

FILOZOFIJA ROMANTIZMA

Arhe XXII, 43/2025

UDK 1 Benjamin W.

1 Schlegel F.

82-133

82-31

DOI: <https://doi.org/10.19090/arhe.2025.43.7-26>

Originalni naučni rad

Original Scientific Article

LAZAR ATANASKOVIĆ¹

Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet

BENJAMIN I FRIDRIH ŠLEGEL: ROMAN I DEFORMACIJA EPIKE

Sažetak: Pozno Benjaminovo interesovanje za epiku rasuto je u njegovim tekstovima o modernom romanu napisanim krajem dvadesetih i tokom tridesetih godina dvadesetog veka, specifično Benjamin je svoju poznu teoriju romana razvio kroz tekstove posvećenje *Ljeskovu*, *Keleru*, *Deblinu*, *Prustu* i *Kafki*. U istom tom periodu pojam epike počinje da zauzima značajno mesto u njegovim tekstovima o teatru, umetnosti i istoriji, Benjamin piše o *epskom teatru*, o *razotkrivanju/napuštanju epskog elementa u istoriji*, o *odnosu epike i filma itd.* Ipak, uloga pojma *epike* ostaje uglavnom fragmentarna – izuzetak je možda esej o *Ljeskovu* – a veza sa ranijim Benjaminovim tekstovima o romantici nije sasvim upadljiva. Prateći poznu Benjaminovu teoriju pripovedanja na liniji teksta o *Ljeskovu* – kao i ostalih poznih tekstova o romanu i pripovedanju – moguće je uočiti povezanost Benjaminovog pitanja o sudbini epike u modernosti i romantičarske teorije, specifično F. Šlegelove teorije romana. Na tom tragu pozno Benjaminovo razumevanje epike pojavljuje se kao *deformisana epika*. Uzroci ovog *deformiteta* pak, za Benjamina postaju razumljivi tek iz perspektive teorije *istorijskog materijalizma*, koja je zauzvrat i sama omogućena *oslobađanjem i prevazilaženjem* epskog elementa u historiografiji. Konačno, za Benjamina, kao i za Šlegela, kriza epike sadrži i izvestan indeks spasenja, ali dok je Šlegel i dalje mogao da polaže nade u roman kao novu formu, Benjamin je na osnovu krize romana pokušavao da misli *epske* mogućnosti koje ga prevazilaze.

Ključne reči: Benjamin, romantika, Šlegel, roman, epika, pripovedanje

¹ E-mail adresa autora: lazaratanaskovic@ff.uns.ac.rs

1. O JEDNOM ROMANTIČARSKOM PITANJU KOD POZNOG BENJAMINA

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 *Passagenwerk* i tekstu *O pojmu istorije*.² 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*.³ Poznato je kako je prelamanje potpuno divergentnih uticaja oblikovalo Benjaminovu misao, koja je 1930-ih već očigledno gravitirala ka specifičnoj teoriji istorijskog materijalizma.⁴ Ukorenjenost Benjaminove verzije *istorijskog materijalizma* u tradiciji zapadnog marksizma očigledna je već na terminološkom nivou, kao i problemi kojima se on eksplicitno bavi: *kriza savremenog buržoaskog društva, komodifikacija, izneverene šanse revolucije i opasnosti fašizma, uticaj industrijskog kapitalizma na umetnost i kulturu itd.* Ovim pitanjima bave

² Benjaminova dela ovde su citirana prema Suhrkamp izdanju *Sabраних spisa*: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991. Način citiranja je u formi: *ime autora, naziv spisa, tom, broj stranica* – pri prvoj referenci.

³ Entoni Felan primećuje kako je pre naglašavanje uticaja ranih Benjaminovih istraživanja romantizma na njegovu kasniju teoriju često među istraživačima Benjamina, ali i neosnovano. Videti Anthony Phelan, „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; 69. No, važno je primetiti kako neka pitanja koja postavlja pozni Benjamin, 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 umetnosti u nemačkom romantizmu*, videti Walter Benjamin, *Über den Begriff der Kunstkritik in der Deutscher Romantik*, I, str. 7-122). Umesto toga, ovakva pitanja su paradigmatična moderna pitanja koja se kod Benjamina 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 Benjaminov kontakt sa istorijskim materijalizmom, kao i kasniji razvoj modernog romana i njemu savremeni književni događaji poput Kafkinog ili Deblinovog pripovedanja.

