

Å skrive historie innebærer å gi årstallene deres fysiognomi.

W. Benjamin

Å tenke dikterisk

Om lesning og skriving hos Walter Benjamin

Ragnhild Evang Reinton

I et lite stykke i *Enveiskjørt gate* skriver Walter Benjamin om betydningen av å lese langsomt, og han hevder at avskrift er den beste form for lesning (2014a:19-20), for den gir en helt annen kraft til en tekst enn om den bare leses. Man skulle tro at det å skrive av ikke brakte noe nytt, og at kopisten utelukkende gjentar det andre har tenkt før ham, men for Benjamin er det ikke slik. Den som bare leser en tekst, flyr over den, og for ham er landskapet og veien som snor seg gjennom det – teksten – på samme nivå. Han ser intet nytt eller uventet, men styres bare av sine egne drømmerier i de øvre luftlag, mens den som skriver av teksten, går den til fots, følger alle dens svinger og vendinger, og lar seg lede av skriften. For ham dukker det stadig opp nye utsikter og panoramaer i det terrenget teksten krysser, som er hans eget indre.

Et viktig trekk ved avskriftens langsomme lesning er at den er destruktiv. Leser man sakte nok og stanser opp ved ord, bilder, figurer og vendinger, oppløser teksten seg i sine enkelte bestanddeler, de løsrives fra den narrative eller logiske sammenhengen, og meningen glir ut av fingrene på den lesende. Det som hadde en klar mening, forvandles til uklarheter. Paul Valéry hevder et sted at forutsetningen for at vi overhodet skal forstå språklige utsagn, er at vi farer hurtig over ordene. Vanlig kommunikasjon og meningsfull tale krever en viss fart og at man overser tegnenes sanselige nærvær, for:

[h]vis vi undersøker vår egen erfaring, vil vi oppdage at vi bare er i stand til å forstå andre og oss selv takket være at vi passerer så hurtig fra det ene ordet til det andre. Man kan ikke dvele ved dem, uten fare for at den mest klare tale oppløser seg i gåter ... (1957:1317)¹

¹ Min oversettelse. Når referanser bare er til originalteksten, er oversettelsene mine. Hvis jeg har endret noe i den norske oversettelsen, er referansene både til den og til originalen.

Og er det maktens tale vi snakker om, kan avskriften eller den langsomme lesningen slik underminere språklige maktstrukturer, kanskje foreta det Deleuze kaller en minorisering av språket og skape et fremmed språk i det egne (Deleuze, Guattari, 1994). «Les plus beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère», skriver Proust et sted, de vakreste bøkene er skrevet på et slags fremmed språk, et utsagn som også kan være relevant for Benjamins refleksjoner over lesning, skriving og tenkning – og hans egen skrivepraksis. For måten det leses og skrives på spiller en vesentlig rolle i hans filosofi, og i historiefilosofien er selve framstillingen avgjørende for de bildene av fortiden han prøver å konstruere.

Å STRYKE HISTORIEN MOT HÅRENE

For i Benjamins øyne er den sanne historikers oppgave å ødelegge det herskende bildet av fortiden, makthavernes bilde, blottlegge kulturens bakside og avdekke de undertryktes historie. Vi har en forpliktelse overfor dem som var her før oss, overfor deres lidelser, drømmer og håp, som står i fare for å forsvinne i historiens gang (Andersson 2000:179). Derfor må fortiden leses på nytt, og det gjelder å bryte med den konvensjonelle historieskrivingen for å tyde tegn og vink om en framtid som ennå ikke har funnet sted. Oppgaven er slik ikke å rekonstruere det som var eller fortelle hvordan det egentlig var, men om å aktualisere en forsømt fortid og gjøre den fruktbar for nåtiden. Det kan åpne blikket for et potensial i vår egen tid. Derfor må historien «strykes mot hårene», som det står i «Om historiebegrepet» (2014b I:183), og herskende fortolkninger av livet og historien undergraves. Det krever en spesiell form for lesning og framstilling, og for å praktisere det mobiliserer Benjamin litterære og estetiske måter å lese og skrive på. Bare slik kan det han kaller den permanente katastrofe, nemlig «dass es so weiter geht», at det fortsetter slik, avbrytes og noe annet komme til syne.

Men i dette spiller også et teologisk perspektiv inn. Michael Löwy skriver i boken *Redemption and Utopia* (1992) at Benjamin, i likhet med mange tysk-jødiske intellektuelle i mellomkrigstiden², var inspirert av jødisk messianisme. De var assimilerte jøder, grundig skolert i tysk filosofi og litteratur, og deres messianisme skilte seg fra øst-jødernes religiøse tradisjon. Den var filtrert gjennom tysk romantikk og revolusjonært tankegods og forente en kabbalistisk idé om Tikkun, en term for forløsning og gjenoppretting av en tapt harmoni, med en utopi om frihet. Innenfor den jødiske messianisme sees imidlertid ikke forløsningen som et

² Löwy omtaler blant annet Martin Buber, Gershom Scholem, Georg Lukács, Ernst Bloch og Leo Löwenthal.

resultat av en utvikling fram til et mål, men som en guddommelig inngripen i historiens gang, en vertikal dimensjon som opplyser den utenfra. Og denne inngripen kan skje når som helst. Det kommer blant annet til uttrykk hos Benjamin når han i de historie-filosofiske tesene skriver at for jødene var: «[...] hvert sekund av framtiden [...] den lille port som Messias kunne tre gjennom» (2014b I:191), og i tanken om en «'nåtid' der splinter av det messianske har sprenget seg inn» (191). Det teologiske perspektivet muliggjør en kritikk av opplysningen og marxismens framskrittsidé, men i Benjamins tapning bevares samtidig idealet om frihet fra 1789. Ifølge Löwy er det to tendenser i messianismen som ble viktige for ham: en reddende tendens rettet mot en ideell fortidig tilstand, og en utopisk forestilling om en radikalt ny framtid. For Benjamin handler det likevel ikke om nostalgi eller et ønske om å gjenopprette en gullalder, men snarere om et spill, eller en dialektikk, mellom fortid og framtid. Noe har gått tapt i moderniseringsprosessen, og sider ved vår omgang med verden må reaktiveres for å skape noe nytt. Derfor er erindringen av stor betydning for muligheten for en bedre framtid.

Dette kombinerer Benjamin med en uortodoks marxisme, og han ble med det en viktig bidragsyter til Frankfurterskolens samfunnskritiske teori. Han var en av de første som reflekterte over hvordan framveksten av det kapitalistiske samfunn med industrialisering, urbanisering og nye måter å organisere det sosiale liv på, har endret måten vi erfarer på. Han forholder seg både til Webers tanker om sekulariseringen av samfunnet, Simmels om storbyerfaringen og Lukács' skjellsettende bok *Historie og klassebevissthet* (1923) om varesamfunnets tingliggjøring av sosiale relasjoner. Benjamin reflekterer over hvordan dette slår inn i den enkeltes psyke og virker inn på forholdet til fortiden. Når tradisjons-sammenhengen brytes, og den muntlige overleveringen ikke lenger styrer forholdet til tidligere liv, svekkes forbindelsen til generasjonene før oss. Erfaringskontinuiteten blir brutt, fortiden framstår som et fremmed kontinent, og det han kaller erfaring i streng forstand, forfaller og blir erstattet av opplevelser. De integreres ikke i livet, men forblir i en viss forstand utvendige. Det gjelder både i det individuelle og det kollektive liv, og det svarer til det Proust kaller forstandens erindring og Benjamin «den ugjestmilde og blendende erfaring fra storindustriens epoke» (2014b I: 197). Derfor må det konstrueres nye måter å erfare og erindre på. Til det trengs ikke bare et teologisk perspektiv, men altså også et estetisk.

For tanken om en inngripen i tingenes tilstand eller plutselige glimt av andre muligheter, finnes ikke bare innenfor messianismen, men, på grunn av arven fra romantikken, har den også nedfelt seg i kunst og litteratur. Benjamin forholder seg nettopp til aspekter ved det messianske perspektivet som samtidig har stått sentralt innenfor moderne estetikk. Begrepet om *Jetztzeit*, erkjennbarhetens eller fornembarhetens nå, der tiden avbrytes, og fortid

og nåtid møtes i et kort glimt, har ikke bare sin modell i messianismen, men også i Prousts *mémoire involontaire*. Den sprenger et øyeblikk ut av den kontinuerlige tiden og ødelegger den frivillige erindringens bilde av fortiden. Opplevelsene huskes, men er likevel døde for ham, skriver Proust om barndommens Combray før han smaker den berømte madeleinekaken dyppet i te, og et annet bilde av fortiden folder seg ut. For «[l]a *mémoire volontaire* er [...] en registrator som forsyner gjenstanden med et klassifikasjonsnummer som den forsvinner bakenfor. ‘Så har vi vært der’. (‘Det var en stor begivenhet for meg’)» (2014b I:124-125), erklærer Benjamin i tråd med Prousts skille mellom frivillig og ufrivillig erindring. Det er fortiden sett med melankolikerens fremmedgjorte blikk, som dødt løsnere (GS I:681). Å skrive historie er derfor for ham en måte å erindre på som er i slekt med den ufrivillige erindringen. For å underminere historievitenskapens kontinuerlige tid og årsakssammenhenger må fortiden ikke bare huskes, men ihukommes. Ihukommelsen [*Eingedenken*] svarer til Prousts ufrivillige erindring og har evnen til å forandre det etablerte bildet av fortiden: «...historie er ikke alene en vitenskap, men ikke mindre en form for ihukommelse. Det som vitenskapen har ‘fastslått’, kan ihukommelsen modifisere» (148). Så når Benjamin skriver, har han også lært av Proust. «Å skrive historie innebærer å gi årstallene deres fysiognomi» (156), gi dem ansiktstrekk, det som den frivillige erindringen og den objektiverende holdningen til fortiden har tatt fra dem. Med det kan historiens bakside, de(t) undertrykte historie bli synlig.

