

Mirjana Crnković

UTJECAJ FILMA I FOTOGRAFIJE NA AURATSKU VRIJEDNOST UMJETNIČKOG DJELA

1. Uvod

Filozof Walter Benjamin (1892.-1940.) govori o promijenjenoj ulozi umjetnosti s početkom 20. stoljeća. Na promijenjenu ulogu umjetnosti, prema njegovom mišljenju, najviše su utjecali film i fotografija koji su doveli do tzv. *smrti aure*.¹ Film i fotografija svoju aktualizaciju postižu putem medija. Tijesnu vezu filma i fotografije s medijem uvjetovao je razvoj tehnike. Sve to omogućilo je proširenje recepcije² te dovelo do pojave *masovnih medija*. Pojavom masovnih medija društvo postaje masa. Utjecaj masovnih medija na svakodnevni život onaj je za koji Benjamin smatra da razara auru prirodnih pojava kao »jednokratnu pojavu daljine ma koliko bila blizu«. ³ Aura se odnosi na značenja simbola, koji uvijek ukazuju na nešto izvan sebe, ili se odnosi na poseban status djela koji ga stavlja u poziciju klasika.⁴ Umjetnost do doba tehničke reprodukcije, mogla je za svoja djela reći da imaju auru. Razvijanjem fotografije i filma koji sada bivaju nova umjetnost, auratska vrijednost djela dospjet će u krizu. Fotografija i film neće više njegovati *patos neprolaznosti*, oni će stavljati naglasak na vrijednost vidljivosti i reprodukcije djela.⁵ Zato Jean-Francois Lyotard kaže da Benjamin dobro prepoznaje zadatak fotografije i filma koji se odnosi na dovršenje »programa sređivanja vidljivoga«, tj. ispunjavanje zahtjeva realizma.⁶ Stoga će cilj rada biti objasniti i ukazati na utjecaj koji film i fotografija svojim razvojem ostavljaju na umjetnost i njezinu auratsku vrijednost.

2. Autentičnost umjetničkog djela

Svoj esej »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije« Benjamin započinje tezom da se reprodukcija umjetničkog djela zapravo uvijek mogla dogoditi. Kao primjer

1 Danko Grlić, *Misaona avantura Waltera Benjamina*, Globus, Zagreb 1984., str. 8.

2 D. Grlić, *Misaona avantura Waltera Benjamina*, str. 19.

3 Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb 1986., str. 130. (Dalje: Walter Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«)

4 Nick Paim, »Walter Benjamin in the Age of Digital Reproduction: Aura in Education: A Rereading of 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction'«, *Journal of Philosophy of Education*, 41 (3/2007), str. 356.

5 D. Grlić, *Misaona avantura Waltera Benjamina*, Globus, Zagreb 1984., str. 47.

6 Jean-Francois Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*, August Cesarec, Zagreb 1990., str. 14.

toga Benjamin navodi tri načina reprodukcije u antici: vježbanje učenika, majstorovo umnažanje djela te umnažanje radi dobitka.⁷ Time reprodukcija nije nešto što je došlo s razvojem tehnologije i njezinim sve jačim utjecajem, kao što bi se moglo pretpostaviti.

Primjerice, ukoliko se pođe od slikovne umjetnosti, može se zamijetiti promjena u procesu slikovne reprodukcije. Benjamin kaže da je pojavom fotografije ruka zamijenila oko koje gleda kroz objektiv⁸ i time nastupila tehnička reprodukcija slikovne umjetnosti. Taj događaj predstavlja temeljnu razliku između slike kao starog oblika slikovne umjetnosti i fotografije kao novog oblika slikovne umjetnosti. Za razliku od slike koja se mogla samo manuelno reproducirati, fotografija doživljava tehničku reprodukciju. Fotografija je pogodnija od slike jer oko brže zamjećuje nego što ruka crta te je njezina reprodukcija također brža. Fotografija time ujedno najavljuje kasniju pojavu zvučnog filma koja će se ogledati u davanju uloge i uhu u stvaranju umjetničkog djela. Brža mogućnost reprodukcije te nova umjetnost filma mijenjaju i odnos prema umjetnosti u njezinom tradicionalnom obliku.⁹

