

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).

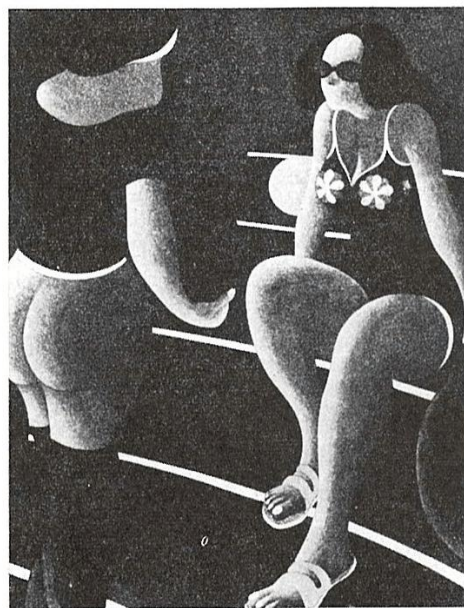
Suženo shvatanje strukture kao odnosa delova unutar dela, i čak samo kao kompozicija dela, poriče Mukaržovski nizom formulacija, umesto svih upravo u predavanju *Pojam celine u teoriji umetnosti*. Strukturu u umetnosti Mukaržovski shvata pre svega kao »struju sila koje egzistiraju u kolektivnoj svesti«, 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.

¹ Pronađene rukopise priprema izdavačko preduzeće Československý spisovatel u knjizi Jan Mukaržovský: *Cestami poetiky a estetiky*.
² 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 naivnim 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-

gici stvari, ukidaju podosta od mogućnosti da se odrede pravilna ograničenja između marksizma i anarhizma. No, kritika ideologije ima potku u težnji ka naučno-ideološkom jedinstvu. Već su Marks i Engels kritikovali postojanje ideologije kao samostalne orijentirne komponente, konstatujući da je ona privilegija vladajućih »sistem ideja i teorija pomoću kojih jedna klasa izražava svoje interese«, kaže Bratislav Petrović u *Savremenoj filozofiji*. Marks je zbog toga insistirao na kritici ideologije, s obzirom da je izvrnuta, neistinita, lažna, iskrivljena svest. Ovaj odnos prisutan je u stavu Makavejeva. On zastupa naučno-ideološki marksizam i ustaje protiv svake ideologije (»ukoliko nauka postupa bezobzirno i nepristrasno utoliko je ona više u skladu sa interesima i težnjama radnika« — Fridrih Engels: *Ludvig Foerjebah i kraj nemačke klasične filozofije*), insistirajući na izgradnji socijalističkog poretka kroz kritiku neistinitosti prikazanog stanja putem ideologije, što je naučno dokazivanje istine.

PRINCIP MONTAŽE

Da bi nam takav stav prezentovao, autor *Misterija organizma* koristio se »nesvršenim kadrom«, odnosno principom da se misao ili ideja koja se projektuje u kadru-sekvenci ekstenzivno razvija sve do trenutka kada sledi zaključak. U tom momentu kadar se prekida, montira se sledeći i moć kontinuiteta uz pomoć zaključaka postaje maksimalno individualna. Kadar završava svaki konzument ponaosob (jer ne postoji klasična sugestivnost sekvenci) na osnovu sopstvenog iskustva, znanja, razuma. Autor nam najjednostavnije pruža dokumentarističke informacije, bez eksplicitne prisutnosti svoga subjekta, tako da je svaki posmatrač primoran da stvara sopstvene finalne vizije, da zauzima jasan odnos prema delu, a pogotovo stav na koji spoljne sile ne mogu uticati. Takva montaža, uslovljena mnogim mogućim deformacijama ličnosti, uslovno bi se mogla nazvati *principom kamikaze*. Različiti pristupi ideologiji, marksizmu, seksualnosti, koju konzumenti diferentno podrazumevaju u sebi, uslovljavaju ocenu o vrednosti filma. *Princip kamikaze*, po svemu sudeći, namenjen je optimalno razvijenoj svesti, kako se kvalitativne ocene ne bi donosile sa stanovništa trivijalno shvaćenih filozofskih (pseudofilozofskih) pravaca empirizma, pragmatizma, agnosticizma, revizionizma, dogmatizma, pošto film podleže emancipovanoj, nedogmatizovanoj filozofskoj metodi, dakle razumu teorijsko-praktične objektivizacije. Samo, film je namenjen i onom delu publike koja savremeni svet ne percipira na osnovu poznavanja teorijsko-praktičkih razmatranja filozofskih strujanja ideologizovanog marksizma. Baš taj deo publike, koji je u nas masovniji, o filmu prosuđuje mahom emotivno, uz pomoć opšteg istorijskog iskustva. Tako deo montaže pri kraju filma (falus — Staljin — falus — Mao) u četiri kadra kazuje jedno opšte istorijsko iskustvo koje je tom delu publike veoma blisko. Njihove gnoseološko-perceptivne mogućnosti u tome jasno otiskuju sopstveni odnos prema dekadentnim metodama (revizijama) marksističke nauke. U pitanju je samo mogućnost primene opšteg iskustva, što se u *Misterijama* može nazvati političkim iskustvom. Uži deo publike, koji osim navedenih komponenti koje poseduje šira publika, nosi sobom poznavanje devijacija marksizma, nužno mora shvatiti da je lično iskustvo previše nemerodavno da bi se zasnovao realan odnos prema stvarnosti. U njih je racio najobjektivniji elemenat u strukturisanju gnoseoloških komponenti percepcije stvarnosti.

