

POLJA

ČASOPIS ZA KULTURU, UMETNOST I DRUŠTVENA PITANJA

NOVI SAD · GODINA XXVII · CENA 40 DIN.

oktobar-novembar '81. broj 272-273

TEME broja:

Kinesko pozorište 409—418 str.
Nova proza (Novosadski krug)
420—429 str.

Likovni prilozi u ovom broju sa izložbe jugoslovenske skulpture u Pančevo. Fotografija M. Đirovskog.

kako da opstanem

edvard kocbek (1904—1981)

Bila si mi najpre mlađa mati,
naucišla me slatkim dodirivanjima
pridržavao sam se zemlje i snova,
vešao o meki trbuš životinje
i puzao po mlađoj travi,
predavao se raznim nasladama,
čuvala si me u igri i hrabrla.

Počela si potom da me mučiš munjama
i gromovima, plašila si me ciganima,
svlačila mi telo i dušu,
podmetala mi nogu, uzrokovala vrtoglavice,
opsenjivala me, varala mirodijama,
ljuljala mi stubove hrama, zbunjivala mi
čistotu i podarila glad.

A kada si poludela od starosti,
postala si mi neprijateljska i zla,
bacila me u moju crnu krv
da sada pužim po zemlji i snegu,
kroz trnje, zgarista i grobove,
pipam te i opipavam golu, samo tebe,
bezumnu, drsku i nesrećnu.

Kako da opstanem kada se vrati dan
i kada vrapci ponovo ludo zacvrkuću?
Kako da opstanem kad budemo predaval
zvezde, iz ruke u ruku, i kada stupim
preko praga nevinih? Kako da opstanem
usred obreda pepela a tišina mi se bude
približavala kao jačova žena?

Preveo: Vojislav Despotov

EDWARD KOCBEK (1904—1981)

Zbirke poezije: *Zemlja* (1943), *Strah* (1963), *Izveštaj* (1969), *Žeravica*, *Pentagram*, *Neversta u crnom* (1977, u okviru *Sabranih pesama*). Novele *Strah i odvažnost* (1951), više knjiga dnevničkih zapisa, eseja i svedočanstava.

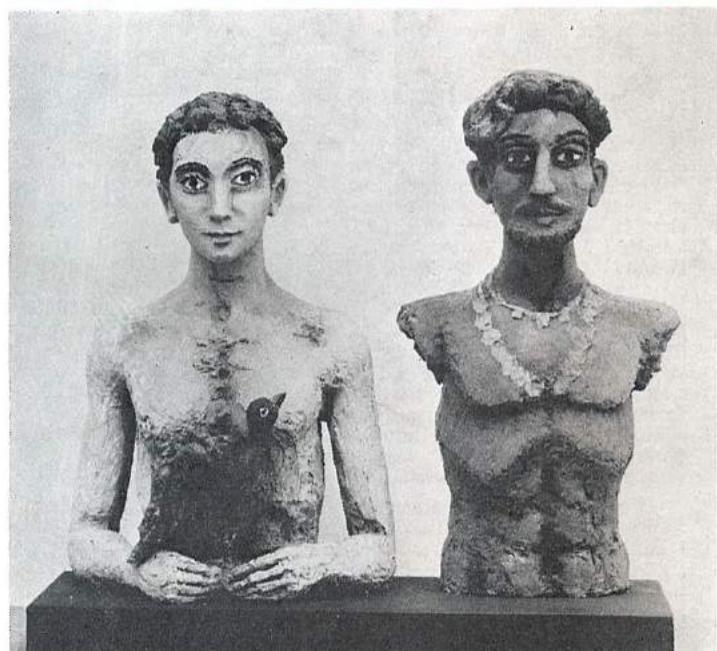
Čarner * Damjanov * Dražić * Đurić * Fržović * Grlić * Kordić * Krasni *
Ksiao Mane * Ladik * Lipka * Naum * Pisarev * Rnjak * Sarojan * Šalamun
Voznesenski * Zamoda * Zurovac

misaona avantura waltera benjamina*

danko grlić

1. ČEMU BENJAMIN?

Djelo Waltera Benjamina zaslužuje, među svim marksističkim misliocima, a naročito onim koji su reflektirali o umjetnosti, posebnu pažnju iz više razloga. Prije svega, u njega je riječ o takvoj vrsti originalnosti, samostalnosti traganja (koja često ide i do šokantnih zaključaka) kakvu ćemo teško naći kod bilo kojeg od poznatih, pa i najpoznatijih filosofa marksista s neupo-



radmila graovac: DVE FIGURE, bojena terakota

redivo većim opusom, značajnijim utjecajem i širim i cjelovitim opsegom razmišljanja. Ta smionost koja uključuje krajnju kritičnost spram gotovo cijelokupne ne samo starije, već i novije umjetničke i filosofske tradicije (npr. one logičkog pozitivizma), taj osjećaj za potrebom radikalnog prekida sa svim, već tada i u marksizmu tako ubočenim stereotipima, pa i spram nekih tekstova i orientacija klasičnika (npr. »Nije nimalo slučajno — mada je za žaljenje — što se Engels na kraju okrenuo prirodnim znanostima«), odlikuje Benjamina pred čitavom galerijom razdraživača, tumača i klasifikatora, rekao bih čak pred onim nesumnjivo zasluznim teoretičarima (npr. Lukáćsem) koji su, u okviru određenih temeljnih Marxovih teza i misleći u njegovom tragu, štošta doprinjeli misaonijem i dubljem sagledavanju pojedinih društvenih i umjetničkih fenomena. Doista danas, u općoj populacijskoj citatomana, ponavljača i »vjernih učenika, svježe djeluju samostalni Benjaminovi misaoni prodori, pa čak — zvučalo to i paradoksalno — i neke njegove očigledne iluzije i zablude. Uostalom, u bezbrojnim »pravilnim«, ali najčešće kliširanim izvodima, ne bismo smjeli zaboraviti djela koja idu »isuviše daleko«, već baš ona što ne dopiru dovoljno daleko. Čini se, naime, da upravo u marksizmu ima jedinu šansu da preživi ona »topla struja« (Bloch) koja se nije mirila i stапala s hladno oficijelnim, dosadnim, tzv. ispravnim stavovima, već koja se eksponirala bez straha od optužbi za ekstremnost i avanturu u krčenju šipražja i baruština prošlog.

Drugi bitni razlog potrebe bavljenja Benjaminom danas, čitava je njegova gotovo opsivna upravljenost spram bitno pro-

mijenjenoj ulozi umjetnosti u suvremenom svijetu, usmjerenje spram istinski novog i nepoznatog, njegov izuzetni senzibilitet u odnosu na medije koji tek nastaju, kao i njegovo odvraćanje od stare umjetnosti, što je rezultalo i ekstremnom tezom o smrti aure, svih najvećih i najsvetijih, gotovo tabuiranih vrijednosti što ih nosi baština, o smrti estetske umjetnosti uopće. Može se bez ikakvog pretjerivanja reći da Benjamin, bez obzira na niz vrlo upitnih, pa čak možda i problemski ne uvijek domišljenih zahvata u tu gradu, u tom pogledu nema ni pretodnika ni dostoјnjog nastavljača, i to ne samo unutar marksizma.

Treći razlog što ukazuje na to da je baš danas (kad se i kod najprominentnijih filosofa sve više olako ignorira ta tema) potrebno posebnu pažnju posvetiti Benjamina, njegov je osjećaj za društveno ephalne pokrete našeg stoljeća, njegova iskrena, kadikad možda, nakon svih iskustava, i naivna predanost socijalnoj revoluciji, njegova nesimulirana, potpuna angažiranost za stvar proletarijata, otvorenost spram stvaranja novih odnosa, njegova čudesna i uporna osvjeđenošć da će u novoj zajednici, oslobođenoj kapitalističkog jarma i nepravdi, biti sve iz koričena izmijenjeno, da će nestati ne samo svih starih oblika eksploracije, već i svega što kao opterećenje nosi sa sobom cjelokupna tradicija. Neće nestati samo starog slikarstva, već slikarstva uopće, ne samo stare literature, već svake literature koja se temelji na priči, ne samo starog načina, stila, tematika bilo koje tradicionalne umjetnosti, već će se roditi (i već su rođeni) novi mediji koji će odgovarati novim društvenim kretanjima i potrebama i sve izivljene forme jednom zauvijek baciti u ropotarnicu povijesti.

Uza svu nepokolebljivu vjeru u novo društvo i gotovo dječaki iskreni, neiskvareni, no za ono vrijeme i razumljivo nekritički zanos da će se ti novi putevi otvoriti i da se već otvaraju u Sovjetskom Savezu (o čemu djelomično govori i njegov Moskovski dnevnik),¹ crv sumnje javlja se često već tada u njega, kao i u njegovog dobrog prijatelja Brechta. Rijetko se tko od istinski angažiranih ljevičara tada u razgovoru usudio ustvrditi da u »Rusiji vlada diktatura nad proletarijatom«, »da u samoj Rusiji djeluju izvjesne kriminalne klike« i da se »uzima kao predumišljaj već i činjenica da se u nekoj pjesmi ne pojavljuje Staljinovo ime« (iz razgovora s B. Brechptom). Ta kritičnost — koja, međutim, nikad ne gubi iz vida temeljne društveno-ekonomski i povijesne perspektive razvoja socijalizma, i koja nije maliciozno malograđanska, lično uvrijeđena i histerično kapriciozna — velika je Benjamina intelektualna, pa i moralna prednost pred mnogim drugim piscima njegova općeg socijalističkog usmjerjenja i misao na dometu.

Cetvrti razlog izuzetnosti ili cetvrta odlika cjelokupnog Benjaminovog načina mišljenja, njemu je svojstvena neposrednost i jednostavnost koja je u suvremenoj filosofiji sve rijeda, a pogotovo onoj koja se ne zadovoljava ubičajenim i uhodanim nazorima, već doista traži, s onu stranu tradicionalnih metafizičkih doktrina i disciplina, iz osnova nove putove pa za te nove putove iznalaže, logično, do tada nepoznatu, a samim tim i kompleksnu, teško razumljivu terminologiju. Ono što je, međutim, za Benjamina karakteristično, to je da se, uz svu jasnoću i jednostavnost, njegova misao kreće vrlo često u nadase suptilnim analizama (posebno kad je riječ o npr. takvim književnim fenomenima kakvi su Baudelaire, Proust ili Kafka) i da se nikad, gotovo nikad, ne spušta na vulgarna pojednostavljivanja i banalne fraze. Kako god ga je radikalna dosljednost, koja je tako svojstvena njegovu konceptu, često dovodi i do najekstremnijih zaključaka, tako, ipak, u njega nema (ili nema u najvećem broju njegovih teza) onih brzopletih skraćivanja bez uočavanja nijansi, onih redukcija koje se svode na nekoliko najjednostavnijih premisa iz kojih se izvode vrlo često zdravorazumski, shematski, u biti primitivni zaključci. Benjamin tako može i danas poslužiti kao primjer kako se bez knjigrafskog stila i mutnog izraza mogu izreći i vrlo značajne misli, koje oštro režu tkiće starog i otvaraju potpuno nova duhovna obzorja, a istovremeno sublimno i s mnogo smisla za ono neprimjetno, za prijelive, postupno i profinjeno otkrivaju nepoznate i samo na izgled nebitne detalje.

I, napokon, peta vrijednost i karakteristika Benjamina je u tome što on baš na »području umjetnosti, koja je tradicionalno vezana uz takvu estetsku baštinu što je neprikosnoveno i s velikim strahopštovanjem, neprestano joj se smjerno udvarajući, veličala stvaralaštvo genija koji su nam poklonili najveća djela duha, srca i uma, ukazao i na drugu, možda banalniju, ali ne tako nevažnu stranu medalje te genijalnosti. Baš, dakle, na tom intaktном području absolutno zaštićenih stvaralača (kojima se neprestano divio npr. i Hegel, prvi smioni značajniji vinovnik ideje o »smrti umjetnosti«), Benjamin ističe tezu da sva velika kulturna dobra »ne zahvaljuju svoje postojanje samo mu ci velikih genija koji su ih stvorili, nego i bezimenoj tlaci njihovih suvremenika. Dokument kulture uvijek je i istodobno i dokument barbarstva«. I na taj način, ne dakle samo vrlo suptilnim spekulativnim i kulturno-umjetničkim analizama, skida onim bus aure tradicionalnoj umjetnosti.

