

мунима и људима из палате, заточеништво и ослобођење од стране агине кћери коју потом изневери и остави - низом ових забивања надовезује на први увод, и да је одавде роман започет, био би написан по Хорацијевом начелу *in medias res*. Ова целина би, да је узета за основу заокружене фабуле првог дела РОМАНА БЕЗ РОМАНА, обезбедила јединствену и уметнички вљану причу, примерену поставкама Аристотела и Хорација. Изневеравање овог начела условљава Стеријин пародистички однос према његовој примени и фабулирању.

Доследност овом ставу наставља се и у другом "декомпонованом" делу романа, где је наговештај даљег развоја приче. Књази фабуле се нижу: прво, сусрету са гимнософистом а потом фабула креће у нову епизоду алузијом на начело фабулирања *ab ovo*: када Роман, тумарајући на својој Розинанти, спази девојку на јелену која прелеће шумом, лепотицу каква још из "Лединог јајета није изашла". Романова донскихотска машта се распали, он се у непознату заљуби, а у завршној епизоди романа налази и свог Санча Пансу, мачколиког Агана, кога приведе себи у службу и у потрагу за несталом лепотицом, што се упућује на нове авантуре за које Стерија, поред обећања, нажалост, није имао времена.

И у првом и у другом делу РОМАНА БЕЗ РОМАНА фабула је остварена поступком стваралачког плахија, а који није друго до пародијско преокренуто начело имитације, чије важење оспорава и обележава крај његовог дејствовања у епској нарацији, нарочито српској, која тек што је била посегнута за литературним елом и романом.

Анализом фабуле и стваралачког поступка у РОМАНУ БЕЗ РОМАНА уочено је лишичко пародистичко поигравање и изневеравање начела фабулирања *ab ovo* и *in medias res*, пародирање ставова о делу које има остварен почетак, средину и крај и тиме остварену хармонију дела, о целију јединственој и завршној радњи, о песничкој слободи, о установљењу увода на начин античког епа, о поступцима у грађењу трагичке радње, као и самог проблема писања. Пароди-рајући доминантне поставке Аристотелових и Хорацијевих књижевно-теоретских схватања, њихове импликације у потоњој европској епској и прозној књижевности, на непосредан и посредан начин позивањем на пародијску књижевност, Стерија је оставио дело које у својој основи изневерава сваку примену правила технике писања, приближавајући се тако модерном роману, или онок роману за који је Валери рекао "да се приближава сну, јер су му доступнија сва одступања", а својим читаоцима уместо приче пружио "крпеж и огризине".

"Шта, зар је већ крај?

Крај, госпоџе. Никаква ствар енако брзи не захтева крај као шала и шегачина. Што је дебља шала, то краћа мора бити. Што је суптилније друштво, то се она брже прекратити мора. То је оно: посвирај па и за појас задени.

- Али, забога, књига је малена."¹⁸

Шта Стерија одговара фiktivном читаоцу са којим је непрекидно током свог кратког, лакридијашког романа? Ништа, заправо опет бежи у дигресију, набрајући које се све мале ствари човеку допадају, а како онда не би малена књига. Завршио је роман онако како га је и водио: играјући се литературом, вукао је да ћос своје уважене читаоце на које је непрестано рачунао, мучио их причајући им причу према којој је био немаран, нехајан и коју је, не само у односу на књижевне поставке, већ и у односу и на обичне читаоце који су евентуално имали стрпљења да хватају искidanе нити унутар same ње, разобличавао. Има ли Роман петнаест или шеснаест година, има ли или нема пару, хоће ли га описати или неће, жели ли писац да се прави наиван и да не познаје сва општа места дела класичне књижевности или заиста жели да им баш та питања подробно објасни? Руга им се да су незнапице, површни, лакоумни, прозирући њихова похлепна задовољства која жеље да нађу у литератури и које им он непрестано гура под нос или нагло набапује, фабулом коју разара и најзад незавршава, извињавајући се: то је била само шала. Нисте знали? Зашто нисте мало пажљивије прочитали наслов?

