



MARKSISTA RABIN: VALTER BENJAMIN¹

Mit, modernizam i monopol kapitala ispreplirani su zamršenim odnosima. Potiskivan od strane različitih oblika viktorijanskog racionalizma tokom epohe liberalnog kapitalizma, mit se, s Ničeom kao jednim od svojih proročkih prethodnika, dramatično vraća u evropsku kulturu u trenutku postepenog prerastanja kapitalizma u „više“ korporacijske oblike u kasnom 19. i ranom 20. veku. Ukoliko se *laissez-faire* ekonomija u tom periodu kreće prema sistematičnijim modelima, onda se nešto upadljivo slično odigrava i kada je reč o ponovnom rođenju mita – koji, kako nas je učio Levi Stros, u velikoj meri predstavlja organizovani „racionalni“ sistem – kao imaginarnog izvora za dešifrovanje novog društvenog iskustva. Takva mitološka misao ide pod ruku s radikalnim zaokretom u kategoriji subjekta u celini – ponovnim promišljanjem koje obuhvata Ferdinanda de Sossira podjednako koliko i Vindama Luisa, Frojda i Martina Hajdegera, kao i D. H. Lorenza i Virdžiniju Vulf. Razlog leži u tome što nakon transformacije tržišnog kapitalizma u kapitalizam monopola zaista nije više bilo moguće verovati u to kako stari stameni individualni ego, samodeterminišući subjekt klasične liberalne misli, i dalje predstavlja podesan model za novo iskustvo sopstva subjekta pod izmenjenim društvenim okolnostima. Umnogome nalik mitološkom pretku, moderni subjekt pre je pokoravajuća funkcija jedne dublje strukture koja ima kontrolu i koja se sada sve više pojavljuje kako bi mislila i delovala namesto njega, nego što predstavlja izdvojen izvor sopstvenih postupaka. Nema nikakve slučajnosti u tome što teorijski pokret poznat kao strukturalizam potiče iz epohe modernizma i monopola kapitala – pošto ovaj period na svim poljima potvrđuje udaljavanje od tradicionalne filozofije subjekta Kanta, Hegela i mlađeg Marksa, duboko svestan individue koju su sile i procesi potpuno suprotni svakodnevnoj svesti sazdale do korena. Svejedno da li te neumitne moći određujemo kao Jezik ili Bivstvo, Kapital ili Nesvesno, Tradiciju ili *elan vital*, Arhetipu ili Sudbinu Zapada, njihov smisao je otvaranje skoro nepremostive provalije između života na javi starog prekićenog ega i istinskih uzročnika njegovog identiteta, koji su uvek skriveni i zagonetni.

Shodno tome, ukoliko je subjekt izlomljen i rastavljen, objektivni svet s kojim se suočava sada je potpuno nemoguće razumeti kao proizvod aktivnosti samog subjekta. Ono što stoji iznad i nasuprot toj individui jeste samoregulativni sistem koji se pojavljuje s jedne strane kao potpuno racionalizovan, krajnje logičan u svojim najsitnijim operacijama, a ipak s druge strane, kao neskriveno indiferentan prema racionalnim projektima samih ljudskih subjekata. Ovaj autonomni, samouslovljavajući artefakt sveta na taj način upošljava sve pojave druge prirode, brišući sopstveni izvor u ljudskoj praksi tako da izgleda kao samoočigledno dat i nepokretan poput samih stena, drveća i planina od kojih je sazdana mitologija.

Ukoliko se u mitu radi o večnom vraćanju, onda je najvažnije vraćanje u oblasti kapitalizma monopola večno vraćanje robe. Kapitalizam svakako ima istoriju; međutim, kako je

¹ Dvanaesto poglavlje knjige *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, 1991. (Prim. prev.)

Marks ironično primetio, dinamika tog razvoja predstavlja neprekidno ponovno stvaranje sopstvene „večne“ strukture. Svaki čin robne razmene istovremeno je jedinstveno izdiferencirano i monotono ponovno reprodukovanje iste stare priče. Sažetak razmene je stoga kult mode, u kom se poznato vraća s nekom neznatnom varijacijom, veoma staro i potpuno novo uvučeni su zajedno u oblik oksimoronske logike identičnosti-u-razlici. Paradoks modernizma leži upravo u tome što njegov rasplamsali smisao za sveže tehnološke mogućnosti (futurizam, konstruktivizam, nadrealizam) neprestano pronalazi sebe izmeštenog u nekom statičnom, cikličnom svetu u kom svi dinamički procesi deluju kao da su trajno zarobljeni. Uz to je jednako paradoksalna i međuigra slučajnosti i neminovnosti. S jedne strane, deluje kao da nekakve dubinske strukture ili podtekst (u slučaju *Uliksa* Džejmsa Džojisa, reč je o homerovskom mitu), koji manipuliše samim iskustvom kao svojim produktom, sada tajno regulišu svaki zasebni deo iskustva. Realnost je isprogramirana do korena, poput trenutnog prorađivanja neke dublje logike nevidljive ljudskom oku, a nasumičnost je, shodno tome, isključena. Ipak, te determinišuće strukture sada su u tolikoj meri formalne i apstraktne u svom delovanju da izgledaju beskrajno udaljene od carstva čulne neposrednosti, veličanstvenoj autonomnosti slučajnih kombinacija stvari koje izbacuju; na taj način svet na površini ostaje fragmentaran i haotičan, svet neočekivanih i nasumičnih prilika za koji kao arhetipska slika može poslužiti brzo mimoilaženje s ljudima na gradskoj raskrsnici ispunjenoj vrevom. To je svakako slučaj s *Bdenjem Finegana*, tekstom koji nudi minimum posredovanja između lokalnih jedinica označavanja i moćnih vikonijanskih krugova koji ih prave i zatvaraju. Veoma je lako uočiti slično razmeštanje apstraktne strukture i izvrsne idiosinkratičnosti u Sosirovom čuvenom razlikovanju *langue* – univerzalnih kategorija samog jezika – i prividno nasumične, nemoguće za obuhvatanje prirode *parole* ili svakodnevnog govora.

Stoga izgleda kao da se u čudnom povraćaju ili regresiji istorijskog vremena „viši“ stepnjevi kapitalizma vraćaju preindustrijskom svetu koji su ostavili za sobom – zatvorenoj, cikličnoj, naturalizovanoj slici nemilosrdne fatalnosti, čiji je mit podesan oblik. Obično se mitološka misao povezuje s tradicionalnim, preindustrijskim društvom zasnovanim na periodu, a istorijska svest s urbanom kulturom; međutim, dovoljno je uporediti dela Jejtisa i Džojisa pa videti kako taj kontrast uopšte ne funkcioniše. To je stoga što su obojica nesumnjivo istinski mitološki pisci, u periodu kada su se najprimitivnije i najuglađenije na izvestan način sjedinili. Ovo je svakako brzopotezna definicija modernizma, bilo u pravcu atavističkog avangardiste koji predstavlja Eliotovog idealnog pesnika, uloge arhaičnih materijala u umetnosti ili psihoanalizi, ili tajanstvenog dvostrukog procesa putem kog Bodler, u ezoteričnom čitanju Valtera Benjamina, tokom besanog lova na novo shvata da vrši geološka iskopavanja starine. Upravo u tom „nepromenljivo večito promenljivom“ svetu koji susrećemo u *Uliksu* prostor deluje i fragmentarno i homogeno; a to je podesan prostor za robu, parče stvari koje poravnava svaki fenomen do banalnog identiteta. Alegorijski označitelj, primećuje Benjamin, vraća se u modernoj epohi kao roba,² i može se reći da je poput mitološkog označitelja koji se vraća u Džojsovom delu.

Ukoliko mit stoga nagoveštava postvarenje društvenih uslova, on je takođe pogodan instrument da se od njih napravi smisao. Neprekidno ceđenje imanentnog značenja iz

² Videti Richard Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption* (New York, 1982), str. 130.

objekata krči put nekim novim neobičnim totalizacijama, tako da u svetu koji je ispražnjen od značenja i subjektivnosti mit može opskrbiti samo one uređujuće, reduktivne sheme neophodne za dobijanje jedinstva iz haosa. On na taj način preuzima nešto od tradicionalne uloge istorijskog objašnjenja u trenutku kada istorijski oblici mišljenja sada sami predstavljaju narastajući deo simboličkih razvalina, progresivno izdubljenih i diskreditovanih u osvjetljenje nakon imperijalističkog svetskog rata. I pored toga što mit T. S. Eliotu otkriva neke zadate paterne u realnosti, stvari kod Levi Strosa stoje suprotno – kao i kod Džejmsa Džojasa, čiji su tekstovi komično svesni proizvoljnosti alegorijskog označitelja, i koji zna da dan u Dublinu mora da bude *sazdan* kako bi izrazio Odisejeva lutanja, izvrnut pomoću hermeneutičkog nasilja u odsustvu bilo kakvog imanentnog slaganja između dve ravni. Poput robe, Džojsovo pisanje iskoristiće bilo koji stari sadržaj radi svog ovekovečavanja.

