

Valter Benjamin
Slike koje misle.
Mislopisi

Preveo

JOVICA AĆIN

2016.



MISLOPISI VALTERA BENJAMINA ili slike koje misle

1

Esejističko-narativni zapisi koji slede sačinjavaju zbirku *Denkbilder*, koju je iz autorove ostavštine svojevremeno priredio Teodor V. Adorno, zajedno sa svojom ženom Gretel radeći na izdanju Benjaminovih *Spisa* (1955). Pod tim naslovom nalazi se i u kasnijem kritičkom izdanju Benjaminovih *Sabranih spisa*. Naslov za tu zbirku, međutim, nije lako prevesti na srpski jezik. A upravo taj izraz *Denkbild* ukazuje na bitno svojstvo Benjaminovog pisanja, naročito kad je reč o tekstovima koji ne spadaju u velike rasprave i eseje. *Denkbild* nije, naposletku, bila samo Benjaminova omiljena forma pisanja nego je otkrivamo i kod autorovih prijatelja, Ernsta Bloha, Teodora Adornoa, Zigfrida Krakauera, obeležavajući u spisateljskoj praksi specifičan odnos prema kritičkom mišljenju i njegovoj otvorenosti.

Na izraz u pitanju Benjamin je naišao kad je izučavao dramu iz vremena nemačkog baroka. On je označavao amblematske slike, slike-mozgalice, koje su saopštavale izvesnu misao, ali koju nije uvek bilo lako odgonetnuti. U tom smislu ga srećemo i kod Getea i Lesinga. Za razliku od nemačkog *bilddenken*, što bi značilo *misлити-u-slika-*

ma ili takozvano *slikovito mišljenje*, slika i mišljenje se u izrazu *Denkbild* združuju još tešnje. Sama slika je ona koja misli. Misleća slika. Ona je medij u kojoj inače neizreciva misao može da dođe do glasa i da komunicira s nama, baš kao što s nama, prema definiciji, komuniciraju nebeske i duhovne pojave, sveti likovi, na ikonama i freskama koje nazivamo – prevodeći grčko ζωγραφικη – *živopisi*. Ako bismo se povelili za demonom analogije, onda bi najcelishodniji prevod za *Denkbild* mogao da bude upravo srpski neologizam *mislopis*.

U Benjaminovom slučaju, za mislopis možemo opisno reći da je u pitanju kratka prozna forma koja se koleba između književnog govora i kritičke teorije društva. U invenciji modernog duha, pripovedanje, slika i mišljenje se stapaju u dijalektičko trojstvo. I tako nastaje svojevrsna simbioza misli i čulnog iskustva. Mislilačka sadržina se, pod maskom svojevrsne narativne refleksije, pojavljuje kao prozna slika inače nemislivih predmeta. Benjamin nam, iz okrilja svoje poetike pisanja koja se oslanja o alegorijsku produktivnost u značenjima, kazuje misli koje jezička slika autorski uprizorenog sveta oko nas, jučerašnjeg ili današnjeg, misli kao svoje. To je najpre vidljivo u njegovim knjigama *Jednosmerna ulica* i *Berlinsko detinjstvo*. Ako je delo, kako je govorio Benjamin, posmrtna maska onoga što nam je bilo dato da mislimo i što možemo nazvati koncepcijom, onda je žanr pisanja koji zatičemo u mislopisima, a koji se odriče celovitosti i prisvaja takozvane male forme, najbolja mogućnost da sve što je mišljeno ili nagovešteno u nekoj koncepciji bude očuvano kao živo i delatno. Otuda će Adorno, povodom takvog Benjaminovog pisanja koje neprestano problematizuje svoj odnos prema pojmovnom mišljenju, pojednostavljeno reći da se u mislopisima evocira nešto što ne može biti rečeno rečima. Mislopisi nam sugerišu ono neiskazivo, baš kao što to čini i Ničeovo aforističko pisanje. Priroda mislopisa nam, na kraju, uka-

zuje da o njemu ne možemo govoriti kao o nekom strogo utvrđenom žanru, jer bismo tako prevideli suštinsku fluidnost koja ga odlikuje i koja mu omogućava da dospe do uvida koje teorijske formulacije nisu u stanju da predvide, i to pre svega kad je reč o Benjaminovim velikim temama, o jeziku, iskustvu i poimanju istorije.

