

Pariz, prestonica XIX veka

Vodič kroz Projekat Pasaži

Walter Benjamin

1935.

Sadržaj

Prolog	3
Predgovor	4
Pariz, prestonica XIX veka	5
Uvod	5
I: Furije ili pasaži	6
II: Dager ili panorame	8
III: Granvil ili Svetske izložbe	9
IV: Luj Filip ili enterijer	10
V: Bodler ili ulice Pariza	11
VI: Osman ili barikade	13
Zaključak	15
Projekat Pasaži: pregled sadržaja	17
Odlomci iz Pasaža i drugih izvora uključeni u „Ilustrovani vodič“	19
Walter Bendix Schönflies Benjamin	21
Izvori	22

Prolog

„Model nije bila konceptualna analiza već pre nešto slično tumačenju snova. Devetnaesti vek je bio kolektivni san, u koji mi, njegovi naslednici, moramo ponovo ući, sa što više strpljenja i pažnje za svaki detalj, da bismo pratili njegova grananja i konačno se probudili iz njega.“ – Iz predgovora Howarda Eilanda i Kevina McLaughlina, prevodilaca američkog izdanja (Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Harvard University Press, 1999, str. ix)

„Kao što Prust počinje priču o svom životu buđenjem, tako bi morala počinjati i svaka istorijska prezentacija; u stvari, nju ne bi trebalo da zanima ništa drugo. U skladu s tim, ova istorijska prezentacija govori o buđenju iz devetnaestog veka.“ – Valter Benjamin, *Projekat Pasaži*, N4.3, „Teorija saznanja. Teorija progressa.“, str. 464.

„Reč je o Valteru Benjaminu. Polok (Friedrich Pollock) kaže da mu je Benjamin u Parizu objasnio plan svog dela 'Pariz, prestonica XIX veka', koje sada zovemo 'projekat Pasaži' i koje je bilo u središtu mojih diskusija s Benjaminom u proteklih deset godina. Rekao sam Poloku da taj rad smatram Benjaminovim *chef d'oeuvre*, nečim za šta će se pokazati da ima najveći mogući teoretski značaj i – ako je ta reč među nama umesna – briljantno osmišljenim.“ – Teodor Adorno, iz pisma Maksu Horkhajmeru, od 8. juna 1935.

„Metod ovog projekta: književna montaža. Ne moram da *kažem* bilo šta. Samo ću pokazati. Neću dodavati nikakve lične ukrase, nikakve originalne formulacije. Ali, kada je reč o tim krhotinama, otpacima – neću praviti njihov popis, već ih pustiti da dođu do izražaja, na jedini mogući način: tako što ću ih staviti u upotrebu.“ – Valter Benjamin, „O teoriji znanja. Teorija progressa.“, N1a.8, str. 460.

„Kako je ovo delo napisano: korak po korak, koliko je to dopuštao slučaj, na uskoj stazi, kao što se neko uspinje na opasne visove i ni za trenutak ne dopušta sebi da se osvrne, da ga ne bi uhvatila vrtoglavica – ali i zato što želi da sačuva za kraj svu snagu panorame koja se pred njim otvara.“ – *Ibid.*, N2.4, str. 460.

„Moglo bi se reći da je jedan od metodoloških ciljeva ovog dela demonstracija istorijskog materijalizma koji ukida u sebi ideju progressa. Upravo ovde, istorijski materijalizam ima sve razloge da pokaže koliko se oštro razlikuje od buržoaskog načina mišljenja. Njegov temeljni pojam nije progress, već ostvarenje.“ – *Ibid.*, N2.2, str. 460.

Predgovor

PROJEKAT PASAŽI je zbirka citata, ilustracija i komentara, koje je Valter Benjamin sakupljao i beležio u periodu 1927–1940, s namerom da ih pretoči u veliku panoramu XIX veka, njegovih opsosija i opsena („fantazmagorija“, kako je govorio). Zbirka je ostala nedovršena.

U dva navrata, 1935. i 1939, na predlog Teodora Adorna, odnosno Maksa Horkhajmera, Benjamin je sažeto predstavio opšti plan *Pasaža*, u tekstu pod naslovom „Pariz, prestonica XIX veka“. Prevod tog teksta ovde je dopunjen uvodom i zaključkom iz verzije napisane 1939. Ta kasnija verzija je tematski identična prvoj, nešto duža, ali i malo suvoparnija. Opet, njeni uvod i zaključak savršeno zaokružuju verziju iz 1935.

Glavna svrha pisanja tog sažetka (ili „ekspozea“) bila je da se ideja *Pasaža* približi prijateljima iz frankfurtskog Instituta za socijalna istraživanja, koji su se još 1933. prebacili iz Nemačke u Švajcarsku, a onda i u SAD, na Univerzitet Kolumbija, i tamo pripremali teren za Benjaminov dolazak. Ali on je ostao u Parizu, zagnjuren u svoje spise, sve do dolaska nacista, u junu 1940. Kada se konačno rešio na put, već je bilo kasno. Odmah po prelasku u Frankovu Španiju (gde je stigao peške, preko Pirineja, uz pomoć legendarne Lise Fittko), pogranične vlasti su mu stavile do znanja da njegovo prisustvo ugrožava bezbednost ostalih članova grupe – Heni (Henny) Gurland, fotografkinje i buduće supruge Eriha Froma, i njenog sina – i da će po deportaciji u Francusku biti izručen Gestapou. Pošto je još 1939. doživeo da ga francuske vlasti uhapsu i tri meseca drže u logoru za emigrante, nakon što je nacistička Nemačka zvanično obavestila Francusku da je oduzela državljanstvo svim Jevrejima (predratna, desničarska vlada Francuske je tokom 1939. sprovodila i vrlo rigoroznu antikomunističku politiku) verovatno je dobro procenio šta ga čeka. U noći između 25. i 26. septembra 1940, Benjamin se ubio, tako što je uzeo veliku dozu morfijuma. Imao je 48 godina. Već sutradan, Heni Gurland i njenom sinu bile su odobrene tranzitne vize. Posle nekoliko dana, njih dvoje su stigli u Lisabon, a onda i u Njujork.

Benjamin je sahranjen na lokalnom groblju, bez ikakvih obeležja. U oktobru 1940, na insistiranje Maksa Horkhajmera, španske vlasti su potvrdile smrt „nemačkog gospodina“ i otkrile još neke pojedinosti, ali ne i gde je tačno sahranjen. Mnogo godina kasnije, tek 1979, njegov grob je bio jasno obeležen, a 1994, malo izvan groblja, na istom vidikovcu, otkriven je i spomenik „Pasaži“, čiji je autor izraelski umetnik Dani Karavan (Portbou, Katalonija).

„Sveske“ ili „convolutes“ *Pasaža*, Benjamin je pre polaska na put poverio Žoržu Bataju (Georges Bataille), koji je tada radio u Nacionalnoj biblioteci u Parizu. On ih je sačuvao i 1947. poslao Adornu u Njujork. Tako su, vremenom, „sveske“ stigle i do nas.

Aleksa Golijanin, avgust 2011.

Pariz, prestonica XIX veka

„Vode su plave, a cveće ružičasto;
veće je tako lepo. Vreme je za šetnju.
Velike dame izlaze na ulicu.
Iza njih, idu one male.“

– Nguyen Trong Hiep, *Pariz, prestonica Francuske* (Hanoj, 1897)

Uvod

„Istorija je kao Janus. Bez obzira da li gleda u prošlost ili sadašnjost, ona vidi uvek iste stvari.“

