

Nikola Dedić

## Film i skepticizam

### Kavelova „korekcija“ poststrukturalističke filozofije umetnosti

**Apstrakt** Osnovni cilj teksta jeste kritika poststrukturalističke teorije umetnosti, a posebno teze o avangardnom delu kao obliku transgresivnosti. Kao polazište u ovoj kritici iskorišćena je filozofija običnog jezika američkog filozofa Stenlija Kavela, sa posebnim osvrtom na njegovu teoriju filma. Dok je poststrukturalistička teorija filma razrađivana kroz postavke o ideologiji, Kavel film, ali i umetnost u celini, sagledava kroz tezu o skepticizmu. Dok je poststrukturalizam, zahvaljujući svojim postavkama o avangardi kao obliku transgresije ideologije neka vrsta filozofije negacije, u radu se potencira teza da je Kavelova filozofija utopijska teorija prevladavanja skepticizma u kojoj avangardni film zauzima istaknuto ali ne i centralno mesto. Kavelove teze su iskorišćene kao osnova za ponovno promišljanje modernizma, a što je u suptnosti sa postmodernističkim zaokretom koji je doneo poststrukturalizam.

205

**Ključne reči:** poststrukturalizam, filozofija običnog jezika, Kavel, film, skepticizam, transgresija, modernizam, utopija

## Modernizam i skepticizam

U trenutku kada je objavljena, 1971. godine, knjiga *The World Viewed*, što zbog svog, mnogi će reći „hermetičnog“ jezika, što zbog pokušaja Stenlija Kavela (Stanley Cavell) da u njoj rekonstruiše izvesne postavke Bazenovog (André Bazin) ontologije filma, nije naišla na veći odjek kako u Kavelovoj rodnoj Americi, tako i šire (Cavell 1979). Ovo možda i ne treba da iznenađuje pošto je to period postepenog prodora kontinentalne, poststrukturalističke filozofije na američke univerzitete koji je otprilike išao u dva pravca – preko departmana za studije književnosti koji su napravili prvi prodor Deridine (Jacques Derrida) dekonstrukcije, s jedne strane, i preko postavki časopisa *October* u kome je napravljena sistematska recepcija lakanovske psihoanalize, semiologije i altiserovskog postmarksizma, s druge. Pozivanje na „ontologiju“ filma je u tom trenutku uveliko delovalo kao gest *out of date*. U vreme drugog izdanja knjige 1974. godine, jedna od urednica *October*-a, Rosalind Kraus (Rosalind Krauss) će u časopisu *Artforum* objaviti u priličnoj meri negativno intoniranu kritiku Kavelove knjige. Ovaj otpor prema Kavelu u američkim poststrukturalističkim krugovima je donekle moguće razumeti ako se imaju na umu polemike koje su se vodile na njujorškoj umetničkoj sceni

šezdesetih godina: recepcija antihumanističke filozofije časopisa *October* nastupa nakon velikog zaokreta američke neoavangarde kada vodeći autori i umetnički kritičari, bliski tada aktuelnom pop artu, minimalizmu i konceptualnoj umetnosti, sprovode dekonstrukciju hegemonih pozicija američkog visokog modernizma i naročito formalističke teorije Klementa Grinberga (Clement Greenberg). U ovim polemikama Kavel će ostati blizak Grinbergovom sledbeniku Majklu Fridu (Michael Fried) i paralelno sa njim će razraditi *media specific* teoriju modernističke umetnosti, dok tada najznačajnija pojava na američkoj sceni – konceptualna umetnost, koja je upravo suprotno Grinbergovim i Fridovim stavovima insistirala na radikalnoj dematerijalizaciji umetničkog predmeta, ostaje po strani njegovog interesovanja. U približno istom periodu, Frid će objaviti esej koji će se kao primer osporavanja minimalizma i konceptualizma naći u središtu ovih polemika – reč je o tekstu „Art and Objecthood“ iz 1967. godine (Fried 2005). Kavel će dobar deo svojih stavova o modernizmu preuzeti iz ovog Fridovog uveliko osporavanog teksta. Iz ovog razdora između neoavangardnog i visokomodernističkog „čitanja“ američke umetnosti šezdesetih godina proizilazi osnovna linija argumentacije u kritici Kavela od strane Rosalind Kraus: njena osnovna zamerka Kavelu jeste navodno zanemarivanje, pa čak i potpuno odbacivanje nasleđa istorijskih avangardi, a potom i neoavangardi u tumačenju filma, odnosno Kavelova fascinacija američkim narativnim filmom. Kako ističe Kraus:

Neuspeh knjige *The World Viewed* jeste neuspeh njenog autora da uvidi da film nije nužno određen narativom, da nije ontološki dat konvencijom. Neuspeh je cena plaćena zbog odbacivanja dela filmske avangarde – bez obzira na to da li je reč o avangardi koja se manifestovala u Rusiji dvadesetih ili u Sjedinjenim Državama i Kanadi šezdesetih. I to zato što je ta avangarda, imajući poverenje u sopstvenu samosvest, preokrenula ono što se ozbiljno može shvatati pod rečju „film“. (Kraus 1974: 61)

Tačno je da Kavel u svojoj knjizi uglavnom referira na holivudski film, da daje negativnu ocenu avangardnih eksperimenata Žan-Lik Godara (Jean-Luc Godard), kao što će i kasnije razraditi čitavu svoju filozofiju na analizi holivudske melodrame tridesetih i četrdesetih godina; ipak, primedba Krausove kako Kavel odbacuje avangardu nije sasvim na mestu, pogotovu ako imamo na umu da je u svojoj prethodnoj knjizi, *Must we mean what we say?* iz 1969. godine, Kavel ponudio sistematsko čitanje pre svega muzičke avangarde (Štokhauzen /Karlheinz Stockhausen/, Šenberg /Arnold Schoenberg/, Vebern /Anton Webern/, Kejdz /John Cage/), odnosno avangardnog teatra Bertolda Brehta (Bertold Brecht) (Cavell 1976: 180–212). I u svojim kasnijim radovima Kavel će se povremeno vraćati problematici čak i filmske avangarde, kao što je slučaj sa njegovim esejom o jugoslovenskom

reditelju Dušanu Makavejevu (Cavell 1988: 106–140). Iz ovoga možemo zaključiti da je razilaženje između Kavela i Kraus kao glavne predstavnice američke recepcije francuskog poststrukturalizma dublje od pukog odnosa prema filmskoj avangardi i tiče se različitog tumačenja fenomena modernizma u zapadnoj kulturi 20. veka. Naša teza je da se ovo različito tumačenje sastoji u sledećem: dok Kraus, kao i poststrukturalistička filozofija generalno, insistira na transgresivnom čitanju modernističke umetnosti, dotle Kavel, reinterpetirajući osnovne postavke Grinbergove teorije umetnosti (gde Kavel na mesto Grinbergovog formalizma stavlja filozofiju običnog jezika u duhu poznog Vitgenštajna /Ludwig Wittgenstein/) razrađuje utopijsko-projektivnu teoriju modernističke umetnosti. Dok je časopis *October* realizovao prelaz od transgresivne teorije avangarde ka postmodernizmu, Kavel ostaje veran visokomodernističkom diskursu. Ovaj rascep možemo posmatrati u okviru međusobno suprotstavljenih koncepata interpelacije (poststrukturalizam) i transfiguracije (Kavel).

207

Dakle, i kod Kavela i kod Krausove moguće je, kao centralni, izdvojiti problem razumevanja modernizma, te izvora, odnosno istorijskih osnova modernističke umetnosti. Kavelovo polazište jeste mapiranje modernizma u okviru jedne krajnje specifične istorijske, makrokulturološke situacije, odnosno društvene konstelacije koja se formira sa raspadom velikih teološko-religioznih metanarativa evropskih feudalnih društava. Pre francuske buržoaske revolucije, odnosno američke revolucije, te rađanja makrokulturalnog narativa moderne, društvene pozicije socijalnih aktera bile su samonikle, samorazumljive i „organske“ (Močnik 2003: 81). Sa raspadom apsolutističkog sistema evropskih feudalnih monarhija i fiksnih društvenih pozicija koje su ove podrazumevale dolazi do situacije u kojoj mesto subjekta nije moguće *a priori* strukturno odrediti; u takvim uslovima, društveni odnosi prestaju da budu neposredno očigledni, ne mogu se unapred ustanoviti i, iz same društvene strukture, ne mogu se odrediti. U ovakvom istorijskom kontekstu, savremena društvena teorija pokreće pitanje ideologije. Unutar materijalističkog (marksističkog, postmarksističkog, a kasnije i poststrukturalističkog) okvira centralno pitanje postaje problem ideologije, te odnosa subjekta, umetnosti i te ideologije. Ovo je osnova i Kavelovog čitanja moderne: po njemu, modernost jeste stanje kada ljudski subjekt počinje da shvata da njegova egzistencija nije unapred zadata, da nema sigurnih kriterijuma na osnovu kojih će pojedinac uspostaviti svoj odnos sa svetom i drugim ljudima. Ovo iskustvo bazično obeleženo osećanjem krize, neutemeljenosti, razsredišljenosti, Kavel međutim ne interpretira u okviru teze o ideologiji, već mu pristupa iz pozicija analize filozofskog skepticizma.

