

## ТЕЗА О ФИЛМУ КАО ФИЛОЗОФИЈИ<sup>1</sup>

Могу ли филмови начинити креативан допринос филозофском сазнању и то путем ексклузивно филмских изражајних средстава? Лако је пасти у искушење да се на ово питање одговори позитивно, али је јаку тезу о „филму као филозофији“ тешко бранити. Боља опција, по мени, била би да се прихвати скромнија концепција филмске улоге у развоју филозофског сазнања. Филмови могу пружити живописне и емотивно привлачне илустрације филозофских проблема и, када се поседује додатно знање, рефлексије о филмовима могу дати свој допринос истраживању одређених теза и аргумената, што понекад доводи и до дубљег филозофског разумевања.

У првом одељку овог есеја ја ћу укратко идентификовати основне компоненте једног типа јаке тезе о ексклузивном филмском доприносу филозофији. У другом одељку, скицирам оно што сматрам разорном дилемом пред којом се налазе заступници ове тезе. У трећем одељку понудићу алтернативно решење засновано на неким од илустративних и хеуристичких улога које филм може одиграти.

### 1. Чиниоци јаке епистемичке тезе

Кључне концептуалне чиниоце једног типа јаке тезе о филму као филозофији (јака епистемичка теза) чине: (1) појам о томе за које се врсте ексклузивних особина филмског медија (или врсте уметности) сматра да могу учинити специјалан допринос филозофији и (2) тврдње о значају и независности оваквих доприноса. С обзиром на (2), скромна, неконтроверзна тврдња била би да филмови понекад изражавају познате филозофске идеје и питања. Очигледно, макар оволико се постигло рефлексијама племића у Бергмановом *Седмом ње-чају* (1957). Снажнија тврдња била би да постоје филмови који не само да илуструју већ претходно изложене филозофске идеје, већ реализују историјски иновативне филозофске доприносе. (Постигнуће је иновативно само ако је ново у односу на историју те традиције.<sup>2</sup>) Још снажнија тврдња била би да

<sup>1</sup> Текст је преведен према изворнику: Paisley Livingston, *Theses on Cinema as Philosophy*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, No.1, Special Issue: Thinking through Cinema: Film as Philosophy (Winter, 2006), pp. 11–18.

<sup>2</sup> Маргарет Боуден разликује историјску и психолошку креативност на следећи начин: Идеја је психолошки креативна ако је вредна и „особа, у чијем уму се зачала, није могла имати ову идеју раније“; да би била историјски креативна, идеја мора бити психолошки креативна, и да

филм може пружити историјски оригиналан допринос сазнању у погледу неких филозофских тема, чинећи то на значајно независан или аутономан начин, тј. допринос не би био завистан од парафразе.

Окрећем се сада ка (1), ограничењима које јака епистемичка теза поставља специфично кинематографским средствима којима би се одговарајућа значајна филозофска постигнућа остварила. Иако су, у једном ширем смислу, све карактеристике филма „кинематографске“, овако нешто, ипак, филозофи и филмски теоретичари немају у виду када користе израз „специфичност кинематографског медија“, нити је тако широк појам компонента јаке тезе о кинематографској ексклузивној сазнајној вредности.<sup>3</sup> Шта онда ово одстрањује својим појмом о јединственим средствима медија?

Замислимо филм који се састоји од једног дугог кадра неког филозофа како држи предавање о личном идентитету или некој сличној филозофској теми. Можемо пасти у искушење да кажемо како овај филм неће увећати филозофско сазнање средствима јединственим за филм. Ово би било тачно чак и у случају да аудио-визуелни приказ гестикаулације и интонације филозофа доприноси смислу онога што он износи, с обзиром да филм не пружа никакве нове информације у односу на предавање. Тада би се могло закључити да би само у случају када се филм не ослања примарно на филозофово коришћење језичког медија, његов допринос филозофији могао бити *ексклузивно* кинематографски. Уместо тога, јединствене особине кинематографског медија укључују могућност да пруже изнутра артикулисану, нелингвистичку, визуелну експресију неког садржаја, на пример, назначавача неке идеје контрастирањем два или више визуелних приказа или кадрова (често помињани пример Куљешовог ефекта). Шире гледано, обично се узима да категорија чисто филмских стилистичких средстава или модела изражавања у себи садржи монтажу, покрете камере, промену фокуса у оквиру кадра и корелације између саундтрака (*soundtrack*) и покретних слика (на пример ефекти са звуком у офу).

