Walter Benjamin: između umjetnosti i kulture

Sabalić, Josip

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:100243

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

zir.nsk.hr

Image not found or type unknown

Sveučilište u Zadru

Odjel za filozofiju

Diplomski sveučilišni studij filozofije; smjer: nastavnički
(dvopredmetni)

Josip Sabalić

Walter Benjamin: između umjetnosti i kulture

Diplomski rad

Zadar, 2017.

Sveučilište u Zadru

Odjel za filozofiju

Diplomski sveučilišni studij filozofije; smjer: nastavnički
(dvopredmetni)

Walter Benjamin: između umjetnosti i kulture

Diplomski rad

Student/ica:
Josip Sabalić

Mentor/ica:
Doc.dr.sc. Nives Delija-Trešćec

Zadar, 2017.

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Josip Sabalić,** ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Walter Benjamin: između umjetnosti i kulture** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 27. listopada 2017.

Sadržaj

Uvod 1
Kratka biografija 1
Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije 3
Prema većoj konstelaciji u mozaiku 9
Walter Benjamin: pisanje i epistemologija 10
„O konceptu povijesti" i "kulturna povijest" 14
Walter Benjamin i kultura 19
Estetika: umjetnost-politika-tehnika 23
Umjesto zaključka: nemogućnost redukcije mozaika na dijelove 26
Literatura 31

Walter Benjamin: između umjetnosti i kulture

Sažetak

U središnjem dijelu ovog rada analiziraju se radovi Waltera Benjamina koji govore o umjetnosti i kulturi. U radu se kreće od analize eseja *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije,* naglašavajući pritom temeljni pojam eseja, a to je *aura*. Pojavom tehničke reprodukcije, prvo u fotografiji a zatim i u filmu, gubi se *aura* umjetničkog djela. To je simptomatski proces koji nadilazi granice umjetnosti i može se razmatrati u kontekstu pojave masovne kulture. Kako bi se što bolje razumjelo Waltera Benjamina u radu se analiziraju i djela koja govore o njegovom razumijevanju vremena, povijesti te njegova epistemologija „mozaika“ i „dijalektičkih slika“. Konačno, ovi koncepti se koriste kako bi se bolje razumjelo njegova djela o modernoj kulturi i umjetnosti.

Ključne riječi: Walter Benjamin, umjetnost, masovna kultura, *aura*, *ovdje-i-sada*, *dijalektičke slike*

Walter Benjamin: between art and culture

Abstract

In the central part of this paper we are analyzing Walter Benjamin works in which he argues about art and culture. First, we are analyzing the essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, emphasizing the fundamental notion of the essay, which is *aura*. With the appearance of technical reproduction, first in photography and then in film, the *aura* of the artwork is lost. This is a symptomatic process that goes beyond the boundaries of art and can be considered in the context of the emergence of mass culture. We are also analyzing works that speak of his understanding of time, history, his “epistemology of mosaic" and "dialectical images". Finally, these concepts are used for better understanding of his works on modern culture and art.

Key words: Walter Benjamin, art, mass culture, *aura*, *here-and-now*, *dialectical image*

Uvod

Glavna tema ovog rada je analiza Benjaminovih ogleda o kulturi i umjetnosti. Diskusiju ćemo započeti s esejem *Umjetničko djelo u razdoblju mehaničke reprodukcije*. Dok čitamo ovaj tekst fokus analize trebao bi biti koncept *aure*. *Aura* je jedan od najvažnijih, ako ne i najvažniji pojam, u kasnijim Benjaminovim spisima. Polazeći na ovaj način od Benjaminove estetike, rad pokazuje kako Benjamin opisuje ključni pomak u kulturi. Promjena se događa pri konvergenciji kulture s politikom. Uz to, javlja se masovno društvo utemeljeno na komformizmu, društvo s čijim se podsustavima može lakše manipulirati. Bilo u fašizmu, komunizmu ili kapitalizmu na različite načine, *aura* autentičnosti pojavljuje se u obliku *kvazi aure* zamjenskih stvari. U ovom kontekstu, Benjamin kaže da gubitak aure nije samo događaj u umjetnosti već i u načinu na koji se društvo kultivira, ili hegelovski, riječ je o *drugoj prirodi*.

Krenut ćemo od ovih temeljnih okvira i pokazati Benjaminovo razmišljanje o promjenama u umjetnosti i kulturi na početku 20. stoljeća, oslanjajući se istodobno na njegovu estetiku i teoriju kulture. Pritom, ističu mnogi autori, moramo biti oprezni pri pokušaju filozofskih interpretacija Benjamina. Razlog tome jest taj što ne smijemo biti obmanuti njegovim oblikom pisanja ili njegovim opisima svakodnevnog života.

Nakon što ukratko prikažemo njegovu biografiju i analizu eseja *Umjetničko djelo u razdoblju mehaničke reprodukcije*, pokazati ćemo kako je za razumijevanje Benjaminove ostavštine ključno poznavanje njegove „epistemologije mozaika“ i teorije povijesti i vremena, odnosno koncepta *kulturne povijesti*. Pri ovim analizama posebno ćemo uvažiti istraživanja i uvide Davida Ferrisa i Žarka Paića. Rad ćemo završiti sužavanjem na teme koje su nam u fokusu istraživanja, dakle na filozofiju kulture i estetiku.

Kratka biografija

Walter Bendix Schönflies Benjamin rođen je 1892. u Berlinu. U bogatoj obitelji židovskog porijekla. Bio je najstariji od troje braće, a nakon 13 godina, nakon dugog razdoblja bolesti, odlazi u progresivni internat u Haubindu (Thüringia). Tamo je upoznao Gustava Wynkena, liberalnog reformatora obrazovanja, s kojim je ostao u važnom intelektualnom prijateljstvu. Po povratku u Berlin započeo je sudjelovati u objavljivanju časopisa *Der Anfang*. Magazin se usredotočio na Wynekenove principe duhovne čistoće kod mladih i sadržavao teme koje naglašavaju povijesnost i iskustvenost, teme koje su također Benjaminov kasniji interes. Pokret mladih koji je slijedio Wynkenove ideje, Benjamin je napustio 1914. godine nakon što

je njegov mentor Wynken, na javnom predavanju, govorio o etičkom iskustvu koje su mladi doživjeli tijekom i nakon rata. Tvrdeći da je ovo iskustvo dobro za njih. Također je značajno da je Benjamin studirao u Freiburgu i Berlinu i pohađao predavanja neokantovca Heinricha Rickerta i sociologa Georg Simmela. Godine 1915. započeo je važno prijateljstvo s Gerhardom (Gershomom) Scholemom, studentskim kolegom. On je imao je veliki utjecaj na Benjaminovo razumijevanje judaizma i kabale. Također je važan za organizaciju Benjaminove ostavštine nakon njegove smrti.[1]

Benjaminova doktorska teza bila je *Koncept umjetničke kritike u njemačkom romantizmu* i za to mu je sveučilište u Bernu 1919. godine dodjelilo nagradu. Njegova habilitacija *Podrijetlo njemačke tragedije* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*), s kojom je trebao započeti profesionalni akademski rad, povukao je od obrane 1925. na Sveučilištu u Frankfurtu na Majni. Rad je objavljen 1928. godine i odmah je privukao pozornost. A 1932.-1933. Adorno je čak imao predavanja koja su se bavila idejama iz Benjaminovog rada. Veliki dio onoga što je napisano u ovom radu napisao je na otoku Capri gdje je boravio iz ekonomskih razloga i gdje je upoznao latvijsku kazališnu producenticu Asju Lacis. S njom je imao romantični odnos i dijelio mnoge ideje. *Naples* su napisali zajedno, a *One-Way Street* je posvećena njoj. Postoji mišljenje da je dobar dio njegovog nedovršenog rada *Arcades Project* nastao pod njezinim utjecajem.[2]

Iako neki autori sumnjaju da se Benjaminova djela ne mogu tretirati kao filozofska, drugi ističu kako je Benjaminovo filozofsko mišljenje prisutno u svim njegovim djelima. Kao mislitelj pod utjecajem historijskog materijalizma povezan je s povijesnom, konkretnom pojavom s kojom je uvijek teško ovladati ako ju se pokušava staviti u sustavnu cjelinu. Kada se na to nadoda Benjaminov iracionalizam i misticizam, još je teže vidjeti filozofsku misao. Možemo reći da je *The Arcades Project* Benjaminov najambiciozniji rad u kojem mnogi teoretičari vide cjelinu njegovog rada, usprkos nedovršenosti.[3]

Lukasceva knjiga *Povijest i klasna svijest* imala je veliki utjecaj na marksizam i historijski materijalizam koji možemo naći i u Benjaminovim djelima. Početkom 1930-ih bio je uključen u planove za pokretanje ljevičarskog časopisa *Crisis and Critique*. To se dogodilo u suradnji s Ernestom Blochom, Siegfriedom Kracauerom i Bertoltom Brechtom[4]. Asja Lacis

[1] plato.stanford.edu/entries/benjamin.
[2] Ibid.
[3] Eli Friedlander, *Walter Benjamin: The Philosophical Portrait*(London: Hardvard University Press, 2012) str. 4.
[4] plato.stanford.edu/entries/benjamin

predstavila je Benjamina Brechtu i također sudjelovala u stvaranju budućeg prijateljstva. Između ostalog, Benjamin je proučavao Brechtov *Epic Theatre*[5]. Godine 1933. Benjamin napušta nacističku Njemačku i odlazi u egzil, boraveći u Parizu, Ibizi, San Remu i Brechtovoj kući u Danskoj (Svendborg). Do 1930-ih *Institut za društvena istraživanja* (čije sjedište u ovom trenutku nije bilo u Frankfurtu) daje Benjaminu stipendije i pomaže mu objaviti djela. Najviše zasluga za to ide Adornu.

Ta situacija je značajno pridonijela razvoju Benjaminovog djela *Umjetničko djelo u razdoblju mehaničke reprodukcije* i nekim dijelovima *The Arcades Project*-a (na primjer, na osvrte o Baudelaireu i Parizu). Godine 1939. Benjamin je privremeno bio smješten u koncentracijskom kampu u Francuskoj, koji je osnovan za njemačke građane. Nakon puštanja je otišao u Pariz. Tamo je radio na *The Arcades Project* u *Bibliothque Nationale* i ostavio svoj nedovršeni rad prijatelju, knjižničaru Georgesu Batailleu. Godine 1940. pobjegao je iz Pariza prema granici sa Španjolskom, a kad je prešao granicu, lokalne su ga vlasti uhitile kao izbjeglicu. Na koncu je 1940. godine počinio samoubojstvo na španjolskoj francuskoj granici, misleći da Gestapo dolazi po njega.[6]

Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije

Benjaminov esej *Umjetničko djelo u razdoblju mehaničke reprodukcije* počinje citatom Paula Valerya u kojem on ističe da je došlo do značajne promjene u ljudskim mogućnostima djelovanja prema stvarima te da će se time postupno promijeniti fizički dio koji nužno postoji i u umjetnosti. Benjamin nas na ovaj način uvodi u analizu umjetnosti iz perspektive historijskog materijalizma. Pritom, moramo naglasiti da njegova estetska misao nadilazi historijski materijalizam. O ovom aspektu njegovih djela više ćemo reći kasnije u tekstu. Za sada možemo reći da Benjamin želi dobiti uvid u razvojne trendove i samu rekonceptualizaciju umjetnosti u kontekstu promatranja uvjeta proizvodnje umjetničkih djela. Uvjeti proizvodnje koji su u njegovom fokusu ujedno su i uvjeti proizvodnje koji se javljaju pojavom mehaničke reprodukcije.

