

# WALTER BENJAMIN ESZTÉTIKÁJA. II.\*

RADNÓTI SÁNDOR

## B. A MŰVÉSZET HATÁSA

1. A művészetből magából és a művészen „kívül” keletkeznek azok az érdekek, amelyek a művészet magyarázatához fűződnek. Az első döntő okára, a közvetlen befogadás megnövekvő nehézségeire utaltunk már Hegel nyomán. S nemcsak a műelemző és interpretáló kritika születése kapcsolódik e fordulathoz, hanem a művészi alkotófolyamatnak a XVIII. századtól egyre szaporodó melléktermékei, a saját művet kísérő legkülönbözőbb formájú kommentárok, az alkotói párbeszéd (amelynek utolérhetetlen példája Goethe és Schiller levelezése). Mindezek — a legapróbb technikai részletkérdéstől a legmélyebb formaproblémáig — *közvetlenül* a konkrét műre vonatkoznak, akkor is, ha gyakran joggal általánosíthatók. Közös törekvésük *egy* mű formájának dicsérete, elmarasztalása, megfontolása vagy kiküzdése.

A második a művészen keresztül utat — rossz esetben kerülőutat — keres filozófiai vagy szociológiai tartalmak megfogalmazására. A művészet-szociológia — amelynek tipikus kérdései: kihez szól a mű, hogyan fogadják be, hogyan mutat meg történelmi helyzeteket és reagálásokat, mik az alkotófolyamat társadalmi feltételei stb. — elvileg képtelen a művészet mint *művészet* interpretációjára és értékelésre. Tulajdonképpen ez az a terület, ahol egyedül lehet bizonyos joggal tükrözésnek felfogni a művészetet. Ebből következik azonban messzemenő korlátozottsága: vagy egyáltalán nem veszi figyelembe a művészi termékek esztétikumát, vagy azt vizsgálata tudományos-axiomatikus előfeltételeként kezeli. A legtisztábban látó művészetszociológusok nem is leplezték ezt a tényállást: Arnold Hauser szerint a művészi *kvalitás*nak nincs szociológiai ekvivalense, Leo Löwenthal szerint pedig a műalkotás immanens érvényessége kívül esik a szociológia területén.<sup>1</sup>

A művészethez fűződő sajátosan filozófiai érdeket több vonatkozásban érintettük már. Friedrich Schlegel egy töredéke fejezi ki minden filozófiai esztétika alapproblémáját: „Abból amit a művészet filozófiájának neveznek, rend-

\* „Krédo és rezignáció” című, Walter Benjaminról szóló könyvem *esztétikai* tárgyú fejezeteit adom közre — a „Magyar Filozófiai Szemle” 1974/2–3. számában az I. és II. fejezet (ott található meg a források rövidítésjegyzéke), ezúttal az V. fejezetet. Tájékoztatásul közlöm az egész tanulmány fejezet-beosztását: Bevezető — I. *Alaprajz* — II. *A valóság menedéke* — III. *A politika posztulátuma* — IV. *A tétlenség dialektikája* — V. *A művészet hatása* — VI. „Most”.

<sup>1</sup> Vö. Arnold Hauser: „A művészet és irodalom társadalomtörténete”, Gondolat, 1969, I. 73. és vö. Leo Löwenthal: „Literatur und Gesellschaft (Das Buch in der Massenkultur)”, Luchterhand, 1964, 52. A művészetszociológia kritikájához vö. Karel Kosík kitérő könyvének, „A konkrét dialektikájá”-nak, „A művészet és a társadalmi ekvivalens” című alfejezetét. Gondolat, 1967. 95 k.

szerint hiányzik az egyik: vagy a filozófia, vagy a művészet.”<sup>2</sup> A művészet történetfilozófiájával kapcsolatban beszéltünk arról az ellentmondásról, amely a műalkotások sajátos „történelmi történelmietlenségéből” következik. A minduntalan fölmerülő dilemma az, hogy hogyan vezethetők vissza a művészetfilozófia eredményei a művészet területére, normái mennyire érvényesíthetők. Ettől a szemponttól el lehet tekinteni a meghatározott érvényességi körű és a társadalomfilozófia segédeszközeként felfogott szociológia esetében, de nem így a rendszeres filozófiai esztétikában. Az esztétikai teremtés teljesen egyedi és a zsenialitáshoz kötött volta, s az esztétikai befogadás kiküszöbölhetetlenül szubjektív karaktere lehetetlenné teszi az esztétikai ítélet dedukálását. E kettővel tulajdonképpen a kanti „esztétika” két alappillérehez jutottunk vissza. Az esztétikát ez esetben azért kellett idézőjelbe tenni, mert Kant — következetesen — nem írt esztétikát, hanem a művészi alkotásokról szóló ítéleteket illesztette be a megismerőképeségek kritikai vizsgálatába. A befogadás gyakorlatát elemző és az alkotás gyakorlatát legalábbis érintő műve, „Az ítélőerő kritikája”, mellőzi azt az objektivációt, amire mindkét gyakorlat irányul, a műalkotást. A műalkotást ugyanis adottnak fogja fel, s mindenkori általános funkcióját kutatja az emberi életben. A művészet — az objektiváció és funkciója — *történelmi* pályafutása szükségképp kívül esik vizsgálata körén. De éppen ezzel emelte ki termékenyen az esztétikai képződmények *egyik* döntő oldalát, a történelemből kiemelkedő jellegét, s mutatott rá a művészet teljesen meghatározatlanul — s elvileg alighanem meghatározhatatlanul — létező s ugyanakkor a történelem által nem relativizálható normájára. A probléma másik oldala, az, hogy a történelemből kiemelkedő művészet — részben éppen e kiemelkedés révén — a történelemnek mint az emberiség önteremtő processzusának egyik legmélyebb reprezentánsa, természetesen rejtve maradt.

Walter Benjamin az az esztétikus, akinél a műalkotás és befogadása a leg-szorosabb, elválaszthatatlan egységben van. Ebből a szempontból is a modern esztétikai gondolkodás egyik kezdeményezője, aki érzékenyen fölfigyelt a modern művészet egyik döntő újdonságára, a befogadói élmény problémává válására — s azokra a hol kudarcot valló, hol művészi teremtőerővé váló rohamokra, amellyel a XX. század művészei *orientálni* akarják a befogadást. A műalkotás és befogadás egységes szemlélete szükségképp azt jelenti, hogy az előbb jelzett viszonylagos kettősség a művészetértelmezés művészetben belüli és művészetben kívüli okai között megszűnik: Benjaminsnál a kritikát és az esztétikát nem lehet különválasztani. Nála éppúgy nem lehetséges objektív esztétikai rendszer, mint Kantnál, s éppúgy a befogadás, a művészet funkciója a középponti kérdés. Csakhogy ő kritikai interpretációval fordulván az egyedi műalkotásokhoz, a befogadásban, a nem empirikus-szociológiai értelemben vett társadalmi megbízatásban mély formaelvet fedez föl. Kérdései — kihez szól a mű? hogyan fogadják be? mit jelent a befogadás a művészet számára? — úgy tűnhetnek, hogy nagyon is közel kerülnek a tisztán leíró szociológia kérdésfeltevéséhez. E látszat oka az, hogy a kérdések éppenséggel olyan világra kérdeznek, amelynek leírására hivatott a szociológia: az *adott*, statikus világállapot egy „szegmentumára”. A szociológiai nézőpont

<sup>2</sup> Idézi Adorno: „Ästhetische Theorie”, Editorisches Nachwort. Suhrkamp, 1970, 544. Adorno posztumusz esztétikája mottójának szánta ezt az idézetet.

megszüntetése azonban mindjárt azzal elkezdődik, hogy Benjamin nem tekinti szegmentumnak sem a művészetet, sem annak befogadását, s másodszor, ezzel összefüggésben, a művészetet nem pusztán szociológiai jelenségnek fogja föl, hanem valóban művészetnek, amelynek éppen esztétikai jellege zárja magába társadalmiságát.

A művészet ilyenén magyarázatával két egymásba kapcsolódó nagy kérdéskörre akar válaszolni. Az első így hangzik: milyen az *adott* világ szubjektuma? A második: mi ennek a világnak a látásmódja? Ezek nem részletkérdések, s a művészet Benjamin szerint nem adalékokkal szolgál, hanem választ ad rájuk. Nem nehéz fölfedezni, hogy annak feltétele, hogy a totalitás a művészetbe sűrűsödjék be, és csak a művészetből legyen közvetlenül föltárható, a *Still-stand*\* világa — éppenséggel olyan világ, amelyben az ember nem része sem közösségnek, sem közösségteremtő mozgalomnak. Benjaminnál is — mint utaltunk rá: a filozófia történetében nem először — a művészet szerepe a megmentett totalitásé. Ez az álláspont nem lehet problémátlan, hiszen a kiinduló kérdésekkel ellentétben elvezethet a műalkotás világa, valamely spirituális „igazi” világ, és a realitás világa közötti legélesebb cezurához. Azokról a különböző megoldáskísérletekről, amelyek Benjaminnál ismételtén fölmerülnek, a problematikus művészetről és a művészet funkcióváltozásáról, sőt, néha szinte voluntarisztikus gyakorlati hasznosításról, később beszélünk. Most csak a legfontosabbról, arról, hogy Benjamin éppen a befogadás középontba állításával a legerőteljesebb küzdelmet folytatja azért, hogy *ne* meredezzenek falak a világ és a műalkotás világa között. Ennyiben a művészet totalitása nem valami a világból kiveszett totalitással szembeállított dolog, hanem médium a világ állapotának átélésére.

A nehézségek ezzel nem háruznak el, hanem feltornyosulnak. Nemcsak a mű, nemcsak az alkotófolyamat, hanem a befogadás is polarizálódik ugyanis a történelmi és értékorientáció szempontjából. A tisztán, tehát csak leíró módon történelmi ábrázolás szükségképp csak szociológiai eredményre jut és nem választhatja külön a művészeti ipar árutermékeit a művészi alkotásoktól. S ugyanígy a fogyasztói befogadás sem választható el ezen az alapon a művészi befogadástól — annál kevésbé, mert itt a változatok köre még szélesebb, a legnagyobb remekművek is konzumálódhatnak a befogadásban. Ezért, ha a befogadásra kérdezzünk, két különböző dolgot kérdezhetünk: milyen az empirikusan *adott* befogadás? milyennek *kell* lennie a befogadásnak? Az elsőre természetesen lehet válaszolni, de ez a válasz fölöttébb keveset fog mondani a művészetéről, s fölöttébb sokat az áruválasztás és fogyasztás formáiról. (Természetesen azonban, hogy a művészet áruvá válásának folyamata magát a művészi befogadást és alkotást is mélyen befolyásolja, s hatása alól valamilyen formában — például az ellenállás formájában — semmilyen művészi teremtés és befogadás sem tudja kivonni magát.) A második kérdésre nem lehet általános választ adni, bár a valóban művészi befogadás Legyenje minduntalan, a legkülönbözőbb formákban bukkan fel. (Akár a legszerényebb „nekem tetszik” megjegyzésben, amely — Kantnak igaza van — nem kerülheti el az általános érvényű ítélet *igényét*.) S ezzel a befogadás területén is kialakult tehát a kanti dualitás-világ: olyan területen, ahol Kant szándéka

\* Benjamin *tétlenség*-kategóriája ez, amelyet a tanulmány kéziratosa fejezeteiben részletesen elemeztem.

s e probléma a kanti rendszerben elfoglalt helye szerint nem merülhetne föl. „Az ítélőerő kritikájá”-nak, a Kant két világa közötti közvetítés könyvének azonban — éppen a közvetítés lehetetlensége folytán — nagyszerű termékenysége következetlenségében, a rendszer szétfeszítésében van. Mielőtt továbbhaladhatnánk Benjamin elképzeléseinek elemzésében, mielőtt megmutathatnánk, hogyan oldotta fel ezt az ellentmondást, valamivel részletesebben kell foglalkoznunk Kant művével, azokkal az eszméivel, amelyeket nem kerülhetünk el, ha a művészet befogadásáról, funkciójáról gondolkodunk.

2. Közismert, hogy Kant esztétikai elméletét — látszólag a XVIII. századi, részben az angol, részben a francia esztétikai hagyományokat folytatva — az ízlés kategóriájából indítja. Már ennek kettős funkciója van. Egyrészt — s ez a kanti esztétika halhatatlan érdeme — leszögezte azt az elkerülhetetlenül szubjektív vonást, amely minden esztétikai ítélet nélkülözhetetlen alapja. Másrészt viszont az ízlésítélet egyszerre tágabb és szűkebb a műalkotások befogadásánál. Tágabb, mert nemcsak műalkotásokról formálunk ízlésítéletet, de egyben szűkebb is, mert a művészi befogadáshoz nem elegendő. Az a termékeny következetlenség, amelyről beszéltünk, itt azt jelenti, hogy Kant, aki először — rendszere szükséglete szerint — azonosítja a befogadást az ízlésítélettel, a könyv folyamán más álláspontra jut. De ugyanakkor, mivel olyan fejlődés kezdetén áll, amelyben a művészi befogadás valóban az ízlésítélettel — és már egy korántsem érdekmentes ízlésítélettel — azonosult, részben azokban a befogadási típusokban, amelyeket elutasított, részben az ízlés antinómiájának feltárásával prófétikusan mutatta meg a későbbi polgári befogadás típusait és antinómiáit. Az általa elutasított egyik lehetőség, a műélvezet azonosulása a puszta és személyes élvezettel, a kellemességgel, a polgári befogadás legáltalánosabb típusává vált.<sup>3</sup>

A *tiszta* ízlésítélet a természetet és szabadságot közvetítő ítélőerőben bizonyos mértékig a természeti oldalat képviseli. Az ítélőerő tárgya ugyanis a természet — de nem valódi mivoltában, amely megismerhetetlen, hanem transzformáció eredményeképpen, amely élvezet a természet vak szükségszerűségétől s az ember szabadságát közvetíti. Célt vetít a természetbe, amely objektíve nem bizonyítható, de szubjektíve — az ember szempontjából — szükségszerű. A szép is közvetítés a kellemes természeti-érzéki gyönyöre és a jó erkölcsi gyönyöre között. Az ízlésítélet alapja pedig „egy minden cél nélküli tárgy képzetében levő szubjektív célszerűség”<sup>4</sup> Mármost „Az ítélőerő kritikájá”-nak minden pontján ki lehet mutatni, hogy a két pólus — természet és szabadság — egyikének vagy másikának domináló szerepe van. Kant

<sup>3</sup> E folyamat három fő iránya a következő. Ez a szükséglet megszülte a kommerszművészet iparát. Régi és új jelentős műalkotások befogadása ebbe az irányba tolódott el. (Így lehet például aktszobrokat, festményeket pornográfiaként átélni, regényeknek csak a kaland-oldala iránt érdeklődni, s a többi átugorni. A művek teljes szétदारabolódásával csak a kellemesnek, izgatónak, pikánsnak tartott részletek maradnak meg — így, mondjuk a „Varázshegy”-ben Hans Castorp fűtött, francia nyelvű beszélgetése Madame Chauchat-val.) A harmadik végül a műélvezet puszta élvezetté degradálódásának „magas” művészi igényként való megjelenése. Kant a maga kategorikus modorában a következőképpen veti el ezt a megsejtett lehetőséget: „Az élvezésre való elkötelezettség nyilvánvaló képtelenség. Ennek kell lennie minden olyan cselekvés feltételezett elkötelezettségének, amennyiben célja a puszta élvezet, bár szellemileg akár mennyire kigondolt (vagy feldíszített), még akkor is, ha valami misztikus, úgynevezett mennyei élvezet lenne is.” (Kant: „Az ítélőerő kritikája”, Bp. 1966. 5. §, Jegyzet. 175.)