– Maxime Du Camp, *Paris*, vol. 6, str. 315

Tema ove knjige je iluzija koju je Šopenhauer izrazio sledećom formulom: da bi se shvatila suština istorije, dovoljno je uporediti Herodota i jutrošnje novine.¹ Ovde je izraženo osećanje vrtoglavice koju izazivaju XIX vek i njegovo shvatanje istorije. Ono odgovara stanovištu prema kojem je kretanje sveta beskrajni niz činjenica stvrdnutih u obliku stvari. Karakterističan talog tog shvatanja je ono što se naziva „istorijom civilizacije“, koja pravi popis, stavku po stavku, svih oblika života i kreacija čovečanstva. Bogatstvo koje se tako gomila u riznici civilizacije, zatim se predstavlja kao utvrđeno za sva vremena...“ Takvo shvatanje istorije zanemaruje činjenicu da to bogatstvo svoje postojanje, ali i prenošenje, duguje stalnom naporu društva – naporu koji, pored toga, na čudan način preobražava i to bogatstvo. Naše istraživanje pokušava da pokaže kako, kao posledica te postvarene predstave o civilizaciji, novi oblici ponašanja i nove ekonomski i tehnološki zasnovane kreacije, koje dugujemo XIX veku, stupaju u univerzum fantazmagorije (opsene). Te kreacije prolaze kroz „iluminaciju“ ne samo na teoretskom planu, na osnovu neke ideološke transpozicije, već i na osnovu sopstvenog, opipljivog prisustva. One se ispoljavaju kao fantazmagorije. Tako nastaju pasaži – prvi korak u oblasti gvozdene konstrukcije; tako se pojavljuju i Svetske izložbe (sajmovi), čija spona sa industrijom zabave ima veliki značaj. U taj skup fenomena spada i iskustvo *flâneura*,² koji se odriče sebe i prepušta opsenama tržišta. Tim tržišnim fantazmagorijama, u kojima se ljudska bića pojavljuju samo kao tipovi, odgovaraju fantazmagorije enterijera, koje izviru iz čovekove neodoljive potrebe da u prostorijama u kojima boravi ostavi otisak svoje privatne, individualne egzistencije. Kada je reč o fantazmagoriji sâme civilizacije, ona svog šampiona pronalazi u baronu Osmanu (Georges Haussmann), a svoj očigledan izraz u transformacijama Pariza. Uprkos tome, pompeznost i velelepnost kojima se društvo posvećeno proizvodnji robe okružuje, kao i njegovo iluzorno osećanje sigurnosti, nisu imuni

¹ Nije sigurno da „formula“ potiče od Šopenhauera, ali tako je navedeno i u izvoru koji koristi Benjamin: Remy de Gourmont, *Le II^me Livre des masques* (Paris, 1924), str. 259.

² *Flâneur*: fran., dokoni gradski šetač; u nekim ranijim prevodima samo „dokoličar“; izgovara se kao „flaner“; Benjamin uvek koristi francuski izraz. Prvi tekst posvećen *flâneuru* Benjamin je napisao još 1929: *Die Wiederkehr des Flaneurs* („Povratak *flâneura*“, eng. blindflaneur.com).

na opasnosti; na to nas podsećaju kolaps Drugog Carstva i Pariska Komuna. U istom periodu, najstrašnji neprijatelj tog društva, Blanki (Auguste Blanqui), u svom poslednjem spisu, otkriva društvu zastrašujuće crte te fantazmagorije. Čovečanstvo je osuđeno na propast. Za sve čemu bi se moglo nadati, pokazuje se da je stvarnost koja je oduvek bila sadašnjost; i svi ti noviteti ne mogu joj doneti mogućnost oslobođenja, isto kao što ni neka nova moda ne može podmladiti društvo. Blankijeva kosmička spekulacija prenosi sledeću lekciju: da će čovečanstvo ostati plen mitske strepnje sve dok za fantazmagoriju u njemu ima mesta.

I: Furije ili pasaži

„Između čarobnih stubova tih palata,
Svaki amater je u prilici da sazna,
Preko predmeta iz njihovih pasaža,
Da je umetnost u industriji dobila rivala.“

— *Nouveaux Tableaux de Paris* (Paris, 1828), vol. 1, str. 27

Većina pariskih „pasaža“ potiče iz perioda od deceniju i po posle 1822. Prvi uslov za njihovu pojavu bila je ekspanzija trgovine tekstilom. Pojavljuju se *Magasins de nouveautés* („Prodavnice galanterije“), prve prodavnice koje su držala velike količine robe u posebnim odeljenjima.³ One su preteče robnih kuća. Bio je to period o kojem je Balzac pisao: „Velika poema izloga pevuši svoje šarene strofe, od Crkve Madlen, sve do Kapije Sen-Deni.“⁴ Pasaži su središte trgovine luksuznom robom. Da bi se opremili, umetnost stupa u službu trgovaca. Savremenici ne prestaju da im se dive, a dugo vremena su bili i atrakcija za strance. U jednom *Ilustrovanom vodiču kroz Pariz* piše: „Ovi pasaži, nedavni izum industrijskog luksuza, staklom su pokriveni, mermerom popločani koridori, koji se protežu kroz cele blokove zgrada, čiji su se vlasnici udružili u tom poslovnom poduhvatu. Sa obe strane tih koridora, u koje svetlost stiže odozgo, nalaze se najelegantnije prodavnice, tako da je *passage* zapravo grad, svet u malom.“ Pasaži su i scena prvog gasnog osvetljenja.

Drugi uslov za pojavu pasaža je početak gradnje pomoću gvozdениh konstrukcija. Carstvo je u toj tehnologiji videlo doprinos povratku arhitekture u klasičnom grčkom smislu. Teoretičar arhitekture Betiher (Carl Boetticher) izražava opšte viđenje kada kaže da „s obzirom na umetničke forme novog sistema, formalna načela helenističkog metoda“ moraju odneti prevagu.⁵ Carstvo je stil revolucionarnog terorizma, čiji je cilj država kao takva. Kao što Napoleon nije shvatio funkcionalnu prirodu države, kao instrumenta dominacije buržoaske klase, tako ni arhitekta njegovog vremena nisu shvatale funkcionalnu prirodu gvožđa, s kojim građevinska načela započinju svoju dominaciju nad arhitekturom. Noseći stubovi u tim arhitektonskim nacrtima podsećaju na stubove iz Pompeje, dok fabrike imitiraju stambene zgrade, kao što su kasnije prve železničke stanice bile oblikovane po uzoru na *chalets* (alpske kolibe). „Konstrukcija igra ulogu podsvesnog.“⁶ Ipak, shvatanje uloge inženjera, koje datira iz vremena revolucionarnih ratova, počinje da osvaja te-

³ Prva takva prodavnica, *Pygmalion*, otvorena je u Parizu 1793. Izraz *nouveauté* znači „novina“ ili „novitet“; zbirna imenica, „galantarerija“, u početku se odnosila na svu luksuznu robu.

⁴ Honoré de Balzac, „Histoire et physiologie des boulevards de Paris“, u George Sand, Honoré de Balzac, Eugène Sue, et al., *Le Diable à Paris*, vol. 2 (Paris, 1846), str. 91.

⁵ Karl Boetticher, „Das Prinzip der Hellenischen und Germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage“ (govor od 13. marta 1846), u *Zum hundertjährigen Geburtstag Karl Böttichers* (Berlin, 1906), str. 46.

⁶ Siffried Giedion, *Bauen in Frankreich* (Leipzig, 1928), str. 3.

ren, a javlja se i rivalstvo između graditelja i dekoratera, između Politehničke škole i Škole lepih umetnosti.

Po prvi put u istoriji arhitekture pojavljuje se veštački građevinski materijal: gvožđe. On prožima evoluciju čiji će se tempo tokom veka ubrzati. Taj razvoj ulazi u odlučujuću, novu fazu, kada postaje jasno da uz lokomotivu – s kojom se eksperimentisalo od kraja dvadesetih godina XIX veka – idu samo gvozdene šine. Šina je bila prva montažna gvozdена komponenta, preteča gvozdene grede. Gvožđe se izbegavalo u izgradnji stambenih kuća, ali se koristilo za pasaže, sajamske hale, železničke stanice – za zdanja u funkciji prometa. U isto vreme, proširuje se ceo spektar arhitektonskih aplikacija od stakla, iako će se društveni preduslovi za njegovu širu primenu pojaviti tek sto godina kasnije. U Šerbartovoj *Glasarchitektur* (Scheerbart, *Staklena arhitektura*, 1914), ono se još uvek spominje u kontekstu utopije.⁷

„Svaka epoha sanja onu koja sledi.“

– Mišle, „Budućnost! Budućnost!“⁸

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

Ti odnosi se mogu uočiti u utopiji koju je osmislio Furije. Njen tajni ključ je napredovanje mašine. Ali, ta činjenica nije direktno izražena u furijevskoj literaturi, koja za svoje polazište uzima amoralnost poslovnog sveta i lažni moral onih koji stupaju u njegovu službu. Falansterija (Furijeva zajednica) trebalo je da pripremi ljudska bića za odnose u kojima će moralnost biti suvišna. Izuzetno složena organizacija falansterije izgleda kao mašinerija. Kombinacije strasti, zamršena saradnja između *passion méchanistes* (mehaničke strasti) i *passion cabaliste* (strast ka spletkarenju), jeste primitivni izum napravljen – po analogiji s mašinom – od psihološkog materijala. Taj mehanizam, koji su stvorili ljudi, proizvodi zemlju u kojoj teku med i mleko, iskonski simbol želje, kojem je Furijeova utopija udahnila novi život.