Benjamin opererer ikke selv med ufrivillige minner; hos ham er det selve framstillingsformen som skal skape ihukommelsen av fortiden, og det skjer altså ved at han benytter litterære framstillingsmåter i sin egen skriftpraksis. Han er filosof, men også i slekt med forfattere som Brecht, Kafka, Proust og Baudelaire, som alle spilte en viktig rolle i hans åndelige husholdning. Han leste dem som historiske vitner, men de var også veivisere for egen skrift, og hans filosofisk-litterære univers utgjør som hos dem et nett av forbindelser og korrespondanser der de ulike momentene står i hemmelige forbindelser med hverandre. Å lese ham er som å tre inn i en mangetydig vev av tanker, bilder og innsikter, og ut av det hele oppstår en mektig visjon. Susan Sontag skriver i essayet «Under the Sign of Saturn» (1983) om melankolikeren Walter Benjamin. Hun kaller ham «un triste» og siterer vennen Gershom Scholem som uttalte at han var merket av «a profound sadness» (110). Et trekk ved melankolikeren er nettopp langsomhet, noe avskriften og den møysommelige lesningen er uttrykk for. Som kjent satt Benjamin i flere år på Bibliothèque Nationale i Paris og skrev av fra utallige verk for å samle sitater til Passasjeverket. Der skriver han at «[d]et som for andre er avvikelser, det er for meg de data som bestemmer min kurs» (2014b I:126), og verket

framtrer selv som en labyrint av fragmenter, omveier og tekstbiter der det viktige ikke er å komme i mål. For når det kommer til stykke, finnes det kanskje ikke noe mål i denne tenkningen. Men veien, omveiene, søkingen, og de konstallasjoner av bilder og tanker som springer ut av dem, utgjør tekstens verdi. Som Adorno skriver: «leter man i Benjamins filosofi etter det som kommer ut av den, blir man nødvendigvis skuffet; bare den blir tilfredsstilt som ruger så lenge over den at han finner det som bor i den» (1986:577-578).

I denne teksten vil jeg ta for meg noen av Benjamins tanker om lesning og skriving og se på hvordan han bruker figurer, bilder og litterære framstillingsformer for å tenke. Hensikten er å vise at han bryter ned grensene mellom filosofi og estetikk ved å «litterarisere» filosofien og prøve å skape andre måter å lese og skrive på. Med det kombinerer han marxisme og samfunnskritikk med en fragmentestetikk han finner både i barokken, den tidlige romantikken og samtidens avantgardekunst. Han skrev som kjent tidlig i forfatterskapet avhandlinger om Schlegel og Novalis og om barokkens tyske sørgespill. Jeg begynner med refleksjonene rundt allegorien, for deretter å se på bruken av bestemte skikkelser – barnet, flanøren og samleren – som tankefigurer for egen framstilling og avslutter med å knytte an til det teologiske perspektivet.

ALLEGORIEN

Allegorien spiller en sentral rolle når det gjelder tanken om en destruktiv omgang med tekster, og Benjamin beskjeftiget seg med den både i tidlige og sene skrifter. Det gjorde han på en tid da litteraturforskningen for øvrig var mer opptatt av det symbolske kunstverket og oppfattet allegorien som en mindreverdige genre. I *Ursprung des deutschen Trauerspiels* fra 1925 framhever han barokkens sørgespill som allegoriske og fragmentariske verk. De følger ikke den klassiske tragediens strenge oppbygning og aristoteliske handlingslogikk, men faller fra hverandre i bilder og tablåer, og dialogen avbrytes ofte av replikker som står for seg selv som sentenser. Barokkens opptatthet av språkets materielle side og billedskapende evne fører til en *Sprachzerstückelung*, som Benjamin kaller det, en språkfragmentering, der ord, bilder, lyder og stavelser bryter ut av konteksten og begynner å spankulere på egenhånd. I selve utformingen ligner de slik den langsomme lesningen:

I anagrammene, i de onomatopoetiske vendingene og i mange andre språklige kunststykker brisiker ordet, stavelsen og lyden seg som ting som kan bli utnyttet allegorisk, frigjort fra enhver vedtatt meningssammenheng. Barokkens språk er til enhver tid rystet av opprøret fra sine elementer. (1994:247)

Slik foregår det en *Zerstreung* i sørgespillene, en spredning av dramaets enkelte bestanddeler, som undergraver verkets helhet og meningssammenheng. Men også en *Versammlung*, for bitene samles i en ikke-voldelig form som ikke underordner dem, men gir rom for det fragmentariske og for at nye betydninger kan oppstå av bruddstykkene.

Destruktiviteten er forbundet med allegoriens nære forbindelse til melankoli – den er melankoliens kunstform så å si. I sørgespillboken knytter Benjamin melankolien til en tidlig fase av moderniseringsprosessen og den begynnende sekulariseringen. Avfortryllingen av verden fører til at sammenhengen mellom det jordiske og det hinsidige blir brutt, og følelsen av livets og naturens iboende mening går tapt. Historiske hendelser oppfattes ikke lenger som del av Guds frelsesplan, og naturen leses ikke som Guds bok, men har mistet forbindelsen til det hellige. Melankolikeren ser en verden i ruiner og uten tilgang til en guddommelig mening, og sørgespillene som allegorisk litterær form produserer erfaringen av en meningsløs, tom og trøstesløs verden gjennom vilkårlig mening og fragmenterte bilder.

I refleksjonene over Baudelaire, der Benjamin, i motsetning til kritikken på hans tid, er mer opptatt av poetens spleen enn hans ideal, viderefører han sammenhengen mellom melankoli og allegori. Han fornyer imidlertid forståelsen av dem ved å undersøke dem i en annen historisk kontekst og gi dem en slags samfunnskritisk slagside. Baudelaires melankoli er forbundet med varesamfunnet, og han plasseres midt i det, ikke bare fordi han er offer for kommersialisering og må selge sin kunst på markedet, men fordi hans allegori er en litterær form som svarer til varen og er et uttrykk for at den trenger inn på innsiden av poesien så å si. I Passasjeverket skriver Benjamin at hos Baudelaire framtrer vareformen som den allegoriske forestillingsformens samfunnsmessige innhold (GS V:422), og allegorien står for det varen gjør med de erfaringer dette århundrets mennesker har (413). Varen uthuler bruksverdien og erfaringer knyttet til arbeidsprosessen til fordel for bytteverdien. Det bidrar til en tingliggjøring av arbeidet og at menneskene fremmedgjøres for seg selv og eget liv. Både varen og det allegoriske blikket produserer død og nedvurderer tingene og den menneskelige omgangen med dem. Baudelaires lyrikk viser hvordan herredømmet over tingene har sitt motstykke i en verden der de er blitt varer og *entwertet* – fratatt verdi. Som varer utarmes både mennesker og ting (Andersson 2000:165). Slik virker forringelsen av omverdenen gjennom vareøkonomien dypt inn i hans historiske erfaring (GS I:1151). Samtidig representerer hans allegorier en motgift, for som det står i Passasjeverket: «Takket være allegoriens genius ble Baudelaire ikke offer for mytens avgrunn, som stadig kantet hans vei» (GS V:344). Allegorien ligner varen og har sin samfunnsmessige forutsetning i den, men er ikke identisk med den, og Baudelaire balanserer på en hårfin grense mellom de to.

Poesien hans er derfor ikke bare en refleks av samfunnet, men også et svar på det, og viktige trekk ved kapitalismen blir gjort lesbare gjennom den. I Benjamins lesning framstår Baudelaires allegorier som en poetisk strategi ikke bare for å rive ned det symbolske kunstverkets harmoniske fasade men også samtidens bilde av seg selv: «... allegorien [har] i sin destruktive vrede å gjøre med utdrivelsen av skinnbildet som i livets eller kunstens 'gitte orden' utgår fra den orden i det organiske eller totaliteten, [som er] bestemt til å forskjønne livet og kunsten og få dem til å bli utholdelige» (GS V:255). Baudelaire er en outsider, en bohem, og hans melankolske blikk på verden står i motsetning til de herskende tanker og framskrittsoptimismen i Frankrike under Napoleon III. Spleenen legger verden øde, tømmer den for mening og skjønnhet og undergraver samfunnets harmoniske fasade, noe Benjamin uttrykker ved å sitere følgende utsagn om ham: «Rundt ham antok dette århundret, som på annet hold virket rikt og blomstrende, det forferdelige utseende av en ørken» (GS V/I: 366). Historiens engel, som opptrer i de historie-filosofiske tesene, har et lignende blikk på fortiden; der «vi ser en rekke hendelser», dvs. en mening i historien, ser den «én eneste katastrofe som slynger ruin på ruin for dens føtter» (2014b I:184). På samme måte som den langsomme lesningen river i stykker tekstens meningssammenheng, undergraver Baudelaire samfunnets selvforståelse, og historiens underside, barbariet, undertrykkelsen og lidelsen kommer til syne. Derfor er spleenen kvintessensen av den historiske erfaringen (GS I:1151). Den avslører kapitalismen som et tilbakefall til mytos, en evig gjentakelse av det samme og en lukket verden der intet nytt kan inntreffe. Melankolien gjør det mulig å erkjenne tilstanden, se den illusjonsløst i øynene og rette et kritisk blikk mot samfunnet. Baudelaire tar del i denne kritikken, uavhengig av sitt politiske ståsted for øvrig.

