

Az ezerkilencszázhuszas évek elején állította Oswald Spengler, hogy a kultúrember és a civilizált ember elsődlegesen városlakó. A világ-történelem is városlakók történeleme. A város minden magasabb rendű kulturális teljesítmény ősjelensége, mert a kultúrát létrehozó ember, még ha valójában vidéken (azaz a városfalon kívül) él is, szellemileg városlakó. Noha eredetileg a város a letelepült és előbb mezőgazdasági, később kézműves tevékenységre berendezkedett (azaz a nomadizált, vadászó életmóddal felhagyó) ember „terméke”, a modern nagyváros lakója maga is „intellektuális nomáddá lett”. Szellemi szabadsága teszi nomáddá, mondja Spengler, hiszen „gyökértelenül kóborol a szellem tényleges és képzelt lehetőségeinek határai között.” Igaz, a város lelkesége nem méret kérdése, mégis: a modern metropolisz szociológiai, pszichológiai és esztétikai értelemben is új fejezetet nyitott a Nyugat történelmében.

Közhelyes igazság, de talán nem felesleges ismételni: az ókori Kelet és Nyugat szinte minden mítoszában központi szerepe van a városfalnak – felépítésének és olykor lerombolásának (Nínive, Jerikó, Róma stb.). Az antikvitás embere voltaképpen a városfalon állva, onnan szemlélődve tanult meg látni, írja Peter Sloterdijk. „És egyszer csak ott álltak az első városok, hogy rögzítsék és irányítsák a pillantást, s egyúttal meg is alázzák azt. Az akadálytalan láthatóság tudatja elsőként a jámbor szemlélődővel, hogy mi is a háború, és megköveteli tőle, hogy vesse alá magát ennek a hirtelen felragyogásnak, dacnak, a látvány rögzítettségének.”

Ugyanakkor, továbbra is Sloterdijk modoránál maradva, ezek a városok voltak az első nagyszabású művi és közösségi immunrendszerek, illetve megauteruszok, amelyek pótolták az egyes ember számára az elvesztett anyaméh biztonságát. Mai szemmel nézve bármennyire is visszataszítóak lehetnek a középkori városok higiéniai viszonyai, a mindent átható orrfacsaró bűz, a nyomorékok és koldusok úton-útfélen felbukkanó szabadcsapatai, a város szelleme mégis élő, hatékony, és legfőképpen biztonságot adó erő maradhatott. Tanúság erre Luther Márton reformációs harci dalának első sora: Erős várunk nekünk az Isten.

