

Anarhistička biblioteka

Anti-Copyright



Za revolucionarnu procenu umetnosti

Guy Debord

Guy Debord

Za revolucionarnu procenu umetnosti

1961.

Guy-Ernest Debord, Pour un jugement révolutionnaire de l'art.

Février 1961. Guy Debord, *Oeuvres*, Gallimard, Paris 2006.

Preveo Miodrag Marković, 2008. Preuzeto iz časopisa Gradac
(Čačak) br. 164–165–166, *Situacionistička internacionala: izbor
tekstova*, 2008, str. 112–115.

anarhisticka-biblioteka.net

1961.

Revolucija nije nešto što ljudima „pokazuje“ kako da žive, već ono što ih čini živim.

1. Šatelov (S. Chatel) članak o Godarovom filmu, objavljen u časopisu *Socialisme ou Barbarie* (br. 31), mogao bi se definisati kao filmska kritika kojom dominiraju revolucionarne preokupacije. Analiza filma je data s revolucionarnog društvenog stanovišta, afirmišeg a i okončava se zaključkom da bi pojedine tendencije u kinematografiji trebalo pretpostaviti drugima, opet u kontekstu revolucionarnog projekta. Šatelova kritika je zanimljiva i vredna rasprave, pošto taj problem izlaže u svoj njegovoj složenosti, ne ograničavajući se na diskusiju o ličnim afinitetima. U filmu *Do poslednjeg daha* Šatel vidi „dragocnu potvrdu“ svoje teze da promena „postojećih kulturnih formi“ zavisi od proizvodnje umetničkih dela koja bi ljudima ponudila „prikaz njihovog života“.

2. Revolucionarna promena postojećih kulturnih formi može se sastojati samo u prevazilaženju svih aspekata estetskog i tehničkog aparata koji obuhvata sve spektakle odvojene od života. Odnos spektakla prema društvenim problemima ne treba tražiti u njegovim površinskim značenjima, već na najdubljem nivou, na nivou *njegove funkcije kao spektakla*. „Odnos između autora i publike je samo je veran odraz mnogo temeljnijeg odnosa između upravljača i izvršilaca... odnos između spektakla i posmatrača je najčvršći oslonac kapitalističkog poretka.“

Ne bi se trebalo zavaravati reformističkim iluzijama o tome kako će se spektakl, jednog lepog dana, promeniti nabolje iznutra, zahvaljujući revnosti svojih specijalista i pod tobožnjim uticajem bolje informisanog javnog mnjenja. To bi značilo dati revolucionarno pokriće jednoj tendenciji ili prividu tendencije u igri na koju se nikako ne sme pristati – u igri koja se u celosti mora odbaciti u korist osnovnih zahteva revolucionarnog projekta, koji se neće baviti proizvodnjom estetike, pošto se već nalazi s one strane estetskog domena. Prema tome, ne treba se baviti nekom revolucionar-

nom umetničkom kritikom, već razviti revolucionarnu kritiku cele umetnosti.

3. Sličnost između dominacije spektakla u društvenom životu i dominacije vladajuće klase (pri čemu se oba vida dominacije zasnivaju na protivrečnoj potrebi za pasivnom privrženošću) nije nikakav paradoks, niti domišljata stilska figura. Reč je o faktičkoj korelaciji koja daje pečat modernom svetu. Upravo tu vidimo objedinjavanje kritike kulture, proistekle iz svesti o samouništenju moderne umetnosti i političke kritike, proistekle iz svesti o uništavanju radničkog pokreta preko njegovih vlastitih otuđenih organizacija. Ako bi u modernoj kulturi po svaku cenu trebalo otkriti nešto pozitivno, onda možemo reći da je njen jedini pozitivni aspekt njeno samoukidanje, iščeznuće, svedočenje protiv sebe same.

S čisto praktičnog stanovišta, postavlja se pitanje odnosa između umetnika i revolucionarne organizacije. Već nam je poznata nesposobnost birokratskih organizacija i njihovih saputnika da taj vid odnosa formulišu i na najbolji način iskoriste. Ipak, smatramo da bi celovito i dosledno razumevanje revolucionarne politike moralo da te aktivnosti objedini u praksi.