2

Međutim, filozofija koju treba stvoriti jeste ona koja nadahnjuje slikara, ne kada izražava mišljenja o svetu, već u trenutku kada njegovo viđenje postaje pokret, kada, reći će Sezan, on „misli u slici“.

Moris Merlo-Ponti, *Oko i Duh*

U kojoj meri interakcija između mišljenja i izražavanja može biti burna i sa ishodima koji utiču podjednako na domete mišljenja i na forme iskazivanja koje jezik poprima u pisanju prilično uviđamo s Benjaminovim pokušajem da svoje kratke eseje moduliše kao *mislopise*). U njima život i iskustvo artikulišu takoreći nove figure mišljenja i svakako drukčije poimanje istine u svetu i vremenu. Otuda pomisao da Ničeovo aforističko pisanje deli s Benjaminovim *Denkbilder* srodan filozofski i književni horizont nije bez osnova i podseća nas da bismo upravo kod Ničea mogli da prepoznamo prvu odrednicu za razumevanje Benjaminovih tekstova ove vrste, a koji istovremeno izmiču olakom razvrstavanju. U Ničeovom „Saznajnoteorijskom uvidu o istini i laži u izvanmoralnom smislu“ (1873) čitamo odgovor na pitanje šta je istina:

„Pokretno mnoštvo metafora, metonimija, antropomorfizama, ukratko zbir ljudskih veza koje su poetski i retorski bile uznesene, prenesene, ukrašene, i koje nakon duge upotrebe, učvršćene, kanonizovane i obavezne, na-

likuju na neki narod: istine su iluzije za koje smo zaboravili šta su, metafore, pohabane i sa izgubljenom čulnom snagom, novčići čiji je otisak istrven i sada se mogu jedino promatrati ne više kao novčići nego kao puki metal.“

Rastakanje i raščinjavanje tokom istorije kanonizovanih istina, čemu je posvećen znatan deo Ničeove kritike metafizike, bilo je povezano s jezičkim figurama i njihovom istrošenošću. U ponovnom oživljavanju tako izgubljenih istina i prometnutih u iluzije, i usredsređujući se, umesto na figure jezika, na figure mišljenja viđenih kao specifične slike, u traganju za njihovim neposrednim i čulnim elementima, u slučaju Benjamina, kritički proces započinje dvadesetih godina prošlog veka, pre svega s *Jednosmernom ulicom* i njenom dekonstrukcijom građanskog interijera. U to doba je stekao svoje prvo iskustvo s *Denkbild*, pošto je sam taj izraz otkrio dok je, između 1923. i 1925. godine, istraživao građu sa svoju profesorsku disertaciju (koja mu ipak nije obezbedila željeni profesorski status) o poreklu nemačke žalobne igre, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Sudeći prema izvesnim od njegovih pisama iz tih godina, njegovi tadašnji narativni eseji pod nesumnjivim su uticajem barokne alegorijske građe. Postoji očigledno, barem u početku, strukturalno srodstvo sa baroknim amblemom. *Denkbild* potiče, naime, iz baroka, i tako su nazivane amblematske slike koje su kombinovale vizualni i verbalni element u trojnoj strukturi: središnji deo je bila slika (*pictura*), iznad njega je bio svojevrsni moto (*inscriptio*), koji je opisivao sliku ili je pre bio enigmatski veo za nju, a ispod slike bilo je stihovano ili prozno objašnjenje kao epigram (*subscriptio*). Vizualni deo amblema ne samo da ne postoji kod Benjamina nego slika postaje jezički čin (ali lišen svakog opisa, ili je to opis koji ne može biti viđen, jer nije puka slika) o kojem će autor, barem dok je radio na svom *Delu o pasažima*, misliti kao o dijalektičkoj slici, i koja nije manje zagonetna od slike u baroknom amblemu. Uvek će, narav-

no, biti otvoreno pitanje da li je enigmatičnost amblema bila namerna, ali u slučaju Benjaminove dijalektičke slike, a to shvatamo dok je čitamo, njena engimatičnost nije mogla da ne bude prisutna, jer je deo fenomena istine do čijeg je jezgra sa svojim mislopisima hteo pisac da dopre, preobražavajući živo iskustvo u analitičku misao i potom tu misao pretapajući u novo iskustvo.

