

muci-kéj robban belefűrődnom tövig  
de ajtón dörömb dörömb ablakom lövik  
lemaradás csűrűszkölés csikar! – mikor  
beüt a Fagyhalál a fenyítő Szigor  
jégtutaj: faúsztató velem paroláz  
a medve aki vagyok és ez az a ház  
a fekhely amin az alvó élet iker-  
álom párján árján tűntén tűnődni kell  
úszni álom tengerén a fulladásig  
s ne tudni mék az igaz-egyik – a másik  
a lélek – ha lélek ki hálni jár belém  
csak úszik: úszton-úszom az álom tengerén

Márkus György

---

## WALTER BENJAMIN, AVAGY AZ ÁRU MINT FANTAZMAGÓRIA (I)

Farkas János László fordítása

„A műalkotás mint áru” – azokat az elméleteket, amelyek e címszó jegyében közelítenek a művészethez, mindjárt készek vagyunk a tágan értett marxista hagyományban elhelyezni. Pedig e hagyományban csak e század harmincas éveinek elején jelentkeztek először kidolgozott „művészeti áruelemzések” (nagyjából egy időben Brecht és Adorno írásaiban) – ha ezen a kifejezésen nemcsak annak kimutatását értjük, hogy miután a műalkotások a modern viszonyok között áruformát öltenek, ez fogja meghatározni elosztásuk módját, vagyis azt, ahogyan a potenciális befogadókhoz eljutnak, hanem ezen túl azt is, hogy az áruforma alapvetően befolyásolja a művek esztétikai tartalmát és formáját, általában a művészet kapitalizmusbeli sorsát.

Marx művészeti nézetei még mélyen be voltak ágyazódva a német idealista esztétika humanista tradíciójába. Minden emberi tevékenység, így a „szellemi munka” termékeinek mind szélesebb körű áruvá válását természetesen a tőkés termelés ama vonásai között tartotta számon, amelyek folytán e termelési mód „*ellenségesen áll szemben [...] a művészettel és a költészettel*”.<sup>1</sup> De ami a sajátlag esztétikai alkotótevékenységet illeti, termékeinek áruformáját olyan *kívülről* rájuk rótt súlyosbító-korlátozó feltételnek látta, amely szükségképpen idegen marad saját logikájától és normáitól. Következik ez már magából a marxí áruelemzésből, annak központi gondolatából. Eszerint ugyanis az áru objektív értékét a „*társadalmilag szükséges munkaidő*” határozza meg, és ez a meghatározás csak a *társadalmilag újratermelhető* termékekre alkalmazható. Az autentikus műalkotásra nézve tehát nincs értelme: az az emberi alkotóerőnek szigorúan egyszeri,

megismételhetetlen és mással nem helyettesíthető objektivációja (amint ez Marx számára magától értetődő volt). A műalkotásnak mint egyetemes emberi értéknek nem lehet voltaképpen gazdasági értéke, csak valamilyen irracionális, gazdaságilag és esztétikailag egyaránt véletlenszerű ára. És jelenti ez azt is, hogy a tőkés áruterelés „törvényeinek” nincs magyarázóerejük a modern művészet történelmi fejlődéstendenciáira nézve – kettejük konfliktusán kívül.

Mi több, megfigyelhető, hogy Marx, kezdve az 1844-ben írt GAZDASÁGI-FILOZÓFIAI KÉZIRATOK-on, erősen hajlik arra, hogy a művészi termelést az el nem idegenült emberi tevékenység prototípusaként tárgyalja.<sup>2</sup> Így a GRUNDRISSÉ-ben a zeneszerzést idézi a „*valóban szabad munkálkodás*”<sup>3</sup> létező példájául, az 1865-ös kéziratban (melyet „A TŐKE hetedik fejezeteként” emlegetnek) az igazi költőt úgy jellemzi – szemben a bértollnokkal –, mint aki úgy teremti művét, „*ahogy a selyemhernyó a selymet, saját természetének működtetésekképpen*”.<sup>4</sup> Ez a másik ok, amiért az igazi művészi (és tudományos) tevékenység sosem juthat odáig, hogy „*ténylegesen alárendelődjön a tőkének*”: mint Marx ismételten kiemelte,<sup>5</sup> még „*formailag*” is csak korlátozott mértékben vehető alá a tőkés termelési viszonyoknak.

Lukács a TÖRTÉNELEM ÉS OSZTÁLYTUDAT-ban a marxi elemzésből indul ki, abból, hogy az áru a tőkés társadalmi gazdagság elemi és egyetemes formája, és kifejti az eldologiasodás elméletét, melyben azt kívánja bemutatni, hogy „*az áruviszonyok struktúrájában [...] található meg a polgári társadalomban jelentkező minden tárgyiség-forma és az ezeknek megfelelő valamennyi szubjektivitásforma ősképe*”,<sup>6</sup> és hogy eszerint „*az áruformát tekinthetjük az uralkodó, minden életmegnyilvánulást döntő módon befolyásoló formának*”.<sup>7</sup> Az eldologiasodás lukácsi elmélete szolgáltatta azután a tág elméleti keretet számos későbbi művészeti „áruelméletnek”. Maga Lukács azonban nem tette meg ezt a lépést, hanem – Marxot követve – a művészetet kivette az eldologiasodás egyetemes folyamatából, s annak ellensúlyozó tényezőjét látta benne. A TÖRTÉNELEM ÉS OSZTÁLYTUDAT-ban az esztétikai problémák ugyan csupán a margón foglalnak helyet, de Lukács egész praxisfogalma a maga szubjektum–objektum-azonosságával lényegében a művészi tevékenységet veszi mintául, a művészet pedig kifejezetten úgy szerepel nála, mint eleven példa a valósághoz való el nem dologiasodott viszony lehetőségére: a művészet elve „*a konkrét totalitás megteremtése egy olyan formakoncepció alapján, amely éppen anyagi szubsztátumának konkrét tartalmiságára irányul*”.<sup>8</sup> Schiller és a fiatal Schelling „esztéticizmusát” Lukács nem azért bírálta, mintha tagadta volna a művészet defetiszáló erejét; úgy érvelt, hogy az esztétikai magatartásban a szubjektum vagy szükségképpen elszigetelt marad, és pusztán ideális, másodlagos és szemlélődő módon viszonyul a valósághoz, vagy pedig az esztétikumot egy mitologizáló, irracionalista ontológiával magának a valóságnak a konstitutív elvévé kell változtatnia.<sup>9</sup> A művészet tehát csak formát aggathat az eldologiasodás antinómiáira, de reális, gyakorlati megoldást nem tud nyújtani.<sup>10</sup>

Az eldologiasodás lukácsi elméletéből Adorno vonta le a művészetet illető alapvető következtetéseket 1932-ben megjelent ragyogó fiatalkori esszéjében:<sup>11</sup> az áruvá válás a művészet autonómiájának fő társadalmi előfeltétele, *egyszersmind* a művészetet végleges megsemmisítéssel fenyegető társadalmi gazdasági folyamat – és Adorno kifejtetten ennek az ellentmondásnak az esztétikai következményeit a kortárs zenei termelésre és befogadásra nézve. De Brecht már egy évvel korábban és gyökeresen más kiindulással felhasználta a marxi áruelemzés egyes vonatkozásait a kortárs művészet helyzetének jellemzésére.

Brecht a KOLDUSOPERA megfilmesítése és a nyomában következő szerzői jogi per kapcsán szerzett gyakorlati tapasztalatait „szociológiai kísérletnek”<sup>12</sup> használta, hogy a művészeti autonómia, a szellemi értékek és a szerzői függetlenség bevett elképzeléseit szembesítse a műalkotás áru módján való előállításának gyakorlatával. A kísérlet megmutatja, hogy ezek az elképzelések merő látszatok. Bebizonyítja az áruforma „*félelmetes hatalmát*” és „*átalakítóerejét*”, azt, hogy a műalkotás struktúráját miként határozza meg „*az eladhatóság szempontja*”.<sup>13</sup> A művészet áruvá válása megszakított minden közvetlen kapcsolatot a művész és közönsége között,<sup>14</sup> s ezzel már korai szakaszában megteremtette a feltételeket az autonóm művészet szekularizált fogalmának megjelenéséhez. Később azonban, különösen az olyan tömegmédiában, mint a film, letépte az álcát erről a képzetről, s így láthatóvá vált annak illuzórikus és hazug volta. És Brecht külön is aláhúzza, hogy ez az irodalom és művészet minden ágára és műfajára igaz. „*A valóságban persze kivétel nélkül az egész művészet kerül az új helyzetbe [...] egészként válik áruvá vagy nem válik azzá.*”<sup>15</sup> Így a „műalkotás” hagyományos fogalma egyszerűen használhatatlanná válik.