СЛУЧАЈ БЕЊАМИН: ИДЕАЛИТЕТ ГРАДА, РЕАЛИТЕТ СПЕКТАКЛА ДИВНА ВУКСАНОВИЋ

Многобројне верзије "пројектног рукописа" Валтера Бењамина (Benjamin) - постхумно публикованог под аполитичним називом: *Берлинско детинство око хиљаду деветстошездесетог века* (*Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*) - као и други тематски сродни списи, насловљени као *Московски дневник* (*Moskauer Tagebuch*) или *Једносмерна улица* (*Einbahnstrasse*), на пример, представљају својеврсна "скровишта", "ризнице", "депое", архитектонско-урбанистичких елемената и решења¹⁹ односно "детиње" архивираних замисли о идеалном граду.

Међутим, ова календоскопска замисао, како у својим појединачним представама-деловима, тако и у проблематичној синтези, изобличена је²⁰ управо погледом на Берлин, упереним из перспектива Бењаминовог детинства и једног специфичног, "барокног" осећаја *fin de siècle-a*.

Хрпа рефлексивних крхотина, ретровертно преузетих из периода Бењаминовог раног детинства / дечаштва, које коинцидира с временом преласка XIX у XX век, у архитектури града налази своју непосредну примену - употребу стакла као основног градитељског и декоративног материјала модерних урбаних система (*Glasarchitektur*).

Пјер Мисак (Missac) претпоставља да су две историјске чињенице битно утицале на формирање Бењаминовог утопијског става о замени читаве до сада познате архитектуре - архитектуром стакла. У првом случају, идеја о стакленој структурацији града заснива се на наглој експанзији текстилне индустрије новијег доба, чији технолошки развој зависи управо од материјала као што су метал и стакло. Други иницијални момент за Бењамином, наводно, представља конкретна архитектонска реализација - изградња "конструкцијског типа" Кристалне палате у Лондону, средином XIX века.²¹

Архитектура стакла комбинује дакле илузионизам кретања (детињег) погледа, с електричким варијететима нове и старе архитектуре, мешајући при том, "индустријску архитектуру" и њој одговарајући "интернационални стил" позне модерне с једне, и занатско грађевнидрство средњовековне готике, овлашћено у монументалној Келинској катедрали, или несталним визуелним ефектима витража на великом, колористичким црквеним прозорима, с друге стране.

"У нашем је врту", пластично евоцира призоре детинства В. Бењамина, постојао напуштен и трошни павиљон. Волео сам га због његових шарених прозора. Када сам унутра ишао од стакла до стакла, преображавао сам се; бивао бих обојен пејзаж који се, час искричав, час прашњав, час горећи истиха и час бујан, распостирао на прозору.²² Архитектонска мстафора стакла Валтера Бењамина, како се из наведеног фрагмената текста "Boje" (*Die farben*) види, постаје самотранспарентни *Weltanschauung* или онај унутарње-спољашњи поглед који истовремено тежи ка распаду и остварену целине, прерастајући у утопијски пројекат града и градитељства, тј. у своју "символичку објективацију" и *практички оксиморон алерџије*.

Концептуално гледано, симболички карактер стакла, сматра П. Мисак, манифестију још једну двоструку (историјску) схематику: неоплатонистички аспект еманације бића и "архитектуралну фантазију" језика, инкорпорирану у Бењаминовој теорији драмске литературе и прозе, по узору на симболичке поетске радове и "теорију транспаренције" француских песника - Стефана Малармеа (Mallarme) и Шарла Бодлера (Baudelaire).

Слично, развијена метафора архитектуре стакла консеквенцијски захвата и сложене поступке изградње / компоновања позоришта у будућности, како наговештавају Брехтове (Brecht) белешке из периода 1948-1956. године, о дијалектици театра. У полемичком чланку, написаном поводом Диренматове (Dürrenmatt) јавно исказане сумње о

¹⁸ Улице, хале, зоо-вртови, павиљони, балкони и лође, стубови, базени...игралишта...и други спољни односи унутрашњи урбани простори.

