

walter
benjamin

**umjetničko djelo
u doba
svoje
tehničke
reproduktivnosti**

Naše lijepe umjetnosti bijahu utemeljili, a njihove tipove i njihove upotrebe ustalili, u jednom vremenu posve različitom od današnjeg, ljudi kojih je moć djelovanja na stvari bila beznačajna u usporedbi s našom. Ali začudno obogaćenje, sve veća prilagodljivost i preciznost naših sredstava, zamisli i navika koje oni uvode navješćuju nam u skoroj budućnosti najodlučnije promjene u tradicionalnoj industriji lijepog. U svim umjetnostima postoji fizički dio koji se više neće moći promatrati i tretirati kao prije; on neće više moći zadugo izmicati utjecajima moderne znanosti i modernih sila. Ni materija, ni prostor, ni vrijeme nisu već dvadesetak godina ono što bijahu odvajkada. Valja očekivati da će tako velike inovacije preobraziti svu tehniku umjetnosti, da će time utjecati na samu stvaralačku maštu i možda najzad najčudesnije izmijeniti i sam pojam umjetnosti.

Paul Valéry, Pièces sur l'art (La conquête de l'ubiquité)

predgovor

Kad se Marx prihvatio analize kapitalističkog načina proizvodnje, taj je način proizvodnje bio u svojim počecima. Marx je istraživanja usmjerio tako da su dobila prognostičku vrijednost. Pošao je od temeljnih odnosa kapitalističke proizvodnje koji su, u njegovoj interpretaciji, pokazali što se u budućnosti može očekivati od kapitalizma. Vidjelo se da od njega valja očekivati ne samo sve jaču eksploataciju proletarijata, već na kraju i stvaranje uvjeta koji će omogućiti i njegovo vlastito dokidanje.

Bilo je potrebno više od pola stoljeća da preobrazba nadgradnje, koja se odvijala mnogo polaganije nego preobrazba baze, promijeni uvjete proizvodnje na svim područjima kulture. Tek danas možemo navesti u kakvom se to obliku zbivalo. Tim navodima treba postaviti stanovite prognostičke zahtjeve, kojima ne odgovaraju toliko teze o umjetnosti proletarijata nakon preuzimanja vlasti, a još manje besklasnog društva, koliko teze o razvojnim tendencijama umjetnosti u sadašnjim uvjetima proizvodnje. Njihova se dijalektika očituje jednako u nadgradnji kao u ekonomiji. Stoga bi bilo pogrešno potcijeniti borbenu vrijednost takvih teza. One ostavljaju po strani niz uvriježenih pojmova — kao stvaralaštvo i genijalnost, vječna vrijednost i tajna — pojmova kojih nekontrolirana primjena (a trenutačno ju je teško kontrolirati) dovodi do prerađivanja činjeničnog materijala u fašističkom smislu. Pojmovi koje prvi put uvodimo u teoriju umjetnosti razlikuju se od uobičajenih time što su potpuno neupotrebljivi za ciljeve fašizma. Upotrebljivi su međutim za formuliranje revolucionarnih zahtjeva umjetničke politike.

1

Umjetničko se djelo u načelu uvijek moglo reproducirati. Ono što su ljudi uradili, ljudi su uvijek mogli i oponašati. Kopirali su učenici vježbajući se u umjetnosti, majstori za umnožavanje djela, i na kraju, treći, radi dobitka. Nasuprot tome tehnička reprodukcija umjetničkih djela nešto je novo, nešto što se u povijesti probijalo uz povremene prekide, u prilično udaljenim valovima ali ipak sve intenzivnije. Grci su doduše poznavali samo dva postupka tehničke reprodukcije umjetničkih djela: odljev i otisak. Bronce, terakote i novci bili su jedina umjetnička djela koja su mogli proiz-

voditi u velikim količinama. Sva su ostala bila neponovljiva i nisu se mogla tehnički reproducirati. Grafika se prvi put mogla tehnički reproducirati kad se pojavio drvorez; trebalo je dugo dok se pomoću tiska nije moglo reproducirati i pismo. Poznate su goleme promjene koje je u književnosti izazvao tisak, tehnička mogućnost reproduciranja pisma. Ali među pojavama koje ovdje promatramo u svjetskohistorijskom mjerilu, oni su samo, iako neobično važan, poseban slučaj. Drvorezu se u toku srednjeg vijeka pridružuje bakropis i bakrorez, a u početku devetnaestog stoljeća litografija.

S litografijom tehnika reproduciranja doseže bitno novu stepenicu. Mnogo precizniji postupak, zamjenjujući urezivanje u komad drva ili jetkanje u bakrenoj ploči nanošenjem crteža u kamen, pružio je grafici mogućnost da svoje tvorevine ne donosi na tržište samo u velikim količinama (kao i prije), već prvi put u svakodnevno novim oblicima. Litografija je omogućila grafici da ilustrira svakodnevnicu. Počela je držati korak s tiskom. Međutim, već nekoliko desetljeća nakon izuma litografije natkrilila ju je fotografija. U fotografiji je prvi put u procesu slikovne reprodukcije ruka bila opterećena od najvažnijih umjetničkih zadataka, koje je sada preuzelo oko gledajući kroz objektiv. Budući da oko zamjećuje brže no što ruka crta, proces slikovne reprodukcije bio je tako nevjerovatno ubrzan da je mogao držati korak s govorom. Okrećući u ateljeu ručicu filmski operater fiksira sliku istom brzinom kojom glumac govori. Ako su u litografiji virtualno bile sadržane ilustrirane novine, u fotografiji je bio sadržan zvučni film. Tehničko reproduciranje tona otpočelo je potkraj prošlog stoljeća. Ti istosmjerni naponi navijestili su situaciju koju Paul Valéry obilježava rečenicom: »Kao što voda, plin i električna struja izdaleka dolaze u naš stan da nam služe, tako ćemo biti snabdjeveni slikama ili slijedovima zvuka koji se javljaju i opet nas napuštaju na mali pritisak, gotovo znak.«¹ Oko devetstote tehnička je reprodukcija dosegla standard na kojem joj objektom nije postala samo sveukupnost naslijeđenih umjetničkih djela, i nije samo njihovo djelovanje podvrgnula najdubljim promjenama, već je sebi samoj izborila mjesto među raznovrsnim umjetničkim postupcima. Za proučavanje tog standarda nije ništa poučnije od načina kako su dvije njezine različite manifestacije — reprodukcija umjetničkog djela i filmska umjetnost — djelovale na umjetnost u njezinu tradicionalnom liku.

1

Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Pariz 1934, str. 105 (La conquête de l'ubiquité).

I kod najsavršenije reprodukcije gubi se nešto: »ovdje i sada« umjetničkog djela — njegova jednokratna egzistencija na mjestu gdje se nalazi. Ali upravo u toj jednokratnoj egzistenciji i ni u čem drugom odvijala se povijest kojoj je djelo bilo podvrgnuto u toku svog trajanja. U to se uračunavaju i promjene koje je pretrpjelo u toku vremena u svojoj fizičkoj strukturi, kao i promjene posjedovnih odnosa koje je doživjelo.² Trag prvih može se utvrditi samo kemijskim ili fizikalnim analizama koje se ne mogu izvršiti na reprodukciji; trag drugih je predmet predaje koju valja pratiti od prvobitnog prebivališta originala.

»Ovdje i sada« originala tvori pojam njegove autentičnosti. Kemijske analize patine neke bronce mogu biti korisne za utvrđivanje njezine autentičnosti; isto tako, dokaz da određeni rukopis srednjeg vijeka potječe iz arhiva petnaestog stoljeća može biti od koristi za utvrđivanje njegove autentičnosti. Čitavo područje autentičnosti izdvaja se iz sfere tehničkog — i, dakako, ne samo tehničkog — reproduciranja³. Međutim, dok autentično u odnosu na manuelnu reprodukciju, obilježavajući je u pravilu patvorinom, zadržava svoj potpuni autoritet, to nije slučaj u odnosu na tehničku reprodukciju. Razlog je dvojak. Prvo, tehnička je reprodukcija u odnosu na original samostalnija nego manuelna. Ona može, na primjer, istaknuti na fotografiji aspekte originala pristupačne samo pomičnoj leći koja proizvoljno bira svoj vidni kut, ali ne i ljudskom oku, ili može pomoću stanovitih postupaka, kao što su uvećanje ili usporeni snimak, fiksirati slike koje nipošto nisu pristupačne prirodnoj optici. To je prvo. Uz to se reprodukcija originala može dovesti u situacije koje nisu dostupne samom originalu. Prije svega to mu omogućuje da pođe u susret potrošaču, bilo kao fotografija bilo kao gramofonska ploča. Katedrala napušta svoje mjesto da se smjesti u kabinet prijatelja umjetnosti; zbarska kompozicija, izvedena u dvorani ili pod vedrim nebom, može se slušati u sobi.

² Povijest umjetničkog djela obuhvaća dakako još i više; povijest Mone Lise, na primjer, vrstu i broj njezinih kopija koje su nastale u sedamnaestom, osamnaestom, devetnaestom stoljeću.

³ Upravo stoga što se autentičnost ne može reproducirati, intenzivno prodiranje stanovitih postupaka reprodukcije — riječ je o tehničkim — pružilo je povoda za razlikovanje i nijansiranje autentičnosti. Važna funkcija trgovine umjetninama bila je upravo izgrađivanje takvog razlikovanja. Iznalaskom drvoreza — mogli bismo ustvrditi — autentičnost je bila nagrižena u korijenu još prije nego što je urodila plodom. Srednjovjekovna slika madone nije još dakako bila autentična u doba svog nastanka; postala je to u toku narednih stoljeća, a ponajviše u prošlom.

Okolnosti u koje može dospjeti proizvod tehničke reprodukcije umjetničkog djela ne moraju nauditi strukturi umjetničkog djela, ali u svakom slučaju obezvređuju njegovo »ovdje i sada«. Premda se to ne odnosi samo na umjetničko djelo, već na primjer i na krajolik koji u filmu protječe pred promatračem, taj proces dotiče kod umjetničkog djela onu najosjetljiviju jezgru, koja ni u jednoj prirodnoj tvorevini nije tako ranjiva. To jest, njegovu autentičnost. Autentičnost nekog predmeta srž je svega onoga što on prenosi od svog postanka; od njegove materijalne postojanosti do njegove vrijednosti kao povijesnog svjedočanstva. Kako se to temelji na materijalnom trajanju, u reprodukciji je, gdje je čovjek lišen prvoga, poljuljano i drugo: vrijednost povijesnog svjedočanstva. Doduše samo to; ali tako se počinje gubiti i vjerodostojnost stvari⁴.