Noha a várostörténetnek van egy természetes folyamatossága, igaza lehet Spenglernek, hogy az ipari kapitalizmusnak köszönhetően a modern nagyváros új fejezetet nyitott a város- és kultúrtörténetben. Nehéz lenne pontosan meghatározni, kik érzékelték először az „urbanisztikai forradalom” valóságos súlyát, de az biztos, hogy Baudelaire (és példaképe, Poe) már úgy tekintett a modern metropoliszra (miként általában a modernségre vagy a modernitásra), mint ami nem csupán a hétköznapok természetes élettere. A költő számára a tizenkilencedik század közepének millióssá duzzadt Párizsa intellektuális, filozófiai és esztétikai feladványként jelent meg. A rejtvényfejtés rekonstrukcióját egy evidencia rögzítésével érdemes kezdeni: a metropolisz és a modernség (legalábbis az esztétikai értelemben vett modernitás) egylényegű. Ebből pedig egyenesen következik, hogy csak a metropolisz filozófiai értelmének megfejtése teheti képessé a tizenkilencedik század művészeit, hogy felvegye a versenyt az öntöttvas, az üveg és a fény kombinációjából eredő „naiv” ipari esztétikával. A feladat tehát, mondja Baudelaire számos művészetkritikai munkájában: radikálisan meg kell újítani a költői és festői formanyelvet, szem előtt tartva, hogy a sikeres innovációnak egyúttal adekvát választ kell adnia az ipari társadalom kihívására. Legyen a kiindulópontunk egy triviális megállapítás: a modern metropolisz hétköznapi színvilágát jórészt a fekete és a szürke uralja. Vagyis a leginkább „próza színek”. Walter Benjamin A második császárság Párizsa Baudelaire-nél című tanulmányában éppen erre a trivialitásra mutat, amikor Baudelaire egyik korai művészetkritikai írására utal: „Az lesz a festő, az igazi festő, aki felfedezi a mai élet eposzi oldalát, s színeivel és vonalaival megtanít bennünket észrevenni és megérteni, milyen nagy és költői lények vagyunk, bár nyakkendőben és lakcipőben”. Egy évvel később meg, Az 1846-os Szalon-ban írja Baudelaire: „Ami a modern hősök öltözetét illeti... Hát ennek a mi annyira ócsárolt öltözetünknek semmi otthonos bája, semmi varázsa nincsen? Nem illik-e beteg századunkhoz, mely az örök gyász jelét hordozza fekete és sovány vállain? Jegyezzék meg, hogy a fekete öltöny és a gérokk nemcsak politikailag szép – mert az általános egyenlőségre utal -, hanem költőileg is, mivel kifejezi a közös lelkiállapotot; gyászhuszárok beláthatatlan menete vonul itt: politikai gyászhuszárok, szerelmi gyászhuszárok, polgári gyászhuszárok (...).” Baudelaire A modern élet festőjében leszögezi, hogy az új világ reprezentációja többé nem képzelhető el a szépséghez kapcsolódó korábbi elvárások és képzetek alapján. „Az öröm, amit a jelenvaló ábrázolásából szeretnénk magunknak megszerezni, nem ragaszkodhat kizárólag ahhoz a szépséghez, amelyet magára ölt, ki kell fejeznie a jelenvaló lényegi minőségét is.” A szépség, amely a klasszikus esztétika sarokköve, a modern művészetben konstrukcióvá lett. A konstrukciót pedig az hitelesíti, ha a művész képes ecsetvonásokban vagy egy vers ritmusában megragadni a jelen „pillanatnyiségét” és „mulandóságát”.

Baudelaire az 1855-ös párizsi világkiállításról írt kritikájában arról is elmélkedik, hogy új Winckelmannra lenne szüksége a kornak, mert csak rendkívül érzékeny műtész tudja az immár végérvényesen kozmopolita világ esztétikai normáit megteremteni; ezek egyszerre alkalmazhatók az új műszaki csodákra, a bizzarr kínai termékekre, az afrikai maszkokra, vagyis mindenre, amit a glóbusz művészete és ipara kiállított Párizsban. Baudelaire elfogadta, hogy nemcsak a Szalonban mérközhetnek egymással a művészek az elismertségért – be kell lépniük a világkiállítások kristálypalotáinak arénájába, ahol csillogó gőzmozdonyokkal, szövszékkel és mindenféle egzotikus állatok látványával harcolnak a közönség érdeklődéséért. Baudelaire persze jól tudta, hogy a kiállításra betévedő átlagpolgár reakciója erre a „pszichodelikus” és bábeli kapitalizmusra eleinte inkább csak az ámulat és a zavarodottság. Egy ilyen világ esztétikai normáit megteremteni paradox és nagyon nehezen kivitelezhető feladat, hiszen a művésznek és a művészetnek elvben az állandóságot, a romlásnak ki nem tett „eszmeit” kellene megragadnia a folyton változóban és a piac logikája által mihamarabb elavultságra ítélt anyagi/tárgyi univerzumban. Philippe Sabot joggal mutat rá, hogy ez a monstruózus feladat igencsak nagy kihívás lehetett a 19. században, hiszen „a modern esztétika, mint a modernitás esztétikája egyfajta feszültségből táplálkozik. Mégpedig abból, amelyet Baudelaire fedezett fel és fejtett ki különleges világossággal, vagyis az eszmei és az új, az

időtlen és az aktuálisan megjelenő feszültségéből.”