Stoga ne mislimo da je Benjamina potrebno pristupiti samo zato što je bio tragična žrtva fašizma², ili zato što je svojedobno napustio neke mistično-teološke zasade iz mladosti, i kao istaknuti lijevi intelektualac bio u prvim borbenim redovima na-

predne fronte i briljantno svojedobno sagledao jedan svijet u ruševinama, već prije svega zato što njegova misao i danas *nama* govori o našim pitanjima i dilemama, o ključnim problemima svijeta što ga živimo.

Odmah u početku valja reći da je Benjamina nemoguće svrstatи u jednu od postojećih filosofskih tendencija ili duhovnih pravaca njegova doba. Kadikad se tvrdi, npr., da je ne samo prethodnik već i jedan od osnivača čuvene kritičke teorije, i premda je u nekim premisama svog mišljenja njoj doista blizak, premda je bio i intimni priatelj mnogih glavnih zastupnika tog pravca, ipak njegove mnoge najoriginalnije teze toliko divergiraju od općih tokova tog načina mišljenja, da bi, zapravo, bio grubi falsifikat kad bi ga se naprsto proglašilo pripadnikom te škole. Jer, premda je sama kritička teorija kod mnogih njenih najznačajnijih protagonista vrlo raznolika, pa i teško svediva na zajednički nazivnik, to Benjaminovo mjesto u osnovi ne možemo precizno zabilježiti na shemi tog koordinatnog sustava, kako god taj sustav široko postavili. Ipak, ukoliko bi se htjelo, čak pomalo i nasilno, Benjamina odrediti unutar suvremenog zapadnoevropskog mišljenja, onda je sigurno najbliži upravo tom krugu misilaca.

Kao čovjek, Benjamin je bio nadasve osjetljiv u svojim »bolno slomljenim dubinama« (Adorno), pa su žalost i melankolija gotovo stalno bile određenje njegove prirode, bilo kao znanje proganjanog Židova o permanentnosti prijetnji i katastrofa, bilo kao osjećaj nemoci pred nesmiljenim moćima što su se nezadrživo širile Evropom. Može se reći da ta tuga vodi Benjamina i u malo poznate gradove (npr. San Giminiano). Adorno nam saopćava da se nijedan priatelj nije usudio staviti ruku na njegovo rame no i da se u »njegovoj blizini čovjek osjećao kao dijete«, a ti, na izgled nevažni biografski podaci, govore ipak nešto o unutarnjoj ranjivosti i senzibilnosti, pa i naivnosti i čistoći čovjeka kojem, međutim, nije nikad nedostajalo hrabrosti da se bez bilo kakvih intelektualnih kompromisa bori protiv nakazne himere što se bila nadvila nad čovječanstvom. Kad bismo slijepo vjerovali nekim psihologističkim ili freudovskim konceptima, mogli bismo ustvrditi da je često vlastite neuroze, bolne introspekcije i »traume« učinio izvanredno produktivnim.³ No, svako psihologističko tumačenje Benjamina ne bi moglo objasniti tematsku misaonost i dubinu filosofičnosti njegovih izvoda, bez obzira na to što bismo mnoge motive njegovih napora mogli, možda, potražiti u određenoj preosjetljivosti, pa i bezobzirnoj ekstremnosti nekih preokupacija njegove psihe. Kako nam je više stalo do toga da pokušamo iznaci i aktualizirati, a zatim i vrednovati neke njegove ideje i teze, a manje do njegovih ličnih traumatskih dilema, traženja izlaza i mučne unutarnje borbe, to ćemo se pokušati prije svega koncentrirati na novosti njegove filosofske i sociološke misli, kako bismo vidjeli koliko i kako ona danas može doprinjeti objašnjenju nekih duhovnih odrednica suvremenog svijeta.

Pri tom, međutim, valja, također, imati u vidu da Benjamina filosofija, strogo uvezši, gotovo isključuje kako temeljnu ideju, tako i njen razvoj, primjenu, provođenje, čitav mehanizam otkrivanja pretpostavki, zatim centriranje na magistralne tvrdnje i dokaze, argumente i, napokon, rezultate. Moglo bi se, čak, ustvrditi da je u tom smislu Benjaminova misao ateistska, jer upravo njegovo povjerenje u iskustvo, u onom posebnom benjaminovskom smislu (koje je vrlo teško generalizirati, već se može zadobiti tek u neposrednom susretu s njegovom misaonosću), ne dozvoljava da se olakso izgovore takozvane temeljne teze i da se sve drugo izvede iz njih kao konzekvencija. Sve bogatstvo duha njegovih opažaja, sav njegov mikrološki raffinement osvijetljen je često takvom osebujnom bojom koja se u spektru pojmove jedva pojavljuje ili vrlo brzo izbjegljeće.

Kad već govorimo o njegovoj u osnovi esejistički neobavezenoj metodi razmišljanja, metodi što je inače određena, prije svega, cjelokupnom fenomenološkom općom aparaturom, no koja ne dozvoljava da je centrirano na osnovnu zamisao, onda valja kritički reći da kod njega izuzetno velika zaokupljenost empirijom, koja ga vodi punoj antisistematičnosti i koja, po njegovu mišljenju, omogućuje da svoju filosofiju izvede »iz ledene pusatinje apstrakcija« i svoje misli uvede u konkrete povijesne slike, ali isto tako i njegova povremena sklonost visoko spekulativnoj, pa i idealistički apstraktnej filosofičnosti, nije kod njega uglavnom dovela do sinteze. Njegova se, dakle, spekulativna metoda susreće — kako je to uvidio i Adorno⁴ — paradoksalno i protivrječno s onim empirijskim. Ipak, može se reći da je ono što ga najviše razlikuje od glavnih duhovnih tokova njegove epohе, stavljanje težišta na konkretno, koje kod njega nije, kako to ubičajeno rade sistematičari, samo primjer za pojам, pa ni naprsto neka intencija simbola. Bio je, naime, stalno neraspoređen spram pokušaja da se u zaštiti konkretnih izjava i zaključaka prokrnjumcare nelegitim pojmovi kao općevažeći i supstancialni, protivnik prešutnog supsumiranja konkretnog pod već ranije u sistemu određene kategorije. U tom je smislu često govorio o idealističkoj metafizici kao prevari, o univerzalnom što se u sveobuhvatnom načrtu isparuje, nestaje, o površnoj idejnjoj organizaciji koja u svojim klasifikacijama i mrežama zaboravlja ono najbolje. Tako i njegova kritika filosofske tradicije i ubičajenih pravila znanstvene logike ne polazi — kako je to, inače, često slučaj — iz nedostatka znanja ili iz njegove vlastite nedisciplinirane mašte, već prije svega iz dubokog

uvjerenja da je ta baština u osnovi sterilna, neprimjerena samo logici stvari, a pogotovu ne suvremenim fenomenima. Stoga, međutim, Benjaminov koncept ne treba shvatiti kao skup neobaveznih apercua koji se javljaju slučajno, od vremena do vremena, kao posljedica pokojeg blistavog uvida ljeporječivog »Schöngesta«. Benjaminova je misao, doduše, fragmentarna, ali sklonost fragmentu kod njega — a tu bi se mogla učiniti i usporedba s Nietzscheom — ne izvire iz nedostatka univerzalnosti, već ima fascinantnu snagu upravo stoga što se baš u detalju, u fragmentu, kristaliziraju ideje, što to nije stvar nezavršenosti djela koje je tako grubo prekinuto, već spada u sam skelet njegova načina filosofiranja, gotovo u vodeću zamisao cjelokupnog životnog opusa.

Napokon, i alegorijsko opisivanje nije drugo do najneprednji, a ujedno i najistinitiji stav spram jednom svjetu u rasturanju, razdrobljenosti, osipanju, komadanju, pa je stoga i fragment, kao oblik deskripcije tog svijeta njegov najadekvatniji izraz. Cak se i ono vjećno, ono što zavješta tisućugodišnja tradicija kao nesalomljivo, pokazuje kao komljivo, krhko, propadljivo. Stoga i jest alegorijsko i fragmentarno u carstvu misli ono što je ruševno u carstvu stvari, pa se vizija svijeta u ruševinama i odlomcima stalno javlja kao slika koja neminovno nosi u sebi mozaičnu fragmentarnost. Benjamin simbol označuje kao lirske trenutak, nešto što je u modernom svijetu u nemogućnosti da bude bilo šta više od slučajne sadašnjice. Nasuprot tome je alegorija, glavni vid našeg života u vremenu, neprestano dešifriranje značenja »mučno nastojanje da se između raznorodnih momenata pokaže pravo značenje«. Njoj možda nedostaju simbolična sloboda i klasični sklad crta, ali ona izražava danas samu opću prirodu ljudskog načina postojanja. Ta se crta nekoliko očituje i u samim Benjaminovim opisima, a u određenoj se mjeri može zapaziti i u čitavoj njegovoj metodi ispitivanja. Mogli bismo, tako, s Adornom reći da je kod Benjamina mjerilo iskustva »snaga da se centar neprekidno stavlja u periferiju, namjesto da se periferija, kao što zahtijevaju filozofija i tradicionalna teorija, razvija iz centra«.

U tom je smislu čak i najveći Benjaminov rad, »Porijeklo njemačkog žalobnog igrokaza« — a na tom njegovom predmarksističkom djelu se, inače, ne mislimo dulje zadržati, jer ga ne smatramo najkarakterističnijim za čitav Benjaminov misaon potvih — tako izgrađen da svaki gusto tkani, misaono nabiti odjeljak otpočinje tako reći iznova, namjesto da bude dio, odnosno produžetak općeg toka misli. Kad smo već spomenuli to djelo, onda valja usput ustvrditi da u njemu nije u prvom redu riječ o tragediji (Tragödie), već o žalobnom igrokazu (Trauerspiel). Tragedija je, zapravo, ograničena na staru Grčku, to je žrtvena drama u kojoj se junak daje bogovima radi otkupljenja. Žalobni je igrokaz, međutim, gotovo pogrebni spektakl. Barokno izlaganje zbivanja, kao priča o neprestanom stradanju svijeta, predstavlja samu bit alegorijskog poimanja; povijest dobija svoje značenje samo u stadijima svoje agonije, raspada, razdrobljenosti. Žalobni igrokaz, kao forma, odslikava kod Benjamina baroknu viziju povijesti kroz kronike, kao neprekidnog, neumornog okretanja kola sreće, neprestanog niranja na pozornici moćnika i strabotnika, groznih mučitelja i terorista ovog svijeta, vladara, papa, maskiranih lica, trovača. Moglo bi se, u tom smislu, reći kako barokna drama poznaje povijesne događaje gotovo isključivo kao pokvarenu djelatnost zavjerenika. Osoba koja umire u žalosnom igrokazu nije poput statue, već je alegorijska, jer, kako kaže Benjamin, osobe »samo tako kao lešne ulaze u alegorijski zavičaj«. Lešina postaje amblemom, štaviše, u baroku postaje amblemom čitava povijest kao pojve ruševina. Sve je to pretpostavka za alegorijsku pretvorbu Pantheona u svijet magičnih kreatura, pa žalobni barokni igrokaz na određen način pozdravlja takvu smrt. Ali statuom — kako kaže Bloch u jednoj svojoj lucidnoj primjedbi uz taj Benjaminov tekst — a ne ruševinom, jedinom statuom među ruševinama postaje junak prema tako plastičnom poimanju tek u tragediji. »To se — kaže Bloch — može izraziti i ovako: U žalobnom se igrokazu tužba protiv smrti doduše podiže, ali se stavlja ad acta; samo se u tragediji vodi proces, on je, doduše, za život junaka izgubljen, ali za njegov karakter dobiven.« U tragediji nadalje, i prema Blochu, nitko ne smije pasti ako to nije sam prouzročio; tamo gdje se zbivanje drugačije odvija, i usred same tragedije nastaje naprosto žalobni igrokaz. Samo, dakle, u tragediji, i samo pri stavu koji joj je primjeren i u njoj neizbjješan, smrt — koja sada nije ni za žaljenje — može i mora biti doista nabijena vrijednošću. To nije žalobni definitivni svršetak, već neminovnost, dovršenje što proizilazi iz karaktera koji u tragičnoj smrti postaje nalik statui. »I smrt se — kaže u jednoj vanrednoj slici Bloch — odbija od toga poput dljeta od gotove statue, štaviše, ona tu već prije, dok se još razmeće krvlju, opasnošću, umorstvom, treba kao takva da nađe na ravnodušnost.« Stoga, zapravo, u tragediji nema ni psihologije. Jer, kao što bi rekao Lukács, »umirući junaci tragedije već su dugo mrtvi prije nego što umiru«.

