



Studije

Pregledni članak UDK 7.037(045)Benjamin, W.
doi: [10.21464/fi37210](https://doi.org/10.21464/fi37210)
Primitljeno: 27. 2. 2017.

Ivan Jarnjak

Okrugljačka 21, HR-10090 Zagreb
jarolinus@gmail.com

Benjamin i avangarda

Sažetak

U pokretu avangarde Walter Benjamin uvidio je tendencije za prevladavanje jaza između društva i kulture te umjetnosti i života. Njegov esej »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, zamišljen kao okvir za teoriju moderne u svjetlu avangarde, upravo je paradigmatički za razumijevanje avangardne umjetnosti i suvremene kulture te predstavlja svojevrsnu intervenciju, benjaminovsku politiku moderniteta (B. Kiefer). Sveobuhvatna teorija avangarde ne postoji. Ukratko ću se osvrnuti na poznatija tumačenja Petera Bürgera i Aleksandra Flakera, dok su za rad u kontekstu novih istraživanja avangarde ključno poslužili radovi Dietricha Scheunemanna, glavnog urednika niza izdanja nazvanih Avant-Garde Critical Studies. U centralnom dijelu izlaganja prikazati će se odnos Benjamina i nadrealizma, koje je Adorno opisao na sljedeći način: »Benjaminova namjera je bila da potpuno odustane od očitog izlaganja i dopusti da se značenje pojavi jedino šokantnom montažom materijala. Filozofija ne samo da mora uhvatiti korak s nadrealizmom, nego i sama postati nadrealistička.« Konačno, zadnji dio rada bavit će se idejom profane iluminacije. U eseju »Nadrealizam – Posljednji trenutni snimak europske inteligencije« iz 1929. godine, jednom od bitnih prikaza teoretskih, filozofijskih i političkih dometa i obilježja pokreta avangarde, Benjamin profanu iluminaciju predstavlja kao temelj i srž nadrealističkog marksizma.

Ključne riječi

Walter Benjamin, moderna, avangarda, kritika, nadrealizam, profana iluminacija

1.

Malo je autora 20. stoljeća, piše Jan Mieszkowski, »koji se mogu mjeriti s Benjaminovim utjecajem na suvremeno razumijevanje umjetnosti i estetskih implikacija novih medija« (Mieszkowski, 2006:35). Rijetki su imali snage, odlučnosti i hrabrosti u toj najranijoj fazi pojave novih, modernih tehnologija komunikacije i reprodukcije filozofijski obrazložiti sve epohalne promjene. Do današnjega dana, njegovo mišljenje postavilo je temelje istraživačima na širokome polju umjetničkog stvaranja i u gotovo svim područjima moderne umjetnosti, posebno teorije ali i prakse – utjecao je na arhitekturu, filmsku umjetnost, likovnu umjetnost, konceptualnu umjetnost, fotografiju, književnost i teoriju književnosti, kritiku i teoriju prijevoda (usp. Mieszkowski, 2006). Benjamin je kao temeljnu tezu postavio napuštanje starih, moderni stranih, i preživjelih estetskih formi promatranja umjetnosti. Uvijek je iznova

upozoravao svoje suvremenike na neraskidivu vezu estetike (umjetnosti) i politike. Namjera je rada približiti odnos Waltera Benjamina i avangarde kao kulture i kao umjetničkog pokreta nastalog početkom 20. stoljeća.

Benjaminova ambicija bila je postati najveći kritičar njemačke književnosti. U svojem pisanju karakteristično spaja kritiku, esejistiku, filozofiju i teoriju. Viktor Žmegač uvjerljivo opisuje Benjaminovo pismo kao »prozu«. Takav opis ostavlja nam slobodu generičkog određenja kojom je Benjamin uklanjao tradicionalne granice koje dijele »znanstvenu raspravu od eseja«, kritički osvrt od traktata, autobiografski zapis od filološkog razmatranja i putopis od filozofske studije (Žmegač, 1986:5). Kroz međusobno prožimanje filozofijskog i literarnog diskursa i ustoličenjem fragmenta kao egzemplarnog izraza moderne, snažno je prisutno nasljeđe njemačke rane romantike. Unatoč »svojtanjima«, naročito od strane kulturalnih i vizualnih studija, smatram da je Benjamina danas potrebno promatrati prvenstveno kao filozofa. Benjamin je važan u kontekstu proučavanja avangarde, između ostalog, i zato što je pokušao uspostaviti odnos, to jest postati most, između francuske i ruske kulture s jedne strane i njemačke kulture svoga vremena s druge strane. Njegova rana faza bila je obilježena specifičnom filozofijom jezika, germanističkim studijama, važnim interpretacijama Goethea i Hölderlina te njemačkih ranih romantičara, a završila je velikom i utjecajnom raspravom o njemačkoj žalobnoj igri – *Ursprung des deutschen Trauerspiele*. Nakon toga, nastupilo je drugo razdoblje koje je ponekad nazivao pariškim ciklusom. Iako je čitao francuske pisce te o njima pisao, tek od sredine dvadesetih godina 20. stoljeća započinje, »uvjetno rečeno«, zaokret u mišljenju. Benjamin prihvaća marksizam, okreće se pitanjima suvremene kulture i umjetnosti te ubrzanim približavanjem avangardi želi stvoriti okvire za jednu novu, materijalističku teoriju umjetnosti. Kasnije je, već u egzilu, imao planove francuskoj publici predstaviti, prema njegovu mišljenju, tadašnju najkvalitetniju njemačku umjetnost. Predavanja su trebala biti o Krausu, Blochu, Kafki i Brechtu. Nikada nisu bila održana.

2.

Razvoj svijesti o moderni i njenim problemima zbiva se, prije svega, u području umjetnosti i estetike. Obilježen je čuvenim »Querelle des Anciens et des Modernes«, sukobom starih i modernih. Habermas u uvodu djela *Filozofski diskurs moderne* objašnjava kako je upravo to utjecalo na očuvanje osnovnog značenja moderne kao estetskog (Habermas, 1988). Za najbitnije mislioce zasnivanja moderne Habermas posebno izdvaja Baudelairea, Schillera,¹ Benjamina i Hegela. Hegel je prvi modernu pojmiio kao eminentno filozofski problem. Za osnovni princip moderne, koju karakterizira svijest o vremenu, o *novome* vremenu, uzeo je spoznaju subjektivnosti koja sadrži četiri konotacije: individualizam, pravo na kritiku, autonomiju djelovanja i samu idealističku filozofiju (Habermas, 1988:21).

Kada je u pitanju avangarda, prvi koji je pokušao dati zaokružen prikaz tog područja bio je Renato Poggioli. S obzirom na mijene pojmova *modernizam*, *avangarda*, *visoki modernizam*, te kasnije koncepte *postmoderne* i *postmodernizma*, Poggiolijeva teorija danas je zastarjela. Mnogi teoretičari upozoravaju na različite upotrebe i tretiranja tih pojmova u američkoj, njemačkoj, francuskoj i talijanskoj humanistici, a posebno književnoj teoriji. Prave se i daljnje finije distinkcije pa se pokazuju i dokazuju drugačija, čak suprotna shvaćanja spomenutih konceptata u različitim skupinama jezika itd. Konsenzus i

danas ne postoji, no htio bih uputiti na neka obrazloženja Miška Šuvakovića. Avangarda je, prema Šuvakoviću, naziv za »nadstilsku, ekscesnu, radikalnu, kritičku, eksperimentalnu, projektivnu, programsku i interdisciplinarnu praksu u umjetnosti« (Šuvaković, 2005:89). Avangarda se zalagala za potpunu i dosljednu preobrazbu kulture, društva i društvenih odnosa, zapravo dotadašnjega svijeta i načina života u cjelini. Radi se o utopijskom pokušaju stvaranja jednog novog mikro- i makrokozmosa. Bitno je naglasiti da se avangarda u teoriji umjetnosti može definirati kao vodeća formacija povijesnog razvoja modernizma. Moderna bi u toj shemi obuhvaćala mega-kulturu zapadnih društava od sredine 18. stoljeća do danas, iako se može uzeti da je počela i ranije, dok modernizam označava umjetnost modernog društva. Stoga je avangardna umjetnost radikalna, eksperimentalna, kritička, intermedijska i intermedijalna umjetnost u kontekstu modernizma. Preciznije, avangarda je vodeća povijesna formacija u razvoju modernističke umjetnosti (Šuvaković, 2005). Daljnja su diferenciranja moguća, ali za potrebe ovog istraživanja nije ih potrebno navoditi. U ovom modelu možemo razlikovati povijesne, historijske avangarde, koje su najvažnije za ovaj rad, te neoavangarde i postavangarde.