Ahhoz, hogy megértsük, mit látott bele a 19. század Párizsának nyüzsgő életébe Baudelaire, nem elegendő a szövegeit ismerni. Több évtizede evidencia az esztétikai/filozófiai/urbanisztikai irodalomban, hogy Walter Benjamin Passzázások művével (amelyben kitüntetett helyet foglal el Baudelaire Párizsának esztétikai és szociológiai újraértelmezése) is össze kell vetni – így jutunk közelebb a Baudelaire-féle „világvárosi sokk” filozófiai értelmezéséhez.

Benjamin 1927-ben kezdett a tanulmányhoz, s csak a filozófus 1940-ben bekövetkezett tragikus halála vetett véget a munkának. Műveinek német összkiadásában a kiadó azt írja a Passzázások... bevezetőjében, hogy akár Benjamin főművének is tekinthetjük ezt a kilencszáz oldalas, töredékes vállalkozást. A Walter Benjaminról szóló szakirodalom ugyanakkor szinte egyöntetűen állítja, hogy a 20. század „városfilozófiája” bizonyos értelemben megkésett tapasztalatokra épült, mert kedves városai (Berlin és Párizs) esetében igazából a 19. század – azaz az első ipari forradalom – technológiájára támaszkodó metropoliszokról beszélhetünk. Szférák című könyvében Sloterdijk is elavultnak tekinti Benjamin törekvését, mondván: a passzázs a huszadik századra meghaladott építészeti megoldássá lett. „Benjamin passzázs-értelmezését egyfajta realiztikus, noha meglehetősen triviális marxista belátás inspirálta, hogy az áruvilág kiglancolt felszíne mögött nagyon kényelmetlen, némelykor eléggé kíméletlen munkavilág húzódik meg.”

Való igaz, a huszadik században már nem a kissé ódivatú Párizs, sokkal inkább a mega-, giga- vagy posztpoliszoknak nevezett New York, Chicago, Las Vegas vagy legújabban Sanghaj lehetnének a hitelesebb „városreferenciák”. De Benjamin nem tudta megfigyelni és lejegyezni az amerikai metropoliszok világát; az utókorak meg kell elégednie a Párizsra és Berlinre vonatkozó reflexióival. De nem szabad lebecsülni ezt az örökséget, mert Benjamin a Passzázások... fragmentumaiban és a 19. század Párizsának szentelt önálló és lényegében befejezett tanulmányával (A második császárság Párizsa Baudelaire-nél) örökre beírta magát a „filozófiai urbanisztika” klasszikusai közé. Elsősorban erre a tanulmányára, illetve a magyarul ugyancsak olvasható (Párizs, a tizenkilencedik század fővárosa) rövidebb írására támaszkodom.

Benjamin világváros-értelmezése egyfajta szemiotikai fordulat felismeréséhez kapcsolódik: amíg a középkorban a Bibliát, a kora újkorban a természet könyvét tekintették olyan szuperszövegnek, amelyből kiolvasható és szimbolikus formában kifejezhető a világ lényege, addig ugyanezt a funkciót Benjaminsnál a város könyve töltötte be. Esther Henoppnak igaza van, hogy a fordulat kockázatos volt, hiszen a nagyvárosi életet az állandó mozgás, a pillanatról pillanatra változó események végtelen halmaza jellemzi, vagyis az interpretálónak úgy kell végrehajtania feladatát, hogy maga is a mobilis in mobili helyzetében találja magát.

Benjamin a Passzázások... egyik helyén pontosan rögzíti a maga szerzői pozícióját: lemond az egyetlen, kitüntetett és omnipotens elbeszélő szerepéről. „Ennek a munkának a módszere: irodalmi montázs. Én semmit sem akarok mondani. Csak megmutatni.”