Određeno umjetničko djelo čine tzv. »ovdje i sada«. Oni se odnose na fizičku prisutnost djela (ovdje) i odnos prema djelu (sada) kroz povijest do sadašnjosti. Ta dva pojma čine »jednokratnu egzistenciju« djela, a koja se onda odnosi na pojam njegove autentičnosti.¹⁰ Da se odredi autentičnost nekoga djela, u prvom redu mora se početi od korištenja različitih tehnika kojima bi se dokazala autentičnost djela. Time bi se odredila njegova povijest, utvrdilo bi se radi li se doista o nekome djelu nastalom u određenom stoljeću te je li to djelo jedno jedino takvo kakvo jest. Benjamin kaže da autentičnost nekog djela nije autoritativna u odnosu prema tehničkoj reprodukciji, kao što je to prema manualnoj.¹¹ Tehnička reprodukcija može omogućiti bolja zapažanja nekog djela (zumiranja i sl.) nego zapažanja golim okom, a može i omogućiti da se reproducirano djelo nađe tako u više primjeraka na više mjesta, tj. ide »u susret potrošaču«. Benjamin za to navodi primjer gramofonskih ploča, fotografije i dr.¹²

Marianne Franklin govori da to dovodi i do promjene u recepciji jer je posredstvom reprodukcije određeno djelo sada dostupno i masi, a ne samo za »art-loverse«. Ona prepoznaje da je i to utjecalo na promjenu shvaćanja djela kao autentičnog i kao tradicionalnog.¹³ Govoreći o Benjaminu, to primjećuje i Grlić koji kaže da se u napretku tehnike skriva, ne samo gubljenje autentičnog u umjetničkom djelu nego i neautentičnost ljudi i njihova opstanka. Grlić kaže da je tomu tako jer je tehnika svoj razvoj upravila razvoju tehničkog kojemu će smetati »vlastitost ljudskosti« koja je nepredvidljiva. Ljudska vlastitost nema stalni i normirani tok koji tehnički razvoj zahtijeva te se zbog toga njezina autentičnost tim razvitkom dovodi u opasnost.¹⁴

7 W. Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 126.

8 Isto, str. 127.

9 Isto.

10 str. 127-128.

11 Isto, str. 128.

12 Isto.

13 Marianne Franklin, »Walter Benjamin«, u: Christopher May (ur.), *Key thinkers for the information society*, Routledge, London – New York 2003., str. 21.

14 D. Grlić, *Misaona avantura Waltera Benjaminia*, str. 60.

Pored toga, određeno umjetničko djelo nastaje u određenim okolnostima koje tehnička reprodukcija može izmijeniti, a tako nestaje »ovdje i sada« nekog umjetničkog djela, odnosno autentičnost.¹⁵ Benjamin kaže da je autentičnost djela »srž (...) svega onoga što on prenosi od svog postanka; od njegove materijalne postojanosti do njegove vrijednosti kao povijesnog svjedočanstva«. ¹⁶ To znači da tehnička reprodukcija umnažanjem djela uništava »jednokratnost djela« te mijenja njegovu fizičku postojanost, kao i naš odnos prema djelu kroz povijest.

3. Razaranje aure

Danko Grlić kaže da aura označava cjelokupnu baštinu onih umjetničkih djela koji vuku podrijetlo iz »stare estetike«, tako da je ona neprimjerena u suvremenim kretanjima.¹⁷ Kao što je već rečeno, Benjamin auru prirodnih pojava definira kao »jednokratnu pojavu daljine ma koliko bila blizu«. ¹⁸ Dakle, aura se odnosi na neponovljivost umjetničkog djela koja određeno djelo karakterizira kao uzvišeno i kao djelo koje sa sobom nosi neke duhovne vrijednosti. ¹⁹ Daljinu umjetničkog djela čini njegova tajanstvenost i nedostiznost, njegova duhovna vrijednost, a blizinu čini fizička prisutnost djela i recipijenta. ²⁰ To znači da će djelo koje karakterizira auratičnost biti ono pred kojim se recipijent nalazi, a ipak osjeća nekakvu uzvišenost koja mu je nadređena. Takva djela sa sobom istodobno nose i autentičnost te svoje »ovdje i sada«. ²¹ C. Stephen Jaeger pojašnjava Benjaminovu tezu da je aura nešto što se, u razdoblju tehničke reprodukcije, izgubilo. Tomu je tako jer se shvaćanje auratičnosti umjetničkog djela shvaća u okviru kulta. ²² Određeno umjetničko djelo koje sadrži auru usko je vezano uz ritualnu funkciju jer se u ritualu nalazi »izvorna i prva upotrebna vrijednost«. ²³ To znači da se određeno djelo, nastalo u određenom razdoblju u povijesti, može očuvati sve do današnjih dana, kada to djelo više nije dio određenog rituala, ali i dalje prepoznajemo taj »posvjetovljeni ritual« koji djelo ima i nosi sa sobom. ²⁴ Dakle, jedinstveno djelo vezano je uz tradiciju, ali je i promjenjivo, što ne utječe na to da osjetimo auru koju djelo nosi sa sobom. Za to Benjamin navodi primjer statue božice Venere koja je za Grke predmet kulta, a za klerike u srednjem vijeku predstavlja zlo. ²⁵

