

Walter Benjamin

# KOMMENTÁR ÉS PRÓFÉCIA

Gondolat Kiadó, 1969

КОММЕНТАРЬ  
И ПРОФЕЦИЯ

Вальтер  
Бенjamin

## *Párizs, a XIX. század fővárosa*

*A vizek kékek és a növények rózsaszínűek;  
édes az este látványa;  
Mindenki sétálni megy. Sétálnak az előkelő  
dámák; nyomukban kis hölgyikék indulnak.*

Nguyen Trong Hiep: Párizs, Franciaország  
fővárosa. 1897.

### I. FOURIER VAGY A PASSZÁZSOK

*E sok palota s pompás portikusz  
Közzszemlére kitett tárgyaival!  
Meggyőződhet róla a laikus:  
A műzsák versenytársa az ipar.*

Nouveaux tableaux de Paris. 1828.  
Tandori Dezső fordítása

A párizsi passzázsok zöme az 1822 utáni másfél évtizedben keletkezik. Létrejöttük első feltétele a textilkereskedelem felvirágzása. Megjelennek a színen a divatáruüzletek, az első nagyobb saját árukészlettel rendelkező établissements-ek. Ezek az áruházak előfutárai. Erről a korról írta Balzac: „A Madeleine-től a Porte Saint-Denis-ig a kirakat költeménye zengi tarka strófáit.” A passzázsok jelentik a luxusáru-kereskedelem egyik központját. Berendezésükben a művészet az üzletember szolgálatába szegődik. A kortársak nem tudnak betelni csodálatukkal, és még sokáig az idegeneket vonzó nevezetességnek számítanak. Egy illusztrált párizsi kalauz hirdeti: „A passzázsok, az ipari fényűzés ezen újabb vívmánya, üveggel fedett, márvány burkolatú átjárók egész háztömbökön keresztül, amelyeknek tulajdonosai egyesítették erőiket a vállalkozás érdekében. A felülről megvilágított átjárók

két oldalán a legelegánsabb üzletek sorakoznak, úgyhogy egy-egy ilyen passzázs kicsiben egész város, mondhatnánk, egy világ." A passzázsokban jelenik meg először a gázvilágítás.

A passzázsok létrejöttének másik feltétele a vasszerkezet alkalmazásának kezdete. Az empire eszközt látott ebben a technikában az építőművészetnek a görög klasszicizmus szellemében való megújításához. Az általános meggyőződésnek ad hangot az építész-elméletíró Bötti-cher, midőn kijelenti, hogy „az új rendszerben a művészi formák szempontjából a hellén formaelvnek” kell érvényesülnie. Az empire annak a forradalmi terrorizmusnak a stílusa, amelynek szellemében az állam öncél. Amennyire Napóleon nem ismerte fel az államnak mint a polgári osztály uralmi eszközének funkcionális természetét, éppoly kevésbé ismerték fel korának építőmesterei ezt a funkcionális természetet a vas vonatkozásában, amellyel pedig az építészetben megkezdődik a konstruktivitás elvének uralma. Ezek az építőmesterek a tartókat pompeji oszlopoknak, a gyáratok lakóházaknak álcázzák, mint ahogy később az első pályaudvarok svájci nyaralónak szeretnének látszani. „A konstrukció a tudatalatti szerepét vállalja.” Mindazonáltal a mérnök fogalma, amely még a forradalmi háborúból származik, kezd gyökeret verni, és megkezdődik a küzdelem konstruktőr és dekoratőr, *École Polytechnique* és *École des Beaux-Arts* között.

A vassal első ízben jelentkezik az építészet történetében mesterséges építőanyag. Ennek is megvan a maga fejlődése, amelynek ritmusa az évszázad folyamán egyre gyorsul. A döntő ösztönzést akkor kapja, amikor kiderül, hogy a lokomotív, amellyel a huszas évek vége óta kísérleteznek, csak vassíneken használható. A sín lesz az első összeszerelhető vasalkatrész, a tartó előfutára. Mellőzik a vasat a lakóházak építésénél, de felhasználják a pasz-

százsoknál, kiállítási csarnokoknál és pályaudvaroknál – tehát az átmeneti céllal készülő épületeknél. Ugyanakkor bővül az üveg architektonikus felhasználási területe is. Annak társadalmi feltételei azonban, hogy nagymértékben alkalmazzák építőanyagként, csak száz év múlva érnek be. Még Scheerbart *Üvegarchitektúrájában* (1914) is az utópiával kapcsolatban jelentkezik.