Éppen a fragmentális, illetve mozaik-szerű írói módszer terméke a kószáló (olykor Kószáló) alakja vagy allegóriája is, amely a modern metropolisz vizuális fantazmagóriájának tipikus jelensége Benjamin Párizs-tanulmányaiban. Történetileg elválaszthatatlan a 19. század első felének panoráma- és fiziológia-irodalmától. „A fiziológus a párizsi élet minden alakját felvázolja a mozgóárustól az opera előcsarnokában díszelgő ficsúrokig. Ez a műfaj – nagy pillanata a negyvenes évekre esett – a tárca magasiskolája volt, és Baudelaire nemzedéke kijárta ezt az iskolát.” Baudelaire eleinte maga is a fiziológiai irodalomra hagyatkozott, aztán hamar a saját útját járta, s messze túllépett a fiziológusok naiv „pozitívizmusán”. Voltaképpen ezt folytatja Benjamin is. A kószáló alakja, illetve allegóriája nála polimorf: ügyelgő, bámszokódó városi ember, aki olykor detektívként, máskor rongyszedőként vagy éppen költőként jelenik meg. Lehet lázadó, aszociális, mindennel szembemenő, de nem egyértelműen jellemezhető. Olyan megfigyelő, aki gondosan őrzi inkognitóját.

A szürrealizmusról szóló tanulmányában Benjamin a kószáló figuráját a szekularizált és profán megvilágosodással kapcsolja össze. „Az olvasó, a gondolkodó (...) a kószáló egyként megvilágosodottak, mint az ópiumevő, az álmodozó, a részeg. De ezek profán megvilágosodottak. És még nem beszéltünk a legrettenetesebb drogról – önmagunkról -, amit nagy magányunkban veszünk magunkhoz.” A kószáló a profán világ magányos és fenséges alakja, ellenáll a racionális meghatározásnak, a nyelv inkább csak dadogva, fragmentumokban tud beszélni róla.

A kószálót mindig tömeg veszi körül, de el is különül a tömegtől. Szociológiailag nehéz besorolni, mert kivonja magát a tőkés/munkás dichotómián alapuló osztálykategorizálás alól. Siegfried Kracauer alkalmazottnak nevezi a nagyvárosi ember új kategóriáját. Az alkalmazott mint szociológiai kategória magában foglalja a heterogén foglalkozású és társadalmi helyzetű embereket: a kereskedősegtől a banktisztviselőig, szinte mindenki belefér. A kószáló kiismerhetetlenségében van valami félelmetes, mert – s ezt Benjamin a saját bőrén tapasztalta – a kószáló történelemben betöltött szerepe nyitott: lehet belőle forradalmár, akarat nélküli és manipulálható tömegember vagy elkötelezett fasiszta. Benjamin már tudta, ami Baudelaire vagy Victor Hugo számára elképzelhetetlen volt: a tömegek irányítását „magára vállaló vezér” az ipari kapitalizmus világában korántsem herosz, sokkal inkább diktátor.

A második császárság Párizsa... című írásában adja a kószáló legkoherensebb jellemzését. Theodor Adorno számára azonban, aki Max Horkheimerrel együtt akkoriban már New Yorkban szerkesztette az Institut für Sozialforschung közleményeit, még ez is elégtelennek bizonyult, és nem közölte Benjamin munkáját. 1939. november 11-én keltezett levelében azzal indokolja, hogy a tanulmány „túlságosan hosszú, s olyan tendencia uralja, amely feldolgozás nélkül mutatja be az anyagot.” Kifogásolja továbbá a párizsi barikádok története, a boradó és egyéb profán elemek részletezését is. De legfőképpen a töredékességgel, a tömörkedéssel nincs kibékülve. Önkéntelenül adódik a kérdés: mi lehetett „hermeneutikai sükettségének” oka? Csak találgatni tudom – talán amire Adorno vaknak vagy süketnek bizonyult, az éppen a benjamin-i észjárás lényege. Benjamin ugyanis komolyan vette a hegeli tanácsot, hogy ha a világ irracionális, irracionális eszközöket kell kieszelni a megértéséhez.