⁴ Rečima Mihaela Levija još iz 1985. godine: „...on (Walter Benjamin, prim.aut.) je u svom životu i misli koncentrisao sve kontradikcije, tenzije i suprotnosti koje su delile ovu neo-romantičarsku nemačko-jevrejsku kulturu: između jevrejske teologije i marksističkog materijalizma, asimilacije i cionizma, komunizma i anarhizma, konzervativnog romantizma i nihilističke revolucije, mističnog mesijanizma i profane utopije.” U Michael Löwy, „Revolution Against ‘Progress’: Walter Benjamin’s romantic Anarchism” u *NLR* I/152, July–August 1985. doi.org/10.64590/tyf

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 *kačenje* odgovarajućih tema za 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 socijalna istraživanja*. Sva ova pitanja kod Benjamina, objedinjena su pak njegovom temeljnom brigom oko *nemogućeg početka moderne epohe* – modernost je za njega epoha kontradikcije, ona ne samo da počinje tamo gde se prekida sa tradicijom, već uvek iznova biva konstituisana kroz ponovni čin prekida i nemogućnost uspostavljanja kontakta sa prošlošću.⁵ Moderno vreme, vreme industrijskog kapitalizma i tržišta, vreme masovne proizvodnje i masovne politike, zamenjuje *priču sa informacijom, lutanje sa flaneristikom, vremensko trajanje iskustva sa šokom* – ono rađa i nostalgичni pogled prema prošlom, gde prošlost svetli romantičnim sjajem izgubljenog sveta.

Za Benjamina ovaj prekid sa prošlošću svoje mesto ima u krizi dosadašnjih formi prenošenja iskustva. U prvom redu, u krizi pripovedanja. Moderno iskustvo prestaje da bude prenosivo na tradicionalan način – ovo je događaj koji za Benjamina postaje potpuno uočljiv na nivou svakodnevice sa dvadesetim vekom, ali je ujedno i fenomen dugog trajanja.⁶ Već nastanak modernog romana njegov je simptom, 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

⁵ Na značaju motiva prekida sa tradicijom za milje nemačko-jevrejske intelektualne zajednice insistirala je već Hana Arendt, videti Hannah Arendt, „Walter Benjamin: 1892-1940” u Walter Benjamin *Illuminations*, Schocken Books, New York, 2007. str. 36-37. O tome govori i Stefan Mozes u Stéphane Moses „Le fil de la tradition est-il rompu? : Sur Deux Formes de Modernité Religieuse.” *Revue Des Deux Mondes*, 2002, 102-114. Takode o motivu krize tradicije Stéphane Moses, „Kafka, Freud and Crisis of Tradition” u *The Angel of History: Benjamin, Rosenzweig, Scholem* (trans. Barbara Hershav), Stanford University Press, Stanford, 2009. str. 145-167. Specifično za Mozesovu interpretaciju ovog motiva kod Benjamina videti Stéphane Moses, „Walter Benjamin and the Crisis of Tradition”, u *Displacements* (Ashraf Noor, ed. & trans.), De Gruyter, Berlin, 2024. str. 265-288. Videti i Vivial Liska, *German-Jewish Thought and its Afterlife: A Tenuous Legacy*, Indiana University Press, Bloomington, 2017. str. 17.

⁶ „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*, II, str. 443.

staro mesto.⁷ No, šta onda biva sa drugim *žanrovima* 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.⁸ U kursevima *Predavanja* braće 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 *epike* i *modernog romana* – roman negira ep, on se nalazi na njegovom mestu i nastaje u svetu u kome je epika nemoguća. Upravo ovo je problem i tradicija mišljenja koju citira i na koju se u dijalektičkom maniru nadovezuje Benjaminovo razmatranje krize iskustva u doba industrijskog kapitalizma.⁹ Benjamin sa aparaturom savremenog marksizma

⁷ „Kao što je naša pesnička umetnost otpočela sa romanom, tako je i grčka otpočela sa epom i dalje se rastvorila u njemu.” Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, J. B. Metzler, Stuttgart, 1968. str. 335. Za prevod na srpski videti Fridrih Šlegel, *Razgovori o poeziji*, Rad, Beograd, 1992. prev. Dragomir Perović. Ovde je tekst citiran prema direktnom prevodu sa originala.