Ono što, po Benjaminu, označuje baroknu alegoriju važi i za alegoriju modernih vremena, važi — kako ćemo vidjeti — i za Baudelairea. Jedina je razlika u tome što je kod njega ona unutarnja: »Barokna alegorija gledala je leš samo izvara. Baudelaire ga viđi iznutra.«

2. »SLUČAJ« BAUDELAIRE

Teorija kraja estetskih umjetnosti, kao teorija zastarjevanja pojedinih umjetničkih formi, može se na najbolji mogući način, gotovo paradigmatski prikazati u Baudelaireovoj lirici, kao što se kod Brechta i njegovog epskog teatra, doduše s drugačijim predznakom, mogla uočiti dotrajaloš tradicionalne drame.

Pri tom Benjamin smatra da je »Fleurs du mal« posljednja lirska zbirka koja je izvršila presudan utjecaj na evropsku duhovnu situaciju. Ipak — paradoksalno — ova knjiga, koja je u toku decenije postala klasična i jedna od najčešće obrađivanih — nije računala, upravo zato jer su uvjeti za prihvatanje lirike postali nepogodni, s blagonaklonim čitaocima, i u početku nije ni susrela mnogo blagonaklonih. Baudelaire kada da je imao u vidu čitaoca kojima čitanje lirike zadaje teškoće i tu svoju i čitačevu nelirsку zbilju smrada, gadosti i pakla navješta već u uvodnim stihovima svoje čuvene zbirke.⁶

»Živi davo drži niti što nas miču!

Mi gubimo stvari sve gadnije i niže

Svakog dana Paklu za korak smo bliže

I ne gade nam se smradovi što niču«

(»Čitatelju«, prev. D. Robić)

Nismo više slobodni subjekti u stvaranju vlastita ugodaja, neki »živi davo« upravlja nitima naše sudbine, što dovodi i do samog gubitka stvari, tj. nemogućnosti hotimična sjećanja. No, ne samo to. Na tom putu u pakao, izgubili smo mogućnost distanciranja, gađenja nad tom gadljivom situacijom, nismo više osjetljivi, nestaje pjesničke senzibilnosti, i mi sami postajemo sve smradniji, pa je tako danas besmisleno i svako čisto, iskreno htijenje pjesnika. Ali ja, Baudelaire, još ipak pišem o tome, dakle još osjećam te smradove, još nisam posvema otupio, još znam da idemo paklu, a znam, osjećam, pa i pjesnički doživljavam i to da se ni meni ni mojim čitaocima ti smradovi više ne gade. Tako pjesnički nastojim reagirati, u šoku, na ovu potpuno nepjesničku, kužnu atmosferu. Samo, dakle, ono nepjesničko još može naći čitaoce pjesništva.

Baudelaireova lirika najavljuje tako problematiziranje lirike kao forme izraza uopće, štaviše, u toj se lirici može pokazati su konstitutivni i receptivni uvjeti lirike povijesno već pro-pali.

I dok se epska rječitost pokazala nemogućom, među ostalim i zato jer je informacija postala konstitutivnim principom međusobnog razumijevanja ljudi, u individualiziranom i atomiziranom građanskom društvu, Baudelaireova »reflektorna« (Adorno) lirika pokazuje paradigmatski antropološki obrat u načinu opstanka ljudi u visokom kapitalizmu: u njemu je ljudima iskustvo jedva drugačije moguće do kao šok-recepцијa. Ta je lirika, dakle, pokazatelj takvog iskustva u kojоj se zapravo registriraо principijelni gubitak iskustva. Jer, u tom se stadiju razvoja obrazovalo društveni način opstanka čovjeka koji omogućuje samo čudošna, nesvakidašnja, iznimna iskustva, koja bi još, ipak, mogla biti pogodna za liriku. U tom smislu, za Benjamina, gubitak iskustva, koji se poklapa s gubitkom tradicije, ima prije svega povijesni indeks. Industrijski radnik kapitalističkom primjenom tehničkih dostignuća postaje samo privjesak stroja, njegova radna djelatnost, nasuprot ručnoj proizvodnji, onemogućuje, zabrtvljava iskustvo, jer je radnik, kako je to označio i Marx, prepušten »dresuri« putem stroja.

Stoga je Baudelaire iskustvo sa šokom unio u srce svog umjetničkog rada. Stoviše, upravo je on naučio i parirati udarima, i sebi i drugima omogućili egzistenciju usprskog potresa koji ništi samu tu mogućnost. Benjamin je, dakle, fenomenološkim ispitivanjima došao do uvjerenja o gubitku iskustva ljudi u visokorazvijenom kapitalizmu i do supstitucije tog izgubljenog iskustva putem šok-recepцијe. U tom je smislu pojam iskustva kao recepcije udara Benjamin pokušao učiniti plauzibilnim pomoću jedne Freudove hipoteze: po Freudu, naije, svijest nema prvočinu funkciju da prihvati određene podražaje, nego da prihvati zaštitu od podražaja. Prihvatajući Freudovo razlikovanje nesvesnjog sjećanja i svjesnog čina prisjećanja, Benjamin će u interpretaciji Baudelairea i Prousta, posebno mjesto dati tezi da su svijest i ostavljanje tragova sjećanja postali nespojivi, kao i tvrdnji da svijest zapravo ima prvenstvenu funkciju odbrane organizma od udara, šokova vanjske sredine. Upravo tada, kad svijest ne može više preraditi šok, dolazi do stvaranja traumatskih simbola. Često, međutim, u modernom društvu — zbog sve većeg broja udara — namjesto vlastitih odbrambenih mehanizama, nastaje niz mehaničkih zamjena, koje nas, možda, djelomice štite, ali nas, u svakom slučaju, lišavaju mogućnosti da asimiliramo ono što nam se zbiljski dešava. U tom smislu i novine djeluju kao umrtvljivač udara novosti.

Ukoliko šok može biti prihvaten, tada se u najpregnantnijem vidu javlja izvorni doživljaj. Kako je, međutim, svijest ponajviše zaposlena odbranom od udara, pariranju potresima, iskustveni se materijali potiskuju u nesvesno. Događaj učiniti doživljajem znači »događaju na račun integritetu njegova sadržaja naznačiti egzaktno vremensko mjesto u svijesti«. Stoga kon-

stitucija »iskustva« putem šok-recepције има значајне конзеквенции и за памćenje. Ми, наиме, не можемо самоволјно оživjeti, осувереним, učiniti opet prisutnim ono što smo iskusili putein potresa. Kako bi se uopće stjeliti tog iskustva, nužno smo upućeni na potpuno slučajne »izbavitele« da bismo iskustvo, potisnuto u nesvjesno, ponovno priveli svijesti.

U tom je pravcu, svojedobno Proust kritizirao Bergsona, jer je smatrao da svim našim sjećanjima ne možemo postati svjesni gospodari i da nam samo u iznimnim slučajevima uspijeva voljno sjećanje (mémoire volontaire). Benjamin smatra da Proustovo zalaganje za mémoire involontaire svjedoči o tome da mu je moralno biti poznato iskustvo na osnovi i po uzorku šok recepcije. Jer, za Prousta je uzaludan trud kad svještu pokušavamo dovesti u pamet najintimniju, a to za nas znači i najbitniju prošlost. Njega je — kao što će se obično zbaviti i s Baudelaireom — ukus jedne vrste kolača vratio u prošlost, nešto što se javilo bez naše volje, nešto slučajno. Štaviše, upravo Proust s »veličanstvenom dosljednošću« pokazuje kako su tragovi sjećanja često najjači onda kad događaj koji ih je ostavio nekada ne dođe do svijesti. Benjamin smatra da Proustovo djelo »U traganju za izgubljenim vremenom« možemo smatrati pokušajem da se, usprkos svemu, iskustvo ipak sintetički uspostavi u današnjim, za njega nemogućim, društvenim uvjetima. Tako je, za njega, okus kolača bio onaj slučajni, nevoljni izbaviteљ koji je stavio u pokret »recherches du temps perdu«. U tom se smislu s Proustovim pojmom o mémoire involontaire kao jedinim stimulansom sjećanja i kao »izbavitele« od onog što se doživjelo i iskušalo u šok-recepцијi ujedno u prvi plan postavilo nešto što ima potpuno privatni karakter. Ta okolnost zapravo govori o gubitku sjećanja, jer iskustvo se konstituirira samo još posebnim, individualnim pamćenjem. No, iskustvo sensu stricto, tj. tradicionalno iskustvo nosi u sebi uz individualno i kolektivno pamćenje jer je u kultu i ritualu osigurano njihovo stapanje. A to je upravo ono što se u modernom svijetu gubi.

Mnogo više, međutim, no kod Prousta, iskustvo šok-recepцијe prisutno je kod Baudelairea. Zato je i kratka digresija s Proustom ovdje učinjena samo zato da bi bio potpunije sagledan »slučaj« Baudelaire u Benjaminoj interpretaciji.

Poznato je da, po Freudu, užas nastaje tada kad svijest više ne može naći svoju funkciju zaštite: potres koji se ne može prevladati izaziva užas. Baudelaire pruža impresivne slike koje se mogu objasniti baš pomoću te Freudove hipoteze. On često govori o duhu u kojem je umjetnik, prije no što je pobijeden, obuzet užasom. Benjamin taj duel kod Baudelairea interpretira kao predvorce samog stvaranja. Upravo stoga se filosofska i estetska istina Baudelaireovog pjesništva nalazi u tome što je on iskustvo šok-recepцијe uždigao do estetskog principa. Istovremeno je tip iskustva što ga pretpostavljuju konstitucija i recepcija lirike, prisutan kod Baudelairea još samo kao relikt. Jer, ako je recepcija udara postala normom iskustva, to zbivanje jasno indicira zastarjevanje cijelokupnog estetskog iskustva. Sok, naime, kao estetski princip ne dozvoljava da se predmeti poezije iskuse u kvaliteti zavičaja, već kao nešto strano, tuđe, odbijajuće, gadljivo, samouništavajuće.

Baudelairea privlači velegradska amorfna masa prolaznika, ali on se istovremeno od nje i brani. Po Benjaminau, u krajnjoj liniji doživljaj šoka, koji prolaznik ima u gomili, odgovara doživljaju radnika za strojem. Baudelairea je, zapravo, privukao proces u kojem se refleksni mehanizam što ga stroj pokreće kod radnika može pobliže proučavati na prolazniku-dokoličaru kao u nekom ogledalu. Pri tom se pokret radnika, izazvan automatskim procesom, pojavljuje u takvoj igri koja se ostvaruje u ne-prestanom brzom pokretu, poput onog kojim se pri igri na sreću stavlja ulog ili uzima nova karta. Pokret radnika na mašini — kao i kod hazarda — nepovezan je s prethodnim i nije ni u kakvom kontinuumu razvoja, baš zato što predstavlja njegovo stalno striktno ponavljanje. Stoga je počinjanje uviđek od početka regulativna ideja kocke, kao i najamnog rada, što izaziva nestrpljjenje koje Baudelaire uzima kao podlogu, prije svega, neobuzdane kockarske strasti.

Koje, međutim, bitne društvene promjene smatra Benjamina interpretacija Baudelairea odgovornim za to što je i sama lirika kod tog posljednjeg velikog liričara postala problematična?

Baudelaireovo pjesništvo, koje proživljava iskustvo udara, djele taj način opstanka i percepcije s masom u građanskom društvu. Po materijalističkom shvaćanju, egzistencija je mase u toj društvenoj formaciji određena situacijom radničke klase u samom proizvodnom procesu. Taj proces, međutim, kao što smo rekli, jedva još dozvoljava iskustvo u strogome smislu. Baudelaireova lirika može stoga biti označena kao imanentno protivutjecje: ona želi iskazati poeziju što bi, ipak, uključivala iskustvo koje, međutim, da bi to uopće bilo, mora biti s onu stranu zbiljske suvremene materijalne proizvodnje. Stoga upravo njegova lirika senzibilno, ali i nervozno, gotovo histerično, reagira na jednu situaciju u kojoj poetsko iskustvo više ne može biti sagledano kao bezuvjetno »дано«. Ovu paradoksalnu situaciju, po Benjaminau, Baudelaire želi tako iskazati da omogući, nade i pruži, i to čak putem zastarjevanja estetskog iskustva, ipak društveno i imanentno estetsko mjesto umjetnosti koja je, kao umjetnost, postala po sebi potpuno problematična, nadasve uitputna.

