ovog filma mogao prenijeti ili izložiti mišljenje? Eksplicitnu bi društvenu kritiku mogao prenijeti putem dijaloških sukoba likova i monologa. Pritom su naravno od velike važnosti geste, pokreti unutar kadra, stav tijela i ostala izražajna glumačka sredstva, kao i mizanscenski rasporedi, kompozicijska struktura kadra, scenografija, kostimi i maske. Kao što je već rečeno, pri konstrukciji značenja također imamo na raspolaganju mnoštvo formalnih elemenata oblikovanja filma. Autor zamišljenog filma u

³⁴¹ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, str. 98-100.

procesu umjetničkog stvaranja može odabrati što će biti vidljivo prikazano unutar okvira, a što će ostati izvan okvira. Time pridaje značenja vidljivom, ali i nevidljivom, stvarajući ovisno o potrebi doživljaj napetosti, iznenađenja, obrata i sl.³⁴² Nadalje, autor izabire tipove kadrova, s obzirom na stanje kamere (statične, dinamične), s obzirom na duljinu (duge, kratke), s obzirom na dubinu (dubinski, plošni), s obzirom na promatrača (objektivne, subjektivne, autorove).³⁴³ Da bi film bio uspješan, vrlo je važno znati odabrati kada je koji tip kadra primjeren s obzirom na namjeravani smisao: „Zbog toga, pak, što se kadar može doživjeti kao izabrani isječak, ta izabranost pridaje kadru u gledateljevu doživljaju posebnu značenjsku vrijednost, vrijednost važnosti ili izuzetnosti građe što se u njemu prikazala“.³⁴⁴ Peterlić nalazi neka osnovna značenja čijoj tvorbi pridonosi određeni tip kadra. Primjerice, subjektivni kadar otkriva specifičan, subjektivni način viđenja lika u filmu, suprotstavlja ga njemu izvanjskoj stvarnosti i na taj način objašnjava njegov odnos s izvanjskim filmskim svijetom. U odnosu na subjektivni kadar, objektivni kadar može pridonositi realističnosti, neutralnosti i objektivnosti prikazanog sadržaja. Autorov kadar, koji Peterlić određuje kao kadar u kojemu dolaze do posebnog izražaja određene filmske tehnike i prevladavaju „čimbenici razlike“, može funkcionirati poput autorova komentara određenog prizora. Tako bi autor našeg zamišljenog filma mogao pri kraju filma u iskošenom krupnom planu prikazati nesretno i mržnjom ispunjeno lice oca kojega je kći napustila, upućujući tako na poremećeno psihološko stanje.

Ovisno o namjeravanom učinku, pri stvaranju filma potrebno je odrediti položaj kamere s obzirom na snimane objekte.³⁴⁵ Osnovni su planovi: detalj, krupni plan, srednji plan i total. Detaljem možemo izdvojiti fragment objekta ili bića ne bismo li mu pridali neko značenje u kontekstu priče. Pogled širom otvorenog oka u kontekstu scene potjere, nasilja i neposredne opasnosti može jasno označavati osjećaj straha za vlastitu egzistenciju. Iz detalja usana možemo iščitati ironiju, cinizam, uzbuđenost, ljutnju itd. Krupni plan je značajan po tome što izdvaja i približava lice osobe gledatelju, otkrivajući na taj način ovisno o kontekstu moguće psihološke osobine, namjere, mišljenja i osjećaje. Zbog sličnosti s „normalnim“, svakodnevnim čovjekovim pogledom, srednji se plan često povezuje s realizmom prizora i dokumentarizmom. Peterlić u srednjem planu dubinske karakteristike s više planova također

³⁴² Isto, str. 64-68.

³⁴³ Isto, str. 55-64.

³⁴⁴ Isto, str. 56.

³⁴⁵ Isto, str. 68-80.

nalazi i mogućnost „spektakulariziranja svakodnevice“.³⁴⁶ Osim što se totalom maksimalno prikazuje prostor radnje ili događanja te tako informira o karakteristikama prostora, to je i plan koji može označavati mentalna stanja usamljenosti, otuđenja i beznačajnosti.³⁴⁷ Total, također, može funkcionirati kao komentar prethodnih događaja. Peterlić tu funkciju, koju naziva i „metafizičkom“, nalazi najčešće na kraju filmova kada, nakon određenog izdvojenog događanja, posljednji kadrovi prikazuju totalitet prostora ili se kamera usmjeri na veliko prostranstvo neba.

S obzirom na kut snimanja, razlikuju se razina pogleda, donji i gornji rakurs, kosi kadar i horizontalni kut.³⁴⁸ Postoji mnoštvo značenja koja se rakursom mogu pridati prikazanom sadržaju i njegovim elementima. Primjerice donjim se rakursom može pridavati značenje superiornosti, snage, moći, ushita, tjeskobe i nervoze promatranim bićima i predmetima kao i dojam inferiornosti ako je riječ o subjektivnom kadru. Kao što to Peterlić dobro uočava, donjim se rakursom može otkriti i ono što je do tada bilo skriveno ili neprimjetno tvoreći tako simbolička značenja. Gornjim rakursom autor može promatranim bićima i predmetima pridati značenje nemoći i inferiornosti, komentirati prizor ali i stvarati simbolička značenja otkrivajući oblike i uzorke nevidljive iz normalne, ljudske perspektive. Kosim kadrom u kojemu se kamera naginje u jednu stranu autor može komentirati nestabilno, nelagodno ili krizno stanje određenog lika kao i dijametralno suprotno stanje komične razigranosti. Mijenjanjem horizontalnog kuta kamere autor može analizirati, uspoređivati i komentirati objekte i bića unutar žarišta pažnje.

Nadalje, Peterlić naglašava veliko značenje stanja kamere koje je u osnovi statično ili dinamično (panorama i vožnja).³⁴⁹ Statičnom kamerom autor može istaknuti sadržaj prizora, kretanja i promjene elemenata prikazanog sadržaja ali i proizvesti iznenađenje pojavljivanjem novog elementa u kadru. Dok se panoramom (dinamični vertikalni ili horizontalni pogled s nekog učvršćenog mjesta) može „opisati“, tj. detaljno prikazati promatrani prostor, uspoređivati objekte i bića te stvarati napetost, vožnja kao dinamično prostorno kretanje pored opisne funkcije može simbolizirati slobodu i neovisnost. Također, Peterlić uočava da vožnja prema ili od nekog lika može iskazivati ili ukazivati na mentalna ili emocionalna stanja tog

³⁴⁶ Isto, str. 79.

³⁴⁷ Isto, str. 77.

³⁴⁸ Isto, str. 82-88.

³⁴⁹ Isto, str. 88-98.

lika.³⁵⁰ Vožnjom naprijed autor može izdvojiti objekte i bića, a vožnjom natrag staviti u širi kontekst, pridavajući pri tome značenja koja želi.

Isto tako, simbolička se značenja mogu stvarati osvjetljenjem, posebno umjetnim kada, primjerice, odnosom svjetla i sjene simboliziramo odnos dobra i zla ili kada se želi naglasiti određena psihološka karakteristika nekog lika. Svjetlom se također može stvoriti i željena atmosfera.³⁵¹ Tu su još na raspolaganju uz različite objektivne i različite „preobrazbe pokreta“.³⁵² Ubrzavanjem pokreta autor može simbolizirati mentalno stanje nestrpljivosti i prisjećanja, usporavanjem pokreta ukazati na pažljivo, analitičko promatranje ili promišljanje prizora, obrtanjem pokreta na vraćanje u prošlost ili povratak na staro stanje stvari, a zaustavljanjem pokreta autor može prenijeti i vlastito mišljenje o onome što slika sadržava, ovisno o prethodnom kontekstu.

Jedan od iznimno važnih formalnih elemenata oblikovanja za prenošenje mišljenja kao i film općenito jest postupak montaže.³⁵³ Montaža je vezivno sredstvo putem kojega se ovisno o namjeravanom učinku i značenju na različite načine mogu spajati raznovrsni kadrovi. Neovisno o tome je li Peterlić u pravu kada tvrdi da „svaki spoj dvaju kadrova uvijek sugerira gledatelju neki smisao“³⁵⁴ montaža je vrlo korisno i učinkovito sredstvo stvaranja značenja. Jedan klasičan, već spomenuti način na koji je moguće stvoriti značenje je jednostavno suprotstavljanje dvaju kadrova poput teze i antiteze. Peterlić navodi dobar primjer poznatog eksperimenta iz dvadesetih godina prošlog stoljeća koji je pokazao da se spajanjem dvaju diskontinuiranih kadrova može proizvesti Kulešovljevićev efekt, tj. stvaranje novog značenja prvog kadra koje sam po sebi izvorno nije posjedovao.³⁵⁵ Drugim riječima, ponekad interpretacija sadržaja prvog kadra ovisi o sadržaju drugog kadra, što znači da je montaža pogodno sredstvo za sugestiju. Sjajan, klasični primjer obrnutog slučaja, u kojemu prvi kadar utječe na značenje prizorno nepovezanog drugog kadra, nalazi se na početku filma *Moderna vremena* (*Modern Times*, 1936) Charlesa Chaplina. Na kratki kadar koji prikazuje prizor stada ovaca nadovezuje se pretapanjem drugi, prizorno nepovezani kadar koji prikazuje užurbanu grupu radnika na putu iz podzemne željeznice prema tvornici. Time se sugerira mentalitet stada, tj. da se radnici u modernom industrijskom, kapitalističkom društvu iskorištavaju poput

³⁵⁰ Isto, str. 93.

³⁵¹ Isto, str. 103-105.

³⁵² Isto, str. 114-117.

³⁵³ Isto, str. 139-160.

³⁵⁴ Isto, str. 143.

³⁵⁵ Isto, str. 141.

ovaca, a da toga uopće nisu svjesni. Crna ovca u prvom kadru također anticipira živčani slom jednog radnika na pokretnoj traci (glumi ga sam Chaplin) koji je ujedno i glavni lik filma. Takav tip diskontinuirane montaže (poznat i pod nazivima „asocijativna“, „idejna“ ili „simbolička“ montaža) Wartenbergu je jasan primjer kako film vizalnim putem može prenijeti ili izraziti misao. Problem je što na osnovi ovakve filmske mogućnosti poticanja, provociranja ili sugeriranja mišljenja, Wartenberg opravdava tvrdnju da film „utjelovljuje misli“ i „misli“ (pod time da film „misli“ moguće je da Wartenberg zapravo podrazumijeva da autor filma „filozofira“ putem filma).³⁵⁶ Kao što sam ranije rekao, čini se da je teško braniti tvrdnju da film posjeduje „utjelovljeno mišljenje“ ili da „misli“. Značenje je konstruirano u umu potaknuto nizanjem filmskih slika.

Nešto drugačiji primjer nalazi se na kraju filma Nicka Cassavetesa *Bilježnica* (*The Notebook*, 2004). Predzadnji kadar prikazuje iz ptičje perspektive ostarjeli par Allie i Noah u krevetu nakon što su umrli zajedno u snu. Kamera se zumom lagano udaljava od njihovih mrtvih tijela prema gore, sugerirajući napuštanje besmrtne duše iz propadljive materijalnost. Kadar se potom diskontinuiranom montažom pretapa u zadnji kadar koji prikazuje poetski prizor ptica u letu, čime se eksplicitno referira na situaciju iz mladosti kada je mladi Noah rekao Allie „Ako si ti ptica i ja sam ptica“, a implicitno simbolizira slobodni let duša u susret transcendentnom.

Peterlić nudi i neka osnovna značenja najčešćih montažnih spona. Montažnim rezom autor može velikom brzinom nabrajati, opisivati, uspoređivati i analizirati sadržaje kadrova, pretapanjem, zatamnjenjem i odtamnjenjem označiti prolaženje vremena ili ukazati na neko drugo simboličko značenje, istiskivanjem jednog kadra drugim može sugerirati promjenu mentalnog stanja, a izmjeničnom montažom stvoriti mnoštvo značenja kao primjerice sugerirati skorašnji susret, odlazak, dolazak itd. Značenja se također mogu stvarati montiranjem ovisno o audio-vizualnom sadržaju kadra. Peterlić nalazi nekoliko osnovnih kriterija: sličnost, različitost, pokret, smjer kretanja, smjer pogleda, uzročnost. Kada se spojeni kadrovi kvalitativno i kvantitativno (sadržajno su kontrastni) razlikuju ili kada se u potpunosti razlikuju (sadržajno su neutralni) postoji tendencija poticanja gledateljeva mišljenja prema uspostavljanju smisla u takvoj diskontinuiranoj montaži.³⁵⁷

³⁵⁶ Wartenberg, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, str. 44-45.

³⁵⁷ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, str. 149-153.

Peterlić je također razlikovao tri funkcije montaže: stvaranje filmskog ritma radi samog sebe i radi stvaranja različitih značenja, izlaganje priče te stvaranje novog pojma ili ideje „asocijativnom montažom“. Zbog pojmovne neprimjenjivosti pojma asocijativnosti Turković je predložio izbacivanje izraza „asocijativna montaža“ i „asocijativno izlaganje“ iz aktivne upotrebe u filmskoj teoriji te predložio razlikovanje između diskontinuirane i kontinuirane montaže. Na „globalnoj“ razini predložio je razlikovanje između četiri temeljna tipa izlaganja: narativno, opisno, raspravljачko (argumentacijsko, diskurzivno, pojmovno) i poetsko izlaganje.³⁵⁸

Očigledno je da je proces stvaranja filma izuzetno složen proces pri kojemu svi zaduženi na projektu moraju donijeti niz odluka između mnoštva mogućnosti. Temeljem toga jasna je važnost ponekad negirane ili odbacivane autorove intencije pri interpretaciji filma. Stvaranje filma je složen proces koji najčešće uključuje veliki broj ljudi zaposlenih na određenim funkcijama (scenarist, glumci, montažeri, ekipa za specijalne efekte, režiser, kostimograf itd.) tako da je nekada teško odrediti tko je zapravo autor djela. Jednako tako nije nužno niti da je autor racionalni stvaratelj filma. Međutim, pitanje autorstva i racionalnosti autora u ovom trenutku, za ovaj rad nije od bitne važnosti. Dovoljno je ukazati na to da film svojom strukturom može ukazivati na racionalnost autora i njegove intencije.

Kada gledamo dovršeno filmsko djelo, zahvaljujući kognitivnim sposobnostima poput percepcije, pamćenja, razumijevanja jezika, pažnje, zaključivanja itd., te pozadinskim znanjima, obrađujemo audio-vizualne podražaje, konstruirajući pri tome značenja i osvještavajući aproksimativno mišljenje koje je autor želio prenijeti. Američki teoretičar filma David Bordwell razvio je u svojoj knjizi *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* jedan takav konstrukcijski, tj. inferencijski model prema kojemu gledatelj stvara značenja na osnovi senzornih podataka i inferencijskih postupaka njihove obrade: „značenja nisu pronađena, već stvorena“.³⁵⁹ Bordwell razlikuje četiri vrste značenja. Prve dvije vrste su referencijalna i eksplicitna značenja. Ta doslovna značenja konstruiramo aktivnošću razumijevanja (*comprehension*). Dok se temeljna, referencijalna značenja stvaraju jednostavnim identificiranjem objekata, bića, odnosa, prostorno-vremenskog svijeta, fabule i teme, eksplicitna značenja su nešto apstraktnija, proizlaze iz odnosa dijelova i cjeline te se

³⁵⁸ Turković, Hrvoje, „Kako protumačiti ‘asocijativno izlaganje’ (i da li je to uopće potrebno)“, *Hrvatski filmski ljetopis*, 45, 2006, str.20-21, <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl45-web.pdf>> (19. 7. 2013.).

³⁵⁹ Bordwell, David, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge i London, 1989, str. 3.

odnose na očiglednu, eksplicitno izraženu poruku filma. Druge dvije vrste značenja, implicitna i simptomatska, gledatelj ili kritičar konstruiraju procesom interpretacije. Implicitna su značenja sugerirana samim odvijanjem filma, ali nisu izravno, jasno i transparentno uočljiva ili istaknuta kao u slučaju eksplicitnih značenja. Simptomatska su značenja potisnuta, „nesvjesno“ potaknuta i slučajna, nerijetko otkrivajući društvene vrijednosti i ideologiju.³⁶⁰ Interpret konstruira implicitna značenja procesom „eksplikacije“ značenja tako da eksplicitno nevidljiva značenja iznosi na vidjelo, a do simptomatskih značenja dolazi otkrivajući potisnuta značenja neovisna o svijesti i volji autora koja često imaju društveni izvor.³⁶¹

Bordwell poima kritičku interpretaciju kao vještinu koja se tiče „proceduralnog znanja“, čime se razlikuje od teoretiziranja kao „sustavnog propozicijskog objašnjenja prirode i funkcija filma“.³⁶² Proces interpretacije je, poput rješavanja zagonetke, racionalan proces pri kojemu interpret pronalazi signale (*cues*) unutar filma te potom na njih nastoji primijeniti određena „semantička polja“, tj. „skup relacija značenja između konceptualnih ili lingvističkih jedinica“.³⁶³ Interpretacija ne bi bila moguća i relevantna bez semantičkih polja. Bordwell navodi nekoliko najpopularnijih semantičkih polja od kojih je istaknuti i najrašireniji primjer temeljen na pojmu reflektivnosti. U eksplikacijskoj interpretaciji kritičari su naginjali onome što naziva „humanističkim značenjima“. Pod time misli na primjerice moralne kategorije kao što su zlo i dobro, osobne (egzistencijalne) probleme, otuđenje, ljubav, probleme u komunikaciji, pitanje realnosti i iluzije, pitanja vrijednosti kao što su sloboda i kreativnost itd. Pojavom simptomatske interpretacije promijenila su se i semantička polja pa u žarište pažnje dolaze primjerice dualiteti poput red i nered, subjekt i objekt, moć i podložnost, zakon i želja, jedinstvo i nejedinstvo te općenito značenja vezana za seksualnost i politiku.³⁶⁴

Tipološki gledano, Bordwell razlikuje četiri tipa semantičkih polja.³⁶⁵ Prvi je tip semantičkog polja „skupina“ (*cluster*) koji sadržava pojmove sličnog značenja, organizirane kao u slučaju teme filma u relacije centar/periferija. „Parnjaci“ (*doublets*) su drugi tip semantičkih polja a uključuju antonime poput velik/malen i kontradiktorne pojmove poput istina/laž i živ/mrtav. „Proporcionalne serije“ (*proportional series*) su zapravo serije parnjaka

³⁶⁰ Isto, str. 8-9; Bordwell, David i Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, str. 60-63.

³⁶¹ Bordwell, David, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, str. 43, 71-73.

³⁶² Isto, str. 250.

³⁶³ Isto, str. 106.

³⁶⁴ Isto, str. 107-111.

³⁶⁵ Isto, str. 115-126.

koje stoje u nekakvoj relaciji (npr. analogijskoj). Zadnji tip semantičkih polja su „hijerarhije“ (*hierarchies*) koje mogu biti nerazgranate ili razgranate tako da, primjerice, kreću od najopćenitije kategorije prema manje apstraktnim, pojedinačnim kategorijama. Bordwell ističe dvije vrste nerazgranatih hijerarhijskih semantičkih polja: „stupnjevane serije“ (*graded series*) i „lanac“ (*chain*).

Pri procesu interpretacije interpret stvara značenja selektivnim „mapiranjem“ jednog semantičkog polja na više zamijećenih i izabranih signala u filmu, više semantičkih polja na jedan signal ili miješanjem jednog i drugog pristupa.³⁶⁶ Bordwell je dobro uočio da različiti interpreti mogu doći do sasvim različitih interpretacija jer ne samo da ni jedna interpretacija praktično ne može obuhvatiti sve signale koje film nudi, već različiti interpreti mogu primijeniti različita semantička polja na primjerene signale. Način na koji se pronalaze signali prikladni za mapiranje semantičkih polja vođen je razumom, točnije induktivnim zaključivanjem. Interpret je prema Bordwellu pri odabiru za interpretaciju relevantnih signala obično vođen dvjema hipotezama, naime da film posjeduje minimalno jedinstvo ili „unutarnju koherenciju“ te da je film na neki način, ali ne i nužno, povezan s „vanjskim svijetom“ ili „povijesnim kontekstom“.³⁶⁷ Uz hipoteze, procesu mapiranja semantičkih polja na signale posreduju i organizirane konceptualne strukture koje naziva „shemama“ (*schemata*) te „heuristike“ ili drugim riječima korisne, učinkovite „procedure ili rutine“ pri interpretativnom postupku. Sheme su konceptualni konstrukti ili „strukture podataka“, podložne izmjenama, prilagodbama ali i odbacivanjima kako nam dolaze novi podaci, koje najbolje objašnjavaju zamijećene situacijske događaje.

Kao tipični primjer iz svakodnevice Bordwell navodi situaciju prodaje nekog proizvoda pri čemu se proizvod mijenja za novac. Ne bi li interpretirao situaciju, neutralni promatrač primjenjuje shemu „prodaj-kupi“ na konkretnu situaciju.³⁶⁸ Za kritičku interpretaciju izdvaja najbitnije sheme: „kategorijska shema“, „personifikacijska shema“, „shema 'u centar'“ (*Bull's-Eye*), „shema putanje“ (*trajectory schema*). Kategorijska se shema otvara sa svojim učincima i svojstvima jednom kada kritičar klasificira film prema rodu, žanru i vrsti, odredi pripadnost prema stilu, tehnici, periodu, nacionalnom porijeklu i sl. Personifikacijsku shemu interpret upotrebljava kada poput Framptona u svrhu interpretacije pripisuje psihološka svojstva karakteristična za osobe na određene aspekte filma kao što su likovi, narator, stil i kamera ili

³⁶⁶ Isto, str. 129-132.

³⁶⁷ Isto, str. 132-135.

³⁶⁸ Isto, str. 136-137.

poput „auteur“ kritičara na u pravilu odsutnog stvoritelja filma (*filmmaker*).³⁶⁹ Shema 'u centar' zamišljena je u obliku mete s tri koncentrična kruga. U središnjem, najmanjem krugu nalaze se likovi sa svim svojim odnosima, atributima i djelovanjima te kao takvi tvore najbitnije signale filma. Dok se u prstenu oko središta nalaze okoliš, objekti i osvjetljenje, u trećem dijelu mete, skroz na periferiji nalaze se tehnička sredstva i postupci poput kamere, montaže itd. Za razliku od ovakvog sinkronijskog pristupa, „shema putanje“ nudi dijakronijski pristup u kojemu se primjerice prati progresija značenja analiziranjem i interpretiranjem istaknutih motiva koji nadolaze kako se film odvija.³⁷⁰

Krajnji rezultat procesa kritičke interpretacije aproksimacija je samog filma koju Bordwell naziva „model filma“ (*model film*): „U konstruiranju interpretacije kritičar je u jednom smislu rekonstruirao tekst“.³⁷¹ Budući da je rezultat interpretacije ovisan o izabranim semantičkim poljima i signalima unutar filma svjestan je da iz toga proizlazi potencijalno mnoštvo interpretacija ili modela filma kao i određeni perspektivizam. Ipak, valja naglasiti da se pri samom početku knjige ogradio od beskonačno mnogo interpretacija i potpunog relativizma.³⁷²

3.3.1. Objektivnost interpretacije filma

Filmska kritičarka Mima Simić iznijela je u intervjuu za internetski portal *Filmski.net* osobno poimanje filmske kritike:

„Filmska kritika, kao i svaka od mojih životnih/kreativnih praksi usko je povezana s mojim političkim/društvenim stavovima. Ideja o 'objektivnoj' kritici, uostalom, potpuno je apsurdna, budući da je, da parafraziram Fredrica Jamesona, sve ideologija. Razlika je samo što su moji stavovi 'obilježeni' time što stoje u

³⁶⁹ Isto, str. 146-168.

³⁷⁰ Isto, str. 169-204.

³⁷¹ Isto, str. 143.

³⁷² Isto, str. 3.

opoziciji (pa i konfliktu) spram pseudoobjektivnog, ideološki prozirnog mainstreama.“³⁷³

Ova ekstremno relativistička tvrdnja Mime Simić, da ne postoji istinski objektivna filmska kritika, mogla bi se možda teorijski razumjeti u svjetlu ranog Wittgensteina. U *Tractatus Logico-Philosophicusu* Wittgenstein tvrdi da svijet nije skup svih stvari kako se inače misli, već cjelokupnost činjenica na koje se svijet „raspada“. (*Tractatus*, 1.1,1.2) Dok su činjenice postojeća stanja stvari (2), stanja se stvari sastoje od predmeta koji tvore supstanciju svijeta (2.021) i koji su na neki način međusobno povezani u strukturu (2.01, 2.031, 2.032). Svijet je sveukupna stvarnost (2.063) koja je određena postojanjem i nepostojanjem stanja stvari (2.06), s tim da su postojeća stanja stvari mogla biti i drugačija.

Prema Wittgensteinu za čovjeka je karakteristično reprezentiranje stvarnosti svijeta na način da odslikava (*abbilden*) činjenice u mislima i jeziku. Dakle, misli i jezični iskazi su slike stvarnosti čiji strukturalno povezani elementi odgovaraju predmetima i stanjima stvari u stvarnosti. (2.1-2.14) Međutim, da bi neka činjenica mogla biti ispravno ili krivo odslikana potrebno je da slika i činjenica koliko god se razlikovale (poput notnog zapisa i glazbe) imaju nešto zajedničko (2.16) – logičku formu. (2.18) Prema tome, neki jezični iskaz kao slika, ako je istinit, prikazuje neko stanje stvari s kojim je bitno povezan. (4.03) Za razliku od prirodno-znanstvenih iskaza koji su istiniti kada odslikavaju stvarno, postojeće i nepostojeće stanje stvari, tj. odnose među predmetima (4.11), većina iskaza etike, estetike i općenito filozofije besmisleni su (*unsinn*) jer nemaju stvarnog referenta u svijetu. Imamo li, dakle, na umu mišljenje ranog Wittgensteina i prihvatimo li pretpostavku da se umjetnički objekt koji je nastao procesom umjetničkog stvaranja nalazi u nekom obliku u svijetu koji je neovisan o subjektivnom iskustvu, onda bismo mogli zaključiti da su jedino prirodno-znanstveni iskazi koji objektivno opisuju spomenuti objekt smisleni. To također implicira da je svaka kritika umjetničkog djela, shvaćena kao interpretacija i vrijednosna prosudba, besmislena. Razlog tome je što se ne govori o nekom stanju stvari izvan i neovisno o subjektu, već o „produhovljenoj“ materiji koja zadobiva značenje tek unutar uma na osnovi razumijevanja i interpretacije. Također, ako je istina kao što je smatrao rani Wittgenstein da vrijednost po sebi ne postoji u svijetu (6.41), onda je vrijednost ovisna o prosudbi subjekta.

³⁷³ “Predstavljanje HR filmskih kritičara: Mima Simić“, *Filmski.net*, 1. 12. 2006., <http://www.filmski.net/specials/10123/predstavljanje_hr_filmskih_kriticara_mima_simic>, (15. 8. 2013.).

Dakle, prihvatimo li u kratkim crtama iznesenu teoriju čini se da je razumnije prihvatiti i Wittgensteinov čuveni kategorički imperativ „o čemu se ne može govoriti, o tome se mora šutjeti“ (7) nego se prihvaćati uzaludne filmske kritike. Dapače, svaka je pomisao da bi općenito kritika umjetnosti mogla biti objektivna potpuno apsurdna. Ipak, iako tvrdi da je ideja objektivne kritike apsurdna jer je „sve ideologija“ (što je zapravo besmislena tvrdnja), Mima Simić ne odustaje od pisanja, prema vlastitom priznanju, ideološki obojanih kritika, uglavnom hollywoodskih filmova. Osim toga, čini se da je njezin stav „sve je ideologija“ još radikalniji. Ideologija na koju Simić cilja zasigurno je ideologija u negativnom Marxovom smislu „krive svijesti“ kao skupu vrijednosnih stavova i načela koja nisu podvrgnuta racionalnom razmatranju, a temelj su političkog i društvenog djelovanja.³⁷⁴ Uzimajući za rođenje negativnog smisla pojma ideologije trenutak kada je Napoleon jednu skupinu njemu suprotstavljenih buntovnih filozofa prezrivo nazvao „ideolozima“, Karl Mannheim je uočio implicitne karakteristike podcjenjivanja i obezvrjeđivanja sadržane u određivanju nečijeg mišljenja kao ideološkog: „ono je ontološko-spoznajno-teorijsko lišavanje vrijednosti, jer ono misli na *irealnost* protivničkog mišljenja [*nap. aut.* u odnosu na praksu i stvarnost]“³⁷⁵ Ako je ideja o objektivnoj kritici apsurdna jer je sve ideologija, onda se postavlja pitanje nije li istinita Nietzscheova provokativna perspektivistička tvrdnja da ne postoje činjenice nego samo interpretacije od kojih je svaka interpretacija samo jedna moguća formulacija smisla.³⁷⁶ Filmska bi kritika tako imala mnogobrojne varijacije od kojih niti jedna ne bi bila objektivnija, bliža istini ili veće objašnjavačke snage od druge. Bez kriterija istinitosti, sve bi se kao ideološki konstrukti uzaludno borile za vrhovni status moći. I zbog čega bismo onda uzeli za ozbiljno tvrdnje Mima Simić kada neargumentirano otpisuje „mainstream“ (koji, pretpostavljam, zastupa mogućnost objektivne kritike) kao „pseudoobjektivan i ideološki proziran“? Jer, ne znači li reći da je sve ideologija zapravo gotovo isto kao često spominjana nekvalificirana izjava iz svakodnevnog života „sve je relativno“ ili Nietzscheova poznata tvrdnja „ne postoje moralni fenomeni, nego samo moralna interpretacija ovih fenomena“³⁷⁷, što povlači za sobom izostanak objektivnih kriterija na osnovi kojih bismo prosudili koja je kritika ili koja je interpretacija bliže istini?

³⁷⁴ Bunnin, Nicholas i Yu, Jiyuan (ur.), *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*, str. 327-328.

³⁷⁵ Manhajm, Karl, *Ideologija i utopija*, Nolit, Beograd, 1968, str. 61.

³⁷⁶ Nietzsche, Friedrich, „'Volja za interpretacijom' – fragmenti iz ostavštine“, u Zovko, Jure (ur.), *Klasici hermeneutike*, Filozofska biblioteka SPECULATIO, Zadar, 2005, str. 162.

³⁷⁷ Isto, str. 161.

Kao što je Nicholas Rescher dobro primijetio, čini se da su objektivnost snašla teška vremena u kojima je zahtjev za objektivnošću napadan sa svih strana, od različitih relativizama, postmodernog mišljenja kao pomodne verzije relativizma, feminizma, skepticizma, „liberalne političke korektnosti“ itd.³⁷⁸ Prigovore bi se moglo svrstati u praktične i teorijske. Najčešći je praktični prigovor društvenih aktivista koji ponekad smatraju da vjernost objektivnosti potiče praktičnu, društvenu, političku i vrijednosno-prosudbenu pasivnost. Teorijski prigovori su mnogobrojni. Često se može čuti od antropologa da racionalnost kao pretpostavka objektivnosti nije univerzalna, već relativna ovisno o kulturi o kojoj govorimo. Zbog toga, primjerice, ne možemo opravdano tvrditi da je skup vjerovanja nekog plemena iracionalan jer je za njih savršeno racionalan. Skeptici u pogledu povijesne objektivnosti odbacuju objektivnost iz razloga što smo bića ograničena određenim povijesnim kontekstom unutar kojega smo rođeni, živimo i izvan kojega za sada ne možemo izaći kako bismo izbjegli pristranost. Sličnim putem se kreću i sociolozi znanja kada tvrde da je objektivnost nemoguća iz razloga što su naša vjerovanja artefakti te kao takva ovisna o društvenim i kulturalnim okolnostima u kojima su nastala. Objektivnost se također odbacuje od strane feminist(ic)a kao tipično muški alat koji u spoznajnom procesu ili znanstvenom istraživanju ne uzima u obzir osjećaje i osobne sklonosti, a od strane marksista kao maska iza koje stoje interesi vladajuće klase. Stavljajući naraciju na mjesto logike i zamjenjujući znanje uvjerenjem, postmodernisti smještaju znanje, objektivnost, racionalnost i korespondencijsku teoriju istine u ropotarnicu povijesti. Pri tome otvaraju put pomodnoj dekonstrukciji, relativizmu, nihilizmu, antiesencijalizmu i drugim „anti-izmima“ usmjerenim protiv kartezijskog, racionalno utemeljenog mišljenja.³⁷⁹

Ipak, svi ovi prigovori imaju u temelju krivo shvaćanje pojma objektivnosti i racionalnosti. Za početak potrebno je povući razliku između objektivnosti i objektivizma. Nasuprot relativizma koji negira postojanje objektivne prosudbe i objektivnih kriterija neovisnih o referentnoj grupi, objektivizam je stajalište s različitim značenjima u pojedinim filozofskim disciplinama, prema kojemu istina, lijepo i dobro stoje u neovisnoj relaciji prema umu. Tako primjerice u metafizici, za razliku od subjektivizma prema kojemu je postojanje izvanjskoga svijeta ovisno o umu, objektivizam u načelu predstavlja teoriju neovisnosti postojanja vanjskog svijeta i stvari u njemu od uma. Zastupati objektivističko stajalište u etici

³⁷⁸ Rescher, Nicholas, *Objectivity: The Obligations of Impersonal Reason*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, 1997, str.1

³⁷⁹ Isto, str. 25-44.

znači tvrditi da etičke vrijednosti poput dobra postoje neovisno o nama, a u estetici da estetska svojstva poput ljepote postoje u samim stvarima.³⁸⁰ Rescher uočava dva smisla značenja objektivnosti. U jednom smislu objektivnost se tvrdnji može pojmiti kao ontološka, „objektno usmjerena“, na način da se tiče referentnosti sadržaja tvrdnji prema predmetima iz stvarnog svijeta ili svijeta fenomena.³⁸¹ Objektivno je u tome smislu pojma ono što pripada predmetu, npr. prostorna smještenost, čvrstoća i druga primarna svojstava. Drugi je smisao pojma objektivnosti epistemološki jer se tiče metodologije, opravdanja i dokazne građe koja podupire tvrdnje i prosudbe.

Pretpostavka je objektivnosti u ovom drugom smislu racionalnost, a racionalno može biti samo ono biće koje je obdareno razumom. Dvije su ključne odrednice objektivnosti. Prvo, nepristranost i neosobnost. Drugo, kontekstualna i okolnosna univerzalnost racionalnosti.³⁸² Biti nepristran pri određenom istraživanju ili kritičkoj prosudbi ne znači zauzeti neutralan, pasivan, indiferentan položaj kao u novinarskom izvještaju koji ignorira vlastitu točku gledišta, već samo to da se ne unose vlastite subjektivne osobenosti, vjerovanja, predrasude, snažne emocije poput mržnje ili ljubavi, ideološki stavovi itd.

Neosporna je činjenica da smo već samim rođenjem bačeni u određeni povijesni, kulturni, politički i društveni kontekst koji nismo imali priliku birati te da postoji konačan skup znanja. Prema tome, biti objektivni značilo bi prakticirati racionalnost koja je omogućena razumom na način da postupamo onako kako bi svako drugo racionalno biće postupilo u istim okolnostima i kontekstu. Taj je Rescherov zahtjev za univerzalnošću prosudbe i djelovanja sličan Kantovoj općoj formi kategoričkog imperativa: „djeluj tako da maksima tvoje volje uvijek istodobno može vrijediti kao načelo općeg zakonodavstva!“³⁸³, a formulira ga na sljedeći način: „prosuđuj pitanje Y kao što bi bilo tko drugi na tvome mjestu“.³⁸⁴ To bi, primjerice, značilo ako tvrdimo kako *Reanimator* (*Re-Animator*, 1985) Stuarda Gordona pripada žanru horora, da posjedujemo opravdanje za klasifikaciju u obliku racionalne argumentacije i dokazne građe na osnovi čega bi svako drugo razumno biće na našem mjestu tvrdilo isto što i mi. Dakle, kao što Rescher tvrdi, mi govorimo u ime grupe „mi“ kada smo objektivni, pri čemu „mi/nas“ naziva grupom „prvo lice množine“ (*first-person plural*) koja u slučaju objektivnosti obuhvaća totalitet racionalnih, inteligentnih

³⁸⁰ Bunnin, Nicholas and Yu, Jiyuan (ur.), *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*, str. 483-484.

³⁸¹ Rescher, Nicholas, *Objectivity: The Obligations of Impersonal Reason*, str. 3-4.

³⁸² Vidi isto, str. 3-24

³⁸³ Talanga, Josip, *Uvod u etiku*, Biblioteka „Filozofija“, Zagreb, 1999, str. 179.

³⁸⁴ Rescher, Nicholas, *Objectivity: The Obligations of Impersonal Reason*, str. 12.

bića.³⁸⁵ Biti racionalan i objektivan povlači za sobom odlučno odbacivanje „egalitarističkog relativizma“ prema kojemu su standardi prosudbe svake grupe jednako vrijedni te vršenje prosudbe s vlastitog kognitivnog stajališta za koje argumentirano, putem samoopravdanja racionalnosti, tvrdimo da je racionalno superiornije od ostalih stajališta.³⁸⁶ Kao racionalna bića primorani smo na prakticiranje sposobnosti racionalnosti i objektivnost.

Međutim, prema Rescheru, to ne implicira da je konsenzus esencijalan za objektivnost, jednako kao što ne znači da, ako je neko vjerovanje objektivno razložno, o njemu postoji opći konsenzus.³⁸⁷ Pluralnost odgovora na isto pitanje je svakako dopuštena i to ako je odgovor, s obzirom na iskustvo, okolnosti i kontekst, razložen i objektivan. Nasuprot tome, relativist koristi mogući nedostatak konsenzusa i pluralnost odgovora da bi zaključio kako je sve relativno pa nema niti objektivnih činjenica. Međutim, kao što Rescher tvrdi: „...de-objektivacija zasigurno ne slijedi; naša nesposobnost doseganja konsenzusa u činjeničnom istraživanju na temelju dostupnih informacija zasigurno ne povlači za sobom da nema neke vrste objektivne 'činjenice stvari'. Niti znači da je bilo koji skup uvjerenja jednako dobar kao bilo koji drugi.“³⁸⁸ To se ne odnosi samo na prirodne znanosti gdje se često događaju promjene paradigme, pri čemu stara, neadekvatna teorija biva zamijenjena novom teorijom bez da se neopravdano zaključuje na nepostojanje konačne istine ili poput Ludvika Flecka zastupa znanstveni relativizam.³⁸⁹ Kao što smo ranije vidjeli, postoji pluralnost interpretacija filma, konsenzus je rijedak, ali to ne znači da su svako razumijevanje i interpretacija filma jednako dobri.

Objektivnost je moćan alat koji dolazi do izražaja pri interpersonalnoj komunikaciji gdje olakšava međusobno razumijevanje, učenje i napredak. Rescher smatra da je ontološka objektivnost nužna pretpostavka epistemološkog napredovanja u znanosti istraživanjem zajedničkog stvarnog svijeta.³⁹⁰ Time je nerazdvojno povezana epistemička i ontološka objektivnost. To ne znači da je nužno imati i iste poglede na stvar, već samo da je predmet istraživanja fiksiran, stvaran kako bi se mogao razviti daljnji komunikacijski diskurs vezan uz njega i nastaviti razmjena informacija. Za komunikaciju je, dakle, nužno da pristanemo na „fundamentalne komunikativne konvencije“ kao što je ta da govorimo o „stvarnim“

³⁸⁵ Isto, str. 14-18.

³⁸⁶ Isto, str. 60.

³⁸⁷ Isto, str. 45.

³⁸⁸ Isto, str. 47.

³⁸⁹ Isto, str. 52.

³⁹⁰ Isto, str. 91.

zajedničkim stvarima (u kontekstu ovog rada filmovima) i imamo zajedničke pojmove kako bismo izbjegli subjektivno i konačno poimanje stvari koje vodi u međusobno nerazumijevanje i onemogućava napredak u istraživanjima.³⁹¹

Dakle, stajalište koje zagovaram u ovom radu je da film može poslužiti kao medij, tj. prenositelj mišljenja tako da stvaratelj intencionalno konstruira film na takav način da gledatelj na osnovi prikaza konačnog audio-vizualnog djela može aproksimativno točno rekonstruirati mišljenje razumijevanjem i interpretiranjem značenja. Naravno, pretpostavka je uspješne rekonstrukcije objektivnost i racionalnost. Pod time mislim da pri razumijevanju filma trebamo biti u takvom mentalnom stanju da nam pozornost nije ometana snažnim emocijama, da smo mentalno sposobni stvarati referencijalna i eksplicitna značenja te, u slučaju interpretacije, da smo nepristrano uzeli u obzir sve dostupne informacije, autorovu intenciju, društveni i povijesno-teorijski kontekst, pomno razmotrili odnos dijelova i cjeline, tako da bi svako drugo racionalno biće na našem mjestu, s istim znanjima i u istim okolnostima, na sličan način razumio i interpretirao film.

³⁹¹ Isto, str. 91-93.

