

NEMANJA MIČIĆ¹

Novi Sad

NEKA ZAPAŽANJA O ZNAČAJU VALTERA BENJAMINA

Sažetak: Jedan od ključnih Benjaminovih navoda je dobro poznata tvrdnja o propadanju aure, što dolazi kao rezultat mogućnosti tehničke reprodukcije umetničkog dela. Samim tim se smatra da se naše iskustvo neminovno menja procesom modernizacije. Primarni cilj rada rezervisan je za razmatranje moguće aktuelne vrednosti tih navoda, kao i čitave Benjaminove zaostavštine. Njen značaj se sastoji, između ostalog, u omogućavanju ispravnijeg i boljeg razumevanja umetničkih praksi u savremenim uslovima.

Ključne reči: Benjamin, estetika, percepcija, umetnost, umetničko delo

Svaki savremeni poduhvat u smeru puke apologije Benjaminovih projekata bio bi pogrešan. Međutim, čak i da se složimo sa tim da se Benjaminova predviđanja mahom nisu obistinila, gotovo niko od mnogobrojnih autora koji su se Benjaminom bavili, nije ostao *ravnodušan* na njegove tekstove, koji i dalje izazivaju pažnju. Šta je to što nam ne dozvoljava da, ni nakon osamdeset godina od objavljivanja svakako najčuvenijeg *Das Kunstwerk* eseja, *bezinteresno* produžimo dalje, ako već postoji gotovo većinska saglasnost sa pomenutim Benjaminovim promašivanjem mete? Ako sada izuzmemo navode i tumačenja oko toga da u podnožju svega leži naša otvorena ili skrivena jadikovka za autorovom nesrećnom sudbinom, a time inspirisana i protivčinjenična nagađanja mahom podstaknuta pitanjem „šta da je bilo drugačije?“²

1 E-mail adresa autora: nm.ulysses@gmail.com

2 Up.: B. A. Wurgaft, *The uses of Walter: Walter Benjamin and the counterfactual imagination*, *History and Theory* 49 (October 2010), 361-383. Pomenuti autor Benjaminovo razumevanje istorije tumači upravo kao „protivčinjenično“. Tačno je da bi bio eufemizam kada bismo rekli da Benjamin nije sa blagonaklonošću gledao na Rankeov čuveni moto da istoriji treba pristupiti uz nalog za strogom objektivnošću: „*wie es eigentlich gewesen*“ („onako kako se zaista desilo“), s obzirom da taj Rankeov proglas Benjamin naziva „najvećim opijumom XIX veka“. Samo razmišljanje o Benjaminovoj sudbini moglo bi upravo da podstakne pitanje o