Brecht azonban ezt az áruvá válást nem tekinti teljesen negatív folyamatnak. Azzal, hogy leleplezi a szerzői önkifejezés és a beleérző befogadás egyedi műalkotásának esztétikai ideológiáját, legalábbis negatív értelemben megtisztítja az utat a kollektív „*pedagógiai diszciplínaként*”<sup>16</sup> felfogott és gyakorolt művészet számára. Továbbá különösen a kommercializált tömegkultúrában olyan technológiai és technikai fejlesztések történnek (például a montázstechnika), amelyek az autonómnak mondott művészet „nagy műfajaiban” is (például a regényben vagy a drámában) erősen hatnak az esztétikai produkcóra. Az áru gazdasági burkában új művészi anyagok és technikák kelnek életre, amelyeket progresszív módon is fel lehet használni, ha az érintett társadalmi apparátusok és velük a művészet gyakorlata maguk is társadalmilag átfunkcionálnak. „*Ebben az értelemben a szellemi értékek áruba (műalkotások, szerződések, jogi eljárások valójában áruk) való átolvadása haladó folyamat, és ezt csak helyeselhetjük, feltéve, hogy a haladást folyamatnak, nem pedig állapotnak, tehát az áru fázisát is további haladással leküzdhetőnek tekintjük. A tőkés termelési mód szétrombolja a polgári ideológiát.*”<sup>17</sup> „*A technika, amely itt győzedelmeskedik, és látszólag nem is tud mást, mint lehetővé tenni néhány őshüllő profitját és ezzel együtt a barbárságot is, [...] a megfelelő kezekbe kerülve egészen mást is tehet.*”<sup>18</sup> Ekképp a művészet áruelemzése Brechtnek módot ad arra – szemben Lukács ideológiakritikai megközelítésével, amely az egész modernista művészetet a dekadencia jelenségének, egy hanyatló osztály kifejeződésének ítéli –, hogy igent mondjon az esztétikai modernizmus bizonyos tendenciáira (és persze hasznukat vegye saját irodalmi gyakorlatában).<sup>19</sup>

Walter Benjamin egyes késői írásai csak visszhangozni és kiegészíteni látszanak Brecht e nézeteit. Ez különösen áll arra a két esszéjére, amely a hatvanas években a baloldal bizonyos köreinek egyik kultuszfigurájává tette őt: A SZERZŐ MINT TERMELŐ és A MŰALKOTÁS A GÉPI REPRODUKCIÓ KORÁBAN. Ezeknek az esszéknek (állítólagos) vezéreszméi még ma is nagyban meghatározzák a teoretikus Benjamin képét a szélesebb érdeklődő közönségnél: az autonóm, „aratikus” művészet eszerint elkerülhetetlenül leáldozik, mert a tömeges reprodukció technikái minőségileg megváltoztatják a műalkotás természetét; a művészet „politizálódik”, oktatási és szervezési laboratóriummal alakul át, szoros összefüggésben egy újító művészi technikával, amely szükségszerű válasz az esztétikai aura szétfoslására; a tömegkultúra, mindenekelőtt a film kritikai-emancipatórikus potenciálra tesz szert előállításuk progresszív technológiája

és technikája folytán. Az e vonalak szerint rekonstruált Benjaminra gyakran úgy tekintenek, mint aki megpróbált „radikalizmusban túltenni Brechten”<sup>20</sup> – nézetei Brechttel szemben úgymond a „technológia fetisizálására” vezetnek,<sup>21</sup> mert a technikát autonóm módon fejlődő, önmagában progresszív erővé teszi. Minden bizonnyal különös vád ez egy olyan gondolkodóval szemben, aki a technológiai báványimadásban, a természet fölötti hatalom növelése által sarkallt ellenállhatatlan haladás hitében olyan „technokrata vonásokat” látott, amelyeket „majd a fasizmusban látunk viszont”.<sup>22</sup> De talán semmivel sem különösebb, mint ahogy Benjamin jellemzi a művészet posztauratikus, emancipatórikus átalakulását: a művészetnek sajátos „értékesíthetőséget” [Verwertbarkeit], „forradalmi használati értéket” [Gebrauchswert]<sup>23</sup> tulajdonít – miközben az emancipált világot úgy gondolja el, hogy benne „a dolgok felszabadulnak a hasznosság robotja alól”,<sup>24</sup> mivel a munka a „gyermekjáték mintájára” fog folyni, nem értékek termelésére irányul majd, hanem „egy megjavított természetre”.<sup>25</sup>

Az ilyen bírálatok tehát nem tárgyaltanok – Benjamin írásaiban tucatjával találunk olyan megfogalmazásokat, amelyek adnak rájuk alapot.<sup>26</sup> Ezek a megfogalmazások azonban csak az egyik szélső kiterjedését vagy pólusát<sup>27</sup> alkotják annak a „senki földjének”, amelyet Benjamin oly elszánt erőfeszítéssel hódított meg magának, s melynek elszigeteltségét olyannyira gyűlölte, s próbálta fél szívvel újra meg újra leküzdeni – annak a „senki földjének”,<sup>28</sup> melynek határait intellektuális életének három referenciaszemélyéhez, Brechthez, Adornóhoz és Scholemhez fűződő kapcsolata vonta meg. Mert a Brechttel való – minden bizonnyal nagyon egyoldalú – szolidaritása sem rejteti és ne is rejtsse el, hogy céljaik és törekvéseik – még az említett esszékben is – alapvetően különböztek.

Brecht úgy tartotta, hogy a művészet autonómiája csak ideologikus látszat, mindig is az volt, és csak a tőke érdekeinek kiszolgálását takarja. Azok a társadalmi-gazdasági változások, amelyek közvetlenül érintik az értelmiségieknek a kulturális apparátusokban elfoglalt helyzetét, nyilvánvalóvá teszik ennek az illúzióknak a hazugságát. Az irodalmi és szociológiai „kísérletek” dolga, hogy közvetlenül *demonstrálják* mindezt, és ezzel olyan *kritikai-politikai* tudatot teremtsenek, amely átlát az alkotói szabadságról és az örök értékekről puffogatott frázisokon, és megpillantja alapjukat, az egyetlen szabadságot, melyet e társadalom kínál: az értékföllel elsajátításának szabadságát.

Benjamin szerint viszont az aura, amely kifejezi és megalapozza a műalkotás autonóm létezését a klasszikus kapitalizmus időszakában, nem valami tudatosan kreált, félrevezető ideológiai homlokzat, hanem a befogadóra történetileg-társadalmilag rárótt viszony a műalkotáshoz. Az aura a művészet „kollektív tapasztalatának” objektív vonása, ez vezérli ebben az időszakban a művek előállítását, strukturálásuk módját, és egyben meghatározza a távolabbi múltban, a más termelési és befogadási feltételek mellett létrehozott művek tipikus felfogását is.<sup>29</sup> Nemcsak azt határozza meg, hogy mit jelent a mű, hanem a *mikéntjét*, a módját annak, ahogy egyáltalán *jelenthet* valamit a kor közönségének, mert a mű jelentése nem valami benne inhereáló fix minőség, hanem elválaszthatatlan befogadásának (történelmileg változó) módjától és még általánosabban: elő- és utótörténetétől.<sup>30</sup> Az aura szétfoslását, amelyet a tömeges reprodukció új technikai lehetőségei idéznek elő, Benjamin a valóság kollektív észlelés-módjában végbement mélységes változások általános kontextusában látja és ítéli meg,<sup>31</sup> ez a kontextus pedig a maga részéről megváltozott életformákat, a világ belakásának új módjait fejezi ki. És e kapcsolatok megvilágításának az a célja, hogy a tudatot *felébréssze* abból az álomszerű állapotból, amelyet a világ észlelésének és jelen-

téssel való felruházásának „természetes” módja ró rá, mert ez az észlelésmód csak egy megkövesedett és eldologiasodott életforma szándéktalan kifejezése. Az a célja, hogy a tudat képes legyen megfejtani képzeteit, és ily módon kiszabadítsa azt a „*gyöngye messianisztikus erőt*”, az utópikus potenciált, amely mint kollektív tudattalan jelentésteremtő tevékenység ott szunnyad az átélésnek legromlottabb formáiban is.

E szélesebb és – véleményem szerint – alkalmasabb kontextusban nézve a REPRODUKCIÓ-esszé szorosan és közvetlenül kapcsolódik ahhoz a feladathoz, amely irodalmi tevékenysége legkezdetétől Benjamin filozófiai érdeklődésének középpontjában állt:<sup>32</sup> a *tapasztalat* új fogalmának és elméletének megteremtéséről van szó. E feladat felfogásának és megvalósításának minden változásán át megőrződött a megközelítés bizonyos alapvető folytonossága. Először is ez a feladat azt jelentette, hogy vissza kell nyerni „*a korábbi filozófusok tapasztalatfogalmának teljességét*”<sup>33</sup> a szűk kantianus felfogás ellenében, mely a szubjektum–objektum paradigmára támaszkodik, és a tapasztalatot tendenciózusan a tudományos megfigyelésre redukálja, vagyis a „*jelentéséről maximálisan megfosztotta*”.<sup>34</sup> Ez a reduktív tapasztalatfogalom Benjamin felfogása szerint szintén „*egyedi és időbeli*”, „*korhoz kötött*”.<sup>35</sup> Vagyis Benjamin a kezdet kezdetétől hangoztatta a tapasztalat radikális történetiségét, beleértve magát az érzéki észlelés szerveződés-módját.<sup>36</sup> „*Nagy történelmi korszakokon belül az emberi kollektíva egész létezési módjával együtt megváltozik érzékelésének módja is. Azt a módot, ahogyan az emberi érzékelés szerveződik – azt a közeget, amelyben végbemegy –, nem csupán a természet, hanem a történelem is befolyásolja.*”<sup>37</sup> És e változó szerveződés és tapasztalásmód kulcsát és modelljét Benjamin a *nyelvben* lelte föl. „*Az emberi szellemi élet minden kifejeződése egyfajta nyelvnek fogható föl, és ez a felfogás igaz módszer gyanánt mindenütt újfajta kérdésfeltevést von maga után.*”<sup>38</sup>

A tapasztalat a hasonlóságok előállításának és felfogásának képességén: a mimetikus képességen nyugszik. Az emberi tapasztalat olyan „*nem érzéki*” hasonlóságok és megfelelések körül szerveződik, melyek megragadását egyedül a nyelv teszi lehetővé.<sup>39</sup> A nyelv azonban nem határozható meg mint olyan rendszer, mely jeleket – mint a közlés *eszközeit* – önkényesen jelöletekre, külsőleg hozzájuk társított tartalmakra vonatkoztat. Ez a nyelvnek csak az egyik aspektusát adja meg. Azt, *amire* gondolunk, azért tudjuk közölni a nyelven *keresztül*, mert a rá gondolás *módja* közvetlenül és szándéktalanul kifejeződik, fiziognómiailag elárulja magát a nyelvben mint a közlés *közegében*<sup>40</sup> – ahogyan egy beszélő intencióinak megértéséhez sem elég annyit tudni, hogy szavai és mondatai mire vonatkoznak vagy mit jelölnek, hanem fel kell fognunk megnyilatkozásainak pragmatikus nyomatékát is, amely lehet, hogy közvetlenül csak az arckifejezésben, a hanghordozásban vagy a beszédmódban fejeződik ki. S a nagy történelmi változások elsődlegesen nem azt érintik, hogy az emberek *mit* tapasztalnak és gondolnak, hanem a tapasztalás és gondolás *hogyanját* és *mikéntjét*: a világ észlelésének módját és a jellemzésére alkalmasnak tartott, társadalmilag elfogadott jelentésmódozatokat.