## MINDEN KORSZAK MEGÁLMOJJA AZ ELKÖVETKEZŐT

Michelet: Jövendő! Jövendő!

Az új termelőeszköz formájának, amelyen kezdetben még a régi uralkodik (Marx), a kollektív tudatban olyan képek felelnek meg, amelyekben az új és a régi áthatják egymást. Ezek a képek: vágyálmok, bennük próbálja a közösség a társadalmi produktum tökéletlenségét, valamint a társadalom termelési rendjének hiányosságait megszüntetni és ugyanakkor idealizálni. Megmutatkozik amellet ezekben a vágyálmok-képekben az a határozott törekvés is, hogy leszámoljanak az elavulttal – ami azt jelenti: az éppen meghaladottal. Ezek a tendenciák az új által ösztönzött képi fantáziát a régmúlthoz vezetik vissza. Azokban az ábrándképekben, amelyekben minden korszak a soron következőt elképzeli, ez utóbbi az őstörténelem, pontosabban egy osztály nélküli társadalom elemeivel párosítva jelenik meg. Az osztály nélküli társadalomnak a közösség tudata alatt elraktározott tapasztalatai az új által megtermékenyítve szülik az utópiákat, amelyek azután a tartós építményektől a kérészerű divatokig az élet ezer megnyívánulásán otthagyják nyomukat.

Mindezek az összefüggések Fourier utópiájában is fel-

ismerhetők. Ennek leglényegesebb ösztönzését a gépek megjelenése jelenti ugyan, ez azonban leírásaiban nem jut közvetlenül kifejezésre; kiindulásukban a kereskedelem erkölcsstelenségére, valamint a szolgálatába állított álerkölcsekre hivatkoznak. A phalanstère az embereket állítólag olyan körülményekbe helyezi vissza, ahol fölöslegessé válik az erkölcs. Felettébb bonyolult organizációja olyan, mint valami gépezet. A passionok (szenvedélyek) fogaskerekrendszerre, a passion mécaniste-ok és passion cabaliste-ok (fondorlatra, intrikára, versengésre irányuló szenvedélyek) bonyolult összeműködése a gép analógiájára készült primitív elképzelések a lélektan anyagában. Ez az emberi masinéria produkálja az Eldorádót, az ősrégi vágyszimbólumot, amely új élettel telítette Fourier utópiáját.

Fourier a passzázásokban látta a phalanstère építészeti kánonját. Am jellemző a Fourier által végrehajtott reakciós átalakításuk: eredetileg kereskedelmi célokat szolgálták, nála azonban lakóhellyé válnak. A phalanstère nem más, mint passzázásokból összerakott város. Az empire szigorú formavilágába Fourier beépíti a biedermeier tarka idilljét. Ennek halványuló fénye egészen Zoláig világít, aki Fourier eszméit eleveníti fel a *Munkában*, mint ahogy a passzázásoktól vesz búcsút a *Tbérèse Raquin*ban. – Marx védelmébe vette Fourier-t, Carl Grünnel szemben és méltányolta „az emberről vallott kolosszális nézeteit”. Felhívta a figyelmet Fourier humorára is. Valóban, Jean Paul *Levanájával* éppúgy rokona a pedagógus Fourier-nak, mint Scheerbart „üvegarchitektúrá”-jával az utópista Fourier-nak.

## II. DAGUERRE VAGY A PANORÁMÁK

*Nap, vigyázz magadra!*

A. J. Wiertz: Irodalmi művei.

Amint az építészet a vasszerkezettel, ugyanúgy a festészet a panorámával kezd kinőni a művészetből. A panorámák jelentkezésének tetőpontja egybeesik a passzázások feltűnésével. Készítők fáradhatatlanul azon munkálkodtak, hogy különböző technikai fogások révén a panorámák tökéletesen utánozzák a természetet. Igyekeztek utánozni a napszakok változását a tájban, a hold felkeltét, a vízesés csobogását. David azt tanácsolta tanítványainak, hogy a panorámákban rajzoljanak a természet után. A panorámák a természet ábrázolásában megtévesztésig élethű változásokat igyekeznek megvalósítani, és ezzel, túl a fényképezésen, a filmre és a hangosfilmre mutatnak előre.