Iako skepticizam kao sistem mišljenja ima dugu istoriju unutar zapadne misli, a koja započinje već sa antičkom filozofijom, za Kavela skepticizam (kao i moderni pojam ideologije za marksiste) kao egzistencijalno stanje, a ne samo filozofsko pitanje, jeste produkt moderne. Tipičan primer ova jeste već Dekart (René Descartes) koji u svojim *Meditacijama* postavlja problem sumnje u izvesnost ljudskog spoznavanja sveta; Dekart preispituje izvesnost čula pred empirijski datim svetom i izdvaja telo kao izvor ove skeptičke sumnje (Descartes 1998). U svom monumentalnom delu posvećenom problemu modernog skepticizma, *The Claim of Reason*, Kavel ovu vrstu sumnje označava kao „skeptizam spoljnog sveta“ (Cavell 1999: 129–168). Na njega se nadovezuje ono što takođe obeležava neizvesnost, razsredišjenost, odnosno *ne-celovitost* moderne subjektivnosti, a to je sumnja u mogućnost uspostavljanja odnosa sa drugim – drugim ljudima i zajednicom u celini. Ovu vrstu sumnje Kavel označava kao „skeptizam drugog uma“. Izvor skepticizma drugog uma Kavel, pozivajući se na postavke poznog Vitgenštajna pronalazi u krizi *a priori* kriterijuma koji su osnova jezika kao intersocijalne kategorije. Kriterijumi za promišljanje našeg odnosa sa drugim ljudima nisu više zagarantovani nekom spoljašnjom instancom (poput Boga, ili feudalnog vladara), već su ovi kriterijumi u neprekidnom procesu revizije i pregovaranja, uzrokovanom modernom, liberalnom koncepcijom društvenog ugovora. Samim tim, kriterijumi na kojima počiva intersocijalna priroda jezika jesu istorijski, oni su otvoreni za promene i to u onoj meri u kojoj su promenljivi obrasci ljudskog življenja i ponašanja. Kriterijumi se menjaju kroz vreme,

kao što se menja naš osećaj šta je prirodno za nas kao ljudska bića, ili kao što se menja ova grupa ljudi koja postoji ovde i sada, tako će se menjati i naše međusobno povezivanje i osećanje kriterijuma; a pošto u bilo kojem datom trenutku ništa ne garantuje niti utemeljuje ove dogovore, uvek moramo biti spremni na mogućnost da se svaka tvrdnja o obostranosti u govoru može opovrgnuti. (Malhol 2013: 163)

Osećanje da nam svet izmiče, da smo odvojeni od drugih ljudi, od zajednice, da ne kontrolišemo uslove sopstvenog življenja, da ne znamo svoje mesto u svetu, da ne uspevamo da kažemo ono što mislimo ili želimo, da naše reči promašuju, da nas jezik izneverava jesu elementi stanja skeptičke sumnje u kome se nalazi moderni subjekt. Modernistička umetnost ima kontradiktorni status u odnosu na ovo stanje skepticizma: modernizam odražava, reflektuje ovaj raspad *a priori* kriterijuma; modernistička umetnost pokazuje da su *a priori* kriterijumi za određivanje izvesnog čina, gesta ili predmeta kao umetničkih definitivno nestali: „I ovo znači da nije jasno a priori šta se računa ili će se računati kao slikarstvo, ili skulptura, ili muzička kompozicija... Dakle, nemamo jasne kriterijume

za određenje da li dati objekat jeste ili nije slika, skulptura...“ (Cavell 1976: 219) Tradicionalna umetnost je imala *a priori* kriterijume za određivanje svog umetničkog medija – da bi zvuk bio muzika, on mora biti artikulisan u mediju fuge, sonate... Šta je kriterijum Kejdžove muzike? Modernističko „stanje“ umetnosti podrazumeva da više nema opštih i univerzalnih struktura umetničkog dela – medij se mora pronalaziti stalno iznova. Centralni zadatak modernističkog umetnika jeste ponovo pronaći, praktično ni iz čega, od „nule“, kroz postupak samoinvencije umetničkog medija kriterijume za odnos sa drugim subjektima unutar procesa intersocijalne (estetske) komunikacije. Samim tim stvaranje umetnosti jeste proces neprekidnog prevladavanja skepticizma. To status modernizma unutar moderne kao makrokulturološke formacije čini kontradiktornim: umetnost reflektuje skeptičko stanje onoga što Kavel, pozivajući se na Vitgenštajnovu terminologiju, označava kao „metafizička izolacija“ modernog subjekta (za Vitgenštajna ova izolacija zapravo predstavlja zatvorenost subjekta u sopstveni „privatni jezik“, odnosno izuzeće jezika od strane skeptika iz procesa intersocijalne razmene) (Vitgenštajn 1969), ali umetnost jeste i mesto utopijskog prevladavanja ove izolacije. Kavel napominje da njegova knjiga o filmu nastaje unutar „moderne situacije“ umetnosti: njegovo rekonstruisanje „ontologije“ filma stoga počiva na analizi ovog složenog odnosa (modernističke) umetnosti i skepticizma. Njegov glavni cilj jeste razotkriti, učiniti vidljivim specifičnost filmskog medija, kako bi iz ove rasprave mapirao načine, prakse putem kojih umetnost filma predstavlja mesto prevazilaženja stanja skeptičke zatvorenosti u privatni jezik.

209

### Dijalektika filmske slike

Pitanje kriterijuma, odnosno prevladavanja stanja privatnog jezika/ skepticizma i ulaska u proces intersocijalne razmene, jesu konstitutivni problemi Kavelove filozofije, pa i njegove filozofije filma. Stoga ne iznenađuje da Kavel svoju knjigu otvara kratkom referencom na Žan-Žaka Rusoa (Jean-Jacques Rousseau) kojom pokreće pitanje odnosa subjekta sa *drugim* unutar procesa intersocijalne komunikacije; prevladavanje „metafizičke izolacije“ stoji u korelatu sa onim što Kavel označava kao „kapacitet da se bude izložen“ pogledu drugog. Ruso je uslove za ovu spremnost za izloženost, otvorenost subjekta pred drugim članovima *polisa* označio kao „dobri grad“, odnosno „dobri spektakl“ izdvajajući pitanje pogleda kao centralno. Po Kavelu,

Rusoova opsesija *gledanjem* (sve se svodi na „spektakl“) – našim odlaskom u pozorište da bismo bili viđeni i da ne bismo bili viđeni, našom upotrebom suza kako bismo opravdali sopstveno slepilo i hladnoću

prema istim situacijama u svakodnevnom životu, njegova vizija po kojoj će nam istinski spektakl u dobrom gradu omogućiti da budemo viđeni bez stida – vodili su i potvrdili moje osećanje u kojoj meri treba pratiti pogled, u publici i van nje. (Cavell 1979: xxii)

210

Biti viđen bez stida – ova sintagma upućuje na konstitutivni odnos subjekta prema skepticizmu: subjekt nastaje ovladavanjem jezikom i ulaskom u prostor intersocijalne komunikacije, odnosno subjekt nastaje prevladavanjem skepticizma prema svetu i drugom, kroz konstituisanje kriterijuma kojim postojanje sveta kao takvog i drugih ljudi uspostavlja sa (relativnom) sigurnošću, odnosno subjekt nastaje izlaženjem iz privatnosti jezika. Drugim rečima, prevladati skepticizam znači pronaći kriterijume za naše prisustvo u svetu, za *prezentnost* sveta. Pitanje prezentnosti je tako centralno u Kavelovoj analizi filma, pri čemu u prvoj polovini knjige on izdvaja tri problema kao noseća: 1. problem odnosa filma prema realnosti, 2. problem specifičnosti filmskog medija u odnosu na medij ostalih umetnosti, i 3. problem subjekta na filmu.