Rane dekade 20. veka svedoče o potrazi za što je moguće formalizovanim modelima društvenih objašnjenja, od strukturalne lingvistike i psihoanalize do Vitgeštajnovog *Traktatus-a* i huserlijanskog *eidosa*; međutim, one su u nesaglasju s idejom okretanja „samim stvarima“, bilo u alternativnoj dimenziji huserlovske fenomenologije ili u romantičkoj težnji za nesvodivim „proživljenim“ koje se proteže od nemačkog *Lebensphilosophie* do izranjanja negde u doktrinama *Scrutiny*. Stoga možda upravo mit može obezbediti odsutno posredništvo između preformalizovanosti s jedne strane i kratkovide partikularnosti s druge, između nečeg što preti da izbegne jezik u njegovoj apstraktnoj univerzalnosti i nečeg što u svojoj neizrecivoj jedinstvenosti ostaje van domašaja diskursa. Mit bi u tom smislu igrao ulogu povratka romantičkog simbola, ponovnog otkrića hegelovskog „konkretno univerzalnog“ prema kom su u svaki fenomen potajno upisani univerzalni zakon i bilo koje vreme, mesto ili identitet bremeniti teretom kosmičke celine. Kada bi to bilo ostvareno, istorija u krizi ponovo bi mogla da bude predložena kao stabilna i značajna, rekonstituisana kao grupa hijerarhijskih nivoa i podudarnosti.

To je, međutim, lakše reći nego učiniti. Tačno je da roman poput *Uliksa*, u kom se svaki naizgled besciljni detalj otvara mikrokosmički u nešto pretenciozno univerzalno, može u izvesnom smislu biti shvaćen kao standardno hegelovsko štivo. Međutim, tako bismo zasigurno prevideli beskrajnu ironiju s kojom je on izveden – način na koji taj paranoidni totalitet ukazuje na sopstveno lukavstvo samom svojom bleferskom iscrpnošću. Prepoznajeni flobberovski pregalnik koji teži ostvarivanju takvog *tour de force*, koji ostaje nepokolebljiv pred našim očima, izneverava fiktivnu ili nemoguću prirodu čitavog poduhvata i sadrži klicu sopstvenog ukidanja. Razlog leži u tome što je zarad konstruisanja sveta složenih simboličkih odnosa neophodno stvoriti neku vrstu mehanizma ili prekidača pomoću kog bilo koji element realnosti može postati označitelj drugog; a definitivno ne postoji način za zaustavljanje te igre alegorijskog označavanja, te beskrajne metamorfoze u kojima se bilo šta može alhemijски preobraziti u bilo šta drugo. Ukratko, simbolički sistem u sebi nosi snage sopstvene dekonstrukcije – to jest, govoreći u drugom idiomu, on u velikoj meri deluje upravo na osnovu logike onog oblika robe koji je delom odgovoran za kaos koji teži da transcendirira. Upravo oblik robe istovremeno oblikuje pojedine lažne identitete među različitim objektima i proizvodi nestabilan otvoreni tok, koji preti da izmakne svim takvim oprezno postavljenim simetrijama. Ukoliko dan u Dublinu možemo da ispunimo tako što ćemo ga upariti s klasičnim tekstom, zar se ne može isto učiniti s danom u Barnsliju ili

Bronksu? Tekstualne strategije koje određeno vreme ili mesto zaodevaju nekom neuobičajenom centralnošću, oslobađajući ga od njegove proizvoljnosti i slučajnosti, čine to jedino kako bi mu vratile tu slučajnost u punoj meri. U tom smislu, kompliment koji Džojso upućuje Irskoj, upisujući je na upečatljiv način na internacionalnu mapu, očigledno je neka vrsta sarkazma. Da bi se dalo prvenstvo bilo kom posebnom iskustvu, ono se mora upućivati ka strukturi koja je uvek negde drugde; međutim, ovo izjednačavanje dva carstva o kojima se govori dovoljno je da oba budu lišena zasebnosti. Alegorija je u tom smislu simbolizam koji se otrgao kontroli, gurnut do ekstrema samoponištavanja. Ukoliko bilo koja stvar može sada da ispuni ulogu „konkretno univerzalnog“, onda nijedna nije posebno upečatljiva.

Ukoliko je svejedno gde ste, onda možete pisarati u Trstu a da nikad ne napustite Dablin. Modernizam, kako je Rejmon Vilijams tvrdio, između ostalog jeste stalna borba između novog modela neukorenjenosti, kosmopolitske svesti i starijih, pretežno parohijskih nacionalnih tradicija s kojima je ta svest definitivno raskrstila.³ Ustreptala modernistička metropola je kulturno stecište sada potpuno globalnog kapitalističkog sistema, i u procesu je i napuštanja i reinterpretacije s distance nacionalnih enklava unutar kojih je kapitalistička produkcija tradicionalno cvetala. Irska ili Britanija tako postaju tek nasumične regionalne instancijacije autonomne međunarodne mreže, čije ekonomske mahinacije prevazilaze pojedinačne kulture nepristrasno u meri u kojoj „dubinske strukture“ prosecaju određeni jezik, književni tekst ili individualni ego. Neukorenjena sudbina modernističkih egzila i migranata jeste materijalni uslov za pojavljivanje univerzalne misli, formalizovane na nov način, koja, prezrevši problematičnu udobnost domovine, može sada iz svoje „transcendentalne“ nadmoćne pozicije u nekoj poliglotskoj metropoli da uputi turoban analitički pogled na sva slična specifična istorijska nasleđa, uočavajući skrivenu globalnu logiku koja njima upravlja. Prema Šonu Goldenu, ovo široko psihološko zanimanje za određenu nacionalnu kulturu koja je bliža provincijalnoj umetnosti modernistima nikada nije značajno naudilo;⁴ namesto toga, oni su takvim domorodačkim tradicijama mogli da se približe spolja, otuđujući ih i prilagođavajući sopstvenim zavojitim ciljevima, lutanjima u stilu Džojso, Paunda ili Eliota kroz čitav spektar kultura u euforičnom, melanholičnom oslobađanju od edipalnih stega maternjeg jezika. Ukoliko je to svemoćno otuđujuće shvatanje tradicionalne pobožnosti jedan izvor radikalnog impulsa modernizma, ono takođe u dovoljnoj meri izneverava svoje odbojno saučesništvo sa svetom međunarodne kapitalističke proizvodnje, podjednako slepo za nacionalno koliko i *Pusta zemlja* ili *Cantos* i poseduje isto zanemarljivo poštovanje za regionalne posebnosti. Izvirati, poput Džojso ili Beketa, iz hronično zaostalog društva značilo je stoga preokrenuti političku opresiju u umetničko preimućstvo: u slučaju da imate nedovoljno bogato nacionalno nasleđe pre svega, pošto su vas Britanci sistematski tlačili, onda važite kao neka vrsta nemesta i neidentiteta i možete neočekivano da budete kaptulirani s margine u centar, nudeći u svojoj perifernosti ironijsko preoblikovanje sudbine koja će sada zadesiti čak i najrazvijenije nacionalno kapitalističko ustrojstvo. Lišeni stabilne, kulturne tradicije s kontinuitetom, kolonizovani su bili prinuđeni da to nadoknađuju tokom

³ Videti Raymond Williams, "Beyond Cambridge English", u: *Writing in Society* (London, 1983).

⁴ Sean Golden, "Post-traditional English literature: a polemic", u: *The Crane Bag Book of Irish Studies* (Dablin, 1982).

razvoja; Džojš, Beket i Flen O'Brajen će upravo taj ishod političkog izmeštanja početi da koriste u subverzivne modernističke svrhe.

