

LAZAR ATANASKOVIĆ

IZMEĐU KAFKE I BENJAMINA
MODERNOST KAO ISKUSTVO



NOVI SAD, 2026.

UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET NOVI SAD
21000 Novi Sad
Dr Zorana Đinđića 2
www.ff.uns.ac.rs

Za izdavača
prof. dr Milivoj Alanović, dekan

Lazar Atanasković
IZMEĐU KAFKE I BENJAMINA: MODERNOST KAO ISKUSTVO

Recenzenti:
prof. dr Alpar Lošonc
dr Predrag Krstić, viši naučni saradnik
prof. dr Bojan Blagojević
dr hab. Tomasz Wiśniewski

Korice
Lazar Atanasković
Inspirisano crtežom Franca Kafke: „Der Denker“ (javni domen)

Tehnička priprema
Igor Lekić

Elektronsko izdanje
<https://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2026/978-86-6065-976-9>

ISBN
978-86-6065-976-9



Novi Sad, 2026.

Zabranjeno preštampavanje i fotokopiranje. Sva prava zadržava izdavač i autor.
Sadržaj i stavovi izneti u ovom delu jesu stavovi autora i ne odražavaju nužno stavove
Izdavača, stoga Izdavač ne može snositi nikakvu odgovornost prema njima.

Andreju i Dariji

SADRŽAJ

PREDGOVOR.....	5
UVOD: O DIJALEKTIČKOJ HRONICI MODERNOG ISKUSTVA.....	10
I NUŽNOST I NEMOGUĆNOST PISANJA: IZMEĐU KAFKE I BENJAMINA.....	22
1. Kafkine četiri nemogućnosti.....	22
2. Zaboravnost pripovedanja.....	44
3. Preduslovi zaborava.....	52
4. Individualnost, masovnost, reproduktabilnost.....	66
5. Prelaz: ka krizi epike.....	74
II KRIZA EPIKE – PRE I POSLE KAFKE.....	76
1. O jednom romantičarskom pitanju kod poznog Benjamina.....	76
2. Roman kao deformacija epike.....	80
3. Epika posle romana.....	93
III PRIČA U SLICI: FRAGMENTI JEDNE NOVE MISLI.....	100
1. Dijalektika i slika.....	100
2. Dijalektika u novoj formi iskustva.....	106
3. Građa za dijalektičke slike i pogled sa kraja istorije.....	115
IV PASAŽENVERK I BERLINSKO DETINJSTVO.....	130
1. Očiglednost dijalektike – Pasaži i Lođe.....	130
2. Obris <i>Pasaženverka</i>	132
3. <i>Berlinsko detinjstvo</i> : Nužna društvena neponovljivost.....	139
4. Pasaži.....	146
5. Lođe.....	156
ZAKLJUČNO RAZMATRANJE: IZMEĐU PARABOLE I SLIKE.....	162
Literatura:.....	169

PREDGOVOR

Ova knjiga planirana je kao istraživanje o dijalektičkim slikama. Samim tim, ona je bila motivisana osnovnim pitanjem: šta su to dijalektičke slike kod Valtera Benjamina? Ipak, odgovor na takvo pitanje nije bio neposredno moguć – pitati i odgovarati o dijalektičkom predmetu u modusu neposrednosti ili mu pristupiti kao objektu spoljašnjeg naučnog ispitivanja predstavljalo bi potpuno promašen poduhvat. Stoga, pitanje o tome *šta su to dijalektičke slike*, pretvorilo se u sledeće: zašto se dijalektička misao pojavljuje u slikama i kako je tako nešto uopšte moguće? Ili drugačije, epistemološko i metodološko pitanje o statusu dijalektičke slike zamenjeno je pitanjem o uslovima mogućnosti mišljenja u slikama. Direktnije: zašto ujednačeni, diskurzivni, kontinuirani, a ipak napeti način mišljenja karakterističan za modernu dijalektičku misao nije bio moguć za Valtera Benjamina? S one strane klišeiziranih pretpostavki o Benjaminovoj genijalnosti, ili jednako pogrešnih pretpostavki o izvesnom sistemskom deficitu u njegovom mišljenju, pozna Benjaminova misao otkriva svoju imanentnu dijalektičku strukturu u kojoj mišljenje u slikama nije jednostavan metodološki izbor, već forma u kojoj se moderno filozofsko mišljenje zatiče u vremenu visokog kapitalizma. Međutim, konstatacija o dijalektičkim slikama kao formi modernog mišljenja, nije isto što i odgovor na pitanje: zbog čega je ta forma uopšte postala nužna?

Ako svoju pažnju za trenutak odvojimo od mesta gde Benjamin govori o dijalektičkim slikama, a to će reći, ako se za trenutak odvojimo od

Pasaženverka, i svoj pogled odmorimo na tekstovima koji ga okružuju, primetićemo značajan korpus tekstova o pripovedanju. U vreme kada kompilira materijale za *Projekat o pasažima*, krajem 1920-ih i početkom 1930-ih, Benjamin opširno piše o: *Nikolaju Ljeskovu, Marselu Prustu, Francu Kafki, Karlu Krausu, Alfredu Deblinu, Gotfridu Keleru itd.* Svi ovi tekstovi objedinjeni su izgubljenim likom *pripovedača*, koji se i dalje prepoznaje kod autora moderne proze: deformisan, izmenjen, vidljiv samo sa izvesne distance, ali ipak i dalje prisutan. Ovaj paradoks prisustva pripovedača u vremenu u kome je priča izgubila svoju tradicionalnu ulogu medijuma kroz koji je prenošeno i formirano zajedničko iskustvo, fascinirao je poznog Benjamina: u vremenu u kome smo zaboravili da pričamo priče, priče i dalje postoje, ali u kakvom obliku? Figura Franca Kafke zbog toga zauzima posebno mesto u zagonetki postojanja savremene literature. Prema Benjaminu, Kafka je pripovedač parabola koje su izgubile svoju pouku. Ovakva *deformacija* u liku *pripovedanja*, koja se kod Kafke otkriva u svom najjasnijem obliku, paradigmatična je za modernu literaturu, koja se pojavljuje kao deformacija epike. Dakle, dok je pisao o iskrivljenom, udaljenom i nesigurnom liku pripovedača, Benjamin je u isto vreme sakupljao materijale za dijalektičke slike. Okruženje u kome nastaje *Pasaženverk*, misao je o krizi pripovedanja.

No, gde je granica ovog krivljenja i deformacije epike i šta je njen uzrok? Za Benjamina, ona se događa u paradoksalnom iskustvu prekida tradicije, u iskustvu koje karakteriše siromaštvo i gubitak svakog iskustva. Ovo naizgled visoko teorijsko stanovište, ukorenjeno je u svakodnevicu u kojoj je postalo nemoguće pričati i slušati priče – kriza iskustva, kod Benjamina, nemisliva je bez krize pripovedanja. Ta kriza pak, nije događaj metafizičke prirode, njoj odgovaraju strukturne društvene promene koje su

se dogodile krajem srednjeg veka i koje su započele kretanje ka epohi poznog industrijskog kapitalizma. O tim promenama Benjamin piše u svom *Kunstverk* eseju: sa neslućenim razvojem sredstava za proizvodnju (takozvanim tehničkim napretkom) i promenama u društvenoj strukturi (proizvodnim odnosima), tradicionalni medijumi prenošenja i konstitucije iskustva nisu mogli da ostanu netaknuti. Okružena ovim promenama epika je doživela svoju modernu deformaciju, ona se pojavila kao roman, kao forma pripovedanja koja nastaje u procepu prekida tradicije. Ova promena epske forme u obliku romana, strukturno odgovara modernoj istoriografiji koja više ne govori direktno iz prošlosti i modernoj filozofiji koja postaje opsednuta sopstvenom prošlošću, pošto više ne postoji tradicija u kojoj spokojno počiva. No, čak i beg epskog u korice masovno štampane knjige o individualnom iskustvu, ne umiče deformišućim snagama razvoja kapitalističke proizvodnje. Benjamin tridesetih godina sve češće ulazi u polemike sa epskim ambicijama istorizma, dok u isto vreme piše o *Krizi romana*. Konačno, forme modernog izraza, u kojima misao i pismo naizgled nalaze spokojstvo u pukotinama iskustva, doživljavaju krizu posredovanu delovanjem istih onih sila koje su ih proizvele. To je mesto na kome medijum za mišljenje postaju dijalektičke slike – to nije mesto na kome one nastaju, već je mesto sa koga one postaju vidljive. Mišljenje u dijalektičkim slikama nije posledica metodološke inovacije, ili filozofske ingenioznosti, već je krajnja posledica delovanja istih onih sila koje su oblikovale naše iskustvo od najranijih početaka modernosti – te sile odgovaraju vetru koji duva u krila *Angelusa Novusa*. Stoga, mišljenje u dijalektičkim slikama odgovara modernom iskustvu dovedenom do krajnje granice osiromašivanja, u njemu se modernost konačno pojavljuje kao iskustvo.

Ovo je kompletan sled kojim se kretalo istraživanje za ovu knjigu: od dijalektičkih slika, ka krizi romana i epike, do modernosti kao iskustva. To je logika istraživanja, ona u isto vreme ne odgovara i ekspoziciji rezultata koje donosi ova knjiga, a koja se događa u suprotnom smeru:

1. Prvi deo knjige posvećen je modernom iskustvu prekida sa tradicijom, kako na njega nailazimo kod Kafke i Benjamina – Kafkina *nemogućnost pisanja* ovde je mišljena kao paradigma ovog prekida koji seže do samog nastanka modernog pripovedanja. Kroz čitanje susreta Kafkinih *parabola* i Benjaminovog mišljenja, ovde se izlažu osnovne crte iskustva u kome je samo pripovedanje postalo u isto vreme *nužno* i *nemoguće* – ova napetost konstituiše uslove u kojima je deformacija epike uopšte bila moguća.

2. Drugi deo izvodi tezu o deformaciji epike koja se smešta unutar modernog iskustva prekida. U ovom delu izloženo je kretanje od *tradicionalnog pripovedanja do romana*, kao i *kriza romana* i *epskog pripovedanja*. Ova kriza koja u osnovi odgovara široj modernoj krizi epike, pa samim tim i epskog elementa u historiografiji, preduslov je mišljenja u slikama – ono nastaje onda kada epske forme više ne odgovaraju iskustvu.

3. Treći deo posvećen je čitanju fragmenata i odeljaka u kojima Benjamin govori o dijalektičkim slikama – ovo čitanje provedeno je u okvirima konstelacije određene sledećim odnosima: 1) Odnosom između *krize pripovedanja* i *fragmentiranog iskustva*; 2) Napetošću između tradicionalne dijalektike i mišljenja u dijalektičkim slikama.

4. Poslednji deo donosi čitanje dve forme dijalektičke montaže kod poznog Benjamina: 1) Montaže slika prošlosti koje stupaju u dijalektičku vezu sa sadašnjošću (*Pasaženverk*); 2) Montaže slika individualnog sećanja koje se pojavljuju u modusu *nužne društvene neponovljivosti* (*Berlinsko*

detinjstvo). Slike *Pasaža* i *Lođa* tako se pojavljuju kao paradigme dva komplementarna prostora, dva različita, a ipak međusobno uslovljena rama u koje se smeštaju dijalektičke slike.

Konačna ambicija celokupnog istraživanja može se sumirati još u sledećim tezama: 1) Odustati od hermeneutike dijalektičke slike; 2) Izložiti dijalektiku iskustva u kome mišljenje u slikama postaje nužnost; 3) Omogućiti da se Benjaminov pojam dijalektičke slike pokaže u iskustvu iz kog nastaje – pažljivo odvojiti *dijalektičke slike* od *pojma dijalektičke slike*. Takav rad moguć je samo kao montiranje konstelacije između *parabole* kao osnovnog oblika pripovedanja i *slike* kao paradigmatične forme savremenog iskustva – u napetosti između *krize pripovedanja* i *iskustva šoka* (*Chockerfahrung*) pojavljuje se pojam dijalektičke slike.

UVOD: O DIJALEKTIČKOJ HRONICI MODERNOG ISKUSTVA

Postoji pitanje koje proganja istoriju ideja: kada počinje moderno vreme? Odgovori su mnogi, terminologija je nesigurna, a određenja su često šarolika. Tako, na primer, za autore nemačke filozofske i istoriografske tradicije, moderna epoha u užem smislu počinje krajem osamnaestog veka, tako da se taj početak poklapa sa vremenom prosvetiteljstva i romantizma.¹ Na engleskom govornom području moderno vreme počinje sa renesansom, ili odmah posle renesanse.² Francuski autori pružaju posebno široku lepezu

¹Koncept Rajnharta Kozeleka *Sattelzeit* (1750-1850) u velikoj meri odgovara premošćavanju kontradikcija u nemačkoj tradiciji mišljenja modernosti. *Modernost* za njega počinje na prelazu iz osamnaestog u devetnaesti vek, ali ona je razvijena i pripremana tokom perioda *ranog novovekovlja*. Modernost je tako za Kozeleka proces povremenjavanja (*Verzeitlichung*) istorije koji rezultira našom modenošću (*unsere Moderne*), Koselleck, R. *Fergangene Zukunft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, str. 19. U nemačkoj tradiciji, *modernost* zauzima ambivalentno mesto *karakteristike* šire epohe koja se naziva novovekovlje (*Neuzeit*), i pojma koji definiše *naše doba*. Specifičan odgovor na ovu ambivalenciju ponudio je i Jirgen Habermas, interpretirajući modernost kao stav i projekat, i specifično ga povezujući sa filozofskim mišljenjem na prelazu iz osamnaestog u devetnaesti vek, Habermas, J. *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985, str. 9-33; Habermas, J. *Filozofski diskurs moderne*, Globus, Zagreb, 1988. prev. Igor Bošnjak, str. 7-26.

²U anglofonij istoriografiji česta je podela na ranu modernost i modernost, ona u grubim crtama odgovara podeli u nemačkoj istoriografiji na *novovekovlje* i *modernost* – ali bez toliko izražene ambivalencije koja postoji između *modernizacije* kao procesa i *modernosti* kao epohe. Stoga, odlučujući događaji, posebno u intelektualnoj istoriji, pomereni su nekoliko vekova pre perioda francuske revolucije i prosvetiteljstva, tako za Skinnera moderna politička misao počinje sa renesansom i reformacijom, Skinner, Q. *The Foundations of Modern Political Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000. Za razliku od Skinnera Erik Hobsbawm modernost vezuje za period revolucija i industrijalizacije, koji počinje krajem osamnaestog i početkom devetnaestog veka, videti Hobsbawm, E. *The Age of Revolution*, New York, Vintage Books, 1962; Hobsbawm, E. *Doba revolucije*, Školska knjiga, Zagreb, 1987. prev. Sanja Lovrenčić. Hobsbawm obično koristi termin *moderno* opisno, ali ga u pravilu vezuje za drugu polovinu osamnaestog veka i kasniji period, videti str. 1-4, 18, 53. (u engleskom izdanju). Šire, za poteškoće u prevodenju periodizacija i periodizaciji modernosti u

različitih hronologija, smeštenih između renesanse i devetnaestog veka.³ Moguće je govoriti o opštijim karakteristikama idejnog i istorijskog datiranja modernosti, ali čak i u okvirima određenih filozofskih i historiografskih tradicija ne postoji jasan konsenzus o njenom početku ili eventualnom kraju. Na ovim osnovama je poznata kontroverza oko post-moderne prerasla u gorljivu aksiološku, političku i čak metafizičku debatu.⁴ Pored ovakvih rasprava, dalje periodizacije, same po sebi, svakako da ne doprinose premošćavanju često neprevodivih i nepremostivih razlika između već etabliranih misaonih tradicija. Na kraju krajeva, ne bi bilo opravdano od

anglo-američkoj tradiciji videti Nipperdey, J. *The Pitfalls of Terminology*, „Uncovering the Paradoxical Roots of Early Modern History in American Historiography.“ u Mittler, B, Maissen T, Monnet, P. (eds.). *Chronologies: Periodisation in a Global Context*, Heidelberg, Heidelberg University Publishing, 2022, 107-118.

³Niperdi primećuje kako je za francusku tradiciju, koja se prenela i na druge romanske tradicije, podela na *modernu* i *savremenu* istoriju posebno karakteristična, gde se moderna istorija često završava sa 1789. da bi tada počela *savremena epoha*, Nipperdey, *The Pitfalls...* str. 108. U takvoj podeli *histoire moderne* i *histoire contemporaine* grubo odgovara razlici između novovekovlja i modernosti u nemačkoj tradiciji, ili razlici između rane modernosti i modernosti u engleskoj. Ipak, kao što su između dve poslednje tradicije paralele samo uslovne i podrazumevaju uprošćavanje kako bi se mogle povući, tako je slučaj i sa pokušajem da se francuska tradicija uskladi sa njima. Podela modernog doba na trostruku strukturu sačinjenu od: *renesanse*, *klasicizma* i *prosvetiteljstva*, specifično je određena kontekstom francuske istorije. Ideja *savremenog doba* koje traje od revolucije pa do današnjih dana, takođe je posledica specifične isprepletenosti historiografskih hronologija i konteksta francuske političke istorije.

⁴Zanimljivo je kako je Liotarova ideja *post-moderne* značajno određena mišljenjem i datiranjem modernog doba kako ono postoji u nemačkoj tradiciji – iz perspektive francuskih historiografskih hronologija, modernost se završava 1789. godine i tada otpočinje *savremeno doba*, stoga je ideja modernosti koja se završava tek u dvadesetom veku neuklopiva u ove hronologije. U kontekstu nemačke tradicije, sa kojom Liotar komunicira, modernost je ambivalentan pojam koji označava kako epohu, tako i stav ili projekat. Tek mišljenjem na tragu ove tradicije nastaje i Liotarova ideja *post-modernog stanja*. Videti Lyotard, J.F. *La Condition Postmoderne*, Les Éditions de Minuit, 1979, str. 7-9; Lyotard, J.F. *Postmoderno stanje*, Ibis, Zagreb, 2005. prev. Tatiana Tadić, str. V-VIII. Debata koja je vođena između Habermasa i proponenata post-moderne, u osnovi je bila debata o aktuelnosti modernosti kao projekta, daleko van okvira datiranja modernosti kao epohe. O ovoj debati, posebno o debati Habermas-Derida, videti, Lošonc, A. *Moderna na kolonu*, Stubovi kulture, Beograd, 1997, str. 48-111.

orijentacionih termina kao što su to novovekovlje ili modernost, uopšte očekivati jasne odgovore na filozofske debate.⁵

Kako god bilo sa početkom, krajem ili terminologijom hronološke ili orijentacione prirode kojom se koriste istoričari i filozofi – postoji mogućnost da se o modernosti govori bez pokušaja iscrtavanja ispravne hronologije i razrešavanja istorijskih i filozofskih sporova. U skladu sa tim, ovde ćemo se posvetiti mnogo skromnijem zadatku: iscrtavanju kontura modernog iskustva onako kako se ono pojavljuje pred svešću koja sebe doživljava kao modernu – kada kažemo modernu svest, ovde mislimo na svest koja svoju poziciju doživljava kao određenu kroz prekid sa prošlošću. Brižljivi čitalac naviknut na minucioznosti karakteristične za istoričare ideja, sigurno će primetiti kako smo upravo skrenuli pažnju na velike poteškoće koje okružuju jedan pojam kao što je to modernost, samo da bismo odmah odustali od njih, primetiće zatim i nagao pojmovni prelaz sa *modernosti kao epohe* na *moderno iskustvo*. Da li je moguće govoriti o ovom iskustvu, pa onda posledično i o epohi, pre nego što kalendarski odredimo njene jasne koordinate i obeležimo centralne događaje?⁶ Ipak, kao neko ko odustaje od uloge istorijskog kartografa ili arbitra u filozofskim sporovima, možemo sebi dopustiti da za predmet uzmemo modernost onako kako se ona javlja kao iskustvo, kod duhova koji su sopstveni identitet doživljavali kao položen u

⁵Neke od polazišnih teza iznetih ovde u *Uvodu*, u svojoj preliminarnoj i kratkoj formi objavljene su u radu Atanasković, L. „Hana Arent: Modernost i nasleđe“, *Interkulturalnost*, br. 29, 2025, 104-107. Ipak, dok su u prethodnom radu različite hronologije modernosti označene kao specifični slučajevi modernog čina *prekida sa tradicijom*, ovde ipak ne nastavljamo u smeru tematizacije modernosti kao čina *prekida*, posebno ne u kontekstu različitih idejno-istorijskih hronologija, već naprotiv: *ovde iznosimo pokušaj mišljenja modernosti kao iskustva*.

⁶Ovakvo mapiranje, kroz specifične faze modernosti, provodi Maršal Berman, Bermann, M. *All That is Solid Melts Into Air*, Penguin Books, London, 1982.

kontradiktornim osnovama modernog vremena.⁷ Naša ambicija neće biti da napravimo enciklopedijski prikaz koji bi valjano pobrojao sve autore koji bi odgovarali navedenom opisu – naša ambicija nije sistematizacija modernog identiteta u savremenoj filozofiji. Umesto toga, fokusiraćemo se na nekoliko paradigmatičnih mesta i na samo neke od autora, a kao polazište uzećemo određenje modernosti kao *vremena u kome dolazi do prekida u dosadašnjem prenošenju tradicije*.⁸ Prema Stefanu Mozesu, to je način na koji je Hana Arent shvatala modernost.⁹ Problem *prekida u tradiciji* na koji Mozes skreće pažnju, nije karakterističan samo za Arent, već i za čitavu generaciju njenih savremenika, i taj motiv u njenim spisima najjasnije figurira onda kada ona referiše na nemačko-jevrejski milje u kome je nastajala i njena misao. Pišući o Francu Kafki ili Valteru Benjaminu, Arent uvek iznova referiše na motiv *nemogućnosti prenošenja*. Na tom tragu pokušaćemo da pokažemo kako ovo iskustvo *prekinute tradicije* biva reflektovano u misli Valtera Benjamina i

⁷Žarko Paić govori o kontradikcijama modernog vremena, rastrzanog između *napretka* i *ponavljanja*, Paić, Ž. *Anđeo povijesti i mesija događaja*, FMK, Beograd, 2018, str. 7-16. Ipak, kada ovdje govorimo o *kontradiktornim osnovama modernog vremena*, na umu nemamo ontološki status vremena u savremeno doba, umesto toga, mislimo na kontradikcije koje se razvijaju iz specifične pozicije iskustva moderne svesti koja je određena kroz istovremeni prekid tradicije i svest o konstitutivnom značaju prošlosti za sadašnji trenutak.

⁸Ovo stanovište ovdje je samo polazište, ne i definicija modernosti pri kojoj ostajemo – ovdje će naš fokus biti na pojmu *modernog iskustva* i konačno *modernosti kao iskustva*. U ranijem radu (Atanasković, *Hana Arent: Modernost i nasleđe*, str. 104-107), motiv prekinute tradicije je problematizovan iz perspektive mišljenja Hane Arent.

⁹Moses, S. “Le fil de la tradition est-il rompu?” u *Revue Des Deux Mondes*, 2002, 102–114, str. 106. Takođe videti Liska, V. *German-Jewish Thought and its Afterlife: A Tenuous Legacy*, Indiana University Press, Bloomington, 2017, str. 17. O motivu prekida tradicije, specifično u vezi sa nemačko-jevrejskim autorima u prvoj polovini dvadesetog veka videti Arendt, H. „Walter Benjamin: 1892-1940“ u *Illuminations*, Schocken Books, New York, 2007, str. 36-37. Takođe, o motivu krize tradicije, Moses, S. “Kafka, Freud and Crisis of Tradition” u *The Angel of History: Benjamin, Rosenzweig, Scholem*, Stanford University Press, Stanford, 2009. trans. Barbara Hershay, str. 145-167. Specifično za Mozesovu interpretaciju ovog motiva kod Benjamina videti Moses, S. “Walter Benjamin and the Crisis of Tradition”, u *Displacements*, De Gruyter, Berlin, 2024. trans. Ashraf Noor, str. 265-288.

kako ga on ocrtava u komunikaciji sa autorima sa kojima ga je delio, u prvom redu sa Francom Kafkom, čije reči je smatrao paradigmatičnim: „Imam iskustvo i ne šalim se kada kažem da je ono kao morska bolest na suvom.“¹⁰

Kako pristupiti ovom eluzivnom fenomenu: modernog iskustva kao iskustva prekida, onako kako ga zatičemo kod Benjamina i Kafke? Zašto baš kod Benjamina i Kafke? Prvo, moguće je odabrati drugačije primere, drugo, ako bi se pisala konzistentna i kontinuirana istorija modernog iskustva, Kafka i Benjamin bi morali da se pojave samo u sledu čitavog niza modernih autora. Ipak, naša ambicija nije pružanje kontinuiranog narativa ili stvaranje konačne interpretacije modernosti, već suočavanje sa modernim iskustvom tamo gde se ono eksplicitno javlja kao iskustvo prekida između savremenog subjekta i tradicije. Zbog toga, Kafkino pripovedanje i Benjaminovo mišljenje, pojavljuju se kao paradigme pomoću kojih je moguće opisati osnovne crte ovog iskustva. U isto vreme, ako govorimo o modernom iskustvu, govorimo o iskustvu koje kod Kafke i Benjamina biva dovedeno u pitanje, ono je morska bolest na suvom. Paradoksalno, ono se javlja u vremenu u kome samo iskustvo kao koherentna i kontinuirana celina iščezava. U epohi u kojoj smo, kako to Benjamin primećuje, izgubili sposobnost da pričamo priče,¹¹ priča o modernosti koja bi bila kontinuirana i

¹⁰Benjamin, W. *Franz Kafka, II*, str. 428; Benjamin, W. „Franc Kafka“ u *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974. prev. Milan Tabaković, str. 253; Kafka, F. „Gespräch mit dem Beter“ u *Hyperion. Eine Zweimonatsschrift*, München 1909, str. 128. Napomena o navođenju: Benjaminova dela ovde su citirana prema Suhrkamp izdanju *Sabranih spisa Benjamin, W. Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991. Način citiranja je u formi: ime autora, naziv spisa, tom, broj stranica – pri prvoj referenci. Kasnije u tekstu navodi se skraćeno. Gde je to moguće ili gde postoji ekstenzivno citiranje prevoda, uz mesto u originalu, navodi se i mesto u prevodu.

¹¹Benjamin, W. *Erfahrung und Armut, II* 213-214; Benjamin, V. *Iskustvo i siromaštvo*, 2016. prev. Aleksa Golijanin (<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-iskustvo-i-siromastvo.pdf>), za prevod Jovice Aćina videti, Benjamin, V. *Iskustvo i siromaštvo*, Službeni glasnik, Beograd, 2016.

sveobuhvatna, bila bi nemoguć poduhvat. Jednom iskustvu koje se javlja u krhotinama starog sveta i fragmentarnim slikama novog i budućeg, odgovara opis koji prepoznaje fragmente i sagledava veze između njih i sveta u kome nastaju.¹² Zbog toga, kretanje kroz moderno iskustvo od Kafke do Benjamina, i nazad, nužno je kretanje kroz krhotine i fragmente, citate i motive koji se prepliću od najranijih početaka modernog vremena. Početaka koji se ovde ne mogu utvrditi kalendarski. Umesto toga, na tragu temeljnog problema sa kojim se susreću Kafka i Benjamin, modernost možemo da odredimo kao iskustvo koje se otvara i nastaje tamo gde subjektivnost biva određena protivrečnošću između nemogućnosti tradicije da bude preneti, i nemogućnosti savremene svesti da se pomiri sa ovim prekidom. Drugim rečima, modernost se događa tamo gde postoji iskustvo nužnog prekida sa tradicijom, ali i svest o ovom prekidu. Odatle se motivi koje pronalazimo u dvadesetom veku, kod Kafke i Benjamina, povezuju sa ranim i poznim slikama moderne svesti, od Servantesa do Deblina, od Dekarta do Hegela i Marksa. Prekid sa tradicijom i opsednutost ovim prekidom, javlja se kao temeljni motiv modernog iskustva i kao problem koji uvek iznova dobija svoju artikulaciju.

Oblik koji dobija pristup ovakvom fenomenu modernog iskustva, nužno je hronika nekontinuiranog vremena. Često kod Kafke i Benjamina slike starog i naizgled zaboravljenog sveta iskrsavaju izazivajući sigurnost naših savremenih predstava. To je slučaj sa centralnim formama njihovog mišljenja: *alegorijom i parabolom*. Kafkin *Odradek* je simbol ovakvog zaostatka prevaziđenog i prošlog, on odgovara Benjaminovom *grbavom čovečuljku*. Od takve vrste je i oblik koji zadobija naš pristup, on spada u

¹²Ovo je takođe moguće pratiti na primeru Benjaminovog čitanja Bodlera, videti Atanasković, L. „Fragmenti iskustva Gneva: Benjamin i Bodler“ u Prole, D. (ur.), *Gnev*, Adresa: Novi Sad, 2020, 77-108.

davno zaboravljenu i pred-modernu veštinu pisanja hronike. U srednjovekovnim hronikama događaji su bili poređani od najranijeg dana u pravilnom sledu do sadašnjosti. Hronika prati temporalni sled opisujući događaje u njihovoj sukcesiji – hroničar je tu da beleži, njegov posao nije posao tumača. U istom maniru, ovde beležimo fragmente modernog iskustva kao događaje koji se javljaju u pisanju i mišljenju, kako na njih nailazimo kod Kafke i Benjamina, i u nizovima koji dalje vode ka fragmentima modernog iskustva. Jasno je da takva hronika ne odgovara svom starom obliku, ona čak na prvi pogled ne odgovara hronici uopšte, jer joj nedostaje sled između onoga što se zbiva pre i onoga što dolazi posle. Taj sled je nemoguć za modernu misao, vreme koje se sudara sa tradicijom, prestaje da teče na nesmetan i kontinuiran način, ono postaje vreme razbijenog sleda. Kafkin *Odradek je deformisan*, *grbavac* je po Benjaminu oblik koji stvari dobijaju u zaboravu, one su neizbežno izmenjene. Tako je i naša hronika nužno deformisana, njen oblik odgovara obliku vremena o kome pripoveda.

Ukoliko se dosledno promisle implikacije određenja modernosti kao vremena u kome je prekinut proces prenošenja tradicije, onda je nemoguće napisati modernu istoriju takvog prekida koja bi bila klasičnog interpretativnog karaktera i koja bi ispričala priču o vremenu koje je prekinulo sa tradicijom. Razlog za ovo je prosta činjenica da i sam pisac učestvuje u ovom prekidu, i njegov svet je oblikovan njime. Taj svet nije naprosto novi svet, koji je nastao *ex nihilo*:¹³ to je svet koji je oblikovan

¹³Problem kontradiktornog sadržaja *moderne epohe* svoj izraz je imao i u takozvanoj debati o sekularizaciji – no, ova debata je sama po sebi pretpostavljala *kontinuitet* ili *diskontinuitet* sa tradicijom. Ovde pak, polazimo od motiva *prekida u prenošenju* koji rezultira kontaktom sa tradicijom koji nije svodiv na njeno nereflektovano sekularizovano baštinjenje, ili nasuprot tome, autonomni početak. Naše pitanje nije pitanje legitimnosti, a upravo je kontradikcija između nemogućnosti baštinjenja i sadašnjeg trenutka, ono što oblikuje moderno iskustvo koje je ovde naš predmet. Za debatu o sekularizaciji videti, Blumenberg, H. *Die Legitimität der Neuzeit*, Suhrkamp,

fragmentima tradicije sa kojom je neposredan kontakt postao nemoguć. Sadržina tradicije pak, a tome nas uče Kafka i Benjamin, nije nešto što ostaje nepovratno izgubljeno. Naprotiv, zastoj prenošenja tradicije podrazumeva i njen raspad i ružiranje, tako da moderni svet biva ispunjen krhotinama koje tiho naseljavaju savremenu svakodnevicu. Onda kada se ova tišina prekine, i kada moderni subjekat postane svestan ovog prisustva prošlog i prevaziđenog u njegovoj neposrednoj stvarnosti, tada nastaju kritički efekti njegove svesti. Zato, *prekid sa tradicijom* ne treba prihvatiti kao hermeneutički okvir, ili heurističku nit, već kao iskustvo sa kojim je neophodno misliti. To iskustvo ne pojavljuje se kao spoljašnji objekat misli, nego kao medijum u koji se ona smešta.

Takva misao nužno je dijalektičkog karaktera. Zbog toga je i hronika modernog iskustva dijalektička hronika. Između svih momenata razbijenog temporalnog sleda koje ona uspeva da zabeleži, postoje napetosti i kontradikcije, koje vode drugim događajima koje beleži.¹⁴ U njoj svaki

Frankfurt am Main, 1999, str. 11-138; Löwith, K. *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2004, str. 9-29; 205-217. Za prevode videti Blumenberg, H. *Legitimnost novog veka*, Novi Sad: IKZS, 2004. prev. Aleksa Buha; Löwith, K. *Svjetska povijest i događanje spasa*, Zagreb, August Cesarec, 1990. prev. Mario Vukić. Za kontekst debate o sekularizaciji između Levita i Blumenberga videti, Griffionen, S. *Contesting Modernity in the German Secularization Debate*, Leiden: Brill, 2022, str. 13-68.

¹⁴Ovde ne mislimo na događaj u Hajdegerovom smislu *singulare tantum*, sudbinskog događaja u istoriji metafizike u kome, iz prekida sa metafizičkom tradicijom, se zadobija izvesna sloboda u kojoj je moguće prekinuti ono što Hajdeger vidi kao vladavinu tehničke dominacije i racionalnosti, koja opet sama po sebi priprema teren za takav sudbonosni događaj, videti Heidegger, M. „Der Satz der Identität“ u *Gesamtausgabe, Band 11*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2006, str. 45-56; Hajdeger, M. *Šumski putevi*, Nolit, Beograd, 1982. prev. Božidar Zec, str. 52-53. Umesto toga ovde govorimo o događajima u pluralu, koji postaju vidljivi tek kroz međusobne odnose. To nisu odlučujući i singularni događaji, oni su opšti, ponovljivi i uvek u dijalektičkim odnosima iz kojih tek sledi nelinearno, nedovršeno i fragmentarno događanje modernog iskustva.

momenat postaje *citation à l'ordre du jour*.¹⁵ Ovakva dijalektička hronika smešta se u prostor sopstvenog predmeta, ona svoje kretanje potpuno pozajmljuje od njega, i ne pokušava mnogo više nego da ga prati u njegovoj fenomenologiji, gde zatiče njegove napetosti i kontradikcije. Ona odgovara Hegelovom uvidu o neodvojivosti misli od sopstvenog predmeta.¹⁶ Ovaj Hegelov misaoni imperativ, pak, odgovara modernom iskustvu koje njegova misao i dalje pokušava da pomiri sa naizgled izgubljenom tradicijom. Zbog toga Hegelova filozofija neizbežno počinje sa *Fenomenologijom* koja traga za prošlim likovima svesti, a završava sa filozofijom svetske istorije – ona pokušava mišljenjem da zahvati potpuni horizont ljudskog iskustva, vidljiv samo za moderni pogled sa kraja istorije.¹⁷ Poslednje je ipak ono od čega

¹⁵Benjamin, W. *Über den Begriff der Geschichte, I*, str. 694; Benjamin, V. *O shvatanju istorije*, 2012-2013, na osnovu prevoda Milana Tabakovića i Alekse Golijanina (<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-o-shvatanju-istorije.pdf>), teza III. Citati prevoda teksta *O pojmu istorije* u daljem tekstu biće navođeni prema prevodu na ovde navedenom linku. Citati prevoda ovog i ostalih Benjaminovih tekstova biće povremeno navođeni uz minimalne terminološke izmene prema nemačkom originalu.

¹⁶„Istina je njeno kretanje po njoj samoj...Uopšte usled toga što je, kao što je gore rečeno, suptancija po sebi samoj subjekat, svaka sadržina je svoja vlastita refleksija u sebe...U ovome je pojmjeno to da bitak jeste mišljenje...” Hegel, G.W.F. *Phänomenologie des Geistes*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984, str. 47-53; Hegel, G.V.F. *Fenomenologija duha*, Dereta, Beograd, 2005. prev. Nikola Popović, redakcija Miloš Todorović, str. 25-28.

¹⁷Ovde ne mislimo na *kraj istorije* u smislu u kom o tome govori Frensis Fukujama, Fukuyama, F. „End of History“ u *National interest*, no. 16. 1989. 3-18. Fukujamino stanovište može biti shvaćeno kao mirenje kontradikcija modernosti kroz ideološku predstavu *kraja istorije* kao zatvaranja horizonta daljeg političkog razvoja idejom liberalne demokratije, Fukuyama, *End of History*, str. 4. Takođe, ovde ne govorimo o *kraju istorije* u smislu u kome o njemu piše Kožev, Kojève, A. *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, Paris, 1980, str. 20-22; Kojève, A. *Kako čitati Hegela*. Veselin Masleša: Sarajevo, 1964, str. 21-22. Bez obzira na značajan odjek koji je Fukujamina ideološko-metafizička teza proizvela u savremenom mišljenju o istoriji, kao i na značaj ranijeg Koževljevog čitanja *kraja istorije* kao rezultata razrešene dijalektike gospodara i roba, ovde, kada govorimo o *pogledu sa kraja istorije*, mislimo na nešto sasvim drugo: na perspektivu Hegelove filozofije koja se smešta u sadašnji trenutak kao *kraj* dosadašnjeg razvoja. Ne isključujući *budućnost* koja modernom subjektu ostaje transcendentna, čitava *Fenomenologija* napisana je iz takve perspektive, a o njoj Hegel govori i u svojim *Predavanjima iz svetske istorije*. Ovakav *pogled sa kraja istorije* koji

dijalektička hronika modernosti odustaje, ona ne zahvata istoriju u njenom toku. Umesto toga, pred njom se pojavljuju fragmenti razbijene tradicije. Ona odustaje od pokušaja univerzalne istorije da sakupi krhotine i od njih sačini jedinstveni predmet. Od ovakvih pokušaja odustaju i Benjamin i Kafka, ne zbog potrebe za genijalnošću, inventivnošću ili originalnim izrazom – buržoaskim aksiološkim kategorijama – već upravo u pokušaju da odgovore na istu onu potrebu koja se našla pred Hegelovom mišlju, a to je potreba savremene misli da odgovara sopstvenom iskustvu. To iskustvo u eri industrijskog kapitalizma javlja se kao fragmentarno u svetu ispunjenom reproduktibilnom robom, slikama svake vrste, reklamom, ritmom fabričkog rada i šoka noviteta. Takvom iskustvu odgovara pisanje i mišljenje koje se javlja u diskretnim slikama i parabolama. U njemu nastaju bajke za dijalektičare.¹⁸

Stoga, bez pokušaja da se ocrta *karakteristika epohe*, ili da se izloži spoljašnji sled okolnosti koji stvara *moderno iskustvo*, ovde tom iskustvu prilazimo onako kako se ono javlja tamo gde jasno postaje i problem: kod Kafke i Benjamina. Ili bolje, između Kafke i Benjamina, gde međuprostor između modernih parabola i mislećih slika biva stalno iznova prelažen, kako bi u tom kretanju bile opisane kontradikcije modernog iskustva. Tamo gde se ovo iskustvo pojavljuje kao jedinstveno, kao jednako Kafkino ili Benjaminovo, ono pokazuje svoje pukotine. Tamo gde ovo iskustvo iščezava, pogled na njega nas vodi dalje do figura i motiva sa kojima se ono nalazi u dijalektičkom odnosu. S jedne strane te figure se pojavljuju u

se konstantno pomera ka nepredvidivoj budućnosti odgovara poziciji koju Benjamin opisuje u tekstu *O pojmu istorije kroz figuru Angelusa Novusa*, Benjamin, *Begriff der Geschichte...* str. 697-698. Ono što se pak tom pogledu otkriva potpuno drugačije izgleda iz Benjaminove dvadesetovekovne perspektive, nego iz perspektive ranog devetnaestog veka.

¹⁸Benjamin, *Kafka...* str. 415; Benjamin, *Eseji...* str. 248.

odnosima bliskosti i anticipacije, s druge strane one se pojavljuju kao nemoguće i neponovljive. Kafkine priče i Benjaminovi pojmovi pojavljuju se kao *nusproizvodi*, kao *varnice* dijalektičkog sudara između različitih fragmenata prošlog i sadašnjeg iskustva.

Ovakva unutrašnja dinamika modernosti kako na nju nailazimo kod Kafke i Benjamina, određuje i tok našeg čitanja: polazimo od Kafkinog stava o nemogućnosti pisanja, onako kako ga on konstatuje na primeru modernih nemačko-jevrejskih pisaca, da bismo odatle ocrnali opštiji karakter iskustva modernog pripovedanja. *Nemogućnost* i *nužnost* pripovedanja sačinjavaju polje na kome Kafkino pisanje susreće Benjaminovu misao određenu istim problemom, a to je problem *nemogućnosti iskustva u svetu određenom krizom pripovedanja*. Ovo konstituiše prvi deo našeg istraživanja, koje vodi od Kafkinih *nemogućnosti modernog pisanja* do Benjaminove *nemogućnosti iskustva* određenog *pripovedanjem*. Odatle se otvara širi horizont ka krizi *epike* kao temi Benjaminove misli, gde njegovi dijalektički sagovornici postaju romantičari, u prvom redu Fridrih Šlegel, ali i savremenici poput Alfreda Deblina ili Bertolta Brehta. Motiv *prekida tradicije, nemogućnosti iskustva*, i modernog *zaborava pripovedanja*, tako se pojavljuje kao deo šire dinamike mišljenja epike i njene krize koja se upečatljivo javlja još krajem osamnaestog i početkom devetnaestog veka. Konačno, naše istraživanje se završava se medijumom u kome se sve vreme i samo kreće: dijalektičkim slikama, onako kako se javljaju kod Benjamina. Te slike pojavljuju se kao medijum moderne misli koja pokušava da odgovara iskustvu koje je izgubilo spokojstvo kontinuirane i obavezujuće pripovesti. Pojam dijalektičke slike, tako nastaje kao posledica *krize pripovedanja*, a ne kao jednostavna metodološka invencija. Slike su za Benjamina *medijum* koji odgovara mišljenju modernog iskustva ispunjenog fragmentima i krhotinama tradicije.

Odatle, moguće je postaviti i pitanje o *krizi pripovedanja kao normativne prakse i nastanku nove normativnosti slike*. Kao što pripovedanje tokom duge tradicije sopstvene vladavine nije služilo samo zakonima, već ih je i dovodilo u pitanje, tako i slike (u svom fizičkom i mentalnom obliku), čak u svojoj modernoj mnogostrukosti koja eksponencijalno raste, kriju svoj kritički potencijal. Kada one ostvaruju taj kritički potencijal, onda govorimo o dijalektičkim slikama, kao medijumu u kome je moguće misliti moderno iskustvo.

I NUŽNOST I NEMOGUĆNOST PISANJA: IZMEĐU KAFKE I BENJAMINA

1. Kafkine četiri nemogućnosti

U pismu Maksu Brodu, iz 1921. opisujući neobičnu situaciju savremenih nemačko-jevrejskih pisaca, Kafka je primetio da su oni živeli između: „...tri nemogućnosti: nemogućnosti nepisanja, nemogućnosti pisanja na nemačkom, nemogućnosti drugačijeg pisanja, čemu bi se skoro mogla dodati i četvrta nemogućnost, nemogućnost pisanja...“¹⁹ Šta znače ove nemogućnosti, svaka uzeta za sebe i uzete sve zajedno? Da li se nalaze u nekoj međusobnoj vezi? Pokušaćemo da pokažemo na koji način ove reči ilustruju ne samo poziciju jevrejskog pisca u nemačkom kulturnom miljeu prve polovine dvadesetog veka, već i kako one opisuju stanje modernog subjekta kao posledicu pretpostavljenog prekida u dosadašnjem prenošenju tradicije. Pre nego što pređemo na analizu Kafkinih reči, zadržaćemo se na određenju modernosti kao epohe prekida: modernost je vreme koje karakteriše prekid u dosadašnjem načinu prenošenja tradicije.²⁰ Šta uopšte znače ove reči, gde tradicija postoji i kako je moguće prekinuti njen prenos i zbog čega bi uopšte ovakav događaj za sobom povlačio bilo kakve posledice?

Kada Arendt govori o tradiciji, u tekstu na koji referiše Mozes,²¹ ona pod time ne razume set nasleđenih pozitivnih normi, običaja, etičkih ili čak estetskih obrazaca. Umesto toga, ovde je reč o pojmu koji je ukorenjen u

¹⁹Kafka, F. *Briefe 1902-1924*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1966, str. 337-338.

²⁰Moses, *Le fil...* str. 17.

²¹Arendt, H. *Walter Benjamin...* str. 1-55.

filozofiji nemačkog prosvetiteljstva, ili preciznije, u jednom od odgovora na kantovski shvaćeno prosvetiteljstvo koje se nalazilo u oštroj sukobu sa dotadašnjim filozofskim i društvenim nasleđem. Poznata je Kantova kritika metafizike, u jednom vremenu koje sebe više ni po čemu ne doživljava kao metafizičko, ovaj prekid nam može delovati značajno ali u isto vreme gotovo samorazumljivo. Ipak, 1780-ih, prekinuti sa metafizikom kako je do tada praktikovana, značilo je odustati od dve hiljade godina stare tradicije mišljenja.²² Kantovski i prosvetiteljski prekid sa tradicijom karakterističan je za modernu svest, ona se nalazi u kompleksnom dijalektičkom odnosu sa prošlošću: tradicija je ono što biva prekinuto, u isto vreme, ona biva konstituisana kao tradicija tek u činu prekida.²³ Poslednje znači da nasleđe biva određeno kao takvo tek u trenutku kada je njegovo dalje prenošenje onemogućeno. Ovaj specifično moderni motiv, prisutan je i u Kantovim *Kritikama*, metafizička tradicija biva priznata u njenoj konstitutivnoj funkciji za savremeno mišljenje samo onda kada je određena na taj način da njeno dalje prenošenje više nije moguće. Analognu situaciju sa Kantovim odnosom prema metafizici, pronalazimo i u Kafkinom odnosu prema pisanju. Kafka ne odbacuje tradiciju, on uviđa njene granice koje određuju i granice njegovog iskustva. U poslednjem je i značajna razlika između Kafke i Kanta. Kant i dalje piše tradicionalne, opsežne, filozofske traktate, u kojima

²²U *Predgovoru* za drugo izdanje *Kritike čistog uma*, Kant pokazuje osetljivost za odnos sopstvene pozicije prema prethodnoj metafizičkoj tradiciji. Zbog toga je njegov predgovor drugom izdanju napisan kao kratko istorijsko izlaganje u kome se njegova pozicija pojavljuje kao *kopernikanski obrat* u okviru jedne tradicije mišljenja koja nije *napredovala*. Raskid sa metafizičkom tradicijom tako se pojavljuje u isto vreme kao prekid sa tradicijom, ali i kao pokretanje tradicije kroz revolucionarni preokret. Kant. I. *Kritik der reinen Vernunft*, AA III, str. 7-26; Kant, I. *Kritika čistog uma*, Dereta, Beograd, 2003. prev. Nikola Popović, str. 39-51. Kantova dela ovde navodimo prema izadnju *Akademieausgabe*, praćeno referencama na prevode.

²³O ovome opširnije videti Prole, D. *Otkrivanje tradicije: Kant i Herder u Unutrašnje inostranstvo*, IKZS, Novi Sad, 2013, str. 93-116.

osmišljava sopstveni prekid sa metafizikom. On pokušava da novom pogledu pronađe utemeljenje koje mu upadljivo nedostaje.²⁴ Kafka, s druge strane, kao pisac, ne pokazuje preveliko poverenje čak ni u roman, kao relativno novu formu izraza. On ne pokušava da strukturira ili utemelji iskustvo. Više od stotinu godina posle Kanta, za njega iskustvo postaje nemoguć pojam.

Onako kako se Kantova kritika smešta iza uslova mogućnosti iskustva, Kafkina proza se smešta iza uslova mogućnosti pisanja. Jedna od fundamentalnih podela u našoj svesti o prošlosti je razlika između vremena pre i vremena posle pisma. U svojim predavanjima iz *Filozofije istorije* Hegel je postojanje pisanih zakona odredio kao minimalni uslov za postojanje bilo kakve istorije.²⁵ Bez prvobitne proze zakona jedna zajednica nalazi se u neistorijskim vremenima o kojima je nemoguće pisati istoriju i koja umiču zahvatu svake misli.²⁶ Uprkos starosti pisma, pisanje kao izraz ili pisanje kao literatura i ništa više, relativno je nova pojava sa stanovišta istorije ljudskog duha. Roman, u pravom smislu te reči, nastaje tek krajem srednjeg veka, u vreme kada je čitav stari svet na zalasku i kada počinje

²⁴Kantova *Kritika* preplavljena je terminima kao što su to *temeljni stavovi i utemeljenje, Grundsätze, Grundlegung, Gründung* itd. Kant, I. *Kritik der reinen Vernunft*, str. 39-42, 30-33, 130-131; *Kritika čistog uma*, str. 61-64, 55-57, 124-125. Kant takođe traži *utemeljenje* za metafiziku morala, ambicija je vidljiva već na nivou naslova jednog od njegovih centralnih dela *Grundlage zur Metaphysik der Sitten, AA IV*; Kant, I. *Zasnivanje metafizike morala*, BIGZ, Beograd, 1981. prev. Nikola Popović. Problem *utemeljenja* pojavljuje se kao jedna od osnovnih karakteristika modernog mišljenja – ne radi se više o temelju koji je moguće otkriti ili koji je nasleđen i prenet tradicijom, umesto toga, *utemeljenje* se pojavljuje kao delatnost subjekta koji se zatiče pred *neutemeljenošću* tradicije i *bestemeljnošću* sadašnjeg trenutka. Opisujući otkriće umske autonomije u prosvetiteljstvu osamnaestog veka, Ernst Kasirer primećuje: „Um je mnogo manje posed, nego što je jedna posebna vrsta sticanja.“ Cassirer, E. *Die Philosophie der Aufklärung*, Felix Meiner, Hamburg, 2007, str. 12.