Raspravu o prirodi filmskog medija kroz odnos filma i realnosti, Kavel otvara referencom na postavke Ervina Panofskog (Erwin Panofsky) i Andrea Bazena koji tvrde da je medij filma realnost kao takva; Kavel preuzima ovu vezu filma sa „realnošću“, ali iako se na prvi pogled čini suprotno, Kavelova teza nije rekonstruisanje Bazenovog „fomenološkog realizma“ filmske slike. Šta više, Kavelova teza uopšte nije realistička iz prostog razloga što za Kavela film nije kopiranje, odnosno reprezentacija stvarnosti, već upravo suprotno – film je *projekcija* stvarnosti. Stoga centralno pitanje koje Kavel postavlja jeste ne na koji način film kopira stvarnost, već šta se dešava sa „realnošću“ kada se ova projektuje na filmsko platno? Ovu razdvojenost pojmova reprezentacije i projekcije, Kavel razrađuje kroz razgraničenje filma od slikarstva i njegovo tumačenje u kontinuitetu sa fotografijom. Po njemu, slikarstvo je vezano za zapadnu opsesiju reprezentovanja stvarnosti; slikarstvo proizilazi iz opsesije zapadne kulture vizuelnom sličnošću i potrebom te kulture da preko realističke slike obezbedi naše prisustvo u svetu, odnosno vezu subjekta sa svetom. Priroda fotografije, a posredno i filma je suprotna ovome: fotografija ne obezbeđuje vizuelnu „sličnost“ sa predmetom, već nam nudi „stvar“ samu, predmet koji kao takav postoji ili je postojao u realnom prostoru i vremenu (Kavel navodi primer fotografije Grete Garbo; logički bi bilo potpuno pogrešno reći „ova slika je kopija“, ili „prikaz Grete Garbo“; upravo suprotno – na slici *jeste* Greta Garbo). S tim u vezi, u odnosu na stvarnost fotografija ima ontološki kontradiktoran položaj: fotografija nam nudi realnost kao takvu, predmete po sebi. Ipak, te predmete ne možemo

dodirnuti niti posedovati, samim tim, na fotografiji uvek nešto „nedostaje“, nešto „ispada“. Ono što nedostaje nije realnost kao takva (Greta Garbo *zaista* postoji ili je postojala kao osoba od krvi i mesa), već naše prisustvo u tom svetu. To je suštinska razlika između fotografije i slikarstva: slika je, čak i kao kopija – svet za sebe, predmet koji je tu, pred nama, koji samo nalikuje, „ličič“ na realnost; baš zbog toga slika obezbeđuje naše puno prisustvo, *prezentnost* u svetu te slike (slici slikarstva uostalom „realnost“ uvek izmiče, baš zbog toga što tehnike slikarskog kopiranja nikada nisu savršene, „fotografski precizne“ – zato slika uvek jeste svet za sebe).<sup>1</sup> Fotografija isključuje, i to mehanički, naše prisustvo; na fotografiji stvarnost je prisutna, ali ja sam odsutan iz te stvarnosti; samim tim, fotografija nije svet za sebe poput slike slikarstva već je *isečak* iz sveta. Kroz vezu sa fotografijom, film pronalazi specifičnost sopstvenog medija: dok su u teatru i glumci i publika prisutni, na filmu glumci i projektovani svet nikada nisu u istom prostoru i vremenu sa publikom. Specifičnost filma je u tome što film obezbeđuje prisustvo sveta ali sveta iz koga smo kao gledaoci mehanički odstranjeni; na filmu, svet je prisutan ali mi smo odsutni. Ovo čini suštinsku vezu između filma i skepticizma: biti odsutan iz sveta znači biti zatvoren u privatnost sopstvenog jezika; zbog toga film za Kavela jeste „pokretna slika skepticizma“. Pitanje koje se ovde nameće jeste na koji način onda film obezbeđuje ono što se u slikarstvu skoro pa podrazumeva: prisustvo sveta; na koji način film obezbeđuje *prezentnost*? Odnosno, Kavel dalju raspravu usmerava ka odgovoru na pitanje: pošto je skepticizam inherentan filmskom mediju kao takvom, na koji način film obezbeđuje kriterijume kojima subjekt uspostavlja svoj odnos sa svetom (svetom filma i svetom na filmu) i time izlazi iz stanja privatnosti jezika? Ili, rečima samog Kavela, ukoliko smo mi odsutni, šta je prisutno na filmu, tj. „pošto je tema ljudsko biće, ko je prisutan?“ (Cavell 1979: 27)

211

U odgovoru na ovo pitanje, Kavel pravi razgraničenje između pozorišta i filma: dok je u pozorištu primaran lik, na filmu je primat dat glumcu; odnosno dok u pozorištu lik postoji nezavisno od glumca, na filmu dolazi do preklapanja glumca i lika. Ovo zapravo znači da je status izvođača u pozorištu i na filmu ontološki drugačiji: u pozorištu da bi „ušao“ u lik, glumac mora da „napusti“ svoju svakodnevnu individualnost. Samim tim, u pozorištu postoje dva „bića“, pri čemu „biće lika napada biće glumca“. U slučaju filma, stvari stoje drugačije: na filmu – glumac je projektovan,

1 Tretiranje slike slikarstva kao autonomnog sveta za sebe jeste ono što Kavela direktno vezuje za Fridovo tumačenje Grinbergovog modernizma; uostalom pojam *prezentnosti* je preuzet od Frida.

u pozorištu – glumac projektuje („On a screen the study is projected; on a stage the actor is the projector.“) (Cavell 1979: 28) Kavel na ovom mestu kao ilustraciju uzima filmsku pojavu Hemfrija Bogarta (Humphrey Bogart): „Bogart“ kao filmski lik se poklapa sa Bogartom kao realnom osobom od krvi i mesa; ovo poklapanje filmskog lika, odnosno uloge i realne osobe projektovane na filmsko platno tradicionalna filmska teorija određuje pojmom „zvezde“; Kavel koristi termin „filmski tip“:

Egzemplarna scenska izvedba je ona koja, na neko vreme, u potpunosti kreira lik. Nakon izvedbe Pola Skofilda (Paul Scofield) u *Kralju Liru*, mi znamo ko je kralj Lir, videli smo ga od krvi i mesa. Egzemplarna filmska izvedba je ona kroz koju je, nakon izvesnog vremena, rođena zvezda. Nakon *The Maltese Falcon* mi znamo novu zvezdu, i samo izdaleka osobu. „Bogart“ znači „figura kreirana u datom skupu filmova“ (...) Konačno, moramo naglasiti dojam po kome kreacija (filmskog) izvođača jeste i kreacija lika – one vrste kakve nisu određene realne osobe: tipa. (Cavell 1979: 28–29)

212

U pozorištu – mi kao gledaoci zaboravljamo ko je Pol Skofild i gledamo kralja Lira, koji je tu, pred nama od krvi i mesa; na filmu, mi ne gledamo samo detektiva Sema Spejda (Sam Spade), već i Hemfrija Bogarta, hollywoodsku zvezdu koju smo gledali ne samo u *The Maltese Falcon* već i u *Casablanca*, *To Have and Have Not*, *The Big Sleep* i čitavom nizu drugih filmova. Lik i glumac na filmu čine jedan, celoviti entitet; ovim, kako napominju Rotman (William Rothman) i Kin (Marian Keane), Kavel implicira da ljudska bića na filmu nisu pasivni objekti već aktivni subjekti. Film, filmski medij kroz način na koji ih prezentuje priznaje, prihvata (*acknowledge*) njihovu ljudsku subjektivnost. Filmska zvezda, odnosno glumac i lik koji glumac igra nije puki diskurzivni konstrukt, tj. „ono što bismo mogli nazvati ‘imidžom zvezde’ ili ‘personom’ – već osoba, ma koliko udaljena. Ma koliko da je transformisan ili preobražen medijem filma, Bogart ne može biti odvojen od onoga što Hemfri Bogart jeste. Bogart ima telo Hemfrija Bogarta, njegovo lice, njegov glas. Koja *druga* osoba bi uopšte mogao biti?“ (Rothman and Keane 2000: 78)

