

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

ЈЕВРЕЈИ

Уређивачки одбор

- Мр Зоран Комадина, редовни професор (декан)
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Милош Ковачевић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Драган Бошковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Бранка Радовић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Јелена Атанасијевић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Анђелка Пејовић, редовни професор
Филолошки факултет, Београд
- Др Владимир Поломац, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Никола Бубања, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Часлав Николић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Мирјана Мишковић Луковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Катарина Мелић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор
Универзитет „Г. д Анунцио”, Пескара, Италија
- Др Ала Татаренко, ванредни професор
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјина
- Др Зринка Блажевић, редовни професор
Филозофски факултет, Загреб, Хрватска
- Др Миланка Бабић, редовни професор
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
- Др Михај Радан, редовни професор
Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија
- Др Димка Савова, редовни професор
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
- Др Јелица Стојановић, редовни професор
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Уредник

- Др Драган Бошковић, редовни професор (одговорни уредник)
Др Часлав Николић, ванредни професор

Рецензенти

- Др Душан Иванић, редовни професор (Београд)
Др Александар Јерков, редовни професор (Београд)
Др Драган Бошковић, редовни професор (Крагујевац)
Др Катарина Мелић, редовни професор (Крагујевац)
Др Богуслав Зјелински, редовни професор (Познањ, Пољска)
Др Душан Маринковић, редовни професор (Загреб, Хрватска)
Др Роберт Ходел, редовни професор (Хамбург, Немачка)
Др Ала Татаренко, ванредни професор (Лавов, Украјина)

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XV међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(30–31. X 2020)

Књига II/1

ЈЕВРЕЈИ

Уредници

Проф. др Драган Бошковић
Проф. др Часлав Николић

Крагујевац, 2021.

САДРЖАЈ

1.

Nevena M. ĐAKOVIĆ

JASENOVAC: OD HOLOKAUSTA DO ŽRTVENOG NARATIVA / 17

Vesna S. PERIĆ

FENIKS JE ŽENSKOG RODA: (NE)MOGUĆNOST
ISCELJENJA TRAUME IZREČENE SOTTO VOCE / 25

Сашиа Ж. РАДОВАНОВИЋ

ЈЕВРЕЈСКО ПИТАЊЕ У НИЧЕОВОЈ ФИЛОЗОФИЈИ / 35

Suzana J. MARJANIĆ

CHARLES PATTERSON I JACQUES DERRIDA
О HOLOKAUSTU ŽIVOTINJA / 43

Sabina S. GIERGIEL

NA MARGINI ISTORIJE: ŽIVOTINJE I HOLOKAUST U ROMANU
AVETI IZ JEDNOG MALOG GRADA IVANA IVANJIJA / 53

Бранислав М. ЖИВАНОВИЋ

ОДЛИКЕ ЕСЕЈИСТИЧКОГ СТВАРАЛАШТВА
ВАЛТЕРА БЕНЈАМИНА / 63

Милица М. КАРИЋ

ШОА/ХОЛОКАУСТ: КЊИЖЕВНОКУЛТУРОЛОШКИ ОДГОВОР / 77

Нађаиша П. РАКИЋ

ПОСТКОЛОНИЈАЛНО ПРОМИШЉАЊЕ ЕВРОПСКОГ ХОЛОКАУСТА / 93

Александра П. СТЕВАНОВИЋ

ЈЕЗИК БЕЗ ИДОЛА: ОД ВОДИЧА ЗА ЗБУЊЕНЕ
ДО РЕЧНИКА ТЕХНОЛОГИЈЕ / 109

2.

Светлана М. РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ

ИДЕНТИТЕТ САВРЕМЕНЕ ИЗРАЕЛСКЕ ПОЕЗИЈЕ
ИЗМЕЂУ НЕОПСАЛМОДИЧНОГ И ПРОФАНОГ,
ЦИОНИЗМА И АКУЛТУРАЦИЈЕ / 121

Владимир Б. ПЕРИЋ

ПАЛИМПСЕСТ ПРОГОНА: ПРЕВЛАДАВАЊЕ АНТИСЕМИТИЗМА
У РОМАНУ ОЛГЕ ТОКАРЧУК КЊИГЕ ЈАКОВЉЕВЕ / 137

Јасмина М. АХМЕТАГИЋ

ТРАУМА НЕИЗРЕЦИВОГ И ОБЛИКОВАЊЕ ИДЕНТИТЕТА:
БЕСУДБИНСВО ИМПРЕА КЕРТЕСА / 147

Катјарина Н. ПАНТОВИЋ
„ВЕРОВАТНО ЈЕВРЕЈИН” – ПИТАЊЕ ЈЕВРЕЈСТВА ФРАНЦА КАФКЕ / 157

Милош М. ЈОВАНОВИЋ
ЛЕСИНГОВ НАТАН МУДРИ И НЕМАЧКА
ФИЛОЗОФИЈА ПРОСВЕТИТЕЉСТВА / 169

Светлана В. СТЕВАНОВИЋ
АНТИСЕМИТИЗАМ У ДЕЛУ ПИЈА БАРОХЕ / 177

Милица С. СТАНКОВИЋ
БУЂЕЊЕ УНУТАР СНА: КАБАЛИСТИЧКА ТРАДИЦИЈА
У ПРОЗИ ХОРХЕА ЛУИСА БОРХЕСА / 189

Данијела М. ЈАЊИЋ
РАЗУМ И СТВАРНОСТ У РОМАНУ ЗАР ЈЕ ТО ЧОВЕК ПРИМА ЛЕВИЈА / 203

Андријана М. ЈАНКОВИЋ
ЈЕВРЕЈИН КАО СТРАНАЦ У НОВЕЛИ „ГОЈ”
(„UN GOÛ”) ЛУИЋИЈА ПИРАНДЕЛА / 213

Љиљана З. ПЕТРОВИЋ
ТРАУМА – МЕМОРИЈА И НАРАЦИЈА: А. БАРИКО И С. ЖАПРИЗО / 223

Татјана В. VALČIĆ BULIĆ
JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE D'OCTAVE MIRBEAU
ET L'ANTISEMITISME DES ANNÉES 1900 EN FRANCE / 233

3.

Катјарина В. МЕЛИЋ
HISTOIRE ET POSTMÉMOIRE: HISTOIRE DES GRANDS-
PARENTS QUE JE N'AI PAS EUS D'IVAN JABLONKA / 243

Јелена С. МЛАДЕНОВИЋ
АУШВИЦ ДАНАС – ОПРАШТАЊЕ КАО ПОМИРЕЊЕ И НЕМИРЕЊЕ / 253

Дејан Д. АНТИЋ
СТРАДАЊЕ НИШКИХ ЈЕВРЕЈА У КОНЦЕНТРАЦИОНОМ
ЛОГОРУ НА ЦРВЕНОМ КРСТУ (1941–1944) / 263

Јелена Д. LOPIČIĆ JANČIĆ i Ljubica M. VASIĆ
GENOCIDE AGAINST THE JEWS IN SERBIA IN 1941–1945 / 271

Александра Р. ПОПИН
ВИЦ О ЈЕВРЕЈИМА У ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИМА (ХУМОР И РАТ) / 283

4.

