

Arhe X, 20/2013  
UDK 1 Adorno  
1 Benjamin  
7.026  
Originalni naučni rad  
Original Scientific Article

MARKO NOVAKOVIĆ<sup>1</sup>

Učiteljski fakultet, Univerzitet u Beogradu

## PREOBRAŽAJ UMETNOSTI I ULOGA TEHNIČKE REPRODUKTIVNOSTI

### O nekim motivima u sporu između Benjamina i Adorna

**Sažetak:** Predmet ovog rada je rasprava između Valtera Benjamina i Teodora V. Adorna o ulozi tehničke reproduktivnosti u propadanju tradicionalne forme autonomne umetnosti i nastanku nove, masovne. Zadatak je eksplikacija suprotstavljenih stanovišta koja su po ovim pitanjima zauzela dvojica teoretičara o vrednosti masovnih medija, fotografije i filma, kao i njihovog potencijala za promenu društvenih odnosa. To je spor između dva alternativna tumačenja modernog umetničkog iskustva. Iako je i Benjaminovo i Adornovo shvatanje dijalektičko, razlika među njima je što prvi konstruiše progresistički i oslobađajući, dok drugi zagovara kritički model interpretacije autonomne i masovne umetnosti. U Adornovoj varijanti, masovna, tehnički reprodukovana umetnost, preobražava se u reakcionarnu pojavu, kojom aparat kulturne industrije poništava slobodu individua.

**Cljučne reči:** Benjamin, Adorno, tehnička reproduktivnost, autonomna umetnost, aura, kulturna industrija

### O DISKUSIJI IZMEĐU BENJAMINA I ADORNA

Osnovni predmet predstojećih izlaganja biće nekoliko filozofskih aspekata teorije tehničkog reprodukovanja, koju je Valter Benjamin izložio u svom sada možemo reći klasičnom ogledu iz 1936. godine „Umetničko delo u razdoblju svoje tehničke reproduktivnosti” (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*). Reč je o možda najznačajnijem estetičkom spisu nastalom tokom tridesetih godina prošlog veka, posebno za kasniju teoriju medija, filma i fotografije, ali i u marksističkoj estetici uopšte.

Pre prvog objavljivanja na francuskom jeziku u *Časopisu za socijalna istraživanja* i uz saglasnost Maksa Horkhajmerna ovaj ogled je zbog ideoloških konotacija i provokativne upotrebe marksističke terminologije pretrpeo više redakcija. U radovima iz ovog

---

<sup>1</sup> E-mail adresa autora: markoni83@gmail.com

perioda autor je radeći na problematici materijalističke teorije umetnosti pretrpeo veliki uticaj marksizma, posebno Brehtovog, koji je po svemu sudeći imao važnu ulogu u formiranju Benjaminove političke pozicije iz tog vremena i u njegovom udaljavanju od Adornovih pozicija u smislu napuštanja „kritičke negacije” u korist „revolucionarne afirmacije.”<sup>2</sup> Takvim zaokretom u pravcu istorijskog materijalizma Benjamin se distancirao i od Horkhajmerovog kruga i Instituta za socijalna istraživanja, a samim tim i od njihovih nastojanja da u pravcu filozofske kritike naprave otklon od pozicija dijalektičkog materijalizma i poverenja u revolucionarni potencijal radničke klase kao nosioca društvene promene.

Našu pažnju će u narednim redovima zaokupiti Adornove kritičke primedbe upućene Benjaminovom ogledu o tehničkoj reproduktivnosti u jednoj od najznačajnijih estetičkih diskusija ne samo iz ovog perioda, već iz celokupnog dvadesetog veka. Diskusija o kojoj je reč odvijala se u prepisci između ove dvojice teoretičara umetnosti vođenoj tridesetih godina prošlog veka za vreme boravka u emigraciji nakon dolaska nacista na vlast u Nemačkoj: Benjaminu u Parizu, Adorna najpre u oksfordskom koledžu Merton, a potom u Njujorku.<sup>3</sup>

Ona pokazuje isprepletene misaone perspektive filozofije umetnosti, njihove sličnosti, ali i razlike, teorijske, praktične i političke.<sup>4</sup> Za razliku od shvatanja s početka tridesetih godina, kada je u sopstveni način mišljenja inkorporisao mnoge Benjaminove ideje, posle 1935. godine Adorno je zauzeo kritički stav prema pojavama masovne umetnosti, što je bilo u suprotnosti sa Benjaminovim stanovištem u pogledu implikacija tehnike reprodukcije, propadanja građanske i nastanka masovne umetnosti. U njihovoj prepisci čitalac nailazi na mnoštvo povezanih motiva i zapažanja proisteklih iz kritičkog promišljanja ideja koje su dvojica autora formulisala u svojim radovima iz tog perioda. Čvrone tačke za razumevanje ove polemike treba tražiti pre svega u nekoliko Benjaminovih spisa, koji su bili povod za Adornovo reagovanje i kritiku u nizu pisama.<sup>5</sup>

Ulogu tehničke reproduktivnosti u propadanju tradicionalne umetnosti i promeni njene socijalne funkcije *ovde ćemo posmatrati samo u onom delu njihove šire debate koji se odnosi na pomenuti Benjaminov spis*. Ova polemika se kristalísala kao spor između dva shvatanja moderne umetnosti: *kulturne industrije i umetničke avangarde*. Benjamin i Adorno su pružili dva različita tumačenja modernističkog umetničkog

<sup>2</sup> Buck–Morss, S., *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, The Free Press, New York, 1977, str. 145

<sup>3</sup> Adorno, Th. W. / Benjamin, W., *Briefwechsel 1928–1940*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1994.

<sup>4</sup> Kao što zapaža Judžin Lan (Lunn) trebalo bi imati u vidu da su njihova individualna iskustva sa modernom umetnošću bila sasvim različita, što takođe može biti jedan od razloga za razilaženja u mišljenju: Benjamin je bio okrenut književnosti modernog Pariza, ruskom konstruktivizmu i Brehtu, dok je Adorno uzore pronašao u nemačkoj muzičkoj i filozofskoj tradiciji, kao i na bečkoj kulturnoj sceni, na kojoj su centralne figure u vremenu krize subjektivizma bili Frojd i Šenberg. (Lunn, E., *Marxism and Modernism. An historical study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1982, str. 150)

<sup>5</sup> Wolin, R., *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1994, str. 165–166

iskustva, pa se Adornova kritika, koja će biti skicirana u nastavku, ovde mora shvatiti kao kritika jedne interpretacije istorijskog značenja umetnosti iz perioda nakon Bodlera.

U te svrhe će najpre biti neophodna eksplikacija osnovnih Benjaminovih stavova o tehničkoj reproduktivnosti i njenom preoblikovanju modernog pojma umetnosti i umetničkog iskustva; zatim, Adornova kritika i model alternativnog tumačenja na primeru Šenbergovog postupka u muzici; u završnom delu se na primeru masovne muzike pokazuje ambivalentnost tehničko–racionalnog napretka i regresivna priroda masovne participacije publike.