Benjamin govori da su ljudi, barem u načelu, uvijek mogli reproducirati ili oponašati (*mimesis*) određenu umjetničku građu. Međutim, povijest pokazuje da su to činili na različite načine. Od Grka koji su koristili odljev i otisak, zatim kroz kasniji drvorez, preko litografije, pa sve do moderne pojave fotografije i filma. U fotografiji i filmu Benjamin vidi presudan trenutak

[5] Ibid.
[6] Ibid.

u prijelazu iz *auratskog* u *postauratsko* razdoblje u umjetnosti. Ključni koncept u ovom radu, kako smo i rekli, jest koncept *aure*. Benjamin piše u jednoj od fusnota: *Definicija aure kao "jedinstvene pojave udaljenosti ma koliko bila blizu "ne predstavlja ništa drugo nego formulaciju kultne vrijednosti umjetničkog djela u kategorijama percepcije prostora i vremena. Udaljenost je suprotnost bliskosti, a esencijalno udaljen objekt je nedostupan. Nedostupnost je zaista glavna kvaliteta kultne slike. Zahvaljujući svojoj prirodi, umjetničko djelo ostaje "daleko, koliko god je blizu." Osjećaj blizine koji se može javiti u odnosu na blizinu materije ne uništava udaljenost koju djelo zadržava nakon pojave*.[7]

Aura je, prema Benjaminu, suština umjetničkih djela. Ona je presudna za njegovu autentičnost te pokazuje njegovo "ovdje-i-sada" (*Jetztzeit*). S pojavom tehničke reprodukcije urušava se "ovdje-i-sada" umjetničkog djela. Možemo reći da se ova promjena ne događa samo u umjetnosti, već se može shvatiti kao kulturna i društvena promjena svakodnevnog života. U tom smislu Benjamin kaže: *Element koji je uklonjen može se supsumirati kroz pojam aura i nastaviti: ono što se u razdoblju tehničke reprodukcije gubi je aura umjetničkog djela. Ovo je simptomatski proces čiji se značaj ističe i izvan područja umjetnosti. Moglo bi se generalizirati i reći: tehnika reprodukcije odvaja reproducirani objekt iz domene tradicije.*[8]

Benjamin ne želi reći da umjetnička djela gube "ovdje-i- sada" tek s pojavom tehničke reprodukcije. Zapravo, ističe da svaka reprodukcija gubi svoj "ovdje-i-sada" (*Jetztzeit*) u određenom smislu. Ipak, tehnička reprodukcija prodire u samu stvarnost umjetnosti. Čineći time umjetničko djelo, koje se sastoji od profane materijalne i mistične božanske stvarnosti, profanim proizvodom konzumacije. Profani proizvod ujedno je i depriviran od aure autentičnosti.

Manualna reprodukcija još uvijek drži istinu izvorne umjetnine dok je u tehničkoj reprodukciji pitanje istine umjetničkog djela postalo nemoguće. To se događa zbog stapanja profane i božanske stvarnosti na specifičan način. Jedina stvarnost umjetničkog djela postaje ona reproducirana. Čim je takvo djelo napravljeno, napravljeno je zajedno s drugim reprodukcijama, a pitanje o originalu je besmisleno.

Dakle, *aura* umjetničkog djela ima svoje utemeljenje u odnosu između kontemplacije božanske stvarnosti i recipiranja profane.. Dok profanost materije ukazuje na blizinu umjetničkog djela, božansko označava nedostižnu udaljenost. U tom se kontaktu događa ovdje-i-sada ili vječno sada (*here-and-now*/*Jetztzeit)* kao jedinstveno i jednokratno iskustvo

[7] Walter Benjamin, *Eseji.* (Beograd*:* Nolit, 1974) str. 122.
[8] Ibid. str. 119.

umjetnosti u neiscrpnoj (jer je uostalom i ono božansko apsolutno neiscrpno) kontemplaciji umjetničkog djela. S pojavom tehničke reprodukcije to postaje nemoguće. To se prvo događa u fotografiji, a zatim, još važnije, u filmu.

Može se reći da aura postaje „profano osvjetljenje“[9] i potpuno zaboravlja svoju povijest u "kultnom događaju" specifičnom za *auratsko* razdoblje. Ono što Benjamin ovdje, između ostalog, aktualizira jest kolaps tradicionalne kulturne baštine i njezina spajanja s masama. Gubitak aure i nastanak masovne kulture za Benjamina su usko povezani. Reproducirano umjetničko djelo se reproducira u velikom broju primjeraka te se aktualizira prilikom susreta s potrošačem. Umjetničko djelo postaje roba za potrošnju namijenjena masama " građanskog društva". U tom smislu Benjamin govori o utjecaju filma na fašizam i komunizam. Međutim, treba naglasiti da ne govorimo o jednosmjernom procesu, naprotiv, proces je obostran, kaže Benjamin, te ima neograničen raspon mogućnosti za mišljenje i promatranje.[10]

S ovim pojavama, u društvu kao i u „umjetnosti“, povećava se "osjećaj sličnosti". Na taj način oduzima se autentičnost ne samo reprodukciji nego i jednokratnom događaju, onome koji ima svoje "ovdje-i-sada" (*Jetztzeit*). Svaki umjetnički rad trebao bi se sagledati u kontekstu njegovog "ovdje-i-sada", ali i u kontekstu žive a ne statične tradicije.[11]

Umjetničko djelo s uništenom *aurom* razlikuje se od tradicionalne kulturne baštine i zbog toga što se medij percepcije radikalno promijenio. Pri tome, kaže Benjamin, postoje promjene u načinu na koji ljudi organiziraju osjetilnu percepciju, ovisno o mediju koji tu percepciju omogućuje. Ove promjene nisu bile uzrokovane samo prirodnim nego i m događajima, te ih kao takve treba adekvatno proučavati.

Izum fotografije, kao što je već rečeno, odlučujući je događaj nakon kojeg slijedi *poslijeauratski* period. Dakako, ovaj prijelaz nije jednostavno skok-u-razdoblje već promjena bezbrojnih odnosa koji dolaze postupno. Na krizu koja se mogla osjetiti došli su različiti odgovori. Unutar tradicije u umjetnosti koja počinje osjećati da je kriza blizu Benjamin vidi odgovor u "teologiji umjetnosti". *L'art pour l'art* je u tom kontekstu odbacio bilo kakvu povezanost s društvenošću i vlastitom vanjskom predmetnošću. Poanta je u tome što ... *mehanička reprodukcija umjetničkog djela po prvi puta u svjetskoj povijesti oslobađa umjetničko djelo od njegove parazitske egzistencije u ritualu*.[12] Utemeljenje u ritualu, kaže

[9] Ibid. str. 147.
[10] Ibid. str.147.
[11] Ibid. str. 121.
[12] Ibid. str.122.

Benjamin, zamjenjuje se utemeljenjem u politici. Kada utvrđivanje autentičnosti više nije vezano uz original, već mnoštvo kopija, počinje nestajati i „kultna vrijednost“ slike. „Kultna vrijednost“ se tada zamjenjuje s izložbenom vrijednosti. A u ovoj „izložbenoj vrijednosti“, umjetnička vrijednost je samo jedna od mnogih vrijednosti.

Ovaj proces je započeo, kako smo i rekli, s pojavom fotografije. Zbog toga Benjamin kaže da ne iznenađuje činjenica da su prve fotografije bile fotografije ljudskih lica. Na taj način se, barem nakratko, mogla zadržati određena božanska udaljenost unatoč načinu njihove materijalne proizvodnje. Benjamin se, kako možemo vidjeti, kreće između historijskog materijalizma i misticizma, a autonomija umjetnosti je osigurana s obzirom na mističan pojam *aure*. Funkcija *aure* u auratskom razdoblju u postauratskom biva politizirana. Benjamin će reći da s filmskom produkcijom počinje kulminirati skriveno političko značenje u umjetnosti. A dodatno opterećenje se stvara time što je u filmu svaka sljedeća fotografija određena prošlom te na taj način pruža konfomističko utočište.

Fotografija, a osobito film, zadali su velike probleme klasičnoj estetici. Godinama, kaže Benjamin, teoretičari su raspravljali radi li se tu o umjetnosti ili ne, ignorirajući pitanje je li dolazak fotografije i filma promijenio karakter umjetnosti. Analizirajući ovu temu Benjamin kritički pokušava procijeniti odnose između glumca i kazališta te glumca i filma. U kazalištu, osobnost glumca izravno se kritizira, dok na filmu (gdje osoba po prvi put može djelovati kroz cjelinu svoje osobe, ali oslobođena *aure*) ta kritika ovisi o novom mediju, mediju koji zahtijeva cijeli niz aparata i operatora. Ništa se ne događa "ovdje-i-sada" (*Jetztzeit*), sve je već instalirano, i da ne zaboravimo, spremno za masovnu potrošnju. Tijekom snimanja filma publika je zamijenjena kamerom i ostalim aparatima. Glumac je svjestan da su ti uređaji medij njegovog obraćanja publici i sukladno tome on ih pokušava uvjeriti da ne obraćaju pozornost na tehniku /aparat kojom/im se medij koristi. Dok ista ta tehnika uništava umjetničku stvarnost uništenjem njezine reference prema božanskom, dakle uništavanjem njezinog "ovdje-i-sada". U tom smislu, sve postaje montaža.[13]

Stvaranjem "kulta zvijezde" pokušava se nadoknaditi gubitak *aure*, ali taj čin na posljetku djeluje kao montirana *kvazi aura* koja pokazuje „truli šarm vlastitog robnog karaktera“.[14] To se događa u čežnji filmske industrije da prikupi što više potrošača. Ionako je od samih početaka ta industrija kapitalistička. Ove misli također oslikavaju i Benjaminov

[13] v. npr. Žarko Paić, *Anđeo povijesti i mesija događaja: Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina.* (Beograd: Biblioteka Philoxenia, 2017).
[14] Ibid.

marksistički historijski materijalizam. Doduše, taj materijalizam je shvaćen pod utjecajem ideja drugih mislilaca Frankfurtske škole. A mnogi autori će naglasiti veliki utjecaj Lukácsa.[15]

Benjamin kaže kako se pojavom ovih tada „novih medija" događa zanimljiv zaokret koji rezultira time da svaka osoba sada može zatražiti da bude snimljena. Te objašnjava dalje da je to kao situacija u kojoj bi svaki čitatelj bio spreman postati piscem u bilo koje vrijeme. Pa ipak, kaže kako *... u Zapadnoj Europi kapitalistička eksploatacija filma ne dopušta da se razmotri legitimni zahtjev današnjih ljudi da se reproduciraju. U takvim okolnostima, filmska industrija ima velik interes za začaravanje i dvosmislene špekulacije koje potiču interes ljudi.*[16]

Kako percepcija života postaje "iluzija", sama umjetnost također postaje iluzija. Pritom, ključna promjena događa se s filmskom aparaturom. Ona se čini tako ključnom jer prodire u stvarnost i zatim reproducira istu stvarnost kroz slike koje aktualiziraju potrošači / gledatelji. Slikarstvo radi na drugačiji način, a Benjamin ove odnose objašnjava relacijskim metaforama šamana-slikara i kirurga-snimatelja.

Tumačenje metafore se odnosi prvenstveno na razliku u pristupu, s jedne strane šamana i s druge strane kirurga, pri liječenju bolesnika. Šaman to radi održavajući prirodni razmak između sebe i bolesnika, dok kirurg prodire u tkivo bolesnika, za razliku od šamana kirurg se ne susreće s bolesnikom kao čovjekom već operativno. Isto tako, slikar pazi na prirodnu razdaljinu između sebe i predmeta, dok je snimateljev predmet višestruko razbijen, a njegovi dijelovi se spajaju na potpuno nove načine. [17]

Kao što je gore spomenuto mehanička reprodukcija nije odlučno djelovala samo u umjetnosti, već je, između ostalog, promijenila dijalektiku između masa i umjetnosti. Slikarsko umjetničko djelo na primjer, prije pojave tehničke reprodukcije, nije moglo biti viđeno od velike mase ljudi. Film je, očigledno, sasvim druga stvar. U tom smislu Benjamin tvrdi da se u kinu, u reakcijama na film povezuju kritički i uživalački stavovi. To se događa zato što su gledatelji okupljeni u masu i pod utjecajem su zajedničke masovne reakcije na film.

