

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

ФИЛОЛОГ

ЧАСОПИС ЗА ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

PHILOLOGIST

JOURNAL OF LANGUAGE, LITERARY AND CULTURAL STUDIES



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

V/2012

ВАЛТЕР БЕНЈАМИН: УМЕТНИЧКО ДЕЛО У ДОБА МЕХАНИЧКЕ РЕПРОДУКЦИЈЕ

„Нашу уметност су развили и њене типове и начине коришћења усталили људи чија је моћ деловања на ствари била незнатна у поређењу с нашом, у временима која су се веома разликовала од данашњих. Али невероватан развој наше технике, прилагодљивост и прецизност коју је достигла, идеје и навике које твори, засигурно воде ка томе да су корените промене извесне по питању древне вештине Лепог. У свакој уметности постоји физичка компонента која се више не може разматрати или третирати на начин одраније, на коју не могу а да не утичу наше модерно знање и моћ. У задњих двадесет година ни материја ни простор ни време нису оно што су били од давнина. Морамо очекивати да велике иновације трансформишу целокупну технику уметности, чиме ће утицати на саме изуме у уметности и можда чак довести до невероватне промене у самом начину на који поимамо уметност.”¹

Paul Valéry, PIÈCES SUR L'ART,
„La Conquête de l'ubiquité”, Paris

Увод

Када је Маркс започео своју критику капиталистичког начина производње, тај вид привређивања био је на почецима. Маркс је своје напоре усмерио ка томе да им да прогностичку вредност. Вратио се основним условима који су у темељима капиталистичке производње и кроз свој приказ показао шта се може очекивати од капитализма у будућности. Закључак је био да се може очекивати не само све интензивније експлоатисање пролетеријата, већ на крају и стварање услова који ће омогућити укидање самог капитализма.

Трансформација надградње тече далеко спорије од трансформације базе,

¹ Цитирано из: Paul Valéry, *Aesthetics*, „The Conquest of Ubiquity”, превео Ralph Manheim, стр. 225. Pantheon Books, Bollingen Series, New York, 1964.

тако да је требало више од пола века да се у свим областима културе очитују промене услова производње. Тек данас се може указати на начин на који се то десило. Овим тврдњама би требало задовољити одређене прогностичке услове. Међутим, тезе о уметности пролетеријата након његовог доласка на власт или о уметности бескласног друштва мање би задовољавале те услове од теза о развојним тенденцијама уметности у постојећим условима привређивања. Њихова дијалектика није ништа мање приметна у надградњи него у привреди. Стога би било погрешно потценити вредност таквих теза као оружја. Оне потискују бројне застареле концепте, попут креативности и генија, вечне вредности и тајанствености – концепте чија би неконтролисана примена (која данас готово да јесте неконтролисана) довела до обраде података у фашистич-

ком смислу. Концепти који се уводе у теорију уметности овим што следи разликују се од много познатијих појмова утолико што су потпуно бескорисни за циљеве фашизма. С друге стране су пак корисни за формулисање револуционарних захтева у политици уметности.

I

У принципу, уметничко дело је увек било умноживо. Људи су увек могли да имитирају артефакте створене људском руком. Учећи занат, ученици су правили копије, мајстори су то чинили ради ширења своје уметности и, коначно, трећа лица ради остваривања добити. Међутим, механичко умножавање уметничког дела представља нешто ново. Историјски гледано, напредовало је на махове, нагло и у дугима размацима, али убрзаним интензитетом. Грци су познавали само два поступка техничког умножавања уметничких дела, ливење и ковање. Предмети од бронзе, теракоте и новчићи били су једина уметничка дела која су могли да производе у већој количини. Сва остала су била јединствена и није их било могуће механички репродуковати. Са дрворезом графичка уметност по први пут постаје механички умножива, много пре него што ће постати могуће репродуковати писана документа помоћу штампе. Позната је прича о огромним променама које је штампарство, механичко умножавање писаног материјала, унело у књижевност. Међутим, у склопу феномена који овде испитујемо из перспективе светске историје, штампање је тек посебан случај, иако изузетно важан. У средњем веку дрворезу су се придружили гравура и бакропис, а почетком деветнаестог века појавила се литографија.

Техника репродукције је са литографијом суштински ушла у једну нову фазу. Овај много директнији поступак одликује се цртањем цртежа на камену

уместо урезивањем у комад дрвета или радирањем бакарне плоче, а графичкој уметности је омогућио по први пут да своје производе стави на тржиште, не само у великом броју, као што је био случај до тада, већ и уз свакодневно мењање облика. Литографија је омогућила графичкој уметности да илуструје свакодневни живот и она почиње да прати штампарство у стопу. Али свега неколико деценија након њеног изума, литографију надилази фотографија. По први пут у поступку сликовног умножавања, фотографија ослобађа руку од најважнијих уметничких функција, које се од тада преносе само на око које гледа у објектив. Пошто око опажа много брже него што је рука у стању да црта, поступак сликовног умножавања убрзан је до те мере да је сада могао да прати и говор. Филмски техничар који у студију снима сцену бележи слику брзином којом глумца говори. Баш као што је литографија практично значила илустроване новине, тако је фотографија најавила звучни филм. Људи су се проблемом техничке репродукције звука позабавили крајем прошлог века. Ови усмерени напори су омогућили да се предвиди ситуација на коју указује Пол Валери следећом реченицом: „Као што нам до домова из далека стижу вода, гас и струја да уз минималан напор послуже нашим потребама, тако ћемо примати визуелне или звучне слике које ће се појављивати и нестајати на прост покрет руком, који ће бити једва више од знака” (цитирано дело: 226). Око 1900. техничко умножавање достигло је стандард који није само омогућио репродукцију свих пренетих уметничких дела и тако довео до најкоренистије могуће промене у смислу њиховог утицаја на јавност, већ је такође заузело посебно место међу уметничким поступцима. За проучавање овог стандарда ништа није индикативније од природе реперкусија које ове две различите појаве, умножавање уметничких

дела и филмска уметност, имају на уметност у њеном традиционалном виду.

II

Чак и најсавршенијој репродукцији уметничког дела недостаје један елемент: његово присуство у времену и простору, његово јединствено постојање на месту на којем јесте. Ова јединствена егзистенција уметничког дела одређује историју кроз коју је прошло током свог постојања. То укључује промене које је могло доживети у смислу физичког стања током година, као и разне промене по питању власништва.¹ Трагови првога могу се открити само хемијским или физичким анализама, које је немогуће извести случајно репродукција. Промене власништва подлежу традицији која се мора реконструисати од ситуације у којој се налази оригинал.

Присуство оригинала предуслов је концепта аутентичности. Она се може утврдити хемијским анализама патине на бронзи, као и доказом да дати средњовековни рукопис потиче из архиве из петнаестог века. Читав домен аутентичности је ван техничке умноживости – и, наравно, не само техничке.² У суочавању с мануелним умножавањем, које се обично сматрало кривотворењем, ауторитет оригинала остајао је неокрњен, што није случај *vis-à-vis* техничког умножавања. Разлог је двоструке природе. Као прво, процесно умножавање мање зависи од оригинала него мануелно. На пример, у фотографији процесно умножавање може да укаже на оне аспекте оригинала који су неухватљиви голом оку али доступни објективу, који се може прилагођавати и слободно бира угао. А фотографско умножавање, уз помоћ извесних поступака као што су увећавање или успорено снимање, може забележити слике које измичу природном виду. Као друго, техничка репродукција може да доведе копију оригинала у ситуацију која би

била недоступна за сами оригинал. Пре свега, она омогућује оригиналу да се сретне с посматрачем на пола пута, било да је у питању форма фотографије или фонографског снимка. Катедра напушта своју локацију да би посетила студио љубитеља уметности, а хорска представа, изведена у сали или на отвореном, одјекује у примаћој соби.