¹⁹ Идеја о изобличености целокупног света детинства (*die ganze entstellte Welt der Kindheit*) потиче из зачудног Бењаминовог текста о миметичком преображавању (језику) - "Kumarelena". Последњи мотив ове кратке приче - повеља с старом кинеском уметнику који и сам постаје део властите слике, као "део Kumarelena" - искористио је и Ернст Блох (Bloch) у збирци рефлексивних текстова *Spuren* (*Tрагови*). Вид. Walter Benjamin, "Die Mummenreihen", *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966, стр. 72.

²⁰ Вид. Pierre Missac, *Walter Benjamins Passage* ("Übersetzt von Ulrike Bischoff"), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991, стр. 196.

²¹ Цит. према издању: Валтер Бењамин, *Берлинско детинство око хиљаду деветстошездесетог века*, Светозар, Нови Сад, стр. 45.

могућности репродукције данашњег света, Брехт употребљава карактеристичну "бењаминску" метафору грађевинског материјала, која преузима конститутивну улогу како у домуену базичних архитектонских подухвата једног града, тако и унутар технологије писања драмских комада: свет је дијалектичан и "променљив" (veränderbare Welt), сачињен од фрагилних структура које је у покрету немогуће описати...

Наиме, једну новинску фотографију, која је у реклами сврхе искористила разорне последице земљотреса у Токију, приказујући остатке традиционалних јапанских кућа, али и модерне зграде које су приликом удара остале неоштећене, како примећује Брехт, коментарише индикативан напис: *челик је осјао*. Аутор чланка: "Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?" ("Може ли театар репродуковати данашњи свет?") потом сутерише, да ову дескрипцију вала директно упоредити с класичним описом ерупције Етне који се може наћи у текстовима Плинија старијег, што једно представља тип описа који драмски писци овог века нужно треба да превазиђу (*überwinden*)⁹

Метафора стакла Валтера Бењамина и питање о могућности репродуковања данашњег света, формално-историјски враћају интерес истраживача на тему о барокном раздобљу и карактеристичној спектакуларности која у извесном смислу претендује да укине разлику између позоришног и социјалног живота (града).

Институционализовани покупаши брисања разлике између градског живота епохе барока и развијене театрске праксе XVII и XVIII века, према мишљењу Ђованија Лоренција (Bernini)¹⁰ или пак на темељу посредних исказа "великог песника епохе пропадања" - Педро Калдерона де ла Барке (Calderon de la Barca), који потичу из дијалога раскошно написаног драмског дела: "Жivot је сан", у основи воде барокном "трагизму" краја века, односно мелодраматици¹¹ и опсесивној форми / предмету Бењаминових раних лингвистичко-теоријских анализа - "жалобном игроказу" (*Trauerspiel*).

Прилично оскудне информације о театрским формама које су, нарочито у погледу грађе, али и нескривене унутрашње идеологије, историјски претходиле појави немачке жалобне игре, откривају један посебан, институционализовани позоришни облик, тзв. главну и државну акцију (*Haupi und Staatsaktion*), која комбинује елементе политичког театра близгог данашњем времену, с марионетским, "диригованим" играма (*Puppenspiel*) и естетским модалитетима историјског спектакла, односно потоње барокне трагедије.

Као својеврсна декаденција историјске драме немачког порекла, о чему искључиво сведоче теоријско-књижевни извори из периода романтизма, акција постаје популарни аналогон "северњачкој ученују трагедији", у свом апoretичном виду, који се временом радикално трансформише у патетичну игру с примесама пучке комедије.¹² "Од појединих карактеристика државних акција које инвертарирају Хорн, за студију жалобне игре најзначајнија је министеријална интрига. Она зацијело игра своју улогу и у високопоетској драми; поред 'хвалисања, тужњикавих говора, те најзад и покопа и гробних натписа' Биркен укључује 'кривоклетство и издајство... преваре и ликовства' у подручју грађе жалобних игара. Фигура савјетника смутљивца не истиче се, међутим, у ученују драми с пуном слободом, већ више у оним народњачким комадима. Тамо је он као комична фигура у свом елементу. Такав је", констатује Бењамин, "доктор Барба, забуњени јурист и краљев фаворит". Његове "политичке заврзламе и лажна простодушност... дају тим државним сценама умјерену дозу забаве".¹³

