

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет –
Одсек за филозофију, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1442034S

УДК 161.26:165

791.52:165

оригиналан научни рад

УПОТРЕБА МИСАОНИХ ЕКСПЕРИМЕНАТА У ФИЛОЗОФИЈИ И ФИЛМУ

Сажетак: У прилогу се разматра улога коју мисаони експерименти имају у филозофији, такође и могућност њиховог приказивања у филмовима. Мисаони експерименти могу продуктивно повезати филозофију и филмски медијум. Након што је укратко скицирана типологија оних експеримената који су погодни за филмску интерпретацију (пре свега оних који тематизују проблеме брисања разлике између стварности и привида, проблеме личног идентитета и етичке парадоксије), на примеру три филма (Вртоглавица, Матрикс, Нема земље за старце) приказује се конкретна реализација мисаоних експеримената филмским средствима. На крају прилога се тематизује хеуристички и дидактички значај филмова за филозофију управо преко приказа мисаоних експеримената.

Кључне речи: мисаони експерименти, филозофија, филм, Вртоглавица, Матрикс, Нема земље за старце

Филозофски метод мисаоних експеримената и њихов филмски приказ

Изазов за филозофску мисао не лежи искључиво у одсликавању стварности онакве каква јесте, него и у замишљању стварности каква би могла бити. И на једном и на другом путу је могуће успоставити кореспонденцију између мишљења и стварности, али са обрнутим предзнаком: у првом („адекватнистичком“) моделу мишљење се оријентише ка наводно објективним структурама стварности, у другом („пројекционистичком“) моделу мишљење само конструише

структуре које се претпостављају да чине стварност која се дословно „моделује” према тим мисаоним структурама. Постоји у склопу филозофије, али и уопште науке, начин да се закључци о стварности доносе на основу њеног свесног моделовања од стране мислиоца који решава неки проблем. Мишљење онда оперише у оним условима које диктира сам проучававац стварности. Тиме је у формалном погледу дата сличност са *експериментом* као оним начином пројектовања стварности чије „конце” држи истраживачки субјект у сопственим рукама, с том разликом што у првом случају није неопходно чак ни манипулисати објектима, него је довољно све замислити у „сопственој глави“. Такву врсту експеримената у филозофији и науци називамо *мисаоним експериментима*.¹

И док је значај мисаоних експеримената у природним наукама саставни део припреме „правог” експеримента – сваки експеримент почиње прво „у глави” истраживача – у филозофији се замишљање ситуација према сценарију *Шта би било, ако би ...* није узимало у обзир као конструктивно разрађен метод којим би се филозоф свесно служио, него пре као налет имагинације (Кант [Kant] би рекао „продуктивне уобразиље”) или тренутне инспирације, где случај игра важну улогу, а до изражаја може доћи посебан таленат дотичног филозофа да проналази аналогije између стања ствари. Мисаони експерименти су обично *уткани* у филозофску аргументацију – обично им претходи разматрање неке тезе коју управо тај експеримент треба да поткрепи или, напротив, оспори, или се сама теза (евентуално противтеза) изводи у виду закључка после хипотетичког приказа ситуације, дакле, на крају аргументације. Међутим, у последње време се мисаони експерименти све више тематизују као специфичан филозофски *метод*. Заслуге за то има посебно употреба таквих експеримената у савременој *филозофији духа* (*philosophy of mind*; довољно је присетити се Вилијамсовог [Williams] или Парфитовог [Parfit] експеримента *размене тела*, Серловог [Searle] аргумента *кинеске собе*, Џексонове [Jackson] пројекције *научнице Мери*, Патнамовог [Putnam] примера *мозгова у посуди* и слично). У њима се рефлектује једна особина која мисаоне експерименте у филозофији раздваја од сличних експеримената у природним наукама:

¹ У филозофији науке се они сматрају *менталним моделима*. Упор: Мишчевић, Н. (1992) Mental Models and Thought Experiments, *International Studies in the Philosophy of Science* 6, p. 215–226; Nersessian, N. J. In the Theoretician’s Laboratory: Thought Experimenting as Mental Modeling, in: *Proceedings of the 1992 Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association 2*, eds. Hull, D. et al. (1993) East Lansing, MI: Philosophy of Science Association, p. 291–301.

они могу бити намерно тако формулисани да *противрече стварности, односно чињеницама*. Они, другим речима, развијају „контрафактички сценарио”.² Не једноставно због неке екстравагантности сопствене мисли или намере да се читалац забави (мада и то може бити *секундарни мотив*), него због већег контраста и још дистинктнијег маркирања оних црта стварности чији приказ треба потврдити или оповргнути експериментом. Мисаони експерименти у филозофији могу тако попримити научно-фантастичне размере (како друкчије тумачити случајеве замишљања мозга у посуди којима манипулише зли научник, „франкенштајновско” пресађивање мозга једне особе у тело друге, „уживљавање” у слепе мишеве или „луде марсовце” и слично). Али, иако замишљени случајеви могу деловати ексцентрично и гротескно, њихово разматрање може довести до нових увида у комплексне проблеме, формулације провокативних теза, изоштравања аргументације и покретања продуктивних дискусија.