Iako zastarjeo, Poggioli je i danas koristan zato što iz različitih perspektiva – historijske, povijesno-umjetničke, filozofijske, povijesno-filozofijske, sociološke, psihološke, povijesne, te teorije i povijesti književnosti – pokušava osvijetliti problem avangarde. Unatoč kritikama nekih autora, naime da se Poggioli zapravo bavi »visokim modernizmom« koji ne bi spadao pod »kišobran« avangarde, njegova studija i danas je nezaobilazan početak istraživanja avangarde, kao i knjiga Petera Bürgera, kojoj se također upućuju zamjerke, ali joj se ne poriče status klasika u studijama avangarde. Poggioli raspravlja o odnosima romantizma i avangarde, uspostavlja neku vrstu kontinuiteta, npr. kult novoga i čudesnoga »koji je osnova same avangardne umjetnosti (...) bio je čisto romantičarski fenomen prije nego što je postao tipičan za avangardu« (Pođoli [Poggioli], 1975:86). Mario Praz imao je slične poglede, iako je često u svojim studijama podcijenio razlike ta dva »pokreta«. Općenito, teza da bi avangardizam bio nezamisliv bez romantike kao prethodnice bila je prilično raširena. Takvo mišljenje potvrdio je i Herbert Read kada se bavio odnosom nadrealizma i romantizma. Posebno su tu važni tematski sklopovi motiva sna, otuđenja, halucinacije, slobode, te ono što Poggioli u okviru estetičke metafizike naziva »estetikom sna« i »poetikom natprirodnog«, a iz vida ne treba ispustiti ni estetiku igre, gdje ponovno imamo direktnu poveznicu s nadrealizmom i njegovim pojmovima slučaja (Pođoli [Poggioli], 1975).² Ostale teme njegove rasprave odnos su avangarde i mode te tehnologije i avangarde, dva vrlo zanimljiva odjeljka koji se bave pojmom otuđenosti i avangardnom estetikom i poetikom. Vrijedi još spomenuti i dijalektiku avangardnog pokreta koja se sastoji od dinamike i prožimanja koncepata aktivizma, antagonizma, nihilizma i agonizma.

Peter Bürger i njegova *Teorija avangarde* još uvijek je vrlo značajna studija. Uspostavlja jednu kritičku znanost o književnosti u kojoj važno mjesto zauzima pojam institucije umjetnosti zasnovan, između ostaloga, i na Marcuseovu

1

Schillerova estetika igre od izuzetnog je značenja za sva kasnija tematiziranja moderne estetike i moderne umjetnosti.

2

Nije slučajnost što toliko pažnju ovdje poklanjamo nadrealizmu te time nužno ograničava-

vamo pregled zaslužne Poggiolijeve studije. Kako ćemo vidjeti, Benjamin je prema tome avangardnom pokretu imao ambivalentan odnos, od početnog oduševljenja, prema kasnijem sve većem udaljavanju od ideje.

tumačenju umjetnosti. Institucija umjetnosti, koja podrazumijeva autonomiju umjetnosti, uključuje distribuciju umjetničkih djela kao proizvoda te sve pozitivne i negativne predodžbe prema određenim stilovima, pokretima, i samim djelima, koje prevladavaju u određenoj epohi (Bürger, 2007). *Teorija avangarde* bavi se onime što Bürger naziva »historijske avangarde« u koje ubraja, prvenstveno, dadaizam i nadrealizam, rusku avangardu, zatim sa stannovitim ograničenjima talijanski futurizam i njemački ekspresionizam, kao i kubizam, također s odmakom. Zajedničko je tim pokretima prekidanje s tradicijom i odbacivanje povijesti umjetnosti u cjelini. Osnovna je tendencija avangarde dokidanje, tj. povratak umjetnosti u životnu praksu, ili, kako se općenito interpretira, spajanje umjetnosti i života. Zanimljivo je da Bürger koristi njemački pojam *aufhebung*, koji Amerikanci i Englezi prevode riječju *sublation*. To bi zapravo značilo ukidanje umjetnosti u praksi života, ali ako u obzir uzmemo npr. Kangrgino tumačenje Hegelova pojma *aufhebung* kao ukidanje, očuvanje i podizanje na višu razinu, vidimo da stvari ipak nisu tako jednostavne, te je u prevođenju potreban oprez. Bürger je u kritici institucije umjetnosti u buržoaskom društvu i u negaciji njezine autonomije vidio temeljnu funkciju avangarde. Teoriju avangarde obradio je na dvije razine, na razini temeljne intencije napada na instituciju umjetnosti, upravo opisane, te na razini opisivanja posebnosti avangardnog djela koje je određeno kao neorgansko. Kako kaže Bürger, dok u organskom umjetničkom djelu princip oblikovanja upravlja dijelovima i povezuje ih u smislenu cjelinu, dijelovi u avangardnom umjetničkom djelu imaju znatno veću samostalnost naspram cjeline. Samim time, nestaje dojam koji bi dopustio tumačenje smisla koje recipijent doživljava kao šok. To je i bila namjera avangardnog umjetnika. »Nadao se« da će promatrač, recipijent, kroz izostanak smisla biti upućen na aktivno djelovanje, dovesti u pitanje svoj vlastiti svakodnevni život i uočiti nužnost mijenjanja svoga života (Bürger, 2007). Za glavne principe avangardnog djela, Bürger navodi pojmove *novo*, *slučaj*, *alegorija* te *montaža*. To bi, otprilike, skraćeno i pojednostavljeno, bio sažetak Bürgerove teorije avangarde u kojoj, ne smije se zaboraviti, pojmu neoavangarde odriče se bilo kakva vrijednost jer »neoavangarda institucionalizira avangardu kao umjetnost i time negira izvorne avangardne intencije« (Bürger, 2007:87).