Benjamin, kako vidimo, pokušava ono umjetničko kod Baudelairea sagledati i odrediti prije svega sociološkim kategorijama, i to mu (usprkos nekim redukcijama) uspijeva u mnogo većoj mjeri no što je to slučaj s mnogim poznatijim znanstveno-sociološkim interpretacijama umjetnika i umjetnosti. U tom sociološkom kontekstu on Baudelairea označuje kao pjesnika koji sav stoji u znaku šok-recepцијe, baš zato jer se i njegov život, kako god bio naglašeno ličan i prividno izdvojen, odvija unutar masa. »Masa je bila pomično velo i kroz njega je Baudelaire gledao Pariz.« Istovremeno, suptilna Benjamina analiza ne želi predviđati da ni socijalna egzistencija Baudelairea nije bila neposredno identična s onom radničkim masa u otuđenoj proizvodnji već je jasno isticala i pružala značajne elemente distanciranja pred pojmom bezličnog mehanizma materijalne proizvodnje.

U svojoj temeljnoj upravljenosti, Baudelaireovo je izuzetno stvaralaštvo podređeno zadatku koji nije pogodao samo njega i koji je nadilazio njegove lične preokupacije, jer je bio određen onim neispunjenum prostorom kojim su se reflektirale povijesne i epohalne mijene, a opet ga je Baudelaire duboko proživio kao intiman i lični problem. U tom smislu on je doista »imao u vidu prazna mjesta u koja je uklapao svoje pjesme«. Istovremeno, njegovo djelo možemo označiti ne samo kao povijesno, već je ono to htjelo biti i samo je sebe tako shvaćalo.

Baudelaire reprezentira socijalni tip latalice, flaneura, kome je poznata šok-recepцијa u svakodnevnom načinu života. Latalica živi u velikom gradu, unutar mnoštva koje bez prestanka kraj njega žuri, i to stalno guranje, bježanje, trka mnoštva, javljaju se kao šok. Ipak, njemu — i zbog vlastitog nesigurnog socijalnog položaja — ne ostaje stran onaj način egzistencije radničke klase u kojoj njena proizvodnja ovisi o tržištu robe. No, kako još nije u taj način proizvodnje potpuno integriran, latalica u svojoj ostentivnoj egzistenciji u prolazu protestira protiv samog procesa proizvodnje i njegovih konzervativnih pjesnikom. Umjetnost latalice prekida s tipom umjetnika priznatim u ranograđanskoj tradiciji, koji je bio relativno autonoman u svom društvenom položaju, u najmanju ruku u odnosu na nepogode ekonomskih i tržišnih kolebanja. Ovaj unekoliko »osiguran« položaj umjetnosti, što su ga omogućavale, pa i pospješivale mecene, unutar kojeg je estetska specijalnost sebi u određenoj mjeri izborila slobodu u odnosu na neposrednog naredvodavca — naručioca (Michelangelo se, npr., mogao suprotstaviti i samom papu), u dobroj je mjeri izgubljen u visokom kapitalizmu. Baudelaire je, smatra Benjamin, iskusio kako građansko stoji pred tim da povuče svoj raniji ugovor s relativno autonomnim pjesnikom. Koji je društveni ugovor mogao doći namjesto njega?

Taj se ugovor više nije mogao tražiti od bilo koje klase; vladajuće klase žure samo za bogaćenjem, korisnošću, što bržim probitkom, i njih i umjetnost zanima samo ukoliko donosi dobit. U tom je smislu nekadašnja zaštita mecenatstva, koje je u odumiranju, podvrgnuta zakonima tržišta i njegovih kriza. To je, po Benjaminau, bitni paradoks Baudelaireovog pjesništva: ono želi biti, neovisno i autonomno, pa ipak je umjetnik sam sve više prisiljen da nadje kupca za svoje proizvode. Nitko ga neće više zaštiti, bez obzira na kvalitet, ako ne nade dovoljan broj konzumenata za svoje umjetnine.

Ovaj nesigurni oblik života, ovisan o tržištu, donosi i svojevršnu političku neodlučnost između pobune i konformizma spram vladajućih. Estetski, taj događaj implicira i kod samog umjetnika spoznaju o tome da je jedan historijski lik umjetnosti dočarao. Pjesnik shvaća sve više potrebu da bude svoj vlastiti impresario, da izloži svoje proizvode, koji, međutim, nemaju kupca kao što su ga ranije imali u povlaštenim klasama i mecenama. Upravo to dovodi i do novih tzv. estetskih vrijednosti, do obrata u samoj prirodi umjetničkih djela, koja će biti tim uspješnija i vrijednija što bolje prolaze na profanom području tržišnih odnosa, robe. Zato pjesnik, i sam uzdrman, mora i uzdrmati, šokirati čitaoca, da bi ga nekako zaustavio u zahukljaloj, iscrpljujućoj žurbi i u svakodnevnoj monotonoj trci za neposrednim profitom i »užicima« koji su isključivo uz njega vezani.

Pri tom Benjamin daje određenu shemu imanentne povijesti umjetnosti: u predgrađanskom društvu temeljila se umjetnost pretežno na kultskim i ritualnim funkcijama. Ona je zatim sve manje realizirala vrijednost kulta, već se ispoljavala u sekulariziranom obliku »profane službe ljepoti«. Posljednji lik takve umjetnosti, koji potiskuje vrijednost kulta i koji se izlaže vrijednostima tržišta, javlja se kod Baudelairea i postaje posebno dominantan tada kad za umjetnost postaje konstitutivna tehnička mogućnost reprodukcije.

Sigurno je Baudelaire još raspolagao i iskustvom prošle epohe. Takva su iskustva ona tzv. suglašnosti, correspondances, koja se unekoliko mogu poistovjetiti s iskustvima mističara. Suglašnosti su »nehotično izabrani podaci sjećanja. Cak i ono što praznične dane čini velikim i svečanim, to nije njihova sve praznina i hladnija današnjica, već je susret s ranijim životom. U tom se smislu Baudelaire zadovoljava time da u vidu staromodnosti slavi ono što mu je izmaklo. On će i u mirisu neke žene, u mirisu njene kose i njenih grudi tražiti nadahnute što će ga približiti velikim vremenima beskrajnosti nebeskog plavetnila. A sjećanje ošamućuje svijest o brzom proticanju vremena. Miris

utapa godine u onom što priziva u sjećanje, a samo se o praznicima — a i poezija je samo zapravo takav praznik — ostavlja mjesto za sjećanje. Istovremeno, čovjek koji gubi i skustvo osjeća se izbačenim iz kalendara, a velegrađanin se u nedjelju upoznaje s tim osjećajem. Zvona koja su nekada pripadala praznicima izbačena su, kao i sami ljudi, iz kalendara. Melanolik zapoža s užasom kako zemlja pada natrag u golo prirodno stanje, kako je ne okružuje više nikakav dašak ranije povijesti, niakva aura.

Najtragičniji je doživljaj za Baudelairea, međutim, bio u tome da je raspadanje aure, što je jasno spoznao i intenzivno osjećao, nepogršivo u sebe uključivalo i pogodalo njegovu vlastitu liriku. Upravo zato mu je dodijalo njegovo dostoanstvo uvišenog lirika, pjesnika s oreolom smatrao je beznadno zastarjelim, ali se osjećao i izgubljenim »u prostačkom svijetu« gomile, upravo mu je zato prošlost donosila samo razočaranje, umor i gorčinu, a budućnost ništa, jer ga je negirala kao već otpisanog pjesnika.

Dani sjećanja kod Baudelairea ne označuju više nekakav trajni doživljaj. Oni nisu povezani s ostalim, naprotiv, oni se izdvajaju iz vremena. Samo tako što je na određen način usvojio kultske elemente, Baudelaire je mogao ocijeniti što je zapravo značio slom čiji je on, kao moderan čovjek, bio svjedok. Govoreći o suglasnostima, Baudelaire se, zapravo, pokušava osigurati od kriza koju potresaju svijet u kojem živi. Ali te su suglasnosti u krajnjoj liniji moguće samo u oblasti kulta. Sada se one javljaju kao ljepota, jer se upravo u ljepoti preobražena pojavljuje »nova« kultska vrijednost umjetnosti, koja želi spasiti svoju autonomost.

U tom je smislu ljepota, po svom historijskom biću, poziv da se čovjek priključi onima koji su joj se ranije divili. Divljenje ubire plodove onog u čemu su ranjena pokoljenja u djelu uživala. Stoga i jest ljepota predmet ikustva u stanju sličnosti.⁸

Iskustva suglasnosti kod Baudelairea prisutna su, međutim, još samo kao slomljena otužna sjećanja. Ono što je tako privlačno u uživanju ljepote, to je slika prohujalog doba, koju Baudelaire imenuje kroz suze tuge za zavičajem. Umjetnost ljepotu izvlači iz dubine vremena. Ovo se u tehničkoj reprodukciji više ne zbiva, u njoj takva ljepota, ili čak ljepota uopće, nema više mjesta. Ukoliko se u kultskom ritualu umjetnost posvema za tvorila spram svakodnevnog empirijskog, to isto zbijanje na određen način vlada i živi u ranogradanskoj umjetnosti u kultu ljepote. No, s tehničkom mogućnosti reprodukcije ne iskazuje se samo jedan novi lik umjetnosti, već uopće kraj umjetnosti. Odatle očaj Baudelairea. Njegova lirika je paradigm umjetnosti koja sa svješću o zastarjelosti estetskog još jednom providio estetske tvorbe u preuzetoj tradicionalnoj formi. No, u

novim društvenim odnosima i njima primjeranim medijima, u filmu i fotografiji npr., dostignuti su, po Benjaminu, takvi oblici koji su izvan distanciranja estetskih likova od empirijskog; one ne stope više autonomne spram društva, već su postale njegov integralni momenat. Zato Baudelaire i govor o opasnosti fotografije i o tome da je »glupost mase unapređuje«. Napokon, izdan od svojih posljednjih mogućih saveznika, kreće u svoje unaprijed izgubljene bitke s nemoćnim bijesom borca protiv gomile.

U cjelini uvezvi, Baudelaireovo pjesništvo označuje cijenu kojom se zadobija moderno osjećanje: razaranje aure u doživljaju šoka. »Suglasnost s tim razaranjem — kaže Benjamin — skupo ga je stajalo. Ali to je zakon njegove poezije.«

Lirika je Baudelairea baš zbog toga empatički moderna, jer mu se sama lirika više ne čini samorazumljivom. Pitanje o smislu pjesništva čini mu se temeljnim i posljednjim pjesničkim pitanjem. Heidegger je u eseju »Čemu pjesnici« na gotovo identičan način označio bit pjesnikovanja Rilkea i Hölderlina.⁹ Ali Heidegger iz premisa upitnosti pjesništva ne zaključuje gotovo ni na kakve, a pogotovo ne na progresivne društvene reperkusije kao Benjamin. Pitanje je, dakako, nije li i ukoliko je to uopće njegova slabost, no nije li Benjaminovo inače često lucidno sociologiziranje, ipak u osnovi, baš kad je riječ o umjetnosti, pojednostavljivanje i redukcija tog fenomena na neke izvanske elemente zbog kojih se tako često promašuje njegova bit, ono što umjetnost i čini umjetnošću?

3. POSEBNA ULOGA FOTOGRAFIJE FILMA

Već iznalaskom i širenjem fotografije — po Benjaminu — auratska umjetnost prisjepava u križu. Fotografija ne samo da oduzima umjetnosti njenu mimetičku funkciju, već je i lišava njimbusa tajanstvenosti i vječnosti. Sam aparat — kako se to god činilo banalnim — daje posmrtni udarac tom odnosu trenutnog i vječnog, na kojem je toliko inzistirala magija auratske umjetnosti. »Dovoljan je jedan pritisak prsta da zaledi neki dogadjaj na neograničeno vrijeme. Time se već, po općem konceptu Benjamina, demistificira onaj patos neprolaznosti, kojim je stalno preokupirana tradicija, a u kojoj djelo zasnova zapravo svoju parazitsku opstojanost. Upravo u fotografiji i vrijednost vidljivosti, kao i mogućnost njezine reprodukcije, na svim linijama počinje potiskivati kulturnu vrijednost. Tu je, osim toga, prvi puta u procesu slikovne mimetičke djelatnosti bila opterećena ruka, koju je sada preuzeo oko gledajući kroz objektiv.