4. FILM I FILOZOFIJA

4.1. Spoznajna i edukativna relevantnost filma

Ako je film, kao sukcesivno nizanje statičnih slika na ekranu kontingentno popraćeno zvukom, u mogućnosti prenositi značenja i mišljenje, nameće se pitanje o naravi toga mišljenja. Je li mišljenje preneseno filmom tek u funkciji zabave u vremenu dokolice ili može imati i neke ozbiljnije edukativne, pedagoške i spoznajne funkcije? Netko tko ne poznaje povijest rasprava o funkcijama umjetnosti unutar filozofije umjetnosti, ali je dovoljno upoznat s poviješću filma, mogao bi možda odmah pomisliti kako je pitanje u potpunosti neutemeljeno jer film, naravno, može imati sve navedene funkcije. Međutim, povijest filozofije umjetnosti povijest je i propitivanja moći umjetnosti da bude više od lagodne zabave. Moglo bi se reći da je film, nakon što se obranio od inicijalnih optužbi da je poput fotografije tek sredstvo pukog mehaničkog reproduciranja stvarnosti bez umjetničkih potencijala, naslijedio sumnju u mogućnost umjetnosti da i dalje, hegelovski rečeno, „otkriva istinu“. Kao u sceni iz filma *Gorki mjesec* (*Bitter Moon*, 1992), Romana Polanskog, kada Nigel u baru na brodu susreće fatalnu Mimi koja ga poziva da ju zabavi i kaže nešto smiješno, moglo bi se činiti da tako i gledatelji u susretu s filmom traže od njega tek da ih zabavi u vremenskom procjepu između rubova svakodnevne stvarnosti vlastitih života.

Sumnja u spoznajnu i edukativnu vrijednost umjetnosti seže sve do Platonova poimanja umjetnosti iz desete knjige *Države* koje se učestalo tijekom povijesti nekritički interpretiralo na hermeneutički nezadovoljavajući način. Naime, čini se da Platon u toj knjizi umjetnost poistovjećuje s oponašanjem predmeta iz osjetilnog svijeta u kojemu živimo, a koji su i sami nastali od ruke nekoga tvorca prema nekom uzoru (ideji). Time je umjetnost trostruko udaljena od bitka i eksplicitno degradirana na razinu pričina (*Država*, 598e). Prisjetimo li se usporedbe o crti kojom se stavljaju u odnos osjetilna i inteligibilna sfera, umjetnost bi se nalazila na najnižem stupnju ontološke strukture stvarnosti, među „slikama“, sjenama i odrazima te kao takva najudaljenija od sfere sigurnog znanja ideja. Od svih vrsta umjetnosti film je zbog svoje sposobnosti vjernog, realističnog reproduciranja stvarnosti i privida kretanja vjerojatno nakon fotografije najpodložniji optužbi da bez znanja oponaša osjetilni svijet kao u nekoj igri (602b). Adorno i Horkheimer će više od dva tisućljeća kasnije

reći da dojam gledatelja nakon izlaska iz kina kao nastavka filma uopće nije za čuđenje s obzirom da filmska industrija proizvodi filmove koji teže vjernoj reprodukciji stvarnosti tako da gledatelj pod utjecajem iluzije poistovjećuje film sa stvarnošću.³⁹² Budući da je kao imitacija sličnija zrcalnoj slici ogledala i neozbiljnoj igri umjetnikove imaginacije koji i sam tek naizgled posjeduje znanja o onome što oponaša (602b4-6), nego istini od koje je trostruko udaljena, umjetnosti a time i filmu osporava se u Platonovoj državi spoznajna i edukativna relevantnost.³⁹³ Stav da je filozofija kao „konceptualna refleksija“ za razliku od iskustva umjetnosti u povlaštenom epistemološkom položaju, Robert Sinnerbrink naziva „platonovska predrasuda“.³⁹⁴

Ova standardna interpretacija Platonova poimanja umjetnosti na kojoj je nastala imitacijska teorija umjetnosti proširila se u relativno sličnoj formi i među teoretičarima filma, postavši, mogu slobodno reći, gotovo opsesijom u stručnoj literaturi o filmu. Govoreći o uspjehu modernog doba u ostvarenju realistične reprodukcije stvarnosti, Rudolf Arnheim tvrdi da je Platonov „... napad na umjetnike u kojemu ih tereti da nisu postigli ništa drugo doli reprodukcija fizičkih objekata...“ zapravo rijetkost u teoriji umjetnosti.³⁹⁵ Noël Carroll, raspravljajući o moralnoj značajnosti televizije, tvrdi da je prema Platonu stvaranje slika ili slikanje (*picturing*) u odnosu na promišljanje ideja „epistemološki manjkavo“ jer je tek neznatno drugačije od refleksije prirode u ogledalu i tiče se vizualnih pojava.³⁹⁶ U knjizi *Thinking on Screen: Film as Philosophy* Thomas Wartenberg također polazi od pretpostavke da je Platon odbacio spoznajnu funkciju umjetnosti i vizualnih slika koje su u nemogućnosti „otkrivanja istine“ budući da su od nje trostruko udaljene i kao takve na najnižem stupnju ontološke strukture stvarnosti.³⁹⁷ Robert Sinnerbrink smatra da je Platon umjetnost odbacio kao epistemički inferiornu, „neadekvatnu formu znanja“ i štetnu po moral.³⁹⁸ Moguću štetnost po moral pojedinaca, primjerice, Aeon J. Skoble vidi u mimetičkoj karakteristici umjetnosti

³⁹² Horkheimer, Max i Adorno, Theodor W., *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Stanford University Press, Stanford, California, 2002, str. 99-100.

³⁹³ Vidi Treščec, Nives Delija, *Platonova kritika umjetnosti*, Naklada Jurčić, Zagreb, 2005, str. 63.

³⁹⁴ Sinnerbrink, Robert, “Re-enfranchising Film: Towards a Romantic Film-Philosophy”, u Carel, Havi i Tuck, Greg (ur.), *New Takes in Film-Philosophy*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, UK, 2011, str. 31.

³⁹⁵ Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, str. 158.

³⁹⁶ Carroll, Noël, „Is the Medium a (Moral) Message?“, u Carroll, Noël, *Engaging the Moving Image*, Yale University Press, New Haven i London, 2003, str. 112.

³⁹⁷ Wartenberg, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, str. 15, 17.

³⁹⁸ Sinnerbrink, Robert, “Re-enfranchising Film: Towards a Romantic Film-Philosophy”, str. 34-35.

koja posjeduje također potencijal imitacije poroka i općenito „negativnih prikaza“ stvarnosti.³⁹⁹

Možemo otići i korak dalje te poput Iana Jarvieja reći da je Platon bez ikakvog znanja o filmu prvi anticipirao situaciju gledanja filma u kinu.⁴⁰⁰ Naime, nerijetko se poznata Platonova usporedba o špilji analogno primijenjuje na razumijevanje projekcije (ili općenitije prikazivanja) filma u kinu ili sličnom zatvorenom i zamračenom prostoru.⁴⁰¹ Wartenberg tako tvrdi da su suvremeni teoretičari filma fascinirani usporedbom o špilji jer „... gotovo dva i pol tisućljeća prije tehnološke realizacije – čini se kako je Platon izmislio film [*cinema*]“.⁴⁰² Poimajući film kao „duhovni medij“, Read Mercer Schuchardt kaže za filmski medij da je „... tehnološki najusavršenija forma Platonove špilje koju je moderni čovjek ikada osmislio“.⁴⁰³ Situacija u špilji je dobro poznata. Naime, u podzemnoj špilji nalaze se okovani i nepokretni zatvorenici koji od rođenja gledaju jedino sjene na zidu ispred njih. Iza zatvorenika nalazi se zid i put kojim prolaze ljudi noseći raznolike predmete koji izviruju iznad zida. Iza njih nalazi se vatra. Svjetlost vatre baca sjene tih raznolikih predmeta na zid ispred zatvorenika, tvoreći zajedno s povremenim glasovima nositelja predmeta jedina zamjedbena iskustva okovanih stanovnika tijekom cijelog života (*Država*, 514a-515a). Riječ je o simbolički izuzetno bogatoj Platonovoj slici. Vatra se može tumačiti kao simbol filmskog projektora, ljudi koji prolaze noseći predmete kao fizički medij poput filmske vrpce, zatvorenici kao gledatelji filma, zid ispred stanovnika špilje kao simbol projekcijskog platna, a sjene na zidu kao sam film. U konačnici, kao što je špilja metafora neznanja i vezanosti za najniže, osjetilne strukture stvarnosti, tako bi analogno tome gledanje filma bila situacija u kojoj se predajemo spoznajno i edukativno irelevantnim slikama. To bi značilo da se svaki put kada, primjerice, odlazimo u kino zapravo spuštamo u špilju neznanja i iluzija, bivajući tako maksimalno udaljeni od spoznaje idealnog bitka. Ili, kao što je Ian Jarvie rekao, čini se da svaki put kada gledamo i doživljavamo film zapravo oživljavamo Platonov misaoni eksperiment.⁴⁰⁴ Nancy Bauer će provokativno reći da stanovnici špilje, hipnotizirani sjenkama koje „igraju“ na zidu, zapravo

³⁹⁹ Skoble, Aeon J., „Moral Clarity and Practical Reason in Film Noir“, u Conard, Mark T. (ur.), *The Philosophy of Film Noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2006, str. 46.

⁴⁰⁰ Jarvie, Ian, *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*, Routledge & Kegan Paul, New York i London, 1987, str. 46.

⁴⁰¹ Vidi Falzon, Christopher, „Philosophy through Film“, *Internet Encyclopedia of Philosophy*, 2013, <<http://www.iep.utm.edu/phi-film/#SH2a>>, (22. 8. 2013).

⁴⁰² Wartenberg, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, str. 15.

⁴⁰³ Schuchardt, Read Mercer, „Cherchez La Femme Fatale: The Mother of Film Noir“, u Conard, Mark T. (ur.), *The Philosophy of Film Noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2006, str. 50.

⁴⁰⁴ Jarvie, Ian, *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*, str. 48.

gledaju film, a potom se bez reference složiti s navodnim Cavellovim mišljenjem da je zapadna filozofija već u svom temelju definirana „preko i protivno filmu“.⁴⁰⁵

Prisjetimo li se Hegelovih *Predavanja o estetici*, argument usmjeren protiv filma i općenito umjetnosti mogao bi se postupno razviti još i dalje. Naime, moglo bi se prvo tvrditi da je film poput cjelokupne umjetnost nevrijedan znanstvenog istraživanja i pristupa. Razlog tome je, prema takvom stajalištu, što je umjetnost za razliku od filozofskog mišljenja općenito obična ugodna igra, luksuz, zabavno zadovoljenje, opuštanje, stvar imaginacije i osjećaja koje ne samo da povlađuje osjetilima i površnosti te potiče neozbiljnost i lijenost, već i u slučaju kada je ozbiljna ostaje tek na razini obmanjujućih pojava.⁴⁰⁶ Odgovarajući na taj prigovor, Hegel, naravno, prepoznaje moguće funkcije umjetnosti kao zabave, dekoracije i sl., čime je stavljena u podčinjeni, robovski položaj, ali uočava i postojanje istinske, autentične umjetnosti koja je potpuno slobodna s obzirom na sredstva i ciljeve. Poput religije i filozofije takva umjetnost, koja je između „čistog mišljenja“ i izvanjske stvarnosti, ima zadaću izražavanja, prezentiranja i približavanja mišljenju i osjećajima onoga božanskog, apsolutnog ili drugim riječima istine po sebi te bitnih pitanja koja se tiču samog čovjeka, tj. „misleće svijesti“. Umjetnost predstavlja apsolutnu istinu kao najnižu formu apsolutnog duha putem osjetilne forme. Za razliku od osjetilnih doživljaja stvarnosti kao čistih pojava, umjetničke su pojave, iako s jedne strane osjetilne i materijalne strukture, višeg ontološkog statusa jer su „rođene iz duha“ i upućuju na duhovno.

Međutim, Hegel tvrdi da bez obzira na vrijednost i važnost istinske umjetnosti, zbog ograničenosti njezine forme na specifičan, konkretan sadržaj, ona više ne ispunjava sve naše „najviše potrebe“ kao što je to jednom ispunjavala primjerice u doba antičke Grčke, gdje je doživjela svoj vrhunac, ili doba Srednjeg vijeka. Hegel je bio mišljenja da dok su se u slučaju grčkih bogova i djelomično kršćanskog osobnog Boga, koji se prema vjerovanju utjelovio u fizičko tijelo, zbog njihove „konkretiziranosti i partikulariziranosti“, umjetnička forma i sadržaj ili u potpunosti (grčki bogovi) ili djelomično poklapali, u slučaju islama i judaizma umjetnička je forma ostala neadekvatna u prikazivanju potpuno apstraktnog teološkog sadržaja.⁴⁰⁷ Upravo je zbog nestanka nužnosti umjetnosti iz cjelokupnog modernog kulturno-društvenog konteksta u ovom trenutku povijesti razvoja duha kada apsolutno više nije

⁴⁰⁵ Bauer, Nancy „Cogito Ergo Film: Plato, Descartes and *Fight Club*“, u Read, Rupert, Goodenough, Jerry (ur.), *Film as Philosophy: Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*, Palgrave Macmillan, New York, 2005, str. 49-50.

⁴⁰⁶ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics: Lectures on fine Art*, str. 3-7.

⁴⁰⁷ Treščec, Nives Delija, *Recepcija Hegelove teze o kraju umjetnosti*, str. 34-35.

prikladno za prikazivanje umjetničkom formom, umjetnost „stvar prošlosti“. Došavši do svoga „kraja“, umjetnost je postala predmetom filozofske refleksije i prosudbe.⁴⁰⁸ Kao što kaže Nives Delija Treščec: „Umjetnost, dakle tek u znanstvenoj prosudbi, interpretaciji i estetičkoj refleksiji zadobiva svoje pravo osvjedočenje. Hegel estetiku smatra filozofskim domišljanjem i nadopunom umjetnosti...budućnost umjetnosti sastoji se u refleksiji o umjetnosti...“⁴⁰⁹ To znači da je umjetnost pripadajući području apsolutnog duha prestala biti najviši način otkrivanja ili predstavljanja istine umu, ostavljajući tu zadaću „višim oblicima svijesti“ – „slikovitom mišljenju“ (predodžbi) koje je specifično za religiju te potom „slobodnom mišljenju“, tj. pojmovnom mišljenju lišenom vanjske osjetilnosti koje je specifično za filozofiju.⁴¹⁰

Dakle, skeptički izazov filmu ne sastoji se samo od prigovora da ne posjeduje epistemološku i edukativnu relevantnost, već i da se pojavio prekasno, jer je umjetnost navodno prestala biti najviša potreba duha i adekvatna forma za ozbiljenje i otkrivanje istine, tj. apsolutnog. Kao što je Hegel uočio da se u modernom dobu znanstvene racionalnosti pred kršćanskim umjetničkim prikazima Isusa i Marije te kipovima grčkih bogova više ne savijaju koljena⁴¹¹, tako je moguće uočiti da pred filmskim ostvarenjima, koja gledamo u pravilu u opuštenom, sjedećem položaju, također ne klekaju koljena. Upravo suprotno, u rijetkim situacijama, kada prosudimo da smo svjedočili vrhunskom ostvarenju, ustanemo i nagradimo film ovacijama kao nedavno na festivalu u Cannesu kada je publika nagradila na sličan način psihološki triler *Ugly* (2013) Anuraga Kashyapa. Još bolji je primjer kontroverznog filma Mela Gibsona *Pasija (The Passion of the Christ, 2004)* koji je u nekim kinima na kraju projekcije primljen s ovacijama na nogama.⁴¹² Čini se da susret s ekstremno krvavim filmskim prikazom Isusove muke, razapinjanja na križ i konačnog uskrsnuća više ne može izazvati savijanje koljena kao u slučaju rimskog vojnika koji je poprskan Isusovom krvlju nakon probadanja kopljem pao na koljena. Paradoksalno, pokret se poslije projekcije dogodio upravo u suprotnom smjeru (s ovacijama ili bez) i moglo bi ga se interpretirati kao znak da susret s filmom i općenito umjetničkim djelom u modernom, „raščaranom“ svijetu ne ostavlja dojam susreta i sa samim apsolutnim, samom ozbiljenom istinom.

⁴⁰⁸ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics: Lectures on fine Art*, str. 7-12.

⁴⁰⁹ Treščec, Nives Delija, *Recepcija Hegelove teze o kraju umjetnosti*, str. 11.

⁴¹⁰ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics: Lectures on fine Art*, str. 101-105.

⁴¹¹ Isto, str. 103.

⁴¹² Vinci, Alessio, Phillips, Eric i Patteron, Thom, “Gibson’s ‘Passion’ debuts worldwide”, *CNN.com*, 26. 2. 2004, <<http://www.cnn.com/2004/SHOWBIZ/Movies/02/25/passion.wrap/>>, (2. 9. 2013).

Slično Hegelu, Martin Heidegger poima veliku umjetnost kao „događanje istine“ (*Geschehen der Wahrheit*). Pod „događanjem istine“ Heidegger ne podrazumijeva tek korespondencijsko poimanje istine kao podudaranje s činjenicama, već „istupanje iz neskrivenosti“ (*aletheia*), tj. „otvaranje bića u ono što i kako ono jest“ koje je pretpostavka za korespondenciju.⁴¹³ Pri događanju istine u umjetničkom djelu „otvara se“, tj. „uspostavlja svijet“, ali i „proizvodi zemlja“.⁴¹⁴ Poznat je njegov poetski prikaz grčkog hrama u kojemu se u kontekstu grčkog svijeta pojavljivao bog, pružajući otvaranjem „svijeta“ prostor značenja i odnosa „povijesnog naroda“⁴¹⁵ ili „horizont razotkrivanja“⁴¹⁶. „Svijet“ je, dakle, za Heideggera prema Julianu Youngu „ontološka struktura“, „metafizička mapa“, okvir ili pozadina unutar koje je svaki čovjek rođen, ono što „...određuje za članove povijesne kulture što za njih fundamentalno postoji“.⁴¹⁷ „Zemlja“ je, s druge strane, „ono bitno sebe-zatvarajuće“⁴¹⁸, područje neizrecivosti koje nije na „otvorenom“; nepoznata misteriozna druga strana bitka (*Sein*) koji obuhvaća sve postojeće u svojoj punini bez obzira je li spoznato, nespoznato ili uopće za nas nespoznatljivo.⁴¹⁹

Budući da svijet nije objekt izravnog viđenja, već se u svakodnevnom životu najčešće nalazi kao pozadinska mreža značenja neprimijetan, izvan svijesti, zadaća je umjetnosti „... 'učiniti izrazito vidljivim', 'tematizirati' svijet koji je već u postojanju“, premještajući nas iz svakodnevnog stanja zaokupljenosti s običnim i rutinskim.⁴²⁰ „Proizvodnjom zemlje“ umjetničko djelo istovremeno dovodi na vidjelo i ono skriveno i misteriozno istine.⁴²¹ Nestankom grčkog svijeta te nadolaženjem rimskog i kasnije kršćanskog svijeta, grčki je hram prestao biti djelo u kojemu se otvara svijet na način događanja istine. Međutim, kao što je Young dobro primijetio, prema Heideggeru umjetničko djelo može izgubiti svoju veličinu osim povlačenjem svijeta i na način da samo djelo bude izvučeno iz konteksta vlastitog svijeta.⁴²² Tada, bez moći otvaranja svijeta, postaje predmet čuvanja te estetskog uživanja i prosudbe.

⁴¹³ Heidegger, Martin, *Izvor umjetničkog djela*, AGM, Zagreb, 2010, str. 49.

⁴¹⁴ Isto, str. 63, 67, 73.

⁴¹⁵ Isto, str. 61.

⁴¹⁶ Young, Julian, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, str. 23.

⁴¹⁷ Isto.

⁴¹⁸ Heidegger, Martin, *Izvor umjetničkog djela*, str. 73.

⁴¹⁹ Young, Julian, *Heidegger's Philosophy of Art*, str. 3-4, 39-40.

⁴²⁰ Isto, str. 33-34, 36-37.

⁴²¹ Isto, str. 41.

⁴²² Isto, str. 19-20.

Osim što se u velikom umjetničkom djelu događa istina na način da „uspostavlja svijet i proizvodi zemlju“ koji su u prijeporu, da bi djelo bilo veliko i ozbiljeno ono mora biti čuvano (*bewahren*)⁴²³: „Heidegger rasuđuje na sljedeći način. Da bi bilo u punom smislu umjetničko *djelo*, djelo mora 'djelovati', što će reći, biti učinkovito... Ako još nije primljeno onda još uvijek 'ne djeluje' – nedostaje mu 'djelobitak' i u najboljem je slučaju potencijalno djelo.“⁴²⁴ Budući da Heidegger pod čuvarima djela ne misli na pojedince koji ga posjeduju ili tek fizički čuvaju od krađe, već na čitavi narod i kulturu u koju je uronjen, Young dodaje prihvaćenost od strane zajednice kao zadnji Heideggerov kriterij velikog umjetničkog djela.⁴²⁵ Kao i za Hegela za njega je grčka umjetnost vrhunac umjetničkog stvaralaštva. Stoga se čini da je Heidegger iz vremena *Izvora umjetničkog djela* primoran na stajalište da moderna umjetnost (uključujući film) u vremenu tehno-znanstvene paradigme bez boga i svetosti, lišena snage otvaranja „svijeta“, događanja istine i okupljanja cjelokupne zajednice, ne može biti nešto više od zabavne površnosti ili ugodne, neozbiljne igre.⁴²⁶ Tragom ovakvog razmišljanja, moglo bi se tvrditi, da parafraziram samog Heideggera, kako nema većeg straha u moderno doba od straha pred mišljenjem.⁴²⁷ I zbog toga straha ispunjavamo slobodno vrijeme odlaskom u kino i gledanjem filmova. Jer film za razliku od umjetničke slike, kako je mislio Walter Benjamin (citirajući poznatu misao Georgesa Duhamela da su mu misli dok gleda film zamijenjene „pokretnim slikama“), brzinom odvijanja i izmjenjivanja slika onemogućava kontemplaciju i slobodnu asocijaciju.⁴²⁸

Young također tvrdi da je Heidegger odbacio film kao vrstu umjetnosti.⁴²⁹ Razlog za tu tvrdnju nalazi u dijalogu *Aus einem Gespräch von der Sprache* (1953/54) koji je baziran na Heideggerovu razgovoru s japanskim profesorom Tezukom Tomiom. Naime, čini se da Heidegger poima film kao realistični, fotografski medij koji je usmjeren na objektnost svijeta: „Filmska je objektivacija već posljedica sve višeg dosega europeizacije“.⁴³⁰ Pod izrazom „europeizacija“ podrazumijeva za Zapadnu kulturu karakteristično idealiziranje razumnog mišljenja potaknuto uspjehom znanstvene metode i razvojem tehnologije. Usmjeren na ono

⁴²³ Heidegger, Martin, *Izvor umjetničkog djela*, str. 113-114.

⁴²⁴ Young, Julian, *Heidegger's Philosophy of Art*, str. 51.

⁴²⁵ Isto, str. 52.

⁴²⁶ Isto, str. 67-68.

⁴²⁷ Heidegger, Martin, *Izvor umjetničkog djela*, str. 141.

⁴²⁸ Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, str. 38-39.

⁴²⁹ Young, Julian, *Heidegger's Philosophy of Art*, str. 150.

⁴³⁰ Heidegger, Martin, „Aus einem Gespräch von der Sprache: Zwischen einem Japaner und einem Fragenden“, u Heidegger, Martin, *Unterwegs zur Sprache, Gesamtausgabe*, sv. 12, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1985, str. 100.

stvarno postojeće film je, prema tome, u nemogućnosti poetičnog prikazivanja onog misterioznog „zemlje“, skrivenog. Ne bi li oprimjerio tezu o europeizaciji, japanski sugovornik navodi primjer slavnog filma Akire Kurosawe *Rašomon* (*Rashômon*, 1950) koji je prema njegovom mišljenju prerealističan, jer zatvara japanski svijet unutar nekompatibilnog okvira fotografske objektivnosti netipične za njega.⁴³¹ Ili, Youngovim riječima: „... Kurosawin film, film i fotografija općenito, su 'neprozirni'. Blokiraju tematizaciju svega drugog osim bića [*beings*], sprječavaju da objekti postanu...prozori na 'Drugo' [*Other*]... *Ništa* [*The Nothing*] se nikad ne događa Hollywoodu.“⁴³² Izraz „Ništa“ obuhvaća ono „Drugo manifestiranih bića“ ili na japanskom „Ku“.⁴³³

Ukratko, imajući na umu sve što je do sada izneseno, radikalni skeptik u pogledu spoznajne i edukativne relevantnosti filma mogao bi reći da se film pojavio prekasno, u trenutku kada je umjetnost već završila ispunivši svoje poslanje, tj. prestala biti forma u kojoj se događa istina. Kao takvo, mišljenje preneseno filmom je spoznajno i edukativno irelevantno, a slijedom toga pedagoški neprimjereno i filozofski nezanimljivo. Film nije u mogućnosti čak ni tematizirati ono misteriozno i skriveno. Drugim riječima, film je, prema takvom stajalištu, špilja neznanja koja u najboljem slučaju može biti dobar izvor za zadovoljenje eskapističkih težnji.

No, je li takav ekstreman stav prema filmu zaista razuman i obranjiv? Vrlo teško, gotovo nemoguće. U svrhu argumenta pretpostavimo da je Nancy Bauer u pravu kada provokativno tvrdi da stanovnici Platonove špilje, hipnotizirani sjenkama koje „igraju“ na zidu, zapravo gledaju film. Zamislimo da se umjesto sjena koje se reflektiraju na zidu špilje nekim slučajem zatvorenicima prikazuju filmovi, i to filmovi inspirirani upravo Platonovom usporedbom o špilji. Postoje dva animirana filma koja se izravno bave ovom Platonovom usporedbom: animirani film *Špilja* (*The Cave*, 1973) Sama Weissa u kojemu Orson Welles pripovijeda za film prilagođenu verziju Platonova teksta te nagrađivani *Špilja: adaptacija Platonove alegorije u glini* (*The Cave: An Adaptation of Plato's Allegory in Clay*, 2008) Michaela Ramseyja u kojemu je animacija također popraćena pripovjedanjem. Dopustimo da se obje filmske adaptacije prikažu stanovnicima špilje, jedna za drugom, kao u vrijeme „double feature“ fenomena u Americi 1930-ih godina kada su se za cijenu jednog mogla

⁴³¹ Isto, str. 99-101.

⁴³² Young, Julian, *Heidegger's Philosophy of Art*, str. 149.

⁴³³ Isto, str. 148.

pogledati dva filma.⁴³⁴ Nameće se pitanje: razlikuje li se projekcija filma od sjena koje su zatvorenici do tada gledali ili je film nerazlučiv od sjena na zidu s obzirom na to da je umjetnost prema gore iznesenoj interpretaciji Platonova poimanja umjetnosti degradirana na najnižu ontološku razinu među sjene i privide?

U prva dva dijela rada argumentirao sam da film, kao sukcesivno nizanje statičnih slika na ekranu kontingentno popraćeno zvukom koje može prenositi značenje, također može biti i medij mišljenja. Prisjetimo se jednog od najvećih i najutjecajnijih ekspresionističkih filmova, *Kabineta doktora Caligarija* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920) Roberta Wienea. Priča ovog njemačkog remek-djela kinematografije, koje zauzima jedno od najvažnijih mjesta u povijesti filma svojom neobičnom mizanscenom, mračnom atmosferom i tematiziranjem ludila i ubojstva, započinje dijalogom između Francis i starijeg čovjeka u parku na klupi pored kojih poput utvare prođe Francisova zaručnica. Francis uskoro započinje u *flashbacku* pripovijedati svoju priču. Naime, u malom njemačkom gradiću Holstenwallu održava se godišnji sajam na koji se prijavio Caligari kako bi izložio mjesečara Cesara za kojega tvrdi da poput proroka zna svaku tajnu, vidi prošlost i budućnost. Francis i njegov prijatelj Alan odlaze na sajam gdje znatizeljni Alan upita mjesečara koliko će dugo živjeti. Na to mu mjesečar odgovori do sutra u zoru. Nakon što se proročanstvo doista i ispuni Alanovim ubojstvom, Francis odluči riješiti slučaj i pronaći ubojicu, sumnjajući prije svega na Caligarija i mjesečara. Caligari potom pošalje mjesečara da ubije i Francisovu djevojku Jane, ali mjesečar opčinjen njezinom ljepotom odustane od ubojstva te nakon potjere pada mrtav. Uskoro, prateći Caligarija do mentalne institucije, Francis otkriva da je Caligari zapravo ravnatelj psihijatrijske bolnice. Istraživajući somnambulizam postao je opsjednut pričom iz 1702. godine o dr. Caligariju i mjesečaru kojega je koristio kao sredstvo za ubijanje. Nakon što Francis i ostali doktori donesu Caligariju u ured upravo pronađeno tijelo mjesečara, razotkriveni Caligari pokazuje svoju mentalnu poremećenost te postaje pacijent vlastite psihijatrijske ustanove. Iako su scenaristi H. Janowitz i Carl Mayer priču o dr. Caligariju u izvornom scenariju zamislili kao antiratnu alegoriju a dr. Caligarija kao simbola autoriteta koji navodi obične ljude (utjelovljene u liku Cesarea) na rat, film na kraju završava obratom koji prvotno nije bio namjeravan. Naime, ispostavlja se da je Francis psihički poremećena osoba o kojoj se brine njegov psihijatar dr. Caligari, a cjelokupni *flashback* koji smo do tada gledali s uvjerenjem da je stvaran prikaz prošlosti zapravo je tek plod njegove mašte.

⁴³⁴Vidi "Double feature", *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, 5. listopada 2009, <http://en.wikipedia.org/wiki/Double_feature> (25. 9. 2009.).

Kabinet doktora Caligarija je film prepoznatljiv po ekspresionističkom vizualnom stilu. Oslikani zidovi i pod scene na koje je izravno bojano svjetlo i sjena, nakošeni i deformirani predmeti, oštri kutovi i teatralna gluma kao da predstavljaju eksternaliziranu subjektivnu sliku mentalno oboljelog glavnog lika. Wieneov bi film tako bio jedan od prvih na kojega bi se u interpretaciji mogla primijeniti metafora procesa mišljenja ili uma.

Ali, što ako bismo obrnuli ovu uobičajenu interpretaciju filma i tvrdili da nije Francis taj koji je mentalno bolestan već zapravo svijet oko njega te implicitno oko nas? Da ovakva interpretacija nije nemoguća govori u prilog i činjenica da ekspresionistička stilska sredstva nisu napuštena ni onda kada saznajemo da je Francis zapravo cijelo vrijeme bio pacijent psihijatrijske ustanove. Autor je filma mogao napraviti kvalitativnu razliku između *flashbacka* i sadašnjosti prikazom slika sadašnjosti u realističnijem stilu te tako jasno naznačiti što je stvarnost a što fantazija. Ovako ostajemo u nedoumici ne bismo li trebali vjerovati Francisovim posljednjim riječima: „Vi svi vjerujete da sam ja lud! To nije istina. Ravnatelj je lud!! On je Caligari, Caligari, Caligari!“ Ne podsjeća li Wieneov film prema ovoj interpretaciji na Platonovu usporedbu o špilji u koju se jedan od stanovnika špilje nakon dijelaktičkog uspona u misaonu sferu i spoznaje istine vraća u špilju gdje biva ismijan i neshvaćen, „i zar se ne bi o njemu govorilo, da se gore uspeo samo zato, da se vrati s pokvarenim očima“ (*Država*, 517a)?

Vratimo se sada postavljenom pitanju. Uz pretpostavku da je Platon shvaćao umjetnost kao puko oponašanje predmeta iz vanjskog svijeta smjestivši je na najnižu ontološku razinu stvarnosti, među sjene i odraze, potaknuti provokativnom misli Nancy Bauer napravili smo jedinstveni misaoni eksperiment u kojemu stanovnici špilje umjesto sjena gledaju dva animirana filma, tj. filmske adaptacije Platonove usporedbe o špilji, te postavili pitanje ontološkog razlikovanja filma od sjena.

Iz Platonova opisa špilje nije moguće sa sigurnošću zaključiti jesu li prolaznici koji nose predmete, čije sjene potom bivaju odražene na zid pećine ispred zatvorenika, tek slučajni prolaznici koji su primorani proći kroz špilju kako bi došli do nekog odredišta. Zbog toga je potrebno uzeti u obzir i drugu mogućnost prema kojoj se za zatvorenike u špilji odigrava nekakva vrsta režiranog teatra sjena. Za razliku od animiranih filmova koji su napravljeni s namjerom da budu umjetničko djelo te prema tome podložni interpretaciji značenja, u prvom slučaju igre sjena na zidu vizualni je prikaz tek slučajni efekt koji nema nikakvo značajnije

značenje. To je jedan od razloga zbog kojega sjene i odrazi ne pripadaju istoj ontološkoj razini kao i film i druge umjetnost. Kada bi se zatvorenici špilje nekim slučajem umjesto slučajne igre sjena prikazala spomenuta dva filma, razumno je pretpostaviti da bi se nakon određenog vremena uzastopnog prikazivanja vjerojatno dogodila promjena u svijesti zatvorenika. Naime, refleksijom bi neki od njih osvijestili svoj zatvorenički položaj lišen istinske slobode. Takav efekt osvještavanja ima i film *Kabinet doktora Caligarija* ako ga interpretiramo u drugom smislu koji sam predložio, kao kritiku društva i svijeta. Zbog toga film, baveći se nekim bitnim pitanjima po čovjeka, može imati moć osvještavanja. Moglo bi se reći da je tada film ono što Heidegger naziva „događanje istine“.

U drugom slučaju, ako bi se u špilji događalo nešto slično režiranom teatru sjena gdje bi prolaznici-glumci odigrali nekakve neobične organizirane radnje nošenja predmeta da bi se sve to reflektiralo kao sjena na zidu, teško je ne zapaziti određene sličnosti s poznatim filmom braće Wachowski *Matrix* (*The Matrix*, 1999). U dalekoj distopijskoj budućnosti ljudska je rasa podređena stojevima koji iskorištavaju ljudsko tijelo kao izvor energije. Dok se u stvarnosti pojedinci nalaze u tekućinom ispunjenim čahurama i od rođenja su spojeni sa sustavom, njihovi se mozgovi hrane informacijama iz računala, koje ih tako spaja s virtualnim svijetom nazvanim Matrix. Matrix, simulacija svijeta iz 1999. godine, stvoren je kako bi ljudski mozak bio pod kontrolom dok su tijela u stvarnosti iskorištavana u energetske svrhe. Valja uočiti da se iza slika virtualnog svijeta Matrixa jednako kao i režiranog prikaza igrokaza sjena u Platonovoj špilji (prema drugom tumačenju) ne nalazi umjetnička intencija, već one imaju funkciju zavaravanja radi ostvarenja određenog cilja. Zbog toga ne pripadaju ontološkom svijetu umjetnosti. Međutim, iako virtualni svijet Matrixa nije umjetnost, filmsko ostvarenje *Matrix* svakako zaslužuje status umjetničkog djela, jer, kao što tvrdi Danto, posjeduje značenje podložno tumačenju s obzirom na teoriju i povijest filma i umjetnosti, ali je i od bitne važnosti za čovjekov „tubitak“ te posjeduje moć osvještavanja. Jednako tako, iako sjene na zidu u animiranom filmu *Špilja: adaptacija Platonove alegorije u glini* nisu umjetnost, sam film je svakako umjetnost. Ipak, koliko god se to možda moglo činiti neobičnim, nije svaki film u užem smislu umjetničko djelo. To se ne odnosi samo u pozitivnom smislu na neke dokumentarne filmove lišene umjetničke funkcije, već i u negativnom na mnoge igrane filmove koji bi se prije trebali svrstati zajedno sa sjenama na najnižu ontološku razinu stvarnosti jer su napravljeni s jedinom intencijom da se eksploatacijom ljudskih osjećaja, strahova i nadanja ostvari materijalna dobit ili neka politička

svrha. Oprez pri prosudbi svakako je nužan jer neki su filmovi poput zloglasnog propagandnog dokumentarnog filma *Trijumf volje* (*Triumpf des Willens*, 1934) Leni Riefenstahl, o šestom kongresu njemačke Nacionalsocijalističke stranke u Nürnbergu, zbog svojih estetskih kvaliteta i inovativnosti također i umjetnička djela. Kao što Mary Devereaux argumentira, kontroverzni propagandni filmovi poput *Trijumfa volje*, koji povezivanjem ljepote i zla negiraju klasično poistovjećivanje dobra i ljepote, mogu biti ne samo estetski zanimljivi, već i od historijske, preventivno-edukativne i samospoznajne važnosti.⁴³⁵

Iako bi zasigurno imao problem s filmovima poput *Trijumfa volje*, ni sam Platon vjerojatno ne bi prihvatio mišljenje da se svi filmovi i sva umjetnost nalaze na istoj ontološkoj razini kao i sjene. S time se slaže i Mary M. Litch kada tvrdi da Platon vjerojatno ne bi imao negativno mišljenje o filozofskim mogućnostima filma jer, prvo, nije poimao špilju kao „mjesto u kojemu bi se mogle pripočeti apstraktne ideje“ već kao simbol neadekvatnosti osjetilne metode u spoznaji i filozofiranju, te, drugo, koristio se dijaloškom formom koja omogućuje dramsko čitanje dijaloga.⁴³⁶ Raširena interpretacija Platonova poimanja umjetnosti, koju sam naznačio na početku poglavlja u kratkim crtama, nastala je na nekritičkom čitanju njegovih tekstova. Jedno je od glavnih pitanja koje postavljaju Platonovi interpretatori kako to da je u 6. i 7. knjizi *Države* Platon posegnuo za umjetnički vrijednim alegorijskim prikazima, a onda, samo nekoliko poglavlja dalje, osudio umjetnost kao trostruko udaljenu od bitka i istine te je izbacio iz idealne države kao odgojno-edukativno i epistemološki irelevantnu? Delija Treščec je dobro primijetila da je Platon pokazao kako se putem umjetničkih slika može uspješno prikazati ono neizrecivo i najuzvišenije:

„Ovdje se još jednom ogleda strahovita snaga Platonove ironije. S jedne strane imamo stav kako je umjetnost mimetička i trostruko udaljena od bitka, te se može lako stvarati bez znanja i istine... S druge, pak, strane Platon nam je, prije nego li je izrekao ovaj sud o umjetnosti, pokazao kako upravo pomoću slikovitog prikaza možemo doći do spoznaje najviših idealnih, noetskih vrijednosti i kako pjesnička metafora može nadopuniti argumentativnu snagu logosa.“⁴³⁷

⁴³⁵ Vidi Devereaux, Mary, “Beauty and Evil: The Case of Leni Riefenstahl’s *Triumph of the Will*“, u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006, str. 347, 358.

⁴³⁶ Litch, Mary M., *Philosophy Through Film*, Routledge, New York i London, 2010, str. 3.

⁴³⁷ Treščec, Nives Delija, *Platonova kritika umjetnosti*, str. 62.

U daljnjem tekstu Delija Treščec bogato argumentira u prilog tezi da Platon u desetoj knjizi *Države* ne izbacuje svu umjetnost iz države, već samo onu lošu umjetnost koja oponaša osjetilni svijet. U odnosu na lošu, dobra umjetnost oponaša idealnu paradigmu (dobro i ljepotu). To bi imalo za posljedicu da Platon ne odbacuje odgojno-edukativnu vrijednost dobroj umjetnosti koja koristi *mimesis* u smislu „aproksimativnog približavanja idealnom bitku“⁴³⁸, već samo onoj lošoj umjetnosti koja imitira osjetilni svijet.

Nakon svega što je rečeno čini se da je donekle jasno zašto se situacija u Platonovoj špilji ne može poistovjetiti s projekcijom filma u primjerice kinu, osim možda uvjetno s projekcijom nekog izričito lošeg filmskog ostvarenja čija je funkcija materijalna dobit, propaganda itd. Kada bi netko poput Platonova stanovnika špilje koji je spoznao dobro poželio doći u kino na projekciju filma s namjerom da uvjeri gledatelje kako je ono što gledaju ontološki jednako kao i gledanje Platonovih sjena u špilji, s punim pravom bismo ga izbacili van. Stoga, ni teza Nancy Bauer da stanovnici špilje u stvari gledaju film nije plauzibilna, jer da doista gledaju vjerojatno bi uskoro osvijestili nepovoljan položaj u kojemu se nalaze i zahvaljivali bi onome tko bi ih pokušao osloboditi lanaca. Također je pogrešna i nekvalificirana tvrdnja da je zapadna filozofija u svome temelju definirana protivno filmu. Takvo stajalište temelji se na hermeneutički nezadovoljavajućoj interpretaciji Platonova poimanja umjetnosti i ispušta iz vida da dobar film može imati i reflektivnu i osvještavajuću moć, omogućujući širenje horizonta razumijevanja te, prema tome, kultiviranje sposobnosti prosudbe i vlastite osobnosti. To je razlog zbog kojega je također moguće reći da je film i medij kultiviranja čovjeka.

Iako je smatrao da umjetnost više ne ispunjava naše najviše potrebe, čini se da je Hegel također ostavio prostora za supstancijalni sadržaj i zadaće umjetnosti u vremenu moderne koju karakteriziraju sekularizam, racionalizam i veliki tehnološki razvoj. Primarni sadržaj („nova svetost“) moderne umjetnosti postao je čovjek („humanus“) sa svim svojim osjećajima, nadanjima, sudbinama i pitanjima od bitne važnosti, a hermeneutička zadaća otvaranje, prikazivanje stanja modernog svijeta unutar kojega je kao individua situiran.⁴³⁹ Treščec također navodi stav novijih autora koji smatraju da Hegel ne govori toliko o „kraju umjetnosti“ koliko o humanističkim i kozmopolitskim zadaćama umjetnosti, ali i argumentira da je poput Goethea vjerovao da umjetnost posjeduje edukativnu i kultivirajuću funkciju pri

⁴³⁸ Vidi isto, str. 97-117.