Aleksandar Flaker, sljedeći autor kojega treba spomenuti, prvenstveno se bavio ruskom avangardom. Ostavio je značajan korpus teorijskih tekstova koji se tiču razjašnjenja koncepta avangarde. Za Flakera, avangarda je, prije svega, »poetika osporavanja«. U naslovu Flakerova istoimena djela prepoznajemo fundamentalne značajke avangardnog odnosa prema svijetu kao takvom i svijetu stvaralaštva. Flaker smatra da je pojam avangarde, terminološki gledano, nadređen partikularnim pravcima, svim »izmima« koji su se pojavljivali između 1910. i 1930. godine. U avangardi prepoznajemo dva tipa određujućih faktora, konstruktivne i destruktivne. Dubravka Oraić-Tolić tome dodaje još i antiformalnost te optimalnu projekciju u budućnost, kao distinktno crte Flakerove teorije. Time bi Bürgerova »povijesna avangarda« i Flakerova »stilska formacija avangarde« predstavljale dvojaki temelj avangarde. Stilske formacije velika su nadnacionalna stilska jedinstva i historiografski konstrukti u periodizaciji moderne književnosti i umjetnosti. Avangarda je, karakteristično, antiformalna stilska formacija. Nadalje, Flakerovo načelo dehijerarhizacije jedno je od temeljnih značajki avangardne umjetnosti. Upućuje na pretapanje rodova i vrsta, njihovo uzajamno prožimanje te isticanje ikonoklastičnosti i provokativnosti pokreta avangarde u postupcima desemantizacije i resemantizacije (Flaker, 1982:42–43). Flakerovo razumijevanje avangarde polazi od težnje za naglašenim estetskim prevrednovanjem svijeta te od funkcije estet-

skog prevrednovanja kao dominantne funkcije umjetnosti. Optimalna projekcija, koja nije utopijski idealno strukturirani prostor budućega postojanja, nego označava izbor mogućnosti u vremenu i kretanje kao biranje optimalne varijante u prevladavanju zbilje, omogućuje prevrednovanje cijeloga sustava moralnih, etičkih i društvenih vrijednosti i odnosa. To svojstvo avangardnog djelovanja i istraživanja usmjereno je prema preoblikovanju aktualnosti i određeno je izborom budućnosti (Flaker, 1982).

Osim spomenutih autora, u kontekstu rasprave o teoriji avangarde vrijedi spomenuti Mateia Călinescu i njegovih *Five Faces of Modernity*, Adriana Marinao, Richarda Murphyja, Hala Fostera, Richarda Shepparda i ostale koji su poput Huberta Van Der Berga sudjelovali u projektima pisanja *Avant-Garde Critical Studies*, te Horsta Bergmeiera i druge. U posljednje je vrijeme avangarda ponovno u središtu zanimanja. Proučava se sa sociološkog, kulturalnog, interdisciplinarnog i filozofijskog stajališta. S idućim poglavljem skrećem raspravu u smjeru Benjaminova značaja u opisanoj konstelaciji.

3.

Michael Jennings³ sredinu dvadesetih godina dvadesetog stoljeća prikazuje kao novi period Benjaminova života i djela. Poslije neuspjeha koji je doživjela njegova habilitacijska radnja, bilo mu je savjetovano da je povuče te su mu propali svi planovi ostvarenja sveučilišne karijere. Benjamin se okrenuo marksizmu. Nakon čitanja Lukacseve *Povijesti i klasne svijesti* inkorporirao je neke centralne motive historijskog materijalizma u vlastiti rad, zatim ih konstatirao u suvremenoj, modernoj europskoj kulturi te je postao svjestan da je njegova budućnost u novinarskoj profesiji kao kulturalnog kritičara širokog profila. Upravo to okretanje suvremenoj umjetnosti ovdje nam je od ključnog značaja. Jennings u svome eseju o Benjaminu i europskoj avangardi (Jennings, 2006) izvorni Benjaminov poticaj na teoretiziranje i bavljenje avangardom pronalazi u tzv. G-Grupi, danas slabo poznatoj.⁴ Uskoro se iskristalizirala jezgra grupe koju su činili predstavnici četiri pokreta historijskih avangardi: Hans Richter i Raoul Hausmann, zatim Kurt Schwitters, Hans Arp i John Heartfield kao predstavnici dadaizma, dok je ruski konstruktivizam zastupao El Lissitzky kojega su slijedili László Moholy-Nagy, koji nešto kasnije postaje centralna figura u Bauhausu, Naum Gabo i Nikolaus Pevsner. Važna karika bio je Ludwig Mies van der Rohe, jedan od najkreativnijih arhitekata 20. stoljeća koji je u rasprave unio inspirativne ideje o potrazi za novim stilom pogodnim za moderno industrijsko doba ili, kako Jennings naglašava, »proto-internacionalni stil«. Konačno, tu se rubno pojavljuju Tristan Tzara i Man Ray koji su grupu upoznali s pravcem ranog nadrealizma. Na rasprave G-Grupe dolazili su novinari, pisci, općenito berlinski intelektualci raznih profila, a među njima i Benjaminova žena Dora, poznata novinarka, te njegov prijatelj glazbenik Ernst Schoen. Kasnije su Richter, Lissitzky i Mies pokrenuli časopis *G – Zeitschrift für elementare Gestaltung* (eng. *G – Journal for Elementary Construction*) koji je bio pod snažnim utjecajem berlinske dade i

³ Michael Jennings jedan je od tumača Benjaminova najzaslužnijih za suvremena istraživanja njegovih djela. Urednik je *Izabranih radova* iz Benjaminova opusa, u 4 toma na engleskom jeziku, s dopunskim tomom o najranijim spisima.

⁴ G-Grupa, tako naknadno nazvana, bila je skupina berlinskih, tj. tada u Berlinu situiranih umjetnika, pisaca, arhitekata i filmskih stvaralaca.

konstruktivizma. Opisani kontekst upućuje nas na to da je Benjamin već tada bio na samom izvoru avangardnih ideja. Ne treba precjenjivati širi utjecaj te skupine, primjerice, na razvoj tadašnje weimarske kulture, no važnije je istaknuti da je njihova djelatnost imala odlučujući utjecaj na karijere tada vrlo mladih ljudi. Prožimanje dadaizma, konstruktivizma i nadrealizma bilo je krucijalno za njihovo profiliranje.⁵ Jenningsu bi se moglo prigovoriti da pre naglašava utjecaj grupe na samoga Benjamina, uključujući i utjecaj na sve njegove važne kasnije spise (*Mala povijest fotografije, Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije i Autor kao proizvođač*). Isto tako, koncepte poput aure prikazuje kao plodove diskusija vođenih u *G-Grupi* u kojoj je došao u doticaj s arhitekturom, filmom, fotografijom te industrijskom umjetnošću. Iako ne moramo potpuno prihvatiti Jenningsovu interpretaciju, moramo uzeti u obzir da je Jennings među prvim proučavateljima Benjaminova života i rada skrenuo pozornost na ovo važno, a moguće i odlučujuće, razdoblje njegova života. Dakle, do tzv. Benjaminova »kopernikanskog okreta« 1924. i 1925. godine nije došlo samo zbog susreta s Asjom Lacin i upoznavanjem s marksizmom, nego su tome vjerojatno prethodile i godine učenja u *G-Grupi*.

Od svih avangardnih skupina, izama, Benjamin je bio najbliži nadrealizmu. Teško je proturječiti stavu Michaela Löwyja koji govori o tome da je *fasci-nacija* jedini pogodan termin koji može opisati i predočiti sav intenzitet doživljaja kakve je Benjamin iskusio pri otkriću toga pokreta (Löwy, 1996). Na temelju prepiske s Rilkeom iz 1925. godine saznajemo da je Benjamin pročitao Bretonov *Manifest nadrealizma*. Kate Khatib smatra da je Benjamin među rijetkim filozofima koji su prepoznali filozofijsku i revolucionarnu važnost nadrealizma. Tvrdi da je Benjamin pokretu prišao krajnje ozbiljno, svjestan da to nije još jedan umjetnički pokret, škola ili moda, nego specifična teorija iskustva i kritička politička epistemologija (Khatib, 2006). U knjizi *Profane Illumination*, Margaret Cohen pružila je do sada najiscrpniju analizu odnosa Benjamina i nadrealizma. *Gotički marksizam* njen je neologizam pod koji svrstava Bretona i Benjamina. Gotički marksizam bavi se značenjem iracionalnoga u smislu u kojemu ga je formulirao Freud. Bila bi to »marksistička genealogija koja je fascinirana iracionalnim aspektima društvenih procesa«, no istodobno želi te iracionalne aspekte staviti u službu društvene promjene, odnosno u službu revolucije (Cohen, 1993:1–2). U kasnijem dijelu analize Cohen izdvaja upravo Andréa Bretona kao jednoga od prvih koji je francuske intelektualne krugove upoznao s Freudovim otkrićima. Sam Bretonov naziv za taj pokušaj spajanja učenja Marxa i Freuda bio je *moderni materijalizam*. Time je Cohen željela dokazati važnost i utjecaj modernog materijalizma na Waltera Benjamina, pogotovo na onaj korpus tekstova koji se uže ticao Pariza (tzv. *Pariški produkcijski ciklus*). Najvažniji radovi iz toga ciklusa su studije o Baudelaireu, *Passagenwerk* (*Passagen-Werk*; eng. *Arcades Project*). Nedovršeni *Passagenwerk* posebno je okupirao Benjamina posljednjih 13–14 godina njegova života. Jedna je od reprezentativnih misli iz toga djela sljedeća:

»Metoda ovog projekta: književna montaža. Ništa ne moram reći. Samo ću pokazati. Neću dodavati nikakve ukrase, nikakve originalne formulacije. Ali kada je riječ o tim krhotinama, otpacima, neću praviti njihov popis, nego ih pustiti da dođu do izražaja na jedini mogući način: tako što ću ih staviti u upotrebu.« (Benjamin, 1999:460)

Adorno je ovako komentirao Benjaminov postupak:

»Benjaminova namjera je bila da potpuno odustane od očitog izlaganja i dopusti da se značenje pojavi jedino šokantnom montažom materijala. Filozofija ne samo da mora uhvatiti korak s nadrealizmom, nego i sama postati nadrealistička.« (Adorno, 1985: 96–97)

Nema sumnje da je u izvedbi toga djela eksplicitno prikazan susret Benjaminina i nadrealizma – avangarde – no radije bih se okrenuo njegovom eseju *Nadrealizam – Posljednji trenutni snimak europske inteligencije*. U njemu, i danas jednom od bitnih prikaza teoretskih i političkih obilježja pokreta, Benjamin daje svoju čuvenu definiciju profane iluminacije kao biti i temelja nadrealističkog marksizma:

»No pravo, stvaralačko prevladavanje religioznog prosvjetljenja nipošto nije u opojnim drogama. Ono je sadržano u profanom prosvjetljenju, materijalističkoj, antropološkoj inspiraciji prema kojoj su hašiš, opijum i što god, samo pripremni tečaj. Ali opasan. A religijski i stroži.« (Benjamin, 2008:75)

Benjamin se trudi pokazati da se tu ne radi o literaturi, nego o iskustvima, čemu je pridavao znatnu pozornost. Historijsko sjećanje i iskustvo, te umjetnost kao ona koja ih spaja, čine tri osovine njegove filozofije. Profana iluminacija, kako Richard Wolin precizira, bila bi vrsta spiritualne intoksikacije. Točnije, ona zahvaća energije takve vrste opijenosti s ciljem da stvori i dosegne viziju ili intuiciju koja »transcendira prozaično stanje empirijske realnosti«, ali bez posezanja za onim dogmama religijske vrste – svojevrsna transcendencija, ali transcendencija u imanenciji (Wolin, 1994:132). Pojam profana iluminacija označava i način percepcije u kojemu je na djelu dijalektička optika. Ona ono svakodnevno prikazuje kao nepronichno, a ono neprozirno, mutno i tajanstveno prikazuje kao »obično«. Nadrealistička strategija namjerni je anakronizam. Ruine se predstavljaju kao nešto najmodernije; Breton u *Nadji*, a Louis Aragon u *Seljaku u Parizu* suvremenome daju privid ruševine. Takav sličan postupak Novalis je zvao *romantiziranjem*. Benjamin i nadrealisti teže za prevladavanjem, odnosno kritiziraju tadašnji usko shvaćeni pojam iskustva. No smatram da je to imanentna revolucija, a ne traganje van ovoga svijeta. Ono što je Benjamin ipak najviše vezalo uz nadrealizam u metodološkom smislu bile su avangardne tehnike montaže, dekontekstualizacije, provokacije i šoka. Njima je pokušao prevladati konvencionalnost tradicionalnog filozofiranja,⁶

5

Moramo ovdje spomenuti *Jednosmjernu ulicu* (1928.) kao tekst na kojemu Jennings gradi svoju analizu. Ta mala knjižica, jedan od najvažnijih tekstova njemačke (literarne) avangarde, u sebi *benjaminovski* isprepliće osobine spomenutih avangardnih tendencija koje Jennings minuciozno detektira. Sastavljena od aforizama i tzv. *Denkbildera* (njem. *Bild-Denken* = slika misli, figura misli), forme koja se razvijala u to vrijeme i to kako u konzervativnijim krugovima, tako i u avangardnim enklavama. Poneki teoretičar porijeklo *Denkbildera* traži još u romantici i Hölderlinu, gdje se misli na kontinuitet fragmenta i takve figure misli. S druge strane, neki takvo »mišljenje u slikama« vežu isključivo uz Benjaminina, posebno uz njegove zapise i skice o gradovima.

6

Iako je gotovo svaki veliki filozof 20. stoljeća kročio novim putovima, ono što se ovdje želi naglasiti upravo je radikalnost Benjaminova pokušaja. Gotovo svaki njegov tekst – esej, zapis, kritika, izuzimajući neke reportaže, novinske izvještaje i slično – predstavlja intuiciju filozofije, filozofiju i filozofiju o kon-

kretnom. Drugo je veliko pitanje koliko je avangarda sa svojom, do tada nezamislivom, snagom izraza, naročito na jezičnom planu, utjecala na sveukupnu humanističku misao druge polovice 20. stoljeća. To je pomalo skriveni motiv odnosa avangarde i filozofije koji podsjeća na Benjaminov ezoterični pogovor svoje disertacije. U njemu je istaknuo da je predmet disertacije samo za upućene, što se tada smatralo prkošenjem akademskim uzusima. Nije samo Benjaminovu misao krasila tzv. nekonvencionalnost. Otvoreno je pitanje kakav bi oblik poprimili npr. francuski poststrukturalizam i francuski postmodernizam da nije bilo avangarde i onoga što je baštinila sa svojom radikalnošću, imaginativnošću i ikonoklazmom, pa i razigranošću lepršavog izraza, i to usprkos svim pokušajima apropijacije, kooptacije, rekuperacije i komodifikacije od strane sistema, npr. kapitalizma. Posebno je Margaret Cohen postavila tezu o utjecaju nadrealizma i onoga što je nazvala francuskom avangardnom filozofskom misli. No Cohen je istaknula i određene probleme. Primjerice, zamjera potpuno zanemarivanje Bretona u razvoju francuske misli, dok je Bataille zadobio status pređšasnika, prethod-



te usmjerenost prema svakodnevnom životu, odnosno prema onome prividno efemernom i prolaznom. Mikrologijska transformacija trenutaka svakodnevice mjesto je sudbonosna Benjaminova susreta s nadrealizmom: otkupljenje utopijskih ostataka koji su se krili u starim fotografijama, u onome odbačenome, u predmetima koji izumiru i u oslobađanju revolucionarne energije iz onoga zastarjeloga. Kada Benjamin emfatički kaže:

»Nakon Bakunina u Europi više nije bilo radikalnog pojma slobode. Nadrealisti ga imaju (...). Zadobiti snage opijenosti za revoluciju, oko toga kruži nadrealizam u svim knjigama i pothvatima. To se može obilježiti kao njegova najsvojstvenija zadaća.« (Benjamin, 2008:86);

konačno dolazimo i do te riječi, koja je *telos* njihovih nastojanja: *sloboda*. Ali naglasak je na pojmu *radikalno*, na negiranju dotadašnjeg buržoaskog, građanskog doživljavanja, osjećanja i poimanja same slobode, »zakržljalog« i »sklerotičnog« pojma u njihovom liberalnom-humanističkom percipiranju (Benjamin, 2008:86) i svijesti kakva je dovela do pasivnog odnošenja spram realnosti. Ako je 19. stoljeće za Benjaminu bio kolektivni san, trenutak provale mitske svijesti, odnosno neprestana iluzija da je čovjek izbjegao mitu,⁷ onda nam jedino preostaje specifična psihoanaliza, metoda slična tumačenju snova, svojevrsan *benjaminovski Traumdeutung* (Wolin, 1994). Benjamin kao paradigmu dijalektike zaista uspostavlja dijalektiku sna i buđenja iz njega. Tu se nazire i kritika nadrealizma koji, izostavljajući budnost, ostaje u domeni snova, u pukom spajanju sna i zbilje. Ako se osvrnemo na *Passagen Werke*, prvi ekspoze završava prikazom netom spomenute dijalektike snova. Iako je u njemu esencijalna komponenta buđenja, u drugom ekspozeu, napisanom 1939. godine, glavnu riječ već ima pojam *fantazmagorije*. Unatoč tome što i nadrealisti i Benjamin pridaju ogromno značenje političkoj snazi i moći sna, kod Benjaminu dolazi do razilaženja s nadrealizmom. Napuštanje nadrealizma različito se tumači. Za razliku od Wolinove tvrdnje kako i nadrealisti i Benjamin ostaju pri manifestnoj razini sna (Wolin, 1994), smatram da Benjamin želi otkriti i onu, freudovski rečeno, latentnu razinu. Benjamin tome zapravo i teži jer postavlja se pitanje što bi predstavljalo buđenje doli svojevrsnu interpretaciju toga sna. Proust se ovdje nadaje kao ključan autor, kao spona između nadrealista i Benjaminu, ili kao postaja na putu do vrste razrješenja nekih dilema. Dva eseja, *Nadrealizam* i *Slika Prousta*, mogu se gledati kao svojevrsna prolegomena *Passagenwerke* bez obzira na to što je Benjamin takvo obilježje eksplicitnije pridavao eseju o nadrealizmu. Pisma Gershomu Scholemu to potvrđuju. Scholemu je čak pisao da osjeća preveliku blizinu nadrealizma, predosjećajući mogućnost da bude njime nadvladan. Nedostajuća karika – buđenje – dolazi kroz raspravu s prustovskim pojmom *mémoire involontaire* i njegovom neraskidivom vezom sa sjećanjem, odnosno pamćenjem. Dijalektika snova i buđenja nadopunjuje se dijalektikom sjećanja i zaborava. Također, pri kraju svoga djelatnoga života, od 1938. do 1940. godine, Benjamin je i pojmu aure umanjio njene destruktivne momente. U kontekstu prustovskog nenamjernog sjećanja – *mémoire involontaire* – nudi i novu definiciju aure te prepoznaje da se u prošlosti, »tim otpacima civilizacije«, tragovima, *Spuren*, nalaze i repozitoriji, prostori ispunjeni ne samo slikama snova nego i kritičkim potencijalima budućnosti.

Adorno nije dijelio Benjaminovu oduševljenost nadrealizmom. Njegova kritika nadrealizma, ujedno kritika Benjaminove teorije i njegova odnosa s nadrealizmom, gotovo se uvijek svodila na kritiku nedostatka medijacije, posredovanja i zanemarivanja teorije, tj. dijalektike, nauštrb »golog« materijala. U suštini, prema Adornu, nadrealističkim tehnikama ništa se u djelu ne mijenja. Dapače, slika se – objekt – reificira, odnosno postvaruje na još većem stupnju.

Kasnije se ta kritika ublažila, na što je utjecalo nekoliko faktora, uključujući i afirmiranje Benjaminove rane faze. Između ostalog, potrebno je spomenuti i sam Adornov spisateljski pristup, izraz ispunjen jukstapozicijama, parataksom i montažnim slaganjem njegovih vratolomnih dijalektičkih konstrukcija, kao i činjenicu da je Adorno napisao posljednju estetiku modernizma i čija filozofija nosi neizbrisiv pečat avangarde.

Kao što je već bilo naznačeno, Benjamin je imao bliske odnose sa skupinom mislilaca okupljenih oko Bataillea. Njemu je povjerio sveske *Passagenwerke* prije bijega iz Pariza jer je Bataille radio u knjižnici i mogao je sakriti takvu količinu bilješki. Tyrus Miller raspravljao je o odnosu Benjamina i Cóllege de Sociologie, koji su se bavili pojmom svetoga u modernosti i novim oblicima zajedništva (Miller, 1998). Karakteristično je za njih bilo kreativno prožimanje umjetnosti i znanosti, otkuda i dolazi naziv *etnografski nadrealizam*. Točka orijentacije bio je veliki francuski sociolog i antropolog Marcel Mauss, od kojega i potiče misao da tabui i postoje zato da budu prekršeni, što je kasnije postalo Batailleovom temom pod nazivom *transgresija*. James Clifford jedan je od rijetkih znanstvenika koji je uočio i istraživao vezu avangarde i društvene znanosti (Clifford, 1981). O Benjaminovom prisustvovanju tim sastancima, koji je većinom »sjedio u kutu« i pažljivo slušao bez previše uplitanja u diskusije, dirljivo svjedočanstvo ostavio je Pierre Klossowski u svojim sjećanjima na Benjamina (Klossowski, 2007).⁸ Radilo se o tome da je Revoluciju trebalo izboriti i na strani afekata, osjećaja i žudnje, kaže šezdesetih Klossowski, dakle izboriti potpuno oslobođenje i rada i čovjeka i svih njegovih osjetila, doći do pomirenja Marxa i Fouriera. Ta formula podsjeća na čuvenu Bretonovu parolu »promijenite svijet, rekao je Marx, promijenite

nika, novije francuske filozofije. No ono što želim izraziti upravo je taj sudbonosni i nedovoljno istražen odnos avangarde i kasnije društveno-humanističke misli. Postojao je i tzv. etnografski nadrealizam, u kojemu opet srećemo Bataillea, ali i Michela Leirisa i Rogera Cailloisa, sve odreda pripadnike male skupine nazvane »Cóllege de Sociologie«. Na njihovim je sastancima i sam Benjamin prisustvovao. Važno je, doduše, navesti detalj postojanja tzv. disidentskog nadrealizma. Breton je despotski izbacivao ljude iz grupe. Mnogo je umjetnika i pisaca, koji su bili bliski nadrealizmu, pa i formalnih članova grupe, svoje djelovanje moralo nastaviti izvan tog sve užeg Bretonova kruga, čime je uvelike podsjećao na Guyja Deborda. Bitno je pitati se bi li Derrida, Lacan (čiji su prvi članci bili objavljeni po nadrealističkim glasilima, među kojima treba izdvojiti čuveni časopis *Minotaure*), Barthes, pa čak i Deleuze (razdoblje nakon 1968. i suradnje s Guattarijem), pisali na način na koji su pisali, mislili i stvarali kako su stvarali, da nisu imali iskustvo avangarde. U literaturi se ponekad naide na izjave poput ove: i nadrealizam i Deleuze smjerali su istome, a to je revolucija uma. Na koncu, trebalo bi još spomenuti mnoštvo autora koji su pisali i pišu na granici filozofije i književnosti u 20. stoljeću, od filozofijskih esejista, do »punokrvnih« filozofa, a dolazili su iz različitih provenijencija. Vrijedi uputiti na američkog filozofa Arthura Dantoa koji

svoju filozofiju umjetnosti razvija u dijalogu s avangardom, ističući važnost filozofije za avangardu i prožetost same avangarde filozofijom. Doduše, njegov je slučaj specifičan jer Danto piše jasnim analitičkim stilom, ali bitan je za filozofijsko teoretiziranje avangarde. Ne tvrdim da je avangarda temeljni impuls stvaranja ovih filozofa, daleko od toga. Kritika metafizike vodila je neke među njima, ali želim upozoriti na njenu prisutnost. Benjamin je idealan autor za istraživanje tih kompleksnih međuodnosa.