Men destruksjonen har også en annen side. Benjamin skriver som nevnt om den langsomme lesningen at den som lar seg lede av skriftens mange vendinger, kan befri seg fra sine overbevisninger og få øye på noe nytt. For ham oppløser teksten seg i gåter. Det allegoriske blikket virker på lignende måte. Fordypelsen i det dennesidige fører melankolikeren stadig dypere ned i det jordiske og dødsforfallenheten. Han avsjeler den materielle verden og tømmer den for mening, men nettopp det åpner for at den kan tilskrives ny mening; bruddstykkene står liksom ledige til å kunne tilføres ny betydning, slik Benjamin i sørgespillboken skriver at ord, stavelser og lyder bryter ut av sammenhengen og begynner å spankulere på egenhånd. Grubleren Baudelaire forholder seg på en lignende måte; hans blikk faller på de istykkerslåtte bitene han holder i hånden, og han blir allegoriker, tegntyder, skriver Benjamin (GS V:408). «Gjenstanden for den allegoriske intensjon skilles ut fra livets sammenheng: den slås i stykker og bevares på en gang. Allegorien holder fast ved ruinene.

Baudelaires destruktive impuls er aldri noensinne interessert i å avskaffe det han er henfallen til» (414-415). Når Benjamin er så opptatt av filmen, er det blant annet fordi den teknisk sett har muligheter til å ødelegge helheter og fokusere på detaljer, som igjen åpner for det usette. I Kunstverkessayet skriver han om det optisk ubevisste i filmen, som både kan zoome inn og lage sakte film. Det underminerer også overflatesammenhengen og gjør at ukjente motiver kan komme til syne i velkjente bevegelser (2014b I:397).³ Benjamin ser på den måten et potensial i den teknisk mest avanserte kunsten, og det vitner om at hans anliggende ikke er nostalgien, men et ønske om å se muligheter i samtiden.

Allegorien kan slik, som den langsomme lesningen, se det usette og høre det uhørte. Den tømmer verden for mening og legger den i ruiner, samtidig som den konstruerer nye bilder av de istykkerslåtte bitene. Dette er også en modell for Benjamins egen framstilling, som er helt nødvendig for å kunne bryte med overleveringens konformisme. Og tanken om destruksjon og konstruksjon går som en rød tråd gjennom hele forfatterskapet hans. Den tar mange former, og i de sene skriftene kommer det til uttrykk blant annet i beskrivelsen av barnet, flanøren og samleren, som alle har øyne for detaljer, bruddstykker, rester og avfall, men som også fornyer blikket på verden. Til sammen danner de en konstellasjon av ulike innganger til Benjamins erfaringsfilosofi og til spørsmålet om hvordan lese og tenke i en tid der historie er historien om glemsel, og menneskene fremmedgjøres overfor seg selv og egen fortid.

BARNET

Barnet er kanskje den viktigste av de figurene Benjamin var opptatt av, og han skrev om barn og barndom i mange sammenhenger. Han samlet på leketøy, laget radioprogrammer for barn, og han fulgte sønnen Stefans språkutvikling nøye og noterte ord og uttrykksmåter. En sentral tanke er at det er nødvendig å erindre barnets holdning til verden for å kunne konstruere nye måter å erfare på. Derfor er barndomserindringene, *Barndom i Berlin rundt 1900*, ikke først og fremst en selvbiografi, men et forsøk på å skildre «et barns tête-à-tête med storbyen Berlin rundt 1900» (GS VI:799) og «komme fram til de bildene hvor storbyerfaringen til et barn av borgerskapet er avleiret» (2014a:89). Som i Passasjeverket handler det om modernitetens

³ En scene i W.G. Sebalds roman *Austerlitz* (2001) belyser dette. Den jødiske hovedpersonen, som ble reddet fra konsentrasjonsleirene ved å bli sendt med en av barnetransportene til England, prøver etter mange år å finne ut hva som hendte med moren, som ble sendt til Theresienstadt. Han studerer nøye tyskernes propagandafilm *Føreren gir jødene en by*, og for å se om han kan finne henne i mengden av fanger, kjører han den i sakte film. Det undergraver dens meningssammenheng og forandrer filmen totalt. Menneskene sleper seg gledesløst omkring, og de muntre melodiene som spilles, forvandles til sørgemusikk. Slik kommer barbariet og lidelsen til syne, nettopp det nazistene ville dekke over med filmen.

urbane liv, men altså byen sett fra barnets ståsted. Barns sjarm består først og fremst i at de er et korrektiv til den sosiale orden, et av de vink vi mottar om udisiplinert lykke, skriver Benjamin i et brev til Adorno (Ulf Peter Halberg, Benjamin 1994:7). Det er en lykke som filosofien ifølge Adorno bærer like lite spor av som av sorgen og lidelsen (1986:239). Benjamin tar begge deler inn i sine refleksjoner.

Barnets adferd har altså likhetstrekk med allegorien og den langsomme lesningen. Det glir ikke ubesværet inn i voksenverdenen, men somler, søler eller knuser ting og skaper rot og uorden med sine aktiviteter. I stykket om den lille pukkelryggete dvergen tematiserer Benjamin barnets klossete adferd. Det får det til å ligne dvergen i en barnesang, som alltid går i veien i huset, hindrer arbeidet og forstyrrer freden i det borgerlige hjem. Dvergen er i slekt med Odradek i Kafkas fortelling om husfarens bekymringer, og med gutten som ikke ville vaske seg i et dikt av Brecht (Stüssi 1977). Benjamin erklærer i en kommentar til diktet at han kanskje smører seg inn med aske bare fordi det ikke er nyttig og han vil «stå i veien for samfunnets orden, som en anstøtsstein og dunkel formaning (ikke ulik den lille pukkelryggete dvergen som i den gamle sangen bringer det velordnete hushold av hengslene)» (2014b I:316). Ved å være et besværlig element undergraver barnet de praktiske krav og avbryter det borgerlige livs mer målrettede virksomheter.

Barnet deler også allegorikerens interesse for detaljer, bruddstykker og det som er bitte lite. For barn er omverdenen sanselig og kroppslig nær, den kommer dem i møte så å si; befridd fra nyttens forbannelse viser tingene slik en annen side til dem. Barneleken er overalt gjennomsyret av mimetiske forholdelsesmåter, og den er den mimetiske evnens skole, skriver Benjamin (GS II:210). Mimesis forstås her som et gjensidig forhold, preget av mottagelighet overfor tingene, i motsetning til å beherske dem, og en evne til å gjøre seg lik dem. Det handler om en hengivelse til tingene, men også om å åpne dem for fantasi og forvandlinger. I barns øyne kan alt bli noe annet; i leken omfunksjoneres gjenstandene, og avfall resirkuleres og dannes på nytt (Andersson 2001:183-184). Slik ser barn et potensial i den materielle verden, som ellers ofte oversees og forsømmes; de åpner tingene, løser dem fra det kategoriens nett vi ellers fanger dem i og gir dem andre muligheter, på samme måte som allegoriens bestanddeler kan være gjenstand for nye betydninger når de er befridd fra tekstens overordnede mening. Slik bryter barn med den herredømmetenkningen som for øvrig styrer vårt forhold til naturen og oss selv.

