replika
133

replika

TÁRSADALOMTUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

Walter Benjamin gondolatiságának megkésett aktualitása

Recepció

Történetiség

Kritika

133
2024/3
BENJAMIN

9 772064 598180 03 >
00133

ára: 2990 Ft

replika

TÁRSADALOMTUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

2024/3.

133. szám

replika

TÁRSADALOMTUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

alapítva 1990-ben

SZERKESZTŐSÉG

Daradics Boglárka, Hajdú Zita (szerkesztőségi titkár),
Hajnáczky Tamás, Havas Ádám, Kömüves Dániel, Lajos Veronika,
Szabó Róbert, Wagner Sára
szerk@replika.hu

OLVASÓSZERKESZTŐ

Krizsai Fruzsina, Tiszóczi Tamás

Kiadja a Replika Alapítvány.
1038 Budapest, Tulipán u. 11.
Felelős kiadó: Sallay Zoltán

ELŐFIZETÉS

elofizetes@replika.hu

http://replika.hu

ISSN 0865-8188

A kiadvány a Magyar Tudományos Akadémia
támogatásával készült.
A kiadványt az MTMT indexeli és a REAL archiválja.

BORÍTÓ

A borítót Fáber Ágoston fotójának felhasználásával Wagner Sára készítette.

NYOMDAI ELŐKÉSZÍTÉS

Hajdú Zita

NYOMÁS ÉS KÖTÉS

Könyvpont Nyomda
Felelős vezető: Gembela Zsolt

Gretel Adorno emlékének

Tartalom

Daradics Boglárka és Ilyés Zalán-György
Előszó a Benjamin-lapszámhoz
Megkésett aktualitás és soha nem látott reneszánsz 7

Walter Benjamin gondolatiságának megkésett aktualitása
Szerkesztette: Daradics Boglárka és Ilyés Zalán-György

Bethlenfalvy Gergely
Tallózás
Idézetek Benjamin gyűjteményéből 17

Daradics Boglárka
Walter Benjamin habilitációs ügyének (eszme)történeti elemzése 39

Ilyés Zalán-György
Küzdelem a „fiatalok nyelvéért"
Walter Benjamin ifjúkori nyelv- és közösségfilozófiájáról 59

Somlyó Bálint
Eredetproblémák 97

Tóth Fanni
A *Melankólia* mint Denkbild 129

Tóth Károly és Zsellér Anna
Kritika és rezignáció
Walter Benjamin magyarországi recepciója 1989 előtt 149

Valastyán Tamás
Olvasásjelek
Benjamin és Novalis 177

Benjamin utolsó tizenhárom levele

Daradics Boglárka
A remény és a kétségbeesett elengedés hangjai
Kommentár Walter Benjamin utolsó tizenhárom leveléhez 195

Walter Benjamin
A menekülés szimfóniái
Benjamin utolsó tizenhárom levele 209

Ilyés Zalán-György
Írott és íratlan levelekről
Utószó Walter Benjamin utolsó tizenhárom leveléhez 233
Benjamin menekülési útvonalának térképe (Lukács Laura Klára munkája) 244

Aura és műalkotás

Theodor Wiesengrund Adorno
Az aura dialektikus elmélete
Theodor Wiesengrund Adorno levele Walter Benjaminnak 247
Weiss János
Utószó az 1938-as Adorno-levélhez 255

A (nemzetközi) Benjamin-recepció irányai?

Axel Honneth
Walter Benjamin mint vallási decizionista 263

Értelmezés, reflexió, kritika

Borbély András
Kultusz és technika 273
Erőss Réka
A szemlélődés derűje
Recenzió Walter Benjamin *A belső világ krónikája* című könyvéről 281
Lengyel Zoltán
Vaterland, Muttersprache
Recenzió Walter Benjamin *A belső világ krónikája* című könyvéről 289
Tarnai Csillag
Séta az „én" városának térképén
Walter Benjamin önéletrajzi írásairól 295
Tóth Hanna
Határátlépések
Recenzió Walter Benjamin *Hasis Marseille-ben* című válogatáskötetéről 307
Săpătaru Mark-Alek
Az önlemeztelenítés mint végső gesztus
Recenzió Giorgio Agamben *Studiolo* című művéről 317

Abstracts 329

replika

DOI: 10.32564/133.1

2024 (133): 7–14.
© A szerző(k) 2024
replika.hu/replika/133

Daradics Boglárka és Ilyés Zalán-György

Előszó a Benjamin-lapszámhoz

Megkésett aktualitás és soha nem látott reneszánsz

Absztrakt: A lapszám szövegei Walter Benjamin életművének különböző aspektusokból történő vizsgálatára és elemzésére fókuszálnak. A szám célja a magyar Benjamin-recepció élénkítése, a (már magyarul is szép számmal hozzáférhető) szövegek (kritikai) diskurzusának serkentése. A lapszámban a tanulmányok mellett recenziók és fordítások is helyet kaptak, melyek látszólagos (!) eklekticizmusa – úgy gondoljuk – képes felmutatni valamit a benjamini életmű jellegzetességéből, mégpedig annak szerteágazó, sokszor egyúttal talán szertelennek tűnő voltából.

Kulcsszavak: Walter Benjamin, megkésettség, aktualitás, levelek, recepció, kritika

Annak ellenére, hogy Walter Benjamin legfontosabb művei (vagy e művek részletei) szinte már kivétel nélkül hozzáférhetőek és olvashatóak magyarul, túlzás nélkül állítható, hogy a magyar (kritikai) recepció nemigen tartott lépést a fordításokkal. Kétségtelenül fontos könyvek és tanulmányok íródtak a benjamini életmű különféle aspektusairól, de látszólag számos írása nem ragadta meg oly módon a magyar olvasók figyelmét, hogy ezekről aztán különféle tanulmányok, kritikák és reflexiók is szülessenek. Ennek ellenére úgy gondoltuk, hogy ez csupán látszólagos: szinte biztosak voltunk benne, hogy e területek tulajdonképpen nem reflektálatlanok, csupán e reflexiók ez idáig még nem feltétlenül jutottak el a szöveggé alakulás fázisáig. Ebben az értelemben akár azt is mondhatnánk, jelen lapszám bizonyos szempontból egy közeg: a benjamini életműre vonatkozó reflexiók közege; célja pedig – jórészt – e potenciális írások befogadásában határozható meg.

Úgy gondoljuk, hogy amennyiben sikerült elérni a kitűzött célt és e lapszám betölti feladatát, reményeink szerint olyan gyűjteménnyel fog bővülni az írott magyar Benjamin-recepció, amely nem csupán hiánypótló, de iránymutató is: nem fog a homályos foltokra, „befelhőzött hely[ek]re" (Benjamin 1980b: 796) fényt deríteni, de talán lehetővé teszi, hogy ez utóbbiakból erőt merítsünk az olvasásához, az értelmezéséhez és e művek szeretetéhez.

A benjamini életmű jellemző sajátosságai közé tartozik a szövegek műfaji-diszciplináris komplexitása,[1] melyből meglátásunk szerint a lapszámban megjelenő tanulmányok, recenziók és fordítások képesek visszaadni valamit, legyen ez önmagában bármennyire is nehéz, illetve talán (látszólag) lehetetlennek tűnő feladat. Az pedig, hogy – a magunk részéről – e „lehetetlen feladatot" mégis eredményesnek értékeljük, minden kétséget kizáróan szerzőink és fordítóink munkáját dicséri. A lapszámban szereplő írások kivétel nélkül unikális, sokszínű, a benjamini életmű ezerfelé ágazó szövevényének olyan aspektusait és problémáit tematizálják, amelyeknek köszönhetően meggyőződésünk, hogy kivétel nélkül hiánypótló és rendkívül nívós műveket adhatunk közre.

***

Ahogyan azt az előbbiekben kiemeltük, a tanulmányok témáikat, elvi kereteiket, illetve eszmetörténeti horizontjukat tekintve meglehetősen széles spektrumon mozognak, ennek ellenére talán rámutathatunk a tanulmányok egy közös elemére: a *történetiség szempontjá*ra. A történeti kontextualizálás, illetve az e művekben – akár elméleti szinten – megjelenő szempont és/vagy elv folyamatos viszonyítási pontként működik valamennyi tanulmányban, ha eltérő mértékben és mód(ok)on is. Meglátásunk szerint az explicit(ebb)en történeti tárgyú és célú írások, illetve a filozófiai(bb), esztétikai(bb) és művészetelméleti(bb) fókuszú tanulmányok pazarul kiegészítik egymást, ami újfent ráirányíthatja a figyelmünket Benjamin gondolatiságának és életművének számos jellegzetes vonására.

A lapszámban a változatos tematikájú tanulmányok mellett talán első ránézésre szokatlanul soknak tűnő recenzió is helyet kapott. Ennek oka, hogy céljaink között szerepelt diszkussziós és kritikai terepet biztosítani az utóbbi években megjelent Benjamin-válogatáskötetek tárgyalásának és értékelésének. Meggyőződésünk, hogy a fordításokkal,

1 Ehhez lásd például Zsellér Anna utószavát a *Hasis Marseille-ben* című kötetben.

illetve a kommentárokkal kapcsolatos meglátások és reflexiók nem csupán gyümölcsöző módokon hathatnak a (magyar) recepcióra, hanem ezáltal egyúttal a benjamini hagyományokhoz is hűen kapcsolódhatunk, s teoretikus szinteken is rezonálhatunk e problémákra, ahogyan e kérdések különböző szemszögekből rendre meg is jellennek a recenziókban.

Benjamin a következő sorokkal indítja híres fordításfilozófiai szövegét, *A műfordító feladatá*t:

> Soha, egyetlen műalkotás vagy műforma megismerése szempontjából sem bizonyul gyümölcsözőnek a befogadó fél figyelembevétele […]. Mert a vers sosem az olvasónak szól, a kép nem a nézőnek, a szimfónia nem a hallgatóságnak. A fordítás olyan olvasóknak szól, akik az eredetit nem értik? […] az a fordítás, amely közvetíteni akar, egyebet se közvetíthetne, csak a közlendőt – tehát a lényegtelenséget. Ismérve is ez a rossz fordításoknak (Benjamin 1980a: 71).

Ki sem kell emelnünk, hogy e sorok mekkora nehézség elé állítják Benjamin magyar fordítóit: bár nem panaszkodhatunk, hisz ahogy arról a lapszámban megjelent recenziók is tanúskodnak, az elmúlt években különösen sok szöveg jelent meg magyarul, ráadásul e szövegek megjelenését eddig kevéssé tapasztalt figyelem övezte, attól még távol állunk, hogy kijelenthessük: a közvetítés bármiféle vágya vagy akarata nélkül vágunk bele Benjamin írásainak és leveleinek, valamint az életművet tárgyaló szakirodalom meghatározó szövegeinek fordításába. Ha másért nem is, hát a válogatás követelménye miatt: Weiss János megjegyzése, miszerint az *Angelus Novus* után nehéz „nagyon-nagyon fontos [lefordítatlan] Benjamin-szöveget találni, mert hihetetlenül jól válogattak" (Tóth és Zsellér 2024: 165), kétségtelenül igaz, ráadásul ha volt(ak) is ilyen szöveg(ek), szinte huszonöt év állt rendelkezésre ahhoz, hogy az(oka)t lefordítsák (és ez jórészt meg is történt). Ugyanakkor Zsellér Anna szavairól sem feledkezhetünk meg: „Benjamin munkái magyar nyelven ugyan kivétel nélkül kitűnő fordításban jelentek meg, de hosszú évtizedek alatt sem vált olvashatóvá a teljes Benjamin-életmű" (Zsellér 2023b: 214). Ha ehhez még hozzátesszük, hogy Benjamin szerint „a fordíthatóság [nem minden, csupán] *némely* mű lényegi eleme" (Benjamin 1980a: 73; kiemelés tőlem), tehát a (Benjamin gondolataihoz hű) fordítónak elsősorban a művek fordíthatóságára kell tekintettel lennie a lefordítandó művek kiválasztása során, tovább bonyolódik a helyzet:

> Hogy valamely fordítás mennyiben felelhet meg e forma lényegének, ezt objektíven az eredeti mű lefordíthatósága dönti el. Minél kevesebb értéket s méltóságot hordoz az eredeti mű nyelve, minél inkább közlésjellegű, annál kevésbé fordítható […]. Minél magasabb rendű a mű, annál fordíthatóbb marad, még értelmének legfutólagosabb érintésére is. Ez természetesen csak eredeti művekre áll (Benjamin 1980a: 85).

A fordítóra nehezedő feltételek sűrűjéből biztató kiútnak tűnhet Benjamin levelezése, hisz Benjamin nem tekintett művekként a levelekre.[2] Mielőtt azonban bárki is azt hinné, jelen lapszám fordítói és szerkesztői így menekültek el a kihívás elől, érdemes lehet (újfent) felidézni Zsellér Anna szavait:

2 A kérdés tárgyalásához lásd: Ilyés (2024: 236).

> Az 1939. október 11–12-ei álom esetében Benjamin személyes, levélírói hangjára kellett rátalálni. Bár a szerzőnek hat kötetnyi levelezése már megjelent, de nem könnyítette meg a feladatot, hogy ez esetben a levél irodalmi álomleírás […], ám egyszersmind személyes üzenet is Benjamin saját élettörténetére és elméletírása kialakulásának történetére tett utalásokkal… (Zsellér 2023a).

Ha ehhez hozzátesszük, hogy Benjamin önálló irodalmi formaként tekintett a levélre (vö. Adorno 1978: 15), egyből kiderül, hogy leveleinek lefordítása nem jelent kiutat az imént felvázolt nehézségek hálójából. Azt persze nem tagadhatjuk, hogy nem minden levele irodalmi álomleírás. Ha a jelen lapszámban megjelenő utolsó leveleit olvassuk, egy ideig akár azt is gondolhatjuk, hogy azoknak legfeljebb életrajzi jelentőségük van (nem mintha az életrajzi jelentőség ne lenne releváns). Előbb-utóbb viszont eljutunk az utolsó levélhez és meglepetten konstatáljuk, hogy azt fordítója, Lukács Laura Klára tulajdonképpen fordíthatatlannak minősíti: „Az itt közölt fordítás nem adja vissza az eredetit, ezért a levelet franciául is közöljük" (Benjamin 2024: 229). Ezt persze érthetnénk az imént idézett Benjamin-sorok igazolásaként is, de a szóban forgó levelet elolvasva nehezen támadhat olyan érzésünk, hogy az túlzott „közlésjellege" miatt minősül lefordíthatatlannak. Szerencsénkre a fordíthatóság és fordíthatatlanság kategóriapárosa többféleképpen is megközelíthető *A műfordító feladata* című szöveg alapján. Az imént idézettek mellett (melyek a fordítás messianisztikus feladatának fényében láttatják a párost) Benjamin egy jóval technikaibb megközelítéssel is szolgál, melyben szinte megfordul a kategóriák értelme: e megközelítés szerint a művek „közlés-részéből tetszés szerinti mennyiség kiemelhető s fordítható", míg „az eredeti mű költészete" lefordíthatatlan (Benjamin 1980a: 78). Ha bármiféle akadály keresztezte a fordítók útját, akkor az az utóbbi értelemben vett költői lényeg vagy feszültség, mely minden történelmi nyelv lefordíthatatlan pólusát képezi. A fordíthatatlanság deklarációja tehát egyben e költői lényeg megcélzásának deklarációja, ami meglehetősen meggyőző bizonyítéka a benjamini koncepcióhoz való hűségnek.

Mivel éppen a levelekről esik szó, nem mehetünk el a mellett az extenzív jegyzetapparátus mellett, mely a Benjamin utolsó hónapjait kevéssé ismerő olvasó támaszául szolgál. Mivel ezeket a jegyzeteket egy terjedelmes kommentárral és utószóval egészítettük ki, „kénytelenek" vagyunk említést tenni *A fordítás – pro és kontra* című Benjamin-töredék néhány fontos gondolatáról. A töredékben a fordítás *technikaként* kerül meghatározásra, mely más technikákkal is kombinálható:

> Itt elsősorban a kommentálás technikájára gondolok […]. A fordításnak ez a szerencsés formája, amely a kommentárban számot ad magáról, és a különböző nyelvi szituáció tényét is tematizálja, az újkorban sajnos egyre inkább veszendőbe ment […]. És a fordítás éppen azért válhatott hatékonnyá, a saját világ alkotórészévé, mert elismerték a nyelvi szituáció különbözőségét (Benjamin 2001: 114–115).

Bár e szövegrészben Benjamin a „különböző nyelvi szituáció tényét" tematizálni alkalmas eszközként méltatja a kommentárt és azt a kort („a középkori Arisztotelész-fordításoktól a klasszikusok tizenhetedik századi kétnyelvű kommentált kiadásáig" – Benjamin 2001: 115), amelyben e kombinált forma virágkorát élte, számos más előnye van e technikák kombinálásának. De ahelyett, hogy e technikák kombinálásáról beszélnénk, érdemes

felidézni egy pillanatra Antoine Berman híres francia fordító, filozófus és fordításelmélész gondolatait, melyeket *A műfordító feladatá*hoz írt kommentárjában fejt ki. Mindenekelőtt fontos, hogy amikor fordítás és kommentár viszonyáról beszélünk, e viszonyra ne pusztán technikák kombinációjaként tekintsünk, hisz „lényegi kapocs van fordítás és kommentár között": „Minden idegen műhöz fűzött kommentár fordítást von maga után – azt is mondhatnánk, [minden ilyen kommentár] fordítás. És fordítva, minden fordítás a kommentár egy elemét vonja maga után, amint azt a középkori »fordítások« példázzák" (Berman 2018: 27). A viszony tehát jóval szorosabb. Berman ezt az *Egyirányú utca* egyik hasonlatával támasztja alá:

> Kommentár és fordítás úgy viszonyul a szöveghez, mint stílus és mimézis a természethez: ugyanaz a jelenség, különböző szemléletmódok szerint. A szent szöveg fáján mindkettő csupán örökké susogó lomb, a profán szöveg fáján ők az idejekorán lehulló gyümölcsök (Benjamin 2005: 19).

Berman mindenekelőtt azt emeli ki e gondolatból, hogy a fordításhoz hasonlóan, a kommentárnak is az eredeti szövegből kell kiindulnia:

> Valójában nem létezhet fordításhoz írt legitim kommentár. Nemcsak azért, mert egy ilyen szöveg „megbízhatatlan" lenne, hanem mert a kommentár a fordítás birodalmában működik: lépésről lépésre, kibontakozásával együtt világítja meg az eredetit és annak fordítását. Egy szó, egy mondat vagy egy kifejezés magyarázata egyben a fordítása is. Egy lefordított szöveg kommentárja […] csak a jelentésen keresztüli mozgás lehet, míg a kommentár természeténél fogva *betűszerinti [commentary-on-the-letter]* (Berman 2018: 28).

Mindehhez hozzáteszi, hogy a kommentár az eredeti szöveg fordításainak elemzésére is kiterjedhet (vö. Berman 2018: 28), így nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy a kommentátor más fordításokra (is!) támaszkodva fejtse ki a kommentált szöveghez fűzött magyarázatát. Ettől függetlenül nem tagadhatjuk, hogy a jelen lapszámban olvasható kommentárok és „kommentárelemek" csak ritkán felelnek meg e forma Berman által is vázolt szigorú követelményeinek.

A kommentár „lépésről lépésre", lassú „kibontakozásával együtt világítja meg az eredetit és annak fordítását" (Berman 2018: 28). Ez viszont nem jelenti azt, hogy néha ne távolodna el a szövegtől, „szünetet adva a gondolkodáshoz". Az exkurzus, a digresszió, a kerülőút garantálja az önálló gondolkodás létrejöttét, mely ekképp nem egyszerűen a szöveg*ről*, hanem a szöveg*gel*, esetleg a szöveg *ellen* való gondolkodás. Az eltávolodás azonban nemcsak a gondolkodás önállósulásának, hanem a szövegekhez való viszonyulás másik nagy, Benjamin által kedvelt formájának lehetőségét is megteremti. Természetesen a kritikáról van szó, mely a kommentárral szemben „a műalkotás igazságtartalmát keresi". A két forma szoros viszonyáról mi sem árulkodik jobban, mint a tény, hogy e viszony „határozza meg az irodalomnak azt az alaptörvényét, mely szerint az igazságtartalom annál láthatatlanabbul és bensőbben kötődik a dologi tartalomhoz, minél jelentősebb a mű" (Benjamin 1980c: 99). E szoros viszony ellenére (mely – *A műfordító feladatá*ban megfogalmazottakhoz hasonlóan – igazán az eredeti szépirodalmi művekre igaz) általában mégsem érvényesül szimultán e két forma:

> Ha eszerint épp azok a művek bizonyulnak tartós életűnek, amelyeknek igazsága a legmélyebben ágyazódik dologi tartalmukba, az időben a mű reáliái annál élesebben szöknek a szemlélő figyelmébe, minél inkább elhalnak magában a világban. Így azonban, idők múltával, elkülönülni látszik a mű dologi és igazságtartalma, holott kora-idejükben együtt éltek; mert az igazságtartalom akkor is rejtekezik, amikor a dologi előtérbe nyomul (Benjamin 1980b: 99).

Ez az oka annak, hogy a kritikus számára is „a dologi tartalom, e feltűnő és elidegenítő elem magyarázata válik alapfeltétellé" – neki is „a kommentálással [kell] kezdenie" (Benjamin 1980c: 99). Ha most visszatérünk jelen lapszám tartalmához, a lapszámban olvasható recenziók, de akár azt is mondhatnánk, kritikák példázzák e két forma szoros összefüggését (ami nem jelenti azt, hogy a fordításokhoz írt kommentárok olykor ne lépnének fel kritikai igénnyel, vagy a tanulmányokban ne fedezhetnénk fel a fordítás, a kommentár és a kritika különféle vonásait, mozzanatait): kétségtelen, hogy a legtöbb recenzió a művek dologi tartalmát célozza, ráadásul kommentárelemeik is inkább „a jelentésen keresztül történő mozgással", mintsem a betűszerinti, nyelvet célzó lassú kibontakozással azonosak, szinte egyikük sem nélkülöz olyan elemeket, melyek megfelelő ugródeszkának bizonyulnak az igazságtartalmak megérintéséhez. Ráadásul arról sem feledkezhetünk meg – és ezt már korábban említettük –, hogy ezek a recenziók szinte egytől egyig reflektálnak azokra a formákra és technikákra, melyek legfőbb gesztusaik közegéül szolgálnak: Berman megjegyzése, miszerint „minden kommentár a kommentár kommentárja" (Berman 2018: 29), ezekben az írásokban maradéktalanul érvényesül.

Ha már az imént arról is szó esett, hogy a kerülőút és a digresszió a szövegeken és szövegekkel való gondolkodáson túl a szövegek ellen való gondolkodás lehetőségét is magukban rejtik, arról sem feledkezhetünk meg, hogy a szövegek ellen való gondolkodás olykor a Benjamin által preferált technikák és formák elkerülését, illetve más, általa nem használt technikákkal, módszerekkel és formákkal való kombinálását vonhatja maga után. Ez – és nem a Benjaminhoz való hűtlenség – az elsőszámú oka annak, hogy ezek a szövegek nem felelnek meg maradéktalanul az imént felvázoltaknak. Szerkesztőkként különösen fontosnak tartottuk, hogy e lapszámban olyan megközelítések is érvényesülhessenek, melyek ugyan nem a Benjaminnal való együttgondolkodásról tanúskodnak, de – *éppen ezért* – olyan szögből láttatják életművét, melyből azt ilyen formában még nemigen láthattuk. Nem is ezért tértünk ki ilyen részletesen a fordítás, a kommentár és a kritika viszonyainak ismertetésére, hanem sokkal inkább a kommentár köztes helyzetének szemléltetése végett: a kommentár az, ami az eredeti mű és a fordítás, valamint az eredeti mű és a kritika között helyezkedik el. Nem szakadhat el az eredeti műtől, de eltérhet tőle. Talán éppen az teszi alkalmassá e köztes hely betöltésére, hogy „a módszertani kérdések idegenek a kommentártól" (Berman 2018: 29). „Kommentár és fordítás úgy viszonyul a szöveghez, mint stílus és mimészisz a természethez" (Benjamin 2005: 19), de tudjuk, hogy a stílus éppen a dolgok legsaját(os)abb vonását jelzi. Amikor tehát kommentárt írunk, e vonás vagy gesztus lassú kibontakozását követjük és segítjük: a kommentár annak a szinguláris jegynek, szignatúrának a kirajzolódása, mely egy mű nyelvét letörölhetetlenül megpecsételi. Felhívásunkban nem véletlenül írtunk Benjamin műveinek olvasásáról, értelmezéséről és szeretetéről: „A kommentár a szövegre való odafigyelésről és

annak megbecsüléséről szól. Arról, hogy figyeljünk arra, mit gondol a szöveg, és becsüljük gondolatait" (Berman 2018: 77). Ebben az értelemben pedig bárhogy közelítsék is meg e lapszám tanulmányai, fordításai és recenziói Benjamin írásait, mindenekelőtt az számít, hogy miként tanúskodnak arról a gondos figyelemről és szerető megbecsülésről, melyre éppen a tárgyukként szolgáló írások tanítanak minket.

Végezetül arról is szólnunk kell, hogy miként szituálható lapszámunk recepciótörténetileg. Erre a kérdésre itt természetesen nem válaszolhatunk, cserébe viszont a lapszámunkban megjelenő Axel Honneth-tanulmányhoz irányítanánk az olvasó figyelmét, mely ezekkel a sorokkal kezdődik:

> Minden olyan kísérlet, amely kulcsot próbált találni Walter Benjamin életművének megközelítéséhez, eddig kudarcot vallott. Bármilyen kiindulópontot is választottak, azok túl szűknek bizonyultak az alkotás összes periódusának és aspektusának megragadásához. Amilyen hamar kiderült, hogy a nagy szerző írásainak csak egy kis részében követ marxista intenciókat, ugyanilyen gyorsan az is világos lett, hogy a teológiai értelmezési keret is túl szűkös. És hasonlóan jártak Benjamin egységes intencióinak felderítésében néhány évvel ezelőtt a dekonstruktivista kísérletek is […]. Időközben úgy néz ki, hogy megbékültünk azzal a szemléletmóddal, hogy Benjamin intellektuális fejlődésének folyamatában túlzottan sokféle irányba haladt, túlzottan sok hatásnak volt kitéve ahhoz, hogy egy konzisztens életmű szerzőjévé válhasson (Honneth 2024: 264).

Mi sem törekedtünk tehát arra, hogy megtaláljuk azt a bizonyos kulcsot, helyette Benjamin szavait idézzük, aki a következő sorokban ugyan a vallási és politikai nézetek, „megfigyelések" különbségéről ír, de akár más álláspontok különbségéről is szólhatna:

> Nem ismerek el különbséget e két megfigyelés között a kvintesszenciájukat illetően. De éppoly kevéssé közvetítést. Olyan azonosságról beszélek itt, ami az egyiknek a másikba való paradox átfordításában nyilvánul meg (történjen ez bármelyik irányba), annak a nélkülözhetetlen előfeltétele mellett, hogy a cselekvés bármely nézete elég kíméletlenül és radikálisan érvényesüljön a maga értelmében. A feladat tehát nem egyszer s mindenkorra, hanem minden pillanatban dönteni. De *dönteni* […]. A fontos dolgokban mindig radikálisan, sosem következetesen eljárni, ez lenne az én hozzáállásom is, ha egy napon belépnék a Kommunista Pártba (amit megint a véletlen egy végső lökésétől teszek függővé) (Benjamin 1978: 425).

***

A lapszám megvalósulása kapcsán köszönettel tartozunk mindenekelőtt szerzőinknek és fordítóinknak minőségi, nívós munkájukért, illetve a szövegek lektorainak és kontrollfordítóinak. Köszönettel tartozunk továbbá Weiss Jánosnak, aki (fordításai és kommentárja mellett) folyamatos és aktív szakmai segítségnyújtásával, tanácsaival támogatta és segítette a munkánk. Hálásan köszönjük Lukács Laura Klára fordítói munkáját, illetve a lapszámban közölt tizenhárom Benjamin-levélhez tartozó térképgrafikáját. Külön köszönet illeti a szerkesztőségi munkatársak közül Hajdú Zitát, valamint Havas Ádámot, akik hathatós szakmai segítségükkel és tanácsaikkal hozzájárultak e lapszám megszületéséhez.

Hivatkozott irodalom

Adorno, Theodor W. (1978): Benjamin, der Briefschreiber. In Walter Benjamin: *Briefe I*. Gershom Scholem és Theodor W. Adorno (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp. 14–21.

Benjamin, Walter (1978): *Briefe I*. Gershom Scholem és Theodor W. Adorno (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1980a): A műfordító feladata. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 69–86.

Benjamin, Walter (1980b): Franz Kafka. Halálának tizedik évfordulójára. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 781–817.

Benjamin, Walter (1980c): Goethe: „Vonzások és választások". In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 97–190.

Benjamin, Walter (2001): A fordítás – pro és kontra. In „*A szirének hallgatása*". Szabó Csaba (szerk.). Budapest: Osiris. 113–115.

Benjamin, Walter (2005): *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló tájékán*. Budapest: Atlantisz.

Benjamin, Walter (2024): A menekülés szimfóniái. Benjamin utolsó tizenhárom levele. *Replika* (133): 209–231.

Berman, Antoine (2018): *The Age of Translation*. London – New York: Routledge.

Honneth, Axel (2024): Walter Benjamin mint vallási decizionista. *Replika* (133): 263–272.

Ilyés Zalán-György (2024): Írott és íratlan levelekről. Utószó Walter Benjamin utolsó tizenhárom leveléhez. *Replika* (133): 233–243. DOI: https://www.doi.org/10.32564/133.11

Tóth Károly és Zsellér Anna (2024): Kritika és rezignáció. Walter Benjamin magyarországi recepciója 1989 előtt. *Replika* (133): 149–175. DOI: https://www.doi.org/10.32564/133.7

Zsellér Anna (2023a): Kronosz képeskönyve, avagy a Benjamin-fordító feladata. *1749.hu*. Interneten: https://1749.hu/fuggo/essze/kronosz-kepeskonyve-avagy-a-benjamin-fordito-feladata.html (letöltve: 2024. december 8.).

Zsellér Anna (2023b): Utószó – Benjamint fordítani. Történet és elmélet. In *Hasis Marseille-ben. Városképek, gondolatképek és más írások*. Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat. 211–222.

Daradics Boglárka

alapdiplomáját szociológiából, mesterdiplomáját filozófiából szerezte a Pécsi Tudományegyetemen, jelenleg doktorandusz a PTE Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájában, valamint jogász szakos hallgató a PTE Állam- és Jogtudományi Karán. A *Replika Társadalomtudományi Folyóirat* állandó szerkesztője.

Ilyés Zalán-György

a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának doktorandusza.

Walter Benjamin gondolatiságának megkésett aktualitása

Szerkesztette: Daradics Boglárka és Ilyés Zalán-György

Fotó: Daradics Boglárka

replika

DOI: 10.32564/133.2

2024 (133): 17–37.
© A szerző(k) 2024
replika.hu/replika/133

Bethlenfalvy Gergely

Tallózás

Idézetek Benjamin gyűjteményéből

Absztrakt: A dolgozat inkább egy esszé rugalmasságával, semmint egy értekezés fegyelmezettségével közelít tárgyához, Walter Benjamin tárgyaihoz. A benjamini szövegekben a történelem, a társadalom, valamint az írás és az olvasás kérdései sokszor mintha bizonyos apróságok, jelentéktelennek tűnő, hétköznapi tárgyak tükrében bontakoznának ki. Benjamin számára ezek a dolgok apropót adnak, hogy összegyűjtse és elrendezze gondolatait. Hasonlóképpen, ez az esszé is bizonyos tárgyakhoz fordul, amikor szövegrészleteket (Baudelaire, Flaubert, Goncsarov, Baudrillard, Butor írásainak fragmentumait) gyűjt egybe, rendez el, mutat föl és kommentál, hogy létrehozza önmagát. Az esszé fókuszában az a művészetfilozófiai és egyúttal gyakorlati-alkotási szemlélet áll, amelyet a benjamini szövegek körvonalaznak, és amely a barkácsolás kombinatorikájával segít összevetnünk a műalkotás (az írás, a gondolkodás) strukturális vonásait. Benjamin egyes írásaiban a dolgok és a nyelvi elemek, szimbólumok (betűk, szavak) fölcserélhetőnek tűnnek, illetve azonos természetűnek, amennyiben sokaságuk megnyílik a variációk szabad játékának, és a játék során alakzatokba rendeződnek. Ezt a fölfogást dolgozatom tehát szándékosan a tárgyak megjelenését követve igyekszik rekonstruálni, illetve spekulatív módon átrendezni; ugyanakkor bizonyos tekintetben maga sem több, mint lajstrom, amely Benjamin tárgyainak újrarendezéséből született – a tárgyak egymás mellé kerülésének véletleneiből is fakad, ha megfigyelései történetesen helytállónak bizonyulnak.

Kulcsszavak: Walter Benjamin, tárgyak, gyűjtemény, rendezgetés, kommentár, barkácsolás, írás

„A felhasznált tömböket, köveket, szikladarabokat nem faragják meg, de az építőanyagot nem is korlátozzák kőre. Beépítenek gerendákat, olajkannákat, gumitömlőket, automobil-alkatrészeket, irodabútort és színházi zsöllyéket is, meg mindenféle kacatot. Csakhogy én láttam az eredményt – és az építmény nem lesz ám holmi idomtalan szemétdomb, mire kész lesz. Hanem nyilvánvalóan piramis."

Kurt Vonnegut *(*Borbás Mária *fordítása)*

I.

A benjamini leltár, amit az írás mozgása és gyarapodása hoz létre, mutatja, mi dolgunk a dolgokkal. A szemétbe dobott ócskaságok, a lom, a hulladék, mindenféle apró vacak, a bútor, az árusok, az üzletek, a kirakatok, minden, amit egykor valaki legyártott, elkészített, birtokolt, megvásárolt, eladott vagy kihajított, nem bír jelentéssel. Sokkal inkább a jelentés potenciális kiváltója – a dolog kiváltja a jelentést, azaz a helyére lép, illetve kiváltja, vagyis generálja. A dolog vizsgálata a jelentést, a nyelvi jelölés a dolgot szaporítja variatív másaival. Ugyanakkor a dolgok Benjaminnál sohasem elkülönült tárgyak, soha nem állnak vagy hevernek önmagukban; legyenek mégoly magukra hagyottak is, hasznavehetetlenek vagy visszataszítóak, bonyolult és széles körű összefüggésekbe illeszkednek. Egyfelől a benjamini szövegek struktúrájában helyet foglaló tárgyak státusa okán, amint a tárgyak egy lajstrom elemeiként jelennek meg, vagy amikor az újság, a bélyeg vagy a füge önnön tárgyiságán túlterjeszkedve járul hozzá történelmi, társadalmi, lélektani, érzéki vagy gondolati alakzatok kibontakoztatásához. Ezzel egyidejűleg a tárgyak iránt tanúsított érdeklődés Benjamin esetében olyan bensőséges viszonyhoz is vezet, amelyben a tárgyhoz közeledő alaknak maga a tárgy kölcsönöz alakot.

Marseille-i hasismámoráról írva egy följegyzést említ, amelyet a kikötő előtti térre pillantva tett: „A dolgok évszázadról évszázadra idegenebbekké válnak" (Benjamin 2023a [1932]: 56). A mondathoz itt nem fűz magyarázatot, azonban másutt azt olvashatjuk: „A dolgokból eltűnőben van a melegség. A mindennapi használati tárgyak az embert csöndesen, de makacsul eltaszítják maguktól. Mindent összevéve, az embernek a vele szembeszegülő titkos ellenállások – és korántsem csak a nyílt ellenerők – legyűréséhez napról napra óriási munkát kell végeznie. A tárgyak hidegségét saját melegségével kell kiegyenlítenie, hogy meg ne fagyjon, töviseiket végtelen ügyességgel megfognia, hogy el ne vérezzen közöttük" (Benjamin 2005a [1928]: 28). A németországi közállapotokról, az inflációról, a növekvő szegénységről, a sorozatgyártott termékekről és a szellemi elsötétülésről egyaránt szó esik a *Császárpanoráma*ban.

A helyzet romlását Benjamin a „dolgok elfajzásaként" figurálja: a dolgok „az emberi hanyatlást követve az embert büntetik", és az ország „úgy sanyargatja az embert, akár a dolgok" (Benjamin 2005a [1928]: 28). Mintha dolog és ember egykori harmóniáját rontaná meg az említett válság, és „kihűtené" azt a „melegséget", amely a dolgokból korábban az ember *felé* áramlott. Ám végül a dolgok az ember *ellen* fordulnak, és ezzel egyúttal oda a „gazdagság és a szegénység szférái iránti nemes közöny", amely „teljesen kiveszett

a gyárilag előállított dolgokból" (Benjamin 2005a [1928]: 29). Benjamin igen éleslátóan állapítja meg, hogy a dolgok végzetes módon átalakultak, ahogyan a hozzájuk fűző viszonyok is: a modernitásban a „tárgyak és az egyén közötti viszony sokkal kötetlenebbé vált" (Baudrillard 1987 [1968]: 20).[1] Baudrillard azután azt írja, „ma már a tárgyak nem válaszolnak egymásnak, hanem kommunikálnak, nincs többé egyedi, sajátos jelenlétük,[2] csupán – még a legjobb esetben is – együttes koherenciájuk, amely egyszerűsítésükből, a kód elemeinek és viszonyainak kiszámításából jött létre. Az ember korlátlan kombinatorika szerint folytatja velük strukturális párbeszédét" (Baudrillard 1987 [1968]: 28–29) (amit pl. a reklámok prefigurálnak). A tárgyaknak ezt a néma idegenségét Benjamin talán „a berendezés lélektelen bujaságának" nevezné, amely csak egy hulla számára volna komfortos (Benjamin 2005a [1928]: 16). Csakhogy Baudrillard a második világháborút követő időszak szériatermékeiről beszél, míg Benjamin a 19. század második felének nagypolgári otthonairól.

A két időszak közti eltérés és változás azonban nem vagy nem kizárólag az ember–tárgy-viszony intim vagy idegen, „hideg" vagy „meleg" voltában áll, hanem annak a speciális módjában, ahogy az ember(i) a tárgyak*ba* férkőzik, és viszont: ahogy az ember(i) tárgyiasul. A kérdés így mindenekelőtt az, hogy az ember viszontlátja-e magát tárgyaiban: van-e ember és tárgy között lényegi kapcsolat, és ha van, e viszony vajon miben áll. Benjamin a 19. századi francia polgárság attitűdjét illetően kiemeli, hogy az a tárgyakat saját származékának és maradványának tekintette, a szó legszorosabb értelmében, ahogy „a bársony[-] és plüsshuzatokat szereti, mert ezeken megmarad minden érintés nyoma […] [A] második császárság végének stílusa számára a lakás valamiféle skatulya lesz. E stílus úgy fogja föl a lakást, mint az ember tárolására szolgáló dobozt; e dobozba ágyazza be az embert az összes hozzá tartozó holmikkal együtt, úgy megőrizve nyomukat, ahogyan a természet megőrzi a gránitban a kihalt fauna lenyomatát" (Benjamin 1980a: 864).

A tárgy ebben a szemléletben nem egyszerűen koporsó vagy sírbolt: az ember és a tárgyai egymásba hatolhatnak, melynek során a tárgy az ember, az ember pedig a tárgyai tulajdonságaival ruházódik föl, amikor nyomaikat egymáson hagyják, egymásba vésik. A lakás és a tárgyi világ egyúttal rendkívüli módon zárt: egyedül a *gazdája* számára nyílik meg, akinek magának is meg kell nyílnia tárgyai számára: egymás*ban* élnek. Baudrillard is utal a tárgyak befogadó, illetve magába-foglaló képességére – Benjamin egyenesen azt írja, a „valahol lakni ősképe az anyaméh vagy a magház" (Benjamin 1980b: 580) – és az emberi élettel szervesült viszonyra, amikor a házat „hatalmas szerves váz"-hoz hasonlítja, mi több, „maga [a ház] is az emberi test szimbolikus megfelelője" (Baudrillard 1987 [1968]: 31–32), ám a modernitás szemléletváltozását éppen abban ismeri föl, hogy „az ember [már] ne[m] kevered[ik] bele a dolgokba" (Baudrillard 1987 [1968]: 29). Ember és tárgy többé nem alkotnak közösséget, és a lakóhely szerkezete sem hasonlít többé dobozhoz vagy skatulyához: a „helyiségek és maga a ház is túllép a fal hagyományos cezúráján,

1 Benjamin és Baudrillard közelsége nem csupán ezen szöveg önkényének eredménye: Jonathan Crary a tárgyakra vetülő tekintet, a megfigyelés és a látás modelljeinek leírása, valamint az árucikkek vizuális „egyenértékűségének" kérdése kapcsán szintén őket idézi (Adorno, Debord és mások mellett): Crary (1999: 24–34).

2 Megkockáztatható, hogy amit itt Baudrillard „sajátos jelenlétnek" nevez, árnyalható és magyarázható volna Benjamin „aurája" felől is. Utóbbi fogalom a dolognak a távollétével *és* „itt-és-mostjával", „egyszeriségével" tartozik össze (vö.: Benjamin 2024).

amely menedéket nyújtó térré tette őket. A helyiségek nyitottá válnak, minden mindennel összefügg, a szobák sarkokra, elkülönült zónákra, mozgó szektorokra töredeznek szét" (Baudrillard 1987 [1968]: 24). Hozzátehetnénk: „Giedion, Mendelsohn, Corbusier az emberek szálláshelyét olyan térré változtatja, amelyben erők, fény- és levegőhullámok keresztezik egymást" (Benjamin 1980b: 580). Ami a 19. századi helyzetet még organikus szóképekkel magyarázhatta, mint arra Benjamin őskövület-metaforája is példa, annak a 20. századra az ellenkezője lesz érvényes: „amit ma a modern lakásbelsőkben láthatunk, az a Természet rendjének megszűnése" (Baudrillard 1987 [1968]: 33). – A „korszakforduló égisze alatt a lakásnak, a régi értelemben, amikor mindenekelőtt védettséget jelentett, ütött az utolsó órája" (Benjamin 1980b: 580).

A modernitás ember–tárgy-viszonyának antitetikus jellegével szemben talán mégsem az organikus/természetes/természeti kapcsolatot érdemes hangsúlyozni; jóval ígéretesebbnek tűnik egy másik úton elindulni, és a tárgyakat – legyenek bár elhullajtott tárgyak, amelyeket az archeológus évszázadok-évezredek múltán a felszínre csalogat – a kultúra rekvizitumaiként kérdőre vonni. Amikor Benjamin az allegória fragmentumjellegét vizsgálja, az allegorikus töredékeket olyan tárgyak gyanánt azonosítja, mint amelyek a történelem elpotyogtatott, idővel dekontextualizált nyomaiként kerülnek a napvilágra. „Ami megmarad, az az allegorikus utalások különös részlete: a tudás tárgya, mely a kitervelt romos építményekben fészkel" (Benjamin 1980c: 385). Benjamin nemcsak az antik egyiptomi vagy görög kultúra jelképeit vagy a barokk művészetet értelmezi részlet és struktúra összjátékában, de a polgári lakást és bútorzatát is olyan részletekként érti, amelyek a társadalmi struktúra komplex jelentés-összefüggéseire engednek következtetni, ami tehát olyasmi, „amiről pontosan leolvashatni lakója rajzolatát" (Benjamin 1980a: 580).[3] A mindennapi tárgyak – miként a műalkotások vagy a hulladék – közegükről árulkodnak, éppen mint közegük által meghatározottak. Ezért, hogy az a destrukturált, kizárólag funkcionális szempontok szerint létrehozott és így funkciókra bomlott tárgyi világ, amely a sorozatgyártással születik és terebélyesedik, és amelynek térhódítását Benjamin is észleli, a tárgyakra (is) támaszkodó analízis metódusát radikálisan át kell hogy alakítsa, már ha nem teszi azt végképp elégtelenné.