Ситуације у којима се може наћи производ механичког умножавања можда се не тичу конкретног уметничког дела, али се квалитет његовог постојања увек унижава. Ово не вреди само за уметничко дело, већ, на пример, и за пејзаж којег у филму проматра гледалац. У случају уметничког предмета, ради се о улажењу у његово врло осетљиво језгро – наиме, његову аутентичност, док ниједан објекат природе није осетљив у том смислу. Аутентичност неке ствари суштина је свега онога што је преносиво од њеног почетка, од њеног стварног трајања, до њеног сведочења историје коју је прошла. Пошто историјско сведочанство почива на аутентичности, оно се такође угрожава умножавањем када стварно трајање престане да буде од важности. А оно што заиста бива угрожено деловањем на историјско сведочанство јесте ауторитет предмета.³

Елемент који се поништава може се обухватити појмом 'аура', након чега је могуће рећи следеће: оно што гасне у доба механичке репродукције је аура уметничког дела. Ради се о симптоматичном процесу чији значај излази из оквира уметности. Могуће је уопштити ствари тако да се каже: техника репродукције измешта умножени предмет из домена традиције. Прављењем великог броја репродукција, она на место јединствене егзистенције поставља већи број копија. А дозвољавајући репродукцији да се сусретне са посматрачем или слушаоцем у његовој специфичној ситуацији, она реактивира репродуковани предмет. Ова два про-

цеса воде ка ужасном разарању традиције, што је наличје данашње кризе и обнове човечанства. Оба процеса су блиско повезана са савременим масовним покретима. Њихово најмоћније оруђе је филм. Његов друштвени значај, нарочито у његовом најпозитивнијем облику, незамислив је без свог деструктивног, катартичког аспекта, то јест, елиминације традиционалне вредности културног наслеђа. Овај феномен је најочитији у великим историјским филмовима. Стално осваја нове позиције. Године 1927. Абел Ганс је одушевљено узвикнуо: „Шекспир, Рембрант, Бетовен ће снимати филмове [...]. Све легенде, све митологије и сви митови, сви оснивачи религија, па и саме религије [...] чекају своје разоткривено васкрсење, а хероји се тискају пред капијама.”^{2*} Према му то вероватно није била намера, овим је позвао на далекосежно погуљење.

III

Током дугих периода историје начин човековог опажања чулима мењао се са целокупним видом постојања човечанства. Начин на који је организовано човеково опажање помоћу чула, средина у којој се оно остварује, одређује не само природа, већ и историјске околности. У петом веку, када је дошло до великих сеоба народа, настали су позноримска уметничка индустрија и бечки рукопис *Књиге постања*, и није се развила само уметност друкчија од античке, већ и нова врста опажања. Научници бечке школе, Ригл и Викхоф, који су се опирали баласту класичне традиције под којим су нестале ове касније уметничке форме, први су на основу њих дошли до закључака у вези с организацијом перцепције тог времена. Колико год да су дале-

косежна била њихова сазнања, ови научници су се ограничили на то да укажу на битне, формалне одлике које су карактерисале опажање у позноримско доба. Нису покушали, мада можда нису ни увидели прави начин да укажу на друштвене трансформације изражене овим променама перцепције. Данас су услови за једну такву аналогну спознају повољнији. А ако се промене околности перципирања данас могу схватити као пропадање ауре, могуће је указати на његове друштвене узрочнике.

Концепт ауре који је претходно предложен у вези с историјским предметима може се целисходно илустровати када је у питању аура природних предмета. Ауру природних предмета дефинишемо као јединствени феномен растојања, колико год да су нам они блиски. Ако за време предаха у летње послеподне прелазите очима преко планинског венца на хоризонту или гране која вас заклања својим хладом, доживљавате ауру тих планина или те гране. Ова слика омогућује да се лако разумеју друштвене основе пропадања ауре у данашње време. Оно почива на две околности, а обе се везују за растући значај маса у савременом животу. Наиме, у питању је жеља данашњих маса да просторно и људски „приближе” ствари, која је по свом жару равна њиховом заокрету ка превазилажењу јединствености сваке стварности прихватањем њезине репродукције.⁴ Сваким даном се појачава тежња да досегнемо предмет и приближимо му се преко његове слике, његове репродукције. Несумњиво, репродукција какву нам нуде часописи и филмске новости разликује се од слике коју види ненаоружано око. Јединственост и трајност су подједнако блиско везане у случају овог другог, као што су пролазност и умноживост у случају првог. Измамита предмет из његове школке, уништити његову ауру, обележје је опажања чији је „осећај свеопште

2 * Abel Gance, “Le Temps de l’image est venu”, *L’Art Cinématographique*, број 2, стр. 94 f, Paris, 1927.

једнакости ствари” досегао такав ниво да је помоћу репродукције одузима чак и јединственим предметима. Тиме се на пољу перцепције показује оно што је у домену теорије приметно у смислу растућег значаја статистике. Поравнање стварности спрам маса и маса спрам стварности је процес неограниченог обима, подједнако у смислу мишљења и опажања.

IV

Јединственост уметничког дела неодвојива је од његове укоренености у ткиво традиције. Сама по себи, ова традиција је сасвим жива и изразито променљива. На пример, древна статуа Венере је код Грка стајала у друкчијем традиционалном контексту него код средњовековног свештенства. Први су од ње направили предмет обожавања, док су други у њој видели кобног идола. Међутим, и једни и други су подједнако били затечени њеном јединственошћу, њеном ауром. Испрва је контекстуално интегрисање уметности у традицију нашло свој израз у култу. Знамо да су најранија уметничка дела потекла из служења обреда, прво магијске, а потом религијске врсте. Значајно је да постојање уметничког дела у односу на његову ауру никада није у потпуности одвојено од његове обредне функције.⁵ Другим речима, јединствена вредност „аутентичног” уметничког дела има своју основу у обреду, који је место његове изворне употребне вредности. Ова ритуална основа, колико год да је временски удаљена, још увек је препознатљива као секуларизовани обред чак и у најпрофанијим облицима култа лепоте.⁶ Секуларни култ лепоте, који се развио у ренесанси и преовладавао током три века, јасно је показао ту обредну основу својим слабљењем и првом дубоком кризом која га је задесила. С појавом првог истински револуционарног средства репродукције, фото-

графијом, истовремено с успоном социјализма, уметност је осетила приближавање кризе, која је након једног века постала очигледна. Тада је уметност одговорила доктрином *l'art pour l'art*, то јест, теологијом уметности. Ово је довело до нечега што би се могло назвати негативном теологијом у облику идеје „чисте” уметности, која не само да је негирала сваку друштвену функцију уметности, већ и сваку предметну категоризацију. (Маларме је први заузео овакав став у поезији.)

Анализа уметности у доба механичке репродукције мора правилно да оцени ове односе, јер нас они доводе до изузетно битне спознаје: по први пут у историји света механичко умножавање еманципује уметничко дело од његове паразитске зависности од обреда. Умножено уметничко дело још у већој мери постаје уметничко дело створено за умноживост.⁷ На пример, могуће је од фотографског негатива направити колико хоћете слика, јер нема смисла захтевати „оригиналну” фотографију. Али оног тренутка када критеријум аутентичности престане да важи за уметничко стваралаштво, поништава се укупна функција уметности. Уместо заснивања на обреду, она почиње да се заснива на једној другој пракси – политици.

V

Уметничка дела се доживљавају и вреднују у различитим равнима. Истичу се два супротна типа: код једног од њих акценат је на обредној вредности, а код другог на изложбеној вредности дела.⁸ Уметничко стваралаштво почиње с церемонијалним предметима чија је сврха да служе култу. Може се претпоставити да је било важно да постоје, а не да су доступни за разгледање. Лос кога је човек каменог доба цртао на зидовима своје пећине био је магијско оруђе. Јесте га излагао погледу својих савременика, али је у суштини био намењен духови-

ма. Данас би се чинило да обредна вредност тражи да уметничко дело остане скривено. Неке статуе богова доступне су само свештеницима у наосу, неке богородице остају покривене скоро читаву годину, неке скулптуре на средњовековним катедралама невидљиве су за посматрача у приземном делу. Еманципацију различитих уметничких пракси од обредне прати и повећање могућности излагања њихових производа. Лакше је изложити бисту која се може слати с места на место, него статуу божанства која има своје фиксно место у унутрашњости храма. Исто важи и за слику у односу на мозаик или фреску, који су јој претходили. И премда је у почетку било једнако могуће приказати мису и симфонију, симфонија се појавила у тренутку када је могућност њеног јавног приказивања обећавала да надмаши потенцијал мисе.

С различитим могућностима техничког умножавања уметничког дела, могућност његовог излагања достигла је такав ниво да се квантитативни прелаз између његове две крајности претворио у квалитативну трансформацију његове природе. Ово је упоредиво са стањем уметничког дела у праисторијским временима, када је захваљујући искључивом нагласку на његовој обредној вредности оно првенствено било магијско оруђе. Тек је касније признато као уметничко дело. Тиме што се истиче искључиво његова изложбена вредност, уметничко дело данас на сличан начин постаје креација с потпуно новим функцијама, међу којима ће она које смо ми свесни, његова уметничка функција, можда касније бити препозната као узгредна.⁹ Сигурно је само то да су фотографија и филм данас најсврсисходнији примери за тумачење ове нове функције.