<sup>4</sup> I.m. 11. §, 187.

maga is ismételten jelzi ezt. Így például a szép és a fenséges megkülönböztetésekor, elemezve, hogy az első pozitív ízlésítélet, a szép tetszik, míg a fenséges negatív, nem tetszik, hanem — hozzámérve magunkat — csodálatot kelt, a következőt mondja: „a szép látszólag valamely határozatlan értelmi fogalom, a fenséges viszont egy ahhoz hasonló észfogalom ábrázolásának fogadható el”.<sup>5</sup> Kant antinomikus gondolatrendszeréből szükségszerűen következik a közvetítésnek ez a szerkezete — következésképp nincs valódi közvetítésekről szó. A felmerülő antinómiák közül az egyik legfontosabb a kontemplativitása és aktivitása. Kant — rendszerén belül — igazi aktivitásnak egyedül az ember szabadságát megvalósító morális gyakorlatot tartja. *A tiszta ízlésítéletben nincs aktív mozzanat, pusztán kontemplatív.*<sup>6</sup> A híres kanti definíciók a szépet a tiszta ízlésítélet álláspontjáról írják le. De hogyan lehet erről az álláspontról a művészi alkotásokat a maguk egészében megítélni? Kant tudja, hogy sehogy. Az ízlésítélet csak egyetlen eleme a művészi befogadásnak és tulajdonképpen teljes értékű működési területe a természeti szépség. Ha pusztán a tiszta ízlésítélettel fordulunk a műhöz, úgy az elemeire hull. A képzőművészetekben csupán a rajz válik például lényegessé, s a szín csak élénkítő hatású.<sup>7</sup> Az ítélet egyedüli tárgya a műben föllelhető „szabad szépség” lesz: „a meandér-szalagdísz rajza, a szegélyezések vagy a papírtapéták lombdísz stb. önmagukban semmit sem jelentenek: semmit sem ábrázolnak, semmilyen határozott fogalom alá tartozó objektumok és szabad szépségek. Azt is, amit a zenében fantáziának (téma nélkülinek) nevezünk, sőt valamennyi szöveg nélküli zenét ehhez a fajtához sorolhatjuk.”<sup>8</sup>

Amíg a művészet alkotásaihoz *pusztán* ízlésítélettel fordulunk, addig a művészet is természeti jelenség marad. Hiszen az ítélőerő egész konstrukciója, az, hogy a természetet szubjektív alapon transzformáljuk, s ezen belül az ízlésítéleté, az, hogy a szépséget kizárólag szubjektíve, minden — a tárgyban benne rejlő — objektív alap nélkül *tulajdonítjuk* valaminek, maradéktalanul éppenséggel a természeti szépség átélésére jellemző. Az önállósult természeti szépség tisztán szubjektív jellegére utal az a sokatmondó tény, hogy átéléséhez legtöbbször magány szükségeltetik. Már az első nagy ilyen élményről is — amiről hírt kaptunk — tudnivaló, hogy Petrarca öccsével mászta meg a Viharos Hegyet, de mély megrendülése a látványon csak az övé volt.<sup>9</sup> S minél jelentősebb az élmény s minél kevésbé csak kísérőjelenség, annál inkább van az embernek saját szubjektumával dolga, annál kevésbé közölhető az élmény lényege kizárólag a kiváltó természeti tárgyon, tájon, jelenségen demonstrálva, annál kevésbé lehet másokkal közös objektív alapja. A természeti szép átélésére jellemző a kontempláció.<sup>10</sup> A művészet a természettel szemben „szabad-

<sup>5</sup> I.m. 23. §, 181.

<sup>6</sup> „... az ízlésítélet pusztán kontemplatív, azaz olyan ítélet, amely egy tárgy létezése tekintetében közömbös, csak annak minőségét veti össze a tetszés és nem-tetszés érzésével.” I.m. 5. §, 175.

<sup>7</sup> Vö. i.m. 14. §, 191. A zenében „a kompozíció jelenti a tiszta ízlésítélet tulajdonképpeni tárgyát” (uo.), ami mellékesen rejtély. Nem tudni ugyanis, hogy mit ért Kant kompozíción, ha előfeltételeihez híven kizárja a mű tökéletességét (*belső* célszerűségét) az ízlésítéletek köréből.” („Az ízlésítélet teljesen független a tökéletesség fogalmától.” I.m. 15. §, 192.)

<sup>8</sup> I.m. 16. §, 195.

<sup>9</sup> Vö. Petrarca levele Dionigi di Borgo San Sepolcrohoz, 1336. április 26-án; „Petrarca levelei”, Bp. 1962, 82. k.

<sup>10</sup> Lukács „Eszetika”-jának a természeti szépségről szóló fejezetében ismételten kiemeli a természeti élmények e jellegzetességét. Egy Tolsztoj-passzushoz kapcsolódva például

ság útján létrejövő teremtés . . . amely tevékenységében az észet veszi alapul.”<sup>11</sup> A művészet átéléséhez *aktivitásra* is szükség van. Ez „Az ítélőerő kritikájá”-ba óvatosan benyomuló új elem, amely kategoriálisan végig bizonytalan marad (Kant hol mint intellektualizált, hol mint nem tiszta ízlésítéletet írja le, hol pedig elválasztva az ízlésítélettől mellérendeli), a kanti esztétika megértésének egyik kulcspontja.

Ha Kant a *tiszta* ízlésítéletet alkalmazza a művészetre, egy másik lehetőséget mutat fel. Annak a követelésnek, hogy a szépművészetnek természetnek kell látszania, két arca van. Kant hozzáteszi: azért tudnunk kell, hogy művészetről van szó. S ennyiben a legtöbb művészet nagyon is kézenfekvő törvényét fogalmazza meg: a természetességét, mesterkéletlenségét. „. . . a célszerűségnek a szépművészet alkotásaiban - jöllehet ugyan — szándékolt, mégsem szabad szándékoltnak látszania . . .”<sup>12</sup> A természetanalógia értelme a művészet közvetítő helye Kantnál természet és ember között, s ugyanakkor társadalomkritika is. Kant ugyanis éppen azt tartja a természetélmény intellektuális funkciójának, hogy közvetlen érzéseket kelt, a civilizáció veszedelme közvetítését kiiktatva a magányos embert előkészíti a morális érzésre.<sup>13</sup> (Ez az a pont, ahol világosan látható Kant helye Rousseau és Schiller természet- és művészetelmélete között.) De annak a kívánságnak, hogy a szépművészet természetnek tűnjék, van egy másik arca is. Ez az, ami megfelel a kontemplatív ízlésítélet egyeduralmának a művészi befogadásban. A befogadó közösségek elpusztulásával elindul az a folyamat, aminek során a művészet magányos, „természeti” élménnyé válhat, a mű nem áll ellent a szétdaraboló-

---

a következőt írja: „Hogy a természetet mint élményt lehessen felfogni, ahhoz mindenütt szükségszerű, hogy az embert környező természetről lehántsák azt a mélyen gyökeredző magátólértéktudóságot, amelyet csak a vele kapcsolatos gyakorlati . . . viszonylatok tesznek lehetővé... De a vele kapcsolatos kontemplatív magatartás öncél marad, a vitális, vagy legalább a pszichológiai elembe reked meg.” „Az esztétikum sajátossága”, II, 601. Más kérdés — ami természetesen nem érinti a fenti fejtegetéseket —, hogy a csak szubjektív természetélmény objektíválható s bevihető a művészetbe, például mint a simmeli értelemben vett *táj*. Vö. Georg Simmel: *Philosophie der Landschaft. Brücke und Tür*. K. F. Koehler, Stuttgart 1957, 141. kk.

<sup>11</sup> „Az ítélőerő kritikája”, 43. §, 270. Megjegyezzük, hogy Kant műve nem épít hierarchiát művészeti és természeti szép között, hanem más-más funkciót tulajdonít nekik. A látszatot, amely a hierarchiát filozófiatörténeti közhellyé tette, két dolog táplálja. Az elsősorban a természeti szépre vonatkozó tiszta ízlésítélet tárgyalásakor a művészetből, ornamentikából vett példák ritkák, esetlegesek. S a mű szerkezetében az ízlésítélet harmonizál a teleológiai ítéletet elemző második résszel — ellentétben a művészetről szóló és a könyv következetességét megbontó közjátékkal. (Hogy a második részben milyen — újból bomlasztó és termékeny — szerepe van a képzetteremtő intuitív értelemnek, itt nem tárgyalható.) Természet és művészet mindenestre összevetés tárgya egyedül ebben az intermezzóban lesz, s csak e rész alapján lehet a hierarchiaproblémát megítélni. A látszat második oka az, hogy művészet filozófiai jelentésének megsejtése szimbiózisban él a természetszemlélet nagy rousseau-i hagyományának továbbvitelével. De azon a helyen is, ahol a probléma talán a legélesebben merül föl, a szinte kizárólag a természetélmény számára fenntartott fenséges esetében, ott sem a természetet és a művészetet hierarchizálja, hanem a művészetben felismert társadalmiságot helyezi alacsonyabb szintre, mint az egyes ember morális aktusát. A szükségszerűség és szabadság, a jelenség és lényeg közvetítése a fenséges érzésében úgy mutatkozik meg, hogy Kant csillagos — vagy hogy a fenségeshez még illőbbet mondjunk: — viharos, komorló égboltjára kirajzolódik az emberben élő erkölcsi világrend.

<sup>12</sup> I.m. 45. §, 273.

<sup>13</sup> Vö. a művirág, a faragott madár, az álesalogány híres példáival. I.m. 42. §, 265. k.

dásnak, sem a merőben szubjektív és esetleges értelmezésnek. *A kontemplatív befogadás* szélső — bár legáltalánosabb — esetét, a kellemességgel való azonosulást már érintettük. Kant azonban a tiszta ízlésítélet művészetre alkalmazásával megmutatja, hogy a szép integritását megőrizve is kaphatunk töredékes és szétszóródó *benyomások* a művészet alkotásairól. Sőt, éppen a szép kizárólagos középpontba helyezésével degradálódik a művészet az élet egy részterületévé. Részterületté, ahol még mint művészetet éljük át, de azt a lehetőségét, hogy az emberi nem legfontosabb értékeinek önálló szószólóját ismerjük föl benne, már elveszítette.

Kant csak a helyét sejtette meg a lényegében működése után végbemenő folyamatnak. S ugyanígy jelezte az antinómia másik oldalát is. A művészet természetté válásának ellenpárja a természet művészetté válása. „A természetet már többé nem úgy ítélik meg, ahogyan az, mint művészet megjelenik, hanem amennyiben az valóban művészet (igaz, hogy emberfeletti).”<sup>14</sup> Mint Kant álláspontjában oly gyakran, itt is kettősséget figyelhetünk meg. Nemcsak fenti megjegyzéséhez kapcsolódó példái (az ember vagy a ló szépségét nem tudjuk tökéletességétől elválasztva megítélni), hanem maga a gondolat is a reneszánsz természetteleológia leszármazottja. Mégis: Kant rendszerébe s a fenti ellentétbe ágyazva új értelmet kap — egyelőre kitöltetlenül, de itt van a helye az esztétikai szempontok romantikus benyomulásának a természetbe és az életvitelbe, mint ahogy magának a természetélménynek is nem kis hajlandósága van arra, hogy egy művészi alkotás módjára elgondolt élet esztétikai gesztusába forduljon át.

