

# Vrijeme u filmovima Christophera Nolana

---

**Finderle, Ruben**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2024**

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

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:883639>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-09-27**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

*Repository / Repozitorij:*

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za komparativnu književnost  
Katedra za filmologiju

*Vrijeme u filmovima Christophera Nolana*

Student: Ruben Finderle

Mentor: dr. sc. Krunoslav Lučić, docent

Zagreb, 2024.

## Sadržaj

Uvod	1
Kratka povijest (teorije) vremena	3
Vrijeme kao alat varke i sjećanja: slučajevi <i>Mementa</i> i <i>Prestiža</i>	11
Sanjiva strana vremena: fluidnost vremena i percepcija u <i>Početku</i>	14
Vrijeme kao opipljiva stvarnost: fatalizam <i>Interstellara</i> i <i>Teneta</i>	17
Zaključak	21
Bibliografija	22
Sažetak	24
Kratki životopis	25

## Uvod

Christopher Nolan pripada skupini redatelja koji se periodički pojavu u filmskoj industriji i s vremenom postanu totemskim pojedincima u filmsko-kulturnom *zeitgeistu* kao što su to prije Nolana bili, na primjer, Scorsese, Hitchcock ili Fellini. To su često redatelji s čistom i posve originalnom vizijom te velikim talentom za narativnu i tehničku kreativnost ili su to pak redatelji koji imaju nešto iznimno važno za reći, oni čija filmska djela u srži govore o sasvim intimnim egzistencijalnim temama o ljudskom postojanju. Od samog početka svoje karijere Nolan je pažljivo i s opsesivnim smislom za detalje kreirao hvaljene filmske uratke koji su kroz godine doprinijeli izgradnji vlastite granitne reputacije te blagog fanatizma od strane njegovih poklonika i zaljubljenika. Međutim, ovaj rad neće biti posvećen društvenoj analizi efekta Nolanove filmografije na gledatelja, već će fokus biti isključivo na njegovim filmovima kao takvima. Kroz analizu egzemplarnih filmova iz Nolanove filmografije, u ovome radu dotaknut ću se jednog od najenigmatičnijih i ponajviše diskutiranih koncepata ljudskog poimanja stvarnosti, a radi se o vremenu, odnosno vremenu kao fizički i znanstveno mjerljivoj konstanti te vremenu kao unutarnjem, proživljenom osjećaju prolaska vremena.

Vrijeme je sveprisutni, sveprodirujući metafizički entitet čije definiranje i dalje predstavlja iznimno kompliciranu zagonetku za stručnjake iz mnogo područja. Živimo, dišemo i radimo u vremenu, sve se okreće oko vremena, neovisno o tome jesmo li mi svjesni toga u danom trenutku ili ne. Priroda vremena fluktuirajuće je svojstvo čija je forma uvijek u mijeni; razlikuju se mišljenja o kružnoj ili linearnoj prirodi vremena, ne/mogućnosti njegova mjerenja ili čak o samom nepostojanju vremena kao pojave. U doba nastanka filma s prijelaza s 19. u 20. stoljeće, postalo je izvjesno da su vrijeme i filmska umjetnost u neraskidivoj vezi, ili bolje rečeno simbiozi:

„Od svog početka kino ima privilegirano vrijeme. Suština i privlačnost kinematografske umjetnosti neodvojiva je od iskustva privremenosti koju gledateljima nudi. Što god drugi filmovi istražuju, oni inherentno uzimaju temporalnost kao svoj predmet zbog prirode medija. Što god se događa u filmskoj slici — ili između filmske slike - događa se unutar temporalnosti projekcije filma. Svaki film naređuje vremenu na ovaj ili onaj način, i to privilegirano. Uloga koju vrijeme igra u kinematografskoj umjetnosti razlikuje film od svih

drugih umjetnosti. To jest, način na koji film određuje vrijeme oblikuje njegov status umjetničkog djela.“ (McGowan, 4)

Ne treba nas zato čuditi što je redatelj kao što je Nolan, koji je toliko fasciniran enigmatičnim sferama ljudskog postojanja, izabrao to toliko *misteriozno* vrijeme kao svoju definirajuću konstantu i glavnu tematiku koja se provlači kroz njegove jednako zagonetne filmove. Stoga, kroz ovaj ću rad pokušati provesti analizu Nolanovih filmova koji najdublje uranjaju u problematiku vremena, pritom se oslanjajući na teorijske postavke o vremenu francuskih filozofa Henrija Bergsona i Gillesa Deleuzea, kao i drugih akademskih radova koje ću prigodno navoditi. Polazim od pretpostavke da ono što uzdiže Nolana u svijetu filmskih autora jest upravo njegova izrazito ozbiljna, ali i osjećajna filozofija o međusobnoj povezanosti vremena, ljudske svijesti i same prirode stvarnosti te kako njegovo shvaćanje te veze prelazi granice filmskog svijeta i upada u sferu duboke filozofske važnosti u kojoj se propitkuje i sama slobodna volja ljudskog roda.

Rad je strukturiran na način da, polazeći od početnog predstavljanja teorijskih koncepata i ideja koji će biti upotrijebljeni u ovoj analizi, Nolanovi će filmovi biti analizirani po tematskim vremenskim podjelama, temeljenim na različitim sferama ljudske unutarnje spoznaje poput percepcije vremena, veze fizičkog vremena i ljudskog identiteta te pitanje snova i sjećanja.

## Kratka povijest (teorije) vremena

Neke od najranijih instanca konkretnih filozofskih rasprava o vremenu nalazimo u djelima antičkih grčkih filozofa poput Platona i Aristotela, iako je moguće naići i na ranije, ali manje razvijene spoznaje o vremenu u drevnom Egiptu ili Indiji. Platon je vrijeme okarakterizirao kao “pokretnu sliku vječnosti” (Platon, 37d), pridajući mu božansko izvorište i fiksirajući vrijeme kao nepromjenjivu i neovisnu pojavu svemira. S druge strane, Aristotel je o vremenu razmišljao kao o procesu prijelaza i promjene iz jednog stanja duše u drugi, odnosno kao “mjeru pokreta”. Ovdje nailazimo na dvojako poimanje vremena u kozmičkom, ekstenzivnom smislu naspram reduciranijeg, intenzivnog i teško mjerljivog protoka vremena (koji je u vezi s pokretom), o čemu će više biti govora u Bergsonovim djelima. U srednjem vijeku nailazimo na slične pretpostavke o subjektivnoj prirodi vremena u *Ispovijestima* svetog Aurelija Augustina, gdje on također formulira podjelu vremena na prošlost (koja *više* ne postoji), budućnost (koja *još* ne postoji) te sadašnjost (koja je u stalnom procesu nastajanja i istovremenog nestajanja), a vrijeme je dovedeno u vezu s unutarnjim svijetom ljudskog uma: „Augustin sugerira da je vrijeme prisutno u umu i da se njime mjeri. Prošlost i budućnost su u umu. U našoj svijesti prošlost i budućnost imaju svojevrсно biće. Prošlost i budućnost imaju neku vrstu postojanja utoliko što prošlost se pamti, a budućnost predviđa. Prošlost sama po sebi nije stvarna. Prošlost je stvarna samo onoliko koliko ju se može predstaviti umu. Prošlost živi, da tako kažem, samo onoliko koliko je se sjećamo. Nosimo prošlost u svojim mislima. Pamćenje, dakle, igra važnu ulogu u Augustinovom psihološkom prikazu vremena“ (Hernandez, 39).

U kasnijim stoljećima, a pogotovo nakon pojave Isaaca Newtona, zacementirana je ideja o apsolutnoj i matematički nepromjenjivoj prirodi vremena prema kojoj vrijeme posjeduje iste značajke u svemiru i ne ovisi o nikakvom drugom fizičkom svojstvu; vrijeme je uvijek isto u svakom predjelu svemira. Naravno, mi danas znamo zahvaljujući Einsteinovoj posebnoj teoriji relativnosti iz 1905. da to nije tako. Vrijeme tvori vezu sa prostornom dimenzijom svemira, takozvano “jedinство prostora i vremena”. Također, vrijeme nije fiksno već relativno te ovisi o referentnoj točki gledišta, što će biti jedna od tematika kojom će se baviti Nolanov film *Interstellar*. Vrijeme je tijesno pod utjecajem materije, odnosno gravitacijskih sila koje objekti materije

posjeduju. Ukratko rečeno, vrijeme je fluidna i krajnje promjenjiva dimenzija stvarnosti koja je uvelike pod utjecajem fizičkih sila koje postoje oko (i izvan) vremena samog.