Film je također utjecao i na ljudsku percepciju i reprezentaciju svijeta, a to je svakako povezano s društvom i s kulturom. Ako je proces promatranja svijeta povezan s povijesnim razvojem medija pomoću kojega taj svijet i vidimo (pa i onaj dio tog svijeta koji nazivamo

[15] Bernd Witte, „Benjamin and Lukács. Historical Notes on the Relationship between Their Political and Aesthetic. Theories".(*New German Critique*, br. 5, 1975) str. 3-26.
[16] Walter Benjamin, *Eseji.(*Beograd*:* Nolit, 1974) poglavlje 11.
[17] Ibid. poglavlje 11.

umjetnost) onda se definitivno dogodio veliki pomak u percepciji, a koji je povezan s mogućnostima tehničke reprodukcije.

[K]rupnim planovima stvari koje nas okružuju, naglašavanjem skrivenih detalja na objektima koji su nam poznati, ispitivanjem banalnih miljea pod genijalnim vodstvom objektiva kamere, film, s jedne strane umnožava uvid u potrepštine što upravljaju našim životom, s druge strane osigurava nam ogroman i neslućen manevarski prostor! Izgledalo je da nas naše krčme i velegradske ulice, naše kancelarije i namještene sobe, naše željezničke stanice i tvornice beznadno zatvaraju. Onda je došao film i razorio taj zatvorski svijet dinamitom u desetinki sekunde, tako da sada među njegovim rasturenim ruševinama lutamo spokojno i avanturistički.[18]

Ovaj opis, karakterističan za Benjamina (kasnije ćemo reći nešto više o njegovim alegorijama i „dijalektičkim slikama“) možda najbolje otkriva duh umjetnosti, društva i kulture u prijelaznom razdoblju prema *poslijeauratskom* periodu. Ovaj prijelaz, u okvirima društva i kulture, Benjamin vidi u nastanku masovne kulture, a u umjetnosti u gubitku *aure* i novonastaloj poteškoći definiranja umjetnosti, kao i u spajanju umjetnosti s politikom. Promišljajući istodobno ove dvije dimenzije, Benjamin smatra kako slika poziva promatrača na kontemplaciju, dok film donosi neku vrstu distrakcije u masovnoj reakciji jer promatrači nekritički recipiraju djelo koje percipiraju. Ta se recepcija pak, pretvara u naviku.

Primjer koji Benjamin daje kako bi bolje objasnio proces navikavanja na pojedine umjetnosti jest arhitektura. Kroz ljudsku povijest umjetnost arhitekture stalno se mijenja, ali ljudi se istodobno na nju navikavaju. Građevine su pritom, kaže Benjamin, dvaput prihvaćene. S jedne strane korištenjem, s druge strane percepcijom, odnosno taktilno i optički. Bitno je pritom naglasiti, da na području taktilnog nema prikladnog koncepta kao što je kontemplacija na polju vizualnog. Taktilno se ne postiže u tolikoj mjeri s pozornošću već kao navika.

Zajedno s drugim strukturama moći, odnosno mehanizmima kapitalističkog sustava, u umjetnosti se događa pojavljivanje „kulturnih industrija“. Stoga umjetnost i postaje roba. S jedne strane, navikavanje (taktilno) na robu jača kapitalistički sustav. S druge strane dopušta situaciju u kojoj politika vlada sferom kulture i umjetnosti a istovremeno je opremljena i uvjetima za mobilizaciju masa. Sama mobilizacija je moguća zbog promjene percepcije u njezinom povijesnom karakteru. Benjamin na kraju eseja ovaj odnos politike-kulture-

[18] Walter Benjamin, *Eseji.(*Beograd*:* Nolit, 1974) str. 140-141.

umjetnosti[19] pokazuje kroz uspon fašizma (također se može raspravljati u kontekstu nacizma, komunizma, kapitalizma). Fašizam u to doba, kaže Benjamin, vidi svoje spasenje u činjenici da mase dobivaju svoj izraz (gotovo da se može reći životni stil), čime se zapravo prikrivaju prava koja pojedinci mogu zahtijevati. Estetizacija politike na taj način, rekao je Benjamin, nužno će dovesti do rata, koji će omogućiti očuvanje klasnih odnosa.

Vidimo da Benjamin ne govori o tehničkoj reprodukciji samo u kontekstu autonomije umjetnosti i umjetničkog djela, nego i u kontekstu koji pokazuje važnost pojave tehničke reprodukcije unutar konteksta utjecaja na mase, pa čak i u reprodukciji postojećih odnosa proizvodnja. Taj se utjecaj očituje u estetizaciji politike (fašizma) i politizaciji kulture (staljinistički komunizma). U kapitalističkom kontekstu subjekt postaje otvoren za daljnje politike identiteta i postaje dio potrošačkog društva. U takvom društvenom okruženju, umjetnost je u odnosu na profani svijet bez ikakvog pozivanja na božansko.

Prema većoj konstelaciji u mozaiku

U prvom dijelu naglasili smo da autentičnost umjetničkog djela, prema Benjaminu, proizlazi iz njegove *aure*, njegovog postojanja ovdje-i-sada "(*Jetztzeit*). Prvi put pojam *aura* se spominje u djelu *On hashis*[20]. O pojmu smo već rekli ponešto na prethodnim stranicama u radu, a sada ćemo vidjeti kako se taj pojam (kao osnova autentičnosti) može povezati s Benjaminovom koncepcijom epistemologije i jezika. Pozabaviti ćemo se detaljnije i odnosom *aure* i autonomije umjetničkog djela te Benjaminovim konceptom moderne epohe u kojoj dolazi do pojave masovnog društva. Na kraju, trebamo pokušati razjasniti odnos kulture i umjetnosti u Benjaminovim djelima otkrivajući njegovu konceptualizaciju vremena i povijesti, te u širem kontekstu njegove "kulturne povijesti".

Unatoč činjenici da Benjamin nije sustavno razradio filozofski sustav, razne studije pokazuju kako je moguće napraviti svojevrsne obrise različitih filozofskih disciplina u njegovim djelima (ali ne i zatvoriti njegovu kritičku teoriju u sustav). Jedno od polazišta k tome cilju može biti njegov pojam alegorije i „dijalektičke slike“. Nakon što kažemo nešto o njegovoj epistemologiji biti će nam jasnija njegova druga promišljanja. Svaki susret s Benjaminom kao "filozofom" istodobno je aporija i paradoks („napretka“ i „vječnog povratka“), kaže Paić. To

[19] usp. Žarko Paić, *Zaokret* .(Zagreb: Biblioteka Eseji, 2009) i Žarko Paić, *Anđeo povijesti i mesija događaja: Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina* (Beograd: Biblioteka Philoxenia, 2017).
[20] v. Walter Benjamioin, *On Hashish*.(Cambridge, Massachusetts **&** London,: The Belknap Press Of Harvard University Press, 2006), također, v. David S. Ferris, „Introduction: Reading Benjamin“.(*The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006).

vrijedi za njegovu filozofiju na rubu teologije i „kulturne povijest“i, ali i za književnost. U obliku eseja, nastavlja Paić, Benjamin povezuje nespojive – živuće fragmente osjećaja egzistencije u vremenu i prostoru[21].

Recimo odmah da je riječ o misliocu-piscu suvremenosti s kojim svijet ima prizvuk melankolične ljepote, a mišljenje postaje sklopom nesvodljivih razlika u mnoštvu konstelacija odnosa između bitka, Boga, svijeta i čovjeka. [22].

Walter Benjamin: pisanje i epistemologija

Benjaminovi radovi, prema nekim autorima[23], mogu se čitati kroz metodu rasprave u formi regresije. O tome Benjamin raspravlja u *The Orgin of German Tragic Drama*. Primarna značajka ove regresije je zaobilaženje razumijevanja da namjera kao takva u svojoj povijesti postoji kao stalni napredak. To je svakako povezano s njegovom analogijom mozaika i konstelacije zviježđa. Na taj način, konstelaciju povijesnog treba vidjeti „ovdje-i-sada kroz epistemološke "bljeskove" u obliku alegorije.

Ferris naglašava važnost prekida, ali kaže da je Benjaminova metoda namjera koja i sama predstavlja prekid. Samo kroz taj specifičan odnos između namjera i prekida, koji se pojavljuje kao saveznik metode digresije, može doći do autentičnog čitanja određenog djela kako bi to Benjamin zahtjevao. Taj zahtjev nije ništa drugo nego čitanje kao proces kontemplacije.

Tijekom čitanja trebamo uzeti „pauzu za dah". Kontemplacija se stoga shvaća kao proces kojim prepoznajemo i doživljavamo različite razine značenja koje se mogu povezati s izvornim objektom. Prema Benjaminu, sedimentacija značenja otkriva kulturne i povijesne artefakte. Benjamin ne govori o tome jer želi prvenstveno pokazati dominaciju nekog sustava značenja (kao što bi to Foucault učinio sa svojom *geneologijom*), ali se pita što to znači da činjenično postoje različite mreže značenja. Dakle, sam proces kontemplacije u Benjaminu može se misliti kroz njegovu metaforu mozaika i kreacije „dijalektičkih slika“.[24].

Stanka za dah zapravo predstavlja početak druge razine značenja a povezanost tih značenja Benjamin opisuje kroz već spomenutu metaforu "mozaika". Svako značenje je jedan

[21] Žarko Paić, *Anđeo povijesti i mesija događaja: Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina.* (Beograd: Biblioteka Philoxenia, 2017) str. 32.
[22] Ibid. str. 33.
[23] Ibid.
[24] David S. Ferris, „Introduction: Reading Benjamin“, u: David Ferris (ur.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin,* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006) str. 3-8.

dio mozaika. Svaki dio mozaika je nesvodiv na bilo koji drugi dio ili na cijeli mozaik. Pogreška se događa kada stvaramo cjelinu slike, određene važnosti, na temelju fragmentiranih dijelova. Benjamin pokušava razumjeti načine i uvjete po kojima su ove slike moguće, usredotočujući se na pojedine dijelove i detalje. I za razliku od tradicionalnog razumijevanja, važnost tih detalja nije izvedena iz cjelokupnih slika ili ideja već iz kontrasta između takve slike ili ideje i fragmentarne diskontinuirane materije koja je dio nje. Dakle, odnos između dijelova i cjeline je takav da se može preobraziti odozgo prema dolje do odozdo prema gore. Detalji i dijelovi konstruiraju mozaik. Oni, što je najvažnije, nisu samo dijelovi nečeg većeg, za razliku od razumijevanja gdje je mozaik zamijenjen jedinstvenom slikom s pripadajućim fragmentima i onda su dijelovi interpretirani u odnosu na tu sliku.[25]

Privilegirajući detalje, Benjamin se obvezuje na značajan pomak koji ima i povijesne i filozofske efekte. Na primjer, povijest više nije zamišljena u obliku jednog glavnog narativa u kojem svaki detalj pronalazi svoje mjesto. Umjesto toga, smatra se da povijest živi u masi materijalnih pojedinosti čije postojanje djeluje protiv bilo kojeg linearnog, kontinuiranog modela povijesnog razvoja.[26]

Nadalje, Benjamin ne kaže da nema cjelovite slike. Zapravo, on želi vidjeti kako se ta slika proizvodi (u potrazi za konstrukcijom ideja u povijesti - ili u marksističkim terminima, istražujući nadgradnju, a ne bazu). Slika koju dobivamo rezultat je niza različitih dijelova mozaika. Kako je pisanje kao takvo jedna od Benjaminovih glavnih preokupacija, on smatra kako se zapisivanjem i čitanjem zapravo uklapamo u dijelove mozaika. Što je neki dio važniji za određeni fenomen, to nas više prisiljava da "udahnemo". Možemo reći da je ovdje ujedno opisan i proces kontemplacije koji se događa u odnosu između namjere i prekida.