⁴³⁹ Treščec, Nives Delija, *Recepcija Hegelove teze o kraju umjetnosti*, str. 52-53, 66.

humaniziranju čovjeka i upoznavanju s drugim kulturama.⁴⁴⁰ Primjerice, film *U divljini* (*Into The Wild*, 2007), Seana Penna, rađen prema istinitom događaju, suprotstavlja slike suvremenog društva sa slikama nepredvidljivog života u prirodi. Prati sudbinu nadarenog studenta Christophera McCandlessa koji nakon završenog studija napušta konvencionalni život suvremenog, otuđenog, konzumerističkog društva, zaputivši se bez materijalnih sredstava na put prema divljini. Nakon vremena idiličnog života u prirodi na Aljasci, umire polaganom smrću od trovanja toksičnom biljkom, a film prenosi njegovu humanističku poruku da je sreća stvarna tek onda kada se može podijeliti s drugim ljudima. Prikazujući sudbinu čovjeka u potrazi za slobodom i životom u prirodi koja u jednom trenutku pokaže svoju divlju, neprijateljsku stranu, film s jedne strane ostvaruje heremenutičku zadaću otvaranja stanja modernog svijeta označenog društvenim normama, tehnologijom i prividom sigurnosti, a s druge strane tematizira čovjeka samog sa svim svojim osjećajima i nadanjima. Stoga, čini se da film kao moderna umjetnost prema Hegelu nije nužno obilježen lošom sudbinom koja mu je odredila kasni dolazak u procesu samospoznaje duha. Možda bi se čak moglo poetično tvrditi da je upravo film poput Sokrata koji kasni na gozbu jer se izgubio u mislima, zakašnjeli ali bitan gost koji i nakon što su ostali gosti opijeni pozaspali ostaje budan i svjež.

Prisjetimo se sada kako je Heidegger mislio da je medij filma nekompatibilan s istočnoazijskim svijetom zbog navodnog realizma, za razliku od japanske predstave *Nô* u kojoj je pozornica prazna a različite se stvari pojavljuju tek gestama glumaca.⁴⁴¹ Ipak, nema čvrstog razloga zašto bi film, kako je mislio Heidegger, bio ograničen na fotografski realizam i zbog toga u nemogućnosti poetičnog prikazivanja onog misterioznog, skrivenog. Kao što je Young dobro primijetio, čini se da je Heidegger pretjerao u otpisivanju filmske mogućnosti poetičnog prikazivanja „praznine“ i „Ničega“⁴⁴²: „... umjerena upoznatost s recimo filmovima Bergmana, Viscontija ili Wendersa otkriva jasnu apsurdnost tvrdnje da film ne može pružiti ništa osim tupe naturalističke reprezentacije svakodnevnog svijeta, da film kao takav ne može biti 'poetičan'.“⁴⁴³ Primjerice, u kanadskoj egzistencijalističkoj crnoj komediji *Ništa* (*Nothing*, 2003), Vincenza Natalia, dvojica prijatelja Dave i Andrew nakon uvodnog zapleta zagonetno ostanu sami u kući okruženoj potpuno praznim, bijelim prostorom. Ubrzo shvate da su

⁴⁴⁰ Isto, str. 117-118.

⁴⁴¹ Heidegger, Martin, „Aus einem Gespräch von der Sprache: Zwischen einem Japaner und einem Fragenden“, str. 101-102.

⁴⁴² Young, Julian, *Heidegger's Philosophy of Art*, str. 150.

⁴⁴³ Isto, str. 165.

sposobni vlastitom voljom uma odstraniti iz postojanja svaku misao ili svaki predmet koji iskreno mrze. Znanstveno-fantastično remek-djelo kinematografije *2001: Odiseja u svemiru* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), Stanleyja Kubricka, zasigurno je paradigma filmskog umjetničkog djela koje ne samo da zadovoljava hermeneutičku zadaću prikazivanja ili otvaranja modernog tehno-znanstvenog svijeta, već i u obliku crnog „monolita“ poetski simbolizira ono skriveno i misteriozno bitka. Ta je misterija u Natalijevoj *Kocki* (*Cube*, 1997) postala racionalno rješiva zagonетка u obliku velike kocke, podijeljene na veliki skup manjih kockastih prostorijskih, unutar koje su bez ikakvog objašnjenja smješteni sedmero stranaca, policajac, studentica matematike, doktorica i teoretičarka zavjere, zatvorenik, autist, dizajner vanjskog dijela kocke te stručnjak za bijeg (*escape artist*).

Na kraju, treba naglasiti da nije svaki film umjetničko djelo. Primjerice oni dokumentarni filmovi koji su lišeni umjetničke vrijednosti mogu biti sjajan medij kritičkog mišljenja u kojemu se propituje određena društveno-politička situacija, institucijske prakse, politički i ekonomski sustavi, implikacije znanstvenih spoznaja, povijesni događaji itd. Obrazovna funkcija se ogleda i u prikazivanju običnom čovjeku uglavnom nepristupačnih prostora poput života u dubinama oceana, tematiziranju prirodnih fenomena te približavanju života umjetnika, sportaša, znanstvenika, političara, neobičnih ali i običnih ljudi. Kao takvi, neumjetnički dokumentarni filmovi, jednako kao i umjetnički, nesumnjivo mogu sadržavati spoznajno-edukativnu funkciju koja u slučaju neumjetničkih filmova može biti i od primarnog značaja.

4.2. Filozofska relevantnost filma

U prethodnom poglavlju nastojao sam prikazati jedan mogući radikalni skeptički stav prema spoznajnoj i edukativnoj relevantnosti filma, nakon čega sam ponudio neke razloge zbog kojih se takvo stajalište čini racionalno neutemeljeno i neodrživo. Iako postoje teoretičari koji priznaju tek eventualnu odgojnu, obrazovnu i heurističku vrijednost filma za filozofa, takav radikalni stav prema filmu i umjetnosti općenito ne brani nitko od ozbiljnih teoretičara umjetnosti. Zanimljiv je tek kao teorijska mogućnost u svjetlu koje se može razjasniti stvarni potencijal filmskog medija. Postupak bi se mogao u opuštenom smislu usporediti s poznatom kartezijanskom metodičkom sumnjom kojom se potpuno uništava

cjelokupni sustav vjerovanja, dovodi u pitanje sve tvrdnje koje se tiču znanja, ne bi li se iznova izgradila pouzdana struktura znanja na čvrstim temeljima. Ako sam uspješno priložio barem minimalne razloge za vraćanje vjere u spoznajnu i edukativnu vrijednost filma, onda bi se moglo s razlogom pretpostaviti da film posjeduje i filozofsku relevantnost. Ali, na koji bi način film mogao biti filozofski relevantan?

Kao uvodni primjer razmotrimo kratki film *Nestajanje* (2009) Josipa Viskovića za koji je scenarij napisao umjetnik i fakultetski obrazovani filozof Romano Dautanac, te uz to odigrao glavnu ulogu. Odmah nakon gledanja filma nameće se pitanje što čini taj crno-bijeli film zastarjele estetike i groteskne, pantomimske glume uspješnim minijaturnim ostvarenjem? Da bi se pružio odgovor na postavljeno pitanje potrebno je prije početka detaljnije analize reći nešto o kontekstu unutar kojega je nastalo ovo ostvarenje koje svakako izlazi van kategorija suvremenog poimanja igranog filma.

Početkom 2009. godine, velikim plakatom na ulazu u Studentski centar promovirana je nova subkulturna forma „Škripultura“, nastala u suradnji „Kućnog teatra Škripziki“ i „Kulture promjene Studenskog centra“ s ciljem da u jednoj večeri objedine nijemi film i mimske predstave. Idejni začetnik i pokretač projekta je spomenuti Dautanac koji se često krije iza pseudonima E. E. Soniczoil, umjetnik koji je glumio i potpisao scenarij za Viskovićev film *Nestajanje*. Iz „Kućnog teatra Škripziki“ izlaze predstave, spotovi, kratki filmovi i razni performansi koje skupina ovog amaterskog teatra zahvaća novostvorenom formom izražavanja „škripziki“. Pod „škripziklom“ podrazumijevaju svojevrsni mjuzikl inspiriran vodviljom i nijemim filmom, koji se sastoji od zvukova pucketanja i škripanja, autorske glazbe, groteskne pantomimske glume, te elemenata nadrealizma i ekspresionizma. Prema riječima samog Dautanca kratki film *Nestajanje*, nastao u kontekstu „Škripulture“, spoj je slapstick komedije, koja je bila vrlo popularna za vrijeme nijemog filma, te pantomime, a pisanju scenarija prethodilo je promišljanje, tj. razgrađivanje i propitivanje smisla pantomimske tehnike, istraživanjem koje se kao amaterski glumac bavio već neko vrijeme. Naposljetku, konačno filmsko djelo nastalo je u kreativnoj igri s Viskovićem.

Vrlo jednostavna radnja Viskovićeva filma koncentrirana je oko glavnog i ujedno jedinog lika unutar filma, glazbenika koji se nakon nastupa umoran vraća u garderobu. Minimalistički uređen i osvjetljen scenski prostor, u kojemu se nalaze fotelja, stol, ogledalo, prazna boca nekog žestokog pića i vješalica za odjeću na kojoj vise odijelo i šešir, ostavlja

dojam klaustrofobične atmosfere komornog kazališta. Onoga trenutka kada je zagonetnim nestajanjem stvari narušena svakodnevna predvidljivost kojom je glazbenik okružen, nakon početnog čuđenja i nevjerice, slijedi komična bitka za svijet u kakav je do tada bio uronjen. Pred kraj, prije nego što i on sam nestane, glazbenikova borba kulminira čvrstim stiskom oko nečega što sličí limenom puhačkom instrumentu tubi. Na samom kraju, u prizoru još koji trenutak ostane tuba koja i sama, nakon što nestanu vrata, nestaje zajedno s cjelokupnom scenom u tami.

Zamjećujemo da je temeljna ideja nestajanja već viđena u spomenutom filmu *Ništa*, s tom razlikom što za razliku od Natalijeva filma u kojemu bića i predmeti nestaju odlučnom voljom uma, u Viskovićevu filmu nestaju iz neobjašnjenih razloga. U svome izvornom obliku, bez odjavne špice, filmska dvominutna minijatura *Nestajanje* prikazana je na prvom danu devetnaestog po redu festivala *Dani hrvatskog filma* u večernjem bloku filmova. Film je, čini se, ne tako slučajno smješten na predzadnje mjesto između pet filmova koji prate tradicionalnu filmsku formu i izlaganje prepoznatljive strukture te posljednjeg postmodernog filma, razbijene klasične narativne strukture, *Pink Express* (2010), Ivana Livakovića. Odabirom baš takvog mjesta u programu, tj. trenutka kada će biti prikazan, čini se kao da je selektor igranog filma Ivan Salaj anticipirao jednu moguću interpretaciju prema kojoj je *Nestajanje* most između modernog i postmodernog. To implicira da bi se efekt nestajanja bića i predmeta zapravo mogao promatrati kao nestajanje ili razaranje klasičnih oblika i pojma umjetnika kakvi su nam poznati i očekivani.

Međutim, film *Nestajanje*, neovisno o festivalskom kontekstu u kojemu se našao, može se razumjeti i kao samourušavanje ili, ako ćemo poopćiti, kao konačni udarac svim utjecajima nijemog filma i velikanima poput Charlieja Chaplina i Bustera Keatona od kojih su autori crpili inspiraciju. Time je Viskovićev film poput eksperimentalnog filma refleksivan, svjestan samoga sebe i vlastitih temelja, te kao takav konstatacija nestajanja jedne zastarjele filmske forme i besmislenosti reproduciranja nečega što je već odavno nestalo. No, moglo bi se otići i korak dalje te reći⁴⁴⁴ da je u jednom širem interpretacijskom kontekstu staromodna estetika filma *Nestajanje* metafora besmislenosti svake suvremene forme koja je osuđena na jednako brzo nestajanje ili je već u stanju odumiranja.

⁴⁴⁴ Zahvaljujem se Nikici Giliću na sugestiji ove dodatne mogućnosti tumačenja.

Pođemo li od Schlegelova poimanja kritike kao ulaženje u „sufilozofirajući“ dijalog s umjetničkim djelom, tvrdnje da izvrsno djelo „znade daleko više nego što kaže, i više hoće nego zna“⁴⁴⁵ te razumijevanja autora, „koji sam sebe razumije napola“⁴⁴⁶, bolje nego što je on sam sebe razumio, možemo uzeti u obzir još neka moguća implicitna značenja filma *Nestajanje* te ih organizirati u dodatne dvije interpretacije. Da te konstruirane interpretacije nisu bez ikakvog temelja, nastale samo kreativnim razmišljanjem tijekom stupanja u dijalog s djelom, treba podsjetiti da je scenarist i glavni glumac diplomirao filozofiju, što mu daje barem osnovno poznavanje filozofskih problema, teorija i filozofa. To omogućuje da se usredotočimo na moguća značenja koja možda nisu stvorena svjesnom autorovom intencijom, ali svakako mogu implicitno proizlaziti iz samog djela.

Do prve interpretacije mogli bismo doći sjetimo li se Platonova i Aristotelova mišljenja da mentalno stanje čuđenja treba uzeti za početak filozofije. Film bi se u tome kontekstu mogao interpretirati kao buđenje glazbenika iz stanja nepropitivanja svijeta oko sebe i stvari u njemu u stanje čuđenja što se stvari tijekom vremena mijenjaju i nestaju, te potom i propitivanja što je ono što Kant naziva stvar po sebi, a što pojava. Iz toga se javlja pitanje može li se zapravo spoznati stvar po sebi i koje su granice ljudskog razuma. Čini se da film svojim radikalno nihilističkim krajem implicira radikalni skepticizam, tj. posvemašnju sumnju u pogledu mogućnosti zahvaćanja stvari onakve kakve doista jesu po sebi, ali i u spoznaju samog sebe i krajnje svrhe ljudskog postojanja.

Film bi se mogao interpretirati i kao pokušaj tematiziranja „Ničega“, što se zapravo razumu čini logički proturječno jer se općenito smatra da film uvijek, kao i svako drugo umjetničko djelo, tematizira ili simbolizira nešto što je podložno interpretaciji značenja, na osnovi čega teoretičari poput Arthura Dantoa razlikuju umjetničko djelo od svakodnevnih stvari. Drugačije rečeno, čini se da film ne može prikazati „Ništa“ u punom smislu, jer kao medij kojemu je slika inherentna uvijek prikazuje nešto, pa makar i potpuno prazan filmski svijet. Ono što je zanimljivo je što su se autori filma *Nestajanje*, možda nesvjesno, dotaknuli metafizičkog pitanja koje je postavio Martin Heidegger u svom poznatom predavanju „Što je metafizika?“, „Kako stoji s tim Ništa?“⁴⁴⁷. Budući da se znanost bavi bićem i ničim drugim, tj. onim postojećim koje istražuje, ona, prema Heideggeru, ignorira „Ništa“ jer bi svaki pokušaj određivanja „Ništa“ u primjerice formi „Ništa jest x“ završio u kontradikciji tipa

⁴⁴⁵ Schlegel, Friedrich, *Kritike i fragmenti*, Naklada Jurčić, Zagreb, 2006, str. 114.

⁴⁴⁶ Poznati fragment iz časopisa *Atheneum* br. 401; isto, str. 156.

⁴⁴⁷ Heidegger, Martin, *Kraj filozofije i zadaća mišljenja*, Naklada Naprijed, Zagreb, 1996, str. 103.

„Ništa jest i nije“. Da je Heidegger pretjerao s otpravljanjem „Ništa“ iz domene zanimanja znanosti i znanstvenika⁴⁴⁸ dokaz je i primjerice pokušaj teorijskog fizičara i kozmologa Lawrencea Kraussa da objasni način na koji je svemir mogao spontano nastati iz ničega kao odsustva prostora, vremena i fizikalnih zakona, bez volje nekakve sustavu vanjske inteligencije.⁴⁴⁹ Međutim, dok fizičari poput Kraussa pod izrazom „ništa“ poimaju ipak nešto, kao npr. kvantne fluktuacije, Heidegger pod izrazom „Ništa“ misli ono neizrecivo što nije podložno konceptualnoj analizi i znanstvenom istraživanju, „potpuno nijekanje cjelokupnosti bića“.⁴⁵⁰ Zbog toga Heidegger napušta logiku pri postavljanju pitanja o „Ništa“ i predlaže da se „Ništa“ susreće pri osjećaju nelagodnosti tjeskobe koja „objavljuje Ništa“. Upravo se tjeskoba mogla osjetiti na kraju filma kada je apsolutno sve iz filmskog svijeta zagonetno nestalo, a platno kina ostalo crno bez uobičajene odjavne špice s popisom ljudi koji su radili na filmu. To mi je prizvalo u sjećanje jedan dio iz Heideggerova predavanja koji je vrijedan citiranja u cijelosti:

„Mi ne možemo reći od čega je nekome nelagodno. Njemu je u cjelini tako. Sve stvari i mi sami tonemo u jednu ravnodušnost. Ali ne u smislu pukog iščezavanja, već nam se one u svom uzmicanju kao takvom obraćaju. Ovo uzmicanje bića u cjelini, koje nas spopada u tjeskobi, prepada nas. Ne ostaje ništa određeno. Ostaje i obuzima nas – u uzmicanju bića – ovo »ništa«. Tjeskoba otkriva Ništa... Što u nelagodi tjeskobe često praznu tišinu želimo prekinuti nekim govorom nasumice, samo je dokaz za prisustvo Ničega.“⁴⁵¹

Nelagoda tjeskobe pri uzmicanju onoga postojećeg unutar filmskog svijeta i uzmicanje filma samog prema svome kraju, ništavilu, čini se kao da dovodi u prisustvo to neizrecivo „Ništa“ o kojemu Heidegger govori. Ovako konstruirana interpretacija pokazuje način na koji bi film kao umjetnost za razliku od znanosti bio u stanju ponekad dovesti „Ništa“ pred gledatelja.

⁴⁴⁸ „Upravo znanost odbacuje i otklanja Ništa kao ono ništavno...Ništa – što ono može biti znanosti do tlapnja i groza? Ako je znanost u pravu, tada je sigurno samo jedno: znanost ne želi ništa znati o Ničemu. To je napokon strogo znanstveno shvaćanje Ničega. To znamo, ukoliko o njemu, o Ničemu, ništa ne želimo znati.“ Isto.

⁴⁴⁹ Vidi Krauss, Lawrence, *A Universe from Nothing*, Free Press, New York, 2012.

⁴⁵⁰ Heidegger, Martin, *Kraj filozofije i zadaća mišljenja*, str. 104-106.

⁴⁵¹ Isto, str. 108.

Vratimo se sada na pitanje s početka: što čini film *Nestajanje* uspješnim djelom, ako to nisu tehnička inovativnost, estetska svojstva ili glumačka izvedba? Rekao bih da je razlog tome paradoksalno prožimanje iracionalne spontanosti, nepredvidljivosti i racionalne oštroumnosti uočavanja sličnosti i razlika, što je u romantizmu, posebice kod Schlegela, označavao pojam dosjetljivosti (*Witz*). Bez obzira na to koja je od predloženih interpretacija objektivno gledano bliža istini, može se uočiti da je prema svakoj ponuđenoj interpretaciji film na neki način povezan s filozofijom. Nekada preko pojma reflektivnosti, propitivanjem vlastitih temelja, nekada preko pojma čuđenja i propitivanja stvari po sebi, a nekada preko filozofskog pojma „Ništa“. Vjerojatno ni ne sluteći, autori su se filma našli, kako smo vidjeli prema navedenim interpretacijama, u žarištu suvremene rasprave o vezi između filma i filozofije. Je li film tek korisno sredstvo za uvođenje u određenu filozofsku temu i populariziranje filozofije prikazivanjem određenih filozofskih problema ili film posjeduje i neke značajnije mogućnosti? Uzdiže li se film interpretacijom na status filozofskog djela ili film samostalno „filozofira“?

S jedne strane imamo teoretičare poput Mulhalla koji tvrde da film „filozofira“ kao i bilo koji filozofski tekst i ozbiljno poput filozofa, a s druge strane skeptike u pogledu sposobnosti filma da zapravo „filozofira“, iako dopuštaju da film ima veze s filozofijom na način da približava filozofske probleme i teorije širokoj publici. Primjer potonjeg stajališta je stajalište Paisleyja Livingstona koji smatra da je najvažniji doprinos filma filozofiji moguća pedagoška funkcija u motivaciji i stimulaciji razmišljanja studenata o filozofskim problemima. Pored toga, prema njegovu mišljenju, filmovi mogu imati još i heurističku funkciju tako da pomažu filozofima u formiranju argumenata i hipoteza.⁴⁵² Thomas. E. Wartenberg u svojoj knjizi *Thinking on Screen: Film as Philosophy* zagovara umjereno stajalište prema kojemu film nema samo pedagošku i heurističku funkciju, niti može „filozofirati“ jedino na način ilustriranja ili prikazivanja filozofskih argumenata i teorija. Film prema Wartenbergu „filozofira“ stvarnim argumentiranjem i predlaganjem filozofskih teorija, pružajući ih, zbog naravi medija, življe i životnije nego pisani tekstovi. *Nestajanje* je tako primjer filma koji je svakako zavrijedio određenu pažnju kritike jer pretendira na status filozofskog djela kakvo se rijetko može vidjeti u suvremenoj hrvatskoj kinematografiji i vremenski gledano pojavio se unutar konteksta rasprava o filozofskim mogućnostima filmskog medija.

⁴⁵² Livingston, Paisley, “Theses on Cinema as Philosophy”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, No. 1, 2006, str. 16.

4.3. Film kao medij filozofskog mišljenja

Poznata je čuvena Hegelova misao da je “umjetnička ljepota iz duha rođena i ponovno rođena”⁴⁵³, što Arthur Danto poima kao implikaciju da ljepota djela proizlazi iz značenja koje je intelektualni proizvod i kao takvo podložno povijesno-teorijskom tumačenju temeljem kojega se razlikuje od svakodnevnih stvari i prirodnih proizvoda.⁴⁵⁴ Hegel će nešto kasnije u uvodu *Predavanja o estetici* neizravno objasniti tu svoju misao svakodnevnim jezikom, određujući umjetnost kao produkt ljudske aktivnosti, točnije nadarenih i genijalnih umova, koja je u svojoj biti stvorena da bi ju čovjek mogao zahvatiti osjetilima i duhom.⁴⁵⁵ Činjenica da je već i prije ulaženja u proces snimanja filma najčešće potrebno osmisliti ideju, izraditi scenarij, crteže ili skice kadrova, razmisliti o ciljevima i sredstvima, načinu i tehnici snimanja, govori u prilog tome da za stvaranje filma nisu dovoljne tek inspiracija i kreativna maštovitost. Potreban je i element racionalnosti, tj. sposobnosti razumskog promišljanja. Čini se da je upravo ta racionalnost kao umska sposobnost, koja se u umjetničkom djelu očituje u njegovu smislu do kojega dolazimo konstruktivnim tumačenjem značenja djela, razlog zbog kojega se film kao umjetnost počeo intenzivno dovoditi u blisku vezu s filozofijom.

Kritičar, režiser te preteča i inspiracija francuskom novom valu (*nouvelle vague*), Alexandre Astruc, vjerojatno je prvi koji je u filmu kao mediju izražavanja uočio filozofski potencijal, što je eksplicitno izrazio u utjecajnom članku „Rađanje nove avangarde: kameralivpero“ iz 1948. za časopis *L'Écran français*.⁴⁵⁶ Inspiriran novim filmovima Orsona Wellesa, Jeana Renoira i Roberta Bressona u svojevrsnom manifestu francuskog novog vala označio je početak novog poimanja filma prema kojemu film prestaje biti tek mehaničko sredstvo dokumentiranja stvarnosti ili interesantne zabave i atrakcije te istovremeno postaje poput eseja, novele ili klasičnog filozofskog teksta sredstvo jezičnog izražavanja umjetnikova mišljenja neovisno o stupnju apstraktnosti.⁴⁵⁷ Optimistično je tvrdio da bi se filmom mogle obraditi između ostalog i „filozofske meditacije“ koje se tiču života i ljudskog stvaralaštva. I to ne tek ilustriranjem ideja, već zapisivanjem „preciznim jezikom“ izravno na film. Koristeći

⁴⁵³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics: Lectures on fine Art*, str. 2

⁴⁵⁴ Danto, Arthur C. *Nasilje nad ljepotom: estetika i pojam umjetnosti*, str. 56-57.

⁴⁵⁵ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics: Lectures on fine Art*, str. 25, 35.

⁴⁵⁶ Vidi Neupert, Richard, *A History of the French New Wave Cinema*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2007, str. 46-47.

⁴⁵⁷ Astruc, Alexandre, „The Birth of a New Avant-garde: La caméra stylo“, u Corrigan, Timothy, *Film and Literature: An Introduction and Reader*, Prentice Hall, New Jersey, 1999, str. 159-160.

se metaforom „kamera-nalivpero“ (*le caméra-stylo*), Astruc filmskom umjetniku podaruje sposobnost samostalnog izražavanja kakvu ima pisac te ide tako daleko tvrdeći da bi se Descartes da je živ zatvorio u sobu s kamerom i „pisao svoju filozofiju na filmu: jer bi danas njegova *Discours de la Méthode* bila takve vrste da bi ju jedino film mogao zadovoljavajuće izraziti.“⁴⁵⁸ Predviđao je da će film biti u mogućnosti stvarati djela jednako značajna poput djela Alberta Camusa i Jean-Paula Sartrea.⁴⁵⁹

Ipak, trebalo je proći još dva desetljeća do prvih ozbiljnih filozofskih razmatranja filma i filmskih filozofskih mogućnosti. Početkom 1970-ih godina nametnulo se pitanje važnosti i institucionalizacije filma. Razlozi su mnogostruki. David Bordwell tvrdi da su ulasku filmske teorije u akademski svijet doprinijela s jedne strane tada nova, velika i značajna filmska djela velikih redatelja poput Kubricka, Hitchcocka, Bergmana, Fellinija, Godarda i drugih, a s druge strane „kvaziakademske“, stručne filmske kritike s uglavnom inovativnim eksplikacijskim interpretacijama koje su objavljivane u časopisima poput *Cahiers du cinéma* i *Movie*. Pored toga, na filozofskim se odsjecima u svrhu ilustriranja filozofije egzistencijalizma počinju koristiti Godardovi i Antonionijevi filmovi.⁴⁶⁰ Iako su već prvi filmski teoretičari poput Münsterberga, Arnheima i Bazina bili ili filozofski obrazovani ili su pisali filmske teorije koje se mogu promatrati i u okvirima filozofije filma, može se reći da je tek knjigom *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, američkog filozofa Stanleyja Cavella, stvoren ozbiljan temelj za konkretno spajanje filozofije i filma te kasniju institucionalizaciju filozofije filma. Krajem 1970-ih i u 1980-ima pojavom velikog broja tekstova filozofa poput Arthura Dantoa, Gillesa Deleuzea, Noëla Carrola, Rogera Scrutona itd. dolazi do znatnog širenja filozofije filma⁴⁶¹, a polovicom i krajem 1990-ih pojavom filmova poput *Kocke*, *Grada tame (Dark City, 1998)* i *Matrixa* filozofija filma postaje i možda najpopularnija grana filozofije umjetnosti i općenito filozofije. Tome je također pridonio tehnološki razvoj koji je prelaskom na digitalnu tehnologiju omogućio potpuno prožimanje kulture filmom ali i općenito onoga što Carroll naziva „pokretnim slikama“, pod kojima obuhvaća i fenomene kao što su televizija i video igre.⁴⁶² Tijekom sljedećih godina a

⁴⁵⁸ Isto, str. 159.

⁴⁵⁹ Isto, str. 160.

⁴⁶⁰ Bordwell, David, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, str. 53.

⁴⁶¹ Wartenberg, Thomas, „Philosophy of Film“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2011, <<http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/film/>> (22.10.2013.).

⁴⁶² Carroll, Noël, „Philosophizing Through the Moving Image: The Case of *Serene Velocity*“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, Issue 1, 2006, str. 173.

posebno nakon 2005. godine objavljuje se mnoštvo knjiga koje spajaju popularne filmove i filozofiju. Pri tome film nerijetko postaje pokretač, sredstvo za objašnjavanje, istraživanje i populariziranje različitih filozofskih teorija, kao i interpretiranje filmova u određenom filozofskom ključu. Dobar su primjer *Filmozofija* Olliviera Pourriola i cijela serija Blackwellovih knjiga „Filozofija i popularna kultura“ s naslovima poput *Iron Man i filozofija*, *Sumrak i filozofija*, *Terminator i filozofija*, *Batman i filozofija* itd.⁴⁶³

Međutim, konkretno i sustavnije propitivanje filozofskih mogućnosti filmskog medija u većoj mjeri dogodilo se nakon 2000. godine. Wartenberg je prvi koji je ponudio tipologizaciju i pregled najčešćih stajališta teoretičara prema onome što općenito naziva „filmska filozofija“ (*cinematic philosophy*) kojom obuhvaća filozofiranje kroz, u i na filmu.⁴⁶⁴ Prvo je stajalište „ekstremno stajalište protiv filmske filozofije“ prema kojemu film filozofima može biti tek od pedagoškog ili heurističkog interesa, bez mogućnosti izvornog, značajnijeg doprinosa filozofiji. Glavni predstavnici su Murray Smith i Paisley Livingston. Drugo je stajalište „ekstremno stajalište za filmsku filozofiju“, poznato još i pod nazivom „odvažna teza“ (*the bold thesis*), prema kojemu je film kao medij filozofskog mišljenja jednako važan za filozofiju kao i klasični filozofski članci ili knjige te može doprinijeti filozofiji u punom smislu poput tekstualnog medija i predavanja. Wartenberg izdvaja kao važnije predstavnike ovog stajališta Stanleyja Cavella i Stephena Mulhalla. Treće je „umjereno stajalište protiv filmske filozofije“ prema kojemu doista postoje određene filozofske mogućnosti filmskog medija, ali isto tako postoje i određena ograničenja zbog nedostatka potpune kompatibilnosti filozofije i filma kao primjerice u slučaju argumentiranja i pružanja teorija. Najpoznatiji je predstavnik ovakvog stajališta Bruce Russell. Četvrto stajalište je „umjereno stajalište za filmsku filozofiju“ čiji je jedan od glavnih predstavnika sam Wartenberg. Kao umjereni zagovaratelj filmske filozofije tvrdi da, iako film posjeduje značajne filozofske mogućnosti, bilo bi pogrešno tvrditi kako je sposoban doprinijeti filozofiji jednako kao tradicionalni filozofski mediji poput filozofskih članaka.⁴⁶⁵

⁴⁶³ Vidi „The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series“, Wiley, <<http://eu.wiley.com/WileyCDA/Section/id-324354.html?sort=DATE&sortDirection=DESC&page=2>> (4.11.2013.).

⁴⁶⁴ Wartenberg, Thomas, „On The Possibility of Cinematic Philosophy“, u Carel, Havi i Tuck, Greg (ur.), *New Takes in Film-Philosophy*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, UK, 2011, str. 9.

⁴⁶⁵ Isto, str. 11-18.

4.3.1. Filozofija u filmu i film kao filozofija

U posljednje vrijeme među filozofima filma postalo je djelomično prošireno idealtipsko razlikovanje između izraza „filozofija u filmu“ i „film kao filozofija“. Ova dva izraza potpadaju pod okrilje općenitijeg izraza kojega Wartenberg naziva „filmska filozofija“ (*cinematic philosophy*)⁴⁶⁶ a Christopher Falzon „filozofija kroz film“⁴⁶⁷. Pod filozofijom u filmu misli se zapravo eksplicitno izražena filozofija u filmu. Naime, to je izraz koji se upotrebljava za sve one filmove u kojima neka stvarna osoba, filozof ili neki fiktivni lik u narativnom filmu eksplicitno verbalno razvija ili prezentira filozofski argument, drži predavanje iz filozofije ili primjerice debatira o nekom filozofskom problemu. Tvrdi se da je ovo „trivijalan i nezanimljiv“ slučaj filmske filozofije, a ne pravi primjer filozofiranja samog filma. Razlog tome je što se time ne rješava pitanje može li film biti medij filozofskog mišljenja jer je u pitanju tek audio-vizualna snimka određenih osoba koje filozofiraju, čiji bi transkript imao potpuno jednak filozofski sadržaj.⁴⁶⁸ Pod eksplicitno izraženom filozofijom u filmu također se podrazumijeva i vizualno prikazani filozofski argument ili teorija.

Tipične primjere za eksplicitnu filozofiju u filmu nalazimo u dokumentarnim filmovima. Znatizelja i propitivanje nerijetko se u takvim filmovima metaforički povezuju s kretanjem i odlaskom na put, pa tako u filmu *Priroda egzistencije* (*Nature of Existence*, 2010) autor Roger Nygard odlazi na osobni put svijetom ne bi li dobio neke odgovore o prirodi postojanja, svrsi života, Bogu, grijehu, mogućnosti života poslije smrti i drugim pitanjima koja se tiču konačnih stvari. Tijekom puta intervjuirao je različite profile ljudi, od prijatelja, običnih ljudi, umjetnika, profesora filozofije, religijskih vođa i predstavnika sekularnih institucija pa sve do znanstvenika poput fizičara Stanforda Woosleyja i Leonarda Susskinda, biologa Richarda Dawkinsa, povjesničara Richarda Carrieria i drugih. Međutim, pored osobnog, sokratovskog uvida u to koliko malo znamo, poticanja na daljnje istraživanje i poruke tolerancije, Nygard je filmom tek neutralno prikazao različita vjerovanja, a nije ga iskoristio kao medij za filozofiranje. Ako postoji poneka argumentacija ona ne dolazi od samog filma već od osoba koje ju eksplicitno pružaju.

⁴⁶⁶ Isto, str. 9.

⁴⁶⁷ Vidi Falzon, Christopher, „Philosophy through Film“.

⁴⁶⁸ Wartenberg, Thomas, „On The Possibility of Cinematic Philosophy“, str. 10-11. Smuts, Aaron, „Film as Philosophy: In Defense of a Bold Thesis“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 67, No. 4, 2009, str. 409-410.

S intencijom da na trenutak premjesti filozofiju iz institucionalnih okvira u kontekst stvarnog, svakodnevnog svijeta kojim smo okruženi te tako pokaže njezinu vrijednost, u nešto zahtjevnijem filmu *Istraženi život* (*Examined Life*, 2008) redateljica Astra Taylor razgovara s poznatim filozofima poput Cornela Westa, Slavoj Žižeka, Marthe Nussbaum, Petera Singera i drugih, o temama koje se tiču etičkih, političko-društvenih, ekoloških i drugih filozofskih problema.⁴⁶⁹ Razgovori su obavljeni u pokretu, tijekom šetnje ili vožnje određenim dijelovima urbanih sredina, povezujući tako istovremeno jedno od svojstava filma „mogućnost pokreta“ s onim što bismo heideggerovski mogli nazvati putem prema mišljenju, upućivanjem prema propitivanju života. Citiranjem čuvene Sokratove misli da „život bez propitivanja i istraživanja nije vrijedan življenja“ (*Obrana Sokratova*, 38a), West odmah na početku filma, vozeći se s redateljicom u autu ulicama New Yorka, započinje svoja filozofska razmatranja o kritičkoj naravi filozofije i njezinoj vrijednosti za konačna samosvjesna bića kao što smo mi. Među brojnim karakterističnim primjerima može se spomenuti scena u kojoj Žižek na jednom privremenom odlagalištu smeća propituje odnos čovjeka i prirode. Naime, Žižek ukazuje na zaborav otpada, smeća koje nestaje samo iz naših individualnih života ali ne i iz svijeta, te tvrdi da ekologija kao ideologija postaje sekularna vrsta religije. Kao takva, ekologija implicira da je harmonija prirode narušena čovjekovim djelovanjem i tehnologijom. Međutim Žižek prirodu shvaća kao seriju velikih katastrofa na osnovi kojih ljudska bića profitiraju. Argument bi se mogao razviti i dalje te reći da su katastrofe poput eksplozija zvijezda bile potrebne da bi čovjek uopće postojao. Stoga je jasno zašto ne vidi adekvatno rješenje u klasičnom vraćanju prirodi, već upravo u kidanju i posljednjih poveznica s njom, postajanju još neprirodnijim, umjetnijim ali istovremeno njegujući osjećaj neidealizirane ljubavi prema svijetu. Što uključuje i ljubav prema otpadu.

To su bila samo dva primjera dokumentarnih filmova za koje možemo reći da su žanrovski gledano filozofski jer su problemi kojima se bave filozofski, a u slučaju *Istraženog života* profesionalni filozofi i verbalno prezentiraju teorije, argumentiraju, promišljaju i sl. Iako je propozicijski sadržaj filozofski, ne bismo ipak rekli da je ovdje riječ o primjerima „filmova kao filozofije“ jer sami filmovi nisu odgovorni za filozofske argumente koje nalazimo u njima. Autorica Astra Taylor je u posljednjem slučaju poput urednika filozofskog časopisa koji potpisuje ilustracije, fotografije ili neke druge dodatne materijale u časopisu. Iako je tek pasivno prisutna u filmu, nastojala je filmskim tehničkim sredstvima ostaviti

⁴⁶⁹ Vidi Hillis, Aaron, „Astra Taylor Explains The Examined Life“, IFC, 2009, <<http://www.ifc.com/fix/2009/02/interview-astra-taylor-on-exam>> (5. 11. 2013.).

barem minimalne implicitne komentare, a eksplicitnu filozofsku argumentaciju samim filozofima. Slično *Istraženom životu* u filmskom eseju *Ister (The Ister, 2004)*, inspiriranom Heideggerovim predavanjem „Hölderlinova himna 'Der Ister'“, autori David Barison i Daniel Ross prikazuju putovanje rijekom Dunav od mjesta ulijevanja u Crno more sve do njezinog izvorišta u njemačkom gradu Donaueschingen, čije su slike isprepletene s govorima i citatima filozofa. Film se doima poput dugačkog predavanja za vrijeme putovanja rijekom od Rumunjske, Srbije, preko Hrvatske i Mađarske do Austrije i Njemačke, popraćeno slikama koje ponekad doprinose, a ponekad neznatno mijenjaju značenja izgovorenih misli filozofa. Tako, primjerice, dok slušamo francuskog filozofa Bernarda Stieglera kako razvija svoju povijesno-filozofsku teoriju o nerazdvojivom odnosu tehnike i čovjeka te važnosti pamćenja koje je omogućeno razvojem tehnike u konstituiranju vlastitog identiteta, paralelno tome gledamo slike suvremenih strojeva, industrijskih postrojenja, smeća u obliku plastične ambalaže, razrušene i ponovno izgrađene mostove u Srbiji, ratom razrušene kuće u Vukovaru itd. Dakle, iako postoje određeni vizualni komentari izrečenih misli, čini se da autori ne filozofiraju putem filma, niti da film sam „filozofira“, već da su poput slikara napravili kolaž sastavljen od filozofskih materijala, u obliku snimki filozofskih govora i tekstova stvarnih filozofa, te audio-vizualnih snimki stvarnosti s putovanja.

Osim u dokumentarnim, teoretičari nalaze primjere eksplicitne filozofije u filmu i u igranim filmovima. U *Živjeti svoj život (Vivre se Vie, 1962)*, Jean-Luca Godarda, prodavačica Nana, koja je primorana na prostituciju zbog financijskih problema, u jedanaestom dijelu filma započinje u jednom kafiću razgovor s francuskim filozofom Briceom Parainom. Na Nanin komentar da joj se često dogodi situacija u kojoj ne zna što reći ili, drugačije, ne može izreći ono što misli, Parain prvo dosjetljivo odgovara pričom o Porthosu, iz *Tri mušketira* Alexandra Dumasa, koji u trenutku kada po prvi put u životu počne razmišljati pogine. U daljnjem dijalogu Parain filozofira o nužnosti jezičnog izražavanja, povezanosti jezika i mišljenja te istine i ljubavi.

