

Elementi za branje del Walterja Benjamina

BRATKO BIBIČ FANINGER

POVZETEK

Avtor obravnava problematiko dveh Benjaminovih "klasičnih" tekstov iz materialističnega obdobja oz. faze njegovega filozofskega, umetnostnoteoretičnega in političnega razvoja: "Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1936) in "Der Autor als Produzent" (1934). S pomočjo v nekaterih drugih Benjaminovih tekstih (Passagenwerk, Surrealismus, Pariser Brief I. ...) razvitih konceptov razvija elemente za branje v izhodniških dveh tekstih osrednjega koncepta tehnike (tehnike kot aparature, literarne tehnike) predvsem z vidika identifikacije območij ali regij družbenega (subjektivnega), na katere se ta koncept, v sekundarni literaturi sicer obilno citiran in uporabljan, prejkone implicitno nanaša. Iz rekonstrukcije elementov, ki omogočajo branje Benjaminovega koncepta tehnike onstran (navidezne) samoumevnosti, ki jo ima v izhodiških tekstih, je razvidno, da so eno prvih območij - predvsem preko prakticiranja montažne metode -, na katerega se ta koncept nanaša, prav Benjaminova besedila sama. Šele skozi to prizmo, ki zahteva napor tekstualne in tematske analize, je mogoče izmeriti aktualni teoretični domet Benjaminove vzajemne artikulacije tehnike, množične kulture, avantgardne umetnosti in politike v tridesetih letih tega stoletja.

ABSTRACT

ELEMENTS FOR READING THE WORKS OF WALTER BENJAMIN

The author deals with the topic of two of Benjamin's classical texts from the period of his materialistic phase of philosophical, theoretical development: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1936) and "Der Autor als Produzent" (1934). With the help of some developed concepts in other texts by Benjamin (Passagenwerk, Surrealismus, Pariser Brief I...), elements are developed for reading about the central concept of techniques as an apparatus, the literary technique), above all from the aspect of the identification of a field or region of the social (subjective) and to which this concept, richly cited and used in secondary literature, sooner than not implicitly refers too. From the reconstruction of elements, which allow reading of the concept of the technical seemingly self-evidence of the other side, which he has in the starting texts, it is seen that one of the first fields - above all through practical assembly methods - to which this concept applies, are just the texts of Benjamin. Only through this prism, which demands effort of textual and thematic analysis, is it possible to measure the theoretical range of Benjamin's collective articulation technique, mass culture, avant-garde art and politics.

Pričujoči spis predstavlja za objavo deloma prirejen odlomek oz. poglavje magistrskega dela "Elementi za branje del W.Benjaminov", ki je nastalo v okviru postdiplomske študija na oddelku za filozofijo Filozofske fakultete v Ljubljani z mentorsko pomočjo dr. Franeta Jermana, ki se mu ob tej priložnosti zahvaljujem, prav tako tudi predvsem dr. Levu Kreftu za produktivne konzultacijske debate. Kot nakazuje že sam naslov celotnega dela, ki se sicer osredotoča na dva Benjaminova "klasična" teksta iz njegove t.i. materialistične faze ("Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1936) in "Der Autor als Produzent"(1934)), tudi pričujoče poglavje sledi osnovnemu cilju naloge: izluščanju tistih elementov iz del W.Benjaminov iz tega obdobja, ki omogočajo njegovo natančnejše branje, ali, natančneje rečeno: ki omogočajo branje v množici priložnostno ilustrativnih citiranj in interpretacij že obče transparentnih tez obeh tekstov na fondu manj samoumevnih in evidentnih metodološko-konceptualnih, stilističnih in kritično-strateških predpostavk, ki so v branju teh tekstov dejavne bolj, kakor pa bi hotele njune teze same sugerirati. V predhodnih poglavjih smo te predpostavke tematizirali s pretežno imanentno analizo v predvsem dveh vidikih: s stališča programatskega karakterja obeh besedil, pri čemer smo analizo implikacij te opredelitve za razumevanje stvarnih opredelitev osredotočili na Predgovor (Vorwort) k "Das Kunstwerk...", in retoričnega karakterja drugega teksta, ki sicer slovi kot ortodoksno marksističen, pri čemer smo s tematizacijo nagovorne strategije poskušali rekonstruirati način Benjaminovega pojmovanja in prakticiranja Brechtovega V-efekta kot montažnega postopka/tehnike v kontekstu teorije "dialektike v mirovanju". V tem poglavju podajamo nadaljnje elemente, ki so v branju obeh "klasičnih" tekstov pomembni, ne pa tudi zlahka dostopni, in sicer s prikazom relevantnih tematskih in problemskih sklopov v nekaterih drugih tekstih iz tega obdobja.

I.

Elemente za specifikacijo - določitev tistega, kar implicirata uporabnost tez o tehnični reprodukciji za formuliranje revolucionarnih zahtev v umetniški politiki v "Das Kunstwerk", v "Der Autor" pa "literarna tehnika" onstran zamejitve območja tehničnega na aparaturu oz. (optični, avditivni) stroj; tj. tehnika kot pojem, ki v skladu z opredelitvijo v "Der Autor" omogoča materialistični analizi neposreden dostop do družbene substance umetniškega dela, lahko izločimo in tematiziramo v spisu "Zum gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers", nastalem v istem odlomku časa kot "Der Autor" (1934). Če inteligenca - ki je "zapustila svoj razred, da bi stvar proletarcev naredila za svojo", "živi za proletarijat, ne pa tudi deluje tako kot proletarci" (GS II/2, s.800) - na vprašanje, ki se lahko postavi samo iz "povsem posebne situacije intelektualca": "kateri potrebi človeka ustreza revolucionarna akcija? odgovarja: "njegovi osamljenosti" (ibid.), pa si s povzdigovanjem revolucionarne akcije v bistvo "condition humaine" kot odgovorom na to vprašanje zapre pogled na "povsem druge, v najvišji meri študija vredne pogoje", iz katerih izhaja revolucionarna masovna akcija: "Množica ima druge potrebe in ustrezajo ji druge reakcije, kakor pa se običajno kažejo za primitivne samo primitivnim psihologom." (loc.cit.,s.801) Nadrealisti, ki v tem spisu predstavljajo zgled "uspešnega" prehoda k

pozicijam revolucije po "izdaji razreda, iz katerega izhajajo" (Aragona citira Benjamin tako tukaj kot v "Der Autor"), so kot "malomeščani" (Kleinbürger), ki so se odločili, da se ne bodo več zgolj šalili s svojimi libertarnimi in erotičnimi aspiracijami, dosegli svojo pozicijo intelektualcev kot tehnikov brezkompromisno, na osnovi stalne kontrole svojega lastnega stališča". (loc.cit.,s.902) Za razliko od "zaostalosti tehničnega stališča" večine tedanjih francoskih romanopiscev, zaostalosti, ki jo Benjamin "komentira" s citiranjem Berla, po katerem ta večina ob oblikovanju svojih likov in njihovih dejanj noče razumeti, da "poročilo, ki ga nekdo podaja o svoji preteklosti, izda več o njegovem sedanjem položaju, kot pa o preteklem, o katerem poroča" in ob svojem zapopadanju življenja romanesknih figur kot "oposamljenega, v praznem času vnaprej fiksanega poteka" ne upoštevajo niti naukov behaviorizma, "še manj pa psihoanalize" (loc.cit.s.791); ter za razliko od Valeryja, ki mu kot sicer "največjemu tehniku poklica" (loc.cit.s.792), pri katerem je umetniško delo "konstrukcija, v kateri igra glavno vlogo analiza, preračunljivost, planiranje (Planung)" (loc.cit.,s.794), ni uspelo, da bi prepeljal misel nekega "velikega planiranja s področja umetnosti na področje človeške skupnosti" (ibid.) - so po Benjaminu (bili) nadrealisti tisti, ki so postavili intelektualca kot tehnika na njegovo pravo mesto s tem, ko so proletariatu pripoznali "razpolaganje z njegovo (intelektualčno, nadrealistično, op.p.) tehniko "zato, ker je samo proletariati tisti subjekt, ki je "navezan na njeno (tehniko, op.p.) najbolj napredno (fortgeschrittensten) mesto/stališče (Stand)." (loc.cit.,s.802) Svojo pozicijo intelektualcev kot tehnikov so nadrealisti dosegli po za intelektualca edini in hkrati najdaljši poti: "Kajti pot intelektualcev do radikalne kritike družbenega reda je najdaljša tako, kakor je pot proletarcev najkrajša." (ibid.) To so storili nadrealisti s tem, da so tistemu, kar pri Valeryju še nastopa kot "čisto pesništvo", dali določenost v nekaterih podjetjih, v katerih so ravnali s pesništvom kot s "ključem za psihoze" (ibid.).