De ami a *nyelvben* közvetlenül („mágikusan”) elárulja magát, azt nem lehet állítani a nyelven *keresztül*. Saját tapasztalásmódjuk, jelentésmódozataik a kortársaknak „természetesek”, a történelmietlen „örök ugyanaz” ábrázatát öltik magukra. S bár rendelkezésünkre állnak más múltak töredezett maradványai, nem utolsósorban épp a műalkotásokban, de mivel igazságuk mindenekelőtt azokban a jelentéktelen részletekben üledett le, melyek karcolják szokásos érzékenységünket,<sup>41</sup> rendszerint hozzá hasonlítjuk őket saját észlelés- és befogadásmódunkhoz. Ahhoz, hogy kiszabadítsuk a jelen történelmi energiáit, egy radikálisan más jövő ígérését, mely ott rejlik az „örök

ugyanaz” bénító varázsa mögött, a múltat „fel kell támasztani” – és nem akármilyen múltat, hanem azt, amely rokonságot mutat a mi jelentésteremtésünk és jelentésfelfogásunk módjával, annak mintegy „eredeteként”<sup>42</sup> jelenik meg, s ekképp az, ami nekünk a legtermészetesebb, most szokatlan öltözékben mint idegen áll elénk, ami pedig idegenül hat, most ugyanolyan „természetesnek” mutatkozik. Az emlékezésnek ez a munkája azonban nem a múlt, minden mostanáig volt leírását és megmagyarázását igényli, holt tények felsorakoztatását, hogy a legvégén ott álljon a jelen, hanem a homogén idő kontinuumából egy múltat kell „kírobantani”, s annak töredékeiből megszerkeszteni egy „dialektikus képet”, amely ezt a múltat szó szerint újraélhetővé teszi, visszahozza a szemléletes jelenvalóságba [*Anschaulichkeit*].<sup>43</sup>

„Mondanom semmit sem kell. Csak mutatnom. Nem akarok elcsenni valami értékeset, sem kiszajátítani valami szellemes megfogalmazást. Csak a cafatot, a hulladékot; s nem, hogy leltározzam, hanem hogy jogukhoz juttassam az egyetlen lehetséges módon: felhasználjam őket.”<sup>44</sup> Az „irodalmi montázs” Benjaminra oly egyénien jellemző módszere ez: a hulladékok archeológiája, összefüggéseikből kiszakított törmelékek látszólag önkényes egymás mellé helyezése, kiragadott költői képek és irodalmi kifejezésmódok (Baudelaire-tól, Hugótól, Blanquittól, Nietzschétől és másoktól), keverve a társadalomtörténeti múlt tárgyival és tényeivel (passzázsok, panorámák, áruházak, középosztályi lakásbelső stb.), és mindkettő bizonyos tipikus viselkedés- és tapasztalásmódokkal (a *flâneur*, a gyűjtő, a játékos, a prostituált stb.) – mindez nem egy „szürrealista” filozófia félresikerült kísérlete, miként Adorno célzott rá,<sup>45</sup> nem is „az oksági elemzés poetizálása”, holmi szimbolikus formában kidolgozott esztétizáló marxizmus.<sup>46</sup> Gondolkodásának alapvető elméleti premisszáival és végső gyakorlati céljaival függ össze: hogy a múlt kapjon „oly erős aktualitást, amekkoráival létezésének pillanatában sem bírhatott”, mert a „jelen cselekvés igazságának próbája” az, hogy a múltat képesek vagyunk dialektikusan áthatni és jelenvalóvá tenni [*Vergegenwärtigung*].<sup>47</sup>

Benjamin marxizmushoz vezető elméleti fordulatát (mely jelentős késéssel követte a kommunista politikával való gyakorlati szolidaritását) az a felismerés motiválta, hogy a kollektív tapasztalat és jelentésteremtés történelmi változása elválaszthatatlan a gazdasági élettevékenység változásaitól, az emberi közösségek anyagi-gyakorlati megélhetésmódjainak alakulásától. Ettől kezdve nem érte be azzal, hogy láthatóvá tegye „az érzékelés történelmi típusának formai ismertetőjegyeit”, hanem azt is maga elé tűzte, hogy megmutassa „azokat a társadalmi átalakulásokat, amelyek a szemlélet eme változásaiban fejeződtek ki”.<sup>48</sup> Az elméleti törekvésein végighúzódo folytonosság szempontjából ez azt jelentette, hogy megpróbálta „egyesíteni a marxista módszer megvalósítását a fokozott szemléletességgel [*Anschaulichkeit*]”.<sup>49</sup> Benjamin tisztában volt azzal, hogy a marxista hagyományon belül excentrikus helyzetet foglal el, hogy útja nemcsak a leegyszerűsítő gazdasági determinizmustól hajlik el, hanem az ideológiakritikától is. „Marx a gazdaság és a kultúra oksági összefüggését mutatja be. Itt a kifejezés viszonya a lényeges. Nem a kultúra gazdasági keletkezését kell bemutatni, hanem hogy a gazdaság hogyan fejeződik ki a kultúrájában. Más szóval meg kell próbálnunk a gazdasági folyamatot itt mint szemléletes ősjelenséget [*anschauliches Urphänomen*] megragadni, melyből [...] a XIX. század minden életjelensége származik.”<sup>50</sup> És: „A kérdés a következő: Ha az alap bizonyos értelemben meghatározza a felépítmenyt a gondolkodás és a tapasztalat anyagát illetően, de ez a meghatározás nem az egyszerű visszatükrözés [*Abspiegeln*], akkor – most egészen eltekintve keletkezésének okától – hogyan jellemezhetjük ezt a meghatározást? Mint kifejezést. A felépítmeny az alap kifejezése. A társadalom létező gazdasági viszonyai kifejezésre jutnak a felépítmenyben, ahogy az atvónál a teli

*gyomor, jóllehet kauzálisan »feltételezi« az álom tartalmát, de abban nem tükrözését, hanem kifejeződését találja meg. A kollektíva mindenekelőtt saját életfeltételeit fejezi ki. Az életfeltételek az álomban találnak kifejeződést, értelmezést pedig az ébredésben.»<sup>51</sup>*

Szükséges volt megtennünk ezeket a futólagos és inadekvát megjegyzéseket Benjamin nézeteinek általános körvonalairól, ha meg akarjuk érteni, miként alkalmazta (a maga módján) az „áruelemzést” a kulturális jelenségek értelmezésére. Mint ismételtel kiemelte, az áru fogalma volt az elméleti sarkpontja annak a két, egymással összefüggő és egyaránt befejezetlenül maradt tervnek, melyben a modernitás eredetének feltárását vette célba szemléi pályájának érett szakaszában: a PASSÁZS-MŰ-nek és a Baudelaire-könyvnek.<sup>52</sup> Bár ezek a munkák torzóban maradtak, fő vonásaiban rekonstruálható a benjaminini megközelítés.

Legjellegzetesebb vonása kétségkívül egy negatív tény: Benjamins nem érdekli különösebben az áru mint a termelési és cserefolyamatok szervezésének és integrálásának sajátos típusa, amely fokozatosan hatálya alá vonja a kulturális tevékenység mind több ágát, és mindre ráüti a maga bélyegét. Persze számos éles szemű megfigyelést tesz e tekintetben is. Megmutatja például, milyen változásokat okoz az irodalmi műfajokban és stílusokban az a körülmény, hogy a költők vetélkedése a piaci szabad verseny alakját ölti.<sup>53</sup> Megvizsgálja, hogy a reprodukció formái hogyan válnak áruvá s emancipálódnak ezáltal a művészet alól, s hogy ennek a folyamatnak milyen változatos hatásai mutatkoznak mind a művészetek fejlődésében, mind a piaci javak körének bővülésében<sup>54</sup> stb. De az áru fogalmát jól láthatóan nem az efféle megfigyelések jutatták központi elméleti jelentőséghez kései munkáiban.

Benjamin, mint maga is hangsúlyozza, mindenütt az *árufetisizmus* marxi elméletét állítja törekvései középpontjába – bár hozzá kell tenni, elég sajátos értelmezésben: mint olyan elméletet, amely arról szól, hogy a kollektív tapasztalat a modernitás viszonyai között megromlott-dologias formát ölt, s ez határozza meg a kortárs művészet lehetséges alternatíváit is. „*A kapitalizmus természeti jelenség volt, mellyel egy új, álmodó alvás jött Európára, s vele a mítikus erők reaktíválódása.*”<sup>55</sup> Benjamin „*fiziognómiai materializmusának*” a modernitás „*eredetének*” feltárásával egyúttal az is a szándéka, hogy a valóság felfogásának e módját *defamiliarizálja*, mint „*fantazmagóriát*” mutassa föl, felidézve ma már csak romjaiban meglevő és furcsaságukkal meghökkentő korai-átmeneti megnyilvánulásait, de ezzel a távolságteremtéssel ugyanúgy az is a célja, hogy saját világerzékelés-módunknak reflexív, de *szemléletes jelenvalóságot* adjon, az eszmélő pillantás előtt közvetlenül láthatóvá tegye a kollektív álomképeink által ránk bocsátott fátylat, mert ez a fátyol nemcsak elrejtja a valóságot, hanem torzításaiban homályosan egy másik, egy kívánatos jövő lehetőségei is körvonalazódnak. „*E munkában két irányról beszélhetünk: az egyik a múltból a jelenbe tart, s a passázsokat stb. mint előfutárokat mutatja be, a másik pedig a jelenből a múltba tart, hogy ezeknek az »előfutároknak« forradalmi végigvitelét felrobbantsa a jelenben...*”<sup>56</sup>