Иста ова претпоставка налази додатно оправдање ако се не фокусирамо на специфичност филмског медија, већ на карактеристике филмске уметности. Статични филмски снимак позоришне представе може доста допринети извођачким уметностима пружајући вредну документацију о прошлим извођењима представа, али се он не узима као велики допринос уметности филма, јер за

---

никада раније није била замишљана. Ја сам ослабио овај други услов и сумњам да је психолошка креативност неопходна за историјску. Видети Boden, "What is Creativity?" у *Dimensions of Creativity*, ed. Margaret A. Boden (MIT Press, 1994), стр. 76. За дискусију о овом и другим погледима на креативност, видети Berys Gaut and Paisley Livingston, "Introduction," у *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, ed. Berys Gaut and Paisley Livingston (New York: Cambridge University Press, 2003), стр. 1–32.

<sup>3</sup> За додатно упоређење видети Noel Carroll, "The Specificity of Media in the Arts," *The Journal of Aesthetic Education* 14/15 (1984–1985): 127–153; у *Theorizing the Moving Image* (Cambridge University Press, 1996), стр. 25–36. Ја критикујем рано, катастрофално истицање специфичности кинематографског медија Кристијана Меза у "Disciplining Film: Code and Specificity," *Cinema Canada* 97 (1983): 47–57.

ово би било потребно показати вешту употребу експресивних моћи медија поред коришћења њене способности да бележи стварност. Тако снимљене опере дају допринос уметности филма само ако решавају специфично филмске уметничке проблеме, као што је пружање визуелног комплемента оперској увертири (кадар завесе као „нулта тачка“ стилистичких могућности).

Оно што ја називам јаком тезом спој је снажних убеђења у тврдње (1) и (2), речју, у идеју да филмови дају историјски иновативне и независне доприносе филозофији путем средстава ексклузивних за филмски медиј или уметничку форму.<sup>4</sup> Другачијим верзијама ове тезе, као и различитим слабијим облицима исте, посветићу пажњу у ономе што следи.

## 2. Дилема за јаку тезу

Шта није у реду са тврдњом да филозофски иновативан допринос филма може бити начињен чисто филмским средствима? Укратко, дилема поприма следећи облик.

*Први „рог“ дилеме.* Прихватити уску (и преовлађујућу) концепцију специфично филмских представљачких средстава, а у исто време изискивати иновативне и независне филозофске доприносе, води у нерешиви проблем парафраза.<sup>5</sup> Сам проблем јавља се у облику дилеме. Ако се сматра да се ексклузивно филмски увид не може парафразирати, јављају се разумне сумње у његово постојање. С друге стране, ако се дозволи да филмски допринос може и мора бити парафразираан, онда је ово неспојиво са аргументима за значајно независне, иновативне и чисто „филмске“ филозофске доприносе, с обзиром на то да је језичко посредовање конститутивно за епистемички допринос филма (и наше знање о њему).

*Други „рог“ дилеме.* Прихватити, с друге стране, вероватнију, а мање уску концепцију ексклузивно филмских капацитета води тривијализацији тезе да кинематографија може допринети филозофији. Претпоставимо, на пример, да дозволимо да ексклузивна и вредна особина филмског медија буде његова способност „бележења и приказивања“, што би значило да се кинематографски апарат користи да се начине снимци свега оног што се нађе испред камере (и микрофона) који онда могу бити искоришћени као вештачки створени „за-

<sup>4</sup> У својим коментарима Murray Smith и Thomas Wartenberg упитали су ме да јака теза није „човек од сламе“. Чак и када ниједан филмски теоретичар не би заступао јаку тезу она би била концептуално значајна и вредна пажње. Ја сматрам да су неки актуелни теоретичари врло близу заступања јаке тезе, мада нећу пружати неку ширу документацију овде. Узмите у обзир, на пример, погледе Жана Епштајна у *L'intelligence d'une machine* (Paris: Jacques Melot, 1946).