Nærheten til tingene fører imidlertid til fravær av kontroll og oversikt og kan også gi en følelse av avmakt; tingene får noe uoppnåelig ved seg. Det viser seg kanskje tydeligst i skildringen av den store parken midt i Berlin, Tiergarten, der Benjamin lekte som barn. Sett

fra guttens ståsted er den en labyrinth (2014a:106), en *Irrgarten*, der han går seg vill og oppslukes av små ting og det som er nær. Han har problemer med å finne fram mellom stier, blomsterbed og kanaler, og når ikke fram til målet for labyrinthen, statuene av kong Fredrik Wilhelm og dronning Luise. Parken var ifølge Benjamin avstengt for ham med noe vanskelig og ugjennomførbart, selv om den var åpnere for barn enn for andre. Tiergarten er et sted for det utilnærmelige (Jf. Stüssis 1977); den lover noe den ikke kan holde, og for den lille gutten er den, og byen for øvrig, steder for forventninger og uinnløste løfter. Mange av tekstene i *Barndom i Berlin* skildrer ham i en lignende situasjon, på sporet av noe som forblir skjult og hemmelig for ham. Oteren i Zoologisk Hage synes å inkarnere forventningen og selve løftet. Buret dens ligger i et utdødd område av dyrehagen, et øde strøk nesten uten besøkende, men kanskje nettopp derfor er det «et profetisk hjørne» og «preget av det kommende». Gutten står lenge ved buret og venter på å få se oteren, som oppholder seg under vann nesten hele tiden. Men i et lynraskt glimt skyter den opp mot overflaten og gir et løfte for fremtiden før den forsvinner ned i dypet igjen. Dette kan gutten ikke se seg mett på, på samme måte som han ikke kan se seg mett på regnet. Derfor aner han et slektskap mellom regnet og oteren; begge rommer løfter om det kommende: «Jeg var fullstendig trygg i det gode regnet. Og det lot fremtiden strømme mot meg, som når man synger en vuggesang» (126). Utsagnet viser til den vuggesangen som karyatidene på loggiaen synger for den lille i åpningsteksten i *Barndom i Berlin*; den er også er profetisk. De synger «... en sang som ikke rommet stort av det jeg hadde i vente, men til gjengjeld inneholdt den profetien som alltid gjorde at luften fra gårdsrommene virket så berusende» (95). Karyatidene synger om det kommende, men om en annen framtid enn den som ble realisert. Deres sang er en åpning mot noe det aldri ble noe av, og som barnet hadde en forventning om. For gutten er tingene og stedene i Berlin slik terskler til en ukjent framtid, som om han befinner seg foran noe som skal komme eller en dør som kan åpne seg, men som aldri gjør det. Den sanselige og fantaserende omgangen med tingene befri dem fra den meningssammenheng de ellers inngår i, og det fører til at de vender en annen side til barnet, som leder mot det fjerne. Det er en rest av en auratisk erfaring, der tingene slår blikket opp og ser tilbake på den som betrakter dem. Og det blikket rommer et løfte. I «Loggiaen» skriver Benjamin videre om den berusende luften, med referanse til Asja Lacis, den latviske kvinnen han møtte på Capri og forelsket seg i:

Jeg tror det fremdeles fantes en rest av denne luften omkring vinfjellene på Capri, der jeg omfavnet den elskede; og nettopp denne luften omgir bildene og allegoriene som hersker over min tenkning, slik karyatidene hersker på de opphøyde loggiane over gårdene i det vestlige Berlin. (2014a:95)

I dette ligger at det å erindre barnet betyr å minnes en forventning om noe som ennå ikke har funnet sted, et løfte om lykke som stadig glemmes og står i fare for å forsvinne i historiens gang (Andersson 2000:179). Og denne forventningen må være avleiret som en usynlig skrift i den voksnes tekst, i hans bilder og allegorier. Det kommende som barnet aner, er imidlertid helt åpent og ubestemt. Den erindrende filosofen søker ikke en fastlagt utopi, men snarere selve det barnlige blikk på tingene, dets håp, undring og oppmerksomhet, og dets evne til å se terskler i tingene og en annen framtid enn den som den voksne forfatteren kjenner. Derfor er barnet så viktig i Benjamins tenkning, gjennom det blir den mimetiske verden synlig også innenfor en tingliggjort horisont (Andersson 2000:179), og derfor er barndommen forskole til filosofien, som Benjamin uttrykker det et sted.

FLANØREN

Barndom i Berlin handler imidlertid ikke bare om den lille guttens møte med byen, men like mye om den voksnes søking etter spor av barnet i ting, gater, parker og byrom. Minne, hukommelse og måter å forholde seg til fortiden på er et viktig tema i boken, slik det er i Benjamins filosofi forøvrig. Den erindrende opptre som flanør, en som vandrer omkring i byen og leser omgivelsene, og med ham har Benjamin skapt en figur som er i slekt med barnet og har lært av det.

Flanøren er en skikkelse født ut av storbyen Paris på 1800-tallet, men Benjamin tolker ham på sin egen måte, og han fungerer, som barnet, som en inngang til motivet hvordan lese. Fysiologiene var en populær genre i 1840-årenes Paris og et av mange uttrykk for hvor fascinert man var av storbyen på denne tiden. Det var små hefter som inneholdt beskrivelser av typer i byen, der byvandrerer leste karaktertrekk, yrke, sosialt opphav og lignende ut av fysiognomier og ansiktstrekk på de forbipasserende. Baudelaire er flanøren par excellence, men for Benjamin er han en tvetydig figur. Som melankoliker tegner han et dystert bilde av Paris, som forfallen, truende og invaderende. Som flanør søker han skjønnhet og fortryllelse i storbyen. Folkemengden anonymiserer den enkelte og er en trussel mot individualiteten, men flanøren protesterer mot dette ved å gå som personlighet omkring i byen og studere enkeltmennesker, skriver han. Han lar seg ikke beseire av invasjonen fra byen, men klarer å opprettholde en kontemplativ distanse til omgivelsene og opptre som grubler og observatør. Han bader i mengden, tyder byens tegn og inngir den med poesi.

Flanøren får imidlertid ikke det siste ordet, hevder Benjamin og refererer til Taylor som lanserte parolen: «Ned med flaneriet!» (GS I:557), og Baudelaire står på terskelen til en tid der flaneriet er i ferd med å forsvinne. Det antydes i utsagnet om at han gir seg ut på

markedet, ikke for å se på folkemengden slik han selv tror, men for å finne en kjøper (536). Likevel gjenoppstår flanøren etter første verdenskrig, i skikkelse av vennen Franz Hessel. Han fungerer som en slags guide for Benjamin når han vender tilbake til barndommens steder i Berlin. Med det etablerer han en affinitet mellom flanøren og den erindrende. Hessel hadde skrevet en bok om Berlin, *Spazieren in Berlin* (1929), som Benjamin hadde anmeldt i en artikkel med tittelen «Flanørens gjenkomst», (2014b II). I anmeldelsen skriver han at en flanør som vandrer omkring i sin hjemby, forholder seg, i motsetning til den besøkende, først og fremst til det fjerne i en temporal betydning, forhold til fortiden gjennom den fysiske omverden.

Flanøren har slik mange trekk som peker mot den langsomme lesningen, Han utforsker fortiden og går omkring og minnes (131). En by inneholder lag på lag av tidligere liv, og flanøren studerer bygninger, gater og ansikter for å tyde fortidens spor (Stierle 1993: 515-546). Det er dette den lokale guiden i Tiergarten gjør; han retter oppmerksomheten mot detaljer i byen og fanger opp avmerkinger etter barnet. For ham er byens steder og gater terskler til barnets verden og gir ekko av dets håp og forventninger, og den døde byen forvandles til et landskap fullt av vink og tegn, der alt, selv den mest ubetydelige gjenstand, kan bli en gåte. Flanøren erfarer tingene estetisk; han dveler ved deres tilstedeværelse og eksponerer seg for verdens nærvær, samtidig som han fanger opp noe som overskrider det rent sanselige, som spor avleiret i gater, bygninger og monumenter. Han tyder tegn og er i en «anamnetisk rus», minnes med fotsålene, leser med erindringen (GS V: 524, 525) og trer inn i et og som gjør at han ligner både allegorikeren og barnet. Han bryter med det praktiske livs mening og målrettethet, protesterer mot det hektiske liv, vandrer sakte omkring og stanser opp ved detaljer. Som barnet forvandler han byen til en labyrint; som allegoriker fordyper han seg i omgivelsene og prøver å tyde dem, og han leser byen som en tekst. Ifølge Stierle er flanøren i byrommet emblem for leseren som stanser opp i teksten og grubler over bruddstykkenes mening (1984:345). Slik flanøren avbryter strømmen av forbipasserende for å studere et ansikt, slik avbryter den langsomme leser tekstens meningsstrøm og griper, isolert, det som faller utenfor den konvensjonelle betraktningen. I tillegg er flanørens lesning sanselig og kroppslig og har barnets nærhet til og åpenhet for tingene, og som barnet forholder han seg til det fjerne. Men i motsetning til barnet er han en erindringsfigur. For barnet er tingene terskler til det kommende og rommer et løfte om lykke, for flanøren er de terskler til fortiden. Men for begge handler det om glimt av noe utilnærmelig og en slags åpenbaring.

