Sveučilište u Rijeci, Odsjek za filozofiju, Rijeka, Hrvatska

DOI 10.5937/kultura1442013V
UDK 791.3:1

originalan naučni rad

FILM KAO FILOZOFIJA

Sažetak: U članku se preispituje stav o filmu kao mediju filozofije. U suvremenoj literaturi postavlja se pitanje može li film dati originalan filozofski doprinos ili je krajnji doseg filma ilustrirati filozofski problem. Tvrdim da na to pitanje ne možemo odgovoriti neovisno o perspektivi gledatelja i znanju kojim on raspolaže.

Ključne riječi: film, filozofija, ilustracija, umjetnost

Filozofija u filmu¹

Pitanje filozofiranja kroz medije koji nisu strogo govoreći filozofski sve se češće javlja u suvremenoj estetici. Martha Nussbaum i Philip Kitcher² samo su neki od autora koji glasno zagovaraju stav o izjednačavanju (nekih) književnih djela s filozofijom, James Hamilton (konferencijsko izlaganje) raspravlja o povezanosti kazališta i filozofije, a rasprave o tome je li film filozofija – odnosno, može li se filozofirati kroz film/filmom – do sada su generirale desetke knjiga i rasprava te nebrojeno mnogo ‘filozofskih’ analiza i interpretacija različitih filmova³. Pitanje identiteta u filmovima *Blade runner* i *Memento* (da i ne spominjemo *Zvjezdane staze* i ostale *science fiction* scenarije), pitanje skepticizma u trilogiji *Matrix*, objektivnost/relativnost istine u filmovima *Rashomon* i *Citizen Kane* samo su neki od najčešće

1 Članak je nastao u sklopu istraživanja na projektu Identitet, koji se financira od strane Sveučilišta Rijeka.

2 Vidi Nussbaum, M. (1990) *Love's Knowledge*, London: Oxford: Oxford University Press in: Kitcher, Ph. (2013), *Deaths in Venice: The Cases of Gustav von Aschenbach*, New York: Columbia University Press.

3 Vidi primjerice: Abrams, J. ed. (2007) *The Philosophy of Stanley Kubrick*, The University Press of Kentucky; Conard, M. (2007) *The Philosophy of Martin Scorsese*, Lexington: The University Press of Kentucky; Davies, D. ed. (2009) *Thin Red Line*, London and New York: Routledge; Falzon, C. (2002) *Philosophy Goes to the Movies*, London and New York: Routledge; Gilmore, R. (2005) *Doing Philosophy at the Movies*, State University of New York Press; Livingston, P. (2009) *Cinema, Philosophy, Bergman*, Oxford: Oxford University Press; Mulhall, S. (2008) *On Film*, London and New York: Routledge.

raspravljanih primjera filma koji se zasigurno i neporecivo oslanjaju na neku filozofsku ideju, doktrinu, teoriju ili sustav. No pitanje je, da li ti filmovi filozofiraju i ako da, što to točno znači, odnosno kakav je zapravo filozofski doprinos filma?

Jednostavnosti radi, preuzet ću ovdje klasičnu priču o tome kako se može filozofirati kroz neki umjetnički medij⁴, bilo to književno djelo ili film. Na osnovnoj razini, umjetničko djelo može sadržavati referencu na neki filozofski problem, teoriju ili sustav, ali taj filozofski aspekt nije ni na koji način razrađen, a radnja se može pratiti i neovisno o tome je li publika upoznata s filozofskom dimenzijom. Nazovimo ovo *referiranjem na filozofiju* u umjetničkom djelu.

Na jednom višem nivou, filozofska dimenzija može biti vidljiva u tome što je filozofski problem ili teorija gradivni blok samog djela, na način da gledatelj u djelu prepoznaje i može identificirati filozofski problem (teoriju). Drugim riječima, filozofski je problem centralni dio radnje i zbog toga možemo reći da umjetničko djelo ilustrira filozofski problem. Nazovimo ovo *filozofijom u umjetničkom djelu*.

Naposljetku, pretpostavlja se, umjetničko djelo može biti medij kroz koji se realiziraju nove filozofske ideje, odnosno filozofski problem (i rješenja) dobijaju svoju novu dimenziju obzirom na to kako su razrađeni u umjetničkom djelu. U tom smislu, tvrdi se, filozofski je doprinos originalan i inovativan, pri čemu autor razvija svoju filozofsku teoriju. Ovo je *filozofija kroz umjetničko djelo*.

Unutar rasprava o povezanosti filma i filozofije, rasprava se najčešće vrti oko toga može li se zaista braniti stav o filozofiji kroz umjetničko djelo (ili, filozofiranje filmom) ili je ipak konačni doseg do kojeg film može biti sredstvo ili medij filozofije sadržano u ideji o ilustraciji (filozofija u umjetničkom djelu). Dok su neki autori usredotočeni na to da pokažu da ilustriranje nije dovoljno za generiranje teze o filozofiranju filmom, mene će ovdje primarno zanimati koliko je zapravo jaka teza o ilustraciji, odnosno u kojem trenu (i zbog kojih faktora) ilustracija filozofskog problema prerasta u filozofiranje filmom.

Odgovor na ovo pitanje u velikoj je mjeri ovisan o tome što se smatra filozofiranjem, odnosno kako znamo kada filozofiramo. Unatoč možebitnoj neozbiljnosti ovog pitanja, i najmanji pogled na literaturu pokazuje koliko je zapravo teško definirati filozofiju i filozofiranje⁵. Je li filozofija vezana uz metodu koju koristi

4 Za detaljan prikaz vidi Kitcher, Ph. (2013), *Nav. delo*.

5 Vidi primjerice Berčić, B. (2012) *Filozofija*, svezak drugi, Zagreb: Ibis Grafika; Hagberg, G. and Jost, W. eds. (2010), *A Companion to the Philosophy of*

(precizno i jasno argumentiranje, dijalektička metoda suprotstavljanje teze i anti-teze, traženje nužnih i dovoljnih uvjeta), uz tematska pitanja koja si postavlja (priroda stvari, identitet, kauzalnost, znanje, mudrost, pravda), ili uz cilj kojem teži (otkrivanje istine o svijetu, čovjeku i stvarima)? Je li srž filozofije u refleksiji i (samo) promišljanju, ili u ljubavi prema istini? I konačno, ako i možemo odrediti što je filozofija i koje su isključivo njezine 'teme', možemo li odrediti i koja je isključivo njezina metoda? Sokrat je prezirao zapisivanje i smatrao je da se filozofija može odvijati samo u razgovoru. Izabравši otrov umjesto bijega pokazao je u punom smislu riječi što znači živjeti filozofiju, svrstavajući se, uz primjerice Pirona, među one filozofe koji su svoje filozofske sustave realizirali u vlastitim životima.

Na stranu ovakve izuzetke, možemo ipak tvrditi da je primarni medij filozofije jezik⁶. To je i jedan od razloga zbog kojega neki smatraju da se filozofija i književnost mogu – barem u nekim slučajevima – dovesti dovoljno blizu da se među njima brišu granice. Kitcher govori o 'psihološkim učincima' koji u čitatelju književnih djela (koja se mogu smatrati filozofskima) izazivaju nova vjerovanja i tvrdi da se identični procesi odvijaju i u susretu s filozofijom. S druge strane, ukoliko je zaista jezik primarni medij filozofije, tada to ujedno znači da se filmom – dakle primarno vizualnim medijem – ne može filozofirati budući da je, kako je Platon tvrdio, vizualni medij uvijek sekundaran i kognitivno manje vrijedan u odnosu na jezični medij⁷.