<sup>5</sup> Такав проблем појављује се изнова и изнова у расправама о уметности и сазнању, али не у истој форми као што је овде дат. Погледајте "Literature and Knowledge," у *A Companion to Epistemology*, ed. Jonathan Dancy and Ernest Sosa (Oxford: Blackwell, 1992), pp. 255–258, и Berys Gaut, "Art and Knowledge," у *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford University Press, 2003), pp. 436–450.

себни прикази“ који визуелно и аудитивно представљају те предмете.<sup>6</sup> Само филм може пружити покретне слике прошлих догађаја и такве слике могу бити информативне на начин на који други прикази то не могу. (Ово се не мора базирати на екстремном реализму или тези „транспарентности“, по којој постоји природна зависност између садржаја филмског приказа и стварних објеката који су приказани. Треба само да препознамо да нам прецизна вербална транскрипција онога што је филозоф изнео у свом предавању не даје све информације које пружа филмски запис тог предавања, јер овај преноси и визуелне и аудитивне информације о начину на који се предавање врши.) Таква концепција филмских приказивачких моћи била би компатибилна са опсервацијом да је аудио-визуелни запис предавања филозофа ексклузивно филмски извор. Следи да онда филм може пружити ексклузиван допринос филозофији дајући нам јасне аудио-визуелне приказе квалитетних филозофских расправа и предавања. Овакав закључак служи као редукција идеје „подјармљивања“ веома широке концепције о филмским капацитетима јакој тези о доприносу овог медија филозофији.

Ако се задржимо на аргументу ове дилеме, можемо се вратити на први „рог“ и упитати како језички посредовани аргументи могу описати или демонстрирати постојање филозофског доприноса који у *јринципиу* превазилази експресивне моћи језичког медија. Ако се на одговарајуће филмски допринос филозофији може реферисати, али не путем речи, онда се заговорници јаке тезе морају ослонити на неко неисказиво филмско *je ne sais quoi* за које верују да су доживели, у нади да су и други могли имати слична искуства те се слажу да је неки филозофски увид остварен на филму. Међутим, овде се јавља оправдана сумња. Иако би било могуће рећи да је доживљај монтаже или стила неког филмског дела донео живу, визуелно посредовану реколекцију неког претходно познатог филозофског проблема, оправдано је упитати да ли нам такво позивање на искуство може пружити довољно основа за веру у то да се јавила нека нова идеја или аргумент. Ако начинимо такву тврдњу, разложно је затражити артикулацију ових идеја. Ако се такав захтев сматра неправедним као и да покреће многа питања, онда треба приметити да ова ситуација није једноставно дијалектичко изједначење (примирје) између заступника две супротстављене тезе, између оних који верују у неисказиве филмске увиде и оних који имају сумње у ово. Проблем није друштвене природе, већ је проблем дати разлог или доказ за веру у филозофски увид, било за себе или за друге. Терет доказивања пада на сваког ко верује у постојање новог и контроверзног извора филозофског сазнања. Он би требало дати разлоге у корист веровања да вербално неописива искуства или ентитети треба да оставе значајан утицај на филозофско мишљење о таквим темама као што су лични идентитет, слобода, метаетика, моралне дилеме или сазнање (што су све теме које су биле централне за филм и филозофску литературу). Овде увиђамо јаз између разних филмских педа-

<sup>6</sup> Nobl Carroll, "Towards an Ontology of the Moving Image," in *Philosophy and Film*, ed. Cynthia A. Freeland and Thomas E. Wartenberg (New York: Routledge, 1995), pp. 68–85.

гошки корисних илустрација или евокација претходно изнетих филозофских мишљења и тврдње да је у својој неисказивој, ексклузивно филмској форми експресије, неко дело кинематографије значајно унапредило филозофско сазнање што би подржало неку јаку верзију тезе о филму као филозофији.