A *művészet* mint természet problémával párhuzamos és ugyanúgy kétarcú a *művész*, mint a természet — Kant zsenielmélete. Csakhogy itt az előzőnél világosabban merül föl a művészet elvének jelentősége a filozófia számára és így ez lesz az a pont is, ahol átléphetünk az ízlésítéletből a befogadás, a kontemplatív befogadásból az aktív befogadás területére. A tétel kétarcúságának belátásához elegendő, ha a természetelv és ezen belül a zsenielméletek későbbi fejlődésére s irracionalista fordulatára gondolunk. A zseni-probléma Kant számára döntő oldala a közvetítés — a szabadság és természet közötti szintézis kísérlete. Nyilvánvaló, hogy itt, ahol a megformálás totalitás-teremtő ereje lép előtérbe, a tiszta ízlésítélet Kant által megkívánt közönye az ítélet tárgyának létezésével szemben — vagyis a természeti szép élményének formalitása — összeomlik. Kant tudatosítja ezt — méghozzá eredeti programjával ellentétben. Hiszen „Az ítéelőerő kritikája” első bevezetésében még így ír: „A művészi szépség megítélése ezután pusztá következtetés ugyanazokból az elvekből, amelyek a természeti szépségről alkotott ítéletben rejlenek.”<sup>15</sup> Ezzel szemben a művészet kifejtésénél hangsúlyozza, hogy különbséget kell tenni a „természeti szépség — amelynek megítéléséhez csak ízlésre van szükség — és a művészi szépség között, amelynek lehetősége (amire az ilyenféle tárgy megítélésénél szintén tekintettel kell lenni) megköveteli a zsenit”. „A szépséget általában (legyen az akár természeti, akár művészi szépség) az esztétikai eszmék *kifejezésének* nevezhetjük: csakhogy a szépművészetben ezt az eszmét egy objektumról alkotott fogalomnak kell létrehozni, a szép

<sup>14</sup> I.m. 48. §, 279. A művészet kategória itt kettős értelemben szerepel. A szó tulajdonképpen értelmében a második a művészet, az első a természet teleológikus technikája. Vö. i.m. Első bevezetés, 132.

<sup>15</sup> Uo.

természetben viszont elegendő valamely adott szemlélet fölötti pusztá reflexió . . .”<sup>16</sup> A természeti szépség materiális célját nem kell ismernem, nem kell fogalmamnak lenni arról, hogy milyen az adott természeti tárgy. A művészet tárgyának fogalmait viszont meg kell alapozni. S erre — „megítélésénél szintén tekintettel kell lenni”. *Az ízlésítélet reflexiós, kontemplatív jellegének produktív képességben kell föloldódnia.* Most már a szépség eszménye alapján kell ítélkezni. A szépség eszményét észfogalom, csak hogy meghatározatlan észfogalom alapozza meg. „Csak az, ami egzisztenciájának célját önmagában hordja, csak az *ember* az, aki maga határozza meg céljait az ész által, vagy képes ott, ahol azokat külső észleletekből kénytelen meríteni, a lényeges és általános célokat mégis egybevetni és az ezekkel való összhangot azután esztétikailag is megítélni, tehát az ember képes a szépség valamely eszményére . . .”<sup>17</sup> Ez a *külső*, amiről itt Kant beszél, összehasonlíthatatlanul inkább vonatkozik a műalkotásokra, mint a természetélményre. Az ember — műalkotások teremtése vagy teremtő befogadása közben — nem magányos, hanem intellektuális *érdeke* a társadalomra irányul. Ezzel megsemmisül az ízlésítélet érdekmentességének posztulátuma, s Kant az antinómia másik oldalára kerül: a művészet alig elnyert önállóságát újból elveszti. *Az esztétikai ítéletnek ugyanis valóban érdekmentesnek kell lennie.* Kant társadalmi tevékenységgé változtatja a művészetet, de érdekek meghatározta társadalomban. A művészet befogadása ezért — más módon, mint a természetélmény magánya, de hasonló céllal — az egyedül méltó emberi gyakorlat s emberi mű, a morális tettek és a morális élet előfokává válik. A művészet funkciója fontos *részfunkció*: „a lelkierők társas közlésére irányuló kultúráját mozdítja elő”.<sup>18</sup>

Az abszolutizált ízlésítélettel, a kontemplatív befogadással szemben joggal merül föl a produktív befogadás igénye, de ebből nem kapcsolható ki maga a szubjektív ízlésítélet. Ezért van különös jelentősége Kant az ízlésítéleten *belüli* kísérletének arra, hogy megőrizze annak elengedhetetlen szubjektivitását s ugyanakkor megalapozza általános érvényességét. Minden ízlésítélet problémája, hogy ízlések és pofonok különbözök. Kant idézi az igaz közhe-lyeket — „mindenkinek megvan a maga ízlése”, „ízlésről nem lehet vitatkozni”. Ez az ízlés antinómiájának 1. tézise. A 2. tézis viszont az ízlésítélet szükségszerű érvényességét állítja ezzel szembe. Az antinómia valóban feltárja az ízlésítélet sajátosságát, hajlamát az ízlés relativizálódására vagy az ízlésdiktatúrára. E dilemmára nem lehet válasz az ízlés kiküszöbölése. De megmutatja ugyanazt, ami az előző fejtegetésekből más úton derült ki, hogy mi lesz a művészi befogadásból, ha az elszigetelt magánember ízlésítéletével fordulunk hozzá. A válasz, amely megszüntetheti az antinómiát, amely egyszerre alapozza meg az esztétikai ítélet szubjektivitását és objektív érvényességét, a *sensus communis*.

A *sensus communis*nak a különböző ideológusoknál számos, egymástól elütő értelme van. Egy azonban polgárkori történetében közös: minden formájában, különböző értelmezéseiben is — Vicónál és Shaftesburynél, a skót morálfilozófusoknál és a pietistáknál — védőszánc a privatizálódás, lét és gon-

<sup>16</sup> I.m. 48. §, 278. és 51. §, 287.

<sup>17</sup> I.m. 17. §, 199.

<sup>18</sup> I.m. 44. §, 273.

dolgodás atomizálódása ellen.<sup>19</sup> Kantnál is védekezés a *sensus communis*: alapja érzés és nem fogalom, szubjektív, de általános érvényű — a „tisztá” ízlésítéletet akarja megvédeni az érzéki befolyásoktól, a partikularizálódástól. A *sensus communis*ra mindig *apelláltak* s mindig mint valami veszendőt, Legyen-ként formulázták. Kantnál ismeretelméleti posztulátummá válik — mivel nála az esztétikai ítélet érvényessége megoldandó feladat, de nem történelmi kérdés, ezért a *sensus communis* mibenlétével szemben közömbös. „Itt nem is akarjuk, de nem is tudjuk megvizsgálni, vajon valóban létezik-e ilyen közfelfogás, mint a tapasztalatok lehetőségének alapvető elve, vagy az ész valamely magasabb elve teszi számunkra regulatív elvvé azt, hogy magasabb célok érdekében mindenekelőtt egy közfelfogást alkossunk magunkban.”<sup>20</sup> Kant rendszerén belül mindig elhárítja a történelmi kérdéseket. Így az ízlés kialakulásának, változásainak egész kérdéskörét egy empirikus pszichológia tárgykörébe utalja. De a *sensus communis* reális létével szembeni közönyének egyszerű történelmi oka, hogy nincs annak realitása sem közösség, sem — Németországban nem lévén polgári nyilvánosság — széles közönség értelmében. *A közösség és a közönség közötti történelmi úr* miatt még jelentősebb, hogy Kant az esztétikai ítéletalkotásnál nem nélkülözheti a *sensus communis* mint eszmei norma bevezetését. Megint — mint vázlatos elemzésünkben már több ízben megmutattuk — Kant kijelölte egy probléma helyét. Egyetlen reális esztétikai analízis, amely fölveti a befogadás kérdését, nem mulaszthatja el az adott „*sensus communis*” konkretizálását.

3. A *sensus communis* — félretéve most már Kant terminológiáját és a kategória történeti háttérét — egy korszak, egy kultúra embereinek közös világa, beállítottsága, legáltalánosabb alapjait tekintve azonos keretek között mozgó látásmódja, nyilvánossága. Benjamin ennek megismerését és ábrázolását a történelmi szociológia kutatómunkájával *készíti elő* s a mű, illetve a forma interpretációjával kísérli meg. Az olvasót azonban figyelmeztetni kell — nem először e fejtegetések folyamán —, hogy a kategoriális előrehaladás nem feltétlenül az antinómiák feloldásának útja. Könnyű belátni, hogy a most említett komplexumot, a „közfelfogást” éppoly erővel szakítja ketté a „van” és az akár realizisztikus lehetőségként, akár utópisztikus mértékként felfogott „legyen”, mint magát a befogadást. Mielőtt a megoldáskísérletet elemezném, látnunk kell, hogyan foglal állást Benjamin azzal a folyamattal kapcsolatban, amelyet a kontemplatív befogadás eluralkodásának neveztem.

Nagyon fontos, hogy *a befogadás változásait Benjamin a művészi alkotás, formaadás mély mozzanataként fogja föl*. „E változások lényege, hogy a műalkotásban az áruforma, közönségében a tömegforma ezelőtt sosem látott közvetlenséggel és hevességgel jut felszínre.”<sup>21</sup> A folyamatot analógiával világítja meg: „Abban a mértékben növekszik a vásárló ízlésének jelentősége, amilyenben csökken szakértelme.”<sup>22</sup> Hozzátehetjük: amilyen mértékben csökken az emberben az, hogy a művészetben „ügyét” lássa, olyan mértékben válik befogadásának egyedüli s bizonytalan kormányosává pusztá ízlése. Benjamin joggal látja, hogy az a kezdetben a műalkotáson kívüli folyamat a *l'art pour*

<sup>19</sup> Történetének összefoglalását lásd Hang-Georg Gadamer: „Wahrheit und Methode”, Tübingen 1965, 16. kk.

<sup>20</sup> „Az ítélőerő kritikája”, 22. §, 205.

<sup>21</sup> Zentralpark; KP, 288.

<sup>22</sup> PB „Az ízlés” c. része, 28.

l'art-ral nyomul be magába a műalkotásba, „először van hegemoniája az ízlésnek a poézisben . . . a költő először áll szemben úgy a szavakkal, mint a vásárló az áruval a nyílt piacon.”<sup>23</sup> Benjamin Baudelaire-elemzése az, ahol a legvilágosabban mutatja ki a modern művészet fontos tényét, amelyet később Habermas — igen találóan — így fogalmazott meg: „A piac törvényei már behatoltak a művek szubsztanciájába, éppoly immanenssé váltak számukra, mint az alakítás törvényei.”<sup>24</sup> Benjamin nagyvonalú és gazdag Baudelaire-anyagának e vonatkozásait csak futólag és vázlatosan idézhetjük itt: „Baudelaire magatartása az irodalmi piacon: ő — az áru természetének ismeretében — képes vagy kénytelen volt objektív instanciaként tudomásul venni a piacot . . . Talán Baudelaire az első, akinek van elképzelése a piaci védjegyről . . .” „. . . a polgár készül visszavenni a megbízatást a költőtől. Miféle társadalmi megbízatás léphet ennek a helyére? Baudelaire egy osztálynak sem tehetette fel a megbízásra vonatkozó kérdést: a választ leginkább a piacról és a piac válságaiból lehetett kikövetkeztetni.”<sup>25</sup> A vers befogadására kiváltképp megszűntek a kedvező feltételek: a kritikus *önértéke*, a „dalnok” súlya megsemmisült, Baudelaire után a versnek nincs többé közönségsikere, s az olvasó még az ezelőtt elfogadott lírával szemben is türelmetlen. Baudelaire — fejt ki Benjamin — e körülmények között a „hypocrite lecteur”-re, egy kelletlen olvasórétegre építkezik. „Koncentráló készségével s akarateréjével nem sokra megy az ilyen olvasó; mindenféle versnél előbbre helyezi az érzéki gyönyöröket; nem idegen számára az a spleen, amely még csak tovább lohasztja a befogadókészséget és az érdeklődést.”<sup>26</sup> Az áruformákkal párhuzamosan a tömegformák is beépülnek a versbe. Bár „e tömeg, amelynek állandó jelenlétéről Baudelaire soha meg nem feledkezik, közvetlenül egyetlen írásában sem áll modellt. Művébe mégis ennek a tömegnek arcása vetitődik bele rejtetten . . .”<sup>27</sup> A fenti idézetek — ismételjük — pusztá jelzések. A műalkotás interpretációjának az a termékeny szempontja, amit itt Benjamin kezdeményez: hogy épülnek immanens formaelvűvé a befogadás változásai? Világ választja el ezt a kérdést attól, hogy hogyan *tükröződik* ugyanez a műalkotásban. Az utóbbi kérdés ugyanis mindenképpen szétveti a mű egységét, hogy darabjai közül kikeresse azokat, amelyeken minden szubjektív sallang nélkül, kellő általánosságban s ezért kellő élesen s meggyőzően mutatkozik meg a társadalmi adekváció. A világnak tükröt tartó utitárs e felfogásban a művészet, s nem maga világ, nem önálló s integráns része a társadalmi életnek. Benjaminsnál viszont „a művészi visszaadás válsága. . . úgy tárul elénk, mint magában a befogadásban lejátszódó válság integráns része”.<sup>28</sup> A válság gyökerét, a közösségi formák összeomlását, a „közösségnélküli” polgári társadalom kialakulását, a hagyományok megsemmisülését

<sup>23</sup> I.m. 29.

<sup>24</sup> Habermas: „A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása”, Gondolat 1971, 273.

<sup>25</sup> Zentralpark; KP, 280. és 281.

<sup>26</sup> Motívumok Baudelaire költészetében; KP, 228. Vö. uo. és k.

<sup>27</sup> I.m. 240.

<sup>28</sup> I.m. 267. Benjamin, aki — mint láttuk — nem maradt érintetlen az alap—felépítmény dualizmus problematikus hatásától, attól mindig visszariadt, hogy a felépítményben mechanikus visszatükrözést lásson. Ehelyett arról beszél, hogy a felépítmény az alap „kifejezése”. (Idézi Rolf Tiedemann: „Studien zur Philosophie Benjamins”, Europäische Verlagsanstalt 1965, 106.) A Párizs-tanulmány világosan mutatja, hogy ezt a dialektikus képek elméletében alkalmazott elképzelést is a konkrét történelmi elemzés éppúgy alkalmazhatatlanságra ítéli, mint az *autonóm* műalkotás analízise.

és a tapasztalatok elszegényedését, s Benjamin elméletének ezt tárgyaló közép-ponti részét elemeztük az egész előző fejezetben. A művészet problematikussá válik e válságban. S ez az, amit Benjamin a művészetre jellemző tapasztalat, az *aura*, az emberi életből való kiveszésével ír le.