⁸ „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 Friedrich Schlegel, *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 dinamičnih formi jedinstvenog poetskog izraza – videti u August Schlegel, *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...” u Hans Eichner, *Einleitung* u Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, str. XXXV

⁹ Uve Štajner primećuje kako pozna Benjaminova teorija epike svoje poreklo ima u njegovim tekstovima sa kraja 1920-ih i 1930-ih, videti Uwe Steiner, *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 romatičarsku teoriju novele – no, Entoni Felan primećuje kako ne treba precenjivati značaj rane Benjaminove teorije romantizma za njegovu kasniju misao (Phelan, *Fortgang...* str. 69). Štajnerova teza, uzeta zajedno sa Felanovom, dodatno potvrđuje okvir čitanja koji ovde predlažemo, a to je veza između pozne Benjaminove romantike i romatičarske teorije novele Fridriha Šlegela, koja predstavlja novi kritički rad poznog Benjamin na

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 pomerena unapred u odnosu na nemačku romantiku, Benjamin nastavlja da odgovara na pitanje Fridriha Šlegela o sudbini epike u modernom svetu.¹⁰

2. ROMAN KAO DEFORMACIJA EPIKE

Razgovori o poeziji Fridriha Šlegela postavljaju pitanje o odnosu epike i romana: „Tvrdili ste, doduše, kako je roman najsrodniji pripovedačkom, dakle, epskom rodu.”¹¹ – ovo primećuje *Antonio* u svom dugom epistolar-nom 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.”¹² 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 opazaj predmeta

romantici, manje eksplicitan od ranijeg, ali ne i manje značajan za razvoj kasnijeg Benjaminovog razumevanja problema epike u modernosti.

¹⁰ Mihael Levi govori o Benjaminovom metodu kao o *istorijskom materijalizmu sa romantičarskim krhotinama*, Michael Löwy, „A Historical materialism with Romantic splinters”, u *The Revolution is Emergency Break: Essays on Walter Benjamin*, Routledge, New York & London, 2024. str. 15-25. Ipak, 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.

¹¹ F. Schlegel, *Gespräch...* str. 336.

¹² *Isto*.

sa smirenošću i osećajem poleta celokupne naravi, kao što je prikladno gledati sa dostojanstvenom radošću značajnu igru božanskih slika.”¹³

Benjamin više nije polagao velike nade u takvu teoriju romana, on je živio u vremenu u kome je ova forma sebe već dovodila do sopstvenih granica.¹⁴ 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.”¹⁵ 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 izvor...”¹⁶ 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 ipak 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

¹³ *Isto*, str. 336-337.

¹⁴ Ovim problemom već se bavio Đerđ Lukač u svojoj *Teoriji romana*, videti György Lukács, *Die Theorie des Romans ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Verlag bei Paul Kassirer, Berlin, 1920; Đerđ Lukač, *Teorija romana, jedan filozofskohistorijski pokušaj u formama epske literature*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990. prev. Kasim Prohić. U svom eseju o Ljeskovu Benjamin referiše na ovu Lukačevu studiju, 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 priče koja je nemoguća u modernom svetu. Videti Benjamin, *Erzähler*, str. 454-455.

¹⁵ F. Schlegel, *Gespräch...* str. 334.

¹⁶ *Isto*.

istorija zajedno utemeljni u *pripovedanju*¹⁷ – 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 *Ama-lija*, sama u sebi je takođe protivrečne i dijalektičke prirode. Spособnost 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 – jeste to što on niti dolazi iz usmene tradicije, niti se vraća u nju.”¹⁸ Ovo je mesto na kome Benjamin nastavlja tamo gde Šlegel staje: „Roman je romantična knjiga.”¹⁹ 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 ovog sveta 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.”²⁰ 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 iscrtala sopstveni svet. Taj svet, ona sklanja u korice knjige. Benjamin ovde dolazi do samog korena modernog sentimenta, karakterističnog i za romantičarske debate o modernosti kao vremenu *dekadencije* koje odaje *svoje simptome*. 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 individuumu, 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

¹⁷ Benjamin, *Der Erzähler*, str. 451-452.