Ако је дозвољено, с друге стране, да филмски увиди могу бити парафразирани, тада настају други проблеми за јаку тезу. Ја узимам да је парафраза нечега резултат покушаја да се пружи интерпретативна изјава или промишљање смисла те ствари. Да би се пренела интерпретација филозофски релевантног смисла неке ствари, морају се уложити језички посредоване филозофске претпоставке и аргументи.<sup>7</sup> Дакле ако желимо пружити интерпретацију Декартових *Медијација* онда морамо упоредити оно што сматрамо језичким смислом текста са претпоставкама о филозофовим намерама и филозофском позадином или другим релевантним филозофским делима и аргументима (на пример са Августиновим аргументима против скептицизма). Може се претпоставити да слично стоји и са филозофски оријентисаним интерпретацијама смисла слике или филма. Тако да чак и ако су специјално филмска средства изражавања, као монтажа, суштинска за филозофски садржај филма тако да овај садржај није могао бити у потпуности изражен у неком другом медију, успешна филозофска функција тог средства и даље остаје већим делом зависна од језички артикулисаних позадинских мисли које се мобилизују у креацији и интерпретацији филозофског значаја филма. У недостатку такве позадине идеја, питања као што су лични идентитет, слободна воља, могућност сазнања и други проблеми не би могли бити разумно и аргументовано обрађени од стране филмских аутора и публике. Исто важи *a fortiori* и за софистициранију аргументацију о филмској обради таквих тема. Следи да успешно аргументовање сваке тврдње да је филм постигао историјски иновативне експресије филозофских увида пресудно зависи од активности излагача (што би у принципу могао бити редитељ) што води томе да узет за себе допринос филмског приказа филозофији не може бити ни независтан ни историјски иновативан – као што јака теза тврди.

Укратко ћу илустровати неке од ових тврдњи позивајући се на примере. У свом филму из 1943. *Vredens Dag* (Дан гнева), Карл Теодор Дрејер користио је разна специфично филмска средства да би изразио идеје етичког и епистемолошког типа. На пример, путем вешто креиране монтажне секвенце он води гледаоца до стварања каузалне везе између речи девојке пуних мржње и изненадне несреће која доводи до смрти њеног старијег супруга, данског пастора седамнаестог века. Дрејерова монтажа имплицитно поставља питање да ли је она могла демонски „зажелети“ његову смрт, и касније у самој причи, када то питање постављају рођаци пастора, што доводи до тога да девојка бива

---

<sup>7</sup> Ова основна претпоставка о интерпретацији налази свој јасни израз и оправдање у Jerry R. Hobbs, *Literature and Cognition* (Stanford: Center for the Study of Language and Information, 1990). Постоји, наравно и шири смисао „интерпретације“ који обухвата музичке и друге врсте извођења. Овде говорим о критичким интерпретацијама, не о извођењу неког дела. Видети Jerrold Levinson, "Performative vs. Critical Interpretation of Music," in *The Interpretation of Music*, ed. Michael Krausz (Oxford: Clarendon, 1993), pp. 33–60.

оптужена за вештичарење и спаљена на ломачи. Многи аспекти у филму су тако постављени да пробуде сумњу у праведност тако страшних и неоснованих пресуда. Постоје добри разлози да се закључи како је Дрејер радио са амбицијом да публика генерализује размишљања о нежртвовању, нарочито када се узму у обзир околности историјског тренутка у коме се јавља филм, нацистичке окупације. Управо је монтажа та која успешно тера гледаоца да замени случајност за узрочност, тиме јасно постављајући тематски план филма. Ипак, није коришћење монтаже једино које наводи гледаоца на овакве рефлексије о узрочности на неки филозофски релевантан начин, и јасно је да ова конкретна употреба филмске технике добија своје право значење тек у контексту дела које у великој мери користи неспецифична филмска средства као што су дијалог и карактеризација. Тиме стижемо да основног питања јаке тезе, да ли филмско третирање неког филозофског проблема може дати неке историјски иновативне увиде? Овом питању не можемо правилно прићи у недостатку одређене интерпретативне претпоставке, што указује да је лингвистичка интерпретација нужни конституент било које филозофске потврде таквог доприноса. Но, ово је кобно по јаку тезу која изискује да филмски епистемички доприноси филозофији буду слободни од парафраза и историјски иновативни, а не да паразитирају на језички артикулисаним интерпретацијама филмског садржаја од стране редитеља или гледалаца.