Aleksandar D. RADOVANOVIĆ
„ЈЕВРЕЈСКО ПИТАЊЕ” I ИМИГРАНТСКА КРИЗА У БРИТАНИЈИ
ПОЗНОГ ВИКТОРИЈАНСКОГ ДОБА / 295

Tomislav M. PAVLOVIĆ
ANTISEMITIZAM T. S. ELIOTA
ILI KO JE ZAPRAVO GOSPODIN BLAJŠTAJN / 309

Азра А. МУШОВИЋ
СА ДИСТАНЦЕ – СИЛВИЈА ПЛАТ, ПЕСМЕ О ХОЛОКАУСТУ
И ПИТАЊЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ „НЕ-ЖРТВЕ” / 319

Ана М. СИТАРИЦА
ЈЕВРЕЈСКО НАСЛЕЂЕ У ДРАМСКОМ СТВАРАЛАШТВУ
ХАРОЛДА ПИНТЕРА / 331

Андрија З. АНТОНИЈЕВИЋ
АКТУЕЛНОСТ ХОЛОКАУСТА У ДРАМИ ПЕПЕО
ПЕПЕЛУ ХАРОЛДА ПИНТЕРА / 329

Александра З. СТОЈАНОВИЋ
ХИБРИДНИ ИДЕНТИТЕТ QUEER ЈЕВРЕЈА У ДРАМИ
АНЂЕЛИ У АМЕРИЦИ ТОНИЈА КУШНЕРА / 351

Violeta M. JANJATOVIĆ
DRUGI U DRUGOM SVETSKOM RATU: SLIKA ЈЕВРЕЈА У
ROMANU BALKANSKA TRILOGIЈА OLIVIЈЕ MENING / 363

Vorjanka Z. ĐERIĆ DRAGIĆEVIĆ
(POST)МЕМОРИЈА I НАРАСИЈА ТРАУМЕ: ZLOKOVNI
CRNI PSI ПЈАНА МАКЈУАНА / 373

Јелена М. ТОДОРОВИЋ ВАСИЋ
БРУНОВА ПЕРЦЕПЦИЈА ЈЕВРЕЈА У РОМАНУ ДЕЧАК
У ПРУГАСТОЈ ПИЦАМИ ЦОНА БОЈНА / 381

1

Бранислав М. ЖИВАНОВИЋ¹

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Катедра за компаративну књижевност

ОДЛИКЕ ЕСЕЈИСТИЧКОГ СТВАРАЛАШТВА ВАЛТЕРА БЕНЈАМИНА

Рад се бави карактеристикама и доминантним аспектима есејистичког стваралаштва немачког мислиоца јеврејског порекла, Валтера Бенјамина. Тежиште рада је на Бенјаминово специфичном микрофилолошком чулу, полиперспективизму и фрагментарности, ванредном односу према минорним појавама и наизглед тривијалним појединостима, обдареношћу за детаљ, опсервацији и промишљању, као и јасности и прецизности мисли која понире дубински у суштину посматраног феномена. За такву врсту прегледа неопходно је било претходно стећи увид у широки спектар Бенјаминових тематски и формално разноврсних текстова, који се крећу у распону од високорефлективних прилога о историји људског прогреса, месту уметника и статусу уметности наспрам изазова капитала и технологије, манифестације духа епохе и човековог деловања у историјском контексту, преко књижевнотеоријских и аналитичких студија, до аутобиографских сећања, дневничких бележења, теза, цртица и афористичких записа.

Кључне речи: Бенјамин, есеј, фрагмент, искуство, приповедање, уметник, уметност

Када говоримо о Бенјаминовој, у основи, перспективистичкој методи опажања и размишљања, која је, као ћемо показати, одређена *искуством*, може се приметити да је у великој мери заступљена заокупљеност емпиријом. Како је реч о феноменолошкој апаратури, која не дозвољава да буде центрирана за основну замисао, испоставиће се да је сусрет са феноменологијом и њеним оснивачем Едмундом Хусерлом имала пресудан значај за целокупни методски приступ проблемима којима је Валтер Бенјамин био заокупљен и о којима је предано писао. Прама феноменолошком општем схватању, није важна само материја у својој предметности, него оно што претходи материји, а то је *начин* на који долазимо до сазнања о тој материји. Оваквим приступом могуће је пратити ланац који формира наше сазнавање о одређеном предмету и место које заузима у људској свести, односно како се конституише његова суштина. Због тога се потрага за суштинама узима за фундамент феноменологије, а Бенјамин, марксиста према свом идејном опредељењу и погледу на свет, наступа као феноменолог када је реч о методском приступу.

Песимиста прогреса какав је Бенјамин, био је окупиран појавом технолошких достигнућа истичући битност технолошког напретка у промени људске перцепције, будући да на перцепцију, односно рецепцију, пресудан значај може да има управо медиј у коме се људски опажај конституише, а са њом и историјска епоха у којој се људска свест организује. Овим Бенјамин иступа као модерни мислилац и први теоретичар савремених медија. Повезивањем промене у перцептивним регистрима са појавом техничке репродукције, Бенјамин (Бенјамин 1974: 121) ће доћи до закључка о разлогу губитка *ауре* на плану дела из поља

¹ zivanovic.branislav@gmail.com

визуелних уметности: „Неповољивост и трајање су у слици исто онолико испреплетени као што су пролазност и поновљивост у репродукцији”. Сведочанство таквог мисаоног досега који ће обележити 20. и постати незаобилазна референца у разматрању нових уметничких пракси на почетку 21. века, Бенјамин ће остварити у свом надалеко познатом и веома утицајном есеју „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције”², којем се неизоставно обраћају они који желе да потврде Бенјаминову поставку о крају традиционалне уметности.

Бенјаминов рад на историји градске цивилизације и париским пасажима 19. века – пролазима између градских улица, просторима предвиђеним за трговину, претечи данашњих тржишних ланаца и тржних центара, испуњено доконим шетачима и безинтересним посматрачима – *фланерима* (фр. *flaneur*) – биће подстакнуто поезијом Шарла Бодлера и његовом погледу на париске улице у раздобљу развијеног капитализма. „Нема сумње да је Бенјаминов однос према Паризу био један од пресудних елемената у његовој животној и интелектуалној биографији”, наводи у „Поговору” књиге есеја *Искусство и сиромаштво* Бенјаминов вишедценијски преводилац и тумач Јовица Аћин (Бенјамин 2016). Па ипак, незавршено и никада именовано *Дело о пасајима* (*Passagen Werk*), бар на основу јединог за Бенјаминовог живота објављеног сегмента из комплексне студије, „О неким мотивима код Бодлера” (Бенјамин 1974), или „Централни парк” (Бенјамин 1986а), чини се као ризоматски галиматијас искиданих записа, цитата, рефлексива; дело вишедценијског ауторовог пројекта прожето филозофским запажањима са мноштвом рукаваца који попримају архитектонику пасажа, али и социолошку анализу, историјскоуметнички документ, својеврсни приповедачки и поетски декупаж – монтажни поступак сличан оном из *Једносмерне улице* или *Берлинског детињства*, у којем се осликава свет између два светска рата. Доминантна нит која се провлачи Бенјаминовим текстовима посвећеним Паризу из визуре Бодлеровог доколичара-шетача, али и своје, нешто што је познато као парадигму модерног доба, одговара запажању Виктора Жмегача (Бенјамин 1986а: 12), који пише да је посреди „поглед на вријеме у којему сва очитовања живота све више попримају значај алегорије робног фетишизма”.