Ono što ovdje nestaje može se sažeti u pojam *aure* i reći: u doba tehničke reprodukcije umjetničkog djela propada njegova aura. Proces je simptomatičan; njegovo značenje daleko nadilazi područje umjetnosti. Reprodukciona tehnika, mogli bismo općenito kazati, izdvaja reproducirano iz područja tradicije. Umnožavajući reprodukciju nadomješta njegovu jednokratnu pojavu umnogostručnom. I dopuštajući reprodukciji da pođe u susret potrošaču u bilo kojoj njegovoj situaciji, ona aktualizira reproducirano. Ta oba procesa vode do snažnog razaranja predanog, a time i predaje, što je naličje sadašnje krize i sadašnje obnove čovječanstva. Oni su najtješnje povezani s pokretima masa u našim danima. Njihov je najmoćniji agent film. Njegovo društveno značenje, čak i u pozitivnom smislu, i upravo u njemu, nezamislivo je bez te njegove destruktivne, katartičke strane: likvidacije tradicionalne vrijednosti kulturnog nasljeđa. Ta je pojava najočiglednija u velikim historijskim filmovima. Ona stječe sve više pozicija i, kad Abel Gance 1927. oduševljeno uzvikuje: »Shakespeare, Rembrandt, Beethoven praviti će filmove... sve legende, sve mitologije, svi mitovi, svi začetnici religija, jest, sve religije... čekaju svoje uskrsnuće u filmu, a heroji navaljuju na vrata«⁵, poziva, ne sluteći vjerojatno što to znači, na temeljitu likvidaciju.

⁴

Najbjeđnija provincijska izvedba »Fausta« ima prednost pred filmom o Faustu, jer se u idealnom smislu takmiči s vajmarskom praizvedbom. A svi oni tradicionalni sadržaji koje možemo doznati u sjećanje pred rampom — da se u Mefistu krije Goetheov prijatelj iz mladosti, Heinrich Meck, i sve tome slično — postaju neupotrebljivi pred filmskim platnom.

⁵

Abel Gance, *Le temps de l'image est venu* (L'art cinématographique, II, Pariz, 1927, str. 94).

Unutar velikih historijskih razdoblja mijenja se s čitavim načinom života ljudske zajednice i način njezina osjetilnog opažanja. Način na koji se organizira ljudsko osjetilno opažanje — medij u kojem se izražava — nije uvjetovan samo prirodno, već i historijski. Vrijeme seobe naroda, kada su nastale kasnorimska umjetnička industrija i bečka geneza, nije imalo samo drugačiju umjetnost nego doba antike, već i drugačije opažanje. Učenjaci bečke škole, Riegl i Wickhoff, koji su ustali protiv tereta klasičnog nasljeđa pod kojim je bila pokopana ta umjetnost, prvi su došli na pomisao da iz nje izvuku zaključke o ustrojstvu opažanja u vremenu kada se javila. Koliko god bile dalekosežne njihove spoznaje, one su bile ograničene time što su se ti istraživači zadovoljili ukazivanjem na formalna obilježja svojstvena opažanju u kasnorimsko doba. Nisu nastojali — i nisu se vjerojatno ni mogli nadati da će uspjeti — da pokažu društvene prevrate koji su našli izraz u tim promjenama opažanja. U sadašnjosti su nešto povoljniji uvjeti za takav uvid. I ako se promjene u mediju opažanja kojega smo suvremenici mogu pojmiti kao razaranje aure, mogu se iznijeti i njegovi društveni uvjeti.

Prikladno je da pojam aure predložen za historijske tvorevine ilustriramo na pojmu aure prirodnih tvorevina. Auru prirodnih tvorevina definiramo kao jednokratnu pojavu daljine ma koliko bila bliza. Mirujuć promatrati ljeti poslije podne potez bregova na horizontu ili granu koja baca sjenu na onoga koji se odmara — to znači udisati auru tih bregova, te grane. Na temelju takvog opisa lako je spoznati društvenu uvjetovanost sadašnjeg razaranja aure. Ona počiva na dvjema okolnostima, a obje su vezane uz sve veće značenje masa u današnjem životu. Naime: današnje mase⁶ isto toliko strastveno teže da stvari približe sebi prostorno i društveno, koliko i da prevladaju jednokratnost svake danosti posezanjem za njezinom reprodukcijom. Svakodnevno se sve više očituje potreba za ovladavanjem predmetima iz najveće blizine, pomoću slike, štaviše kopije, reprodukcije. I neopozivo se od slike razlikuje reprodukcija, što je pružaju ilustrirane novine i tjedni pregled. Jednokratnost i trajnost prepleću se u prvoj isto tako tijesno kao što se u drugoj prepleću prolaznost i ponovljivost. Oslobođanje predmeta nje-

⁶ Približiti se masama ljudski moglo bi značiti: odstraniti iz vidokruga svoju društvenu funkciju. Ništa ne jamči da današnji portretist slikajući slavnog kirurga u krugu obitelji za doručkom pogađa njegovu društvenu funkciju tačnije nego slikar šesnaestog stoljeća koji je svoje liječnike prikazivao publici reprezentativno, kao na primjer Rembrandt u »Anatomiji«.

gove ljuske, razaranje aure obilježja su opažanja kojega je smisao za istovrsno u svijetu toliko porastao da ga pomoću reprodukcije oduzima i jednokratnom. Tako se i na području vizuelnog očituje ono što na području teorije možemo zamijetiti kao sve veće značenje statistike. Utjecaj realnosti na mase i masâ na nju proces je neograničenog dosega i za mišljenje i za promatranje.

4

Jedinstvenost umjetničkog djela identična je s njegovom ukorijenjenošću u kontekst tradicije. Ta je pak tradicija nešto izuzetno živo, nešto izvanredno promjenljivo. Antička statua Venere, na primjer, bila je za Grke, kojima bijaše predmet kulta, vezana uz sasvim drugačiji kontekst tradicije nego za srednjovjekovne klerike koji su u njoj gledali zlogukog kumira. Ali na isti su način osjećali njezinu neponovljivost, drugim riječima, njezinu auru. Prvobitni način urastanja umjetničkog djela u kontekst tradicije našao je izraz u kultu. Najstarija umjetnička djela, kao što znamo, nastala su u službi rituala, najprije magijskog, potom religijskog. Od odlučnog je značenja što se taj oblik postojanja aure umjetničkog djela nikada potpuno ne razrješava od njegove ritualne funkcije⁷. Drugim riječima: jedinstvena vrijednost *autentičnog* umjetničkog djela utemeljena je u ritualu u kojem je posjedovala svoju izvornu i prvu upotrebnu vrijednost. Ona može biti prenesena bilo kako, ali se i u najprofanijim oblicima služenja ljepoti može prepoznati kao posvjetovljeni ritual⁸. Profano služenje ljepoti koje se razvija u renesansi, da bi potrajalo tri stoljeća, jasno će

7

Definicija aure kao »jednokratne pojave daljine ma koliko bila bliza« nije drugo već formulacija kultne vrijednosti umjetničkog djela u kategorijama prostorno-vremenskog opažanja. Daleko je suprotno blizom. Bitno daleko je nedosežno. Nedosežnost je zapravo glavna vrijednost kultne slike. Po svojoj prirodi ona ostaje »daleka« ma koliko bila bliza. Blizina koju sugerira njegova materija ne otklanja daljinu, koja ostaje i nakon njegove pojave.

8

Koliko se kulturna vrijednost slike posvjetovljuje, toliko pojmovi o supstratu njegove jednokratnosti postaju neodređeniji. Jednokratnost pojava koje vladaju u kulturnoj slici sve više potiskuje u predodžbi primaoca empirijska jednokratnost umjetnika ili njegova likovnog djela. Doduše nikada potpuno bez ostatka; pojam autentičnosti ne iscrpljuje se nikada u dokazivanju autentičnosti. (To se osobito očituje u sakupljača, koji zadržava uvijek nešto od poklonika fetišima i posjedovanjem umjetničkog djela stječe udio u njegovoj kulturnoj snazi.) Bez obzira na to, funkcija pojma autentičnosti ostaje jednoznačna u promatranju umjetnosti, a s posvjetovljenjem umjetnosti autentičnost nadomješta kulturnu vrijednost.

pokazati iste temelje nakon isteka toga razdoblja kad ga pogađaju prvi teški potresi. Kad naime s pojavom prvog uistinu revolucionarnog reproduccionog sredstva, fotografije (istodobno s nagovještajem socijalizma), umjetnost počinje osjećati blizinu krize, koju je nakon daljnjih stotinu godina nemoguće zaniijekati, ona reagira učenjem o l'art pour l'artu, koje je teologija umjetnosti. Iz njega potom proizlazi upravo negativna teologija u obliku ideje o »čistoj umjetnosti«, koja odbacuje ne samo svaku društvenu funkciju, već i svako određenje predmetnošću. (U poeziji je taj stupanj prvi dosegnoo Mallarmé.)

Te odnose treba istaknuti ako želimo promatrati umjetničko djelo u doba njegove tehničke reproduktivnosti. Jer oni određuju odlučnu spoznaju: tehnička reprodukcija umjetničkog djela prvi put u svjetskoj povijesti oslobađa djelo njegove parazitske egzistencije u ritualu. Reproducirano umjetničko djelo postaje sve više reprodukcija umjetničkog djela namijenjena za reproduciranje⁹. Fotografiska ploča, na primjer, omogućuje mnoštvo kopija; pitanje o originalnoj kopiji je besmisleno. Ali u trenutku kad zakaže mjerilo autentičnosti u umjetničkoj proizvodnji, mijenja se i cjelokupna funkcija umjetnosti. Njezino utemeljenje u ritualu nadomješta drugačija praksa: naime, utemeljenje u politici.

5

Recepcija umjetničkih djela odvija se uz različite naglaske, među kojima se ističu dva polarna. Jedan od tih naglasaka leži na kulturnoj vrijed-

⁹ Kod filmskih djela tehnička reproduktivnost proizvoda nije, kao na primjer kod djela literature ili slikarstva, izvana nametnut uvjet njihova masovnog proširenja. Tehnička reproduktivnost filmskih djela temelji se neposredno na tehnici njihove proizvodnje. Ona ne omogućava samo masovno širenje filmskih djela na najneposredniji način, ona štaviše prisiljava na to. Prisiljava, jer je proizvodnja filma tako skupa da pojedinac, koji bi na primjer mogao sebi dopustiti sliku, ne može više priuštiti sebi i film. God. 1927. izračunali su da veći film mora dosegnuti publiku od devet milijuna da bi se isplatio. Zvučni film je u početku donio nazadovanje u tom smislu: njegova se publika ograničila na jezične granice, a to se zbililo u isto vrijeme kad je fašizam počeo naglašavati nacionalne interese. No umjesto da utvrdimo to nazadovanje, koje je uostalom znatno oslabila pojava sinhronizacije, mnogo je važnije uočiti njegovu vezu s fašizmom. Istovremenost obiju pojava počiva na ekonomskoj krizi. Iste smetnje, koje su u širem smislu i uzrok pokušaja da se održe postojeći posjedovni odnosi otvorenim nasiljem, podsticale su krizom ugrožen filmski kapital da ubrza predradnje za zvučni film. Uvođenje zvučnog filma donijelo je za neko vrijeme smirenje. I to ne samo zato što je zvučni film iznova dovodio mase u kino, već i stoga što je zvučni film solidarizirao nove kapitale iz elektroindustrije s filmskim kapitalom.