## PROPADANJE AURE I NOVA POLITIČKA FUNKCIJA UMETNOSTI

Benjaminov ogled o tehničkoj reproduktivnosti treba shvatiti u kontekstu propadanja tradicionalnih oblika umetnosti, umetnosti visokog građanskog doba, ali istovremeno i pokušaja materijalističkog prevladavanja građanske kulture, čiji je najjasniji izraz bila ideja autonomnog umetničkog dela, odnosno autonomne umetnosti uopšte. Materijalističko prevladavanje tradicionalne kulture u domenu teorije umetnosti Benjamin je osmislio koristeći pojam *tehničke reproduktivnosti*, kao novi postupak materijalne proizvodnje u domenu umetnosti i kao oličenje novih razvojnih tendencija umetničke tehnologije. Ovaj pojam je poslužio i kao sredstvo za objašnjenje transformacije umetnosti u novoj marksističkoj teoriji. Ona se najpre mogla očitati u sferi novih medija vizuelnih umetnosti poput fotografije i filma.

Pojam reproduktivnosti je specifičan, posebno sa akcentom na *tehničkom obliku reprodukovanja*. Naime, umetnička dela su se, kako odmah primećuje Benjamin, uvek mogla reprodukovati<sup>6</sup>, ali termin „tehnička reproduktivnost” sugeriše da se ovde radi o jednoj naročitoj vrsti reprodukovanja, koja je karakteristična za industrijsko doba i razlikuje se od stare manuelne forme. Postajanje ovog oblika reprodukcije standardom umetničke delatnosti Benjamin smešta u vreme oko 1900.<sup>7</sup> Manuelna reprodukcija je bila postupak kopiranja originala u odnosu na koju je taj original ipak zadržavao svoj autoritet autentičnog, svoje „Ovde i Sada”. Vrednost onoga što je reprodukovano merena je isključivo prema originalu, dok tehnička reprodukcija prema njemu pokazuje veći stepen samostalnosti i u njoj original gubi svaki značaj.

Ipak, ključni pojam koji Benjamin koristi u ovom ogledu je pojam *aure*. Taj pojam, koji ima važnu ulogu u objašnjenju socijalne istorije umetničkog dela, njegove ukorenjenosti u tradiciji i propadanju tradicionalne forme umetnosti, on nekoliko godina ranije u spisu „Mala istorija fotografije” definiše kao „neponovljivu pojavu daljine, koliko god da je blizu to što je udaljeno”<sup>8</sup>; to značenje se i ovde zadržava. Auratičnost je

<sup>6</sup> Benjamin, V., *Izabrana dela I*, Službeni glasnik, Beograd, 2011, str. 248

<sup>7</sup> Ibid, str. 249

<sup>8</sup> Ibid, str. 177

svojsvo tvorevina tradicionalne umetnosti koje navodno nestaje pod uticajem novih tehnologija umetničke proizvodnje.

Aura umetničkog dela dovodi se u vezu sa njegovom singularnošću i jednokratnom pojavom, postojanjem u prostoru i vremenu, koje Benjamin sažima u pojmu *autentičnosti*: „Ovde i Sada originala sazda je pojam njegove autentičnosti.”<sup>9</sup> Svako delo zatiče se u fizičkom prostoru na određenom mestu, ali ono isto tako traje u vremenu; delo se uopšte može prepoznati kao „autentično” tek nakon što prođe određeno vreme, nakon što je izvršena recepcija od strane publike, načinjene njegove kopije i sl. Njegovo trajanje može se shvatiti dvostruko: kao fizičko trajanje tokom kojeg ono doživljava promene u svojoj fizičkoj građi i strukturi; kao istorija njegove integrisanosti u razna društvena zbivanja, jer ono je uvek deo društvenih procesa i ima odgovarajuće funkcije. Pojam aure je i sredstvo za rekonstrukciju socijalne istorije umetnosti i umetničkih dela. Umetnička tvorevina koja je integralni deo tradicije, kao zbivanja nečeg živog i promenljivog, u njenoj autentičnosti nikada se ne može imitirati u potpunosti, pa original uvek zadržava autoritet nad svakim pokušajem imitacije. U tome se sastoji jedinstvenost dela.<sup>10</sup>

Spregu dela sa zbivanjem tradicije Benjamin obuhvata pojmom *kultne vrednosti*, dovodeći je u vezu sa ritualnom funkcijom, s obzirom da su najstarija umetnička ostvarenja svoje mesto i vrednost nalazila najpre u magijskom, a kasnije u religijskom obredu. Time delo zadobija svoj prvobitni heteronomni status u okviru ljudske zajednice, a toj ritualnoj ulozi, štaviše, duguje i svoje postojanje. Status kulta delu je osim društvene heteronomije davao i zagonetnu „udaljenost”, nedostupnost za saznanje u prostoru i vremenu, koju Benjamin smatra osnovnom komponentom njegove auratičnosti. Stoga se auratični karakter, način postojanja dela i njegova upotrebnost vrednost ne mogu odvojiti od obredne funkcije.

U doba renesanse dolazi do sekularizovanja obrednog temelja dela i na njegovo mesto dolazi služenje profanoj vrednosti lepote dela (Benjamin ga naziva „sekularizovanim obredom”), koje staru obrednu vrednost nadomešćuje pojavom onog neponovljivog, autentičnošću. Tada počinje da se razvija i autonomija umetnosti, kao sfere lepog privida, ideja njenog osamostaljivanja u odnosu na društvo u novijem estetskom ključu. Autonomija umetnosti svoj vrhunac dostiže u drugoj polovini 19. veka, u stanovištu *esteticizma* ili tzv. *larpurlartizma*. Ovo učenje zagovara samodovoljnu umetnost ili „umetnost radi umetnosti” (*l'art pour l'art*). Ona je zamišljena kao da nema nikakve društvene svrhe i funkcije, već je samoj sebi svrha. Na taj način umetnost poznog devetnaestog veka reaguje protiv sopstvene integracije u kontekst tržišta i postajanja robom, ali i na pojavu novih tehničkih medija kakav je bila fotografija. Autonomna umetnost odbacuje socijalnu funkciju i bilo kakvo predmetno određenje.<sup>11</sup> Taj koncept je jasno izražen u „čistoj poeziji” kod Malarmea ili u čistoj instrumentalnoj muzici kod Bramsa.

<sup>9</sup> Ibid, str. 250

<sup>10</sup> Ibid, str. 254

<sup>11</sup> Ibid, str. 255

Na tragu teoretičara doba romantizma poznog devetnaestog veka, gde je u pokušaju očuvanja autonomne kulture ova posmatrana kao sekularizovana teologija<sup>12</sup>, Benjamin tendenciju okretanja umetnosti od svakodnevnog života naziva „negativnom teologijom”. Ona negira razvojne tendencije umetnosti u novim uslovima proizvodnje, zbog čega joj on u novom istorijskom kontekstu pripisuje anahronost i „kontrarevolucionarni” karakter. Autonomna umetnost tretira se kao estetički pandan fašizmu, koji teži oživljavanju auratične umetnosti i organizovanju masa mobilizacijom tehnike i proizvodnjem kulturnih vrednosti. Taj proces vrhuni u ratu i Benjamin ga je nazvao „estetizacijom politike”. To je stanje u kome je čovečanstvo u tolikoj meri postalo otuđeno od samog sebe da „sopstveno uništenje doživljava kao prvorazredno estetsko iskustvo.”<sup>13</sup> Kao odgovor na to, on komunizmu pripisuje „politizaciju umetnosti”, misleći pritom na mobilisanje „estetskih” proizvodnih snaga za postizanje političkih ciljeva.