SAMPLEREN

Samleren er den siste Benjaminfiguren jeg skal ta opp her, og som flanøren er han en erindringsfigur og tilhører det moderne samfunnet. Framveksten av kapitalismen med sin masseproduksjon av varer har medført en ustoppelig flom av nye produkter, og folk har fått tilgang til et økende antall forbruksvarer. Samtidig faller ting stadig hurtigere ut av bruk og blir foreldet, og det resulterer i en opphopning av utdaterte gjenstander som transformeres til skrot og søppel. Antikvitets-, brukt- og skraphandlere oppstår, beskrevet blant annet av Balzac og Dickens, og av Baudelaire, som i diktet «Les Chiffonniers» skildrer fillesamlerne som plukker opp byens avfall og etterlatenskaper

Dette fører imidlertid til en form for glemsel, for tingene mister sin tilknytning til menneskelig praksis, og vi vet ikke lenger hva gjenstander er eller hva de brukes til. Museer og magasiner opprettes for å ta vare på tingene og gjøre kunnskapen om fortiden tilgjengelig, ofte som ledd i nasjonsbyggingen og dannelsen av et kollektivt minne. Men dermed oppfattes også tingene på en ny måte. Ifølge den franske filosofen Jacques Rancière var det litteraturen på 1800-tallet som først skapte dette nye blikket på gjenstandsverden (2007:24-25). For ham er det del av en redistribuering av sansene, og litteraturen i det han kaller det estetiske regimet (grovt sagt svarer det til moderniteten, selv om Rancière ikke opererer med en enkel periodisering) bidrar dermed til å endre den måten tingene kommer til syne for oss på. Realismen, og spesielt Balzac, er hans viktigste eksempel. Realismens anliggende er ikke å reprodusere fakta, men å utfolde et nytt blikk på verden, hevder han, og det forfattere som Balzac gjør, er at de får hverdagslige ting til å framstå som en umåtelig vev av tegn der man kan avlese samfunnets historie. Forfatteren blir arkeolog eller geolog, en som får de tause vitnene og levningene fra historien til å tale; han folder ut og fortolker de tegn som er skrevet på tingene selv. Dermed befris de fra å bli underkastet våre behov, eller tjene praktiske mål, og de kommer til syne som ting som er vevd inn i historien.

Rancières viktigste eksempel er åpningen av romanen *La Peau de chagrin* (1831). Her forteller Balzac om en ung mann, Raphaël, som har spilt bort alle pengene sine og fortvilet forlater spillebullen for å drukne seg i Seinen. Men på veien dit går han innom en antikvitetshandel, og det er den Rancière fester seg ved. For her framstiller Balzac omhyggelig en kaotisk opphopning av utrangerte gjenstander som har kommet hit fra alle verdenshjørner og tidsaldre. Balzac beskriver et kaos av antikviteter og en overflod av ting som har falt ut av bruk; alle gjenstandene er rester og avfall. Og det de har felles, og som ifølge Rancière er nytt, er nettopp at de framstilles som tegn der liv fra andre tider og steder er

innskrevet. Og i en slags ekstase eller rus reiser Raphaël gjennom historien og geografien og utøver en hermeneutikk for den sosiale kroppen. Han leser tingene, og de framstår derved som fossiler eller hieroglyfer for tapte sivilisasjoner. Med Benjamin kunne man si at det er tingenes aura som kommer til syne for Raphaël; i all sin sanselige nærhet viser de hen til det fjerne, i tid og rom, og han kan fornemme de glemte menneskelige spor ved dem. De trekkes ut av tidens strøm, åpner seg mot fortiden og fungerer som minnesteder eller minneting. Men det er nettopp fordi tingene framstår som et kaos, befridd fra de funksjonssammenhenger de tidligere var en del av, at de kan bli chiffer for fremmede og fjerne strøk. Ifølge Rancière er det altså litteraturen som først lar gjenstandsverdenen komme til syne som en vev av tegn, og det kan nettopp sees som et svar på det glemselens slør som varesamfunnet legger over tingene. Etter hvert overtas imidlertid denne lese måten av historikere, antropologer og sosiologer, og Rancière nevner Freud, Marx og nettopp Walter Benjamin som viktige forfattere i denne sammenheng.

Benjamin skiller imidlertid mellom offentlige og private samlinger. I offentlige samlinger sees tingene fra et vitenskapelig perspektiv, man prøver å rekonstruere, katalogisere eller ordne gjenstander ut fra den bruk og funksjon de hadde i fortiden. Men bare i den private samlingen kommer gjenstanden til sin rett, hevder han, for til det trengs samlerens lidenskap. Samlerens måte å lese tingene på ligner Balzacs Raphaël, og det viser en affinitet både til allegorikeren og flanøren. Som dem løsriver han tingene fra den praktiske konteksten de var en del av, befri dem fra nyttens forbannelse og studerer dem nøye for å tyde de spor tiden har avsatt i dem. Sånn sett blir hver gjenstand en encyklopedi, en tekst med avleiringer av alt som har hendt den, og samleren leser deres uttrykk og ansikter:

Tidsalder, landskap, håndverk, eieren det stammer fra – for den sanne samleren rykker alt dette i hver enkelt av eiendelene hans sammen til en magisk encyklopedi som er innbegrepet av gjenstanden hans. Her, altså på dette smale feltet, kan man få en anelse om hvordan de store fysiognomikerne – og samlerer er tingverdenens fysiognomikere – blir til skjebnetydere. Det er tilstrekkelig å observere én samler, hvordan han behandler gjenstandene i sitt vitrineskap. Han har knapt nok fått dem i hånden før han (fjern i blikket) ser ut til å se rett gjennom dem og ut i deres fjerne fortid. (2014b II:12)

Samlerens lidenskap er slik forbundet med erindring. «Å samle er en form for praktisk erindring», står det i et fragment i konvolutten om samleren i Passasjeverket (2014b I:114). Dette foregår imidlertid i spennet mellom orden og uorden, for minnene er et kaos, en springflo, og å samle er en demning mot oversvømmelsen. Som i Balzacs brukthandel utgjør de et virvar av skrot og avfall, og samlingen kan aldri bli komplett, for selv om det bare mangler ett stykke, forblir samlingen stykkverk (2014b I:124). Sånn sett er samleren i slekt med allegorikeren, som også står overfor en kaotisk verden av ruiner, bruddstykker og dødt

løsøre. Men det er en produktiv uorden, for samleren skaper i tillegg noe nytt. I det ligner han barnet. Barn er de første lidenskapelige samlere, hevder Benjamin; de fascineres av arbeidsplasser der det foregår bearbeiding av gjenstander, og henvender seg til alt som faller fra i arbeidet. Ut av det former de sin egen tingverden, en liten i den store (2014a:23). Slik plukker de opp avfallet og forvandler og fornyer tingene ved å la dem inngå i leken. Det er det samme ønsket om å fornye det utdaterte som driver samleren.

For den sanne samler er anskaffelsen av en gammel bok dens gjenfødelse. Og nettopp i dette ligger det barnlige, som i samleren infiltreres med det urgamle. Barna disponerer nemlig over fornyelsen av tilværelsen som over en mangslungen og, aldri avsluttet praksis. Der, hos barna, er det å samle bare én måte å fornye den på, en annen er å male på gjenstander, enda en å klippe ut, nok en å fjerne litt, og slik er hele skalaen av barnlige måter å tilegne seg ting på fra det å gripe tak i noe til å benevne. Å fornye den gamle verden – det er den dypeste driften i samlerens ønske om å komme i besittelse av noe nytt. (2914b II:13)

Samleren setter tingene inn i en ny sammenheng, nemlig samlingen, hvor de plasseres ved siden av mange andre ting. Dermed «gjenfødes» de, de resirkuleres, og det oppstår nye betydninger, korrespondanser og konfigurasjoner. På den måten gjentar samleren den barokke allegoriens kombinasjon av *Zerstreuung* og *Versammlung*, men i en annen tid. Som den lager han nye konstellasjoner gjennom gjenbruk av elementer fra fortiden og produserer noe nytt med det gamle og foreldete som materiale. Det er også en modell for Benjamins egen tenkning.

*

Med barnet, flanøren og samleren har Benjamin altså skaffet seg en form emblemer for egen skrift og langsomme lesning. Han tilstreber en skrivemåte som ligner deres omgang med verden. De er alle tegntydere i en eller annen forstand og dechiffrerer gjenstandsverden som om den var en tekst, og vi gjenfinner hos dem den samme dobbeltheten av destruksjon og konstruksjon som i allegorien og den langsomme lesningen. Både barnet, flanøren og samleren undergraver eller forstyrrer den etablerte orden eller mening og forholder seg til rester, avfall og bruddstykker. De har alle en egen form for oppmerksomhet og et sanselig forhold til omgivelsene: Barnet med sitt mikroskopiske blikk, flanøren når han erindrer med skosålene som i en rus, og samleren med sin taktile håndtering av gjenstandene. Samtidig har de alle en relasjon til det fjerne og erfarer en form for aura nettopp i det som er sanselig nært. For barnet, som har en forventning om det kommende, er tingene gåtefulle terskler til det ukjente, for den erindrende flanøren bærer omgivelsene spor av fortiden – i *Barndom i Berlin* av barnet og dets forventninger, i Passasjeverket av den kollektive fortiden og forfedrenes lidelser, drømmer og håp –, mens for samleren er tidligere liv innskrevet i tingene, og han leser dem som en fysiognomiker avleser skjebnen i et ansikt. Alt dette synes Benjamin å ville realisere med sin litterære skrivemåte.

FIGURER FOR BENJAMINS EGEN METODE

I Passasjeverket fungerer disse figurene som det de franske nyromanforfatterne kaller *auto-représentations*, selvbilder eller selvframstillinger, dvs. de forestiller ikke bare noe i verden, men er også bilder på tekstens egne grep. Enkelte av Benjamins kommentarer til boken vitner om det: «Vi konstruerer her en vekkerklokke som jager opp det forrige århundrets kitsch til «'samling'» (2014b I:114), og «[h]er skal pariserpassasjene betraktes som om de var eiendommer i en samlers hånd» (115), står det for eksempel i konvolutten om samleren. Eller om barnet i følgende fragment: «Disse sidene må inneholde det barnet fant (og i svak erindring mannen) i de gamle kjolefoldene det trykket seg mot når det hengte seg i morens skjørter» (GS V:494).