Иако се мисаони експерименти као засебан метод разматрају тек однедавно (у последњих двадесетак година), њихова употреба се може документовати од почетка филозофије.³ Зенонове *парадоксије* (побијање могућности кретања у примерима Ахила и корњаче или лета стреле), Платонов *мит о пећини*, Морова [More] или Кампанелина [Campanella] визија *идеалне државе*, Декартова [Descartes] хипотеза о *злом духу* (проблем (не)разликовања сна од јаве), Паскалова [Pascal] *опклада, добровољни затвореник* код Лока [Locke], Хобсов [Hobbes] или Русоов [Rousseau] сценарио о *природном стању*, Кантов *коперникански обрт*, Хегелова [Hegel] *парабола о господару и слуги*) ово су само неки од „класичних” примера мисаоних експеримената у филозофији. Њихов број се све више увећава у савременој аналитичкој филозофији, а чини се да је овде замишљање такве врсте експеримената саставни део филозофског мишљења. Читајући најновије публикације англосаксонских (аналитичких) филозофа, стиче се утисак као да се надмећу у томе чији мисаони експеримент ће бити оригиналнији, луциднији и релевантнији

2 Упор. о овоме Бертрамову дефиницију коју даје у уводу свог зборника: „Сценарио је наративно развијена ситуација. Један сценарио је *контрафактичан* управо онда када се наративно развије ситуација која фактички не постоји.” (Аутор превео цитат Д. С.): Bertram, G. W. (ed.) (2012) *Philosophische Gedankenexperimente. Ein Lese- und Studienbuch*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., p. 15.

3 Упор. о најранијим мисаоним експериментима у филозофији Rescher, N. *Thought Experiments in Presocratic Philosophy*, in: *Thought Experiments in Science and Philosophy*, eds. Horowitz, T. and Massey, G. J. (1991) Savage, MD: Rowman and Littlefield, p. 31–42.

за решавање или барем расветљавање тешких филозофских проблема. Могло би се чак рећи да је креирање мисаоних експеримената постало препознатљиво обележје аналитичке филозофије.

Али не користе се мисаони експерименти само у филозофији и наукама – они се могу наћи и у *уметности*. *Књижевност* даје доста примера за замишљене ситуације, и то не искључиво само (научно)фантастични жанр. Могуће је да филозофи преузму управо примере из књижевности, како би преко њих покренули схватање неког проблема или чак свој поглед на тај проблем базирали на некој фиктивној причи. Но у још већој мери се мисаони експерименти могу довести у везу са *филмом*. Филмови у целини или одређене филмске сцене могу се интерпретирати као својеврсни експерименти са мислима и идејама, а слично као у случају рецепције фиктивних и сличних прича, у филозофији се ти филмови могу узети у разматрање приликом постављања или решавања неког релевантног филозофског питања. А исто тако се идеја, на којој почива сценарио неког филма, може сматрати филозофском, па чак и цео филм почивати на разради сложеног филозофског мисаоног експеримента. Очигледно се мисаони експерименти не морају искључиво развијати у медију појмовног мишљења, него исто тако ефективно могу приказати у медију слике. Штавише, могуће је путем филмског приказа *илустровати* мисаоне експерименте, чиме неки филмови постају примери *примењене филозофије*.⁴ У сваком случају, мисаони експерименти могу бити карика између филозофског мишљења и филмске уметности, начин на који се може остварити њихова продуктивна *кооперација*, можда чак и *синтеза*.

Задатак овог чланка је да на неколико филмских примера покаже како се филозофски проблеми могу представити у виду мање или више (не)вероватних ситуација или перипетија. Илустрација кроз филмове има ту предност над текстуалним приказом што реципијенту даје могућност да живље себи предочи разматрани проблем, иако се не сме из вида изгубити чињеница да је и филмски приказ само *једна* интерпретација наведеног проблема и да она исто тако може бити промашена или недовољна. С друге стране, што је инспирација кроз филозофска размишљања већа, то ће и сам сценарио филма и на крају финални приказ бити „филозофичнији”, у већој мери имати филозофски карактер. У том

4 Некада се и кроз неки мисаони експеримент може илустровати кинематографско искуство. Тако Доминик Шато [Dominique Chateau] Платонов *мит о пећини* доводи у везу са биоскопском пројекцијом: упор. Шато, Д. (2011) *Филм и филозофија*, Београд: Клио, стр. 41–47.

смислу треба промислити могућности међусобног обогаћивања филозофске аргументације сликовитим приказима и филмских слика филозофским садржајем. Такође треба размотрити могућност да се филмови употребе у овој функцији у склопу филозофске наставе, а не би требало искључити ни могућност да се филмска критика филозофски продуби у виду засебних тематских дискусија (евентуално, чак на засебним симпозијима, а што да не и на филмским фестивалима). Филмови могу постати део филозофске дидактике, а филозофски аргументи инспирација за нове провокативне филмске сценарије.

Филмови као илустрација мисаоних експеримената

Из ког разлога су управо филмови подобни за приказивање мисаоних експеримената? Један од главних разлога је на нивоу *перцепције балансирање* филма између *стварности* и *привида*, *спој реализма* и *анти-реализма* у њему. Иако се поједини филмски жанрови (примери: документарни или историјски филм) држе стварности и њеног што објективнијег приказа, пре свега, *играни* филмови се често поигравају са границама између стварног и нестварног, сна и јаве, разума и уобразиље, и умеју да стварност прикажу другачијом него што нам се чини, а често креирају нове, измишљене светове. Други разлог је *драматуршке* природе: филмови су (најчешће, мада не и увек) *наративног* карактера, они уводе гледаоца у причу путем неке *радње*, постепеног или наглог развијања перипетија и конфронтирају гледаоца са консекуенцама које следе из заплета (и евентуалног расплета) радње. Пошто је већ речено да и мисаони експерименти имају наративан карактер, онда се јасно види да развој филмске приче и експликација мисаоног експеримента у *структуралном* погледу *коинцидирају*. Оно што се може навести као трећи разлог „предестинираности” филмова за приказивање мисаоних експеримената лежи у *техничкој* природи самог медијума. Захваљујући техничким иновацијама приказ *иреалних* светова је могуће учинити све *реалнијим*, а оно што се чинило немогућим за приказивање представити оку гледаоца као стварно и могуће. Такозвани *специјални ефекти* путем најновије компјутерске технологије креирају виртуелне светове који полако постају делом наше свакодневне стварности. Пројекције 3Д филмова као да још покушавају да одрже илузију „стварног” света, али и оне увелико само симулирају стварност и западају у „хипер-реалистички” диспозитив, како би то изразили неки постмодернистички теоретичари медија попут Бодријара (Baudrillard).