Preindustrijsko – Irska kao zaostala agrarna provincija – na taj način ulazi u dramatičnu novu konstelaciju s najrazvijenijim, pošto se u modernističkom senzibilitetu „primitivno“ i sofisticirano ponovo prepliću. Ukoliko je Dablin sada glavni grad sveta, to je delom zbog toga što ritam života u jednoj takvoj parohijskoj tački, s njenim rutinama, cikličnim navikama i osećanjem istrajne zatvorenosti, počinje da deluje uzorno za ustuknulu, samopodupiruću, repetativnu sferu samog kapitalizma monopola. Zapečaćeni krug jednog odslikava, mikrokozmički, krug onog drugog. Modernizam i kolonijalizam postaju čudni cimeri, između ostalog zato što doktrine liberalnih realista s kojim modernizam raskida nikada nisu bile tako uverljive i utvrđene na kolonijalnim rubovima koliko u prestoničkim centrima. Što se tiče podjarmljenih subjekata carstva, individua je pre činilac koji je prazan, nemoćan, bez imena, nego što predstavlja revnosni samooblikujući činilac sopstvene istorijske sudbine; teško da tu može preostati nešto od velike vere realista u blagotvornost linearnog vremena, koje je uvek na strani Cezara. Svenuto u nepogodnoj društvenoj realnosti, kolonizovani subjekt može napadati blago povlačenje u fantaziju i halucinaciju što ga još očiglednije smešta u književnu praksu moderniste nego realiste. I budući da se sada tradicionalni nacionalni jezici suočavaju s globalnim semiotičkim sistemima, odnegovanim kulturnim nasleđima koja obezbeđuju tlo avangardnim tehnikama koje lako prelaze nacionalne granice, ko ima bolje predispozicije da govori tim novim nejezikom od onih već uveliko lišenih nasleđstva sopstvenog jezika?

Stoga za Džojša budućnost ne pripada zadržim romantičarskim intelektualcima koji još uvek protivrečno robuju nacionalnom nasleđu, već bezličnim slobodnim prodavcima mešovitog porekla i slabe domorodačke ukorenjenosti, koji mogu biti kod kuće bilo gde, jer je svako mesto isto kao i bilo koje drugo. Ali ukoliko Leopold Blum sa svojom netrpeljivošću prema šovinizmu i provincijalizmu, svojim demokratskim prezirom prema hijeratičkom i elitističkom u tom smislu označava „dobru“ stranu međunarodnog kapitalizma, njegova maglovita humanistička vera u univerzalno bratstvo isto tako govori o jalovom univerzalizmu buržoaske javne sfere. Blum je istovremeno uronjen u krajnji partikularizam i odveć apstraktno kosmopolitsko; utoliko on u svojoj ličnosti proizvodi kontradikciju između forme i sadržine koja je povezana s robom koju prčka. Tako bar smatra Đerđ Lukač, za kog je oblik robe skriveni zloća tog modernog scenarija u kom su apstraktno i konkretno rastavljeni. *Istorija i klasna svest* prikazuje pali svet u kom se pod vlašću robne razmene „zbiljnost [...] raspada u neko mnoštvo faktičnosti što se ne da racionalizirati, preko kojega je bačena mreža sadržajem ispražnjenih čistih formalnih 'zakona'“.⁵ To je prihvatljiv opis *Uliksa*, ili uz to većeg dela moderne umetnosti, za koju Teodor Adorno kaže da su njene formalne veze jednako apstraktno koliko stvarni odnosi među individuuama u buržoaskom društvu.⁶ Roba, koja je i sama vrsta ovaploćenog hijatusa između upotrebne vrednosti i vrednosti razmene, čulnog sadržaja i univerzalne forme, za Lukača predstavlja izvor svih tih onesposobljavajućih

⁵ Georg Lukacs, *History and Class Consciousness* (London, 1968), str. 155. [Navedeno prema: Georg Lukacz, *Povijest i klasna svijest. Studija o marksističkoj dijalektici*, prev. Milan Kangrga i Danilo Pejović, Naprijed, Zagreb, str. 240.]

⁶ Theodor Adorno, *Aesthetic Theory* (London, 1984), str. 45.

antimona između opšteg i pojedinačnog. Buržoazija s jedne strane „zastaje u neposrednosti”,⁷ dok je, s druge strane, podvrgnuta dominaciji čeličnih zakona s čitavom odomaćenom fatalnošću sveta ili mita. Ljudski subjekt je istovremeno empirijski izdvojen i apstraktno transcendentalan, fenomenološki određen ali duhovno slobodan. U takvim istorijskim uslovima, subjekt i objekt, forma i sadržina, razum i duh, rastavljeni su na dve krajnosti; a frapantni zadatak središnjeg dela *Istorije i klasne svesti* sastoji se u grčevitom hvatanju tih uobičajenih toposa idealističke filozofije i njihovom ponovnom promišljanju, ovog puta u preobraženom svetlu oblika robe koji za Lukača obeležava taj idealizam u svakom aspektu ali spram kog je on nužno zaslepljen.

Za ovu istorijsku situaciju postoje dva moguća rešenja. Jedno je socijalizam, koji se u Istočnoj Evropi oblikovao kao staljinizam, čiji je Lukač s vremena na vreme bio problematičan apologet. Drugo, nešto manje opterećeno rešenje, jeste estetika, koja se, prema Lukačevom mišljenju, javlja kao strateški odgovor na dileme koje on skicira. U XIX veku, oštre krajnosti ranog buržoaskog društva, koje su dodelile

*estetici, svijesti o umjetnosti, [...] filozofsko značenje kakvo umjetnost u ranijem razvitku nikada nije mogla imati. Dakako, to nipošto ne znači da je istodobno i sama umjetnost doživjela neusporedivi, objektivno-umjetnički procvat. Baš naprotiv. Objektivno se ono što je u toku toga razvitka umjetnički proizvedeno, ne računajući posve osamljene iznimke, ni izdaleka ne da usporediti s ranijim dobima procvata.. Do čega nam je ovdje stalo jest sistemsko-teorijsko, svjetonazorno značenje što pripada principu umjetnosti za tu epohu.*⁸

Lukač tvrdi da taj princip obuhvata „stvaranje jednoga konkretnog totaliteta zahvaljujući jednoj koncepciji oblika koja je usmjerena upravo na konkretnu sadržajnost svoga materijalnog supstrata, koja je stoga u stanju da razriješi ‘slučajan’ odnos elemenata spram cjeline i da ukine slučaj i nužnost kao puke privide”.⁹ Prema ovom shvatanju, forma je, dakle, u stanju da razori „kontingentan” odnos delova prema celini i razreši samu očiglednu razliku između slučajnosti i neminovnosti”.¹⁰ Ukratko, umetničko delo se pojavljuje kako bi nas spasilo od komercijalizovane egzistencije, opskrbljeno svim onim u čemu roba tako otužno oskudeva – formom koja nije više nezainteresovana za svoj sadržaj već je od nje nedeljiva; objektivaciju subjektivnog koja obuhvata obogaćivanje pre nego otuđenje; dekonstrukciju antiteze između slobode i nužnosti, budući da se svaki element artefakta pojavljuje odjednom začuđujuće autonomno a ipak vešto podređeno zakonu celine.

U odsustvu socijalizma, stoga, pokazuje se da moramo da se snađemo s umetnošću. Upravo kao što je sama estetika ranom buržoaskom društvu omogućila imaginarno rešenje za kontradikcije stvarnosti, tako nas i zagrljaj staljinizma koji steže Lukača nagoni da u umetnosti pronađemo onaj konkretni totalitet koji teško da će iznedriti društvo koncentracionih logora. Upravo otuda je on obnarodovao svoju čuvenu doktrinu realizma, kao neku vrstu dijalektizovane verzije romantičarske ideologije simbola. Posredstvom strukture

⁷ Lukacs, *History and Class Consciousness*, str. 163. [*Povijest i klasna svijest*, str. 250.]

⁸ *Ibid.*, str. 217.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

celine, u zaokruženom, mnogostranom, harmoničnom totalitetu realističkog dela individualne pojedinosti su u potpunosti posredovane, asimilovane do „tipskog“ ili univerzalnog bez gubitka svoje čulne osobenosti. U svojoj kasnijoj estetičkoj teoriji, Lukač će kao ključnu kategoriju estetike navesti ideju *Besonderheit*-a ili izvanrednosti, koja glatko posreduje između individualnog i totaliteta, simultano čineći sastavni deo oba.¹¹ Za njega, kao i za dugu tradiciju romantičarskog idealizma, umetnost označava to povlašćeno mesto gde se konkretni fenomeni, dok se drže samo u okvirima onoga što jesu, iznenađujuće preoblikuju u sliku sopstvene univerzalne istine. Kada govori jednostavno o sebi, ljubomorno čuvajući svoj identitet, nijedan aspekt umetničkog dela ne može da izbegne odašiljanje bočne poruke o svim ostalim. Dela realizma znaju istinu, ali se u lukavom činu opsenarstva prave da je ne znaju: delo mora pre svega apstrahovati suštinu realnog, zatim prikriti tu suštinu stvarajući je ponovo u svoj njenoj pretpostavljenoj neposrednosti. Delo realiste na taj način predstavlja neku vrstu *tromp d'oeil*, ravni koja je takođe ponor, regulativni zakon svugde apsolutan a ipak nigde vidljiv. Bogato određeni elementi teksta istovremeno su jednaki i manji od totaliteta koji ih konstituiše; a cena koju oni moraju da plate za svoje privilegovano posredovanje duž celine sastoji se u gubitku bilo kakve stvarne moći da se na njih kritički reaguje.