VI

Код фотографије обредна вредност у свему почиње да бива замењена из-

ложбеном вредношћу. Али обредна вредност се не предаје без отпора. Стоји на последњим линијама одбране, код људског лица. Није случајно портрет био у жижи ране фотографије. Култ сећања на вољене, одсутне или мртве крајње је уточиште обредне вредности слике. Аура последњи пут исијава са раних фотографија пролазног израза људског лица. Управо ово их чини меланхоличним и неупоредиво лепим. Али како се човек повлачи с фотографске слике, изложбена вредност по први пут демонстрира своју надмоћ над обредном. У том смислу неизмеран је значај Атжеа, који је око 1900. фотографисао празне улице Париза и тако указао на ову нову фазу. С правом се за њега каже да их је фотографисао као да слика места злочина. Место злочина је такође празно, фотографише се ради утврђивања доказа. Са Атжеом су фотографије постале стандардни доказ историјских појава и добијају скривен политички значај. Оне захтевају посебну врсту приступа, за њих није прикладна невезана контемплација. Оне покрећу посматрача, који осећа да га изазивају на нови начин. Истовремено, часописи почињу да му постављају путоказе, без обзира јесу ли прави или погрешни. Текст испод слике по први пут постаје обавезан. И јасно је да је њихов карактер сасвим друкчији од назива слике. Упутства која текстови испод слика дају онима који те слике гледају у илустрованим часописима ускоро ће у филму постати још експлицитнија и у већој мери обавезујућа, где се чини да је значење сваке појединачне слике прописано следом слика које јој претходе.

VII

Расправа о уметничкој вредности слике у односу на фотографију у деветнаестом веку данас се чини индиректним, беспредметним и конфузним. Међутим, то не умањује њен значај, а у

најгорем случају га истиче. У ствари, расправа је била симптом историјске трансформације чији свеопшти утицај није схватала ниједна од супротстављених страна. Када је доба механичког умножавања одвојило уметност од њених темеља у култу, привидност њене аутономије је заувек нестала. Ово је узроковало промену функције уметности, која је превазишла становишта текућег столећа. Дуго је чак измицала становишту двадесетог века, који је искусио развој филма.

Раније се на јалов начин превише размишљало је ли фотографија уметност. Није се постављало основно питање, није ли сам изум фотографије трансформисао читаву природу уметности. Ускоро су филмски теоретичари то исто непромишљено питање поставили у вези с филмом. Али потешкоће које је фотографија узроковала традиционалној естетици биле су обична дечија игра у поређењу са оним што је покренуо филм. Од тога потичу неосетљивост и натегнутост раних теорија о филму. На пример, Абел Ганс пореди филм с хијероглифима: „Овим смо се, у поступку невероватне регресије, вратили на ниво изражавања Египћана. [...] Сливковни језик још увек није сазрео зато што се наше очи нису навикле на њега. Још увек немамо довољно поштовања, не обожавамо на прави начин оно што изражава.”^{3*} Или према речима Севрен-Марса: „Која уметност нам је подарила истовремено поетичнији и стварнији сан! Уз овакав приступ филм би могао да представља неупоредиво средство изражавања. Само би најузвишенијим особама требало дозволити да уђу у његов амбијент, у најсавршенијим и најтајанственијим тренуцима њихових живота.”^{4†} Александар Арну своју фантазију о немом филму закључује питањем: „Не

значе ли сви ти храбри описи које смо дали заправо дефиницију молитве?”^{5‡} Упутно је приметити да из жеље да филм класификују као „уметност” ови теоретичари у њега читавају елемент ритуалног, уз упадљив мањак промишљености. Ипак, у време објављивања оваквих спекулација, већ су се били појавили филмови попут *Јавног мишљења* или *Златне грознице*. То, међутим, није спречило Абела Ганса да ради поређења помене хијероглифе, нити Севрен-Марса да говори о филму на начин на који би се могло говорити о сликама Фра Анђелика. Значајно је да чак и данас ултрареакционарни аутори филму додељују слични контекстуални значај, ако не буквално у смислу светлости, онда барем да је нешто натприродно. Коментаришући филмску верзију *Сна летње ноћи* Макса Рајнхарта, Верфел изјављује да се несумњиво ради о стерилном копирању спољног света са све његовим улицама, унутрашњим просторима, железничким станицама, ресторанима, аутомобилима и плажама, што је до сада онемогућавало уздизање филма до царства уметности. „Филм још увек није остварио своје право значење, своје праве могућности [...]. Оне се састоје у његовој јединственој способности изражавања свега онога што је бајковито, чудесно, натприродно, природним средствима и с неупоредивом убедљивошћу.”^{6*}

VIII

Уметнички наступ позоришног глумца пред публиком сасвим сигурно изводи глумац лично. Међутим, извођење филмског глумца приказује камера, с двоструким последицама. Камера која приказује наступ филмског глумца публици не мора да га испоштује као ин-

3 * Abel Gance, цитирано дело, стр. 100-101.

4 † Séverin-Mars, цитирао Abel Gance, цитирано дело, стр. 100.

5 ‡ Alexandre Arnous, *Cinéma pris*, 1929, стр. 28.

6 * Franz Werfel, „Ein Sommernachtstraum, Ein Film von Shakespeare und Reinhardt”, *Neues Wiener Journal*, цитирано у *Lu* 15, новембар 1935.

тегралну целину. Вођена сниматељем, камера стално мења положај у односу на извођење. След позиционих виђења који монтажер склапа од материјала који му је достављен чини завршен филм. Он укључује одређене факторе кретања који у ствари представљају кретање камере, да не спомињемо снимање под посебним угловима, изблиза итд. Отуда се наступ глумца подвргава низу оптичких испитивања. Ово је прва последица чињенице да се глумачко извођење приказује уз помоћ камере. Такође, глумац нема прилику коју има онај у позоришту, а то је да се током свог наступа прилагођава публици, јер ни не наступа лично пред публиком. Ово дозвољава публици да преузме улогу критичара, а да при том не доживи никакав лични контакт с глумцем. Поистовећивање публике с глумцем у ствари је поистовећивање с камером. Као резултат, публика долази на место камере, њезин приступ је приступ испитивања.¹⁰ То није приступ коме се могу изложити обредне вредности.

IX

Оно што је за филм првенствено битно јесте да глумац себе приказује публици пред камером, а не неког другог. Пирандело је међу првима осетио глумчеву метаморфозу услед оваквог начина испитивања. Иако су његове напомене на ову тему дате у роману *Пази, снима се!* ограничене на негативне аспекте овог проблема и само на неми филм, то никако не умањује њихову ваљаност. Са звучним филмом се у том смислу суштински ништа није променило. Битно је да се улога не глуми зарад публике, већ зарад механичке направе, при чему се у случају звучног филма ради о две направе. „Филмски глумац”, пише Пирандело, „осећа се попут изгнаника, некога ко је прогнан не само са позорнице, већ и из самога себе. С нејасним осећајем нелагодности осећа необјашњиву празнину:

његово тело губи на телесности, ишчежава, лишено је стварности, живота, гласа и звукова које производи његово кретање, ради претварања у нему слику, која ће на тренутак затреперити на екрану, да би потом нестала у тишини. [...] Пројектор ће се играти с његовом сенком пред публиком, а он мора да се задовољи играњем пред камером.”^{7*} Ова ситуација би се такође могла окарактерисати на следећи начин: по први пут, што је учинак филма, човек мора да дела читавом својом живом личношћу, а да се при том одрекне своје ауре. Јер аура је везана за његово присуство, његове копије не може бити. Аура коју на позорници исијава Макбет за публику је неодвојива од глумца који га глуми. Међутим, особеност или својство студијског снимка је да камера замењује публику. Стога, аура која обавија глумца нестаје, а са њом и аура лика којег игра.

Не изненађује што се управо драматичар попут Пирандела у својој квалификацији филма нехотично дотиче и кризе коју примећујемо у случају позоришта. Свако темељно проучавање показује да заиста нема веће супротности од оне између сценске игре и уметничког дела које је у потпуности предмет механичке репродукције или се на њој темељи, као што је то случај с филмом. Стручњаци већ дуго признају да се у филму „највећи ефекти готово увек постижу када се 'глуми' што је мање могуће”. Године 1932. Рудолф Анхајм је видео „најновији тренд [...] у третирању глумца као позоришног реквизита који се бира због својих карактеристика и [...] поставља на одговарајуће место”.¹¹ Још је нешто уско повезано с овом идејом. Позоришни глумац се поистовећује с ликом који игра. Филмском глумцу се веома често оваква могућност ускраћује. Његова креација се никако не

7 * Luigi Pirandello, *Si Gira*, цитирао Leon Pierre-Quint, „Signification du cinéma”, *L'Art cinématographique*, цитирано дело, стр. 14–15.

