

Márkus György

WALTER BENJAMIN, AVAGY AZ ÁRU MINT FANTAZMAGÓRIA (II)

Farkas János László fordítása

Marx elmélete elsődlegesen a *történelmi folyamatról* szólt, és az *újratermelés* problémája körül forgott, ami lehetőséget adott a történelmi kontinuitás és diszkontinuitás szempontjának összebékítésére. Az elmélet elsődleges célja az volt, hogy feloldja a társadalmi viszonyok, berendezések és intézmények dologszerű rögzítettségének látszatát, amely az elszigetelt egyének mindezeket olyan *de facto* készen adott valóságoknak tünteti föl, melyekhez csupán alkalmazkodni lehet. E látszattal szemben Marx megpróbálta kimutatni, hogy ezek a viszonyok a történelmileg szituált egyének egyesített társadalmi tevékenységében termelődnek ki és termelődnek újra napról napra, és ebben a folyamatban az egyének folyvást maguk teremtik és változtatják meg saját tevékenységük „külső” feltételeit.⁹¹ A fetisiztikus képzeteknek Marx azért tulajdonított társadalmi hatékonyságot, mert az újratermelés e folyamatának *funkcionális elemét* látta bennük: ezek a képzetek a környező realitás értelmezésmódjai, bennük formálódik meg a cselekedetek megértése és motivációja, ezáltal az egyéneket meghatározott módon beillesztik ebbe a viszonyrendszerbe – olyan módon, amely hozzájárult e rendszer történelmi kialakulásához, s hozzájárul fenntartásához. Hogy e képzetek potenciálisan emancipatórikus szerepet vagy utópikus tartalmat hordoznának, ez a gondolat távol állt Marxtól, legalábbis elméleti tevékenységének kései szakaszában.⁹² Az ő dialektikája szerint a kapitalizmus forradalmi meghaladásának maga teremtette potenciálja egészen máshol keresendő. Részben az „objektív” feltételekben: a tőkés gazdasági újratermelés folyamata egyre több működési zavarral jár, s ugyanakkor szakadatlan bővülése egyre kevésbé biztosítja saját lehetőségének feltételeit. Részben pedig, és nem kisebb jelentőséggel a „szubjektív” oldalon: e fejlődés folyamán a közvetlen termelők mindennapi munkájukban és élettevékenységükben olyan (nem csupán technikai, hanem széles értelemben vett társadalmi) szükségleteket, attitűdöket és képességeket sajátítanak el, melyeket kielégíteni és kifejezni csak alapvetően más társadalmi feltételek mellett lehet, és ezek létesítését szintén ők teszik lehetővé. A termelés és érintkezés erőinek ez a gyorsuló „felhalmozása” – mely végső soron „*az egyénekből rejlő erők fejlődése*”,⁹³ s melynek evolúciója alkotja a történelmi kontinuitás tengelyét –, ez ad a tőkés elidegenülés korszakának „*haladó*” jelleget, s teszi azt vízvázalattá az emberi *haladás* történetében.

Így az a megsemmisítő kritika, amellyel Benjamin a haladás fogalmát tárgyalja,⁹⁴ közvetlenül ugyan a német szociáldemokrácia ellen irányul, de szükségképpen érinti Marx saját elméletének némely alapvető premisszáját is. E kritika motívumai bizonyosan elválaszthatatlanok Benjamin szellemi fejlődésének sajátosságaitól, gondolkodásának a zsidó messianizmusba és a német romantikába nyúló gyökereitől. De vannak kevésbé egyéni és személyes okok is, melyeket Benjamin maga fogalmazott meg példás világossággal: „*Generációnk tapasztalata: hogy a kapitalizmus nem fog természetes halált hal-*

ni.⁹⁵ És e tekintetben teljesen irreleváns, hogy maga Marx feltételezte-e a szocialista forradalom „elkerülhetetlenségét” – azt bizonyosan igen, hogy a forradalom *feltételei* „természetesen” (vagyis az újratermelés gazdasági folyamatának belső szükségszerűsége folytán) érlelődnek meg a tőkés fejlődés során.

E feltevés tarthatatlanságát gondolkodók egész nemzedéke tapasztalta meg, akik átérték a német (és általánosabban: a nyugati) forradalom kudarcát és a fasizmus térhódítását. S minthogy ugyanakkor eléggé evidens empirikus tényként elfogadták (amit a harmincas évek elejének tapasztalatai csak megerősíteni látszottak), hogy a tőkés rendszer általános, objektív gazdasági krízisben van, a probléma mindenekelőtt úgy jelent meg előttük, hogy a forradalmi subjektum, a proletariátus oldalán „hiányzik a radikális motiváció”. A „nyugati marxizmus” a harmincas években és a negyvenes évek elején különböző elméleti orientációkkal próbálkozott, hogy betömje ezt az „objektív” és „szubjektív” feltételek között tátongó szakadékot. A forradalmi *motiváció* új forrásainak keresése dominált bennük. Gramsci, aki a problémát főleg politikai-szervezési síkon érzekelte, az „*organikus értelmiségi*” mítoszában lelte meg a választ. Lukács a nagy kulturális hagyomány emancipatórikus potenciáljának eszméjét idézte meg, mindenekelőtt a „realista” művészet defetiszizáló erejében bízott. Ez a megoldás Adornótól sem volt idegen, felfogásuk minden különbözősége ellenére, amely különösen az esztétikai modernizmus megítélésében mutatkozott meg – csak ő felismerte, hogy ez egyáltalán nem megoldás: jelen viszonyok között a magas kultúrának nincs társadalmi tömeghatása, és ebből levonta az elkerülhetetlen pesszimista következtetéseket a történelmi jelenre nézve. Ez utóbbi problémát Benjamin is világosan felismerte, őt azonban arra sarkallta, hogy a *mindennapi* tömegtapasztalat ama formái után kutasson, amelyekre rá lehetne építeni a forradalmi akarat és elkötelezettség *ellenkultúráját*. És ebben az általános intencióban Benjamin közelebb áll Marxhoz, mint kortársai többsége.

De ezeket a keresett élettapasztalatokat Benjamin már nem tudta azokban a „pozitív” kollektív jellemvonásokban felfedezni, amelyeket a munkásosztály – akár mint a kapitalizmus „civilizációs haladásának” objektuma, akár mint szubjektuma – útja során elkerülhetetlenül elsajátít. Mert a későbbi történelmi tapasztalatok birtokában láthatóvá vált, hogy ezek a civilizációs vívmányok olyan jellegzetességek, amelyek a proletariátust éppenséggel betagolják a tőkés társadalomba. E problémával szembe-sülve Benjamin eredetisége abban állt, hogy ő a tapasztalatnak épp ama formáiból vélt emancipatórikus potenciált kihámozni, amelyeket az egész marxista hagyomány „integratívnak” tekintett, mert valóságos természetüket elrejtő illúzióként jelennek meg.⁹⁶ Úgy is mondhatjuk, hogy az ideológiakritika egy döntő megfontolását a magas kultúra alkotásainak síkjáról átvitte a mindennapi tapasztalat síkjára: a szokásos érvelés szerint a magas ideológiák mint a tőkés társadalom „idealizációi” egyben távolságot is teremtenek a társadalom empirikus valóságától, és ezért „affirmatív” mivoltukban is tartalmazzák a negáció mozzanatát, valamelyes utópikus potenciált. Bizonyos értelemben Benjamin épp ezt a gondolatot alkalmazza a mindennapok tudatára. De míg a kulturális-ideológiai alakulatok kritikai potenciálját a *de facto* viszonyok totalizálását, univerzalizálását s racionalizálását tudatosan célba vevő tevékenységből eredeztetik, mely a viszonyoknak normatív érvényességet törekszik adni, addig a mindennapok fetisiztikus képzetei és tapasztalatai ezt az erejüket Benjamin szerint álomszerű „irracionalitásuknak” köszönhetik, annak a benső inkoherenciának és töredezettségnek, amely a ténszerűen meglévő normatív váradalmakat nyers faktualitásra váltja át.