Drugim rečima, Lukačeva estetika je levi odraz u ogledalu dominantnog modela buržoaske estetike čije smo prednosti i nedostatke naznačili u ovoj knjizi. Lukačevski realizam smešta marksističku infleksiju u taj preklap sačinjen od zakona i slobode, celine i dela, duha i razuma, koji igra tako važnu ulogu u izgradnji hegemonije srednje klase. Spontano upisani pomoću zakona celine, najsitniji detalji dela realiste plešu zajedno u spoju zasnovanom prema nekom samoponištavajućem principu jedinstva. Nakon što je ispratio trag nedaća buržoaskog društva do njihovih materijalnih korena na način koji je u krajnjoj suprotnosti sa slikom koju buržoazija projektuje o sebi, Lukač kao da se okreće i predlaže gotovo ista rešenja za te probleme. Istina je da su za njega odnosi između dela i celine uvek tanano posredovani, da nikad nije reč o nekom intuitivnom spajanju; ali je i pored toga neobično da je neko s tako impresivnom snagom istorijske materijalističke analize iznedrio estetiku koja u širem obrisu verno reprodukuje neke od ključnih struktura buržoaske političke moći.

To možda jeste neobično, ali verovatno nije i jedino što iznenađuje. Lukačevoj kritici i staljinizma i levičarskog avangardizma palo je u zadatak da priziva bogatstvo buržoaskog humanističkog nasleđa, prevrednujući nesumnjivi kontinuitet između te tradicije i socijalističke budućnosti; a romantičarski koreni njegove verzije marksizma veoma često su ga navodili ka ignorisanju progresivnijih dimenzija kapitalizma, uključujući potrebu za estetikom koja je učila od forme robe umesto skliznuća u neki nostalgični totalitet pre nego što je on uopšte postojao. Ova konstatacija ne podrazumeva negaciju izvanredne snage i plodnosti Lukačeve teorije realizma, koja predstavlja neprocenjiv doprinos kanonu marksističke kritike i koju je modernistički modernizam nepravedno degradirao; ipak, to što Lukač nije prihvatio Marksov zaključak kako istorija napreduje zahvaljujući svojoj lošoj strani ipak postavlja ozbiljno ograničenje njegove misli.

¹¹ Videti Georg Lukacs, *Die Eigenart des Asthetischen* (Neuwied, 1963).

Nasuprot tome, Valter Benjamin gura Marksovu krilaticu do parodijskog ekstrema. Njegovo mesijansko čitanje istorije ne dozvoljava mu nikakav oblik vere u svetovno iskupljenje, razoružava svaku teološku nadu, i začuđujuće naglašenim dijalektičkim potezom locira znake spasenja upravo u neobnovljivosti istorijskog života, u njegovoj patnji i posrnulosti nakon pada. Što više istorija sebe predstavlja kao ponižavanu i obezvređenu, nalik tromom, duhovno bankrotiranom svetu nemačkog *Trauerspiel*-a, to više postaje negativni pokazatelj neke potpuno nedostižne transcendencije koja čeka strpljivo poput zapete puške. U takvoj postavci vreme se izvilo nazad u prostor, iščezavajući do ponavljanja koje je u toj meri očajnički prazno da možemo zamisliti kako će neka spasonosna epifanija zatreperiti na njegovom rubu. Svetovni poredak korumpirane politike je vrsta negativnog otiska mesijanskog vremena koje će najzad na sudnji dan u potpunosti izroniti ne iz ruševina istorije, već iz njene utrobe. Sama prolaznost istorije u delićima anticipira njen konačni nestanak, te se, prema Benjaminu, magloviti tragovi raja mogu videti u njenoj čistoj antitezi – u toj beskrajoj seriji katastrofa od koje se sastoji svetovna temporalnost, oluji koja duva iz raja kojoj su neki nadenuli ime progressa. U nadiru istorijskih dešavanja, u društvenom poretku koji sve više postaje morbidan i besmislen, upravo figura pravednog društva može biti jasno razaznata pomoću heterodoksnе hermeneutike, za koju je mrtvačka lobanja preobražena u anđeoski izraz lica. Jedino takva negativna politička teologija može ostati verna judejskom *Bilderverbot*-u koji zabranjuje sve zadate slike budućeg izmirenja, uključujući one koje poznajemo kao umetnost. Samo fragmentarno umetničko delo, ono koje odbija iskušenja estetike, *Shein*-a i simboličkog totaliteta, može se nadati dostizanju istine i pravde tako što će ostati odlučno nemo kad je o njima reč, postavljajući na njihovo mesto u prvi plan neiskupljenu patnju svetovnog vremena.

Lukač suprotstavlja artefakt robi; Benjamin, u drugačijem podvigu dijalektičke drskosti, zaziva revolucionarnu estetiku iz same robe. Prazni, ukočeni objekti *Trauerspiel*-a pretrpeli su neku vrstu curenja značenja, poremećaj označitelja i označenog, u svetu nalik onom u kom robna proizvodnja zna samo za prazno, homogeno vreme večnog ponavljanja. Delovi tog inertnog, atomizovanog pejzaža stoga moraju da pretrpe neku vrstu sekundarnog otelotvorenja u rukama alegorijskog znaka, koji je i sam mrtvo slovo ili komad beživotnog zapisa. Ali u trenutku kada čitavo svojstvo stvari iskrvari iz objekta, u propadanju ekspresivnog totaliteta koji Lukač zagovara, dovrtljivost alegoriste može iznedriti bilo koji kako bi označio bilo šta drugo, u nekoj vrsti profane parodije kreativnog imenovanja Boga. Alegorija stoga oponaša poravnavajuća, izjednačavajuća delovanja robe, ali isto tako oslobađa svežu polivalentnost značenja, pošto se alegorista probija kroz ruševine nekada integralnih značenja kako bi ih razmestio na zapanjujuće nove načine. Kada alegorijski referent pročistimo od svih mistifikatorskih imanentnosti, on može biti iskupljen putem različitih upotreba, tumačen nasuprot sopstvenoj prirodi i sablažnjivo reinterpetiran u maniru Kabale. Smisao svojstvena objektu, koja pod melanholičnim pogledom alegoriste iz njega curi, ostavlja ga da bude arbitraran materijal za označavanje, nit ili fragment ponovo istrgnut iz kandži nekog jednoznačnog označitelja kog je dar alegoriste bezuslovno zarobio. Takvi objekti su već bili izmešteni iz svog konteksta i u tom smislu mogu biti iščupani iz svojih okruženja i ispreplitani u niz udaljavajućih podudarnosti. Benjaminu je ovaj postupak odranije bio poznat iz kabalističke interpretacije, čije će odjeke kasnije naći u praksi avangarde, montaže, nadrealizma,

jeziku snova i epskom teatru, kao i u epifanijama prustovskog sećanja, Bodlerovim simboličkim sklonostima i njegovoj opsesivnoj kolekcionarskoj navici. Ovde takođe nalazimo i začetak inspiracije za Benjaminovu kasniju doktrinu o mehaničkoj reprodukciji, prema kojoj posle dijalektičkog obrta sama tehnologija koja dovodi do otuđenja može oguliti zastrašujuću auru s kulturnog proizvoda i ponovo ga pokrenuti u produktivnim pravcima.

Poput robe, značenje alegorijskih objekata je uvek negde drugde, ekscentrično do svog materijalnog bića; ali što je ono polivalentnije, to su i njegove prosuditeljske moći dešifrovanja stvarnog rastegljivije i inventivnije. Alegorijski označitelj u izvesnom smislu sudeluje u zamrznutom svetu mita, čija primoravajuća ponavljanja nagoveštavaju Benjaminovu kasniju sliku istoricizma prema kojoj je čitavo vreme homogeno; takođe, ona predstavljaju i snagu nadiranja tog fetišizovanog carstva, upisujući sopstvenu mrežu „magijskih“ sličnosti duž nedokučive istorije. U kasnijem Benjaminovom delu to će poprimiti oblik dijalektičke slike potresnog sukoba u kom je vreme zarobljeno u kompaktnu monadu koja se u prostoru otelovljuje kao treperavo polje sile, tako da politička sadašnjost može ugroziti trenutak prošlosti izvrnuvši je u prosvetljujućem dijalogu sa samom sobom. Problem Benjaminovog projekta, kako je ukazao Jirgen Habermas, ogleda se u obnovi mogućnosti takvih simboličkih korelacija, eliminišući istovremeno sam svet prirodne mitologije koji ih je iznedrio.¹² Ni „prirodna“ totalizacija simbola ni prost blagoslov pravolinijskog ponavljanja ne predstavljaju prihvatljive strategije. Mehanička reprodukcija jednako odbija jedinstvenu razliku aure i beskrajne samoidentitete mita; izjednačavajući artefakte do subverzivne istosti prvobitnog elementa, ona ih oslobađa za zasebne funkcije nespojive s drugim.