Paisley Livingston⁸ drži da se teza o filozofiranju kroz film može prihvatiti samo ukoliko pokažemo da je ona održiva u svojoj najradikalnijoj formulaciji, prema kojoj je filozofski doprinos filma povijesno inovativan, takav da doprinosi znanju o nekom filozofskom problemu i to na način da je neovisan i autonoman. Ovakva 'jaka epistemološka teza' (koju smo gore nazvali filozofijom kroz umjetnost) prema Livingstonu međutim ne može se zadovoljiti, obzirom da doprinos filma filozofskome problemu

Literature, Wiley-Blackwell i Eldridge, R. ed. (2009), *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*, Oxford: Oxford University Press. O problemu razlikovanja filozofije i književnosti vidi: Vidmar, I. (2013) Filozofija i književnost o svijetu i čovjeku: isto a različito, *Prolegomena*, 12, 2, str. 285-313

6 Za raspravu, vidi Hagberg, G. and Jost, W. *Nav. delo* i Eldridge, R. *Nav. delo*.

7 Mnogi autori smatraju kako je teza o nedostatnosti vizualnog medija i ilustracije samopobijajuća, obzirom na učestalo korištenje ilustracija u samoj filozofiji (vidi Falzon, C. *Nav. delo* i Wartenberg, T. (2006) Beyond mere Illustrations: How Films Can be Philosophy, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64,1, pp. 19-32), Za raspravu o tome je li film jezični ili vizualni medij vidi: Gaut, B. (2010) *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge: Cambridge University Press.

8 Vidi Livingston, P. (2006) Theses on Cinema as Philosophy, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64, 1, pp. 11-18 i Livingston, P. *nav. delo*.

nikada ne može biti jedinstven i uvijek ostaje ovisan ili barem djelomice uvjetovan postojećim filozofskim teorijama i interpretacijama. Obzirom da se ova jaka teza ne može braniti, smatra Livingston, ni ostali načini filozofije u filmu nisu dovoljno značajni da bismo tvrdili da se filozofirati može kroz film. Film može ilustrirati filozofski problem, ali ne može filozofirati i u tom je smislu maksimalno što film može ponuditi to da bude koristan pedagoški alat za filozofsko obrazovanje i bolje razumijevanje filozofskih problema i stajališta.

Optimistični stav o pitanju filozofiranja filmom brani Thomas E. Wartenberg,⁹ koji drži kako ni sami filozofi ne razvijaju uvijek jedinstvene i nove filozofske teorije. U tom je smislu zahtjev kojeg Livingston stavlja pred film prejak i nepotreban. Filozofska važnost filmova proizlazi iz činjenice da filmovi ilustriraju filozofske probleme ili teorije te na taj način doprinose filozofskome znanju kod gledatelja. Sama ilustracija ima važnu i nezaobilaznu ulogu i u filozofiji, stoga, tvrdi Wartenberg, film kao ilustracija može na isti način biti filozofski relevantan.

Filozofija u filmu ili filozofija kroz film?

Filozofski problem koji je relevantan u ovim raspravama može se definirati na način da se pitamo u kojem trenu ilustriranje filozofskog problema u filmu prelazi u originalno i inovativno filozofiranje filmom koje u konačnici generira novi filozofski doprinos. Tvrdit ću sljedeće. Prvo, pitanje o filozofskoj dimenziji filma pitanje je o tome je li filozofija objektivno prisutna u filmu, ili je ona svojevrsno *response-dependent* svojstvo, u smislu da je vidljiva samo onim gledateljima koji imaju relevantno pozadinsko znanje. Drugo, obzirom na to, odgovor na pitanje o ilustraciji i originalnom doprinosu ne može se dati neovisno o tome tko je gledatelj i kakvo je njegovo pozadinsko znanje. Obzirom na te dvije teze, rasprava o tome u kojoj mjeri film može biti medij filozofije nužno mora, iako to najčešće ne čini, uzeti u obzir gledatelj, a ne samo djelo i namjere filmskih autora.

Pogledajmo najprije neke od primjera na koje se filozofija može pojavljivati u filmovima¹⁰. Primjerice, film *Malo dobrih ljudi* polemizira makjavelistički stav prema kojem cilj opravdava sredstvo – podvrgavanje slabije uspješnih vojnika raznovrsnim bolnim tretmanima s ciljem pospješivanja njihovih mogućnosti opravdava se činjenicom da oni na taj način postaju bolji vojnici,

⁹ Vidi: Wartenberg, T. *nav. delo*.

¹⁰ Pretpostavljam da su primjeri koje nudim dovoljno poznati i da stoga nema potrebe za detaljnim prepričavanjem sadržaja. Zbog ograničenosti prostora, interpretacije koje nudim samo su djelomične i usredotočene samo na neke aspekte filma/serije. Sasvim sigurno, svaki od ovih primjera otvara i neka druga filozofska pitanja.

što znači da je zemlja koju brane sigurnija i zaštićenija, unatoč tome što je takvo ponašanje okrutno i zabranjeno. Onog trena međutim kada jedan takav tretman – tzv. Kod crveno - završi smrću vojnika, cijeli je takav sustav doveden u pitanje. Zajedno s likovima, gledatelj je postavljen pred pitanje je li sigurnost nacije dovoljno važan cilj da se povremena mučenja slabijih opravdaju. Iako nigdje u filmu nema direktnih referenci na makjavelizam, način na koji se dijalozi odvijaju omogućuje gledatelju da sam konstruira argumente za i protiv takvoga stava. U tom smislu, može se tvrditi da se filmom filozofira, iako je malo vjerojatno da bi itko tvrdio da film nudi inovativni doprinos. No filozofski je problem svakako očit i onaj gledatelj koji ga propusti uvidjeti propušta jednu od najvažnijih dimenzija u filmu¹¹.

No izuzev ovog centralnog problema, film ilustrira ono što Miranda Fricker¹² naziva epistemičkom nepravdom, odnosno način na koji se ženama sustavno uskraćuje pripisivanje statusa pouzdanog informatora u procesu svjedočanstva. Lik Jo Anne (Demi Moore) unatoč svojem hijerarhijskom položaju i uspješnoj karijeri sustavno je podvrgavana takvom tretmanu, kako od svojih nadređenih (muških) kolega, tako i od onih koji su njoj podređeni. Za ilustraciju epistemičke nepravde o kojoj Fricker govori, uzet ćemo za primjer scenu ručka na Kubi; odvjetnički tim, koji brani vojnike optužene za napad na vojnika Santiaga i njegovu smrt, dolazi u vojnu bazu kako bi obavili informativne razgovore s nadležnim vojnicima, među kojima je glavni Pukovnik Jessep (Jack Nicholson). Obzirom na način na koji je radnja ispričana, gledatelj zna da je napad na Santiaga zaista Kod crveno.

Pukovnik Jessep: Što tvrdiš JoAnne?

Daniel Kaffee: Ništa ne tvrdi. Ona često ništa ne tvrdi. To je dio njenoga šarma gospodine. Mi sada odlazimo. Hvala vam.

JoAnne: Tvrdim da se Kod crveno i dalje provodi ovdje. Da li se Kod crveno i dalje naređuje u ovoj bazi?

Daniel Kaffee: Joanne, pukovnik ne mora odgovoriti na to pitanje.

JoAnne: Da, mora.

Daniel Kaffee: Ne, zaista ne mora

11 Ovo naravno ne znači da gledatelj ne može cijeniti film na temelju drugih njegovih osobina, kao što je primjerice izvrsna gluma glavnih i sporednih glumaca, komičnost pojedinih scena i humor koji proizlazi iz kontrasta lika Toma Crusea i Demi Moore i slično. Ovaj je film ujedno i jedan od najboljih i najpoznatijih 'filmova sudnice'.

12 Vidi: Fricker, M. (2007) *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*, Oxford: Oxford University Press.

JoAnne: Da, zaista mora. Pukovničke?

Pukovnik Jessep: Upravo mi je sinulo! Ona ima viši čin od tebe, Dani.

Daniel Kaffee: Da gospodine.

Pukovnik Jessep: Nešto vam želim reći i dobro slušajte, jer ovo zaista mislim. Ti si najsretniji čovjek na svijetu. Ništa na svijetu nije tako seksi kao žena kojoj moraš salutirati ujutro. Promaknite ih sve! kažem, jer to je istina. Ako ti viša časnica nije popušila, e pa, propuštaš ono najbolje u životu!

JoAnne: Pukovničke, Kod crveno, da li se i dalje naređuje?

Pukovnik Jessep: Naravno, moj je problem što sam pukovnik; morat ću se i dalje tuširati hladnom vodom svako jutro, sve dok neka ženska ne postane predsjednicom.

JoAnne: Niste mi odgovorili na pitanje gospodine.