Stephen Jaeger prepoznaje Benjaminovu tezu koja kaže da su fotografija i kino sada umjetnosti u kojima je aura razorena. Da bi se umjetničko djelo u novom razdoblju moglo

15 W. Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 129.

16 Isto.

17 D. Grlić, *Misaona avantura Waltera Benjamina*, str. 41.

18 W. Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 130.

19 D. Grlić, *Misaona avantura Waltera Benjamina*, str. 44.

20 Isto.

21 Isto.

22 C. Stephen Jaeger, »Aura and Charisma: Two Useful Concepts in Critical Theory«, *New German Critique*, 38 (3/2011), str. 19.

23 Walter Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 131.

24 Isto.

25 Isto.

razvijati, nužno je da tradicija u vidu aure bude razorena.²⁶ Benjamin kaže da je upravo to učinila tehnička reprodukcija – oslobodila je djelo rituala, a time se ukinula i autentičnost djela.²⁷ Zbog toga se funkcija umjetnosti morala promijeniti, te je sada, kaže Benjamin, zauzela »utemeljenje u politici«. ²⁸ Nick Paim vidi važnost aure i u nastajanju znanja u povijesti i književnosti. Određeno shvaćanje aure određivalo je jedan način gledanja na znanje, ali se sada autoriteti znanja dovode u pitanje.²⁹

Pokušaj odvajanja umjetničkog djela od njegove ritualne funkcije neće proći bez otpora. Tako će *l'art pour l'art* tražiti temelj u kultu divljenja ljepoti jer će se tu još uvijek raditi o vrsti rituala. *L'art pour l'art* traži *čistu umjetnost*, bez društvene funkcije i bez određivanja umjetnosti predmetnošću.³⁰ Samo na taj način, ignorirajući utjecaj tehničke reprodukcije, mogu zadržavati auratičnost. Međutim, s obzirom na ulogu masa u našem životu, o kojoj govori Benjamin, to nije moguće. Naime, masi je teže približiti »prostorno i društveno« i prevladati jednokratnost djela, a to vidimo kroz potrebe za zumiranjem, kopiranjem i sličnim tehnikama.³¹ Upravo je to ono što razara tajanstvenost, jedinstvenost i neponovljivost auratičnog djela.

Dakle, tehnika sa sobom nosi velike prednosti u našem praktičnom životu. Međutim, ona nosi i »određeni osjećaj rezignacije, bespomoćnosti da se izmjeni nešto bitno i da uopće postoji neki temeljni smisao zbog kojeg bi trebalo staviti u pitanje ovaj navodni ljudski životni besmisao«. ³² Danko Grlić smatra da umjetnost ima svoju *humanu misiju*, a to je da progovori kakav ljudski svijet treba i mora biti da bi ostao ljudski. Umjetnosti će to biti moguće onda kada joj tehnička civilizacija prestane diktirati kakvom treba biti.³³

4. Kultna i izložbena vrijednost umjetničkog djela

Benjamin kaže da se recepcija djela može događati na različite načine. Oni se temelje na kulturnoj i izložbenoj vrijednosti.³⁴ Kultna vrijednost prethodila je izložbenoj vrijednosti jer su najprije nastajala takva djela koja su bila u službi kulta. Time izvan njega nisu imali nikakvu vrijednost.³⁵ Tako na primjer, neke slike madona ostaju prekrivene i skrivene od recipijenta gotovo cijele godine, zbog određenog kulta. To će se mijenjati s »emancipacijom pojedinih umjetničkih zadataka« tj. s razvijanjem tehničke reprodukcije, umjetnički zadaci moći će izići iz rituala, a tako i prijeći iz kulturne u izložbenu vrijednost.³⁶

26 C. S. Jaeger, »Aura and Charisma: Two Useful Concepts in Critical Theory«, str. 19.

27 Walter Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 132.

28 Isto.

29 N. Paim, »Walter Benjamin in the Age of Digital Reproduction: Aura in Education: A Rereading of 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction'«, str. 368-369.

