

ISKUSTVO I TEHNIKA

Sead Alić

»Tehnika«, »šok« i »iskustvo« u Benjaminovoj interpretaciji Baudelairea

o adekvatnosti pristupa misli fenomenu umjetnosti, te o mjestu umjetnosti u sustavu misli kao samoodređenju univerzuma, porodio je s Hegelom ideju o svojevrsnoj zastarjelosti umjetnosti u odnosu na predodžbeni i pojmovnu mogućnost percepcije svijeta (drugobivstvovanja). Kako što je svijest zarobljena predmetom koji promatra (jer samom svojom djelatnošću konstituira rascjep subjekt-objekt), a samosvijest predstavlja promišljanje svijesti koja je već mediji oslobođen materijalnog – tako i duh, na višoj razini, napuštajući umjetnost napušta oblik samospoznaje apsoluta koji je još uvijek opterećen materijalnim, koji čak predstavlja pokušaj izmirenja ideje kao sadržaja umjetnosti i čulnog, dakle materijalnog oblika. »Duh ima potrebu«, kako veli Hegel, »da se zadovolji samo u svojoj vlastitoj unutrašnjosti kao pravoj formi za saznanje istine.«

Ideja zastarjelosti umjetnosti poprima u Marxovim »Grundrisse...« oblik zastarjelosti pojedinih umjetničkih formi. Za razliku od Hegela čiji je razlog i pored sve specifičnosti ipak gnoseološke prirode, Marx uvjet (ne)mogućnosti egzistencije oblika umjetnosti pronalazi u determinirajućem karakteru društva, konkretnije u presudnosti načina proizvodnje. Ne zastarjeva dakle umjetnost zbog toga što je duh našao adekvatnije oblike spoznaje, nego zato – Marx slikovito spušta na zemlju – što ep, odnosno Ilijada nije moguća sa štamparskom mašinom.

Napuštanje trećeg »momenta svega logičko-stvarnog«, svega istinitog uopšte«, dakle spekulacije, vrši se s Marxom ne samo kao napuštanje metode, ili Hegelovih konstrukcija o apsolutu (što podrazumijeva napuštanje sistema); riječ je o tomu da se napušta filozofija kao pokušaj da se istina nastani u sferu teorijske spoznaje. Odustajanje od teorijskih opravdanja rezultira katkad u Marxa, kao npr. u ovom slučaju, uvidima koji polažu pravo na evidentnost. No što stoji iza njegove samouvjerenosti u samorazumljivost? Konstatacija iskazana pitanjima »... je li Ahil moguć s prahom i olovom? Ili uopće Ilijada sa štamparskom prešom, ili čak sa štamparskom mašinom?«... bez obzira koliko se činila evidentnom, donosi sobom pitanje o karakteru veze načina proizvodnje, dakle društvene uvjetovanosti i uvjetovanih umjetničkih oblika. Što je to dakle u štamparskoj mašini što onemogućava Ilijadu?

Walter Benjamin objavljuje 1936. godine tekst »Umjetničko djelo u doba tehničke reproduktivnosti« u kojem se, u skladu s nakanama ovog teksta, mogu pronaći razmatranja o posljedicama mogućnosti reproduciranja štamparskim strojem. Iz drugačijeg, reklo bi se utemeljenijeg ishodišta, Benjamin ulazi u Marxov horizont razmišljanja o načinima interakcije društva i umjetnosti. Za razliku od Hegelovog općenitog spekulativnog suda i Marxovih usputnih objecka, Benjamin minuciozno otvara i promišlja mnoštvo tema, katkad na izgled banalnih, tema donose svježije uvide u neka opća mjesta mišljenja o umjetnosti.

Tako na primjer, tezi o uzajamnoj povezanosti načina proizvodnje (i najopćenitije: kao proizvodnje ljudskog života) i umjetnosti, tezi koja može biti podjednako i istinita i neplodna zbog svoje općenitosti. Benjamin dodaje primjer izvođenja pripovijedanja iz socijalne činjenice postojanja »Mitteilungsbedürfnisa«. Benjamin dakle polazi od postojanja potrebe saopćavanja i to takve vrste gdje slušanje zadovoljava čitavu skalu interesa uključujući i onaj praktični. U osnovi ovog »proširenja« jest teza o društveno uvjetovanom obliku iskustva koje stvara, prihvaća i potrebuje adekvatne forme umjetnočkog saopćavanja. Ovako postavljen problem pojašnjava i istovremeno daje značaj Benjaminovoj tezi o reduciranju načina stjecanja iskustva i njegove teze o romanu. Postavlja se dakle teza o zastarjavanju jednog oblika iskustva; zastarjeva potreba saopćavanja utemeljena na tom iskustvu, pa prema tome zastarjeva i umjetnička forma (u ovom slučaju ep).

Govoreći o odnosu saopćavanja i iskustva Benjamin utvrđuje: »Postoji istorijska konkurencija među različitim oblicima saopštavanja. U smjenjivanju nekadašnjeg izvještavanja informacijom, a infor-

macije senzacijom, ogleda se povećano zakržljavanje iskustva.« Konstatacija kojom započinje tekst »O nekim motivima u Baudelairea« jest konstatacija o odnosu lirskog pjesništva i iskustva. Benjamin konstatira promjenu iskustva čitalaca i priziva u pomoć filozofiju. Filozofijom se dakle želi razjasniti promjena iskustva čitalačke populacije poradi razumijevanja lirske poezije, i, konkretno, Baudelairea.

Zastarjelost pojedinih estetičkih formi Benjamin dakle povezuje s društvenom uvjetovanošću ljudskog iskustva. Konkretizacija pak ove uvjetovanosti razotkriva (donosi određenje tehnike, ponekim autorima »centralni pojam« Benjaminove estetike. Ukažimo, prije svega, na njegova temeljna određenja.