A panorámákkal egyidejűleg panorámaszerű irodalom is jelentkezik. *Le livre des Cent-et-Un, Les Français peints par eux-mêmes, Le diable à Paris, La grande ville\** sorolhatók ide. Velük indul útjára az irodalomban az a kollektív munka, amelyet a harmincas években Girardin a tárcaregényben tesz majd rendszeressé. Ezek most még különálló vázlatokból állnak, amelyek anekdotikus leple a panorámák plasztikus előterének, információs jellegű tartalmi mondanivalójuk pedig amazok festett hátterének felel meg. Ez az irodalom társadalmi szempontból is panorámaszerű. Utolsó ízben jelenik itt meg osztályától elszigetelten a munkás, mint járulékos eleme egy idillnek.

\* *A Százegyek könyve, A franciák, ahogy magukat festik, Az ördög Párizsban, A nagyváros.*

A panorámák, amelyek fordulatot jelentenek a művészet és a technika viszonyában, ugyanakkor az új életérzés kifejezői is. A városlakó, akinek politikai fölénye a vidékkel szemben az évszázad folyamán számtalanszor megmutatkozik, kísérletet tesz arra, hogy a vidéket behozza a városba. A város a panorámában éppen úgy tájjá szélesedik ki, mint később, szubtilisabb módon, a csatangoló (flaneur) számára. Daguerre maga a panorámafestő Prévost tanítványa, akinek établissement-ja a passage des Panoramas-ban volt. Prévost és Daguerre panorámainak leírása. 1839-ben leég a Daguerre-féle panoráma. Még ugyanabban az évben Daguerre bejelenti a dagerrotípia feltalálását.

Arago egy kamarai beszédben mutatja be a fényképezést. Kijelöli helyét a technika történetében, megjósolja tudományos felhasználását. A művészek azonban kezdik elvitatni művészi értékét. A fényképezés a portréminiatűr-festők széles rétegének megsemmisüléséhez vezet. Ennek nemcsak gazdasági okai vannak. A korai fénykép művészi tekintetben fölötte állt a miniatűr arcképnek. Technikai oka ennek a hosszú megvilágítási idő, ami megköveteli a legnagyobb fokú koncentrációt a fényképezett személytől. Társadalmi oka pedig abban rejlik, hogy az első fényképezők az avantgarde-hoz tartoztak, és rendelők köre is jórészt onnan került ki. Nadar fölényére szakmabeli kollégáival szemben az a vállalkozása jellemző, hogy felvételeket készített Párizs csatornahálózatáról. Ez az első eset, amikor felfedezést bízna az objektívra. A fényképezőgép jelentősége annak arányában nő, ahogy az új technika és társadalmi valóság láttán a szubjektív elemet a festői és grafikai információban egyre kérdésesebbnek érzik.

Az 1855-ös világkiállításon jelentkezik első ízben önálló füzetként a *Photographie*. Ugyanabban az évben

lát napvilágot Wiertz nagy tanulmánya, amelyben a fényképezetnek a festészet filozófiai ihletét tulajdonítja. Ezt az ihletet, saját festményeinek tanúsága szerint, politikailag értelmezte. Wiertz tekinthető tehát az elsőnek, aki a montázst mint a fényképezet agitatív felhasználását ha talán nem is látta előre, mindenesetre követelte. A közlekedés fokozott kiterjedésével veszít jelentőségéből a festészet információs jellege. A festészet úgy reagál a fényképezés megjelenésére, hogy előbb a képkalkotás színeli elemeit kezdi kidomborítani. Amikor az impresszionizmus átadja helyét a kubizmusnak, ezzel a festészet olyan további tartományt hódít meg magának, ahová a fényképezet egyelőre nem tudja követni. A fényképezet viszont a század közepe óta hatalmasan kiszélesíti az árugazdaság körét azzal, hogy korlátlan mennyiségben dob piacra olyan figurákat, tájakat és eseményeket, amelyeket a vevő vagy egyáltalán nem, vagy csak kép formájában tud értékelni. A fényképezés a forgalom növelése érdekében tárgyait a felvételi technika divatos változásaival újítja meg, amelyek azután megszabják a fényképezet későbbi történetét.

