

SAKRALUMAS JO TECHNINIO REPRODUKUOJAMUMO EPOCHOJE*

Tomas Sodeika

Vilniaus universiteto

Religijos studijų ir tyrimų centras

Universiteto g. 9/1, LT-0513 Vilnius

El. paštas: sodeika@gmail.com

Studijoje apie „Meno kūrinį jo techninio reprodukuojamumo epochoje“ Walteris Benjaminas analizuoja auros nunykimą atsiradus fotografijai ir kinematografui. Auros sąvoka Benjaminui reiškia nereprodukuojamo meno kūrinio originalumą ir autentiškumą. Tačiau sykiu ji reiškia ir meno sąsają su šventybės patirtimi. Straipsnyje nagrinėjama auros nunykimo ir šiuolaikinio pasaulio desakralizacijos koreliacija.

Pagrindiniai žodžiai: desakralizacija, Walteris Benjaminas, medijos.

Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden
(Benjamin 1983: 574).

Zitate in meiner Arbeit sind wie Räuber am Weg, die bewaffnet hervorbrechen und dem Müßiggänger die Überzeugung abnehmen
(Benjamin 1977: 108).

Вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино
(Ленин 1970: 579).

Analizuodami meno ir religijos santykį šiuolaikiniame pasaulyje, Aloisas Halderis ir Wolfgangas Welschas pastebėjo: „Galima sakyti, kad industrinės kultūros sąlygomis meną ir religiją ištiko panašus likimas. Tas likimas, be abejo, yra „iššūkis“. Tiek menas, tiek religija ima konfrontuoti su dabar viešpataujančia ir besiskleidžiančia tikrove, kuri gali juos sunaikinti <...>“ (Halder;

Welsch 1981: 58). Jei ne vieninteliu, tai bent jau vienu iš šiuolaikinio pasaulio „iššūkių“ tiek menui, tiek religijai galima laikyti tai, ką Walteris Benjaminas kadaise įvardijo kaip „meno kūrinio techninį reprodukuojamumą“.

Analizuodamas pokyčius meno ir estetinio suvokimo sferoje, Benjaminas bando užčiuopti meno vaidmenį estetinio

* Straipsnis parengtas pagal projekte „Religija ir kultūra: šiuolaikinio pasaulio iššūkiai tapatumui“ atliktą tyrimą, finansuotą Lietuvos mokslo tarybos (sutarties nr. VAT-13/2010).

suvokimo pokyčiams. Tokio požiūrio novatoriškumas ryškėja atsižvelgiant į tai, kad ilgą laiką technika ir technologijos buvo traktuojamos vien kaip priemonės, kurias menininkas gali naudoti savo nuožiūra. Savaiame suprantamu dalyku buvo laikoma tai, jog naujos medžiagos ar naujos technologijos, kurias menininkai naudoja kurdami meno kūrinius, iš esmės nedaro įtakos nei kūrybos procesui, nei kūrinio prigimčiai, nei to kūrinio recepcijai. Tačiau, kai XIX amžiuje buvo išrastos naujos vaizdų gaminimo technologijos – fotografija ir kinematografas, radosi rimtas pagrindas šia savame-suprantamybe suabejoti. Pirmoji meno istorikų, meno teoretikų ir pačių menininkų reakcija buvo pastanga „neutralizuoti“ fotografiją bei kinematografą, parodant, kad tai, kas sukuriama taikant fotografijos ir kinematografo technologijas, negali būti laikoma menu. Benjaminas siūlo kitokią prieigą. Jam rūpi ne tiek klausimas, ar fotografiją ir kinematografą galima laikyti menu, kiek klausimas, koku mastu šių vaizdo gaminių technologijų atsiradimas pakeitė patį meno pobūdį. Bejamino požiūriu, „meno pažanga nesusijusi nei su nauju turiniu, nei su nauja forma – tiek vieną, tiek kitą iš šių naujovių presuponuoja technikos revoliucija“ (Benjamin 2006: 348). Esminė inovacija, kurią į meno kūrybos sritį atneša fotografinės vaizdų gamybos technologijos, yra tai, kad meno kūrinys tampa *techniškai reprodukuojamas*. Iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti, kad tai nėra kokia nors radikali naujovė. Juk meno kūriniai buvo reprodukuojami jau žiloje senovėje.