¹⁸ *Isto*, str. 442-443.

¹⁹ F. Schlegel, *Gespräch...* str. 335.

²⁰ Benjamin, *Der Erzähler*, str. 443.

– 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.

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 *tude* – 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.²¹ 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*. Na to nas podseća i Benjamin, primećujući kako Deblino-vo delo ne uspeva da ostane u medijumu epike.²²

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 i epa postaje posebno vidljiva u elementu njegove krize. Tada roman konačno u sebi prepoznaje epski momenat, ali izražen u formama koje prevazilaze medijume nasleđene tradicijom, 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.”²³ Moderna filmska tehnika ovde se

²¹ Alfred Döblin, *Der Bau des Epischen Werks*, u *Aufsätze zur Literatur*, Walter-Verlag, Olten und Freiburg in Breisgau, 1963. str. 103-132.

²² Walter Benjamin, *Krisis der Roman*, III, str. 236.

²³ *Isto*, str. 232.

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 njim ono je što roman čini popularnom i u svojoj osnovi provokativnom formom. Uspešan roman nikada nije deo 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 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.”²⁴ U Kafkino delo ugrađena je propast, Benjamin posebno insistira na tome kako je to delo autora koji je morao da propadne.²⁵ Prustova patnja neodvojiva je od njegovog stvaranja.²⁶ 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

²⁴ Walter Benjamin, *Gottfried Keller, II*, str. 213.

²⁵ Walter Benjamin, *Franz Kafka, II*, 427-428; Valter Benjamin, „Franc Kafka”, u *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974. prev. Milan Tabaković, str. 251-252.

²⁶ Walter Benjamin, *Zum Bilde Prousts, II*, str. 324; *Prilog Prustovom liku*, str. 241.

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 više ne može pomoći nama.”²⁷ 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*.²⁸ 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.²⁹

Ova karakteristika romana, kao forme koja u isto vreme 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 većitog deteta koje je tok poremećenog sveta posmatralo sa epskom distancom i mudrošću vekova – konačno formira panorama iskustva jednog izopačenog društva, i kada ostaje samo još da nam on saopšti svoj sud i iznese oštru pouku, on naglo počinje da raste. Oskar, epski junak iz prvog toma *Limenog doboša*, u drugom tomu i sam postaje sastavni deo sveta u obliku koji on dobija posle katastrofe. On ipak ne postaje egzemplaran, umesto toga, transformiše se u samo jednog od stanovnika sveta u kome je jedina zamisliva forma pomoći pomoć samom sebi – njeno drugo ime je snalaženje u zajedničkoj katastrofi.

Gras čitaoca ostavlja pred neprijatnom dilemom o deformisanom karakteru Oskara Macerata. Njegov patuljasti, deformisani oblik, pojavljuje se kao

²⁷ Benjamin, *Krisis der Roman*, III, str. 236.

²⁸ *Isto*.

²⁹ Videti Franc Kafka, *O izgradnji kineskog zida u Pripovetke*, Nolit, Beograd, 1987. prev. Branimir Živojinović, str. 323-324.

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.³⁰ Ono je u najboljem slučaju moguće kao odraz u iskrivljenom ogledalu. Kada govori o Kelerovom delu, on ga opisuje metaforikom *konkavnog i konveksnog*.³¹ 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 nije sposobna da drugima egzemplarno govori o svojim najvažnijim brigama, sama je neposavetovana, i ne može davati savete.”³² 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 ipak imaju zajedničko poreklo i neraskidivo su povezani. Iako Benjamin kontrastira roman i tradicionalno pripovedanje, on ipak lik

³⁰ Benjamin, *Der Erzähler*, str. 458-462

³¹ Benjamin, *Gottfried Keller*, str. 292-293.

³² Benjamin, *Der Erzähler*, str. 443.