Мисаони експерименти се у филозофији могу повезивати са различитим проблемима. Који тип проблема се посебно ефектно може обрадити филмским средствима? Чини ми се да посебно следеће три врсте долазе у обзир: *могући светови*, *проблеми идентитета*, *етичке дилеме*. Као што је већ напоменуто, захваљујући све модернијим технологијама снимања на филмском платну или телевизијским и компјутерским екранима могу се дочарати, не само светови пропалих цивилизација или неких будућих виртуелних или реалних култура „хипер-технолошког” доба, него исто тако приказивати екстратерестрички светови далеких галаксија до којих вероватно никад неће досегнути свемирска летилица створена људском руком. Такви светови нису само производ бујне маште, него могу до извесне мере (и логике) бити *визуализовани* и тако бити представљени људском оку и духу. Већ од најранијих дана филмске уметности покушавају се приказати такви светови (присетимо се само техничких трикова у *Путовању на Месец* Жоржа Мелијеса [Georges Méliès] који из данашње перспективе делују наивно, али који представљају значајан корак напред у визуелном *моделирању* могућих светова, какво ће бити специфично за седму уметност). *Метрополис*, *Звездане стазе*, *Рат звезда*, серијал филмова о *Осмом путнику*, *Матрикс* итд. – постоји безброј примера филмских приказа „могућих” светова.

Проблеми идентитета се директно обрађују и у књижевној и филмској форми, није искључиво филозофија предодређена за њих. Зато и не чуди да се и филозофски релевантни проблеми личног идентитета могу фингирати филмским средствима. Трансформација једног вида идентитета у други прати као тему филм од његових почетака (често је то и технички проблем: како што веродостојније приказати ту трансформацију, посебно ако се она тиче промене телесног облика). У хорор- и научно-фантастичним филмовима посебно су опробане такве врсте трансформација. Довољно је погледати варијације на тему *двојника*: Стивенсонова (Stevenson) новела *Чудни случај доктора Цекила и господина Хајда* доживела је безброј екранизација од 1908. године – оставимо по страни која од њих је уверљивија, да ли она са Фредриком Марчом (Fredric March) или Спенсером Трејсијем (Spencer Tracy) у главној улози или нека од каснијих – оно што се често губи из вида јесте да је тематика новеле филозофска: поставља се питање (не)променљивости људског карактера из етичке перспективе и борба добра и зла у једној особи, а све то је вешто уграђено у један мисаони експеримент: *Шта би било, када би човек мењао свој лик/ карактер под утицајем хемијских средстава ...* То је само један карактеристичан пример, а могло би бити наведено

још безброј старијих и новијих ефектно изведених филмова у којима се експериментише са персоналним идентитетом (Вагнеров [Wagner] *Човек вук*, Хичкокова [Hitchcock] *Вртоглавица*, Форманов [Forman] *Лет изнад кукавичјег гнезда*, Финчеров [Fincher] *Борилачки клуб* или *Необични случај Бенџамина Батона*, Ноланов [Nolan] *Memento*, Андерсонов [Anderson] *Машиниста* итд.).

Филмови, не тако ретко, тематизују и етичке проблеме и то у форми дилема у којима се налазе њихови главни јунаци. И овде се филмски сценарио може трансформисати у контрафактички сценарио мисаоног експеримента (мада је овде, боље рећи, „квази-контрафактички” сценарио, јер филмови управо изводе консеквенце које следе из једном извршеног избора међу алтернативама, консеквенце које често попримају драматичне размере, а које би могле бити и реалне). Тако се, примера ради, у филмској форми изводе следећи мисаони експерименти: шта би било ако би у ратним условима задовољење правде захтевало пријаву злочина сопствених војника над цивилима (пример силовања у Де Палминим [de Palma] *Жртвама рата*) или чак злочин над сопственим војницима (интерна одмазда коју тематизује Кјубрик [Kubrick] у *Путевима славе*), ако би се излаз из финансијске кризе нашао у кршењу моралних норми (новчана компензација за неверство у Линовој [Lyne] *Непристојној понуди*, присвајање мафијашког новца у филму браће Коен [Cohen] *Нема земље за старце*), ако би живот једног човека или једне групе људи био могућ само жртвовањем живота другог појединца или друге групе (новији пример у другом делу Ноланове франшизе о супер-јунаку Бетмену, *Мрачни витез*, сцена са два брода, једним на коме су обични грађани и другим на коме су затвореници, с тим што је на оба брода постављен експлозив који може бити активиран с другог брода – између осталог поставља се питање да ли наводно невини грађани имају право да дигну у ваздух брод са затвореницима како би спасили свој живот) итд. Наравно, не поставља се сваки етички проблем у виду дилеме (бирања између мањег и већег добра одн. зла), тако да се ни филмови не морају базирати на „јаким” контрафактичким сценаријима, како их представљају типични мисаони експерименти. Али, уколико то учине, на основу пројекције таквих филмова могу се дискутовати све импликације етичких дилема (могу се прихватити, али исто тако и оспорити, решења какве нуде сами филмови, као и приликом дискутовања неке филозофске тезе). Зато би се приликом расправљања о неком етичком проблему дискусанти могли служити рекурсом на неке филмске сцене или чак филмове у целини, како би

преко њих илустровали могуће сценарије разрешења проблема (или још већег уплитања у њих).