Оно по чему је Валтер Бенјамин несумњиво био препознатљив својим савременицима и по чему ће несумњиво остати познат потоњим генерацијама читалаца јесте да је био настављач једног облика мишљења који се кристалисао у фрагменту. Међутим, без оптерећења заокруженошћу облика или целине, Бенјаминов облик мишљења није без жудње за нечим већим, за тоталитетом. Али све и да слути целину, фрагмент је релативизује, афирмише или негира. Истовремено може да указује на сумњу у њену (не)могућност или (не)могућност њеног успостављања. Ова Бенјаминова стилска и формална склоност није ствар тенденције, манир или недостатак универзалности. Напротив, посреди је својеврстан импулс који поседује фасцинантну снагу управо због тога што се у детаљу, дакле, у фрагменту, кристалишу идеје. Уколико контекстуализујемо предмет нашег истраживања, у логичком расуђивању Зорана Константиновића (Бенјамин 1974: 16), позајмљеног из Бенјаминове биографије, приватног живота, и увидом у историјске и друштвено-политичке прилике у Немачкој између два рата, те,

2 Наведено према преводу Владимира Табаковића са немачког у: Валтер Бенјамин, *Есеји*, Нолит, Београд, 1974, стр. 114–149. Поменути есеј може се наћи и у преводу Јовице Аћина са немачког у нешто измењеном облику, „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности [Трећа верзија]”, у књизи: Валтер Бенјамин, *Изабрана дела 1*, Служени гласник, Београд, 2011, стр. 246–285.

најзад, хронотопу Бенјамина мисаоне авантуре пре егзила у Француску³, можемо наћи задовољавајућ, рационалан закључак и логичну потврду о разлозима формалног аспекта многобројних Бенјаминаових текстова: „Материјална неизвесност под којом је годинама живео свакако је разлог томе што је његово дело заправо остало фрагментарно, премда је у дубини душе тежио да једном нађе времена и могућности за велике и обимне синтезе.”

Уколико покушамо да историзујемо овај изражајни облик, приметит ћемо да је фрагмент као обликотворни принцип текста престао да буде повлашћено место филозофске мисли – од предсократоваца, средњовековних и ренесансних моралиста, енциклопедиста, немачких романтичара, до мислилаца наших дана – и у новије доба настанио како есеј, тако и књижевноуметничке текстове, прозу и поезију. Ово потоње не треба да чуди, поготово зато што му се порекло везује за песничтво и Орфејеву смрт – комадањем од стране љубоморних Менада, када је од амблематског инструмента архетипског песника остао само фрагмент. Други пример долази из хебрејске културе и дозива у сећање причу о нарушеној целини преобраћене у руину звана Кула вавилонска, „у којој је дошло до комадања првобитног универзалног језика” (Радовић 2010: 87).

У писаној култури, као нешто нарушено, остали су нам, на пример, Хераклитови фрагменти. С друге стране, фрагмент може да буде и нешто што није завршено. „Теорија фрагмента” у историји о књижевности, подсећа Миодраг Радовић (Радовић 2010: 89), везује се за „хомеровско питање”, односно *хипотези* да су Хомерови епови „компилација лабаво повезаних јуначких рапсодија које су у прастара времена уз пратњу форминге или китаре рецитовали путујући грчки песници аеди”. Укратко, фрагменти могу да стоје самостално, независно од целине садржаја песме. Поред тога, и новозаветна јеванђеља представљају „коначну фазу усмене традиције, која се анонимно формирала у хришћанским заједницама.” (Исто). Компилатори су сабирали у целину различите актуалне приповести и пророштва које су, наводно, доводили у везу са Христом, а са тим и верзије и варијације прича о његовим чудима, исцелитељским моћима и животу.

Најзад, према *Речнику књижевних термина* (Живковић 1992: 227), термин *фрагмент* – одломак, остатак, има три објашњења: 1) као део недовршеног текста или рукописа који није сачуван у целости; 2) незавршено дело где се показује јасна намера за таквим обликовањем текста; 3) одломак из књижевног дела узет ради проучавања. У вези са последњим објашњењем, књижевно проучавање нам је донело и другу струју у основи науке која се бави проучавањем текстова, а у питању је „херменеутичка метода упоредних одломака” на коју позива и Антон Компањон (Компањон 2001: 80): „Метод је веома стар, јер читати, а пре свега поново прочитати, значи упоређивати”, тј. доводи у везу са другим текстовима. „Ово је парализам ствари” (Компањон 2001: 83). Можемо се сложити са мишљу да су „аутентични фрагменти дела које је обликовало свемоћно време које је извесне споменике сачувало у непотпуном, окрњеном облику [...] Тим делима је фрагментарни облик подарио време као објективна обликотворна сила” (Радовић 2010: 92). У случајевима када аутор на себе покушава да преузме „прерогативе

3 Бенјамина емиграција у Француску почетком треће деценије двадестог века (1933) донеће бројне текстове који ће бити објављени постхумно, а многи међу њима, попут рукописа *Дело о Пасажима* (*Passagen Werk*), остаће недовршени, уређивани, редиговани, (изнова) превођени и објављивани. Склањајући се пред гестапом, копију *Дела о Пасажима* Бенјамин ће предати на чување француском писцу и пријатељу Жоржу Батају. Батај ће им пронаћи савршено место у простору Националне библиотеке у Паризу, где је био запослен, а где је Бенјамин већину времена проводио у истраживању грађе о пасажима из доба индустријализације и периоду живота Шарла Бодлера.

демијурга Времена”, може бити речи само о *псеудофрагменту*, који је потиснуо *ауθενитични фрагмент* и „унео не малу збрку у чисто (класично) поимање појма фрагмента. *Псеудофрагмент* је „несумњиво симптом холистичке кризе, знак изгубљене свести о целини и целовитости. Он је више сведочанство о фрагментарности модерне свести која је изгубила целовито сећање света и себе” (Исто).

Према мишљењу француских постструктуралиста Жила Делеза и Феликса Гатарија (Делез и Гатари 1990: 35), доба које је уследило је доба „парцијалних објеката, цигала и остатака. Ми више не верујемо у те лажне фрагменте који, попут делова античке статуе чекају да буду употпуњени и поново залепљени да би саставили једну јединствену целину која је такође изворишна јединствена целина. Ми више не верујемо у изворни тоталитет као ни у тоталитет одређишта. Ми више не верујемо у сивило једне бљутаве еволутивне дијалектике, која тврди да пацификује комаде зато што им заобљава ивице. Ми у тоталитете верујемо само негде *пored* (*мимо*). И ако сретнемо један такав тоталитет *pored* делова, то је управо целина *od* тих делова, али која их не тотализује, једно јединство *od* свих тих делова, али које их не унифицира и које се њима придодaje као нов посебно склопљен део”. На сличном трагу је и констатација Хуга Фридриха (Фридрих 2003: 33) када каже да „[т]име што појаве разбија на фрагменте, она (модерна) нам каже да се ’велика целина’ само још може спознати као фрагмент, јер ’целина’ није примерена човеку [...] Све то служи тамном циљу да се дисонанцама и фрагментима наговести трансценденција, чију хармонију више нико не може да види”. Фрагмент стар по постању, као поступак постаје облик савремене књижевности и модерног мишљења који је са Бенјамином рекреиран и реконтекстуализован.