Pri objašnjenju eksplicitne filozofije filma obično se izdvajaju kao primjeri već spomenuti *Probuđeni život* i *Konformist (Il conformista, 1970)* Bernarda Bertoluccija. Dok u *Probuđenom životu*, primjerice, filozof Robert Solomon objašnjava važnost egzistencijalizma u suvremenom kontekstu i govori o neželjenim etičkim implikacijama postmodernističkog poimanja čovjeka kao društvenog konstrukta, a filozof David Sosa prezentira problem slobodne volje, u *Konformistu* glavni lik Marcello Clerici citira dijelove Platonove špilje

svom bivšem profesoru Quadriju, antifašistu koji je emigrirao iz Italije u Pariz i kojega bi Clerici po nalogu fašista trebao smaknuti.⁴⁷⁰ U filmu *Hod uma* (*Mindwalk*, 1990), Bernta Capre, fizičarka Sonia Hoffman, političar Jack Edwards i pjesnik Thomas Harriman raspravljaju za vrijeme šetnje francuskim otokom Mont Saint-Michele o, u osnovi, filozofskim temama. Film je gotovo u potpunosti lišen supstancijalnije priče i sastoji se većinom od dijaloga između ta tri lika koji imaju funkciju reprezentiranja određenih stajališta. Primjer bi eksplicitne filozofije u filmu bila s jedne strane Hoffmanina kritika mehanicističkog poimanja svijeta, analitičke metode i tehno-znanstvenog napretka bez svijesti o mogućim posljedicama, a s druge strane eksplicitno zagovaranje holističkog pristupa systemske teorije redateljeva brata Fritjofa Capre. Slično bi se moglo reći i za uglavnom dijaloški film *Moja večera s Andreom* (*My Dinner with Andre*, 1981), Louisa Mallea, u kojemu glumac Wallace Shawn razgovara za vrijeme večere u jednom restoranu s redateljem Andreom Gregoryjem o Andreovim neobičnim životnim iskustvima nakon što je napustio kazalište a onda i općenito o pogledima na smisao života. Zadovoljan malograđanskim životom i zaokupljen novcem, prizemni Wallace negdje pri kraju filma, u nastojanju da shvati Andreovu misao kako je prihvaćanje činjenice da je čovjek sam zapravo prihvaćanje smrti, parafrazira Heideggera: „...kada bi doživio svoj vlastiti bitak u punini, doživio bi propadanje toga bitka prema smrti kao dio svoga iskustva“.⁴⁷¹

U odnosu na eksplicitnu filozofiju u filmu, izraz „film kao filozofija“ odnosi se na sve one teorije prema kojima sam film zapravo „filozofira“ (*do philosophy, philosophize*). Ne bi li objasnio što je filozofija filma Botz-Bornstein je povukao zgodnu usporedbu s Kantovom *Kritikom čistog uma* koja je zanimljiva u kontekstu objašnjenja izraza „film kao filozofija“. Kao što bi se Kantov naslov knjige mogao shvatiti kao (a) propitivanje, kritika samog čistog uma (um je predmet ispitivanja) ili kao (b) aktivno propitivanje, kritika čistog uma na osnovi vlastitih standarda (um je u ovom slučaju aktivan djelatnik), tako bi se filozofija filma mogla shvatiti kao „filozofija o filmu“ (gdje je film predmet propitivanja) ili „film kao filozofija“ (gdje film kao aktivni djelatnik sam sudjeluje u filozofskom mišljenju).⁴⁷² Carroll pod mogućnošću filma za „filozofiranje“ ili „filozofiranje kroz pokretnu sliku“ podrazumijeva

⁴⁷⁰ Wartenberg, Thomas, „On The Possibility of Cinematic Philosophy“, str. 10-11. Falzon, Christopher, „Philosophy through Film“.

⁴⁷¹ „You know if I understood it correctly, I think Heidegger said that if you were to experience your own being to the full, you'd be experiencing the decay of that being toward death as a part of your experience.“

⁴⁷² Botz-Bornstein, Thorsten, „Philosophy of Film: Continental Perspectives“.

potencijal za „dostavljanje ili komunikaciju filozofskog uvida kao što je konceptualno znanje“.⁴⁷³

Kada nekom filmu pripisuju mogućnost filozofiranja neki se teoretičari poput Wartenberga ograđuju od doslovnog pripisivanja djelatnosti, tvrdeći da je u pitanju tek govorna figura kojom se u stvari podrazumijeva da autori filma filozofiraju putem filma ili „u/na/kroz“ film.⁴⁷⁴ Carroll smatra da je intencija autora (filmskog stvaratelja) da prikaže određeno filozofsko stajalište također dio „procesa dostavljanja filozofskog uvida“.⁴⁷⁵ S druge strane, neki poput Mulhalla uzdižu filozofske mogućnosti filma na razinu filozofije i filozofa potpuno nekvalificirano, kao da je riječ o svjesnom entitetu sposobnom za filozofsku refleksiju.⁴⁷⁶ Kao ekstremni zagovaratelj filmske filozofije Mulhall tvrdi da filmovi iz filmskog serijala *Tuđinac (Alien)*⁴⁷⁷ poput filozofa promišljaju i prosuđuju „ozbiljno i sustavno“ filozofske argumente i stajališta: „Takvi filmovi nisu sirovi materijal za filozofiju, niti izvor za njezino ukrašavanje; oni su filozofske vježbe, filozofija u akciji – film kao filozofiranje.“⁴⁷⁸

U drugom dijelu, „Film kao medij mišljenja“, nastojao sam objasniti zašto je pogrešno povlačiti nekvalificirane, nefigurativne i nemetaforičke analogije filma s umom i mišljenjem. S pripisivanjem umske djelatnosti svojstvene svjesnim bićima nesvjesnim entitetima treba biti izrazito pažljiv u kontekstu ozbiljnih znanstvenih i filozofskih radova. Budući da film kao neživi fenomen ne posjeduje sposobnost mišljenja i nije u nefigurativnom smislu analogan umu/mišljenju, čini se da bi bilo krivo tvrditi poput Mulhalla da film može u doslovnom smislu „ozbiljno i sustavno“ filozofirati poput filozofa.⁴⁷⁹ Ali, ostavimo na trenutak po strani terminološke probleme i pretpostavimo da Mulhall poput Wartenberga putem govorne figure zapravo tvrdi da autori putem filma filozofiraju jednako kao kada filozofiraju putem filozofskih tekstova i rasprava. S obzirom da se eksplicitna filozofija u filmu odbacuje kao

⁴⁷³ Carroll, Noël, „Philosophy in the Moving Image: Response to Bruce Russell“, *Film and Philosophy*, Vol. 12, 2008, str. 17.

⁴⁷⁴ Wartenberg, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, str. 12.

⁴⁷⁵ Carroll, Noël, „Philosophy in the Moving Image: Response to Bruce Russell“, str. 17.

⁴⁷⁶ Mulhall, Stephen, *On Film*, Routledge, London i New York, 2002, str. 2, 7.

⁴⁷⁷ *Tuđinac (Alien, 1979)*, *Tuđinci (Aliens, 1986)*, *Tuđinac 3 (Alien³, 1992)*, *Tuđinac: Uskrsnuće (Alien: Resurrection, 1997)*.

⁴⁷⁸ Mulhall, Stephen, *On Film*, str. 2.

⁴⁷⁹ Wartenberg prihvaća prigovor pripisivanju svjesne djelatnosti filmu ali navodi primjere nedoslovnog pripisivanja djelatnosti filozofskim tekstovima („Fenomenologija duha razvija idealističku metafiziku“), pa ne vidi problem u pridavanju filozofskih sposobnosti filmu u figurativnom smislu. Wartenberg, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, str. 12.

trivijalni fenomen koji ne rješava pitanje filmske filozofije, postavlja se neposredno pitanje na koji bi onda način filozofi filozofirali putem filma?

U suvremenoj debati o filozofskim mogućnostima filma, većina je filozofa u pravilu usmjerena na potencijale igranih i eksperimentalnih filmova. Jedna od iznimki je BBC-jev dokumentarni serijal *Načini viđenja* (*Ways of Seeing*, 1972) Johna Bergera za koji Wartenberg tvrdi da nije samo primjer filma koji „filozofira“ nego bi mogao biti i u jačem smislu primjer filozofskog djela.⁴⁸⁰ Razlog zbog kojega Wartenberg smatra da je *Načine viđenja* moguće shvatiti kao filozofsko djelo je što eksplicitno argumentira u prilog određenim tezama, kao primjerice u prilog Benjaminovoj tvrdnji da se u doba tehničke reprodukcije promijenila aura umjetničkog djela.⁴⁸¹ A to čini tako da „potvrđuje, ilustrira i/ili podržava“ verbalno izrečene tvrdnje na audio zapisu kreativno konstruiranim filmskim slikama, tj. video zapisom.⁴⁸²

Čini se da bi, zbog sveprisutnosti i aktualnosti igranog filma, rasvjetljavanju načina na koji filozofi filozofiraju putem filma moglo pomoći djelomično razmatranje Mulhallova tumačenja spomenutog serijala *Tuđinac*. Taj serijal Mulhall ne poima tek kao zabavni žanrovski spoj horora i znanstvene fantastike, već kao složeno i ozbiljno filozofsko propitivanje problema ljudskog identiteta i utjelovljenja, odnosa s prirodom, odnosa između spolova, seksualnosti, temelja filmskog medija općenito, ali i samosvjesno propitivanje uvjeta vlastitog postojanja i odnosa nastavaka prema prethodnim epizodama serijala. Kao takvi, ti filmovi nisu tek ilustracije filozofskih ideja, argumenata i problema, niti tek materijal za filozofsku analizu i prosudbu, nego doprinose u punom smislu filozofskim debatama o određenim filozofskim pitanjima. Zbog toga tvrdi da je serijal *Tuđinac* „primjer filmskog modernizma“ koji se nalazi u filozofskom stanju ujedinjujući istovremeno filmsku filozofiju i filozofiju filma.⁴⁸³

Mulhallova bi se interpretacija prvog filma u serijalu, *Tuđinac* (1979) Ridleyja Scotta, mogla bordwellovski okarakterizirati simptomatskom jer konstruirana značenja nadilaze intencionalna, eksplicitna i implicitna značenja. Naime, tvrdi da je u temelju filma „tuđinčeva čudovišna reprezentacija spolne različitosti“.⁴⁸⁴ Parazitskim načinom reprodukcije, pri kojemu vanzemaljsko stvorenje „facehugger“ s repom i nogama u obliku prstiju obuhvati lice i vrat

⁴⁸⁰ Isto.

⁴⁸¹ Isto, str. 79-80.

⁴⁸² Isto, str. 80.

⁴⁸³ Mulhall, Stephen, *On Film*, str. 6.

⁴⁸⁴ Isto, str. 23.

žrtve ne bi li oralno usadilo embrij tuđinca koji će nakon razvojne faze nasilno izaći razvaljivanjem prsa, te čistim darwinističkim nagonom za preživljavanjem bez ikakve želje za komunikacijom, suosjećanjem i kultiviranjem, tuđinac je, prema Mulhallu, inkarnacija i primjer parazitske naravi prirode.⁴⁸⁵ Usađivanje embrija interpretira kao nasilni seksualni čin pri kojemu se osoba podređuje i feminizira tako da je primorana na pasivnu penetraciju, trudnoću i rađanje, što je svojstveno ženskoj ulozi. Ne čudi, stoga, što glavnu ulogu u filmu nosi samosvjesna žena, Ripley, za koju Mulhall kaže da implicira odlučnu nevinost⁴⁸⁶ i čija se bojazan od prodiranja tuđinca u svemirski brod *Nostromo* (čijem se računaru znakovito obraćaju s „Majka“) može pojmiti u terminima očuvanja tjelesnog integriteta. Čudovišna implikacija ovakvog poimanja prijetnje tuđinčeve maskuliniteta je zapravo prijetnja feminizacije cjelokupne ljudske vrste te slijedom toga individualnosti.⁴⁸⁷ Istovremeno, tuđinac kao simbol prirode ali i utjelovljenja tehnologije osvještava potisnutu činjenicu da smo fizička bića čija nam se materijalnost čini stranom našoj pravoj duhovnoj biti jednako kao što nam se čini strana i kultura i tehnologija. A, zapravo, postoji bojazan da smo neodvojivi i od materijalne, fizičke supstancije i od kulture i tehnologije. U ovom simptomatskom čitanju filma uočavamo dominaciju semantičkih polja maskulinitet/femininitet i priroda/kultura koja su pri konstrukciji značenja primijenjena na uočene signale u filmu.

Nadalje, Mulhall nalazi u androidu Ashu, hladnom, aseksualnom i analitički nastrojenom znanstvenom časniku koji je programiran da očuva i zaštiti vanzemaljska bića, simbol idealnog tipa objektivnog znanstvenika i etičke neutralnosti znanosti. Istina je za znanost i znanstvenike ispred dobra a priroda „fundamentalno amoralna i nehumana“. ⁴⁸⁸ Mulhall iščitava u Ripleyjinom pokušaju očuvanja vlastitog života i netaknutosti moguće otuđenje od prirode shvaćene kao volje za moć, muški princip, vječno postajanje i silovanje.⁴⁸⁹ Distopijski svijet nešto kasnijeg filma Ridleyja Scotta, *Istrebljivač (Blade Runner, 1982)*, povezan je s *Tuđincem* upravo nietzscheanskim poimanjem egzistencije bez Boga koji osigurava krajnji smisao ljudskom postojanju.⁴⁹⁰ U *Istrebljivaču* je, stoga, u tematskom žarištu pitanje autentičnog samosvjesnog života, bilo da je riječ o replikantima, koji teže prelasku sa statusa sredstva za ostvarenje ciljeva na status čovjeka, ili ljudima.

⁴⁸⁵ Isto, str. 18-20.

⁴⁸⁶ Isto, str. 2.

⁴⁸⁷ Isto, str. 20-21.

⁴⁸⁸ Isto, str. 29.

⁴⁸⁹ Isto, str. 31.

⁴⁹⁰ Isto, str. 41-42, 47.

Prezentiranjem replikanata kao bića sposobnih za izvještavanje o svojim unutarnjim mentalnim stanjima i ponašanja koja upućuju na postojanje osjeta bola, Mulhall tvrdi da Scott „...demonstrira da je naše pripisivanje uma određenom stvorenju reakcija na bihevioralni repertoar s kojim ih obdaruje njihovo osobito utjelovljenje“.⁴⁹¹ Film potiče osjećaj suosjećanja prema replikantima jer je njihov život za razliku od ljudskog života tehnički ograničen na četiri godine. Sve do trenutka kada Rachel ne ubije replikanta Leona i tako spasi Deckarda pretpostavka je da replikanti znaju kada će umrijeti u odnosu na ljude kojima se smrt čini dalekom zbog veće dužine života. Međutim, u osnovi, iako je replikantima životni vijek ograničen na četiri godine, i replikanti i ljudi su smrtna bića koja u odsustvu osobnog stvoritelja, heideggerovski rečeno, doživljavaju svoju egzistenciju kao „bitak ka smrti“, postojanje bitno označeno u svakom trenutku mogućnošću smrti i nepostojanja. Živjeti autentičnim životom značilo bi živjeti svaki trenutak „do posljednjeg daha“ sa sviješću o vlastitoj smrtnosti i odgovornosti.⁴⁹²

Problem koji se javlja već nakon čitanja Mulhallovihi interpretacija prvog *Tuđinca* i *Istrebljivača* nije toliko vezan uz koherentnost interpretacija, koliko uz metodološke probleme poput izostanka izvanfilmske dokazne građe koja bi podržala interpretacije te, ono što je još važnije, izostanak uvjerljive argumentacije koja bi opravdala tvrdnje iz uvoda da spomenuti filmovi kao „filozofske vježbe“ ili „filozofija u akciji“ sami poput filozofa ozbiljno i sustavno „reflektiraju i prosuđuju stajališta i argumente“.⁴⁹³

Kada kažem da Mulhallovoj interpretaciji nedostaje izvanfilmska dokazna građa onda mislim na potpuno ignoriranje autorove intencije, procesa nastanka konačnog djela i implicitno pretpostavljanje da su spomenuti filmovi autorski filmovi. Da niti *Tuđinac* niti *Istrebljivač* nisu samo Scottovi filmovi dovoljno je uputiti na činjenicu da su scenaristi Hampton Fancher i David Peoples napisali scenarij za *Istrebljivača* na osnovi priče „Sanjaju li androidi električne ovce“ Philipa K. Dicka, a konačni je scenarij *Tuđinca* bio baziran na priči i scenariju Dana O'Bannona i Ronalda Shusetta. Zbog toga bi bilo primjerenije govoriti o grupnom autorstvu, što čini dodatnu komplikaciju pri utvrđivanju točnih pozadinskih namjera.

Koja je intencija bila u pozadini filma *Tuđinca*? U dokumentarcu o stvaranju *Zvijer unutra: Stvaranje 'Tuđinca'* (*The Beast Within: The Making of 'Alien'*, 2003) O'Bannon tvrdi

⁴⁹¹ Isto, str. 34.

⁴⁹² Isto, str. 38-42.

⁴⁹³ Isto, str. 2.

da je želio napraviti film strave. Imao je završen uvodni dio scenarija u kojemu se ekipa svemirskog broda budi iz stanja hipersna ne bi li istražila signal s obližnje planete. Ostatak priče mu je u znatnoj mjeri pomogao razviti Ronald Shusett. Shusett je također zaslužan za originalnu ideju ulaska tuđinca na brod, koje se navodno dosjetio u snu. Naime, za vrijeme istraživanja nepoznatog svemirskog broda vanzemaljsko biće oralno oplodi Kanea, što će kasnije dovesti do toga da nakon perioda razvoja izađe kroz njegova prsa na Nostromu. U dokumentarcu je Scott rekao kako je želio snimiti *Teksaški masakr motornom pilom* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974) znanstvene fantastike. Interesantna je i Shusettova izjava da se pri pisanju *Tuđinca* nisu zamarali pozadinskom pričom samih stvorenja, već je bilo dovoljno šokirati i preplašiti: “Ridley, Dan i ja smo rekli da ćemo to napraviti poput klasičnog B filma. Ne brini se oko simbolike. Nemojte to uzeti kao ‘To je muškarac koji se okreće protiv svoga tijela poput raka’ ili to je muško rođenje. Ridley je rekao ‘Želim to napraviti kako si napisao. Nepretenciozan triler koji drži na rubu sjedala poput svakog B filma. Ne A film koji se zamara s porukom, simbolizmom i puno dodatnog rada na likovima. Ali, izgledat će poput Kubrickove *2001*’”.⁴⁹⁴ Producenti David Giler i Walter Hill također su zaslužni za neke značajne invencije koje nisu bile u izvornom scenariju. Primjerice, izmislili su lik robota Asha a glavnu ulogu dali ženi.

O’Bannon je u dokumentarcu *Evolucija Tuđinca* (*Alien Evolution*, 2001) rekao da je *Tuđinac* zastrašujuć upravo jer je u pitanju film o vanzemaljskom silovanju između različitih vrsta, a u dokumentarcu *Saga o ‘Tuđincu’* (*The ‘Alien’ Saga*, 2002): “Ljudi su uznemireni oko seksa...Rekao sam ‘Tako ću napasti publiku, napast ću ih seksualno. I neću ići za ženama u publici, napast ću muškarce. Staviti ću unutra svaku sliku koje se mogu sjetiti kako bih natjerao muškarce u publici da prekriže noge. Homoseksualno oralno silovanje. Rođenje. Stvar plegne svoja jaja niz tvoje grlo...’”. Ako izuzmemo kvalifikaciju “homoseksualno”, jer se tuđinac može razviti u različitim biološkim organizmima bez obzira na spol, postavlja se pitanje je li doista riječ o silovanju? Osim u figurativnom smislu, rekao bih da nije. Silovanje je svjesni čin koji potpada u domenu moralnih fenomena. Stoga ne bismo rekli da je napad nekakvog vanzemaljskog parazita (*facehugger*) moralno loš čin jer je to organizam koji ne posjeduje stupanj svijesti na takvoj razini kao ljudska bića da bi bio u mogućnosti razlikovati moralne kategorije poput dobra i lošeg. Čak ni sam odrasli tuđinac ne posjeduje svjesnost na

⁴⁹⁴ Midnite Ticket, „Interview: Writer Ron Shusett on Alien, Dan O’Bannon, Ridley Scott and Prometheus (Part 2)“, *Midnite Ticket*, 15. 1. 2013, <<http://www.midniteticket.com/blog/interview-writer-ron-shusett-on-alien-dan-obannon-ridley-scott-and-prometheus-part-2>> (21. 11. 2013.).

razini ljudskih bića i osjećaj za moralnost. Android Ash izrazio je svoje divljenje prema tuđincu sljedećim riječima: “Divim se njegovoj čistoći. Opstaje nepomučen savješću, sažaljenjem ili zabludama moralnosti”. Takvo biće poput životinja nije uopće u stanju razumjeti za silovanje ključne pojmove pristanka ili suglasnosti. Ona jednostavno djeluju nagonski, prema svojoj prirodi.

Očigledno je da je film nastajao postupno. Na projektu je radilo više umjetnika i kako smo vidjeli nije postojala jedna cjelovita vizija od samog početka stvaranja. Koja bi onda na kraju bila primarna intencija autora *Tuđinca*? Prema ukratko prezentiranoj izvanfilmskoj dokaznoj građi, čini se da su autori filma željeli jednostavno stvoriti film strave u stilu “B” filmova s primarnim ciljem izazivanja osjećaja straha i gađenja, bez nekih konkretnih filozofskih pretenzija. Uz učinak straha (užasa) kao temeljne odrednice žanra horora⁴⁹⁵, uobičajena je karakteristika horora postojanje odbojnog, prijetećeg čudovišta. Prema Carrollu čudovišta su u hororima s ljudske točke gledišta nenormalna bića, neobični likovi, “poremećaji prirodnog reda”, moguća prijeteća i nečista bića koja prema dosadašnjim znanstvenim spoznajama trenutno ne postoje a izazivaju pojavljivanje emocionalnih stanja straha i gađenja.⁴⁹⁶ Da bi potaknuli takva emocionalna stanja, autori *Tuđinca* nisu se ustručavali između ostalog eksploatirati moguće podsvjesne psihološke strahove od silovanja.

Nedvojbeno je da je film prepun seksualne simbolike i sugestija. Odmah na samom početku filma kamera ulazi u svemirski brod Nostromo, prolazi hodnicima i dolazi do prostorije u bijelom gdje se posada budi iz hipersna. Ta se penetracija kamere do simboličkog rođenja može pojmiti kao anticipacija kasnije penetracije tuđinca u ljudsko tijelo i sam brod. Isto tako, u Gigerovu nadrealističnom dizajnu vanzemaljskog broda lako se uočavaju aluzije na spolne organe. Dva ulaza u brod izgledaju poput vagine, a upravljačka kabina s nepoznatim vanzemalcem, za kojega će se u *Prometeju* (*Prometheus*, 2012) ispostaviti da je stvoritelj (inženjer) genetskog materijala sličnog ljudskom, izgleda poput velikog falusa. Zastrašujuće dizajnirano Gigerovo vanzemaljsko čudovište unutar čeljusti posjeduje nešto poput jezika s metalnim zubima falusne simbolike. Međutim, iako očigledno postoji mnoštvo seksualnih aluzija i simbolike, teško bi bilo argumentirati s obzirom na dostupne informacije o intencijama autora da film ima neku višu značenjsku svrhu pored zabave, izazivanja straha i odbojnosti. Film bi svakako mogao biti zanimljiv i iz različitih teorijskih perspektiva, što i

⁴⁹⁵ Gilić, Nikica, *Filmske vrste i rodovi*, str. 109.

⁴⁹⁶ Carroll, Noël, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York i London, 1990, str. 12-35.

potvrđuje povijest kritičke recepcije od kada se pojavio u kinima, no sam po sebi *Tuđinac* ne mora nužno imati nikakve posebne teorijske implikacije i može ga se gledati na razini fikcije.

Nastojati, poput Mulhalla, prebaciti *Tuđinca* iz konteksta umjetnosti, točnije filmskog svijeta, u kontekst “ozbiljne i sustavne” filozofije značilo bi promijeniti funkciju djela i dodijeliti filozofske zadaće koje nisu u skladu s izvornim intencijama autora. Naravno, Mulhall bi mogao reći da kontekst nastanka i intencija autora nisu zapravo relevantni za tvrdnju da film sam prosuđuje filozofske argumente i stajališta. Ali, je li doista spomenuti film, neovisno o autorovoj intenciji i kontekstu, sam i bez pomoći filozofa interpretatora, u mogućnosti izvršavati navedene zadaće?

Čini se da nije. Mulhallova je filozofska interpretacija *Tuđinca* konstrukcija na osnovi prepoznatih signala i pretpostavki koje mogu i ne moraju biti istinite. I tu dolazimo do onoga što je i sam Mulhall anticipirao kao strah od “pretjeranog tumačenja” i učitavanja nepostojećih značenja.⁴⁹⁷ A to je “prigovor nametanja” (*imposition objection*).⁴⁹⁸ Shvaćajući općenitu opasnost od nametanja interpretacije filmu u dokazivanju da film može prikazati filozofiju, tj. da film posjeduje mogućnost “filozofiranja”, Wartenberg formulira načelo da treba paziti na primjerenost interpretacije, pri čemu je interpretacija primjerena ako su značenja mogla biti intencionalna. Rekao bih da je to dosta slab kriterij za tako odvažnu tvrdnju poput Mulhallove da je *Tuđinac* u stanju filozofirati poput filozofa. Zbog toga mi se čini da je potreban stroži kriterij, tj. da je autor (stvoritelj) filma doista imao intenciju prenijeti određena filozofska značenja. Ako takve intencije nije bilo, mogli bismo poput Wartenberga reći da je njegova interpretacija bila filozofska, ali sam film nije filozofski, tj. “ne filozofira” sam po sebi.

Problem za Mulhallovo stajalište možemo promotriti na konkretnim primjerima. Prisjetimo se njegove karakterizacije monstruoznog tuđinca kao “inkarnacije prirode” shvaćene u čistim darwinističkim pojmovima prirodne selekcije, “nagona za preživljavanje i reproduciranje”: “Parazitizam tuđinca oprimjeruje esencijalni parazitizam prirode; reprezentira radikalni nedostatak autonomije koji je u suštini bivanja stvorenjem...”.⁴⁹⁹ Budući da u samom filmu nigdje nije objašnjeno porijeklo te čudovišne izvanzemaljske vrste, Mulhallova je interpretacija utemeljena na dvojbenoj pretpostavci da je tuđinac prirodno

⁴⁹⁷ Mulhall, Stephen, *On Film*, str. 8.

⁴⁹⁸ Wartenberg, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, str. 25-26.

⁴⁹⁹ Mulhall, Stephen, *On Film*, str. 20.

stvorenje. Nejasno je zbog čega bi tuđinac morao biti prirodno stvorenje, a ne produkt nekakvog znanstvenog eksperimenta nad kojim se izgubila kontrola? Unutarfilmska dokazna građa dopušta i jedno i drugo tumačenje, a ukoliko uzmemo u obzir narativ *Prometeja*⁵⁰⁰, koji se bavi događajima prije Tuđinca, čini se da Mulhallovo tumačenje postaje neplauzibilno. *Prometej* implicira da je tuđince umjetno stvorila starija i tehnološki naprednija rasa u vojne svrhe kao biološko oružje. To je konzistentno s interpretacijom prema kojoj bi *Tuđinac* mogao biti upozorenje na opasnosti koje nosi neodgovoran znanstveni i tehnološki napredak. Neovisno o autorovim intencijama, implicitna bi poruka filma mogla biti da, ako ne budemo pazili kako primjenjujemo znanstvene spoznaje, može nam se dogoditi da se vlastita tehnologija okrene na monstruoan i užasavajući način protiv nas samih. Ovakva mi se interpretacija čini jednostavnijom i plauzibilnijom od Mulhallove interpretacije prema kojoj je tuđinac utjelovljenje prirode. Teist bi mogao otići i korak dalje te interpretirati film suprotno Mulhallovoj interpretaciji kao upozorenje da moć kreacije pripada isključivo Bogu kao vrhovnom biću, pa bi zadiranje u njegovu kreaciju i nepridržavanje moralnih načela moglo dovesti do užasavajućih, neprirodnih posljedica.

Drugi je primjer nedokazane pretpostavke o kojoj ovisi cjelokupna Mulhallova interpretacija sljedeća tvrdnja: "...Ripleyjino je izbijanje na površinu kao ljudskog heroja ove priče osnaženo ili osigurano [*empowered or underwritten by*] njezinim impliciranim celibatom; njezino odbijanje da se podčini tuđinčevu nadiranju je bilo dugo pripremano...njezinim odrješitim djevičanstvom."⁵⁰¹ Problem s ovom karakterizacijom Ripleyjina lika je što sam *Tuđinac* opet ne daje nikakve konkretne naznake o Ripleyjinoj nevinosti. Iščitavajući film Mulhall nameće karakterizaciju fiktivnom liku bez nekog objektivnog razloga. Dodatni problem njegovu stajalištu predstavlja Cameronova "redateljeva verzija" *Tuđinaca*. U prvoj, kraćoj kino verziji filma izostavljena je između ostaloga scena s početka u kojoj doznajemo nešto o Ripleyjinoj prošlosti. Za vrijeme dok je pedeset i sedam godina provela u hibernaciji, njezina je kćerka Amanda odrasla i umrla sa šezdeset i šest godina. To bi značilo da Ripley nije bila djevica za vrijeme događanja prvog filma. Mulhall

⁵⁰⁰ *Prometej* je, dakako, snimljen poslije Mulhallove hipoteze o *Tuđincu*, pa bi se moglo prigovoriti da je riječ o irelevantnom ili slabom argumentu. Međutim, narav fikcionalnog svijeta je takva da ga se može naknadno opisivati i modificirati nastavcima. S obzirom da je u *Prometeju*, kao svojevrsnom prednastavku (*prequel*) *Tuđinca*, pružena nova informacija o svijetu tuđinaca i da Mulhall smatra kako je svaki pojedinačni nastavak iz serijala o *Tuđincu* također napravljen sa sviješću o prethodnicima te je kao takav konzekvencija prethodne priče (Isto, str. 4), čini se da je primoran uzeti u obzir novu informaciju koja posjeduje mogućnost falsificiranja (opovrgavanja) njegove hipoteze.

⁵⁰¹ Isto, str. 24-25.

smatra da je film dodatkom ove scene izgubio na konzistentnost s Ripleyjinom “košmarnom vizijom sebe i svijeta”.⁵⁰² Ali, zapravo je dodatkom ove scene narušena jedino koherentnost Mulhallove interpretacije jer se ne podudara s tvrdnjom Ripleyjine implicitne nevinosti. Valja naglasiti da unutar konteksta prvog filma ne postoji dobar razlog zašto bi Ripley nužno morala biti djeвица.

Pored filozofski relevantne tematike, Mulhall je također tvrdio da neki filmovi mogu biti u stanju filozofije jer su reflektivni, tj. propituju narav vlastitog medija. Ili, drugačije, tiču se ontološkog određenja filma. Tako, polazeći od Cavellova fotografskog poimanja temelja filma, tvrdi da je *Istrebljivaču* inherentna tema propitivanja uvjeta filma i onoga što ostaje od čovjeka kada se filmskom transformacijom nađe na filmu.⁵⁰³ Mulhall interpretira detalj oka koje sve vidi s početka filma, ubačen asocijativnom montažom između kadrova leta nad futurističkim Los Angelesom prema piramidalnoj građevini tvrtke Tyrell, kao oko redatelja filma i kamere.⁵⁰⁴ S obzirom na redateljevu intenciju ovakva interpretacija motiva oka čini se nametnuta. Naime, Scott je motivom svevidećeg oka sugerirao orwelovski svijet pod kontrolom Velikog Brata.⁵⁰⁵

Zbog čega bi uređaj Voigt-Kampff za testiranje i detektiranje replikanata putem mjerenja tjelesnih funkcija u *Istrebljivaču* bio simbol kamere i imao ikakve veze s naravi filma, “cvjetanjem” (potvrđivanje subjektivnosti) ili negiranjem humanosti subjekta (transformacija u “simulakru humanosti”) koji je izložen kameri?⁵⁰⁶ Zbog čega bi polaroidna fotografija Sare Connor u akcijskom znanstveno-fantastičnom filmu *Terminator* (*The Terminator*, 1984) morala biti simbol filma kao niza fotografija, podsjećala nas da je materijalni temelj filma fotografski i sugerirala da James Cameron propituje filmski medij?⁵⁰⁷ Sve su to moguće filozofske interpretacije koje mogu biti zanimljive u kritičkom smislu. No, one nikako ne dokazuju odvažnu Mulhallovu tvrdnju da ti filmovi samostalno “filozofiraju” ili su u “stanju” filozofije. Potrebna je pomoć filozofa interpretatora koji će filozofskom interpretacijom uzdići dijelove spomenutih filmova na filozofsku razinu.

⁵⁰² Isto, str. 138, bilješka 5.

⁵⁰³ Isto, str. 49-50.

⁵⁰⁴ Isto, str. 50.

⁵⁰⁵ “RS: I think it was intuitively going along with the root of an Orwellian idea. That the world is more of a controlled place now. It’s really the eye of Big Brother...Or Tyrell. Tyrell, in fact, had he lived, would certainly have been Big Brother.” Sammon, Paul M., “Interview with Ridley Scott”, u Knapp, Laurence F. (ur.) i Kulas, Andrea F. (ur.), *Ridley Scott: Interviews*, University Press of Mississippi, 2005, str. 98.

⁵⁰⁶ Mulhall, Stephen, *On Film*, str. 50-51.

⁵⁰⁷ Isto, str. 62.

U odnosu na eksperimentalne filmove, reflektivnost je u igranom filmu rijetko kada upotrebljavana kako bi se samim filmom kao vršiteljem ispitivanja pokušala odrediti priroda filma u cjelini, a češće kao komentar nečeg drugog posredstvom mogućih svojstava filma. Primjerice, negdje na sredini *Posljednjeg tanga u Parizu* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972), Bernarda Bertoluccija, nalazi se sjajna poetična scena u podzemnoj željeznici gdje mlada parižanka Jeanne pokušava objasniti svom zaručniku i filmskom režiseru Thomasu da ne želi više sudjelovati u snimanju njegovog filma istine (*cinéma vérité*) o njoj. Dok Jeanne emotivno govori o tome kako misli da bi trebao naći neku drugu ženu za film, Thomas ju rukama kadrira, čime se sugerira njegova stalna želja za organiziranjem života, neozbiljnost i nesposobnost za spontano i iskreno doživljavanje stvarnosti. Upravo u trenutku kada gnjevna Jeanne odlučno vikne da je film gotov, nadolazi vlak kroz čije prozore gledamo prizor njezine nemoćnosti. Slično prolasku filmske vrpce kroz projektor, prolazak vlaka funkcionira kao metafora filma i komentar kojim se trenutno opovrgava njezina izjava. Film se ovdje implicitno može shvatiti kao veza s njezinim zaručnikom, koja je, za razliku od strastvene veze s ekscentričnim amerikancem Paulom, poput filma – umjetna, neprirodna, bez spontanosti i istinskih osjećaja. Ta artificijelnost veze još je jednom naglašena par trenutaka kasnije kada promatramo kroz prozore vlaka prizor u kojemu jedno drugo udaraju. Čini se, stoga, da navedeni segment filma ne propituje prirodu filma na osnovi odnosa iluzije i stvarnosti, već koristeći se iluzijom kao mogućim svojstvom filma implicira iluzijsku narav veze ljubavnog para koja stoji u oprečnom odnosu prema istinskim, stvarnim osjećajima i doživljajima Jeanne i Paula.

Cjelokupnu Mulhallovu knjigu prožima problem s nametanjem značenja za koja nisu pruženi kao potpora nikakvi izvanfilmski dokazi nužni da bi se potkrijepila tvrdnja da sami filmovi “filozofiraju” poput filozofa. No, ako je nešto uspio pokazati onda je to da je moguće napisati interesantnu filozofsku interpretaciju popularnih igranih filmova i da filmovi mogu biti filozofski relevantni. Ipak, čini se da Mulhall nije uspio pružiti čvrste razloge za vjerovanje u izrazito jake tvrdnje iz uvoda knjige o filmskim filozofskim mogućnostima.

Iako teoretičari uglavnom hvale Mulhallova tumačenja filmova poput *Tuđinca*, *Istrebljivača* itd. kao zanimljiva ili čak briljantna, neki su s pravom usmjerili kritičku oštricu prema neobično jakim tvrdnjama o vezi filma i filozofije. Wartenberg misli da nije dovoljno reći kako film može doprinijeti filozofskim raspravama samo na osnovi toga što mu je tema neki filozofski problem o kojemu se vode rasprave. Jednako tako uočava izostanak

adekvatnog opravdanja tvrdnje da neki filmovi, poput onih iz serijala *Tuđinac*, filozofiraju o vlastitoj prirodi jer nastavci posjeduju reference na prethodnike.⁵⁰⁸ Mulhallovo objašnjenje da ti filmovi “filozofiraju” i doprinose filozofskim raspravama jer se u osnovi tiču modernog filozofskog problema odnosa između ljudskog identiteta i utjelovljenja, Wartenberg ne smatra uvjerljivim budući da sličan tematski interes nije specifičan samo za filozofiju nego ga nalazimo također u književnim i likovnim umjetnostima (navodi primjer umjetničkih slika s prikazom kršćanskog motiva razapinjanja). Mulhallu nedostaje razjašnjenje koji je točno filmski doprinos filozofiji i objašnjenje na koji je to način u mogućnosti pružiti.⁵⁰⁹ Isto tako, učinkovito kritizira Mulhallovo određenje filozofskog mišljenja kao “ozbiljnog i sustavnog” kojim se izostavljaju nesustavni filozofi poput Wittgensteina, Carrola ili Nietzschea, te izostavlja mogućnost ozbiljne implicitne poruke u vicu, poetičnim opisima ili snovima.⁵¹⁰ Joshua Shaw uočava provokativnost i nejasnost Mulhallova poimanja filma kao filozofije pa poziva Mulhalla da detaljnije razjasni što znači filozofirati te preciznije objasni jedinstvenu vezu filma i filozofije.⁵¹¹

Julian Baggini također upozorava da Mulhall nigdje u knjizi nije eksplicitno odredio na koji način film “filozofira”, ali misli da je pokušao pokazati što je filmska filozofija “u akciji” ili, drugačije, poseban filmski način filozofiranja. Razlog je tome, vjeruje Baggini, što se eksplicitnim formuliranjem načina na koji film “filozofira” ne bi objasnilo specifično filmsko “filozofiranje” koje bi trebalo biti drugačiji modus filozofiranja od klasičnog pisanog modusa.⁵¹² Za razliku od filozofije koja se tiče fundamentalnih pitanja stvarnosti, egzistencije, čovjeka, logike itd., problem s idejom specifično filmskog načina filozofiranja Baggini nalazi u fikcionalnom karakteru igranih filmova. Stoga se pita kako bi igrani film, čiji je svijet fikcionalan, mogao reći na strogo filozofski način nešto što nije istinito samo o zamišljenom svijetu već je istinito i o stvarnom svijetu? Rješenje problema pronalazi u razlikovanju istinitosti (*truthfulness*) kao “intelektualne vrline” i istine (*truth*) u smislu korespondencijske teorije, tako da filozofija ne uključuje samo strogu deduktivnu argumentaciju i konstrukciju argumenata, nego i filozofski uvid, introspekciju čiju istinosnost onda prosuđujemo u odnosu na vlastiti subjektivni uvid. Baggini upravo u takvom poimanju istinitosti vidi mogućnost

⁵⁰⁸ Wartenberg, Thomas, „On The Possibility of Cinematic Philosophy“, str. 13-14.

⁵⁰⁹ Wartenberg, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, str. 37.

⁵¹⁰ Isto, str. 38.

⁵¹¹ Shaw, Joshua, „A Second Look at Mulhall's On Film, 2nd Edition“, *Film-Philosophy*, Vol. 13, No. 1, 2009, str. 191, 195-196, <<http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/50/35>> (4. 12. 2013.).

⁵¹² Baggini, Julian, „Alien Ways of Thinking: Mulhall's On Film“, *Film-Philosophy*, Vol. 7, No. 24, 2003, <<http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n24baggini>> (2. 12. 2013.).

filmske filozofije gdje film kao produkt autorove refleksije o stvarnom svijetu referira na stvarni svijet u neizravnom smislu, simbolički ili primjerice metaforički, a gledatelj gledajući film prosuđuje koliko je redateljevo viđenje uspješno i u skladu s njegovim subjektivnim iskustvom. Film bi pri tome trebao gledatelju otkrivati, tj. pokazivati nešto novo i nepoznato njegovu iskustvu: "Film nam poput filozofije može reprezentirati stvarnost istinito na takav način da je razumijemo bolje ili točnije nego prije. Film to može ostvariti putem fikcije koja može uključivati nedoslovne načine reprezentacije kao što je metafora, dok filozofija obično ostvaruje isti cilj putem doslovnijih načina opisa."⁵¹³

Imajući na umu takvo poimanje filma kao filozofije, Baginni se pita koliko se Mulhallova interpretacija filmova o *Tuđincu* razlikuje od standardnih simboličkih interpretacija. Čini mu se da je nedovoljno za filozofsku simboličku reprezentaciju tek identificirati simbole u filmu kao reprezentacije određenih filozofskih tema i problema, bez značajnijeg propitivanja i prosuđivanja tih tema na neki novi način. Zbog toga bi, prema Bagginiju, svaka filozofija trebala "davati dobre razloge za prihvaćanje ili odbacivanje stajališta o kojemu se raspravlja"⁵¹⁴ kako ne bi bila tek puka razmjena mišljenja. Iako ne smatra da je igrani film općenito u nemogućnosti ponuditi dobre razloge za vjerovanje u određeno filozofsko stajalište, smatra da je filmski svijet *Tuđinca* fikcija koja kao simbolička reprezentacija svijeta ne daje razloge za vjerovanja o stvarnom svijetu ili mišljenje da je točna, tek mogući materijal u obliku simbola i metafora za filozofsku kritiku i filozofiranje. No, to Mulhallu nije dovoljno da bi opravdao tvrdnje kako je *Tuđinac* primjer "filozofije u akciji", ozbiljnog i sustavnog promišljanja te prosuđivanja stajališta i argumenata. Baginni navodi primjer *Tuđinca 3* u kojemu je moguće naći simbolički prikazanu temu života i seksualnosti, ali ju sam film pokazuje na površan način, bez značajnijeg uvida i davanja razloga koji bi gledatelja naveli na prihvaćanje toga uvida. Uz to, budući da razlozi za vjerovanje mogu biti raznolike naravi (znanstveni, teološki, povijesni, emotivni itd.), bilo bi potrebno dati tipično filozofske razloge za vjerovanje u određeni uvid ili propozicijski sadržaj filma.

Polazeći od prijedloga Nathana Andersena, iznesenog u recenziji Mulhallove knjige, da bi se filozofiju u općem smislu moglo heideggerovski shvatiti kao "pružanje puta za

⁵¹³ Isto.