Meno kūrinys iš esmės buvo visada reprodukuojamas. Žmogaus padarytą daiktą visada galėjo imituoti kiti žmonės. Kopijos buvo

daromos savo meninius įgūdžius lavinančių mokinių, platinančių kūrinius meistrų, galų gale – pelno siekiančių trečiųjų asmenų. Tuo tarpu techninė meno kūrinio reprodukcija yra naujas dalykas. Istorijoje ji reiškiasi tam tikrais periodais, su ilgais pertrūkiais, bet vis intensyviau. Graikai žinojo tik du techninės meno kūrinių reprodukcijos būdus: liejimą ir kalimą. Bronzinės statulos, terakotos ir monetos buvo vieninteliai meno kūriniai, kuriuos jie galėjo gaminti dideliais kiekiais. Visi kiti kūriniai buvo unikalūs ir techniškai nereprodukuojami. Atsiradus medžio raižybai, pirmą kartą techniškai reprodukuota grafika – gerokai anksčiau, nei atsiradus spaudai, reprodukuojamu tapo ir raštas. Puikiai žinoma, kokius didžiulius pokyčius literatūroje sukėlė spauda – techninis rašto reprodukuojamumas (Benjamin 2005 a: 215).

Vis dėlto šias „tradicines“ meno kūrinio reproduktivumo technologijas esmiškai pranoko fotografija ir kinematografas.

Pirmą kartą reprodukcijos procese ranka neteko svarbiausios meninės pareigybės, kuri atiteko pro objektyvą žiūrinčiam akiui. O kadangi akis suvokia greičiau, nei ranka piešia, tai vaizdinės reprodukcijos procesas taip pagreitėjo, kad ėmė neatsilikti nuo kalbos. Studijoje filmuojantis kino operatorius fiksuoja vaizdus tuo pačiu greičiu, kuriuo aktorius kalba. <...> *Apie 1900 metus techninė reprodukcija pasiekė tokį lygį, kad savo objektu ji pavertė ne tik visus ankstesnius meno kūrinius, ne tik pradėjo iš esmės keisti jų poveikį, bet ir išikovojo vietą tarp meninės veiklos formų* (Benjamin 2005 a: 215–216).

Norint suvokti šio pokyčio esmę, derėtų iškelti klausimą: kas gi suteikia originalui besąlygišką pranašumą prieš kopiją ar reprodukciją? Meno kūrinių rinkoje šis klausimas nekeliamas. Nepaisant to, kad eilinis meno mėgėjas nepajėgus identifi-

kuoti to ar kito paveikslo originalo, ir kad originalą nuo gerai padirbtos kopijos gali atskirti tik aukštos kvalifikacijos ekspertas, kūrinio originalo besąlygiška vertė nėra kvestionuojama. Tad tenka tik stebėtis, kad ši aplinkybė beveik nieko nestebina. Benjaminas čia pasirodo kaip savotiška išimtis. Jis kelia klausimą apie kūrinio originalo skiriamuosius bruožus ir į tą klausimą atsako taip:

Net ir pačiai tobuliausiai reprodukcijai stinga vieno: meno kūrinio Čia ir Dabar, jo unikaliios būties toje vietoje, kur jis yra. Tik ši nepakartojama būtis lemia istoriją, kuriai jis paklūsta savo egzistavimo laiku, įskaitant per tą laiką įvykusias fizinės jo struktūros permainas ir su tuo susijusius turto santykių pasikeitimus (Benjamin 2005 a: 216).