Upotreba novih tehničkih sredstava lišava umetnička dela njihove obredne funkcije i time uzrokuje propadanje njihove aure.<sup>14</sup> Nestajanje aure se moglo uočiti još kod Bodelera, a u novije vreme u oblicima industrijske kulture. Tehnička reprodukcija jedinstveni original zamenjuje mnoštvom kopija, kod kojih bespredmetno postaje pitanje koja je originalna; sam postupak delu je oduzeo njegovu jedinstvenost. Reproductivnost je zamenila autentičnost. Benjamin iz toga izvodi i jednu važnu konsekvencu u pogledu socijalne funkcije umetnosti:

*(...) u trenutku kad merilo autentičnosti zakaže u umetničkoj proizvodnji, preinačena je i celokupna socijalna funkcija umetnosti. Na mesto njenog utemeljenja na obredu stupa njeno utemeljenje na drugačijoj praksi: naime, njeno utemeljenje na politici.*<sup>15</sup>

U razdoblju tehničke reproductivnosti umetnost čija aura propada ne gubi svoju društvenu funkciju, kao što bi želeli zagovornici esteticizma: naprotiv, ta funkcija nikad ne nestaje, ali biva transformisana. Umetničko delo je društvena činjenica, njegov karakter zavisi od stanja materijalnih proizvodnih snaga i njihovog razvoja, što umetnost i njene forme čini istorijski uslovljenim. Propadanje aure posledica je promene društvenih odnosa na kojima počiva estetsko iskustvo i tradicionalni način prikazivanja u umetnosti. Materijalni uslovi proizvodnje kao što je tehnička reproductivnost čine da umetnička dela izgube „kultnu vrednost”, na mesto koje dolazi „izložbena vrednost”.<sup>16</sup> Tada krug umetničke publike postaje širi, jer tehnički postupak poništava situaciju koja stvara auratičnost dela, s obzirom da ga umnogostručava i na mesto jednokratnog stavlja njegovo *omasovljeno* prisustvo.<sup>17</sup> Produkcija i recepcija umetničkog dela nisu više stvar ličnog kontemplativnog posmatranja, već simultane kolektivne re-

<sup>12</sup> Lunn, *Marxism and Modernism. An historical study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*, str. 152

<sup>13</sup> Benjamin, *Izabrana dela I*, str. 285

<sup>14</sup> Ibid, str. 251

<sup>15</sup> Ibid, str. 256

<sup>16</sup> Ibid, str. 257

<sup>17</sup> Ibid, str. 252

cepcije. Tako se delo približava recipijentu, povećava se stepen njegove mobilnosti i izloživosti, umesto da, kao kultni objekat, bude nepristupačno i skriveno, obavijeno velom tajnovitosti. U slučaju kulturne vrednosti nije bitno da li umetničko delo neko zaista opaža ili ne, već samo da je prisutno i da vrši magijsku ili uopšte obrednu funkciju; međutim, u slučaju izložbene vrednosti težište se pomera upravo na način opažanja, na kvalitet odnosa između posmatrača i dela. Socijalni preduslov toga bila je tendencija masa da prevladaju prostornu, vremensku i društvenu udaljenost. Težnja posmatrača sada je usmerena ka postizanju univerzalne jednakosti umesto poštovanja skrivenog autoriteta i očuvanja distance koje je održavala auratična umetnost građanskog doba.

Propadanje aure pod uticajem novih tehničkih sredstava masovnih medija Benjamin smatra „svetskoistorijskim obrtom”, jer opisana dalekosežna promena ne samo da ukida autonomiju i raskida sa tradicijom, već ukidajući staru obrednu, utire put novoj *političkoj funkciji* umetnosti. Fotografija je samo prvi korak u emancipovanju umetnosti i prevazilaženju njene tradicionalne uloge, dok je ovaj put modernističke destrukcije tradicije do izražaja došao tek sa pojavom filma, kao masovnog medija u pravom smislu reči.

Film je za Benjamina bio ostvarenje nadrealističke tehnike montaže. Postupak koji je tu korišćen sastojao se najpre u snimanju fotografskim aparatom, a zatim montiranjem tog snimka sa drugim snimcima do kojih se došlo na isti način.<sup>18</sup> Filmski prikaz je nastao od mnoštva rascepanih kadrova stvarnosti, koji se u njemu sjedinjuju po jednoj novoj zakonitosti. Shvaćen na ovaj način, ovaj postupak analogan je slobodnom estetskom postupanju fantazije. Pošto filmska aparatura prodire u stvarnost a da se pritom u njenom prikazu elementi aparature ni najmanje ne vide, može se reći da ona zahvaljujući montaži iz stvarnosti izvlači na svetlost dana bolje mogućnosti koje su u njoj latentno skrivene. Time se i u svesti posmatrača stvaraju uslovi za zauzimanje kritičkog stava i aktivnu izmenu stvarnog društvenog stanja.

To je izmenilo ustaljeni način kontemplacije dela, koji je, kao u slikarstvu, bio individualni i pasivni čin posmatranja, u kojem je delo kao kulturni objekt potpuno apsorbovalo posmatrača. Film je ponudio efekte šok-dejstva i „rastresenosti” mase posmatrača, čija uloga se transformiše u ulogu *aktivnih kritičara*. Dinamičnom izmenom slika film postiže šok koji otuđuje posmatrača i pokreće ga da pokuša samostalno da dâ smisao onome što se pred njim događa. Osim toga, tehnika filma navodi posmatrača da se prema ovome odnose i kao stručnjaci<sup>19</sup>, na koji način se smanjuje i čak ukida distanca između posmatrača i autora, jer i ovi prvi svojom upućenošću u tehniku i učešćem u radnom procesu u načelu uvek mogu postati i autori. U odnosu mase prema umetnosti Benjamin prepoznaje progresivnu komponentu upravo u tome što se kod gledalaca filma zadovoljstvo u gledanju i proživaljavanju „duboko spreže sa stavom kritičkog ocenjivanja”. Ono nije samo pasivno kontemplativno uživanje. U skladu sa tim, „u bioskopu se kod publike združuju kritički i uživalački stav.”<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Ibid, str. 271

<sup>19</sup> Ibid, str. 268

<sup>20</sup> Ibid, str. 273

Benjamin je shvatio da materijalna sredstva proizvodnje, čiji je najviši domet bio tehničko reprodukovanje prodiru u samu strukturu umetničkog dela i menjaju njegov celokupni pojam, odvajajući se od auratične umetnosti kao vlastite predistorije. Od tog procesa revolucije estetskih proizvodnih snaga, koji je počeo u 19. veku, suštinski zavisi i savremeno shvatanje umetnosti, u kojem će tehnika i primat reprodukcije nad produkcijom imati glavno mesto. Takva situacija je bila bez presedana kada je reč o pojmu umetnosti, koja je postepeno bila lišena tradicionalnih estetskih svojstava (jedinственosti i autentičnosti). Umesto kulturnog objekta, umetnost je postala sredstvo (političke) komunikacije.<sup>21</sup> Taj proces je kod Benjamina i Adorna tretiran kao proces „deestetizovanja”, ili „nestajanja umetničkog karaktera umetnosti” (*Entkunstung*). To je jedna od glavnih tema Adornove filozofije umetnosti.