II.

Mit jelent, hogy „az ember a dolgokba keveredik"? Az ember és a dolog összefonódására kézenfekvő példa lehet bármiféle protézis: amikor az ember a fényképezőgép keresőjébe tekint, kiterjeszti önmagát, látószervét többletfunkciókkal látja el, ugyanakkor a dolog beiktatásával valamelyest át is alakul. Megváltoznak a képességei, újabbakra tesz szert, noha ennek elengedhetetlen feltétele az adott technológia ismerete és a használatára való képesség. Ha az embert megfosztjuk a fényképezőgépétől, talán mégsem lesz csonka, fogyatékos,

3 Vö. Zsellér Anna jegyzetével, amely Benjamin nápolyi utazásai kapcsán megemlíti mások mellett Adornót és Blochot, akik szintén a városba látogattak, illetve akik, mint Benjamin, szintén gondolkodtak a „környezet, a miliő sajátos minőségén és azon a hatáson, amelyet az emberi szubjektumra, az életmód lehetséges fajtáira és szocioökonómiai feltételrendszerére gyakorol". Christina Wessely *Milieus, Environments, Life Forms. Biology and Critical Theory in the Gulf of Naples* című dolgozatát idézi Zsellér Anna, lásd Benjamin 2023a: 17.

de ha a szintetikus szívbillentyűt vesszük el, a térdprotézist, a csontjait rögzítő fémlemezt, a teste többé nem működik, elromlik, akár egy gép. Mégis, a fényképezőgép, a fogtömés, a távcső stb. nem olyan módon utal az emberre, nem olyan módon magyarázza, járul hozzá megértéséhez, ahogyan az a baudrillard-i utalásokból kitetszik, és Benjamin esetében sem az ember és a képességei kiterjesztéséről van szó elsősorban. Amikor az ember és a dolog elkeveredik, vonásaik szintén elkülöníthetetlenné válnak – a nyelv ad módot erre, a dolog és az ember jellemzőinek figuratív áthelyezésére. A sajátos vonások, a részletek a folyamat során attribútumokká válnak, amelyek áthelyezése ember és dolog metaleptikus cseréjét teszi lehetővé.

Ahogyan Baudrillard a klasszikus polgári ebédlőben és hálószobában, azok berendezésében a polgári erkölcs tárgyi mására ismer, voltaképpen közismert poétikai gyakorlatot hajt végre. A lakásban lévő tárgyak a lakás lakójáról, a tárgyak használójáról árulkodnak; az ember környezetét személyiségének megfelelően alakítja, utóbbiból előbbire könnyűszerrel lehet következtetni – ezen előfeltevések munkálnak nemcsak Benjamin és Baudrillard bizonyos megfigyeléseiben, de az irodalom ábrázolásmódjában is. Amikor Benjamin a 19. század második felének bútorstílusáról ír, a detektívregényt, illetve Poe-t citálja, és inkább Poe-ra, mint a polgári lakóterek empirikus vizsgálatára alapozza mondandóját, mégis hangsúlyozza, hogy a nevezett időszak polgári enteriőrjéről az „egyedüli kielégítő ismertetést s egyszersmind elemzést az a detektívregény-típus adja, amelynek dinamikus középpontjában a lakás borzalma áll" (Benjamin 1980d: 487). Benjamin tehát az „[ezernyolcszáz-]hatvanas és a kilencvenes évek" közti „nagypolgárt" az alábbi tárgyak*ban ismeri föl*: „óriási, faragásokkal elborított pohárszékek, a napfény elől örökre zárt pálmás-zugok, a balusztráddal eltorlaszolt erkély, a hosszú folyosó a sziszegő-daloló gázlánggal […] [A] kelimkelmék súlyosan leomló redőzete mögött a ház ura igazi orgiákat ülhet értékpapírjaival, napkeleti kalmárfejedelemnek, az ápor-varázs kánságában trónoló pasának érezheti magát" (Benjamin 1980d: 488). Poe talán regényhőseit gondolta jellemezni a köréjük rendezett (írt) tárgyakkal; Benjamin tágabb összefüggésben is bizalmat szavaz nekik, mintegy hallgat rájuk, fülel, amikor tulajdonosuk titkait kifecsegik. Minden oka megvan rá, hiszen nem csak Poe volt körültekintő, ami a berendezést illeti. Közismert, a krimi későbbi történetében is milyen kitüntetett fontossága van a tárgyaknak, Conan Doyle-t maga Benjamin is említi, de Agatha Christie, Georges Simenon vagy Raymond Chandler történetei is bizonyára hathatósan alakították olvasóik „tárgykulturális" szókincsét, az olyan tárgyak már-már tolakodó jelképességéről nem is szólva, mint Holmes (és Maigret) pipája[4] vagy Poirot bajusza. A legkülönfélébb, javarészt ismeretlen, hiszen egzotikus és drága virágokról, étkezési kellékekről, kerti építményekről, műkincsekről, öltözékekről és kiegészítőikről – és családok és kastélyok és városok nevéről adnak hírt e szövegek; igen, az utóbbiak is a *tárgyi* miliőért felelnek. Ezekben az esetekben azonban az emberek és a hozzájuk tartozó (róluk árulkodó) dolgok viszonya külsődleges marad, a szöveg általában csupán bizonyos sémákra és kategóriákra utal, hogy megkönnyítse a beleérző (kontemplatív) olvasás gyakorlását, és hogy az egyértelmű (tárgyi) indexekkel mintegy ismerőssé tegye a máskülönben talán elidegenítő egzotikumot.

4 Vö. „Vagy gondoljunk csak Sherlock Holmesra és barátjára, Watsonra: milyen ragyogóan érvényre tudnák juttatni egy poros másodosztályú kupé hátborzongatóan ismerős titokzatosságát, hallgatásba burkolózva az újság paravánja, illetve a füstfelhő függönye mögött" (Benjamin 2023a: 80).

Ám ha eltávolodunk a detektívtörténetektől, ugyancsak szobabelsők és tárgyak sora fogad. Bár lenne mód szobaleírásokat idézni a végtelenségig![5] Mivel azonban nincsen, csupán két példát hozok, ha másért nem, a tárgyak (és tulajdonosaik: Oblomov, illetve Bouvard és Pécuchet, a két írnok) iránt érzett rokonszenv okán. Flaubert kései, befejezetlenül maradt regénye két okból is hozzájárul Benjamin és a tárgyakhoz fűződő viszony megértéséhez. Egyrészt láthatóvá válik, Bouvard-t és Pécuchet-t miként konstituálják tárgyaik, másrészt pedig a halmozás, a gyűjtés, az értelem és az ökonómia szabályszerűségeit és követelményeit figyelmen kívül hagyó számbavételi, felsorolási praxisnak is paradigmatikus példáját adja. Alig valamit tudunk csak Pécuchet-ről, szobája leírásában mégis mintha legtöbb további tette és a figura minden motívuma összpontosulna:

> A szoba kellős közepét egy fenyőfa íróasztal tette veszélyessé a szögleteivel, körös-körül pedig kis állványokon, a három széken, egy ócska fauteuil-ön meg összevissza a szoba sarkaiban könyvek hevertek: pár kötet *Roret-lexikon*, a *Magnetizálás vezérfonala*, egy *Fénelon* s egyéb antikvár töltelék: régi pénzeknek, egy török feznek és néhány kagylónak a társaságában, amelyeket Dumouchel hozott ajándékba Le Havre-ból. A valamikor sárgára festett falakat porréteg gyapjazta be. A cipőfényesítő kefe az ágy szélén hevert, ahonnan lecsüngött a lepedő. A tetőn nagy, fekete foltot lehetett látni, a lámpafüst nyomát (Flaubert 1955 [1881]: 9).

Az ember körbeveszi magát bizonyos tárgyakkal, hogy tudja, kicsoda vagy ki szeretne lenni. Az ember a tárgyain át önmagává képzelheti, álmodhatja magát. A tárgyak sora azonban szinte mindig szédítő: a rendezgetés végeláthatatlan folyamatát nyitja meg, mígnem a környező dolgok duruzsolása egybemosódik a lélek és a szellem belső hangjaival, és már nem tudhatni, hol kezdődik az egyik, hol végződik a másik. Mielőtt találkoztak volna, a két írnok munkája a másolás volt. Mikor módjuk lesz rá, hogy feladják kishivatalnoki életüket, és mintegy álmaik megvalósításához fogjanak, látszólag szakítanak korábbi tevékenységükkel – valójában tovább másolnak. Könyveket vásárolnak, még több könyvet, hogy azokat böngészve kitanulják a legkülönbözőbb mesterségeket:[6] hogy a könyvekbe írtakat tetteikkel másolják, „nagy fáradtsággal végigolvassák az egész komoly tudományt annak minden igazságával együtt. Amit olvastak, meg is akarják tenni […] Teljes ártatlanságukkal a már kimondott, leírt szavak terébe vetik magukat" (Foucault 1998 [1994]: 26). Az a tébolyító leltár, ami Flaubert művében kiépül, az olvasónak is szinte elveszi a józan eszét; Bouvard-ékat fölőrli a rengeteg egymással is konfliktusban álló információ, amelyeket könyveikből igyekeznek kihámozni, mert voltaképpen nem az igazságot, a probléma megoldását találják ott, hanem a rettentő zűrzavart. „A könyvek, amelyeknek saját létükhöz kellene őket közelebb hozniuk, eltávolítják őket attól, előírva nekik, mit kell tenniük – olyan emberek hülyesége és erénye, szentsége és ostobasága ez, akik nagy ügybuzgalommal alakítják tettekké a másoktól kapott közhelyeket, igyekezvén azok maradni, akik

5 Itt talán érdemes lehet emlékeztetni a *Szürrealizmus első kiáltványá*ra (maga Benjamin sem maradt érintetlen a szürrealizmustól, lásd Benjamin 1994a), amely rendkívül lesújtóan nyilatkozik az ilyen „páratlanul semmitmondó" leírásokról. A *Bűn és bűnhődés* azon részletét illetően, amely Raszkolnyikov szobájának leírását adja, így ír: „Engedjék meg, hogy átugorjam ezt a szobaleírást" (Micheli 1978 [1959]: 298). Nos, én nem ugrom át. Ellenkezőleg.

6 Lásd: „[F]oglalkoznak földműveléssel, kertészettel, konzervgyártással, anatómiával, régészettel, történelemmel, mnemonikával, irodalommal, hidroterápiával, spiritizmussal, testedzéssel, pedagógiával, állatgyógyászattal, filozófiával és vallással" (Borges 2021: 109).

eddig is voltak, és akik létezésük egész folyamán arra törekszenek, hogy vak buzgalommal megvalósítsák magukat" (Foucault 1998 [1994]: 26). A könyvek (a tárgyak, a betűk, a jelentések) okozta áttekinthetetlen rendetlenségbe a két írnok végül belefásul: közös íróasztalt készíttetnek, és újra nekilátnak a másoláshoz. Mintha visszatérnének Pécuchet szobájába, az asztalsarkok veszélyes közelségébe, az egyetlen olyan veszély közelébe, amellyel képesek dacolni és talán megbirkózni. Ez volna igazi megvalósulásuk?

A könyvekhez és a betűkhöz intim, noha egészében materiális kapcsolat fűzi őket. Olyan viszony ez, amely hasonlít ahhoz, ami a könyvet önmagához, ami a dolgokat önmagukhoz fűzi. Foucault a flaubert-i életmű felhalmozó, katalogizáló, alapvetően a könyvek által meghatározott voltát firtató esszéjét azzal zárja, hogy „ők [Bouvard és Pécuchet] az a könyv, amelyet másolnak, ők a megkettőződő nyelv önmagához képest való apró eltérése [...], ők maguk lesznek a Könyv folytonos mozgása" (Foucault 1998 [1994]: 27). De vajon ez csak a két írnokra volna érvényes? Az ember a tárgyak által szenvedi el a megtörtetést, az ember a tárgyak éles szélén, hegyes sarkain ripityára töri magát, és a tárgyakkal való viszony, akárcsak a könyvekkel, a szavakkal való viszony, éppen az embernek a töredékek által önmagával folytatott dialógusa. Amikor azt olvassuk, hogy „perzsa anyagból készült háziköntöst viselt, igazi keleti köntöst, semmi sem volt rajta, ami Európára emlékeztetne, sem bojt, sem bársony, és nem volt derékba szabva […] puha, simulékony, a test nem érzi, hogy rajta van, s mint az engedelmes rabszolga, a legkisebb mozdulatnak is engedelmeskedik" (Goncsarov 1984 [1848]: 6), voltaképpen nem Oblomovot olvassuk? Oblomovot és az *Oblomov*ot (szóval Goncsarovot?), de mindkét esetben betűkről van szó, ezekről az apró dolgokról, parányi kacatokról, és mindenekelőtt Oblomov köntöséről, amely szinte eggyé vált vele, olyannyira, hogy nem is érzékeli, ha viseli; szinte nincs is, szinte ő maga, a köntös is Oblomov, és a könyv szavai is, de a könyv szavai a köntösre utalnak, a szavak a köntösből állnak, a köntös pedig szavakból való szőttes, mégis Oblomovról van szó – és a köntöséről. A köntös úgy öleli körül Oblomovot, oly észrevétlenül, akár az embert mindennapi tárgyai, amelyekkel végül együtt-érzi magát, és amelyeket azután mások olvasnak, hogy rá következtessenek a maga köré halmozott, gyűjtött jeleket, nyomokat követve. „A szoba, amelyben [Oblomov] feküdt, első pillantásra mintha remekül be lett volna rendezve. Egy mahagónifa íróasztal állt benne, két selyemmel bevont dívány, szép spanyolfalak, amelyekre mesebeli madarakat és gyümölcsöket hímeztek. Voltak ott selyemfüggönyök, szőnyegek, néhány festmény, bronz, porcelán és rengeteg csinos csecsebecse. De ha egy jó ízlésű ember gyakorlott szeme egyetlen futó pillantást vet mindarra, ami ott volt, csak azt a szándékot fedezi fel, hogy valahogy megőriztessék a köteles illem decorum-a, hogy aztán ezzel se kelljen foglalkozni többet. Nyilvánvaló, hogy Oblomov csak ezzel törődött, amikor a szobáját berendeztette" (Goncsarov 1984 [1848]: 7). A gyakorlott szem az egymás mellé helyezett tárgyakból, betűkből, pontosabban az ezen jelek közti interferenciából hozza létre „Oblomov"-ot: szándékát, jellemét, teljes valóját, mialatt igyekszik számot vetni mindazzal, ami „Oblomov"-ra utal. Kérdés, a „gyakorlott szemet" nem hipnotizálja-e a jelek örvénye, a tárgyak nem ejtik-e rabul a tekintetet, amíg az el sem gondolható másképp, mint ami a tárgyakat nézi, fürkészi – akkor az appercepcióban vészesen meginog, majd elkenődik minden, és ami addig a szemet elválasztotta a tárgyaktól, egyszerre bizonytalanná válik.

III.

Ahogyan két dolog közé, megszakítva közelségüket, de nem a közelséget magát, egy harmadikat helyezünk, úgy kerül ide – ék és ékítmény gyanánt – három fotográfia. Az egyik Kafkát, a másik kettő Benjamint ábrázolja, noha a képeken voltaképp ugyanaz látható. Mit jelent ez? A két alakot a kép mint dolog és a képen lévő dolgok cserélik föl egymással. Kafka és Benjamin egyetlen dolog oszcillációja, egy olyan dologé, amely hol itt, hol ott bukkan föl, és a szapora mozgás lehetetlenné teszi, hogy kivegyük körvonalait. A két kép azonkívül természetesen nem látható, nincsen előttem, csak a leírásukkal kezdhető valami. Az első így néz ki:

> Van Kafkának egy gyerekkori képe; ritkaság, hogy a »rövid, szegényes gyerekkor« ilyen megkapóan válik képpé. Bizonyára amolyan tizenkilencedik századi műteremben készült, drapériákkal és pálmákkal, gobelinekkel és lépcsőkkel, amelyek oly kétértelműen állnak kínzókamra s trónterem között. Ott áll a hatéves forma fiúcska paszománnyal teleaggatott, szűk, szinte megalázó gyerekruhában valami télikertes tájban. A háttérben pálmalevelek meredeznek. S mintha még fojtogatóbbá, még fülletegebbé kellene tenni ezt a kipárnázott trópusvidéket, a modell széles karimájú, irdatlan spanyolos kalapot szorongat a baljában. Mérhetetlen szomorú tekintet uralkodik a számára rendelt tájon, melybe egy nagy fül kagylója fülelve mered (Benjamin 1980e: 791–792).

A másik pedig így:

> Éppen azért lettem olyan tanácstalan, ha azt követelték, hogy saját magamhoz váljak hasonlóvá. Ez történt a fotográfusnál. Bárhová is tekintettem itt, azt láttam, hogy vászonfalak, vánkosok, zsámolyok vesznek körül, amelyek az én képem után sóvárognak, mint Hádész árnyai az áldozati állatok vére után. Végül is az Alpok durván mázolt díszletén lettem áldozat, és jobb kezem, amelynek egy hetyke zergetollas kalapot kellett megemelnie, a kifeszített kulissza felhőire és jég borította csúcsaira vetette árnyékát. De még az Alpok kis hegylakójának ajka körül bujkáló megkínzott mosoly sem olyan szívfacsaró, mint az a pillantás, amely a szobapálma homályában meghúzódó gyermekarcból fúrja magát a szívembe. A kép egy olyan műteremben készült, ahol a zsámolyok és a fényképezőgéplábak, a gobelinek és a festőállványok egyaránt emlékeztetnek budoárra és kínzókamrára. Hajadonfővel állok; bal kezemben hatalmas sombrero, amelyet betanult kecsességgel himbálok. Jobb kezemben botot tartok, leeresztett gombja az előtérbe nyúlik, másik vége pedig strucctoll-nyalábban vész el, amely egy kerti asztalról omlik alá. […] [Anyám] mint egy próbababa, úgy mered bársonyruhámra, melyet ugyancsak telehánytak sujtással, és úgy fest, mintha divatlapból vágták volna ki. Én azonban kivetkőztem mivoltomból, mert mindenhez hasonlóvá váltam, ami körülvett, és ahogyan egy puhatestű állat bújik meg burkában, úgy húzódtam meg én a XIX. században, amely ma már olyan elhagyatottan hever előttem, mint egy üres kagyló. Fülemhez emelem (Benjamin 2005b [1950]: 128).

Benjmin bele*hallgat* a 19. századba, és meg*látja* Kafkát? A két szövegrész kapcsolatát kellő tapintattal megvizsgálni itt nem áll módomban; azonban a gazdagság, amelyhez az elemzés segíthetne, még így, a részletek puszta egymás mellé helyezése által is kecsegtető.

Lehetséges volna, hogy készült két fotográfia, az egyiken Kafka pózol paszományos ruhában, sombreróval a kezében, egy pálmákkal és függönyökkel émelyített műteremben, a másikon pedig Benjamin, ugyanígy? Vagy arról van szó, hogy a századforduló táján szüleik a legtöbb gyermeket kitették ennek a tortúrának (Benjamin mindkét szövegben a kínzókamrát emlegeti – no meg a tróntermet és a budoárt…)? Az 1860-as években népszerű, máskülönben ízléstelennek talált kompozícióról ez olvasható: „az ujjnyi vastag aranyrámás lapokon buta maskarákban mindenféle alakok: Alex bácsi és Rieckchen néni, Trudchen, amikor még kicsi volt, a papa gólyakorában, s végül, hogy a szégyen teljes legyen, mi magunk: szalontiroliként, amint kalapunkat egy pingált gleccser felé lengetjük jódlizva, vagy hercig matrózruhában, egyik láb kicsit előbb, mint a másik, ahogy illik, s odatámaszkodva egy fényezett ajtókerethez."

Benjamin a különös díszletre is magyarázattal szolgál: „a sok posztamens, balusztrád és az ovális asztalkák még arra az időre emlékeztetnek, amikor a hosszú expozíciós idő miatt rögzítő támpontokat kellett adni a modelleknek. Kezdetben megelégedtek a *fej-* vagy *térdtámasztékokkal*, rövidesen azonban elkezdték ezt kevesellni, és felváltották mindenféle, a festészetből átvett, tehát feltétlenül *művészi* hatásúnak vélt rekvizítumokkal. Először jött az oszlop és a kárpit" (Benjamin 1980f: 697). A fotográfia történetének áttekintését azután megszakítja Kafka váratlan felbukkanása. A korszakra jellemző műteremfelvételek (drapériák, pálmák, gobelin és lépcsők, „amelyek", ismétli újra Benjamin, „oly kétértelműen állnak a kivégzés és a reprezentálás, a kínzókamra és a tróntermek között" [Benjamin 1980f: 697]), böngészése közepette az egyik képen „megrendítő módon, a gyermek Kafkát ismerhetjük fel" (Benjamin 1980f: 698). Kafka a képen – minden bizonnyal ugyanaz a kép, amelyet Benjamin Kafka-esszéjében is említ – elhagyatott és „mérhetetlenül szomorú".

„A gyerek el is tűnne teljesen ebben a beállításban, ha tekintetének mérhetetlen szomorúsága nem uralkodna a számára rendelt tájon" (Benjamin 1980f: 698). Ám éppen a tekintet ellenálló szomorúsága akadályozza meg, hogy az auráját vesztett figura fölszívódjon és hasonuljon a mesterkélt tájba vagy képbe; tekintetével a gyermek mintegy a képkompozíciót tagadja, szembeszegül vele, és az ellenálló tekintet a környező dolgok fölötti kontrollhoz segíti a képen álló Kafkát. Kafka megmaradhat önmagának; nem úgy Benjamin, aki mikor saját gyermekkori emlékeként szcenírozza a fotográfusnál tett látogatást, két képet montíroz össze, és ez a gesztus a gép lencséje és a díszlet közé szorult alak önazonosságában beálló krízist domborítja ki. Az identikus-integer ént a dolgok, a kényszer, a fotomontázsban történő elkülönbözés dezintegrálja, következésképpen a legfőbb parancsnak képtelen eleget tenni: hogy önmagához hasonlítson, hogy „legyen önmaga". „Kivetkőztem mivoltomból" – írja, ám felmerül a gyanú, talán Kafkának öltözött aztán be, a gyermek-Kafka bőrét-álarcát öltötte föl a gyermek-Benjamin, Kafkává tette őt az a „minden, ami körülvette", a 19. század. Benjamin a dolgokon át, azon erő hatása alatt, amely a dolgokból ered, a Kafka-képbe szövődik. A modellek, írja máshol Benjamin, „a felvétel hosszú tartama alatt szinte belenőttek a képbe" (Benjamin 1980f: 695) – de melyikbe? A dolgok transzformatív képességéről egyedül az írás tanúskodik. Az írás olvasása, az olvasott szövegek egymás mellé helyezése: csak így olvasható Benjamin

Kafkává, vagy fordítva, mert az írás által megnevezett dolgok, az írás-dolog képez átjárót a fotográfia-dolgok között, a Benjamin-dolog és a Kafka-dolog között. A szöveg addig olvasható, mígnem az elemek mozgásba lendülnek, elhagyják a nekik szánt helyet, és elcserélik azokat egymással. Valóban másolásról lehetne beszélni, több, egymást másoló másolásról, bizonyos lépésekről, amelyek során végig fontos az „eredeti", de csak hogy legyen mit mássá tenni, azaz másolni. A másolás egy másikat hoz létre, amely a megtévesztésig hasonlít, csakhogy a hasonlóság mindig a különbséget mondja ki, és sohasem az azonosságot. Atget kapcsán Benjamin megjegyzi, ő volt az első, aki a város tárgyi részleteit fotográfiáival izolálta környezetüktől, „csupán részleteket" (Benjamin 1980f: 701) mutatott meg. A részlet így védelmet élvez a kontextusával szemben, ugyanakkor áthelyezhető, forgalomképes cikké (amelyet kivágtak egy körből) alakul. Benjamint és Kafkát a fotográfia katalógusszerű terében mintha az a veszély fenyegetné, hogy tételeivé hasonulnak. Kafka kikülönülése a környezetéből kizárólag Benjamin izoláló pillantásának köszönhető, amely azt a tekintetet kezdi ki, amely a fényképező lencséjeként szegeződik a gyermekre. A katalógus elemeit az öntörvényű portyázás csak akkor jellemzi, az alkatrészek sajátos függetlenségét csak az biztosítja, ha a metsző tekintet elvágja láncaikat, és mozgásra bírja őket.

IV.

A betűk Benjamin számára *eredendően* dolgok: a kézzel-foghatóság kétségtelenségével adódó dolgok, amelyek az olvasás és írás tevékenységével már a gyermekkor idején egybeforrtak. „[M]ivel ami engem illet, az én képességeim írásban és olvasásban jelentkeztek, ezért mindabból, amivel korai éveimben találkoztam, semmi sem kelt bennem forróbb vágyat, mint a betűdobozom. Benne apró táblácskákon ott találtam egyenként a gót betűket […] Karcsún hevertek ferde nyoszolyájukon, mindegyik önmagában is tökéletesen" (Benjamin 2005b: 135). Benjamin az olvasást és írást alapvetően a tárgyak elemi különállósága, egyúttal összefüggésekre nyitottnak mutatkozó, egymáshoz kapcsolódásra való hajlandóságukban segít elgondolnunk. A dolgok írásként való olvasása Benjamin számára mindig egyfajta dialektikus immerziót jelent, melynek során az én a dolgot megnyitja, és az én saját jellegét a dologba és a dolog köré szövi. Ennek a szövevénynek a móduszait azonban – és ezért dialektikus az esemény – a dolog sajátságai konstituálják; a dolgok utalnak és utasítanak, és ezeket Benjamin nem hagyja figyelmen kívül. Az immerzió nyelvi megvalósulása a képzetek és érzéki tulajdonságok spekulatív társítása révén lehetséges, és a nyelv ezen képessége teszi, hogy az én a dolog olvasásának írásában mint a dolog által konstituált másik dolog képződjön meg – és fordítva: a folyamat ide-oda mozgása szüntelenül zajlik. Nem lehet véletlen, hogy a dolgokkal való ilyetén viszony a gyermekkorra emlékező szövegekben igazán szembetűnő, noha láttunk már példákat egyéb írásokból is.

A gyermek és a dolgok kapcsolatát Benjamin több helyütt is igen szorosnak írja le. Jellemzője mindenekelőtt a részegséghez, a szerelemhez, a félálomhoz és a lázhoz hasonló mámor, ami a dologgal való elvegyülést katalizálja. Az énvesztés-önfeledtség varázsos tapasztalata máshol is olvasható. A telefon az apát megfosztja attól, hogy keze fölött

uralkodjon; a dolgok hatalma először csupán egy-egy testrésztől *szabadítja meg* az embert: „kicsapongásainak voltaképpeni tárgya a kurbli volt, mellyel néha hosszú percekig, akár a teljes önfeledtségig bajlódott. S keze olyan volt, mint egy dervis, akin elhatalmasodik a körforgás mámora" (Benjamin 2005b: 104). Az elveszejtő telefon a gyermeket sem hagyja érintetlenül: csöngetése oly átható, hogy az identitás legmélyét éri, jóformán azt sem tudja, fiú-e, vagy lány (Benjamin 2005b: 104), és a kitettség totalitásáról, mely a telefon puszta jelenlétét („súlyosan, kitoloncoltan ott lógott a falon"), megcsörrenését („égszakadás-földindulás"), valamint a belőle szólaló hangokat egyaránt illeti, azt mondja: „Semmi sem enyhíthette azt a rettentő kényszert, mellyel hatalmába kerített. Kiszolgáltatottan tűrtem, amint megfoszt az idő, a kötelesség és az akarat tudatától, amint saját elképzeléseimet semmissé teszi […] szót fogadtam bármely indítványnak, mely a telefonon keresztül hatolt a fülembe" (Benjamin 2005b: 104–105).[7] A lepkevadászat során, írja, „a szárnyak minden libbenése és rebbenése meglegyintett és elborított, úgy beléjük voltam habarodva. […] minél inkább hasonultam az állathoz minden porcikámban, minél pillangószerűbbé váltam bensőmben, annál inkább emberi elhatározás színét öltötte magára a lepke tevés-vevése, s végül már úgy rémlett, mintha megfogása lenne az egyedüli ár, melynek fejében visszanyerhetem ember mivoltomat" (Benjamin 2005b: 106). A dolgok fel-színe, azaz a színek egyébként is megbabonázzák az embert, a dolgok bőréről visszaverődő fény paradox módon mintegy garantálni látszik a dolog átjárhatóságát, porózusságát. Amikor Benjamin azt írja, a „téli reggelek egybeforrasztottak a szobámban lévő dolgokkal" (Benjamin 2005b: 111), máris a leeresztett redőnyt említi, a reggeli eszmélés tétova pillanatainak félhomályát idézve. A szín-játszás okozta elkeveredésre a festés szolgál elsősorban példaként, akárha vízfesték-színek és tarka, nedves színcsöppök nászáról volna szó.

> Kertünkben állt egy elhagyatott, korhadt pavilon. Színes ablakai miatt szerettem. Ha üvegtől üvegig osontam odabent, átváltoztam; elszíneződtem, akár a táj, mely hol izzón lobogva, hol meg dúsan zöldellve terült el az ablakban. Olyan érzés volt, mint vízfestés közben, amikor a dolgok feltárták előttem ölüket, mihelyt nedves felhővel borítottam őket. Hasonló történt a szappanbuborékokban is. Bennük lebegtem végig a szobán, és elvegyültem

7 A Benjamin által említett „rettentő kényszert" vö.: „A dolgok nem adottként jelennek meg, hanem feladatokként […]" (Lingis 2021: 91). Lingis – mindenekelőtt a fenomenológiai hagyomány szövegeit (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty) olvasva, azokkal párbeszédben – a világot imperatívuszok soraként érti, és az emberi létet olyan formák és erők kitettségében ragadja meg, amelyeknek nem lehetünk kizárólagos meghatározói. „A szék, az ajtó, a háromkerekű megkövetel bizonyos testtartásokat és mozdulatokat végtagjainktól […] Valakivé válunk, valaki mássá azáltal, hogy a tőlünk elvárt testtartást vesszük fel és mozdulatot végzünk" (Lingis 2021: 20).

Ezt az „átváltozást" máshol Benjamin a mimézissel és különösen a gyermekkor utánzókészségével hozza összefüggésbe, ami afféle köteléket és kötelmet képez az ember és a dolgai között: „Bizonyos, hogy a gyerekkor így láncol bennünket a dolgokhoz; sőt a dologi világot talán egy olyan utazás állomásain át vándorolja be, amelynek kiterjedéséről semmit sem sejthetünk már. Nem lehet-e, hogy a gyerekkor a legtávolabbinál veszi kezdetét? Először, a születés pillanatában, a legtávolabbihoz hasonul saját ittlétének legmélyebb tudattalan rétegében, hogy később környezetének dolgaihoz hasonítsa magát rétegről rétegre, úgyhogy az, amit a nevelés és az emberi befolyás tesz, csak az egyik erő a sokféle hatóerő mezején; e hatóerőkre a gyermek azzal a mimézisadománnyal válaszol, amely az emberiségnek sajátja volt a korai időkben, és ma már csak a gyermekben működik töretlenül. Hiszen a hasonlóság látásának adománya, melyet birtoklunk, nem egyéb, mint gyenge maradványa az egykor hatalmas erejű kényszernek, hogy hasonlóvá váljunk és viszonyuljunk" (Benjamin 2001: 68).

> a gömbhéjon kavargó színek játékában, míg szét nem pattant az egész. Belevesztem a színekbe, akár az égre figyeltem, akár egy ékszerre, akár egy könyv lapjaira. A gyermek, bármely utat jár is, mindig a színek zsákmánya (Benjamin 2005b: 130).

Minden: fiók, szelence, amelybe el lehet bújni, el lehet veszni, „kamra- és dobozkaőrület. Mindent tokba raktak, becsomagoltak valamiféle héjba, bebugyolálták valamibe" (Benjamin 2023b). Nemcsak a termométerállványok kerülnek finom hímzéssel díszített vászonba, a gyermek Benjamin is, és persze mindenki valamilyen úton-módon a dolgok gyomrában végzi. Illetve a szavakéban, minthogy a szavak úgy gyűjtenek falatokat az emberből, ahogyan a dolgok, hiába, hogy fordítva képzeltük, késznek magunkat arra, hogy a szavakat ízletes csokoládé gyanánt formázzuk, díszítsük, hogy illő módon fölkínáljuk. Nem, nem a szavak rejtőznek bennünk, hanem mi a szavakban, a dolgok szoknyája mögé bújunk, az ölükbe férkőzünk, mintha egy szekrény tágas bendőjébe húzódnánk.

> Idejében megtanultam, hogy szavakba burkolózzam, szavakba, melyek voltaképpen felhők voltak. Az az adottság ugyanis, hogy hasonlóságokat ismerjünk fel, nem más, mint amaz ősi kényszer halvány maradványa, hogy magunk is hasonuljunk, és hasonlóan viselkedjünk. Rám ezt a kényszert a szavak gyakorolták. De nem olyan szavak, amelyek engem a pallérozottság mintaképeihez tettek volna hasonlóvá, hanem olyanok, amelyek inkább lakásokhoz, bútorokhoz, ruhákhoz (Benjamin 2005b: 127–128).

Benjamin arról ír, hogy a szavak kényszere alatt egy lakás berendezéséhez válik hasonlóvá. Továbbra is csak körülírni lehet azt a különös közösséget, amely a szavak és a dolgok, a szavak és a bútorok között áll fönn, és amely Benjamint lépten-nyomon rabul ejti. Ami az olvasást, az írást és a bútordarabot szerves egységbe kovácsolja, egy írópult, amelyet a rövidlátó gyermek számára rendelt az orvos. Az írópult, amely „csakhamar kedvenc helyemmé vált", alkalmas a különféle gyűjtemények (könyvek, bélyegalbum, képeslapgyűjtemény) elhelyezésére és tárolására, az íráshoz, olvasáshoz és festéshez szükséges eszközök akkurátus elrendezésére, és biztosít mindent, ami a „teremtéshez" szükséges. „Mi ketten, a pult és én, összetartottunk az iskolapaddal szemben. És alighogy a sivár tanítás után visszatérhettem pultomhoz, ő máris új erőt adott nekem. Nemcsak otthon érezhettem magamat benne, hanem úgy, mint valami burokban, akárcsak valamely klerikus, akit a középkori képen úgy vesz körül a gyóntatószék vagy az írópult, mint valami páncél" (Benjamin 2005b: 153–154).

A szavak és a dolgok egyaránt az én láthatóvá és láthatatlanná válását segítik; elrejtik az embert, ám az elrejtőzőt meg is mutatják, szó- és dologszerűségükön átszűrve közvetítik az érzékek világába. Benjamin szövetkezik a szavakkal és a dolgokkal, szövetségét a bújócska játékával analóg módon kötve meg: mint olyasvalaki, aki „egy ajtó mögött állva maga is ajtó, magára ölti az ajtót mint súlyos maszkot, és mint varázsló-pap, mindenkit megbabonáz, aki gyanútlanul belép […] Aki rám bukkant, bálvánnyá dermeszthetett az asztal alatt, mint kísértetet, örökre beleszőhetett a függönybe, egy életre belepréselhetett a súlyos ajtószárnyba" (Benjamin 2005b: 118–119). A lakással, bútorokkal, szavakkal, színekkel való összeszövődés (khiazmus), ez a benjamini szövet-ség végső soron, noha sok egyéb vonása mellett, „maszkok arzenálját" nyújtja, a változatosságot,

a sok-színűséget.[8] A dolgok rendkívüli bősége a szavak konnotatív-szimbolikus tartományának gazdagságával analóg; a fölhalmozás és a gyűjtemény a kifejezés és az elrendezés variabilitását garantálja, egy szakadatlanul terjeszkedő és rétegződő kollázs szerveződése szerint; a bútorok és a szavak végül egy olyan absztrakt-konkrét térré épülnek, amelynek bejárása a nyelvi tapasztalat fogalmi és érzéki örömét a lábmunkába írja, és megszületik a kószáló figurája, a nyelvi-vizuális gyűjtögető – „képekkel van teleszórva a város: mintha fiókokat húzgáltak volna ki" (Benjamin 2005a: 71) –, a mozgásban-lét két formájának megteremtője: miközben lépésről lépésre átalakul körülötte a tér, ő maga e tér és e térben hömpölygő tömeg tükrében látja viszont magát, a tér és a tömeg maszkjait ölti magára. A kószáló körül folyton átváltozik a tér; a tömeg közepette változik át a kószáló.

V.

Benjamin gyűjtögető, aki már abban örömét leli, hogy pusztán megnevezi a dolgokat vagy szemügyre veszi azok színes halmait. A *Játékszerek* című „sorozat" egy darabja, a *Nem eladó* voltaképpen nem is egyéb, mint akkurátus leírása annak, amit a szöveg első mondata előrebocsájt: „Mechanikai látványtár a luccai országos vásáron" (Benjamin 2005a: 71). Az írás az érzékletek bőségét a megfogalmazás fegyelmezettségével ellenpontozza; a tárgyak bősége, tobzódása, egymás mellé zsúfolása, illetve ezen tárgyak különbsége és különössége és az ökonomikus, szikár, *tárgyias* kifejezésmód feszültsége a „látványtárat", az irdatlan katalógust infantilis derű fénykörébe vonja. A gyermeki látásmódra még visszatérek. Azonban előbb meg kell találnunk, mi vezet a társadalmi szerkezet változásaira figyelő Benjamintól a gyűjtögető Benjaminig. Alighanem a rongyszedő figurája. „A rongyszedők azután tűntek föl nagyobb számban a városokban, hogy a hulladék bizonyos értéket kapott az új ipari eljárások révén" (Benjamin 1980a: 830). – Utalás a nagyvárosok meglehetősen gyors átalakulására, a tömeg megjelenésére, amelynek a hulladék rohamos fölgyülemlésében játszott szerepe vélhetően nem szorul magyarázatra, és az ipar differenciálódására, miközben mind kiterjedtebbé válik. Ám Benjamin nem ezzel vezeti be írását, már előbb szót ejt Marx bohémekről szóló szövegéről, amelyben az a munkamegosztásról, a proletár összeesküvők megoszlásáról, azaz bizonyos csoportokról,

8 A benjamini észlelés- és írásmód ezen a ponton gyökeres eltérést mutat a fentebb említett fenomenológiai – elsősorban a Heidegger nevéhez fűződő – látásmódtól, amely szerint, ahogy Lingis érti, a „dolgokban való élet" a szorongató zártsághoz vezet, így a tárgyi környezet rendre a halállal és a szorongással asszociálódik: „De vajon nem zárul be a horizont, a hívogató ösvényeknek nem lesz-e vége, az erő fogaskerekei és tengelyei nem sűrűsödnek-e be és válnak átlátszatlanokká, amint a dolgokban kezdünk el élni? Azzal a néhány tárggyal összefüggésben, melyekkel valóban együtt élünk – egy régi kávéscsésze, egy faragott és kipárnázott karosszék, egy hegedű, egy gyöngykagyló az ablakpárkányon –, nem megannyi diszkontinuus térre bomlik-e le a tág világ, az álmokkal és emlékekkel teli hétköznapi lét?" (Lingis 2021: 61). Benjaminnál mintha éppen ellenkezőleg, az volna megfigyelhető, amint a hétköznapi tárgyak és lét a dolgokkal és dolgokban való lét folytán prizmatikusan vagy kaleidoszkópszerűen léptennyomon széjjeltöredezne, így lét- és dolog-lehetőségek sokaságát teremné a variációk gyarapodásával. A szemléletbéli különbség dacára a dolgok koporsójellege mindkét szerzőnél megjelenik. A koporsó Lingisnél az „életforma" metaforája (Lingis 2021: 25), Benjaminnál azonban – az üres sírkamra, a kenotáfium – olyan jelkép, akár a név, amely a személyt vagy a dolgot egy vele elválaszthatatlanul összeszövődött burokként képes idézni (lásd például: Benjamin 2005b: 120). Lingisnél a fokozhatatlan űr, Benjaminnál a jelentésképződés kap hangsúlyt.

a társadalom szegmentumairól, „ziláltságról" és „ide-oda hányódó tömegekről" ír (Benjamin 1980a: 822); azután a *Nyomorultak*at idézi, a barikádok „furcsa, töredezett vonalait" (Benjamin 1980a: 826). Megannyi hasadás a társadalom testén, a város testén, és persze az emberek testén, a rongyszedőén, hol fölismerhető „a nyomorúság végső határa" (Benjamin 1980a: 830).

A rongyszedő bizonytalan elem, ami szemben áll a társadalommal, és a legtöbbször nem tudja, mit hoz a holnap. A rongyszedő azonban nincsen egyedül: hogy jelenséggé válhatott, annak úgyszólván tömeges előfordulása az oka – Benjamin a kor városképéhez tartozónak gondolja, azért vezetheti föl a rongyszedő figurájával a Baudelaire-korabeli Párizs leírását, amelynek mindenekelőtt a tömeg, a sokaság lesz a jellegzetessége. „1824-ben 47 000 ember vásárolt Párizsban újságot, 1836-ban 70 000 és 1846-ban 200 000" (Benjamin 1980a: 840). Mindenütt rendkívüli gyarapodás; Daguerre találmánya, majd a fotográfia elterjedése a sokszorosítás azelőtt soha nem látott szaporaságát teszi lehetővé. Ebben az időben az a „szóbeszéd járta, hogy Dumas egy egész csapat szegény irodalmárt dolgoztatott pincéjében" (Benjamin 1980a: 843). A fantáziát a számosság paroxizmusa hajtja, bármiről legyen is szó. Teret hódít az ún. panoráma-irodalom, amolyan tárcaféle írások (és reklámok!) lepik el az újságoldalakat, városi hangulatképek és a „fiziológiák", amelyekben az író „a párizsi élet *minden* alakját felvázolja" (Benjamin 1980a: 850; kiemelés tőlem). Gyűjtőmunka – írja erről Benjamin. A nagyvárosi tömegben kószáló megfigyelő gyűjtőútjairól van itt szó, a kószálóról, akihez Benjamin vissza-visszatér. A kószáló számára többé nem a lakás és berendezése, hanem a város mint táj, „merő életből épült táj" jelenti az otthont, amely „körülöleli, mint egy kuckó" (Benjamin 1980b: 578–579). Figyelemre méltó, hogy Benjaminnál másutt, amint arra föntebb már utaltam, a polgári lakásnak éppúgy az anyaméh a metaforája, mint ahogy itt a kószáló számára megnyíló város.[9] Talán ezért, hogy Baudelaire, akire oly nagy hatást gyakorolt a tömeg, immár nem a berendezés bőségében talált kielégülést – noha anyagi helyzete miatt talán lehetősége sem lett volna erre. Benjamin egy jegyzetben említi Bainville beszámolóját, aki meglátogatta Baudelaire-t az Hôtel Pimodanban: „nem találtam lexikonokat, dolgozószobát vagy íróasztalt; nem volt ott pohárszék vagy tálaló sem, egyáltalán semmi, ami egy polgári lakás berendezésére emlékeztetett volna" (Benjamin 1980a: 893). Baudelaire-nél máshol találni a lakást illető számosságot: „Crépet összeszámolta, hogy Baudelaire-nek tizennégy párizsi lakcíme volt 1842 és 1858 között" (Benjamin 1980a: 865). Benjamin a lakhely gyakori változtatását és az „utcára menekülést" egyaránt az admnisztratív ellenőrzéssel – számon-tartottsággal – való szembeszállás, illetve a hitelezőktől való menekülés gyakorlataként ismeri föl: a nyomok eltüntetése a cél, ám éppenséggel a (félrevezető) nyomok sokasítása révén.

