

FILOZOFIJA FILMA: LOGIKA U FILMU

Skender, Iva

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:172:836335>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-10**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET
DIPLOMSKI RAD

FILOZOFIJA FILMA:
LOGIKA U FILMU

IVA SKENDER

Split, 2019.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA FILOZOFIJU

FILOZOFIJA FILMA:
LOGIKA U FILMU

STUDENTICA:

Iva Skender

MENTOR:

Doc. Bruno Ćurko

Split, 2020.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O KORIŠTENJU AUTORSKOG DJELA

kojom ja, Iva Skender, kao autorica diplomskog rada dajem suglasnost Filozofskom fakultetu u Splitu, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom

Filozofija filma: Logika u filmu

koristi na način da ga, u svrhu stavljanja na raspolaganje javnosti, kao cjeloviti tekst ili u skraćenom obliku trajno objavi u javno dostupni repozitorij Filozofskog fakulteta u Splitu, Sveučilišne knjižnice Sveučilišta u Splitu te Nacionalne i sveučilišne knjižnice, a sve u skladu sa Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrima akademskom praksom.

Korištenje diplomskog rada na navedeni način ustupam bez naknade.

Split,

Potpis

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja, Iva Skender, kao pristupnica za stjecanje zvanja magistrice filozofije i magistrice pedagogije, izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split,

Potpis

Filozofija filma: Logika u filmu

Sažetak

Filozofija filma relativno je novo i neistraženo područje u filozofiji, a često se oslanja na teoriju filma. Glavna namjera ovog rada bila je analizirati različite pristupe unutar filozofije filma te dati filozofiji filma njeno mjesto u filozofiji. S druge strane, logika kao znanost može promatrati film, postavke unutar filmova, filmske dijaloge i slično. Na taj način možemo analizirati film ili aspekte filma pod vidom logike, njenih pravila, principa i svega ostalog čime se logika bavi, poput tema identitet, paradoks, logičkih pogrešaka i ostalih.

Ključne riječi: film, filozofija filma, teorija filma, logika u filmu, logička pravila, logički principi, identitet, paradoks, logičke pogreške

Philosophy of film: Logic in film

Philosophy of film is relatively new and unexplored area in philosophy, and is often leaning on film theory. Main purpose of this thesis was to analyse different approaches in film philosophy and furthermore to give film philosophy its place in philosophy. On the other hand, logic as science can observe film, hypothesis of film, film dialogues and so on. That way we can analyse film or film aspect in view of logic, its rules, principles and everything else that logic includes, like matters of identity, paradox, logic lapses and other.

Key words: film, philosophy of film, logic in film, logic regulations, logic principles, identity, paradox, logic lapses

Sadržaj

1. UVOD	1
2. FILOZOFIJA FILMA:.....	3
2.1. O filmu	3
2.2. Povijest filma	4
2.3. Filmska teorija i filozofija	5
2.4. Ideja filozofije u filmu	7
2.5. Film kao filozofija	10
2.6. Pristupi u filozofiji filma: podjele i pravci	10
2.6.1. Analitička i kontinentalna struja u filozofiji filma	16
2.7. Filozofija kinematskog fenomena.....	18
2.8. Filozofija filmskog fenomena	20
3. LOGIKA U FILMU	24
3.1. Logika i film.....	24
3.2. Osnovni logički pojmovi	26
3.3. Logičke pogreške na primjerima u filmu	31
3.4. Identitet	38
3.4.1. Identitet i zaključak	42
3.4.2. Svojstva identiteta.....	45
3.5. Paradoks	46
4. ZAKLJUČAK.....	58
Literatura:	59

1. UVOD

Film možemo shvatiti kao splet slika i zvuka koji gledatelj opaža. Također ga možemo slikovito prikazati kao praizum, poput onih prikaza u špiljama u Altamiri gdje je slikar htjeo prikazati nepomično kao pomično, ilustrirajući bikove. Promatran kao praizum, duguje svoj nastanak iskonskoj životnoj težnji da ovlada svijetom u kojem biva, upravo kako bi čovjek mogao jednostavnije ovladavati svojom sudbinom.¹

Velike su različitosti u kinematskim prikazivanjima filma od njegova nastanka do danas, a film je moguće sagledavati iz više perspektiva, ovisno na ono što se želi promatrati. To može biti radnja, stil, glumačka izvedba, scenarij, režija i slično. Filmovi koji će biti prikazani u radu izabrani su ponajprije zbog njihovih poveznica s filozofijom i logikom poput: *Alisa u zemlji čudesa*, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, *Matrix* to jest *Matrica*, *Divlje priče* te ostalih.

U ovom radu film će biti prikazan kroz filozofiju te će se potom naglasak staviti na logiku u filmu, njena pravila te logičke izračune kroz primjere u filmovima. Također, biti će pojašnjeni određeni pokreti u povijesti filma, kao i razne specifičnosti pojedinih filmova promatranih kroz filozofiju filma te logiku u filmu. S vremenom se filmska umjetnost razvijala, unosila određene novitete u stvaranju i realizaciji filmova te su se mijenjali razni stilovi kroz povijest filma. Napredak tehnologije je uvelike utjecao na filmski prikaz, te je filmska industrija napredovala i postala poprilično pristupačna običnom čovjeku. Film se postepeno počeo razvijati kada je fotografija napredovala, te su na nj utjecale i razne filozofske struje, kao i tok misli određenih generacija. Dok neki smatraju logiku zasebnim dijelom filozofije (filozofskom disciplinom) ili dijelom neke filozofske discipline (npr. ontologije, spoznajne teorije, filozofije znanosti), drugi je smatraju posebnom znanosti ili dijelom neke nefilozofske znanosti (npr. psihologije, lingvistike ili matematike). Po nekim logika je dio semiotike, a semiotika jest stoga univerzalna i sveobuhvatna nauka koja bi trebala zamijeniti ili pak obuhvatiti filozofiju. Tijekom 19. i 20. stoljeća vođeni su (i još se vode) mnogi sporovi o svim osnovnim problemima logike (o njezinom predmetu, zadatku, »prirodi«, »mjestu«, podjeli itd.). Po jednima logika se bavi mišljenjem, po drugima mišlju, po

¹ Više vidi: Peterlić, *Osnovne teorije filma*, 2018, str. 17-22

trećima jezičnim tvorevinama, po četvrtima matematičkim simbolima (ili simbolima uopće) itd. Po nekima logiku zanima samo valjano izvođenje jednih misli (sudova, iskaza, rečenica, propozicija, formula) iz drugih (formalna istina, pravilnost, valjanost, ispravnost), a po drugima također slaganje misli s onim o čemu mislimo (materijalna istina ili istinitost); po trećima ona treba proučavati oblike valjane misli, ali i primjenu tih oblika u procesu spoznaje. Po nekima logika nije teorijska znanost nego samo vještina (umijeće) ili »učenje o vještini« odnosno »praktična znanost«, po drugima ona je ne samo praktična nego također (ili u prvom redu ili čak isključivo) teorijska znanost. Prema nekim mišljenjima logika je normativna (ili i normativna i praktična) znanost, po drugima je ona samo praktična, ali ne normativna (ili normativna, ali ne praktična). Mnoge rasprave vode se i o odnosu logike prema drugim granama filozofije i nauke. (Petrović, 2013)²

Svaki film nosi određenu poruku. Bez obzira na brojne različitosti u pristupu promatranja filma, fokus određenih momenata u daljnjem radu stavljen je na filozofiju filma te logiku kao filozofsku granu.

² Više vidi: Petrović, Pregled povijesti logike, 2013, str. 130-133

2. FILOZOFIJA FILMA:

2.1. O filmu

Film je vizualna umjetnost koju bi gledatelj trebao doživjeti svojim osjetilima. No, kao što bi film trebao biti pomno osmišljen, režiran, sceniran i sve ostalo što prati filmsku umjetnost, također treba imati i svoju teoriju. Začetnik i inicijator teorije filma bio je talijan Ricciotto Canudo. Bio je pionir filmske kritike i teorije zbog toga što je tražio opća pravila i duhovnu usmjerenost, tada, novog izražajnog sredstva. Iako je, kontradiktorno, uz navedeno smatrao da je film umjetnost koja još nije prihvatila teoriju. U njegovom *Manifestu sedam umjetnosti* iznosi da je film umjetnost koja je stvorena da bude sveobuhvatni prikaz duše i tijela, vizualna drama stvorena od slika te apstrakcije. Canudo nije samo kritizirao film već je i ponudio rješenja za određene probleme filma. Primjerice, ritam je shvatio kao igru planova, što bi značilo da se dimenzija jedne slike odnosi, kako na prethodne, tako i na slijedeće slike. Također je postavio načelo – mogućnosti spajanja više tehnika u filmu. U njegovoj teoriji nailazimo na misao da film razvija jedan univerzalni jezik. Osim Canuda, u isto vrijeme djelovao je i francuz Louis Delluc, koji je smatran prvim velikim imenom francuskog filma. Delluc je film nazvao umjetnosti malobrojnih umjetnika, kao što su malobrojni i pravi kipari i muzičari. Snaga filmske umjetnosti krije se u osobitim sredstvima direktnog izraza. Delluc je film prikazao kao novo izražajno sredstvo koje počiva na fotogeničnosti koja je, kod Canude poznata kao filmičnost. Tim je Delluc postao poznat kao tvorac vizualizma, jednog od prvih avangardnih pravaca koji se razvijao kako njegovim, tako i Canudovim utjecajem.³

³ Više vidi: Aristarco, Istorija filmske teorije, 1974, str. 127-139

2.2. Povijest filma

Riječ film se upotrebljavala već oko 1000. godine, no tada je imala potpuno drugačije shvaćanje od onog što nam danas predstavlja. Tada je značila tanku kožicu, opnu ili membranu (biljnu ili životinjsku). Danas, ipak, riječ film predstavlja nešto sasvim drugačije. Riječ film dobiva novo značenje u devetnaestom stoljeću, točnije 1845. godine, gdje predstavlja naziv za tvar osjetljivu na svjetlost, kada se pojavljuje u Thornthwaiteovom fotografskom priručniku. Slijedećih stotinjak godina se odnosi isključivo na elastičnu tvar, kakve su bile i prve podloge za snimke, a poslije se odnosi u potpunosti na krutu tvar. Tako se tijekom vremena značenje riječi film prenio na filmsku vrpcu dok se danas riječ film odnosi na više različitih pojmova koje se upotrebljuju u fotografiji te filmu kao umjetnosti. Riječ film danas se, najčešće, koristi se kao naziv za dovršeno filmsko djelo ili čak kao riječ koja označava cjelokupnu umjetnost filma. Određenje filma bilo bi da je to fotografski i fonetski zapis izvanjskog svijeta. Definicija “izvanjskog svijeta”, kako je zapisano u Filozofijskom riječniku, može se promatrati na dva načina. Prvo kao “sve stvari izvan vlastitog tijela i njihovih odnosa”, te drugo, “u psihološkom smislu, uključujući i vlastito tijelo u prostorno-vremenskom osjetilnom opažanju” (Matica hrvatska, Zagreb 1965., str.168.). Obje definicije mogu obuhvaćati film, u različitim aspektima.⁴

Povijest filma može se promatrati i prema onome što prethodi pojavi filmskog izuma te se tada dijeli na predznanstveno te znanstveno razdoblje. Predznanstveno razdoblje prati uglavnom slikarske tehnike, tehnike vladanja pokretom, sjenama i slično te općenito tradicijom mimetizma koji sugerira kretanje, pokret i vrijeme. Znanstveno razdoblje obuhvaća ona razdoblja u kojima je nastao materijalni, znanstveni i tehnologijski potencijal za stvaranje i prikaz filma. Znanstveno razdoblje se potom dijeli na predtehnološko razdoblje i tehnološko razdoblje. Predtehnološko razdoblje traje od 15. do 19. stoljeća te se pojavom dva bitna izuma camerom obscurom i laternom magicom naslućuje otkriće filma. Tehnološko razdoblje započinje u 19. stoljeću te ono izravno vodi otkriću filma usavršavanjem filmske tehnologije.

Do radikalnih otkrića za razvoj filma dolazi između 1880. i 1895. godine. Tako se 1886. godine, otkrićem Georgea Eastmena, krhka vrpca zamjenjuje čvrstom celuloidnom podlogom. Zatim je William K.L. Dickson 1889. godine vrpcu načinio upotrebljivom za snimanje i projiciranje zbog

⁴ Više vidi: Peterlić, Osnovne teorije filma, 2018, str. 17-22

toga što je, zbog stabilnosti u kameri i projektoru, nadodao performacije. Braća Auguste i Louis Lumiere usavršavaju kameru i projektor te izumljuju kinematograf zbog kojeg je 28. 12.1895. u Parizu došlo do prve uspješne kinematografske projekcije. Prvi su filmovi u crno-bijeloj boji, a filmovi u boji počinju se proizvoditi 1935. Također, prvi filmovi bili su bez zvuka, a prvi filmovi sa zvukom nastaju 1927. godine.⁵

2.3. Filmska teorija i filozofija

Film uspijeva u kratko vrijeme prenijeti mnogo informacija. S jedne strane on sadrži i druge umjetnosti kao što su glazba, vizualne umjetnosti te književnost. On također sadrži i određene vrijednosti, moralne probleme, filozofska pitanja. Filozofija je uzela film kao predmet svog proučavanja još od početka njegovog postojanja. Filozofija filma je grana filozofije umjetnosti.

Početak dvadesetog stoljeća kada se počeo razvijati film i filmska umjetnost, tada su filozofi bili među prvim visokoobrazovanim ljudima koji su izučavali i objavljivali studije na temu filma. No ovo je područje svoj zamah ostvarilo osamdesetih godina dvadesetog stoljeća. Razlozi zbog kojih je to tako su razni, primjerice uspon filma i njegove kulturne uloge te mijenjanje struja u filozofiji i shvaćanje filma na ozbiljniji način.⁶

Započelo je s Henrijem Bergsonom i Mauriceom Merleau-Pontyjem, te se kroz nekoliko desetljeća razvilo u pristup kognitivne nauke filma. Oprečnu struju, to jest, tradiciju analitičke filozofije predstavljaju David Borwell, Noel Carroll, Murray Smith i ostali. Thomas E. Wartenberg i Martin Seel bave se perspektivama koje su usađene u akademskoj filozofiji dok se Stanley Cavell i Gilles Deleuze proučavaju područje filmske filozofije te se zalažu da se film promatra kao filozofija.

Kognitivne filmske studije su otkrile metode za analizu filma osamdesetih godina dvadesetog stoljeća. Koristili su se otkrićima kognitivne psihologije kako bi objasnili procese unutar misli gledatelja da se „napravi smisao“, promatrajući razumijevanje filma kao racionalno i kognitivno nastojanje da se znanstveno pristupi teorijama percepcije, obradom informacija, postavljanju hipoteza i interpretaciji za razliku od psihoanalitičkih te (post)strukturalističkih teorija. Odprilike

⁵ Više vidi: Peterlić, Povijest filma: rano i klasično razdoblje, 2008, str. 27-39

⁶ Više vidi: Cox i Levine, Thinking Through Film: Doing Philosophy, Watching Movies, str. 3-48

u isto vrijeme Gilles Deleuze je iskoristio koncept mozga s implicitnim i eksplicitnim referencama uspoređujući mozak i film s agensima „kreacije svijeta“ kao teoriju *The brain is the screen*⁷. Teško je točno definirati sudbinu koju je Deleuze želio rezervirati za ono što je nazvao „slikom misli“ ako od početka ne shvatimo duboko srodstvo slike i misli. Stoga ne dolazi u obzir baviti se, s jedne strane, procesom slike, a s druge strane procesom mišljenja. Ne postoji dualizam koji bi dopuštao da ih se postavi na suprotne strane. Kao što znamo, Deleuze nikada ne započinje postavljanjem pojmova koji bi bili suprotnosti jedni drugima.⁸

U svoje dvije kinematografije, „Pokret-slika“ i „Vrijeme-slika“, Gilles Deleuze nudi estetski i povijesni prikaz kina temeljen na nepoznatoj i intrigantnoj ontologiji - ontologiji slika. Predmeti, kvalitete, procesi, radnje, čak i mozak: sve su to slike u dinamičnom svemiru slika. U ovom se „svijetu slike“ umjetnost, konkretno, kino, pojavljuje kao nešto što nije ontološki različito od ostatka svijeta. Zapravo, Deleuzeova teorija iznosi istodobnu dinamizaciju i deplatonizaciju kina.⁹

Jedna od najvažnijih posljedica smjera koji je Gilles Deleuze pokrenuo u svoje dvije kinematografije nije samo podizanje često zanemarivanog statusa kinematografske slike kao temeljne za svaku modernu filozofiju vremena, već i prepoznavanje proučavanje slike kao presudne za raspoznavanje veze između subjekta i mišljenja.¹⁰

Ipak, prilikom proučavanja mozga pod objektivom kognitivnih filmskih studija, neuroznanosti ili pak Deleuzea, on se ne promatra na potpuno isti način. Deleuze opisuje mozak na različite načine. Na općenit način ukazuje na motive mozga u filmovima redatelja Alaina Resnaisa i Stanleyja Kubricka. Također, Deleuze se osvrće na filozofiju Henrija Bergsona te na njegovu „novu koncepciju“ mozga u kojoj ga opisuje kao prazninu između podražaja i odgovora na podražaj, te mozak više nije promatran samo kao interval.¹¹

Theodor Adorno i Max Horkheimer primjećuju da bi masivne umjetnosti, poput filma, mogle imati negativan utjecaj na publiku zbog toga što smatraju da je njihova publika pasivna te nekritična. S druge strane, Walter Benjamin smatra da film može potaknuti na razmišljanje o

⁷ „The brain is the screen“ naslov je knjige Gregoryja Flaxmana u kojoj se prvenstveno bavi Deleuzeovim radom i filozofijom kinematografije.