²⁵Hegel, G.W.F., „Philosophie der Weltgeschichte, Einleitung 1830/31“ u Hegel, G.W.F., *Vorlesungsmanuskripte II (1816-1831)*, Felix Meiner, Hamburg, 1995, str. 193-195.

²⁶*Isto*. O tome videti, Atanasković, L. „Hegel i Mnemosina: Problem zajedničkog pamćenja“ u *Arhe*, XIX, 38/2022, 43-70, str. 65-66; Atanasković, L. „Hegel i problem rane istoriografije“ u *Arhe*, XXII, 44/2025, 173-195, str. 180-181.

epoha koja se često indikativno naziva novim vekom. Romani nastaju kao dela koja nisu zavisna od bilo kog do tada postojećeg umetničkog žanra, socijalnih normi i zadatog mesta u društvenom poretku.²⁷ Ta nova vrsta literature nastaje kao jezik koji izaziva samo postojanje dosadašnjeg poretka. Dok je novovekovna metafizika sa Lajbnicom i Volfom pokušavala da misli svet kao i dalje stabilan i dostupan racionalnom mišljenju, roman je od svog nastanka govorio jezikom destrukcije svakog zamislivog poretka. Servantesov *Don Kihot* primer je nastanka takvog novog književnog jezika. Franc Kafka bio je svestan ovog epohalnog preloma, i on ga naglašava u njegovoj kratkoj priči o Sanču Pansi:

„Sančo Pansa – koji se, uostalom, time nikada nije hvalio – uspeo je tokom godina, poručujući ogroman broj romana o vitezovima i razbojnicima, da u večernjim i noćnim časovima u toj meri odagna od sebe svoga đavola, kojem je kasnije dao ime Don Kihot, da je ovaj zatim, izgubivši oslonac, izvodio najluđa dela, ali pošto nije bilo nekog unapred određenog predmeta –

²⁷U svojoj teoriji romana Lukač primećuje kako Servantesov *Don Kihot* nastaje u istorijsko-društvenom kontekstu u kome srednjovekovna epika više nije moguća i još samo viteški romani (kao puka zabava) zauzimaju njeno mesto – u tom smislu, forma romana nastaje u društvu čije stare norme su postale slabe i prestaju da važe, a nove norme i dalje ne iscrtavaju svoje sigurne obrise. Lukács, G. *Die Theorie des Romans ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Verlag bei Paul Kassirer, Berlin, 1920, str. 100-102; Lukač, Đ. *Teorija romana, jedan filozofskohistorijski pokušaj u formama epske literature*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990. prev. Kasim Prohić, str. 82-83. Lisjen Goldman pokušaće da strukturno veže roman za formu buržoaskog izraza, Goldmann, L. *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1986, str. 36; Goldman, L. *Za sociologiju romana*, Kultura, Beograd, 1967. prev. Branko Jelić, str. 63. No, i Goldmanova teza implicira vezu između buržoaskog sveta i njemu prethodećeg feudalnog. Roman, posebno ako u obzir uzmemo fenomen Servantesovog *Don Kihota*, ne nastaje samo kao izraz buržoaske svesti, već i kao izraz još ne buržoaske svesti u svetu koji prestaje da bude feudalni. Poslednje treba imati u vidu kao jednu od karakteristika romana kao moderne forme izraza, on je stoga određen svešću koja ga stvara i svetom u kome nastaje. Roman, kao moderna forma izraza, ne oslikava naprosto norme, već uvek (u manjoj ili većoj meri, manje ili više uspešno) pokušava da im umakne.

jer taj predmet je trebao da bude upravo Sančo Pansa – ova dela nikom nisu nanosila štete. Sančo Pansa, slobodan čovek, neuzbuđeno je, možda podstaknut izvesnim osećanjem odgovornosti, pratio Don Kihota u njegovim pohodima i to mu je pružalo veliku i korisnu zabavu do kraja života.“²⁸

Kafka je svestan porekla prvog modernog romana, on svoje mesto ima u pričama o vitezovima i razbojnicima. U njima je život plemstva romantizovan, a tada konačno nastaju i predstave o vladajućoj klasi zapadne Evrope koje će kasniji vekovi baštiniti. Te predstave nastaju onda kada prestaju da važe kao apsolutne i neproblematične. Pa tako, u veku u kome je brak bio određen feudalnim interesima, romana između vitezova i devica pojavljuje se kao upečatljiv književni motiv. No, takav svet gubio je na važanju, počinjao je da blede u svesti prvih stanovnika gradova nezavisnih od feudalnog poretka. Zato vredi obratiti pažnju na to kako Kafka insistira na tome da je Sančo Pansa slobodan čovek. Čitava mreža feudalnih zavisnosti kojoj bi on morao da bude podređen, u *Don Kihotu* pojavljuje se kao fikcija i odgovara jednom potpuno nestalom i fiktivnom poretku. Kafkin Sančo Pansa zbog toga je pripovedač, no, ne na sasvim tradicionalan način. Njegov jezik nije uposlen samo kako bi bila ispričana i preneti priča – on jeste slobodan, ali nije sasvim oslobođen svoje unutrašnje svrhovitosti, unutar koje Sančo Pansa stvara priču o svojim demonima (feudalnim gospodarima) kojima je dao ime: Don Kihot. Sve to on čini samo kako bi bio slobodan od sopstvenih *progonitelja*. Njegova revolucija provedena je tiho, u svetu imaginacije, ona ne škodi nikome, pošto je jedini medijum u kome se ona

²⁸Kafka, F. „Die Wahrheit über Sancho Pansa“ u *Beim bau der Chinesischen Mauer*, Gustav Klepenheuer, Berlin, 1931, str. 38. Ovde navedeno prema sopstvenom prevodu, za sabrane i prevedene Kafkine kratke priče, videti Kafka, F. *Pripovetke*, Nolit, Beograd, 1978. prev. Branimir Živojinović

dogaća čist jezik, čisto pripovedanje. Kada to ne bi bilo tako, njegov demon, Don Kihot, mogao bi da mu naudi, samo kada ne bi bio razotkriven kao sumanutu plemić koji nastanjuje svet u kome više ne postoje zamkovi i njihovi gospodari. Sančo Pansa zato zamišlja kako njegov junak juriša na vetrenjače. Jednako sulud bio bi i juriš srednjovekovnih konjanika na tvrđave, na čijem mestu se sada nalazi tehnička sprava koja predstavlja početke industrijske proizvodnje hrane u Evropi: *vetrenjača*. Vetrenjače Don Kihota podsećaju na divove, one za njega upravo i jesu divovi spram kojih njegova hrabrost izgleda kao stvar koja svoje mesto može da ima samo u viteškim romanima koji su izgubili svoju publiku.

Dakle, pisati kako bi se oterali sopstveni demoni, a u isto vreme tako da to nikome neposredno ne pretili, dok takvim činom pred čitavu tradiciju biva postavljen znak pitanja – to je zahtev koji stoji pred piscem moderne literature. Zbog toga ni Kafkine jevrejski pisci ne mogu da ne pišu. Pisac kao figura nastaje tamo gde suverena vlast dramaturga, romansijera, pesnika, zakonodavca i filozofa prestaje. Pisati ovde znači biti slobodan od neposrednog uticaja tradicije i u isto vreme biti određen pismom kao arhaičnom tradicijom. Tako, paradoksalno, epoha koja kao da prekida sa dosadašnjom tradicijom, stupa u prisnu vezu sa sredstvom njenog prenošenja, dok materija sa kojom pisac radi potpuno ostaje određena fragmentima nasleđa. Raspad strukture dosadašnje tradicije omogućava da ona sada dobije novo, donkihотовsko, subverzivno mesto, sa koga opominje, ali tako da *nikome ne škodi*. Odatle sledi korenita nemogućnost odustajanja od pisanja, samo ukoliko pisac i dalje želi da bude slobodan, makar onoliko koliko je to bio Sančo Pansa. Prestanak pisanja značio bi pristanak na jednu novu normativnost koja bi zamenila dosadašnju tradiciju ali bi vladala sa

ljudskim životom jednakom brutalnošću.²⁹ Pismo, kao medijum kojim je prenošena tradicija i oblikovano iskustvo milenijuma, u modernom svetu koji više nije oblikovan tradicionalnom normativnošću, zauzima mesto sa kog se dovodi u pitanje kako pozitivnost nasleđa, tako i svaka nova normativnost koja se pojavljuje na mestu na kome demoni Sanča Panse više ne vladaju modernim čovekom.

²⁹Strogo govoreći, roman sam po sebi nije predstavljao *sredstvo emancipacije*, mnogo pre, on je nastao kao forma proze slobodne od stega dotadašnje normativnosti – Servantes i njegov junak Don Kihot pripadaju istoj klasi nižeg plemstva, obojica su *hidalgo*, ali dok Servantesove životne prilike upućuju na stalnu ekonomsku i društvenu nesigurnost pripadnika razvlaštenog nižeg plemstva, njegov junak živi u deluzijama o svetu koji je bespovratno nestao, ako je ikada i postojao. Don Kihot nastanjuje romantizovanu sliku normi koje više ne važe. Za Servantesa književnost, stoga, nije instrument emancipacije, ona je izraz negativne slobode i urušenog starog sveta. Zbog toga moderni roman kao da umiče *dijalektici prosvetiteljstva* u kojoj *sredstva emancipacije* i sama postaju *sredstva porobljavanja*, kako to opisuju Adorno i Horkhajmer, Adorno, T. i Horkheimer, M. *Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940-1950*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1987, str. 25-66; Adorno, T. i Horkhajmer, M. *Dijalektika prosvetiteljstva*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1989. prev. Nadežda Čačinović-Puhovski, str. 17-54. U specifičnom smislu i Erih From je govorio o tome na koji način tekovine građanske emancipacije u industrijskom kapitalizmu postaju sredstva dominacije i kontrole, Fromm, E. *Escape from Freedom*, Holt, Reinhart and Winston, New York, 1961, str. 104-106; Fromm, E. *Bekstvo od slobode*, Naprijed-Nolit, Zagreb-Beograd, 1986. prev. Slobodan Đorđević i Aleksandar I. Spasić, str. 78-80. Istu liniju, u osnovi, nastavlja Herbert Markuze, Markuse, H. *One-dimensional man*, Routledge, London and New York, 2002, str. x-xxlviii, 3-58, 147-173; Markuze, H. *Čovek jedne dimenzije*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1968. prev. Branka Brujić, str. 9-17, 22-66, 140-161. Istu dijalektičku dinamiku prati i Habermasova analiza javne sfere kao politički emancipatorne kategorije građanskog društva koja u savremeno doba gubi svoju političku funkciju i postaje instrument kontrole javnog mnjenja u konzumerističkim društvima, Habermas, J. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Luchterhand, Darmstadt, 1986, str. 183-287; Habermas, J. *Javno mnjenje*, Mediterran, Novi Sad, 2012. prev. Gligorije Ernjaković, str. 227-319. Moderni roman ne odgovara sredstvima emancipacije građanske klase koja opisuju Adorno, Horkhajmer, From, Markuze i Habermas – njegova dijalektika umiče dijalektici kategorija građanskog društva, iako njegova forma nastaje zajedno sa razvojem građanske svesti. Ona ipak, nije sredstvo te svesti, niti njen čisti izraz, već je smeštena između *sumnjive normativnosti starog sveta* i još uvek nesigurne normativnosti novog, roman ostaje kao forma sumnjičav prema svetu u kome nastaje. Stoga, on nikad ne prikazuje svet onakvim kakav jeste, i nikada strukturno ne preslikava njegove odnose, umesto toga, on uvek dovodi u pitanje sigurnost važenja sveta u kome nastaje.

O ovom nesigurnom mestu moderne fikcije, koja je u isto vreme zavisna od tradicije sa kojom prekida, dok je neizbežno dovodi u pitanje, Kafka piše u njegovoj *Carskoj poruci*, koju ovde navodimo u celosti.³⁰

„Car je – tako se priča – tebi, pojedincu, jadnom podaniku, sićušnoj senci koja se povukla u najdalju daljinu od carskog sunca, upravo tebi je car iz svoje samrtne postelje poslao jednu poruku. Glasniku je on dopustio da klekne pored kreveta i njemu je poruku u uho šapnuo; toliko mu je bilo stalo do nje, da mu je dopustio da mu je ponovi na uvo. Klimanjem glave on je tačnost rečenog potvrdio. I, pred čitavom svitom posmatrača njegove smrti – svi zaprečujući zidovi su srušeni i svi velikaši carstva stoje u prstenu na klimavim, širokim i visokim spoljnim stepenicama – pred svima njima on je odaslao svog glasnika. Glasnik se odmah zaputio, jedan snažan, neumoran čovek; čas pružajući jednu, čas drugu ruku, probijao se kroz gomilu, nailazeći na otpor pokazivao je on na grudi, gde je bio znak sunca; kretao se napred lako, kao niko drugi. Ali gomila je tako velika; njenim prebivalištima nikada kraja. Kada bi mu se otvorilo slobodno polje, kako bi on leteo i uskoro bi čuo divno udaranje njegovih pesnica o vrata, ali kako je uzaludan njegov trud, i dalje se probija kroz najunutrašnjije odaje palate; on ih nikada neće savladati, a i kada bi to uspeo, ništa se ne bi dobilo; morao bi da se probije niz stepenice; i pođe li mu za rukom to, ništa se ne bi dobilo; morao bi se provući kroz dvorišta; a posle dvorišta, drugu ograđenu palatu; i još stepenica i dvorišta; i još jednu palatu, i to tako kroz hiljade godina; i padne

³⁰Svoje radio predavanje o Francu Kafki iz 1931. godine, Valter Benjamin započinje citirajući Kafkinu *Carsku Poruku* u celosti, Benjamin, W. *Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer, II*, 676-677; Benjamin, V. „Franc Kafka: O izgradnji kineskog zida“ u *Dometi*, god. 51, četvorobroj 196-199, 2024, 137-142, prev. Biljana Kovač-Bejin, str. 137-138.

li konačno kroz krajnja vrata – ali nikad, nikad se to ne može dogoditi – upravo pred njim ležao bi prestoni grad, središte sveta, do vrha pun svog taloga. Niko se ovde ne probija, posebno ne sa porukom jednog mrtvaca. – Ti, ipak, sediš na svom prozoru i to sanjaš, kada veče dođe.“³¹

Ko je Kafkin sanjar, nalakćen na prozor i lenj u svom iščekivanju? Na tom mestu nalaze se nama savremeni čitaoci i pisci. Ljudi koji su nepopravljivo odvojeni od *carskog sunca tradicije*, ali i dalje tromo očekuju hitrog izaslanika koji nikada ne može doći do njih. Ko je taj izaslanik koga očekuje Kafkin sanjar? Opet, savremeni pisac i čitalac, koji prenosi carsku poruku koju niko više ne može da razume, a uopšte nismo sigurni ni da je sam sasvim dobro pamti, čak ne znamo ni koliko su careve reči same po sebi bile vredne pamćenja.³² Možemo zamisliti cara koji je glasniku na uho šapnuo najveće izvitoperenosti zakona otaca i da je zapravo neverovatna sreća u tome što za takvu poruku više niko nije zainteresovan. Poslednje, svakako da nije posledica izvanredne vrline modernih primalaca carske poruke, više se radi o njihovoj poziciji. Obratimo li pažnju na mesto sanjara koji iščekuje carsku poruku, primetićemo da se on nalazi usred grada u kome ne postoji interesovanje za nju. Hiljade godina kroz koje glasnik prenosi carske reči, za stanovnike velegrada, za modernu masu, ne znače upravo ništa. Čak i ukoliko bi poruka mogla da bude dostavljena sanjaru, a to se, kako naglašava Kafka, nikad ne bi moglo dogoditi, čak i onda bi pitanje

³¹Kafka, F. „Eine keiserliche Botschaft“, *Selbstwehr. Unabhängige jüdische Wochenschrift*, Jg. 13, Nr. 38/39, Neujahrs-Festnummer, 1919, str. 4.

³²Liska na mesto *carskih reči* postavlja elemente jevrejske tradicije, Liska, *German-Jewish Thought...* str. 2. Ipak, carske reči kod Kafke ostaju otvorene za bilo koju vrstu poruke, pa i za njeno potpuno odsustvo. Takođe, značajna je i mogućnost da poruka ne prenosi bilo kakav vredan sadržaj, ona može biti besmislena, ili poslata sa sumnjivom namerom. Poslednja mogućnost posebno je značajna ukoliko obratimo pažnju na Kafkino nepoverenje prema stvarima koje dolaze is sveta otaca.

relevantnosti te poruke ostalo otvoreno – drugim rečima, svet u kome bi se moglo pripovedati je izmenjen, u našem savremenom svetu priče se i dalje pričaju, ali one ne stižu do onih kojima su namenjene. Zato, kako Kafka primećuje, onaj kome je poruka poslata *i dalje sanja*. Njegova pozicija je takva da mu istovremena odvojenost od tradicije i moderne sadašnjosti, omogućava slobodu koja ga uopšte čini individuum, slobodnim čovekom poput Sanča Panse. Visoko na njegovom prozoru on se nalazi iznad buke velegrada – njegov san, ili njegova neostvarenost, nužnost njegovog neuspeha, zajedno sa nemogućnošću i irelevantnošću carske poruke, elementi su koji konstituišu njegovu slobodu. U tom duhu, opisujući iskustvo koje je formiralo prozu Franca Kafke, Benjamin piše Geršomu Šolemu:

„Upravo je konzistentnost istine ono što je izgubljeno. Kafka je bio daleko od toga da bude prvi koji se suočio sa ovom situacijom. Mnogi su se privikli na nju, priljubljujući se uz istinu ili uz bilo šta što su odabrali da smatraju za nju, i manje ili više teška srca porekli njenu prenosivost. Kafkin pravi genije je u tome što je on pokušao nešto sasvim novo: on je žrtvovao istinu u ime njene prenosivosti, njenom hagadičkom elementu. Kafkina dela su u svojoj prirodi parabole. No, to je njihova beda i njihova lepota, to da one treba da postanu više od parabola. One ne leže skromno pred nogama doktrine, kao što hagada leži pod nogama halake. Onda kada izgleda kao da kleče pred njom, one iznenada dižu svoju snažnu šapu protiv nje. Zbog toga, u slučaju Kafke, više ne možemo da govorimo o mudrosti. Samo proizvodi njenog raspadanja ostaju. Njih je dva: jedan je glasina o istinitim stvarima (vrsta teologije prenete šapatom, takva da se bavi stvarima diskreditovanim i prevaziđenim); drugi proizvod ove dijateze je ludost – koja je, naravno,

bahato istrošila supstancu mudrosti očuvavajući njenu atraktivnost i sigurnost, što glasini potpuno nedostaje. Ludost se nalazi u srcu Kafkinih omiljenih stvari – od Don Kihota, preko pomoćnika, pa sve do životinja.“³³

Ovaj Benjaminov komentar može se razumeti samo ukoliko u obzir uzmemo treću poteškoću o kojoj Kafka piše u svom pismu Brodu, ukoliko za trenutak preskočimo poteškoću nemogućnosti pisanja na maternjem jeziku: poteškoću nemogućnosti da se piše drugačije. Oslobodilačka moć Kafkine proze tiče se temeljnog karaktera moderne literature uopšte, ona žrtvuje istinu u ime prenosivosti. Svaka eksterna svrha priče ovde ustupa mesto samom pripovedanju – *običaji, norme, moral, pouke, iskustva*, koje bi priče tradicionalno trebalo da prenesu kroz vreme, ovde bivaju dovedeni u pitanje od strane same pripovesti. Takvo pripovedanje konstantno pokušava da se oslobodi svake spoljašnje uslovljenosti. Servantesov *Don Kihot* je delo u kome autor diže ruke od zamislivosti i istinitosti svakog poretka – zato je Kafkin Sančo Pansa slobodan čovek, a Kafkino insistiranje na tome da moderni pisci (u njegovom slučaju specifično nemačko-jevrejski pisci) ne mogu da pišu drugačije, tiče se šire sudbine moderne literature. Kako je moguće proizvesti bilo šta novo u jeziku koji je u osnovi zatvoren u sebe, u jeziku koji je uvek predmet samom sebi? Kako Sančo Pansa može da učini bilo šta drugo doli da pripoveda priče u kojima je uostalom jedini zamislivi predmet on sam – on usmerava zakon (jevrejsku *halaku, normu*, Don Kihota) dalje od sebe, šalje ga da juriša na vetrenjače, ali da li je moguće učiniti nešto više od toga? To je Kafkino pitanje, zbog toga Benjamin

³³ Hermann Schweppenhäuser (hrsg.), *Benjamin über Kafka, Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981, str. 87. Scholem, G. *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem 1932-1940*, Schocken Books, New York, 1989, str. 225.

primećuje da su Kafkine priče kao parabole oslobođene svog služenja zakonu, ali one pokušavaju da budu više od onoga što su parabole bile tokom svoje duge istorije. Kafka kao pisac preuzima ulogu Sanča Panse kome njegova negativna sloboda od uzurpacije koju bi počinio Don Kihot više nije dovoljna. Jezik koji se pojavljuje kao sredstvo oslobođenja, koji modernog pisca dovodi do nemogućnosti nepisanja, Kafkin je jezik. Kroz prepoznavanje granica tog jezika, on ocrta granice modernog sveta. Pisac, koji ne može da ne piše, ne može ni da piše drugačije nego onako kako od njega zahteva moderna situacija. Prekid postaje norma, a prošli svet za njega se pojavljuje kao uvek nedostupan horizont na kom se prošlost pokazuje još samo u svom nesigurnom i iskrivljenom liku.

Prema tome, Kafkino pripovedanje, njegovi romani i njegove priče, odustaje od iluzije originalnosti – svrha pisanja ovde nije stvaranje originalnog i neponovljivog dela, umesto toga, ona se sastoji u učestvovanju u jednoj novoj, modernoj tradiciji, čiji glavni motiv je nemogućnost bilo kakve konzistentne tradicije. Na ovo je ciljao Benjamin kada je Šolemu pisao kako je kod Kafke *halaka* žrtvovana *hagadi*. U okviru jevrejske tradicije *hagada* i *halaka* sačinjavale su dva osnovna tekstualna korpusa. *Halaka* je tradicija spisa koji propisuju zakone, a *hagada* je tradicija pripovedanja, koja u klasičnoj interpretaciji ima ulogu parabole, ona upućuje na *halaku*, zakon.³⁴ Benjamin primećuje kako kod Kafke ovaj očekivani odnos između parabole i njene poruke ne postoji. Pripovest je sve što ostaje i u svojoj tehnici pripovedanja Kafka svesno insistira na motivu *pripovedanja* u obliku *parabole*, ali bez jasnog mesta na koje bi ona mogla da upućuje. Kafka tako piše o parabolama:

³⁴O pojmovima *halake* i *hagade* i raspravi Valtera Benjamina i Geršoma Šolema videti, Liska. V. *German-Jewish Thought...* str. 54-65.

„Mnogi se žale na to da su reči mudraca uvek samo parabole neupotrebljive u svakodnevnom životu, a samo to je život koji imamo. Kada mudrac kaže: „Idi preko“, on ne misli tako da treba da se pređe na drugu stranu, što mi svakako možemo da učinimo, ukoliko je to vredno truda, već on pod time misli neku neverovatnu daljinu, nešto za nas nepoznato, nešto što on ne može bliže da označi i što nama ne može pomoći. Sve te parabole žele samo da kažu da ono što je nedohvatljivo ostaje nedohvatljivo, a toga smo već svesni. Ali ono sa čime moramo da se bavimo svakodnevno, to su druge stvari.

Tako je rekao jedan čovek: Zašto oklevate? Ukoliko samo budete pratili parabole i sami ćete postati parabole i tako se osloboditi svakodневnih briga.

Drugi je rekao: Kladam se da je i to parabola.

Prvi je rekao: Ti si pobedio.

Drugi reče: Ali samo u parabolli.

Prvi reče: Ne, u parabolli si izgubio.“³⁵

Za modernog čoveka, o kome govori ova Kafkina priča, parabola je izgubila svakodnevnu upotrebu. Ona je postala neprimenjiva na svakodnevno iskustvo zbog toga što tradicionalne norme na koje bi mogla da upućuje gube svoju validnost. Njen jezik postaje nemuš i zbog toga figura mudraca postaje idiosinkratična i neuklopiva u svakidašnjicu. Ipak, u vremenu u kome *čvrsta supstanca* mudrosti biva razgrađena, sredstvo kojim je ona bila prenošena opstaje u formi modernog pripovedanja, ali sada ne kao medijum u kome *mudrost* treba da postane *vidljiva* i *jasna*, već kao sredina u

³⁵Kafka, F. „Von den Gleichnissen“ u *Beim Bau der chinesischen Mauer*, Gustav Klepenheuer, Berlin, 1931, str. 36.

kojoj jezik biva upućen nazad na samog sebe, gde pripovedanje biva zaokupljeno samo sa sobom, uvek iznova izazivajući tradiciju kroz refleksiju o prekidu sa njom. Kleov *Angelus Novus* bi se rado vratio i skupljao *fragmente prošlosti* ali *oluja iz raja* duva previše jako, ona „...ga nezadrživo goni u budućnost, kojoj okreće leđa, dok gomila ruševina pred njim raste do neba.“³⁶ U Kafkinoj *Carskoj poruci* grad je pun taloga kroz koji se glasnik probija pronoseći vesti od cara, a beskonačno prenošenje je sve što spaja modernog čoveka koji čeka poruku i carsku reč. Ovom prenošenju glasnik je neumorno posvećen, on je sve vreme okružen krhotinama tradicije ali mu one ne omogućavaju kontakt sa prošlim i izgubljenim. Naprotiv, one čine prenos carske poruke težim, a njegov zadatak kretanja ka nama nemogućim. Na kraju ove priče, Kafka naglašava reč *ti*, kako ne bi ostavio prostora za sumnju kome je poruka namenjena. Benjaminov *Angelus* takođe je nezadrživo usmeren ka budućnosti, iako je užasnut nužnošću kretanja unapred i nemogućnošću povratka. U takvoj situaciji pisanje ostaje mogućnost, čak, prema Kafki, nužnost, ista ona nužnost koja goni *carskog glasnika* kroz moderne gradove i Kleovog *Angelusa* u budućnost. No, ta mogućnost nije originalna, individualna ili neponovljiva. *Nužnost da se piše*, potpuno je kompatibilna sa *nemogućnošću da se piše drugačije*.

Nemogućnost *drugačijeg izraza*, ovo večito ostajanje pri *pripovedanju* u vremenu u kome *pripovedanje nije moguće*, karakteristika je moderne proze. Ona je tuđa samoj sebi i tradiciji u kojoj nastaje. To se neposredno tiče druge nemogućnosti o kojoj Kafka govori. U specifičnom slučaju nemačko-jevrejskih pisaca, radi se o nemogućnosti *pisanja na nemačkom*. Ovde je važno skrenuti pažnju na svest generacije sekularnih

³⁶Benjamin, W. *Begriff der Geschichte...* str. 697-698; *O shvatanju istorije*, teza IX

nemačkih Jevreja iz prve polovine dvadesetog veka. O iskustvu te generacije Arent piše:

„Odlučujuće je bilo to što ti ljudi nisu želeli da se „vrate“ u redove jevrejskog naroda ili judaizma, i nisu mogli ni da žele da to učine – ne zbog toga što su oni verovali u „napredak“ i automatski nestanak anti-semitizma ili zato što su bili previše „asimilovani“ i previše otuđeni od njihovog jevrejskog porekla, već zato što su sve tradicije i kulture, kao i svako pripadanje, postali jednako upitni za njih. To je ono za šta su oni osećali da je pogrešno u vezi sa povratkom jevrejskom krilu onako kako su to predlagali cionisti; oni su svi mogli da kažu ono što je Kafka jednom rekao o bivanju pripadnikom jevrejskog naroda: „...moj narod, pod pretpostavkom da imam jedan.“³⁷

Ovde se radi o svesti koja nije naprosto razapeta između tradicije i modernosti, već koja je moderna upravo kroz iskustvo prekida.³⁸ Taj prekid sa tradicijom situacija je u kojoj se nalaze Kafkini jevrejski pisci na nemačkom jeziku. O njemu je moguće reflektovati, ali ga nije moguće olako poništiti. Fantazija o izvornosti i povratku, karakteristična za njima savremene nemačke intelektualce, za njih je bila nemoguća.³⁹ To ne znači da

³⁷Arendt, H. *Walter Benjamin...* str. 36.

³⁸Prole piše o paradoksalnosti prekida kao tradicije, kroz pitanje *Može li prekid postati tradicija*, Prole, D. *Jednakost nejednakog*, IKZS, Novi Sad, 2018, str. 61-62. Ovde pak, govorimo o iskustvu prekida kao o situaciji u kojoj se zatiče moderna subjektivnost u trenutku krize pripovedanja kao istorijski etabliranog medijuma baštinjenja i prenosa iskustva.

³⁹Hajdegerov *Bitak i vreme* ovaj motiv postavlja kao programsku ambiciju filozofije, kroz *destrukciju* ontološke tradicije, Hajdeger planira da zadobije *izvorna iskustva* koja su kroz proces prenošenja postala nejasna ili zaboravljena, Heidegger, M. *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1967, str. 27-37; Hajdeger, M. *Bitak i vreme*, Službeni glasnik, Beograd, 2007. prev. Miloš Todorović, str. 40-47. O širem kontekstu videti Adorno, T.W. *Jargon der Eigentlichkeit, Zur deutschen Ideologie*, Suhrkamp, Frankfurt

su se sa tom svešću svi nosili na identičan način. Naprotiv, ali ona je u značajnoj meri konstituisala njihov habitus, evo kako Arent poredi različite pristupe ovom problemu kod Benjamina i Šolema:

„Bez sumnje, jevrejsko pitanje bilo je od velikog značaja za tu generaciju jevrejskih pisaca i to dobrim delom objašnjava lični očaj koji je vidljiv u skoro svemu što su oni zapisali. Ali oni koji su među njima najjasnije videli stvari, bili su vođeni ličnim konfliktima do mnogo opštijeg i radikalnijeg problema, naime, oni su dovodili u pitanje relevantnost zapadne tradicije kao celine. Ne samo marksizam kao doktrina, već i revolucionarni komunistički pokret, njih su moćno privlačili jer su podrazumevali više od kritizma postojećih društvenih i političkih okolnosti i ticali su se celokupnosti političkih i duhovnih tradicija. Za Benjamina, u svakom slučaju, ovo pitanje o prošlosti i tradiciji kao takvo bilo je odlučujuće, i upravo u onom smislu s obzirom na koji je Šolem upozoravao svog prijatelja na opasnosti njegovog mišljenja koje su inherentne marksizmu, ipak, on je to činio bez svesti o tom problemu. Benjamin, zapisao je, rizikuje da propusti mogućnost da postane „...legitimni nastavljajući najplodnije i najizvornije tradicije, čiji predstavnici su bili Haman i Humbolt.“ Ono što on nije razumeo bilo je to da su takav povratak i nastavak prošlosti bili upravo ona stvar...koja je za Benjamina osuđena na to da bude isključena.“⁴⁰

am Main, 1964, str. 7-45; Adorno, T. V. *Žargon autentičnosti*, Nolit, Beograd, 1978. prev. Davor Rodin, str. 51-98. Za čitanje Kafkine literature iz perspektive motiva povratka i Hajdegerove filozofije, videti Todorović, M. *Obesvetovljenje čoveka*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2017.

⁴⁰Arendt, *Walter Benjamin...*, str. 37.

Ovde se radi o opštijem modernom motivu prekida sa tradicijom, ali izraženom u obliku koji je on zadobio kod sekularnih nemačko-jevrejskih autora zbog specifičnosti njihove pozicije. Ovaj motiv na njihovom primeru je bio posebno vidljiv, a literatura izrazito zabavljena svešću o prekidu sa nasleđem i nemogućnostima svesti određene tradicijom.⁴¹ U pismu Maksu Brodu gde govori o *nemogućnostima* koje su određivale poziciju nemačko-jevrejskih pisaca, Kafka je opisao njemu savremenu jevrejsku literaturu kao *Zigeunerliteratur*, koja *krade nemačko dete iz kolevke i onda ga tera da igra na žici*.⁴² Čitavo Kafkino pismo ispunjeno je izrazima rasnih i kulturnih predrasuda nemačkog društva njegovog vremena. Karl Kraus je tu opisan kao izvanredan književnik, zbog njegove unikatne sposobnosti da se bavi *smicalicama* i to takvim da te smicalice spadaju u *mauscheln* (pogrdna reč na ondašnjem nemačkom za mahinacije specifično jevrejskog porekla): „...so mauscheln wie Kraus kann niemand...“⁴³ Jevrejski pisci na nemačkom pojavljuju se kao uljezi u tradiciji strane fikcije, s tim što je upravo predstava postojanja takve tradicije osnovna fikcija koju postojanje jevrejske literature najdirektnije otkriva. Ne radi se samo o tome da je Karl Kraus neko ko se bavi *smicalicama*, ili o tome da jevrejski pisci stvaraju *Zigeunerliteratur*, već se radi o tome da takva literatura razotkriva širu poziciju subjekta određenog jazom između sadašnjosti i prošlosti, a koji je nemoguće prevladati kroz fikciju o kontinuitetu jedne tradicije.

⁴¹Liska posebno govori o ovome, Liska, *German-Jewish Thought...* str. 1-7. Ona je prvenstveno zainteresovana za kontakt sa ostacima specifične jevrejske tradicije. Naš fokus ovde je na modernom iskustvu prekida kao opštem fenomenu koji čitamo na primerima autora poput Kafke i Benjamina. Dakle, naše pitanje nije *kakav je odnos prema specifičnoj tradiciji, već koje su konture modernog iskustva prekida* kako na njih nailazimo kod Benjamina i Kafke.

⁴²Kafka, *Briefe*, 336.

⁴³*Isto*.

Kafkini nemačko-jevrejski pisci ne mogu da pišu na nemačkom pošto za njih ne postoji nemačka tradicija koju bi mogli nastaviti. Takođe, oni nisu deo bilo kakve zamislive i odvojive jevrejske tradicije. Umesto toga, oni pišu na sopstvenom jeziku koji im se pojavljuje kao stran i deo su tradicije kojoj ne pripadaju. Ova njihova pozicija osvetljava nemogućnost modernog proznog jezika da bude sveden na kategorije pripadanja. Otrgnut od tradicionalnog prenošenja kroz priču, jezik moderne literature postaje *priča koja više ne prenosi ništa određeno* u moralnom ili normativnom smislu. U toj neprenosivosti sadržine koja bi se još mogla shvatiti kao tradicija, literatura se po prvi put pojavljuje samo kao priča, samo kao jezik u formi medijuma – zato, kod Kafke *zakon ili norma*, ono na šta bi *parabola* mogla da upućuje, ustupaju mesto *pripovedanju*. Pripovest koja je izgubila svog sigurnog referenta rodno je mesto moderne literature.

Konačno, trima *nemogućnostima* modernog pisanja, Kafka pridodaje i četvrtu koja ih objedinjuje. Naime, pored svih nemogućnosti postalo je *uopšte nemoguće pisati*. Zaista, kako je moguće pripovedati u vremenu u kome je nemoguće pričati priče i preneti iskustvo? Pripovedanje bez svog odgovarajućeg predmeta pojavljuje se kao nemoguć zadatak. Kafkina četvrta nemogućnost, u svojoj ironiji otvara horizont uslova mogućnosti pripovedanja uopšte. To se događa onda kada pripovedanje biva svedeno na svoju prvobitnu formu koja se uvek iznova pokazuje kao nemoguća, a to je forma poučne priče ili parabole. Sve Kafkine priče su poučne priče koje su izgubile poruku. Ova *četvrta nemogućnost* – koja određuje rad pisca koji je pokrenut kontradikcijama svih prethodnih nemogućnosti: *nemogućnošću nepisanja, nemogućnošću da se piše drugačije i nemogućnošću pisanja na maternjem jeziku* – smešta Kafkino pismo Brodu u porodicu najboljih

tekstova o teoriji Kafkine literature, anticipirajući Benjaminovu teoriju *parabole*. *Nemogućnost pisanja* predstavlja mesto na kome se potpuno preklapaju Kafkina i Benjaminova misao. Pripovedanje uprkos nemogućnosti pripovedanja ili baš na mestu gde bi pripovedanje trebalo da bude nemoguće, centralni je problem Benjaminovog mišljenja. Kako je moguće da arhaične parabole opstaju u vremenu u kome je njihova tradicionalna svrha nemoguća, u kome je postalo nemoguće preneti poruke kroz njih kao formu – zar one nisu postojale samo zbog prenošenja poruke?

Nije slučajno to što *parabola* spada u jednu od retkih konstanti Benjaminove misli inače prepune kontradikcija: *jevrejski misticizam i marksizam, buržoaska kultura i revolucionarna politika, tradicija i modernost itd.*⁴⁴ Ono pak, što spaja sve ove kontradikcije kroz različite periode Benjaminove misli, od ranih eseja o jeziku, pa do poslednjeg eseja o pojmu istorije, jeste centralno mesto parabole, a to je mesto koje je Benjamin delio sa Kafkom. Benjaminovo pisanje je uvek istovremeno i pripovedanje, a pripovedanje je za njega teško odvojivo od *parabole*. Svaka priča, ukoliko to ostaje, sadrži i svoje *drugo* značenje. Preciznije, ono što omogućava pripovedanje jeste mogućnost promene značenja kroz prenošenje. Ovo mnoštvo, pak, nije puka proizvoljnost, svaka priča kao parabola sadrži moguća značenja, međusobno nesvodiva, ali odrediva kontekstom u kome se pripoveda. Ovakvo shvatanje daleko izlazi iz okvira uobičajenog razumevanja parabole kao *kratke poučne priče*, najčešće sa jasnom porukom, sa *lekcijom* koju treba naučiti – umesto toga, za Benjaminu *parabola* je sama

⁴⁴O Benjaminovoj temeljnoj sklonosti kontradikcijama, primetnoj još u njegovom studentskom periodu, videti, Eiland, H. i Jennings M.W. *Walter Benjamin: A critical Life*, Balknap Press, Cambridge, 2014, str. 42; Takođe, o kontradikcijama koje su formirale Benjaminovo mišljenje, Löwy, M. “Revolution Against ‘Progress’: Walter Benjamin’s romantic Anarchism” u *NLR* I/152, July–August 1985. doi.org/10.64590/tyf

suština pripovedanja i ne samo to, ona je osnovni medijum kroz koji je ljudsko iskustvo formirano hiljadama godina, medijum koji svoju krizu doživljava tek u modernosti:

„U našim čitankama mogla se naći bajka o starcu koji je na samrtnoj postelji prevario svoje sinove, tako što im je rekao da se u vinogradu nalazi zakopano blago. Treba samo da ga iskopaju. I oni su kopali, ali tamo nije bilo nikakvog blaga. Na jesen, međutim, njihov vinograd je rodio bolje nego ijedan drugi vinograd u celoj zemlji. Sinovi su tada shvatili da im je otac preneo jedno iskustvo: blagoslov ne leži u zlatu već u marljivosti. Takva iskustva su nam bila prenošena, preteći ili blagonaklono, tokom celog našeg odrastanja: „Još si zelen, momče, a hteo bi da se i tvoja čuje.“ „Uskoro ćeš i sam shvatiti.“ Svako je dobro znao šta je iskustvo: to je ono što su stariji oduvek prenosili mlađima. Jezgrovito, sa autoritetom godina, u poslovicama; često nadugačko i naširoko, u pričama; ponekad, kao priče iz daleka, kraj vatre, pred decom i unucima. Gde je sve to nestalo? Ko još sreće ljude koji zaista umeju da ispričaju priču? Gde još od umirućih možete čuti reči koje traju i koje se prenose iz generacije u generaciju, kao prsten? Ko još može iskočiti s nekom izrekom, onda kada nam je ona potrebna? I ko se još uopšte bavi time da mlađima prenese nešto od svog iskustva?“⁴⁵

Bajka, to je termin koji Benjamin ovde upotrebljava kako bi opisao jednu klasičnu parabolu, a koja je sama po sebi bez bilo kakvih bajkovitih elemenata. Ova terminološka nehajnost otkriva jednu značajnu

⁴⁵Benjamin, W. *Erfahrung und Armut*, str. 213-214, ovde navedeno prema prevodu Alekse Golijanina.

karakteristiku pripovedanja prema Benjaminu: *ono uvek ima strukturu parabole*, ono prenosi *iskustvo* (u smislu nasleđa) i formira novo iskustvo. Stoga, kriza pripovedanja je i kriza iskustva ili barem pred-modernih formi iskustva. Roman je rezultat ove krize, Servantesov *Don Kihot* nastaje onda kada je pripovedanje oslobođeno svojih etabliranih referenata u vidu normi i zakona. Tada ono postaje refleksija o oslobođenom jeziku i granicama tradicije koja u momentu u kom prestaje da bude obavezujuća dobija formu lakrdije. Zbog toga, avanture Don Kihota za Kafku su sanjarije Sanča Panse. U njima se gospodari pojavljuju još samo kao ludaci, čija ozbiljnost nestaje u fikciji.

Ova tiha revolucija u pripovedanju, podrazumeva i nemogućnost ostajanja pri njemu. Kada pripovedanje prestane da bude konstitutivno za iskustvo, kada knjige i usmene tradicije izgube svoje *pouke* i prestanu da referišu na *zakon, moral ili normu* zbog koje se pripoveda, tada pripovedanje postaje u uobičajenom smislu potpuno nemoguća delatnost. Ova nemogućnost kao neodgovaranje pripovedanja njegovom tradicionalnom mestu, ujedno je i element koji ga čini potpuno slobodnom delatnošću modernog subjekta, ali ga i ograničava. To ograničenje je dvostruko: *nemoguće je pripovedati onako kako je to bilo moguće nekada, tako da pripovest prenosi iskustvo i čini svet stabilnim kroz generacije; takođe, nemoguće je pobeći od forme pripovedanja koje ostaje neobavezno prema bilo kom tradicionalnom iskustvu, a ta forma je forma moderne literature.*

Kafkina literatura tako ocrtava nestalnost modernog iskustva, ali ga i određuje kao moderno samo u odnosu prema onome što je prošlo, a čemu je povratak nemoguć. Medijum kojim je iskustvo prenošeno i sam je postao pogođen sudbinom raspada starog sveta, i sada ga je nemoguće upotrebiti u

njegovoj staroj funkciji, pošto svet na koji referiše više ne postoji. U isto vreme, pripovedanje pronalazi svoje novo mesto u sferi koja će od sada u pitanje dovoditi svaku novu normativnost. Tako, iz nemogućnosti *pisanja*, iz nemogućnosti *parabole* kao tradicionalnog alata, sledi nužnost pisanja. Kafkin Sančo Pansa ne može da prestane da smišlja nove avanture Don Kihotu, jer u suprotnom, gospodari bi se vratili iz njihovog juriša na vetrenjače i Sančo Pansa bi opet postao njihov subjekat. Jedini način da se to ne dogodi, jeste da on, slobodan čovek, kako ga naziva Kafka, ostane posvećen fikciji i pripovedanju, tako da gospodari ostanu tema njegovih priповести u kojima on suvereno ovladava njihovom sudbinom.

Poslednje nije zasluga Sanča Panse, jer prekid sa tradicijom dogodio bi se svakako – sa jednakom nužnošću sa kojom će ga konstatovati Marks u devetnaestom veku.⁴⁶ Ipak, bez *pripovedanja*, modernom čoveku čija paradigma je Kafkin *Sančo Pansa*, mogućnost povratka starih gospodara, ili stvaranje novih, ne izgleda nimalo nestvarno. Moderno pripovedanje se tako poigrava sa turobnim mestom na koje ukazuje *Dijalektika prosvetiteljstva*, a na kome sredstva emancipacije nužno postaju sredstva porobljavanja.

⁴⁶Čuvane reči iz *Manifesta* opisuju silinu prekida sa tradicijom koja nastupa sa razvijenim kapitalističkim načinom proizvodnje: „Buržoazija ne može da postoji a da neprekidno ne revolucionira oruđa za proizvodnju, dakle odnose proizvodnje, pa dakle i cjelokupne društvene odnose...Stalno revolucioniranje proizvodnje, neprekidno potresanje svih društvenih odnosa, vječna nesigurnost i kretanje izdvajaju buržoasku epohu prema svima drugima. Ona rastvara sve čvrste, zardale odnose sa svima starinskim predodžbama i shvaćanjima koji ih prate; svi novi odnosi zastaraju prije no što mogu da očvrstnu.“ Marks, K. i Engels, F. *Manifest komunističke partije i drugi programski spisi*, Svjetlost, Sarajevo, 1977. prev. Moša Pijade, str. 23-24; Marx, K. i Engels, F. „Manifest der Kommunistischen Partei“ u *Werke, Band 4*. Dietz Verlag, Berlin, 1977, str. 465. Dinamiku i strukturu ovog prekida Marks će pokušati da objasni već u *Osnovama kritike političke ekonomije*, gde on takođe govori o stalnoj destruktivnoj snazi kapitala, Marx, K. *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie*, Dietz Verlag, Berlin, 1975, str. 313-314; Marks, K. *Osnovi kritike političke ekonomije*, Prosveta, Beograd, 1979. prev. Branka Petrović, Moša Pijade, Gajo Petrović, str. 259-261. Takođe, videti, Marx, K. *Das Kapital*, Dietz Verlag, Berlin, 1988, str. 511; Marks, K. *Kapital*, Prosveta, Beograd, 1978. prev. Moša Pijade i Rodoljub Čolaković, str. 430.

Oslobođeno pripovedanje, u svojoj slobodi prema svetu i neobaveznosti prema bilo kojoj određenoj vrsti iskustva, postaje i samo paradoksalno standardizovano, ali tako da u njemu nesvodivost individualnog iskustva ostaje zaklonjena od svake vrste normativnosti.

2. Zaboravnost pripovedanja

Određen sa četiri nemogućnosti, pisac poput Kafke, pojavljuje se kao figura u čijim rukama se nalazi oruđe čija upotreba je postala nepoznata. To oruđe je epika koja u svojoj ogoljenoj modernoj formi ponovo zadobija jednostavan oblik parabole. Materijalno prisustvo medijuma kroz koji je vekovima prenošeno iskustvo nalazi se u napetom odnosu sa odsustvom svakog obavezujućeg sadržaja. Kako je moguće pripovedati kada je zaboravljeno ono čemu pripovedanje služi? Kafkino pripovedanje stvara dvostruku formu zaborava: s jedne strane ono čini nevažećom i zaboravljenom svaku novu formu savremene normativnosti, pripovedati zato znači biti slobodan; s druge strane, ono je zaborav samog tradicionalnog pripovedanja i svake normativnosti na koju je ono upućivalo. Ovaj naizgled nostalgični sentiment, daleko je od reakcionarnog pesimizma, on prilazi zaboravnosti moderne svesti kao oslobađajućem elementu. Umesto da se bori protiv zaborava, Kafka ga prihvata kao činjenicu sopstvenog iskustva. Upravo takva je i svest njegovih pisaca koji ne mogu, a moraju da pišu, ona je zaboravna. Ona se naizgled poigrava sa krhotinama tradicije, pripovedanjem i pismom, i uvek dolazi u nesavršenom i fragmentarnom obliku. U toj svesti sadržina koja je bivala prenošena tradicionalnim medijumima je zaboravljena. No, ovaj zaborav nije puko deficitarno stanje, suprotstavljeno punini sećanja. Naprotiv, radi se o iskustvu zaboravljanja

kroz koje je kontakt sa tradicijom tek moguć za modernog čoveka. Kafkin Sančo Pansa mora da *zaboravi* na norme i gospodare kako bi mogao da pripoveda – njemu nije osobito teško da zaboravi obrise jednog sveta koji je bledeo pred njim, sveta feudalnih običaja i ličnih zavisnosti. Druga vrsta zaborava, zaborava savremenog sveta u kome izniču novi gospodari, predstavlja značajno teži poduhvat za njega. Ipak, samo u ovakvom dvostrukom zaboravu, zaboravu prošlosti i zaboravu sadašnjosti, uz očuvanje medijuma pamćenja i prenošenja tradicije, nastaje moderna literatura i postaje oslobađajuća, ali i ograničavajuća delatnost moderne subjektivnosti. Zaborav nije samo iskustvo, zaborav je i problem, on tera na pisanje u jednom vremenu u kome se ono pojavljuje kao nemoguć poduhvat. Vili Has je primetio, a Benjamin se sa tim složio, kako je glavni lik Kafkinog romana *Proces* zaborav:

„Willy Haas je bio u pravu kada je u tome smislu hteo shvatiti tok *Procesa* i rekao da „predmet *Procesa*, čak stvarni junak ove neverovatne knjige jeste zaborav...čija je...glavna osobina da samog sebe zaboravlja...Sam zaborav je ovde upravo postao nema ličnost, u ovom liku optuženog, i to ličnost najvećeg intenziteta.“ Da „to tajanstveno jezgro...potiče iz jevrejske religije“, svakako se ne može odbaciti. „Ovde sećanje kao pobožnost igra sasvim tajanstvenu ulogu. Nije samo jedna među ostalima, već je...najdublja osobina Jehovina to što se seća, što čuva nevarljivo sećanje ‚do trećeg i četvrtog kolena‘, pa čak i do ‚stotog‘. Najsvetiji...čin...rituala jeste brisanje grehova iz knjige sećanja.“⁴⁷

⁴⁷Benjamin, W. *Kafka*, str. 429; *Eseji*, str. 253-254.