Benjamin tenker dikterisk, som Hannah Arendt (1988) uttrykker det, og med sine tankefigurer skaper han en billedlig og litterær skrift som gir rom for en sanselig omgang med tenkningen. I Passasjeverket stiller han seg spørsmålet om hvordan den marxistiske metode kan forenes med økt anskuelighet (2014b I:132), for noe av kritikken han retter mot marxismen er at den prisgir det konkrete til fordel for en overordnet forståelse av historien. Han søker en tenkning som ikke er abstrakt, men som er forankret i det anskuelige og erfaringsnære. Adorno skriver at det som ellers synes å være forbeholdt begrepsløs erfaring og som faller gjennom det konvensjonelle begrepsapparatets masker, finner veien inn til hans tenkning (1986:251). «Sannheten» kan ikke finnes i en abstrakt idé, den er ikke hevet over tiden og historien, men må avtvinges den konkrete og flyktige verden vi lever i, for «det evige er snarere en rysje på kjolen enn en idé» (2014b I:136), hevder han, og veien å gå, skriver han videre, er å overføre det litterære prinsipp om montasjen til historien. Det gjør det mulig å «bygge de store konstruksjonene ut fra de minste, og [...] oppdage totaliteten av hendelser som krystaller i de små enkeltmomentene» (132). Større perspektiver skal vikles ut av detaljer og bruddstykker. I det ligger også en videreføring av Fr. Schlegels beskrivelse av fragmentet som fullstendig i seg selv, som et pinnsvin, men som likevel forblir et bruddstykke fordi det åpner opp perspektiver ut over seg selv og inngår i relasjoner til andre fragmenter.

Montasjen er en form for samling, og Benjamin samler ikke bare på ting, men også på sitater. Han flanerte i andres tekster, leste langsomt, rev ut bruddstykker, skrev dem av og anbrakte dem i egen tekst. Passasjeverket ble aldri fullført, og vi vet ikke hvordan det ville ha sett ut hvis Benjamin hadde fått anledning til å ferdigstille det. Men i den formen det har fått, svarer det bokstavelig talt til Roland Barthes' utsagn om at enhver tekst er en mosaikk av

sitater (1991). Intertekstualitet er Benjamins måte å ihukomme på; å skrive er for ham en form for *bricolage*, småsnekring. Han skaper ikke fra intet, men henter materiale fra andres tanker og tekster, og som barnet samler han opp det som faller fra i de store fortellingene og bruker det på nytt. Montasjens fragmentariske form tillater ham å gi framstillingen en form som kan modifisere det konvensjonelle bildet av fortiden. Historien sett som en sammenhengende årsakskjede der alt fører fram til et mål, blir brutt opp, og de glemte hendelsene, de som ikke førte til noe, kan bli synlige og komme til sin rett. Det er iallfall tanken. Hensikten er å sprengte konforme framstillinger og herskende tanker, men være tro mot ruinene, studere dem nøye og sette dem sammen til nye bilder og innsikter.

Montasjen har ikke bare affinitet til allegorien og Schlegels fragmentestetikk, men er også hentet fra samtidens avantgarde og filmkunst, som Benjamin kjente godt. De representerer et angrep på kunstens aura og forestillingen om det skjønne harmoniske kunstverk, et angrep Benjamin for øvrig finner allerede hos Baudelaire. I essayet om filmen framhever han et politisk potensial i dette, som har betydning ikke bare for kunsten selv, men også for resepsjonen av den, og han ser det som verdifullt. Det samme kommer til uttrykk i essayet om den destruktive karakteren, han som legger det bestående i ruiner, ikke for ruinenes skyld, men på grunn av de veiene som fører gjennom dem. Det er den positive siden ved melankoliens ødeleggelser. Etter min mening er det dette Benjamin selv prøver å realisere i Passasjeverket når han henvender seg til den mest avanserte kunsten som modell. Men samtidig henter han altså tankefigurene sine opp fra glemselen. I en viss forstand er det noe gammelmodig og foreldet ved dem. For den voksne er barndommen alltid ugjenkallelig forbi. Flanøren forsvinner når varehusene og stormagasinerne overtar for passasjene. Mens for samleren står natten for døren, skriver Benjamin i Passasjeverket. «Men som Hegel sa: først i mørket begynner Minervas ugle å fly. Først idet han dør ut, blir samleren et begrep» (SiU II: 19). Skikkelsene er i Benjamins tekst en slags overlevninger fra en tid da auraen i større grad spilte en rolle i menneskenes omgang med verden. De har en måte å erfare verden på som får tingene til å slå blikket opp og se tilbake på betrakteren. Benjamin river dem ut av deres opprinnelige kontekst og anvender dem i sitt filosofisk-litterære univers, der deres mer mottagende omgang med verden fungerer sammen med destruksjonen som et korrektiv til en kultur hvor herredømmet over mennesker og naturen hersker. Men på denne måten kombinerer han kunstformer som ødelegger auraen – montasjen, filmen, allegorien – med figurer som bevarer et auratisk moment. Det lever videre selv når auraen eller det skjønne blir angrepet, og er nødvendig for å konstruere ny erfaring. «Det skjønne fordrer kanskje den servile etterligning av det som er undefinerbart ved tingene», hevder Valéry et sted, et utsagn

Benjamin siterer for å få fram det ubestemte og fjerne ved auraen (GS I: 639). Og denne erfaringen av noe ubestemt og gåtefullt gir han ikke slipp til tross for auraens bortfall. Det samme gjelder det skjønnes løfte om lykke.

ET TEOLOGISK PERSPEKTIV

På de områder vi har med å gjøre finnes
erkjennelse bare i lynglimt. (W.Benjamin)

Det er på dette punkt det teologiske perspektivet kommer inn. For barnet, flanøren og samleren er jo ikke bare modeller for en mer konkret og anskuelig måte å tenke på, men gir i tillegg en fornemmelse av noe som overskrider den sanselige erfaringen. De virker på samme måte som Benjamins såkalte tankebilder – *Denkbilder*. Disse åpner også for en form for transcendens, og som barnet, flanøren og samleren forener de det billedlige med tenkning og refleksjon. Tankebildene ligner emblemene, som Benjamin var opptatt av i forbindelse med arbeidet med sørgespillboken. Disse føyer sammen det visuelle og det språklige og består av tre deler: *inscriptio*, en overskrift, *pictura*, et ikon eller et bilde, som ofte forenklet framstiller scener fra ordspråk, naturen, dyrediktning, epigram, historien eller Bibelen og *subscriptio* som forklarer bildet og samler erfaringsinnholdet (Lothe et al. 2007:51). Karoline Kirst (1994) viser til at Benjamin begynte arbeidet med tankebildene rett etter at han hadde fordypet seg i sørgespillene. *Enveiskjørt gate*, skrevet i 1925, er den første samlingen av slike bilder, men ifølge henne inneholder Passasjeverket og de historie-filosofiske tesene også mange tankebilder.⁴ De består av et (fortalt) bilde, og en konklusjon som knytter en tanke til bildet. Bildet er likevel ikke en illustrasjon av tanken, og den avsluttende teksten framtrer heller ikke som en forklaring, men tekst og bilde inngår snarere i et komplekst og mangetydig spill der de to elementene er gjensidig avhengig av hverandre. Tankebildene er slik litterært eller poetisk utformet, de ligner også Baudelaires prosadikt, men inneholder på samme tid tenkning og refleksjon, og på den måten åpnes alminnelige fenomener og forestillinger for dypere erkjennelse. Anskuelighet og tenkning forenes, samtidig som tankebildene unndrar seg entydig tolkning. Men de har altså også en relasjon til det hellige. De barokke emblemene utgjorde ofte en rebusaktig *Bilderrätsel*, et gåtebilde, og ifølge Kirst skulle de slik romme spor av en skjult guddommelig mening i verden. Dette momentet av overskridelse bringer Benjamin med seg inn i sine tankebilder og -figurer. Hans bilder er dennesidige og historiske,

⁴ De mest kjente er den første tesen der Benjamin tar utgangspunkt i beskrivelsen av en sjakkautomat og tese IX der han omtaler et maleri av Klee, *Angelus Novus*.

men har også som oppgave å gi en fornemmelse av et udefinert *mer* i den profane verden. Han prøver å avtvinge de mest flyktige og ubetydelige fenomener en viten som er fullt på høyde med den mest sublimе metafysiske sannhet, skriver Richard Wolin i sin bok om Benjamin (1994:252).