Föltehető, hogy a vagyoni-pénzügyi szűkség[10] volt Baudelaire esetében az, ami ugyanakkor fogékonnyá tette őt egy másik típusú bőség iránt, amit a tömeg nyújtott

9 A nagymama lakásáról írva Benjamin előbb „óriási plüssvirágként" hivatkozik a Blumeshof 12-re, majd a „polgári biztonság ősidejű érzését" társítja hozzá. A virág-metafora segít megérteni a lakás és az utca közös vonását: „pártaszerűen" nyitott szerkezetét. (Benjamin 2005b: 124).

10 *Sic!* – Baudelaire viszontagságait plasztikusan mutatják anyjának írt levelei, amelyekben utal kabátjának, nadrágjának, cipőinek állapotára. Előfordul, hogy sokáig nem megy utcára, mert szégyelli elrongyolódott öltözékét. Mikor végül pénzhez jut (kölcsön révén), levelében azt írja: „Nagy élvezet, hogy nem fúj a szél a fenekembe, és a lábam nem tocsog a sárban" (Baudelaire, idézi Butor 2008: 48). A Baudelaire öltözékét – és így a tárgyakhoz való viszonyát – illető megvilágító erejű passzusokat lásd Butor (2008: 43–52).

számára.[11] A „sokaság, a változékonyság, a mozgás, a tünékenység és a határtalanság" (Baudelaire 1988: 83) jelenti Baudelaire számára a „végtelen örömöt", hogy „úgy vegyül el a tömegben, mintha egy roppant nagy elektromos térbe lépne be", hogy „megmártakozhat a sokaság fürdejében", hogy „tobzódhat az életerőben" (Baudelaire 1964: 269–270). Mindez, a tömeg élvezete, Baudelaire-nél szerelem és művészet,[12] azaz: mámor. Baudelaire mámorát az otthontól való távolság és az én önmagától való eltávolodása váltja ki, a lehetőség, hogy inkognitóban járva az utcát a maszkok cserélgetésével sokasodjon, változzon anélkül, hogy átalakulásainak bármi határokat szabna. A szabadság ilyetén megvalósulását a szám, pontosabban a *sok* teszi lehetővé. „A tömegbe keveredés öröme a szám sokszorozódásán érzett élvezet rejtelmes kifejezése. *Minden* szám. A szám ott van *mindenben*. A szám ott van az egyénben. A mámor szám" (Baudelaire 1964: 331).[13] Az utca, a tömeg, a betű, a dolog egyszerre – Benjamin értelmezése szerint ez a modernség korának egyik sajátja – átláthatatlan bőséggel kezd ömleni az emberre, és súlyával szinte agyonnyomja őt. Benjamin és Baudelaire szövegeiben a sokaság kétoldalú: a sokszorosítás és a tömeg egyfelől nyomasztó (a nyomor is tömegessé válik, az érzéklet számára legalábbis ekkor válik nyilvánvalóvá, méghozzá a nagyváros teszi azzá), másfelől a rengeteg dolog szabad rendezgetése, a rendezgetés végteleníthető kombinatorikája – a „matematikai téboly" (Baudelaire 1964: 336) mint a mámor újabb alakzata – is csak amiatt léptethető működésbe, hogy rendelkezésre áll a sok, a bármennyi, az eladdig hiányzó vagy elrejtett, elzárt, hozzáférhetetlen bőség. A lehetőségszaporulatra Benjamin többször utal, egyebek mellett a film kapcsán,[14] amely képes az időt és a teret részeire bontani, a dolgok mélyszerkezetébe fúrja érzékszerveit, a mozdulatot ezernyi fázisra vágja, így mindenről, ami korábban egy(séges)nek látszott, most kiderült, hogy számtalan fragmentum összjátéka. Kalandos utazás – írja a film által szétrobbantott világ rommezején való kószálásról Benjamin, és a lehetőségek számbavételéből is kiérezni az eufóriát, az még a kritikai megjegyzések mellett is meghatározza a vonatkozó szövegrész tónusát. Abból, amit Benjamin a filmről ír,

11 Butor ezt egyenesen a „tömeg erotikus hatalmának" nevezi (Butor 2008: 96).

12 Miként az olvasás: „irodalmi mámor; olvasmányok emléke…", írja Baudelaire (1964: 357). Benjamin szürrealizmusról írott sorait érdemes Baudelaire-éi mellé tenni: „Aki olvas, gondolkodik, várakozik vagy kószál, az éppúgy a megvilágosodottak típusába sorolható, mint az ópiumszívó, az álmodozó vagy a részeg" (Benjamin 1994a: 82).

13 Benjamin a számolásban szintén fölismer valami mámorítót: a beteg és a részeg ember számolásáról van szó: „Ahogy némelykor a férfiember részegségében csak azért számol és gondolkodik, hogy lássa, még képes rá, úgy számoltam a visszaverődő napsugár karikáit, melyek szobám mennyezetén ringatóztak, és a tapéta rombuszait új meg új nyalábokban rendeztem el" (Benjamin 2005b: 138). A betegség delíriumközeli állapotában a gyermek lázasan számol, hogy elűzze a rettentő unalmat. A meg-megingó tudat sematikus-automatikus pótszerre lel a számolásban és a rendezgetésben.

14 A „film […] kiemeli a számunkra szokványos kellékek rejtett részleteit, az objektív zseniális irányításával banális miliőkben kutakodik, egyrészt nagyobb bepillantást enged a létezésünket kormányzó kényszerűségek világába, másrészt óriási, eddig nem is sejtett játékteret biztosít számunkra. Kocsmáink és nagyvárosi utcáink, hivatalaink és bútorozott szobáink, gyáraink és pályaudvaraink látszólag reménytelenül zártak körbe bennünket. S ekkor jött a film, és a tizedmásodpercek dinamitjával szétrobbantotta ezt a börtönvilágot. Így a szétszórt romok közt most már bízvást vállalkozhatunk kalandos utazásokra. [Nem a] dolgok puszta magyarázásáról van szó, hanem sokkal inkább az anyag teljesen új szerkezeti képződményei kerülnek előtérbe. […] Ha már megszokottá vált, hogy valaki számot tud adni róla – akár csak nagyjából is –, milyen az emberek járása, ettől még fogalma sincs, milyen testtartást vesznek fel a másodperc törtrésze alatt, a kilépéskor. Ha nagyjából szokványos is a mozdulat, amivel az öngyújtó vagy a kanál után nyúlunk, ettől még szinte semmit nem tudunk a kezünk és a fém közt valójában lejátszódó történésről, nem is szólva arról, hogy mindez hogyan ingadozik különböző kedélyállapotaink során. Itt avatkozik be a kamera a maga segédeszközeivel: a buktatással és az emeléssel, a megszakítással és izolálással, a folyamat megnyújtásával és sűrítésével, a kicsinyítéssel és nagyítással" (Benjamin 2024).

egyúttal láthatóvá válik a 19. és 20. század fordulójának szemléletváltása is – a szó szoros értelmében, hiszen az appercepció radikális megváltozása zajlik ezekben az évtizedekben. Az egymás mellé kerülő, bizonyos összefüggéseket ezáltal létrehívó, mindazonáltal egymástól diszkréten elváló, izolált elemek rotációja, amelynek érzéklete a sétában, a mámoros kóborlásban éppúgy megképződik, mint a filmképen, valamint a kogníció ráállása a világot elborító dolgok mind szabadabb variálására – alighanem így is megragadható a modern szubjektum újfajta viszonya, amely a tárgyi világhoz fűzi őt.

VI.

Mégsem a film mutatkozik a leginkább alkalmasnak arra, hogy a felhasználható elemek körét a lehető legtágabbra vonja, hanem a dada és a kollázstechnika. Ennek oka mindenekelőtt a produktum értékesíthetőségének követelménye, amely a film esetében egyértelműen fönnállt, míg a

> dadaisták műalkotásaik kereskedelmi értékesíthetőségére jóval kisebb súlyt fektettek […] Ezt az értékesíthetetlenséget nem utolsósorban anyaguk alapvető lealacsonyításával próbálták elérni. Verseik »szósaláták«, tele obszcén fordulatokkal és minden elképzelhető nyelvi hulladékkal. Nincs ez másként festményeik esetében sem, amelyekre gombokat vagy menetjegyeket montíroztak (Benjamin 2024).

A szemét fölhasználása, a haszontalan hasznosítása, ami föntebb a rongyszedő kapcsán került szóba, itt már az alkotás gyakorlát illeti. A hulladéknak tekintett dolgok rekonfigurálása Benjamin írásról szóló gondolatait is alapvetően meghatározza, és a *Passagen-Werk* (előkészítésének) gyakorlata, egyben Benjamin írástechnikájának metaforája: „A jelen munka módszere: irodalmi montázs. Nincs mondanivalóm. Kizárólag megmutatni fogok dolgokat. Nem tanulok el szellemes megfogalmazásokat, semmiféle értéket nem tulajdonítok el. A lomokat, a hulladékot viszont igen: nem leírni szándékozom őket, hanem felmutatni" (Benjamin 2023c). A hulladék puszta fölmutatása, a cselekvésnek (írásnak) ez a minimuma, a (talált) tárgy léte és a deixis gesztusa mintha képes volna a dolog dologszerűségére irányítani a figyelmet; ugyanakkor, amint a „mechanikai látványtár" esetében is tapasztalható, több dolog egymás mellé helyezése a dolgok párbeszédét, fecsegését indítja el.

A 20. századi piac – az áruk bővülő piaca éppúgy, mint „elődje" – karneváljelleget mutat, ahol a csere aktusa nemcsak a pénz és az árucikk fölcserélhetőségében homogenizálja a dolgok minőségi aspektusait, ahogyan a szériatermékek elburjánzása is tökéletes uniformizálódáshoz vezet a lakásbelsők tekintetében, hanem a dolgok egymásmellettisége az alantas és a magasztos tartományait is fölcserélhetővé teszi: a luccai pavilonban egymás közelségében mutatkoznak meg a gombócfaló Gargantua és a fejedelmek, egyházi elöljárók, bibliai alakok bábui, automatái. A piac, a könyvek lapozgatása, a tallózás, az ezekből nyert elemek (benyomások, élmények, képzetek, de konkrét tárgyak is: bélyegek, képeslapok, lepkék stb.) rakosgatása, amelynek az írás jelenti az elsődleges terepét és eszközét, Benjamin számára hasonlóan erotikus, mindenesetre libidinális vonással bír, ahogyan Baudelaire is a tömeg és a sokaság iránti vágyról beszél. Az utca ugyanolyan

kerítőnőként jelenik meg Benjaminnál, mint a vásárcsarnok. „Ekkor és itt sejtettem meg legelőször azokat a szolgálatokat, amelyekkel az utca a felserkent vágyakat kielégíti" (Benjamin 2005b: 115), írja az „utca kerítő kéjéről", majd az árusokat úgy nevezi: „Ceres istenasszony papnői, a különféle mezei és erdei gyümölcsök, ehető madarak, halak és emlősök kofái, kerítőnők, megközelíthetetlen, kötött gyapjúholmikba burkolt kolosszusok" (Benjamin 2005b: 117).

A piaci kofák leírása nem lehet meg a felsorolás, a szöveg szaporulata nélkül, amely nemcsak kínálatuk bőségét tükrözi, de testi valójukat is hűen jellemzi, és az egész piaci miliő valami tavaszköszöntő orgia okozataként lesz elgondolható: „szoknyáik alatt pezsgő, duzzadó, dagadó testük, vajon nem ez volt-e maga az igazi termőtalaj? Vajon nem maga a vásár valamilyen istene dobta-e ölükbe az árukat: bogyókat, elejtett vadakat, gombákat, hús- és káposztahegyeket, miközben láthatatlanul közösült velük?" (Benjamin 2005b: 117). Termékenység és termelékenység mitológiai és kapitalista jelentéstartománya a piacban kerül együvé, ahol a pásztázó tekintet mindenhol csupa duzzadást és túlcsordulást vesz észre. Mindenhol mindenből rengeteg – és egyre több. A termelés szakadatlan koituszának gyümölcsei lassan talán szétvetik a látvány és az érzékek, a világ keretét. Hogy dacolni lehessen a bőség eme hallatlan áradata ellen, valamit kezdeni kell a záporozó mannával, le kell írni, számba kell venni (a szájba![15]), leltárt készíteni belőle, hogy a zuhatagban passzivitásra ítélt ember mégis úgy érezze, lehet valami beleszólása, ki tudja venni a dologból a részét. A fehér papír csöndje és makulátlan rendje alkalmasnak tűnik, hogy a zuhogó dolgokat szavakká formálva egy új rendszer harmóniáját megteremtsék rajta – talán ezért olyan lényeges az írás és a rendezgetés.[16] Benjamin írásaiban a

15 „A falás mindenekelőtt ezt jelenti: szőröstül-bőröstül. Kétségtelen, hogy ez mélyebben behatol abba, amit elnyel, mint a puszta élvezet: ez a helyzet, amikor úgy harap az ember a mortadellába, mint a kenyérbe, úgy fúrja bele magát egy dinnyébe, akár egy párnába, vagy lenyalja a kaviárt zizegő papírcsomagolásáról, és egy kerek edámi sajt mellett egyszerűen minden más ehetőről megfeledkezik. [...] egyszer csak megláttam az árnyékban egy fügékkel megrakott taligát. Jobb dolgom nem lévén, odamentem, és pazarlásból kértem néhány soldóért egy negyed kilót. Az asszony bőven szedett belőle. [...] fügével a nadrágzsebemben és a zakómban, fügével a tenyeremen és fügével a számban jöttem el. Most nem hagyhattam abba az evést, s mindenképp szabadulni próbáltam, amilyen gyorsan csak lehet, a kicsattanóan húsos gyümölcsök rám telepedő tömegétől. De ez már nem is evés volt, hanem inkább fürdés: a gyantás aroma áthatolt a ruháimon, hozzáragadt a kezemhez, és betelítette a levegőt, amin terhemet cipelve keresztülvágtam. Majd felértem az ízlelés hágójára, ahol az unalom és az undor utolsó kanyarjait leküzdve elénk tárulnak az ízérzékelés sosem sejtett tájai: a mohóság egyhangú, átmenet nélküli, zöldes áradata, az önfeledt mohóságé, amely kizárólag a pőre gyümölcshús cafatos, rostos hullámzását ismeri, amikor az élvezet maradéktalanul átváltozik megszokássá, a megszokás pedig bűnné. Hirtelen meggyűlöltem ezeket a fügéket, sietve végezni akartam velük, felszabadulni, eltüntetni ezt a kicsattanó, felfuvalkodott sokaságot: a megsemmisítés vágyától hajtva ettem. A harapás újra megtalálta legősibb célját" (Benjamin 2022).

16 A játék korlátlan voltának, mely lényegét adja, valamint az elrendezettség, a rend korlátainak feszültségét semmi sem juttatja inkább kifejezésre, mint a játékkatalógus. Benjamin egy helyen azt írja, „pedáns módon töprengeni olyan tárgyak [...] előállításán, melyek gyerekeknek volnának valók, ostobaság" (Benjamin 2005a: 20). Mégis, amikor Karl Gröber *Régi idők gyermekjátékai. A játékszerek története* című „dokumentáló jellegű kézikönyvét" lapozza, „elbűvöli a játékszerek végtelen világának a látványa" (Benjamin 1980g: 569). Hogyan lehet egy könyv, amely katalógusba rendezi éppen a játékokat, ennyire felvillanyozó? Benjamin az áttekinthetetlen bőségben a játékok „végtelenségét" látja, a könyvet magát pedig olyan tárgynak, amelyen nem „venni észre a létrehozás fáradtságát" (Benjamin 1980g: 569). A játék és a könyv kritériuma, ha lehet így fogalmazni, a lezáratlanság („végtelenség"), a nyitott struktúra és a könnyed, spontán alakítás (vagy a szükséges mesterkéltség nyomainak eltüntetése). Mindkettő az önmagából kifordulni kész szabályosság rendszerét alakítja ki, melyet a szakadatlan ismétlésekből, a kísérletezésből fakadó variáció biztosít: „A gyerek az egészet újra megteremti magának, még egyszer elkezdi elölről" (Benjamin 1980g: 574).

gyermek eredendő ösztönösséggel keresi a lakások, a képeskönyvek és a szemét labirintusában az utat, félénken, ám elragadtatva veszi szemügyre a bőséges teret, majd belébocsátkozik. Egy gyermekalmanachról írja Benjamin:

> Az elragadtatás, mellyel birtokba vette a gyermek, miközben alig mert belepillantani, annak a vendégnek a boldogsága volt, aki megérkezvén egy kastélyba, alig meri csodáló pillantásával végigpásztázni az egymásba nyíló helyiségek hosszú sorát, melyen végig kell haladnia, hogy szobájához érjen […] Nem akadt szebb dolog, mint az olvasmány-labirintus gyors átvizsgálásával felderíteni ama föld alatti járatokat, amelyek formájában a hosszabb történetek, sokszorosan meg-megszakítva az egész köteten végigvonultak (Benjamin 2005b: 150).[17]

A dolgok járatrendszereket alkotnak, de újabb járatok készíthetők, rejtett utak fedezhetők föl. A járatkészítés mindenesetre: jelentésadás. Jelentéktelen dolgokat jelentéssel fölruházni: ezt jelenti az eretnek katalógus, a gyermek rendszere, a hulladékkal való öntörvényű játék, a tákolmány izgalma. A gyermekek

> ellenállhatatlan vonzalmat éreznek minden olyan hulladék iránt, mely építkezéskor, kerti vagy házi munka közben, szabászat vagy asztaloskodás során keletkezik. A hulladékanyagokban ismerik fel a dologi világ feléjük, csakis feléjük fordított arcát. Nem annyira a felnőttek munkáját utánozzák bennük, mint inkább új, egészen váratlan kapcsolatba hozzák egymással a legkülönbözőbb anyagokat azáltal, amivé játék közben alakítják őket (Benjamin 2005a: 20).

Benjamin megfigyelése rendkívül hasonló Lévi-Strauss sokat idézett soraihoz, ahol a bricoleurről azt írja: „mindig azzal kell beérnie, ami »éppen a kezébe akad«, vagyis egy olyan eszköz- és anyagkészlettel, amely mindig véges és egyben heterogén, mert amit tartalmaz, nem áll kapcsolatban az aktuális projekttel, sőt egyetlen konkrét projekttel sem, hanem az összes olyan alkalom esetleges eredménye, amely a készlet megújítására vagy gyarapítására szolgáló korábbi építkezések és rombolások maradványából származik" (Lévi-Strauss 1966: 17).[18] A barkácsolás, tákolás, a kezek ügyébe kerülő dolgok, akár a hulladék elrendezése voltaképpen nem más, mint metabolizmus, anyag-csere, kiválasztás és -válogatás; eredménye az ürülék takaros kupaca, az elfogyasztott vacsorától független, reggeli jelentéssel. De Benjamin – és Lévi-Strauss – továbbmegy: a maradék, valami korábbi maradványának a feldolgozásáról, átalakításáról beszél, a melléktermék,

17 A *Berlini krónika*ban is szó esik a kötetről és általában a könyvekhez fűződő viszony kezdetéről (Benjamin 2020: 186–187). A könyvek, a saját könyvtár rendezgetését, a könyvgyűjtő Benjamint illetően lásd Benjamin (1994b: 20–25). (Köszönöm Szabó Marcellnek, hogy tudtomra adta ez utóbbi írás létezését.)

18 „The ‚bricoleur' is adept at performing a large number of diverse tasks; but unlike the engineer, he does not subordinate each of them to the availability of raw materials and tools conceived and procured for the purpose of the project. His universe of instruments is closed and the rules of his game are always to make do with ‚whatever is at hand', that is to say with a set of tools and materials which is always finite and is also heterogeneous because what it contains bears no relation to the current project, or indeed to any particular project, but is the contingent result of all the occasions there have been to renew or enrich the stock or to maintain it with the remains of previous constructions or destructions"(Lévi-Strauss 1966: 17).

az elképzelhető legértéktelenebb törmelék hasznosításáról. Rendezgetés és fekalitás[19] – történetük az ősidőkbe nyúlik vissza. Benjamin a játékot, azt, ahogyan a játékot űzik, egyfajta „ősritmus" követéséből származtatja (Benjamin 1980g: 571–572), és mi volna „ősibb" „ritmus", mint a test, a szervek, a szív és a belek taktusa, az emésztés és vérkeringés atavisztikus tánca, vagy az ujjak önfeledt babrálása, ahogy parányi galacsinná morzsolják a kitapintott fecnit, cérnaszálat, majd szórakozottan pöckölik odébb. És ugyanígy beszélhetnénk a firkálásról, az írásról. A kicsi lom serkenti a mozdulatot, ahogy a dolgok Benjamint is lépten-nyomon igájukba hajtják, kiváltva ezzel önkívületét.

VII.

A (fel)sorolás – mint ahogyan jelen írás is bizonyos tekintetben Benjamin dolgainak egyszerű soraként jelenhet meg, amelyhez helyenként kommentárokat fűztek –, bár nem minden további nélkül, az írás és a nyelv konstruktív modelljeként érthető. Olyan modellként, amely segít elhagyni az irodalom és a művészet szűkre szabott körét, és amelyben napvilágra kerül a mű-alkotás radikális (gyökerénél húzódó) értelme. A kifejezés és az ábrázolás homályos fogalmainak helyére ebben a konstruktivistának nevezhető modellben a rendezés és az átrendezés fogalmai lépnek. A realizmus többé nem jelent (bár soha nem is jelenthetett) közvetlen reprezentációt vagy utánzást, hiszen a konstrukció nem mimetikus, hanem kombinatorikus, amely valóságos elemeket helyez át, és nem a velük való kétes viszony szakadékában semmisül meg. A (mű)alkotás – mint ami készül és ami elkészülte után is tovább készíthető – Benjamin nyomán most újfent leírható a térben egymás mellé kerülő elemek interferenciájaként, amelynek során a jelentésképződés az építkezés miként je által meghatározott, ugyanakkor a konstrukciójelleg a mű határtalanságának biztosítéka: egy kötőszóval új elem iktatható a hálóvá terebélyesedő jelsorba, amely a szemiózist további lehetőségekhez jutattja. Benjaminnál az írás (és olvasás) az építkezés koordinátáival magyarázható: a horizontális síkban ismerni föl a város utcamátrixát, amely a jelek elrendezésének mintája; a házak vertikuma, a lépcsők, emeletek és folyosók, a berendezés részletei a komplex jel struktúráját mutatják. Az ilyesféle hasonlítás mindig könnyelmű és félrevezető, vagy hamar azzá válik, mégis meg kell említeni, hiszen Benjamin „olvasmány-labirintusról" beszél. A kreatív, szabad

19 Vö.: „Míg a szubsztanciák természetességén alapuló korábbi civilizáció szóbeli struktúrákhoz kapcsolható, addig a termelés, számítás és funkcionalitás modernségében phallikus jelleget kell látnunk, amely a kialakult dolgok meghaladásának, átalakításának vállalkozásához, a tárgyi struktúrák felé történő felemelkedéshez kötődik; ez azonban ugyanakkor az absztrakción alapuló fekalitás is: az egész kvintesszencia arra törekszik, hogy egynemű anyagot alakítson ki a számításból és az anyag feldarabolásából, az egész anális agresszivitásból, melyet a játék, a beszéd, a rend, az osztályozás, az irányítás tisztít meg" (Baudrillard 1987: 33–34). A végtermék újrahasznosítása egyúttal a trágyázást konnotálja, illetve a kultúrfilozófus gyűjtögető egy gilisztához válik hasonlatossá, aki a szövegek, a kultúra televényét átjárja és -fúrja, amiként őt is átjárja az „elfogyasztott" kulturális matéria. A „földolgozás", a kulturális metabolizmus ekként úgy is érthető, mint evés és ürítés, a (megtermékenyítő) trágya/humusz körforgása. Hálás vagyok Zsellér Annának revelatív meglátásáért, amelyet jelen dolgozat segítő *rendezgetése* közben osztott meg velem, és amely nemcsak Benjamin, de mindannyiunk olvasását-írását a csodálatos földigiliszta tevékenykedésével segít magyarázni, megérteni.

konstrukciót – az írás-alkotás paradigmáját – szintén városépítési gyakorlat szemlélteti, Nápoly városáé.

> Az építészet errefelé épp olyan porózus, mint a kőzet. Az udvarokban, az árkádok alatt és a lépcsőkön az építkezés és a hétköznapi tevékenységek átjárják egymást. Mindenütt megőrzik azt a játékteret, ami lehetővé teszi, hogy új, előreláthatatlan konstellációk színtere jöjjön létre. Kerülik azt, ami előre meghatározott, kialakított. Önmagában egyetlen helyzet sem tűnik olyannak, mintha örökre szólna, egyetlen alak sem állítja magáról, hogy »így és nem másként«. Így jön létre itt az építészet, a közösség ritmusának legkifejezőbb módja. Civilizáltan, magánjelleggel és rangsorolva csak a rakparti nagy szálloda- és raktárépületekben – anarchikusan, egymásba fonódva, falusiasan a központban, ahol csak negyven évvel ezelőtt vájtak ki nagyobb utakat […] semmi sem kész és befejezett […] az épületeket úgy használják, mint egy népszínpadot. Mindegyik egyszerre benépesített játékterek sokaságára oszlik szét (Benjamin 2023a: 9–10).

A beékelést itt semmi sem akadályozza: „a bérkaszárnyák negyedik, ötödik emeletén teheneket tartanak […] a bujaság démona megszállja némelyik bábut, mely a kirakatban hever egy halom olcsó levélpapír, ruhaszárító csipesz és pléhbárányka között" (Benjamin 2023a: 15). Nyilvánvaló, hogy a kollázs, a montázs, a bricolage, vagy nevezzük bárhogyan, az alkotás fölszabadult öröméből fakad, és legföljebb másodsorban társítható a klasszikusnak nevezett (a modernség előtti) korszak szemléletmódja ellen intézett támadáshoz, ami az értelem egészlegességéről hírül adta, hogy nem más, mint partikularitások (töredékek, részletek) szerves-szervetlen masszája. Amit avantgarde-nak neveztek, egyúttal az a cselekvéssor, amely a szemléletet rábírta, hogy ismét tárgyává tegye a világ apróságait. Csakhogy az alkotás és az alakítás, az a bánásmód tehát, amely a dolgokkal szemben az egyetlen autentikus, szándékán kívül maga jelenti azt az egységes folyamatot, amelyet diszkontinuitások és újrakezdések törései *tartanak össze*. A megszakadások a szakadatlan játék (alkotás) varratait jelentik, ahogy a lánc különálló szemeit is különálló láncszemek fűzik egymáshoz, ezért nevezzük végül a dolgot láncnak vagy láncolatnak. A koherenciát nem a kényelemszeretet és a harmóniaszomj diktálta erőszak teszi, hanem az alkotó tevékenység immerzív dialektikája garantálja, azaz a tákolmány és a rendezgetés mint alkotás-modell esetében érvénytelen minden formakérdés: egyedül a ténykedés intenzitása, a dolog- és szóbőség kínálta lehetőségek függvényében értelmezhető, miután megszabadultunk a dologjelentés igazolásának kényszerétől.

Hivatkozott irodalom

Baudelaire, Charles (1988): A művész mint világfi, mint a tömegek embere és mint gyermek. In *Művészeti kuriózumok*. Karátson Gábor (szerk.). Budapest: Corvina, 80–84.

Baudelaire, Charles (1964): *Charles Baudelaire válogatott művei*. Réz Pál (szerk.). Budapest: Európa.

Baudrillard, Jean (1987): *A tárgyak rendszere*. Budapest: Gondolat.

Benjamin, Walter (1980a): A második császárság Párizsa Baudelaire-nél. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon, 819–931.

Benjamin, Walter (1980b): A kószáló visszatér. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon, 575–583.

Benjamin, Walter (1980c): A német szomorújáték eredete. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon, 191–482.
Benjamin, Walter (1980d): Egyirányú utca. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szek.). Budapest: Magyar Helikon, 483–520.
Benjamin, Walter (1980e): Franz Kafka. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon, 781–817.
Benjamin, Walter (1980f): A fényképezés rövid története. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon, 687–709.
Benjamin, Walter (1980g): Játékszerek és játékok. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon, 567–574.
Benjamin, Walter (1994a): A szürrealizmus. Utolsó pillanatfelvétel az európai értelmiségről. *Műhely* (1994-es különszám): 77–83.
Benjamin, Walter (1994b): Kirakom a könyvtáramat. *Enigma* (1)4: 20–25.
Benjamin, Walter (2001): A „lámpá"-hoz. In *„A szirének hallgatása"*. Szabó Csaba (szerk.). Budapest: Osiris, 68–70.
Benjamin, Walter (2005a): Egyirányú utca. In *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló táján*. Budapest: Atlantisz, 9–92.
Benjamin, Walter (2005b): Berlini gyermekkor a századforduló táján. In *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforuló táján*. Budapest: Atlantisz, 93–183.
Benjamin, Walter (2020): *A belső világ krónikája.* Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat.
Benjamin, Walter (2022): *Ételek*. Interneten: https://1749.hu/fuggo/essze/walter-benjamin-etelek.html (letöltve: 2024. április 30.).
Benjamin, Walter (2023a): *Hasis Marseille-ben*. Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat.
Benjamin, Walter (2023b): *Párizsi passzázsok – első jegyzetek (8).* Interneten: https://1749.hu/fuggo/essze/walter-benjamin-parizsi-passzazsok-elso-jegyzetek-8.html (letöltve: 2024. március 1.).
Benjamin, Walter (2023c): *Párizsi passzázsok – első jegyzetek (7).* Interneten: https://1749.hu/fuggo/essze/walter-benjamin-parizsi-passzazsok-elso-jegyzetek-7.html (letöltve: 2024. március 1.).
Benjamin, Walter (2024): *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Interneten: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (letöltve: 2024. március 1.).
Borges, Jorge-Luis (2021): A Bouvard és Pécuchet védelmében. In *A végtelen életrajza*. Budapest: Jelenkor.
Butor, Michel (2008): *Különös történet. Esszé Baudelaire egyik álmáról.* Budapest: Alexandra.
Crary, Jonathan (1999): *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Budapest: Osiris.
Lingis, Alphonso (2021): *Érzékelés. Az érzékenység értelme*. Budapest: Typotex.
Micheli, Mario de (1978): A szürrealizmus első kiáltványa. In *Az avantgardizmus*. Dr. Staud Géza (szerk.). Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata. 413–450.

Bethlenfalvy Gergely

doktorandusz hallgató, ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola (Budapest).

replika

DOI: 10.32564/133.3

2024 (133): 39–57.
© A szerző(k) 2024
replika.hu/replika/133

Daradics Boglárka

Walter Benjamin habilitációs ügyének (eszme)történeti elemzése

Absztrakt: Tanulmányomban Walter Benjamin sikertelen habilitációs eljárását vizsgálom. Célom, hogy az eljárás pontos menetének tanulmányozásán keresztül feltárjam az okokat, melyek e sikertelenséget eredményezték. A dolgozat első felében néhány történeti aspektuson (intézménytörténeti és életrajzi adalékokon) keresztül a német akadémiai rendszer (habilitációra vonatkozó) működési mechanizmusát vázolom, emellett pedig számot vetek Benjamin ekkori élethelyzetével, valamint azzal, hogy mit jelentett volna számára a sikeres habilitáció. Ezt követően a habilitáció sikertelensége kapcsán potenciálisan felmerülő érveket és magyarázatokat az általam megalkotott tipológia alapján tekintem át. E tipológiát a magyarázatok átláthatósága és jobb megérthetősége céljából hoztam létre, mely, úgy gondolom, az érvek csoportosítása mellett azt is láttatni képes, hogy a szóban forgó érvek között milyen összefonódások tapasztalhatók. Mindezek után az eredeti archívumi dokumentumokra (*Promotionsakte W. Benjamin)* támaszkodva elemzem a habilitációs eljárás körüli levelezést és az aktában található – Hans Cornelius által írt – opponensi bírálatot. Dolgozatom konklúziója szerint azonban e konkrét életrajzi mozzanatra sokkal inkább indikátorként érdemes tekinteni, amely aktívan képes informálni minket mind Benjamin karakterisztikumáról és gondolatvilágáról (egész életére és életművére kiterjedően), mind pedig az 1920-as évek táján működő német akadémiai rendszer – normáit és visszásságait – illetően.

Kulcsszavak: Walter Benjamin, habilitáció, *Trauerspiel*, *Universitätsarchiv Frankfurt*, *Promotionsakte W. Benjamin*

„Kudarc a kispályán, sebaj: megnyílt a nagypálya. Élete nagy áldozatait talán úgy hozza az ember, hogy nem is látja őket annak. Abbahagyni valamit, kivonulni valahonnan […], elhagyni a pályát, lemondani egy megvalósulatlan közösségről a maga idejében olyan, mint egy győzelem."

Kemény Lili: *Nem*

Bevezetés

Dolgozatomban Walter Benjamin sikertelen habilitációs kísérletének vizsgálatára vállalkozom. Úgy gondolom, ez az életrajzi mozzanat nagymértékben befolyásolta és meghatározta életének további alakulást, ami alapos indokkal szolgál a habilitációs ügy részletes tanulmányozásához. Célom, hogy megvizsgáljam az eljárás pontos menetét, s feltárjam azokat az okokat, melyek alapján potenciálisan megmagyarázható, miért nem sikerült Benjamin habilitációja. A pontos ok(ok) meghatározását tekintve nincs konszenzus a kutatók között, noha nemzetközi viszonylatban is alig kutatott kérdésről van szó: csupán néhány bevett(ebb) magyarázatot és értelmezést szokás említeni a probléma kapcsán.[1] Tanulmányomban a felmerülő okok vizsgálatát – és egyúttal ezek (felül)bírálatát – kísérlem meg, véleményem szerint ugyanis Benjamin habilitációra benyújtott dolgozatának (*A német szomorújáték eredete* című írásnak) sikertelensége nem pusztán formai okokban keresendő, hanem komplexebb filozófiai, eszmetörténeti és ideológiai keresztmetszetben szemlélve érthető meg igazán.[2]

Előbbi állításom alátámasztása érdekében először a habilitáció kapcsán felmerülő releváns történeti tényeket mutatom be, amelyekkel – úgy gondolom – adekvát módon szemléltethetővé válnak a specifikus történeti-társadalmi körülmények: mind Benjamin ez idő tájt aktuális élethelyzete, mind pedig a korszak akadémiai működési elveinek jellegzetességei. A habilitáció kontextusának elemzését követően Benjamin konkrét habilitációs aktájának (*Promotionsakte W. Benjamin*[3]) tanulmányozására fókuszálok. Ebben

---

Jelen tanulmány „A Kulturális és Innovációs Minisztérium EKÖP–24–3–II. kódszámú Egyetemi Kutatói Ösztöndíj Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült".

Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Weiss Jánosnak, aki hasznos tanácsaival, meglátásaival és kiegészítéseivel több ízben nagy segítséget nyújtott a tanulmány elkészüléséhez.

A dolgozatban szereplő idegen nyelvű irodalmakból származó szó szerinti idézések kivétel nélkül a saját fordításaim, ezeket egyesével nem jeleztem a szövegben.

1 Igazán érdekesnek tartom, hogy két alapvető fontosságú, kurrens Benjamin-szakirodalom, Eiland és Jennings (2016) monográfiája, illetve a *Benjamin Handbuch* (2011) is csupán minimálisan tárgyalja a témát: néhány ismertebbnek számító magyarázattól eltekintve nem írnak a habilitáció sikertelenségének lehetséges okairól.

2 Épp ezen okból kifolyólag a *Trauerspielbuch* tartalmi elemzésére egyáltalán nem vállalkozom. Ilyen irányú szövegekért lásd például Haas és Weidner (2014) nagy ívű tanulmánykötetét, melyben a tanulmányok a szóban forgó mű filozófiai, esztétikai, irodalom- és művészetelméleti elemzését kísérlik meg különböző aspektusokból. E kötet tehát akkurátus tartalmi elemzések sokaságát fogja össze, illetve tematikusan rendszerezi azokat, a habilitáció kérdéséről és problematikájáról azonban nemigen esik szó benne.

3 A dolgozat során – magától értetődő módon – az eredeti, hivatalos aktára támaszkodom, melyet az *Universitätsarchiv Frankfurt*ban *(UAF)* őriznek, s amelyet kutatási célokra ők bocsátottak a rendelkezésemre. Az aktában szereplő dokumentumok közül több azonban – teljes terjedelmében – szerepel Lindner (1985) tanulmányában, így a hivatkozásoknál a kereshetőség és a pontosság érdekében ezt is jelölöm.

található meg a dolgozat opponense[4] *(Gutachter)* által írt bírálat, amelyre formálisan hivatkozva a dékán – Franz Schultz – azt tanácsolta Benjaminnak, hogy vonja vissza habilitációs keresetét. Jelen dolgozat szempontjából e bírálat, illetve a habilitációs procedúra kapcsán folytatott (hivatalos) levelezés is alapvető fontosságú; ezek vizsgálatához egyfelől kontextuselemzéssel, másfelől pedig szoros szövegolvasással, illetve a tartalmukra összepontosító elemzéssel közelítek. Amellett érvelek, hogy a sikertelenség okának feltárása kapcsán érdemes és alapvető fontosságú e dokumentumok elemzéséből kiindulni – természetesen a már említett eszmetörténeti kontextust nem mellőzve, sőt mellé helyezve –, a további potenciális érveket pedig ezek összefüggésében, kvázi a bírálat tartalmi részét árnyalandó, értelmezni és kezelni.

Történeti tények és körülmények

A következőkben – ahogy azt az alcím is előrevetíti – Benjamin habilitációjának történeti körülményeit vázolom fel. Németországban a habilitáció Benjamin korában némiképp mást jelentett (ez manapság sincs másképp): funkcióját tekintve eltér(t) a mai (magyar) akadémiai diskurzusban használatos kifejezéstől. Habilitációs eljárásban azok vehettek részt, akik már megszerezték a doktori (PhD) fokozatot, a sikeres habilitáció eredményeként pedig a jelölt egyetemi álláshoz juthatott. A német rendszerben az egyetemi tanárságnak több típusa különíthető el:[5] az 1) egyetemi magántanár *(Privatdozent)*, 2) az úgynevezett *außerordentlicher Professor (Extraordinarius),* 3) illetve a rendes egyetemi tanár[6] (*ordentlicher Professor*/*Ordinarius* vagy más néven: *Professor ordinarius*). A sikeres habilitáció után az ember kvázi automatikusan *Privatdozent*té vált, e státusszal óratartási kötelezettség járt, ezért azonban nem minden esetben kaptak fizetés (az egyetemtől); a *Privatdozent*eket sokszor a hallgatók tartották el,[7] amennyiben azonban benne akartak maradni az egyetemi, akadémiai életben (tehát tudományos pályára készültek), tulajdonképpen nem volt más választásuk, mint vállalni az ezzel járó bizonytalanságot. Amennyiben ugyanis nem tanítottak, bizonyos idő elteltével elvesztették a sikeres habilitáció eredményeként megszerzett címüket. Ezzel ellentétben a *Professor ordinarius* kinevezés útján került e pozícióba, az állásra tehát pályázni kellett. Fontos azonban megemlíteni, hogy a német akadémiai rendszerben a habilitált személy ez előbbi pozíciót nem tölthette be ugyanazon az egyetemi fakultáson, ahol habilitált. Egészen pontosan: a habilitációt követően *rögtön* nem tölthetett ott be professzori állást. Első körben mindenképpen egy másik egyetemre kellett állást pályáznia, majd bizonyos idő elteltével – például

4 E bíráló Hans Cornelius volt; személye és munkássága, illetve a habilitációs eljárásban betöltött szerepe a későbbiek során részletesebben kifejtésre kerül, bírálati szövegének tartalmi elemzésével együtt.

5 Jelen esetben csupán a téma szempontjából releváns kategóriákat vázolom.

6 A német köznyelvben őket nevezik C4-es professzoroknak.

7 Max Weber *A tudomány mint hivatás* című szövegében a következőképp fogalmaz a *Privatdozent*ek kapcsán: „Miután megírt egy könyvet és letett egy többnyire formális vizsgát a kar előtt, elbeszélget a megfelelő szak képviselőjével, majd annak beleegyezésével habilitál valamelyik egyetemen, és ingyenesen, csupán a hallgatók által fizetett leckepénzért előadásokat tart, melynek tárgyát maga határozza meg valamely általános témakörön belül" (Weber 1995: 5–6).

megüresedés miatt – már visszatérhetett arra az egyetemre, ahol sikeresen habilitált.[8] Az *außerordentlicher Professor* továbbá abban különbözött a *Professor ordinarius*tól, hogy míg az utóbbinak saját tanszéke, katedrája *(Lehrstuhl)* volt, addig az előbbi esetében ez nem így volt (emiatt előfordult, hogy egy „mellékszakon" tanított, vagy pedig – bizonyos esetekben – egy tanszékkel rendelkező professzorral társult).[9]

A doktori fokozat önmagában pusztán arra volt elegendő, hogy a még habilitáció előtt álló és potenciálisan arra aspiráló egyén korlátozott ideig egy professzor tanársegédjeként *(Privatassistent)* működhessen, mely bizonyos mértékű segítséget jelenthetett számára az akadémiai életben való bent maradáshoz. A habilitáció esetében tehát ez, jelesül az akadémiai/tudományos életből való szerény megélhetés, önfenntartás, vagyis a tudományos pálya és a (kicsivel) biztosabb egzisztencia volt a tét Benjamin számára. A habilitáció sikertelensége mindkét előbbi szempontból – mind az intézményesült tudományos élettől való elszakadást, mind pedig az ebből adódó megélhetést figyelembe véve – élesen meghatározta életének további alakulását. Sokan egyenesen úgy gondolják, ekkortól kezdődött egyfajta „lejtmenet" Benjamin életében, mely kvázi balszerencsék sorozataként is értelmezhető. A habilitáció sikertelensége megrázta őt, s meglehetősen nagymértékű dacot és neheztelést váltott ki belőle az akadémia iránt, ezek következtében pedig arra jutott, hogy a későbbiek során sem próbálkozik újra a fokozat megszerzésével.[10] Véleményem szerint többek között emiatt állítható, hogy a habilitáció sikertelenségét kudarcként fogta fel, melynek az ő esetében aktív karakter- és identitásformáló szerepe volt. Többnyire ugyanis ekkor tökélte el, hogy sokkal inkább a publicisztika műfaja és miliője felé fordul (vö. Lindner 2011: 5).[11] Úgy gondolom, ez előbbiekre erősítenek rá Eiland és Jennings (2016: 235) szavai is:

> Benjamin sikertelensége, hogy otthonra találjon az akadémián a *Trauerspiel-könyv*vel. 1925 tavaszán és nyarán lezárta azt a hosszú fejezetet az életében, amelyben igyekezett kiharcolni saját helyét a német egyetemi rendszerben. Most egy kettős dilemmával [vagy inkább kényszerrel] nézett szembe: dönteni egy új karrierút *[career path]* mellett, és megtalálni a módját annak, hogy támogassa magát és a családját.[12]

Ami a konkrétabb életrajzi jellemzőket illeti, Benjamin Bernben doktorált 1919-ben *A műkritika fogalma a német romantikában* című munkájával (Lindner 2011: 150),

8 Így jutott például Martin Heidegger is katedrához a *Freiburgi Egyetem*en, ahol habilitált; először ugyanis néhány évig Marburgban töltött be professzori állást.

9 A német rendszer lehetővé teszi azonban, hogy bizonyos tartományokban az *außerordentlicher Professor* is hasonló szerepeket töltsön be, mint a *Professor ordinarius*, azaz például habilitációt vagy PhD-t vezessen.

10 Érdekes kísérlet lenne Benjamin habilitációs ügyét ekkori levelezéseinek fényében vizsgálni, hisz jó néhány – főleg 1924–1925 táján született – levelében megemlékezik életének erről az eseményéről. Így tehát saját gondolatainak fényében alkothatnánk képet – természetesen emiatt főként arról, hogy ő maga miként percipiálta és értelmezte az eseményeket, a történteket. Ehhez lásd részletesebben a Benjamin-levelezés (1997) vonatkozó részeit, például a Gottfried Salomon-Delatournak írt levelet (1997: 33–34) vagy épp a Gershom Scholemnek címzettet (1997: 36–41).