No, vratimo li se malo unatrag u kasno 19. stoljeće do Henrija Bergsona, možemo vidjeti da je on sam već odabrao stranu koja afirmira relativnost vremena, mada ne toliko na fizičkoj koliko na psihičkoj, podsvjesnoj razini. Bergsonova razmišljanja o vremenu započinju 1889. godine njegovom doktorskom disertacijom *Vrijeme i slobodna volja: Esej o neposrednim činjenicama svijesti*. Jedna od temeljnih ideja koja je Bergsonu pribavila određenu dozu pozornosti u svijetu filozofije tiče se već toliko spomenute raspodjele između mjerljivog i subjektivnog vremena. Bergson je svoju disertaciju koncipirao kao odgovor na Kantove ideje o slobodnoj volji, odnosno o njegovom mišljenju da slobodna volja ne može postojati u prostorno-vremenskoj dimenziji, već samo izvan nje. Bergson tvrdi kako prostor i vrijeme moraju biti analizirani odvojeno, pridajući veću hijerarhijski autoritet vremenu nad prostorom: “Bergson je nastojao ukazati i na to da je vrijeme po vrsti različito od prostora i da se prostor može ponovno zamisliti na poseban način kao produžetak vremena, a ne obrnuto” (Clarke, 168-169). Prostor je shvaćen kao kvantitativan, a vrijeme kao kvalitativno. Spominje primjer stada ovaca: u želji da prebrojimo broj ovaca u jednom stadu dok pasu travu na livadi, mi ćemo za potrebe našeg kvantitativnog, mehaničkog brojanja stado shvatiti kao homogenu, neovisno o tome što ovce, na primjer, ne nalikuju jedna na drugu. Štoviše, prostor u kojem one trenutno okupiraju točku u svemiru (u ovom slučaju livada) je sasvim nevažan za naše brojanje ovaca, drugim riječima prostor je prazna homogena forma unutar koje obavljamo enumeraciju. Isti je slučaj kada kazaljka na nekom satu pridajemo numeričke oznake kako bi na opipljiv i znanstveno mjerljiv način pratili prolazak vremena. Takvo mehaničko i mjerljivo poimanje vremena Bergson naziva *le temps*, odnosno jednostavno *vrijeme*. Međutim, kad se okrenemo Bergsonovoj koncepciji vremena naspram prostora, nailazimo na bitne razlike. Vrijeme se na prvi pogled može također činiti kao homogena forma, jednostavni izdanak prostora sa kojim postoji u jedinstvu. Ono što je nama direktno shvatljivo i predočeno našoj neposrednoj percepciji je upravo prostor, dok je vrijeme iz razloga pragmatičnosti svedeno na mehaničku i homogenu enumeraciju prolaska pomoću alata poput satova, kalendara i slično. Međutim, radi se o sasvim razumljivoj krivoj predodžbi. Uzmimo primjer sadašnjosti kao što su otkucaji kazaljke na satu. Po homogenom shvaćanju, vrijeme bi bilo sastavljeno od pukih otkucaja, svaki idući otkucaj jednak prijašnjem i definiran homogenom kretnjom u prostoru. Međutim, u apstraktnoj stvarnosti heterogenog vremena postoji tek jedan otkucaj, s obzirom da svaki otkucaj koji se

dogodi u danom trenutku istovremeno prestaje biti sadašnjost i prelazi u prošlost koja postoji isključivo u našoj unutarnjoj mentalnoj slici, tj. sjećanju. Isto se može reći i za otkucae koji će tek naići, no tu pričamo već o zamišljaju budućnosti, a ne prisjećanju prošlosti. Tu dolazimo do ključnog motiva Bergsonove ideje o vremenu, a tiče se upravo sjećanja. Ono što Bergson naziva *trajanjem* vremena (*la durée*), odnosno *proživljeno vrijeme* svakodnevnog iskustva koje je u stalnoj mijeni te u istodobnom suodnosu sa prošlošću i budućnošću. Ljudska svijest, točnije naše sjećanje, upravo je ono što nas spašava da ne ostanemo zarobljeni u vječnoj i ispraznoj sadašnjosti, bez svijesti o postojanju vremena. Prošlost se konstantno proživljava u umu te reinterpreтира pod utjecajem novih saznanja, iskustava i stanjima uma. Proživljeno vrijeme, u kontrastu sa egzaktnim znanstvenim vremenom, nemjerljivo je te ubrzava ili usporava pa nam se iskustveni protok vremena čini sasvim drukčijim od onog realno mjerljivog. Na primjer, česte su životne situacije kada vrijeme brže teče kad se osoba zabavlja ili se nalazi u ugodnom društvu, a s druge strane neugodna iskustva doimaju se kao da prolaze puno sporije. Sličan fenomen možemo iskusiti i dok gledamo neki film: objektivno vrijeme filma ostaje nepromijenjeno, dok naše proživljeno vrijeme gledanja, odnosno ono što filmski teoretičari nazivaju *psihološkim vremenom* filma, uvelike ovisi o raznim faktorima poput tempa i ritma montaže, dinamične ili statične prirode filma, uzbuđujućim ili mirnijim prizorima itd. Pišući o *trajanju* proživljenog vremena, Bergson zaključuje kako je slobodna volja moguća upravo unutar parametara čistog vremena u kojem sagledavamo naš život u neprekinutom *trajanju*, odnosno u cjelini i kontinuitetu, bez utjecaja mehaničke kauzalnosti: „Iako općenito živimo i djelujemo izvan nas samih, u prostoru, a ne u trajanju, i iako ovim znači da pružamo ruku zakonu uzročnosti, koji veže iste posljedice na iste uzroke, uvijek se možemo vratiti u čisto trajanje, od kojih su momenti unutarnji i heterogeni jedni drugima, i u kojem uzrok ne može ponoviti svoj učinak jer se sam nikada neće ponoviti“ (Bergson, 231)

Bergsonove ideje pokazale su se iznimno popularnima u njegovo doba te su izravno utjecale na još jednog slavnog francuskog filozofa modernog doba, čija se filozofija neposredno dotiče i same prirode vremena u filmu, a to je Gilles Deleuze.

Deleuzeova filozofija pokriva širok spektar područja, baveći se raznim sferama umjetnosti poput književnosti, slikarstva te naravno filma. Deleuzeove su ideje također često asocirane sa idejama poststrukturalizma i filozofije procesa. Filozofija procesa smatra kako su promjene, fluktuacija i procesi jedina konstanta u načinu na koji proživljavamo svijet, što se neposredno poklapa sa



Bergsonovim razmišljanjem o *trajanju* vremena i ljudskog shvaćanja istog. Pišući o filmu, Deleuze je doprinio grani filozofije filma i filmske teorije svojim knjigama *Film 1: Slika-pokret* te *Film 2: Slika-vrijeme*, a za potrebe ovog rada fokusirat ću se na *Film 2*.