Tehnika, prije svega ostalog, djelujući na ljudsko iskustvo, podvrgavajući »ljudski senzorijski treningu«, mijenja recipijenta umjetnosti. Svakodnevni nadražaji tehnički orijentiranog svijeta, međutim, ne samo da onemogućavaju tradicionalno iskustvo uobrazilje, nego čak i stvaraju potrebu za novim nadražajima. Tehnika je dakle ne samo destruktivni, nego, isto tako, i konstruktivni element iskustva.

Druga razina prisutnosti tehnike u razmišljanjima o zastarjelosti pojedinih umjetničkih formi, jest Benjaminovo razmišljanje o tehničkoj reproduktivnosti umjetničkog djela. Ova na izgled banalna sintagma poprima svoje dalekosežne konzekvence u Benjaminovoj interpretaciji. Iako je Benjaminova pozicija katkad dvojna i neodređena, jedan dio njegovih razmišljanja nesumnjivo stavlja oštar rez između tradicionalne umjetnosti zasnovane na kultu i ritualu i moderne umjetnosti koja se toga oslobađa. Nesumnjivo je da su nacional-socijalistička pozivanja na tradiciju, ritual i kulturni karakter nacističke piramide utjecali na Benjaminov pokušaj da govori pojmovima koji su »potpuno neupotrebljivi za ciljeve fašizma«. Tu naravno treba odmah primjetiti da ova vrsta opravdanja odođenja tehnike promatra isključivo društveni, a ne i autonomni-estetski aspekt. Tradicija se promatra u svjetlu društvenog konteksta, a ne kao eventualna tradicija umjetničkih oblika.

Treća razina promišljanja tehnike sastoji se u pokušaju da se tehnika pokaže kao pojam adekvatan za istovremeno analiziranje kako društvenih kretanja, tako isto i autonomne umjetničke tehnike; da riješi prijepor između kvaliteta i političke tendencije, te stari prijepor između oblika i sadržaja. Riječ je naravno o postavkama Benjaminova teksta »Pisac kao proizvođač« i najčešće citiranom mjestu čiju jasnoću ne slijedi daljnja analiza.)

Određenje tehnike u Benjaminovim shvaćanjima proteže se na dva bitna aspekta fenomena umjetničkog: stvaraoca, djelo i recipijenta. Tehnika naime djeluje na stvaraoce, umjetnika, na isti način na koji djeluje i na recipijenta umjetnosti. Ona proizvodi novo iskustvo i potrebu. No ni samo umjetničko djelo ne ostaje nedirnutu. Za njega je rezervirana tehnička reproduktivnost.

Čini se stoga da je pojam tehnike doista upotrebljiv za jednu cjelovitu analizu moderne umjetnosti. Međutim, istovremeno se nadaju neki problemi i neke nedoumice, neodvojive od Benjaminovog shvaćanja tehnike.

Prije svega, određenje tehnike je, upravo zbog svoje širine, neodređeno. U toj neodređenosti i prebiva mogućnost protezanja na sve aspekte fenomena umjetnosti. Benjaminova je tehnika jednom tehnologija, drugi put osjetljivost iskustva na djelovanje tehničkog proizvoda, a treći put tehnika umjetničkog činjenja.

Moderni tehnički proizvodi i ono što uz njih ide (Benjamin navodi telefon, štampu, fotografski aparat, optička iskustva oglasnog dijela novina, saobraćaj...) proizvode u čovjeku situaciju permanentnih šokova. Upitno je prije svega da li je šok jedina reakcija ljudskog iskustva na modernu tehniku, odnosno na to mnoštvo novih izuma, proizvoda suvremene tehnologije. (Treba isto tako imati u vidu da ni određenje šoka nije uvijek jednoznačno, tj. nije sasvim jednoznačno. Dok fotografija, odnosno aparat zadaje trenutku posmrtni šok, kretanje u saobraćaju dovodi do šokova i sukoba među ljudima. U prvom slučaju riječ je o metafizičkoj katastrofi koja daje šoku određenu, općevažeću, reklo bi se ontologijsku dimenziju, dok je u drugom slučaju riječ o reagiranju ljudskog iskustva).

Ako je šok način djelovanja energije izvana, omogućen nepripremljenošću svijesti osobe, postavlja se pitanje: da li je riječ o psihoanalitičkom određenju šoka koje je zanimljivo zbog svojih terapeutskih mogućnosti, ili je šok direktna i nužna posljedica moderne tehnike, koja samom šoku, pa onda čak i psihoanalizi daje nove dimenzije. Da li je samo prije moderne tehnike bila moguća psihoanaliza? Da li je šok isključivo vezan uz modernu tehniku? Da li je tek sada psihoanaliza posebno potrebna, pa se u tom smislu sada otvara psihoanalitički obojen pristup umjetnosti?

U osnovi Benjaminovih razmišljanja o zastarjelosti pojedinih umjetničkih oblika nalazi se dakle razmišljanje o odnosu široko pojmijene tehnike i iskustva. Posreduje šok. On je s jedne strane »objektivna« posljedica upliva tehnike u ljudski život, a s druge strane izazvan je i omogućen ljudskom nepripremljenošću na djelovanje »energije izvane« – Benjamin preuzima psihoanalitička određenja po kojima svijest snom reproducira moguću katastrofu. Ukoliko pak umjetnost po Benjaminu hoće reproducirati šok koji je nu-

žan zbog ljudske nepripremljenosti, isto kao što je i nužna poslije – tehnike, logičnim se čini pitanje: ne preuzima li umjetnost funkciju terapijske dresure, odnosno – ne koristi li se svijest umjetnošću kao što se koristi snom i sjećanjem?