За есејистику Валтера Бенјамина карактеристично је суптилно укрштање приповедних секвенци у виду рефлексije о извесној ситуацији или феномену, док већина текстова настаје на принципу сегмената, низањем, уланчавањем, који у непосредном додиру образују целовитију форму текста. Фрагмент, најзад, не треба нужно посматрати као резултат несигурности и недостатности, већ и интелектуалног достојанства, и истовремено најдемократскију форму филозофско-књижевног општења, на коме се темељи и Бенјамина мислилачка пракса. Фрагмент, попут, рецимо, песме у прози, представља гранични облик, противречан у својој основи, док је Бенјаминавим активним доприносом учињено да се јасније укаже на његову амбивалентну природу, нарочито када се на плану језичког и естетског Бенјаминово дело открије да је грађено на паралелизму делова. Тако монтажно, дело Валтера Бенјамина испољава елементе ширег склопа, и било да је реч о већој или мањој мисаоној структури, фрагмент се употребљава у стилском поступку. У хетерогеном опусу Валтера Бенјамина његова функција је, такорећи, амблематска.

Фрагмент као обликовни принцип Бенјаминавих микрорефлексија показале се погодним не само са становишта филозофске мисли или књижевне праксе романтизма којом се бавио у свом књижевноисторијском научном раду – где расправља о појму естетичке критике у немачком романтизму (*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, 1919) – него можда највише у текстовима посвећеним појму историје и њеног схватања. Захваљујући епохи романтизма, када је фрагмент стекао своју афирмацију и изградио формални идентитет, у првом реду са рефлексивном прозом Фридриха Шлегела и Новалиса, фрагмент се постепено намећао не само као одраз или еквивалент стварности модерног сензибилитета, већ се уклапао у слику и доживљај света, односно околности

у којима се Бенјамин налазио у својим зрелим годинама живота. Поступно је фрагмент попуштао под притисцима романтичарског наслеђа, а реактуализацијом са авангардом мењао је своје значење изнова стичући актуалност и наклоност многих уметничких пракси. Као легитиман књижевни облик фрагмент је у себе асимиловао друге кратке форме као што су силогизам или максима, афоризам, анегдота, парабола, цртица, запис, белешка итд. Врхунећи се у постмодернизму, фрагмент је постепено попримао и успостављао се као форма и норма својеврсног мисаоног става аутономног појединца. Таквог појединца несумњиво је нашао у Валтеру Бенјамину. Бенјамин је несумњиво артикулисао усвојена Шлегелова начела из епохе немачког романтизма о *универзалној поезији*, да би синкретизмом дискурса настојао да спрегне филозофску рефлексивност и критику са поетско-нарративизованим аутобиографским записима у ванредан прожимајући уметнички поступак. Фрагментом су обележени и многи Бенјаминови нацрти и формулације у којима је садржан сажетак студија која је намеравао да пише или је касније развијао. Међу најпознатије и најчешће истичу се оне које се тичу 19. века у Паризу, градске цивилизације, урбане архитектуре, односно историје, у ширем и ужем смислу, захваћене *шезама* или управо нумеризованим одломцима („Централни парк” (вид. Бенјамин 1986) и „Историјско-филозофске тезе”, односно „О појму историје” (вид. Бенјамин 1974 и 2017)).

Здружено са фрагментом због саме природе, *фантазмагорично* постаје такође једна од битних одлика Бенјаминових мислилачких ескапада, латентно лиризованим, контемплативним и критичко-иронијски интонираним *мислописима* (*denkbilderisch*)⁴, те *градописима* или *урбаним пределима*,⁵ везаним за одређене географске дестинације, културноисторијске аспекте и опажаје града, али и она малобројна острвска искуства, скицама друштвеног, економског и привредног живота, у чему је истовремено садржана истинита и лажна слика света и свет слика које сусрећемо у савременом добу трагајући за прошлим временима. Сваки град којем у својим нарративизованим есејима посвећује пажњу, ма колико тај град просторно и физички био велик или мали, Бенјаминово писање открива у својој минијатури, микрокосмосу у ком се огледа криза модерног доба (Париз, Москва, Вајмар, Берлин, Напуљ, Марсеј). Трагове овако подешене оптике и поступка можемо приписати раду на поменутој докторској дисертацији *О пореклу немачке жалобне изгре* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*), која, нажалост, неће резултирати Бенјаминовом жељеном професуром. Под утицајем предмета својих истраживања, Бенјамин је из епохе барока усвојио амблематику алегоријске грађе, што ће нехотично или управо свесно постати обележје његовог посматрања, мисли и писања. Порекло термина *denkbild*, како наводи преводилац српског издања, Јовица Аћин (Бенјамин 2016: 10), „потиче из барока, и тако су називане

4 Збирку под овим именом сачинио је и са својом супругом Гретел приредио и објавио Бенјамин пријатељ и један од најжестријих критичара његовог дела, Теодор В. Адорно, припремајући издање Бенјаминових *Списа* (1955). На ову необичну релацијску особеност Бенјаминог писма у предговору књиге *Слике које мисле* упућује приређивач и преводилац Јовица Аћин, истичући да „[у] Бенјаминовом случају, за мислопис можемо описно рећи да је у питању кратка прозна форма која се колеба између књижевног говора и критичке теорије друштва”. Наведено према: Валтер Бенјамин, *Слике које мисле*, превео са немачког Јовица Аћин, Букефал, Београд, 2016, стр. 8.

5 „Текстови овде сабрани потичу првенствено из периода од 1920-их до почетка 1930-их година. Ако занемаримо експозе за велику и недовршену књигу о Призу и његовим пасажима, Бенјамин престаје да пише о градовима 1933. године. То је година Хитлеровог доласка на власт и Бенјаминовог губитка домовине.” у: Валтер Бенјамин, *Урбани предели*, приредио и превео с немачког Јовица Аћин, Културни центар Новог Сада, Нови Сад, 2018, стр. 6.

амблематске слике које су комбиновале визуелни и вербални елемент у тројној структури: средишњи део је била слика (*pictura*), изнад њега је био својеврсни мото (*inscriptio*), који је описивао слику или је пре био енигматски везан за њу, а испод слике било је стиховано или прозно објашњење као епиграм (*subscriptio*).⁶ Овакво писање састојало се у дијалектичном одношењу према слици, упризореној стварности са мноштвом чулних елемената и сустицају њене барокне представе у визуелној и вербалној егзистенцији. У том сусрету слика и мишљење образују јединствен спој чулног искуства и мисленог садржаја, када бивају захваћени наративном рефлексијом у дијалектички триангл. Слике које мисле или мислописи⁶, окупљају наративно-есејистичке записе, форму необичног амалгамисања која је била одлика и других Бенјаминових текстова, односно његовог мишљења, док се приврженост алегорији, подстицана загонетном симболиком слика или детаља као делу целине, дала фрагментом значењски продуктивно кристалисати до одређене мисли.⁷

Облик фрагментарног мишљења и алегоријског израза може се препознати већ у *Једносмерној улици* и *Берлинском детињштву*. У оба дела видимо Бенјамин на шетача.⁸ У *Једносмерној улици* у питању је конкретна колико и имагинацијска конструкција, резултат и сведочанство унутрашње битке која се збивала у аутору, изазвана интензивним емотивним односом са Асјом Лацис⁹, младом, руском револуционарком литванског порекла, и Бенјаминовим раскидом са дотадашњим животом и мислилачким праксом. Реч је о бескомпромиснијем погледу на ствари око себе, непосреднијем одношењу према емпирији и поимању искуства, уношењем притом у писање нешто од афористичности својсветне Ничеовом фрагментизованом филозофском писању, уз задржавање материјалистичке доследности двосмисленог погледа на стварност.