Benjamin a legkülönbözőbb irányokból közelítette meg az *aura* fogalmát s kétségtelen, hogy a „Reprodukálhatóság”-tanulmány és a Baudelaire motívumait kibontó esszé aurája nem azonos. A tartalmi konkretizálások áldozatul esnek Benjamin legszembevetőbb gondolkodói hibájának, a helyes gondolat romantikus túlfeszítésének. Másodszor, látni fogjuk, hogy állnak összefüggésbe a tartalmi leírások (olyan helyeken például, mint a kultikus és az auratikus összérántása) Benjamin esztétikai gondolkodásának végső problémáival. De most számunkra a termékeny alapgondolat a fontos, az *aura* módszertani elve. Ez ugyanis egyszerre kategóriája a műalkotásnak és a befogadásnak. A műalkotás befogadására jellemző tapasztalat s a műalkotásból a befogadóra kisugárzó egység, atmoszféra. A viszonzott emberi pillantás — ahogyan Benjamin költői módon megfogalmazta.<sup>29</sup> A kategória módszertani jelentősége az, hogy itt mű és befogadás nem semmire sem kötelező komplementekkel feltételezi egymást, hanem a kategória léte függ a kettő egymásra vonatkozásától. Aurája csak *ható* műnek lehet s az *aura* sajátos esztétikai magatartásmódot feltételez a befogadóban. Nem túloz tehát Benjamin, amikor a művet és befogadót egy körbe vonó aurának a gyakorlat jelentőségét tulajdonítja a művészetben.<sup>30</sup> Az *aura* tartalmi konkretizálásának van azonban egy olyan általános nehézsége, amire Benjamin nem mutatott rá. Az ember esztétikai magatartásmódjának döntő, objektív sajátossága ez, de — éppen ezért —: lényegileg szubjektív. Az esztétikai magatartás sokkal szélesebb területen mozog, mint a műalkotásokén: a tájnak is lehet például aurája.<sup>31</sup> De a műalkotás területén nem feltétlenül igazít el. Láttuk: az *aura* elvesztése a közösségek elvesztésével párhuzamos Benjaminsnál s valóban, a leghomogénebb *aura* a zárt befogadó közösségekben tételezhető fel. Az *aura* „elvesztésének” folyamata valójában nem megszűnése, hanem partikularizálódása. E néhány mondat jelzi az *aura* problematikáját, s vele az objektiválatlan, tiszta aurára építő modern művészeti irány, a concept art bökkenőjét. Benjaminsnak azonban igaza volt abban, hogy *aura* nélkül nincs vagy nem funkcionál műalkotás.

Az *aura* módszertani elve mindenesetre visszavezet kiinduló kérdésünkhöz hogyan haladható meg a művészet értékelő szempontjának és történeti szempontjának antinómiája. A befogadás problémájának benyomulása mindkét szempontot elmélyíti, de az ellentmondást nem szünteti meg. Benjamin valaha erre a kérdésre két nagy tanulmányában két különböző választ adott. A „Vonzások és választások”-tanulmány magát az egyedi műalkotást állította a középpontba, amely megformált voltánál fogva magába zárja és homogenizálja

<sup>29</sup> Vö. i.m. 268. (Mivel a magyar fordítás ezen a helyen — a kategória egyik fontos körülírásánál — pontatlan, vö. III. 234.)

<sup>30</sup> Ezt a gondolatot messzemenően problematikus kontextusban fejt ki. Ezért is közlöm lábjegyzetben — nem itt a helye, hogy polemizáljak vele: „Ha aurának nevezzük azokat a képzeteket, amelyek a *mémoire involontaire*-ben megtelepülve, csoportosulni igyekeznek valamely szemléleti tárgy körül, akkor az *aura* éppen azt a tapasztalatot fogja jelenteni a szemléleti tárgy vonatkozásában, mint valamely szükségleti tárgy vonatkozásában a gyakorlat.” I.m. 265.

<sup>31</sup> Benjamin is beszél a hegy, az ág aurájáról. Vö. A műalkotás technikai reprodukálhatóságának korszakában; KP, 308.

az értéket és a történelmi tanúságot. (Hogy a hiányzó történetfilozófia miatt milyen „üres helyek” maradtak a tanulmányban, azt annak idején elemeztem.) A második megoldás a „Szomorújáték”-tanulmányé volt, amely az egyedi műalkotásoktól függetlenül is élő formaeszmének mély történelmi értelmet tulajdonított s a művészi teremtés széles körét fogta át, a problematikus művészetet is, de — és ezt a kategória garantálta — mindig a még művészi teremtést. A kettős megoldás él Benjamin kései korszakában is, de — különösen ami a másodikat illeti — lényeges módosulásokkal. Egyelőre maradjunk az elsőnél.

Ez a megoldás semmiképpen sem nevezhető „tudományosnak”. Egy mű megformáltsága ugyanis nem indukálható az egyes művészi megoldásokból, hanem post festum kell elfogadni az elemzés kiinduló evidenciájaként. A mű megformált volta bebizonyíthatatlan. (Ez a megállapítás nem azt jelenti, hogy senkit sem lehet meggyőzni egy műalkotás jelentőségéről. Az interpretáció azonban e tekintetben csak arra irányulhat, hogy korrigálja, új, addig talán homályban maradt összefüggésekre irányítva a figyelmet mintegy megismételtesse a befogadást, amely — nem győzöm hangsúlyozni — végső alapjait tekintve szubjektív. S szubjektív maga az interpretáció, amely ebből a szempontból nem egyéb, mint *egy* objektivált befogadás.) Benjamin munkásságának utolsó évtizedét lényegében Baudelaire interpretációja foglalta le. Ennek a munkának kiinduló pontja és nem végeredménye, hogy remekművel van dolgunk. Az esztétikai elméletnek az ilyen kritikai kiindulópontjait sohasem lehet megtakarítani, legfeljebb eltagadni.

A megformáltság egyszerre létfeltétele és *normája* a műalkotásnak. „A műalkotásban a formatörvény középponti” — szól Benjamin „Tizenhárom tézis a sznobok ellen” című írásának egyik aforizmája. S egy másik megvilágítja a műalkotásban benne rejlő *történelmiséget*. „Tartalom (Inhalt) és forma egy a műalkotásban: eszmei tartalom (Gehalt).”<sup>32</sup> E műalkotásban objektiválódott történelmi tartalom — a fiatal Lukács kategóriájára visszautalva világnézet — analízise az interpretáció feladata. Ha a műalkotásból mint totalitásból indulunk ki, akkor a megformáltság és történelmiség, a műalkotás történelem meghatározta és történelem feletti volta egymást feltételezi, egymásban mélyül el. A művészet antinómiáját minden műalkotás megsemmisíti. Szigorúan „műalkotáscentrikus” álláspontra jutottunk — mondhatná valaki —, amelynek csak a „világra varázsolódott formához” van köze. Hogyan juthatunk e légritka vidékről a hatás, a befogadás levegős tereibe? De miért csak műalkotáson kívüli út vezet oda? — válaszolunk. Először is a befogadás és a hatás a műalkotás formáló elve: erre Benjamin munkássága gazdag bizonyító anyagot szolgáltatott. Másodszor, észre kell vennünk, hogy a műalkotásból kiindulás maga nem más, mint befogadás, amelynek ezt a jellegét, az ítélet történelem megszabta voltát s óhatatlan szubjektivitását egyként tudatosítani kell. A befogadás, a hatás szempontjának e kitüntetett helye az esztétikai koncepcióban azonban, éppen mert a mű *funkciójára* kérdez, bizonyos értelemben megszünteti annak zártságát. A mű mint önmagában zárt forma természetesen érinthetetlen marad, de mint a világban funkcionáló képződmény, hatása és jelentése szempontjából állandó mozgásban van. Benjamin Fuchsról szóló tanulmányában — most már Engelsre hivatkozva és a szellemtörténet elleni polemikus éllel — eleveníti föl fiatalkori gondolatát a művészettörténelem

<sup>32</sup> Einbahnstrasse. Dreizehn Thesen wider Snobisten; Sch. I. 539.

problemátikus voltáról és a műalkotás hatásának alapvető jelentőségéről. Így ír: „Engels két dolog ellen hadakozik. (A Mehringhez írott 1893. július 14-i levélben — R. S.) Először ama szokás ellen, hogy valamely új dogmát egy korábbi dogma *fejlődéseként*, valamely költői iskolát egy megelőző költői iskola *reakciójaként*, valamely új stílust egy korábbi stílus *legyőzéseként* szoktak ábrázolni; de nyilvánvalóan implicite szembehelyezkedik azzal a gyakorlattal is, hogy az ilyen új képződményeket az emberekre s ezek szellemi és gazdasági termelési folyamataira való hatásuktól leválasztva ábrázolják. Ezzel megsemmisült a szellemtudomány mint az állami alkotmányok vagy természettudományok, a vallás vagy a művészet története . . . ami a művészetet illeti, annak s azon műveknek lezártága is kérdésessé válik, amit a művészet fogalma át óhajt fogni. Ezek a művek a velük foglalkozó történelmi dialektikus számára integrálják mind elő-, mind utótörténetüket — olyan utótörténetet, amelynek segítségével előtörténetük is állandó változásban levőnek felfogva válik megismerhetővé. Megtanítja a történelmi dialektikust, hogyan élheti túl a művek funkciója az alkotót, hogyan hagyhatja maga mögött annak intencióit; 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.”<sup>33</sup> A történelmi szemlélet szembeszáll a kontemplatív historizmussal és mű és történelem viszonyát a műből kibontott történelemből érti meg. „A történelmi materialistának fel kell áldoznia a történelem epikus elemét. A történelem olyan konstrukció tárgya lesz nála, amelynek helyét nem az üres idő, hanem a meghatározott korszak, a meghatározott ítélet, a meghatározott mű képezi. A korszakot ugratja a dologias *történelmi kontinuitásból*, az életet a korszakból, a művet pedig az életműből. Mégis ennek a konstrukciónak az a nyeresége, hogy a műben az életmű, az életműben a korszak és a korszakban a történelem menete őrződik meg.”<sup>34</sup>

A figyelmes olvasó azonnal észreveszi a gondolatmenet kapcsolódását a „Szomorújáték”-tanulmány elő- és utótörténet, illetve eredetkoncepciójához. Kétségtelen, hogy megőrződik az interpretáció *megmentő* szerepe is. A történelem menetét Benjamin konzekvensen a jelen számára és a jelen szükségleteiből kiindulva interpretálja. Ezt a helyes gondolatot azonban túlfeszíti, amikor a történelem végtelen haladásának hazug ideológiájától való félelmében *minden* lehetséges történelmi kontinuumot megsemmisít. A történelmi tanúság csak a *most* e pillanatának, a befogadás pillanatának történelmi tanúsága. A múltat az interpretáció, a jelent — mint erre Benjamin történetfilozófiájának összefoglalásában vissza kell térnünk — a messianizmus közvetíti a jelenhez.

A „Szomorújáték”-könyv ellentétét a „Vonzások és választások”-kal csak fölületesen lehet úgy fölfogni, mint a mű-központú esztétikát a nem mű-központúval. Valójában a mű formatörvényeire — nem utolsósorban a hatás formáló voltára — összpontosító esztétika állt ott szemben a nem feltétlenül jelentős művekben realizálódó s így a művektől bizonyos mértékig független, de természetesen csak művekben elemezhető s csak művek interpretációjával kimutatható forma történetfilozófiájával. Az ellentét mögött nem volt nehéz két filozófiai álláspont ellentétét észrevenni. Benjamin mindkettőből

<sup>33</sup> Eduard Fuchs, a műgyűjtő és történész; KP, 336. k.

<sup>34</sup> I.m. 337. k. Vö. Történetfilozófiai tézisek. XVII.; Sch., I. 505. (Magyarul: „Új Symposion”, 1971. november, 350.)

igen sokat beolvasztott késői gondolkodásába, de a most már végleges — bár antinomikusan interpretált — történetfilozófiai problémakörbe. Minden a közösségek mába érő múltján s jövőjén, s az áruvilág jelenén méretik le. A műalkotás immanens, vagy nem-immanens volta, amely Benjamin késői korszakában is feloldatlanul egymás mellett álló két álláspont, nem pontosan itt válik el, mint a két fiatalkori műben. S bár kísértének az akkori megoldásoknak azok a vonásai, amelyek kicsiholták az ellentétet, nem ezek a döntőek. (Így fölmerül az aura és a szép azonosítása, ami kétségtelenül pusztá nosztalgiává fokozná le a művészetet.<sup>35</sup>) A kérdés az, hogy lehet-e a művészet XIX–XX. századi válságkorszakában abban az értelemben a jelentős műtől függetlenül élő, a torz, a problematikus műben is megvalósuló formaeszmé, stílus, mint amilyen a XVII-ben az allegória, illetve a szomorújáték művésziileg problematikus, mégis immanens formaelve volt. Hadd emlékeztessék itt arra a megkülönböztetésre, amelyet az allegória és az allegorizálás között javasoltam. A keresztúton álló barokk allegória magatartása kettős: az élet és gondolkodás hagyományos formáihoz új, kétségbeesett tartalom vegyül. A forma megmarad, de a tartalom és forma belső ellentmondása teszi problematikusvá a műveket. (Éppen azért beszélhetünk e kettőről külön-külön, mert fennáll ez az ellentmondás.) A modern művész számára nincs ilyen formahagyomány. „Az allegorikus látásmód, amely a XVII. században még stílus teremtmény volt, a XIX-ben már nem az.”<sup>36</sup> Nem szabad megfeledkeznünk arról a modern fejleményről, hogy a művészet helyét egyre inkább elfoglaló konzumálódott kultúra éppen a művésziileg problematikus, megoldatlan, bizonytalan, tehát belső lényege szerint kisebb ellenállásra képes műveket vonja ki tömegesen a művészet területéről. A fogyasztói célokat és csak azokat szolgáló művek esetében pedig formáról csak *technikai* értelemben lehet beszélni: a kiteljesedett árutermelő társadalom egy érintkezési technikájáról. A fogalmi különválasztást nehezíti az a tény, hogy a *kortársi* befogadást a műalkotásban is közvetlenül befolyásolja a mű tárgyi tartalmával meghatározható technikája. Az e kettős értelemben vett technikai problémát a következő pontban vesszük számba. Mindenesetre a konzumkultúra fenyegetése maga is formaelvvé válik a modern művészetben s nemcsak az olyan nagy művek esetében, mint a Baudelaire-é, hanem azokban is, „amelyek a legjobb úton vannak, hogy áruként jelenjenek meg a piacon. De a küszöbön még tévóváznak.”<sup>37</sup> Az ilyen jellegű műveknek és stílusirányzatoknak — így az interiorművészetnek, a szecessciónak stb. — a vizsgálata Benjamin másik nagy kutatási területe. A szenvedélyes érdeklődést a művészet közkeletű iránt — Benjamin Brechtrel rokon tulajdonságát — egy ízben így fogalmazta meg: a kultúra „létezését nemcsak az azt teremtő nagy zsenik fáradozásának köszönheti, hanem többé-kevésbé a kortársak névtelen robotjának is”.<sup>38</sup> Ezzel az érdeklődéssel kapcsolódik egybe a „Szomorújáték”-tanulmány helyes gondolata: nemcsak a sikerre vitt formának, hanem az összeroppanásnak, a zátonyra futásnak is komolyan veendő történelmi értelme lehet. Fontos azonban látnunk, hogy ez esetben is *formaanalízisről* van szó. A művészet-értelmezés dilemmáját csak a formaanalízis oldhatja meg.