Pukovnik Jessep: Oprezno s tonom, časnice!

Nekoliko je filozofski relevantnih problema u ovoj sceni. Odnos Kaffeea prema JoAnne ilustrira epistemičku nepravdu o kojoj Fricker govori. Iako je podređeni časnik, Kaffee bez problema i nesmetano zanemaruje potencijalnu važnost onoga što ona govori i stavlja se u nadmoćnu poziciju naspram nje, pokazujući tako način na koji muškarci pretpostavljaju da imaju nadmoć nad ženama, neovisno o kontekstu ili (potencijalnoj) epistemičkoj nadmoći žena. Njegova moć stoga proizlazi iz njegova spolnoga identiteta, a ne iz hijerarhijske nadmoći ili stvarnih rezultata. Pukovnik Jessep pak pokazuje na koji način muškarci koriste svoju moć kako bi stvorili okruženje u kojima su žene, unatoč svojim sposobnostima i postignućima, svedene na seksualne objekte.

Plauzibilno je pretpostaviti da se ova scena može pratiti i razumjeti i bez prepoznavanja ili osvješćivanja ove filozofske dimenzije (iako će vjerojatno gledateljice koje su i same žrtvom epistemičke nepravde prepoznati u njoj barem neka svoja iskustva). Gledatelj koji ne uoči odnos moći i način na koji muškarci koriste svoju moć kako bi 'ušutkali' žene svejedno će razumjeti radnju, usvojiti relevantne informacije i jednako uspješno uklopiti ovu scenu u radnju filma. Štoviše, scena uspješno služi i kao referentna točka za odnos likova Demi Moore i Toma Crusea; njezina ozbiljnost naspram njegove nonšalantnosti, njezina predanost naspram njegove površnosti, njezina hrabrost naspram njegove početne nezainteresiranosti u nekim trenucima pobuđuju komične efekte, dok u nekim trenucima ocrtavaju svu težinu problema s kojim su suočeni ne samo likovi nego i gledatelj, ukoliko se upusti u filozofsko promišljanje o opravdanosti Koda crveno. Naravno, film pobuđuje i pitanje odgovornosti marinaca

obzirom na naređenja koja su im dana; činjenica da su Dawson i Downey na kraju filma oslobođeni krivnje za ubojstvo, ali su (ipak) nečasno otpušteni iz vojske, daje naslutiti da film zagovara stav prema kojem marianac ipak ima odgovornost nad svojim postupcima neovisno o zapovjednoj liniji.

U *Malo dobrih ljudi* filozofska je dimenzija prisutna na tematskoj razini (u vidu opravdanosti makjavelističkih metoda, konsekvencijalizma, pitanju odgovornosti), kao vizualni primjer (epistemičke nepravde kako ju tumači Fricker) i kao izravna filozofska diskusija (film obiluje dijalozima u kojima se problematizira primjenjivanje Koda crveno, što kulminira u poznatom monologu Jacka Nicholsona i njegovom ‘Ne možeš podnijeti istinu!’). No filozofska diskusija može biti prisutna u filmu i na eksplicitniji način. Dužnost ‘ispravljanja’ moralno loših postupaka centralno je (filozofsko) pitanje jednog od najkontroverznijih filmova jednog od najkontroverznijih redatelja današnjice. Lars Von Tier filozofske je debate učinio ključnima u filmu *Dogville*¹³, kada Grace (zanemarimo simboličko značenje njezina imena) mora odlučiti hoće li se osvetiti svojim mučiteljima ili im oprostiti. Gracein je moralni sustav obilježen potrebom za opraštanjem, odnosno uviđanjem da u nekim situacijama ljudi čine loše stvari zbog okolnosti u kojima se nalaze, a ne zbog svoje loše prirode. Grace je stoga sklona opraštati, iako to dolazi iz njenog uvjerenja da je moralno superiornija ostalima. Između ostalog, Grace tvrdi kako pojedinci moraju moći opravdati svoje postupke drugima i ako u tome uspiju, tada su njihove radnje ispravne. Ovakav je moralni sustav suprotstavljen onome njezina oca, koji smatra kako ljudi ne zaslužuju oprost ukoliko su njihovi postupci loši; to je, tvrdi on, jedini način da ljudima pokažemo da ih smatramo odgovornima za njihove postupke.

Moralne su interakcije u filmu naizgled utemeljene na načelu ‘milo za drago’. Bježeći od svoje mafijaške obitelji, Grace moli stanovnike Dogvillea da ju zaštite, a za uzvrat im pomaže u obavljanju svakodnevnih poslova. Takvo uređenje funkcionira na obostrano zadovoljstvo – Grace je zahvalna za zaštitu građana, a oni su zahvalni za njezinu pomoć – sve do trena kada Grace postane tražena ne samo od svojega oca nego i od policije. Shvaćajući kakvoj se dodatnoj opasnosti izlažu, mještani traže od Grace da obavlja još više poslova. Njihovo izrabljivanje prerasta u zlostavljanje, seksualno, psihološko i fizičko, a Grace postepeno postaje njihova zatvorenica i robinja. Na kraju filma, građani odlučuju predati Grace njezinome ocu, ne shvaćajući

13 Jednostavnosti radi, zanemarit ću ovdje lik Toma (kojega glumi Paul Bettany) i filozofske ideje kojima se bavi. Iako njegova teorijska promišljanja stoje kao pozadina cijele radnje, sveobuhvatna interpretacija filma prevazišla bi prostor članka.

tko je on. Iako Grace u početku očekuje očevu kaznu, otac joj nudi zaštitu. Grace sada ima mogućnost osvetiti se, ili oprostiti. Dosljedna svojem moralnom kodu, Grace tvrdi: „Ljudi koji ovdje žive rade najbolje što mogu u iznimno teškim okolnostima”, no otac joj postavlja pitanje: „Je li njihovo najbolje zaista dovoljno dobro?” Grace sada preispituje svoja moralna načela, a kroz njezinu moralnu dilemu gledatelj je vodi sveznajući narator:

„Kako ih je mogla mrziti zbog onoga što su, na kraju krajeva, samo njihove slabosti? Ona bi vjerojatno i sama napravila ono što su njoj napravili da je živjela u jednoj od tih kuća. Da bi ih procijenila obzirom na svoje standarde, kako je to njezin otac rekao, ne bi li ona, budimo pošten, učinila isto što i Chuck i Vera i Ben i gospođa Henson i Tom i svi ti ljudi u svojim kućama? Grace je zastala i dok je stajala, oblaci su se razili i propustili su mjesječevu svijetlost. (...) Kao da je i samo svijetlo, do sada tako milostivo i jedva vidljivo, napokon odbilo prikrivati grad... I iznenada je i predobro znala odgovor na svoje pitanje. Da je ona napravila to što su napravili oni, ne bi mogla braniti niti jedan jedini od svojih postupaka i ne bi ih mogla dovoljno oštro osuditi... Ne, to što su oni učinili nije bilo dovoljno dobro. I ako netko ima moć to ispraviti, tada je njegova dužnost to učiniti. Zbog drugih gradova, zbog ljudskosti, i ne najmanje, zbog samog ljudskog bića koje je Grace bila.”

Opravađavajući svoj postupak kažnjavanja, a ne opraštanja, Grace postulira novo načelo: Želim koristiti moć da bih ovaj svijet učinila malo boljim. Ubijanje stanovnika Dogvillea, tvrdi Grace, jedini je način da se spriječi mogućnost da netko drugi ponovno proživi sve što je ona proživjela, a time će i svijet postati malo bolje mjesto.