Be abejo, bet kokia kopija ar reprodukcija atsieja meno kūrinių nuo specialiai jam skirtos vietos – meno galerijos, muziejaus, teatro ar koncertų salės, panaikina kūrinio priklausymą „tradicijai“ ir perkelia jį į kasdienybę. Vis dėlto iki fotografijos ir kinematografo atsiradimo egzistavusios „manualinės“ reproduktivios technologijos nebuvo pajėgios sukelti tokią revoliuciją, nes visuomet bent iš principo buvo įmanoma atskirti „kopiją“ nuo „originalo“. Kitaip nei „manualinis“ reproduktivumas, fotografinės reproduktivios technologijos šį skirtumą panaikina. Unikalaus originalo vietoje randasi masinis tiražas. Galima sakyti, jog fotografinė vaizdo kūrimo technologija paverčia beprasmiška pačią „originalo“ sąvoką. Iš tiesų, juk tiek fotografijos, tiek filmai egzistuoja daugybės lygiaverčių egzempliorių pavidalu, egzempliorių, kuriems jau nebeįmanoma taikyti tokių sąvokų kaip „originalas“, „kopija“ ar „reprodukcija“.

Iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti, jog čia keičiasi vien „išorinis“ meno kūrinio statusas ir šis pokytis nepaliečia gilesnių to kūrinio sluoksnių, kuriuose tik ir galima būtų aptikti meno sąsają su sakralumo sfera. Benjaminas mano kitaip. Vaizdo fotografinio reproduktivios technologijų sukeltą poveikį jis aprašo kaip meno kūrinio „auros“ nunykimą. Benjaminas bičiulis Gershomas Scholemas aura vadino „pirmapradį eterį, kuris gaubia Dievą“ (Scholem 1984: 39). Reikia pripažinti, jog neabejotinai sakralinėmis konotacijomis apaugusi auros sąvoka yra viena iš mįslingiausių Benjaminas žodyne. Vis dėlto, remiantis jo tekstais, galia išskirti keletą esminių auros bruožų:

1. *Artumo ir tolybės dialektika.* „Mažoje fotografijos istorijoje“ skaitome: „Kas gi iš tikro yra aura? Tai keistas erdvės ir laiko raizginys (*Gespinst*): unikalus kad ir labai artimo daikto tolybės apsirėškimas“ (Benjamin 2006: 309). Auros patirtį Benjaminas iliustruoja kiek netikėtu pavyzdžiu: „Vasaros popietę ilsintis stebėti kalnų grandinę horizonte ar šaką, metančią šešėlį ant poilsiautojų – tai kvėpuoti kalnų ar šakos aura“ (Benjamin 2005 a: 219). Pabrėžtinis šio pavyzdžio „kasdieniškumas“ gali kelti mintį, kad, kalbėdamas apie aurą, Benjaminas turi omenyje patirtį, mažai ką bendra turinčią su sakralumo sferai priklausančiais išgyvenimais. Kad taip nėra, darosi aišku, atsižvelgiant į kultūrinį pobūdį, kurį Benjaminas pripažįsta auriniam meno kūriniui.
2. *Kultinis meno kūrinio pobūdis.* „Lemiamą yra tai, kad šis aurinis kūrinio būties būdas niekad visiškai neatsiskiria nuo ritualinės funkcijos. <...> Auros apibrėžimas kaip „unikalaus kad ir labai

artimo daikto tolybės apsisireiškimo“ yra ne kas kita, kaip kultinės meno kūrinio vertės nusakymas erdvėlaikio percepcijos kategorijomis. Tolybė yra artumo priešybė. *Iš esmės* nutolęs objektas yra neprieinamas. Neprieinamumas yra esminis kultinio atvaizdo bruožas. Daiktas iš prigimties lieka nutolęs, „kad ir labai artimas“. Materialiai pasiekiamo daikto artumas nekenkia tolybei, kurią jis išsaugo savo apsisireiškimu“ (Benjamin 2005a: 220). Žavėjimasis meno kūriniu, pagarba jam yra išvestinė tos pagarbios baimės, kurią patiriame atsidūrę sakralinio objekto akivaizdoje. Neatsitiktinai Benjaminas skiria dvi meno kūrinio vertės formas – jo „kultinę vertę“ ir jo „eksponuojamąją vertę“ (*Ausstellungswert*) (Benjamin 2005 a: 222). Techninis reprodukuojamas iškelia „eksponuojamąją vertę“, o senovėje kūrinio suvokime dominavo „kultinė vertė“, neatsiejama nuo sakralumo sferos. „Menas“ čia pasirodo tik kaip išvestinis, antrinis.