Te dijalektičke slike predstavljaju pojedinačne slučajeve onoga što Benjamin naziva „konstelacija“, motiv koji se proteže od prvih nekoliko strana njegove knjige *Trauerspiel* do posthumno objavljenog teksta „Teze o filozofiji istorije“. Benjamin piše kako u idealnom kritičkom metodu:

Ideje nisu predstavljene njima samima, već samo i isključivo u poretku konkretnih elemenata zamisli: kao raspored tih elemenata... Ideje su za objekte isto što je konstelacija za zvezde. To znači, pre svega, da one nisu ni njihove zamisli ni njihovi zakoni... Uloga zamisli je da fenomene grupišu zajedno, a deljenje koje one takođe izazivaju zahvaljujući razgraničavajućoj moći intelekta utoliko je značajnije pošto jednim udarcem postiže dve stvari: spasenje fenomena i predstavljanje ideja.¹³

Ideja nije nešto što se nalazi iza fenomena kao neka osvetljena esencija, već način na koji objekat konceptualno uobličavaju njegovi raznorodni, ekstremni i protivrečni elementi. Benjamin sanja o obliku kritike koja je toliko kohezivno imanentna da ostaje potpuno uronjena u svoje objekte. Istina tog objekta neće biti otkrivena upućivanjem na njega u racionalističkom stilu kako bi se odredila opšta ideja, već rastavljanjem njegovih sastavnih delova snagom preciznih pojedinačnih zamisli, zatim njihovim preraspoređivanjem u pattern koji ponovo promišlja značenje i vrednost stvari ne odustajući od čvrstog držanja za nju.

¹² Videti Jiirgen Habermas, „Bewusstmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins“, u: Siegfried Unseld (ur.), *Zur Aktualität Walter Benjamins* (Frankfurt-am-Main, 1972), str. 205.

¹³ Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (London, 1977), str. 34.

„Fenomen“, piše on, „ne ulazi pak u rejon ideja u celini, u njihov grubi empirijski položaj, iskvaren pojavljivanjem, već samo u njihove osnovne elemente, iskupljene. One su uskraćene za svoje lažno jedinstvo tako da, tako podeljeni, mogu biti deo čistog jedinstva istine.“¹⁴ Stvar ne sme biti shvaćena kao čista instancijacija neke univerzalne suštine; umesto toga, misao mora da razvije mnoštvo jogunasto specifičnih nacрта koji u stilu kubista prelamaju objekat u mnoštvo pravaca ili prodiru u njega iz niza razuđenih uglova. Na ovaj način, sfera fenomena je sama nagnana da pruži oblik noumenalne istine, kao što mikroskopski pogled svakodnevicu odvodi u izuzetno.¹⁵

Epistemologija konstelacije smešta se nasuprot kartezijanskog ili kantovskog pojma subjektivnosti, manje zainteresovana za „posedovanje“ fenomena, koliko za njegovo oslobađanje u sopstvenom čulnom biću i čuvanje njegovih međusobno različitih elemenata u celokupnoj njihovoj nesvodivoj heterogenosti. Kantovsko razgraničavanje empirijskog i inteligibilnog je na taj način transcendirano; i to je jedini način da se učini metodološka pravda oštećenju, potiskivanoj materijalnosti predmeta i tako spasi ono što je Adorno nazvao „otpacima i slijepim mestima koja su dijalektici umakla“ od nemilosrdnog banalizovanja apstraktne ideje.¹⁶ Konstelacija odbija čvrsto hvatanje za neku metafizičku esenciju i pušta svoje sastavne delove da budu slobodno artikulisani nalik *Trauerspiel*-u ili epskom teatru; s druge strane, ona uprkos tome najavljuje stanje ponovnog izmirenja koje bi bilo i blasfemično i politički kontraproduktivno direktno predstaviti. U njegovom jedinstvu opažajnog i konceptualnog, njegovom preobražavanju misli u slike, ona poseduje crte onog blaženog rajskog stanja u kom su svet i objekat spontano bili jedno, kao i preistorijski, mimetički odnosi između Prirode i ljudskog roda koji je prethodio našem padu u moć suđenja.

Benjaminova ideja konstelacije je i sama, možemo tvrditi, posebna konstelacija, bogata retoričkim aluzijama. Ukoliko nas usmerava nazad prema Kabali, lajbnicovskoj monadi i Huserlovom povratku fenomenu, ona takođe upućuje na otuđujuću rekonfiguraciju svakodnevice u nadrealizmu, Šenbergov muzički sistem i čitav novi stil mikroskopske sociologije u kojoj je, kao u Adornovim delima ili u Benjaminovim studijama o Parizu, odnos između dela i celine preoblikovan.¹⁷ U ovoj vrsti mikroanalize, individualni fenomen obuhvata se u svim svojim preodređujućim složenostima kao vrsta kriptičnog koda ili zagonetnog rebusa koji treba da bude odgonetnut, drastično skraćena slika društvenih procesa koju će pažljivo oko nagnati na predaju. Možemo tvrditi kako odjeci simboličnog totaliteta tako nastavljaju da se zadržavaju unutar tog alternativnog načina mišljenja; ipak, to je sada manje pitanje prihvatanja objekta kao neke intuitivne datosti, a više rasklapanja i ponovnog sklapanja kroz rad zamisli. Ono što ovaj metod potom nudi jeste neka vrsta poetske ili romaneskne sociologije u kojoj deluje kao da se celina ne sastoji ni od čega drugog do od gusto popločanih grafičkih slika; i do ove tačke on predstavljala estetizovan model društvenog

¹⁴ *Ibid.*, str. 33.

¹⁵ Odlična tumačenja ovog procesa mogu se naći u Richard Wolin, *Walter Benjamin*, treće poglavlje, i Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics* (Hassocks, 1977), šesto poglavlje.

¹⁶ Theodor Adorno, *Minima Moralia* (London, 1974), str. 151–152. [Navedeno prema: Teodor Adorno, *Minima moralia. Refleksije iz oštećenog života*, prev. Aleksa Buha, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2002, str. 180.]

¹⁷ Videti David Frisby, *Fragments of Modernity* (Cambridge, 1985).

istraživanja. On se, međutim, razvija iz estetike shvaćene na drugačiji način – ne kao neko bitno pripadajuće svojstvo ili deo celine, čak ne ni na lukačevski način kao njihovo složeno posredovanje koje bi jednostavno moglo biti optuženo za odlaganje i usložnjavanje postojeće nadmoći totaliteta nad partikularnim. Reč je o konstruisanju stroge ekonomije objekta koji pri svemu tome odbija privlačnost identiteta, dozvoljavajući svojim konstituentima da međusobno osvetljavaju jedni druge kroz sve svoje kontradikcije. Upravo književni stilovi Benjamina i Adorna spadaju među najfinije primere ovog metoda.

Zamisao konstelacije, koju je Benjamin razvio blisko sarađujući s Adornom,¹⁸ možda je upadljivo najoriginalniji pokušaj raskida s tradicionalnim verzijama totaliteta u modernom periodu. On predstavlja čvrst otpor paranoidnijim oblicima totalizujuće misli kod dela mislilaca koji se ipak postavljaju nasuprot bilo kakvom empiricističkom uzdizanju fragmenta. Revolucionišući odnose između dela i celine, konstelacija udara u samo srce tradicionalne estetske paradigme, u kojoj osobenosti detalja nije nikada dozvoljen istinski otpor organizujućim moćima celine. Estetika je tako okrenuta protiv estetike: ono za šta se obično uzimalo da razdvaja umetnost od diskurzivne misli – njen visok stepen specifičnosti, gurnuto je do ekstrema, tako da specifičnost više nije i očuvana i odložena *a la* Lukač. Konstelacija štiti partikularnost, ali pravi pukotinu u identitetu, razarajući objekat na mnoštvo konfliktnih elemenata, oslobađajući na taj način njegovu materijalnost po cenu samoistovetnosti. Nasuprot tome, Lukač „tip“ uranjanjem u celinu ne gubi samoidentitet, već se s tim identitetom pojavljuje produbljen i obogaćen. Njegova šilerovska estetika razmatra mali konflikt među različitim ravninama celokupne individue; s druge strane, svojstvenost „tipičnog“ karaktera u nekoj istorijskoj esenciji teži tome da sopstvene različite aspekte razreši u harmoniji. Lukač svakako promišlja kategoriju kontradikcije, ali uvek pod znakom jedinstva. Kapitalistička društvena formacija je totalitet kontradikcija; ono što određuje svaku kontradikciju je, prema tome, jedinstvo koje formira s drugima; istina kontradikcije je na taj način jedinstvo. Teško je zamisliti bestidniju kontradikciju.