Други пример може бити призван још брже. У *Седмом печату*, витез Антониус Блок (Макс фон Сидоу) улази у цркву и види људску фигуру под капуљачом како стоји у соби са друге стране гвоздених решетки прозора. Заменивши ову особу за свештеника он почиње своју исповест, откривајући своје страхове и сумње и своју снажну жељу за директним и сигурним познањем Бога, као и стратегију коју намерава да користи како би преварио Смрт у игри шаха. Иза решетки, међутим, не налази се саосећајни свештеник, већ алегорична фигура Смрти, противник витеза у игри. Пошто је витез издао своју стратегију, Смрт открива свој прави лик и витез схвата да је био у заблуди. Вешти посматрач, могао је још раније увидети витезову стратешку грешку, што је било визуелно назначено самим изгледом гвоздених решетки које раздвајају витеза и ову фигуру. Са конструкцијом коју чине 8x8 квадрата, ова гвоздена мрежа и сенке које она баца на суседном зиду, невероватно подсећа на шаховску таблу. Тако Бергман и визуелно указује да се игра наставља чак и када витез мисли да је примирје. Могуће је интерпретирати ове слике и као подцртавање неких од значајних пеонти целокупног филма. Уместо да пружа опрост, чин исповести постаје само још један моменат безнадежног рационалног мишљења у коме је витез заробљен. (Кроз цео филм његово несрећно рационално размишљање контрастира се милошћу у којој ужива интуитивни жонглер визионар, Јоф.) Ако призовемо додатне информације, Бергманове слике шаховске табле у овој сцени могу се разумети и као допринос много широј теми Бергмановог опуса, антилитургијској супротности између таштих и насилних облика институција онога што је Кјеркегор називао „хришћански свет“ (отелотворен кроз спаљивање вештица, процесije флагеланата, апокалиптичне говоре, итд) и „Бог је

љубав“ апостола Павла. Али да би се филозофски надовезало на Бергманов протестантски одговор католичанству потребно је призвати изворе и аргументе (као што су Мартин Лутер, Џон Калвин и Серен Кјеркегор) који далеко превазилазе оно што гледалац може видети на филму.

Моја главна поента овде је да филозофски оријентисан интерпретатор филма мора подузети задатак доласка до прецизно дефинисане проблематике ако ће се одређени аспекти филмског наративног дизајна слагати са софистицираним и јасно израженим тезама и аргументима. Могу постојати, наравно, и филмови у којима је овај посао већ обављен од стране редитеља. (Један филм за који ја знам да пружа своју релевантну библиографију је Пазолинијев *Salo o il centroventi giornate di Sodoma* [*Salo or the 120 Days of Sodom*] (1975), која се појављује на шпици.) Још један занимљив пример је *Mon oncle d'amerique* [*My Uncle from America*] (1979) Алена Ренеа, који наизменично приказује кадрове интервјуа са Анри Лаборијем и сцене из серије повезаних фиктивних прича за које се може рећи и да подржавају и да нападају Лаборијеве социобилошке ставове.<sup>8</sup> Вероватније је да нас ово друго не доводи до последњих граница тренутних дебата, тако да нови филозофски увид заснован делом на интерпретацији овог филма би изискивао везу са новијим теоријама. У сваком случају, контекст интерпретације мора бити установљен зависно од тога које особине филма имају вредне филозофске резонанце.

Да сумирамо, ако јака теза стоји на уској концепцији филмске специфичности, резултат је нерешива дилема парафразе. Или чисто филмски увид, уско посматрано, не може бити парафразирани, што чини његово постојање сумњивим, или он може и мора бити парафразирани, те онда он није самосталан и не испуњава филозофски задатак који му јака теза задаје.