⁸ Više vidi: Flaxman, *The brain is the screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, 2000, str. 61-86

⁹ Više vidi: Flaxman, *The brain is the screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, 2000, str. 109-140

¹⁰ Više vidi: Flaxman, *The brain is the screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, 2000, str. 253-292

¹¹ Više vidi: Allen i Smith, *Film Theory and Philosophy*, str. 21-22

socijalnoj i političkoj slobodi te na kreativno razmišljanje. Stanley Cavell smatra da film, zbog toga što je po svojoj prirodi refleksivan, postoji sam po sebi u filozofskom stanju.¹²

2.4. Ideja filozofije u filmu

U samim počecima područje filozofije filma nailazi na dosta pitanja i problema. U području filozofije filma postoji mnogo teoretičara koji se nisu profesionalno bavili filozofijom poput Seymoura Chatmana i Barbare Herrnstein Smith. Za ostala područja filozofije to često nije slučaj. Primjerice, znanstvenici su unaprijeđivali područja teorije znanosti dok su područja filozofije određenih znanosti proučavali filozofi stručnjaci u određenom području. No, u području filozofije filma postoji mnogo onih koji se bave teorijskim problemima vezanih uz film i kinematografiju te njih također, s punim pravom, možemo nazivati filozofima filma.

Filozofija filma nerijetko je usko vezana uz određene filmske studije, naročito teoriju filma. Iako se ta područja bave različitim pitanjima, teorija filma često daje odgovore na određena pitanja područja filozofije filma. To je iz razloga što filozofija preispituje svoju prirodu i osnovu. Filozofiju filma mogli bismo tumačiti kao znanstveno teoretiziranje. Postoje neslaganja oko toga na koji bi način to precizno trebalo učiniti. Prema jednima, to je teorijsko generaliziranje, dok je prema drugima odvajanje određenih gledišta koje možemo proučavati u filmu. Kognitivni filmski teoretičari smatraju da bi se područje filma trebalo formirati na način kao i kod prirodnih znanosti, svesti na znanstveniji pristup.¹³

Filozofija filma može, s jedne strane, nailaziti svoj početak skoro kada i filmska tehnologija. S druge strane, početak filozofije filma bio bi čak i stotinjak godina poslije, 1895. kada su se dogodila najranija snimanja filma. No, već više od sto godina se filozofira u i o filmu te se raspravlja o novom mediju.

¹² Više vidi: Cox i Levine, *Thinking Through Film: Doing Philosophy, Watching Movies*, str. 3-48

¹³ Više vidi: <https://plato.stanford.edu/entries/film/> (Pristupljeno 1.4.2020)

Hugo Munsterberg je 1916. godine objavio svoj rad pod nazivom *The Photoplay: A psychological Study* te je to prvi objavljeni rad koji sadrži posvećeniji filozofski pristup prema filmu. Rad pristupa prema filmu kao mediju, no i kao umjetničkoj formi (Musterberg, 2002).

Henri Bergson je 1907, skovao pojam kinematografska iluzija koji će postati ključnom metaforom znanstvenog, kao i klasično filozofskog koncepta vremena i pokreta.¹⁴

Tradicija filmske teorije započela je istraživanjima koja je Musterberg objavio. Ta su istraživanja sadržavala filozofske refleksije o prirodi filma kao medija. Te su refleksije napisane manje od strane filozofa, već prvotno od strane filmaša, kulturnih kritičara, pisaca ili povjesničara umjetnosti. Oni su pokušavali pronaći jedinstvenost medija proučavajući ontologiju filma zajedno s prikazivanjem i izražajem u filmu. Prema Musterbergovom shvaćanju, nova tehnologija predstavlja „specifičan oblik umjetničkog podhvata“ (Musterberg, 2002. str. 65.) koja se od ostalih umjetnosti razlikuje po svojim specifičnim svojstvima i potencijalima.¹⁵

Musterberg je smatrao da je sposobnost izražavanja ljudskih namjernih stanja, poput pažnje, sjećanja, mašte i emocija upravo ono što filmu pripisuje određenu važnost. Tu nailazi na razlikovanje između scenske predstave i filma kojeg bi u ovom slučaju mogli nazvati „photoplay“ to jest fotoigra ili fotopredstava. Prema Musterbergu jedna od najvažnijih stavki filma je krupni plan koji „je u svijetu naših opažanja objektivizirao naš mentalni čin pozornosti i o tom pitanju opremio umjetnost sredstvima koja daleko premašuju snagu bilo koje kazališne pozornice“ (Musterberg, 2002, str 87).

Želja da se pokaže da film, nije samo tehnološka znatizelja ni sredstvo za snimanje i prikazivanje koje tek proširile područja ostalih umjetničkih formi, povlači i princip razlikovanja filma s ostalim umjetničkim oblicima. Film jest legitimna umjetnička forma.

Gotthold E. Lessing u eseju „Lakoon ili o granicama slikarstva i poezije“ raspravlja o različitostima između ta dva polja umjetnosti. Po uzoru na njegov esej, teoretičari filma, Sergei Einstein i Rudolf Ainheim objavljuju svoje radove u kojima će tražiti postavke za film kao zasebnu umjetničku formu. Rudolf Ainheim pravi distinkciju između kazališta i filma gdje kazalište prikazuje kao umjetnost dijaloga, dok mu film predstavlja umjetnost pokretnih vizualnih slika.

¹⁴Više vidi:

https://offscreen.com/view/bergson1?fbclid=IwAR1fDiOoHkzktxwsQ5rtTK2aZIOhTqhcFn4WaxNLKdAJ_I_AwcT9aYUP7L3g (Pristupljeno 15.4.2020)

¹⁵ Više vidi: Musterberg, Hugo Münsterberg on Film: The Photoplay-- a Psychological Study and Other Writings, 2002, str. 57-73

No, na taj je način predstavljao nijemi film te mu dodatak zvuka u filmu ne predstavlja ništa pozitivno. Za razliku od Ainheima Eisenstein smatra da je ono što film čini zasebnom umjetnošću upravo način na koji se film stvara. Prema njemu najbitnije svojstvo filma je montaža koja može biti unutar kadra, između čitavih dijelova filma ili među kadrovima koji su isječeni zajedno. Eisenstein se u svojoj Lancooni razlikuje od Ainheima. Ainheim radi analogiju između slikarstva i poezije dok Eisenstein smatra da se u filmu, to jest montaži, objedinjuju slikarstvo i poezija. Andre Bazin je prvi značajan teoretičar filma koji je imao zvuk (talkie). Kao što je to zabilježio u svom radu *Ontologija Fotografske slike*, on smatra da, za razliku od drugih umjetnosti, film može zabilježiti svijet fenomena, to jest, da može preslikati stvarnost. Tako je, prema Bazinu, razlika između filma i umjetnosti upravo to što film dopušta stvarosti da se utisne na film bez posredovanih ljudskih namjera ili interesa.¹⁶

U knjizi *Thinking on Screen: Film as Philosophy* (2007) autor Thomas E. Wartenberg naznačuje kako je istražio različite putove filma koji mogu pridonijeti filozofiji, a oni centralni jesu:

- Film ilustrira filozofsku tezu ili teoriju
- Film ekranizira filozofski misaoni eksperiment
- Film postavlja pitanje o prirodi filma kao umjetničkom mediju tako što izaziva gledateljevu ideju o onome što bi film trebao biti¹⁷

Pojmovi medija i razmišljanja usko su povezani. Kako je Nietzsche tvrdio da naši alati za pisanje djeluju na naše misli, na isti se takav način razmišljanja može izvući da nas novi medij također uči da razmišljamo drugačije. Mediji stvaraju potencijalne misli, čine da se o stvarima može razmišljati na drugačiji način, na specifičan medijski način razmišljanja.

Medijska filozofija te filozofija filma provlače se kroz i unutar medija te se prikazuju u obliku pisanja-razmišljanja. Sličnost među filmskim studijima i filozofijom postalo je popularnim predmetom u medijskim studijima posljednjih desetak godina.

¹⁶Više vidi: <https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/philosophy-film> (Pristupljeno 15.4.2020)

¹⁷ Više vidi: Wartenberg, *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, 2007, str. 134-135

2.5. Film kao filozofija

Filozofija u filmu može se promatrati kao dio određene filozofijske misli u određenom dijelu filma ili na način da promatramo cijeli film i njegovu filozofiju, a i uz to se promatra i filozofija filma kao i filozofija kroz film. Film nema nužno pozitivnu filozofsku angažiranost. Filmovi uzrokuju emocije, a one utječu na vjerovanja pojedinca. Zbog toga filmovi ponekad stvaraju kriva shvaćanja, uvjerenja i/ili, u filozofskom području, dezinformaciju ili pak dovode u zabludu.

Thomas E. Wenterberg tvrdi da filmovi mogu prezentirati, ilustrirati te raspravljati filozofske pozicije te potiču na filozofska preispitivanja, dok Damian Cox i Michael Levine tvrde da su filmovi često puno uspješniji u predstavljanju filozofske misli nego što je to pisana ili verbalna filozofija. Ponekad se čini da standardni filozofski žanrovi ne uspijevaju u cijelosti pojasniti određenu filozofsku materiju te zbog toga umjerena teza predstavlja stajalište kako nekada upravo film uspješnije prezentira određenu filozofsku materiju. No, to nije slučaj samo zbog toga što film nekada može zaokupirati gledatelja te ga više emocionalno angažirati, već, jednostavno, zbog toga je privlačniji od standardnog filozofskog štiva. Ako postoji mogućnost da film postane filozofski medij to će biti zbog toga što on može prikazati nijanse i perspektive koje je teško pronaći u filozofiji ili je teško reproducirati unutar filozofskih žanrova koji su najčešće znanstveni članci ili studija.¹⁸

Prema konzervativnom pristupu nije sigurno ima li film svoje mjesto u filozofiji. Razlog je u tome što bi trebalo postojati precizno određenje onoga što je filozofija. Zapravo se traži od filma da ostvari određene standarde te da doprinosi filozofiji.¹⁹

2.6. Pristupi u filozofiji filma: podjele i pravci

Postoje različiti pristupi proučavanja povezanosti filma i filozofije. Bernd Herzogenrath (2017) radi podjelu u kojoj na (najmanje) četiri načina možemo promatrati pristupe filozofije filma:

1. Filmovi o filozofima: ovaj pristup promatra filmove, dokumentarne filmove te igrane filmove koji obrađuju filozofske teorije ili pak biografije priznatih filozofa.

¹⁸ Prema <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=807> (Pristupljeno 8.5.2020)

¹⁹ Više vidi: Cox i Levine, *Thinking Through Film: Doing Philosophy, Watching Movies*, str. 3-48

- Primjeri dokumentarnih filozofskih filmova: *Derrida* (Kirbi Dick i Amy Ziering Kofman, 2002), *Zizek!* (Astra Taylor, 2005), *Ispitivani život* (Examined life, Astra Taylor, 2008), *The Ister* (David Barison i Daniel Ross, 2004), *Biće u Svijetu* (Teo Ruspoli, 2010)
- Primjeri igranih filmova: *Blaise Pascal* (Roberto Rosselini, 1971), *Sokrat* (Socratres, Roberto Rosselini, 1972), *Sveti Augustin* (Augustine of Hippo, Roberto Rosselini, 1972), *Iznad dobra i zla* (Al di la del bene e del male, Liliana Cavani, 1977), *Wittgenstein* (Derek Jarman, 1993)²⁰

2. Filmovi kao Ilustracije Filozofskih Propozicija: ovaj pristup promatra filmove s obzirom na filozofska pitanja ili aksiome koje on postavlja (na primjer etika, pravda, estetika, antropologija...), no ostavlja netaknutim disciplinske granice. Film može samo ilustrirati filozofske probleme, no ipak ti problemi „pripadaju“ polju (akademske) filozofije.

- Primjeri takvih filmova su: *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962) i *The Life of David Gale* (Alan Parker, 2003)

Prikazani se pristupi mogu nazvati i Filozofijom u Filmu.

3. Filozofija filma: ovo polje obuhvaća dva pristupa: analitički i kontinentalni pristup koji se bave fundamentalnim pitanjima „klasične filmske teorije“ te se vežu uz glavne značajke i rodoslov filma i filozofije.

4. Filozofija Kao Film (Film kao Filozofija): polje koje je nastavak te radikalizacija ideja Cavella i Deluzea, a ponekad se isprepliće s kognitivističkim teorijama (na primjer radovi Roberta Sinnerbrinka, Patricie Pisters i Williama Browna). Ovaj je pristup slikovito opisao Stephen Mulhall inspiriran Cavellom: „Ne gledam na ovakve filmove kao vješte ili popularne ilustracije gledališta i argumenata valjano razvijenih od strane filozofa, već ih radije promatram kao svojevrsnu refleksiju i procjenu gledališta i argumenata, kao da misle o njima ozbiljno i sistematski baš kao i filozof. Takvi

²⁰ Više vidi: Herzogenrath, *Film as Philosophy*, 2017, 17-22

filmovi nisu filozofski stavovi, već filozofske vježbe, filozofija u akciji – film kao filozofiranje“ (Herzogenrath, 2017, 20).²¹

Ustanovljeno je da se filmovi mogu baviti jedinstvenom vrstom filozofije (iako prema Mulhallu se mogu baviti na jednak način kao što se filozofija njom bavi). Različiti odnosi filma i filozofije oslanjaju se na samu definiciju filozofskog. Ako područje koje promatra film kao filozofiju tvrdi da se film može baviti filozofijom, u tom slučaju, ne shvaćamo filozofiju kao njenu institucionaliziranu verziju akademske filozofije, već onu koju Deleuze i Guattari zovu „kreacijom koncepata“.²² To znači da se od filozofije zahtijeva nova definicija koja nadmašuje tradicionalnu, a Deleuze ju naziva „novim prikazom misli“. Filozofija i razmišljanje se ne promatraju u vidu racionalnih propozicija i puke neuralne aktivnosti. U ovom slučaju razmišljanje ne predstavlja svijet „kakav jest“ već, prema Deleuzeovom shvaćanju, *Nešto* na ovom svijetu potiče misao, a to *Nešto* ne shvaćamo kao prepoznavanje, već kao osnovu temeljnog susreta. Ovakav vid omogućuje pristup s alternativnih gledišta te preispitivanje uobičajenih praksi. Promatrano na ovakav način filmsko razmišljanje jest filozofsko zbog toga što nudi svoje istinske kinematografske refleksije o svijetu. Prema Deleuzeu, filozofija posjeduje mnogo odnosa sa umjetnostima i znanostima zbog toga što jedino ona može shvatiti funkcioniranje znanosti te umjetničke konstrukcije. Filozofija se ne može baviti samostalno, bez uzimanja u obzir znanost ili umjetnost. Ovakav odnos i ispreplitanje filozofije, umjetnosti i znanosti čini filozofiju kreativnom, a ne refleksivnom.²³

²¹ Više vidi: Herzogenrath, *Film as Philosophy*, 2017, str. 17-22

²² Više vidi: <https://iep.utm.edu/deleuze/> (Pristupljeno 20.07.2020)

²³ Više vidi: Herzogenrath, *Film as Philosophy*, 2017, 17-22

Hrvoje Turković (2012) također nudi podjelu, sličnu onoj koju je ponudio Bernd Herzogenrath, kojim se filozofija vezuje uz film:

1. Od početka dvadesetog stoljeća do danas među filozofima i teoretičarima filma bilo je popularno izabrati film koji će biti indikativni predložak za demonstraciju njihovog središnjeg učenja ili neke sastavne teze. Predstavnici su Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty, Walter Benjamin, Arthur C. Danto, Gilles Deleuze, Slavoj Žižek i drugi.
2. Filozofi koji se sustavno posvećuju razmišljalačkim problemima koje postavlja sama umjetnost, filozofi umjetnosti, to jest, estetičari, u svojem razmatranju postojećih umjetnosti mogu izdvojiti filmsku umjetnost i razmatrati je, bilo u razbistrivanju nekih temeljnih problema filozofije umjetnosti (primjerice problem reprezentacije, imaginacije, istinitosti i fikcionalnosti, intencionalnosti i ekspresivnosti i druge), bilo posebnih filmskih problema (odnos filmske i drugih umjetnosti, odnosno filmske umjetnosti i neumjetnosti, pitanje autorstva i ekipnog stvaralaštva i slično). Takvim i drugim filozofskim i estetičkim problemima pozabavili su se mnogi filozofi umjetnosti i estetičari, a među njima su Susanne K. Langer, Roman Ingarden, Gyorgy Lukacs, Theodor W. Adorno, Alexander Sesonske, Francis Edward Sparshott, Kendall L. Walton, Peter Kivy i drugi. Neki od njih su se do te mjere posvetili filmu, pišući i posebne knjige o filmu, a ne tek članke, da ih se može percipirati i kao specijalizirane filozofe filma, odnosno filmske estetičare među kojima su Gilbert Cohen-Séat, Étienne Souriau, Stanley Cavell, Noel Carroll, Gregory Currie, George Wilson Knight, Thomas E. Wartenberg, Berys Gaut i drugi.
3. Dvadesetih godina dvadesetog stoljeća sustavnije su se počeli pojavljivati filmski teoretičari. Oni u sklopu svojih razmišljanja o prirodi filma, često i sami dodiruju pitanja ključnih za filozofiju umjetnosti i estetiku. Bave se pitanjima o ontološkom statusu i epistemološkom učinku filma, kriterijima i osobinama po kojima je film umjetnost stoga se njihova razmatranja drže estetičkim, odnosno filozofski relevantnim. Filmski teoretičari su Bela Balazs, Sergei M. Eisenstein, Rudolf

Arnheim, Andre Bazin, Siegfried Kracauer, Victor Francis Perkins, Dudley Andrew, David Bordwell, Vivian Sobchack, P. Adams Sitney, Dušan Stojanović, Ante Peterlić, Francesco Casetti, Alvin Plantinga, Edward Branigan i drugi.