### III. GRANDVILLE VAGY A VILÁGKIÁLLÍTÁSOK

*Ha az egész világ, Kínától Párizsig,  
Isteni Saint-Simon! tanaidon bizik,  
Akkor majd ragyogó új aranykor köszönt be,  
Tea jön s csokoládé: folyókban hőmpölyögve;  
A réteken csupa sült báránka ficáncol,  
S a Szajna kék vize hemzseg majd a csukáktól;  
A paraj – főzelék lesz, mibelyt világra hozzák,  
Várnak már rá a tálon pirtott zsemlekockák.  
Mindjárt készen terem a fán az almakompót,  
S búzát kévébe kötve arathatunk azonmód;  
Bort havaz majd az ég és csirkék záporoznak.  
Közöttük nyakra-főre kövér kacsák potyognak.*

Lauglé és Vanderbusch: Louis és a Saint-Simonista. 1832.  
Tandori Dezső fordítása

A világkiállítások az áru-fétishez rendszeresített búcsújáró helyek. „Európa útra kelt, hogy árukat lásson” – mondja Taine 1855-ben. A világkiállításokat nemzeti ipari kiállítások előzik meg, az első 1798-ban volt a párizsi Mars-mezőn. Abból az óhajtaból születik, hogy „szórakoztassa a dolgozó osztályokat, és számukra az emancipáció ünnepévé válik”. A munkásság mint vásárló áll előtérben. A szórakoztató ipar kereti még nem alakultak ki. A népünnepély hozza őket létre. Chaptalnak az iparról mondott beszéde nyitja meg a kiállítást. – A saint-simonisták, akik a földgolyó iparosítását tervezik, felkarolják a világkiállítások gondolatát. Chevalier, ezen az új területen az első számú szaktekintély, Enfantin tanítványa és a *Globe* című saint-simonista újság kiadója. A saint-simonisták előrelátták a világ gazdaság fejlődését, de nem az osztályharcot. Kiveszik részüket a század közepének ipari és kereskedelmi vállalkozásaiból, de a proletariátust érintő kérdésekben tanácstalanok. A világkiállítások megdicsőítik az áruk csereértékét. Olyan kere-

tet teremtenek, amelyben használati értékük háttérbe szorul. Ábrándvilágot tárnak fel, amelybe az ember belép, hogy elszórakoztassák. A szórakoztató ipar ezt az által könnyíti meg neki, hogy őt, az embert is az áru színvonalára emeli. És az ember átadja magát a szórakoztató ipar manipulációinak, miközben élvezzi önmagától és másoktól való elidegenedését. – Grandville művésztének be nem vallott témája: az áru trónra emelése, amelyet a szórakoztatás dicsfénye ragyog be. Ennek felel meg e művészet utópisztikus és cinikus elemeinek ellentéte. A holt tárgyak ábrázolásában tanúsított rafináltsága megfelel annak, amit Marx az áru „teológiai hóbortjai”-nak nevez. Ezek félreérthetetlen lecsapódásai a „speciálit”-k (különlegességek) – ez idő tájt feltűnő árumegjelölés a luxusiparban –, és Grandville ceruzája nyomán az egész természet „különlegességekké” változik át. Ugyanolyan szememben tálalja ezeket, mint ahogy a reklám (ez a szó is akkor keletkezik) mutatja be őket. És végül az elmebajban végzi.

*Divat: Halál úr! Halál úr!*

Leopardi: Párbeszéd a Divat és a Halál között.

A világkiállítások felépítik az áruk univerzumát. Grandville fantáziái átviszik az árujellegét az univerzumra, és modernizálják. A Saturnus gyűrűje öntöttvas erkély, ahol a Saturnus-lakók esténként levegőznek. Ennek a grafikus utópiának irodalmi megfelelői a fourierista természetbúvár, Toussenat könyvei. – A szertartást, amely szerint az áru-fétist tisztelni kell, a divat írja elő, Grandville pedig ennek igényét a mindennapi élet tárgyaira éppúgy kiterjeszti, mint a kozmoszra. Úgy leplezi le a divat természetét, hogy nyomon követi legszélsőségesebb megnyilatkozásaiban: a divat ellentmondásban van a szerves-

sel; prostituálja a szervesen világ eleven testét, és az élőben meglátja a hulla jogait. A fetisizmus élteti, amelyben pedig az anorganikus világ sex appealje uralkodik. Az árukultusz Grandville-t a maga szolgálatába állítja.

Az 1867. évi világkiállítás alkalmából Victor Hugo kiáltványt tett közzé: „Európa népeihez”. Am korábban és egyértelműbben képviselték Európa népeinek érdekeit a francia munkásküldöttségek, az első, amelyet az 1851-es londoni világkiállításra, a második, 750 tagú, amelyet az 1862-esre delegáltak. Ez utóbbi közvetve a Marx-féle Nemzetközi Munkásszövetség (I. Internacionálé) megalapítása szempontjából is jelentős. – A kapitalista kultúra fantazmagóriája az 1867-es világkiállításon bontakozik ki legteljesebb fényében. A császárság hatalma tetőfokára ért. Párizs elismerten a fényűzés és a divat fővárosa. Offenbach diktálja a párizsi élet ritmusát. Az operett a tökéletes uralmának ironikus utópiája.