Seveda moramo ob kvalifikaciji nadrealističnega ravnanja s pesništvom kot "ključem za psihoze" opozoriti na Benjaminovo opombo, ki jo zapiše ob pisanju teksta "Surrealismus" (1929), da je namreč gotovo, da je nadrealizem "komajda v položaju, da bi pokazal zelo pomembna dela" (GS II/3.,s.1035); v drugi opombi pod tematsko rubriko "Nadrealizem in politika" pa, da nadrealizem predstavlja "avantgardo evropske inteligence ne po svojem delu/učinku (Leistung), temveč glede na njegovo pozicijo (Stellung)". (GS II/3.,s.1034)

Pri opredelitvi "psihoze" kot tiste referenčne točke, na katero se nanaša delo(vanje) intelektualca kot tehnika, torej ne gre toliko za vprašanje realističnosti Benjaminove ocene učinka nadrealističnih del, kolikor za namero, da (sam na določen "nadrealističen" način) pokaže na, evocira tisto območje "konstitucije" družbenega, bolje rečeno: politične subjektivacije, ki je za čas fašizma in nacizma ključno-strateškega, civilizacijsko gledano pa epohalnega pomena. V fašizmu "sam status političnega zadene prelom in... ta prelom (je) zvezan z modusom vpisa subjekta v govorico. Niti najmanj ni vnaprej jasno, kaj pomeni politični domet nekega teksta in določena homogenost meščanskega polja politike - delitev na občansko družbo in državo itd. - se v fašizmu odločilno premesti." (Dolar 1982,s.103) Odločilno je, da ta modus vpisa subjekta v govorico zadeva prav "vključitev subjekta v realna družbena razmerja, v razmerja razrednega boja, da torej označevalni proces zadeva samo konstitucijo družbenosti. Če je meščanska ideologija potlačila razcep razredne delitve družbe, pa ga je v svojih simptomih, vrzelih in belinah tudi nenehno izdajala. (...) Psihotični diskurz fašizma, ta diskurz brez belin in vrzeli, pa družbena razmerja zaobide, jih izključuje in tako rekoč sam stoji na mestu velike beline.

Fašističnega diskurza se v principu ne da simptomalno brati, simptom je že njegova polna celota sama. Storiti je treba odločilni korak k uvidu, da ima na videz interna označevalna organizacija določenega diskurza že neposredno svoj politični domet v razmerjih razrednega boja." (loc.cit.,s.99)

Premestitev samega polja političnega implicirajo tiste "pojmovne inovacije", ki jih Benjamin uvaja v "Das Kunstwerk" in v "Der Autor": estetizacija politike (fašizem pusti množicam, da pridejo do svojega izraza, ne pa tudi pravice) ter politizacija umetnosti kot odgovor na fašistično psevdopolitizacijo v obliki nenehne mobilizacije, ki pa ji je treba na vse načine onemogočiti kakršnokoli dejansko sodelovanje pri oblasti in ki se - paradoksalno - uresničuje z "osamosvojitvijo" politike v fašizmu. (loc.cit.,s.142)

Programatično usmerjenost zahteve po "politizaciji umetnosti" velja torej razumeti kot usmerjenost v subverzijo tiste sfere "osamosvojenosti" političnega, ki jo Benjamin imenuje "estetizacija politike", tj. materialno, čutno nazorno razsežnost političnega imaginarija, osnovanega v zelo preprosti strukturi temeljnega dispozitiva fašističnega diskurza (triada Volk-Gegenvolk-Führer), na katero se obesi vsa pisana mnogoterost ideologemov, vsakdanjih praks in ritualov. Prava fašistična moč je prav v tem, da so zasedli vsa posamezna področja vsakdanjega življenja in spremenili funkcijo vsem dotedanjim ideološkim aparatom. Vključeni so zelo heterogeni elementi, ne glede na njihovo poreklo, pri čemer pade velika teža na "neverbalne" prakse - od arhitekture in glasbe do koreografije množičnih ritualov: fašizem kot oblika spektakelske funkcije. Fašistični ritual, uprizoritev in materializacija fašistične ideologije, prekinja vsakdanjost in delo ter skuša uprizoriti udeležbo vsakogar pri oblasti in postane velik nadomestek političnega. Fašistična totalna politizacija je totalna depolitizacija, razgraditev vseh političnih oblik odločanja. S fašistično odpravo politike se zabriše meja med političnim in nepolitičnim, celotno vsakdanje življenje pa zadobi neposredno "političen" pomen.

Tisto, kar lahko zapopademo s fašizmom kot obliko spektakelske funkcije, opisuje Benjamin ob določenih mestih "Das Kunstwerk" - zgoščeno v "Nachwort" - tudi ali predvsem v tekstu "Pariser Brief I." (1935, GS III,s.485-491). Če je fašistična masovna umetnost monumentalna umetnost, to pa je tja do literarnega stila, čeprav ni vsaka masovna umetnost tudi monumentalna, - ima to za Benjaminu poseben pomen: fašistična umetnost je umetnost propagande. Ker mora fašistična propaganda prežeti celotno družbeno življenje, se torej ne izvršuje samo za množice, kar izhaja že iz njene propagandne funkcije, temveč tudi s strani množic samih. Domneva, da imajo množice zato v tej umetnosti opraviti same s sabo - da v njej razumejo same sebe, da so gospodar v lastni hiši: v svojih gledališčih, stadionih, filmskih ateljejih in založbah - je po Benjaminu napačna. Na teh položajih gospoduje "elita", ki si v umetnosti ne želi nobenega samorazumevanja množic, saj bi s tem, ko bi dejanskost meznega dela in izkoriščanja prišla skozi proletarsko razredno umetnost do svoje pravice, tj. na pot njene odprave, bila ta "elita" ogrožena.¹ Fašizem ima torej interes, da omeji funkcionalni karakter umetnosti tako, da se ni treba bati nobenega spremenjajočega učinka na razredni položaj proletariata, ki tvori največji del od te umetnosti obsežnega in najmanjši del njo izvršujočega kadra. Temu umetniškopolitičnemu interesu služi t.i. monumentalno oblikovanje (Gestaltung) tako, da premesti (versetzt) oba,

1 Pogojnost elitnega statusa vladajočih v gledališčih, stadionih, filmskih ateljejih itd. je v tem, da je potreba fašizma po kvalificirani inteligenci obratno sorazmerna z naraščanjem njegove moči: večina izgledov odpre subalternim naturam, išče priročno zalogo ministra za propagando. (loc.cit.,s.485)

izvršujoče in recepiente, v neko tirnico, v kateri se morajo sami sebi prikazovati monumentalno, tj. onesposobljeno za dobro premišljene in samostojne akcije. Umetnost s tem okrepi sugestivne energije svojega učinka na škodo intelektualnih in razjasnjujočih/prosvetljuječih (aufklärenden) energij. S tem ko napravi obstoječa razmerja večna, se v fašistični umetnosti le - ta dopolnijo v ohromelosti (izvršujočih ali recipirajočih) ljudi, ki bi ta razmerja lahko spremenili. S to držo, v katero jih prisili tirnica (Bahn) - tako uči fašizem - pridejo množice sploh šele do svojega izraza. Množice so v tej monumentalni umetnosti spektaklov same svoj material gradnje, tako imenovani "človeški material", kjer elita vzpostavlja večnost svojega gospostva, medtem ko človeški material najde svoje oblikovanje samo zahvaljujoč tem monumentom. "Pred pogledom fašističnih gospodarjev (Herren), ki ... blodi preko tisočletij, je razlika med sužnji, ki so postavili piramide iz blokov, in množicami proletarcev, ki na trgih in poljih za vaje pred vodjo sami tvorijo bloke, izginjajoča razlika." (loc.cit.,s.489, poud.B.B.F.)

Način naziranja, ki odpravlja funkcijsko vrednost (Funktionswert) umetnosti, se tudi sicer priporoča tam, kjer obstaja interes, da se iz zornega polja (Blickfeld) izloči funkcijski karakter nekega pojava. Na osnovi razvoja produktivnih sil, v katere sodi poleg proletariata tehnika, je nastopila kriza, ki sili k podružbljanju produkcijskih sredstev. S tem je na prvem mestu ta kriza funkcija tehnike. Tisti, ki misli, da lahko to krizo razreši sami stvari neustrezno in nasilno, z ohranitvijo privilegijev, v skladu s tem interesom pa hoče narediti funkcijski karakter tehnike tako nespoznaven kot je le mogoče, gre lahko po dveh, v nasprotni smeri vodečih poteh, ki pa sta določeni s sorodnimi idejami: namreč ravno estetskimi. Prva (reprezentira jo G.Duhamel) odločno pusti ob strani vlogo stroja v produkcijskem procesu in kritiko le-te naveže na različne pomisleke in neprikladnosti/nekoristnosti (Unzutraglichkeiten), ki so za privatno osebo (Privatmann) povezane s tujo ali lastno uporabo strojev. V polju "estetskega" se ta pot kaže v rezolutnem odklanjanju filma. Medtem ko se proletarci postavijo proti podjetnikom (Unternehmer), počne malomeščan to s strojem: v imenu umetnosti se postavi proti stroju.

Druga pot je tista, ki ustreza fašizmu: velikomeščanski način mišljenja njegovih mandantov je v intelektualcih, ki so se mu dali na razpolago, pustil za sabo svojo sled, npr. pri Marinettiju, ki je najprej instiktivno zaslutil, da "futuristično" opazovanje stroja koristi imperializmu. Začel je kot bruistist, razglašal je največjo pomembnost hrupa (Lärm), (neproduktivno aktivnost stroja) in končal kot član kraljeve akademije.