Ideja konstelacije usmerena je upravo ka prevazilaženju ovog esencijalizovanja konflikta, i nema nikakve sumnje u to da su i Benjamin i Adorno tokom njene razrade neprestano pred očima imali Lukača. Međutim, ona već sama po sebi ima ozbiljnih poteškoća. S jedne strane, ona obilazi problem *determinacija* koji su istakle pojedine tradicionalističke debate o totalitetu – o uporedivim uzročnim važnostima i korisnostima različitih konstituenata unutar celine sistema. Kako bi raskinula s rigidnom racionalističkom vrednosnom hijerarhijom, ona zapravo ide ka izjednačavanju svih elemenata objekta – metod koji je Benjamin, čije je sračunato nehajno raspoređivanje zalutalog sadržaja nadgradnje uz središnji element baze Adornov trezveni um nagradio prekorom, u svojim delima ponekad gurao do ekstrema.¹⁹ Deo radikala koji instinktivno sumnja u ideju hijerarhije, trebalo bi da se zapita da li zaista veruje u ideju da je estetika jednako bitna koliko i aparthejd. Jedan od najvažnijih aspekata ideje totaliteta bio je da nam obezbedi neku vrstu konkretnog političkog uputstva kad je reč o tome koje institucije su važnije u odnosu na druge u procesu društvene razmene – da se pobeogne, ukratko od puke kružne ideje društvene formacije u kojoj je odluka

¹⁸ Videti Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, prvo poglavlje.

¹⁹ Videti Theodor Adorno, "Letters to Walter Benjamin", u: Ernst Bloch i dr., *Aesthetics and Politics* (London, 1977), str. 128–130.

o tome gde se neko politički upliće arbitrarna, budući da svaki „nivo“ deluje kao da ima jednaku valentnost kao i bilo koji drugi. Većina političkih radikala, priznali oni to ili ne, privržena je nekoj ideji hijerarhijske uslovljenosti, verujući, na primer, u to da su rasistički ili seksistički stavovi postojano izmenjeni promenama institucije pre nego naporima da se promeni svest kao takva. Ideja totaliteta podseća nas prisilno na strukturalna ograničenja koja nameće smer političkog delovanja – na ono što mora prvo da se uradi, takođe na ono urađeno, ili na ono što ostaje da se uradi radi postizanja političkog cilja. Kada napadamo neku zgodnu lažnu metu totalizujuće misli, nema nikakve sumnje u to da su naše političke akcije stoga jednostavno „date“ spontano preko strukture društvene celine – fantazija koja gotovo da predstavlja drugu stranu verovanja levih reformista (koju deli dosta konzervativaca desničarskih shvatanja) kako je jedino moguća ona „društvena celina“ konstruisana za pragmatične namene.

Doktrina prema kojoj društveni život sadrži hijerarhijske određenosti svakako ne vodi automatski do klasičnog marksističkog stava da su u ljudskoj istoriji do danas određeni materijalni faktori bili od konzistentnog fundamentalnog značaja. Prema shvatanju koje je više pluralističko, dominacija takvih faktora je varijabilna prisajedinjujuća stvar: nešto što predstavlja odlučujući činilac u jednom kontekstu ili perspektivi ne mora to nužno da bude i u nekoj drugoj. Društvo tako može biti shvaćeno u skladu s odrednicama nekakve vitgenštajnovske igre, kao bogato polje strategija, poteza i protivpoteza u kojima su izvesni prioriteti pragmatično nametnuti određenim tačkama gledišta. Za marksizam je društvo dosadnija, jednoličnija, manje estetski očaravajuća rabota, mnogo više naklonjena kompulzivnom ponavljanju, na neki način s ograničenom opsegom poteza prilikom upravljanja njime, sličnija zatvoru nego igralištu. U svom monotonom determinističkom stilu, marksizam zamišlja da moramo prvo da radimo, ili da nađemo nekog drugog da radi, da bismo slušali Baha, i da filozofi morala ne mogu da vode rasprave ukoliko ih najpre kurs roditeljstva nije doveo u red. Osim toga, on tvrdi kako ovi materijalni preduslovi nisu samo *sine qua non* u odnosu na ono što proističe iz njih, već da nastavljaju da nad njima primenjuju odlučnu silu.

Ideja konstelacije poseduje izvesnu neodređenost kada je reč o subjektivnoj ili objektivnoj prirodi jedne takve konstruktivne aktivnosti. S jedne strane, model je unapređen kao protivotrov svim lutajućim subjektivizmima: ideje se moraju držati kontura samih stvari umesto da izvire iz proizvoljne volje subjekta, pokoravajući se, poput Šenbergove prakse komponovanja, logici sopstvenih predmeta razrade. „Postoji neka nežna empirija“, citira Benjamin Getea, „koja se najtešnje poistovećuje sa predmetom i time postaje prava teorija.“²⁰ S druge strane, izgleda kao da čin konsteliranja dovodi do najslobodnijeg rada imaginacije koja priziva kružni oportunistički alegorizam. Nesumnjivo u najgorem izdanju, konstelacija se pojavljuje kao svetogrдна mešavina pozitivizma (koji je Adorno nazvao „budno predstavljanje pukih činjenica“ Benjaminovih *Passagenarbeit*)²¹ i fantastične zamišli; Adorno upravo u nadrealizmu zapaža ovu kombinaciju, a njegova montaža mu deluje kao da uključuje fetišizam trenutnosti potčinjen arbitrarnosti, nedijalektički subjektivizam.²²

²⁰ Walter Benjamin, „A Small History of Photography“, u: *One-Way Street* (London, 1979), str. 252. [Navedeno prema: Valter Benjamin, „Mala istorija fotografije“, prev. Jovica Aćin, *Koraci*, br. 7–8, 2006, str. 142.]

²¹ Benjamin, *Aesthetics and Politics*, str. 129.

²² Videti Theodor Adorno, „Der Siirrealismus“, u: *Noten zur Literatur*, vol. 1 (Frankfurt-am-Main, 1958).

Nešto od iste supstance on nalazi u Benjaminovom Projektu arkade, koji kudi zbog određenog okultnog pozitivizma isto koliko zbog psihologističkih fantastičnosti, nalazeći da je stil njegovog prijatelja istovremeno i suviše ezoteričan i narodski.²³ Za Adorna, i nadrealizam i Benjaminovo delo o Parizu prete da uklone aktivnu, kritičku ulogu subjekta u interpretativnom procesu dok istovremeno dopuštaju razuzdanu subjektivnost. A ova kombinacija bi mogla biti svojstvena Benjaminovom shvatanju alegorije, simbola glave smrti koji emituje „potpunu bezizražajnost – crnilo njenih očnih duplji – s najdivljjim izrazom – iskežene čeljusti“.²⁴