Dėl įvairių techninių meno kūrinio reprodukuojamumo metodų jo eksponuojamumas taip išaugo, kad kiekybinis pasislinkimas nuo vieno poliaus prie kito virto kokybiniu kūrinio prigimties pakitimu. Šitai galima palyginti su priešistorinių laikų situacija: tuomet dėl absoliučios kultinės vertės svarbos meno kūrinys pirmiausia buvo magijos įrankis, kurio meninė prigimtis pripažinta tik vėliau, o šiandien dėl absoliučios eksponuojamosios vertės svarbos meno kūrinys tampa atvaizdu, turinčiu visiškai naujas

funkcijas, iš kurių mums žinoma meninė funkcija vėliau galbūt bus pripažinta atsitiktine (Benjamin 2005 a: 223–224).

Šitaip traktuojama meno istorija pasirodo kaip laipsniškas meno sekuliarizacijos procesas, kuris prasideda nuo piešinių olose ir tęsiasi iki pat devynioliktojo amžiaus. Tačiau tik tada, kai meno kūrinys tampa techniškai reprodukuojamas, šiame procese įvyksta šuolis: „*Tą akimirką, kai meno produkcijai nebepritaikomas tikrumo kriterijus, smarkiai pakinta ir visa socialinė meno funkcija. Užuot grindus ją ritualu, į jos pamatą gula kita praktika: politika*“ (Benjamin 2005 a: 222). Pasaulietiškas meno garbinimas, kurį aptinkame Europos kultūroje pradedant nuo Renesanso epochos, anot Benjaminas, yra ne realus pokytis, o tik „sekuliarizuotas ritualas“ (Benjamin 2005 a: 220).

3. *Tikrumas, kylantis iš tradicijos.* Kitas, taip pat sakralines konotacijas signalizuojantis auros bruožas yra jos išgyvenime aptinkamas tikrumo patirties momentas.

Aplinkybės, kuriose atsiduria techninės meno kūrinio reprodukcijos produktas, apskritai gali ir nepaliesti paties kūrinio, tačiau bet kuriuo atveju jos nuvertina jo Čia ir Dabar. Tai galioja ne vien tik meno kūriniui, bet ir, pavyzdžiui, filme matomam kraštovaizdžiui, tačiau meno objektuose šiuo veiksmu užkabinama jautriausia jų šerdis (tokios pažeidžiamos šerdies neturi nė vienas natūralus objektas). Tai – tikrumas. Kokio nors daikto tikrumas yra visa tai, kas perduodama iš kartos į kartą nuo pat jo atsiradimo – pradedant jo egzistencijos trukme ir baigiant istoriniu liudijimu. O kadangi pastarojo tikrumas pagrįstas daikto egzistencijos trukme, tad kai ji atimama iš

žmonių, reprodukuojami ir abejotini tampa net ir istoriniai liudijimai. Ir, savaime suprantama, susvyruoja daikto autoritetas (Benjamin 2005 a: 217–218).

4. *Mémoire involontaire*. Pasitelkdamas Marcelio Prousto aptiktą dviejų atminties rūšių – *mémoire involontaire* ir *mémoire volontaire* – priešpriešą, Benjaminas pastebi:

Jei iš *mémoire involontaire* kilusių įvaizdžių, besisukančių apie kontempliacijos objektą, gausybę pavadinsime jo aura, tai kontempliacijos objekto aura atitiktų patirtį, kuri ant vartojamo objekto nusėdo praktikos pavidalu. Kamera ir panašia vėliau atsiradusia aparatūra grindžiami metodai padidina *mémoire volontaire* apimtį; jos leidžia užfiksuoti kiekvieno įvykio vaizdą ir garsą. Taip jos tampa esminiais visuomenės, kurioje nyksta praktika, laimėjimais (Benjamin 2005 b: 295/6).