Појам искуства, један од стожерних тачака Бенјаминове мислилачке имагинативности, у *Једносмерној улици* заоштреније се развија и третира, у смеру наглашеног процеса фрагментације. *Берлинско детињштво* сабира текстове који су писани од лета 1932. до лета 1933. У њима је дата слика Берлина на почетку 20.

6 Према коментару преводиоца Јовице Аћина, ово је најближи еквивалент немачкој кованици *denkbilderisch*.

7 Порекло и упориште Бенјаминове привржености алегорији и алегоријским призорима треба потражити у јеврејском мистицизму. Према становишту Бенјаминовог дугогодишњег пријатеља Гершом Шолема (1897–1982), израелског историчара и филозофа, истраживача Кабале и јеврејске мистике, „филозофу је потребно – да би се бавио правим задатком – да све конкретне реалности (јудаизма) претвори у апстракције [...] алегорија има веома важно место у списима великог броја кабалиста. Њихов начин мишљења бисмо могли назвати симболичким у најстрожем смислу речи [...] Алегорија се састоји од бесконачно сложеног преплитања и корелација где било шта може представљати било шта друго, али искључиво у оквиру језичког израза. Дотле је могуће говорити о алегоријској иманентности. Оно што се изражава помоћу алегоријског знака и кроз њега, у првом реду је нешто што има сопствено значење и контекст, али постајући алегорија оно губи сопствени смисао и постаје средство изражавања нечег другог. Као да се алегорија рађа из јаза који се у том тренутку јавља између облика и његовог значења, јер они више нису неодвојиво сједињени – значење није више ограничено на одређени облик, нити је облик нераскидиво повезан са специфичним значењем”. Наведено према: Гершом Г. Шолем, *Главни текстови јеврејског мистицизма*, превели са енглеског Иван Роксандић и Ивана Спасић, Градац, Чачак, 2006, стр. 34–35.

8 Интересантно је што ће се поједини фрагменти или делови из већих целина унутар *Једносмерне улице* у нешто измењеном, редигованом издању или промењеног наслова равноправно јавити и у *Берлинском детињштву* (на пример: текст „Увећавања” из *Једносмерне улице* биће преименован у „Остава” у *Берлинском детињштву*).

9 Више о односу са Асјом Лацис погледати у: Валтер Бенјамин, *Московски дневник*, превела с немачког Мира Ђорђевић, Веселин Маслеша, Сарајево, 1986.

века. Бенјамин се овим текстовима враћа у детињство како би, на основу меланхолијом патинираних успомена физичког и предметног света у којима се огледа детињство, нашао потенцијалне индикаторе удеса који је захватио његов каснији живот („Телефон”, „Остава”, „Буђење секса”, „Вест о смрти”, „Кутија са словима”, „Вртешка”, „Кривудава улица” итд.). Истина, дете из *Берлинског детињства* тек учи, одраста, смишља механизме одбране и опире се неумитностима „револтом суште слабости”, док, напослетку, причу о немоћи не противстави детињим изазовима иницијације у свет одраслих: „Сећајући се и пишући, он *гаши*. И дрхтаји које препознајемо у текстовима јесу дрхтаји предосећања прогона и смрти” (Бенјамин 1993: 102). Снага Бенјаминове гаталачке и визионарске способности у вези је са поменутиим јеврејским мистицизмом и полиперспективизмом.¹⁰ Уколико томе придодемо експерименте са хашишем (вид. Бенјамин 1986в), можемо наслутити, ако не и сасвим разумети, динамику Бенјаминовог осећаја дефетизма и профетске склоности, будући да је управо у властитој микрологији *Берлинског детињства* тражио/успео да у малим, тривијалним стварима и наизглед баналним детаљима предвиди велике потресе и промене, уписану катастрофу која чека да се догоди. Оно је битно утицало на рад фрагментације која ће кулминирати са недовршеним *Делом о пасајима*. Иако настајали пет година након *Једносмерне улице*, текстови *Берлинског детињства* у својим најбољим сегментима наговештавају новооткривени облик мишљења кристалисан у погледу активног посматрача, сажимају доминанте Бенјаминове праксе које су обележиле његову младалачку и зредлу етапу мишљења и писања: *искуство, језик, историја*. „Бенјамин несумњиво прелази границе што их себи задаје филозофија”, бележи Аћин (Бенјамин 1989: 89), због чега ће у фрагменту наћи задовољавајућу форму свог мислилачког пројекта, у оној мери која не дозвољава „поетске поступке превазилажења”.

Књига *Искуство и сиромаштво* (2016) сабира текстове који се у већој или мањој мери баве феноменом искуства, или су носиоци Бенјаминових размишљања на ову тему. Већ у раном тексту под називом „Искуство”, објављеном 1913. године, могао се препознати Бенјаминов младалачки феноменолошки импулс који ће неговати и развијати у каснијим есејима: „Задатак преводиоца” (1923), „Марамича” (1932), „Искуство и сиромаштво” (1933), „Приповедач” (1936). Специфичност текстова одликује се критичким коментарима који за предмет имају прошлост и однос према традицији, док је „[о]ткриће изгубљеног искуства традиције један од централних мотива Бенјаминовог мишљења” (Атанасковић 2020: 82). „Аутор нам, посебно у њима, нуди своју далекосежну рефлексију о лепоти онога што ишчезава, о смислу историје и нашем двосмисленом ставу у погледу прошлости” (Бенјамин 2016: 7). Главна премиса ових есеја јесте опадање вредности искуства, чији основни разлог види као последицу Првог светског рата и његових перепускија. „Није ли се на крају рата приметило да се људи с бојишта враћају заправо занемели? Не богатији, него сиромашнији у саопштеном искуству?” (Бенјамин 2016: 60–61). Криза приповедања, наиме, доведена је у везу са кризом искуства јер је приповедање, како запажа Виолета С. Стојменовић (Стојменовић

10 Теолошки удео и јеврејски мистицизам у формирању Бенјаминове мисли није занемарљив, будући да је и сам утврдио да је његов начин истраживања и мишљења „окренут начину талмудског учења о 49 слојева значења у сваком одломку торе” (Алић 1986: 49). Он се противставља филозофском дискурсу, али не са намером да га искључи, већ интегрише тако да у тексту егзистирају симултано, у дихотомном пулсирању. Један од коментатора Бенјаминовог опуса, Самјуел Вебер, истаћи ће како је управо због тога „Бенјаминов језик склон антитезама, метафорама, парадоксима, и у томе сличан ритму апорије. Са алегоријом Бенјамин иде до краја логоса. Његова заслуга није толико у решавању тих апорија у томе што им је оцртао обресе у интерпретацији” (Вебер 1988: 334).