Még közelebb kerülünk Benjamin gondolkodásához, ha követjük Régine Robin javaslatát, és a modern nagyváros egyik alapszimbólumának tekinthető kószáló fogalmát kiegészítjük a Kracauer által bevezetett szórakozottsággal. Kracauer Benjamin barátja volt, aki Moholy-Nagy László (és Benjamin) mellett a modern városfilozófia legfontosabb kidolgozója. Kracauer elsősorban Berlinben szerezte tapasztalatait. A város a 20. század első évtizedeire modern világvárossá fejlődött, nyitottságával, kozmopolita szemléletével szinte még Párizson is túltett. A csillogó metropoliszban minden grandiózus, az előcsarnokok bejárati ajtajától a gombamód szaporodó mozikkal vetítőképernyőig. Mindenütt tapéták csillognak, fény és zene. Egész Berlin vizuális és hangzó kaleidoszkóp. „A reprezentációk napjaink Berlinjének jellemzői, a kitűnő revüszínházakkal a csúcson. Ezek teszik lehetővé, hogy a szórakozás/szórakozottság maga váljon tiszta kultúrává. Mert ezek mindenkihez szólnak” A film mint az első igazi tömegművészet, a nagyvárosban mutatja meg valódi erejét: a legkülönbözőbb társadalmi rétegeket képes homogenizálni. A látványban megszülető fantazmák és vágyak egyként rabul ejtik a villamoskalauzt, a szabadságos katonát és a banktisztviselőt. „A rosszul fizetett, folyamatosan bizonytalanságban élő, de önmagukat mégis a munkáslét fölé helyező alkalmazottak, a maguk kulturális és társadalmi identitását keresve az új tömegszórakoztatás első számú fogyasztói, kiváltképp a mozié.”

Régine Robin segít megfejteti a Benjamin-féle fragmentális írásmódot, mikor a Freud által is elemzett időleges (vagy súlyosabb esetben végleges) beszédképtelenségben megnyilvánuló háborús sokkról, illetve a hozzá kapcsolódó terápiáról szól. Mert az első világháború lövészárkaiban százezrek szenvedtek el ilyen következménnyel járó traumát. Ezeket az embereket újra meg kellett tanítani beszélni, hogy képesek legyenek a megélt tapasztalatot elbeszélhető élménnyé alakítani. A modern élet költője is hasonló helyzetben van: újra kell tanulnia a beszédet, hogy számot adhasson a mindig töredékes, mozaikszerű tapasztalatairól. De a háborút követő békeévek nagyvárosa is megteremti a maga „traumatizált autistáját”: a szendvicsembert. Ő a kószáló végső, degradált megvalósulása. Ide-oda ballagva a városban, reklámhordozóként a saját imbolgó testét állítja a piaci kapitalizmus szolgálatába.

Benjamin mozaikszerű és fragmentált városinterpretációjának mélyebb esztétikai és művészettörténeti gyökere is van. A kapitalista metropoliszban a barokk művészetét és világszemléletét látja újjászületni. A barokk művészetből hiányzik a centrum és a történések, illetve a látványt egyértelműen strukturáló elv. A német szomorújáték eredete című tanulmányában írja: „Ami letörve, romos állapotban hever, a rendkívüli jelentőségű fragmentum, a töredék: ez a barokk teremtés legnemesebb anyaga. Ezeknek a költeményeknek közös jellemzője, hogy szüntelenül töredékeket halmoznak szigorúan megszabott cél nélkül, és az örökös csodára várakozás közben, a fokozás kedvéért sztereotípiákhoz folyamodnak.” A nagyváros krónikása is hasonló munkamódszerrel él. Nála legfeljebb az antik romokat az utcai forgatag, a kávéházak és a villamosok üvegablakain tükröződő járókelők képei, a sztereotípiákat pedig a fiziológiai típusok helyettesítik.

De a modern tudományt mégis a szisztematizáló, kategorizáló és rendszerező szellem mozgatja. A maga különös módján a „mindent szépen, rendben szortírozni kell” parancsa is megjelenik a metropolisz mindennapjaiban. Benjamin számára ebben is Baudelaire a példa, aki A bor és a hasisban írja a párizsi rongyszédőről: „Nos, itt van, akit megbíztak a főváros napi szeméjének összegyűjtésével. Mindent, amit a nagyváros eldobott, elvesztett, mindent, amit hasznavehetetlennek tekintett, szétért, ő szépen katalogizálja, összegyűjti. Átkutatja a napi dőzsölés archívumait, a kiszuperált dolgok lomtárát. Válogat, mégpedig intelligensen. Mint egy zsugori gyűjti össze a kincsét, és a szennyesek, amelyeket a mindenható ipar egyszer már megemésztett, most használható és örömet okozó tárgyakká lesznek számára.” Vagyis a modern élet fragmentumait mégiscsak meg kell próbálni rendezni, szortírozni, kategorizálni, akkor is, ha a költőnek, festőnek, filozófusnak alig van több esélye a rendteremtésre, mint a rongyszédőnek.