Kaip žinoma, *mémoire involontaire* sąvoką Proustas vartojo žymėti savitą spontaniškos atminties formą, kurios esminis bruožas yra spontaniškas, netikėtas kadaise patirtų, bet neišgyventų situacijų grįžimas paslaptingu tikros tikrovės pavidalu, savotišku „prarasto laiko atradimu“. Tokią patirtį Proustas priešina *mémoire volontaire* teikiama patirčiai, kai disponuojame savo ankstesnių patirčių turiniais ir galime juos „bet kur ir bet kada“ (= „Čia ir Dabar“ priešybė!) pasitelkti.

5. *Pasitinkantis žvilgsnis*. Vis dėlto bene keisčiausias auros bruožas yra tai, ką galima būtų sieti su Martino Buberio išplėtotą dialoginio santykio samprata (Buber 1998).

Jei skiriamasis iš *mémoire involontaire* kylančių vaizdų bruožas būtų aura, tuomet

fotografija lemtų „auros nykimo“ fenomeną. Beje, ilgas žiūrėjimas į aparatą buvo suvokiamas kaip nežmoniškas, net mirtinas, dagerotipijos aspektas, nes aparatas tik nufotografuodavo žmogų, pateikdavo jo atvaizdą, bet negražindavo jam žvilgsnio. O juk žvelgdamas į ką nors viliesi, kad į žvilgsnį vienaip ar kitaip bus atsakyta. Kai taip atsitinka (atsakas gali būti tiek intelektualinis, intencionalus dėmesys, tiek paprastas žvilgsnis), tuomet aura išsiskleidžia visu savo pločiu (Benjamin 2005 b: 297).

„Taigi auros patirtis remiasi žmonių visuomenėje įprasto reagavimo būdo perkėlimu į negyvo arba gamtos objekto ir žmogaus santykį. Tasai, į kurį pažvelgta – ar kuris mano, jog į jį žvelgiama – pakelia akis. Patirti reiškinių aurą reiškia apdovanoti jį sugebėjimu atsakyti į žvilgsnį“ (Benjamin 2005 b: 298). Išnašoje autorius paaiškina: „Šis apdovanojimas yra poezijos šaltinis. Kai poeto juo apdovanotas žmogus, žvėris ar negyvas daiktas atsako į žvilgsnį, jis kuria nuotolį; svajingas taip pabudintos gamtos žvilgsnis paskatina poetą sekti paskui savo svajones“ (Benjamin 2005 b: 298).

Šie penki auros bruožai leidžia kiek aiškiau suprasti, kaip techninio reprodukuojamumo sukeltas auros nunykimas esmiškai pakeičia ne tik paties kūrinio statusą, bet ir kūrybos proceso bei kūrinio recepcijos pobūdį. Norėdamas išryškinti šį pokytį, Benjaminas gretina filmą su teatru. Jis atkreipia dėmesį į tai, jog, kitaip nei teatro aktorius, kino aktorius vaidina ne publikai, bet aparatui, o tai reiškia, kad jis negali pajusti žiūrovo reakcijos ir pats į ją reaguoti. Maža to – jis negali „išsikūnyti“ į savo personažą, kurio likimas įsikomponuotų į dramos siužeto visumą. Mat jis vaidina ne tiek savo *personažą*, kiek *veiksmo*

fragmentus, iš kurių veiksmo visuma galiausiai konstruojama pasitelkiant technines priemones:

<...> žmogus atsidūrė padėtyje, kai jis turi veikti visa savo asmenybe, bet išsivadėjęs auros. Mat aura priklausoma nuo jo Čia ir Dabar. Negalima padaryti jos atvaizdo. Aura, kuri scenoje plevėna apie Makbetą, negali būti atskirta nuo tos auros, kurią gyva publika jaučia turint Makbetą vaidinantį aktorių. Studijinio filmavimo ypatybė yra ta, kad publiką pakeičia aparatūra. Tad aktorius aura išnyksta – o sulig ja ir vaidinamo personažo aura (Benjamin 2005 a: 228).

Aura yra neatsiejama nuo aktorius gyvo buvimo scenoje. Būdamas scenoje aktorius kontroliuoja tiek savo vaidybą, tiek publiką.