Filmski tip nastaje kroz seriju filmskih ostvarenja u kojima se zvezda pojavljuje. Kavel time uspeva da definiše specifičnost filmskog medija: ono što film čini jedinstvenim nije „temporalizacija prostora i specijalizacija vremena“ kao što to tvrdi Ervin Panofski, niti je film jedinstven u pogledu svojih tehničkih mogućnosti kao što je beleženje pokreta, odnosno montaža. Ono što film čini filmom jeste specifični kapacitet filmskog medija da kreira nove oblike ljudske individualnosti, odnosno nove oblike subjektivnosti. Filmski tip („Hemfri Bogart“) jeste oblik individualnosti koji nije mogao da nastane niti bude viđen ni u jednom drugom



mediju; filmski medij je, na taj način, postao zaokružen ne pukim tehničkim otkrićem beleženja pokreta i montažom, već kreacijom filmskih tipova. Rečima samog Kavela:

Veliki filmski komičari – Čaplin (Chaplin), Kiton (Keaton), V. K. Filds (W. C. Fields) – formiraju skup tipova koji ne bi mogli biti adaptirani od strane niti jednog drugog medija. Njihova kreacija počiva na dva uslova filmskog medija koja su ranije pomenuta. Ovi uslovi su, čini se, ne samo mogućnosti, već neophodnosti, tako da ću reći da su dve neophodnosti medija otkrivene ili proširene kreacijom ovih tipova. Prvo, izvođači na filmu ne mogu da projektuju već su projektovani. Drugo, fotografije su od sveta, na njima ljudska bića nisu ontološki povlašćena u odnosu na ostatak prirode, na njima objekti nisu podupirači već su prirodni saveznici (ili neprijatelji) ljudskog karaktera. (Cavell 1979: 36–37)

Filmski tip nastaje serijom *projekcija* konkretne ličnosti, konkretnog ljudskog bića, osobe u pojedinačnim filmovima, a koje klasična filmska teorija po sličnosti grupiše u pojam žanra. Međutim, dok je za tradicionalnu teoriju žanr oblik narativne konvencije, za Kavela žanr jeste medij. Ovu tezu će Kavel posebno razraditi u svojim kasnijim knjigama o fenomenima komedije ponovnog venčanja i melodrame nepoznate žene gde će analizirati načine na koji film kreira, projektuje nove oblike ženske subjektivnosti. Kavel time pomera težište rasprave sa fizičkih karakteristika medija ka specifičnim formama, tj. žanrovima koje je medij istorijski gledano zadobio. Žanr jeste medij jer kreira filmski tip, kreira nove oblike ljudske individualnosti; u tome leži jedinstveni kapacitet filma da transformiše svet.

Na taj način, film se nalazi u neprekidnoj napetosti, podvojenosti između osećanja skeptičke izolovanosti, sumnje, odvojenosti od sveta, ali i transformacije ovog stanja, odnosno procesa transcendencije, transfiguracije aktuelnih uslova življenja. S jedne strane, samim tim što smo kao publika mehanički odvojeni od sveta projektovanog na filmsko platno, film nas suočava sa našim osećanjem nevidljivosti – film je stoga odraz moderne privatnosti: u doba modernosti izmeštenost, izolovanost od sveta jesu prirodni uslovi naše svakodnevne egzistencije. Osećanje moderne privatnosti u susretu sa filmom zapravo znači da likovima, ljudskim bićima na filmu ne možemo uputiti prihvatanje, odnosno priznanje (*acknowledgment*) niti to priznanje možemo dobiti od njih. Film nam ukazuje na moderno osećanje neprepoznatosti, socijalne izopštenosti. Međutim, s druge strane, film je nastao ne samo zahvaljujući napretku tehnika „kopiranja“ sveta poput razvoja fotografije, a kasnije i filmske kamere, već mnogo više iz specifične potrebe modernog subjekta da re-kreira svet u njegovoj sopstvenoj slici; kako ističu Rotman i Kin, svet u svojoj svakodnevnoj egzistenciji, nezavisno od medija umetnosti, ne može da zadovolji ovu

našu potrebu. Da bi zadovoljio našu želju za svetom medij umetnosti se mora razlikovati od postojećeg sveta, odnosno „Film mora da transformiše svet kakav postoji u svet sposoban da zadovolji našu želju za svetom.“ (Rothman and Keane 2000: 90) Drugim rečima, film mora da *dramatizuje* stvarnost. Svojim potencijalom da transformiše svet kroz postupak projekcije, odnosno dramatizacije stvarnosti, film ima kapacitet transcencije pomenutog stanja privatnosti i izopštenosti: „moramo odjednom prihvatiti (*acknowledge*) kapacitet filma da transformiše svet u realnost s one strane imaginacije, i kapacitet filma da transformiše realnost s one strane imaginacije u svet koji nam se, čini se, prirodno predočava. Moramo takođe prihvatiti (*acknowledge*) našu sopstvenu participaciju u transformaciji Džudi u Madlen, i Madlen u Džudi.“ (Rothman and Keane 2000: 155) (Rotman i Kin ovde, naravno referiraju na Kavelovu interpretaciju Hičkokovog /Alfred Hitchcock/ *Vertigo*). Kavel, pozivajući se na Bodlera (Charles Baudelaire), upućuje na ovu unutrašnju dijalektiku filma, odnosno simultanost odsustva i prisustva koje film sa sobom nosi, a što je dijalektika inherentna Bodlerovom tumačenju moderne: modernost znači posmatrati svet sa distance, udaljenosti, a opet biti prisutan u tom svetu. Reč je o figuri *flâneur*-a koju Bodler opisuje u eseju „Slikar modernog života“ iz 1863. godine; *flâneur*, poput pozicije filmskog gledaoca, u sebi upravo nosi pomenutu kontradikciju: biti daleko od kuće, a opet svuda se osećati kao kod kuće; videti svet, biti u centru sveta, a opet ostati sakriven od sveta (Baudelaire 1987). *Flâneur* je figura otuđenja, alijenacije od modernog kapitalističkog grada, distancirani, cinični posmatrač urbanog života koji se odvija pred njegovim očima; opet, *flâneur* nije nezainteresovan, nije odsutan iz tog istog sveta – on je istovremeno fasciniran, on je posmatrač opčinjen spektaklom modernog društva, čovek iz naroda koji uranja u živote drugih ljudi sa strašću (da parafraziramo formulaciju Dejvida Harvija /David Harvey/). *Flâneur* jeste, poput dendija, prividno odsutni posmatrač, ali i posmatrač koji ima sposobnost samo-dramatizacije sopstvene egzistencije, ličnost koja gleda, ali i ima kapacitet da sebe izloži pogledu drugog. Kavel time pojavu filma kao medija smešta unutar ove dijalektike koju modernost nosi sa sobom: film nastaje unutar napetosti između otuđenja, skeptičke sumnje modernog subjekta i njegovog kapaciteta za samo-dramatizaciju, putem koje se taj isti subjekt otvara drugom i samim tim prevazilazi stanje sopstvene izopštenosti, alijenacije, tj. zatvorenosti u privatni jezik.<sup>2</sup> U njegovoj dramatizaciji naše svakodnevnne egzistencije leži utopijski potencijal filmskog medija.

2 Ova potreba da kao subjekti dramatizujemo sopstvenu egzistenciju jeste, po Kavelu, istorijski uslovljena: ona nastaje nakon raspada metanarativa religioznog pogleda

## Između interpelacije i transfiguracije

Paralela između Kavelovog i zahvata kontinentalne poststrukturalističke teorije lako je uočljiva: Kavelova tvrdnja da ne postoje univerzalno važeći kriterijumi jezika, te da su ovi kriterijumi istorijski, pa samim tim u neprekidnom i stalno otvorenom procesu revizije i transformacije konceptualno je bliska poststrukturalističkoj kritici strukturalizma, po kojoj ne postoje univerzalno važeće i aistorijske strukture jezika. S tim u vezi, Kavelov pristup je, u odnosu na američku tradiciju analitičke filozofije i pozitivizma, homologan sa Deridinom dekonstrukcijom kontinentalne tradicije strukturalizma i fenomenologije. Ipak, mesto gde se Kavelova teza radikalno udaljava od poststrukturalističke filozofije sa kojom vremenski koincidira jeste pitanje antihumanizma. Dok poststrukturalisti, kroz tezu o primatu (ideoloških) struktura nad subjektom, razrađuju dekonstrukciju modernog koncepta subjektivnosti i na taj način prave svojevrsni prelaz ka postmodernizmu, Kavelova filozofija, zahvaljujući konceptu skepticizma a ne ideologije, ostaje dosledno humanistička (naravno, u smislu u kome se o „humanizmu“ može govoriti nakon velikog lingvističkog zaokreta koji su gore pomenuti sistemi sa sobom doneli). Ovo je posebno vidljivo u analizi filma.

