

## filosofska pitanja strukturalističke estetike

U XII poglavlju *Strukturalne antropologije*, koje se zove *Struktura i dijalektika*, piše Klod Levi-Stros (Cl. Lévi-Strauss) o svom odnosu prema inicijativi Praškog lingvističkog kružoka: »...Jasno je da je moja metoda upotreba metode strukturalne lingvistike, vezane za Jakobsonovo ime, na drugu oblast. Najzad, i Jakobson je vrlo pažljivo posmatrao veze strukturalističke analize i dijalektičke metode: završava svoje poznate *Principe istorijske fonologije* rečima: *Veza statike i dinamike je osnovna dijalektička antinomija koja uslovljava predstavu jezika*« (prema nemačkom izdanju, str. 256). Na drugom mestu istog poglavlja iznosi Levi-Stros svoje shvatanje odnosa strukturalističke analize i istoricizma: »Strukturalna dijalektika, znači, nije u rasporaku sa istorijskim determinizmom: šta više, iziskuje ga i daje mu novo pomoćno sredstvo... Kao i u lingvistici, i u mitologiji neposredno postavlja pitanje *smisla*« (str. 264).

Navodim ove reči glavnog predstavnika savremenog francuskog strukturalizma Levi-Strosa zato da bi bilo jasno da filijacija misaonih impulsa između praškog lingvističkog centra i svetskog strukturalizma nije sporna, već jasno konstatovana činjenica, i kao dokaz toga da u ovom osnovnom misaonom sloju ne postoje razmimoilaženja između strukturalizma, dijalektike i istoricizma. Formulacije koje sam naveo imaju preko svojeg opšteg značenja ishodište u lingvistici i antropologiji; cilj ovih beležaka je postavljanje sličnih pitanja u oblasti estetike u vezi sa problematikom filozofskih izvora i dometa estetike Jana Mukaržovskog.

## II

Strukturalistička estetika Mukaržovskog, koja se razvijala između 1928. i 1948. godine, jedan je od najpromišljenijih pokušaja primenivanja strukturalističkih principa na konkretnu naučnu oblast, pored lingvistike sigurno najplodniju i u razvoju češkog mišljenja najizrazitiju. Uprkos tome, do danas delo Mukaržovskog je predmet sporova i postavljanja niza pitanja.

Ne mislim, naravno, na razne ideološke falsifikate, već na značajne zamerke koje su češkoj strukturalističkoj estetici stavljali seriozni autori, bilo oni koji izlaze iz marksizma shvaćenog kao filozofije prakse ili oni koji polaze sa stanovišta bliskih fenomenologiji. Estetici Mukaržovskog u takvim prilikama se zamera nedostatak šireg filozofskog koncepta, kao i to da operiše nekim opštim pojmovima, bez dubljeg filozofskog proveravanja. Sledeća grupa zamerki je protivrečna: dok su jedni zamerili Mukaržovskom priličnu zavisnost od Huserlove fenomenologije i semantike nemačke Geistesfeschichte i izvodili su pre neko vreme iz toga razne ideološke zaključke, danas, nasuprot, postoji težnja da se u estetici Mukaržovskog vidi samo nova, modernizovana verzija pozitivizma, pa čak samo rafinovanija verzija sociologizma koji reducira totalitet umetničkog dela na niz vanumetničkih komponenti.

Neću apriorno odbiti ni jednu zamerku postavljenu češkoj strukturalističkoj estetici, jer ovakvo polemičko interesovanje svedoči o životnosti problema koje ona u sebi nosi. Naročito ne bih hteo da potirem potrebu razvijanja estetike naročito u onim oblastima koje su ostale mimo opsega delatnosti Mukaržovskog i njegovih učenika. Mislim, pak, da plodnost dijaloga o strukturalističkoj estetici pretpostavlja stvarno poznavanje i shvatanje njenog autentičnog lika, a naročito njene filozofske orijentacije.

Estetičko delo Mukaržovskog donedavno je bilo poznato samo šturo i u fragmentu. Ni knjiga *Studije iz estetike* u izdanju »Odeona« nije mogla da sakupi sve radove koji se odnose na estetiku; po strani su ostali tekstovi manje nedovršeni, a što je daleko značajnije, niz rukopisa objavljen je tek posle pripremanja ovog izdanja.<sup>1</sup>

Shvatljivo je da u ovom članku ne mogu da dam celokupnu karakteristiku filozofske

problematike estetike Mukaržovskog, o njenom mestu u razvoju estetičkih teorija govorio sam u pogovoru *Studijama iz estetike* (Prag, 1966). Ograničiću se samo na to da na osnovu malo poznatih ili nepoznatih tekstova Mukaržovskog formulišem problem odnosa njegove estetike prema razvoju češkog mišljenja, a naročito prema nekim izrazitim filozofskim strujanjima i tendencijama, kao što su pozitivizam, fenomenologija, holizam i savremeni francuski strukturalizam.