*Конструкција идентитета у
Хичкоковој „Вртоглавици”*

Представићу на примеру три филма начин како се филмски могу извести мисаони експерименти. Филмове ћу представљати по хронолошком редоследу. Почећу са једним филмским класиком: *Вртоглавицом*⁵ Алфреда Хичкока (Alfred Hitchcock). Драмски заплети и расплети, карактеризација ликова, али и технички ефекти (камером дочаран ефекат вртоглавице или анимиране секвенце током приказивања сна) дословно увлаче гледаоца у вртлог емоција и расположења. Иако се, као и у другим филмовима врсног британског синеасте, и у овом филму обрађују класични мотиви (мотив *Пигмалиона*) и психоаналитички проблеми (проблем *фобије* и *некрофилије*), овде ће од интереса за анализу бити један филозофски проблем који се поставља у филму: *проблем конструкције персоналног идентитета*. Тај проблем се може формулисати у виду мисаоног експеримента.

Нека укратко буде приказана радња филма: Главни протагониста филма, детектив Џон „Скоти” Фергусон (John „Scottie” Ferguson), који пати од акрофобије, прихвата на молбу свог пријатеља Гевина Елстера (Gavin Elster) задатак да тајно прати његову супругу Мадлен (Madeleine) и припази на њу, с обзиром на то да је опседнута фикс-идејом да је у суштини прабаба која је својевремено извршила самоубиство. Скоти сам постаје опседнут Мадлениним ликом и заљубљује се у њу. Када једном приликом Мадлен покушава да се утопи, Скоти јој спасава живот. Он је покушава одвратити од суицидалних намера – али узалуд. Приликом успињања степеницама у једном црквеном торњу, Скотија хвата вртоглавица и тако не може спречити Мадлен да се баци са торња. После ове трауме, Скотију ће бити потребно извесно време да се рехабилитује. Док се лагано опоравља од шока, проузрокованог Мадлениним самоубиством, он упознаје продавачицу Џуди (Judie) која га, временом, све више фасцинира, зато што га својим изгледом и понашањем подсећа на Мадлен. Напослетку Скоти тражи од ње да измени изглед (мења боју косе, тип фризуре, одећу) и одједном се, попут Еуридице, из царства мртвих⁶ враћа његова велика љубав Мадлен. Међутим, Скоти на основу једне индиције (огрилица коју је

5 *Vertigo*, Paramount Pictures, USA 1958.

6 Тако гласи поднаслов немачке верзије филма: *Из царства мртвих* (*Vertigo – Aus dem Reich der Toten*).

својевремено користила Мадлен) закључује да Џуди зна ко је Мадлен и тако долази до закључка да је искориштен од стране свог пријатеља Елстера – овај је направио лукав план како да се реши своје стварне супруге (коју Скоти тако није ни упознао). Платио је Џуди да „одглуми” Мадлен са својим страховима и фикс-идејама, а пошто је Елстеру било јасно да ће Скоти изгубити свест, пењући се степеницама у торњу, он је своју праву супругу бацио са торња, док је Скоти пратио Мадлен (односно Џуди). Тако је Скоти – противно својој вољи – постао сведок наводног самоубиства Елстерове жене. Како би нагнао Џуди на признање саучесништва у овом злочину, али исто тако, како би превазишао свој страх од висине (и прошлости), у завршној сцени филма Скоти на месту трагедије успева да Џуди одведе до врха торња и тамо од ње сазнаје да је само играла једну улогу у Елстеровом дијаболичном плану. Чини се да ће му као утеха остати она Мадлен, коју је тако заволео, али у тренутку исказивања те наклоности, из сенке се помаља часна сестра, а уплашена Џуди губи контролу над телом и пада с торња – тако Скоти поново губи своју драгу.

Како би се могао формулисати мисаони експеримент на којем се базира радња Хичкоковог филма? Једна формулација би могла гласити овако: *Шта би било, ако би особа А, која игра особу Б, себе заиста сматрала том особом?* (Другим речима: када би се избрисала разлика између „деловати као неко” и „бити неко”?) Управо се то дешава са девојком Џуди која треба само да представи Мадлен, али која временом *постаје* Мадлен (посебно у другом делу филма). Она више не прави разлику између своје интерпретације једне особе и интерпретиране особе. Разлог за то је њена љубав према детективу Скотију. Иако се испочетка опире против Скотијевих наговора да промени свој изглед, она се препушта постепеној идентификацији са Мадлен и напушта образац симулације на којем је почивао Елстеров злочиначки план. Оно што је занимљиво у Хичкоковој драматургији јесте да чак и када Скоти сазна од Џуди да је била наговорена само да игра Мадлен, он у Џуди још увек види Мадлен (у једној од задњих сцена филма је и ословљава тим именом), дакле његова фасцинираност тајанственом, суицидалном женом га спречава да препозна њен прави идентитет (Џуди која је само „играла” Мадлен). Очигледно је његова веза са Мадлен морала трагично завршити: Џуди гине и његова љубав остаје неостварена. Није ли то проклетство сваке „велике” љубави? Вероватно би Скоти, да је филм настављен, тражио у изгледу сваке жене нешто од црта своје вољене Мадлен/Џуди – дакле, слику особе са којом никад неће моћи остварити љубавну везу.