WILHEM RAJH

Bez sreće pojedinca ne može postojati ni sreća društva — glasi parafraza jednog od najkontroverznijih marksista seksologa — psihoanalitičara Wilhema Rajha, na osnovu

čijeg stvaralaštva je i načinom ovaj film. Već sam život ovog naučnika navodi na studiozna razmišljanja o delima koja je ostavio za sobom.

Zatečen u Nemačkoj u vreme najezde fašizma, beži u Sovjetski Savez, poput mnogih levo orijentisanih intelektualaca Zapada, ali se duboko razočarava u prvu zemlju socijalizma. Videvši pred sobom seksualno sputane mase u ime nedefinisanog jedinstva (»kao se dvoje vole u kolektivnu — razaraju kolektiv«), prelazi u Ameriku, gde mu, već nakon nekoliko godina, spaljuju knjige, uništavaju projekte, osuđuju ga i on tragično umire u američkom zatvoru, javnosti obznanjen kao »komunjara« (komunista) i šarlatan. Od nekoliko objavljenih knjiga, svakako najviše pažnje zaslužuje, danas raritetno delo, začetak teorije o oslobođenju uz pomoć seksa, *Seksualna revolucija*.

Dušan Makavejev se već na početku filma bavi informacijama o njegovom životu, povezujući usput i njegove »inkrimisane« teorije. Zatim prikazuje seksualne terapije koje se vrše u institutu na čijem se čelu nalazi žena pokojnog Rajha, sa grupom naučnika terapeuta pristalica njegovih teorija. U koliko meri je režiser *Misterija* ostao objektivniji najbolje kazuju primeri kojima se služi. On uz primere o seksualnim slobodama, koje su danas prihvaćene bez rezerve, kao informaciju pruža i teoriju o začecima ljudske vrste koja danas deluje potpuno šarlatanski. Taj podatak je, u stvari, naučni prilaz kontroverznom stvaraoču. Makavejev sebi ne dozvoljava apriorno za ili protiv. Njega i kod istorijskih negativnih ličnosti interesuju pozitivna ostvarenja. Radi se o najadekvatnijem odnosu prema stvaralaštvu, kome su apriorizacija i subjektivnost nepoznati elementi, s obzirom da su zasnovani na emotivnoj spoznaji i kategorizaciji naučnika, bez naučnog pristupa stvaralaštvu. U *Misterijama* Rajh je prikazan i u crvenom i u crnom svetlu. Iz opusa njegovog stvaralaštva treba izdvojiti ono što je naučno prihvatljivo, odbaciti ono što nije, ali nikako ne donositi kategoričan sud o tome da li je Rajh prihvatljiv. Film to najbolje ilustruje u nekolikim degutantnim sekvencama primene metoda seksualne terapije.

Kada napusti područje seksualne revolucije, kako ju je obelodanio sam Rajh, Makavejev prikazuje današnje shvatanje seksualnosti, stanje najmanje naučno. Slede dokumentarne sekvence homoseksualnog para, uredništva časopisa za destrukciju *Jebačina*, u čijoj redakciji su svi potpuno nagi, zatim kadar u kojem je prikazana naimeobičajna delatnost jedne Amerikanke koja masturbira noli organ nekom muškarcu kako bi načinila »plastični odlivak... Već samo ova tri detalja dovoljno kazuju o tome kako je seksualnost sve češće oblik izivljavanja inhibiranog duha savremenog čoveka, umesto da se dogodilo suprotno, ono na čemu je insistirao Rajh, da seks postane humanizovana nužnost čovečjeg duha, koja vodi ka stvarnom oslobađanju ličnosti putem seksualnosti, a ne objekat u kojem će se naći stuštena sva dekadencija, kako bi vremenom robovali seksu kao nekoj transcendentnoj snazi na kojoj prestaje moć uticaja uma.