Ovde se ne radi samo o književnoj preokupiranosti zaboravom kao motivom, to što takva preokupiranost postoji, koja kod Kafke može delovati izvanredno ili retko, moguće je samo zbog toga što je zaboravnost paradigmatični moderni fenomen. Već početkom devetnaestog veka Hegel je preokupiran ovim problemom, on pokušava da ga promisli kroz njemu suprotstavljen pojam sećanja.⁴⁸ Ako u modernom vremenu prenos tradicije postaje nemoguć, zaborav je nužna posledica prekinute tradicije. Zbog toga *zaborav* u modernom iskustvu postaje konstitutivan za jednu novu vrstu subjektivnost. Na samom početku zapadne filozofije, sa Platonom, *sećanje* ima povlašćeno mesto, dok je *zaborav* nešto što se nalazi kao prepreka znanju⁴⁹ – hiljadama godina kasnije, za Hegela *subjektivnost* biva konstituisana sa *sećanjem*, *Erinnerung-om*.⁵⁰ Duh koji se transparentno seća samog sebe u svim svojim dosadašnjim koracima, je samosvestan, to je osnovno kretanje *Fenomenologije duha*. Ipak, treba u vidu imati da Hegelovo interesovanje za *sećanje* nije bez dubljeg osnova, ono je utemeljeno u jednoj epohi koja *raskida sa tradicijom*, u kojoj se *dotadašnja*

⁴⁸Videti, Nuzzo, A. „History and Memory in Hegel’s Phenomenology“, *Graduate Faculty Philosophy Journal*, vol. 29, issue 1. 2008, 161-198; Nuzzo, A. *Memory, History, Justice in Hegel*, Palgrave, New York, 2012; Atanasković, L. *Hegel i mnemosina...* str. 43-70.

⁴⁹Pored toga što u Platonovim dijalozima *Menon*, *Fedon* i *Fedar* znanje biva određeno kroz pojam sećanja (Pl. *Phaed.* 72e; 73b–e; 74a–d; 75e; 76a–e; 91e; 92c–e; Pl. *Phaedr.* 249c–e; 250a; Pl. *Men.* 81a–e, 82a–b; 82e; 84a; 85d; 86b; 98a), Platonovi dijalozi, što je posebno upadljivo u njegovim poznim dijalozima poput *Teeteta*, *Sofista* i *Državnika*, događaju se u medijumu sećanja, pripovedač (Platon) zapisuje dijaloge kojih se njegovi protagonisti *sećaju* kako su bili vođeni pre mnogo vremena – *istina* tako kod Platona uvek u sadašnjosti biva prisutna kroz medijum sećanja – čak i ako se sećanje ne pojavljuje direktno kao teorijski pojam, ono funkcioniše kao književno sredstvo kojim se Platon služi kako bi dijaloge u kojima protagonisti pokušavaju da dođu do istinskog znanja, smestio u prošlost koja u sadašnjosti prisustvuje samo kroz medijum sećanja. Na taj način, sećanje nije samo teorijski pojam rane Platonove filozofije, ono je medijum u koji se smešta njegovo mišljenje i pripovedanje.

⁵⁰Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Philosophie des Geistes*, Felix Meiner, Hamburg, 1994, str. 195; Atanasković, *Hegel i Mnemosina...* str. 44-59.

tradicija zaboravlja. U *Predgovoru za Nauku logike* Hegel je zabavljen upravo protivrečnošću koja nastaje između duha nove epohe koji donosi nove principe i nemogućnosti da taj novi duh iza sebe ostavi nasleđe, pa se tako problem metafizike, kao naizgled već zaboravljene i prevaziđene stvari, ponovo pojavljuje kao centralni problem moderne filozofije.⁵¹ Jedina mogućnost za apsolutno znanje, dakle, metafiziku, u vremenu koje je konstituisano kroz čin zaborava, za Hegela je zato neizbežno povezana sa sećanjem.

Proći će gotovo pola veka od Hegelove *Nauke logike*, i Niče će u svojim *Nesavremenim razmatranjima* pisati o Nemcima koji su *preopterećeni istorijom*, insistirajući na nužnom zaboravu.⁵² No, s one strane filozofske refleksije, koja manje ili više jasno zahvata modernu dijalektiku odnosa između *zaborava i sećanja*, moderna književnost biva konstituisana na krhotinama starog sveta iskustva i neizbežno određena sa dve nemogućnosti: *nemogućnošću zaborava i nemogućnošću sećanja*. One se nalaze u vezi sa Kafkinim *nemogućnostima pisanja*: moderna literatura nastaje na mestu na kome tradicionalni književni žanrovi gube svoju moć, zajedno sa feudalnim svetom koji počinje da iščezava. *Don Kihot* je primer dela koje nastaje na granicama srednjeg veka: kada čitamo Servantesa, primećujemo da je njegov roman potpuno ispunjen srednjovekovnim motivima, gotovo čitav svet je identičan sa svetom kakav nalazimo u popularnim onovremenim romansama, ipak, taj svet, sa potpuno istim komponentama, sada stvara jedan drugačiji utisak, izmenjen je i

⁵¹Hegel, G.W. F. *Wissenschaft der Logik I*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, str. 13-18; Hegel, G.W.F. *Nauka logike I*, BIGZ, Beograd, 1976. prev. Nikola Popović, str. 29-33.

⁵²Nietzsche, F. „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ u *Werke in Drei Bänden, Band 1*, Carl Hanser Verlag, München, 1954, str. 209-213; Niče, F. *O koristi i šteti istorije za život*, Grafos, Beograd, 1990. prev. Milan Tabaković, str. 5-10.

neprepoznatljiv. Izgubljena stvarnost preneti je u svet fikcije na takav način da se ovde pojavljuje do te mere stvarno, da je tuđa samoj sebi. Ludost Don Kihota ogleda se u njegovoj nesposobnosti snalaženja u sopstvenom svetu. Kafka ovome dodaje i sledeće: ključno je da ovu ludost posmatra, a o njoj sigurno i pripoveda, upravo Sančo Pansa, novi slobodni čovek. Prema tome: svi elementi novog narativa u Don Kihotu pozajmljeni su od tradicije. Ipak, oni pričaju priču koja je nesvodiva na tradiciju, koja je čak izaziva i koja predstavlja njeno ogledalo u kome se ona prikazuje kao neobavezna, nenormativna, smešna i nesigurna. Nju je nemoguće zaboraviti, jer zaborav tradicije bio bi nužno i zaborav pripovedanja, o čemu bi Sančo Pansa mogao da piše ukoliko to ne bi bio Don Kihot? No, obavezujuće sećanje na sadržaj koji prenosi tradicija više nije moguće, jer u njenom novom don-kihotovskom liku tradicija gubi svoju normativnost. Oronule, zaboravljene i sada bezopasne tradicionalne norme, u formi sećanja počinju da izgledaju oslobađajuće. Odatle i moderni duh romantizma sledi upravo iz istovremene nemogućnosti sećanja i zaborava. Romantični duh nije u stanju da odustane od slike prošlosti,⁵³ u isto vreme on nije u stanju da se seća drugačije doli kroz ideale sadašnjosti, prošlost tako postaje mesto izbjavljenja.⁵⁴

Za Kafku, zaborav je nesiguran koliko i sećanje, a iskustvo koje on opisuje nastaje tačno na njihovom preseku, ono određuje likove njegovih

⁵³Novalis piše: „Sadašnjost se uopšte i ne može shvatiti bez prošlosti, i bez velike mere obrazovanja, zasićenosti najvišim proizvodima, najčistijim duhom doba i onog što mu je prethodilo, i bez varenja, odakle nastaje ljudski proročki pogled, kojeg se istoričar, delatni idealistički obrađivač istorijskih podataka, ne može lišiti onako kao gramatički i retorski pripovedač.“ Novalis, *Izabrana dela*, Nolit, Beograd, 2010. prev. Branimir Živojinović, str. 406; Novalis, *Schriften, Dritter Band*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1975, str. 586. Takođe videti *Christentum und Europa* u istom izdanju, str. 507-226. O nelinearnom razumevanju vremena i odnosu prema prošlosti kod nemačkih romantičara, videti Vlaški, S. „Filozofsko-povesna misao Novalisa i Fridriha Šlegela“, *Arhe*, XI, 21/2014, 149-167.

⁵⁴O tome videti, Prole, D. *Unutrašnje inostranstvo*, str. 190-194.

dela koji se pojavljuju kao istovremeno arhaični i savremeni i baš zbog toga nemogući. Benjamin je primetio kako je za shvatanje Kafkinog dela neophodno imati u vidu da se radi o jednom delu koje je nužno neuspelo, koje se od uništenja izbavilo samo pukim slučajem, i da karakter tog dela kao određenog od strane autora na uništenje, ne smemo odvajati od njegove suštine.⁵⁵ Ovaj karakter *nužne neuspelosti* moguće je preneti na čitavu *modernu književnost*. Ona nastaje tačno na mestu na kome se vekovima događalo posredovanje između prošlog i sadašnjeg: na mestu pripovedanja – ona jeste pripovedanje, ali takvo koje više ništa ne prenosi iz prošlosti u sadašnjost. Ipak, ona se ne sučeljava direktno sa jazom između sadašnjeg i prošlog u koji je smeštena, već hvata opiljke i fragmente koji nastaju u ovom sudaru. Ti fragmenti u kojima se prošlo iskustvo nejasno stapa sa sadašnjim, upravo su građa na osnovu koje nastaje moderna književnost. Ona je jezik koji nastanjuje međusvet između prošlog i sadašnjeg.

Kafkine parabole zato su više od tradicionalnih parabola, ali i manje od njih. One prevazilaze njihove okvire, nekada se raspetljavaju u romane, a nekada se zatvaraju u kratke priče sa nesagledivim mnoštvom referenata kojima nedostaje samo tradicionalni referent: moralna pouka. U toj mnogostrukosti mogućih i uvek varljivih poruka, upućivanja na norme koje to nikada nisu potpuno, kao zajednički predmet Kafkinih priča javlja se sama mogućnost pisanja. Mogućnost jednog jezika koji je duboko ukorenjen u tradiciji i koji joj umiče, koji uspeva da joj postavi pitanja bez potrebe za romantičnim ulagivanjem. Odavde sledi: ukoliko je moderna književnost izraz jednog novog iskustva, jednog značajnog *prekida* sa tradicijom i u isto vreme iskustvo nemogućnosti potpunog prekida, onda je predmet Kafkine književnosti upravo to moderno iskustvo – koje je konstituisano samo kroz

⁵⁵Benjamin, *Kafka*, str. 427; *Eseji*, str. 252.

zaborav svakog do sada poznatog iskustva. Zato je za Kafku parabola nužna, baš onda kada ona više nije moguća. Za Kafku, i na osnovu Kafke, baviti se problemom pisanja i pripovedanja znači baviti se najintimnijim uslovima modernog iskustva, određenog istovremenom nužnošću i nemogućnošću nostalgije i zaborava.

Kafka, stotinu godina posle Hegela, odgovara Hegelovim pokušajima da modernosti pribavi sopstvenu formu pamćenja⁵⁶ i da omogući da devetnaestovekovni čovek obezbedi sebi neophodnu sigurnost i strpljenje kako bi mogao da pronađe vreme za metafiziku kao nauku u kojoj *duh promišlja vlastitu suštinu*.⁵⁷ Mali i siguran posed čistog uma koji je modernoj subjektivnosti Kant pokušao da obezbedi u svojoj prvoj *Kritici*,⁵⁸ kod Hegela biva proširen na čitavu ljudsku istoriju, bez traganja za inventarom i posedom moderne svesti. Hegelova moderna svest raspoznaje sopstveni lik u svojim prošlim oblicima, u isto vreme, Hegel je potpuno svestan da je vreme *metafizičkog mira* nešto što je za buržoasku modernost nepovratno izgubljeno.⁵⁹ Kafkin odgovor na ovu nelagodu, koja nastaje između nostalgije za starim svetom i nestabilnosti modernog iskustva, je *neuspelost i nemogućnost*. Moderni duh sebe može razumeti samo u svojoj nužnoj neuspelosti – zato, umesto sećanja, Kafka predlaže iskustvo zaboravljanja. Prustovom nevoljnom pamćenju,⁶⁰ suprotstavljeno je Kafkino spontano

⁵⁶U poglavlju o apsolutnom znanju, na samom kraju *Fenomenologije duha*, Hegel piše: „... za ovu stranu shvatanja predmeta kakvo je ono u obliku svesti, treba podsetiti samo na njene ranije oblike, kakvi su se već javili.“ Hegel, *Fenomenologija duha*, str. 554; *Phänomenologie...* str. 576-577.

⁵⁷Hegel, *Wissenschaft der Logik*, str. 13; *Nauka logike*, str. 29.

⁵⁸Kant, *Kritik der reinen Vernunft (1781)*, str. 13; Kant, *Kritik der reinen Vernunft (1787)*, str. 202-203; Kant, *Kritika čistog uma*, str. 37, 174-175.

⁵⁹O ovom modernom nemiru, o modernom vremenu kao vremenu stalnog kratanja i novuma, videti, Lošonc, *Moderna na kolonu*, str. 8-11.

⁶⁰Proust, M. *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1927, str. 8-9; Benjamin, W. *Zum Bilde Prousts, II*, str. 308, 318, 321; *Prilog prustovom liku*, str. 228, 237, 240.

zaboravljanje. Kafka praktikuje *zaborav* kroz njegovo izigravanje, isto onako kako je Sančo Pansa izigrao Don Kihota, on pokušava da izigra zaborav i nestalnost modernog iskustva. Kako on to čini? Tako što o njemu pripoveda, on pripoveda o jednom svetu u kome je kontinuitet pripovedanja postao nemoguć. Zaborav je stoga jednako uslov mogućnosti Kafkine književnosti, kao što je i njen objekat – on suvereno gospodari granicama njegovog sveta. Zbog toga Kafka pribegava paraboli kao tradicionalnom medijumu pamćenja, dok istovremeno postavlja znak pitanja ispred samog pripovedanja i svakog mogućeg pamćenja. Ovde postaje jasnija i njegova pohvala književnosti Karla Krausa kao *smicalice*, kao *prevare* – Karl Kraus vara dominantnu nacionalnu kulturu i njenu literaturu sopstvenog vremena, kao što Sančo Pansa vara svoje gospodare. On preuzima njen jezik da bi je doveo u pitanje, on učestvuje u jednoj tradiciji pokazujući komiku njene pretvorne doslednosti.⁶¹ Kao nemačko-jevrejski pisac Kraus objedinjuje Kafkine *nemogućnosti* – no, važno je imati na umu da ista nemogućnost i ista sposobnost prevare gospodara karakteriše kako Kafkinog Sanča Pansu koji stanuje na počecima moderne književnosti, tako i Kafkine savremenike koji: *jedva da još mogu da pišu, ali to moraju da čine, a kada to konačno čine, to ne mogu da učine na svom jeziku ili u jeziku uopšte.*

⁶¹Kafka, *Briefe*, str. 336-337.

3. Preduslovi zaborava

Ipak, kako izbeći zamku smeštanja modernog iskustva u čitanje vrlo specifičnog Kafkinog iskustva pisanja? U kakvoj je vezi odnos između pojedinačnog Kafkinog iskustva sa širim istorijskim i društvenim kretanjima, da li ovo iskustvo ima svoju objektivnu stranu koja bi mogla da potkrepi naše čitanje? Moguće je govoriti o spoljašnjem i objektivnom okviru u koji je smešteno Kafkino iskustvo, kao i o istorijskim specifičnostima epohe, ukratko, kontekst nije nevažan. Međutim, postoji izvestan horizont na kome se Kafkino iskustvo, naše iskustvo i sfera društvene nužnosti međusobno prelamaju. Prostor ovog prelamanja i sam po sebi biva moguć u određenom istorijskom trenutku, on postaje vidljiv iz perspektive u kojoj svest pripovedača dolazi u protivrečnost kako sa pripovedanjem, pa onda i sa svešću onih kojima je moguće pripovedati, tako i sa društvenim uslovima u kojima ona nastaje. Ove protivrečnosti određujuće su za Kafkino pisanje, a postaju vidljive za Benjaminovo mišljenje u doba krize industrijskog kapitalizma. Daleko od toga da je moguće lako razdvojiti Kafkino ili Benjaminovo iskustvo pisanja i mišljenja od spoljašnjih okolnosti u kojima ono nastaje. To je tako zbog toga što ovo iskustvo u sebe uvlači spoljašnji svet i odnose koji ga proizvode, samo da bi se njegova uslovljenost prikazala kao privid. Na tom planu, moguće je govoriti o objektivnim društvenim uslovima kao elementima modernog iskustva, kao i o ovom iskustvu kao nužnom delu društvenih uslova u kojima se pojavljuje.

Dakle, tek sa takvog stanovišta, koje polazi od prožimanja između pojedinačnog iskustva i opštih društvenih momenata, možemo postaviti pitanje: šta je preduslov moderne zaboravnosti u pripovedanju? Odnosno, šta

je preduslov pripovedanja onako kako ga zatiče moderno iskustvo, u krajnje nesvakidašnjem i nesvrshodnom obliku? Da bi bio zaboravljen čitav stari svet, zajedno sa njegovim kasnijim posledicama koje nazivamo našom savremenošću, bila je potrebna sasvim nova vrsta zaborava. Bilo je neophodno da nešto vrlo specifično, bez čega sećanje nije moguće, bude zaboravljeno. Taj zaborav nije zaborav bitka ili istine. Istina u pravom smislu nije zaboravljena, ona je nešto što je tek sekundarno postalo problematično – pitanje o zaboravu bitka, dakle, ne postoji nikako drugačije doli kao proizvod jednog vremena. Ono pak usled čega se taj „zaborav“ manifestuje, jeste mnogo očigledniji fenomen: zaborav medijuma u kome se konstituiše i prenosi iskustvo. Taj zaboravljeni medijum je *pripovedanje*. Ono ipak nije potpuno zaboravljeno, već se samo povlači, gubi svoju normativnu snagu, ali njegova forma i dalje opstaje, roman je upravo razvoj ove forme.⁶²

Pored svoje naizgled subjektivne strane, moderno iskustvo zaborava ima i svoje mesto u objektivnim procesima tehničke prirode. Prenos iskustva nikada ne ostaje netaknut naizgled spoljašnjim tehničko-tehnološkim promenama.⁶³ U svojoj osnovi on ostaje jednako vezan za jezik, kao jedino

⁶²Često se polazi od diskontinuiteta između *priče i romana* kod Benjamina, no, ovo je samo jedan deo dijalektičke slagalice kojom Benjamin pokušava da misli epiku, drugi deo tiče se bliske povezanosti priče i romana kao različitih oblika epike. Violeta Stojmenović tako primećuje kako kod Benjamina ne postoji eksplicitna homologija između *priče i iskustva i romana i doživljaja*, ipak, ona pokušava da je izvede, Stojmenović, V. „Izbačeni iz kalendara“: iskustvo i pripovedanje“, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, 66/2016, 2, 561-576, str. 570. Razlog nepostojanja naglašeno isključive veze između romana i doživljaja (tako da iskustvo ostaje rezervisano samo za tradicionalnu priču) kod Benjamina možda leži u tome što se roman i dalje pojavljuje kao pozna forma epike. U tom smislu, u njemu nailazimo na osiromašeno ili deformisano iskustvo, ali i dalje na iskustvo – u vidu posebno treba imati to da kod Benjamina siromaštvo i deformitet nisu pojmovi sa negativnim vrednosnim predznakom.

⁶³U najširem, to je perspektiva Benjaminovog eseja o *Umetničkom delu u doba njegove tehničke reprodukcije*: „Prevratu u nadgradnji, koji se razvija mnogo sporije od prevrata u bazi, bilo je potrebno više od pola veka pa da u svim područjima kulture ispolji promenu proizvodnih uslova. U kom obliku se to odigralo, može se tek danas zaključiti.“ Benjamin, V. „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“ u *Eseji*,

mesto svakog zamislivog zajedničkog iskustva, ali tehničko sredstvo u kome dolazi do izraza i do prenošenja, preko koga se uopšte formira bilo kakva zajednička svest i svet zajedničkog iskustva, ostaje potpuno otvoreno za svaku vrstu izmene. Tehniku ovde ne treba shvatiti u uskom smislu, pošto su tehničke invencije u polju literature stare taman koliko i jezički izraz. Tradicionalne literarne forme: basna, ep, tragedija, komedija, filozofija ili istorija itd. sve predstavljaju tehničke izume – sadržina je oduvek neodvojiva od tehnike pripovedanja. Već Hegel primećuje kako postoji sigurna i međusobno određujuća veza između društvenih odnosa, ili onoga što je on mislio kompleksnim pojmom *Sittlichkeit*, i oblika svesti kako ih zatičemo u filozofiji i umetnosti.⁶⁴

Svest o tome da umetničke forme u kojima prepoznamo sopstveni lik i kroz koje se odvija ono što danas zovemo literaturom, nisu ništa večno i da one to nikad nisu bile, paradigmatično je moderna svest – ideja „pada u zaborav“ kao usuda svega ljudskog, specifičan je moderni sentiment. No, Hegel ove promene nije posmatrao kao posledicu društvenih i ekonomskih odnosa, onako kako će Marks nekoliko decenija kasnije to činiti, govoreći o *proizvodnim snagama i proizvodnim odnosima*.⁶⁵ Marks je razumeo kako

str. 115; Benjamin, W. *Der Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, I, str. 435. Isti krug tehničkih promena (u sferi proizvodnih snaga) i njihov postepeni uticaj na nadržadnju, doveo je do *povlačenja pripovedanja i nastanka informacije*, o čemu Benjamin piše u svom eseju o *Ljeskovu*, Benjamin, W. *Der Erzähler*, II, str. 444. Tekst o *Pripovedaču* ovde citiramo po sopstvenom prevodu, za prevod Jovice Aćina videti Benjamin, V. *Iskustvo i siromaštvo*, Službeni Glasnik, Beograd, 2016.

⁶⁴Hegel, G.W.F. *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse u Werke. Band 10*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979, str. 367-372; Hegel, G.W.F. *Enciklopedija filozofijskih znanosti*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987. prev. Viktor Sonnenfeld, str. 464-469.

⁶⁵Marx, K. *Zur Kritik der Politischen Ökonomie* u Marx K, Engels, F. *Werke, Band 13*, Dietz Verlag, Berlin, 1961, str. 7-8; Marks, K. *Prilog kritici političke ekonomije*, Kultura, Beograd, 1969. prev. Moša Pijade, Mara Fran i Miloš Sofrenović, str. 9-10.

tehnika, odnosno *proizvodne snage*, uvek postoji u direktnoj vezi sa *proizvodnim odnosima koji su društvene prirode*, i kako iz njihovog složenog odnosa nastaju oblici svesti koje je nazivao ideologijom.⁶⁶ Naravno, on nikada ne bi predložio da nešto poput *književnog izraza* ili *književne tehnike* u jednom kasnijem, Benjaminovom smislu, takođe spada u sredstva za proizvodnju. Tek iz perspektive određene kasnijim razvojem industrijskog kapitalizma, iz perspektive reproduktabilnosti umetničkog dela, postaje očiglednije kako i umetnički izraz ima svoje mesto među proizvodnim snagama, jednako koliko i neposredna *tehnička sredstva proizvodnje* na kojima je jasnije moguće uvideti ono što uobičajeno nazivamo tehničkim progresom.

Pored veze između tradicionalno marksistički shvaćenih proizvodnih snaga i tehničko-tehnološkog razvoja, postoji i izvesna tehnika u sferi proizvodnje svesti, u sferi onoga što je Marks nazivao ideologijom.⁶⁷ Već za Marksa ideologija nije bila puki epifenomen, ona je izraz društvene svesti, na tome će posebno insistirati Lukač i Korš.⁶⁸ Ipak, tek kod Benjaminu nailazimo na naznake ideje po kojoj je sfera ideologije sama po sebi

⁶⁶*Isto.*

⁶⁷Ovde ne govorimo o fenomenu industrije kulture onako kako je on mišljen kod Adorna i Horkhajmera, u smislu proizvodnje masovne obmane sredstvima uznapredovalog industrijskog kapitalizma, Adorno und Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 144-166; *Dijalektika prosvetiteljstva*, str. 126-172. Umesto toga, teza koju ovde zastupamo je da u sferi društvene svesti nije reč o prostoj determinaciji kroz društveno-ekonomske odnose, već da ova sfera sadrži svoj tehnički, ili produktivni aspekt, karakterističan za svaki oblik društvene svesti, koji ne nastaje samo sa pozno-kapitalističkom *industrijom kulture* u njenom savremenom obliku.

⁶⁸Korsch, K. *Marxismus und Philosophie*, Hirschfeld Verlag, Leipzig, 1923, str. 56-68; Korš, K. *Marksizam i filozofija*, Komunist, Beograd, 1970. prev. Davor Rodin, str. 70-83. Lukač kroz pojam *klasne svesti* provodi kritiku shvatanja ideologije kao pasivnog odraza *odnosa u ekonomskoj bazi*, i ukazuje na njenu aktivnu političku ulogu. U *Istoriji i klasnoj svesti* on čuvenu sintagmu *iskrivljena svest* u pravilu stavlja pod navodnike, Lukács, G. *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Luchterhand, Darmstadt, 1977, str. 128-256; Lukács, *Povijest i klasna svijest*, Naprijed, Zagreb, 1977. prev. Milan Kangrga i Danilo Pejović, str. 105-147.

proizvodnog karaktera, ali ona je to samo u kompleksnim odnosima sa širim tehničko-tehnološkim i društvenim uslovima. U pogledu umetnosti, tehnika je nesagledivo širi pojam od *žanra* ili *stilskog sredstva*. Takođe, ona ovde ne odgovara uopštavanju i supstancijalizaciji koja je svodi na spoljašnju, gotovo prirodnu silu. Da bi se uloga specifično umetničke tehnike ovde mogla bliže odrediti, može biti korisno predlaganje jednog novog pojma: *tehnikе iskustva*. Pod ovaj pojam spadaju sva sredstva kojima u određenom društvu i vremenskom periodu, u određenoj istorijskoj epohi, iskustvo biva formirano, u šta ulazi i ono što nazivamo tradicijom, kao procesom prenošenja znanja i iskustva. Pojam iskustva ovde treba shvatiti u širem smislu, ne kao individualnu specifičnost ili kao proizvod saznavno-teorijskog aparata – ovakvi pojmovi iskustva proizvod su posebnih oblika kolektivnog iskustva prošlih vremena – već kao pojam koji svoj smisao ima u društvenim odnosima i koji je određen kroz forme materijalne produkcije i njihove odnose sa oblicima svesti u kojima se formira ono što još uvek nazivamo umetnošću, a čija značajna komponenta je i dalje literatura.

Moderna literatura, u svojoj apsolutno slobodnoj formi, onako kako na nju nailazimo kod Kafke u dvostrukom zaboravu prošlog i sadašnjeg, bila je moguća samo u sklopu opštijeg društvenog fenomena zaborava *medijuma* u kome je *konstituisano ranije iskustvo* i koji je diktirao proces pamćenja. Dakle, samo u svetu u kome je tradicionalno pripovedanje postalo nemoguće, postalo je moguće pripovedati u slobodnom modusu koji zaboravlja na zakon, time je mesto referenta tradicionalne priče ostalo zauvek napušteno. Ovaj zaborav nalazi se u vezi sa tehničkim promenama, ali nije svodiv na neumitnosti tehničkog progressa. Da bi se zaboravilo *staro usmeno pripovedanje*, nije bilo dovoljno da bude otkrivena štampa, ili da

kasnije nastanu fotografija ili film. Umesto toga, bilo je neophodno da zajedno sa ovim promenama u *produktivnim sredstvima*, dakle, sa tehničkim promenama u svom materijalnom obliku, bude izmenjena i duhovna produkcija – ne samo usled ovih promena, nego zajedno sa njima. Bilo je neophodno da se dogodi izvesna *promena u tehnikama iskustva*, čemu odgovara nastanak modernog romana. On nastaje u vremenu kada stare literarne forme odumiru krajem srednjeg veka. Kada hronika, komentar, romana, itd. gube svoje privilegovano mesto, kada drama i poezija sa renesansom zauzimaju jedno do tada nikada ranije okupirano mesto i kada po prvi put znanje biva konstituisano van okvira tradicije i kroz novonastalu veru u čula, tada nastaje moderna literatura kao jezik oslobođen tradicionalne bremenitosti mudročću i istinom. Često se za popularizaciju modernog romana vezuje Gutenbergovo otkriće štamparske prese, postalo je moguće štampati knjige i diseminovati tekst na do tada nezapamćen način.⁶⁹ Iz vida se gubi, da štampanje novog sadržaja kao što je roman, samo po sebi nije nikako samorazumljivo i izvodivo iz činjenice postojanja tehničkog dostignuća kao što je presa – naprotiv, isti splet društvenih odnosa koji proizvodi i tehničke invencije poput *štamarske prese*, značajan je i za nastanak invencija u takozvanoj sferi duhovne produkcije.

Ovde postoji krajnje banalna i naizgled spoljašnja okolnost koja doprinosi autoritetu moderne književnosti: *roman je knjiga*. U svetu u kome je autoritet bio neodvojiv od pisane reči u religijskom, ali i u zakonodavnom smislu, pojava književne forme koja ne nosi ništa od normativne obaveznosti, paradoksalno, sa sobom donosi auru autoriteta.⁷⁰ Nešto od ove

⁶⁹Benjamin takođe primećuje kako je: „...izrada romana postala moguća tek sa razvićem štamparstva.“ *Der Erzähler*, str. 442.

⁷⁰O promenama odnosa između istine i teksta u doba reformacije i uticaju tih promena na kasniji razvoj *istraživanja istorije*, odnosno *istine koja se nalazi iza teksta*, videti

tradicionalne predstave sačuvano je i u našem savremenom iskustvu. Slika arhiva, kao mesta pohranjenog znanja u formi *sačuvanog zapisa*, i dalje vlada našom imaginacijom. Reči: prošlost je sačuvana u knjigama, zvuče u isto vreme arhaično i savremeno. Mitska moć koja se pridaje velikim bazama podataka, manje je proizvod inovacije, a više je posledica ukorenjene predstave o moći koju *zapis* sa sobom nosi, a koja uvek ostaje nejasna i do kraja nesaglediva ljudskom umu. Nemoć prema tradiciji, strah od *otaca*, kao u Kafkinomj *Presudi*, u korenu su opšte-propovedanog straha i nemoći pred takozvanom veštačkom inteligencijom. Fetiški karakter ovih najsavremenijih i navodno najzagonetnijih od svih zagonetnih roba, svoj koren ima u tradiciji *pisma i poruke*, a koja je daleko starija od naših naizgled svakodnevnih i savremenih briga. Pra-svet, ovde nas opsega kao u Kafkinim romanima, on se probija kroz samorazumljive i jasne konture sadašnjosti koja je nesigurna u pogledu svojih savremenih pokušaja, ali je sigurna da je jednom za svagda završila sa prošlošću. Kafkin Gregor iz *Presude*, u ovom pogledu, slika je nama savremenog čoveka. Njegov život nesvesno naseljava prostor *otaca*, i samo namerni zaborav ove činjenice, koja na kraju pripovetke izbija na površinu, čuva ga od tog kobnog saznanja, dok sudar pra-sveta i savremenosti, koji biva oličen u figuri oca koji u svojoj nemoći deklamuje presudu, vodi Gregora direktno u propast.⁷¹

Kafkino vreme, u tom smislu, blisko je našoj sadašnjici. Ista vrsta fetišizma usmerenog ka novim robama kao *invencijama*, i *invencijama kao robama*, karakteristična je za kapitalizam dvadesetog veka, koliko i za našu savremenost – zaboravljeni i arhaični bogovi prošlosti pokazuju svoje

Atanasković, L. „Povijest i tekst: Prilog morfologiji odnosa između istine i teksta“, *Filozofska istraživanja*, vol. 33. no. 4, 2018, 777-792.

⁷¹Kafka, F. „Das Urteil“, *Arkadia. Ein Jahrbuch für Dichtkunst*, Kurt Wolff Verlag, Leipzig, 1913, str. 65.

nakazno lice u svetu *industrijskog pronalazaštva*, ali na takav način da njihov čudovišni lik zaklanja naš pogled ka stvarnosti koja ih proizvodi. U takvom svetu koji je prezasićen zaboravom, Kafka se odlučuje za jednu zaboravljenu književnu formu: parabolu. Tradicionalno, parabola se koristi da posredno učini nešto udaljeno bliskim. To je bila tradicionalna uloga ove pripovesti koja treba da približi mudrost svakodnevnici. Međutim, Kafkine parabole imaju upravo suprotan efekat, one blisko čine stranim, i time neposredno pogađaju moderno iskustvo. U tome su one slične Brehtovom pozorištu, njihov rezultat nije približavanje, već činjenje stranim onoga što izgleda kao blisko.⁷² Tako u *Domaćinovo*j brizi zaborav se pojavljuje u liku Odradeka, bića koje je istovremeno strano i domaće. Domaćin svakako brine o krajnje profanim i svakodnevnim stvarima, ali one dobijaju svoj neobični oblik u liku Odradeka, koji se zatiče na stepeništu, u hodniku, a nekada napusti kuću i ode na drugo mesto. Odradek se uvek pojavljuje na mestima koja simbolizuju tranziciju i prolazak – on je rođak grbavaca za koje Benjamin primećuje da predstavljaju oblik kakav stvari dobijaju u zaboravu.⁷³ Izjednačavajući Odradeka i grbavce, Benjamin piše:

„...ove Kafkine figure su dugim nizom likova povezane sa praslalom deformisanosti, grbavcem. Među gestovima u Kafkinim pričama najčešće srećemo gest čoveka koji je duboko pognuo glavu. Razlog su tome umor

⁷²Videti, Brecht, B. *Schriften zum Theater I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967, str. 341-379. Takođe, videti prevode Darka Suvina *Malog organona za teatar i O nearistoteljskoj dramatici* u Brecht, B. *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966, str. 59-100, 216-249. O *Verfremdungseffekt-u* kod Brehta, Suvina, D. „Praksa i teorija Brehta“ u *Dijalektika u teatru*, 22-29; Takođe, Suvina ekstrapolira *Verfremdung* na polje naučno-fantastične literature, Suvina, D. „On the poetics of the science fiction genre“ u *College english*, Vol. 32, No. 3, 1972. 372-382, str. 374-375.

⁷³Benjamin, W. *Berliner Kindheit um 1900*, VII, str. 429-430; *Kafka*, str. 431; *Eseji*, str. 256. Za prevod *Berlinskog detinjstva* videti, Benjamin, V. *Izabrana dela 1*, Službeni glasnik, Beograd, 2011. prev. Jovica Aćin

među izvršiteljima pravde, buka među portirima u hotelu, nizak svod za posetioce rudnika. U *Kažnjeničkoj koloniji*, međutim, moćnici se koriste starinskom mašinom koja upisuje izuvijana slova u leđa krivaca, koja umnožava ubode, nagomilava šare, sve dok leđa krivaca ne postanu vidovita te sama ne uspeju da odgonetnu što je napisano i da iz tih slova razaberu ime svoje nepoznate krivice. Leđa, dakle, sav teret primaju na sebe. I ona odvajkada primaju taj teret. U jednoj belešci u dnevniku on kaže: „Da bih bio što teži, što smatram da je korisno kad čovek hoće da zaspi, prekrstio sam ruke, a šake stavio na ramena, tako da sam ležao kao pretovaren vojnik”... Ovde se gotovo opipljivo spaja opterećenost sa zaboravom spavača. U grbavom čovečuljku narodna pesma je simbolično predstavila istu stvar. Ovaj čovečuljak je stanovnik deformisanog života; on će nestati kada dođe mesija, o kome je jedan veliki rabin rekao da ne želi nasilno promeniti svet, već da će ga samo malo ispraviti: Kad ulazim u svoju sobicu/ Kad hoću da namestim krevet/ Stoji tu grbav čovečuljak/ Počinje da se smeje. To je smeh Odradeka, o kome se kaže: „Zvuči otprilike kao šuškanje u opalom lišću.”⁷⁴

Kafkin zaborav je u najtešnjoj vezi sa svakodnevicom, od njega je satkano tkivo svakodnevica koja uporno odbija da bude išta drugo osim uobičajenost ili rutina. Ovaj zaborav je baš zbog toga sveobuhvatan, i dovoljan da *uključ*i sva stvorenja. Kafka ih pronalazi u zaboravu i opisuje ih kao zaboravljena, na taj način pomišljajući na njihovo izbavljenje, on se *moli* za *grbavog čovečuljka*, za stvari onakve kakve se pojavljuju u zaboravu. Mesto na kome Kafka sreće taj zaborav je uobičajena svakodnevica, ona

⁷⁴Benjamin, *Kafka*, str. 432; *Eseji*, str. 256-257. Milan Tabaković u ovom odeljku nemački termin *Entstellung* prevodi kao *deformacija*.

ostaje pri onome što je domaće i prošlost zatiče samo u svom deformisanom i efemernom obliku. Toj svakodnevici prošlost ništa ne govori, ona joj naizgled postavlja pitanja, ali ta pitanja nailaze na odgovore koji zvuče samo kao šuštanje lišća na vetru. Do kraja ostaje nejasno da li se Odradek zaista smeje ili oni koji ga susreću njegov govor razabiraju kao nejasan smeh. U svakom slučaju, kod Kafke i Benjamina zaborav je najtešnje povezan sa onim što je svakidašnje i uobičajeno. U isto vreme, ovaj motiv predstavlja jedno od temeljnih mesta modernog iskustva koje možemo da pratimo još od Hegela: moderna subjektivnost nikada ne oseća zadovoljstvo sama sa sobom, nju karakteriše nemir i nelagoda u svim njenim ispoljavanjima, ona uvek želi da bude još nešto pored onoga što jeste i svoj mir ne nalazi čak ni u svojim tvorevinama, već sebe u punom smislu sabira tek kroz refleksiju o sopstvenom životu, dakle samo u modusu sećanja, samo kroz *Erinnerung*.⁷⁵ Ovaj mir subjekta koji konačno dolazi sam sebi, posle Hegela postao je iznevereni ideal jedne čitave generacije, već Kjerkegor će biti zaokupljen osećanjem da savremeni *bourgeois* ne želi da bude ono što jeste.⁷⁶ Moderna građanska subjektivnost u zapadnoj Evropi devetnaestog veka sebe sve ređe pronalazi u objektivnim formama koje su joj obećavale bilo kakvu društvenu satisfakciju i ispunjenje njenih novonastalih ambicija. Sopstvena stvarnost

⁷⁵Nuco tako piše o poglavlju o *apsolutnom znanju* Hegelove *Fenomenologije* kao o *poslednjem sećanju* koje zatvara krug između sadašnjosti i prethodnih likova svesti, Nuzzo, *Memory, History, Justice in Hegel*, str. 43-49.

⁷⁶U *Strahu i drhtanju* on opisuje figuru *viteza vere* – paradigmu u modernosti zaboravljene autentičnosti – kao nekoga ko se u svojim ispoljavanjima ni po čemu ne razlikuje od prosečnog kopenhagenskog malograđanina, on čak izgleda *kao neki poreznik*, ipak, ono što ga razlikuje jeste sigurnost i zadovoljstvo: „On je skroz-naskroz čvrst i celovit. Njegov hod? Snažan, potpuno pripada konačnosti; nijedan nalickani varošanin što nedeljom popodne ide nogom pred nogu za Fresberg ne gazi stamenije zemljom; on sasvim pripada svetu, nijedan malograđanin ne može mu više pripadati.“ Kjerkegor, S. *Strah i drhtanje*, Plato, Beograd, 2002. prev. Slobodan Žunjić, str. 189; Kierkegaard, S. *Furcht und Zittern*, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh, 1993, str. 38.

toj svesti se od početka pokazuje kao tuđa, to je opšti sentiment koji postoji kako kod Kjerkegora, tako i kod Ničea i Marksa. Beg od opšteg, nesavremenost ili otuđenje, sve su to različiti načini izražavanja jednog jedinstvenog sentimenta koji je svoj koren imao u neslaganju između moderne subjektivnosti i njene stvarnosti. Modernost, dakle, nije samo epoha u kojoj prenošenje tradicije postaje problematično, već je i epoha u kojoj je slaganje između subjektivnosti i njene svakidašnje stvarnosti nešto što se pojavljuje kao problem. Moderno iskustvo tako nastanjuje tanani prostor između zaborava tradicije i zaborava sopstvene svakidašnjice.

Zaboravnost modernog subjekta kao stanovnika velegrada i svedoka razvijenog kapitalizma je dvostruka, radi se o opštem zaboravu medijuma kroz koji je moguće pamćenje, kao i o individualnom, ali u svojoj osnovi ponovljivom iskustvu zaborava sa kojim se susreće pisanje i mišljenje.⁷⁷ Postoji neumitni zaboravu tehnika putem kojih je zajedničko iskustvo konstituisano i prenošeno. Drugim rečima, reč i pismo su najdirektnije dovedeni u pitanje primatom slike i filma. Ipak, i ovaj primat svoj koren ima u mnogo starijem lomu koji je doveo u pitanje *pisanu tradiciju*, a to je pobeda koju je *predstavljanje i sagledavanje* odnelo nad pripovedanjem krajem srednjeg i početkom novog veka.⁷⁸ Promena u samoj tehnici prenošenja i stvaranja zajedničkog iskustva bila je praćena i stvaranjem subjektivnosti konstituisane kroz mogućnost zaboravljanja – Dekartov subjekat može da dospe do sigurnog znanja samo onda kada je u stanju da

⁷⁷Benjamin, *Benjamin über Kafka...* str. 84-85.

⁷⁸Dekartovo *clara et distincta perceptio*, paradigmatičan je primer načina na koji je *percepcija* bila normirana kao medijum saznanja ne samo u čulnoj sferi, već i u sferi čistog mišljenja, Descartes, *Meditationes*, u *Oeuvres de Descartes*, VII, Vrin, Paris, 1896, str. 35; *Principorum Philosophiae* u *Oeuvres de Descartes*, VIII, str. 22; Descartes, R. *Meditacije o prvoj filozofiji*, Plato, Beograd, 1998. prev. Tomislav Ladan, str. 26.

metodski zaboravi sve što je do tada naučio. Ova metoda zaboravnost postaje faktičko stanje svakodnevne egzistencije stanovnika velegrada u devetnaestom veku, iskustvo šoka najdirektnije onemogućava stvaranje integralnog iskustva u kome prošlost predstavlja celinu sa sadašnjošću – na to Benjamin skreće pažnju u svojim esejima o *Bodleru i Parizu*.⁷⁹ Dakle, ovde se ne zaboravlja samo ono što je prošlo, već se radi o zaboravu sadašnjosti: takav zaborav javlja se u Kafkinom *Procesu*, od samog početka, Kafkino delo počinje sa njim.⁸⁰ Lik ove nove vrste zaboravnosti ne ocrta se u deficitu, u nedostajanju onoga što je prošlo, već naprotiv, u pozitivnom i neupitnom važenju onoga što je sadašnje – samo u apsolutnoj utonulosti u neposrednu sadašnjost sve što je prošlo dobija svoj deformisani i prevaziđeni oblik i biva lišeno mogućnosti govora, poput Odradeka koji se smeje smehom šušlavog lišća.

Nemogućnost konstituisanja iskustva, u svetu u kome tradicija prestaje da ima normativnu ulogu, praćena je promenama u tehničkim sredstvima kroz koja se događa ova konstitucija. Te promene odgovaraju iskustvu u kome se svakodnevica pojavljuje kao stanje zaborava. Modernost tako nije samo epoha u kojoj naprosto preovlađuje zaborav, već je modernost i iskustvo konstituisano kroz zaborav. Svakođnevica modernog subjekta nije

⁷⁹Benjamin, W. *Paris die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, V, str. 54-59; *Pariz, prestonica XIX veka*, str. 11-13. Ovde navedeno prema prevodu Alekse Golijanina (<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-pariz-prestonica-xix-veka.pdf>). Za prevode citata teksta *Pariz, prestonica XIX veka*, koristićemo prevod sa ovde navedenog linka, uz paginaciju originala i prevoda; *Das Paris de Second Empire bei Baudelaire, I*, str. 511-604; *Über Einige Morive bei Baudelaire, I*, str. 605-653, posebno o *Chockerfahung* videti 616, 1186; *O nekim motivima kod Bodlera u Eseji*, str. 177-221; O iskustvu šoka, str. 200.

⁸⁰Benjamin, *Kafka*, str. 429; *Eseji*, str. 253-254. Čuvene reči *neko mora da je oklevetao Jozefa K.* smeštene su u prošlost koja je potpuno netransparentna, stvari koje određuju sudbinu Jozefa K. dogodile su se pre nego što počinje Kafkina priča, i ostaju do kraja nepoznate njenom glavnom junaku, Kafka. F. *Proces*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2016. prev. Branimir Živojinović, str. 35-59.

formirana kroz sećanje, već naprotiv, ona sa sobom nosi neizbrisiv indeks zaboravnosti. Na širem planu, ovde postoje dve stvari koje treba imati u vidu, a koje se tiču spoljašnjih ispoljavanja ovog sentimenta, onako kako on biva objektiviran u modernoj političkoj stvarnosti: *prvo*, Benjamin nam skreće pažnju na sudbinu kalendara u revolucionarnim vremenima. Politička revolucija neodvojiva je od promene temporalnog sleda. U svom tekstu *O pojmu istorije* on primećuje kako kalendar omogućava ponovljivost, svaki dan u kalendaru označava ponovni dolazak onoga što je već dogođeno – računanje vremena kalendarom na takav način je uvek praksa sećanja. U revolucionarnim vremenima zato su stari kalendari prve žrtve novih vremena – novo računanje vremena sa sobom donosi zahtev za brisanjem ne samo starog načina računanja, već i raskid sa onim što se *po starom kalendaru uvek iznova ponavlja*.⁸¹ *Drugo*, konzervativna reakcija podrazumevala je pokušaj bekstva od ove zaboravnosti – modernost ne samo da je konstituisana kroz zaboravnost, već pruža i veličanstvenu priliku za sećanje kroz sopstvenu destrukciju i ukidanje. Za Hajdegera, primera radi, zaboravnost nije samo konstituens modernog iskustva, već je nešto što je moguće prevladati. *Bitak i vreme* bori se protiv zaboravnosti, protiv svakodnevice i spadanja na nju.⁸² S one strane svakodnevice koja sa sobom donosi utonulost i zaboravnost, nalazi se ono što je zaboravljeno, a što može biti dosegnuto kroz destrukciju tradicije. Ovakav pristup pretpostavlja odustajanje od zaboravne svakodnevice i tradicije koja se nužno pojavljuje u svom zaboravljenom liku, u tom smislu, Hajdegerov poduhvat predstavlja moderni pokušaj odustajanja od modernog iskustva.

⁸¹Benjamin, *Begriff der Geschichte...* str. 701-702; *O shvatanju istorije*, teza XV

⁸²Heidegger, *Sein und Zeit*, str. 126-130; *Bitak i vreme*, str. 160-164.