#### IV. LAJOS FÜLÖP VAGY AZ INTÉRIEUR

... a fej... némán, mint egy virág  
a kis szekrényre vetve nyugszik.

Baudelaire: Gyönyörök mártírja  
Babits Mihály fordítása

Lajos Fülöp alatt lép a történelem színpadára a magánzó. A demokratikus apparátus új választójoggal való kibővítése egybeesik a Guizot által szervezett parlamenti korrupcióval. Ennek védelme alatt csinálja az uralkodó osztály a történelmet azzal, hogy üzletel. Ösztönzi a vasútépítkezést, hogy növelje részvényállományát. Támogatja Lajos Fülöp uralmát, amely a magánvállalkozó uralma. A burzsoázia a júliusi forradalommal valószínűleg meg 1789-es céljait (Marx).

A magánzó esetében első ízben kerül ellentétbe az élet-tér a munkahellyel. Az első az intérieurben valósul meg. Az iroda annak csupán kiegészítője. A magánvállalkozó az irodában a realitással számol, ám az intérieurtól megkívánja, hogy illúzióval táplálja őt. Ennek szükségessége annál inkább kényszerítő, minthogy üzleti megfontolásait nem óhajtja társadalmiakká kiszélesíteni. Privát környezetének kialakítása során mindkettőt kívül rekeszti. Ebből származnak az intérieur fantazmagóriái. A magánzó számára az intérieur az univerzum. Itt gyűjti össze a távot és a múltat. Szalonja páholy a világszínházban.

Kitérés a Jugendstíltre, a szecesszióra. Az intérieur megválasztása a századfordulón következik be a szecesszióval. Mindenesetre úgy látszik, hogy ideológiájával az intérieur virágkorát hozza magával. Célja a magányos lélek megdicsőülése; teóriája az individualizmus. Van de Velde-nél a ház úgy jelenik meg, mint a személyiség kifejezője. Az ornámen ezen a házon az, ami a szignó a festményen. A szecesszió igazi jelentősége azonban ebben az ideológiában nem tűnik ki. Utolsó kitörési kísérlete ez a művészetnek, amelyet elefántcsonttoronyában a technika vett ostrom alá. Mozgósítja az intimitás minden még meglévő tartalékát. Ez a bensőség a vonalnyelvben, a virágban mint ama csupas, vegetatív természet jelképében fejeződik ki, amely felveszi a harcot a technikával felfegyverzett külvilággal. A vasszerkezet új elemei, a tartóformák foglalkoztatják a szecessziót. Az ornamentikában igyekszik ezeket a formákat a művészet számára visszahódítani. A beton új lehetőségekkel kecsegteti az architektúra plasztikus kialakításában. Ez idő tájt az élettér tényleges súlypontja már az irodára helyeződik át. Aki a valóságból kiszakadt, az a családi házban igyekszik magának otthont teremteni. A szecesszió végső mérlegét a *Solness építőmester* vonja meg: az egyén kísérlete, hogy bensőséges-

sége révén felvegye a harcot a technikával, bukásához vezet.

*Hiszek... a lelkemnek: a Dolog*

Léon Deubel: Művei.

(Párizs, 1929)

Az intérieur a művészet mentsvára. A gyűjtő az intérieur igazi ura. Szívügye: a dolgok megdicsőülése. Rá hárul az a sziszifuszi feladat, hogy birtoklása révén a dolgokat megfossa árujellegtől. De használati érték helyett csak műgyűjtői értékkel ruházhatja fel őket. A gyűjtő nemcsak egy távoli vagy elmúlt, hanem ugyanakkor egy jobb világba is álmodja magát, ahol az emberek éppoly kevésbé vannak ellátva azzal, amire szükségük van, akár csak a hétköznapi világban, ám a dolgok felszabadultak a hasznosság bilincseiből.

Az intérieur nemcsak univerzum, hanem „tokja” is a magánzónak. Lakni annyi, mint nyomokat hagyni. Az intérieurben ezek hangsúlyt kapnak. Számtalan védőhuzatot, borítót, tokot és tartót eszelnek ki, amelyeken rajta van a mindennapi használati tárgyak lenyomata. A lakók nyomait is megőrzi az intérieur. Megszületik a detektívtörténet, amely e nyomokat tárja fel. Az *Ingóságok filozófiája* és detektívnovellái tanúsítják, hogy Poe az első fiziognómusa az intérieurnek. Az első detektívtregények bűnözői nem gentlemanek, nem is apacsok, hanem polgári magánzók.

