

- Scheler M. (1948), Wesen und Formen der Sympathie, Frankfurt am Main: Verlag G. Schulte-Bulmke.
- Smiljanić, D. (2011) Pogled skrivenog Trećeg. (Ne)kultura voajerizma u dobu masovnih medija, Interkulturalnost, 2: 40-53.
- Smiljanić, D. (2014) Upotreba misaonih eksperimenata u filozofiji i filmu, Kultura, 142: 34-51.
- Smit, A. (2008) Teorija moralnih osećanja, Podgorica: CID.
- Tugendhat, E. (2003) Predavanja o etici, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

**Damir Smiljanić**  
University of Novi Sad  
Faculty of Philosophy  
Department of Philosophy

## An eye for an eye and a tooth for a tooth? the ethical problem of sympathy in *Dead Man Walking*

**Abstract:** *Tim Robbins' movie Dead Man Walking (1995) is dealing with the question whether and to which extent we have to sympathize with a killer who is sentenced to death. This difficult question will be considered on the basis of the relationship between Sister Helen Prejean and the convict Matthew Poncet as the main characters. It will also be analyzed their relationship with the parents of the victims furthermore the parents' relation to the killer. Because of the multiplication of the perspectives of observation and valuation the problem becomes much more complex. It will be shown what kind of prejudices hinder the process of empathizing with the other in this case. In order to consider this constellation from the meta-ethical point of view there will be useful to draw on Adam Smith's theory of moral sentiments and its key concepts of "sympathy" and "impartial spectator".*

**Key words:** *Dead Man Walking, Adam Smith, Theory of Moral Sentiments, sympathy, impartial spectator*

## Od slike-vremena do slike večnosti: Bergson, Delez, Tarkovski

**Janko Nešić**  
Aleksinac

**Apstrakt:** *U ovom radu pokušaću da preko analize Delezovih tipova filmskih slika i filmske ontologije Tarkovskog ukažem na mogućnost kinematografa da nam prikaže večnost. Prvo ću pokazati koje vrste slika razlikuje Delez (slika-pokret i slika-vreme), da bih zatim ilustrovao kako Delezovo shvatanje filmskog vremena vodi poreklo od teorije Anrija Bergsona. Delezovo filozofsko razumevanje vremena na filmu povezujem sa učenjem Tarkovskog iz knjige Vajanje u vremenu. Tarkovski je smatrao da je kinematograf umetnost čiji jezik je samo vreme. Zaključke Tarkovskog o prirodi filma iskoristiću da ukažem kako se može govoriti o novoj vrsti filmske slike, koju, prateći Delezovu taksonomiju, nazivam slika-večnost.*

**Gljučne reči:** *slika-pokret, slika-vreme, slika-večnost, kristal vremena, vremenska figura*

U ovom radu pokušaću da preko analize Delezove podele tipova filmskih slika i estetičke teorije Andreja Tarkovskog ukažem na mogućnost zasnivanja nove vrste filmske slike: slike-večnosti. Pri tom ću objasniti koje se vrste slika javljaju kod Deleza i zašto, kako njegovo shvatanje filmskog vremena vodi poreklo od Bergsona, te kako se to shvatanje povezuje i primenjuje na teoriju o filmskom vremenu Tarkovskog. Konačno, ukazaću na mogućnost i potrebu za pojavom nove vrste slike na filmu.

## Delez

Slika-pokret kod Deleza, u knjizi *Cinema I, Movement-image*, javlja se u tri oblika i to su: slika-percepcija, slika-akcija i slika-afekcija. U rekapitulaciji slika u knjizi *Cinema 2, Time-image*, slika-percepcija se izdvaja kao „nulta“ vrsta slike iz koje opet nastaje tri nove vrste slike: slika-afekcija, slika-akcija i slika-relacija. Bez obzira na neke razlike sve slike se „dedukuju iz slike-pokreta kao iz svog materijala sve dok se ona odnosi na interval pokreta“. Slika-percepcija pokazuje odnos između pokreta i tela, tih tela koja će biti pokrenuta (imenica u jeziku), slika-akcija pokazuje odnos pokreta prema nekom aktu (glagolu u jeziku), a slika-afekcija (afektivna slika) stavlja u odnos pokret sa kvalitetom (pridevom u jeziku). Ovde ih nećemo detaljnije objašnjavati jer nam to nije od značaja. Ova taksonomija slika vuče poreklo od Čarlsa Sandersa Persa. „I na taj način iz pokreta-slike nastaje jedna senzorno-motorna celina koja temelji naraciju u slici.“ (Deleuze, 1989: 32). To je u stvari jedna *senzorno-motorna shema* koja postoji u filmovima slike-pokreta, u klasičnom filmu, ili senzorno-motorni znak. Treba pokazati kako po Delezu slika-pokret biva zamenjena slikom-vremenom, koja je doduše, postojala od početka, ali je tek kasnije dobila svoj pravi značaj.