Ez az átváltás alapos változást hoz a dialektika jelentésében is. Benjamin szemében a dialektika már nem a történelmi folyamat ellentmondásos tendenciáinak elmélete, egy olyan folyamaté, amely miközben újratermeli strukturáló jellegzetességeit, egyúttal szükségképp felszámolja vagy aláassa az újratermelés általános feltételeit. Az ő kezében a dialektika a „kétértelműség”⁹⁷ elméletévé válik, a történelmi pillanat „megfagyott nyugtalanságának” elméletévé, mely pillanat lényegében csak üresen ismétlődik minden kaleidoszkópszerű változásában – amíg szét nem robban. Végző soron Marx és Benjamin elmélete a történelmi idő egymással összeegyeztethetetlen fogalmával dolgozik. Benjamin a történelmi idő sajátosságát mint „történelmi indexet”⁹⁸ értette, mely hozzátartozik minden „mostidőhöz” [Jetztzeit], megalapozva képi [bildliche] affinitását a múlt különféle pillanataival, melyek ezáltal (és csak ezáltal) válnak „kiolvashatóvá”, vagyis jelenbeli élményként felidézhetővé.⁹⁸ Marx ezzel szemben a történelmi idő sajátosságát elsősorban a történelmi változás huzamos folyamatainak egyirányúságában és megfordíthatatlanságában látta, ahol is diszkontinuus társadalmi átváltozások strukturálják a mélyben felhalmozódó anyagi folytonosságra rátelepülő formákat.

Ezek a megfontolások nem szándékoznak választ adni a steril kérdésre: „Igazi” marxista volt-e Benjamin, nézetei vajon kiegészítették vagy revideálták, netán testidegen hozzátétellel toldották meg Marx elméletének (állandó adottságként felfogott) „ortodox/eredeti” jelentését? Ez a kérdés nemcsak tarthatatlan hermeneutikus előfeltevéseken nyugszik, de valós konzekvenciáknak is híján van. Az ötvenes évektől megindult Benjamin nézeteinek befogadása (nem kizárólag, de főleg) a marxista tradícióba, és – legalábbis ami a kultúra és a modern művészet értelmezését illeti – szerves részévé vált e hagyomány (természetesen módfelett heterogén) korpuszában. (Persze ez a folyamat sem volt egyértelmű – Benjaminszól nem egy esetben Marxtól messze elvezető utak indultak ki.) A Marxszal (és elsősorban kései gazdasági műveiben kifejtett nézeteivel)⁹⁹ való érintkezés és kontraszt felvázolása csupán egy célt szolgált: hogy élesebben a fókuszba hozzuk Benjamin alapvető elméleti intencióját és attitűdjét, ahogyan az kivált a „kétértelműség dialektikájában” öltött testet.

A történetileg „pozitív”, a jelen poklának meghaladására motiváló potenciális erő ez a dialektika a tapasztalatnak ama társadalmilag „negatív” formáiban keresi és reméli megtalálni, amelyek közvetlen hatásukban mint hamis illúziók az egyént hozzákötik körülményeihez, mivel azokat a látszólag mindegyre megújuló élvezet és szépség talmi csillogásába vonja. „*Mi sem könnyebb, mint minden egyes korszakot és annak különböző »területeit« kettévágni olyanformán, hogy az egyik oldalon álljon a korszak »gyümölcsöző«, »előremutató«, »eleven«, »pozitív« része, a másikon pedig a terméketlen, maradi, halott. Ennek a pozitív oldalnak még csak a kontúrjait sem tudjuk kivenni, ha nem a negatívval szemben rajzolódni ki. Másfelől azonban minden tagadásnak csak az eleven, a pozitív körvonalai háttérül van értéke. Ezért döntő fontosságú, hogy ezen az előbb kimetszett negatív részen újólag végezzünk felosztást, úgy, hogy a nézőszög (de nem a mércék!) eltolásával ezen belül is újólag napvilágra jön valami pozitív és valami más.*”¹⁰⁰ Az „átcsapás” [Umschlag], amelyben „egybeesik a pozitív a negatívban és a negatív a pozitívban”,¹⁰¹ alkotja Benjamin szemében a dialektika legfőbb elvét.

Ezért törekszik kitartóan, hogy az áruvilág fetisiztikus tapasztalataiban felfedje az „utópikus és cinikus”, a „fenyegető és csábító”¹⁰² elemeket. Ezek a tapasztalatok, mégpedig pontosan azokban a vonatkozásokban, amelyekben – mint fantazmagóriák – elleplezik a valóságot, egyben egy tudattalan ösztönről is árulkodnak, mely elvileg haladja meg a jelent, egy tudattalan utópikus szándékról mint a radikális energiák potenciális for-

rásáról. Így a divat egyfelől előírja a „szertartást, amely szerint az áru-fétist imádni kell [...] ellentmondásban van a szervessel; prostituálja az eleven testet a szervetlen világ kedvére. A hulla jogait mondja ki az élővel szemben. A fetisizmus élteti, amelyben pedig az anorganikus sex appealje uralkodik. Az áru kultuszának felfogadott szolgája”.¹⁰³ Jól azonosítható osztályérdekeket is szolgál: a divat „az uralkodó osztály egészen meghatározott kívánságainak álcázása”.¹⁰⁴ De Benjamin ugyanúgy kiemeli „a divat excentrikus, forradalmi és szürrealista lehetőségeit” is, „rendkívüli anticipációit”, a „jövendő dolgokkal való finom kapcsolatát”.¹⁰⁵ ez „a megváltás motívuma” benne.¹⁰⁶ Hasonló a helyzet a reklámmal: a talmi csillogással és a gazdasági célszerűséggel együtt ott van benne „az utópia mindennapi életének példázata”.¹⁰⁷ Persze amíg ezek a praktikák csupán tudattalan álomképeket ébresztenek, amelyek a privatizált subjektív élményben rávetülnek az áruvilág tárgyaira, olyan képeket, amelyek kollektív jellege csupán kényszeres-megszálló múltotukban ad hírt magáról, addig csak a katasztrófikus jelen álcázásaként és átváltoztatásaként működnek: pusztán lecsapolják tudattalanjuk utópikus energiáit, s így a jelen poklát szolgálják. Csak az álomból való „felébredés” szabadíthatja föl radikális motivációs potenciáljunkt: tudatosítani kell őket, néma közösségiségüket a kollektív tapasztalat [Erfahrung] dolgává kell átformálni.

A kétértelműségnek ez a dialektikája – a nyugvásban lévő dialektika – Benjamin esztétikájának középponti fogalmában: az *aura* fogalmában fejeződik ki és mutatkozik meg a legvilágosabban. Jelentését egy helyütt a fetisizmus marxi definíciójának szinte közvetlen visszaadásával fejtí ki: „Az *aura* tapasztalata tehát azon alapszik, hogy egy emberi társadalomban otthonos viselkedésformát átvisznek az élettelen viszonyára, vagyis a természetet átviszik az emberre.”¹⁰⁸ Ez bizonyos értelemben a fogalom alapvető jellemzésének tekintendő, mivel csak ez érteti meg az *aura* ama két „definíciójának” egységét, amelyekben első látásra nincs semmi közös, és amelyeket Benjamin pusztán egymás mellé állít: az *aura* tapasztalata mint a jelenség felruházása „azzal a képességgel, szemét febnýissa”,¹⁰⁹ valamint hogy az *aura* „valamely távolság egyszeri megjelenése, bármily közel legyen is”.¹¹⁰ Ugyanis mindkettőben „a dolgok megszembélyesítésének” (Marx) ugyanaz a fetisizmusa nyilvánul meg élményszerűen: a tárgy auratikus eltávolításával teremtett megközelíthetlenség nem más, mint a személyes tér sérthetlenségének átvitele az élettelenre.