Benjamin is törekszik a szerkezeti egységre, illetve az időben előrehaladó történetiség elvének érvényesítésére. Többször utal arra, hogy a Baudelaire halálát követő évtizedekben mennyire megváltozott a párizsi élet. „Még Baudelaire halálának évében felmerülhetett egy vállalkozóban, hogy ötszáz gyaloghintóval szolgálja a jómódú lakosság kényelmét. Még közkeletűségnek örvendtek a passzázsok, ahol a kószálónak nem kellett látnia a járműveket, amelyek nem túrták a gyalogos konkurenciát.”

Benjamin tanulmányaiban a kószáló mellett a passzázs is a párizsi élet leírásának alapfogalma. Passzázsok nélkül a kószáló sem válhatott volna jelentőssé. Benjamin többször idézi az 1852-es párizsi útikalauz „passzázs-definícióját”: „A passzázsok – az ipari fényűzés új találmánya – üveggel fedett, márvánnyal borított átjáróudvarok, egész háztömböket szelnek át, amelynek tulajdonosai összefogtak a spekulációra. A felülről megvilágított udvarok mindkét oldalán a legelegánsabb üzletek sora húzódik, az ilyen

passzázs egész kis város, egész kis világ.” Ebben a világban otthon érzi magát a kószáló. A passzázsok segítették az unalom ellen biztosan ható gyógyszerhez. A passzázs epikureuszi értelemben vett modern intermundium (világok közötti tér), mert átmenet a külső és a belső, az utca és az enteriőr között. „A kószálónak az utca a lakása, éppúgy otthon érzi magát a házak homlokzatától körbefogva, mint a polgár a szoba négy fala között.” A modern nagyvárosban a látás fontosabb, mint a hallás. Az omnibuszokon és később (a 19. század utolsó évtizedeitől) a villamosokon ismeretlenek mellett ülve inkább csak bámméskodni tudtak az emberek. A passzázsokban a kószáló, inkognitóban ugyan, de megmaradhatott személyiségnek. Kószálása egyfajta ellenállás a kapitalizmus sebesség-imperatívuszával szemben. „És a serénység ellen is tiltakozik. 1840 körül egy ideig azt kívánta a jó modor, hogy az ember teknősbékát vigyen sétálni a passzázsokba. A kószáló szívesen szabta tempóját a teknőcéhez. Ha rajta múlik, a haladás is átveszi ezt a ritmust.”

De Benjamin a passzázsok kapcsán új, meghökkentő értelmezést is bemutat. A passzázsokra az utópista szocialisták is felfigyeltek. „Fourier a passzázsokban látta a phalanstère építészeti kánonját. Ám jellemző a Fourier által végrehajtott reakció átalakításuk: eredetileg kereskedelmi célokat szolgálnak, nála azonban lakóhellyé válnak.” A falanszter is passzázsokból összeálló város, ahol a lakóhely és a munkahely nem különül el. Benjamin joggal tekinti reakciónak ezt a víziót, hiszen Max Weber és Emile Durkheim óta tudjuk, hogy éppen a munkahely és a lakóhely szétválása a modernitás lényege. Bár lehet, mégsem volt ostobaság Fourier képzelődése – gondoljunk csak az egyre népszerűbb távmunkára.