Tako je, gledajući izvana, podsticao nacionalne interese, gledajući iznutra, internacionalizirao još više nego prije filmsku proizvodnju.

nosti, drugi na izložbenoj vrijednosti umjetničkog djela.¹⁰ Umjetnička proizvodnja započinje tvorevinama koje stoje u službi kulta. Za te je tvorevine, pretpostavljamo, važnije da postoje nego da se mogu vidjeti. Jelen, kojega čovjek kamenog doba reproducira na stijene svoje spilje, instrument je vraćanja. On ga doduše izlaže sebi sličnima, ali ga u prvom redu namjenjuje duhovima. Kulturna vrijednost kao takva, čini nam se danas, upravo teži sakrivanju umjetničkog djela: stavite božanske statue pristupačne su samo svećenicima u celli. Neke slike madona ostaju pokrivene gotovo čitave godine, neke skulpture na srednjovjekovnim katedralama nisu vidljive promatraču sa zemlje. Emancipacijom pojedinih umjetničkih zadataka iz krila rituala raste mogućnost za izlaganje njihovih proizvoda. Veća je izloživost portretne biste koja se može slati ovamo i onamo, nego božanske statue koja ima stalno mjesto u unutrašnjosti hrama. Veća je izloživost štafela, jne slike nego mozaika ili freske koje joj prethode. Pa ako pogodnost izvođenja mise vjerojatno i nije manja nego simfonije, ipak je simfonija nastala u

10

Ta polarnost ne dolazi do izražaja u estetici idealizma, kojega je pojam ljepote drži nedjeljivom (prema tome isključuje kao izdvojenu). Ipak ona se i u Hegela javlja toliko jasno, koliko je samo zamislivo u granicama idealizma. »Slike«, kaže se u predavanjima iz filozofije povijesti, »postoje već odavno: pobožnost ih je već vrlo rano trebala za molitvu, ali ona nije trebala lijepe slike, one su štaviše smetale. I lijepa slika sadrži nešto vanjsko, ali ako je ono lijepo, njegov se duh nameće ljudima; a u toj je molitvi bitan odnos prema jednoj stvari, jer je ona sama tek bezduhovno prigušivanje duše... Lijepa umjetnost je... nastala u crkvi... iako je... umjetnost već bila istupila iz načela umjetnosti« (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Werke, Berlin i Leipzig 1832, sv. IX, str. 414). I jedno mjesto u predavanjima o estetici ukazuje na to da je Hegel u tome osjetio problem. »Mi smo«, stoji u tim predavanjima, »daleko od toga da umjetnosti poštujemo kao božanske i da ih obožavamo; dojam koji ostavljaju racionalniji je, a ono što pobuđuju u nama valja još ispitivati« (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, cit. dj. sv. X, str. 14). Prijelaz od prve vrste umjetničke recepcije do druge određuje tok povijesti umjetničke recepcije uopće. Bez obzira na to, moglo bi se dokazati u načelu, kako svako pojedino umjetničko djelo koleba između dviju polarnih vrsta recepcije. Tako na primjer za Sikstinsku madonu! Nakon istraživanja Huberta Grimmea znamo da je Sikstinska madona prvobitno naslikana da bude izložena. Grimmea je u istraživanjima poticalo pitanje: što znači drvena letva u prednjem planu slike, na koju se naslanjaju dva anđelića? Kako je Raffaelu, pitao se Grimme dalje, moglo pasti na um da zastre nebo dvjema zavjesama? Ispitivanje je pokazalo da je Sikstinska madona bila naručena prigodom javnog polaganja pape Siksta na odar. Polaganje papa na odar obavljalo se u postranoj kapeli crkve svetog Petra. Raffaelova je slika pri svečanom polaganju na odar bila smještena na lijes, pred pozadinu niše te kapele. Na toj slici Raffael prikazuje kako se Madona iz pozadine niše obrubljene zelenim zavjesama, kao iz oblaka, približava papinu lijesu. Na pogrebnoj svečanosti za Siksta Raffaelova je slika našla svoju izvanrednu izložbenu namjenu. Neko vrijeme nakon toga dospjela je na glavni oltar crnih fratara u samostanskoj crkvi u Piacenzi. Uzrok tog egzila bio je rimski ritual. Rimski ritual zabranjuje da se slike koje se izlažu pri pogrebnim svečanostima upotrijebe za kult na glavnom oltaru. Raffaelovo je djelo tim propisima bilo u stanovitom smislu obezvrijeđeno. No rimska je kurija, kako bi ipak postigla odgovarajuću cijenu za nj, odlučila da se šuteći pomiri sa slikom na glavnom oltaru. Da bi izbjegla skandal, dopustila je da slika ode redu zabačenog provincijskog grada.

doba koje joj je obećavalo više mogućnosti izvođenja nego misi.

Mogućnost izlaganja umjetničkog djela toliko je porasla s različitim metodama tehničke reprodukcije, da kvantitativno približavanje njegova dva pola, slično kao u prethistoriji, izaziva kvalitativnu promjenu njegove prirode. Kao što je umjetničko djelo apsolutnim naglašavanjem kultne vrijednosti u prethistoriji bilo u prvom redu instrument magije, a kao umjetničko djelo steklo priznanje tek kasnije, tako umjetničko djelo danas apsolutnim naglašavanjem izložbene vrijednosti postaje tvorevina posve novih funkcija, među kojima se ističe umjetnička, koje smo mi danas svjesni, kao ona koja će se jednom kasnije činiti sporednom¹¹. Sigurno je da trenutačno fotografija a zatim film pružaju najuvjerljivije dokaze za tu spoznaju.

6

U fotografiji počinje izložbena vrijednost na svim linijama potiskivati kultnu vrijednost. Ali ni ona ne uzmiče bez otpora. Povlači se u posljednji zaklon, a to je ljudsko lice. Nipošto slučajno portret nije bio u središtu rane fotografije. U kultu sjećanja na daleke ili preminule kulturna vrijednost slike nalazi posljednje utočište. U trenutačnom izražaju ljudskog lica posljednji put iz ranih fotografija djeluje aura. To je ono što tvori njihovu turobnu i neusporedivu ljepotu. Ali kad se čovjek povlači iz fotografije, izložbena vrijednost prvi put odlučno nadvladava kultnu. Neusporedivo značenje Atgeta, koji je oko devetstote snimao puste pariske ulice, upravo je u tome što je ovjekovječio taj proces. S potpunim su pravom govorili za njega da ih je snimio kao poprište zlodjela. A poprište je opustjelo. Snimljeno je radi indicija. Fotografski snimci postaju kod Atgeta dokazni materijal u procesu historije. To tvori njihovo skriveno političko značenje. Oni već iziskuju pristup u određenom smislu. Ne valja im pripisivati slobodnu kontemplaciju. Oni uznemiruju promatrača; on osjeća: mora im prići određenim putem. Putokaze promatraču u isto vrijeme počinju posta-

11

Analogna razmišljanja nalazimo na drugoj razini kod Brechta: »Ako se pojam umjetničkog djela više ne može održati za stvar koja nastaje pretvaranjem umjetničkog djela u robu, tada moramo oprezno i pažljivo, ali neustrašivo odbaciti taj pojam ako ne želimo odbaciti i funkciju te stvari, jer on mora proći tu fazu, i to bez skrivenog smisla; nije to slučajno skretanje s pravog puta, jer što se događa s njim, izmijenit će ga iz temelja, izbrisati njegovu prošlost u tolikoj mjeri da se, prihativši ponovo taj pojam — a to će biti, zašto ne? — nećemo više ni izdaleka podsjetiti na stvar koju je jednom obilježavao« (Bertolt Brecht, Dreigroschen prozess. Ponovo štampano u: Versuche 1—4, Berlin i Frankfurt na M. 1959, str. 295).

vljati i ilustrirane novine. Prave ili lažne, svejedno. U njima je prvi put obavezno postalo kraće objašnjenje. I jasno je da ono ima sasvim drugačiji karakter nego naslov slike. Uskoro će direktive koje promatrač slika u ilustriranim novinama prima posredstvom legende postati još preciznije i odrješitije u filmu, gdje je poimanje svake pojedine slike određeno slijedom svih prethodnih.

7

Borba, koja se u toku devetnaestog stoljeća bila između slikarstva i fotografije oko umjetničke vrijednosti njihovih proizvoda, djeluje danas bespredmetno i konfuzno. Ali to nimalo ne govori protiv njezina značenja, čak ga i naglašava. Zapravo je ta borba bila izraz svjetskohistorijskog obrata, kojega nije bio svjestan nijedan od dva partnera. Dok je vrijeme tehničkog reproduciranja umjetnosti razrješavalo umjetnost od njezina kulturnog temelja, izbljedio je zauvijek privid njezine autonomije. Ali promjena funkcije umjetnosti, koja je time dana, izmiče iz vidnog polja stoljeća. Dugo je bila sakrivena i dvadesetom, koje je doživjelo razvoj filma.

Ako su prije i utrošili mnogo uzaludne oštromnosti na rješavanje pitanja je li fotografija umjetnost — ne postavljajući pretpitanje: nije li se iznalaskom fotografije izmijenio čitav karakter umjetnosti — ubrzo su teoretičari filma preuzeli isti brzopleti stav prema problemima. Ali teškoće koje je fotografija priredila tradicionalnoj estetici bile su dječja igra u odnosu na one koje joj je zadao film. Odatle i slijepa silovitost koja obilježava početke teorije filma. Tako Abel Gance, na primjer, uspoređuje film s hijeroglifima: »I tako smo, neobično čudnovatim povratkom u prošlo, opet dospjeli na izražajnu stepenicu Egipćana... Slikovni govor još nije sazreo, jer naše oči nisu dorasle zrelosti. Još nema dovoljno poštovanja, još nema dovoljno kulta za ono što on izriče.«¹² Séverin-Mars piše: »Kojoj je umjetnosti bio dat san, ... poetskiji i realniji u isti tren! S tog bi stanovišta film predstavljao neusporedivo izražajno sredstvo, a u njegovoj bi se atmosferi kretale samo ličnosti najplemenitijeg mišljenja u najsavršenijim i najtajanstvenijim trenucima njihova života.«¹³ Alexandre Arnoux opet završava fantaziju o nijemom filmu upravo ovim pitanjem: »Ne

12

Abel Gance, Le temps de l'image est venu (L'art cinématographique, II, Pariz 1927, str. 10—101).