Još jedan razlog zbog kojeg je *Dogville* zanimljiv u ovoj raspravi jest činjenica da prikazuje dva načina na koji se može filozofirati u filmu. Grace, njezin otac i sveznajući narator filozofiraju jezikom, u smislu da govore jasno formulirane i precizno izražene argumente, gotovo na način na koji bi ti isti argumenti mogli biti izraženi u filozofskom članku ili diskusiji. No filozofija se nazire u filmu i u vizualnom obliku, pri čemu predmeti preuzimaju simboličko značenje. Jedno je takvo mjesječeva svijetlost koja, u prethodno citiranoj sceni, simbolizira promjenu Graceina moralnog koda. Kao što mjesčina više ne može skrivati grijehe i propuste stanovnika Dogvillea, tako ni Grace više ne može ignorirati te iste grijehe i opravdavati ih okolnostima. Njezin moralni sustav mora se revidirati, tako da uključi nove situacije i nova načela koja postulira. Drugi simbol, koji otvara problem moralnog sazrijevanja i napretka, ali i pitanje postojanja i razvijanja zla, sadržan je u vizualnoj slici ogroзда: „Grace je pogledala ogrozd, tako krhak u glatkoj tami. Bilo je

dobro znati da će, ukoliko se nitko ne bude loše odnosio prema njemu, u proljeće kao i uvijek biti tamo, a u ljeto će se ponovno savijati pod neshvatljivom količinom bobica koje su tako ukusne u pitama, posebno s cimetom”. Ovaj naizgled sporedan opis grma ogrozda može se interpretirati kao simbol čovjekova moralnog razvoja: ukoliko se nitko ne odnosi loše prema njemu, ljudsko biće može procvati, no u okolnostima koje nisu takve, ono može biti (postati?) sposobno za najveće okrutnosti. Grace postaje ‘okrutna’ (pravedna?) nakon mučnih iskustava koja je doživjela u Dogvilleu, no što je stanovnike Dogvillea pretvorilo u mučitelje? Jesu li to bile okolnosti, kao što Grace tvrdi sve do svog preobraćenja, ili je to ipak neko inherentno zlo u njima (nama i svakome)? Film ne nudi odgovor na ovo pitanje, a sam je Von Tier, komentirajući film rekao da on pokazuje kako se zlo svugdje može razviti¹⁴.

Ovakvo se filozofiranje pojavljuje ne samo u filmovima već i u serijama, iako su unutar filozofske analize serije kao kategorija često zanemarene – nepravedno, obzirom na njihova estetska i umjetnička svojstva, ali i potencijalnu filozofsku dimenziju. Nedavno okončan serijal Showtimea *Dexter* kroz osam je sezona polemizirao o smrtnoj kazni, odnosno o opravdanosti ubijanja onih koji su i sami počinili ubojstvo. Naravno, trik je bio u tome da Dexter – stručnjak forenzike koji danju radi kao forenzičar a noću kao serijski ubojica – zbog svoje sociopatske prirode i nesposobnosti osjećanja emocija ima neutaživu potrebu za ubijanjem, no pod vodstvom svojeg oca razvija kod koji mu dozvoljava da ubija samo one osobe za koje se nedvojbeno pokaže da su i sami počinili teške zločine i ubojstvo.

Moralna upitnost i opravdanost ovoga koda, pitanje dobra i zla odnosno Dexterove moralnosti ili nemoralnosti proteže se kroz gotovo sve epizode, bilo iz njegove subjektivne perspektive, bilo iz perspektive zakonodavnoga i kaznenoga sustava. Polemiziranju kazne i opravdanja kažnjavanja bila je posvećena i cijela druga sezona, u kojoj se nakon slučajnog otkrića kostura njegovih žrtava policijska hajka usmjerava na otkrivanje Dextera. Različiti likovi ovdje zagovaraju različite filozofske pozicije, a

14 VonTierov je komentar zapravo odgovor na interpretacije filma koje *Dogville* vide kao ilustraciju Amerike i njezina neodgovorna ponašanja naspram nasilja (vidi Scott, A. O. (2004) *Dogville: It Fakes a Village*, *The New York Times*, March 21, <http://www.nytimes.com/2004/03/21/movies/dogville-it-fakes-a-village.html?pagewanted=all&src=pm>). Film se svakako može interpretirati na taj način, ali jednako je zanimljivo film interpretirati kao umjetnički izričaj *Stanford prison experiment-a* koji pokazuju da se čak i u najboljim okolnostima ljudi mogu razviti u iznimno okrutna bića i nanijeti drugim bićima neopisivu bol. Von Tierov komentar, prema kojem film ne istražuje uzroke zla nego naprosto pokazuje da je ono moguće uvijek i svugdje, podupire takvu interpretaciju.

diskusija kulminira u sceni sučeljavanja između Dextera i narednika Doaxa, Dexterovog kolege koji razotkriva njegov identitet. Braneći svoj 'kod', Dexter tvrdi kako svojim postupcima – kažnjavanjem (dakle ubijanjem) kriminalaca – čini svijet boljim mjestom, a obzirom da, za razliku od Doaxa, to ne radi samo 'unutar radnog vremena', smatra kako je moralno nadmoćniji. No Doax smatra kako je takvo ponašanje nedopustivo, braneći pritom stav kako pravo na kažnjavanje imaju samo institucije ali ne i pojedinci.

Dexter neprestano i uvijek iznova preispituje svoga Tamnog Suputnika, balansirajući tako između kantijanskoga/deontološkoga načela o apsolutnoj zabranjenosti ubijanja i konsekvencijalističkoga stava prema kojem se može tvrditi da je ubojstvo moralno opravdano, ukoliko dovodi do dobrih posljedica. U trenu jedne od takvih moralnih dvojbi, uzrokovane saznanjem da će nevina žena umrijeti ukoliko ju on sam ne spasi tako da ubije njenog ubojicu, Dexter razgovara sa specijalnim agentom Landyem, koji predvodi policijski tim. Isprva kantovski braneći moralno načelo, Lundy tvrdi: „Nikada nije opravdano ubiti nekoga!”, „Ne, nije”, slaže se Dexter. No Lundy tada dodaje, „Osim naravno u jednom slučaju. Da se spasi nevin život”. Shvaćajući to kao opravdanje za svoje postupke i melem za svoju ranjenu savjest, Dexter odlučuje izvršiti još jedno ubojstvo kako bi spasio život nevine žene i zadovoljio svog tamnog suputnika.

Kroz nebrojene Dexterove monologe i ironično-sarkastične komentare na situacije oko sebe, filozofski osjetljivom gledatelju ne promiče niti filozofsko problematiziranje važnosti emocija, identiteta i pitanje rađamo li se s nekom jedinstvenom biti koja određuje tko smo i što smo ili se takvo što (kao što sam Dexterov slučaj implicira) razvija zbog trauma koje doživljavamo u ranom djetinjstvu, koja međutim ostaju neispravljiva i neizlječiva. Ključno u cijelome serijalu bilo je Dexterovo neprestano introspekcijsko propitkivanje kako svojih postupaka i karaktera, tako i širih obrazaca interaktivnoga djelovanja u kojima se zatekao. Preispitujući neprestano svoje odnose sa ljudima koji ga okružuju, Dexter gradi svoju sliku sebe obzirom na dihotomiju biološko/sociološko. S jedne strane, on jest serijski ubojica koji sadistički uživa u ubijanju, no isto tako, čini se da ljudi oko njega ne vide zlo u njemu; upravo suprotno, njegova sestra, supruga i kolege neprestano ističu njegovu dobrotu i pozitivan utjecaj koji ima na njih. Nekoliko je filozofski relevantnih aspekata ovakvog samopropitkivanja. Prije svega, Dexter pokazuje ulogu koju drugi imaju u našim životima i u slici koju pojedinac gradi o sebi samome. Kroz svoja nastojanja da izgradi odnose sa ljudima oko sebe, Dexter preispituje moralne aspekte svakog od tih odnosa: što znači biti dobar brat, dobar suprug, dobar otac,

dobar kolega, dobar mentor, te je li moguće ostvariti odnose dublje povezanosti obzirom na njegovu mračnu stranu. Ne jednoj višoj razini, ovime se otvara pitanje naše sposobnosti da se istinski povežemo s drugim bićima, ali i epistemološka dimenzija koju takvi odnosi donose. Dexterov slučaj pokazuje da je skeptički stav o poznavanju tuđih umova i karaktera barem donekle opravdan: motivi i razlozi drugih ljudi zaista ostaju skriveni iza njihovih ‘maski’ kojima oni prikrivaju svoj pravi identitet i svoje prave motive.