¶

<sup>35</sup> Motívumok Baudelaire költészetében; KP, 260., 266., 384.

<sup>36</sup> Zentralpark; KP, 297.

<sup>37</sup> Párizs, a XIX. század fővárosa; KP, 93.

<sup>38</sup> Fuchs; KP, 346.

Megpróbáltuk rekonstruálni Walter Benjamin *immanens* esztétikáját. Rekonstrukció ez, mert létezik — párhuzamosan — egy nem-immanens esztétikája is, amelynek mozzanatai néha elkeverednek az előzővel. Hogy annak ellenére jogos a fent vázolt elképzelés, hogy Benjamin írásban soha nem tudatosította a kettősséget, azt immanens művészetfelfogásának azok a belső problémái fogják igazolni, amelyek indokolják, miért indult el más irányba is. Ez előtt azonban ki szeretném mutatni kezdeményezésének jelentőségét, egy olyan esztétika jelentőségét, amelynek immanens voltát nem semmisíti meg a befogadás szempontjainak beépítése. Ezek a megjegyzések azonban már csak részben támaszkodhatnak Benjamin kifejtett elgondolásaira.

Elvben két — egymásra néző — általános kérdésre felelhet elsősorban ez az esztétika.

a) Kimutathatja a művészet történelmi tanúságát, interpretálván a művészetben benne rejlőt: egy korszak, egy szituáció történelmi szubjektumát, látásmódját. A befogadásnak, a keletkezés *sensus communis*ának beépülése a mű formaelvébe kitágítja e tanúságtétel horizontját. E sorok írója elfogadja Lukács György kései esztétikájának azt a nagy gondolatát, hogy „a művészet igazsága az emberi nem öntudatának igazsága”.<sup>39</sup> A művészet befogadása aktivitás, amely ennek az öntudatnak nem pusztán elsajátítása, nem pusztán ráismerés (teoretikus, fogalmi értelemben egyáltalán nem az), hanem a hozzá való érzék *megteremtése*. Nyilvánvaló, hogy ha két mereven különböző síkon tételezzük a nembeli öntudat érzéki felidézését és elsajátítását, akkor „a” nembeliség mindenkor az ember feje fölött fog lebegni, amelyet jókorát ugorva pillanatokra elérhet, majd újra kicsúszik a kezéből. Akkor a művészet csak utópisztikus figyelmeztetés, amelynek vajmi kevés köze van a reális élethez. A műalkotás és a hatás két „síkjá” kölcsönösen elmerevíti egymást, és ha jól meggondoljuk, ebből a különválasztásból táplálkozik az egyik oldalon egy gőgös elitáriánus művészetkoncepció, a másikon pedig a siker-kritérium alantas demagógiája. Valójában — esztétikai szempontból — homogenizálódó egységről van szó: a mű leglényegesebb formaintenciói közé tartozik hosszú- és rövidtávú hatásának, illetve hatástalanságának lehetősége. Nyomatékosan ki kell emelni, hogy az esztétikai szempont nem a mű egy lehetséges szempontja, hanem a műalkotás — mint műalkotás — egyedüli nézőpontja. Ebből nem következik, hogy a műalkotásnak mint társadalmi jelenségnek ne lehessen számos egyéb megközelítési módja. Gondoljunk csak azokra a befogadástípusokra, amelyeket nyilván nem nevezhetünk katechén esztétikai befogadásnak. Van, aki a műalkotás pusztán intellektuális tartalmát fogadja be (a művészetet mint megismerést), van, akinél a műélvezet partikuláris élvezetté, csak szórakozássá degradálódik, van, akinek tisztán voluntarisztikus viszonya van a művészethez (a művészet agitatív felhasználásától a koncerteken, vernisszázsonokon való részvétel társadalmi státusz-szimbólumáig igen széles skálán), van, aki életre kelti a figurákat (itt az irodalom, a film és esetleg a képzőművészet jön számításba), azonosul vagy azonosít velük valakit, s elmosza a határt művészet és élet között. Az, hogy e befogadói szükségletek kielégítésére a pszeudo-művészetek tömegtermelése alakult ki s fordítva, a tömegtermelés variálta e szükségleteket, nem

<sup>39</sup> Lukács György: „Az esztétikum sajátossága”, II, Akadémiai, 1965, 629.

jelenti, hogy a művészet megszabadult volna terhüktől, sőt bizonyos értelemben állandóan módosítják az esztétikai befogadást. A legdirektebb s ezért természetesen nem általánosítható példák közé tartozik Hogarth és Defoe szórakoztató ponyvából kinövő nagy művészete. Minél előbbre haladunk az időben, annál ritkább az ilyen jellegű példa, az, hogy *közvetlen* befogadói szükségletek váljanak formaelvvé, de elvileg lehetetlen, hogy az adott befogadás valamilyen módon — akár mint negativitás — ne váljék azzá. Az önmagukban nem művészi jellegű, vagy azt nem teljesen kimerítő befogadási szükségletek egy része természetesen feloldódhat a művészi befogadásban: a mű mint szórakozás és mint erkölcsi ítélőszék egyként eleme lehet. A művészet-szociológia azonban a művészet nem-esztétikai befogadásának útját járja, amikor ismereteket emel ki a művekből, illetve az emberek reakcióját a művektől elkülönítve vizsgálja. Ezenközben hasznos eredményekre juthat, de nagy tévedés volna azt hinni, hogy létezik s mintegy kiegészíti egymást a művészet mint esztétikai jelenség (ami ebben az értelmezésben a mű külső tényezőktől független öntörvénye), s a művészet mint szociológiai jelenség, amely a műre tett társadalmi hatásokat és a mű társadalmi hatását hivatott földeríteni.<sup>40</sup> A mű öntörvénye magába zárja az utóbbi szempontokat, s nemcsak az előtörténetet, hanem bizonyos mértékig az utótörténetet is, mint ahogy bizonyos mértékig a mű utóélete fejti meg, illetve értelmezi át a formát. S az ebben az értelemben felfogott műalkotás történelmi tanúsága nem pusztán adalék, tényhalmaz, hanem valóban — titokzatosan — magába zárja a történelmet. Igazi tanúság-volta nemcsak általánosságából ered, hanem paradox módon meghatározatlanságából. Egyetlen mű tanúságtételét sem lehet lefordítani, csak megközelíteni, intencióját ábrázolni.

b) A művészet történelmi történetietlenségét a fent leírt módon elképzelt történelmi tanúságtétele a történelmi oldalról fejti fel, de úgy, hogy az egység megmarad s a művészet szemlélete nem esik szét két különböző részre. A történelmi válasz feltételei közé tartozik ugyanis a művészet történelmietlen, normatív karaktere is. A második nagy kérdés az utóbbi oldalról közeledik a művészethez, de ugyanúgy nyilvánvalóan magába zárja a mű történelmi karakterét. Mi a művészet sajátos funkciója az emberi életben? — hangzik ez a kérdés, vagy ami ugyanezt jelenti: mi a művészet szükségletének gyökere, mit jelent ez a szükséglet? E funkció, e szükséglet elméletének megalkotása az esztétika jövőbeni nagy feladata. Az eddigi esztétikák meglepő módon ebben a kérdésben jutottak a legkevesebbre. Maga Benjamin, akinek egész esztétikai gondolkodása minden ponton ehhez a problémához hatol előre, aki befogadás-konceptiójával az egyik leglényegesebb előkészítő munkát végezte el, elfogadhatatlan megoldásokra jut.

Benjamin esztétikai gondolkodása ebben a kérdésben bizonytalan. A művészet befogadása számára egyre kedvezőtlenebbé váló feltételek fölvetítik a művészet halálának vízióját. Nemegyszer veszi át birodalmát a rezignáció, amelyben a még létező műalkotások csak visszafelé, egy elveszett szépségre tekinthetnek. Emlékszünk, hogy a „Vonzások és választások”-tanulmány-

<sup>40</sup> J. Davidov például, aki „A művészet mint szociológiai jelenség” c. könyvében sok érdekes szempontot vet föl a befogadással kapcsolatban, s kimutatja a művészet nem-esztétikai jellegű befogadástípusainak döntő hatását különböző korok művészetelméleteire, maga is a fenti kettősség alapján áll. (Vö. Искусство как социологический феномен; „Наука”, 1968.)

ban is ez volt az ára a művészet immanenciájának. Most a szép mellé lép egy másik funkció, az emlékezés. Történetfilozófiai értelmét Benjamin koncepciójában részletesen elemeztük. A művészetnek a szépségért, egy szerves, zárt közösség nyomaiért az idők mélyére kell leszállnia. Ebben a kontextusban Goethe csodálatos sorai — „Ach, du warst in abgelebten Zeiten meine Schwester oder meine Frau” (Vas István fordításában „Mi már egyszer tűnt időkben, éltünk, s nővérem voltál vagy asszonyom”) — már-már a művészet alfájának és omegájának tűnnek.<sup>41</sup> De a művészet funkciójának e resignált visszaszorulása kelti föl bizalmatlanságát. Saját megfigyelései, amelyek az immanens műalkotás és az adott *sensus communis* mély összefüggését mutatták, visszájára fordultak, s maga a művészet vált időnként gyanússá, a művészet immanenciája hermetizmusnak tűnt, amelynek gyakorlati hatástalansága és haszontalansága az ítélet formáját öltötte s megint egyszer az ideológiák történetében napirendre került a művészi korszak végének gondolata. A Baudelaire-tanulmány hamis megkülönböztetése, hogy a „szükségleti tárgyakkal” szemben a művészet tárgyai „szemléletiek”<sup>42</sup>, visszájára fordul, a művészet megszűnik, hogy tárgyai „használatiak” lehessenek. Annál érdekesebb a művészet végének mindig újra s újra fölbukkanó sejtelme, mert maga Benjamin súlyos érveket szolgáltat ellene. Ha kimutatja, hogy a sokk milyen döntő tényezője a modern művészeti irányzatoknak, akkor olyan kategóriát talál, amely megint egyszerre kategóriája műnek és befogadásnak, de olyat, amely nem feltétlenül a mű formáját, hanem csak technikáját jelenti. De ha Baudelaire-nél azt mutatja ki, hogy a sokk maga is az aura része, sőt aurateremtő eszköz lesz, akkor a művészi formateremtés végtelen lehetőségeire mutat rá, amelyek a művészet halálának gondolatát egy tragikus kultúrkritika, de nem az esztétika eszméi közé sorolják. Sőt, a művészet végtelen hatalmát a művésztetlen állandó magába építésével mutatja meg. Benjamin paradoxonnal példázza ezt: „Az árura jellemző sajátos aura megjelenítése — ez Baudelaire vállalkozása.”<sup>43</sup> Baudelaire magának az aurának elvesztését tette művésszé. A művészet mindenkor lehetősége, hogy — Benjamin Kellerre alkalmazott szavait idézve — „talányosan tökéletes” (*rätselhaft vollendete*) legyen.<sup>44</sup> Adorno — éppen Baudelaire-re és Benjamin interpretációjára hivatkozva a következőképpen fogalmazta meg a helyzetet: „a művészet elművésztetlenítése nemcsak megsemmisítésének fokaként jelenik meg, hanem mint fejlődéstendencia.”<sup>45</sup> A művészet világa állandó mozgás: területeket hagy el s új területekre nyomul előre. Minden új korszakban, minden új helyzetben újra konkretizálni kell, hogy mi a művészet. (Korunkban — ha nem tévedek — éppen a fényképészet egyes alkotásai válnak művésszé, teremtik meg aurájukat, illetve támad aurájuk. Ha így van, az esztétikai vizsgálódás nagyon tanulságos területe nyílik meg ezzel, hiszen más közegekben manapság teljesen szokatlan módon itt egymás mellett él a kifejezett árutermelés és a művészet a dilettáló — művészi értelemben is dilettáló — fényképészettel.) Másodszor hadd hivatkozzam a „Párizsi Passzázsok” sejtésére, amely szerint minden igazi műalkotásban van olyan hely, amelyet „megérint egy jövőző haj-

<sup>41</sup> Vö. *Motívumok Baudelaire költészetében*; KP, 267.

<sup>42</sup> I.m. 265.

<sup>43</sup> *Zentralpark*; KP, 289. Vö. még *Motívumok...*; KP, 275.

<sup>44</sup> Benjamin: *Gottfried Keller*; Sch. II, 287.