Главне и државне акције одсликавају владајуће политичке прилике и градски живот на позорници, бришући ефекте невидљиве рампе која их од сцене дели. Подједнако урођене у 'спектакуларно' дворског сјаја (затворени, изоловани простори намењени погледу суверена и аристократији) и 'забавно' световног порекла (градски тргови, улице, и други отворени простори за тзв. масовне пучке манифестације), опште карактеристике акција стичу се у смењивању трагичних и комичних дискурса / призора жалобне игре. Тако комичне секвенце све више постaju "обавезујућа" унутрашња истина трагедије чији главни лик постаје интригант Hanswurst (дословно: "Ханс кобасица") - трагички јунак и забављач истовремено.

Поетичко мешање крутых, аристотеловски класификованих конвенција комедије и трагедије (*Lustspiel und Trauerspiel*) у барокном игроказу, припремљено је већ акцијама које су у себи садржавале нешто од првобитне, инфатилне "калеидоскопске" перцепције, коју Бењамин у појединим списима критички потенцира као веома значајну: "Спекулативна естетика се ријетко, а можда никад и није позабавила тиме колико је забава строго узев близу оном што ужасава. Ко није видио дјепу како се смију тамо где се одрасли згражају? Исто као што у садисти шанжирају она детињацост која се смије и она одраслост која се згражава, то се може препознати и у интриганту. Тако чини Моне у одличном опису

који даје о враголану из једне игре о Исусовом дјетињству из 14. столећа. 'Да се у овом лицу налази зачетак дворске луде, јасно је... Шта је основна црта у карактеру овог лика? Изругивање људске охолости. То разликује овог враголана од забављача каснијег времена који нема плана. Хансњурст има нечег безазленог, овај стари враголан, пак, посједује јетку раздражујућу поругу која посредно нагони на језовито чедоуморство. (...) 'На враголана упућује - можда понука наведеним образлагањем код Монеа - један опис бечких главних и државних акција, у намјери да означи интригант. Hanswurst државних акција наступио је 'наоружан иронијом и поругом и обично је надмудривао своје колеге - као што су Skapin и Riepl - а није зазирао чак ни од тога да преузме вођење интриге у комаду'."¹⁴

Историјски гледано, појава Hanswurstia интриганта уједно представља и персонификацију разарања парадигме средњовековног симболичког поретка, театрски антиципирајући успостављање нове економске политичке и религиозно-идеолошке дијалектике полиса. Међутим све до XVII века, обрасци ових револуционарних промена у животу европског града, па самим тим и театра, манифестију се само априксимативно и фрагментарно, да би се у тачки прелома - у духу Бењаминовог језика речено - слика изненада заледила.

Средњовековни поредак је, наиме, услед акумулирања многобројних неразрешених противречности, у преломном моменту ренесансне епохе, почeo дисkontинуирано да се распада формирајући у исто време контуре постмедиевног града (утопијска *дијалектика заустављење слике* - *Dialektik im Stillstand*), чије се темељне промене могу пратити посредством увида у трансформисање "пропратних" естетских феномена као што је фантомагорично барокно позориште, са својом гломазном *Gesamtkunstwerk*-апаратуром.

Било да театарски прати или не дворске и религиозне светковине, (оперско) драмска представа касније епохе барока - која се јавља као високи естетски израз духа контра-Реформације - схваћена је као празновање чулности, технике и имагинације: бесконачним варијацијама на тему метармофозе и стилема "трагичног духа", барокна трагедија преноси публику у надреалне светове града, сублимиране у фасцинантном сјају спектакла.