Za Benjamina, pravo filozofsko istraživanje može biti učinjeno samo na ovaj način. Benjamin se odmiče od priča koje žele (re)prezentirati neku misao te daje veliku važnost onome što naziva „dijalektičkim slikama“, koje dobivaju oblik alegorija. Na taj način želi predstaviti misao koja izbjegava nužnost kontinuiteta. To je ujedno i potpuno suprotno tradicionalnom tumačenju proze. Tradicionalno tumačenje propušta intenciju jer ne prelazi granice čitanja bez koherentne cjelovitosti. Za Benjamina nije samo važno ono što piše, već i stil i oblik s kojim je

[25] v. David S. Ferris, „Introduction: Reading Benjamin“, u: David Ferris (ur.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*.(Cambridge: Cambridge University Press, 2006), također, v. Rolf J. Goebel, (ur.) *A Companion to the Works of Walter Benjamin* (New York/ Rochester: Camden House, 2009)
[26] David S. Ferris, „Introduction: Reading Benjamin“, u: David Ferris (ur.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*.(Cambridge: Cambridge University Press, 2006)

napisano nešto. On govori o "prezentaciji kao digresiji" tako da se čitatelj mora zaustaviti i pitati se zašto je određena rečenica, kao dio mozaika, realizirana.

Dok govori o, primjerice prozi (v. *sober prose*.) Benjamin očito ima drugačije mišljenje od romantičara. Osim što zahtjeva razumijevanje u obliku mozaika umjesto linearnosti, on odbija razmišljati romantičarski odnos svetog i profanog u kojem se sveto može izraziti s dekadentnim profanim materijalom. Povezano s time, smeta mu njihovo odustajanje od kritike kao oblika razmišljanja s kojim se nešto može razumjeti. Ferris kaže da je Benjamin time zapravo pokušao sačuvati kritiku nakon romantizma. Točnije, to je napravio kroz svoju teoriju jezika. Benjaminovo zanimanje, kada govori o božanskom, usmjereno je prema nečemu što je neizrecivo. Pritom, Benjamin koristi pojam prikazivanje/prezentacija (*Darstellung*), a ne reprezentaciju.[27] U tom smislu, Ferris kaže da reprezentacija previše sugerira da jezik opisuje nešto što već postoji, dok Benjamin pokušava naglasiti da su misao i razumijevanje efekt jezika kao medija s kojim se nešto pokušava prezentirati.[28]

Dakle, recimo da imamo autentičan umjetnički rad ispred nas i recipiramo njegovu *auru*. U ovom trenutku ne zaustavljamo našu misao u recepciji materije. Naprotiv, nikada ne možemo u potpunosti iscrpiti božansku nesvodivost. Čak ni u spisima i kritikama. To je zato što ona ne reprezentira, već predstavlja i prezentira ono što je nesvodivo. Kako bi sačuvao kritiku, kako smo i naglasili, Benjamin ne svodi božansko na profano. U tom smislu, kritika se uvijek može smatrati konačnom i profanom. A onda kada se nešto profano govori o božanskom (nedostižnom) treba vidjeti u kojem mediju se to događa. Na taj način se kroz medij izražava određeno znanje.

Osim ovoga, Benjamin je također posvećivao pažnju najmanjim detaljima materijalnog sadržaja. Takvo probijanje u stvarnost izazvalo je mnoge probleme za tradicionalnu reprezentacijsku teoriju. Benjaminova "dijalektička slika" prikazana je kao skrivena i zamagljena, ali sa svojim porijeklom u povijesti. Slika zapravo eksplodira u bljeskovima koji je izbacuju iz kontinuuma povijesti. Ova „slika“ ne ostaje dugo, već nestaje poput "Anđela povijesti". Neki autori kažu da taj proces govori i o konačnom nestanku tradicionalne prirode znanja, ali također pokazuje i važnost Benjaminovih misli o povijesti i povijesnom događaju unutar njegovog cjelokupnog opusa.[29]

[27] Ibid. str.8
[28] Ibid. str.11
[29] v. Žarko Paić, *Anđeo povijesti i mesija događaja: Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina.* (Beograd: Biblioteka Philoxenia, 2017)

... povijesno znanje je shvaćeno na taj način da se smatra da stoji u nekom stabilnom fisksiranom trenutku izvan vremena neki apsolut. Benjaminova pozicija, ... [n]asuprot tome, Benjamin je nastojao pomaknuti razumijevanje povijesti od reprezentacije bilo prošlosti bilo sadašnjosti. ... povijest, za Benjamina, treba shvatiti kao sliku u kojoj se prošlost susreće u sadašnjosti. Budući da se to događa kao slika u sadašnjosti koja se događa u svojoj prepoznatljivosti ovdje-i-sada (the now of recognizability) povijest više nije definirana uobičajenim vremenskim terminima (kao što je prošlost ili ono što preživljava iz prošlosti). Naprotiv, pojavljuje se kao slika u kojoj se nalazi naše razumijevanje prošlih iskustava i svijest privremenog, prolaznog izvora svega iskustva: sadašnjosti. Benjamin smatra da je (dijalektička) slika prikladna za takvu formu znanja"[30].

Benjaminova predanost kritičkoj teoriji može se vidjeti u prethodno spomenutoj metafori "pauze za dah". Ta pauza ne dopušta jednostavnu tendenciju prema konformizmu koji u Benjaminovo vrijeme bolje nego bilo što drugo proglašava budućnost moderne epohe. Koncept "dijalektičke slike" između ostalog, predstavlja njegov pokušavaj razmišljanja izvan tradicionalnog epistemološkog okvira.[31] Svaki "barbarizam" koji se istražuje također se mora predstaviti kroz medij jezika koji odražava promatrane pojave u "bljeskovima" njihova prikazivanja. Na taj način promatrani fenomen se osvjetljava i prezentira ali se ne definira u potpunosti. Također, kako ćemo vidjeti, to se odnosi i na povijest. Ona, ako je shvaćena kroz "bljeskove dijalektičkih slika" ne zaključuje o kontinuitetu i dopušta kriticizam.[32]

Ova „slika" koja se može opisati i kao alegorija povezana je s tehnikom "montaže", bilo u pozitivnom ili negativnom kontekstu. Alegorija i avangardna tehnika "konstruktivne slike-mišljenja" zaobilaze laka i jednostavna rješenja istraživanih problema i sve više pogađaju detalje koji se odupiru drugim „slikama" u mozaiku. Možemo reći kako s Benjaminom započinje „alternativno narativno putovanje duha u njegovoj samospoznaji" na kraju europskog visokog modernizma. Ovdje se naravno misli u odnosu na Hegelov duh koji je prikazan u svom linearnom razvoju ka filozofiji kao obliku apsolutne znanosti. U tom kontekstu, novosti koje Benjamin donosi u svojim spisima svakako se odnose na proučavanje rubnih i dotada beznačajnih dijelova povijesti. Imajući na umu i to da je slušao i Simmelova predavanja,

[30] David S. Ferris, „Introduction: Reading Benjamin", u: David Ferris (ur.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*.(Cambridge: Cambridge University Press, 2006). str.14
[31] v. npr. Sigrid Weigel„The Flash of Knowledge and the Temporality of Images: Walter Benjamin's Image-Based Epistemology and Its Preconditions in Visual Arts and Media History".*Critical inquiry*, 41, 2015) str. 344-366
[32] David S. Ferris, „Introduction: Reading Benjamin", u: David Ferris (ur.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*.(Cambridge: Cambridge University Press, 2006) str.16

možemo ustvrditi da je jedan od zaslužnijih što se sve više počinju proučavati, primjerice moda, oglašavanje i zabava.[33]

U ovom poglavlju pokušali smo pokazati neke osnovne Benjaminove misli o epitemologiji, jeziku i oblicima pisanja, oslonivši se pritom ponajviše na pojašnjenja koja daje David Ferris. Sada ćemo reći nešto više o Benjaminovom konceptu povijesnosti i „kulturnoj povijesti". Nakon toga možemo pokušati sintetizirati početni esej *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije* sa širim kontekstom Benjaminove misli o umjetnosti i kulturi.

„O konceptu povijesti" i "kulturna povijest"

Povijest je objekt konstrukcije koja nije oformljena u homogenom i praznom vremenu već u vremenu ispunjenom s ovdje-i-sada (Jetztzeit).[34]

Između ostalog Benjamin predstavlja svoj pogled na povijest u eseju *On The Concept of History*. Njegov mistični jezik na početku eseja kaže da prošlost nosi tajni kod, možemo reći referencu za svoje buduće uskrsnuće. Svakoj je generaciji, kaže Benjamin, dana slaba mesijanska moć koja pripada prošlosti. Ona pripada na taj način koji po njemu primjereno ispituje historijski materijalizam. Nije ni čudo zašto Benjamin odmah navodi Hegelovu ideju iz 1807. godine: *Težite prvo za hranom i odjećom i kraljevstvo Božje će doći samo od sebe*. Gledajući povijest u ključu odnosa moći i klasne borbe za materijalnim resursima, on vjeruje da duhovno unapređenje dolazi u obliku koji ovisi o bazi i materijalnim uvjetima proizvodnje. Ipak, Benjamin uvelike nadilazi marksističku koncepciju povijesti.[35]

Međutim, u takvoj povijesti važnost materijalne proizvodnje nezaobilazni je korak istraživanja. Benjamin kaže da bi taj proces trebao zabilježiti historijski materijalizam koji istodobno može uvidjeti važnost tradicije ali je i odvojiti od prevladavajućeg konformizma. On kaže da se od samog početka demokratskog društva u njemu pojavljuju i sukobi. Nadalje, misli da se to ne oslanja samo na "političke taktike" već i na ekonomske koncepte. Općenito, u širem kontekstu, Benjamin kaže kako se koncept napretka čovječanstva u povijesti ne bi trebao odvojiti od koncepta napretka kroz „homogeno i prazno vrijeme". Suprotno tome, historijski

[33] Žarko Paić, *Anđeo povijesti i mesija događaja: Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina*.(Beograd: Biblioteka Philoxenia, 2017)
[34] Walter Benjamin, *Novi anđeo, str. 121. (u:* Žarko Paić, *Anđeo povijesti i mesija događaja: Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina*.(Beograd: Biblioteka Philoxenia, 2017) str. 45
[35] Unatoč historijskom materijalizmu kod Benjamina se mogu pronaći mistični i idealistični momenti. Paić (2009: 161) kaže kako mnogi autori vide njegovo djelo „Podrjetlo njemačke tragedije" kao dio idealističke estetske tradicije u kojoj su sadržane misli od Platona do Hegela i Schellinga. Benjaminov mistični jezik je utjecao na mnoge autore. U tom smislu Friedlander (2012: str. 1) kaže kako ga Hannah Arendt naziva „lovcem na bisere"("pearl diver"), dok je Adorno rekao da Benjaminove misli zvuče kao da su „prizvane iz dubina tajni".

materijalizam, prema Benjaminu, ne može govoriti o povijesti ... *bez koncepta sadašnjosti koji ne predstavlja tranziciju, nego trenutak u kojem počinje vrijeme i gdje je došlo do "zaustavljanja"* (*Stillstellung*; *standstill*).[36] Prema Benjaminu, materijalističko pisanje povijesti temelji se na konstruktivnom principu prema kojemu mišljenje ne uključuje samo pomicanje misli, već i njihovo "zaustavljanje" (*Stillstellung*). To je točka u kojoj se misli kristaliziraju u monadu[37] jer su "zaustavljene" i "preplavljene napetostima ".