Hozzá tartozik az árutermelés leglényegéhez, hogy mindent, amit hatálya alá von, kaleidoszkópszerűen változó kényszerképzetekkel [*Zwangsvorstellungen*] lep el: az áruvá vált dolog a vágyzimbólum jellegét ölti az őt tapasztaló szubjektum számára. A munkatérkép akkor áru, ha tényleges hasznossága, használati értéke immár csak külső héját alkotja általános lényegének: az egyetemes kicserélhetőségnek, a csereértéknek. Egy olyan világban élni, amely mint (reális vagy potenciális) áruk roppant gyűjteménye jelenik meg, azt jelenti, hogy a tárgyak olyan jelentéssel vannak ellátva, amelynek semmi köze prózai használatukhoz, hasznos tulajdonságaikhoz, hogy olyan

értelmet kapnak, amely már nem transzcendens ugyan, hanem evilági és kiügyeskedett (árubemutatóval, divattal, hirdetéssel stb.), de újra eldologiasodik, mert ténylegesen el van fojtva és el van rejtve, hogyan készülnek, hogyan gyökereznek az emberi munkában és alkotásban. Ez a mindennapi dolgokat káprázatba és dicsfénybe vonja: a szentség halovány visszfénye ez. Az áru világa nem a szegényes racionalitása, inkább egy új varázsvilág, amely mindent beborít profán élvezetet ígérő ígézetével, de az, amit élvezetül kínál, csak az egyén elidegenülése saját termékétől és a többi egyéntől, a cseréérték esztétikai csillogásába való szemlélődő beleélés.<sup>57</sup> És e fantazmagorikus vonzereő folyamatot fenntartásáról az újdonság csábereje gondoskodik. „Az új az áru használati értékétől független kvalitás. Ebben rejlik ama látszat eredete, amely a kollektív tudat alatt létrejött minden képnek elidegeníthetetlen része. Ez a kvintesszenciája a hamis tudatnak, amelynek fáradhatatlan ügynöke a divat.”<sup>58</sup> A kívülről rájuk aggatott és érzékileg felidézett jelentéseket külsőlegességük és önkényességük tartja szakadatlan változásban, és végső soron épp a jelentéseknek ez az állhatatlansága és folyékonyága mozgósítja az archaikus, tudattalan vágyképeket, melyek az „örök egyformá”-ban fedik fel rejtett lényegüket: azt, hogy az áruvilág alapja nem más, mint végső forrásának, az elvont munkának, a minőségi különbségektől megfosztott és minden céltől független egyszerű fizikai erő-kifejtésnek minden jelentést nélkülöző volta. „Nem arról van szó, hogy »újra meg újra ugyanaz« történik, és persze még kevésbé az örök visszatérésről. Sokkal inkább arról, hogy a világ arculata épp abban nem változik soha, ami a legújabb, hogy ez a legújabb minden darabjában mindig ugyanaz marad. – Ez alkotja a pokol örökkévalóságát.”<sup>59</sup> És: „A dolog az embereket egymástól elidegenítő hatását először mint áru fejtí ki. Az árán keresztül fejtí ki. Az áru cseréértékébe, azonos szubsztrátumába való beleélés: ez a döntő pont. (Az idő abszolút minőségi egyenlősége, melyben a cseréértéket előállító munka zajlik, ez az a szürke alap, ahonnan a szenciáció rikító színei kiváltnak.)”<sup>60</sup>

Az újdonság és változatlanság antinómiája, amely legelemibb formájában a folyvást változó divat és a tömegtermelés összekapcsolásában nyilvánul meg: ez a lényege a modernitás fetisisztikus világának.<sup>61</sup> „A múlt őstörténeti mozzanatát [das urgeschichtliche Moment] – és ez a technológiának következménye és előfeltétele – már nem leplezi el, mint egykoron, az egyház és család hagyománya. Már szüleink környezet világát körülveszi a régi, történet előtti borzongás, minthogy mi már nem vagyunk hagyományához kötve. A technikai jelvilágok [Merkwelten] gyorsabban bomlanak föl, a bennük megbúvó mítikus gyorsabban és nyersebben jön napvilágra, gyorsabban kell felhúzni és velük szembeállítani egy egészen más jelvilágot.”<sup>62</sup> Az egyének a környezeteihez való gyakorlati viszonyát egyre kevésbé jellemzi a hozzáértés, mely az otthonos miliő szilárd objektumainak szokásszerű kezelésére és gondozására épül – a „technikai jelvilághoz” való viszonyán mindinkább az izlés uralkodik el.<sup>63</sup> A jelenkori tapasztalat struktúrája maga is esztétizálódik – nem véletlen, hogy Benjamin a modernista esztétika kedvenc szavával nevezi meg: *Erlebnis*. Tekintve, hogy ennek a világnak a tárgyai elvesztették hagyomány rögzítette állandó jelentésüket, az „autentikus” élmény privatizálódik, közölhetetlen belső eseményé változik; hagyományos szerveződésének, a társadalmi emlékképeknek a felbomlásával sokszerű pillanatnyiságra tesz szert, de ez a pillanat a jelenbeli, tudatos benyomások és a múltbeli, tudattalan vágyak egybeesése folytán a beleélés színezetét kapja. (A sokkhatás benjaminí elmélete megint világos párhuzamot mutat az esztétikai észlelés hirtelenségének [Plötzlichkeit] nietzschei és Nietzsche utáni elméleteivel.)<sup>64</sup>

Természetesen mélyen ironikus, hogy Benjamin a német esztétika központi kategóriáinak (szép látszat, izlés, élmény, *Plötzlichkeit*) közvetlen megvalósulását látja az el-



silányosodott világban, az áruk „poklában”. De ez egyben megfelelt annak a programnak is, hogy feltárja a „*gazdaság kifejeződését a kultúrában*” – kultúrán nem a társadalmi-intézményes szerveződés összetett, sokrétű és közvetített objektív formáját értve, hanem „*szemléletes ősfenomenont*”: azt a módot, ahogyan a történelmileg szituált egyének anyagi-gyakorlati tevékenységükben és azon keresztül megélik világukat. Mert a modernitás világában a valódi, tényleges, közösségépítő tradíciót felváltja a *kultúra* – maga a fogalom is újabb keletű, az árutermelés győzelmével függ össze.<sup>65</sup> Vagy másképp fogalmazva: a „kultúra” történelmileg sajátos módja annak, ahogy a múlt és jelen tudományos, művészeti stb. alkotásait oly hagyományba integrálják, amely jellegénél fogva megfosztja őket valódi hatékonyságtól – attól, hogy vezetni tudják a kollektív cselekvést, hogy „*átalakító hatásuk*” legyen.<sup>66</sup> Mert ezek az alkotások mint „*kulturális objektumok*” nem egyebek „*leüledett emlékezetes dolgoknál, amelyeket nem kavar föl valódi, vagyis politikai tapasztalat az ember tudatában*”.<sup>67</sup> Benjamin elsősorban nem azt kritizálja, hogy a kultúrát azonosítják az uralkodók „*kiváltságainak összességével*”, nem is azt, hogy a kultúra ténylegesen egy kisebbség „*művelődési monopóliumától*” függ,<sup>68</sup> noha természetesen tisztában van ezzel is, azzal is. Kritikájának célpontja a kultúra mint olyan, amennyiben ezen azt a különös módot értjük, ahogyan a „szellemi” munka termékei napjainkban társadalmi elismertetést és jelentőséget nyernek, az e művekhez való objektíven kiszabott viszonyt, amely egyaránt feltétele megalkotásuknak és befogadó megértésüknek, és amely a kultúra fogalmát explicitté teszi.<sup>69</sup> Amikor tehát Benjamin a modernitás kultúrájának kritikájában az áru fogalmát állítja a középpontba, akkor nem csupán a „szellemi értékek” áruvá válására figyel: inkább az foglalkoztatja, hogyan alakulnak át a művészi, intellektuális stb. munka termékei szellemi *értékekké*, hogyan „spiritualizálódnak” a csereérték. A kultúra mintegy másodfokú fantazmagória, melyben „*a burzsoázia saját hamis tudatát élvezzi*”.<sup>70</sup>

A kultúra nem más, mint a körébe tartozó emberi objektívációkhoz való eldologiasított-eldologiasító viszony és ezek felfogásmódja: mindörökre felhasználható és leltárba vehető tárgyakká változtatja őket, értékkel bíró „javakká”, melyek (legalábbis eszmeileg) az egész emberiség birtokát képezik.<sup>71</sup> Egyetemességigényük abból következik, hogy nem mindennapi anyagi, hanem szellemi javakként vagy értékeként vannak tételezve; a kultúra azt jelenti, hogy „ideális objektumoknak” fogjuk föl őket: egyszeri, magukban zárt, önálló, hézagmentesen összefüggő *jelentéstotalitásoknak*. Ahogyan a mindennapi élet eldologiasított-eldologiasító tapasztalatai, úgy a kulturális tapasztalat is azért válik fétisjellegűvé, mert elrejtí és misztifikálja, ahogy ezek a jelentések készülnek és újrakészíthetők. „*Mint olyan alkotások összessége, amelyeket függetlennek tekintenek a termelési folyamattól – ha nem is attól, amelyben keletkeztek, de attól igen, amelyben majd továbbélnék –, a kultúra fogalma fetisizisztikus vonást visel magán. Eldologiasított alakban jelenik meg.*”<sup>72</sup> Amikor Benjamin kiemeli, hogy a kultúra minden dokumentuma egyben a barbárság dokumentuma, minthogy elfojtja, amit létezéséből a névtelen tömeg robotjának köszönhet,<sup>73</sup> akkor nemcsak a sokak lélekölő fizikai munkájára gondol, akik – a kultúrából kirekesztve – megtermelik „*a nagy zsenik kínlódásának*” anyagi feltételeit, hanem a „*kulturális javak*” ugyancsak névtelen befogadónak és átadóinak munkájára, akik azok jelentését nem egyszerűen fenntartják, hanem nyitott és aktualizálható állapotban tartják. A kultúra fogalmában „*elvész az a tudat, hogy ezek a javak nemcsak keletkezésüket, hanem áthagyományozásukat is a folytonos társadalmi munkának köszönhetik, mely még tovább is dolgozik rajtuk, vagyis megváltoztatja őket*”.<sup>74</sup> Amikor a művészi alkotás kivételes „*alkotóberejét*” hangsúlyozzák, és mint irracionális folya-

matot elvileg szembeállítják mindenfajta „gyártással” – és ez a hangsúly szervesen hozzátartozik a „kultúra” fogalmához –, ténylegesen az történik, hogy a befogadót tisztán passzív magatartásban rögzítik, s így a szellemi „javak” eszményi fogyasztójává változtatják.<sup>75</sup>

