

# MIMESIS I MASKINENS TIDSÅLDER

Benjamin läser Proust

av Sara Danius

Danius är lektor i estetik vid Södertörns högskola och docent i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Hennes senaste bok är *Nase für Neuigkeiten: Vermischte Nachrichten von James Joyce* (Wien, 2008), skriven tillsammans med Hanns Zischler. Hon har också givit ut *The Prose of the World: Flaubert and the Art of Making Things Visible* (Uppsala, 2006), *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics* (Ithaca, N.Y., 2002) och *Prousts motor* (Stockholm, 2000). För närvarande arbetar hon med en bok om 1800-talsrealismen och det synligas historia.

Det var för en tid sedan. Jag satt med ett korrektur och läste med den aviga sorts noggrannhet som man gör när man läser korrektur. Jag hade citerat en passage hos Proust och ville försäkra mig om att den blivit rätt återgiven. Partiet återfinns i *Kring Guermantes* (1920–21), tredje delen av *På spaning efter den tid som flytt* (1913–1927), och beskriver hur berättaren för första gången talar med sin mormor på telefon. Det är ett extraordinärt stycke litteratur, präglad av den metaforiska intelligens som är så karakteristisk för Proust.<sup>1</sup>

Episoden föregriper mormoderns död. När berättaren lyssnar till hennes röst, hör han den som för första gången: märkvärdigt naken, bräcklig, ensam. Med ens förstår han en sak som aldrig föresvävat honom: att hans mormor är en människovarelse som alla andra, underkastad jordelivets lagar, och att hennes tid är utmätt. Det förefaller honom rent av som om hon talade till honom från dödsriket, just så spöklik är hennes stämma. Insikten slår honom med kraft. Han bestämmer sig för att snarast besöka henne. Han vill kasta sig i hennes famn, dubbelgångaren skall fördrivas, allt skall bli som förr.

Vid sin ankomst finner han henne sittande i soffan med en bok. Han står på tröskeln och betraktar henne utan att själv bli sedd, och episoden tar nu en överraskande vändning. Handlingsförloppet kulminerar i en antites, alldeles som i en grekisk tragedi. Hon kunde ha varit vem som helst, tycker berättaren plötsligt, ty den läsande kvinnan är inte den avgudade mormodern utan en främmande varelse. Synupplevelsen är kuslig, lika kuslig som någonsin telefonsamtalet, ty den skuggvarelse han tyckte sig höra på telefon ser han nu i soffan.

Berättaren vänder sig omedelbart till läsaren och förklarar att det var som om han betraktade sin mormor genom ett kameraöga, därav den förfrämligande blicken. I samma stund har Proust rört sig från öra till öga, från en hörsel-teknologi (telefonen) till en visuell teknologi

(kameran).<sup>2</sup> Den antitetiska kulminationen mynnar ut i en hel liten essä – om skillnaden mellan kameraögat och det mänskliga ögat, mellan den rent mekaniska registreringen av ett synintryck och den mänskliga blickens sätt att uppfatta samma verklighet. För Proust är skillnaden avgörande.

Av skäl som jag inte längre minns, tog jag fram Walter Benjamins artikel »Konstverket i reproduktionsåldern« (1936). Jag läste här och där, markerade ett par stycken, kastade ned några saker i marginalen. Plötsligt fick jag syn på en passage som lät märkvärdigt bekant. Jag hade läst den många gånger, men nu såg jag något jag inte sett förut. Det rör sig om den berömda passage där Benjamin introducerar tanken på ett optiskt omedvetet, *das optische Unbewusste*:

Det blir på så sätt påtagligt att det är en annan natur som talar till kameran än till ögat. Annorlunda framför allt därigenom att det av mänskligt omedvetande uppfyllda rummet ersätts av ett omedvetet uppfyllt rum. Är man van vid att om också i grova drag inregistrera hur folk går, så har man förvisso ingen aning om hur de tar sig ut i den bräckdel av en sekund då de påbörjar ett steg. Har vi också i stort sett klart för oss hur den handrörelse ser ut med vilken vi griper efter en tändsticksask eller en sked, så vet vi ändå mycket litet om vad som därvid egentligen utspelar sig mellan handen och föremålet, och än mindre vet vi på vad sätt detta varierar med de olika sinnesstämningar som vi befinner oss i. Här griper kameran in med sina hjälpmedel, sina glidningar upp och ner, sina avbrott och isoleringar, sina uttänjningar och sammandragningar av förloppet, sina förstoringar och förminskningar. Om det optiskt-omedvetna får vi besked först genom den, liksom om det driftsmässigt-omedvetna genom psykoanalysen.<sup>3</sup>

Framför mig låg ett stycke Proust sida vid sida med ett stycke Benjamin. Jag blev förbluffad. Likheterna var flera. Inte nog med att Benjamins reflexion bygger på samma distinktion som hos Proust. Han utvecklar samma idé. Han använder sig till och med av samma bildspråk.

Kort sagt: det föreföll som om idégodset i en av de viktigaste passagera i Benjamins arti-

kel om konstverket i den tekniska reproducerbarhetens tidsålder lät sig härledas till Proust. Kunde det verkligen stämma?

Att Benjamin var starkt intresserad av Proust är välkänt, och litteraturen om Benjamin och Proust är omfattande.<sup>4</sup> Men kunde till och med dessa utpräglat benjaminska idéer i själva verket komma från Proust? Jag bestämde mig för att undersöka saken.

Efter månader av forskningsarbete hade jag förskaffat mig utomordentligt goda kunskaper i fotografiets teorihistoria. Jag kunde också glädja mig åt att ha fördjupat min förståelse av både Prousts och Benjamins författarskap. Men jag hade inte gjort ett enda fynd. Ingenting i arkivet kunde leda min tes i bevis. Ingenting bestyrkte hypotesen att Benjamins föreställning om det optiskt omedvetna härrör ur Proust.

Detta uteslöt naturligtvis inte att Benjamin mycket väl kan ha tagit starkt intryck av Prousts episod. Det verkade fortfarande troligt, ja, till och med sannolikt att Benjamins passage har sitt ursprung i *På spaning efter den tid som flytt*. Inga otvetydiga bevis gick att uppbringa, men det fanns gott om omständigheter som rekommenderade hypotesen. Ju mer jag studerade förbindelserna mellan Proust och Benjamin, desto mer stärktes jag i min uppfattning att Prousts teori om fotografiet ligger som en skugga under Benjamins. Men inte nog med det. Jag kom att inse att Prousts episod har haft teoretiska efterverkningar inte bara hos Benjamin utan också hos Kracauer och Barthes, det vill säga i några av nittonhundratalets mest inflytelserika teorier om fotografiet.