Мисаони експерименти на тему личног идентитета су чести у филозофској традицији. У *Вртоглавици* налазимо варијацију на тему *двојника/двојнице*: питање под којим условима особа А „дели” идентитет са особом Б. Који критеријуми морају бити задовољени да је једна особа идентична са другом? Спољашња перцепција није довољна – да се на основу спољашњих обележја А идентификује са Б. Особа А мора бити *убеђена* у то да је она у суштини особа Б. Убеђење је интерни (лични) доживљај. Парадоксија код Хичкока је да особа А (Џуди) на основу свог односа према особи В (Скоти) сматра да је особа Б (Мадлен). Перспективе приписивања идентитета се разликују од особе до особе у Хичкоковом филму. Гевин Елстер јасно разликује Џуди од своје супруге Мадлен: А глуми Б (дакле $A \neq B$). Џуди на почетку прави разлику између себе и Мадлен, али она се у друштву Скотија све више идентификује са Мадлен ($A \rightarrow B$, што значи да А „прелази” у Б). Скоти пак не перципира разлику између Џуди и Мадлен, он види једну те исту особу: $A = B$. Ваљало би засебно размотрити, како се конструишу ови различити идентитети. Чисто формално, прву перспективу бисмо могли сматрати *дуалистичком* (она је „здраворазумска”, а занимљиво је да је заузима злочинац у овом филму), другу би могли означити као *аспектуалистичку* („бити Џуди“ и „бити Мадлен” су два аспекта исте особе), трећа би била *монистичка* (монизам је увек продукт једностране апстракције, а овом диригује неки дубљи психички порив или нагон – ово је перспектива интересантна за психоанализу). Тако тематизација сценарија у Хичкоковом филму (који је ипак контрафактички, дакле фиктивно конструисан) покреће и низ питања везаних за одређење категорије идентитета, па се може рећи да има импликације за извесну врсту филозофије која се бави проблемом личног идентитета (аналитичка филозофија духа).

*Матрикс: стварност привида или
привид стварности?*

Као следећи мисаони експеримент навешћу онај на чијој је основи осмишљена радња трилогије *Матрикс* (1999–2003)⁷ (тада још) браће Вачовски [Wachowski]. Овај филм је својевремено привукао интерес и филозофских кругова на себе, па је био чак и повод за филозофске расправе и симпозијуме.⁸ Оставимо по страни да ли је та широка медијска пажња

7 *Matrix*, Warner Bros. et al., USA 1999, *Matrix Reloaded*, Warner Bros. et al., USA 2003, *Matrix Revolutions*, Warner Bros. et al., USA 2003.

8 Упор. следећу публикацију: Grau Ch. (ed.) (2005) *Philosophers Explore the Matrix*, Oxford: Oxford University Press.

била оправдана – не сме се превидети чињеница да је читав пројекат *Матрикса* био осмишљен као „блокбастер” који ће остварити висок профит на биоскопским благајнама. Такође се не сме превидети ни карактер самог филма: он припада *акционом* жанру, тачније чини spoj *science fiction*-а и борилачког (*martial arts*) филма, ближи је филмовима Бруса Лија него онима Акире Куросаве (Akira Kurosawa) или Цанга Јимоуа (Zhang Yimou). Овде је ионако акценат на приказу мисаоног експеримента, па ћу се и ја ограничити на тај аспект, а дискусију о естетским квалитетима филма препустити другима.

Филм *Матрикс* је у суштини једна врста *дистопије*, он нам представља визију будућег друштва у којем светом владају интелегентне машине, сценарио којим су се у својим текстовима већ бавили многи критичко настројени интелектуалци XX века. Људи су дословно заробљеници у таквом друштву: они обитавају у индивидуалним куполама у којима су снабдевени течношћу којом се хране, док се налазе у некој врсти коме – али, оно што је и за филозофско промишљање тог филма важно, они се налазе у свесном стању у једном виртуелном свету који сматрају реалним. Дакле, они не знају да њиховим мозговима и чулима манипулишу моћне машине које искориштавају људе као извор енергије. Главни јунак филма, информатичар Томас Андерсон (Thomas Anderson) (касније сазнаје да му је право име Нео), путем поруке на компјутеру ступа у контакт са групом побуњеника која обитава с оне стране „матрикса”, у правом свету, где се боре против превласти машина; вођа побуњеника, Морфеус, упознаје Андерсона/Неа са ситуацијом у којој се налази, а које уопште није свестан: уколико се он као изабрани (месија?) одлучи да стварност види онаквом каква јесте, мораће да сноси последице те своје одлуке – биће прогањан од неке врсте агената које у симулирани свет шаљу машине, како би елиминисале сваки покушај отпора у том свету, јер њему увек на другој страни, у реалном свету борбе машине и човека, одговара нека акција против машина преко које јача отпор побуњеника. Након што Нео прихвата да види стварност каква јесте, он се буди у правом свету, где себе налази у куполи са необичном течношћу, а убрзо затим бива спасен од побуњеника, док у свету матрикса улази у обрачун са агентима и другим контрахентима, при томе обучен од Морфеуса у разним борилачким вештинама, а сазнаје такође да је могуће да у том симулираном свету развије надљудске способности које ће му бити од користи у борби против злих сила. Коначан исход те борбе нас овде не интересује – а с обзиром да се ради о холивудској продукцији, јасно је да крај неће бити негативан. Оно зашто је овај филм интересант

лежи у чињеници да је његов сценарио *контрафактичан*, значи да филм развија један сложен мисаони експеримент – а оно што је најинтересантније јесте да је тај експеримент својевремено конципирао један филозоф!