Tretja pot, ki jo lahko primerjamo z eno od (imanentnih) postaj na "najdaljši poti" intelektualcev do radikalne kritike družbenega reda, kakršno postulira Benjamin ob nadrealistih, je pot "jezika zdravega človeškega razuma", ki ga govori Majakovski: "Era stroja ne zahteva himen v svojo slavo; v interesu človeštva zahteva, da ga mojstrimo. Jeklo nebotičnikov ne zahteva kontemplativne potopitve, temveč odločno prevrednotenje gradnje stanovanj... Ne bomo iskali hrupa, temveč bomo organizirali tišino. Pesniki hočemo ustvariti možnost govora v vagonih." Takšna "rezervirana in trezna" drža, kakršno ima Majakovski do tehničnega čudeža, je po Benjaminu nezdržljiva s tistimi prizadevanji, ki bi v tehniki hoteli pridobiti "monumentalni aspekt".

Zdi se, da je vmestitev Majakovskega in njegovega razmerja do tehničnega v kontekst najdaljše poti, kakor jo formulira Benjamin ob nadrealistih, nekoliko "posiljena". Vendar dajejo tej povezavi pertinenco siceršnje vsebinske implikacije "organiziranja tišine", ki jih lahko analitično razvijemo v opredelitvi referenčnega polja Benjaminovega pojmovanja tehnike; ter stvarne povezave med "Das Kunstwerk", po katerem je tehnični reprodukciji

imanentni (množični) recepciji lastna izključitev kontemplativnega, v (umetniško) delo potapljaajočega se pristopa, in citiranim mestom o nebotičnikih, ki po Majakovskem prav tako ne zahtevajo kontemplativne potopitve (v "Das Kunstwerk" je prav arhitektura tista "predtehnična" paradigma zaznavanja, s katero Benjamin "argumentira" tehnični reprodukciji analogne percepcijske strukture); ter ne nazadnje naslednji Benjaminov zapisek ob "Surrealismus", po katerem mora(mo), če hočemo "strateško izmeriti linijo, ki je bila dosežena s strani nadrealizma", narediti primerjavo med mentalitetami, ki govorijo iz istočasnih orientacij k Rusiji pri drugih (francoskih, op.p.) literatih" (GS II/3, s.1035), v njem pa med kritiziranimi francoskimi literati zaseda "časno mesto spet Duhamel s svojim "popolnim nerazumevanjem problema strojev" (loc.cit.,s.1036). Iz tega zapiska izhaja, da sta za Benjamina tako nadrealizem kot Majakovski - kljub njihovi respektivni, iz bistvenih razlik v družbenem kontekstu njihovega delovanja izvirajoče nereducibilnosti, pa lahko dodamo seveda še Tretjakova, Dziga Vertova, Eisensteina itd.- nahajajo onstran "tipičnega" te francoske in same ruske inteligence, katere "pozitivna funkcija ne izhaja iz občutka dolžnosti/obveznosti do same revolucije, temveč do podedovane dobrine (überkommene Gut). Njihov kolektivni učinek/delo, kolikor je pozitiven, je bil učinek/delo konzervatorjev." (ibid.)

V samem tekstu "Surrealismus" izpeljana verzija te primerjave specificira "podedovane dobrine" s "podedovano kulturo" (überkommene Kultur). (GS II/1,s.304) Tisto, kar Benjamin "provokativno" poimenuje "nadrealistična tradicija", lahko razumemo samo v kontrastu proti nemočnemu kompromisu neozdravljivega spoja "idealistične morale s politično prakso", ki je karakteristična za to konzervatorsko "levomeščansko pozicijo" (ibid.): v satanizmu Rimbauda in Lautreamonta lahko najdemo ne v snobizmu inventariziranega pandana l'art pour l'art², temveč nekaj "uporabnega" (Brauchbares): kult zla kot nek tako kot vedno romantični dezinfekcijski in izolacijski aparat politike proti vsakemu moralizirajočemu diletantizmu. (ibid.) Kolikor so nadrealisti še zavezani romantičnemu predsodku, ki ga implicira s strani Apollinairja izvirajoča teorija "surprise", presenečenega pesnjenja, pa posedujejo po Benjaminu nadrealisti prvič po Bakuninu spet radikalni pojem svobode; so prvi, ki hočejo pokončati liberalni moralično-humanistični sklerotični ideal svobode, ker so prepričani, da hočejo ljudje "svobodo, ki je na tej zemlji lahko odkupljena samo s pomočjo tisočih najtežjih žrtev, uživati neomejeno, v vsej polnosti in brez vsakršne pragmatične preračunljivosti, vse dotlej, dokler traja." (loc.cit., s.306) Nadrealistom to dokazuje, da je "osvobodilna borba človeštva v svojem najbolj enostavnem revolucionarnem pogledu/obliki (ki je vendar in prav zato osvoboditev v vsakem pogledu) edina stvar, ki se ji splača služiti." (loc.cit., s.307) Svojo pravo nalogo lahko vidi nadrealizem v tem, da pridobi "moči omame za revolucijo", saj je "omamna (rauschhafte) komponenta živa v vsakem revolucionarnem aktu. Je identična z anarhično (komponento)." (ibid.) Na vprašanje, ali je nadrealistom uspelo spojiti to izkustvo svobode, okoli katerega krožijo v vseh svojih knjigah in podvigih/podjetjih, z "drugim, revolucionarnim izkustvom, ki ga moramo priznati, saj smo ga imeli: s konstruktivnim, diktatorskim izkustvom revolucije? Skratka, ali jim je uspelo povezati upor (Revolte) z revolucijo?" (ibid.),

2 Za sam l'art pour l'art, pravi Benjamin na drugem mestu istega spisa, da ga skoraj nikoli ne smemo jemati dobesedno, ker je bila to skoraj vedno zastava, pod katero plove neko blago (Gut), ki se ga ne da deklarirati saj še nima imena (loc. cit., s. 301): stališče, ki ga velja upoštevati tudi ob tisti kategorični oceni l'art pour l'art v "Das Kunstwerk" kot (negativni) teologiji umetnosti. (GS I/2, s 441; 481)

Benjamin ne daje enoznačnega odgovora, temveč hkrati s problematizacijo tega vprašanja ponuja lastno, v polju teorije verjetno enkratno "nadrealistično" videnje njegovega zapleta/razpleta s stališča "nemškega opazovalca", ki - kakor pravi v ekspozicijskem delu - ne stoji ob izviri, temveč lahko - stoječ v dolini - oceni energije gibanja, ko duhovni tokovi dosežejo dovolj močan padec, da lahko kritik postavi na njih hidrocentralo. (loc.cit., s.295) Zanj namreč, ki kot Nemeč že dolgo dobro pozna krizo inteligence, natančneje: humanističnega pojma svobode; zanj, ki ve, kakšna frenetična volja se je prebudila v njej, da bi prišli iz večnih diskusij in za vsako ceno do odločitve, in ki je morala izkusiti svoj skrajno izpostavljen položaj med anarhistično frondo in revolucionarno disciplino na lastnem telesu, ni nobenega opravičila, če ima tudi po najbolj površinskem videzu gibanje nadrealistov za "umetniško", "poetično". (ibid.) Če je dvojna naloga "revolucionarne inteligence" v tem, da zruši intelektualno nadvlado (Vorherrschaft) buržoazije in da ustvari kontakt s proletarskimi množicami, pa je po Benjaminu inteligenca - vključno z nadrealisti - pred drugim delom te naloge popolnoma odpovedala zato, ker se tega dela naloge "ne da kontemplativno obvladati". (loc.cit.,s.309)

Ob poimenovanju prave naloge nadrealist v - pridobiti moč omame za revolucijo - s "pesniško politiko" (dichterische Politik) (loc.cit.,s.308) in ob domnevnem ugovoru naslovnikov/bralcev tega, v Benjaminovem spisu podanega programa: "Nous en avons soupe. Vse prej kot to!" Benjamin z ekskurzom v pesništvo programov meščanskih partij ta ugovor spodbija z oznako teh programov kot z metaforami/primerjavami nabite (Vergleichen) "slabe spomladanske pesmi", ki ostajajo glede na svoje politične proklamacije le "slike", zakladnica teh slik pa "diletantski optimizem". Legitimnost programa "pesniške politike" se razkriva v "organizaciji pesimizma" (na vsej črti), s katerim se je nadrealizem približal komunističnemu odgovoru na "kardinalno vprašanje, ki določa razmerje med politiko in moralo" in ne dopušča nobenega zamegljevanja: "kje so predpostavke revolucije? V spremembi mišljenja (Gesinnung) ali zunanjih razmerij/odnosov?" (ibid.) Seveda je "enostavnost", v kateri je formulirana ta bipolarna alternativa, varljiva: spremembe "zunanjih odnosov" kot odločujoče predpostavke revolucije ne smemo dojeti kot enostavne negacije potrebe po spremembi mišljenja kot takšnega - to ostaja predpostavka, čeprav "izvedena" - temveč kot premestitev polja političnega, kjer vnanjosti razmerja med obema predpostavkama revolucije ni mogoče več brez ostanka prevesti iz "metafizičnega materializma" Vogtovega in Buharinovega tipa v "antropološki materializem, ki obeležuje izkustvo nadrealistov, še prej pa Hebla, Buechnerja, Nietzscheja in Rimbauda." (loc.cit.,s.309-310) V zapiskih ob tem tekstu najdemo še splošnejšo opredelitev, ki izpade iz končne verzije verjetno tudi iz strateško-zavezniških razlogov, vendar tudi končna redakcija v svoji partikularni, reprezentativni usmerjenosti na Buharina ne izgubi kritične osti, temveč pridobi na didaktični vrednosti: "Nič ne pomaga: nujno je priznanje - metafizični materializem komunistične teorije - ali je samo njena lepota ali pa je to konstrukcijska napaka?" (GS II/3,s.1040) Antropološki materializem, kakor obeležuje nadrealistično izkustvo, karakterizira dvojna povezava, ki je hkrati relevantna tudi za specifikacijo "razbitja estetskega" (loc.cit.,s.1023): navezava (Bindung) na fiziološko (kreaturno) in animalično - človeško in navezava na politično -materialistično (ibid.). Če so pri "izredno problematičnem položaju umetnosti teorije danes ravno tako ali pa morda še bolj upoštevanja vredne kot posamezna dela, pa če so le-ta še tako uspela" (ibid.), potem nam Benjaminova "razširitev" Aragonovega posrečenega vpogleda v vprašanje stila, ki zahteva