Iako se izraz dijalektička slika kasnije gubi iz Benjaminovih tekstova, na njegovo mesto, kao još dalekosežniji pojam, pojavljuje se *konstelacija*. I dalje nije reč ni o kakvoj doslovnoj slici ili verbalnoj reprodukciji vizualnih elemenata, pa čak nije u pitanju, kako neki pogrešno smatraju, „mentalna slika“, nego je pre svojevrсно otkrivanje heteronomne i heterogene sličnosti u figurama mišljenja, pri čemu ove stupaju u korelaciju s figurama istorije, iskustva i stvarnosti. A Benjaminovi mislopisi postaju sve bogatiji u književnom i filozofskom smislu. Postaju neka vrsta kritičke detekcije koja nam raskriva izgubljene ili skrivene istine koje obeležavaju istorijsko doba. Upravo je konstelacija ono što u *Denkbilder* otvara uvide koje tek valja razumeti, i s kojima nam se Benjamin javlja, recimo, kao odličan spisateljski i mislilački detektiv koji je u takozvanim malim stvarima razotkrivao dvadeseto stoleće, u mnogo čemu prelomno za našu istoriju i njenog anđela u čijim užasnutim očima vidimo prošlost koja nam ne obećava da će nevidljiva budućnost, u koju oluja poleduške nosi anđela, biti neko vrhunsko vreme života.

J. A.

Napulj

Pre nekoliko godina su izvesnog sveštenika vodili u otvorenoj nosiljci napuljskim ulicama da bi mu narod iskazao poštovanje. Pratila su ga proklinjanja. Na jednom od uličnih uglova pojavila se svadbena povorka. Sveštenik ustade, učini znak blagosiljanja, a svi koji su bili iza nosiljke padoše na kolena. Tako u ovom gradu katolicizam bezuslovno teži da se u svakoj situaciji iznova ustoličava. Ako bi on trebalo da nestane s lica zemlje, onda to ne bi možda trebalo da se dogodi na posljednjem mestu u Rimu nego u Napulju.

Nigde ovaj narod ne može pouzdanije da proživi svoje bogato varvarstvo, poteklo iz srca samog velegrada, kao što može u okrilju crkve. Potreban mu je katolicizam, jer s njim mu jedno predanje, povezano s kalendarskim datumom izvesnog mučenika, pruža još legalnu zaštitu za njegova preterivanja. Ovde je rođen Alfonso di Liguori, svetac, koji je ublažio praksu katoličke crkve da bi ona s više razumevanja pratila zanat probisveta i kurvi, te ih kontrolisala pomoću ispovesti, o čemu je i napisao raspravu u tri knjige, kojoj je pridodao listu više ili manje strogih crkvenih kazni i oprostaja. Jedino je crkva, a ne policija, na visini samoorganizovanog zločina, oličenog u kamori.

Tako onaj ko je oštećen ni ne pomišlja na to da zove policiju, ako mu je stalo do toga da povrati svoje dobro. Ako to već nije u mogućnosti sam da učini, onda se posredstvom notara ili sveštenika, on obraća nekom od kamorista. S njim ugovara otkupninu. Od Napulja do Kastelamarea, duž proleterskih predgrađa, prostire se glavna oblast kopnene kamore. Jer ta zločinačka organizacija izbegava oblasti u kojima bi bila izložena policiji. Podeljena je na grad i predgrađe. To je čini opasnom. Putniku koji se, kao duž neke palisade, kreće od umetničkog dela do umetničkog dela sve do Rima, nije u Napulju baš lagodno.