Ova donekle pojednostavljena analiza koju sam ovdje ponudila pretpostavlja da su filozofski aspekti serije dovoljno apstraktni da bi bili od važnosti i značaja ne samo za jednu koherentnu interpretaciju serije, nego i kao okvir unutar kojeg se radnja može odvijati. Na kraju krajeva, zastupnici stava o filmu kao filozofskome mediju upravo to i žele: teza prema kojem film nudi potencijal za originalni filozofski doprinos povlači da taj doprinos ima važnost koja nadilazi interpretiranje samog filma.

U svakom slučaju, kraj druge sezone, u kojem nizom spletki i akcijskih zaokreta i zavrzlama Dexterov kolega Doax biva proglašen koljačem, može se činiti kao moralna poruka serije: zlo mora biti savladano, a u onim slučajevima u kojima ne postoji zakonski način da se to učini, pojedinac to može učiniti na svoj način, i njegovi su postupci opravdani neovisno o tome. Ubijanje, oduzimanje tuđeg života nije loše, ukoliko je riječ o nemoralnim ljudima koji su i sami činili zlo. Ovakva ‘ratovanjem do mira’ metoda naravno ima svoje probleme i teško je ne zapitati se je li takav kraj druge sezone zaista moralno zadovoljavajući¹⁵. I sam Dexter, u epilogu dolazi do sličnog zaključka: „Jesam li zao? Jesam li dobar? Neću više postavljati takva pitanja. Nemam odgovore. Imali li ih vi?”

Ovakvim otvorenim pozivom Dexter i sam postavlja gledatelje pred moralnu dilemu. Treba li njegov lik prosuđivati obzirom na motive koji ga navode na djelovanje (potreba za ubijanjem) ili obzirom na posljedice njegovih djelovanja (kažnjavanje zlih, osvećivanje nevinih, zaštita onih koji bi inače postali žrtve njegovih žrtava). Naravno, gledatelji su kroz gotovo svaku epizo-

15 Obzirom da je Doax unatoč donekle sumnjivoj prošlosti ipak nedužan, a slijedom okolnosti za koje je Dexter kriv on pogiba, postavlja se pitanje nije li time i sam Dexter postao kandidat za ‘svoj stol’. Drugim riječima, Doaxova smrt jest nepravedna zato što Doax jest nevin, na čemu i sam Dexter inzistira te zbog toga i ubija Doaxova ubojicu. No, činjenica je da Doaxova smrt omogućuje Dexteru da nastavi sa svojim dvostrukim identitetom. U tom smislu, može se činiti da sama serija zagovara stav prema kojem je ne samo kažnjavanje krivih opravdano, nego se i pogreška u sustavu koja dozvoljava ‘kažnjavanje’ nevinih ponekad može opravdati, ukoliko dovodi do dobrih posljedica.

du svih osam serijala pratili Dexterovo neprestano propitkivanje svojih postupaka pri čemu su ostali likovi služili kao glasnogovornici različitih moralnih stavova. Samoubojstvo njegovog oca, uzrokovano saznanjem o tome u kakvo je čudovište pretvorio svojega posvojenog sina, može se interpretirati kao svjesnost o pogrešnosti moralnog načela koje je usađivao sinu (dakle, neodrživosti utilitarističko-konsekvencijalističkog načela), dok se međutim reakcija Dexterove zamjenske majke doktorice Vogel, koja inzistira na stavu da je Dexter pozitivna sila u svemiru koji je inače napučen silovateljima, ubojicama i drugim vrstama ljudskih čudovišta, može učiniti prihvatljivom onima koji se drže 'oko za oko' principa i koji brane konsekvencijalizam.

Prepoznavanje filozofije u filmu

Neovisno o tome koliko se plauzibilnima činile ove interpretacije, želim sada postaviti pitanje koje smatram ključnim ne samo za rasprave o filozofiranju filmom, već i za rasprave i bliskosti (nerazdvojjivosti i istosti) filozofije i književnosti. Naime, neovisno o tome koliko se ideja o filozofiranju filmom/književnim djelom činila plauzibilna (a u slučaju kao što je *Dogville* ili *Matrix* čak i neospornom), ostaje pitanje u kojoj je mjeri filozofska dimenzija filma ili književnoga djela zaista 'u djelu', a u kojoj mjeri ona ovisi o gledatelju (čitatelju). Dilema je sljedeća: ukoliko je gledatelj već upoznat s filozofskim problemom (teorijom, principom) koje se u djelu otvara, tada mu filozofska dimenzija filma neće predstavljati niti novo niti originalno filozofsko otkriće. Ukoliko pak nije upoznat s dotičnim filozofskim elementom, tada mu on može promaknuti i posljedično, gledanje filma neće rezultirati nikakvim (novim) filozofskim znanjem. Na temelju ovakvog promišljanja morali bismo zaključiti da je početno pitanje – može li se filmom filozofirati – u velikoj mjeri ovisno o pojedinačnim gledateljima i njihovom pozadinskom znanju, a ne samo o tome na koji je način filozofija prisutna u filmu.

Unatoč tome međutim, ostaje intuicija da neki filmovi naprosto jesu filozofski u tolikoj mjeri da se filozofska dimenzija mora prepoznati; ukoliko se ona ne prepozna – a još i važnije, ukoliko gledatelj nema relevantno znanje o tome koji je točno filozofski problem ili teorija kauzalni generator filma – tada će filmovi naprosto ostati neshvatljivi. Primjerice, čak i nasumični komentari gledatelja na filmove kao *Nebo boje vanilije*, *Matrix* ili *Revolver* (Guya Ritchia) dostupni na *You tubeu* pokazuju da je ove filmove teško pratiti ukoliko gledateljima nedostaje relevantna filozofska pozadina o skeptičkim scenarijima.

No, kao što nam povijest interpretacije i kritike pokazuje, uz dovoljno maštovitosti, filozofska se interpretacija može nametnuti gotovo na sve. Tako bi se primjerice moglo tvrditi da serija

Zakon braće, koja se na prvi pogled može interpretirati kao ilustracija korumpiranosti Amerike i kao savršen primjer toga kako 'pojedinci iz sjene' vuku konce s nastojanjem da vrlo mala i javnosti potpuno nepoznata šačica ljudi upravlja cijelim svijetom (u duhu poznatih teorija zavjere), isto se tako može interpretirati i kao platonovsko-dekartovski manifest o važnosti i primatu epistemološko-moralnih ideala – znanja, pravednosti i vrline – kao alatima koji nadjačavaju i najjače fizičke prepreke i korumpirane pravne sustave. Glavni junak Michael Scofield oličenje je najviših moralnih načela i pravi primjer življenja kršćanske etike – uvijek spreman na žrtvovanje sebe za dobrobit drugih, uvijek pun razumijevanja i oprosta za one koji su to zaslužili izuzev za samoga sebe, nikada (pa čak ni kada bježi od smrtne kazne) prezaposlen ili u prevelikoj žurbi da pregazi obećanje ili tretira druge kao sredstvo a da im se pritom ne oduži na neki prikladan, *quid pro quo* način, uvijek odmjeren i nikada hedonist – Scofield ne priznaje moralni partikularizam i svoje postupke uvijek opravdava načelom 'jer je to ispravno'. S filozofske strane još je i zanimljivije kako sebe (i sve ostale) iz svih (mogućih i nemogućih, ali uvijek po život opasnih) situacija spašava isključivo znanjem, intelektom i domišljatošću, iako protiv njega stoje milijunske kompanije, najbolji FBI agenti (koji su, uz naravno ljubav prema domovini, i dodatno motivirani željom za zaradom ili ucijenjeni životima svoje obitelji) i gotovo svaki članak američkog kaznenog sustava. Iz epistemološke perspektive, njemu nasuprot stoji lik njegova brata Lincolna, ne pretjerano pametnog ali snažnog i nasilju sklonog štemera koji u nekoj mjeri ima 'mudrost ulice', ali se zbog svoje nagle čudi i nepromišljenosti gotovo uvijek nađe u situacijama iz kojih nema izlaza. Upravo se u načinu na koji Michael znanjem uspijeva riješiti one probleme koje Lincoln ne može riješiti silom (Kompanija novcem a američki kazneni sustav električnom stolicom), može učitati hvalospjev epistemologiji. Činjenica da je znanje samo kod Michaela spojeno s vrlinom (za razliku od primjerice T-Baga koji uz Scofielda predstavlja oprimjerenje racionalističke snage svijetla uma ali ostaje inherentno i neispravljivo nemoralan, ili primjerice Mahonea koji, unatoč usponima i padovima – etičkim i epistemološkim – dolazi najbliže do ispunjenja ovih ideala) na aristotelovski je način i poenta serije: znanje i vrlina uvijek pobjeđuju – bogate, blesave, korumpirane, moćne; ukratko sve one koji ne ispunjavaju ideal znanja i vrline na način na koji Michael ispunjava.