razlikovanje med primerjavo/metaforo in sliko, odpira pogled na njegovo lastno pojmovanje-koncepcijo spremembe zunanjih odnosov kot spremembe mišljenja predpostavljenega ("strateškega") načela revolucije: "Nikjer se ne spopadeta obe - primerjava/metafora in slika - tako drastično in nepomirljivo, kot v politiki. Organizirati pesimizem, pomeni namreč nič drugega kot to, da izpeljemo (herausbefördern) moralično materializem iz politike in odkrijemo v prostoru političnega delovanja stoddotni prostor slik (Bildraum). Tega prostora slik pa sploh ni več mogoče izmeriti kontemplativno." (GS II/1, s.308-309) Zavezanost kontemplativnemu stališču se kaže Benjaminu v pozivih po proletarskih pesnikih, mislecih in umetnikih, medtem ko je izpolnitev tiste prve predpostavke za zmago revolucije, sprememba "zunanjih" odnosov, pogoj legitimnosti oz. pertinentnosti govora o tem. V resnici gre mnogo manj za to, da bi naredili umetnika meščanskega porekla za mojstra "proletarske umetnosti", kot pa za to, da bi ga, pa čeprav za ceno njegovega umetniškega delovanja, uvedli v delo na "pomembnih krajih (Ort) prostora slik. Prekinitev (Unterbrechung) njegove "umetniške kariere" bi lahko bila bistveni del te njegove nove funkcije." (loc.cit.,s.309) Izpolnitev tega pogoja ali predpostavke zagotavlja, da bodo toliko boljše šale, ki jih pripoveduje, in toliko bolje jih bo pripovedoval: "Kajti tudi v šali, v psovanju, v nesporazumu, povsod tam, kjer neko delovanje (Handeln) samo iz sebe ustvarja sliko in je slika, kjer jo potegne vase, v svoje lastne težave (hineinreissen) in jo požre (frisst), kjer bližina gleda sebe v oči, povsod tam se odpira ta iskani prostor slik, svet vsestranske in integralne aktualnosti, iz katerega izpade za slavlja rezerviran prostor (gute Stube), z eno besedo: prostor, v katerem politični materializem in fizična kultura med seboj delita notranjega človeka, psiho, individuum ali karkoli že mu hočemo očitati, in sicer po dialektični pravičnosti tako, da mu bo raztrgan vsak ud telesa. Kljub temu - celo prav po takšnem dialektičnem uničenju - bo tak prostor še prostor slik, konkretnije: prostor telesa (Leibraum). (...) Tudi kolektiv je telesen. In fizis, ki se mu organizira v tehniki, se lahko proizvede (erzeugen) glede na svojo celotno politično in stvarno dejanskost samo v tistem prostoru slik, v katerem nas udomačuje profano razsvetljenje. Šele ko se v njem telo in slika prežameta tako globoko, da bo postala vsa revolucionarna napetost telesna kolektivna inervacija, vsa telesna inervacija kolektiva pa revolucionarna izpraznitev/sprožitev (Entladung), bo dejanskost samo sebe presegla (übertroffen) tako, kot to zahteva komunistični manifest. Za trenutek (für den Augenblick) so nadrealisti edini, ki so zapopadli njegovo današnjo zapoved. Drug za drugim zamenjujejo svojo mimiko (Mienenspiel) za številčnico budilke, ki vsako minuto udarja/pribija šestdeset sekund dolgo." (loc.cit.,s.309-310)

V izjavi, da so nadrealisti trenutno oz. za trenutek edini, ki so zapopadli (današnjo) zapoved komunističnega manifesta, lahko prepoznamo hkrati odgovor na Benjaminovo predhodno zastavljeno vprašanje, ali jim bo uspelo povezati tisto izkustvo neomejene svobode, ki ga prinaša vsak revolucionarni, komponento omame vsebujoči akt, s konstruktivnim, diktatorskim izkustvom revolucije, tj. ali bo nadrealistom uspelo povezati upor (revolto) z revolucijo. Uspelo jim je dobesedno le "za (ta) trenutek"³, v katerem kot v prihodnost naravnane upanju in ne kot morda "realnem" dejstvu nastopijo v okviru Benjaminove konceptualne programatike "prostora slik" in programa postavljanja

3 K takšnemu interpretativnemu prevodu "für den Augenblick" - in ne morda "augenblicklich" - nas ne navaja samo izbor te manj tekoče, običajne rabe termina, temveč toliko bolj dejstvo, da pozicija te izjave kot predzadnjega (tj. drugega od začetka): Zadnji trenutni posnetek (Momentaufnahme) evropske inteligence.

umetnika meščanskega porekla na pomembne kraje tega prostora, na kraju, kjer je relevantna njihova opredelitev kot tehnikov. To je hkrati trenutek, ki ga ta izjava anticipira v naslednjem, sklepnem stavku teksta: v številčnici budilke, za katero so nadrealisti zamenjali svojo mimiko in bije vsako minuto šestdeset sekund, lahko spoznamo komponento peklenskega stroja, ki odšteva čas do eksplozije (aktiviranja); tisti trenutek, v katerem eksplodira peklenski stroj, pa je tudi trenutek razstrelitve budilke same, t.j. astronomskega, linearno - - evolutivnega, homogenega časa, in s tem nastop "dialektične slike" kot (kasneje v "Passagenwerk" razvitejšega) koncepta "prostora slik"⁴.

Ne nazadnje pa je številčnica budilke to tudi dobesedno: odštevanje sekundnega kazalca na uri, ki rezultira v eksploziji peklenskega stroja, korespondira z njenim zvonjenjem, ki nas prebudi iz spanja. Natančneje rečeno: iz sanj. Vse te komponente implicira "profano razsvetljenje" (Erleuchtung), s katerim se udomačujemo v "prostoru slik", v katerem naj bi physis kolektiva, ki se organizira v tehniki, programatično proizvedli glede na njegovo celotno politično in stvarno dejanskost.

II.

Profano razsvetljenje, prostor slik sta koncepta, v katerih Benjamin misli tisto "več" od zgolj v vsakem revolucionarnem aktu žive, z anarhično identične komponente omame, katere izključno poudarjanje pomeni, da popolnoma potisnemo v ozadje "metodično in disciplinirano (pred)pripravo revolucije v korist med vajo in prezgodnjim slavjem (Vorfeier) kolebajoče prakse." (loc.cit.,s.307) Tako kot marksizma - historičnega materializma, Benjamin tudi nadrealizma ne sprejema "takšnega, kot je"; pri tem se zgodi, kakor pravi Scholem, nekaj podobnega kot pri njegovem srečanju s tistim, kar imenuje sam ekstremni komunizem: "Benjamin ni bil ekstatič, toda ekstaze revolucionarnih utopij in nadrealističnega vtapljanja v nezavedno so bile zanj hkrati ključ za odpiranje njegovega lastnega sveta, za katerega pa je iskal povsem druge, stroge in disciplinirane forme izraza." (Scholem 1976,s.169)

V to strogo, disciplinirano formo izraza, ki ustreza programskemu imperativu "metodične in disciplinirane predpriprave revolucije", se vmešča tudi njegova interpretacija nadrealizma, ki zastopa znotraj Benjaminu sočasne politične in ideološke aktualnosti tisto, kar je izginilo, bilo v zgodovini (komunističnega, socialdemokratskega itd.) gibanja z redkimi izjemami potlačeno oz. se je izražalo npr. v znanem sporu med dilemo spontanega (ekonomskega) in organiziranega (političnega) boja (R.Luxemburg, Lenin) ali pa je prišlo do svojega pojma pri zrelem Korschu : anarhična komponenta, problem upora (revolte) in njegove strukture. Upoštevalo je znano Benjaminovo zgodnjo inspiracijo pri Sorelovem anarhosindikalizmu ("Zur Kritik der Gewalt"); upoštevalo je pozornost, ki jo je posvečal Blanquiju itd. v "Passagenwerk", ne nazadnje pa odlikovano mesto, ki ga določa ob Bakuninovem boku nadrealistom v samem "Surrealismus", lahko torej razumemo tudi istočasnost pozitivnega in negativnega vrednotenja zgodnjega, v obliki "inspirirajočega