Ако се, ипак одлучи за ширу концепцију ексклузивно филмских средстава епистемичка теза се тривијализује, па се укључују и аудио-визуелни записи филозофских предавања.

Постоји ли више могућности избора? С обзиром на то да је епистемичка теза конјункција ексклузивитета и епистемичких захтева, указују се три главне алтернативе: (1) одустати од ексклузивности уз очување епистемичких захтева; (2) одржати ексклузивност, а одустати од снажних епистемичких захтева; и (3) одустати и од ексклузивности и епистемичких ограничења. У следећем одсеку бранићу треће становиште.

### 3. Филм у контексту филозофског испитивања

Ако почнемо са захтевом за ексклузивношћу, ког основа имамо за ограничавање филозофовог занимања за филм на било које рестриктивне појмове повезане са изразом „специфичност филмског медија или врсте уметности“?

---

<sup>8</sup> За дискусију о овом примеру, видети Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Cornell University Press, 1990).

Такви појмови су сумњиви у сваком случају јер се тешко може дати неки валидан аргумент за било коју рестриктивну листу функција ексклузивних за овај медиј. Уместо тога боље би било препознати невероватну способност филма да цитира, репрезентује или садржи друге медије и изражајна средства, укључујући вербални дискурс, слике, покрете тела, позоришне декоре, изражајност људског лица, музику, комуникацијске кодове или симболичке системе разних култура, итд.<sup>9</sup>

Чак и када би неко развио снажну аргументацију за неки рестриктивни појам специфичности филмског медија, филозоф би могао прићи филмском делу као кинематографском, другим речима, покушати да га разуме и вреднује као филмску уметност или као манифестацију тог медија. Да би адекватно вредновао неки филм као уметничко дело морамо се упитати колико успешно су теме изражене или отелотворене његовим стилем и средствима специфичним за тај медиј.<sup>10</sup> Неки напади на филозофски садржај филмова имају, иначе непожељну, карактеристику да су врло сиромашне када је у питању критичко вредновање. У покушају да се „филм као филозофија“ доведе у исту линију са оним што се обично прихвата као компетентно филмско вредновање, мора се инсистирати на томе да се пажња усмери на средства специфична за тај медиј и уметничку форму, инсистирати на стилистичком „како“ које је нужно средство за тематско „шта“. Проблем са овим током мисли је да потцењује практичну тешкоћу да се истовремено прате две различите ствари. Један циљ је да се пружи критичка дискусија филма која на најбољи начин појашњава и процењује његове уметничке вредности и употребу филмског медија. Посебан задатак је питање да ли и како филм изражава или подстиче мисли које могу заиста допринети некој филозофској дебати. Пажљиво критичко вредновање одређеног дела уметности ретко изискује позивање на неку филозофску позадину са свим њеним комплексним терминима, позицијама и аргументима (и понекад формалним записом). Учинити тако нешто значи учинити дело илустрацијом, најчешће одређене аспекте приче за коју се сматра да је дело преноси; пажљиво вредновати неко дело другачије је од одговарајућих филозофских циљева истраживања и аргументовања. Ова два циља нису логички некомпатибилна, али је реторички тешко следити их истовремено.

Окрећемо се сада слабљењу друге компоненте јаке тезе, речју, њених очекивања с обзиром на филозофски значај филмских доприноса. Мој предлог је да овде не смемо имати висока очекивања. Нема никаквог разлога да умањујемо педагошку функцију коју филмови могу имати у филозофском наставном плану. Захваљујући привлачности самог медија, као и убеђивачкој моћи коју

<sup>9</sup> У филмској семилогији тезу „хетерогености“ бранио је Emilio Garroni, *Semiotica ed estetica. L'etero-geneitci del linguaggio et il linguaggio cinematografico* (Bari: Laterza, 1968). За дефиницију „обухваћености“ и дискусију о примерима видети "Nested Art," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61 (2003): 233–246.

<sup>10</sup> За додатне информације погледати Gary Iseminger, "Aesthetic Appreciation," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39 (1981): 389–399, and Stein Haugom Olsen, "Criticism and Appreciation," in *Philosophy and Fiction*, ed. Peter Lamarque (Aberdeen University Press, 1983), pp. 38–51.