Mint már céloztam rá, a műalkotás auratizálása, melynek szekularizált formája alapozza meg a művészet modern kori autonómiáját,¹¹¹ Benjamin szerint nem más, mint az árufetisizmus „spiritualizálása”, „az egyetemes fetisiztikus látszat felfokozása”.¹¹² A távolságtéremető „megemelésel” az *aura* a művészetet kiveszi a mindennapi élet kontextusából, befogadóját pedig normatívan rögzíti a passzív, privatizált feloldódás attitűdjében, miáltal az esztétikai élményt elszigetelt életpillanattá teszi, amely nélkülözi a hatást, azaz a potenciális „politikai” (vagyis közösségteremtő és közösségorientáló) jelentést. Az *aura* fokozatos szétfoszlása – melyet az újratermelés viszonyaiban beálló változások indítanak meg – ennél fogva előfeltétele lesz a művészet átfunkcionálásának, a társadalmilag tevékeny, de immár demisztifikáló, sőt emancipatórikus szerep visszanyerésének.

Csakhogý: „Az *aura* hanyatlása és egy jobb természet fantáziaképének az osztályharcban elfoglalt defenzív álláspontból következő elcsökevényesedése: a kettő egy és ugyanaz. Ennél fogva az *aura* hanyatlása és a potencia hanyatlása végső soron egy és ugyanaz.”¹¹³ A műalkotás (és bizonyos természeti tárgyak és jelenségek) auratikus élménye – mégpedig épp eldologiasító jellegében, mellyel tárgyát kivonja az emberi cselekvés kontextusából és ha-

tököreből – tartalmaz bizonyos anticipáló-megváltó vonatkozást, melynek teljes elvesztése a radikális impulzusok alapvető forrásának kiapadását jelentené. Az auratikus élmény egy röpké pillanatra egy olyan „természet” ígéretének tisztán szubjektív teljesítését kínálja, amely már nem fáradozásaink ellenszegülő tárgya, amilyenek a természetet hasznosításakor és kizsákmányolásakor tapasztaljuk, hanem erőlködés nélkül ismertet meg bennünket a „keggyel” (a kanti *Gunst der Natur*ral). Ebben a tapasztalatban a szubjektum és objektum merev elválasztása feloldódik, az emberek és világuk közötti kölcsönös, mimetikus-kommunikatív kapcsolat lép a helyébe, és ebben a világban a dolgok „felszabadulnak a hasznosság kényszeré alól”. És természetesen ez alkotja az emancipált jövő benjaminizmus eszméjének egyik legalapvetőbb és legállandóbb elemét. A műalkotás aurája történelmileg létrejött és társadalmilag kirótt (másodrendű) fantazmagória – de a fantazmagóriák (mint kényszeres-megszálló képzetek) a teremtő társadalmi képzeletnek a szöges *ellentétét*, egyszersmind *megrontott gyakorlását* jelentik. Benjamin már csak ezért sem fogadta el fenntartás nélkül Adorno gondolatát, aki az aurát egyértelműen az eldologiasulással azonosította: „...[M]inden eldologiasodás felejtés. Vajon az aura nem az elfelejtett emberi elem nyoma a dologban...?” – olyan emberi elemé, amelyet Adorno (nyilvánvalóan az eldologiasodás marxi-lukácsi fogalmával összhangban) „az emberi munka mozzanataként”¹¹⁴ határozott meg. Benjamin erre így válaszolt: „Ha úgy áll, hogy az aurában valóban egy »elfelejtett emberi elemmel« van dolgunk, akkor sem feltétlenül azzal, amely a munkában van jelen... Lennie kell a dolgokban egy emberi elemnek, melyet nem a munka hoz létre.”¹¹⁵

Így az aura fokozatos szétfoslása, amelyet Benjamin regisztrál, maga is kétértelmű: jelent emancipatórikus lehetőséget, mely a művészet radikális átfunkcionálásával függ össze, s jelenti azt a veszélyt, hogy nemcsak a privatizált-beleélő, autonóm esztétikai élmény tűnik el, hanem eltűnik a beteljesülés elképzelésének és megtapasztalásának képessége, a boldogság *adománya* is. Az aura nyomtalan elpárolgása éppen ezt jelentené. Nem vitás, „az aura *mutatványa*” jelen körülmények között az „*ötödrangú költők üggye*”,¹¹⁶ és az ilyen „esztéticizmus” kezére játszhat a fasizmusnak.¹¹⁷ De az igazi, a jelen borzalmaival nem cinkos művészetnek az a feladata, hogy azt, ami a privatizált élményben az auratikus benyomását kelti, a potenciális kollektív tapasztalat tudatosan felismerhető és megvizsgálható tárgyává tegye. Ezt a feladatot Benjamin több helyütt az aura „nyommá” [*Spur*] való átalakításának nevezi. „Nyom és aura. A nyom a közelség megjelenése, bármi távol legyen is, ami hátrahagyta. Az aura a távolság megjelenése, bármi közel legyen is, ami előhívta. A nyomban a dolgot birtokba vesszük, az aurában bennünket kerít hatalmába a dolog.”¹¹⁸

Ily módon interpretálja Benjamin Baudelaire teljesítményét: olyan művészetet hozott létre, amely alkotóját – aki számára „*tabu fedi a jövőt*”, és akinek költői attitűdje „*legalábbis megjelenésében teljességgel »időtlen«* – a saját osztályának uralmával való elégedetlenség „*títkos ügynökévé*” tette, akinek álma Blanqui forradalmi cselekvésének édesestvére.¹¹⁹ Ez a teljesítmény nem művének tudatos intencióiban vagy „üzenetében” rejlik, nem költeményei „mondanivalójában”, hanem abban, amit versei révén be lehet emelni a teljes, valódi tapasztalat körébe. Baudelaire, írja Benjamin, a privát, szubjektív élményeknek „*a kollektív tapasztalat súlyát adta*”. Megfizette ennek az árát: saját életműve „*aurájának szétrombolásával*”.¹²⁰ Költészetének „*romboló dühe nem utolsósorban a művészet fetisiztikus fogalma ellen irányul*”.¹²¹ De az aurát azért rombolta le, mert *termelésének* profán alapját alakította át saját költészetének formaadó elvévé. Az áruvilág fetisiztikus magánélményeinek strukturálási módját tette a jelentésteremtés esz-

közévé, művének „technikai” állványzatává és faktúrájává. „Az árura jellemző sajátos aura megjelenítése – ez Baudelaire vállalkozása.”¹²²

Így érti Benjamin azt, hogy Baudelaire visszahozott egy esztétikai formát, melyet kortársai végképp divatjamúltnak tekintettek, és amely mégis Baudelaire „fantáziájának vezérképe” és „költészetének armatúrája” lett:¹²³ az allegóriát. A baudelaire-i allegória a maga váratlan és átbillenő vagy inkább átzökkenő, minden „természetes közvetítést”¹²⁴ nélkülöző módján teremt kapcsolatokat kép és jelentés között, széttördeli és lebontja a dolgokra megszokásból ráértett, ismerős jelentéskontextust, szubjektívan rávitt értelemmel tölti meg ezeket a „kívájt rejtjeleket”.¹²⁵ Allegóriái tisztán költői eszközökkel (és merőben szándéklatlanul) újraterezték az áruvilág szubjektumára objektíve és tudattalanul ráértett tapasztalat struktúráját, hogy azt dicsfényével „elfátyolozza”, „megdicsőítse”, „szentimentalizálja”. „Az ember tárgyi világa mind könnyörtelenebbül ölti magára az áru kifejezését. A reklám ugyanakkor mindent megtesz, hogy elködösítse a dolgok árujellegét. Az áruvilág csalogó megdicsőítésével szegül szembe allegorikusba torzulása. Az áru megpróbál szembenézni önmagával.”¹²⁶ „Az allegóriák azt képviselik, amit az áruk e század embereinek tapasztalataiból csinálnak.”¹²⁷ „Az áruforma lép napvilágra mint Baudelaire allegorikus szemléletformájának társadalmi tartalma.”¹²⁸