## 1

Vi vet att *På spaning efter den tid som flytt* är en monumental essä om medvetandet och den mänskliga tiden. Vi vet att Proust söker fånga det förflutna genom att vända blicken inåt. Och vi vet också att när han undersöker minnets funktioner, utforskar han i synnerhet de fem sinneas betydelse.

Men det finns en annan tendens i *På spaning efter den tid som flytt*. Boken är laddad av en passion för nuet, en rastlös och allt omvandlande lidelse som inte kretsar kring minne utan kring varseblivning. Prousts stora roman innehåller många episoder där berättaren reflekterar över hur den moderna tekniken påverkar mänskliga erfarenhetsformer. Några av dessa passager skisserar rent av en teori i egen rätt, en den tekniska förändringens psykologi. Avsnittet om telefonsamtalet är det mest åskådliga exemplet. Vid första anblicken kan det se ut som om episoden bara syftar till att skildra den kusliga upplevelsen av den rena rösten.

Och så snart ens ringning genljudit i den natt fylld av uppenbarelser som endast vårt öra kan uppfatta, nås man av ett svagt ljud – ett abstrakt ljud som betyder att avståendet är upphävt – och en älskad varelses röst talar till en.

Det är hon, det är hennes röst som talar, som är där, tätt intill. Men ändå så långt borta! [...] Denna röst invid vårt öra är som en levande närvaro mitt i den faktiska frånvaron – men den är också en försmak av en evig skilsmässa. Ofta, när jag så har lyssnat till en osynlig varelse som talat till mig långt borta ifrån, har det tyckts mig som om denna röst ropade ur de djup från vilka ingen kommer åter [...].<sup>5</sup>

Men episoden gör så mycket mer än att bara återge denna erfarenhet. Den försöker också förklara den. Ty även om erfarenheten som sådan är smärtsam – berättaren inser ju att han snart skall komma att förlora sin mormor – så väcks omedelbart det teoretiserande intellektet till liv, detta bländande intellekt vars spekulativa intelligens driver romanen från början till slut. Så kommer det sig att den kusliga upplevelsen av hur syn skils från hörsel ger upphov till vad vi skulle kunna kalla en telekommunikationens psykologi. Berättaren slås av att han omedvetet brukade identifiera det han nu kallar röst genom att matcha den med mormoderns ansikte och andra synliga drag. När detta organiska sätt att varsebli en älskad människa har gått förlorat, framstår det plötsligt i åskådlig form:

dittills hade jag, varje gång min mormor talat med mig, följt hennes ord på ansiktets öppna partitur, där ögonen tog stor plats – men själva hennes röst hörde jag i dag för första gången. Och eftersom denna röst tycktes mig förändrad till sina proportioner i samma ögonblick som den utgjorde en helhet och nådde mig ensam och inte beledsagad av anletsdragen, så upptäckte jag hur mild den var [...]. Den var så mjuk att den verkade bräcklig och tycktes i varje ögonblick nära att brista, att drunkna i en flod av klara tårar – och när jag nu hade denna röst ensam i min närhet, utan ansiktets mask, upptäckte jag för första gången hur mycket lidande som sargat den under ett långt liv. (3:146)

Berättaren upptäcker inte bara sin mormors röst. För första gången hör han spår av ett livslångt lidande. Inom henne lever en varelse vars existens han aldrig känt, en varelse bebodd av tiden. Han förstår att hans mormor skall dö, och att hon skall dö snart.

Jag ropade: »Mormor, mormor!« jag skulle ha velat omfamna och kyssa henne men nådde endast denna röst, en lika ogripbar vålnad [*fantôme*] som den som kanske skulle visa sig för mig då min mormor en gång dött. »Tala till mig«, sade jag – men då upphörde jag plötsligt att urskilja hennes röst och kände mig ensammare än någonsin. [...] Jag tyckte att det redan var en älskad skugga jag låtit försvinna bland skuggorna, och ensam framför apparaten fortsatte jag att upprepa, fast förgäves: »Mormor, mormor«, liksom Orpheus när han blivit ensam upprepar den dödas namn. (3:147 f.)

Proust skriver in telefonepisoden i Orfeusmyten. På så sätt anpassar han den gamla myten till maskinålderns föreställningsvärld och får oss att betrakta historien om Orfeus och Eurydike genom ett modernt filter. Vi inser att Orfeusmyten är mer än bara en berättelse om gudarnas allsmäktighet och människans fåfänga försök att bestämma sitt öde. Myten berättar också en historia om ögat och örat, och talar om det tvingande begäret att se och den lika tvingande lusten att lyssna. Man kan alltså förstå Orfeusmyten som en allegori om människans viktigaste sinnen. Enligt den grekiska myten är synen förstenande och dödsbringande,

medan hörseln är förtrollande och livgivande. Hegel menade för övrigt att syn och hörsel är teoretiska varseblivningsfakulteter och därför står högst i sinnenas hierarki, medan de praktiska sinnen – smak, känsel och lukt – återfinns längre ned i hierarkin.

Prousts berättare antyder att en ny varseblivningsordning är på väg att inrättas, en ordning som bidrar till att omvandla varseblivningen av såväl det hörbara som det synliga. Inte nog med att berättaren hör sin mormors röst som för första gången, han antyder också att han har erhållit en ny förståelse av hennes synliga uppenbarelse. Allt detta bekräftas av den episod som följer några sidor senare, när berättaren har bestämt sig för att besöka sin mormor:

Nu måste jag så fort som möjligt i hennes famn få befria mig från den hittills oanade bild [*maintenant, j'avais à me délivrer au plus vite, dans ses bras, du fantôme*] som plötsligt framkallats av hennes röst: bilden av en mormor som verkligen var skild från mig, resignerad och utrustad med något jag aldrig tidigare upptäckt, nämligen en ålder. (3:152)

När han kommer fram träffar han på sin mormor i salongen. Hon sitter i en soffå och läser, och märker inte att hon har besök. Mormor framstår med ens som en främling. Besökaren – barnbarnet – ser just den spöklika gestalt som han ville förvisa från sitt medvetande. »Ack, det var just denna bild [*ce phantôme-là*] jag varseblev då jag fick se min mormor sitta och läsa i salongen.« (3:152)

Hur kan det komma sig? Varför denna kusliga anblick? Det var som om jag vore en professionell fotograf, förklarar berättaren, det var som om blicken opererade likt en kamera, alltså framstod mormor som en fotografisk bild.