4 M. Jennings je mnenja, da je koncept "prostora slik" celo širši od koncepta "dialektične slike": slednje so njegov "del". Jennings 1987, s. 211.

vala sanj" nastopivšega nadrealizma, kateremu se je zdelo življenje življenja vredno "samo tam, kjer je bil v vsakomer izbrisan prag med budnostjo in spanjem, kot od sledi (Tritten) množstva plimujočih slik; samo tam, kjer je ostal jezik le on sam, kjer sta glas/zvok (Laut) in slika ter slika in zvok/glas z avtomatično eksaktnostjo tako srečno prehajala (ineinandergriffen) drug v drugega, da ni preostalo za en sam groš 'smisla' nobene razpoke (Spalt). Slika in jezik sta imela prednost. (...) Ne samo pred smislom. Tudi pred jazom. V stroju sveta zrahljajo/zamajajo/ omajejo sanje individualnost tako kot votel zob. To zamajanje jaza skozi omamo (Rausch) pa je ravno hkrati plodno, živo izkustvo, ki je dopustilo tem ljudem, da so izstopili iz vplivnega območja omame." (GS II/1, s.296-297)

V spisih nadrealističnega kroga ne gre za literaturo, temveč za "manifestacijo, parolo, dokument, bluff, ponaredek" kot konstitutivne izraze njihovega izkustva, ki se nikakor "ne omejuje na sanje, ure uživanja hašiša ali kajenja opija" (loc.cit.,s.297), skratka: "na religiozne ekstaze ali ekstaze drog." Hašiš, opij, religiozne ekstaze lahko nudijo predhodno šolanje (Vorschule) za profano razsvetljenje, za neko "materialistično, antropološko inspiracijo." (ibid.)

Takšno profano razsvetljenje je Benjamin nasproti religioznemu razodetju (ta se v strogem pomenu nanaša na Heilsgeschichte) vnesel v zgodovino s tem, ko se je ukvarjal z devetnajstim stoletjem kot tolmač sanj (Traumdeuter). V ekspoziciji k "Passagenwerk", k pisanju katerega ga odločilno vzbudi Aragonov "Le paysan de Paris", začrta svoj zgodnji koncept dialektične slike kot utopične "slike želja": so slike, ki v kolektivni zavesti ustrezajo formi novih produkcijskih sredstev - ki jim v začetku še vlada forma starih (Marx), v katerih se novo prežema s starim in v katerih si kolektiv prizadeva, da bi tako nedokončanost (Unfertigkeit) družbenega produkta kakor tudi manko (Mangel) družbenega reda tako presegel/ukinil (aufzuheben) kot tudi pojasnil (verklären). V slikah želja izrazito nastopa prizadevanje, da bi se postavili proti zastarelemu, to pa pomeni: pravkar preteklemu, minulemu. Te tendence opozarjajo, vodijo slikovno fantazijo (Bildphantasie), ki prejema udarce od novega, nazaj na prapreteklo (Urvergangene). V sanjah, v katerih stopi vsaki epohi njej sledeča pred oči, se slednja pojavi združena/poročena (vermählen) z elementi prazgodovine, tj. z elementi neke brezrazredne družbe. Izkustva z le-to, ki imajo svoj depo v nezavednem kolektiva, proizvajajo v prežemanju z novim utopijo, ki je v tisočih konfiguracijah življenja - od trajajočih zgradb (Bauten) tja do bežnih, minljivih mod - pustila za sabo svojo sled". (Pass. I, s.46-47)

Te sledi - in med njimi na enem odločilnejših mest fenomen "tehničnega čudeža" - so predmet Benjaminovega opazovanja in hkrati vzvod spoznanja; dialektične slike kot "simboli želja" (Pass.I, s.1217), v katerih se (protislovno) združuje v vsakem revolucionarnem aktu živa anarhična komponenta omame s profanim razsvetljenjem. V njem je podvržena dialektični razmejitvi - predpostavki vsake resne utemeljitve okultnih, surreálnih, fantazmagoričnih darov in fenomenov, ki jih ne more izčrpati prekratko dojeti, nedialektični nazor o bistvu omame - v romantične predsodke ujeta estetika umetnosti kot reakcije presenečenih: "Ne pripelje nas namreč daleč, če na zagonetnem (Rätselhafte) patetično ali fanatično poudarjamo njegovo zagonetno plat, temveč prodremo v tajno (Geheimnis) toliko bolj, kolikor jo ponovno najdemo (wiederfinden) v vsakdanjem (Alltäglichen), in sicer zaradi tiste dialektične optike, ki spozna vsakdanje kot neprodimo (undurchdringlich) in neprodimo kot vsakdanje." (GS II/1, s.307)

Koncept izstopa iz omame, ki ga programatično narekuje "profano razsvetljenje", razvije Benjamin programatično v okviru "Passagenwerk", k pisanju katerega ga odločilno

vzpodbudi prav Aragonov "Le paysan de Paris" (1926), in sicer v motivu "vzbujenja" (Erwachen), s katerim se od nadrealistov hkrati ločuje v poskusu, da bi pristopil k zgodovini s stališča tolmača sanj (Tramdeuter): sanje zapopada kot 1. historični in 2. kolektivni fenomen. (Pass.II,s.1214) S pristopom k 19. stoletju kot po analogiji s sanjami strukturiranemu načinu oblikovanja "družbene zavesti" - kapitalizem je bil naravni pojav, s katerim je prišlo nad Evropo novo sanjsko spanje, v njem pa reaktiviranje mitskih moči (Pass.I,s.494) - je poskušal retematizirati tudi tisto za marksizem specifično strukturiranje družbe kot (ekonomske) baze in (ideološke) nadgradnje, glede na katero je šele relevantna ocena spoznavno teoretskih predpostavk in domet njegove teorije tehnične reproducibilnosti kot družbenega polja, kjer gre za "zunanjo spremembo odnosov" kot predpostavko revolucije, emancipativno vrednost filma, fotografije. Kar ga povezuje z nadrealističnimi načini postopanja, ni samo sebi namen, temveč je metodična priprava lastnega - v konceptu "prostora slik" kot "prostora telesa", ki se kolektivu organizira v tehniki kot "druga narava" - zasnovanega koncepta dialektične slike. Devetnajsto stoletje so sanje, iz katerih se velja zbuditi: sanjske slike in zbujenje se pri njem obnašajo kot izraz (Ausdruck) in tolmačenje (Deutung) in šele od tolmačenih slik si obeta razrešitev začaranosti. Benjaminovo "zbujenje" (Erwachen) meri na "pristno ločitev od neke epohe" (h^0_3), ki je epoha urbanizacije, industrializacije, proletarizacije, najkrajše rečeno: epoha moderne. Novo, dialektično metodo zgodovinarja definira s tem, da se "z intenzivnostjo sanj dokonča bivše (Gewesene) zato, da bi sedanost (Gegewart) izkusili kot budni svet (Wachwelt), na katerega se navezujejo sanje." (F^0_6) Vsaka sedanost naj bi tako bila - v dialektični sliki - sinhrona z določenimi momenti zgodovine, vsako posamezno bivše samo v določeni epohi "berljivo" (lesbar) (Pass.I,s.578), tista sedanost namreč, v kateri "človeštvo, maneč si oči, prav to sanjsko sliko spozna kot takšno. V tem trenutku (Augenblick) prevzame historik nalogo tolmačenja sanj." (Pass.I,s.580) Prevrednotenje elementov sanj pri zbujenju (Aufwachen) je kanon dialektike: "Je zgleđno (vorbildlich) za misleca in obvezujoče (verbindlich) za historika." (ibid.)