30 W. Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 132.

31 Isto, str. 131.

32 Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, Naprijed – Nolit, Zagreb – Beograd 1988., str. 129.

33 Isto, str. 139.

34 W. Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 132.

35 Isto, str. 133.

36 Isto.

Marianne Franklin ističe da je taj prijelaz iz kultne u izložbenu vrijednost stvorio novu vezu između umjetnika i recipijenta. Naime, s obzirom da više ne možemo govoriti o definicijama velike umjetnosti jer tehnika igra glavnu ulogu u srži procesa prelaska iz kultne u izložbenu vrijednost, promijenio se i stav recipijenta, tj. i sam recipijent, on je sada »the general public«. ³⁷ Prijelaz iz kultne u izložbenu vrijednost, dakle, predstavlja emancipaciju djela od rituala i prijelaz u dostupne umjetnosti, kako novih umjetnosti tako i onih tradicionalnih. Benjamin kaže da se prijelaz neće dogoditi sa svakom tradicionalnom umjetnosti jer je npr. lakši prijelaz štafelajne slike u izložbenu vrijednost, nego mozaiku. ³⁸ Tehničkom reprodukcijom omogućena je kvantitativna promjena umjetnosti, a to može dovesti do kvalitativne promjene, baš kao što je bilo u prošlosti. Naime, Benjamin kaže da se u prošlosti djelo shvaćalo u ritualnoj funkciji da bi se tehničkom reprodukcijom danas shvaćalo kao umjetnost, dakle vrijednost joj se promijenila. ³⁹ Isto tako moguće je da će se dogoditi promjena umjetnosti u tom smjeru da biva shvaćena kao sredstvo. Benjamin kaže da film i fotografija upućuju na to. ⁴⁰

Fotografija je pokazatelj potiskivanja kultne u korist izložbene vrijednosti. Ali niti to se nije dogodilo odjednom. Naime, Benjamin kaže da se posljednja aura, posljednja kulturna vrijednost djela nalazi u takvoj fotografiji koja se zove portret. ⁴¹ Dok god je čovjek u središtu zanimanja fotografije, dok god ona time potiče sjećanja na preminule, daleke i dr., ona se neće riješiti auratičnosti. Međutim, kada Eugène Atget 1900. godine snima prazne pariške ulice, može se govoriti o prevladavanju izložbene vrijednosti. U takvom djelu može se pronaći skriveno političko značenje. Naime, Atget je stvorio takvo djelo koje od promatrača zahtjeva određeni pristup djelu, a ne puku kontemplaciju. ⁴² Tako je i s ilustriranim novinama koje donose upute za prilog te na kraju s filmom čije scene zahtijevaju povezanost da bi se shvatile. ⁴³ To je znak da djelo više nema kulturnu vrijednost.

5. Fotografija i film

Fotografija je, kao što je već rečeno, bila ona koju je u umjetnosti preuzelo oko, gledajući kroz objektiv. ⁴⁴ Oko je brže od pokreta ruke, a u tehničkom napretku, brzina predstavlja imperativ. Grlić kaže da fotografija sudjeluje u »namjernom pamćenju«, a da će film kasnije to proširiti. S obzirom da slike koje posjeduju auru »dolaze iz 'spontanog' nenamjernog pamćenja«, onda je razumljivo da fotografija kojoj je upravo namjera to pamćenje i zadržavanje trenutka, ne samo u zanosu, sudjeluje u razaranju aure. ⁴⁵ Benjamin kaže da

37 M. Franklin, »Walter Benjamin«, na str. 23.

38 W. Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 133.

39 Isto, str. 134.

40 Isto.

41 Isto.

42 W. Benjamin »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 134.

43 Isto, str. 135.

44 W. Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 127.

45 Danko Grlić, »Posebna uloga fotografije i filma«, *Misaona avantura Waltera Benjamina*, Globus, Zagreb 1984., str. 48.