Prije nego krenemo, važno je istaknuti da Deleuze ne pokušava osmisliti vlastitu filozofiju o filmu koju bi onda bilo potrebno preslikati na filmska ostvarenja. Deleuze zapravo vjeruje u filozofsku samostalnost filmova, odnosno vjeruje kako kino donosi vlastitu filozofiju koju Deleuze pokušava, taksonomizirati (Deleuze, xvi). No, krenimo od osnova kao što je, na primjer, pojam *slike*. Deleuze pod tim pojmom ne misli na nikakve mimetičke, odnosno imitativne značajke slike. Objekt ili osoba koju vidimo na slici ne predstavlja kopiju ili imitat prikazane pojave. Rushton ukazuje na primjer stolice: *slika* stolice koju vidimo uzima se sama po sebi. Drugim riječima: „iza slike stolice ne stoji 'stvarna' ili 'istinska' stolica, nema suštine stolice za koju bi stolica koju vidimo i shvaćamo bila slika“ (Rushton, 3). Drugim riječima, postoji samo *predodžba*, *zamisao* stolice, isto kao što postoje predodžbe onoga što Deleuze naziva podvrstama *slike*, a to su *slika-pokret* i *slika-vrijeme*. Za potrebe rada trebat će nam samo drugi pojam, no u svrhu čistijeg razumijevanja ukratko ću objasniti i prvi. Pritom treba istaknuti kako je pojam *slike* lakše shvatiti kao proces, a ne statični pojam. Naime, spomenute Deleuzeove pojmove možemo možda lakše shvatiti kao „zamišljaj pokreta“, odnosno „zamišljaj vremena“, što pobliže ilustrira važnost ljudske svijesti i percepcije za Deleuzeove teze.

Deleuze pod koncept *slika-pokret* svrstava najranije razdoblje kinematografije, odnosno od samih početaka umjetnosti sve do kraja Drugog svjetskog rata. Za Deleuzea, razdoblje *slike-pokreta* predstavlja razdoblje „posredne slike vremena“ (ibid), točnije predstavlja sliku svijeta viđenu kroz sliku kamere u kojoj je pokret glavna stavka. Prisjetimo li se Sovjetske montažne škole i Vertovljevog *kino-oka* (*kino-glaza*) možemo shvatiti pojavu nove slike predočene kroz oko kamere i sasvim odcjepljenu od uobičajenog i ljudskog pogleda na stvarnost. To je sasvim nova, mehanička filmska stvarnost u kojoj percepcija dovodi do afekta koji potom uzrokuje reakciju na danu akciju. Drugim riječima, narativ i stil snimanja slijede kauzalni model filmske slike gdje su pokret, ritam i brzina glavni određujući faktori, stvarajući podvrste *slika* unutar šireg pojma *slike-pokreta*.

No što točno podrazumijeva izjava „posredna slika vremena“? Ako sagledamo narative filmova iz ovog razdoblja, naići ćemo na pravo značenje. Poanta radnje većine filmova je ta da u svijetu filma

postoji nekakav problem ili zagonetka koju je potrebno razriješiti ili nekakva velika želja ili požuda koju je potrebno ispuniti. „Posrednost slike vremena“ podrazumijeva iskvarenost ili krivost svijeta prikazanog u filmu koju je potrebno riješiti sagledavanjem u „prošlost“ kako bi se ispravila „sadašnjost“. Drugim riječima, percipirano je problem koji pogađa likove, te je stoga potrebno reagirati i ispraviti ga. Dakle, ukoliko slijedimo krajnje mehaničku liniju djelovanja percepcija-afekt-reakcija svijet će biti vraćen u balans i poprimiti „istinski“ oblik. Drugim riječima, slika-pokret funkcionira na sličan način kao i pojam *le temps*, odnosno reducira nesigurnost i mističnost realnosti na uredne i stabilne proizvoljne konstrukte zato što „implicira da nema potrebe za promjenom“ (ibid, 4).

Najočitiji primjer tom poimanju možemo naći u klasičnom narativnom stilu iz zlatnog doba Hollywooda, gdje su filmovi slijedili jednostavnu, linearnu radnju sa točno okarakteriziranim likovima u fiksnim ulogama, shvatljivim motivima, neupadljivom montažom i konačnim razrješenjem problema. Tako na primjer u mnogim američkim vesternima iz 20. stoljeća nailazimo na snažne likove fokusirane na razrješenje nekog problema. Na primjer, u *Tragačima* Johna Forda nailazimo na Ethana Edwardsa (kojeg je odglumio John Wayne), tajnovitog vojnog veterana s problematičnom prošlošću koji se vraća k svome bratu nakon dugogodišnjeg izbjivanja. Tamo nailazi na problem: Indijanci su oteli njegovu nećakinju te pobili ostatak obitelji. Ethan stoga kreće u potragu za njom. Njegov je svijet izvan balansa te je na njemu da ga vrati u taj balans i razriješiti problem. Očituje se da je u takvom mehanizmu vrlo izražena podjela na dobre likove, odnosno likove za koje bi trebali navijati te zlikovce, iliti antagoniste koji stoje kao prepreka ka razrješenju problema, mada se ovaj film ne pridržava potpuno toj formuli što je nesumnjivo najava nadolazećeg zaokreta u stilistici filmskog stvaralaštva. Ono što nas slika-pokret uči je da svaki problem ima svoje logičko i dohvatljivo rješenje. Kao drugi primjer možemo navesti i *Casablancu* Michaela Curtiza gdje je glavni junak Rick Blaine (Humphrey Bogart) suprotstavljen nacističkim snagama u naslovnom gradu. Istovremeno u njegov se život vraća bivša ljubavnica Ilsa Lund i tjera ga da ponovno proživljava sjećanja njihove nekadašnje ljubavi dok istovremeno pokušava pomoći Ilsi i njenom sadašnjem ljubavniku Victoru pobjeći u Ameriku. Rick se pomiruje sa svojom prošlošću sa Ilsaom te uspijeva u naumu da im omogući siguran bijeg. Naravno, mehanizam slike-pokreta ne znači da su radnja ili psihologija likova podređeni čistom automatizmu bez ikakve trunke dubljeg emocionalno-psihološkog razvoja, već je veći naglasak na samoj vezi između

radnje filma i načina na koji film prodire u prošlost. Drugim riječima, slika-pokret nastoji „otkriti, u filmskom smislu, konačna rješenja za probleme s kojima se suočava čovječanstvo“ (ibid, 5).

Što se tiče koncepta *slike-vremena*, ono osvjetljava važnost spoznaje o vremenu koju su dijelili Deleuze i Bergson, a to je da je vrijeme u biti okarakterizirano *promjenom*. Ako promjene nema ili je negirana, onda vrijeme kao takvo prestaje postojati. Ono što slika-vrijeme nastoji učiniti naspram slike-pokreta jest dovesti nas do razumijevanja kako stabilnost i konstantnost svemira, kao i pretpostavka da svaki problem ima svoje rješenje, nisu točni. Užas i uništenje koje je prouzročio Drugi svjetski rat doveli su do značajnog sloma sa prijašnjim narativima o stabilnoj i razumljivoj prirodi ljudskog društva. Čovječanstvo više nije znalo pronaći rješenja za nove probleme koji su narušavali ustaljeni društveni poredak, dovodeći do osjećaja izgubljenosti, alijenacije i psihološkog nemira. Ne samo da je rješenje konflikata i problema u pitanju, već razumijevanje same naravi problema postaje zagonetka sama po sebi. Kao primjer redatelja čiji filmovi odišu ovom problematikom Rushton navodi Jeana Renoira, Ozua, Wellesa i talijanske neorealiste, čiji su opusi pomogli da se kinematografska struja okrene u smjeru mehanizma slike-vremena. Likovi u takvim filmovima su često melankolični, puni tjeskobe, u mentalnom rasulu te u neprestanoj potrazi za nečim, no često ni oni sami ne znaju za čim.

Možemo kao primjer spomenuti Wellesovo remek-djelo *Građanin Kane* (1941.) u kojem naslovni lik vječno traga za izgubljenim djetinjstvom i traumom odvajanja od roditelja, utjelovljenim u predmetu saonica *Rosebud* na kojima se Kane volio voziti kao dječak. Međutim, ta vječna želja za povratom izgubljenog djetinjstva od njega je s vremenom učinila mrzovoljnog, opsesivnog magnata koji je od sebe otjerao sve svoje drage osobe i poznanike, umirući sam u praznom i tmurnom dvorcu u kojem je tužno proveo starost.