Као што се структура позоришне представе, како примећује Бењамин, отвара према граду и урбанизации још у периоду организовања главних и државних акција, тако се и барокни град, односно његове утопијске пројекције и компоненте, манифестију као мноштво потенцијалних позорница спектакла.

⁵Упор. Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater 7 (1948-1956)*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1964, стр. 301

⁶Архитекту, скулптора, сликара, писца, редитеља и организатора помпезних јавних свечаности "Б.Л. Бершијија, аутори монографије *Berthini* - Маурцио Фађоло (Fagiolo) и Анђела Киприани (Cipriani) називају "кеаратром барока". Консеквентно, барокни феномен - "Бернини", коинцидира и с много каснијим Апјијиним (Appia) поставкама да је аутор позоришног спектакла заправо "композитор" многих уметничких дисциплина које збирно реализују позоришна уметност. Упор. Maurizio Fagiolo and Angela Cipriani, *Berthini*, Scala Books, Roma, 1981, стр. 3.

⁷Чезаре Молинари (Molinari), у *Историји позоришта* констатује да је XVII век епоха владавине мелодраме, која се из Италије проширила на читаву Европу. У Аустрији и Немачкој тог доба посебно, нису се могле ни замислити дворске свечаности без значајног учешћа италијанских мајстора спектакла. "Поуздано се зна када је и где савремена мелодрама настала и каква су јој била почетна обележја која ће се ускоро изгубити. Мелодрама, велика чежња најчистије хуманистичке културе, настала је захваљујући покушају једне групе учених Фирентиница, окупљених у Фирентинској дружини (*Camerata Fiorentina*) која се саставила у дому породице Барди, с циљем да у потпуности оживи грчке трагичке облике чији се текстови, по општем тадашњем мишљењу, у древна времена нису казивали, него певали.

У представама Бардијеве дружине, мелодрама је добила позоришни облик сличан пастирској драми (...). Ускоро се јавила тежња да се у лирско-драмски облик који се заснива на монодијском певању, унесу и неки позоришни ефекти, који су се већ били убедљиво потврдили у међуиграма.

До тог споја песме и позоришних ефеката дошло је готово одмах: већ 1600. године, мелодрама за коју је музiku написао један од најистакнутијих композитора монодијског певања, Булио Качини, поставио је и опремио Буонталети, искључиво као велелепни призор. Са о чистоти грчког типа разбијен је провалом живота маште, али машта која осећа потребу да прошири границе свога утицаја количином спољних средстава саопштавања, реквизита. Место на коме је та грчка чистота принета на жртву, у првом реду су дворови: првенствени захтеви једне дворске представе су сјај, величанственост, велелепност. Прави позоришни облик који ти захтеви могу бити задовољени је мелодрама. У њој аристократско друштво налази веран одраз свога живота и кроз њу самодопадљivo ужива у себи." Чезаре Молинари, *Историја позоришта*, Буј Карапић, Београд, 1982, стр. 146-148.

⁸Упор. Walter Bewamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963, стр. 130-133.

⁹Цит. према издању: Walter Benjamin, *Поријекло њемачке жалобне игре*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1989, стр. 93.

¹⁰Исто, стр. 93, 94.

"Бернијијева колонада испред цркве св. Петра у Риму једно је од најимпозантнијих и најљепших остварења барокне уметности", закључује Луис Мамфорд (Mumford) поводом спроведене анализе градитељске реторике и ефеката тзв. "барокног динамизма", који посредују контрасте између затворене средњовековне перспективе градитељства и изненадног отварања слободног простора театра-града. "Својим хармонично правилним димензијама и својим кривульама, обухваћајући широк простор, колонада засењује сву збоку околних зграда и продужује сам унутрашњи простор катедrale не само као триjem него и као позорница која може примити све оно мноштво људи што судјелује у њеним обредима на отвореном простору".¹¹

Слично Бењамовим интерпретацијама односа театра и полиса / политике, и у Мамфордовим разматрањима појединих барокних конструкција попут Бернијијевих, али и рефлексијама духа барокног града који он идентификује с укупним "друштвеним стањем", а не с некаквим "ограниченим архитектонским појмом", присутна је идеја узајамног приближавања и посредовања симболичких светова града и театра (спектакла).

