

# 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 sa Hegelom ideju o svojevrsnoj zastarjelosti umjetnosti u odnosu na predodžbu i pojmovnu mogućnost percepcije svijeta (drugobitvovanja). Kako što je svijest zarobljena predmetom koji promatra (jer samom svojom djelatnošću konstituira rascep subjekta-objekta), a samosvijest predstavlja promišljanje svijesti koja je već medij oslobođen materijalnog – tako i duh, na višoj razini, napuštajući umjetnost napušta oblik samospoznaje apsoluta koji je još uvijek opterećen materijalnim, koji čak predstavlja pokušaj izmjenjenja 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 (iji je razlog i pored sve sepičnosti ipak gnoseološke prirode, Marx uvjet (ne)mogućnosti egzistencije oblika umjetnosti pronalazi u determinirajućem karakteru društva, konkretnije u preodnosu 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.

Napuštanjem trećeg «momenta svega logičko-stvarnog», svega istinitog upšte», dakle spekulacije, vrši se s Marxom ne samo kao napuštanjem metode, ili Hegelovih konstrukcija o apsolutu (što porazumljivo napuštanje sistema); riječ je o tomu da se napušta filozofija kao pokušaj da se istina nastani u sferu teorijske spoznaje. Odužavanje od teorijskih opravdanja rezultira katkad u Marxa, kao npr. u ovom slučaju, uvidima koji polaze pravo na evidentnost. No što stoji iz 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 nakanaom ovog teksta, mogu pronaći razmatranja o posljednjim mogućnostima 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 objeakcija, Benjamin minuciozno otvara i promišlja mnoštvo tema, katkad na izgled banalnih, tema donose svježe 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 nepodna zbog svoje općenitosti. Benjamin dodaje primjer izvođenja pripovijedanja iz socijalne činjenice postojanja «Mitteilungsbedürfnisse». 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, prihvata i potrebuje adekvatne forme umjetničkog saopćavanja. Ovako postavljen problem pojašnjava i istovremeno daje značaj Benjaminovoj tezi o redukciji 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 saopćavanja. U smjenjivanju nekadašnjeg izvještavanja informacijom, a infor-

macije senzacijom, ogleda se povećano zakrpljavanje 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 lirске 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. Ukažiemo, prije svega, na njegova temeljna određenja.

Tehnika, prije svega ostalog, djelujući na ljudsko iskustvo, podrgavajući «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 ovođenja 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 prijelom između kvaliteta i političke tendencije, te stari prijelom 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 sva tri bitna aspekta fenomena umjetničkog: stvaraoča, djelo i recipijenta. Tehnika naime djeluje na stvaraoča, 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 nekoliko nedoumica, neodvojivo 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 djela, novina, saobraćaj...) proizvode u čovjeku situaciju permanentnih šokova. Uprito je prije svega da je i šok jedina reakcija ljudskog iskustva na modernu tehniku, odnosno na to mnoštvo novih izuma, proizvoda suvremene tehnologije. (Trebalo isto tako imati u vidu da ni određenje šoka nije uvijek jednoznačno: nije sasvim jednoznačno. Dok fotografija, odnosno aparat, izaziva trenutnu posmrtni šok, kretanje u saobraćaju dovodi do šokova i sukoba među ljudima. U prvom slučaju riječ je o «metatorji koja daje šoku određenu, općevažnu, reklo bi se, ontološki-sku 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 psihonaličkom određenju šoka koji je zanimljivo zbog svojih terapeutskih mogućnosti, ili je šok direktan i nužna posljedica moderne tehnike, koja samom šoku, pa onda čak i psihonaličnu daje novu dimenziju. Da li je samo prije moderne tehnike bila moguća psihonalična određenja? Da li je šok isključivo vezan uz modernu tehniku? Da li je tek sada psihonaličnu posebno potrebna, pa se u tom smislu sada otvara psihonalički obdijen pristup umjetnosti?