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, niti je forma moderne epike, on je i forma u kojoj je epski element ostao očuvan na takav način da ga je i dalje moguće prepoznati.

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 Keler je „...smatrao da nam daje njegovo sopstveno vreme, a u njemu on nam je dao antiku.”³³ Friedrich Schlegel takođe je delio osećaj modernog siromaštva pred nepreglednim bujanjem poetskog izraza prošlih epoha, on je anticipirao kasnije Benjaminovo *iskustvo siromaštva*,³⁴ 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.”³⁵ *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 zbunjujuće i sirove fraze uđu kroz vaše oko u svetište vaše duše? Provodite sate prepuštajući se mašti ljudi sa kojima bi vas bilo sramota da licem u lice razmenite samo nekoliko reči?”³⁶ *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*,³⁷ one su *prirodni produkti* jednog *bolesnog vremena*³⁸ – njihov kvalitet je utoliko viši ukoliko je i sama imaginacija autora više deformisana vremenom u kome nastaje: „...prema tome, ja

³³ Benjamin, *Gottfried Keller*, str. 289.

³⁴ Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut*, II, 213-219. Za prevod na srpski Alekse Golijanina videti *Iskustvo i siromaštvo* na sajtu <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-iskustvo-i-siromaštvo>

³⁵ F. Schlegel, *Gespräch...* str. 331.

³⁶ *Isto*, str. 330.

³⁷ F. Schlegel, *Gespräch*, str. 331.

³⁸ *Isto*.

stavljam Rihtera iznad Sterna, jer je njegova uobrazilja mnogo bolesnija, pa tako i mnogo više čudesna i fantastična.”³⁹ *Amalijine* loše navike zato imaju izvesno opravdanje, i ona evidentno ne može da ih napusti.⁴⁰ Deformisani i bolesni karakter *vremena* otkriva svoje lepote 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.⁴¹

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...”⁴² On je: „...oblik koji stvari primaju u zaboravu. One su deformisane. Deformisana je *Domaćinova briga*, o kojoj niko ništa ne zna...”⁴³ 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 iskršava 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 *pravseta* i *krivice*. To što ostaje je jedno stvorenje sačinjeno od *kalema* i *fronclli kanapa*, možda istih onih za koje Prust pokušava da se uhvati kako bi dosegao *ćilim doživljenog života*.⁴⁴ 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.⁴⁵ Na kraju, pred

³⁹ *Isto*.

⁴⁰ *Isto*, str. 333.

⁴¹ Benjamin, *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 Josh Cohen, „Unfolding, Reading after Romanticism” u *Walter Benjamin and Romanticism*, str. 98-108; 104-106.

⁴² Walter Benjamin, *Franz Kafka, II*, str. 431; *Franc Kafka*, str. 255.

⁴³ *Isto*.

⁴⁴ Benjamin, *Zum Bilde Prousts*, str. 311; *Prilog Prustovom liku*, str. 228.

⁴⁵ Benjamin, *Erzähler*, str. 440.

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 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 priповest, 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 slike *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...”⁴⁶

Šlegelovom bogatstvu poetskog, odgovara Benjaminov pojam epskog, kao nepreglednog prostora iz koga u pripovedanju nastaje izraz: iz mnogih razloga, ili nijednog posebnog. Ništa nije zbog toga subverzivnije od pripovedanja u njegovoj potpuno slobodnoj formi. Ono se pojavljuje 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 i jedina forma u kojoj ova pripovest u svom arhaičnom elementu izbija na površinu, razvaljujući granice nove forme i oslobađajući svoju snagu. U isto vreme, kada se to događa u romanu, momenat epskog paralelno biva oslobođen i 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.⁴⁷ Brehtov *Verfremdung* nemoguć je bez epskog elementa, napetost koja nastaje između gledaoca i njegove društvene stvarnosti, moguća 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.⁴⁸

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 medijumima slike (čija paradigma je fotografija i film) epski element pronalazi svoj novi izraz, on biva izobličen do granice sopstvenog pucanja – s one strane dosadašnjih formi iskustva i

⁴⁶ Benjamin, *Krisis des Romans*, str. 230.

⁴⁷ Walter Benjamin, *Was ist das epische Theater*, II, str. 519; *Šta je to epsko pozorište*, str. 299.