Furije je u pasažima video arhitektonski kanon falansterije. Oni kod njega prolaze kroz reakcionarnu metamorfozu posebne vrste: dok su prvobitno imali komercijalnu namenu, oni sada postaju mesta za stanovanje. Falansterija postaje grad pasaža. U svetu ozbiljnih formi Carstva, Furije uspostavlja šarenu idilu bidermajera. Njen sjaj istrajava, ma koliko izbledeo, sve do Zole, koje preuzima Furijeove ideje u svojoj knjizi *Rad (Travail, 1901)*, kao što se oprašta od pasaža u romanu *Tereza Rakin (Therese Raquin, 1867)*. Marks je stao u odbranu Furijea u svojoj kritici Karla Grina (Carl Grün), naglašavajući njegovo „kolosalno shvatanje čoveka“.⁹ Skrenuo je pažnju i na Furijeov smisao za humor. Tačnije, Žan Pol (Jean Paul) u svojoj *Levani* nalikuje Furijeu kao pedagog, kao što mu i Šerbart u svojoj *Staklenoj arhitekturi* nalikuje kao utopista.¹⁰

⁷ Paul Scheerbart, *Glasarchitektur* (Berlin, 1914).

⁸ Jules Michelet, „Avenir! Avenir!“, *Europe*, 19, no. 73 (15. januar 1929): 6.

⁹ Videti Karl Marx i Friedrich Engels, *Die deutsche ideologie* (Nemačka ideologija, 1846), deo II.

¹⁰ Videti, Jean Paul, „Levana, oder Erziehungslehre“ (Levana ili doktrina o obrazovanju), 1807.

II: Dager ili panorame

„Sunce, pripazi na sebe!“

— A. Ž. Vjerc, *Književna dela* (Antoine-Joseph Wiertz, *Ouvres littéraires*, Paris 1870), str. 374.

Kao što s pojavom prvih gvozdениh konstrukcija arhitektura počinje da prerasta umetnost, to se, za uzvrat, dešava i sa slikarstvom, s pojavom prvih panorama („diorame“). Vrhunac u širenju panorama podudara se sa izgradnjom pasaža. Uz pomoć raznih tehničkih sredstava, neumorno se težilo da se od panoramskih scena napravi savršena imitacija prirode. Pokušavalo se i sa reprodukcijama promene prirodnog osvetljenja u pejzažu, izlaska meseca, obrušavanja vodopada. David (Jean-Louis David) savetuje svoje učenike da crtaju na osnovu prirode, kao što je prikazano na panoramama. U svom nastojanju da proizvedu varljivo životne promene u predstavljenoj prirodi, panorame pripremaju teren za pojavu fotografije, ali i nemog i zvučnog filma.

Savremenik panorama je panoramska književnost. U nju spadaju dela kao što su *Paris ou le Livre des Cent-et-un* (Pariz ili Knjiga stotinu i jednog), *Les Français peints par eux-mêmes* (Francuzi na slikama Francuza), *Le Diable à Paris* (Đavo u Parizu), *La grande ville* (Veliki grad). Te publikacije utiru put beletristici, kojoj će Žirardin (Émile de Girardin), tokom tridesetih godina, pronaći dom u „feljtonu“. One se sastoje od zasebnih skečeva, čija anegdotska forma odgovara plastično aranžiranom prvom planu panorama, dok njihova informativna osnova odgovara oslikanoj pozadini. Ta književnost je panoramska i u društvenom pogledu. Po prvi put, radnik, izolovan od svoje klase, postaje deo idilične postavke.

Pošto su najavile prevrat u odnosu umetnosti prema tehnologiji, panorame su u isto vreme bile i izraz novog stava prema životu. Stanovnik grada, čija je politička nadmoć nad provincijom bila dokazana mnogo puta tokom veka, pokušava da selo prenese u svoj grad. U panoramama, grad se otvara, postaje pejzaž – kao što će kasnije, na prefinjeniji način, to biti i za *flâneura*. Dager (Louis Daguerre) je učenik panoramskog slikara Prevosta (Pierre Prévost), čiji se atelje nalazi na Pasažu Panorama. (Opisati Prevostove i Dagerove panorame.) Godine 1839, Dagerova panorama nestaje u požaru. Iste godine, on objavljuje otkriće dagerotipije.

„Fransoa Arago (François Arago) predstavlja fotografiju u govoru pred Narodnom skupštinom (1839). Dodeljuje joj mesto u istoriji tehnologije i prorokuje naučnu primenu. Na drugoj strani, umetnici započinju debatu o njenoj umetničkoj vrednosti.“ Fotografija dovodi do izumiranja velike profesije portretnog minijaturiste. Do toga ne dolazi samo iz ekonomskih razloga. Prve fotografije bile su umetnički superiorne u odnosu na minijaturene portrete. Tehnička osnova te prednosti je dugačko vreme ekspozicije, koje od subjekta zahteva najveću koncentraciju; društvena osnova leži u činjenici da su prvi fotografi pripadali avangardi, odakle je dolazila i većina njihove klijentele. Nadarova (Félix Nadar) superiornost u odnosu na kolege vidi se u njegovom pokušaju da fotografiše parisku kanalizaciju: po prvi put, sočiva se pokazuju sposobnim da naprave otkrića. Njihov značaj postaje sve veći, kako se u novoj tehnološkoj i društvenoj stvarnosti subjektivna crta u piktoralnoj i grafičkoj informaciji sve više dovodi u pitanje.

Svetska izložba 1855. po prvi put sadrži poseban paviljon nazvan „Fotografija“. Iste godine, Vjerc objavljuje svoj poznati članak o fotografiji, u kojem kao njen zadatak definiše filozofsko prosvetljenje slikarstva.¹¹ To „prosvetljenje“ se, kao što pokazuju i njegove slike, shvata u političkom smislu. Vjerc se može smatrati prvim koji je zahtevao, ako ne i predvideo, upotrebu fotografske montaže u političkoj agitaciji. Sa širenjem opsega komunikacije i transporta, informativna vrednost slikarstva opada. U odgovoru na fotografiju, slikarstvo počinje da naglašava

¹¹ A. J. Wiertz, „La Photographie“, *Ouvres littéraires* (Paris, 1870), str. 309 ff.

element boje. Do vremena kada je impresionizam označio kretanje ka kubizmu, slikarstvo je za sebe izgradilo prostrani domen u kojem, do daljeg, fotografija nije mogla da ga prati. Sa svoje strane, od polovine veka nadalje, fotografija je u velikoj meri proširila sferu robne razmene, tako što je preplavila tržište bezbrojnim slikama figura, predela i događaja, koji se do tada nisu mogli videti ili su bili nepoznati – ili su se mogli videti samo na slikama namenjenim posebnim kupcima. Da bi povećala obrt, fotografija je osvežila svoje teme pomodnim varijacijama u tehnici kamere – inovacijama koje će presudno uticati na dalju istoriju fotografije.

III: Granvil ili Svetske izložbe

„Kada se ceo svet, od Pariza do Kine,
O, božanski Sen-Simone, lati tvoje doktrine,
Zlatno doba zablistaće opet u punom sjaju
I u potocima doneti nam čaj i čokoladu.
Po livadama ovce trčaće pečene,
A dinstane štuke iskakati iz Sene.
Spanać ćemo obaren vaditi iz zemlje,
S prezlama posvud glavice zelene.
Kuvane jabuke u krošnjama će rasti,
A pamuk i žito ko' pakete ćemo žnjati.
Pljuštaće kiša od pilića i od vina vejavica,
A s neba patke, s prilogom od rotkvica.“

— F. Langle i Emil Vander-Burk: *Luj Bronzani i sensimonovac: Parodija na Luja XI*, 1832.¹²

Svetske izložbe su mesta hodočašća fetiša robe. „Evropa se sjatila da gleda robu“, pisao je Renan (Ernest Renan) 1855.¹³ Svetskim izložbama su prethodili nacionalni sajmovi industrije, a prvi je održan 1798. na Marsovom polju (Pariz). Sajam nastaje iz želje „za zabavom radničke klase i za nju postaje festival oslobođenja“.¹⁴ Radnici zauzimaju prvi plan, kao mušterije. Opšti okvir industrije zabave još nije poprimio oblik; okvir su ovde obezbedile narodne svetkovine. Sajam iz 1798. otvara Šaptalov (Jean-Antoine Chaptal) govor o industriji. Sensimonovci, koji sanjaju o industrijalizaciji planete, dolaze na ideju o svetskim izložbama. Ševalje (Michel Chevalier), prvi autoritet u novoj oblasti, učenik je Enfantina (Barthélemy Prosper Enfantin) i urednik sensimonovskog časopisa *Le Globe*. Sensimonovci su nagovestili razvoj globalne ekonomije, ali ne i klasne borbe. Njihovo aktivno učešće u industrijskim i trgovačkim poduhvatima iz sredine XIX veka u stopu prati njihova bespomoćnost u svim pitanjima u vezi s proletarijatom.