U ogledu o tehničkoj reproduktivnosti Benjamin je iz transformacije umetnosti, promene njene društvene funkcije i istorijskog značenja, izveo zaključak da novi oblici tehničke masovne umetnosti imaju progresivni, emancipatorski potencijal, oslobađajuće dejstvo na pojedince kao političke subjekte. Iako je on bio svestan da ljudsko iskustvo trpi i svojevršno osiromašenje sa nestajanjem kvaliteta auratične umetnosti, ovaj ogled je istakao samo pozitivne strane tog procesa. Međutim, Benjamin nije uzeo u obzir da je novo stanje umetnosti i njena „politizacija” koju pripisuje komunizmu proces koji je mogao biti samo naličje reakcije koju je ponudio fašizam, a koju mogućnost će u kritici ovog stanovišta iskoristiti upravo Adorno.

## ADORNOVA KRITIKA I DIJALEKTIČKI MODEL TRANSFORMACIJE UMETNOSTI

Adornova kritika Benjaminovog ogleda vremenski gledano zauzima središnju fazu njihove pomenute diskusije. Osnovni prigovori koje Adorno upućuje mogu se sažeti u nekoliko stavova: Benjamin izjednačava magijski, auratični element sa autonomnim umetničkim delom i zbog toga autonomnu umetnost odbacuje kao reakcionarnu pojavu koju rehabilituje fašistička ideologija; on prihvata tehničku reproduktivnost kao revolucionarnu, progresivnu pojavu, ali zanemaruje ideološki, postvarujući i robni karakter masovne umetnosti koji nastaje sa mehanizacijom i standardizacijom procesa umetničke proizvodnje; Benjamin propadanje aure posmatra kao pojavu uslovljenu sredstvima tehničke reproduktivnosti, ali sredstvima koja prodiru u delo menjajući njegovu celokupnu strukturu i funkciju; Benjamin potcenjuje tehničku dimenziju autonomne, a precenjuje onu kod zavisne umetnosti; njegovo političko stanovište može se, u oslanjanju na Brehta, okarakterisati kao „anarhistički romantizam”, čija je osnovna ideja bila vera u spontane moći proletarijata kao univerzalnog subjekta istorijske promene koji je sam od sebe morao biti u stanju da prevlada otuđenje i postvarenje kojima je svest radničke klase bila izložena kao i svest buržoazije.

U jednom veoma značajnom i u literaturi dosta citiranom pismu Benjaminu poslanom iz Londona 18. marta 1936., Adorno je najjasnije izrazio svoje neslaganje sa mno-

<sup>21</sup> Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, str. 191



gim idejama koje je ovaj izneo u ogledu o tehničkoj reproduktivnosti. Njegove misli izložene su u sažetoj formi (kako i priliči jednom pismu), ali se može reći da su svoju opsežniju razradu one dobile u mnogim Adornovim kasnijim spisima sve do pozne *Estetske teorije*. Inicijelno razlika između dva stanovišta nije bila Benjaminova dijagnoza propadanja aure dela (koje propadanje na specifičan način označava „kraj umetnosti”, tezu koju je stoleće ranije formulisao Hegel, a koju su u svojoj filozofiji umetnosti reaktualizovali Benjamin, Adorno i Hajdeger<sup>22</sup>), jer se sa tim slaže i Adorno: razlika se sastojala u činjenici da je Benjamin u svojoj teoriji pretpostavio *da kriza i nestajanje aure nastupaju pod uticajem faktora otkrića nove tehnologije i tehničke reprodukcije koji su bili strani strukturi samog autonomnog dela*, dok je Adorno izneo tezu *da umetničko delo nije samo auratično, već je u sebi dijalektično, da je propadanje aure učinak unutrašnjeg dijalektičkog razvoja formalnih zakona samog dela, čiji je jedan stadijum i tehničko samoukidanje njegove aure*:

Ne želim da osiguram autonomiju umetničkog dela kao rezervat i slažem se sa Vama da je auratski momenat umetničkog dela u nestajanju; i to, uzgred rečeno, ne samo kroz tehničku reproduktivnost već pre svega kroz ispunjenje vlastitih »autonomnih« formalnih zakona.<sup>23</sup>

Omasovljavanje umetnosti pod uticajem novih tehničkih sredstava i industrijskih načina proizvodnje, distribucije i recepcije, Adorno vidi kao njenu integraciju u afirmativnu kulturu, instrumentalizaciju i komercijalizaciju, kakva se, na primer, mogla prepoznati kod onoga što Adorno naziva *Gebrauchskunst* ili „korisna umetnost”.<sup>24</sup> Ona je svoju društvenu funkciju vršila u domenu komercijalne industrije, ali i u politici kao sredstvo propagande, manipulacije masama. U tom smislu umetnost postaje deo kulturne industrije, sistema planske, organizovane proizvodnje i potrošnje dobara u različitim branšama kulture, čiji karakteristični mediji su „film, radio, džez i ilustrovani časopisi”, čiji napredak „izvire iz opštih zakona kapitala”<sup>25</sup>, a koji „odozgo” integriše potrošače. Takav oblik integracije bio je omogućen savremenim tehničko–tehnološkim mogućnostima, kao i koncentracijom privrede i administracije.<sup>26</sup> Individuum kao potrošač u tom kontekstu više se ne pojavljuje kao delatni i svesni subjekt, već kao objekat tržišne računice, a estetska racionalnost, zastupljena u tradicionalnoj umetnosti, sada je, potpomognuta novim tehničkim sredstvima, upotrebljena u svrhu integracije masa u sistem potrošačkog društva i njegove kulture. Industrijska kultura krajnji je produkt

<sup>22</sup> O tome videti detaljnije u: Geulen, E., *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 2002.

<sup>23</sup> Adorno / Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940*, str. 171

<sup>24</sup> Ovaj termin označava umetnost koja je proizvedena tako da ima određenu socijalnu funkciju i svrhu i u tom pogledu je antipod autonomne umetnosti i stanovišta larpurlartizma. Adorno je odrednicu *Gebrauchskunst* izveo iz svog termina *Gebrauchsmusik*, a ovaj potonji označava muziku koja služi kao pozadina u filmovima i radio emisijama, u komercijalnim džinglovima, reklamama i sl.

<sup>25</sup> Horkheimer, M. / Adorno, Th. W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fischer Verlag, Frankfurt/M, 2008, str. 140

<sup>26</sup> Adorno, Th. W.: „Résumé über Kulturindustrie”, u isti: *Gesammelte Schriften 10.1: Soziologische Schriften I: Prismen; Ohne Leitbild*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1977, str. 337



i sredstvo očuvanja tog društvenog poretka i ona, kao i fašizam u politici, otelevljuje iracionalnu stranu novovekovnog procesa subjektivisanja koji u svojoj srži sadrži isti princip. To je bila jedna od osnovnih teza Adornove i Horkhajmerove polemike protiv kulturne industrije u *Dijalektici prosvetiteljstva*.