остварује одједном, већ се састоји од бројних засебних извођења. Уз неке случајне околности, као што су трошкови студија, расположивост осталих глумца, декор итд., постоје и елементарни услови у вези с филмском опремом, због које се глумчев рад дели у серију уклопних епизода. Посебно осветљење и постављање светала захтевају да се догађај који се на платну одиграва као брза и јединствена сцена прикаже следом засебних снимака, за шта могу бити потребни сати у студију. Да не спомињемо још очигледнији пример монтаже. Тако скок с прозора може бити снимљен у студију као скок са скеле, док се борба која следи, уколико је то потребно, може снимити неколико седмица касније, када отпочне снимање сцена на отвореном. Лако је замислити и парадоксалније случајеве. Претпоставимо да глумац треба да се тргне када зачује куцање на вратима. Ако његова реакција није задовољавајућа, режисер може да прибегне и помоћном средству: следећи пут када се глумац затекне у студију, без упозорења ће иза њега испалити хитац. Тада је могуће снимити реакцију којом се показује страх и умонтирати је у филм. Ништа у тој мери не показује да је уметност изашла из домена „лепог привада“, који се до сада сматрао јединим простором благодатним за уметност.

Х

Осећај чудноватости који глумца обузима пред камером, како га описује Пирандело, у суштини је истоветан отуђењу које осећамо пред својим одразом у огледалу. Али сада је слика у одразу постала одељива, преносива. А куда се преноси? Пред публику.¹² Филмски глумац никада не престаје да буде свестан ове чињенице, ни на тренутак. Док стоји пред камером, он зна да ће се на крају наћи пред публиком, пред конзументима који чине тржиште. Ово тржиште, на којем он не нуди само свој

рад већ и себе целог, своје срце и душу, ван је његовог домашаја. Током снимања он са њим има исто онолико додира колико и било који артикл начињен у фабрици. Ово можда доприноси тој поштености, тој новој врсти тескобе која, према Пиранделу, хвата глумца пред камерама. Филм одговара на нестанак ауре вештачким стварањем „личности“ ван студија. Култом филмских звезда, који се подстиче новцем филмске индустрије, не чувају се јединствене ауре личности, већ њихова „привлачност“, лажне чари тржишне робе. Док год капитал филмација поставља трендове, по правилу, савремени филм неће добити признање да је револуционаран у било ком другом смислу сем да заговара револуционарну критику традиционалних концепата уметности. Не поричемо да у неким случајевима филм данашњице промовише револуционарну критику друштвених услова, па и расподеле добара. Међутим, ова студија се тим питањем не бави ништа конкретније од филмског стваралаштва Западне Европе.

Својствено је филмској техници, као и спорту, да је за њу стручњак свако ко је сведок њених постигнућа. Ово је очигледно ако послушате групу дечака који разносе новине док се ослањају на своје бицикле и дискутују о исходу бицикличке трке. Издавачи новина не организују тек онако трке дечака који им разносе новине. Оне буде велико интересовање код учесника, јер победник има прилику да се од курира уздигне до професионалног такмичара. На сличан начин филмске новости нуде прилику свакоме да се уздигне од пролазника до статисте. Тако би било ко могао да се нађе у уметничком делу, што потврђују Вертофове *Три песме о Лењину* или Ивенсов *Боринаж*. Свако данас може да полаже право на снимање. Овакво право се најбоље може објаснити ако погледамо у

каквој историјској ситуацији се налази савремена књижевност.

Вековима је мали број писаца био суочен са многим хиљадама читалаца. Ово се променило крајем прошлог века. Са повећањем доступности штампе, која је стално читаоцима пласирала нова политичка, верска, научна, струковна и локална гласила, све више читалаца почињало је да пише, иако тек покоји испочетка. Почело је тако што је дневна штампа отворила простор својим читаоцима за „писма уреднику”. Данас тешко да има запосленог Европљанина са примањима који, у принципу, не би могао да нађе прилику да ту или тамо објави коментаре везано за свој посао, притужбе, документарне извештаје или нешто слично. Дакле, дистинкција између аутора и публике само што није изгубила свој основни карактер. Разлика се своди само на функцију, а може варирати од случаја до случаја. Читалац је у сваком тренутку спреман да се претвори у писца. Као стручњаку, што је хтео – не хтео морао да постане у једном изузетно специјализованом процесу рада, читаоцу је омогућено да постане аутор, па макар и у неком ужем смислу речи. У Совјетском Савезу глас је дат самом раду. Његово вербално представљање је део човекове способности да обавља тај рад. Допуштење за литерарни рад се сада заснива на политехничкој пре него специјалистичкој обуци, те тиме постаје опште добро.¹³

Све се ово лако применити у случају филма, где се промене за које су у књижевности били потребни векови дешавају током десет година. У кинематографској пракси, нарочито у Русији, ова промена је делимично постала утврђена реалност. Неки од глумаца које виђамо у руским филмовима нису глумци у нашем смислу речи, већ људи који играју сами себе, и то превентивно у оквиру процеса свог рада. Капиталистичка експлоатација филма у Западној

Европи ускраћује разматрање легитимног права модерног човека да буде репродукован. У оваквим околностима филмска индустрија улаже велике напоре да код маса побуди интересовање помоћу спектакла који промовишу илузију и сумњивих спекулација.

XI

Снимање филма, нарочито звучног филма, приређује спектакл који би био незамислив било где у било које пређашње време. Оно чини процес у којем је немогуће приписати гледаоцу гледиште које би из конкретне сцене искључило такве спољне додатке као што су опрема за снимање, светлосна машинерија, помоћници особља и тако даље, сем ако би му се око налазило на линији паралелној с објективом. Више него иједна друга околност, ово чини површном и безначајном сваку могућу сличност између сцене у студију и оне на позорници. У позоришту смо врло свесни места с којег је немогуће одмах и непосредно разоткрити илузорност драме. Таквог места нема код снимања филмских сцена. Њихова илузорност је другостепеног типа и резултат је изрезивања. То ће рећи да је у филмском студију техничка опрема продрла тако дубоко у стварност да када се у свом чистом виду ослободи страног садржаја опреме производ је посебног поступка, наиме, снимања специјално подешеном камером и монтирања снимка заједно са другим сличним снимцима. Овде аспект реалности ослобођен опреме постаје врхунац мајсторије схваћене као варке, а виђење непосредне стварности редак, нежан цвет у земљи технологије.

Још нам више открива поређење ових околности, које се толико разликују од оних у позоришту, са стањем у сликарству. Овде се поставља питање како стоји сниматељ у поређењу са сликарном. Да бисмо одговорили на ово, прибећи ћемо аналогiji с хируршком опера-

цијом. Хирург представља крајњу супротност у односу на врача. Врач лечи болесну особу тако што на њу положи своје руке, док хирург реже и улази у тело пацијента. Врач задржава природну дистанцу између пацијента и себе, и иако је врло мало умањује полагањем руку, знатно је повећава својим ауторитетом. Хирург ради управо супротно: он увелико смањује дистанцу између себе и пацијента тиме што продире у његово тело, док је повећава, али незнатно, захваљујући опрезу с којим се његове руке крећу међу органима. Укратко, за разлику од врача, који се још увек скрива у доктору медицине, хирург се у одсутном тренутку клони директног суочавања с пацијентом. Уместо тога, у њега продире путем захвата.

Врач и хирург се могу упоредити са сликаром и сниматељем. Слика у свом раду задржава природну дистанцу у односу на реалност, сниматељ продире дубоко у њезину мрежу.⁴ Разлика између слика које добијају је огромна. Слика сликара је јединствена, док се она коју добија камерман састоји од бројних фрагмената, сједињених новим правилима. Стога је за савременог човека представа стварности на филму неупоредиво значајнија од сликарске, јер нуди једанаспект реалности који је ослобођен сваке опреме, управо због крајњег прожимања реалности путем технике. А то је оно што имамо право да тражимо од уметничког дела.

XII

Механичко умножавање уметности мења начин на који масе реагују на уметност. Реакционарни став према Пикасовој слици мења се у прогресивну реакцију спрам Чаплиновог филма. Прогресивну реакцију карактерише неопределена, лична фузија визуелног и емоционалног уживања с оријентацијом експерта. Таква фузија је од великог друштвеног значаја. Што се више смањује

друштвени значај неке уметничке форме, то је изразитија разлика између критике и уживања од стране публике. У конвенционалном се ужива без икакве критичности, док се оно што је истински ново критикује с аверзијом. Када је у питању филмско платно, критички и рецензивни ставови публике се подударују. Кључни разлог за то је што су индивидуалне реакције предодређене масовном реакцијом публике коју ће произвести, што нигде није тако изражено као у случају филма. Оног тренутка када ове реакције постану очите, оне се међусобно контролишу. Поново је овде сврсисходно поређење са сликарством. За слику је увек постојала одлична прилика да је види једна или неколико особа. Истовремена контемплација слика од стране бројне публике, каква се јавила у деветнаестом веку, јесте рани симптом кризе сликарства, кризе која свакако није изазвана искључиво фотографијом, већ независно од тога и привлачношћу уметничких дела за масе.