⁵¹⁴ Isto.

mišljenje, otvorenog prostora unutar kojega se događa mišljenje”⁵¹⁵ i tvrdnje da kritička interpretacija filma može promijeniti mišljenje o filmu, Mulhall je pokušao odgovoriti na Bagginijevu kritiku tako da je ukazao na moguće alternative “zahtjevima uma” (*claims of reason*) pored davanja dobrih razloga za vjerovanje u određeno stajalište ili simboličku reprezentaciju svijeta.⁵¹⁶ Jedan takav drugačiji način da se zadovolji “zahtjev uma” jest da se kritičkom interpretacijom objasni ili rasvijetli elemente filma te omogućí gledatelju da bolje shvati film i iskustvo filma, a drugi je način da film na osnovi interpretacije, poput filozofa kada koristi zamišljene primjere, pokaže novi način viđenja problema ili teme te tako preorijentira (*reorient*) mišljenje gledatelja i preoblikuje “zajednički prostor mišljenja”. Iako se ovakav odgovor čini plauzibilan, jer je film doista u mogućnosti promijeniti mišljenje gledatelja, odmah se postavlja pitanje tko zapravo filozofira i omogućuje preorijentaciju, tj. promjenu mišljenja? Film ili filozof koji je interpretirao film? Čini se ne samo da Mulhall nije uvjerljivo opravdao svoju odvažnu tvrdnju da film samostalno “filozofira”, ozbiljno i sustavno poput filozofa, ili da je u stanju filozofije, nego i da je izbrisao jasne granice između igranih filmova i filozofije. Ili, općenitije, kao što je Shaw primijetio, teško je uočiti jasnu granicu između filozofije i nefilozofije.⁵¹⁷ Čini se kao da sve može postati filozofija. Granica je toliko nejasna i fluidna da je nemoguće prema njegovu poimanju filozofije vidjeti razliku između jednog horor filma poput *Tuđinca* i stvarne filozofije.

Vjerojatno je najuvjerljiviji Mulhallov zadnji prijedlog, inspiriran Andersenovom idejom da se filozofija u osnovi tiče propitivanja, da je film filozofski ako kao reflektivno djelo propituje vlastite temelje.⁵¹⁸ Upravo je reflektivnost jedna od ključnih značajki strukturalnih filmova i, kao što ćemo uskoro vidjeti, za neke se eksperimentalne filmove tvrdi da su filozofski ili teorijski upravo na osnovi svojstva reflektivnosti. Međutim, kao što sam pokušao pokazati ranije, kod igranih filmova je nužna velika opreznost pri interpretaciji. To znači da treba uzeti u obzir autorove intencije ako ih je moguće pronaći u izvanfilmskoj dokaznoj građi, kako ne bismo upali u zamku pronalaženja i nametanja ideje reflektivnosti tamo gdje je nema. Ono što bi se moglo prigovoriti Mulhallu je da neopravdano, bez ikakvih referenci, okrivljuje sve predstavnike standardne filozofije filma da pri određivanju što je film

⁵¹⁵ Andersen, Nathan, „Is Film the Alien Other to Philosophy?: Philosophy 'as' Film in Mulhall's *On Film*“, *Film-Philosophy*, Vol. 7, No. 23, 2003, <<http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n23anderson>> (5. 12. 2013.) .

⁵¹⁶ Mulhall, Stephen, “Film as Philosophy: The Very Idea”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 107, 2007, str. 286-287.

⁵¹⁷ Shaw, Joshua, „A Second Look at Mulhall's *On Film*, 2nd Edition“, str. 193.

⁵¹⁸ Mulhall, Stephen, “Film as Philosophy: The Very Idea”, str. 291.

zanemaruju doživljaj filma: “Umjesto da dopuste da ih iskustvo određenih filmova nauči što bi film mogao biti, oni dopuštaju svojim preduvjerenjima o prirodi filma da diktiraju kakvo bi njihovo iskustvo određenih filmova moglo biti”.⁵¹⁹ Ovakvu je tvrdnju svakako bilo potrebno potkrijepiti argumentima, jer primjerice Carroll i Cavell u svojim tekstovima o filmu nerijetko koriste filmske primjere jednako kao i Deleuze.

Imajući na umu sve što je do sada rečeno, vratimo se postavljenom pitanju i pokušajmo odgovoriti na koji bi onda način filozofi filozofirali putem filma? Reći da to čine na način da obrađuju neki filozofski problem, predstavljaju implicitno filozofski relevantnu temu, daju razloge za vjerovanje u određenu tvrdnju itd., zapravo ne bi bio u potpunosti zadovoljavajući odgovor. Ako nije dovoljno prezentirati filozofski sadržaj na način eksplicitne filozofije u filmu, koja se najčešće nalazi u verbalnoj formi na audio zapisu, čini se da bi filozofiranje na filmu trebalo biti obavljeno uglavnom putem filmske slike, vizualnim filmskih sredstvima, specifičnim odnosima slike i zvuka (npr. kontrastom ili nepodudaranjem⁵²⁰ kao u *Prošle godine u Marienbadu* [*L'Année dernière à Marienbad*, 1961] Alaina Resnaisa) i na osnovi filmske priče. Kao što Baggini tvrdi, potrebno je provesti istraživanje kako film „filozofira“ koristeći se „specifično filmskim resursima“.⁵²¹ Slično tome, Wartenberg kaže da film „filozofira“ (primjerice argumentira ili daje protuprimjer nekoj tvrdnji) onda kada to čini na „specifično filmski način“ (*specifically cinematic manner*). Stoga će reći za film koji prezentira neki filozofski sadržaj da je „ekranizirao/prikazao filozofiju“ (*screened philosophy*).⁵²² Nastojeći formulirati i obraniti „odvažnu tezu“ (*bold thesis*) da film može dati doprinos filozofiji, Aaron Smuts određuje načine putem kojih to može napraviti kao „paradigmatski filmska sredstva“.⁵²³ Pod „paradigmatskim filmskim sredstvima“ misli ono što Livingston naziva „ekskluzivna filmska sredstva“ koja obuhvaćaju formalna (tehnička) sredstva oblikovanja poput položaja i stanja kamere, kutova snimanja, preobrazbi pokreta, različitih tipova montaže i slično. Svjestan problema s medijskim posebnostima u definiranju filma o kojima sam pisao u prvom dijelu rada, Smuts naglašava da ne želi raspravljati o tome posjeduje li film medijski jedinstvene mogućnosti putem kojih „filozofira“ i kaže tek da pod „ekskluzivnim filmskim sredstvima“ misli „...nešto puno bliže

⁵¹⁹ Isto, str. 292-293.

⁵²⁰ Zahvaljujem se Nikici Giliću na sugestiji.

⁵²¹ Baggini, Julian, „Alien Ways of Thinking: Mulhall's On Film“.

⁵²² Wartenberg, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, str. 12-13.

⁵²³ Smuts, Aaron, „Film as Philosophy: In Defense of a Bold Thesis“, str. 410.

'putem sredstava koja su znatno filmičnija [*more cinematic*] od pukog prezentiranja filozofskog predavanja“.⁵²⁴

4.3.2. Rasprava o granicama filma kao medija filozofskog mišljenja

Unutar filozofije filma trenutno je aktualna rasprava o filozofskim mogućnostima filma u smislu prethodno objašnjenog izraza „film kao filozofija“. Teoretičari nastoje utvrditi što sve film kao „filozofirajući“ može postići koristeći se samo karakteristično filmskim sredstvima ili filmskom pričom, a bez pomoći eksplicitno izraženih filozofskih argumenata (izgovorenih na audio zapisu, jezično izraženih u podnatpisima ili primjerice kao dio slike). Postoje li jasne „filozofske granice“⁵²⁵ filma i mogu li se utvrditi apriori ili tek aposteriori nakon što smo uzeli u obzir empirijsku građu? Može li film prikazati argument, ilustrirati stajalište ili teoriju, funkcionirati kao misaoni eksperiment ili protuprimjer nekim nužnim istinama, te tako biti izravno povezan s filozofijom? Potrebno je istaknuti da kada razmatraju granice i mogućnosti filma za prenošenje filozofskog mišljenje, teoretičari misle na nedokumentarne filmove (igrane i eksperimentalne). Sudionici rasprave o filozofskim mogućnostima filma u načelu sužavaju raspravu na filmove koji se uglavnom svrstavaju u popularno-zabavna ostvarenja, najčešće iz hollywoodske produkcije. Wartenberg navodi kao razloge izostavljanja tzv. umjetničkih filmova iz rasprave navodnu neaktualnost i stagniranje u razvoju forme: „art film više nije centralna forma filmskog stvaralaštva koja je bila u 1950-ima i 1960-ima“.^{526,527} Izostavljanje umjetničkih filmova kao primjera „filmske filozofije“

⁵²⁴ Isto, str. 410-411.

⁵²⁵ Russell, Bruce, “The Philosophical Limits of Film”, u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006.

⁵²⁶ Wartenberg, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, str. 9-10.

⁵²⁷ Nije posve jasno koliko su opravdani Wartenbergovi razlozi za isključivanje umjetničkog filma kao irelevantnog za raspravu. Iz citata se čini da pod umjetničkim (*art*) filmom podrazumijeva u pravilu intelektualne filmove iz 1950-ih i 1960-ih godina, autora poput Kurosawe, Bergmana, Godarda, Malla itd., pri čemu gubi iz vida povratni utjecaj koji su ti redatelji, pogotovo redatelji francuskog novog vala, ostavili na američke redatelje kao što su Tarantino, Scorsese, Coppola, Altman i drugi. Osim toga valja imati na umu i sljedeće: 1) 1995. godine Lars von Trier i Thomas Vinterberg iniciraju avangardni pokret poznat pod nazivom “Dogme 95”, okrenut protiv hollywoodske produkcije, 2) postoje brojni filmovi snimljeni nakon 1960-ih koji bi se mogli svrstati u umjetničke filmove kao što su primjerice filmovi Davida Lyncha, Woodyja Allena, Gusa Van Santa itd., 3) postoje stilske i narativne sličnosti između umjetničkih filmova i pojedinih hollywoodskih filmova; primjerice film koji analizira u četvrtom poglavlju svoje knjige *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, *Vječni sjaj nepobjedivog uma* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004), Michela Gondryja, nelinearne je naracije, obrađuje ozbiljnu i tešku moralnu tematiku netipičnu za filmove hollywoodske tvornice zabave te, prema tome, nema razloga zašto ne bi mogao biti svrstan u skup umjetničkih filmova.

moglo bi se, također, opravdati i tako da se tvrdi da ako popularni filmovi namijenjeni zabavi mogu „filozofirati“, što je teže dokazati, onda nema razloga zašto to ne bi mogli i u pravilu intelektualno zahtjevniji umjetnički filmovi.

S obzirom da filmski rod iz nekog razloga nije uvijek u svim tekstovima eksplicitno naznačen već se čini kao da se razmatra filozofski potencijal općenito filma kao takvog, nužna je dodatna opreznost i blagonaklonost čitatelja pri interpretaciji određenih stajališta. Također, teoretičari se u pravilu pri argumentaciji koriste već postojećim primjerima filmova, iako mi se čini da načelno ništa ne sprječava rješavanje problema filozofskih mogućnosti filma i zamišljenim, nepostojećim ali ostvarivim primjerom filma u obliku misaonog eksperimenta.

4.3.2.1. Postavljanje filozofskog pitanja

Može li nedokumentarni film postaviti filozofsko pitanje? U svrhu ovoga rada, da bismo odgovorili na postavljeno pitanje, nije nužno potrebno ulaziti u metafizofsko razmatranje o tome što je filozofsko pitanje.⁵²⁸ Čini se da je dovoljno ili konstruirati primjer nepostojećeg filma ili pronaći postojeći primjer filma u kojemu se postavlja neko etičko, estetičko, metafizičko ili primjerice spoznajno pitanje. Teoretičari su uglavnom suglasni da film to može. Vidjeli smo ranije da je Mulhall tvrdio kako *Istrebljivač* postavlja pitanje što znači biti čovjek. Bruce Russell je uvjeren da film može postaviti filozofsko pitanje na „jasan i interesantan način“.⁵²⁹ Jedan od njegovih primjera je prizor s početka filma *Jednostavan plan* (*A Simple Plan*, 1998), Sama Raimija, kada se Hank vrati kući s više od četiri milijuna američkih dolara na koje je slučajno naišao s bratom Jacobom i Louom u srušenom avionu. Vrativši se kući, prije nego što je rekao za novce, Hank propituje ženu Saru što bi ona napravila da slučajno nađe tu količinu novaca. Postavlja se pitanje bi li bilo moralno loše djelovanje uzeti i zadržati novac ako je prije toga pripadao dilerima drogom.

⁵²⁸ Luciano Floridi argumentira da su filozofska pitanja, za razliku od znanstvenih, načelno otvorena pitanja u smislu razumnog neslaganja, a zatvorena prema daljnjem propitivanju (sumnji) u smislu zatvorenog skupa. Filozofska pitanja su krajnja (ključna, ali ne apsolutna) pitanja, ograničena empirijskim ili logičko-matematičkim resursima, za čije su odgovore potrebni uglavnom „noetički“ resursi (npr. sjećanja, kulturna pozadina, jezik, religija, znanja, dijalektičko zaključivanje itd.). Floridi, Luciano, „What is a Philosophical Question?“, *Metaphilosophy*, Vol. 44, No. 3, 2013, str. 195-221.

⁵²⁹ Russell, Bruce, „The Philosophical Limits of Film“, str. 389.

Pored primjera koji se tiče pitanja što znači biti moralan, u jednom drugom članku koji se tiče filma Quentina Tarantina *Pakleni šund (Pulp Fiction, 1994)*, Russell daje još jedan zanimljiv primjer kako film može postaviti filozofsko pitanje.⁵³⁰ U pitanju je prizor iz šestog dijela „Situacija s Bonnie“. Odmah nakon Julesove nadahnete recitacije izmišljenog i konstruiranog teksta iz Biblije (utemeljenog na Ezekielu 25, 17) i ubojstva Bretta, iz toaleta, gdje se do tada skrivao, izleti muškarac s pištoljem i ispali nekoliko metaka u Julesa i Vincenta. Budući da ih je promašio iz neposredne blizine, postavlja se pitanje koje je najbolje objašnjenje ovog neobičnog događaja, naturalističko ili nadnaravno? Je li riječ o pukom slučaju kako misli Vincent ili je riječ o nadnaravnom čudu, Božjoj intervenciji, te slijedom toga dokazu Božje opstojnosti kako misli Jules? Russell tvrdi da ovaj segment filma postavlja pitanje je li razumno vjerovati da se dogodilo čudo? Tko ima bolje, razumnije objašnjenje događaja, Jules ili Vincent? Možemo otići i korak dalje od Russella, pa reći da je pitanje je li razumno vjerovati da je u tome neobičnom događaju doista bilo riječi o čudu dobilo još više na važnosti u sljedećem prizoru u autu, kada Vincentu za vrijeme vožnje nekim slučajem opali pištolj, nenamjerno ubivši tek jednim metkom Brettova suradnika Marvina. Da ironija bude veća, pištolj je opalio upravo u trenutku kada Vincent pita Marvina o njegovu mišljenju u vezi prethodnog događaja i misli li poput Julesa da je Bog sišao s neba i zaustavio metke. Postavlja se pitanje, ako vjerujemo da je u prethodnom slučaju Bog intervenirao, zbog čega u pravilu ne vjerujemo da je i u ovom slučaju Bog intervenirao? Naime, za razliku od loših događaja koji se često pripisuju slobodnoj volji ili nesreći, nerijetka je praksa teista da sve ono što im se po njih neočekivano dobro dogodi tumače kao čudo ili Božje djelo, što je očiti primjer potvrđne pristranosti (*confirmation bias*), tj. pristranog, selektivnog i lošeg induktivnog zaključivanja. Tako i Jules, u odnosu na prethodni slučaj, ne tumači ovaj novi događaj ubojstva Marvina kao nesreću koju mu je Bog poslao čudesnom intervencijom, već je usredotočen samo na praktični problem kako se maknuti s ceste i izbaviti iz potencijalno nezgodne situacije.

U epizodi „Nick of Time“ iz serijala *Zona Sumraka (The Twilight Zone, 1959-1964)*, mladi par Don i Pat, nakon što im se pokvario auto u gradiću Ridgeview, odluči pričekati popravak i usput nešto pojesti u lokalnoj zalagajnici Busy Bee Cafe. Za stolom nailaze na prvi pogled sasvim običan aparat na novce „Mystic Seer“ s vragolikom glavom koji navodno može predvidjeti budućnost. Iz znatiželje Don započinje ispitivati stroj o budućnosti. S obzirom da

⁵³⁰ Russell, Bruce, „Tarantinovi filmovi: o čemu su i što iz njih možemo naučiti“, u Greene, Richard (ur.) i Mohammad, K. Silem (ur.), *Quentin Tarantino i filozofija*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2010, str. 21-23.

mu se čini kako se odgovori u jednostavnim porukama podudaraju sa stvarnošću, praznovjerni Don postaje sve uvjereniji da „Mystic Seer“ nije puka igračka, nego zaista posjeduje sposobnost prognoziranja budućnosti poput neke zaposjednute lutke. Slično slučaju u *Paklenom šundu*, postavlja se pitanje postoji li doista razuman razlog za vjerovati poput Dona da aparat za proricanje budućnosti doista proizvodi autentične odgovore ili ne, kako se čini da vjeruje Pat. Razmatrajući film, Aeon J. Skoble tvrdi da „to postavlja zanimljiva filozofska pitanja o prirodi donošenja odluka, fenomenu 'samoispunjavajućeg proročanstva' i što to znači biti razuman“.⁵³¹

Aaron Smuts tvrdi da epizoda „Little People“ *Zone Sumraka* postavlja pitanja koja se tiču odnosa između moći i onoga što je vrijedno štovanja (*worship*).⁵³² Junaci su priče dvojica astronauta, Craig i Fletcher, koji se spletom okolnosti nađu na udaljenoj planeti gdje su primorani popraviti svemirski brod. Dok je Fletcher zaokupljen popravkom broda, Craig otkriva populaciju minijaturnih ljudi. Fizička nadmoć te želja za nametanjem i iskazivanjem vlastite volje za moć ubrzo je od njega učinila oholog čovjeka uživljenog u ulogu moćnog boga. Nakon što je brod popravljen i vraćen u funkciju, Craig odbija nastaviti putovanje s Fletcherom kojeg otjera smatrajući da ima mjesta samo za jednog boga. Opijen moći i zanesen iluzijom o vlastitoj veličini, kojoj su mali ljudi čak sagradili kip u stvarnoj veličini, ostaje sam s njima na planeti. Međutim, vladavina mu nije dugo potrajala jer planet uskoro posjete dvojica astronauta koji su veći i moćniji od njega onoliko koliko je on bio veći i moćniji od malih ljudi. Pri tome, u šetnji, jedan ga od njih slučajno zgnječi i ubije. Smuts kaže da nas film potiče na istraživanje pitanja je li moć dovoljna ili nužna da bi nešto učinila vrijednim štovanja te bi li nešto moglo imati takvu moć da natjera druge da ga prikladno štiju (*properly worship*).⁵³³

Moglo bi se, također, tvrditi da narativni filmovi mogu postaviti i epistemološka pitanja koja se tiču, primjerice, pouzdanosti svjedočanstva.⁵³⁴ U izvrsnom filmu Thomasa Vinterberga *Lov (Jagten, 2012)* djevojčica Klara lažno optuži u nejasnom svjedočanstvu bivšeg učitelja Lucasa (trenutno asistenta u vrtiću) da joj je poklonio predmet u obliku srca i

⁵³¹ Skoble, Aeon J., „Rationality and Choice in 'Nick of Time'“, u Carroll, Noël (ur.) i Hunt, Lester H. (ur.), *Philosophy in The Twilight Zone*, Wiley-Blackwell, 2009, str. 148.

⁵³² Smuts, Aaron, „'The Little People': Power and the Worshipable“, u Carroll, Noël (ur.) i Hunt, Lester H. (ur.), *Philosophy in The Twilight Zone*, Wiley-Blackwell, 2009, str. 156-157.

⁵³³ Isto, str. 157, 159, 163.

⁵³⁴ Vidi Adler, Jonathan, "Epistemological Problems of Testimony", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2013, <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/testimony-episprob/>> (26. 12. 2013.).

pokazao spolovilo. Motiv za laž najvjerojatnije je povrijeđenost zbog neuzvraćenih osjećaja. Naime, svjestan neprimjerenosti odnosa i mogućih negativnih posljedica, Lucas je odbio primiti njezin poklon u kojemu se nalazilo srce i uzvratiti poljubac koji mu je uputila dok je zabavljao drugu djecu. Efektom „snježne grude“, na prvi pogled beznačajna djetinja laž preraste u masovnu histeriju usmjerenu prema u svojoj biti izuzetno dobroj osobi Lucasu. Pretpostavljajući da djeca ne lažu i nekritički uzimajući dječje izjave kao istinite, i ostali roditelji počinju dojavljivati navodne Lucasove neumjesne seksualne delikte. Postavlja se pitanje je li opravdano prihvaćati svjedočanstvo (u ovome slučaju dječje) *a priori* kao pouzdan epistemički izvor, kako smatraju antiredukcionisti, ili je opravdano prihvatiti svjedočanstvo tek *a posteriori* kada je podržano empirijskim dokazima i informacijama iz drugih epistemičkih izvora, kako smatraju redukcionisti.

U kratkom igranom filmu *Filozofija (Philosophy, 1999)* Geoffreya Cawthorna kao da se između ostaloga postavlja i pitanje o aktualnosti filozofije u suvremenom tehnološkom svijetu. Bez prethodnog objašnjenja student se filozofije nađe na zemljanoj cesti usred pustopoljine gdje ga poveze pogrebno vozilo na putu prema groblju. Uznemiren razgovorom s vozačem koji mu je dao povoda za sumnju u vlastitu egzistenciju, izađe iz auta prije skretanja za groblje. Tada kroz prozor auta opazi da je u sanduku upravo njegovo mrtvo tijelo. Nakon što je vozač ostavio sanduk s tijelom na groblju, film uskoro završava s vozačevim pomalo ironičnim komentarom izravno u kameru: „Filozofija“. Čini se kao da film u svojoj konačnici postavlja poput Petera Subera pitanje „Je li filozofija mrtva?“. Pitanje vitalnosti filozofije i danas je predmetom rasprava, posebno potaknuto antifilozofskim izjavama poznatih fizičara poput Stephena Hawkinga, Lawrencea Kraussa i Stevena Weinberga o smrti, irelevantnosti i bezvrijednosti filozofije.

Ipak, niti za jedan od navedenih primjera ne bismo mogli s opravdanjem reći da je nedvojbeni primjer eksplicitno postavljenog pitanja. Za razliku od lingvističkog izraza u obliku upitne rečenice, koja od onoga kojemu je upućena izravno traži informacije, argumente i sl. u obliku odgovora, kompozicija slika i zvukova u sukcesivnom nizu u svakome od gornjih filmskih primjera tek implicitno sugerira ili postavlja filozofsko pitanje. Drugim riječima, navedeni filmski primjeri dovoljno su neodređeni da to hoćemo li ih razumjeti na način da postavljaju neko filozofsko pitanje ili primjerice funkcioniraju poput komentara ovisi o interpretaciji. Primjerice, u slučaju filma *Filozofija* moglo bi se reći da film ne postavlja pitanje je li filozofija mrtva, pozivajući tako gledatelja na raspravu o temi, već, primjerice, s

podsmjehom ili cinizmom ustanovljuje njezinu smrt ili neminovnu budućnost na groblju ideja. Film bi se, također, mogao interpretirati kao kombinacija prvog i drugog, na način kao da postavlja retoričko pitanje o smrti filozofije koje nema nužno za cilj davanje odgovora, ali može biti provokativna motivacija za daljnju raspravu o temi. Slično tome, situacija u autu u *Paklenom šundu* kada Vincent slučajno ubije Marvina, mogla bi se interpretirati umjesto kao davanje na važnosti pitanju o razlozima za vjerovanje u čudo, kao Tarantinov crnohumorni komentar nerazumnog Julesovog vjerovanja u Božju intervenciju.

Čini se da nedokumentarni film može implicitno postaviti filozofsko pitanje, ali može li to napraviti na eksplicitni način? Vjerujem da može. Primjerice, film *Filozofija* mogao je završiti s vozačevim zadnjim komentarom prije nego što napusti groblje: „Filozofija, je li mrtva?“. Film bi možda bio manje suptilan, možda bi ta rečenica narušila krajnji dojam i umjetničku vrijednost filma, ali za svrhu argumenta dovoljno je ukazati na mogućnost kako bi opravdali tvrdnju da film može postaviti eksplicitno filozofsko pitanje.

Pored takvog primjera u kojemu imamo lingvistički izraženo pitanje (na zvučnom ili vizualnom zapisu), da bismo odgovorili na pitanje o eksplicitnom načinu izražavanja pitanja putem filmske slike i priče, možemo zamisliti i konstruirati sljedeći primjer jednostavnog kratkog eksperimentalnog filma *Dobro*. Prvi je dio sastavljen od sukcesivnog niza slika u kojima ljudi hedonistički uživaju u jelu, piću, ljubavi itd. U drugom dijelu ubojica s revolverom upita stanara zgrade za lokaciju žrtve, na što mu stanar priopći da ne može reći istinu jer ima moralnu obvezu štititi život osobe. U trećoj situaciji promatramo prizor u kojemu je policajcu dano na izbor da ili ubije otegot predsjednika ili da ga poštedi s posljedicom razorne eksplozije u jednoj školi kojom bi se ubio veliki broj djece i nastavnika. Zadnji dio bi se sastojao tek od prizora sunca koje obasjava gradić. Prije nego što ovaj kratki film završi, vidimo kadar koji prikazuje veliki upitnik. Čini se da bi ovakav film eksplicitno postavio pitanje. Međutim, za razliku od jezično izražene upitne rečenice, u slučaju ovakvog filma nije jasan sadržaj pitanja, tako da bi do točnog značenja postavljenog pitanja bilo potrebno doći heremeneutičkim tumačenjem. Čak i tada, kada bismo pri tumačenju uzeli u obzir značenja dijelova i cjeline te njihov međudodnos, autorovu intenciju i kontekst, te zaključili da film vjerojatno postavlja pitanje „Što je dobro?“ nije jasno zašto bi film postavljao baš to a ne neko drugo pitanje i zašto samo jedno a ne više pitanja. Razlog tome je bogatstvo značenja filmskih slika koje je teško jasno i razgovjetno prevesti u formu jezičnog iskaza.

4.3.2.2. Opovrgavanje filozofske teze

Bruce Russell je prvotno smatrao da nedokumentarni film (bez eksplicitnog filozofskog argumenta) u filozofskom smislu, uz postavljanje filozofskih pitanja, još jedino može opovrći neku filozofsku tezu.⁵³⁵ Na koji način? Tako da konkretnim protuprimjerom pokaže što je moguće i na taj način ukaže na nevaljanost neke teze za koju se tvrdi da je nužno istinita. Otkrivanjem mogućnosti medija, Carroll kaže da avangardni filmovi mogu biti teorijski na način da funkcioniraju (ili posluže) kao protuprimjeri ili protudokazi postojećim teorijama te tako utječu na njezinu promjenu u smislu širenja ili sužavanja.⁵³⁶ Slično tome, navodeći glavne načine na koje film, prema teoretičarima, može „filozofirati“, Wartenberg kaže da „film kao protuprimjer“ može ponuditi zamišljeni scenarij u obliku misaonog eksperimenta te tako biti (funkcionirati kao) protuprimjer nekoj općenitoj tvrdnji.⁵³⁷ Russell navodi primjer filma *Zločini i prekršaji* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989) Woodyja Allena, djela koje, prema njegovu mišljenju, opovrgava utilitarističku tezu da treba uvijek djelovati moralno zbog toga što se nemoralni činovi „dugoročno gledano“ ne isplate po „unutarnji život“ djelovatelja.⁵³⁸ Zbog grižnje savjesti, straha itd. nemoralni činovi donose više nesreće negoli sreće. Ili, drugačije formulirano: „Dakle, film može opovrgnuti filozofsku tezu, recimo, da će vas prijestupi nužno učiniti nesretnima ili će biti u suprotnosti vašem osobnom interesu“.⁵³⁹

Uz to što se nazire više od jedne teze, pomalo je nejasno koliko je uopće tako formulirana teza zapravo čista filozofska teza, a ne jednostavno, načelno provjerljiva, empirijska tvrdnja utemeljena, primjerice, na induktivnom zaključivanju ili intuiciji. U kontekstu bi Allenova filma, o kojemu je već napisano dosta analiza zbog njegove filozofske relevantnosti, očitija filozofska teza bila da je ubojstvo uvijek pogrešno bez obzira na moguće pozitivne posljedice jer se postupa s čovjekom kao sa sredstvom za ostvarenje cilja. *Zločine i prekršaje* bi se tada moglo interpretirati kao pokušaj opovrgavanja navedene teze iz pozicije utilitarizma ili etičkog egoizma prema kojemu je normativno načelo osobni interes. Ali, pretpostavimo da je teza kako ju je Russell formulirao nesumnjivo filozofska. U tome slučaju,

⁵³⁵ Russell, Bruce, „The Philosophical Limits of Film“, str. 389-390.

⁵³⁶ Carroll, Noël, *Theorizing The Moving Image*, str. 163.

⁵³⁷ Wartenberg, Thomas, „Film as Philosophy“, u Livingstone, Paisley (ur.) i Plantinga, Carl (ur.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, London i New York, 2009, str. 556.

⁵³⁸ Russell, Bruce, „The Philosophical Limits of Film“, str. 387.

⁵³⁹ Isto, str. 389.

postavlja se pitanje kada bismo imali opravdanje reći da film doista funkcionira kao protuprimjer navedenoj tezi? Čini se da bi to bilo u slučaju kada bi filozof ili autor(i) filma eksplicitno koristili film kao protuprimjer tezi ili u slučaju kada bismo unutar samog filma imali eksplicitno formuliranu tezu koju se filmom pokušava pobiti.

Da bi se film mogao u kontekstu filozofske rasprave, teksta ili predavanja koristiti kao protuprimjer nekoj univerzalnoj tezi nije problematičan prijedlog. Primjerice, Russell to čini u svome tekstu. Međutim, ono što bi bilo problematično i što zahtijeva dodatno dokazivanje je da film „filozofira“ bez pomoći interpretatora na način da opovrgava univerzalnu filozofsku tezu. Čini se da film *Zločini i prekršaji* doista pokazuje što je moguće, ali ne opovrgava nikakvu filozofsku tezu sam po sebi, već eventualno tek kada je upotrijebljen, kao kod Russella, za specifičnu svrhu. Osim što se čini da Woody Allen nije imao intenciju opovrći onako formuliranu tezu, razlog da se čini kako ju film sam po sebi ne opovrgava leži također i u samoj priči. Naime, kao što je poznato, iako je film sastavljen od nekoliko manjih ali povezanih priča, u fokusu *Zločina i prekršaja* nalazi se uspješni oftalmolog Judah Rosenthal. Ne bi li sačuvao brak i društvenu reputaciju naručuje preko brata Jacka ubojstvo ljubavnice koja prijete da će otkriti cijelu aferu njegovoj ženi. Nakon ubojstva hvata ga mentalna kriza te se postavlja pitanje može li Judah nastaviti živjeti normalnim životom sa znanjem da je uzrokovao ubojstvo nevinog ljudskog bića. Prije samog kraja filma Judah ispriča, kako se čini, potpunom neznancu, redatelju Cliffu Sternu (glumi ga Woody Allen) priču o ubojstvu kao da je riječ o fikciji, a koja je utemeljena na stvarnom događaju. Povjerujemo li Judinoj ispovijedi ispostavlja se da je, nakon perioda mentalne krize te promišljanja o tome da sve prizna i preda se policiji, jednog sunčanog jutra pronašao duhovni mir. Policija je ubojstvo pripisala već poznatom ubojici, a on je shvatio kako ne samo da nije kažnjen već da i dalje napreduje živeći normalnim životom.

Judinu ispovijed Russell interpretira kao znak da je Judah slobodan od unutarnje krivnje i „istinski sretan“.⁵⁴⁰ Nasuprot Russellovu stavu i mišljenju samog redatelja, Woodyja Allena, prema kojemu Judah uglavnom ne razmišlja o zločinu i ne osjeća krivnju, Sander Lee argumentira da iz samog filma uopće nije očito da se Judah riješio osjećaja krivnje. Kao dokaz tome navodi nejasnost razloga zbog kojega bi Judah detaljno ispričao priču potpunom neznancu koji je mogao povezati događaje i lagano provjeriti činjenice. Dapače, kada tvrdi da je savladao osjećaj krivnje, Lee vjeruje da se svjesnim racionaliziranjem samozavarava i laže,

⁵⁴⁰ Isto, str. 388.

a na osnovi znanja koje imamo o njemu vjerojatnije je da je pokazani optimizam tek privremen.⁵⁴¹ Osim toga, Lee argumentira da Judah ne može ostvariti autentičan život s obitelji, ženom koja mu dosađuje i biti istinski sretan jer je primoran na „skrivanje vlastite prirode“. Prema njemu, Allen filmom nije pokazao da ubojica poput Jude zaista može živjeti sretnim i smislenim životom.⁵⁴² Naravno, nedostatak dokazne građe nije dokazna građa da nešto nije slučaj (možda je istina da ubojica poput Jude može živjeti sretnim životom), ali ono što Lee želi reći jest da je „najpoštenija interpretacija“⁵⁴³, na osnovi „tekstualne dokazne građe“, ona prema kojoj ubojice ne mogu imati sretan, zadovoljan i smislen život te da svaka interpretacija koja tvrdi suprotno nije „poštena“. Osim toga, argumentira da je ovakva interpretacija u skladu s Allenovim tvrdnjama jer ne samo da nikada nije prikazao da ubojice mogu živjeti zadovoljnim i smislenim životom, nego i sam vjeruje da je bez obzira na nepostojanje Boga potrebno truditi se voditi moralan i pristojan život.⁵⁴⁴

Prema tome, vidimo da Russellu nedostaju čvršći argumenti za opravdanje primjerice tvrdnje da *Zločini i prekršaji* opovrgavaju tezu da treba uvijek djelovati moralno zbog toga što se dugoročno gledano nemoralni činovi ne isplate po „unutarnji život“ djelovatelja. No, čak i da film na kraju nedvojbeno pokazuje da je Judah doista sretan, to ne znači da pokazuje da će uvijek biti sretan i da ga je grižnja savjesti zauvijek napustila. Iako kraj filma u filmskom mediju doista posjeduje retoričku težinu tako da se može činiti kako će prikazano trajati i nakon kraja, film jednostavno ne pruža uvid u Judina buduća mentalna stanja, a o vjerodostojnosti njegovih trenutnih mentalnih stanja možemo zaključivati tek na osnovi Judinog priopćenja Cliffu pri kraju filma. Je li Judah doista rekao punu istinu? Ali, čak i da je rekao punu istinu, ne bi li bilo pogrešno sa sigurnošću zaključiti o njegovim budućim mentalnim stanjima na osnovi trenutnih mentalnih stanja? U osnovi, to se tiče problema indukcije. Čini se da je predviđanje na osnovi jednog ili malog broja slučajeva općenito slabo i neuvjerljivo, a Russell donosi zaključak o Judinim mentalnim stanjima (osjećaj sreće i neopterećenost krivnjom zbog ubojstva) na osnovi tek jednog svjedočanstva. Također,

⁵⁴¹ Lee, Sander, „Woody Allen Gets Away With Murder (Or Does He)?“, *Film and Philosophy*, Vol. 14, 2010, str. 4-5.

⁵⁴² Lee, Sander, „Response to Bill Pamerleau“, *Film and Philosophy*, Vol. 14, 2010, str. 29-30.

⁵⁴³ Lee je preuzeo izraz „poštena interpretacija“ od Pamerleaua, a označava one interpretacije koje nisu nužno konzistentne s autorovim intencijama, ali su konzistentne u tumačenju elemenata filma i ne ignoriraju elemente, tj. slučajeve unutar filma koji su kontradiktorni tvrdnjama interpretacije. Pamerleau, William, „Philosophizing About Woody Allen: Do Author Intentions Matter?“, *Film and Philosophy*, Vol. 14, 2010, str. 23. Prema Leeju, „Najpoštenija interpretacija“ je „ona koja najbliže odgovara tekstu bez ignoriranja elemenata koji bi joj proturječili“. Lee, Sander, „Response to Bill Pamerleau“, str. 29.

⁵⁴⁴ Isto, str. 30.

možemo vrlo lako zamisliti da u jednom trenutku svoga života Judah odbaci ateističko-skeptički svjetonazor i poput svog oca istinski povjeruje u opstojnost sveznajućeg Boga koji sve vidi i iz kojega kao samog dobra proizlaze moralni zakoni. Nema razloga zašto bi s nužnošću tvrdili da se kriza koju je osjetio nakon ubojstva ljubavnice, kada je počeo promišljati o moralnoj strukturi svemira i sveznajućem Bogu, neće ponoviti u budućnosti. Osim toga, iako ne tvrdim da je, pretpostavimo li da je jedan od monoteističkih teizama točan, Judah je počinio grijeh kojim se udaljio od Boga i tako djelovao protivno vlastitim interesima.

Stoga, čini se da Russell nije pružio ni čvrste razloge zbog kojih bismo rekli da *Zločini i prekršaji* opovrgavaju malo drugačije formuliranu tezu „da će vas prijestupi nužno učiniti nesretnima ili će biti u suprotnosti vašem osobnom interesu“. Film eventualno, poput *Talentiranog gospodina Ripleyja*, samo pokazuje da je moguće nekažnjeno počiniti zločin, pa možda i sugerira da Judah vjeruje kako je slobodan i od grižnje savjesti. Ali, iz samog filma, zbog gore navedenih razloga, nije očito da opovrgava niti jednu navedenu filozofsku tvrdnju. Pored toga, dok u prvoj formulaciji teze koristi nejasnu vremensku kvalifikaciju „dugoročno gledano“, u drugoj Russell potpuno izostavlja vremensku kvalifikaciju, čime je omogućio sukladnost navedene teze s Judinom krizom nakon ubojstva. U drugom smislu formulacije teza samo predviđa da će se počinitelj ubojstva nužno osjećati nesretan ili će djelovanje ići protiv njegova vlastitog interesa, ali nije specificirano hoće li takvo stanje nesreće potrajati.

Lakši način za pokazati kako film može opovrći neku filozofsku tezu je da zamislimo filmski protuprimjer tezi. Primjerice, recimo da filmom želimo opovrći poznatu Eutifronovu drugu definiciju pobožnosti: „Pobožno je ono što je bogovima drago, a bezbožno je ono što im je omraženo“. (*Eutifron*, 6e-7a). Kao što je to i Sokrat dobro primijetio, da bi ova definicija bila valjana ne smije postojati slučaj u kojemu se bogovi ne slažu oko toga je li im nešto drago ili omraženo. Budući da su se Sokrat i Eutifron ranije složili da među bogovima postoje razmirice, neprijateljstva, sukobi i neslaganja (6b-c2), razumno je pretpostaviti da se poput smrtnih ljudskih bića ne slažu oko objektivno nemjerljivih stvari kao što su „pravedno i nepravedno, lijepo i ružno, dobro i zlo“ (7c-e). Iako se ne slažu oko toga što je pravedno, lijepo i dobro, Sokrat argumentira da dok vole (drago im je) pravedno, lijepo i dobro, istovremeno mrze njihove suprotnosti. Dakle, dovoljno bi bilo zamisliti primjer u kojemu je nekim bogovima neka slika lijepa, a drugim bogovima ružna da bismo opovrgli Eutifronovu definiciju pobožnog. Stoga bi filmski protuprimjer u kratkoj igranoj formi mogao sadržavati na samom početku prikaz Eutifronove definicije, a u daljnjem izlaganju primjerice priču o

slikaru koji naslika fotorealističnu sliku boga Aresa. U nastavku filma bogovi se spore oko njezine umjetničke vrijednosti sve do samog kraja kada prijepor završava u aporiji.

4.3.2.3. Ilustriranje filozofskih stajališta, problema ili teorija

Kao što tvrdi Wartenberg, prema trenutno većinskom konsenzusu film može ilustrirati već postojeće filozofsko stajalište ili teoriju: „Gotovo je svatko tko piše o mogućnosti filmske filozofije, bez obzira koje teorijsko stajalište podržavaju, priznao da filmovi imaju taj kapacitet...“⁵⁴⁵ Čak i Paisley Livingston kao ekstremni protivnik filmske filozofije tvrdi da „filmovi mogu pružiti žive i emocionalno privlačne ilustracije filozofskih problema“.⁵⁴⁶ Iako se tvrdnja da film može ilustrirati određeno filozofsko stajalište čini neprijepornom, postoji ipak određeno nesuglasje oko toga je li takva filmska ilustracija u stanju dati doprinos razumijevanju filozofskog stajališta. Dok Mulhall suprotstavlja film kao „ozbiljno i sustavno“ filozofsko mišljenje „zgodnim i popularnim ilustracijama gledišta i argumenata koje su filozofi pravilno razvili“⁵⁴⁷, implicirajući tako i vrijednosnu razliku, Wartenberg argumentira u prilog tvrdnji da filmovi mogu filmskom ilustracijom nekog filozofskog stajališta doista i doprinijeti njegovu razumijevanju.⁵⁴⁸ Ne bi li obranio svoju tvrdnju, Wartenberg prvo ulazi u analizu općenitog odnosa ilustracije naspram teksta, da bi zatim kritički interpretirao Chaplinovo klasično remek-djelo *Moderna vremena* kao ilustraciju nekih od središnjih tema Marxove teorije.