U jednom obliku filma imamo samo slike-pokrete (koje sve kao da predstavljaju određene sadašnjosti), a njihovim sastavljanjem i povezivanjem putem montaže dobija se utisak vremena, dobijamo različite dimenzije vremena, tj. *indirektnu sliku vremena*. Slika vremena nastaje naknadno i u zavisnosti od slike-pokreta. Ovo je u stvari Delezova prva teza, da montaža „sastavlja celinu i daje nam *sliku* vremena [a ne sliku-vreme!]“ (Isto, 34). Vreme je indirektna reprezentacija dobijena montažom. Ovoj tezi Delez daje još jednu stranu, još jednu napomenu, da i svaki deo montaže, svaka slika-pokret mora već sadržati montažu, pa na sebi već svaka slika-pokret ima vreme. Ovaj način gledanja na montažu i odnos kretanja i vremena vezuje ga za antičke filozofe i određenje vremena kao zbroja na kretanju. Ovo je klasično razumevanje. Po njoj vreme se određuje preko kretanja.

Delez uvodi novu pojavu koja razbija ove veze. Da bi vreme bilo neko brojanje kretanja i indirektno ga pokazuje, bilo je potrebno da postoji „normalno“ kretanje ili kretanje koje ima neki centar (gravitacije tela u kretanju ili tačku posmatranja sa koje se može opaziti kretanje). Međutim ako se

pojavi neko aberantno kretanje, onda se i veza kretanja sa vremenom kida i ono postaje samostalno, nezavisno od kretanja, postaje direktna prezentacija. A takvo aberantno kretanje koje upravo omogućava ovo je slika-pokret, po Delezu. Ovo je sve primetio još Epstein i to primenio u svojim filmovima kroz upotrebu usporenih i reverznih kadrova. Normalno kretanje vladalo je nad vremenom i davalo nam samo njenu indirektnu reprezentaciju, dok je aberantno kretanje oslobodilo vreme i dozvolilo nam direktnu prezentaciju. I ne samo da je vreme postalo oslobođeno od normalnog kretanja, već je sebi podredilo kretanje.

Ono što nas vodi direktnoj prezentaciji vremena je prvo popuštanje, zakazivanje, a onda, konačno, i pucanje senzorno-motorne sheme (veze) filma-pokreta. Ovu shemu i njeno nastajanje preko povezivanja različitih slika-pokreta (slika-percepcija → slika-afekcija → slika-akcija) već smo objasnili. Ali da bi dobili sliku-vreme, a ne samo sliku vremena preko kretanja, ova veza se mora napustiti, shema se mora prekinuti. U čemu se ogleda ovo popuštanje postojeće senzorno-motorne sheme? Jasno je da se radi o nekom zaustavljanju, na neku akciju se ne dobija odmah ili uopšte ne dobija neka reakcija. U filmovima se to manifestuje pojavom raznih junaka koji samo gledaju (čuveni filmski teorijski pojam „pogleda“, *gaze*, koji se uglavnom vezuje za psihoanalitičku interpretaciju, ali je i širi od toga), prisustvuju nekim situacijama, ali ne učestvuju u njima. Slika-percepcija se ne vezuje sa nekom slikom-akcijom. Shema *senzorno-motorna situacija* → *slika vremena* zamenjuje se šemom čiste optičke i zvučne situacije → direktna slika-vreme (Isto, 41). Ovakve situacije i scene javljaju se u filmovima italijanskog neorealizma i francuskog novog talasa. Na primer, junakinje Roselinijevih filmova *Stromboli* i *Evropa 51* ili bilo kojeg od Antonionijevih filmova. Naizgled besciljna lutanja Monike Viti u Antonionijevom *Pomračenju*, *Crvenoj pustinji* i *Avanturi*, koja su izazvala veliko negodovanje Kanske publike na premijeri *Avanture* 1968. godine.