Сликарство просто није у положају да чини предмет истовременог колективног доживљаја, као што је то увек могла архитектура, или епска песма у прошлости, односно филм у данашње време. Премда ова околност сама по себи не би требало да наводи на закључке о друштвеној улози сликарства, она заиста чини озбиљну претњу, чим се сликарство у посебним условима и, да тако кажемо, супротно својој природи директно суочи с масама. Колективно доживљавање слика у црквама и манастирима у средњем веку и на краљевским дворovima до краја осамнаестог века није се одиграло истовремено, већ постепеним и хијерархијским посредовањем. Десила се промена као израз извесног конфликта у који је сликарство уплетено могућношћу механичког умножавања слика. Иако се с јавним излагањем слика почело у галеријама и салонима, масе нису имале начина да

организују и контролишу свој доживљај.¹⁵ Тако ће иста публика која на гротескни филм реагује прогресивно на надреализам сигурно одговорити реакционарно.

XIII

Својства филма не тичу се само начина на који се сам човек открива или приказује пред механичком опремом, већ и начина на који може уз помоћ тих направа да представи своје окружење. Поглед на окупациону психологију илуструје покусни потенцијал технике. Психоанализа је илуструје у једној другој равни. Филм је обогатио наше поље перцепције методама које је могуће илустровати само помоћу метода фројдовске теорије. Пре педесет година омашка у говору би прошла мање или више неопажено. Таква омашка је само у изузетним случајевима могла да открије дубинске димензије разговора, за који се чинило да се одвија на површини. Ствари су се измениле с изласком *Психопатологије свакодневног живота*. Том књигом изоловане су и откривене за тумачење појаве које су до тада неприметно колале широким токовима перцепције. Филм је довео до сличног продубљења спознаје читавог спектра оптичке, а сада и акустичне перцепције. Да се елементи понашања приказани на филму могу далеко прецизније и са више тачки гледишта анализирати од онога што је приказано на сликама или позорници, само је наличје ове чињенице. У поређењу са сликарством, понашање забележено на филму пријемчивије је за анализу због неупоредиво прецизнијег очитовања конкретне ситуације. У поређењу с позоришном сценом, понашање забележено на филму допушта лакшу анализу, јер се да лакше изоловати. Ова околност је значајна превасходно због склоности да стимулише међусобно прожимање уметности и науке. У ствари, када је у питању филмски забележен елемент понашања који

се јасно приказује у одређеној ситуацији, попут неког мишића на телу, тешко је рећи да ли више фасцинира његова уметничка или научна вредност. Демонстрација природе уметничког и научног коришћења фотографије, што је до сада углавном раздвајано, биће једна од револуционарних функција филма.¹⁶

Снимањем из близине ствари око нас, фокусирањем на скривене детаље познатих предмета, истраживањем уобичајених миљеа под ингениозним вођством камере, филм с једне стране продубљује наше разумевање сила прилика које управљају нашим животима, док с друге успева да нас убеди у постојање огромног и неочекиваног простора за деловање. Чинило се да смо безнадежно заробљени нашим крчмама и улицама наших метропола, нашим канцеларијама и намештеним просторијама, нашим железничким станицама и нашим фабрикама. Потом је дошао филм и за делић секунде као динамитом разнео овај затвор од света, па сада путујемо кроз његове рушевине и остатке, авантуристички и спокојно. Код снимања из близине простор се шири. У спорим кадровима (*slow motion*), трајање покрета се продужава. Увећањем снимка не чини се прецизнијим оно што је у сваком случају било видљиво, мада нејасно: њиме се откривају сасвим нове структурне формације субјекта. Дакле, успорено снимање не приказује такође само позната својства кретања, већ у њима открива и она потпуно непозната, „која далеко од тога да изгледају као успорени брзи покрети, стварају ефекат особитих клизећих, лебдећих, натприродних покрета”.^{8*} Очигледно је да се пред камером разоткрива једна друкчија природа од оне која је доступна голом оку, макар и само зато што простор несвесног продирања бива замењен простором који човек свесно истражује. Чак и ако генерално знамо како људи ходају,

8 * Rudolf Arnheim, цитирано дело, стр. 138.

не знамо ништа о држању неке особе током децималне секунде жустрог хода. Чин посезања за упаљачем или кашиком је обична радња, па ипак једва да знамо шта се заиста збива између руке и метала, да не помињемо како такав поступак осцилира у зависности од нашег расположења. Овде камера интервенише имајући на располагању могућност спуштања и подизања, прекидања и издвајања, продужења и убрзања, увећања и умањења. Камера нас уводи у област несвесне оптике, као што нас психоанализа уводи у поље несвесних импулса.

XIV

Један од основних задатака уметности увек је било стварање потражње која је тек касније могла бити у пуности задовољена.¹⁷ Историја сваке уметничке форме указује на критичне епохе, у којима нека одређена уметничка форма тежи ефектима које је могуће постићи у потпуности тек изменом техничких стандарда, то јест, новом уметничком формом. Тада у уметности долази до претеривања и неуглађености, посебно у такозваним декадентним епохама, која у ствари потичу из језгра њених најснажнијих историјских енергија. Током претходних година таквог варварства је било и одвише у дадаизму. Тек се сада дају назрети његови импулси: намера дадаизма била је да посредством сликовних али и литерарних средстава створи ефекте које публика данас тражи на филму.

Стварање потражње које је суштински ново и пионирско постићи ће више од онога чему тежи. Дадаизам је то учинио у толикој мери да је жртвовао тржишне вредности изразито типичне за филм у корист виших амбиција, премда, наравно, несвестан таквих намера на начин на који су овде представљене. Дадаисти су далеко мање важности придавали продајној вредности својих дела

него њиховој бескорисности у смислу контемплативног удубљивања. Такву бескорисност постизали су различитим средствима, од којих промишљено деградирање материјала није била најнезнатније. Њихове песме су „салате речи” које садрже опсцености и свакако језичко смеће које се да замислити. Исто важи и за њихове слике, на које су качили дугмад и улазнице. Оно што им је била намера и што су постигли је немилосрдно уништење ауре њихових креација, које су жигосали као репродукције служећи се управо средствима продукције. Немогуће је застати пред неком Арповом сликом или над неком песмом Августа Штрама ради промишљања или процене, како бисмо то учинили пред Дереновим платном или над Рилкеовом песмом. Са пропадањем друштва средње класе, контемплација служи да подучи асоцијалном понашању, у чему јој се супротставља одвраћање пажње као варијанта друштвеног понашања.¹⁸ У ствари, дадаиста су својим активностима омогућили страствено одвраћање пажње, тако што су уметничка дела поставили у жижу скандала. Најважнији услов био је разбеснети публику.

Од заводљивог изгледа или уверљиве структуре звука, уметничко дело дадаиста постало је балистичко оруђе. Погађало је посматрача попут метка, дешавало му се, стичући тако својство опипљивости. Стимулисало је потражњу за филмом, уз присуство елемента одвраћања пажње који је такође био првенствено тактилан, пошто се заснивао на променама места и фокуса које се повремено „обрушавају” на гледаоца. Упоредимо екран на којем се одвија филм са платном слике. Слика позива посматрача на контемплацију, а пред њом посматрач може да се препусти асоцијацијама. То се не може пред филмским платном. Тек што око ухвати сцену, она се већ мења. Не може се зауставити.

Дијамел, који презире филм и не зна ништа о његовом значају, мада зна нешто о његовој структури, овако указује на ову појединост: „Више не могу да мислим оно што желим да мислим. Моје мисли замењене су покретним сликама.”^{9*} Такве слике збиља прекидају асоцијативни процес код посматрача својим сталним наглим изменама. Ово код филма ствара ефекат шока, који би као и код свих шокова требало ублажити појачаним присуством ума.¹⁹ Филм је посредством своје техничке структуре извукао ефекат физичког шока из истог оног „омота” помоћу којег га је дадаизам, такорећи, задржао унутар ефекта моралног шока.²⁰

XV

Маса је матрица којом су данас преобликовани сви традиционални видови понашања према уметничком делу. Квантитет је преиначен у квалитет. Знатно увећана маса учесника довела је до промене у начину учешћа. Чињеница да се нови начин учешћа прво јавио у непристојном виду не сме да збуни гледаоца. Па опет су неки ватрено напали управо овај површни аспект. Од свих њих Дијамел се изразио најрадикалније. Оно чему највише приговара је вид учешћа на који масе бивају испровоциране филмом. Дијамел филм назива „разонодом слугу, забавом необразованих, јадних, истрошених створења која изједају бриге [...], спектаклом који не тражи концентрацију и не претпоставља интелигенцију [...], који у срцима не пали никакву светлост и побуђује само смешну наду да ће једног дана постати 'звезде' у Лос Анђелесу”.^{10*} Јасно је да је ово у бити она иста стара јадиковка о томе како масе траже забаву, док уметност од посматрача захтева концентра-

цију. Ради се о уобичајеној тврдњи. Остаје питање представља ли она полазиште за анализу филма. Ово треба пажљивије размотрити. Забава или одвраћање пажње и концентрација стоје у односу опозиције, који се може исказати на следећи начин: човек који се центрише пред уметничким делом бива њиме заокупљен. Улази у уметничко дело, као у легенди о кинеском сликару који посматра своју завршену слику. Насупрот томе, растрзана маса упија уметничко дело. Ово је најизразитије када су у питању зграде. Архитектура је увек представљала прототип уметничког дела чији се пријем остварује од стране колективитета у стању одсуства пажње. Закони њеног доживљавања су изразито поучни у том смислу.