Filosofska i umjetnička pitanja vezana uz uspon fotografije, desetljećima nisu izazivala gotovo nikakve pažnje i mislioci to za sebe nisu smatrali dostojnjom temom. A fotografksa je praska najuže povezana s potresom čitave kapitalističke industrije i ideologijom koju ona u sebi nosi: težnjom vladajućih za konzerviranjem postojećeg. Nije li, uostalom, htjeti uhvatiti nestalne slike zapravo i huljenje boga? Kako može božju sliku zadržati i ovjekovječiti stroj, kad je ta privilegija dana tek bogomdanom umjetniku, i to samo u trenucima izuzetnog, božanskog nadahnuka?

Osim drugih velikih prednosti, fotografija ima presudnu ulogu u moći vraćanja onog pamćenja koje je već u Baudelaireovom i Proustovom slučaju izgubljeno, pa su stoga bili prisiljeni na reminiscencije slučajnog, nehotičnog pamćenja. Postupci, naime, izgrađeni na kamери i kasnijim aparaturama, proširuju opseg »namjernog pamćenja«, omogućuju da aparatura u svaku dobu snimi sliku i zvuk zbijanja i »zapamtiti« ono što se hoće i mora upamtiti. Ako, dakle, specifičnost slike koje dolaze iz »spontanog«, nenamjernog pamćenja vidimo u tome što nužno posjeduju auru, onda je to dokaz više da upravo fotografija bitno učestvuje u propadanju aure.

Benjamin smatra da egzaktna fotografksa tehnika može svojim tvorevinama pridati takvu vrijednost koju im za nas više nikako ne može dati štafeljno izrađena slika. No, ne tako da fotografija bude naprosto zamjena za tu auratsku vrijednost. U počecima se fotografije, doduše, često upotrebljavaju takav pomoćni pribor kao kulisu (npr. stup, zastor, palma, goblen), što se pojavljuje na »značajnim« slikama uz portrete uglednika, kojima dolikuje samo umjetničko djelo. No, uskoro se uvidio savapsurd takve fotografije, koja je htjela biti zapravo oponašanje umjetnosti, ostajući u njenim kako konstitutivnim tako i receptivnim koordinatama, pa i tematskim okvirima. Može se čak reći da je ustrojstvo strukture ili, npr., tkivo stanice, s kojima obično računaju tehnika i medicina — kameri i skonskiji srodnije od tzv. ugodnjog krajolika ili osjećajnog portreta. Stoga bi se namjesto fotografiji kao umjetnosti, valjalo okrenuti umjetnosti fotografije. Jer ono što odlučuje u fotografiji je, prije svega, odnos fotografa prema njegovoj tehnici.

Dok se beskrajni totalitet osjeta auratskog umjetničkog djele zatvara samo u pažljivom promatraču, koji je spreman na dugotrajinu kontemplaciju i usamljenost, fotografija se, nakon što je napustila svoje rane auratske faze, obraca svima i registrira sve. Ona, osim toga, recepciju nedvosmisleno upravlja u pravcu opisa koji tumači sliku. Fotografije su postale unaprijed planirano i naznačeno slikanju u univerzalnom »literariziranju život-



tone demšar: SLOŽENICA

nih uvjeta«. Fotografija, dakle, podrazumijeva »literariziranje svih životnih prilika i bez toga fotografksa konstrukcija ostaje nejasna«. Stoga je ono što treba tražiti od fotografa sposobnost da svoj snimak poprati natpisom »koji ga spasava od pomedne otrcanosti i pridaže mu revolucionarnu upotrebnu vrijednost«. U tom smislu, po Benjaminu, »književnici treba da fotografiraju«, pa u tom slučaju postaje jasno kako je »za piscu kao proizvođača« »stehnički napredak temelj njegovog političkog napretka«.

Specifično literariziranje svakodnevnih životnih uvjeta, vezano uz funkciju i domete fotografije, vidljivo je također stalnim proširenjem značenja i funkcije novina. Stoga se literatura, određena baš oblikom koji se javlja u novinama, činila Benjaminu jednim od bitnih činilaca koji će omogućiti prevladavanje, pa i dokidanje antinomija koje su karakteristične za građansko društvo u cjelini, i koje će u njemu postojati dok kao građansko postoji. To je niz tipičnih antinomija kao što su one između kritike i proizvodnje, znanosti i beletristike, obrazovanja i politike, davalaca i primalaca kulturnih dobara, uzvišenih ideja i grube zbilje, itd. itd.

Pisanje sada, proširenjem štampe, zadobija potpuno nove funkcije i smisao, pa i filozofski osnov: subjekt i objekt tog novosvraćenog pisanja u principu su postale mase. Tako literatura možda gubi na dubini, ali i tematski i po broju recipijenata sigurno dobija na širini. Štaviše, Benjamin je u svojim često doista naivnim, ali u osnovi čistim iluzijama, mislio da je već i realno locirana ta zbilja: sovjetska štampa (doduše, u svojoj ranijoj fazi) može poslužiti kao paradigma te duboke načelne promjene. No, već i građanska štampa povlači sve više u sebe mase, ukoliko im stavlja na raspolaženje uvijek nove stupce, u kojima čitalačka publika može sama raspravljati o pitanjima, mišljenjima i protestima koji se neposredno tiču nje same. Ali u sovjetskoj štampi (kasnija vlastita Benjaminova razočaranja) ne umanjuju vrijednost ove teze, koja bi se, u principu, morala odnositi na socijalizam — otočinje se uopće gubiti razlika između autora i publike: »Čitač je uvijek spremjan da postane pisac...«, jer čitač nalazi vlastito autorstvo najbolje na području gdje može nastupiti u ulozi čovjeka koji se razumije u stvari, a to će se najbolje zbiti tamo gdje je riječ o životu rada. Tako u štampi dolazi do riječi sam rad.

Takvim općim literariziranjem životnih odnosa, sve više propada, i napokon se samo od sebe dokida, spisateljstvo u njegovom dotadanjem izdvojenom, usko specijalističkom liku. Ali ta propast ujedno je istinsko razriješenje pravog odnosa spram pisanju uopće: radničke mase tako prestaju biti tek puni objekt ili samo primatelj djela i postaju subjekt spisateljstva, pa ta djelatnost gubi funkciju odijeljenu od društva, koju u sebi nosi cijekupna estetska sfera i literatura u svim svojim dosad poznatim oblicima. S novinama spisateljstvo tako postaje integralni dio društva.

Kako nam se god, nakon svih iskustava na Zapadu i Istoku, pa i kod nas, ova Benjaminova teza činila čistom apstrakcijom, i gotovo smiješnom utopijom, tako ipak njegova misao da masovni mediji čine integralni dio društva nije posvema — ne, doduše, na način kako ju je on iluzionistički zamislio — lišena smisla. Nedavno je — da to pokušam ilustrirati jednim primjerom — u Veneciji bila otvorena izložba »Il consumo culturale: una storia degli italiani dal '45 ad oggi«. Ona je nastojala ilustrirati određenu duhovnu i materijalnu kulturu društva pomoću objekata i sredstava masovnih komunikacija: tu su, uz izreske iz novina, magnetofonskih vrpca, filmskih plakata, fotografija, bili prikazani tehnički predmeti svakodnevne upotrebe, sportski rezviziti, reklame, automobili, mehaničke naprave, moda, propagandni materijali, studentske protestne parole, ilustrirani časopisi, stare televizijske emisije, javni erotski izazovi, itd. itd. Sve to, svi ti svakodnevni predmeti, a prije svega izresci iz štampe i iz radio-emisija, svrstani su striktno kronološki, po godinama: od patetičnog i promuklog glasa Badoglia koji proglašava kapitulaciju, fotografije zgrčenog plača jednog starog radnika pred Staljinovom slikom na vijest o njegovoj smrti (što nam čudesno, u detalju, prikazuje tragediju čitavog jednog života žrtvovanog za promašenu iluziju), sve do najnovijih političkih novinskih izbornih laži. Taj je materijal, doduše, majstorski izabran, on je i kritički proboran, i to ne zato da bi poslužio bilo kakvoj ideologiji i bilo čijem političkom probitku, već potpuno slobodno, bez obzira na to koliko pojedine ljude, njihove parole, občeganja ili prijetnje iz perspektive suvremenosti kompromitirao ili učinio smiješnim. No, to nije grada za smijeh ili jeftinu porugu, ona pokazuje i nešto mnogo važnije: koliko nam ti, inače uvijek prezrenja dostojni masovni mediji, mogu danas izvanredno pružiti atmosferu određenog prošlog vremena, opće klime pojedinih razdoblja, i mi doživljavamo godine gotovo potresno prisutne u tim banalnim izresima političkih bukača što grme novinama, u zaglupljujućim televizijskim kviz-emisijama, stripovima, nametljivo jeftinim počecima reklamiranja paste za zube ili razotkrivanju filmskih diva. U svemu tome izrasta odjednom pred nama i neprimjetno jedna, doduše, mozaična, ali nevjerojatno uvjerljiva slika epohe, iz koje se vidi koliko su i kako, po Benjaminovoj tezi, masovni mediji ipak integralni dio društva. Rekao bih, čak i tada kad se svjesno suprotstavljuju tom društvu, ne mogu, po samom svom habitusu, izbjegći tu svoju sudbinu.

Može se čak reći da nikakve velike i ambiciozne umjetničke retrospektive — što su također često prikazivane na Biennalima u Veneciji — nisu mogle pružiti tako potpunu i tako adekvatnu

ilustraciju vremena kao ova izuzetno zanimljiva izložba, čija nam temeljna ideja pruža priliku da vidimo koliko smo cijelim društvenim supstratom uronjeni u jedan način komuniciranja, za koji obično mislimo kako ima samo potpuno prolaznu, efemernu funkciju u svakodnevnicu.

Vratimo se, međutim, nakon ovog pokušaja ilustriranja jedne njegove teze, samom Benjaminu.

Vidjeli smo kako, po njegovom konceptu, ne gubi samo literatura svoje stare, što za njega znači i estetske vrijednosti, već je to slučaj i u slikarstvu, i to prije svega zato jer fotografija, kao i štampa, izlazi u susret potrebama masa, prvenstveno u zahtjevu da im se »prostorno i ljudski približe stvari«.

Posebno se to, međutim, zbiva u filmu. Može se reći da upravo film igrat, u pokušaju dokazivanja Benjaminove teorije o kraju estetske umjetnosti, gotovo centralnu ulogu, i to stoga što je njemu pridana najvažnija razaračka uloga u razbijanju aure. No, ne samo to: film je, ujedno, paradigm postesteske umjetnosti koja se do te mjere stapa s receptivnošću gledaoca da poprima karakteristike društvene upotrebe vrijednosti. Sigurno je tako da, npr., štafeljno slikarstvo nije kadro — za razliku od filma — da bude predmet simultane kolektivne resepcije. Istovremeno je vrlo poučno kako težnja da se film proglaši umjetnošću, prisiljava te teoretičare i praktičare da u nj unesu »neusporedivo bezobzirno« njemu inače neprimjerene kultne elemente.

Zašto se baš u filmu tako jasno prekida s kontinuumom estetske umjetnosti? U filmu u svakom slučaju, misli Benjamin, prije svega nestaje aura glumca. Specifična povezanost između događanja na bini i glumca, koja se razvija i fizičkim prisustvom glumca u sadašnjici, ono uživljavanje u njega i iluzionističko identificiranje s njime što se zbiva u teatru, nestaje. U tom smislu nema više takvog kontinuiranog totaliteta radnje, koja je karakteristična zapravo za cijelokupnu vjekovnu aristotelovsku teatarsku tradiciju. Glumčeva se uloga u atelieru može u detalje rasčlaniti, jer zahvaljujući tehničkim snimkama, posao može uvijek biti prekinut, pa i ponovljen. I nije samo glumcu oduzeta aura, već, u svakodnevnom odvijanju predstave, i publici; ona je, dakle, dokinuta na dvostruki način. Odnos filmske publice prema glumcu posvema je drugačiji već i stoga što je on posredovan tehničkom aparaturom, što je slika zbilje filma tehnički preformirana. Aura je, osim toga, na taj način vezana uz svoje »sada« i »ovdje«, da je nemoguće njen ponavljanje. Film razbija svojim tehničkim mogućnostima i tu bitnu karakteristiku auratske umjetnosti. Samim tim, on proširuje svoju vrijednost neslučenim povećanjem potencijalnih gledalaca.