U osnovi Benjaminovih razmišljanja o zastarjelosti pojedinih umjetničkih oblika nalazi se dakle razmišljanje o odnosu široko pojmljene 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 izvana» – Benjamin preuzima psihonaličnu određenja po kojima svijest snom reproducira moguću katastrofu. Ukoliko pak umjetnost po Benjaminu hoće reproducirati šok koji je nu-

Zan zbog ljudske nepripremljenosti isto kao što je i nužna potreba – tehnika; logično se čini pitanje: ne preuzima li umjetnost funkciju terapeutske dresure, odnosno – ne koristi li se svijest umjetnošću kao što se koristi snom i sjećanjem?

Kao protipod modernog iskustva Benjamin uzima jednu verziju oskudnog iskustva mase. Stoga nije čudno što vrši poređenje s Marxovim analizama o odnosu čovjeka i mašine. No dok je Marxova intencija da ukáže na neljudskost otuđujuće situacije, nehumanost društvenog konteksta procesa proizvodnje – Benjaminu te analize čine inoštvo. 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 nekritički prihvaćanje aspekta za cjelinu u realitetu.

Tehnika dakle dresira ljudski senzori. Tehnička reproduktivnost omogućava umjetničko djelo koje odgovara »zakržljalom iskustvu« s jedbenika 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, lijeđa je obstranost, 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 **tehnika 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 izvodi umjetničko djelo iz rituala oslobađajućeg 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 određenim koje se ustanovljava jednostavnim uvidom u situaciju. (Benjaminovo napredovanje iskustva nerazvijena je fenomenologija šokova, dakle tek dijagnostisicirana). Benjamin inzistira na jednom aspektu podizajući 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 mogućnost kulturnog pristupa (štovanje nečeg nevidenog, obožavanje koje ide pod kuro s fetišizmom). Da li je međutim jedini taj smjer kojim izvod može 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 obradne 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 senzori, 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 ispuštiti iz vida problematiku 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 Benjamina 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 Benjamina. 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 određeno, određenje umjetnosti psihološki, onda iskustvo šoka nije relevantno za suvremenu umjetnost. Razaranje aure tada je pod upliva devalvacije percepcije umjetnosti, a ne dokidanja kulturnog karaktera umjetnosti.

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

ono potrebu nove nadražaje, to mu pruža tehničkom reproduktivnošću omogućena umjetnost filma – kao princip moderne umjetnosti. Moderno je ono što se suprotstavlja kulturnom, ritualu, estetiziranju politike kojoj je krajnja konzekvencija fašizam, odnosno rat. Suprotno i to, moderno jest ono što markizam, 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 (teološko) fetišizma. Treba, po Benjaminu, demistificirati tu ljudsku djelatnost i to tako da se ona »zasnuje na drugoj praksi: naime na politici.«<sup>1</sup> »Političko se dakle pojavljuje negativno određeno, kao djelatnost oprečna religioznom 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 politiziranje umjetnosti.

Temeljni sud koji Benjamin donosi, glasi: »... propadanje literature u buržoaskoj štampi pojavljuje se kao formalna njene obnove u sovjetskoj kulturi.«<sup>2</sup> U jednom od njegovih kratkih tekstova, »Starih nakon puta u SSSR, u »Die politische Gruppierung der russischen Schriftsteller.«<sup>3</sup> Benjamin, na primjer, upozorava da je novinsko štivo u Sovjetskom Savezu značajnije od čitanja knjiga, a sričanje slova značajnije nego novinsko štivo. »Bolja ruska literatura hoće biti«, zaključuje Benjamin »oboženom slikom u početnici iz koje se lišak uto u duhu Lenjina.«