Зграде прате човека од најранијих времена. Уметничке форме су настајале и нестајале. Трагедија је почела с Грцима, са њима је и нестала, да би вековима касније била оживљена само њена „правила”. Епска песма, која потиче из времена формирања нација, замире у Европи поткрај ренесансе. Сликање на дрвеним панелима производ је средњег века и ништа не гарантује да неће нестати. Али људска потреба за заклоном је вечна. Архитектура никад није била несврсисходна. Њена историја сеже даље у прошлост од историје свих других уметности, а њено инсистирање на томе да је витална сила битно је за сваки покушај схватања односа маса према уметности. Доживљај архитектонских објеката дефинише се по два основа, по основу употребе и по основу перцепције, односно кроз додир и вид. Начин на који се туриста удубљује пред познатим здањем не помаже да схватимо речену природу доживљаја или интернализације. Код тактичности не постоји никакав квалитет који би парирао контемплацији која карактерише оптички доживљај. Тактична интернализација остварује се пре навикомнегапажњомиконцентрацијом.

9 * Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Париз, 1930, стр. 52.

10 * Duhamel, цитирано дело, стр. 58.

Када је архитектура у питању, навика у великој мери одређује рецепцију помоћу чула вида. Такође, она се много ређе остварује у стању усхићене концентрације него узгредним примећивањем објеката. Овај начин доживљавања, који се развио у односу према архитектури, изразито добија на вредности у одређеним околностима. Јер задаци који се постављају пред опажајни апарат човека у тренуцима историјских преокрета не могу се решити искључиво оптичким средствима, то јест, само контемплацијом. Они се постепено освајају навиком, под вођством тактилне интернализације.

Растројена особа је такође у стању да формира навике. Даље, способност да се неки задаци савладају у стању одсуства пажње доказује да је њихово решавање постало ствар навике. Уметност омогућује одсуство пажње које представља вид прикривене контроле мере у којој су нови задаци постали решиви помоћу свесне представе. Такође, пошто су појединци ради да се клоне таквих задатака, уметност ће се острвити на оне најтеже и најозбиљније тамо где је у стању да мобилизује масе. Данас то чини кроз филм. Рецепција у стању одсуства пажње, које је све присутније у свим гранама уметности и симптоматично за дубинске промене свесне перцепције, у филму налази своје истинско средство остварења. Филм са својим ефектом шока половично задовољава овај вид рецепције. Филм потискује ритуалне вредности у други план не само тиме што публику ставља у положај критичара, већ и чињеницом да овај положај у биоскопу не тражи никакву пажњу. Публика је испитивач, али испитивач који је одсутан духом.

Епилог

Растућа пролетаризација модерног човека и све изразитије формирање маса два су аспекта једног процеса. Фа-

шизам настоји да организује новостворене пролетерске масе без нарушавања расподеле добара, коју масе теже да елиминишу. Он не види спас у томе што ће масама дати њихова права, већ прилику да се изразе.²¹ Маса имају право да промене структуру расподеле материјалних добара, док фашизам тежи да им омогући изражавање а да за себе задржи материјална добра. Логична последица фашизма је увођење естетике у политички живот. Сламање маса, које фашизам својим култом *фирера* обара на колена, има пандан у сламању апарата који је утиснут у стварање ритуалних вредности.

Сви напори да се политика естетизује кулминирају једном ствари: ратом. Рат и само рат може да дефинише циљ масовних покрета у најширем виду и да при томе испоштује традиционалну расподелу добара. Ово је политичка формула за такву ситуацију. Технолошка формула се може изразити на следећи начин: само рат омогућава мобилизацију свих постојећих техничких ресурса, уз очување постојеће расподеле добара. Подразумева се да се фашистички хвалоспев рату не служи таквим аргументима. Па ипак Маринети у свом манифесту колонијалног рата у Етиопији каже: „Ми, футуристи, већ двадесет седам година се бунимо против тога да се рат квалификује као антиестетски. [...] У складу с тим тврдимо: [...] Рат је диван јер успоставља надмоћ човека над подјармљеном машинеријом уз помоћ гас-маски, застрашујућих мегафона, бацача пламена и малих тенкова. Рат је диван зато што њиме почиње сневана метализација људског тела. Рат је диван јер шара цветну ливаду ватреним орхидејама пушкомитраљеза. Рат је диван јер уједињује у симфонију ватрену паљбу, канонаде, прекид ватре, мирисе и смрад труљења. Рат је диван јер ствара нову архитектуру, попут архитектуре великих тенкова, борби геометријских

формација, ковитлаца дима изнад запаљених села и много чега другог. [...] Песници и уметници футуризма! [...] Упамтите ове принципе естетике рата како би ваша борба за нову књижевност и нову уметност графике [...] била њима обасјана!"

Овај манифест одликује се врлином јасноће. Његове формулације заслужују признање дијалектичара. У прилог овом другом, естетика данашњег рата изгледа овако: ако је природно коришћење производних снага угрожено расподелом добара, развој техничких средстава, повећање брзине и извора енергије захтеваће неприродно коришћење, што се остварује ратом. Деструктивност рата доказ је незрелости друштва да инкорпорира технологију као један од својих органа и недовољне развијености технологије да се избори с елементарним силама у друштву. Заstraшујуће карактеристике империјалистичког ратовања могу се приписати несклади између огромних средстава производње и њиховог неадекватног коришћења у процесу производње, другим речима, незапослености и недостатку тржишта. Империјалистички рат је побуна технологије која остварује, у облику „људског материјала”, права која је друштво ускратило свом природном материјалу. Уместо да исушује реке, друштво усмерава људски ток у коритовова, уместо да из авиона баца семење, оно на градове избацује напалм бомбе, а употребом хемијског наоружања убија ауру на нови начин.

„Fiat ars – pereat mundus”, каже фашизам, и као што Маринети признаје, очекује од рата да донесе уметничко задовољење чулног перципирања које је изменила технологија. Ово је очигледно испуњење *l'art pour l'art*. Човечанство, које је у Хомерово доба било предмет контемплације богова са Олимпа, препуштено је само себи. Његово самоотуђење је досегло такав ниво да је у стању

да искуси сопствено уништење као естетско задовољство првог реда. Ово је стањеполитике коју фашизам естетизује. Комунизам пак одговара политизовањем уметности.

(Endnotes)

- 1 Наравно, историјат уметничког дела укључује више од овога. Историја Мона Лизе, на пример, укључује врсту и број копија начињених у XVII, XVIII и XIX веку.
- 2 Баш зато што аутентичност није умножива, интензиван продор одређених (механичких) поступака умножавања био је од кључног значаја за утврђивање и градирање аутентичности. Развој такве врсте диференцијације био је важна функција трговине уметничким делима. Може се рећи да је изум дрвореза погодио у сам корен својства аутентичности чак и пре свог касног процвата. Свакако, у време настанка неке средњовековне слике Богородице није се још увек могло рећи за њу да је „оригинал”. Постала је „оригинал” тек током наредних векова, а можда чак најизразитије током последњег.
- 3 Најјадније провинцијско извођење *Фауста* супериорније је од филма о Фаусту, јер се, идеално посматрано, такмичи с првим извођењем у Вајмару. Пред биоскопским екраном је бескорисно сећати се традиционалних садржаја који би нам пали на ум пред позорницом – на пример, да се у Мефисту скрива Гетеов пријатељ Јохан Хајнрих Мерк и томе слично.
- 4 Задовољење људског интересовања маса може да значи уклањање нечије друштвене функције из видног поља. Нема гаранције да данашњи портретиста док слика чувеног хирурга за доручком међу осталим члановима породице приказује његову друштвену функцију тачније од сликара XVII века, који је портретисао док-