## III

Ako hoćemo da postavimo pitanje mesta estetike Mukaržovskog u razvoju češkog mišljenja, moramo najpre da shvatimo karakter njegovog teoretisanja, njegov *misaoni tip*. Mukaržovski nije estetičar-filosof koji od opštih raspravljanja o biću, o svetu i čoveku prispeva do raspravljanja o umetnosti kao određenom načinu ljudske realizacije i izraza, a samo posle toga dolazi do problema umetničkog dela. Njegov put je upravo suprotan: polazi od lingvistike, od analize jezika i poetike pojedinih iskaza. Njegova polazna tačka je jezička struktura dela, njena konkretna empirijska analiza. Naučni značaj mogli bi mu osigurati radovi sakupljeni u tri toma *Poglavlja iz češke poetike* (Kapitoly z češské poetiky). Već u radovima sakupljenim u ovom izdanju vidljiva je unutrašnja razvojna logika njegovog mišljenja: od empirija ka opštim problemima, od činjenica ka gnoseološkim principima, od poetike ka opštoj teoriji umetnosti, ka estetici i filozofiji. Drukčije rečeno: od jezičkog znaka, od njegove zvukovne strane ka pitanjima značenja, od značenja reči ka značenju rečenice, paragrafa i dela kao celine. Od imanentnog samopokreta književnog niza ka odnosnosti kulturnih nizova i ka društvu kao strukturi struktura, od artefakta ka estetskom objektu, realiziranom na pozadini društvene svesti, tj. u kontekstu razvoja kulturne strukture, tj. ka pitanju istoricizma, istorijskog razvoja kulturnih i umetničkih tradicija. I najzad: od dela kao znaka i kao stvari ka čoveku kao njegovom stvaraoču i primaocu, kao ličnosti, aktivnoj i nereduciranoj veličini u igri linija sila društvenih i umetničkih struktura.

Ako se pozovemo i u najgrubljim crtama na ove opšte tendencije teorijskog razvoja Mukaržovskog biće nam shvatljiviji njegov odnos prema nekim filozofskim strujanjima njegovog doba. Mukaržovski je školski filolog, znači izlazi iz tradicije empirijske estetike, bilo da mislimo na empirijsku estetiku češku, estetiku Hostinskog i Ziha, ili na empirizam ruskih formalista. Ulazi, pak, u naučni život u vreme kad je evropska filozofska misao u maksimalnoj opoziciji prema pozitivizmu i psihologizmu.

O svojem odnosu prema pozitivizmu i prema njegovom velikom filozofskom su-

protinom polu, prema *fenomenologiji*, govorio je Mukaržovski na početku i na kraju pitanje koju pratimo. Godine 1932. rekao je u razgovoru, koji je odštampan u publikaciji *Rozprawy Aventina*: »Nauka o književnosti... preživljava — uostalom kao i mnogo drugih nauka — preporod izazvan promenom filozofske osnove... Promena filozofske osnove je ovakva: likvidacija pozitivizma. Nasuprot pukog realizma, koji odbacuje svaku realnost osim empirijske, što je bio pozitivizam u praksi nekih struka, primenjuje se fenomenološki idealizam (fenomenološka realnost — skup funkcija organizovanih atomizovanom empirijskom realnošću). Nasuprot kauzalnog shvatanja, primenjuje se teleološki aspekt) svrhovitost, upravljenoost ka cilju« (RA VII/28, str. 1).