Azzal tehát, hogy a műalkotások „kulturális értékké” alakulnak át, a modernitás viszonyai között megfelelés jön létre az áruvilág mindennapi tapasztalatának alapvető strukturális vonásai és a *sui generis* esztétikai tapasztalat között. Ez a párhuzamosság intézményesen is megszerveződik és hat. A műkritika gyakorlata és általában a sajtó megteremt az egymással versengő kulturális javak valódi piacát.<sup>76</sup> Az ipari kiállítások és a nagyáruházak adják a múzeum „titkos vázrajzát”.<sup>77</sup> Egyáltalán, amit ma esztétikai viszonyuláson és élményen értenek, az voltaképpen az áru tapasztalatának „spiritualizálása”. Amikor egy műalkotás úgy kerül be a hagyomány kontextusába, hogy helyet kap „a kultúra páratlan kincsházában”, és ezzel a közönség a beleérző és szemlélődő lemondás magatartására, a mű preegzisztáló, változatlan és kimeríthetetlen jelentéstartalmának szó szerinti „receptiójára” kényszerül, akkor az áru érzéki dicsfénye átváltozik a mű esztétikai aurájává: a spirituális emelkedettség a távolság, a megközelíthetetlen tudatát teremti meg.<sup>78</sup> „Mi tulajdonképpen az aura? Tér és idő észlelhető szövedéke: valamilyen távolság egyszeri megjelenése, bármily közel legyen is.”<sup>79</sup> „A lényegesen távoli a megközelíthetetlen [...] A közelség, amely [...] anyagából nyerhető, nem csorbitja azt a távolságot, amelyet megjelenése után is megtart.”<sup>80</sup>

Az esztétikai aura ugyanakkor – lévén a tapasztalatnak nemcsak térbeli, hanem időbeli jelensége is – újra felszínre hozza az „új” és az „örök” alapvető antinómiáját az esztétikum birodalmában. Az aura szorosan összefüzi az „egyszeriséget [Einmaligkeit] és a tartósságot”,<sup>81</sup> mégpedig mind objektíve, mind szubjektíve. Az aura mint a mű leg-sajátabb jellege azonos a mű „valódiságával”. A valódiság azonban épp a műtárgy empirikus egyediségét jelenti, létezését „itt és most”, de csak annyiban, amennyiben ez az egyszeriség (szemben a hamisítványokkal) tanúsítottan beletartozik az egyetemesen érvényesnek tételezett, tehát „örökké” tartó hagyományba. „Egy dolog valódisága minden eredeténél fogva átadható [Tradierbar] az összességében rejlik, materiális marandóságától egészen történeti tanúságáig. [...] A műalkotás egyedisége azonos a tradíció összefüggésébe való beágyazottságával.”<sup>82</sup> Ugyanakkor az időbeli egyszeriségnek és állandóságnak ez az egymásba kuszálódása a szubjektív esztétikai auratikus élménynek is alapvető fenomenológiai vonása: a hirtelen megvilágosodás élménye, melyben megállni látszik az idő, a „telített jelen” paradoxona, melyben egy a pillanat és az örökkévaló. Végül a modern művészi tevékenység ellentétes tendenciáiban kifejeződik az áru mindennapi tapasztalatának ellentmondásos időstruktúrája is: egyfelől a mind radikálisabb újítás kényszerét látjuk, másfelől pedig az azonnali „muzealizálás” törekvését (például az eleve múzeumi kiállításra készített műveknél).<sup>83</sup>

Az értelmező-kritikai irodalomban gyakran fejtegetik, hogy Benjamin elgondolása nagyon vékony szálon kapcsolódik a marxi áruelmülethez vagy szűkebben: a marxi fetiszizmuselmülethez, és ez a kapcsolódás is nagyrészt félreértésen alapul. Már Adorno felvetette ezt 1935-ben a PASSZÁZS-MŰ első kifejtésére adott kritikus válaszában.<sup>84</sup> Adorno fő ellenvetése két nagy problémakomplexumot érintett. Bírálatainak tárgya egyrészt az volt, hogy szerinte Benjamin a kollektív tudatot, illetve tudattalant egyén fölötti szubjektummá hiposztazálja, és ezzel összefüggésben egyenlőségjelet tesz az álomképek archaikus elemei és az utópia igazsága közé (az őstársadalmi állapot osztály nélküli mivoltára hivatkozva). Hogy ezek az észrevételek megállnak-e az első kidol-

gozással szemben, s ha igen, érvényesek-e a PASSZÁZS-MŰ egészére (különösen a későbbi kidolgozásra), vitatott kérdés, amelybe itt nem mehetek bele. Elég annyi, hogy Benjamin bizonyos fokig elismerte e kritikai megjegyzések jogosságát: a későbbi (1939) kifejtésből eltűntek a kritikát közvetlenül kiváltó bekezdések, és úgy tűnik, elmaradtak a műhöz fűzött későbbi jegyzeteiből is. Másrészt jól védhető az az álláspont,<sup>85</sup> hogy a PASSZÁZS-MŰ alap gondolata megfogalmazásától kezdve lényegbevágó folytonosságot mutat, s hogy ebben központi szerepük van a kollektív álmképeknek és utópikus potenciáljuknak.

Adorno második fő ellenvetése azonban közvetlenül belevág az itt tárgyalt kérdés-körbe. Adorno azt kifogásolja, hogy Benjamin megengedhetetlen módon „*pszichologizálja*” az árufetisizmus marxi fogalmát, az áttevődik a tudatba, s ennek folytán elveszíti „*dialektikus erejét*”. „*Az áru fétisjellege nem pusztán tudati tény, hanem dialektikus abban az eminens értelemben, hogy termeli a tudatot.*”<sup>86</sup> Ebből aztán néhány alapvető következtetést von le a „*dialektikus képet*” illetően: ez olyan objektív konstelláció, amely a társadalmi helyzet önábrázolása, és ezért nem lehet elkülönült társadalmi „*hatása*”.<sup>87</sup>

Egészében véve Adorno ellenvetéseiben nagyon nehéz különválasztani a valóban találó kritikát és azokat az érveket, amelyek Benjamin alapvető szándékainak tudattalan félreértéséből származnak, abból, hogy Adorno a saját premisszáival helyettesíti a Benjaminéit. Eltekintve attól, hogy Adorno kategorikus megfogalmazása (a fetisizmus nem pusztán tudati tény) Marx-interpretációnak legalább olyan kérdéses, mint ahogy Benjamin használja ezeket a fogalmakat, a „*pszichologizmus*” vádját (nyomatékosabb és komiszabb formában: „*engedve a burzsoá pszichológia csábításának*”)<sup>88</sup> egy bizonyos szinten meglehetősen abszurd. Benjamin alapvetően arra törekszik, hogy megjelenítse, miként konstituálódik történetileg a tapasztalat a kapitalista modernitás viszonyai között, és a fetisizmus marxi elméletét *erre* használja: feltárni azokat az alapvető vonásokat, amelyek közösek az észlelésben és a világ megélt, közvetlen interpretációjában, és amelyek kifejezik azt a módot, ahogyan az egyének anyagi gyakorlatuk jellege folytán társadalmilag beilleszkednek a világba – ezek a közös vonások az adott viszonyok között „*tudattalanok*” maradnak, de át *lehet* őket alakítani közösségformáló erőkké. Az egész vállalkozás „*pszichologizáló*”, már ha az „*élmény*” fogalmát (csupán) pszichológiáinak tekintjük – de bizonyosan nem pszichológiai magyarázóelvekkel operál (legalábbis az általános szándék szintjén nem). De úgy tűnik, Adornónak elvi kétségei voltak az ilyen vállalkozással szemben. Megfogalmazásai azt sugallják, hogy szerinte a kortárs társadalom legitím elemzése csak olyan dualisztikus, poláris viszonyban történhet, amelynek egyik oldala az objektív, eldologiasodott társadalmi struktúra, a másik pedig (mint az előző korrelátuma és okozata) az elidegenült, tökéletesen atomizált egyedi szubjektum.<sup>89</sup> Bármilyen erényei vagy hibái legyenek is egyébként ennek az álláspontnak, mindenképpen Benjamin kísérletének teljes elutasítása következik belőle, és ez aligha kedvező kiindulás a kritikai megértéshez.

Más oldalról azonban Adorno némely tekintetben teljes joggal és jó alappal vélelmezi, hogy Benjamin félreértette és rosszul használja a fetisizmus marxi fogalmát. Marx következetesen kiemelte a fetisizstikus jelenségek „*objektivitását*”. A legelementárisabb szinten ez azt jelenti, hogy egy működő tőkés gazdaság keretei között a fetisizstikus képzetek az elszigetelt egyént *helyesen* orientálják gazdasági tevékenységeiben, vagyis pragmatikusan hatékonyak. Épp ezért folyvást megerősítést is nyernek az újratermelés összefolyamatában szerzett egyéni élettapasztalatban, és ezek a képzetek így maguk is hozzájárulnak az újratermelés lehetőségéhez. A „*fantazmagória*”, „*álm-*

kép”, „vágyszimbólum” stb. benjamin fogalmai, úgy tűnik, nemigen egyeztethetők össze Marx gondolataival, aki úgy látta, hogy az efféle képzetek tartalmait szigorúan a pragmatikus hatásosság és a gazdasági funkcionalitás követelménye szabja meg. Benjamin nézetei valóban inkább az árunak Marx által ismételt és határozottan elutasított konceptualizálása felé mutatnak: egy olyan (többek között hegelianus) értelmezés felé, amely az árut mint objektívált társadalmi *jelet* fogja föl.<sup>90</sup>

Az Adorno által jelzett nézeteltérésben azonban sokkal alapvetőbb elméleti ellentétek foglaltatnak. Az eldologiasodást és elidegenülést Marx és Benjamin egyaránt dialektikusan fogta föl, olyan történeti folyamatnak, mely nemcsak „negatív” jelentőségű, hanem embert elsíváritó hatásával egyidejűleg megteremti a jövődő emancipáció pozitív feltételeit is. Egyetértés van közöttük abban is, hogy a mindennapi fetisiztikus képzeteket a tőkés társadalom életgyakorlata objektívan meghatározza, továbbá abban is, hogy e képzetek társadalmi-történeti hatékonysággal bírnak. Mindkét dolgot azonban egészen másképp értették.