Kao prototip modernog iskustva Benjamin uzima jednu verziju oskudnog iskustva mase. Stoga nije čudno što vrši poređenja s Marxovim analizama o odnosu čovjeka i mašine. No dok je Marxova intencija da ukaže na neljudskost otuđujuće situacije, nehumanost društvenog konteksta procesa proizvodnje – Benjaminu te analize čine ihsodište. Premda je to u suprotnosti s njegovim temeljnim intencijama, oskudnost iskustva za njega je ipak činjenica koju on proglašava modernom. Razlog leži u nedostatnosti teorijskog određenja **iskustva**, čemu onda odgovara nekritičko prihvaćanje aspekta za cjelinu u realitetu.

Tehnika dakle dresira ljudski senzorijski. Tehnička reproduktivnost omogućava umjetničko djelo koje odgovara »zakrčljalom iskustvu« sljedbenika tehničkog doba odgojenih na novinskim senzacijama. Izvod teze o uvjetovanosti umjetničke tehnike načinom proizvodnje (šire – društvenim kontekstom) čini se plauzibilnim. Radniku, degradiranom do uloge privjeska stroja, Ilijada je obostrana, religija, mit; apstraktna mu je slika, smjesa boja koju on može opravdati jedino pripitošću autora. Tehnička reproduktivnost ide tako uz bok tehničkoj dresuri. Odnos je toliko uvjetovan da se stvar može postaviti potpuno obrnuto: tehničkim sredstvima reproducirano iskustvo zahtijeva tehničku dresuru reproduktivnog djela.

Razmišljanju o djelovanju **tehnike** na **iskustvo** modernog recipijenta umjetnosti posredstvom **šoka**, dakle tom djelovanju suvremenih tehničkih proizvoda – treba dodati razjašnjenje o drugoj bitnoj mogućnosti, odnosno funkciji tehnike. Tehnička reproduktivnost izvlači umjetničko djelo iz rituala oslobađajući ga njegove kulturne funkcije. Odmah se nameće pitanje: da li tehnika djeluje na iskustvo pa tako posredno onemogućava kulturni odnos prema umjetnosti ili tehnika proizvodi takvo umjetničko djelo (bolje rečeno: tehnička reproduktivnost omogućava takvo umjetničko djelo) koje samo po sebi, bez obzira na iskustvo recipijenta onemogućava ritual i kult. Odgovor je moguć jedino na osnovu pobližeg određenja Benjaminovog shvaćanja rituala i kulta.

Benjaminovo određenje tradicije pokazalo se jednodimenzionalnim (društveni kontekst bez tradicije umjetničkih tehnika). Kategorija **iskustva** onako kako je Benjamin shvaća, pokazala se određenjem koje se ustanovljava jednostavnim uvidom u situaciju. (Benjaminovo napredovanje iskustva nerazvijena je fenomenologija šokova, dakle tek dijagnosticirana). Benjamin inzistira na jednom aspektu podižući ga na razinu principa. Naime to što je umjetničko djelo, točnije rečeno – fetiš sa simboličnim elementima umjetničkog, služilo kao »instrument magije«, ne određuje ga bitno. Njegova nedostupnost, s druge strane, uistinu je pogodovala mogućnosti kulturnog pristupa (štovanje nečeg nevidenog, obožavanje koje ide pod ruku s fetišizmom). Da li je međutim jedini taj smjer kojim izvod moće ići?

Moglo se, naime, isto tako zaključiti da je kulturni, dakle religiozni pristup umjetničkom djelu neadekvatan i da njega treba mijenjati, a ne na osnovu neadekvatnosti pristupa izvoditi zaključak o karakteru cjelokupne umjetnosti. Nesumnjivo je da obožavanje kao neadekvatan pristup umjetnosti, kao i korištenje umjetničkog djela u obredne svrhe – govore o umjetnosti. Čini se upitnim, međutim, iz tih činjenica direktno ići na tezu o kulturnom karakteru čitave jedne tradicije umjetnosti.

Tehnika, prema Benjaminu, ne samo da dresira ljudski senzorijski, nego također proizvodi potrebu za novim događajima čula, za novim nadražajima. Toj potrebi odgovara, po Benjaminu – film. Nije dakle film samo nova umjetnost; nije samo riječ o mogućnosti živih slika složenih po umjetničkim principima. Riječ je o umjetnosti koja je par excellence moderna umjetnost (moglo bi se reći umjetnost umjetnosti sjećajući se Heideggerove analize Hölderlina). Ako zanemarimo neka, za ovo razmišljanje usputna mjesta, kao npr. problem auratičnosti glumca, tehničko posredovanje u filmu, Benjaminovo shvaćanje publike, ili odnosa kazališta i filma; nikako ne bi trebalo ispustiti iz vida problematičnost onoga što je u osnovi Benjaminovog shvaćanja filma, a što je i osnovna linija razmišljanja ovog teksta – o prožimanju **šoka** kao principa modernog društva.

Ako je film princip moderne umjetnosti (a to se iz Benjaminova može zaključiti zbog teze o dresiranju senzibiliteta, kao i zbog određenja šoka kao formalnog principa filma), onda se nameće pitanje o karakteru određenja umjetnosti Waltera Benjaminova. Karakter Benjaminova određenja bitno je određen ne sasvim određenom kategorijom šoka; ipak u tom slučaju umjetnost bi bila određena psihološki. Ako šok nije shvaćen psihološki, a samim tim određenjem, određenje umjetnosti psihološki, onda iskustvo šoka nije relevantno za suvremenu umjetnost. Razaranje aure tada je plod upliva devalvacije percepcije umjetnosti, a ne dokidanja kulturnog karaktera umjetnosti.

Kao krajnja konzekvenca Benjaminovih posredovanja u tezi o zastarjelosti pojedinih umjetničkih oblika pojavljuje se ideja politiziranja umjetnosti. Tehnika dakle dresira, šok djeluje na iskustvo,

ono potrebuje nove nadražaje, to mu pruža tehničkom reproduktivnošću omogućena umjetnost filma. – kao princip moderne umjetnosti. Moderno je ono što se suprotstavlja kultnom, ritualu, estetiziranju politike kojoj je krajnja konzekvenca fašizam, odnosno rat. Suprotnost i ono moderno jest ono što marksizam, komunizam suprotstavlja nacizmu, a to je politiziranje umjetnosti.