U osnovi postavlja se pitanje može li ilustracija biti više od „samo“ ilustracije onoga čemu je kao intencionalno ostvarenje podređena te tako imati značajniju funkciju i biti originalno djelo? Wartenberg misli da može. Pri tome razlikuje četiri tipa slikovnih ilustracija.⁵⁴⁹ Prvo, ilustracija može biti poput znaka koji kontingentno referira na semiotički predmet i kao takva tek zgodan dodatak tekstu bez moći obogaćivanja. Drugi je tip „ikonična“ (*iconic*) ilustracija koja je sastavni dio djela tako da funkcionira zajedno s tekstom i određuje kako zamišljamo ilustrirane likove. Navodi primjer Tennielovih ilustracija u knjizi *Alisa u*

⁵⁴⁵ Wartenberg, Thomas, „On The Possibility of Cinematic Philosophy“, str. 17.

⁵⁴⁶ Livingston, Paisley, „Theses on Cinema as Philosophy“, str. 11.

⁵⁴⁷ Mulhall, Stephen, *On Film*, str. 2.

⁵⁴⁸ Wartenberg, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, str. 32.

⁵⁴⁹ Isto, str. 39-43.

zemlji čudesna Lewisa Carrolla. Treći su tip ilustracije koje su jednako relevantne kao i tekst ili čak i značajnije jer posjeduju tekstualno neprenosive vizualne informacije. Ovaj tip ilustracije je esencijalan tekstu. Kao primjer priložio je jedan priručnik za ptice koji svojim ilustracijama olakšava promatračima ptica njihovo prepoznavanje i klasificiranje. U zadnji, četvrti tip slikovne ilustracije svrstavaju se one ilustracije koje su se oslobodile vezanosti za tekst i uzdigle na status autonomnog umjetničkog djela.

Nakon što je pokazao da ilustracija nije nužno podređena tekstu i neoriginalna, te tako prebacio uteg dokazivanja na Mulhalla i ostale koji odbacuju moguću originalnost i filozofičnost filmskih ilustracija, Wartenberg započinje interpretaciju *Modernih vremena*. Njegova je osnovna teza da film *Moderna vremena* „ilustrira Marxovu teoriju eksploatacije i odvajanja [*alienation*] ili otuđenja [*Entfremdung*] radnika u kapitalističkom ekonomskom sustavu...“⁵⁵⁰

Interpretirati *Moderna vremena* u marksističkom ključu ne čini se uopće spornim. Dapače, o tome koliko je film značajan govori i činjenica da postoje reference na njega i u stručnim sociološkim tekstovima. Primjerice, u knjizi *Classical and Contemporary Sociological Theory: Text and Reading* u poglavlju o Karlu Marxu priložena je fotografija slavnog prizora iz filma kada se radnik u tvornici nađe poput kotačića unutar velikog mehaničkog sustava tvornice.⁵⁵¹ Isto tako, Daniel Rigney u knjizi *The Metaphorical Society: An Invitation To Social Theory* spominje film zbog „pesimističke slike modernog industrijskog radnika“ koji je poput „privjeska stroju“ u dehumaniziranom industrijskom kapitalističkom sustavu.⁵⁵² Problematična je Wartenbergova tvrdnja da Chaplin u filmu ilustrira određene aspekte Marxove teorije, nagađajući istovremeno o njegovim intencijama tek na osnovi interpretacije, bez pružanja izvanfilmske ili jasne unutarfilmske dokazne građe. Dakle, problem je sličan kao u Mulhallovu slučaju, s tom razlikom što Mulhall tvrdi da film filozofira, a Wartenberg da autor putem filma filozofira (želeći dokazati tvrdnju filmske filozofije).

Komična događanja i situacija s početka filma u suvremenoj tvornici, gdje radnici rade poput automata na pokretnoj traci izvodeći vrlo jednostavne i rutinske radnje, centralno je

⁵⁵⁰ Isto, str. 44.

⁵⁵¹ Appelrouth, Scott i Edles, Laura Desfor, *Classical and Contemporary Sociological Theory: Text and Reading*, Pine Forge Press, 2008, str. 28.

⁵⁵² Rigney, Daniel, *The Metaphorical Society: An Invitation To Social Theory*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Maryland, 2001, str. 56.

mjesto na osnovi kojega Wartenberg opravdava tvrdnju kako Chaplin na humorističan način ilustrira Marxovu teoriju.⁵⁵³ Kao što je za Marxa radnik u kapitalističkom industrijskom sustavu otuđen od objektiviziranog proizvoda vlastitoga rada, tako su radnici u Chaplinovoj tvornici otuđeni od predmeta svoga rada. Radeći tek na jednom malom segmentu proizvoda i odvojeni od konačnog produkta rada, radnici su u podređenom, robovskom položaju naspram proizvoda. Wartenberg tvrdi da je Chaplinova intencija bila pokazati modernom pokretnom trakom za proizvodnju da se Marxova teorija otuđenja odnosi i na mehanizirani način proizvodnje u tvornicama kakve nisu postojale u njegovo vrijeme.

U Chaplinovoj tvornici radnici su pod video nadzorom Velikog Brata kapitaliste koji posjeduje sredstva za proizvodnju i eksploatira zaposlenike stvarajući i od njih samih robu, tj. izvor profita. Wartenberg misli da je postvarenje („komodifikacija“) čovjeka možda i najbolje ilustrirano humorističnom situacijom testiranja novog izuma, stroja za hranjenje koji je napravljen s ciljem daljnje racionalizacije skraćivanjem vremena potrebnog za jelo i u konačnici maksimaliziranja profita te povećanja kompetitivnosti. Pridodamo li ovome Chaplinovo komično utjelovljenje radnika koji se niti u pauzi ne može riješiti automatskih, rutinskih pokreta za vrijeme rada na traci, zavijanje vijaka gdje god ih pronade i već spomenutu slavnu scenu Chaplina unutar stroja, dobivamo ono što Wartenberg interpretira kao vizualnu ilustraciju Marxova metaforičkog govora o transformaciji radnika u strojeve. Čovjek je kao kreativno biće u industrijskom kapitalističkom sustavu pretvoren u standardizirani mehanički stroj. Međutim, prema Wartenbergu film ne ilustrira samo mehanizaciju tijela radnika, već i mehanizaciju ljudskog uma, čime film „proširuje Marxovu teoriju otuđenja“.⁵⁵⁴

Nasuprot slikama otuđenih i dehumaniziranih radnika nalazi se prizor u robnoj kući gdje je Charlie počeo raditi kao noćni čuvar u kojemu pokazuje svoj talent za koturanje. To je prizor koji prema Wartenbergu ilustrira Marxovo poimanje ostvarenja „rodne biti“ (*Gattungswesen*), prirode čovjeka kao bića koje svjesno i slobodno osmišljava svoj bitak.⁵⁵⁵ Uz to, film navodno ilustrira prizorom u kojemu Chaplin s tek upoznatom sirotom djevojkom (Paulette Goddard) promatra kako žena pozdravlja svoga muža dok odlazi od kuće na posao te neuspješnim pokušajima stvaranja vlastitog doma, Marxovo poimanje razlike u životima siromašnih i bogatih (dok bogati na osnovi rada žive okruženi ljepotom i divotama, siromašni

⁵⁵³ Wartenberg, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, str. 47-48.

⁵⁵⁴ Isto, str. 48-51.

⁵⁵⁵ Isto, str. 52.

žive u neimaštini i neskladu).⁵⁵⁶ Nije zapravo jasno da je kuća koju Chaplin i Paulette promatraju dom bogatih ljudi. Čini se prije kao da je riječ o kući obitelji iz srednje klase. No, ovaj je detalj od manje važnosti za konkretni prigovor Wartenbergu koji slijedi.

Prisjetimo se da Wartenberg želi dokazati kako film može „filozofirati“, misleći pod tim, zapravo, da autori filma filozofiraju putem filma ili „u/na/kroz“ film. To bi u slučaju filmske ilustracije značilo da autori putem filma ilustriraju te tako interpretiraju i doprinose razumijevanju određenog, prethodno postojećeg, filozofskog stajališta. Implikacija bi takve tvrdnje bila da su autori doista imali na umu konkretno filozofsko stajalište, a da bi takva tvrdnja bila istinita potrebno je pokazati da postoji izvanfilmska dokazna građa koja to potvrđuje ili da je u samom filmu dovoljno jasno naznačeno kako je riječ upravo o ilustraciji razmatranog teorijskog stajališta. U nedostatku unutarfilmske ili izvanfilmske dokazne građe koja bi jasno potvrdila da je film ilustracija određenog filozofskog stajališta, neminovno se suočavamo s prigovorom nametanja, tj. da nije film taj koji „filozofira“ (ili, točnije, autor putem filma) na način ilustracije nego da filozofski interpretator interpretira film kao ilustraciju. Budući da Wartenberg nije priložio nikakvu izvanfilmsku dokaznu građu (primjerice izjave iz intervjua s Chaplinom) koja bi potvrdila da je Chaplin zaista imao na umu ilustraciju upravo aspekata Marxove teorije i da film ne posjeduje unutar sebe neku izravnu i jasnu dokaznu građu (nešto tako što bismo kvalificirali kao unutarfilmsku dokaznu građu bi primjerice bilo u formi citata Marxove teorije) da je Chaplin želio ilustrirati upravo aspekte Marxove teorije, čini se vrlo očitim da Wartenberg nije opravdao svoje tvrdnje.

Naravno, to ne znači da je njegova interpretacija loša ili pogrešna. Poput Williama Pamerleaua takva bi se interpretacija mogla nazvati već spomenutim izrazom „poštena interpretacija“ (*fair interpretation*):

„Mislim da možemo proizvesti poštenu interpretaciju filma i upotrijebiti ju u službi filozofskog argumenta ili teorije čak i ako ta interpretacija nije konzistentna s autorom. Ono što mislim pod 'poštena interpretacija' je ona koja spaja elemente filma u apstrakciju filozofske teorije na način da daje pouzdanje u plauzibilnost filozofskih tvrdnji.“⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ Isto, str. 52-53.

⁵⁵⁷ Pamerleau, William, „Philosophizing About Woody Allen: Do Author Intentions Matter?“, str. 23.

Wartenbergov mogući odgovor na prigovor nije teško anticipirati. Mogao bi reći da je njegova interpretacija *Modernih vremena* orijentirana prema tvorcu filma i kao takva primjerena jer je plauzibilno tvrditi da su eksplicirana značenja djela mogla biti namjeravana u Chaplinovu umu (ili, drugačije, da bi Chaplinova intencija mogla sadržavati eksplicirana značenja). To da bi interpretacija orijentirana prema tvorcu filma mogla biti autorova intencija znači da nije nužno da je autor izravno upoznat s izvornom filozofskom teorijom upotrebjenom pri interpretaciji filma, već je dovoljno tek da je s njom neizravno upoznat zahvaljujući općoj informiranosti jer su neka filozofska stajališta, poput utilitarizma u SAD-u, postala proširena u određenoj kulturi unutar koje autor prebiva. Prema tome, Wartenberg bi mogao reći da Chaplin nije morao nužno biti izravno upoznat s Marxovom teorijom nego je s njom mogao biti upoznat na osnovi njezine „općenite cirkulacije unutar kulture“.⁵⁵⁸ Tako u bilješki poglavlja o ilustriranju filozofske teorije Wartenberg tvrdi da je Chaplin na osnovi širokog interesa izazvanog prvim izdanjem 1932. godine Marxovih *Ekonomskih i filozofskih rukopisa* iz 1844. godine, mogao biti upoznat s problemima o kojima se u njima govori, pa tako i Marxovom teorijom.⁵⁵⁹

Osim što nije dokumentirao gdje se i koliko točno široki interes pojavio za Marxovo djelo, Wartenberg je pri tome izostavio priložiti punu informaciju o navedenom izdanju iz 1932. koje je objavio Institut za marksizam-lenjinizam u Moskvi na izvornom njemačkom jeziku. Isto tako nije naveo da je prvo izdanje na engleskom jeziku objavljeno tek 1959. godine. Ali, pretpostavimo da je Chaplin doista u vrijeme kada je osmišljavao ideju za *Moderna vremena* mogao biti upoznat s aspektima Marxove teorije koji su cirkulirali unutar kulture kojom je bio okružen. Što to implicira? Bez ikakve konkretne empirijske dokazne građe, jedino da je doista mogao biti upoznat. Mogao je imati intenciju ilustrirati aspekte Marxove teorije, ali bez izravnih i jasnih dokaza da je to doista namjeravao Wartenbergova tvrdnja jednostavno nije ni uvjerljiva ni opravdana. Dakle, dok je njegova interpretacija orijentirana prema autoru plauzibilna kao konstrukt, sama ne dokazuje tvrdnju da je Chaplin filmom doista želio ilustrirati Marxovu teoriju. Slijedom toga nije dokazao ni tvrdnju da autori filma filozofiraju putem filma ili „u/na/kroz“ film. Nema sumnje da se *Moderna vremena* mogu koristiti na predavanju ili primjerice u sociološkim tekstovima o Marxu kao ilustracija, ali film sam po sebi nije ilustracija nikakvog filozofskog stajališta ili teorije. S obzirom da Wartenberg tvrdi da „...filmske ilustracije igraju važnu ulogu u prenošenju ideja

⁵⁵⁸ Wartenberg, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, str. 26, 91.

⁵⁵⁹ Isto, str. 148, bilješka 35.

razvijenih filozofskim teorijama širokoj publici“⁵⁶⁰, teško je vidjeti kako bi Chaplinov film sam po sebi, bez pomoći adekvatne interpretacije, prenosio Marxove filozofske ideje širokoj publici koja s njima uopće nije upoznata. Ilustracijom aspekata Marxove teorije film postaje tek temeljem interpretacije. Metaforički rečeno, interpretacija Chaplinovu filmu daje moć ilustracije.

U odnosu na tvrdnju o *Modernim vremenima*, još se izvanrednijom, tj. neobičnijom čini Wartenbergova tvrdnja da je hollywoodski vestern *Čovjek koji je ubio Libertyja Valencea* (*The Man Who Shot Liberty Valence*, 1962), Johna Forda, „ilustracija Nietzscheove kritike Hegelova gledišta o povijesti kao progresivnoj“.⁵⁶¹ Pod time želi reći da je film ilustracija Nietzscheove kritike Hegelova teleološkog poimanja povijesti, kao razvoja svijesti prema samosvijesti, na osnovi činjenice „povijesnog preokreta, opadanja i napretka“.⁵⁶² Wartenberg tvrdi da uopće nije nužno da je redatelj Ford pri stvaranju imao na umu Hegela ili Nietzschea: “Sve što je potrebno je da je razmišljao o filozofskim stajalištima koja možemo pratiti natrag do tih velikih filozofa i da ima smisla razmišljati o njemu kako nastoji odgovoriti na jedno i braniti drugo u specifičnom kontekstu hollywoodskog vesterna.“⁵⁶³ Prvi je problem što se čini kao da Wartenberg polazi od neargumentirane pretpostavke da je *Čovjek koji je ubio Libertyja Valencea* autorski film Johna Forda. Međutim, to se čini upitnim budući da su scenarij napisali James Warner Bellah i Willis Goldbeck na temelju kratke priče Dorothy M. Johnson. Iako su redatelji poput Forda znali u tijeku snimanja mijenjati ili odstupati od scenarija, čini se da bi u suautorstvo bilo potrebno uključiti barem i scenariste i autora priče. Drugo, bez izvanfilmskog dokaza da je Ford razmišljao o specifičnim filozofskim stajalištima koja se tiču povijesti te samo na osnovi interpretacije filma, jedino što možemo zaključiti jest da je možda mogao razmišljati o njima. Međutim, iz Wartenbergove kratke interpretacije nije čak ni to jasno. Naposljetku, moguće je konstruirati alternativno, jednako dobro objašnjenje. Film je moguće poput Davida W. Livingstonea u osnovi interpretirati kao prijelaz iz prirodnog stanja u kojemu je čovjek slobodan i jednak drugim ljudskim bićima unutar okvira zakona prirode prema stanju civilnog društva, društvenog ugovora i vlade, kako je to poimao John Locke.⁵⁶⁴ Kao što je Locke smatrao da je u stanju prirode, poradi očuvanja i sigurnosti čovječanstva,

⁵⁶⁰ Isto, str. 53.

⁵⁶¹ Isto, str. 54.

⁵⁶² Isto, str. 4.

⁵⁶³ Isto, str. 9.

⁵⁶⁴ Livingstone, David W., “Spiritedness, Reason, and the Founding of Law and Order: John Ford’s: *The Man Who Shot Liberty Valence*”, *Perspectives on Political Science*, Vol. 38, No. 4, Fall 2009, str. 223-224.

opravdano spriječiti ili kazniti one koji postanu prijetnja nepoštivanjem ili kršenjem prirodnih zakona tako je u filmu poradi očuvanja reda opravdano smaknuti glavnog negativca Valencea koji bi u suprotnom sprječavao napredovanje društva prema ostvarenju društvenog ugovora, vladavine zakona i vlade. Dakle, bez izravnog poznavanja Lockeove političke teorije, John Ford je mogao imati na umu i ovakvo filozofsko stajalište koje bi se moglo pratiti do Lockea. Time ne želim reći da je Wartenbergova interpretacija lošija od Livingstoneove, iako je Livingstoneova daleko razrađenija, argumentiranija, pa i jednostavnija, već samo to da Wartenberg bez dokaza o Fordovim intencijama nema opravdanje tvrditi da je *Čovjek koji je ubio Libertyja Valencea* ilustracija Nietzscheove kritike Hegelova poimanja povijesti. Također, ne želim reći da film nije filozofski relevantan, značajan ili da nema „ozbiljne težnje“, već da Wartenberg nije dokazao svoju premisu da je film ilustracija Nietzscheove kritike Hegela.

Čini se da je metodološki problem s kojim je Wartenberg suočen sličan problemu „paralelomanije“ u slučaju mnogih miticističkih teorija o nepostojanju povijesnog Isusa. Samuel Sandmel, koji je prvi inaugurirao pojam, definira paralelomaniju kao „...ekstravaganciju među učenjacima koja prvo predozira navodnu sličnost u odlomcima a onda nastavlja u opisivanju izvora i derivacije kao da impliciraju književnu vezu koja teče u neizbježnom ili unaprijed određenom smjeru.“⁵⁶⁵ U Wartenbergovu slučaju, prvo su prezentirani i razloženi Marxovi citati o primjerice otuđenju, a zatim su pronađene slikovne paralele u filmu *Moderna vremena* koje navodno sliče i ilustriraju navedene teorijske aspekte. Dok je s jedne strane pretjerao u naglašavanju beznačajnih sličnosti, izravna veza, pored interpretacije, zapravo nije dana. Komične situacije u tvornici mogu se daleko jednostavnije objasniti kao Chaplinov kritički komentar modernog kapitalističko-industrijskog sustava kojemu je profit nadređen blagostanju i sreći eksploatiranih radnika, nastao jednostavnim promatranjem društveno-političke situacije. Plauzibilnost objašnjenja je poprilično jasno vidljiva na osnovi filmskih signala a istovremeno je jednostavnije od Wartenbergova kompliciranja s nedokazanom tvrdnjom o Chaplinovim intencijama. Također, ovakvo objašnjenje pri interpretaciji može biti nadopunjeno te tako obogaćeno interpretacijom iz marksističke perspektive.

Dakle, dok je s jedne strane uspješno pokazao da ilustracija u općenitom smislu nije nužno podređena tekstu i neoriginalna, čini se da s druge strane Wartenberg interpretacijom

⁵⁶⁵ Sandmel, Samuel, „Parallelomania“, *Journal of Biblical Literature*, Vol. 81, No. 1, 1962, str. 1.

Modernih vremena zbog metodoloških problema nije opravdao tvrdnju da filmovi mogu filmskom ilustracijom nekog filozofskog stajališta doista i doprinijeti njegovu razumijevanju. Pa, mogu li onda filmovi ilustracijom doprinijeti razumijevanju filozofskog stajališta? Ne vidim neki posebno značajan razlog zbog kojega to ne bi mogli. Dovoljno je zamisliti da je Chaplin film *Moderna vremena* doista snimio s intencijom ilustriranja određenih aspekata Marxove teorije te da je to eksplicitno i jasno naznačio Marxovim citatima u primjerice intervjuu ili unutar filma. Manje suptilno, ali jednako uspješno rješenje, bilo bi da je to izrazio vlastitim izravnim, pisanim objašnjenjem na početku ili kraju filma. Važno je uočiti da je pitanje postavljeno na takav način da uopće nije nužno odgovoriti s interpretacijom stvarnog, tj. već postojećeg filma. Na pitanje se može odgovoriti jednako dobro konstruiranjem zamišljenog primjera filma koji bi bio načelno ostvariv, u skladu s filmskim tehničkim sredstvima i unutar granica nedokumentarnog filma. Drugačiji bi tip pitanja bio je li do sada neki film iz skupa stvarnih, snimljenih filmova ilustrirao neko filozofsko stajalište na takav način da je doprinio razumijevanju toga stajališta? Ipak, valja uočiti da eventualna nemogućnost davanja adekvatnog odgovora na to pitanje ne utječe na pitanje o općenitoj mogućnosti nedokumentarnog filma za ilustraciju i tako doprinos razumijevanju filozofskog stajališta ili teorije.

4.3.2.4. Misaoni eksperiment i film

Možda je najvažniji argument suvremenih filozofa filma u prilog tvrdnji da igrani film može „filozofirati“ povezanost priče filma s filozofskom metodološkom tehnikom misaonog eksperimenta. Upravo u misaonom eksperimentu Wartenberg pronalazi rješenje „prigovora općenitosti“ (*the generality objection*) prema kojemu je igrani film kao narativni medij u nemogućnosti uspostaviti općenitu istinu te kao takav različite prirode u odnosu na filozofiju.⁵⁶⁶ Naime, moglo bi se reći da za razliku od filozofije koja se tiče općenitih pitanja što je umjetnost, znanje itd. i nudi univerzalne odgovore poput „umjetnost je utjelovljenje značenja“, priče (*narratives*) igranih filmova poput mitova uglavnom prikazuju pojedinačne slučajeve. Međutim, budući da bogata povijest filozofije svjedoči da i filozofija posjeduje izmišljene, hipotetične priče u formi misaonih eksperimenata kojima se testira određena

⁵⁶⁶ Wartenberg, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, str. 24.

hipoteza, onda bi se, prema Wartenbergu, rješenje prigovora nalazilo u povezanost filma i filozofije takvom vrstom zamišljene priče.

Ne bi li dokazao da film može funkcionirati kao misaoni eksperiment i kao takav biti filozofski značajan te zapravo „filozofirati“, uzeo je za primjer već spomenuti *Matrix* koji je prema njemu putem misaonog eksperimenta modernizirao, tj. ažurirao Descartesovu skeptičku „hipotezu o obmani“.⁵⁶⁷ Drugačije rečeno, Wartenberg tvrdi da *Matrix* „prikazuje (*screening*) hipotezu obmane“ na osnovi filmske priče, s tom razlikom što je Descartesov „zli demon“ zamijenjen zloćudnim računalima.⁵⁶⁸ Ono po čemu je *Matrix* poseban je u tome što je tako narativno strukturiran da posjeduje mogućnost neposrednog zavaravanja gledatelja početnim sugeriranjem lažnih perceptivnih vjerovanja o fiktivnom svijetu filma, slično kao što računala obmanjuju Nea u vezi realnosti njemu stvarnoga svijeta. Ako gledatelj nema nikakvog predznanja o filmu, velika je vjerojatnost da će poput Nea u jednom trenutku shvatiti da je bio zavarano u pogledu svojih perceptivnih vjerovanja, te da je fiktivni svijet, koji su percipirali kao Nea stvarni svijet, tek pojavni svijet računalne simulacije bez prave supstancijalnosti. Stoga, Wartenberg tvrdi da film „filozofira“ ne samo ilustriranjem hipoteze o obmani, nego postavljanjem gledatelja u takav epistemički položaj da im pobudi skeptičko pitanje koje se tiče vlastitih vjerovanja u realnost svijeta u kojemu žive. Budući da ga je film (ili autori filma) poput zlog demona ili računala iz *Matrixa* i samog obmanuo, analogno Nea gledatelj je potaknut na skeptičku sumnju ne nalazi li se u sličnoj situaciji računalne simulacije.⁵⁶⁹ Wartenberg smatra da gledatelji „...trebaju priznati da je hipoteza obmane istinita ne samo u fikcionalnom svijetu filma nego i u stvarnom svijetu u kojemu su obmanjeni o svijetu filma koji su gledali“.⁵⁷⁰

Što se tiče prve tvrdnje, te ujedno središnje Wartenbergove teze, da je *Matrix* modernizirao Descartesovu skeptičku tezu obmane, Wartenberg opet nije pružio nikakvu izvanfilmsku dokaznu građu koja bi ju potkrijepila i pokazala da je u skladu s intencijama autora, a istovremeno je izostavio unutarfilmske elemente koji ne potvrđuju njegovu tezu. Bez izvanfilmske dokazne građe, čini se da je Wartenbergova teza podložna prigovorima paralelizma i nametanja. Nije pokazana izravna veza prema kojoj bi *Matrix* doista bio modernizacija Descartesova argumenta, već tek da bi mogao biti interpretiran kao takav.

⁵⁶⁷ Isto, str. 56.

⁵⁶⁸ Isto, str. 67.

⁵⁶⁹ Isto, str. 68-74.

⁵⁷⁰ Isto, str. 74.

Osim toga, prije bi se moglo tvrditi da je *Matrix* modernizirani misaoni eksperiment „mozgovi u bačvama“ koji je i sam modernizacija Descartesova zlog demona. Hilary Putnam poziva da zamislimo znanstveno-fantastičnu situaciju u kojoj zao znanstvenik odvoji mozak osobe od njezina tijela, stavi ga u posudu („bačvu“) s hranjivim tvarima i spoji s računalom. Dok računalno simulira virtualni svijet hraneći osobu iskustvima i vjerovanjima te ju na taj način zavarava u pogledu stvarnosti izvanjskog svijeta, zli znanstvenik, ako želi, u mogućnosti je manipulirati sjećanjima i iskustvima osobe.⁵⁷¹ No, Putnam ovdje ne staje, već zamišlja moguću scenarij u kojemu su svi ljudi zapravo „mozgovi u bačvama“ pod utjecajem „kolektivne halucinacije“ unutar svemira sastavljenog od „automatskih strojeva“ koji se brinu za mozgove.⁵⁷² Putnamov se misaoni eksperiment sad već čini vrlo sličan situaciji u *Matrixu*, s tom razlikom što u *Matrixu* mozgovi nisu odvojeni od tijela, nego se hrane iluzijama virtualnog svijeta dok se tijelo eksploatira u energetske svrhe. Postavlja se pitanje zbog čega bi *Matrix* bio modernizacija ili ilustracija Descartesova zlog demona i hipoteze o obmani, a ne radije modernija ilustracija misaonog eksperimenta „mozgovi u bačvama“? Budući da je *Matrix* sličniji poznatom Putnamovom misaonom eksperimentu, s kojim su autori filma također mogli biti upoznati, čini se čak plauzibilnija tvrdnja (iako to ne tvrdim) da je *Matrix* moderna ilustracija Putnamova misaonog eksperimenta „mozgovi u bačvama“.

S druge strane, *Matrix* je kao umjetničko djelo film bogat referencama. Primjerice, lako je uočiti reference na Platonovu alegoriju o špilji kao i eksplicitne reference na Baudrillardove ideje o društvenoj zbilji kao simulaciji.⁵⁷³ Neo na početku filma ostavlja novce upravo u udubljenom dijelu Baudrillardove knjige *Simulakrumi i simulacija* (odmah nakon početka poglavlja o nihilizmu) gdje skriva računalne datoteke na MiniDiscovima. Još jednu referencu na Baudrillarda nalazimo nešto kasnije kada Morpheus pokazuje Neo virtualni svijet i što je ostalo od „stvarnog“ svijeta. Tada, zavaljen u kožni naslonjač, Morpheus kaže „Dobrodošao u 'pustinju stvarnosti““, što je, zapravo, parafraza Baudrillardove rečenice „Pustinja samog stvarnog“.⁵⁷⁴

Čini se da bi Wartenbergovu centralnu tezu bilo nužno dodatno argumentirati, ali razmotrimo sada drugu tvrdnju prema kojoj *Matrix* zapravo „filozofira“ jer postavlja

⁵⁷¹ Putnam, Hilary, *Reason, Truth and History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, str. 5-6.

⁵⁷² Isto, str. 6.

⁵⁷³ Messier, Vartan P., „Baudrillard in *The Matrix*: The Hyperreal, Hollywood, and a Case for Misused References“, *The Film Journal*, Issue 13, January 2006, <<http://www.thefilmjournal.com/issue13/thematrix.html>> (13. 1. 2014.).

⁵⁷⁴ Bodrijar, Žan, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 5.

gledatelja u takav epistemički položaj da ga primorava na pitanje o opravdanosti vjerovanja u stvarnost vanjskog svijeta. Za njega je pri tome ključno da film gledatelje „obmanjuje“ u pogledu percepcija fikcionalnog svijeta analogno glavnom liku filma. Međutim, koliko je kriterij „obmanjivanja“ doista dovoljan da bi se opravdala Wartenbergova tvrdnja filmske filozofije, tj. da film „filozofira“? Ako pretpostavimo da je dovoljan, postavlja se pitanje „filozofira“ li film i onda kada je gledatelj upoznat s radnjom ili kada zna događaje jer ga je već barem jednom pogledao, pa više nije podložan moći filmske obmane? „Filozofira“ li *Matrix* za one koji podlegnu njegovoj obmani, a „ne filozofira“ za one koji znaju koji dijelovi filma reprezentiraju simulaciju stvarnosti, a koji reprezentiraju filmsku stvarnost? Osim toga, postavlja se pitanje koja je funkcija filmske obmane, obmanuti gledatelja da bi ga se motiviralo na propitivanje realnosti izvanjskog svijeta ili primjerice u svrhu zabave ili umjetnosti? Ako nas je film (ili, drugačije rečeno, autori putem filma) u stvarnosti doista obmanuo, najbolje je objašnjenje fenomena da su autori strukturirali film na takav način da je pod određenim okolnostima u mogućnosti obmanuti. U tome slučaju s pravom ćemo se diviti umješnosti samih autora. Međutim, uopće nije nužan sljedeći inferencijski korak koji bi rezultirao propitivanjem realnosti gledatelju vanjskog svijeta. Nema sumnje da nas *Matrix* može potaknuti na pitanje o opravdanosti vlastitih perceptivnih vjerovanja o izvanjskom svijetu, ali ne vidim u tome specifično filozofsku funkciju. Sličan efekt mogu postići različite perceptivne varke pa i sam film u općenitom smislu, kada reprezentira kretanje koje je ontološki gledano čisti subjektivni fenomen, iluzija bez objektivnog postojanja izvan uma. Pa, ipak, ne bismo rekli da nas film kao medij zbog toga potiče na propitivanje stvarnosti i da je stoga filozofirajući, tj. posjeduje filozofsku funkciju.

Osim što se Wartenbergov argument u prilog tezi da film može „filozofirati“ ne čini uvjerljivim, *Matrix*, iako možda jedan od prvih među dugometražnim igranim filmovima, ipak nije jedinstven u mogućnosti obmane gledatelja. Dovoljno je prisjetiti se prve epizode iz igranog serijala *Zona sumraka*, „Where is everybody?“ (1959). Bez prethodnog objašnjenja pratimo misterioznog glavnog lika kako dolazi iz nepoznatog smjera, ulazi u prazan restoran u blizini grada na kavu i potom se zaputi prema napuštenom gradu bez znanja o vlastitom identitetu. Nakon što postane svjestan da je potpuno sam na svijetu, bezuspješnog lutanja i konačno mentalnog sloma uzrokovanog nemogućnošću pronalaska drugog ljudskog bića, film otkriva da je sve za što smo prethodno smatrali da je realnost na filmu zapravo halucinacija astronauta izoliranog na više od dvadeset dana u svrhu znanstvenog eksperimenta u

klaustrofobičnoj, izoliranoj prostoriji. Iako bi se moglo reći da je tema priče usamljenost, ovaj kratki film svojim preokretom uspijeva zavarati perceptivna vjerovanja gledatelja te analogno tome potaknuti na skeptičku sumnju nije li možda realnost koja ga okružuje zapravo halucinacija.

Prema Carlu Plantingi, u serijalu *Zona sumraka*, ovakvi su iznenađujući završeci za gledatelja i filmskog lika ili samo gledatelja najčešći te kao takvi sadrže promjenu „epistemičkog referentnog okvira“.⁵⁷⁵ Priče koje sadrže krajeve u kojima se iznenada mijenja gledateljev referentni okvir (sastavljen o pretpostavki i shema) te ga pružanjem drugačijeg pogleda (mijenjanjem perspektive) na stvar stavljaju u epistemički nadmoćniji položaj, Plantinga naziva „mjenjačima okvira“ (*frame shifters*).⁵⁷⁶ Na taj način mnoge priče *Zone sumraka* potiču gledatelja na kritičko promišljenje društveno-političkih fenomena, kulture i svijeta, jednako kao i na vježbanje imaginacije.⁵⁷⁷

Pogledajmo primjer kratkog igranog filma *12:01 (12:01 PM)*, 1990, Jonathana Heapa, u kojemu je svijet zapeo u beskonačnu, jednosatnu vremensku petlju između 12:01 i 13:00. Svakih sat vremena brišu se sva sjećanja ljudi iz tog kratkog vremenskog perioda i sve se vraća na početno stanje svijeta u 12:01. Time je cjelokupno čovječanstvo osuđeno na nesvjesno, beskonačno proživljavanje istih trenutaka. Izuzetak je glavni lik Myron Castleman kojemu je iz nekog razloga pamćenje ostalo netaknuto i kontinuirano. Myron je poput Sizifa koji je prema mitološkoj predaji osuđen na kaznu vječnog kotrljanja kamena strmom planinom – tragični junak primoran do vječnosti proživljavati istih sat vremena. Prava strava situacije nalazi se u činjenici da je za razliku od drugih ljudi svjestan svog beznadnog položaja i vječnog vraćanja istoga. Poput ostalih likova u filmu gledatelj koji prvi put gleda film u epistemički je inferiornijem položaju nego Myron te vjeruje da je riječ o normalnom, linearnom tijeku vremena i događanja. Sve dok se u 12:01 doista i ne dogodi prvo vraćanje na početno stanje, Myronovo ponašanje i izjave Stephani moguće je najbolje objasniti kao produkt nekog mentalnog poremećaja. Međutim, jednom kada film prekida linearni tijek vremena i priče, događa se i promjena gledateljeva epistemičkog referentnog okvira.

U *Matrixu*, iznenada postajući svjestan da je bio sustavno obmanjivan u pogledu stvarnosti, Neo je, također, potaknut na djelovanje. Međutim, pitanje o realnosti „stvarnosti“

⁵⁷⁵ Plantinga, Carl, „Frame Shifters: Surprise Endings and Spectator Imagination in The Twilight Zone“, u Carroll, Noël (ur.) i Hunt, Lester H. (ur.), *Philosophy in The Twillight Zone*, Wiley-Blackwell, 2009, str. 45.

⁵⁷⁶ Isto, str. 50.

⁵⁷⁷ Isto, str. 52-55.

unutar filma nije u daljnjem izlaganju problematizirano. S druge strane, analogno Neu, gledatelju je također promijenjen epistemčki okvir, s tom razlikom što je gledatelj, potaknut distopijskom slikom budućnosti, u mogućnosti kritički propitati vlastita vjerovanja o svijetu, društvu, tehnologiji, moralu itd.

Wartenberg je isto tako iz nekog razloga izostavio komentirati ranije spomenuti *Grad tame* Alexa Proyasa, film koji je prikazivan samo godinu dana prije *Matrixa*, a čije se snimanje odvijalo također u studijima Foxa u Sydneyju. U tome kontekstu zanimljiva je informacija da su za snimanje *Matrixa* ponovno korišteni upravo neki scenski prostori Proyasova filma. *Grad tame* je priča o otetim i kontroliranim (manipuliranim) ljudima od strane primordijalnih bića, "stranaca", koji posjeduju moć "podešavanja", tj. mijenjanja realnosti voljom uma. Za razliku od ljudskih bića, stranci posjeduju jedan um i dijele kolektivno pamćenje. Vjeruju da bi im spoznaja biti čovjeka pomogla u spašavanju vlastite vrste koja je korak do izumiranja. Zbog toga su usmjerili pažnju na istraživanje ljudske individualnosti, tj. duše koju žele pronaći istraživanjem načina funkcioniranja ljudskog pamćenja. U svrhu eksperimenta stvorili su grad i nastanili ga otetim ljudima nad kojima provode istraživanja tako da ovisno o zadanom cilju miješaju individualna sjećanja. Tijekom "podešavanja" cjelokupnog grada, slično zatočeniku Platonove špilje, jedan od zatočenih ljudi, John Murdoch, uspije se izmaknuti kontroli zadobivši pri tome moć "podešavanja" kakvu posjeduju stranci. Spoznaja da je grad zapravo svojevrsan laboratorij u kojemu se događa eksperiment kulminira kada Murdoch probije zid grada izvan kojega se nalazi svemirsko prostranstvo. To je drugi put da film uspijeva zavarati gledateljeva dotadašnja vjerovanja. Prvi je put u tome uspio kada gledatelj postaje svjestan da je bio zavarano glede identiteta stanovnika jer "stranci" miješaju njihova sjećanja i izmjenjuju strukturu grada. Moglo bi se reći da je gledatelj implicitno ponukan promisliti o pitanju identiteta i upitati se ne nalazi li se možda u sličnoj situaciji kao i stanovnici *Grada tame*.

Budući da je za filozofiju karakteristična argumentacija u prilog ili protiv neke općenite tvrdnje, Wartenberg koristi ideju filma kao misaonog eksperimenta u pokušaju opravdanja tvrdnje da isto tako i film može prezentirati (prikazati) argument. Mogućnost nedokumentarnog filma za prikazivanje argumenta, bez pomoći eksplicitne filozofije u filmu, jedno je od najvažnijih i najistaknutijih mjesta neslaganja sudionika rasprave o filmskim filozofskim mogućnostima. Prema Wartenbergu, filmovi su pogodni za prikazivanje argumenata tako da „prikažu protuprimjer filozofskoj tezi uz pomoć misaonog

eksperimenta⁵⁷⁸, dakle na osnovi „fikcionalne priče koja uključuje dijalog i slike, zvučni i slikovni zapis“.⁵⁷⁹ Primjer jednog takvog filmskog misaonog eksperimenta koji funkcionira kao protuprimjer utilitarizmu nalazi u *Vječnom sjaju nepobjedivog uma* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004) Michela Gondryja. Nelinearno izložena priča *Vječnog sjaja nepobjedivog uma* usredotočena je na ljubavnu vezu između introvertiranog Joela i ekstrovertirane Clementine. Nakon nesretnog raspada veze, Clementine se odlučila novom metodom obrisati sva sjećanja na vezu s Joelom. Iznenaden i povrijeđen njezinim postupkom Joel se također podvrgne postupku brisanja svih sjećanja vezanih za nju, ali se predomisli tijekom samog procesa brisanja koji traje preko noći. Wartenberg tvrdi da film u početku opravdava ovakvu tehnologiju „selektivnog brisanja pamćenja“ na utilitarističkim temeljima.⁵⁸⁰ Iz utilitarističke perspektive tehnologija bi bila etički opravdana ako bi maksimalizirala korist, tj. sreću, eliminiranjem bolnih sjećanja ali i „općenito doprinosila blagostanju ljudskih bića“.

Nastavljajući s interpretacijom filma, Wartenberg tvrdi da *Vječni sjaj nepobjedivog uma* argumentira protiv možda u budućnosti dostupne tehnike selektivnog brisanja neželjenih sjećanja prezentirajući „problem recidivizma“.⁵⁸¹ Naime, nakon što su obrisali sjećanja na vezu, spletom okolnosti Joel i Clementine ponovno se susretnu i započnu vezu iznova, što prema Wartenbergu sugerira stajalište da se brisanjem pamćenja, koje posjeduje važnu „edukativnu funkciju u odnosu na želju“, postaje podložan mogućem ponavljanju istih iskustava i pogreški: „Problem recidivizma nam pokazuje da postoji razlog za odbacivanje ove tehnologije na utilitarističkim temeljima: ona, zapravo, ne povećava blagostanje onih na kojima se vrši“.⁵⁸²

Osim toga, Wartenberg tvrdi da film pruža još jedan razlog zbog kojega bi procedura selektivnog brisanja neželjenih sjećanja bila problematična: gubitak autonomnosti uma.⁵⁸³ Kada se drogirani i nepokretni, ali ipak svjesni Joel za vrijeme procedure brisanja predomislio i poželio ju prekinuti, nije to bio u mogućnosti jer je doktorima dao potpunu kontrolu nad vlastitim umom. Pored toga što se čin davanja potpune kontrole nad vlastitim umom čini problematičnim, tehnologija selektivnog brisanja sjećanja moralno je upitna jer postoji

⁵⁷⁸ Wartenberg, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, str. 76.

⁵⁷⁹ Isto, str. 80.

⁵⁸⁰ Isto, str. 87.

⁵⁸¹ Isto, str. 88-89.

⁵⁸² Isto, str. 89.

⁵⁸³ Isto, str. 90.

moгуćnost zlouporabe povjerenja od strane potencijalno neodgovornih doktora koji provode proceduru.