Med temeljna vprašanja (Grundfragen), ki jih zapiše na robu svojega dela "Passagenwerk", sodi po Benjaminu vprašanje "razmerja med napačno zavestjo in sanjsko zavestjo. Odražanje (Abspiegeln) se zgodi (stattfinden) v sanjski zavesti." (Pass.II,s.1217) Razmerje med "kolektivno sanjsko zavestjo in nadgradnjo" (ibid.), ki jo kot širši, marksistični optiki specifičen problemski vidik vprašanj dodaja gornjemu fragmentu, Benjamin razvija v okviru "Passagenwerk" kot "raziskave, ki ima v temelju opravljanje z izraznim značajem (Ausdruckscharakter) zgodnjih industrijskih orodij (Industriezeugnisse), zgodnjih industrijskih gradenj, zgodnjih strojev itd., pa tudi z zgodnjimi blagovnicami (Warenhauser), reklamami itd." in ki je za marksizem pomembna dvojno: "Prvič bo naletela na vprašanje, na kakšen način je okolišni svet (Umwelt), v katerem je nastal Marxov nauk, vplival nanj tudi s svojim izraznim značajem (Ausdruckscharakter), torej ne samo s svojimi vzročnimi povezavami, drugič pa bo tudi pokazala, v katerih potezah tudi marksizem deli izrazni karakter z njemu istočasnimi materialnimi proizvodi (Erzeugnisse)". (Pass.I,574) V fragmentu, ki ga uvaja specifikator "k nauku o ideološki nadzidavi", izhaja Benjaminovo določanje razmerja med podzidavo in nadzidavo iz razvijanja implikacij dozdevka, da je Marx med njima vzpostavil zgolj kavzalno povezavo, medtem ko gre "že opazka/pripomba, da ideologije nadgradnje odražajo razmerja (podzidave, produkcijska razmerja,op.p.) napačno in izkrivljeno/popačeno ... preko te določitve. Vprašanje se namreč glasi tako: če podzidava

določa v neki meri miselni in izkustveni material (Denk-, Erfahrungsmaterial) nadgradnje, ta določitev pa ni določitev enostavnega odražanja (Abspiegeln), kako jo torej moramo - povsem ne glede na vprašanje vzrokov njenega nastanka (Entstehungsursachen) - okarakterizirati?" (loc.cit.,s.495) Benjaminov odgovor se glasi: "Kot njen izraz (Ausdruck). Nadgradnja je izraz podzidave. Ekonomski pogoji, v katerih eksistira družba, pridejo v nadgradnji do izraza natančno tako, kakor pri spečem najde prenapolnjen želodec v vsebini sanj (Trauminhalt) - čeprav jo "kavzalno" pogojujejo - ne svojega odraza, temveč svoj izraz. Kolektiv izrazi najprej svoje življenjske pogoje. Le ti najdejo v sanjah svoj izraz in v prebujanju svoje tolmačenje (Deutung)." (loc.cit.,s.495-496) Izhajajoč iz tihe predpostavke psihoanalize, da kontrarno nasprotje med spanjem in budnostjo nima nobene veljave za empirično formo zavesti in da moramo stanje s spanjem in budnostjo mnogokratno (vielfach) vzorčene (gemusterten), kockasto prepedene (gewurfelten) zavesti samo prenesti od individuuma na kolektiv, poskuša Benjamin opredeliti področje "vmesnosti" oz. tisto področje, v katerem se med zunanostjo (materialnega, objektivnega) družbenega in notranostjo (psihološkega, subjektivnega, individualnega) konstituira polje "druge narave": kolektivu je "notranje mnogo od tistega, kar je individuu zunanje, arhitekture, mode, da, celo vreme je v notranosti kolektiva tisto, kar so občutki/zaznava organov (Organempfindungen), občutje bolezn ali zdravlja v notranosti individua. Dokler vztrajajo/ostajajo v nezavedni, neoblikovani (ungeformten) obliki sanj (Traumgestalt), so prav tako naravni poteki (Naturvorgänge) kot prebavni proces, dihanje itd. Nastanejo v krožnem toku večno istega (Selbigen) vse dotlej, ko se jih kolektiv polasti v politiki in iz njih nastane zgodovina." (loc.cit.,s.492) V recenziji Kracauerjeve knjige "Die Angestellten", nastale leto kasneje kot "Surrealismus", se Benjamin pri tematizaciji problematike nastanka napačne zavesti prav tako opre na psihoanalizo: "Dokler marksistični nauk o nadgradnji ne bo dopolnjen z nujno potrebnim naukom o nastanku napačne zavesti, bo na vprašanje: kako iz protislovij ekonomske situacije nastane neka njej neustrezna (unangemessen) zavest? - komaj mogoče odgovoriti drugače kot po shemi potlačitve (Verdrängung). Proizvodi (Erzeugnisse) napačne zavesti so podobni (gleichen) skrivniškimi slikami (Vexierbildern), v katerih prav poglavitna stvar (Hauptsache) samo kuka ven." (GS III,s.223)

Seveda ta Benjaminov prenos psihoanalitične paradigme z individua na kolektiv ni enostaven: predmet tolmačenja je nezavedno kolektiva onkraj "masovne psihologije" kot gole esktrapolacije "individualne psihologije"; kolektiv je telesen, poteka v prostoru slik, ki so prostor telesa, v arhitekturi, modah, reklamih, politiki, filmu, načinih razsvetljave, svetovnih razstavah, interierju, pasažah itd.; nezavedno kolektiva kot "sanjajočega kolektiva" ima materialno razsežnost, nekaj, kar je "zunanje" subjektu le s stališča notranosti psihološkega subjekta. Preskok, ki ga implicira analogija med individualnim nezavednim in kolektivnim nezavednim, prenos mehanizmov nezavednega (sanj, potlačitve, itd.) z individua na kolektiv - kot ključ za materialistično teorijo razmerja med nadgradnjo in podzidavo in razlago napačne zavesti - je tudi preskok na drugo prizorišče: je prizorišče (svetovne) zgodovine, natančneje rečeno: je dojetje zgodovine 19. stoletja kot (pred)zgodovine 20. stoletja, ki je še ujeta v to predzgodovino kot svoje lastne sanje, in iz katerih naj bi se zbudilo. Zbujenje je po Benjaminu stopnjevit (stufenweiser) proces, ki se uveljavlja tako v življenju posameznika kakor tudi generacij. Vsaka epoha ima k sanjam, v obliki katerih se formira mladostno izkustvo neke generacije, obrnjeno plat, otroško plat/stran (Kinderseite). Medtem ko je vzgoja prejšnjih generacij tolmačila te sanje v

tradiciji, v religioznem pouku, vodi današnja vzgoja enostavno k razdrtju (Zerstreuung) otrok. Proust - njegovo delo je eden pomembnejših virov Benjaminovega koncepta zbujenja - je lahko nastopil kot "fenomen brez primere samo v neki generaciji, ki je izgubila vse telesno-naravne pripomočke vmislitve (Eingedenken) in bila, revnejša kot prej, prepuščena sama sebi in se je zato lahko otroških svetov polaščala samo izolirano, raztreseno (verstreut) in patološko." (Pass.I,s.490) Tisto, kar naj bi Benjamin podal v "Passagenwerk", je "poskus tehnike zbujenja", poskus "dialektičnega, kopernikanskega obrata vmislitve". (ibid.,podč.B.B.F.) Kopernikanski, dialektični obrat zgodovinskega naziranja 19. stoletja, njegovega "narkotičnega historizma, hlepenja po maskah (Maskensucht), v katerem pa vendarle tiči signal resnične historične eksistence, ki so ga kot prvi prestregli nadrealisti" (loc.cit.,s.493), sestoji iz obrata razmerja, v katerem se "bivše" (Gewesene) zadrži kot fiksna točka, sedanjost pa se ugleda v prizadevanju, da bi na to trdnost (Feste) tipajoč napeljala spoznanje; tj. obrata, v katerem bivše postane dialektični prevrat (Umschlag), vpad (Einfall) zbujene zavesti. (loc.cit.,s.491) S tem dobi politika primat nad zgodovino: "Dejstva postanejo nekaj, kar nas pravkar šele (pri)zadene (zustossen), njihova določitev/ugotovitev pa je stvar spominjanja (Erinnerung). In dejansko (in der Tat) je zbujenje eksemplaričen primer spominjanja: primer, v katerem se nam posreči, da se spomnimo najbližjega (Nachsten), najbolj banalnega, najbolj blizu ležečega (Naheliegendsten). Tisto, kar je mislil Proust z eksperimentirajočim prerazporejanjem pohištva v jutranjem polsnu, Bloch pa spoznal kot temo življenega trenutka (Dunkel des gelebten Augenblick), ni nič drugega kot to, kar naj bi tukaj (tj. v "Passagenwerk", op.p.) zagotovili na ravni zgodovinskega in kolektivnega. Obstaja še-ne-zavedna-vednost (noch-nicht-bewusstes- Wissen) o bivšem, katerega pospeševanje (Forderung) ima strukturo zbujenja." (ibid.)

III.