može nam se pokazati vrlo produktivna mreža pitanja, koja će nam zasigurno biti od pomoći u tumačenju trenutnih prilika. Benjamin i danas igra vrlo važnu ulogu u tom pokušaju, zato što su njegova pisanja izvršila direktan uticaj na pozamašan broj savremenih teorijskih praksi: estetiku, teoriju medija, teoriju umetnosti, filozofiju, književnost, istoriju, sociologiju, antropologiju, itd. Ukoliko pak Benjaminu, odnosno, svima onima koji se njime bave, učinimo ustupak i odlučimo da ne pišemo svojevrsnu hagijografiju,³ ipak rizikujemo da završimo sa jednim *par excellence* žitiem: „Oni koji žele u stopu da prate Benjaminu, rizikuju da budu opčinjeni aurom njegovog života i misli. Pre nego što se primene, njegove ideje moraju biti podvrgnute efektu otuđenja, njihova magičnost mora biti razbijena, one moraju biti deauratizovane“. „Svetac“ koji je više nego išta drugo žudeo za desakralizacijom se upravo tim postupkom može smestiti na pijedestal, da njegova ugašena aura sija jačim mrakom od bilo koje neiščezle. Da li bi to značilo da, paradoksalno, Benjamin *jeste* bio u pravu kada je najavio dovršetak auratičnog iskustva, ali samo da bi se ono iznova pojavljivalo u svom ukinuću? „Drugim rečima, ideja, zvezda, i umetničko delo mogu biti razotkriveni samo u smrti. Trud da se ideja ili umetničko delo rasvetli – kao pokušaj da se zvezda posmatra po danu istorije – može samo da ih ukloni iz noći kojoj pripadaju i to je ono što ih čini takvima kakvi jesu. Predstaviti zvezdu tada znači usmrtiti je, dodirnuti je smrću koja nastanjuje predstavu. To znači dovesti na svetlo istorije ono što, ne čekajući dan, ne može biti izvedeno na svetlo. Ovo je razlog zašto čitanje zvezda uključuje njihovo uništenje“.⁴ Imajući to u vidu, ne možemo da ispustimo da se odmah zapitamo – da li je zainteresovanost za Benjaminu i njegovo pisanje upravo stvaranje aure kojoj je sam autor predvideo kraj? Ukoliko ipak ne zanemarimo posve razumne prigovore da je aura pre pokorila polje tehničke reprodukcije, nego što je tehnička reprodukcija dovela do destrukcije aure, onda nam preostaje i još jedno važno pitanje, koje se tiče samih razloga za dalje bavljenje Benjaminom. Jedna od njegovih osnovnih intencija je bila da na koncu pokaže kako napredak tehnike zahteva uspostavljanje novog odnosa između organske i neorganske prirode, tj. subjekt–

tome šta bi se desilo da je Benjamin nekako postupio, na primer, poput junaka poznate pesme „Francuskog pokreta otpora“ (*La Complainte du Partisan*, napisane 1943. godine, u Londonu, tri godine nakon njegove smrti), umesto što je odlučio da oduzme sebi život, *na granici*, bežeći od fašističkih trupa?

3 Wolin Richard, *Walter Benjamin an Aesthetic of Redemption*, University of California Press, 1994., str. XXI [Svi prevodi u nastavku teksta su autorovi.]

4 E. Cadava, *Words of light – Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, New Jersey, 1997., str. 30

objekt relacija.⁵ Asocijacije na kasnije dvadesetovekovno razmatranje „smrti subjekta“ i naglašavanje značaja nesvesnog (čijem otkrivanju i rasvetljavanju fotografija i film dodatno doprinose) neminovno pristižu, što je nešto svakako još uvek aktuelno. Benjamin o potencijalnom *kraju autora* govori već u *Maloj istoriji fotografije*, iznoseći tvrdnju da razvoj tehnike reprodukcije radikalno menja naše shvatanje velikih dela: „Ne možemo više da ih vidimo kao da potiču od pojedinca; postala su kolektivna tvorevina, tako silna da njihovo asimilovanje zahteva da najpre budu umanjena“.⁶ Ukoliko propadanje aure omogućuje brisanje, ili barem zamaglivanje tih krutih subjekt-objekt distinkcija, utoliko više ne možemo govoriti o tehnici kao pukoj ekstenziji nas samih, kako je to npr. tumačio Maršal Mekluan. Norbert Bolc i Fridrih Kitler, na tragu Benjamina, vide korenitu promenu u našem odnosu prema tehnici – tačnije rečeno, tehnika nije nešto prema čemu se mi uopšte odnosimo kao da imamo superiorniji položaj u odnosu na nju, već je ona deo nas i ravnopravni član međusveta sa kojim se saživljavamo. Jedinstvo tela i medija dovodi do reorganizacije društvenosti u medijum „kolektivnog tela“.⁷ Preduslov za tu reorganizaciju svakako se dobrim delom sastoji i u pretresanju tačnosti naložba da bi primarni plan estetike trebalo da bude ispitivanje opažanja.