<sup>45</sup> Adorno: „*Ästhetische Theorie*”, Suhrkamp, 1970, 123.

nal hűvös szele. Ebből adódik, hogy a művészet, amelyet gyakran ítétek minden haladással szembenállónak, e haladás valódi meghatározásául szolgálhat. A haladás nem az időmúlás kontinuitásában, hanem interferenciáiban van otthon: ott, ahol valami valóban új — a koraiság józanságával — nyilvánvalóvá válik.”<sup>46</sup> E gondolat történetfilozófiai oldala visszacsend a „Történetfilozófiai tézisek”-ből, esztétikai tartalma azonban kifejtetlen marad. De még az áruvá válás küszöbén tétovázó művek kétarcúságában is — nagyon halványan — felvillan ennek az ellenérvnek a lehetősége. Elemeztük azt a polgári világot transzcendáló utópisztikus álmot, amely Benjamin felfogása szerint itt föllelhető. Nem kell részleteznünk, hogy az álom közvetlen funkciója a polgári világ antinómiáinak elleplezése. Benjamin tudja ezt. Kétségtelen azonban, hogy e — még művészi — kísérletekben, amelyeket Benjamin fantazmagóriáknak nevezett, olyan illúzió rejtőzött, amely — meglehet, tehetetlenül s a leleplezés helyett az elleplezés útját járva — nem fogadta el a polgári világot annak minden konzekvenciájával — s mindaddig, amíg konzumcikké reprodukálva nem vált a manipuláció eszközévé, meg is őrizte ezt a karakterét. (Gondoljunk a szecesszióra.) Ezen az ingoványos talajon is a művészet szükséglete jelenik meg. Az a szükséglet, amely még az emberi világ végjátékának oly következetes és keserű ábrázolójánál, mint Samuel Beckett, sem tűnik le az elbukó nemüket megjelenítő színről, hanem ott kereng egy történet, egy „regény” kitalálásának és elmesélésének formájában, s amely egyedül teszi lehetővé „A játszma vége” főhőse számára, hogy föltegye a darab egyetlen — tétova — emberhez méltó kérdését: „Nem lehet . . . hogy mi . . . éppen jelentünk valamit? . . . Ha elgondolom, hogy mindez talán nem hiába történt.”<sup>47</sup> Benjamin a művészettel szemben időről időre fölbukkanó gyanújának oka, hogy sejtései ellenére nem vonja le a következtetést: a művészet mint művészet szükséglete *radikális szükséglet*. S bármily paradox — közvetlen, gyakorlati *felhasználhatatlansága* csak erősíti ezt a tendenciáját. A művészet aktív, esztétikai befogadásakor valamilyen módon az emberi nem ügyével találkoznak, a szabadsággal, amely kiveszhet az élet bármely területéről, és mégsem vész ki, ha van, aki számára ott munkál a megformált mű öntörvényeiben.

Benjamin ingadozik az immanens esztétika és a műalkotást más, gyakorlati területekre transzcendáló művészetelmélet között. Lehet — s természetesen joggal — a „fantazmagóriák” élethazugságát kiemelni, s Benjamin az etui-ember, a bútorozott ember jellemzésében, az áru és a bensőség összefonódásának feltárásával ezt ismételten meg is teszi.<sup>48</sup> Tanulságos kapcsolat adódik itt Brecht a félelem és a részvét pszichologizálása tárgyában vallott nézetével, amely szintén a polgári „aura” hamis volta ellen harcol az aura szétrobbantásával.<sup>49</sup> (Az a polgári világ, amely a világháborúig az intimszférában művészetet, erkölcsöt, érzelmet produkál, s amely — akár legelkeseredettebb, legradikálisabb szándékai mellett — megmarad a polgári életforma anyagánál, tulajdonképpen az egész avantgarde kirobbanásának háttere.) De tudjuk, az aura szétvetésével új embert, új művészetet lehet teremteni, de meg is lehet semmisíteni a művészetet. A kettő különbsé-

<sup>46</sup> Idézi Rolf Tiedemann: „Studien...”, 103. k.

<sup>47</sup> Beckett: „Drámák”, Európa 1970, 169. k.

<sup>48</sup> Vö. pl. Trautmann; Sch. I. 423. kk., Erfahrung und Armut; Sch. II. 6. kk.

<sup>49</sup> Vö. Brecht: A kísérleti színházról; „Színházi tanulmányok”, Magvető 1969, 153. kk. és A művészethez fűződő érdekről; „Irodalomról és művészetéről”, 1970, 180. k.

gét, a művészet normáit Benjamin tisztán látta, még akkor is, ha egyes írásaiban a művészet halála *utáni* helyzeten gondolkodott. Hogy az ellentét világosan álljon előttünk, hadd idézzük a már említett „Tizenhárom tézis a sznobok ellen” című írást teljes egészében, az 1928-ban megjelent „Egyirányú út” — a brechti dokumentum-tandrámak és a brechti művészetelmélet későbbi tisztelőjétől alighanem meglepő — kis darabját:

- |                                                                      |                                                                 |
|----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| „1. A művész művet alkot.                                            | A primitív dokumentumokban fejezi ki magát.                     |
| 2. A műalkotás csak mellékesen dokumentum.                           | Egyetlen dokumentum mint olyan sem műalkotás.                   |
| 3. A műalkotás mestermű.                                             | A dokumentum tanítómű.                                          |
| 4. A műalkotáson a művészek a mesterséget tanulják.                  | A dokumentumok nevelik a közönséget.                            |
| 5. A műalkotások távol esnek egymástól tökéletességük következtében. | Az anyagiban minden dokumentum érintkezik.                      |
| 6. Tartalom és forma egy a műalkotásban: eszmei tartalom.            | A dokumentumban mindennek fölött az anyag uralkodik.            |
| 7. Az eszmei tartalom a kipróbált.                                   | Az anyag a megálmodott.                                         |
| 8. A műalkotásban az anyag ballaszt, amelyet a szemlélet ledob.      | Minél inkább elveszünk egy dokumentumban, annál sűrűbben anyag. |
| 9. A műalkotásban a formatörvény középponti.                         | A dokumentum a formát csak szét-szórja.                         |
| 10. A műalkotás szintetikus erőmű.                                   | A dokumentum gyümölcsözősége elemzést kíván.                    |
| 11. A műalkotás ismételt látványa emeli értékét.                     | A dokumentum a meglepetéssel ejt hatalmába.                     |
| 12. A mű férfiassága támadó jellegében rejlik.                       | A dokumentum fedezéke ártatlan-sága.                            |
| 13. A művész az eszmei tartalomból indul ki hódításra.               | A primitív ember anyagok mögé sáncolja magát.” <sup>50</sup>    |

4. A teoretikus megoldás — a befogadás mint formaelv — nem szünteti meg a modern befogadás eltávolodását a művészettől. Tény marad, hogy azoknak a szükségleteknek a nagy részét, amit valaha a művészet, illetve a művészi dilettantizmus elégített ki, azt ma fogyasztási preparátumok, manipulált álművészetek. Épp ez a helyettesíthetőség az, ami a művészet funkciójának kérdését mindmostanáig megoldatlan kérdéssé teszi, ez az, ami a befogadás esztétikai *vizsgálatát* mérhetetlenül megnehezíti. Benjamin leghíresebb tanulmánya, „A műalkotás, technikai reprodukálhatóságának korában” mellett Adorno egykorú, szép írása, a „Fétiskarakter a zenében és a zenehallgatás regressziója” mutatja meg ezeket a nehézségeket. Mindkét esszé tökéletesen tisztában van azzal, hogy a befogadás nemcsak a műalkotás szociológiai sor-sának, hanem esztétikai lényegének is szerves alkotórésze. Ellentétük ezért karakterisztikus. A vita háttérében az a történetfilozófiai divergencia áll,

<sup>50</sup> Einbahnstrasse; Sch. I. 538. k.

amelyet Adorno Benjaminhoz írott bíráló levelei dokumentálnak. Benjamin maga úgy nyilatkozik a két tanulmány viszonyáról, hogy amíg ő a pozitív mozzanatokot emelte ki, addig Adorno a negatívokat.<sup>51</sup>

„Az autonóm szándékú művészet kategóriái a zene jelenlegi befogadása számára érvénytelenek.” „A hallgató tömegek tudata a fetiszizált zenével adekvát.” „... a mai kornak megfelelő hallgatás éppen a regrediált és infantilis fokon megragadt emberek zenehallgatása. A hallgató szubjektumok a választás és felelősség szabadságával együtt nemcsak hogy elveszítik a zene tudatos megismerésére szolgáló képességüket — ez a tudatos megismerés egyébként mindig is csak kis csoportokra szorítkozott —, hanem az ilyen megismerésnek még a lehetőségét is dacosan tagadják.”<sup>52</sup> Adorno kimutatja a regrediált zenehallgatás illetve fetiszizálódott zene szerkezetét, az egymást kiegészítő depravációt és mágikusságot, az arrangement-ok, a kolorizálás, a melodikus ötletek a zene totalitását szétbomlasztó szerepét s Benjamin a filmmel kapcsolatban fölvetett ötletét felhasználva a figyelmetlen hallgatáshoz, a háttér-appercepcióhoz való alkalmazkodást. Az adott befogadásból semmilyen út nem vezet a valódi műalkotás művészi befogadásához, a zene funkcióváltása teljesen lezárult. A zenei érték megőrzői a mai befogadástól való elkülönítés kedvéért szükségképp olyan tisztaság-eszményt erőltetnek, olyannyira kanonizálják a művet és élvezetét, hogy az éppoly káros fetiszizmussá válik, mint a konzumálódás. A fetiszizmus elleni lázadás csak mélyebben bonyolítja az embert a fetiszizmusba. „Valahányszor csak szabadulni igyekeznek a kényszer-fogyasztás passzív állapotából, hogy „aktivizálódjanak”, a pszeudo-aktivitás rabjai lesznek.”<sup>53</sup> Egy kevésbé mély esztétikus ezekből a premisszákból kényszerűen a műalkotás és a befogadás teljes elszakadására következtetne. Ám Adorno szükségképp problematikus átvezetésével visszatér a befogadás és műalkotás belső kapcsolatához, amikor a korszak autonóm művészi alkotásairól beszél. Kimutat egy modellt: „Az ilyen zene azt az Egészet, amibe beleilleszti a depravált töredéket, valóban újjá alkotja, de anyagát a regresszív hallgatásból veszi át: szinte azt gondolhatnánk, Mahler zenéje szeizmográf-szerűen elkönnyítette ennek tapasztalatát, negyven évvel ezelőtt a társadalmat áthatotta” — s egy másikat, amely elődjének tekinti az előzőt: „Ez a zene azt tűzi ki célul, hogy tudatosan szembe száll a regresszív hallgatás tapasztalatával.” Schönberg és Webern zenéjéről van szó. „Individualistáknak nevezik őket, pedig alkotásuk mégsem egyéb, mint egyetlen dialógus azokkal a hatalmakkal, melyek az individualitást elpusztítják — azokkal a hatalmakkal, amelyeknek formátlan árnyéka roppant erővel vetődik zenéjükre. A kollektív hatalmak a zenében is fölszámolják a menthetetlen individualitást —, ámde csupán egyéniségek képesek még arra, hogy — a helyzetet felismerve — e hatalmakkal szemben a kollektivitás ügyét képviseljék.”<sup>54</sup> Az említett átvezetést e szép gondolatokhoz nem tekinthetjük másnak, mint egy bizonytalan remény dialektizálásának: „Amilyen kevésbé tekinthető a regresszív hallgatás a haladás szimptomájának a szabadság tudatában, ugyanolyan hirtelen át is csaphat ellentétébe, ha a kultúra a társadalommal egységben

<sup>51</sup> Vö. Benjamin 1938. december 9-ről kelt levelét Adornóhoz; B. II. 798.

<sup>52</sup> Adorno: Fétis-karakter a zenében és a zenehallgatás regressziója; Adorno: „Zene, filozófia, társadalom”, Gondolat 1972, 228., 251. és 253.

<sup>53</sup> I.m. 262.

<sup>54</sup> I.m. 273. és 274.

valamikor elhagyja a mindig-ugyanazt pályáját.”<sup>55</sup> Félreértés ne essék: nem árnyaltabb konstrukciót, e pályáról való kilendülés lehetetlen konkretizálását kérem számon Adornótól. De vajon nem csapott hozzá ő maga is némi feketét az amúgy sem fölötte vigasztaló képhez, amikor az empirikusan létező befogadását zártnak, homogénnek, monolitnak tételezte? A kritikát természetesen megnehezíti, hogy Adorno nem az egész művészetről, hanem szigorúan csak a zenéről beszél. Márpedig, bár a polgári világ művészetében a műértés fokozatosan a befogadás elkülönült területe lett, alighanem korántsem vált mindenütt oly döntő feltétellé, mint a zenében Mozart óta. Úgy gondolom azonban, hogy még itt sem azonosítható a művészi befogadás a tudatos megismeréssel. S bár a hasadás nemigen kimélt egyetlen művészetet sem, sehol sincs oly mély hasadék szórakoztatás és művészet között, mint a zenében. Mégis, kérdéses, vajon a „szórakoztató” zene minden esetben és végérvényesen ki van-e szolgáltatva a konzumálódásnak, mind Adorno gondolja. (Nemcsak a dzsessz számos irányzatára utalnék, hanem néhány olyan könnyűzenei formára is, amely mindenesetre Adorno jóslatával ellentétben politikailag elkötelezetté vált, s ha nem is tisztán megítélhető módon, de bizonyos mértékig művészi funkciókat tölt be a polgári világ ellen szerveződő közösség-kísérletekben.) Csak néhány kérdőjelet állíthatunk Adorno gondolatmenetének útjába — a század egyik legjelentősebb esztétikájának s azon belül az idézett tanulmány helyének elemzésére itt nem lehet sort keríteni.<sup>56</sup> Mindenesetre az a probléma, amelyet ez az esszé fölvet, az, hogy ha kettős értelemben bekövetkezett a művészet funkcióváltása, a művészet nem funkcionál és ami művészetként funkcionál, az nem művészet, akkor lehet-e egyáltalán autonóm művészetről és annak történelmi egységéről beszélni? Adorno — az autonóm művészet ideálját fenntartván — nem oldja meg ezt a kérdést. A teljesen szkeptikus befogadás-elemzés és a — befogadást mégis számbavevő — immanens műelemzés nála kettéválik. Benjamin — „A műalkotás, technikai reprodukálhatóságának korszakában” című írásában és néhány ahhoz csatlakozó dolgozatban — negatív megoldást ad és ezzel a világba transzcendálja a művészetet.