Svetske izložbe slave razmensku vrednost robe. One stvaraju okvir u kojem se upotrebna vrednost povlači u drugi plan. One otvaraju fantazmagoriju u koju osoba stupa upravo zato da bi joj se skrenula pažnja. Industrija zabave to olakšava tako što osobu uzdiže na nivo robe. Ona se prepušta manipulacijama robe i uživa u svom otuđenju od sebe i drugih. Uzdizanje robe na presto,

¹² Ferdinand Langlé i Emile Vander-Burch, *Louis-Brome et le Saint-Simonien: Parodie de Louis XI* (Théâtre du Palais-Royal, 27. februar 1832), navedeno u Théodore Muret, *L'Histoire par le théâtre, 1789–1851* (Paris, 1865), vol. 3, str. 191.

¹³ Navedeno u Paul Morand, *1900* (Paris, 1931), str. 71.

¹⁴ Sigmund Engländer, *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen* (Hamburg, 1864), vol. 4, str. 52.

s njenim blistavim atrakcijama, skrivena je tema Granvilove umetnosti (J. J. Grandville, 1803–1847). To se uklapa u rasep između utopijskog i ciničnog elementa u njegovom delu. Njegova dovtljivost u prikazivanju nepokretnih predmeta odgovara onome što Marks naziva „teološkim finesama“ robe.¹⁵ One jasno dolaze do izražaja u *spécialité* – kategoriji dobara koja se u to vreme pojavljuje u industriji luksuzne robe. Pod Granvilovom olovkom, cela priroda se pretvara u „specijalitate“. Granvil ih predstavlja na isti način na koji reklame – izraz *réclame* takođe se pojavljuje u tom trenutku – počinju da predstavljaju svoje artikle. On završava u ludilu.

„Moda: 'Madam Smrti! Madam Smrti!'“

– Leopardi, *Dijalog između Mode i Smrti*.¹⁶

Svetske izložbe promovišu univerzum robe. Granvilove fantazije prenose na univerzum karakter robe. One ga modernizuju. Saturnov prsten postaje balkon od livenog gvožđa, na koji stanovnici Saturna izlaze da se nadišu noćnog vazduha. Književni pandan te grafičke utopije se može pronaći u knjigama furijeovskog naturaliste Tusnela (Alphonse Toussenel). Moda propisuje obrede po kojima treba obožavati fetiš robe. Granvil proširuje vlast mode na predmete za svakodnevnu upotrebu, kao i na kosmos. Time što je dovodi do krajnosti, on otkriva njenu prirodu. Moda je suprotnost organskom. Ona sparuje živo telo s neorganskim svetom. U odnosu na žive, ona brani prava leša. Fetišizam koji podleže seksualnoj privlačnosti neorganskog njen je vitalni nerv. Kult robe prisiljava takav fetišizam da mu se stavi na raspolaganje.

Povodom Svetske izložbe u Parizu 1867, Viktor Igo objavljuje manifest: „Narodima Evrope.“ Pre toga, mnogo nedvosmislenije, njihove interese su zastupale delegacije francuskih radnika, od kojih je prva poslata u London, na Svetsku izložbu 1851, a druga, od 750 delegata, na onu 1862. Ta druga delegacija je imala indirektan značaj za Marksa, prilikom osnivanja Međunarodnog radničkog udruženja. Fantazmagorija kapitalističke kulture, u svom najsajnijem izdanju, dolazi do izražaja na Svetskoj izložbi 1867. Drugo Carstvo je na vrhuncu moći. Pariz je priznat kao prestonica luksuza i mode. Ofenbah (Jacques Offenbach) zadaje ritam pariskog života. Opereta je ironična utopija duge vladavine kapitala.

IV: Luj Filip ili enterijer

„Glava...“

Na noćnom stočiću, kao ljutić,

Počiva.“

– Bodler, *Mučenik*¹⁷

Pod Lujem Filipom (Louis Philippe), privatna individua stupa na istorijsku pozornicu. Ekspanzija demokratskog aparata, preko novog izbornog zakona, podudara se s parlamentarnom korupcijom u režiji Gizoa (François Guizot). U njenoj senci, vladajuća klasa stvara istoriju; drugim rečima, završava svoje poslove. Ona nastavlja sa izgradnjom železnice, da bi povećala vrednost svojih akcija na berzi. Ona promoviše vladavinu Luja Filipa, kao primer privatnog pojedinca koji

¹⁵ Marx, *Das Kapital*, vol. 1, 1867.

¹⁶ Giacomo Leopardi, „Dialogo della moda e della morte“, 1827. (leopardi.scarian.net)

¹⁷ Charles Baudelaire, „Une martyre“, *Les Fleurs du mal*, drugo, prošireno izdanje, iz 1861 (prvo izdanje je objavljeno 1857).

upravlja svojim poslovima. U Julskoj revoluciji (1830), buržoazija ostvaruje svoje ciljeve iz 1789 (Marx).

Po prvi put, mesto stanovanja privatnog pojedinca ne poklapa s njegovim radnim mestom. Ono prvo počinje da se konstituiše kao enterijer. Njegova dopuna je kancelarija. Privatnom pojedincu, koji u kancelariji mora da se bavi stvarnošću, potrebna je domaća unutrašnjost, da bi ga zadržala u njegovim iluzijama. Ta nužda je utoliko veća utoliko što on nema nameru da dopusti da njegove trgovačke preokupacije ugroze one društvene. U stvaranju njegovog privatnog okruženja, obe te sfere se drže na odstojanju. Odatle izvire fantazmagorija enterijera, koji za privatnog pojedinca predstavlja univerzum. U enterijeru, on povezuje daleko i davno. Njegova dnevna soba je loža u pozorištu sveta.

Digresija o jugendstil. Razbijanje enterijera, do kojeg dolazi s jugendstilom, dešava se na smeni vekova. Naravno, u skladu sa sopstvenom ideologijom, jugendstil bi trebalo da dovede enterijer do savršenstva. Njegov cilj je preobražaj usamljene duše. Individualizam je njegova teorija. Sa Van de Veldeom (Henry Van de Velde), kuća postaje izraz ličnosti. Za takvu kuću, ornamentacija je isto što i potpis za sliku. Ali, ta ideologija ne izražava pravo značenje jugendstila. On predstavlja poslednji kontranapad umetnosti, koju je u njenoj kuli od slonovače opkolila tehnologija. Taj pokušaj mobiliše sve unutrašnje rezerve. On pronalazi svoj izraz u medijumskom jeziku linije, u cvetu kao simbolu gole, biljne prirode suočene s tehnološki naoružanim svetom. Novi elementi gvozdene konstrukcije – noseći stubovi – zaokupljaju jugendstil. U ornamentima, on pokušava da te forme vrati umetnosti. Beton mu nudi nove mogućnosti za plastičnu kreaciju u arhitekturi. Otprilike u to vreme, stvarni centar gravitacije životnog prostora pomera se u kancelariju. Nestvarni centar pronalazi sebi mesto u kući. Posledice jugendstila opisane su u Ibzenovom *Majstoru graditelju* (Henrik Ibsen, *Bygmester Solness*, 1892): pokušaj pojedinca da se, na osnovu svoje unutrašnje snage, nadmeće s tehnologijom, vodi ga u propast.

„Verujem... u svoju dušu: Stvar.“

– Leon Deubel, *Oeuvres* (Paris, 1929), str. 193

Enterijer je azil za umetnost. Kolekcionar je pravi stanar enterijera. On se posvećuje tome da preobražava stvari. Na njega pada sizifovski zadatak oslobađanja stvari od karaktera robe, tako što dolazi u njihov posed. Ali, on im dodeljuje samo vrednost znalca, pre nego upotrebnu vrednost. Kolekcionar sanja kako stiže ne samo u neki udaljeni ili davni svet, već i bolji – u kojem ljudska bića sigurno nisu bolje opskrbljena svakodnevnim potrepštinama, ali u kojem su stvari oslobođene mukotrpe obaveze korisnosti.