4. Najveća slabost Šatelove kritike sastoji se u tome što od samog početka, bez imalo dvoumljenja, pravi nepremostiv jaz između autora nekog umetničkog dela i političke analize datog dela. Njegova analiza Godara posebno je indikativna u tom pogledu. Uzimajući zdravo za gotovo da je Godar izvan svakog političkog vrednovanja, Šatel propušta da napomene kako Godar nije podvrgao *izričitoj* kritici „kulturni kaos u kojem živimo“, niti *svesno* išao na to da „suoči ljude s njihovim vlastitim životima“. O mogućnosti da Godar ima neke političke, filozofske ili ma koje druge stavove, tu se razmišlja koliko i o mogućnosti da neki tajfun poseduje ideologiju.

Takva vrsta kritike savršeno se uklapa u sferu buržoaske kulture – u njenu varijantu poznatu pod nazivom „umetnička kritika“ – pošto predstavlja sastavni deo iste one „poplave reči koja ima za cilj da prikrije i najsićušniji aspekt stvarnosti“. Ta kritika je samo primer za tumačenje dela s kojim pisac nije uspostavio nikakav

volucionarni pokret bi težište morao da stavi upravo na kritiku kulture i svakodnevnog života. Ali, razmatranje tih pojava moralo bi da bude lišeno predrasuda i povlašćivanja postojećim oblicima komunikacije. Temelji sadašnjih postojećih kulturnih odnosa moraju se dovesti u pitanje kritikom koju bi revolucionarni pokret trebalo da usmeri na sve aspekte života i ljudskih odnosa.

Gi Debor, februar 1961.¹

kontakt. Kritičar polazi od toga da *bolje od autora* zna šta je ovaj hteo da kaže. Iza te prividne uobraženosti u suštini se krije krajnja servilnost: kritičar se do te mere pomirio sa svojom odvojenošću od umetnika-specijaliste, da veruje kako s njim nikada neće komunicirati na ravnoj nozi (slična komunikacija bi od njega tražila da razume ono čemu umetnik eksplicitno teži).

5. Umetnička kritika je spektakl na kvadrat. Kritičar je osoba koja pravi spektakl od svoje uloge posmatrača spektakla – specijalizovanog i zato idealnog posmatrača, koji izriče svoje sudove i osećanja o delu u kojem zapravo ne učestvuje. On tako oživljava i vraća na scenu sopstvenu pasivnost u svetu spektakla. U privatnom životu, svako od nas pribegava izricanju nedorečenih, smelih i proizvoljnih sudova o spektaklima do kojih nam nije naročito stalo. Ali, umetnički kritičar tu manu uzdiže na nivo primera, koji bi trebalo da *sledimo*.

6. Šatel misli da će deo publike, ako se prepozna u nekom filmu, moći da se „posmatra, divi, kritikuje ili ne prihvati sebe – da će se iskoristiti pokretne slike sa ekrana za svoje potrebe“. Recimo odmah kako ima nečeg zagonetnog u toj koncepciji uloge pokretnih slika u zadovoljavanju autentičnih potreba. Uputstvo za njihovu upotrebu nije najjasnije; možda je prvo trebalo naglasiti o kojim je potrebama reč, da bismo videli da li bi one na taj način zaista mogle biti zadovoljene. Pored toga, sve što znamo o mehanizmu spektakla, čak i na najprizemnijem kinematografskom nivou, u potpunosti protivreči toj idiličnoj predstavi o ljudima koji su u podjednako meri sposobni da se dive sebi ili da kritikuju sebe, prepoznajući se u likovima na filmskom platnu. Presudno je ipak da se ne može prihvatiti ovakva podela rada na nesporne specijaliste, koji ljudima serviraju sliku njihovog života i na publiku, od koje se očekuje da se u toj slici, u manjoj ili većoj meri, prepozna. Postizanje određene verodostojnosti u opisivanju ljudskog ponašanja ne mora nužno biti nešto pozitivno. Iako Godar nudi ljudima sliku u kojoj će se oni nesumnjivo prepoznati pre nego u Fernandelovim filmovima, on im ipak nudi lažnu sliku, u kojoj se prepoznaju na pogrešan način.

7. Revolucija nije nešto što ljudima „pokazuje“ kako da žive, već ono što ih čini živim. Revolucionarna organizacija mora uvek imati na umu da svoje pristalice ne bi trebalo da primorava na slušanje ubedljivih govora specijalizovanih *lidera*, već da ih podstiče da progovore u svoje ime, kako bi ostvarili ili makar pokušali da ostvare ravnopravan nivo učešća u njenom radu. Kinematografski spektakl je jedna od formi pseudokomunikacije (razvijena, na štetu drugih mogućnosti, postojećom *klasnom* tehnologijom) u kojoj je takav cilj apsolutno neostvariv. Daleko neostvariviji nego u nekoj drugoj kulturnoj formi, kao što je, na primer, predavanje univerzitetskog tipa, s postavljanjem pitanja na kraju, gde je učešće publike kroz dijalog znatno otežano, ali ne i sasvim onemogućeno.