Konačno, naša razmatranja nas navode na zaključak kako Kafkin zaborav nije tako specifičan i idiosinkratičan, on ima svoja različita i čak međusobno suprotstavljena ispoljavanja kod drugih autora, ali takođe je i određen kroz svoju ekonomsko-društvenu osnovu – on ima svoje ekonomsko-političke pretpostavke. Prema tome, Kafkino pripovedanje o motivu zaborava interesantno je upravo zbog toga što se na savršeno precizan i jasan način dotiče temeljitosti sentimenta zaborava kao jednog od konstitutivnih momenata modernog iskustva. Intimna povezanost koja postoji između Kafkinog dela i pažljivih modernih čitalaca poput Benjamina, i sama po sebi je sentiment oročenog istorijskog trajanja, ukoliko već nije prošlo vreme u kome možemo razumeti Kafku kao savremenika, ono će sigurno proći. Onog momenta kada zaboravnost i naša preokupiranost njome budu prestali da određuju svet našeg iskustva, tada više nećemo biti savremenici Franca Kafke i Valtera Benjamina. To vreme još uvek nije došlo, a nije došlo zbog toga što i dalje osećamo nelagodu pri pomisli da ono o čemu sada govorimo ima samo efemernu i prolaznu vrednost. Upravo taj neutaživi apetit za večnošću i apsolutnom validnošću, pomešan sa svešću o efemernosti, spoljašnjoj određenosti i prolaznosti, predstavlja kontradiktornu osnovu na kojoj je položena moderna subjektivnost. U isto vreme, ova kontradikcija motor je modernog duha promene, utopijska misao je istinski postala moguća tek u epohi koja je u isto vreme mogla da zaboravlja prošlo i ne bude sasvim zadovoljna sa sadašnjim.⁸³

⁸³Rajnhart Kozelek pokušava da objasni ovu dinamiku kroz pojmove *Erfahrungsraum* (prostor iskustva) i *Erwartungshorizont* (horizont očekivanja) kao antropološke konstante čiji odnos sa modernim tehničkim napretkom biva tako određen da značaj očekivanja od budućnosti postaje centralni deo savremenog iskustva, Koselleck, *Vergangene Zukunft*, str. 12. Ovakvo razumevanje prostora modernog iskustva spada u šire društvene pretpostavke *modernosti* kao *iskustva prekida tradicije*. No, interesantno je da danas živimo u vreme krize utopijskog mišljenja, uprkos tome što je moderni odnos prema prošlosti i tradiciji ostao u svojim osnovnim crtama nepromenjen. Čak su i

4. Individualnost, masovnost, reproduktibilnost

Videli smo kako aura individualnosti Kafkinog dela teško može biti odvojiva od njegove opštosti. Ova dva aspekta Kafkinog pripovedanja pokazuju svoj kontrast na kanvasu sveta masovne proizvodnje i masovnog društva. Naizgled paradoksalno, paradigmatična snaga iskustva Kafkinog pripovedanja proizlazi iz njegove nespecificnosti. Kod Kafke se ne radi o izvanrednom iskustvu modernog pojedinca, već se radi o opštim karakteristikama modernog iskustva na njegovim granicama i punoj krizi koju ono doživljava u prvoj polovini dvadesetog veka, krizi koju je Benjamin tumačio kao usnulost svog vremena u dugom devetnaestom veku.⁸⁴ Kafkino delo slika opšti lik modernog iskustva, ta njegova opšta karakteristika, čini ga uopšte prepoznatljivim. Motivi zaborava i sećanja konstitutivni za modernu individualnost na krupnom, društvenom planu, postaju jasno uočljivi u kontekstu modernog fenomena *mase*, koji stoji u oštroj suprotnosti sa svakom individualnošću. Istorijski gledano, interesantno je da se pojam *mase*, u svom arhaičnom obliku kao pojam *gomile*, pojavljuje kao suprotstavljen pojmu mudraca.⁸⁵ Od najranijih početaka modernosti, rulja ili svetina, pojavljuje se u svom negativnom ili revolucionarnom obliku,

Kozelekovi pojmovi *kritike i krize* kojima je on pokušavao da objasni modernu istorijsko-idejnu i političku dinamiku (Koselleck, R. *Kritik und Krise*, Karl Alber, Freiburg, 1959; Kozelek, R. *Kritika i kriza*, Plato, Beograd, 1997. prev. Zoran Đinđić) postali problematični, o tome videti Lošonc, A., Milenković P. i Lošonc, M. „Return to Structural Criticism: Is the Synthesis of Criticism and Crisis Possible Again in „Late“ Capitalism“ u *Philosophy and Society*, Vol. 33. No. 4. 2022, 961-981.

⁸⁴Benjamin, *Paris, die Hauptstadt...* str. 59.

⁸⁵Platon gaji nepoverenje prema *mnoštvu* i *gomili* (*hoi polloi, ochlos*), Pl.Rep. 498d; 474a; 495a–b; 494c; 568b. Ransijer piše o izvesnoj nostalgiji prema pred-demokratskim vremenima kod Platona, Rancière, J. „La haine de la démocratie“, La fabrique, Paris, 2005, str. 40-57.

od seljačkog ustanka u Nemačkoj,⁸⁶ preko Francuske, pa do sovjetske revolucije itd. U filozofskoj i književnoj tradiciji masa je predmet podzrenja – ovo je doduše karakteristika koja se lako može istaći kao jedna od najupečatljivijih osobina zapadne filozofije uopšte, individualnost se gotovo uvek nalazi naspram bezličnosti i pretpostavljene gluposti *svetine*.⁸⁷ Ovakvo razlikovanje, između *čoveka mase* i *filozofa, umetnika, književnika*, ukratko, ničeanski shvaćenog *plemenitog duha*,⁸⁸ nalazi se u direktnoj kontradikciji sa prosvetiteljskim težnjama. Još davno pre prosvetiteljstva, Dekart insistira na tome da je zdrav razum najbolje raspodeljen među svim sposobnostima⁸⁹ – mnogo kasnije Kantovo shvatanje prosvete i uopšte čitav prosvetiteljski pokret u zapadnoj Evropi, počivaće na pretpostavci kako je svako ljudsko biće sposobno da nezavisno koristi sopstveni razum.⁹⁰ Zbog toga, u

⁸⁶Bloh u tom duhu piše o figuri Tomasa Mincera i seljačkom ustanku u Nemačkoj kao paradigmi masovne revolucionarne politike i modernih utopijskih nadanja, Bloch, E. *Thomas Müntzer: Als Theologe der Revolution*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976, str. 94-110.

⁸⁷Rastući politički značaj *mase* u ranom novom veku doveo je konačno do ambivalentnog odnosa prema ovom fenomenu u novovekovnoj filozofiji, Makijaveli piše o snazi i političkom kapacitetu gomile (*moltitudine*) uprkos tome što je takav stav o gomili: „... optužen od strane svih pisaca.“ Machiavelli, *Discorsi*, I, 58,1. Kod Spinoze *multitudo* se pojavljuje i kao ono što je neophodno *ograničiti* u različitim vrstama političke zajednice – koje su prema Spinozi konačno otkrivene ljudskim iskustvom – ali i kao ono što sa svoje strane ograničava i definiše društvo, Spinoza, B. *Tractatus politicus*, I, 3; II, 17; III, 2.

⁸⁸Ničeova misao u tom pogledu se javlja kao negativna reakcija na modernu činjenicu *mase*, njegovo svodenje savremene *mase* na *gomilu* ili *rulju*, predstavlja pokušaj radikalnog otklona od moderne politike, paradoksalno, otklon koji je sam po sebi određen modernom situacijom u kojoj *iskustvo mase* po prvi put postaje svakodnevni fenomen i neizbežan politički činilac. Ovaj beg od moderne epohe koju Niče opisuje kao *vek masa*, proveden je kroz idealizaciju individualne izuzetnosti, takozvanog *instinkta za rang*, Nietzsche, F. *Jenseits von Gut und Böse* u *Sämtliche Werke, Band 5*, De Gruyter, München, 1980, str. 180-182, 217.

⁸⁹Descartes, *Discours de la Methode* u *Oeuvres*, VI, str. 1.

⁹⁰Kant, I. *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung*, AA VIII, str. 35; Kant, I. (2004). „Odgovor na pitanje: Šta je prosvetećenost“, prevod Julijana Beli-Genc, *Arhe*, I/2004. 260-264. Pored opšte emancipatorne tendencije prosvetiteljski pokret se unutar samog sebe značajno razlikovao i teško da bi se moglo govoriti o jedinstvenom pokretu. O osnovnim tendencijama videti, Cassirer, E. *Philosophie der Aufklärung*; Predrag Krstić

političkom smislu, prosvetiteljski projekat je koncipiran kao masovna emancipacija. Radi se o ambicijama oslobađanja čovečanstva od stega i prepreka koji pojedince čine zavisnim i sklonim *samoskrivljenoj* nezrelosti. Ovakvo stanje nezrelosti dvostruko je uslovljeno, s jedne strane postoje prepreke na planu subjekta, s druge strane, zapreke su najčešće nasledene, dakle, preuzete iz inertnog odnosa prema tradiciji.⁹¹ Iako je prosvetiteljska misao takva da počiva na pretpostavci jednakosti pojedinaca, ona nije kolektivistička, u njoj se uvek radi se o emancipaciji subjekta kao pojedinca – ova emancipacija obezbeđuje prestanak njegovog pripadanja masi.⁹² Dakle – masa je i dalje nešto dvostruko negativno, a njen bezlični i opasni karakter je ono na čemu se insistira. Tek devetnaesti vek, vek masovne industrijske proizvodnje, vek nastanka proleterskih i narodnih masa i formiranja modernog velegrada, masu vidi kao kolektivitet sa mogućim političkim pretenzijama, masa *ima sopstvenu svest*, i njena delatnost je *emancipatornog karaktera*.⁹³ Po prvi put masa misli, a ne misli se protiv mase.

govori o dva različita razumevanja prosvetiteljstva, Krstić, P. *O čemu govorimo kada govorimo o prosvetiteljstvu: perike i gaće*, IFDT, Beograd, 2016, str. 235-246; Šire o nemačkoj debati o prosvetljenosti, Schmidt, J. (ed.) (1996.) *What is enlightenment? Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996, str. 1-44. O poteškoćama mišljenja prosvetiteljstva kao jedinstvenog pokreta, videti Atanasković, L. „Autonomija i jednodimenzionalnost: kontradikcije srpskog prosvetiteljstva“, *Arhe*, XX, 39/2023, 57-84, str. 57-63; Atanasković, L. „Vuk i Kant: Šta je to prosvetljenost?“, *Theoria*, Vol. 68 (1), 2025, 63-79.

⁹¹Kant, *Beantwortung...* str. 36; Atanasković, *Vuk i Kant...* str. 72-73.

⁹²Prosvetiteljsko razumevanje emancipacije, značajno je određeno političkom i ekonomskom pozicijom evropske građanske klase na kraju osamnaestog veka, to je jedan od razloga zašto ono ostaje u svojoj osnovi individualističko, videti, Atanasković, L. „Kant i kosmopolitizam, problem jednog naslova (1784.)“ u *Theoria*, Vol. 69 (1), 2026, 177-190.

⁹³Već Hegel uočava problem moderne velegradske mase ili *mulje* (*Pöbel*), Hegel koristi reči *velika masa* (*einer Großen Masse*) kada opisuje nastanak modernih velegradskih osiromašenih masa usled ekonomske logike građanskog društva, Hegel, G.W.F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Meiner, Hamburg, 2009, str. 229; Hegel, G.W.F. *Osnovne crte filozofije prava*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1989. prev. i redakcija

Ipak, novi oblici kolektivne svesti ne predstavljaju jednostavnu opasnost po novonastalu dominaciju buržoazije, pa čak ni po stare ostatke feudalnog društvenog poretka. Naprotiv, moderne mase, nastale u atmosferi razvijenog kapitalizma, povremeno stupaju u savez sa i dalje postojećom, premda razvlaštenom feudalnom aristokratijom. Tako dolazi do nastanka *reakcionarne politike* gde se narodne mase nalaze u savezu sa ostacima feudalnog sistema i nastupaju u borbi protiv privilegija buržoazije – ovo je primer Luja Bonaparte, Bizmarkove Nemačke itd. Ta vrsta reakcionarne popularne politike je jedna strana moderne masovne svesti – s druge strane, ta svest često dolazi u direktnu koliziju sa interesima novonastalog industrijskog kapitalizma. Fragmentirani i razjedinjeni proletarijat u obliku mase koja nastanjuje velegrad je populacija kakva odgovara krupnoj privatnoj industrijskoj proizvodnji. Onog momenta kada ta masa počinje da deluje organizovano oko sopstvenih interesa, ona počinje da predstavlja opasnost po etablirani društveni poredak.⁹⁴

Treba obratiti pažnju na to na koji način ovakav fenomen mase predstavlja neophodnu podlogu na kojoj dijalektika zaborava i sećanja, koju je moguće pratiti na individualnom nivou, pokazuje svoje obrise na širem društvenom planu. Posebno je važno skrenuti pažnju na odnos koji postoji

Danko Grlić, Viktor D. Sonnenfeld i Sulejman Bosto, str. 362. O ovom problemu šire videti, Ruda, F. *Hegel's Rabble*, Continuum, London, 2009. Ovaj teško rešivi problem iz perspektive Hegelove filozofije, čije rešenje kroz socijalne mere moderne države bi se prema njemu kosilo sa samim principima građanskog društva (Hegel, *Grundlinien*, 229; *Osnovne crte*, 363), kod Marksa nailazi na svoju specifičnu artikulaciju kroz pojam *proletarijata* i njegovu revolucionarnu ulogu, iako lumpenproletarijat koji u osnovi odgovara Hegelovoj *rulji*, kod Marksa nije revolucionarna klasa, proletarijat sačinjava bazu *masovne politike* sa ambicijom ukidanja nužnosti građanskog društva o kojima Hegel govori, Marx, K. *Manifest...* str. 470-474; *Manifest*, str. 28-32.

⁹⁴Ovde ujedno nastaje i problem klasne svesti o kome govori Lukač, Lukács, G. *Geschichte und Klassenbewußtsein*, str. 218-256; *Povest i klasna svest*, str. 105-148.

između *mase* i *tehnike*.⁹⁵ Prethodno smo govorili o vezama između tehničkih procesa i promena u iskustvu koje možemo da pratimo na nivou promene umetničkih formi, posebno na primeru književnih formi, koje sa pojavom romana doživljavaju svojevrsnu revoluciju krajem srednjeg veka. Vratimo se za trenutak na taj teren: Kafkina literatura predstavlja kako moderno iskustvo, tako i njegove granice i promene. Govorili smo o tome kako je parabola u modernosti postala naizgled zastarela forma, a Kafka je upotrebljava kao svoj moderni alat, u vremenu u kome praksa pripovedanja postaje nesigurna i problematična. Kafka, po sopstvenom svedočenju, nije u mogućnosti da piše, opet, on ne zna drugačije doli da piše, ipak, on čak više ne piše u uobičajenoj formi romana koja je postala nemoguća. Koje spoljašnje promene dovode do ove nemogućnosti? Prema Benjaminu radi se o prekidu sa tradicijom, o čemu smo prethodno govorili, ali i o tome na koji način se ovaj prekid manifestuje u iskustvu modernog velegrada.⁹⁶ Ovo iskustvo, opet, iskustvo je mase, koje je dvostruko povezano sa tehnikom u razvijenom industrijskom kapitalizmu. Iste tehnološke promene koje su vođene logikom profita i koje proizvodnju za tržište čine efikasnijom, istovremeno doprinose emancipaciji pripadnika klasa koje u takvom pozno-kapitalističkom društvenom aranžmanu bivaju dovedene u najnezavidniju poziciju – ovo je još Marksova teza, po kojoj, razvoj proizvodnih snaga koji je omogućen kapitalizmom, nužno dovodi do revolucionisanja proizvodnih odnosa koji im više ne odgovaraju. Benjamin pak, primećuje kako ovaj pozno-kapitalistički fenomen ubrzane razgradnje tradicionalnih društvenih

⁹⁵Markuze insistira na tome kako tehnički karakter života u poznom industrijskom kapitalizmu dovodi u pitanje emancipatorne tendencije modernosti, Markuse, *One-dimensional man*, str. xlvi-xlvii; *Čovek jedne dimenzije*, str. 16-17. Ipak, naša namera ovde nije razmatranje tehnike kao strukture dominacije ili pak kao sredstva emancipacije, već kao jednog od elemenata konstitucije modernog iskustva.

⁹⁶Benjamin, *Über einige Motive...* str. 621-622; *O nekim motivima...* str. 190-191.

odnosa, pa onda i odnosa koji odgovaraju kapitalizmu, proizvodi novu, specifičnu formu iskustva i subjektivnosti, koja nije isključivo negativnog karaktera: *masovna proizvodnja i masovna potrošnja*, počinju da čine do tada *izuzetna iskustva univerzalno dostupnim*.⁹⁷ Pa tako umetnost, koja je do tada uvek bila vezana za specifična privilegovana mesta i koja je uvek predstavljala neotuđivi posed određenih klasa, postaje dostupna i pristupačna masama. Ovaj fenomen omasovljenja i samim tim profanizacije umetnosti Benjamin naziva *gubitkom aure*,⁹⁸ umetnička dela koja su bila specifično vezana za neko *ovde i sada*, postaju pristupačna masama, i u svom reprodukovanom obliku izneta na tržište. Ova dinamika za Benjamina nije posledica moderne dekadencije, već je činjenica sa kojom savremena teorija umetnosti neophodno mora da računa i paradoksalno, u njoj se skriva emancipatorni potencijal.⁹⁹

U kontekstu eseja o tehničkoj reprodukciji, Benjamin kao primere najčešće koristi klasične forme umetnosti poput slikarstva, skulpture ili muzike, kao i savremene forme koje nastaju u sprezi sa novim tehničkim sredstvima poput fotografije ili filma. Poslednje je tako i zbog njegove zainteresovanosti za forme reprodukcije koje su još u njegovo vreme nove i

⁹⁷Tamo gde Adorno vidi banalizaciju klasične umetnosti koja postaje masovno dostupna kroz nove medije, Benjamin vidi prostor za emancipaciju, Adorno, T. *Philosophie der neuen Musik*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1969, str. 16-17; Adorno, T. W. *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968. prev. Ivan Focht, str. 38-39. Benjamin u eseju o umetničkom delu oštro odbacuje teoriju po kojoj tehničke inovacije poput radija i gramofona vode proizvodnji umetnosti za mase koja bi bila nižeg kvaliteta, on čak opsežno citira Aldosa Hakslija koji iznosi tvrdnje o hiperprodukciji, da bi kratko primetio kako takav pogled očigledno nije napredan, Benjamin, *Das Kunstwerk...* str. 493-494; *Umetničko delo...* str. 135.

⁹⁸Benjamin, *Das Kunstwerk...* str. 478-482; *Umetničko delo*, str. 120-124.

⁹⁹Ovaj oslobodilački potencijal pak, značajno je doveden u pitanje upotrebom tehnike za reprodukciju same aure, o tome kako je ovakvo razumevanje postalo već ustaljeno mesto savremene recepcije Benjaminove misli videti Mičić, N. „Neka zapažanja o značaju Valtera Benjamin“ u *Arhe*, VIII, 26/2016, 159-168, str. 160.

utiču na preoblikovanje postojećih umetničkih izraza. Ipak, ne treba prevideti jednu činjenicu koja je od izrazitog značaja za Benjaminovo shvatanje modernog iskustva i pozicije umetnosti u njemu: moderni roman predstavlja masovno reprodukovanu umetnost i tehnika njegove reprodukcije značajno prethodi filmu i fotografiji¹⁰⁰ – u vremenu u kome autoritet pripovedanja doživljava krizu, pripovedanje i to u obliku knjige, postaje sve dostupnije i to posebno imućnoj građanskoj klasi. Roman je tako prvi oblik umetnosti koji čak i nije izgubio auru, pošto je prethodno nije ni imao, to je oblik umetnosti koji nastaje bez specifičnog *ovde i sada*. Međutim, on nije forma umetnosti koju konzumiraju široke mase, on i dalje ostaje rezervisan za slobodno vreme buržoazije, dok do tada „visoka“ umetnost, u svom reprodukovanom obliku kroz sliku i film, pre romana postaje uličnog i masovnog karaktera. Litografija, novine, radio, film i reklama, reprodukuju klasične sadržaje, razbijaju njihovu auru, i njihove fragmente razbacuju po modernoj svakodnevicu mase. Roman, dobrim delom zaobilazi ovu dinamiku, on ostaje forma izraza buržoaske klase.¹⁰¹ Ipak, iako roman nije forma umetnosti koja naseljava svakodnevnicu masa, masovno iskustvo umetnosti odlučujuće utiče na njega, njegova sloboda tada se pokazuje kao privid, a iskustvo oslobođenog jezika pojavljuje se kao kavez za modernog pripovedača. Poslednje je Kafkino iskustvo pripovedanja, Kafka oseća potrebu da pripovedanje vrati tradiciji, da ga vrati na mesto sa koga je ono pomerenom sa njenim slomom i nastankom romana – Kafka je pak, svestan da to ne može da učini, i da bi svaki takav pokušaj oslobođeni jezik izručio rukama novih gospodara prurušenih u odoru starog zakona, čiji glasnici se više ne probijaju

¹⁰⁰Benjamin, *Der Erzähler*, str. 442.

¹⁰¹O ovoj nemogućoj poziciji *pisca* koji bi odustao od svoje buržoaske pozicije i postao pisac za mase, Benjamin piše u svom eseju *Pisac kao proizvođač*, Benjamin, W. *Der Autor als Produzent*, II, str. 583-701; Benjamin, V. *Pisac kao proizvođač u Eseji*, str. 113.

kroz modernu masu. Zato Kafkina literatura nastaje kao priča koja je izgubila svoju *poruku*, ali i da je ima *ne bi imala kome da je prenese*. Ovo *iskustvo pripovedača* dijalektička je slika u kojoj se sabiraju kontradikcije modernog fenomena mase (kroz koju se više niko ne probija sa *porukama mrtvaca*) i deformisane tradicije, koja i dalje nastavlja sa svojim prenošenjem stvari u čije postojanje i relevantnost skoro niko više ne veruje.

Pisanje romana zbog toga za Kafku predstavlja nemoguć poduhvat, Kafkini romani zato ne postoje, oni su dugačke, nedovršene parabole. On stoga možda spada u poslednje pripovedače koji se zatiču u vremenu kome pripovedanje više ne pripada. U tom pogledu, on je sličan Bodleru koga Benjamin opisuje kao poslednjeg liričara: „...koji je postigao masovni uspeh.“¹⁰² Ukoliko je roman specifično buržoaska forma izraza, u vremenu u kome ekonomski i politički sistem u kome je buržoazija igrala dominantnu ulogu doživljava krizu, neizbežno je doživljava i roman. U isto vreme, forme kao što su film ili fotografija odgovaraju novim formama iskustva, ili njegovog gubitka, one nastaju u visokom industrijskom kapitalizmu, ali i direktno podrivaju njegove ideološke osnove. One odgovaraju iskustvu koje iz perspektive devetnaestovekovnog buržuja biva obeleženo dekadencijom vrednosti koje je stvorila buržoaska klasa. Za čoveka mase dvadesetog veka, upravo odstupanje od ovih vrednosti krije oslobodilački potencijal. Zbog toga, nije reč samo o nestanku aure, kako je to definisano u *Umetničkom delu u doba njegove tehničke reprodukcije*, već i o tome da je iskustvo bez aure paradigma modernog iskustva, takvog da bez određenog *ovde i sada* ono gubi svaku vrstu stalnosti, do te mere da naizgled etablirane forme izraza, poput romana, u njemu počinju da postoje samo u prostoru u kome

¹⁰² Benjamin, *O nekim motivima...* str. 178; *Über einige Motiven...* str. 607. O Benjaminovom razumevanju krize lirike i Bodleru videti Grlić, D. „Misaona avantura Valtera Benjamina“ u *Polja*, br. 272-273, 1981, 385-394, str. 387-389.

same sebe i dalje mogu da dovedu u pitanje. Drugačije, onda kada se umetničke forme pojavljuju kao podrazumevane, one izazivaju osećaj neprijatnog anahronizma i stvaraju utisak političke reakcije. Savremeni roman više ne može naprosto da pripoveda, roman to zapravo nikada nije ni činio, no, svest o poslednjem kao o problemu postaje izražena tek sa krizom modernog iskustva, onda kada *nemogućnost pisanja* postaje upadljiva.

5. Prelaz: ka krizi epike

Primitili smo kako moderna kriza iskustva istovremeno predstavlja i krizu medijuma u kome je iskustvo tradicionalno bilo konstituisano: *krizu pripovedanja* i *krizu pisma*. Figura modernog pisca, čiji pozni potomci su Kafka i Benjamin, nastala je u secištu te dve velike krize. Jedna od njih je *kriza pisma* koje više *ne upisuje normu*. Druga je *kriza pripovedanja* koje više ne prenosi pouke i savete. Iz ove dvostruke krize progovarao je arhaični smisao tradicije *pričanja priče, slušanja priče, njenog pamćenja i prenošenja* – njen zapis samo je tvrda materijalna zamena za različite vrste mnemotehnike, od kojih metrika spada u jednu od najranijih. U tom smislu, *epika* je do te mere centralna za sam proces *prenošenja* i *konstitucije tradicije*, da je bilo kakva tradicija bez epike u širem smislu (dakle pripovedanja) nemisliva.

Kafkino iskustvo pisanja, i Benjaminovo mišljenje ovog iskustva, ovde je opisano: s jedne strane na pojedinačnom planu fragmenata tog iskustva, s druge strane, upravo ti fragmenti pojavljuju se kao mesta na kojima se ogleda opštiji karakter modernog iskustva. Oni dalje upućuju na svoje spoljašnje društvene i istorijske pretpostavke, da bi ove ponovo otkrivale svoj protivrečni lik u pisanju i mišljenju kako na njih nailazimo kod

Kafke i Benjamin. Ipak, ova složena i do kraja neiscrpna dinamika između moderne svesti i njenih uslova, nije svodiva samo na mesta na kojima Kafka i Benjamin opisuju posledice sudara između tradicije i sadašnjosti kako se one javljaju u fragmentiranom modernom iskustvu. Kriza pripovedanja na koju Kafka reaguje svojim delom, i čije preduslove i posledice Benjamin pokušava da misli, predstavlja širu modernu dinamiku. Njeni obrisi javljaju se od samih početaka modernosti, *Don Kihot* nije samo moderna pripovest koja se ruga svakoj pozitivnoj normativnosti, već je i roman koji dovodi sopstveni medijum, *pripovedanje*, u pitanje. Servantes svedoči raspadu *parabole* na *priču* i *normu*, tamo gde priča ne može da se zaključi sa porukom, nastaje roman koji gura Don Kihota u nove avanture. Ovo je isti onaj rascep o kome Benjamin piše Šolem u kada govori o Kafkinom pripovedanju kao *hagadi bez halake*. Zajedno sa pisanjem u svetu u kome epika doživljava krizu, nastaje i mišljenje koje pokušava da se suoči sa ovim promenama u medijumu kroz koji je sve do modernosti tradicija bivala neupitno prenošena, a iskustvo suvereno formirano u priči i pismu. Zbog toga, u narednom poglavlju ćemo proširiti horizont našeg čitanja sa možda prvim modernim autorima koji se sučeljavaju sa problemom krize epike i nastanka romana kao posledice ove krize: nemačkim romantičarima. Pored mikro-primera na osnovu čitanja Kafke i razmatranja interakcije ovih paradigmatičnih mesta sa društvenim i istorijskim kontekstom u kome nastaju, postoji i širi krug mišljenja krize epike u koji se smešta Kafkino i Benjaminovo iskustvo.

II KRIZA EPIKE – PRE I POSLE KAFKE¹⁰³

1. O jednom romantičarskom pitanju kod poznog Benjaminina

U poznim Benjaminovim tekstovima pojam *epskog* počinje da igra značajnu ulogu. Benjamin govori o pojmu *epskog pozorišta*, zatim, u eseju o Ljeskovu, on razlikuje *epiku u užem smislu* od modernog romana, konačno, u tekstu o Eduardu Fuksu, on govori o *razotkrivanju i napuštanju epskog momenta u istoriji* – ovaj motiv takođe se pojavljuje u beleškama za *Pasaženverk* i tekstu *O pojmu istorije*. Dakle, radi se o jednom od centralnih pojmova u Benjaminovoj poznoj misli. U isto vreme, radi se o pojmu koji svoje poreklo ima u jednoj od udaljenih provincija zemlje iz koje su poticali njegovi tekstovi: *krajoliku nemačkog romantizma*.¹⁰⁴ Poznato je kako je prelamanje potpuno divergentnih uticaja oblikovalo Benjaminovu misao, koja je 1930-ih već gravitirala ka specifičnoj teoriji istorijskog

¹⁰³Poglavlje *II Kriza epike – Pre i posle Kafke*, jedino je prilagođeno i prethodno objavljeno poglavlje ove monografije, videti Atanasković, L. „Benjamin i Fridrih Šlegel: Roman i deformacija epike“, *Arhe*, XXII, 43/2025, 7-26.

¹⁰⁴Entoni Felan primećuje kako je prenaplašavanje uticaja ranijih Benjaminovih istraživanja romantizma na njegovu kasniju teoriju često među istraživačima Benjaminove filozofije, ali i neosnovano. Videti Phelan, A. “Fortgang und Zusammenhang, Walter Benjamin and the Romantic Novel” u Beatrice Hansen and Andrew Benjamin (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, New York-London, 2002. 69-82, str. 69. Neka od poznih Benjaminovih pitanja, kao na primer pitanje o *epici i romanu*, nisu samo posledica eha njegovih ranijih istraživanja o romantizmu (pre svega u njegovoj disertaciji *O pojmu kritike u nemačkom romantizmu*, videti Benjamin, W. *Über den Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik, I*, str. 7-122). Umesto toga, ovakva pitanja su paradigmatična moderna pitanja koja se kod Benjaminina postavljaju iz njegove specifične društvene, istorijske i konačno teorijske perspektive. U tom smislu, za poznu Benjaminovu teoriju romana, pored pozadine u filozofiji romantizma, jednako je značajan i njegov kontakt sa istorijskim materijalizmom, kao i kasniji razvoj modernog romana i njemu savremeni književni događaji poput Kafkinog ili Deblinogovog pripovedanja.

materijalizma. Povezanost Benjaminove verzije *istorijskog materijalizma* sa zapadnim marksizmom očigledna je već na nivou opštih problema kojima se Benjamin bavi tridesetih: *kriza savremenog buržoaskog društva, komodifikacija, izneverene šanse revolucije i opasnosti fašizma, uticaj industrijskog kapitalizma na umetnost i kulturu itd.* Ovim pitanjima bave se i tekstovi koje smo gore spomenuli: *kritički teatar* kao odgovor na otuđenu svakodnevicu, kriza tradicionalnih formi prenošenja iskustva u tekstu o *Pripovedaču*, revolucionarna nadanja i opasnosti fašizma u tekstu *O pojmu istorije* itd. Naravno, ovakvo raspoređivanje odgovarajućih tema uz Benjaminove tekstove neizbežno je površno, ali i instruktivno u pogledu opštih motiva koji odgovaraju tendencijama i brigama u krugovima ondašnjeg zapadnog marksizma – specifično, kruga okupljenog oko *Instituta za društvena istraživanja*. Sva ova pitanja, kod Benjaminina, objedinjena su njegovom temeljnom brigom oko *nemogućnosti modernog iskustva*. Moderno vreme, vreme industrijskog kapitalizma i tržišta, vreme masovne proizvodnje i masovne politike, zamenjuje *priču sa informacijom, lutalicu sa flanerom, vremensko trajanje iskustva sa šokom* – ono rađa i nostalgični pogled prema prošlom, a prošlost počinje da svetli romantičnim sjajem izgubljenog sveta. U takvom vremenu, samo iskustvo je postalo problematično, osiromašeno, ali, i u tome leži centralni problem: osiromašeno iskustvo je još uvek jedna vrsta iskustva.

Za Benjaminina moderni prekid sa prošlošću svoje mesto ima u krizi dosadašnjih formi prenošenja tradicije. U prvom redu, u krizi pripovedanja. Moderno iskustvo prestaje da bude prenosivo na tradicionalan način – ovo je događaj koji postaje potpuno uočljiv na nivou svakodnevice sa dvadesetim

vekom, ali je ujedno i fenomen dugog trajanja,¹⁰⁵ na čijem početku pojava romana zauzima značajno mesto.¹⁰⁶ Roman pripovedanje povlači iz spoljašnjeg sveta u unutrašnjost pojedinačnog dela, čak pojedinačne štampane knjige koja se može reprodukovati. U tom pogledu, Benjaminov pogled je blizak razmišljanjima Fridriha Šlegela o kraju *epa* i *romanu* kao formi koja zauzima njegovo staro mesto.¹⁰⁷ No, šta onda biva sa drugim oblicima literature? Šta se događa sa dramom onda kada se ep više ne nalazi na svom starom, tradicionalnom mestu? Šta se događa sa formama kao što su to filozofija ili istoriografija, a koje se nalaze u složenom odnosu sa epikom – u isto vreme je negirajući, dok od nje pozajmljuju element priče? Treba imati u vidu da rodovi u književnoj teoriji Avgusta i Fridriha Šlegela nikada nisu bili puki metodološki alat za klasifikaciju nepreglednog polja poetske tradicije – umesto toga, oni su obrazovali organsku celinu koja se nalazila u neprekidnoj istorijskoj promeni i kretanju.¹⁰⁸ U kursevima *Predavanja* braće

¹⁰⁵ „Mora se zamisliti da su se promene epskih formi događale u ritmovima koji se mogu uporediti sa onima koje je zemljina kora prošla tokom hiljada godina.” u Benjamin, *Der Erzähler*, str. 443.

¹⁰⁶ Martin Džej interpretira Benjaminovo razumevanje romana kao simptom moderne krize iskustva, Jay, M. „Experience without the Subject: Walter Benjamin and the Novel“, u Laura Marcus and Linda Need, *Actuality of Walter Benjamin*, Lawrence and Wishart, London, 1999, 194-211. Džej pretpostavlja nedostatak teorije romana kod Benjaminina, i pokušava da pronađe potvrdu Benjaminove teorije iskustva tamo gde smatra da ni sam autor ne bi pomislio da je traži: u teoriji romana. Suprotno Džejju, ovde pristupamo Benjaminovoj teoriji romana kao središnjem delu njegove teorije iskustva, koja je neodvojiva od njegove teorije pripovedanja.

¹⁰⁷ „Kao što je naša pesnička umetnost otpočela sa romanom, tako je i grčka otpočela sa epom i dalje se rastvorila u njemu.” Schlegel, F. *Gespräch über die Poesie*, J.B. Metzler, Stuttgart, 1968, str. 335. Za prevod na srpski videti Šlegel, F. *Razgovori o poeziji*, Rad, Beograd, 1992. prev. Jovica Aćin. Ovde je tekst citiran prema direktnom prevodu sa originala.

¹⁰⁸ „Kako se, dakle, u celokupnoj poeziji nalaze ovi elementi ili stepenici, priče, spevovi i duhovne slike – kako bi se mogao nazvati pokretan, napredujući odraz života – iako ne uvek u istom redosledu, a na čijoj raznolikosti je zasnovana suština tri poetska žanra: epike, lirike i drame.” u Schlegel, F. *Geschichte der alten und neuen Literatur* (Hans Eichner, hrsg.), Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn-München-Wien, 1961, str. 30-31. Avgust Šlegel tokom svojih predavanja razvio je teoriju poetskih rodova kao

Šlegel, izražena je tipično moderna protivrečnost između sadašnjosti kao proizvoda tradicije i nemogućnosti baštinjenja te tradicije. Teorija romana Fridriha Šlegela, upečatljivo pokazuje ovu napetost kroz odnos *epa* i *modernog romana* – roman negira ep, on se nalazi na njegovom mestu i nastaje u svetu u kome ep više nije moguć. Upravo ovo je misao koju Benjamin citira bez navodnika i na koju se u dijalektičkom maniru nadovezuje njegovo razmatranje krize iskustva u doba industrijskog kapitalizma.¹⁰⁹ Benjamin sa aparaturom savremenog marksizma pokušava da odgovori na pitanja o modernosti koja je postavila još romantika. Zbog toga, pojam epskog igra odlučujuću ulogu u njegovim tekstovima iz tridesetih. Iz perspektive koja je stotinu godina pomerenjena unapred u odnosu na nemačku romantiku, Benjamin nastavlja da odgovara na pitanje Fridriha Šlegela o sudbini epike u modernom svetu.¹¹⁰

dinamičnih formi jedinstvenog poetskog izraza, videti u Schlegel, A. *Vorlesungen über Ästhetik I* (Ernst Behler, hrsg.), Ferdinand Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich, 1989, str. 14, 59. Ujedno, odnos između mnoštva književnih rodova, njihove promenljivosti i jedinstva poetskog izraza, jedan je od ključnih problema *Razgovora o poeziji* Fridriha Šlegela, *Gespräch...* str. 303-305. Hans Ajhner primećuje kako je već za Herdera bila prevaziđena: „...svaka normativna poetika i svako apsolutno učenje o rodovima...” Eichner, H. *Einleitung* u Schlegel, F. *Geschichte der alten und neuen Literatur*, str. XXXV

¹⁰⁹Uve Štajner primećuje kako pozna Benjaminova teorija epike svoje poreklo ima u njegovim tekstovima sa kraja 1920-ih i 1930-ih, videti Steiner, U. *Walter Benjamin: An Introduction to his Work and Thought*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2004. trans. Michael Winkler, str. 127. Biografski gledano, teško je zanemariti Benjaminovo ranije interesovanje za romantizam, pa u okviru toga i njegovo poznavanje romantičarske teorije romana. No, za naše čitanje nije toliko odlučujuća intelektualna biografija, koliko problemska podudarnost koja postoji između Benjaminove i Šlegelove teorije romana i epike.

¹¹⁰Mihael Levi govori o Benjaminovom metodu kao o *istorijskom materijalizmu sa romantičarskim krhotinama*, Löwy, M. “A Historical materialism with Romantic splinters”, u *The Revolution is Emergency Break: Essays on Walter Benjamin*, Routledge, New York & London, 2024, str. 15-25. Značajno je da pojedina pitanja na koja Benjamin odgovara, kao na primer ono o *epici*, nisu pitanja postavljena u okvirima filozofije istorijskog materijalizma (iako Benjamin upotrebljava njenu aparaturu) već su postavljena na nesigurnom tlu između tradicije i modernosti još u okvirima romantizma.

2. Roman kao deformacija epike

Razgovori o poeziji Fridriha Šlegela postavljaju pitanje o odnosu epike i romana: „Tvrđili ste, doduše, kako je roman najrodniji pripovedačkom, dakle, epskom rodu.“¹¹¹ – ovo primećuje *Antonio* u svom dugom epistolarnom izlaganju upućenom *Amaliji*, neumornoj čitateljki i kritičaru modernih romana. Njenu tezu on ne opovrgava, niti je pak potvrđuje, umesto toga, on u nju smešta niz pitanja, približavajući i udaljavajući epiku i roman tako da u prostor između njih staje čitava širina poetskog izraza: „...teško mogu da mislim o romanu drugačije nego kao o mešavini pripovesti, pesama i drugih oblika.“¹¹² U epohi koja radikalno raskida sa tradicijom, određujuća forma književnog izraza dobija takav oblik koji u sebe može da primi celokupnu poetsku baštinu čovečanstva. Romantičarska teorija romana u tom novom književnom obliku pokušava da sažme hiljade godina istorije, tako da ova sa svim svojim kontradikcijama bude izneta pred oči modernog posmatrača. Šlegelov *Antonio* piše:

„...u istorijskom istraživanju došao sam do nekoliko izvornih oblika koji se dalje ne mogu jedni u drugima rastvoriti. Tako, u sferi romantične poezije, na primer, novele i bajke mi deluju, ako smem tako da kažem, beskonačno suprotstavljene. Ja bih samo želeo da neki umetnik podmladi svaku od ovih vrsta vraćajući ih njihovom izvornom karakteru. Kada bi takvi primeri stupili na svetlost dana, ja bih onda imao hrabrosti za *teoriju romana*, koja bi bila teorija u izvornom smislu reči: duhovni opažaj predmeta sa

¹¹¹F. Schlegel, *Gespräch...* str. 336.

¹¹²*Isto.*

smirenošću i osećajem poleta celokupne naravi, kao što je prikladno gledati sa dostojanstvenom radošću značajnu igru božanskih slika.“¹¹³

Benjamin više nije polagao velike nade u takvu teoriju romana, on je živeo u vremenu u kome je ova forma sebe već dovodila do sopstvenih granica.¹¹⁴ Budući roman koji bi u sebi izložio dubine tradicije, i čija teorija bi bila teorija univerzalne poezije, više nije bio zamisliv u vremenu u kome je *pismo* kao medijum doživelo krizu, pošto je prethodno bilo oslobođeno svoje *zakonodavne* i *autoritativne* snage. Uprkos tome, Benjaminovo pitanje isto je ono koje postavlja Fridrih Šlegel na pragu zrele modernosti: *šta se događa sa tradicionalnim duhovnim izrazom, sa poetskim formama kojima su govorili milenijumi, u vremenu u kome ove forme gube svoju normativnu ulogu?* Za Šlegela roman je u modernom vremenu stao na isto ono mesto na kome se epika nalazila u antici. Epika je rodno mesto grčke literature, svi njeni kasniji žanrovi vraćaju se epskim slikama kao nepresušnom izvoru materijala za svoje konstrukcije. Fiktivni karakter epskog materijala održavao je antičku umetnost na neophodnoj distanci od stvarnosti, za Grke: „...čak i...tragedija je igra, i pesnik koji bi predstavio istinske događaje koji čitav narod zaista brinu, bio bi kažnjen.“¹¹⁵ Nasuprot tome: „Romantična poezija...bazira se skoro potpuno na istorijskim osnovama, mnogo više nego što mi znamo i verujemo. Prva najbolja predstava koju vidiš, svaka priča koju pročitaš...možeš da budeš skoro siguran da ima istinitu priču kao svoj

¹¹³*Isto.* str. 336-337.

¹¹⁴U svom eseju o Ljeskovu Benjamin referiše na Lukačevu teoriju romana, skrećući pažnju na kontradikciju između ambicije romana da se u njemu zahvati smisao života i ograničenosti njegove forme – potraga za smislom koju je nemoguće završiti pojavljuje se kao zarobljena potreba za epskom porukom koja je nemoguća u modernom svetu. Videti Benjamin, *Der Erzähler*, str. 454-455.

¹¹⁵Schlegel, F. *Gespräch...* str. 334.

izvor...“¹¹⁶ Dok je antika održavala umetnost na bezbednoj distanci od svakodnevice, referišući na njene brige posredno kroz materijal pozajmljen od epike, moderna romantična umetnost prožima svakodnevicu tako što je koristi kao materijal, ona je od nje neodvojiva.

Ova razlika između *epa* i *prave istorije*, za Benjamina će biti samo jedan deo dijalektičke slike, koju je fragmentarno oslikala još romantičarska misao. Njen drugi deo iscrtan je odnosima bliskosti, pošto su roman, ep i istorija zajedno utemeljeni u *pripovedanju*¹¹⁷ – u tom pogledu, ep u užem smislu i historiografija, zajedno spadaju u *epiku* ili *pripovedanje* u širem smislu. Ipak, romansijerska bliskost pripovedanju koju pretpostavlja Šlegelova *Amalija*, sama u sebi je takođe protivrečne i dijalektičke prirode. Sposobnost romana da u sebe inkorporira elemente drugih rodova, ne vodi premošćavanju jaza koji nastaje između modernog vremena i prošlosti. Roman ne iskupljuje tradiciju. Umesto toga:

„Najraniji simptom procesa na čijem kraju stoji povlačenje pripovedanja, uzdizanje je romana početkom novog veka. Ono što razdvaja roman od priče (i od epskog u užem smislu) je njegova suštinska zavisnost od knjige. Širenje romana po prvi put je postalo moguće sa otkrićem knjiške štampe. Ono usmeno prenosivo, srž epike, druge je prirode od onoga iz čega je izrađena sadržina romana. Ono što razlikuje roman od svih ostalih oblika proznog pesništva – bajke, legende, pa čak i novele – je to što on ne dolazi iz usmene tradicije i ne vraća se u nju.“¹¹⁸

¹¹⁶Isto.

¹¹⁷Benjamin, *Der Erzähler*, str. 451-452.

¹¹⁸Isto. str. 442-443.

Ovo je mesto na kome Benjamin nastavlja tamo gde Šlegel staje: „Roman je romantična knjiga.“¹¹⁹ Ipak, odatle on kreće u potpuno drugom smeru u odnosu na Šlegela. Za njega upravo to što je roman knjiga, ovu formu nepopravljivo odvađa od sveta iskustva. Roman ne dolazi iz iskustva i ne vraća se u njega na način na koji to čini usmeno pripovedanje. On nastaje tačno na mestu na kome iskustvo dolazi u krizu, tačno tamo gde ono postaje neprenosivo, tamo gde *Erfahrung* biva zamenjeno sa *Erlebnis*: „Napisati roman znači u predstavi ljudskog života dovesti nesamerljivo do vrhunca.“¹²⁰ Ovde se ne radi o *ljudskom životu*, već *samo o predstavi o njemu*. Rodno mesto te predstave je moderna buržoaska subjektivnost, koja se povlači kako bi u medijumu teksta iscrtila sopstveni svet. Taj svet ona sklanja u korice knjige. Benjamin ovde dolazi do samog korena modernog sentimenta, karakterističnog i za romantičarski pogled na sadašnjost kao vreme *dekadencije*. Ono što se iz perspektive Šlegelovog *Antonija* pokazuje kao dekadentna pojava u kojoj se možda nalazi indeks spasenja za čitavu istoriju, kod Benjamina se pojavljuje kao istorijski uslovljena zakonomernost. Nastanak modernog, buržoaskog individuuma, kao nezavisnog ekonomskog subjekta, uz raspad starih ekonomskih i društvenih veza, stvorio je i novu formu literature: roman. Formu koja je sa sobom neizbrisivo nosila trag nostalgije prema svetu koji je nestao, a u kome je još uvek bilo moguće pripovedati. Zato, pripovedanje ostaje očuvano u romanu – makar u negativu, makar kao priča koju je nemoguće ispričati, ali koja bi rado bila ispričana, samo kada bi mogla da naiđe na nekoga kome bi bila zaista upućena.

¹¹⁹Schlegel, F. *Gespräch...* str. 335.

¹²⁰Benjamin, *Der Erzähler*, str. 443.

Čitaoci romana nisu slušaoci priča koji dele zajedničko iskustvo i koji slušaju kako bi i sami pripovedali. Umesto toga, oni se prepuštaju tuđim doživljajima koje mogu spokojno da prate, ali prema kojima postoji neophodna distanca. Benjaminov pogled izvrće pretpostavku Šlegelovog *Antonija o antičkoj distanci prema stvarnim događajima kroz ep, i romantičnoj bliskosti sa istinitim pričama*. Istinite priče, utoliko su istinite ukoliko su *tuđe* – dok *ep* saopštava iskustvo koje važi kao zajedničko, kao egzemplarno. U tom smislu ovo iskustvo je – kako je na tome insistirao Alfred Deblin: istinito. Epska pripovest je istinita priča.¹²¹ Roman, s druge strane, dovodi u pitanje istinu, ukoliko ona biva konstituisana na nivou zajednice. On je uvek parcijalan, on otvara individualnu perspektivu – zato Deblin formom romana ustaje protiv te iste knjiške i zatvorene prakse, ponovo u nju ugrađujući egzemplarnost epike. Franc Biberkopf, njegov je moderni Odisej – no, *Aleksanderplac* nije i moderna *Odiseja*.¹²² Na to nas podseća i Benjamin, primećujući kako Deblinovo delo ne uspeva da ostane u medijumu epike.¹²³

Za Šlegela *romantični element* karakterističan je za čitavu *poeziju*, on je konstanta, uvek je manje ili više prisutan. Nešto slično moglo bi se reći za *epski* element kod Benjamina, on uvek opstaje i izbija na površinu u svim poetskim formama. U tom smislu, i moderni roman kao najudaljenija tačka od tradicionalnog pripovedanja, kao posledica krize pripovedanja, ostaje jednako vezan za epsku naraciju. Ova nesvakidašnja bliskost između romana

¹²¹Döblin, A. *Der Bau des Epischen Werks*, u *Aufsätze zur Literatur*, Walter-Verlag, Olten und Freiburg in Breisgau, 1963, str. 103-132.

¹²²O poređenju Džojsovog *Uliksa* i Deblinovog *Aleksanderplaca* u kontekstu Benjaminove teorije romana, videti Petrović, Ž. P. „Avangardna politika književnosti: Benjaminovo čitanje *Berlin Aleksanderplaca* i njegove teorijske konsekvence“, u *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, Knjiga šezdeset druga (2014), sveska 3, 727-739, str. 728-730.

¹²³Benjamin, W. *Krisis des Romans*, III, str. 236.

i epa postaje posebno vidljiva u elementu njegove krize. Tada roman konačno u sebi prepoznaje epski momenat, ali izražen u formama koje prevazilaze nasleđene medijume, dok u isto vreme zadržavaju elemente najstarije arhaične tradicije. Ova dijalektička napetost između modernog i arhaičnog dovodi do eksplozije epskog u savremenom romanu. Opisujući Deblinovu pripovedačku tehniku u konstrukciji narativa *Aleksanderplaca*, Benjamin piše: „Stilistički princip koji upravlja ovom knjigom je montaža: sitnoburžoaska štampa, priče o skandalima, nesrećnim slučajevima, senzacionalni incidenti iz 1928. godine, narodne priče, oglasi – pljušte u ovom tekstu. Montaža raznosi „roman“, raznosi ga u njegovu građu i jednako ga raznosi stilistički, otvarajući nove, vrlo epske mogućnosti.“¹²⁴ Moderna filmska tehnika ovde se sudara sa već ostarelom formom romana da bi u njoj probudila zaboravljene arhaične snage. No, te epske mogućnosti nisu nešto što se u romanu pojavljuje tek u njegovoj poznoj formi kada okružen novim medijumima on doživljava krizu kao već klasična forma buržoaskog izraza. Naprotiv, epski element usađen je u temelje modernog romana i skrivena bliskost sa epikom ono je što roman čini popularnom formom. Epska forma je ujedno i razlog zbog koga roman često odstupa od tkanja ideološke tapiserije buržoaskog društva, kada se nalazi u svom elementu on dovodi u pitanje suverenu poziciju moderne svakidašnjice i kroz naizgled lagodnu formu zabave krijumčari nesigurnost. U tome roman ostaje veran epu koji izaziva suverenu snagu otuđenih bogova. Ujedno, to je i razlog zbog koga roman nije revolucionaran – pisac romana, kao i svaki čitalac, na kraju proputovanja kroz svet kojim upravljaju tiha i nemilosrdna moderna božanstva, vraća se u taj isti svet naizgled neokrznut. Samo naizgled, pošto je predmet njegovog pripovedanja on sam. Distanca između

¹²⁴Isto. str. 232.

autora i epskog protagonista ovde ne postoji, a svet o kome se piše ostaje jednako nemilosrdan i nepromenjen – to je jedan od razloga zbog kog moderni pisci često propadaju.

