

# За революционерна процена на уметноста

Ги Дебор

1961

*Револуцијата не е нешто што на луѓето „им покажува“ како да живеат, туку она што ги прави живи.*

1. Шателовата (S. Chatel) статија за филмот на Годар, објавена во списанието *Socialisme ou Barbarie* (бр. 31), би можела да се дефинира како филмска критика во која доминираат револуционерни преокупации. Анализата на филмот е дадена од револуционерно општествено стојалиште, го афирмира и завршува со заклучокот дека одредени тенденции во кинематографијата би требало да им се претпостават на други, повторно во контекст на револуционерниот проект. Шателовата критика е интересна и вредна за дискусија, бидејќи го изложува проблемот во неговата сложеност, не ограничувајќи се на дискусијата за личните афинитети. Во филмот *До последен здив*, Шател гледа „драгоцен потврда“ на својата теза дека промената на „постоечките културни форми“ зависи од производството на уметнички дела кое на луѓето би им понудила „приказ на нивниот живот“.

2. Револуционерната промена на постоечките културни форми може да се состои само во надминување на сите аспекти на естетскиот и техничкиот апарат кој ги опфаќа сите спектакли одвоени од животот. Односот на спектаклот кон општествените проблеми не треба да се бара во неговите површински значења, туку на најдлабоко ниво, на ниво на неговата функција како спектакл. „Односот помеѓу авторот и публиката е само верен одраз на многу потемелниот однос помеѓу управувачот и извршителот... односот помеѓу спектаклот и набљудувачот е најцврста поткрепа на капиталистичкиот поредок...“

Не би требало да се залажуваме со реформистичките илузии за тоа дека спектаклот, еден убав ден, однатре ќе се промени кон подобро, благодарение на ревноста на своите специјалисти и под лажното влијание на подобро информираното јавно мнение. Тоа би значело да се даде револуционерно покрите на една тенденција, или привид на тенденција, во играта со која никако не смееме да се согласиме - игра која мора целосно да се отфрли во корист на основните барања на револуционерниот проект, кој нема да се занимава со производство на естетика, бидејќи веќе се наоѓа од онаа страна на естетскиот домен. Според тоа, не треба да се занимаваме со некаква револуционерна уметничка критика, туку да развиеме револуционерна критика за целата уметност.

3. Сличноста помеѓу доминацијата на спектаклот во општествениот живот и доминацијата на владејачката класа (при што двата вида доминација се засноваат на противречната потреба за пасивна приврзаност) не е никаков парадокс, ниту досетлива стилска фигура. Станува збор за фактичка корелација која му дава печат на модерниот свет. Токму тука го гледаме обединувањето на културата, произлезена од свеста за самоуништување на модерната уметност и политичката критика, произлезени од свеста за уништување на работничкото движење преку неговите сопствени отуѓени организации. Ако во модерната култура по секоја цена би требало да се открие нешто позитивно, тогаш можеме да кажеме дека нејзин позитивен аспект е нејзиното самоукинување, исчезнување, сведочењето против самата себеси.

Од чисто практично гледиште, се поставува прашањето за односот помеѓу уметникот и револуционерната организација. Веќе ни е позната неспособноста на бирократските организации и нивните сопатници дека таквиот вид однос го формулираат и искористуваат на најдобар можен начин. Сепак, сметаме дека целосното и доследно разбирање на револуционерната политика ќе мора да ги обедини овие активности во практика.

4. Најголемата слабост на критиката на Шател се состои во тоа што од самиот почеток, без нималку двоумење, прави непрестовен јаз помеѓу авторот на некое уметничко дело и политичката анализа на даденото дело. Во тој поглед, неговата анализа на Годар е особено индикативна. Земајќи здраво за готово дека Годар е вон секое политичко вреднување, Шател пропушта да напомене дека Годар не го подвргнал на *недвосмислена* критика „културниот хаос во кој живееме“, ниту *свесно* се движел кон тоа „да ги соочи луѓето со нивните сопствени животи“. За можноста Годар да има некакви политички, филозофски или какви било други ставови, во случајов се размислува исто колку и за можноста дека некој тајфун има некаква идеологија.