Vrlo je važno mjesto gdje govori o odnosu povijesti i kulture, možemo reći o "kulturnoj povijest". Zapravo, njegova ideja o tome se može sažeti u misao s kojom i sam to želi naglasiti. Naime, kaže kako nije postojao nikakav dokument koji govori o kulturi a da to ujedno nije i dokument barbarizma. U ovom kontekstu govori o Paulu Kleeu i slici *Angelus Novus,* koju uspoređuje s "Anđelom povijesti". Benjamin kroz ovu sliku, kao alegoriju, pokazuje snagu koju ima i nosi oluja vremena. Oluja pogađa anđela koji gleda događaj u vremenu i gura ga u budućnost. Ma koliko anđeo htio zaustaviti svoj pogled na prošlome biva odgurnut prema naprijed. Snaga oluje pritom predstavlja i nasilje napretka, a oba su događaja nezaustavljiva.

Ova slika dobila je veliku pažnju i postala paradigmom moderne umjetnosti zbog Benjamina tumačenja, kaže Paić. Klee smatra, nastavlja Paić[38], da je samo umjetnost usporediva s idejom "vječne kreacije". Razlog tome je taj što umjetnost ne oponaša *(mimesis)* stvarnost, već uzdiže subjekta u novu stvarnost koja predstavlja (prikazuje) pravu prirodu stvari. Čini se da je ta ideja vrlo bliska Benjaminovom epistemološkom pojmu "dijalektičkih slika" ili "zastoja" (*Stillstellung*) u smislu "kulturne povijesti". Uz to mogli bismo reći da Benjamin nije govorio o *Angelus Novusu* samo u kontekstu moderne umjetnosti. *Za Benjamina, ovo je bila paradigmatska slika ideje povijesti kao katastrofe. Mesijansko vrijeme na kraju povijesti kao "tragikomedija" pretpostavlja bitno završenu povijest svijeta, izvan razlike između profanoga i svetoga*. I dalje: *Melankolija ima svoj izvor u tragikomediji povijesti. Ne možemo napredovati, budući da budućnost ukazuje na katastrofu, a povratak bi značio suočavanje s ruševinama i smrću. Kleeov anđeo doista se čini čistom idejom novoga kao neizvjesnog napretka. To je slika koja prikazuje bit današnjeg doba, koju je Benjamin tumačio u smislu melankolije i apokalipse. Angelus Novus je anđeo Apokalipse. Njegova boja dolazi od zemlje, od mističnog susreta*

[36] Walter Benjamin, *Eseji.(*Beograd: Nolit*, 1974)* str. *79*
[37] Benjaminova misao i razumjevanje „dijalektičkih slika“ povezano je s mišljenjem monada kod Leibniza.
[38] Žarko Paić, „Contours of Multi-layered Mysticism: The History and Time of a Painting Paul Klee, Angelus Novus“, (*Belgrede Journal of Media*, 4 (7), 2015) str. 57-77

između neba i podzemlja, između božanskog i smrtnika. To je hibridna boja trulosti i zlata, ono što se isparava i nestaje u ukupnom ništavilu i ono što nudi događaj života.[39]

U posljednjem eseju Waltera Benjamina iz 1940. godine „O konceptu povijesti“ (*Über den Begriff der Geschichte*) nalazi se pomak (*Umschwung*) u odnosu na Hegelovu cjelovitost oblika u kojem se ogleda i cjelovitost povijesnog duha kao apsoluta. Osamnaest teza koje tu nalazimo predstavljaju Marxov historijski materijalizam kao metodu razumijevanja povijesti. S time da se ona u stvarnosti može uspješno razviti utoliko što, između ostalog, kapitalizam smješta u širi kontekst modernosti, zajedno s kompleksnošću društvenih, ekonomskih, političkih i kulturnih odnosa. A sve zajedno je obuhvaćeno principom „montaže“ (*assembly*)[40].

Avangardni izum „montaže“ pomaže u zahvaćanju pojedinačnosti povijesnog kretanja koje se ne mogu svesti na apstraktni niz univerzalnosti. Suprotno tome, s montažom se instaliraju dijelovi s uzrocima koje je nemoguće reducirati i s posljedicama koje naglašavaju bogatstvo "malih dijelova" kao zasebnih cjelina. Na taj način, instalacija-u-povijesti se može shvatiti kao kreativni princip pronalaženja razloga i uvjeta nastanka novoga. To stvara svakako i određene poteškoće jer se, u širem kontekstu, javljaju neizbježne oscilacije između vjere i obećanja u napredak i dosade ponavljanja, odnosno vječnog povratka. Ipak taj isti događaj omogućava istodobno i otkrivajući efekt "profanog osvjetljenja", kaže Paić. Unatoč tome, povijest ipak nije samo napredak prema neizbježnom kolapsu. U kontekstu epistemologije mozaika, može se reći kako nema niti jednog uzroka koji dovodi do mnoštva posljedica, već mnoštvo uzroka stvara novo mnoštvo posljedica[41].

Paić naglašava jedan fragment u *The Arcades Project*-u (*Passagen-Werk*) gdje se opisuje metoda montaže/instalacije. Shvaćajući to kao doprinos dijalektičkom mišljenju o "kulturnoj povijesti" modernosti, govori kako instalacija ili montaža novih dijelova iz različitih autonomnih dijelova (možemo reći mozaika) može biti nov način razmišljanja i pisanja o onome što se događa u stvarnosti. Također kaže da sama tehnika dolazi iz surealističke tehnike slikanja (*assemblage*), posebno razvijene u djelima belgijskog slikara Renéa Magrittea.

[39]Žarko Paić, „Contours of Multi-layered Mysticism: The History and Time of a Painting Paul Klee, Angelus Novus“, (*Belgrede Journal of Media,* 4 (7), 2015) str. 69.-70
[40] Žarko Paić, *Anđeo povijesti i mesija događaja: Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina.* (Beograd: Biblioteka Philoxenia, 2017)
[41] Ibid.

Prebacujući ovo u tekstualni poredak fragmenata mozaika, nastavlja Paić, Benjamin ovoj tehnici pripisuje značenja vezana uz formiranje "dijalektičke slike"[42]:

Metoda i anti-sustavni „sustav" ovoga mišljenja usmjeruju se pokušaju da se bitak kao sklop umjetnosti, politike i tehnike i vrijeme kao konstelacija društveno-kulturalnih odnosa dovedu do čistine upravo iz promišljanja onoga što se događa „ovdje" i „sada" (prostor-vrijeme). Napredak jest bit modernosti u kategorijama prostora i vremena. Prvome pripada dinamika kretanja kapitala u estetskome, političkome i tehničkome načinu latentne mobilizacije; drugome, pak, pripada razvitak i odvijanje u ekstazi sadašnjosti (Jetztzeit) u kojoj se istodobno pokazuje ono „nunc stans" (vječna prisutnost) kao kairos vremena i cjelina budućnosti iz utopijske kontrukcije sadašnjosti. Otuda u Benjamina misaone slike nose u sebi vremenski karakter „trenutka" (Augenblick). U bljesku vremena slika prethodi riječi. Što je oprisutnjeno-u-vremenu odnosi se na mogućnost ponavljanja u sjećanju. Nije teško zapaziti zašto tolika usmjerenost na pojam fantazmagorije u knjizi o Parizu[43].

Paić govori da Benjaminov koncept dijalektičke slike nema samo ulogu medija jezika kroz prikazivanje povijesti. Ova slika govori i o mogućnosti neposrednosti iskustva, što će reći da ima epistemološki značaj za subjekta. Taj značaj proizlazi, između ostalog, iz toga što ona omogućava zaustavljanje u pamćenju (u obliku fantazmagorije). Bilo da se radi o sustavu povijesti izgrađenom na Hegelovom *Aufheben*-u ili pak razaranju tog idealističkog sustava Marx-ovom dijalektikom robe-novca-kapitala. Izgleda da dijalektika kakvu Benjamin promišlja ima u sebi i epistemološku dimenziju koja omogućava pojavnost slika povijesti u budućnosti, što je nužno ako postoji obećanje u napredak. Napredak kao takav, u dijalektičkom kontekstu ipak treba biti opisan kroz određeni koncept ili ideju koju najčešće pronalazimo u prošlosti. Ne radi se ovdje toliko o negativnoj dijalektici koliko o preokretanju dijalektike u drugom smjeru. Povijest se tako pojavljuje između vječnog napretka koji potkrepljuje čovjekovu potrebu za *telos*-om i vječnog vraćanja (iskonu), i unatoč svemu ljudska povijest je neodvojiva od homogenog i praznog vremena. Paić ovo potkrepljuje citatom Benjaminove 14. filozofsko-povijesne teze:

„Iskon je cilj." – Povijest je predmet konstrukcije, a njezino mjesto nije homogeno i prazno vrijeme, nego vrijeme ispunjeno oprisutnjenjem. Tako je za Robespierrea antički Rim bio oprisutnjen – ispunjena prošlost koju je istrgnuo iz kontinuuma povijesti. Francuska

[42] Ibid. str. 34
[43] Ibid. str. 35-36

revolucija shvaćala je sebe novim Rimom. Pozivala se na stari Rim, kao što se moda poziva na neku prošlu odjeću. Moda ima njuh za aktualno, gdje god se ono kretalo u guštari prošloga. Ona je tigrovski skok u prošlo. No on se zbiva u areni gdje zapovijeda vladajuća klasa. Isti je takav skok pod slobodnim nebom povijesti i dijalektički skok, kako je Marx shvaćao revoluciju.[44]

Benjamin, kako kaže Caygill, ne žrtvuje povijesnu građu kako bi dobio koherentnu konceptualnu organizaciju. Pokušao je rješavati probleme „kulturne povijesti“ na svoj način, i različito od filozofije povijesti Hegela. Koncept "kulturne povijesti" i jest smjer koji se očituje kao reakcija na Hegela. Ključna figura za razvoj tog koncepta je Jacob Burckhardt, ali on je imao velike probleme sa pozicioniranjem umjetnosti u širem konceptu "kulturne povijesti". S druge strane, Wolfflin je išao u drugačijim smjerom i isključio umjetnost iz koncepta "kulturne povijesti". Benjamin, naravno, odabire svoj način razračunavanja s ovim problemom[45].

Benjamin je prvenstveno mislilac materijalističke ideje povijesti kao "profanog osvjetljenja". Možda ne trebamo ići toliko unatrag da analiziramo prošlo iskustvo čovječanstva kao iskustvo ljudske nesreće u povijesti kao tragedije i komedije[46] Ono što je potrebno naglasiti na ovom mjestu jest činjenica "homogenog i praznog vremena" u modernizmu-kapitalizmu kao najvišeg stupnja čovjekovog društvenog otuđenja. *Tek otuda je moguće shvatiti zašto Benjamin kroz izbor krajnje začudne, paradoksalne i aporetične figure „dijalektičke slike“ kao „tigrova skoka u prošlost“, izvodi nešto uistinu čudovišno „novo“ i navlastito, premda na rubu mistike i teologijsko-političke provokacije.* A ono do čega dolazimo jest fantazmagorija.[47].

Sa svojim shvaćanjem „kulturne povijesti“, Benjamin ne pokušava obraniti sadašnjost od barbarizma prošlosti pokazujući mogući potencijalni terapeutski učinak protiv destruktivnih sila na području kulture. On pokazuje i naglašava da objekti kulture prelaze sam koncept kulture i da na taj način zadobivaju destruktivni događaj „barbarizma“.[48]

[44] Ibid. str. 45
[45]Howard Caygill, „Walter Benjamin`s concept of cultural history“, u: David Ferris (ur.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*.(Cambridge: Cambridge University Press, 2006) str. 73
[46]Žarko Paić, *Anđeo povijesti i mesija događaja: Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina*.(Beograd: Biblioteka Philoxenia, 2017)
[47] Žarko Paić, *Slika bez svijeta*.(Zagreb: Litteris, 2006) 46-47
[48] Howard Caygill, „Walter Benjamin`s concept of cultural history“, u: David Ferris (ur.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*.(Cambridge: Cambridge University Press, 2006). str.73

Walter Benjamin i kultura

Između 1924. i 1934., u Benjaminovoj misli dolazi do presudnog pomaka. 1924. usredotočuje se na suvremenu europsku kulturu, marksističku politiku i karijeru u novinarstvu i kulturnoj kritici (moderna i avangardna kultura). Prema Jenningsu, Benjaminov interes za određene pojave kao što su industrijska umjetnost, arhitektura, fotografija, masovna kultura, kao i novi kulturni oblici u Francuskoj i Rusiji, proizlaze iz interakcije s G-grupom[49]. Kopernikanska revolucija, nastavlja Jennings, ne treba se vidjeti samo u kontekstu njegove marksističke pozicije, kako mnogi naglašavaju, već i u kontekstu drugih utjecaja, ponajviše druženja s prijateljima iz G-skupine[50].