mnogi teoretičari dovode u pitanje fotografiju kao umjetnost. On smatra da to ne bi smjelo biti dovedeno u pitanje, s obzirom da je upravo fotografija ona koja je izmijenila funkciju same umjetnosti.⁴⁶ Naime, tehnička reprodukcija omogućila je razvijanje fotografije koja je, između ostalih, umjetničko djelo oslobodila svoje uloge u ritualu i omogućila prijelaz iz kultne u izložbenu vrijednost.⁴⁷ O tome govori i Grlić te kaže da je značaj fotografije na početku doveden u pitanje jer ona želi uhvatiti nestalne slike te se postavlja pitanje nije li to »zapravo i huljenje na boga«?⁴⁸ Umjetniku je bogom dana privilegija da u trenucima nadahnuća stvori nešto izuzetno, a fotografijom to čini jednim klikom.⁴⁹

Franklin govori o tome kako je fotografija uvela umjetnost u javnu sferu. Naglašava Benjaminovu tezu da ona nije tek tako proizišla iz slikarstva, ona ima svoje tehnike koje razvija. Zajedno s filmom ona mijenja odnos prema umjetnosti, tražeći interakciju, a to se poprilično razlikuje od umjetnosti koja je svoju svetost zadržavala u muzejima, hramovima i sl.⁵⁰ O tome govori i Lyotard kada kaže da »fotografija nije bila izvana bačen izazov slikarstvu«, već je dovršila neke dijelove, spomenutog, »programa sređivanja vidljivog«.⁵¹ Radi se o tome da fotografija, zajedno s kinom, čuva »svijest od sumnje« jer bolje ispunjava zahtjeve i efekte realizma. Recipijent želi izgraditi svijest o vlastitom identitetu, a fotografija i kino mu to omogućavaju jer »dopuštaju brzo dešifriranje slika i sekvence«.⁵²

Kao što je traženje kultne vrijednosti u fotografiji besmisleno, tako je i u filmu. Benjamin kaže da teoretičari, s razvitkom filma, uporno pokušavaju pronaći sakralno i nadnaravno u njemu pa ga uspoređuju s hijeroglifima, molitvama i sl.⁵³ Međutim, već usporedbom glumca u filmu i kazalištu, vidimo da se elementi sakralnog i dr. ne mogu pronaći u filmu. Prisutnost kamere nosi određene posljedice u odnosu glumca u filmu i publike koja film gleda. Dok glumac u kazalištu ima priliku prezentirati svoju ličnost, ostvariti kontakt s publikom tako što će mijenjati karakter da im se približi jer može vidjeti reakcije, u filmu su glumci prisiljeni komunicirati s aparatom. Aparatura će približiti glumca publici. Međutim, glumu glumca u filmu, aparatura ne prenosi kao totalitet, nego kao spoj montiranih scena.⁵⁴ Stoga kreacija glumca ovisi o »nizu optičkih ogleđa«.⁵⁵ Benjamin kaže da čovjek kao glumac u filmu prvi put može djelovati kao čitava realna osoba, ali je lišen njezine aure. Njegova aura, između ostalog, ovisi i o publici koju filmski glumac nema. Njegovu publiku nadomješta aparatura, a to nužno upućuje na razaranje aure te gubljenje kultne vrijednosti.⁵⁶ Marianne Franklin posebno ističe odnos glumca i gledatelja u filmu. Gledatelj je prisiljen uživiti se u aparat kako bi pratio glumca čija je

46 W. Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 135.

47 D. Grlić, »Posebna uloga fotografije i filma«, str. 47.

48 Isto.

49 Isto.

50 M. Franklin, »Walter Benjamin«, str. 23.

51 J.-F., Lyotard »Odgovor na pitanje: što je postmoderna?«, str. 14.

52 Isto, str. 15.

53 W. Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 136.

54 Isto.

55 Isto.

56 Isto, str. 137.

gluma zapravo sastavljena od mnoštva montaža, mnoštva prilika da nešto izvede bolje i sl.⁵⁷ Iluzionistička priroda filma nalazi se u tim montažama koje stvara aparatura, a koja u izvedbi filma nije vidljiva.⁵⁸ Dakle, iluzionistička priroda nije u njezinoj sličnosti s hijeroglifima, molitvama ili zadatku da izrazi čudesno i vrhunaravno.⁵⁹ Tako je film raskinuo s kultnom vrijednosti, razorio auru, ali i stvorio *personality* izvan filma. Film je stvorio glumca koji je tržišna roba, čiju glumu pokreće kapital, a Benjamin kaže da takvom filmu nema mjesta u revolucionarnoj umjetnosti. Film bi trebao progovarati o društvenim odnosima i posjedovnim poretcima.⁶⁰