филмови могу имати, филозофски *pensum*, који се састоји од писања разних филозофа, може имати вредан додатак у филмској уметности. Највећи засебан допринос који филм може дати филозофији је стимулација имагинативног учешћа студената у филозофским проблемима, што опет може допринети јачању мотивације за поновним сусретима са литературом.

Нека алтернатива јакој тези не мора се задовољити тиме да су филмски доприноси филозофији једино педагошки. Филмови могу имати и хеуристичку улогу у контексту текућих истраживања многих филозофских проблема. Размишљање о питањима која покрећу нека филмска (или друга дела фикције) може помоћи неком филозофу да дође до неке нове хипотезе или аргументације, рецимо подстичући креативни рад на обрасцима понашања или интеракције. Као што је показао Дејвид К. Луис (David K. Lewis) понекад можемо имати доказе који су нам потребни, али не вреднујемо довољно њихов значај и фикција нам може помоћи да коректније размишљамо о овим доказима.<sup>11</sup> Постоје, очигледно и врло апстрактни проблеми, у логици и метафизици, који се неће моћи осветлити филмском причом; с друге стране филмови се баве необичним људским проблемима и начинима њиховог решавања, па и размишљање о оваквим стварима може бацити додатног светла на одређене теме.

Аргумент да филмови дају хеуристички допринос преко теоријских интерпретација лакше је начинити у једној одређеној групи примера. Ако се тема коју истражујемо налази у оквирима естетике или филозофије уметности (а посебно филозофије филма!) рефлексije о специфичном стилу и темама датог филма могу пружити увиде у нека тренутно дискутована питања те проблематике. Ово би био случај управо због тога што творци филмова имају детаљан увид као посвећени у ове теме и већ су показали велику креативност у изражавању теоријски занимљивих проблема филмске уметности.

Тако, ако желимо проучити теме везане за стварање филмова и „креативности под ограничењима“ било би добро испитати филм Ларса фон Трира (Lars von Trier) и Јергена Лета (Jorgen Leth) *De fem benspend* [The Five Obstructions] (2003) који пружа фасцинантне коментаре на тему односа креативности и правила.<sup>12</sup> У овој филмској причи лик по имену „Ларс фон Трир“ (кога глуми Ларс фон Трир) покренут „племенитим“ мотивима изазива бившег учитеља „Јергена Лета“ (кога глуми Јерген Лет), да створи нове верзије свог филма *Det perfekte menneske* [The Perfect Human] из 1967. Лет мора створити нове верзије поштујући правила и наредбе које му Трир намеће како би му, наводно, помогао да уметнички напредује. Чини се, такође, да Трир намерно поставља ова правила тако да би учинио задатак што тежим и незгоднијим за Лета. Како се прича развија посматрамо Лета у борби са тешкоћама које му Трир задаје и ус-

<sup>11</sup> David K. Lewis, "Postscripts to 'Truth in Fiction,'" in *Philosophical Papers*, vol. 1 (Oxford University Press, 1983), pp. 276–280.

<sup>12</sup> За даље истраживање видети Jon Elster, *Ulysses Unbound: Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints* (Cambridge University Press, 2000); за критичке коментаре, видети Jerrold Levinson, "Elster on Artistic Creativity," in *The Creation of Art*, pp. 235–256.

пева да пружи вешта решења на уметничке и моралне изазове. (Четири кратка филма које је Лет направио уклопљени су у *Five Obstructions* заједно са деловима из оригиналног филма *The Perfect Human*, тако да гледаоци могу директно да вреднују Летов рад.) Лет враћа и приказује сваки филм посебно Триру, који их онда критички коментарише. С обзиром да Лет понекада заобилази и мења Трирова правила, овај га прекорева и сваки следећи низ правила постаје све тежи за Лета (на пример, Лет који је претходно изјавио да „мрзи“ анимиране филмове добија задатак да направи анимирану верзију свог ранијег филма). Коначно, Трир који је постао веома фрустриран Летовим изврдавањем, преузима прављење петог филма у своје руке, радећи на тексту који би требао да сумира целу ствар. Од Лета се онда тражи да чита овај текст у првом лицу као да је то његов сопствени критички коментар и тако постаје Триров *porte-parole*.