Prosta dijagnoza da je Benjamin i dalje čitan i interpretiran prvenstveno zbog posledica istovremenog zastupanja materijalizma i idealizma, ambivalentnosti koja na prvom mestu i omogućuje produženi život jednom posve „neuspehom projektu“,⁸ neminovno će ispustiti da primeti dalekosežnije reperkusije. Da shvatimo da se tu ne radi o zauzimanju (lažne) materijalističke pozicije, koja je zapravo skriveni idealizam – gde kasniji nastavljači blagosiljaju i akcentuju određene delove, preplićući se u pokušaju razotkrivanja na koju stranu Benjamin treba da prevagne – može nam pomoći najviše sam Benjamin. Za izlazak na kraj sa Benjaminovim brojnim slojevitim konceptima nam je potrebno daleko više od popularnog *Das Kunstwerk* eseja, na kojem se nemali broj tumača uglavnom zaustavlja, u potrazi za *instant* kritičkim tekstom, a posledično tome i spotiče. Upitno je da li to ide u prilog Benjaminu, ili nas njegov *oeuvre* podstiče na nešto viši stepen minuciozno-

5 Up. Hansen, M. B., *Benjamin's Aura*, *Critical Inquiry* 34 (Winter 2008).

6 V. Benjamin, *Mala istorija fotografije*, u: *Valter Benjamin, O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2006., str. 25.

7 N. Werber, *Media Theory After Benjamin and Brecht: Neo-Marxist?*, u: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Hans Ulrich Gumbrecht, Michael Marrinan (eds), Stanford University Press, Stanford, California, 2003., str. 235.

8 Videti: A. Hennion, B. Latour, *How to Make Mistakes on So Many Things at Once – and Become Famous for It*, u: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Hans Ulrich Gumbrecht, Michael Marrinan (eds), Stanford University Press, Stanford, California, 2003.

sti i izbegavanje miopijskog pogleda. Samim tim, valja se priseliti razmatranja *flâneur*-a i *badaud*-a, kao modernih stanovnika urbane sredine, koji sa detektivskim porivom prate svako društveno dešavanje,⁹ kao i pojmova *pogleda*, *daljine*, *blizine*, *iskustva*, koji su jedni od ključnih za Benjaminov umnogome fenomenološki projekat. Estetika bi, u ovom smislu, trebalo da bude orijentisana prvenstveno na proučavanje percepcije: „Estetika Valtera Benjamina je teorija percepcije; teorija percepcije zajednice; teorija kolektivne percepcije koja je organizovana tehničkim procesima i medijima. ... [Ona] nije linearna, već „ugnježdena““.¹⁰ Odmah bi trebalo naglasiti da sam termin *estetika* moramo uzeti sa izvesnom oprežnošću, zato što se kod Benjamina radi upravo o pokušaju prevazilaženja povesne opterećenosti tog termina: stoga, bez obzira na sve razlike u odnosu na Hajdegera, izokretanje tradicije estetike je kod Benjamina, kao i u slučaju Hajdegera, posredovano Hegelom i Ničeom. Zašto teorija percepcije predstavlja toliko značajan poduhvat? Promena percepcije na kojoj Benjamin insistira je zapravo preuzeta od Marksovog poziva da se na istoriju čovečanstva gleda kao na istoriju razvitka naših čula.¹¹ Prateći dalje Marksovu trasu, Benjamin prihvata da mase nikada nisu singularni subjekt, već uvek *plebs*, što podrazumeva amorfni pluralitet.¹² Karakteristika Benjaminove estetike tada postaje zapažanje da je određena umetnička vrednost dela samo nusprodukt svoje sveobuhvatnije društvene funkcije: „Ukratko, Benjamin formuliše „postmodernu“ funkciju za umetnost, koja glasi jednostavno: umetnost je utreniranost percepcije u mehanizovanom svetu“.¹³ Prihvatanjem menjanja percepcije, zadobijamo