Ez a jellemzés azonban még mindig túl általános, nem ragadja meg eléggé, ami oly szembeötlő és egyéni az allegóriák baudelaire-i használatában. E sajátosság kiugratására Benjamin ismételten a barokk allegóriákkal veti össze őket. „A barokk allegória a tetemet csak kívülről látja. Baudelaire belülről mutatja meg.”¹²⁹ És: „A korábbi allegória kulcsfigurája a holttetem. A későbbi [vagyis a baudelaire-i – M. Gy.] kulcsfigurája az emlék [Andenken].”¹³⁰ „Az emlék a szekularizált ereklye. – Az emlék az élmény kiegészítője. Benne csapódik ki a múltját holt vagyonként leltározó emberiség mindjobban fokozódó önelidegenülése. A XIX. században az allegória, hogy az ember bensőjében megtelepedhessen, a külső világot kiürítette. Az ereklye a holttetemből ered, az emlék ama halott tapasztalattól, amely – eufemisztikusan – élménynek nevezi magát.”¹³¹ Baudelaire allegóriái a világ és a külső élet eseményeit nem valami idegen-transzcendens jelentéssel ruházzák föl, amely megfosztaná őket minden immanens jelentéstől és benső elevenségtől; az ő allegorikus intenciója úgy fejeződik ki, hogy a legbensőségesebb szubjektív állapotokat és hangulatokat, a legemelkedettebb gondolatokat – gyakran brutálisan – átviszi a mindennapok nem csupán prózai, de nemegyszer alantas szervesetlen tárgyaira és történéseire. Költészetének végső teljesítménye „a belső élet kivájása”.¹³² Az allegorikus-esztétikai átformálás, amely által „az áru szembenézhet önmagával”, vagyis a tudatos felismerésbe emelheti megtapasztalásának tudattalan struktúráját, a szubjektív vélekedések látszólag szabad játéka mögött felfedi a tapasztalat alanyának kényszerű töredékességét. És ez az áru megbékítő, álesztétikai dicsfényét a pusztító harag impulzusává alakítja, még ha ez a harag céltalan és tárgyaltan marad is. „A baudelaire-i allegória – a barokk allegóriával ellentétben – az elfojtott düh nyomait viseli magán, mely dűhre szükség van, hogy e világban következetesen szétromboljuk ugyene világ harmonikus képét.”¹³³ „Destruktív indulatában Baudelaire-t sehol sem az érdekli, hogy megsemmisítse, ami kijut neki. Az allegóriában ez fejeződik ki, és ez alkotja benne a regresszív tendenciát. Másrészt azonban az allegória – épp pusztító dűhében – azon van, hogy elűzze a látszatot, mely minden »adott rendből« előáll, legyen az a művészet vagy az élet rendje, és a totalitás vagy az organikus dicsfényébe vonja, és amely a rendet elviselhetőnek tünteti föl. És ez az allegória progresszív tendenciája.”¹³⁴

„Baudelaire egyedül való jelentősége abban van, hogy elsőként és halálos biztonsággal ragadta meg az önmagától elidegenült embert, és a szó kettős értelmében dologszilárdságba vetette [dingfest gemacht]: agnoszkálta és felpáncélozta az eldologiasodott világ ellen.”¹³⁵ Baudelaire ese-

te azt mutatja, hogy látszólag „időtlen” és a szó szokásos értelmében tökéletesen apolitikus műalkotások hogyan hordozhatnak kritikai potenciált még a kulturális modernitás elidegenült viszonyai között is.

„Minden igaz műalkotásban van egy hely, ahol a kelő hajnal hűs szele csapja meg azt, aki oda beveszi magát.”¹³⁶ Csak az embernek meglegyen a képessége és az érdeklődése, hogy „bevegye magát oda”, a műalkotásban lakozó „újnak e helyére” (mert e helyet csak a kritikai kommentár munkájával lehet felfedni – és Benjaminnak nincsenek illúziói e képességek elterjedtsége felől. „Soha, még egy utópikus időpontban sem fogja senki sem a tömegeket megnyerni a magasabb művészetnek, hanem mindig csak a hozzájuk közelebbinek. És a nehézség éppen az, hogy ezt alakítsák úgy, hogy a legjobb lelkiismerettel rá lehessen mondani: magasabb művészet. Ez aligha érhető el azzal, amit a polgárság avantgárdja propagál. [...] A tömeg a műalkotástól valami melengetőt vár. Itt a gyűlölet tüze, már-már belobbanóban. Heve azonban mar és perzsel, és nem azt a »szívbeli komfortot« adja, amely használatra kvalifikálja a művészetet. A giccs viszont nem is egyéb, csak százszázalékos, abszolút és pillanatnyi használatra való művészet. Ezzel azonban a giccs és a művészet kibékíthetetlenül áll egymással szemben mint a kifejezés avatott formái. A kialakuló eleven formákra viszont áll, hogy van bennük valami melengető, hasznos, végeredményben valami boldogító, hogy dialektikusan magukba fogadják a »giccset«, így közel férköznek a tömegekhez, és mégis le tudják győzni őt. Ma még talán csak a film nőtt föl e feladathoz, mindenestre ő áll hozzá a legközelebb.”¹³⁷ Amikor tehát Benjamin a tömegkultúrának a „kialakuló, eleven” formák által megnyitott és a mechanikus reprodukció új technikáival összefüggő „progresszív” lehetőségeit tárgyalja – kivált a „film politikai jelentőségét”¹³⁸ –, ennek érett koncepciójának egészében stratégiai (hogy ne mondjuk: szisztematikus) funkciója van – csak ennek segítségével tud választ és megoldást adni az előtte álló gyakorlati problémára: a „motivációs deficit” kérdésére.

A film elemzése, melyet Benjamin a legkidolgozottabb formában a REPRODUKCIÓ-esszében¹³⁹ valósít meg, több szempontból szorosan megfelelésben és párhuzamban áll azzal, ahogy a „magasabb” művészet emancipatórikus lehetőségét tárgyalja, a legteljesebben a PASSZÁZS-MŰ Baudelaire-anyagaiban. Ugyanis újra csak szinte kizárólag azzal foglalkozik, ahogyan az anyagilag meghatározott és történetileg sajátos tapasztalásmódok jelentésteremtő eljárásokká alakulnak vagy alakulhatnak át, oly művek technikai tartószervezetévé, amelyek a spontán tapasztalás e módjait a tudatos felismerés szintjére emelik, ami felszabadítja radikális potenciáljukat, és ami most, a film esetében közvetlenül közösségi vagy legalábbis „tömeges” jelleggel bír. A film (és a fotográfia) nagy teljesítményét Benjamin abban látja, hogy meghódítja az „optikai tudattalant” (amit az ösztönös tudattalannak a pszichoanalízisben tett felfedezéséhez hasonlít), és így „a tudat új régióját” tárja föl.¹⁴⁰ Ezen nemcsak azt érti, hogy ezek az új médiák gazdagítják az észlelési mezőt, radikálisan kitágítják (térben és időben egyaránt) a láthatóság határait. Legalább ennyire fontosnak tartja, hogy a film állandóan félbeszakítja a rögzült asszociációs folyamatokat, az intimitásokat a részletek megvilágításával váltja föl.¹⁴¹ És ez nemcsak a külső tárgyi világ észlelésére vonatkozik, hanem a magunk megragadásának tudattalan mechanizmusaira is, mind a „normális” önazonosságunk fenntartásának,¹⁴² mind a másokkal való beleélő azonosulásnak a tekintetében. Benjamin képe az emancipált jövőről erősen antiindividualista, így könnyű megérteni, miért volt számára radikális, transzcendáló jelentősége az „egyszeriség és tartósság” remélt meghaladásának, ha az élményekben az „ismételhetőt” és „mulandót”¹⁴³ hangsúlyozzák (és ezzel együtt a szerző és befogadó közötti különbségek feloldódnak egy új, általános kulturális „írástudásban”).