Film v "Das Kunstwerk" predstavlja tisto tehnično aparaturu, v kateri se uteleša, osamosvaja tisti aperceptivni aparat človeškega zaznavanja, ki ustreza izgubi "naravno - - telesnih pripomočkov vmislitve", ki so historično bili zagotovljeni preko tradicije-izročila, in v katerega "naročju", tj. v okviru svoje ritualne (magične, religiozne, renesančne) funkcije nastopa tudi umetnost. V "Das Kunstwerk" predstavlja vzpostavitev "ravnotežja med človekom in aparaturu" najpomembnejšo med "družbenimi funkcijami filma" (GS I/2,s.460): v filmskem ateljeju je "aparatura tako globoko prodrla v dejanskost, da je njen (dejanskosti, op.p.) čisti, tujega telesa aparature osvobojen aspekt rezultat (Ergebnis) lastne tehnične procedure, namreč posnetka (Aufnahme) skozi posebno postavljeno kamero in montiranjem le tega z drugimi posnetki iste vrste (Art, t.j. v istem mediju, op.p.)". (loc.cit.,s.458) Filmski prikaz (Darstellung) realnosti je v primerjavi s slikarskim, katerega slika je totalna in izhaja iz naravne distance, ki jo ima slikar do danega, za "današnjega človeka" pomembnejši zato, ker mnogovrstno razkosana filmska slika, spojena po novem zakonu montaže, zagotavlja-ohranja aparata osvobojen aspekt dejanskega prav na osnovi njegovega najintenzivnejšega prežemanja z aparaturu. (loc.cit.,s.459)

Nalogo vzpostavljanja ravnotežja med človekom in aparaturo razrešuje film na dva načina: 1. s tem, kako se človek prikazuje pred njo in za njo, ter 2. kako si z njeno pomočjo prikazuje/predstavlja okoliški svet (Umwelt). V reprezentaciji človeka skozi aparaturo je človek izkusil neko najvišje produktivno prevrednotenje svoje samoodtujitve (loc.cit.,s.451) s tem, da je filmu mnogo manj do tega, da igralec (Darsteller) prikazuje koga drugega, kot pa da prikazuje aparaturi samega sebe (loc.cit.,s.450) V svoji tematizaciji te teze se Benjamin opira na Pirandellov negativno plat izpostavljač prikaz, po katerem filmski igralec, ki se pred kamero počuti kot v eksilu ne samo z odra, temveč tudi od svoje lastne osebe, z nekim "temnim nelagodjem zasledi nepojasljivo praznino, ki nastane s tem, da postane njegovo telo pojav/prikazen, ki je umanjkala, izpadla (Ausfallserscheinung), da izhlapi/izpuhti in je oropan za svojo realnost, svoje življenje, svoj glas in šume (Geraeusche), ki jih povzroča s tem, ko se premakne, da bi se spremenil v neko nemo sliko, ki za trenutek trepeta na zaslonu in takoj nato izgine v tišini." (loc.cit.,s.451) Benjaminova izpostavitve "pozitivne" plati te samoodtujitve, ki jo za človeštvo reprezentira filmski igralec pred snemalno aparaturo, sestoji v tem, da je "zrcalna slika", v kateri se ugleda na zgoraj s Pirandellom opisan način še romantično začuden igralec kot pred lastnim odsevom v ogledalu, postala od-ločljiva (ablösbar), prenosljiva (transportabel), in sicer se prenaša pred množično publiko: "Zavest o tem seveda ne zapusti filmskega igralca (Filmdarsteller) niti za trenutek. Medtem ko stoji pred aparaturo, ve, da ima v zadnji instanci opraviti z množico. Ta množica je tista, ki ga bo kontrolirala. In prav ona ni vidna/očitna (sichtbar), ni še pričujoča, medtem ko absolvira svoj umetniški učinek/delo (Kunstleistung), ki ga bo kontrolirala. Avtoriteta te kontrole pa bo narasla skozi to nevidnost/neočitnost (Unsichtbarkeit)." (ibid.)

Opraviti imamo z dvojno odsotnostjo: prvič tisto, ki izhaja iz "raz-teleženja" igralca skozi aparaturo kot zrcalom/ogledalom, v katerem se ne more več prepoznati, v katerem dobesedno izgine, a ne v (imaginarni) identifikaciji, totalnosti svoje "osebnosti", temveč v montaži svojih vsakokratnih, vedno že partikularnih "estetskih" učinkov, katerih zgolj nosilec, agent je; ter drugič tisto odsotnostjo, neoprijemljivostjo in nevidnostjo publike, vsled katere ne more prilagajati svoje učinkovitosti njihovi reakciji in ki jo v produkcijski situaciji zastopa nasproti njemu filmska aparatura. Aparatura to množično publiko dobesedno zastopa: v vidu njene odsotnosti kot takšne je aparatura (filmska kamera) čista pozitivacija svojega nasprotja, je opozicijsko-kontrarni člen, v katerem se "zrcali" njegovo nasprotje kot lastna odsotnost bivanja na svojem mestu, na kraju, kjer se nahaja. Učinkovitost (estetska ali postestetska) filma, tehnične reprodukcije je (nad)določena z vpisom te odsotnosti v svojo temeljno strukturo, drugače rečeno, auratičnost pojava, definiranega z neponovljivostjo obstajanja, bivanja na mestu, na katerem se nahaja (tukaj in zdaj), se v svojem negativnem vidu vpisuje v središče tehnične reprodukcije.

S pomočjo snemalne aparature se ravnotežje med njo in človekom vzpostavlja nadalje tudi v tem, kako si človek prikazuje svet, v katerem živi: pod genialnim vodstvom objektivna pomnoži vpogled v prisile, ki upravljajo z njegovim bivanjem, po drugi, komplementarni strani pa mu zagotavlja neizmeren in neznanski manevrski prostor (Spielraum). Brezupen, ječi podoben svet (Kerkerwelt) "naših krčem, velikomestnih cest, pisarn in s pohištvom opremljenih sob (möblierten Zimmer), železniških postaj in tovarn" - skratka: svet t.i. vsakdanjega življenja - je film "razstrelil z dinamitom desetinske sekunde, tako da lahko zdaj med njegovimi široko raztresenimi ruševinami hladnokrvno podvzemamo pustolovska potovanja. Pod povečavo (Grossaufnahme) se razteza prostor, pod upočasnjenim

snemanjem (Zeitlupe) gibanje v njem. Tako postane očitno/oprijemljivo (Handgreiflich), da govori kameri neka druga narava, ne pa tista, ki govori očesu. Drugačna predvsem tako, da stopi na mesto s človekovo zavestjo pretkanega/prepletenega (durchwirkten) prostora prostor, pretkan z nezavednim. (...) Optično nezavedno (Optisch-Unbewusste) izkusimo šele skozi njo (filmsko kamero, op.p.), tako kot nagonsko-nezavedno (Triebhaft-Unbewusste) skozi psihoanalizo." (loc.cit.s.461)

Ovinek, po katerem se prek prikaza branja besedila v prvem prevodu v južnoslovanski jezik vračamo k "stvari sami", k originalu:

V srbohrvatskem prevodu 2. verzije "Das Kunstwerk" v Nolitovi izdaji 1974, s katerim postane skupaj z dobrim, reprezentativnim izborom drugih tekstov ("Eseji") prvič dostopen v tem prostoru, se simptomatično zgodi prevajalski lapsus: optično nezavedno (Optisch-Unbewusste) prevede v "politično nezavedno" (cf. Benjamin 1974, s.141). Tako kot v primeru prevajalskega lapsusa v "Vorwort" k temu delu, ki prevede termin "Dialektik" v "jezik" in s tem nehote pokaže na razsežnost, v kateri moramo brati sporne mobilizacijske in shematične marksistične termine "Vorwort" kot "političnega očrta", lahko tudi tukaj rečemo, da spodrsrljaj eksplicira implicitno ali manifestira latentno poanto Benjaminovega pojmovanja "političnega" pomena filma natančno na kraju, kjer se tematizira območje programatičnega nanašanja "umetniške politike" ("Vorwort") oz. "pesniške politike" ("Surrealismus") pri nadrealistih. Prostor slik kot prostor telesa kolektiva je ta z "nezavednim prepleten prostor", ki ga ustvari filmska kamera - aparatura, ki se - na to nas navaja že analogija s psihoanalizo - nahaja na mestu, sicer rezerviranem za "tolmača sanj"; v drugi verziji Benjamin pripisuje filmu, da je "(film) obogatil naš svet opažanja (Merkwelt) z metodami, ki se lahko ilustrirajo z metodami Freudove teorije. Spodrsrljaj v pogovoru je šel pred petdesetimi leti bolj ali manj neopažen mimo. K izjemam se je lahko štel, če je spodrsrljaj odprl globinsko perspektivo v pogovoru, za katerega se je do tedaj zdelo, da poteka na površju (vordergründig). Od "Psihopatologije vsakdanjega življenja" se je to spremenilo. Izolirala je in hkrati naredila dostopne analizi (analysierbar) stvari, ki so pred tem plavale skupaj v široki reki zaznavanega (Wahrgenommenen). Film je imel za posledico podobno poglobitev apercpepcije celotne širine optičnega, zdaj pa tudi akustičnega sveta opažanja (Merkwelt)." (loc.cit.,s.498)

Filmska "realnost" pokaže realno-empirično in neposredno doživljeni svet kot svet s. 1j, tj. kot vedno že v nezavednih mehanizmih konstituirajočo se ideologijo; na nek način je filmska fikcija bolj realna od realnosti same, saj jo - kot ideološko-fantazmagorično konstrukcijo - povzema "tavtološko", "dobesedno" kot tisto "zunanost", ki se vpisuje kot neprepoznavno jedro v notranost individualno-psihološkega subjekta ideologije prek (imagine) identifikacije, katere nosilec je prav pogled očesa kot organa vida. Oko, pogled filmske kamere - aparature je alegorija, ki v partikularnem odlomku, koščku zastopa oko-pogled množice: filmski igralec pred aparaturo je objekt pogleda - je ves v pogledu - odsotne, nevidne množice (gledalcev).