Det teologiske perspektivet går som en rød tråd gjennom hele Benjamins forfatterskap, og allerede i den tidlige språkfilosofien, skriver han om en transcendens forbundet med språkets materialitet og billedskapende evne. I essayet «Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen» (1916) («Om språk generelt og om språket til menneskene») (GS I:140-156; 2014b II) bruker han Bibelens skapelsesmyte for å få fram at det finnes et sjikt i språket som overskrider meddelelse og kommunikasjon. Gud ga Adam i oppgave å gi navn til tingene, og Adams språk, eller navnespråket, er fjernt fra spill og vilkårlighet, hevder Benjamin, det tilhører en paradisiske tilstand før syndefallet og før det meddelende språket får herredømmet. I navnespråket er det samsvar mellom navn og ting; det er mottagende og oversetter til lyd naturens stumme vesen, som Gud har lagt ned i tingene gjennom skaperakten. Det meddelende språket derimot er knyttet til begrep, intensjon og kommunikasjon og er ikke i stand til å benevne deres vesen. I begrepspråket forblir naturen stum, og derfor også sorgfull. Men i Benjamins perspektiv kan likevel spor av det guddommelige anes i de språklige figurasjonene, i det som han i essayet «Oversetterens oppgave» fra 1923 kaller *die Art des Meinens* (GS IV:9-21), meningens modus (2014b II:273-287). For det rene språk har satt sin signatur i skriften, og det kan fornemmes i overgangen mellom tekster, dvs. i oversettelse, kritikk og lesning. Barokkens allegori framhever med sin språkfragmentering og sitt fokus på bilder, metaforer og selve skriftbildet dette ikke-begrepslige aspektet ved språket. I *Sørgespillboken* omtaler Benjamin det nettopp som skriftens sakrale karakter, og han hevder at det er allegoriens tendens til å bli bilde eller hieroglyfisk som tar vare på den hellige dimensjonen (1994:184). Derfor skriver han i fortalen til *Sørgespillboken* (1994: 37) at ikke Platon, men Adam er filosofiens far, og at filosofien må la fornemmelsen av navnespråket klinge med i sine kontemplasjoner (GS I:216-217). Den langsomme lesningen gjør nettopp det; den følger vendinger, troper, bilder og grafisk utforming og synliggjør dermed skriftens sakrale karakter. Tanken er at allegorien, til tross for at den tilhører det falne språket og er uten tilgang til en guddommelig mening, likevel åpner for andre sider ved språket enn tegnkarakteren, nemlig det Andersson kaller mimetiske eller poetiske kvaliteter, og som ikke tilhører subjektets meningstilskrivelse, men har en form for objektivitet. Innenfor Benjamins horisont rommes slik en forestilling om et slags

guddommelig streif på jorden av noe ukjent og gåtefullt i et tvers gjennom profant språk og en verdslig verden. Og det streifet oppstår i lesningen.

Dette er altså tanker som lever videre i senere verk. I tråd med Löwys perspektiv hevder Irving Wohlfarth (2005) at Benjamin stadig vender tilbake til motiver fra de teologiske skriftene, og at et sekularisert teologisk motiv finnes i hans historiske tenkning. Det kommer til uttrykk både i de historie-filosofiske tesene, blant annet i utsagnet om at «'den historiske materialisme' kan hamle opp med alle og enhver når den tar teologien i sin tjeneste» (2014b I:179), og i enkelte fragmenter i Passasjeverket: «Min tenkning forholder seg til teologien som trekkpapiert til blekket. Den er helt gjennomtrukket av den. Men var det opp til trekkpapiert, ville ikke noe av det som er skrevet, overleve» (148), og «[n]år vi ihukommer, gjør vi en erfaring som forbyr oss å begripe historien som grunnleggende a-teologisk, like lite som vi kan forsøke å skrive historien i umiddelbart teologiske begreper» (149). Benjamin bringer slik med seg tanken om en transcendens i språket fra tidlig språkfilosofi og barokkboken inn i sin senere tenkning. Det klinger med i ordvalget når han uttaler at det gjelder å lese profane tekster som om de var hellige. Også hans moderne figurer for lesning, flanøren og samleren, knyttes til det hellige når de studerer byens detaljer eller gjenstander i samlingen. «Byen er den egentlige hellige grunn for flaneriet» (GS V:530), skriver han i Passasjeverket, og flanøren er fysiognomiker og leser det urbane rom som en hellig bok. Mens for samleren utgjør hver enkelt gjenstand som tidligere nevnt en «magisk encyklopedi» (2014b II:12). Det er en magisk lesning der sanseiakttagelsen, persepsjonen leser, like mye som den hermeneutiske bevisstheten rettet mot meningen, og den fanger ikke bare opp tegnenes materialitet, men i et lynglimt også spor av et udefinerbart mer.

Barnet har en privilegert tilgang til disse sidene ved språket, så også på dette punktet er det et korrektiv, denne gangen til oppfatningen av språket som rent kommunikasjonsmiddel. Benjamin var svært opptatt av barns forhold til ord og skrift, spesielt hvordan de misforstår og forvansker ordenes vanlige betydning. I barndomserindringene forteller han for eksempel at når hushjelpen kaller moren «gnädige Frau» (nådige frue), oppfatter gutten det som «Näh-frau» (sy-frue), noe som passer fint siden han stadig ser henne beskjeftiget med håndarbeid. I stykket om leseskrinet er det den sanselige omgangen med skriftegn som omtales. Her skriver Benjamin om at bokstavene er skrevet i en tysk skrivestil som får dem til å se yngre og mer pikelig ut enn på trykk (2014:167). Han var også spesielt opptatt av ABC'en, og tok vare på sin første ABC, som moren hadde lært ham å lese i. I lesebøkene er bokstavene forkledd som skikkelser og inngår i

rebuser, og det er ikke vanskelig å overbevise barn om at P er en mann med hode og O et øye, hevder han.

I stykket «Mummerehlen» går Benjamin nærmere inn på barndommens forvanskning av ord. Stykket åpner slik: «I en gammel barnesang forekommer en Muhme Rehlen, tante Rehlen. Fordi ordet ‘Muhme’, tante, ikke sa meg noe, ble denne skapningen et åndevesen for meg: Mummerehlen» (138). Det eneste han husker fra sangen er et lite vers: «Ich will dir was erzählen von der Mummerehlen» (Jeg vil fortelle deg noe om Mummerehlen). Misforståelsen fordreier ordet, det underliggjøres, sammenhengen mellom innhold og uttrykk faller fra hverandre, og ordet motsetter seg å bety noe bestemt. Samtidig ligner det fordreide ordet på andre ord, *Mummerei* og *vermummen*, som betyr maskerade og å maskere seg. Anna Stüssi (1977:166) hevder i sin analyse av denne teksten at ordet forkler seg og fortier sin mening. Det er ikke et begrep, betyr ingenting, men etterligner mimetisk erfaringen av gåtefullhet. Mangelen på forståelse gir en innsikt i det ikke-forståtte ved tingene og ordene, og barnet har med Mummerehlen fått et ord for det ordløse, for tingenes stumme side. Når språket faller fra hverandre og sanses som ting, oppstår en åpenhet for ordenes fysiske side, men også for at de vender en annen vei, bort fra oss og våre meninger, og for at de kan bære spor av det ukjente. På denne måten står barnet på terskler også i språket, for ord kan åpne mot det fjerne, slik Benjamin antyder når han i en fotnote til «Om noen motiver hos Baudelaire» siterer Karl Kraus: «Desto nærmere man betrakter et ord, desto fjernere ser det tilbake» (GS I:647; 2014b I:241). Barnets omgang med språket er en påminnelse om at det finnes noe gåtefullt i det, noe som unndrar seg og som vi ikke har full kontroll over. Og dets oppmerksomhet overfor det stumme og uforståelige må bringes inn i den voksnes lesning av historien.

IMMANENT TRANSCENDENS

Som nevnt skriver Wohlfarth at det teologiske motivet er sekularisert hos Benjamin. For i de senere skriftene blir forestillingen om transcendent ikke først og fremst et spørsmål om guddommelig nærvær, men om hvordan det finnes glemte menneskelige spor i språket og tingene. Dermed veves forestillingen om noe som ligner en hellig dimensjon inn i historien og det dennesidige livet. Det messianske klinger med, men som en immanent transcendent. I essayet «Über das mimetische Vermögen» forbinder Benjamin dette med en mimetisk, ikke-beherskende omgang med verden, som nettopp barnet har tilgang til. Han skriver der at den mimetiske evnen endrer karakter i løpet av historien. Opprinnelig kunne menneskene frambringe og oppfatte likheter, *Ähnlichkeiten*, og han nevner den magiske dansen som