215

Poststrukturalistička teorija filma je krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina (dakle u vreme kada je objavljena i Kavelova *The World Viwed*) inicijalno razrađena od strane teoretičara okupljenih oko časopisa *Cahiers du Cinéma*, a na engleskom govornom području – u okviru britanskog časopisa *Screen* i, delom, u okviru već pomenutog američkog časopisa *October*. Osnovni ciljevi teoretičara kao što su Žan Narboni (Jean Narboni), Žan-Luj Komoli (Jean-Louis Comolli), Paskal Bonicer (Pascal Bonitzer), Žan-Pjer Udar (Jean-Pierre Oudart), Kristijan Mec (Christian Metz), Serž Danej (Serge Daney), i dr. jeste bila kritika klasičnog pojma reprezentacije, kao i s njom povezanih različitih manifestacija buržoaske ideološke superstrukture; kroz raskid sa Bazenovom realističkom teorijom reprezentacije, koja je dominirala u ranom periodu časopisa, i otkrićem avangardnog, pre svega sovjetskog filma, ovi autori realizuju

---

na svet i sa rađanjem razuma i moderne racionalnosti. Na ovo stanje modernosti prvi su ukazali romantičari, a potom i Marks (Karl Marx): Marksova filozofija ukazuje na činjenicu da nam je naše mesto u društvu, u zajednici, postalo suštinski nepoznato. Unutar modernog društva ljudska individualnost nastaje u izolovanosti od drugih članova polisa. Samospoznavanje time postaje primat kako moderne filozofije, tako i moderne umetnosti: ono je moguće samo kroz odnos subjekta sa drugim, tj. zajednicom, a do ovoga se dolazi kroz romantičarsku dramaturgiju naše egzistencije. Romantičarska umetnost, Marksov koncept revolucije, a na kraju i pojava fotografije i filma, samo su različite manifestacije ove potrebe za dramaturgijom stvarnosti i samospoznavanjem sopstva.

specifičan spoj dijalektičkog materijalizma i poststrukturalizma. Kako ističe Nik Brauni (Nick Bowne), poststrukturalisti preispituju „impresiju realnog“ na filmu, a postavke o mimetičkom karakteru filma, ali i realizmu, generalno tumače kao oblik ideologije. Pojam ideologije je ovde korišćen ne toliko u klasičnom Marksovom smislu (ideologija kao oblik „lažne svesti“), već pre na način na koji ovaj pojam tumači Altiser (Louis Althusser) – kao sistem reprezentacija. U tom smislu, film kao sistem prikazivanja koji naturalizuje stvarnost jeste proizvod ne neutralnih i „prirodno“ uslovljenih procesa gledanja, odnosno kopiranja stvarnosti, već socijalnih procesa i ideologije. Filmska „impresija realnosti“ jeste oblik konstrukta, a prividno neutralni, bezinteresni posmatrač jeste proizvod onoga što Altiser označava kao ideološka interpelacija. Film kao društveni proizvod koji „naturalizuje“ stvarnost jeste deo Altiserovih Ideoloških aparata države:

216

Ideologija radi kako bi od individua proizvela subjekte. Na taj način, ideološki aparati, uključujući i film rade na tome da utemelje i obezbede varljivi status društvene pojavnosti stvari. Gledalac je podređen potpunom nerazumevanju njegovog/njenog odnosa prema filmskom diskursu i njegovim ideološkim efektima. Altiserovski pristup menja konvencionalniji marksistički pojam „mistifikacije“ za lakanovsku formulaciju „neprepoznavanja“ od strane publike. „Neprepoznavanje subjekta“, zatočenost subjekta od strane poretka slika je jedan od osnovnih ideoloških efekata klasičnog sistema reprezentacije. Preko takvog upisa, subjekt prihvata svoje mesto unutar političkog/ideološkog sistema. (Browne 1996: 9)

Mimetička slika, te Bazenov „fenomenološki realizam“ filmske slike jesu proizvod tehnika interpelacije subjekta u ideološki poredak, a koje nude impresiju kontinuiranog, homogenog „realističkog“ prikaza sveta. Na taj način, filmska kamera postaje ideološki aparat koji negira razlike, niveliše društvene diferencijacije i stvara iluziju koherentnog, zaokruženog, linearnog subjekta, odnosno rečima Martina Džeja (Martin Jay) – filmski gledalac se identifikuje sa pogledom kamere kao transcendentalnim, sveznajućim subjektom (Jay 1994: 471–474). U ovome leži potencijal filma da služi vladajućoj ideologiji; ovu tezu će posebno razraditi potonje feministički orijentisane poststrukturalističke teoretičarke filma kroz postavke o objektivaciji tela u (pre svega *mainstream*, narativnom, holivudskom) filmu: filmski subjekt jeste efekat ideologije koja počiva na stereotipima aktivnog muškog pogleda i pasivne žene koja je svedena na nivo voajerističkog fetiša. Unutar holivudskog *mainstreama* žena je samo pasivni objekt, odnosno proizvod obrazaca „fascinacije koji su već na delu u individualnom subjektu i socijalnim formacijama koje su ga oblikovale.“ (Malvi 2002: 190)

Za Kavela, međutim specifičnost filma kao medija nije u njegovom podređivanju subjekta dominantnoj ideologiji, već upravo u mogućnosti filma da ponudi emancipacijsku, utopijsku transformaciju subjekta do koje dolazi isključivo na filmu i kroz film, i to zahvaljujući činjenici da film nije kopija sveta (kako to tvrdi Bazem), već mesto njegove projekcije. Ovaj kapacitet filma da transformiše, Kavel u jednom od svojih kasnijih eseja označava terminom „fotogeneza“ – u središtu koncepta fotogeneze jeste aktivni ljudski subjekt (nasuprot pasivnom, objektivizovanom ljudskom subjektu unutar poststrukturalističke teze). Rečima Kavela, na filmu „nešto postaje nešto“ (*something becoming something*), kao što „gusenica postaje leptir, ili zatvorenik postaje grof, ili kao što emocija postaje svest, ili kao što nakon duge noći nastaje svetlost“ (Cavell 1988a: 174). Kavel navodi primer iz čuvenog Čaplinovog filma *The Gold Rush* u kome noseći lik putem svoje, na filmski ekran projektovane, fantazije stvari tretira kao nešto što one nisu (cipelu tretira kao božićnu večeru, npr.); naše učešće u njegovoj fantaziji jeste mesto na kome smo kao ljudska bića, kroz sopstvenu imaginaciju, u stanju da percipiramo, prepoznamo druge kao ljudska bića jednaka nama samima, koja poput nas tragaju za srećom. Čaplinova ili Kitionova nema komedija time „apsorbuj“ skepticizam: film je mesto samo-razotkrivanja ljudskog subjekta i kroz kapacitet kamere da projektuje stvarnost – mesto njegove transformacije. Kavel posebno ističe primer Džejsma Stjuarta (James Stewart) u filmovima kao što je Hičkov *Vertigo*, odnosno Kaprin (Frank Capra) *It's a Wonderful Life*:

217

Mislim da ne može biti slučajnost to što je glumac u oba filma Džejsm Stjuart, što i Kapra i Hičkok vide u Stjuartovom temperamentu (što naravno znači da vide ono što nastaje od tog temperamenta na filmu, njegovu fotogenezu) kapacitet da izgradi identitet na snazi želje, na sposobnosti i čistoti svoje imaginacije i želje – a ne na zanimanju, poziciji, dostignućima, ili izgledu, ili inteligenciji. Nazovimo kvalitet koji Stjuart projektuje spremnošću na patnju – kvalitet koji Kapra beleži u *Mr. Smith Goes to Washington* i koji je Džon Ford (John Ford) iskoristio u *The Man Who Shot Liberty Valance*. (Cavell 1988a: 180)

Transformacija Džejsma Stjuarta, realne osobe, u „Džejsma Stjuarta“, u lik, odnosno filmski tip, zapravo jeste proces fotogeneze koji je determinisan kapacitetom ljudskog subjekta na filmu da bude izložen našem pogledu, da bude projektovan. Predmeti i bića na filmu su dakle uvek već izmešteni (*trouvés*): metamorfoza je time osnovna karakteristika filmskog medija. Film jeste proces transfiguracije bića od krvi i mesa kroz proces njihove projekcije.