Återigen väcks det teoretiserande intellektet till liv. Den fotografiska metaforiken ger upphov till en betraktelse över varför vi ser dem vi älskar så som vi gör, och varför dessa sätt att se alltid och med nödvändighet är felaktiga. Proust utreder hur det mänskliga ögat fungerar:

Och det var verkligen ett fotografi [*une photographie*] som mina ögon automatiskt inregistrerade i den sekund då jag fick syn på mormor. Vi ser aldrig de varelser vi älskar annat än inom ramen för ett levande system: vår oavslutade ömhets aldrig upphörande verksamhet, vår ömhet som, innan den släpper fram bilden av deras ansikte till oss, drar den in i sin virvel och överför den till den föreställning vi alltid haft om dem, fäster bilden vid denna föreställning och kommer den att sammanfalla därmed. Och eftersom min mormors panna och kinder för mig betecknade det finaste och mest bestående i hennes väsen, eftersom varje ofta upprepad blick är en andebesvärjelse och varje älskat ansikte en spegel av det förlutna – hur skulle jag kunnat undgå att utesluta allt hos henne som kunnat förändras och bli tyngre, när vi till och med inför livets mest likgiltiga företeelser låter vår blick, som alltid är bärare av en tanke, på samma sätt som en klassisk tragedi utesluta alla bidrag som inte bidrar till handlingen och behålla endast sådana som kan göra denna begriplig? (3:152 f.)

Så fungerar det mänskliga ögat. Proust fortsätter med att ställa det mänskliga ögat mot kameraögat. Passagen turnerar samtidigt kontrasten mellan vad vi förväntar oss att se, även om vi inte alltid är medvetna om det, och vad vi faktiskt ser:

Men om det i stället för vårt öga är ett rent materiellt objekt, en fotografiplåt [*une plaque photographique*], som betraktar, då får vi, exempelvis på gården till Institut de France, i stället för en akademiledamot som kommer ut och kallar på en droska, se hans vacklande steg, hans ansträngningar för att inte falla baklänges, den parabel han beskriver i sitt fall – som om han vore berusad eller marken täckt av is. På samma sätt är det när någon grym ödets nyck hindrar vår kloka och vördnadsfulla kärlek att i tid skynda fram för att dölja för våra blickar vad de aldrig bör få se, när blickarna hinner före och, lämnade åt sig själva, fungerar automatiskt som bildrensor [*pellicules*] och i stället för den älskade varelse som sedan länge upphört att existera men vars död vår kärlek aldrig velat låta oss upptäcka, visar den nya varelse som den hundra gånger om dagen klätt ut i en kär och bedräglig likhet [*ressemblance*]. (3:153)

Kameraögat är, till skillnad från det mänskliga ögat, kallt och mekaniskt. Det opererar utan urskillning, arbetar utan vare sig tankar eller min-

nen och tyngs inte av en historia av antaganden. Kameran talar sanning. Och så kommer det sig att berättaren får syn på en hittills okänd varelse som nu blixtrlikt uppenbarar sig i nuet:

för första gången, och endast för ett ögonblick, ty hon försvann hastigt, i soffan under lampan såg [jag] en gammal bedrövad, rödbrusig, tung, vulgär och sjuk kvinna försjunken i drömmar och med blicken en smula veligt irrande över boken. Jag kände henne inte [*une vieille femme accablée que je ne connaissais pas*]. (3:153 f.)

Den mekaniska blicken bär på en dödsbringande kraft, som plötsligt riktats mot mormodern. Likt Eurydike förloras hon ur sikte och försvinner in i skuggornas rike. Allt som återstår är en fantombild. Proust säger det inte, men nyckeln ligger i att berättarens mormor inte tittar tillbaka. Hon återgäldar inte sin sonsons blick. Det är därför hon kan reduceras till en reproduktion av sig själv – en fantombild, en kopia, en avbild.

Jag skulle vilja betona två saker. Den första är att Proust inte ger företräde åt det ena eller andra sättet att se. Det är desto mer anmärkningsvärt som *På spaning efter den tid som flytt* är ett litterärt verk där berättaren i sina mer didaktiska ögonblick envisas med att ge företräde åt det ofrivilliga minnet framför det frivilliga. På samma sätt ger han företräde åt sinnliga erfarenheter framför intellektuella föreställningar, intuitiv kunskap framför instrumentellt tänkande. Men denna episod avviker från mönstret. Berättaren sidoställer mänskligt och mekaniskt – utan att rangordna eller värdera det ena eller andra sättet att se.

Den andra är att Proust arbetar med en föreställning om fotografiet som är karakteristisk för den modernistiska perioden och som ger sig till känna i den fotografiteori som utvecklades under nittonhundratalets första årtionden. Berättaren säger inte att kameraögat ser *mer*. Istället antyder han att kameraögat ser *annorlunda*. Distinktionen är avgörande. Med en viss förenkling kan man säga att fotografiteorin från 1839 och fram till sekelskiftet 1900 betonade fotografiets precision, exakthet och detaljri-

kedom. Eller också betonade artonhundredtals-teoretikerna, i synnerhet med avseende på det vetenskapliga fotografiet, att kameran kunde frilägga skikt av verkligheten som man inte kunde uppfatta med blotta ögat.<sup>6</sup> Kort sagt: fotografiet fick betraktaren att se *mer*.

Men hos Proust ser vi en annan distinktion – den mellan bekant och främmande, likhet och skillnad. För trots allt är det ju så att Proust beskriver hur mormodern med ens blir föremål för det mest formidabla förfrämligande. Och förfrämligandet förutsätter det bekanta, det vill säga vanan. Och vanan är, som Samuel Beckett en gång påpekade, ett förhärskande tema hos Proust. Kort sagt: fotografiet får oss att se på ett annat sätt. Eller som Benjamin uttrycker det: »en annan natur [...] talar till kameran än till ögat.«

## 2

Walter Benjamin var en hängiven läsare av Proust. Ingen enskild författare betydde så mycket för Benjamin. Får man tro hans anteckningar inleddes hans Prouststudium på allvar 1919 under ett uppehåll i Schweiz. Proust var vid denna tid långt ifrån ett okänt namn – han hade just tilldelats Goncourt-priset – men ännu förelåg bara de första två banden av romancykeln, *Du côté de chez Swann* (1913, *Swanns värld*) och *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918, *I skuggan av unga flickor i blom*). Ingen kunde riktigt veta att dessa volymer var en del av ett omfattande och noggrant komponerat literärt verk, ännu mindre att det skulle komma att betraktas som en av 1900-talets stora konstnärliga prestationer. Proust avled 1922 och det avslutande bandet, *Le temps retrouvé* (*Den återfunna tiden*), kom ut fem år senare. Benjamin läste således Proust som en samtida.