Enterijer nije samo univerzum već i *étui* (ukrasna kutijica) privatne individue. Stanovati znači ostavljati tragove. U enterijeru je to naglašeno. Pokrivači i miljei, kutije i kovčežići, prisutni su u izobilju; u njih su utisnuti tragovi najobičnijih upotrebni predmeta. Na potpuno isti način, tragovi stanari su utisnuti u enterijer. Pojavljuje se i detektivska priča, koja sledi tragove. U „Filozofiji nameštaja“ („The Philosophy of Furniture“, 1840, esej o unutrašnjoj dekoraciji), kao i u svojoj detektivskoj fikciji, Po (Edgar Allan Poe) se predstavlja kao prvi fiziognomist kućnog enterijera. Kriminalci iz prvih detektivskih priča nisu ni džentlmeni, niti drumski razbojnici, već privatni građani iz srednje klase.

V: Bodler ili ulice Pariza

„Sve mi postaje alegorija.“

– Bodler, *Labud*¹⁸

Bodlerov genije, koji se hranio melanholijom, jeste alegorijski genije. S Bodlerom, Pariz po prvi put postaje tema lirske poezije. Ta poezija nije himna domovini; to je pre pogled alegoriste, koji se spušta na grad, pogled otuđene osobe. To je pogled *flâneura*, čiji način života, iza svog ublaženog oreola, još uvek uspeva da sakrije predstojeću ispraznost žitelja velikog grada. *Flâneur* se još uvek nalazi na pragu – kako metropole, tako i srednje klase. Ni jedna, niti druga, još uvek nemaju vlast nad njim. U bilo kojoj od njih on nije na svome. On traži utočište u gomili. Rani doprinosi fiziognomici gomile mogu se pronaći kod Engelsa i Poa. Gomila je veo kroz koji se poznati grad *flâneuru* ukazuje kao fantazmagorija – čas kao pejzaž, čas kao soba. Oboje postaju elementi robne kuće, koje i same koriste „flanerizam“ da bi prodale robu. Robne kuće su *flâneurova* poslednja promenada.

U liku *flâneura*, inteligencija zakoračuje na tržište – naizgled, samo zato da bi malo razgledala okolo, ali u stvari zato da bi pronašla kupca. U toj prelaznoj fazi, u kojoj inteligencija još uvek ima pokrovitelje, iako već počinje da se upozna s tržištem, ona poprima lik „boema“. Njenom nesigurnom ekonomskom položaju odgovara neizvesnost njene političke uloge. Ova druga najjasnije dolazi do izražaja kod profesionalnih zaverenika, koji bez izuzetka dolaze iz redova boemije. Njihova prva oblast delovanja je vojska; kasnije to postaje malograđanština, povremeno i proletarijat. Ipak, u pravim vođama proletarijata ta grupa vidi protivnike. *Komunistički manifest* označava kraj njihove političke egzistencije. Svoju snagu Bodlerova poezija crpe iz buntovničkog patosa te klase. On staje na stranu asocijalnog. Svoj jedini seksualni odnos ostvaruje s prostitutkom.

„Do podzemlja se lako stiže.“

– Vergilije, *Eneida*¹⁹

Jedinstvena crta Bodlerove poezije je to što se slika žene i slika smrti prepliću u trećoj: u slici Pariza. Pariz iz njegove poezije je potonuli grad: više podvodni, nego podzemni. Htonski elementi grada – njegovi topografske formacije, staro, napušteno korito Sene – očigledno su mu poslužili kao model. Ipak, u Bodlerovoj „smrću ispunjenoj (gradskoj) idili“, odlučujuću ulogu ima određeni društveni, moderni supstrat. Moderno je glavni naglasak u njegovoj poeziji. Kao spleen, on razbija ideal („Spleen et idéal“; „Splein i ideal“, prvi deo zbirke *Cveće zla, Les Fleurs de mal*, 1857). Ali, upravo se modernitet, *la modernité*, stalno poziva na drevnu istoriju. Ovde se to dešava na osnovu dvosmislenosti svojstvene društvenim odnosima i proizvodima te epohe. Ta dvosmislenost dolazi do izražaja u predstavi o zastoju dijalektike, o zakazivanju njenih zakona. Taj zastoj je utopija, a takva slika o dijalektici, prema tome, slika sna. Tu sliku stvara roba kao takva: to je fetiš. Njen izraz su pasaži, koji su kuća, ništa manje nego ulica. To je i slika prostitutke – prodavačice koja prodaje samu sebe.

„Putovao sam da bih upoznao sopstvenu geografiju.“

– Beleška jednog ludaka, u Marcel Réja, *L'Art chez les fous* („Umetnost ludih“, Paris 1907), str. 131

Poslednja pesma iz *Cveća zla*: „Putovanje“ (Le Voyage). „Smrti, kapetane stari, sidro gore!“
Poslednje *flâneurovo* putovanje: smrt. Njegovo odredište: novo. „Na dno Nepoznatog, da nađemo

¹⁸ Charles Baudelaire, „Le Cygne“, *ibid.*

¹⁹ Vergilije (Publius Vergilius Maro, 70–21. pre n. e.), *Eneida*, knjiga šesta, stih 126 (varijacija).

novo!²⁰ Novo je kvalitet koji ne zavisi od upotrebne vrednosti robe. Njegov izvor je iluzorna pojavnost koja nepogrešivo pripada slikama kolektivnog nesvesnog. Novo je sâma suština one laže svesti čiji je moda neumorni agent. Ta prividnost novog se odražava, kao u ponovljenim odrazima ogledala, u prividnosti onoga što se većito ponavlja. Proizvod tog odraza je fantazmagorija „istorije civilizacije“, u kojoj se buržoazija potpuno prepušta uživanju u svojoj lažnoj svesti. Umetnost koja počinje da sumnja u svoju misiju i koja više nije „neodvojiva od... korisnosti“²¹ (Baudelaire) mora od noviteta napraviti svoju najveću vrednost. *Arbiter novarum rerum*²² („sudija onoga što je novo“) takve umetnosti postaje snob. On je za umetnost isto što i kicoš za modu. Ako je u XVII alegorija postala kanon za dijalektičke slike, to u XIX veku postaje *nouveauté* („novitet“). Dnevna štampa ide u korak sa *magasins de nouveautés*. Štampa organizuje tržište duhovnih vrednosti, koje odmah beleži nagli rast. Nekonformisti se bune protiv vezivanja umetnosti za tržište. Protestuju pod parolom *l'art pour l'art*. („umetnost radi umetnosti“). Iz te parole nastaje pojam „totalnog umetničkog dela“ – *Gesamtkunstwerk* – koji će izolovati umetnost od razvoja tehnologije. Svečani obred kojim se slavi takva ideja o umetničkom delu, samo je još jedan ukrasni element zabave koja preobražava robu. Oba shvatanja nastoje da se apstrahuju (izdvoje) iz društvene egzistencije ljudskih bića. Bodler podleže vagnerovskoj obmani.

VI: Osman ili barikade

„Slavim lepotu, Boga i sve stvari velike;
Predivna priroda, na kojoj sva velika umetnost počiva,
kako samo uho i oko očarava!
Volim proleće u cvatu: žene i ruže.“

– Baron Osman, *Ispovest ostarelog lava*²³

„Iza cvetnog carstva dekoracije,
Draži predela, arhitekture,
I svih efekata scenografije,
Stoji samo zakon perspektive.“

– Franz Böhle, *Theater-Catechismus*, München 1840, str. 74

Osmanov ideal u gradskom planiranju je široka perspektiva koja se pruža niz dugačke, prave ulice. Taj ideal odgovara težnji – uobičajenoj za XIX vek – da se tehnološke nužnosti oplemene umetničkim ciljevima. Institucije buržoaske svetovne i duhovne dominacije pronašle su svoju apoteozu u bulevarima. Dok su radovi na njima još bili u toku, bulevari su bili zastrti platnima, da bi se onda otkrivali kao spomenici. Osmanova aktivnost je povezana s napoleonskim imperijalizmom. Luj Napoleon promoviše investicioni kapital, a Pariz prolazi kroz spekulantsku groznicu. Trgovina akcijama zamenjuje razne oblike kockanja, nasleđene od feudalnog društva. Fantazmagoriji prostora, kojoj se posvećuje *flâneur*, odgovara fantazmagorija vremena, čiji je zavisnik kockar. Kockanje pretvara vreme u drogu. Pol Lafarg (Paul Lafargue) objašnjava kockanje

²⁰ Charles Baudelaire, „Le Voyage“, *Les Fleurs du mal*, prvo izdanje, 1857. Prevod: I. V. Lalić.