(Folytatása következik.)

## Jegyzetek

A hivatkozásokban alkalmazott rövidítések:

G. S. = Walter Benjamin: GESAMMELTE SCHRIFTEN. Frankfurt, Suhrkamp.

K. P. = Walter Benjamin: KOMMENTÁR ÉS PRÓFÉCIA. Gondolat, 1969.

A. N. = Walter Benjamin: ANGELUS NOVUS. ÉRTEKEZÉSEK, KÍSÉRLETEK, BÍRÁLATOK. Magyar Helikon, 1980.

1. MARX-ENGELS MŰVEI (a továbbiakban: MEM). Kossuth, 26/1. kötet, 250. o.

2. Ezt nemcsak az idős Lukács vagy Ernst Fischer emeli ki, hanem meggyőzően fejtegeti H. R. Jauss is. Lásd dolgozatát: THE IDEALISTIC EMBARRASSMENT: OBSERVATIONS ON MARXIST AESTHETICS. *New Literary History* 7 (1975–1976), különösen 199. o.

3. Marx: A POLITIKAI GAZDASÁGTAN BÍRÁLATÁNAK ALAPVONALAI (Grundrisse). Kossuth, 1972. II. 86. o.

4. Marx: RESULTATE DES UNMITTELBAREN PRODUKTIONSPROZESSES (a továbbiakban: RESULTATE). Frankfurt, Verlag Neue Kritik, 1969. 70. o.

5. Vö. MEM 26/1. 373. o.; RESULTATE 70., 73–74. o. stb.

6. Lukács György: TÖRTÉNELEM ÉS OSZTÁLYTUDAT. Magvető, 1971. 319. o.

7. Uo. 321. o.

8. Uo. 401. o. Az igazi művészetnek ezt a „defetiszáló” képességét Lukács arra az ekkor vallott (később minden bizonnyal feladott) elképzelésre alapozza, hogy a művészet elsődlegesen „az embernek a természettel való kapcsolatát” érinti (uo. 529. o.).

9. Uo. 403–405. o.

10. Uo. 433. o.

11. Adorno, T. W.: ZUR GESELLSCHAFTLICHEN LAGE DER MUSIK. *Zeitschrift für Sozialforschung* 1 (1932) 1–2. és 3. szám.

12. Lásd A „KOLDUSOPERA”-PER. SZOCIOLÓGIAI KÍSÉRLET [1931]. In: B. Brecht: IRODALOMRÓL ÉS MŰVÉSZETRŐL. Kossuth, 1970. 93–147. o.

13. Uo. 115. és 127–128. o.

14. Vö.: „A vélemények és ábrázolások piacán az írott szóval folytatott kereskedelemnek évszázados szokásai révén, azáltal, hogy az íróról levették a megírttal való további törődés gondját, az íróban az a benyomás támadt, hogy írásait vevője vagy megrendelője, a közvetítő mindenkinek továbbadja [...] a »valakinek írni«-ból pusztán írás lett. Csakhogy az igazságot nem lehet csupán egyszerűen megírni; mindenképpen kell valaki, akinek írjuk, aki tud is vele valamit kezdeni.” (AZ IGAZSÁG MEGÍRÁSÁNAK ÖT NEHÉZSÉGE. Uo. 159. o.)

15. Uo. 109. o.

16. Uo. 108. o. – Amikor Brecht a nem auto-

nóm, politikai-nevelő „operatív” művészetet hirdeti, végeredményben tudatosan az „ars” premodern értelmezéséhez kíván visszatérni, és a művészetet hasznos és tanítható mesteriséggé akarja visszaváltoztatni. „Sokkal hasznosabb lenne, ha a művészet fogalmát nem fognánk fel túlságosan szűken. Meghatározásába nyugodtan belevonhatnánk az operálás, az oktatás, a gépszervezés, a repülés művészetét is.” (JEGYZETEK A REALISTA ÍRÁSMÓDRÓL. Uo. 255–256. o.)

17. Uo. 114. o.

18. Uo.

19. A Lukács–Brecht-vita e jól ismert vonatkozására lásd például Brüggemann, H.: ASPEKTE EINER MARXISTISCHEN PRODUKTIONSÄSTHETIK. In: H. Schlaffer (szerk.): ERWEITERUNG DER MARXISTISCHEN LITERATURTHEORIE DURCH BESTIMMUNG IHRER GRENZEN. Stuttgart, Metzler, 1974. Szükségesnek látszik azonban egy ellenvetést tenni a vita Brüggemann által adott meglehetősen egyoldalú ábrázolására (ez az egyoldalúság egyébként a vonatkozó irodalom nagy részére jellemző). Brecht merészen és nagyvonalúan képviselte a „termelés álláspontját”, a művészi újítást a tévedés elkerülhetetlen kockázatával együtt stb.: mindez nem más, mint *kiváltság* követelése a kivétele „termelő” számára, akinek szüksége van a megfelelő munkafeltételekre, s ezt a kiváltságot a feltétlen elkötelezettsége és megbízhatósága alapján érdemli ki. Ami általában az egyén *jogait* illeti, Brecht radikálisan kitagadja őket a jövőendő új társadalmi rendből. „A tömegpolitika kora felé közeledünk. Ami az egyesnél komikusan hangzik (»Nem adok magamnak gondolatszabadságot«), nem hangzik így a tömeg esetében. A tömeg nem az egyesben gondolkodik szabadon [...] A közös érdekek által irányított, azoknak megfelelően állandóan átszerveződő, de egységesen működő korunkbeli tömegek teljesen meghatározott gondolati törvények szerint mozognak, amelyek nem az egyéni gondolkodás általánosításai. [...] Azt a fajta szabadságot, amelyet a konkurencia-törvényszerűség kényszerít rá a tőkésre, a kapitalizmuson túli következő fejlődési szakaszban a gondolkodás nem fogja élvezni. De élvez majd egy másikat.” (Uo. 126. o.) – De tegyük hozzá azt is, hogy hasonló gondolatok és érzések megtalálhatók ebben az időben a baloldali értelmiségiek többségének írásaiban: nem csupán a húszas évek Lukácsánál, hanem Benjamin sokkal későbbi esszéiben is. „Az egyén, ha a kollektivitást

*emberivé akarja tenni, el kell hogy szenvedhesse az embertelent. Az emberiséget [Menschlichkeit] fel kell áldozni az egyéni létezés színtjén, hogy az megjelenjék a kollektív létezés színtjén.”* (G. S. II/3. kötet, 1102. o.) Az illiberális antiindividualizmus olyan premissza volt, melyen gyakran osztozott láthatatlanul a radikális jobboldal és a radikális baloldal – ez a zavarbaejtő tény talán a mára nézve is tartogat némi tanulságot.

20. Tiedemann, R.: STUDIEN ZUR PHILOSOPHIE WALTER BENJAMINS. Frankfurt, Suhrkamp, 1973. 112. o.

21. Frow, J.: MARXISM AND LITERARY HISTORY. Oxford, Blackwell, 1986. 108. o. Az e vonalak szerinti részletes értékelésre lásd Brüggemann, H.: i. m.

22. A TÖRTÉNELEM FOGALMÁRÓL. A. N. 968. o.

23. AZ ALKOTÓ MINT TERMELŐ. A. N. 770. o.

24. DAS PASSAGEN-WERK. G. S. V/1. 277. o.

25. Vö. uo. 456. o.

26. Például amikor a technikai forradalmakat a művészet fejlődésének törési helyeként jellemzi, amelyek megelőlegezik és irányítják a műalkotás formájában és tartalmában bekövetkező változásokat (vö. ERWIDERUNG AN OSCAR SCHMITZ. II/2. kötet, 752–753. o.); amikor azt fejtegeti, hogy a technikai fejlődés a szerző politikai fejlődésének alapja (vö. AZ ALKOTÓ MINT TERMELŐ. A. N. 771. o.); hogy a „felépítmény” fejlődési tendenciáit előre lehet látni a kulturális termelés feltételeiben, elsősorban a kulturális művek reprodukciójának módjában bekövetkező változások megfigyelése alapján, ahhoz hasonlóan, ahogyan Marx prognosztizálja a tőkés gazdasági alap jövőbeli evolúcióját (A MŰALKOTÁS A TECHNIKAI SZOROSÍTHATÓSÁG KORÁBAN. K. P. 301. o.) stb.

27. „Minden döntő ügyben mindig radikálisan cselekedni, sohasem konzisztensen”; „nem egyszer s mindenkorra dönteni, hanem minden pillanatban, de dönteni” (LEVÉL G. SCHOLEMNEK, 1926. V. 29. – vö. Benjamin, W.: BRIEFE [szerk. G. Scholem és T. W. Adorno]. Frankfurt, Suhrkamp, 1978. I. kötet, 425. o.). Ezek a mondatok Benjamin egész életművének mottói lehetnek. Ezért van igaza vele szemben mindhárom baráti kritikusanak élesen felvetett ellenvetéseikben és tanácsaikban: Benjamin írásai valóban ellentmondó impulzusokat és belátásokat állítanak egymás mellé, kétértelműen, gyakran elméleti közvetítés vagy döntés nélkül. És ugyanezért nincs is igazuk: nem

látják meg azt az elméleti elgondolást, amely épp ezt a gyakorlati hozzáállást, a látszólag összebékítetlen szélsőségek elfogadását megalapozza. Ez a hozzáállás a legközvetlenebbül megfelel Benjamin ama meggyőződésének, hogy egy fogalom/felfogás jelentése nem abban keresendő, amiben az alája tartozó valamennyi jelenség közös, hanem azokban a szélsőségekben, amelyeket átfogni képes. És ha Benjamin életműve alapvető, megoldatlan kétértelműségének forrása a messianizmus és a marxizmus problematikus elegyítése, akkor ennek hátterében is ott kell látni mindvégig fenntartott fő törekvését: radikális profanizálással meghaladni s ugyanakkor „megmenteni” a mitikust. (Ilyen értelmű interpretációjára lásd Menninghaus, W.: SCHWELLENKUNDE. WALTER BENJAMINS PASSAGE DES MYTHOS. Frankfurt, Suhrkamp, 1986.)