Nema za to grotesknijeg dokaza od sazivanja svojevremenog međunarodnog filozofskog kongresa. Ovaj se, ne ostavljajući za sobom niti traga, rasplinuo u vatrenom dimu ovog grada gde je trebalo da bude krunski događaj u proslavi sedamstogodišnjice Univerziteta. Uzvanici su se pojavili u sekretarijatu sa žalbom da su im novac i dokumenti pokradeni. Ali ni običan putnik ne prolazi bolje. Čak ni *Bedeker* ne uspeva da ga umiri. Ovde je crkve nemoguće pronaći, skulpture koje su u vodiču posebno naznačene nalaze se često u zatvorenim krilima muzeja, a za dela domaćeg slikarstva se upozoravajući ističu natpisi „manirizam“.

Ništa nije ukusnije od čuvene vode za piće. Siromaštvo i beda deluju tako zarazno baš kao u priredbama za decu, i budalasti strah da ste u nepovoljnom položaju samo je oskudna racionalizacija tog osećaja. Ako je zaista, kao što je govorio Peladan¹, devetnaesti

¹ Francuski pisac *Joséphin Péladan* (1858–1918) zagovarao je svojevrсни hrišćanski misticizam i ezoteričko hrišćanstvo. (*Prev.*)

vek preokrenuo kod siromašnih prirodan poredak životnih potreba, učinivši stan i odeću obaveznim na štetu namirnica, ovde su se onda ratosiljali tih konvencija. Prosjak leži na drumu, oslonjen o ivičnjak, i maše svojim praznim šeširom kao što svojim šeširima mašu ljudi na stanici dok se opraštaju. Ovde beda vodi nadole kao što je pre dve hiljade godina vodila u kriptu: još i danas put do katakombi vodi kroz „Vrt muka“, još i danas kao vodiči u njemu rade razvlašćeni. U bolnicu *San Gennaro dei poveri* ulaz je kroz kompleks belih zgrada i prolazi se kroz dva dvorišta. Sa obe strane su klupe za invalide, koji ljude dok izlaze prate pogledima što ne otkrivaju da li su usredsređeni na odeću da bi bili oslobođeni ili da bi im nezamislive želje bile ispunjene. U drugom dvorištu izlazi iz soba su zatvoreni rešetkama; pozadi, bogalji izlažu svoje patrljke i vesele se užasavanju prolaznika zanesenih u svoje snove.

Jedan od staraca je vodič i primiće svetiljku fragmentu neke ranohrišćanske freske. Potom izgovara stoletnu čarobnu reč „Pompeji“. Sve za čim stranac žudi, čemu se divi i za šta plaća, jesu „Pompeji“. A „Pompeji“ su gipsana imitacija ostataka nekog hrama, ogrlica od lave i grozan lik neodoljivog vodiča stranaca. Taj fetiš je utoliko čudotvorniji što su više nego retki oni koji mogu da tvrde da su ga ikad videli. Razumljivo je da čudotvorna Madona, koja tamo stoluje, dobija potpuno novu, skupu hodočasničku crkvu. U tom zdanju, a ne u onom zvanom Kuća Vetiji², žive Pompeji za Napuljce. I uvek iznova se tu ucena i beda nalaze kod kuće.

² Jedna od najčuvenijih raskošnih rezidencija u Pompejima, *Casa dei Vettii*. (Prev.)

Fantastični putopisi daju o gradu višebojnu sliku. Zapravo on je siv: sivocrven ili oker siv, sivobeo. A sasvim siv prema nebu i moru. To je ono, a nije posljednje, što posetioca obeshrabruje. Onaj ko je slep za oblike, malo šta ovde može da vidi. Grad je stenovit. Ako ga gledate odozgo, odande dokle njegov žamor ne dopire, iz Kastela San Martino, on leži utonuo u suton, stopljen s kamenom. Samo na jednom odsečku zmijolike obale, tamo iza, ređaju se zgrade, jedna iznad druge. Pored vila, te najamne kasarne, od šest ili sedam spratova, u doljama, pa do njih morate stepeništima, izgledaju kao neboderi. U samom stenovitom tlu, tamo gde ono izlazi na obalu, izdubljene su pećine. Kao na slikama pustinjaka iz trećenta³, pojavljuju se tu i tamo u stenju neka vrata. Ako su otvorena, onda se u prostranoj ćeliji istovremeno može videti i ležaj i ostava. Nadalje stepenici vode do mora, gde su ribarske gostionice nameštene u prirodnoj špilji. Otuda se uveče podižu lelujava svetlost i muzika.