²¹ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, éd. Claude Pichois (Paris, 1976), vol. 2, str. 27.

²² Aluzija na encikliku Pape Lava XIII, *Rerum Novarum*, o „Pravima i dužnostima kapitala i rada“, iz 1891.

²³ Georges Haussmann, *Confession d'un lion devenu vieux* (Paris, 1888), str. 4. Baron Osman je ovaj tekst prvi put objavio anonimno, bez navedene godine i mesta izdanja.

kao minijaturnu imitaciju misterija ekonomske fluktuacije.²⁴ Eksproprijacija koja se sprovodi za vreme Osmana, podstiče talas prevarantskih spekulacija. Presude Kasacinog Suda, koje inspiraciju pronalaze u stavovima buržoaske i orleanističke opozicije, povećavaju rizike osmanizacije.

Osman pokušava da ojača svoju diktaturu tako što u Parizu uvodi vanredno stanje. Godine 1864, u govoru pred Narodnom Skupštinom, dao je oduška svojoj mržnji prema urbanoj populaciji beskućnika, koja je samo nastavila da raste, kao posledica njegovih projekata. Sve skuplje stanarine potiskuju proletarijat u predgrađa. Pariske *quartiers* (čtvrtri) tako gube svoju posebnu fizionomiju. Formira se „crveni pojas“. Osman je sebi dodelio titulu „umetnika rušitelja“, *artiste démolisseur*. Svoj posao je video kao poziv i to naglašavao u svojim memoarima. U međuvremenu, nastavlja da otuđuje Parižane od sopstvenog grada. Oni se u njemu više ne osećaju kao kod kuće i tako postaju svesni neljudskog karaktera metropole. Monumentalno delo Maksima di Kampa (Maxime Du Camp), *Pariz*, svoj nastanak duguje toj svesti.²⁵ U *Jérémies d'un Haussmannisé* (Žalopojke osmanizovanog čoveka) ona poprima formu biblijskog lamenta.²⁶

Pravi cilj Osmanovih projekata bilo je obezbeđivanje grada od građanskog rata. Hteo je da jednom za svagda spreči podizanje barikada. Sa istim ciljem na umu, Luj Filip je već uveo drvenu kaldrmu. Uprkos tome, barikade su imale važnu ulogu u Februarskoj revoluciji (1848). Engels je proučavao taktiku borbe na barikadama.²⁷ Osman je pokušao da tu taktiku neutralizuje na dva fronta. Proširivanje ulica je trebalo da onemogući podizanje barikada, dok su nove ulice trebalo da obezbede najkraći put od kasarni do radničkih četvrti. Savremenici su tu operaciju krstili kao „strateško ulepšavanje“.

„Pokaži pokvarenima,
O, Republiko,
Dok spletke njihove otkrivaš,
Svoje veliko lice Meduze,
Okruženo crvenim munjama.“

— Radnička pesma, oko 1850.²⁸

Barikade su oživele u Komuni. Jače su i utvrđenije nego ikada. Pružaju se preko širokih bulevara, često u visini dvospratnica, kao štit za rovove iza njih. Kao što *Komunistički manifest* objavljuje kraj profesionalnih zaverenika, tako Komuna označava kraj fantazmagorije koja je vladala svešću ranog proletarijata. Ona razbija iluziju da je zadatak proleTERSKE revolucije završavanje posla iz 1789, ruku pod ruku s buržoazijom. Ta iluzija je dominirala u periodu 1831–1871, od Lionskih ustanaka do Komune. Buržoazija nije nikada upadala u tu grešku. Njena bitka protiv društvenih prava proletarijata potiče još iz Velike Revolucije i sustiče se s filantropskim pokretom, koji joj služi kao paravan i svoj vrhunac dostiže pod Napoleonom III. Za vreme njegove vladavine, pojavljuje se monumentalno delo tog pokreta: La Plajova knjiga *Evropski radnici* (Frédéric Le Play, *Ouvriers européens*, 1855).²⁹ Iza javne filantropske maske, buržoazija je uvek ostajala na pozicijama klasnog rata. Još 1831, u *Journal des débats*, ona priznaje kako „svaki industrijalac živi u

²⁴ Paul Lafargue, „Die Ursachen des Gottesglaubens“, *Die neue Zeit*, 24, no. 1 (Stuttgart, 1906), str. 512.

²⁵ Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions, sa vie dans la seconde moitié du XIX siècle*, 1–6, vol. 6 (Paris, 1869–1875).

²⁶ Anonymous, *Paris désert: Lamentations d'un Jérémie haussmannisé* (Napušteni Pariz: Žalopojke osmanizovanog čoveka), Paris, 1868.

²⁷ Friedrich Engels, uvod za Karl Marx, *Die Klassenkämpfe in Frankreich, 1848–1850* (Berlin, 1895), str. 13, 14.

²⁸ Zabeležio Adolf Stahr, *Zwei Monate in Paris* (Oldenburg, 1851), vol. 2, str. 199.

²⁹ Frédéric Le Play, *Les Ouvriers européens: Etudes sur les travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières de l'Europe, précédées d'un exposé de la méthode d'observation* (Paris, 1855).

svojoj fabrici kao vlasnik plantaže među svojim robovima“. Ako je nesreća starih radničkih pobuna bila u tome što nijedna revolucionarna teorija nije usmeravala njihov tok, onda je, s druge strane, upravo odsustvo teorije obezbeđivalo njihovu spontanu energiju i entuzijazam, s kojima su pokušavale da uspostave novo društvo. Taj entuzijazam, koji svoj vrhunac dostiže u Komuni, povremeno uspeva da na svoju stranu privuče najbolje elemente buržoazije, ali na kraju podleže onim najgorim. Rembo i Kurbe izražavaju svoju podršku Komuni. Spaljivanje Pariza stiže kao pravi zaključak Osmanove rušiteljske misije.

„Moj dobri otac je bio u Parizu.“

– Karl Gutzkow, *Briefe aus Paris* (Leipzig, 1842), vol. 1, str. 58

Balzac je prvi progovorio na ruševinama buržoazije.³⁰ Ali, nadrealizam je bio prvi koji nam je otvorio oči za njih. Razvoj proizvodnih snaga je uzdrmao simbole želje iz prethodnog (XIX) veka, čak i pre nego što su se spomenici koji su ih predstavljali urušili. U XIX veku, taj razvoj je radio na oslobađanju oblika gradnje od umetnosti, kao što se u XVI veku nauka oslobodila od filozofije. Početak obeležava arhitektura kao inženjerska konstrukcija. Zatim dolazi fotografska reprodukcija stvarnosti. Kreacije mašte pripremaju se da postanu praktične kao i komercijalna umetnost. Književnost se prepušta montaži u obliku feljtona. Svi ti proizvodi nalaze se na pragu tržišta, kao robe. Ali, one još stoje na pragu. Iz te epohe potiču pasaži i *intérieurs*, sajamske hale i panorame. To su ostaci sveta sna. Ostvarivanje elemenata snova, tokom buđenja, paradigma je dijalektičke misli. Shodno tome, dijalektička misao je organ istorijskog buđenja. Svaka epoha ne samo da sanja onu koja sledi već zapravo, u svojim snovima, hita u susret svom buđenju. Ona u sebi nosi svoj kraj i razvija ga – kako je to Hegel već primetio – pomoću lukavstva. U potresima koji pogađaju tržišnu ekonomiju, u spomenicima buržoazije počinjemo da prepoznamo ruševine i pre njihovog konačnog pada.

Zaključak

„Ljudi devetnaestog veka, vek naših prikaza utvrđen je jednom za svagda i one će nam se stalno vraćati, uvek jedne te iste.“

– Ogist Blanki, *Večnost preko zvezda* (Pariz, 1872), str. 74–75

Za vreme Komune, Blanki je bio zatočen u tvrđavi Toro. Tamo je napisao *L'Éternité par les astres* (Večnost preko zvezda). Ta knjiga dovršava konstelaciju fantazmagorija XIX veka onom konačnom, kosmičkom, koja posredno sažima najoštriju kritiku svih ostalih. Naivna razmišljanja samouke osobe, koja čine najveći deo tog dela, utiru put nemilosrdnim spekulacijama koje otkrivaju pravo stanje autorovog revolucionarnog elana. Shvatanje univerzuma, koje Blanki razvija u toj knjizi, na osnovu nekoliko glavnih premisa preuzetih od mehaničkih nauka, zapravo je vizija pakla. Pored toga, ona odgovara društvu pred kojim je Blanki, pred kraj života, morao da prizna poraz. Ironija te zamisli – ironija koja je očigledno promakla sâmom autoru – sastoji se u tome što strašna presuda koju Blanki izriče društvu poprma oblik bezuslovnog potčinjavanja njegovim posledicama. Blankijeva knjiga predstavlja ideju o večnom vraćanju istog, deset godina pre *Zaratustre*, na način ništa manje dirljiv od Ničeovog i sa izuzetnom halucinatornom snagom.