Moglo bi se vrlo lako smatrati da s pojmom *slika-vrijeme* Deleuze zalazi u pesimistični nihilizam, no čitanjem njegovih ideja dolazimo do drugog zaključka. Slika-vrijeme otkriva nam i nesmetanu ljepotu svemira u kojem ništa nije fiksno ili vječno, u kojem teško shvatljivi mehanizmi postojanja mogu zaprepatiti, ali i začuditi i oduševiti. Prihvatimo li ideju o vječnoj promjenjivosti vremena, dolazimo do spoznaje da svijet skriva bezbroj misterioznih, ali zanimljivih tajni koje još treba otkriti i proživjeti. Deleuze tako dolazi do spojne veze između protoka vremena u mijeni, miješanosti prošlosti, sadašnjosti i budućnosti te ljudske svijesti u obliku pojava poput *sjećanja* i *misli*.

Važnost sjećanja proizlazi iz Bergsonovih ideja o povezanosti *trajanja* i *sjećanja* u kojem sjećanje postaje nužnom funkcijom za kontinuitet vremena. Spajanjem prošlosti i sadašnjosti *trajanje* uspijeva premostiti jaz i pojaviti se u *sadašnjosti*, jer svaka sadašnjost u sebi nosi dio prošlosti: „prošlost mora na neki način biti prisutna kako bi sadašnjost prešla u sljedeći sadašnji trenutak“ (Clarke, 170). Sjećanje postaje sredstvom oživljavanja prošlosti u sadašnjem trenutku jednako kako je i to bilo u slici-pokretu, ali ovaj put ne dolazimo do konkretnog rješenja ili jasne poruke, već ostajemo izgubljeni u moru halucinacija, noćnih mora, anksioznosti i bespomoćnosti. Sjećanje dobiva vlastitu dimenziju, ono postaje narativnim i filmskim sredstvom kojim otvara novu koncepciju filma kao prozora u ljudsku svijest: „U svojoj suštini, sjećanje je glas koji govori, razgovara sam sa sobom ili šapće i pripovijeda o onome što se dogodilo“ (Deleuze, 51). Sjećanje se u filmova prikazuje pomoću tehnika poput *flashbackova* ili pripovjedačeva prepričavanja (npr. Wellesov *Gradanin Kane*) u kojima se prošlost iskopava kako bi otkrila novu informaciju, redimenzionirala dotadašnji narativ filma ili s druge strane dovela do još veće konfuzije i kompleksnosti.

Govoreći o pojmu *misli* kako ga je koncipirao Deleuze u vezi s filmom, jedna od razlika između slike-pokreta i slike-vremena postaje ključna. Kako sam već naveo, u slici-pokretu likovi percipiraju stvari ili pojave koje ih zatim afektiraju na određeni način i dovode do određenog čina lika. Ronald Bogue definirao je sliku-pokret kao kategoriju „u koju Deleuze grupira sve slike regulirane senzomotornom shemom“ (Bogue, 5), gdje senzomotorna shema označava način na koji ljudi percipiraju stvari i ponašaju se u stvarnom životu<sup>1</sup>. Deleuze stoga smješta misao *nakon* percepcije u sustav slike-vremena i razbija vezu između percepcije i akcije; likovi postoje u vremenu, proživljavaju i doživljavaju svijet, no u nemogućnosti su reagirati i ostaju izgubljeni u svojoj svijesti. Deleuze najbolje opisuje novonastalo strujanje u filmu kao temeljeno na čistoj percepciji i iskustvu umjesto djelovanja: „ovo je kino vidioca, a ne činioca“ (Deleuze, 126).

Deleuzeovo zanimanje za razliku koja postoji između spomenutih sustava uvelike leži na ideji o važnosti *misli* u filmu. Za Deleuzea misao je od iznimne važnosti upravo zato što misao otvara um, misao omogućuje razvoj i donosi sigurnost pred opasnostima propagande i manipulacije. Iako se u začecima filma optimistično gledalo na to kao nastanak nove, superiornije vrste umjetnosti koja će masama omogućiti veći doticaj sa umjetničkim osjećajem i pobuditi u njima umjetnički

---

<sup>1</sup> [https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-1-4419-1428-6\\_463](https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-1-4419-1428-6_463)

duh, s vremenom je postalo jasno kako je filmska umjetnost sa ekonomskog gledišta također upala u kotao eksploatacije, komercijalizacije i podilaženja publici, postajući uz sve navedeno i sredstvom za propagandu. Za Deleuza je slika-pokret djelomice omogućila val filmaša koji znaju iskoristiti kinematografske tehnike kako bi oblikovali gledateljsku osjećajnost i misli u političke svrhe. Misao pada u drugi plan, dok afektirano bezumlje preuzima glavnu ulogu: „masovna umjetnost, tretman masa, koji ne bi trebali biti odvojeni od pristupanja masa statusu pravog subjekta, degenerirao je u državnu propagandu i manipulacije, u neku vrstu fašizma koji je okupio Hitlera i Hollywood, Hollywood i Hitler. *Duhovni automaton* je postao fašist“ (Deleuze, 164).

Kao objašnjenje tog procesa Deleuze navodi glavnu razliku između slike-pokreta i slike-vremena: slika-pokret povezuje misao sa činom osude, dok u slici-vremenu toga nema. Drukčije rečeno, slika-pokret donosi sud i dilemu između opcija i scenarija koje su ili dobre ili loše te nas navodi da odaberemo onu koja se u teoriji čini kao dobra, tj. ona koja označava stvari „kakve bi trebale biti“ (Rushton, 102). Slika-vrijeme odmiče se od uvjetno rečeno „konzervatizma“ slike-pokreta i onemogućava ikakav moralni sud: ne postoji čisto odijeljeno dobro ili zlo jer, kao što sam već konstatirao, više ne postoje ultimativne ili lako prepoznatljive istine. Više se ne apelira višoj sili ili moralnom autoritetu kao što je to prije bio slučaj; sve postaje relativno i podređeno vremenu. Upravo takvim se pitanjima bavi filmografija Christophera Nolana, još više produbljujući vezu između vremena i načina na koji percipiramo i djelujemo u svijetu.

## Vrijeme kao alat varke i sjećanja: slučajevi *Memento* i *Prestiža*

Još u ranim počecima svoje karijere Nolan je pokazao veliki talent za strukturiranje kompleksnih narativa te igranje s idejom vremena u svojim pričama. Kad bi priupitali nekog obožavatelja filmova ili pokojeg teoretičara da navede film koji najviše ilustrira Nolanov poseban pristup prema narativu i vremenu, visoka je vjerojatnost da bi kao prvi odabir naveli njegov neo-noir film *Memento* iz 2000. godine, nastalog u nezavisnoj produkciji. Radnja prati Leonarda „Lennyja“ Shelbyja (Guy Pearce), bivšeg istražitelja za osiguranje koji nakon stravičnog napada u kojem stradavaju on i supruga (koja biva silovana i ubijena) gubi mogućnost stvaranja novih sjećanja. Zbog svog nesretnog medicinskog stanja, Lenny je primoran na korištenje poruka i zapisa putem bilješki, fotografija i tetovaža na svome tijelu kako bi vodio računa o svijetu oko sebe i pronašao ubojicu svoje žene, poznatom mu samo pod imenom „John G“. Ono što izdvaja ovaj film od većine ostalih filmova jest njegova krajnje nekonvencionalna i kompleksna vremenska struktura: siže filma prezentiran je u obrnutom kronološkom slijedu, tj. fabularni kraj filma nalazi se odmah na početku te svaka iduća scena je ona koja se zapravo kronološki nalazi *prije* netom završene scene. Uz ove premještene scene u boji, paralelno se redaju i crno-bijele, kronološki poredane scene Lennyja u motelskoj sobi kako razgovara na telefon s nepoznatom osobom. Kraj filma donosi spoj tih paralelnih radnji (zapravo na polovici fabularne radnje) te se boja filma pretapa iz crno-bijelog u punu boju. Razlog za takvu sistematizaciju scena u filmu krajnje je značajan iz više razloga. Prvo, Nolan uspijeva obrnuti uobičajeni način gledanja triler filmova gdje gledatelj sa zanimanjem prati radnju ne bi li vidio što će se iduće dogoditi. Zatim, Nolan gledatelju odmah na početku filma pokazuje kraj fabule te prebacuje pitanje radnje sa „Što će se iduće dogoditi?“ na pitanje „Kako je do ovoga došlo?“. Sama kompleksnost filma tako stvara napetost jer je gledatelj stavljen u poziciju da se nalazi u Lennyjevim cipelama i jednako je dezorijentiran kao i glavni lik, povećavajući osjećaj imerzivnosti filma.