У својој публикацији из 1981. године *Um, истина и историја*⁹, амерички филозоф Хилари Патнам (Hilary Putnam) претискује наше представе о стварности тако што – управо путем мисаоног експеримента – замишља случај да је стварност пројекција *мозгова у посуди* (!).¹⁰ Наиме, неки зли научник је одстригао мозак из главе једне особе и сместио га у једну посуду, а моджане нерве повезао са компјутером који у мозак „учитава” разне програме. Чини се да особа нормално опажа свет, али оно што она види, чује и тако даље, јесте само неуро-електронска с(т)имулација. Научник може на разне начине да манипулише перцепцијом и мишљењем субјекта, мењајући софтвер компјутера. При томе субјект има утисак да заиста види, осећа мирис, чује звуке, мисли о нечему итд., мада је он у ствари екстерно стимулисан да види, мирише, мисли... Његов унутрашњи живот је позорница туђих мисли и намера. Патнам проширује свој експеримент, тако што фингира претпоставку да су сви (!) људи такви мозгови у посуди, а уместо злог научника као манипулатора он претпоставља читав систем аутоматских апарата који одређују шта ће себи представљати мозгови у посуди. Ти апарати не продукују само сингуларну, него колективну халуцинацију – није само појединац у заблуди, него и читав колектив (А види Б, Б види А – али илузија је обострана, јер компјутери диригују процесом оптичког запажања и код једне и код друге особе). Међутим, Патнам није песимиста, а није ни фаталиста: он има поверење у продуктивне снаге ума, а и сумњу у когнитивне капацитете изолованих мозгова у посуди. Његов главни аргумент гласи да, чак и да јесу дати мозгови у посуди, они без стицања каузално-референтских компетенција не би били у стању да представе себи неки екстерни предмет, на пример дрво (у позадини Патнамове критике идеје о мозговима у посуди је *каузална* теорија значења која претпоставља да репрезентационо знање о предметима у виду појмова и речи стичемо у спољашњој интеракцији са стварима и догађајима којима је окружен онај ко говори). Дакле, чак ако би мозгови у посуди могли имати

9 Putnam, H. (1981) *Reason, Truth and History*, Cambridge: Cambridge University Press.

10 Упор. о овој и другим „научно-фантастичним” причама Патнам, Х. Мозгови у посуди, у: *Скептички приручник 2: Савремени скептицизам*, прир. Лазовић Ж. и М. Богдановски (2007), Београд: Плато/Институт за филозофију Филозофског факултета, стр. 190–207.

појмовну представу о стварима, садржај њихових појмова би се знатно разликовао од садржаја појмова које користи онај ко је своје репрезентационо знање стекао у спољним каузалним околностима. „Укратко”, резимира Патнам, „мозгови у посуди немају мисли о стварном дрвећу онда када мисле ‚Ево дрвета испред мене‘, зато што њихова мисао ‚дрво‘ нема обележја захваљујући којима би репрезентовала стварно дрвеће.”¹¹ Но независно од тога да ли ћемо Патнамов аргумент против идеје мозга у посуди прихватити или не, оно што остаје јесте фасцинираност тематиком разлике привида и стварности која је покренута овим мисаоним експериментом, а која је после Патнамове публикације реализована у виду дистопијског *high tech* филма.

*Писмо или глава? Етичке парадоксије у
„Нема земље за старце”*

Као што је већ напоменуто, многи филмови се баве етичком проблематиком, а у склопу тога конструишу се ситуације које се могу замислити као реалне али и оне које делују невероватно – и једне и друге могу бити предмет филозофског размишљања. Такав један ситуативни сценарио приказују Џоел и Итан Коен (Joel and Ethan Coen) у свом филму *Нема земље за старце*¹² који је 2008. године награђен са четири Оскара. У адаптацији истоименог романа Кормак Мек Картија (Cormac McCarthy) приказује се потеря на ветерана из вијетнамског рата, Левелина Моса (Llewelyn Moss), који је игром случаја пронашао кофер са два милиона долара – потеря је организована од стране мексичке нарко-мафије и америчких конкурената који на Моса шаљу професионалног убицу Антона Шигура (Anton Chigurh). У више наврата Мос успева да надмудри своје пратиоце, чак и дијаболичног Шигура који, где стигне, оставља иза себе крвави траг, убијајући подједнако полицајце, криминалце и недужне људе. У међусобном окршају, Мос и Шигур се рањавају, а Мос некако успева да, иако тешко рањен, пређе америчко-мексичку границу. Од својих повреда се опоравља у једној мексичкој болници и планира да се нађе са својом супругом у Ел Пасу. Међутим, за то сазнају и мексички мафијаши који убијају Моса. На крају остаје неразрешено, да ли су они или Шигур дошли до новца.

На први поглед се чини да *Нема земље за старце* приказује напету борбу између добра и зла, али управо се та поларизација доводи у питање. Иако Левелин Мос можда стиче

¹¹ Исто, стр. 200.

¹² *No Country for Old Men*, Paramount Vantage et al., USA 2007.