За Л. Мамфорда, симболички структурисани простор спектакла постаје део свеукупне барокне топике града која успоставља нови симболички поредак утапајући се у стари концепт средњовековне симултаности. Под утицајем интезив(ира)не спектакуларности, барокни град постепено израста у отворену симболичку територију која контрапунктира карактеристични неред античког града и строги формални ред барокне уметности пројектовања, чиме "отвара и прочишишћује" односно модификује затворену структуру средњовековног града: "Ово мијешање старога и новога види се свуда у Европи. Добар дио нове градње још у седамнаестом столећу, а практички сва 'ренесансна градња прије тог столећа, почива на средњовековном плану улица, а покретачи градње су цехови и гилде који су још увијек организирани на средњовековним принципима."¹²

Напоредо с процесима "театрализације" града развијају се и аналогне стратегије његове фикционализације, која је и у Бењаминово време симултано-технички захватила европска позоришта и градове.¹³

Естетика која обједињује ове процесе, стремећи ка конструкцијском моделу идеалног града, док истовремено претендује на реализације његовог спектакуларног момента у медију чуљности, своје порекло има у детињском погледу који перципирајући / конструишући свет ствари (*Dingwelt*) око себе, нормира непосредно урбano окружење.¹⁴

Овај бездан простор посредовања и интеракције идеалног града и спектакла из детињских успомена, код "касије" Бењамина јавља се у синтези појма пасажа који симболизује архитектуру краја XIX века, скончану с евидентним "индустријским луксузом" епохе, али и старогрчком уметношћу изградње схваћеном у алегоријском контексту. Тумарајући улицама Париза - кога Бењаминов *Flameur* назива престоницом XIX века - аутор *Пасажа* (*Das Passagen-Werk*) посвуда наилази на материјализацију ових једinstvenih просторно-временских пролаза: Passage des Panoramas, Passage Vero-Dodat, Passage du Desir, Passage Colbert, Passage Vivienne, Passage du Pont-Neuf, Passage du Caire, Passage de la Reunion, Passage de l'Opera, Passage de la Trinite, Passage du Cheval-Blanc...¹⁵

У Бењаминовим имагинарним и стварним пасажима засвојеним стаклом - градитељским материјалом прошлости (детињства), фетишизоване садашњости (краја века) и неодређене будућности, стичу се, у просторном смислу: модерна улица, минијатурни трг и театарско-оперска сцена која спаја 'отворено' и 'затворено' призматичне барокне перспективе.

Мењајући урбano окружење унутар њега самог, пројекат пасажа алегоризује (увелико започету) постмодерну децентрализацију урбаних топоса, постављајући их у исто време у потпуно друкчије временско-просторне консталације.

На тај начин, ова унутрашње-спољна 'сцена погледа', одваја истовремено простор /време које/е изнутра дефинише други/о простор/време, али и одсликава тј. посредством стакла рефлектије просторе/времена изван одређеног физичког простора/времена. Као преграда и пролаз једно, Бењаминов пасаж динамизује 'асиметрични' урбани простор /време, представљајући како позорницу за себе тако и улаз који води ка новој позоришној стварности.

'Барокно планирање града' постаје језик овога простора ("текстура" - "структуре" - "фактура"), док је, пак, време медијум његове чуљне реализације. Отуда Бењаминово 'изгубљено време'¹⁶ јесте глобална језичка топографија европског града (или "теоретска арматура"), односно њена непосредна драматизација: 'овде' и 'сада'.

Конечно, стратегија виртуализације града, (ре)конструисана на основи Бењамових записа, показује свакако и учинке 'реализма' посебне врсте: рестаурисану барокну спектакуларност која отвара нове

театарске, уметничке и културне хоризонте унутар савременог урбаног окружења.

¹¹ Lewis Mumford, *Град у хисторији*, Напријед, Загреб, 1988, стр 256.