Najočitiji problem s Wartenbergovim tvrdnjama da *Vječni sjaj nepobjedivog uma* argumentira putem filmskog misaonog eksperimenta koji funkcionira kao protuprimjer utilitarizmu tiče se ishoda procedure selektivnog brisanja pamćenja. Pri kraju filma, nedugo nakon što su se ponovno upoznali, Joel i Clementine saznaju preko dokumenata i audiozapisa vlastitih svjedočanstava prije brisanja, da su bili dvije godine u vezi s nesretnim krajem. Bez obzira na mogućnost ponavljanja istih pogrešaka i istog ishoda, odlučuju se pokušati ponovno. Film završava njihovim sretnim trčanjem po nezamrljanom, bijelom snijegu. Kraj je očigledno otvoren. Ne posjedujemo nikakvo znanje o tome kakav je bio nastavak njihove ljubavne priče. No, istovremeno, čini se da je kraj i optimističan jer osim što završava sretno također i ostavlja otvorenu mogućnost da drugi put veza završi drugačije. I dok je Wartenberg u pravu kada tvrdi da se brisanjem sjećanja povećava podložnost ponavljanju istih iskustava i pogrešaka, ne čini se jasnim da film argumentira protiv utilitarizma na osnovi problema recidivizma. Barem u slučaju glavnih likova, Joela i Clementine. Da bi Wartenbergova interpretacija, prema kojoj film prikazuje putem misaonog eksperimenta protuprimjer utilitarizmu, bila točna film bi morao prikazati kako su Joel i Clementine ponovno napravili iste ili slične greške i opet nesretno završili vezu. U tome kontekstu nije jasno niti da film u konačnici argumentira protiv tehnologije brisanja sjećanja na osnovi gubitka autonomnosti uma tijekom procedure. Zanimljivo je pitanje je li Joel uopće bio svjestan tijekom procedure (što bi zapravo prije impliciralo lucidno sanjanje) ili je, što je vjerojatnije, halucinirao (ili možda nesvjesno sanjao) za vrijeme omamljenosti tijekom noći (zbog čega nije jasno je li njegova želja za prestankom procedure svjesna), nema razloga zašto se film ne bi mogao shvatiti upravo suprotno Wartenbergovoj interpretaciji. Mogao bi se interpretirati tako da sugerira opravdanost tehnologije jer je na kraju omogućila nesretnom paru novi početak neokaljan lošim sjećanjima i moguću bolju budućnost. Čak i da je Joel doista svjesno želio prekinuti proces brisanja sjećanja na Clementine, moguće je shvatiti film tako da upravo na utilitarističkim temeljima opravdava privremenu suspenziju autonomnosti uma.

Iako je komentar Amy Coplan da je Wartenbergova interpretacija „zanimljiva i informativna“, ali „u konačnici suviše intelektualna, što je opasnost sa svim filozofskim

interpretacijama filma⁵⁸⁴ irelevantan za valjanost njegovih argumenata te općenito bez ikakvog značaja za kritičku praksu, moguće je poput nje reći da je hipotetska tehnologija brisanja sjećanja tek narativno sredstvo (*plot device*) „...za ispričati nekonvencionalnu ljubavnu priču na iznimno nekonvencionalan način i na taj način otkriti bolne istine o razočaranjima i prirodi romantičnih privrženosti“.⁵⁸⁵ Potporu za tvrdnju nalazi i u intervjuu sa scenaristom Charlujem Kaufmanom koji je eksplicitno rekao da su on i redatelj Gondry željeli u prvi plan staviti vezu, a ne znanstveno-fantastični i tehnološki aspekt priče.⁵⁸⁶ U svom odgovoru na Coplanovu kritiku, ne bi li opravdao svoju tvrdnju da je tehnologija selektivnog brisanja društveni problem i da nam autori žele pokazati posljedice njezine upotrebe, Wartenberg je ipak neznatno promijenio Kaufmanovu izjavu tako da se čini kao da Kaufman govori o „ljudskim vezama“, a ne o „vezi“ (Joelovoj i Clementininoj).⁵⁸⁷

Bruce Russell je vjerojatno u pravu kada tvrdi da (protu)argument nije sastavljen samo od primjera, pa prema tome nije dovoljno tek prikazati neki (protu)primjer općenitoj tvrdnji. Da bi se s opravdanjem tvrdilo kako sam film ne samo da sadrži podatke za konstrukciju argumenta nego i pruža (protu)argument potrebno je u njemu eksplicitno navesti (ili referirati se na) filozofsku tvrdnju ili teoriju protiv koje argumentira.⁵⁸⁸ Stoga, ni Russell nije uvjeren u Wartenbergovu tvrdnju da *Vječni sjaj nepobjedivog uma* sam po sebi, bez eksplicitne argumentacije, argumentira putem filmskog misaonog eksperimenta koji funkcionira kao protuprimjer utilitarizmu: „Mislim da je *Vječni sjaj* prije film o tome što je intrinzično vrijedno, nego film o tome što djelovanja čini ispravnima ili pogrešnima.“⁵⁸⁹ Sličan problem vidi i s *Matrixom* koji dakako može potaknuti epistemološka pitanja o stvarnosti i autentičnosti vlastitih iskustava vanjskog svijeta, ali bez eksplicitno naznačenog stajališta ne može argumentirati u prilog skepticizma.⁵⁹⁰

U odgovoru Russelu, Wartenberg je prigovorio da se *Vječni sjaj nepobjedivog uma* na jasan način tiče utilitarizma, za što pronalazi unutarfilmski dokaz u komentaru Mary o Howardovoj metodi brisanja sjećanja kao o sjajnom doprinosu svijetu jer uklanja loša

⁵⁸⁴ Coplan, Amy, „Comments on Thomas E. Wartenberg's *Thinking on Screen: Film as Philosophy*“, *Film and Philosophy*, Vol. 14, 2010, str. 100.

⁵⁸⁵ Isto, str. 101.

⁵⁸⁶ Isto, str. 103.

⁵⁸⁷ Wartenberg, Thomas E., „Response to My Critics“, *Film and Philosophy*, Vol. 14, 2010, str. 129.

⁵⁸⁸ Russell, Bruce, „Limits to Thinking on Screen“, *Film and Philosophy*, Vol. 14, 2010, str. 111.

⁵⁸⁹ Isto, str. 112.

⁵⁹⁰ Isto, str. 113.

mentalna stanja te tako umanjuje patnju.⁵⁹¹ Čak i ako je Wartenberg u pravu te je moguće s velikom vjerojatnošću tvrditi da se film tiče utilitarizma, kada film završi, kao što sam naveo ranije, uopće nije jasno što točno film tvrdi. Čak se čini da bi mogao tvrditi da je tehnologija brisanja sjećanja, bez obzira na sve, ipak opravdana jer su Clementine i Joel ponovno sretno zaljubljeni i omogućen im je sasvim novi početak koji ne mora nužno završiti jednako kao što je završio prvi put.

Za razliku od Wartenberga, Noël Carroll nešto ozbiljnije shvaća skeptički „prigovor općenitosti“ fikcionalnim, narativnim igranim filmovima.⁵⁹² Problem u poimanju igranih filmova kao filozofirajućih nalazi se u njihovoj evidencijskoj manjkavosti. Iako mogu funkcionirati kao protuprimjeri, igrani filmovi nerijetko prezentiraju tek jedan, partikularni slučaj koji je nedovoljan da bi se opravdala neka općenita tvrdnja te tako prenijelo znanje. Pored toga, kaže Carroll, skeptik bi mogao prigovoriti da je istina kako neki igrani filmovi doista sadržavaju više primjera u prilog određenoj općenitoj tvrdnji, ali, s obzirom da je dokazna građa u prilog tvrdnji intencionalno konstruirana da bi ju opravdala, za takvu bi se dokaznu građu moglo reći ne samo da je nedovoljna već i pristrano prikazana, tj. namještena.

Carroll zbog toga misli da bi za dokazivanje kako film može doprinijeti originalnim filozofiranjem najrazboritije bilo uzeti u razmatranje one filmove koji nisu podložni navedenim prigovorima jer se bave poput analitičke filozofije nekim neempirijskim, konceptualnim problemima. A, takvi su najčešće strukturalni (minimalistički) eksperimentalni. Konkretni film koji analizira u svrhu dokazivanja tvrdnje da film može na originalan način filozofirati je *Spokojna brzina* (*Serene Velocity*, 1970) Erniea Gehra. Carroll tvrdi da je riječ o refleksivnom djelu koje „funkcionira kao misaoni eksperiment“⁵⁹³ te da je bio prepoznat unutar povijesno-teorijskog konteksta eksperimentalnog filma i svijeta minimalne umjetnosti kao metafilm. Drugim riječima, *Spokojna brzina* interpretirana je slično Warholovim *Brillo kutijama* ili nekim drugim refleksivnim, modernističkim umjetničkim djelima kao film usmjeren na određivanje esencijalnog kriterija filma.⁵⁹⁴ Carroll je uvjeren da „Gehr predlaže kretanje kao esencijalno svojstvo filma“.⁵⁹⁵ Zbog sužavanja i širenja vidnog kuta putem zum-objektiva (zumiranje naprijed i nazad napravljeno je bez pokreta, statično) svake četiri sličice, ritmično izmjenjivanje statičnih slika praznog hodnika, navodno, predlaže

⁵⁹¹ Wartenberg, Thomas E., „Response to My Critics“, str. 126.

⁵⁹² Carroll, Noël, „Philosophizing Through the Moving Image: The Case of *Serene Velocity*“, str. 175-176.

⁵⁹³ Isto, str. 178.

⁵⁹⁴ Isto, str. 178-179.

⁵⁹⁵ Isto, str. 179.

moгуćnost kretanja kao esencijalni kriterij definiranja filma. Tehnička moгуćnost kretanja je ono po čemu se film razlikuje od fotografije, umjetničkih slika i drugih tipova statičnih slika. Pored toga što se određivanjem esencijalnog kriterija filma kvalificira kao filozofsko djelo, Carroll smatra da je *Spokojna brzina* „značajan primjer izvornog filozofiranja“ (u smislu konceptualne analize) jer, prema onome što on zna, nitko prije Dantoovog članka „Moving Pictures“ iz 1979. godine nije predložio i filozofski argumentirao u prilog moгуćnosti kretanja kao ključne odrednice filma („pokretnih slika“).⁵⁹⁶ Time se distancirao od ranijeg stajališta u pogledu odnosa teorije i filma prema kojemu avangardni filmovi nisu teorijski u smislu stvaranja teorije argumentacijom i dokazivanjem. Tada je mislio da avangardni filmovi uglavnom referiraju na teorije bez izravnog doprinosa istoj, funkcionirajući kao primjerice egzemplifikacije ili doslovna tumačenja (*literalizing*) teorije te pretpostavljajući publiku koja je s njom već upoznata.⁵⁹⁷

Koje opravdanje Carroll nudi za ključnu tvrdnju da navedeni film argumentira funkcionirajući kao misaoni eksperiment i da Gehr putem njega predlaže moгуćnost dojma kretanja kao esencijalnu odrednicu filma? Kao što sam već naveo, povijesno-teorijski kontekst pojavljivanja unutar kojega se od sličnih strukturalnih (minimalnih) eksperimentalnih filmova očekivalo promišljanje naravi filmskog medija: „...film je bio napravljen za informiranu publiku koja je prepoznala da je *Spokojna brzina* bio vrsta filma – ponekad nazivan strukturalnim filmom – koja je imala za svoju svrhu refleksivno razotkrivanje esencijalnih svojstava filma“.⁵⁹⁸

Treba reći da kao i u slučaju mnogih drugih primjera već razmatranih filmova, tako i u slučaju *Spokojne brzine* Carrollova interpretacijska konstrukcija kao kritička recepcija nije upitna. Nije čak ni sporno da bi autor mogao iskoristiti medij filma za filozofski misaoni eksperiment. Međutim, upitno je koliko je povijesno-teorijski kontekst dovoljan za opravdanje tvrdnje da je Gehr predložio moгуćnost dojma kretanja kao esencijalno svojstvo filma i da je sam film originalni primjer filozofije. Da bi takve tvrdnje bile opravdane, potrebno je nedvojbeno utvrditi da je autorova intencija bila upravo to što Carroll tvrdi. Pa, koja je točno bila Gehrova intencija? U intervjuu iz 1973. godine, kaže:

⁵⁹⁶ Isto.

⁵⁹⁷ Carroll, Noël, *Theorizing The Moving Image*, str. 164-168.

⁵⁹⁸ Carroll, Noël, „Philosophy in the Moving Image: Response to Bruce Russell“, str. 20.

„Manje želja da se izrazim, a više da napravim nešto iz samog filmskog materijala što bi bilo relevantno za film u duhovne svrhe. Intencija je da se može uživati i ispitati filmsku kompoziciju. Ne ju jednostavno 'izložiti' da bi se pokazalo kako je sve to napravljeno, već da bi se uživalo u njoj i ispitalo s istim intenzitetom kao snimljenu sliku. Dopuštajući da svaka kap boje, oblik i kretanje filma bude svoj vlastiti entitet kao dio živopisne [*graphic*] filmske slike koja se odvija u vremenu i prostoru. Ono što mislim pod 'duhovnim' je senzibilizacija uma za vlastitu svijest, dopuštajući umu da jednostavno promatra i probavlja materijal, predstavljene filmske pojave, umjesto da ga se manipulira u svrhu pobuđivanja raspoloženja i osjećaja.“⁵⁹⁹

Iako je prema njegovu vlastitom priznanju *Spokojna brzina* na prvi pogled jednostavno djelo čije bogatstvo vizualnih i osjetilnih pojava i njihove implikacije uopće nije predvidio, Gehr vjeruje da govori „nešto o prirodi, karakteru i plastičnosti pokretnih vizualnih slika“.⁶⁰⁰ U intervjuu iz 2013. godine na pitanje Petera Catapanoa razmišljaju li filmaši o filozofskim pitanjima koja se tiču prirode filma, Gehr je odgovorio potvrdno. Međutim, iako su mu bila važna filozofska pitanja o tome što je film, tehnici, filmskoj djelatnosti itd., smatra da se stvari događaju slučajno ili spontano: „Ali stvari se samo dogode. Nije bilo nekog posebnog smjera [*course*] gdje bi jedna stvar vodila do druge. Nisam započinjao govoreći 'Pa, što je film?' a zatim smislio neku ideju. Bila je razvijena intuitivno i dosta toga je vezano za životno iskustvo s medijem filma...“⁶⁰¹ Bio je također zainteresiran odnosom nepokretne i pokretne slike, a za *Spokojnu brzinu* kaže da se „bavi prostorom i onim što se događa na ravnini, s činjenicom da radite s tim dubokim prostorom i istovremeno sa sličicama [*frames*], nema kretanja“.⁶⁰²

Dakle, imamo li na umu navedenu izvanfilmsku dokaznu građu, čini se da možemo poput Catapanoa u uvodu intervjuja s velikom vjerojatnošću tvrditi da Gehr nije imao nikakvu specifičnu filozofsku ideju na umu kada je stvarao film. Poput mnogih drugih umjetnika radio

⁵⁹⁹ Mekas, Jonas, „Interview with Ernie Gehr“, *Film Culture, AFI Report*, Vol. 4, No. 3, 1973, str. 28, <<http://www.mip.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=54444>> (19. 1. 2014.).

⁶⁰⁰ MacDonald, Scott, *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2006, str. 378.

⁶⁰¹ Catapano, Peter i Gehr, Ernie, „Can We See Philosophy? A Dialogue With Ernie Gehr“, *The Stone*, The New York Times, 2013, <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/10/03/can-we-see-philosophy-a-dialogue-with-ernie-gehr/?_php=true&_type=blogs&_r=0> (19. 1. 2014.).

⁶⁰² Isto.

je na filmu intuitivno i nije bio potpuno svjestan svih mogućih značenja filma. Nema konkretnog dokaznog materijala koji bi upućivao da je imao na umu intenciju filmom odrediti ili sugerirati esencijalno svojstvo filma kao takvog. I dok su bez takvih materijala Carrollove tvrdnje da je Gehr predložio mogućnost dojma kretanja kao esencijalno svojstvo filma i da je sam film originalni primjer filozofije nepodržane i neopravdane, nema razloga zašto ne bismo rekli da je film moguće iskoristiti u svrhu određivanja što je film. Posebno ako imamo na umu da su se strukturalni filmovi doista pojavljivali u povijesno-teorijskom kontekstu koji ih je prepoznavao kao reflektivne. Slično kao što je Heidegger u svojoj interpretaciji Van Goghovih *Cipela* previdio da na umjetničkoj slici nisu istrošene seljačke cipele (već cipele samog umjetnika), ali je istovremeno rekao nešto filozofski bitno za umjetnost⁶⁰³, tako je i Carroll interpretacijom Gehrove *Spokojne brzine* konstruirao filozofsku interpretaciju koja je zanimljiva u kontekstu rasprava o određenju filma, ali bez čvrste utemeljenosti u autorovim intencijama ne dokazuje specifičnu filozofsku funkciju filma.

Moglo bi se poput Russella reći da Gehrov film sam po sebi, čak i ako ga shvatimo poput misaonog eksperimenta i imamo na umu kontekst pojavljivanja, bez jasno naznačene autorove intencije, niti argumentira u prilog tvrdnji da je esencijalno svojstvo filma mogućnost kretanja, niti pruža opravdanje za vjerovanje u istinitost te tvrdnje.⁶⁰⁴ Carroll jednostavno nije pružio potrebnu dokaznu građu koja bi pokazala da je Gehr imao svjesnu intenciju napraviti film koji bi funkcionirao poput misaonog eksperimenta i sugerirao esencijalni kriterij filmskog medija. Specifično značenje mu je nejasno i dopušta mnoštvo mogućih interpretacija. Film bi mogao jednako tako sugerirati sukcesivnost slika kao nužno svojstvo, upozoriti na mogućnost transformacije prostora i stvarnosti ili predložiti da je kretanje na filmu tek iluzija. Može se reći da je vjerovanje u određeni zaključak filma poddeterminiran njegovim sadržajem. Russell čak tvrdi da su općenito nedokumentarni filmovi takvi da postoji mnoštvo premisa od kojih bi mogli polaziti i zaključaka za koje se može tvrditi da zagovaraju.⁶⁰⁵ Interpretiran kao misaoni eksperiment, čini se da *Spokojna brzina* ne prezentira argument, kako misli Carroll tvrdeći da je misaoni eksperiment forma argumenta.⁶⁰⁶ Bez upregnutosti u eksplicitnoj argumentaciji, filmski misaoni eksperiment, poput filozofskih misaonih eksperimenata, pruža tek vizualno-narativni dokazni materijal,

⁶⁰³ Vidi Zovko, Jure, *Filozofija i kultura*, Naklada Jurčić, Zagreb, 2009, str. 121-124.

⁶⁰⁴ Russell, Bruce, "Film's Limits: The Sequel", *Film and Philosophy*, Vol. 12, 2008, str. 7.

⁶⁰⁵ Isto, str. 12.

⁶⁰⁶ Carroll, Noël, „Philosophizing Through the Moving Image: The Case of *Serene Velocity*“, str. 180.

podatke koji mogu potaknuti na razmišljanje, intuiciju, argumentaciju i koje je potrebno u konačnici objasniti.⁶⁰⁷

Bez utemeljenosti ili poznavanja autorove intencije, čini se da su interpretacijske tvrdnje poput Carrollove o sličnim strukturalnim eksperimentalnim filmovima podložne onome što Livingston naziva „nerješivim problemom parafraze“.⁶⁰⁸ Formuliran u obliku dileme, Livingstonov argument usmjeren je protiv „odvažne teze“ prema kojoj film može dati povijesno inovativni, originalni, i neovisni doprinos filozofiji putem isključivo filmskih sredstava. Ako je moguće ili je nužno „parafrazirati“ filmski filozofski sadržaj (primjerice u smislu interpretacije značenja) onda film ne daje na inovativan i originalan način doprinos filozofiji putem vlastitih ekskluzivnih resursa jer ga je moguće ili čak nužno izraziti posredstvom jezika, a ako ga nije moguće „parafrazirati“ postavlja se pitanje o opstojnosti samog filozofskog sadržaja. Osim toga, čak i ako je filozofski sadržaj filma izražen jedinstvenim filmskim sredstvima, čini se da je ovisan o jezično izraženim pozadinskim teorijskim znanjima, idejama i vjerovanjima⁶⁰⁹ ili, drugačije rečeno, u slučaju Carrollove interpretacije *Spokojne brzine* o povijesno-teorijskim kontekstom: „U svakom slučaju, interpretativni kontekst mora biti uspostavljen u relaciji prema kojemu se pokazuje da svojstva filma imaju neku vrijednu filozofsku rezonantnost“.⁶¹⁰

Na općenitij razini postavlja se pitanje koliko je zapravo narativ nedokumentarnog filma analogan misaonom eksperimentu? Murray Smith uočava očitu razliku (disanalogiju) između fikcionalnih priča i priča u formi misaonog eksperimenta razvijenih u određene filozofske svrhe: za razliku od filozofskih misaonih eksperimenata, „umjetničke fikcije“ su „neizmjerljivo detaljnije i razrađenije“, što implicira sumnju da služe različitim svrhama.⁶¹¹ Da bi objasnio što pod time točno misli, usporedio je misaoni eksperiment Bernarda Williamsa i priču filmske komedije *Uzmi me cijeloga* (*All of Me*, 1984) Carla Reinera. U Williamsovu misaonom eksperimentu koji se tiče problema osobnog identiteta mađioničar zamijeni osobnosti cara i seljaka tako da se osobnost seljaka nađe u carevu tijelu, a osobnost cara u seljakovu tijelu. Film *Uzmi me cijeloga* prikazuje priču o odvjetniku Rogeru Cobbu u čijem se tijelu slučajnom pogreškom pri operaciji zamjene duša (umova) nađe duša njegove bogate, ali

⁶⁰⁷ Russell, Bruce, “Film’s Limits: The Sequel”, str. 8.

⁶⁰⁸ Livingston, Paisley, “Theses on Cinema as Philosophy”, str. 12.

⁶⁰⁹ Isto, str. 13.

⁶¹⁰ Isto, str. 15.

⁶¹¹ Smith, Murray, “Film Art, Argument, and Ambiguity”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, No. 1, 2006, str. 35.

smrtno bolesne klijentice Edwine Cutwater. Tako se unutar Cobbova tijela nađu dvije osobnosti od kojih svaka upravlja jednom stranom tijela. Prema Smithu, osnovna razlika između navedene dvije priče nalazi se u njihovoj funkciji. Za razliku od primarno epistemičke uloge Williamsova misaonog eksperimenta⁶¹², a sekundarno retoričko-komične, glavni je cilj misaonog eksperimenta u filmu humoristične naravi („primarni je cilj filma elaborirati komična grananja svoje 'filozofske' premise“⁶¹³), a tek sekundarno epistemički. Dakle, iako je primarni cilj filma *Uzmi me cijeloga* nasmijati gledatelje, iz filma je također moguće nešto naučiti i promisliti o problemu osobnog identiteta.

Smith prenosi analizu ta dva pojedinačna slučaja na općenitiju razinu te tvrdi da igrani filmovi obično imaju drugačiju hijerarhiju svrha nego filozofska djela. Dok su filmovi obično napravljeni prvenstveno u umjetničke ili zabavne svrhe, filozofska djela imaju prvenstveno epistemičku svrhu. Jednako tako misaoni eksperiment u filmu ima različitu funkciju od misaonog eksperimenta u filozofskom djelu. Osim što su filmski misaoni eksperimenti detaljniji, daleko razrađeniji, primarna im je neka umjetnička ili zabavna svrha, Smith smatra da su filmovi kao „konkretna i partikularna“ djela nerijetko i semantički nejasni (*ambiguous*).⁶¹⁴ Nejasnost ili nepreciznost sadržaja u slučaju umjetničkih djela različito se prosuđuje u odnosu na nejasnost filozofskih djela. Za razliku od filmova poput *Vječnog sjaja nepobjedivog uma* koji ima otvoreni završetak i nejasan zaključak, nejasnost se filozofskih djela prosuđuje i vrjednuje na drugačiji način: „Malo je zamjerki [*criticisms*] koje su sposobnije utjerati užas u srce filozofa od tvrdnje da je ta-i-ta propozicija 'nejasna', dok se u svijetu umjetnosti taj pojam spremnije koristi kao pojam pohvale.“⁶¹⁵ Stoga, budući da u odvažnim tvrdnjama, poput Mulhallove da popularni film može biti u prosuđivanju i promišljanju jednako ozbiljan i sustavan kao i filozofija, postoji opasnost od stavljanja takvih filmova u nepovoljan položaj u odnosu na filozofiju i znanost, Smith smatra da ih je potrebno shvatiti ozbiljno kao umjetnička, a ne kao filozofska djela.⁶¹⁶

Prema tome, bilo bi pogrešno reći poput Wartenberga da Smith tvrdi kako ni jedan film ne može zapravo „filozofirati“.⁶¹⁷ Smith je jasno naglasio da umjetnička vrijednost ne isključuje epistemičku vrijednost (a ponekad je, kao u slučaju dokumentaraca, i od središnjeg

⁶¹² Isto, str. 36.

⁶¹³ Isto, str. 39.

⁶¹⁴ Isto, str. 40.

⁶¹⁵ Isto.

⁶¹⁶ Isto, str. 41.

⁶¹⁷ Wartenberg, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, str. 17.

značenja umjetničkoj vrijednosti) i da je „... prenošenje znanja i poticanje konceptualnog mišljenja zasigurno važan dio umjetničke vrijednosti mnogih žanrova“.⁶¹⁸ Smith također ne misli da su u odnosu na filozofska djela, umjetnička djela „inherentno nejasna“⁶¹⁹, već da se „nejasnost“ umjetničkog djela drugačije vrjednuje od nejasnosti filozofskog djela. Napoljetku, da je Wartenberg krivo i nepotpuno prezentirao Smithovo stajalište, napravivši tako neformalnu logičku pogrešku „slamnatog čovjeka“, jasno je i iz poistovjećivanja s platoničkim prigovorom, tj. navodnim Platonovim odbacivanjem epistemičke funkcije umjetnosti. Smith ne odbacuje epistemičku vrijednost filma kao umjetničkog djela, već naglašava drugačiju hijerarhiju svojstava filma i filozofije te opasnost promatranja filma kao jednako ozbiljnog i sustavnog u promišljanju poput mišljenja filozofskih djela.

Uz to što se filmska priča razlikuje od filozofskog misaonog eksperimenta prema funkciji, razrađenosti i detaljnosti, moglo bi se tvrditi da postoje još neke disanalogije. Dok je filozofski misaoni eksperiment (kao „sredstvo imaginacije“) priča koja poziva na aktivno zamišljanje⁶²⁰, vizualiziranje propozicijskog sadržaja, filmska je priča već vizualizirana te se kao takva može pasivno gledati. Deborah Knight ukazuje na još neke disanalogije između fikcionalnih priča i misaonih eksperimenata.⁶²¹ S jedne strane misaoni eksperimenti usmjeravaju pažnju na pojmove ili intuicije o pojmovima, za konceptualnu poantu im nije važno kako je priča ispričana, nisu ovisni o emocionalnoj angažiranosti gledatelja ili želji za određenim ishodom priče, ne razrješavaju se, izazivaju intuicije o određenoj situaciji, postavljena pitanja su otvorena, a odgovor često nije sadržan u priči, ne nalazimo ih u kontekstu književnosti. S druge strane, za vrjednovanje fikcionalnih priča važno je kako su prikazane, usmjeravaju nas na likove, samu priču, „razvoj i interakciju tema“, a ne primarno na pojmove, oslanjaju se na „emocionalnu angažiranost“ i želju za razrješanjem priče koja na kraju obično i bude razriješena, a također mogu uključivati razmišljanje o žanrovima i strukturi priče.

Bez obzira na sve navedene disanalogije, Wartenberg je dobro primijetio da se ne čini *a priori* uvjerljiva tvrdnja da svi nedokumentarni filmovi ne mogu funkcionirati poput

⁶¹⁸ Smith, Murray, „Film Art, Argument, and Ambiguity“, str. 39.

⁶¹⁹ Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, str. 17.

⁶²⁰ Brown, James Robert i Fehige, Yiftach, „Thought Experiments“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2011, <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/thought-experiment/>> (27. 1. 2014.).

⁶²¹ Knight, Deborah, „*The Third Man*: Ethics, Aesthetics, Irony“, u Jones, Ward E. (ur.) i Vice, Samantha (ur.), *Ethics at the Cinema*, Oxford University Press, New York, 2011, str. 288-289.

misaonog eksperimenta, tj. prikazati ga.⁶²² Disanalogije tek sugeriraju da se filmske priče u različitim aspektima obično razlikuju od misaonih eksperimenata. Već i sam kontekst prikazivanja filmova, kojima se premijere planiraju i u pravilu održavaju prvo u kino dvoranama za široku publiku, a tek se nakon toga izdaju na digitalnim medijima poput Bluraya, jasno ukazuje na drugačiju namjenu i narav filmova. Međutim, nema jasnog nesuglasja između filma kao umjetničkog djela i njegove filozofske funkcije. Prioriteti mogu biti, kako smatra Smith, različito hijerarhijski posloženi nego u filozofskom djelu, ali ako filmaš ima intenciju iskoristiti filmski medij kako bi prenio neke filozofske ideje posredstvom prikazanog misaonog eksperimenta ne postoji neka značajna prepreka koja bi ga u tome onemogućila. Ono što je važno je da pri tome vlastite intencije (namjera da funkcionira kao misaoni eksperiment, specifikacija konkretnog stajališta na koje se odnosi) na neki način budu jasno izražene ili unutar filma ili izvan filma u primjerice intervjuu, jer je u suprotnom slučaju film prepušten subjektivnim prosudbama i određenju opće filozofske tvrdnje. Drugačije rečeno, ako tvrdimo da film funkcionira kao misaoni eksperiment te kao takav samostalno filozofira ili da ga autor koristi kao medij filozofskog mišljenja, onda je potrebno uzeti u obzir autorove intencije bez kojih je teško jasno odrediti neki epistemički cilj.

U suprotnome, ako izostaje unutarfilmska ili izvanfilmska dokazna građa koja bi potvrdila filozofske namjere, nedokumentarni film se najbolje prosuđuje kao film, kao umjetničko ili zabavno djelo koje može, a i ne mora imati filozofske implikacije. Moglo bi se poput Toma McClellanda reći da je u tome slučaju film poput poziva gledateljima na sufilozofiranje s filozofski relevantnim filmskim narativom, pri čemu se događaji filma poimaju kao misaoni eksperiment, a filozofska stajališta, argumenti i zaključci eksplicitno ekspliciraju.⁶²³ Iako uključivanjem i stimuliranjem gledatelja na izražavanje propozicija film gubi na autonomnosti u „filozofiranju“, McClelland je čini se u pravu da bi na taj način film mogao dati doprinos filozofiji u kontekstu filozofskog dijaloga. S obzirom da film samostalno ne izražava filozofsko znanje ili pruža izravne filozofske tvrdnje, nego potiče gledatelja na domišljanje i konstruiranje „općenitih i jasnih propozicija“, takvo stajalište o filmskim mogućnostima naziva „sokratovskim modelom“ (*Socratic Model*).⁶²⁴ Prednost „sokratovskog modela“ je što film upravo izostankom eksplicitnih i općenitih tvrdnji poziva samog

⁶²² Wartenberg, Thomas, „On The Possibility of Cinematic Philosophy“, str. 20.

⁶²³ McClelland, Tom, „The Philosophy of Film and Film as Philosophy“, *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, No. 2, 2011, str. 20, <<http://cjpmi.ifl.pt/storage/2/Cinema%20%20McClelland.pdf>> (29. 1. 2014.).

⁶²⁴ Isto, str. 20-21.

gledatelja na aktivno promišljanje i formuliranje eksplicitnih zaključaka, što u konačnici rezultira dubljim filozofskim razumijevanjem.⁶²⁵ Međutim, valja primijetiti kako je u tipičnom, nefilozofskom kontekstu prikazivanja taj doprinos kontingentan i ovisan o subjektivnoj interpretaciji gledatelja.

⁶²⁵ Isto, str. 26.

5. ZAKLJUČAK

U žarištu zanimanja rada nalazilo se pitanje može li film biti medij filozofskog mišljenja. Nastojeći pružiti što adekvatniji i argumentiraniji odgovor, odlučio sam se za sistematičan i temeljit pristup. Krećući se od izvora filma u modernoj tehno-znanstvenoj paradigmi svijeta, određivanja ključnih karakteristika filma i njegove mogućnosti za prenošenje mišljenja, istraživački je put nastavljen prema ispitivanju tipično filozofskih mogućnosti medija kojima se određuje odnos između filma i filozofije. Iz toga je razvidno da, za razliku od suvremenih rasprava o filmu kao filozofiji i njegovim mogućnostima za autonomno „filozofiranje“, polazim od pretpostavke da je filozofija filma kao refleksija o filmu temelj za daljnju raspravu o filozofskim mogućnostima filma i filmu kao mediju filozofskog mišljenja. Taj proces otkrivanja filmskih filozofskih mogućnosti ne bi se trebao nužno shvatiti kao linearan, nego radije u smislu hermeneutičkog kruga. Analogno Heideggerovu pokušaju rješavanja zagonetke umjetnosti ulaženjem u hermeneutičko kruženje od umjetnika i njegove djelatnosti prema samom umjetničkom djelu i umjetnosti te potom nazad na umjetnika, moglo bi se reći da je određenje općenitih filmskih filozofskih mogućnosti u kružnom odnosu s filmskim stvarateljem, filmskim djelima i općenitim određenjem filma.

Film je kao tehnološki produkt rezultat mehaničkog ili digitalnog procesa, nužno uvjetovan sustavom za prikazivanje i fizičkim medijem gdje su pohranjene audio-vizualne informacije. U prvom dijelu rada argumentirao sam da je osnovni mehanizam kojim se film određuje brzo, sukcesivno nizanje statičnih slika na ekranu kontingentno popraćeno zvukom. Kao inteligentni dizajn film posjeduje dispoziciju za prenošenje značenja putem slike i zvuka. S obzirom na to da je riječ o jako slabom određenju, postoje još neka dodatna nužna svojstva putem kojih se određuje kada je za neki entitet opravdano reći da je film. Uz kauzalnu povezanost statičnih slika s filmskim zapisom te automatsku narav mehanizma filma i prikazivanja filmskih slika velikom brzinom na ekranu, od bitne su važnosti i Carrollovih pet nužnih kriterija: mogućnost dojma kretanja, „odvojenost prikaza“, generiranost izvedbenog ostvaraja predloškom koji je i sam ostvaraj tipa, neumjetnička narav izvedbe (*performance*), tj. prikazivanja filma i dvodimenzionalnost.

Važno je reći da ne postoji neki posebni, esencijalni fizički medij filma specifične svrhe poput celuloidne vrpce, niti je moguće dati uvjerljivu esencijalističku definiciju putem

„medijskih posebnosti“ kao što je primjerice montaža ili fotografija. U postupku detaljne i pažljive analize Peterličeve definicije filma kao „fotografskog i fonografskog zapisa izvanjskog svijeta“, na vidjelo su izašli njezini brojni i ozbiljni problemi, zbog čega predlažem njezino napuštanje i zamjenu sa suvremenijim, adekvatnijim određenjem filma. Isto tako, izraz „pokretne slike“ pokazao se teorijski problematičan, zbunjujuć i neadekvatan u određenju filma.

Na onako predloženo temeljno određenje filma, za daljnju interpretaciju i raspravu o filozofskim mogućnostima filma, pokazalo se od bitne važnosti barem okvirno odrediti kriterije razlikovanja osnovnih filmskih rodova (dokumentarni, igrani i eksperimentalni). Određenje dokumentarnog filma putem kriterija prikazivanja zbilje ili referiranja na stvarnost, shvaćene kao izvanfilmski svijet (Gilić), iz nekoliko razloga nije bilo dovoljno dobro. Od nekih važnijih problema su neželjeno isključivanje dokumentarnih filmova o filmovima iz skupa dokumentaraca i problem s klasifikacijom raspravljčkih ili esejističkih filmova kojima su, u odnosu na problematiziranje apstraktnih ideja i teorija, prikazivanje zbilje ili referiranje na fizičku stvarnost od sporedne važnosti (iako se ideje i teorije mogu ticati aktualne stvarnosti). Dokumentarni bi film trebalo shvatiti u smislu Carrollovog „filma pretpostavljene tvrdnje“ koji određuje takav film iza kojega se nalazi namjera da gledatelji, uz to što prepoznaju namjeru, ne zamišljaju propozicijski sadržaj filma kao u slučaju fikcijskog filma. Upravo suprotno, gledatelji su pozvani prepoznati asertoričnost propozicijskog sadržaja koji je podložan provjeri istinitosti, koherentnosti i utemeljenosti u dokaznoj građi, prema njemu zauzeti asertorični stav te u konačnici razumjeti prenesena filmska značenja. Moglo bi se reći da se upravo zbog naravi propozicijskog sadržaja dokumentarnog filma gotovo svi filozofi filma slažu oko njegovih filozofskih potencijala.

U odnosu na dokumentarne filmove, igrani filmovi, iako mogu sadržavati dokumentarne dijelove ili imitirati dokumentarni stil, kao fikcionalna djela u pravilu nisu obvezani kriterijem objektivnosti. Igrani filmovi pozivaju gledatelja na zamišljanje sadržaja fikcionalne priče i pri tome ne zahtijevaju vjerovanje u objektivnu istinitost propozicijskog sadržaja i prizora. Uz kriterij fikcionalnosti, teoretičari obično izdvajaju modeliranje koherentnog fikcionalnog svijeta, istinitost čijih se tvrdnji određuje u odnosu na druge tvrdnje unutar zamišljenog svijeta. S druge strane, eksperimentalni je film u svojoj tipičnoj formi antiteza igranom filmu. Iako nije lako izdvojiti neko zajedničko svojstvo svim eksperimentalnim filmovima, mnogi, poput strukturalnih, obično pokazuju značajke

nefikcionalnosti, nekoherentnosti filmskog svijeta minimalne ili nepostojeće priče te reflektivnosti, a drugi su, poput apstraktnih, najčešće usredotočeni na ritmičke izmjene i formalna svojstva slike poput pokreta i boja.

Iako zbog velikog broja disanalogija film u nemetaforičkom ili nefigurativnom smislu nije analogan procesu mišljenja ili umu, kao javno dostupni, inteligentni dizajn može posredovati mišljenje na način da putem slike i zvuka reprezentira, simulira mentalne sadržaje ili prenosi stilski i tematski oblikovana značenja. Budući da organizirani skupovi slika i zvukova mogu prenositi značenja putem jezično izraženih misli ili, primjerice, organizacijom skupova slika tako da sugeriraju namjeravana značenja, film može funkcionirati kao medij mišljenja. Za stvaranje filmskih značenja te uprezanje medija filma u prenošenju mišljenja, filmaši koriste niz tehničkih postupaka, formalnih elemenata oblikovanja i raznolike tipove zvukova. Konačno konstruirane filmske cjeline posjeduju svojstvo mogućnosti prenošenja značenja do kojega se može aproksimativno doprijeti adekvatnim razumijevanjem i interpretacijom. Dakle, s obzirom na to da mišljenje preneseno filmom nije nužno jasno i razgovjetno izraženo, za pretpostaviti je da konstruirano značenje za vrijeme i nakon gledanja filma može biti aproksimativno slično namjeravanom, autorovu značenju.

Za opravdanost tvrdnje da film kao medij može prenijeti, odnosno posredovati mišljenje, važno je da je film konstruiran na takav način da svjesna bića na osnovi vlastitih kognitivnih sposobnosti i pozadinskih znanja mogu razabrati namjeravano mišljenje. Da bismo konstruirali značenja u jedan interpretacijski model aproksimativno sličan namjeravanom potrebno je u načelu pridržavati se zahtjeva objektivnosti. Ako nastojimo objektivno interpretirati film, pod čime u osnovi mislim na nepristrano interpretiranje, uvažavanje povijesno-teorijskog konteksta i autorove intencije tako da bi svako drugo svjesno, razumno biće u sličnim ili istim okolnostima i sa istim pozadinskim znanjem došlo do slične ili iste interpretacije, veća je vjerojatnost da ćemo se približiti izvornom, namjeravanom mišljenju.

Nastojao sam argumentirano pokazati da filmsko mišljenje ne mora imati tek funkciju zabave, eskapističkog bijega, opuštanja i ugone, poticanja na smijeh ili eksploitanja specifičnih emocija kao što su primjerice užas, tuga i uzbuđenost. U pitanju je stari prigovor epistemološkoj i edukativnoj vrijednosti umjetnosti koji posebno pogađa igrani film, a seže sve do Platona. Utemeljen na nekritičkom čitanju Platonove kritike umjetnosti, cilj je

skeptičkog prigovora degradirati filmsko mišljenje na ontološki gledano razinu beznačajne, spoznajno i edukativno irelevantne igre svjetlosti i zvukova. Drugim riječima, u odnosu na filozofsko i znanstveno mišljenje, filmsko je mišljenje u nemogućnosti posredovanja ili „otkrivanja“ istine. Tome bi se moglo pridodati i prigovor da je film došao prekasno, u vremenu vladavine tehno-znanosti kada je umjetnost prestala biti forma ozbiljenja istine, utemeljen na nekritičkom poimanju Hegelova određenja umjetnosti kao prošlosti. Međutim, takva se ekstremna skeptička sumnja u pogledu mogućnosti filmskog mišljenja pokazala kao teorijski neodrživa. Osim što mogu otkrivati i približavati različite fenomene u prirodi, prikazivati običnim ljudima nedostupna područja kao u filmu *Oceani (Océans, 2009)*, nema sumnje da propozicijski sadržaji dokumentarnih filmova mogu reflektirati i otkrivati društveno-političke probleme, eksplicitno problematizirati i komentirati različita teorijska stajališta, argumentirati u prilog određenim tvrdnjama i sugerirati moguća rješenja. Tome svjedoče mnogobrojni dokumentarci o svemiru poput televizijskog serijala *Kroz crvotočinu (Through the Wormhole, 2010–)*, kritički društveno-politički dokumentarci Michaela Moorea ili primjerice *Pervertitov vodič kroz ideologiju (The Pervert's Guide to Ideology, 2012)* Sophie Fiennes, u kojemu slovenski filozof i kulturalni kritičar Slavoj Žižek razmatra mehanizme ideologije kroz popularne filmove, kulturne proizvode, političke događaje itd.