INFORMACIJA — ŠOK

Problem zbog dokumentarno datih informacija o čovekovoj seksualnosti može da se pojavi u javnosti samo usled nedovoljne informisanosti. Ako su mnoga od sredstava masovnih informacija izbegavala da informišu o postojanju devijacija i progresivnih ideja te vrste, to jest, ako su to činila na jedan eufemiziran način, stvarao se lažni utisak o seksualnoj problematici. Da je dobar deo informacija koje nam *Misterije* pružaju dopirao nešto ranije, one na nas ne bi delovale poražavajuće. Šokantnost u filmu posledica je naše udaljenosti od te vrste informacija, pa su u ovom trenutku za većinu potpuno nove i izazivaju zgražavanje.

Sukob koji je ovim putem nastao veoma lako se može okarakterisati kao povreda čovekovog morala i dostojanstva. Ali, ne sme se zaboraviti da informacija ne može podlegati oblikovanju koje bi odgovaralo čovekovom moralu, već mora biti sama po sebi dokument čija vrednost leži u tome što nas pojedinačno nagoni da, bez obzira na degutantnost i surovost njene poruke, donosimo sopstveni zaključak. Informacijama se poigrava onoga trenutka, to jest manipulise, kada se pokušavaju eufemizirati. Makavejev ih slobodno projektuje, koristeći kameru u svrhu »pročišćenja« svih suvišnih elemenata, ostavljajući nam na ekranu ogoljeni fakt. Nakon tako neeufemizirane informacije može se probuditi rudiment hrišćanskog morala u čoveku, koji svako donekle poseduje. Ti trenuci obično gone da se upitamo koliko dotična informacija pogađa ili ne, te destruiraju osnovnu namenu informacije.

PAMFLETISTIČKO POIGRAVANJE

Gotovo svi filmovi Dušana Makavejeva pamfletistički obrađuju sadržaj. Ceremonijalno-verbalni akademizam kojim se pristupa nauci u svetu poklonika »ozbiljnosti« u ovog autora podvrgnut je ruglu i smeđu (*Ljubavni slučaj i Nevinost bez zaštite*). Taj manir nije mimoiden ni u *Misterijama*. Pamfletizam ukazuje na nesumnjivo nonšalantno poigravanje s potkom o nedogmatizovanoj svesti, svesti koja »slepo« ne sledi nijednu postojeću teoriju i praksu. Igrani deo filma to nam najbolje pokazuje. Metafore i simboli banalizovani su koliko god je to bilo moguće. Vladimir Ilić, u nedostatku imena Lenjin — simbol je Lenjinove oskrnavljene filosofije. U trenutku kada ga pobornica za seksualnu emancipaciju pokušava ubediti i prosvetiti, on joj odseca glavu, kružeći po vazduhu zakrvavljenim rukama, ali na stolu prosekture glava nastavlja da govori dalje, da zastupa stavove koje je i ranije zastupala. Ti »nedopustivo« jasni simboli dovoljno kazuju o tome koliko je režiser opravdao svoj stav »ne biti slep«. Napor da se akademski jezik podvrgne humoru najbolje se ogleda u nekoliko replika: »Da li je bolji kratak, a debeo ili tanak, a dugačak«, uz odgovor: »Najbolji je veseo!«. To dovoljno kazuje o absurdu svake akademske teorijske rasprave (iz bilo koje naučne oblasti) ako je suština vezana za ljudsko mnoštvo. Humorom prožete replike u potpunosti odgovaraju već navedenom problemu informacija, alienaciji teorije usled jezika i nedovoljne informisanosti. A to je u *Misterijama* konotirano kroz oblast seksa (koristeći veoma uspele semiološke elemente), pokazuje pripadanje seksa biološkim svojstvima čoveka, pa kada je čovek van politike sistema u kojem živi ili, tačnije, kada nema nikakav uticaj na politiku, sveden je isključivo na biološku egzistenciju. U tom slučaju, njegov um ima veoma mali delokrug realizovanih aktivnosti (o svemu, pa čak i o njegovoj budućnosti odlučuje drugi), što ga degradira, čini životinjskom egzistentom sistema u kojem vegetira. Takođe, uz čitav niz drugih, naglašen je simbol radnika, lumpen-proletera, kojem je onemogućeno da »održati govor«, ali koji na kraju uspeva (iako glavom kroz zid) da sazna šta se događa između jednog Rusa i jedne jugoslovenske pobornice za seksualne slobode. Uspeva, konačno, da bude informisan, ali na lično insistiranje.

Sasvim je sigurno da su *Misterije organizma* film »osetljive« problematike. Ako se uzme u obzir da se bavi razmatranjem svetskih političkih fenomena o kojima obično publika samo nagađa, nakon filma mora se konstatovati da je veoma teško izgovoriti globalan sud blizak istini. No, izrazite vrednosti koje su izrasle iz estetičkih istraživanja filmskog medija i njegove semiologije da se (pr.) seks obiašnjava značima politike i obratno, svrstale su Makavejeva među vodeće autore savremenog filma.