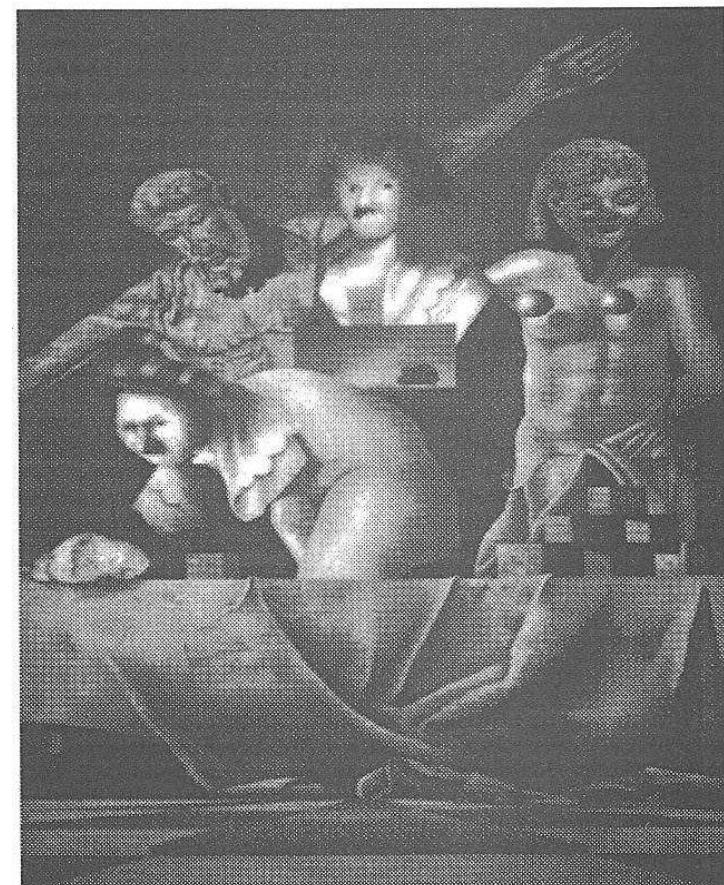
¹² Исто, стр. 348.

¹³ Бењаминов савременик, аустријски редитељ Макс Рајнхарт био је познат по спектакуларним представама с мајсторски изрежираним масовним сценама на отвореном, као и у адаптираним затвореним просторима града. Рајнхарт је креирао грандиозне сценске ефekte, користећи сва техничка средства и позоришни реквизитари - у функцији "електричне маште" - који су му у то доба били доступни. За његову представу "Чудо" ("The Miracle"), одиграну у Олимпији 1911. године, читав ентеријер је преуређен у готичку катедралу. О великим редитељима и позоришним режијама на преласку из XIX у XX век вид. у: John Miles Brown, *Directing drama*, Peter Owen, London, 1980, стр. 14-23.

¹⁴ Упор. Walter Benjamin, "Bauquelle", *Ein bahnstrasse*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969, стр. 22

¹⁵ Вид. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften Band V-1: Das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, стр. 85.

¹⁶ Боравећи у Москви, 10. децембра 1926. године Бењамин у свом дневнику региструје да чита Пруста (Proust) једући марципан, да би четири дана касније, студирајући московску црквицу "од марципана" Василија Блаженог, подигнуту у време владавине Ивана Грозног у рококој односно еклектичном стилу, у белешци о граду рекао: "чини се да близанџијска црква није формирала сопствени облик прозора. Чаробни утисак који помало подсећа на домовину: профани, неугледни прозори цркве, који из торњева и зборишта цркви у близанџијском стилу гледају на улицу. Овије становије православни свештеник попут будистичког у својој пагоди. Доњи дио цркве Василија Блаженог могао би да буде темељ неке прекрасне бољарске куће. Крстови на куполама често изгледају попут циновских наушица што висе с неба." Цит. према издању: Walter Benjamin, *Московски дневник*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1986, стр. 28.



Слика Еугена III Кохла