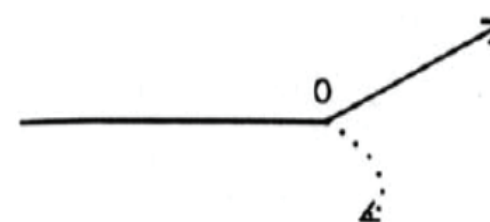
Nova vrste slike, *slika-vreme*, donosi nam smisao čistih optičkih i zvučnih slika kao deskripcija. Deskripcija zamenjuje realni objekat i ponovo ga konstituiše. Optičke i zvučne slike ili znaci, kao aktuelne slike, posle raskida veze sa „pokretnom ekstenzijom“ (Isto, 69) ulaze u razne krugove (kola) i veze sa slikama-sećanjima, slikama-snovima i slikama-svetom. Ali po Delezu, koji u ovim odnosima slika u stvari prati Bergsonovo učenje, svoj pravi smisao aktuelne slike jedino nalaze kada se povezuju sa sobom,

kao sa virtuelnom slikom. Aktuelna slika i jeste u isto vreme i virtuelna slika, kao što je *deskripcija istovremeno sam objekat koji je zamenila*. Ovo je najmanji mogući krug, kolo u koje može ući neka slika i ona je transcendentna osnova, kao mogućnost svih drugih vrsta i veza krugova. Rešenje nije bilo u najvećem nego u najmanjem krugu, koji je poput slike u ogledalu. Ovakva slika ima dve strane, aktuelnu i virtuelnu. Ili kako još kaže Delez „aktuelna slika *kristalizira* svoju virtuelnu sliku“ (Isto, 69) i u samoj aktuelno-virtuelnoj slici imamo jedan unutrašnji, interni krug. Ovo je slika-kristal ili kristalna deskripcija – *hyalosign*, kristalni znak. U ovoj slici stalno su pomešani i stalno prelaze jedno u drugo u večitom kruženju realno i imaginarno, sadašnje i prošlo, aktuelno i virtuelno, ali ne kao neka iluzija, već kao stvarnost. Ovaj najmanji krug Delez još karakteriše i jednom sledstvenom prostornom predstavom, kao vrh ili tačku, poredeći je sa epikurejskim atomom.

Još jedna nam vizuelna predstava pojašnjava odnos strana u ovoj slici-kristalu. Kako se virtuelna slika aktuelizuje ona postaje vidljiva, svetla i prozirna poput izbrušenog kristala. Kako aktuelna slika postaje virtuelnija ona postaje mutnija, nevidljiva, prljavija, poput kristala koji je tek izvađen iz zemlje (Isto, 70). I tako u krug. Par aktuelno-virtuelno postaje i par bistrotmutno, kako kaže Delez. Ali on dodaje i treći elemenat kristala, treći oblik kristalnog kruga: seme i okolinu, seme iz koga nastaje, razvija se i širi neka okolina i iz nje nazad, kristalizacijom se ponovo dobija seme. Prvi primeri ovih stanja se „kristalizuju“ u filmovima Kšištofa Zanusija u vidu primene naučnog, Hajzenbergovog principa neodređenosti, ali i filmovima Toda Brauninga, Orsona Velsa (u čijim filmovima po Delezu imamo primere svih vrsta slika i znakova koje on proučava). Prelepe kristalne slike srećemo i u odgovarajućim slikama crvenog kristala u filmu *Herz aus glass* Vernera Hercoga i u većini filmova Andreja Tarkovskog. Pokazuje se da su svi oblici predstavljanja do sada, kao *flashback* i snovi ili film u filmu, bili samo modusi kristalne slike.

## Bergson

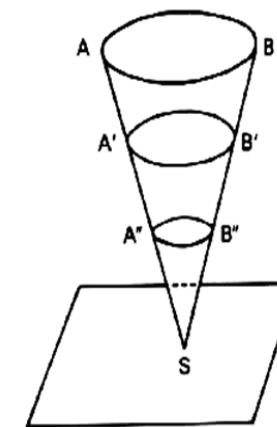
Po Bergsonu vreme se ne može shvatiti samo kao jedna sadašnjost zamenjena drugom sadašnjošću, tako da prethodna postane prošlost. Da bi sadašnjost uopšte postala prošlost, ona mora istovremeno da bude prošlost,



inače ne bi uopšte nikada prošla. Sadašnjost istovremeno prolazi (u prošlost) i održava se. Imamo neko cepanje vremena. Ovo Delez prikazuje tzv. trećom šemom iz *Materije i memorije*, koju sam Bergson nije prikazao (figura 1)