Umetnost integrisana u taj sklop izgubila bi svaki kritički potencijal, jer bi nestala njena osnovna funkcija – negacija postojećeg sveta i obećanje boljeg, koju je sadržala autonomna umetnost kao autarkično područje lepog privida. Za Adorna je bilo neprihvatljivo pomirenje građanske umetnosti sa represivnim svetom i robnim formama u kulturnoj industriji. Zbog očuvanja ovog kritičkog potencijala moderne umetnosti on unosi osobenu dinamiku u obe krajnosti koje pretpostavlja Benjaminov ogled o tehničkoj reproduktivnosti: jedna je autonomno umetničko delo; druga, umetnost omasovljena tehničkom reproduktivnošću. Njihova smena nije jednosmeran proces napretka, jer nijedna nije bez unutrašnje dijalektike. Adorno o tome Benjaminu piše sledeće:

Ono što bih postulirao jeste *višak* dijalektike. Sa jedne strane, dijalektičko prodiranje »autonomnog« umetničkog dela, koje kroz svoju vlastitu tehnologiju transcendiru u planirano delo; sa druge, još snažnije dijalektizovanje korisne umetnosti u njenoj negativnosti, koje, doduše, ni Vi ne shvatate pogrešno, ali je ipak označavate relativno apstraktnim kategorijama poput »filmskog kapitala«, ne prateći ga pritom u njemu samom do kraja, naime kao nečem imanentno iracionalnom.<sup>27</sup>

Problematično je nedijalektičko suprotstavljanje auratičnog i tehnički reprodukovanog dela, zatim zaključak da je istorijska transformacija umetnosti od autonomne ka masovnoj pokrenuta otkrićem novih tehničkih mogućnosti bila obrt koji je progresivan i ljudima donosi oslobađanje, a u vezi sa tim i pretpostavka da tehnički reprodukovana masovna umetnost ne poseduje imanentnu dijalektiku koja otkriva njen reakcionarni, ideološki karakter. Time je autonomnoj umetnosti oduzeta progresivna vrednost i pripisana joj je kontrarevolucionarna politička uloga.

Sa druge strane, Adorno nastoji da pokaže suprotno, da autonomna umetnost sadrži progresivni dijalektički potencijal, da u dimenziji svog materijala, *tehničkih sredstava*, nagoveštava slobodu, iako je ova tu isprepletana sa elementom magije, neposrednošću postvarenih oblika i mitske nužnosti. Na sličan način treba razmišljati i o masovnoj umetnosti: ona u sebi kombinuje element oslobađanja, koji ističe i Benjamin, sa elementima postvarenja, masovne obmane i „vraćanja istog“ koje uvek karakteriše mitsku svest.

Benjaminovo shvatanje on tumači u ključu dijalektičkog odnosa mita i istorije.<sup>28</sup> Mitski karakter ovde simbolizuje statičnost i ponavljanje, dok je istorija oznaka prolaznog i kvalitativno novog. Proces „demitologizacije“ umetnosti nije jednosmislen proces nestanka aure: autonomno umetničko delo je pozornica dijalektike mitske prirode sopstvenog materijala i slobode, težnje da se to stanje prevlada, koju umetnik nagoveštava kada sledi tehničke zahteve koje pred njega postavljaju sredstva sa kojima radi:

<sup>27</sup> Adorno / Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940*, str. 173

<sup>28</sup> Dijalektičku prirodu tog odnosa Adorno je izneo u predavanju iz 1932. održanom pred auditorijumom Kantovog udruženja (Kant-Gesellschaft) u Frankfurtu na Majni: Adorno, T. V., „Ideja prirodne povesti“ u: *Arhe* god. VII, 14/2010, str. 109–120

Čini mi se, ipak, da srž autonomnog umetničkog dela sama ne pripada dimenziji mita ... već je u sebi dijalektična: da u sebi ono magijsko prepliće sa znakom slobode. ... Iako je Vaš (Benjaminov – *M. N.*) rad dijalektički, on to nije u slučaju samog autonomnog umetničkog dela; on izostavlja elementarno iskustvo, koje mi je očito u mom svakodnevnom muzičkom iskustvu, da upravo krajnja konsekvenca u praćenju tehničkih zakona autonomne umetnosti ovu preobražava i umesto da je pretvara u tabu i fetiš, približava je stanju slobode, nečemu što svesno može da bude uspostavljeno i napravljeno.<sup>29</sup>

Adorno je ovaj proces konstruisao polazeći od napredne muzike Nove Bečke škole. On je podrazumevao upravo demitologizovanje, koje veberovski shvata kao proces racionalizovanja i oslobađanje ljudske svesti od elemenata mita. U kontekstu muzike, taj proces odgovara oslobađanju od njene obredne funkcije u magiji ili religiji, ali on nika-ko nije nezavisan od sveukupne racionalizacije društva u koju spada i tehnička racionalnost. Iz gornjeg fragmenta jasno je da se to odnosi na *svesno* ovladavanje tehnikom muzike, što za posledicu ima tezu o (samo)ukidanju aure i na planu teorije oslobađanje od neistoričnih shvatanja da su, s jedne strane, muzička sredstva nešto neposredno dato, prirodno i nepromenljivo (neoklasicizam), a sa druge da kompozitor sa njima može da raspolaže potpuno spontano i slobodno (romantizam).

Dijalektički kriterijum napretka u muzici ispunjava se tek kada se oslobađanje od prinude „prirodnosti“ postigne *svesnim praćenjem unutrašnjih zakonitosti tehnike muzike*. U njoj je, smatra Adorno, izraženo društveno zbivanje, s obzirom da je muzika, kao i umetnost uopšte, društvena činjenica i da uvek ima odgovarajuće socijalne funkcije.

Šenbergovo otkriće slobodne atonalnosti, a onda i sistema kakav je dvanaesttonska tehnika bilo je odgovor na zahteve opredmećenih muzičkih sredstava nasleđenih iz romantizma i na unutrašnju dijalektiku autonomne muzike s kraja 19. veka. Kompozitor se sa muzičkim materijalom susreće u ravni tehničke koherentnosti (*Stimmigkeit*), gde oba postaju podložna međusobnoj kontroli, a ovaj prvi se oslobađa prinude materijala kao slepe prirode, čineći ga objektom *svesne* upotrebe; Šenberg napetost između tehničke strogosti i slobode ne razrešava u harmoniji muzičke forme, već od nje pravi produktivnu snagu<sup>30</sup>; to se vidi u dvanaesttonskoj tehnici, koja pokazuje ne matematičku igru brojeva, već „svest koja se menja sa stvarnošću, za koju zna da od nje zavisi, a u koju ipak zadire.“<sup>31</sup> Tako se u ovom tehničkom postupku vide tragovi hegelovske dijalektike samosvesti, a time i uputstvo ne samo za promenu muzike, već i za promenu aktuelnih društvenih odnosa. Šenbergova muzika se nije mogla uvrstiti niti u auratičnu, niti je mogla biti shvaćena kao deo masovne umetnosti. Ona otelovljuje avangardnu alternativu masovnoj umetnosti, njen dijalektički negat, u vidu radikalnog oblika napredne muzike, nastale iz imanentne zakonitosti kretanja muzičkog materijala. Ako se zanemari ova osobenost tehnike autonomne umetnosti, njen oslobađajući potencijal ostaje skriven oku teoretičara, zbog čega je ovu bilo neophodno odbaciti u celini. Zato

<sup>29</sup> Adorno / Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940*, str. 169–170

<sup>30</sup> Adorno, Th. W.: „Der dialektische Komponist“, u isti: *Gesammelte Schriften 17*, Suhrkamp, Frankfurt/M, str. 200

<sup>31</sup> *Ibid*, str. 203

Adorno Benjaminu prigovara potcenjivanje tehničkog karaktera autonomne umetnosti, a precenjivanje onog kod zavisne.<sup>32</sup>