Formiranje novih oblika subjektivnosti na filmu Kavel će ipak najdоследnije razraditi u dvema knjigama posvećenim fenomenu holivudske

melodrame – *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* i *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Njegov cilj jeste pokazati na koji način je holivudski film tridesetih i četrdesetih godina uspevaio da produkuje, tj. projektuje sliku nove, samostalne i nezavisne žene: ono što je suština holivudske drame ovog doba, po Kavelu jeste problem ženske emancipacije kroz dijalog, odnosno razgovor o pravdi, tj. prirodi braka i odnosu muškarca i žene unutar američkog patrijarhalnog sistema. Naziv „remarriage“ označava bazičnu žanrovsku karakteristiku prve grupe ovih filmova: njihov narativ se zasniva, za razliku od klasičnih komedija, ne na prevazilaženju prepreka (tzv. „peripetija“) nakon kojih mladi par stupa u brak, već na *redefinisaniu* samog pojma braka nakon ponovljenog rituala venčanja. U drugoj grupi filmova, o melodrami nepoznate žene, do ponovnog venčanja, pak, ne dolazi: žena ne nailazi na recipročni odnos unutar zajednice sa muškarcem i stoga zahteva raskid te zajednice; ženski lik izlazi iz konverzacije o moralnosti koja bi trebalo da se vodi između ravnopravnih subjekata. Ovo povlačenje saglasnosti iz dijaloga obeleženog asimetričnim odnosima moći, Kavel označava terminom „moralni perfekcionizam“: reč je o praksi samokonstituisanja subjekta kroz proces otvorene i nikad dovršene individuacije, odnosno o procesu neprekidnog napredovanja, moralnog usavršavanja sopstva kroz paralelnu negaciju aktuelnih uslova življenja. Ova praksa, pritom, nije uslovljena spoljašnjom reprezentacijom subjekta: instancom Boga, vladarskog autoriteta, društvenih institucija, ili u ovom slučaju – tradicionalne, patrijarhalne predstave o braku unutar koga žena nije ravnopravni moralni subjekt. Do nove (samo)predstave žene dolazi zahvaljujući novoj generaciji glumica rođenih između 1904. i 1911. godine (Kludet Kolber /Claudette Colbert/, Ajrin Džun /Irene Dune/, Ketrin Hepbern /Katharine Hepburn/, Rosalind Rasel /Rosalind Russell/, Barbara Stenvik /Barbara Stanwyck/) koje su sa sobom donele krajnje specifičan kapacitet da pred filmskom kamerom iznesu ono što Metju Arnold (Matthew Arnold), a u duhu Emersona (Ralph Waldo Emerson) i Toroa (Henry David Thoreau), označava kao „najbolje sopstvo“:

Distinkcija mi deluje kao vizuelni ekvivalent onoga što Tokvil (Tocqueville) i Mil (Mill) podrazumevaju pod distinkcijom u aristokratiji, preko slobode koju ova projektuje za sebe. Deluje mi, dalje, da postoji vizuelni ekvivalent ili analogija u odnosu na ono što Arnold označava kao odvajanje najboljeg sopstva od običnog sopstva i kada kaže da u najboljem sopstvu klasa prerasta u čovečanstvo. On svedoči o mogućnosti ili potencijalu u ljudskom sopstvu koji obično nije otvoren pogledu, odnosno koji nije otvoren običnom pogledu. Nazovimo ovo nevidljivim sopstvom; to je ono što će kamera učiniti vidljivim. (Cavell 2003: 158–158)

„Najbolje sopstvo“ jeste sopstvo koje nastaje kroz nikad dovršeni proces prevladavanja skepticizma, odnosno kroz proces samo-dramatizacije, teatralizacije, otvorenosti pred *drugim*, pred javnošću. Ili kako to Kavel opisuje u slučaju Ingrid Bergman u filmu *Gasslight* Džordža Kjukora (George Cukor):

Kako je ova zvezda, ova ljudska figura od krvi i mesa, nazovimo je Ingrid Bergman, pozvana od strane kamere da iznese ovu transfiguraciju? Deo odgovora bi ležao u tome da kažemo šta je zvezda, šta je to u ljudskim bićima što inicira ovu povoljnu fotogenezu.

(...)

ono što izaziva ovu povoljnu fotogenezu kamere i projekciju rada jeste izvesna spremnost i kapacitet zvezde da bude izložen/a – recimo, da sebe načini vidljivom, kako Paula ističe „s punim srcem“. Izvesna spremnost na vidljivost je način na koji Emerson iznosi svoju verziju zahteva od strane *cogita* u svom traganju za Dekartom u Americi, i svoju tvrdnju da se stidimo da kažemo „Ja jesam“, da se plašimo da budemo izloženi svesti drugih;

(...)

cena Emersonovog dokaza o ljudskoj egzistenciji, naše izloženosti svesti drugosti (nazovimo to našom subjekcijom nadgledanju) jeste ta da je naš odnos prema sebi samima teatralizovan, obnarodovan. Ne iznenađuje da su u melodrami i u filmovima ovakve stvari razrađene. (Cavell 1996: 70–72)

219

„Nova“ žena jeste žena koja prihvata sopstvenu želju, sopstvenu seksualnost i identitet, koja prolazi kroz proces samospoznavanja i time sebe oslobađa stida da bude izložena pogledu drugog; u pitanju je žena koja je sposobna da bude, kroz zahtev za prepoznavanjem od strane drugog (tj. muškarca ali i zajednice u celini) i kroz svoju potrebu za ekspresivnošću – aktivni moralni subjekt. Reč je o ženi koja je u središtu jednog, za nju novog sveta; sveta koji je Kavel, na početku svoje prve knjige o filmu, pozivajući se na Rusoa, označio kao dobri grad, dobri spektakl.

### **Dostižna ali nedosegnuta modernost**

Ovim postaje jasan rascep u tumačenju filma koju nudi Rosalind Kraus, s jedne i Kavel, s druge strane: pošto poststrukturalizam, obeležen anti-racionalizmom i antihumanizmom, u kulturnim proizvodima vidi sistem reprezentacija koji subjekta uvodi u vladajući ideološki poredak, autorima poput Kraus avangarda je neophodna kako bi konceptualizovali sisteme otpora. Ideološkim aparatima moderne države. Ove sisteme otpora, poststrukturalisti pronalaze u različitim oblicima transgresivnosti koje je po prvi put artikulisala upravo avangarda (dekonstrukcija tradicionalne sintaksičke strukture klasičnog, tzv. „organskog“ umetničkog dela; pri tome, načela zaokruženosti, celovitosti, ekspresivnosti umetnosti se

doživljavaju kao oblik ideološke konstrukcije). Poststrukturalistička teorija umetnosti je time obeležena načelima negativiteta, odnosno *razlike*; iz ovoga će teoretičari okupljeni oko časopisa *October* (Kraus, Hal Foster /Hal Foster/, Iv-Alen Boa /Iwe-Alain Bois/) razraditi tezu o bezvrednom, besformnom, odnosno zazornom (*abject*) umetničkom delu ili činu kojom će tumačiti avangardne prakse od dade i nadrealizma do tada aktuelnih neoavangardnih, pa i postmodernističkih zahvata (Sindi Šerman /Cindy Sherman/, na primer). Teza o objektom proizašla je iz šire strukturalističke tradicije po kojoj jezik avangardne umetnosti jeste oblik odstupanja, razaranja, dekonstrukcije običnog, svakodnevnog jezika (racionalne) intersubjektivne komunikacije. Osnovu ovoga nalazimo kod Viktora Šklovskog koji je još 1917. godine formulisao tezu o začudnosti (*оцмпа-неніе*) po kojoj se poetski jezik suštinski razlikuje od svakodnevnog, običnog jezika. Poetski jezik i obični jezik jesu u kontradikciji; ulaženjem u polje poetskog jezika subjekt biva izmešten iz prostora svakodnevnog iskustva i time, kroz postupak ekscesa, šoka, biva suočen sa mehanizmima ideološke interpelacije aktuelnog društvenog poretka. Na ovim osnovama, kroz pozivanje na semiologiju i lakanovsku psihoanalizu, Julija Kristeva (Julia Kristeva) je razradila tezu o razlici između feno-teksta i geno-teksta. U konceptualizaciji ove razlike leži teza o negativitetu jezika: pojam negativiteta je suprotan tradicionalnom pojmu negacije – dok je negacija vezana za binarnu dihotomiju, negativitet se odnosi na heteronomiju jezika. Negativitet u tom smislu jeste osnova avangardnog teksta kao oblika geno-tekstualnosti. Dok feno-tekst pripada linearnom, denotativnom prostoru jezika kao komunikacije, geno-tekst jeste prostor autonomnog jezika, nezavisnog od značenja i komunikacije: poetski tekst je destrukcija, odvajanje, razlika u odnosu na fiksne sisteme buržoaske kulture (Ferench 1995). Ovo je suština pozivanja Rosalind Kraus na teze Žorža Bataja (Georges Bataille), koga poststrukturalisti šezdesetih godina otkrivaju kao centralnu filozofsku figuru. Bataj, kroz negaciju kantovskih postavki „čiste“ umetnosti, odnosno kroz svoje interesovanje za sakralne rituale „primitivnih“ zajednica, dionizijsku „divlju“ seksualnost, te kroz reinterpretaciju transgresivnih postavki (u odnosu na ideale zapadnog humanizma) Ničea (Friedrich Nietzsche) i Markiza de Sada (Marquis de Sade), razara modernu, zapadnu fetišizaciju „čistog“ pogleda; odnosno, rečima Krausove, „Izvan strukturalnog zakona koji organizuje umetnost u odnosu na pozitivan sadržaj smisla, slepilo – jeste nepravilan treći termin, koji se ne može izvesti iz prethodna dva. Prateći Bartov opis operacija Batajeve heterologije, možemo reći, ‘To je termin koji je nezavisan, pun, ekscentričan, nesvodiv: termin (strukturalno) bezakonitog zavođenja.’“ (Krauss 1986: 153)