симпатије код већине гледалаца, јасно је да се и он прикло-нио егоистичком мотиву када присваја новац који му не припада, и то, новац који се користи у „прљаве” сврхе (откуп дроге). Не може се рећи да је Мос једноставно „*the good guy*”. Управо се у филму приказује непринципијелност данашњег човека који се више не руководи принципима части и човечности, који жели само брз профит, а да би га остварио не преза ни од насиља. У фигури шерифа Еда Тома Бела (Ed Tom Bell) оличен је морал „стараца”, оних људи који се са сетом присећају „добрих старих времена”, када омладинци нису фарбали косу у зелено и када су чак поздрављали старије људе. Оно што је парадоксално јесте да је Беловом идеалу принципијелно доследног човека најближи главни негативац у филму – Антон Шигур. Шигурова доследност се огледа чак и у акту убијања – он пази да не остави трагове крви иза себе, посебно да сам не дође у додир са њом, па тако користи и пнеуматски апарат за убијање стоке, како би се „педантно” решио своје жртве. Уопште је лик Шигура, којег је на минималистички, али врло убедљив начин одглумио Хавијер Бардем (Javier Bardem), најзагонетнији – већ његов спољашњи изглед (посебно необична фризура) евоцира код гледалаца необичну симбиозу ужаса и комике – као да су браћа Коен (и Мек Карти) преко таквог лика хтели да прикажу гротескну страну смрти. Ако је Шигур персонификовано зло, онда комичан изглед само указује на неминовну трагикомедију људског рода којег то зло увек сустигне. Његова хладнокрвна доследност доводи у питање везу морала и категоричких принципа, онако како ју је претпоставио Имануел Кант (Immanuel Kant). У варијанти Мек Картијевог романа, односно филма браће Коен, отвара се могућност повезивања злом руковођеног делања и оријентације ка принципима – дакле постоје изгледа и категоријална правила делања која се не могу етички оправдати. Другим речима: није довољно позивање на категоријалне императиве, како би се у ужем смислу одредило морално делање.

Следеће питање служи као позадина за мисаони експеримент у овом филму: *Да ли могу да се придржавам категоричких правила и онда када не делујем у складу са моралом?* А шта би било, када бих уједно газио принципе морала и доследно примењивао сопствене принципе, чини сам експеримент у виду спирале насиља коју покреће необични убица Шигур. Та доследност се – истина, на бизаран начин – манифестује у оним сценама, где Шигур „недужним” људима даје могућност да сами одлуче о својој судбини – бацањем новчића. У зависности од тога коју страну новчића су одабрали, судбина ће их оставити у животу или им донети смрт. Међутим, симптоматична је сцена на крају филма, када

Шигур одлази у кућу удовице Мос. Својевремено је обећао Мосу да ће да му убије супругу уколико не добије новац од њега. Шигур је поново доследан – одлази код Карле Џин Мос (Carla Jean Moss), како би одржао обећање. Када од ње тражи да се одлучи за једну страну новчића, она му каже да је то апсурдно, јер *он* је тај који одлучује о њеној судбини, а не новчић. Она то чак сматра болесним. Одиста се овде не ради о избору: писмо или глава, живот или смрт – човек не располаже овде слободним одабиром онога што жели. Дубља филозофска поента лежи у томе што смо ми по питању избора између живота или смрти увек на губитку – пре или касније нас судбина сустиже, свеједно да ли у облику убице или на неки други („пристојнији“) начин. (Овде се може повући паралела са једним другим чувеним мисаоним експериментом, тзв. *Паскаловом опкладом*, према којој је онај човек на добитку који се клади у то да Бог постоји.¹³ Исход „Шигурове опкладе“ је увек негативан – чак и ако неко преживи, пре или касније, смрт ће га сустићи.¹⁴)

*Хеуристички и дидактички
значај филмова за филозофију*

Неколико примера је показало како се филмским средствима могу илустровати компликовани филозофски проблеми (идентитет две особе, разлика између стварности и привида, доношење исправне моралне одлуке). Оно што је предност филмског приказа, у односу на чисто дискурзивни у виду аргументације једног текста, јесте његова *транспарентност*, а то значи да се компликована стања ствари могу презентовати у виду јасно одређених токова радњи и дијалога. Оно што исказано у форми сложених, међусобно повезаних аргумената уме да отежа разумевање и захтева напор, у облику филмске слике заокупља пажњу гледаоца и буди његову знатижељу, напросто га увлачи у сам проблем. У филозофији се читалац приближава проблему, у филму се проблем приближава гледаоцу. Сликаом се реципијент пре може сензибилизовати за неки проблем, него у медију појма. Зато је као увод у неки филозофски проблем препоручљивије поћи од неке илустрације тог проблема (дословно: његове пројекције) – на нивоу текста то су управо мисаони експерименти у виду неких прича или сценарија, *сликовити* прикази апстрактних

13 Упор. Паскал, Б. (2006) *Мисли*, Београд: Етхос, стр. 113–118 (фраг. 233).

14 Једном приликом Шигур старијем власнику бензинске станице, који је имао среће приликом одабира праве стране, поклања новчић, како би се одувек сећао те екстремне ситуације, када је могао да изгуби живот – али тај новчић уједно има функцију да му стави до знања да је смрт увек у близини. Другим речима: *Memento mori!*

мисли и аргумената. На неки начин филозоф који се служи таквим експериментом, метафорички говорећи, у својој глави пушта имагинарни филм; мисаони експеримент је сам по себи један скраћени, још неразрађени филм (тачније: сценарио за такав филм, његов „костур“). Мисаони експеримент је такође филм *in nuce*. А из те перспективе филмови, који разрађују мисаоне експерименте, могу да се сматрају проширеном филозофском аргументацијом, аргументацијом *in extenso*.