Kada govorimo o kulturi, Benjamin slijedi Marksovu koncepciju otuđenja i Lukacsovu ideju reifikacije. Zaključuje da moć koja se naziva "seksualna privlačnost anorganskog" (*sex-appeal of inorganic*) igra ključnu ulogu u povezanosti ljudi. Ova moć čini da ljudi vide robu kao atraktivan sjaj (možemo reći *kvazi-aura*). U *One-Way Street* tvrdi kako ovaj fetišizam potom oblikuje ljudsku percepciju i intelekt. U tom kontekstu, glavna primarna karakteristika fetišizma roba jest dvosmislenost, koja zamjenjuje autentičnost (i *auru*). Ova dvosmislenost čini probleme za ljudsku percepciju i epistemologiju. Ovako postavljen mehanizam fetišizma ima šire moralne i socijalno-kulturne implikacije. S jedne strane, sprječava ljude od odgovarajućeg moralnog djelovanja. S druge strane, istovremeno sprječava otpor i djelovanje prema društvenoj i kulturnoj promjeni- govorimo dakle o konformizmu.[51].

Zapravo, Benjamin razrađuje odnose reifikacije u kapitalističkim društvenim odnosima. U tom kontekstu Paić kaže da je razlika između otuđenja i reifikacije ontološka razlika između rada i kapitalističke proizvodnje. Promatrajući odnose na ovaj način možemo bolje razumjeti način funkcioniranja kapitalizma na početku 20. stoljeću (naravno, i kasnije). Pariške "arkade" kao moderna lutalačka staza pokazuje ovu činjenicu. Zajedno s teatralnošću subjekta (*flaneuer* se tu savršeno uklapa), na ruševinama „staroga svijeta“ pojavljuje se "društvo spektakla".[52]

Ako prihvatimo činjenicu da je promjena percepcije presudna za svaku društvenu ili kulturnu promjenu, jasnije možemo vidjeti da se moderna epoha ljudskom subjektu donosi u

[49] Michael Jennings, „Walter Benjamin and European Avant-garde“, u: David Ferris (ur.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*.(Cambridge: Cambridge University Press, 2006)
[50] Ibid.
[51] Ibid.
[52] Žarko Paić, *Anđeo povijesti i mesija događaja: Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina*. (Beograd: Biblioteka Philoxenia, 2017)

obliku distrakcije[53]. Nakon ove promjene i ljudska percepcija roba i dobara počinje s radikalnom promjenom, pri čemu kapitalistički mehanizam uspostavlja percepciju koja će, kako to primjerice Bauman kaže, zaokrenuti *homo faber*-a u *homo consumens*-a.[54]

Ta promjena je dio šireg mozaika i epistemologije u kojoj se slika pojavljuje kao antinomija između obećanog napretka i vječnog ponavljanja[55]. U tim antinomija dolazi do razvoja modernog društva i jednog od njegovih bitnih obilježja a to je nostalgija.[56] Jennings s pravom kaže da je to za Benjamina također moralna kategorija. Čini se da u ovom možemo prepoznati ničeansku koncepciju morala. Distrakcija u percepciji se javlja kroz prethodno dizajnirane zahtjeve konformizma. Ono što Benjamin želi jest da se postavi "s onu stranu dobra i zla". A ova konstelacija mozaika je povezana i s njegovom širom koncepcijom kulture. To se može vidjeti u njegovoj kritici kulture i povijesti. Konkretno, kada govori o "barbarizmu" u kulturi. Svaka kultura je istodobno i barbarizam, jer stajalište nije "s one strane kulture i barbarizma". Mogli bi reći kako ovo ujedno može biti i jezgra kritičke teorije kulture.

U konformizmu nestaje mogućnost kritike a Benjamin vidi oglase i reklame kao zamjenu za nju. Reklame su izbrisale prostor kontemplacije i nametnule ljudima šok koji donosi distrakciju koja pak zamagljuje odnose napretka i vraćanja na isto. U trenutku šoka naša je sposobnost prosuđivanja zamagljena. U toj maglovitosti javlja se obećanje da će nešto u budućnosti zadovoljiti potrebu (koja je ionako konstruirana), a koja je istovrsna s onima koje su već ponuđene, ne u autentičnosti *kairos*-a, već u „homogenom i praznom vremenu“. Kao otpor ovome Benjamin vidi „montažu“, odnosno "instalaciju".[57]

Na primjer, to se može iščitati u *One-Way Street*-u, gdje se zalaže za tehniku „montaže“, a ne za pisanje u obliku narativa. Pritom, svaki pojedini dio teksta jedan je element montaže i kao takav tvori „jednu zvijezdu u konstelaciji“. Isto vrijedi i za kulturu- i to je razlog "barbarizma". Ovo treba sagledati, očigledno, u kontekstu epistemologije mozaika i „dijalektičkih slika“ gdje značenja svake slike ovisi o konstelacijskim sklopovima koji se

[53] Michael Jennings, „Walter Benjamin and European Avant-garde“, u: David Ferris (ur.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*.(Cambridge: Cambridge University Press, 2006). str. 18
[54] Zygmunt Bauman, *Tekuća modernost*.(Zagreb: Naklada Pelago, 2011)

[55] Žarko Paić, 2006, *Slika bez svijeta*.(Zagreb: Litteris, 2006) str. 46-47
[56] Ibid.
[57] Michael Jennings, „Walter Benjamin and European Avant-garde“, u: David Ferris (ur.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*.(Cambridge: Cambridge University Press, 2006). str. 18

uzimaju u obzir. Na ovaj način postupno gradimo i „instaliramo“ sliku svijeta kroz dijelove mozaika[58].

O Benjminovom stajalištu prema modernoj kulturi puno saznajemo iz njegova nedovršena djela u „Arkadama“ (*Das Passagen-Werk*. Mnogi autori misle da je ovo djelo potrebno čitati imajući na umu Benjaminovo shvaćanje "kulturne povijesti". Može se reći kako je to jedan ambiciozan povijesno materijalistički projekt istraživanja kulturne nadgradnje.[59]. Svakako u razdoblju između 1930-tih i 1950-tih analiza kulture u okvirima spajanja estetike i politike preokupacija je mnogih kritičkih teoretičara.[60] U tom smislu, Benjamin se razlikuje od ostalih kritičkih teoretičara okupljenih oko Frankfurtske škole. Veliku sličnost pronalazimo ipak, reći će neki autori, s Kraucerovim esejima o fotografiji, filmu i masovnoj kulturi.

Benjamin ne vidi modernu kao obećanje spasa i napretka prema budućnosti, već kao obećanje propasti i katastrofe, koji dolaze zajedno sa slamkom mesijanskog spasenja, reći će Paić. Te nastavlja govoreći kako se Benjamin razlikuje od drugih mislitelja koji su na sličan način mislili modernu jer se kod njega suština modernosti odvija kroz tri konceptualne konstelacije: *(1) umjetnost kao nesvodljivost događaja "mitskog mišljenja" u kultu i ritualu zajednice s vodećim konceptom aure koji određuje smisao djela; (2) politika kao mesijanska djelatnost "božanskog nasilja" u povijesti na temelju suverenosti i singularnosti izvanrednog stanja; (3) tehnika kao neljudski stroj reproduktivnosti djela u doba novih medija (fotografije i filma) iz čega proizlazi nestanak izvornosti bitka i preusmjeravanje života u logiku masovne konstrukcije onoga što je preostalo od društva..*[61]

Može se reći kako umjesto Marxovih razmatranja ekonomije kao baze u fokus Benjaminove misli dolazi ideološko-kulturni okvir nadgradnje čije je novo svojstvo prelazak u druge sfere i proširenje same kulture drugim sredstvima. Ipak, između obećanja u napredak i vječnog povratka javlja se dosada (koja nastaje i koja se „rješava“ u ritmu kojeg diktira mehanička reprodukcija) a u prostoru između linearnosti i cirkularnosti pojavljuje se melankolija. Upravo ona ima ulogu medijatora u Benjaminovoj dijalektici „kulturne povijesti“.[62]

---

[58] Žarko Paić, *Anđeo povijesti i mesija događaja: Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina*. (Beograd: Biblioteka Philoxenia, 2017)

[59] Žarko Paić, *Slika bez svijeta*.(Zagreb: Litteris, 2006)

[60] Theodor W. Adorno, *Aesthetics and Politics (Radical Thinkers)*, (London: Verso, 1980).

[61] Žarko Paić, *Anđeo povijesti i mesija događaja: Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina*. (Beograd: Biblioteka Philoxenia, 2017) str. 17-18

[62] Ibid.

Drugim riječima, dijalektika fantazmagorije ili katalog slika-mišljenja (Denkbild) čini kapitalizam industrijske proizvodnje s Parizom kao glavnim gradom nove moderne kulture prijestolnicom začaravanja. Dijalektika začaravanja-raščaravanja uistinu je program Benjaminove kritike kulturalno-političkoga obrata kapitalizma na početku njegova uzdizanja do najvišeg stadija ozbiljenja ljudskih želja.[63]

Margaret Cohen naglašava tri temeljna razloga zbog kojih Benjamin u Arkadama/Pasagen-Werk dovodi kapitalizam modernog Pariza do figure vodećega grada politike i kulture na ishodu 19. stoljeća: (1) užurbani napredak koji prožima sve moderne kulturne proizvode; (2) uvid u rubne fenomene prolaznosti poput mode, reklame, masovne zabave kao i utopijske mogućnosti fantazije; (3) duboka transformacija umjetnosti, estetike i opažajnih sposobnosti javnosti u prostoru industrijalizacije i komodifikacije. Sve se navedeno stapa s počecima avangarde u umjetnostima, a to znači da pojam vremena, reprodukcije i fantazmagorije upućuje na odnos aktualnosti kao sadašnjosti i budućnosti kao utopije.[64]

Mnogi autori kažu da različite koncepte, ideje i fragmente koje nalazimo u *The Arcades Project-u* trebamo sagledati i promišljati kroz Benjaminove „dijalektičke slike". Kao montažu prošlosti i budućnosti iz nesvodivosti vremena. Vremena koje tim više gubi značenje što se pojavljuje kao "prazno i homogeno vrijeme". Kako bi se aktualiziralo treba ga provući kroz medij jezika u horizontu „dijalektičkih slika".

Sam jezik pritom ne mora nužno sam po sebi govoriti nešto o bitku, štoviše u ovom slučaju moramo govoriti o jeziku kao „slici". Upravo ta slika pruža izlaz iz zatvorenih sustava značenja koji proizlaze iz moderne dijalektike koja se odvija na relaciji između „začaravanja i raščaravanja", vjere u napredak i ponovnog povratka, nostalgije za prošlim i vjere u buduće. Postoji li tako uopće izlaz iz biti moderne? Izlaz iz melankolije? Možda se ona nalazi upravo u toj metaforičkoj slici prikazanoj u mediju jezika. S tom slikom mijenjaju se i kultura i umjetnost, a umjesto objašnjenja i reprezentacije stvarnosti dolazi do mnogostrukosti događaja. Moglo bi se reći da dolazi do događaja protiv nihilizma.[65]

[63] Ibid. str. 13-14
[64]v. Margaret Cohen, „Benjamin's phantasmagoria: The *Arcades Project*", u (ur.): Andrew Benjamin, *Walter Benjamin and Art*.(London/New York: Continuum, 2005) str. 200
[65] Usp. Žarko Paić, *Anđeo povijesti i mesija događaja: Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina*. (Beograd: Biblioteka Philoxenia, 2017)

Estetika: umjetnost-politika-tehnika[66]

Nakon što smo rekli nešto o kulturi, reći ćemo nešto o Benjaminovom razumijevanju umjetnosti. Glavni fokus bit će na autonomiji umjetnosti i njezinoj politizaciji. Naravno, na umu trebamo imati ideje iz temeljnog eseja s kojim smo i započeli ovaj rad. U njemu smo govorili o *auri*, o "ovdje-i-sada" umjetničkog djela, njegovoj "kultnoj vrijednosti" i nekim drugim konceptima.