Mégis, az elemzési és érvelési stratégiák e szoros analógiája ellenére fennáll egy alapvető *elméleti szakadás* egyfelől a PASSZÁZS-MŰ és a hozzá közvetlenül csatlakozó írások, másfelől a „mechanikus reprodukció” új médiáinak problémáival foglalkozó Benjamin-esszék között. Ez utóbbiak (és mindenekelőtt persze maga a REPRODUKCIÓ-esszé) nem érintik a „*kétértelműség dialektikájának*” gondolatát, a negatívnak pozitívba való átcsapását, amely viszont az előbb említett írások csoportjának elméleti és módszertani premisszáját alkotja. Az előbbieket a művészeti termelés technikai feltételeiben való felhalmozódó változások fogalmával dolgoznak, és ennek a változásnak egyértelműen „pozitív” funkciót vagy legalábbis potenciált tulajdonítanak, melynek kibontakozását aztán feltartóztatják vagy talán csak kísérletetik alkalmazásuk rárótt viszonyai.¹⁴⁴ Ez nem egyéb, mint az „ortodox” marxizmusnak az a magyarázó sémája, amelyet Benjamin más helyütt radikálisan elutasított saját nemzedékének történelmi tapasztalataira hivatkozva. Ez, úgy vélem, kései műveinek alapvető, feloldatlan elméleti tisztázatlanságát tükrözi (és a „technológiai determinizmus” gyakran felmerülő vádjára nem áll meg elméletével szemben). Alapvető ez a tisztázatlanság, mert épp az őt mindenekelőtt foglalkoztató gyakorlati kérdés megoldására vonatkozik. És mihelyest valaki összehasonlítja az írásoknak ezt a nagyjából egy időben létrejött két csoportját, a kérdéses elméleti szakadás rögtön kiütközik a fogalomhasználat vagy a hangsúly számos határozott különbségében. Idetartozik az a gyakran megfogalmazott észrevétel, hogy a REPRODUKCIÓ-esszében (de az olyan korábbi darabokban is, mint a fényképészet történetéről írt esszé) „*az aura szétfoslása*” valamiképp progresszív színezetű – mindegyik történelmileg retrográd tendenciához, melyre Benjamin ebben a kontextusban hivatkozik (legyen az a molesztárók mesterségesen felépített kultusza vagy „*a politika esztétizálása*” a fasizmusban), az aura konzerválását vagy újratereemtését célzó, társadalmilag-gazdaságilag diktált erőfeszítések társulnak. Az aura szétfoslásának kétértelműségét vagy „veszélyét” ezek a művek egyáltalán nem vetik föl. Még jellemzőbb talán, hogy az árufetizmus – a modernitás „eredetét” elemző Benjamin központi fogalma, amely elmaradhatatlan, amikor a tömegkultúra jelenségeire kerül a sor –, ha egyáltalán szóba jön ezekben az írásokban, akkor csak mint marginális és külsőleges megfontolás.

És akkor még nem beszéltünk arról, hogy ez a megváltozott, „ortodoxabb” fogalomhasználat eléri-e a célját: szolgáltató-e koherens érveket az új médiumokhoz kapcsolódó kihasználatlan potenciál létezése mellett? Ez a legjobb esetben is kétséges, már csak a szövegek belső evidenciája alapján is. Végző soron azt kell mondanunk – még ha teljesen elfogadjuk is Benjamin elemzését –, hogy a tapasztalat változó struktúrája és az emancipatórikus változtatás motivációja csak rendkívül vékony szálon függ össze (ezt az összefüggést kimondottan sosem állítja, de a REPRODUKCIÓ-esszé egész gondolatmenete erősen és félreérthetetlenül sugallja). A „*szakértés és vizsgálódás zavarodottsága*” – melynek előmozdítása szerinte a tömegkultúra technológiailag progresszív formáinak legnagyobb teljesítménye – talán értékes lehet abban, hogy a tömegek attitűdjét hozzáidomítja az életvilág állandóan és gyorsan változó viszonyaihoz, de ez a világ egészen elválik a „*kritikai tudat*” marxi fogalmától csakúgy, mint az anarchista hagyományban fogant „*lázadó tudattól*”. És ezt Benjamin maga is kimondja: „*Amíg a filmelőke marad hangadó, addig általában a mai film javára nem írható semmi egyéb forradalmi érdem, mint a művészetéről alkotott hagyományos elképzelések forradalmi kritikájának támogatása.*”¹⁴⁵ „*A rádió és a film nemcsak a hivatásos színész funkcióját változtatja meg, hanem éppúgy azok funkcióját is, akik, mint ezt a vezetők teszik, saját magukat alakítják a felvevőkészülékek*

előtt. [...] Ez azután egy új kiválogatódást eredményez, a felvevőgép előtti kiválogatódást, amelyből a sztár és a diktátor kerül ki győztesen.”¹⁴⁶ Ezeket a közbevetett, óvatosságra intő megjegyzéseket azonban mintegy hatálytalanítja és semmissé teszi a sokkal többet célzó és ígérő érvelés makacsul másfelé húzó ereje.

Benjamin kutatási terve így kettős sakkal végződik: legeredetibb és nagy küzdelemmel megszerzett elméleti gondolatainak és belátásainak még a feladása sem viszi előbbre az elmélet gyakorlati céljainak megvalósítását. Sőt felmerül a kérdés: vajon nem teszi-e eleve értelmetlenné a feladatot Benjamin kiinduló diagnózisa: hogy ugyanis a tömegek a művészetben valami melengetőt és boldogítót keresnek? Ha egyszer a „*boldog unokák eszménye*” (és vele a művészet elővételező, közvetlenül utópikus funkciója) nem hatékony, akkor mi olyat kínálhatna a művészet a tömegeknek, ami versenyre tudna kelni az áru fantazmagóriájának csillogásával és álesztetikai kielégülésével? Ebből a perspektívából érthető meg Benjamin legkétesebb és legaggályosabb ötlete: „*az esztétikum átpolitizálása*”-nak javaslata (azt persze nem állítja, hogy ez a művészet genezisére is alkalmas magyarázat). Kétségbeesett és sikertelen kísérlet ez, hogy valamiképp betömje elgondolásának ezeket a szemet szűrő elméleti és gyakorlati hasadékait. Barátainak-kritikusainak egybehangzó véleménye – ez az egyetlen pont, amelyben ezek az egymásra féltékeny önjelölt mentorok egyetértettek – végső soron profetikusan bizonyult: a profán felvilágosítás és az evilági, forradalmi üdvözülés eszméjének belső kétértelműségei olyan életművet hoztak világra, amely a megoldatlan ellentmondások torzójának képét mutatja.¹⁴⁷