S druge strane, eksperimentalni filmovi, posebno strukturalni poput *Spokojne brzine* ili *Bljeskanja*, mogu se interpretirati kao refleksivni jer otkrivaju nešto od teorijske važnosti za sam medij filma, poput nužnih svojstava ili mogućnosti samog medija. Igrani filmovi, iako fikcionalni, mogu implicitno i eksplicitno sadržavati društveno-političke komentare (*Klub boraca [Fight Club, 1996]*, *Pleasantville [Pleasantville, 1998]*), funkcionirati kao kritika određenih pokreta, društvenih problema ili fenomena (npr. *Generacija X [American History X, 1998]* kritizira neonacistički pokret u SAD-u i problematizira temu rasizma; *Trumanov show [The Truman Show, 1998]*), promišljati o mogućim posljedicama tehno-znanstvenog razvoja, ljudskoj prirodi, postavljati etička pitanja i tematizirati problem osobnog identiteta (*Istrebljivač, Mjesec [Moon, 2009]*, *Muha [The Fly, 1986]*) itd. Dakle, iako je svijet igranog filma nestvaran, filmsko mišljenje može referirati na stvarni svijet u kojemu trenutno živimo, prošle, povijesne događaje, ali i moguću budućnost, kao u distopijskim filmovima gdje usmjerava kritičku oštricu prema društvenim odnosima u sadašnjosti.⁶²⁶ Pored toga, filmsko mišljenje nije nužno realistično te može jednako kao i mišljenje bilo koje druge vrste

⁶²⁶ Vidi Horvat, Srećko, *Budućnost je ovdje: Svijet distopijskog filma*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008.

umjetnosti biti poetično, sugerirati doživljaj i mišljenje o transcendentnom, *noumenonu*, stvari po sebi, skrivenom, misterioznom, ničemu, i drugome što nadilazi razumsko zahvaćanje.

Ako se može reći da je Hegel ipak ostavio prostora za supstancijalni sadržaj i zadaću umjetnosti u vremenu tehno-znanstvene paradigme modernog, sekularnog svijeta tako što je primarni sadržaj postao čovjek („humanus“), a hermeneutička zadaća otvaranje ili prikazivanje stanja toga modernog svijeta, onda bi se moglo reći da je upravo film, kao sekularna umjetnost ili općenito objektivacija duha čije je postojanje utemeljeno na prosvjetiteljskom uzdizanju razuma na mjesto najpouzdanije vodilje prema spoznaji te znanstveno-tehnološkom razvoju, vjerojatno trenutno najadekvatniji medij za promišljanje o bitnim pitanjima za čovjeka u suvremenom svijetu.

Kada je film uspješan u detektiranju problema, prenošenju mišljenja, komentiranju i kritici, pa i oblikovan na umjetnički vrijedan način, tada film posjeduje važnu mogućnost širenja horizonta razumijevanja svijeta i društva, osvještavanja određenih problema i kultiviranja prosudbe. Film poput *Gravitacije*, Alfonsa Cuaróna, može na životopisan i uzbudljiv način gledateljima posvijestiti krhkost čovjekove egzistencije za sada neodvojivo vezane za, saganovski rečeno, „blijedu plavu točku“ unutar nepregledno prostranog, misterioznog, neistraženog i nerijetko neprijateljskog svemira, te tehnološki napredak bez kojega bi budućnost čovječanstva bila ostavljena na milost prirodi. Ta krhkost ljudske egzistencije, koja svakim trenutkom može završiti u propasti i ovisnost o prirodnim zakonima, izlazi na vidjelo u svoj svojoj punini kada se dr. Ryan Stone na kraju filma, nakon vertikalnog, gotovo meteoritskog pada u svemirskoj kapsuli s ruba Zemljine atmosfere u jezero, konačno nađe na Zemlji i napravi prve nesigurne korake u blatu.

Prema tome, bilo bi pogrešno nekvalificirano tvrditi za sve filmove da su spoznajno i edukativno bezvrijedni, poput sjena u Platonovoj špilji, jednako kao što bi bilo neopravdano reći da je zapadna filozofija definirana u svome temelju protivno filmu, jer takvo mišljenje u osnovi počiva na nekritičkom čitanju Platonova poimanja umjetnosti. Dapače, s obzirom da film može imati i spoznajnu i edukativnu funkciju, čini se *prima facie* uvjerljiva tvrdnja da film može biti i filozofski relevantan pa čak i prenositi filozofsko mišljenje. U svrhu argumenta, kao primjer, razmotrio sam nekoliko mogućih interpretacija kratkog hrvatskog filma *Nestajanje*. Pokazalo se da je *Nestajanje*, ispod površine eksplicitne priče o glazbeniku oko kojega nestaje svijet i stvari u njemu, različitim mogućim implicitnim značenjima blisko

povezan s filozofijom, bilo da refleksivno propituje vlastite temelje i žanr, bilo da potiče čuđenje, promiče epistemički skepticizam ili tematizira nešto poput Heideggerova „Ništa“.

Film u općenitom smislu, dakle kao sukcesivno nizanje statičnih slika na ekranu kontingentno popraćeno zvukom koje može prenositi značenje i posjeduje mogućnost dojma kretanja, posjeduje veliki spektar audio-vizualnih mogućnosti putem kojih može eksplicitno i implicitno prenijeti filozofsko mišljenje. Stvaratelj filma koji želi iskoristiti medij filma za prenošenje filozofskog mišljenja može prema vlastitoj volji iskoristiti sve što mu pruža film, kombinirati karakteristike tri velika roda, eksperimentalnog, igranog i dokumentarnog, pa i koristiti svojstva animacije. Na taj način, kombinirajući fikcionalnost igranog filma za prikazivanje mogućeg stanja svijeta poput filozofskih misaonih eksperimenata ili ilustriranje određene teorije, dokumentarne snimke stvarnih događaja, filozofskih razgovora i sl., te refleksivni i apstraktni potencijal eksperimentalnih filmova. filmaš može stvoriti jedinstvenu filmsko-filozofsku cjelinu koja nadilazi klasičnu filmsku klasifikaciju. Dakle, film ništa ne sprječava u tome da funkcionira kao medij filozofskog mišljenja ako je autor odlučan u namjeri da svoje filozofske ideje izrazi kroz medij filma, a ne putem tradicionalnog medija poput teksta.

Ipak, s obzirom da filozofi filma poput Davida Daviesa postavljaju pitanje „Može li film biti filozofski medij?“⁶²⁷ u kvalificiranom smislu te da raspravu obično ograničavaju na igrane i ponekad eksperimentalne filmove, jer oko dokumentarnih se uglavnom slažu da mogu „filozofirati“, bilo je potrebno također propitati može li film prenijeti filozofsko mišljenje, tj. „filozofirati“, bez eksplicitno izraženih filozofskih argumenata ili misli na audio-vizualnom zapisu, a tek putem medijski karakterističnih sredstava (montaža, pokret itd.) i priče. Takav se tip redukcije u svrhu rješavanja pitanja filma kao filozofije čini s jedne strane opravdan, a s druge problematičan. Opravdan je jer nas tjera da detaljnije promislimo postoje li neke izravnije veze između filma kao umjetnosti ili zabave i filozofije. Problematičan je jer reduciranjem filmskih mogućnosti za prenošenje filozofskog mišljenja na minimum, u osnovi postavljamo pitanje može li umjetničko ili zabavno djelo, a ne medij filma općenito, na neki način funkcionirati kao filozofija. To bi bilo analogno situaciji u kojoj bismo primjerice pitali može li Platonova analogija sa špiljom, sama po sebi izvan konteksta *Države*, biti kao umjetnički prikaz filozofija, tj. „filozofirati“, ili situaciji u kojoj se pitamo može li neki tekst

⁶²⁷ Vidi Davies, David, „Can Film be a Philosophical Medium?“, *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 5, No. 2, 2008, <<http://www.pjaesthetics.org/index.php/pjaesthetics/article/view/90>> (3. 2. 2014.).

„filozofirati“ bez eksplicitno izraženih filozofskih misli, samo na osnovi priče kao u slučaju nekih popularnih romana.

Provedena analiza potvrdila je pretpostavku da je nedokumentarni film u mogućnosti implicitno ili eksplicitno postaviti filozofsko pitanje te ilustrirati neku filozofsku teoriju ili stajalište, što su i općenito prihvaćene među teoretičarima kao neprijeporne mogućnosti. Također, filmom se može opovrgnuti neka tvrdnja ukoliko je riječ o nužnoj istini na način da film funkcionira kao protuprimjer, pokazujući mogući svijet koji je u kontradikciji s dotičnom tvrdnjom. Kao što je Warteneberg tvrdio, moglo bi se čak reći da neki nedokumentarni filmovi mogu funkcionirati kao misaoni eksperiment te tako argumentirati u prilog nekoj tvrdnji. Međutim, pokazalo se od ključne važnosti svaku tvrdnju o filozofskim mogućnostima nedokumentarnog filma utemeljiti u izvanfilmskoj (dokumentirane autorove intencije) ili unutarfilmskoj dokaznoj građi koja bi jasno pokazala filozofske intencije koje stoje u pozadini djela. Razlog je tome što su takvi filmovi ili dijelovi filmova često dovoljno neodređeni, nejasni tako da jednako dobro podržavaju različite moguće interpretacije ovisno o prepoznatim signalima. Taj se problem i nužnost poznavanja autorove intencije pojavio pri razmatranju svih navedenih mogućnosti filma, tj. poveznica između filma i filozofije. Bez čvrsto utvrđene, izravne veze između filma i određene filozofske teorije, argumenta ili tvrdnje za koje se tvrdi da film ilustrira, argumentira u prilog, opovrgava misaonim eksperimentom itd., svaka ona interpretacija prema kojoj je film poslužio autoru kao medij za filozofiranje te to čini samostalno, bez pomoći interpretatora, podložna je prigovorima poput paralelizma i nametanja. Tu se pokazao nedovoljan Wartenbergov kriterij orijentiranosti interpretacije prema stvoritelju, pod čime podrazumijeva da je autor neizravno, tek na osnovi opće informiranosti, upoznat s filozofskim stajalištem koje cirkulira unutar opće kulture. Taj kriterij prema kojemu autor ne mora doista biti i upoznat s konkretnim filozofskim stajalištem može biti možda dovoljan za ono što Pamerleu naziva „poštenom“ interpretacijom, tj. interpretacijom koja nije nužno konzistentna s autorovim intencijama i kojom se konzistentno tumači film bez ignoriranja kontradiktornih signala. Međutim, nedovoljan je onda kada se tvrdi da filmaš koristi medij filma da bi ilustrirao točno određenu filozofsku teoriju, prikazao misaoni eksperiment te tako ili opovrgao neku tvrdnju za koju se misli da je nužno istinita ili argumentira u prilog određenom filozofskom stajalištu.

Isto tako, bilo bi prezahtjevno, bez utemeljenosti u čvrstoj izvanfilmskoj ili unutarfilmskoj građi, od igranih ili eksperimentalnih filmova poput Mulhalla tražiti ozbiljnost

i sustavnost kakvu možemo naći u filozofskim djelima jer bi se time promijenila umjetnička ili zabavna funkcija djela u filozofsku funkciju te sam film dovelo u neravnotežan i nezavidan položaj u odnosu na istinsku filozofiju. Kao što je Smith dobro primijetio, za razliku od filozofskih djela koja imaju prvenstveno epistemsku svrhu, nedokumentarni su filmovi obično stvoreni s umjetničkim ili zabavnim namjerama i svrhama. Stoga bi ih kao takve i trebalo kritički pojmiti, što ne znači da igrani i eksperimentalni filmovi nemaju epistemsku ili edukativnu funkciju. Tek to da su epistemsku i edukativnu funkciju u hijerarhiji karakteristika u pravilu podređene umjetničkoj ili zabavnoj.

Prema tome, film kao medij mišljenja može funkcionirati i kao medij filozofskog mišljenja ako autor poželi izraziti filozofsko mišljenje putem filmskog medija umjesto nekog tradicionalnijeg medija kao što su tekst ili predavanje. Rodno gledano, dok su dokumentarni filmovi (posebno raspravljajući, esejistički) općenito prihvaćeni kao pogodni za izražavanje ili prenošenje filozofskih ideja, argumentaciju, teoretiziranje itd., igrani i eksperimentalni filmovi, bez jasno i razgovjetno naznačenih stajališta, teorija ili općenito filozofskog mišljenja unutar ili izvan filma, posjeduju određene granice za doprinos filozofiji koje se mogu nadići adekvatnom filozofskom interpretacijom. Posjeduju mogućnost za „filozofiranje“ na način da uz upotrebu filozofskih tehnika poput misaonog eksperimenta ulaze u dijalog s filozofskim mišljenjem, kritički promišljaju kako društveno-političke tako i umjetničke i filmske fenomene, omogućavaju da izravnije i življe „iskusimo ideje“ te kultiviraju sposobnost prosudbe i osobnosti. Bez eksplicitne argumentacije i naznačivanja filozofskih stajališta koja se ilustriraju, opovrgavaju, argumentira u prilog i sl. unutar filma, da bi s opravdanjem rekli kako je određeni igrani ili eksperimentalni film nešto više od filozofski relevantnog ili čak klasifikacijski gledano filozofski, potrebno je poznavanje točnih autorovih intencija. Ako tvrdimo poput Wartenberga da određeni filmovi „filozofiraju“, tj. da ih autori koriste za prenošenje filozofskog mišljenja (primjerice ilustriranje određene filozofske teorije), onda je nužno ne samo da je autor mogao biti upoznat s određenim filozofskim teorijama ili stajalištima o kojima je riječ, već i da priložimo izvanfilmsku dokaznu građu koja jasno i izvan svake sumnje dokazuje autorove intencije.

U usporedbi s tradicionalnim filozofskim medijima, zbog svoje umjetničko-zabavne naravi, igrani i eksperimentalni filmovi nisu najpraktičniji medij za prenošenje filozofskog mišljenja. U nastojanju da uzdignemo određeni film na razinu filozofije ili sposobnosti filozofiranja postoji realna opasnost od parcijalnog vrjednovanja filma. Osim u slučaju kada

film nije intencionalno rađen s točno određenom filozofskom svrhom koja se može dokumentirati, bolji pristup filmovima je holistički. Pod time mislim da bi se kao umjetnička djela filmovi trebali vrjednovati tako da se uzmu u obzir svi relevantni aspekti, umjetnička, povijesno-teorijska, edukativna, spoznajna, značenjska i kritička vrijednost te svakako ne izostavi uloga emocija u razumijevanju i vrjednovanju. Slično kao što je i Smith tvrdio, može se reći da nejasnost ili neodređenost filmskih značenja, koja dopuštaju konstrukciju mnoštva zanimljivih i za mišljenje provokativnih interpretacija iz različitih perspektiva, samo doprinose bogatstvu samog filmskog umjetničkog djela.

LITERATURA:

Adams, Fred i Beighley, Steve, „The Mark of the Mental“, u Garvey, James (ur.), *The Continuum Companion to Philosophy of Mind*, Continuum, London i New York, 2011, str. 54-72.

Adler, Jonathan, "Epistemological Problems of Testimony", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2013, <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/testimony-episprob/>> (26. 12. 2013.).

Andersen, Nathan, „Is Film the Alien Other to Philosophy?: Philosophy 'as' Film in Mulhall's *On Film*“, *Film-Philosophy*, Vol. 7, No. 23, 2003, <<http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n23anderson>> (5. 12. 2013.) .

Andrew, Dudley, *What Cinema Is!*, Wiley-Blackwell, 2010.

Anić, Vladimir, *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*, Novi Liber, Zagreb, 2004.

Appelrouth, Scott i Edles, Laura Desfor, *Classical and Contemporary Sociological Theory: Text and Reading*, Pine Forge Press, 2008.

Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1957.

Astruc, Alexandre, „The Birth of a New Avant-garde: La caméra stylo“, u Corrigan, Timothy, *Film and Literature: An Introduction and Reader*, Prentice Hall, New Jersey, 1999, str. 158-162.

Baggini, Julian, „Alien Ways of Thinking: Mulhall's *On Film*“, *Film-Philosophy*, Vol. 7, No. 24, 2003, <<http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n24baggini>> (2. 12. 2013.).

Bauer, Nancy „Cogito Ergo Film: Plato, Descartes and *Fight Club*“, u Read, Rupert, Goodenough, Jerry (ur.), *Film as Philosophy: Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*, Palgrave Macmillan, New York, 2005, str. 39-56.

Bazin, André, *What is Cinema?* (Volume 1), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1967, 2005.

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, 40 Jahre edition suhrkamp, 2003.

Blackburn, Simon, *Oxford Dictionary of Philosophy*, Oxford University Press, New York, 2005.

Bodrijar, Žan, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

Bordwell, David, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge i London, 1989.

Bordwell, David, *O povijesti filmskog stila*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2005.

Bordwell, David i Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 2008.

Bogue, Ronald, *Deleuze on Cinema*, Routledge, New York and London, 2003.

Botz-Bornstein, Thorsten, „Philosophy of Film: Continental Perspectives“, *Internet Encyclopedia of Philosophy*, 2011, <<http://www.iep.utm.edu/filmcont/>>, (26. 4. 2013.).

Botz-Bornstein, Thorsten, „The Movie as a Thinking Machine“, u Botz-Bornstein, Thorsten (ur.), *Inception and Philosophy: Ideas to Die For*, Open Court, Chicago, 2011, str. 203-216.

Brown, James Robert i Fehige, Yiftach, "Thought Experiments", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2011, <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/thought-experiment/>> (27. 1. 2014.).

Bunnin, Nicholas i Yu, Jiyuan, *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*, Blackwell Publishing, Malden, 2004.

Callev, Haim, „The Stream of Consciousness in the Films of Alain Resnais“, <<http://research.haifa.ac.il/~haimc/stream-part.htm>> (8. 7. 2013.).

Carroll, Noël, „Defining the Moving Image“, u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006, str. 113-133.

Carroll, Noël, „Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis“, u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006, str. 154-171.

- Carroll, Noël, "Introduction to Part II", u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006, str. 51-65.
- Carroll, Noël, „Is the Medium a (Moral) Message?“, u Carroll, Noël, *Engaging the Moving Image*, Yale University Press, New Haven i London, 2003, str. 108-126.
- Carroll, Noël, „Philosophy in the Moving Image: Response to Bruce Russell“, *Film and Philosophy*, Vol. 12, 2008, str. 17-26.
- Carroll, Noël, *Philosophy of Art: A contemporary introduction*, Routledge, London and New York, 1999.
- Carroll, Noël, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York i London, 1990.
- Carroll, Noël, „Philosophizing Through the Moving Image: The Case of *Serene Velocity*“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, Issue 1, 2006, str. 173-185.
- Carroll, Noël, *Theorizing The Moving Image*, Cambridge University Press, New York, 1996.
- Carroll, Noël, *The Philosophy of Motion Pictures*, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Carlton, Victoria, 2008.
- Carroll, Noël, *Theorizing The Moving Image*, Cambridge University Press, New York, 1996.
- Catapano, Peter i Gehr, Ernie, "Can We See Philosophy? A Dialogue With Ernie Gehr", *The Stone*, *The New York Times*, 2013, <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/10/03/can-we-see-philosophy-a-dialog-with-ernie-gehr/?_php=true&_type=blogs&_r=0> (19. 1. 2014.).
- Cavell, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Enlarged Edition, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1979.
- Coplan, Amy, „Comments on Thomas E. Wartenberg's *Thinking on Screen: Film as Philosophy*“, *Film and Philosophy*, Vol. 14, 2010, str. 99-108.
- Cott, Jonathan, „Fellini's Language of Dreams: The Italian filmmaker talks about his magical medium“, *Rolling Stone*, May 1984, Mary Ellen Mark, <<http://www.maryellenmark.com/text/magazines/rolling%20stone/920S-000-020.html>> (12. 6. 2013.).

- Currie, Gregory, *Image and mind: Film, philosophy and cognitive science*, Cambridge University Press, New York, 1995.
- Currie, Gregory, „Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs“, u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006, str. 141-153.
- Damasio, Antonio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Harcourt Brace & Company, New York, San Diego, London, 1999.
- Danto, Arthur C., „Moving Pictures“, u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006, str. 100-112.
- Danto, Arthur C., *Nasilje nad ljepotom: estetika i pojam umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2007.
- Danto, Arthur C., *Preobražaj svakidašnjeg*, KruZak, Zagreb, 1997.
- Davies, David, „Can Film be a Philosophical Medium?“, *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 5, No. 2, 2008, str. 1-20,
<<http://www.pjaesthetics.org/index.php/pjaesthetics/article/view/90>> (3. 2. 2014.).
- Deleuze, Gilles, *Film 1: slika-pokret*, Bijeli val, Zagreb, 2010.
- Deleuze, Gilles, *Film 2: slika-vrijeme*, Bijeli val, Zagreb, 2012.
- Devereaux, Mary, “Beauty and Evil: The Case of Leni Riefenstahl’s *Triumph of the Will*“, u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006, str. 347-361.
- Dixon, Wheeler Winston i Foster, Gwendolyn Audrey, *A Short History of Film*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 2008.
- Dutton, Denis, „Authenticity in Art“, u Levinson, Jerrold (ur.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, New York, 2003, str. 258-274.
- Eisenstein, Sergei Mikhailovich, „Help Yourself!“, u Eisenstein, Sergei Mikhailovich, *Selected Works 1: Writings, 1922-34*, BFI, London, 1988, str. 219-237.

Eisenstein, Sergei Mikhailovich, *Problems of Film Direction*, University Press of the Pacific, Honolulu, Hawaii, 2004.

Eisenstein, Sergei Mikhailovich, „The Dramaturgy of Film Form (Dialectical Approach to Film Form)“, u Eisenstein, Sergei Mikhailovich, *Selected Works 1: Writings, 1922-34*, BFI, London, 1988, str. 161-180.

Eisenstein, Sergei Mikhailovich, „The Montage of Film Attractions“, u Eisenstein, Sergei Mikhailovich, *Selected Works 1: Writings, 1922-34*, BFI, London, 1988, str. 39-58.

Epstein, Jean, „L'intelligence d'une machine“, u Keller, Sarah i Paul, Jason N. (ur.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012, str. 311-315, OAPEN,

<http://www.oapen.org/search?identifier=413034;keyword=jean%20epstein> > (26. 4. 2013.).

Epstein, Jean, „Pure Cinema and Sound Film“, u Keller, Sarah i Paul, Jason N. (ur.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012, str. 356-359, OAPEN,

<http://www.oapen.org/search?identifier=413034;keyword=jean%20epstein> > (26. 4. 2013.).

Epstein, Jean, „Visual Fabric“, u Keller, Sarah i Paul, Jason N. (ur.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012, str. 352-356, OAPEN, <http://www.oapen.org/search?identifier=413034;keyword=jean%20epstein> > (26. 4. 2013.).

Expelled Exposed: Why Expelled Flunks, National Center for Science Education,

<http://www.expelledexposed.com/> > (29. 3. 2014.).

Falzon, Christopher, „Philosophy through Film“, *Internet Encyclopedia of Philosophy*, 2013,

<http://www.iep.utm.edu/phi-film/#SH2a>, (22. 8. 2013.).

Flatley, Guy, „Pier Paolo Pasolini: The Atheist Who Was Obsessed by God“, *New York Times*, 1969, Moviecrazed, <http://www.moviecrazed.com/outpast/pasolini.html> > (22. 5. 2013.).

Floridi, Luciano, „What is a Philosophical Question?“, *Metaphilosophy*, Vol. 44, No. 3, April 2013, str. 195-221.

- Frampton, Daniel, *Filmosophy*, Wallflower Press, London i New York, 2006.
- Gaut, Berys, *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge University Press, New York, 2010.
- Gidal, Peter, „Notes on *La Région Centrale*“, u Gidal, Peter (ur.), *Structural Film Anthology*, British Film Institute, London, 1976 i 1978, str. 52-55.
- Gidal, Peter, „Theory and Definition of Structural/Materialist Film“, u Gidal, Peter (ur.), *Structural Film Anthology*, British Film Institute, London, 1976 i 1978, str. 1-21.
- Gilić, Nikica, *Filmska genologija i tipologija filmskog izlaganja*, doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu – Filozofski fakultet, 2005.
- Gilić, Nikica, *Filmske vrste i rodovi*, AGM, Zagreb, 2007.
- Gilić, Nikica, *Uvod u teoriju filmske priče*, Školska knjiga, Zagreb, 2007.
- Gottlieb, Carla, „Movement In Painting“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17, No. 1, Sep., 1958, str. 22-33.
- Guirgis, Marie Therese (prev.), „The Brain Is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze“, u Flaxman, Gregory (ur.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and Philosophy of Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, str. 365-373.
- Halder, Alois, *Filozofski rječnik*, Naklada Jurčić, Zagreb, 2002.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics: Lectures on fine Art*, Translated by T. M. Knox, Volume 1, Clarendon Press: Oxford, New York, 1975.
- Heidegger, Martin, „Aus einem Gespräch von der Sprache: Zwischen einem Japaner und einem Fragenden“, u Heidegger, Martin, *Unterwegs zur Sprache, Gesamtausgabe*, sv. 12, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1985, str. 79-146.
- Heidegger, Martin, *Izvor umjetničkog djela*, AGM, Zagreb, 2010.
- Heidegger, Martin, *Kraj filozofije i zadaća mišljenja*, Naklada Naprijed, Zagreb, 1996.
- Heil, John, *Philosophy of Mind: A contemporary introduction*, Routledge, New York i London, 2004.

- Hillis, Aaron, „Astra Taylor Explains The Examined Life“, IFC, 2009, <<http://www.ifc.com/fix/2009/02/interview-astra-taylor-on-exam>> (5. 11. 2013.).
- Horkheimer, Max i Adorno, Theodor W., *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Stanford University Press, Stanford, California, 2002.
- Horvat, Srećko, *Budućnost je ovdje: Svijet distopijskog filma*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008.
- James, William, *The Principles of Psychology*, Harvard University Press, Cambridge, MA i London, 1981.
- Jarvie, Ian, *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*, Routledge & Kegan Paul, New York i London, 1987.
- Juel, Henrik, „Defining Documentary Film“, *p.o.v. A Danish Journal of Film Studies*, No. 22, December 2006, str. 5-14, <<http://pov.imv.au.dk/pdf/pov22.pdf>> (4. 3. 2013.).
- Kania, Andrew, „The Illusion of Realism in Film“, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 42, No. 3, July 2002, str. 243-258.
- Knight, Deborah, „*The Third Man*: Ethics, Aesthetics, Irony“, u Jones, Ward E. (ur.) i Vice, Samantha (ur.), *Ethics at the Cinema*, Oxford University Press, New York, 2011, str. 285-299.
- Krauss, Lawrence, *A Universe from Nothing*, Free Press, New York, 2012.
- Langer, Susanne K., „A Note on the Film“, u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006, str. 79-81.
- Lee, Sander, „Response to Bill Pamerleau“, *Film and Philosophy*, Vol. 14, 2010, str. 27-32.
- Lee, Sander, „Woody Allen Gets Away With Murder (Or Does He)?“, *Film and Philosophy*, Vol. 14, 2010, str. 1-16.
- Litch, Mary M., *Philosophy Through Film*, Routledge, New York i London, 2010
- Livingston, Paisley, „Theses on Cinema as Philosophy“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, No. 1, 2006, str. 11-18.

Livingstone, David W., "Spiritedness, Reason, and the Founding of Law and Order: John Ford's: *The Man Who Shot Liberty Valance*", *Perspectives on Political Science*, Vol. 38, No. 4, Fall 2009, str. 217-227.

MacDonald, Scott, *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2006.

Manhajm, Karl, *Ideologija i utopija*, Nolit, Beograd, 1968.

McClelland, Tom, „The Philosophy of Film and Film as Philosophy“, *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, No. 2, 2011, str. 11-35,
<<http://cjpml.ifl.pt/storage/2/Cinema%202%20McClelland.pdf>> (29. 1. 2014.).

Mekas, Jonas, „Interview with Ernie Gehr“, *Film Culture, AFI Report*, Vol. 4, No. 3, 1973, str. 28-30, <<http://www.mip.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=54444> > (19. 1. 2014.).

Messier, Vartan P., „Baudrillard in *The Matrix*: The Hyperreal, Hollywood, and a Case for Misused References“, *The Film Journal*, Issue 13, January 2006,
<<http://www.thefilmjournal.com/issue13/thematrix.html>> (13. 1. 2014.).

Michelson, Annette, "Toward Snow", u Gidal, Peter (ur.), *Structural Film Anthology*, British Film Institute, London, 1976 i 1978, str. 38-44.

Midnite Ticket, „Interview: Writer Ron Shusett on Alien, Dan O'Bannon, Ridley Scott and Prometheus (Part 2)“, *Midnite Ticket*, 15. 1. 2013,
<<http://www.midniteticket.com/blog/interview-writer-ron-shusett-on-alien-dan-obannon-ridley-scott-and-prometheus-part-2>> (21. 11. 2013.).

Midžić, Enes, *Govor oko kamere*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2006.

Mullarkey, John, "Film Can't Philosophise (and Neither Can Philosophy): Introduction to a Non-Philosophy of Cinema", u Carel, Havi i Tuck, Greg (ur.), *New Takes in Film-Philosophy*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, UK, 2011, str. 86-100.

Mulhall, Stephen, "Film as Philosophy: The Very Idea", *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 107, 2007, str. 279-294.

Mulhall, Stephen, *On Film*, Routledge, London i New York, 2002.

Münsterberg, Hugo, *The Photoplay: A Psychological Study*, D. Appleton And Company, New York, London, 1916.

Narboni, Jean, "Kada je reč o imenima", u Dos, Fransoa i Frodon, Žan-Mišel (ur.), *Žil Delez i slike*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011, str. 25-36.

Neupert, Richard, *A History of the French New Wave Cinema*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2007.

Nietzsche, Friedrich, „'Volja za interpretacijom' – fragmenti iz ostavštine“, u Zovko, Jure (ur.), *Klasici hermeneutike*, Filozofska biblioteka SPECULATIO, Zadar, 2005, str. 160-162.

Pamerleau, William, „Philosophizing About Woody Allen: Do Author Intentions Matter?“, *Film and Philosophy*, Vol. 14, 2010, str. 17-26.

Peruško, Zrinjka, „Što su mediji?“, u Peruško, Zrinjka (ur.), *Uvod u medije*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2011, str. 15-40.

Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2001.

Peterlić, Ante, *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008.

Plantinga, Carl, „Frame Shifters: Surprise Endings and Spectator Imagination in *The Twilight Zone*“, u Carroll, Noël (ur.) i Hunt, Lester H. (ur.), *Philosophy in The Twillight Zone*, Wiley-Blackwell, 2009, str. 39-57.

Platon, *Država*, Naklada Jurčić, Zagreb, 2009.

Platon, *Eutifron*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1998.

Platon, *Obrana Sokratova*, Demetra, Zagreb, 2000.

Pudovkin, Vsevolod Illarionovich, *Film Technique and Film Acting*, Grove Press, New York, 1960.

Putnam, Hilary, *Reason, Truth and History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

Rescher, Nicholas, *Objectivity: The Obligations of Impersonal Reason*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, 1997.

- Rigney, Daniel, *The Metaphorical Society: An Invitation To Social Theory*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Maryland, 2001.
- Rush, Michael, *New Media in Art*, Themes & Hudson, London, 2005.
- Russell, Bruce, "Film's Limits: The Sequel", *Film and Philosophy*, Vol. 12, 2008, str. 1-16.
- Russell, Bruce, „Limits to Thinking on Screen“, *Film and Philosophy*, Vol. 14, 2010, str. 109-116.
- Russell, Bruce, "Tarantinovi filmovi: o čemu su i što iz njih možemo naučiti", u Greene, Richard (ur.) i Mohammad, K. Silem (ur.), *Quentin Tarantino i filozofija*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2010, str. 17-26.
- Russell, Bruce, "The Philosophical Limits of Film", u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006, str. 387-390.
- Sammon, Paul M., "Interview with Ridley Scott", u Knapp, Laurence F. (ur.) i Kulas, Andrea F. (ur.), *Ridley Scott: Interviews*, University Press of Mississippi, 2005, str. 89-115.
- Sandmel, Samuel, „Parallelomania“, *Journal of Biblical Literature*, Vol. 81, No. 1, March 1962, str. 1-13.
- Schlegel, Friedrich, *Kritike i fragmenti*, Naklada Jurčić, Zagreb, 2006.
- Schuchardt, Read Mercer, „Cherchez La Femme Fatale: The Mother of Film Noir“, u Conard, Mark T. (ur.), *The Philosophy of Film Noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2006, str. 49-68.
- Searle, John R., *Mind: A Brief Introduction*, Oxford University Press, New York, 2004.
- Shaw, Joshua, „A Second Look at Mulhall's On Film, 2nd Edition“, *Film-Philosophy*, Vol. 13, No. 1, 2009, str. 187-198, <<http://www.film-philosophy.com/index.php/fp/article/view/50/35>> (4. 12. 2013.).
- Sinnerbrink, Robert, "Re-enfranchising Film: Towards a Romantic Film-Philosophy", u Carel, Havi i Tuck, Greg (ur.), *New Takes in Film-Philosophy*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, UK, 2011, str. 25-47.

- Sinnott-Armstrong, Walter i Fogelin, Robert, *Understanding Arguments: An Introduction to Informal Logic*, Wadsworth Cengage Learning, 2010.
- Skoble, Aeon J., „Moral Clarity and Practical Reason in Film Noir“, u Conard, Mark T. (ur.), *The Philosophy of Film Noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2006, str. 41-48.
- Skoble, Aeon J., „Rationality and Choice in 'Nick of Time'“, u Carroll, Noël (ur.) i Hunt, Lester H. (ur.), *Philosophy in The Twillight Zone*, Wiley-Blackwell, 2009, str.147-154.
- Smith, Murray, “Film Art, Argument, and Ambiguity”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, No. 1, 2006, str. 33-42.
- Smuts, Aaron, „Film as Philosophy: In Defense of a Bold Thesis“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 67, No. 4, 2009, str. 409-420.
- Smuts, Aaron, “The Little People': Power and the Worshipable“, u Carroll, Noël (ur.) i Hunt, Lester H. (ur.), *Philosophy in The Twillight Zone*, Wiley-Blackwell, 2009, str. 155-170.
- Souppouris, Aeron, „Neil deGrasse Tyson says his criticism of 'Gravity' are a compliment to its quality“, *The Verge*, October 2013, <<http://www.theverge.com/2013/10/10/4823078/neil-degrasse-tyson-gravity-movie-high-quality>> (14. 10. 2013.).
- Sparshott, F. E., “Basic Film Aesthetics”, *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 5, No. 2, Apr., 1971, str. 11-34.
- Sparshott, F. E., „Vision and Dream in the Cinema“, u Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006, str. 82-90.
- Talanga, Josip, *Uvod u etiku*, Biblioteka „Filozofija“, Zagreb, 1999.
- Taylor, Jim, “DVD Frequently Asked Questions (and Answers)”, *DVD Demystified*, 1996-2011, <<http://www.dvddemystified.com/dvdfaq.html#0>> (13. 3. 2013.).
- Taylor, Jim, *DVD Demystified*, Second Edition, Mcgraw-Hill, 2001.
- Thompson, Kristin i Bordwell, David, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 2003.

Tidwell Michael, Johnston, Richard S., Melville David, Furness, Thomas A., „The Virtual Retinal Display – A Retinal Scanning Imaging System“, University of Washington, Seattle, <<http://www.hitl.washington.edu/publications/p-95-1/#vrdap>> (23. 10. 2012.).

Treščec, Nives Delija, *Platonova kritika umjetnosti*, Naklada Jurčić, Zagreb, 2005.

Treščec, Nives Delija, *Recepcija Hegelove teze o kraju umjetnosti*, doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu – Hrvatski studiji, 2009.

Turković, Hrvoje, „Iluzija pokreta u filmu – mitovi i tumačenja“, *Hrvatski filmski ljetopis*, 25, 2001, str. 133-148, <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl25-web.pdf>> (4. 2. 2013.).

Turković, Hrvoje, „Kako protumačiti ‘asocijativno izlaganje’ (i da li je to uopće potrebno)“, *Hrvatski filmski ljetopis*, 45, 2006, str.16-23, <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl45-web.pdf>> (19. 7. 2013.).

Turković, Hrvoje, „Pitanje medija i razgraničenje filma“, *Hrvatski filmski ljetopis*, 56, 2008, str. 12-21, <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl56-web.pdf>> (21. 11. 2012.).

Turković, Hrvoje, *Teorija Filma*, MeandarMedia, Zagreb, 2012.

Vinci, Alessio, Phillips, Eric i Patteron, Thom, “Gibson’s ‘Passion’ debuts worldwide”, *CNN.com*, 26. 2. 2004, <<http://www.cnn.com/2004/SHOWBIZ/Movies/02/25/passion.wrap/>>, (2. 9. 2013.).

Vuillermoz, Emile, „Before the Screen“, u Abel, Richard (ur.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939, Volume I: 1907-1929*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1988, str. 131-132.

Vuillermoz, Emile, „Before the Screen: *La Dixième Symphonie*“, u Abel, Richard (ur.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939, Volume I: 1907-1929*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1988, str. 168-171.

Vuillermoz, Emile, „Before the Screen: *Les Frères corses*“, u Abel, Richard (ur.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939, Volume I: 1907-1929*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1988, str. 132-136.

Wall, Mick, *Kada su divovi hodali Zemljom: Led Zeppelin biografija*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2009.

Waller, Bruce N., „Classifying and Analyzing Analogies“, *Informal Logic*, Vol. 21, No. 3, 2001, str. 199-218.

Wartenberg, Thomas, „Film as Philosophy“, u Livingstone, Paisley (ur.) i Plantinga, Carl (ur.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, London i New York, 2009, str. 549-559.

Wartenberg, Thomas, „On The Possibility of Cinematic Philosophy“, u Carel, Havi i Tuck, Greg (ur.), *New Takes in Film-Philosophy*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, UK, 2011, str. 9-24.

Wartenberg, Thomas, „Philosophy of Film“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2011, <<http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/film/>> (22.10.2013.).

Wartenberg, Thomas E., „Response to My Critics“, *Film and Philosophy*, Vol. 14, 2010, str. 123-134.

Wartenberg, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, Routledge, London and New York, 2007.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Moderna vremena, Zagreb, 2003.

Young, Julian, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

Zovko, Jure, *Filozofija i kultura*, Naklada Jurčić, Zagreb, 2009.

***** „Double feature“, *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, 5. listopada 2009, <http://en.wikipedia.org/wiki/Double_feature> (25. 9. 2009.).

***** „Predstavljanje HR filmskih kritičara: Mima Simić“, *Filmski.net*, 1. 12. 2006, <http://www.filmski.net/specials/10123/predstavljanje_hr_filmskih_kriticara_mima_simic>, (15. 8. 2013.).

***** „The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series“, *Wiley*, <<http://eu.wiley.com/WileyCDA/Section/id-324354.html?sort=DATE&sortDirection=DESC&page=2>> (4.11.2013.).

<http://www.rottentomatoes.com/m/expelled_no_intelligence_allowed/> (5. 3. 2013.).

Životopis

Ljubiša Prica rođen je 11. rujna 1981. godine u Osijeku, gdje je završio osnovnu školu „Dobriša Cesarić“. 1996. upisuje III. gimnaziju u Osijeku. Nakon mature 2000. godine, upisuje studij ekonomije u Osijeku. 2002. godine prekida studij ekonomije i upisuje studij filozofije i sociologije na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu. Obrativši diplomsku radnju „Estetika drame i kazališta“ pod mentorstvom prof. dr. sc. Jure Zovka, diplomirao je 2007. godine kao najbolji diplomant u 2007. na Studiju filozofije. Iste godine upisuje poslijediplomski doktorski studij filozofije na Hrvatskim studijima pri čemu izabire estetiku kao uže polje specijalizacije.

Član je Hegelova i Platonova društva. Sudjelovao je 2008. na simpoziju „Kritika u filozofiji“ Udruge studenata filozofije *Scopus* s izlaganjem „Trebamo li jedan antikič program?“. Kao član grupe financirane od strane DAAD-a (*Deutscher Akademischer Austausch Dienst*), sudjeluje 2009. u akademskom posjetu Njemačkoj (Berlin i Münster). 2010. godine objavljuje u časopisu za filozofiju *Prolegomena* recenziju knjige „Arthur C. Danto, *Nasilje nad ljepotom: Estetika i pojam umjetnosti*“. 2011. objavljuje izvorni znanstveni članak „Težnja filozofa prema smrti u Platonovom *Fedonu*“ u časopisu mladih istraživača *Sophos* te sudjeluje na međunarodnom simpoziju u Dubrovniku „Mittleuropa: *Ein Dialog zwischen Kulturen*“ s izlaganjem „Film as a Medium of Cultivation of Men“. U siječnju 2012. uspješno brani temu doktorskog rada „Film kao medij filozofskog mišljenja“, a u svibnju iste godine sudjeluje na međunarodnom simpoziju u Sarajevu „Moderne und Säkularisierung“ s izlaganjem „Traits of Modern Thought in the New Atheism“. 2012. sudjeluje s jednominutnim filmom *Naša mala tajna* na Hrvatskom festivalu jednominutnih filmova.