2018: 568), „најпотпунији и најцелисходнији начин преношења искуства.“ „Искуство које се преноси од уста до уста извор је из којег црпу сви приповедачи“, записаће Бенјамин (Бенјамин 2016: 61) на једном месту у свом навелико чувеном есеју „Приповедач“. Другачије речено, лично искуство, које може да перципира и третира као своје или туђе, приповедач сједињује са искуствима других, без обзира на то колико временски и просторно удаљени, односно блиски били, асимилује све што је успео да чује и сазна управо од тих других, како би напоследку од хетерогене суме различитих искустава обликовао наратив, који не мора нужно бити усмен. Током примања садржаја и форме наратива, уколико успеју да се повежу са причом, потенцијални слушаоци/реципијенти могу да је искористе како би је адаптирали, преобразили, варирали, ревидирали и надопунили властитим искуством, односно причом која ће наћи нове слушаоце/реципијенте који ће је надоградити новим садржајем као наставком приче једне заједнице, народа или културе, која се на тај начин вечито открива у свом настајању. „Што је слушалац спремнији на самозабрав, то му се дубље утискује оно што је чуо“ (Бенјамин 2016: 74), закључује Бенјамин. Тако и непосредно проживљено искуство рата успева да пронађе властити вербални израз у виду предања какво нам је сачувано долазило из усмене традиције, у облику причања приче, епа. С обзиром на то да Бенјамин види рат као разлог човекове занемелости и кривца за суспензију приповедачке вештине, видове преношења искуства из прошлости у садашњост поставиће у текстовима који се тичу приповедања и превођења, дакле, литературе и уметничког стварања, представљајући истовремено савремено доба и његово сагледавање у критичкој перспективи.

Може се приметити да искуство за Бенјамина није само бесконачни каталог слика (дијалектичких) које се појављују и смењују одређеним ритмом. У жељи да оде даље и дубље од тога, Бенјамин неретко пада у мистички занос и метафизичке сфере, одан гаталачко-мистичкој пракси налик оној која је присутна у *Једно-смјерној улици* и *Берлинском детињству*. Посреди је настојање да субјективност пређе у изненадну објективност ауторове рефлексije, да се спрегну појединачно и непотпуно, системски незаокружено са општим, затвореним и заокруженим системом/системима, „у премошћавању јаза између искуства и појма“ (Јуван 2019: 115). Тако на пример, говор о искуству постепено напушта наративни оквир своје саопштивности и улази у филозофску спекулативност, где изолована мисао, односно појам, иде у сусрет свом референтном предмету. У том процесу долази до непосредованих аналогija међу стварима, дозивање и повезивање ослобођено субјекатске интервенције у корист алеаторности самих ствари/феномена, што измиче логици разума, а самим тим изрецивости и саопштивности. Стога је истраживање искуства стварности Бенјамин изводио путем истраживања природе те стварности. Тако је Бенјаминаов живот „урастао у теорију“ једнако као што ће касније теорија пратити његов емигрантски живот, док ће недовољност теорије надомештавати приповедањем.

У искуству Бенјамин препознаје образац, својеврсну маску коју одрасли преузимају како би се противставили према младости (вид. Бенјамин 2016). Међутим, како је већ реч о поимању искуства, ваљало би се подсетити на Бенјаминаову приврженост нијансама које скривају амбиваленцију и вишезначност, нарочито када, бавећи се песништвом Шарла Бодлера, бива надахнут идејом о пасажима и прави јасну дистинкцију између искуства и доживљаја, највероватније подстакнут литературом (Прустом, Бергсоном и Фројдом) која је у великој мери посвећена процесима сећања и памћења. Тако је Бенјамин још у свом

раном тексту „Искусство” истицао разлику између продоховљеног и филистарског искуства – искуства као маске. Касније ће напустити типолошки и класификацијски оквир и о многозначности искуства говорити доста опрезније, као сфера искуства, не посежући у својим опсервацијама за аксиолошким мерилима или дихотомијом *ниже–више*. У питању је разлика између искуства и доживљаја која, у виду сећања разасутих као низови фрагмената разломљених на утиске и догађаје, искрсавају у свести појединца. И док се доживљај успоставља као реакција на догађај без остављања трајнијег отиска у памћењу, искуство је, како тумачи Бенјамин, „живљење сличности”. Прималац искуства, утисака, надражаја, усваја, обрађује и „конзервира”, производећи искуство као непрекидну, кумулативну мноштвеност знања” (Стојменовић 2018: 565). Према томе, могло би се рећи даје посредни реч о „проживљеном знању, о знању посредованом животом, о интроспекцији светоназора, него о пуком доживљају који је ограничен субјективитетом” (Алић 1987: 186). Оно на шта је Бенјамин експлицитно указивао када је у својим раним радовима говорио о пропорционалном опадању искуства и приповедања, тицало се прогреса чији су чиниоци претили да угрозе институцију приповедања. Оно је подразумевало значајне измене у односу према свакодневици, пре свега животном темпу унутар заједнице, обиљу информација, неочекиваних и необрадивих утисака који су слободније и лакше могле да циркулишу захваљујући оптицају и доступности свепрострањених техничко-технолошких иновацијских средстава намењених комуникацији, што је имало далекосежне последице за структуру искуства и његово дотадашње формирање¹¹. Медијским интервенцијама везаним за облик саопштавања модерна свест не може да се одбрани од надражаја, где је „доживљај шока постао правило” (Бенјамин 1974: 184).

Реаговање на атмосферу и искуство доба у којем је живео и стварао, генерисано је једном нестабилношћу коју је предвидео савременом свету. Они су у Бенјамину изазвали зебњу на коју је одговарао продуктивним филозофским и књижевноисторијским рефлексцијама, пројектујући то на своје увиде, истовремено актуелна и профетска. Опадање искуства Бенјамин је препознао у урушавању традиционалних елемената који припадају заједници или друштву. Разлог или последицу таквог одношења Бенјамин доводи у везу са техничко-технолошким прогресом и грађењу нових технологија вођених индустријском револуцијом, односно капиталистичким тенденцијама. С тим у вези је и питање о узроцима нестајања уметности и причања прича која су била темом наративизованог есеја „Марамича”, где Бенјамин износи запажање да онај који не познаје чари досаде не може бити приповедач. Другачије речено, прича и приповедање изискују доколицу. Марксиста Бенјамин истиче занатску снагу приповедања, с тим што приповедач попут *искусног* занатлије претходно мора да обради гравидив материјал свог производа на особен начин. У есеју „О неким мотивима код Бодлера” Бенјамин (Бенјамин 1974: 201) ће се поново вратити теми о позицији уметника у капиталистичком друштву, позивајући се на први том *Кайишала* Карла Маркса (Маркс 1958: 308), из којег ће цитирати и посебно нагласити одређене Марксове речи у својој поставци да свака засебна производна грана „налази у *искусству* технички облик који јој одговара; она се *иполако* усавршава”. Овде, наиме, није реч о пасивној, непродуктивној доколици која за циљ има апсолутно неделашње и једначи се са ленствовањем, већ оној врсти доколице која је неговала занатске

11 О овоме више видети у есеју „Уметничко дело у веку своје уметничке репродукције” и „Писац као произвођач” у: Валтер Бенјамин, *Есеји*, превео са немачког Милан Табаковић, Нолит, Београд, 1974.