- торе медицине како представљају ову професију, попут Рембранта и његовог „Часа анатомије”.
- 5 Дефиниција ауре као „јединственог феномена удаљености, колико год да је близу” не представља ништа више од формулисања обредне вредности уметничког дела у категоријама просторне и временске перцепције. Удаљеност је супротна од блискости. Објекат који је у суштини удаљен је онај којем се не може прићи. Немогућност приласка је заиста једно од кључних својстава имица култа. Веран својој природи, он остаје „удаљен, без обзира колико је близу”. Близина коју је могуће остварити на основу његовог садржаја не нарушава удаљеност коју он задржава у свом изгледу.
- 6 Идеје фундаменталне јединствености слике губе на изразитости у мери у којој је секуларизована њена обредна вредност. У машини посматрача јединственост феномена који доминирају у имицу култа све више бива потиснута емпиријском јединствености ствараоца или његовог креативног остварења. Али, свакако, никад у потпуности; концепт аутентичности увек надилази просту изворност. (Ово је посебно видљиво код колекционара, код којих увек остану трагови фетишизма и који поседовањем уметничких дела имају удела и у њиховој обредној моћи.) Ипак, функција концепта аутентичности остаје дефинитивна код процене уметности. Са секуларизацијом уметности, аутентичност потискује обредну вредност дала.
- 7 Када су филмови у питању, механичко умножавање није тек спољни услов масовне дистрибуције, како је то у случају књижевности и сликарства. Механичко умножавање својствено је самој техници филмске производње. Ова техника не само да најдиректније дозвољава масовну дистрибуцију, већ је готово и узрокује. Она спроводи дистрибуцију зато што је производња филма толико скупа да неко ко би, на пример, могао себи приуштити да купи слику више није у стању приуштити да купи филм. Израчунато је 1927. године да неки већи филм мора да сакупи публику од девет милиона људи да би се исплатио. Наравно, са појавом звучног филма у прво време је дошло до застоја у међународној дистрибуцији: публика је постала ограничена језичком баријером. Ово се подударило са фашистичким истицањем националних интереса. Овде је важније обратити пажњу на ову везу са фашизмом него на сами застој, јер је он ускоро минимизиран синхронизацијом. Истовременост ова два феномена може се приписати депресији. Исти поремећаји који су на једном ширем плану довели до покушаја да се очува постојећи поредак расподеле добара пуком силом навео је угрожени филмски капитал да убрза развој звучног филма. Увођење звучног филма довело је до привременог олакшања, не само зато што је вратило масе у биоскопске хале, већ и што је удружило нови капитал електричне индустрије с капиталом филмске индустрије. Тако је, гледано споља, звучни филм промовисао националне интересе, али гледано изнутра, помогао је да се још више него раније интернализује филмска производња.
- 8 Овај поларитет не налази потврду у естетици идеализма. Његова идеја лепоте укључује ове крајње супротности без њихове диференцијације и последично искључује њихову супротстављеност. Ипак, код Хегела се овај поларитет обзнањује онолико јасно колико је то могуће у граница-

ма идеализма. Цитирамо његову *Филозофију историје*:

„Слике су познате од давнина. У рано време побожности биле су потребне ради религијског обожавања, али се тада могло без *лепих* слика. Могле су чак и узнемиравати. У свакој лепој слици постоји такође нешто недуховно, искључиво спољно, али се њен дух обраћа човеку кроз њену лепоту. Насупрот томе, религијско обожавање се тиче дела као предмета, јер није ништа више до духа лишене отупелости душе [...]. Уметност се уздигла [...] у цркви [...], иако је већ превазишла свој принцип као уметност.”

Слично, следећи пасус из *Филозофије уметности*, указује на то да је Хегел овде наслутио проблем.

„Изашли смо из фазе обожавања уметничких дела као божанских, као предмета који заслужују наше религијско обожавање. Утисак који производе више је рефлексивне природе, а емоције које побуђују траже даље испитивање [...]” – G. V. F. Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, превод са белешкама, F. P. V. Osmaston, књига прва, стр. 12, Лондон, 1920.

Прелаз од прве врсте уметничког доживљаја ка другом карактерише историју доживљавања уметности уопште. Сем тога, код сваког уметничког дела се може указати на извесну осцилацију између ова два крајња начина доживљавања. Узмимо Сикстинску Мадону. Од истраживања Хуберта Грима зна се да је Мадона иницијално била насликана да би била изложена. Гримово истраживање било је инспирисано питањем: која је сврха избочине у предњем плану слике на коју се ослањају два анђела. Зашто је Рафаел украсио небо са две драперије, пита даље Грим. Истраживање је показало да је Мадона била наручена

за јавну комеморацију папе Сикста. Папе су излагане на свечаном одру у једној бочној капели [Базилике] Св. Петра. За ту прилику Рафаелова слика је била причвршћена у стражњем делу капеле у облику нише, а ослањала се на ковчег. На слици Рафаел приказује Богородицу како у облацима прилази папином ковчегу из позадине нише, која је била демаркирана зеленим драперијама. На Сикстовом погребу искоришћена је највише изложбена вредност Рафаелове слике. Нешто касније, постављена је на главни олтар доминиканске цркве у Пјаченци. Узрок овог изгнанства се може наћи у римским правилима обреда, који забрањују да се слике које су биле излагане током погребне користе као обредни предмети на главном олтару. Ово правило је у извесној мери умањило вредност Рафаелове слике. Да би ипак постигла одговарајућу цену, Света столица је одлучила да вредност погодбе повећа прећутним толерицањем слике изнад главног олтара. Да би се избегла пажња, слика је дата монасима удаљеног провинцијског града.

9 Бертолд Брехт се на једном другом нивоу бавио аналогним размишљањима: „Ако се концепт 'уметничког дела' више не може применити на ствар која настаје након што се рад трансформише у робу, морамо се ослободити таквог концепта пажљиво али без страха, да тиме не бисмо такође поништили функцију саме те ствари. Јер она мора да прође кроз ову фазу без икаквих менталних резерви, и не као необавезујуће скретање с правог пута. Уместо тога, оно што се овде збива са уметничким делом фундаментално ће га изменити и до те мере избрисати његову прошлост да ако се изнова прихвати стари концепт – а и хоће, зашто да не

- више никако неће подсећати на оно што је некада представљало.”
- 10 „Филм [...] омогућује – или би могао да омогући – користан увид у појединости људског делања. [...] Лик се никада не користи као извор мотивације, унутрашњи живот особа никада не обезбеђује основни узрок заплета, а тек ретко је његов главни резултат.” (Bertold Brecht, *Versuche*, „Der Dreigroschenprozess”, стр. 268.) Проширење поља онога што се може тестирати које глумцу доноси механичка опрема одговара изузетном проширењу поља онога што услед економских услова може тестирати појединац. Тако тестови професионалне способности постају све значајнији. Оно што је битно код ових тестова су сегментне перформансе појединца. Филмски снимак и тест професионалних способности се раде пред стручном комисијом. Директор камере у студију на позицији је идентичној оној коју има испитивач током теста способности.
- 11 Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Берлин, 1932, стр. 176 f. У овом контексту постају интересантније неке најзглед небитне појединости у којима филмски режисер одступа од позоришне праксе. Такав је покушај да се допусти глумцу да наступи без шминке, као што је то између осталих учинио Драјер у *Јованки Орлеанки*. Драјер је месецима тражио четрдесет глумаца који сачињавају суд инквизитора. Потрага за овим глумцима личила је на потрагу за сценским реквизитима до којих се тешко долази. Драјер се изузетно потрудио да избегне сличност по старости, грађи и физиономији. Ако тако глумац постаје сценски реквизит, тај реквизит, с друге стране, често функционише као глумац. Барем за филм није необично да сценском реквизиту додели улогу. Уместо да насумице бирамо из обиља примера, хајде да се концентришемо на неки који је посебно убедљив. Сат који ради ће на позорници увек бити сметња. Тамо му се не може дозволити његова функција мерења времена. Чак би се и у натуралистичкој драми астрономско време сукобило с позоришним временом. У таквим околностима врло је индикативно да филм може да користи време мерено сатом кад год је то упутно. Пре него на основу много других алузија, на основу ове можемо јасно уочити да у одређеним околностима баш сваки реквизит у филму може да преузме на себе битне функције. Одавде нас само један корак дели од Пудовкинових речи да је „игра глумца која се везује за неки објекат и гради око њега [...] увек један од најјачих метода кинематографске конструкције” (W. Pudovkin, *Filmregie und Filmmanuskript*, Berlin, 1928, стр. 126). Филм је прва уметничка форма која је у стању да покаже како се материја поиграва са човеком. Отуда филмови могу бити одлично средство материјалног представљања.
- 12 Промена у методу излагања која се овде наводи изазвана механичким умножавањем односи се такође на политику. Тренутна криза буржоаских демократија укључује кризу услова који одређују јавно приказивање владара. Демократије излажу члана владе непосредно и лично пред представницима народа. Парламент је његова публика. Пошто иновације камере и опреме за снимање омогућују да говорника чује и види неограничен број особа, приказивање политичара пред камерама и опремом за снимање постаје најважније. Опустели су парламенти колико и позоришта. Радио и филм не само да утичу на функцију професионалног глумца, већ и на функцију

оних који се такође показују пред овом механичком опремом, оних који владају. Премда њихови задаци могу бити различити, промена подједнако делује на глумца као и на владара. Тренд иде ка успостављању вештина којима се може управљати и које се могу преносити у одређеним друштвеним условима. Ово резултира новим избором, избором пред опремом услед којег се звезда и диктатор показују као победници.