11 Ez az elhatározás természetesen nem érvényesült teljes egészében Benjamin életének további részében: számos tudományos igényű – filozófiai, művészetelméleti, irodalomtudományos és szociológiai relevanciával bíró – művet produkált, melyek jelentős része még életében megjelent.

12 Nem szabad megfeledkezni a tényről, hogy Benjaminnak ekkor már felesége és gyermeke volt, akikről gondoskodnia kellett. A család nem élt túl jó anyagi körülmények között; ezen is segített volna, ha a habilitáció után Benjamin – legalább *Privatdozent*ként – egyetemi álláshoz juthatott volna. Ami a lakhatásukat illeti, ezekben az időkben Benjamin szüleinél éltek (ingyen), ami jelentős anyagi támogatást jelentett számukra (Eiland és Jennings 2016: 235). Benjamin felesége, Dora azonban elvesztette munkáját, ami viszont nehezítette az amúgy sem egyszerű helyzetüket (vö. Eiland és Jennings 2016: 235).

habilitálni pedig 1925-ben akart a frankfurti egyetemen. Benjaminban hozzávetőlegesen 1919-ben fogalmazódott meg a habilitáció gondolata, szisztematikusabban azonban csak *Goethe-esszé*jének befejezése után,[13] 1922-ben kezdett el a *Trauerspielbuch*on dolgozni, mely később a habilitációra benyújtott írásként szolgált (Lindner 2011: 4–5).[14]

Wiggershaus (1997 [1988]) a Frankfurti Iskola történetéről szóló híres monográfiájának Theodor W. Adornóról szóló fejezetében Benjamin is jelentősebb szerephez jut. Úgy vélem, itt – igen érdekes módon – Wiggershaus jellemzően egyfelől a habilitáció tényén, másfelől pedig a *Trauerspielbuch*on keresztül kapcsolja Adornóhoz Benjamint[15] (természetesen nem kizárólagosan, de mindenesetre figyelmet érdemlő módon).[16] Az előbbi mű alapján a szóban forgó kapcsolódás legalább négy aspektusát érdemes kiemelni: 1) első próbálkozásra – 1927-ben – Adorno sem járt sikerrel, s megbukott a habilitáción, ami azonban ennél talán hangsúlyosabb: 2) Hans Corneliusnál szeretett volna habilitálni – épp ahogyan korábban Benjamin. 3) Wiggershaus (1997 [1988]: 82–112) nyomán erőteljesen kitűnik, hogy a habilitáció Adorno számára is kiemelt jelentőséggel bírt; sok egyéb szempont mellett egyfajta „presztízsjelleget" öltött. Ahogy arra az előbb utaltam, első körben Adornót is megbuktatták, ő azonban később, az 1930-as évek legelején újra megpróbálta, ezúttal Paul Tillichnél; ekkor már sikerrel járt (Wiggershaus 1997 [1988]: 109). Ezt követően nevezték ki egyetemi magántanárnak, vagyis *Privatdozent*nek a frankfurti egyetemen. Az előbbi három aspektus mellett utolsóként azt emelném ki, hogy az 1931-es – végül sikeres – habilitációját követően 4) első szemináriumainak egyikét épp Benjamin *Szomorújáték-könyv*éből tartotta 1931–1932 táján (Wiggershaus 1987: 18; Lindner 2011: 210). Ez utolsó szemponttal pusztán Benjamin szóban forgó művének jelentőségét kívánom érzékeltetni, melyre kortársai rendre felfigyeltek, s különböző módokon – mint például az előbb említett szeminárium – ki is fejezték ezt. Ami Benjamin Adornóra gyakorolt hatását[17] illeti, Wiggershaus (1997 [1988]: 107) úgy fogalmaz, hogy:

> Adorno hű maradt programjához [vagyis az 1931-es habilitációs dolgozatában megfogalmazottakhoz[18]]. A gyakorlatban ez mindenekelőtt benjamini gondolatok prezentálását jelentette az akadémiai tudományiparban *[Wissenschaftsbetrieb]* (Wiggershaus 1997 [1988]: 112).

---

13 Benjamin először bizonytalan voltazt illetően, hogy pontosan mi lesz a habilitációs dolgozata; ahogy arra Eiland és Jennings is utal, a *Trauerspiel-projekt* kezdeti fázisában „Benjamin nem tudhatta biztosan, vajon a habilitációs írásán dolgozik-e, vagy egy [attól] független tudományos projekten" (2016: 183). Ez előbbi oka az volt, hogy Benjamin „még mindig fenntartotta a reményt, hogy Schultz [a frankfurti egyetem professzora, aki német irodalommal foglalkozott] el fogja fogadni a *Goethe-esszé*t habilitációs dolgozatnak" (Eiland és Jennings 2016: 183; kiemelés tőlem), ez azonban végül – több okból kifolyólag – nem így történt.

14 *A német szomorújáték eredete* könyvként 1928-ban látott napvilágot (Lindner 2011: 6).

15 Az életrajzi tényeket figyelembe véve azonban az mondható el, hogy Adorno és Benjamin – nagy valószínűséggel – Siegfried Kracaueren keresztül ismerkedtek meg egymással 1923-ban (Wiggershaus 1997 [1988]: 98). Eiland és Jennings (2016: 189) azonban ehhez hozzáteszi, hogy ismeretségük vélhetően akkor mélyült el igazán, amikor 1923-ban közösen vettek részt Hans Cornelius és Gottfried Salomon-Delatour szemináriumain Frankfurtban.

16 Ehhez lásd részletesebben Wiggershaus (1997: 82–112) vonatkozó részeit. Wiggershaus (1987) Adorno-monográfiájában szintén igen hasonlóan jár el Benjamin és Adorno személyének összekapcsolását illetően.

17 Wiggershaus mellett Philipp Lenhard is nagy hatást tulajdonít Benjaminnak – sőt kifejezetten a *Trauerspiel*nek – Adorno „filozófiai fejlődésében" (Lenhard 2024: 191–192).

18 A dolgozat az alábbi címet viseli*: Die Konstruktion des Aesthetischen bei Kierkegaard*. E dolgozat bírálói Paul Tillich és Max Horkheimer voltak; bírálatuk a habilitációs aktában *(Akte Theodor Adorno)* olvasható, melyet – Benjaminéhoz hasonlóan – az *Universitätsarchiv Frankfurt*ban őriznek. Wiggershaus (1997 [1988]: 110–113) Adorno dolgozatának alapvetéseit az említett bírálatok tükrében ismerteti.

A habilitáció sikertelensége kapcsán jellemzően felmerülő magyarázatok

Tanulmányában Ralph Shain (2022) kiválóan, illetve egészen széles merítéssel dolgozva foglalja össze, hogy az eddigiek során a témában született – meglehetősen kevés – írás jellemzően milyen érvekkel igyekszik magyarázni a habilitáció sikertelenségét. Fontos megemlíteni, hogy míg az említett tanulmány célja átfogó körképet nyújtani a habilitáció sikertelensége kapcsán felmerülő érvekről, és mindezt pedig valamifajta kronológia mentén teszi, addig én jelen írásban sokkal inkább a konkrét habilitációs dosszié tartalmára, kifejezetten pedig az opponensi bírálatra összpontosítok. A habilitáció kurdarcát magyarázni kívánó érveket csupán abból a célból tárgyalom – röviden –, hogy láthatóvá váljon az a keresztmetszet, melyben e történeti tény általában értelmezésre kerül(t). Célom tehát egyfajta kontextust teremteni a habilitációs anyag értelmezéséhez, nem pedig az, hogy a potenciális magyarázatokat valamifajta metodika mentén kimerítően és részletesen sorjázzam, ez ugyanis erősen túlmutatna e tanulmány keretein. A következőkben tehát Shain (2022) szövegére támaszkodva – azt azonban némiképp árnyalva és kiegészítve – igyekszem először tipologizálni, ezt követően pedig részletesebben tárgyalni a potenciális magyarázatokat.

Az említett tanulmány alapján a felmerülő indokok legalább négy nagyobb csoportját érdemes elkülöníteni, fontos azonban hangsúlyozni, hogy jellemzően senki nem állítja bármely magyarázat kizárólagosságát, sőt a szerzők rendre ezek (erős) „keveredése" mellett érvelnek; azt azonban feltétlenül figyelemre érdemesnek tartom, hogy mely indokok variációit tartják relevánsnak, illetve mely szempont(ok) az(ok), amely(ek)et rendre előnyben részesítik/részesítenek a többivel szemben.[19] Bár az általam megalkotott tipológia bizonyos szempontból „mesterséges" – hiszen elválasztja egymástól az amúgy „összefolyó" érveket, úgy gondolom, mégiscsak hasznos eszköz lehet a magyarázatok alapos áttekintéséhez. Tipológiám szerint tehát megkülönböztethetjük a 1) Benjamin személyére/karakterisztikumára vonatkozó magyarázatokat, a 2) szakmai megfontolásokra épülő érveket, az 3) intézményi/akadémiai okokat, illetve az 4) ideológiai érveket.

A magyarázatok első csoportjának esetében – melyek tehát Benjámin személyét állítják középpontba – jellemzően a zsenialitás kérdésköre szokott felmerülni. Ezek az érvek Benjamin karakterére fókuszálva azt állítják, hogy ő maga „zseni volt": tárgyi tudását nézve messze kortársai fölött állt, írásai pedig túl tartalmasnak bizonyultak, melyekkel nem tudtak – ebben az esetben tanárai, s egyben bírálói – mit kezdeni (vö. Lindner 1985 és Wohlfarth 1988).[20] Ez az érv erősen összefügg a következő csoporttal, vagyis a szakmai szempontokra építő magyarázatokkal. Míg azonban az első esetben sokkal inkább Benjamin *személye* a kulcs, addig a második esetben a magyarázatok jellemzően kifejezetten *műveire* koncentrálnak – a habilitáció problematikája kapcsán magától értetődő módon a *Szomorújáték-szöveg*re –, s azokból kiindulva, azok alapján állítják, hogy Benjamin újszerűsége és nagyszerűsége olyan kihívást jelentett (akkori) olvasói és

19 Az érvek „keveredéséért" és ezek pontos kifejtéseiért lásd a szóban forgó tanulmányokat, melyeket munkájában Shain (2022) is elemez: Lindner (1985); Wohlfarth (1988); illetve Haverkampf (2016).

20 Lindner (1985) és Wohlfarth (1988) is több lehetséges magyarázat „elegye" mellett érvel, illetve jellemzően három-négy magyarázatot fűznek össze, melyek egyike a Benjamin személyét érintő érv.

értelmezői számára, melyet nem sikerült megugraniuk, és emiatt mondták a *Trauerspiel*ről, hogy egész egyszerűen érthetetlen mű.[21]

Az érthetetlenség „vádját" kifejezetten a *Trauerspiel* első fejezete, az *Ismeretkritikai előszó* kapcsán szokták hangsúlyozni, bár tény és való, hogy az abban megfogalmazott nyelvfilozófiai és metafizikai megfontolások, illetve a fenomenológiakritika értelmezése valóban embert próbáló feladat.[22] Shain (2016: 18–19) szintén nagyobb hangsúlyt helyez az *Előszó* kérdésére, s megjegyzi: a *Trauerspiel* nyitánya valóban meglehetősen magas szintű, komoly értelmezői készségeket igényel. Kiemeli azonban, hogy Benjamin eredeti szándéka szerint nem akarta e fejezet teljes egészét a habilitációs dolgozathoz csatolni, a benyújtott dolgozat az *Előszó*t illetően csupán a könyvben megjelent változat (az 1928-as) utolsó négy szakaszát tartalmazta volna (Newman 2011: 28). A Corneliusnak először benyújtott írásban ez eredetileg így is szerepelt. A *Vorrede* körvonalait és téziseit (részlegesen!) tartalmazó *Exposée*[23] dolgozathoz fűzése Cornelius kifejezett kérésére történt meg (Shain 2016: 19). Shain azonban rávilágít, hogy

> természetesen a teljes *Vorrede* benyújtása nem növelte volna az elfogadás valószínűségét – épp ellenkezőleg. De a gyakran idézett megjegyzése [mármint Benjaminé], mely szerint jobban megbánta a dolgozat visszavonását, mintha az egyetemi bizottságra bízta volna, hogy a hivatalos döntés „összes kockázatát vállalja", pontatlannak tűnik számomra a szöveg legújszerűbb *[most innovative]* részének kihagyása miatt: azon résznek, amely megmagyarázza – vagy legalábbis megkísérli megmagyarázni a szöveg furcsaságát *[strangeness]* (2016: 19).

Ez előbbieket Shain – Lindner és Wohlfarth álláspontjait szintetizálva – a következőképp fogalmazza meg: „egy zseniális művet elutasított az akadémiai középszerűség" (2022: 5). Hans-Erhard Haverkampf (2016) érvei rendre Benjamin zsenialitására fókuszálnak, ez alapján – a fentebb már ismertetett módon – fejti ki, hogy Benjamin munkájának magas minősége befogadhatatlannak bizonyult az akadémiai közeg számára. Ezt egészen pontosan úgy fejezi ki, hogy „az előítéletes szakmabeli pápák vaksága [állt szemben] az egyedien *[individually]* tehetséges zsenivel" (Haverkampf 2016: 8).

Bár Haverkampf (2016) érvei meglátásom szerint meglehetősen egysíkúak – nem tűnik ugyanis tarthatónak pusztán Benjamin személyéből, kvázi a zseni és az „értetlenkedő" akadémia kettőséből kiindulva levezetni a sikertelen habilitáció komplex problematikáját –, érvei mégis rámutatnak egy további meglehetősen fontos aspektusra, mégpedig az *akadémia* szerepére. Bár Haverkampf idézett szövegében nem kifejezetten a szintén sok esetben felmerülő intézményi, akadémiai okokra utal, kijelentései utat nyitnak és átvezetnek ezek területére.

Az intézményi, akadémiai magyarázatok kapcsán legalább két főbb csapásirányt különíthetünk el. Az egyik esetben az érvek az akadémiai „játszmákra" és érdekkülönbségekre vonatkoznak. Ezek alapján nem hagyhatók figyelmen kívül például azok a

21 A habilitációs dolgozat bírálójának, Hans Corneliusnak is ez volt legnyomósabb érveinek egyike, melyet a mű ellen 1925-ben felhozott (Lenhard 2024: 191) – ennek részletesebb kifejtésére később még visszatérek.

22 Az *Ismeretkritikai előszó* akkurátus és érzékletes értelmezéséért lásd: Somlyó (2024).

23 Hangsúlyozandó, hogy a Benjamin által Cornelius kérésére benyújtott *Exposée* mindössze két és fél, írógéppel írt oldal terjedelmű. Ebből úgy gondolom, világos tehát, hogy már csak a terjedelmi korlátok is gátat szabtak annak, hogy Benjamin kellő részletességgel és alapossággal fejthesse ki téziseit, illetve munkájának relevanciáját; ahogyan az sejthető, e szöveg pusztán csak a lényegesebb gondolatokat tartalmazhatta.

szempontok, amelyek azt vizsgálják, hogy az oktatók között milyen potenciális feszültségek vagy épp ellenkezőleg: egymást segítő „alkuk" és szövetségek álltak fenn.[24]

A másik esetben arról van szó, hogy Benjamin műve (és felfogása) több szempontból is szembement – a meglehetősen tekintélyelvű – akadémiai közeggel, melyet az támadónak, offenzívnek fogott fel, s ez egyúttal erőteljes ellenállást váltott ki belőlük a dolgozattal szemben (és vélhetően Benjamin személyével kapcsolatban úgyszintén). Shain megjegyzi, hogy mind Lindner (1985), mind pedig Wohlfarth (1986) „az eseményt [vagyis a habilitációt] az akadémiai autoritással szembeni anarchikus, individualista kihívás[ként]" (Shain 2016: 5) értelmezte. Ez az állítás többféle módon magyarázható; a következőkben – a teljesség igénye nélkül – felvillantok néhány plauzibilisnek tűnő, kapcsolódó aspektust. Benjamin „akadémián kívüli" gondolkodása, illetve magáról az akadémiáról való elképzelései vélhetően már önmagukban is borzolhatták a kedélyeket; azok a kategóriák, illetve az elvi keret azonban, amelyek ebbéli meggyőződéseit meghatározták, még inkább problematikusnak bizonyultak. Jelen esetben kifejezetten arra gondolok, amelyet Wohlfarth „anarchikus messianizmusként" (Wohlfarth 1988: 237) aposztrofál, ötvözve e kifejezésben azt a két elemet, amelyek Benjamin (ekkori) politikai képzeletét és gondolkodásmódját jelentősen meghatározták.[25]

A további potenciális szempontokat összefoglalóan az „akadémiai játékszabályok" *(academic game)* kifejezéssel fémjelzik (Wohlfarth 1988: 231). Ezen azokat az általános egyetemi és tudományos normákat értik, amelyek minden tudományterületen kijelölték az „intézményes tudományipar" – vagyis az akadémia – működtetésének keretfeltételeit, úgymint a szövegalkotás, a tanulmányírás szabályait, az előadások megtartására vonatkozó elveket vagy épp a habilitációs dolgozat formai (kimondott és hallgatólagos) követelményeit és elvárásait. Ennek fontos elve és eleme volt, hogy a habilitációs írásában a jelölt egyfelől tudományterületén belül körültekintően pozícionálja saját dolgozatának témáját, másfelől pedig kellő alapossággal ismertesse a témája kapcsán felmerülő kurrens pró és kontra érveket, majd pedig ez előbbiek fényében rajzolja ki saját álláspontját, s tulajdonképpeni mondanivalóját. Ezek alapján tehát a jelöltnek számot kellett adnia arról, hogy szakterületének valamennyi releváns irodalmát ismeri, és saját munkáját képes ezek kontextusába helyezve értelmezni. Shain (2016: 14–15) szerint Benjamin nem csupán erősen szembement ez előbbi elvárásokkal, az *Ismeretkritikai előszó*ban[26] még fricskát is mutatott a tekintélynek: „Benjamin ezekkel az írókkal [ők Paul Stachel és Herbert Cysarz, akiket a *Vorredé*ben említ] szembeni harsány és határozott elutasítása inkább a mező fölött, mint a mezőn belül pozicionálja [saját] álláspontját" (Shain 2016: 14–15). Mindezek fokozásaként pedig az *Előszó*ban „megkísérli az egész területet a semmiből újragondolni, átlépve a filozófia területére" (Shain 2016: 15). Ez utóbbi azért bizonyult problémának, mert nem volt tanácsos a diszciplínák keverése: azt preferálták, ha a jelölt az általa megjelölt

24 E kapcsolódások vizsgálatát a magam részéről meglehetősen ingoványos terepnek tartom, nem vagyok meggyőződve ugyanis arról, hogy kellő mennyiségű *releváns* forrás (levelezések, naplók, jegyzőkönyvek stb.) maradt fenn, amely elegendő munícióval szolgálhatna a kapcsolati hálók feltérképezéséhez és az erőviszonyok akkurátus kirajzolásához.

25 Ennek részletesebb kifejtéséért lásd: Shain (2016: 7–9).

26 Ez természetesen az *Előszó* azon részére vonatkozik, amelyet benyújtott, nem pedig a teljes változatra, amely a könyvváltozatból ismerhető.

diszciplínán belül maradt, és annak elvi keretét és eszköztárát használta. Ezek alapján – úgy gondolom – más megvilágításba kerül Hans Cornelius abbéli kérése, hogy Benjamin egy expozé keretein belül tisztázza dolgozatának szemléletmódját, illetve téziseit – ez így már ugyanis sokkal inkább tanácsnak tűnik, mintsem ármánynak vagy cselszövésnek (vö. Shain 2016: 15).

Az érvek negyedik csoportjába az ideológiai kérdésekből kiinduló magyarázatokat soroltam, melyek – a fentebbi érveknél jóval erőteljesebben – a történeti-társadalmi korhoz (is) kötöttek, erősen beágyazódnak abba. Itt jellemzően két, egymástól jelentősen elkülönülő szempontot, Benjamin marxizmusát, illetve az antiszemitizmus kérdését szokás megemlíteni.

A Benjamin marxizmusára vonatkozó érvek az előbbieknél kevésbé markánsan jelennek meg. Ennek oka vélhetően az, hogy Benjamin marxizmusa életének e szakaszában (sokak szerint a későbbiekben is)[27] több kérdést vet fel, mint amennyi (biztos) válaszra lelhetünk ezek kapcsán. Keményvonalas, meggyőződéses (ortodox) marxistának szinte biztosan nem nevezhető (sem írásai, sem levelezése alapján), főleg nem a habilitáció ideje táján, amikor még kvázi az „aktívabb érdeklődés és ismerkedés fázisában" volt.[28] Bár ideológiai meggyőződései vélhetően eltértek az egyetemen akkor uralkodó álláspontoktól és felfogásoktól, mely eltérések helyenként fel-felbukkantak az akadémia szerepének, funkciójának és működésének elvét illető kérdésekben. Természetesen ezek (általában) nem explicit beszélgetések és véleménycserék folytán történtek, ahogy arra Shain (2016: 9–11) is rámutat – s ezt érdemesnek tartom hangsúlyozni –, ez előbbiek sokkal inkább Benjamin bizonyos írásaiból voltak desztillálhatók, mintsem cselekedeteiből vagy akár életvezetéséből.

---

27 Ehhez lásd például Lindner (2011) vonatkozó részeit, kifejezetten pedig a *Messianismus, Ästhetik, Politik* rész kapcsolódó alfejezeteit (107–300).

28 Benjamin marxizmussal való (meg)ismerkedésében nagy szerepe volt Ernst Blochnak, Asja Lācisnak, illetve Lukács György *Történelem és osztálytudat* című művének – hogy csak a bevett értelmezések szerinti legfontosabb viszonypontokat jelöljem meg. Bloch és Benjamin 1919-ben ismerkedtek meg, kapcsolatukat az egymás munkái iránti kölcsönös elismerés jellemezte, igen hosszú időn keresztül aktív levelezést folytattak (vö. Eiland és Jennings 2016: 106–107). Benjaminnak pedig Bloch hívta fel a figyelmét Lukács említett művére (1924 táján), mellyel azonban csak fokozatosan ismerkedett meg (ennek egyik oka vélhetően az, hogy sok más egyéb feladata volt, többek között a *Trauerspiel*en dolgozott).

Benjamin egy 1924 szeptemberére datált levélben a következőképp ír a *Történelem és osztálytudat*ról: „Valószínűleg írtam Neked, hogy itt több szál is összefutott: egy priváthoz kapcsolódott Lukács könyve – ez a könyv engem abban meglepett, hogy Lukács politikai szempontokból az ismeretelméletben, legalábbis részben, és talán nem olyan alaposan, ahogyan én először feltételeztem, olyan tételekhez jut, amelyek nagyon ismerősek vagy megerősítőek a számomra. […] Azt a legkevésbé sem értem, hogy hogy lehet Lukácsnál ennek az állításnak egy kemény filozófiai magja, és ez minden, csak nem egy polgári-demagóg frázis. És mivel ez a legkeményebb feltétel jelenleg számomra nem teljesíthető, ezért a tárgyi szempontokat is részben későbbre kell halasztanom. De csak halasztani szeretném őket. Mihelyt lehetséges, át akarom tanulmányozni Lukács könyvét; és csalódnék, ha a dialektika hegeli fogalmaival és állításaival folytatott vitában (amely szemben áll a kommunizmussal), nem az én nihilizmusom fundamentumai manifesztálódnának" (Benjamin 1996: 482–483). Lukács művét Benjamin összességében jelentős és fontos műnek tartotta – ez levelezései alapján igazolható – sőt, barátját Gershom Scholemet is a könyv elolvasására buzdította (vö. Benjamin 1996: 481; Benjamin 1997: 64; vö. Nägele 2004: 154)

Benjamin Asja Lācisszal 1924 júliusában találkozott Caprin, mely találkozás (és az azt követő ismeretség) életének meghatározó eleme volt – a teljesség igénye nélkül tárgyalva ezt, többek között a marxizmushoz való viszonyát is aktívan alakította (Eiland és Jennings 2016: 203). Ennek részletesebb kifejtéséért lásd például: Eiland és Jennings (2016: 203–206); illetve Lindner (2011: 345–347).

Franz Schultz – ahogyan az később a habilitáció körüli levelezésnél, úgy vélem, látható lesz – tagadhatatlanul jelentős szerepet játszott a habilitációs ügy körül. 1921 és 1949 között (a germanisztikán belül) a *Neuere Deutsche Literaturgeschichte* „tanszékének"[29] *Professor ordinarius*a volt a frankfurti egyetemen, illetve ami talán még fontosabb: dékáni feladatokat is ellátott a *Philosophische Fakultät*en.[30] Továbbá – ahogyan az a levelezés alapján nyomon követhető[31] – ő jelölte ki például Hans Corneliust Benjamin dolgozatához opponensnek *(Gutachter)*. Az antiszemitizmus kapcsán felmerülő érvek jellemzően Schultz személye köré csoportosulnak. Ennek oka, hogy több alkalommal asszociálódott a nácikkal. Shain (2016: 3) állítása szerint az ezzel kapcsolatos információk többnyire Lindner (1985) írásában bukkannak fel, a következőkben főként e két cikkre támaszkodom. Burkhardt Lindner (1985: 329) arról számol be, hogy Werner Fuld (a *Walter Benjamin – Zwischen den Stühlen* című monográfia írója) szóban elmesélte neki, hogy egy szemtanú – Werner Fritzemeyer, aki a szóban forgó időszakban a frankfurti egyetem hallgatója volt – látta, hogy Schultz részt vett a könyvégetésekben.[32] Lindner (1985: 329) megjegyzi továbbá, hogy Schultz 1933 után született írásaiban „kifejezett elköteleződést" mutat a nemzetiszocializmus iránt, mely már csak a fogalomhasználatból is erősen kitűnik.

Az előbbiekkel szemben Haverkampf némiképp vitatja az antiszemitizmus szempontját Schultzot érintően. Ő ugyanis úgy véli, a könyvégetésekben való részvételre nincsenek konkrét bizonyítékok, illetve hogy Schultz Görresről szóló könyvében[33] a „reakciós nacionalizmusnak nyoma sincs" (Shain 2016: 3). Ez utóbbi állítás nem mond azonban ellent Lindnernek, aki Schultz 1933 *után* írott szövegeiben azonosította a nemzetiszocializmushoz kapcsolható motívumokat és megjegyzéseket, a *Görres-könyv* ugyanis sokkal korábban, egészen pontosan 1902-ben jelent meg.

A fentebb bemutatott érvek négy nagyobb csoportja kapcsán általánosan elmondható, hogy helyenként – ahogyan az, úgy vélem, látható – csupán árnyalatnyi különbségek húzódnak a kategóriák között, ennek ellenére azt gondolom azonban, mégsem elhanyagolhatóak ezek az eltérések, mivel olyan lényegi elemekre képesek rámutatni, amelyek egytől egyig árnyalják a képet. A tipológiát is ennek fényében alkottam meg azon jellemzőket figyelembe véve, amelyek, úgy láttam, markánsabban kiemelkedtek a sokaságból; az általam létrehozott kategóriák így tehát legalább egy olyan – a téma szempontjából releváns – sajátos vonással rendelkeznek, amely alapján elkülöníthetővé válnak a többitől.

29 A tanszék kifejezés jelentése szintén eltér a magyar akadémiai rendszerben használatostól, a tanszékek tulajdonképpen a fakultások kisebb alegységei. A német rendszerben minden *Professor ordinarius* tanszékkel rendelkezik, amelyhez demonstrátorok, tanársegéd(ek) és titkárnő tartozik.

30 Ez tulajdonképpen a bölcsészettudományi kart jelentette, érdemes lehet azonban megjegyezni, hogy a különböző társadalomtudományos diszciplínák intézményesen nem ide tartoztak, hanem külön fakultással rendelkeztek, melynek neve *Wirtschafts- und Sozialwissenschaftliche Fakultät* volt.

31 Ehhez lásd a *Promotionsakte W. Benjamin* kapcsolódó részeit.

32 Lindner ezt igazán érdekesnek tartotta, mégpedig azért, mert a *Frankfurter Zeitung* tudósításai nem említik, hogy bármilyen prominens személy részt vett volna a könyvégetésekben (Lindner 1985: 329).

33 E kötet pontos címe: *Joseph Görres als Herausgeber, Litterarhistoriker, Kritiker im Zusammenhange mit der jüngeren Romantik*, mely 1902-ben jelent meg Berlinben.

A habilitációs dosszié

A habilitációs mappa, mely a *Promotionsakte W. Benjamin* címet viseli – ahogy már több ízben utaltam rá – (jelenleg) a *Frankfurti Egyetemi Archívum*ban található. E dosszié őrzi a habilitációval kapcsolatos összes jelentős iratot és dokumentumot, értve ezen a benyújtott anyagokat, azok kísérőit, a habilitáció kapcsán lezajlott levelezést, a dolgozat bírálatát – emellett pedig az aktához a Rolf Tiedemann és az archívum között folytatott levelezést is csatolták, melyben Tiedemann hozzáférést szeretett volna kérni a habilitációs mappához, hogy felhasználhassa annak tartalmát a német nyelvű Benjamin-összkiadás elkészítéséhez.[34]

A következőkben először – tételesen kigyűjtve – a dosszié tartalmát mutatom be, ezt követően pedig a habilitáció körüli levelezést tekintem át. A konkrét dosszié viszonylag vékony, mindössze 18 oldal terjedelmű, Tiedemann levelezését leszámítva pedig fedlappal együtt csupán 13 oldal. Ahogy azonban arra Burkhardt Lindner – már sokat idézett 1985-ös – tanulmánya is rámutat, nem kizárólag ezek az iratok számolnak be Benjamin habilitációjáról; az úgynevezett *Protokollbuch*[35] szintén tartalmaz némi erre vonatkozó adalékot, bár meglehetősen keveset. A *Philosophische Fakultät Protokollbuch*ja (ez esetben az 1923–1935-ös) a karon folyó hivatalos eljárások kvázi jegyzőkönyveit tartalmazza. Mivel egy ülés keretein belül hivatalból Benjamin habilitációját is tárgyalniuk kellett, emiatt – *Habilitationsgesuch Benjamin* [Benjamin habilitációs kérelme] címszó alatt – erről is találhatunk néhány sort. A *Philosophische Fakultät* 1925. május 25-i ülésén tárgyalták Benjamin habilitációs keresetét. A *Protokollbuch* ezzel kapcsolatban csupán arról tudósít, hogy háromtagú bizottságot hoztak létre Benjamin előzetes teljesítményeinek vizsgálata céljából *(Vorprüfung);* e bizottság kijelölt tagjai Franz Schultz, Hans Cornelius és Rudolf Kautzsch[36] voltak (vö. Lindner 1985: 331).[37]

Benjamin hivatalosan 1925. május 12-én nyújtotta be habilitációs kérelmét a frankfurti egyetemen a szükséges csatolmányokkal együtt. A habilitációs dosszié – mely az eljárással kapcsolatos valamennyi iratot tartalmazza – a következő dokumentumokból áll össze: 1) Benjamin kézzel írt életrajza, 2) a habilitációs kérelem, 3) egy erkölcsi bizonyítvány (*Führungszeugnis*), 4) az *Oberpräsident*[38] hivatalos és formális levele, melyben biztosítja Benjamint, hogy nincs kifogása az ellen, hogy – sikeres habilitáció esetén – a frankfurti

34 Rolf Tiedemann szerkesztette és állította össze az első német nyelvű Bejamin-összkiadást *(Gesammelte Schriften I–VI.),* mely 1972–1985 között jelent meg. Ehhez volt szüksége Benjamin habilitációs anyagára, s az ehhez való hozzáférés miatt levelezett az archívummal.

35 A *Protokollbuch* tulajdonképpen a hivatalos kari ülések jegyzőkönyveit tartalmazza. Lindner (1985: 325) megjegyzi azonban, hogy az akkori szokásrend alapján közel sem vezettek olyan részletes és alapos jegyzőkönyveket, mint ahogyan az manapság szokássá vált az efféle hivatalos procedúrák kapcsán.

36 Rudolf Kautzsch német művészettörténész volt, aki 1915 és 1930 között a frankfurti egyetem *Professor ordinarius*aként *(Kunstgeschichte)* működött.

37 Mindehhez lásd: *Protokollbuch 1923–1935 (Philosophische Fakultät)* vonatkozó részét. Lindner (1985: 331) tanulmánya idézi a *Protokollbuch*ban megtalálható teljes eredeti német szöveget; a kereshetőség és a pontos hivatkozás miatt ezt is jelölöm.

38 Az *Oberpräsident* rendkívül magas (tartományi) tisztséget jelent a német közigazgatási rendszerben. Feladatai igen változatosak: Benjamin idejében a habilitációs eljárások formális részeként – több más hivatalos dokumentum mellett – tőle is szükség volt egy nyilatkozat beszerzésére (és a kapcsolódó díj befizetésére). Ehhez lásd az 1925. április 11-én kelt hivatalos levelet az aktában.

egyetem *Privatdozent*je legyen, 5) Schultz levele, melyben felkéri Corneliust a dolgozat bírálatára, 6) Cornelius bírálatának teljes szövege *(Gutachten Cornelius),* 7) Benjamin expozéja (ennek címe: *Exposée*, melyet Cornelius javaslatára Benjamin utólagosan írt, majd pedig csatolták az aktához), 8) Benjamin dékániának *(Dekanatskanzlei)* írt levele a habilitációs kérelem visszavonásáról, 9) a visszavonással kapcsolatos hivatalos, formális levelezés és a 10) Rolf Tiedemann és az archívum közöti levelezés (vö. Lindner 1985: 325).

A következőkben a habilitáció körül zajló fontosabb történéseket, illetve az ezekhez kapcsolódó levelezést[39] tekintem át, annak érdekében, hogy láthatóvá váljon az eljárás formális kerete és lefolyása. Ezt követően térek rá a habilitációs anyag egy részelemének, a professzori bírálatnak az elemzésére. A hivatalos levelezésről azon túl, hogy kivétel nélkül meglehetősen rövid, formális levelekből áll, elmondható, hogy igen kevés, mindösszesen négy (főbb) levelet foglal magába. Az első levél 1925. május 12-ei keltezésű, mellyel – ahogy arra fentebb már utaltam – Benjamin hivatalosan is jelentkezett az eljárásra. Ebben csatolta a dolgozatot, valamint a szükséges dokumentumokat –, ez utóbbiak egyik eleme az a levél, melyet az *Oberpräsident*től kapott Casselből, de ezt a levelet nem tekintem a többi négyhez hasonló, önálló levélnek, mivel ebben az esetben csupán egy, a kötelező dokumentumok részét képező, pusztán formális elemről van szó.

A következő esemény május 25-én történt – ahogy azt fentebb kifejtettem –, ekkor tartották azt az ülést, ahol bizottság alakult Benjamin (szakmai) alkalmasságának megvizsgálására, minderről a *Protokollbuch* vonatkozó része tudósít (vö. Lindner 1985: 331). Ezt követően, május 27-ére datálható a második, kvázi „belsős" levél (ez tulajdonképpen egy dékáni határozat), melyben Franz Schultz hivatalosan is Hans Corneliust jelölte ki a benyújtott dolgozat bírálójának, formálisan felkérve ezzel a bírálat *(Gutachtung)* megírására, mely kérésnek Cornelius eleget is tett (a bírálati dokumentum archívumi keltezése július 7-e).

Ezt követően a *Protokollbuch* arról tájékoztat, hogy egy július 13-ai ülésen a kar illetékesei a bírálat tartalmának megismerése után úgy döntöttek, azt javasolják Benjaminnak, vonja vissza habilitációs kérelmét, amennyiben pedig ezt nem kívánja megtenni, nem fogják engedélyezni (tulajdonképpen tehát elutasítják) habilitációs kérelmét (vö. Lindner 1985: 333–334). Ez – bár elsőre furcsának tűnhet – bevett eljárásnak számított abban az esetben, ha a benyújtott dolgozatot valamilyen okból kifolyólag nem tartották megfelelőnek, s vélelmezhető volt, hogy a továbbiakban a megbuktatás veszélye fenyeget. A harmadik levél július 27-ére datálható, ebben Schultz arról értesíti Benjamint, ami tulajdonképpen a július 13-ai ülés jegyzőkönyvében olvasható: a dolgozata kapcsán született első bírálat után az egyetemi vezetés tanácsa az, hogy fontolja meg habilitációs kérelmének visszavonását.[40] Igen érdekes módon sem az akta, sem pedig a Benjamin-levelezés összkiadása nem tartalmazza a levelet (vagy bármilyen más dokumentumot), amelyben Benjamin hivatalosan visszavonta volna a habilitációs keresetét. Ennek pontos oka nem ismert, Lindner (1985: 334) e kapcsán a következőképp fogalmaz: „Számos levélből, amelyben Benjamin beszámol habilitációs kísérletének eredményéről, kitűnik azonban, hogy megtette ezt a lépést, és utólag megbánta, hogy engedett ennek a kérésnek."

39 Kivéve persze a Tiedemann-levelezést, mivel az – magától értetődő módon – nem a habilitációs eljárás szó szoros értelemben vett részét képezi.

40 Ehhez lásd részletesen az aktában szereplő levelet, amelyet Schultz 1925. július 27-ére keltezett.

Az utolsó, azaz negyedik levél október 12-ére datált; a levelet az egyetem küldte Benjamin részére. E teljes egészében hivatalos levél kíséretében küldték vissza neki a habilitációs eljárásra benyújtott valamennyi iratot és magát a dolgozatot is. Ezzel zárult tehát – formálisan – a szóban forgó habilitációs eljárás, mely hozzávetőlegesen öt hónapot ölelt fel.

A professzori bírálat

Kiegészítő megjegyzések

Ahogy arról a Benjamin-levelezés összekiadása tudósít, Benjamin aktívan készült a habilitációra: számos ezzel kapcsolatos levelet írt barátainak, valamint ekkori levelezőpartnereinek egyaránt.[41] E sokaságból több szempontból is kiemelkednek a nagyjából 1924 és 1925 között Gottfried Salomon-Delatournak címzett levelek. Sok más téma mellett aktívan értekeztek ugyanis arról, hogy mely professzornál lenne érdemes Benjaminnak habilitálni, hol lennének leginkább esélyei a cím elnyerésére. Bár vélhetően a jószándék és a segítőkészség vezérelte Salomon-Delatourt – semmi nem utal ugyanis ennek ellenkezőjére –, a professzor megválasztását illetően[42] mégsem a legjobb tanácsokkal látta el Benjamin.[43] Ő ugyanis eredeti tervei szerint igyekezett volna elkerülni Franz Schultzot, Salomon-Delatour erőteljes javaslatára azonban – kezdeti elgondolásait félretéve – mégis kapcsolatba lépett a professzorral (Eiland és Jennings 2016: 178). Schultz és Benjamin több ízben egyeztettek is a habilitációs dolgozat kapcsán, többek között Schultz volt, aki a barokk drámák tanulmányozása felé igyekezett terelni Benjamint (Eiland és Jennings 2016: 183). 1925 elején azonban, a dolgozat bevezetőjének elolvasását követően visszalépett Benjamin támogatásától,[44] illetve azt tanácsolta neki, hogy jobban tenné, ha az esztétikán belül próbálna mentort keresni magának, kifejezetten pedig Hans Cornelius személyét jelölte meg[45] (Eiland és Jennings 2016: 223). Ahogy arra Eiland és Jennings (2016: 223) rámutat:

41 Ehhez lásd részletesebben a *Gesammelte Briefe III.* kötetének vonatkozó részeit (Benjamin 1997: 9–34).

42 A habilitációhoz a jelöltnek professzort kellett választania, aki tulajdonképpen mentori feladatokat látott el, s szakmai tanácsokkal segítette a jelölt munkáját. E szerep azonban jellemzően eltért a klasszikus témavezetői pozíciótól: nem (minden esetben) jelentett ugyanis olyan szoros együttműködést. Emellett pedig többnyire e professzort jelölték ki a benyújtott habilitációs dolgozat első körös bírálójának *(Erstgutachter)* is. Ehhez lásd részletesebben: Eiland és Jennings (2016) könyvének 5. fejezetét, kifejezetten pedig ennek a német akadémiai rendszer működésével kapcsolatos részeit.

43 Ahogy arra Eiland és Jennings (2016: 178) rámutat, Benjamin eredeti tervei szerint az esztétikán belül szeretett volna professzort találni, úgy gondolta ugyanis, itt lennének a legjobb esélyei. Salomon-Delatour azonban valamilyen oknál fogva a német irodalomtörténet professzorát, Franz Schultzot javasolta. Vélelmezhető, hogy Salomon nem látta át kellően Benjamin habilitációs témáját, így pedig a megfelelő professzor kiválasztásában sem bizonyult túl jó tanácsadónak.

44 Schultz visszalépésének plauzibilis magyarázata számomra, hogy mint törekvő és ambiciózus egyetemi professzorra – akinek vélhetően igen fontos volt a presztízs és az elismertség – nem vetett volna jó fényt, ha egy olyan dolgozatot támogat, ahol kétséges, hogy a jelölt sikerrel jár-e a habilitációs eljárás során.

45 Cornelius a frankfurti egyetem *Professor ordinarius*a volt, akinek szemináriumait Benjamin a korábbi években – Adornóval együtt – látogatta már. Szakterületének elismert professzora volt, akiről Adorno (1973: 11) egy helyütt megjegyezte, hogy „a pozitivista szemléletű neokantianizmus éleseszű képviselője".

> E javaslatnak számos következménye volt. Először is, világos volt, hogy Schultz mossa kezeit Benjamin kapcsán. Másodszor, ez azt jelentette, hogy Benjamin, ha egyáltalán, akkor egy teljesen más és tisztán szakmai szempontból sokkal kevésbé kívánatos területen habilitálhatott volna. Az esztétika, ha egyáltalán felmerült a német egyetemeken, a filozófia vagy a művészettörténet egy részterületeként működött. Végül – és ez lehetett a legbosszantóbb Benjamin számára – eredetileg a filozófiai habilitáció lehetőségével kapcsolatban kereste meg Corneliust, jóval azelőtt, hogy a *Trauerspiel*nél mint témánál megállapodott volna, és Cornelius hidegvérrel elutasította.

Ezek együttese – úgy vélem – jó néhány hangsúlyos szemponttal szolgál Benjamin és a professzorok ismeretsége és viszonya kapcsán. Érdemes továbbá kiemelni, hogy a professzorok patronálása (vagy épp annak megvonása) meglehetősen sokat számított a korszak akadémiai rendszerében (Eiland és Jennings 2016: 225–226). Benjamin pedig – ahogyan azt szemléltetni próbáltam – nem bővelkedett ebben túlzottan, amit csak tovább tetézett az a tény, hogy korábban nem a frankfurti egyetem hallgatója volt, tehát kvázi „*outsider*"-nek számított. Vélhetően e történések is hozzásegítették őt ahhoz, hogy ekkoriban már – nagyjából 1925 áprilisától – meglehetősen borúlátó volt habilitációjának sikerét illetően,[46] ami véleményem szerint a körülményeket és a történéseket tekintve nem csupán érthető, hanem egyenesen indokolt is volt.

Ez előbbi történeti adalékok bemutatását feltétlenül szükségesnek tartottam, hogy a lehetőségekhez mérten átláthatóvá váljon, milyen „erővonalak" és metódusok működtek a bírálók és a bírálati szöveg megszületése mögött. Nem állítom, hogy kizárólag ez előbbiek befolyásolták volna – és főleg nem azt, hogy döntően – az opponensi kritika tartalmi részeit; álláspontom szerint – ahogyan azt a fentebb már ismertetett érvek kapcsán hangsúlyozni igyekeztem – e szempontok és potenciális magyarázatok együttese eredményezheti a habilitációs ügy pontos(abb) és alapos(abb) megértését.