## V. BAUDELAIRE VAGY PÁRIZS UTCÁI

Baudelaire szelleme, amely a melankóliából táplálkozik, allegorikus jellegű. Baudelaire-nál válik Párizs első ízben a lírai költészet tárgyává. Ez a költészet azonban semmiképp sem „tájművészet”, hanem egy allegorikus költői látásmód, az elidegenedett ember tekintete, amelynek tárgya a város. A csatangoló (flaneur) pillantása ez, akinek életformája a későbbi nagyvárosi létet még engesztelő csillogással vonja be. A csatangoló mind a nagyvárosnak, mind a polgári osztálynak csak küszöbéig jutott. Egyik sem kerítette még hatalmába. Egyikben sem otthonos. Menedéket a tömegben keres. Korai adalékok a tömeg fiziognómiájához Engelsnél és Poe-nál találhatóak. A tömeg az a fátyol, amelyen keresztül nézve a csatangolóknak fantazmagóriaként látszik a megszokott város. Ebben az ábrándképben hol táj, hol szoba. Együtt építik fel az áruházat, amely magát a csatangolást is az áruforgalom érdekében hasznosítja. Az áruháza a csatangoló végső trükkje.

A csatangoló alakjában az intelligencia a piacra megy. Hite szerint, hogy megtekintse, valójában pedig azért, hogy vevőre találjon. Ebben a közbeeső állapotban, amikor még mecénásai vannak, de kezd már a piaccal is megbarátkozni, a bohém alakjában mutatkozik. Amilyen mértékben bizonytalan a gazdasági helyzete, épp annyira határozatlan a politikai funkciója. Legszembeszökőbben ez a hivatásos összeesküvőkben mutatkozik meg, akik szőröstül-bőröstül a bohémekhez tartoznak. Munkaterületük kezdetben a hadsereg, később a kispolgárság, alkalomadtán a proletariátus. Ez az egész réteg azonban ellenfeleit az utóbbinak vezetőiben látja. A *Kommunista Kiáltvány* véget vet pályafutásuknak. Baudelaire is e réteg rebellis pátoszától kapja költészetének erejét. Ő maga az aszociálisok oldalára áll. Egyetlen tartós nemi kapcsolatát egy ringyóval realizálja.



*Könnyű leszállni a mélybe.*

Vergilius: Aeneis

Lakatos István fordítása.

Baudelaire költészetében az a páratlan, hogy a nő és a halál képei egy harmadikban, Párizsban találkoznak. Költeményeinek Párizsa elsüllyedt város, mégpedig inkább a tenger alá, semmint a föld alá süllyedt. Lenyomatot készít ugyan a város ktonikus elemeiről – topográfiai alakzatáról, a Szajna régi, elhagyott ágyáról is. A döntő Baudelaire városának „halotti idilljében” mégis egy társadalmi, modern alapréteg. A modernség egyik fő jellegzetessége költészetének: ez mint életunság szétzúzza az eszményiséget (*Spleen és Ideal*). Ám éppen a modernizmus mindig az östörténetet idézi. Nála ez azon kétértelműség révén történik, amely a kor társadalmi viszonyainak és termékeinek sajátja. A kétértelműség a dialektika képi megjelenése, a tétlenség dialektikájának törvénye. Ez a tétlenség utópia, a dialektikus kép tehát álomkép. Éppen ilyen képet mutat az áru mint fétis. Ilyen képet mutat a passzázs, amely ugyanúgy ház is és csillag. És ilyet a ringyó, aki eladó és áru egy személyben.

*Az utazás, hogy megismerjem a magam földrajzát.*

Egy elmebeteg feljegyzése. (Párizs 1907.)

A *Romlás virágainak* utolsó verse: *Az Utazás*. „Halál! vén kapitány! horgonyt fel! itt az óra.” A csatangoló utolsó útja: a halál. Az út célja: az új. „Az Ismeretlen ölen várjon az Új!”\* Az új az áru használati értékétől független kvalitás. Ebben rejlik ama látszat eredete,

\* Tóth Árpád fordításában.