- 13 Изгубљен је повлашћени карактер дотичне технике. Олдус Хаксли пише:

„Напредак технологије је довео [...] до вулгарности. [...] Процесна репродукција и ротациона преса су омогућиле бескрајно мултиплицирање текста и слика. Опште образовање и релативно висока примања су створили огромну публику која зна да чита и може да приушти да купи писане и сликовне материјале. Да би се ова роба обезбедила створена је једна велика индустрија. Уметнички таленат је данас један заиста редак феномен; отуда следи [...] да је већина уметности била лоша, у свакој епоси и у свим земљама. Али сразмера смећа у укупној уметничкој производњи данас је већа него у било ком другом периоду. Да је то истина може се доказати простом аритметиком. Становништво Западне Европе се током прошлог века мало више него удвостручило. Али је количина материјала за читање – и гледање – порасла, мислим, барем двадесет, а можда и педесет или чак сто пута. Ако у популацији од x милиона има n талентованих људи, претпоставља се да ће међу $2x$ милиона бити $2n$ талентованих људи. Ситуација се може сумирати овако. За сваку страницу текста и слика објављену пре једног века данас се објављује двадесет или можда чак и

сто страна. Али на сваког талентованог човека који је тада живео сада имамо само двојицу талентованих људи. Наравно, може бити да су захваљујући општем образовању многи потенцијални таленти који би у прошлости били мртворођенчад сада у могућности да се остваре. Хајде да онда претпоставимо да сада имамо троје или четворо талентованих људи на сваког појединачног из ранијих времена. Још увек вреди да кажемо да потрошња материјала за читање – и гледање – далеко надмашује природну продукцију даровитих писаца и цртача. Исто је и са материјалима за слушање. Просперитет, грамофон и радио створили су публику слушалаца који конзумирају извесну количину материјала за слушање, који се повећао ван сваке мере у односу на пораст популације и консеквентни природни раст броја талентованих музичара. Из свега овога следи да је у свим уметностима производња смећа истовремено и апсолутно и релативно већа него што је била у прошлости и да ће морати остати већа док год свет и даље буде конзумирао тренутне претеране количине материјала за читање, гледање и слушање.” Aldous Huxley, *Beyond the Mexique Bay. A Traveller's Journal*, Лондон, 1949, стр. 274 ff. Први пут објављено 1934.

Овај начин посматрања очигледно није прогресиван.

- 14 Храброст камермана се истински може упоредити са храброшћу хирурга. Лик Диртен међу посебним техничким триковима наводи оне „који су у хирургији потребни у случају одређених тешких операција. Као пример бирам један случај из оториноларингологије [...] такозвани ендоназални захват; или мислим на акробатске трикове хирургије грла које морате извести пратећи

- изокренуту слику у ларингоскопу. Такође бих могао говорити о хирур-
гији ува, која сугерише прецизни рад
сајдија. Какав спектар најсуптилније
мишићне акробатике се тражи од чо-
века који жели да поправи или сачу-
ва људско тело! Треба само да поми-
слимо на уклањање очне мрене, где
практично расправљају челик и го-
тово течено ткиво, или на велике аб-
доминалне захвате (лапаротомију).”
– Лик Диртен, *цитирано дело*.
- 15 Овакав начин посматрања се може
чинити нерафинисаним, али како је
показао теоретичар Леонардо, поне-
кад је корисно навести нерафиниса-
не начине посматрања. Леонардо на
следећи начин упоређује сликарство
са музиком: „Сликарство је супери-
орно у односу на музику јер не мора
да умре чим се роди, за разлику од
несрећне музике. [...] Музика која се
конзумира током самог чина свог
рођења инфериорна је у односу на
сликарство, којем је употребом лака
дарована вечност.” (Trattato I, 29.)
- 16 Ренесансно сликарство нуди инди-
кативну аналогију у случају ове
ситуације. Неупоредив развој ове
уметности и њен значај ослонили су
се нарочито на интеграцију великог
броја нових наука или барем нових
научних података. Ренесансно сли-
карство је искористило анатомију и
перспективу, математику, метеоро-
логију и хроматологију. Валери
пише: „Шта би од нас било даље од
Леонардове чудне тврдње, којем је
сликарство било врхунски циљ и
крајња демонстрација знања? Лео-
нардо је био уверен да сликарство
захтева опште знање и није ни устук-
нуо од теоретске анализе, која је због
своје дубине и прецизности нама
запањујућа [...]” – Paul Valéry, *Pièces
sur l'art*, „Autour de Corot”, Париз,
стр. 191.
- 17 „Уметничко дело”, каже Андре Бре-
тон, „вреди само онолико колико
њиме вибрирају одблесци будућно-
сти.” Уистину, свака развијена умет-
ничка форма сече три линије развоја.
Технологија делује у правцу одређене
форме уметности. Пре доласка фил-
ма постојале су фото-књижице са
сликама које би се притиском палца
брзо смењивале пред гледаоцем,
тако приказујући борбу боксера или
тениски окршај. Такође је било ауто-
мата на базарима код којих су се сли-
ке смењивале окретањем ручке.
- Као друго, традиционалне уметнич-
ке форме се у одређеним фазама свог
развоја упорно труде да досегну не-
што што касније нове форме пости-
жу без напора. Пре успона филма да-
даисти су својим представама поку-
шавали да код публике произведу
реакцију коју је Чаплин касније иза-
звао на природнији начин.
- Као треће, неспектакуларне друшт-
вене промене често промовишу про-
мену способности доживљавања,
која ће користити новој уметничкој
форми. Пре него што је филм почео
да ствара своју публику, слике које
више нису биле непокретне очаравале
су окупљену публику у такозваној
кајзерпанорами. Ту се публика
окупљала пред екраном на који су
постављани стереоскопи, по један за
сваког гледаоца. Механичким по-
ступком појединачне слике би се на-
кратко појављивале пред стереоско-
пима, да би потом на њихово место
долазиле друге. Још је Едисон морао
да се служи сличним уређајима да би
приказао прву филмску траку пре
него што су изумљени филмски
екран и пројекција. Ова трака је
представљена малој групи гледала-
ца, који су буљили у апарат у коме су
се вртеле слике у следу. Узгред,
институција *кајзерпанораме* врло
јасно показује дијалектику развоја.

Непосредно пре него што је филм претворио доживљај слике у колективан феномен, појединачно посматрање слика у овим установама које су брзо застареле јоше једном је ступило на сцену, и то са интензитетом који се може поредити са древним свештеником док у наосу држи статуу божанства.

- 18 Теолошки архетипове контемплације је свест да смо сами са својим Богом. Таква свест, када је буржоазија била на врхунцу, ојачаће слободу да се одбаци турско свештенство. Током опадања буржоазије ова свест је морала да узме у обзир скривене тежње да се из јавних послова повуку оне силе на које се појединац позива у општењу са Богом.
- 19 Филм је уметничка форма у складу са повећаним ризиком по живот, са којим се суочава данашњи човек. Потребно човеку да се изложи ефектима шока је његово прилагођавање опасностима које му прете. Филм се подудара са огромним променама спознајног апарата – променама које на појединачној основи доживљава човек на улици у саобраћају великог града, на историјској основи сваки грађанин данашњице.
- 20 Када је у питању дадаизам, спознаје битне за кубизам и футуризам доћи ће из области филма. И један и други се чине мањкавим покушајима уметности да се прилагоди продору направе у стварност. Насупрот филму, ове школе нису покушале да употребе направу каква јесте за уметничко представљање стварности, већ су циљале ка некој врсти мешавине у виду заједничког представљања стварности и направе. Код кубизма главну улогу игра предосећај да ће се ова направа конструкцијски заснивати на оптици. Код футуризма је у питању предосећај ефеката ове направе који изазива брзо покретање филмске траке.
- 21 Овде је битна једна техничка карактеристика, посебно када су у питању филмске новости, чији се пропагандни значај тешко може преценити. Масовној репродукцији од посебне је помоћи репродукција маса. Током великих парада и масовних окупљања, спортских догађаја и у рату, што се све данас бележи камером и снимачем звука, масе се суочавају саме са собом. Овај процес, чији значај не треба наглашавати, блиско је повезан са развојем техника репродукције и фотографије. Камера обично јасније примети масовне покрете од голог ока. Окупљање стотина хиљада се најбоље бележи из птичије перспективе. Према је та перспектива доступна људском оку као и камери, слика коју око добија не може се увећати на начин на који се увећава негатив. Ово значи да масовни покрети, укључујући рат, чине облик људског понашања којем посебно погодује механичка опрема.

Превела са енглеског:
Светлана Митић

nur_bl@yahoo.com