No, i sama je njegova slika živote zbilje znatno proširena. Jer, upravo film, pod vođstvom objektiva, omogućuje uvid u zakonitosti koje upravljuju našim životom, i to kao krupnim slikama inventara, naglašavanjem skrivenih detalja svakodnevnih rekvizita, istraživanjem cijelokupnog životnog prostora, snimanjem takvih tokova i procesa koji se, i sasvim tehnički, ne mogu prikazati u teatru. »Cinilo nam se — kaže Benjamin — da nas naše krčme i velegradske ulice, uredi i namještene sobe, kolodvori i tvornice beznadno okivaju. Tada se pojavit film i dignuo u zrak taj utamničen svijet dinamitom desetinki sekundi, i tako smo hladnokrvno počeli tumarati među njegovim nadeleko razbacanim ruševinama. U krupnom se planu širi prostor, u povećanoj snimci pokret«. Pri tom usporenim snimak ne prikazuje samo poznate elemente kretanja, već otkriva u tim poznatim pokretima posve nepoznate koji — kao što tvrdi Rudolf Arnheim — »uopće ne djeluju kao usporenje bržih pokreta, već kao klizanje, lebdjenje, kao nadzemaljsko kretanje«. »Ako uglavnom — kaže Benjamin — i poznamo pokret kojim posjećemo za upaljačem ili žlicom, teško da nešto znamo o onom što se zbiva između ruku i metala, a kamoli o različitim raspoređenjima u kojima se nalazimo. Ovdje se javlja kamera sa svojim tehničkim dostignućima: svojim vožnjama, svojim rezovima i statičkom slikom, svojim usporenjem i ubrzanjem toka, svojim uvećavanjem i smanjenjem. Tek nam ona otkriva optičko-ne-svjesno, kao što nam je psihanaliza otkrila nagonsko-ne-svjesno«.

Raniji su se teoretičari na određen način strašili da će se glumac osjećati predan na milost i nemilost aparaturi, što će proizvoditi hladnu sliku, poput one u ogledalu. No, Benjamin taj strah tumači kao izraz općeg otuđenja u određenom društvu, budući da aparat reprezentira takvo tržište koje je prikazivaču isto tako anonimno i nepoznato kao i radniku na detalju cjelina proizvodnje u fabrici i njen plasman. Ali film, u načelu, baš ništa nije bilo kakvu odijeljenost od života i publike. Jer dok zbilje na bini kazališta može biti tretirano od publike kao inače nepoznatim svijet »sui generis«, može biti potpuno odijeljeno od neestetskog svijeta napolju, percipirano i uživano u posebnoj, pa i pomalo tajanstvenoj atmosferi nečeg izuzetnog, upravo nas film lišava takve odijeljenosti, nepoznatosti, estetske samosvojnosti i artističkog samozadovoljstva koje bi bilo nepoznato u profanom, zbiljskom životu.

Neauratski i nemitski karakter filma može se jasno vidjeti i u usporedbi sa samim načinom rada i, u slijedu toga, auratskom kvalitetom slike slikara. Pri tom je Benjaminu naročito stalo do toga da upozori na to kako se slika filma proizvodi tehnički — operativno. Njeno se nastajanje može usporediti s načinom kako kirurg obraduje svoj predmet. Magičar i kirurg koji operira, karakteriziraju dva antinomiski suprotstavljenja

odnosa prema predmetu, koji označavaju auratsko-estetsko i postestetsko konstituiranje svijeta. Magičar, kult uopće, ali i slikar, uvijek imaju nužnu distanciju prema danom, oni su iznad danog, kameraman duboko prodire u dano.

Već smo vidjeli kako raspad aure u filmu donosi sa sobom i nove forme recepcije. No, Benjamin također inzistira na doista diskutabilnoj tezi kako masa publike reagira pred filmskim djelom eo ipso napredno i kritički¹⁰, nasuprot reakciji pred slikom slikara, u koju se, naprsto, kontemplativno uživljava i predaje. U slučaju, naime, djela koje se može tehnički reproducirati, prisvaja uspjela recepcija prirodno djelovanje tehničke aparature, publika se, dakle, moglo bi se zaključiti u tragu Benjamina ove analize, vlasti prirodnog, opuštenog, ne stoji pred nimbusom nečeg tajanstvenog, »umjetničkog velikog, užvišeno nedostižnog, što sve omogućuje istinski odnos spram doživljenog. Jer dok specifična recepcija umjetničkog djela, i uopće cijelokupno iskustvo estetske umjetnosti, zahtjeva stav izuzetne, svakodnevne, povišene koncentracije, udubljivanja i sabiranja, filmsko djelo, koje se može tehnički reproducirati, odstranjuje taj elitni estetski zahtjev, pa se, u svakodnevnicu kino-predstave koja sama prikazuje svakodnevnicu, u tom smislu ne uključuje pažnja pojedinca koji bi morao biti posebno upućen u određene umjetničke vrste.

Što, međutim, još odlikuje recepciju filma? Upravo stoga što film predstavlja i može paradigmatski predstaviti svijet svakodnevnog života, njegova recepcija povezuje dvije odlučne stvaru: zadovoljstvo u gledanju i doživljavanju poznatog i bliskog zbiha se ujedno u stavu kompetentnog »stručnog« prosudiča. Jer publika najbolje poznaje svoje vlastite svakodnevne muke, radosti, tragedije i htijenja, a prije svega sam proces proizvodnje.

Osim toga, osamljeni individuum tradicionalnog umjetničkog djela u principu je uvijek bio upućen na sebe sama. On se povukao iz društva da bi se posvetio dokolici umjetnosti. Nasuprot tome, film se doživljava zajednički, pa se i prilikom recepcije filma često izjave publike odigravaju u kolektivu, i tako se mogu kontrolirati i plodonosno usporediti.

Napokon, ako se, kako misli Proust, progres u slikarstvu može promatrati tako da svaka autentična slika mijenja i proširuje našu strukturu percepcije, kako se tek tada i kod koga sve pojavljuje film kao onaj koji nas obogaćuje novim proširenjima. I to baš zato što film stvara organon da se u svim svojim manifestacijama zapazi poezija svakodnevnog ili, kako je to upozorio S. Kracauer, »film treba spasiti kao otkrivača ljepote dnevnog života.«

U filmu, misli Benjamin, mase nisu samo primaoci, već, kako je kao program istakao ruski film tridesetih godina, one su i njegovi subjekti. Radnici, zapravo, prikazuju sami sebe.

Film tako ne nagovješta samo kraj specijalističke umjetnosti, umjetnost samo izuzetno izobraženih, koji jedini mogu ući u carstvo bogomdanih nadahnuća, već on i nagovješta kraj estetskog uopće kao područja, kao sfere što se nužno odijeljeno konstituira od empirijski bivstvujućeg. Ne ulazeći sâm u bitno historijsko nastajanje estetske sfere u smislu povijesti te discipline, Benjamin, zapravo, vrlo lucidno — bez obzira na pretpostavke na osnovu kojih je došao do te teze — ima u vidu bitne povijesne karakteristike čitave estetske teorije. Ona se, naime, doista, konstituira na odijeljenosti od zbilje sve do Aristotelovog razlikovanja povijesti i poezije, kao suprotstavljanja između zbiljskog, faktičnog dogadanja i onog što ima svoje vlastite zakonitosti u onom što je vjerojatno da će se dogoditi, što je moguće, premda se ne mora u zbilji zbiti. Stoga i *Poetika* opisuje samostalne zakonitosti estetske sfere, norme koje važe samo za umjetnost koja — bez obzira na Aristotelovu opću realističku upravljenost — samim tim nije više upućena na cjelinu bitka. Vjestina sastavljanja umjetnosti nije tako, zapravo, vezana uz sam život ljudi, kao što je još bila u predestetskom razdoblju dionizijskih gozbi, ona se može sad iskazati kao područje estetike, koje ne snosi — kao što je čak još imala u konceptu Platona — više ni punu odgovornost spram realiteta, već samo spram same sebe, spram svoje posebnosti, svojih uzora i unutarnjih zakonomjernosti, svog vlatitog logosa. Ta povijesna situacija traje više od dvije tisuće godina, to je, de facto, cijelokupna povijest estetike i estetika se te odijeljenosti od zbilje, od društva, ne može riješiti dok kao estetika postoji.

Benjamin, dakle, misli da je takva umjetnost, a dakako i teorija koja je prati, postala sada definitivno upitna i da film ima posebnu ulogu u nagovještajima smrti takve postauratičke i postestetske umjetnosti, jer upravo na najjužnijevi pokazuje kako umjetničko djelo prelazi napokon sve više u svoju društvenu funkciju. Baš ovaj uzorak postestetske umjetnosti ima za tradicionalnu umjetnost konstitutivnu snagu drugobitka, jer ona postaje u najpunijem i najplauzibilnijem smislu društvena.

Takvu je zapravo ulogu, po Benjaminu, imala odvajkada samo jedna umjetnička vrsta: arhitektura. Sigurno je, naime, da je arhitektura (to tvrdi i N. Hartmann) ljudima posredovala uvijek i nešto drugo, što je za nju čak bitnije, no samo estetski užitak i ljepotu uopće. Praktična, funkcionalna upotreba građevinske vještine — što pri njoj nije tek nešto uzgredino, već je integralni dio njene biti — nije nikad bila odijeljena od kontinuuma društvenog blića, ona je iskazivala više no bilo koja umjetnost način života, običaja, podneblja. Napokon, ako se gra-

devine promatraju samo optički, kao što to čine neki povjesničari umjetnosti, tada je već, po Benjaminu, zapravo prisutan otuđeni, tradicionalni oblik recepcije, koji se primjenjuje u pogledu na auratsku umjetnost, i to baš zato jer je takvom obliku estetskog prihvaćanja praktička upotreba, u najboljem slučaju, bila nešto sporedno. Arhitektura je, dakle, za Benjamina, prototip recepcije u kojoj ne može biti riječ o takvom estetskom (a to je svako estetsko uvijek izražavalo) koje je striktno odijeljeno od praktične funkcije. Jer baš ona je primjereno postestetsko ophodenje sa stvarima. U tom je smislu čak i estetičar Hartmann ustvrdio da gledanje na arhitekturu kao na samo nešto lijepo, pa i kad je zgrada građena samo da bi se vidila i stvarala ugodaj ljepote, ostavlja uvijek dojam prazne kulise, nečeg izvještačenog. No, Benjamin je tu, dakako, radikalniji: istinska recepcija arhitekture ne može se uopće zbaviti u vlastitom, usamljenom koncentriranom sabiranju i kontemplaciji gledaoca, jer naprsto optički opažaj, koji je od upotrebe osamostaljen, potpuno promašuje samu bit, sam supstrat arhitekture. Stoga tek primarno, fizičko, zbiljsko, taktično, na upotrebu orijentirano ophodenje stoji u kontinuumu životne prakse i uvida da sam smisao graditeljstva, kojem nova tehnika otvara fantastične perspektive. Ta se prava recepcija dešava, po Benjaminu, »manje u napregnutom pažljivom promatrivanju, a više u usputnom« (ali to ne znači i manje adekvatnom) »zapažanju.« I dok se u filmu (koji je, kao moderna umjetnost, ujedno i postestetska par excellence) još uvijek ponekad javljaju, za Benjamina absurdne, tradicionalne tendencije (ali je, ipak, dakako, njegova distanca prema društvu sve više u padu), arhitektura reprezentira, po njegovoj radikalnoj tezi, takav tip umjetnosti koji se bez ostatka iscrpljuje u upotrebnoj funkciji. Zato i historičari umjetnosti, koji nužno iz svoje pozicije u njoj traže samo elemente ljepote, ne mogu principijelno nikad naći put — a to se sve više očituje i u priboru cijelokupnoj postestetskoj situaciji — koji bi im omogućio pristup onom što arhitekturu — danas više nego ikad, no zapravo odvijek — uopće čini arhitekturom. A i fotografija i film, ako je doista riječ o djelima koja smisleno tumače te medije i ne koketiraju sladunjava s prizanljima kojim bi bili uvršteni u svetu porodicu auratskih umjetnosti, nezadrživo kroče putem pune integracije u društvo, pa su, samim tim, dokaz kakvu je epohalnu ulogu odigrala mogućnost tehničke reprodukcije za stvaranje jednog novog, modernog svijeta postestetske umjetnosti.