Cornelius bírálati szövegének elemzése

A következőkben Hans Cornelius opponensi bírálatát elemzem.[47] A szöveg igencsak rövid, a habilitációs dossziéban található eredeti példány mindössze két, írógéppel írt oldal. A bírálati szöveg értelmezésekor két főbb szempontra, az 1) értelmezhetőség/érthetőség kérdésére, illetve a 2) tartalmi elemek kritikájára összpontosítok. Ez utóbbi – vagyis a második – szemponton belül a 2.1) témamegjelölés, a 2.2) bevezető kérdés, illetve az 2.3) allegóriával foglalkozó rész problémaköreinek függvényében ismertetem a Benjamin dolgozatáról készült referátum tartalmi mondanivalóját.

Ami a szöveg nyelvi és retorikai kérdéseit illeti – meglátásom szerint – nem tartalmaz kiemelkedő, túlzó elemeket, illetve írója láthatóan tartózkodott azoktól a nyelvi formuláktól, amelyekkel potenciálisan végletesen rossz fényben tüntethette volna fel a

46 Ehhez lásd részletesebben a Benjamin-levelezést, kifejezetten pedig a Gershom Scholemnek írt 1925. április 6-ai levelet (Benjamin 1997: 25–29).

47 Az elemzés során kizárólag a bírálati szövegre támaszkodom, az alapján fogalmazom meg állításaimat; az idézőjelbe tett rövidebb-hosszabb szövegrészeket kivétel nélkül a bírálatból idézem, ezeket egyesével nem jelzem. A bírálat teljes szövege – az aktát leszámítva – itt érhető el: Lindner (1985: 332).

dolgozat egészét: a mű pozitívumainak kiemelésére is hangsúlyt fektet, miközben kifejti annak hiányosságait és negatívumait. Fontos azonban megjegyezni, hogy ez előbbieket annak fényében állítom, hogy kritikáinak jelentős része alapvetően elmarasztaló, ennek ellenére azonban ezek artikulálása – véleményem szerint – sem explicit, sem pedig implicit módon nem utal semmifajta ártó szándékra: egész egyszerűen szakmai véleményét igyekszik közvetíteni a dolgozat kapcsán. Mindezek fényében érdemes kezelni a dolgozat nyitányát, mely a bírálat egy sarkalatos állítására mutat rá, jelesül az értelmezhetőség/érthetőség problémájára. Cornelius úgy fogalmaz, hogy „rendkívül nehezen olvasható" szövegről van szó: ennek oka – tárgya és tartalma mellett – a szóhasználatban gyökerezik. Ebbéli állítását azzal magyarázza, hogy Benjamin számos olyan kifejezést használ, melyeknek nem rögzíti pontosan a jelentését, ahol pedig általános jelentéssel rendelkező kifejezéseket használ, ott sem dönthető el sok esetben, hogy a szöveg kontextusa alapján mire referálnak, valamint hogy Benjamin mit akar kifejezni velük. Ennek okán Cornelius a következőket fogalmazza meg: „Emiatt [vagyis a szóhasználat miatt] részben egyáltalán nem tudom visszaadni a mű jelentését, részben pedig nem tudható, hogy amit visszaad [mármint ő maga a bírálatában], az helyes megragadása-e a tartalomnak."

A dolgozat témáját illetően az opponens pozitívumként jegyzi, hogy a tárgy – többé-kevésbé – meghatározható: „A mű témája a német barokk szomorújáték", ezen belül pedig a szerző (vagyis Benjamin) a témát kifejezetten e „műfaj művészi tartalma" felől vizsgálja. Cornelius további pozitívumként emeli ki (s ezt a bírálati szöveg több pontján is hangsúlyozza), hogy a dolgozat írója meglehetősen sok és igen releváns történeti adalékot mutat be, sőt Cornelius szerint ezek alkotják a mű jókora részét – ez utóbbi megjegyzése azonban már nem feltétlenül dicsérő felhanggal történik. Amit egyfelől a mű pozitívumaként említ, az más szempontból – s a bírálati folyamatban ez esett nagyobb súllyal latba – a negatívumát is jelentette, mégpedig azért, mert: „művészettörténeti szempontból nem jelentősek [a történeti adalékok és elemzések], bármennyire érdekes észrevételeket tartalmaznak is, és bármennyire fontosak is lehetnek az irodalomtörténet szempontjából, ennek megítélése nem az én feladatom" (ő ugyanis a filozófia – és az azon belül működő esztétika – *Professor ordinarius*a volt). Ez utóbbi megállapításával egyben elhatárolódott a téma irodalomtudományos és irodalomtörténeti perspektívából történő értelmezésétől, és implicit módon megerősítette, hogy a már korábban, a dolgozat elején rögzítettek szerint a művészetelmélet felől közelíti meg a művet.

A habilitációs írás bevezetője kapcsán Cornelius megjegyzi, hogy bár „művészettudományos szándékúnak tűnik […] [t]öbbszöri próbálkozás[a] ellenére sem sikerült azonban érthető jelentést kihámozn[ia] belőle". Ez szinte teljesen egybevág a habilitáció sikertelensége okán felmerülő „érthetetlenség" magyarázatával: ahogyan azt fentebb részleteztem, ezt jellemzően a mű bevezetője kapcsán szokás említeni. A dolgozat bevezetőjét tárgyaló részben Cornelius megemlíti továbbá, hogy a Volkert tragédiaelméletét taglaló rész – egészen pontosan az e kapcsán megfogalmazott benjamini kritika – meglátása szerint helyes és találó, de sajnálatos módon ez sincs kellő alapossággal kifejtve és alátámasztva.

Ami Benjamin dolgozatának allegóriával kapcsolatos részét illeti, bírálója ezt „széleskörűen kidolgozott fejtegetésnek" aposztrofálja, melyhez azt is hozzáteszi – további pozitívumként –, hogy Benjamin az ezzel kapcsolatos megállapításait és vizsgálódásait

láthatóan művészettudományos perspektívából igyekszik megtenni. Mindezek ellenére azonban Cornelius állítása szerint az ezek mögött húzódó művészettudományos értelem nem világlott ki számára.

E szigorúan formai, illetve tartalmi szempontokat követően Cornelius pragmatikusabb kérdésekre tér át: jelesül arra, hogy milyen erőfeszítéseket igyekezett tenni a dolgozat megértése érdekében. Itt két fontosabb momentumot említ: egyfelől, hogy ezzel kapcsolatban első körben magához Benjaminhoz fordult, másfelől pedig két kollégájától kért segítséget. Az első eset kapcsán úgy fogalmaz, hogy „mivel nem volt […] képes felismerni a szerző által szándékolt művészettudományos teljesítményt, írt […] neki azzal a kéréssel, hogy készítsen nek[i] egy rövid kivonatot munkája művészettudományos tartalmából". E kérésnek tett eleget tehát Benjamin, amikor megírta s eljuttatta Corneliusnak azt a dokumentumot, amely *Exposée* címen szerepel a habilitációs aktában. A bírálati dokumentum szövegének értelmezése alapján még inkább tarthatónak tűnik a korábban tett állításom, mely szerint alapvetően jószándékú – vagy legalábbis a dolgozat tartalmát illető megérteni akarás által vezérelt – cselekedet volt Cornelius részéről megkérni Benjamint, hogy írja meg e rövid összefoglalót. Ezek mellett pedig Cornelius a bírálatban puszta formalitásként megjegyzi, hogy az *Exposée*-t csatolta bírálatához, ez lehet tehát a magyarázat arra, hogyan kerülhetett e rövid szöveg is az aktába.

Mivel azonban a Benjamin által elkészített *Exposée* – melyben a szerző szándéka szerint a dolgozat művészetelméleti téziseit és a téma ilyen irányú relevanciáját igyekszik kifejteni – újfent érthetetlennek bizonyult, Cornelius két kollégájától, Adhémar Gelbtől,[48] valamint Max Horkheimertől kért segítséget. Erről Cornelius a következőképp számol be a bírálati szövegben:

> Ebben a zavaromban fordultam Dr. Gelbhez és Dr. Horkheimerhez azzal a kéréssel, hogy olvassák el ezt a részletet [vagyis az *Exposée*-t] Dr. Benjamin munkájából, és mondják el nekem, hogy tudják értelmezni ezeket a fejtegetéseket. Mindkettőjüktől azt a választ kaptam, hogy képtelenek megérteni azokat.

Mindezek után pedig Cornelius arra jutott, hogy nem tudja támogatni a habilitálást, annak ellenére sem, hogy Benjaminról a személyes interakciók alkalmával jó benyomásai alakultak ki. Döntését végső soron azzal indokolta, hogy Benjamin munkájának nyelvezetét erős érthetetlenség jellemzi, ahol pedig nem teljesen érthetetlen, ott is legalább kétértelmű. Ezek pedig olyan szempontok, amelyek kétségeket ébresztettek benne azzal kapcsolatban, hogy Benjamin miként lenne képes tanári feladatokat ellátni (vö. Lindner 1985: 333). Ne feledjük ugyanis el azt az igen fontos szempontot, hogy a sikeres habilitációt követő *Privatdozent*té való kinevezés óratartási (joggal és) *kötelezettséggel* járt, így tehát teljesen érthető, hogy a habilitációs eljárás során a jelölt kapcsán e szempontot is mérlegelték.

Lindner (1985: 333) a bírálati szöveg alapján arra a nem elhanyagolható szempontra mutat rá, hogy Cornelius a dolgozat történeti elemzéseivel kapcsolatos részeit szinte kivétel nélkül méltatta és dicsérőleg emelte ki; sőt mi több, Lindner (1985: 333) azt állítja, hogy ezek voltak *a* pozitív elemek a bírálatban. E részek tartalmának relevanciáját

48 Gelb ekkor már pszichológus professzor *(Ordinarius)* volt a frankfurti egyetemen.

és helyességét illetően azonban Cornelius nem kívánt állást foglalni arra hivatkozva, hogy nem az ő szakterületéhez tartoznak, hiszen ezek rendre irodalomtörténeti tartalmisággal operálnak. Ezzel pedig – Lindner (1985: 333) értelmezésében – Cornelius tulajdonképpen „visszadobta a labdát" Schultznak, aki annak idején Benjamint hozzá (és az „esztétika területére") küldte, jórészt azzal az indokkal, hogy Benjamin témája sokkal közelebb áll a művészetelmélethez, mint az irodalomtudományhoz és az irodalomtörténethez.

Összességében arra kívánok rámutatni, hogy a professzori bírálatnak közel sem volt akkora szerepe a habilitációs eljárásban, mint ahogyan azt az első pillanatban gondolhatnánk. Kontextusa nélkül pedig – vagyis ha figyelmen kívül hagyjuk a fentebbiek során vázolt történeti-társadalmi körülményeket (kifejezetten a levelezést), illetve az ideológiai és elvi megfontolásokat – nagy esély van rá, hogy a bírálati szöveg kapcsán erősen félresiklik értelmezésünk. Arra gondolok, hogy az opponensi szöveg megértéséhez mind a történeti adalékok, mind pedig a habilitációs eljárás folyamatának ismertetése ágyaztak meg. Mindezek alapján pedig úgy látom, önmagában a bírálati dokumentum tartalmi részeinek elemzéséből adekvát módon nem érthető s magyarázható meg a habilitáció eljárás sikertelensége.

Konzekvenciák és következtetések

Tanulmányomban Benjamin 1925-ös habilitációjának körülményeit, illetve e kísérlet sikertelenségének potenciális okait igyekeztem feltárni és megvizsgálni. Ennek érdekében a történeti kontextualizálást követően a potenciálisan felmerülő érveket egy általam konstruált négyes tipológia segítségével tekintettem át. Ez előbbiekkel arra próbáltam rámutatni, hogy nem szerencsés, sőt egyenesen félrevezető, ha az eset kapcsán monokauzális magyarázatokban gondolkodunk. Úgy vélem ugyanis, hogy kifejezetten érdemes egyfelől rendszerben, másfelől pedig az adott történeti-társadalmi körülményeket aktívan bevonva tanulmányozni a sikertelen habilitációs kísérletet.

Meglátásom szerint a tárgyalt probléma több szinten értelmezhető: amennyiben a konkrét eljárási processzust a német akadémiai rendszer működési elvei mentén vizsgáljuk, *teljesen érthetővé válik*, hogy Benjamin miért bukott meg a fokozatszerzési eljáráson. Ahogy arra fentebb több ízben kitértem, egészen egyszerűen nem teljesítette – jelen esetben mindegy, hogy szántszándékkal vagy akaratán kívül – azokat a formai követelményeket, amelyeket, mint mindenkitől, tőle is elvártak a dolgozat bírálata során. Benjamin gondolkodási stílusa nem volt kompatibilis a standardizált, „megszokott" akadémiai követelményrendszerrel: 1) az általa tárgyalt problémát nem olyan keretek között prezentálta, ahogyan az bevett (és elvárt!) volt: témáját ugyanis nem határolta le kellőképpen, s nem jelölte ki, hogy miben tér el az eddig született munkáktól, illetve mit ad hozzá a tudományterületén született eddigi eredményekhez. 2) Sőt mi több, esetében a tudományterület meghatározása is kérdéses volt; Benjamin ugyanis eredetileg az esztétikát jelölte meg a dolgozata benyújtásakor,[49] viszont (szintén e helyen, vagyis a

49 Ehhez lásd: a habilitációs anyag kvázi fedlapját / első oldalát, amelyet maga Benjamin – kézzel írva – címzett meg. A szöveg egészen pontosan így szól: „Der Unterfertigte sucht hierdurch ergebenst die Habilitation als Privatdozent für *das Fach der Aesthetik* an der Universität Frankfurt/ Main nach (Lindner 1985: 329; kiemelés tőlem).

habilitációs dosszié első oldalán) műveinek kigyűjtésekor[50] nagy hangsúlyt helyezett azok irodalomtörténeti és elméleti aspektusaira,[51] mindezek mellett pedig a germanistákkal is rokonszenvezett a habilitációra való jelentkezés időszakában.[52] Továbbá, ez előbbi szempontok fokozásaként megemlítendő 3) a dolgozat témájának újszerűsége, illetve 4) a *Trauerspiel* igen komplex és idioszinkretikus gondolatisága (tartalma), valamint az is, hogy a nyelvezetét és a gondolati horizontját tekintve egyaránt rendkívül nehéz és komplikált szöveg megértetése kapcsán Benjamin nem siet az olvasó segítségére. Többek között ezért állítható, hogy 5) az átfogó megértés érdekében több diszciplína elméleti keretének és eszköztárának együttes mozgósítása szükségeltetik.

Nem arról van tehát szó, hogy Benjaminnak tudásbeli hiányosságai lettek volna, s – véleményem szerint – az sem a probléma megfelelő megközelítése, ha azt állítjuk, hogy tanárai vagy bírálója voltak tárgyi tudásukat és felkészültségüket tekintve hátrányban Benjaminnal szemben. Meglátásom szerint az adekvát kérdés nem az, hogy Benjamin zseni volt-e. A felvetés potenciális megválaszolása több vitás kérdést és problémát eredményez, mint amennyi vagy *amilyen* megvilágító válasz(ok)ra esetlegesen lelhetünk, ha egyáltalán hiszünk abban, hogy a „zseni volt-e" az ő esetében értelmes kérdésfeltevés.[53] Úgy vélem, sokkal inkább az akadémiai rendszer (jelen esetben ennek konkrét példája, a habilitációs eljárás) keretfeltételeinek jellegére érdemes összpontosítani, egész egyszerűen arra, hogy mik voltak azok a tudás- és tudományszociológiai, illetve politikai és ideológiai tényezők, melyek konstituálták és – a fentebb részletezett módon – fenntartották, valamint működtették az „akadémiai tudományipart". A habilitáció sikertelenségének legfőbb okai ugyanis – meglátásom szerint – ebben rejlenek. Ez természetesen nem mond ellent annak, amit fentebb az érvek részletezésénél állítottam, jelesül, hogy a habilitáció sikertelensége kapcsán felmerülő magyarázatokat összefüggésükben és összefonódva érdemes kezelni. Pusztán arra kívánok rámutatni, hogy az akadémiai normákat és (működési) elveket fenntartó – mélyen beágyazódott és rögzült – *struktúrák* szerepe tagadhatatlanul aktiválódott és nem elhanyagolható szerepet töltött be ez esetben is, jelesül Benjamin habilitációja kapcsán.

Mindezek fényében – úgy látom – Benjamin sikertelen habilitációjának partikuláris esete alkalmas arra, hogy rámutassunk az egyetemi keretrendszerek valamifajta (jellegbeli) hiátusára és deficitjére. Egész pontosan arra, ha valaki e keretrendszerek szempontjai és szabályrendszerei között nem volt képes megfelelő módon működni, akkor – sok esetben – gondolatiságának szubsztantív része és unikalitása sem volt képes ezt kompenzálni.

---

50 Az itt szereplő művek pontos és eredeti jegyzékéért lásd: Benjamin (1997: 35). A Benjamin-levelezés összkiadásának harmadik kötete ugyanis tartalmazza a levelet, melyet Benjamin a *Philosophische Fakultät*nek írt, s amellyel a habilitációra jelentkezett.

51 Erről Lindner (1985: 330) a következőképp ír: „A benyújtott önéletrajz azonban árulkodó, mivel megmutatja, hogyan próbálta Benjamin kombinálni az esztétikát – mint kötelező habilitációs tárgyat – az eredetileg irodalomtörténetre szánt tanítási engedéllyel *[Lehrbefugnis]*."

Ennek az a magyarázata, hogy a német akadémiai rendszerben a *Lehrbefugnis* – azaz a tanítási engedély – bizonyos szakterületeken szabályozta, hogy milyen tárgyakat taníthat az illető, valamint hogy e tárgyak oktatásához milyen előképzettségek megléte szükségeltetik.

52 Gondoljunk csak arra, hogy Benjamin aktívan gondolkodott, hogy Franz Schultznál habilitáljon, aki a *Neuere Deutsche Literaturgeschichte Professor ordinarius*a volt (vö. Eiland és Jennings 2016: 178–179).

53 A zsenikultusz komplex eszmetörténeti és szociológiai értelmezéséért lásd például Norbert Elias *Mozart-könyv*ét: Elias (2000).

A sikertelen habilitáció talán Benjamin egész életének allegóriája lehetne: formabontó és eredeti gondolkodási stílusa, illetve műveinek karakterisztikuma szinte sosem volt teljes egészében összeegyeztethető a tudomány művelésének intézményesült formáival, ez azonban közel sem von le azok értékéből. Aktív kísérletezései a különböző műfajokkal, illetve a megszokottól eltérő témákkal és e területek, valamint (rész)problémák megközelíthetőségeinek perspektíváival, úgy gondolom, együttesen járultak hozzá ahhoz, hogy Benjamin szövegeinek mind műfaji, mind pedig gondolati horizontja aktívan képes olvasói képzeletének tágítására és serkentésére.

Hivatkozott irodalom

Adorno, Theodor W. (1973): *Gesammelte Schriften I. – Philosophische Frühschriften*. Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1996): *Gesammelte Briefe. Band II, 1919–1924*. Christoph Gödde és Henri Lonitz (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1997): *Gesammelte Briefe. Band III. 1925–1930*. Christoph Gödde és Henri Lonitz (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Eiland, Howard és Michael W. Jennings (2016): *Walter Benjamin – A Critical Life*. Cambridge, Massachusetts és London, England: The Belknap Press of Harvard Press.

Elias, Norbert (2000): *Mozart – Egy zseni szociológiája*. Budapest: Európa.

Haas, Claude és Daniel Weidner (2014): *Benjamins Trauerspiel. Theorie–Lektüre–Nachleben*. Berlin: Kulturverlag Kadnos.

Haverkampf, Hans-Erhard (2016): *Benjamin in Frankfurt – Die Zentralen Jahre 1923–1932*. Frankfurt am Main: Societäts.

Lehnhard, Philipp (2024): *Café Marx – Das Institut für Sozialforschung von den Anfängen bis zur Frankfurter Schule*. München: C. H. Beck.

Lindner, Burkhardt (1985): Habilitationsakte Benjamin. In *Walter Benjamin im Kontext*. Burkhardt Lindner (szerk.). Frankfurt am Main: Athenäum, 324–341.

Lindner, Burkhardt (2011): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Nägele, Rainer (2004): Dialectical materialism between Brecht and the Frankfurt School. In *Walter Benjamin*. David S. Ferris (szerk.). New York: Cambridge University Press, 152–176.

Newman, Jane (2011): *Benjamin's Library – Modernity, Nation, and the Baroque*. Ithaca: Cornell University Press.

Promotionsakte W. Benjamin. [Walter Benjamin eredeti habilitációs aktája.] In *Universitätsarchiv Frankfurt*. Johann Wolfgang Goethe-Universität.

Protokollbuch II. Philosophische Fakultät (1923–1935) In *Universitätsarchiv Frankfurt.* Johann Wolfgang Goethe-Universität.

Shain, Ralph (2022): The rejection of Benjamin's habilitation. *Cultural Critique* (116): 1–27.

Somlyó Bálint (2024): Eredetproblémák. *Replika* (133): 97–127. DOI: https://www.doi.org/ 10.32564/133.5

Weber, Max (1995): A tudomány mint hivatás. In *A tudomány és a politika mint hivatás*. Fehér M. István (szerk.). Budapest: Kossuth, 5–51.

Wiggershaus, Rolf (1987): *Theodor W. Adorno*. München: C. H. Beck.

Wiggershaus, Rolf (1997 [1988]): *Die Frankfurter Schule. Geschichte–Theoretische Entwicklung–Politische Bedeutung*. München: Deutscher Taschenbuch.

Wohlfarth, Irving (1988): Resentment Begins a Home: Nietzsche, Benjamin, and the University. In *On Walter Benjamin – Critical Essays and Recollections*. Gary Smith (szerk.). Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 224–259.

Daradics Boglárka

alapdiplomáját szociológiából, mesterdiplomáját filozófiából szerezte a Pécsi Tudományegyetemen, jelenleg doktorandusz a PTE Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájában, valamint jogász szakos hallgató a PTE Állam- és Jogtudományi Karán. A *Replika Társadalomtudományi Folyóirat* állandó szerkesztője.

A közelmúltban elhunyt Fredric Jameson (1934–2024) nemcsak az egyesült államokbeli, hanem általában az angolszász kultúratudományok vezető alakja volt; élete során rengeteget tett a kontinentális kritikai elmélet tengerentúli meghonosításáért és folytatásáért, a kritikai kultúrakutatás módszerének újradolgozásáért, tárgykörének kibővítéséért. Ez idáig csak leghíresebb, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája* című könyve jelent meg magyarul. Mindazonáltal Jameson munkássága erősen kötődik a magyar szellemi élethez, amennyiben egyik fő inspirációs forrása Lukács György életműve (azon belül különösen a *ö*). A Jameson tiszteletére szervezett kétnapos emlékkonferencia a vele szemben felhalmozódott intellektuális adósságunk törlesztésében vállal szerepet,
a hazai recepció felélénkítésének érdekében kerül megrendezésre.

A konferencia időpontja és helyszíne:
2025. március 7., Pécs – március 8., Budapest

A maximum 500 szavas absztraktokat a *fredricjameson2024@gmail.com* e-mail címre várjuk **2025. január 15**-ig. (Megkötés nélkül bárki jelentkezhet.)

A konferencia a következő intézetek hallgatóinak közös szervezésében valósul meg:
az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézete;
az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézete;
a PTE BTK Filozófia, Művészetelméleti és Klasszikus Tanulmányok Intézete.

replika

DOI: 10.32564/133.4

2024 (133): 59–95.
© A szerző(k) 2024
replika.hu/replika/133

Ilyés Zalán-György

Küzdelem a „fiatalok nyelvéért”

Walter Benjamin ifjúkori nyelv- és közösségfilozófiájáról[1]

Absztrakt: Jelen tanulmány Walter Benjamin ifjúkori műveit vizsgálja, és arra keresi a választ, hogy a fiatal Benjamin miként viszonyult az első világháború kitöréséhez és legfontosabb ifjúkori barátja, Christoph Friedrich Heinle halálához. Fontos azonban, hogy ezt semmiképpen nem az első világháború történelmi dimenziójának számbavétele nélkül teszi. Többek között éppen azt próbálja bizonyítani, hogy Heinle halálára nem tekinthetünk Benjamin személyes traumájaként: az ifjúság eszméjének megtestesítője, Heinle halála eme eszme megrendülésével, továbbá Benjamin korai idealizmusának radikális kétségbevonásával azonos. A halál folyományai, a gyász, a panasz és a csend, mégsem a reményvesztettség vagy a beletörődés jelei: Benjamin korai nyelv- és közösségfilozófiájának konstitutív kategóriáiként éppen a remény megmentésének eszközéül szolgálnak.

Kulcsszavak: Walter Benjamin, ifjúság, nyelvfilozófia, közösségfilozófia, remény

1 A tanulmány megírása során a szerző a Pécsi Tudományegyetem László János Doktorandusz Kutatói Ösztöndíjában részesült.

Emellett köszönettel tartozik Daradics Boglárkának értékes megjegyzéseiért és türelméért, Weiss Jánosnak szakmai tanácsaiért és a német szöveghelyek fordításában nyújtott segítségéért, valamint Johannes Steizingernek és Zsellér Annának kulcsfontosságú szakirodalmi tételek elérésében nyújtott segítségükért.

Az idegen nyelvű szakirodalom idézett részeit a szerző saját fordításában közli, ezeket nem jelzi egyesével a szövegben.

„Aber auch Sie werden fühlen, daß alles darauf ankommt, uns nichts von unsrer Wärme zu Menschen nehmen zu lassen. Mag es auch sein, daß wir sie für eine Zeit ausdrucksloser und abstrakter bewahren müssen; sie wird bleiben und doch Gestalt finden."[2]

1.

Tapasztalat és szegénység című szövegében, melyet tizenöt évvel az első világháború vége után írt, Walter Benjamin éppen a világháborúhoz, „a világtörténelem egyik legrettenetesebb tapasztalatá[hoz]" köti a tapasztalat „árfolyamesését". A háború *tapasztalatának* következtében az emberek „megnémultan tértek vissza […] a harctérről", „közölhető tapasztalatuk nem több, hanem kevesebb lett" (Benjamin 2024b: 169). A szövegből azt is megtudjuk, hogy a háború által előidézett „újszerű szegénység […] a technika szörnyűséges kibontakozásával" függ össze, s ekképp nem pusztán egyéni tapasztalatainkat érinti; az emberiség tapasztalatai éppen úgy (vagy talán még jobban) ki vannak téve hatásának, mint a halálos ágyán fiait hitegető (pontosabban hitegetni próbáló) öreg, akinek a „szőlősdombja kincset rejt" (Benjamin 2024b: 169–170). Azt mondhatjuk tehát, hogy az első világháború új kort avatott: a tapasztalatvesztés, tapasztalatszegénység korát. De mi a tapasztalat? – tehetnénk fel a jogos kérdést. Jogos, hisz a válasz „tudvalevő volt", azaz tapasztalnunk kéne, hogy a tapasztalat „az, amit mindig az idősebbek adtak át a fiatalabbaknak" (Benjamin 2024: 169). Most egy pillanatra tekintsünk el attól, hogy mivel jár elfogadni ezt a választ/tapasztalatot, és tegyünk úgy, mintha a tapasztalat lényegét jelentő átadás nem sérült volna meg (véglegesen?, „összefércelhetetlenül"?) száztíz évvel ezelőtt: ha a Benjamin által diagnosztizált válság a tapasztalat átadásának és átadhatóságának válsága, Somlyó Bálint nem túloz, amikor azt állítja, „a háború során kiderült, hogy minden múltbeli tudás tökéletesen hasztalan, a tradíció maga érvényét vesztette" (Somlyó, idézi Kőszeghy 2024). A technika „szörnyűséges kibontakozásának" következtében a tradíció[3] ellehetetlenül, az „életkor tekintélye" súlytalanná válik.[4] Az utóbbi felismerés e korszakos (és egyszerre korszaktalan!) válságra adott válaszának irányát is megszabja: elszegényedésünk nem az új tapasztalatok iránti sóvárgáshoz, hanem a tapasztalatoktól való megszabadulás vágyához vezet. Nem szabad elfelednünk, hogy a tapasztalatszegénység korának beállta egy „újfajta barbárság" eljövetelét vonja maga után, ami pedig az újrakezdés vagy elölről kezdés lehetőségével kecsegtet: a válasz tehát a barbárság „új, pozitív" fogalmának bevezetése, mely irányt adhat az embereknek ama „környezet" felfedezésében, „ahol szegénységüket […] olyan tisztán és egyértelműen érvényesíthetik, hogy abból valami tisztességes dolog kerekedjen ki" (Benjamin 2024b: 175).

„Tapasztalat" című szövegében, melyet öt évvel az első világháború kitörése és húsz évvel a *Tapasztalat és szegénység* megírása előtt, huszonegy éves korában közölt a *Der Anfang* (A kezdet) nevezetű folyóiratban, Benjamin megjegyzi, hogy az ifjúság „egy maszkossal" vívja harcát a felelősségért. Már a szöveg elején kiderül, hogy a szóban forgó „maszkos" a felnőtt, az általa hordott maszk pedig a tapasztalat maszkja. A tapasztalat

2 Benjamin 1913. július 8-án kelt levele Carla Seligsonnak. Lásd Benjamin (1995: 140).

3 Mely a latin *tradó*ból képzett főnévként egészen egyszerűen 'átadás'-t jelent.

4 „…a modern társadalmakban nincs, nem lehet szerepe az időseknek […], mert a világ maga nem olyan, mint amit az idősek megtapasztalhattak, és amiről tudásuk van. »Amit ők láttak, az már nincs«" (Kőszeghy 2024).

„kifejezéstelen, áthatolhatatlan, mindig ugyanolyan" maszkjával felvértezett felnőtt azt állítja, hogy minden, amit élete során tapasztalt, illúzió volt. Ezt azonban kétféleképpen állíthatja. Jobb esetben nem felejti el, hogy egykor ő is volt fiatal: „fölényes mosolyával", mely azt sugallja: „így lesz ez veletek is", „előre leértékeli az éveket, melyeket élünk", hisz azok úgysem többek „a komoly élet hosszú józanságát megelőző gyermeki mámornál" (Benjamin 1977c: 54). Rosszabb esetben (és ez a megkeseredett pedagógusoké) a fiatalok ezektől a rövid évektől is elbúcsúzhatnak: bizonyos felnőttek „komoly és kegyetlen" akarata szerint, amilyen korán csak lehet, „az élet robotjába *[die Fron des Lebens]*" kell állniuk (Benjamin 1977c: 54). Ennek fényében talán nem meglepő, hogy az ifjú Benjamin szerint a felnőttek tapasztalata tulajdonképpen „az élet értelmetlenségének" tapasztalata, és fordítva: a felnőttek (vagy nyárspolgárok)[5] élete éppen azért értelmetlen, mert a tapasztalaton kívül nem ismernek semmi mást. Minden, ami „nagyszerű, új, eljövendő", jelentés- és jelentőségteljes, *megtapasztalhatatlan*: az Igazhoz, a Jóhoz és a Széphez nem juthatunk el tapasztalati úton, vagyis a tapasztalat nem szolgálhat hivatkozási alapként a felnőtté kényszerítés folyamatában. A tapasztalat rosszul választott mérce: az ifjúság rövid éveit leértékelni a nevében annyit jelent, mint hűtlennek lenni a megtapasztalhatatlanhoz (Benjamin 1977c: 55). E hűtlenség tünete és folyománya a tény, hogy a felnőtt, a nyárspolgár tapasztalata értelmetlen és üres; a tapasztalat tartalmának, azaz értelmének egyedül a szellem („a szellemünk", azaz az ifjúság szelleme) lehet a forrása, de a maszkos számára még „a szellem tapasztalata […] is szellemtelenné válik" – éppen azért harcol a fiatalság ellen, mert az a „szellem hangjának" „örök emlékeztetője". A szellem hangjáé, melyet maga is többször hallott már „ifjúkorának álmaiban" (Benjamin 1977c: 55–56).

Ha mármost a két szöveget összeolvassuk, egy hasonlóságot mindenképp felfedezhetünk: Benjaminnak mind a tapasztalat szegényességére, mind a tapasztalat zsarnokságára van valamiféle válasza. Míg az előbbire a barbárság új fogalmának bevezetésével válaszol, az utóbbi esetén a szellemre és az ahhoz hű ifjúságra hivatkozik. Amennyiben viszont elfogadjuk Nicola Gess megállapítását, miszerint a benjamini művekben „utópisztikus alakként funkcionáló" gyermek utópisztikusságát „a gyermekekben megnyilvánuló »barbár« és »primitív« tendenciákra való tekintettel" kell értenünk (Gess 2010: 683), az imént adott összegzést kiegészíthetjük: „figurális megközelítéséhez" (vö. Salzani 2008: 9) hűen Benjamin válaszai nem merülnek ki a fogalmakra vagy ideákra, esetleg magára a szellemre való hivatkozásban. Legalább annyira fontosak számára az ezeknek megfelelő alakok (az Ifjú és a Gyermek), akik, azon túl, hogy Benjamin „képekben való gondolkodásáról" tanúskodnak (Weigel, idézi Salzani 2008: 14–15), „fogalmi szereplők[ként] fogalmi erőket szabadítanak fel" (Deleuze 2013: 57), ősjelenségekként pedig Ideákat ábrázolnak és testesítenek meg (vö. Salzani 2008: 35). De a hasonlóságok ezen a ponton véget is érnek: annak ellenére, hogy az ifjúság és a gyermekkor egymást követő életkorszakok, benjamini elgondolásaik oly szinten különböznek egymástól, hogy akár szembe is állíthatnánk őket: míg az ifjúság „a tiszta szellem absztraktsága iránti állandóan vibráló érzés" (Benjamin 1978: 93), a gyermekkor a rombolás és amoralitás közege, a gyermekjáték (mely sokszor „a betörés, lopás, gyújtogatás, robbantásos támadás és gyilkosság" utánzása) pedig a felnőttek világát meghatározó morális eszmék törékenységének egyik legfőbb leleplezője (Gess 2010: 683). Egy biztos: a gyermeki rombolás éppen a romantika

5 Benjamin szövegében ugyanis nincs különbség felnőtt és nyárspolgár között.

gyermekkor-víziójának ellenképeként foglalkoztatta Benjamint. Míg az ifjak élete a szellemhez és az Igazsághoz való hűség jegyében telik, a gyermek „figyelmének" és „gyakorlatának" „legpompásabb tárgyai" az építkezéskor, esetleg kerti munka közben felgyűlő hulladékanyagok. A gyermekek ezekben a kacatokban, anyagfoszlányokban, törmelékekben „ismerik fel a dologi világ feléjük, csakis feléjük fordított arcát" (Benjamin 2005: 20).

2.

A két alak szembenállásának megfelelően nem feledkezhetünk meg arról, hogy a „*Tapasztalat*" 1913-ban, „a tapasztalat árfolyamesése" előtt íródott. Ekkor még volt értelme és tétje a tapasztalat zsarnoksága elleni harcnak, az idealizmus pedig megfelelő fegyvernek bizonyult a küzdelemben. A *Berlini krónikáb*an (mely szinte egy időben íródott a *Tapasztalat és szegénységg*el) már egészen más a helyzet: visszatekintve a '13 körüli időszakra, Benjamin menthetetlen kudarcként könyveli el az ifjúság „végső, heroikus" kísérletét arra, hogy az emberek hozzáállásán viszonyaik „megtámadása" nélkül változtasson (Benjamin 2020: 156). Első látásra nem tűnik különösebben fontosnak vagy talányosnak, de érdemes pár szót szólni arról, hogy mi teszi végsővé ezt a kísérletet. A válasz persze egyszerű: az első világháború. Arra viszont maga Benjamin emlékeztet,[6] hogy a háború rettenetes tapasztalata egyszerre érinti az egyént és az emberiséget, ezért aztán mégsem szerencsés, ha rövidre zárjuk a kérdést. Vizsgáljuk meg kicsit jobban a *Berlini krónika* imént említett részét: „Egy végső, heroikus kísérlet volt ez arra, hogy úgy változtassunk az emberek hozzáállásán, minek során nem indítunk támadást viszonyaik ellen" (Benjamin 2020: 156). Kiket vagy mit takar a többes szám? Az ifjúságot mint általános entitást, melyet a szellem iránti hűség tart össze? A Freideutsche Jugendbewegung (Szabad Német Ifjúsági Mozgalom) tagjait?[7] Esetleg a tagság azon részét, mely a „Berlini

6 Lásd Benjamin (2024b: 171).

7 Benjamin 1912 áprilisában, a freiburgi Albert Ludwig Egyetemen kezdte egyetemi tanulmányait. Annak ellenére, hogy az egyik legrégebben alapított és legkiválóbb német egyetemről beszélünk, ahol Benjamin diákévei alatt olyan professzorok oktattak, mint a neokantiánus filozófus, Heinrich Rickert (akinek 1912-ben tartott szemináriumát Benjamin együtt hallgatta az ifjú Martin Heideggerrel) vagy a híres történész, Friedrich Meinecke, elég kevés a valószínűsége annak, hogy az ifjú Benjamint ezek a nevek csábították volna Freiburgba. Sokkal vonzóbb lehetett számára, hogy az Albert Ludwig Egyetem volt az első a német egyetemek közül, mely nem zárkózott el attól, hogy a hallgatók „iskolareformért felelős szakosztályt *[Abteilung für Schulreform]*" hozzanak létre az egyetemen szervezett Szabad Diákszövetség *[Freie Studentenschaft]* keretein belül. Ezek a diákszövetségek voltak a Szabad Német Ifjúsági Mozgalom „elsődleges egyetemi ágai" (Eiland és Jennings 2016: 32–33, 35–36).

A freiburgi szakosztály 1911-ben, Christian Pappmeyer kezdeményezésére alakult és Gustav Wyneken eszméit „propagálta" (Steizinger 2016: 160–161), ami már csak azért sem meglepő, mert a szakosztályok létrehozása az ő „kulcsfontosságú stratégiai javaslata" volt (Eiland és Jennings 2016: 35). Pappmeyer az 1912/1913-as téli félévben távozott a szakosztály éléről (Benjamin szavaival élve „siralmas állapotokat" hagyva maga után), így Wyneken hű és lelkes tanítványát, Benjamint kérte fel arra, hogy '13 nyarán átvegye a szakosztály vezetését (vagy, az újdonsült vezető tanúsága szerint, „újraalapítsa" azt) (Benjamin, idézi Stezizinger 2016: 161). Fontos azonban, hogy ez a felkérés a Berlinbe való visszatérése után érkezett, ahol Benjamin már bizonyított: részt vett a berlini szakosztály megszervezésében, ráadásul a Szabad Diákszövetségek „elnökségébe vagy irányító bizottságába" is beválasztották. Freiburgba való visszatérése nem volt valami hosszú: szeptember elején, pár hónappal a „Berlini Tanulók Fogadószobájának" létrejötte után, újra visszatér Berlinbe, hogy a téli félév során nagy erőkkel dolgozhasson „eme új kulturális fórum" megszervezésén (Eiland és Jennings 2016: 51, 61). Munkálkodásainak eredményességéről tanúskodik a tény, hogy februárban megválasztják a Friedrich Wilhelm Egyetem diákszövetségének elnökévé.

Gustav Wyneken alakjának, eszméinek és Benjamin, illetve Heinle ifjúkori alakulásában betöltött szerepének ismertetéséhez lásd Kupffer (1970); Steizinger (2013: 87–93); McCole (1993: 40–62).

Tanulók Fogadószobáját", a *Sprechsaal*t látogatta? Minden jel arra utal, hogy a válasz ennél „személyesebb":

> Máig sem tudom, miben juthatna igazabb kifejeződésre tehetetlenségünk, mint abban a harcban, amely akkoriban legfőbb erősségünknek és elbizakodottságnak tűnt, még ha ritkán volt is annál kézzelfoghatóbb, mint azon az estén, amikor az összegyűltek értetlensége ránk vetette a hanyatlás árnyékát. Heinlére és saját magamra gondolok, amikor „szót kaptunk" az Aktion egy estjén (Benjamin 2020: 156).

E sorokat olvasva világossá válik, hogy a *Berlini krónika* szóban forgó oldalai Benjamin ifjúkorának legfontosabb viszonyát, a Christoph Friedrich Heinléhez fűződő barátságát örökítik meg. Mielőtt pár szót szólnánk arról, hogy ki is volt Heinle, vizsgáljuk meg, miként tűnik fel alakja Benjamin ifjúkorának krónikájában. A berlini Tiergarten negyed[8] és az ún. „Otthon"[9] említése után jutunk el a barát alakjáig, melyet Benjamin kettős felidézés tárgyaként tár először az olvasók elé: a *Berlini krónikát* írva felidézi, hogy több mint tíz évvel a mostani, „második nekifutása" előtt miként próbálta felidézni Heinle alakját, „mely köré az Otthonban történt valamennyi esemény rendeződött" (Benjamin 2020: 156). Ha az emlékezés éppen Heinle alakjának bevezetése előtt pár sorral adott meghatározására gondolunk, talán nem meglepő, hogy az egyenesen két falat állít a barátok közé, hisz a történtekben való végtelen interpolálás képességeként akár végtelen sokat is állíthatna: „Aki valaha is elkezdte széttárni az emlékezés legyezőjét, az mindig talál új tagokat, új merevítőpálcákat, egyik képpel sem éri be, hiszen felismerte, mindet ki lehetne bontani, s a tulajdonképpeni majd a hajtásokban búvik meg" (Benjamin 2020: 146). Heinle alakjának ily módon való bevezetését azonban nem magyarázhatjuk pusztán az emlékezet működésével, hisz az önmagában nem magyaráz semmit. Az igazi kérdés az, hogy miként használja Benjamin ezt a legyezőt.

A ma *Berlini krónika*ként ismert szöveget szerzője előszónak szánta egy „laza, szubjektív formában" írt glosszasorozat elé, melynek célja a *Die Literarische Welt* olvasói elé tárni Berlin érdekes, mindennapi történéseit. A glosszaírás azonban Benjamin énjének „színpadra csábítását" feltételezné, amivel ez az „én" ellenszegül, hisz Benjamin írói maximájának köszönhetően („az »én« szócska minden esetben kerülendő, kivéve a leveleket" [Benjamin 2020: 153]) megszokta, hogy a háttérben a helye. Színpadra csábításának elkerülése végett cselhez folyamodik: az emlékezet legyezőjének hajtásai közé menekül, hogy ott a krónikással bújócskázhasson, közben pedig csak gyűlnek és gyűlnek a sorok. A bújócskát persze az én nyeri, az önálló szöveggé duzzadt krónika ezen a ponton már messze terjedelmesebb egy glosszák elé illő előszónál. Az emlékezet ily módon való használata, tehát „a szubjektum óvintézkedése is, mely »én«-je által képviselve bátorkodik követelni, hogy őt bizony ne árusítsák ki" (Benjamin 2020: 154). De talán nem csak a kiárusítás elleni óvintézkedés…

---

8 „…amellyel ez a szubjektum [azaz Benjamin »én«-je] mélyebb összeköttetésben áll, mint a város bármely más, tudatosan megélt környékével" (Benjamin 2020: 156).

9 *Heim*, hivatalos nevén *Sozialamt der freien Studentenschaft* (Szabad Egyetemisták Szociális Hivatala). A Szabad Egyetemisták találkozóhelyeként funkcionáló, Dorotheen utcai „kicsi lakás", melyet Benjamin közösen bérelt ki egyetemista társával és ellenfelével, Ernst Joëllel (vö. Benjamin 2020: 156; Zsellér 2020: 235). Talán nem mellékes ebben az összefüggésben megemlíteni, hogy „Benjamin gyermekkorában a Tiergartent övező városrészekben lakott családjával" (Zsellér 2020: 233). Úgy gondolom, nem is kérdés, hogy otthonai közül melyikre tekintett valódiként.