Sveobuhvatna tajnovitost događaja i manjak informacija u filmu kao rezultat imaju neraspoznavanje između istine i laži, odnosno između aktualnog i virtualnog. Upravo tamo gdje nailazimo na takvo neraspoznavanje, nalazimo se u prostoru slike-vremena (Clarke, 172). Lenny je u nemogućnosti spoznati pravu istinu oko sebe, ne može više vjerovati nikome jer sve osobe na koje nailazi u filmu (kao što je to, na primjer, enigmatična Natalie) znaju za njegovo stanje i iskorištavaju ga za vlastite ciljeve. Lenny također koristi priču izvjesnog Sammyja Jenkinsa koji

je patio od slične boljke kako bi lakše razumio vlastito stanje. Međutim, čak ni to sjećanje nije nužno onakvim kakvi se čini, jer iako Lenny i dalje pamti svoj život prije napada (u što spada priča o Sammyju), film otkriva da je Lenny možda *on sam* Sammy Jenkins i da je možda upravo on, kao i Sammy, ubio svoju suprugu kao posljedicu vlastite bolesti sjećanja. Gledajući film, empatički suosjećamo sa Lennyjem čiji je život predodređen da ostane u milosti ili nemilosti ljudi oko njega. Višestrukost mogućih virtualnih istina i interpretacija koje proizlaze iz jednako brojnih virtualnih sjećanja označavaju krah s Bergsonovim *trajanjem* i lišavaju Lennyja vlastitog identiteta. Pri kraju filma Lenny odbacuje činjenicu da je možda već odavno pronašao i ubio pravog Johna G., opsesivno gradi novu slagalicu traganja za ubojicom jer je to sve što njegovom životu daje smisao i tako tragično kompletira svoj prijelaz iz dimenzije slike-vremena u potpunu mehaničku prirodu slike-pokreta. U posljednjoj sižejoj sceni filma te prije nego što ponovno doživi gubitak pamćenja, Lenny dirljivo razmišlja o smislu svojeg identiteta: „Moram vjerovati da moji postupci još uvijek imaju značenje, čak i ako ih se ne mogu sjetiti [...] Svi trebamo ogledala da se podsjetimo tko smo“. Nolan nas tjera da razmislimo o suodnosu naših sjećanja i viđenja prošlosti te na koji način oni utječu na naše postojanje. Kako možemo prosuditi naša djela ili ih uopće provesti ako nismo sigurni čak ni u vlastita sjećanja tih djela ili u motivaciju koja se krije iza njih? David LaRocca piše: „Nemamo naviku smatrati osobu moralno krivom za *nenamjerni* gubitak pamćenja—za nehotično zaboravljanje ili za učinke fizičke ili psihičke traume ili bolesti. Međutim, Leonardov kapacitet *namjernog* zaborava potiče novu brigu o etičnosti odabira što zapamtiti, a što zaboraviti [...] stalno smo uključeni u kontinuirani proces stvaranja identiteta putem odabira koje pravimo“ (LaRocca, 182).

Prebacimo li fokus na *Prestiž* iz 2006. godine, nailazimo na sličnu zagonetku u Nolanovom autorstvu, mada je struktura filma uvelike jednostavnija od *Memento*. Ukratko, radnja prati dvojac iluzionista, Roberta Angiera (Hugh Jackman) i Alfreda Bordena (Christian Bale), nekadašnjih suradnika i sadašnjih protivnika koji pokušavaju nadigrati i prevariti jedan drugoga nakon što Angierova supruga Julia umire tijekom izvođenja jednog trika, za što Angier krivi Bordena. Vremenska podloga filma jednako je skokovita i dinamična kao i lepršavi trikovi koje možemo vidjeti u filmu i od gledatelja zahtjeva pozornost, što je više nego jasno u Bordenovom pamtljivom citatu: „Pratite li pažljivo?“. Film koristi motiv Angierovog i Bordenovog dnevnika kao poveznicu između mnogih flashbackova i skokova u radnji koji pridonose kompleksnoj narativno-vremenskoj strukturi filma. U svojem članku “About Time Too”, Jacqueline Furby uspoređuje

vremensku strukturu filma sa ruskom *matrjoška* lutkom, u čijem se središtu nalazi Julijina smrt od koje zatim potječu budući i međusobno slojevito složeni događaji filma (Furby, 259). Ovakva struktura filma u kojem svjedočimo narativnim epizodama skrivenih unutar drugih narativnih epizoda Nolan će kasnije iskoristiti u svojoj znanstveno-fantastičnoj uspješnici *Početak* (*Inception*, 2010.) nekoliko godina kasnije. Zapravo, Nolan ovim filmom po prvi puta ozbiljnije zalazi u svijet znanstvene fantastike koja je s vremenom postala jedan od njegovih zaštitnih znakova. Naime, kako bi usavršio prividno nemogući trik „teleportiranog čovjeka“, Angier nabavlja stroj koji mu omogućava vlastito kloniranje, uz cijenu da jedan od dupliciranih Angiera biva ubijen svakim izvršenim trikom. Ovim narativnim preokretom Nolan zadire u višestruka filozofska pitanja poput mita o Tezejevom brodu, odnosno tjera nas da se zapitamo „Je li savršena kopija nečega isto što i prava stvar?“. Iako u filmu lik Nikole Tesle (David Bowie) tvrdi kako je svaki klon Angiera istovjetan originalnom Angieru, pitanjem o kloniranju svejedno otvaramo Pandorinu kutiju etičkih i egzistencijalnih problema koji nas navode i na pitanja o prošlosti, sjećanju i prirode ljudskog duha. Ubija li Angier iznova samog sebe kad odluči utapati svoje klonove? Jesu li sjećanja koje klonovi zadrže jednako vrijedna kao i sjećanja originalnog Angiera? Postoji li uopće ideja „originala“ kao takvog? Brislin udara u temelje kad priupita: „Kako uspostaviti "temeljnu stvarnost" iz koje ćemo donositi racionalne odluke ako ne možemo vjerovati našim osjetilima?“ (Brislin, 13). Kao svaki mudri redatelj, Nolan odgovore prepušta gledateljima, birajući radije, poput iluzionista, zadovoljstvo koje pružaju varanje publike i njihovo veselje zbog doživljene varke.



## Sanjiva strana vremena: fluidnost vremena i percepcija u *Početu*

Film *Početak* predstavlja značajan pomak u filmografiji Christophera Nolana. Iako su njegovi raniji filmovi također smatrani zagonetnim, napetim, ali i podčinjenim psihološkim trilerima, u *Početu* Nolan cementira svoj boravak u svijetu bombastičnih visokobudžetnih akcijskih spektakla koji je započeo još nekoliko godina ranije sa filmovima iz *Batman* trilogije. Međutim, ovdje se radi o originalnoj zamisli Nolana u kojoj sva raskoš njegovih umnih igara i strateškog strukturiranja radnje ponovno izlazi na vidjelo. Njegovo zanimanje za vrijeme i granice ljudske spoznaje ovoga se puta isprepliću s krajnje sugestivnom dimenzijom snova i ljudske podsvijesti. Naime, radnja prati udovca Dominica Cobba (Leonardo DiCaprio) kojeg unovačuje tajnoviti biznismen Saito (Ken Watanabe) kako bi 'usadio' ideju u podsvijest njegovog rivala, a u zamjenu će biti oslobođen krivnje za smrt svoje žene Mal (Marion Cotillard), koja je zapravo počinila samoubojstvo.