Pored svih problema, ideja o konstelaciji svakako ostaje postojana i sugestivna i danas. Ali poput većeg dela Benjaminove misli, ona ne može da bude potpuno izdvojena od istorijske krize koja ju je iznedrila. Kako je fašizam jačao, Benjaminova čitava karijera kao da je postala neka vrsta brzog konsteliranja, neveštog prespajanja bilo kojih prethodno nezaposednutih parčića i fragmenata dospelih nadomak čeljusti istorije koji, poput ratom iscrpenog režima *Trauerspiel*-a, deluju kao da su se pretvorili u ruševine. Relevantne slike prošlosti, tvrdi on u „Tezama o filozofiji istorije“, pojavljuju se neočekivano kod čoveka kog je istorija u trenutku opasnosti odabrala; i verovatno je to značenje „teorije“ na koje Benjamin takođe računa, nešto što se pod ekstremnim pritiskom može brzo prikupiti i imati spremno pri ruci. Smisao njegovog projekta je nasilno probijanje smrtonosnog kontinuuma istorije pomoću oskudne količine slabog naoružanja koje mu stoji na raspolaganju: šok, alegorija, otuđenje, razuđeni „parčići“ mesijanskog vremena, minijaturizacija, mehanička reprodukcija, kabalističko interpretativno nasilje, nadrealistička montaža, revolucionarna nostalgija, ponovo pokrenute linije sećanja, čitanje koje razdvaja zrno od kukolja. Uslov mogućnosti većeg dela ovog zadivljujuće smelog poduhvata, kao i u slučaju baroknih alegoričara, bio je da iza naših leđa istorija propada u fragmente – da možemo pročeprkati među ruševinama i prikupiti u celinu sve nespojive delove suprotstavljajući se neumoljivom maršu „progresa“ prosto zato što se katastrofa već odigrala. Ta katastrofa pokazuje da je labava pretpostavka kako međunarodni prostor definitivno čini prevaziđenim nacionalne formacije laž. Upravo suprotno, daleko od ostavljanja takvih nacionalnih rodoslovlja za sobom, fašizam je pokazao kako je međunarodni kapitalizam monopola uspevao da ih koristi za svoje ciljeve u trenutku ekstremne političke krize, još jednom približivši staro i novo u neočekivanu konstelaciju. Upravo takvo slaganje arhaičnog i avangardnog karakteriše nacističku ideologiju, pošto je čulna posebnost krvi i tla bila skopčana s tehnološkim fetišizmom i globalnom imperijalističkom ekspanzijom.

U trenucima najveće opasnosti, Benjamin preterano reaguje na hibrističke naracije istoricizma; naravno, nije teško odbaciti takve teleologije ukoliko se sama istorija, u mesijanskom ključu, negativno vrednuje. Moguće je da oni Benjaminovi interpretatori koji aplaudiraju njegovoj antiteleologiji možda ne bi s istim nestrpljenjem podržali neselektivno umanjivanje značaja „profanog“ s kojim je ona neraskidivo povezana. Benjaminov katastrofizam i apokaliptizam kviri izuzetnu plodnost njegove istorijske imaginacije; ukoliko je za ljudsko biće suočeno s neposrednom opasnošću istorija bila svedena na iznenadno iskrsavanje

²³ Videti Bloch i dr., *Aesthetics and Politics*, Presentation 111.

²⁴ Benjamin, *One-Way Street*, str. 70. [Navedeno prema: Valter Benjamin, *Jednosmerna ulica / Berlinsko detinjstvo*, prev. Jovica Aćin, Rad, Beograd, 1997, str. 33.]

izdvojene slike, postoje i drugi čija emancipacija uključuje manje estetizovano, a više trezveno i sistematično ispitivanje prirode istorijskog razvoja. Benjamin je izvukao trajnu pouku iz nečega što možemo protumačiti kao implicitan slogan dela Bertolda Brehta: Iskoristi sve što možeš, sakupi šta možeš pošto se nikad ne zna šta će ti biti od koristi. Ipak, ishod ove dragocene jedinstvene strategije može biti onesposobljavajući eklekticizam, koji se u Brehtovom slučaju povremeno preliva u vrstu levog utilitarizma. Benjaminova fasciniranost krhotinama istorije, onim što je neparno, odstupajuće i odbačeno, nudi suštinski korektiv striktno totalizujućoj ideologiji, dok istovremeno pretilo da, poput izvesnih savremenih teorija, očvrstne u ništa više do izokrenute slike u ogledalu te ideologije, zamjenjujući teorijsku miopiju podudarnim astigmatizmom.

Konstelacija spaja empirijsko i konceptualno; i otuda predstavlja deformaciju starog raja, prigušeni odjek rajskog stanja kada su, u diskursu božanskog, znak i objekt bili sljubljeni u jedno. Prema Benjaminu, čovečanstvo je palo iz tog blagougodnog stanja u degradirani instrumentalizam jezika; tako je jezik postao ispražnjen od svojih izražajnih, mimetičkih sredstava, iščezavajući u postvareni žeton Sosirovog znaka. Alegorijski označitelj predstavlja jezivo svedočanstvo našeg postlapsarijanskog udesa, u kom više ne posedujemo objekt spontano, već smo prinuđeni da uz sav trud tumaramo od jednog do drugog znaka, opipavajući u mraku značenje među ljušturama novog razdrobljenog totaliteta. Štaviše, upravo ovo curenje značenja iz označitelja dovelo je do enormnog rasta njegove materijalnosti; što su se stvari i značenja više udaljavale, materijalne operacije alegorija koje su petljale kako bi ih ponovo sjedinile bile su uočljivije. Barokni alegoričar stoga uživa u toj telesnoj dimenziji znaka, nalazeći u kreaturalnosti njihovog oblika i zvuka nekakav čisto čulni ostatak koji izmiče surovom režimu smisla kojim je čitav jezik sada okovan. Diskurs je bio prisilno vezan uz logičnost; međutim, usredsređenost *Trauerspiel*-a na pismo nasuprot glasu, njeno ceremonijalno raspoređivanje hijeroglifa nakrcanih značenjem poput mnogih prezerviranih znamenja, vraća nam se kao svest o telesnoj prirodi jezika. Tačka u kojoj su značenje i materijalnost najbolnije podeljeni podseća nas putem negacije na moguće jedinstvo reči i sveta, u jednakoj meri koliko i na telesnu osnovu govora. Ukoliko je telo označitelj, onda je jezik materijalna praksa. Prema Benjaminovom shvatanju, deo misije filozofije sastoji se u obnavljanju upijajućeg simboličkog bogatstva jezika, njegovom oslobađanju od klizanja u iscrpljenost saznanja tako da reč može da zaigra još jednom, poput onih anđela čija tela predstavljaju ognjeni plamen poklonjenja pred Gospodom.

Ovo ponovno sjedinjavanje ideje i tela je tradicionalna tema estetike. Za Benjaminu, koren jezika leži u predstavi magijskog slaganja sa prirodom; stoga se on izvorno tiče čulnih slika, a samo naknadno ideja. On pronalazi tragove tog izražajnog mimetičkog diskursa u našem govoru koji je u većoj meri semiotički, komunikativni jezik, u estetici Malarmea ili gestikulativni govor koji srećemo u Napulju.²⁵ Za baroknu dramu je jedino dobro telo mrtvo telo: smrt je konačno otkaćinjanje značenja od materijalnosti, ceđenje života iz tela kako bi mu bio prepušten alegorijski označitelj. „U *Trauerspiel*-u“, piše Benjamin, „leš jednostavno postaje najistaknutije emblematsko obeležje.“²⁶ Barokna drama bavi se raskomadanim

²⁵ Videti 'Naples', u: Benjamin, *One-Way Street*.

²⁶ Benjamin, *Origin of German Tragic Drama*, str. 218.

telom, njeni delovi su rastrgnuti u gnevu u čijem naricanju se još uvek nejasno može čuti naricaljka zbog izgubljenog organizicizma. Budući da živo telo sebe predstavlja kao izražajnu celinu, samo u njegovom brutalnom poništavanju, rasutosti na mnoštvo delića, drama može tragati kao za nečim značajnim među njegovim organima. Značenje je istrgnuto iz ruševina tela, odranog mesa pre nego sa harmonične figure; i možda ovde možemo uočiti prigušenu analogiju s Frojdovim, koji smatra da se „istina“ tela može otkriti u njegovom deljenju, razdvajanju njegovih zona i organa.