Таквиот вид критика совршено се вклопува во сферата на буржоаската култура - во нејзината варијанта позната под називот „уметничка критика“ - бидејќи претставува составен дел од истата онаа „поплава од зборови која има цел да го прикрие и најситниот дел од аспектот на реалноста“. Таквата критика е само пример за толкување на делото со кое писателот не воспоставил никаков контакт. Критичарот поаѓа од тоа дека *подобро од авторот* знае што сакал овој да каже. Зад таквата привидна вообразеност во суштина се крие крајна сервилност: критичарот до таа мера се помирил со својата одвоеност од уметникот-специјалист, што верува дека со него никогаш нема да комуницира на исто ниво (сличната комуникација од него би барала да го разбере она кон што експлицитно тежнее уметникот).

5. Уметничката критика е спектакл на квадрат. Критичарот е личност која прави спектакл од својата улога на набљудувач на спектаклот - специјализиран и затоа идеален набљудувач, кој ги искажува своите судови и чувства за делото во кое всушност не учествува. На тој начин тој ја оживува и ја враќа на сцена сопствената пасивност во светот на спектаклот. Во приватниот живот, секој од нас прибегнува кон искажување недоречени, смели и произволни судови за спектаклите за кои не се грижиме особено. Но, уметничкиот критичар го воздигнува тој недостаток на ниво на пример кој би требало да го *следиме*.

6. Шател мисли дека ако еден дел од публиката се препознае во некој филм, ќе може да „посматра, да се воодушевува, да критикува или да не се прифати себеси - дека ќе ги искористи подвижните слики од екранот за свои потреби“. Да речеме дека веднаш има нешто загадочно во таа концепција на улогата на подвижните слики во задоволувањето на автентичните потреби. Упатството за нивна употреба не е најјасно; можеби прво требало да се нагласи за кои потреби станува збор, за да видиме дали на тој начин тие навистина би можеле да бидат задоволени. Покрај тоа, сè што знаеме за механизмот на спектаклот, дури и на најприземно кинематографско ниво, сосема ѝ противречи на таквата идилична претстава за луѓето кои во подеднаква мера се способни да си се воодушевуваат или да се критикуваат себеси, препознавајќи се во ликовите на филмското платно. Сепак, пресудно е дека не може да се прифати ваквата поделба на трудот на неспорните специјалисти, кои на луѓето им сервираат слика од нивниот живот и дека публиката, од која се очекува дека во таа слика, помалку или повеќе, ќе се препознае. Постигнувањето одредена веродостојност во опишувањето на човечкото однесување не мора нужно да биде нешто позитивно. Иако Годар на луѓето им нуди слика во која тие несомнено повеќе ќе се препознаат отколку во филмовите на Фернадел, тој сепак им нуди лажна слика во која се препознаваат на погрешен начин.

7. Револуцијата не е нешто што на луѓето „им покажува“ како да живеат, туку она што ги прави живи. Револуционерната организација мора секогаш да има на ум дека своите

следбеници не би требало да ги принудува да ги слушаат убедливите говори на специјализираните *лидери*, туку да ги поттикнува да проговорат во свое име, за да остварат или барем да остварат рамноправно ниво на учество во нејзината работа. Кинематографскиот спектакл е една од формите на псевдокомуникацијата (развиена, на штета на другите можности, со постоечката *класна* технологија) во која таквата цел е апсолутно неостварлива. Далеку понеостварлива отколку во некоја друга културна форма, како што е, на пример, предавањето од универзитетски тип, со поставување прашања на крајот, каде учеството на публиката преку дијалог е значително отежнато, но не и сосема оневозможено.