U Benjaminove portrete modernih autora ugrađeni su neuspeh i propast. Gotfrida Kelera on opisuje kao pisca sa: „...potmulom, odzvanjajućom unutrašnjošću iznurenog čoveka.“¹²⁵ Kafkino delo je uteklo njegovoj želji da bude uništeno,¹²⁶ Prustova patnja neodvojiva je od njegovog stvaranja.¹²⁷ Ova propalost nije karakteristična samo za autora kao čoveka, ili za delo, ona je neodvojiva od čina pisanja koji se odvaja od žive reke usmenog predanja, dok pojedinačni doživljaj izdvaja iz iskustva i zatvara ga u knjigu. Ovaj čin modernih pisaca nije njihov hibris prema iskustvu, naprotiv, oni već zatiču iskustvo koje je nemoguće preneti i koje u svojoj neograničenosti potpuno ovladava modernim subjektom, iznuruje ga kao Kelera, u njemu izaziva neopisive patnje kao u Prustu. Zbog toga je Kafka morao da oseća izvesnu mržnju prema sopstvenom delu, samo zbog toga što je morao da ga napiše.

Moderna potreba za izrazom u knjizi kao formi koja ga neizbežno ograničava i zatvara, odgovara dvostrukom odnosu koji roman ima prema tradicionalnoj epici: s jedne strane, nastanak romana motivisan je arhaičnim nagonom za pripovedanjem i prenošenjem iskustva; s druge strane, iskustvo koje bi se moglo preneti više ne postoji. Ova protivrečnost koja je usađena u samu suštinu moderne literature u svojim krajnostima se ispoljava onda kada literatura pokušava da bude *epska* i to uprkos volji autora ne uspeva – to je slučaj Deblinovog *Aleksanderplaca* o kome Benjamin zapaža: „To je zakon forme romana: tek što je heroj otkrio kako da pomogne samom sebi, a on

¹²⁵Benjamin, W. *Gottfried Keller, II*, str. 213.

¹²⁶Benjamin, *Franz Kafka*, str. 427-428; *Eseji*, str. 251-252.

¹²⁷Benjamin, W. *Zum Bilde Prousts*, str. 324; *Prilog Prustovom liku*, str. 241.

više ne može pomoći nama.“¹²⁸ U momentu u kome pisac uspeva da protagonistu romana dovede u neposrednu blizinu epskog heroja, ovaj prestaje da bude egzemplaran i biva istisnut u *nebo likova iz romana*.¹²⁹ Roman nužno ostaje priča bez *poruke*, tako skrojena da održi živom njenu anticipaciju – sanjar iz Kafkine parabole o *Carskoj poruci* idealan je primer modernog stanovnika velegrada, pisca i čitaoca romana. Kada padne mrak on i dalje *sanja* o poruci koja do njega ne može doći.

Ova karakteristika romana, kao forme istovremeno obećava novo iskustvo i izneverava njegovu anticipaciju, nije naprosto nedostatak. Benjaminovu teoriju romana ne treba razumeti u vrednosnim kategorijama reakcionarne kritike modernih buržoaskih formi literature. Naprotiv, roman ne popunjava upražnjeno mesto usmene tradicije i epike, on nije jednostavna zamena za tradicionalni epski element. U njemu svaka stabilna forma iskustva biva demaskirana kao laž, a želja za iskustvom koje bi se moglo preneti biva neposredno dopunjena nemogućnošću ispunjenja ovakve želje. Junaci modernog romana ostaju nemi za savete uprkos željnim anticipacijama čitalaca. Na taj način Deblinov Franc Biberkopf postaje Franc Karl. Ovaj uzoriti vratar možda je sposoban da učini sopstveni život boljim, ali on više ne nastanjuje ulice Berlina iz 1920-ih.

Značaj ovog Benjaminovog zapažanja o gubitku egzemplarnosti i nemogućnosti epske pouke, mnogo kasnije potvrđuje se i u delu Gintera Grasa. Kada se pred očima Oskara Macerata – tog večitog deteta koje je tok poremećenog sveta posmatralo sa epskom distancom i mudročću vekova – konačno formira panorama jednog izopačenog društva, i kada ostaje samo još da nam on saopšti svoj sud i iznese oštru pouku, on naglo počinje da

¹²⁸ Benjamin, *Krisis des Romans*, str. 236.

¹²⁹ *Isto*.

raste. Oskar, epski junak iz prve knjige *Limenog doboša*, na kraju druge knjige i sam postaje sastavni deo sveta u obliku koji on dobija posle katastrofe. On ipak ne postaje egzemplaran, umesto toga, transformiše se u samo još jednog od stanovnika sveta u kome je jedina zamisliva forma pomoći, pomoć samom sebi – njeno drugo ime je snalaženje u zajedničkoj katastrofi.

Gras čitaoce ostavlja pred neprijatnom dilemom o deformisanom karakteru Oskara Macerata. Njegov patuljasti, deformisani oblik, pojavljuje se kao jedina forma u kojoj je tradicionalna figura *mudrog i pravednog* čoveka i dalje moguća. Benjamin istu stvar primećuje kod Ljeskovljevih likova, *pravedništvo* uvek dolazi uz dozu percipiranog *deformiteta*, izvesnog odstupanja od norme.¹³⁰ Ono je u najboljem slučaju moguće kao odraz u iskrivljenom ogledalu. Kada govori o Kelerovom delu, on ga opisuje metaforikom *konkavnog i konveksnog*.¹³¹ Upadljivo je da u svim svojim tekstovima o velikim proznim piscima, Benjamin pokušava da očita njihov lik: *Prilog Prustovom liku*, opis Kelerove duhovne fizionomije i fizionomije njegovog dela, zatim prepoznavanje obrisa pripovedača u liku Ljeskova itd. Likovi pisaca su deformisani, njihovo delo je deformisano, na kraju krajeva, samo pripovedanje je deformisano u obliku romana i štampane knjige.

Značajno je insistiranje na *knjizi* kao suštinskoj karakteristici romana, koje postoji kod Fridriha Šlegela i Benjamina. Šlegelovoj definiciji romana kao romantične knjige Benjamin kritički odgovara određenjem romana kao *štampane knjige*. Dakle, u prvom redu *roman je knjiga*. Takva knjiga čije je rodno mesto: „...individua u svojoj usamljenosti, takva da više nije sposobna da samu sebe izrazi navodeći primere svojih najvažnijih briga, takva koja

¹³⁰Benjamin, *Der Erzähler*, str. 458-462

¹³¹Benjamin, *Gottfried Keller*, str. 292-293.

nije sposobna da drugima egzemplarno govori o svojim najvažnijim brigama, sama je neposavetovana, i ne može davati savete.“¹³² Kada moderna individua, oblikovana u nastajućem buržoaskom društvu obeleženom ekonomskom nezavisnošću, dođe u susret sa epskom formom pripovedanja i modernim tehnikama reprodukcije (štamptom), tada nastaje roman. Doživljaj *nepreglednosti* i *nesamerljivosti* individualnog, privatnog iskustva, određujući je i za Šlegelovu predstavu o *romanu* kao *romantičnoj knjizi* u koju se potencijalno sliva poetski genije čitave zaboravljene tradicije – no, takav roman još ne postoji, zbog toga prema Šlegelu ne postoji ni potpuna teorija romana. Za Benjamina, takav roman ne može da postoji, jer roman kao forma ostaje neizbežno povezan sa materijalnim uslovima građanske egzistencije. Ma koliko bio širok zahvat pisca, on uvek ostaje zahvat pojedinačnog pisca, individue koja svoje iskustvo izmešta u medijum knjige, time ukidajući neposrednu prenosivost kao suštinsku karakteristiku pripovedanja. Roman tako postaje deformisani lik tradicionalnog pripovedanja, koje kroz individualni karakter pisanja i formu knjige biva iskrivljeno u modernom ogledalu. Zato epika u širem smislu, kao pripovedanje, ne nestaje u modernosti, ep i roman za Benjamina imaju zajedničko poreklo i neraskidivo su povezani. Iako Benjamin kontrastira roman i tradicionalno pripovedanje, on ipak lik pripovedača traži kod modernih romanopisaca. Roman je mesto na koje je pripovedanje u moderno vreme moglo da se povuče i u kome je opstalo – na taj način, moderni roman za Benjamina nije samo forma pred kojom je ep ustuknuo, on je i forma u kojoj je epski element ostao očuvan na takav način da ga je i dalje moguće prepoznati.

¹³²Benjamin, *Der Erzähler*, str. 443.

Povlačenje epskog pred knjigom nije samo njegov nestanak. U romanu epski element je skriven među napisanim i štampanim stranicama iz kojih se on na mahove prolama i poput arhaične grmljavine potresa prozaični svet modernog iskustva. Ipak, u romanu se stari svet bogova i otuđene prirode nikada ne vraća na neposredan način, umesto toga, moderni svet biva prikazan u svoj svojoj iracionalnosti i mitskoj silini. Gotfrid Keller je „... smatrao da nam daje njegovo sopstveno vreme, a u njemu on nam je dao antiku.“¹³³ Fridrih Šlegel takođe je delio osećaj modernog siromaštva pred nepreglednim bujanjem poetskog izraza prošlih epoha, on je anticipirao kasnije Benjaminovo *iskustvo siromaštva*,¹³⁴ ali je i dalje negovao veru u iskupljujuću snagu novih formi poetskog izraza. Roman se u *Razgovorima o poeziji* pojavljuje kao proizvod *bolesnog vremena*, pa prema tome i sam deformisan, ali i kao forma u kojoj je sačuvana snaga poetskog izraza: „Poezija je tako duboko ukorenjena u ljudima, da ponekad, čak u najnepovoljnijim uslovima, bujno raste.“¹³⁵ *Amalija*, kojoj je upućeno *Pismo o romanu*, takođe ima deformisane čitalačke navike. Ona naprosto čita previše i čita lošu literaturu: romane! Strogom *Antoniju* to ne promiče:

„Sa čuđenjem i unutrašnjim besom, često sam viđao vašeg slugu kako vam nosi gomile knjiga. Kako možete da dotaknete vašim rukama te prljave knjige? I kako možete da dozvolite da te zbnjujuće i sirove fraze uđu kroz vaše oko u svetilište vaše duše? Provodite sate prepuštajući se mašti ljudi sa kojima bi vas bilo sramota da licem u lice razmenite samo nekoliko reči?“¹³⁶

¹³³Benjamin, *Gottfried Keller*, str. 289.

¹³⁴Benjamin, *Erfahrung und Armut*, str. 213-219.

¹³⁵Schlegel, *Gespräch...* str. 331.

¹³⁶*Isto*. str. 330.

Amalijine čitalačke navike su deformisane taman koliko je deformisana i moderna literatura. No, u tom deformisanom liku, jedne spram klasike naizgled patuljaste i niske forme koju proizvodi bolesno vreme, nastaju *književne arabeske*,¹³⁷ one su *prirodni produkti bolesnog vremena*¹³⁸ – njihov kvalitet je utoliko viši ukoliko je i sama imaginacija autora više deformisana vremenom u kome nastaje: „...prema tome, ja stavljam Rihtera iznad Sterna, jer je njegova uobrazilja mnogo bolesnija, pa tako i mnogo više čudesna i fantastična.“¹³⁹ *Amalijine* loše navike zato imaju izvesno opravdanje, i ona evidentno ne može da ih napusti.¹⁴⁰ Deformisani i bolesni karakter vremena otkriva svoj sjaj u *arabeskama* modernih autora. One su najuzvišeniji poetski izraz modernog vremena, ali i prvi umetnički izraz sposoban da u svoje tkanje uključi potpunu poetiku čitave prošlosti. Benjamin takođe govori o *arabeskama*, Prust je majstor *arabeske* i finog tkanja – ali ove isprepletane slike kod njega ne iskupljuju čitavu tradiciju, one ne govore o sećanju, već svedoče o zaboravu, i na kraju postaju neodvojivi izraz Prustove patnje i propasti.¹⁴¹

Kod Kafke postoji figura koja ilustruje ovaj status moderne literature kao deformisane epike – u formi kratkih priča Kafka pokušava da utekne sudbini pisca romana, da bi je u njima uvek iznova susretao. Zato on piše o *Domaćinovoj brizi*, ili onome što ostaje od nje: Odradek, to „Najčudnovatije kopile koje su kod Kafke začeli praset i krivica...“¹⁴² On je: „...oblik koji

¹³⁷Schlegel, *Gespräch*, str. 331.

¹³⁸*Isto*.

¹³⁹*Isto*.

¹⁴⁰*Isto*, str. 333.

¹⁴¹Benjamin, *Zum Bilde Prousts*, str. 311; *Prilog Prustovom liku*, str. 228. Za nešto drugačiji pristup vezi između romantičarske, specifično F. Šlegelove teorije romana i Benjaminovog čitanja Prusta, videti Cohen, J. “Unfolding, Reading after Romanticism” u *Walter Benjamin and Romanticism*, 98-108, str. 104-106.

¹⁴²Benjamin, *Franz Kafka*, str. 431; *Eseji*, str. 255.

stvari primaju u zaboravu. One su deformisane. Deformisana je *Domaćinova briga*, o kojoj niko ništa ne zna...¹⁴³ Ili bi pak, Benjamin nam to ne govori, nešto o njoj moglo da se sazna? Ili zapravo mnogo toga, samo kada bi se u Kafkinoj priči pojavio domaćin i počeo da pripoveda. Umesto njega, svuda se pojavljuje samo *Odradek*. On iskrsava na stepeništima, tavanima, hodnicima, govori kratkim informativnim rečenicama koje ništa ne saopštavaju, a zvuk njegovog glasa sličan je šuštanju lišća na vetru. Odradek je ono što ostaje od književnosti u romansi između epike i romana, između *pravsveta* i *krivice*. To što ostaje je jedno stvorenje sačinjeno od *kalema* i *froncli kanapa*, možda istih onih za koje Prust pokušava da se uhvati kako bi dosegao *ćilim doživljenog života*.¹⁴⁴ Ovo je slika koju epika dobija u romanu, ona užasava, prvo mitskom hladnoćom koju otkriva u božanstvima savremenog sveta, a zatim i potpunom nemogućnošću da nam podari savet i prenese iskustvo. Usamljeni pisac romana i njegov čitalac ostaju bez priče *domaćina* ili *moreplovca* o kojima govori Benjamin u svom eseju o Ljeskovu.¹⁴⁵ Na kraju, pred njima se nalazi još samo *domaćinova briga*, ono što bi u *priči bilo ispričano* i o čemu bi domaćin na kraju dana mogao da pripoveda svojim gostima ili ono što bi i sam mogao da čuje u pričama onih koji dolaze iz daleka. Sve to ostaje prekriveno Odradekovim smehom, dok on spokojno počiva na nekom stepeništu ili podu hodnika. No, ko ne bi bio oduševljen pred Odradekom i ko bi se olako odrekao spoznaje da je savremena *Odiseja* moguća samo kao škripavo škljocanje zvezdastog kalema na prostorima skrivenim od pogleda ljudi – tavanima, registraturama, podrumima. Priču o vremenu u kome priča prestaje da bude moguća, nije

¹⁴³Isto.

¹⁴⁴Benjamin, *Zum Bilde Prousts*, str. 311; *Prilog prustovom liku*, str. 228.

¹⁴⁵Benjamin, *Der Erzähler*, str. 440.

nikada moguće do kraja ispričati: u ovu epsku pukotinu smešta se moderni roman.

3. Epika posle romana

Pripovedanje stvara svet i menja ga – ovo je osnovna istina kojoj svedoče velike religije knjige, a koja je proročki bila nagoveštena u mitskim pripovestima. To nije samo fiktivni svet koji postoji pored stvarnog. O tome koliko je taj svet stvaran i opasan svedočila je Platonova brižljiva mržnja prema njemu. U svojoj osnovnoj, svedenoj i zbog toga beskrajno prilagodljivoj formi, epika se javlja kao usmena pripovest, priča i ništa više od toga. Ispričati priču znači preneti iskustvo i oblikovati svet. U meri u kojoj je pripovedanje konstitutivno za svaku formu organizacije ljudskog društva, ono je zbog svoje snage i opasno. Zbog toga usmeno pripovedanje još u antici dobija pravilnost svoje stroge forme.

Ep je prva standardizovana forma pripovedanja, on nije tu samo kako bi se prenela priča, već i kako bi se obuzdala reka iskustva koja se razliva kroz nebrojene usmene pripovesti. Mnogo pre štampane knjige, metrika i pevanje služili su kao tehničko sredstvo pamćenja i prenošenja pripovesti u formi koja bi smanjila moguća odstupanja i rasipanja. Istoriju političke i ekonomske organizacije ljudskog društva pratila je i istorija standardizacije pripovedanja. Stabilni oblici pripovedanja pratili su i sukcesivne oblike društvenog uređenja. Emancipatorni potencijal novih poetskih formi sa sobom je donosio i solidifikaciju društvenih odnosa kojima su te forme odgovarale. Pred ovom dinamikom između beskrajnosti poetskog izraza i definitivnih formi u kojima se on javlja staje i pogled Fridriha Šlegela u

Razgovorima o poeziji – ovome odgovara i Benjaminov opis epskog kroz sliku mora:

„Ništa nije više epsko nego more. Prema moru se možemo naravno odnositi na mnogo različitih načina. Na primer, neko može ležati na plaži, slušati zvuk talasa, može i skupljati školjke koje more nanosi na obalu. To je ono što radi epski pisac. Takođe, morem se može ploviti. Iz mnogih razloga, ili potpuno bez razloga. Neko se može otisnuti na putovanje, i onda kada se nađe daleko, može krstariti bez kopna na vidiku, bez ičega osim mora i neba. To je ono što radi pisac romana. On je zaista usamljen, tih...“¹⁴⁶

Šlegelovom bogatstvu poetskog odgovara Benjaminov pojam epskog, kao nepreglednog prostora iz koga u pripovedanju nastaje izraz: iz mnogih razloga, ili nijednog posebnog. Slobodno pripovedanje pojavljuje se kao uslov mogućnosti svake stabilne poetske forme, pa u krajnjem i modernog romana. Moderni roman je pak forma koja je najudaljenija, istorijski, ali i tehnički, od izvorne usmene pripovesti, on je ujedno i forma u kojoj pripovedanje u svom arhaičnom elementu izbija na površinu oslobađajući svoju snagu. U isto vreme kada se to događa u romanu, momenat epskog biva oslobođen u teatru. Benjaminovu teoriju *epskog teatra* zato ne treba posmatrati odvojeno od njegove teorije modernog romana. Svoj tekst o *Epskom teatru* Benjamin počinje opisom iskustva čitanja romana, upravo ovo naizgled lagodno iskustvo distance moderni epski teatar treba da proizvede.¹⁴⁷ Brehtov *Verfremdung* nemoguć je bez epskog elementa, napetost koja nastaje između gledaoca i njegove društvene stvarnosti,

¹⁴⁶Benjamin, *Krisis des Romans*, str. 230.

¹⁴⁷Benjamin, W. *Was ist das epische Theater*, II, str. 519; *Šta je to epsko pozorište*, str. 299.

moгуća je samo pod pretpostavkom distance prema dešavanju koje se događa na pozornici. Kriza modernog romana prema Benjaminu nastaje pred savremenom navalom epskog. Deblin spremno dočekuje ovu krizu sa *epskim romanom*, ali i pokazuje granice ove književne forme koja izneverava *egzemplarnu* ulogu *epike*. Roman je forma u kojoj epika opstaje u modernom buržoaskom društvu, ali je on ujedno i forma koja je suviše uska za epiku. Epske priče ne staju u knjige, osim u slučaju u kome knjige predstavljaju eksplozije epskog elementa u modernom vremenu. Kraj uobičajene moderne forme romana nastaje onda kada romani bivaju sastavljeni po principu montaže, i kada film bez ograničenja forme u sebe prihvata element epskog.¹⁴⁸

Pored temeljnog značaja pripovedanja za konstituciju svakog zamislivog ljudskog iskustva, epika u vreme industrijskog kapitalizma i masovne kulture ne samo da doživljava krizu, već ova kriza upućuje na forme izraza u kojima ona ne može da opstane bez kontradikcija. Prema Šlegelu, roman je zauzeo nekadašnje mesto epike, za Benjaminu ovo privilegovano mesto u dvadesetom veku prestaje da postoji. U medijumu slike, kako na njega nailazimo u fotografiji i filmu, epski element pronalazi svoj novi izraz, on biva izobličen do granice pucanja – s one strane dosadašnjih formi iskustva i nasuprot devetnaestovekovnom buržoaskom miljeu u kome nastaje roman. Slika razara privid postojanja kontinuiranog iskustva koje je nestalo još sa krajem feudalnog srednjeg veka i nastankom modernog buržoaskog društva. Zbog toga je i nova forma istoriografije za Benjaminu dijalektička, a njen odnos prema epskom nije jednoznačan, on se ne ogleda u prostom raskidu sa epikom. U toj novoj formi istoriografije epski element biva *razotkriven*, a zatim i *raznet* – nemačka reč *Preisgeben* je

¹⁴⁸O ovome opširnije videti Steiner, *Walter Benjamin...* str. 115-136.

dvoznačna. Konstatovati *likvidaciju* epskog elementa, moguće je samo pošto je on oslobođen iz krila istorizma i doveden do sopstvenog pucanja. U eseju o Eduardu Fuku Benjamin ovako govori o odnosu savremene historiografije i epike:

„...istorijski materijalista mora razotkriti (*preisgeben*) epski momenat istorije. Ona za njega postaje predmet konstrukcije čije mesto nije prazno vreme već određena epoha, određena osoba, određeni život. On raznosi epohu i iznosi je iz objektivnog „kontinuiteta istorije,“ tako isto život iz epohe, delo iz životnog dela. Ali ono što se dobija ovom konstrukcijom je to da u delu životno delo, u životnom delu epoha i u episi tok istorije – bivaju sačuvani i prevladani (*aufgehoben*).“¹⁴⁹

Kriza romana u kojoj se epsko pojavljuje ili na mahove i nesigurno ili svesno i planski kao kod Deblina, strukturno odgovara krizi moderne istorističke naracije sa objektivističkim pretenzijama. Deblin pronalazi epski element u modernom pripovedanju da bi njime *razneo* formu romana, pri čemu i ovaj element biva raznet oslobađajući neslućene *moгуćnosti epskog*. Spokojstvo transformisanog Franca Karla, možda zagonetno otkriva nešto više od toga da je ovaj Deblinov junak *umakao budnom oku svog tvorca izgubivši epski, egzemplaran karakter*.¹⁵⁰ Iščeznuće epskog elementa u romanu, možda je upravo oslobađanje novih *epskih mogućnosti* o kojima Benjamin govori.¹⁵¹ Isto tako, razotkrivanje epskog u istoriji razara kako epske elemente, tako i kontinuum u kome su oni bili usađeni, ovo oslobađa snagu iskustva zarobljenu u istorističkoj naraciji: „Istorizam postavlja večnu

¹⁴⁹Benjamin, W. *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker, II*, str. 468.

¹⁵⁰Benjamin, *Krisis des Romans*, str. 236.

¹⁵¹ *Isto*.

sliku prošlosti; istorijski materijalizam jedno posebno iskustvo sa njom, koje stoji samostalno. Oslobođenje epskog momenta kroz konstruktivni pokazuje se kao uslov tog iskustva. U njemu se oslobađaju snažne sile koje su ležale vezane u „bilo jednom“ istorizma.“¹⁵² Tihi eho Šlegelove *igre božanskih slika* i dalje opstaje u ovim Benjaminovim rečenicama. No, dok Šlegelov *Antonio* sanja o romanu u koji bi stala čitava tradicija, Benjamin posmatra kako sam tradicionalni medijum prenošenja iskustva, pripovedanje, razvaljuje granice romana i odatle poplavljuje suhu zemlju moderne proze, dok *istorijski materijalizam* razbija kontinuitet istorije. Ovo nije posledica genijalnosti autora ili strogosti novih naučnih metoda. Umesto toga, radi se o zakonitosti modernog vremena koje, oslobađajući do tada neviđene proizvodne snage, deformiše tradicionalne forme izraza i konstitucije iskustva do neprepoznatljivosti – roman je jedna od prvih kulturnih posledica ranog buržoaskog sveta. No, stari izrazi svesti, koje bi tradicionalni marksizam olako odbacio, kod Benjaminina se pokazuju ne samo kao i dalje prisutni u sadašnjosti, već i kao moguće sile njenog izbavljenja. Doduše, izbavljenja koje se ne događa kroz povratak tradiciji, već kroz efekte koje tradicionalne forme u svom izmenjenom obliku proizvode u savremenosti. Roman, ne samo da dovodi u pitanje sigurnost svakodnevice, već u svojoj poznoj formi destruiira etablirane konvencije izraza buržoaskog društva. Najvažnije, on destruiira samog sebe. Ova detonacija moguća je samo zbog postojanja epskog elementa koji rastače njegovu individualnost i zatvorenost.

Ali, konačno, kako je uopšte moguće misliti o epici u svetu koji se nalazi između tradicije koja se više ne može preneti i sadašnjosti koja je ne može primiti? Kako je moguće govoriti o nečemu što se više ne može

¹⁵²Benjamin, *Eduard Fuchs*, str. 468.

iskusiti? Benjaminova misao naizgled i sama pada kao žrtva ove moderne nemogućnosti – ukoliko epika, u najširem smislu te reči, biva deformisana do tačke pucanja, zbog čega i dalje ostajemo zainteresovani za njen izgubljeni, originalni lik? Zbog čega i dalje ostajemo zbunjeni i oduševljeni pred Kafkinim Odradekom? Zbog čega zaboravljeni i nepovratni lik epike i dalje proganja starog Benjamina? Očigledno je da taj lik, kao specifičan fragment jednog izgubljenog iskustva i razbijenog sveta, predstavlja neophodan pol u dijalektičkoj konstelaciji koja postoji između predstave o osiromašenoj sadašnjosti i odbljesaka prošlog trenutka. Ukoliko istorijski materijalista zaista treba da napiše novu istoriju čiji likovi su sve one zaboravljene i anonimne duše preko čijih leđa je izgrađeno ono što nazivamo kulturom,¹⁵³ nijedna među njima nije tiša i neupadljivija od figure pripovedača. Dakle, ne figure značajnog pisca moderne klasike, već običnog putujućeg trgovca ili zanatlije, moreplovca ili domaćina, čiji lik se još uvek prepoznaje u beskrajno isprepletenim konturama arabeske modernog romana. Ukoliko je savremeni istoričar pisac koji *datumima daje fizionomiju*,¹⁵⁴ pripovedač je tradicionalni oblik fizionomije sa kojim on nužno stupa u dijalektički odnos – ovaj odnos nije odnos podražavanja. Umesto toga, istoričar čini ono što je pripovedanje uvek činilo, ali ograničen konfiguracijom sopstvenog predmeta, on biva osuđen na konstrukcije (*Gebilde*) u kojima se gubi apstraktna podeljenost na priču i sliku, a priča u svom epskom elementu biva razneta. U nju istoričar dodaje *ekrazit*,¹⁵⁵ da bi

¹⁵³Benjamin, *Begriff der Geschichte*, str. 696; 1240-1241.

¹⁵⁴Benjamin, W. *Passagenwerk*, V, str. 596. Za prevod videti Benjamin, V. *Teorija saznanja, teorija progresna, Pasazi, sveska N*, 2018. prev. Aleksa Golijanin (<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-teorija-saznanja-teorija-progresna.pdf>). Za citate *Sveske N* ovde ćemo upotrebljavati prevod sa navedenog linka, kod takvih citata paginaciju navodimo prema originalu i prema prevodu dostupnom na ovde navedenom linku.

¹⁵⁵*Isto*. str. 593; *Isto*. str. 20.

fragmenti njenog raspada poslužili kao elementi za montažu. Tako, čak ni istorijski materijalizam kod Benjamina ne odbacuje element epskog, on ga razara, kako bi mogao da slobodno konstruiše sa njegovim elementima – čak pojava nauke u *čeličnom okviru teorije*,¹⁵⁶ kroz ovaj neizbežni sudar sa epskim elementom, dolazi u kontakt sa arhaičnom slikom pripovedanja. Razaranje epskog elementa ne predstavlja scijentističko oslobađanje istorije od elementa pripovedanja, ne, ono razara pripovedanje kako bi iz njega oslobodilo snage koje su se u njemu akumulirale vekovima.

¹⁵⁶Benjamin, *Begriff der Geschichte...* 696; 1240-1241.

III PRIČA U SLICI: FRAGMENTI JEDNE NOVE MISLI

1. Dijalektika i slika

Ovde dolazimo do centralnog i često naizgled zagonetnog pojma karakterističnog za Benjaminovo mišljenje, do dijalektičke slike. Interesantno je da se dijalektika, još od Zenonovih paradoksa, nalazi u bliskoj vezi sa pojmom slike. Poznato je da Zenonovi paradoksi pokušavaju da pokažu kako je pojavna stvarnost nužno nepouzdana, pa je stoga i paradoksalna. Ona stvara lažna mnjenja, pošto ono što se pojavljuje protivreči samome sebi i pojavljuje se kao drugačije nego što zaista jeste. Ipak, antički mislioci nisu smatrali kako je celokupna stvarnost protivrečna, pa na takav način inherentno dijalektička, poslednje je mnogo kasnija karakteristika moderne, Hegelove dijalektike. Umesto toga, Zenon i Parmenid pokušavaju da dokažu kako je stvarnost upravo suprotna od onoga kakvom se čini, a odatle i da svako ko pokušava da argumentuje na osnovu čula, mora upasti u protivrečja – ovo je filozofski motiv koji će naslediti i kasnije filozofske škole u antici, Platonova misao nastala je na tom tragu. Jedan od najčešćih motiva na koje nailazimo kod Platonovog Sokrata je pobijanje argumenata koji se pozivaju na očiglednost čulnosti. Tako, dijalektika nastaje u isto vreme sa idejom kako je istina spoznatljiva na osnovu uma, dok čula nužno varaju.¹⁵⁷ Posebno je značajno to što isti metod kojim se pobija varljivost čula, treba da predstavlja metod pomoću koga je moguće u sferi idealnog, pojmovnog znanja, s one strane čulnosti, spoznati istinu.

¹⁵⁷Ovo je rascep koji je već za antičku dijalektiku problematičan, Pl.*Sph.* 248a–e; 249a–d.

Dijalektika je od svog nastanka mišljenje koje je usmereno protiv opažanja kao izvora znanja, slike su samo slike i slike varaju, no, ona je u isto vreme zavisna od pojma slike – dijalektički argumenti su takvi da se bore protiv čulnosti, mnjenja i pukih predstava, upravo upotrebljavajući slike. Zenon pokazuje paradoksalnost pojavne stvarnosti kroz apstrakciju koja tu stvarnost raščlanjava na slike. Samo pogledu usmerenom na stvarnost koja se sastoji od diskretnih i mirujućih slika kretanje se pojavljuje kao privid. Dakle, samo slika stvarnosti upotrebljena od strane dijalektičara dovodi čulnu stvarnost u pitanje. Sa tim u vezi, značajna je i Platonova sklonost analogijama koje u sebe uključuju pojam slike, od metafore o pećini, pa do drugih mesta na kojima se stvarnost pojavljuje kao slika ideja. Platonove ideje tako nastaju na temelju značajnog neprijateljstva prema čulnim slikama, ali njihova metafizička dinamika biva objašnjena pomoću metaforike slike. Ipak, slika sama po sebi ne sadrži ništa dijalektičko, za tradicionalne dijalektičare ona nikada nije dijalektičkog karaktera, samo odnos među idejama ili rečima ostaje dijalektički. Čak ukoliko bi ideje bile shvaćene kao mentalne slike, samo odnos među njima bi bio dijalektički, to ne bi nikada bile one same po sebi.

Dakle, za šire određenje dijalektike nije ključan rascep na čulno i natčulno ili umsko, čak nije ključna ni forma dijalektičkog argumenta koji se sastoji od takozvanih teza i anti-teza, to su sve samo spoljašnje karakteristike ili posledice dijalektičkog načina mišljenja. *Differentia specifica* dijalektičkog mišljenja ogleda se u tome da ono pretpostavlja kako je odnos između mišljenja i predmeta mišljenja kontradiktoran, dijalektičar pretpostavlja protivrečnu napetost između stvarnosti i pokušaja da stvarnost bude mišljena. Zato, dijalektika može biti shvaćena kao metoda koja nema isključivo negativan karakter samo onda kada postoji pretpostavka da je sam

predmet kojim se ona bavi, pa čak i čitava stvarnost, protivrečnog karaktera. Ovo je njena karakteristika u zapadnoj filozofiji od antike, pa do savremenosti. Kod autora koji ne prihvataju ovaj protivrečni karakter stvarnosti – a koji uočavaju njegove negativne konsekvence po metafizičko i ontološko mišljenje – dijalektika može da bude shvaćena samo kao veština sa vrlo ograničenom upotrebom¹⁵⁸ ili kao inherentna sklonost uma ka sučeljavanju stanovišta do kojih on dolazi nedozvoljenim proširenjem polja svoje upotrebe, i putem čijeg razvijanja je moguće pokazati ograničenja koja ljudski intelekt nužno poseduje.¹⁵⁹

U skladu sa promenama u strukturi ljudskog iskustva – dakle, promenama u opštem doživljaju sveta i društva od strane ljudskog subjekta, sfera rezervisana za dijalektičku napetost menjala je svoje mesto i oblik. Ipak, mesto dijalektičkog rezonovanja uvek je bilo vezano za diskurzivno mišljenje. Sve do Kanta, i sa Kantom, ono će ostati rezervisano za jezik i misao. Tek sa Hegelom, dakle u devetnaestom veku, uvid o protivrečnom karakteru stvarnosti pojavljuje se kao eksplicitna pretpostavka dijalektičkog mišljenja. Kod Hegela, ne radi se više samo o tome da postoji kontradikcija između pojavnosti stvarnosti i umskog uvida, ili unutar apriornog uma, već se radi o tome da je *sama stvarnost* neizbežno protivrečnog karaktera. Za Hegela, *stvarnost je dijalektičkog karaktera* zbog toga što je ona *umskog karaktera*, i uvid u protivrečni karakter *društvene i istorijske stvarnosti odgovara mišljenju te stvarnosti*. Sa Marksom, ova protivrečnost će zadobiti svoj autonomni karakter, izmestiće se u društvenu sferu kao mesto koje produkuje kontradikcije. *Društvene kontradikcije i napetosti* kod Marksa su mišljene kao preduslov svake misli o *kontradikciji*.

¹⁵⁸Aristotel, *Post.An.* 77a–b; *Top.* 101a–b; 105b.

¹⁵⁹Kant, I. *Kritik der Reinen Vernunft*, str. 234-237; *Kritika čistog uma*, str. 198-200.

Bez obzira na ove promene, dijalektika, čak i u svojim modernim formama kod Hegela i Marksa, predstavlja mišljenje koje zahteva kontinuirano izlaganje. Izložiti *dijalektiku* nekog fenomena ili pojma, znači njegove konstitutivne elemente prikazati kao momente jedinstvenog toka i razumeti njihove inherentne odnose i rezultate – dakle, radi se o delatnosti koja ostaje potpuno diskurzivna. Kod Hegela zato postoji dijalektika opažanja, ali opažaj sam po sebi nije dijalektički alat, za dijalektiku je neophodno *umsko mišljenje*. Stoga, medijum moderne dijalektike neizbežno je filozofski tekst, kroz koji je moguće pratiti razvoj pojma. Hegelova *Fenomenologija duha* zato ima formu *pripovedanja*. Ona treba da ispriča priču o razvoju ljudske svesti, pridržavajući se pojmovne stringentnosti. Opažanje, još za Hegela, nije medijum u kome je filozofsko poimanje moguće, ono je samo prvi korak koji vodi do predstava koje mišljenje zahvata u njihovoj dinamici. Tako, dijalektika ovde za svoj neposredan predmet ima *slike*, ali ona ne ostaje pred njima, već pokušava da ih shvati. Poslednje znači: *uzdigne na nivo pojma* i tek na taj način uvidi napetosti koje se nalaze u njima. Da bi se došlo do dijalektičke napetosti, do suprotnosti sadržanih u pojavnj stvarnosti, neophodno je *misliti dinamiku samih pojava*.

Klasična ambicija Hegelove dijalektike ogleda se u mišljenju dinamike pojavne stvarnosti koja sama po sebi nije naprosto *opažljiva ili predstavljiva*, već se u medijumu opažaja i predstave tek otkriva mišljenju. Mišljenje, sa svoje strane, ne pronalazi ništa iza pojava, ali otkriva njihovu dinamiku koju je moguće razložiti, razviti i time *dovesti do pojma*. Strukturno, ovakva filozofska ambicija, na koju nailazimo kod Hegela, a koja odustaje od pokušaja upućivanja na *istinu* koja se nalazi *s one strane*, ili *iza pojava*, u velikoj meri odgovara romanu kao formi moderne literature.

Poređenje Hegelovog načina mišljenja sa formom epa, često je u savremenoj literaturi o Hegelu.¹⁶⁰ Ipak, moderna forma izraza, roman, izgleda kao bliža medijumu u kom se kreće Hegelova misao, no, čak i ovde, interpretatori su najskloniji dovođenju u vezu *Fenomenologije* i *Bildungsroman-a* – poslednje pak sa sobom povlači pretpostavku vrlo specifične teorije modernog romana kao didaktičkog sredstva.¹⁶¹ Čak i pretpostavka didaktičke namere ili pedagoške recepcije onoga što se naziva *Bildungsroman*, ne garantuje uspeh takvih poduhvata – da li su takvi romani zaista dugačke parabole sa jasnim porukama koje se prenose iz generacije u generaciju ili predstavljaju samo kratak istorijski fenomen? Šire gledano, u poređenju osnovnih motiva Hegelove *Fenomenologije* i modernog romana shvaćenog u širem smislu, može se primetiti da sličnost pre svega leži u odustajanju od *poruke koja se može preneti*, Hegel piše: „...istina nije neki iskovani novac koji se može dati kao gotov i tako zgrtati.“¹⁶² Roman odustaje od *pouke, norme ili iskustva*, na koje treba da referiše, isto tako Hegel odustaje od *istine* kao *objektivno spoznatljive supstancije* koja predstavlja privilegovani objekat filozofskog mišljenja.¹⁶³ Umesto toga, *istina* se kod Hegela otkriva samo kao dinamika

¹⁶⁰Derđ Lukač je usmerenost na prošlost *Fenomenologije duha* iz perspektive apsolutnog znanja, objašnjavao kroz Geteovo i Šilerovo razlikovanje epskog i dramskog, Lukács, G. *Der junge Hegel*, Luchterhand Verlag, Neuwied, 1967, str. 622; Lukač, Đ. *Mladi Hegel*, Kultura, Beograd, 1959. prev. Milan Damnjanović, str. 552. Haris govori o *Odiseji duha*, Harris, H.S. *Hegel's Ladder, Volume II: The Odyssey of Spirit*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1997. Ovu metaforu takođe koristi i Piter Singer, Singer, P. „The Odyssey of Mind“ u Singer, P. *Hegel: A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford, 1983, str. 60-96.

¹⁶¹Herner Severot govori o Hegelovoj *Fenomenologiji* kao narativu sa strukturom bildungsromana, u šta interpretativno pokušava da integriše *galeriju slika* koju Hegel prikazuje čitaocima, Saeverot, H. „Hegel's *Phenomenology of Spirit* as *Bildungsroman*“, *Studies in Philosophy and Education*, vol. 43, 2024, str. 1-13. O problemu bildungsromana videti, Amrine, F. *Goethe and the Myth of the Bildungsroman*, Cambridge University Press, Cambridge, 2020.

¹⁶²Hegel, *Phänomenologie...* str. 40; *Fenomenologija duha*, str. 21.

¹⁶³„Po mome uvidu, koji se mora opravdati samo prikazom samog sistema, sve je stalo do toga da se ono što je istinito shvati i izrazi ne kao supstancija, već isto tako kao

stvarnosti u kojoj subjektivnost prepoznaje vlastiti pečat – u takvoj stvarnosti svaka spoljašnja normativnost, potpuno strana moći subjekta, otkriva se kao neistinita, biva označena kao *apstrakcija*, a *pozitivnost* takve stvarnosti i ostajanje pri njoj, pojavljuje se kao sama suprotnost mišljenju.

U epohi u kojoj jezik pripovedanja gubi svoju normativnu snagu, jezik filozofije takođe prestaje da bude jezik potrage za istinom. Moderno iskustvo se ne prenosi pripovedanjem, premda pripovedanje jeste njegov integralni deo. Moderna misao ne traga za istinom, već istinu pronalazi u samoj dinamici stvarnosti. U dvadesetom veku Kafkina književnost i Benjaminova filozofija, svaka na svoj način, sučeljavaju se sa sopstvenom formom koja više ne odgovara svom tradicionalnom mestu. Mogućnost da se i dalje može pisati i misliti, za oba autora predstavlja izvor izvesnog čuđenja. Šta znači *pisati*, *pripovedati*, *misliti* u vremenu u kome su *istina*, *norme* i *zakoni* izgubili svoj privilegovani status? Poslednje ne znači da su *norme* i *zakoni*, kao i prestiž i moć koje sa sobom donosi *istina*, netragom nestali. Naprotiv, ali, pripovedanje i mišljenje im više ne odgovaraju. Ukoliko postoji neka ideja o njima, ona je izmeštena van tradicionalnih medijuma u kojima su se javljali. Pismo i misao postali su u isto vreme irelevantni i slobodni. No, i dalje je moguće pisati, premda moderni romani i priče ne odgovaraju privilegovanom mestu parabole. Oni, paradoksalno, ostaju parabole, ali bez svog ustaljenog referenta. Polazeći odatle, Benjaminova misao postavlja još jedno pitanje modernoj književnosti, ona se pita o budućem mestu pripovedanja. Šta se događa sa mišljenjem i pisanjem onda kada *priča* i *pismo* ustupe mesto *fotografiji* i *filmu* – da li dijalektika nestaje zajedno sa svojim tradicionalnim medijumom, ili nove tehnike stvaranja iskustva bacaju novo svetlo na dijalektički karakter stvarnosti? Ovo je

subjekat.“ *Isto*. str. 22-23; *Isto*. str. 11.

pitanje na koje odgovara Benjaminov pojam dijalektičke slike. U tom smislu, on je u isto vreme tradicionalan i radikalno moderan. Poput Kafkinih parabola koje govore o modernom svetu fragmentiranog iskustva jezikom stanovnika velegrada u formi literature drevnih rabina, Benjamin prenosi hiljadama godina staru veštinu mišljenja o protivrečnostima u njoj naizgled nesvojestven medijum *slike*. Ovakav zahvat, koji je moguć tek čoveku dvadesetog veka, briše hiljadama godina širok jaz između *antičkog mišljenja* i *savremenosti*, i sam po sebi konstituiše *dijalektičku sliku*, u kojoj dva zaoštrena pola čine *tradicija* i *moderno iskustvo prekida*.

2. Dijalektika u novoj formi iskustva

Površan pogled na devetnaesti vek otkriva diskontinuitet sa tradicijom, tehnološki napredak posredovan dominacijom tržišta kao mesta na kome bivaju formirane nove i modifikovane stare vrednosti, doveo je do inovacija koje su odlučujuće uticale na strukturu svakodnevnog iskustva devetnaestovekovnog čoveka. U tom iskustvu elementi šoka i diskontinuiteta zauzeli su mesto baštinjenih društvenih struktura koje su se prenosile kroz usmenu i pisanu tradiciju vekovima i čije eventualne promene su imale i previše vremena da budu promišljene i shvaćene na tradicionalan i etabliran način kroz *umetnost, religiju i filozofiju*. Sa osvetljenim ulicama prepunim *noviteta i robe*, dnevnom štampom, fotografijom, kasnije i filmom, nesigurnostima i nepredvidivostima društva podređenog tržištu, tradicija kao da je prestala da funkcioniše – njeno prenošenje je naizgled postalo nemoguće.

Ipak, da li je to zaista tako? Ili, pak, rapidne promene u modernom iskustvu devetnaestovekovnih Evropljana otkrivaju nešto o samoj istorijskoj

dinamici ili odnosu između prošlog i sadašnjeg koji može biti mišljen iz perspektive svetsko-istorijske pravilnosti. Na prvi pogled, dijalektika kao tradicionalna forma misli morala bi da se povuče pred šokom moderne svakodnevice – ipak, možda ova regresija dijalektike, kao uostalom i ostalih elemenata naizgled izgubljene tradicije, dovodi do toga da dijalektika sada izbija na drugom, nesvakidašnjem, neobično profanom mestu svakodnevnog iskustva. Da li je moguće da dijalektička tradicija u moderno vreme uspostavlja vezu sa takvim formama iskustva koje u svom efektu čine nemogućim kontakt sa tradicijom?

Onda kada postaje nemoguće pisanje i prepričavanje antičkih dijalektičkih traktata, kada čak i moderna knjiga postane suviše skučen medijum za dijalektičko mišljenje, ono se javlja u formi dijalektičke slike. Moguće je da moderna stvarnost otvara perspektivu za mišljenje *istorijskih objekata* koji su ostajali skriveni u logičkim argumentima i naslagama tradicionalnog teksta. Zato, Benjamin primećuje: „Dijalektička slika je onaj oblik istorijskog objekta koji zadovoljava Geteove kriterijume za predmet analize: ona izlaže pravu sintezu. To je primarni istorijski fenomen.“¹⁶⁴ Dakle, dijalektička slika nije nešto što po prvi put nastaje u modernosti, niti je fiktivni objekat koji se javlja u okvirima Benjaminove filozofske imaginacije. Dijalektička slika je pojam kojim Benjamin pokušava da misli *primarni istorijski fenomen*, koji je star taman koliko i istorijska naracija.¹⁶⁵ Sa *dijalektičkim slikama* pisci istorije su imali posla *od pamtiveka*:

¹⁶⁴Benjamin, W. *Passagenwerk*, str. 592; *Projekat pasaži*, str. 20.

¹⁶⁵Suzan Bak Mors, u svojoj studiji o dijalektičkim slikama kod Benjamina, sistematizuje metod iz *Pasaženverka*, Buck-Morss, S. *Dialectics of Seeing*, The MIT Press, Cambridge, 1989. Naš pristup ovde je drugačiji i sastoji se u pokušaju razvijanja istorijske i misaone konstelacije u koju se smeštaju dijalektičke slike.

„Destruktivni ili kritički momenat materijalističke historiografije registruje se u tom razaranju istorijskog kontinuiteta, u kojem se istorijski predmet prvobitno konstituiše. Neki istorijski predmet se zapravo ne može naciljati unutar kontinuiranog toka istorije. Zato je, od pamtiveka, istorijska naracija prosto uzimala predmet iz tog kontinuiteta. Ali tome je pribegavala bez osnova, kao pomoćnom sredstvu; a njena prva misao uvek je bila da taj predmet ponovo postavi u kontinuitet, koji bi iznova stvorila na osnovu uživljavanja. Materijalistička historiografija ne bira svoje predmete proizvoljno. Ona se ne hvata za njih već ih izbacuje iz sukcesivnog toka. Njene postavke su opsežnije, njeni događaji bitniji.“¹⁶⁶

Moderno iskustvo ne stvara dijalektičku sliku kao novi objekat, ono samo čini jasnim da se istorijski predmeti uvek javljaju kao dijalektičke slike. Zato dijalektika prestaje da bude striktno filozofski način mišljenja, ona je to već prestala da bude sa Hegelom i posebno sa Marksom, kod koga je shvaćena kao dinamika društvene stvarnosti. Benjamin zaoštrava posledice Hegelove i Marksove dijalektike. Društvena stvarnost za njega se pojavljuje u takvom obliku da ona svoj dijalektički karakter ne pokazuje samo filozofskoj misli, već ga otkriva u svojim najefemernijim objektima, u prolaznim i naizgled slučajnim slikama koje konstituišu svakodnevnu stvarnost modernog subjekta. Zbog toga, dijalektičko mišljenje više nije prerogativ filozofa. Istoriograf, ili hroničar moderne stvarnosti, svoj zadatak može da ispuni u dvadesetom veku još jedino kao dijalektičar. Šta je drugačije za pisca istorije u dvadesetom veku, pisca čija je neposredna prošlost devetnaesti vek kao doba nastanka masovne buržoaske kulture? Ono što je drugačije za njega, u odnosu na njegove prethodnike, jeste to što on

¹⁶⁶Benjamin, *Passagenwerk*, str. 594; *Projekat pasaži*, str. 21.

više ne može da vrati istorijski predmet u rekonstruisani kontinuitet. Ne postoji kontinuitet pripovedanja u kome istorijski predmet samorazumljivo pronalazi svoje mesto. Moderni alati istorističkog uživljanja ili tradicionalno dijalektičke *rekonstrukcije razvoja*, više ne odgovaraju stvarnosti. Istoričar, ili filozof, ostaje sa svojim objektom kao neprijatnim komadom fragmentirane istorije koji poput Kafkinog Odradeka nije uklopiv u bilo kakav pretpostavljeni poredak.