Pitanje je naravno koliki bi postotak gledatelja s odobrenjem prihvatilo ovu analizu jedne od najgledanijih serija prošloga desetljeća. Na stranu epistemološke, etičke (pa čak i estetske) osobine Michela, ono što je gledatelje držalo prikovanima za ekrane sigurno nije bila filozofija. Niti tvorci serije nisu imali

namjeru potaknuti ljude na povratak u školske klupe, neovisno o tome koliko je često Michael spašavao stvar upravo zahvaljujući onome što je u njima naučio. Prema njihovim riječima, primarna je ideja bila napraviti seriju o bijegu iz zatvora i to preko tlocrta zatvora kojeg onaj koji bježi ima istetoviranog na svome tijelu¹⁶. Sve ostalo – brat koji spašava brata, korumpirani američki političari, ljubavne priče – dakle sve ono što je gledatelje zaintrigiralo, uvršteno je u seriju kako bi se ispričala priča o *bijegu iz zatvora*, a ne priča o pametnom i glupom bratu, odnosno epistemološko-etički hvalospjev Platonovim i Descartesovim idealima.

Ovakva interpretacija *Zakona braće* pokazuje da je filozofska interpretacija moguća čak i u onim slučajevima kada u samom djelu nema nikakvih referenci na filozofske probleme i teorije. No isto je tako moguće da filozofska interpretacija u potpunosti izostane, čak i kada su filozofske reference i više nego prisutne. Primjerice, na Comic Con panelu 2013. godine posvećenome *Dexteru* samo je jedno pitanje publike bilo posvećeno moralnosti serije, no niti glumci niti scenaristi nisu ga shvatili kao poziv za filozofskim promišljanjem o tome je li Dexter dobar ili zao, jesu li njegovi postupci opravdani ili ne¹⁷. Razlozi za to mogu biti svakojaki. S jedne strane, često se pretpostavlja da usredotočenost na estetske i umjetničke aspekte serije onemogućuje gledateljima da se ujedno posvete i filozofskim aspektima. O ovome se problemu vrlo često govori u kontekstu rasprave o kognitivnoj vrijednosti umjetnosti. Na generalnoj razini, pitanje je da li estetska procjena uključuje i procjenu kognitivne (i moralne) dimenzije djela. U našem slučaju, dilema koja se otvara jeste može li gledatelj filmu (seriji) pristupiti kao umjetničkom djelu i pritom biti usredotočen na filozofske segmente. Neki autori tvrde kako su ta dva stava (estetski naspram filozofskome) međusobno isključivi: zauzimanje estetskog stava onemogućuje uzimanje u obzir filozofske dimenzije a usredotočenost na filozofsku dimenziju pretpostavlja zanemarivanje estetskog stava i posljedično, dovodi do zanemarivanja umjetničkih svojstava filma. Koristiti film kao medij filozofske argumentacije znači instrumentalizirati film i uskratiti mu njegov umjetnički status. Izostanak filozofske diskusije u slučaju *Dextera* može se objasniti činjenicom da su gledatelji bili primarno zainteresirani za estetsku dimenziju serije i umjetničku izvedbu samih glumaca.

16 Prison Break Panel – The Creation of the Series. Paley Center (<http://www.youtube.com/watch?v=LQpBInBjdLk>). Obzirom na ovakve namjere autora, hrvatski prijevod *Zakon braće* nije dobro rješenje. Serija se u originalu naziva *Prison break*, što jasno ukazuje na namjeru autora da stvore seriju o bijegu iz zatvora.

17 <http://www.youtube.com/watch?v=KsyDwTNTvq8>.

Umjesto pitanja o tome je li Dexter moralan ili nemoralan, jesu li njegovi postupci opravdani ili ne, gledatelj je zanimalo kako se Michel C. Hall priprema za ulogu, na koji način preuzima identitet fikcijskog lika a svoj ostavlja po strani, na koji način je 'voiceover' tehnički napravljen tako da istovremeno prati i događaje i Dexterova psihološka stanja.

Drugo objašnjenje za izostanak filozofske interpretacije djela može biti činjenica da gledatelj naprosto nema dovoljno pozadinskog znanja da bi nešto identificirao kao filozofski relevantno. Primjerice, dugotrajna izloženost žena epistemičkoj nepravdi pokazuje da još uvijek ne postoji svijest o tome da se takvom praksom ženama nanosi povreda; obzirom na to, *Malo dobrih ljudi* neće niti potaknuti rasprave o tome. Potencijalni prigovor na ovu tezu jest tvrdnja da neke teme naprosto jesu filozofske i da su kao takve tradicionalno i prepoznate. Najčešće se govori o pitanjima koja su distinktivno filozofska, kao što je problem determinizma, slobode, morala, znanja, vrline. U kojoj su mjeri ta pitanja 'distinktivno filozofska' podložno je raspravi¹⁸ no pretpostavimo ovdje da su gledatelji u dovoljnoj mjeri upoznati s filozofskim problemima da ih barem donekle pouzdano mogu prepoznati u filmu. Da li to znači da možemo tvrditi da filmovi mogu biti ilustracije i pružiti distinktivni filozofski doprinos? Ovdje moramo nastaviti oprezno i prije no ponudimo odgovor, pogledajmo neke probleme koji se otvaraju ako potvrdno odgovorimo na ovo pitanje. Jednostavnosti radi, podijelit ću ih u tri skupine.

(I)

Filozofska dimenzija filma i pozadinsko znanje

Pišući o *Tankoj crvenoj liniji* Terrencea Malicka filozofi i kritičari istakli su između ostalog kako se film bavi mračnom stranom duše Amerikanaca, transcendentalizmom Emersona i Thoreaua, Heideggerovom ontologijom i razlikovanjem između fizičke smrti i ontološke smrti, promišljanjima o smrtnosti i prolaznosti; neki su tvrdili kako film primarno istražuje mitsku dimenziju izgubljenoga raja i otvara pitanja iskupljenja. Neki su pak tvrdili da je ono što je ključno u filmu odnos prirode prema čovjeku; film pokazuje nedodirljivost prirode i njezino neobaziranje na ljudske patnje, ali pokazuje i prirodu koja je zapravo veće dobro, duhovna domena ili prijelaz na drugi svijet¹⁹. Zanimljivo na trenutak raznolikost (pa čak i nekoherentnost) ovakvih

¹⁸ Vidi Berčić, B. nav. delo i Vidmar, I. nav. delo.

¹⁹ Davies, D. ed. (2009) *Thin Red Line*, London and New York: Routledge; Falzon, C. (2002) *Philosophy Goes to the Movies*, London and New York: Routledge.

interpretacija; naposljetku, velika umjetnička djela podložna su bezbrojnim interpretacijama. Moje je pitanje, ima li prosječan gledatelj zaista dovoljno pozadinskoga znanja da bi u filmu prepoznao transcendentalizam, Hedeggerovu ontologiju, mitsku dimenziju ili ideju o prirodi kao većem dobru? Čini se naime da nema; ako film i otvara određeni problem ili se bavi distinktivno filozofskim konceptom kojega gledatelji mogu prepoznati, to ne znači da oni mogu prepoznati i obuhvatniju filozofsku teoriju koja je u pozadini. *Matrix* i *Nebo boje vanilije* savršeno ilustriraju skeptičke scenarije no to ne znači da će gledatelj u njima prepoznati te ilustracije. Obzirom na to, možemo zaključiti sljedeće: film može ilustrirati filozofski problem, koncept ili teoriju, no bez prikladnoga pozadinskoga znanja gledatelj to neće moći uočiti. Obzirom na to, možemo dalje zaključiti da je i pitanje o originalnom doprinosu relativno obzirom na pozadinsko znanje gledatelja. Studentima filozofije *Matrix* može pomoći da bolje shvate skepticizam i da, promišljajući o filmu, razviju i povećaju svoje razumijevanje skeptičkoga scenarija. No to ne znači da će profesor epistemologije iz filma dobiti originalan doprinos a ne tek estetski i umjetnički zanimljivu ilustraciju skeptičkog scenarija.