U Benjaminovim razmišljanjima o zastarjelosti pojedinih umjetničkih formi preslijeću se dva pravca raskidanja s tradicijom. Auratskom djelu suprotstavlja se reproducirano, a kulturno politizirano. Oba se pravca sjedinjuju u odnos tradicionalnog i postestatskičkog djela. Se uglavnom nedomišljenim aspektima, a »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 izvuкао je priročične 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 također otvaraju perspektive za umjetnost. Naime, isto toliko koliko bi se mogao legitimno 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 mišljenje ono anticipatorsko. U tom smislu perspektivu gledanja otvara nam Enzensberger: »Da marksistička levica teorijski obrazložila 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 stjedbenik Brecht), marksisti, međutim, nisu razumeli industriju svesti i u njoj su učili samo građansko-kapitalističko naliježje, a ne njene socijalističke mogućnosti. Autor kakav je Derr Ludoč u potpunosti predstavlja ovaj teorijski i praktični zastoj. Ni radovi Horkhajmera i Adorna nisu oslobodili izvesne nostalgije za ranim građanskim medijima.«<sup>4</sup> 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 utjecajem uvjeta proizvodnje u nadgrađini, tradicionalna estetika postaje neupotrebljiva. No zastarjelo je i samo pitanje o smrti umjetnosti, zato što još uvijek, nužno, operira sa zastarjelim estetskim kategorijama. Tezama koje su usredotočene na dokazivanje ili osporavanje spoznajnog karaktera umjetnosti izmiče »materijal« moderne umjetnosti. Radikalizirajući tezu Enzensbergera moglo bi se reći da je (tradicionalna) estetika pravno zbog nerazvijenosti, odnosno nepostojanja takve tehničke osnovice kakvu imaju današnje umjetnosti za krusnog svjedoka (ne)umjetničkog odbrala spoznaju. Ono oko čega se stojiča trude, da tradicionalnim kategorijama dokuju spoznajni karakter umjetnosti, suvremeni mediji video i kompjutera dokidaju prilikom 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 rabiljeni 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 neujedneno 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 sile. Takvim variravzinama poslednji je kibice dadalzama. Njegov impuls shvatao tek danas: efekte koje publika traži danas na filmu, dadalzama je pokušao da ostvari likovnim (odnosno književnim) sredstvima.»<sup>1</sup>

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

## Iskustvo poetskog

### («Iskustvo» kao okoonica 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 izjavane», pitanje «istinskog iskustva» može se postaviti na dvije ravni. S obzirom na to da li se inzistira na unutarnjem, na djelatnosti ljudskog duha, ili izvanjskim načinima na koje realitet djeluje na čovjekovu unutrašnjost – pitanje se može postaviti na gnozeološko i empirijsko-socijalno-sociološkoj ravni. Ukazat ćemo na neka određenja gnozeološkog 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 neujednijenim. Hegelovo napredovanje iskustva, vezano s metodičkim utemeljivanjem napredovanja spoznaje, odnosno sistematskim rješavanjem antagonističkih opreka 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 nadide 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 mišlja 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, pojavljuje se isključivo u funkciji entiteta općenitosti.

Hegelovo određenje iskustva propitujemo pitajući se: zašto je krajnja konzekvencija napredovanja iskustva znanosti. Isto tako – kojom je telosu povijesti okrenuta misao ako uspostavlja određenje «napredovanje iskustva», «iskustvom se naziva», kaže Hegel, «pravu to kretanje u kojem se otuđuje ono neposredno, ono što se nije iskustvo, 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.»<sup>2</sup> Nešto kasnije Hegel je eksplicitniji: «Ovo dijelektičko kretanje svijesti koje svijest izvodi na samoj sebi... (znanju i predmetu) jest ono što se zove iskustvo.»<sup>3</sup>

Određenje iskustva pojavljuje se dakle kao posrednik na putu povijesti razvoja svijesti u znanost, javlja se kao određenje koje ima isključivo gnozeološki 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 proizlazi 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 prećincima 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. I

U osnovi sociološko isticanje društvenog konteksta ogleda se i u Benjaminovoj kritici Bergsona kojemu se zamjera da ne vodi računa o historijskoj uvjetovanosti iskustva čime «pre svega i suštinski (Bergson) izbjegava da se približi onom iskustvu iz kojeg je nastala njegova vlastita filozofija ili bolje reći protiv kojeg je ona bila usmjerena.»<sup>4</sup> U ovom slučaju riječ je o iskustvu epohe velike industrije.