Što govori opreka rituala i politike? Tehnička reproduktivnost emancipira umjetničko djelo »od njegovog parazitskog postojanja u ritualu«. Ono što je bitno jest činjenica da je ritual i kult označavanje **religioznog** odnosa prema jednom obliku ljudske djelatnosti, svojevrsan oblik (teološkog) fetišizma. Treba, po Benjaminu, demistificirati tu ljudsku djelatnost i to tako da se ona »zasnuje na drugoj praksi: naime na politici.«¹⁰) **Političko** se dakle pojavljuje negativno određeno, kao djelatnost oprečna religijskom ritualu i kulturnim mistifikacijama ljudske djelatnosti. Razmišljanje o ovom odnosu bilo bi potrebno da Benjamin na njemu inzistira. Međutim, Benjaminu je određenje »političko« samo srednji član u prijelazu na jedan specifičan oblik politike, na politiziranu umjetnost.

Temeljni sud koji Benjamin donosi, glasi: »... propadanje literature u buržoaskoj štampi pojavljuje se kao formula njene obnove u sovjetskoruskoj.«¹¹) U jednom od njegovih kratkih tekstova, nastalih nakon puta u SSSR, u »Die politische Gruppierung der russischen Schriftsteller.«¹²) Benjamin, na primjer, upozorava da je novinsko štivo u Sovjetskom Savezu značajnije od čitanja knjiga, a sricanje slova značajnije nego novinsko štivo. »Bolja ruska literatura hoće biti«, zaključuje Benjamin »oboje u početnici iz koje seljak uči u duhu Lenjina.«

U Benjaminovim razmišljanjima o zastarjelosti pojedinih umjetničkih formi presliječaju se dva pravca raskidanja s tradicijom. Auratskom djelu suprotstavlja se reproducirano, a kulturnom politizirano. Oba se pravca sjedinjuju u odnos tradicionalnog i postestatičkog djela. Sa uglavnom nedomišljenim aspektima, s »rezultatom« koji je neadekvatan putu, Benjaminova teorija, u onom aspektu u kojem govori o kraju umjetnosti, produbljuje filozofsko-umjetničku misao otvarajući joj prostore kojima će uskoro nakon njegove smrti dominirati Adorno i Marcuse. Slikoviti mislilac detalja iz minucioznih, točnih uvida izvukao je proturiječne i nedostatne zaključke. Istina Benjaminove teorije u njenom je putu.

No teza o zastarjelosti nekih umjetničkih oblika ima u Benjaminu aspekte koji ne samo da na problem gledaju iz drugog ugla, nego takođe otvaraju perspektive za umjetnost. Naime, isto toliko koliko bi se mogao legitimnim označiti izvod koji polazi od zastarjelosti pojedinih estetskih tehnika do zastarjelosti umjetnosti, bar toliko, ako ne i više, imalo bi se pravo podvući u Benjaminovu mišljenju ono anticipatorsko. U tom smislu perspektivu gledanja otvara nam Enzensberger: »Da marksistička levica teorijski obrazloži i praktično dela polazeći od stanja najnaprednijih proizvodnih snaga u svom društvu, da perspektivistički razvija i strateški iskoristi sve činioce emancipacije koji leže u tim snagama, to nije nikakvo akademsko očekivanje, nego politička nužnost. S jednim velikim izuzetkom, a taj je Walter Benjamin (i njegov sljedbenik Brecht), marksisti, međutim, nisu razumeli industriju svesti i u njoj su uočili samo građansko-kapitalističko naličje, a ne njene socijalističke mogućnosti. Autor kakav je Đerđ Lukač u potpunosti predstavlja ovaj teorijski i praktični zastoj. Ni radovi Horkhajmera i Adorna nisu oslobodeni izvesne nostalgije za ranim građanskim medijima.«¹³ Enzensberger se oslanja, među ostalim, na Benjaminovu tezu iz »Male povijesti fotografije« gdje se kritizira malograđanski pojam umjetnosti, koji sa svakom provokativnom pojavom nove tehnike najavljuje njen kraj. Tu je sada stvoren zanimljiv kontekst za teze koje slijede. Razvojem proizvodnih snaga i utjecaja uvjeta proizvodnje u nadgrađnji, tradicionalna estetika postaje neupotrebljiva. No zastarjelo je i samo pitanje o smrti umjetnosti, zato što još uvijek, nužno, operira sa zastarjelim estetičkim kategorijama. Tezama koje su usredotočene na dokazivanje ili osporavanje spoznajnog karaktera umjetnosti izmiče »materijal« moderne umjetnosti. Radikalizirajući teze Enzensbergera moglo bi se reći da je (tradicionalna) estetika upravo zbog nerazvijenosti, odnosno nepostojanja takve tehničke osnove kakvu imaju današnje umjetnosti za krunskog svjedoka (ne)umjetničkog odabrala spoznaju. Ono oko čega se stoljeća trude, da tradicionalnim kategorijama doku spoznajni karakter umjetnosti, suvremeni mediji videa i kompjutera dokidaju pritiskom na dugme.

Mora se, zaključuje Enzensberger, iz temelja promijeniti čitava perspektiva gledanja na umjetnost. Ne samo da se na tradicionalnim sredstvima spoznaje ne mogu više objašnjavati moderni mediji, nego obratno – razvoj proizvodnih snaga, novih tehnika, odnosno medija, daje nam odgovore kako na neke »neobjašnjive fenomene i pitanja tradicionalne umjetnosti, tako isto i na unutarnju strukturu povijesnih mijena oblika umjetnosti.