(II)

Doseg filozofske dimenzije

Drugo pitanje koje želim potaknuti tiče se dosega filozofske dimenzije. Iako je i u ovom slučaju problem relativan obzirom na film/seriju koju analiziramo, plauzibilno je tvrditi da filozofska dimenzija u filmu nije elaborirana i razrađena u istoj mjeri u kojoj je to slučaj unutar filozofije, što dovodi u pitanje tezu o originalnome doprinosu filma filozofiji. Rekli smo da je veliki dio *Dogvillea* posvećen pitanju o tome tko ima pravo kažnjavanja i jesu li takvi postupci pravedni. Graceinino bismo moralno promišljanje mogli okarakterizirati i kao preispitivanje moralnog karaktera i moralne djelatnosti. Film isto tako može biti svojevrsni misaoni eksperiment pri čemu se gledatelji stavljaju u poziciju u kojoj oni sami zamišljaju što bi učinili da su na njezinome mjestu²⁰. No potrebno je mnogo vezivnog tkiva da

20 Tezu o umjetničkome djelu kao 'misaonom eksperimentu' brani nekoliko autora, među kojima su najpoznatiji Carroll, N. (2002) *The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60,1, pp. 3–26, Davies, D. (2007) *Thought Experiments and Fictional Narratives*, *Croatian Journal of Philosophy*, 7, 9, pp. 29–45, Davies, D. (2008) *Can Film Be a Philosophical Medium?*, *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 5, 2, pp. 1–20 i Swirski, P. (2007) *Of Literature and Knowledge: Explorations in Narrative Thought Experiments, Evolution, and Game Theory*, London: Routledge. Svi se oni slažu kako kognitivna vrijednost umjetnosti proizlazi iz činjenice da umjetnost – primarno narativnu, kamo spadaju film i književnost – možemo smatrati analognom misaonim eksperimentima. Za

bi njezino moralno promišljanje poprimilo one dimenzije koje spominju filozofi poput Toma Scanlona kada govore o važnosti opravdanja vlastitih postupaka drugima. Problem je još i veći kada je potrebno odgovoriti na pitanje o generalizaciji načela koja film zagovara, a koja čitatelj prihvaća. Primjerice, Gracein je postupak kažnjavanja opravdan njezinim načelom 'Želim svijet učiniti boljim', pri čemu uništavanje *Dogvillea* smanjuje mogućnost ponavljanja njezine tragedije. Svijet koji ne sadrži patnju koju je ona proživjela, svijet u kojem niti jedno živo biće nije podvrgnuto poniženju i fizičkoj boli kao što je to ona bila svakako jest bolje mjesto. Upitno je, no čini se da način na koji je *Dogville* (i ono što njezini stanovnici čine Grace) prikazan opravdava masakr kojeg Grace čini i gledatelji, koji se poistovjećuju s njom, prihvaćaju njezine postupke. No da li to zaista znači da prihvaćaju i njezino načelo 'moć treba koristiti da bi se svijet učinio boljim' odnosno da li bi znali primijeniti načelo u drugačijim situacijama u kojima bi ono trebalo biti prihvaćeno?²¹ Možemo se složiti da je *Dogville* loše mjesto koje ne bi trebalo postojati, no film zapravo ne odgovara na pitanje 'što svijet čini boljim mjestom'. Također ne odgovara na pitanje o tome koliko je svijet velik ili tko ima pravo odlučiti hoće li neke (koje) radnje taj svijet učiniti boljim. Primjerice, razne intervencističke akcije često se opravdavaju 'boljim mjestom' – svijet će biti bolje mjesto ukoliko se 'zapadni svijet' umiješa u one kulture koje primjenjuju praksu osakaćivanja ženskih genitalija. Robovlasnički sustav američkoga juga temeljio se (naravno djelomično) na ideji da će Crncima biti bolje budi li pod paskom Bijelaca, obzirom da su sami nesposobni brinuti se o sebi. Mnogo je krvi proliveno u svijetu zato da bi taj isti svijet postao bolji; činjenica da i dalje nije bolji možda pokazuje probleme ovog načela i njegove implementacije.

(III)

Širi kontekst filozofske dimenzije filma

Dva su šira problema na koje ukazuju primjeri koje smo razmotrili. Prvo, jesu li moralni zaključci do kojih film dolazi primjenjivi samo na film (odnosno na fiksijski svijet kojeg film prika-

kritiku toga stava koji se temelji na potrebi za uočavanjem slabosti analogije vidi Vidmar (*forthcoming*).

21 Jedan 'film osvete' koji pada na pamet jest *Kill Bill*, u kojem se Uma Thurman na slično krvavi način obračunava sa svojim mučiteljima. No filozofski je segment kod Tarantina drugačije predstavljen (jedna od scena u kojima se spominje pitanje osvete jest komentar jednog od šerifa koji dolazi na mjesto pokolja u kapelici, koji kaže: „Ova je žena zaslužila svoju osvetu”). Osvetu je Uma Thurman i dobila (zajedno sa djetetom), no filozofska teorija u pozadini jest 'oko za oko' retribucijska teorija, a ne neki vid konsekvencijalizma o kojem Grace govori.

zuje) ili i šire, na način da gledatelj može primjenjivati načela u svojem životu? Drugo, u kojoj mjeri način na koji je određen filozofski problem prikazan i način na koji su likovi prikazani uvjetuje gledateljevo prihvaćanje zaključka do kojih film dovodi? Iako oba ova pitanja potrebuju detaljniju analizu, ovdje samo želim pokazati potencijalne probleme za stav o originalnom doprinosu.

Vratimo se na *Dextera*. Rekli smo da se serija bavi (ili može potaknuti promišljanje o) moralnosti kažnjavanja i opravdanosti ubijanja te da je u tom kontekstu Dexter moralno problematičan lik. No činjenica je da je Dexter ujedno i netko koga gledatelji vole i kroz osam sezona simpatije gledatelja su na njegovoj strani. Obzirom na to, postavlja se pitanje mogu li gledatelji donijeti moralni sud o onim moralnim problemima koje smo prethodno identificirali, a da taj sud ne bude pod utjecajem simpatija koje osjećaju za Dextera. Ukoliko je ono što on radi problematično ili pogrešno, tada bismo trebali navijati za njegovo uhićenje, no to nije slučaj. Da je Dexterov lik drugačiji, da nije humorističan, sarkastičan i samoironičan na način koji pobuđuje pozitivne emocije gledatelja, da Dexter ne radi to što radi zbog svoje traumatične prošlosti nego primjerice zbog zlog karaktera, da li bi oni i dalje odobravali to što on radi? Da je u finalu druge sezone umjesto Doaxa, koji je kroz cijeli serijal prikazivan kao Dextrov neprijatelj, nastradao lik nešto simpatičnijih junaka poput Batište ili Masuke, da li bi gledatelji i dalje imali osjećaj olakšanja? Problem je dakle, u kojoj je mjeri moguće filozofski doprinos filma, pa čak i njegovu ilustrativnu funkciju, odvojiti od detalja fiksijskog svijeta.

Film i filozofija: namjera autora

U raspravi smo se do sada bavili prvenstveno pitanjem o tome može li film filozofirati, ili je maksimalni doseg filma taj da bude ilustrativni prikaz filozofskoga problema. Na općenitoj razini, pokazalo se da granica ilustriranja i filozofiranja nije jasna. Iako je plauzibilno tvrditi da ilustracija može potaknuti promišljanje koje će rezultirati originalnim filozofskim uvidom kod gledatelja²², tvrdila sam da su odgovori na oba pitanja relevantni obzirom na gledatelja; u oba slučaja, potrebno je neko pozadinsko znanje da bi se uočila filozofska dimenzija i prepoznala originalnost, važnost i eventualni stupanj elaboracije problema. Ovaj stav o relevantnosti gledatelja može se dovesti u pitanje tako da se tvrdi da su namjere autora da napravi filozofski film ono što u konačnici određuje je li film filozofski.