4. Pripadnici raznih humanističkih disciplina koji se bave izričito promatranjem filma često pridonose filozofskom problematiziranju filma. Takve su reakcije bile i najranije filozofsko-teorijski orijentirane reakcije na film. Film su u razmatranje uzeli psiholozi, primjerice Hugo Münsterberg, Henri Wallon, Rene Zazzo, John Anderson; zatim sociolozi poput Arnolda Hausera, Andrewa Tudora, Pierre Sorlin; povjesničari umjetnosti Erwin Panofski te Elie Faure; lingvisti, književni teoretičari i književnici kao što su Andre Malreaux, Roman Jakobson, Boris Ejhenbaum, Jan Mukarovski, Ivo Hergešić, Ranko Marinković, Joel Agee, Ronald Barthes, Pier Paolo Pasolini, Jurij Mihajlović Lotman, Umberto Eco, Susan Sontag, Seymour Chatman i drugi.²⁴

U filozofiji filma su se artikulirali istovjetno imenovani pravci kao i neki povijesni filozofski pravci. Primjerice fenomenologija filma, poput ranih radova Mauricea Merleau Pontyja te Romana Ingardena, a u novije doba njome se bave Alexander Sesonske, Vivian Sobchack, Allan Casebier, Dudley Andrew i drugi, paralelno se počela pojavljivati te se temelji na povijesnom filozofskom pravcu fenomenologije. Sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća javlja se filmska semiologija, odnosno semiotika filma kao prikaz filmsko-teorijskog i filmsko-filozofskog krila semiološkog pokreta u humanističkim disciplinama te je u kasnijoj fazi povezan s psihoanalizom, a predstavnici su Ronald Barthes, Umberto Eco, Dušan Stojanović i ostali.²⁵

Druga polovica sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća također donosi obnavljanu struju psihoanalize u obliku psihičke vidove društvenosti i svojevrstu filozofiju psihe. Tada se javlja i psihoanalitička teorija filma kojom se bave Raymond Bellour, Daniel Dayan, Laura Mulvey, E. Ann Kaplan, Slavoj Žižek i drugi.²⁶

²⁴ Prema http://bib.irb.hr/datoteka/644849.Turkovi_FILOZFIJA_FILMA.pdf (Pristupljeno 10.9.2020)

²⁵ Prema http://bib.irb.hr/datoteka/644849.Turkovi_FILOZFIJA_FILMA.pdf (Pristupljeno 10.9.2020)

²⁶ Prema http://bib.irb.hr/datoteka/644849.Turkovi_FILOZFIJA_FILMA.pdf (Pristupljeno 10.9.2020)

„Psihoanalitički pristup dijelom se preklapao s marksističkom, kritičkom teorijom filma. Teorija filma prvenstveno se pojavila kao komponenta ili kritika klasične teorije filma, psihologije i sociologije filma“ (Turković, *Filozofija filma*, 2013, 3). Takvu vrstu teorije filma proučavaju Lev Vladimirovič Kulješov, Bela Balazs, Hortense Powdermaker i drugi. Potom se teorija filma pojavljuje u sklopu tradicije kritičke teorije kojom se bave Walter Benjamin, Theodor Adorno, Noel Burch, Fredric Jameson te mnogi drugi. „Zatim se blisko povezuje s psihoanalizom, osobito u teorijama aparature“ (Turković, *Filozofija filma*, 2013, 3). Takvu vrstu filozofije filma možemo vidjeti u djelima Jeana-Louisea Baudryja, Daniela Dayana, Joan Copjec te ostalima. Devedesetih godina dvadesetog stoljeća u sklopu kulturalnih studija javljaju se filmske studije povezane s feminističkom teorijom. Njima se bave Pam Cook, Janet Staiger i ostali.²⁷

Osamdesetih godina dvadesetog stoljeća, naročito među anglosaksonskim filozofima koji pripadaju analitičkoj tradiciji, javlja se prošireno i sustavno zanimanje za film. Tada se formira analitička filozofija filma kao prepoznatljiv i imenovan smjer. Potom se kao njen pravac, a i pravac filmskih teoretičara razvio filmski kognitivizam, kao samoimenovana filozofska i filmsko-teorijska struja, te se razvija pod utjecajem suvremenog rasta kognitivne znanosti. Teoretičari filmskog kognitivizma su David Bordwell, Noel Carroll, Alvin Plantinga, Tim J. Smith i drugi.²⁸

„Krajem dvadesetog i početkom dvadesetprvog stoljeća francuski filozof Gilles Deleuze stvara posebnu akademsku nasljedovačku i analizirajuću struju to jest svojevrstu delezijansku filozofiju filma.“ (Turković, *Filozofija filma*, 2013, 4) Podijelio je učenje filozofije filma na dva dijela: *Film 1 – slika - pokret*; *Film 2 – slika - vrijeme*. Utjecao je na mnoge filozofe i teoretičare filma među kojima su i Ronald Bogue, David Martin Jones, Patricia Pisters. David N. Rodowick, Gregory Fraxman i drugi.²⁹

U prvom se desetljeću dvijetisućite sustavnije primjećuje da se neki filmovi doživljavaju kao izrazito „misaoni“ i „refleksivni“ te ta činjenica pridonosi mnogostrukim vezama filozofije i filma. Filmovi izraženije tematiziraju određena filozofska pitanja stoga se u sklopu filozofije sintetizirao poseban disciplinarni pristup filmu poznat kao film kao filozofija (Thomas E. Wartenberg, Noel Carroll, Paisley Livingston, Olliver Pourriol i dr.), ili filmozofija (Daniel Frampton). Tada se

²⁷ Prema http://bib.irb.hr/datoteka/644849.Turkovi_FILOZFIJA_FILMA.pdf (Pristupljeno 10.9.2020)

²⁸ Prema http://bib.irb.hr/datoteka/644849.Turkovi_FILOZFIJA_FILMA.pdf (Pristupljeno 10.9.2020)

²⁹ Prema http://bib.irb.hr/datoteka/644849.Turkovi_FILOZFIJA_FILMA.pdf (Pristupljeno 10.9.2020)

naveliko izdaju knjige posvećene filozofiji raznih filmova ili televizijskih serija. Ovakav pristup poimanja filma kao mogućeg očitovanja filozofskog odnosa prema svijetu dovodi do didaktičkog pokreta u podučavanju filozofije. Taj pristup uzima filmove kao predloške za diskusiju i analizu, te se na takav način studentima i široj publici pokušavaju približiti filozofski problemi ili pojedine pravce filozofskog razmišljanja. Ovakav pristup nazivamo filozofija pomoću filma, a njome se prvenstveno bave Richard Fumerton, Diane Jeske i drugi.³⁰

Kao što je već spomenuto proučavanje filma u filozofskim razmatranjima pojavljuje se već od zrelog nijemog perioda filma. Pojavom teorijskih rasprava o filmu javljaju se i njegove filozofske refleksije, no „filozofija filma tek je nedavna pojava ako ju promatramo kao samosvjesnu, samoimenovanu i nadovezano njegovanu disciplinu. Pojavom knjiga kao što su *Vidjen svijet: refleksije o ontologiji filma*, 1971., Stanleyja Cavella; *Filozofija filma: epistemologija, ontologija, estetika*, 1987., Iana Jarviea i *Filozofski problemi klasične filmske teorije*, 1988., Noela Carrolla,“ napisanih kasnih osamdesetih godina dvadesetog stoljeća, započinje brzi rast i širenje zanimanja za područje filozofije filma (Turković, *Filozofija filma*, 2013, 4). Također, tome doprinosi i široka obrazovna prisutnost filma u raznim sveučilišnim studijima, te dijelom zbog toga što su nove generacije filozofa odrastale uz film kao i podrazumijevanje da je film važna i misaono intrigantna umjetnost.

Vodeći filozofski i estetski časopisi poput primjerice *Journal of Aesthetics and Art Criticism* i *British Journal of Aesthetics* sve više objavljuju radove povezane uz film i filozofska ili filozofsko-estetička pitanja. Također, zadnjih nekoliko godina sve se više pojavljuju pregledni, udžbenički zamišljenih uvoda u filozofiju filma kao i reprezentativnih zbornika te obaveznih odjeljaka u opće-estetičkim antologijama i kompendijima posvećenih filmu.³¹

2.6.1. Analitička i kontinentalna struja u filozofiji filma

Postoji značajna razlika između analitičkih i kontinentalnih teorija u filozofiji filma. Analitička filozofija pristupa teoriji filma pedantno, ona se pojavljuje kao konzervativna disciplina kojom se

³⁰ Prema http://bib.irb.hr/datoteka/644849.Turkovi_FILOZFIJA_FILMA.pdf (Pristupljeno 10.9.2020)

³¹ Prema http://bib.irb.hr/datoteka/644849.Turkovi_FILOZFIJA_FILMA.pdf (Pristupljeno 10.9.2020)

bave učenjaci filma, medija i kulture. Kontinentalna filozofija je promatrana kao disciplina koja sadrži bogatstvo maštovitosti, a prvenstveno je usmjerena na moralne i ideološke probleme.

Analitička filozofija pristupa filmu na široko empirijski, pluralistički način, dok kontinentalna filmska teorija ima široki socijalno hermeneutički, umjetnički pristup te posjeduje političko avangardne stavove. U fokusu analitičke filozofije najčešće su klasični Hollywoodski filmovi te neprestano editiranje kako bi se otkrila uspješnost i postignuća takvih filmova u umjetnosti. Nerijetko, kontinentalna filozofija vidi takve filmove regresivnima te joj tehnički nisu zanimljivi. Predstavnici analitičke filozofije filma su Stanley Cavell, Arthur C. Danto, Kendall L. Walton, Noel Carroll, George Wilson Knight, David Bordwell, Alvin Platinga, Thomas E. Wartenberg i drugi. Predstavnici kontinentalne filozofije filma su Canudo, Epstein, Benjamin, Deleuze, Barthes, Georg Lukacs, Sartre, Beauvoir.³²

Analitička se filozofija prvenstveno bavi specifičnim uređajima i efektima filmske građe, dok se kontinentalna filozofija bavi formiranjem ljudskog subjekta te socijalnim, političkim i umjetničkim interesima.³³

Kontinentalna filozofija obuhvaća europske filozofske tradicije pod utjecajem njemačkog idealizma, fenomenologije, egzistencijalizma, hermeneutike, strukturalizma, poststrukturalizma, francuskog feminizma te Frankfurtske škole u devetnaestom i dvadesetom stoljeću.³⁴

³² Više vidi: Westfall, *The Continental Philosophy of Film Reader*, 2018, str. 44-78

³³ Više vidi: Eldridge, *Analitic Philosophy Of Film:(Contrasted With Continental Film Theory)*, 2019, 237-258

³⁴ Više vidi: <https://www.iep.utm.edu/filmcont/> (Pristupljeno 3.5. 2020)

2.7. Filozofija kinematskog fenomena

Riječ kinematografija dolazi od grčkih riječi kineo (pokrećem, okrećem, vrtim) i grafo (pišem). Kinematografija bi tako označavala predstavljanje stvari u pokretu.³⁵

Kinematografija u proizvodnom smislu označava reproducijsku cjelinu te jedinstven organizacijski sustav koji obuhvaća niz ustanova i organizacija na putu od filmskog stvaratelja do filmskog gledatelja. Sastoji se od 3 osnovne djelatnosti (uz svaku djelatnost postoji i niz pratećih aktivnosti):

1. Proizvodnja filmova – proces od ideje do dovršenog filma, a čine ga tri sloja: 1) filmski autori i autorski suradnici, koji mogu biti samostalni (organizirani u vlastite autorske i sindikalne organizacije) ili mogu biti u okviru proizvodnih poduzeća i ustanova; 2) producentura u producentkim organizacijama ili poduzećima za proizvodnju filmova, gdje se prikupljaju financijska sredstva, dramaturška i organizacijska priprema i obavljaju snimanja filmova; 3) tehnološka baza koja tehnološki obrađuje filmove (studiji, scenska oprema, snimateljski i rasvjetni »park«, laboratoriji i ostalo).
2. Distribucija ili promet filmova – otkupljivanje filmova od producenata i posuđivanje istih kinematografima. Unutar djelatnosti stavljanja filmova u promet spadaju cenzura, filmska propaganda, sajmovi filmova i slično.
3. Prikazivačka djelatnost (prikazivalaštvo) – mrežom kinematografa označava osnovnu infrastrukturu kinematografije, njezinu prodajnu mrežu, mjesto susreta s filmskom publikom te mjesto umjetničkog i komercijalnog vrednovanja filma. U okviru kinoprikazivačke djelatnosti, osim niza tipova kinematografa djeluju i specifične organizacije (tribine i klubovi) koje promišljenim prikazivanjem filmova populariziraju filmsku umjetnost.³⁶

Filozofiju kinematskog fenomena ćemo najčešće susresti u fazi proizvodnje filma, iako postoji i u drugim dvjema fazama. No, unutar proizvodnje filma pratimo sve; od ideje autora, do filma kao smislene cjeline. Tu možemo pratiti autorovu filozofiju, elemente filozofije koji će se pojaviti u

³⁵ Više vidi: Zrnić, Slika, Pokret, Film, 2017, str. 13-20

³⁶ Prema <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=2669> (Pristupljeno 7.8.2020)

filmu te sve ostale načine i pristupe kojim bi mogli promatrati filozofiju filma i usporedbu filozofije i filma.

Također, Raspravu o metodi Renea Descartesa možemo staviti u usporedbu s filmom i kinematografijom.

Četiri pravila Descartesove metode mogu se povezati s različitim filmskim postupcima:

1. Prvo pravilo kod Descartesa temelji se na jasnoći i razgovijetnosti, a možemo ga usporediti sa snimanjem (svijetlo, oštrina, „izbjegavanje pre nagljivanja“, brzina pokreta kamere, usporedno ili ubrzano) te s montažom (brzinom nizanja kadrova).
2. Drugo se pravilo kod Descartesa tiče dijeljenja to jest podjele teškoće na onoliko dijelova koliko je potrebno da bi se došlo do najboljeg rješenja, a u filmskom ga smislu možemo usporediti s izradom knjige snimanja i kadriranja. O „knjizi snimanja“ u filmu govori se na razini scenarija. Potom se u fazi snimanja dolazi do prve „podjele teškoće“ to jest kadriranja. Kadriranje je ekvivalentno skrivanju, a skriva se ono što nije u kadru. Kadrirati znači pronaći off-prostor koji je dio filma.
3. Treće pravilo tiče se iznalaženja neprirodnog reda polazeći od najjednostavnijih dijelova kako bismo mogli spoznati i one najsloženije dijelove, a u filmu bi to mogli usporediti s montažom. Montiranje je nizanje kadrova „koji po prirodi ne prethode jedni drugima“ (Descartes, 1951, 23) to jest modificirati prirodan red te ga zamijeniti filmskim. Osim montiranja, za koje smo ustanovili da je način nizanja, od jednostavnog ka složenom, istodobno treba obratiti pozornost i na uzdizanje to jest uspon. Dok su u običnoj asocijaciji ideja one povezane samo slučajem što znači da su ideje razdvojene, one se pak, u dokazu ili dedukciji, oslanjaju jedna na drugu te se na taj način postepeno uzdižu. Tako i film „uzdiže“ gledatelja, a ideja preobrazbe gledatelja filmom postiže se nizanjem kadrova.
4. Četvrto pravilo kod Descartesa jest nabrojanje svih općih pregleda kako bismo bili sigurni da nešto ne izostavimo. U filmu četvrto pravilo vežemo uz načela mizanscene i kadriranja. Četvrto pravilo zapravo traži sigurnost da je snimljeno sve što je trebalo biti snimljeno te da je film potpun.

U ovom prikazu usporedbe proizvodnje filma s Descartesovim pravilima može se primjetiti da na neki način film slijedi Descartesova načela mišljenja. Također, film se inkorporira u kartezijanski

projekt iz dva razloga: zbog toga što mašta mora priteći u pomoć razumu kada je to moguće te zbog toga što nam omogućuje da osjetimo i iskusimo slobodu.³⁷

2.8. Filozofija filmskog fenomena

Pitanje koje se nameće jest slijedeće: ako filmovi obrađuju filozofiju, tko u tom slučaju filozofira?! Thomas E. Wartenberg u svome djelu *Thinking on Screen: Film as Philosophy* (2007) tvrdi da film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) redatelja Michaela Gondryja predstavlja uvjerljivu kritiku utilitarizma. Na ovaj je način Thomas Wartenberg pokušao obraniti tvrdnju da se filmovi uistinu bave filozofijom. U ovom se slučaju bavi filozofijom prikazivajući protuprimjer sredstvom eksperimenta misli. U procesu svoje argumentacije Wartenberg pretpostavlja da je utilitarizam normativni etički pravac devetnaestog stoljeća u Engleskoj kojeg provode John Stuart Mill i Jeremy Benthan. Wartenberg smatra da, pomoću protuprimjera, u filmu *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* njegovi stvaratelji žele raspravljati protiv utilitarizma. Wartenberg također ima namjeru ukazati da se u ovom slučaju ne radi o stavu nekog priznatog filozofa ili teoretičara niti da je riječ o filozofskom tumačenju filma već da je sama ideja neodvojiva od filma. Razlog tomu je taj da je ideja intecija stvaratelja filma, te bez obzira bila ona namjerna ili slučajna, za Wartenbergovu tezu to je irelevantno. U filmu *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* se radi o dvoje ljudi koji su bili u romantičnoj vezi, no doživjeli su bolan prekid te su odlučili jedno drugog izbrisati iz sjećanja. Filmu je cilj predstaviti tu zamisao kao lošu ideju te ukazati na to kako postoje bitnije stvari u životu od izbjegavanja boli i povrijeđenosti. Film zapravo predstavlja ideje negativnog hedonizma, filozofske struje kojoj je glavna misao da u životu treba djelovati tako da otklanjamo bol iz naših života. Glavni predstavnik negativnog hedonizma je Epikur. Za razliku od Wartenbergovog prikaza, film *Eternal Sunshine of The Spotless Mind* također nije usko povezan s klasičnim utilitarizmom kakvog su predstavljali Mill i Bentham. Ideje u filmu bile bi srodnije preferencijalnom utilitarizmu koji predstavlja ideju da se do najboljeg stanja stvari dolazi kada ljudi shvate što im odgovara. Ipak, u filmu se to ne postiže zbog toga što glavni likovi dobiju ono što su željeli i misle da im to odgovara, no to nije nužno najbolje stanje stvari. U filmu *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* postoji filozofsko gledište ili mišljenje bez obzira bilo ono ili ne

³⁷ Više vidi: Pourriol, *Filmozofija*, 2010, 49-51

namjerno od strane autora. Također određeno filozofsko stajalište prikazano u filmu u može biti krivo prikazano ili objašnjeno ili može pak ostati nejasno. Isto se može dogoditi i u filozofiji pisanog oblika te zbog toga ne treba zaključiti da film posjeduje prednost da jasnije prikaže filozofsko gledište ili argumente ili da može prikazati određenu ideju bez toga da ona bude prikazana nedvosmisleno.