Тако метод мисаоних експеримената може послужити као пример продуктивне кооперације филозофије и филма, мишљења и ока, појма и слике. Филозофи се могу служити филмским примерима, како би апстрактне идеје учинили приступачнијим читаоцима својих текстова или слушаоцима њихових излагања и предавања, али исто тако могу своје мисаоне експерименте замислити у виду (контрафактичких) сценарија који би могли бити „испричани“ попут филмова (а, како то показује пример Патнамовог експеримента, можда чак и одиста реализовани у виду правог филма). Није искључено да се та кооперација оствари у виду засебних публикација, можда чак и засебног *литерарног жанра*, рецимо филозофских расправа у дијалогској форми или напросто текстова, налик приповеткама, који развијају сценарио неког когнитивног експеримента – у сваком случају ради се о неконвенционалним формама нарације, односно аргументације, које би биле примерене приказаном садржају. Али независно од тога да ли ће се такве дискурзивне форме развити или не, филмови би могли бити инспирација за филозофске ауторе да у својим текстовима чешће експериментишу са идејама или можда управо на примеру неких филмова илуструју такав експеримент (препричају радњу филма у форми експеримента: „Шта би било, када би Х учинио нешто слично филмском јунаку Y?“ или сл.). Филозоф не треба само да стиче аргументативну, него и *наративну* компетенцију – можда би чак синтетички могли говорити о засебним *наративним аргументима* које би ваљало додатно употребити и уткати у главни ток филозофске аргументације. На тај начин би се допуњавали и узајамно обогаћивали дискурзивно мишљење и филмско искуство.

Али филмови нису само од *хеуристичког* значаја за филозофију – они би могли одиграти и важну улогу у склопу *филозофске дидактике*. Зашто не искористити стимулативно дејство филмских слика у сврху интензивирања дискусије са онима који се интересују за филозофска питања – можда сама дискусија тиме и у филозофском погледу постане квалитетнија? Тако се и на нивоу *наставе филозофије* у средњим

школама или на универзитетима може организовати „мешовита” настава: приказ целог филма или појединих сцена као увод у расправу неког филозофског проблема. Посебно оне филозофске дисциплине у којима се расправљају проблеми реализма и антиреализма, проблеми одређења сопства и личног идентитета, етички парадокси или дилеме могу да се послуже пројекцијом филмова, како би на примеру одређених мање или више фиктивних ситуација продискутовали те проблеме (дакле, пре свега, епистемологија, филозофија духа, (био)етика, филозофија права). Тиме би се могли и студенти подстаћи на продубљивање својих знања о тим проблемима, а исто тако би се могли инспирисати на самостални рад, рецимо на тај начин да се у својим семинарским радовима из тих области позабаве неким већ формулисаним мисаоним експериментом или на примеру неког филма илуструју тај експеримент – а, што да не, и сами представе неки когнитивни експеримент, јер тиме би били подстакнути на развијање сопствених продуктивних идеја. На тај начин би се и данашње млађе генерације, које одрастају уз слике и звуке мултимедијалних апарата, могле поново приближити медију појма који је одувек био обележје филозофског мишљења. Можда тако и неки будући филмски ствараоци (режисери, сценаристи, продуценти итд.) нађу додатни извор инспирације за своја дела.

ЛИТЕРАТУРА:

- Bertram, G. W. (ed.) (2012) *Philosophische Gedankenexperimente*. Ein Lese- und Studienbuch, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Grau, Ch. (ed.) (2005) *Philosophers Explore the Matrix*, Oxford: Oxford University Press.
- Miščević, N. (1992) Mental Models and Thought Experiments, *International Studies in the Philosophy of Science* 6, p. 215–226.
- Nersessian, N. J. In the Theoretician’s Laboratory: Thought Experimenting as Mental Modeling, in: *Proceedings of the 1992 Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association 2*, eds. Hull, D. et al. (1993) East Lansing, MI: Philosophy of Science Association, p. 291–301.
- Паскал, Б. (2006) *Мисли*, Београд: Етхос.
- Патнам, Х. Мозгови у посуду, у: *Скептички приручник 2: Савремени скептицизам*, прир. Лазовић Ж. и М. Богдановски (2007), Београд: Плато/Институт за филозофију Филозофског факултета, стр. 190–207.
- Putnam, H. (1981) *Reason, Truth and History*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rescher, N. Thought Experiments in Presocratic Philosophy, in: *Thought Experiments in Science and Philosophy*, eds. Horowitz, T. and Massey, G. J. (1991) Savage, MD: Rowman and Littlefield, p. 31–42.
- Шато, Д. (2011) *Филм и филозофија*, Београд: Клио.

Damir Smiljanić
University of Novi Sad

THE USE OF THOUGHT EXPERIMENTS IN
PHILOSOPHY AND FILM

Abstract

In this article the role of thought experiments in philosophy will be considered as well as the possibility to show these experiments on movie screens. Thought experiments as mental models can create a fertile connection between philosophy and film, mind and sight, concept and image. First, a short typology of thought experiments which are suitable for filmic interpretation will be given, especially those experiments which are dealing with the problems of annulling the difference between reality and fiction, problems of personal identity and ethical paradoxes. Some of these thought experiments will be illustrated on the example of three movies (*Vertigo*, *The Matrix*, and *No Country for Old Men*). Hitchcock's *Vertigo* shows how one person who plays the role of another person can gradually lose sight of the difference between him/her and the taken personality – this identification has tragic consequences for the main characters in the movie. In their science-fiction trilogy, *The Matrix*, the Wachowski Brothers explore the possibility that human consciousness is manipulated by some intelligent machines and make implicit use of a philosophical thought experiment as presented in Hilary Putnam's work *Reason, Truth and History* (the case of "brains in a vat"). The Coen Brothers are thematizing an ethical paradox in *No Country for Old Men*: Is it possible for a killer to act in accordance with categorical principles? If this is true, should we endorse such behavior? The end of the article briefly discusses a potential heuristic and didactic relevance of the filmic interpretation of thought experiments for philosophy.

Key words: *thought experiments, philosophy, film, „Vertigo”, „Matrix”, „No Country for Old Men”*