Onako kako je klasična fizika preživjela unutar moderne fizike, tako isto, u osnovi hegelijanski, stari oblici umjetnosti bivaju sačuvani i rabljeni u novim medijima. Benjamin kaže: »Jedan od najvažnijih zadataka umjetnosti oduvek je bio da stvara potražnju za čije potpuno zadovoljavanje još nije došao čas. U istoriji svake umjetničke

forme postoje kritični periodi. Kad ta forma teži efektima koji se mogu neusiljeno postići kad se promeni tehnički standard, što znači u novoj umetničkoj formi. Ekstravagancije i sirovosti u umetnosti, do kojih dolazi na taj način, pogotovo u takozvanim periodima raspada, u stvari proizilaze iz njenog najbogatijeg istorijskog centra sila. Takvim variranjima poslednji je kipteo dadaizam. Njegov impuls shvatamo tek danas: efekte koje publika traži danas na filmu, dadaizam je pokušao da ostvari likovnim (odnosno književnim) sredstvima.«¹⁾

Govor o smrti umjetnosti s Benjaminom se dakle očitava i kao govor o napretku medija, o interakciji ljudskog iskustva i razvitka proizvodnih snaga; pokazuje se kao upućivanje na emancipatorske mogućnosti suvremenih medija. U njima dakle treba biti sabrano, ali i nadideno ono što se smatra umjetnošću, a što je tradicionalna estetika – spoznavala.

Iskustvo poetskog

(»Iskustvo« kao okosnica Interpretacije Baudelairea)

Što znači uzeti kategoriju iskustva kao centralnu u interpretaciji poetskog? Budući da iskustvo istovremeno podrazumijeva i djelatnost svijesti, stav recipijenta, a isto tako i djelovanje »energije izvana«, pitanje »istinskog iskustva« može se postaviti na dvije ravni. S obzirom na to da li se inzistira na unutarnjem, na djelatnosti ljudskog duha, ili izvanjskom načinima na koje realitet djeluje na čovjekovu unutrašnjost – pitanje se može postaviti na gnoseološko i empirijsko-socijalno-sociološkoj ravni. Ukazat ćemo na neka određenja gnoseološkog pristupa da bi se u razlici prema takvom pristupu Benjaminova intencija pokazala jasnijom.

Fenomenologija napredovanja iskustva, onako kako se shvaća u filozofiji, posebno i najodređenije u Hegela, koliko god htjela povezati aspekte iskustva, ona ih ostavlja bitno neujedinjenim. Hegelovo napredovanje iskustva, vezano s metodičkim utemeljivanjem napredovanja spoznaje, odnosno sistematskim rješavanjem antagonističkih prepora kao entiteta (osjetilnost, razum), uz pokušaj paralele s napredovanjem ljudskog iskustva u historiji – izmirenje je koje u osnovi, nedovoljno posredovano određenjima o uzajamnom prožimanju i odnosima pojedinih aspekata.

Hegelovo napredovanje iskustva zapravo je više intencija da se nadiđe statičan i apstraktan odnos mišljenja i predmeta promišljanja, nego što je htijenje da se pokaže zbiljski odnos pojedinih ljudskih moći i karakter njihovog upliva u konstituiranje ljudskog iskustva.

U skladu s Hegelovim shvaćanjem čovjeka u funkciji posrednika i medija djelatnosti duha, i ljudsko se iskustvo pojavljuje kao napredovanje u samospoznaji apsoluta. Autonomija medija, srednjeg člana, posrednika – čovjeka, Hegelu je neprimjerena. Utoliko što se bavi mišljenjem kao konstituiranjem općenitosti, utoliko što pokušava pojmovima odrediti ono nadindividualno, subjektivne moći, pojavljuju se isključivo u funkciji entiteta općenitosti.

Hegelovo određenje iskustva propitujemo pitajući se: zašto je krajnja konzekvenca napredovanja iskustva znanosti. Isto tako – kojem je telosu povijesti okrenuta misao ako uspostavlja određenje »napredovanja iskustva«. »Iskustvom se naziva«, kaže Hegel, »upravo to kretanje u kojem se otuđuje ono neposredno, ono što se nije iskusilo, tj. ono apstraktno, bilo osjetilnoga bitka ili samo onoga promišljenog, jednostavnoga, a zatim se iz te otuđenosti vraća k sebi pa je tek sada prikazana u svoj zbilji i istini, kao što je i svojina svijesti.«²⁾ Nešto kasnije Hegel je eksplicitniji: »Ovo dijelektičko kretanje svijesti koje svijest izvodi na samoj sebi. . . (znanju i predmetu) jest ono što se zove iskustvo.«³⁾

Određenje iskustva pojavljuje se dakle kao posrednik na putu povijesti razvoja svijesti u znanost, javlja se kao određenje koje ima isključivo gnoseološki obzor značenja. Otud i napredovanje iskustva, otud rangiranje kao izvanjski i krivi oblik povezivanja i prožimanja pojedinih aspekata ljudskog, otud filozofija koja »seže do apsoluta«, filozofijski sistem i samospoznajni telos povijesti.

Walter Benjamin, i to je ono što želimo naglasiti, ali tako da to proizađe iz određenja njegovog kategorijalnog aparata i različitosti tog aparata od hegelijanskog – iskustvu prilazi na, reklo bi se, antropološki način. Njegov pojam iskustva širi je i neodređeniji, ali sposoban da u sebe primi sve sukobe bića s izvanjskim. Upravo u odabiru te razine konkretizacije ogleda se odustajanje od samospoznajnog telosa povijesti. Iskustvo Benjaminova dovodi do razine konkretizacije pozicije koja se katkad određuje kao sociologija umjetnosti (poezije).

Sociološka razina postavljanja pitanja ogleda se već u Benjaminovu načinu uvođenja iskustva u analize o Baudelaireu. Konstatira se naime promjena iskustva čitalačke populacije. Brižni klasifikatori u pripremljenim pretincima smjestili bi njegova razmišljanja u odjeljak »sociologija ljubitelja umjetnosti«. Tako naime Benjamin određuje dio sociologije koji se bavi umjetnošću analiziranjem prosudbi umjetničkih djela, prosudbi koje su uvijek društveno uvjetovane.)