Rodney Livingston kod Wartenberga opaža da on uistinu smatra da, kada se u filmu filozofira, onaj koji zapravo filozofira u ili tijekom filma je tvorac filma. Livingstonova namjera je ukazati da, ako film nema sposobnost namjere, a namjera je bitna za učiniti bilo što, tada film ne može filozofirati. No ipak, zbog svojih mnogobrojnih efekata i mogućnosti, film može sadržavati više no što je njegov tvorac planirao. On može prikazati nijansirane perspektive te neplanirane posljedice iz kojih mogu ispoljiti filozofski argumenti ili poanta, bez namjere filmaša. Također, dio posla kojim se filmski editori bave jest da naglase ili istaknu određene aspekte unutar filma. Film, između ostalog, sadrži i etičke teme iako one također ne trebaju biti namjerne. Nekada je moguće razaznati u filmu što jest, a što nije itencija autora bez obzira odnosilo se to na koncept, vizualne efekte ili glumu. Francois Truffaut (1954) je skovao pojam *la politique des auteurs* što se odnosi na osobne ideje redatelja koje se izražavaju u filmu. Za razliku od romana i sličnog štiva, film je projekt na kojem surađuje mnogo ljudi, a rezultati, uključujući značenje, se ne mogu pripisati u potpunosti niti piscu niti redatelju, a čak niti cijelom kolektivu koji je radio na filmu.³⁸

Unutar filmova možemo naići na razne filozofske teme.

Olliver Pourriol autor je *Filmozofije*, knjige koja predstavlja filozofiju koja se pojavljuje u filmovima. Uglavnom se osvrće na filozofiju Renea Descartesa odnosno kartezijansku filozofiju te na filozofiju Spinoze. Pod vidom kartezijanske filozofije promatra teme poput volje i razuma kroz mnoge filmove, a među njima i *Monty Python: Smisao života*, *Klub boraca*, *Forrest Gump* te drugih. Nalazi i teme o pitanju sumnje, kao i pitanju da li nas Bog obmanjuje, a najčešće se oslanja na film *Matrix*. Pitanje identiteta uglavnom se pojavljuje kroz film *Klub Boraca*, a pitanje svijesti kroz film *Blade Runner*. Pitanje postoji li pravilna primjena mašte pojavljuje se u filmu *Šesto čulo*. U potrazi za vječnošću te kako pobjediti smrt najčešće uzima primjere iz filma *Matrix*, ali i filmove poput *Gladijatora* ili *Idiotske noći* Martina Scorchesea. Također postavlja pitanja o slobodi, primjerice postoji li dokaz slobode te nalazi primjere unutar filmova *Matrix* i *Neba nad*

³⁸ Više vidi: Wartenberg, *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, 2007, str. 76-94

Berlinom. Također poznati Sokatov citat „Spoznavaj samog sebe“ nalazimo u Matrixu kada proročica Oracle upućuje Nea na taj zapis zapisan u Delfima na grčkom.³⁹

Kada govorimo o filozofiji u filmu teško je ne spomenuti akcijski film *Matrix (Matrica)*. Ukratko, u filmu *Matrix* glavnu ulogu Thomasa Andersoma tumači glumac Keanu Reeves. Thomas Anderson po zanimanju je informatičar, a u slobodno se vrijeme bavi hakiranjem. Zbog svojih će sposobnosti Thomas Anderson spoznati da je on „Neo“ to jest „Izabrani“ te da će se boriti protiv Matrice uz nekoliko pobunjenika. Matrica je virtualan svijet koji je nadvladao stvarni svijet u ratu između ljudi i umjetne inteligencije.

Olliver Pourriol u svojoj *Filmozofiji* povezuje filozofiju i filmove, a često se oslanja na film *Matrix* (Pourriol,2010). Primjerice, postavlja pitanje izbora i slobode, kao jednu od najčešćih filozofskih tema, a unutar filma *Matrix* ih nalazi, slikovito obješnjene, kada Morpheus nudi Neu dvije pilule, crvenu i plavu:

„Uzmeš plavu pilulu, i priča završava, budiš se u svom krevetu i vjeruješ što god želiš vjerovati. Uzmeš crvenu pilulu, ostaješ u zemlji čudesa i ja ću ti pokazati koliko je duboka zečja rupa. Upamti: nudim ti samo istinu. Ništa više.“⁴⁰

Nadalje, na sličan način na koji Descartes preispituje je li ga Bog obmanjuje (je li ga osjetila varaju, je li sve što ga okružuje tek privid ili postoji li vlastito tijelo), tako i Morpheus traži od Nea da stvarnost podvrgne sumnji:

„Imaš pogled čovjeka koji prihvaća ono što vidi zato što očekuje da će se probuditi. Ironija je što to nije daleko od istine.“⁴¹

Dok se Descartes na sličan način pita: „Koliko li me je često noćni spokoj uvjeravao u to isto, da sam ovdje, ogrnut ogrtačem, posađen uz ognjište, dok sam zapravo odložene odjeće ležao pod pokrivačem?!“ (Descartes, 1994, 16)

³⁹ Više vidi: Pourriol, *Filmozofija*, 2010, 84-146

⁴⁰ *Matrix* (1999)

⁴¹ *Matrix* (1999)

Nadalje, Neo se čudi: „Ovo nije stvarno?“, a Morpheus mu odgovara kao čitatelj Meditacija: „Što jest stvarno? Kako definiraš 'stvarno'? ako govoriš o tome što možeš osjetiti, što možeš nanjušiti, što možeš okusiti, i vidjeti i opipati, onda su stvarnost električni signali koje tvoj mozak tumači.“ Descartes je to zapisao: „Mislit ću kako nebo zrak, zemlja, boje, likovi, zvukovi i sve ostale izvanjske stvari nisu ništa drugo nego obmane snova, zamke.“ (Descartes, 1994,18)

Nadalje, Descartes traži odgodu donošenja suda: „Promatrat ću sebe samog kao da nemam ruku, ni očiju, ni mesa, ni krvi, niti kakva osjetila, nego da sve to imam jer krivo mislim.“ (Descartes, 1994, 18)

A u Matrixu Morpheus odgovara Neu:

- Matrica je svijet koji ti je navučen preko očiju da ti sakrije istinu.
- Koju istinu?
- Da si rob, Neo. Kao i svi rođen si u ropstvu. Rođen si u zatvoru koji ne možeš ni nanjušiti ni okusiti ni opipati. U zatvoru za svoj um.⁴²

⁴² Matrix (1999)

3. LOGIKA U FILMU

3.1. Logika i film

Logika se pojašnjava kao oruđe mišljenja. Ona kao znanost svoje mjesto nalazi, uz matematiku, u deduktivnim znanostima. To bi značilo da ona ima svoja pravila te se na taj način rješavaju određeni problemi.⁴³

„Vladimir Filipović ističe pak da je logika znanost o razložitom mišljenju. Prema Ivanu Večerini logika je nauka o formama i zakonima pravilnog i istinitog mišljenja i metodama naučne spoznaje. Neposredan je predmet logike, prema Mihailu Markoviću, utvrđivanje zakona saznanja istine o objektivnoj stvarnosti ili, što je to isto, utvrđivanje takvih pravila s kojima se naše mišljenje mora nužno saglašavati ako teži da sazna istinu. Isti autor ističe da je predmet logike proučavanje i utvrđivanje nužnih uvjeta koje mišljenje treba zadovoljiti da bismo saznali objektivnu istinu (pod mišljenjem pritom treba misliti formulirano, jezički izraženo mišljenje). Po dijalektičko-materijalističkom shvaćanju logike predmet logike su, misli Bogdan Šešić, procesi, oblici i zakoni mišljenja kao stvaralačkog subjektivnog odražavanja objektivne materijalne stvarnosti. Prema istom autoru predmet logike su oblici, procesi, principi, pravila, zakoni i metode predmetno-sadržajnog, logički zasnovanog i logički vrijednog mišljenja.“ (Petrović, 2013, 132)

Prvo svojstvo filma je sličnost ili analogija s izravnom percepcijom, a također nam šalje određenu informaciju. Filmska informacija ima višak značenja ili nekakav dodatan rezultat saznanja koji se razvio ili se, moguće, čak i razvija, iz onoga što je prikazano. No takva aktivna zona informacija ne treba biti vidljiva, što znači da može biti samo u području spoznaje. Poput toga spoznajni efekti filmske slike ne trebaju nužno predstavljati samo ono što se vidi. Kako se ne nameće pitanje o određenom značenju ili izrazu već o prikazu, pitanja u filmskoj umjetnosti postaju moguća te i potpuno logička.⁴⁴

⁴³ Prema: <https://www.filozofija.org/wp-content/uploads/knjige/Uvod-u-tradicionalnu-logiku-3.pdf> (Pristupljeno 1.9.2020)

⁴⁴ Više vidi: Zrnić, Slika, Pokret, Film, 2017, str. 42-43

Struktura logičkog izlaganja u filmu daje uvid u tip smislene cjeline u kojoj su djelovi te cjeline sjedinjeni pomoću određenih postupaka. Ti postupci omogućuju gledatelju da, prema zakonima valjanog mišljenja, otkriva smisao te cjeline.⁴⁵

⁴⁵ Više vidi: Peterlić, Osnovne teorije filma, 2018, str. 220-221

3.2. Osnovni logički pojmovi

U logici nailazimo na forme ili oblike sadržaja mišljenja, a oblici ljudskog spoznavanja su poimanje, suđenje i zaključivanje. U tradicionalnoj logici razlikujemo pojam, sud i zaključak, te su oni osnovni elementi ili glavne kategorije logike.

Pojam definiramo kao „misao o biti onoga što mislimo odnosno misao o bitnim karakteristikama onoga što mislimo“ (Petrović, 1991, 23). Pojam tako označava „*misao o biti predmeta*“ (Petrović, 1991, 23). Pojam posjeduje sadržaj, opseg i doseg. Razmotrimo slijedeći niz pojmova: umjetničko djelo, film, triler, *Mulholland Drive* (2001).

Pojmovi koje smo naveli imaju različiti opseg i sadržaj. Sadržaj bi definirali kao „skup bitnih oznaka pojma“ (Petrović, 1991, 24), a opseg kao „skup nižih pojmova koje obuhvaća jedan pojam“ (Petrović, 1991, 24). Pogledajmo sada spomenuti niz pojmova. Možemo zaključiti da, primjerice, umjetničko djelo kao pojam posjeduje najmanji sadržaj, a najveći opseg. To je zbog toga što, kada bismo definirali umjetničko djelo, njegova bi definicija bila tek dio sadržaja pojma film, dok film posjeduje i ostale oznake pored općih oznaka pojma umjetničko djelo što znači da je sadržaj pojma film veći od sadržaja pojma umjetničko djelo. Opseg pojma umjetničko djelo jest veći od opsega pojma film zbog toga što u opseg pojma umjetničko djelo, osim pojma film ulaze i ostala umjetnička djela, poput likovnih umjetničkih djela ili književnih umjetničkih dijela. Isto vrijedi i za ostale navedene pojmove.⁴⁶

Sud možemo definirati kao „spoj pojmova kojim se nešto tvrdi ili poriče“ (Petrović, 1991, 42). Sud može biti istinit ili neistinit te na taj način posjeduje istinosnu vrijednost. „Kao što pojmove izražavamo riječima, tako i sudove izražavamo rečenicama“ (Petrović, 1991, 43).

Rečenice: „*The Force is strong with him.*“ i „Sila je snažna s njim.“⁴⁷ izražavaju isti sud.

Na prvu podjelu sudova nailazimo već kod Aristotela gdje ih je on podjelio na sudove prema kvantitetu, kvalitetu i modalitetu. Njegov učenik Teofrast dodao je i podjelu po relaciji. U 18. stoljeću sudove je simetrično podjelio Immanuel Kant:

⁴⁶ Više vidi: Petrović, Logika, 1991, str. 20-40

⁴⁷ Citat iz filma Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back (1980)

1. „Sudovi po kvantitetu: univerzalni, partikularni i singularni
2. Sudovi po kvalitetu: afirmativni, negativni i limitativni
3. Sudovi po relaciji: kategorički, hipotetički i disjunktivni
4. Sudovi po modalitetu: problematički, asertorički i apodiktički“ (Petrović, 1991, 52)

Ovdje ćemo ukratko pojasniti sudove po kvantitetu:

- Univerzalni ili opći sud predstavlja „pojam subjekta mišljen u čitavom opsegu“ (Petrović, 1991, 52). Na primjer: „Svi ljudi umiru, no ne živi svatko zaista.“⁴⁸ Univerzalni sud u ovoj rečenici je „Svi ljudi umiru.“ Zbog toga što se misli na pojam subjekta u čitavom opsegu, znači na sve.
- Partikularni ili posebni sud predstavlja „pojam subjekta mišljen samo o dijelu opsega pojma-subjekta“ (Petrović, 1991, 52). Na primjer: „Neki ljudi ne mogu vjerovati u sebe sve dok prvo netko drugi ne vjeruje u njih.“⁴⁹ Ovo je partikularni sud jer se odnosi na neke.
- Singularni ili pojedinačni sud predstavlja „pojam-subjekt u kojima mislimo na jedan pojedinačni predmet“ (Petrović, 1991, 52). Na primjer: „Život je ono što se događa dok mi radimo druge planove.“⁵⁰ Radi se o singularnom sudu jer se konkretno misli na život kao pojedinačnu misao.

Postoje dvije važne podjele sudova:

1. „Kombinirana podjela jednostavnih predikacionih sudova po kvantitetu i kvalitetu na sudove a (Svi S su P, SaP), i (Neki S su P, SiP), e (Nijedan S nije P, SeP), o (Neki S nisu P, SoP)“ (Petrović, 1991, 53)

Na primjer:

a – Svi vilenjaci su prirodno besmrtni.⁵¹

i – Neki ljudi su stvoreni da se međusobno zaljube.⁵²

⁴⁸ Citat iz filma *Hrabro srce* (1995)

⁴⁹ Citat iz filma *Good Will Hunting* (1997)

⁵⁰ Citat iz filma *Shawshank Redemption* (1994)

⁵¹ Taj sud možemo izvući iz filma *Gospodar Prstenova: Prstenova družina* (2001) iako ta rečenica nije izgovorena u filmu

⁵² Citat iz filma *500 Days of Summer* (2009)

e – Nitko nije savršen.⁵³

o – Neki ljudi nisu stvoreni da budu zajedno.⁵⁴

2. „Podjela složenih sudova na implikativne (ako p onda q), disjunktivne (p ili q), alternativne (ili p, ili q), konjuktivne (p i q) i binegativne (ni p ni q)“ (Petrović, 1991, 65)

Na primjer:

Implikativni – Ako ga ubiješ onda će on pobijediti.⁵⁵

Disjunktivni – Učini ili nemoj učiniti (...ne postoji „pokušati“).⁵⁶

Alternativni – Ili umreš kao heroj ili živiš dovoljno dugo da vidiš sebe kako postaješ negativac.⁵⁷

Konjuktivni – Provedi malo više vremena pokušavajući napraviti nešto od sebe i malo manje vremena pokušavajući impresionirati ostale.⁵⁸

Binegativni – Nitko nije savršen.⁵⁹ To jest: Nijedan čovjek nije savršen.

“Odnose među sudovima mogu biti po kontrarnosti (oba kontrarna suda ne mogu biti istinita, ali oba mogu, premda ne moraju, biti neistinita), kontradikciji (dva kontradiktorna suda ne mogu biti ni oba istinita, ni oba neistinita), subalternaciji i supkontrarnosti (subalternirajući i subalternirani sud mogu biti oba istinita, ali mogu i oba biti neistinita. Također je moguće da subalternirajući sud bude neistinit, a subalternirani istinit. Ali nije moguće da subalternirajući sud bude istinit, a subalternirani neistinit) možemo prikazati pomoću takozvanog logičkog kvadrata” (vidi sliku 1) (Petrović, 1991, 66).

⁵³ Citat iz filma *Neki to vole vruće* (1959)

⁵⁴ Citat iz filma *500 Days of Summer* (2009)

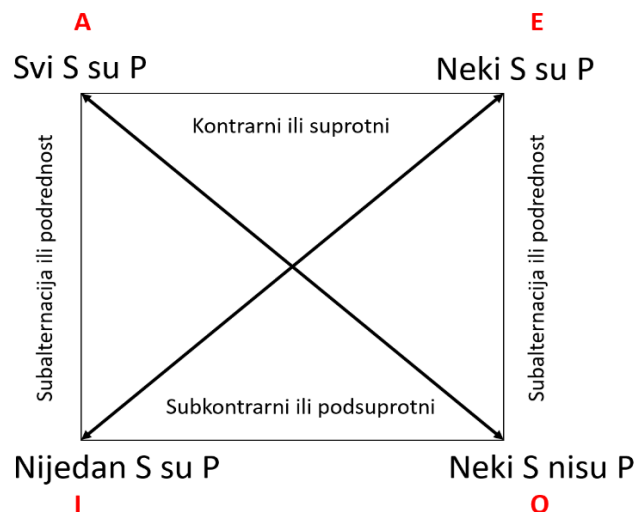
⁵⁵ Citat iz filma *Se7en* (1995)

⁵⁶ Citat iz filma *Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back* (1980)

⁵⁷ Citat iz filma *The Dark Knight* (2008)

⁵⁸ Citat iz filma *Breakfast Club* (1985)

⁵⁹ Citat iz filma *Neki to vole vruće* (1959)



Zaključak definiramo kao „oblik misli u kojem iz nekog skupa rečenica (sudova) izvodimo nove rečenice (sudove). Rečenice iz kojih izvodimo nazivamo nazivamo premisama (P), a rečenicu koju izvodimo nazivamo konkluzijom (K)“.⁶⁰

Na primjer:

- (1. premisa) Život se kreće prilično brzo. (2. premisa) Ako ne zastaneš i pogledaš oko sebe tu i tamo onda (konkluzija) bi ti mogao pobjeći.⁶¹

Postoji osnovna podjela logike na tradicionalnu i modernu logiku te je, ukratko i najjednostavnije rečeno, njihova razlika u određivanju simbola.