Na njoj vidimo cepanje i krivljenje vremena, tako da jedan „deo“ odlazi ka budućnosti, a drugi se vraća u prošlost. Rekolekcije, sećanja ne nastaju naknadno, kaže Bergson, posle konstitucije sadašnjosti, već istovremeno sa njom. Tako je i naša slika i sadašnjost i prošlost u isto vreme, „i dalje sadašnjost i već prošlost“ (Isto, 79). Tačnije, aktuelna slika u kristalu, jeste ona koja je sadašnjost, a virtuelna slika, koja istovremena sa aktuelnom, je u stvari prošlost. Tako u kristalnoj slici vidimo i sadašnjost koja prolazi i prošlost. Slika je istovremeno i percepcija i rekolekcija. I virtuelnu sliku Bergson naziva čista rekolekcija (sećanje). I sve vrste mentalnih slika o kojima smo govorili slike-sećanja i slike-snovi su se određivale samo preko sukcesije sadašnjosti i bile samo „relativno“ virtuelne, za razliku od čiste rekolekcije koja je i čista virtuelnost. Virtuelna slika nije prošlost u odnosu na neku sadašnju sliku, već jeste prošlost same slike sadašnjosti, sa kojom je u unutarnjem krugu. Virtuelna slika postoji van svesti kao zbiljska u vremenu, a iz nje se tek dobijaju druge slike (sećanja, sna) koje zato i nazivamo mentalnim, psihološkim, slikama svesti, koje izviru iz te rekolekcije. „Memorija nije u nama; mi smi ti koji se krećemo u Biću-memoriji, svet-memoriji“ (Isto, 98).

Ovde je upravo na delu druga velika Bergsonova shema iz *Materije i memorije* (figura 2). Ona prikazuje obrnutu kupu vremena; tačka S na dnu predstavlja sadašnji trenutak, a iznad nje se nalazi nekoliko krugova (kola) u čistoj rekolekciji. Slike-sećanja, slike-snove i druge mentalne slike dobijamo tek skokom iz S u neki od krugova da bi ih aktuelizovali. I „Ja“ nije nikad samo u jednom od delova kupe (samo u memoriji ili samo u sadašnjosti) već se stalno kreće između ekstrema (Bergson, 1911: 212). Po Bergsonu mi *postojimo u vremenu*,



*a ne vreme u nama*, iako je ono najveća *subjektivnost*, ono je ipak *objektivno*. U stvari, ovde moramo izaći van te relacije subjekat-objekat, koja nas samo dodatno zbunjuje. „Subjektivnost nikad nije naša, vreme je to koje je duša ili duh, virtuelno“ (Deleuze, 1989: 83). Konačno Delez daje i svoju definiciju vremena: „Vreme je samo, čista virtuelnost koja deli sebe na onog koji utiče i onog na koga se utiče, ganutost sebe od sebe“ (Isto, 83).

I ovde dolazimo do najznačajnijeg dela Delezovog učenja. Upravo u kristalu, u *kristalnoj slici*, mi možemo videti to cepanje i razdvajanje vremena na sadašnjost (koja hrli ka budućnosti) i prošlost koja postaje Memorija. Najvažniji zaključak Deleza je ovaj: „Vreme se sastoji od tog razdvajanja i *vreme je ono što mi vidimo u kristalu*“ (Isto, 81) Slika-kristal nije po sebi vreme, ali mi u kristalu možemo da vidimo vreme, zaključuje Delez. Mi vidimo vreme u njegovom čistom stanju u kristalu, ali vreme koje je ne-hronološko, „Hronos i ne-Hronos“ (Isto, 81) ili „ne-organski Život“ kako ih naziva. Zato što nema smene, nizanja sadašnjosti iz koje se dobija prošlost i budućnost; tako imamo „prošlost uopšte“, ne-hronološku prošlost. Vrlo je teško odrediti smisao ovakvog vremena i njegovih imena. Ono se može zato samo intuitivno razumeti, može se samo doživeti, u njega se uživeti; to nije mehaničko, naučno, matematički zbrojivo vreme Aristotela. U ovome bitan je njegov kvalitet, a ne kvantitet. A čisto vreme možemo posmatrati jedino u kristalu, slici-kristalu. I upravo je „direktna slika-vreme ili transcendentalna forma vremena ono što vidimo u kristalu“ (Isto, 274). Kristal nam otkriva direktnu sliku-vreme. Delez kaže za kristal i da je *ratio cognoscendi* vremena, a vreme *ratio essendi* kristala. Preko kristala saznajemo vreme, i to vreme koje je odvojeno od subordinacije kretanja, pokreta.

Delez u prvom poglavlju *Cinema 1* govori o dve formule kod Bergsona: „realni pokret – konkretno trajanje“ i „nepokretni delovi + apstraktno vreme“. Druga, pogrešna formula, je upravo ova Bergsonova „kinematografska iluzija“, pod koju i ljudsko saznanje podpada. Bergson eksplicitno kaže: „To će reći da se dolazi do filozofije Ideja kad se primenjuje kinematografski mehanizam inteligencije na analizu stvarnog“ (Isto, 179). Na taj način ni naše svakodnevno saznanje ni naučno saznanje ne posmatra „stvarno“ vreme i kretanje. Upravo ovde se Delezu čini da Bergson greši. Po Bergsonu način rada i stvaranja kinematografa se ne razlikuje od stare formule koja postoji još od grčke filozofije „kinematografskog mehanizma inteligencije“. Kinematograf kao da ne donosi ništa novo, on kao da je već postojao u Staroj Grčkoj.