Коначни производ је невероватан и комплексан филм који не само да снажно илуструје познате дистинкције (као што је она Џона Елстера (John Elster) између наметнутих и својевољних ограничења), већ истражује и неапиране, сиве зоне у којој се уметничка ограничења одређују комбинацијом кооперативности и надметања. У политици, како нам Елстер каже, људи желе да ограниче туђе изборе.<sup>13</sup> Ово важи и за уметности. Људи некада желе да буду потпомогнути ограничењима који им други намећу, све док они нису исувише нефлексибилни. Као што је Мете Хјорт (Mette Hjort) тврдила, ограничења у оквиру којих уметници раде могу бити „многоструко мотивисани“ и неки од ових мотива и избора ограничења укључују креативне одговоре на социополитичке и економске услове под којима су филмови стварани.<sup>14</sup> Тешко је и замислити адекватно теоријско разматрање оваквих проблема без поклањања пажње увидима уметника и њиховим делима, укључујући и филмске уметнике.

## Закључак

Хегел нас упозорава да је погрешно процењивати неку уметност по томе како она служи спољним циљевима, као што су „поуке, морално унапређивање или политичка агитација,“ јер се ови циљеви „могу постићи и много ефектнијим средствима“.<sup>15</sup> Ове се делом односи на то да врста уметности попут поезије има своју интринсичну вредност па стога не треба бити вреднована с обзиром на инструменталност (у истим пасусу Хегел говори о „чистим висинама где поезија живи сама за себе“). Можда је Хегелова мисао била да процењивати

<sup>13</sup> Elster, *Ulysses Unbound*, p. ix.

<sup>14</sup> Mette Hjort, "Dogma '95: A Small Nation's Response to Globalisation," у *Purity and Provocation: Dogma 95*, ed. Mette Hjort and Scott MacKenzie (London: British Film Institute Press, 2003), p. 35. Хјортова такође повезује ограничења „Завета чедности“ Догме 95 са витгенштајновским разматрањима о поштовању правила. Захваљујем јој што ми је скренула пажњу на *Five Obstructions*.

<sup>15</sup> G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, vol. 2, trans. T. M. Knox (Oxford: Clarendon, 1975), p. 995.

уметност као уметност не може подразумевати позивање на њена инструментална постигнућа. Све док наша искуства о уметности имају инструменталне вредности, Хегелова секундарна брига за рационалност одабира уметничких средстава за неуметничке циљеве остаје релевантна. Може ли се његов драстични закључак некако предупредити? Да ли је увек неповољно користити неку врсту уметности за напредак сазнања?

Један правац био би напад на Хегелову претпоставку о оптималности која би се могла превести у тезу да је рационално оцењивати неко дело уметности као средство за одређени циљ само ако имамо доброг разлога да верујемо да је то најефикасније средство. Но, морамо бити пажљиви у овоме. Ако верујемо да постоји неко ефикасније средство за наш циљ, зар не би било ирационално пропустити да га искористимо?

Још једна могућност била би да проширимо поље процене. Избор се не своди само на бављење филозофијом преко филмске интерпретације или извођења филозофског истраживања једино познатијим средствима. Испитивања илустративних и хеуристичких вредности филма рационална су када се чине паралелно са другим средствима која нас воде до филозофских циљева и као што сам горе наговестио, најефективнији облици таквих истраживања су они који се позивају на та „друга“ средства, доводећи и осветљавајући софистициране филозофске претпоставке. Укратко, испитивања епистемичких вредности филма могу бити рационална стратегија све док та испитивања пружају користан додатак свеобухватном пројекту филозофске педагогије и истраживања.<sup>16</sup>

(Превод са енглеског: Јанко Нешић)

---

<sup>16</sup> Хвала Невену Сесардићу за коментаре нацрта овог есеја као и Мареју Смиту (Murray Smith) и Томасу Вартенбергу (Thomas Wartenberg) на корисним уређивачким сугестијама.