Napokon, nije riječ samo o fotografiji i filmu: i muzika je, npr., potpuno izmijenila svoje mogućnosti recepcije, pa je Eisler bio u pravu kad je rekao da »gramofonska ploča, zvučni film, muzički automati mogu vrhunska ostvarenja muzike... širiti kao robu u vidu konzerve«. I katedrala narušta svoje mjesto kako bi se smjestila u kabinet pravih prijatelja umjetnosti, zborška kompozicija, izvedena u svečanoj dvorani ili pompeznou postavljenim vedićem nebom, može se slušati u sobi.

Ukratko rečeno, Benjamin je fasciniran, prije svega, činjenicom da se tehničkom reprodukcijom kako nepovratno ruši auratski karakter estetske umjetnosti, tako ujedno uspostavljaju neslućene mogućnosti proširenja broja konzumenata i stvaralača. Svaki aparat će, stoga, za njega, biti to bolji što više ljudi uvede ne samo u potrošnju, već i proizvodnju, što, dakle, više bude kadar da od mase čitalaca, slušalaca i gledalaca stvara i suradnike.

4. SNAGA I UVJERLJIVOST BENJAMINOVE SKEPTIČKE METODE I NAPREDNOG STAVA

Benjaminova teorija o smrti auratske umjetnosti — koja polazi od preciznog dijagnosticiranja o prestanku samorazumljivosti same opstojnosti tradicionalne umjetnosti i umjetničkog uopće — nije sigurno dovoljno uzela u obzir baš one negativne elemente koji proizilaze iz tehnificiranja djela i njegove recepcije, a koje je unekoliko sagledao i Adorno u svojem osmišljenju pojma kulturne industrije. No, to nikako ne znači da je samim tim Adorno uvijek, pa i u većini svojih teza, nadređen Benjaminovim zamislima. Mogli bi se, dakako, dulje zadržati na negativnim reperkusijama unificiranog rasprostiranja tehnike, jer smatramo da neka i novija iskustva totalitarnog proširenja, i tehničkog i ideološkog, u naše vrijeme omogućuju takav kritički pristup. No, ne bismo li tako — prema Benjaminu i pomalo nepravedno — istakli isključivo negativne crte, pa bi traganje samo za slabostima ili ranjivim točkama njegove teorije doista dalo pomalo iskrivljenu sliku o dometima, vrijednosti i smislu cjeline pothvata što ga je bio poduzeo. I to ne samo zato što bismo vrlo lako okrenuli medalju i pokazali koliko je prvorazrednih, briljantnih analiza napisalo njegovo oštro pero — da podsetimo samo na teze o Baudelaireu, koje, po mom mišljenju, i po dubini i originalnosti, na primjer, nadmašuju mnogo poznatije Sartreove — već i zato što je, bez obzira na tzv. jednostranost u nekim glavnim postavkama, u njegovom metodičkom postupku u cijelini stalno prisutna izuzetna skepsa (»odbjam da dekretiram« — napisao je jednom), misaono preispitivanje nekih konzervativnih vlastitih zamisli. Uostalom, u njegovo često doista i potpuno nekritičko oduševljenje tehnikom često je nošeno i motivima radikalnog i zdravog presjecanja s prašnom, mumificirajućom ili retorskom prošlošću tzv. duhovnih obnova i uzvišenih, a u biti lažnih veličina i »paradiranjem s već odavno patvorenim bogatstvom stvaralačke ličnosti«.

Ukoliko je najvjerojatnije i precijenio ukidanje onog autorskog putem filma (premda se, dakako, ni tu ne može osporiti fantastično povećanje broja recipienta, ali i stvaranje aure oko filmskih zvijezda), čini mi se da je u mnogo čemu imao pravo kad je govorio o skidanju aure pomoći tehnički reproduktivnih djela u dvije druge vrste umjetnosti: slikarstvu i muzici. Nije li savršenstvo kopije, čak i u svim nijansama boja, već danas dovedeno kadikad do tog stupnja da je ona gotovo identična originalu, pa je postao pomalo upitan onaj posebni nimbus koji se stvara oko muzeja i umjetničkih galerija, i onih visokostručnih, no u dobroj mjeri tradicijom zarobljenih povjesničara umjetnosti i kustosa koji uporno naglašavaju kako je nešto »posve drugo vidjeti djelo u izvorniku ili makar i najsavršenijoj kopiji«, i kako je opće neponovljivost bitka vrijednost likovnog? Vjerojatno bi se i mnogi muzičari i ljubitelji glazbe našli uvrijedeni i zgranuti kad bi im se reklo da pompeznii ugoda svecanih koncertnih dvorana (u kojima je često najvažnije biti viđen) može biti zamjenjen gramofonskom pločom ili magnetofonskom vrpcem, ali ta su tehnička pomagala danas (posebno putem stereo uređaja) ipak u stanju da nam izuzetno precizno i plastično posreduju i najveće majstore. Benjaminova upozorenja, dakle, da tehnički reproduktivne umjetnosti negiraju one lažne tradicionalne auratske kvalitete, one oreole posvećenosti, koju umjetno oko svog zabrana šire »pravi znaci« i jedino kompetentni tumači, nisu uvijek bez smisla. »Demokratizacija umjetnosti« (što, vjerojatno, nije najsrtejni izraz), to izuzetno širenje baš ovih umjetnosti, što ga posreduje tehnika, mogu samo pozdraviti oni kojima je doista stalo do umjetnosti, a ne do ustrajanja na ideološkoj i pomalo mističnoj atmosferi *oko* umjetnosti.

No, Benjaminovo naglašavanje velikih prednosti što ih nosi tehnika nije ga ostavilo neosjetljivim za neke negativne tendencije suvremenih društvenih kretanja što proizilaze iz same tehnike. On je, štaviše, oštro upozoravao na »tehnokratske tendencije koje će se kasnije javiti u fašizmu«, a govorio je — locirajući te tendencije, međutim, pretežno samo u kapitalizam — i o »bezličnom« i »refleksnom mehanizmu« što ga izaziva tehnika, o »dresuri stroja«, pa i »gubitku iskustva« primjenom baš tehničkih dostignuća. Uostalom, nije li on upozorio kako i njemačko radništvo »ništa nije toliko korumpiralo kao mišljenje da pliva sa strujom«? »I baš — na prvi pogled pomalo paradoksalno, kaže Benjamin — »tehnički razvoj bio je matica struje s kojom je mislio da pliva«. No, ta kritička razmišljanja i o samoj tehnici — da ne spominjemo nepomirljivo, energično i lucidno suprotstavljanje drugim fenomenima uhdavanja u suvremeno društvo — neće zvučati čudno ukoliko imamo u vidu koliko je mrzio, prezirao iz samog dna svog bića svako prilagođavanje, povinjavanje, »plivanje sa strujom«, a svojim samosvojnjim i bezuzornim načinom razmišljanja razbijao i onu, već u to vrijeme prisutnu praksu uvijek do dosade istog fraziranja i unisonog zaključivanja, što se dobrano bila uvukla i u markšizam.

Još se, međutim, s većom strašću ustremio na one sigurne građanske egzistencije, dobro situirane i viđene gospodu, kao i one koji žele »paktirati sa sigurnošću bogatog građanstva«, na sve te stupove društva što su iz svojih ustajalih voda, zaštićeni

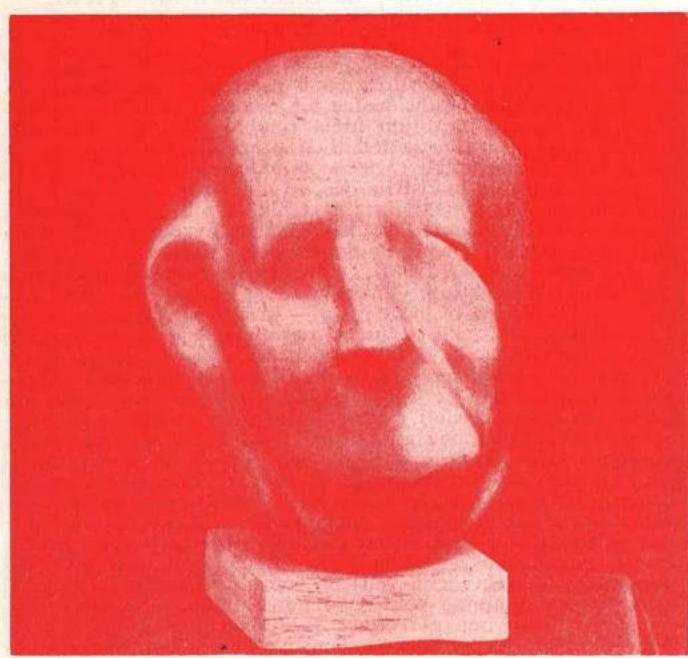
od svih potresa i vjetrova, bagatelizirati kao nečuveno i nedopustivo sve što miriše na novo. To, pak, ne znači da je sam bio sklon takvom snobovskom pomodarstvu koje se naprosto slagalo sa strujama vremena, pa se stoga on, koji je tako intenzivno osjećao da je potrebno raspršiti magmu prošlog, istovremeno najenergičnije distancira od šarenih, kričavih fičfirica i papagaja koji su bonvivanski bili uvijek »en vogue«, pa i od onih modernih filozofema što su se junotski kočoperile sa suvremenostu svojih plitkih i površnih, »nevrišenih«, »prijetomno novih izvoda, a koje su se tako benigno uklapale u opće tendencije mirnog bitisanja u postojećem.

Valja, također, imati u vidu koji je glavni front borbe imao tada pred sobom Benjamin. Malo je tko i od viđenijih intelektualaca njegova vremena osjetio tako nedvosmisleno opasnosti i monstruoze posljedice što ih nosi fašizam. Pa i kad je — pomalo nekritički — naglašavao potrebu za konkretno novim, za modernim tehničkim sredstvima — on je to činio i zato što mu se do neizdrživosti gadila napuhana, prazna i mračna fašistička »duhovna obnova« okrenuta prošlosti, u ime koje se maskrira sadašnjost. Činilo mu se, uostalom — pa je zato i posegnuo za modernom tehnikom kao oružjem u rukama proletarijata — da je sam duh nemoćan i da se topi u borbi s fašizmom. »Duh koji se oglašava uime fašizma, mora nestati. Duh koji mu se suprotstavlja, vjerujući u vlastitu čudesnu snagu, u svakom slučaju će nestati. Jer revolucionarna borba se ne vodi između kapitalizma i duha, već između kapitalizma i proletarijata«. U zapravo istom tom kontekstu, on je napisao: »Nije poželjna duhovna obnova, kako su je fašisti proklamirali, već se predlažu tehničke navike«.

Pa i kod njegove jasne negacije mitomanskog i kulturnog oživljavanja prošlog, što ga je mislio prevladati tehničkim novinama, ne bismo smjeli zaboraviti — kao što to, npr., danas u dobroj mjeri čine mnogi antropolozi, pa i jugočednji antropologi strukturalisti — koliko su arhitektonarne društvene snage budile upravo tu tradiciju. Nije slučajno nacional-socijalistička pompa stalno prizivala starogermanske mitove, a fašističke se fanfaronade klele na slavom ovjenčana rimska kulturna obilježja. I njegova borba protiv estetizacije imala je ujedno karakter borbe protiv fašizma koji je najavljuvao svoj bestijalni pohod na svijet: »Fašizam dosljedno teži estetizaciji političkog života. Sva nastojanja estetizacije politike završavaju u jednoj točki. Ta točka je rat«. Uostalom, Marinetti je s brutalnom otvorenošću napisao: »rat je lijep«. U tom kontekstu Benjamin čak nedvosmisleno govori i protiv određene tehnike: »Imperialistički je rat ustakan tehnike koja ljudskom materijalu namiruje potrebe, jer joj društvo uskraćuje njezin prirodnji materijal. Umjesto da kanalizira rijeku, ona potapa ljudi u rovovima, umjesto da sije sjeme iz svojih aviona, ona rasipa požarne bombe nad gradovima, a u ratu plinom nalazi nov način uništavanja aure«¹¹.