7

Adorno je posebno hvalio metaforu pakla koju Benjamin koristi.

8

Odnos Benjamina i Klossowskoga, osim prijateljstva, obilježio je i zajednički rad na prijevodu *Umjetničkog djela u razdoblju njegove tehničke reprodukcije*, čime je Benjamin, izborom da tekst izađe na francuskom jeziku, želio ojačati svoje tadašnje pozicije na francuskoj intelektualnoj sceni. Osim eseja i recenzija koje je producirao za časopis Instituta za društvena istraživanja, Benjamin je samom Institutu bio od velike važnosti u smislu spone s europskom kulturom zato što su ostali članovi bili »odsječeni« od intelektualnih tokova. Benjamin je, izgleda, sam izabrao Klossowskoga za obavljanje te važne zadaće.

život, rekao je Rimbaud, ta dvije naredbe za nas su jedna«, iako je, vjerojatno, autor te parole Paul Éluard.

Nadrealizam, ponajprije zahvaljujući samome Benjaminu i njegovim kolebanjima, ostaje u (pre)velikoj blizini mita, odnosno ezoterizma,⁹ bez obzira na to što mu je avangardni, nadrealistički smjer pružio upravo ono što mu je tada trebalo, otvorio novi prostor mišljenja u kojemu je našao načina premostiti do tada naizgled nepomirljive polove svoje vlastite filozofije.¹⁰

4.

Benjaminov najpoznatiji esej »Umjetničko djelo u razdoblju njegove tehničke reprodukcije« (pisan od 1934. do 1939. i zapravo nikad dovršen), jedan je od najvažnijih spisa teorije i filozofije umjetnosti 20. stoljeća. Iznosi tezu o gubitku aure, naime onoga što označava autentičnost, neponovljivost i originalnost umjetničkog djela. Umjesto dotadašnjeg utemeljenja u kultu i ritualu, umjetnost nalazi novi temelj u politici. Taj proces omogućen je pojavama tehnika reprodukcije, prije svega fotografije i filma. Nadalje, ono što se mijenja način je percepcije umjetnosti, gdje prednost pred kulturnom vrijednošću zadobiva izložbena vrijednost. Ovdje je bitno prepoznati, što do sada nije bio slučaj u literaturi, ili barem ne u mjeri u kojoj je to potrebno, da su novi pojmovi koje Benjamin uvodi, poput *optičkog nesvjesnog*, estetizacije politike, *receptije u rastresenosti*, politiziranja umjetnosti, kolektivne receptije, prostora igre (*Spielraum*), zatim *literariziranje svih uvjeta života* (razvijan u dijalogu s Brechtom), pa i pojma alegorije iz ranijeg djela o *Trauerspiele*,¹¹ redom iznimno važni pri teoretizaciji i eksplikaciji avangarde. Spomenuti esej, paradigmatički za razumijevanje suvremene umjetnosti je, riječima Bernda Kiefera, zamišljen kao okvir za teoriju moderne u svjetlu avangarde te predstavlja svojevrsnu intervenciju, benjaminovsku politiku moderniteta (Kiefer, 2000). Benjamin je, također, u pokretima povijesnih avangardi uvidio trenutak prevladavanja razlikovanja umjetnosti i života, društva i kulture, no time se podrazumijeva da i nestankom aure, supstancije umjetnosti, »nastaje razdoblje stalne aktualnosti i samonadmašivanja tehničko-tehnoloških predmeta (...) tehnologija je nova forma i sadržaj kazivanja istine, a ljepota pripada prošlosti« (Paić, 2008:183).

Kritike Bürgerova poimanja avangarde polazište su za novu teoriju avangardne umjetnosti. Bürgera su kritizirali još od izlaska knjige, no važnija nam je kritika koju mu upućuju autori od devedesetih godina dvadesetog stoljeća pa nadalje. Dietrich Scheunemann u svome članku »On Photography and Painting. Prolegomena to a New Theory of the Avant-Garde«, navodi izjavu Bretona da je izum fotografije, odnosno njen pronalazak, nanio smrtni udarac starim načinima ekspresije, umjetničkog izražavanja, i to kako u slikarstvu, tako i u poeziji. Kao temeljnu pretpostavku za glavni poticaj svom bogatstvu i raznovrsnosti avangardnih umjetnosti Scheunemann ističe da se ne radi o zajedničkoj intenciji ili povratku, ukidanju umjetnosti u životnoj praksi, nego je riječ o zajedničkom izazovu novih tehnologija, posebno fotografije i filma, upućenom tradiciji (Scheunemann, 2000:16).¹² Kritika Bürgera, koji je toliko zazirao da susret umjetnosti i tehnologije prikaže kao važan, ovoj je novoj teoriji polazna pretpostavka. Naravno, ovdje se Walter Benjamin pokazuje kao ključan autor, prvenstveno sa svojim esejom o umjetničkom djelu. Bürger upućuje kritiku Benjaminu za neopravdano smještanje nestanka auratične umjetnosti u razdoblje esteticizma koje na krizu umjetnosti pojavom fotografije odgovara resakralizacijom, larpurlartizmom (prema Benjaminu, radi se o

teologiji umjetnosti), te da promjene u jednom području umjetnosti, recimo slikarstvu, nikako nisu mogle izazvati lavinu promjena u drugim umjetnostima. Zapravo, zamjera Benjaminu što zanemaruje njegovu temeljnu kritičku kategoriju institucije umjetnosti. Kritičari Bürgera, koji je cijelu avangardu, bogatstvo njenih inovacija želio objasniti tom jednom intencijom, napuštaju taj pristup. Iako Peter Bürger priznaje stanovitu važnost pojavi novih medija, tezu o tome kako promjene u jednom području umjetnosti ne mogu uzrokovati promjene u drugom, Scheunemann također odbacuje. Umjetnosti su oduvijek bile propusne, granice među njima labave, što upravo početak 20. stoljeća najbolje dočarava. Navodi kako su i autori poput Valeryja, Brechta i Gidea naglašavali da će promjene u jednoj vrsti umjetnosti imati ogroman utjecaj na umjetnost u cjelini. Primjerice, umjetnost pojavom fotografije gubi mimetički značaj i principijelni zadatak umjetnosti – *imitatio naturae* (Scheunemann, 2000). Ni fotografija, ni fonograf, čak ni film, nisu, prema Scheunemannu, relevantni aspekti Bürgerove teorije. Posebno se ovdje naglašava važnost filmskog utjecaja na montažu i kolaž. Bürger navodi kako je montaža u filmu tek tehnička procedura, a ne specifično umjetnička tehnika. Iako je takvo gledište

9

Paradoksalno, sličnim argumentima danas neki kritiziraju i Benjaminu kada dijele njegov opus na faze, priznavajući posljednju, uvjetno rečeno materijalističku fazu. Međutim, ima i suprotnih glasova koji za misaono bogatiju drže raniju fazu gdje je prisutnija filozofija religije, književno-kritički radovi te filozofija jezika s elementima kabale i time implicitno ezoterijska.