13

Séverin-Mars, cit. Abel Gance (nav. dj. str. 100)

odnose li se svi ti smioni opisi kojima smo se poslužili ovdje na definiciju molitve?¹⁴ Veoma je poučno kako težnja da film proglase umjetnošću prisiljava te teoretičare da u nj unesu neusporedivo bezobzirno kultne elemente. A ipak, kad su objavljene te spekulacije, postojala su već djela kao što su »L'Opinion publique« i »La ruée vers l'or«. To ne sprečava Abela Gancea da se posluži paralelom s hijeroglifima, a Séverin-Marsa da govori o filmu kao što bi se moglo govoriti o slikama fra Angelica. Značajno je što i danas osobito reakcionarni autori traže smisao filma u istom smjeru, pa ako baš ne u sakralnom, tada u nadnaravnom. Prilikom Reinhardtove ekranizacije »Sna ljetne noći« Werfel ustvrđuje kako je nesumnjivo samo sterilna kopija vanjskog svijeta s njegovim ulicama, interieurima, kolodvorima, restoranima, autima i plažama dosele sprečavala film da uđe u carstvo umjetnosti. »Film još nije shvatio svoj pravi smisao, svoje istinske mogućnosti... One se kriju u jedinstvenoj moći da prirodnim sredstvima i neusporedivo uvjerljivo izrazi vilinsko, čudesno, vrhunaravno.«¹⁵

8

Umjetnička kreacija glumca na pozornici u konačnom obliku prezentira se publici u njegovoj ličnosti; nasuprot tome, umjetničku kreaciju filmskih protagonista publici prezentira aparatura. To ima dvojaku posljedicu. Aparatura, koja publici prikazuje kreaciju filmskog protagonista, nije sposobna da tu kreaciju poštuje kao totalitet. Pod vodstvom snimatelja neprestano mijenja stajalište u odnosu na glumu. Slijed stajališta koji montažer komponira iz dostavljenog materijala tvori gotov, montiran film. On obuhvaća stanovit broj elemenata kretanja, koji se mogu pripisati kameri — ne govoreći o posebnim vizurama, kao što je krupni plan. Tako je kreacija glumca podvrgnuta nizu optičkih ogleda. To je prva posljedica okolnosti što aparatura prikazuje kreaciju filmskog glumca. Druga proizlazi iz toga što filmski glumac, budući da ne prezentira sam svoju kreaciju publici, gubi mogućnost koju ima kazališni glumac: da za vrijeme predstave prilagodi publici svoju igru. Stoga publika dospjeva u položaj ocjenjivača kojega ne smeta nikakav lični kontakt s glumcem. Publika se uživljava u glumca samo

¹⁴ Alexandre Arnoux, *Cinéma*, Pariz 1929, str. 28.

¹⁵ Franz Werfel, *Jedan San ljetne noći*. Reinhardtov film prema Shakespeareu. *Neues Wiener Journal*, cit. LU 15. studeni 1935.

onda ako se uživi u aparat. Preuzima dakle njegov stav: testira¹⁶. A to nije stanovište kojem bi smjele biti izložene kultne vrijednosti.

9

Filmu je mnogo više stalo da glumac predstavi aparatu sebe nego nekoga drugog publici. Jedan od prvih koji je osjetio tu preobrazbu glumca kroz oglednu kreaciju bio je Pirandello. Primjedbama o tome u njegovu romanu »Pažnja, snimamo« gotovo i nije naudilo to što ističu negativnu stranu pitanja. Još manje što se odnose na nijemi film. Jer zvučni film nije u tome ništa načelno izmijenio. Odlučno je i dalje to što glumac igra za aparaturu, ili, u slučaju zvučnog filma, za dvije. »Filmski glumac — piše Pirandello — osjeća se kao u progonstvu. Nije samo prognan s pozornice, već i od sebe. S mučnom nelagodom osjeća neobjašnjivu prazninu koja nastaje pretvaranjem njegova tijela u sjenu, ono nestaje i lišava se sebe i svoje realnosti, svog života, svoga glasa i šumova koje izaziva pomicanjem, da bi se pretvorilo u nijemu sliku koja za tren zatitra na platnu i rasplinjava se u tišini... Mala će aparatura igrati publici njegovom sjenom; i on se sam mora zadovoljiti da igra pred njom.«¹⁷ To bi se moglo okarakterizirati ovako: prvi put — i to je djelo filma — čovjek je u situaciji da djeluje doduše čitavom svojom realnom osobom, ali lišen njezine aure. Jer aura je vezana uz njegovo »ovdje i sada«. Ne postoji kopija aure. Auru koja nastaje na pozornici oko Macbetha nemoguće je odijeliti od one koju živa publika osjeća oko glumca koji ga igra. Osebnost snimanja u ateljeu upravo je u tome što aparatura nadomješta publiku. Tako mora otpasti protagonistova aura, a ujedno i aura onoga što on prikazuje.

¹⁶

»Film... daje (ili bi mogao dati): upotrebljiva obavještenja o pojedinostima ljudskih pokreta... Uopće nema motivacije karakterom, unutarnji život glavnih osoba nikada ne odaje glavni uzrok, a malokad je glavni rezultat radnje« (Bertolt Brecht, nav. dj., str. 257). Proširenje polja mogućnosti testiranja koje aparatura provodi na filmskom protagonistu odgovara izvanrednom proširenju polja mogućnosti ispitivanja individuuma, nastalih zbog ekonomskih uvjeta. Tako neprestano raste značenje ispitivanja profesionalne sposobnosti. Ispitivanje profesionalne sposobnosti temelji se na dijelovima individualne radnje. Filmski snimak i ispitivanje profesionalnih sposobnosti odvijaju se pred skupom stručnjaka. Rukovodilac snimanja u filmskom ateljeu zaprema isto mjesto kao i rukovodilac ogleda pri ispitivanju profesionalne sposobnosti.

¹⁷

Luigi Pirandello, *On tourne*, cit. Léon Pierre-Quint: *Signification du Cinéma (L'art cinématographique II)*, Pariz 1942, str. 14—15).

Nije čudno što je upravo dramatičar kao što je Pirandello, uočavajući obilježja filma, i nehotice dotaknuo temelj krize koju pripisujemo kazalištu. Nema zapravo odlučnije opreke u odnosu na umjetničko djelo koje potpuno podliježe tehničkoj reprodukciji i koje je kao film čak i njezin plod, nego što je to kazališna pozornica. To potvrđuje svako tačnije promatranje. Upućeni promatrači odavno su spoznali da se u filmskom prikazu »najjače djelovanje postiže kad se što je moguće manje glumi... Najviši je stupanj — za Arnheima god. 1932 — kad se s glumcem postupa kao s karakterističnim rekvizitom koji se izabere... i postavi na pravo mjesto.«¹⁸ S tim je povezano i nešto drugo. Glumac koji djeluje na pozornici uživlja se u neku ulogu. Filmskom je to glumcu vrlo često uskraćeno. Njegova kreacija nije jedinstvena, već je sastavljena od mnogih pojedinačnih kreacija. Uz nužne obzire na troškove najma ateljea, raspoložnost partnera, dekor i tako dalje, elementarna ograničenja mašinerije razbijaju igru glumca u niz epizoda koje se mogu montirati. To su prije svega poteškoće postavljanja rasvjete; zbog njih se snimanje zbivanja, koje se na platnu čini jedinstvenim i tečnim, često razbija u niz pojedinih snimaka, što u ateljeu u određenim okolnostima može potrajati satima. A da se ne govori o još smionijim montažama. Tako se skok s prozora u ateljeu može snimiti kao skok sa skele, a bijeg koji slijedi ponekad i nakon nekoliko tjedana na snimanju napolju. Nije uostalom teško smisliti i paradoksalnije slučajeve. Tako se od glumca može zahtijevati da preplašen ustukne kad začuje lupanje po vratima. Ta preplašenost ne ispada po želji. Tada režiser može narediti da se glumcu jednom kad opet bude u ateljeu ispalila leđa hitac a da

¹⁸ Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin 1932, str. 176—177. — Stanovite prividno sporedne pojedinosti, kojima se filmski režiser udaljuje od običaja na pozornici, stječu u tom kontekstu sve veću važnost. Tako pokušaj da protagonist igra bez šminke, kao što je među ostalima proveo Dreyer u filmu *Jean d'Arc*. Bili su mu potrebni mjeseci da pronađe četrdeset glumaca koji bi sačinjavali sud inkvizitora. Traženje tih glumaca bilo je nalik na traženje rijetkih rekvizita. Dreyer se izvanredno trudio da izbjegne sličnosti u dobi, stasu, fizionomiji. Kad glumac postane rekvizit, s druge strane rekvizit često uzima ulogu glumca. Svakako nije neobično što je film došao u položaj da ulogu povjeri rekvizitu. Umjesto da u beskraju raznolikosti tražimo zgodne primjere, ostanimo pri jednom osobito uvjerljivom. Sat koji ide, na pozornici bi uvijek samo smetao. Na pozornici ne može igrati svoju ulogu mjerenja vremena. Astronomsko vrijeme ne bi se ni u naturalističkom komadu poklapalo sa sceniskim. U tim je okolnostima za film vrlo značajno da se u nekim prilikama bez daljnega može poslužiti satom kao mjerućem vremena. Po tom se, jasnije nego po ostalim obilježjima, može pojmiti kako u određenim prilikama svaki pojedini rekvizit može u filmu preuzeti odlučnu ulogu. Odavde je samo korak do Pudovkinove tvrdnje da je »igra glumca, povezana s predmetom ili izgrađena na predmetu... uvijek bila jedna od najčvršćih metoda filmskog oblikovanja« (W. Pudowkin, *Filmregie und Filmmanuskript*, Berlin 1928, str. 126). Tako je film prvo umjetničko sredstvo koje može pokazati kako materija igra zajedno sa čovjekom. On može stoga biti izvanredan instrument materijalističkog prikaza.

on to ne zna. Glumčev se strah u tom trenutku može snimiti i umontirati u film. Ništa ne pokazuje jasnije da je umjetnost pobjegla iz carstva *lijepog privida* koje je dosada vrijedilo kao njezino jedino prebivalište.