Nasuprot ovome, Kavel ne odbacuje avangardu kao što to tvrdi Kraus; pre bi se moglo reći da Kavel odbacuje određenu *interpretaciju* avangarde, i to onu koja polazi od transgresivnosti kao centralnog pojma. Kavelu avangarda nije neophodna da bi konceptualizovao svoje viđenje modernizma i to stoga što Kavelova teorija umetnosti ne počiva na konceptu transgresije koja odbacuje svakodnevni, obični jezik. Upravo suprotno, u samom središtu Kavelove filozofije jeste koncepcija običnog jezika. Kavel se time nadovezuje na samokritiku koju je Vitgenštajn realizovao u svojim *Filozofskim istraživanjima*, te na reviziju anglo-američke analitičke filozofije koju su realizovali predstavnici tzv. „Oksfordske filozofije“ (Rajl /Gilbert Ryle/, Strosen /P. F. Strawson/, i pre svega Ostin /J. L. Austin/). Filozofija običnog jezika na taj način polazi od analize prirode kriterijuma na kojima počiva jezik: dok analitička tradicija, u duhu ranog Vitgenštajna polazi od logičke uslovljenosti kriterijuma i jezika, filozofi običnog jezika insistiraju na gramatičkoj analizi. Dok rani Vitgenštajn teži formulisanju idealnog, logički kompaktnog i koherentnog teorijskog metajezika, lišenog svih unutrašnjih kontradikcija i logičkih „slepih mrlja“ koje sa sobom nosi svakodnevna komunikacija, Kavel, u duhu poznog Vitgenštajna i Ostina insistira na jeziku u upotrebi, odnosno na činjenici da „nam gramatika govori kakva je vrsta objekta bilo šta“. Odnosno,

221

Mi učimo i podučavamo reči u izvesnom kontekstu, i zatim se očekuje od nas, kao što očekujemo od drugih, da budemo u stanju da ih projektujemo u dalje kontekste. Ništa ne garantuje da će se ova projekcija i desiti (konkretno, niti posezanje za univerzalijama, niti posezanje za knjigom pravila), kao što ništa ne garantuje da ćemo načiniti i razumeti te iste projekcije. Sve što radimo jeste stvar naših zajedničkih linija interesovanja i osećanja, načina odgovaranja, smisla za humor i osećanja za značaj i ispunjenje, za ono što je nedopustivo, za ono što je slično nečemu, onoga što je prekor, a šta oproštaj, kakav je oblik iskaza tvrdnja, kada je ona apel, kada objašnjenje – čitavog tog vrtloga unutar organizma koji Vitgenštajn zove „forme života“. Ljudski govor i aktivnost, svest i zajedništvo počivaju ništa manje i ništa više do na ovome. (Cavell 1976: 52)

Kavelova kritika analitičke filozofije polazi od pretpostavke da težnja ka stvaranju idealnog, logički sređenog filozofskog metajezika vodi ka iluziji o mogućnosti zaokruženog, celovitog, „totalnog“ znanja o svetu; po Kavelu, naše znanje o svetu i drugim ljudima je nužno parcijalno, ne-celovito, fragmentarno. Zadatak filozofije jeste prihvatiti ovu ograničenost ljudskog znanja; zahtev za stvaranjem idealnog znanja uvek nužno razočarava, odnosno – vodi u skepticizam (s tim u vezi, osnovna logika skeptičkog mišljenja glasi: neophodno je apsolutno znanje o svetu; ukoliko nema tog znanja, nije moguće nikakvo znanje – kritika skepticizma stoga

jeste primarni zadatak filozofije običnog jezika). Idealni jezik i celovito znanje o svetu jesu ostaci metafizičkih sistema mišljenja – zadatak filozofije običnog jezika jeste stoga vratiti reči iz njihove metafizičke u svakodnevnu upotrebu, odnosno izvući jezik iz stanja skeptičke „metafizičke izolacije“ u svakodnevno polje intersocijalne komunikacije. Ovakvo tretiranje jezika, kako ispravno primećuju Rotman i Kin jeste bliže estetskim nego empirijskim sudovima: filozof običnog jezika je time blizak figuri umetničkog kritičara; kritičar jedan subjektivni estetski sud izvlači iz privatnosti ličnog doživljaja dela i kroz „jezik u upotrebi“ prenosi taj isti sud drugim subjektima unutar procesa estetske komunikacije:

Filozof kaže: „Gledaj i saznaj da li vidiš ono što ja vidim, da li želiš da kažeš ono što ja želim da kažem“. Međutim, čak i kada su drugi ubeđeni, sudovi filozofa, kao i sudovi umetničkog kritičara ostaju suštinski subjektivni, u Kantovom smislu. Na taj način, problem za filozofa, kao i za kritičara (ili umetnika, kad smo već kod toga) nije kako eliminisati, već kako *uključiti* njegovu ili njenu subjektivnost, „ne kako je prevazići kroz saglasnost, već kako upravljati njome na egzemplarne načine“. (Rothman and Keane 2000: 265)

222

Teza o logičkoj strukturi jezičkih kriterijuma jeste oblik metafizičkog mišljenja pošto izvlači jezik iz domena intersocijalnosti i vraća ga u polje privatnosti. Iako je Kavelova kritika usmerena na anglo-američku analitičku tradiciju ona postavlja, smatramo skoro nepremostiv izazov i kontinentalnoj, poststrukturalističkoj teoriji: ne predstavljaju li u ovom kontekstu poststrukturalistička negacija običnog jezika i teza o transgresivnosti jezika neku vrstu „obrnute“ metafizike? Nije li teza o geno-tekstualnosti avangardnog teksta neka vrsta naličja skeptičkog zahteva za „totalnim“, izvesnim i neupitnim znanjem o pojavnim fenomenima pošto i logičarskeptik, i poststrukturalista čine strukturalno homologan zahvat u polju jezika: „izvlače“ jezik iz polja instersocijalne komunikacije i time ga transformišu u oblik privatnog jezika? Nije li u tom kontekstu teza o transgresivnosti umetničkog dela „slepa mrlja“ poststrukturalističke filozofije koja na kraju vodi u stanje „metafizičke izolacije“ subjekta? U kontekstu Kavelove filozofije cilj umetnosti nije subverzija i napuštanje sfere običnog, svakodnevnog, već ponovno otkrivanje, povratak običnom. U domenu filozofije, ovaj povratak iz metafizike u svakodnevno započeli su Emerson i Toro, a definitivno ga je zaokružio Vitgenštajn; u domenu umetnosti, ovu fascinaciju svakodnevnim po prvi put otkrivaju romantičari koji su u pravom smislu prethodnica modernizma.