Kétlem azonban, hogy mi, „*boldogtalan unokák*” egy az egyben elfogadhatjuk elfogult és pártos kortársainak ezt az értékelését. Nekünk, későn jövőknek mást jelent Benjamin: az ihletett látót, aki (bármi volt is az indíttatása) feltárta a teológiai-vallási motivációt ama végső emberi emancipáció eszméje mögött, amely egyszer s mindenkorra megoldja az egész történelem szorongató antinómiáit. Épp ezzel adott drámai megrendülést annak a kudarcnak, melyben *oszlozott* a harmincas-egyvenes évek nyugati marxizmusa ragyogó képviselőinek egész csillagképével. Valamennyien azzal kísérleteztek, hogy evilágibb erők után kutatva a kultúrában s kivált a művészetben találjanak olyan motivációs forrást, amely megoldani képes a kor nagy társadalmi és történelmi problémáit. Ily módon feltámasztották és a sokban megváltozott történelmi viszonyok között újra jelentéshez juttatták azokat az elvárásokat és reményeket, melyekbe szöve a kultúra fogalma eredetileg, a felvilágosodás idején egyáltalán kialakult – és közös kudarcukkal bizonyosságát adták, mennyire képtelen a „kultúra” az ilyen feladatok megoldására. Nem válaszaik, hanem elsősorban kérdéseik alkotják az örökséget, amelyet a mi – kevésbé kétségbeesett, de sokkal zavarosabb – korunkra hagytak.

Benjamin írásainak nem szűnő vonzereje részben talán annak a személyes karizmának köszönhető, amely valamiképp átfénylik az egész életművön: sajátosan elegyedik benne a kivételes fogékonyság a legegényibb eredetiséggel, az egyéniség szinte narcisztikusan érzékeny védekezése a közösség elementáris vonzásával és a gondolkodás mélységes erkölcsi komolyságával, melyet mindig a névtelen többiek szenvedéseire keresett válaszok mozgatnak. Úgy gondolom azonban, gazdag, de negatív tanulságain és személyes magnetizmusán túl ez az életmű valami többet, pozitívabbat is kínál a jelennek – és itt elsősorban a *kétértelműség dialektikájának* eszméjére gondolok.

A „társadalom kritikái elmélete” hosszú története során annyi átalakuláson ment át, oly sok eltérő és részben ellentétes elméleti elgondolásban öltött testet, hogy kérdéses, lehet-e még koherens jelentést tulajdonítani ennek a terminusnak. Ha valami

mégis egyesíti és ma is folytathatóvá teszi ezt a hagyományt, akkor az az általános gondolat, hogy a társadalom kritikájának alapját és elveit, meghaladásának potenciálját magában a kortárs társadalmi valóságban kell megtalálni – nem pedig időtlen normák vagy értékek valaminő rendszerében. S ha ezt nézzük, „*a kétértelműség dialektikája*” termékenyebb megközelítést ígér, mint az az általánosabban elfogadott gondolat, mely e program megvalósítását „a haladás és reakció (objektív és szubjektív) erőinek harcában” sematizálja, bárhogy határozzuk is meg ezeket a szemben álló hatalmakat. Benjamin felfedte a kulturális modernitás mély kétértelműségeit mind konstitúciójában (a legarchaikusabb és a legmodernebb, a tudattalan és a tudatos összefolyása; az atomizálódás mint az egyének közötti új típusú közös kötelék stb.), mind potenciális történelmi funkciója tekintetében (cinikus, apologetikus vagy regresszív, valamint utópikus, transzcendáló aspektusainak egysége). S jóllehet ma kiemelnénk, hogy ezek a potenciálok nincsenek készen adva (még lehetőségként sem), hogy „felfedezni” őket csak olyan (reális vagy legalább képzelt) társadalmi gyakorlatok fényében és révén lehet, amelyek a voltaképpeni kulturális szférán túl kísérlik meg megvalósításukat és aktuálissá tételüket, de Benjamin idevágó eszméi akkor is megőrzik szuggesztív és orientáló erejüket, amely túléli konkrétabb történelmi diagnózisainak és reményeinek összeomlását.¹⁴⁸

Jegyzetek

91. Ez adta Lukács eldologiasodáselméletének legáltalánosabb premisszáját is: „*És a történelem éppen abban áll, hogy minden fixálás látszattá süllyed; a történelem éppen azon tárgyiságformák szüntelen átalakulásának története, amelyek az ember létezését alakítják.*” (Lukács Gy.: *TÖRTÉNELEM ÉS OSZTÁLYTUDAT.* 474. o.)

92. E tekintetben érdemes felidézni, hogyan viszonyult Marx a „*történelmi mítoszok*” valóságosságának idevágó kérdéséhez. Marx nem volt Benjaminsnál kevésbé tudatában, milyen nagy szerepet játszott „*a múlt szellemének*” megidézése kivált a forradalmi válságkorszakokban. Ezt a szerepet azonban egyértelműen a múlt politikai forradalmaira korlátozta. Az eljövendő társadalmi forradalmak motivációjukat és lelkesedésüket „*költészetüket*” nem merítik világtörténelmi reminiscenciákból: ez csak elhomályosítaná legsajátabb feladatuk tudatát, „*a halottakra kell hagyni a halottak eltemetését*” (MEM 8. 107. o.). Benjamin viszont elutasította azt a képet, hogy „*a munkásosztályra az eljövendő nemzedékek megváltásának szerepe vár*” – ez elmetszi „*a legjobb erőt feszítő ímt [...]* Az osztály ebben az iskolában megtanult leszokni a gyű-

löletről és még az áldozatkészségről is. Mert mind a kettőt a leigázott ősök képe táplálja, nem pedig a felszabadított unokák eszménye.” (A *TÖRTÉNELEM FOGALMÁRÓL.* A. N. 969. o.)

93. MEM 3. 67. o.

94. Vö. elsősorban A *TÖRTÉNELEM FOGALMÁRÓL.* A. N. 966–971. o.

95. *DAS PASSAGEN-WERK,* V/2. 819. o.

96. Adorno, úgy vélem, teljes joggal mutatott rá, hogy ezek a tapasztalatok bizonyosan nem osztályspecifikusak: „*...[A]z álmodó kollektívában nem maradnak osztálykülönbségek.*” (LEVÉL BENJAMINNAK, 1935. VIII. 2. In: Benjamin, W.: *BRIEFE II.* 675. o.) Benjamin nagyon határozottan és mereven fenntartotta, hogy a munkásosztály az egyetlen forradalmi cselekvő – marxista szempontból talán ez gondolásának legortodoxabb vonása. Elméletének tartalma azonban ténylegesen a forradalmi cselekvés alanyának egy sokkal heterogénebb és hajlékonyabb felfogására utal.

97. „*A kétértelműség [Zweideutigkeit] a dialektika képi megjelenése, a tétlenség dialektikájának [Dialektik im Stillstand] története.*” (PÁRIZS... K. P. 88. o.) Ez a kétértelműség Benjamin egész történelemfelfogásának szerkezeti sajátossága: a

múlt, amelynek mitikus hatalmát le kell rombolni, amely „*egyetlen katasztrófa*”, egyedül ez a múlt ad ugyanakkor jogos alapot a megváltó jövő reményének.