9 *Flâneur* je Benjaminu interesantnija pojava nego depersonalizovani *badaud*, kojem je najmarkantnija osobina besposličarenje bez ikakve dublje refleksije o fenomenima kojima prisustvuje i za koje se interesuje. U analizi pojave *flâneur*-a, Benjamin nikako nije usamljen: na njega utiče prvenstveno Bodler, sa kojim se Benjamin neće složiti u poistovećivanju „čoveka gomile“ sa dokoličarem, verovatno zbog Bodlerovog ispuštanja iz vida distinkcije između *flâneur*-a i *badaud*-a. (Up. *O nekim motivima kod Baudelairea*, u: *Walter Benjamin, Eseji*, Nolit, Beograd, 1974., str. 196.) *Flâneur* kasnije postaje značajan predmet i akademskih studija modernosti (npr. kod Zimela, u: *Velegradi i duševni život*).

10 N. Bolz, *Aesthetics of Media – What Is the Cost of Keeping Benjamin Current?*, u: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Hans Ulrich Gumbrecht, Michael Marrinan (eds), Stanford University Press, Stanford, California, 2003., str. 28.

11 N. Werber, *Media Theory After Benjamin and Brecht: Neo-Marxist?*, u: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Hans Ulrich Gumbrecht, Michael Marrinan (eds), Stanford University Press, Stanford, California, 2003., str. 241.

12 B. Siegert, *There Are No Mass Media*, u: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Hans Ulrich Gumbrecht, Michael Marrinan (eds), Stanford University Press, Stanford, California, 2003., str. 38.

13 N. Bolz, *Aesthetics of Media – What Is the Cost of Keeping Benjamin Current?*, u: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Hans Ulrich Gumbrecht, Michael

mogućnost brušenja uvek novih ključeva, koje ćemo biti u prilici da uspešno smestimo u bravu svake novonastale promene. Time u prašini prevaziđenih debata iza sebe ostavljamo i one rasprave koje se tiču „konzervativnog“ razumevanja umetnosti, naspram „progresivnog“. Sve što nije već izgradilo nekakvu istorijsku referencijalnost, što nije izdržalo teret vremena i pokazalo svoju vrednost, odbacuje se sa skepsom, zato što je uvek „sigurnije“ držati se svega onoga što već vekovima ne izneverava. U toj konstelaciji, neretko smo svedoci scenarija u kojima se na pomen različitih imena, značajnih u savremenim umetničkim praksama, sa reakcionarno-konzervativnog krila reaguje sardoničkim pitanjem: „Ko?“, a zatim se, letimičnim upoznavanjem sa pomenutim (ipak) *autorima*, ponovno ističe značaj klasika istorije umetnosti. Benjaminov produktivan angažman na demistifikaciji *Umetnosti* ni na koji način ne poriče njen značaj, već podseća na jednostavnu parolu da se umetnost može razumeti samo u svom istorijskom kontekstu, a da se svaki drugačiji odnos spram nje mora smatrati jednako zbujujućim i opasnim. Ono o čemu bi trebalo da se neprestano pitamo jeste koji je karakter umetnosti, odnosno da dozvolimo (sa Dišanom i njegovim čuvenim gestom iz 1917. je to postalo i „obavezno“) da se umetnost u svakom trenutku pita sama o sebi. Upravo su ti konzervativni stavovi ono što Benjamin pokušava da vidi u retrovizoru, sa manje ili više uspeha, ali i te kako svestan mogućih posledica ukoliko svojim fundamentalno fenomenološkim istraživanjima ne uvede marksistički okvir i ako ne pokuša da ode dalje od jevrejskog mistiцизма, romantizma, Minhenskog kosmičkog kruga, Hegela, Prusta, Bodlera, kao i rastrzanosti između razumevanja percepcije iz vizure Spinoze i Kanta, sa jedne, i Loka i Hjuma, sa druge strane.