Teatro aktorius savo meninius sugebėjimus žiūrovams rodo pats, tuo tarpu kino aktorius sugebėjimus publikai pateikia aparatūra. Tai turi dvejopą pasekmę. Kino aktorius vaidybą publikai rodanti aparatūra neprivalo gerbti jo vaidybos kaip visumos. Kontroliuojama operatoriaus, ji nuolat reiškia savo nuomonę apie aktorius sugebėjimus. Iš skirtingų padėčių nufilmuotų vaizdų seka, sukomponuota montuotojo iš pateiktų epizodų, sudaro sumontuotą filmą. Tai apima ir tam tikrą judesių skaičių, kurie turi būti pripažinti kameros judesiais – nekalbant jau apie specialias padėtis, pavyzdžiui, stambų planą. Taigi aktorius vaidyba patiria nemažai optinių testų. Tai pirmasis padarinys aplinkybės, jog kino aktorius vaidyba rodoma su aparatūra. Antrasis padarinys yra tas, kad kino aktorius, žiūrovams savo vaidybą pristatantis ne pats, praranda teatro aktoriui suteiktą progą prisitaikyti prie publikos. Tad publikai tenka jokio asmeninio kontakto su aktoriumi neturintčio recenzento pozicija. *Publika įsijaučia į aktorius vaidybą tiek, kiek įsijaučia į aparatūrą.*

Ji užima aparato poziciją: ji tikrina. Tokioje situacijoje kultinės vertybės išryškėti negali (Benjamin 2005 a: 227).

Ekране publika mato aktorių, kuris yra „tikrinamas“ taip pat, kaip būna „tikrinama“ ir ji pati, kai atsiduria savojoje kasdienybėje. Normuotas šiuolaikinio pasaulio darbo procesas testuoja dirbančiuosius. Tie, kas nepajėgia šio testo atlikti, iš to proceso iškrinta. Darbas vis labiau ima paklusti aparatų logikai. Tad kino žiūrovais tapusi masė regi savo tikrąją situaciją. Visos visuomenės dalys vienodu mastu tampa „tikrinamos“.

Svarbus momentas, skiriantis kiną nuo „tradicinių“ meno rūšių, yra tai, kad kinas implikuoja tokią recepcijos formą, kuri neįmanoma turint reikalą su „auriniu“ meno kūriniumi. „Palyginkime ekraną, kuriame rodomas filmas, ir drobę, kurioje nupieštas paveikslas. Pastaroji kviečia žiūrovą kontempliuoti, jos akivaizdoje jis gali atsiduoti laisvai asociacijų tėkmei. Žiūrėdamas filmą, jis to daryti negali. Vos tik suvokė regimą vaizdą, šis jau pasikeitęs. Jis negali būti užfiksuotas“ (Benjamin 2005 a: 239). Kontempliatyvus nugrimzdimas į kūrinį, pamaldus užsibuvimas auros akivaizdoje, t. y. tai, kas būdinga paveikslo, skulptūros ar simfonijos suvokimui, filmo yra panaikinamas. Kino žiūrovams negali atsiduoti savo paties asociacijoms, nes jo suvokimą valdo aparatūra, kuri užverčia žiūrovą vaizdų lavina. Kitaip nei „auriniame“ mene, čia nebeįmanomas „susitelkimas“. Vienišas aurinio meno kūrinio kontempliavimas neturi nieko bendra su šiuolaikinio pasaulio gyvenimu, kuris reikalauja greičiau „išsiblašymo“ reakcijos, kurią sukelti filmo sukeliama šokas. Tai *kolektyvinės* recepcijos forma. Šitai Benjaminas sieja su

tuo, kad kinas yra skirtas masiniam žiūrovui. Žiūrovas reaguoja ne kaip individas, bet kaip masės dalis. Pirmą kartą meno istorijoje masė gauna galimybę pati save organizuoti ir kontroliuoti.