Sociološko 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 tehnič. o šoku, iskustvu klasi (sloju, gomili), dokolici, kocki, fotografiji, novinama, ali isto tako i o ljepoti, kultu, mirisu, vremenu i aur.

Tako se samorazumljivom nadaje teza o sociološkom karakteru Benjaminova pristupa Baudelaireu. I 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 stoje i mimo same tradicionalne filozofije. Njegove misli o mirisima i (navedimo još jedan primjer) onako kako se javljaju u interpretaciji Baudelairea i Prouta 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, pozivomio se na Adorna, ono što je u tradicionalnoj filozofiji slučajno, efemerno – uzima kao bitno čak i za razumijevanje onog najopćenitijeg. Na izgled je apсурdno povezati 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 strampucenje» (Adorna), na djelu je, kako tvrdi Scholem – «pokušaj povezivanja povijesno-filozofijskog pristupa s konkretnim». Korrigirajući 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 mislić detalja uklapa u hegelijansko određenje pojma istovremeno ga negirajući u ime metafora 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, sintaktički paralelizam između katrena. Po: nički sklop soneta, itd. Valery Baudelairea određuje kao «splet izuzetnih okolnosti»; s jedne strane riječ je o proizvodu upliva klasiističkih kritičnosti, otpora romanizmu, a s druge strane tražnja pjesničkog prostora između Hugoa, Misea i Lamartisa.

Lefebvre gleda Baudelairea u kontekstu razmišljanja o «modernom», određujući Baudelairea pjesnikom koji otvara moderno desetveestog stoljeća kao iluzorni pokušaj buržoaskog stilskeg puri opterećenog različitim fetišizmima, među kojima je najizrazitije: zidki. Bestide navodi Baudelairea u kontekstu govora o utjecajima kolektivne predodžbe na mitomansko razvijanje patološkog u proizvodna umjetnosti.

Baudelaire je, dakle, i «majstor davolskih psalama» (Krieta), i «romantična silfinga», i «katolik koji svojim katolicizmom vodi do čitara Sotona» (Tim Ujević), «ničevac kojega Nietzsche» koji je više «mizantrop umom nego srcem», i «mučenik forme» (Matoš), koji «s dna zemaljskog pakla, gdje ga dodata lom, poziva nebo za svjedoka kada je uspio izvršiti svoj zadetak» (Marcel Raymond). «On nije simfoničar i instrumentator stihova, nema hugoovske figure, n rimbudoovskog praskavoga kolorističkog naslištva, ali ima čitaj

neljzjerno čiste vibracije, upravo kanonaka, potpuno sposobna da zahvati i prenese njegovo nervno-osjetljivo iskustvo, profinjeno u paklenskom žaru izrazito velegradske i velikosvjetske patnje (Franziska Ks. Salda). Baudelaire je »živi Baudelaire« (Hergešić), on je »pjesnik profinjene surovosti« (Pavličić), itd. U čemu je specifičnost Benjaminovih određenja i njegove interpretacije?

Evidentan je Benjaminov doprinos onoj vrsti znanstvenog istraživanja koje bi se moglo odrediti sociologijom velegrada. Benjaminove analize Pariza i XIX stoljeća brižljivo su doprinos tog zaobljenika 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 anakroničnim, 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« do je cjelne ISKUSTVO ESTETIČKE MISLI WALTERA BENJAMINA u koje je do sada objavljeno »Benjamin – Proust« (Proustov nagovijest) Benjamina i 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. Prve svega, to je »Das pasagen-Werk«, djelo sačinjeno od mnoštva razmišljanja, navoda i citata. Rijed je o materijalu kojeg je Benjamin pripremao od 1927. godine sve do svoje smrti, a koje je štampano u jednom tomu Suhrkampovih sabranih djela iz materijala »Das pasagen-Werk« Benjamin 1935. godine – litirna kratka, ali značajna tekst »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts«. To je tekst koji leži u osnovi svim kasnijim bavljenjima Baudelaireom. Misl da se doraditi, oblici tekstova će se mijenjati, ali da osnova otkrije ostati. Godine 1938. Benjamin piše ambicioznu rad namijenjen časopisu za socijalno istraživanje »Das Paris des second Empire bei Baudelaire« – tekst u ovom obliku, međutim, nije prihvaćen. Redigriranje 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 »Zemljopis«, nazvan po djelu New Yorka u kojem je Benjamin trebao stanoviti, sačinjen je od zasebnih pasaja/nastih između travnja 1938. i veljače 1938. godine. Iz analize posvećenih Benjaminovoj interpretaciji Baudelairea, odvajamo za ovu priku do 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 Pietzold, *Neomarksiistička Aesthetik I*, str. 138