Előbb a Tiergarten, majd az Otthon, végül pedig Heinle. A Tiergartenről és az Otthonról itt alig esik szó: annak ellenére, hogy a bújócskázó én „mélyebb összeköttetésben áll [a Tiergartennel], mint a város bármely más […] környékével", Benjamin már megidézésének pillanatában az Otthon felé siet. Mintha a Tiergarten nem lenne több „a városi vasút felüljárójának közvetlen közelé[nél]", az Otthon helyénél – vagy magánál az Otthonnál. De az Otthonról sem tudunk meg sokkal többet és fontosabbat annál, hogy egy „kicsi lakás". A magyarázat: „az Otthonban történt valamennyi esemény [Heinle alakja köré] rendeződött, […] akivel együtt ezek el is tűnnek" (Benjamin 2020: 154). Úgy tűnik, Benjamin számára az Otthont Heinle, a Tiergartent pedig az Otthon jelenti – az emlékezet redőinek az élet terei által alkotott labirintus kacskaringós folyósói felelnek meg. Ráadásul itt a térnek és az időnek mélysége van: rétegeik matrjoskaszerűen ágyazódnak egymásba. A matrjoskasor legkisebb tagja, az ifjúkor labirintusának Ariadnéja pedig nem más, mint Fritz Heinle.[10]

Heinléről (és a Benjaminhoz fűződő viszonyáról) sok mindent elmondhatunk. 1894 március 1-én született Mayenben, Friedrich és Margarethe Heinle fiaként. Apjával való viszonyát korának „tipikus generációs konfliktusa" határozta meg: egy Gustav Wynekenhez írt levéltervezetből kiderül, hogy apja szigorúan nevelte („mindennapos dorgálásokkal", a játékidő megvonásával), így nem meglepő, hogy már egész fiatalon a *Wandervögel* (Vándormadarak) nevezetű ifjúsági mozgalom[11] helyi csoportjához csatlakozik, és fivérének is azt tanácsolja, hogy „vegyen részt ebben az önálló ifjúsági élet megteremtésére irányuló kísérletben" (Steizinger 2016: 149–150). Benjaminnal Freiburgban ismerkednek meg, feltehetően a híres neokantiánus filozófus, Heinrich Rickert logika-előadásainak egyikén, de barátságukat nem ezeknek az előadásoknak köszönhetik. Benjamin 1913 nyarán tér vissza Freiburgba Gustav Wyneken kérésére, aki az egyetemen működő Szabad Diákszövetség iskolareformért felelős szakosztályának „újraalapításával"

10 A hasonlat egyébként pontosabb lehet annál, mint ahogy elsőre tűnhet. Barátja halála után (melynek jelentőségére még visszatérünk) – a vele való „elvont szellemi közösülés *[rarified spiritual communion]*" vágyától hajtva – Benjamin hetvenhárom (!) szonettet ír Heinléhez (Skoggard 2014: 5). Bár Heinle több szonettben is úgy jelenik meg, mintha nem Benjamin hús-vér társa és barátja lett volna (hanem mondjuk Krisztus, a megváltó), bizonyos passzusok azt a benyomást keltik az olvasóban, hogy a költő szexuális vonzalmat érzett iránta. Annak ellenére, hogy úgy tudjuk, Heinle és Benjamin viszonyában nem volt helye a fizikai intimitásnak, bizonyos szonettekben olyan képeket találunk, amelyek Carl Skoggard (a szonettek angol fordítója) szerint éppen a közvetlen testi érintkezés ábrázolásával próbálják érzékeltetni a „közösülés intenzitását *[intensity of communion]* […], amely Benjamin és barátja között lehetővé vált, most, hogy a halál elválasztja őket" (Skoggard 2014: 26). Semmiképpen sem feledkezhetünk meg tehát Benjamin szavairól, miszerint Heinle volt „mind közül az egyetlen [költő], akivel nem »az életben«, hanem költészetében" találkozott (Benjamin 2020: 154–155), és arról sem, hogy a barátjával való „közösülésre" elsősorban szellemi és morális értelemben tekintett, de talán érdemes megfogadni Skoggard tanácsát, miszerint annak ellenére, hogy „nehéz eldönteni, mennyit kell kihozni ezekből a pillanatokból […], amikor Benjamin (a 12. szonettben) »a legszebb ember«-re utal, jobb, ha az erkölcsi mellett az ideális szépség fizikai összetevőjéről sem feledkezünk meg" (Skoggard 2014: 27).

11 A mozgalomról lásd McCole (1993: 36–38).

és vezetésével bízza meg őt (Steizinger 2016: 161). Leveleiből kiderül, hogy a feladatot nehéznek találta, hisz csak „egyetlen hűséges és rátermett segítője" akadt, egy „fiatalember", akit „a félév első furcsa heteiben" ismert meg (Benjamin 1995: 107–108). Természetesen Heinléről van szó, aki „egyik napról a másikra" barátjává vált (Benjamin 1995: 159). Ezt követően a két barát sülve-főve együtt volt: a „közös erdei sétákon, hegyi vándorlásokon, végtelen megbeszéléseken, magánolvasásokon és bizalmas beszélgetéseken" túl (Steizinger 2016: 162) nemegyszer fordult elő, hogy éjjeleiket is együtt töltötték (vö. Benjamin 1995: 159). Éppen ezért meglepőek a *Berlini krónika* azon sorai, amelyek szerint Fritz Heinle volt „mind közül az egyetlen [költő], akivel [Benjamin] nem »az életben«, hanem költészetében" találkozott (Benjamin 2020: 154–155).

Kijelentésének indoklása: „Mivel tizenkilenc évesen elhunyt, nem lehetett vele máshol találkozni" (Benjamin 2020: 155). Tény, hogy legfeljebb egy bő évig lehettek barátok (de mindent összevetve, talán pontosabb, ha egy szűk évre gondolunk). Nincs értelme vitatni, hogy ennyi idő mire és mihez elég. Egy biztos: az együtt töltött idő ellenére Benjamin alig érinti Heinle alakját visszaemlékezései során, melyek tér- és időbeliségéről korábban már esett szó, de formájáról még nem. Ami az első kísérletet illeti, a *Berlini krónika*ból kiderül, hogy Benjamin egy, a költészet lényegére irányuló vizsgálódás formájában próbálta felidézni barátja alakját (vö. Benjamin 2020: 154). Attól függetlenül, hogy Shoshana Felmannak igaza van-e abban, hogy e vizsgálódás tulajdonképpen a *Friedrich Hölderlin két költemény*ehez írt esztétikai kommentárral azonos (vö. Felman 1999: 218–219), vagy sem,[12] egy dolog egészen biztos: a felidézés formája és a találkozás közege maradéktalanul megfelelnek egymásnak. A második kísérlet ebben a tekintetben ugyan különbözik az elsőtől („[b]ár nagyon el is halványult azóta az emlék, és bár kevéssé tudnék ma az Otthon tereiről világosan számot adni, mégis jogosultabbnak tűnik a kísérlet, hogy utólagosan megrajzoljam a halott életének külső tereit […], mint hogy szellemi terét próbáljam átfogni, amelyben költött" [Benjamin 2020: 155]), de közvetettségét tekintve talán még túl is tesz rajta. Benjamin éppen olyan éles kanyarral tér vissza az Otthonhoz, mint amilyennel pár sorral korábban eltért tőle: az Otthont – mint láttuk – már megjelenésekor Heinle alakjára redukálja, hogy aztán e redukció lehetetlenségébe ütközzön. Képtelen elidőzni a labirintus közepén, mely minden kísérlete végén Ariadné holttestével szembesíti őt. Ez a képtelenség nem a holttesttel való szembesülés kibírhatatlanságában, hanem a felidézés lehetetlenségében gyökerezik (bár a felidézés az alakra irányul, csak a holttestnél köthet ki). Nem arról van szó, hogy Benjamin nem talál kiutat ifjúkorának labirintusából, vagy hogy e labirintus még Heinle öngyilkosságával sem esik szét vagy alakul át,[13] hisz

12 Míg Zsellér Anna jegyzetei szerint „az 1922 decemberében Marianne Weber házában tartott előadás szövege nem maradt fenn" (Zsellér 2020: 235), Carl Skoggard egy közvetlenül a Heinle költészetéről szóló előadásról ír (vö. Skoggard 2015: 189).

13 „Később […], miután Heinle és barátnője meghalt, a környék egy darabig még a túlélők találkozóinak központja maradt" (Benjamin 2020: 155).

el sem akarja hagyni azt:[14] vérbeli „bolyongóként" semmi sem érdekli jobban a labirintusok tekervényeinél, folyósóinál vagy akár zsákutcáinál. A *Berlini krónika* elején éppen arról számol be, hogy Párizs úgy teljesítette be „az álmot, amelynek legkorábbi nyomai a labirintusok voltak az iskolai irkáim itatóspapírján", hogy megtanította őt a „bolyongás művészetére" (Benjamin 2020: 148). A probléma egészen más: az élet labirintusában nem találkozhat azzal, akivel nem „az életben" találkozott. Maga írja, hogy talán csak azért fordul „a halott életének külső terei" felé, „mert életének ebben az utolsó, legfontosabb évében azt a teret járta be, amelyben én születtem" (Benjamin 2020: 155). Ne feledjük, hogy Benjamin éppen ebben az évben válik Heinle barátjává: ha Heinlével nem „az életben" találkoztak, akkor az ifjú költő utolsó éve már a halál jegyében telt. Életének „külső terei" persze megrajzolhatók – még akkor is, ha ez az élet egy halotté –, de a munka nem könnyű: látszólag az Otthon feltérképezéséről van szó, viszont elég hamar világossá válik, hogy az Otthon küszöbei tulajdonképpen mind azzal a transzcendentális küszöbbel azonosak, mely az életet és a halált elválasztja egymástól.[15] Benjamin a halál útjain követi élőhalott barátját, és ifjúkorának egyetlen túlélőjeként kénytelen belátni, hogy számára a halál útjai a születés útjait jelentik. Bár a *Tapasztalat és szegénység*ben épp az újjászületés programját hirdeti meg, e programot nem olvashatjuk *A történelem fogalmáról* VI. tézise nélkül: „még a halottak sem lesznek biztonságban, ha győz az ellenség" (Benjamin 1980e: 964).

14 Mi sem tanúsítja ezt jobban, mint a tény, hogy Benjamin sosem mondott le Heinle verseinek publikálására irányuló szándékáról, ami Felman szerint nem volt más, mint kísérlet Heinle alakjának a feledéstől, valamint öngyilkosságának az értelmetlenségtől való megmentésére (vö. Felman 1999: 215). Ha a Heinle-versek sorsát tekintjük mércének, azt mondhatjuk, Benjamin kísérlete nem volt hiábavaló: bár publikálási szándéka élete végéig sikertelen maradt, Heinle versei, prózái, levelei és levéltöredékei nem váltak teljesen a feledés martalékává, s így végső soron szándéka is megmenekült. Megmentői közül most két személyt emelnék ki: Johannes Steizingert, aki a fennmaradt írásokat összegyűjtötte és a berlini Kadmos kiadónak köszönhetően 2016-ban közzétette, valamint Giorgio Agambent, aki a versek egy részét Benjamin ifjúkori barátjának, Herbert Blumenthalnak a hagyatékában megtalálta és 1982-ben az *aut aut* című olasz folyóiratban publikálta.

Agamben meglepő lábjegyzettel zárja a Steizinger-kötethez írt előszavát: „Mindabban, ami Heinlét érinti, van egy tudattalan hajlam a veszteségre" (Agamben 2016: 19). Kijelentését rövid történettel szemlélteti: amikor 1979-ben, egy konferencián a Blumenthal-hagyatékban lapuló versek felbukkanásáról értesítette Gershom Scholemet, aki a Benjaminnal való barátságát dokumentáló könyvben (*Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft* [Walter Benjamin – egy barátság története]) Heinle verseinek eltűnéséről ír, a híres hebraista azt válaszolta neki, hogy mindvégig tudott a szóban forgó versekről. Történetéhez hozzáteszi, hogy amikor Blumenthal özvegye meg akart szabadulni halott férjének leveleitől, és áthívta, hogy a Benjamintól kapott leveleket elvigye, hiába kereste „a kék fedelű kis füzetet", melybe Carla Seligson (Heinle barátnőjének, Friederike Seligsonnak a húga) Heinle verseit másolta, és amelyet az akkor még élő Blumenthal 1977-es találkozásukkor Agamben rendelkezésére bocsátott, hogy másolatot készíthessen a benne levő versekről: a kék fedelű füzetecske azóta sem került meg. Persze nem zárhatjuk ki annak lehetőségét, hogy Scholem szándékosan hallgatott a versek hollétéről, de egy biztos: amikor Benjamin szándékáról és az általa implikált problémáról, azaz felejtés és megmentés viszonyáról beszélünk, nem feledkezhetünk meg arról a „felejtés felé ható, sötét erőről", melynek a Heinle alakját körülvevő művek és személyek (így Benjamin visszaemlékezései, szonettjei vagy akár esztétikai kommentárjai, sőt: Benjamin maga) minden pillanatban ki vannak téve (vö. Agamben 2016: 19). Heinle alakjának Benjamin műveiben élt „kísérteties utóéletéről" lásd Steizinger (2013: 213–242), műveinek nem kevésbé kísérteties utóéletéről pedig Steizinger (2016: 194–199).

15 Miután leírja, hogy milyen pontosan osztották fel az Otthon helyiségeit az általuk vezetett két csoport között ellenfelével, Ernst Joëllel, Benjamin azon töpreng, „nem túl korai-e negyvenéves korban felidézni az ember életének legfontosabb emlékeit". Éppen Ernst Joël képe ad választ kérdésére, „mert ez a kép bizony már egy halotté, és ki tudja, ő hogyan könnyíthette volna meg számomra az átlépést eme küszöbön" (Benjamin 2020: 154). Ha ezeket a sorokat a valamivel később írtak fényében olvassuk, világossá válik, hogy az Otthon felosztásának meglehetősen gyakorlati problémája egy jóval bonyolultabb topográfiai problémát rejt magában: Benjamin feladata a *Berlini krónikáb*an nem kevesebb, mint feltérképezni élet és halál megkülönböztethetetlenségi zónáját.

3.

> Ezekben az utolsó időkben [Heinle] az Otthon közvetlen közelében lakott […]. Egyszer meglátogattam ott. Ez azután történt, hogy egy súlyos nézeteltérés miatt sokáig nem találkoztunk. De még ma is emlékszem a mosolyra, amely kiegyenlítette ezeknek a heteknek a külön töltött borzalmát, és amellyel egy bizonyára teljesen érdektelen szófordulatot varázsigévé változtatott, kigyógyítva bajából a sérült lelket (Benjamin 2020: 155).

Az imént leírtak fényében talán nem meglepő, hogy a *Berlini krónika*ban mindössze két olyan emléket találunk, mely Benjaminék barátságának konkrét, „az életben" megesett epizódjait tárja elénk. Az viszont sokkal érdekesebb, hogy mindkét ilyen emlék egy „nézeteltérésre" vagy „harcra" irányul és a barátok kibékülését is magába foglalja (vagy legalább utal rá). A jelen fejezet bevezetéseként idézett sorok mellett Benjamin egy olyan esetről számol be, mely az *Aktion* című expresszionista folyóirat körének egyik estjén történt. Bár mindketten „szót kaptak", abban egyeztek meg, hogy egyedül Benjamin mond beszédet, amit el is küldött „a legszűkebb kör" tagjainak. Nem világos, hogy pontosan milyen okból, de Heinle kifogásolta a szöveget, aminek heves veszekedés lett a vége, „és ahogyan ilyen esetekben mindig, a veszekedők teljes egzisztenciája volt a tét". Mivel egyikük sem akart visszalépni, a szóban forgó estén mindketten beszédet mondtak, „ugyanazzal a címmel és majdnem szó szerint egyező tartalommal". Visszagondolva az esetre, Benjamin a két szöveget „az argonauták mondájának két összecsapódó szigetéhez" hasonlítja, „amelyek közt egy hajó sem haladhat át épségben", majd hozzáteszi: „akkoriban […] a szeretet és a gyűlölet tengere vetette a hullámokat" (Benjamin 2020: 156).

Steizinger meggyőzően magyarázza Benjamin választását: az argonauták összecsapódó szigeteinek, a Szimplegádoknak a képe tökéletesen kifejezi „vonzás és taszítás dinamikáját", mely a fiatal Benjamin szerint nem kevesebb, mint a barátság lényege (Steizinger 2016: 169). Talán a sors iróniája, de a két azonos című (*Die Jugend*, Az ifjúság) szöveg közül, mely az ominózus estén elhangzott, nem a Benjaminé maradt fent (vö. Zsellér 2020: 236). Astrid Deuber-Mankowsky értelmezése szerint (vö. Deuber-Mankowsky 2000: 193–194) azonban van egy mondat, mely eredetileg Benjamin előadásának a részét képezte, ráadásul azon kevés mondatok egyike (és nem kis valószínűséggel legjelentősebbike) lehet, mely miatt a két beszéd tartalma mégsem mondható teljesen egyezőnek:[16] „»nem fivérek és társak barátsága, hanem idegen barátok barátsága« (Benjamin 1995: 182). Az első látásra felettébb furcsa gondolatot Benjamin egy Carla Seligsonnak írt levélben idézi, melynél talán nincs részletesebb és lényegesebb dokumentuma ama „leírhatatlan" viszony[17] természetének, mely Benjamint Heinléhez fűzte. Az 1913. november 17-én írt levél tulajdonképpen Heinle békülési kísérletéről számol be az előző bekezdésben rekonstruált konfliktus után (vö. Steizinger 2016: 168). Miután átbeszélték a történteket, és lehetséges magyarázatokat kerestek azok elviselhetővé tételére, elég hamar ráeszmélnek a probléma tulajdonképpeni forrására: „mindkettőknek nagyon nehéz volt elválni [a másiktól] […]. Eljött egy pillanat, amikor mindketten bevallottuk, hogy beleütköztünk a sorsba; azt mondtuk egymásnak:

16 „…két beszéd hangzott el, ugyanazzal a címmel és majdnem szó szerint egyező tartalommal" (Benjamin 2020: 156).

17 „Még mindig nem ismerek olyan szót, mely leírná Heinlével való kapcsolatomat" (Benjamin 1995: 182).

mindketten a másik helyében állhatnánk" (Benjamin 1995: 181). A helyzetre adott válaszaik viszont nagyon különbözőek:

> Ő a szeretet nevében állt velem szemben, én pedig a szimbólummal állítottam szembe őt […]. Ő felülkerekedett az ellenségeskedés kísértésén és újból barátságot vagy legalább testvériséget ajánlott nekem. Én úgy kerekedtem felül, hogy visszautasítottam azt, amit […] nem volt szabad elfogadnom. Olykor azt hittem, mindazok közül, akiket ismertünk, mi, Heinle és én értettük meg egymást a legjobban. Ez nem teljesen igaz. De így áll a helyzet: bár ki-ki a másik, szükségszerűen meg kell maradnia a saját szelleménél. Ismét felismertem az *Idea szükségszerűségét*, mely Heinlével szembeállít engem. Én a beteljesülést akarom, amit csak várni lehet, és ő teljesíti azt. De a beteljesülés olyasvalami, ami túlságosan nyugodt és isteni ahhoz, hogy azt más hozza el, mint egy égető szél. Tegnap azt mondtam Heinlének: mindkettőnk hívő, de az számít, hogyan hiszünk a hitünkben. Én (nem szocialista, hanem valami más értelemben) a kirekesztettek sokaságára gondolok, és arra a *szellemre*, amely az alvók szövetségese, nem a testvéreké (Benjamin 1995: 181–182).

Annak ellenére, hogy a két barát képtelen elválni egymástól, sőt már-már azonosak egymással („mindketten a másik helyében állhatnánk", „ki-ki a másik"), egyikük a különbségek jelentőségét hangsúlyozza: a szeretettel a szimbólumot, a békével a harcot, a közvetlen beteljesüléssel az eljövendő beteljesülést, a testvériséggel „az alvók szövetségét" állítja szembe, levele végén pedig megjegyzi, hogy számára e viszony „a tiszta küzdelem tiszta öröme" (Benjamin 1995: 182). Az idézett részlet utolsó sorát elemezve és a benjamini gondolat („»idegen barátok barátsága«") lehetséges forrásai után kutatva Deuber-Mankowsky Nietzsche *Zarathustrá*ja felé fordul:

> Aki barátot akar, legyen kész háborút viselni érte: aki pedig háborút visel, annak *tudnia* kell ellenségnek lenni. Barátodban tisztelj ellenséget is. Tudsz-e vajon pártjára állani úgy, hogy át ne pártolnál hozzá egyben? Barátod legyen legjobb ellenséged. Akkor legyél legközelebb hozzá szívedben, mikor ellenállsz neki (Nietzsche 2004: 71).

A fent idézett levélrészlet fényében nem nehéz elképzelni, hogy Benjamin miként olvashatta ezeket a sorokat. Ami viszont Deuber-Mankowsky értelmezését igazán alátámasztja (az alvó barát alakjának megjelenése Nietzsche monumentális művében) még ezeknél is fontosabb: „Láttad-e már alvás közben barátodat – hogy megtudd, milyen is akkor? Mert mi más is volna barátod arca? Saját arcod csupán, durva és tökéletlen tükörben" (Nietzsche 2004: 72). Annak ellenére, hogy a Carla Seligsonnak írt levelében arról a szellemről ír, mely „az alvók szövetségese", egy másik levelében, melyet egy évvel korábban írt barátjának, Ludwig Straußnak, azt állítja, hogy a *Zarathustra* szóban forgó fejezetében („különösen az alvó barátról szóló részre gondolok"!) Nietzsche „a lehető legalaposabban és legveszélyesebben félreértette a barátságot (valami nagyon személyessé változtatva azt)", hisz az nem egy személyes viszony, hanem – ifjúkori mestere, Gustav Wyneken szavait idézve – „etikai elvtársaság" (Benjamin 1995: 78). Meglepőnek tűnhet, hogy Benjamin éppen ennek a meghatározásnak a nevében kritizálja Nietzschét, mikor a Seligsonnak írt levelében az alvás motívuma is megjelenik, ráadásul a barátságról is kiderül, hogy az nem „fivérek vagy társak", hanem „idegenek" barátsága. Ahhoz azonban, hogy megértsük, a két gondolat miként egyeztethető össze egymással, egy harmadik levélhez kell fordulnunk, melynek úgyszintén Carla Seligson a címzettje:

> Csak egy eszme és az eszmében való közösség vezethet […] a magányba. Azt hiszem, igaz, hogy csak az lehet magányos, aki befogadta az eszmét (mindegy, hogy „melyiket") […]. Hiszem, hogy csak a közösségben, csak a hívők legbensőségesebb közösségében lehet igazán magányos az ember: egy olyan magányban, amelyben énje az eszme ellen lázad, hogy magához térjen […]. Nem szeretném magánynak nevezni az ideális emberek embertársaikhoz való viszonyát […]. [A magány] sokkal inkább az ideális ember magánya az eszméhez való viszonyában, mely elpusztítja emberségét. És ezt a mélyebb magányt csak egy beteljesült közösségtől várhatjuk (Benjamin 1995: 161).

Láthatjuk tehát, hogy Benjamin miként számolja fel magány és közösség, idegenség és barátság hagyományos szembeállítását: a tökéletes vagy beteljesült közösség az eszme közössége, de az eszme csak akkor válhat közösségképző princípiummá, ha az eljövendő közösség tagjai befogadták azt. Ez a befogadás a tagok emberségének elpusztításával azonos: az én persze harcol, megpróbál „magához térni", de a beteljesülés pillanatában az eszme kerekedik felül. A magány, azaz az eszmével való viszony a közege ennek a harcnak. A beteljesült közösség nem emberi viszonyokon alapszik: az elvtársaság etikai voltának mértéke nem az emberekhez való viszonyulás természetén mérendő. De ugyanilyen fontos az is, hogy az igazi magányt (mely „az ideális ember magánya az eszméhez való viszonyában") „csak egy beteljesült közösségtől várhatjuk". Nem mondhatjuk tehát azt, hogy a tökéletes közösség az eszme befogadásával lenne azonos, hisz ez a befogadás csak a beteljesült közösségben valósulhat meg. A közösség és a magány paradox módon egymást feltételezik: közösség nélkül nem mélyíthetjük el magányunkat, hogy aztán „legmagányosabb magányosságunkban" befogadhassuk az eszmét, és ezáltal megszűnjünk embernek lenni, ugyanakkor ha nem fordulunk az eszmék felé és nem lázadunk ellenük, ha tartunk a távolságtól, idegenségtől és magánytól, sosem lelhetünk valódi közösségre. Az ellenség és az „idegenbeli messziség" (Nietzsche 2004: 77) szeretete a magány szeretete, a magány szeretete az eszme szeretete, az eszme szeretete pedig a barát szeretete: „a tiszta küzdelem tiszta öröme".

Amikor Benjamin a szimbólumra és az eszme szükségszerűségére hivatkozva utasítja vissza Heinle békülési szándékát, szeretetéről és barátságáról tesz tanúságot. De Heinle szeretetével szemben, mely közvetlen és kicsit sem dialektikus, ez a szeretet az eszmére irányul és így szükségszerűen az „idegenbeli messziség" szeretetévé válik. Ha – mint azt Benjamin *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* című, 1916-ban írt meghatározó nyelvfilozófiai írásában állítja – „a nyelv […] nem pusztán a közölhető közlése, hanem a nem-közölhető szimbóluma is egyben" (Benjamin 2001b: 22), a szimbólum nevében eljárni nem több, mint hű lenni „a nem-közölhetőhöz" vagy „az eszme szükségszerűségéhez". Ez a hűség pedig a várakozással azonos: a szimbólum annak az „égető szélnek" a szimbóluma, mely egyedüliként hozhatja el a beteljesülést. Éppen ez támasztja alá Irving Wohlfarth megjegyzését, miszerint Benjamin messianizmusának „temporális dualitása" („A Messiás még nem jött el, de minden pillanatban előképezi magát") egyben nyelvi dualitás (Wohlfarth 1992: 164):

> Minden nyelvben és alakzataiban ott marad a közölhetőn kívül valami közölhetetlen, valami […] szimbolizáló vagy szimbolizált. Szimbolizáló csak a nyelvek véges alakzataiban; szimbolizált a nyelvek alakulásában önmagában. És ami a nyelvek alakulásában megmutatkozni, sőt, megteremtődni próbál, az a tiszta nyelv magva éppen. Míg azonban

> ez a mag, ha az életben rejtve és töredékesen is, de mégis jelenvalóan maga a szimbolizált dolog, az alakzatokban csak szimbolizálóként lakik. Ama végső lényegiség, amely maga a tiszta nyelv, a nyelvekben csak a nyelvihez s változásaihoz kötődik, az alakzatokban a súlyos és idegen értelem terhét hordozza. Hogy ettől eloldozza, hogy a szimbolizálóból szimbolizáltat alakítson, hogy a tiszta nyelvet, megformázva, a nyelvnek mint mozgásnak visszanyerje: ez a fordítás hatalmas – és egyetlen – képessége (Benjamin 1980c: 83).

Anélkül, hogy különösebben belemerülnénk a fordítás problémakörébe, láthatjuk, hogy a nyelvek nem „véges alakzataikban", hanem alakulásukban, mozgásukban szimbolizálják a közölhetetlent. Ugyanakkor a tiszta nyelv magja felé tendálnak, és fordítva: alakulásuk nem több e mag megteremtődésre való törekvésénél. „A »Brot« és a »pain« szóban ugyanazt gondoljuk, ám az elgondolás módja máris különbözik." Az elgondolt dolog egysége garantálja e szavak jelentésének azonosságát, elgondolásának módjai pedig különböznek ugyan, de ezek a különbségek „az elgondolt dologgá" egészítik ki egymást. Amikor ez a kiegészítés megtörténik, a dolog „az elgondolás valamennyi módjából kiléphet majd, tiszta nyelvként". Ez az oka annak, hogy az egyes nyelvek „történetük messiási vége felé", azaz a tiszta nyelv magja felé „növekszenek", a fordítás pedig ennek „a szent sarjadásnak" a próbája: feladata meghatározni, hogy „mennyire jár közel rejtett tartalmuk a kinyilatkoztatáshoz, s mennyire lehet jelenvaló e távolság tudatában" (Benjamin 1980c: 77). Minket azonban most nem is a fordítás feladata vagy „hatalmas képessége", hanem éppen ez a távolság érdekel. A tiszta nyelv tulajdonképpen a nyelvek történetének „messiási vége", a nyelvek pedig éppen „szent sarjadásukban" tekinthetőek a kimondhatatlan szimbólumának. Ez a szent sarjadás, mely a nyelvek magányában történik, annak a harcnak felel meg, melyet a magányos ifjú az eszme ellen folytat, s amely végső soron az ellenség- és távolságszeretet maximájának etikai szükségszerűséget kölcsönöz: „Az elgondolás módja teszi ugyanis, hogy […] [a nyelvek] végső soron egymás kizárására törekszenek. […] Az elgondolás módja tehát e két szóban egymás ellen fordul, a kettő kiegészíti egymást abban a két nyelvben, amelyből a szavak származnak" (Benjamin 1980c: 77). A nyelvek viszonya a Seligson-levélben felvázolt közösség-eszményt tükrözi: annak ellenére, hogy egymás kizárására törekszenek vagy egymás ellen fordulnak, kiegészítik egymást, sőt éppen a köztük húzódó feszültség vagy különbség teszi lehetővé azt, hogy egymást kiegészítsék. Ezt szemlélteti Benjamin híres képe:

> Ahogy tudniillik egy edény cserepeinek ahhoz, hogy összeilleszthetőek legyenek, a legparányibb peremvonal-részletükkel is illeszkedniük kell egymás vonalához, ám azonosnak lenniök korántsem szükséges, így kell a fordításnak […] olyképp alakulnia, hogy a kettő együtt [azaz az eredeti és a fordítás], mint egyetlen edény töredéke, töredéke egyetlen nagyobb nyelvnek, jelenjék meg (Benjamin 1980c: 82).

*A műfordító feladatá*ról szóló szöveg tartalmaz azonban egy fontos gondolatot, mely megvilágító lehet a Seligson-levélben foglaltak szempontjából: „a nyelvek nem idegenek egymástól, hanem a priori és minden történeti vonatkozástól eltekintve rokonok egymással abban, amit mondani akarnak" (Benjamin 1980c: 75). Meg kell tehát különböztetnünk a történelmi idegenséget a történelmen túli, *a priori* rokonságtól, és e megkülönböztetést az „idegenek barátságának" gondolatára kell alkalmaznunk, hogy azt mondhassuk:

az eszmével való harc, a magány, „a szent sarjadás" és várakozás folyamatában valóban idegenek a barátok, de minden pillanatban összeköti őket az eszmében való rokonság, a beteljesülés előképe, a közölhetetlen szimbóluma,[18] azaz *a nyelv:* „És ma éppen olyan jól értem, mint akkor, még ha teljesen más megfontolásokból is, hogy a »fiatalok nyelvének« kellett szövetségeink középpontjában állnia" (Benjamin 2020: 156).

Mielőtt azonban rátérnénk a „fiatalok nyelvének" problémájára, a benjamini barátságkoncepció etikai-politikai következményeiről kell szólnunk. Deuber-Mankowsky értelmezése szerint Benjamin pozíciójának három alapvető következményét különböztethetjük meg: 1) a barátoknak idegenként kell szeretniük egymást, még akkor is, ha sem magukra, sem a másikra nem tekintenek idegenként; 2) a baráti közösség nem az „idegenség levedlésének" közege; célja „az idegenség tapasztalatának emlékét életben tartani"; 3) az idegeneknek „érezniük és tudniuk kell helyzetük morális felsőbbrendűségét és erősségét", és ennek „nem a barátok ellen, hanem a barátokért folyó küzdelemben" kell megnyilvánulnia, melynek nem az azonosság létrehozásáért, hanem a különbség „lehetővé tételéért" kell folynia (Deuber-Mankowsky 2000: 196–197). Ha a benjamini gondolatot a *Zarathustrá*ban elhangzottaknak megfelelően olvassuk, azt mondhatjuk, hogy a barátot még álmában is szeretnünk kell, amikor nemcsak számunkra, hanem önmaga számára is idegen, azaz amikor „nincs önkontrollja, és gyenge" (Deuber-Mankowsky 2000: 197).

Értelmezésének alátámasztásához Deuber-Mankowsky egy olyan konfliktusra hivatkozik, mely 1914 tavaszán helyrehozhatatlan szakadással fenyegette a berlini ifjúsági mozgalmat, s melynek kirobbantásában Heinle jelentős részt vállalt. A konfliktus okait illetően annyit érdemes elmondanunk, hogy ekkortájt a mozgalmat két, egymásnak ellentmondó nézet uralta, melyek az „ifjúság autonómiája felé vezető út" természetét illetően akartak iránymutatást nyújtani a mozgalom számára. Míg Siegfried Bernfeld, Franz Sachs és a konfliktus egyik főszereplője, George Barbizon úgy gondolták, hogy a mozgalom csak akkor lehet sikeres, ha vállaltan politikaivá válik („szocialista orientációval"), addig Benjamin, Simon Guttmann és Heinle, a másik főszereplő, a szellem beteljesülésének közegeként tekintett a mozgalomra, ennek megfelelően pedig „szellemi-irodalmi orientációjú csoportként" látta a jövőjét (vö. Steizinger 2016: 172–173). Ami pedig a konfliktus tárgyát illeti, nem absztrakt, elméleti kérdésekről folyt a vita, hanem a mozgalom orgánumát, a már említett *Der Anfang* című lapot érintette. A lapot Franz Pfemfert kiadója terjesztette, szerkesztői pedig Bernfeld és Barbizon voltak, így nem meglepő, hogy Heinléék csoportjában felütötte a fejét a gondolat, miszerint a szerkesztőséget le kellene cserélni, és új kiadót kéne találni a lapnak. Heinle – Guttmann támogatásával („és talán vezetésével") – el is kezdett új kiadót keresni annak reményében, hogy majd társaival (többek között Benjaminnal, aki semmit nem tudott Heinle és Guttmann partizánakciójáról) átveheti a folyóirat szerkesztését és irányítását (vö. Steizinger 2016: 173). Terve valószínűleg az lehetett, hogy valamiféleképpen összeugrassza Pfemfertet Barbizonékkal – legalábbis erre enged következtetni a tény, hogy expresszlevelet küldött Barbizonnak a hírrel, miszerint Pfemfert meg akarja kaparintani az *Anfang*ot. A levélben tulajdonképpert Pfemfertet rágalmazta, azt gondolván, hogy így megnyerheti Barbizont a kiadóváltás ügyének. Azzal

18 „A szimbólum még nem a szimbolizált, de már részesül benne" (Wohlfarth 1992: 164).

persze nem számolt, hogy Barbizon szinte rögtön egyeztetni fog Pfemferttel, aki a rágalmazás hallatán azt fontolgatta, hogy perbe fogja Heinlét. Barbizon (!) beszélte le erről, mondván, hogy az ügy egy nyilvános vita keretei között is megoldható. Pfemfert végül nem perelte be Heinlét (de ahogy azt hamarosan látni fogjuk, nem is hagyta annyiban az egészet), Barbizonék viszont valóban összehívtak egy vitát, melynek formája azért nem különbözött lényegesen a bírósági tárgyalásokétól (vö. Deuber-Mankowsky 2000: 198–199). Bár a vita körülményei kevéssé ismertek,[19] talán nem is ezek a legérdekesebbek: február 19-én, néhány nappal a vita előtt ugyanis megválasztották Benjamint a Szabad Diákszövetség elnökévé, így rá hárult a feladat, hogy barátja ügye fölött bíráskodjon. Azt, hogy mennyire volt pártatlan bíró, egyszerre nagyon könnyű és nagyon nehéz megállapítani. Ha a pártatlanság jogi értelmét vesszük alapul, semmiképpen sem állítható róla, hogy pártatlan volt: azon túl, hogy megpróbálta megakadályozni azt, hogy az összehívott vita formai értelemben véve perré váljon, arra a feltételezésre alapozta az ügyhöz való viszonyát, hogy a vádlottak (azaz Heinle és Guttmann) ártatlanok, sőt tulajdonképpen nincsenek is vádlók és vádlottak (vö. Deuber-Mankowsky 2000: 199–200). Wynekennek írt leveleiből még az is kiderül, hogy kifejezetten neheztelt Barbizonra: „azzal vádolta, hogy nyilvános vádaskodásával gyanakvást keltett a közösségben és a gyanakvás eme szemléletével megölte »a két embert a közösségünkért«" (Deuber-Mankowsky 2000: 200), így aztán első látásra elég nehezen érthető a tény, hogy Barbizon – bár a „jogi nézőpontot" képviselte – meg volt győződve Benjamin jóhiszeműségéről (vö. Deuber-Mankowsky: 199, Benjamin 1989: 557). Meggyőződésének magyarázatát bizalmának kifejezése után közli: „Most tudatosult bennem, hogy Benjamin mennyire csak egyetlen dimenzióra van beállítva, éspedig a negyedik dimenzióra", leveléből pedig az is kiderül, hogy e ráismerés elegendő volt ahhoz, hogy kész legyen vele újra együtt dolgozni (persze nem minden feltétel nélkül: „Amíg elzárkózik előlem, lehet saját fogadószobája *[Sprechsaal]*") (Benjamin 1989: 557). Arra viszont nem tér ki, hogy mit ért „negyedik dimenzió" alatt.

Az imént felvázoltakból már nagyjából kirajzolódik Benjamin viszonyulásának alapvető irányultsága: Barbizonnal ellentétben, aki ragaszkodott ahhoz, hogy az ügyből *ügy* legyen, minden erejével azon dolgozott, hogy az ügy ügy-voltát valamiféleképpen megszüntesse. A *Zarathustrá*ban írtakkal való párhuzamot felidézve: erkölcsi maximája arra sarkallta, hogy még akkor is barátként viszonyuljon Heinléhez, amikor egyébként a baráti viszony tarthatatlan lenne –, amikor „a barát idegenül viselkedik, a barátság megszakadással fenyeget, amikor [a barát] gyenge": „Különösen kibékíthetetlen ellentétben állt a jogi úttal, amely során a barát óhatatlanul »esetté« válik, és így megfosztják attól az integritástól, amely a barátságot mindenekelőtt etikai elvtársasággá teszi" (Deubner-Mankowsky 2000: 199). Benjamin tehát nem élt vissza elnöki hatalmával, sőt „a jogi álláspont" hatástalanítására használta azt, hiszen számára a probléma nem Heinle és Barbizon konfliktusaként, esetleg Heinle és Guttmann bűneként, hanem „a jogi eljárások erőszakosságának" (röviden: az erőszak) problémájaként jelent meg (Deubner-Mankowsky 2000: 199). Mintha már ekkor ama tétel jegyében viszonyult volna a történtekhez, mely szerint „a konfliktusok teljesen erőszakmentes rendezése sohasem torkollhat jogi szerződésbe" (Benjamin 1980b: 41). He elfogadjuk Deuber-Mankowsky értelmezését, és a

19 A körülményeket illetően lásd Steizinger (2016: 174); Deuber-Mankowsky (2000: 198).

történteket a hét évvel később írt meghatározó mű, *Az erőszak kritikájáról* fényében olvassuk, arra következtethetünk, hogy Benjamin már ekkor feltette a kérdést: „Lehetséges-e egyáltalán a konfliktusok erőszakmentes rendezése?" Törekvései alapján pedig úgy ítélhetünk, hogy a válasza is hasonló volt:

> Kétségtelenül. […] Mindenütt erőszakmentes egyezség jön létre, ahol a szív kultúrája a megállapodás tiszta eszközeit adja az emberek kezébe. A jogszerű és jogellenes eszközök különböző fajtáival szemben, amelyek egytől egyig erőszakosak, ott vannak ugyanis az erőszakmentes, a tiszta eszközök. A szívélyesség, a gyengédség, a békeszeretet, a bizalom és a többi, amit még föl lehetne sorolni, mind az ilyen eszközök szubjektív feltételei (Benjamin 1980b: 42).

Amennyiben Benjamin magával a joggal állt szemben, és nem esett áldozatául a jogszerű és jogellenes eszközök hamis dichotómiájának, valóban arra következtethetünk, hogy tiszta eszközökkel próbálta megoldani a problémát. De ha a tiszta eszközök nem jogszerűek, ráadásul *szubjektív* feltételeik vannak, megoldásával egyben önnön bírói helyzetét is megszüntette: ha „jogot teremteni annyi, mint hatalmat teremteni, s ez az aktus ilyeténképpen az erőszak közvetlen megnyilvánulása", a Szabad Diákszövetség elnöke éppen a hatalomteremtésről, a hatalomról mondott le a barátság és a közösség eszméinek javára (Benjamin 1980b: 50). Objektivitását és pártatlanságát (és mindezekkel együtt Barbizon reakcióját) tehát nem a jog, hanem az erőszakmentesség perspektívájából érthetjük meg: „próbáltam a magam lényével megbénítani az emberi kapcsolatokba bekúszó katasztrófát. Ez volt az én »objektivitásom«" (Benjamin 1995: 202).

Az igazságszolgáltatás eszköze tehát nem a jog és az erőszak, hanem az élet: „…eddig én voltam az, aki a legelevenebb módon próbáltam kapcsolatot teremteni mindazokkal, akiket az események érintettek" (Benjamin 1995: 202). E kapcsolat elevenségét többek között az adja, hogy az érintettekhez való viszonyulásának mértékéül az emberismeretet választotta: ismerte Heinlét és Guttmannt – „a velük mint emberekkel való viszonyom és a velük folytatott beszélgetéseim alapján tárgyilagosan tudtam, hogy Barbizon gyanúja téves". Ennek megfelelően egyetlen célja volt azon a „szégyenteljes" délutánon, amikor a történteket megvitatták: „nemes emberi színvonalat" adni a vitának. „Szinte könyörögve – és amikor nem ment másként, végső eszközökkel, mint a rendreutasítás – tartottam fenn az emberi tisztességet, amennyire csak lehetett" (Benjamin 1995: 203–204). Fontos, hogy az emberismeret itt nem redukálható a személyes benyomásokra vagy az együtt töltött időre, nem az ismerősökről vagy barátokról szerzett ismeretek vagy tapasztalatok képezik az anyagát: „Amikor Guttmann és Heinle nyilatkozata amlítést tett rólam Heinlével kapcsolatban, Herbert Blumenthal fellebbezésére lemondtam a vezetésről. […] Nem válaszoltam Guttmann állítására a Heinlével való kapcsolatomról, mivel ez a kapcsolat számomra nem tűnik egyszerűnek, pláne nem vitatémának" (Benjamin 1995: 204). Sokkal inkább van szó arról, amit Benjamin a már említett, Wynekennek címzett levél elején ír: nem akarja megvédeni az igazát Barbizon állításaival szemben, hisz nincs több átbeszélni való vagy megtárgyalandó probléma köztük; „nem bizonyítékokról vagy helyreállításokról van szó, hanem a lényegről" – írja Benjamin, és hozzátehetné, hogy ez soha nem is volt másként. Bár nem tisztázza, hogy pontosan milyen lényegről ír, árulkodó lehet, hogy a „Wesen" pár sorral korábban, egy már idézett, kulcsfontosságú mondatban is feltűnik:

„próbáltam a magam lényével *[mit meinem eigenen Wesen]* megbénítani az emberi kapcsolatokba bekúszó katasztrófát" (Benjamin 1995: 202). A szóban forgó lényeg tehát a saját lényeg(e) – nem egyedül Benjaminé, hanem az érintetteké. Az emberismeretnek pedig erre a szinguláris lényegre kell irányulnia. Gilles Deleuze distinkciójával élve: nem *az* életre, hanem *egy* életre.[20] A Benjamin által említett „emberi színvonal" vagy „emberi tisztesség" sem valamiféle általános mérce; éppen ellenkezőleg: Benjamin könyörgése, majd dühe a szinguláris mérték követelésének a kifejeződése. A jog álláspontjával szemben, mely az „objektivitás" címszava alatt mindent egyazon mércével mér, Benjamin egy magasabb értelemben vett tárgyilagosságra hivatkozik, de valódi tárgyilagosságot, azaz igazságosságot csak a szingularitás, a mértékek szingularitása garantálhat. Werner Hamacher így fogalmaz *Az erőszak kritikájáról* írt *Afformatív, sztrájk* című szövegében:

> A szingularitás Benjamin számára az egyik, mégpedig az egyik kitüntetett meghatározása az igazságosságnak és így a tiszta közvetettségnek. A törvények általánosságot követelnek meg, de általános érvényűségük igénye a szubszumpció logikáján alapul, amely minden egyes helyzetet csak a törvényalkalmazás eseteként vesz tekintetbe, a helyzet szingularitását pedig semmibe veszi. Ahogy a törvények logikája, úgy a performatívumoké is a szubszumpció elvét követi, ami a mindenkori szituációt feláldozza a fennálló tételezett jognak, a konvenciónak, a kódnak, és éppen ezért nem lehet igazságos a szituációval szemben. Az igazságosság ellenben lényegileg a szituációval szembeni igazságosság (Hamacher 2019: 95).