10

U *Nadrealizam – Posljednji trenutni snimak europske inteligencije*, Benjamin uvodi u raspravu pojmove poput prostor-slika (*Bild Raum*), prostor-tijela (*Leib Raum*) i organiziranje pesimizma i antropološkog materijalizma. Benjamin je istovremeno zamjerao nadrealistima, tj. kritizirao je njihov odnos prema politici, sumnjao je u njihovu sposobnost vezivanja puke pobune – revolta – uz revoluciju. Međutim, upravo njih izdvaja kao one koji izbacuju metaforu iz politike te, pomalo kriptičnim izrazom kazano, uvode sto-postotni prostor slike u političko djelovanje (Benjamin, 2008: 88).

11

Walter Benjamin je pojmove postepeno razvijao, u delezijanskom smislu filozofije kao kreacije pojmova. U njima se isprepliće nasljeđe židovske mistike, novovjekovne metafizike (pogotovo Leibniz), grčke filozofije, platonizma, studije Kanta, njemačke romantike, Nietzscheove teorije, Marxove materijalističke misli i avangarde, u specifično moderan senzibilitet i izraz. Ipak, znamo da je npr. termin *aura* postojao dugo prije Benjaminu, u različitim religijskim, a kasnije ezoterijskim tradicijama. Miriam Hansen objašnjava da prvi opisi aure datiraju iz vremena eksperimentiranja s hašišem, a izdvaja 3 karakteristike aure. Prvenstveno, pojavljuje se u svakoj stvari, zatim, neminovno prolazi kroz pro-

mjene objekta i, konačno, predstavlja vrstu ornamenta, oreola. Kada je Benjamin u pitanju, Hansen govori o dvije vrste aure kod Benjamina: simuliranoj i genuinoj auri (Hansen, 2012: 117–119). Skrenuo bih, međutim, pozornost na poznatu debatu o reprodukciji koja podsjeća na poznatiju debatu o ekspresionizmu. U instruktivnom članku »Walter Benjamin and the German Reproduction Debate« (2007), Gyorgy Markus podsjeća na to vrijeme i ocrtava glavne konture i likove. Benjaminova je sposobnost bila u tome da, makar nije bio prvi u razmatranju tog prijeloma/prevrata koji se dogodio s pojavom mehaničkog reproduciranja, epohalne promjene upotrijebi filozofijsko-politički, stvarajući te pojmove time što ih je stavio u upotrebu. I Foucault je govorio o tome da njegov filozofijski aparat treba koristiti kao kutiju s alatima. U jednome pismu Horkheimeru, Benjamin dovodi u pitanje primjerenost dotadašnjeg filozofijskog vokabulara za prilike u kojima su se našli. Markusov tekst ovdje figurira i kao podsjetnik na neke propuštene susrete koji su mogli izmijeniti lice povijesti umjetnosti i filozofije umjetnosti. Primjerice, Benjamin je želio uspostaviti kontakt s krugom oko Warburga, Erwin Panofsky je i čitao neke Benjaminove spise, no od svega je ostao tek pokušaj.

12

Koncepcija koju Scheunemann razvija filozofijski je izazovna prije svega na temelju iznenađujućeg izostavljanja pojma aure pri uspostavljanju teorije avangarde. U Benjaminu pojam aure zauzima centralno mjesto, ona ima, Paičevim riječima, kategorijalno određenje. Implikacije i posljedice takve Scheunemannove odluke te što to znači za odnos Benjamina i avangarde ovdje su tek spomenute, a njihovo daljnje istraživanje tek predstoji.

legitimno, ono je u prikazu razvoja avangarde nedopustivo. Opće je prihvaćena pretpostavka da je tehnika montaže esencijalni element filmskoga jezika. Ona nije samo tehnički postupak, nego je upravo suprotno, kreativan, inventivan proces razmišljanja, odnosno način poimanja umjetnosti kroz asocijaciju slika. Budući da je podcijenio važnost filma, Bürger nije uvidio njegov utjecaj na ostale grane umjetnosti. Hans Richter, međutim, pojavu filmske umjetnosti vidi kao osnovni poticaj. Montaža je integralni dio procesa korištenja fotografskog materijala i tehnika reprodukcije u stvaranju, proizvodnji avangardne umjetnosti. Naglašava se također pojava i utjecaj (ilustriranih) novina i filma na literarne forme izražavanja, kolaž kroz uvođenje fragmenata realnosti, važnost mogućnosti reproduciranja glasa i glazbe te međusobno obogaćivanje slikarstva i književnosti, kroz pojavu simultaniteta.

Treba napomenuti da Benjaminova nakana uspostavljanja »prave materijalističke teorije umjetnosti« i danas izaziva mnoge nespornosti. Jedan je nespornost taj da se tu, u radu o umjetničkom djelu i nekim drugim spisima, zagovara tehnološki optimizam i determinizam, gotovo slijepa vjera u dosege suvremene tehnologije. Zanimljivo je onaj aspekt Benjaminova djela koji se tome izravno protivi. Benjamin je zapravo bio žestoki kritičar ideologije progresa te je itekako bio svjestan svih opasnosti nevjerojatnog razvoja suvremene znanosti i tehnologije, pogotovo onih destruktivnih primjera primjene tehnologije u nacizmu i kapitalizmu. Nemamo ovdje mjesta razvijati sve distinkcije Benjaminove teorije tehnike¹³ (*Technik*), samo će se uputiti na njegova razlikovanja pojmova *prve* i *druge* prirode, te *prve* i *druge* tehnike. *Prva tehnika*, kroz odnose čovjeka, prirode i tehnologije, znači ovladavanje prirodom putem njenog iskorištavanja, dok *druga tehnika*, tumačenjem Esther Leslie, ima ulogu posrednika, otvara mogućnost međusobne razmjene čovječanstva i prirode (priroda više nije prijatelja). Poštivanjem prirode razvija se vrsta igre i eksperimenta između čovjeka i vanjske okoline i to kroz već navedeni pojam *Spielraum* (Leslie, 2000). I ovdje film za Benjaminu igra još jednu važnu ulogu. Kinematografija je ona vrsta umjetnosti koja ljudski osjetilni aparat priprema za takve nove odnose. Miriam Hansen, koje je dala veliki doprinos razumijevanju odnosa Benjaminu i umjetnosti, pogotovo filma, tu praksu vrste treninga, *Einübung*, međuigru čovjeka i prirode određuje kao odlučujuću ulogu moderne umjetnosti. Film ima dvostruku svrhu, pripremiti ljude novim formama apercipije i pažnje, potrebnima u tehnološki promijenjenom svijetu, te s druge strane, posjeduje i »terapeutske potencijale suprotstavljanja, ako već ne i potpunog ukidanja, otuđenosti čovjeka« u uvjetima života kapitalističko industrijske proizvodnje (Hansen, 1999). U konačnici, prostor slike i prostor tijela nastaje i susreće se u zajedničkom iskustvu kinematografije, u simultanom i kolektivnom nastajanju političkoga tijela čovječanstva u filmskoj dvorani. Tehnologija, koliko god u sebi nosila mogućnosti potpunog uništenja ljudske vrste, predstavlja jedino sredstvo oslobođenja jer, svjestan je Benjamin, »nema povratka na staro«, u stanje prije »pada«. Čini se prikladnim da se ponovo, nakon Heideggera, sjetimo Hölderlinove: »Tamo gdje je opasnost, raste i ono spasonosno.«

5.