праксе плетења, предења, ткања, и других сличних мануелних послова које се „етимолошки и метафорички, повезују са приповедањем, јер текст дословно и јесте ткање” (Стојменовић 2018: 562). За овакве праксе неометана и продужена темпорална категорија, уз нужну и неузурпирану компоненту слободног или ослобођеног времена, издваја се као пресудан услов за настанак и одвијање приче, односно могућност приповедања. Будући да је доколица неодојива од контекмплације, обе изискују време као што искуство рачуна на продужено трајање и одвојеност приповедача од предмета своје контекмплације, односно догађаја који су га обележили искуством. У томе се, према Бенјамину, састоји ауретска снага приповедања.

Захваљујући Бенјаминовој профетској, магијској, сазнајућој, емпиријској природи, искуство поседује снагу материјалности којом гради релацију са предметностима и стварима у свом ближем или даљем просторном и временском окружењу, простире се преко и око њих нитима приповедачког ткања образујући ауру непоновљивости и јединствености. Аура као „јединствена појава неке даљине” (Бенјамин 1974: 120) заједно са искуством успоставља дијалектику приближавања и удаљавања: искуство као услов њеног настанка и аура као обећање дистанце неопходне за очување и неповредивост предмета – обе су захваћене у својој непоновољивости и жељи за трајањем. Модерне тенденције и техничко-технолошка достигнућа допринеле су рестрикцији оне раздаљине потребне да би се одржао однос са посматрачем/реципијентом лишеним нужног временског и просторног дистанцирања које му пружа могућност да неометано контекмплира о одређеном појединачном предмету.

Технолошки напредак, механизација и фабрике оружја као средства за производњу принуде, посредовање моћи, спровођење силе и регулисање насиља, постале су мануфактуре које су промениле лице стварности и света у ком су људи одлазили у рат. Са променом лица стварности, променили су се и услови за производњу приче. Ако је смрт, као крајња граница која опцртава оквире до којих људско искуство може ићи, била место одакле је приповедач црпео ауторитет оног испричаног, касније је, услед омасовљеног искуства/производње смрти и дејством шока посредованим Првим светским ратом и технолошким прогресом, дошло до реверзибилности, те је искуство потражило своје изходиште у људском првом искуству, везаном уз детињство – предвербалним животним добом када је граница стварности била обухватана језиком, тачније, ограниченом лексиком. Смрт и њена неизбежност коју је прошло доба перципирало као друштвени догађај, модерно доба засновано на индивидуалној снази и моћи појединца, захваљујући искуству и траумама рата које је имало прилике да сведочи њеном суфициту, склонило је смрт у страну као нешто саморазумљиво и познато. Али, с обзиром на то да се истовремено и неизбежно указивало као нешто опомињуће, узнемиравајуће и морбидно, сада је принуђено да пронађе другог нивелатора вредности, и то је настојало да оствари реферисањем на искуство детињства. Али пошто оно не може бити субјективно, искуство појединачног субјекта, јер је предсубјекатско, односно предјезичко, чини се неодрживим говор о његовој непоновљивости и посебности у ширем смислу. То побија осведочене напоре индивидуалности, жеље за аутономијом, предоминантном нарцизму и субјективном егоизму доба да побије поставку о непостојању субјективног искуства, будући да смо као биолошка бића и људи предетерминисани језиком и његовом логиком, као нечему што нам претходи, што нас надилази и што, желели то или не, баштинимо и делимо као заједнички симболички капитал, који

нас обавезује. Овладавање језиком подразумева да се субјект који говори мора конституисати као субјект језика, да се пројектује и оваплоти његова индивидуалност и субјективност у заменици Ја. Тек тада језик омогућава да се немо, неговорљиво искуство (колективно или лично) посвоји, и да се у условима који то допуштају адекватно артикулише и одашиље, дели и негује. То никако не значи да га је на извештан начин могуће сасвим присвојити, приватизовати, ауторизовати, ма колико разлози били субјективни, нити сведочи о немогућству и немоћи, као интенционалних а не афазичног стања, потенцијалног приповедача заустављеног између изрецивог и неизрецивог, немости и говора.

*

Текстови Валтера Бенјамина се захваљујући њиховој испарчаности откривају увек као нешто друго од оног што бисмо желели да мислимо да они јесу. Савршени у својој несавршености, неретко недоречени и противречни сами себи, са учесталим репетитивностима, измичу адекватном дефинисању и фиксирању жанровском апаратом, јер они се указују као све одједно и ништа од свега тога. Како је још приметио Јовица Аћин (Бенјамин 1989: 91), Бенјаминово писање се „опиरे, па и супротставља свакој монолитној и глобалној интерпретацији”. Форма која се *опири* методичности и систематичности корпуса наука или дисциплина које претендују на објашњавање и свођење стварности из регистра својих система јесте облик који афирмише и у којем је, према речима Т. Адорна (Адорно 1985: 22), концентрисано „појединачно људско искуство”. С обзиром на то да је продор индивидуалног искуства могуће постићи управо партикуларношћу тј. фрагментарношћу, форма која погодује таквом поретку не-свеобухватности, антисистематичности и прекорачењу граница јесте есеј. Потврда реченом може да се тражи у етимологији француске речи „essai/essay” (есеј, оглед): *проба, вагање, опробавање, покушај* (Монтењ 2013: 14–16). За разлику од Мишела де Монтења који је своје дело сагледао већ у првом обликовању као целину, Валтер Бенјамин није стигао да своје велике замисли и започете пројекте спроведе до краја, те у том смислу у одређеним поставкама није одмакао даље од пробе или покушаја. Међутим, рекло би се да иако се није бавио питањем есеја као форме, нити га је поетички промишљао, проблематизовао или покушао да објасни на аутопоетичком, односно метанивоу, попут Теодора В. Адорна, Ђерђа Лукача или Михаила Епштајна, Валтер Бенјамин га је доследно спроводио у пракси, демонстрирао и испитивао његове домете властитим начином писања и артикулационим способностима које су обједињавале опажање, искуство, мишљење и књижевноуметничко обликовање. А будући да говоримо о хибридном жанровима, у новијим студијама наведеном синтагмом захваћен је и сам есеј. Тако, према мишљењу словеначког компаратисте Марка Јувана (Јуван 2019: 113), есеј је „хибридни жанр који сингуларност књижевне прозе укршта с појмовним дискурсом мишљења”. Или, другачије речено: „Есеј интердискурзивно апсорбује судове и појмове једне или више дисциплина” (Исто: 129).

Поводом Бенјаминове есејистичке праксе у предговору издања *Естетички огледи*, Виктор Жмегач (Бенјамин 1986а: 7) ће истаћи да би „[б]ила заблуда помислити да се књижевноповијесна студија по начину излагања битно разликује од збирке есејистичких записа. Обје су књиге обиљежене афористичком дикцијом и готово херметичким организирањем мисли у тексту”. И заиста, док Бенјаминови есеји подсећају на приповедне записе, испољено искуство поверава се апстаркцији и трансценденцији њиховог субјекта, који самим тим повремено

умеју бити дисконтинуираног тока, скоковити и дигресивни, елиптични, теолошко-мистични и метафорички, где се Бенјамин попут својеврсног интелектуалног *фланера*, номада, у перманентном настајању, несметано креће смером луцидности своје мисли која слави тријумф погледа продирући у фантазмагорију ствари. Због тога Бенјаминове минијатуре и дуже текстуалне конструкције изискују активни читалачки и критички рад у сарадњи са проценом искуственог, довољно имагинативног, посматрачку и спекулативну свест која у алегоријској слици може препознати филозофски проблем препознатљив и видљив у свакој епохи.