Amikor Benjamin arról ír Wynekennek, hogy Barbizon – hangoztatott objektivitása ellenére – úgy gyanúsította meg Heinlét és Guttmannt, hogy a vádak, melyekre gyanúját alapozta, nem voltak bizonyítottak (ennyiben pedig tárgyilagossága „már a tárgy előtt ott volt" [Benjamin 1995: 207]), az derül ki, hogy a „szituációhoz" való viszonyulása teljesen megfelel jogi álláspontjának: nem (lehet) igazságos, hiszen az általa képviselt objektivitás nem a szituációval szemben s így annak szingularitásában gyökerezően, hanem „már a tárgy előtt", azaz attól (és annak szingularitásától) teljesen függetlenül nyilvánul meg. „Barbizonnak a személyével kellett volna szembesítenie az embereket; tisztaságot kellett volna teremtenie kérdéseinek tisztaságával" (Benjamin 1995: 207). Bár Benjamin itt már személyről *(Person)* és nem lényegről *(Wesen)* ír, tulajdonképpen az általa (is) képviselt viszonyulásmódot kéri számon Barbizonon: ahogy ő a saját lényével próbálta „megbénítani az emberi kapcsolatokba bekúszó katasztrófát", úgy kellett volna Barbizonnak is eljárnia; a szembesítés eszközéül pedig nem a jogot, a gyanút, a nyomozást és megfigyelést kellett volna választania, hanem saját személyét, szinguláris lényegét, azaz az életét. Valamint a tiszta kérdéseket, a tiszta kérdezést, mely maga is tisztít: a nyomozás és megfigyelés elhomályosító közvetettsége helyett (mely legfeljebb gyanúhoz, majd pedig vádemeléshez vezethet) a szituáció és a személy szingularitására nyíló, azt „tiszta komolysággal" és közvetlenséggel, „szinte mosolyogva" célzó kérdezést (Benjamin 1995: 207).[21] Nem véletlen, hogy Benjamin ennyire hatékony eszközként tekint a kérdezésre:

---

20 „Essence singulière, une vie…" (Vö. Deleuze 1995: 2–3.)

21 „…a mozgalomban nincs helye a gyanakvásnak […], csak a bizonyított tettet ismeri, és amíg a tények nem kényszerítenek a bűnöző felismerésére, addig a maradéktalan nyitottság, a teljes szembenézés az az emberi funkció, amely alól senki nem vonhatja ki magát" (Benjamin 1995: 208).

> [A tiszta eszközök] legmélyebben gyökerező példája pedig talán éppen a megbeszélés mint a polgári megállapodás technikája. Ugyanis nemcsak módot ad az egyezségre, hanem egy igen fontos vonatkozásával – avval, hogy büntetlen benne a hazugság – kifejezetten igazolni lehet, hogy ki van iktatva belőle az erőszak. Talán egyetlen olyan törvényhozás sincs a világon, mely eredendően büntetné a hazugságot. Amiben az jut kifejezésre, hogy van egy olyan szférája az emberek közti megegyezésnek, amely annyira erőszakmentes, hogy teljesen hozzáférhetetlen az erőszak számára: a „kölcsönös megértés" voltaképpeni szférája, a nyelv (Benjamin 1980b: 42–43).

Az már más kérdés – teszi hozzá Benjamin –, hogy „későn és egy sajátos hanyatlási folyamat eredményeként […] mégis behatolt ide a jogi erőhatalom" (Benjamin 1980: 43). Arról, hogy e tény súlyát ekkor már realizálta-e, most nem beszélnék (bár kétségtelenül árulkodó a *Berlini krónika* már idézett mondata: „És ma éppen olyan jól értem, mint akkor, még ha teljesen más megfontolásokból is, hogy a »fiatalok nyelvének« kellett szövetségeink középpontjában állnia"). A lényeg, hogy a kérdezésre tulajdonképpen már ekkor tiszta eszközként tekintett:

> Mit ér az az „ügy", mely nem kötelez minket állandóan a legemberibb cselekvésre, amely maga határozza meg erkölcsi és emberi méltóságunkat, ahelyett, hogy e méltóság állandó kinyilatkoztatása lenne? […] Barbizon nem volt zavart, amikor az ügy arra kényszerítette, hogy ellenem írjon. […] önnön tárgyilagosságától hipnotizáltan, valamilyen anyagi veszélytől tartva, amelyet a közösségre, a szervezetre nézve fenyegetőnek látott, figyelmen kívül hagyta az akaratot, az ifjúsági viszonyt, mely az igazságosságot egyedüliként garantálja" (Benjamin 1995: 208–209).

Barbizon egyik legnagyobb hibája az volt, hogy célokban és nem eszközökben gondolkodott: hagyta, hogy az ügy határozza meg erkölcsi és emberi méltóságát, s így az sem zavarta, amikor az ügy nevében Benjamin ellen írt, ahelyett, hogy az akaratot, azaz a viszonyt vette volna alapul.

Intenzív nyelvek [Intensive Sprachen] című tanulmánya elején Werner Hamacher meggyőzően érvel amellett, hogy Benjamin szerint[22] a viszony megelőzi saját tagjait, sőt maga felel azok konstitúciójáért:

> …a megismerhetőség nem egy tárgy, hanem a közeg, melyben a megismerés a megismerthez viszonyul és amelyben ezek konstituálódnak – az egyik mint megismerés, a másik mint megismert. A megismerhetőség nem egy szubjektum megismerőképessége, mely transzcendentális struktúraként a megismert tárgyaktól függetlenül adott, de nem is a tárgyak tulajdonsága, képessége, hogy a megismerés számára felfedjék magukat, ha eljön a megismerés megvalósulásának pillanata […]. [A megismerhetőség] […] nem egy már konstituált

22 Jogosan merül fel a kérdés, hogy állítását mely szövegekre alapozza. Bár a szóban forgó tanulmányt alapvetően *A műfordító feladatá*ról (1921), az általam idézett szövegrészt pedig egy *Ismeretelmélet* című, keletkezését tekintve úgyszintén 1920–21-re datálható jegyzet alapján írta (vö. Benjamin 1985: 45–46, 661), mindezeket a szövegeket a már említett korai nyelvfilozófiai írás, *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* folytatásaként értelmezi és olvassa. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a tény, hogy írásának kulcsmotívumát (és a mögötte meghúzódó problémát!), a közvetettség közvetlenségének gondolatát éppen ez a szöveg adja: „A mediális – azaz minden szellemi közlésnek a *közvetlensége* –: a nyelvelmélet alapproblémája; s ha ezt a közvetlenséget mágikusnak kívánjuk nevezni, úgy a nyelv legeredendőbb problémája a nyelv mágiája" (Benjamin 2001b: 9).

> szubjektum és egy eleve adott objektum köteléke. Sokkal inkább az, amiben a megismerés megragadja a tárgyát és ennek megfelelően megismeréssé válik, illetve amiben a tárgy közli magát a megismeréssel és ily módon megismert lesz. […] a szubjektum-objektum viszony másodlagos a megismerés számára, mint annak a viszonynak a torzult származéka, mely a dolgok propozicionális megismerésének minden aktusát […], a közvetettség közvetlenségeként megelőzi (Hamacher 2012: 485–486).

Bár az idézett szövegrészben a megismerés viszonyáról vagy közegéről, a megismerhetőségről esik szó, már az első bekezdésben kiderül, hogy a megismerhetőség „nyelvileg konstituált": ha „a megismerés nyelvi lényegének" (Benjamin 1980a: 19) expozíciójára törekszünk, be kell látnunk, hogy a megismerés és a megismerhetőség lehetősége a nyelvben mint a közlés közegében gyökerezik. „Ahogy a megismerésnek a nyelv, úgy a nyelvnek a közölhetőség a lényege" (Hamacher 2012: 487). Ezt a gondolatot ismétli meg Hamacher az *Afformatív, sztrájk*ban is, amikor azt írja, hogy

> az igazságosság eszköze az erőszak csak úgy lehet, ha tiszta eszköz: vagyis olyan eszköz, közvetítés, átmenet és átvitel, amely a két szélső pontot, amiket összeköt egymással, bizonyos értelemben megelőzi, tehát az interperszonalitás olyan formája, amelynek kiindulópontja és címzettje nem már konstituált szubjektumokban van, hanem amely mindenekelőtt konstituálja azokat, akik közt közvetít. Az ilyen eszközök tehát lényegileg nyelvi szerkezetűek, és Benjamin csakugyan a nyelvi közlés technikájaként definiálja őket. Ezen eszközök tisztasága abban áll, hogy célokból nem vezethetők le, és nem redukálhatók olyan impulzusokra, amelyek közvetettségük szféráján túl vannak: mindaddig tiszták az eszközök, amíg bennük csak ők maguk közlődnek, azaz saját közvetettségük (Hamacher 2019: 91–92).

Amikor a Wynekennek írt levélben Benjamin a viszony jelentőségét hangsúlyozza az ügy hatalmával szemben, a közölhetőség vagy medialitás tiszta szférájára kell gondolnunk, melynek falai áthatolhatatlan akadályt képeznek a különféle célok megnyilvánulásai számára. Továbbá nem szabad elfelejtenünk, hogy a viszony konstituálja „azokat [a szubjektumokat], akik közt közvetít": Hamacher korábbi állításához hasonlóan, mely szerint az igazságosság egyedül a különféle szituációkkal és azok szingularitásával szemben nyilvánulhat meg, ezen a ponton is meg kell jegyeznünk, hogy az igazságosság csak akkor határozhatja meg a szubjektumok egymáshoz való viszonyát, ha ezek a szubjektumok nem lépnek ki a viszonyból valamiféle külső cél felé – ha hűek maradnak ahhoz a konstitutív közléshez, mely szinguláris lényegüket a másik felé közli.

Terjedelmi okokból ugyan nincs lehetőségünk arra, hogy kimerítően tárgyaljuk, pár szót azért mégis kell szólnunk arról, hogy miért azonosítja Benjamin „az ifjúsági viszonyt" az akarattal. Ahhoz, hogy e kérdésre választ találjunk, korai szövegéhez, *Az erkölcsoktatás*hoz kell fordulnunk, mely a konfliktust megelőző évben, 1913-ban jelent meg.[23] A szóban forgó szövegben Benjamin arra tesz kísérletet, hogy „az erkölcs oktatását tisztán önmagában" vizsgálja, fényt derítve a kérdésre, hogy „az erkölcs oktatása miként viszonyul az abszolút pedagógiai követelményekhez". Mivel azonban „ezt a kérdést okvetlenül a filozófiában kell lehorgonyoznunk", kiindulópontjául a kanti etikát (pontosabban

23 „A tiszta eszközök politikájának gyökereit Benjamin 1910-es évekbeli, Kant munkásságával való intenzív foglalatoskodásában kell keresni, melyről töredékek sora tanúskodik. [E foglalatoskodás] legteljesebb dokumentum[a] az 1913 júliusában közölt *Az erkölcsoktatás*" (Salzani 2010: 441).

annak alapjait) választja, mely szerint „az erkölcsi akarat […] »érdekmentes«, és kizárólag az erkölcsi törvény határozza meg, az a norma, hogy tedd azt, ami jó" (Benjamin 2024a: 8). Mivel az „erkölcsoktatás célja az erkölcsi akarat kialakítása", az erkölcsi akarat imént idézett meghatározása „az erkölcsoktatás antinómiájára" irányítja figyelmünket: bár az erkölcsoktatásnak az erkölcsi akaratot kellene kialakítania,

> az erkölcsi akarat minden másnál hozzáférhetetlenebb, mivel önmagában véve nem egyfajta pszichológiai nagyság, amely bizonyos eszközökkel kezelhető. Az empirikus befolyásolás egyik válfaja sem jelent biztosítékot arra, hogy valóban magát az erkölcsi akaratot találjuk el. Az erkölcsoktatás kezeléséhez nem áll rendelkezésre a megfelelő irányítóeszköz. Amennyire hozzáférhetetlen a tiszta és egyedül érvényes erkölcsi törvény, olyan megközelíthetetlen a nevelő számára a tiszta akarat (Benjamin 2024a: 10).

Az erkölcsi akarat tehát hozzáférhetetlen és kezelhetetlen: azon túl, hogy „az empirikus befolyásolás egyik válfaja" sem bizonyul a kezelésére irányuló törekvések hatékony eszközének, maga sem használható eszközként, melyet az oktató kedvére irányíthat különféle (morális vagy annak vélt) célokra: „Tisztán dogmatikusan szemlélve az erkölcsoktatás legmélyebb veszélye abban rejlik, hogy motiválja és legalizálja a tiszta akaratot, azaz elnyomja a szabadságot" (Benjamin 2024: 12). Röviden: a tiszta akarat „hozzáférhetetlen a cél–eszköz logika és a szubjektivitás számára" (Salzani 2010: 441). Ahogy arra Günter Figal Benjamin-értelmezése alapján Carlo Salzani rámutat, a tiszta akarat hozzáférhetetlensége eme akarat közölhetetlenségét vonja maga után (vö. Salzani 2010: 441).[24] Ez persze nem meglepő a korábban állítottak fényében: ha a tiszta akarat tulajdonképpen egy viszony (ráadásul a *par excellence* ifjúsági viszony), egyszerre kell hozzáférhetetlennek lennie az eszköz–cél logika és a szubjektivitás számára, hisz ezeket – mint láttuk – maga hozza létre, és közölhetetlennek lennie, hisz ha közölhető lenne, önmagát mint (önmaga számára is) konstitutív közölhetőséget feltételezné. *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* kulcsgondolatának hamacheri átfogalmazásával élve: a tiszta eszközök politikájában csak egyvalami közvetlen, ez a valami pedig nem más, mint a közvetettség maga. Ami pedig az akarat tisztaságát illeti, nem fogalmazhatunk világosabban Kantnál, aki *Az erkölcsök metafizikájának alapvetésé*ben azt írja, hogy

> a jó akarat nem attól jó, amit elér vagy véghezvisz, nem attól, hogy alkalmas valamely előre megszabott cél elérésére, hanem egyedül az akarás által, vagyis önmagában jó, s önmagában, semmivel sem összehasonlítva értékelendő többre, mint minden, ami általa bármilyen hajlam, vagy, ha tetszik, az összes hajlam javára valaha is létrehozható lenne […]. [Az akarat] igazi rendeltetésének azt kell tartanunk, hogy az *önmagában jó*, nem pedig, hogy a valamely más célhoz *eszközül* szolgáló *akaratot* hozza létre (Kant 1991: 21–23).

Az akaratnak tehát nincs más alapja, mint önmaga: önmaga által és önmagában jó, nem pedig attól „amit elér vagy véghezvisz". És bár kétségtelen, hogy a „tökéletesen jó akarat […] objektív törvények […] alá rendeltetik", nem felejthetjük el, hogy egy cselekedet

24 Figal elemzéséből kiderül, hogy „a tiszta eszközök politikájának fogalomkészlete már a korai műben megjelenik a *Mittel* (eszközök; szó szerint: ami két szélsőség középpontjaként középen áll) és a *Vermittlung* (közvetítés és ugyanakkor instrumentalitás) játékában, melyet a nyelvfilozófiai esszék *Mitteilbarkeit*ról (közölhetőség) szóló részei visszhangoznak" (Salzani 2010: 441). Figal elemzését lásd: Figal (1979).

nemcsak *másvalami miatt* (azaz „mint eszköz"), hanem *magánvalóan* is lehet jó: míg az előbbi esetben a hipotetikus, addig az utóbbiban a kategorikus imperatívusz parancsát követi, mely a „cselekedetet önmagáért valóan, s nem egy másik célra vonatkoztatva állít[ja] objektíven szükségszerűnek" (Kant 1991: 44). A tiszta akarat meghatározottságai tehát egyértelműen megjelennek a tiszta eszközök benjamini leírásában, ráadásul nyelvfilozófiai és művészetkritikai elgondolásait is meghatározzák (vö. Salzani 2010: 441). Ez persze nem jelenti azt, hogy Benjamin ne lett volna kritikus Kant számos elgondolásával szemben. Ezekre a kritikákra most nem térnék ki részletesebben, de álljon itt Salzani összegzése: „bár formális értelemben átveszi Kant transzcendentális módszerét és morálfilozófiájának tulajdonképpeni karakterét, Benjamin aláássa az autonóm ész eszméjét, és intenzív messianizmusával helyettesíti azt", illetve megjegyzése, miszerint a kanti erkölcsfilozófiára irányuló benjamini kritika tulajdonképpen azt a „kognitív modellt" célozza, melyen ez az erkölcsfilozófia alapul, s amely „szükségszerűen aláássa a cselekvés tisztaságát, és visszahelyezi azt az eszközök és célok körforgásába" (Salzani 2010: 442).

> Az eljövendő ismeretelméletnek az a feladata, hogy megtalálja azt a szféráját a megismerésnek, mely teljesen semleges a szubjektum és objektum fogalmával szemben; más szóval ki kell puhatolnia, hol van a megismerésnek az az autonóm őseredeti szférája, ahol e fogalom már nem két metafizikai entitás viszonyát jelöli (Benjamin 1980a: 14).

Mivel Kant ismeretfogalmát – „ha mégoly szublimált alakban is", de – meghatározza az a „mitológiai" elképzelés, miszerint „a testestől-lelkestől létező individuális én érzékei révén benyomásokat kap, s azok alapján képzeteket alakít ki" (Benjamin 1980a: 12), morálfilozófiai törekvése, mely a cselekvés fogalmát a szubjektum tiszta, önmagát megalapozó akarata alapján próbálja megalkotni, szükségszerűen ki van téve eme szakadék hatásainak, s így nem valósulhat meg. A megoldás talán már nem is annyira meglepő: „Az egyoldalúan a matematikához és a mechanikához szabott megismerésfogalom szükségessé vált nagy átalakítását és kiigazítását csak úgy lehet véghezvinni, ha a nyelvre vonatkoztatjuk a megismerést, amit Hamann már Kant életében megkísérelt" (Benjamin 1980a: 19). A Wynekennek írt levél utolsó sora tökéletes abbreviatúrája a levélnek és mindannak, amit a levél kapcsán mondtunk: „Nekem és barátaimnak sem közvetlen, sem közvetett kapcsolatunk nem lesz Barbizonnal, nem fognak együttműködni az *Anfang*ban. Nem lesznek más eszközök által láthatóak, mint az akaratuk és a közvetlenségre törekvő szellemük által" (Benjamin 1995: 210).

Barbizon veszélyforrásként tekintett Heinlére és Guttmannra, amire Benjamin „az idegen barátok barátságának" gondolatával felelt: a mozgalom lényege abban áll, hogy a különféle veszélyekkel együtt, „a legbátrabb barátságban" nézzünk szembe – állította. Mivel azonban nem sikerült „szeretni mindazokat, akiktől a valós veszélyek származnak", a gyanú „két embert teljesen megölt közösségünk számára" (Benjamin 1995: 207, 209–210). S ha elfogadjuk Erdmut Wizisla megjegyzését, mely szerint a szóban forgó ügy sajátos fénybe helyezi Heinle pár hónappal később elkövetett öngyilkosságát, több-kevesebb fenntartással hozzátehetjük, hogy egyiküket nem csak a közösség számára ölte meg: „A nagy várakozásokkal Berlinbe érkező Heinle teljesen elbukott új környezetében, melyet Benjamin *közvetített* [számára]" (Steizinger 2016: 175; Kiemelés tőlem.).

4.

A történtek után pár hónappal, augusztus elsején kitört az első világháború. Egy héttel később, augusztus 8-án Heinle és akkori barátnője, Friederike „Rika" Seligson öngyilkosságot követtek el az Otthonban. Az öngyilkosságnak nem a szerelmi bánat *[Liebesgram]*[25] vagy a tavaszi „ügy" volt az (elsőszámú) oka, hanem a háború. „Meghalt a barátom. Nem az ütközetben. A becsület mezején virágzott ki, ahol nem esik el az ember" – így ír Benjamin az eseményről évekkel később, 1928-ban (Benjamin 1977e: 623). A mozgalom egy másik tagja, Martin Gumpert „önéletrajzában szintén egyetlen hatásegyüttesbe sűrítette a háború kitörését és a kettős öngyilkosságot" (Steizinger 2016: 177). A *Berlini krónika* sem bőbeszédű az eseményeket illetően, sőt talán az 1928-as jegyzetnél is kevesebbet mond: „Később – miután elérkezett az a reggel, amikor sürgöny ébresztett e szavakkal: »Az Otthonban talál majd minket« –, miután Heinle és barátnője meghalt, a környék egy darabig még a túlélők találkozóinak központja maradt" (Benjamin 2020: 155). Benjamin tulajdonképpen csak egy pillanatra, egy fél mondat erejéig tér el eredeti szándékától (megrajzolni „a halott életének külső tereit"), ha egyáltalán eltér, majd folytatja azt, amire képes.

Van azonban két tanúvallomás, mely elengedhetetlen fontosságú a szóban forgó esemény értelmezésének szempontjából. Az egyiket a már említett Carla Seligson, Rika húga írta: 1914 augusztus 23-án levelet küldött Benjaminnak, melyhez „rövid prózarészletet" csatolt. *Az öngyilkosság* [Der Selbstmord] című rövid és szinte megfejthetetlenül tömör írás szerint „csak két kor van: az ifjúság és a halál", melyek „egymást határolják"; a halál tehát „formát ölt és formája van", a haldoklás pedig „csak az élet, a fennmaradás, a pusztulás vége". Seligson írásában nincs helye az életnek, mely tulajdonképpen nem több önnön puszta fennmaradásánál, sőt pusztulásnál, de annál nagyobb jelentősége van a halálnak, mely véget vet az életnek mint puszta fennmaradásnak és pusztulásnak. Ha a halál *kor*, azaz határt szab a másik kornak, az ifjúságnak, szükségképpen alakja vagy formája *[Gestalt]* van: nem azonos azzal a formátlan vagy alaktalan semmivel, aminek a halált általában elképzeljük. Sőt: „a testvér halála egy ifjút teremt a birodalommal, amelyhez a halhatatlan tartozik. Így a bátyja halhatatlan" (Seligson 2013: 251). Bár nem teljesen világos, hogy e sorokat miként kell értenünk (nem derül ki egyértelműen, hogy a szóban forgó teremtés milyen viszonyban áll a halhatatlanok birodalmával: érthetjük a teremtés tárgyaként vagy eszközeként, de ha Giorgio Agamben „szó szerinti" fordítását vesszük alapul, érthetjük adományként, melyet a testvér halála ad ifjú öccsének[26]), egy biztos: az ifjút testvére vagy bátyja halála teremti, s ez a teremtés valamiféleképpen a halhatatlanság birodalmát feltételezi, melynek a halott testvér is részét képezi.

Paradox módon tehát éppen a halál vet véget a pusztulásnak és vezet a halhatatlanság birodalmába, ráadásul teremtő erővel bír: az ifjú neki köszönheti az ifjúságát, de ha elfogadjuk Agamben fordítását, a halhatatlanság „gazdagságát" *[ricchezza]*, a halhatatlanok birodalmába való betekintést, a halhatatlansággal mint az ifjúság határával vagy

25 A *Vossische Zeitung* augusztus 10-én, esti kiadásában számolt be az esetről: „»Egy diákbarátnak hagyott levél szerint szerelmi bánat kergette mindkettőjüket a halálba«" (Steizinger 2016: 176).

26 Lásd Agamben (2022).

végével való szembesülést is (Agamben 2022). Hogy ez a birodalom vagy gazdagság valamiféleképpen a teremtés tárgya, s így maga is a halálnak köszönheti a létét, a szöveg egy másik gondolatát olvasva válik világossá: „…a halál tágterűen *[raumvoll]* formált, [és] örökkévalóságot szül a megélt mindenütt jelenvalóságában." A halál térrel telített, tág: az örökkévalóság végtelenül tág tereként pedig helyet nyújt az életnek, mely megélt voltában *kiterül* – elveszti időbeliségét, mindenütt (és mindenkor) jelenvalóvá válik. „Az ifjúkori halál akkor tiszta, amikor a világ halálos ágyává válik, és a test teljesen magáévá tette a dolgokat. Az ilyen halállal születik meg az új világ, amelyben csak az anyag hal meg" (Seligson 2013: 251). A halál térbeliségén túl (melyet a halálnak mint a világ halálos ágyának gondolata csak megerősít), a korábbi kijelentésnek megfelelően (miszerint csak két kor van: az ifjúság és a halál), az imént idézett szövegrészből kiderül, hogy Seligson végig az ifjúkori halálról ír, melynek tisztaságát éppen az adja, hogy a világ halálos ágyaként szolgál: a test, mely teljesen magáévá tette a dolgokat, a halál martalékává válik, az anyag pusztulásával párhuzamosan pedig új világ születik – az örökkévalóság vagy halhatatlanság birodalma, „amelyben csak az anyag hal meg".

Nem véletlen, hogy ezen a ponton Seligson a világ haláláról ír, hiszen rövid szövegének az elején éppen úgy határozza meg a halált, mint „a haldoklónak a világhoz való viszony[át], amelyből egyikük sem menekül"; a halál során „az elpusztuló világállapottal találkozunk" – az ifjú halálával együtt a világ is elpusztul, azaz a halál egyszerre emberi és világállapot. Az viszont sokkal érdekesebb, hogy ez a viszony mégsem szimmetrikus, hisz a pusztuló világállapottal való találkozás „a világ feletti nagy hatalomban történik, mely egy önátadás annak, aki őt szereti" (Seligson 2013: 251). Kétségtelenül fontos, hogy a haldokló „nagy hatalmat" gyakorol a világ fölött, és ekkor szembesül pusztuló állapotával, de az még fontosabb, hogy ennek a hatalomnak az önátadás a formája: önátadás annak, aki a haldoklót szereti. Mivel Carla Seligson szövegében nem derül fény e szerető kilétére, jobb, ha belepillantunk Benjaminnak küldött levelébe, melyhez tömör és kriptikus értekezését csatolta: „Tudom, hogy Ön a ritkát és nagyszerűt követeli meg barátaitól, és csakis ezt: [hogy] szeressék a munkáját *[Arbeit]*. Ezen túl nincs semmi. – Hát nem érti, mit jelent itt az a szó, hogy szeretet, hogy az önnön jelentésének kezdeténél áll, mielőtt ezernyi utat bejárt volna minden szájon keresztül, hogy ezzel a szóval együtt minden ki van mondva, és hogy nincs magasabb rendű dolog, mint hogy ezt követelhetjük" (Seligson 2013: 250).

Úgy tűnik tehát, hogy a szeretet a barátok szeretetét jelenti, mely nem is a haldoklóra, hanem elsősorban annak munkájára irányul: bár nem világos, hogy milyen munkáról van szó, elég valószínű, hogy Benjamin a mozgalomért, a szövetségért, a baráti közösségért (és természetesen a baráti közösség*ben*) végzett munka szeretetét követelte meg a barátaitól: s ha nincs „magasabb rendű dolog", mint e munka szeretetét követelni, az a munkáról magáról is sokat elárul, mely végső soron az ifjúságért, az ifjúság megteremtéséért folyt. Ha pedig a Seligson által emlegetett szeretet önátadásként nyilvánul meg, mely a barátok felé irányul, akkor ez a szeretet nem kevesebb, mint áldozat az ifjúság oltárán; önátadás, azaz olyan áldozat, melyet az áldozat mutat be önmagán. Ezen a ponton válik érthetővé Seligson címválasztása: bár a töredékben végig a halálról ír, tulajdonképpen minden gondolata az ifjúkori öngyilkosságot érinti, s azt az önfeláldozás gesztusaként, az ifjúság ügyéért való végső tettként, röviden: a szeretet legmagasabb rendű megnyilvánulásaként

mutatja fel. A haldokló – az ifjúság eszméjéhez fűződő múlhatatlan hűségének jegyében – életét adja barátaiért, halálával megalkotja az új világot, a halhatatlanság birodalmát, melynek az eljövendő generáció tagjai, a leendő ifjak, öcsök és húgok a várományosai.

Ez a gesztus vagy tett, „a halálba való átmenet a teremtéstől vagy a művektől *[Werken]* való elfordulás": nem a munka *[Arbeit],* hanem a teremtés és alkotás végével azonos. Annak ellenére, hogy az ifjúkori halál új világot teremt, az önátadás, az átmenet gesztusa éppen a teremtéstől való elfordulásként értendő: ekkor a haldokló a dolgokat magáévá tevő testét és a világot a halál ágyára fekteti, ahol a pusztulás végre beteljesedhet, életét – pontosabban mindazt, ami a pusztulást túlélte, mindazt, ami életéből maradt – pedig kiteríti az örökkévalóság tágas terében, hogy jelenvalósága betölthesse azt. Seligson szövege tehát a teremtés és a halál, a tett és a tétlenség, a hatalom és az önátadás egybeeséseként exponálja az ifjúkori öngyilkosság lényegét. „A halál lánca mindenkit elér" – áll szövege végén –, így egyetlen kérdés marad: van-e helye a szabadságnak a halálban? A szöveg tulajdonképpen az ifjúkori halál lényegi szabadságáról tanúskodik: „csak az ifjúságban leng szabadon az átmenet". De ha a haldokló abban az „évszakban" hal meg, mely az „óra", a halál órája vagy a halál ideje felé vezet, „nincs életkora": a halál órájának évszakában meghalni – ezt jelenti ifjúnak, kortalannak, azaz halhatatlannak lenni (Seligson 2013: 251).

A másik tanúvallomás egy másik testvértől, Wolf Heinlétől, Fritz öccsétől származik, ennek azonban picit bonyolultabb a története. A tanúvallomásról ugyanis Erwin Loewensonnak köszönhetően tudunk, akit Heinle az expresszionista „költőszövetség", a *Der Neue Klub* tagjaként ismert meg (vö. Steizinger 2016: 168): a történtek után pár héttel Loewenson egy ismeretlen címzett figyelmét próbálta felhívni Wolf Heinle kétségbeejtő szándékára, mely bátyja utánzására, „krisztusi tettének" követésére irányult, így jegyzeteket készített Wolf szavairól, gondolatairól és érzéseiről annak reményében, hogy ekképpen megakadályozhatja a tragédia megismétlődését (Skoggard 2014: 30). Bár a levél sorsáról semmit nem tudunk, a tragédia nem ismétlődött meg; Wolf nem követte bátyját az örökkévalóság birodalmába. A *Loewenson-kézirat*ként ismert és hivatkozott jegyzet azonban több tekintetben is fontos dokumentum: azon túl, hogy hűen tükrözi Wolf vonatkozó gondolatait, Loewenson kétszer is említést tesz benne Benjaminról, éles kritikával illetve őt az ifjúságra tett hatása miatt.

A kézirat az eset tömör és tárgyilagos összegzésével kezdődik, melyből kiderül, hogy Wolf Heinle – Benjaminhoz és Gumperthez hasonlóan – a háborút tette felelőssé bátyja halála miatt. Osztozva bátyja elkeseredésében és előre látva „a szellemi általános bukását *[den allgemeinen Untergang des Geistigen]*", maga is „úgy akar[t] meghalni, mint Krisztus; [hogy] mindig ott legyen egy emberi kör számára (amikor Krisztus megteremtette a világot, egy emberi kört is teremtett); csak a halála által tudott ott lenni számukra, mert már érezte, hogy egyre rosszabbul van. Az ember vagy fiatal, vagy halott" (Loewenson 2013: 252). Azon túl, hogy Wolf ily módon magyarázza szándékát, megdöbbentően hat gondolatainak a Seligsonéival való hasonlósága: amellett, hogy maga is határozottan vallja, csak fiatalság és halál van, a halálról azt állítja, hogy az emberek egy körének (és ezzel együtt: köréért) szól, a halott pedig a halála által lehet jelen e körben/lehet ott e körért. Egy fontos különbség azért mégis van: megjelenik Krisztus, azaz a Megváltó alakja, illetve az általa teremtett „kör", mely vélhetően a tanítványok köre (tág értelemben pedig

mindazoké, akik őt mint a Megváltót követik), s ezzel Wolf az ifjúkori öngyilkosságot explicite messiási gesztussá avatja, az ifjak közösségére (mely szűk értelemben Heinle baráti körét, tág értelemben pedig az ifjúságot magát jelenti) pedig messiási közösségként tekint.

E különbség azonban nem vet véget a hasonlóságok sorának: ahogy Carlánál, úgy Wolfnál is központi szerepe van a szeretetnek, hiszen a „»szeretet minden, a szeretet forrását [pedig] testvére halála vette el tőle«". Ezt visszhangozzák a kéziratnak azok a sorai is, melyek szerint „most minden csodálatos dolog elpusztul. [E pusztulás] után [pedig] egy ostoba nacionalizmus jön" (Loewenson 2013: 252). Első látásra úgy tűnhet, hogy Wolf (fiatalsága ellenére, hisz e kézirat létrejöttekor mindössze 15 éves [vö. Skoggard 2014: 31]) jóval pesszimistább a jövőt illetően, mint Carla; ha azonban az imént tárgyalt gondolatát vesszük alapul, miszerint a halott éppen a halála által lehet jelen az általa teremtett körben, s ahhoz hozzátesszük, hogy Wolf nem pusztulásként, hanem beteljesedésként tekintett a halálra, testvére túlvilági „életét" pedig „fényesnek" nevezi, be kell látnunk, hogy e tekintetben is hasonló a két vallomás. Carla sem tartotta többre a (régi) világot és az életet a pusztulásnál, és ő maga is úgy gondolta, hogy a halál új világot teremt, melyben csak a szellemnek (Wolf megfogalmazásával élve: a fénynek, a fényszerű életnek) van helye. A halál tehát Wolfnál sem valamiféle negatív valóság: bár kétségtelen, hogy „Krisztus" halálával együtt minden, ami csodálatos, elpusztul, ez mégsem jelenti azt, hogy a halál ne lehetne beteljesülés, vagy hogy a testvéreknek ne lenne alkalmuk a halál után „viszontlátni" egymást.

Bizonyos értelemben még a halál önfeláldozás-jellege is megjelenik Wolf szövegében: Loewenson kéziratából kiderül, hogy Wolf magát hibáztatta a háború kitörése miatt („Ha igaz gyermek lett volna, a háború nem történhetett volna meg…"), ráadásul úgy gondolta, ha elmulasztja megismételni bátyja tettét, nem a világnak, hanem a „mennyből jövő szellemnek árt", melyet a „logikus megfontolás" nem, csak valamiféle érzés közelíthet meg (Loewenson 2013: 252). Ezt erősíti meg akkor, amikor megjegyzi, hogy bár tovább is élhetne, ilyen körülmények között élni „szégyenletes lenne", ellenben a mostani hozzáállásával, mely „a leghősiesebb". A kézirat közepén az is kiderül, hogy miként akar bátyja után szegődni: akárcsak Fritz, ő is egy „gondolathoz" akar eljutni, de míg a bátyja a gondolkodás útján jutott el hozzá, ő „más úton", a vallás útján közelíti meg azt. Bár Wolf Heinle vallási nézeteiről nem sokat tudunk meg a kéziratból, annak második felében (amely már nem Wolf gondolatait, hanem megmentésének stratégiáját vázolja) kiderül, hogy Loewenson ama gondolatait tartotta a legveszélyesebbnek, melyek az ifjú Heinle kereszténységéből származtak (Loewenson 2013: 253). Úgy tűnik, Loewensonék számára éppen Wolf megközelítésének sajátossága, keresztény messianizmusa tűnt a legproblematikusabbnak, melyre – mint láttuk – maga Wolf is valamiféle megkülönböztető vonásként tekintett; és ha most egy pillanatra visszagondolunk Benjamin levelére, melyben azokról a különbségekről ír, amelyek őt és legjobb barátját elválasztják egymástól, eszünkbe juthat, hogy már ott világossá válik Fritz érzéketlensége a messianizmus iránt. Amennyiben pedig elfogadjuk Wohlfarth értelmezését a szóban forgó levélről, mely szerint „a Benjamin és Fritz Heinle között húzódó végzetes különbség a keresztény és a zsidó hit szellemisége között rejlik" (Wohlfarth 1992: 163), az ifjabbik Heinlét valahol a két barát között, a kettejüket elválasztó határvonal környékén helyezhetjük el.

Már csak ezért sem meglepő a megértés, mellyel Benjamin viseltetett iránta, és az életkorához képest különösen erős hatás, melyet a közvetlen környezetére (Benjaminra, Suse Behrendtre, Willi Caróra és Traute [azaz Gertrud] Seligsonra, Rika és Carla húgára[27]) gyakorolt (e „környezet […] teljesen a hatása alatt állt", „ugyanazokat a gesztusokat, ugyanazt a mosolyt […] és ugyanazokat a mozdulatokat vették át, mint amiket ő maga [használt]") (Loewenson 2013: 254). Egy biztos: Loewenson kifejezetten nyugtalanítónak, sőt károsnak tartotta e közeghez (különösen Benjaminhoz és Behrendthez) fűződő viszonyát, hisz azt látta, hogy ezek az emberek „közvetve támogatják őt", mondván „»belátást nyertek«, helyeslik gesztusát és »nem vállalhatják a felelősséget« azért, hogy »újragondolják« azt", mert ez egyet jelentene a beteljesedésre irányuló szándékának, tökéletesedésének megzavarásával (Loewenson 2013: 253). Eme sorok olvasása közben nem tekinthetünk el Loewenson szándékától, aggodalmától és dühétől, ugyanakkor már a konkrét gondolatok/szavak idézése miatt sem valószínű, hogy szándékában állt volna lényegesen megmásítani Wolf szavait, melyekből arra következtethetünk, hogy Benjamin értette a szándékot, helyeselte leendő gesztusát és nem gondolta, hogy joga lenne azt felülbírálni vagy újragondolni. Végső soron tehát elfogadta a Wolf és Carla által osztott premisszát, miszerint Fritz halálára valamiféle beteljesedésként vagy tökéletesedésként kell tekintenünk. Ha azonban közelebbről akarjuk megismerni az öngyilkossághoz való viszonyát, vissza kell térnünk a szövegeihez, és meg kell találnunk bennük az esemény nyomait.

Benjamin esetében azonban még az eddigieknél is nehezebb a dolgunk: bár a Carla által írt szöveg szinte megfejthetetlenül tömör, követhetetlenül intenzív és rendkívül töredékes, mégis létezik, olvasható, hallható és több-kevesebb sikerrel értelmezhető; Wolf szavairól pedig közvetetten, egy jegyzőkönyvből tudunk, melyet az aggódó és dühös Loewenson írt, de legalább tudunk róluk. Benjamin esetében más a helyzet, ő ugyanis hallgat: „Visszautasítva a nyelv elárulásában és a háború őrületében való részvételt, elhagyja Németországot Svájcért, és hat évig tartó hallgatásba burkolódzik, [ami] 1920-ig [tart]" (Felman 1999: 215). Ez persze nem jelenti azt, hogy ebben az időszakban nem írt semmit, de publikációs tevékenységét, melyet ifjúkorában meglehetősen rendszeresen űzött az *Anfang* hasábjain, teljesen felfüggeszti. Mielőtt megvizsgálnánk az ekkor született írások legjelentősebbikét, fontos lenne visszatérni a *Berlini krónika*hoz, melynek vonatkozó sorairól (vagy inkább szavairól) ugyan esett már pár szó jelen fejezet elején, de közel sem vizsgáltuk meg eléggé ahhoz, hogy az imént említett nyomok világosan körvonalazódjanak benne.

„Az Otthonban talál majd minket" (Benjamin 2020: 155). Felman jogosan jegyzi meg, hogy a levél (ha egyáltalán ezt a pár szót levélnek hívhatjuk) „nem beszél, nem mesél. Nem magyarázza az öngyilkosság indítékait vagy alapjait; nem *narrál* semmi mást, mint a test – mint a hulla teljes csendjét […]. Heinléből csak szavak maradnak. A költészet szavai, melyeket Benjamin megőriz és publikálni remél. Egy érthetetlen levél szavai" (Felman 1999: 220). Mielőtt a költészet szavai felé fordulnánk, vizsgáljuk meg e rövidke levél érthetetlen szavait és azt, hogy milyen összefüggésben állhatnak a test, pontosabban a hulla teljes csendjével.

27 Suse Behrendt és Willi Caro kilétéhez lásd Loewenson (2016: 254).

„Ahogyan a jelentékeny álmok egy bizonyos fajtája szavak formájában túlnyúlik az ébredésen, amikor minden más álomtartalom már elillant, így maradtak meg egyes elszigetelt szavak katasztrofális találkozások jeleiként" – írja Benjamin pár bejegyzéssel Heinle alakjának bevezetése előtt (Benjamin 2020: 152). *A német szomorújáték eredeté*ről írt habilitációs írásának utolsó, „Allegória és szomorújáték" című részét pedig egy olyan alfejezettel zárja, mely a „holttest mint embléma" tárgyalásával kezdődik (Benjamin 1980d: 194). Miután Benjamin felteszi a kérdést: „hogyan állunk azokat a borzalmakat és mártíromságot ábrázoló jelenetekkel, melyekben a barokk drámák tobzódnak?", egy névtelen szerző által írt recenzióban, mely 1683-ban jelent meg az *Acta eruditorum*ban, „rejtélyes, de értékes felelet[et]" talál rá: „»Az emberi test a maga egészében nem válhat szimbolikus képpé, a test egy-egy része mindazáltal alkalmas erre«" (Benjamin 1980d: 427). A természet, a történelem és a nyelv mellett

> az emberi test nem lehetett kivétel a szerves létező szétrombolását előíró parancs alól, hogy törmelékeiből olvasható legyen a valódi, a rögzített és írásos jelentés. Sőt, hol lehetett diadalmasabban bemutatni ezt a törvényt, mint az emberen, aki cserbenhagyja konvencionális, tudattal felruházott phüsziszét, hogy a jelentés sokféle régiója közt ossza szét (Benjamin 1980d: 427).

Ha az ember „tudattal felruházott phüszisz", akkor a halál phüszisz és tudat, test és szellem szétválasztása és felszabadítása:

> Ha azután a halálban szellemi módon felszabadul a szellem, a test is csak most érvényesíti jogait igazán. Mert magától értetődik: a phüszisz allegorizálása csak a holttesten vihető végbe energikusan. És a szomorújáték szereplői azért halnak meg, mert csupán így, holttestek gyanánt, vonulnak be az allegorikus hazába. Nem a halhatatlanságért pusztulnak el, hanem azért, hogy holttest legyen belőlük (Benjamin 1980d: 428).

A barokk szomorújátékban a test szétrombolva, törmelékeiben válik az allegória tárgyává, „a legfőbb emblematikus rekvizitummá", törmelékeiből válik olvashatóvá „a valódi, a rögzített és írásos jelentés" (Benjamin 1980d: 427, 429). A közszemlére tett holttestnek nincs köze a „konvencionális phüsziszhez". Lohenstein, a híres német szomorújáték-író „már az iskolában […] ünnepelte »Krisztus szenvedését, párhuzamosan írott német és latin versekben, az emberi test részei szerint elrendezve«. Ugyanezt a típust mutatja az *Emlékezés és Hála oltára*, melyet holt anyjának szentelt. Kilenc kérlelhetetlen versszak írja le a holttest részeit a rothadás állapotában" (Benjamin 1980d: 429). És pályatársáról, Gryphiusról sem állíthatjuk, hogy „az effajta dolgok" ne lettek volna „napirenden" nála: „a természettudományiak mellett ez a különös, emblematikus érdeklődés is meghatározta anatómiai tanulmányait" (Benjamin 1980d: 429). A holttest felboncolása teszi lehetővé a phüszisz szétosztását „a jelentés sokféle régiója közt". „A megölt testnek ez a közszemlére tétele hellyel-közzel a szomorújáték elején is feltűnik" – írja Benjamin –, és hozzátehetné, hogy az ily módon kiállított holttest elsősorban a nézők (és természetesen a költő) allegorizáló tekintetének vagy intenciójának van kitéve (Benjamin 1980d: 430). Röviden: „a természet elemeit organikus összefüggéseikből kiszakítván, prométheuszi romokként láncolja az allegória hegyéhez a halál, hogy ott a jelentés keselyűje kedvére lakmározhasson szétporló májukból" (Ilyés 2023: 131).