**28.** A kifejezést I. Wohlfahrt esszéjéből kölcsönzöm (NO-MAN'S-LAND: ON WALTER BENJAMIN'S „DESTRUCTIVE CHARAKTER”. *Diacritics* 8 [1978] 2). A Benjamin életművét mozgató ellentmondó impulzusokról és a törekény egységről, melyben az elmélet tartotta őket, először J. Habermas értelmező tanulmánya körvonalazott úttörő gondolatokat. (BEWUSSTMACHENDE ODER RETTENDE KRITIK – DIE AKTUALITÄT WALTER BENJAMINS. In: S. Unsfeld [szerk.]: ZUR AKTUALITÄT WALTER BENJAMINS. Frankfurt, Suhrkamp, 1972.) Benjamin egyoldalú „kiszajátításának” különböző kísérletei után igazából ezzel a tanulmánnyal kezdődött a benjamin mű mélyebb befogadása és megértése. Benjamin „senki földjének” határait és korlátait lásd továbbá Radnóti Sándor megvilágító dolgozatát: BENJAMIN'S DIALECTIC OF ART AND SOCIETY. *The Philosophical Forum* XV (1983–84) 1–2. Magyarul: WALTER BENJAMIN ESZTÉTIKÁJA. *Magyar Filozófiai Szemle*, 1974. 2–3., 4–5.

**29.** „Elkészülte idejében egy középkori madonnakép még nem volt »valódi« [echt], csupán az elkövetkező századokban vált azzá, s talán a múlt században a legtöbnyebben.” (A MŰALKOTÁS... K. P. 386. o.)

**30.** „Ezek a művek a velük foglalkozó történelmi dialektikus számára integrálják mind elő-, mind utótörténetüket – olyan utótörténetet, melynek segítségével előtörténetük is állandó változásban levőnek felfogva megismerhető. Megtanítják a történelmi dialektikust, hogyan élheti túl a művek funkciója az alkotót, hogyan hagyhatja maga mögött annak in-

tencióit; fogadtatása a kortársak által miként része annak a hatásnak, amellyel a műalkotás ma miránk hat; és miként alapul ez a hatás a nem egyedül vele, hanem a történelemmel való találkozáson, amely egészen napjainkig eltart.” (EDUARD FUCHS, A MŰGYŰJTŐ ÉS TÖRTÉNÉSZ. K. P. 336–337. o.)

**31.** Vö. A MŰALKOTÁS... K. P. 394. o.

**32.** Vö. ERFÄHRUNG (1913) és AZ ELJÖVENDŐ FILOZÓFIA PROGRAMJÁRÓL (1918). A. N. 5–24. o.

**33.** Benjamin egy korai kéziratából idézi Tiedemann, R.: DIALEKTIK IM STILLSTAND. Frankfurt, Suhrkamp, 1983. 17. o.

**34.** AZ ELJÖVENDŐ FILOZÓFIA... A. N. 9. o. Benjamin itt ezt a feladatot tűzi ki: „*Kant gondolkodásának típusai nyomán nekifogni egy magasabb tapasztalatfogalom ismeretelméleti megalapozásához*”, amely „*logikailag lehetővé teszi nemcsak a mechanikai, hanem a vallási tapasztalatot is*”. (Uo. 10. és 14–15. o.)

**35.** Uo. 8. o.

**36.** Benjamin, akit eredetileg metafizikai-vallási megfontolások motiváltak, ezen a ponton talál váratlan egybeesést a saját és Lukács nézetei között, aki a történelmet a tárgykonstituálás elveinek és a szubjektumreláció megfelelő formáinak változó sorában ábrázolta. Benjamin egy Schollemnek címzett levelében (1924. IX. 16.), jóval azelőtt, hogy a marxizmus iránt bármi általános elméleti érdeklődést mutatott volna, így ír a TÖRTÉNELEM ÉS OSZTÁLYTUDAT-ról: „*Lukács politikai megfontolások alapján olyan ismeretelméleti tételekre jut, amelyek – legalábbis részben és talán nem olyan messze ható módon, mint eredetileg gondoltam – vagy közelről ismertek számomra, vagy megerősítik saját nézeteimet*.” (BRIEFE. I. 355. o.)

**37.** A MŰALKOTÁS... K. P. 307. o.

**38.** ÜBER SPRACHE ÜBERHAUPT UND ÜBER DIE SPRACHE DER MENSCHEN (1916). G. S. II/1. 140. o.

**39.** Vö. Tiedemann, R.: DIALEKTIK IM STILLSTAND. 18. o. – Benjamin nyelvfelfogását illetően, melyre itt csak a legfutólagosabban van mód kitérni, lásd W. Menninghaus értő interpretációját: WALTER BENJAMINS THEORIE DER SPRACHMAGIE. Frankfurt, Suhrkamp, 1980.

**40.** Vö. ÜBER SPRACHE... G. S. II/1. 141–143. o.; DIE AUFGABE DES ÜBERSETZERS (1921). G. S. IV/1. kötet, 14–15. o.; LEHRE VON ÄHNLICHEN (1933). G. S. II/1. kötet, 208–209. o. stb.

**41.** „*A »jelentéktelen«... az a feltűnés vagy megbot-*

ránköztató (a kettő nincs ellentmondásban), amely az igazi műalkotásokban továbbél, és az a pont, ahol a tartalom áttör a valódi kutató számára.” (STRENGE KULTURWISSENSCHAFT [ERSTE FASSUNG]. G. S. III. kötet, 366. o.) És: „A méltatás vagy apológia arra törekszik, hogy elfedje a forradalmi mozzanatokot a történelem menetében. Szívügye a folytonosság létesítése. A műnek csupán azokat a mozzanatait értékeli, melyek beépülnek utóhatásába. Észre sem veszi azokat a helyeket, ahol az áthagyományozás megszakad, és ezzel a hagyománynak azokat a döccenőit és bukatóit sem, amelyeken megvetheti a lábát, aki túl kíván menni rajta.” (DAS PASSAGEN-WERK. G. S. V/1. kötet, 592. o.)

42. Az „eredet” benjamin fogalmára lásd Tiedemann, R.: STUDIEN... 76–84. o. és Kurz, G.: BENJAMIN: KRITISCH GELESEN. Philosophische Rundschau, 23 (1976) 3–4. 179–180. o.

43. Vö. mindenekelőt: A TÖRTÉNELEM FOGALMÁRÓL. A. N. 970. skk. o.

44. DAS PASSAGEN-WERK. G. S. V/1. kötet, 574. o. – E gondolat első megfogalmazása Benjamin kéziratában másképp végződik: „Nem leírni, hanem felmutatni [vorzeigen] akarom őket.” (Uo. V/2. kötet, 1030. o.)

45. Vö. Adorno, T. W.: ÜBER WALTER BENJAMIN. Frankfurt, Suhrkamp, 1970. 26. o.

46. Vö. Lunn, E.: MARXISM AND MODERNITY. Berkeley, Univ. of California Press, 1982. 220. o.

47. DAS PASSAGEN-WERK. G. S. V/1. kötet, 575. o.

48. A MŰALKOTÁS... K. P. 308. o.

49. DAS PASSAGEN-WERK. G. S. V/1. kötet, 575. o.

50. Uo. 573–574. o.

51. Uo. 495–496. o.

52. Ami a passzázstervezetet illeti, egy Schollemnek írt levélben (1935. V. 20.) Benjamin utal arra, hogy a tanulmány középpontjában az áru fétisjellegeinek átfogó fogalma lesz (BRIEFE. 2. kötet, 654. o.). Ugyanilyen utalást olvashatunk egy Gretel Adornónak írt levélben (1939. III. 20. Vö. G. S. V/2. kötet, 1172. o.). Hasonlóképp, a Baudelaire-könyv befejező, harmadik részében, amelyet a könyv „filozófiai megalapozásának” szánt, „az árut mint Baudelaire allegorikus nézőpontjának beteljesedését” akarta bemutatni (LEVÉL HORKHEIMERNEK, 1938. IV. 16. és ADORNÓNAK, 1938. XII. 9. – BRIEFE. 2. kötet, 752. és 791–793. o.). Végül Benjamin az áru fétisjellegeiben jelöli meg a két tervezett munka végső „konvergenciapontját” (LEVÉL HORKHEIMERNEK. G. S. V/2. kötet, 1166. o.).

53. Vö. G. S. V/1. 422–424. o.

54. Vö. uo. 48., 59., 824–846. o. és különösen nevezetes esszéi a fényképezés történetéről (A. N. 697–710. o. és G. S. III. 495–507. o.).