År 1929 publicerade Benjamin »Zum Bilde Prousts« i tidskriften *Die literarische Welt*, en essä som sedan länge hör till de klassiska studierna över Proust. Inledningsvis framkastar Benjamin tanken att det fordrades en Proust för att artonhundredtalsåret skulle bli moget för memoa-

rer.<sup>7</sup> Benjamin var sällsynt väl skickad att förstå denna sida av romanen. Också han intresserade sig för modernitetens arkeologi. Också han försökte fånga det moderna just i det ögonblick när det fjärran förflutna skaver mot det absolut nya. Det finns alltså en stark tematisk valfrändskap mellan Benjamin och Proust. Man ser det särskilt tydligt i Benjamins barndomsskildring, *Berliner Kindheit um 1900*.<sup>8</sup>

Till denna tematiska valfrändskap kan vi lägga ett mer renodlat teoretiskt inflytande. Proust var viktig, för att inte säga vägledande när Benjamin koncipierade *Das Passagenwerk*. Föreställningen om »uppvaknandet« – som i uppvaknandet ur artonhundredtalsåret och kapitalismens drömsömn – härleder sig till Proust, närmare bestämt till de inledande sidorna i första volymen av *På spaning efter den tid som flytt*, där berättaren beskriver hur han ligger i sin säng och ömsom drömmar, ömsom är vaken. Hur viktig Proust var för Benjamins tänkande framgår av N-konvolutet i *Passagearbetet*. Inte nog med att Benjamin citerar Proust utförligt, han förvandlar föreställningen om uppvaknandet till ett centralt historiografiskt begrepp. »Liksom Proust inleder sin levnadshistoria med uppvaknandet, måste varje historiefremställning börja med uppvaknandet, ja, den får egentligen inte handla om något annat. Sålunda handlar denna historiefremställning om uppvaknandet ur artonhundredtalsåret«, skriver Benjamin.<sup>9</sup>

Allt detta är bekant. Men vad som kanske inte är lika känt, åtminstone inte i ett svenskt sammanhang, är att Benjamin också översatte Proust. Mellan 1925 och 1930 översatte han tillsammans med Franz Hessel tre volymer av *A la recherche du temps perdu*, inklusive den volym där telefonepisoden ingår. Till en början var det meningen att Benjamin och Hessel skulle ta sig an hela verket, men av olika anledningar blev det inte så. Arbetet föranledde i alla händelser längre vistelser i Paris, och Benjamin blev väl förtrogen med samtida fransk litteratur.

Benjamins och Hessels översättning av *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (*I skuggan*

av unga flickor i blom) utkom 1927 och fick ett utomordentligt fint mottagande i dagspress och tidskrifter. Också den store romanisten och Proustkännaren Ernst Robert Curtius prisade översättningen, och många betraktar den i dag som ett konstverk i egen rätt.

### 3

Sommaren 1925 skriver Benjamin till sin vän Gershom Scholem att han har bestämt sig för att översätta Proust.

Marcel Proust känner Du till namnet. [...] Vi har då och då talat om Proust och jag har intygat hur befreundad jag känner mig med hans filosofiska betraktelsesätt. Varje gång jag läst något han skrivit, har jag känt ett nära släktskap. Jag är spänd på att se om denna upplevelse kommer att bestå när jag nu inleder en närmare konfrontation [*Auseinandersetzung*].<sup>10</sup>

1926 far Benjamin till Moskva. Han packar ned ett antal Proustvolymerna och arbetar vidare med översättningen. Proust innebär hårt arbete, men inte bara – Benjamin intar gärna Prousts roman tillsammans med sötsaker, som vilken annan följetongslektyr som helst. »Jag läser Proust på mitt rum, äter marsipan därtill«. En kort tid senare: »På rummet lade jag mig på sängen, läste Proust och åt av de kanderade nötterna.«<sup>11</sup>

Sommaren 1928 skriver Benjamin till Scholem om sina problem med förlaget. Han tillägger att översättningsarbetet utövar ett »intensivt inflytande« på hans egna skrifter eftersom det är så »oerhört absorberande«. <sup>12</sup> Under samma period skriver han till Theodor W. Adorno att han inte vill läsa mer av Proust än vad som är absolut nödvändigt för översättningen, ty annars kan läsningen bli beroendeframkallande, ja, i så hög grad att Prousts inflytande skulle ställa sig i vägen för hans eget skrivande.

1930 utkom *Le côté de Guermantes* (*Kring Guermantes*) – den volym där telefonepisoden förekommer – i Benjamins och Hessels översättning.<sup>13</sup> På grund av konflikter med förläggaren beslöt Benjamin och Hessel dock att

överge den ursprungliga planen på att översätta romancykelns alla tretton volymer.

Men Benjamin fortsatte ändå att läsa Proust. I september 1932 befann han sig i Italien och förklarade i ett brev till Adorno att han hade gott om tid att läsa. »Det lilla bibliotek, som jag tog med mig vid avresan för fem månader sedan, har jag nu nästan tagit mig igenom. Det kommer att intressera Er att höra att det också omfattar fyra band Proust som jag ofta läser i.«<sup>14</sup> Den Benjamin som skriver dessa rader har ägnat år av sitt liv åt att översätta den franske författaren, och likväl – vilket är häpnadsväckande – är han fortfarande en lidelsefull läsare av *På spaning efter den tid som flytt*.

1931, två år efter essän om Proust, publicerade Benjamin »Kleine Geschichte über Fotografie« (Liten fotografihistoria).<sup>15</sup> Fem år senare följdes fotografiessän av en väsentligen utökad och omarbetad version, där Benjamin utvecklar de reflexioner över reproduktion och reproducerbarhet som han hade formulerat i den tidigare artikeln. Jag tänker på »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (»Konstverket i reproduktionsåldern«) från 1936.

### 4

När jag började utforska förbindelserna mellan Proust och Benjamin, stötte jag på en liten bok som heter *Benjamin liest Proust* (1997) skriven av den tyska litteraturforskaren och romanisten Ursula Link-Heer.<sup>16</sup> Link-Heer uppehåller sig vid fyra teman. Tre av dessa är lätta att känna igen som typiska för Proust: uppvaknandet, bilden och det ofrivilliga minnet. Hon visar att dessa teman var av avgörande betydelse för Benjamin och hans konstfilosofi.