Benjamin također uspoređuje neauratski karakter filma s auratskim karakterom slike, i to tako da uspoređuje rad snimatelja i slikara. S obzirom da se slika filma proizvodi tehnički i operativno, rad snimatelja može se usporediti s radom kirurga, a rad slikara s radom vrača.⁶¹ Naime, vrač održava prirodan razmak između pacijenta i sebe, tako što zadržava kontakt ljudskosti s pacijentom, a kirurg nema kontakt ljudskosti sa svojim pacijentom jer je to žrtvovao radi veće opreznosti prilikom zahvata koji vrač ne može izvesti.⁶² Dakle, snimatelj će uspjeti prodrijeti u pojedinosti, što slikar ne može jer se ne služi takvom tehnikom, ali snimatelj nikada ne može uspostaviti takav kontakt s čovjekom koji može slikar jer snimatelj i recipijent ostvaruju odnos preko aparata. Tako će jedna slika zadržavati blizinu aure, ma koliko bili fizički udaljeni od slike, ali nikada neće uspjeti zabilježiti detalje koje aparat može.

Kritički i uživalački stav promatrača veći je ako se tematizira umjetnost koja ima društveno značenje. To se posebno događa u kinu jer je to mjesto gdje se mase zbijaju. Tu kolektivnu recepciju ostvaruju arhitektura, ep nekada i film sada.⁶³ Grlić kaže da je normalno da je kritički i uživalački stav publike veći ukoliko se umjetnosti daje društveno značenje jer publika najbolje poznaje svoju svakodnevicu, muke, tragedije, radosti, htijenja i proces proizvodnje.⁶⁴ Film se doživljava zajednički, a izjave publike tako se mogu pratiti. Slikarstvo je uvijek tražilo pojedinca jer se »osamljeni individuum« povlačio iz društva i upućivao na samoga sebe. To čini da bi se »posvetio dokolici umjetnosti«.⁶⁵

Benjamin kaže da je od S. Freuda i njegove *Psihopatologije svakodnevnog života* u filmu moguće analizirati neopažene stvari koje sada imaju nekakvo značenje. Nagonsko-nesvjesno može se usporediti s optičkim-nesvjesnim u filmu.⁶⁶ Aleksandar Mijatović kaže da se psihoanaliza i film mogu usporediti. Psihoanaliza otkriva »pozadinske planove« koji ustvari upravljaju govorom i tako proširuje »percepciju govorne djelatnosti«. Tako će i film proširiti percepciju opažajnog svijeta jer će omogućiti »vidljivost onog što u

57 M. Franklin, »Walter Benjamin«, str. 24.

58 W. Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 141 – 142.

59 Isto, str. 136.

60 Isto, str. 139.

61 D. Grlić, »Posebna uloga fotografije i filma«, str. 54.

62 W. Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 142.

63 Isto, str. 143.

64 D. Grlić, »Posebna uloga fotografije i filma«, na str. 55.

65 Isto.

66 W. Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 144.

prirodnoj percepciji prolazi nezapaženo«. ⁶⁷ To znači da film pruža uvid u detalje koji nam golim okom ne bi bili vidljivi. Zato i Benjamin kaže da se umjetnička i naučna vrijednost prožimaju, pogotovo u fotografiji gdje se može reći i da se izjednačuju, npr. fotografija anatomije tijela, a to će joj film omogućiti. ⁶⁸

Umjetnost je oduvijek sebi zadavala zadaću stvoriti zahtjev koji nije kadra zadovoljiti. ⁶⁹ Svako umjetničko djelo može se nalaziti u nekim kritičkim trenucima u kojima teži ostvariti neke efekte koji se tek kasnije ostvaruju bez većeg napora. Benjamin kaže da se to dogodilo s dadaistima. Oni ruše auru, odbacuju tradiciju i traže da umjetničko djelo bude skandal. ⁷⁰ Njihov zahtjev očituje se u izazivanju javnog negodovanja, što znači da dadaističko djelo napada promatrača. Time je ono steklo taktilnu vrijednost, a to je izazvalo potrebu za filmom. U filmu se neće pronaći kontemplacija, nema dugog proučavanja scena jer se brzo pomiču i smjenjuju te nameću misli. To znači da zahtijevaju veću prisutnost duha, ali niti fizički dio ne ostaje po strani. Naime, film izaziva fizičko djelovanje šoka. Benjamin kaže da to odgovara sve većoj životnoj opasnosti kojoj je čovjek danas izložen. Učestalim izlaganjem šokovima, čovjek postupno postaje imun na njih i prestaje ih doživljavati kao opasnosti. Benjamin to uspoređuje s prolaznikom u velegradskom prometu koji pokušava što prije preći prometnu ulicu te pri tome biva izložen opasnosti. ⁷¹