⁴⁸ O ovome opširnije videti Uwe Steiner, *Walter Benjamin...* str. 115-136.

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 historiografije za Benjamina dijalektička, a njen odnos prema epskom nije jednoznačan, on se ne ogleda u prostom *raskidu sa epikom*. Epski element u njoj biva *razotkriven*, a zatim i *raznet* – nemačka reč *Preisgeben* je dvoznačna. Konstatovati *likvidaciju* epskog elementa, moguće je samo pošto je on *oslobođen* iz krila istorizma i doveden do sopstvenog pucanja. U svom eseju o Eduardu Fuksu 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 eposi tok istorije – bivaju sačuvani i prevladani (*aufgehoben*).”⁴⁹

Križa 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. Iščežuće epskog elementa u romanu, možda je upravo oslobađanje novih *epskih mogućnosti* o kojima Benjamin govori.⁵⁰ Isto tako, razotkrivanje epskog u istoriji, razara kako epske elemente tako i kontinuum u kome su oni bili usađeni. Da bi ponovo oslobodio *snagu iskustva*, zarobljenu u istorističkoj naraciji, Benjamin primećuje: „Istorizam postavlja večnu 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.”⁵¹ Tihi echo 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 suvu

⁴⁹ Walter Benjamin, *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, II, str. 468.

⁵⁰ Benjamin, *Krisis des Romans*, str. 236.

⁵¹ Benjamin, *Eduard Fuchs*, str. 468.

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 Benjamina se pokazuju ne samo kao i dalje prisutni u sadašnjosti, već i kao moguće sile njenog izbavljenja, doduše ne kroz povratak tradiciji, već kroz efekte koje te 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 iskusiti? Benjamina misao naizgled i sama pada kao žrtva ove moderne nemogućnosti – ukoliko epika, u najširem smislu te reči, u modernosti 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 njen zaboravljeni i nepovratni lik 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,⁵² 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 fizonomiju,⁵³ pripovedač je tradicionalni oblik fizonomije sa kojim on nužno stupa u dijalektički odnos – ovaj odnos nije odnos podražavanja. Umesto toga istoričar čini ono što je pripovedanje

⁵² Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte; Paralipomena, I*, str. 696; 1240-1241.

⁵³ Walter Benjamin, *Passagenwerk, VII*, str. 596. Za prevod videti Valter Benjamin, *Projekat pasaži, Sveska N*, prev. Aleksa Golijanin (<https://anarhija-blok45.net/tekstovi/Walter-Benjamin-Pasazi-Sveska-N-buklet.pdf>)

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*,⁵⁴ da bi 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*⁵⁵ 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.

LITERATURA

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

Band I:

- *Über den Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik*, 7-122.

- *Über den Begriff der Geschichte*, 691-704; 1223-1226.

Band II

- *Gottfried Keller, Zum Ehre einer Kritischen Gesamtausgabe seiner Werke*, 283-295.

- *Zum Bilde Prousts*, 310-334.

- *Franz Kafka, Zum zehnten Wiederkehr seines Todestages*, 409-437.

- *Der Erzähler, Betrachtungen zum Werks Nicolai Leskows*, 438-465.

- *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, 465-505.

Band III

- *Krisis des Romans, Zu Döblins „Berlin Alexanderplatz“*, 230-236.

Band VII

- *N, Erkenntnistheoretisches, theorie des Fortschritts*, 570-611.

Hannah Arendt, „Walter Benjamin: 1892-1940” u Walter Benjamin *Illuminations*, Schocken Books, New York, 2007.

Valter Benjamin, *Iskustvo i siromaštvo*, prev. Aleksa Golijanin na sajtu <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-iskustvo-i-siromastvo>

Valter Benjamin, *Projekat pasaži, Sveska N*, prev. Aleksa Golijanin na sajtu <https://anarhija-blok45.net/tekstovi/Walter-Benjamin-Pasazi-Sveska-N-buklet.pdf>

Valter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974. prev. Milan Tabaković.

Josh Cohen, „Unfolding, Reading after Romanticism” u Beatrice Hansen and Andrew Benjamin (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, New York-London, 98-108.