A 19. századi Párizs történelmének „szerves tartozékai” a forradalmak és a barikádépítések. Benjaming szívesen foglalkoztatta a párizsi barikádok története. Michael Löwy meg egész tanulmányt szentelt ennek kutatására. Löwy szerint Benjamin a jegyzeteiben azt is rögzítette, hogy a forradalmárok 1830–48 között 8 125 000 utcakövet használtak fel 4054 barikád építéséhez. A barikádok a városi népi építészet termékei. Igaz, nem az örökkévalóságnak készültek, mégis műszakilag igényes produktumok. A barikád váza vagy magva általában felfordított (természetesen még lóval vontatott) omnibusz, ezt utcakövekből, kidobott bútorokból, ablakkeretekből „hizlalták” építménnyé. A barikád tetején először 1832-ben jelent meg a vörös zászló. A férfiak mellett a nők is egyre nagyobb számban vettek részt a városi harcokban, általában férfiruhában. A barikádharok korszakának a Haussmann báró tervezte és kivitelezte városrendezési munkálatok vetettek véget (1860–1870). Haussmann terve a burzsoá haladásesszme ideológiai misztifikációja: a város „higiéniai viszonyainak javításával”, illetve a városközpont megfelelő „szellőztetésével” indokolta a régi, „fertőzött városrészek” elbontását. A helyükre épített sugárutak – mint „új artériák” – elsődleges funkciója a „járványok és a forradalmak ellen folytatott elkötelezett harc”. Haussmann terve csak részben volt sikeres, hiszen Párizs történelmének legnagyobb barikádját éppen a kommün idején építették 1871-ben. Az első, emelet-magas „építményt” Napoléon Gaillard tervezte a rue de Royale-ra.

Haussmann terve persze csak az egyik – kétségtelenül az egyik legfontosabb – lépés volt Párizs modernizálásában és racionalizálásában. Benjamin előtt már Georg Simmel is felfigyelt a párizsi utcák számozásának szociológiai jelentőségére (a házak számozását Napoléon rendelte el 1805-ben). Korábban úgyszólván minden nevezetesebb háznak „tulajdonneve” volt. A Faubourg St. Antoine környékén még hatvan évvel a házsámozás bevezetése után is régi „tulajdonnevükön” emlegették házaikat az ott lakók. A városi házak számozása elsőként jelezte az egyének térbeli rögzítését, mégpedig azzal, hogy az embereket egyszerű mechanikus módszerrel lehetett innentől megtalálni. Az effajta fellelhetőség merőben eltért a középkoritól. Akkor a lakók rendi és foglalkozásbeli hovatartozása szabta meg a helyet, illetve megkülönböztették a keresztény, zsidó és mohamedán negyedeket. A numerikus rendszer történetetlen és sematikus; a racionalizmus egyéb válfajaihoz hasonlóan sokkal individuálisabb és közömbösebb az individuummal mint személyl szemben.

A világvárosok technicizálása és racionalizálása minden valószínűség szerint tovább folytatódik a 21. században. Joggal merül fel a kérdés: a poszt-metropoliszok megatereiben milyen sors vár a kószálókra? „Vajon a kószáló figurája nem vált-e végérvényesen ódivatúvá, nosztalgikusá, halottá”? A legtöbb urbanista vagy urbanisztikával foglalkozó filozófus ítélete szkeptikus. A mobilizáció, a közlekedés gépiesítése (autó, repülő) másfajta sebességet és ritmust követel, mint amilyenre a kószálónak szüksége van. Néhány évtizede pedig megjelent a kibertérben, az interneten „kószálás”. Ez a másik véglet: az embernek fel sem kell állnia a karosszékéből, mégis pillanatokon belül a glóbusz különböző pontjain találja magát. Néhány posztmodern antropológus igyekszik legalább részben átmenteni a kószáló figuráját. „A posztmodern geográfia és etnológia próbálja megtalálni a kószáló új eszközeit. A kószáló írásmódját – mondanánk. Vajon képes ez az írásmód megfelelően rögzíteni az 'álmok emésztőgödrét'? Nemcsak a fantazmagóriákat, a fényáradatot, hanem azt is, ahogy a fogyasztói társadalom ideológiája foglyul ejti elvakított áldozatait?” Heideggert parafrázálva válaszolhatnánk erre: már csak egy Walter Benjamin menthet meg bennünket.