10

Neugodan osjećaj glumčev pred aparaturom, kao što ga opisuje Pirandello, potpuno je isti kao i neugodan osjećaj svakog čovjeka pred svojim odrazom u zrcalu. Samo ovdje se odraz može odvojiti od njega, postaje prenosan. A kamo ga odnose? Pred publiku¹⁹. Svijest o tome ne napušta filmskog glumca ni na tren. Filmski glumac zna dok stoji pred aparaturom da u krajnjoj liniji saobraća s publikom: publikom kupaca koji tvore tržište. To tržište, kojem se ne predaje samo svojom radnom energijom već i kožom i kosom, srcem i bubrezima, blizo mu je u trenu igre koja je određena za nj isto toliko koliko i svakoj drugoj robi koja nastaje u nekoj tvornici. Ne pridonosi li ta okolnost nelagodi, novom strahu, koji po Pirandellu obuhvaća glumca pred aparaturom? Na razaranje aure film odgovara umjetnim konstruiranjem *personality* izvan ateljea, a kult zvijezda podstican filmskim kapitalom konzervira čar ličnosti koji se već odavno svodi još samo na truli čar njezina robnog karaktera. Tako dugo dok filmski kapital određuje ton, ne može se današnjem filmu pripisati nikakva revolucionarna zasluga, osim revolucionarne kritike tradicionalnih pojmova o umjetnosti. Ne tvrdimo tim da današnji film u osobitim slučajevima ne bi mogao podstaknuti kritiku društvenih odnosa, štaviše, posjedovnog poretka. Ali do toga je današnjim istraživanjima stalo isto toliko koliko i zapadnoevropskoj filmskoj industriji.

Tehnika filma upravo kao i tehnika sporta navodi svakog da dostignućima koja izlaže prisustvuje

¹⁹

Promjena načina izlaganja uslijed reprodukcione tehnike, koju smo ovdje utvrdili, može se zamijetiti u politici. Današnja kriza građanske demokracije sadrži krizu uvjeta koji su mjerodavni za izlaganja vladajućih. Demokracije izlažu vladajuće neposredno u vlastitoj osobi i to pred predstavnicima. Parlament je njihova publika. Inovacije aparature snimanja, koje dopuštaju da govornika za vrijeme govora čuje, a malo nakon toga i vidi, neograničen broj ljudi, stavlja u prvi plan izlaganje političara pred tom aparaturom za snimanje. Parlament su opustjeli zajedno s kazalištima. Radio i film ne mijenjaju samo funkciju profesionalnog glumca, već također i funkciju onoga tko, kao što to rade vladajući, i sam predstavlja pred njima. Ta promjena, bez obzira na svoje različite posebne zadaće, vodi kod filmskog glumca kao i kod vladajuće klase istom. Ona teži izlaganju ispitljivih radnji, koje se čak mogu preuzeti pod određenim društvenim uvjetima. To daje nov izbor, izbor pred aparaturom, iz koje zvijezda i pobjednik izlaze kao pobjednici.

napola kao stručnjak. Treba samo jednom poslušati grupu raznosiča novina kako naslonjeni na bicikle raspravljaju o rezultatima biciklističke trke, pa da to uvidimo. Ne organiziraju izdavači novina uzalud utrke svojih raznosiča. Među učesnicima one pobuđuju veliko zanimanje. Jer pobjednik u tim priredbama ima izgleda da od raznosiča postane trkač. Tako na primjer »tjedni pregled« svakom pruža izgled da od prolaznika postane filmski statist. On se u stanovitim okolnostima moje naći čak i u umjetničkom djelu, sjetimo se Wertoffova filma »Tri pjesme za Lenjina« i Ivensova »Borinagea«. — Svaki čovjek današnjice može zahtijevati da bude snimljen. Taj zahtjev najbolje objašnjava pogled na povijesnu situaciju današnje književnosti.

Stoljećima je u književnosti mali broj pisaca bio suočen s tisućstrukim brojem čitalaca. To se izmijenilo potkraj prošlog stoljeća. Sve većim proširenjem štampe koja je čitalaštvu stavljala na raspolaganje uvijek nove političke, religiozne, znanstvene, stručne, lokalne organe, sve se više čitalaca — u početku samo neki — našlo pomalo među onima koji pišu. Počelo je tako da su im dnevne novine otvarale *sandučice za pisma*, a danas gotovo i nema zaposlenog Evropljanina koji nije našao priliku da publicira neko radno iskustvo, pritužbu, reportažu ili slično. Tako razlika između autora i publike počinje gubiti svoj načelni karakter. Ostaje funkcionalna, od prilike do prilike ovakva ili onakva. Čitalac je u svako vrijeme spreman da postane pisac. Kao stručnjak, dobar ili loš — što je morao postati u nekom dokraja specijaliziranom radnom procesu — pa bio i samo stručnjak za najbeznačajniji uređaj, on dobiva pristup u kolo autora. U Sovjetskom Savezu čak i rad dolazi do riječi. A njegovo prikazivanje riječima sačinjava dio znanja, koje je potrebno za njegov proces. Propusnicu za literaturu više ne stječu specijaliziranim već politehničkim obrazovanjem, i tako ona postaje opće dobro.²⁰

20

Privilegirani karakter stanovitih tehnika pomalo se gubi. Aldous Huxley piše: »Tehnički napredak je... doveo do vulgarnosti... tehnička reproduktivnost i rotacioni tisak omogućili su nepregledno umnožavanje pisma i slika. Opće školsko obrazovanje i razmjerno visoki prihodi stvorili su veoma veliku publiku, koja zna čitati i može nabaviti materijal za čitanje i gledanje. Stvorena je golema industrija da bi joj ga stavila na raspolaganje. Ali umjetnički talent je nešto vrlo rijetko; iz toga slijedi... da je u svako vrijeme i na svakom mjestu pretežni dio umjetničke proizvodnje bio manje vrijedan. No danas je postotak nekvalitete u cjelokupnoj umjetničkoj proizvodnji veći nego što je bio ikada... Stojimo pred jednostavnom aritmetičkom činjenicom. U toku proteklog stoljeća stanovništvo zapadne Evrope umnožilo se otprilike za polovicu. Materijal za čitanje i gledanje porastao je, kako to ja procjenjujem, najmanje u odnosu od 1 prema 20, vjerojatno čak i prema 50, pa i prema 100. Ako stanovništvo od x milijuna ima n umjetničkih talenata, tada će stanovništvo od $2x$ milijuna imati $2n$ umjetničkih talenata. Dakle, da situa-

Sve se to može bez daljnjega prenijeti na film, gdje se promjene, koje su se u književnosti zbivale stoljećima, odvijaju u toku desetljeća. Jer u praksi filma — prije svega ruskog — ta je promjena već mjestimice i ostvarena. Dio protagonista koje susrećemo u ruskim filmovima nisu protagonisti u našem smislu, već ljudi koji predstavljaju sebe, i to u prvom redu svoj radni proces. U Zapadnoj Evropi kapitalistička eksploatacija filma ne dopušta obzire prema legitimnom zahtjevu današnjeg čovjeka da bude reproduciran. Pod tim okolnostima ima filmska industrija mnogo interesa da opsjenama i dvosmislenim spekulacijama podbada zanimanje ljudi.

11

Filmski, a osobito zvučnofilmski snimak pruža pogled koji se prije nikada i nigdje nije mogao zamisliti. Predstavlja proces koji se više ne može svesti na takvo stajalište prema kojem aparatura za snimanje, mašinerija za rasvjetu, štab asistenta i tako dalje — mada ne pripadaju toku igre — mogu biti isključeni iz vidnog polja promatrača. (Osim ako se fokus njegova pogleda ne poklapa s fokusom objektiva.) U svjetlu te okolnosti, više nego ijedne druge, sve su slučajne sličnosti između scene u filmskom ateljeu i na pozornici površne i beznačajne. Kazalište u načelu poznaje mjesto s kojeg nije lako proniknuti iluzionistički karakter zbivanja. Ali takvo mjesto ne postoji za snimljenu scenu na filmu. Njezina iluzionistička priroda je priroda drugog reda; ona je plod montaže. To znači: u filmskom je ateljeu aparatura tako duboko prodrila u stvarnost, da je njezin čisti aspekt, u kojem nema stranog tijela aparature, plod posebne procedure, naime snimke naročito namještenog fotografskog aparata i montiranja te snimke s ostalima slične vrste. Aspekt realnosti neometen aparatom postaje njezin najartificijel-

ciju sažmemo ovako: ako je prije stotinu godina bila objavljena jedna tiskana stranica s pisanim i slikovnim materijalom, danas umjesto nje objavljujemo 20 ako ne i 100 stranica. Ako je pak prije stotinu godina egzistirao jedan umjetnički talent, danas umjesto njega egzistiraju dva. Priznajem, danas uslijed općeg školovanja velik broj virtualnih talenata, koji nekada nisu imali prilike da se razvijaju, može postati produktivan. Recimo dakle... da danas tri ili čak četiri umjetnička talenta dolaze na mjesto jednog od prije. Nema također sumnje ni da konzumenti tiskanog i slikovnog materijala premašuju prirodnu proizvodnju nadarenih pisaca i nadarenih crtača. Bolje nije ni sa slušnim materijalom. Prosperitet, radio i gramofon dozvali su u život publiku koja konzumiranjem slušnog materijala daleko nadmašuje prirodni porast stanovništva i prema tome prirodni porast talentiranih muzičara. Vidimo, dakle, da je u svim umjetnostima, govoreći apsolutno i relativno, produkcija nekvalitete veća nego što je bila prije; i tako će biti ako ljudi budu i dalje konzumirali tako nerazmjerno mnogo materijala za čitanje, gledanje i slušanje kao danas« (Aldous Huxley, *Croisière d'hiver en Amérique Centrale*, Pariz, str. 273).

niji aspekt, a izgled neposredne stvarnosti priviđenjem u svijetu tehnike.

Još je korisnije usporediti tu situaciju, koja se toliko razlikuje od kazališne, sa sličnom situacijom u slikarstvu. Tu postavljamo pitanje ovako: kakav je odnos između operatera i slikara. Da bismo odgovorili na to, posežemo za usporedbom koja se oslanja na pojam operatera uobičajen u kirurgiji. Kirurg predstavlja jedan pol poretka na čijem je drugom polu vrač. Držanje vrača koji liječi bolesnika polaganjem ruke razlikuje se od kirurgova koji vrši zahvat na bolesniku. Vrač održava prirodni razmak između sebe i pacijenta; tačnije rečeno — samo ga malo umanjuje svojom položajem rukom, a veoma ga povećava svojom autoritativnošću. Kirurg postupa obrnuto: veoma smanjuje razmak između pacijenta i sebe ulazeći u njegovu nutrinu, a samo ga malo povećava oprežnošću kojom se njegova ruka kreće među organima. Jednom riječju, za razliku od vrača (koji se još krije u liječniku opće prakse), kirurg se u odlučnom trenutku lišava neposrednog ljudskog kontakta sa svojim bolesnikom; on štaviše praktički prodire u njega. — Vrač i kirurg odnose se međusobno kao slikar i snimatelj. Slikar u svom radu zadržava prirodni razmak prema danom, a snimatelj duboko prodire u tkivo danosti.²¹ Slike koje tako nastaju nevjerovatno su različite. Slikareva je totalna, snimateljeva rascjepkana u mnogo djelića koji se slažu po novom zakonu. Tako je filmski prikaz realnosti za današnjeg čovjeka neusporedivo značajniji, jer pruža aspekt realnosti u kojem je aparat nevidljiv i koji ima pravo zahtijevati od umjetničkog djela, upravo na temelju najintenzivnijeg prožimanja umjetničkog djela i aparature.