eksempel. Evnen blir imidlertid skrøpeligere, og det moderne menneskets erfaring inneholder bare rester av de magiske korrespondansene og analogiene som var vanlig for eldre folkeslag (GS II:211). I det moderne har den mimetiske evnen imidlertid flyttet inn i språket. Den eldste lesning er «å lese det som aldri ble skrevet», erklærer han med et sitat fra Hoffmansthal, det vil si en lesning før alt språk, av innvollene, av stjernene eller dansene. (Det er for øvrig et sitat han også bruker som motto for konvolutten om flanøren i Passasjeverket.) Denne lesningen fortsetter imidlertid i språket, og runer og hieroglyfer, språkets billedkarakter, er stasjoner som gjør det mulig for den mimetiske evnen å finne veien inn i skriften og språket (213). Benjamin bruker grafologien for å illustrere det, altså tanken om at håndskriften inneholder spor av en persons psyke, som så kan tydes ut av den. Slik kommer en mimetisk tildragelse til uttrykk i den skrivendes aktivitet. Dette omtaler han som språkets iboende uttrykkskarakter, dets fysiognomiske krefter, som vitner om at menneskenes sosiale bånd ligger innbakt i språket når det er i bruk: «Så snart menneskene betjener seg av språket for å framstille sitt levende forhold til seg selv og sine like, er språket ikke lenger instrument, ikke mer et middel, men en manifestasjon, en åpenbaring av vårt innerste vesen og det psykiske bånd som forbinder oss med oss selv og våre like» (Goldstein sitert av Benjamin i «Probleme der Sprachsoziologie», GS III:480). Med det sier Benjamin at det mimetiske handler om en innvevning av livet i skriften, eller en gjensidighet mellom liv og skrift, som foregår ved siden av mening og intensjon, men som glemmes i den vanlige omgangen med språket. Streifet av det guddommelige som ligger i ordenes og bokstavenes gester og figurasjoner, er dermed forbundet med den mimetiske evnen og med det dennesidige livet. Men det kan ikke språkvitenskapen eller retorikken gjøre rede for, mens Benjamin altså trekker inn et teologisk perspektiv for å få dette fram. *Profan åpenbaring* kaller han det i essayet om surrealismen. «Leseren, den tenkende, den ventende, flanøren er like mye åpenbarings typer som opiumbrukeren, drømmeren, den berusede. Og mer profane», skriver han (2014b II:124). Åpenbaringen oppstår i lesningen; som den messianske inngripen inntreffer den i et lynglimt og svarer til erkjennelsens kritiske øyeblikk, det fornembarhetens *nå* Benjamin også omtaler som *Jetztzeit* eller oppvåkningens øyeblikk (2014b I:171). Gjennom en oppvurdering av det profane tegnet, en helliggjøring av det, kan noe overskridende leses ut av skriften. Benjamin sammenligner i boken om Goethes *Die Wahlverwandtschaften* leseren med en paleograf og teksten med en palimpsest. En utvisket tekst befinner seg i og under den lesbare teksten, og den retter den langsomme leser oppmerksomheten mot.

Tanken er at det finnes et sjikt i skriften som er stumt, men som likevel ledsager meningen, og som det gjelder å lese. I de tidlige språkfilosofiske essayene handler det om en fornemmelse av det rene språk i det urene, slik oversetterens oppgave er å få det rene språk til å klinge med i det urene når han overfører fra språk til språk. Men for den senere historietenkeren Benjamin handler det om glemte menneskelige spor i språket, om historiens stumme underside, barbariet og lidelsen, men også om å lese vink om det kommende og et løfte om lykke ut av fortidens former og tekster. Teologien tillater å tenke dette, mens kunst og litteratur, fra romantikken og langt inn i modernismen, har også tatt vare på forestillingen om plutselige glimt av en annen dimensjon i det profane og hverdagslige. Slik har de vært åpninger mot en mimetisk omgang med verden i en kultur der herredømmet over både mennesker og natur har dominert. Derfor henvender Benjamin seg til forfattere som Proust og Baudelaire, eller til surrealistene. Og derfor poetiserer han den filosofiske teksten, reflekterer med tankebilder og -figurer og danner en form for fremmed språk i det egne. Han lager montasje av bilder, fragmenter, rester og andres etterlatenskaper, og ut av det oppstår glimt eller plutselige fornemmelser av det som er brakt til taushet, både barbariet og håpet om at det kunne ha vært annerledes. Med det framstår utopien ikke som en bestemt tilstand eller et mål i framtiden, men snarere som innbrudd av andre måter å forholde seg til verden og språket på enn den herskende.

*

Benjamins tenkning springer ut av en bestemt historisk situasjon og kan forstås ut fra den dystre tilstanden som hersket i Europa på 30-tallet, og hans egen vanskelige situasjon som flyktning i Frankrike. Utopien og inspirasjonen fra jødisk messianisme, som han delte med flere i sin generasjon av sentral-europeiske intellektuelle, plasserer ham også i en presis kulturell kontekst og viser i en viss forstand det daterte ved hans tenkning. Ifølge Löwy er det en tenkning som har lidd nederlag. Benjamin ville bryte med seierherrenes historie for å se den fra de undertryktes side og derigjennom skape nye muligheter for framtiden. Men han ble selv en beseiret. «Det eneste bildet [vår generasjon] kommer til å etterlate seg er bildet av en beseiret generasjon. Det vil bli dens arv til dem som kommer etter» (GS V:1264), skriver han i sin egen franske oversettelse av «Om historiebegrepet». Det var andre tanker og ideologier som skulle herske i Europa etter hans død, og i våre dager, der IKT, sosiale medier, globalisering og endrete maktkonstellasjoner har økt følelsen av at ingenting er som før, kan hans blanding av marxisme, messianisme og romantisk tankegods virke fremmed og

tilsynelatende utdatert. Men Benjamins tenkning overskrider den historiske situasjonen i mellomkrigstiden og er etter min mening mer aktuell enn noensinne. Den handler om en kapitalisme som, selv om den har utviklet seg mye siden hans tid, er virksom også i dag. Systemverden koloniserer fortsatt livsverden (Habermas) og gjennomsyrrer stadig alle relasjoner, tanker og institusjoner. Så i vår tid er det kanskje enda viktigere å holde fast ved arven fra de beseirede, både det illusjonsløse blikket på tilstanden og søkingen etter noe som kan føre ut av den. For nå når konsekvensene av en viltvoksende kapitalisme og dens rovdrift på mennesker og natur har blitt så åpenbare at de ikke kan oversees, er det blitt enda tydeligere at vi må avbryte en måte å tenke og handle på som bare viderefører katastrofen, det at det fortsetter slik.



Litteraturliste

Adorno, Th.W. 1986. «Charakteristik Walter Benjamins». *Prismen*. In *Gesammelte Schriften* 10. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Andersson, Dag T. 1992. *Det utsatte nærvær. Historisk og estetisk erfaring i Walter Benjamins filosofi*. Oslo: Solum Forlag

Andersson, Dag T. 2000. «Destruksjon/Konstruksjon». In Michael Opitz & Erdmut Wizisla (Red.). *Benjamins Begreffe*. Frankfurt: Suhrkamp

Andersson, Dag T. 2001. *Tingenes taushet, tingenes tale*. Oslo: Solum Forlag

Arendt, Hannah. 1988. «Introduction» in W. Benjamin, *Illuminations*. Overs. Harry Zorn. NY: Schocken Books

Barthes, Roland. 1991. «Tekstteori». In Atle Kittang et al. (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget

Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften I-VII* 1991. Red. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Benjamin, Walter. 1994. *Barndom i Berlin kring 1900*. Overs. Ulf Peter Hallberg. Stockholm: Symposion

- Benjamin, Walter. 1994. *Det tyske sørgespillets opprinnelse*. Over. Thor Inge Rørvik. Oslo: Pax
- Benjamin, Walter. 2014a. *Enveiskjørt gate. Barndom i Berlin rundt 1900*. Overs. Henning Hagerup og Bjørn Aagenæs. [2000]. Oslo: Kolon forlag
- Benjamin, Walter. 2014b. *Skrifter i utvalg I og II*. Ved Arild Linneberg og Janne Sund. Oslo: Vidarforlaget
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. 1994. *Kafka: for en mindre litteratur*. Overs. Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax
- Kirst, Karoline. 1994. «Walter Benjamin's *Denkbild*: Emblematic Historiography of the Recent Past». 04/1994 Monatshefte, University of Wisconsin
- Lothe et al. 2007. *Litteraturvitenskapelig Leksikon*. Oslo : Kunnskapsforlaget
- Löwy, Michael. 1992. *Redemption and Utopia. Jewish Libertarian Thought in Central Europe*. Trans. Hope Heaney. London: The Athlone Press
- Rancière, Jacques. 2007. *Politique de la littérature*. Paris : Galilée
- Sebald, W.G. 2004. *Austerlitz*. Overs. Geir Pollen. Oslo : Gyldendal
- Sontag, Susan. 1983. *Under the Sign of Saturn*. London: Writers and Readers Publishing Cooperation
- Stierle, Karlheinz. 1984. «Walter Benjamin. Der innehaltende Leser». In *Fragment und Totalität*. Red. Lucien Dällenbach & Christian L. Haart-Nibbig. Frankfurt: Suhrkamp
- Stierle, Karlheinz. 1993. *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewusstsein der Stadt*. München: Carl Hanser
- Stüssi, Anna. 1977. *Erinnerung an die Zukunft. Kindheit in Berlin um Neunzehnhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Valéry, Paul. 1957. «Poésie et pensée abstraite». *Œuvres*. Paris: Gallimard.
- Wohlfarth, Irving. 2005. «On the messianic structure of Walter Benjamin's last reflections». In *Walter Benjamin*. Ed. by Peter Osborne. Vols. I, III. New York: Routledge, 2005
- Wolin, Richard. 1994. *Walter Benjamin: an aesthetic of redemption*. Berkeley: University of California Press