A dilemma nagyságát a fenti megfogalmazás mutatja. Benjamin minden avantgarde mozgalom alapkérdésével találkozik, amikor nemcsak a mű hatását, hanem hatékonyságát, sőt, világmegváltoztató erejét teszi problémává. Ha a hatást a visszhangtalanság váltja fel, vagy a műnek pusztán „kiállítási értéke” lesz az ember szemében, akkor a művészet problematikus képződmény s funkciói közül — mint már egyszer idéztük — „a számunkra tudatosult, a művészi emelkedik ki olyanként, amelyet később talán mellékesnek tekintünk majd”.<sup>57</sup> A művészet gyakorlati hatékonyságát praktikus hasznával kell azonosítanunk, hiszen Benjamin e koncepciójában a kapitalizmus mint árut, mint kiállítási értéket *használja fel* a művészetet, a forradalmi mozgalom pedig mint agitációs eszközt. A mű, „mint alkotás és zsenialitás, mint örök érték és titok” megszűnik.<sup>58</sup> Ez a koncepció semmilyen módon nem egyeztet-

<sup>55</sup> I.m. 273.

<sup>56</sup> Lásd ehhez Fehér Ferenc: Negatív zenefilozófia — pozitív eredmények; „Magyar Zene”, 1971/3, 237. kk.

<sup>57</sup> A műalkotás...; KP, 313.

<sup>58</sup> I.m. 302.

hető össze Benjamin eddig ismertett esztétikai elképzeléseivel s minden olyan kísérlet, amely homogenizálja Benjamin ambivalens nézeteit, óhatatlanul eltekint az egyik vagy másik oldaltól. Hogy hogyan függ össze mindez Benjamin történetfilozófiájának ambivalenciájával, azt az előző fejezetben próbáltam meg bemutatni.

Benjamin a művészet gyakorlatiassága érdekében visszafelé is átfunkcionálja a művészetet, s recepciója egész történetét a kultikus funkciótól a kiállítási funkcióra való áttérésként mutatja be, amelynek helyét ma a politikai funkciónak kell elfoglalnia. (Csak mellékesen jegyezzük meg, hogy álláspontja igazolására Hegeltől is hoz egy példát, s ezenközben fantasztikus érzéketlenséggel megy el a passzus valódi tartalma mellett: „A szép művészet . . . magában a temlomban keletkezett . . . bár . . . a *művészet már a művészet elvéből lépett elő*.” (Kiemelés — *R. S.*)<sup>59</sup> A forma elve helyett a *technika* elve lép előtérbe. „Megváltozott technikai színvonalon, vagyis új művészi formában” — jegyzi meg egy helyen. S „A szerző mint termelő” című előadásában pedig így ír: „A technika fogalmával megneveztem azt a fogalmat, amely az irodalmi termékeket egy közvetlenül társadalmi s ezzel materialista elemzés számára alkalmassá teszi.”<sup>60</sup>

A kiindulópont a befogadási szükségletek megváltozása. Benjamin két egymással analóg folyamaton, helyesebben ugyanannak a folyamatnak két oldalán méri e változást, a tömegművészetek kialakulásán és a műalkotások reprodukálási technikájának eluralkodásán. (E második helyén áll — mint láttuk — a „Párizs — Baudelaire”-tanulmányokban a művészeti áruifétis.) „A reprodukciós technikával való foglalkozás — s ebben aligha versenyezhet vele a kutatás valamely más iránya — feltárja a recepció döntő jelentőségét; ezzel lehetővé teszi, hogy bizonyos határok között korrigálni lehessen a műalkotásra telepedő eldologiasodás folyamatát.”<sup>61</sup> A reprodukció azért döntő tény Benjamin szemében, mert az egyszerit tömegessé változtatja, „az egyszeri jelenségből is . . . az egyformaságot nyeri”.<sup>62</sup> Így kap az aura az előbb elemzettől eltérő értelmet: elválaszthatatlanul azonosul a mű kultuszértékével s a tartalmi együttesben a valódiság, a mű autoritása foglalja el a legfontosabb helyet. „Egy dolog valódisága minden eredeténél fogva átadhatónak az összességében rejlik, materiális maradandóságától történeti tanúságáig. Mivel pedig az utóbbi az előbbin alapul, így a reprodukcióban, ahol az előbbi kikerült az emberi ellenőrzés alól, ingataggá válik az utóbbi is: a dolgok történeti tanúsága. Természetesen csak ez; ami azonban ily módon ingadozni kezd, az maga a dolog autoritása. Ami itt hiányzik, azt az aura fogalmában foglalhatjuk össze, és azt mondhatjuk: a műalkotás aurája az, ami a műalkotás technikai sokszorosíthatóságának korában elsorvad.”<sup>63</sup>

A technikai reprodukálhatóság, mint a modern művészet alapja: ez a tézis Benjamin Marx-recepciójának legproblematisabb oldalait villantja fel. A program, a „felépítmény” a termelési feltételekből való „levezetése” eleve

<sup>59</sup> I.m. 388. Azt a reális történelmi problémát, amelyet Benjamin érint, a művészet nem sajátosan esztétikai funkcióinak szerepét a közösségi társadalmakban, itt nem tudjuk tárgyalni.

<sup>60</sup> I.m. 327. és *Der Autor als Produzent*; V. B. 98.

<sup>61</sup> Eduard Fuchs, a műgyűjtő és történész; KP, 349.

<sup>62</sup> A műalkotás...; KP, 309.

<sup>63</sup> I.m. 306.

lemond a mű totalitásáról.<sup>64</sup> kérdéssé csupán azt teszi, hogy a szükségképp létrejövő, aurájavesztett képződményt kiállítási vagy politikai célokra használják fel, vagyis más-más dokumentáris tartalommal ruházzák fel. (Magának a tényállásnak az ismertetésében Benjamin a „tragikus” Simmellel érintkezik, aki szoros összefüggést fedezett fel a pénzgazdálkodás és a mechanikus reprodukció megjelenése között. „Mihelyt felfedezték a könyvnyomtatást, ugyanazon ívenkénti árat kell fizetni a legnyomorultabb csinálmányért, mint a legfenségesebb költeményért; abban a pillanatban, amikor a fényképezés ismertté válik, Tiziano „Bellá”-jának fényképe sem drágább, mint egy sanzon-énekesnőé...” — írja Simmel.<sup>65</sup>) Bizonyos mértékig kitérő jelleggel részletesen kell foglalkoznunk a technikai sokszorosíthatóság benjamin fel-fogásával.

„... a fametszet feltalálásával gyökerénél támadták meg a valódiság minőségét, mielőtt még kései virágkorát kibontakoztatta.”<sup>66</sup> Ebből az idézetből két dolgot tudunk meg: azt, hogy Benjamin már a manuális reprodukálásban is a mű aurájának ellenségét látja, s azt hogy elsősorban a képzőművészetről van szó. Valóban, Benjamin óvatlanabb Adornónál, következtetéseiben főként a képzőművészetet tartja szem előtt, de azokat a művészet egész területén akarja érvényesíteni. A mű „materiális jelenléte” például abban az értelemben, ahogy Benjamin használja, *csak* a képzőművészetre érvényes. Ugyanígy a mű „itt és most”-jának elvesztése is csak még a zene — lemez viszonyra terjeszthető ki. Maga a reprodukálás is elsősorban a képzőművészet problémája. S ha Benjamin annak útját a metszet — fotó — film fejlődés során írja le, akkor a filmet túlon túl közel hozza a képzőművészethez. (Ez szorosan összefügg azzal, hogy miközben Benjamin a filmben olyan minőségi újdonságot tételez föl — a tudomány és művészet egységesítését —, amely tulajdonképpen megszünteti a régi értelemben vett művészetet, akkor — s éppen ezért — a film, mint új *művészet* sajátyszerűségét egyáltalán nem látja. Így megfigyelései a filmszínész művészi munkájának korlátozottságáról a színpadi színészhez képest helytállóak, de a rendező teljesen önálló művészi munkája kimarad fejtegetései köréből. A filmnek van képzőművészeti vonatkozása, de csak annyira, mint egy drámának zeneisége, vagy egy rajznak lírája.) A képzőművészetben valóban köze van az aurának a műalkotás itt és most-jához, de ezúttal sem olyan kizárólagos a viszony, ahogy Benjamin felfogja. A valódiság még itt sem vonja ki magát feltétlenül a reprodukálás alól. Benjamin e ponton egyébként önellentmondásba kerül. Minden nem az eredeti helyén (például nem az oltár fölött) kiállított művel szemben felvetődik a valódiság kérdése. S ebben az értelemben csak a kultusz funkcióját betöltő mű „valódi”. Valódisága pusztul, ha befogadója számára nem fejthető meg minden legkisebb részének autentikus jelentése. Ugyanakkor Benjamin egy másik utalása szerint „egy középkori madonnakép még nem volt valódi, csupán az elkövetkező évszázadokban vált azzá s talán a múlt században a leg-

<sup>64</sup> „Azáltal, hogy a művészet technikai sokszorosíthatóságának kora eloldotta a művészetet kultikus alapjától, kialakult autonómiájának látszata.” I.m. 313. Vö. még Fuchs...; KP, 350. és 373.

<sup>65</sup> Georg Simmel: „Philosophie des Geldes”, Drucker & Humblot, 1907. 269. k. A simmeli koncepció tragikus tudatához vö. Kurt Lenk: „A német szociológia tragikus tudata” c. tanulmányát. Lenk: „Marx in der Wissenssoziologie”, Luchterhand, 1972. 9. kk.

<sup>66</sup> A műalkotás...; KP, 386.

töményebben”.<sup>67</sup> Ez viszont egy másik, valószínűleg a kapitalista műkereskedelem kitermelte valódiság-kategóriával áll összefüggésben: egy „valódi” Van Dyck, mondják, függetlenül a kép jelentőségétől. Itt tulajdonképpen a hitelességgel állunk szemben és Benjamin egy helyen világosan s találoan kimondja: „A kultikus képben élő jelenségek egyszerűségét mindinkább kiszorítja az alkotó empirikus egyszerűsége, vagy az alkotói teljesítmény egyszerűsége a közönség képzetében. Persze sohasem egészen maradéktalanul: a valódiság fogalma mindig igyekszik túllépni a hitelesség fogalmán.”<sup>68</sup> A szó helyes értelmében felfogott valódiságot — amely sem a hellyel, sem a hitelességgel nem áll elválaszthatatlan összefüggésben — a fametszet, a rézmetszet semmiképpen sem pusztítja el. Sőt — mint az Dürerrel, Hogarthtal és másokkal bizonyítható — a valódiság új minőségét teremti meg, amelynek lényegéhez a sokszorosíthatóság, a nem egy példányban meglevőség is hozzátartozik. (Németországban a bensőséges hitélet — ha szabad így mondani — „intim popularizálása”, Angliában a XVIII. századi polgári nyilvánosság.) Más a helyzet persze a festmények metszet-másolataival, de még itt is elképzelhető, hogy a metszet valami mást, újat ad az eredetihez képest. A festmények festményreprodukciói esetében ez kétségtelenül létezik. S Goethe olaszországi tevékenykedése mutatja, hogy egy ideális befogadói közeghez mennyire hozzátartozna a nagy művek dilettáns másolása. Ez azonban nem technikai reprodukálás. A reprodukciós eljárások fejlődésében minden kölcsönhatás ellenére világosan megkülönböztethető két irány: az önálló művészetté válás, amely kiépíti a technikai lehetőségeken az új műfajt, s az, ami megmarad reprodukció. (Így a XV–XVI. századi nagy német metszetművészettel szemben Olaszországban ugyanakkor még a Marcontonio Raimondi-típusú nagy felfedező is csak reprodukátor.) S mégcsak a manuális reprodukciónál sem kell megvonnunk azt a határt, amelynek alapján autonóm művészet született — gondoljunk Daumier vagy Toulouse-Lautrec részben a litográfia technikáján alapuló nagy művészetére. De eltekintve ezektől, a puszta reprodukció sem feltétlenül semmisíti meg a mű valódiságát. Benjamin új nézőpontról s új szituációról beszél. E kettőhöz még kettőt kell hozzátenni. Az egyik a műalkotások az emberek minél szélesebb rétegeivel való megismertetésének ügye. A második: a reprodukció szinte az egyetlen lehetőség arra, hogy fogalmat nyerjünk egy művész *életművéről*, egész művészetéről. (Benjamin monadikus koncepciójában az életmű egységben való szemlélete amúgy is igen kis szerepet játszik.) Mind a négy mozzanat — ha megmarad az eredetihez való érzék, ha a reprodukció mögött ott áll a valódi, amelyet hozzá kell pótolni — az esztétikai befogadás nagyszerű segítőtársává teheti a műalkotások reprodukálhatóságát. A reprodukció befogadása más, mint a valódi műalkotásé, a befogadással egy fenntartás-érzés párosul, benyomás és nem vélemény alakul ki a műről.

A fenti kitérő azt bizonyítja, hogy a technika elemzésével nem lehet a művészet problematikáját megragadni. De Benjamin e tanulmányban le is mond erről, feladja a művészet autonómiáját és sajátos, művészi funkcióját. Az ő kérdése: mit lehet kezdeni az *adott* befogadással s a kialakult technikával s lehetőséget lát arra, hogy jelentős *politikai* eszközzé váljék egy forradalmi

<sup>67</sup> Uo.

<sup>68</sup> I.m. 387.