Link-Heers fjärde tema är dock inte vanligtvis förknippat med Proust. Det rör sig om *auran*, utan tvekan det mest berömda men också mest svårgripbara begreppet i konstverksessän.<sup>17</sup> Intressant nog hävdar Link-Heer att också Benjamins aura bär på utpräglat Proustska övertor-

ner och hon lägger därför ut en episod i *Kring Guermantes*.<sup>18</sup> Berättaren har just kommit på besök till sin vän Robert Saint-Loup, som befinner sig på kasernen i Doncières. När han vaknar morgonen därpå är han nyfiken på omgivningarna och öppnar fönstret i Saint-Loups rum, från vilket man har en vidsträckt utsikt. Det är ännu tidigt på morgonen och dimman ligger tät över landskapet. Allt berättaren ser från fönstret är en kulle, men anblicken skall komma att dröja sig kvar i hans medvetande. »[Jag] kunde [...] inte se något annat än en mager kulle, som reste sin redan belysta, tunna och skrovliga rygg alldeles intill kasernen. Jag släppte inte med blicken denna främling som betraktade mig för första gången tvärsigenom rimfrostens genombrutna gardiner.« (3:86)

Link-Heer lanserar en djärv tes: Benjamins aurabegrepp, hävdar hon, går tillbaka på denna passage hos Proust. Faktum är att också litteraturforskaren Eduardo Cadava har framkastat denna tanke, alldeles oberoende av Link-Heer – deras böcker kom ut samma år. I *Words of Light* (1997), en bok om Benjamin och fotografiet, menar Cadava att Benjamins beskrivning av auran hänvisar till Prousts morgonscen i Doncières, även om citationstecknen är osynliga.<sup>19</sup> Låt oss se närmare på den aktuella passagen hos Benjamin:

Det kan vara lämpligt att illustrera det aurabegrepp som ovan föreslagits för ett historiskt material med det aurabegrepp som kan tillämpas på ett naturmaterial. Detta senare definierar vi som den unika uppenbarelsen av en avlägsenhet, den må vara hur nära inpå oss som helst. Att ligga en sommareftermiddag och följa konturen av en bergskedja mot horisonten eller betrakta en trädgren som kastar sin skugga på den som ligger där behagligt utsträckt – det är att insupa dessa bergs, denna grens aura.<sup>20</sup>

Det finns ett anmärkningsvärt släktskap mellan Benjamins bergskedja och Prousts kulle, kullen som återgårdar betraktarens blick. Hur förklara det? Begreppet aura har en lång och invecklad historia hos Benjamin. Det förekommer framför allt i hans artiklar om moderna bildmedier,

men också i en rad andra skrifter. I »Liten fotografihistoria« är auran ett operativt begrepp såtillvida att det strukturerar Benjamins sätt att nalkas fotografiets historia.

Vad är egentligen aura? En sällsam väv av rum och tid: en unik framtoning av någonting avlägset, det må befinna sig aldrig så nära. Att ligga en varm sommardag och betrakta en bergskontur vid horisonten eller en trädgren som kastar sin skugga på betraktaren till dess ögonblicket eller timmen får del i deras närvaro – det är att inandas auran hos dessa berg, denna trädgren.<sup>21</sup>

Benjamin återanvände denna passage så gott som ordagrant i sin konstverksartikel. Ser man noga efter upptäcker man snart att Benjamin återvunnit också andra passager. »Liten fotografihistoria« överlappar med »Konstverket i reproduktionsåldern« på förbluffande många punkter. Faktum är att konstverksartikeln i grund och botten är en utvidgning av de huvudteman som Benjamin behandlar i fotografiessän. Vi kan kalla det orkestrering. Benjamin återvänder inte bara till resonemanget om auran, utan också till föreställningen om att det är en annan natur som talar till kameran än till ögat.

Låt oss återgå till Prousts episod om hur berättaren tittar ut genom Saint-Loups fönster och hur hans blick dras till den märkliga kullen.

Dessförinnan kunde jag inte se något annat än en mager kulle, som reste sin redan belysta, tunna och skrovliga rygg alldeles intill kasernen. Jag släppte inte med blicken denna främling som betraktade mig för första gången tvärsigenom rimfrostens genombrutna gardiner. När jag fått för vana att komma till kasernen var jag alltid medveten om att kullen låg där och alltså, även när jag inte såg den, var mera verklig än hotellet i Balbec eller vårt hus i Paris, vilka jag mindes som frånvarande eller döda personer, det vill säga utan att längre riktigt tro på deras existens; och detta medvetande gjorde att, även utan att jag visste om det, kullens silhuett alltid återkastades och avtecknade sig mot varje mitt intryck av Doncières. Redan denna första morgon avtecknade den sig sålunda mot det behagliga intrycket av den varma choklad som Saint-Loups kalfaktor lagat åt mig i detta bekväma rum,



vilket tedde sig som ett optiskt centrum för beskådande av kullen. Tanken att i stället för att bara betrakta den taga mig en promenad på den hindrades av dimman, som impregnerade kullens form och associerades till chokladsmaken och till allt vad jag just då tänkte på. Utan att jag överhuvudtaget ägnade den någon uppmärksamhet, fuktade den alla mina tankar under denna tid, liksom en viss oföränderlig, massiv guldfärg var förbunden med mina intryck från Balbec, och liksom närheten till en yttertrappa av svartaktig sandsten förlånade en viss gråhet åt mina intryck från Combray. (3:86)

Ursula Link-Heer lägger fram hypotesen att denna bild – bilden av kullen, *la colline* – bär på fröet till Benjamins idé om den rena bilden, *das reine Bild*. Proust ligger alltså bakom denna för Benjamin så viktiga föreställning, som är nära förbunden med begreppet aura.

Vari består denna rena bild? Det är egentligen ingen bild, fastmer en erfarenhet. Benjamins rena bild är en komplex förnimmelse, en samling sinnesupplevelser som grupperar sig kring ett visuellt intryck. Det är det ena. Det andra är att den rena bilden är en erfarenhet som bygger på ömsesidighet. Blicken återgäldas. Beträktaren betraktar föremålet, och föremålet tittar tillbaka. Föremålets blick laddas med subjektivitet, intentionalitet och handlingsförmåga. Ett avstånd överbryggas utan att upphävas. Det är fråga om utbyte, korrespondens, interaktion.

Den rena bilden är alltså inte ett objekt eftersom den inte existerar i snävt empirisk mening. Den är en perceptuell-mental erfarenhet. Man blir föremål för den rena bilden, om man har tur – på ungefär samma sätt som man kan ha turen att bli föremål för ofrivilliga minnesupplevelser. Förbindelsen mellan den rena bilden och auran är slående.

Omkring 1930, efter publiceringen av Proustessän, sker enligt Link-Heer en omorientering hos Benjamin. Det är nu han blir en bildteoretiker. Den läsare som är bekant med Benjamins tänkande, vet att han intresserar sig särskilt för den förmedlade bilden, den medierade bilden. Han utvecklar en teori som kretsar kring hur mänsklig erfarenhet, i synnerhet den sinnliga

varseblivningen, påverkas av uppkomsten av visuella teknologier som fotografi och film. Det är nu han introducerar distinktionen mellan *Bild* och *Abbild*, bild och avbild, eller bild och reproduktion. I fotografiessän skriver Benjamin:

För varje dag som går upplevs det som en alltmer pockande nödvändighet att med hjälp av bilden, eller snarare avbilden, få grepp om vardagens företeelser. Och klyftan växer mellan bilden och de avbilder som bildtidsningar och journalfilmer tillhandahåller. Oefterhärmlighet och varaktighet är lika intimt förknippade hos den förra som flyktighet och reproducerbarhet hos de senare.<sup>22</sup>

Som Link-Heer och andra forskare påpekat, återanvänder Benjamin denna passage i sin konstverksartikel. Ordalydelsen är i stort sett densamma. Den enda viktiga skillnaden är att Benjamin byter ut *Abbild* – »avbild« – mot »reproduktion«.