12

Tehnička reproduktivnost umjetničkog djela mijenja odnos mase prema umjetnosti. Iz najzaostalije, na primjer u odnosu na Picassoa, obraća se u najnapredniju, na primjer, u odnosu na Chaplina. Pri tom je naprednost stava obilježena neposrednom i dubokom povezanošću radosti uživanja

²¹

Smjelost filmskog snimatelja može se zapravo usporediti sa smjelošću kirurga. Luc Durtain navodi u popisu posebnih tehničkih bravura one »koje su potrebne u kirurgiji pri stanovitim naročito teškim zahvatima. Odabirem primjer slučaja iz otorinolaringologije; ... mislim na takozvani 'endonazalni perspektivni postupak'; ili ukazujem na akrobatske bravure koje izvodi kirurgija grkljana pomoću obrnute slike u zrcalu postavljenom u grkljan; mogao bih govoriti i o kirurgiji uha koja podsjeća na precizni rad urara. Kako samo bogatu skalju najfinije mišićne akrobatike zahtijevamo od čovjeka koji želi popraviti ili spasiti ljudsko tijelo; sjetimo se samo operacije mreine pri kojoj dolazi do dijaloga čelika s gotovo tekućim dijelovima tkiva, ili važnih zahvata u meko tkivo (laparotomija).«

vljavanja i stava stručnog ocjenjivanja. Ta je povezanost važan društveni pokazatelj. Naime, što se više smanjuje društveno značenje neke umjetnosti, to se u publici više razilaze kritički i uživalački stav promatrača. Ona nekritički uživa u konvencionalnom, a uistinu novo kritizira s negodovanjem. U kinu se kritički i uživalački stav publike poklapaju. A za to je odlučna ova okolnost: nigdje kao u kinu reakcije pojedinca, kojih zbroj tvori skupnu reakciju publike, nisu unaprijed toliko uvjetovane zbijanjem u masu. Očitujući se one se kontroliraju. Poslužimo se i opet usporedbom sa slikarstvom. Slika je oduvijek zahtijevala da je promatra jedna ili nekoliko osoba. Simultano promatranje slika velike gomile, kao što se javlja u devetnaestom stoljeću, rani je simptom krize slikarstva, koja se nipošto nije zbilila samo zbog fotografije, već relativno neovisno o njoj zbog zahtjeva koje je umjetničko djelo postavljalo masama.

Slikarstvo naprosto nije kadro da bude predmet simultane kolektivne recepcije, kao što je to oduvijek bilo s arhitekturom, kao što je to jednom bilo s epom i kao što je to danas s filmom. Ali koliko god iz te okolnosti ne valja povlačiti zaključke o društvenoj ulozi slikarstva, ipak ono dobiva stanovitu ulogu u trenutku kada se slikarstvo u posebnim prilikama, vjerojatno i protiv svoje prirode, neposredno suočava s masama. U crkvama i samostanima srednjeg vijeka i u kneževskim dvorovima sve do kraja osamnaestog stoljeća kolektivno promatranje slika nije bilo simultano, već postepeno i hijerarškim redom. Kada se to izmijenilo, bio je to izraz sukoba u kojem je tehnička reproduktivnost slike potisnula slikarstvo. I ma koliko ga pokazivali masama u galerijama i salonima, nije bilo načina da se mase u toj recepciji organiziraju i kontroliraju.²² I tako ista ona publika koja na filmsku grotesku reagira napredno, postaje nazadna u odnosu na nadrealizam.

13

Obilježja filma ne očituju se samo u načinu na koji čovjek aparaturi za snimanje predstavlja sebe, već i kako njezinom pomoći predstavlja sebi svijet.

²²

Taj se način promatranja može činiti nezgrapnim, ali, kao što pokazuje veliki teoretičar Leonardo, i nezgrapni se načini promatranja mogu korisno upotrebljavati u svoje vrijeme. Leonardo uspoređuje slikarstvo i muziku ovim riječima: »Slikarstvo je nadmoćno u odnosu na muziku, jer ne mora umrijeti tek što ga dozovemo u život, kao što je slučaj s nesretnom muzikom ... Muzika, koja nastajući nestaje, zaostaje za slikarstvom koje je pomoću firmisa postalo vječno« (citirano u Revue de Littérature comparée, veljača—ožujak 1935, XV, 1, str. 79).

Pogled u psihologiju kreacije ilustrira sposobnost aparature da testira. Film je zapravo naš opažajni svijet obogatio metodama koje se mogu ilustrirati metodama Freudove teorije. Pogreška u razgovoru prije pedeset godina prolazila je više ili manje neprimjetno. To što odjednom otkriva dubinske perspektive razgovora, koji se naoko odvijao u prednjem planu, možemo ubrojiti među iznimke. To se izmijenilo od »Psihopatologije svakodnevnog života«. Ona je izolirala i ujedno otvorila analizi put do stvari koje su nekada neprimjetno plivale u struji opaženog. Posljedica filma bila je veliko proširenje percepcije vizuelnog svijeta, a potom i produbljivanje percepcije akustičnog. Samo je naličje takvog stanja stvari činjenica da se kreacije koje prezentira film mogu analizirati mnogo egzaktnije i sa mnogo više aspekata nego kreacije u slici ili na pozornici. U odnosu na slikarstvo neusporedivo je tačnije ukazati na situaciju koja čini filmsku kreaciju mnogo prikladnijom za analizu. Veća prikladnost filmske kreacije za analizu nego kazališne uvjetovana je višim stupnjem njezine izdvojenosti. Ta okolnost, i to je njezino glavno značenje, pokazuje tendenciju podsticanja međusobnog prožimanja umjetnosti i nauke. Zapravo je teško reći čime ta sprega, čisto — poput mišića iz tijela — izvučena iz određene situacije, zaokuplja jače: svojom artistskom vrijednošću ili svojom naučnom upotrebljivošću. Jedna od revolucionarnih funkcija filma bit će da omogućući spoznaju identičnosti umjetničke i naučne vrijednosti fotografije, koje su se prije uglavnom dijelile²³.

Dok film pod genijalnim vodstvom objektivna omogućuje s jedne strane krupnim snimkama inventara, naglašavanjem skrivenih detalja svakodnevnih rekvizita, istraživanjem banalnih sredina uvid u zakonitosti koje upravljaju našim životom, s druge nam strane osigurava golem i neslućen životni prostor. Činilo nam se da nas naše krčme i velegradske ulice, uredi i namještene sobe, kolodvori i tvornice beznadno okivaju. Tada se pojavio film i dignuo u zrak taj utamničeni svijet dinamičnom desetinki sekundi, i tako smo hladnokrvno počeli tumarati među njegovim nadaleko razbacanim ruševinama. U krupnom se planu širi prostor, u povećanoj snimci pokret. I kao što kod

23

Potražimo li toj situaciji analognu, vidjet ćemo poučnu u renesansnom slikarstvu. I ovdje nalazimo umjetnost koje se neusporedivo procvat i značenje nemalim dijelom temelji na tome što integrira niz novih znanosti ili novih dostignuća znanosti. Ona sjedinjuje anatomiju i perspektivu, matematiku, meteorologiju i nauku o bojama. »Koliko nam je samo stran«, piše Valéry, »neobičan Leonardov zahtjev, kojemu je slikarstvo najviši cilj i najviša demonstracija spoznaje, i to tako da je po njegovu uvjerenju zahtijevalo cjelovitost znanja, a on sam nije prezaio pred teoretskom analizom koja nas danas ostavlja bez daha svojom dubinom i tačnošću« (Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Pariz, str. 191).

povećanja nije posrijedi samo približavanje onoga što *ionako* nije blizo, već utvrđivanje potpuno novih struktura materije, tako ni usporeni snimak ne prikazuje samo poznate elemente kretanja, već otkriva u tim poznatim pokretima posve nepoznate, »koji uopće ne djeluju kao usporenje brzih pokreta, već kao klizenje, lebdenje, kao nadzemaljsko kretanje«.²⁴ Jasno je da se kameri obraća priroda drugačije nego oku. Drugačije prije svega zbog toga što prostor prožet ljudskom svijesću nadomješta prostorom prozetim nesvjesnim. Ako je već običaj da vodimo računa o hodu ljudi, barem u najgrubljim crtama, sasvim sigurno ne znamo ništa o njihovom koraku u djeliću sekunde. Ako uglavnom i poznamo pokret kojim posežemo za upaljačem ili žlicom, teško da nešto znamo o onom što se zbiva između ruke i metala, a kamoli o različitim raspoloženjima u kojima se nalazimo. Ovdje se javlja kamera sa svojim tehničkim mogućnostima: svojim vožnjama, svojim rezovima i statičkom slikom, svojim usporenjem i ubrzanjem toka, svojim uvećanjem i smanjenjem. Tek nam ona otkriva optičko-nesvjesno kao što nam je psihoanaliza otkrila nagonsko-nesvjesno.

14

Jedna od najvažnijih zadaća umjetnosti bila je oduvijek stvaranje zahtjeva koje još nije kadra zadovoljiti²⁵. Historija svakog umjetničkog oblika

²⁴ Rudolf Arnheim, cit. dj. str. 138.