Tradicionalna logika ili kategorički silogizam bavi se kategorijama (riječima) koje označujemo slovima S (subjekt) i P (predikat).

Simboli koje koristimo su:

(\neg) negacija (ne)

⁶⁰ Prema

http://www.unizd.hr/portals/4/nastavni_mat/1_godina/metodologija/KATEGORIJE_ZNANSTVENE_LOGIKE.pdf
(Pristupljeno 10.9.2020)

⁶¹ Citat iz filma *Ferris Bueller's Day Off* (1986)

te poveznici:

(\rightarrow) implikacija (ako...onda), (\wedge) konjunkcija (i), (\vee) disjunkcija (ili) i (\leftrightarrow) ekvivalentnost (ako). Postoje i drugi, no ovdje nam neće biti potrebni.

Prijevod i analiza hrvatskih rečenica:

Učini ili nemoj učiniti, ne postoji „pokušati“.

$$(U \vee \neg U) \wedge \neg P$$

Ako ne možemo stvarati uspomene onda ne možemo zacijeliti.⁶²

$$\neg S \rightarrow \neg Z \quad \text{ili} \quad \neg(S \rightarrow Z)$$

Istinsna vrijednost gore navedene rečenice iz filma *Memento* (2000)

\neg	(S	\rightarrow	Z)
N	I	I	I
I	I	N	N
N	N	I	I
N	N	I	N

Moderna (matematička) logika koristi simbole kako bi označila iskaze ili podiskaze koje označujemo slovima A, B, C, D... i varijablama koje označujemo kao x, y...

Simboli koje koristimo su:

(\neg) negacija (ne),

poveznici:

(\rightarrow) implikacija (ako...onda), konjunkcija (i), (\vee) disjunkcija (ili) i (\leftrightarrow) ekvivalentnost (ako),

kao i kvantifikatori: univerzalni (\forall) i egzistencijalni (\exists)

⁶² Citat iz filma *Memento* (2000)

Prijevod i analiza hrvatskih rečenica:

„Nitko nije savršen.”⁶³ prevodimo kao $\exists x \neg P_x$

„Svi vilenjaci su besmrtni.“ prevodimo kao $\forall x P_x$

3.3. Logičke pogreške na primjerima u filmu

Logičke pogreške su ustvari obmane koje se manifestiraju kao umijeće prevare. Preciznije, to su logičke klopke koje navode na pogrešan zaključak, a one se pojavljuju u obliku logičkih pogrešaka.⁶⁴

Pogreška u zaključivanju jest logička pogreška. Logika tako funkcionira poput matematike gdje, primjerice, imate postavljenu jednadžbu: dva plus tri jednako je pet. Poznate vrijednosti ili ideje su nam na jednoj strani jednadžbe, dok na drugoj strani imamo odgovor koji je istinit sve dok se naše poznate vrijednosti (ideje) ne promijene.

Ideja je premisa te se ona može nanizati na drugu premisu s kojom bi mogla tvoriti tvrdnju valjanom zaključivanjem. Na primjer postavimo da nam je jedna premisa: Hladnjak privlači magnet, a druga premisa: Imamo predmet koji je napravljen od jednakog materijala kao hladnjak, naš bi zaključak mogao biti da će naš predmet također privući magnet.

No, što ako zamijenimo naše premise i postavimo da je slučaj da hladnjak privlači magnet te da se za naš hladnjak privukao neki predmet. Iako je postavka naizgled logična, u ovom slučaju ipak ne dolazimo do valjanog zaključka zbog toga što mogu postojati i druge stvari koje bi hladnjak privukao, a koje nisu magnet. Ovakvo zaključivanje nazvali bi logičkom pogreškom.⁶⁵

⁶³ Citat iz filma Neki to vole vruće

⁶⁴ Više vidi: Stojaković, Logičke pogreške za koje je dobro znati, str. 9-10

⁶⁵ Više vidi: Stojaković, Logičke pogreške za koje je dobro znati, str. 11-12

Uz formalne logičke pogreške, od prije šezdesetak godina sve aktualnije postaju i neformalne logičke pogreške, kao i sama

Formalna logička pogreška bila bi ona gdje bismo postavili premise (moguće da su istinite) te da izvedena tvrdnja ne slijedi iz premisa (iako i ta tvrdnja može biti istinita) i samim tim, naš zaključak je nevaljan zbog toga što greška počiva u samoj strukturi argumenta, u njegovoj logičkoj formi. Primjer iz filma *Alisa u zemlji čudesa* (2010)⁶⁶:

“Tada bi trebala govoriti ono što misliš.” kaže March Hare

“Jesam” odgovori Alice “Barem -Barem mislim ono što govorim- a to je ista stvar, znaš.”

“Nije ista stvar uopće!” odgovori Hatter. “Zašto, mogla bi jednako tako reći da je “Vidim što jedem” ista stvar kao i “jedem što vidim”!”

“Mogla bi jednako tako reći da je “Ja volim ono što dobijem” ista stvar kao što je i “Ja dobijem ono što volim”!” odgovori March Hare

A na to će Dormouse u snu reći: “Mogla bi tako reći da je “Ja dišem kada spavam” jednako kao i “Ja spavam kada dišem”!”

Obratimo pozornost na tri prikazana protuprimjera.

“Nije ista stvar uopće!” odgovori Hatter. “Zašto, mogla bi jednako tako reći da je “Vidim što jedem” ista stvar kao i “jedem što vidim”!”

U prvom nailazimo na logičku grešku koju čini Hatter zbog toga što je on prigovorio Alice način na koji je ona konstruirala rečenicu, a ne rečenicu kao takvu. To jest, Alice je rekla da je "I X ono što Y" ista stvar kao "I Y ono što X" samo za jedan određeni skup vrijednosti za X i Y (mislim i govorim). Hatter kaže da je Alice u krivu, jer ako je ono što Alice kaže istinito, onda su sve izjave „I X ono što Y“ i „I Y ono što X“ istinite i on može smisliti protuprimjer (X = vidim, Y = jedem). Naravno da normalno vidite što jedete, ali obično ne jedete ono što vidite.

⁶⁶ Film *Alisa u zemlji čudesa* kreiran je prema puno poznatijoj istoimenoj knjizi Lewisa Carrolla, iz 1865. godine. *Alisa u zemlji čudesa* je književno djelo u kojoj je Carroll namjerno izvrnuo sva logička pravila do te mjere da poneki tvrde kako u toj priči nema logike.

“Mogla bi jednako tako reći da je “Ja volim ono što dobijem” ista stvar kao što je i “Ja dobijem ono što volim”!” odgovori March Hare

U početku se može činiti da Carroll navodi tri obična protuprimjera, no ispada da drugi i treći imaju nekakav zaokret. Drugi uključuje riječ "volim" koja je subjektivna. Dakle, on dodaje zbunjenost u problematiku jer ova izjava može biti istinita za jednu osobu, a neistinita za drugu. A na to će Dormouse u snu reći: “Mogla bi tako reći da je “Ja dišem kada spavam” jednako kao i “Ja spavam kada dišem”!” Ovaj je vrlo ironičan zbog konteksta u kojem Dormouse govori - on govori u snu. Za njega „Dišem kad spavam“ uistinu je ista stvar kao i „Spavam kad dišem“. ⁶⁷

Ako barem jedna postavljena premisa nije istinita tada ni tvrdnja koja slijedi iz premisa nije istinita, iako bi zaključak mogao biti logički valjan. U prikazanom primjeru iz filma prikazana je neformalna logička pogreška lažne mete.

Primjer iz filma *Monty Python i Sveti gral* (1975):

Jones: Što radite s vješticama?

Idle/rulja: Spalimo ih!

Jones: Što još palite osim vještica?

Idle/rulja: Drvo.

Jones: Pa zašto vještice gore?

Idle/rulja: Jer su napravljene od drva?

Jones: Odlično! Kako znamo je li napravljena od drva? Tone li drvo?

Idle/rulja: Ne, pluta.

Jones: Što još pluta na vodi?

Idle/rulja: Patka.

⁶⁷ Dijalog se pojavljuje u filmu: *Alisa u zemlji čudesa* (1985)

Jones: Dakle, logično, ako teži isto kao i patka...

Idle/rulja: Napravljena je od drveta!

Jones: Znači?

Idle/rulja: Vještica je!⁶⁸

Postoji mnogo tipova neformalnih logičkih pogrešaka poput: Ne slijedi, Ignoriranje problema, Argument iz Pogreške, Crvena haringa, Lažna meta, Anegdotalni dokaz, Relativna uskraćenost, Pozivanje na emocije, Pogrešan uzrok, Lažna dilema, Teksaški revolveraš, Pozivanje na licemjerje, Dokaz zastrašivanjem, Argument protiv čovjeka, Argument iz neznanja, Pozivanje na magiju, Pozivanje na većinu, Pozivanje na tradiciju, Pozivanje na autoritet, Složeno pitanje te mnogi drugi tipovi logičkih pogrešaka. U nastavku rada biti će objašnjene tek neke od navedenih logičkih pogrešaka na primjerima kako su neke prikazane u filmovima.

Neformalno logička pogreška ne slijedi / kriva konkluzija

Neformalna logička pogreška kriva konkluzija/ne slijedi (*non sequitur*) se događa kada konkluzija ne slijedi iz premisa. Iako je zaključak nevaljan zbog toga što ne postoje adekvatna veza između premisa i konkluzije, iako bi slučajno konkluzija mogla biti istinita. Kada se želi postići efekt komičnog često se koristi strategija logičke pogreške krive konkluzije. To se događa iz razloga što tvrdnja može biti potpuno nepovezana s premisama te nas na taj način začudi, a samim tim postaje humoristična.⁶⁹

Primjer iz filma *Coffee and cigarettes* (2003):

Pijem puno kave prije no što odem spavati kako bih mogao brže sanjati.

Pogreška *Ignoratio elenchi*

Još jedan tip logičke pogreške je *Ignoratio elenchi* odnosno ignoriranje problema ili pogreška nevažna zaključka, a nastaje kada argument nema nikakve veze s temom dijaloga. U ovakvoj

⁶⁸ Dijalog se pojavljuje u filmu: *Monty Python i Sveti Gral* (1975)

⁶⁹ Više vidi: Stojaković, *Logičke pogreške za koje je dobro znati*, str. 17-18

situaciji, konkluzija također može biti valjana, konkluzija može biti i istinita, no niti konkluzija niti premisa ne proizlaze iz početnog pitanja ili teme razgovora. Ovaj tip logičke pogreške sličan je prethodnoj pogrešci ne slijedi/kriva konkluzija. No razlikuju se što ova pogreška ima veze s temom ili pitanjem, a kod tipa ne slijedi pogreška je u tome što se tvrdnja ne može izvesti iz premisa ili ideja. Također, može doći i do kombinacije ovih dviju logičkih pogrešaka. To nastaje u slučajevima kada se donosi zaključak koji je nevezan uz temu, a i uz to izvedena tvrdnja ne slijedi iz premisa.⁷⁰

Primjer iz filma Dr. Strangelove ili: Kako sam naučio ne brinuti i zavolio bombu (1964)

Gospodo, ovdje se ne možete svađati. Ovo je ratna soba.

Prvi i drugi prijedlog nemaju veze jedan s drugim.

Crvena haringa

Crvena haringa jest tip neformalne logičke pogreške gdje se odgovorom (od glavne teme ili argumenta) sugovorniku odvraća pažnja ili ga se obmanjuje. Mnoge logičke pogreške su zapravo podvrsta ove pogreške (na primjer: pozivanje na podrijetlo, pozivanje na autoritet i slično). Ovaj tip logike pogreške najčešće nalazimo u političkim izjavama, ali i kod pisaca kako bi ostali misteriozni).⁷¹

Primjer iz filma Cesta broj 60 (2002):

Neal: Pitajte ga zna li da je tužba protiv mene laž i da svi ovdje to znaju.

Odvjetnica: To je nevažno. On je svjedok vašem karakteru.

Neal: Pitajte ga.

Odvjetnica: Sudac će reći da je nevažno.

Neal: Pitajte ga, ili dobivate otkaz.

⁷⁰ Više vidi: Stojaković, Logičke pogreške za koje je dobro znati, str. 19-21

⁷¹ Više vidi: Stojaković, Logičke pogreške za koje je dobro znati, str. 23-24

Odvjetnica: G. Cody, znate li da je tužba protiv g. Olivera potpuna laž i da sudac, odvjetnici i svi građani to znaju?

Protivnički odvjetnik: Prigovor! Nevažno! Ne govori o karakteru.

Sudac: Prihvaćen.

G. Cody: Čekajte malo. Hoćete reći da je ovo zamka i da svi za to znate?

Sudac: Nevažno! Svjedok mora zanemariti pitanje.

G. Cody: Neću to zanemariti, suče. Ako je to istina, onda se radi o ozbiljnoj stvari.

Sudac: Ozbiljno ili ne, nije ovdje od važnosti. Drugo pitanje.

G. Cody: Pitao sam je nešto i želim odgovor.

Sudac: Vi ne pitate pitanja, vi na njih odgovarate. Ne poslušate li, optužiti ću vas za nepoštivanje suda.

G. Cody: Ne mislim ništa odgovarati dok ja ne dobijem odgovor. Zašto mi vi ne odgovorite? I vi sudjelujete u laži?

Sudac: Kažnjavam vas sa 500 \$ za nepoštivanje suda.

G. Cody: Odgovorite na proketo pitanje!

Sudac: 1.000 \$ i 90 dana zatvora! Odvedite g. Codyja u ćeliju.

G. Cody: Čekajte malo. Ovo je eksploziv. Svi ćemo u zrak ako mi se itko približi!⁷²

Lažna meta

Kada falsificiramo zaključak koji osporavamo tada radimo logičku pogrešku Lažne mete. Najčešće se pojavljuje kada se pretjeruje u iskazu ili kada izobličuje prvotni argument, iako se mogu i potpuno izokrenuti sugovornikove izjave. Drugim riječima, novi zaključak koji lažno prikazuje onaj stari, naziva se Lažna meta.⁷³

⁷² Primjer iz filma Cesta broj 60, 2002, 1:26:00-1:27:03

⁷³ Više vidi: Stojaković, Logičke pogreške za koje je dobro znati, str. 25-26

Primjer iz filma Glup i gluplji (1994):

Državni vojnik: Pulover! (Na engleskom jeziku znači i zaustavite se, no zvuči i kao pulover)

Harry Dunne: Ne, to je kardigan, ali hvala što ste primijetili.

Anegdotalni dokaz

Anegdotalni dokaz predstavlja tip logičke pogreške do koje dolazi kada se nepotvrđeno i neprovjereno iskustvo, to jest anegdota, umjesto argumenta koristi kao dokaz za tvrdnju.⁷⁴

Primjer iz filma Sam u kući (1990):

Cijela Kevinova obitelj odlazi na putovanje te ga pritom zaborave i ostave kod kuće. Kevin, kada se probudi i shvati da nikog nema, zaključuje: Učinio sam da moja obitelj nestane!

⁷⁴ Više vidi: Stojaković, Logičke pogreške za koje je dobro znati, str. 27-28

3.4. Identitet

Postoje četiri temeljna pravila logike koja obuhvaćaju našu stvarnost i mišljenje. Ta su pravila univerzalna, vrijede za sve, a koristimo ih u svakodnevnom životu iako čak niti ne razmišljamo o njima.

Ta pravila su:

1. Princip identiteta zahtijeva da svaka misao tijekom misaonoga procesa ostane sa sobom identična (simbolički se taj princip izražava formulom $A = A$)
2. Princip proturječnosti izražen je simbolički formulom A nije $\neg A$, a utvrđuje da jedan predmet ne može biti istodobno i ono što jest i svoja suprotnost, da od dvaju sudova u kojima se istomu subjektu pridaje i odriče jedan predikat jedan ne može biti ispravan, odn. da se »jednomu subjektu ne može pridati predikat koji mu proturječi« (I. Kant)
3. Princip isključenja trećeg iskazuje tvrdnju da od dvaju kontradiktornih sudova jedan mora biti istinit a drugi neistinit, te ne postoji mogućnost trećega
4. Princip dovoljnog razloga izriče postulat da svaki sud mora imati dovoljan razlog na osnovi kojega se uopće može tvrditi⁷⁵

Osnovni zakoni logike upravljaju svim stvarnostima i mislima, a poznato je da su istinite iz najmanje dva razloga. Prvi razlog je da su intuitivno očigledni i samorazumljivi. Drugi je razlog da oni koji ih negiraju, koriste ta načela u svojoj negiranju, pokazujući da su ti zakoni neizbježni i da ih se negira. Osnovni zakoni logike nisu ni proizvoljni izumi Boga niti principi koji u potpunosti postoje izvan Božjeg bića. Očito je da zakoni logike nisu poput zakona prirode. Bog može prekršiti potonji (recimo poništiti gravitaciju), ali on ne može prekršiti prvu. Ti su zakoni ukorijenjeni u Božjoj vlastitoj prirodi. Doista, neki učenjaci misle da je odlomak „U početku je bila Riječ [logos]“ (Iv 1, 1) točno preveden, „U početku je bio Logos (božanski, racionalni um)“. Na primjer, čak ni Bog ne može postojati i ne postoji istovremeno, pa čak ni Bog ne može s pravom vjerovati da je crvena boja, a crvena nije boja. Kada ljudi kažu da se Bog ne treba ponašati "logično", oni koriste termin u labavom smislu da bi značio "razumnu stvar s moje točke gledišta. „Bog često ne djeluje na način koji ljudi razumiju ili prosuđuju kao ono što bi činili u datim okolnostima. Ali Bog se

⁷⁵ Prema <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50419> (Pristupljeno 27.8.2020)

nikada ne ponaša nelogično u pravom smislu. On ne krši u svom biću niti u mislima temeljne zakone logike.⁷⁶

Princip identiteta je prvo aristotelovsko načelo te je prema njemu svako biće istovjetno samome sebi.

$$A=A \text{ ili kod Fichea: } Ja = Ja^{77}$$

Primjer poistovjećivanja identiteta $Ja = Ja$ možemo najčešće pronaći u filmovima o superjunacima poput Supermana, Spidermana, Iron Mana i sličnih, no također i u filmovima kao što su Pijev život i Predestination, iako treba imati na umu da se radi o filmu, stoga situacije ne trebaju biti prikazane kao što bi to izgledalo u realnosti. Na primjer u filmu Predestination glavni lik pojavljuje se kao sveukupno četiri lika koja tumače istu osobu. To su Jane, John, Barkeep te Fizzle Bomber. Također, poistovjećivanje identiteta može se uočiti u filmu Pijev život gdje će se glavni lik Pi zapravo utjeloviti u liku lava, kako bi lakše prebrodio nevolje koje ga prate nakon doživljenog brodoloma. Ovdje se radi o slikovitim prikazima poistovjećivanja identiteta, ponajprije kako bi se izazvao efekt iznenađenja u gledatelja, a i kako bi se jednostavnije razumjelo ono što se prikazalo i dogodilo u radnji filma.

