

stav prema svim tokovima suvremene zapadnoevropske misli približivši se u mnogim osnovnim stavovima i analizama Marxu i marksizmu, marksističkoj kritičkoj metodi. Njihovo prekoračenje (ili bolje, odbacivanje) medija teorijskog i bitno uključanje u praksu s jedne strane, te implicitno ili eksplicitno podudaranje s marksističkom filozofskom orijentacijom s druge, svakako je okvirna karakteristika Benjaminova djela i, štoviše, nužna za njegovo razumijevanje. To se najbolje vidi i potvrđuje u uvrštenim esejima »Uz kritiku sile« i »Povijesno-filozofijske teze«.

Ono što čini najživljim njegovo kritičko-teorijsko mišljenje i što ih u mnogome čini i danas aktualnim, to su zasigurno rasprave koje se odnose na probleme kulture, posebice na probleme umjetnosti, njena stanja i (najposlije) njene sudbine u uvjetima suvremene tehničke civilizacije i »iznimnog stanja« nastalog dubokim društvenim previranjima. Pri tom on centrira pažnju na fotografiju i film, tim iznalascima eminentno tehničkog doba. U dva eseja iz ove knjige — »Mala povijest fotografije« i »Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti« — oni su predmetom ispitivanja; ispitivanja koja su u mnogo čemu izvorna i prethodnička iako i nadalje sporna. Ono što je tu vrlo značajno (i prijeporno) to nije toliko Benjaminovo uvjerenje u mogućnost divulgiranja izvorno »nemasovnih« umjetničkih djela a da pri tom bude sačuvana njegova bitna konzistentnost (pitanje koje će kasnije široko razviti A. Malraux), već pretpostavka o odlučnoj ulozi fotografije i filma u području umjetnosti našeg vremena. Prema Benjaminu, fotografija i film (a nadalje film) najtješnje su povezani s revolucionarnim pokretima masa u našim danima, te je njihovo društveno značenje nezamislivo bez njihove destruktivne, katartičke strane: likvidacije tradicionalne vrijednosti kulturnog nasljeđa. U cjelokupnom tom sklopu promjena koje su izraz svjetskohistorijskog

obrata, Benjamin će (konzekventno, bez sumnje) zaključiti kako je »film prvo umjetničko sredstvo koje može pokazati kako se materija igra sa čovjekom. On može stoga biti izvanredan instrument materijalističkog prikaza.« Dovedemo li ovaj stav u blizinu jednog drugog po kome se funkcija umjetnosti u današnje vrijeme više ne utemeljuje u ritualu, već u politici — Benjamin se našao u opasnoj blizini nečega što nalikuje na teoriju odnosno ideologiju socijalističkog realizma. To je, bez sumnje, cijena onog odlučnog smještanja iz sfere čisto teorijskog u sferu prakse gdje momenat ideološkog mora nužno snažno prevagnuti.

U eseju o Franzu Kafki, Benjamin na jednom mjestu kaže: »Kao što Lukács misli u stoljećima, tako Kafka misli u tisućljećima.« Gledajući u tim vremenskim rasponima, Benjamin se svakako pridružuje Lukácsu.

slovenski impresionisti

naprijed
zagreb
i

državna založba slovenije
ljubljana 1971.

zdenko rus

Tek unazad desetak godina počele su naše izdavačke kuće objavljivati različita reprezentativna izdanja knjiga o vrhunskim djelima likovnih umjetnosti čija je glavna »udarna snaga« ležala u kvaliteti reprodukcija. Danas su takva izdanja dosegla već popriličan broj, a ono što se usput sve češće događalo (i događa) to je slabljenje tekstualnog dijela (i uopće primjerenog konceptijskog zahvata) pretvarajući se tako u čiste slikovnice. Bez sumnje, komercijalni moment odigrao je svoje. Ako je i nedavno izašla reprezentativna knjiga o slovenskim impresionistima (knjiga koja se kvalitetom reprodukcija uzdiže u red najboljeg što se uopće pojavilo u nas) namijenjena i »žrtvovana« trgovačkom probitku, ipak nije podbacila u konceptijskom pogledu. Štoviše, ona je vrijedan i nezaobilazni dokument o najsajnijem trenutku u povijesti slovenskog slikarstva i kao takva zaslužuje punu pažnju.

Prema tome, da posve ozbiljno upitamo: što je i kako je sa slovenskim impresionizmom?