25

»Umjetničko djelo«, govori André Breton, »ima vrijednost samo ukoliko podrhtava od odraza budućnosti.« Zapravo svako dovršeno umjetničko djelo stoji na sjecištu triju razvojnih linija. U prvom naime redu ono nastoji primijeniti tehniku na određenu umjetničku formu. Prije nego što se pojavio film, postojale su knjižice s fotografijama, a sličice su pritiskom palca brzo promicale pred očima promatrača prikazujući boks-meč ili partiju tenisa; u bazarima je bilo automata u kojima se okretanjem ručice dobivao pomični slijed slika. — U drugom redu, tradicionalne umjetničke forme teže u određenim stadijima svog razvoja efektima koje nova umjetnička forma postiže kasnije bez ikakva napora. Prije nego što se pojavio film, dadaisti su na svojim priredbama nastojali unijeti u publiku živost, koju je kasnije Chaplin izazivao na najprirodniji način. — U trećem redu nevidljive društvene promjene često izazivaju promjenu recepcije, koja koristi tek novoj umjetničkoj formi. Prije nego što je film počeo stvarati svoju publiku, u »carskoj panorami« sabrana je publika promatrala slike (koje su upravo prestale biti nepokretne). Ta se publika nalazila pred paravanom u kojem su bili smješteni stereoskopi, od kojih je na svaki dolazio jedan posjetilac. Na tim su se stereoskopima automatski pojavljivale slike zastale bi za trenutak i ustupile mjesto daljnjima. Sličnim je sredstvima morao raditi još i Edison, kad je malobrojnoj publici prikazivao prvu filmsku vrpcu (prije nego što je bilo izumljeno filmsko platno i projiciranje); publika je bujila u aparat u kojem se odvijao slijed slika. — Uostalom, u »carskoj panorami« jasno dolazi do izražaja jedan aspekt dijalektike razvoja. Kratko vrijeme prije nego što je film uveo kolektivno promatranje slika, dolazi pred stereoskopima, tim brzo zastarjelim uređajem, pojedinačno promatranje slika još jednom do izražaja isto onako oštro kao nekada svećeničko promatranje božanskih slika u celli.

ima kritične trenutke, kada taj oblik teži efektima koji se bez napora mogu ostvariti tek u drugačijem tehničkom standardu, to znači u novom umjetničkom obliku. Takve ekstravagancije i nasilja u umjetnosti, javljajući se osobito u takozvanim razdobljima kriza, izviru zapravo iz njezina najbogatijeg historijskog središta snaga. Takvim barbarizmima posljednji je obilovao dadaizam. Tek sada shvaćamo njihov podsticaj: dadaizam je sredstvima slikarstva (odnosno literature) pokušao stvoriti efekte koje publika danas traži u filmu.

Svaki temeljno novi, probojni zahtjev premašuje svoj cilj. Dadaizam to provodi u tolikoj mjeri da za volju značajnijih htijenja, kojih dakako nije svjestan u navedenom obliku, žrtvuje tržišne vrijednosti toliko svojstvene filmu. Dadaisti su pridavali mnogo manje važnosti tržišnoj vrijednosti svojih umjetničkih djela nego tome da ih onesposobe kao predmete kontemplacije. To su u načelu postizali uglavnom obeščašćenjem svoga materijala. Njihove su pjesme *salate riječi*, one sadrže besramne obrate i sav zamišljiv talog govora. Isto tako njihove slike, na koje su montirali dugmad ili vozne karte! Takvim sredstvima oni postižu uništavanje *aure* svojih tvorevina, oni im sredstvima produkcije udaraju žig reprodukcije. Nemoguće se pred Arpovom slikom ili pjesmom Augusta Stramma koncentrirati i zamisliti kao pred Derainovom slikom ili nad Rilkeovom pjesmom. Nasuprot udublivanju koje je s propadanjem građanstva postalo škola asocijalnog stava, javlja se odbacivanje kao vrsta socijalnog stava²⁶. Dadaističke su tvorevine osiguravale odbacivanje učinivši umjetničko djelo središtem skandala. Prije svega ono je moralo zadovoljiti ovaj zahtjev: izazvati javno negodovanje.

Iz privlačnog privida ili dopadljivog sklopa zvučova umjetničko je djelo u dadaista postalo izazovom. Ono napada promatrača. Stječe taktilnu vrijednost. Time potiče potrebu za filmom, kojeg je odbojni element u prvom redu također taktilan, počiva naime na mijenjanju poprišta zbivanja i aspekata koji se naizmjenice nameću gledaocu. Usporedimo platno na kojem se odvija film s platnom na kojem se nalazi slika. Ona promatrača poziva na kontemplaciju; pred njom se može prepuštiti slijedu svojih asocijacija. To je nemoguće pred filmskom snimkom. Tek što je obuhvaća pogledom, ona se već promijenila. Ne može se fiksirati. Duhamel, koji mrzi film i uopće nije razumio

26

Teološki je prauzor tog poniranja svijest o ostajanju nasamo s bogom. U toj je svijesti u velikim vremenima građanstva očvrstnula sloboda kojom je odbačeno tutorstvo crkve. U vremenima svoga propadanja morala je ista ta svijest položiti račun skrivenoj težnji da se u stvarima zajednice ne služi onim snagama za kojima poseže pojedinac u ophođenju s bogom.

njegovo značenje, tek ponešto njegovu strukturu, opisuje tu značajku bilješkom: »Ne mogu više misliti što hoću. Pokretne slike nadomještaju moje misli.«²⁷ Zapravo slijed asocijacija promatrača te slike ometa njihovo smjenjivanje. Na tom počiva udarna vrijednost filma, koja kao i svaka slična vrijednost zahtijeva veću prisutnost duha²⁸. Zahvaljujući svojoj tehničkoj strukturi film je fizičko djelovanje šokom, koje je dadaizam donekle obavijao moralnošću, oslobodio iz tog omota.²⁹

15

Masa je matrica po kojoj se danas preobražavaju svi uvriježeni stavovi prema umjetničkim djelima. Kvantitet se preobraća u kvalitet: mnogo veće mase sudionika izmijenile su način sudjelovanja. Promatrača ne smije zavarati to što se u početku javlja u sablažnjivom obliku. Ipak, bilo je i onih koji su se strastveno držali upravo te površine stvari. Među njima se Duhamel izrazio najradikalnije. Jedina dobra strana filma za njega je sudjelovanje koje pobuđuje u masama. Film naziva »razbi brigom helota, rasonodom za neobrazovana, bijedna, izrađena stvorenja razderana brigom... igrom koja ne zahtijeva nimalo koncentracije, ne pretpostavlja sposobnost mišljenja... koja ne pali svjetlo u srcima i ne budi u njima nikakvu nadu osim smiješnog očekivanja da bi jednog dana mogli postati zvijezde u Los Angelosu.«³⁰ Očito to zvuči kao stara tužaljka kako mase traže rasonodu, a umjetnost od promatrača traži sabranost. To je opće mjesto. Ostaje samo pitanje, ne predstavlja li ono stanovište za istraživanje filma. — To zahtijeva veću pažnju. Rasonoda i sabranost su-

27

Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Pariz 1930, str. 52.

28

Film je umjetnički oblik koji odgovara sve većoj životnoj opasnosti kojoj je danas čovjek izložen. Potreba da se izlaže djelovanjima šoka predstavlja čovjekovo prilagođivanje prijetećim opasnostima. Film odgovara dubokim promjenama percepcionog aparata; promjenama koje u mjerilu privatne egzistencije doživljuje svaki prolaznik u velegradskom prometu, a u historijskom svaki građanin svake zemlje.

29

Iz filma se kao za dadaizam mogu izvući važni zaključci i za kubizam i za futurizam. I kubizam i futurizam javljaju se kao slabi pokušaji umjetnosti da sa svoje strane izrazi prožimanje stvarnosti i stroja. Ti pokreti nisu svoje nastojanje, za razliku od filma, ostvarili upotrebom aparature za umjetničko prikazivanje stvarnosti, već svojevrsnim stapanjem prikazane stvarnosti i prikazane aparature. Pri tom u kubizmu glavnu ulogu igra slutnja o konstrukciji te aparature, koja počiva na optici; u futurizmu slutnja djelovanja te aparature, koje dolazi do izražaja u brzom protjecanju filmske vrpce.

30

Georges Duhamel, cit. dj. str. 58.

protnosti su koje dopuštaju ovu formulaciju: onaj tko se sabire pred umjetničkim djelom, udubljuje se u nj; ulazi u to djelo, kao što priča legenda o kineskom slikaru koji je ušao u svoju dovršenu sliku. Nasuprot tome rastresena masa upija umjetničko djelo. Najočitiji su primjer građevine! Arhitektura je oduvijek bila prototip umjetničkog djela koje se doživljava kolektivno i dekoncentrirano. Zakoni recepcije arhitekture su najpoučniji.

Građevine prate čovječanstvo od njegove prapovijesti. Mnogi su umjetnički oblici nastajali i nestajali. Tragedija se javlja i gasi s Grcima, da nakon stoljeća oživi samo u svojim *pravilima*. Ep koji potječe iz mladosti naroda gasi se u Evropi s istekom renesanse. Štafelajno slikarstvo tvorevina je srednjeg vijeka i ništa joj ne jamči neprekinuto trajanje. Ali čovjekova je potreba za obitavalištem postojana. Arhitektura ne poznaje prekida. Njezina je povijest dulja nego povijest bilo koje umjetnosti, a njezina aktualnost značajna za svaki pokušaj ispitivanja odnosa masa prema umjetničkom djelu. Građevine se prihvaćaju dvojako: upotrebom i opažanjem. Ili, bolje rečeno: taktilno i optički. Takvu recepciju nećemo shvatiti ako je predočimo kao pažnju posjetilaca koji polaze u pohod slavним građevinama. Na području taktilnog nema odgovarajućeg pojma za kontemplaciju s područja vizuelnog. Jer taktilna se recepcija ne ostvaruje toliko pomoću pažnje koliko navikom. U odnosu na arhitekturu ona određuje čak i optičku recepciju. A ta recepcija razvijena u odnosu prema arhitekturi ima u određenim okolnostima kanonsku vrijednost. Jer zadaće, koje se u razdobljima historijskih prevrata postavljaju ljudskom aparatu za opažanje, ne mogu se riješiti pukom optikom, dakle kontemplacijom. Uvođenjem taktilne recepcije postepeno ih nadvladava navika.

I rastreseni se može naviknuti. I više: svladavanje stanovitih zadaća u stanju rastresenosti dokazuje samo da je njihovo rješavanje postalo navikom. Rastresenošću koju pruža umjetnost može se lako kontrolirati rješivost novih zadaća percepcije. Kako je pojedinac uglavnom podložan iskušenju da se izvuče takvim zadaćama, umjetnost se lađa najtežih i najvažnijih zadaća ondje gdje se mogu mobilizirati mase. Danas se to događa u filmu. Recepcija u stanju rastresenosti, koja se sve očitije zamjećuje na svim područjima umjetnosti i predstavlja simptom dubokih promjena percepcije, našla je u filmu svoj pravi instrument djelovanja. Film je svojom šokantnošću upravo pogodan za taj oblik recepcija. One ne potiskuju samo kulturnu vrijednost dovodeći publiku u položaj ocjenjivača, već i time što ocjenjivački stav u kinu ne zahtijeva pažnju. Publika je ispitivač, ali rastreseni.

pogovor

Sve veća proletarizacija današnjeg svijeta i sve veća masovnost dvije su strane jednog istog zbivanja. Fašizam nastoji organizirati novonastale proleterске mase ne dirajući u posjedovne odnose, odstranjivanju kojih one teže. Svoj spas on vidi u tome da masama dopusti da dođu do svog izraza (nikako do svog prava³¹). Mase imaju pravo na promjenu posjedovnih odnosa; fašizam im nastoji dati izraz čuvanjem tih odnosa. Fašizam dosljedno teži estetizaciji političkog života. Podjarmljivanju masa, koje kultom vođe bacaju na koljena, odgovara nasilnost aparature koja mu služi za stvaranje kulturnih vrijednosti.