Ta snaga je sve samo ne trijumfalistička; naprotiv, ona odiše osećanjem potlačenosti. Blanki tu pokušava da iscrta sliku progresa – praiskonske drevnosti koja paradira kao poslednji novitet – koja se otkriva kao fantazmagorija sâme istorije. Evo ključnog odlomka:

³⁰ Honoré de Balzac, „Ce qui disparaît de Paris“, u *Le Diable à Paris* (Paris, 1845), vol. 2, str. 18.

„Ceo univerzum se sastoji od astralnih sistema. Da bi ih stvorila, priroda ima na raspolaganju svega stotinu *prostih tela*. Uprkos velikoj dobiti koju uspeva da izvuče iz tih resursa i bezbrojnim kombinacijama koje ti resursi dopuštaju njenoj plodnosti, ishod je nužno neki *ograničen* broj, kao što je i broj *sâmi*h elemenata; i da bi ispunila svoje prostranstvo, priroda mora da ponavlja, do u beskraj, svaku od tih *prvobitnih* kombinacija ili *tipova*. Na taj način, svako nebesko telo, šta god bilo, postoji u ograničenom broju, u vremenu i prostoru, ne samo u *jednom* od svojih aspekata već takvo kakvo jeste, u svakoj sekundi svog postojanja, od rođenja do smrti... Zemlja je jedno od tih nebeskih tela. Ovo što pišem, ovog časa, u čeliji tvrđave Toro, pisao sam i pisaću tokom cele večnosti – za ovim stolom, sa ovom olovkom, obučen kao što sam sada, u istim ovim okolnostima. I tako je sa svakim... Broj naših dvojnika u vremenu i prostoru je ograničen. Čista savest ne bi mogla tražiti više. Ti dvojnici su od krvi i mesa – štaviše, s pantalonama i sakoima, s krinolinama i punđama. To nikako nisu neki fantomi; oni su večita sadašnjost. Ipak, tu leži veliki uzmak: nema progres... Ono što nazivamo 'progresom', ograničeno je na svaki zasebni svet i nestaje s njim. Uvek i svuda u zemaljskoj areni, ista drama, isti raspored, na istoj, uskoj pozornici – larma čovečanstva zaludenog sopstvenom veličinom, koje za sebe misli da je univerzum i živi u svom zatvoru kao da je neko beskrajno prostranstvo, samo zato da bi odmah potonulo negde unazad, zajedno sa svojom planetom, na koju je s najdubljim prezirom prenelo breme svoje oholosti. Ista monotonija, ista nepokretnost, na ostalim nebeskim telima. Univerzum se ponavlja do u beskraj i tapka u mestu. U beskonačnosti, večnost mirno izvodi iste predstave.“³¹

Reznacija bez nade, poslednja je reč velikog revolucionara. Devetnaesti vek nije bio u stanju da na nove tehnološke mogućnosti odgovori novim društvenim poretkom. To je razlog zašto poslednju reč imaju zabludeli posrednici između starog i novog, koji se nalaze u samom srcu tih fantazmagorija. Svet u vlasti sopstvenih opsena – da upotrebimo Bodlerov izraz – jeste „modernitet“. U Blankijevoj viziji, ceo univerzum stupa u modernitet, čiji su glasnici Bodlerovih sedam staraca (*Les sept vieillards*, 1859). Na kraju, Blanki u novitetu vidi atribut svega što je osuđeno na prokletstvo. Slično onome što se dešava u *Ciel et enfer* (Raj i pakao), vodviljskom komadu koji prethodi knjizi: paklene muke su tu prikazane kao poslednji noviteti, kao „iste večne i uvek nove patnje“.³² Ljudi XIX veka, kojima se Blanki obraća kao prikazama, stanovnici su te oblasti.

Valter Benjamin, 1935-1939.

³¹ Louis-Auguste Blanqui, *L'Éternité par les astres: Hypothèse astronomique* (Paris, 1872), str. 74–75, Benjamin se sa ovim tekstom upoznao krajem 1937.

³² Théâtre des Funambules. *Le Ciel et l'enfer, drame-vaudeville fantastique en 11 tableaux*, de M. Daniel, Paris, 1846. Blanki u svom tekstu kaže: „To je novo koje je uvek staro i staro koje je uvek novo“.

Projekat Pasaži: pregled sadržaja

Prema izdanju The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

OPŠTI SADRŽAJ

Spisak ilustracija *vi*

Predgovor prevodilaca *ix*

EXPOSÉS 1

Pariz, prestonica XIX veka (1935) 3

Pariz, prestonica XIX veka (1939) 14

SVESKE (glavni deo knjige, u nastavku s detaljnim pregledom) 27

Pregled 29–825

PRVE SKICE 827

PRVI NACRTI

Pasaži 871

Pariski pasaži 873

Saturnov prsten 885

DODATAK

Exposé iz 1935, rana verzija 893

Materijal za *Exposé* iz 1935. 899

Materijal za „Pasaže“ 919

Rolf Tiedemann: *Dijalektika u zastoju* 929

Lisa Fitko: *Priča o starom Benjaminu* 946

Prevodilačke napomene 955

Vodič kroz imena i pojmove 1016

Indeks 1055

SADRŽAJ SVESKI 29–825

A: Pasaži, prodavnice noviteta, prodavci 31

B: Moda 62

C: Stari Pariz. Katakombe. Rušenje. Opadanje Pariza. 82

D: Dosada. Večito vraćanje istog. 101

E: Osmanizacija. Barikade. Borbe. 120

F: Gvozdena konstrukcija 150

G: Sajmovi. Reklamiranje. Granvil. 171

H: Kolekcionar 203

I: Enterijer. Trag. 212

J: Bodler 228

K: Grad snova i Kuća snova. Snovi o budućnosti. Antropološki nihilizam. Jung. 388

L: Kuća snova. Muzej. Banja. 405

M: *Flâneur* 416
N: Teorija saznanja. Teorija Progresna. 456
O: Prostitucija. Kockanje. 489
P: Pariske ulice 516
Q: Panorama 527
R: Ogledala 537
S: Slikarstvo. Jugendstil. Novitet. 543
T: Načini osvetljenja 562
U: Sen-Simon. Železnica. 571
V: Zavery, *Compagnonnage* (družine) 603
W: Furije 620
X: Marks 651
Y: Fotografija 671
Z: Lutka. Automaton. 693

OSTALE BELEŠKE

a: Društveni pokret 698
b: Domijer 740
c: ... (znači da pod tim slovom nema beleški)
d: Istorija književnosti. Igo. 744
e: ...
f: ...
g: Berza. Istorija ekonomije. 779
h: ...
i: Reproaktivna tehnologija. Litografija. 786
k: Komuna 788
l: Sena. Najstariji deo Pariza. 796
m: Dokolica 800
n: ...
o: ...
p: Antropološki materijalizam. Istorija sekti. 807
q: ...
r: Politehnička škola 818
s-w: ...

Odlomci iz *Pasaža* i drugih izvora uključeni u „Ilustrovani vodič“

Album *The Arcades Project*

„Sve je počelo sa Aragonom – sa *Seljakom iz Pariza*. Noću, dok bih ležao u krevetu, nisam mogao da odjednom pročitam više od dve ili stranice, a da srce ne počne da mi lupa tako snažno, da sam morao da ostavim knjigu. Kakav znak! I kakav podsetnik na sve te godine koje sam morao da nanižem između sebe i takve vrste čitanja. A opet, prve skice *Pasaža* potiču baš iz tog vremena.“ – Valter Benjamin, iz pisma Teodoru Adornu, od 31. maja 1935. (Benjaminov prikaz glavnih razlika između njegovog i Aragonovog pristupa može se videti u N1.9, str. 458.)