98. Vö. G. S. V/1. 576–578. o.

99. Mindenesetre egy ilyen összehasonlítás önmagában nem ad választ arra a kérdésre, mi volt a viszonya Benjaminsnak a marxista hagyomány egészéhez. Ez a kapcsolat már a harmincas években nagyon összetett (és ellentmondásos) volt. Túl azon, hogy többször kifejezetten a korai, „premarxista” Marx gondolataira hivatkozott (még a PASSZÁZS-MŰ módszertani füzetének egyik választott mottója is a DEUTSCH-FRANZÖSISCHE JAHRBÜCHER-ből idéz: „*A tudat reformja csak abban áll, hogy a világot felébresztjük álmából*”), e tágabb szempontból mindenekelőtt Benjaminsnak az Ernst Bloch-féle „nem ortodox” marxizmushoz való viszonyát és az iránta való lekötelezettségét kell tekintetbe venni. Hatott rá Korsch is, akire főleg a marxi közgazdaságtan általános tartalmának értelmezésében támaszkodott. Vannak kevésbé nyilvánvaló érintkezési pontok is, például az „őskommunizmus” engelsi leírásával vagy a kereszténység társadalmi eredetének Kautsky-féle rekonstrukciójával (általában a marxizmuson belüli „romantikus” hagyománnyal). Ez utóbbiakat minden bizonnyal hiba volna túlhangsúlyozni. Engels és Kautsky – jelenbeli mozgósító céllal – olyan „történelmi mítoszokat” alkottak, melyeket ők (kétségtelenül teljesen őszintén) a „tudományos” történetírás objektív igazságainak tekintettek, annak leírásának, „*wie es gewesen war*”. Benjamin azonban nem a múlt „mítoszainak” tulajdonított forradalmi energiákat felszabadító erőt, hanem a belőlük való „felébredésnek”: hogy a jelen álláspontjáról felismerjük konstruált jellegüket, ami a bennük megtestesült utópikus motivációkat „profán” formában való megjelenéshez engedi.

100. DAS PASSAGEN-WERK, V/1. 573. o.

101. EIN JAKOBINER VON HEUTE [1930]. G. S. III. 265. o.

102. Vö. DAS PASSAGEN-WERK, V/1. 51. (=PÁRIZS... K. P. 83. és 96. o.)

103. Uo. 51. o. (=PÁRIZS... K. P. 83–84. o. [Módosítva.]) – Vö. továbbá: „*A divat itt helyet ad a nő és az áru, az élvezet és a holttest közötti dialektikus átcsapásnak.*” (Uo. 111. o.) A divat az a médium, amely „*becsálja a szexualitást a szervetlen vi-*

lágába”. (G. S. V/1. 118. o.) – Benjamin divatelméletére (de főleg annak kritikai vonatkozásait hangsúlyozva) lásd Buck-Morss, S.: i. m., különösen 97–101. o.

104. Uo. 121. o.

105. Uo. 116. és 112. o.

106. ZENTRALPARK, G. S. I/2. 677. o.

107. DAS PASSAGEN-WERK, V/1. 236. o.

108. G. S. I/2. 646. o. [Vö. MOTÍVUMOK BAUDELAIRE KÖLTÉSZETÉBEN. K. P. 268. o.]

109. MOTÍVUMOK... Uo.

110. A MŰALKOTÁS... K. P. 386. o.

111. A művészet auráját Benjamin kimondottan egyenlősítette „*autonómiájának látszatával*” (uo. 313. o.). A modernitás viszonyai között a premodern művészetnek a kultikus szertartásba való beágyazottságát az aura váltja fel a „kultúra” elidegenült hagyományába való kontextuális integrációjával. Ennélfogva szekularizált formában megőrzi a művészet „*teológiai alapzatát*” (G. S. II/1. 441. o.), az emberek sorsát kormányzó mitikus hatalmakkal való társulását és annak szolgálatát.

112. Schweggenhauser, H.: DIE VORSCHULE DER PROFANEN ERLEUCHTUNG. In: W. Benjamin: ÜBER HASCHISCH. Frankfurt, Suhrkamp, 1972. 22. o.

113. DAS PASSAGEN-WERK, V/1. 457. o.

114. LEVÉL BENJAMINNAK, 1940. II. 29. In: Adorno, T. W. ÜBER WALTER BENJAMIN. 159–160. o.

115. LEVÉL ADORNÓNAK, 1940. V. 7. BRIEFE II. 849. o. – Eme levélváltás jelentőségére A. MacNamara egy kiadatlan tanulmánya hívta föl a figyelmemet.

116. DAS PASSAGEN-WERK, V/1. 475. o.

117. Vö. PARISER BRIEF I. G. S. III. 487–489. o.

118. DAS PASSAGEN-WERK, V/1. 560. o. – Egy meglepően egyoldalú és elég ellenséges eszszében Jauss azt fejtegeti, hogy Benjamin nem volt képes tudatosítani az ebben az idézetben kifejezett belátást: végül is nem tudta leküzdeni az aura iránti nosztalgiát, s ennél fogva a negatív viszonyulást a posztromantikus, nem autonóm művészethez (vö. Jauss, H. R.: STUDIEN ZUM EPOCHENWANDEL DER ÄSTHETISCHEN MODERNE. Frankfurt, Suhrkamp, 1989. 189–215. o.). Ez nyilvánvalóan Benjamin szokásos kritikájának a visszájára fordítása, de összességében talán még kevésbé meggyőző, mint a szokásosabb vád, miszerint túl-

becsülte a poszttauratikus, „technikailag progresszív” művészet potenciálját. Jauss kritikája végső soron onnan következik, hogy – Benjamin messianizmusával és katasztrófikus történetfelfogásával együtt – elvet (úgy tűnik) a jelenkorhoz való minden kritikus viszonyulást. Úgy tetszik, Jauss kétségek nélkül elfogadja – mind esztétikai, mind társadalmi értelemben – a posztromantikus művészet „alapintenciójának” sikerét: „*a szépségen keresztül humanizálni az ipari fejlődés materializmusát*” (uo. 195. o.).

119. Vö. G. S. I/2. 657. és 677. o.; I/3. 1161. és I/2. 604. o.

120. Vö. MOTÍVUMOK... K. P. 275. o.

121. DAS PASSAGEN-WERK, V/1. 399. o.

122. ZENTRALPARK. K. P. 298. o.

123. DAS PASSAGEN-WERK, V/1. 465. és 408. o.

124. Vö. uo. 466. o.

125. „*Az allegorikus intenciótól idegen minden meghűt közelség a dolgokkal. Megérteni őket azt jelenti neki: erőszakot tenni rajtuk. Megismerni őket azt jelenti neki: állítani rajtuk. Ahol ez az intenció uralkodik, szokások egyáltalán nem alakulhatnak ki. Alig kapja föl a dolgot, a szituációt máris elveti. Hamarabb elavulnak a szemében, mint egy új szabás a divatárusnőnek. Elavulni azonban annyit tesz: idegenné válni.*” (Uo. 423. o.) Vö. továbbá 582. o.

126. ZENTRALPARK, I/2. 689. o.

127. DAS PASSAGEN-WERK, V/1. 413. o.

128. Uo. 422. o. – De lásd 438–439. o., ahol arról van szó, hogy Baudelaire-nek *nem sikerült*, „*az áru tapasztalatát visszavezetni az allegorikusra*”, mivel az „*érték*” látszatát nehezebb eloszlatni, mint a „*jelentését*”. Talán ezt összekapcsolhatnánk azzal a megjegyzéssel (468. o.), amely Baudelaire-nél (Shelleyvel szemben) hiányolja a távolságtartást az allegóriától, amely uralja őt, ahelyett, hogy ő uralná azt.

129. Uo. 415. o.

130. ZENTRALPARK, K. P. 296. o.

131. Uo. 291. o.

132. DAS PASSAGEN-WERK, V/1. 440. o.

133. ZENTRALPARK, K. P. 286. o.

134. DAS PASSAGEN-WERK, V/1. 417. o.

135. Uo. 405. o. – Benjaminsnak a Baudelaire költészetéről adott komplex értelmezéséből itt csak egyetlen szálát próbáltam végigkövetni, és az allegória szerepéről mindössze általános leírást igyekeztem adni. Ebben a tárgyban egy Benjaminsnak lekötelezett, de fő irányában az övével ellentétben megközelítésre lásd Jauss, H. R.: i. m. 166–188. o. Benjamin

dekonstrukcionista értelmezésére és Jausszal szembeni „megvédésére” lásd de Man, P.: THE RESISTANCE TO THEORY. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1986. 65–70. o.