Svako ko je bio u prilici da prisustvuje nekoj raspravi u kino-klubu mogao je odmah da uoči linije razgraničenja između voditelja rasprave, ljubitelja filma koji se stalno javljaju za reč i onih koji tek povremeno iznesu neko svoje gledište. Te tri kategorije su jasno razdvojene u zavisnosti od toga u kojoj meri su ovladale specijalizovanim rečnikom koji određuje njihovo mesto u tom obliku institucionalizovane rasprave. Informacija i uticaj se prenose jednosmerno, odozgo nadole i nikada ne dolaze iz baze. Ipak, te tri kategorije su međusobno slične po onoj zbunjenosti i bespomoćnosti karakterističnoj za gledaoce izložene pogledu javnosti, dok prava linija razgraničenja sve njih razdvaja od osoba koje prave filmove. U njihovom slučaju, jednostranost uticaja je daleko rigoroznija. Znatne razlike u nivou kojim je neko ovladao konceptualnim oruđima takve rasprave, u krajnjem ishodu bivaju ublažene činjenicom da se sva ta oruđa pokazuju podjednako neefikasnim. Rasprava u kino-klubu je spektakl nižeg reda, koji prati projektovani film; efemernija je od pisane kritike, ali je, kao i ona, vezana za spektakl. Na prvi pogled, rasprava u kino-klubu predstavlja pokušaj dijaloga, neki vid društvenog okupljanja, u vremenu kada urbana sredina proizvodi sve više izolovanih pojedinaca. Ali, ona je zapravo negacija takvog dijaloga, jer su ljudi u njoj okupljeni *da*

ne bi ni o čemu odlučivali, da bi pod lažnim izgovorom raspravljali pogrešnim sredstvima.

8. Ako ostavimo po strani njen spoljašnji učinak, praktikovanje ovakve filmske kritike revolucionarnu organizaciju neposredno izlaže dvostrukom riziku.

Prva opasnost se sastoji u tome što bi neki drugovi mogli podleći porivu da nastave s pisanjem kritika, izričući pri tom različite sudove o drugim filmovima, uključujući i ovaj. Naravno, ako se polazi od istih stanovišta o društvu kao celini, ne može se izreći neograničen broj različitih sudova o filmu kao što je *Do poslednjeg daha* – ali, taj broj ipak nije zanemarljiv. Da navedemo samo jedan primer: mogla bi se napisati kritika podjednako visprena kao Šatelova, sa identičnom revolucionarnom porukom, ali koja bi pokušala da objasni učešće sâmog Godara u celom jednom sektoru vladajuće kulturne mitologije – mitologije sâmog filma (kadar licem u lice s fotografijom Hemfrija Bogarta, rez na kafe *Napoleon*). Tako bi se Belmondo – na Jelisejskim poljima, u kafeu *Pergola*, na raskršću Vaven – mogao smatrati oličenjem one slike (naravno, u znatnoj meri nestvarne i „ideologizovane“) koju je o samoj sebi stvorio jedan deo generacije francuskih sineasta iz 1950-ih, a posebno mikro-zajednica urednika časopisa *Cahiers du cinéma*, sa svojim propalim snovima o izvornoj spontanosti, sa svojim ukusima, stvarnim neznanjem, ali i ponekim iskrenim kulturnim nadahnućem.

Druga opasnost je da utisak proizvoljnosti, koji se stiče na temelju tolikog veličanja Godarovog revolucionarnog doprinosa, navede još neke drugove da se odreknu rasprave o kulturnim pitanjima iz straha da će se pokazati nedovoljno ozbiljnim. Baš naprotiv: re-

¹ Prvi put objavljeno u *Notes Critiques. Bulletin de recherche et d'orientation révolutionnaires* br. 3, Bordo, 1962. Napomena redakcije: „Ovaj tekst, napisan februara 1961, ubrzo po objavljivanju Šatelove kritike filma *Do poslednjeg daha*, imao je za cilj da pokrene raspravu unutar organizacije *Radnička vlast*, u času kada su drugovi iz Situacionističke internacionale već uspostavili saradnju s tom grupom. Napominjemo da je G. E. Debor član Situacionističke internacionale.“ (nap. ured.)