Bilo koji broj pojedinih konstanti možemo protumačiti kao oznaku istog pojedinca, kao što jedna osoba može biti poznata po više različitih imena. Na primjer: Superman / Clark Kent / Kal-El i Spiderman / Peter Benjamin Parker

Koristimo očite konstante za prevođenje svakog imena:

Izraz Prijevod

$P(x, y)$: x i y su ista osoba

$P(s, c)$

$P(\check{c}, p)$

⁷⁶ Prema <https://arcapologetics.org/three-laws-logic/> (Pristupljeno 27.8.2020)

⁷⁷ Prema <https://plato.stanford.edu/entries/identity/> (Pristupljeno 8.6.2020)

Ovdje su korištena dva različita predikata za prevođenje dvije rečenice, no, ništa o samim rečenicama ne ukazuje na to da su nam potrebna dva različita predikata. Nadalje, ništa o rečenicama zapravo ne upućuje na to da su spomenuti pojedinci ili ljudi ili gradovi - neki obožavatelj poznatih logičara mogao bi, na primjer, nazvati svog ljubimca i imenom Superman i Clark Kent. Iako rečenice zapravo nemaju što reći o tome s kakvim se pojedincima zapravo radi, oni kažu da su pojedinci označeni s dva različita imena ista osoba. Naš bi prijevod, prema tome, trebao biti nešto sljedeće:

Izraz	Prijevod
$S(x, y)$:	x i y su isti pojedinci
$S(s, c)$	
$S(\check{c}, p)$	

Mi kažemo „nešto u skladu s tim“ iz sljedećeg razloga: Pojam o kojemu je riječ jest **identitet**, odnos koji se drži između dvije naizgled različite stvari, kada su te dvije stvari u stvari jedno te isto. Pitanje identiteta je važno i javlja se tako često i u toliko različitih konteksta ispitivanja da su logičari zapravo otišli toliko daleko da su postavili poseban simbol koji će se koristiti za odnos identiteta te vjerojatno neće iznenaditi što je taj simbol - znak jednakosti, = .

Ovaj simbol jednakosti nije dio jezika predikata. Zbog toga sve što se treba učiniti da to ispravimo je jednostavno dodati ga na naš popis predikata na dva mjesta. Naravno, budući da je ovaj simbol namijenjen upotrebi samo za označavanje odnosa identiteta, ipak ćemo htjeti biti sigurni da ga nećemo pokušati protumačiti kao nešto drugo - stoga ga možemo tretirati jednako kao što to činimo s falsum simbolom \perp , koji uvijek tumačimo kao vrijednost istine F (false, neistina), a simbol samo tumačimo kao odnos identiteta. Kako točno tumačimo odnos identiteta? Jednostavno - za svakog člana univerzalnog skupa, par te jedinice i on sam zadovoljava identitetski odnos, ali ne i druge parove.

Kada smo uveli identitetski odnos i namjenski simbol koji ćemo koristiti za njega, pogledajmo naše prijevode, ovaj put koristeći namjenski simbol:

$$s = c$$

$$\checkmark = p$$

Ovdje ćete primijetiti da smo stavili znak jednakosti između dvije konstante za svaki slučaj, no ne ispred zagrada ili zareza koji razdvajaju dva pojma, kao što bismo to učinili s većinom predikata na dva mjesta (tj., $s = c$ umjesto $=(s, c)$ i tako dalje). Uvijek bismo to mogli učiniti, ali tradicionalno je da znak jednakosti tretiramo kao infix binarni predikat, stavljajući ga između dva izraza, a ne kao prefiks predikat, koji se stavlja ispred izraza, kao i ostali predikatski simboli. Budući da koristimo oznaku infix za simbol identiteta, on djeluje malo drugačije od ostalih predikata. Važno je, međutim, zapamtiti da je identitetski odnos samo još jedan predikat na dva mjesta - jedina razlika (sintaktički gledano) je ta što je stavljamo u sredinu, a ne ispred. Semantički, naravno, to tumačimo kao samo identitetski odnos, ali opet, možemo protumačiti i bilo koji drugi predikat na dva mjesta koji nam se sviđa i kao identitetski odnos.

Budući da je odnos identiteta samo još jedan predikat na dva mjesta sa sintaktičkog stajališta, već navedeni prijevodi samo su atomske formule. Stoga, s njima možemo učiniti sve što možemo učiniti s drugim atomskim formulama, poput negacije, spajanja ili kvantifikacije nad njima. Promotrimo nekoliko primjera složenih formula koje uključuju identitet i poveznice, zajedno s njihovim tumačenjima u skladu s već navedenim prijevodom:

$$s = c \wedge \checkmark = p$$

Superman je Clark Kent, a Spiderman (Čovjek pauk) Peter Benjamin Parker.

$$\neg (s = p)$$

Superman nije Peter Benjamin Parker.

$$s = c \vee s = \checkmark$$

Superman je ili Clark Kent ili Peter Benjamin Parker.

Što se tiče semantike, jednostavno ćemo odrediti da predikat identiteta mora biti interpretiran kao identitetski odnos - tj. kao skup svih parova koji imaju pojedinca iz univerzalnog skupa, i oba člana para, i nijedan drugi par – kao što izjavljujemo da se falsum uvijek tumači kao onaj koji ima vrijednost istine F. Osim izricanja ove odredbe, ne moramo mijenjati ništa u vezi semantike.⁷⁸

3.3.1. Identitet i zaključak

Skrenimo pažnju na pitanje zaključaka koji uključuje identitet. Razmotrimo sljedeće:

Superman je superheroj.

Superman i Clark Kent ista su osoba.

∴ Clark Kent je bio superheroj.

Ovaj argument možemo simbolizirati na sljedeći način:

Izraz Prijevod

$P(x)$: x bio je superheroj

s : Superman

c : Clark Kent

$P(s)$

$s = c$

∴ $P(c)$

⁷⁸ Prema: <https://plato.stanford.edu/entries/identity/> (Pristupljeno 8.6.2020)

Intuitivno, ovaj argument je valjan, ali ispadala da to nećemo, za sada, moći pokazati izvedbom. Napokon, identitetski odnos je, sintaktički gledano, zapravo samo još jedan predikat na dva mjesta. Naš intuitivno valjani argument gore, jednom simboliziran, ima potpuno isti oblik kao slijedeći:

Superman je bio superheroj.

Superman je posjetio New York City

∴New York City je bio superheroj.

Naravno, ovaj argument nije valjan. Velika razlika između ova dva argumenta je, naravno, činjenica da je predikat s dva mjesta uključen u naš prvi, valjani argument odnosa identiteta, dok predikat za dva mjesta koji je uključen u drugi, nevaljani argument to nije. Budući da dva argumenta imaju potpuno isti oblik, valjanost prvog argumenta ne može biti posljedica samog oblika argumenta - mora djelomično ovisiti o posebnoj prirodi odnosa identiteta.

Ako želimo biti u stanju pokazati ispravnost prvog argumenta, tada će nam trebati neki način prikazivanja ove posebne prirode odnosa identiteta u našem izvedenom sustavu. Baš kao što smo to učinili s neistinom, dodati ćemo nova pravila zaključivanja identiteta. Veliko je pitanje kakva pravila želimo dodati. Zahvaljujući stoljećima filozofske rasprave o pitanju identiteta, znamo da postoje barem dva već spomenuta osnovna načela koja zajedno uzimaju posebnu prirodu odnosa identiteta. Ti su principi sljedeći:

Zakon identiteta: svaki je pojedinac identičan samom sebi.

Nerazlučivost identiteta: Ako su dvije osobe identične, onda je ono što je istinito za jednu, istinito i za drugu.

Polazeći od Zakona o identitetu, ovaj princip daje nam upravo ono što je potrebno da bismo mogli uvesti zahtjeve za identitet. Evo pravila:

a. $t = t$ = I :

Ako je svaki pojedinac identičan samom sebi, uvijek možemo reći da je neki pojedinac identičan samom sebi. Ako dvaput upotrebljavamo isti izraz, zajamčeno nam je da će formula koju dodamo u našu izvedbu koristeći = I biti istina, u bilo kojoj interpretaciji.⁷⁹

Krenuvši u razmatranje nerazlučivosti identiteta, budući da smo se već pobrinuli za uvođenje zahtjeva za identitet, ovdje ćemo htjeti osmisliti pravilo koje će nam omogućiti da iskoristimo, a samim tim i eliminiramo sve postojeće tvrdnje o identitetu koje bismo mogli imati. Ako već znamo da su dvije osobe identične - ili točnije, da dva različita izraza označavaju istu osobu - onda bismo trebali biti u mogućnosti zamijeniti jedan pojam s drugim gdje god se oni mogu pojaviti u datoj formuli. Prema tome, ovdje je pravilo, gdje je P bilo koja formula, i izraz $P (t_2 // t_1)$ označuje ono što se može nazvati „djelomična“ supstitucija stupnja-formule dobivena zamjenom t_2 za jednu ili više pojava t_1 u P (ali ne nužno sve):

- a. P
- b. $t_1 = t_2$
-
- d. $P (t_2 // t_1) = E : a, b$

Sada kada imamo svoja pravila za identitet ponovno preispitajmo svoj izvorni argument i izvršimo derivaciju kako bismo pokazali njegovu valjanost. Evo početka naše izvedbe:

Derivacija P (c) od:

- 1. $P(s)$ Prem
- 2. $s = c$ Prem

⁷⁹ Prema <https://plato.stanford.edu/entries/identity/> (Pristupljeno 9.6.2020)

Ovdje ćemo htjeti moći ukloniti našu tvrdnju o identitetu:

1. $P(s)$ Prem
2. $s = c$ Prem
3. $P(c)$ = E : 1, 2

3.3.2. Svojstva identiteta

S obzirom na izražajnost jezika predikata - možemo puno više reći s pojmom identiteta nego što možemo bez njega. Odnos identiteta ima tri vrlo važna svojstva: refleksivnost, simetričnost i tranzitivnost.⁸⁰

Za odnos se kaže da je prijelazni ili tranzitivni za svaki slučaj kad je svaki pojedinac povezan s drugom, a drugi je povezan s trećom, a zatim je i prvi povezan s trećim. Mi zapravo sada možemo simbolizirati taj pojam i pružiti formalnu definiciju tranzitivnosti. Binarni odnos (tj. predikat na dva mjesta) R je tranzitivan samo u slučaju da zadovoljava sljedeću formulu:

$$(\forall x) (\forall y) (\forall z) ((R(x, y) \& R(y, z)) \rightarrow R(x, z))$$

Također se kaže se da je odnos simetričan za svaki slučaj kad je svaki pojedinac povezan s drugim, a drugi je također povezan s prvim. Evo formalne definicije: Odnos R je simetričan samo za slučaj kada zadovoljava sljedeće:

$$(\forall x) (\forall y) (R(x, y) \rightarrow R(y, x))$$

Posljednje svojstvo koje ćemo spomenuti je refleksivnost. Kaže se da je odnos R refleksivan samo u slučaju da svaki pojedinac stoji u tom odnosu sa sobom, to jest, samo u slučaju da zadovoljava sljedeće:

$$(\forall x) R(x, x)$$

⁸⁰ Prema: <https://plato.stanford.edu/entries/identity/> (Pristupljeno 8.6.2020)

Izvedba refleksivnosti izgledala bi:

1. $w = w$ = Ja :

2. $(\forall x) R(x, x)$ $\forall I: 1$

Naravno, to nisu jedina važna svojstva koja odnosi mogu imati, a sigurno nisu jedina svojstva koja pripadaju odnosu identiteta. Nekoliko značajnih svojstava koje identitetski odnos ima su dvojnici od tri navedena:

$(\forall x) (\forall y) (\forall z) ((R(x, y) \& R(y, z)) \rightarrow R(x, z))$

$(\forall x) (\forall y) (R(x, y) \rightarrow R(y, x))$

$(\forall x) R(x, x)$

U filmu *Panov labirint* (2006) vodi se dijalog između Ofelije i Pana gdje će Pan sebe predstaviti na principu identiteta, kao što će i Ofeliju poistovjetiti s identitetom njene Visosti:

Ofelia: Zovem se Ofelia. Tko si ti?

Pan: Ja? Imao sam toliko imena. Stara imena koja samo vjetar i drveće mogu izgovoriti. Ja sam planina, šuma i zemlja. Ja sam ... ja sam fauna. Vaša najskromnija sluga, Vaša Visosti.

3.4. Paradoks

U običnom jeziku nailazimo na neograničenu upotrebu imenskih predikata "istinit" i "neistinit", stoga mogućnost njihove primjene na rečenice spomenutog jezika, vodi u antinomije.

U primjeru će biti prikazane dvije rečenice u običnom jeziku koje su istinite:

-3 je veće od 2

-Rečenica "3 je veće od 2" je istinita

Isti imenski glagol "istinit" upotrijebljen je o nekoj rečenici, no i o rečenici o toj rečenici.

Ukoliko je to moguće, moguća je i sljedeća rečenica:

Rečenica u ovom retku jest neistinita. (3.5)

Ako je navedena rečenica (3.5) neistinita, tada je (3.5) istinita rečenica zbog toga što tako kazuje o sebi. Ukoliko je (3.5) istinita rečenica, tada je istinito, što (3.5) sama kaže da je (3.5) neistinita rečenica. Prikazana je antinomija imena "Lažljivac".

Može se uvesti (relativno) razlikovanje jezika prema razinama kako bi se antinomija izbjegla.

Tada svakom jeziku odgovara pojam istine koji ju označava upravo na tom jeziku.

Prva spomenuta rečenica "3 je veće od 2" pripada prvoj razini: predmetnomu jeziku. Kada je prva rečenica prikazana kao istinita te kada uvedemo drugu spomenutu rečenicu " '3 je veće od 2' jest istinito" tada je već i u metajeziku upotrebljen pojam istine koji pripada metajeziku.

Kada i spomenutu rečenicu želimo prikazati kao istinitu

„ „ „ 3 je veće od 2 “ jest istinito “ jest istinito“

Tada upotrebljavamo novi pojam istine u metajeziku koji pripada metametajeziku. Navedeni jezici su fragmentirani, a ne univerzalni (na primjer ne govore o istinitosti vlastitih rečenica).⁸¹

Paradoks, općenito, označava zbunjujući zaključak za kojeg nam se čini da smo do njega došli svojim razmišljanjem, no taj je zaključak kontradiktoran. Postoji veliki broj paradoksa logične naravi za koje su se zanimali profesionalni logičari, a o nekim se paradoksima raspravlja već tisućljećima. Još od doba antike njima su se bavili Ebulides, Zenon, Aristotel i drugi, u srednjem vijeku njima su se zanimali Pavao iz Venecije i John Buridan, a u novije vrijeme bili su predmet proučavanja raznih filozofa poput Hegela, Kierkegaarda, Nietzschea, Russela, Quinea i ostalih. Logičke paradokse bi definirali kao skupinu antimonija koje su usredotočene na pojam samo-reference od kojih su neke bile poznate u klasičnim vremenima, dok ih je većina postala posebno istaknuta u ranim desetljećima prošlog stoljeća. Quine je izdvojio takve antimonije među paradoksima. Najprije je izolirao takozvane „vjerodostojne“ i lažne paradokse, koji bi se, unatoč tome što se prikazuju kao zagonetne zagonetke, nakon pomnog proučavanja pokazali potpuno istinitim ili sasvim neistinitim. Osim navedenih postoje još i paradoksi koji „proizvode samokontroluprihvaćenim načinima obrazloženja“ te koji su, prema Quineu, utvrdili da neki prešutni i pouzdani obrazac obrazloženja treba biti izričit te ga se treba izbjegavati ili revidirati.⁸²

⁸¹ Više vidi: Srećko Kovač, Logičko-filozofijski ogledi, Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo 2005, str.58-61

⁸² Prema: <https://plato.stanford.edu/entries/paradoxes-contemporary-logic/> (Pristupljeno 16.4.2020)

Četiri glavna paradoksa pripisana Eubulidesu, koji je živio u četvrtom stoljeću prije Krista, bili su "Lažljivac", "Čovjek s kapuljačom", "Heap" i "Horned Man" (usporedite Kneale i Kneale 1962, 114).

Paradoks koji će biti predstavljen u daljnjem radu jest paradoks lažljivca te su se njime zanimali još i filozofi antike kao i suvremeni logičari. Posljednji od spomenutih Eubulidesovih paradoksa bio je Lažljivac, a pripada paradoksima „samo-reference“. Osnovna ideja imala je već u antici nekoliko varijacija, a u posljednjem stoljeću konstruiran je čitav niz komplikacija Lažljivca . Na primjer, bio je Krećanin, gdje Epimenides, Krećanin, kaže da su svi Krećani lažljivci. Sada, u Krećaninu ne postoji prava antinomija - možda je jednostavno lažno da su svi Krećani lažljivci; ali ako netko kaže samo "lažem" situacija je drugačija. Jer, ako je istina da laže, tada se čini da je lažno; ali ako je lažno da laže, onda se može činiti istinitim ono što govori. Netko bi mogla reći da "laganje" strogo nije govoriti neistinu, nego samo govoriti ono u što vjeruje da je neistina. U tom slučaju nema iste poteškoće u slučaju da je primjedba osobe istinita: možda zaista laže, iako u to ne vjeruje. Međutim, promašuje stav da se njegova verbalna naklonost može zaobići, a paradoks rekonstruirati u drugim, doista mnogim drugim i složenijim oblicima.