Gianni Vattimo tvrdi da je dadaistička poetika zamislila umjetničko djelo poput »projektila ispaljenog na gledatelja«. ⁷² Gledatelj postaje nesiguran, sve mu je besmisleno jer njegove opažajne navike nisu naviknute na tako nešto. To čini i film. Opažajne navike gledatelja filma sada odgovaraju opažajnim navikama pješaka usred prometa. ⁷³ Dakle, brzi slijed slika u filmskoj projekciji od gledatelja zahtijeva opažajni napor koji odgovara opažajnom naporu pješaka ili vozača u gustom prometu. ⁷⁴ Benjamin navodi Duhamela koji kaže da film traži sudjelovanje masa, ali da oni u filmu neće pronaći sabranost, nego rastresenost – postat će rastresena masa. Rastresena masa upija djelo, a ne udubuljuje se, kao što je to bilo kada je sabiranje pred umjetničkim djelom bilo moguće. ⁷⁵

Zbog svega toga, može se reći da je suvremena umjetnost *postauratska*. ⁷⁶ Dakle, umjesto auratskog svojstva umjetnosti kao središnje kategorije koja upućuje recipijenta na nešto sveto, u suvremenoj umjetnosti film i fotografija bivaju paradigme *postauratske* umjetnosti modernog doba. Film i fotografija vezani su »uz fenomen nastanka novog društva kojeg

67 Aleksandar Mijatović, »Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin«, *Fluminensia*, 21 (2/2009), str. 157.

68 W. Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 144.

69 Isto, str. 146.

70 Isto.

71 Isto, str. 147.

72 Gianni Vattimo, »Umjetnost oscilacije«, *Transparentno društvo*, Algoritam, Zagreb 2008., str. 67 – 68.

73 Isto, str. 68.

74 Isto, str. 70.

75 W. Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 148.

76 Žarko Paić, »Povratak aure u suvremenoj umjetnosti (Walter Benjamin i njegovi tumači: Danko Grlić, Boris Groys, Dieter Mersch)«, u: Gordana Škorić (ur.), *Za umjetnost: zbornik radova u čast Danku Grliću povodom dvadeset godina od njegove smrti*, FF press, Zagreb 2004., str. 103.

određuje samorazvitak tehnologija«. ⁷⁷ Film i fotografija postaju takovi oblici umjetničkog djela koji bivaju upućeni »raspršenome subjektu kolektivne recepcije«. ⁷⁸

Boris Groys pokušava ulogu aure u umjetnosti sagledati na drukčiji način. Počinje od temeljne oznake suvremene umjetnosti koja se odnosi na prevlast reprodukcije nad produkcijom. ⁷⁹ Groys pokušava napraviti svojevrstu inverziju Benjaminove postavke o auratičnosti umjetničkog djela koja se gubi reprodukcijom toga djela. ⁸⁰ To bi značilo da se Groys pita kako aura nastaje da bi se mogla izgubiti? ⁸¹ O nastajanju aure, onakve o kakvoj Benjamin govori, prema Groysu moguće je govoriti »zahvaljujući modernoj tehnici reprodukcije«. ⁸² Groys govori da je za Benjaminu film najbolji slučaj reproduktivnosti jer on počiva na nužnosti kopije. Tako izvorni film može posjedovati auru time što se razlikuje od svoje neauratske dimenzije kopije. Status aure u takvom slučaju određivat će »ovdje« i »sada« koje će izvorno djelo imati, a kopija će biti izvan toga, tj. kopiji neće biti određeno mjesto i vrijeme. ⁸³ Međutim, tehnička reproduktivnost ne označava auru niti njezina gubitak. Do gubitka aure dolazi onda kada estetski ukus mase biva takav da svjesno kopiju zamjenjuje izvornikom. ⁸⁴