Adorno primećuje da su u filmu sredstva montaže i napredne tehnike zapravo vrlo malo bila korišćena i da je tu „stvarnost uvek mimetički konstruisana sa infantilnom privrženošću, a potom »fotografisana«.”<sup>33</sup> Za razliku od Šenbergovih kompozicija, u filmu se iznova pojavljuju auratska svojstva, koja su po Benjaminovoj osnovnoj tezi nestala sa propašću tradicionalne umetnosti. Povrh toga, film je, kao tržišni proizvod, u službi kapitala i odražava interese vlasnika filmske industrije. Benjamin je, doduše, bio svestan mogućnosti „kapitalističkog eksploatiranja filma”, koje prepoznaje u kulturi Zapadne Evrope, gde „filmska industrija ima sve interese da putem opsenarskih spektakala i dvosmislenih spekulacija podjaruje učestvovanje masa.”<sup>34</sup> To je isto tako moglo da bude i naličje politizacije umetnosti. Uprkos tome, progresivnu umetničku praksu on je pripisao sovjetskom filmu, što je bilo u skladu sa njegovim političkim uverenjima iz onoga vremena.

Kulturna industrija se štiti od tehničkog potencijala koji je sadržan u njenim proizvodima, bez obzira na unutrašnju umetničku celinu ili na zakone forme koje pretpostavlja estetska autonomija<sup>35</sup>, jer je u njoj i njenoj hermetičnoj zatvorenosti u klici sadržana i dijalektička istina o iracionalnoj prirodi ambijenta masovne kulture i njenih proizvoda. To je istina koja ukazuje na njenu prolaznost.

Adorno je ovde, prema sličnom obrascu kao u kritici savremene ontologije, verovao da se autonomna (auratična) umetnost ne može ukinuti nekom intervencijom „spolja”, koja nije svojstvena toj umetnosti, već je neophodno da se sama ta umetnost *iz sebe dalje razvije* i *svesnim postupanjem* prevlada. To se odnosi na njenu tehniku, čija unutrašnja razvojna logika sledi dijalektiku zatvorenog umetničkog dela, otkriva njegovu istorijsku istinu i ujedno istinu društvenog stanja u kojem je nastalo, umesto da ga pretvara u integralni deo masovne potrošačke ideologije koja tu istinu zastire i produžava postojeće stanje. Samim tim i tehničkim putem omasovljena umetnost pokazuje osobenosti auratične umetnosti koju je navodno prevazišla, pa mitski, ritualni i auratički kvaliteti ponovo oživljavaju i u „demitologizovanoj” stvarnosti tehnički proizvedene masovne umetnosti.

Iako je Adorno u svojoj filozofiji muzike i kritici kulture često zagovarao stanovište napredne muzike, činjenica je da je muzika Nove Bečke škole imala veoma uzak krug slušalaca i bila isuviše ezoterična da bi imala uticaja na šire mase, a u masovnom društvu jedino masovna publika može da bude pokretač i subjekt društvenih promena. Zbog toga je ova muzika samo mogla da pruži model, u najboljem slučaju racionalno uputstvo za konkretno delanje, ali ne i da inicira samu društvenu promenu. Benjamin je na tragu marksističkih uvida ispravno shvatio ulogu masovne publike, ali je zanemario Janusovo lice politizacije umetnosti i mogućnost da tehnička racionalnost u sferi estetskog postane samo novo sredstvo očuvanja starog poretka u kojem je i nastala.

<sup>32</sup> Adorno / Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940*, str. 173

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Benjamin, *Izabrana dela I*, str. 270

<sup>35</sup> Adorno, Th. W., „Résumé über Kulturindustrie”, str. 340

## IDEOLOŠKI KARAKTER MASOVNE MUZIKE

U duhu te mogućnosti Adorno i koncipira svoju kritiku Benjaminu. U tom pravcu treba shvatiti i drugi deo njegovog argumenta, ideju da je „zavisna” umetnost u osnovi ideološka i da promena društvene funkcije umetnosti koju opisuje Benjamin ne vodi nužno emancipaciji, već novoj vrsti obmanjivanja i vladavine masama. Da bi se konstruisao dijalektički argument potrebno je u masovnoj umetnosti eksplicirati njenu *negativnost*, ono što je pokreće na dijalektički preobražaj i prekoračivanje njene stvarnosti, kako bi se naposljetku otkrila njena imanentna iracionalnost. I ovoj masovnoj umetnosti se, ništa manje nego staroj obrednoj i novijoj građanskoj, može pripisati „magijski” karakter, budući da i ona sadrži unutrašnju dijalektiku: tehničke racionalnosti i iracionalnih postvarujućih odnosa.

U svrhe eksplikacije tog aspekta argumenta mogu se uzeti dva Adornova ogleda iz istog perioda. Kao i drugi njegovi radovi o popularnoj muzici, filmu, radiju i džezu u periodu nakon 1936. oba predstavljaju polemiku sa Benjaminom i pokušaj da se ospore njegove teze, ali dok je Benjamin svoja shvatanja artikulisao polazeći od fotografije, filma i njima svojstvenih tehničkih mogućnosti, Adorno je svoju kritiku masovne umetnosti konstruisao polazeći od *muzike*.

Prvi od ta dva ogleda nosi naslov „O džezu” i objavljen je 1936. za vreme autorovog boravka u Oksfordu. Tema: kritika džez muzike, čiji se „»napredni« elementi (prived montaže, kolektivni rad, primat reprodukcije nad produkcijom) pokazuju kao fasada nečega što je uistinu potpuno reakcionarno.”<sup>36</sup> Adorno ga najavljuje već u merodavnom pismu Benjaminu iz marta iste godine, smatrajući ga direktnim odgovorom Benjaminovom radu o tehničkoj reproduktivnosti.<sup>37</sup> Međutim, zbog konciznosti i veće relevantnosti, u ovom kontekstu ćemo se osvrnuti na njegov drugi ogled „O fetiškom karakteru u muzici i regresiji slušanja”, sa sličnom tematikom, koji se pojavio 1938. Koristeći pojmovni instrumentarijum marksističke teorije, Adorno se u njemu bavi analizom robne prirode muzike u savremenoj kulturi, njenim otuđenjem i svođenjem na tržišni proizvod, u vezi sa kojim se pojavljuje fenomen fetišizacije i fetišskog odnosa prema muzici kao robi. Predmet kritike su, dakle, društveni uslovi pod kojima se uopšte odvija recepcija, slušanje muzike.

Ono što se pojavilo u novom kontekstu masovne tehnički proizvedene umetnosti je fenomen *standardizacije*, koja određuje proizvodnju, masovnu distribuciju i načine recepcije umetnosti eliminišući spontanost, osobenost i originalnost, koje su bile estetske odlike individualnosti iz perioda visoke građanske kulture. U epohi tržišne standardizacije, postajanja umetnosti robom i podređivanja stvari merilima efikasnosti i profitabilnosti, svoj smisao izgubili su i na autonomnu umetnost orijentisani pojmovi ukusa i genija, karakteristični za 18. i 19. vek. Umesto oslobađajućeg efekta po individue koje se susreću sa omasovljenom umetničkom robom, Adorno nastoji da pokaže kako je društveni efekat novog stanja muzike u kulturi poznog kapitalizma suprotan od oslobađajućeg, kojeg je predvideo Benjamin – taj efekat je poništavanje individue.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Adorno / Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940*, str. 175.