⁵⁴ Isto, str. 593; 39.

⁵⁵ Benjamin, *Begriff der Geschichte, Paralipomena*, str. 696; 1240-1241.

- Alfred Döblin, *Aufsätze zur Literatur*, Walter- Verlag, Olten und Freiburg in Breisgau, 1963.
- Franc Kafka, *Pripovetke*, Nolit, Beograd, 1987. prev. Branimir Živojinović.
- Vivial Liska, *German-Jewish Thought and its Afterlife: A Tenuous Legacy*, Indiana University Press, Bloomington, 2017.
- Michael Löwy, „Revolution Against ‘Progress’: Walter Benjamin’s romantic Anarchism” u *NLR* I/152, July–August 1985. doi.org/10.64590/tyf
- Michael Löwy, „A Historical materialism with Romantic splinters”, u *The Revolution is Emergency Break: Essays on Walter Benjamin*, Routledge, New York & London, 2024.
- György Lukács, *Die Theorie des Romans ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Verlag bei Paul Kassirer, Berlin, 1920.
- Đerđ Lukač, *Teorija romana, jedan filozofskohistorijski pokušaj u formama epske literature*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990. prev. Kasim Prohić.
- Stéphane Moses „Le fil de la tradition est-il rompu? : Sur Deux Formes de Modernité Religieuse” *Revue Des Deux Mondes*, 2002, 102–14.
- Stephane Moses, *The Angel of History: Benjamin, Rosenzweig, Scholem*, Stanford University Press, Stanford, 2009. trans. Barbara Hershav
- Stephane Moses, *Displacements*, De Gruyter, Berlin, 2024. trans. Ahraf Noor
- Anthony Phelan, „Fortgang and 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.
- Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, J.B. Metzler, Stuttgart, 1968.
- Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur* (Hans Eichner, hrsg.), Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn-München-Wien, 1961.
- August Schlegel, *Vorlesungen über Ästhetik I* (Ernst Behler, hrsg.), Ferdinand Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich, 1989.
- Uwe Steiner, *Walter Benjamin: An Introduction to his Work and Thought*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2004. trans. Michael Winkler.
- Fridrih Šlegel, *Razgovori o poeziji*, Rad, Beograd, 1992. prev. Dragomir Perović.

LAZAR ATANASKOVIĆ

University of Novi Sad, Faculty of Philosophy

BENJAMIN AND FRIEDRICH SCHLEGEL: THE
NOVEL AND THE DEFORMATION OF EPIC

Abstract: Traces of Benjamin's late interest in the epic are scattered throughout his texts on the modern novel, written at the end of the 1920s and during the 1930s. Specifically, Benjamin has developed his late theory of the novel through the texts on *Leskow*, *Keller*, *Döblin*, *Proust*, and *Kafka*. In that same period, his concept of epic starts to figure significantly in his texts on theater, art, and history. Benjamin writes on *epic theatre*, *uncovering/abandonment of epic elements in history*, *on the relation between epic and film*, etc. However, the role of the concept of *epic* is mostly fragmentary in these texts, with one possible exception in the text on *Leskow*; at the same time, the link with the earlier Benjamin's texts on romanticism is not clearly visible. Following Benjamin's theory of narration through the text on *Leskow*, as well as his other late texts on the novel and narration, it is possible to catch a sight of the connection between Benjamin's question on the destiny of epics in modernity and romantic (specifically F. Schlegel's) theory of the novel. Forming a theoretical arc between F. Schlegel's *Letter on the novel* and Benjamin's late texts draws an outline of Benjamin's conception of the novel as a *deformed epic*. However, for Benjamin, the causes of this *deformity* are to be understood only from the perspective of historical materialism, which is possible only through the emancipation and overcoming of the epic element in historiography. Finally, for Benjamin, as for F. Schlegel, the crisis of epic contains within itself a certain index of salvation. But while Schlegel was still in a position to place high hopes in the novel as a new epic form, Benjamin sought new epic possibilities emerging from the novel's crisis and overcoming it.

Keywords: Benjamin, romanticism, Schlegel, novel, epic, narration

Primljeno: 1.3.2025.

Prihvaćeno: 2.5.2025.