Склон аналогама у осветљавањима одређеног проблема, појаве или феномена, прилажењем из разних страна и углова, увек се трудећи да понуди вишеструку перспективу неретко обогаћену алегоријским илустрацијама у спречи са приповедачком умешношћу, Валтер Бенјамин износи непосредан, бескомпромисан, искрен став и критику једног света у његовом сумраку, уочи Другог светског рата, кога ће, и не знајући то, заувек напустити на почетку његовог заласка. Поред удела који је у формалном смислу у годинама пре и после Првог светског рата одиграо немачки експресионизам, и својом праксом релативизовао традиционалне поетичке норме, подстицај и већу склоност фрагменту Бенјамину је могао обезбедити познанством са књижевним кругом париских надреалиста. Ово ће се уз технику монтаже и асоцијативности показати захвалним за стварање интелектуалних шокова, тако честог Бодлеровог средства, посредством којег је и Бенјамин настојао да изазове чуђење и подстакне критички суд произвољном комбинацијом различитих дискурса као једном од мерила личне естетике. Стога не треба да чуди што је управо фрагмент као облик дескрипције једног раскомаданог света Бенјаминов најадекватнији израз. У вези са тим можемо закључити да се са Бенјаминовом модерном мисли могло наслутити и постмодерно стање или зачетак постмодерне свести која се, премда рано окончана, развијала у смеру антиципирања постмодерног човека и лиотаровске интерпретације света пред којим капитулирају велики наративи.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно 1985: T. Adorno, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, prevela s nemačkog Nadežda Čačinović-Puhovski, Zagreb: Školska knjiga.
- Алић 1986: S. Alić, o knjizi Valter Benjamin, *Estetički ogledi, Polja*, novembar, br. 333, god. XXXII, Novi Sad, 49–49.
- Атанасковић 2020: Л. Атанасковић, Фрагменти искуства гнева: Бенјамин и Бодлер, *Гнев* (Зборник), приредио Драган Проле, Адреса: Нови Сад, 77–108.
- Алић 1987: S. Alić, Iskustvo i filozofija, *Polja*, br. 338–339, god. XXXIII, april-maj, Novi Sad, 183–187.
- Бенјамин 1974: V. Benjamin, *Eseji*, preveo s nemačkog Vladimir Tabaković, Beograd: Nolit.
- Бенјамин 1986a: V. Benjamin, *Estetički ogledi*, prevele s nemačkog Truda Stamać i Snješka Knežević, Zagreb: Školska knjiga.
- Бенјамин 1986b: V. Benjamin, *Moskovski dnevnik*, prevela s nemačkog Mira Đorđević, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Бенјамин 1986в: В. Бенјамин, *О хашишу*, превела с немачког Сузана Спасић, Ниш: Градина.

- Бенјамин 1989: V. Benjamin, *Jednosmerna ulica*, preveo s nemačkog Jovica Aćin, Novi Sad: Bratstvo–Jedinstvo.
- Бенјамин 1993: V. Benjamin, *Berlinsko detinjstvo*, preveo s nemačkog Jovica Aćin, Novi Sad: Svetovi.
- Бенјамин 2011: V. Benjamin, *Izabrana dela 1*, preveo s nemačkog Jovica Aćin, Beograd: Služeni glasnik.
- Бенјамин 2016а: В. Бенјамин, *Искусство и сиромаштво*, превео с немачког Јовица Аћин, Београд: Службени гласник.
- Бенјамин 2016б: V. Benjamin, *Slike koje misle*, preveo s nemačkog Jovica Aćin, Beograd: Bukofal.
- Бенјамин 2017: В. Бенјамин, *Анђео историје*, превео с немачког Јовица Аћин, Београд: Службени гласник.
- Бенјамин 2018: V. Benjamin, *Urbani predeli*, priredio i preveo s nemačkog Jovica Aćin, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Вебер 1988: S. Veber, *Čitanje Benjaminina*, preveo s engleskog Slobodan Trajković, *Polja*, br. 353–354, god. XXXIV, Novi Sad, jul–avgust, 333–335.
- Делез, Гатари 1990: Ž. Delez, F. Gatari, *Anti-Edip: kapitalizam i shizofrenija*, prevela s francuskog Ana Moralić, Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Јуван 2019: M. Juvan, *Hibridni žanrovi [studije o ukrštanjima iskustva, mišljenja i književnosti]*, prevela sa slovenačkog Slađana Madžgalj, Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Компањон 2001: А. Компањон, *Демон теорије*, превела с француског Милица Козић, Нови Сад: Светови.
- Маркс 1958: K. Marks, *Kapital*, preveli s немачког Моша Пјjade и Rodoljub Čolaković, Beograd: Kultura.
- Монтењ 2013: М. де Монтењ, *Огледу [књига прва]*, превела са старофранцуског Изабела Константиновић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Радовић 2010: М. Радовић, *Комадање Орфеја или проблематичност фрагмента*, Зборник 29. Књижевних сусрета, *Савремена српска проза*, бр. 26, Трстеник: Народна библиотека Јефимија, 87–93.
- Живковић 1992: D. Živković *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.
- Стојменовић 2018: В. Стојменовић, „Избачен из календара”: искуство и приповедање, *Зборник Матице српске*, књ. 66, св. 3, Нови Сад, 561–575.
- Фридрих 2003: Х. Фридрих, *Структура модерне лирике: од средине 19. до средине 20. века*, превео с немачког Томислав Бекић, Нови Сад: Светови.
- Шолем 2006, G. G. Šolem, *Glavni tokovi jevrejskog misticizma*, preveli s engleskog Ivan Roksandić i Ivana Spasić, Čačak: Gradac.

FEATURES OF THE ESSAYISTIC WORK OF WALTER BENJAMIN

Summary

In this paper, we deal with the characteristics and dominant aspects of the essayistic work of the German thinker of Jewish origin, Walter Benjamin. The focus of the paper is on Benjamin's specific micro-philological sense, polyperspectivism and fragmentation, extraordinary attitude towards minor phenomena, treatment of seemingly trivial things, giftedness for detail, observation, and reflection, as well as clarity and precision of thought that sinks deep into the essence. For this type of review, it was previously necessary to gain insight into a wide range of Benjamin's thematically and formally diverse texts, ranging from highly reflective contributions on the history of human progress, the place of the artist and the status of art versus the challenges of capital and technology in the historical context, through literary theories and analytical studies and theses, to autobiographical memories and diary and aphoristic entries. While Benjamin's essays are reminiscent of narrative records, the manifested experience is entrusted to the abstraction and transcendence of its subject, which can occasionally be discontinuous, jumpy and digressive, elliptical, theological-mystical, and metaphorical, where Benjamin, like an intellectual *flâneur*, in his permanent emergence, moves unhindered in the direction of the lucidity of his thought, which celebrates the triumph of the gaze penetrating the phantasmagoria of the things.

Keywords: Benjamin, essay, fragment, experience, storytelling, artist, art

Branislav M. Živanović