Delez naglašava da je upravo fenomenologija bolje i tačnije shvatila prirodu filma od Bergsona. Princip rada filma (kinematografska percepcija) i princip naše percepcije se, pre svega, duboko razlikuju, kako uočava fenomenologija. Na filmu, postojanje tih nepokretnih delova, sličica (24 slika u sekundi, čime se dobija „iluzija“ pokreta) nije najvažniji elemenat rada kinematografa. S pravom Delez kaže da se na filmu ne dodaje kretanje slici koja je statična pre toga, već nam se odmah daje direktna slika-pokret. I ovo i predstavlja Bergsonovu prvu tezu o kretanju. Prema Delezu, Bergson je sve ovo vrlo dobro znao još u *Materiji i memoriji* gde je i „otkrio“ sliku-pokret, ali kao da je u Stvaralačkoj evoluciji to zaboravio, te upravo *Materiju i memoriju* i njeno prvo poglavlje on smatra tako značajnim za razumevanje filma i njegove percepcije. Ta greška, prema Delezu, i potiče od toga što se neka stvar ne može od početka razumeti šta ona zaista jeste, pa tako ni film nije odmah razumeo svoju ulogu kao umetnosti i prošao je dug zaobilazni put, oponašajući ljudsku percepciju, ne prihvatajući vreme kao svoju suštinu.

Bergson odbacuje film iz razloga što čini istu grešku kao i prirodna percepcija u dobijanju kretanja iz nepokretnih delova; on čak i naziva tu staru grešku kinematografska iluzija. Međutim Delez rehabilituje Bergsona preko njegovih teza iz *Materije i memorije*, u kojima je on pravilno razumeo i predvideo film. Po njemu imamo jednakost slike i pokreta (kretanje), ali i slika-pokret i materija su takođe jednake (Isto, 59). Krajnji Delezov zaključak izveden iz *Materije i memorije* je da je čitav „univerzum kao film po sebi, metafilm (*metacinema*)“ (Isto, 59)

## Tarkovski

Analizirajmo sada razmišljanja Andreja Tarkovskog čiji praktični i teorijski rad na filmu jeste najbliži ovim problemima. Pomoću njegovih promišljanja filmske umetnosti moći ćemo lakše da uspostavimo vezu između vremena i jezika koja nam je „sve vreme“ izmicala. Naravno, Tarkovski govori sa pozicije jednog umetnika, stvaraoca filmskih dela, ali i teoretičara, drugačije vrste teoretičara od Deleza, ne sa pozicije estetičara, iako to jeste glavni lik *Žrtve*, poslednjeg filma Tarkovskog. Njegov stav je vrlo jasan i jednostavan po pitanju filmske umetnosti, on zaključuje da „vreme u filmu postaje baza svih baza, kao zvuk u muzici, boja u slikarstvu [...]



Montaža je daleko od toga da stvara novi kvalitet“ (Isto, 288). Znači vreme kao osnovu filma imamo još u samom kadru, u svakoj jedinici filma, ono se ne dobija montažom, i to ne mora biti samo sadašnjost. Za Tarkovskog bitan je način na koji vreme protiče kroz kadar, „pritisak vremena u kadru“. Tarkovski kaže: „Vreme, utisnuto u opipljive oblike i ispoljavanja radnje: to je vrhunska ideja filma kao umetnosti...“ (Tarkovski, 1999: 62). Iz nekih njegovih izjava može se zaključiti da on podržava klasičnu alternativu *kadra* umesto *montaže*, da „kinematografska figura postoji samo unutar kadra“.<sup>1</sup>

Ipak, drugi je smisao ove primedbe za Deleza, a to je da Tarkovski hoće da kaže kako film ne radi sa jedinicama, bilo u smislu posebnih kadrova ili montaže kao „jedinice višeg reda“. I kadar i montaža „dele“ i učestvuju zajedno u direktnoj slici-vremenu, kao što smo već pokazali. Zato kod Tarkovskog Delez nalazi najviši izraz onoga čemu je i sam težio u teoriji, pokušavajući da uporedi vreme i jezik. Tarkovski govori o kinematografskoj *figuri*, kao o nečemu što izražava „tipično“, opšte, ali na jedinstven način. „Kinematograf uspeva u fiksiranju vremena u njegovim *znacima* koji se percipiraju čulima“ (Deleuze, 1989: 43). I ovo je upravo funkcija i smisao *znaka*. I evo stoga najčudnijeg, ali doslednog Delezovog zaključka o znaku, da upravo ako znak za svoj materijal uzima sliku-pokret, te dobijamo senzorno-motorne sheme, dobiće se i nova vrsta „opštosti“ i dolazi do konfuzije, mešanja sa jezikom. Vezivanjem znaka za sliku-pokret dobijamo apstrakciju i upadamo u grešku posmatranja filma kao jezika. Vreme se dobija naknadno, preko montaže, preko apstrakcije. Vezujući ga pak za sliku-vreme, tj. kada vreme postane znakovni materijal, a ne kretanje, dobijamo temporalni tip koji se sada poklapa sa „singularnošću odvojenom od svojih motornih asocijacija“ (Isto, 43). Znači, ako znak ide preko slike-pokreta do vremena dobijaju se koncepti i apstrakcija, pa film postaje tekst i meša se sa jezikom u užem smislu; ova greška se izbegava samo ako znak direktno vežemo za vreme. Film pak treba da se izražava preko *vremenskih* figura, slika vremena.