U razgovoru deset godina kasnije, odštampanom u časopisu *Čitamo (Ctème)*, već je otpor Mukaržovskog prema pozitivizmu manji, a razlika u shvatanju realnosti je izložena mnogo preciznije: »Strukturalizam... je određeno praćenje moderne nauke uopšte, određena epoha razvoja nauke koja je smenila pozitivističku epohu. Pozitivizam je, besumnje, bio veliko doba moderne nauke — o njegovom značaju ne treba podrobnije govoriti, setimo se, na primer, šta je postigao u prirodnim naukama!... Snaga i slabost pozitivizma je bila u tome što je polazio sa stanovišta naivnog realizma: ono što primamo čulima bilo mu je prvi i poslednji predmet ispitivanja. Recimo, lingvistički pozitivizam: za njega je stvarno bilo samo to što se ovog trenutka govori i piše; tuđa mu je bila misao o jeziku kao sistemu koji egzistira u podsvesti onog koji govori... U umetnosti umetničko delo je izraz umetničke strukture, ali ni ona ne postoji kao opipljiva i vidljiva, već se razvija u svesti društva, čiji član je i umetnik-stvaralac... Za razliku od pozitivizma, moderna nauka posmatra svoj materijal kao celinu posebne vrste, kao skup sila koje se međusobno prestižu i stalno su u nesigurnoj ravnoteži, razvojem se bez prestanka potiru i obnavljaju.« (*Ctème*, IV/5, str. 55). Najzad, 1944. godine u polemičkim beleškama *Prilog metodologiji nauke o književnosti*, štampanim 1968. u časopisu *Orientace*, piše Mukaržovski čak i ovo: »...za strukturalizam pozitivizam nije direktni neprijatelj, već prethodnik, i osećanje značaja materijala i za najapstraktnije zaključke trajan je doprinos pozitivizma, relevantan za ceo dalji razvoj nauke« (*Orientace* III/1, str. 33).

No bio bi veliki nesporazum smatrati ove iskaze, od principijelne opozicije prema pozitivizmu do oznake pozitivizma kao prethodnika, za istinitu sliku teorijskog razvoja strukturalističke estetike. Mnogo više su slika pažljivijeg vrednovanja teorijskih prethodnika; teorijski razvoj Mukaržovskog u velikoj meri ima upravo suprotnu tendenciju. U njegovim počecima preovladava empirizam, radovi na konkretnom jezičkom materijalu. Tek tokom tridesetih godina, posebno od izlaska knjige *Estetska funkcija, norma i vrednost kao socijalna fakta*, raste izrazito teorijska aspiracija estetike Mukaržovskog. To je pre svega semantička problematika, koju je Mukaržovski otvorio predavanjem *Umetnost kao semiološki fakt* na filozofskom kongresu u Pragu 1934, naročito pitanje istorijskog ustanovljavanja značenja, genetičke smisla, koja ga približava fenomenologiji. Ova tendencija ima svoj vrhunac u prvoj polovini četrdesetih godina u pokušaju davanja fenomenološke tipologije funkcija, *Mesto estetske funkcije među ostalim*, i u studiji *Svrhovitost i nesvrhovitost u umetnosti*, gde je shvatanje umetničkog dela kao sistema znakova prošireno i produbljeno shvatanjem umetničkog dela kao stvari. Ovo približavanje fenomenološkim pristupima — nagoveštaj čega vidim i u težnji za prevazilaženjem istorijskog relativizma i obračanju pažnje na antropološke konstante čoveka u studiji *Da li može estetska vrednost u umetnosti da ima opšti značaj?* — vidi u prvoj polovini četrdesetih godina i Robert Kalivoda u svo-

joj prodornoj studiji *Dijalektika strukturalizma i dijalektika estetike*; za razliku od njega, ne smatram da se radilo o neorganikom skretanju sa razvojne logike češkog strukturalizma, već o jednoj tendenciji koja je u strukturalizmu latentno prisutna i njena dalja razrada i danas bi mogla da donese značajne rezultate. Posmatrajući sledeći filozofski pravac, blizak strukturalizmu, *holizam*, Mukaržovski je izneo svoje gledanje na njega prilično sistematski u predavanju *Pojam celine u teoriji umetnosti*, koje se polemički nadovezuje na Bjelohradokovo predavanje u Praškom lingvističkom kružoku. Radi se o predavanju iz 1945. godine, štampanom 1968. u časopisu *Estetika*. Za razliku od holizma, koji apsolutizira pojam celine, pojam totaliteta, akcentira Mukaržovski unutrašnje nejedinstvo i razvojnu dinamiku celine koja rezultira iz susretanja unutrašnjih suprotnosti. Govori o tome: »Osnovna predstava holističkog mišljenja je predstava zatvorene celine, dok osnovna predstava strukturalističkog mišljenja je predstava sadejstva sila koje ulaze u uzajamne saglasnosti i protivrečja, obnavljajući tako poljuljanu ravnotežu sintezom. Otuda srodnost strukturalističkog mišljenja i dijalektičke logike« (*Estetika* V/3, str. 179).

Na tradiciju herbartovskog formalizma plodno je uticala hegelovska i lenjinska dijalektika. Zato je logično što Mukaržovski pojam strukture posmatra principijelno istorijski kao »struju sila koja prolazi vremenom, bez prestanka se prestrojavanja, ali se ne prekida«. Motiv istorijskog vremena, neposredno vezan sa motivom žive tradicije, bez čega je shvatanje razvoja umetnosti, bolje rečeno trajanja i promena umetnosti u vremenu, nepojmljivo, smatran jednim od najvrednijih filozofskih doprinosa strukturalističkog mišljenja Mukaržovskog.