Lažljivi paradoks daljnji je samoreferencijalni, semantički paradoks, a ima mnogo varijacija. Primjerice, može se postaviti kao:

- Ono što sada kažem je lažno,

Postavlja se pitanje ima li to smisla ili, kao što bi to smatrao Mackie, uključuje bitno pitanje. No, sljedeći paradoks koji, čini se, blokira ovu smjenu. Jer ako dopustimo, kao što mogu biti i istiniti i lažni, također i besmisleni, tada bi moglo izgledati da će se pojaviti Ojačani lažljivac, što bi se u ovom slučaju moglo izraziti kao

- Ono što sada kažem je lažno ili besmisleno.

Ako ovdje ne kažem ništa smisljeno, onda je naizgled ono što kažem istina, što naizgled implicira da ipak ima smisla.⁸³

⁸³ Više vidi: Parsons, 1984, *The Liar Paradox*, 1984, str. 61-68

Pogledajmo, dakle, neke druge uočljive načine pokušaja bijega od čak i Nepokornog lažljivca. Nezaštićeni lažljivac dolazi u čitavom nizu varijacija, na primjer:

-Ta je rečenica lažna,

ili

-Neka rečenica u ovoj knjizi je lažna,

ako je ta rečenica jedina rečenica u knjizi, recimo u predgovoru. Iz toga proizlaze i sljedeći par rečenica uzetih zajedno:

-Sljedeća je rečenica lažna, Prethodna rečenica je istinita;

i u slučaju Buridana:

-Ono što Platon govori je lažno, što Sokrat govori da je istina.

Semantički pojmovi u tim paradoksima su istina i neistina, a značajan doprinos našem razumijevanju istih, u dvadesetom stoljeću, dao je Tarski. Tarski je uzeo istinu i lažnost kao predikate rečenica i detaljno je raspravljao o sljedećem primjeru svoje čuvene „sheme T“:

„Snijeg je bijeli“ vrijedi samo ako je snijeg bijel.

On je vjerovao u to

Ts iff p,

drži se, općenito, ako je "s" neka fraza koja naziva ili upućuje na rečenicu "p" - na primjer, kao gore, ta ista rečenica u navodnicima ili broj u nekom sustavu numeriranja, što je bio način Gödel se bavio takvim stvarima. Tarski je analizu istine uključivao negirajući da bi moglo postojati "semantičko zatvaranje" što je prisutnost u jeziku semantičkih koncepata koji se odnose na izraze na tom jeziku:

Čini se da je glavni izvor poteškoća u sljedećem: nije uvijek imalo na umu da semantički pojmovi imaju relativan karakter, da moraju biti uvijek povezani s određenim jezikom. Ljudi nisu bili

svjesni da se jezik o kojem govorimo nikako ne podudara s jezikom na kojem govorimo. Oni su sami proveli semantiku jezika na tom jeziku i, općenito govoreći, nastavili su kao da postoji samo jedan jezik na svijetu. Analiza spomenutih antinomija pokazuje, naprotiv, da semantički pojmovi jednostavno nemaju mjesta u jeziku na koji se odnose, da jezik koji sadrži svoju semantiku i unutar kojeg se uobičajeni zakoni logike drže, neizostavno mora biti nedosljedna.

Ovaj zaključak, koji zahtijeva da bilo koji dosljedni jezik bude nepotpun, Tarski izravno izvodi razmatrajući Lažljivca, jer "Čini se da je lažno" čini se da daje samoreferencijalne "s" za koje vrijedi:

$$s = "\neg Ts",$$

dakle, zamjenom u sljedećem primjeru T-sheme:

$$T '\neg T' \text{ iff } \neg Ts,$$

Dobivamo:

$$Ts \text{ iff } \neg Ts.$$

kako bi blokirao ovaj zaključak, Tarski je smatrao da je samo-referenca naizgled raspoloživa u identitetu:

$$s = "\neg Ts"$$

no nije dosljedno raspoloživa, a ako se upotrebljava rečenica "ovo je lažno", referent "ovoga" ne bi trebao biti sam po sebi rečenica - zbog očigledne kontradikcije. Korištenje "ovo je lažno" koherentno je značilo govor o predmetnom jeziku, ali u drugom, višem, jeziku - metajeziku. Naravno da se semantički pojmovi primjenjivi u ovom metajeziku također ne mogu razumno definirati unutar njega, pa je općenito trebala postojati čitava hijerarhija jezika.⁸⁴

Čini se da je teško primijeniti tu vrstu stratifikacije jezika na način na koji uobičajeno govorimo. Zapravo, ustvrditi da se istina može pridružiti indeksnim rečenicama, poput "Ono što sada kažem

⁸⁴Više vidi: Tarski, *Logic, Semantics, Metamathematics: Papers from 1923 to 1938*, 1956, str. 402

lažno", čini se da leti pred vrlo jasnom istinom.⁸⁵ Postoji i varijacija slučaja Platon-Sokrat (usporedite Haack, 1978, 144), gdje Jones kaže

-Svi Nixonovi izgovori o Watergateu lažni su,

a kaže Nixon

-Sve Jonesove izreke o Watergateu su istinite.

Ako bismo, slijedeći Tarskog, pokušali dodijeliti razine jezika ovom paru izgovora, kako bismo to mogli učiniti? Činilo bi se da bi Jonesova izreka trebala biti na jeziku višem, u Tarskijevoj hijerarhiji, nego bilo koja od Nixonovih; ipak, nasuprot tome, Nixonova bi trebala biti viša od bilo koje Jonesove.

Martin je stvorio tipologiju rješenja za Lažljivca kojom se Tarskijev izlaz nalazi kao jedan od četiri moguće, opće dijagnoze. Upravo smo vidjeli dva načela koja Martin uzima u svrhe kategorizacije lažljivca:

(S) Postoji rečenica koja za sebe kaže samo da nije istina,

i

(T) Bilo koja rečenica je istinita ako i samo ako je ono što kaže (Martin, 1984, 4).

Tarski je u tim uvjetima uzeo tvrdnju (S) kao netočnu. Ali također bi se moglo tvrditi da je (T) netočna, možda zato što postoje rečenice bez vrijednosti istine, koje su besmislene ili im nedostaje sadržaj na neki drugi način, kao što smatraju prethodno spomenuti teoretičari. Treća opća dijagnoza tvrdi da su i (S) i (T) ispravni i doista nespojivi, ali nastavlja s nekom "racionalnom rekonstrukcijom" tako da se ukloni nespojivost. Četvrto je moguće tvrditi da su (S) i (T) točni, ali stvarno kompatibilni. Martin vidi da se to događa kao rezultat neke moguće nejasnoće u terminima koji se koriste u dva principa.

Možemo izdvojiti daljnju, petu mogućnost, iako je Martin ne razmatra. Ta je opcija zaključiti da su i (S) i (T) netačni, kao što to čini tradicija koja tvrdi da nije rečenicakoji su istiniti ili lažni. Ne može se, na primjer, reći da je rečenica "koja je bijela" sama po sebi točna, jer ono o čemu se

⁸⁵Više vidi: Kneale, Propositions and Truth in Natural Languages, 1972, str. 225-243

govori može varirati od jedne do druge rečenice. Nakon drugog svjetskog rata, zbog toga je postajalo uobičajenije misliti na semantičke pojmove kao prikačene, ne rečenicama i riječima, već onome što takve rečenice i riječi znače (Kneale i Kneale, 1962, 601). U ovom razumijevanju nije konkretno rečenica "koja je bijela", već ono što je izraženo ovom rečenicom, to je izjava ili prijedlog koji je iznijela, što može biti istinito. Ali Thomason je, nakon Montagueovog rada, pokazao da se mogu stvoriti iste vrste problema čak i u ovom slučaju. Možemo stvoriti samo-referencijalne paradokse koji se odnose na izjave i prijedloge kojih se opet očigledno ne može izbjeći (Thomason 1977, 1980, 1986). A problemi nisu samo ograničeni na semantiku istine i lažnosti, već nastaju na isti način s općenitijim semantičkim pojmovima poput znanja, vjerovanja i dokazivosti. Posljednjih godina na taj način postaju sve očitiji problemi sa samo-referencama.

Asher i Kamp sumiraju:

Thomason tvrdi da se rezultati Montaguea (1963) odnose ne samo na teorije u kojima se pojmovi stavova, kao što su znanje i vjerovanje, tretiraju kao predikati rečenica, već i na "reprezentativne" teorije stavova, koje te pojmove analiziraju kao odnose na, ili operacije na (mentalnim) reprezentacijama. Ovakav reprezentativni tretman stavova našao je mnoge zagovornike; i vjerojatno je istina da neki njihovi zagovornici nisu bili dovoljno pozorni na zamke samo-referenciranja čak i nakon što su bili tako jasno izloženi u Montagueu (1963) ... Takvim sretnim reprezentativcima, Thomason (1980) je strogo upozorenje na prepreke na koje će naići precizna razrada njihovih prijedloga.

Thomason u svom djelu posebno spominje Fodorov "jezik misli"; Asher i Kamp pokazuju da se načini argumentacije slični Thomasonovim mogu upotrijebiti čak i da pokažu da Montagueova Intensionalna semantika ima iste probleme. Asher i Kamp dalje objašnjavaju opću metodu kojom se postižu ovi rezultati:

Thomasonov argument je, barem na licu mjesta, izravan. Razlozi su sljedeći: Pretpostavimo da se određeni stav, recimo vjerovanje, tretira kao svojstvo objekata "sličnih prijedlogu" - nazovimo ih "reprezentacije" - koji su izgrađeni od atomskih sastavnih dijelova na sličan način kao što su rečenice. Zatim, s dovoljno aritmetike koja nam stoji na raspolaganju, možemo povezati Gödelin broj sa svakim takvim objektom i možemo oponašati relevantna strukturalna svojstva i odnose između takvih objekata eksplicitno definiranim aritmetičkim predikatima njihovih Gödelovih

brojeva. To gödeliziranje reprezentacija tada se može iskoristiti za dobivanje suprotnosti na načine poznate iz djela Gödela, Tarskog i Montaguea.⁸⁶

Jedina zraka nade koju Asher i Kamp mogu ponuditi je (Asher i Kamp 1989, 94): „Samo poznati sustavi epiztemske i doksastičke logike u kojima se znanje i vjerovanje tretiraju kao čelni operatori, a koji propozicije ne tretiraju kao objekte referentnosti i kvantifikacija izgledaju čvrsto zaštićeni od ove poteškoće.“

Gödelovi poznati teoremi iz ovog područja, naravno, bave se pojmom provedivosti i oni pokazuju da ako se ovaj pojam uzima kao predikat određenih formula, onda u bilo kojem standardnom formalnom sustavu koji ima dovoljno aritmetike da može podnijeti korištene Gödelove brojeve za identificiranje formula u sustavu mogu se konstruirati određene izjave koje su istinite, ali nisu provjerljive u sustavu, ako su konzistentne. Ono što je također istina, a čak je i dokazivo u takvom sustavu, je da ako je to dosljedno (a) određena specifična samoreferencijalna formula nije dokazana u sustavu, i (b) dosljednost sustava nije dokazana u sustav. To znači da se dosljednost sustava ne može dokazati u sustavu ako nije u neskladu i obično se vjeruje da su odgovarajući sustavi dosljedni.

Paradoksalno u Gödelovim teoremima je to što izgleda da pokazuju da postoje stvari koje i sami možemo dokazati, prirodnim jezikom koji koristimo za razgovor o formalnim sustavima, ali koji formalni dokazni sustav ne može dokazati. A ta je činjenica uvučena u veliku raspravu o našim razlikama, čak i o superiornosti mehanizama (vidi npr. Penrose, 1989). Ali ako razmotrimo način na koji bi se mnogi raspravljali, na primjer:

- ta je rečenica neprobavljiva,

tada se naše ljudske sposobnosti možda neće činiti prevelikim. Mnogi bi ljudi tvrdili:

Ako je ta rečenica dokazana, to je istina, jer dokazivost uključuje istinu; ali to ga čini neprobavljivim, što je kontradikcija. Stoga mora biti neprobavljiv. No ovim postupkom čini se da smo dokazali da je neprobavljiv - još jedna kontradikcija!

⁸⁶ Više vidi: Asher, Kamp, Self-Reference, Attitudes and Paradox, 1989, 87-92

Možemo li se izvući iz tog zastoja? Ili ovakav argument pokazuje da uistinu nema spasa? Neki bi ljudi, dakako, željeli slijediti Tarskog i suočiti se s „prirodnim jezikom“ usprkos ovim zaključcima. Jer Gödel nije imao razloga zaključiti iz svojih teorema da su formalni sustavi kojih se on tiče bili nedosljedni. Međutim, njegovi se formalni argumenti bitno razlikuju od upravo danih, budući da unutar njegovih sustava ne postoji dokaz da „provabilnost“ podrazumijeva „istinu“. Nema sumnje da su ono s čime smo se bavili pravi paradoksi!

Neusporedivost zastoja ovdje i neuspjeh mnogih velikih umova da se zaustave na tome natjerali su neke teoretičare da vjeruju da uistinu nema spasa. Između ovih se može istaknuti Priest, koji vjeruje da sada moramo naučiti prihvatiti da neke proturječnosti mogu biti istinite, te prilagoditi svoju logiku u skladu s tim. Quine je rekao da možda „neki prešutni i pouzdani obrazac mora biti izričit i stoga se izbjegavati ili revidirati“. (Quine, 1966, 7) Posebni zakon u koji "parakonzistentni" logičari uglavnom sumnjaju jest "ex impossibile quodlibet", to je "iz nemogućnosti da sve slijedi", ili

$$(p \ \& \ \neg p) \vdash q.$$

Smatra se da, ako se to tradicionalno pravilo ukloni iz logike, tada, barem, istinska proturječja koja nađemo, npr. bilo koji oblik „ $p \ \& \ \neg p$ “ kojeg izvučemo iz nekih paradoksa samo-referenciranja neće imati posljedice koje bi inače imao u tradicionalnoj logici. Promatrači parakonzistentnosti mogu reći da premisa ovog pravila ne može nastati, tako da njegove „eksplozivne“ posljedice nikada neće nastupiti. No postavlja se i šire, filozofsko pitanje: hoće li prelazak na drugačiju logiku ne samo promijeniti temu, ostavljajući originalne probleme netaknute. To ovisi o načinu na koji se gleda „devijantna logika“. Postoje razlozi za vjerovanje da devijantna logika nije suparnik tradicionalnoj logici, već je samo nadopuna ili proširenje iste (Haack, 1974, 1). Jer ako neko ispusti gore navedeno pravilo, nije li samo proizveo novu vrstu negacije? Jesu li „ p “ i „ $\neg p$ “ još uvijek kontradiktorni, ako mogu, nekako, oboje biti istiniti? A ako "p" i "¬p" nisu kontradiktorni, što je onda kontradiktorno "p", a ne možemo li u vezi s tim formulirati prethodne paradokse? Čini se da smo možda upravo okrenuli leđa stvarnim poteškoćama.

U posljednjih nekoliko godina došlo je do razvoja koji su pokazali da je prethodni naglasak na paradoksima koji uključuju samo-referencu u određenoj mjeri bio pogrešan. Otkriven je niz paradoksa sa sličnom razinom intraktibilnosti, koji na taj način nisu refleksi.

Prije je spomenuto da se oblik paradoksa Lažljivica može izvesti u vezi s parom izjava

-Ono što Platon kaže je lažno,

-To što Sokrat govori istina je,

kad Sokrat kaže prvo, a Platon drugo. Jer, ako je ono što Sokrat govori istinito, tada je, prema prvom, ono što Platon govori lažno, ali, prema drugom, ono što je Sokrat rekao lažno. S druge strane, ako je ono što Sokrat govori neistinito, prema prvom, ono što Platon govori istina je, a onda je, prema drugom, ono što Sokrat govori istina. Takav paradoks naziva se "lažljivim lancem"; mogu biti bilo koje duljine; i s njima smo već izvan stvarno stroge "samo-reference" obitelji, iako, prolazeći lancem što Sokrat govori, na kraju će se ponovno razmisliti o sebi.

Čini se, međutim, da ako se stvori ono što bi se moglo nazvati "beskonačni lanci", tada ne postoji čak ni ovaj oslabljeni oblik samo-reference (premda vidi Beall, 2001). Yablo nas je zamolio da razmotrimo beskonačni niz rečenica od kojih je sljedeće reprezentativno:

(S_i) Za sve $k > i$, S_k je neistinit.⁸⁷

Sorensenov "Paradox reda" je sličan, a može ga se dobiti zamijenivši "sve" sa "nekim" i razmotrivši niz misli nekih učenika u beskonačnom redu.⁸⁸ Pretpostavimo da je u slučaju Yablo S_n istinito za neke n. Tada je S_{n+1} lažno, i sve naredne izjave; ali posljednja činjenica čini S_{n+1} istinitim; dajući kontradikciju. Dakle, za ne n je S_n istina. No, to znači da S₁ je istina, S₂ je istina, itd; u stvari znači da je svaka tvrdnja istinita, što je još jedna kontradikcija. U Sorensenovom slučaju, ako neki student misli da "neki studenti iza mene sada misle neistinu", to ne može biti lažno, jer tada svi studenti iza nje misle istinu - iako to znači da neki student iza nje govori neistina, kontradikcija. Dakle, nijedan učenik ne misli neistinu. Ali ako neki učenik posljedično misli istinu, onda neki student iza njih misli neistinu, za koju znamo da je nemoguća. Doista svaka pretpostavka izgleda nemoguća, a mi smo u karakterističnom zastoju.