Umetnost dovodi u pitanje strukturu jezika, uvek je osobina umetnosti da prevazilazi jezik, da bude slobodno stvaralaštvo. Umetničko delo je ned-

<sup>1</sup> Tarkovski navodi reči Vjačeslava Ivanova koji je pisao o „celovitosti umetničke slike (koje je on nazivao „simbolom“): „Simbol je istinit samo onda kada je neiscrpan i neograničen u svojim značenjima, kada u svojoj arkani (hijeratičnoj i magičnoj) obelodanjuje jezik nagoveštaja i zbližavanja sa nečim što ne može biti objašnjeno, što je nesaopštivo rečima... On je oblikovan prirodnim procesom, poput kristala... Uistinu on je monada, i zato po ustrojenju različit od kompleksnih i razloživih alegorija, parabola i poređenja.“ (Tarkovski, 1999: 46. Zanimljivo je kako nas ovo poređenje simbola sa kristalom direktno vezuje sa Delezovim kristalima vremena koje imamo u filmovima Tarkovskog kao „vremenske simbole“ kinematografskog jezika.

eljivo jedinstvo. Ako je ono simbol, ono onda ne može biti prevod iz jezika, iz drugog sistema, što bi bila alegorija. Intelektualizam greši deleći simbol, od onoga što simbolizuje, pa on i nije više pravi simbol, već alegorija „predstava nekog apstraktnog pojma“, tada umetnost samo kopira neku nauku ili filozofiju, kako ukazuje Kroče. A teško je braniti jaku tezu o „filmu kao filozofiji“ (Livingston, 2006: 11-18). Ne može se uzeti neki apstraktni sadržaj i dati mu, naknadno, neku simboličku formu, koja mu već intrinzično ne pripada; tako dobijamo samo znak, ali ne i simbol. On ne postoji da bi izrekao nešto što je već bez njega bilo moguće izreći. Simbol je misterija. Priroda umetnosti je uvek simbolična, umetnost uvek najavljuje drugi svet.

## Slika-večnost

Ali šta je sa večnošću, za koju se tako često kaže da je predmet umetnosti? Kakav je odnos vremena i večnosti? I da li možemo dobiti sliku večnosti na filmu? Ovakav pristup iziskivao bi jedno religiozno tumačenje filma i (filmskog) vremena. Rene Švob hrišćanski prilazi filmu i kaže: „Film nam u svakoj ličnosti otkriva najistinitiji njen lik, i to onaj koji je život sakrio od nas – metafizičko biće“ (Ažel, 1978: 28). Po njemu „film je pre slikanje nečega što se krije s one strane vidljivoga, nego slikanje tog vidljivog“ (Isto, 28). Ante Peterlić u svojoj knjizi *Pojam i struktura filmskog vremena* govori o različitim načinima na koje elementi filma mogu uticati na izgradnju i promenu vremena na filmu. Svaki elemenat filma utiče na protok vremena u njemu i svi oni zajedno određuju ritam filma. Takvi elementi su kadar, plan, rakurs. Posebno je zanimljivo ono što Peterlić kaže o uticaju plana na vreme. Tako zaključuje da krupni plan i njegova primena nam daju vreme kao nizanje njegovih čestica („žrvanj vremena“), a za široki plan ili total da „sugerira vrijeme što bijaše prije i što će biti poslije čovjeka, vrijeme koje nazivamo i večnošću.“ Ovde imamo i jednu definiciju večnosti, kao nepromenljivosti, te da upotrebom totala možemo postići „doživljaj večnosti“, kako Peterlić kaže, možemo dobiti sliku večnosti, „stvarajući vrijeme stvoriti sliku večnosti“, parafrazirajući Plotina (Peterlić, 1976: 99).