Tipično za Nolana, struktura filma je zamišljena na nelinearan način: film započinje od svoga kraja kojem će se vratiti tek na koncu radnje (gledatelj, dakako, nije svjestan da već gleda kraj), stvarajući uokvirenu strukturu. Ostatak filma odvija se pretežito linearnim načinom pripovijedanja uz sporadične, ali ključne *flashbackove* u obliku Cobbovih podsvjesnih vizija Mal u svijetu snova. Međutim, dok je vremenska nit većinski linearna, narativna kompleksnost očituje se u višestrukim i hijerarhijski poredanim razinama snova unutar snova unutar još dubljih snova, čvrsto vezane sponama paralelne montaže: „ugrađena narativna struktura *Početka* razbija osjećaj koherentnog svemira akcije, zamagljujući stvarnost i posljedičnost radnje pomicanjem radnje s jedne razine sna na drugu (tijekom koje sekvencijalnost također mora biti povremeno prekinuta ili obustavljena)“ (Goh, 83). Dimenzija u kojoj Nolan stapa svjetove snova i vremena jest upravo dimenzija Bergsonovog *trajanja*. Naime, prema Cobbovom objašnjenju, ljudski mozak procesuirá vanjske podražaje na puno brži način dok sanja, i svaka iduća, dublja razina snova odvija se ubrzano naspram prošle: „vrijeme snova [...] kroz prostor sna može trajati 50+ posto dulje (kako je razgraničeno namjernim pokretima očiju) nego budni ekvivalenti“ (Oldis, 11). Kao rezultat toga u filmu vidimo veliki broj sekvenci koje se odvijaju paralelno, ali uz drukčiji doživljaj proživljenog vremena. Taj vremenski raskorak ilustriran je i korištenjem glazbe u filmu kao što je pjesma *Non, je ne regrette rien* u izvedbi Édith Piaf. Ta pjesma služi kao svojevrsni 'okidač' Cobbovoj ekipi u svijetu snova te sve dubljim razinama podsvijesti postaje sve usporenija sve dok ne poprimi oblik

neprepoznatljivog i zlokobnog basa. Izbor ove pjesme nije slučajan i krajnje je meta-tekstualan: Marion Cotillard utjelovila je upravo Piaf u filmu *La Vie en Rose* iz 2007. godine.

No, ono što ponajviše veže vrijeme i svijet snova jest upravo pitanje ljudske percepcije, odnosno način na koji percipiramo stvarnost. U svijetu *Početka* osobe ne mogu umrijeti u snu, već se bude. Međutim, osjećaju bilo koju bol koja im je nanesena iako oni zapravo nisu uopće ranjeni, već je to projekcija boli od strane mozga koji je uvjeren u stvarnost ozljede i patnje: „Ovo sugerira da percipiramo svijet točno onako kako to i činimo čak i ako su sve te percepcije samo proizvodi sna“ (Watson, 142). Svijet kojeg vidimo, zvukovi koje čujemo i taktilni osjećaji koje osjetimo prolaze nužnu transformaciju unutar mozga, svojevrsni 'filter' koji uspijeva dočarati djelomičnu istinu svijeta, no u nemogućnosti je istinski joj se približiti. Unutar svijeta *Početka* svjedočimo miješanju različitih percepcija kroz različite snova, jer silaženjem u svijest Saitovog rivala, biznismena Fischera (Cillian Murphy), Cobbova ekipa također silazi sve dublje u Cobbovu izmučenu svijest. Cobbov osjećaj krivnje zbog samoubojstva Mal tjera ga da nanovo proživljava sjećanja sretnog života s Mal i trzavica koje su se polako, ali nezaustavljivo počele pojavljivati kada Mal nije više mogla razlikovati svijet snova od stvarnosti. Cobb stoga bježi od svoje bolne prošlosti, no što više bježi i zakopava ju u duboke razine svog uma, to se ona sve više pojavljuje. Goh piše: „Na površini, film može biti sagledan kao dramatizacija potrage za psihološkim i emocionalnim zaključenjem: za Fischera, rješenje njegovog otuđenja od svog odsutnog oca, i za Cobba, rješenje njegovog osjećaja krivnje zbog ženine smrti“ (Goh, 88). Cobb postaje poput svih silnih filmskih likova zarobljeni u mehanizmu slike-vremena koji tvrdoglavo pokušavaju pronaći izbjavljenje od problema za kojeg naizgled nema rješenja. Poput Lennyja u *Mementu*, Cobb postaje robom vlastite prošlosti i posjeduje nerealan pogled na svijet: „Pokušavajući zadržati svoja sjećanja – to jest projekcije – živima, Leonard i Cobb ostaju uhvaćeni u beskrajnoj petlji tuge [...] između stvarnosti i iluzije“ (Perdigao, 121). Međutim, krajem filma Cobb uspijeva primiriti svoje osjećaje i oprostiti samome sebi, uništavajući zauvijek podsvjesnu iluzornu Mal koju je stvorio i koja neupitno nije poput njegove stvarne pokojne žene.

Vraćajući se na temu iluzornosti sjećanja, Nolan pridaje važnost pitanju nepouzdanosti ljudske svijesti, sugerirajući da je naša percepcija stvarnosti i vremena uvelike iskrivljena, a to postaje sasvim jasno ako se prisjetimo samog procesa 'usađivanja' misli, ideja i sjećanja u podsvijest drugih ljudi. Primjer je Fischer koji biva žrtvom sugestije bez da to primijeti te naposljetku

razdvaja očevo carstvo na Saitovo veliko zadovoljstvo. Drugi primjer je kraj filma u kojem Cobb napokon dolazi kući k svojoj djeci, no Nolan namjerno usađuje u mozak gledatelja sumnju da ono što gleda je i dalje san te da Cobb zapravo nikada nije došao kući.

Nolan sugestivno potkopava ideju o čvrstoći i bezuvjetnoj sigurnosti naših umova, kao i o našoj slabosti i manjku kontrole nad istima. Poput većeg broja Nolanovih likova kao što su Angier i već spomenuti Leonard, Cobb postaje suučesnikom u vlastitom mentalnom propadanju kroz film, birajući blaženu iluziju i bijeg od istine, pa i od samog protoka vremena i nezaustavljive smrtnosti života.

## Vrijeme kao opipljiva stvarnost: fatalizam *Interstellara* i *Teneta*

Dok je do ove točke u radu vrijeme više analizirano iz nekakvog apstraktnijeg, metafizičkog gledišta, u iduća dva filma fokus se prebacuje na vrijeme kao fizički prisutnu i itekako opipljivu pojavu stvarnosti. Dok je u slučaju *Interstellara* vrijeme prikazano na krajnje sveobuhvatan i znanstven način koji istovremeno izaziva divljenje, zbunjenost i iznimno strahopoštovanje, u *Tenetu* svjedočimo svojevrsnom 'kroćenju' linije kretanja vremena i naknadno korištenje vremena kao pravo pravcato oružje. No, krenimo redom.

Sama radnja *Interstellara* započinje na vrlo poznat i već viđen način: Zemlja je na rubu propasti zbog prirodnih katastrofa poput pješćanih oluja i bolesti usjeva te život na planetu ubrzano postaje gotovo nemoguć. Umirovljeni NASA pilot Cooper (Matthew McCounaghey) pozvan je da vodi tajnu misiju u duboki dio svemira ne bi li pronašao novi dom za čovječanstvo. Istovremeno, NASA pokušava pronaći formulu koja bi omogućila međuzvezdanu selidbu cjelokupnog čovječanstva, no šanse za to su beznadno male i Cooper je svjestan da je u slučaju NASA-inog neuspjeha primoran započeti novu ljudsku civilizaciju pomoću zamrznutih embrija koje nosi sa sobom i ostaviti planet Zemlju svojoj tragičnoj sudbini. Dodatnu motivaciju za misiju čini ljubav koju Cooper osjeća prema svojoj mladoj kćeri Murphy i sinu Tomu ne bi li uspješnom misijom spasio i njihovu budućnost.