Vi kan nu ana auras plats i Benjamins tänkande, och vi kan också se varför begreppet är så viktigt. Auran är nära förbunden med den rena bilden. Och det är just föremålets aura, deras förmåga att återgälda betraktarens blick, som börjar vittra sönder i den mekaniska reproducerbarhetens tidsålder. En tid som är hänvisad till mekanisk reproducerbarhet är en tid behärskad av avbildens logik. Det är inte en värld av föremål utan en värld av bilder av föremål, det vill säga en alltigenom förmedlad verklighet.

Så långt Ursula Link-Heer. Hon visar att Prousts inflytande sträcker sig långt in i Benjamins tänkande, och hon visar också att detta inflytande ger upphov till ett idékomplex som är förvånansvärt koherent. Men historien slutar inte där. Vad jag skulle vilja föreslå är att Prousts inflytande på Benjamin är på en gång mer vidsträckt och mer djupgående, ty det ger sig till känna också på ett annat och oväntat plan. Men för att förstå det måste vi ta oss över en tröskel. Vi måste närma oss en annan sida av Prousts tänkande, den historiematerialistiska sidan, även om en sådan karakteristik – Proust

som materialist – strider mot den gängse förståelsen av Proust.

Allt det här kan uttryckas annorlunda. Link-Heer koncentrerar sig på Prousts officiella tematik. Men hos Proust finns också en rad inofficiella teman. Till dessa hör det idékomplex som kretsar kring fotografikonsten. Vad jag nu skulle vilja göra är att kasta en snabb blick på detta inofficiella tema. Det betyder att vi nu skall lämna bakom oss den vedertagna förståelsen av *På spaning* och närma oss den moderna sidan av Proust. Det är detta skikt i romanen som avsatt spår i Benjamins tänkande kring fotografiet och inspirerat till den därmed förbundna föreställningen om det optiskt omedvetna.

## 5

Den som läser *På spaning efter den tid som flytt* kommer strax att upptäcka att fotografikonsten kritiserats vid upprepade tillfällen. Gång efter annan understryker berättaren att fotografiet är ett bristfälligt och mindervärdigt medium. Varför? Därför att Proust menar att fotografiet är allt vad det mänskliga minnet inte är.

Man kan vända på det hela och säga att Prousts berättare behöver fotografiet som motbild. För att kunna utveckla sin teori om det ofrivilliga minnet tar han spjörn mot fotografiet och fotografikonsten fattad som en minnes-teknik.

När berättaren är upptagen av andra saker, och det är han ganska ofta, framträder emellertid en annan historia. Så snart frågan om minnet faller utanför ramen, upphör fotografin att vara ett problem. Proust kan då mycket väl begagna sig av fotografiska metaforer, till och med använda sig av fotografiska framställningsformer, i synnerhet när han vill skildra varseblivningsakter och andra sinnliga upplevelser. Dessa delar av romanen handlar inte om minne, utan om perception.

Den som läser Prousts roman noga, kommer att upptäcka att berättaren bebos av många

olika varelser, bland dem en modern teknikfilosof. Det är denne teknikteoretiker som assisterar Prousts berättare i den kusliga scenen som äger rum i mormoderns salong. Det är han som utvecklar en rudimentär teori om hur telefonen påverkar örat och ögat. Och det är han som förklarar hur det kan komma sig att berättarens mormor plötsligt framstår som en främling.

Låt oss återvända till Benjamins artikel om fotografiet, en essä som består av nedslag i en hundraårig fotografihistoria. Benjamin berättar en historia som sträcker sig från Daguerre till surrealismen och konstruktivismen. Samtidigt avtecknar sig ett annat stråk: Benjamin rör sig från auran till förlusten av auran, från det unika till det reproducerade, från varaktighet till flyktighet. Men han hänger sig inte åt nostalgi. Här märks ingenting av den tillbakablickande teoretiker som skrev essän »Der Erzähler«. Om Benjamins essä om fotografiet har en kritisk udd, är det därför att han hävdar att förlusten av auran historiskt sett är nödvändig. Det går inte att återvända till de historiska omständigheter som möjliggjorde den fotografiska auran i fotografiets allra tidigaste historia. Det finns ingen väg tillbaka. Artikeln slutar med en mening: Benjamin talar om vikten av en ny pedagogik, en det politiskt utbildade ögats pedagogik. Fotografikonsten erbjuder en lösning, ty kameraögat har något att lära det mänskliga ögat:

Det är ju en annan natur som talar till kameran än till ögat, annorlunda framför allt därigenom att det av mänskligt medvetande uppfyllda rummet ersätts av ett omedvetet uppfyllt rum. Är man van vid att om också i grova drag inregistrera till exempel hur folk går, så har man förvisso ingen aning om hur de tar sig ut i den bråkdel av en sekund då de påbörjar ett steg. Här griper kameran in med sina hjälpmedel, sina glidningar upp och ner, sina avbrott och isoleringar, sina uttjäningar och sammandragningar av förloppet, sina förstoringar och förminskningar. Om det optiskt-omedvetna får vi besked först genom den, liksom om det driftsmässigt-omedvetna genom psykoanalysen.

Överensstämmelsen mellan Benjamin och Proust är slående, inte bara när det gäller den

begreppsliga strukturen, utan också när det gäller bildspråket. Passagen innehåller åtminstone två dolda anspelningar på Prousts kameraepisod. För det första upprepar Benjamin Prousts distinktion mellan det bekanta och det främmande, mellan det vanemässiga och det annorlunda. I likhet med Proust tillskriver han kameran ett kunskapsteoretiskt privilegium som det mänskliga ögat inte längre besitter. Och för det andra åskådliggörs distinktionen mellan det vanemässiga och det annorlunda med samma åskådningsexempel som hos Proust, nämligen bilden av en gående person.

Fem år senare återanvänder Benjamin denna passage om det optiskt omedvetna i sin artikel om konstverket i reproducerbarhetens tidsålder. 1931 fick passagen tjäna som stöd för Benjamins argument om den emancipatoriska potentialen hos fotografien. 1936 får passagen tjäna som stöd för argumentet om den emancipatoriska potentialen hos cinematografin. Samtidigt ser man hur den ursprungliga idén – att fotografiet leder till en djupgående förändring av vårt sätt att uppfatta och förstå bildkonst – byggs ut till en fullfjädrad teori om konstens ställning i den mekaniska reproducerbarhetens tidsålder. En annan och lika viktig skillnad är att Benjamin förser sin diskussion med en uttalat marxistisk ram och därtill skjuter det politiska perspektivet i förgrunden.