Vek u kome svakodnevno iskustvo konačno i objektivno biva formirano kroz nove *slike* i *nadražaje* – čije stvaranje je potpomognuto do tada neviđenom produkcijom novih roba na tržištu snabdevenom mašinerijom razvijenog industrijskog kapitalizma – predstavlja vreme u kome uspostavljanje kontinuiteta predanja kroz pripovedanje postaje nemoguće, a svako racionalno objašnjenje stvarnosti sumnjivo. Interesantno je kako sa nastankom istorijske nauke u devetnaestom veku, pisci istorije gube svoj tradicionalni autoritet, njihova dela sada su interpretacije činjenica i pokušaji rekonstrukcije prošlog.¹⁶⁷ Ona više ne važe kao sam glas prošlosti, onako kako je krajem srednjeg veka još za Makijavelija Livije bio neposredni glas rimske antike. Poslednje nije samo posledica razvoja metodologije i nastanka naučne historiografije, već je to, takođe, i posledica slabljenja autoriteta pripovedanja kao medijuma kroz koji se tradicija prenosila hiljadama godina. Svaka pripovest od devetnaestog veka postaje *samo jedna u mnoštvu*, dok njen predmet ostaje ono što je problematično. Moguće je da svaka pripovest greši i da svoj predmet uopšte ne pogađa. Ipak, i dalje se pripoveda, i to čak slobodnije nego ikada pre, jer je imanentni predmet pripovedanja, njegova istina, istupio iz samog narativa – ovo je

¹⁶⁷Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822/23)*, str. 12-13. Atanasković, L. „Hegel i Livije: Reflektujuća historiografija i etika pamćenja“, *Arhe*, XVI, 32/2019, 81-114, str. 85; Atanasković, L. „Povijest i tekst...“, str. 783-791.

centralni motiv Kafkine literature i modernog iskustva koje ona zahvata, a odlučujući je i za konceptualizaciju istorijskog iskustva kroz pojam dijalektičke slike. Dva pola istorijskog iskustva: *sadašnjost i prošlost*, koji su sadržani u određenom istorijskom fenomenu, više ne pronalaze jedinstvenu kontinuiranu pripovest u koju bi mogli biti pohranjeni, umesto toga, oni u svojoj napetosti uspostavljaju odnose sa prošlim i sadašnjim iskustvom razlomljenim u infinitezimalno deljivo mnoštvo slika. Iz Benjaminove perspektive, istorija je uvek stvarala dijalektičke slike, samo je medijum prenošenja bio dovoljno jak da zaustavi njihovu eksploziju. U vremenu odvojenom od umirujućih efekata tradicije, Benjamin dijelektičke slike poredi sa nuklearnom reakcijom gde se ogromne energije oslobađaju u najmanjoj mogućoj tački prostora.¹⁶⁸ Modernost, u kojoj je i čitavo tradicionalno iskustvo razbijeno i fragmentirano, i u kojoj stari medijum naracije gubi svoje privilegovano mesto, ne samo da nije sposobna da utopi dijalektičke slike u kontinuum istorije, već ona direktno pospešuje oslobađanje njihove energije.

Dijalektička slika tako je *mesijanski* pojam kod Benjaminina. Ona je tu kako bi iskupila izgubljenu tradiciju u medijumu koji sa tom tradicijom nema ničeg zajedničkog. Kako misliti, kako pripovedati, kako uostalom pisati istoriju u vremenu u kome su tradicionalni medijumi mišljenja i pripovedanja postali nemogući? Već u drugoj polovini devetnaestog veka *Fenomenologija duha* postaje nemoguć poduhvat, savremena stvarnost zapljuskuje obale moderne svesti na takav način da svaka misao izgleda kao da nepopravljivo kasni ili ne odgovara događajima i efemernim i prolaznim slikama koje gomila moderno iskustvo. Prećutni afinitet između *istorije i mišljenja* postao je krajnje upitan. Zbog toga je Hegelova filozofija istorije

¹⁶⁸Benjamin, *Passagenwerk*, str. 578; *Projekat pasaži*, str. 10.

koja je još 1820-ih ispunjavala slušaonice, samo nekoliko decenija kasnije bila gotovo potpuno neshvatljiva. Filozofija se više ne pojavljuje kao vreme obuhvaćeno mišljenjem. Gde je onda prostor za mišljenje u takvom vremenu? Benjamin, paradoksalno, odgovor nalazi na mestu koje se naizgled najupornije odupire zahvatu svake misli: iskustvu koje se fragmentirano raspada u slike moderne svakodnevice razlivene protiv svakog principa jedinstva. Tamo gde Bodler piše o *Splinu*, Benjamin pronalazi dijalektiku. Iskustvo, ili ono što ostaje od iskustva, sačinjeno od fragmenata i nesvodivo na jedinstvenu formu (dakle, protivrečno svakom zamislivom pojmu iskustva), stvara dijalektičke slike. U trenutku njihovog mišljenja događa se eksplozija protivrečnosti sadržanih u toku svetske istorije. Te protivrečnosti otkrivaju se kao sabijene u kratak istorijski period, poput *Pariza drugog carstva*, i onda u efemerne fenomene tog perioda. Upravo takve fragmente, kao materijale za dijalektičke slike, Benjamin skuplja u *Pasaženverku*. Ovakvo sakupljanje nije svrha samo sebi, ono ne treba da proizvede potpunu ili delimičnu kolekciju neukloplivih fragmenata modernog iskustva, njegov objekat nije razlomljeno ogledalo devetnaestovekovnog Pariza ili Berlina na početku dvadesetog veka. Umesto toga, ono treba da istovremeno proizvede tradicionalno filozofski efekat *spoznaje*, ali i religijski efekat *izbavljenja*. Ova filozofska i religijska dvostrukost efekta koji proizvodi *mišljenje dijalektičkih slika*, kod Benjamina je objedinjena u pojmu *buđenja* u kome *savremena svest* postaje svesna toga na koji način je ona proizvod snova prošlosti:

„Nije stvar u tome da prošlost baca svetlo na sadašnjost, niti da sadašnjost baca svetlo na prošlost, već je slika ta u kojoj se, kao u munji, ono što je bilo i ono što jeste sreću u konstelaciji. Drugim rečima: slika je

dijalektika u mirovanju. Naime, dok je odnos sadašnjosti prema prošlosti čisto temporalan, kontinuiran, odnos onoga što je bilo prema onome što jeste je dijalektički: to nije progresija već nagla slika. Samo su dijalektičke slike prave slike (to jest, nearhaične), a mesto na kojem ih možemo sresti je jezik. (Buđenje.)¹⁶⁹

Ovde je moguće primetiti bliskost između Benjaminove i Hegelove misli. Za Hegelovu dijalektiku slike u vlastitoj dinamici treba da budu dovedene u kontinuiranu sukcesiju, iako je njihov diskontinuirani karakter nešto što ih uopšte čini slikama. S jedne strane, subjektivnost sopstvene opažaje kroz medijum predstave pretvara u jedinstveno iskustvo,¹⁷⁰ s druge strane, subjektivnost pisaca istorije izbacuje slike iz kontinuuma opažaja i prenosi ih u *pamćenje*.¹⁷¹ Hegel u svojim *Predavanjima iz filozofije svetske istorije* primećuje kako *izvorni istoričari* presađuju *slike* iz prolaznosti opažanja u čvršće tle predstave.¹⁷² U tom pogledu Hegelova teorija historiografije potpuno se slaže sa Benjaminom. Ono što, prema Benjaminu, *istoričari* od pamtiveka čine, jeste isecanje slika iz njihovog konteksta, kako bi istorijski predmet uopšte mogao da bude konstituisan, da bi potom bio ponovo smešten u kontinuitet istorijskog pripovedanja. No, ono što su istoričari i filozofi istorije još uvek mogli da čine u prvoj polovini devetnaestog veka, dvadesetovekovni istorijski materijalista više nije u stanju da učini u vremenu koje se budi iz *devetnaestovekovnih snova* u kojima je pripovedanje izgubilo svoje tradicionalno mesto. Zbog toga je

¹⁶⁹Isto. str. 576-577; Isto. str. 9.

¹⁷⁰Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie des Geistes*, str. 195; Atanasković, L. „Hegel i Mnemosina...“ str. 44-59.

¹⁷¹Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822/23)*, str. 4; Atanasković, L. „Hegel i izvorna historiografija“, *Arhe*, XIX, 37/2022, str. 89-107, str. 99.

¹⁷²Isto.

istoriografija u vremenu u kome je postala svesna sopstvene relativnosti kao pripovedačke prakse, izgubila i sposobnost da pripoveda na tradicionalan način. Svest koja postaje svesna same sebe više ne može da bude *pripest* o *sopstvenim oblicima*. Slika više ne dolazi *do pojma* kroz *kontinuirano izlaganje* ranijih oblika svesti, umesto toga, veza između slike i pojma i sama dobija formu *šoka* koji Benjamin poređi sa *bljeskom munje*. Spoznaja je moguća samo u trenutku: „Dijalektička slika je bljesak munje. Ono što je bilo treba, dakle, uočiti u sadašnjem trenutku njegove vidljivosti, koji ta slika osvetljava. Spasenje koje se tako – i samo tako – dešava, može se postići samo za ono što je već u sledećem trenutku nepovratno izgubljeno.“¹⁷³

Strpljivo traganje za istinom koja *neće uteći* više nije moguće, istorizam koji insistira na postupnoj rekonstrukciji prošlosti i mogućnosti uživljavanja nastaje u vreme kada *jedinstvena istorija* i *pripovedanje* o njoj više nisu mogući – tada nastaje iluzija o rekonstrukciji prošlosti. Razlog zbog kog Benjamin istorizam devetnaestog veka smatra reakcionarnim i retrogradnim oblikom svesti nije banalan i svodiv na ideološko etiketiranje. Naprotiv, Benjamin kritikuje istorizam zbog toga što on i dalje pokušava da učini ono što je za moderni subjekat nemoguće: *da stvori jedinstveno i integralno iskustvo*. On stoga stvara fantome i fantazmagorije, uspostavljajući naizgled jasan i kontinuiran odnos između sadašnjosti i prošlosti. Iskustvo modernog subjekta, fragmentirano, nesigurno i do beskraja podložno reprodukciji, nije moguće bez napetosti dovesti u vezu sa sopstvenom prošlošću. Ono ne sledi iz nje, već predstavlja eksploziju ranijeg sveta iskustva, koji krhotine svojih snova sada lansira među nepregledne linije proizvoda i reklama u kojima subjekat uvek iznova pokušava da

¹⁷³Benjamin, *Passagenwerk*, str. 591-592; *Projekat pasaži*, str. 25.

pronađe *izgubljeni svet i iskupljenje*.¹⁷⁴ Za kategorijama starog sveta, kao što su *izbavljenje* ili *greh*, stoga nije neophodno tragati u prošlosti sa kojom se prekida ili kojoj je potrebno vratiti se. Umesto toga, naizgled zaboravljene kategorije, nalaze svoje mesto u fragmentima savremenosti. Benjaminov dijalektičar upućen je na takve minijature u kojima je monadološki sadržana čitava svetska istorija, on u objektima svakodnevnog iskustva pronalazi neotklonjive protivrečnosti i napetosti čitavih epoha, za njega je: „...večnost, u svakom slučaju, više karner na haljini nego neka ideja.“¹⁷⁵

Buđenje modernog subjekta iz prošlosti čiji snovi određuju njegovu savremenost, stoga je naglo, ono ne pretpostavlja mukotrpn rad pojma, već šok koji protivrečnostima akumuliranim u savremenoj svesti zadaje slika. Zato se Benjamin pita: „Da li je buđenje možda sinteza svesti sna, kao teze, i svesti buđenja, kao antiteze? Onda bi trenutak buđenja bio identičan „s trenutkom prepoznavanja“, u kojem stvari pokazuju svoje pravo – nadrealno – lice.“¹⁷⁶

Dijalektička slika izlaže *pravu sintezu*, u njoj su sadržani odnosi prošlog i sadašnjeg koji sačinjavaju napetost trenutka u kome *istorijski predmet* biva mišljen – kada osiromašeni pripadnik nemačke buržoaske klase tridesetih godina postane svestan veze između svoje beznadežne pozicije i devetnaestovekovnih fantazija o napretku, kada sopstvenu stvarnost doživi kao neostvoreni san druge epohe, koji ipak ni po čemu ne liči na utopijske snove prethodnih generacija, tada, primera radi, imamo jedan slučaj dijalektičke spoznaje. Tada se slika sadašnjosti pojavljuje u svojoj sintezi sa sopstvenom predistorijom i upućuje ka mogućim razrešenjima i opasnostima. Istorijski materijalista, zato je, kako Benjamin primećuje,

¹⁷⁴Isto. str. 235-236.

¹⁷⁵Benjamin, *Passagenwerk*, str. 578; *Projekat pasaži*, str. 10.

¹⁷⁶Isto. str. 579; *Isto*.

stalno budan pred opasnošću: „Ono što je još presudnije jeste da dijalektičar u istoriji može videti samo konstelaciju opasnosti, koju je on, dok sledi njen razvoj u svojoj misli, u svakom trenutku spreman da odagna.“¹⁷⁷

3. Građa za dijalektičke slike i pogled sa kraja istorije

Građa na kojoj dijalektički istoričar uviđa opasnosti, nije pompeznog karaktera. On je pronalazi u jeziku epohe sa kojom iz perspektive sopstvene savremenosti stupa u odnos – ali on nije spontani kreator dijalektičkih slika, već one nastaju u susretu između istoričara i prošlosti koja ih stvara. Stoga, postoji nešto što Benjamin naziva *kanonom za dijalektičke slike*:

„Ako je u XVII veku alegorija postala kanon za dijalektičke slike, to u XIX veku postaje *nouveauté* („novitet“). Dnevna štampa ide u korak sa *magasins de nouveautés*. Štampa organizuje tržište duhovnih vrednosti, koje odmah beleži nagli rast. Nekonformisti se bune protiv vezivanja umetnosti za tržište. Protestuju pod parolom *l’art pour l’art* („umetnost radi umetnosti“). Iz te parole nastaje pojam „totalnog umetničkog dela“ – *Gesamtkunstwerk* – koji će izolovati umetnost od razvoja tehnologije. Svečani obred kojim se slavi takva ideja o umetničkom delu, samo je još jedan ukrasni element zabave koja preobražava robu. Oba shvatanja nastoje da se apstrahuju (izdvoje) iz društvene egzistencije ljudskih bića. Bodler podleže vagnerovskoj obmani.“¹⁷⁸

XVII vek dijalektičke slike je stvarao u figuri alegorije. Alegorija koja je izgubila svoje sakralno značenje, postala je medijum kroz koji je

¹⁷⁷Isto. str. 586-587; Isto. str. 16.

¹⁷⁸Benjamin, *Paris, die Hauptstadt...* str. 56; *Pariz, prestonica...* str. 13.

sedamnaestovekovni čovek prikazivao gubitak dotadašnjeg sveta iskustva. Direrov *Anđeo melanholije* prikazuje duh posvetovljenja svakidašnjice.¹⁷⁹ Iz perspektive *Pasaženverka*, moglo bi se reći da je Benjamin ovu sliku gledao na dijalektički način, kroz nju se prelama kako predistorija nemačkog sedamnaestog veka, tako i njegovo nasleđe u romantizmu i motivu sekularizacije koji otpočinje sa reformacijom, a dobacuje sve do dvadesetovekovnog odnosa religije i politike.¹⁸⁰ Alegorija, oslobođena svoje tradicionalne uloge, tako postaje *kanon* za snove *sedamnaestog veka*.

U devetnaestom veku, snovima se ne bave samo pisci i slikari, tradicionalni umetnici ustupili su svoje mesto *stvaraocima noviteta*, umetničkih dela koja odgovaraju potrebama tržišta i čiju formu diktira tržište – snovi nove epohe nisu položeni u velika dramska ili slikarska dela, oni se mogu naći na svetskim izložbama, u pariskim pasažima, ili imaginaciji inženjera i arhitekata koji transformišu prostor prema utopijskim snovima razvijene buržoaske klase industrijskog devetnaestog veka. Tada nastaje i *umetnost kao predmet*, ona postaje posebna *kategorija robe*, koja se između ostale robe može naći na tržištu. Tek tada postaje moguće da *umetničko delo postoji kao umetničko delo i ništa pored toga*, ono to može da bude samo kao roba. Čak i onda kada se insistira na neprocenjivoj vrednosti, tržište određuje i mogućnost da nešto bude proglašeno vrednošću koja se ne može tržišno

¹⁷⁹ Benjamin, W. *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, str. 319-320.

¹⁸⁰ Tako Benjamin ne koristi termin *dijalektičke slike* nigde u svojoj studiji o nemačkoj tragediji, kasnija referenca na alegoriju kao sedamnaestovekovni kanon za dijalektičke slike, svedoči o njegovoj kasnijoj refleksiji o svom ranijem radu kao određenom dijalektičkim slikama. Na konceptualnom nivou već *Trauerspiel* studija sa sobom donosi ideju o ulozi filozofa kao nekoga ko se bavi *opisnim izlaganjem sveta ideja* i to tako da u tom opisu svet iskustva ulazi u ideje i razlaže se u njima, *Isto*. 212. Takođe, u istraživanju nemačkog baroka, Benjamin po prvi put počinje frekventno da upotrebljava dijalektiku kao pojam, posebno je interesantno ovo uporediti sa relativno retkim pominjanjima ovog termina u ranijoj disertaciji o pojmu kritike u nemačkom romantizmu, Benjamin, W. *Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik*, str. 22, 29, 111.

odrediti. Tek u vremenu u kome *novitet* postaje kanon za dijalektičke slike, nestaje mogućnost uklapanja *dijalektičke slike* u kontinuum istorije. Sedamnaestovekovna alegorija i dalje je priča o jednom svetu, svetu gubitka iskustva, napuštenosti i samoće, svetu tužne prirode i izgubljenog subjekta, ali ona i dalje ostaje priča koja svoja nova značenja pronalazi u profanom svetu – svetu koji je i dalje moguće čitati poput knjige.

Devetnaesti vek sa sobom donosi dimenziju *reprodukcije robe* i *iskustva šoka*, koje književnost u početku pokušava da prevlada i ublaži. Ipak, fragmentiranost i nesvodiva reproduktabilnost iskustva sa devetnaestim vekom pojavljuju se kao istina moderne epohe, čije prihvatanje u svoj pozitivnosti tog fenomena, za Benjamina, jeste pretpostavka buđenja iz devetnaestovekovne fantazmagorije. Tek vreme u kome je kontinuitet prognan iz svakodnevnog iskustva, postaje vreme u kome je moguće doleteti potrebi da istorijsko iskustvo u liku dijalektičke slike bude pacifikovano povratkom u konstruisani kontinuitet – iz tog razloga, epoha koja naizgled prekida sa svakom tradicijom, za Benjamina je ujedno i epoha u kojoj je moguće ostvarenje najstarije nade čovečanstva, nade u iskupljenje.

Ova specifična pozicija modernosti, kao vremena koje proizvodi nove slike i u kome je iskustvo ranijih vremena razbijeno i u fragmentiranom obliku projektovano u sadašnjost, za Benjamina otvara specifični kritički potencijal. U tom pogledu, postoji još jedna sličnost između Hegelove filozofije istorije i Benjaminove misli, a to je *pogled sa kraja istorije*. Čuveni Hegelov *kraj istorije* podrazumeva perspektivu modernog subjekta pred kojim se pruža panorama prošlih oblika njegove svesti. U trenutku kada je dosadašnja tradicija na zalasku, i kada počinje nova, moderna epoha, počinje suton u kome poleće sova boginje mudrosti. Benjaminova perspektiva je vrlo

slična, savremeno doba sa sobom donosi pogled u kome napetosti između prošlog i sadašnjeg postaju jasne i uočljive.

Tek iz perspektive modernog subjekta čije iskustvo je fragmentirano, a etablirane prakse prenošenja nasleđa onemogućene, istorija postaje transparentna, ali se ona ne otkriva samo kao priča, već u prvom redu kao slika. Poslednje ima svoje posledice i po moderno pripovedanje u najširem smislu, ono je shvatljivo samo u elementu slike, koja šokira i dovodi u pitanje etablirani poredak predstava, ona ga razotkriva kao hrpu fragmenata predodređenu za bilo kakav zamislivi poredak. Hegelijanskim rečnikom rečeno: *slika je istina priče*, prozni element širinu svog kontinuiteta sabira u *trenutak upečatljivog doživaljaja koji sa sobom donosi slika*. Mentalna slika ili predstava koja je za tradicionalnu dijalektiku bila samo jasno polazište za pojmovno mišljenje, za Benjaminovog istorijskog materijalistu ujedno je i mesto na kome moderna dijalektika ostaje. Onda kada slika *otkriva napetosti* počinje *opis* koji ostaje na slici i vodi drugim slikama. Sukcesija i kontinuitet između predstava koji su karakteristični za tradicionalno pripovedanje, ovde postaju nemogući. U tom smislu, modernost se vraća *praistoriji*, rudimentarni i drevni oblik pripovedanja, *parabola*, sada neočekivano iskrsava kao modus u kome je pripovedanje jedino moguće.

Parabola stvara mentalnu sliku u kojoj postoje dva jasna i zaoštrena pola, na jednoj strani nalaze se događaji o kojima se neposredno pripoveda, na drugoj strani je *zakon, moral ili pouka na koju ukazuje*. U tradicionalnoj paraboli postoji zamišljeni sklad između *pripovedanja* i *norme* na koju ono upućuje – no, samo postojanje istorije, prosti fakticitet društvene promene, i prilagodljivost parabole na nove *norme*, otkrivali su njen inherentni kritički potencijal. Pripovedanje *poučnih priča*, pouku je uvek izlagalo pitanju – *baš*

*zbog toga što norma nikada nije bila samorazumljiva, bilo je potrebno ilustrovati je pripovedanjem.*¹⁸¹

Za modernu subjektivnost, zarobljenu u razdrobljenom svetu slika neukloplivih u nasleđene narative i nesvodivih na skup normi konstitutivnih za iskustvo, svet opažaja sadrži mogućnost transformacije u beskonačan broj parabola. Svaka slika, proizvedena ili reprodukovana u tkivu materijalnog života poznog industrijskog kapitalizma, u sebi skriva sopstvenu predistoriju čije razvijanje seže do bilo kog zamislivog kutka istorije. Ona tako u sebi sabira društvene uslove svog nastanka, kao i utopijske indekse nadanja prošlih vremena. Naizgled uzgredno pitanje o uslovima mogućnosti odevnih predmeta u periodu posle bidermajera, za Benjamina postaje pitanje o ekonomskim i političkim pretpostavkama kulture, ali i pitanje o utopijskim nadanjima i željama skrivenim u dopadljivoj spoljašnjosti prestižne robe. Na taj način, banalne slike svakodnevice u sebi sabiraju kontradikcije između materijalne kulture i drevnih utopijskih stremljenja koja u svakoj epohi pronalaze svoj izraz. U vreme razvijenog kapitalizma ta stremljenja pronalaze svoj izraz na tržištu koje je postalo dominantan i nezaobilazan oblik svakodnevice. U tom pogledu, Benjamin je zabeležio Adornovo zapažanje:

¹⁸¹O Šolemovoj i Benjaminovoj raspravi oko odnosa hagade i halake videti, Liska, *German-Jewish Thought...* str. 62-64. Zainteresovanost za odnos između hagade i halake je značajno mesto za čitanje Benjaminovog razumevanja odnosa priče i zakona. No, ono nije ujedno i izvor njegovog interesovanja za ovaj problem, koji u njegovoj misli ima značajno šire okvire odnosa između tradicionalnog pripovedanja, koje svoju osnovnu formu ima u jednostavnim parabolama, i iskustva. Kriza pripovedanja i siromaštvo iskustva, za Benjamina svoje poreklo nemaju u prekidu prenošenja bilo koje specifične tradicije, već u modernoj nemogućnosti svake tradicije da bude preneti, i nemogućnosti modernog iskustva da bude konstituisano kroz prenošenje tradicije.

„Vizengrundovo pismo, od 5 avgusta 1935: „U pokušaju da vaš momenat 'sna' – kao subjektivni element unutar dijalektičke slike – izmirim s pojmom ove druge kao modelom, doveo me je do nekih formulacija... Kako gube svoju upotrebnu vrednost, stvari, u svojoj otuđenosti, postaju šuplje i uvlače u sebe značenja, kao cifre. One postaju posed subjektivnosti, utoliko što ih ova ispunjava intencijama želje i straha. Izdvojene stvari tako postaju slike subjektivnih intencija, koje se predstavljaju kao iskonske i večne. Dijalektičke slike su konstelacije otuđenih stvari i unetog značenja, zaustavljene u tački indiferentnosti između smrti i značenja. Dok se stvari u svojoj pojavnosti bude za ono što je najnovije, smrt menja značenje u ono najdrevnije.“ Povodom ovih zapažanja, treba imati u vidu da se u devetnaestom veku broj „šupljih“ stvari uvećava u ranije nepoznatim razmerama i tempu, zato što tehnički progres stalno izbacuje iz cirkulacije nove upotrebne predmete.“¹⁸²

Za Adorna, Benjaminove dijalektičke slike nastaju u prostoru koji *šuplja svakidašnjica robe* otvara za unošenje nasleđenih predstava i značenja. Šetnja *pariskim pasažima* druge polovine devetnaestog veka postaje ekvivalent čitanju utopijske literature.¹⁸³ Utonulost u intenzivni buržoaski imaginarijum, fantazmagorija o kojoj Benjamin govori i iz koje želi da se probudi pišući *Pasaženverk*, preduslov je *javljanja dijalektičkih slika* – samo u toj atmosferi one postaju transparentne. Dijalektičke slike svakako da nisu karakteristične samo za epohu industrijskog kapitalizma,

¹⁸²Benjamin, *Passagenwerk*, str. 582; *Projekat pasaži*, str. 13.

¹⁸³Adorno, ipak, Benjaminove dijalektičke slike vidi kao *neposredne*, u tom pogledu on i dalje pokušava da ostane pri klasičnoj modernoj formi dijalektike na kakvu nailazimo kod Hegela, pritom odbijajući mogućnost posredovanja sadržanog u pojmu *dijalektičke slike*, o ovome videti Krstić, P. *Subjekt protiv subjektivnosti*, IFDT, Filip Višnjić, Beograd, 1997, str. 192.

Benjamin je prilično jasan u pogledu njihove svetsko-istorijske opštosti, u baroku *kanon za dijalektičke slike* je *alegorija*, one nastaju u delima dramaturga i slikara – ono pak što je drugačije sa kapitalizmom i devetnaestim vekom, jeste to da *kanon*, kako Benjamin insistira, više nije u prvom redu tradicionalna umetnost, već su to sada *noviteti*, shvaćeni kao *nove robe* koje se pojavljuju na tržištu. U tom pogledu, i tradicionalno shvaćena umetnost javlja se kao nešto što postaje uvučeno u ovaj kanon – od devetnaestog veka postaje nemoguće ozbiljno mišljenje umetnosti odvojeno od tržišnog fenomena. U trenutku kada umetnost prestaje da postoji zbog nestanka svojih ranijih društvenih funkcija, ona se javlja još *samo kao umetnost*, što konačno znači *nužno kao roba*. Benjamin je fenomen fetišizacije umetnosti, toliko karakterističan za devetnaesti i dvadeseti vek, shvatao kao retrogradni fenomen. Umesto toga, mesto gde slike bivaju konstituisane, i gde se neizbežno javljaju modernom subjektu, mesto je na kome nastupa nezabeležena reprodukcija kulture, a to je moderno tržište koje osvaja sve lakune svakodnevice i u njima čini nemogućim dotadašnje forme iskustva.

Ubrzanje koje produkuje tržište, stoga nije akceleracija u istorijskom smislu – ideja *ubrzanje istorije* samo je metafizička predstava koja odgovara hiperprodukciji robe, a onda i mogućeg iskustva, čija površnost i trivijalnost postaje njegova najdublja karakteristika. Iz te površnosti rađa se unikatan pogled na čitavu dotadašnju istoriju u kojoj su dijalektičke slike ležale kao njeni uspavani elementi koje na nov način budi moderno iskustvo. Ono je preduslov njihovog *javljanja* u trenutku rastrzanosti modernog subjekta i njegove ekstatične fokusiranosti na spoljašnjost. Nemogućnost refleksije stvara cezuru u kojoj dolazi do pojavljivanja dijalektičke slike. Na

Benjaminovom istorijskom materijalisti ostaje samo da je uoči, skoncentriše se na nju i montira njene elemente:

„Razmišljanju pripada kako kretanje, tako i zastoj misli. Kada u razmišljanju, u nekoj konstelaciji zasićenoj tenzijama, dođe do zastoja – javlja se dijalektička slika. To je cezura (pauza) u kretanju misli. Njena pozicija nije, naravno, proizvoljna. Ona se, u najkraćem, može naći tamo gde je tenzija između dijalektičkih suprotnosti najveća. Iz toga sledi da je predmet konstruisan u materijalističkoj prezentaciji istorije i sam dijalektička slika. Ova druga je identična sa istorijskim predmetom; ona opravdava njegovo nasilno izdvajanje iz kontinuiteta istorijskog toka.“¹⁸⁴

Dijalektička slika je identična sa istorijskim predmetom, ona je konstrukcija koja se uzdiže tamo gde je napetost između prošlog i sadašnjeg najveća, gde je kontradikcije nemoguće izbeći – život modernog industrijskog velegrada mesto je koje naizgled raskida sa tradicijom. Sve što je ikada važno za nasleđe u okvirima modernog masovnog života gubi svoje vađenje, ali ovaj površinski fenomen, osećaj gubitka vađenja nasleđa i neautentičnog iskustva, samo je spoljašnja manifestacija dubokog i kontradiktornog odnosa sa tradicijom. Vreme u kome prenošenje iskustva više ne funkcioniše, ujedno je i vreme u kome odnos između prošlog i sadašnjeg biva radikalno izmenjen, na takav način da njihova razdvojenost postaje upitna i granica između njih prelomljena i porozna, tako da fragmenti prošlog iskustva neopaženo bivaju ugrađeni u sadašnjost. Stoga, modernost je iskustvo koje u polju filozofije istorije razvija dijalektičke slike. U tome leži tajna metode montaže na kojoj Benjamin insistira u Svesci N

¹⁸⁴Benjamin, *Passagenwerk*, str. 595; *Projekat pasaži*, str. 22.

Pasaženverka. Zbog toga on odbija traganje za *suštinama* fenomenologije¹⁸⁵ – bilo koji pristup koji bi odvlačio pogled filozofa od *dijalektičkih slika*, ujedno bi predstavljao i beg od kontradikcija koje konstituišu njegovu stvarnost. Neautentične komponente komodifikovanog iskustva dvadesetovekovnog subjekta, tako postaju ključ za razumevanje savremene svesti i njene geneze, one nikako nisu puki simptom iza kog se krije zaboravljeno iskustvo. Naprotiv, prekid sa tradicijom i osećaj zaborava koji ide uz njega otkrivaju prisustvo prošlog u sadašnjosti – slika Kafkinog Odradeka je slika jednog takvog prisustva zaborava. Zaborava upadljivo prisutnog u sadašnjosti, ali samo u svom fragmentiranom i deformisanom liku. Prošlost se iz takve perspektive ne nalazi u *ranijim vremenima* – naprotiv, ona se rasipa i rasparčava u efemerne činjenice svakodnevice, u kojima nalazi svoje značajno prisustvo. Upravo tamo gde bi se za Hajdegera nalazili slojevi iskustva koji doprinose zaboravu autentičnog bivstvovanja, za Benjamina iskrsavaju dijalektičke slike i otkrivaju napetosti putem kojih je tek moguće misliti istoriju:

„Ono po čemu se slike razlikuju od „suština“ fenomenologije jeste njihov istorijski indeks. (Hajdeger uzalud pokušava da istoriju spase za fenomenologiju, kroz apstraktnu „istoričnost“.) Te slike treba shvatiti potpuno odvojeno od kategorija „humanističkih nauka“, od takozvanog habitusa, stila i tome slično. Istorijski indeks slika ne govori samo da one pripadaju određenom vremenu; on, pre svega, govori da one postaju čitljive samo u određenom trenutku. Naime, to napredovanje ka „čitljivosti“ dostiže određenu kritičnu tačku u njihovom unutrašnjem kretanju. Svako *sada* je

¹⁸⁵*Isto*. str. 577-578; *Isto*. str. 9. O odnosu Benjamina i fenomenologije, videti, Fenves, P. *The Messianic Reduction*, Stanford University Press, Stanford, 2011.

određeno slikama koje su s njim sinhronizovane: svako *sada* je sada određene prepoznatljivosti. Istina je u njemu nabijena vremenom do tačke pucanja. (Ta tačka pucanja nije ništa drugo nego smrt *intentio* (namere), koja se time podudara s nastankom pravog istorijskog vremena, vremena istine.) ...Slika koja se čita, to jest, slika u trenutku prepoznavanja, nosi na sebi, u najvećoj mogućoj meri, pečat onog kritičkog, opasnog momenta, koji leži u osnovi svakog čitanja.“¹⁸⁶

Ovde Benjamin izlaže ono što vidi kao opštu istorijsku dinamiku: *slike* koje *pripadaju nekom vremenu*, bivaju čitljive *tek u nekom drugom* – to je odnos od opšteg značaja za istorijsko iskustvo, ali, ovome treba dodati kako Benjamin smatra da su istoričari oduvek ovu dinamiku pokušavali da svedu na kontinuitet koji joj ne pripada. Poslednje je moguće shvatiti samo ukoliko ne poistovećujemo pojmove *istorije* i *tradicije*. Odnos između prošlosti i sadašnjosti, koga je svestan moderni istorijski materijalista, i koji on shvata kao samu istorijsku dinamiku, ne odgovara nužno *tehnikama prenošenja tradicije*. Drugim rečima, *istorijska dinamika* između prošlog i sadašnjeg momenta, ne podrazumeva *istoriografiju* – *istoriografija* je po Benjaminu od vankada pokušavala da *dijalektički momenat istorije* koji je inspiriše, koji određeni događaj dovodi u odnos sa sadašnjošću, pohrani u kontinuitet pripovedanja.

Razlog poslednjem treba tražiti u značaju koji je tokom hiljada godina imalo usmeno i pisano pripovedanje za konstituciju kolektivnog iskustva. Tek u epohi u kojoj je iskustvo počelo da bude upadljivo formirano na diskontinuiran način kroz kaos tržišta i svakidašnjeg šoka, tek kada je ono bilo temeljno *ruinirano* – dakle, tek sa industrijskim kapitalizmom i

¹⁸⁶Benjamin, *Passagenwerk*, str. 577-578; *Projekat pasaži*, str. 9-10.

modernim tržištem, istoričari su ostali lišeni mogućnosti da dosledno inkorporiraju *dijalektičke objekte* u konzistentne i samorazumljive narative, ali i oslobođeni potrebe da to čine, pošto su im novi medijumi pružili nove paradigme za odnos prema prošlosti. Poslednje nikako ne znači da je istorijsko pripovedanje u modernosti počelo da nestaje, naprotiv, to samo znači da je njegova paradigma postala *slika*, a ne *priča*, i to takva slika koja uvek dovodi samorazumljivost odnosa sadašnjeg prema prošlom u pitanje. Moderni istorijski narativ, više ne pokušava da objasni sadašnjost na osnovu prošlosti. Umesto toga, on uvek iznova dovodi u pitanje sam odnos između sadašnjosti i prošlosti, on je zabavljen događanjem istorije čiji je i sam deo, umesto događajima o kojima treba pripovedati. Slika prošlosti koja u svom napetom odnosu sa sadašnjošću baca novo svetlo i otkriva njene konture, koje zbog naše priviknutosti na svakidašnjicu nismo u stanju da vidimo, konačno, odgovara *paraboli*, toj arhaičnoj figuri pripovedanja od koje je historiografija morala da se udalji tokom svog nastajanja.

Međutim, ovakav povratak paraboli ne treba shvatiti u doslovnom smislu – parabola se nije nigde izgubila, moderno iskustvo je samo dovelo do toga da njeno prisustvo i značaj ponovo budu upadljivo vidljivi, iako sada modifikovani do neprepoznatljivosti i inkorporirani u novi svet iskustva nesvodivog na njegove pređašnje oblike. Ovim kompleksnim odnosom između *najranije*, gotovo *neistorijske prošlosti*, koja otkriva izvesne *konstante ljudske istorije*, i krajnje promenljivosti i nesigurnosti ljudskog iskustva, Benjamin je posebno zabavljen u svom poznom tekstu *O pojmu istorije*. Kao tekst koji je nastao direktno iz beležaka za *Pasaženverk*, on razvija kontradikcije i probleme koje je Benjamin pokušao da objedinjeno misli pod pojmom dijalektičke slike. Ovaj pojam, počeo je da se razvija u praskozorje katastrofe s kraja 1920-ih godina, Benjamin je počeo da misli o

buđenju iz devetnaestovekovnih snova u momentu kada su konture buduće dvadesetovekovne katastrofe počele da dobijaju svoje prve obrise, a svoju poslednju artikulaciju ove njegove misli dobile su krajem 1930-ih. Tada, varirajući teze za svoj poslednji tekst o istoriji, on piše:

„Istorijski artikulisati prošlost znači prepoznati one elemente prošlosti koji se povezuju u konstelaciju određenog trenutka. Istorijska spoznaja je moguća samo u istorijskom trenutku. Ali, spoznaja u istorijskom trenutku uvek je spoznaja i nekog trenutka. Time što se uvlači u taj trenutak – u dijalektičku sliku – prošlost postaje deo nevoljnog pamćenja čovečanstva.“¹⁸⁷

Iz perspektive 1940-e, iz tog trenutka konačne opasnosti, čitav rad na *Pasaženverku* sabijao se u sliku iz koje su iskričavi fragmenti stupali u odnos sa istorijskim trenutkom katastrofe. Suspenzija nove i neprihvatljive normativnosti, koja je Valtera Benjamina direktno gonila preko Pirineja, u medijumu njegovog teksta sprovedena je kroz zaborav: u čitavom tekstu o pojmu istorije Benjamin nigde direktno ne referiše na vulgarne elemente nacional-socijalističkog poretka, u njegovom tekstu ne pojavljuje se *gestapo* ili *šucštafel*, nema traga od *firera*, a specifične realnosti svakodnevice dotaknute su samo onoliko koliko šira istorijska konstrukcija dopušta njihovo prisustvo. Uostalom, to je sve deo norme, sa kojom niko ne bi trebao da bude preterano fasciniran: „...čuđenje pred tim da su ovakve stvari i dalje moguće, nije filozofsko.“¹⁸⁸ Umesto toga, Benjamin se vraća Prustovom motivu *nevoljnog pamćenja*, kao pandanu zaboravu svakidašnjice koja se

¹⁸⁷Benjamin, *Begriff der Geschichte*, str. 1233; *O shvatanju istorije, Paralipomena 6: Nova teza B*

¹⁸⁸*Isto.* str. 697; *Isto.* teza VIII

pokazuje trivijalnom i baš zbog toga opasnom. O toj svakidašnjoj trivijalnosti vanrednog stanja, nije moguće reći ništa iz svakodnevice, ona se pokazuje kao nemušta, ne prenosi bilo kakvo iskustvo i ne govori čak ni poput Odradeka – u svojoj rigidnosti i odbijanju svakog deformiteta ona postaje gluva za svaku tradiciju i neprijateljska za svako iskustvo, zato, prema Benjaminu, u slučaju trijumfa te rigidne trivijalnosti: „...ni mrtvi neće biti pošteđeni.“¹⁸⁹ Za takvo stanje ne postoji jednostavno objašnjenje, razumeti *fašizam* iz perspektive *opšte istorije* za Benjaminu je značilo prihvatiti ga kao normu: „Pojam opšte istorije povezan je s pojmovima progresa i kulture. Da bi se svi trenuci istorije čovečanstva ugradili u lanac istorijskih zbivanja, oni se moraju svesti na neki zajednički imenitelj: na „kulturu“, „prosvetiteljstvo“, „objektivni duh“ ili kako god neko poželi da to nazove.“¹⁹⁰ Umesto svođenja *svih trenutaka* na *zajednički imenitelj*, Benjamin bira mišljenje veze sadašnjosti sa prošlošću, veze u kojoj nastaje *iskustvo sa prošlosti*.¹⁹¹ U momentu obliteracije svakog zamislivog iskustva, ovaj rekurs ka *nevoljnom pamćenju čovečanstva* iskrsava kao mesijanski momenat. Benjamin piše *teze o pojmu istorije*, onako kako Kafkin Sančo Pansa pripoveda avanture Don Kihota – pojam istorije nije cilj njegovog mišljenja, on ne pokušava da istoriju *uhvati pojmom*. Naprotiv, pojam istorije je upravo supstanca koja je razgrađena u destruktivnom momentu sadašnjosti, i svaki pokušaj njegovog zahvatanja izgleda kao nemoguć poduhvat. U tom poduhvatu, oni koji pokušavaju da *ovladaju tokovima istorije* pojavljuju se kao donkihotovske figure – Benjamin ostaje slobodan od zahvata njihove normativnosti, koliko i Sančo Pansa ostaje slobodan od

¹⁸⁹Isto. str. 695; Isto. teza VI

¹⁹⁰Isto. str. 1233; Isto. *Paralipomena* 6: *Nova teza B*

¹⁹¹O ovome videti, Atanasković, L. „Misao posle užasa: problemi znanja i pamćenja“ u Lošonc, M. i Krstić, P. *Holokaust i filozofija*, IFDT, Beograd, 2018, 176-197, str. 190.

svojih gospodara. Ipak, njegove priče dobijaju oblik slika, pojam se transformiše u sliku misli (*Denkbild*), a slika se zauzvrat pojavljuje u medijumu teksta, iz toga sledi:

„Ako se istorija pogleda kao tekst, onda se o njoj može reći ono što je jedan noviji autor rekao za književne tekstove – da je prošlost u njima ostavila slike slične onima koje registruje fotografska ploča. „Samo budućnost poseduje razvijače dovoljno snažne da otkriju sliku u svim njenim detaljima. Mnoge stranice kod Marivoa i Rusoa sadrže skrivena značenja, koja prvi čitaoci tih tekstova nisu mogli da potpuno odgonetnu.“ (Monglond; N15a,1) Istorijski metod je filološki metod zasnovan na knjizi života. „Čitaj ono što nikada nije zapisano“, kaže Hofmanstal na jednom mestu. Čitalac o kojem je tu reč, pravi je istoričar.“¹⁹²

Ova beleška za tekst *O pojmu istorije*, najdirektnije otkriva Benjaminov odnos prema istorijskom trenutku u kom se on nalazi, taj trenutak mesto je sa koga je za budućnost moguće pročitati tragove prošlosti – no, u potrazi za *slikama* koje iskrsavaju u tom trenutku, Benjamin se okreće sopstvenoj misaonoj prošlosti. Prustovo *nevoljno pamćenje*, Hofmanstalovo čitanje nezapisanog, Monglondovo traganje za *skrivneim značenjima* Miravoia i Rusoa, tragovi su misli koja se suprotstavlja smeštanju sadašnjeg *istorijskog trenutka* u *normalizovani istorijski kontinuitet*. Građa sakupljena u *Pasaženverku* prikupljanje je inventarijuma koji bi trebao da posluži sprečavanju razumevanja devetnaestovekovne fantazmagorije kao dvadesetovekovne stvarnosti. No, elementi fantazmagorije sa kojom je

¹⁹²Benjamin, *Begriff der Geschichte*, str. 1238; *O shvatanju istorije, Paralipomena 12: Dijalektička slika*

Benjamin pokušao da se konfrontira, ubrzo su postali normativni elementi svakodnevice u kojoj je živeo i bio progonjen. U takvoj stvarnosti, fragmenti *Pasaženverka* bili su ponovo upotrebljeni za mišljenje istorije, ali ne kako bi objasnili istorijski trenutak, već kako bi pomoću njih bila skicirana njegova nemogućnost. Da bi se užas svakidašnjice i njenog neupitnog važenja pojavio u svom sumanutom liku, bilo je potrebno mišljenje koje bi odgovaralo kriterijumima pripovedanja Kafkinog Sanča Panse. *Pasaženverk* je delo u kome je takav odnos između fragmenata prošlosti i trenutka zarobljenog u savremenosti postao vidljiv – u filozofskoj ambiciji, on je analogan pripovedačkoj težini *Don Kihota*. Njegov autor je Benjamin, isto kao što je autor *Don Kihota* Servantes, no, njegov skriveni anonimni tvorac je moderna dijalektička misao, koja odgovara figuri Kafkinog Sanča Panse.

IV PASAŽENVERK I BERLINSKO DETINJSTVO

1. Očiglednost dijalektike – Pasaži i Lođe

Da bismo do kraja ocrnali okvir u kome su dijalektičke slike mišljene, ram u koji su različiti fragmenti modernog iskustva smešteni, moramo se konačno osvrnuti i na širu sliku *Pasaženverka*. Ipak, preliminarno, važno je naglasiti kako projekat o pasažima nije delo u kome Benjaminovo mišljenje o dijalektičkim slikama ostaje zatvoreno – još Rolf Tidman je primetio kako su ključni Benjaminovi teorijski doprinosi iz 1930-ih godina nastali na osnovu njegovog rada na *Pasažima*.¹⁹³ Ovo Tidmanovo zapažanje, može se dodatno proširiti: ne samo da je Benjaminova pozna teorija izrasla iz rada na *Pasažima*, već su *Pasaži* kod njega formirali napet dijalektički odnos sa njegovim prethodnim delom. Poslednje, ne važi samo u teorijskom smislu, *Pasaženverk* je počeo da određuje okvir u kome je Benjamin mislio vlastito prošlo iskustvo.

Za celovitu sliku Benjaminovog poznog mišljenja u slikama, korisno je skrenuti pažnju na činjenicu da tekst *Berlinsko detinjstvo oko 1900.* nastaje simultano sa intenzivnim radom na *Pasaženverku* tokom 1930-ih godina. Prvi nacrti datirani su 1932. godine, a poslednja verzija revidirana je 1938. Lični karakter ovog teksta potvrđuje i Benjaminova posveta njegovom sinu Stefanu. Poslednje svedoči o kontradikciji koja je Benjaminu pritiskala do njegovih poslednjih dana: kako je moguće preneti iskustvo u vremenu u kome je njegovo prenošenje nemoguće. Isti problem sa kojim se Benjamin suočava na širokom planu *Pasaženverka*, on susreće i u sećanjima na svoje

¹⁹³Tiedmann, R. *Dialektik im Standstill*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983, str. 9.

detinjstvo. Ipak, odnos je recipročan, dok u *Pasaženverku* on izlaže fragmente kolektivne fantazmagorije, koja se prelama u dvadesetovekovnom individualnom iskustvu, u *Berlinskom detinjstvu* on sastavlja fragmente individualnog iskustva koje svoju individualnost gubi na opštem i društvenom planu – individualne slike berlinskih sećanja su društvene i opšte. Istovremeno, opšte iskustvo devetnaestog veka čiji duh *Pasaženverk* pokušava da uhvati, uvek se u iskustvu pojedinca prelama kao i dalje validno nasleđe dvadesetovekovnih sanjara.

Obe strane ove dijalektičke slagalice koju čine *Pasaženverk* i *Berlinsko detinjstvo* prelamaju se u nepostojanom i nesigurnom iskustvu subjekta koji oseća nesvakidašnju distancu prema vlastitom fragmentiranom pamćenju, i neprijatnu bliskost sa fragmentima jednog izgubljenog i stranog iskustva. Slike su medijum koji je zajednički perspektivi *Pasaženverka* i *Berlinskog detinjstva*. Iste fragmentarne slike, zatečene u individualnom pamćenju ili u arhivama Francuske nacionalne biblioteke, stoje pred očima modernog subjekta koji potpuno razoružan ne zna šta može da učini sa njima. On bi rado pripovedao, kada bi pripovest bila moguća, rado bi mislio, kada bi postojala tradicija mišljenja – sve što mu ostaje na raspolaganju jeste da te slike složi, montira, i takve ih ostavi drugima. Upravo poslednje oslobađa izvesnu magiju tih slika, one počinju da pripovedaju i počinju da misle, gotovo nezavisno od volje njihovog sakupljača i montažera. Mišljenje se tako ne događa samo u tekstu, ono se ne događa samo u montaži kao što je to *Pasaženverk* ili *Berlinsko detinjstvo*. Montaže su tu kako bi se mišljenje dogodilo *zbog njih*, one su tu kako bi ponovo moglo da se misli i pripoveda, s one strane *pripovesti i knjiga*. U vremenu u kom je *supstanca mudrosti istrošena*, misao se ne pojavljuje niti kao sadržina tradicije, niti kao posledica njenih formi. Umesto toga, ona iskrsava kao posledica uočavanja

konstelacije koja *tera na mišljenje*, koja stvara efekat *buđenja*. Benjaminove montaže su takve konstelacije, one su same po sebi ispražnjene od svake tradicionalne mudrosti, a opet, duboko ukorenjene u tradiciji koja ne odustaje od mišljenja. Zato, ako govorimo o dijalektičkim slikama, *Pasaženverk* i *Berlinsko detinjstvo* u osnovnim linijama možemo posmatrati kao dve komplementarne slike – te dve slike pak izgrađene su oko dve paradigmatične figure, *Pasaža* na jednoj strani i *Lođa* na drugoj. Ove dve slike predstavljaju okvire u kojima individualni i kolektivni aspekti modernog iskustva susreću Benjaminovu misao.