Međutim, Nolan se ne zaustavlja na već utabanim motivima u mnogobrojnim znanstveno-fantastičnim filmovima i filmovima katastrofe iz prošlosti, već u film ubrizgava svježju dozu narativnih noviteta tijesno vezanih s vremenom. Također, studiozno koristi realističnu znanstvenu terminologiju i teze o svemiru i vremenu iz područja fizike, pozivajući i proslavljenog fizičara i Nobelovca Kipa Thornea kao savjetnika za znanstvenu tematiku u filmu (Sobchack, 11). Vrijeme u *Interstellaru* dobiva fizičku manifestaciju, utjecaj ogromne crne rupe i gravitacijskih crvotočina otvaraju vrata fascinantnom, no isto užasavajućem savijanju prostor-vremena u kojem je Einsteinova teorija relativnosti u punom naletu. Glavna napetost radnje leži u suprotstavljanju vebne svemirske avanture u globalu sa intimnom pričom o ljubavi između roditelja i djeteta. Paralelna montaža narativnih niti još više osvjetljava ogromne prostorne i vremenske granice koje postoje između Coopera i njegove djece. Savijanje prostor-vremena značajno usporava protok vremena za Coopera koji s velikom tugom shvaća da će njegova kći i sin ostarjeti i umrijeti prije

nego ih ikad više vidi. U krajnje imaginativnom kraju filma (neupitno inspiriranim Kubrickovom *Odisejom u svemiru*) Cooper ulazi u petodimenzionalni konstrukt unutar crne rupe za kojeg saznajemo da je sagrađen od strane budućeg čovječanstva, što ukazuje na to da će Cooperova misija biti uspješna. U spomenutom konstrukt Cooper uspijeva djelomice komunicirati s mladom Murphy u njezinoj sobi iz djetinjstva, prelazeći granice vremena i prostora i šaljući joj ključne podatke koji omogućavaju i odrasloj znanstvenici Murphy otkriti način kako spasiti čovječanstvo i odseliti ljudsku populaciju u svemir. Time Nolan kompletira zamršenu i paradoksalnu vremensku petlju u kojoj se prošlost, sadašnjost i budućnost stapaju i u kojoj Deleuzeov pojam slike-vremena i slike-pokreta jednako dolaze do izražaja: zadiranje u prošlost i sjećanja uspjelo je vratiti svijet na pravi put, no promjenjiva i nepotpuno razumljiva narav vremena opstaje u svijesti gledatelja.

Stvaranjem paradoksalne vremenske petlje u kojem propast i predodređeni spas čovječanstva koegzistiraju u cikličkom plesu vremena i prostora dobijamo dojam o kudikamo misterioznijoj naravi vremena u koju mi još nemamo uvid, ako ćemo ga ikad uopće imati. Postavlja se pitanje o fatalizmu i predodređenosti sudbine, jer ako je rezultat nekog pothvata (u ovom slučaju spas čovječanstva) neupitan, pobija li to tezu o ljudskoj slobodnoj volji? Smanjuje li to napetost ne samo Cooperovih odabira u filmu, već i naših? Kako je već napomenuto, Bergson smatra da nije tako. Ljudska svijest podređena je vremenu, a u *trajanju* nema jukstapozicije događaja u vremenskom slijedu, odnosno nema mehaničke kauzalnosti. Na makro-razini vrijeme je svugdje i svagdje i svaki događaj koegzistira na neki način u paralelnim metafizičkim vremenskim razinama.

U takvom svemiru bez stabilnih uporišta, red je da ljudski rod sagledat u sebe i uvaži činjenicu o vlastitoj odgovornosti za svoju propast, razvoj ili spas: „Priča o kraju svijeta promijenila se, čini se, u priču o početku svijeta, u optimističnu odu skrivenim ljudskim sposobnostima, pružajući mogućnost teško zamislive višedimenzionalne budućnosti za ljudsku vrstu - čak i ako ta budućnost može zahtijevati odbacivanje velikog dijela onog što je svojstveno ljudskom identitetu“ (O'Brien, 26). Višestruko citiranje stihova Dylana Thomasa („Ne odlazi tiho u tu dobru noć“) asociraju na Nolanovu osnovnu filozofiju prikazanu u ovom filmu: vrijeme je nezaustavljivo i nemilosrdno, no na nama je da se svejedno odupremo na kakav-takav način i živimo ispunjen život bez straha.

Još jedan film u kojem se Nolan pozabavio fizičkom manifestacijom vremena (i to još izričitijom nego u *Interstellaru*) jest njegov akcijski triler *Tenet* iz 2020. godine koji dijeli nekoliko narativnih i tematskih sličnosti sa *Interstellarom*. Radnja filma prati neimenovanog Protagonista kojeg je

unovačila tajnovita naslovna organizacija kako bi spriječila Treći svjetski rat i propast planeta. Okosnicu i novitet filma čini mehanizam 'obrnutog' vremena gdje se inverzijom entropije određenog objekta ili osobe postiže kretanje unatrag u vremenu. Cilj čovječanstva iz budućnosti jest da pomoću antagonista Satora, njihovog suradnika u sadašnjem vremenu filma, obrnu potpunu entropiju čitavog planeta kako bi izbrisali cjelokupnu prošlost ljudskog roda te time poništili ekološku štetu u budućnosti. Podsjetnik je to na paradoks u *Interstellaru* gdje ljudski rod biva sam svoj spasitelj, dok je ovdje Nolan ciničniji i budući ljudski rod pretvara u neprijatelje planeta. Ono što *Tenet* postiže u filmskom smislu jest da se kreativno i originalno poigrava sa uvriježenom idejom o vremenu kao nečem neopipljivom i apstraktnom. Izvrnuti meci frcaju u tijesnim akcijskim scenama, dok zgrade i auti lete unatrag u fizički nemogućim pokretima koji unutar logike filma imaju savršenog (iako jako kompleksnog) smisla.

Nolan ovim filmom odlučuje djelomice spojiti filozofiju Bergsona i Deleuzea, pritom se koncentrirajući na budućnost umjesto na prošlost. I dok *trajanje* ostaje nepomično i netaknuto neovisno o smjeru vremena u kojem se likovi kreću, Deleuzeov pogled u prošlost kako bi se utjecalo na sadašnjost i budućnost izvrnut je na sve strane. Umjesto psihološkog povratka u prošlost, ovdje se to odvija fizičkim pokretima, nailazimo i na supostojanje sadašnjosti, prošlosti i budućnosti, kao i na istovremeno postojanje vremenski suprotstavljenih (izvrnutih) verzija istih likova na istoj prostornoj-vremenskoj razini. Nolan konstantno drži fokus na mogućnostima i napetosti oko vizije budućnosti kroz dijaloge i postupke likova koji furiozno rade ne bi li osujetili planove jedni drugima: „Kao rezultat toga, publika doživljava dvije vrste budućnosti: onu koja leži daleko ispred, nepoznati ponor koji komunicira s prošlošću - budućnost koja nikada nije eksplicitno prikazana na ekranu - i drugo, budućnost koju stvara sadašnjost, koja se očituje u scenariju kada likovi putuju u prošlost. Budućnost je uvijek mogućnost koja postaje stvarnost kada stigne i postane sadašnjost“ (Singh, 5).

Kraj filma u kojem Protagonist uspijeva zaustaviti skončanje svijeta rezimira fatalističku dilemu filma na koju smo naišli i u *Interstellaru*: ako je budućnost već predodređena kao što to Protagonistov suradnik Neil (Robert Pattinson) smatra kada kaže „Što se dogodilo, dogodilo se“, koliko uistinu imamo kontrole nad vlastitim životom? Nolan pokušava dati odgovor na to pitanje oslanjajući se na *amor fati* kroz lik Neila koji na svoj prijašnji komentar odgovara kako „To nije izlika za ne učiniti ništa.“ i svjesno odlazi u svoju smrt za koju zna da će se dogoditi. Nolan ovim

filmom nastoji vratiti vjeru u anksioznu i apatičnu ljudsku vrstu i ukazati na silu, želju i inat koji čuče u svima nama, neovisno o utjecaju naših odabira na kozmičkoj razini.