Završno, ističem da nova teorija pristupa avangardi prvenstveno s polazišta promjena koje je donijela tehnička reprodukcija, i to kako s pojavom novih umjetnosti fotografije i filma te umjetničkih tehnika, montaže i kolaža, tako i, što je vrlo važno, promijenjenim načinom recepcije, odnosno percepcije, umjetničkog djela. Time se razbija iluzija da je jedan unificirajući koncept, koncept povratka umjetnosti u životnu praksu, mogao objasniti sve one razli-

čitosti, kompleksnosti i kontradikcije u razvoju avangarde. No i jedni i drugi, i Bürger kao i njegovi kritičari, drže da se pojavom avangarde smanjuje jaz između umjetnosti i svakodnevnog življenja. Sama pojava avangarde kao takve, njena heterogenost, inventivnost i kreativnost, popratna pojava novih umjetničkih vrsta kao fotomontaža i film, stvorila je načine percepcije koji su više u skladu s procesima i aktivnostima života, prikladnije za komunikaciju između umjetnosti i ostalih sfera svakodnevice, nego što su to omogućavale starije forme umjetnosti. No dok Bürger to uzima kao polaznu točku, novi teoretičari na to gledaju kao na postignuće, kao doprinos, zapravo, kao rezultat pojave avangarde. Walter Benjamin temeljni je poticaj ovakvoj teoriji.

Literatura

Adorno, T. W. (1985): *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, prevela Nadežda Čačinovič. Zagreb: Školska knjiga.

Benjamin, W. (2008): *Novi anđeo*, prevela Snješka Knežević. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

Benjamin, W. (1986): *Estetički ogledi*, prevele Truda Stamač, Snješka Knežević. Zagreb: Školska knjiga.

Benjamin, W. (1999): *The Arcades Project*, preveli Howard Eiland, Kevin McLaughlin. Cambridge, London: Harvard University Press.

Bürger, P. (2007): *Teorija avangarde*, prevela Nataša Medved. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

Clifford, J. (1981): »On Ethnographic Surrealism«, *Comparative Studies in Society and History* 23 (4/1981), str. 539–564. doi: <https://doi.org/10.1017/s0010417500013554>.

Cohen, M. (1993): *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley (LA): University of California Press.

Grlić, D. (1988): »Misaona avantura Waltera Benjamina«, *Izazov negativnog*, Odabrana djela Danka Grlića, knjiga 4, str. 199–285. Zagreb, Beograd: Naprijed, Nolit.

Habermas, J. (1988): *Filozofski diskurs moderne: dvanaest predavanja*, preveo Igor Bošnjak. Zagreb: Globus.

Hansen, M. B. (1999): »Benjamin and Cinema: Not a One Way Street«, *Critical Inquiry* 25 (2/1999), str. 306–343. doi: <https://doi.org/10.1086/448922>.

Hansen, M. B. (2012): *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley, London: University of California Press.

Jennings, M. (2006): »Walter Benjamin and the European avant-garde«, u: Ferris, D. S. (ur.): *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, str. 18–34. Cambridge: Cambridge University Press. doi: <https://doi.org/10.1017/ccol0521793297.002>.

Khatib, K. (2006): »Automatic Theologies: Surrealism and the Politics of Equality«, u: de Vries, H.; Sullivan, L. E. (ur.): *Political Theologies: Public Religions in a Post-Secular World*, New York: Fordham University Press, str. 617–632. doi: <https://doi.org/10.5422/fso/9780823226443.003.0032>.

Kiefer, B. (2000): »Crucial Moments, Crucial Points. Walter Benjamin and the Recognition of Modernity in the Light of the Avant-Garde«, u: Scheunemann, D. (ur.): *European Avant-Grade: New Perspectives*, str. 69–79. Amsterdam: Rodopi.

13

Danko Grlić ističe važnost pojma tehnike u Benjaminovoj teoriji umjetnosti. Tako se »u tehnici nekog djela može pročitati njegova društveno-praktična funkcija. Bitno je pritom za jedan opus koliko mu uspijeva da se emancipatorski založi za tehniku koja je na raspolaganju suvremenom društvu« (Grlić, 1988:221). Pojmom tehnike prevladava se

dualitet sadržaja i forme, umjetničko djelo u sferi vlastitog proizvođenja postaje dostupno analizi. Ovdje nalazimo i jednu od problematičnijih Benjaminovih teza, naime to da se napredna, progresivna politička tendencija i kvaliteta umjetničkog djela automatski poklapaju s naprednom literarnom tehnikom.

Klossowski, P. (2014): »Letter on Walter Benjamin«, *Parrhesia* 19 (2014), str. 14–19, preveo Christian Hite. Dostupno na: http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia19/parrhesia19_klossowski.pdf (pristupljeno 4. 3. 2016.).

Leslie, E. (2000): *Overpowering Conformism*, London: Pluto Press.

Löwy, M. (1996): »Walter Benjamin and surrealism: The story of a revolutionary spell«, *Radical Philosophy* 80 (1996), str. 17–23. Dostupno na: https://www.radicalphilosophy.com/wp-content/files_mf/rp80_article2_walterbenjaminsurrealism_lowy.pdf (pristupljeno 10. 5. 2015.).

Markus, G. (2007): »Walter Benjamin and the German ‘Reproduction Debate’«, u: Magerski, C.; Savage, R.; Weller, C. (ur.): *Moderne begreifen. Zur Paradoxie eines sozio-ästhetischen Deutungsmusters*, str. 351–364. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.

Mieszkowski, J. (2006): »Art forms«, u: Ferris, D. (ur.): *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, str. 35–53. Cambridge: Cambridge University Press. doi: <https://doi.org/10.1017/ccol0521793297.003>.

Miller, T. (1998): »Mimezis, Mimicry, and Critical Theory in Exile: Walter Benjamin’s Approach to the Cóllege de Sociologie«, u: Barkan, E.; Shelton, M.-D. (ur.): *Borders, Exiles, Diasporas*, str. 123–133. Stanford: Stanford University Press.

Paić, Ž. (2008): »Smjerokazi melankolije – Walter Benjamin i mišljenje onkraj povijesti«, u: Benjamin, W.: *Novi andeo*, str. 173–191. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

Podoli, R. [Poggioli, R.] (1975): *Teorija avangardne umetnosti*, prevela Jasna Janićijević. Beograd: Nolit.

Scheunemann, D. (2000): »On Photography and Painting. Prolegomena to a New Theory of the Avant-Garde«, u: Scheunemann, D. (ur.): *European Avant-garde: New Perspectives*, str. 15–49. Amsterdam: Rodopi.

Wolin, R. (1994): *An Aesthetic of Redemption*, Berkeley Los Angeles: University of California Press.

Žmegač, V. (1986): »Aspekti Benjaminove esejistike«, u: Benjamin, W.: *Estetički ogledi*, str. 5–23. Zagreb: Školska knjiga.

Ivan Jarnjak

Benjamin and the Avant-Garde

Abstract

Walter Benjamin noticed in the avant-garde movement the tendency to overcome the discrepancy between society and culture, and art and life. His essay The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, envisioned as a framework for the theory of modernity in light of the avant-garde, is paradigmatic for understanding of the avant-garde art and contemporary culture. It represents Benjamin’s intervention, the politics of modernity (Kiefer). Wholesome theory of avant-garde does not exist. I will briefly examine interpretations on avant-garde by Peter Bürger and Aleksandar Flaker; while I will be relying on Dietrich Scheunemann’s Avant-Garde Critical Studies to examine newer theory on avant-garde. In the central part of this review I will present relation between Benjamin and surrealism, which Adorno described as: “Benjamin’s intention was to fully give up on obvious exposition and let the meaning appear only through the shocking montage material. Not only should philosophy catch up with surrealism, it alone must become surreal.” Finally, in the last part of this paper I will be dealing with profane illumination. In Benjamin’s essay “Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia” (1929), one of the most important reviews on theoretical, philosophical and political achievements and characteristics of avant-garde, he presents the profane illumination as the grounding and the core of Surreal Marxism.

Key words

Walter Benjamin, modernity, avant-garde, critique, surrealism, profane illumination