136. DAS PASSAGEN-WERK, V/1. 593. o.

137. Uo. 499–500. o.

138. Uo. 499. o.

139. A REPRODUKCIÓ-esszének sok filmre vonatkozó megfogalmazása és gondolata azonban közvetlenül egy korábbi (1931) tanulmányából, A FÉNYKÉPEZÉS RÖVID TÖRTÉNETÉBŐL került át.

140. Vö. ERWIDERUNG AN OSKAR SCHMITZ [1927]. G. S. II/2. 752. o.; A FÉNYKÉPEZÉS RÖVID TÖRTÉNETE, A. N. 693. o. és A MŰALKOTÁS... K. P. 327. o.

141. Vö. K. P. 329. o. és G. S. II/1. 379. o.

142. „*A filmben az ember nem ismeri föl saját járását, a lemezről a hangját.*” FRANZ KAFKA. A. N. 814. o.

143. Lásd G. S. II/1. 378–379. o. és I/2. 479. o.

144. Vö. „*A nemzetközi polgári film jelenleg nem találhat következetes ideológiai sémát. Ez válságának egyik oka. Mert a filmtechnika összeesküvése a legsajátabb tárgyát alkotó műlővel nem egyeztethető össze a polgár glorifikálásával.*” (ERWIDERUNG AN O. SCHMITZ, II/2. 753. o.)

145. A MŰALKOTÁS... K. P. 319. o.

146. Uo. 390–391. o.

147. Benjamin elméletének, hogy úgy mondjam, „strukturális” nehézségeit és hiányosságait hangsúlyoztam itt, minthogy ezeket jelentősebbeknek és szimptomatikusabbaknak látom (legalábbis tárgyalásom céljai felől), mint azokat a (nem vitás, egyébiránt komoly) érdemi kifogásokat, melyek elméleti építményének némely szubsztantív előfeltevésével szemben merülhetnek föl. Befejezésül azonban legalábbis jelezni szeretnék néhány problémát ezzel kapcsolatban is.

Először, vannak nagyon általános nehézségek már az *aura* fogalmával. Benjamin e fogalom segítségével szándékozik általánosan számot adni a klasszikus polgári kultúra művészetének „defunkcionalizálódásáról” (esztétizálódásáról) és autonómiájáról. De e fogalom jelentését úgy artikulálja, hogy az közvetlenül csak a szépművészetek alkotásaira alkalmazható. Nem világos, mit jelentsen az „aura” például a költői-irodalmi művek esetén, és nem könnyű elképzelni, hogyan gazdagítható

a fogalom a megfelelő módon. Ez alighanem több mint pusztán formális nehézség vagy meg nem felelés. Benjamin egyik fő tézise, hogy ugyanis az auratikus mű történetileg a művész eredeti rituális-kultikus funkciójából eredeztethető, egészen valószínűtlenné válik (amint arra Jauss rámutatott), ha a fogalom érvényességi körét az irodalomra is kiterjesztjük. Általánosságban ez a tézis azoknak az elméleteknek egy (mindenképpen eredeti) változatát képviseli, amelyek a modernitás kultúráját mint a vallásos világnézet szekularizálódását interpretálják. Az ilyen „szekularizációs elméletek”-kel szemben felhozható általános ellenvetéseken kívül – melyeket Hans Blumenberg fejtett ki a leghatásosabban – esetünkben számos konkrét történeti kifogás is felmerül. Így például Benjamin szekularizációs jelenségnek tekinti, hogy a műalkotás a kultikusról az értékek bemutatására vált át. Meggyőzően kimutatható azonban, hogy ennek a váltásnak az eredete magában a vallásos művészetben van, és azzal az általános átalakulással függ össze, amely a nyugati vallásos tudatban és vallásgyakorlásban felerősítette a látványosságot és színpadiasságot, és amelynek kezdetei a XII–XIII. századi középkori reneszánszra nyúlnak vissza.

Bármekkora elméleti súlyuk legyen is ezeknek a megfontolásoknak, bizonyos, hogy sokkal nagyobb gyakorlati érdek fűződik azokhoz a problémákhoz, amelyek az új reprodukciós technikák kifejlődése és az aura szétfoslása között Benjamin által posztulált összefüggéssel szemben vethető föl. Benjamin érvelése azon a (kimondatlan) előfeltevésen nyugszik, hogy alapvető minőségi különbség áll fenn a korábbi idők kézműves reprodukciója és az új, ipari-mechanikus sokszorosítás között, már ami az aurára tett hatást és a reprodukált tárgy valóságát illeti – olyan különbség, amely átalakítja a befogadó közönségnek magukhoz az eredetikez való viszonyát is. Nem világos azonban, miért volt ez így. Először akkor bizonyalanodunk el, amikor a mechanikus sokszorosítás történetileg legfontosabb formájáról, a *könyvnyomatásról* Benjaminsól mindössze azt olvassuk, hogy az irodalomra tett roppant hatása „ismert történet”. A probléma azonban az, hogy ez a hatás időben pon-

tosan egybeesett az irodalmi diskurzus *autonómmá válásával és esztétizálódásával*. Bizonytalanságunk csak fokozódik, ha tudatosítjuk, hogy a szépművészetek autonómmá válása is „egybeesett” a művészi-kézműves reprodukció olyan formáinak kifejlődésével és elterjedésével, mint a fametszet és a rézkarc. Egyáltalában, nem világos, hogy az új, mechanikus reprodukciós formáknak akár a nagyobb hűsége, akár könnyebb hozzáférhetőségük (legalábbis ami a képzőművészeteket illeti, mert az olyan formáknál, mint a film, már az is erősen kérdéses, alkalmazható-e egyáltalán a „reprodukció” fogalma) milyen értelemben változtatják meg ennek a reprodukciónak az általános *funkcióját*: közel hozni és kézbe adni egy tárgyat, melynek jelentése és jelentősége abban áll, hogy egy *távol lévő eredetire* utal. Úgy is lehet érvelni, hogy a kanonikus „reprodukciók” reprodukciói, melyek ma a levelezőlaptól a reklámképekig vizuális környezetünk kikerülhetetlen elemeivé válnak, nagyban hozzájárulnak e művek fetisiztikus auratizálásához (és akkor csak másodlagos fontosságú, hogy az auratizálás folyamata időközben kiterjedt a reprodukció bizonyos formáira és objektumaira is: kezdve a múlt század végén az olyan fogalmak kifejlődésétől, mint *belle époque* és „eredeti nyomat, a művész kezétől”, egészen, mondjuk, Anselm Kieferig, aki saját festményeiről készült fotográfiák gyűjteményéből teremtett új műalkotást). A kortárs művészetben fontos irányzat lehet az aurátlantítás, együtt a vele ellentétes irányban törekvő tendenciákkal. A képzőművészetekben e folyamat sajátzerűségére hatással lehetett a festészet versengése a fényképszéttel és a filmmel (aminek hatását Benjamin ragyogóan elemzte). De maga Benjamin nem bizonyította azt a direkt összefüggést, amelyet a mechanikus reprodukció és az aura szétfoslása között tételezett, és az ilyen összefüggés nem is nagyon látszik tarthatónak.

148. Záró megjegyzéseimben része van feleségem, Márkus Mária javaslatainak, valamint David Roberts kritikai észrevételeinek, melyeket e dolgozat egy korábbi változatára tett. Köszönettel tartozom Roberts professzornak azért is, hogy sokat javított kéziratom hiányos angolságán.