Poslednja napomena se odnosi na karakter pojma *struktura*. Naime, bilo je nedavno, u vezi s poređenjem češkog i francuskog strukturalizma, postavljeno pitanje da nije možda njihova razlika u tome što francuska škola strukturu shvata kao apstrakciju, kao misaonu konstrukciju, kao pojamovni model, dok praška škola u njoj gleda imanentnu osobinu realnosti, strukturu artefakta, zvukovnu strukturu jezika i sl. Ovako je formulisala pitanje Nora Krausova u člancima *Polemičke beleške o pojmu strukture i Praška fonološka škola i francuski strukturalizam* (*Romboid* 1967/1 i 4).

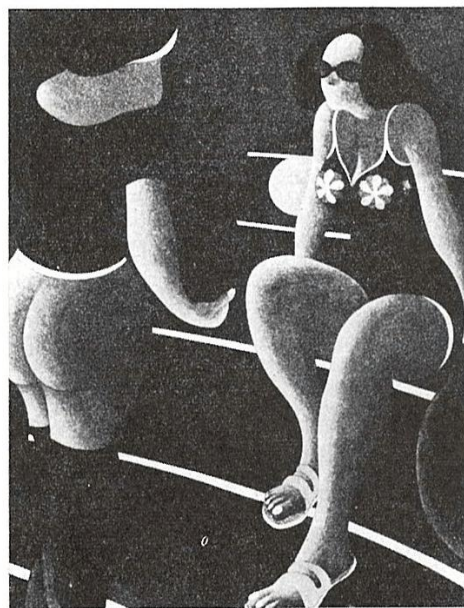
Suženo shvatanje strukture kao odnosa delova unutar dela, i čak samo kao kompozicija dela, poriče Mukaržovski nizom formulacija, umesto svih upravo u predavanju *Pojam celine u teoriji umetnosti*. Strukturu u umetnosti Mukaržovski shvata pre svega kao »struju sila koje egzistiraju u kolektivnoj svesti«, kao realnost, materijalnu doduše, no koja se materijalno pojavljuje i deluje na materijalni svet. Struktura je, znači, u njegovom shvatanju različita od objektivnih osobina stvari i od individualnog stanja svesti: ona je stvar kolektivne svesti, društvena i istorijska realnost duhovnog karaktera slično kao svet značenja i smisla.

Iz navedenih napomena izlazi da češki strukturalizam nije ni pasivni odsjaj fenomenologije i semantike nemačke Geistesgeschichte, ni novo, samo blago modernizovano izdanje starog pozitivizma. Suprotno tome, on jeste rezultat domaćih misaonih tradicija, naročito herbartovske i šaldovske, iz kojih je, uz podsticaje ruske formalne škole, uspeo da stvori u evropskom misaonom kontekstu originalnu estetsku koncepciju koja je izrazito obogatila češku i svetsku misao o umetnosti.

<sup>1</sup> Pronađene rukopise priprema izdavačko preduzeće Československý spisovatel u knjizi Jan Mukaržovský: *Cestami poetiky a estetiky*.  
<sup>2</sup> Biolog J. Bělehrádek je propagator holizma u Češkoj između dva rata — prim. prev.

Preveo sa češkog  
MIHAILO HARPANJ

## PAMFLET PROTIV „IDEOLOGIJA“



### POLITIČKI FILM

Pre nego što se neko umetničko delo okarakterise kao političko, nužno je utvrditi status politike unutar njega. Logički ispravna konstatacija sledi tek pošto u diferentnim oblicima sadržaja interpretiramo prisutnost politike kao: *imanentnost sadržaju u odnosu na sam sadržaj* ili *transcendentno svojstvo gde sadržaj postaje realizator takvog svojstva*. Bitno je, drugim rečima, da li sadržaj službuje određenoj politici, odnosno, da li politika službuje određenom sadržaju. Ustanovljenje prve mogućnosti, to jest druge, nalaže suštinsku analizu sa što je moguće konkretnijim terminima, s obzirom da pluralizam termina omogućava svim divergentne stavove koji se mogu zloupotrebljavati i koristiti u različite utilitarne svrhe.