U osnovi sociološko isticanje društvenog konteksta ogleda se i u Benjaminovoj kritici Bergsona kojemu se zamjera da ne vodi ra-

čuna o historijskoj uvjetovanosti iskustva čime »pre svega i suštinski (Bergson) izbegava da se približi onom iskustvu iz kojeg je nastala njegova vlastita filozofija ili bolje reći protiv kojeg je ona bila usmjerena.«⁴⁾ U ovom slučaju riječ je o iskustvu epohe velike industrije.

Sociološki pristup Waltera Benjamina može se pokazati i u načinu njegova pristupa Baudelaireu. Njegova analiza Baudelairea sačinjena je naime kao mozaik slika, i sama međutim ulazeći u mozaik koji govori o Parizu i XIX stoljeću. Tako Benjamin govoreći o XIX stoljeću i o Parizu, govori i o Baudelaireu, a analiziranjem problema koji idu uz Baudelairea ulazi u sociološke analize velegrada. Čini se da će i kratak presjek tema i motiva koje idu uz interpretaciju Baudelairea biti dovoljan da ukaže na razinu konkretizacije koja je Benjaminu interesantna. On govori o tehnici, o šoku, iskustvu, klasi (sloju, gomili), dokolici, kocki, fotografiji, novinama, ali isto tako i o ljepoti, kultu, mirisu, vremenu i auri.

Tako se samorazumljivom nadaje teza o sociološkom karakteru Benjaminova pristupa Baudelaireu.) Ona se, uz navedeno, temelji na njegovu pristajanju uz socijalni aspekt konstituiranja ljudskog iskustva, što je svojevrsna konkretizacija pristupa koji polazi od problematiziranja odnosa riječi i pojma, u osnovi dakle tematiziranja jezika. Pritom, međutim, treba imati u vidu i Benjaminovo bitno odstupanje od sociološke metode.

Mnoštvo Benjaminovih tema izlazi iz okvira socioloških pristupa. Ne samo da bi se njegova određenja teško smjestila u pojedine discipline – ona na neki način stoji i mimo same tradicionalne filozofije. Njegove misli o mirisima (navedimo još jedan primjer) onako kako se javljaju u interpretaciji Baudelairea i Prousta i s njima povezano shvaćanje vremena povezuju životno iskustvo, literaturu, i povijesno-filozofsku misao na način koji ne samo da je novi, nego bi se isto tako morao pokazati izuzetno produktivnim za pokušaje koji se ne mogu zadovoljiti općenitostima nedovoljno posredovanih filozofijskih pojmova i ispraznom trabunjanju zaljubljenika literature.

Analiza koja se bavi uzajamnim sučeljavanjem Pariza i Baudelairea, koja je katkad tako minuciozno sačinjena da se spušta do istraživanja plinske rasvjete u Parizu, analiza je koja, propitujući poetsko, propituje usud modernog vremena. Benjamin, pozovimo se na Adorna, ono što je u tradicionalnoj filozofiji slučajno, efemerno – uzima kao bitno čak i za razumijevanje onog najopćenitijeg. Na izgled je apsurdno povezivati one elemente u čijoj vezi Benjamin daje život svojoj misli; svjetsku izložbu robe, fotografiranje u kanalizacijskom sistemu Pariza, interijer i odnos selo-grad. Kad se tome dodaju još i stihovi Baudelairea, onda je očito svaka klasifikacija izlišna.)

U Benjaminovom »planskom izlaženju u strampuće« (Adorno), na djelu je, kako tvrdi Scholem – »pokušaj povezivanja povijesno-filozofijskog pristupa s konkretnim«. Korigirajući Scholema, zaključujemo: Budući je svaki filozofijski pristup u osnovi okrenut konkretnom, očito je riječ o pokušaju bogatijeg posredovanja između pojma i realiteta. Tako se tankočudni misliac detalja uklapa u hegelijansko određenje pojma istovremeno ga negirajući u ime metafore i alegorije. Istovremeno, bogatstvo posredovanja iznutra razara jednolinijski samospoznajni telos hegelijanskog mišljenja otvarajući put rehabilitaciji životnog. Prožimanje Baudelairea i Pariza u Benjaminovoj interpretaciji omogućava ovom detektivu detalja realiziranje temeljne intencije koja je u osnovi filozofijska, koja je filozofija sama – prožimanje misli i zbilje na onaj način koji duh vremena zahtijeva i kojemu je adekvatan. U tom kontekstu se i Baudelaireova poezija pokazuje prevratničkom i modernom. U tom pristupu poetsko dobiva značaj koji nadilazi spoznajno određenje, odnosno kojemu daje sasvim novo određenje.

Baudelaireu se pristupalo na različite načine. Roman Jakobson, analizirajući »Mačke«, istražuje raspored rima, odnos imenica muškog i ženskog roda, antinomiju između strofičkih jedinica od dvije i onih s tri rime, sintakstički paralelizam između katrena, fonički sklop soneta, itd. Valery Baudelairea određuje kao »splet izuzetnih okolnosti«; s jedne strane riječ je o proizvodu upliva klasiističke kritičnosti, otpora romantizmu, a s druge strane traženja pjesničkog prostora između Hugoa, Misea i Lamartisa.

Lefebvre gleda Baudelairea u kontekstu razmišljanja o »modernom«, određujući Baudelairea pjesnikom koji otvara moderno devetnaestog stoljeća kao iluzorni pokušaj buržoaskog slijepog puta opterećenog različitim fetišizmima, među kojima je najizraženiji jezički. Bestide navodi Baudelairea u kontekstu govora o utjecajima kolektivne predodžbe na mitomansko razvijanje patološkog u proizvođača umjetnosti.