<sup>37</sup> Ibid, str. 178

<sup>38</sup> Adorno, T. V., „O fetišu u muzici i regresiji slušanja”, u *Treći program*, god. II, 1/1970, str. 245

On uviđa da savremenim muzičkim životom dominira robna forma.<sup>39</sup> To znači da su muzička dela pretvorena u kulturna dobra i namenjena za tržište. Još prema starom Marksovom uvidu, ona se u obliku robe otuđuju od svog proizvođača i od konzumenata, postajući razmenska vrednost. U ovim procesima otuđeni kulturni produkti pojavljuju se čoveku kao nešto tajanstveno i objektivno postojeće, prikrivajući robnom formom svoj društveni nastanak. Tajanstvenost robne forme oživljava onu atmosferu „auratičnosti”, koja je tobože nestala sa propašću autonomne umetnosti. Osim toga, muzička dela kao kulturna dobra iznova podležu propadanju (depravaciji), postvarenje zahvata njihovu unutrašnju strukturu.<sup>40</sup> Delo se raspada, njegovi elementi više ne mogu da stupe u odnos sa narušenom celinom, pa mu se pomoću spoljašnjih efekata pojačavanja i ponavljanja pokušavaju povratiti izgubljena svojstva. Time muzičko izvođenje poprima karakter magijskog rituala „kojim izvođač priziva sve one misterije ličnosti, unutrašnjeg života, duševnosti i spontanosti, kojih u samom delu više nema.”<sup>41</sup> Međutim, tako se samo ističu aspekti otuđenja muzike i potencira fetiški odnos prema njima.

Suštinu tog odnosa Adorno vidi u tome što razmenska vrednost muzičkih dobara zamenjuje upotrebnu i u potpunosti preuzima njenu funkciju. U toj zameni nastaje ono što se naziva *fetiškim karakterom muzike*:

(...) konsument zapravo obožava novac kojim je platio ulaznicu za Toskaninijev koncert. Doslovno, on je postigao uspeh, koji postvaruje i akceptira kao objektivni kriterijum, ne prepoznajući sebe u tome. Ali ga nije „postigao” time što mu se koncert dopao, već time što je kupio kartu.<sup>42</sup>

Uporedo sa fetišizacijom javlja se i *regresija slušanja*. Ona se ogleda u dovođenju slušalaca na infantilni stupanj muzičke svesti, u kojem se negira mogućnost *svesnog* saznanja muzike. U tom stanju dolazi do odsustva „koncentrisanog” slušanja, slušaoci više za to nisu sposobni pred jednoličnošću standardizovane robe, čije bi pažljivo slušanje bilo nepodnošljivo, čak izlišno. Tehnički mehanizmi za „širenje”, koji omogućavaju masovnu recepciju, nad slušaocima vrše svojevrsnu represiju, pa se oni postepeno pod pritiskom ovih sila i robno–postvarenih odnosa pasivno prepuštaju takvom stanju stvari; štaviše, prepuštaju se vršeći psihološku supstituciju nedostajućeg zadovoljstva identifikacijom sa spoljašnjom silom:

Masama je potrebno i one žele ono što im se nameće. Identifikujući se sa neizbežnim proizvodom, one savlađuju osećanje nemoći koje ih obuzima pred monopolističkom proizvodnjom. ... Fetišistički karakter muzike proizvodi putem identifikacije slušalaca sa fetišizmom sopstveni zastor.<sup>43</sup>

To je mazohistička komponenta masovne kulture. Slušaoci su, kaže Adorno, „detinjasti: njihova primitivnost nije primitivnost nerazvijenih već prinudno sputavanih.”<sup>44</sup>

<sup>39</sup> Ibid, str. 247

<sup>40</sup> Ibid, str. 249

<sup>41</sup> Ibid, str. 250

<sup>42</sup> Ibid, str. 248

<sup>43</sup> Ibid, str. 256

<sup>44</sup> Ibid, str. 254–255

Organizovani mediji masovne participacije i komunikacije (film, sport, masovna muzika) osujećuju izlazak iz tog infantilnog stanja svesti. Njihova funkcija je utoliko apologetska, a ne emancipatorna kao što je tvrdio Benjamin; oni su u službi očuvanja postojećih odnosa, umesto njihove promene.

Ideju o regresiji slušanja Adorno iznosi protiv progresističke teze o gledaocima filma kao osvešćenim stručnjacima–kritičarima, o publici kao masi „rastresenih ispitivača”. On očitno vidi upadljivu sličnost između filma i muzičkog iskustva, tj. ponašanja publike u masovnoj muzici: iako je dekoncentrisano kao i kod filma, ono ipak nije progresivno i kritičko, već fragmentisano i pasivno–receptivno, čak ga Adorno karakteriše i oštrije – kao destruktivno i sadističko. Iskustvo se okretanjem neposrednim dražima i fetišizaciji pojedinih elemenata udaljava od njihovog šireg smisla, celine i ne uspeva da ih dovede u odnos sa njenom organizacijom. Tehničko–racionalni momenti, koji neizostavno prate masovnu muziku, njihov progresivni ili reakcionarni karakter, mogu se ispravno oceniti tek pošto se shvati njihov širi smisao: najpre u sklopu *celine datog muzičkog dela*, a onda i *celine društvenog života*.

Samo od ovog smisla, od njegovog mesta u društvenoj celini i u organizaciji pojedinog umetničkog dela, zavisi da li je jedna tehnika progresivna i „racionalna”. Tehnizacija po sebi može da stupi u službu krute reakcije, čim se utvrdi kao fetiš i svojom perfekcijom zanemarenu društvenost postavi kao već ostvarenu.<sup>45</sup>

Ovakav pristup, odnos prema celini i posredovanje pojedinačnih elemenata omogućava samo dijalektičko shvatanje ovih odnosa. Ono nedostaje Benjaminovom poimanju masovne umetnosti, usled čega je i njegova ocena sredstava tehničkog reprodukovanja kao nosilaca progresivnih promena bila jednostrana. Kao što Adorno pokazuje na primeru masovne muzike, u čijoj su distribuciji tehnički mediji kakvi su radio i televizija igrali ključnu ulogu, ona sadrže postvarujuću i ideološku komponentu, koja prožima muzičko iskustvo savremenih ljudi, ali koja se može oceniti tek kada se u širem kontekstu shvati i pokaže na koji način ona iskrivljuje to iskustvo, onemogućavajući *saznanje istinitog sadržaja umetnosti*. Tu vrstu saznanja Adorno smatra najvažnijim zadatkom umetnosti.

U dijalektičkom smislu i regresivno slušanje može da sadrži klicu progresivnosti. Međutim, ova progresivnost ne leži u tehničkom napretku i prilagođavanju masovnoj svesti. Ono bi, smatra Adorno na tragu stare hegelovske ideje, moglo da postane simptom napretka svesti o slobodi tek „ako bi umetnost saglasna sa društvom napustila oblast uvek istog.”<sup>46</sup> Progresivni potencijal umesto masovne ima *umetnička muzika*, koja ne podleže nikakvoj standardizaciji i koja, iako nema uporište u masovnoj svesti, konstruiše racionalni model za napredak, ne samo muzike nego i društva. Gustav Maler je jedan od primera za to: „Takva muzika zaista pretvara celinu, u koju unosi depravirane elemente, u nešto novo, ali svoj materijal preuzima od regresivnog slušanja.”<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Ibid, str. 264

<sup>46</sup> Ibid, str. 266

<sup>47</sup> Ibid.