Sve ovo nosi vrlo konkretne implikacije na razumevanje političke uloge umetnosti, odnosno, u ovom slučaju filma. Smatramo da poststrukturalistička teorija, zahvaljujući svojoj tezi o transgresivnosti nije u mogućnosti

da misli utopijske potencijale umetnosti: krajnje konsekvence poststrukturalizma jesu dekonstrukcija i napuštanje projektivnosti u promišljanju kako umetnosti tako i društva; samim tim, poststrukturalizam je preko teze o transgresivnosti otišao ka postmodernizmu tumačeći sve oblike utopizma kao ostatke modernističkih metanarativa racionalizma, progressa i teleološke vizije globalne emancipacije. Utopija i projekat za poststrukturalizam ostaju recidivi linearnog pogleda na svet, dok postmodernizam, kroz tezu o neograničenoj produktivnosti jezika insistira na heteronomiji i horizontalnosti. Kavel, s druge strane, ostaje veran utopijskim potencijalima moderne, kako u domenu umetnosti, tako i u domenu filozofije. Ovo je posebno vidljivo u tumačenju američkog filma tridesetih i četrdesetih godina: jedno od centralnih Kavelovih pitanja jeste da li je Amerika uspeła da se filozofski izrazi na način na koji su to uspele zemlje „stare“ Evrope? Kavel postavlja pitanje da li Amerikanci uopšte imaju zajedničko kulturno nasleđe na način na koji je Evropa razvila svoj model „visoke“ kulture? Sumnja u postojanje relevantne američke kulture jeste česta kako među evropskim, tako i među američkim intelektualcima. Kavelova teza jeste da je film u američkoj kulturi odigrao drugačiju kulturalnu ulogu nego u drugim sredinama i da je ta uloga izazvana odsustvom filozofskog diskursa kakav poznajemo u evropskom kontekstu. Njegov stav je da filozofija i umetnost nisu odvojene prakse, već da obe predstavljaju instancu samospoznavanja kroz proces prevladavanja skepticizma o sebi i svetu. Samim tim,

223

Smatram da američki film u svom najboljem izdanju participira u Zapadnoj kulturnoj ambiciji za samo-promišljanjem ili samo-invencijom u uslovima kada nema Zapadne građevine filozofije, tako da u tom smislu film ima sledeću specifičnu ekonomiju: on ima prostor i kulturnu težinu da zadovolji čežnju za mišljenjem, ambiciju talentovane kulture da izučí sebe javno; ali njenoj javnosti nedostaju sredstva da dohvati ovo mišljenje kao takvo, i to iz prostog razloga što joj prirodno ili istorijski nedostaje građevina filozofije unutar koje bi je dohvatila. (Cavell 1996: 72)

Film je u američkoj kulturi stoga odigrao onu ulogu koju je u evropskoj odigrala klasična filozofija: film je instanca putem koje je jedna „mlada“ kultura pokušala da se izrazi filozofski, da misli samu sebe. Kavelov cilj stoga jeste preko mišljenja o filmu artikulirati jednu novu filozofiju, u sredini koja nema filozofsku tradiciju u pravom smislu reči. Ova kategorija novog (Kavel često, referirajući na Ameriku kao filozofski problem koristi termin „druge šanse“, novog početka od nule) jeste instanca koja određuje stanje modernosti; modernost ovde nije shvaćena kao normativ koji je jednom za svagda dostignut. Modernost u Kavelovom sistemu jeste analogna Emersonovom moralnom perfekcionizmu – reč je o neprekidnom

procesu samoinvencije, nikad završenom i zaokruženom procesu imagi-  
nacije i progresa ka „dostižnom ali nedosegnutom“ sopstvu; Emerson i  
Toro su ostali, kako u američkoj kulturi tako i šire, neprepoznati kao filo-  
zofi, ali njihovo nasleđe je vidljivo na filmu. Pošto zadovoljava potrebu za  
mišljenjem sopstva, američki film nastaje u stanju filozofije. Na taj način,  
za Kavela su i filozofija i umetnost društveni prostor proizvodnje vrednosti,  
a umetnički i filozofski tekstovi nude vrednosne modele koji artikulišu  
idejne i etičke principe u odnosu na koje se konstituiše zajednica, aktuel-  
na ili neka buduća, što će reći – bolja i pravednija zajednica. S tim u vezi,  
poststrukturalizam jeste antifilozofija, odnosno pokušaj „stare“ kulture da  
dekonstruiše svoje mitove i ideološke konstrukte koje je jedna nova gene-  
racija levo orijentisanih intelektualaca videla kao zastarele i duboko repre-  
sivne; stoga je poststrukturalizam filozofija negacije. Kavel nastupa u kul-  
turi bez tradicije, koja tek pokušava da uspostavi tradiciju, da „pronađe“  
sebe; zbog toga je Kavelova teorija – filozofija utopije, nade i progresa,  
odnosno filozofija samoinvencije i novog početka.

#### Literatura

- Baudelaire, Charles (1987), „The Painter of Modern Life“, u F. Frascina and  
C. Harrison (eds.), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, New  
York: Westview Press, str. 23–27.
- Browne, Ian (ed.) (1996), *Cahiers du Cinéma. Volume 3: 1969–1972, The Politics  
of Representation*, London: Routledge.
- Cavell, Stanley (1976), „A Matter of Meaning It“, u *Must we mean what we say?  
A Book of Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 213–237.
- Cavell, Stanley (1976), „The Availability of Wittgenstein’s Later Philosophy“,  
u *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, Cambridge: Cambridge  
University Press, str. 44–72.
- Cavell, Stanley (1976), *Must we mean what we say? A Book of Essays*, Cambridge:  
Cambridge University Press.
- Cavell, Stanley (1979), *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*,  
Cambridge and London: Harvard University Press.
- Cavell, Stanley (1988), „On Makavejev on Bergman“, u *Themes Out of School.  
Effects and Causes*, Chicago and London: The University of Chicago Press,  
str. 106–140.
- Cavell, Stanley (1988a), „What Becomes of Things on Film?“, u *Themes Out of  
School. Effects and Causes*, Chicago and London: The University of  
Chicago Press, str. 173–183.
- Cavell, Stanley (1996), *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the  
Unknown Woman*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Cavell, Stanley (1999), *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality  
and Tragedy*, Oxford and New York: Oxford University Press.
- Cavell, Stanley (2003), *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of  
Remarriage*, Cambridge and London: Harvard University Press.
- Descartes, René (1988), *Discourse on Method and Meditations on First  
Philosophy*, Indianapolis/ Cambridge: Hackett Publishing Company.

- Ferrench, Patrick (1995), *The Time of Theory: A History of Tel Quel (1960–1983)*, Oxford: Clarendon Press.
- Fried, Michael (2005), „Art and Objecthood“, u C. Harrison & P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden: Blackwell Publishing, str. 835–846.
- Jay, Martin (1994), *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press.
- Krauss, Rosalind (1974), „Dark Glasses and Bifocals, A Book Review“, *Artforum* 12: 59–62.
- Krauss, Rosalind (1986), „Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Unknowing“, *October* 36: 147–154.
- Malhol, Stiven (2013), „Stenli Kavel (1926–)“, u D. Kostelo i Dž. Vikeri, *Umetnost. Ključni savremeni mislioci*, Beograd: Službeni glasnik, str. 163–166.
- Malvi, Lora (2002), „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“, u B. Anđelković (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Beograd: CSU, str. 189–200.
- Močnik, Rastko (2003), *3 teorije: ideologija, nacija, institucija*, Beograd: CSU.
- Rothman, William and Marian Keane (2000), *Reading Cavell's The World Viewed: A Philosophical Perspective on Film*, Detroit: Wayne State University Press.
- Vitgenštajn, Ludvig (1969), *Filozofska istraživanja*, Beograd: Nolit.

Nikola Dedić

Film and Skepticism

Cavell's „Correction“ of Poststructuralist Philosophy of Arts

Abstract

The main aim of this paper is the critique of poststructuralist theory of art, and particularly thesis about the avant-garde peace of art as a kind of transgression. As a starting point of this critique, the ordinary language philosophy developed by American philosopher Stanley Cavell is used, particularly his film theory. While poststructuralist philosophy was developed around the notion of ideology, Cavell interprets film and arts in general around the notion of skepticism. While poststructuralism, because of thesis about avant-garde as a kind of transgression within the field of ideology, is a kind of philosophy of negation, we point out that Cavell's philosophy is a utopian theory of transcending of skepticism where avant-garde film has significant but not crucial place. Cavell's thesis is used as a basis for re-thinking of modernism, which is in opposition to postmodernist turn realized by poststructuralism.

**Keywords:** poststructuralism, ordinary language philosophy, Cavell, film, skepticism, transgression, modernism, utopia