Baudelaire je, dakle, i »majstor đavolskih psalama« (Krlježa), i »romantična sfiga«, i »katolik koji svojim katolicizmom vodi do oltara Sotone« (Tin Ujević), i »ničeoovac prije Nietzschea«, koji je više »mizantrop umom nego srcem«, i »mučenik forme« (Matoš), koji »s dna zemaljskog pakla, gdje ga dosada lomi, poziva nebo za svjedoka kako je uspio izvršiti svoj zadatak« (Marcel Raymond). »On nije simfoničar i instrumentator stiha, nema hugoovske figure, ni rimbardoovskog praskavoga kolorističkog nasilništva, ali ima crtež

neizmerno čiste vibracije, upravo kanonske, potpuno sposobne da zahvati i prenese njegovo nervno-osjetilno iskustvo, profinjeno u paklenskom žaru izrazito velegradске i velikosvjetske patnje (František Ks, Salda). Baudelaire je »živi Baudelaire« (Hergešić), on je »pjesnik profinjene surovosti« (Pavletić), itd. U čemu je specifičnost Benjaminovih određenja i njegove interpretacije?

Evidentan je Benjaminov doprinos ovoj vrsti znanstvenog istraživanja koje bi se moglo odrediti sociologijom velegrada. Benjaminove analize Pariza i XIX stoljeća briljant su doprinos tog zaljubljenika francuske književnosti i čovjeka osuđenog na prijestolnicu XIX stoljeća – Pariz. Estetička misao, pak, baštini finoću pristupa društvenim fenomenima, historijski opredjeljenu, literaturno iskazanu, i to ne u smislu loših pokušaja lijepa kazivanja koja nužno bivaju anarhoni, nego u onom bitnom: književnom iznalaženju istine onako kako je otkriva velika literatura. Na ono što je možda najvažnije: Benjamin svojim mišljenjem ukazuje na nužnost većeg posredovanja između egzaktnog, općeg, filozofijskog pojma i realiteta, i to ukazuje na način koji neće biti zaboravljen. »Logika i mašta« u njegovu mišljenju ulaze u medij produktivnog prožimanja. U tom smislu se javlja i njegovo određenje iskustva, okrenuto empirijsko-socijalno-sociološkoj ravni kao ravni na kojoj mišljenje može reći nešto živo.

1 Tekst »Iskustvo i tehnika« dio je cjeline ISKUSTVO ESTETIČKE MISLI WALTERA BENJAMINA iz koje je do sada objavljeno: »Benjamin – Proust« (Proustov nagovještaj Benjaminova ili Benjaminova interpretacija Prousta), *Kulturni radnik*, br. 3 1984. »Benjamin – Kafka«, *Kulturni radnik*, br. 1, 1985; »Benjaminovo shvaćanje jezika«, *Republika*, br. 5 1985. Za razumijevanje Benjaminove interpretacije Baudelairea, a onda i razumijevanje teze o destrukciji iskustva, treba uzeti u razmatranje šest tekstualnih cjelina. Prije svega, to je »Das pasagen-Werk«, djelo sačinjeno od mnoštva razmišljanja, navoda i skica. Riječ je o materijalu kojeg je Benjamin pripremao od 1927. godine sve do svoje smrti, a koje je štampano u petom tomu Suhrkampovih sabranih djela. Iz materijala »Das pasagen-Werka« Benjamin 1935. godine »filtrira« kratak, ali značajan tekst: »Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts«. To je tekst koji leži u osnovi svim kasnijim bavljenjima Baudelaireom. Misli će se doradivati, oblici tekstova će se mijenjati, ali će osnova ideje ostati. Godine 1938. Benjamin piše ambiciozniji rad namijenjen časopisu za socijalno istraživanje »Das Paris des second Empire bei Baudelaire« – Tekst u ovom obliku, međutim, nije prihvaćen. Redigiranjem ovog teksta, između veljače i lipnja 1938. godine, nastaje centralni dovršeni rad o Baudelaireu »Über einige Motive bei Baudelaire« – »Notes sur les tableaux parisiens de Baudelaire« – predstavlja prijevod nekih motiva teksta »Das Paris« na francuski, a »Zentralpark«, nazvan po djelu New Yorka u kojem je Benjamin trebao stanovati, sačinjen je od zasebnih pasaja nastalih između travnja 1938. i veljače 1939. godine. Iz analize posvećenih Benjaminovoj interpretaciji Baudelairea, izdvajamo za ovu priliku dio koji se bavi problematiziranjem odnosa tehnike i iskustva.

2 G. W. F. Hegel, *Estetika I*, Beograd str. 104
3 Na tu spregu umjetničkog oblika i društvene zbilje upućuje i Heinz Paetzold, *Neomarkalistische Aesthetik I*, str. 138

4 W. Benjamin, »Eseji«, str. 181

5 Isto, str. 115

(Vidi i »Misaona avantura Waltera Benjaminova«, *Polja* br. 272/273 str. 392)

6 To mjesto glasi »Pojmom tehnika imenovao sam onaj pojam koji književne proizvode čini pristupačnim neposrednoj društvenoj, dakle materijalističkoj analizi. Pojam tehnika istovremeno predstavlja dijalektičku polaznu tačku sa koje se može prevazići jalovo suprotstavljanje oblika i sadržaja. Osim toga, ovaj pojam tehnike pokazuje nam kako treba pravilno odrediti odnos između tendencije i kvaliteta.

Christoph Mering u *Der Intellektuelle als Revolutionär* navodi ovo mjesto u kontekstu revolucionarnog fundiranja intelektualnog praksisa, shvaćajući tehniku kao posredovanje materijalne i duhovne produkcije. Vidi str. 52. W.F.V. München, 1979.