Sva nastojanja estetizacije politike završavaju u jednoj tački. Ta tačka je rat. Rat i samo rat može postaviti cilj masovnim pokretima najvećih razmjera a da očuva tradicionalne posjedovne odnose. Tako politika oblikuje situaciju. Tehnika ga formulira ovako: samo rat omogućuje mobilizaciju sveukupnih tehničkih sredstava današnjice uz očuvanje posjedovnih odnosa. Razumljivo je da se apoteoza rata u fašizmu ne služi tim argumentima. Unatoč tome korisno je zaviriti u njih. U Marinettijevu manifestu za etiopski kolonijalni rat stoji: »Već dvadeset i sedam godina mi futuristi protestiramo protiv proglašavanja rata antiestetskim... U skladu s tim utvrđujemo: ... rat je lijep, jer zahvaljujući plinskim maskama, zastrašujućim zvučnicima, bacačima vatre i malim tenkovima objavljuje vlast čovjeka nad pokorenim strojem. Rat je lijep jer naviješta toliko željeno zaodijevanje čovjeka metalom. Rat je lijep jer napućuje cvjetne livade vatrenim orhidejama mitraljeza. Rat je lijep jer sjedinjuje u simfoniju vatru pušaka, topovsku paljbu, stanke u vatri, parfeme i vonjeve truljenja. Rat je lijep jer stvara nove arhitekture, kao arhitekturu velikih tenkova, geometrijskih avionskih eskadrila, dimne spirale iz gorućih sela i mnogo ostalog... Pjesnici i

³¹

Ovdje je osobito važna jedna tehnička okolnost, naročito s obzirom na tjedni pregled, kojeg je propagandno značenja gotovo neocjenjivo. Masovnoj reprodukciji osobito odgovara reprodukcija masa. U velikim svečanostima, u gigantskim skupovima, u masovnim priredbama sportskog karaktera i u ratu, koji se danas odvijaju na očigled aparature, masa gleda sebi u lice. Taj proces, kojega značenje uopće posebno i ne naglašavamo, najtješnje je povezan s razvojem reprodukcione tehnike, odnosno tehnike snimanja. Masovne pokrete aparatura bilježi uglavnom tačnije nego oko. Kadar od stotinu tisuća ljudi najbolje se može fiksirati iz ptičje perspektive. Ali iako je ta perspektiva ljudskom oku dostupna kao i aparaturi, slika koju odnosi oko ne može se uvećati, kao što se to zbiva sa snimkom. To znači da su masovni pokreti, pa tako i rat, oblik ljudskog ponašanja koji naročito odgovara aparaturi.

umjetnici futurizma . . ., podsjetite se tih načela estetike rata, kako bi oni nadahnuli vašu borbu za novu poeziju i novu plastiku . . .!»³²

Taj manifest ima prednost jasnoće. Njegovo stanište zaslužuje da ga preuzmu dijalektičari. U njemu je estetika današnjeg rata izražena ovako: ako je posjedovni poredak održavao prirodno iskorištavanje proizvodnih snaga, povećanje tehničkih pomagala, tempa, izvora energije teži neprirodnom. Nalazi ga u ratu koji svojim razaranjem dokazuje kako društvo nije dovoljno zrelo da učini tehniku svojim oruđem, kako tehnika nije dovoljno razvijena da ovlada elementarnim društvenim snagama. Imperijalistički je rat u svojim strahotnim obilježjima određen protuslovljem snažnih proizvodnih sredstava i njihovom nedovoljnom primjenom u proizvodnom procesu (drugim riječima, nezaposlenošću i nedostatkom tržišta). Imperijalistički je rat ustanak tehnike koja ljudskim materijalom namiruje potrebe, jer joj društvo uskraćuje njezin prirodni materijal. Umjesto da kanalizira rijeke, ona pokapa ljude u rovovima, umjesto da sije sjeme iz svojih aviona, ona rasipa požarne bombe nad gradovima a u ratu plinom nalazi nov način uništavanja aure.

»Fiat ars — pereat mundus«, govori fašizam i očekuje od rata umjetničko zadovoljenje osjetilnog opažanja, koje je tehnika iz temelja izmijenila, kao što to priznaje i Marinetti. To je očigledno kraj l'art pour l'arta. Čovječanstvo koje je jednom u Homera bilo objektom promatranja za olimpijske bogove, postalo je to sada za sebe. Njegovo je samootuđenje doseglo onaj stupanj kad samouništenje predstavlja estetski užitak prvog reda. Eto takva je estetizacija politike koju provodi fašizam. A komunizam mu odgovara politizacijom umjetnosti.

32

La Stampa Torino.

prijevod s njemačkoga snješka knežević

Ime **Waltera Benjamin** (1898—1940), premalo poznato našoj kulturnoj publici, sve se češće susreće u raspravama koje se odnose na probleme kulture u uvjetima suvremene tehničke civilizacije, masovne proizvodnje i potrošnje. U svjetlu današnjih diskusija i ideja o stanju i sudbini suvremene kulture njegove se zamisli, razvijane tridesetih godina našeg vijeka, čine po mnogo čemu izvornim i prethodničkim.

Tijesno povezan s Brechtom — kojem neki pripisuju značajan utjecaj na Benjamin — tijesno povezan, isto tako, s grupom oko Instituta za socijalna istraživanja i njegova glasila (Zeitschrift für Sozial-

forschung počinje izlaziti u Frankfurtu 1932. godine, nastavlja sa izlaženjem u Parizu iduće godine), literat, književni i kulturni kritičar, W. Benjamin se u očima današnjih istraživača ocrtava kao reprezentativna figura njemačkog intelektualca tridesetih godina, predstavnik one sjajne generacije mahom židovskog porijekla koja je imala podnijeti udarac nacizma, ali koja je svejedno, nastavljajući djelovanje u drugim zemljama Zapada (Horkheimer, Adorno, Marcuse) uspjela svoje temeljne postavke dalje razviti i uključiti ih u baštinu moderne svjetske misli. Njegov život završen samoubistvom u blizini španjolske granice, u trenutku kad mu je viza za odlazak iz okupirane Francuske u Ameriku bila već odobrena, dodaje toj figuri patos tragičnosti.

Esej koji donosimo u prijevodu nastao je u Parizu i objavljen je po prvi puta u spomenutom časopisu 1936. godine. Datum nastanka i objavljivanja valja imati na umu da bi se dobro ocijenili neki primjeri kojima se autor koristi, žustrina njegove polemike s fašizmom, jednako kao i pomalo naivno i romantično zagovaranje materijalističkih i klasno militantnih pozicija. Bez obzira na to neće biti teško uočiti osnovne Benjaminove teze i dovesti ih u vezu s današnjim pokušajima da se postavi adekvatan odnos između civilizacijske stvarnosti i novih stvaralačkih i komunikativnih mogućnosti.

Polazeći s klasnih i materijalističkih pozicija Benjamin vidi u omasovljenju umjetnosti pozitivnu činjenicu koja narušava i razbija hijerarhiju tradicionalnih vrijednosti, ali i stvara istovremeno preduvjete za nove sisteme. »Masa je matrica kroz koju se danas preporada svako konvencionalno ponašanje prema djelima umjetnosti. Kvantitet se preobrazio u kvalitet: sve šire mase sudionika odredile su različiti način sudjelovanja.« Egzemplifikacija na primjerima fotografije i filma koju nam pruža često je tačna i pronicava. Međutim, dijelom iz razloga što u njegovo vrijeme karakter masovnosti i uvjeti masovnih medija nisu još bili dovoljno istraženi, nisu, zapravo, još bili u danas poznatim razmjerama razvijeni i izraženi, Benjamin nam ne pruža i zadovoljavajuću kritiku djelovanja sredstava masovnog komuniciranja. Stroju kao ključnom faktoru moderne civilizacije pridaje kataraktičko značenje i apsolutno prvenstvo pred nesigurnim uslugama golog oka ili ruke, te tako ostaje, u krajnjoj liniji — iako na višem stupnju — u tragu onih romantičnih pristaša stroja čija se loza vuče u devetnaesto stoljeće.

Ostavljajući za drugu prigodu diskusiju o važnim Benjaminovim tezama, među ostalim i o onoj koja traži demitificiranje povijesti (»Historijski materijalista mora napustiti epski element povijesti«, kaže on u eseju o Eduardu Fuksu), iznijet ćemo samo iz vidnog ugla fotografije kao reproduktivnog sredstva par excellence jednu primjedbku koja nam se čini značajnom. Benjamin misli da je fotografija, kao uostalom i svaka druga reprodukcija, i pored toga što razbija »auru«, lišava djelo njegove unikatske i »kultne« funkcije, u stanju sačuvati »bitnu konzistentnost umjetničkog djela«. Ta je njegova tvrdnja veoma važna i veoma sporna. Na nju se zapravo oslanja čitavo njegovo vjerovanje — koje nije samo njegovo — u mogućnost, ispravnost i svrsishodnost divulgiranja izvorno »nemassovnih« umjetničkih djela i vrijednosti. Benjamin se, na žalost, nije otvoreno izjasnio o tome šta podrazumijeva pod bitnom konzistentnošću umjetničkog djela. Možda strukturu likovnog znaka? — Ako se u jednom času i učinilo da se vizuelna struktura ili »forma« mogu poistovetiti s kreacijom i djelom (na čemu je Malraux zasnovao ideju o »imaginarnom muzeju«), danas bi se dosta teško dalo govoriti o biti umjetničkog djela zapostavljajući njegovu predmetnu, semantičku ili pak sociološku dimenziju. Međutim, najizravniju kritiku Benjaminove tvrdnje moguće je izvršiti sa stajališta teoretičara masovnih komunikacija MacLuhana: medij teži osamostaljenju, »medij je poruka«, veli on. Album s prvorazrednim reprodukcijama, dakle, nije čudesno sredstvo umnažanja umjetničkog kruha kojim će se sav gladni narod nahraniti, slika umjetničkog djela na televizijskom ekranu neće biti, isto tako, čudesna posvudašnjost neokrnjene biti umjetničkog djela, biti će nešto drugo, pa čak i bitno drugo i različito, različito materijalizirano različito percipirano i uključeno u različiti sistem vrijednosti. Djelici dvoznačnog svijeta privida u koji nas masovna sredstva upliću bez obzira na predznak naših namjera.

B. G.