Arhitektura je porozna poput tog kamena. Građevina i akcija se spliću u dvorištima, pod arkadama i na stepeništima. To su prostori zaštićeni za igru i tako im je omogućeno da postanu pozornica novih i nepredvidivih konstelacija. Izbegava se da to bude nešto definitivno, obeleženo. Nijedna situacija ne izgleda, takva kakva jeste, da je zamišljena da traje zauvek, nijedna figura ne tvrdi „tako je i nikako drukčije“. Tako se ovde ostvaruje arhitektura, taj najznačajniji komad ritmike neke zajednice. Civilizovana, privatna i rangirana samo u slučaju velikih hotelskih i skladišnih zdanja na

³ *Trecento*, italijanski: tristo; time se misli na godine hiljadu tristote, tj. na XIV vek u italijanskoj kulturnoj istoriji. (Prev.)

keju – anarhična, isprepletena, seoska, u centru gde su tek pre četrdeset godina prvi put probijene velike osovinske ulice. I samo u njima je kuća, u nordijskom smislu, ćelija gradske arhitekture. U centralnom delu, naprotiv, blokovi kuća su zadržani na svojim uglovima, kao gvođenim kukama, Madonom oslikanom na zidovima.

Niko se ne orijentiše prema kućnim brojevima. Prodavnice, fontane i crkve su reperne tačke. A to nije uvek jednostavno. Jer obična napuljska crkva ne paradira na nekom ogromnom trgu, nadaleko vidljiva, sa transeptom, horalom i kupolom. Ona je skrivena, umetnuta među ostale građevine; visoke kupole često su tek s nekoliko mesta vidljive; nemoguće je crkveno zdanje razlikovati od okolnih kuća. Stranac prolazi pored nje, a da je ne zapaža. Neprimetna vrata, često samo sa zavesom, tajni su ulaz za onoga ko je upućen. Samo jedan korak prenosi ga iz haosa prljavih dvorišta u suštu samotnost visokog i obeljenog crkvenog prostora. Njegova privatna egzistencija je barokna utičnica ponesenog javnog života. Ne odigrava se ona između četiri zida, u okružju žene i dece, nego u sabranosti ili u očaju. Sporedne ulice dopuštaju pogledu da siđe preko prljavih stepenika u krčme, u kojima tričetiri muškarca, na odstojanju, skriveni iza buradi kao iza crkvenih stubova, sede i piju.

U takvim ćoškovima jedva da možemo da prepoznamo gde se zgrada još podiže, a gde je već nastupilo njeno urušavanje. Jer ništa nije dovršeno. Poroznost srećemo izazvanu ne samo ravnodušnošću mediteranskih zanatlija nego prvenstveno poteklu iz strasti za improvizovanjem. Potrebno je u svim slučajevima obezbediti mesto i priliku za improvizovanje. Zdanja

Sadržaj

<i>Od prevodioca: Mislopisi Valtera Benjamina</i>	7
Napulj	13
Moskva	27
Put do uspeha u trinaest teza	70
Vajmar	76
[Dva sna]	80
Pariz, grad u ogledalu	82
Marsej	87
San Ćiminjano	95
Uspomena: Uz šezdeseti rođendan Karla Volfskela . . .	98
Kratke senke [I]	103
Jestiva	110
Detektivski romani, na putovanjima	120
Severno more	123
Raspakivam svoju biblioteku	130
Destruktivni karakter	142
Razotkriveni uskršnji zec ili Malo učenje o skrivanju . .	145
Iskopavanje i sećanje	148
San	150
Venac sa Ibise	153
Hašiš u Marseju	163
Po suncu	173
Autoportreti snevača	178

Kratke senke [II]	184
Mislopisi	189
Pereca, pero, pauza, jadikovka, gluparija.	195
Jednom je nijednom	197
Divan užas	199
Još jednom	200
Male majstorije	202
<i>Napomene</i>	207