„U tim loše osvetljenim oblastima ljudske delatnosti, kao u tamnom repu neke komete, utapa se i ovekovečuje sva fauna maštarija, sva njihova podmorska vegetacija... Ljudska slabost otvara vrata tajne i vodi nas u kraljevstvo mraka. Neki pogrešan korak, neki loše izgovoren slog, otkrivaju misao čoveka. Tako i u metežu tih mesta ima brava koje loše zatvaraju beskraj.“ – Luj Aragon, *Seljak iz Pariza* (1926), „Pasaž Opere“, Prosveta, Beograd, 1964, str. 18, preveo Nikola Bertolino.

„Tom su svetlošću čudnovate obasjane one – da ih tako nazovemo – pokrivene galerije, koje su brojne u Parizu, u okolini velikih bulevara, i koje zbunjuju svojim nazivom 'pasaži', kao da nikome nije dozvoljeno da se makar i za trenutak zadrži u tim hodnicima skrivenim od sunca. Njihova prigušena svetlost, zelenkasta kao u dubinama, podseća na iznenadni blesak noge koja se pokaže ispod zadignute suknje... Prošetajmo se onda tim pasažom Opere, o kojem govorim, osmotrimo ga...“ – *Ibid.*, str. 19–20.

„Prve robne kuće bile su oblikovane po uzoru na orijentalne bazare...“ (A7.5, str. 48)

„Godine 1852, ukupna vrednost prodaje u robnoj kući Bon Marše iznosila je svega 450000 franaka; do 1869, taj iznos je dostigao 21 milion.“ (A6.2, str. 46)

Glavne inovacije, od 1852: prodaja po diskontnim cenama („veliki obrt, mali profit“), mogućnost zamene kupljene robe, vezivanje nadnica za ostvarenu prodaju – i fiksne cene, bez mogućnosti pogađanja. (Na osnovu A12.1, str. 58–60)

„Dobitak u vremenu, koji je maloprodaja ostvarila ukidanjem pogađanja, verovatno je uticao na početne kalkulacije robnih kuća.“ (A12.2, str. 60)

„Trgovina i promet su dve komponente ulice. Sada, u pasažima, ova druga praktično odumire: promet je sveden na osnove. Pasaž je ulica namenjena trgovini lascivnosti; potpuno je prilagođen podsticanju želje. Pošto krvotok ulice u njemu teži zastoju, roba prodire duž margina i stupa u fantastične kombinacije, slično tkivu kod tumora.“ (A3a.7, str. 42)

„Flâneur sabotira promet. Tačnije, on nije kupac. On je roba.“ (A3a.7, str. 42 ; poslednji deo prethodnog fragmenta, odvojen sa „. – “)

„U toj prelomnoj istorijskoj tački, pariski trgovci dolaze do dva otkrića, koja će revolucionisati svet *la nouveauté*: to su izlog s robom i muški prodavac. Izlog, koji će ih navesti da svoje radnje napune od poda do plafona i žrtvuju trista metara materijala da bi svoje fasade okitili kao admiralske brodove; i muški prodavac, koji zamenjuje zavodjenje muškarca od strane žene – nešto do čega su došli prodavci iz *ancien régime* – zavodjenjem žene od strane muškarca, koji je psihološki pronicljiviji.“ (H. Clouzot i R. H. Valensi, A8.3, str. 52)

„Furije, o ulicama-galerijama: 'Provesti zimski dan u Falansteriji, posetiti sve njene delove bez izlaganja elementima, ići u pozorište ili operu u lakoj odeći i lakiranim cipelama, bez brige zbog blata i hladnoće, draž je tako nova da sama po sebi može posramiti sve naše gradove i dvorce. Ako se Falansterija stavi u civilizovanu upotrebu, puka pogodnost njenih pokrivenih, zagrejanih i provetranih pasaža učinila bi je izuzetno dragocenom. Njena tržišna vrednost... bila bi dvostruko veća od vrednosti zdanja iste veličine.'“ (A4a.4, str. 44)

„Prudonova ispovest, pred kraj života (iz knjige *De la justice*; uporediti s Furijeovim viđenjem falansterije): 'Morao sam biti civilizovan, nije moglo biti drugačije. Ali, treba li da objašnjavam? I od to malo civilizovanja koje sam primio obuzima me gađenje... Mrzim kuće koje imaju više od jednog nivoa, kuće u kojima se, potpuno suprotno društvenoj hijerarhiji, oni pokorni dižu u visine, a oni moćni smeštaju bliže zemlji.'“ (A11a.2, str. 58)

„'Ova godina je izgubljena za propagandu', izjavljuje jedan socijalistički govornik na kongresu 1900.'“ (Godina održavanja Svetske izložbe u Parizu; G4.5, str. 180.)

„Osmanizacija Pariza i provincija jedna je od najvećih pošasti Drugog Carstva. Nikada nećemo saznati koliko je hiljada nesrećnika izgubilo živote zbog bede u koju ih gurnula ta sumanuta izgradnja. Uništavanje miliona ljudi, jedan je od glavnih uzroka sadašnjih nemira...“ — Ogist Blanki „Kapital i rad“ (Auguste Blanqui, *Capital et Travail*), 1869. (E11a.1, str. 145–146)

„Pred blankistički puč 14. avgusta 1870 (sedam meseci pre Komune), bilo je podeljeno 300 revolvera i 400 velikih bodeža. Za ulične borbe tog vremena bilo je karakteristično da su radnici radije koristili bodeže, nego revolvere.“ (E10a.5, str. 143)

Walter Bendix Schönflies Benjamin

Berlin, 15. VII 1892. – Portbou, Katalonija, 26. IX 1940.

„Moram da spomenem dostojanstvo i, sve dok u pitanje ne bi došao go-li opstanak, strpljivu staloženost s kojima je Benjamin podnosio svoje iz-gnanstvo, iako je prvih godina živeo u najbednijim materijalnim uslovima, pri čemu nikada nije gajio iluzije o bezbednosti svog boravka u Francu-skoj. Zbog svog *magnum opusa*, 'Projekta Pasaži', prihvatio je opasnost. U to vreme, s takvim stavom, njegova potpuna nezainteresovanost za lične stvari samo mu je išla na ruku: pošto je sebe video kao instrument sop-stvene misli i odbijao da svoj život postavi kao cilj za sebe – uprkos ili možda baš zbog neizmernog obilja supstance i iskustva koje je ugradio u sebe – nikada se nije žalio na svoju sudbinu kao na neku ličnu nesreću. Uvid u objektivne uslove te sudbine dao mu je snagu da se postavi iznad nje; istu onu snagu koja mu je omogućila da 1940, očigledno zaokupljen mislima o smrti, formuliše svoje 'Istorijsko-filozofske teze'.

Samo time što je žrtvovao život, Benjamin je mogao postati duh koji je živeo u skladu s jednom idejom: da mora postojati ljudsko stanje koje ne zahteva nikakvo žrtvovanje.“

– Theodor W. Adorno, iz predgovora za Benjaminovu *Prepisku*, „Benjamin, pisac pisama (Benjamin, der Briefschreiber)“, 1966. Walter Benjamin, *Briefe I*, ed. Gershom Scholem i Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966, 1978, str. 14–21.

Izvori

Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band V (peti tom *Sabranih dela*), *Das Passagen-Werk* (1927–1940), 2 Teilbände (u dve knjige), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982; u izdanju iz 1991, kao jedan tom, 1354 str.

„Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts“, prvi ekspozicije, iz 1935 (glavni tekst), I tom (ili I deo izdanja iz 1991), str. 45–59.

„Paris, capitale du XIXe siècle: Exposé“, 1939 (originalno na francuskom; iz ove druge verzije preuzeti su Uvod i Zaključak; glavni tekst je praktično identičan onom iz 1935, osim što je nešto svedeniji), I tom, str. 60–77.

Walter Benjamin, *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, Mass. and London: Belknap Press of Harvard University Press, 1999, jedan tom, 1088 str.

Ovaj vodič se oslanja na drugo američko izdanje: Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

Anarhistička biblioteka
Anti-Copyright



Walter Benjamin
Pariz, prestonica XIX veka
Vodič kroz Projekat Pasaži
1935.

Walter Benjamin, „Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts“ (1935);
„Paris, capitale du XIXe siècle: Exposé“ (1939),
Gesammelte Schriften, Band V, *Das Passagen-Werk*, I–II,
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, 1991.
Preveo i priredio: Aleksa Golijanin, 2011, 2016, 2021.
<http://anarhija-blok45.net>

anarhisticka-biblioteka.net