2. Obris *Pasaženverka*

Retko koje delo u tradiciji interpretacije Benjaminove filozofije ima status simbola i zagonetke kao što je to *rad o pariskim pasažima 19. veka*. Značaj ovog dela retko ko od interpretatora dovodi u pitanje, u isto vreme, njegova interpretacija predstavlja otvoreno polje, pošto projekat nikada nije dovršen i oblikovan.¹⁹⁴ Ipak, postoji izvestan interpretativni konsenzus oko jedne stvari: *Pasaženverk* predstavlja Benjaminov nedovršeni *magnum opus*.¹⁹⁵ U ovom delu prelamaju se divergentna i često međusobno protivrečna strujanja Benjaminove misli, od teorije jezika i prevođenja, preko filozofije istorije, politike i teologije, pa do društvene kritike pod uticajem marksizma iz tridesetih (da navedemo samo neke od elemenata).

¹⁹⁴O ovome šire, Atanasković, L. „The image of a Republic in Walter Benjamin’s *Passagenwerk*“ u Atanasković, L., Hristov, G., Vlaški, S. and Jevtić, N. (eds.) „Philosophy of Republicanism from Ancient Greece to the Modern Era“, Springer, Berlin, 2026. (u pripremi)

¹⁹⁵Više o opštem karakteru *Pasaženverka* videti, Jennings, M. W. „Translator’s introduction“ u Benjamin, W. *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge, 2002. x-xii; Tiedemann, R. *Dialektik im Standstill*, str. 9-41.

Ukoliko ostanemo pri interpretaciji koja *Pasaženverk* označava kao *nedovršeni projekat*, potreba za *rekonstrukcijom nenapisane knjige i izvorne intencije autora* se nameće kao neophodan zadatak. Taj zadatak staje u reči: *razumeti Valtera Benjamina, razumeti Projekat pasaži*. Poslednje nije nemoguće pokušati, ipak, interesantno je da u takvim pokušajima Benjaminova misao postaje žrtva pristupa istoriji koji je on bespoštedno kritikovao: *uživljavanje, interpretacija, rekonstrukcija itd.* predstavljaju temeljno istorističke koncepte, istorizma onako kako ga Benjamin određuje, kao procedure sa kojom *istorijski materijalista* prekida i nasuprot kojoj pokušava da misli. No, šta nam ostaje ukoliko isplovimo iz sigurne luke akademske hermeneutike i sudarimo se sa sa građom za *Pasaže*? Da li je moguće da je ova građa sama po sebi *Pasaženverk* i da je haotični i fragmentarni oblik jedina zamisliva forma u kojoj je Benjaminova pozna misao pronašla svoj izraz?

Neki delovi *Pasaženverka* takvi su da zavodljivo nude mogućnost *interpretativnog ključa* – *Sveska N*, i tekst *Pariz, prestonica 19. veka*, izgledaju kao metodološki ključ i sadržaj nikada napisanog dela. Ovakvo tumačenje je u hermeneutičkom smislu pravilno, ono ima svoj osnov – Benjamin zaista jeste sačinio kratak pregled budućeg dela i *Sveska N* predstavlja unikatno metodološko štivo. Interpretacija na tragu rekonstrukcije pojmova, metoda i sadržaja, prema tome je osnovana. Ipak, ona je i jednostrana – pošto je moguće da njoj izmiče duh Benjaminovog rada na pasažima, čija priroda je takva da onemogućava ostanak pri jedinstvenom metodu kao kraljevskom putu istine o visokoj buržoaziji devetnaestog veka. Kada bi takav kraljevski put bio moguć, on bi svakako ponudio i filozofski ili naučni metod kojim bi se onda mogla suvereno i na nov način analizirati istorijska građa. No, poslednje je za Benjamina bilo

nemoguće – građom za *Pasaženverk* naprosto nije bilo moguće ovladati, pošto je deo te građe bio i sam njen sakupljač i njegova refleksija o metodama i načinima njenog sortiranja i klasifikacije. Zato, doslovni smisao metodoloških i sadržinskih skica za *Pasaže* ima svoj istorijsko-hermeneutički značaj. No, taj značaj ostaje u domenu *istorističkog interesovanja*. Takvo tumačenje moglo bi se nazvati *doslovnim*, ono građu čita kao da je građa za *nenapisano delo*. Pored ovog tumačenja postoji još jedno, *alegorijsko tumačenje*, koje je bliže duhu Benjaminovog mišljenja. Prema njemu *Pasaženverk* takav kakvim danas raspoložemo, u tvrdom i materijalnom smislu kao knjiga fragmenata i citata, predstavlja *završeno delo*, a skica *Pariz, prestonica 19. veka*, zajedno sa *Sveskom N*, moguću mapu i legendu za snalaženje i dalje prikupljanje građe o pasažima – iz takve perspektive ne radi se o skici za nenapisanu knjigu, već o knjizi skica za moguće aranžmane i montaže fragmenata modernog iskustva. Iz takve perspektive radi se o delu koje je u isto vreme *završeno, celovito i originalno*, ali i *nedovršivo i u stalnom procesu dovršavanja*. Kalendarski datum početka Benjaminovog rada na ovom projektu pada u 1927. godinu, kada se reference na njega prvi put pojavljuju u njegovim pismima i kada se mogu datirati prve beleške. Među tim beleškama nalazi se i sledeća:

„Metod ovog projekta: književna montaža. Ja ne moram reći ništa. Samo ću pokazati. Ja neću prisvojiti nikakve ingeniozne formulacije, nisam ukrao ništa vredno. Već otpatke, ono odbačeno što neću objasniti, već samo izložiti.“¹⁹⁶

¹⁹⁶Benjamin, W. *Passagenwerk*, str. 1018.

Mnoge beleške iz 1927. precrtane su u Benjaminovim sveskama i zatim prenete i doradene u kasnijim nacrtima, tako su neke završile i u čuvenoj *Svesci N*, gde se nalazi i proširena verzija teksta o književnoj montaži:

„Metod ovog projekta: književna montaža. Ne moram da kažem bilo šta. Samo ću pokazati. Neću ukrasti ništa dragoceno, niti iznositi originalne formulacije. Ali, kada je reč o tim krhotinama, otpacima – neću praviti njihov popis, već ih pustiti da dođu do izražaja, na jedini mogući način: tako što ću ih iskoristiti.“¹⁹⁷

Već u najranijim beleškama Benjamin uvodi nešto što će onemogućiti precizno datiranje početka rada na pasažima: *tehniku montaže u literaturi*. Montaža je direktno suprotstavljena razumevanju, njena svrha nije diskurzivno shvatanje fenomena, već čitanje njegovih efekata. Ova tehnika stvara delo koje je već sa stanovišta sopstvene građe i nastanka nedovršivo, njega nije moguće samo nadopuniti u interpretaciji i kritici, već ono direktno anticipira i zahteva kritiku i interpretaciju. Ukoliko su *Pasaži* samo prikaz odbačenog materijala, oni uvek ostavljaju pitanje: *šta je još moguće dodati?* Ako su oni samo *prikazivanje*, samo jedna izložba aranžiranog materijala, uvek je moguće aranžirati ga ponovo i na drugačiji način – bez oveštale apologije loše hermeneutike o *samo još jednom mogućem tumačenju*. Ostajanje pri tumačenju, posebno kada je ono nedostatno, uvek ostaje bez posledica. Moguće je tumačiti bez prevelikog rizika i štete. Pokazivanje, sa druge strane, sa sobom uvek donosi rizik, montaža donosi novi izraz, ne samo tumačenje već postojećeg. Zato *Pasaženverk* u okviru Benjaminovog

¹⁹⁷Isto. str. 574; *Projekat pasaži*, str. 7.

opusa nije samo veliko nezavršeno delo, *Pasaži* uvlače u sebe mesta na koja nailazimo u ranijim Benjaminovim spisima, u njih ulazi *teorija prevoda i citiranja*, u isto vreme iz njih *izlaze* tekstovi iz tridesetih o Bodleru, o *Umetničkom delu u doba njegove tehničke reprodukcije* i na kraju *O pojmu istorije* – poslednji tekst neposredno je nastao na osnovu beležaka za *Pasaže*.

Čitavo Benjaminovo delo tako postaje povezano sa *Pasažima* i kroz *Pasaže*, sve što je Benjamin ikada napisao poput *flanera* ulazi u njih, biva izloženo šokovima koje zatiče i izlazi iz njih izmenjeno i ponovo nezasito za novim iskustvom. Bilo koji odeljak, bilo čega što je Benjamin ikad napisao, moguće je izložiti kritici *Pasaženverka*, uvek je moguće postaviti pitanje gde u kolekciji fragmenata neravnomerne dužine i tekstova nejednake jasnoće, mogu da se uklope fragmenti iz ostalih Benjaminovih tekstova i kakav montažni efekat tada proizvode. *Pasaži* nadržavaju Benjaminovo delo, oni u sebe uključuju ne samo tekstove koje je njihov autor napisao, već i tradiciju koja mu je to omogućila, a koja je u najširem smislu pisane tradicije i usmenog predanja nesvodiva na bilo koji pojedinačni element. Ona uvek dolazi u mnoštvu, samo kao hrpa fragmenata koji čekaju ruke strpljivih montažera. To je *istorijski element* pasaža, oni modernom čoveku otvaraju horizont čitave istorije kao horizont mogućeg iskustva – postoji i njihov *budućnosni element*, on leži u savremenosti: *pasaži* su *predistorija* krize modernog buržoaskog društva u prvoj polovini dvadesetog veka. Benjamin primećuje kako oni treba da posluže buđenju iz sna u kome još uvek spava dvadesetovekovni čovek izložen bedi i svetskim ratovima:

„Balzak je prvi progovorio na ruševinama buržoazije. Ali, nadrealizam je bio prvi koji nam je otvorio oči za njih. Razvoj proizvodnih snaga je uzdrmao simbole želje iz prethodnog (XIX) veka, čak i pre nego što

su se spomenici koji su ih predstavljali urušili. U XIX veku, taj razvoj je radio na oslobađanju oblika gradnje od umetnosti, kao što se u XVI veku nauka oslobodila od filozofije. Početak obeležava arhitektura kao inženjerska konstrukcija. Zatim dolazi fotografska reprodukcija stvarnosti. Kreacije mašte pripremaju se da postanu praktične kao i komercijalna umetnost. Književnost se prepušta montaži u obliku feljtona. Svi ti proizvodi nalaze se na pragu tržišta, kao robe. Ali, one još stoje na pragu. Iz te epohe potiču pasaži i *intérieurs*, sajamske hale i panorame. To su ostaci sveta sna. Ostvarivanje elemenata snova, tokom buđenja, paradigma je dijalektičke misli. Shodno tome, dijalektička misao je organ istorijskog buđenja. Svaka epoha ne samo da sanja onu koja sledi već zapravo, u svojim snovima, hita u susret svom buđenju. Ona u sebi nosi svoj kraj i razvija ga – kako je to Hegel već primetio – pomoću lukavstva. U potresima koji pogađaju tržišnu ekonomiju, u spomenicima buržoazije počinjemo da prepoznavamo ruševine i pre njihovog konačnog pada.“¹⁹⁸

Dakle, u Hegelovom smislu, usnule svesti koja se budi tako što postaje svesna sama sebe, Benjamin vidi mogućnost moderne svesti za dijalektičko mišljenje. Kao što Hegelova *Fenomenologija* budi čitavu svetsku istoriju, potaknuta snovima francuske revolucije krajem osamnaestog veka, tako isto Benjaminova dijalektika pokušava da zahvati čitavu svetsku istoriju kroz snove devetnaestog veka – veka ostvarene buržoaske revolucije, zlatnog doba buržoazije koja, kako je to Karl Korš primetio, više nije bila revolucionarnog karaktera.¹⁹⁹ Ipak, dok je Hegelov metod i dalje smešten u nasleđenu formu *pripovedanja*, pa *Fenomenologija*

¹⁹⁸Benjamin, W. *Paris, die Hauptstadt...* str. 59; *Pariz, prestonica...* str. 15.

¹⁹⁹Korš, *Marxismus und Philosophie*, str. 15-16; *Marksizam i filozofija*, str. 44-45.

duha pokušava da stvori kontinuiranu priču o modernoj svesti i njenoj predistoriji, Benjamin shvata da je takav pokušaj stotinu godina posle Hegela nemoguć. Razlog poslednjem treba tražiti u tome što je upravo svest koju je *Fenomenologija* pokušavala da misli, razvijena moderna svest koja je svoj izraz pronašla u građanskim revolucionarnim pokretima, ujedno svest koja je ukinula tradicionalne medijume razumevanja i formiranja iskustva: *kontinuirana misao i pripovest*, u devetnaestom veku doživljava svoju krizu, koja u dvadesetom veku postaje evidentna. Zato Balzak *progovara na ruševinama buržoazije*, u vreme u kome je visoka literatura i dalje moguća samo kao literatura dekadencije, propasti starog sveta. Vrednosti u koje devetnaestovekovna buržoazija i dalje nominalno veruje, vrednosti su koje se razgrađuju pred materijalnim svetom koji stvaraju ekonomske realnosti društva u kome buržoaska klasa postaje dominantna – umetnost, filozofija i nauka, konačno se povlače pred robom, izloženom u sajamskim halama i pasažima. Ipak, Benjamin poznati fenomen devetnaestovekovne dekadencije, opsesiju *opadanjem* koja je karakteristična za čitav devetnaesti vek, odbija da tretira drugačije doli kao integralni deo tapiserije buržoaske svesti čije fragmente sakuplja u *Pasaženverku*. *Opadanje* i *dekadencija* nisu od bilo kakvog heurističkog značaja za njegov projekat, tu je vrlo jasan:

„Patos ovog rada: nema perioda opadanja. To je pokušaj da se devetnaesti vek sagleda pozitivno, kao i sedamnaesti vek u radu o žalobnoj igri. Nema verovanja u period opadanja. Na isti način je i svaki grad za mene lep (posmatran izvan svojih granica), kao što je i svaka priča o manjoj ili većoj vrednosti različitih jezika za mene neprihvatljiva.“²⁰⁰

²⁰⁰Benjamin, *Passagenwerk*, str. 571; *Projekat pasaži*, str. 5-6.

To znači odustajanje od samovrednovanja devetnaestog veka iz perspektive svesti buržoaske klase kroz koncepte opadanja i progresa: „Prevazilaženje koncepta „progres“ i prevazilaženje koncepta „perioda opadanja“ jesu dve strane jedne iste stvari.“²⁰¹ Ovo znači: sredstvom modernog iskustva, slikom i šokom, doći do prevladavanja granica tog iskustva, i ono što se pojavljuje u svojoj usnuloj iracionalnoj formi dovesti do racionalne transparentnosti. U tom smislu *Pasaženverk* predstavlja jednu jedinstvenu kompleksnu dijalektičku sliku. *Pasaži* nisu ništa drugo doli *dijalektička slika parabole*, tog izgubljenog i zaboravljenog pripovedačkog alata na kome su izgrađene hiljade godina tradicije, a koji se u moderno vreme pojavljuje na mestu na kome *pripovedanje* kao da više nije moguće – na mestu gde se iskustvo raspada na fragmente slika koji ga u svom dejstvu pretvaraju u gotovo nemoguću kategoriju za modernog čoveka. *Pasaženverk* je pripovedanje kakvo odgovara modernom iskustvu, takvo da ne obrazlaže već samo *prikazuje*, u isto vreme ostajući vezano za *drevnu pripovedačku tradiciju*, jer *parabola* ne *objašnjava*, ona samo *pokazuje*.

3. Berlinsko detinjstvo: Nužna društvena neponovljivost

Slika se kod Benjamina ne pojavljuje samo kao teorijski motivisan koncept. Naprotiv, ona je do te mere domaća u njegovom svetu, da se tu nalazi od početka. Benjamin je spadao u generaciju koja je počela da gleda slike, u njihovom gotovom, štampanom, reprodukovanom obliku, pre nego što je počela da čita – takođe, bio je deo generacije za koju su se te slike u jednom momentu pokrenule i naspram njih se svaki tekst drugačije čitao, i

²⁰¹Isto. str. 575; Isto. str. 8.

svaka pripovest je drugačije zvučala.²⁰² To je bila već generacija koja je mislila u slikama, koja se sećala u slikama i koja je tugovala za slikama, materijalnim i duhovnim. Iz ovog iskustva izrasta Benjaminovo *Berlinsko detinjstvo*, ono je sećanje na najranije slike, onako kako ih je zabeležila fotografska svest buržoaskog dečaka na prelazu iz dugog devetnaestog u savremeni dvadeseti vek.

Subjektivnosti čije sećanje je određeno predmetnim karakterom slike, slika prošlosti pojavljuje se kao neponovljiva i nužna. Prošlost je ono što se ne može promeniti, što je samo moguće drugačije predstaviti ili što se može zaboraviti. No, ona sa sobom nosi karakter nužnosti. Ovo je uopšteni sentiment našeg savremenog odnosa prema prošlosti, i teško je argumentovati protiv njene bliskosti našem iskustvu. Ipak, ne treba samorazumljivo prilaziti ovakvom odnosu prema prošlosti kao antropološkoj konstanti, u tako čvrstom obliku rascepa između prošlog i sadašnjeg, takvo razumevanje prošlosti postoji tek u modernom vremenu. Klasični primeri drugačijeg odnosa prema prošlom postoje kako u epskoj svesti antičkih društava, tako i u mnogo kasnijem svetu određenom judeo-hrišćanskom tradicijom. Za epsku svest, ne postoji jaz između prošlosti i sadašnjosti, kroz epski spev prošlost se uvek iznova ponavlja, epski heroj i njegova dela sačinjavaju paradigmu društvenog praksisa – u pogledu judeo-hrišćanskih religija prošlost se javlja u odnosu sa sadašnjošću kao ono što najavljuje budućnost, figura proroka ovde prošlo čini prisutnim u sadašnjosti i sjedinjuje dimenzije prošlog, sadašnjeg i budućeg. Moderni prekid tradicije, prošlost pomera u sferu nestvarnog, ono što je prošlo više nije

²⁰²Brecht piše: „...gledalac filmova čita priče drugačije. Ali, pisac priča takođe gleda filmove. Tehnološki napredak u književnoj produkciji stvara nepovratne efekte.“ Uve Štajner primećuje: „Takva osoba koja gleda filmove, „koja čita priče drugačije“, je Benjamin...“, Steiner, *Walter Benjamin...* str. 129.

samorazumljivo sadržano u onome što je sadašnje, ono uvek zahteva aktivnost modernog subjekta koji ga tek dovodi u vezu sa sadašnjim trenutkom. U vezi sa ovakvim određenjem, moguće je čitati i Benjaminovo shvatanje *dijalektičke slike* kao načina da prošlost bude mišljena u epohi koja radikalno prekida sa dosadašnjim modusima prenošenja tradicije. Zbog toga, motiv zaborava postaje toliko opterećujući za modernu subjektivnost. Zaborav je paradigmatično moderni motiv, i ovde smo već insistirali na njegovoj dvostrukosti. Prvo, kao zaboravljen pojavljuje se sadržaj tradicije i drugo, zaboravljen postaje sam medijum kojim se prenosi tradicija. Ovaj moderni fenomen zaborava nije kao posledica svodiv na ono što se uobičajeno naziva tehničko-tehnološkim napretkom – promena medijuma kroz koji se konstituiše iskustvo nije svodiva na istorijski razvoj sredstava za proizvodnju. U poglavljima o Kafki primetili smo šta za poziciju savremenog subjekta, iz perspektive sadašnjosti, znači ovakav lom u odnosu prema tradiciji: on podrazumeva sadašnjost koja kao mogućnost u sebi sadržava utopijski vektor – koja je slobodna od prošlosti, ali i od same sebe kao pozitivnog stanja. Negativnost Hegelove dijalektike svojevremeno se smestila upravo u kontradikcije takvog odnosa između modernosti i tradicije. Prošlost se zato za modernu subjektivnost pojavljuje kao nesamorazumljiva dimenzija, ona je izaziva, i postaje joj transcendentna, istorijska svest izrasta mnogo pre iz svesti o prekidu sa prošlošću, nego iz svesti o kontinuitetu između prošlosti i sadašnjosti. Za modernu subjektivnost prošlost se u liku zaborava pojavljuje uvek nejasno ili deformisano, grbavi čovečuljak kod Benjamina i Kafke je *lik koji stvari dobijaju u zaboravu*. No, ovaj zaborav ima i svoju kontra-sliku ili kontra-gest u sećanju. Svakako, pitanje je, kakav je modus sećanja moguć za modernu subjektivnost – ona više ne pamti spontano kroz utabane prakse zajedničkog pamćenja objektivizovane u

umetničkim i literarnim praksama. Ovakav jaz između prošlog i sadašnjeg karakterističan je za modernu subjektivnost, a njegova artikulacija jedan je od problema koji se nameće takozvanoj istorijskoj svesti.

S one strane velikih filozofsko-istorijskih razmatranja, postoje i razmatranja koja ovom problemu pristupaju na mikro nivou, na nivou pojedinačne svesti, kao individualnog i uvek idiosinkratičnog iskustva, ali takvog da na sebi pokazuje opšte crte koje značajno odudaraju od individualnosti i čine je takvom da protivreči sama sebi – autentično individualno iskustvo se ovde pokazuje u isto vreme kao standardizovano. Ono što je domaće i krajnje opipljivo, pojavljuje se kao dvostruko tuđe, kao tuđe u vremenu koje je prošlo i kao tuđe subjektu koji ga je doživeo samo zbog toga što se našao u društvenim ili istorijskim okolnostima koje daleko nadilaze horizont njegove svesti. Jedna od možda najprisnijih filozofskih i književnih analiza ovog paradigmatičnog poznomodernog fenomena je *Berlinsko detinjstvo* – ono je moderni ogled u veštini sećanja. Ukoliko stvari u zaboravu dobijaju deformisani oblik *grbavca*, stvari u sećanju dobijaju nesvakidašnji oblik *vaccine* – inokulacije protiv posledica nostalgije. Kako prošlost ne bi ostala zaboravljena i kako ne bi dobila nemuš i deformisan oblik, kao možda poslednji stupanj nostalgije, aktivno sećanje je neophodno. Ne treba zaboraviti kako za Hegela subjektivnost započinje sa predstavljanjem, a predstavljanje nije ništa drugo doli *Erinnerung* kao sećanje prolaznog i nestalnog iskustva.²⁰³ Ovakva percepcija subjekta karakteristična je za modernu svest ranog devetnaestog veka. Jedan vek kasnije, tridesetih godina dvadesetog veka, Benjamin će pokušati da pokaže kako je prvi korak u sećanju za savremenu subjektivnost sticanje otpornosti prema nostalgiji. U svom uvodu za *Berlinsko detinjstvo* on piše:

²⁰³Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie des Geistes*, str. 195.

„1932, kada sam bio u inostranstvu, počelo je da mi postaje jasno da ću uskoro morati da poželim dugačko, možda trajno zbogom, gradu mog rođenja.

Nekoliko puta u mom unutrašnjem životu, već sam iskusio proces inokulacije kao nešto isceljujuće; u ovoj situaciji, takođe, držao sam se ovoga i namerno sam prizvao u sebi one slike – slike detinjstva – koje su u izgnanstvu najsposobnije da pobude nostalgiju. Osećaju čežnje pritom nije bilo dozvoljeno da bude više gospodar nad mojim duhom nego što je to vakcina nad zdravim telom. Ja sam pokušao da ga držim u granicama kroz uvid u nužnu društvenu, ne slučajnu biografsku, neponovljivost prošlog.

To je nužno značilo da će određene biografske karakteristike, koje se jasnije ističu u kontinuitetu iskustva nego u njegovim dubinama, morati da se potpuno povuku u mom sadašnjem poduhvatu. Sa njima odlaze fizionomije – kako moje porodice, tako i mojih drugova. Nasuprot tome, ja sam pokušao da dođem do slika u kojima je iskustvo velikog grada rano izazvano kod deteta srednje klase.

Ja držim kako je moguće da je jedna svojstvena sudbina sadržana u njima. Njih još ne dočekuju uobičajene forme, kao što su to one koje su kroz vekove, i kroz poslušnost prema osećanju prirode, odgovarale sećanjima na detinjstvo provedeno na selu. Ali, onda, slike mog velegradskog detinjstva možda su sposobne, u njihovoj unutrašnjosti, da preoblikuju potonje istorijsko iskustvo. Ja se nadam da će one, ako išta, sugerisati kako se osoba o kojoj se ovde govori kasnije temeljito otarasila sigurnosti koju joj je takvo detinjstvo davalo.“²⁰⁴

²⁰⁴Benjamin, *Berliner Kindheit*, str. 385.

Berlinsko detinjstvo je na prvi pogled vrlo lična knjiga. Ono je sačinjeno od kratkih crtica iz detinjstva Valtera Benjamina. No, kada se bliže obrati pažnja, ono samo po sebi ne predstavlja biografsko delo, umesto biografskog sleda i konteksta koji uz njega treba da bude pružen, pred čitaocem se nalazi niz diskontinuiranih i fragmentiranih slika, koje prenose sećanje na iskustvo jednog sveta koji više ne postoji. Čak i to naizgled najintimnije i najbliže iskustvo, naime iskustvo detinjstva, pojavljuje se kao nešto što je u svojim osnovnim crtama omeđeno društvenim karakterom – ono je neponovljivo na individualnom nivou, ali sećanje na njega podrazumeva i neponovljivost opštijeg reda: *nužnu društvenu neponovljivost*.²⁰⁵ Ovaj pojam sam po sebi je dijalektičkog karaktera, on sadrži dva pola: na jednoj strani nalazi se idiosinkratično, pojedinačno i lično iskustvo – samo u toj formi Benjaminu su uopšte dostupne slike njegovog detinjstva kojih se seća. Naspram njega, na drugoj strani, primetno je kako su ove slike ispunjene opštim sadržajem i to često krajnje društvenog, opipljivog i materijalnog karaktera. Ove slike grade se oko pojedinačnih *objekata*, oko *predmeta* kojih se Benjamin seća: lođa berlinskih dvorišta, trijumfalnog stuba, telefona, ili pak poetskih objekata kao što je to *grbavi čovečuljak*. U svakom slučaju, kratka prozna slika je uvek oslikana oko objekta koji ima svoj nimalo individualni i krajnje društveni karakter, a koji je u isto vreme doživljen kao nešto krajnje intimno.

No, ta opštost o kojoj ovde govorimo, nije opštost shvaćena na hegelijanski način, ne radi se o sferi objektivnog duha u kojoj se subjektivnost nužno ospoljava, već se radi o jednoj predmetnoj, gotovo robnoj opštosti. Ova opštost je proizvod delatnosti masovnog industrijskog društva, ali na takav način da ona nije opredmećena kroz političke ili

²⁰⁵ *Isto*.

društvene institucije, već se pojavljuje u svom haotičnom i nepredvidivom obliku na tržištu i ulicama velegrada. U pokušaju zahvatanja iskustva prožetog opštim karakterom robe, Benjaminova strategija je upravo obrnuto proporcionalna Kafkinoj. Dok kod Kafke, predmeti sa kojima njegovi likovi dolaze u kontakt sačinjavaju mesto na kome se predmetni i svakidašnji svet povlači pokazujući se u svojoj otuđenoj i negostoljubivoj formi, kod Benjamina se ono što je otuđeno pojavljuje kao mesto na kome subjektivnost pronalazi jedinu sigurnost. U tome se onda ocrta njena tragika, takva subjektivnost nužno je vezana za svet koji više ne postoji i koga čak u izvesnom smislu eksplicitno želi da se otarasi.

Berlinsko detinjstvo počinje sa paradoksom, u vremenu u kome je samo iskustvo postalo upitno i u kome pamćenje opstaje samo još u fragmentiranim slikama koje se opiru prenošenju u kontinuiranoj pripovesti, u takvom vremenu prošlo iskustvo ili upravo njegova neprenosivost unosi nemir u savremenu subjektivnost. Kako je moguće individualno sećanje na pojedinačno *malo iskustvo* u svetu masovne proizvodnje i savremenog tržišta? Sećanje predstavlja izvestan otpor nezadrživom kovitlacu savremenosti, ali pokušaj njegovog očuvanja rezultirao bi propašću subjekta, njegovim urušavanjem naspram sila koje nadilaze njegovu individualnu snagu. Za takav gest povratka, subjekat koji se seća morao bi da potraži moćne političke saveznike koji bi bili u stanju da objave rat samom iskustvu modernosti. Umesto toga, Benjamin se odlučuje da pristupi sopstvenom sećanju ne negirajući njegov opšti, pa samim tim i ne nužno autentični karakter. On priznaje krizu iskustva i zbog toga prošlosti pristupa preventivno, kroz *inokulaciju* fragmentima koji su opstali u njegovoj svesti. Sve drugo, vodilo bi neprijateljskom odnosu prema sadašnjosti. U izvesnom smislu, Benjaminova strategija *inokulacije iz Berlinskog detinjstva* odgovara

njegovom pristupu umetnosti u *Kunstwerk* eseju. Benjamin primećuje kako u njegovo vreme teorija umetnosti koja ostaje pri tradicionalnim pojmovima *genijalnosti, stvaralaštva i večne vrednosti umetničkog dela*, ima ni manje ni više nego *fašistički karakter*.²⁰⁶ Zbog čega je to tako? Prvo, takav pristup zamagljuje savremene fenomene i lišava ih njihovog potencijalno oslobađajućeg karaktera. Drugo, on od umetničkog dela stvara fetiš – fetiš koji nevešto skriva svoj robni ostatak. Benjaminova teorija, nasuprot tome, polazi od faktičkog stanja umetnosti u doba krize iskustva, ona polazi od činjenice nemogućnosti tradicionalne umetnosti i povratka njenim kategorijama. Tek odatle moguća je teorija umetnosti koja stupa u produktivni odnos sa tradicijom – onako kako se na krupnom planu Benjaminov teoretičar umetnosti odnosi prema umetničkoj tradiciji, odnosi se i Benjamin prema svojim najranijim i najvlastitijim sećanjim u *Berlinskom detinjstvu*. Odustanak od povratka, kako bi bio omogućen kontakt sa prošlim i nepovratnim, pretpostavka je odnosa prema prošlosti u vremenu u kome se prenošenje prošlosti u sadašnjost više ne podrazumeva.

4. Pasaži

Pasaži Pariza devetnaestog veka predistorija su potpune propasti starog buržoaskog društva u svetskim ratovima i političkim tiranijama dvadesetog veka. No, u isto vreme, oni su i slika *budućnosti*, kako se ona pojavljuje modernom iskustvu. U tom smislu, slike pariskih pasaža nas vode do naše savremenosti – upravo poslednje, na literarnom planu, Benjamin je pokušao da spreči svojim udubljanjem u njihovu kompleksnu arhitekturu. *Pasaženverk* je trebao da ih predstavi kao slike sna iz koga je bilo moguće

²⁰⁶Benjamin, *Das Kunstwerk*, str. 435; *Umetničko delo...* str. 115.

probuditi se tridesetih godina dvadesetog veka, pošto je ostanak u tom snu nužno vodio daljoj katastrofi, najavljenj sa pojavom fašizma kao globalnog političkog pokreta. Snovi o progresu i spokojno apolitično predavanje čarima tržišta, sa sobom su nosili potpunu nespremnost za ekonomsku i društvenu krizu kao integralni deo razvijenog industrijskog kapitalizma. U trenutku u kome su ekonomske i političke elite solidifikovale sopstvenu moć kroz savez sa masama, radnička klasa Evrope i dalje je poput Kafkinog *sanjara* čekala vesti iz drugog vremena, u specifičnom slučaju u pitanju je bio devetnaesti vek. Tako, kritikujući politiku ondašnje nemačke socijal-demokratske partije kao jedan od razloga pobeđe fašizma, Benjamin piše:

„Konformizam, koji je od početka bio odomaćen u socijal-demokratiji, čvrsto prijanja ne samo uz njenu političku taktiku već i uz njene ekonomske predstave. On je uzrok kasnijeg sloma. Ništa nije toliko iskvarilo nemačko radništvo koliko uverenje da ide niz struju. Ono je u tehničkom napretku videlo rečni brzak, u kojem sasvim dobro pliva. Odatle je bio samo korak do iluzije da fabrički rad, za koji se smatralo da spada u tok tehničkog napretka, predstavlja političko dostignuće. Stara protestantska etika rada svečano je vaskrsla među nemačkim radnicima u sekularnom obliku.“²⁰⁷

Ovde Benjamin konstatuje isti fenomen koji je po njemu karakterističan za utopijska nadanja buržoaskog devetnaestog veka. Uz dozu humora on citira Mišlea: *budućnost, budućnost!*²⁰⁸ – da bi potom primetio kako buržoaska imaginacija devetnaestog veka aktualizuje naizgled stare i

²⁰⁷ Benjamin, *Begriff der Geschichte...* str. 698-699; *O shvatanju istorije*, teza XI

²⁰⁸ Benjamin, *Paris, die Hauptstadt...* str. 46-47; *Pariz, prestonica...* str. 7.

prevaziđene motive tradicije upravo onda kada izgleda kao da ih suvereno odbacuje:

„Ono što je odgovaralo formi novih sredstava za proizvodnju, kojima je u početku još uvek vladala forma onih starih (Marks), jesu slike iz kolektivnog nesvesnog, u kojima se novo preplitalo sa starim. To su slike želje; s njima kolektiv pokušava da prevaziđe i preobrazi nezrelost društvenog proizvoda i nedostatke društvene organizacije proizvodnje. U isto vreme, ono što se pojavljuje sa tim slikama jeste odlučan napor da se ostane na odstojanju od svega antikvarnog – što međutim uključuje i nedavnu prošlost. Te tendencije odbijaju maštu, kojoj podsticaj daje novo, nazad ka praiskonskoj prošlosti (*Urgeschichte*). U snu u kojem svaka epoha onu sledeću zamišlja u slikama, ova druga izgleda spojena s elementima praistorije, to jest besklasnog društva. A iskustvo o takvom društvu – pohranjeno u kolektivnom nesvesnom – proizvodi, kroz prožimanje s novim, utopiju koja je ostavila traga u hiljadama konfiguracija života, od trajnih zdanja, do prolaznih moda.“²⁰⁹

Prekid sa nasleđem, povezan sa tehničkim progresom, dovodi do paradoksalne posledice da *praiskonska prošlost* iskrsava kao večni model budućnosti. Ovaj drevni *utopijski vektor* – predstava o *budućnosti* kao mestu *boljeg sveta* – koji svet iz iskvarenosti samo treba da vrati u *pređašnje stanje*, a koji je kroz pojmove *mesijanizma* i *spasenja* bio zastupljen u religijskim tradicijama, odaje svoje očigledno prisustvo u robnom utopijanizmu industrijskog devetnaestog veka. Zbog toga i *sekularizovani protestantski motivi* izbijaju u prvi plan u veri u progres karakterističnoj za radišnu

²⁰⁹ Isto.

ideologiju nemačkih socijal-demokrata. No, iako ovaj fenomen prodora *drevnih nadanja* u moderno iskustvo, za Benjamina ima svoju progresivnu stranu kroz afirmaciju utopijskih stremljenja kao opšte-ljudskih i u osnovi netaknutih istorijom, on ima i svoju krajnje problematičnu i mračnu stranu, pošto ova drevna nadanja bivaju protraćena i u svom ostvarenju onemogućena čim se pojave kao karakteristika robe. Fetiški karakter robe na taj način u sebe uvlači čak i iskonska stremljenja čovečanstva, smeštajući ih u sferu efemernog i prolaznog. Ova napetost između utopijskog ispunjenja i lažnog obećanja otkriva se na modernom fenomenu reklame. Ilustrativno je mesto na kome Benjamin piše o svom sećanju na običnu reklamu za so:

„U prednjem planu pustinje kretao se napred jedan vagon vučen konjima. Bio je natovaren vrećama, na kojima je stajalo „Bullrich-Salz“. Jedna od tih vreća imala je rupu, iz koje je so već dobro sipila daleko ka zemlji. U pozadini ovog pustinjskog pejzaža, dva stuba su držala veliki znak sa rečima: „Najbolja je.“ Ali šta je bilo sa prosutim tragom soli duž pustinjskog puta? On je gradio slova koja su formirala jednu reč, reč: „Bullrich-Salz“. Nije li prestabilirana harmonija jednog Lajbnica bila samo detinjarija naspram ove bitko aranžirane predestinacije u pustinji? I nije li ležala na ovom plakatu jedna sličnost (*Gleichnis*) sa stvarima koje se u ovom ovozemaljskom životu ne mogu iskusiti. Jedna sličnost svakodnevice sa utopijom?“²¹⁰

Nemačka reč *Gleichnis* je dvoznačna, može se prevesti kao sličnost, ali i kao *parabola*, u smislu kratke priče koja treba da prenese određeno iskustvo čitaocu kroz njemu bliske primere iz svakodnevice. Upravo ovakav

²¹⁰Benjamin, *Passagenwerk*, str. 235-236.

prenos iskustva postao je problematičan za modernog čoveka, u onoj meri u kojoj je i njegova svakidašnjica za njega postala tuđa i nesigurna. Ove promene odrazile su se i na oblik koji je dobilo moderno pripovedanje. U romanu ne dolazi do susreta između svakodnevice i udaljenje poruke koju treba preneti. Umesto toga, u modernom romanu kontinuitet pripovedanja stvara vezu između predstava – razum i imaginacija čitalaca su uposleni u igri čitanja i interpretacije teksta, predstave koje stvara novelistička proza povezane su tako da vode jedne drugima i zajedno stvaraju jedinstvenu predstavu u idealnom smislu. U slučaju *parabole* pak, *slika* koju ona proizvodi ne vodi imaginaciju i razum čitaoca dalje ka stvaranju kontinuirane predstave. Parabola ne predstavlja ništa, ona samo čini vidljivim odnose među stvarima. Ona najčešće prikazuje one stvari koje važe kao neposredno nedostupne, ali i najznačajnije za tkanje i smislenost određenog iskustva – u materijalnom smislu, te stvari su neopipljiv i teško objašnjiv skup vrednosti i normi. Nedohvatljivost razloga njihovog pozitivnog važenja temeljno je iskustvo ljudskog društvenog života, zbog toga utisak o njihovoj onostranosti mora biti očuvan – jer drugačije bi u pitanje bilo dovedeno njihovo apsolutno važenje – ali i sveden na meru svakodnevnog razumljivosti tako da norme postanu sastavni deo svakodnevnog iskustva.

No, parabola je uvek pokazivala i izvesno nepoverenje prema pozitivnosti zakona. Približavanje onostranosti zakona kroz sliku, njegovo postojanje i važenje otkriva kao nesigurno. Takođe, kroz pripovedanje, važenje normi i zakona bivalo je dovođeno u pitanje kroz mogućnost otvorene interpretacije, posebno u kontekstu višegeneracijskog prenošenja iskustva. Ovaj subverzivni element parabole, kao pripovedanja koje u jezik

smešta ono o čemu se naizgled ne može govoriti,²¹¹ zadržao je i moderni roman, sa tom razlikom što je roman, za razliku od tradicionalnih žanrova, bio oslobođen obavezujućeg tona koji je usmena i pisana tradicija pripovedanja nosila sa sobom. Po prvi put, pripovedanje je bilo potpuno oslobođeno, ali samo zbog toga što je izgubilo privilegovanu ulogu prenosioca i čuvara tradicije – u vremenu u kome su feudalne tradicije prestajale da važe, medijum njihovog prenošenja nije nestao, ali više nije igrao svoju dotadašnju ulogu. Umesto objašnjenja transcendentno utemeljene ustrojenosti zemaljskog poretka, pripovest u formi alegorije sa ranom modernošću i reformacijom prikazivala je beskonačne krajolike profanog i od transcendentne normativnosti napuštenog sveta.²¹²

Ipak, iako je drevna forma parabole naizgled nestala, njeno upadljivo odsustvo je u negativnom smislu određivalo formu modernog pripovedanja, to odsustvo otvorilo je prostor za roman. Rizik koji postoji za svaki roman, i za svaku pojedinačnu sliku koju stvara moderni pisac, ogleda se u stalnoj opasnosti da on *ima pouku*, konačno *naravoučenije*, da namerava da *prenese iskustvo*. Očekivanje pouke od pripovedanja, vekovi sekularnog iskustva nisu uspeli da ponište – roman je tako iz perspektive njegove masovne recepcije put ka transcendenciji čiji uspeh se ogleda u tome što on uporno i dosledno izneverava očekivanja čitalaca. On nikada stvari ne čini bližim, naprotiv, on svakodnevicu udaljava i tek zatim je izlaže čitaocima koji poput Kafkinog *sanjara* i dalje *očekuju poruku*. U tom smislu, moderno pripovedanje zadržava narativni element parabole koji dobija na širini pošto

²¹¹Za paralelno čitanje Benjaminovog i Agambenovog razumevanja Kafkine proze, u kontekstu subverzivnog karaktera pripovedanja, videti, Liska, *German-Jewish thought...* str. 50-52. Takođe, Stojmenović, „Izbačeni iz kalendara...“, str. 571-573.

²¹²O alegoriji i baroku kod Benjamina videti Vuksanović, *D. Barokni duh u savremenoj filozofiji*, Institut za filozofiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, Beograd, 2001, str. 56-65; Paić, *Andeo povijesti*, str. 92-122.

ne postoji *stanje stvari* ili *norma* na koju parabola referiše i koju približava onima kojima se saopštava. Zato, *parabola* ne iščezava iz romana, *roman* nastaje kao *nemogućnost parabole* da se zaokruži pošto spokojno saopšti poruku. Poslednjeg je svesna Kafkina književnost, zbog toga su njegovi romani nedovršeni, a njegove priče, kako Benjamin primećuje, uvek su *parabole*. Doduše, *parabole* koje su izgubile svoj zakon ili moral. Onda kada izgleda da su one potpuno povučene, one iskrsavaju na neočekivanom mestu, u pokretnoj reklami za so na berlinskim ulicama, one nose sliku koja je *Gleichnis*.

U ovu istoriju pripovedanja smešta se i perspektiva Benjaminovih *Pasaža*, oni nam pokazuju kako uprkos tome što je za moderno pripovedanje *normativnost* izgubljena – i to je uostalom njegov uslov – ona nije nestala netragom, samo je prenetu u sferu u koju je gotovo neprimetno prokrijumčarena: *u carstvo robe*. Marksovo poglavlje o *Fetiškom karakteru robe* otkriva nam kako u modernim društvima ideologija svoje mesto pronalazi na samom *tržištu*, kako biva *usađena* u robu i kako tržište postaje centralno mesto na kome bivaju stvarane vrednosti i propisane norme. Tradicionalni ideološki obrasci o kojima Marks i dalje govori u liku filozofije, prava i uopšte svega onoga što uobičajeno potpada pod *nadgradnju*, od devetnaestog veka ustupiće mesto *tržištu*, koje postaje mesto koje spaja ekonomsku bazu sa politikom i ideologijom. Ideološka funkcija tržišta omogućena je kroz sliku robe, i neophodnost njenog *izlaganja*, kao i kroz krajnje opipljiv način na koji tržište postaje mesto formiranja onoga što uopšte važi kao *vredno*. Fragmentirane i u svojoj fragilnosti izložene društvene konvencije i norme, svoje mesto pronalaze u reklami i nesigurnoj i promenljivoj kategoriji robe. One sa sobom donose i svoj apsolutni karakter sa svom njegovom mistikom zbog koje se pripovedalo o stvarima dalekim i

nedohvatljivim. Nesigurnost i nedohvatljivost mesta transcendencije koja se krije iza društvenih normi i vrednosti, sa sobom ostavlja i neizbežan trag *nadanja* i *utopijske imaginacije*. Potreba za *utemeljenjem važećih normi* i *objašnjenjem svakodnevice*, sa sobom povlači i mogućnost njihovog radikalnog dovođenja u pitanje. Prema tome, tamo gde se svet pojavljuje kao najsigurniji, a kosmos kao najsavršeniji, rađa se i ideja o tome kako je moguće da bude drugačiji – predstava o *najboljem od svih mogućih svetova* uvek otkriva osećaj deficijentnosti konkretnog sveta kome je potrebna ideja prestabilirane harmonije da bi bio shvaćen kao *najbolji mogući*.

Ovo Benjamin primećuje u reklami, zato je toliko fasciniran običnim plakatom koji reklamira so, sa krajnje neubedljivim rečima „najbolja je“ – ipak, obična reklama za so, u dvadesetom veku već čini ono što je u sedamnaestom veku činio kompleksan set filozofskih ideja i argumenata: ona stvara upečatljivu predstavu o savršenosti sveta, naspram čijeg intenziteta prestabilirana harmonija izgleda kao detinjarija. Reklama poput drevne parabole otkriva sličnost *svakidašnjice sa utopijom*. S jedne strane svakidašnjica se pojavljuje kao nešto blisko savršenom svetlu, s druge strane ta savršenost se pojavljuje samo kao mogućnost. Poslednja može biti zadovoljena i u isto vreme izneverena činom kupovine robe – na taj način, može se reći da tržište instrumentalizuje tradicionalne utopijske sentimente. Ipak, ti utopijski sentimente nužno nalaze svoje mesto na tržištu, u slikama robe i iskustvu koje roba nudi, pošto je svet u kome su oni igrali integralnu ulogu i bili legitimni deo filozofske i umetničke imaginacije naprosto iščezao. Moderni filozof poput Valtera Benjamina pronalazi ove otpatke i *odbačene* elemente tradicije kako iskrsavaju i kako definišu paradigmatično moderne fenomene poput robe i tržišta. U vezi sa tim, Benjamin primećuje:

„Svetske izložbe slave razmensku vrednost robe. One stvaraju okvir u kojem se upotrebna vrednost povlači u drugi plan. One otvaraju fantazmagoriju u koju osoba stupa upravo zato da bi joj se skrenula pažnja. Industrija zabave to olakšava tako što osobu uzdiže na nivo robe. Ona se prepušta manipulacijama robe i uživa u svom otuđenju od sebe i drugih. Uzdizanje robe na presto, s njenim blistavim atrakcijama, skrivena je tema Granvilove umetnosti (J. J. Grandville, 1803–1847). To se uklapa u rascep između utopijskog i ciničnog elementa u njegovom delu. Njegova dovitljivost u prikazivanju nepokretnih predmeta odgovara onome što Marks naziva „teološkim finesama“ robe. One jasno dolaze do izražaja u *spécialité* – kategoriji dobara koja se u to vreme pojavljuje u industriji luksuzne robe. Pod Granvilovom olovkom, cela priroda se pretvara u „specijalitete“. Granvil ih predstavlja na isti način na koji reklame – izraz *réclame* takođe se pojavljuje u tom trenutku – počinju da predstavljaju svoje artikle. On završava u ludilu.“²¹³

Obožavanje *razmenske vrednosti robe*, koja kroz tržište na sebe svodi svaki zamislivi oblik iskustva, završava u *ludilu*, što ilustruje Granvilov primer – roba je sposobna da u svoje carstvo uvuče *čitavu prirodu*, da ponudi izbavljenje pojedincu, dovede do otuđenja i do zaborava svakodnevice, koja opet, sa svoje strane, u modernom industrijskom društvu biva ispunjena i obeležena robom i njenom vrednošću. U tom smislu, tržište se pojavljuje kao rušiteljska snaga prema tradiciji i kao opijum prema veri u drugačiji ili bolji svet. Ipak, s one strane ovog *ciničnog* elementa, postoji i *utopijski element* – *nasleđe prošlosti* i *nadanja o budućnosti* i dalje su sačuvani u svom robnom obliku, poput fosila u ćilibaru. Nasleđe se pojavljuje u liku *zaborava*,

²¹³Benjamin, *Paris, die Hauptstadt*, str. 50-51; *Pariz, prestonica...* str. 10.

deformisano i nesigurno, dok budućnost biva trivijalizovana i prisutna u sadašnjosti kroz mnogostrukost roba od kojih svaka nudi fragment izbavljenja. Za modernu subjektivnost, lišenu mogućnosti da sluša priče, izgubljenu u moru robe i otuđenu u sopstvenoj svakodnevicu, u svetu robe otkrivaju se fragmenti prošlosti i slike budućnosti. Ona ne može da zaobiđe ovaj svet i da ga reakcionarno napusti kao neautentičan. Umesto toga, pred modernim subjektom leži zadatak traganja za elementima svesti koja se gubi u *fantazmagoriji robe*. Pronalaženje fragmenata *nasleđa* i traganje za i dalje prisutnim *utopijskim vektorima*, upravo je zadatak koji Benjamin preduzima.

U potrazi za izgubljenom utopijom, možda sakrivenom iza pokretnih reklama, Benjamin svoj pogled usmerava ka devetnaestom veku i ka pariskim pasažima, kao jednom od rodniha mesta nastanka radikalne sinteze između tržišta i iskupljenja. Pasaži su mesta ispunjena slikama u kojima se nasleđe razbija u fragmente koji nagoveštavaju budućnost – ta budućnost je pozicija iz koje Benjamin piše. U istorijskom smislu, jedini stvarni elementi devetnaestovekovne fantazmagorije koju zatičemo u pariskim pasažima, elementi su tradicije koja naizgled netragom nestaje, dok njena utopijska nadanja i snovi bivaju zadovoljeni na tržištu i tamo izneti kao roba. Stoga, traganje za takvim elementima predstavlja zadatak istorijskog materijaliste na kakav nailazimo u *Pasaženverku*. Buđenje iz fantazmagorije nije ništa drugo doli rastakanje njene građe na sastavne elemente, koji se uvek otkrivaju kao *prošla nadanja* i *elementi izgubljene tradicije*. Norme, uverenja i vrednosti starog sveta sada strukturiraju savremenu stvarnost šljašteći u reklami. Ma koliko njihov sjaj izgledao lažno i prevrtljivo, on otkriva postojanost utopijskog stremljenja, sliku sveta koji može biti *bolji i drugačiji*. Na tu sliku usmeren je Benjamin u *Pasaženverku*, on pokušava da je preotme i prenese iz usnulog sveta u medijum svesti i spoznaje. To je

jedan od načina da se preotme tradicija od konformizma. Na ovom preotimanju, kroz slike koje su stvorili pariski pasaži, Benjamin je radio od 1927. godine, pa sve do kraja svog života 1940. Istrči sliku *budućnosti iz sna o budućnosti*, pokazati na koji način je sadašnjost i dalje deo *sнова prošlosti* i potom osvestiti usnule utopijske potencijale čovečanstva – sve to je cilj ka kome vodi put kroz devetnaesti vek i pariske pasaže.