Prije sedam desetljeća (točnije 1900), na Prvoj slovenskoj umjetničkoj izložbi u Ljubljani, pojavila su se četvorica glavnih predstavnika novog umjetničkog smjera koji će slovenska kritika i kulturna javnost shvatiti i prihvatiti tek nekoliko godina kasnije. To je dakle bio datum rođenja slovenskog impresionizma, a njegovi su nosioci Rihard Jakopič, Matija Jama, Ivan Grohar i Matej Sternen. Dakako, gledajući vremenski, pojava slovenskog impresionizma dosta je zakašnjela, ali nosi neosporno prvenstvo u razvoju impresionizma na balkanskom tlu. Pri tom naša svijest, odgojena na djelima hrvatskih impresionista Račića i Kraljevića, mora shvatiti da je riječ o čistom impresionizmu — dakle onome kakav su iznijeli i ostvarili Monet, Pissarro i Sisley a ne Manet. Doduše, ta čistoća poetike impresionizma važi za prvo desetljeće djelovanja ove četvorice slovenskih modernista, da bi kasnije — iako

ne odstupajući od osnovnog usmjerenja — svaki od njih razvio i ostvario takve osobnosti izraza koje pružaju i potvrđuju nešto više od doktrinarne pripadnosti. Tako se Groharov impresionizam (naročito u djelima nastalim u posljednjim godinama njegova života) ogleda u osobujnom ozarenju motiva koje ponekad visoko nadilazi optički naturalizam doktrine impresionizma. Rihard Jakopič, nesumnjivo središnja ličnost među slovenskim impresionistima, otišao je najdalje. Od naturalističkog i realističkog impresionizma iz prvog desetljeća on dolazi (kako je to definirao I. Cankar) do kolorističkog ekspresionizma. U biti, za njega impresionizam nikada nije bio cilj nego sredstvo. Štoviše, pred djelima iz drugog i trećeg desetljeća nameće se utisak da je bio potreban još samo jedan korak pa da se ovaj izuzetni slikar nađe u okviru apstraktnog ekspresionizma tipa Kandinskog. Jama je pak bio i uglavnom ostao najdosljedniji i najdoktrinarniji, ali je i on u svojoj kasnoj fazi u više mahova prešao prag impresionizma i zašao u sferu njegova antipoda — ekspresionizma. Sternen je (ugledajući se više u njemačke nego francuske uzore, i usprkos impresionističkom shvaćanju) tražio mogućnosti punijeg i definiranijeg plastičkog izraza forme.

Francé Stelé, autor predgovora ovoj knjizi i, bez sumnje, danas najbolji poznavalac slovenskog impresionizma, otkriva nam njegovu dvopolarnost. S jedne su strane Jakopič i Grohar, a s druge Jama i Sternen. Jakopičev stav prema impresionističkom slikarstvu je (kao što već rekostmo) u biti ekspresionistički

(možda i s romantičkim crtama što — po našem sudu — uopće nije inkompatibilno). »Znate, ja volim slike što su nalik na snove« — kaže Jakopič. — »To su snovi, tamo negdje na dnu duše odnosno čovjeka vruće usađeni, dozvani u život iz nepoznatoga.« Slikaru nije toliko stalo do vjerne obnove opažajnog dojma koliko do emotivnog utiska tog opažajnog dojma. Impresionistička fluidnost odgovara fluidnosti vizije koja je nalik snu i koja se materijaliziranjem kroz slikarski čin preobražava u život. Jama, međutim, shvaća problem impresionističkog slikanja u njegovu najoštrijem doktrinarnom obliku. Po njemu, osnovni problem slikanja krije se u pravilnom rješenju međusobnih tonskih odnosa. Umjetničko shvaćanje, iako subjektivno, »ne može biti samovoljno« — kaže Jama — »jer ovisi o postojanju zakona objektivne fizičke ili prirodne stvarnosti«. Imajući u vidu upravo ta dva međusobno suprotna stajališta, Stelé će postaviti (posve razložnu) tezu da je u vrijeme polaganja temelja slovenskog impresionizma Jama imao značajniju ulogu nego Jakopič.

Gledajući bilo historijsko-umjetnički, bilo uže kritički (ili na jedan i drugi način u isti mah), vrijednost i značenje slovenskog impresionizma visoki su i neosporni. Doduše, ne bismo se mogli složiti sa Steléom kad kaže (imajući u vidu lošu korespondenciju austrijskog slikarstva s impresionizmom) da je »utoliko neobičnije što se upravo u austrijskom političkom okviru razvila slovenska skupina«. Naime, tajna neobičnosti leži u tome što su sva četvorica bili vezani za München i Njemačku, a ne za Beč i Austriju. Ali se u potpunosti slažemo kad autor odmah nastavlja s tvrdnjom da na zemljovidu svjetskog impresionizma ovoj skupini pripada izuzetno istaknuto mjesto i da joj je moguće priznati čak karakter »škole«.