## Zaključak

Podrobna analiza Nolanove filmografije uvelike ukazuje na postmodernu narav njegove filozofije i tematskih preokupacija. U modernom svijetu današnjice vlada sveobuhvatni pesimizam, cinizam, apatija, nepovjerenje u etablirane 'velike narative' civilizacije. Nolan na trenutke prihvaća taj cinizam i potkopava smisao ljudske sudbine, preispituje naše uvjerenje u čvrsta stajališta o identitetu, vremenu i našim najdubljim mislima, tjerajući nas da anksiozno preispitujemo vlastite skrivene demone i opsesivnost koja nas toliko često tjera u mračna djela. Kročivši tim putem, Nolan ulazi u milje davno etabliranih filmskih *auteura* koji svojim upečatljivim stilom nadilaze uobičajene tehnike pripovijedanja i strukturiranja filmova, baveći se misterijom života i nemogućnošću prodiranja do istine i tako dovodeći film na razinu filozofije. Međutim, Nolan također polaže nade u oprezni optimizam, zvoneći alarm kako bi nas trgnuo iz naših usnulih rutina i kako bismo obratili pažnju na svijet koji nas okružuje. Xu Linxuan navodi: „Filmski stil redatelja Nolana, s koloritom njemačkog ekspresionizma, pod velikim je utjecajem Bertolta Brechta. Bertolt Brecht rušio je tradiciju drame formiranu u Europi još od vremena Aristotela, a dramu je tretirao kao obrazovno oružje koje potiče ljude da se suoče sa stvarnošću i odupru ugnjetavanju“ (Linxuan, 80). Ono što možemo izvući iz njegovih filmova jest da, iako je u krajnosti nemoguće boriti se protiv marširanja vremena, ne smijemo *tiho otići u tu dobru noć* već čvrsto i uvjerenom preuzeti kontrolu nad vlastitim pogledom na svijet, boriti se za ono što smatramo vrijednim i pravednim, otvoriti oči i um onomu što svemir donosi te samim time izgraditi vlastiti snažni identitet temeljen na studioznom proučavanju života i znanja.



## **Bibliografija**

### **Primarni izvori**

Nolan, Christopher. *Inception*. 2010. Producirali: Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, Syncopy Inc.

Nolan, Christopher. *Interstellar*. 2014. Producirali: Paramount Pictures, Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, Syncopy Inc., Lynda Obst Productions

Nolan, Christopher. *Memento*. 2000. Producirali: Summit Entertainment, Team Todd

Nolan, Christopher. *Tenet*. 2020. Producirali: Syncopy Inc.

Nolan, Christopher. *The Prestige*. 2006. Producirali: Touchstone Pictures, Warner Bros. Pictures, Newmarket Films, Syncopy Inc.

### **Sekundarni izvori**

Bergson, H. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. 2018. Uredili: Clare Graham i Marc D'Hooghe. Preveo Frank Lubecki Pogson. [Elektronički resurs: <https://www.gutenberg.org/files/56852/56852-h/56852-h.htm>]

Bogue, R. *Deleuze on Cinema*. 2003. London i New York: Routledge

Brislin, T. *Time, Ethics, and the Films of Christopher Nolan*. 2016. U: *Visual Communication Quarterly*, vol. 23, br. 4, str.199-209. [Elektronički resurs: DOI: 10.1080/15551393.2016.1252655]

Clarke, M. *The Space-Time Image: the Case of Bergson, Deleuze, and Memento*. 2002. U: *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 16, br. 3, str. 167-181. [Elektronički resurs: <http://www.jstor.com/stable/25670415>]

Deleuze, G. *Kino 2: Slika-vrijeme*. 1989. Minneapolis: University of Minnesota Press. Preveli Hugh Tomlinson i Robert Galeta.

Furby, J. *About Time Too: From Interstellar to Following, Christopher Nolan's Continuing Preoccupation With Time-Travel*. U: *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the*

- Impossible*, Columbia University Press, New York. Uredili Jacqueline Furby i Stuart Joy. Str. 247-267.
- Goh, R. B. H. *Christopher Nolan: Filmmaker and Philosopher*. 2022. New York: Bloomsbury Academic.
- Hernandez, W. A. *St. Augustine on Time*. 2016. U: *International Journal of Humanities and Social Science*, vol. 6, br. 6, str. 37-40.
- LaRocca, D. "Memory Man": *The Constitution of Personal Identity in Memento*. 2017. U: *The Philosophy of Christopher Nolan*. Lanham, Maryland: Lexington Books. Str. 179-190.
- Linxuan, Xu. *Analysis on Christopher Nolan's Film Style*. 2022. U: *Frontiers in Art Research*, vol. 4, br. 4, str. 80-82. [Elektronički resurs: DOI: 10.25236/FAR.2022.040415]
- McGowan, T. *Out of Time: Desire in Atemporal Cinema*. 2011. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- O'Brien, G. *Beyond the Time Barrier*. 2014. U: *Film Comment*, vol. 50, br. 6, str. 25-26. [Elektronički resurs: <https://www.jstor.org/stable/43459546>]
- Oldis, D. *The Relativity of Dream Time*. 2018. U: *DreamTime Magazine*, str. 11-12. [Elektronički resurs: [https://www.academia.edu/35687670/The\\_Relativity\\_of\\_Dream\\_Time](https://www.academia.edu/35687670/The_Relativity_of_Dream_Time)]
- Perdigao, L. K. 'The dream has become their reality': *Infinite Regression in Christopher Nolan's Memento and Inception*. U: *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*, Columbia University Press, New York. Uredili Jacqueline Furby i Stuart Joy. Str. 120-131.
- Platon. *Timaj*. 1981. Beograd: Mladost. Prevela Marjanca Pakiž.
- Rushton, R. *Cinema after Deleuze*. 2012. London i New York: Continuum International Publishing Group.
- Singh, A. *A Foreshortened Future and the Trauma of a Dying Earth in Christopher Nolan's Tenet*. 2023. U: *Humanities*, vol. 12, br. 22, str. 1-11. [Elektronički resurs: <https://doi.org/10.3390/h12020022>]
- Sobchack, V. *Time Passages*. 2014. U: *Film Comment*, vol. 50, br. 6, str. 20-24. [Elektronički resurs: <https://www.jstor.org/stable/43459545>]

## Sažetak

Diplomski rad *Vrijeme u filmovima Christophera Nolana* posvećen je analizi izabranih filmova iz opusa naslovnog redatelja. Analiza započinje pregledom raznih teorija o vremenu koje su se razvijale kroz stoljeća, dajući veliki fokus idejama i tezama francuskih filozofa Henrija Bergsona i Gillesa Deleuzea koje su se pokazale iznimno relevantnima za analizu. Nakon toga krenulo se na analizu pojedinih filmova, bilo to u paru sa tematski i narativno srodnim filmovima ili kao zaseban film. Polazeći od Nolanovih ranijih uradaka poput *Memento* i *Prestiža*, analizirala se veza sjećanja i prošlosti, kao i njihova važnost za građenje vlastitog identiteta. Također se promišljalo o prirodi i unikatnosti ljudskog uma i tijela te o etičkim komplikacijama koje petljanje sa znanošću može prouzročiti kad razmišljamo o individualnosti. Zatim je bilo riječi o Nolanovom filmu *Početak* koji razmatra duboku dimenziju ljudske podsvijesti i način na koji naši snovi utječu na naš doživljaj stvarnosti oko nas. Promiče se pitanje jesu li naše misli i uvjerenja uistinu neovisne od izvanjskog svijeta. Na kraju, u paru su analizirani znanstveno-fantastični filmovi *Interstellar* i *Tenet* koji se ponajviše od svih Nolanovih filmova dotiču teme vremena i njegovog utjecaja na svemir oko nas, kao i utjecaj na pitanje o slobodnoj ljudskoj volji ili manjku iste.

Ključne riječi: Nolan, filmsko vrijeme, trajanje, slika-vrijeme, slobodna volja

## **Kratki životopis**

Zovem se Ruben Finderle. Rođen sam 1997. godine u Puli. 2016. godine završio sam Višu talijansku srednju školu (SMSI) u Rovinju, smjer opća gimnazija. Iduće sam godine upisao dvopredmetni studij Ruskog jezika i književnosti te Komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. U rujnu 2021. godine stekao sam naziv sveučilišnog prvostupnika ruskog jezika i književnosti te komparativne književnosti, dok sam u istom mjesecu 2023. godine obranio svoj diplomski rad na studiju Ruskog jezika i književnosti te tako stekao naziv magistra ruskog jezika i književnosti.