Izokretanju kojih autora se, konkretno, Benjamin najviše posvetio? Hajdeger, Karl Šmit, Ludvig Klages, Ernst Jinger, samo su neka od imena sa poduzeg spiska. U tome možemo tražiti najpre „neuspeh“ Benjamina – ne toliko zbog nemogućeg poduhvata u kojem je previše očekivati da se svi „anti-heroji“ oštricom nekolicine tekstova obezglave, već zbog toga što se radi o posve različitim autorima, a ne o ujedinjenom neprijatelju koji nakon dva-deset koraka u suprotnom pravcu poteže svoj arsenal iz samo jednog smera, onog koji je isključivo u Benjaminovom vidnom polju. Čak i da Benjamin trepne poslednji, mora da računa na one koji se duelu nisu ni odazvali. Od svih tih neostvarenih susreta, nije začuđujuće da maštanje o onom između Benjamina i Hajdegera danas izaziva najviše intelektualnog angažmana. Oba mislioca dolaze iz iste tradicije, nalaze zajedničku tačku u sličnim temama i autorima, a želja njihovih tumača i komentatora da se susretnu je neretko

pervertirana i motivisana žalom za izostalim (vatrenijim) obračunom. Sam Benjamin je povremeno pokušavao da piše „kontra Hajdegeru”, čemu svedoči više eksplicitnih navoda. Njegovo pismo Geršomu Šolemu, 20. januara 1930. glasi: „To je mesto gde ću na svom putu pronaći Hajdegera, te očekujem da će prštati varnice od sudara [*l'entre-choc*] naših dvaju veoma različitih pogleda na istoriju”.¹⁴ Sa druge strane, našu želju za rekonstrukcijom tog neostvarenog sukoba možemo da tumačimo i kao da je motivisana sebičnim prohtevima onoga što Gi Debor naziva „društvom spektakla“, za duelom u kojem ćemo stajati sa strane i glasno navijati, a zatim ispražnjeni nastaviti svojim putem, ne mareći puno za bilo čiji „trijumf“: „Zamišljeni susret Benjamina i Hajdegera bi bio prikladan prikaz moderne alegorične slike, recimo Kitajeve, sa naslovom *l'entre-choc*. Dve istorijske figure se nalaze u užeglom *Heimat* pejzažu, isprekidanom dimnjacima udaljenih fabrika i poprečenom svetlucavim *Autobahn*-om. Okruženi nagomilanim amblemima judaizma, katolicizma i 'savremenim masovnim pokretima' komunizma i fašizma, kontempliraju oko metkom oštećene biste Helderlina. A između njih pršte varnice usled sudara njihovih 'dvaju veoma različitih pogleda na istoriju'.“¹⁵ I dok je Benjamin jasno želeo da „pršte varnice“, Hajdeger nije puno mario za samog Benjamina, tako da je zainteresovanost za obračun bila neuzvrata, odnosno, barem ona nije bila otvorenog karaktera, kao u Benjaminovom slučaju. Ipak, trebalo bi da budemo svesni činjenice da ovo, konkretno, i jeste i nije *naša* bitka. Iako vrlo primamljiva i interesantna zamisao, ova pomenuta slika nema puno veze niti sa Benjaminom, niti sa Hajdegerom, a najmanje sa Kitajem, i to ne zbog toga što tako nešto nije ni naslikao. Drugim rečima, „ko prvi trepne – gubi“ je pogrešan pristup celom problemu. Svoju legitimnost svakako pronalazi i pitanje koliko se može postići, primera radi, traženjem tačaka konvergencije, umesto divergencije; i da li, umesto toga, zači *s one strane* razrešava bilo šta?