6. Estetizacija politike i politizacija umjetnosti

Benjamin svoj tekst završava kritikom fašizma koji želi estetizaciju politike, a koja uvijek završi ratom. Estetizacijom politike masi se pruža mogućnost da dođe do svojeg izraza, ali ne i prava. ⁸⁵ Tehnika u takvim uvjetima izdiže se iznad ljudi jer se njome omogućava proizvodnja oružja i stvaranje rovova koje u takvom trenutku biva primarna svrha čovječanstva. Benjamin kaže da je razvijanje tehnike moglo biti upotrijebljeno u svrhe očuvanja okoliša ili olakšavanja života ljudima u njihovoj životnoj sredini, kao što je kanalizacija rijeka i sl. ⁸⁶ Usmjeravanje tehničkog razvitka u pogrešnom smjeru, kao što je dizajniranje i proizvodnja oružja, dovodi do samoootuđenja čovjeka, a samoootuđenje je samouništenje. Benjamin tako završava svoj tekst tezom da je samoootuđenje samouništenje koje je »estetski užitak prvog reda«, a upravo je to plan fašizma i samog rata. ⁸⁷ Suprotno estetizaciji politike, javlja se mogućnost pojave politizacije umjetnosti. U njoj Benjamin, kao marksist, vidi pozitivnu ulogu pojave filma i fotografije jer omogućavaju lakše provođenje komunističke propagande, a time i pojavu besklasnog društva.

⁷⁷ Isto, str. 105.

⁷⁸ Isto.

⁷⁹ Isto, str. 106.

⁸⁰ Isto.

⁸¹ Isto.

⁸² Isto, na str. 107.

⁸³ Isto.

⁸⁴ Isto.

⁸⁵ W. Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, str. 149.

⁸⁶ Isto, str. 150.

⁸⁷ Isto, str. 151.

7. Zaključak

Tehnički napredak, koji je uvjetovao pojavu filma i fotografije, doveo je do propadanja auratske vrijednosti umjetničkog djela, do djela koji će recipijenta staviti u poziciju da djelo promatra kao simboliku nečega koja mu nešto poručuje. Film i fotografija jasno bilježe ono što pokušavaju prenijeti te recipijentu ostavljaju malo prostora za kontemplaciju. Ipak, tehničkim napretkom umjetnost, iako je promijenila svoju narav, nije propala. Umjetnost pod utjecajem tehnike i tehnologije, koji su uvjetovali pojavu filma i fotografije, dobila je veću društvenu ulogu (npr. potencijalni film o pobuni tvorničkih radnika i sl.). Time Benjamin ukazuje na moguću pojavu politizacije umjetnosti koju smatra pozitivnom posljedicom promijenjene uloge umjetnosti. Osim politizacije umjetnosti kao pozitivne posljedice, Benjamin ukazuje i na negativnu posljedicu koja se ogleda u pojavi estetizacije politike. U oba slučaja film i fotografija igraju značajnu ulogu.

Literatura

Benjamin, Walter, *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb 1986.

Franklin, Marianne, »Walter Benjamin«, u: Christopher May (ur.), *Key thinkers for the information society*, Routledge, London; New York 2003.

Grlić, Danko, *Filozofija i umjetnost*, Naprijed – Nolit, Zagreb – Beograd 1988.

Grlić, Danko, *Misaona avantura Waltera Benjamina*, Globus, Zagreb 1984.

Jaeger, C. Stephen, »Aura and Charisma: Two Useful Concepts in Critical Theory«, *New German Critique*, 38 (3/2011).

Liotard, Jean-Francois, *Postmoderna protumačena djeci*, August Cesarec, Zagreb 1990.

Mijatović, Aleksandar, »Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin«, *Fluminensia*, 21 (2/2009).

Paić, Žarko, »Povratak aure u suvremenoj umjetnosti (Walter Benjamin i njegovi tumači: Danko Grlić, Boris Groys, Dieter Mersch)«, u: Gordana Škorić (ur.), *Za umjetnost: zbornik radova u čast Danku Grliću povodom dvadeset godina od njegove smrti*, FF press, Zagreb 2004.

Paim, Nick, »Walter Benjamin in the Age of Digital Reproduction: Aura in Education: A Rereading of 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction'«, *Journal of Philosophy of Education*, 41 (3/2007).

Vattimo, Gianni, *Transparentno društvo*, Algoritam, Zagreb 2008.