22 Ovdje možemo imati na umu slučajeve moralnog učenja koji se mogu ostvariti kroz film.

Naime, može se tvrditi da će film biti u onoj mjeri filozofski u kojoj je to njegov tvorac odredio time što je napravio film na način na koji jest, sa svojstvima koje film ima²³. Ukoliko postoji filozofska dimenzija u filmu, tada je ona rezultat autorove namjere da ju učini gradivnim elementom filma, što je dalje moguće zato što sam autor ima relevantno znanje o filozofiji. Doista, za neke se filmove čini da su i nastali samo zato da bi ilustrirali neki filozofski problem²⁴. Isto tako, filmski opusi pojedinih redatelja nezaobilazno se interpretiraju kao filozofski filmovi. Dva su najčešća primjera: stvaralački opus Ingmara Bergmana i Terrencea Malicka godinama već inspiriraju interpretacije koje ne samo da analiziraju filozofske momente u filmovima, nego štoviše, rasprava se češće vrti oko pitanja koji je točno filozofski sustav, ideja ili autor primarno polazište. Teza prema kojoj se filmom filozofira dodatno se može osnažiti činjenicom da i Bergman i Malick imaju pozamašno filozofsko zaleđe²⁵. Primjerice, Malickova je veza s filozofijom direktna, obzirom da je on filozofiju studirao na prestižnom harvardskom sveučilištu gdje je radio sa Stanleyem Cavellom, nakon čega je, za vrijeme boravka na Oxfordu planirao pisati rad pod mentorstvom Gilberta Rylea. Zanimljivo je da su primarni interesi Malicka u tom razdoblju bili filozofija Kierkegaarda, Heideggera i Wittgensteina, a kao što smo prije vidjeli, mnogi su se interpretatori njegovih filmova pozivali upravo na tu činjenicu. Iako ovaj argument ima svoju težinu, već smo doveli u pitanje može li, unatoč namjerama i filozofskome obrazovanju autora, prosječni gledatelj prepoznati te ideje u filmu. Dakle, čak i ako sam autor ima namjeru učiniti filozofski film i tu namjeru uspješno realizira, ostaje otvoreno pitanje hoće li i u kojoj mjeri filozofska dimenzija biti prepoznata. Osim toga, ako i pretpostavimo da je Malick imao namjeru stvoriti filozofski film, i da je obzirom na svoje obrazovanje imao na raspolaganju sve potrebne filozofske resurse da to učini, višestrukost filozofskih interpretacija (kao i

23 Ovdje možemo zanemariti pitanje autorstva (postoji li jedinstveni autor filma na način na koji postoji jedinstveni autor književnoga djela); činjenica da postoji film pretpostavlja da postoji netko tko ga je napravio, neovisno o tome radi li se o jednom tvorcu ili o više njih i pitanje je da li je filozofska dimenzija filma određena namjerama tvor(a)ca filma. U velikoj mjeri, ovo pretpostavlja intencionalističku teoriju interpretacije, prema kojoj je značenje filma (a tako i pitanje ima li film filozofsku dimenziju) određeno namjerama autora, no to nije točno. Kao što je Berys Gaut pokazao, namjere autora značajne su za neke aspekte djela, no ne za sve. U tom smislu, kao što ću tvrditi, to što je autor želio otvoriti ili ilustrirati neki filozofski problem ne znači da je u tome i uspio, baš kao što činjenica da nije imao namjeru uvrstiti filozofsku dimenziju u djelo ne znači da ona nije prisutna.

24 U ovom je kontekstu zanimljiva analiza *Rashomona* koju je ponudio Berys Gaut u Gaut, B. nav. delo.

25 Vidi Davies, D. ed. (2009) *Thin Red Line*, Routledge i Livingston, P. (2009), *Cinema, Philosophy, Bergman*, Oxford: Oxford University Press.

nedostatak njegovih stavova o tome koji filozofski problem je želio analizirati) dovodi u pitanje stav o jednoj glavnoj filozofskoj namjeri kod Malicka.

Drugi problem koji se otvara ukoliko se tvrdi da namjere autora određuju da li film filozofira jest činjenica da autor ne može imati kontrolu nad time kako će film utjecati na gledatelje i koja će promišljanja u njima potaknuti. Pokazali smo već da autori *Zakona braće* uopće nisu imali namjeru baviti se filozofijom; jednako je plauzibilna pretpostavka da autori *Malo dobrih ljudi* nisu namjeravali ukazati na problem epistemičke nepravde. Dakle, iako autor može imati namjeru napraviti filozofski film, bilo na način da se oslanja na neki filozofski problem, teoriju ili sustav, bilo na način da ponudi vlastiti filozofski stav, prepoznavanje te dimenzije (koja se može očitovati ili na razini ilustracije ili na način originalnog doprinosa) ovisno je o gledatelju i njegovome pozadinskom znanju i interesima.

LITERATURA:

Abrams, J. ed. (2007) *The Philosophy of Stanley Kubrick*, The University Press of Kentucky.

Berčić, B. (2012) *Filozofija*, svezak drugi, Zagreb: Ibis Grafika.

Carroll, N. (2002) The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60,1, pp. 3–26

Conard, M. (2007) *The Philosophy of Martin Scorsese*, Lexington: The University Press of Kentucky.

Conard, M. (2009) *The Philosophy of the Coen Brothers*, Lexington: The University Press of Kentucky.

Davies, D. (2007) Thought Experiments and Fictional Narratives, *Croatian Journal of Philosophy*, 7, 9, pp. 29–45.

Davies, D. (2008) Can Film Be a Philosophical Medium?, *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 5, 2, pp. 1–20.

Davies, D. ed. (2009) *Thin Red Line*, London and New York: Routledge.

Eldridge, R. ed. (2009) *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*, Oxford: Oxford University Press.

Falzon, C. (2002) *Philosophy Goes to the Movies*, London and New York: Routledge.

Fricker, M. (2007) *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*, Oxford: Oxford University Press.

Gaut, B. (2010) *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge: Cambridge University Press.

Gilmore, R. (2005) *Doing Philosophy at the Movies*, New York: State University of New York Press.

Hagberg, G. and W. Jost eds. (2010) *A Companion to the Philosophy of Literature*, Wiley-Blackwell.

Kitcher, Ph. (2013) *Deaths in Venice: The Cases of Gustav von Aschenbach*, New York: Columbia University Press.

Livingston, P. (2006) Theses on Cinema as Philosophy, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64, 1, pp. 11-18.

Livingston, P. (2009) *Cinema, Philosophy, Bergman*, Oxford: Oxford University Press.

Mulhall, S. (2008) *On Film*, London and New York: Routledge.

Nussbaum, M. (1990) *Love's Knowledge*, London: Oxford: Oxford University Press.

Scott, A. O. (2004) Dogville: It Fakes a Village, *The New York Times*, March 21, <http://www.nytimes.com/2004/03/21/movies/dogville-it-fakes-a-village.html?pagewanted=all&src=pm>.

Swirski, P. (2007) *Of Literature and Knowledge: Explorations in Narrative Thought Experiments, Evolution, and Game Theory*, London: Routledge.

Vidmar, I. (2013) Filozofija i književnost o svijetu i čovjeku: isto a različito, *Prolegomena*, 12, 2, str. 285-313.

Vidmar, I. (forthcoming), Thought experiments, hypotheses and cognitive dimension of literary fiction, *Synthesis Philosophica*.

Wartenberg, T. (2006) Beyond mere Illustrations: How Films Can be Philosophy, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64,1, pp. 19-32 .

Iris Vidmar

University of Rijeka, Department of Philosophy, Croatia

FILM AS PHILOSOPHY

Abstract

In this paper the author examines the view according to which film is a medium of philosophy. One of the most pressing issues in this debate is whether film can provide original philosophical contribution, or whether it can only illustrate a given philosophical problem. The author claims that this question cannot be raised independently of the perspective of a viewer and his background knowledge.

Key words: *film, illustration, philosophy, art*