Секој кој имал можност да присуствува на некаква дискусија во кино-клуб можел веднаш да ги воочи линиите на разграничување помеѓу водителот на дискусијата, љубителите на филмот кои постојано се јавуваат за збор и оние кои само повремено ќе изнесат некое свое гледиште. Овие три категории се јасно раздвоени во зависност од тоа во која мера се совладани со специјализираниот речник кој го одредува нивното место во таквиот облик на институционализирана дискусија. Информацијата и влијанието се пренесуваат еднонасочно, одозгора надолу и никогаш не доаѓаат од базата. Сепак, тие три категории се меѓусебно слични според онаа збунетост и беспомошност карактеристична за гледачите изложени на погледот на јавноста, додека вистинската линија на разграничување сите нив ги раздвојува од личностите кои ги создаваат филмовите. Во нивниот случај, едностраноста на влијанието е далеку поригорозна. Значителните разлики во нивото кое некој го совладал со концептуалните орудии на таквата дискусија, најпосле бидуваат ублажени од фактот дека сите тие орудии се покажуваат како подеднакво неефикасни. Дискусијата во кино-клубот е спектакл од понизок ред, која го следи проектираниот филм; поефемерна е од пишаната критика, но, исто како неа, е поврзана со спектаклот. На прв поглед, дискусијата во кино-клубот претставува обид за дијалог, еден вид социјален собир, во време кога урбаната средина создава сè повеќе изолирани поединци. Но, впрочем, таа е негација на таквиот дијалог, зашто луѓето се таму *за да не одлучуваат за ништо*, за со помош на тој лажан изговор да дискутираат со погрешни средства.

8. Ако го оставиме настрана нејзиниот надворешен учинок, практикувањето ваква филмска критика на револуционерната организација непосредно се изложува на двоен ризик.

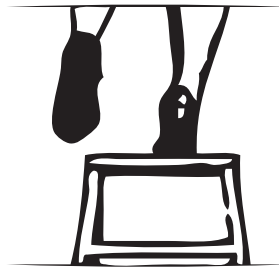
Првата опасност се состои во тоа што некои другари би можеле да му подлегнат на поривот да продолжат со пишување критики, притоа искажувајќи различни судови за други филмови, вклучувајќи го и овој. Секако, ако се поаѓа од истите гледишта за општеството како целина, не може да се искажат неограничен број различни судови за филмот како што е *До последен здив* - но, таа бројка сепак не е занемарлива. Да наведеме само еден пример: би можело да се напише критика подеднакво остроумна како онаа на Шател, со идентична револуционерна порака, но која би се обидела да го објасни учеството на самиот Годар во еден цел сектор на владејачката културна митологија - митологијата на самиот филм (кадарот лице в лице со фотографијата на Хемфри Богарт, резот на кафето *Наполеон*). Така, Белмондо - на Елисејските полиња, во кафето *Пергола*, на крстосницата Вавен - би можел да се смета за олицетворение на онаа слика (секако, во значителна мера нестварна и „идеологизирана“) која за себеси ја создаде еден дел од генерацијата француски синеасти од педесеттите, а особено микрозаедницата на уредникот на списа-

нието *Cahiers du cinéma*, со своите пропаднати соништа за изворна спонтаност, со своите вкусови, реалното незнаење, но и по некоја искрена културна инспирација.

Втората опасност е впечатокот на произволност, кој се стекнува врз основа на големото величање на револуционерниот придонес на Годар, да наведе уште некои другари да се откажат од дискусијата за културните прашања од страв дека ќе се покажат како недоволно сериозни. Напротив: револуционерното движење би морало да го стави тежиштето токму на критиката на културата и секојдневниот живот. Но, разгледувањето на тие појави би можело да биде лишено од предрасуди и наклонетост кон постоечките облици на комуникација. Темелите на сегашните постоечки културни односи мора да се доведат во прашање преку критиката која револуционерното движење би требало да ја насочи кон сите аспекти на животот и човечките односи.

Ги Дебор, февруари 1961.

Анархистичка библиотека



Ги Дебор  
За револуционерна процена на уметноста  
1961

Guy-Ernest Debord, *Pour un jugement révolutionnaire de l'art*. Février 1961. Guy Debord,  
*Oeuvres*, Gallimard, Paris 2006.

Извор за преводот: Gradac бр. 164–165–166, *Situacionistička internacionala: izbor tekstova*,  
2008, стр. 112–115. Превод: Алек Кузмановски

[www.anarhisticka-biblioteka.org](http://www.anarhisticka-biblioteka.org)