U smislu promjena koje se događaju u umjetnosti, a o kojima Benjamin govori, Mieszkowski tvrdi da je Benjamin jedan od najvažnijih autora koji su utjecali na suvremeno razumijevanje umjetnosti i estetskih implikacija do kojih dolazi s pojavom novih medija. Ovaj autor nam donosi dio Benjaminovog *curriculum vitae* gdje je napisao: *"[U mojim studijama] Bavio sam se značenjima veze između lijepog i izgleda (Schein) u carstvu jezika" (SW I, 422),*i nastavlja *... unatoč njegovoj teoriji „dijalektičkih slika", mjesto gdje ih se susreće jest jezik a ne plastična umjetnost"(Arcades, 462; n 2a, 3)*[67]

Danas se pojam "estetika" više gotovo i ne koristi bez svoje druge polovice, a to je politika[68]. Naravno, Benjamin je ovu činjenicu uvidio vrlo brzo, što je očito kada govori o fašizmu (estetizacija politike) i komunizmu (politizacija umjetnosti) u *Umjetničkom djelu u razdoblju mehaničke reprodukcije*. Sama tematika je puno šira i vodi nas ka pitanju autonomije umjetnosti i njezinog odnosa sa širom društvenom i političkom stvarnošću[69].

Benjamin vidi umjetnost kao povijesnu cjelinu s posebnom naravi. To je zato što se ne može otkriti u "povijesti umjetnosti", već samo u tumačenju. Jezgra ove interpretacije trebala bi predstavljati pokušaj objašnjenja da se umjetnost ne treba smatrati produktom estetskog ili društvenog sustava nego kao proces. Događaj prezentacije. Čini se da odnosi umjetničkih djela ostaju bezvremenski, ali istodobno ne i bez povijesne važnosti. Ključ ovih promjena manje se nalazi u hijerarhijskoj organizaciji u kojem je sekvenca determinirajući faktor (npr. prošlost određuje sadašnjost, sadašnjost određuje budućnost) nego li u logici forme.[70]

Benjamin istražuje ove veze koristeći se historijskim materijalizmom. Prema Mieszowskom on počinje gdje završava historicizam jer zahtijeva novo razumijevanje

[66] Ibid.
[67] Jan Mieszkowski, „Art forms", u: David Ferris (ur.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*.(Cambridge: Cambridge University Press, 2006) str. 35
[68] Ibid.
[69] Ibid. str. 36
[70] Ibid. str. 37

prethodnika, novo razumijevanje autoriteta pamćenja, opoziva, i najviše od svega ovlasti "vječne slike prošlosti". Ono što dijeli umjetnost od drugih oblika (re)prezentacije jest to da se nikada ne pozicionira blizu modela povijesti kao čiste i jasne povijesti. Umjetnost, prema Benjaminu, uvijek predstavlja zahtjev koji se može ostvariti samo u budućnosti. Umjetnost postaje umjetnost postavljajući zahtjeve za koje još uvijek nema oblika ili paradigme s kojoom je treba postaviti u tradiciju ili kontekstualizirati. Referenca za očuvanje kritike pritom se nalazi u odnosu na božansko koje je uvijek i nužno neiscrpno[71].

Dakle, ako je riječ o autonomiji umjetnosti, onda se umjetnost ne može objasniti skiciranjem društvene, kulturne i političke situacije određenog razdoblja. *Umjetnost nikada nije umjetnost sadašnjeg, nego uvijek umjetnost onoga što još ne može biti; to je zahtjev za ono što je u naše vrijeme i dalje nemoguće. Ako je umjetnost uvijek umjetnost koja stoji ispred postojećih umjetničkih djela, prije nego što je umjetnost ili može biti, onda se dovodi u pitanje sam pojam suvremene umjetnosti, umjetnost koja se događa "sada" je dovedena u pitanje*[72.] Kultna vrijednost umjetničkog djela može se izraziti u kategorijama prostora i vremena jer *aura* predstavlja nesvodivu udaljenost. Autoritet ovdje-i-sada (*Jetztzeit*) prepoznat je samo onda kada je tada-i-tamo. Ova nezamjenjivost pokazuje nam kako autentični umjetnički rad uvijek bježi od promatrača[73].

S druge strane Benjamin govori o važnoj vezi između politike i umjetnosti. Ključ za Benjaminov prikaz odnosa između umjetnosti i politike jest taj da promjena i nestanak *aure* ne dovode samo do transformacije u našim idejama o umjetnosti ili u prirodi djela koja se stvaraju, nego i promjene percepcije kod subjekta. Bez aure ništa više nije isto. Publika postaje odsutna a ne egzistencijalno prisutna „ovdje-i-sada". Kao što smo i prije naglasili „*... temeljnija promjena je ona u prirodi "publike" same umjetnosti Više se ne radi o pojedincu već o masama. Masa je matrica iz koje se tradicionalno ponašanje prema umjetničkim djelima danas pojavljuje u novom obliku" (S IV, 267). Masa kao gledatelj i masivna ili masovna kvaliteta reprodukcija preplavljuju jedinstveni izvornik. U tom smislu, manje je pitanje odabira između subjektivnog i objektivnog promatranja aure nego li promatranja na koji način gledatelj i ono*

[71] Ibid.
[72] Ibid.
[73] Ibid. str. 40

što se gleda postoje u širem kontekstu masifikacije svijeta. U tom je okviru potrebno ocijeniti politički karakter umjetnosti.[74]

Dakle, tehnička reprodukcija mijenja našu percepciju i intencionalnost prema umjetnosti i umjetnosti/politici. Što ne znači da Benjamin ne promatra neke filmove kao progresivne i s potencijalom promjene (u kontekstu politizacije kulture). Pa ipak, *...zašto bi masovna reakcija prema Chaplinu bila progresivna a ne reakcionarna, ili još gore? Kao što je Theodor Adorno - Benjaminov kolega i ponekad dobročinitelj – rekao da se Benjamina može optužiti za postavljanje „slijepog povjerenja u spontane moći proletarijata u povijesnom procesu, jer smijeh publike u kinu upućen smiješnoj skitnici sa šeširom i štapom jednostavno može biti buržoaski sadizam" (CA / B, 130). Štoviše, Adorno smatra da Benjaminov argument ide previše daleko smatrajući da svaka umjetnost potencijalno može biti protu-revolucionarna, ne priznajući da se neka umjetnička djela suprotstavljaju prelasku u tabu ili fetiš te se nastavljaju pojavljivati kao "znak slobode" (CA / B, 129).*[75]

U modernosti suština umjetnosti postaje nečovječna. U modernoj eri umjetnost se pojavljuje kao estetska autonomija unutar političkog prostora. To predstavlja razliku u kvaliteti koja rezultira *postauratskim* razdobljem. To uključuje konstrukciju svijeta kao tehničke i računalne isplanirane bitke u obliku reifikacije robe. Tehnika, dakle, u ukupnoj reproducibilnosti svodi umjetnost na proizvodnju novih oblika života i politike u suverenoj moći stvaranja "izvanrednog stanja".[76]

I tako smo stigli do granica modernosti. Želja za perpetuiranjem neljudskog u formi slike-fetiša postaje „dijalektika u zastoju vremena[77]

U svjetlu Heideggerovog „Bitak i vrijeme" (Sein und Zeit) iz 1927. i Benjaminovog eseja "Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije" (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit) od 1935./1936. Giorgio Agamben izgovorio je ključnu misao o biopolitičkoj proizvodnji moći u vremenu visokog moderniteta. Kada između životinje, čovjeka i stroja više nema razlike, "antropološki stroj je ušao u fazu sna.[78]

[74] Jan Mieszkowski, „Art forms", u: David Ferris (ur.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*.(Cambridge: Cambridge University Press, 2006)
[75] Ibid: str. 41-42
[76] Žarko Paić, *Zaokret*.(Zagreb: Biblioteka Eseji, 2009)
[77] Jan Mieszkowski, „Art forms", u: David Ferris (ur.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*.(Cambridge: Cambridge University Press, 2006)
[78] Žarko Paić, *Zaokret*.(Zagreb: Biblioteka Eseji, 2009)

Telos estetske funkcije masovne kulture i masovne umjetnost kao zabave nije više u transcendenciji profanog svijeta, već u olakšavanju postojanja subjekta u nemogućnosti *Daseina* i katarzi. Pritom, katarza nema simboličku funkciju s kojom bi prevladala ograničenja koja je nametnula masa, a time i pružila priliku za preživljavanje pojedinca. Zabava je "korisna" jer pomiče subjekt od svakodnevnih briga. Služi samo da se publika odmakne od svakodnevnih briga, ali ne i da ih uzdiže do istine umjetnosti u transcendiranju svijeta. Ova "prekretnica" dogodila se u paradigmatskoj formi filma kao novog medija. „Kultura kao zabava“ od samog početka bila je medijski postavljena i interpretirana. Simboličke vrijednosti koje zamjenjuju moć *aure* prikazuju se kao profit i postignuće koje se bilježi u broju gledatelja, zaradi i medijski popraćenim događajima[79].

Za Benjamina, dakle, problem modernog načina proizvodnje života u svim se aspektima, umjetnosti ili kulture, pokazuje kao antinomijski skup transcendencije i imanencije, mističnosti i materijalnosti tehnike. Na kraju, možemo reći kako Benjamin odabire nove estetske oblike montaže fragmenata, alegorije, kao neku vrst zakrpe za avangardu i romantiku koju želi očuvati u istom horizontu u kojem želi očuvati i božansko. Tu se ujedno i nalazi mala slamka spasa *Daseina*, mesijanska slika mogućnosti događaja u budućnosti [80]

Umjesto zaključka: nemogućnost redukcije mozaika na dijelove

Možemo reći da je Benjaminov esej *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije* otvorio više smjerova za filozofsko razmišljanje. Dok smo čitali ovaj esej, metodološki smo se usredotočili na pojam "aura" i njezin gubitak nakon razvoja fotografije i filma. Krenuvši iz toga pokušali smo razraditi Benjaminovu filozofsku misao kako bi konačno mogli bolje zahvatiti njegova promišljanja umjetnosti i kulture. Ovo putovanje kroz njegova djela pokazuje nam da se njegova filozofska misao javlja zajedno s njegovim mističnim jezikom i distinkcijom profanog i božanskog. U eseju možemo pronaći mnoga filozofska pitanja, neka od njih već su dugo prisutna u povijesti filozofije, dok je većina njih rezultat Benjaminove posebne točke gledišta. Ova točka gledišta vodi nas do svijeta između materijalne povijesti i božanskog, nedostižnog bića.[81]

Kada govorimo o njegovu odnosu prema umjetničkom djelu možemo reći da tehnička reprodukcija uništava *auru* umjetničkog djela. To čini uništavajući "ovdje-i-sada" (*Jetztzeit*)

[79] Ibid.
[80] Ibid.

umjetničkog djela. Njegovo "ovdje-i-sada" je onaj trenutak vremena kada, u "zastoju" (*Stillstellung*), umjetnička djela postaju povezana s božanskim. Ono što se događa s ovim zaokretom u reprodukciji umjetnosti povezano je s promjenama u čitavom sociokulturnom sustavu. A ono što je prethodno bilo rezervirano za umjetnost sada je žrtvovano političkom sustavu. Ovi događaji su posljedično počeli odlučno mijenjati društveno-kulturni sustav u prvoj polovici 20. stoljeća.