Ändå är Benjamins huvudsak densamma som i den tidigare essän: visuell varseblivning. Det är ögat som har till uppgift att förfrämliga det bekanta och invanda. Ögat är till och med ett instrument för politisk förändring. Det betyder att Benjamin egentligen inte gör någon skillnad mellan fotografi och film. Fotografien är inte väsensskild från cinematografin, vilket annars är en vanlig utgångspunkt bland filmteoretiker. I så måtto föregriper Benjamin Siegfried Kracaues *Theory of Film* (1960), vars utgångspunkt är just att fotografiets natur ligger till grund för filmens natur och att filmens basegenskaper är identiska med fotografiets.<sup>23</sup>

Proust förser oss med en den tekniska förändringens psykologi, underströk jag för en

stund sedan. Jag gick så långt som till att säga att Proust tillhandahåller en teori om hur perceptionsteknologier som telefonen och kameran påverkar den mänskliga erfarenheten. Det kan förefalla som en överdriven idé, rent av fantastisk. Proust har trots allt skrivit en roman, inte en teoretisk framställning. Varför lägga så mycket tid på att diskutera hur författaren Proust har påverkat teoretikern Benjamin, när alla vet att skönlitterära författare alltid har inspirerat filosofer?

Ändå finns det skäl att envisas. Prousts berättare bebos av en teoretiker, och det är denna briljante teoretiker som utövat ett djupgående inflytande på Walter Benjamins sätt att närma sig hur de fotografiska medierna påverkar mänskliga erfarenhetsformer. Låt mig nu lägga en sista pusselbit. Benjamin var inte ensam om att vända sig till Proust. Det gjorde även Kracauer, den framstående filosofen och kritikern, därtill vän till Benjamin. Kracauer inleder sitt stora filmteoretiska verk från 1960, *Theory of Film: The Redemption of Reality*, med ett långt resonemang om Proust. Han uppehåller sig uteslutande vid just den episod jag talade om inledningsvis, kameraepisoden, och återger frikostiga citat därur. Och det intressanta är att Kracauer inte närmar sig kameraepisoden som ett stycke berättande litteratur, inte heller som illustration och ännu mindre som utsmyckning. Kracauer behandlar Proust som fotografiteoretiker – uttryckligen. Han polemiserar rent av med Proust och menar att denne har fel på ett par punkter. Men inte nog med det: avsnittet om Proust och kameraögat utgör stommen i Kracaues inledande kapitel om fotografiet, vilket i sin tur utgör stommen i hans teori om cinematografin. Själv betraktade Kracauer *Theory of Film* som en estetik, en de fotografiska mediernas estetik.

I den bok som skulle bli Kracaues sista, den historiografiska studien *History: The Last Things Before the Last* (1969), återkommer han till Proust. Återigen spelar *På spaning* en viktig teoretisk roll, och återigen är det kameraepiso-

den som står i blickpunkten. Nu ser Kracauer en parallell mellan historia och fotografiska medier, historisk verklighet och kameraverklighet, och tar sig för att utreda denna förbindelse.<sup>24</sup>

Utrymmet medger ingen längre diskussion av Kracauer. Men så mycket står klart: Prousts kameraepisod ligger som en skugga under såväl Benjamins som Kracauers teorier, två av nittonhundratalets mest betydande teoribildningar om visuella medier. Eller för att uttrycka saken lite annorlunda: Prousts sätt att närma sig det fotografiska seendet tål att på ett förbluffande stort antal punkter jämföras med Benjamins och Kracauers försök att teoretisera hur fotografikonsten påverkar den mänskliga erfarenheten. Man kan tala om en höggradig jämförbarhet.

Det innebär flera saker. För det första: Prousts föreställning om det fotografiska seendet berikar vår förståelse av några av de mest grundläggande antaganden som har format 1900-talets kritiska diskurs om fotografi och film. Prousts kameraepisod kan till och med betraktas som en av de texter som lägger grunden till denna teoretiska diskurs.<sup>25</sup>

För det andra: Proust, Benjamin och Kracauer är alla upptagna av en brytningspunkt. Alla tre formar sina framställningar om fotografiet på grundval av oppositioner som också har tjänat som ett sätt att teoretisera den estetiska moderniteten: kontinuitet och diskontinuitet, gammalt och nytt, invariant och främmande, människa och maskin, ursprunglighet och reproducerbarhet, autentiskt och inautentiskt minne och så vidare.

För det tredje: alla tre utgår från en idé om *för första gången*. Det är en till synes oskyldig adverbialfras, men den leder oss till kärnan i deras respektive teorier om fotografikonsten. Prousts, Benjamins och Kracauers teorier om fotografiet, hur mycket de än skiljer sig åt, visar sig vid närmare eftertanke också vara teorier om modern kultur. Hos alla tre är fotografiet en nyckel till förståelsen av det moderna. Fotografiet är inte bara en konstform bland andra, inte ens ett medium bland andra. Fotografiets verkningar går djupare än så: det bidrar till att omforma det samhälle som det samtidigt är en produkt av.

»Det är fotografiet och inte filmen som klyver världshistorien«, hävdar Roland Barthes i *La chambre claire* (1980). Barthes går till och med så långt som till att hävda att fotografiet antropologiskt sett är ett nytt objekt. Intressant nog ligger Prousts episod om mormodern och kameraögat som en skugga också under Barthes reflexioner, men det är en annan historia. Så mycket står hursomhelst klart: under nittonhundratalet har Prousts sammansatta betraktelse över det fotografiska seendet förvandlats till en allt rikare intertext. Prousts skildring av det första telefonsamtalet med mormodern – »ett svagt ljud – ett abstrakt ljud« – beredde väg för en teoretisk reflexion som för alltid skrivit in sig i diskussionen om fotografiets väsen och kulturhistoriska verkningar, också bortom Walter Benjamin och Siegfried Kracauer.

1. Tidigare versioner av denna essä har presenterats vid Getty Research Institute i Los Angeles, Department of Germanic Languages and Literatures vid University of Michigan i Ann Arbor, samt Institutionen för kultur och kommunikation vid Södertörns högskola. Ett särskilt tack till Catherine Benamou, T. J. Clark, Stefan Jonsson, Reinhart Meyer-Kalkus, Johannes von Moltke, Michael Roth, Catherine Soussloff och Hanns Zischler. Arbetet med

essän möjliggjordes av ett generöst stipendium från Gad och Birgit Rausing's stiftelse.

2. För en utförligare diskussion, se Danius, *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 2002, s. 11–16.

3. Walter Benjamin, »Konstverket i reproduktionsåldern«, i *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1991, s. 82.