Prevodi, ki uveljavljajo ta lapsus, so prevodi prve verzije teksta. So stvari ustrezni ne samo glede na to, da eksplicirajo, kar je v tej verziji implicitno, temveč ustreza ta lapsus tudi razvitejši Benjaminovi tematizaciji v prvi verziji, kjer se nadaljuje besedilo tam, kjer se v prvi verziji zaključí. Tesna povezava, ki obstoji med optičnonezavednim in nagonsko-nezavednim, obstaja v tem, da ležijo mnogi aspekti, ki jih lahko snemalna aparatura izvleče iz dejanskosti, v veliki meri "samo izven/zunaj (ausserhalb) normalnega spektra čutnih zaznav. Mnoge deformacije in stereotipi, preobrazbe in katastrofe, ki v filmu

lahko zadevajo svet zaznavanja obrazov (Gesichtswahrnehmung), jih dejansko zadevajo v psihozah, v halucinacijah, v sanjah. In tako so omenjeni načini postopkov, ki se jih poslužuje kamera (povečava, upočasnjeno gibanje, prekinitev, izoliranje, dviganje in spuščanje, op.p.) prav toliko procedure, zahvaljujoč katerim si kolektivno zaznavanje publike lahko priliči individualne načine zaznavanja psihotika ali sanjajočega. Staro heraklitsko resnico - čuječi imajo svoj skupni svet, speči vsak enega za sebe - je film preluknjal. In sicer veliko manj s prikazi sanjskega sveta, kot z ustvarjanjem figur kolektivnih sanj, kot je zemljo obkrožujoči Micky Maus. Če se zavedamo, kakšne nevarne napetosti je proizvedla v množicah tehnizacija s svojimi nasledki - napetosti, ki v kritičnih stadijih privzemajo psihotični značaj - bomo prišli do spoznanja, da si je taista tehnizacija ustvarila možnost psihičnega cepiva z določenimi filmi, v katerih forsiran razvoj sadističnih fantazij ali mazohističnih norih predstav (Wahnvorstellungen) lahko preči/zavre (verhindern) njihovo naravno in nevarno dozorevanje v množicah. Predčasen in zdravilen/koristen (heilsam) izbruh tovrstnih množičnih psihoz predstavlja kolektivni smeh (Gelaechter). Neznanske množice grotesknih dogodkov, ki se konzumirajo za časa filma, so drastično znamenje nevarnosti, ki grozijo človeštvu iz potlačitev, ki jih s sabo prinaša civilizacija. Ameriški groteskni filmi in Disneyevi filmi povzročijo (bewirken) terapevtsko razstrelitev nezavednega. Njihov predhodnik je postal ekscentrik. V novih manevrskih prostorih, ki so nastali skozi film, je bil - njihov puščavniški prebivalec - (Trockenwohner) prvi doma. V teh povezavah ima Chaplin kot historična figura svoje mesto." (loc.cit.,s.461-462)

S stališča filma kot "terapevtske razstrelitve nezavednega" lahko razumemo tudi Benjaminovo opredelitev nastanka filma kot nastanka "nove regije zavesti" v polemiki z O.Schmitzem (GS II/2,s.752): protislovje med opredelitvijo z "nezavednim prepletenega prostora" je navidezno, saj film na to šele "pokaže", omogoča "videti". V Benjaminovem pojmovanju pa "videti" samodejno še ne pomeni tudi "vedeti": ireducibilna razlika med videti in vedeti je pri filmu tematizirana na zgledu arhitekture ob t.i. taktilni, haptični komponenti zaznavanja. Zgradbe se recipirajo na dva načina: z uporabo (Gebrauch) in zaznavanjem (Wahrnehmung). Natančnejši formulaciji distinkcije med uporabo in zaznavanjem ustrezata termina "taktilno" in "optično". Na strani taktilnega sprejemanja ne obstaja nasprotje (Gegenstück) tistemu, kar je na strani optičnega sprejemanja kontemplacija, ki jo malo naprej označi kot "golo optiko". Taktilna recepcija se ne zgodi toliko po poti pozornosti, ki jo Benjamin ilustrira z zbranstvo potujočih, tj. "turistov" (Reisenden) pred fasado kakšne "slavne" zgradbe, kot pa po poti navajenosti (Gewohnheit), ki v arhitekturi določa v povezavi z njeno "uporabno", "bivalno" (wohnen!) vrednostjo celo optično recepcijo, ki se izvorno dogaja manj v nekem pozornem "pazanju" (Aufmerken), temveč bolj v mimobežnem opazanju (Bemerken). V okoliščinah zgodovinskih prevratov - 19. stoletje kot z Veliko revolucijo 1789 inavgurirano postrevolucijsko obdobje nastanka in etabliranja moderne, katere teoretično ovrednotenje je za Benjaminu pogoj spoznanja aktualne situacije - ima zgoraj ob arhitekturi razčlenjena struktura recepcije kanonično vrednost: naloge, ki se v takih okoliščinah zastavljajo človeškemu zaznavnemu aparatu, ki ga Benjamin tematizira v točki kolektivnega nezavednega, v konceptu dialektične slike kot slike želja in fantazmagorične strukture "moderne zavesti", nikakor ne morejo biti obvladane po poti gole optike, tj. kontemplacije, temveč z vodenjem (Anleitung) taktilne recepcije skozi navado. Tisto, kar odlikuje navado pred usmerjeno pozornostjo, implicirano v kontemplativni držji, ni samo to, da se lahko navadi tudi raztreseni človek (Zerstreute), temveč tudi, da obvladovanje določenih nalog v raztresenosti kot nasprotju kontemplativne

zbranosti dokazuje, da je razrešljivost teh nalog nekomu postala navada. V kinu, kjer ima recepcija skozi raztresenost osrednje mesto, kjer kolektiv išče svojo zabavo, nikakor ne manjka taktilna dominanta: čeprav je izvorno doma v arhitekturi, pa v tem procesu pregrupiranja apersepcije, ki ga vodi film, nič ne izdaja bolj silne napetosti (aktualnega) časa kot način, s katerim se ta taktilna dominanta uveljavlja v optiki sami, in sicer v filmu skozi šokirajoči učinek njegovega sosledja slik (Bilderfolge). (GS I/2,s.465- 466)

Dadaisti so - v okviru ene od nekdanjih najpomembnejših nalog umetnosti, da povzročijo povpraševanje, za katerega popolno zadovoljitev še ni prišel čas (loc.cit.,s.462) - poskušali proizvesti efekte, ki jih danes publika išče v filmu, s sredstvi slikarstva oz. literature. (loc.cit.,s.463) S tem, da je postavil težišče na neuvrednotljivost (Unverwertbarkeit) umetniških del kot predmetov kontemplativnega potapljanja (Versenkung), ki je postalo v izrojenosti (Entartung) meščanstva šola asocialnega ravnanja (Verhaltens), ter le-temu protipostavil odklon (Ablenkung) kot neke vrste socialno ravnanje, je postalo dadaistično umetniško delo iz videza (Augenschein) ali sugestivne zvočne tvorbe (überredenden Klanggebilde) "strel" (Geschoss). "Zadelo je opazovalca. S tem je nameravalo pridobiti nazaj za sedanjost taktilno kvaliteto, ki je nepogrešljiva za umetnost v velikih epohah preobrazbe (Umbauepochen) zgodovine." (loc.cit.,s.463-464) Dadaizem je znova vpeljal formulo sanjskega zaznavanja (Traumwahrnehmung), ki hkrati zaobsega taktilno plat umetniškega: da je vse zaznano (Wahrgenommene), občuteno (Sinnenfällige) nekaj, kar nas zadene (ein uns Zustossendes). (loc.cit.,s.464) Odklanjajoči element v filmu je prav tako v prvi vrsti taktilen, osnovan je na izmenjavi prizorišč in nastavitev (aparature, kamere), ki na način udarca (stossweise) pritiskajo na gledalca (Beschauer). "Film je torej fizični učinek šoka, ki ga je dadaizem hkrati še držal zavitega v moralnem učinku šoka" - ta je imel svoj skrajni domet v povzročanju škandala, "javnega pohujšanja/jeze (Ärgernis)" (loc.cit.,s.463), - "osvobodil iz te embalaže. V njegovih najnaprednejših delih, predvsem pri Chaplinu, je na novi stopnji združil oba šokirajoča učinka." (loc.cit.,s.464)

V primerjavi s slikarskim platnom/sliko, ki v svoji nespremenljivosti vabi opazovalca h kontemplaciji, se pred spreminjajočim filmskim platnom/posnetkom gledalec ne more prepustiti svojemu asociacijskemu toku: "Komaj ga je ugledal (ins Auge fassen), že se je spremenil. Ne more se fiksirati, niti kot kakšna slika (Gemälde) niti kot kaj dejanskega (Wirkliches). Na tem je osnovan šokirajoči učinek filma, ki hoče tako kot vsak šokirajoči učinek biti prestrežen/ujet (auffangen) z naraslo pričujočnostjo duha (Geistesgegenwart). (ibid.)

V zgornjem opisu je povzeta tudi struktura Benjaminovih tekstov: spornost, kontroverznost, škandaloznost njegovih materialističnih spisov v obeh taborih njegovih sodobnikov in sopotnikov, je učinek metaforično-metonimičnih šokov v polju dobesednosti politične in scientifične diskurzivnosti, katerih programatični cilj je "narasla pričujočnost duha". Od tu naprej se mora interpretacija (vnazaj) soočiti s predpostavkami lastne produkcije.