5. Lođe

Komplementarna slika pariskim pasažima kod Benjamina su berlinske lođe. Prostor lođa takođe je zasvođen, ali za razliku od pasaža koji predstavljaju koridore za prolazak, one se nalaze unutar dvorišta velegrada. Dok pasaži simbolizuju izlazak u spoljašnjost iz koje je moguće uputiti se ka bilo kom zamislivom iskustvu koje monadološki spaja svaki prošli i budući trenutak svetske istorije, lođe sabiraju rasuto iskustvo u slici domaćeg omeđenog prostora. U njima je *pamćenje utvrđeno*, ono nije fragmentirano i rasuto kao u pasažima – još važnije, ovo je pamćenje pojedinca, a ne čitavog čovečanstva koje se nepredvidivo presijava u reklamama i robi. O tom pamćenju Benjamin piše: „Dugo vremena, život se nosi sa još uvek nežnim sećanjem na detinjstvo kao majka koja poleže svoje novorođenče na grudi ne budeći ga. Ništa nije tako utvrdilo moje pamćenje kao razgledanje dvorišta, onih čije tamne, leti zasenčene lođe, su za mene bile kolevka u kojoj je grad plegao svog novog stanovnika.“²¹⁴ Benjamin ovde govori o *sećanju*, o *stanovniku velegrada*, takođe on govori o *buđenju* i *zasvođenim prostorima*, sve su to motivi i pojmovi kojima se on istovremeno bavi u *Pasaženverku*, ali dok oni tamo ilustruju kolektivno iskustvo kako se ono prelama u svesti

²¹⁴Benjamin, *Berliner Kindheit...* str. 386.

modernog filozofa istorije, *lođe* bude individualna sećanja koja se otkrivaju kao opšta i društvena, one otvaraju vrata *nužne društvene neponovljivosti*, trenutka koji ostaje zarobljen u samom sebi dok ukazuje na sopstvene monadološke veze sa svetskom istorijom.

U *Pasaženverku* dijalektička slika upadljivo zadaje šok svesti mislioca i upućuje je niz hodnike istorije koje povezuje sa sadašnjim trenutkom u kome kontradikcije vekova tek postaju jasne i dolaze do obala svesti na način koji nije bio ranije moguć – tome nasuprot *lođe Berlinskog detinjstva* otkrivaju slike u koje se slivaju tokovi svetske istorije i sav heterogeni i protivrečni sadržaj moderne subjektivnosti. Efekat *Pasaženverka* je buđenje iz moderne kolektivne fantazmagorije, ovo buđenje događa se posredstvom elemenata sna koje je moguće prepoznati i pratiti put njihovog prenošenja i ugradnje u kompleksnu tapiseriju moderne buržoaske svesti. Drugim rečima, efekat *Pasaženverka* je individualna spoznaja kolektivne fantazmagorije, dok je efekat *Berlinskog detinjstva* spoznaja individualnog iskustva kao kolektivnog. U obe situacije ono što nestaje je san, ali priroda tog sna se razlikuje. Jedan od tih snova ispunjen je slikama građanskog, buržoaskog sveta, dok taj svet u dvadesetom veku klizi u fašizam i katastrofu – buđenje iz njega prvi je preduslov eventualnog izbegavanja provalije ka kojoj buržoaski mesečar hoda tridesetih godina. Magični svet robe i slika koje ona donosi, svet koji je u svojoj punoj raskoši počeo da razvija evropski devetnaesti vek, pri tom buđenju nestaje i pojavljuje se samo kao ogledalo u kome je bilo moguće prepoznati sile koje su sve vreme u njemu bile reflektovane, a koje nezadrživo *duvaju iz prošlosti* i modernog čoveka guraju u nesigurnu budućnost. Drugi od ta dva sna, san je o *detinjstvu*. Benjamin zato primećuje kako se prema uspomeni na detinjstvo dugo ophodimo sa posebnom brigom, poput majke koja pazi da ne probudi

novorođenče dok ga hrani. U ovoj metafori jasno je naglašeno kako je sećanje na detinjstvo ipak *sećanje pojedinca* koji ga *konstantno hrani*, odatle snaga *sna u detinjstvu* dolazi od strane samog subjekta koji se seća. Onog momenta kada usled dovoljnog protoka vremena i ovo sećanje počne da sazreva, dolazi do trenutka *buđenja* u kome nastaje osećaj nelagode i *nostalgije*, gde se svet na koji upućuje naše *sećanje* pokazuje kao udaljen i nepovratan. Ovo *buđenje* slika najranijeg detinjstva, onako kako one i dalje opstaju u sećanju, za svoju posledicu ima povlačenje individualnog karaktera sećanja pred njegovom društvenom i istorijskom uslovljenošću. Konačno, ovladavanje sopstvenim sećanjem, kompletan proces *inokulacije* na koji Benjamin upućuje, zaokružuje se spoznajom o *opštem* i *nužnom* karakteru ličnih uspomena. Ove uspomene, u Benjaminovom slučaju, pojavljuju se kao uklopljene u kompleksnu sliku građanske svesti čiju uronjenost u fantazmagoriju on demonstrira u *Pasaženverku*.

Individualno iskustvo kao opšte i društveno nužno, tako naseljava isti prostor kao i kolektivno iskustvo koga postaje svestan moderni pojedinac. To je prostor na kome se nalazi Benjaminova misao poznih dvadesetih i tokom tridesetih godina dvadesetog veka, a to je i prostor preseka između individualne svesti koju je proizvela građanska epoha i onih društvenih i opštih tendencija koje su uopšte proizvele takvu individualnu svest. Njene najintimnije uspomene pojavljuju se kao opšte i tuđe u naknadnoj refleksiji, dok udaljene i naizgled tuđe slike nekog drugog vremena iskravaju kao za njega određujuće i sasvim prisne i razumljive. Pogled ka *lođama* kao i pogled ka *pasazima*, zatiče se pred dijalektičkim slikama koje iskravaju na prostoru sudara između *moderne individue* i *sila koje je proizvode*. Pri tom sudaru naizgled izgubljeni i arhaični motivi poput proroštva i mesijanizma pojavljuju se u svom nepatvorenom obliku, oni zadobijaju nova značenja na

mestima na kojima su bili najmanje očekivani i u slikama koje se nižu u sećanju. Ovo je karakteristično za ritmiku čitavog teksta *Berlinskog detinjstva*, teksta koji se sastoji od *slika* koje su montirane tako da se razvijaju u panoramu najranijih sećanja. No, svaka slika završava se sa proročkim rečima, tako da nagoveštava budućnost – ovo je posebno upadljivo sa opisom *Pobedničkog stuba*, sa kojim su počinjali prvi nacrti teksta. Ovaj odeljak završava se sa rečima o *večnom danu Sedana!* – koje se nadovezuju na opis slika rata kojima su se posetioci spomenika divili, a koje su u mladom Benjaminu budile sliku *inferna*, pakla koji preti da postane *večan i bezizlazan*.²¹⁵ Iz perspektive *tridesetih godina* u Nemačkoj, ovakvo sećanje na rano užasavanje pred glorifikacijom rata, moralo je delovati proročki. Prošlost, kako joj ovde pristupa sećanje, počinje zaista da govori tek u budućim trenucima, tako da *slike* koje nastaju u jednom *vremenu*, postaju čitljive tek u drugom – ovo je ujedno i motiv na kome Benjamin insistira u *Pasaženverku*.

Čitljivost napetosti, čitljivost kontradikcija u iskustvu koje je moguće doživeti kao *opšte* i *nespecifično*, konačni je cilj ka kome vodi Benjaminovo montiranje nizova slika u delima iz tridesetih. *Lođe* u kojima iskustva vekova bivaju zatumljena i kondenzovana ili *putnici* koji ih raspršuju vetrom svetske istorije, nisu mesta na kojima se razrešavaju bilo kakve kontradikcije. Ovo ujedno i razlikuje Benjaminovo razumevanje dijalektike od Hegelovog ili Marksovog. Dijalektičke suprotnosti nisu tu da bi bile pomirene, prevladane ili prevaziđene. One su tu za Benjaminu kako bi *bile sagledane i spoznate* i kako bi odatle pogled filozofa mogao da bude vođen ka anticipaciji opasnosti i mogućnostima izbjavljenja. No, važan je razlog zbog koga su klasični ideali *pomirenja ili prevladavanja*, kao rešenja

²¹⁵Isto. str. 389-390.

kontradikcija, ovde nemogući – razrešenje kontradikcija je nemoguće samo zbog toga što pozna modernost ne poznaje društvo sa koherentnim kolektivnim iskustvom i medijumima konstitucije tog iskustva u kojima bi takve kontradikcije mogle da se razreše. Za Hegela su i dalje postojale *političke institucije* kao mesto pomirenja kontradikcija, moderna država predstavljala je opštost u kojoj su kontradiktorni interesi građanskog društva mogli da pronađu svoje pomirenje. Već za Marksa ovo je predstavljalo ideološku podvalu, a razrešenje kontradikcija bilo je očekivano u sferi u kojoj one u modernom građanskom društvu i nastaju: *ekonomiji*. Benjamin je pak živio u vremenu čije je političko iskustvo izneverilo teorijska nadanja devetnaestog veka – dvadeseti vek nije doneo modernu državu koja miri kontradikcije građanskog društva, niti revoluciju koja ih poništava. Umesto toga, stvorio je političku formu države koja postoji na njihovim osnovama i produbljuje ih do granice na kojoj nastupa fašizam.²¹⁶ Iz takve, gotovo beznadežne pozicije modernog subjekta, sprečavanje *katastrofe*, mogućnost *povlačenja sigurnosne kočnice u vozu progresa*, pojavljuje se kao moguće revolucionarno delovanje mnogo pre nego ambicija razrešenja napetosti i kontradikcija – u isto vreme, kontradikcije su sada do te mere izražene, da u vreme poznog industrijskog kapitalizma i njegovih kriza, postaju lako čitljive na tragovima svakodnevice. Ovakva prozornost društveno *nužnog i kontradiktornog*, dijalektiku prvi put dovodi pred medijum opažanja i njenu dinamiku pokazuje kao čitljivu u svakodnevici. Zbog toga *fragmenti pariskih pasaža* devetnaestog veka, ili lođe berlinskih dvorišta početkom dvadesetog,

²¹⁶Ovo su bili uvidi Fridriha Poloka koji su bili odlučujući za generaciju klasičnih teoretičara frankfurtske škole, videti, Pollock, F. „State Capitalism: It's Possibilities and Limitations“, *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. 9. issue. 2, 1941, 200-225; Pollock, F. „Is National-socialism a New World Order“, *Studies in Philosophy and Social Science*, 9 (2), 1941, 440-455.

postaju mesta na kojima je moguće ocrtati trajektoriju propasti građanskog sveta i učiniti prvi korak ka izbavljenju od nadolazeće političke katastrofe.

ZAKLJUČNO RAZMATRANJE: IZMEĐU PARABOLE I SLIKE

Retrospektivno, krećući se od dijalektičkih slika Benjaminovog *Pasaženverka* kroz slike *Berlinskog detinjstva*, dolazimo do prostora koji one nenametljivo nastanjuju: *prostora pripovedanja*. Taj prostor u koji se one smeštaju otvara se sa modernom krizom epike, dijalektičke slike postaju slike koje fragmentarno, a ipak obavezujuće, govore o modernom iskustvu kada njegovo prenošenje kroz pripovedanje postaje nemoguće. Slike, kojima je okupirana Benjaminova pozna misao, svedoče o modernoj nostalgiji dovedenoj do svojih krajnjih konsekvenci. Onda kada se ova misao odriče i nenormativne priče sa nesagledivim značenjima, tada nastaju slike kao posledica *mutnog mesta parabole*.²¹⁷ Kafkine priče i dalje su priče, one stvaraju slike koje zakon ne čine bližim, već naprotiv, nesigurnim i spornim. Zato je Kafkino pripovedanje napustilo *doktrinu* ili *halaku*. Benjaminovo pisanje pak, ne stvara slike, ono polazi od njih. Ono ih sakuplja tamo gde ih nalazi, u sopstvenom sećanju i imaginaciji, koje se otkriva kao opšte i neodvojivo od fragmenata tuđeg pamćenja i fantazije, onako kako ih Benjamin zatiče u tekstovima svojih savremenika i prethodnika. Zatim, u dnevnoj štampi, takozvanoj „visokoj umetnosti“ i njenim masovnim i reprodukovanim pojavama, slikama reklama, slikama grada koje *flaner* pohranjuje u svoju svest tokom besciljnih šetnji, slikama u razglednicama, panoramama i dečjim slikovnicama.

Benjamin ne proizvodi slike, on ih sakuplja, slaže i aranžira sa*mo kako bi mogao da proizvede efekte koji proizlaze iz njihovih međusobnih odnosa. Zbog toga je metod montaže nužno dijalektički, on čini očiglednim

²¹⁷Benjamin, *Kafka...* str. 427; *Eseji*, str. 252.

efekte koji proističu iz konstelacija, iz odnosa među slikama koje su aranžirane i koje same u sebi kriju sopstvene moguće odnose. Zato Benjamin *dijalektičke slike* opisuje kao *monade*.²¹⁸ Ipak, zbog čega on ovo čini, zašto njegova misao ne stvara kontinuirani i koherentni totalitet? Da li je on neprijatelj konzistentne misli ili protivnik nasilja koji metafizika nameće stvarima? Njegova misao je potpuno oslobođena od ovakvih pitanja, ona nije zabavljena rekonstrukcijom i odgovorom na stara metafizička pitanja – rado bi im se vratila, ali *oluja iz raja je zaplela njena krila i vuče ih napred*. Daleko od toga da se misao starog Benjamina, kako ga je opisala Liza Fittko,²¹⁹ oduševljava sa ovom olujom. Ipak, Benjamin je prihvata kao činjenicu i konstitutivni momenat sopstvenog iskustva, kome se svaka rekonstrukcija pojavljuje kao laž i svako obećanje povratka kao prevara. Tačno u tom trenutku zagledanosti u prošlo, trenutku buđenja svesti o nemogućnosti povratka i uzaludnosti nostalgije, prošlost koja izmiče iz ruku *Angelusa Novusa* pojavljuje se u fragmentima koji se gomilaju pred njegovim pogledom. Savremena stvarnost, ispunjena je krhotinama prošlosti kojoj je povratak nemoguć samo zbog toga što posle eksplozije tradicije, njene krhotine lete olujom koja snažno duva iz raja. Ta oluja odgovara modernoj veri u napredak, ona odgovara *fantazmagoriji* iz koje Benjamin pokušava da probudi modernog čoveka efektima dijalektičkih slika. Jedino su *dijalektičke slike* prave, jedino one *bude iz sna*.²²⁰ Ili drugačije, slike koje opsedaju modernu svest, imaju svoj dijalektički karakter i sopstvene odnose koji otkrivaju istorijsku konfiguraciju modernosti skrivenu iza

²¹⁸Benjamin, *Passagenwerk*, str. 594, 595-596; *Projekat pasaži*, str. 21, 22.

²¹⁹Fittko, L. „The Story of Old Benjamin“, u Benjamin, W. *Gesammelte Schriften, Band 5*, str. 1184-1193; Fittko, L. *Priča o starom Benjaminu*, prev. Aleksa Golijanin (<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/lisa-fittko-prica-o-starom-benjaminu>)

²²⁰Benjamin, *Passagenwerk*, str. 576-577; *Projekat pasaži*, str. 9.

komodifikovanih snova o budućem svetu. Vera u napredak, u *tržišne novitete*, pronalaskе industrije i plodove ljudske inventivnosti, odgovara strukturi tradicionalne priče ili parabole – ona sada moderne fenomene koristi kao slike koje približavaju i čine opipljivom budućnost koja se pojavljuje kao *svet kakav bi trebao da bude*. Bez ovog ubedljivog i skrivenog efekta parabole, u svetu u kome je naizgled postalo nemoguće ispričati priču, efekti *sekularizovane eshatologije* bili bi nezamislivi. Umesto ovog tihog povratka parabole na mestu gde je niko ne očekuje i u svetu čija stvarnost svakako nije konstituisana normativnošću pripovedanja (ali jeste ideološki učvršćena njegovim ostacima), Benjamin se okreće paraboli onako kako se ona pojavljuje u svom deformisanom liku, i kakvu je pronalazimo kod Kafke, kao *poučnu priču koja je izgubila svoju pouku, ali i dalje se nastavlja*.

Ova nemogućnost tradicije da prenese i konstituiše normu, oslobađa njen medijum u liku nenormativnog „čistog“ pripovedanja u kome nastaje moderna književnost. Upravo je ta nemogućnost ono što dovodi do implozije i fragmentacije sadržine iskustva. Slike nastale tokom vekova pripovedanja, lišene sigurnosti i kontinuiteta tradicije, nigde ne nestaju, one fragmentarno nastanjuju svet modernog iskustva. Ono o čemu Benjamin govori kao o inflaciji različitih zaboravljenih i egzotičnih učenja i pogleda na svet,²²¹ direktna je posledica sloma tradicije i sveta iskustva konstituisanog kroz medijum *pripovedanja*. Pripovedalo se desetinama hiljada godina i pisalo hiljadama godina, da bi normativni karakter ovih praksi tek u poslednjih nekoliko stotina godina bio doveden u pitanje, a njihova samorazumljivost se pretvorila u zagonetku modernog iskustva. No, uprkos ovoj krizi pripovedanja kao norme, ono se ne gubi. Kafka svedoči tome kako je za

²²¹Benjamin, *Erfahrung und Armut*, str. 214-215.

modernog pisca pripovedanje nužnost u onoj meri u kojoj je i nemogućnost. Benjamin misli ovu krizu, koju pre njega, i pre Kafke, pokazuje moderni roman. No, u momentu kada se epika pojavljuje kao forma modernog iskustva koja prestaje da mu odgovara, kada čak i forma kontinuiranog narativa počinje da se povlači pred novim fragmentiranim i reproduktabilnim iskustvom, tada ponovo postaje moguće pripovedanje, sakriveno u fragmentarnim slikama prošlosti koje otkrivaju svoje međusobne odnose i odnose sa sadašnjošću. Dijalektičke slike su monade koje u sebi kriju moguće odnose sa drugim slikama – slično kao što parabole kroz odnose među slikama čine daleke stvari bliskim i shvatljivim. Kafkina i Benjaminova proza, toliko su bliske i toliko udaljene, koliko su bliske parabole i dijalektičke slike. Ova vrsta odnosa nesvodiva je na interpretativni interes ili slučajno poklapanje motiva.

Ovde postoji značajan dijalektički odnos između Kafkinog pisanja i Benjaminove misli – odnos koji bi postojao nezavisno od Benjaminovog čitanja Kafke. On se ogleda u tihoj komplementarnosti njihovih svetova: dijalektičke slike nastaju u prostoru parabole koja je izgubila normu na koju upućuje, dok parabole otvaraju prostor za dijalektičke slike tamo gde ne upućuju na očekivanu pouku priče. Kafkine parabole tako i same konstituišu dijalektičke slike, a dijalektičke slike moguće je čitati kao nenormativne parabole. *Sančo Pansa*, *Carska poruka*, *Ispred zakona*, *Želja da se postane indijanac*, *O parabolama* itd. Sve ove priče primeri su takvih slika. Takođe, Kafkini romani nastaju iz nemogućnosti parabole da učini ono što je oduvek činila: *uputi na normu* i završi se. Zbog toga Kafkine duže priče ostaju nedovršene, njegovi romani su nedovršeni i njegovo delo nužno ostaje nedovršeno. *Pasaženverk* je isto tako nedovršen, njegovi nacrti su nedovršeni, a Benjaminovi tekstovi koji su nastali iz ovog projekta nose

pečat fragmentarnosti i nedovršenosti. Jedina stvar koja odaje utisak zaokruženosti su same *slike* u tekstu, citati prikupljeni kao osnovna građa za projekat o *Pariskim pasažima*. Ovi citati odgovaraju Kafkinim kratkim pričama, koje često imaju svoje mesto i u njegovim dužim proznim delima. Njihova sudbina ista je kao i sudbina fragmenata koje Benjamin sakuplja, da bi ih kasnije koristio u svojim tekstovima van *Pasaženverka*.

Dakle, ovde nije reč o nekakvom interpretativnom afinitetu između Benjaminovog i Kafkinog dela, o izvoru inspiracije, ili prosto individualnoj bliskosti. Benjamin i Kafka su dve figure čija bliskost je zaista shvatljiva samo kao primer onoga što je Benjamin nazivao *nužnom društvenom neponovljivošću* – tu se radi o podudarnosti iskustva koje negira dragocenu predstavu o svojoj sopstvenoj neponovljivosti i individualnosti. Isto iskustvo koje motiviše Benjaminovo mišljenje, motiviše i Kafkino pisanje pre njega, to iskustvo možemo da nazovemo modernošću: *ono ne nastaje samo tamo gde tradicija gubi svoju sposobnost da bude prenet, već tamo gde motiv prekinute tradicije ovladava iskustvom*. Samo tamo gde ovaj prekid stvara svoje efekte, gde se zbog njega i uprkos njemu piše, pripoveda ili misli, možemo da govorimo o zaista modernom iskustvu. Prema tome, *prekid* nije objektivna istorijska činjenica, čak nije ni *način mišljenja* koji se može istorijski locirati i čiji uzroci se lako mogu objasniti – *prekid u prenošenju tradicije* događa se na nivou svesti za koju ovaj prekid, i tradicija zajedno sa njim, postaje problem. Odatle, naizgled nesvakidašnja bliskost između Kafke i Benjamina, *parabole* i *dijalektičke slike*, predstavlja paradigmu modernog iskustva.

Za pisanje i mišljenje sa takve pozicije karakteristično je nemoguće iskušenje *Angelusa Novusa*: *rado bi se vratio, budio mrtve i sastavljao ono*

što je razbijeno.²²² No, *oluja iz raja* to mu ne dozvoljava. Zar ovaj sentiment ne odgovara nostalgiji romantičara, ili transcendentalnom beskućništvu o kome je govorio Đerđ Lukač? Konačno, zar Imanuel Kant nije pokazivao izvesnu nostalgiju za metafizikom, kojom se više nije mogao baviti? Zbog čega? Zato što više nije napredovala, zapravo, nikada nije napredovala i nije imala šta da prenese modernom čoveku. Zar upravo ova želja za buđenjem prošlih likova svesti nije ambicija Hegelove *Fenomenologije*? Ovaj niz moguće je nastaviti dalje, ali već na osnovu navedenih primera možemo primetiti kako motivi o kojima govorimo nisu proste idiosinkrazije Kafkine i Benjaminove proze.

Kafka i Benjamin živeli su gotovo u isto vreme, i naseljavali su približno podudarne intelektualne prostore, ipak, ono što ih najviše približava je komplementarna bliskost između *parabola* i *dijalektičkih* slika, to je ujedno i ono što se nalazi u najvećoj mogućoj istorijskoj razdaljini. *Parabola* se nalazi na samom početku ljudske istorije, ona je osnovna forma prenošenja i stvaranja zajedničkog iskustva. Dijalektička slika pak, nalazi se na drugom kraju istorije čovečanstva, ona postaje moguća u vremenu u kome *parabole* više ne važe – ili barem to tako izgleda na prvi pogled. Ova istorijska razdvojenost *parabole* i *slike* i njihova istovremena dijalektička bliskost, odnos Kafkinog pisanja i Benjaminovog mišljenja pretvaraju u dijalektičku sliku, koja u trenutku prikazuje čitavu istoriju pripovedanja. Ova dijalektička slika govori o uslovima mogućnosti svakog iskustva i o preduslovu jedinstvene svetske istorije: *pripovedanju* – pripovedanju kako se ono javlja u normativnoj formi koju gubi, da bi se konačno pojavilo u svojoj izlomljenoj modernoj slici, koja podseća na grbavca ili Odradeka.

²²²Benjamin, *Begriff der Geschichte...* str. 697; *O shvatanju istorije*, teza VII

Konačno, dijalektička napetost između *parabola* i *slika*, upućuje nas na vrlo neobičan odgovor na dva paradigmatično moderna pitanja. Na jedno od njih nailazimo kod Kanta, to je pitanje o uslovima mogućnosti jedinstvenog ljudskog iskustva. Na drugo nailazimo kod Hegela, a to je pitanje o jedinstvu savremene svesti i njenih prošlih likova, preostalih samo u pamćenju, dakle, to je pitanje o jedinstvenoj istoriji čovečanstva. Benjamin i Kafka, uzeti zajedno, kroz jedinstvo i kontradiktornu napetost koja postoji između *slike* i *parabole*, daju odgovor na oba pomenuta pitanja: *o jedinstvu iskustva* i *jedinstvenoj svetskoj istoriji*. Odgovor – koji se čita iz dijalektičke slike čije su osnovne komponente Kafkino pisanje i Benjaminova misao – glasi ovako (a treba ga čitati kao da ga izgovara Odradek, tako da zvuči kao šuštanje opalog lišća): *Bez pripovedanja je ljudsko iskustvo nezamislivo, ipak, pošto je postalo nemoguće pripovedati, nastavili smo to da činimo, i uprkos tome imamo nekakvo iskustvo*. Da bi se ovaj fenomen mogao objasniti bila bi potrebna nova misao koja se ne usteže od toga da se sučeli sa *otpacima* i *ostacima* iskustva koje je filozofija tradicionalno preskakala ili zaboravljala. Šolem je zabeležio prve tragove takve misli kod Benjamina: „Filozofija koja u sebe ne uključuje mogućnost proricanja iz soka kafe i ne može da ga objasni, ne može biti istinita.“²²³

²²³Scholem, G. *Walter Benjamin – Die Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975, str. 77.

Literatura:

Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.

- *Der Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, I*
- *Über den Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik, I*
- *Über den Begriff der Geschichte, I*
- *Ursprung des Deutschen Trauerspiels, I*
- *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire, I*
- *Über Einige Motive bei Baudelaire, I*
- *Franz Kafka, II*
- *Erfahrung und Armut, II*
- *Zum Bilde Prousts, II*
- *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker, II*
- *Gottfried Keller, II*
- *Was ist das epische Theater, II,*
- *Der Erzähler, II*
- *Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer, II*
- *Der Autor als Produzent, II*
- *Krisis des Romans, III*
- *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, V*
- *Passagenwerk, V*
- *Berliner Kindheit um 1900, VII*

Adorno, T.V. i Horkhajmer, M. *Dijalektika prosvetiteljstva*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1989.
prev. Nadežda Čačinović-Puhovski

Adorno, T.W. und Horkheimer, M. *Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940-1950*, S.
Fischer, Frankfurt am Main, 1987.

Adorno, T.W. *Philosophie der neuen Musik*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main,
1969.

- Adorno, T. V. *Žargon autentičnosti*, Nolit, Beograd, 1978. prev. Davor Rodin
- Adorno, T. W. *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968. prev. Ivan Focht
- Adorno, T.W. *Jargon der Eigentlichkeit, Zur deutschen Ideologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1964.
- Amrine, F. *Goethe and the Myth of the Bildungsroman*, Cambridge University Press, Cambridge, 2020.
- Arendt, H. „Walter Benjamin: 1892-1940“ in *Illuminations*, Schocken Books, New York, 2007.
- Aristotel, *Analitika 1-2, Kategorije, O izrazu*, Paideia, Beograd, 2008. prev. Slobodan Blagojević
- Aristotle, *Posterior Analytics, Topica*, Harvard University Press, Cambridge, 1960. trans. Hugh Tredennick and E.S. Forster
- Aritotel, *Topika, Sofistička opovrgavanja*, Paideia, Beograd, 2008. prev. Slobodan Blagojević
- Atanasković, L. „Autonomija i jednounmlje: kontradikcije srpskog prosvetiteljstva“, *Arhe*, XX, 39/2023, 57-84.
- Atanasković, L. „Benjamin i Fridrih Šlegel: Roman i deformacija epike“, *Arhe*, XXII, 43/2025, 7-26.
- Atanasković, L. „Fragmenti iskustva Gneva: Benjamin i Bodler“ u Prole, D. (ur.), *Gnev*, Adresa: Novi Sad, 2020, 77-108.
- Atanasković, L. „Hana Arent: Modernost i nasleđe“, *Interkulturalnost*, br. 29, 2025, 104-107.
- Atanasković, L. „Hegel i izvorna istoriografija“, *Arhe*, XIX, 37/2022, 89-107.
- Atanasković, L. „Hegel i Livije: Reflektujuća istoriografija i etika pamćenja“, *Arhe*, XVI, 32/2019, 81-114.
- Atanasković, L. „Hegel i Mnemosina: Problem zajedničkog pamćenja“, *Arhe*, XIX, 38/2022, 43-70.
- Atanasković, L. „Hegel i problem rane istoriografije“, *Arhe*, XXII, 44/2025, 173-195.
- Atanasković, L. „Kant i kosmopolitizam, problem jednog naslova (1784.)“ u *Theoria*, Vol. 69 (1), 2026, 177-190.
- Atanasković, L. „Misao posle užasa: problemi znanja i pamćenja“ u Lošonc, M. i Krstić, P. *Holokaust i filozofija*, IFDT, Beograd, 2018, 176-197.

- Atanasković, L. „Povijest i tekst: Prilog morfologiji odnosa između istine i teksta“, *Filozofska istraživanja*, vol. 33. no. 4, 2018, 777-792.
- Atanasković, L. „The image of a Republic in Walter Benjamin's *Passagenwerk*“ u Atanasković, L., Hristov, G., Vlaški, S. and Jevtić, N. (eds.) „Philosophy of Republicanism from Ancient Greece to the Modern Era“, Springer, Berlin, 2026. (u pripremi)
- Atanasković, L. „Vuk i Kant: Šta je to prosvetćenost?“, *Theoria*, Vol. 68 (1), 2025, 63-79.
- Benjamin, V. „Franc Kafka: O izgradnji kineskog zida“ u *Domesti*, god. 51, četvorobroj 196-199, 2024, 137-142, prev. Biljana Kovač-Bejin
- Benjamin, V. *Iskustvo i siromaštvo*, 2016. prev. Aleksa Golijanin (<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-iskustvo-i-siromastvo>), pristupljeno 10.02.2026.
- Benjamin, V. *Iskustvo i siromaštvo*, Službeni glasnik, Beograd, 2016. prev. Jovica Aćin
- Benjamin, V. *Izabrana dela 1*, Službeni glasnik, Beograd, 2011. prev. Jovica Aćin
- Benjamin, V. *O shvatanju istorije*, 1974, 2012-2013, prev. Milan Tabaković, Aleksa Golijanin (<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-o-shvatanju-istorije>), pristupljeno 10.02.2026.
- Benjamin, V. *Pariz, prestonica XIX veka*, prev. Aleksa Golijanin (<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-pariz-prestonica-xix-veka.pdf>) pristupljeno 10.02.2026
- Benjamin, V. *Projekat pasaži, Sveska N*, 2018, prev. Aleksa Golijanin (<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-teorija-saznanja-teorija-progresa.pdf>) pristupljeno 10.02.2026.
- Benjamin, W. *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974. prev. Milan Tabaković
- Bermann, M. *All That is Solid Melts Into Air*, Penguin Books, London, 1982.
- Bloch, E. *Thomas Müntzer: Als Theologe der Revolution*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976.
- Blumenberg, H. *Die Legitimität der Neuzeit*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1999.
- Blumenberg, H. *Legitimnost novog veka*, Novi Sad: IKZS, 2004. prev. Aleksa Buha
- Brecht, B. *Schriften zum Theater I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967.
- Brecht, B. *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966. prev. Darko Suvin
- Buck-Morss, S. *Dialectics of Seeing*, The MIT Press, Cambridge, 1989.
- Cassirer, E. *Die Philosophie der Aufklärung*, Felix Meiner, Hamburg, 2007.

- Cohen, J. "Unfolding, Reading after Romanticism" in Beatrice Hansen and Andrew Benjamin (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, New York-London, 2002, 98-108
- Descartes, *Meditacije o prvoj filozofiji*, Plato, Beograd, 1998. prev. Tomislav Ladan
- Descartes, *Meditationes u Oeuvres de Descartes*, VII, Vrin, Paris, 1896.
- Descartes, *Principorum Philosophiae u Oeuvres de Descartes*, VIII, Vrin, Paris, 1896.
- Eichner, H. *Einleitung* u Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn-München-Wien, 1961.
- Eiland, H. and Jennings M.W. *Walter Benjamin: A critical Life*, Balknap Press, Cambridge, 2014.
- Fenves, P. *The Messianic Reduction*, Stanford University Press, Stanford, 2011.
- Fromm, E. *Escape from Freedom*, Holt, Reinehart and Winston, New York, 1961.
- Fromm, E. *Bekstvo od slobode*, Naprijed-Nolit, Zagreb-Beograd, 1986. prev. Slobodan Đorđević i Aleksandar I. Spasić
- Fukuyama, F. „End of History“ u *National interest*, no. 16. 1989, 3-18.
- Goldman, L. *Za sociologiju romana*, Kultura, Beograd, 1967. prev. Branko Jelić
- Goldmann, L. *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1986.
- Griffionen, S. *Contesting Modernity in the German Secularization Debate*, Leiden: Brill, 2022.
- Gričić, D. „Misaona avantura Valtera Benjamina“ u *Polja*, br. 272-273, 1981, 385-394.
- Habermas, J. *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985.
- Habermas, J. *Filozofski diskurs moderne*, Globus, Zagreb, 1988. prev. Igor Bošnjak
- Habermas, J. *Javno mnjenje*, Mediterran, Novi Sad, 2012. prev. Gligoriije Ernjaković
- Habermas, J. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Luchterhand, Darmstadt, 1986.
- Hajdeger, M. *Bitak i vreme*, Službeni glasnik, Beograd, 2007. prev. Miloš Todorović
- Hajdeger, M. *Šumski putevi*, Nolit, Beograd, 1982. prev. Božidar Zec
- Harris, H.S. *Hegel's Ladder, Volume II: The Odyssey of Spirit*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1997.
- Hegel, G.V.F. *Fenomenologija duha*, Dereta: Beograd, 2005. prev. Nikola Popović, redakcija Miloš Todorović
- Hegel, G.W. F. *Wissenschaft der Logik I*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986.

- Hegel, G.W.F. *Enciklopedija filozofijskih znanosti*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987. prev. Viktor Sonnenfeld
- Hegel, G.W.F. *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse u Werke. Band 10*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979.
- Hegel, G.W.F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Meiner, Hamburg, 2009.
- Hegel, G.W.F. *Nauka logike I*, BIGZ, Beograd, 1976. prev. Nikola Popović
- Hegel, G.W.F. *Osnovne crte filozofije prava*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1989. prev. i redakcija Danko Grlić, Viktor D. Sonnenfeld i Sulejman Bosto
- Hegel, G.W.F. *Phänomenologie des Geistes*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984.
- Hegel, G.W.F., „Philosophie der Weltgeschichte, Einleitung 1830/31“. u Hegel, G.W.F., *Vorlesungsmanuskripte II (1816-1831)*, Felix Meiner, Hamburg, 1995.
- Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Philosophie des Geistes*, Felix Meiner, Hamburg, 1994.
- Heidegger, M. „Der Satz der Identität“ u *Gesamtausgabe, Band 11*, Vittorio Klostermann: Frankfurt am Main, 2006.
- Heidegger, M. *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1967.
- Hermann Schweppenhäuser (hrsg.), *Benjamin über Kafka, Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981.
- Hobsbawm, E. *Doba revolucije*, Školska knjiga, Zagreb, 1987. prev. Sanja Lovrenčić
- Hobsbawm, E. *The Age of Revolution*, New York, Vintage Books, 1962.
- Jay, M. „Experience without the Subject: Walter Benjamin and the Novel“, u Laura Marcus and Linda Need, *Actuality of Walter Benjamin*, Lawrence and Wishart, London, 1999. str. 194-211.
- Kafka, F. „Das Urteil“, *Arkadia. Ein Jahrbuch für Dichtkunst*, Kurt Wolff Verlag, Leipzig, 1913.
- Kafka, F. „Die Wahrheit über Sancho Pansa“ u *Beim bau der Chinesischen Mauer*, Gustav Klepenheuer, Berlin, 1931.
- Kafka, F. „Eine keiserliche Botschaft“, *Selbstwehr. Unabhängige jüdische Wochenschrift*, Jg. 13, Nr. 38/39, Neujahrs-Festnummer, 1919, 4.
- Kafka, F. „Gespräch mit dem Beter“ u *Hyperion. Eine Zweimonatsschrift*, München 1909, 128.
- Kafka, F. „Von den Gleichnissen“ u *Beim Bau der chinesischen Mauer*, Gustav Klepenheuer, Berlin, 1931, 36.

- Kafka, F. *Briefe 1902-1924*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1966.
- Kafka, F. *Pripovetke*, Nolit, Beograd, 1978. prev. Branimir Živojinović
- Kafka, F. *Proces*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2016. prev. Branimir Živojinović
- Kant, I. (2004). „Odgovor na pitanje: Šta je prosvetćenost“, prevod Julijana Beli-Genc, *Arhe*, I/2004. 260-264
- Kant, I. *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung*, VII, u *Akademieausgabe*, 1901-
- Kant, I. *Grundlage zur Metaphysik der Sitten*, u *Akademieausgabe*, Band III, 1901-
- Kant, I. *Kritika čistog uma*, Dereta, Beograd, 2003. prev. Nikola M. Popović
- Kant, I. *Zasnivanje metafizike morala*, BIGZ, Beograd, 1981. prev. Nikola M. Popović
- Kant, I. *Kritik der Reinen Vernunft (1781.)*, *Akademieausgabe*, 1901-
- Kant, I. *Kritik der reinen Vernunft*, *Akademieausgabe*, 1901-
- Kierkegaard, S. *Furcht und Zittern*, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh, 1993.
- Kjerkegor, S. *Strah i drhtanje*, Plato, Beograd, 2002.
- Kojève, A. *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, Paris, 1980.
- Kojève, A. *Kako čitati Hegela*. Veselin Masleša: Sarajevo, 1964.
- Korš, K. *Marksizam i filozofija*, Komunist, Beograd, 1970. prev. Davor Rodin
- Korsch, K. *Marxismus und Philosophie*, Hirschfeld Verlag, Leipzig, 1923.
- Koselleck, R. *Fergangene Zukunft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.
- Koselleck, R. *Kritik und Krise*, Karl Alber, Freiburg, 1959.
- Kozelek, R. *Kritika i kriza*, Plato, Beograd, 1997. prev. Zoran Đinđić
- Krstić, P. *O čemu govorimo kada govorimo o prosvetiteljstvu: perike i gaće*, IFDT, Beograd, 2016.
- Krstić, P. *Subjekt protiv subjektivnosti*, IFDT, Filip Višnjić, Beograd, 1997.
- Liska, V. *German-Jewish Thought and its Afterlife: A Tenous Legacy*, Indiana University Press, Bloomington, 2017.
- Lošonc, A. *Moderna na kolonu*, Stubovi kulture, Beograd, 1997.
- Lošonc, A., Milenković P. i Lošonc, M. „Return to Structural Criticism: Is the Synthesis of Criticism and Crisis Possible Again in „Late“ Capitalism“ u *Philosophy and Society*, Vol. 33. No. 4. 2022, 961-981.
- Löwith, K. *Svjetska povijest i događanje spasa*, Zagreb, August Cesarec, 1990. prev. Mario Vukić
- Löwith, K. *Weltgeschichte und Heilsgeschehn*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2004.

- Löwy, M. "A Historical materialism with Romantic splinters", u *The Revolution is Emergency Break: Essays on Walter Benjamin*, Routledge, New York & London, 2024.
- Löwy, M. "Revolution Against 'Progress': Walter Benjamin's romantic Anarchism" u *NLR* 1/152, July–August 1985. doi.org/10.64590/tyf pristupljeno 10.02.2026.
- Lukač, Đ. *Teorija romana, jedan filozofskohistorijski pokušaj u formama epske literature*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990. prev. Kasim Prohić
- Lukács, G. *Der junge Hegel*, Luchterhand Verlag, Neuwied, 1967.
- Lukač, Đ. *Mladi Hegel*, Kultura, Beograd, 1959. prev. Milan Damjanović
- Lukács, G. *Die Theorie des Romans ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Verlag bei Paul Kassirer, Berlin, 1920.
- Lukács, G. *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Luchterhand, Darmstadt, 1977.
- Lukács, *Povijest i klasna svijest*, Naprijed, Zagreb, 1977. prev. Milan Kangrga i Danilo Pejović
- Liotard, J.F. *La Condition Postmoderne*, Les Éditions de Minuit, 1979.
- Liotard, J.F. *Postmoderno stanje*, Ibis, Zagreb, 2005. prev. Tatiana Tadić
- Machiavelli, N. *Il Principe e altre opera politiche*, Garzanti, Milano, 1982.
- Machiavelli, N. *Izabrano djelo*, Zagreb, Globus, 1985. prev. Damir Grubiša i dr.
- Marks, K. i Engels, F. *Manifest komunističke partije i drugi programski spisi*, Svjetlost, Sarajevo, 1977. prev. Moša Pijade
- Marks, K. *Prilog kritici političke ekonomije*, Kultura, Beograd, 1969. prev. Moša Pijade, Mara Fran i Miloš Sofrenović
- Marks, K. *Kapital*, Prosveta, Beograd, 1978. prev. Moša Pijade i Rodoljub Čolaković
- Marks, K. *Osnovi kritike političke ekonomije*, Prosveta, Beograd, 1979. prev. Branka Petrović, Moša Pijade, Gajo Petrović
- Markuse, H. *One-dimensional man*, Routledge, London and New York, 2002.
- Markuze, H. *Čovek jedne dimenzije*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1968. prev. Branka Brujić
- Marx, K. *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie*, Dietz Verlag, Berlin, 1975.
- Marx, K. i Engels, F. „Manifest der Kommunistischen Partei“ u *Werke, Band 4*. Dietz Verlag, Berlin, 1977.
- Marx, K. *Zur Kritik der Politischen Ökonomie* u Marx K, Engels, F. *Werke, Band 13*, Dietz Verlag, Berlin, 1961.
- Marx, K. *Das Kapital*, Dietz Verlag, Berlin, 1988.

- Mićić, N. „Neka zapažanja o značaju Valtera Benjamin“ u *Arhe*, VIII, 26/2016, 159-168.
- Moses, S. “Kafka, Freud and Crisis of Tradition” u *The Angel of History: Benjamin, Rosenzweig, Scholem*, Stanford University Press, Stanford, 2009. trans. Barbara Hershay
- Moses, S. “Le fil de la tradition est-il rompu?” u *Revue Des Deux Mondes*, 2002, 102–114.
- Moses, S. “Walter Benjamin and the Crisis of Tradition”, u *Displacements*, De Gruyter, Berlin, 2024. trans. Ashraf Noor
- Niče, F. *O koristi i šteti istorije za život*, Grafos, Beograd, 1990. prev. Milan Tabaković
- Nietzsche, F. „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ u *Werke in Drei Bänden Band 1*, Carl Hanser Verlag, München, 1954.
- Nietzsche, F. *Jenseits von Gut und Böse u Sämtliche Werke, Band 5*, De Gruyter, München, 1980.
- Nipperdey, J. *The Pitfalls of Terminology*, „Uncovering the Paradoxical Roots of Early Modern History in American Historiography.“ u Mittler, B, Maissen T, Monnet, P. (eds.). *Chronologies: Periodisation in a Global Context*, Heidelberg, Heidelberg University Publishing, 2022, 107-118.
- Novalis, *Izabrana dela*, Nolit, Beograd, 2010. prev. Branimir Živojinović
- Nuzzo, A. „History and Memory in Hegel’s Phenomenology“, *Graduate Faculty Philosophy Journal*, vol. 29, issue 1. 2008, 161-198.
- Nuzzo, A. *Memory, History, Justice in Hegel*, Palgrave, New York, 2012
- Paić, Ž. *Andeo povijesti i mesija događaja*, FMK, Beograd, 2018.
- Petrović, Ž. P. „Avangardna politika književnosti: Benjaminovo čitanje *Berlin Aleksanderplaca* i njegove teorijske konsekvence“, u *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, Knjiga šezdeset druga (2014), sveska 3, 727-739.
- Phelan, A. “Fortgang und Zusammenhang, Walter Benjamin and the Romantic Novel” u Beatrice Hansen and Andrew Benjamin (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, New York-London, 2002. str. 69-82
- Plato, *Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus*, Harvard University Press, Cambridge, 2005. trans. Harold North Fowler
- Plato, *Laches, Protagoras, Meno, Eutydemus*, Harvard University Press, Cambridge, 1951. trans. W.R.M. Lamb

- Plato, *Republic, Volumes 1-2*, Harvard University Press, Cambridge, 2013. trans. Christopher Emyln-Jones, William Preddy
- Plato, *Thaetetus, Sophist*, Harvard University Press, Cambridge, 1921. trans. Harold North Fowler
- Platon, *Dijalozi*, Kultura, Beograd, 1970. prev. Miloš N. Đurić i Albin Vilhar
- Platon, *Država*, Dereta, Beograd, 2005. prev. Albin Vilhar i Branko Pavlović
- Platon, *Ijon, Gozba, Fedar*, Kultura, Beograd, 1970. prev. Miloš N. Đurić
- Platon, *Kratil, Teetet, Sofist, Državnik*, Plato, Beograd, 2007. prev. Dinko Štambuk, Milivoj Sironić, Veljko Gortan
- Pollock, F. „Is National-socialism a New World Order“, *Studies in Philosophy and Social Science*, 9 (2), 1941, 440-455.
- Pollock, F. „State Capitalism: It's Possibilities and Limitations“, *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. 9. issue. 2, 1941, 200-225.
- Prole, D. *Jednakost nejednakog*, IKZS, Novi Sad, 2018.
- Prole, D. *Unutrašnje inostranstvo*, IKZS, Novi Sad, 2013.
- Proust, M. *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1927.
- Rancière, J. „La haine de la démocratie“, La fabrique, Paris, 2005.
- Ruda, F. *Hegel's Rabble*, Continuum, London, 2009.
- Saeverot, H. „Hegel's Phenomenology of Spirit as Bildungsroman“ u *Studies in Philosophy and Education*, vol. 43, 2024, 1-13.
- Schlegel, A. *Vorlesungen über Ästhetik I* (Ernst Behler, hrsg.), Ferdinand Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich, 1989.
- Schlegel, F. *Geschichte der alten und neuen Literatur* (Hans Eichner, hrsg.), Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn-München-Wien, 1961.
- Schlegel, F. *Gespräch über die Poesie*, J.B. Metzler, Stuttgart, 1968.
- Schmidt, J. (ed.). *What is enlightenment? Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 1996.
- Scholem, G. *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem 1932-1940*, Schocken Books, New York, 1989.
- Scholem, G. *Walter Benjamin – Die Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975.
- Singer, P. *Hegel: A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford, 1983.

- Skinner, Q. *The Foundations of Modern Political Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Šlegel, F. *Razgovori o poeziji*, Rad, Beograd, 1992. prev. Jovica Aćin.
- Spinoza, B. *Politička rasprava*, Zagreb, Demetra, 2006. prev. Ozren Žunec
- Steiner, U. *Walter Benjamin: An Introduction to his Work and Thought*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2004. trans. Michael Winkler
- Stojmenović, V. „Izbačeni iz kalendara“: iskustvo i pripovedanje“, u *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, 66/2016, 2, 561-576.
- Suvin, D. „On the poetics of the science fiction genre“ u *College english*, Vol. 32, No. 3, 1972. 372-382.
- Suvin, D. „Praksa i teorija Brechta“ u *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966.
- Tiedmann, R. *Dialektik im Standstill*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983.
- Todorović, M. *Obesvetovljenje čoveka*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2017.
- Vlaški, S. „Filozofsko-povesna misao Novalisa i Fridriha Šlegela“, *Arhe*, XI, 21/2014, 149-167.
- Vuksanović, D. *Barokni duh u savremenoj filozofiji*, Institut za filozofiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, Beograd, 2001.

UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET NOVI SAD
21000 Novi Sad
Dr Zorana Đinđića 2
www.ff.uns.ac.rs

Elektronsko izdanje

<https://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2026/978-86-6065-976-9>

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

162.6

1 Walter B.

АТАНАСКОВИЋ, Лазар, 1988-

Između Kafke i Benjamina : modernost kao iskustvo [Elektronski izvor] / Lazar Atanasković. - Novi Sad : Filozofski fakultet, 2026

Način pristupa (URL): Način pristupa:

(URL): <https://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2026/978-86-6065-976-9>. -

Opis zasnovan na stanju na dan 25.3.2026. - Nasl. sa naslovnog ekrana. -

Napomene i bibliografske reference uz tekst. – Bibliografija.

ISBN 978-86-6065-976-9

a) Бењамин, Валтер (1892-1940) b) Кафка, Франц (1883-1924) v) Дијалектика
COBISS.SR-ID 190265097