amely a kollektív tudat alatt létrejött minden képnek elidegeníthetetlen része. Ez a kvintesszencia a hamis tudatnak, amelynek fáradhatatlan ösztönzője a divat. Az újnak ez a látszata, mint egyik tükör a másikban, a mindig állandó látszatában verődik vissza. E tükröződés terméke a „kultúrtörténet” fantazmagóriája, amelyben a burzsoázia önnön hamis tudatát élvezzi. A művészet, amely kétkedni kezd saját küldetésében, és már nem „inséparable de l'utilité” (elválaszthatatlan a hasznoságtól – Baudelaire), legfőbb értékének szükségképpen az újat tekinti. Számára az arbiter novarum a sznob. Azt jelenti a művészetnek, amit a dandy a divatnak. – Ahogy a XVII. században az allegória lett a dialektikus képek kánonja, úgy a XIX-ben a nouveauté. A magasin de nouveauték mellé felsorakoznak az újságok. A sajtó szervezi a szellemi értékek piacát, amelyen kezdetben hausse mutatkozik. A nonkonformisták felláznak az ellen, hogy a művészetet kiszolgáltatassák a piacnak. A l'art pour l'art zászlója alatt tömörülnek. Ebből a jelszóból fakad a Gesamtkunstwerk, az összművészeti alkotás koncepciója, amely megkísérli elszigetelni a művészetet a technika fejlődésétől. Az ünnepélyesség, amelylyel önmagát celebrálja, ellenpárja az árut felmagasztosító szórakozásnak. Baudelaire behődöl a wagneri csábításnak.

## VI. HAUSSMANN VAGY A BARIKÁDOK

*Mert mind imádom én a Szépet, Jót s Nagyt,  
A művészet-sugalló pompás természetet,  
Mely bájolja füled, elbűvöli szemed;  
O szerelemem, tavasz: rózsák és asszonyok!*

Báró Haussmann: Egy öreg arszlán vallomásai.

*A dekorációk színe-virága,  
Gracióz tájak és épületek  
S megannyi színpadi hatás csupán a  
Perspektíva-törvényből született.*

Franz Böhle: Színházi katekizmus.  
Tandori Dezső fordítása.

Haussmann urbanisztikai eszményképe a hosszú utcasorok perspektivikus látványa volt. Megfelel ez a XIX. század ismételten tapasztalt ama hajlamának, hogy technikai szükségességet művészi célokkal igyekszik megnevesíteni. A polgárság világi és vallási uralmát biztosító intézményeinek apoteózisához az utcasorok szolgáltak keretül. Az utcasorokat átadásuk előtt ponyvával takarták és mint emlékművet leplezték le. – Haussmann tevékenysége beilleszkedik a finánciók kedvező napóleoni idealizmusba. Párizs a spekuláció virágkorát éli. A tőzsdejáték háttérbe szorítja a hazárdjátéknak a feudális társadalomtól örökölt formáit. Ahogy a csatangoló a tér fantazmagóriájának, úgy a játékos az idő fantazmagóriáinak adja át magát. A játék kábítószerré változtatja az időt. Lafarge a játékot úgy magyarázza, mint a konjunktúra rejtelseinek kicsinyített mását. Haussmann kisajátításai csalárd spekulációt hívnak életre. A semmitőszék joggyakorlata, amelyet a polgári és orleanista ellenzék inspirál, növeli a haussmannizálás pénzügyi kockázatát. Haussmann megpróbálja diktatúráját megerősíteni és Párizst

kivételes kormányzás alá kényszeríteni. 1864-ben egy parlamenti beszédében kifejezést ad a gyökértelen nagyvárosi lakosság iránti gyűlöletének. Ez a lakosság éppen az ő vállalkozásai következtében állandóan növekedik. A lakberek emelkedése a proletariátust a külvárosokba űzi. Párizs kerületei elvesztik ezáltal sajátos arculatukat. Kialakul a vörös övezet. Haussmann az artiste démolisseur (lebontó művész) nevet adta önmagának. Hivatottnak érezte magát művéhez, és ezt emlékirataiban hangsúlyozza is. Mindazonáltal elidegeníti a párizsiakat városuktól, nem érzik már benne magukat otthon. Lassan a nagyváros embertelen jellegének tudatára ébrednek. Maxime Du Camp monumentális műve, a *Paris* ennek a tudatnak (Egy haussmannizált jeremiádjai) révén a bibliai panasz formáját ölti magára.