Uzevši sve to u obzir, vrlo je verovatno da većinska razočaranost rezultatima Benjaminovih projekata proizilazi upravo iz činjenice što se tu očekivalo (ili i dalje očekuje) jedna konzistentna celina, gotovo sistemska misao – što je apsolutno van svake mogućnosti, kada se radi o Benjaminu. Osnovu za tolika sporenja možda treba tražiti i u njegovoj rastrzanosti da pomiri i zadovolji sve one koje je smatrao svojim saveznicima, a koja nije mogla

14 Navedeno prema: H. Caygill, *Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition*, u: *Walter Benjamin's philosophy – Destruction and Experience*, Routledge, London and New York, 1994., str. 1.

15 Isto.

rezultovati drugačije nego u disperziji njega samog – *ali, što automatski ne isključuje da je to nešto što on sam nije priželjkivao.*

Koliko je Benjaminu bila značajna politička pozadina *Das Kunstwerk* eseja, svedoči i otvoreno nezadovoljstvo reviziji koju je sačinio Hans Klaus Bril, upućeno u pismu Horkhajmeru.¹⁶ U toj reviziji su izbačeni i ublaženi delovi koji imaju veze sa političkim planom, a Horkhajmer daje nedvosmišleni signal Benjaminu da bi trebalo da prihvati objavljivanje u tom obliku, jer ne bi trebalo dozvoliti da rad izazove političke trzavice u štampi, pod parolom da je *Zeitschrift* isuviše „školski“ za takve stvari. Benjamin pristaje, pod imperativom da se rad što pre objavi, ali i znajući da bi mu dalja rasprava ugrozila poziciju, a svestan da mu je to, takođe, i jedini sigurni izvor prihoda. Međutim, prvo izdanje *Das Kunstwerk* eseja je ujedno bilo i prvi prevod, koji je radio Klosovski. Preko njega i Bataja, Benjamin postaje sve više angažovan kao radikalni mislilac, što ga udaljava i dovodi do ubrzanog pogoršanja prethodne veze sa Geršomom Šolemom, kao i suprugom Dorom (put u Moskvu mu je ostao upečatljiv i po nastavljenim susretima sa letonskom glumicom i pozorišnom rediteljkom Asjom Lacis). Ipak, i pored snažnog uticaja Brehta i Lacisove, Benjamin se ne odlučuje da se (poput mlađeg brata Georga) pridruži *Komunističkoj partiji* i raskine sve pređašnje veze sa jevrejskim misticizmom. Spoljašnji razlog tome leži u Benjaminovom ubeđenju da je latentni antisemitizam bio rasprostranjen čak i među levičarskom francuskom inteligencijom.¹⁷ Moguće je da je Benjaminovoj odluci o nepriključenju, između ostalog, doprinela i ćutnja njenih članova u Parizu, pri otvorenoj diskusiji koja se vodila oko *Das Kunstwerk* eseja, tišina koja je u Benjaminovim ušima i te kako odzvanjala.¹⁸ Sve ovo nam omogućuje da bolje razumemo samu podlogu *Das Kunstwerk* teksta: primajući kritike gotovo sa svih strana, kako od Brehta, koji na svoj način pokušava da (ne) razume auru,¹⁹ tako i od Adorna, Horkhajmera, Šolema, koji redom ostaju rezervisani prema Benjaminovom projektu. To je jasno i ako koncept aure razdvojimo u nekoliko faza: tako imamo auru iz *Kratke istorije fotografije*, auru iz *Umetničkog dela u veku svoje tehničke reprodukcije*, auru iz perioda *Eseja o Bodleru, Pripovedaču*, itd. Šta je Benjamin imao da kaže o svemu

16 H. Eiland, M. W. Jennings, *Walter Benjamin, A Critical Life*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2014., str. 520.