Dijalektičnost koja je prisutna u njegovoj muzici i koja nagoveštava kvalitativnu promenu, ispoljava se u još radikalnijem vidu kod Šenberga i Veberna: „Njihova muzika oblikuje onaj strah i užas, onaj uvid u katastrofično stanje, koji drugi mogu da izbegnu samo ako regrediraju. Nazivaju ih individualistima, a ipak je njihovo delo samo usamljeni dijalog sa silama koje razaraju individualnost.”<sup>48</sup> U takvoj muzici anonimne sile koje umetnost pretvaraju u ideologiju postojećeg stanja bivaju ogoljene, njihov efekat neposredno prepoznatljiv i doživljen. Posrednik takvog stanja je kompozitor, čija kompoziciona tehnika daje model kritičkog odnosa prema postojećem i ujedno uputstvo za njegov preobražaj putem društvene prakse.

\* \* \*

U prethodnim izlaganjima predočena su dva tumačenja transformacije umetnosti i umetničkog iskustva moderne, pod kojom se ovde podrazumeva period nakon Bodelera. Jedno, koje se može zvati progresističkim, pruža Valter Benjamin, koji posmatra tehnička sredstva reprodukcije kao novi medijum koji na temeljan način prožima i menja naš pojam umetnosti, uslovljavajući propadanje tradicionalnih formi umetnosti, čiji je najneposredniji eksponent bila autonomna umetnost. Rezultat koji je Benjamin konstatovao polazeći od vizuelnih medija fotografije i filma, je da putem novog načina opažanja i učestvovanja, kolektivne, masovne recepcije koju oni omogućavaju, radnička klasa, kao subjekt istorijskog procesa, može da prevlada postvarenje i robni fetišizam, koji su, prema uvidu novijeg marksizma, okovali ne samo svest buržoazije, već isto tako i svest radničke klase. Sa druge strane, Adornovo tumačenje je unekoliko različito: ono ima dijalektičku tendenciju i možemo ga zvati imanentno–kritičkim, jer dijalektički posmatra progresivnu stranu kapitalističkog razvoja i prodora industrije i tehničke racionalnosti u različite oblasti ljudskog iskustva i proizvodnje, pa i u estetsko iskustvo.

Dva stanovišta su naizgled suprotstavljena, ali njihova misaona platforma je u stvari ista. Osnovni kriterijum razlikovanja koji je ovde istaknut, jeste odnos prema umetničkoj tehnici i novim sredstvima estetske produkcije, distribucije i recepcije, koja omogućavaju omasovljavanje umetnosti i masovnu participaciju umetničke publike. U tom pogledu, ono što je ipak očigledno jeste da postoji razlika između Adornovog i Benjaminovog shvatanja pojma tehnike: Adorno ju je shvatio kao da se tiče ustrojstva umetničkog dela, dakle samog predmeta i unutrašnje razvojne logike njegovog nastanka; Benjamin, sa druge strane, govori o tehnici distribucije i mehaničkoj reprodukciji, kao sila koje su isprva spoljašnje umetničkom predmetu i njegovoj konstruktivnoj logici, iz čega Adorno i zaključuje da pripadaju aparatu kulturne industrije. Omasovljena umetnost je utoliko neka vrsta nadgradnje kulturne industrije, koja ne proističe spontano iz masa, niti odražava njihove interese, već čuvajući postojeće stanje odražava interese privilegovanih slojeva društva i vlasnika kapitala, u čijoj se svojini tehnička sredstva pretežno i nalaze.

Benjamin je, kao što smo videli, ipak smatrao da ona prodiru u srž umetnosti menjajući ne samo način percepcije, već i njen celokupni pojam i društvenu funkciju, čime

<sup>48</sup> Ibid.



je i u estetskoj sferi označena jedna značajna prekretnica, kraj jednog razdoblja u novijoj istoriji umetnosti i građanskoj kulturi uopšte. Uprkos tome, zajednička paradigma iz perspektive koje nastupaju i Benjamin i Adorno je u novom marksističkom kontekstu interpretirana prosvetiteljska ideja progresa i emancipacije (koju oni doduše tumače na različite načine), odnosno ideja svesnih i slobodnih individua kao subjekata političkog života. Tu ideju je i kritička teorija društva, kako ju je otprilike u isto vreme zamislio Horkhajmer, prihvatila kao glavni programski cilj. Nakon što je još Lukač sa svojim epohalnim delom *Povest i klasna svest* (1923) težište marksističke teorije sa ekonomskih odnosa izmestio u domen saznanja i svesti revolucionarne klase, otvorene su njene sasvim nove mogućnosti u polju kritike kulture. U tom domenu treba posmatrati i estetički spor između Benjamina i Adorna, čija je jedna od osnovnih ideja predočena u ovom radu.

## LITERATURA:

- Adorno, T. V.: „Ideja prirodne povesti” u *Arhe*, god. VII, 14/2010, str. 109–120
- Adorno, T. V.: „O fetišu u muzici i regresiji slušanja”, u *Treći program*, god. II, 1/1970, str. 239–266
- Adorno, Th. W. / Benjamin, W., *Briefwechsel 1928–1940*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1994.
- Adorno, Th. W.: „Über Jazz”, u isti: *Gesammelte Schriften 17*, Suhrkamp, Frankfurt/M, str. 74–108
- Adorno, Th. W.: „Der dialektische Komponist”, u isti: *Gesammelte Schriften 17*, Suhrkamp, Frankfurt/M, str. 198–203
- Adorno, Th. W.: „Résumé über Kulturindustrie”, u isti: *Gesammelte Schriften 10.1: Soziologische Schriften I: Prismen; Ohne Leitbild*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1977, str. 337–345
- Benjamin, V., *Izabrana dela I*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
- Buck–Morss, S., *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, The Free Press, New York, 1977.
- Geulen, E., *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 2002.
- Horkheimer, M. / Adorno, Th. W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fischer Verlag, Frankfurt/M, 2008.
- Lunn, E., *Marxism and Modernism. An historical study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1982.
- Wolin, R., *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1994.

MARKO NOVAKOVIĆ  
Teachers' Training Faculty, University of Belgrade

TRANSFORMATION OF ART AND THE ROLE OF TECHNICAL REPRODUCTIVITY  
On some motives in the dispute between Benjamin and Adorno

**Abstract:** The main subject of this paper is Adorno's critique of the theory of technical reproduction formulated in Walter Benjamin's celebrated essay „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. In a series of letters exchanged between the two, Adorno criticized Benjamin's „Brechtian” marxism, his positive attitude towards the new mass media and dissolution of auratic tradition, an undialectical approach in interpretation of newly developed utilitarian and mass-art, and destruction of autonomous art initiated by new technical media of reproduction. While Benjamin argued for emancipatory potential of photography and film, Adorno immanently criticized culture industry, commodity fetishism and ideological function of mass art.

**Keywords:** Benjamin, Adorno, technical reproductivity, autonomous art, aura, culture industry

*Primljeno: 23.8.2013.  
Prihvaćeno: 2.10.2013.*