Više ili manje istodobno s nestankom *aure* umjetničkog djela pojavljuje se *postauratsko* društvo masovne kulture. To stvara međusobnu dijalektičku vezu između produkcije, kao što je film i zahtjeva masa (u ovom kontekstu: *homo consumens*). I dok na više mjesta Benjamin govori kako ovo možemo iščitati u odnosu na kapitalistički kontekst, u eseju *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije* Benjamin je orijentiran na fašizam i staljinistički komunizam. U tom smislu, Benjamin kaže da fašizam dovodi do estetiziranja politike a staljinistički komunizam do politizacije kulture. U tom trenutku nemamo kontemplativnog subjekta, jedva da i postoji mogućnost za njega. Zamijenjen je masovnom reakcijom na masovni poticaj. Tu govorimo o poticajima koji proizlaze iz određenih struktura moći u realnom vremenu (ali funkcionalnom, tj. „praznom i homogenom“), kako kaže Benjamin, a dovode do specifičnih smjerova potrošnje u društvu kojem "fetišizam roba" postaje normalan. Kroz taj mehanizam (politike identiteta) subjekti u distrakciji postaju otuđeni od mogućnosti vlastite kontemplacije i slobode. Kako se to događa? Spajanjem politike, umjetnosti i kulture pod istim snopom moći u društvu. Pritom, gotovo sve prelazi iz sfere prirode u sferu kulture, a bioritam u odnosu na tehnosferu gubi svoju uzvišenu funkciju. Mehanizam o kojem govorimo *…uspostavlja početak vladavine kulture kao nove ideologije. Njezino podrijetlo leži u totalnoj politizaciji svijeta života bez obzira je li riječ o fašizmu-nacizmu, staljinističkome komunizmu ili liberalnome kapitalizmu.*[82]

U *Zaokretu* Žarko Paić[83] objašnjava tu misao u odnosu između sklopa (umjetnost-politika-tehnika) i konstelacije (društvo-kultura), gdje konstelacija označava mogućnost horizonta za događaj sklopa koji bitak konstruira na potpuno novom utemeljenju. Značajna promjena rezultat je ulaska tehnike u sve dijelove ljudskog života. U tom kontekstu, nastavlja autor, bit tehnike (i ponavljanja-reprodukcije) ne vidi normalan psihoritam čovjeka. Umjesto toga, postoje tehnike vođene idejom ponavljanja same biti stvari i time rađaju ideju izgradnje

[82] Žarko Paić, *Anđeo povijesti i mesija događaja: Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina*. (Beograd: Biblioteka Philoxenia, 2017) str. 80
[83] Žarko Paić, *Zaokret*.(Zagreb: Biblioteka Eseji, 2009) str. 218-220

"novog života" (na tragu ideje Heideggerovog „drugog početka“). Dakle, "novi" događaj radikalno razbija kontinuitet ljudske svijesti u prirodi. Nakon što je dinamitom sve uništeno u desetinki sekunde (v. Benjamin) priroda postaje kultura, sveto postaje profano, a ideja povijesti ostaje zarobljena u homogenoj praznini između fizike prostora i teologije vremena.[84]

Svakako je zanimljivo usporediti Benjaminove misli o fašizmu i kapitalizmu. Prema Benjaminu, politika fašizma daje masama priliku da se izraze, a da pritom ne zahtijevaju svoja prava. Iza ovog izraza leži tajni zahtjev koji mase, što zbog kontrole medija što zbog drugih čimbenika, ne vide jasno. To je zahtjev za slobodom i temeljnim pravima. Čini se da u totalitarnom režimu politika ima prednost u sprječavanju takvog potencijalnog djelovanja, ali u današnjem demokratskom društvu koje je izgrađeno zajedno s gospodarskim odnosima kapitalističke proizvodnje, gospodarstvo će imati privilegiju na proizvodnju roba (uključujući umjetničke radove) isto kao i fašizam. U takvom odnosu imati će privilegiju na stvaranje oblika i materije masovne kulture koji mogu utjecati na potrošnju životnih stilova. Naravno, stvara se osjećaj slobode izbora, ali stvarnost iza ove prividne stvarnosti je puno ujednačenija, to je stvarnost istog tipa koja se stvara raznima politikama identiteta. Ili, drugim riječima, radi se o kreaciji *jednodimenzionalnog čovjeka*[85].

Benjaminova estetika temelji se na marksizmu. Na metodologiji historijskog materijalizma. Ali to se ne smije uzimati previše oštro, jer, kako su neki primijetili, Benjamin je pokazao mnoge nove putove, ne samo unutar historijskog materijalizma, već i u širim cjelinama svojih misli. Naglašava promjenu u umjetnosti kao promjenu materijalnih uvjeta proizvodnje, a time naglašava i važnost povijesne konkretne materije. Govori o povijesti u nekoliko djela, ali ključni je rad *O konceptu povijesti*.

Iako možemo vidjeti da je Benjamin imao utjecaja koji su doveli do nekih postmodernističkih misli, zaključak da je on postmodernistički mislilac bio bi redukcija Benjamina[86]. Doista možemo razgovarati o gubitku „velikih narativa“ (Lyotard) i postmodernizmu kao kulturi kasnog kapitalizma (Jameson), ali Benjamin ide dalje od toga utemeljujući mogućnost kritike u odnosu spram božanskom. Božansko kao takvo je nedostižno i ne dopušta redukciju kakva je moguća pri potpunom iscrpljivanju materijalnog sadržaja. Čini

[84] Žarko Paić, *Anđeo povijesti i mesija događaja: Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina*. (Beograd: Biblioteka Philoxenia, 2017) str. 373-374
[85]Ovo se odnosi na poznatu Marcuseovu koncepciju.
[86] Žarko Paić, *Anđeo povijesti i mesija događaja: Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina*. (Beograd: Biblioteka Philoxenia, 2017). str. 369

se da njegov misticizam ima veliku ulogu u tome (i u tom kontekstu: diferencijacija profanog i božanskog). *Auri* ipak ostaje potencijal događaja i kao takva ostaje mogući način postojanja egzistencije umjetničkog djela.

Tehnička reprodukcija, zajedno s masovnom kulturom stvara probleme za tradicionalne teorije umjetnosti i kulture i uništava *auru* umjetničkog djela. Moglo bi se reći da se nakon gubitka *aure,* umjetničkom djelu raspada mogućnost interpretacije odnosa između supstancijalnih i akcidentalnih obilježja u horizontu autonomije umjetnosti. Ako autentičnost umjetničkog djela dolazi iz *aure*, i s time iz njegova "ovdje–i-sada" (*Jetztzeit*), to znači da je taj dio od supstancijalne važnosti za umjetničko djelo. Tehnička reprodukcija preselila je ovaj događaj iz sfere supstancijalnosti u sferu akcidentalnosti. Još jednom, kao Jameson, možemo usporediti Van Goghove „cipele“ s Warholovim *Diamond Dust Shoes*. Van Goghova slika osluškuje *auru* i suštinu, dok se Warhol sastaje s akcidentalnošću, i stoga joj se urušava dubina. *Diamond Dust Shoes* pozivaju na pogled na istovjetnost u raznolikosti. Taj poziv na pogled nije poziv na kontemplaciju odnosa profanog i božanskog već pogled koji zamagljuje umjetničko supstancijalno određenje. Naime, tom radu nedostaje *aura* te se javlja eksplozija profanosti.[87]

U kontekstu drugih dobara, izvan područja umjetnosti (ako je to uopće moguće nakon konvergencije (umjetnosti-politike), dovoljno je napraviti male akcidentalne promjene u proizvodima i proglasiti ih "novima" (a zapravo se povećava osjećaj za sličnost). Novi proizvod kulturne potrošnje kreće se kroz područje kulturne upotrebljivosti (taktilnoga) i istodobno spaja s optičkim, ovog puta lišenim kontemplacije. Takav proizvod postaje upotrebljiv slobodnim izborom ali tu se radi o „novom načinu bitka“ i tako nastaje *bios* masa. Nadalje, taj se proizvod koristi kao načelo individualnosti (naravno, lažno, ili možemo reći da je proizvedeno za potrošnju konformirajućoj masi). Ova individualnost nema "ovdje i sada", jer je stvorena na reproduktivnoj traci stilova života bez izvornika. Glavno pitanje koje proizlazi iz ovog rada i problem koji treba promišljati može se sažeti u pitanje: što se događa sa subjektom nakon eksplozije moderniteta? Bez obzira na to kako je mehanička reprodukcija, zajedno s nastankom masovne kulture promijenila ljudsku percepciju, subjekt u tako konstruiranom svijetu nužno ponovno osjeća dosadu. Dosadu vječnog vraćanja koja se javlja kao drugi pol obećanja u napredak. Dosadu još jednom rješava tržište, koje opet naređuje masama da kupuju "novo". Uistinu, u horizontima kapitalističkih odnosa proizvodnje, koncept konzumerističke kulture, i

[87] Usp. Frederic Jameson, *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. (Duke University Press)

njoj svojstveni *homo consumens* mogu se zaokružiti u ideji kulturnog pomaka i nastanka masovne kulture koju Benjamin razjašnjava na liniji između profanog i božanskog svijeta.

Literatura

Adorno, Theodor W. (1980). *Aesthetics and Politics (Radical Thinkers)*. London: Verso.

Arendt, Hannah (1968) (ur.) *Iluminations.* New York: Schocken Books.

Bauman, Zygmunt (2011). *Tekuća modernost*. Zagreb: Naklada Pelago.

Benjamin, Andrew (2005). *Walter Benjamin and Art*. London/New York: Continuum.

Benjamin Walter (2006) *On Hashish*. Cambridge, Massachusetts **&** London, England: The Belknap Press Of Harvard University Press.

Benjamin, Walter (1935). „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", u (ur.): Arendt, Hannah(1968). *Iluminations.* New York: Schocken Books.

Benjamin, Walter (1974). *Eseji.* Beograd: Nolita, *B*iblioteka Sazvežđa.

Caygill, Howard (2006). „Walter Benjamin`s concept of cultural history", u (ur.) Ferris, David (2006) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ferris, David S. (2006). Introduction: Reading Benjamin, u (ur.) Ferris, David (2006) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press.

Friedlander, Eli (2012). *Walter Benjamin: The Philosophical Portrait*. London: Hardvard University Press.

Goebel, Rolf J. (2009). (ur.) A Companion to the Works of Walter Benjamin. New York/ Rochester: Camden House.

Jameson, Frederic (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.

Jennings, Michael (2006). „Walter Benjamin and European Avant-garde", u: (ur.) Ferris, David (2006) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pensky, Max (2006). „Method and time: Benjamin`s dialectical image", u (ur.) Ferris, David (2006) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mieszkowski, Jan (2006). „Art forms", u(ur.): Ferris, David (2006) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press.

Paić, Žarko (2006). *Slika bez svijeta* Zagreb: Litteris.

Paić, Žarko (2009). *Zaokret*. Zagreb: Biblioteka Eseji.

Paić, Žarko (2015). „Contours of Multi-layered Mysticism: The History and Time of a Painting Paul Klee, Angelus Novus", *Belgrede Journal of Media*, 4 (7): 57-77.

Paić, Žarko (2017). *Anđeo povijesti i mesija događaja: Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina*. Beograd: Biblioteka Philoxenia.

Weigel, Sigrid (2015). „The Flash of Knowledge and the Temporality of Images: Walter Benjamin's Image-Based Epistemology and Its Preconditions in Visual Arts and Media History", *Critical inquiry*, 41 : 344-366.

Witte, Bernd (1975). „Benjamin and Lukács. Historical Notes on the Relationship between Their Political and Aesthetic Theories", *New German Critique*, 5 (Spring): 3-26.

http://plato.stanford.edu/entries/benjamin/ (24.10.2016).