Gaifman je razvio način suočavanja sa tako složenijim paradoksima Lažljivca, koji mogu na kraju negirati rečenice u takvim petljama, lancima i beskonačnim redosljedima. Koristeći "GAP" za

⁸⁷ Više vidi: Yablo, Paradox without Self-Reference, str. 251-253

⁸⁸ Više vidi: Sorensen, Yablo's Paradox and Kindred Infinite Liars, 1998, str. 137-55

“prepoznati neuspjeh u dodjeli standardne vrijednosti istine”, Gaifman formulira ono što naziva “pravilo zatvorene petlje” (Gaifman,1992, 225):

„Ako se tijekom primjene postupka evaluacije formira zatvorena neprocjenjena petlja i nijednom njenom članu ne može se dodijeliti standardna vrijednost prema bilo kojem od pravila, tada se svim njezinim članovima dodjeljuje GAP u jednom koraku evaluacije.“

Goldstein je formulirao usporedivi postupak, za koji misli da ga poboljšava Gaifman u pojedinim detaljima i koji na kraju označava određene rečenice "FA", što znači da je rečenica "neuspjela pokušaja" davanja izjave (Goldstein, 2000, 57). No glavno je pitanje s takvim pristupima, kao i prije, kako se ophoditi sa Ojačanim Lažljivcem. Sigurno i dalje postoje glavni problemi:

-Ova je rečenica lažna ili ima GAP,

i

-Ova rečenica daje lažnu izjavu ili je FA.

Primjer paradoksa Lažljivac nailazimo u filmu *Labyrinth* (1986) u kojem razgovor vode četiri čuvara vrata i Sarah, protagonistica filma:

Prvi čuvar: Jedini put odavde je da probaš jedna od ovih vrata.

Drugi čuvar: Jedna od njih vode u dvorac u središtu labirinta. A druga vode u... ...sigurnu smrt.

Sarah: Koja su koja?

Prvi čuvar: Mi ti ne možemo reći.

Sarah: Zašto?

Prvi čuvar: Ne znamo.

Drugi čuvar: Ali oni znaju.

Sarah: Onda ću njih pitati.

Treći čuvar: Ne, ne možeš nas pitati. Možeš pitati samo jednoga od nas.

Četvrti čuvar: To je u pravilima. A upozoravam te... ...jedan od nas uvijek govori istinu, a drugi uvijek laže. I to je pravilo. On uvijek laže.

Treći čuvar: Ne. Ja govorim istinu.

Četvrti čuvar: Kakva laž.

Treći čuvar: On je lažljivac.

Sarah: Dobro. Odgovorite da ili ne. (obraća se crvenom g) Bi li mi on rekao da ova vrata vode u dvorac?

Treći i prvi čuvar šapuću: - Što misliš? - Ne znam.

Treći čuvar odgovara: Da.

Sarah: Onda druga vrata vode u dvorac... ...a ova vrata vode u sigurnu smrt.

Treći čuvar: Kako znaš? Možda on govori istinu.

Sarah: Ali onda ti ne govoriš. Ako si mi ti rekao da je on rekao da, znam da je odgovor ne.

Treći čuvar: Ali ja možda govorim istinu.

Sarah: Ali onda on laže. Ako si mi ti rekao da je on rekao da, znam da je ipak odgovor ne.

Treći čuvar: Čekaj malo. Je li to točno?

Četvrti čuvar: Ne znam. Nikad to nisam razumio.

Sarah: Ne, točno je. Ja sam shvatila. Nikad to prije nisam mogla. Mislim da postajem pametnija. Mačji kašalj. ⁸⁹

⁸⁹ Dijalog iz filma Labirint (1986)

4. ZAKLJUČAK

Predmet bavljenja ovog rada bio je usporedba filozofije i filma to jest teorije filma, promatranje filma kao filozofije i pronalaženje elemenata filozofije u filmovima. Potom su osnovni logički pojmovi objašnjeni uz pomoć primjera iz filmova, kao i njihova analiza, a detaljnije su se prikazale logičke teme paradoksa, identiteta i logičkih pogrešaka.

Unatoč činjenici da postoje oni koji osporavaju ikakvu vezu filma i filozofije, u radu se koncentriralo da se pokaže drugačije. S obzirom na to, ukazalo se na sličnosti filmske teorije i filozofije, njihova podudaranja, kao i na najranije ideje filozofije u filmu. Kao što je u radu već spomenuto teorija filma često daje odgovore na određena pitanja područja filozofije filma zbog toga što filozofija preispituje svoju prirodu i osnovu.⁹⁰ Filozofijom filma se ujedno bave i teoretičari filma, kao i filozofi umjetnosti.

Nakon što se otkrilo na koje sve načine možemo promatrati veze između filma i filozofije započelo je objašnjavanje logike, njenih osnovnih pojmova i pravila kroz primjere u filmovima. To je iz razloga da se logika predstavi i pojasni kroz dinamičniji i zanimljiviji pristup, ali i zbog toga što je na taj način jednostavnije dočarati i razumijeti logiku, njena pravila, principe i slično. Logika nam također pomaže u analiziranju filmova, što naposljetku pridonosi boljem razumijevanju filma. Kao što se u radu prikazalo, logika nam pomaže i otkloniti razne nelogičnosti koje možemo pronaći u filmovima. Tako nam ovdje logika služi, baš kao što je Aristotel opisao, kao oruđe mišljenja (Aristotel, *Organon*).

Iako postoje razlike i neslaganja unutar područja filozofije filma, zanimljivo je promatrati različite pristupe, tumačenja i njihove primjere te se možemo složiti da je u konačnici svima zajednička težnja da filozofija filma pronađe svoj identitet i zasluženno mjesto u filozofiji.

⁹⁰ Prema <https://plato.stanford.edu/entries/film/> (Pristupljeno 4.9.2020)

Literatura:

Allen, Richard. Smith, Murray. *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press, 1997.

Aristarco, Guido. *Istorija filmskih teorija*, Beograd : Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1974.

Asher, Nicholas. Kamp, Hans. *Self-Reference, Attitudes and Paradox*, Properties, Types and Meaning, Volume I: Foundational Issues, Chierchia G., B. Partee and R. Turner, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 85-158, 1989.

Descartes, Rene. *Metafizičke meditacije*, Zagreb: Školska knjiga, 1994.

Descartes, Rene. *Rasprava o metodi pravilnog upravljanja umom i traženja istine u naukama*, Zagreb: NZMH, 1951.

Eldridge, Richard. *Analytic Philosophy of Film:(Contrasted With Continental Film Theory)*, The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures, Springer, 2019.

Gaifman, Haim. „Pointers to truth“, *The journal of philosophy*, 89, pp. 223–261, 1992.

Goldstein Laurence. „Moore’s Paradox“, *Philosophical Studies Series*, vol 83. Springer, Dordrecht, 2000.

Haack, Susan. *Philosophy of Logics*, University of Miami, 1978.

Herzogenrath, Bernd. *Film as Philosophy*, Univ Of Minnesota Press, 1st Edition, 2017.

Kneale, William. „Propositions and truth in natural languages“, *Mind*, Volume LXXXI, Issue 322, pp. 225–243 April 1972.

Kneale, William Calver. Kneale, Martha. *The Development of Logic*, 11 izdanje, Clarendon Press, 1962.

Kovač, Srećko. *Logičko - filozofijski ogledi*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 2005,

Levine, Damian. Cox, Michael P.. *Thinking Through Film: Doing Philosophy, Watching Movies*, Wiley-blackwell, 2011.

- Mackie, John L.. *Truth, Probability and Paradox: Studies in Philosophical Logic*, Oxford University Press; 1st Edition, 1973.
- Martin, Robert L.. *Recent Essays on Truth and the Liar Paradox*, Oxford University Press, 1984.
- Münsterberg, Hugo. *Hugo Münsterberg on Film: The Photoplay-- a Psychological Study and Other Writings*, Psychology Press, 2002.
- Parsons, Terence. „Assertion, denial, and the liar paradox“, *Journal of Philosophical Logic*, 13 (2): 137 – 152, 1984.
- Peterlić, Ante. *Ogledi: 9 autora, 9 filmova*, Hrvatski filmski savez, Društvo hrvatskih filmskih redateljica, Zagreb, 2018.
- Peterlić, Ante. *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008.
- Petrović, Gajo, „Pregled povijesti logike - Etimologija i upotreba riječi logika“, *Metodički Ogledi*, 20,2, pp. 129-182, 2013.
- Penrose, Roger. *The Emperor's New Mind*, Oxford University Press, 1989.
- Priest, Graham. „The Logic of Paradox“, *Journal of Philosophical Logic* 8 (1), pp. 219-241, 1979.
- Slater, Barry, H. „Prior's analytic“, *Analysis*, pp. 46: 76–81, 1986.
- Sorensen, R. “Yablo's Paradox and Kindred Infinite Liars”, *Mind*, Vol. 107, No. 425, pp. 137-155, 1998.
- Tarski, Alfred. *Logic, Semantics, Metamathematics*, Oxford, Clarendon Press, 1956.
- Thomason, Richmond. „Philosophy and Formal Semantics“, *J. Symbolic Logic* 42, 2, 317, 1977
- Turković, Hrvoje. *Razumijevanje filma : Ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, 2012.
- Quine Willard, V., O.. *Ways of Paradox*, Cambridge: Harvard University Press, 1976.
- Wartenberg, Thomas E.. *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, Routledge, 2007.

Westfall Joseph. *The Continental Philosophy of Film Reader*, Bloomsbury Academic, 2017.

Zrnić, Vlado. *Slika-Pokret-Film*, Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija u Splitu (UMAS), Odsjek za film i video, Split, 2017.

INTERNETSKI IZVORI:

- „Philosophy of Film“ u *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, dostupno na: <https://plato.stanford.edu/entries/film/> (Pristupljeno 1.4.2020)
- „Time, Bergson, and the Cinematographical Mechanism - Henri Bergson on the philosophical properties of cinema“ na OffScreen dostupno na: https://offscreen.com/view/bergson1?fbclid=IwAR1fDiOoHkzktxwsQ5rtTK2aZlOhTqhcFn4WaxNLKdAJ_IAwcT9aYUP7L3g (Pristupljeno 15.4.2020)
- „Philosophy Of Film“ na Encyclopedia.com, dostupno na: <https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/philosophy-film> (Pristupljeno 15.4.2020)
- „Paradoxes and Contemporary Logic“ u *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, dostupno na: <https://plato.stanford.edu/entries/paradoxes-contemporary-logic/> (Pristupljeno 16.4.2020)
- „Philosophy of Film: Continental Perspectives“ u *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, dostupno na: <https://www.iep.utm.edu/filmcont/> (Pristupljeno 3.5.2020)
- „Kinematografija“ u *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=807> (Pristupljeno 8.5.2020)
- „Identity“ u *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, dostupno na: <https://plato.stanford.edu/entries/identity/> (Pristupljeno 8.6.2020)
- „Gilles Deleuze“ u *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, dostupno na: <https://iep.utm.edu/deleuze/> (Pristupljeno 20.07.2020)
- „Kinematografija“ u *Filmska enciklopedija* u *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, dostupno na: <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=2669> (Pristupljeno 7.8.2020)

- „Principi logičnoga mišljenja“ na Enciklopedija.hr, dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50419> (Pristupljeno 27.8.2020)
- „Uvod u tradicionalnu logiku“ na Filozofija.org, dostupno na: <https://www.filozofija.org/wp-content/uploads/knjige/Uvod-u-tradicionalnu-logiku-3.pdf> (Pristupljeno 1.9.2020)
- „Philosophy of Film“ u *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, dostupno na: <https://plato.stanford.edu/entries/film/> (Pristupljeno 4.9.2020)
- „Filozofija filma“ na bib.irb.hr, dostupno na: http://bib.irb.hr/datoteka/644849.Turkovi_FILOZFIJA_FILMA.pdf (Pristupljeno 10.9.2020)
- „Kategorije znanstvene logike“ na unizd.hr, dostupno na: http://www.unizd.hr/portals/4/nastavni_mat/1_godina/metodologija/KATEGORIJE_ZNANSTVENE_LOGIKE.pdf (Pristupljeno 10.9.2020)

FILMOGRAFIJA:

Barison D.; Ross D., *The Ister*, Black Box Sound and Image, Australija, 2003

Cavani L., *Iznad dobra i zla*, Les Artistes Associes, Italija; Francuska, 1977

Columbus C., *Sam u kući*, Hughhes Entertainment, SAD, 1990

Del Toro G., *Panov labirint*, Warner Bros. Pictures, Španjolska; Meksiko, 2006

Dick K.; Ziering Kofman A., *Derrida*, Zeitgeist Films, SAD, 2002

Donner R., *Superman*, Dovemead Ltd.; International Film Production, Velika Britanija; Švicarska; Panama; SAD, 1978

Fincher D., *Klub boraca*, 20th Century Studios; Regency Enterprises; Fox 2000 Pictures; Taurus Films, SAD, Njemačka, 1999

Fincher D., *Se7en*, New Line Cinema, SAD, 1995

Ford J., *The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford Productions, SAD, 1962

Gale B., *Cesta broj 60*, Samuel Goldwyn Films, Kanada; SAD, 2002

Gilliam T., Jones T., *Monty Python i Sveti Gral*, Monty Python; Michael White Productions; Columbia Pictures; National Film Trustee Company, Velika Britanija, 1975

Gipson M., *Hrabro srce*, Paramount Pictures, SAD, 1995

Gondry M., *Eternal Sunshine of The Spotless Mind*, Anonymous Content; This is That, 2004

Henson J., *Labirint*, Henson Associates, Inc.; Lucasfilm Ltd., 1986

Hughes J., *Breakfast Club*, Universal Pictures, 1985

Hughes J., *Ferris Bueller's Day Off*, Paramount Pictures, SAD, 1986

Jackson P., *Gospodar Prstenova: Prstenova družina*, New Line Cinema; ISSA film i video, Novi Zeland; SAD, 2001

Jarman D., *Wittgenstein*, BFI Productions; Channel Four; Uplink; Bandung Productions, Japan; Ujedinjeno Kraljevstvo, 1993

Jarmusch J., *Coffee and cigarettes*, United artists, SAD; Japan; Italija, 2003

Kershner I., *Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back*, 20th Century Fox; Lucasfilm, SAD, 1980

Kubrick S., *Dr. Strangelove ili Kako sam naučio ne brinuti i zavolio bombu*, Columbia Pictures; Hawk Films, Velika Britanija; SAD, 1964

Lynch D., *Mulholland Drive*, Universal Pictures; BAC Films, SAD; Francuska, 2001

Monty Python: Smisao života

Nolan C., *Memento*, Newmarket Films; Summit Entertainment, SAD, 2000

Nolan C., *The Dark Knight*, Warner Bros, SAD, Ujedinjeno Kraljevstvo, 2008

Parker A., *The Life of David Gale*, Universal Pictures, SAD; Njemačka; Ujedinjeno Kraljevstvo, 2003

Raimi S., *Spiderman*, Columbia Pictures,; Marvel Enterprises; Laura Zinskin Productions, SAD, 2002

Rossellini R., *Blaise Pascal*, Orizzonte 2000; RAI; ORTF, Italija, Francuska, 1971

Rossellini R., *Sokrat*, Renzo Rossellini, Italija; Španjolska; Francuska, 1971

Rossellini R., *Sveti Augustin*, Renzo Rossellini, Italija, 1972

Ruspoli T., *Biće u Svijetu*, Alive Mind Cinema; Mangusta Productions; Kino Lorber, Inc., SAD, 2010

Scorsese M., *Idiotske noći*, Goldwyn Productions, SAD, 1985

Scott R., *Blade Runner*, The Ladd Company; Shaw Brothers, SAD, 1982

Scott R., *Gladijator*, Scott Free Productions; Red Wagon Entertainment, SAD; Velika Britanija; Malta; Maroko, 2000

Taylor A., *Zizek!*, Zeitgeist Films, SAD; Kanada, 2005

Van Sant G., *Good Will Hunting*, Be Gentleman, SAD, 1997

Wachowski Lilly; Wachowski Lana, *Matrix*, Warner Bros.; Village Roadshow Pictures; Groucho II Film Partnership; Silver Pictures, SAD, 1999

Webb M., *500 Days of Summer*, Fox Searchlight Pictures, SAD, 2009

Wenders W., *Nebo nad Berlinom*, Basis-Film-Verleih GmbH; Argos Films, Njemačka; Francuska, 1987

Wilder B., *Neki to vole vruće*, Ashton Productions; The Mirisch, SAD, 1959

Izjava o pohrani završnog/diplomskog rada (podcrtajte odgovarajuće) u Digitalni
 repozitorij Filozofskog fakulteta u Splitu

Student/ica: Iva Skender

Naslov rada: Filozofija filma : Logika u filmu

Znanstveno područje: Filozofija

Znanstveno polje: Filozofija filma

Vrsta rada: Diplomski rad

Mentor/ica rada:

Bruno Ćurko, docent, dr. sc.

(ime i prezime, akad. stupanj i zvanje)

Komentor/ica rada:

(ime i prezime, akad. stupanj i zvanje)

Članovi povjerenstva:

Ljudevit Hanžek, doc. dr. sc.; Tonči Kokić, izv. prof. dr. sc.

(ime i prezime, akad. stupanj i zvanje)

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/autorica predanog završnog/diplomskog rada (zaokružite odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uredenog rada. Slažem se da taj rad, koji će biti trajno pohranjen u Digitalnom repozitoriju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu i javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju, NN br. 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 46/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15, 131/17), bude:

- a) rad u otvorenom pristupu
 - b) rad dostupan studentima i djelatnicima FFST
 - c) široj javnosti, ali nakon proteka 6/12/24 mjeseci (zaokružite odgovarajući broj mjeseci).
- (zaokružite odgovarajuće)

U slučaju potrebe (dodatnog) ograničavanja pristupa Vašem ocjenskom radu, podnosi se obrazloženi zahtjev nadležnom tijelu u ustanovi.

Mjesto, nadnevak: Split, 29.10.2020.

Potpis studenta/studentice: IS

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja, Iva Skender, kao pristupnica za stjecanje zvanja magistrice filozofije i magistrice pedagogije, izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split,

Potpis