17 Isto, str. 582.

18 Isto, str. 523.

19 „U leto 1938. su postojala neslaganja oko Bodlera; Breht se rugao Benjaminovom opisu koncepta aure ...: 'Ovo je način na koji se materijalističko razumevanje istorije preuđešava! To je prilično gnusno'“. (E. Wizisla, *Walter Benjamin and Bertolt Brecht – The Story of a Friendship*, Yale University Press, 2009., str. 48.)

tome? „U odgovoru na Šolemovu kritiku eseja o umetničkom delu – gde je uočeno da filozofija filma prisiljava i napada korisnost koncepta aure „koju je primenjivao na potpuno različite načine tokom godina“ – Benjamin navodi da njegov marksizam nije bio dogmatski, već heuristički i eksperimentalan po prirodi i da, daleko od toga da napušta svoje ranije uvide, oni reprezentuju relevantne i plodne transpozicije metafizičkih i teoloških perspektiva, koje je razvijao u prvim godinama njihovog prijateljstva. Sjedinjavanje njegove teorije jezika sa marksističkim pogledom na svet, bio je zadatak u koji je polagao najviše nade“.²⁰ Ovi navodi nam jasno ukazuju na Benjaminov pokušaj žongliranja sa različitim poduhvatima, koje je za njegove prijatelje bilo osuđeno na kolaps. Razlog za to je jednostavan: Benjamin i za Šolema, kao i za Adorna, ostaje figura zarobljena između metafizike i materijalizma.²¹ U tome leži i jedan od osnovnih razloga za kasniju pojačanu pažnju koju izazivaju Benjaminovi tekstovi. Ipak, ono što je manje poznato jeste da je Benjamin sve vreme bio svestan implikacija svog pisanja: „Njegovi [Benjaminovi] razni saradnici su se, uprkos međusobnim razlikama, slagali da će se ta tenzija suprotnosti najverovatnije završiti u međusobnoj neutralizaciji. Sa druge strane, Benjamin je tragao za oslobađajućim zaoštavanjem, ne bi li rasplamsao energije koje mogu razrušiti bastione uobičajenih protivnika. Opasnost koju je video nije ležala u sopstvenom pojačanom napreguću, već u odsustvu proizvedene tenzije između potencijalnih saveznika. Ono što je distingviralo njegovu poziciju od njihove je trud da se zadobije ništa manje radikalna međusobna interakcija ekstrema, i *stoga* formiranje pristupačnog fronta (*l'énormité devenant norme*, kao što autor u ranijim *Illuminacijama* pominje); da bi od sebe sačinio medijum za antagonizme među kojima ne bi bio moguć niti odabir, niti medijacija; sve to uradivši ne sedeći na ogradi“.²² To i jeste bio plan *Destruktivnog karaktera*, koji nije nikakav „karakter“ u psihološkom smislu,²³ već mesto unutar kojeg se operiše tamo „gde mišljenje najednom zastaje umrtvljeno, u konfiguraciji bremenitoj tenzijama, ono predaje toj konstelaciji šok, kojim se kristališe u monadu“.²⁴ Time dolazimo i do daleko bitnijih, unutrašnjih razloga za konačnu odluku o nepriklanjanju bilo kojoj od suprotstavljenih strana: krećući se između teologije i istorijskog materijalizma, između Moskve, Berlina i Jerusalima, Benjaminova misao

20 Isto, str. 582.

21 I. Wohlfarth, *No man's land – On Walter Benjamin's "Destructive Character"*, The Johns Hopkins University Press, *Diacritics*, Vol. 8, No. 2 (Summer, 1978), pp. 47-65., str. 49.

22 Isto, str. 50.

23 Isto.

24 Walter Benjamin, *Illuminations*, H. Arendt (ed.), Schocken Books, New York, 2007., prev. H. Zohn, str. 262-3.

zastaje i pozicionira se upravo kao minsko polje unutar iskristalisanih tenzija, podjednako ih ugrožavajući i time ne štedeći nijednu stranu.²⁵ Samo uzimajući to u obzir, možemo do kraja razumeti i promisliti čitav Benjaminov poduhvat. A sve to je ujedno i razlog za inicijaciju govora o „različitim Benjaminima“,²⁶ što su navodi koji nam pružaju razloge i omogućavaju da Benjaminu posmatramo kao značajnu figuru na prelaznom stepeniku (post) modernosti.