- I original: »So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem dadurch, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer vom Gang der Leute, sei es auch nur im Groben, sich Rechenschaft ablegt, so weiß er bestimmt nichts von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des Ausschreitens. Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffens des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.« Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung«, i *Gesammelte Schriften (GS)*, red. Rolf Tiedemann och Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972–1989, vol. 1, bd. 2, s. 500; jft. »Erste Fassung«, vol. 1, bd. 2, s. 461.
4. Om valfrändskapen mellan Benjamin och Proust, se särskilt Robert Kahn, *Images, passages: Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris: Editions Kimé, 1998. Se även Max Pensky, »Tactics of Remembrance: Proust, Surrealism, and the Origin of the *Passagenwerk*«, i Michael P. Steinberg (red.), *Walter Benjamin and the Demands of History*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1996, s. 164–189. För biografiskt inriktade diskussioner av Benjamins förhållande till Proust, se Momme Brodersen, *Spinne im eigenen Netz: Walter Benjamin, Leben und Werk*, Baden-Baden: Elster Verlag, 1990, s. 178–188, samt Werner Fuld, *Walter Benjamin: Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990, s. 174 f., 198–200.
  5. Marcel Proust, *På spaning efter den tid som flytt*, övers. Gunnel Vallqvist, Stockholm: Bonniers, 1993, vol. 3, s. 145. Hädanefter ges sidhänvisningar till Proust i den löpande texten.
  6. Se t.ex. de tidiga artiklarna, från Niecep och Lady Eastlake till Emerson, i Alan Trachtenbergs antologi *Classic Essays on Photography*, New Haven: Leete's Haven Books, 1980. Susan Sontag formulerade fröt till denna tankegång: »Photography is commonly regarded as an instrument for knowing things. When Thoreau said, 'you can't say more than you see', he took for granted that sight had pride of place among the senses. But when, several generations later, Thoreau's dictum is quoted by Paul Strand to praise photography, it resonates with a different meaning. Cameras did not simply make it possible to apprehend more by seeing (through microphotography and telediction). They changed seeing itself, by fostering the idea of seeing for seeing's sake.« Sontag, *On Photography*, New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1977, s. 93. Jag skulle alltså vilja gå ett steg längre och säga att 1800-talets fotografiska estetik bygger på en föreställning om att kameran får oss att se *mer*, medan det tidiga 1900-talets fotografiska estetik bygger på föreställningen om att kameran får oss att se *annorlunda*. Perioden kring sekelskiftet 1900 innebär en övergång från en fotografiets realism till en fotografiets modernism. En av pionjerna är fotografen och bildteoretikern Laszlo Moholy-Nagy. Att Benjamin liksom många andra tog starkt intryck av Moholy-Nagy är känt, även om han själv inte redogjorde för Moholy-Nagys inflytande.
  7. Benjamin, »Zum Bilde Prousts«, i *GS*, vol. 2, bd. 1, s. 310–324. Om den tyska Proust-receptionen, se George Pistorius, *Marcel Proust und Deutschland: Eine internationale Bibliographie*, 2 uppl., Heidelberg: C. Winter, 2002; för en inventering av Benjamins texter om Proust, se s. 268 f.
  8. Se t.ex. Peter Szondi, »Hoffnung im Vergangenen: Walter Benjamin und die Suche nach der verlorenen Zeit«, i Max Horkheimer (red.), *Zeugnisse: Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag*, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1963, s. 241–256.
  9. Benjamin, *Paris, 1800-talets huvudstad: Passagearbetet*, övers. Ulf Peter Hallberg, Stockholm/Steinag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1992, vol. 1, s. 388.
  10. Benjamin, brev till Gershom Scholem, 21 juli 1925, i *Briefe*, red. Gershom Scholem

- och Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, vol. 1, s. 395.
11. Benjamin, *GS*, vol. 6, s. 298, 326.
  12. Benjamin till Scholem, 1 augusti 1928, *Briefe*, vol. 1, s. 480.
  13. Proust, *Guermantes*, i *GS: Übersetzungen*, red. Hella Tiedemann-Bartels, suppl. 3, s. 127–137.
  14. Benjamin, brev till Theodor W. Adorno, 3 september 1932, i Adorno, *Briefwechsel 1928–1940*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, s. 26.
  15. Benjamin, »Kleine Geschichte der Photographie«, i *GS*, vol. 2, bd. 1, s. 368–385. För en utläggning av Benjamins teori om fotografiet, se Rolf H. Krauss, *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*, Ostfildern: Cantz, 1998. Se också Rainer Rochlitz, *Walter Benjamin et la photographie: Expérience et reproductibilité technique*, Paris: Minuit, 1985; Eduardo Cadava, *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton: Princeton University Press, 1997; Ronald Berg, *Die Ikone des Realen: Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, München: Fink, 2001.
  16. Ursula Link-Heer, *Benjamin liest Proust*, Köln: Marcel Proust Gesellschaft, 1997. Se också Link-Heer, »Zum Bilde Prousts«, i Burkhardt Lindner (red.), *Benjamin Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2006, s. 507–521.
  17. För en kritisk diskussion av den traditionella förståelsen av Benjamins aurabegrepp, se Miriam Bratu Hansen, »Benjamin's Aura«, *Critical Inquiry* 2008:2, s. 336–375.
  18. Se även Link-Heer, »Aura Hysterica or the Lifted Gaze of the Object«, i Hans Ulrich Gumbrecht och Michael Marrinan (red.), *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Stanford: Stanford University Press, 2003, s. 114–123.
  19. Cadava, *Words of Light*, (1997), s. 153: »What is remarkable here is something that to my knowledge has never been noticed: Benjamin's description [of the aura in the photography essay as well as in the artwork essay] reproduces a scene near the end of Proust's *Remembrance of Things Past*. In other words, Benjamin's definition of aura is already a kind of citation. In a passage that brings together distance, mountains, breath, and a 'strange weave of space and time,' Marcel writes [...]«
  20. Benjamin, »Konstverket i reproduktions-åldern«, 1991, s. 66.
  21. Benjamin, »Liten fotografihistoria«, i *Bild och dialektik*, 1991, s. 54.
  22. *Ibid.*, s. 54.
  23. Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton: Princeton University Press, [1960] 1997.
  24. Kracauer, *History: The Last Things Before the Last*, New York: Oxford University Press, 1969, s. 3 f. et passim.
  25. Fotografiets teoretiska historia är ännu föga utforskad. Bernd Stieglers nyutkomna studie är därför ett pionjärbete: *Theoriegeschichte der Photographie*, München: Fink, 2006. För ett nordiskt bidrag, se Mette Sandbye, *Mindesmærker: Tid, erindring og historiefortælling i den fotobaserede samtidskunst*, Köpenhamn: Institut for Litteraturvidenskab, 1999.