Slično, po Peterliću, sliku večnosti možemo dobiti i odgovarajućom upotrebom rakursa, iako se on uglavnom uzima kao prostorna kategorija filma i koji ima likovni kvalitet, i to koristeći donji rakurs, koji je „teatralniji“. Sni-manje svemira ili neba na taj način, „odsustvo mijena, ta stalna sadašnjost,

pretvoriće viđenje stvarnosti u doživljaj geometrijskog, statičnog ekvilibrija, pa će se gledaočevo početno osjećanje prave sadašnjosti ubrzo pretvoriti u doživljaj vječnosti, doživljaj čuda od lijepih stvari, što se nebom gnijezde“, kaže Peterlić, citirajući Dantea. Naravno ovo ne mora i ne sme biti pravilo za sve filmove i pravi efekat se ne postiže u svakoj prilici, jer ovakvo propisivanje pravila, formula koje svako može primeniti da bi ostvario željeni cilj nije preporučljivo i treba ga se kloniti u umetnosti. Smisao jednog dela vidljiv je samo u celini, tada se ono može sagledati kao simbol, nikako samo u pojedinačnim delovima. Na filmu, ovo je jasno samo u celokupnom procesu koji je njime opisan, procesu koji je tim filmom ostvaren.

No, vratimo se Bergsonu. Kao što pokazuje Berđajev u *Smislu stvaralaštva*, Bergsonova filozofija se ipak razlikuje od tadašnje racionalističke i naučne filozofije. U njoj se već vidi kriza ovakve filozofije, Bergsonova je filozofija negde na polovini puta ka novoj. Berđajev kaže da Bergson „štiti filozofiju kao stvaralački čin i nastoji da je približi umetnosti“ (Berđajev, 2001b: 27). Odmah vidimo od kakvog nam onda značaja može biti takva filozofija i pri određenju filma. Ipak Bergsonova filozofija ima previše biološkog u sebi, kao što se i oseća u *Stvaralačkoj evoluciji*, metafizika zasnovana na biologiji, vreme na evoluciji. Bergson naglašava ono što i Berđajev smatra bitnim, delatnu i stvaralačku ulogu filozofije, kao i umetnosti, koji teže novom svetu i bune se protiv nužnosti date stvarnosti. Berđajev ističe i značaj intuicije koji je postulirao Bergson. „Ali Bergson je shvatio da filozofsko saznanje počiva na intuiciji, tj. na simpatičkom, ljubavnom proziranju u suštinu stvari, a ne na naučnoj analizi, koja nas ostavlja izvan stvari, na njihovoj površini“ (Isto, 28).

A intuicijom se shvata vreme kao trajanje. Bergsonova kritika u *Stvaralačkoj evoluciji* usmerena je upravo na petrifikujuću prirodu nauke, koja zamrzava, usmrćuje svet svojim veštačkim pojmovima. To je ono što čini inteligencija. Ona vidi jednu večnost, ali to nije prava večnost. To je mrtva večnost. Stalno uzrastanje, napredovanje ka novom je suština kreativne evolucije. A kreativnost je u metafizičkom „razumevanju“ (i stvaranju) stvarnosti, a ne u naučnom, kao što se pogrešno misli. A za to napredovanje je potrebno vreme. Zato i postoji vreme, trajanje. Vreme sada izgleda da ima metafizičku ulogu, metafizički smisao.

Razumevanje vremena i odnosa *vremena* i *večnosti* pruža nam tek hrišćanska filozofija. Takvo razumevanje večnosti treba potražiti kod Niko-

laja Berđajeva kako se ono pojavljuje u delu *Smisao istorije* (Berđajev, 2001a). Večnost je ono što mi očekujemo od umetnosti. Ako je umetnost ta koja izlazi iz „ovog“ sveta, ona bi trebala da bude naša prva spona sa večnošću. Bergson ipak i sam ostaje delimično u staroj paradigmi, ali pokušava i da ojača veze među dimenzijama vremena kroz postuliranje trajanja. To je novo Bergsonovo vreme, ne *temps*, nego *duree*. Ne matematičko, kvantitativno, već kvalitativno vreme. Kod Bergsona imamo taj odnos prema živoj prošlosti koja nije izgubljena, vreme nikada nije ni bilo izgubljeno, već zaista postoji i može se dozvati u sadašnjost, može se uroniti u prošlost. Ali i Bergsonovo vreme ostaje na granici prema večnosti, prema pravom „novom“ vremenu, ono je i dalje, „samo vreme“. Ne smemo se ipak previše osloniti na igranje i eksperimentisanje sa samo ljudskim, *subjektivnim* vremenom na filmu, treba tražiti *objektivno* vreme, koje nije ono mehaničko, matematičko vreme, već večnost. Ne treba ispitivati razliku između kosmičkog i ljudskog vremena, svako vreme je ljudsko, samo **čovjek poznaje vreme**, nego odnos *vremena* (vulgarnog) i *večnosti* (pravog vremena) koja je potpuno dostupna čoveku.