LITERATURA

- Benjamin, A., Osborne, P. (eds.), *Walter Benjamin's Philosophy – Destruction and Experience*, Routledge, London and New York, 1994.
- Benjamin, V., *Mala istorija fotografije*, u: *Valter Benjamin, O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2006.
- Benjamin, V., *O nekim motivima kod Bodlera*, u: *Valter Benjamin, Eseji*, Nolit, Beograd, 1974., prev. M. Tabaković
- Benjamin, W., *Illuminations*, Arendt, H. (ed.), Schocken Books, New York, 2007., prev. H. Zohn
- Bolz, N., *Aesthetics of Media – What Is the Cost of Keeping Benjamin Current?*, u: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Hans Ulrich Gumbrecht, Michael Marrinan (eds), Stanford University Press, Stanford, California, 2003.
- Cadava, E., *Words of light – Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, New Jersey, 1997.
- Eiland, H., Jennings, M. W., *Walter Benjamin, A Critical Life*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2014.
- Hansen, M. B., *Benjamin's Aura*, Critical Inquiry 34 (Winter 2008)
- Hennion, A., Latour, B., *How to Make Mistakes on So Many Things at Once – and Become Famous for It*, u: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Hans Ulrich Gumbrecht, Michael Marrinan (eds), Stanford University Press, Stanford, California, 2003.
- Richard, W., *Walter Benjamin an Aesthetic of Redemption*, University of California Press, 1994.

25 I. Wohlfarth, *No man's land – On Walter Benjamin's "Destructive Character"*, The Johns Hopkins University Press, Diacritics, Vol. 8, No. 2 (Summer, 1978), pp. 47-65., str. 50.

26 „Zašto čitati Benjaminu danas? Jednostavnost ovog pitanja je razoružavajuća. Postoji toliko odgovora, koliko i Benjaminu: Benjamin Kritičar, Benjamin Marksista, Benjamin Modernista, Benjamin Jevrej... Iza svih njih, međutim, na ovaj ili onaj način, stoji Benjamin filozof“. A. Benjamin, P. Osborne (eds.), *Walter Benjamin's Philosophy – Destruction and Experience*, Routledge, London and New York, 1994., str. X

- Siegert, B., *There Are No Mass Media*, u: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Hans Ulrich Gumbrecht, Michael Marrinan (eds), Stanford University Press, Stanford, California, 2003.
- Werber, N., *Media Theory After Benjamin and Brecht: Neo-Marxist?*, u: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Hans Ulrich Gumbrecht, Michael Marrinan (eds), Stanford University Press, Stanford, California, 2003.
- Wizisla, E., *Walter Benjamin and Bertolt Brecht – The Story of a Friendship*, Yale University Press, 2009.
- Wohlfarth, I., *No man's land – On Walter Benjamin's "Destructive Character"*, The Johns Hopkins University Press, *Diacritics*, Vol. 8, No. 2 (Summer, 1978), pp. 47-65.
- Wurgaft, B. A., *The uses of Walter: Walter Benjamin and the counterfactual imagination*, *History and Theory* 49 (October 2010), 361-383

NEMANJA MIĆIĆ

Novi Sad

SOME REMARKS ON WALTER BENJAMIN'S SIGNIFICANCE

Abstract: One of Benjamin's key notions is a well-known assertion about the death of the aura, which comes as a result of the possibility of the work of art to be reproduced. That also means that our experience is inevitably changing with the process of modernization. The main goal of this paper is to consider the actual worthiness of these notions, and Benjamin's legacy as well. That significance, among others, lies in providing better and more proper understanding of contemporary artistic practices.

Keywords: Benjamin, aesthetics, perception, art, work of art

Primljeno: 25.08.2016.

Prihvaćeno: 08.11.2016.