Flâneur iz Projekta Arkade pokušava da se odupre upravo toj vrsti rasparčavanja, blažem obliku šoka i provale urbanog iskustva. Kad izađe napolje, s kornjačom na povocu koja ga vodi, *flâneur* ili usamljena gradska lutalica kreće se veličanstveno nasuprot čudi urbane mase koja želi da ga rastavi na nekakva oprečna značenja; u tom smislu, upravo manir njegovog hoda je čitava politika sama po sebi. Reč je o estetizaciji tela dokonog preindustrijskog sveta, domaćeg kućnog enterijera i nepostvarenog objekta; ono što moderno društvo traži je ponovno sastavljeno telo, blisko s tehnologijom i prilagođeno naglim prekretnicama i prekidima koje nosi urbani život. Benjaminov projekt, ukratko, predstavlja izgradnju nove vrste ljudskog tela; i uloga kulturne kritike u tom poduhvatu obuhvata njegove ili njene intervencije na nečemu što on zove „prostor slike“. U zagonetnom pasusu u svom eseju o nadrealizmu, on piše:

I kolektiv je telesan. A fisis koji mu se organizuje u tehnicu može se, prema čitavoj svojoj političkoj i materijalnoj stvarnosti, stvoriti samo u onom prostoru slika u kome nas odomaćuje profano ozarenje. Tek kada se u njemu telo i prostor slika tako duboko prožmu da sva revolucionarna napetost postane telesna kolektivna inervacija, sve telesne inervacije kolektiva postanu revolucionarna eksplozija, stvarnost će samu sebe prevazići toliko koliko to zahteva Komunistički manifest.²⁷

Politička i tehnološka promena organizuju novo kolektivno telo za individualni subjekt, a svrha kritike je da uobliču one slike pomoću kojih čovečanstvo može da preuzme to strano meso. Ako uzmemo da je telo konstruisano iz slika, slike su, s druge strane, oblici materijalne prakse. Teško da je rastavljanje tela u *Trauerspiel*-u radnja koja pruža zadovoljstvo; ali to ipak može biti još jedan primer istorije koja napreduje svojom lošom stranom, pošto demontiranje svih organicističkih jedinstava neizbežno predstavlja uvod u iskršavanje pokretnog, funkcionalnog, univerzalnog tela tehnološkog socijalističkog humaniteta. Upravo kao što je estetika u 19. veku obuhvatala čitav novi program telesnih disciplina koji zovemo maniri, urezujući u meso ljupkost i pristojnost, tako za Benjamina moć čulne slike mora da reprogramira i ponovo ispiše telo. Estetika, još jednom, postaje politika tela, ovog puta s infleksijom koja je potpuno materijalistička.

Čitava ova strana Benjaminove misli zaudara na modernistički tehnologizam, na tu žurbu da u Brehtovim sumnjičavim očima dokaže svoju materijalističku muškost koja s Prustovim prevodiocem i Leskovljevim ljubavnikom nema dodirnih tačaka. U vezi s ovim aspektom Benjaminovog pisanja postoji doza funkcionalizma i trijumfalizma, koja se ogleda u shvatanju tela kao instrumenta, sirovog materijala koji treba organizovati, čak kao

²⁷ Benjamin, *One-Way Street*, str. 239. [Navedeno prema: Walter Benjamin, „Nadrealizam. Poslednji trenutni snimak evropske inteligencije“, *Eseji*, prev. Milan Tabaković, Nolit, Beograd, str. 273.]

mašine. Teško je zamisliti veću suprotnost ovom shvatanju od istovetno mobilnog, mnogostrukog, nesistematizovanog tela bahtinovskog karnevala koje se odriče svih oruđa u ime čulne prezasićenosti. Ukoliko projekat estetike počinje u prosvetiteljstvu pronicljivim ponovnim ubacivanjem tela u krajnje apstraktan diskurs, s Bahtinom stižemo do revolucionarnog dovršenja te logike, pošto libidinalna praksa tela razara jezik razuma, jedinstvo i identitet, na mnoštvo suvišnih parčića i delova. Bahtin gura početni umereni impuls estetike do fantastične krajnosti: nešto što je počelo s Erlom od Šefsberija i njegovim prijateljima kao čulno blagostanje izazvano čašom porta postalo je sada grimasa opscenog smeha, pošto vulgarni, besramni materijalizam tela – stomaka, anusa, genitalija – nemilosrdno gazi učtivost vladajuće klase. Tokom tog kratkog, razularenog političkog trenutka, telo pokreće pobunu i odbija neprikosnovenost razuma, postavljajući osećaj nasuprot ideji i libido nasuprot zakonu, prikupljajući razuzdano, semiotičko i dijaloško nasuprot tom monološkom autoritetu čije prikriveno ime je staljinizam. Poput konstelacija, karneval obuhvata i povratak partikularnom i stalno poništavanje identiteta, prekoračujući granice tela pomoću igre erotske sjedinjenosti s drugima. Takođe nalik konstelaciji, on predstavlja stvari neidentične sebi kako bi nagovestio zlatno doba prijateljstva i izmirenja, ali odbacuje sve idolatrijske slike s tom poukom. Dijalektička slika oblasti karnevala (rođenje/smr, visoko/nisko, uništenje/obnova) ponovo uspostavlja telo kao zajednicu, organizuje za njega *physis*, upravo onako kako Benjamin predlaže.

Uprkos svoj njegovoj gorčini i melanholiji, bahtinovska vizija nije u potpunosti strana Benjaminu, koji piše o otuđujućem učinku epskog teatra pošto „misao obično ima bolje šanse kad se čovek tresе od smeha nego kad doživljava duševne potrese. Epsko pozorište je raskošno samo kada ima povoda za smeh“.²⁸ Otuđujuće dejstvo čini dramsku akciju udaljenom, u opreci s bilo kakvim intenzivnim fizičkim učešćem publike, dozvoljavajući na taj način ugodno očuvanje afekata koji se iscrpljuju u smehu. I za Bahtina i za Benjaminu smeh je sam vrsta izražajnog telesnog iskaza koji izvire iz libidinalnih dubina individue i stoga za Benjaminu nosi odjek ugrožene simboličke ili mimetičke dimenzije jezika. Kada u eseju o nadrealizmu piše o rekonstrukciji tela, za izgradnju prostora slike svakako je od značaja komentar o kritičaru koji napušta književnu karijeru, pošto će joj od veće koristi „biti dosetke koje on priča“.²⁹ Šala je grafički, zbijeni komad govora tik pribijen uz telo, i toliko tipična za ono što je Benjamin podrazumevao pod efektivnom slikom.

Čovečanstvo je, piše Benjamin u eseju o mehaničkoj reprodukciji, dostiglo toliki stepen samootuđenja „da ono svoje vlastito uništenje doživljava kao estetsko zadovoljstvo prvog reda. Tako stoji sa estetizacijom politike koju sprovodi fašizam. Komunistički mu odgovara politizacijom umetnosti“.³⁰ Ova čuvena poslednja rečenica sigurno ne zagovara *istiskivanje* umetnosti od strane politike, kako je to protumačila radikalna levičarska struja. Nasuprot

²⁸ Walter Benjamin, *Understanding Brecht* (London, 1973), str. 101. [Navedeno prema: Walter Benjamin, „Pisac kao proizvođač“, *Eseji*, prev. Milan Tabaković, Nolit, Beograd, str. 111.]

²⁹ Benjamin, *One-Way Street*, str. 238. [Navedeno prema: Walter Benjamin, „Nadrealizam. Poslednji trenutni snimak evropske inteligencije“, *Eseji*, prev. Milan Tabaković, Nolit, Beograd, str. 272.]

³⁰ Walter Benjamin, „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction“, u: H. Arendt (ur.), *Illuminations* (London, 1973), str. 244. [Navedeno prema: Walter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, *Eseji*, prev. Milan Tabaković, Nolit, Beograd, str. 149.]

tome, Benjaminova revolucionarna politika je upravo na sve moguće načine estetička – po konkretnoj jedinstvenosti konstelacije, „auratskoj“ *memoire involontaire* koja revolucionarnoj tradiciji nudi model, pomeranju od diskursa ka čulnoj slici, obnovi jezika tela, slavljenju mimezisa kao odnosa nedominacije između čovečanstva i sveta kojim je okružen. Benjamin je u potrazi za nadrealističkom istorijom i politikom, onom koja je grčevito privržena fragmentima, minijaturi, zalutalom citatu, koja međutim deluje na fragmente, redom na svaki pojedinačno, dovodeći do eksplozivnog političkog dejstva, poput Mesije koji će tek neznatnim izmenama potpuno preobraziti svet. Benjamin, koji je jednom prilikom sanjao o pisanju cele knjige sačinjene samo od citata, planirao je da čitavo Marksovo učenje uobliči kao montažu zamrznutih prizora, u kojima će svaka tvrdnja biti potpuno očuvana, a ipak preobražena usled spoznaje. Ali ukoliko je njegova politika stoga estetička, onda je reč samo o tome da je podrio skoro sve ključne tradicionalne estetičke kategorije (lepo, harmonija, totalitet, izgled), polazeći nasuprot njima od onoga što je Breht odredio kao „loše nove stvari“ i otkrivajući strukturu razmene, smrt pripovedanja, dokolicu istorijskog vremena i tehnologiju samog kapitalizma, one mesijanske impulse koji se ponegde još uvek jedva drže na nogama. Poput Bodelera, Benjamin uvodi potpuno novo spajajući ga na zapanjujući način s veoma starim, s atavističkim sećanjima na društvo još uvek neodređeno klasnom podelom, tako da s *angelus novus*-om Paula Klea može biti bačen nazad u budućnost s pogledom koji je setno prikovan za prošlost.

(Sa engleskog preveo **Nebojša Marić**)