Delez vrlo iscrpno teorijski, ali ponekad suviše apstraktno posmatra i tumači filmske slike i filmsko vreme. Njegovo tumačenje filma, kako se filmske slike nižu u drugoj knjizi, postaje sve više materijalističko i ne zadovoljava nas u potpunosti kada je vreme u pitanju. Liniju Delezovog razmišljanja iz *Cinema 2* ne pratimo u potpunosti. Upravo ovaj materijalistički ton u kome se završava druga Delezova knjiga želimo da izbegnemo. Možda je pogrešno i previše optimistično od nas da očekujemo da će teorijsko promišljanje neke umetnosti pomoći u njenom razvoju i napretku, ali smatramo da može biti tako.

Ako nastavimo da pratimo put kojim ide Delez, i pri tom smatramo da večnost kao izlaženje iz vremena takođe postoji, možemo zaključiti da pored slike-pokreta i slike-vremena mora postojati i treća vrsta slika koja nas najviše interesuje, slika koja ne ostaje u vremenu, već ostvaruje/prikazuje večnost: *slika-večnost*. Ona je vrhunac jednog filmskog dela, kada nam namerni kreativni sklop svih kinematografskih elemenata kako ih je uredio režiser da mogućnost izlaska iz vremena, skok u večnost. Ostvariti ovakvu sliku na filmu osnovni je cilj kinematografa kao umetnosti i ona predstavlja i projekciju za budućnosti filma. Ipak, mogućnost zasnivanja jedne nove slike-vreme kao slike-večnost na filmu mora biti detaljnije istražena i ubedljivije branjena. Nju tek treba argumentovati.

## Literatura:

- Ažel, A. (1978) Estetika filma. Beograd: BIGZ.
- Bergson, H. (1911) Matter and memory. London: Swan Sonnenschein, London.
- Berđajev, N. (2001) Smisao istorije. Beograd: Dereta.
- Berđajev, N. (2001) Smisao stvaralaštva. Beograd: Brimo, Beograd.
- Deleuze, G. (1989) Cinema 2, The Time-Image. London: The Athlon Press.
- Livingston, P. (2006) Theses on Cinema as Philosophy, Journal of Aesthetics and Art Criticism 64 (1):11–18.
- Peterlić, A. (1976) Pojam i struktura filmskog vremena. Zagreb: Školska knjiga.
- Tarkovski, A. (1999) Vajanje u vremenu, Beograd: Anonim.

## Janko Nešić

### From time-image to eternity-image: Bergson, Deleuze, Tarkovsky

**Abstract:** In this paper I will use Deleuzian analysis of film image types and Tarkovskian cinema ontology in order to argue that cinema can express eternity. First I show how types of images in cinema are distinguished by Deleuze (movement-image and time-image). I will then illustrate the way Deleuze's understanding of time in cinema is influenced by Bergson's theory. Deleuze's notion of cinematographical time will be linked and compared to Tarkovsky's view on time in cinema that is expounded in his book *Sculpting in time*. Tarkovsky thought that time is the language of cinema. By connecting these theories of cinematographical time I will try to argue that another, new type of film image is possible, one that I will call, following Deleuzian taxonomy, eternity-image.

**Key words:** cinema, movement-image, time-image, crystal-image, eternity-image

## Digital Humanities and Pedagogy, Teaching and Learning of French Literature<sup>1</sup>

MA Jelena Đurović<sup>2</sup>  
Beograd

**Abstract:** Literature pedagogy is a neglected part of language pedagogy. With a focus on French literature studies, this paper investigates the field of digital pedagogy and what it could offer to literature studies: how it works or could work in practice in one country where French is taught as a foreign language as a joint course in language and literature. It considers French language and literature teaching in the specific context of digital humanities (DH) – a field whose pedagogy development is in its initial stages. This paper discusses these topics in relation to digital literacy as well as the notion of digital natives and scholarship in wider sense. This study aims to detect the possibilities that DH and its research, together with digital pedagogy, could offer to humanities pedagogy, focusing mainly on French Studies at a university level. It tends to investigate if digital pedagogy, DH and literary pedagogy could work together to offer new literary interpretations and better understanding of literature. The conclusions will be applicable to other literatures as well.

**Key words:** French studies, literature pedagogy, modern language pedagogy, digital pedagogy, digital literacy, digital scholarship, digital humanities

<sup>1</sup> Adapted from MA dissertation (shortened version); at King's College London, Department of Digital Humanities, September 2016.

<sup>2</sup> Kontakt sa autorikom: jelena.djurovic8@yahoo.com