Filmas tikrina, šokiruoja, išblaško, bet kaip tik tuo būdu konfrontuoja žiūrovą su šiuolaikinio pasaulio tikrove. O literatūros, muzikos ar vaizduojamojo meno pastangos toliau palaikyti „aukštojo“ meno idėją tik užmaskuoja tikrąją visuomenės būklę.

Filmas yra meno forma, kuri atitinka pavojingesnį šiuolaikinio žmogaus gyvenimą. Poreikis patirti šoką išreiškia žmogaus prisitaikymą prie gresiančių pavojų. Filmas atitinka didelius apercepcijos aparato pakitimus, kuriuos privačiame gyvenime didmiesčio gatvėse patiria kiekvienas praeivis, o istoriniu lygmeniu – kiekvienas dabartinis pilietis (Benjamin 2005 a: 239).

Esminis „apercepcijos aparato pakitimas“ yra naujo žiūrovo tipo atsiradimas.

Benjaminas puikiai suvokia, kad, turėdamas reikalą su kino aparatūra, žmogus

yra lygiai taip pat susvetimėjęs, kaip ir atsidūręs šiuolaikiniame desakralizuotame pasaulyje. Tai „Kafkos pasaulis“, kuriame žmogus jaučiasi pasimetęs ir vienišas. Studijoje apie Franzą Kafką Benjaminas rašo: „Didžiausio žmonių susvetimėjimo, neregimų – vienintelių jiems likusių – ryšių epochoje buvo išrastas filmas ir gramofonas. Filme žmogus neatpažįsta savo eisenos, gramofono įrašė – savo balso. Tai įrodyta eksperimentais“ (Benjamin 2005 c: 98–99).

Preliminari išvada

Reziumuojant Benjaminio išvalgas nesunku pastebėti, kad techninio reproduktivimo sąlygotas meno kūrinio auros nunykimas sukuria situaciją, kurioje meninė kūryba radikaliai desakralizuojama. Tad kyla klausimas: koku mastu dar galima kalbėti apie „sakralinį meną“ ir pirmiausia – apie „religinį kiną“? Į šį klausimą bandysime atsakyti antroje šio straipsnio dalyje.

Literatūra

Benjamin, W. 2005 a. Meno kūrinys jo techninio reprodukuojamumo epochoje, in *Nušvitimai*. Vertė Laurynas Katkus. Vilnius: Vaga.

Benjamin, W. 2005 b. Apie kai kuriuos Baudelaire'o motyvus, in *Nušvitimai*. Vertė Laurynas Katkus. Vilnius: Vaga.

Benjamin, W. 2005 c. Franzas Kafka, in *Nušvitimai*. Vertė Laurynas Katkus. Vilnius: Vaga.

Benjamin, W. 2006. *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Vlg.

Brent Plate, S. 2005. *Walter Benjamin, Religion and Aesthetics. Rethinking Religion through the Arts*. New York: Routledge.

Benjamin, W. 1977. *Einbahnstraße*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Vlg.

Benjamin, W. 1983. *Das Passagen-Werk, Erster Band*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Vlg.

Buber, M. 1998. *Dialogo principas I: Aš ir Tu*. Vertė Tomas Sodeika. Vilnius: Katalikų pasaulis.

Halder, A; Welsch, W. 1981. Kunst und Religion, in *Christlicher Glaube in moderner Gesellschaft*, Bd. 2, Freiburg, Basel, Wien: Herder Vlg.

Scholem, G. 1984. *Judaica 3*. Frankfurt: Suhrkamp Vlg.

Ленин, В. И. 1970. *Полное собрание сочинений*. 5-е изд., т. 44, Москва: Издательство политической литературы.

SACRUM IN THE AGE OF ITS MECHANICAL REPRODUCTION**Tomas Sodeika**

Summary

In his essay “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” Walter Benjamin discusses a loss of the aura through the rise of photography and cinema. The notion of aura for Benjamin represents the originality and authenticity of a work of art that has not been reproduced. But at the same time it represents connection of the realm of art to the experience of the sacrum. The article deals with the correlation between the loss of aura and the desacralisation of the contemporary world.

Keywords: desacralisation, Walter Benjamin, media.