7 Među ostalim i Jameson s pravom primjećuje da Freudovu ideju o svijesti kao obrani organizma od okoline Benjamin podiže na višu razinu: »U Benjaminovim rukama ta ideja postaje organe istorijskog opisanja, način da se pokaže kako u modernom društvu, možda zbog sve većeg broja različitih udara kojima je organizam danas podvrgnut, ti obrambeni mehanizmi nisu više lični između svesti i njenih objekata danas se isprečio čitav niz mehaničkih zamena, koje nas možda štite, ali nas istovremeno lišavaju svake mogućnosti da asimilujemo ono što nam se dešava ili da preobrazimo naše osete u neko istinski lično iskustvo« (Frederik Džejmson, »Markizam i forma«, Beograd 1974. str. 76)

8 Mogućnost nepsihologističkog određenja utjecaja šokova leži u Benjaminovom razlikovanju iskustava i doživljaja. Pojašnjava Jan Bruck: »Ali dok mehanizmi represije talože ne oslobađajući funkcije svesti ili voljne memorije, kako je ovde opisana, jeste da spreči spoljašnje nadražaje i šokove da postanu traumatična Erfahrung, da ne ostave za sobom obrise memorije, time što će ih preobratiti u kratkovečne, svesne doživljaje – Erlebnis.

(Ovde Benjamin upotrebljava dva različita značenja reči »iskustvo« na nemačkom, dok u engleskom jeziku ne postoje odgovarajući izrazi. Erfahrung predstavlja kompletnost i kontinuitet, sjedinjeno iskustvo stvarnosti, koje nosi u sebi šire znanja i mudrosti, u ovom smislu, kaže se da stariji ljudi imaju »iskustvo«. Za razliku od toga, Erlebnis je atomizirano i izolovano iskustvo, stvarnost proživljena u različitim i isprekidanim momentima koji ne sačinjavaju bilo kakvu koheziju ili kontinuitet.) (Jan Bruck, »Beket, Benjamin i moderna kriza u komunikaciji«, *Dalje*, Sarajevo 1983. br. 5/6. str. 50)

9 »Rat je kao što je istakao Benjamin, u kritiku kapitalizma jedina mogućnost da se proizvodne snage koje su razvijene unutar ovog društva, u izvesnom smislu potpuno realizuju unutar tog društva i bez njegovog raspadanja. Puno učešće razvijenih proizvodnih snaga, unutar kapitalizma, može se realizovati samo u obliku rata.«

(Vollgang Fric Hauq, *Kritika robne estetike*, Beograd SSO Srbije, 1981. str. 120)

10 W. Benjamin, *Eseji* str. 123/124

11 Isto, str. 100

12 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften II*, knjiga 5, str. 743. Suhrkamp, 1980

13 H. M. Enzensberger, *Nemačka, Nemačka između ostalog*, Beograd 1980, str. 11

14 Isto str. 131/132

15 Vidi Martin Heidegger *Mišljenje i pevanje*, Beograd 1982, naročito interpretaciju Holderlina

16 Kada se već pominje Heidegger navodimo jednu odrednicu Suzan Sontag. Ona kaže: Benjaminova naklonost prema ironičnom i samosvesnom otudila je od većeg dela novije nemačke kulture, osećao je odvratnost prema Wagneru, prezirao Heideggera i frenetične avangardne pokrete, kao što je ekspresionizam.

(S. Sontag *Bolest kao metafora* Beograd, 1983. str. 137)

17 H. Lefebvre, *Što je modernost?*, Zbornik RIZ

18 W. Benjamin, *Eseji*, str. 30

19 Isto, str. 33

20 G. W. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, Zagreb 1955, str. 23

21 Isto, str. 52

22 Roger Bastide, *Umjetnost i društvo*, Zagreb 1981. 93-102

23 W. Benjamin, *Eseji*, str. 178

Akrokorint

TONČI PETRASOV MAROVIĆ

*U sobu ulazim
ništa mi se ne da
na stolu mi večer počiva
unišla s mora kroz balkon otvoren
palim lampu od 25 W ne veću ni jaču
jedva se vidi ali vidi se
i stol već diše – spominjem se Akrokorinta
tone-i-tone sunčeve svjetlosti ujutro oko 9h
pritišću oči, cvjetove u travu
koju je kraj rujna osušio
onih 7 stupova Apolonova hrama
stakla autobusa što se zaustavio na pet minuta
da bacim pogled na Korint i uočim što se da
vidim tvrđavu, zidine jedva različne od blijeda
vrha brda i blijeda neba prijedpnevna
gledam padinu, stabla maslina i smokava
suhonjav rogač mirisave sjene
pod koju se magarac zavukao
dječarac leži pod magarcem u sjeni sjene i pjevuši
penjem se u mislima i pjevušenju tog dječarca
pred ustima mi grozd bijela grožđa
stihovi Eshilovi što ih Kilemnestra govori
Agamemnona obmanjujući sagom grimiznim
rukom ispruženom vabeći ga kao ovcu
lahorom Dionizovim što kroz grozd prolazi
dovršavajući vino u njemu dobrodošlicom doma
sjenom Kasandrinom koju je sjekira nakostrušila
poput leđa mačke stoji Akrokorint ponad Korinta
nazire se mora Zaljeva
snatrim umiti se snatrim popet se umiven
držeci se magaretu za rep
obići tvrđave kutak svaki
tone-i-tone sunčeve svjetlosti podnijeti na duši
pasti u hlad zida pisati po prašini pridrijemati malo
sići u suton večerati u Korintu
zanočiti se zvijezdama nad glavom
počivati u mraku nebeskom, ne ljudskom
dok tijelo neko međ grozdovima diše
u vina ugrađeno vina buduća i prošla
koja nitko od nas pio nije
niti pit će ih a bit će
s Orestom Erinijama
trajnije od tvrđava
dići ruke
dići ruke od svega što nismo
dići ruke kao dijete koje plače da ga dignes
prigrliš
poneseš*