55. DAS PASSAGEN-WERK. V/1. kötet, 494. o.

56. Uo. V/2. kötet, 1032. o.

57. „...[A]z új, mindenekelőt az áruteremelés által feltételezett teremtmények és életformák [...] egy fantazmagória együttesébe lépnek. Meg kell mutatni, hogy ezek a kreációk hogyan »dicsőülnek meg« [verklärt], és nemcsak ideológiailag, elméleti feloldozásban, hanem érzékileg, közvetlen jelenvalóságukban, érzéki módon. Mint fantazmagóriák adják elő magukat.” (DAS PASSAGEN-WERK. V/2. 1256. o.) „Ezek a képek: vágyálmok, bennük próbálja a közösség a társadalmi produktum tökéletlenségét, valamint a társadalom termelési rendjének hiányosságait megszüntetni és ugyanakkor megdicsőíteni.” (PÁRIZS, A XIX. SZÁZAD FŐVÁROSA. K. P. 77. o.) „A világiállítások megdicsőítik az áruk cse-reértékét. Olyan keretet teremtenek, amelyben használati értékük a háttérbe szorul. Megnyitnak egy fantazmagóriát, amelybe az ember azért lép be, hogy elszórakoztassa magát. A szórakoztatóipar ezt megkönnyíti neki, felemeli őt az áru magasába. Átengedi magát manipulációinak, és élvezi elidegenülését önmagától és a többiektől.” (Uo. 82–83. o.) „Valójában nemigen lehet a csereérték »fogyasztási« másnak fel-fogni, mint beleélésnek.” (LEVÉL ADORNÓNAK. 1938. XII. 9. BRIEFE. 2. kötet, 799. o.) Stb. stb.

58. PÁRIZS... K. P. 88–89. o.

59. DAS PASSAGEN-WERK. G. S. V/2. 676. o.

60. Uo. V/1. 488. o.

61. „Az áruteremelés dialektikája a fejlett kapitalizmusban: a termék újdonsága – a kereslet ösztönzőjeként – korábban ismeretlen jelentőségre tesz szert. Ugyanakkor a »mindegyire-ugyanaz« érzékileg megjelenik a tömegtermelésben.” (Uo. V/1. 417. o.) „...[A]z új és az örök ugyanaz antinómiaja... teremt meg azt a látszatot, mellyel az áru fétisjellege elhomályosítja a történelem valódi kategóriáit.” (LEVÉL HORKHEIMERNEK. 1938. VIII. 3. G. S. V/2. 1166. o.)

62. DAS PASSAGEN-WERK. V/1. 576. o.

63. „A fogyasztó [...] többnyire híján van a szakértelemnek”, s eközben „mind fontosabbá válik az ízlése – mind neki, mind a termelőnek. A fogyasztó számára azért értékes, mert többé-kevésbé igényes el-leplezője hozzáértése hiányának. A termelő számára pedig azért értékes, mert új inger a fogyasztásra”.

(METHODENFRAGMENT. G. S. I/3. 1167–1168. o.) „A szokások alkotják a tapasztalat armatúráját, az élmények szétszedik őket.” (G. S. V/1. 430. o.)

- 64.** Az *Erfahrung*, a kollektív, hagyományban rögzített jelentéseken át szervezett és artikulált tapasztalat a modernitás viszonyai között ténylegesen *kettéágazik*: *Erlebnisre*, a kimondhatatlanná privatizált, szubjektívan átérzett élményre és az *információra*, mely korlátlanul közölhető és verifikálható, de immár egyáltalán nem vonatkozik a személyes életre, abba nem integrálható. Ily módon a modern kultúra dualisztikus szerkezete, művészetekre és tudományokra való antinomisztikus felosztása közvetlenül kifejezi a mindennapi tapasztalat szerkezetét. Vö. mindenekelőtt DER ERZÄHLER (II/2. 438–465. o.) és MOTÍVUMOK BAUDELAIRE KÖLTÉSZETÉBEN (K. P. 228–275. o.).
- 65.** Vö. G. S. V/1. 584. o.; V/2. 1256. o. – Benjamin ezt olykor élesebben, meghökkentőbben (és talán kérdésesebb módon) fogalmazza meg: „A kultúra fogalmának kialakulása, úgy látszik, a fasizmus egy korai szakaszában történt.” (PÁRIZSI LEVÉL I. [1936.] K. P. 167. o.)
- 66.** Uo. 172. o.
- 67.** EDUARD FUCHS... [Eltértem a K. P. 346. oldalán olvasható magyar fordítástól, vö. G. S. II/2. 477. o. – *A ford.*] Vö. továbbá: „A »mentés« fogalmához... Mitől mentik meg a jelenségeket? Nemcsak és nem annyira a rossz hírnévtől és megvetéstől, melybe keveredtek, mint inkább attól a katasztrófától, amelynek egyfajta áthagyományozásuk, »örökségként való megbecsülésük« nagyon gyakran feltűnteti őket... Van olyan áthagyományozás, amely a katasztrófát jelenti.” (DAS PASSAGEN-WERK. V/1. 591. o.)
- 68.** „Az osztály nélküli társadalom létformáit értelmellen volna a kultúremberiség [Kulturmenscheit] képére elgondolni.” (Uo. 583. o.)
- 69.** Ebben a tekintetben jellemző, hogy a frankfurti iskoláról írt szemle cikkében (NÉMET INTÉZET A SZABAD KUTATÁS SZOLGÁLATÁBAN [1938]) Marcusénak az „*affirmatív kultúráról*” írt híres tanulmányára utalva Benjamin csak e fogalom *negatív* aspektusát emeli ki (vö. A. N. 944. o.). Szintén idetartozik hangsúlyozott távolságtartása a kultúrtörténet elismert „remekeivel” szemben: e művek, miután a „kultúra” tökéletesen asszimilálta őket, alkotmányának sarkalatát képezik, a jelenben nem tehetők valódi, tényleges tapasztalat tárgyává. Emellett persze az is igaz, hogy általában „*a tartósság és az elavulás... keveset jelent számára; mert ezt a történelmet nem ismeri el törvényes kritikai hatóságnak*” (Radnóti Sándor: i. m. 163. o.).
- 70.** DAS PASSAGEN-WERK. G. S. V/1. 55. o.
- 71.** Vö. G. S. II/2. 477. o.; III. 525. o.; V/1. 584. o. stb.
- 72.** EDUARD FUCHS... K. P. 346. o.
- 73.** A TÖRTÉNELEM FOGALMÁRÓL. A. N. 965. o.
- 74.** DAS PASSAGEN-WERK. V/2. 1255. o. – Benjamin egyik fő kifogása az ideológiai kritika szokásos gyakorlata ellen ebből az álláspontból következik, amely kiemeli a befogadás kreativitását és a jelentés történelmi nyitottságát. Az ideológiai kritika, amely kizárólag a műesztétikai jelentésének és keletkezési ideje társadalmi struktúrájának összefüggését hangsúlyozza, rögzített, egyszer s mindenkorra adott jelentésének kibetűzésében a struktúrát teszi relevánssá. „*Igazság szerint aspektusának változnia kell a különböző korokkal, amelyek viszszapillantanak rá.*” (PARISER BRIEF II [1936.] II/2. 500. o.)
- 75.** Vö. PÁRIZSI LEVÉL [I]. K. P. 176–177. o.
- 76.** Vö. PÁRIZS... K. P. 89. o., PASSAGEN-WERK, V/1. 422–423. o. stb.
- 77.** Vö. uo. 239. és 522. o., de idetartoznak azok a megjegyzései is, amelyekben a múzeumokat mint erőszakosan felfokozott enteriőröket jellemzi. – Ki kell azonban emelni, hogy ezek a párhuzamosságok Benjaminsnál nem feltételezik, hogy a kulturális szerveződési formák valamiképp oksági függésben volnának a gazdasági szervezettől, vagy hogy az utóbbiak időben megelőznék az előbbieket. Kettejük tényleges történelmi viszonya éppenséggel a fordított is lehet: „*A műalkotáson iskolázott szemlélődő magatartás lassan átalakul áruk utáni sóvárgássá.*” (Uo. 521. o.)
- 78.** Vö. uo. V/2. 1255. o.
- 79.** DAS KUNSTWERK... (ERSTE FASSUNG). I/2. 440. o.
- 80.** A MŰALKOTÁS... K. P. 386–387. o.
- 81.** Uo. 309. o.
- 82.** Uo. 306. és 309. o.
- 83.** Vö. DAS PASSAGEN-WERK. V/1. 55–56. (= PÁRIZS... K. P. 82–83. o.) és 514. o.
- 84.** Vö. ADORNO LEVELE BENJAMINNAK. 1935. VIII. 2. In: Benjamin, W.: BRIEFE 2. 671–683. o.
- 85.** Ezt a nézetet a legmeggyőzőbben S. Buck-Morss fejtette ki: THE DIALECTICS OF SEEING. Cambridge, MIT Press, 1989, különösen 279–286. o.
- 86.** LEVÉL BENJAMINNAK. 1935. VIII. 2. BRIEFE 2. 672. o.



87. Uo. 678. o.

88. Uo. 672. o.

89. „...[K]i az álom alanya? A XIX. században bizonyosan csak az egyén; ...az objektív értéktöbblet pontosan az egyedi szubjektumokban és velük szemben realizálódik. A kollektív tudattalant csak arra találták föl, hogy eltereljék a figyelmet az igazi objektívításról és korrelátumáról, vagyis az elidegenült szubjektívításról. A mi dolgunk az, hogy ezt a »tu-

datot« dialektikusan polarizáljuk és feloldjuk a társadalom és egyén között, nem pedig az, hogy az árujelleg képi korrelátumává galvánózzuk.” (Uo. 674–675. o.)

90. Meg kell azonban jegyezni, hogy a PASZ-SZÁZS-MŰ-höz készített jegyzeteiben Benjamin kivonatotja A TŐKE egy helyét, ahol Marx bírálja az áru ilyen felfogását. Lásd G. S. V/2. 805. o.

Jánosy István

---

## DSIDA JENŐ EMLÉKÉRE

Kószálok Tinti kutyámmal,  
elkapjuk a kósza cicát.  
S megbékélvén a világgal  
támogatom Violát,  
kinek feltört a bokája,  
s bűbánat emészti igen,  
hogy legyőzte a vágya igája:  
ott sír a kereszt töviben.

Nézem reszketve kajánul  
és bánatosan, hogy a lány  
vergődik. Szinte aláhull  
az emlékek fonalán.

Ily élmény sok nem adódik.  
Alant vöröslük a Nap;  
s tűnik... Aztán lecsukódik  
a láda...

---

## LATINÓRA

Csodásan indult ez a szerelem.  
Darvak szálltak Karthágó felett.  
A királynő égbe révedett.  
Végtelen égbe foncsorult a kékség.