4 W. Benjamin, »Eseji«, str. 181

5 Isto, str. 115

(Vidi i »Misaona avantura Waltera Benjamina«, *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 poloznu tačku sa koje se može prevazići javno suprotstavljanje oblika i sadržine. Osim toga, ovaj pojam tehnike pokazuje nam kako treba pravilno odrediti odnos između tendencije i kvaliteta«

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

7 Među ostalim i Jameson s pravom primjećuje da Freudovu ideju o svijesti kao obrani organizma od okoline Benjamin podiže na višu razine. »U Benjaminovim rukama ta ideja postaje oruđe historijskog opisanja, način da se pokaže kako u modernom društvu, možda zbog sve većeg broja različitih utara kojima je organizam danas podvignut, ti obrambeni mehanizmi nisu više lični između stvari i njenih objekata danas se ispružio čitav niz mehaničkih zamena, koje nas možda štite, ali nas istovremeno lišavaju svake mogućnosti da asimilujemo ono što nam se delava ili da preobrazimo naše osete u neko istinski lično iskustvo« (Frederik Djezmon, »Markizam i forma«, Beograd 1974 str. 75)

8 Mogućnost nepsholističkog određenja utjecaja šokova leži u Benjaminovom razlikovanju iskustva i doživljaja. Pojavljiva Jan Bruck »Ali dok mehanizam represije talože ne oslobađajući funkcije stvari i voljne memorije, kako je ovde opisano, jeste da spreže spoljašnje nadražaje i šokove da postanu traumatična Erfahrung, da ne ostave za sobom obrise memorije, time što će ih preobraziti u kratkovečne, snesne doživljaje – Erlebnis«

(Ovde Benjamin upotrebljava dva različita značenja reči »iskustvo« – na nemačkom, dok u engleskom jeziku ne postoje odgovarajući izrazi. Erfahrung predstavlja kompleksnost i kontinuitet, sjednjeno iskustvo stvarnosti, koje nosi u sebi širene znanja i mudrosti, u ovom smislu, kaže se da stariji ljudi imaju »iskustvo«. Za razliku od toga, Erlebnis je atomizirano i izolovano iskustvo, stvarnost proizvedena u različitim i isprekidanim momentima koj ne sačinjavaju bilo kakvu kohaziju ili kontinuitet.) Jan Bruck, »Beket, Benjamin i moderna kriza u komunikaciji«, *Dalje*, Sarajevo 1982 br. 5/6, str. 50)

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

(Wolfgang Fric Hau, *Kritika robne estetike*, Beograd SSO Srbiya, 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 javanje*, Beograd 1982, naročito interpretaciju Holderlina 16. Kada se već pomisli Heidegger navodimo jednu odrednicu Susan Sontag. Ona kaže Benjaminova naklonost prema ironičnom i samosvesnom otudju je od većeg dela novije nemačke kulture osjećao je odvratnost prema Wagneru, prezirao Heideggera i ironeično avangardne pokrete, kao što je ekspresionizam«

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

17 H. Lafeuvre, *Što je modernost?*, Zornik 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, *Unjnost i društvo*, Zagreb 1961, 93-102

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