Prvi put se počelo konkretno govoriti o političkom filmu nakon Godarovog *Manifesta*, 1968. godine. Kako autor *Manifesta* tvrdi, radikalnu preorijentaciju u svom stvaralaštvu počeo je da sprovedi nakon majskih studentskih događaja u Francuskoj i svetu iste godine. Po njegovim rečima, politički film nije estetička kategorija, nalaže se u službi antiimperialističke i antirevizionističke ideologije, samo je »mali šrafic«, jedan od manje važnih saučesnika revolucije. Takvim stanovištem i opredeljenjem (parcijalno verbalnim i kreativnim) degradirao je film kao umetnost, oduzevši

mu svaku misaono-estetičku pretenziju i, sudeći isključivo po njegovim kasnijim ostvarenjima, sveo ga na banalno preslikavanje »stvarnosti«, jednostavne montaže dokumenta-igre. Paradoks nastaje baš u toj simplifikaciji artističkih komponenti, jer nekoliko ostvarenja iz njegovog ranijeg perioda zadivljuju svojom »divljom estetičnošću«, a svodi se na to da je film (sam po sebi) nužno estetičan i da se u svakoj filmskoj kategoriji radi o umetničkim konstituensima, dok je posebno pitanje koliko su oni u navedenom smislu vredni ili ne, i da li uopšte zaslužuju pažnju. Stoga je lako uočljivo kolike se suprotnosti nameću između Godarove definicije i realizovanih projekata političkog filma. Verovatno da je u njega problem deformacije percepcije društvenog poretka i da nije u mogućnosti da sagleda mnogostrukost socijalističke egzistencije, pluralizam socijalističkog razvoja. Njegovo shvatanje *revolucionarnog* ima korene u iskuštvu Palestine, Vijetnama, ali je revolucija, po njemu, svedena, »ogoljena« isključivo do maksimalno evidentnih oblika gerilske borbe. Isto tako, Godar ne pravi distinkciju između *političkog* i *revolucionarnog*, što filmsko ostvarenje, identifikacijom ta dva termina različitog značenja, deklarise kao agresivni činilac revolucije. Takvim pojamovnim postupkom prejudicira se dejstvo ostvarenja i ono »nužno« postaje »agresivno«. Na žalost, identifikacija *revolucionarnog* i *političkog* ne može se vršiti iz jednog razloga: oba termina sadrže semantičku dvojakost. Revolucionarni film u semantičkom sklopu označava izmenu, revolucionisanje filma kao umetnosti, znači samorevolucionise se. Drugo značenje (onako kako to Godar podrazumeva) temelji se na težnji da se filmom revolucionišu različiti društveni poreci. Bez obzira koliko druga mogućnost deluje utopijski, možda se može govoriti o filmu kao »inspiratoru revolucije«, ali to nije revolucionarni film, jer umetničko ostvarenje može biti revolucionarno ukoliko se odnosi na umetnost samu. Već isključivo tom spoznajom vrši se manje-više snažan uticaj na ljudski um.

Godarova konstatacija o političkom filmu kao nosiocu određene ideologije veoma je tačna, ali oprečna sa pojedinim njegovim ostvarenjima. Svaki film koji zastupa određenu politiku — komponenta je te politike, i time je, na određen način, politički. Istorija je bogata takvim naravnim ostvarenjima, koja »potvrđuju« ispravnost ideologije na propagandističko-umetnički način (filmovi o Staljinu, sovjetske produkcije). Zato je politički film kategorija perfidnog filma — obmanjuje razum insistirajući na tome da niži slojevi čovekove svesti vrše spoznaje — i naročito štetnog filma, jer se prema postojećoj društveno-političkoj stvarnosti ne odnose kritički. Njihova je svrha da glorifikuju istorijski čin ili ličnost, te pomoću dezinformacija služe birokratskim aparatima u manipulisanju sa svesću mase, stvarajući svojom dorečenošću sliku koja je veoma daleko od stvarnosti. Posledica takve koncepcije je »uzdignuta« čovekova svest bez oslonca u postojećem realitetu.

### IDEOLOGIJA U FILMU

Ako se navedene činjenice primene, *WR — Misterije organizma* nije politički film, pošto se veoma oveštalo bavi stvarnošću na kritički način. Istina je da je politika njegova tematika i da je zastupljen snažan kritički odnos prema svakoj ideologiji, no ono što podrazumeva kontekst ne pripada ni jednoj ideologiji. Kontekst je naučno-ideološki marksizam — ne samo ideologija ili samo nauka (scijentizam). Da bi se u potpunosti okarakterisao kao politički, potrebno je zanemariti kvantitativnost političnosti, a time su ostali kvalifikacioni elementi omogućeni da ukažu nepripadanje nejedinstvu nauke i ideologije.

Takvo stanovište Dušana Makavejeva može izazvati nesuglasice, jer ako *Misterije* ne zastupaju neku određenu ideologiju, po lo-