Istovremeno, Benjamin je bio uporno i dosljedno kritičan prema svemu onom što se zove rutinerstvo, a što je karakterizirano praznom i bučnom frazom, i u samom radničkom pokretu. Za njega je bilo krajnje sumnjuivo snabdjevati naprosto aparat — »čak i kad se snabdjeva građom revolucionarne prirode«, a ne mijenjati ga revolucionarno u samim njegovim temeljima. Rutineri su, po njemu »udobno udesili život u jednoj neudobnoj situaciji«, a svoju su »bijedu objesili na sva zvona i bučno svetkuju razjapljenu prazninu«. Benjamin, također, lucidno upozorava — a neka kasnija iskustva samo su potvrdila tu njegovu tezu — kako »buržoaski aparat proizvodnje i publiciranja može asimilirati zapanjujuće gomile revolucionarnih tema, pa ih čak i propagirati, a da time ozbiljno ne stavi u pitanje svoje postojanje kao klase«. To se dogada uvijek tada kad taj aparat snabdjevaju rutineri, »makar i revolucionarni rutineri«. Upravo ovi stavovi, danas možda više no u vrijeme kad su zastupani, djeluju izuzetno uvjerljivo i svježe, upravo oni govore koliko je potrebno neprestano biti skeptičan i kritičan i ne prepustiti se općoj struji, rutinerski i bez iskre pobunjene, nonkonformne vlastitosti, a istovremeno ne izgubiti kompas u epohalnim klasnim i revolucionarnim kretanjima. Nikad nije — poput nekih drugih intelektualaca — zatajio svoje otvoreno, duboko napredno uvjerenje, a sumnje i odbacivanja svega onog što je nagrizalo već tada lijevi pokret, taj njegov opći stav čine samo još uvjernjivim. Pri tom Benjamina nije nikad bilo stalo do toga da po-nešto izmjeni sliku poretku, da promijeni neke elemente tog kaleidoskopa, već da do konca razori samu strukturu svakog poretku, da digne u zrak vlast vlastodržaca koji oduvijek određuju sudbu čovjeka i društva. U jednoj slici u »Illumination« (str. 265) izvanredno je opisao taj svoj temeljni stav: »Povijesni proces, prožet katastrofama, nalik je na obrtanje kaleidoskopa u dječjoj ruci: nakon svakog okreća elementi se ruše, stvarajući drugačiji porekad. Pojmovi vlastodržaca u povijesti svadu su bili ono zrcalo pomoći kojeg se stvarala slika poretku. Kaleidoskop treba razbiti«.

Napokon, u velike zasluge Benjamina nevelikog, ali toliko značajnog životnog opusa, valja nesumnjivo uvrstiti to što je kao gotovo prvi među marksističkim misliocima, jasno uvidio da se u suvremenom svijetu ne može više baratati preživjelim estetskim kategorijama. Benjaminovo kritičko pero učinilo je u tom pogledu oštar rez prema cijelokupnoj estetskoj tradiciji, i on je najdublje od svih marksista, teoretičara umjetnosti, osjetio da treba tražiti iz osnova nove putove, te da preživjanje u starim oblicima i nesuvenem, modernoj umjetnosti neprim-



ana bešić: KRLEŽA

jerencim pojmovima vodi u takvo neprestano perpetuiranje estetske baštine, što se nikako ne može nazvati revolucionarnim. Možda doista taj njegov svježi, buntovni i napredni pohod protiv svih oblika pljesnjive prošlosti nije u mnogo čemu uspio, i to prije svega stoga što to prevladavanje estetskog nije znalo zadržati i ono što je stoljećima i u samoj toj ograničenoj sferi tzv. auratske umjetnosti bilo najvrijednije: kritičko odupiranje regiji empirijski prisutnog, fakultativnog i prometejsku pobunu protiv tog da stvari budu naprosto onakve kakve jesu. No, istovremeno, bili bismo slijepi za izvorne intencije Benjaminovih misaonih avantura kad, uz sve manjkavosti tog koncepta, ne bismo u njega zapazili ne samo izvanrednu, čistu otvorenost spram samog problema estetskog, a dakako i senzibilnost i bogatu ličnu kulturu, već prije svega, neuništivu želju da se u samom biću umjetnosti, pa i u odnosu spram njega, iznadu bitno nove, ovom povijesnom trenutku adekvatnije pretpostavke za do sada nevidene prodore u nepoznate regije konstituiranja i recepcije umjetničkog. I ne bi bilo zapravo pravedno, ne samo spram njegove divne, intelligentne i toliko osjetljive ličnosti, grozne žrtve pogroma, već prije svega prema njegovom izuzetno kritičkom i naprednom djelu, kad bismo zbog nekih, možda i za njegovo vrijeme razumljivih previđanja, bilo kako zapostavili njegova nepatvorena i neprestana traganja, entuzijastički nošene uzlete njegovih misli, dubinu njegovih poniranja u tradiciju koju odbacuje i nepristajanje uz stavove koji za sobom imaju nepričuvani autoritet i oreolu vjekova. Smisao ovog prikaza nekih njegovih temeljnih preokupacija i jest u tome da upozori na to djelo, jer će nas ono motivirati na ozbiljna razmišljanja i tada kad ćemo, iz vidokruga određenih novih ljudstava, i sami skeptički valorizirati — i opet incirati njegovom metodom — neke ideje tog nadasve poticajnog i smionog mislioca. Uostalom, lako je udobno se smjestiti u sjenu velikih, mirno i bez prigovora prebivati s »pravilnošću«, neavanturizmom i neekstremnošću svog pregrijavanog misaonog zelja, teško je kröti novo. A na tom putu, kojeg valja nastaviti, ne smijemo zaboraviti na takve likove kakav je bio tužni melanolik i beskompromisni borac Walter Benjamin.

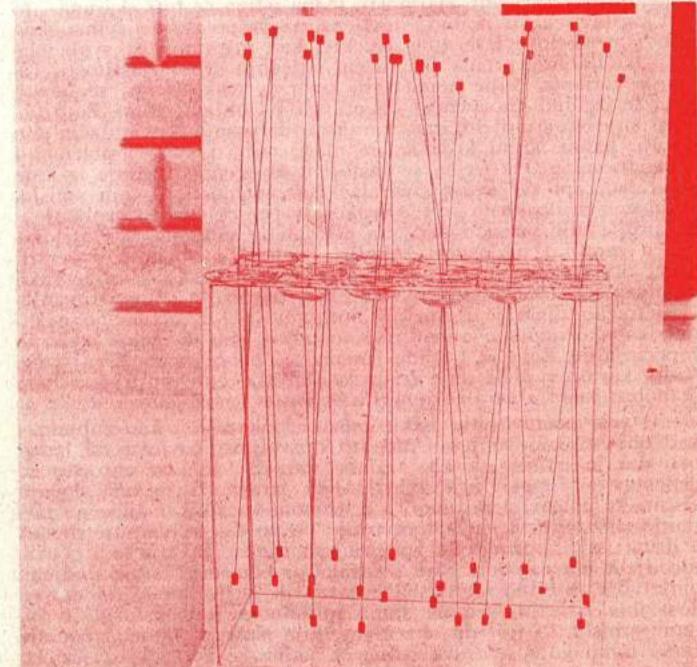
osnovu kvalitete, već često političke podobnosti — zbijski pregres u odnosu na doba mecenatstva.

⁸ Zanimljivo je da je Sartre u tom istom kontekstu, nedugo pred svoju smrt, izjavio, opisujući ljepotu Dubrovnika, da nam se on čini lijep upravo stoga što stoljećima tu već vlasti ljepota, što je tako postojano ljep i što su su se njegovim zidinama divile odvajkada generacije najprofinjenijih uživalaca. I Proust je pisao o tome »da stvarima ostaje nešto od pogleda koji su nekada nad njima počivali«. Nije li u toj tvrdnji također prisutna već Baudelaireova težnja za suglasnošću, za ljepotom kao *sjećanjem* na ljepotu.

⁹ »Biti pjesnika, koji je u takvom svjetskom razdoblju doista pjesnik, pristaže da mu iz oskudnosti vremena ponajprije pjesništvo i poziv pjesnika postanu pjesničkim pitanjem. Stoga moraju 'pjesnici u oskudnom vremenu' biti pjesništva naročito opjevati. Svjetsko-povijesna situacija je, kako za Heideggera tako i za Benjamina, prijelomna, ništa nije više samorazumljivo, to dokazuje Heideggerov Hölderlin u Benjaminovom Baudelaire. No, dok Heidegger govori o »zimi tehničke civilizacije« i slom pjesničkih vizija označuje kao »svjetsku noć koja se približava ponoći«, Benjamin pozdravlja novo doba i postupni ali sigurni nestanak auratske umjetnosti.

¹⁰ U tom je smislu Rolf Tiedmann (*Studien zur Philosophie Walter Benjamin*, str. 89) uputio lucidni prigovor Benjaminovoj teoriji filma. Ona, nai-mje, pripisuje već empirijski prisutnoj publici ono što bi naprednoj svijesti moglo tek jednom biti moguće; naime, stav koji kritički i slobodno komentira. Sto, npr., Brecht smatra da se može dostići tek kao rezultat odgoja, pretpostavlja Benjaminova teorija već faktički.

¹¹ Bitno je ovdje da Benjamin uviđa što sve tehniku — kad izade, kako je mislio, iz svoje prirodne upravljenosti — može učiniti i za što se sve zloupotrijebiti. Druga je stvar je li baš ono uništavalačko uvijek neprirođeni materijal za tehniku, pa čak i to da li se sve tako empirijski zbijalo i u samom nacizmu, kako to, malo pojednostavljeno, upisuje Benjamin. Jer, na koncu, i fašisti i fašisti su i te kako — najviše, doduše, s robovskom radnom snagom, ali i tada u Evropi s najsavršenijom tehnikom — i kanalizirali rijeke i sijali sjeme, gradili fantastične autostrade itd., jer im je, uostalom, to i te kako trebalo za budući rat. Ne čini li se, stoga, da sâm sadržaj tehničkih zahvata još ništa ne govori o naprednoj ili reakcionarnej proizvodnosti?



NAPOMENE:

* Fragmenat iz opširnije studije.

¹ Premda je vrlo karakteristično da je Benjamin u Rusiji prijateljevao i razgovarao s ljudima koji su kasnije gotovo svi postali žrtve čistki i bili optuženi kao trockisti, izdajnici, agenti, itd. itd.

² Rođen 15. VII 1892. u Berlinu, gdje završava srednju školu i upisuje studij filozofije i literature, koji nastavlja Freiburgu, Benjamin uskoro nakon dolaska Hitlera mora emigrirati u Francusku, gdje je početkom rata, kao istaknuti ljevičar, interniran. Bježeci pred njemačkim trupama prema španjolskoj granici, prelazi Pirineje. Na prijetnju graničnih stražara, da će čitavu grupu izručiti gestapovcima, oduzima u noći 21. IX 1940. sebi trovanjem život. Možda je prijetnju alkadea o izručenju shvatio i suviše »ozbiljno« — kako neki danas olako tvrde — ali čak i u tom slučaju, smrt tog osjetljivog čovjeka posjeduje nešto sudbinsko i dosljedno njegovom biću koje više nije vidjelo svjetla u toj općoj atmosferi pogroma, užasa i masakra.

³ To se, među ostalim, može zapaziti i u njegovoj korespondenciji. Mnogo je i pasionirano pisao, ali iz svih je pisama vidljivo kako je, npr., s dobrodošljom podnosi emigraciju. Premda s oskudnim sredstvima i premda je znao da neće dugo moći ostati u Francuskoj, Benjamin se nije varao u trenutku kad će nastupiti neposredna opasnost. No, nikad se na svoju sudbinu nije tužio kao na privatnu nesreću. Usprkos ratovima, emigraciji i fašizmu, dosta se sačuvalo od te korespondencije. Ta su pisma s bilješkama 1966. izdali Gershon Scholem i Theodor Adorno.

⁴ Th. Adorno: »Einleitung zu Benjamins Schriften«, u: *Adorno Gesammelte Schriften XI*, str. 570.

⁵ E. Bloch: »Princip nade«, III dio, str. 1379.

⁶ Te stihove, doduše, ne navodi Benjamin, ali mislim da upravo oni najilustrativnije iskazuju njegovu tezu o odnosu Baudelairea spram svoje vlastite lirike, kao i njenih mogućih čitalaca:

⁷ Benjamin, dakako, ne žali za vremenima mecenatstva, a mi danas imamo još manje razloga govoriti o tom vremenu s nekom bolećivom nostalgijom. Ipak je umjeno postaviti pitanje da li je, npr., politička i ideoška birokracija, koja je i u određenom tipu socijalizma jedina po svojoj moći, pa i raspolaganju finansijskim sredstvima, u stanju da zamijeni mecene — a u svom primitivizmu nikoga ne pita za savjet i ne osvrće se na ukus i izbor na

milena branislj: KINETIČKA SKULPTURA NA DODIR