A Haussmann-féle munkálatok tulajdonképpen célja az volt, hogy megóvják a várost a polgárháborútól. Haussmann egyszer s mindenkorra lehetetlenné akarta tenni Párizsban a barikádok építését. Ez a szándék vezette már Lajos Fülöpöt is, amikor fakockákkal burkoltatta az utcákat. Ennek ellenére a februári forradalomban a barikádok fontos szerepet játszottak. Engels foglalkozik a barikádharcos technikájával. Haussmann kétféleképpen is lehetlenné akarja tenni őket. Olyan szélesre építteti az utcákat, hogy alkalmatlanok legyenek barikádok építésére, másrészt az új utcák jelentik a legrövidebb utat a kaszárnyák és a munkásnegyedek közt. A kortársak vállalkozásának ezt a nevet adják: *L'embellissement stratégique* (stratégiai szépítés).

Mutasd, pusztítva cselszövőket,  
Hadd lássák e veszett dögök,  
Közíárság! medúza-fődet  
Vöröslő villámok között.

1850 körüli munkásdal.  
Tandori Dezső fordítása.

A barikád ismét feltámad a kommünben. Erősebb és biztonságosabb, mint valaha. Átszeli a nagy bulvárokat, sokszor az első emelet magasságáig is felér, és fedezi a mögötte húzódó lövészárkokat. Ahogy a *Kommünista Kéltvány* véget vet a hivatásos összeesküvők korszakának, ugyanúgy vet véget a kommün a proletariátus szabadságáról szóló fantazmagóriának. A kommün oszlatja el azt a látszatot, mintha a proletárforradalom feladata az volna, hogy a burzsoáziával vállvetve befejezze 1789 művét. Ez az illúzió nyomta rá bélyegét 1831-től 1871-ig, a lyoni felkeléstől a kommünig tartó időszakra. A burzsoázia sosem osztotta ezt az illúziót. A proletariátus társadalmi jogai ellen vívott harca már a nagy forradalomban elkezdődik, egybeesik a filantróp mozgalommal, amely fedezi ezt a harcot, és amely III. Napóleon alatt éri el legteljesebb kibontakozását. Ez időben keletkezik az irányzat legmonumentálisabb műve, Le Play *Ouvriers européens*-je (Európai munkások). A filantrópia fedezékén kívül a burzsoázia mindig a nyílt osztályharcot is vívta. Már 1831-ben elismeri a *Journal des Débats*-ban: „Minden gyáros úgy él a gyárában, mint az ültetvényes a rabszolgák között.” Ha szerencsétlensége volt is a régi munkásfelkeléseknek, hogy semmiféle forradalmi elmélet nem mutatta nekik az utat, ugyanakkor feltétele is volt annak a gátlástalan erőnek és lelkesültségnek, amellyel nekivágtak az új társadalom megteremtésének. Ez a lelkesültség, amely tetőpontját a kommünben éri el, időnként a munkásság oldalára állítja a burzsoázia legjobb elemeit,

végül azonban oda vezet, hogy annak legrosszabb elemeivel szemben marad alul. Rimbaud és Courbet hitet tesz a kommün mellett. Párizs égése a méltó befejezése Haussmann romboló munkájának.

Jó atyám Párizsban járt.

Karl Gutzkow: Levelek Párizsból. 1842.

Balzac beszélt először a burzsoázia romjairól. De csak a szürrealizmus mutatta meg őket teljes valójukban. A termelőerők fejlődése szétrombolta a múlt század vágyyszimbólumait, még mielőtt az őket ábrázoló emlékművek összeomlottak volna. Ez a fejlődés a XIX. században a formaalakítást kivonta a művészet hatása alól, mint ahogy a XVI. században a tudományok felszabadították magukat a filozófia uralma alól. Az első lépést az építést teszi meg mint mérnöki konstrukció. Következik a természet visszaadása a fényképezés útján. Az alkotó képzelet felkészül arra, hogy reklámgrafikaként váljék gyakorlativá. Az irodalom a tárcaformában behódol a montáznak. Mindezek a termékek a legjobb úton vannak, hogy áruként jelenjenek meg a piacon. De a küszöbön még tétováznak. Ebből a korszakból származnak a passzázsok és intérierők, a kiállítási csarnokok és panorámák. Mindezek egy álomvilág maradványai. Az álomelemek felhasználása ébredéskor: a dialektikus gondolkodás iskolapéldája. Ezért a dialektikus gondolkodás a történelmi ébredés szerves eszköze. Hiszen minden kor nemcsak a soron következőt álmodja meg, hanem álmodva törekszik az ébredésre. Saját végét önmagában hordja, és ezt – mint már Hegel is felismerte – furfanggal fejleszti ki. Az árugazdaság megingásával együtt kezdjük a burzsoázia alkotásait romoknak tekinteni, mielőtt még szét hullottak volna.