átalakulásban. Mégis, a tanulmány számos nagy kérdést ad fel az esztétika számára is. Az esztétika újabb ismeretlen területére világít rá: a művészi technika és a befogadás összefüggésére. Ha Benjamin erre az összefüggésre akarja visszavezetni a műalkotást, akkor természetesen súlyosan téved, de ha a műalkotás keletkezését, lehetőségének alapját akarjuk kutatni, akkor ez a földolgozatlan és megoldatlan probléma elénk tornyosul. Ha a művészet maga tanúságot tesz a társadalom látásmódjának, beállítottságának mint totalitásnak a változásairól, a művészi technikák sorsfordulói e változás lényeges eleméről adnak hírt: az érzékelés megváltozásáról. „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. A népvándorlás korának, amelyben a késő római iparművészet és a bécsi Genezis létrejött, nemcsak más művésze volt, mint az antikvitásnak, hanem más érzékelése is” — emeli ki nyomtatékosan Benjamin.<sup>69</sup> A műalkotások technikai reprodukálhatóságának elterjedése valóban az érzékelés ilyen történelmi fordulatáról tanúskodik. De Benjamin finom érzékeléssel emeli ki másutt is ezeket a vonatkozásokat: „Úgy látszik tehát, hogy a hullámszó tömeg mindennapos látványához a szemnek előbb hozzá kellett szoknia. S ha ez igaz, akkor kézenfekvő az a további feltevés, hogy a megszokás után bizonyos új vívmányok már nem bántják a szemet, s így optikai elsajátításuk lehetővé válik. Az impresszionista festészet színfoltokból összeálló képeiben ilyenformán a nagyvárosi ember mindennapos optikai tapasztalatához igazodó módszert láthatunk. Monet festménye, a kőhangyabolyinak is látszó chartres-i székesegyház illusztrálhatja talán legjobban e feltevést.”<sup>70</sup> Más helyen a regény és a könyvnyomtatás közötti összefüggést mutatja ki. A regény ugyanis „lényege szerint a könyvformára szorul. Elterjedése csak a könyvnyomtatással válik lehetségessé. Más határozza meg a szóban tovább örökíthetőnek, az epikai javaknak az időtállóságát és megint más a regényét.”<sup>71</sup> Ezek az adalékok azonban csak kérdéseket halmoznak kérdésekre. Homogén kategória-e a művészet technikája? Nem kell-e minden művészeti ágban külön-külön konkretizálni? (Érzékelés és technika összefüggése az irodalomban például korántsem oly egyértelmű, mint a képzőművészetben és a zenében.) Nem kell-e különbséget tenni a mű technikai feltétele vagy ami ugyanaz, technikai lehetősége s a mű belső technikája között? Ha igen, mi a kettő viszonya? Így sorjáznak a problémák s a válaszadásra még csak nem is gondolhatunk e keretek között.<sup>72</sup> Meggyőződésem azonban, hogy a megoldásban termékeny szerepe lehet a „Vonzások és választások”-tanulmány megkülönböztetésének, amely a műalkotás tárgyi tartalmával hozza összefüggésbe technikáját és valóságtartalmával formáját. De ez azt jelenti, hogy a mű technikájával összefüggő kérdéseket is csak a formaproblémából kiindulva lehet megoldani. Máskülönben értékes kommentárokhöz juthatunk, vagy mű és technika kapcsolatához érdekes segédanyagot szolgáltató történelmi-szociológiai eredményekhez, de nem esztétikához.

<sup>69</sup> I.m. 309.

<sup>70</sup> Motívumok...; KP, 383.

<sup>71</sup> A mesemondó; KP, 99.

<sup>72</sup> Benjamin filmelméletéhez s ezzel kapcsolatban a művészi technika problémájához vö. a könyv befejezése után írott, „A filmhatás értelmezése Walter Benjamin esztétikájában” c. dolgozatomat; „Filmkultúra”, 1973/1.

5. A művészet hatása volt az a dilemma, amely Benjaminget legterméke-  
nyebb esztétikai gondolataihoz vezette, de elvezette az esztétika megszünteté-  
séhez is. Ha a művészet eddig a kultikus és a kiállítási funkció között oscil-  
lalt, akkor a politika által meghatározott befogadás új minőséget teremt s  
elveti az egész eddigi hagyományt. Nem szabad azt hinnünk, hogy ezzel a  
művészet a politika pusztá szálláscsinálójává változott. Amit Benjamin  
keres, s amit erőltetett megoldásával, fölötte nagy áldozatokkal *elérni vél*,  
az a „szimultán kollektív recepció”.<sup>73</sup> A felszabadult emberiségbe vetett hit  
kerül itt túlon túl közel. Ennek az emberiségnek a — kollektív — befogadása  
elképzelése szerint önszervezés és önellenőrzés. A megrendezett, minden spon-  
taneitást nélkülöző önszervezések és önellenőrzések ritusaival történelmi  
emlékarzenájából ismerős olvasónak fölösleges bizonygatni, hogy ez a pers-  
pektíva a jelenbe transzponálva csak kiábrándító, ha nem éppenséggel tra-  
gikus reális következményekkel járó utópia lehet. Benjamin az adott befoga-  
dásból indul ki s ezért tényként kell elfogadnia szórakozás és művészet meg-  
hasadtságát. Tartalmas aforizmája szerint „a művészetben nyújtandó szóra-  
kozás egyszersmind azt is kontrollálja, mennyiben lettek megoldhatók új fel-  
adatok az appercepció számára”.<sup>74</sup> Ezért keres és talál a — mint láttuk, nem  
művészetként felfogott — filmben tömegeket szórakoztatni tudó formát s  
ez „likvidálja a kulturális örökség tradicionális értékeit”.<sup>75</sup> Gyakorlatilag  
ez a cikk érezhetően fájdalmas szakítás az *egész* régi művészettel. Hangsúlyozni  
kell, hogy csak erről az írásról és néhány társáról van szó, hiszen jól tudjuk,  
Benjamin számára a művészet hagyományának egész sora él más írásaiban,  
olyan — például Platónról és a középkorból eredező — hagyományláncok,  
amelybe alkalmilag Brecht művészetét is beleilleszti.<sup>76</sup> Mégsem volna jogos a  
művészet kontinuitásának, illetve diszkontinuitásának ellentétpárja mentén  
mutatni meg az egymással szembenálló benjamini koncepció-elemeket. Hiszen  
a „haladás” rossz végtelenbe futó kontinuitásával semmikor sem tudott  
egyetérteni — számára mindenkor a jelen, a „Jetztzeit” kiugratása, kimere-  
vítése volt a döntő, amely pontosan annyi múltat szív magába, mint amennyi  
szüksége van, mint amennyi a jelen szempontjából értelmezhető. Az *elő-  
történet* kategóriája ezt fejezi ki. S ennek a kontinuitás — diszkontinuitás kon-  
cepciónak egyik végpontján áll a megváltott emberiség elképzelése, amelynek  
számára az *egész* múlt átélhetővé válik,<sup>77</sup> s a másikon a szabadságküzdelmét  
vívó ember „Reprodukálhatóság”-tanulmánybeli képe, amely szinte semmi  
hasznosíthatót nem talál a múlt művészi értékeiből — s sajátos ellentmondás-  
ban Benjamin számos helyen szinte romantikusan technika-ellenes összkon-  
cepciójával, annál többet a technikai fejlődésből. Ami azonban ennek a kon-  
cepciónak most már valóban elválasztó esztétikai következménye, az az, hogy  
a mű totalitásának elve helyére két egymáshoz ragasztott elv kerül: a mű  
szórakoztató funkciója és progresszív tartalma. A kettő együtt teremti meg  
a mű hatékony politikai funkcióját. A cselekvés elvesztett közösségi formá-

<sup>73</sup> Vö. A műalkotás...; KP, 324.

<sup>74</sup> I.m. 331.

<sup>75</sup> I.m. 307.

<sup>76</sup> Vö. Mi az epikus színház?; KP, 182. k.

<sup>77</sup> „...csak a megváltott emberiségre száll a múlt teljes egészében örökölni. Vagyis: csak a megváltott emberiség számára válik a múlt minden mozzanatában idézhetővé”. Történet-filozófiai tézisek, IV.; Sch. I. 495. Magyarul: „Új Symposium”, 1971. november, 348.

jának kutatása — Benjamin központi problémája — az eltömegesedés-tömegmozgalom kérdéseivel kerül szembe s a sürgetett választ az a felismerés kényszeríti ki, hogy a fasizmus is tömegmozgalom, amellyel szemben minden erővel tömegmozgalmat kell állítani.

Kézenfekvő, hogy a modern befogadás a „Reprodukálhatóság”-tanulmányban megismert bírálatában a Brechttel való rokonságot fedezzük fel. Brecht is a polgári befogadás fetisizisztikus jellegéből indul ki — leírásainak szellemességével csak Heinrich Mann „Alattvaló”-jában Diederich Hessling Wagner-élvezésének ábrázolása vetekszik —, ő is a hagyomány elvetésének konzekvenciáira jut, nála is a művészet gyakorlati felhasználhatósága az alapkérdés s — mint Brecht és Benjamin barátságának ideológiai tartalmát elemezve érintettük — színházi mozgalma, legyen bármilyen problematikus esztétikailag s legyen bármilyen hiperracionalisztikus társadalmi törvényekkel meg támogatott, a 20-as évek utórezgéseként egy aktív és spontán társadalmi mozgalom keresése. Keresése, amelynek elképzelt feltétele, „hogy hatalmas mozgás legyen a társadalmi életben, amely mozgásban érdeklődés rejlik a létkérdésekről folyó, szabad vita iránt, azok megoldása céljából, s amely ellentétes irányzatokkal szemben meg is tudja ezt az érdeklődést védelmezni”.<sup>78</sup> Benjamin másfelől Brecht kísérleteit számos kérdésre tekinti válasznak. Az epikus színház sokkoló funkciója nyilvánvalóan analóg a benjamini film egyik legfőbb funkciójával.<sup>79</sup> A cselekmény eleve ismertségében, az epikus színház e lényeges sajátosságában Benjamin saját dilemmájára, a tapasztalatok közzétehetőségének csökkenésére, a közös tapasztalatból eredő mese végére, s ezzel a történet kiüresedő, pusztá szenzációjára adott választ, ellenállási kísérletet fedezhet föl.<sup>80</sup> Ha Benjamin a film mellett az építészetet s a színházat véli az új befogadói magatartás kovácsának, akkor ennek az az oka, hogy ezek befogadása a dolog természete szerint általában kollektíven történik, ahogy egykor a meséé vagy az eposzé is. Hogy a semmire sem kötelező részvétellel, elérzékenyülő közönséget a színházban aktív, befogadó *közösség* váltja fel s ezzel a művészet hatástalansága legalább egy helyen felszámolódik: ez az esély s remény teszi Benjaminget az epikus színház hívévé.

Nem lehet itt Brecht egész produkcióját elemezni, de mégsem hallgathatom el azt a meggyőzőzódésemet, hogy a teóriája értelmében, illetve a teóriája ellenére nagy művésszé váló Brecht kettős, ellentmondó értelmezésével szemben tertium datur. A teóriának nem lebecsülendő része van a nagy brechti formák kiküzdésében, még akkor is, ha ezek, mint autonóm, s végül is nem valamilyen dokumentáris-agitatív taktikának alávetett formák valóban ellentmondanak az elméleti alapvetésnek. Az ember egyszerű érzelmeinek és szabadító fufangjának nagy költője művészetelméletében az ember magatartását, befogadói magatartását éppúgy, mint érzelmeit az érdekekre redukálja. Ezen az alapon értelmezi át Marx Homérosz-passzusát: „Könnyűszerrel meg lehet állapítani mondjuk a ‚Bateau ivre’ és Kipling ‚East and West’ című balladájának összevetése alapján a különbséget a XIX. század középi francia és a

<sup>78</sup> Brecht: Szórakoztató színház vagy tanító színház?; „Színházi tanulmányok”, 1969, 134.

<sup>79</sup> Vö. Benjamin: Das Land, in dem Proletariat nicht genannt werden darf; V. B. 45. és Was ist das epische Theater? Eine Studie über Brecht (Erste Fassung); V. B. 13.

<sup>80</sup> Vö. Benjamin: Mi az epikus színház? (Második változat); KP, 180. és A mesemondó; KP, 94. k.

XX. század elejei angol imperializmus közt. Nehezebb, mint már Marx is megjegyzi, megmagyarázni ezeknek a költeményeknek a ránk gyakorolt hatását. A társadalmi haladást kísérő emóciók szemlátomást soká élnek az emberekben érdekekhez fűződő érzelmeikként, és pedig a művészi alkotásokban aránylag szívósabban élnek tovább, mintsem gondolná az ember, ha számításba veszi, hogy beleütköznek már közben különböző ellenkező érdekekbe.”<sup>81</sup> Ezen a ponton azonban Benjamin nem követheti nagy barátját. Mert míg Brechtnél a mozgalom és az osztályérdek által racionális *törvényként* megragadható haladás kiegészíti s támogatja egymást, addig Benjamin számára a racionális haladás-törvény egész filozófiai fejlődésében a polgári gondolkodás botrányköve. Nemcsak a liberális haladás-fogalom tanítja erre, hanem a munkásmozgalom története. Így ír „Fuchs”-tanulmányában maró gúnnyal arról, hogy „a történelem determinista vonásokat öltött; a párt győzelme, nem maradhatott el.”<sup>82</sup> A kutatót, aki Benjamin *egész* munkásságát veszi figyelembe, nem tévesztheti meg, hogy a „Reprodukálhatóság”-tanulmányban, „A szerző mint termelő”-ben és alkalmilag más helyeken Benjamin koncepció-együttesébe is beépülnek racionalista elemek. Krédó és rezignáció munkál ebben az életműben, végzi áldásos és romboló munkáját s a rezignált háttérből előlépő krédó vezeti a dialektikus képek elméletéhez éppúgy, mint a szimultán kollektív recepció elképzeléséhez. Ezt a szoros értelemben nem-esztétikai problémát, Benjamin történetfilozófiai mixtúráját, az előző fejezetekben részletesen elemeztem. Krédó és rezignáció szerkezetét az életművet szimbolikusan összefoglaló s valójában fájdalmasan lezáró „Történetfilozófiai tézisek” mutatják meg a legvilágosabban.

<sup>81</sup> Brecht: Az elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid leírása. 18. függelék (A racionális és az emocionális álláspontokról.); „Színházi tanulmányok”, 1969, 176.

<sup>82</sup> Fuchs...; KP, 356. Ugyanebben a tanulmányban bírálja Fuchst azért a felfogásért, mert „az ideológia nála az érdekek közvetlen terméke”. I.m. 402.