Visszatérve az általunk vizsgált esethez, láthatjuk, hogy a Heinléék által hátrahagyott levél „elszigetelt szavait" nem a „jelentés keselyűje" táplálja: Benjamin csendje arról tanúskodik, hogy Heinle holttestére nem tudott emblematikus rekvizitumként tekinteni; barátjára – mint hamarosan látni fogjuk – hősként tekintett, de a *Berlini krónika*ban olvasható visszaemlékezésből arra következtethetünk, hogy halálát mégsem tudta a barokk szomorújátékok szereplőinek halálához hasonlítani. A hulla csendje mellett csak elszigetelt szavak maradnak: *jelentékeny* álmokból visszamaradt szavak, jelek, melyek között már semmiféle összefüggés nem lehetséges – a katasztrófa jelei, melyek az értelmetlenséget magát, a jelentés lehetetlenségét jelzik. Ha már *A német szomorújáték eredet*ével vontunk párhuzamot, két alfejezetet érdemes röviden megvizsgálnunk ezzel kapcsolatban: a „Nyelvelmélet a barokkban" és „A nyelv szétaprózása" címűt, melyekből kiderül, hogy a „barokk nyelvét mindig megrázták elemeinek lázadásai": „Az anagrammákban, az onomatopoétikai fordulatokban és számos másfajta bűvészmutatványban büszkén feszít a szó, a szótag és a hang, függetleníti magát minden hagyományos értelmi kapcsolódástól, mint olyasvalami, ami kiaknázható az allegória céljaira" (Benjamin 1980d: 415). Az elkülönült szavak azonban „még elszigeteltségükben is végzetesnek mutatkoznak", mivel „ennyire elszigetelten [is] jelentenek még valamit". Ennek ténye „fenyegető mozzanatot kölcsönöz annak a kevés jelentésnek, ami mindamellett megvan bennük" (Benjamin 1980d: 416). Úgy tűnik, mégsem állja meg a helyét imént tett állításunk, miszerint a hátrahagyott szavak a jelentés lehetetlenségét jelzik. Vagy mégis? Ahhoz, hogy ezt megállapíthassuk, kénytelenek leszünk e szavak másik csoportjához, Heinle „költészetének szavaihoz" fordulni.

Korábban már írtunk a két „majdnem szó szerint egyező" előadásról, és megjegyeztük, hogy a két szöveg közül érdekes módon Heinléé maradt fent. A szóban forgó szöveg egyik centrális kijelentése egyszerre szemlélteti a barátok gondolatainak közelségét és nyújt kiindulópontot Heinle költészetének megközelítéséhez: „Belefáradtunk annak hangsúlyozásába, hogy a pogányság nem, csak a tartam, a ritmus és a nyelv nyújthat nagykorúságot" (Heinle 2016: 101). Ez az oka annak – tehetnénk hozzá –, hogy Benjamin még a *Berlini krónika* írásának idején is úgy látta: „a »fiatalok nyelvének« kellett szövetségeink középpontjában állnia" (Benjamin 2020: 156). A nagykorúság (és vigyázzunk: nem a felnőtté válás!) záloga tehát a nyelv: a „fiatalok nyelve" nélkül nem beszélhetünk a fiatalság autonómiájáról, sőt nem beszélhetünk semmiféle fiatalságról. „Heinle rövid prózai műve, a *Meine Klasse* (1913) abból a feltevésből indul ki, hogy [a fiataloknak] a tekintélyelvű oktatási rendszer általi elnyomás[a] a nyelv és a szellem megtagadásában áll" (Steizinger 2013: 170). Terjedelmi okokból most nem vállalkoznék a rövid prózai mű részletesebb elemzésére, mely „élénken ábrázolja, hogy a nyelv és a szellem deformálása miként rombolja le a gyermekkort", de azt mindenképp fontosnak tartom kiemelni, hogy Benjamin úgy gondolta, „a fiatalok nyelvének a szótlanság *[Sprachlosigkeit]* és a gyermekkor elvesztése feletti gyászt kell kifejeznie" (Steizinger 2013: 171–172). Eme gondolatának ad hangot egyik legmeghatározóbb fiatalkori művében, *A diákok élet*ében, amikor azt írja: „…a teremtés egyedüli feltétele a szép gyermekkor és a méltó ifjúság iránti felvállalt vágyakozás. Az elmulasztott nagyság iránti panasz *[Klage]* nélkül nem lehetséges [a diákok] életének a megújulása" (Benjamin 1977a: 86). Megjegyzése már csak azért is meglepő, mert *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* szerint „a panasz […] a nyelv

legdifferenciálatlanabb, hatalom nélküli kifejezése, szinte csak az érzéki leheletet tartalmazza", a természet pedig éppen azért kezdene panaszkodni, „ha nyelvnek adományát kapná", mert néma (és fordítva, hisz „még mélyebben vezet be a természet lényegébe e mondat megfordítása: önnön szomorúsága némítja el a természetet"). Röviden: „Minden szomorúságban, gyászban ott a legmélyebb hajlam a szótlanságra, nyelvnélküliségre" (Benjamin 2001b: 20–21). Az persze tény, hogy a szóban forgó szótlanság vagy nyelvnélküliség „végtelenül több, mint a közlésre való képtelenség vagy kedvetlenség", ráadásul azt is tudjuk, hogy *A diákok élete* és *A nyelvről…* 1916-ban, a szótlanság és gyász időszakában íródtak; ezek mellett pedig attól sem tekinthetünk el, hogy az imént idézett szövegrészben Benjamin a természetről ír, de ha a diákélet megújulása a cél, számolnunk kell a két szöveg összeolvasása által támasztott nehézségekkel.

A nyelv jelentése a szomorújátékban és a tragédiában című, úgyszintén 1916-ban keletkezett írásában Benjamin a következőképpen teszi fel a szomorújáték két alapkérdését: „Hogyan képes telítődni [a nyelv] szomorúsággal, és hogyan lehet a szomorúság kifejezése"?, valamint „hogyan lép be a szomorúság mint érzés a művészet nyelvi rendjébe"? (Benjamin 2001a: 28). Hogy megválaszolja e kérdéseket, bevezeti az „átváltozásban levő szó" fogalmát, mely „a szomorújáték nyelvi princípiuma", majd azt írja, hogy ez az átváltozás a szó „tiszta érzelmi életének" megnyilvánulása, mely során az „a természet hangjából *(Laut)* az érzés tiszta hangjává tisztul *(sich läutert)*. E szó számára a nyelv csupán a keresztülhaladás egyik stádiuma átváltozásának ciklusában, és ebben a szóban beszél a szomorújáték. E szó a természeti hangtól a panaszon át a zenéig vezető utat írja le" (Benjamin 2001a: 28). Amikor tehát Benjamin *A nyelv…*ben azt írja a panaszról, hogy az csak „az *érzéki* leheletet tartalmazza", nem szabad elfelejtenünk, hogy a panasz a nyelv „tiszta hangbeliségéhez", „fonetikai feszültségéhez" (Benjamin 1980d: 418, 419) tartozik: „a nyelv fonetikus spektrumán" a természeti hang és a zene között helyezkedik el. Amennyiben ennek a fényében olvassuk újra *A nyelv…*ben tett megjegyzéseket, miszerint a nyelv azért panaszkodik és gyászol, mert néma, a gyászban pedig „ott a legmélyebb hajlam a szótlanságra, nyelvnélküliségre", be kell látnunk, hogy Giorgio Agamben vonatkozó sorai megszívlelendőek: „[az olvasó] félreérti azt a mélyebb szándékot, melyet Benjamin barátja verseiben felismert, ha elfelejtjük, hogy a panasz nem keresi a nyelvi kifejezést, hanem – a nyelvben – a nyelv innenjén vagy túlján marad" (Agamben 2016: 14).

Félrevezető lenne tehát azt gondolni, hogy a fiatalok nyelvének megteremtéséért küzdve, Heinle azt a „költői feladatot"[28] tűzte ki maga elé, hogy nyelvi formát adjon a panasznak,

28 *Friedrich Hölderlin két költemény*ehez írt esztétikai kommentárjának elején Benjamin úgy határozza meg a költői feladatot, „mint a költemény értékelésének előfeltételét". Fontos azonban, hogy az értékelésnek nem ahhoz kell igazodnia, hogy „hogyan oldotta meg a költő a feladatát, sokkal inkább magának a feladatnak a komolysága és nagysága határozza meg az értékelést. […] Ezt a feladatot a költészet előfeltételeként is kell értenünk, annak a világnak a szellemi-szemléleti struktúrájaként, amelyről a költemény tanúskodik" (Benjamin 2001c: 33).

nyelvi kifejezéshez juttassa azt.[29] Ahogy arra Gianni Carchia meghatározó értelmezésében rámutat, Heinle lírájának „sarkalatos pontja a panasz és a tiszta hang kölcsönös átalakulása és egymásba hatolása", „panasz és tiszta hang dialektikája" (Carchia 1982: 43), hisz – Erdmut Wizisla szavaival élve – a tiszta hang „teszi a panaszt közölhetővé és megőrzésre méltóvá *[aufhebenswert]*" (Wizisla 1992: 127). Heinle költészete „a tiszta hang terében konstituálódik" a nyelv szüntelen „mozgása", oszcillációja által, melyet a némaság és a zene végletei (a nyelv „innenje" és „túlja") fognak közre (Carchia 1982: 43). Carchia értelmezése éppen e kétirányú mozgás vizsgálatát tűzi ki célul. Míg a panasznak a tiszta hangban való „feloldódása", a tiszta hang általi bekebelezése a nyelv „szimbolikus feszültségének", a megnevezés és értelemadás intencióinak „maradéktalan felemésztését" vonja maga után (Carchia 1982: 43), addig a hangtól a panasz felé vezető út – mint már láttuk – végső soron a természet felé vezet: „ahol csak növények zúgnak és susognak, ott mindig panasz is csendül" (Benjamin 2001b: 21).

Ami a két út viszonyát illeti, *A nyelv jelentése a szomorújátékban és a tragédiában* szerint a panasz a természet nyelv általi elárulásában gyökerezik: „…a szomorújáték – írja Benjamin – nem az érzés szférikus átmenete a szavak tiszta világán, zenébe torkollva, és így vissza a boldog érzés megszabadított szomorúságához", hiszen eme „út közepette a természet a nyelvtől elárulva találja magát, és az érzésnek ez a szörnyű gátoltsága szomorúsággá lesz" (Benjamin 2001a: 28). Az „érzés szférikus átmenete", „az érzés köre […], amely a zenében zárul", nem zavartalan: ahelyett, hogy „a szavak tiszta világán" áthaladva a zenébe torkollna, „a szó kettős értelmével, a *jelentésével*" megakasztja azt, gátat vet az érzés átmenetének, így az „feltorlódik" és szomorúsággá válik. Ekkor az érzés előtt „a szóban hirtelen egy új világ tárul fel, a jelentésnek, az érzés nélküli történelmi időnek a világa"; röviden: a történelem, mely „egyszerre keletkezik a jelentéssel az emberi nyelvben" (Benjamin 2001a: 28).

---

29 Ez persze *A nyelv…* fényében abszurd is lenne, hiszen ott Benjamin világosan kijelenti, hogy „a panasz […] a nyelv legdifferenciálatlanabb, hatalom nélküli *kifejezése*". Ha viszont Benjamin másik nagy barátjának, Gershom Scholemnek *A panaszról és panaszénekről* [Über Klage und Klagelied] szóló írásából indulnánk ki (ahogy azt például – igaz, közvetetten és elsősorban nem Heinle, hanem Benjamin „Heinle-szonettjeinek" vonatkozásában – Caroline Sauter teszi *The Ghost of the Poet: Lament in Walter Benjamin's Early Poetry, Theory, and Translation* című kiváló tanulmányában [vö. Sauter 2018: 211–213]), annak az alapvető preszuppozíciónak a fényében kéne Heinle verseit olvasnunk, hogy a „panasz a nyelv egy »foka« vagy »állapota«", mely a kinyilatkoztatással ellentétben semmit nem leplez le vagy közöl. „»A panasz állapotában a nyelv elpusztítja önmagát, így a panasz nyelve […] a megsemmisítés nyelve«. […] Ez a nyelv végtelen, de a megsemmisülés végtelenségével rendelkezik, mely úgyszólván a kioltódó végső ereje *[die letzte Potenz des Erloschenen],* mely soha nem éri el a végest" (Scholem, idézi Agamben 2016: 15). A panasz mint nyelvállapot tulajdonképpen a nyelv végtelen (ön)megsemmisítésével, (ön)pusztításával azonos. Mindezek fényében persze feltehetnénk a kérdést: milyen alapon állítjuk, hogy a benjamini „panaszelmélet" alkalmasabb Heinle költői feladatának megközelítésére? Úgy gondolom, erre a kérdésre csak akkor válaszolhatunk, ha észben tartjuk, hogy Heinle alapvető szándéka a fiatalok nyelvének megteremtésére irányult. Jelen lábjegyzetben természetesen nincs lehetőségünk a kérdés megválaszolására, de felesleges is lenne, hisz a fejezet hátralevő részét tulajdonképpen e probléma megoldásának szentelem.

Természet és nyelv, hang és jel eme „egymásba ütközése", „ellenkezése" következtében „szomorúság tölti el az érzéki világot". A „nyelvtől megszállva" a természet a „vég nélküli érzés zsákmánya lesz", ebből a helyzetből pedig csak a megváltás vezethet ki, mely az érzés körének visszaállítását, az akadályok elgördítését jelentené. Nem véletlen, hogy Benjamin szerint „a megváltó misztérium a zene" (Benjamin 2001a: 29). Fontos azonban, hogy ez a megváltás nem jelent nyelvnélküliséget, nem azonos a nyelv megszüntetésével, visszautasításával vagy levetkőzésével, sőt: az érzés körének közege a nyelv egységének a kibontakozása, „ez az egység [pedig] a szóban bontakozik ki. A megzavarodott érzés e kibontakozás közepette emeli a szomorúság panaszát", így a megváltás tulajdonképpen a nyelv egységéhez való visszatérést jelenti: a szomorúság panaszának „fel kell oldódnia", azaz át kell mennie a „tiszta érzés nyelvébe, a zenébe", de ez csak a nyelv „előfeltételezett egység[e] alapján" lehetséges (Benjamin 2001a: 29). Bár szinte semmit nem tudunk meg erről az egységről, egy dolog mégis kiderül róla: azon túl, hogy Benjamin szembeállítja az „aktuális nyelvvel", a szövegből kiderül, hogy ennek az egységnek csak a tudatáról beszélhetünk, ráadásul ez a tudat „az érzés révén létezik" (Benjamin 2001a: 29). Ha a szembeállítást komolyan vesszük, arra következtethetünk, hogy ez az egység csak mint érzés révén tudott egység létezik. Ekkor azonban paradox kép tárul elénk: úgy tűnik, eme egység kibontakozása az érzés körét, azaz kibontakozását gátolja, és fordítva, az érzés zavartalan kibontakozása ezzel az egységgel azonos. Erre erősítene rá a szöveg végén szereplő distinkció, miszerint

> az érzés feszülése és oldódása a maga területén: játék. A játékban a szomorúság csupán az egyik hang az érzések skáláján; így voltaképp nincs is tiszta szomorújáték, mivel a komikus, a félelmetes, a borzongató és sok más érzés körtáncot jár. A stílus, az érzések fölötti egység értelmében véve, a tragédia sajátsága marad (Benjamin 2001a: 29).

A szóban forgó egység tehát ezzel a körtánccal azonos, melynek alapját a „megváltó misztérium", a zene biztosítja. De miként megy végbe a megváltás gesztusa? Erről csupán annyit tudunk meg, hogy „végül mindent a panaszt halló fül dönt el, hiszen csak a legmélyebben érzékelt és hallott panasz válik zenévé" (Benjamin 2001a: 29).

*Az ifjúság metafizikájá*nak elején, melyet két-három évvel *A nyelv jelentése a szomorújátékban és a tragédiában* előtt, 1913 második felében írt, Benjamin szinte szóról szóra megismétli *A diákok élet*ében elhangzottakat: „A beszélgetés *[das Gespräch]* az elmulasztott nagyságot siratja *[klagt]*." Talán ez az oka annak, hogy – a panasz egy formájaként – „a csend felé tendál". A csendet azonban a beszélgetés *hallgató*ja képviseli, aki a kifejezés mindkét értelmében hallgat,[30] ekképpen pedig nemcsak a csendnek, hanem a jelentésnek is ő a forrása: „A beszélgetés tárolókként, korsókként emeli a szavakat hozzá" (Benjamin 1977d: 91). Ezek a szavak tehát üresek: a hallgató „nem a szavakat, hanem a jelen csendjét érti", ebben a csendben pedig a beszélő szavairól a jelenlétére, a hallgató felé nyitott arcára, „ajkának erőfeszítéseire" kerül a hangsúly – „a beszélő [az üres szavakkal együtt] belép a hallgatóba". Így születik a beszélgetésből csend, mely végső soron a beszélgetés „belső határa". És nem csak a beszélgetésé: „…a hallgató a nyelv határához vezette a beszélgetést és a beszélő egy új nyelv csendjét teremtette meg, ő az első hallgatója"

30 Ezen a ponton Somlyó Bálint szavait kell idéznem: „…magyarul itt most zavaróan nem tudunk különbséget tenni az eredeti »Hörende« és »Schweigende« között" (Somlyó 2016: 205).

(Benjamin 1977d: 92). Ha a beszélő a nyelv határába, a csendbe ütközne, kénytelen lenne elhallgatni. Ekkor a nagyságot, „a beszélgetés utáni örök csendet", „saját szavai ritmusát" hallaná „az ürességben". De mindez – egyelőre – csak feltételesen, legfeljebb múlt időben[31] igaz: a beszélő „soha nem jut el a határig […]. Kilép a beszélgetésből a naplóba vagy a kávézóba. […] Úgy lépked az örömlányok és a pincérek között, mint prédikátor a hívők között" (Benjamin 1977d: 92). Elfelejtette múltját, mely így elérhetetlenné vált számára – azt a múltat, amelyben a hallgató a nyelv határához vezette; azt a múltat, melyben maga is hallgatóvá, saját szavai ritmusának hallgatójává vált: „teljesen elátkozta saját emlékezetét a formázásban *[Gestaltung]*" (Benjamin 1977d: 93). A felejtés átka szűnni nem tudó beszédében gyökerezik: próbálja kimondani a múltat, próbálja megformálni azt, de minden egyes szóval távolabb kerül tőle, mígnem a jelen teljesen rabul ejti. Nem véletlen, hogy a napló mellett a kávézó felé fordul: az erotikába való menekvésre a megváltás zálogaként tekint, hiszen „az örömlány hallgató": „védi az értelmet a megértéstől, ellenáll a szavakkal való visszaélésnek, és nem engedi, hogy [a férfiak] visszaéljenek vele. A mindennapiság kincsét őrzi ő, de minden éjszakáét is, a legfőbb Jót […]. Megmenti a beszélgetést a kicsinyességtől […]. Már minden férfiasság elmúlott előtte, most a szóár múlik éjszakáiba" (Benjamin 1977d: 93). Azzal viszont nem számolt, hogy „senki nem figyel a panaszra, amikor a férfiak beszélnek" – a szavait, sőt a beszélőt magát is befogadják, panasza fölött viszont senki nem őrködik. Ki lesz hát, aki ezt a panaszt a lehető legmélyebben érzékeli és meghallja?

Az ifjúság metafizikáját olvasva könnyen támadhat olyan érzésünk, hogy a beszélő folyamatosan a megváltás lehetősége és lehetetlensége között ingadozik. Ez az ingadozás rendkívül pontosan tükrözi azokat a problémákat, melyekkel az ezt megelőző bekezdésekben foglalkoztam. Ahogy arra Giorgio Agamben rámutat, mind Heinle költészetének poetológiai problémája, mind a fiatalok nyelvének „történeti-filozófiai" problémája a következő paradoxonként fogalmazható meg: „Elgondolható-e olyan költészet és olyan nyelv, amely számára nélkülözhetetlen a szótlanságra való hajlam, azaz amely csak annyiban felel meg rendeltetésének, amennyiben nem felel meg annak?" (Agamben 2016: 17) Ez az a paradoxon, amellyel a már sokat látott formula („panasz az elmulasztott nagyságért") leírható. De bármennyire sokszor is szembesüljünk azzal, hogy látszólag éppen a panasz szavatolja a megváltás lehetetlenségét, a panaszról – 1914 augusztusa után – nem lehet lemondani. Még akkor sem mondhatunk le róla, ha éppen miatta kell belátnunk, hogy „az ifjúság nyelve alapvetően csak a saját lehetetlenségét volt képes artikulálni" (Steizinger 2013: 175). Sőt, Agamben értelmezése szerint éppen a lehetetlenség artikulálására való képesség tette annyira fontossá Heinle költészetét Benjamin számára. Heinle tehát nem a panasznak, hanem a lehetetlenségnek, a hatalomnélküliségnek, a gyengeségnek próbált nyelvi formát adni – a lehetetlenséget próbálta megénekelni. Tette mindezt úgy, hogy maga nem volt tehetetlen: az első világháborúval szembesülve, rendkívüli józansággal tudatosította, hogy az ifjúságnak egyetlen lehetősége maradt – a lehetetlenség és képtelenség, a hatalomnélküliség, a gyengeség artikulálása. Gesztusáról tanúskodik költészete és halála.

31 „A beszélő mindvégig a jelen megszállottja marad. Így el van átkozva: soha nem mondja ki a múltat, amelyet [kimondani] szándékozott" (Benjamin 1977d: 93).

„Kilép a beszélgetésből a naplóba vagy a kávézóba", de a kávézóban senki nem hallgatja meg a panaszát. „A lelkek figyelmesen hallgatják fiatalságuk dallamát […], [d]e minél inkább elmerülnek a bizonytalan évtizedekben és magukba foglalják ifjúságuk jövőjét, annál árvábban lélegeznek az üres jelenben. Egy napon kétségbeesésre ébrednek: a napló keletkezésének napja" (Benjamin 1977d: 96). A beszélő akkor fordul a naplóhoz, amikor „tönkremegy a közeg, melyben ifjúsága tiszta dallamának kellett volna duzzadnia" (Benjamin 1977d: 97). Kétségbeesetten idézi fel gyermekkorát, „amikor volt még menekülés nélküli idő és halál nélküli »én«" (Benjamin, idézi Somlyó 2016: 205). Ez a felidézés azonban mégsem a beszélő tulajdonképpeni gyermekkorára irányul:

> Újra és újra beletekint az áramlásba, amelyből kiemelkedett, és végül lassan és megváltásként elveszíti a megértést. E feledés közepette, amikor nem tudja már, mit is gondol, de gondolkodásában megváltva jön létre a napló. Egy soha meg nem élt élet kifürkészhetetlen könyve, olyan életé, amelynek idejében átalakul és kiteljesedik mindaz, amit tökéletlen módon éltünk meg (Benjamin, idézi Somlyó 2016: 205).

A napló tehát nem a beszélő (innentől kezdve: író) „zavaros bensőségességét" alkotja újra, hanem annak a másik énnek a „fénysugarát", mely tulajdonképpen magával az idővel azonos: „Remegve áll egy én, amelyet csak naplóinkból ismerünk, a halhatatlanság peremén, amelybe belezuhan […]. Benne, az énben, akivel az események történnek, emberek, barátok, ellenségek és szerelmek találkoznak, benne telik a halhatatlan idő, saját nagyságának az ideje, saját kisugárzása ő és semmi más" (Benjamin 1977d: 98). Ennek az énnek tehát nem az időben zajlik az élete, hiszen ő maga az idő. Ezzel együtt pedig a napló sem „az élmények láncolatát" tartalmazza: „Az időről szóló könyv ez: nap-ló, napok könyve *[Tagebuch]*". (Benjamin, idézi Somlyó 2016: 206). De akkor mit?

> Van azonban helye az én feltámadásainak, amikor az idő egyre táguló hullámokban előhívja. A táj ez. Mindaz, ami történik, tájként vesz minket körül, mivel mi, a dolgok ideje, nem ismerünk időt. Csak a fák hajladozása, a horizont és a hegygerincek éle ébresztik fel hirtelen a vonatkozások teljességét azáltal, hogy a középpontjukba állítanak minket. A táj önnön közepébe helyez bennünket, a fák reszkető csúcsa kérdéseket tesz fel, völgyekben úszó köd burkol magába, megfoghatatlan házak alakja szorongat. Mindezzel mi találjuk szembe magunkat, a középpontjuk (Benjamin, idézi Somlyó 2016: 206).

Az író a táj közepén találja magát. Annál a „kereszteződésnél, ahol a természet és a történelem találkozik és vonásokat cserél egymással" (Carchia 1982: 46). Nincs lehetősége élete táját szemlélni, hisz maga alkotja a közepét. Egyvalamit tehet: elindul egy úton. Mozgásával határozza meg a tájat és az őt körülvevő dolgokat: „önkényességükben határozzuk meg a mezőket és a hegyeket: ezek a mi múltbéli létünk – így jövendölte a gyermekkor. Mi vagyunk a jövőjük" (Benjamin 1977d: 99). A tájjal – saját létével, múltjával, jövőjével – összeolvadva, azt mozgásával (és nem szavaival, „válaszainkkal") megalkotva gyűl vagy „ér" össze és érkezik magához. Így támad fel az én.

„Semmi mással nem találkozunk, mint a tájjal, és benne sem mással, mint a jövővel." Az író séta közben, „egy nagyon világos ég alatt" találkozik a szeretőjével, akit a táj küld neki. Jövőjeként szeretője is a táj része, ugyanakkor a szerető is „a jövője történetével lép be a naplóba", ami viszont csak egyet jelenthet: jövőjük – és így haláluk is – közös.

„Egyszer már meghaltunk együtt. Egyszer már teljesen olyanok voltunk, mint az [vagyis a közös jövő története]" (Benjamin 1977d: 100). De ha a szeretőt a táj küldte, ki küldte a tájat? Ki állította az írót a közepébe? Ha az író alkotja a tájat, az író a táj, mely múltjával és jövőjével azonos, az írót magát ki küldte? Tulajdonképpen: kitől/mitől és miként nyer megváltást?

„A napló a halálunk felől írja meg nagyságunk történetét" (Benjamin 1977d: 102). Mint az már korábban kiderült, a naplóbejegyzések közti megszakítások nem az élet láncszerű történéseit kötik össze, hisz ezek a történések – lévén maguk alkotják az időt – nem az időben zajlanak. Éppen ezért tapasztalja az író időtlen táj középpontjaként naplóbeli énjét. De ennek a tájnak az időtlenségét, a táj „összegyűlésének", összeállásának közegét az én csak „a napló csendjében", a megszakításokban tapasztalhatja. A naplót, a tájat, életünket, a dolgokat a megszakítások gyűjtik és állítják össze, és ők állítják az ént is a dolgok közepébe – a megszakítások, és mind fölött „a végső megszakítás": a halál (Benjamin 1977d: 98).

A halál eleinte az író ellenségeként, az olvasóként jelenik meg, de ez az olvasó „mi magunk vagyunk": az a „kiűzött, megtisztított én, aki láthatatlanul időzik az idő megnevezhetetlen középpontjában". Az olvasó „nem talált bebocsátást a körülöttünk virágzó Országba […]. Nem adta meg magát a körülöttünk hömpölygő sorsfolyamnak" (Benjamin 1977d: 100). A tájjá merevedett sorson, az „Országon" kívül rekedve a „sorsfolyam közepén áll", miközben a táj és a szerető az író felé repül: „…ő küld felénk tájat és szerelmeket és ő a fáradhatatlan gondolója a gondolatoknak, amelyek csak felénk érkeznek". „…a napló megszakításainak csendes dallamában", „fáradhatatlan, bátor lelkiismeretünkként" dolgozik (Benjamin 1977d: 101), éppen ott, ahonnan az író „erőt merít ahhoz, hogy szembeszegüljön a dolgokkal, hogy szétszaggassa őket, hogy félreismerje a sorsát" (Benjamin 1977d: 98). De az olvasó – az író lelkiismerete – erősebb: „ahány lépést te[sz] a sors birodalmában [az író], annyiszor fordul hátra", gyávaságának „végül elviselhetetlenné kell válnia", s bár méltósága mögé bújik, „a bennünk levő, végtelenül sértett, koronázott fenség" elfárad, és eltelik „a neki adott én megvetésével" (Benjamin 1977d: 101). A szuverén akarat, mely az író-én lépteinek lendületét biztosítja, kialszik, sőt kiderül, hogy az író nem tud igazán szembenézni sorsával; bizalmatlan azt illetően, hogy a dolgok valóban rá vonatkoznak-e (kétségbeesetten kérdezi a dolgokat, illetve szerelmét: „Rám gondolsz? *[Meinst du mich?]*"). Lelkiismerete minden pillanatban kétkedésre, bizalmatlanságra készteti, egészen addig, míg lemond „trónjáról" és kilép a dolgok középpontjából.

Kilépése, lemondása természetesen nem marad következmények nélkül: a sors folyama (vagy ha pontosabbak akarunk lenni: örvénye) központ nélkül marad. „Az én egyre távolodó, önmagára már nem utaló láthatósága szövi a dolgok egyre csak közeledő mítoszát, amelyek feneketlen vonzódással, nyughatatlan kérdésként, meghatározásra szomjazva viharzanak az én felé" (Benjamin 1977d: 102). Az „én kisugárzása" az örvény pereme felé hat, centrifugális erőként ellenszegülve a dolgok centripetális viharzásának, mely az „idő formájában", „az én idejeként" tart az örvény középpontja felé, és végső soron magával a sorssal azonos. Azt már tudjuk, hogy a dolgok a naplóban állnak össze sorssá és merevednek tájjá, a napló idejében pedig „minden jövő múlt". Őstájjá merevedésük következtében tehát „a dolgok múltja az én-idő jövőj[évé]" válik, és fordítva, a dolgok jövője az én múltjává lesz: „a napló az eseményekkel írja meg jövőbeli létezésünk történetét. És így prófétálja múltbeli sorsunkat" (Benjamin 1977d: 102). Múlt és jövő, környezet és én, természet

és történelem effajta összeállása, sőt egymásba hatolása, kiazmusa a napló, a konstitutív metszés- vagy középpont (mely, ne feledjük el, egyszerre középpont és perem!), a Carchia által említett „keresztút" pedig a halál: a halál az a közeggé táguló középpont, melyben a sors és az én küzdelme egy pillanatra megnyugszik, hisz mind az én, mind a sors ereje eltörpül a halál Nagyságához képest. „Egyszer a megerősödött ellenség határtalan szeretetével áll velünk szemben, aki minden elvakult gyengeségünket az erejébe gyűjti, minden meztelenségünket testetlenségébe ágyazza, minden hallgatásunkat elfojtja némaságával, minden dolgot hazahoz, és minden emberrel végez – a nagy megszakítás. A halál" (Benjamin 1977d: 102).

Az ifjúság metafizikája Heinle halála után íródott. Formáját tekintve (bizonyos fenntartásokkal) akár naplónak is nézhetnénk. Egy biztos: valamit tartalmaz a napló profetikus erejéből. Benjamin – Wolf Heinlét és Carla Seligsont, Fritz Heinlét és Rike Seligsont megelőzve – már ekkor világosan kijelenti, hogy egyetlen megváltás van, a halál, mely a maga során nem több „egy hívás[nál] az örökkévalóságra" (Benjamin 1977d: 103). De ha a halál a Nagyság, melyet az ifjúság elmulasztott, éppen Heinlére nem illik a sokat idézett formula. Ahogy arról *Az ifjúság metafizikájá*nak harmadik része, „A bál" is tanúskodik, a halál birodalmának tere tánctér, „amely oly simán fekszik a táncosok között, mintha visszatükrözné a zenét". Ez a tánctér „ad teret az Elíziumnak, mely körtáncba zárja az emberek magányát" (Benjamin 1977d: 104). Feltűnő lehet, hogy a két évvel később írt szöveg, *A nyelv jelentése a szomorújátékban és a tragédiában* számos motívuma már *Az ifjúság metafizikájá*ban is megjelenik. Nem maradt tér a két szöveg részleges összeolvasására, ráadásul a halál, a zene és a csend viszonyát sincs lehetőségünk tisztázni. Egy kérdésre azonban még mindenképpen válaszolnunk kell: végül ki lesz az, aki zeneként hallgatja a panaszt? A szerető megjelenésekor már-már azt hittük, választ kaptunk a kérdésre. De Heinle és Rike együtt távoztak a mennyei bálba. Heinle panasza azonban megmarad, tovább zeng a halálával együtt pusztuló világban, az első világháború hullákkal, romokkal és némasággal teli harcmezőin.

Panaszát a túlélő – idegen barátja – hallgatja távolról. Az élet labirintusában bolyong céltalanul és némán, körülötte áthatolhatatlan, feneketlen némaság. A labirintus falain jelek, a katasztrófa jelei; a labirintus közepén pedig barátja felboncolt, közszemlére tett holtteste, melyet alig tudott eltemetni (vö. Benjamin 2020: 157). De a jelek kikerülhetetlenek: olvasójuk, a túlélő mintha rájuk meredne, és el akarna hátrálni tőlük. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, hallása éles. Arcát a jelek felé fordítja. Időzne még, hogy megfejtse a jeleket és összeillessze, ami széttörött. De panasz kél a Paradicsom felől, megüti a fülét, előbb halkan, majd oly erővel, hogy többé nem tudja nem hallani azt. E panasz feltartóztathatatlanul űzi a vég felé, melytől sosem volt ereje menekülni, miközben táncparkettét tágul körülötte a tér. Ezt a panaszt nevezzük az ifjúság nyelvének.

5.

„Nem azt állapíthattuk meg akkoriban, hogy megnémultan tértek vissza az emberek a harctérről?" – teszi fel a kérdést Benjamin a *Tapasztalat és szegénység*ben (Benjamin 2024b: 169). És nem csak a katonák, a háborút megúszó fiatalok is: „sérült gyermekkortól szenved ez az ifjúság" (Benjamin 1977b: 240). A háború nem csak a szülők, az elárvult fiatalok életét is tönkretette. Pusztító hatalma mindkét esetben a nyelvre irányul: „A hiányzó gyermeki nyelv miatt Dosztojevszkij szereplőinek beszéde mintegy felbomlik, és a gyermekkor utáni túlfűtött vágyakozás – mai szóhasználattal élve: hisztéria – felemészti e regények szereplőit" (Benjamin 1977b: 240). A gyermekkort egy „roppant kráter" választja el az ifjúságtól; a sérülés – úgy tűnik – visszafordíthatatlan: „Mivel a természet és a gyermekkor hiányzik, az emberiség csak egy katasztrofális önpusztítás által érhető el" (Benjamin 1977b: 240). A napló születése is ennek tudható be: a gyermekkorra való kétségbeesett visszaemlékezést az életegész szétforgácsolódása váltja ki (Somlyó 2016: 205), de már ennek a visszaemlékezésnek is a felejtés a formája, pedig még csak 1913-ban járunk. Ha azonban a kráter befedhetetlen, a sérülés gyógyíthatatlan (és ne feledjük, 1926-ban, a *Moszkvai napló* írásának idején, Benjamin egy Scholemnek írt levélben már ósdiként írja le a naplóformát [vö. Benjamin 2020: 111]), és – nyelv és gyermekkor híján – csak önmagunkat elpusztítva válhatunk emberré, Benjaminnal együtt azt kell gondolnunk, hogy az egyetlen járható út az „újfajta barbárság" útja.

Mégis, kénytelenek vagyunk szembenézni Felman kérdésével: „Kinek adható át a hulla e forradalmi tanulsága?" (Felman 1999: 225) Sőt, ennél is fontosabb kérdés, hogy a *traditio* ellehetetlenülésének korában miként beszélhetünk annak átadásáról és átadhatóságáról. Egy biztos: Benjamin a *Berlini krónikát* fiának, Stefannak ajánlja (vö. Benjamin 2020: 144), így valamiféle erő mégis arra késztette, hogy – *mindenek ellenére* – írjon. Ez a paradox erő nyilvánul meg *A félkegyelmű*ről írt rövid kritikában is, sőt ez az a paradoxon, melyet korábban Heinle költészetének és az ifjúság nyelvének alapproblémájaként azonosítottunk, és amelynek a lényegét a megváltott és az elveszett egybeeséseként ragadhatnánk meg. A félkegyelmű „élete halhatatlan marad, de saját fényében elveszíti magát", a halhatatlan élet pedig „még emlék és emlékezet, sőt talán még tanúságtétel nélkül is felejthetetlen maradna" (Benjamin 1977b: 239–240). Legyen bármennyire is roppant a felejtés és a pusztítás ereje, a felejtés képtelensége s ennek megnyilvánulása, „a halk és szüntelen panasz" elfelejthetetlen és elpusztíthatatlan. Ennek az elfelejthetetlenségnek és elpusztíthatatlanságnak pedig a remény a záloga (vö. Agamben 2016: 18–19). A remény jegyében ajánlja Benjamin fiának a *Berlini krónikát*, és végső soron a remény miatt érthet egyet *A félkegyelmű* írójával abban, hogy „az ifjúság […] egyedüli megmentője a gyermekkor" (Benjamin 1977b: 240).

Hivatkozott irodalom

Agamben, Giorgio (2016): Geleitwort. In Christoph Friedrich Heinle *Lyrik und Prosa*. Johannes Steizinger (szerk.). Berlin: Kadmos. 9–19.

Agamben, Giorgio (2022): Per i giovani. Interneten: https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-per-i-giovani (letöltve: 2024. november 11.)

Benjamin, Walter (1977a): Das Leben der Studenten. In *Gesammelte Schriften II*. Hermann Schweppenhäuser és Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp. 75–88.

Benjamin, Walter (1977b): »Der Idiot« von Dostojewskij. In *Gesammelte Schriften II*. Hermann Schweppenhäuser és Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp. 237–240.

Benjamin, Walter (1977c): »Erfahrung«. In *Gesammelte Schriften II*. Hermann Schweppenhäuser és Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp. 54–56.

Benjamin, Walter (1977d): Metaphysik der Jugend. In *Gesammelte Schriften II*. Hermann Schweppenhäuser és Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp. 91–104.

Benjamin, Walter (1977e): Über Stefan George. In *Gesammelte Schriften II*. Hermann Schweppenhäuser és Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp. 622–624.

Benjamin, Walter (1978): *Briefe I*. Gershom Scholem és Theodor W. Adorno (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1980a): Az eljövendő filozófia programjáról. In *Angelus Novus*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 5–24.

Benjamin, Walter (1980b): Az erőszak kritikájáról. In *Angelus Novus*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 25–56.

Benjamin, Walter (1980c): A műfordító feladata. In *Angelus Novus*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 69–86.

Benjamin, Walter (1980d): A német szomorújáték eredete. In *Angelus Novus*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 191–482.

Benjamin, Walter (1980e): A történelem fogalmáról. In *Angelus Novus*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 961–974.

Benjamin, Walter (1985): Erkenntnistheorie [fr 25]. In *Gesammelte Schriften VI*. Hermann Schweppenhäuser és Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp. 45–46.

Benjamin, Walter (1989): *Gesammelte Schriften VII*. Christoph Gödde, Henri Lonitz és Gary Smith (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1995): *Gesammelte Briefe I*. Christoph Gödde és Henri Lonitz (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (2001a): A nyelv jelentése a szomorújátékban és a tragédiában. In *„A szirének hallgatása"*. Szabó Csaba (szerk.). Budapest: Osiris. 27–29.

Benjamin, Walter (2001b): A nyelvről általában és az ember nyelvéről. In *„A szirének hallgatása"*. Szabó Csaba (szerk.). Budapest: Osiris. 7–22.

Benjamin, Walter (2001c): Friedrich Hölderlin két költeménye. In *„A szirének hallgatása"*. Szabó Csaba (szerk.). Budapest: Osiris. 33–57.

Benjamin, Walter (2005): *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló tájékán*. Budapest: Atlantisz.

Benjamin, Walter (2020): Berlini krónika. In *A belső világ krónikája. Önéletrajzi írások.* Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat. 144–190.

Benjamin, Walter (2024a): Az erkölcsoktatás. In *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások*. Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Open Books. 7–17.

Benjamin, Walter (2024b): Tapasztalat és szegénység. In *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások*. Budapest: Open Books. 168–177.

Carchia, Gianni (1982): Heinle e la „lingua della gioventù". *aut aut* (189–190): 42–46.

Deleuze, Gilles (1995): L'immanence: une vie… *Philosophie* (47): 4–7.

Deleuze, Gilles (2013): *Mi a filozófia?* Budapest: Műcsarnok.

Deuber-Mankowsky, Astrid (2000): *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen: jüdische Werte, kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung*. Berlin: Vorwerk 8.

Eiland, Howard és Michael W. Jennings (2016): *Walter Benjamin: A Critical Life*. Harvard: Belknap Press.

Felman, Shoshana (1999): Benjamin's Silence. *Critical Inquiry* 25(2): 201–234

Figal, Günter (1979): Die Ethik Walter Benjamins als Philosophie der reinen Mittel. In Günter Figal és Horst Folkers (szerk.): *Zur Theorie der Gewalt und Gewaltlosigkeit bei Walter Benjamin*. Heidelberg: FEST.

Gess, Nicola (2010): Gaining Sovereignty. On the Figure of the Child in Walter Benjamin's Writing. *MLN* 125(3): 682–708.
Hamacher, Werner (2012): Intensive Languages. *MLN* 127(3): 485–541.
Hamacher, Werner (2019): Afformatív, sztrájk. In *Menedékhely. A kutatáshoz és oktatáshoz való jogról és más írások*. Szabó Csaba (szerk.). Budapest: Ráció. 82–121.
Heinle, Friedrich Christoph (2016): *Lyrik und Prosa*. Johannes Steizinger (szerk.). Berlin: Kadmos.
Ilyés Zalán-György (2023): Allegória és (ön)megváltás. Gondolatok az allegória kritikai jelentőségéről Walter Benjamin műveinek nyomán. *Replika* (130): 123–145. DOI: https://doi.org/10.32564/130.9
Kant, Immanuel (1991): Az erkölcsök metafizikájának alapvetése. In *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése. A gyakorlati ész kritikája. Az erkölcsök metafizikája*. Láng Rózsa (szerk.). Budapest: Gondolat. 13–104.
Kőszeghy Ferenc (2024): A marxista, akihez vonzódunk, akitől rettegünk. Interneten: https://merce.hu/2024/09/30/a-marxista-akihez-vonzodunk-akitol-rettegunk/ (letöltve: 2024. november 11.)
Kuppfer, Heinrich (1970): *Gustav Wyneken 1875–1964*. Stuttgart: Ernst Klett.
Loewenson, Erwin (2013): Protokoll aus dem Nachlass von Erwin Loewenson. *Revolte, Eros und Sprache. Walter Benjamins »Metaphysik der Jugend«*. Berlin: Kadmos. 252–254.
McCole, John (1993): *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Ithaca–London: Cornell University Press.
Nietzsche, Friedrich (2004): *Így szólott Zarathustra*. Budapest: Osiris.
Salzani, Carlo (2008): *Constellations of Reading: Walter Benjamin in Figures of Actuality*. Lausanne: Peter Lang.
Salzani, Carlo (2010): Purity (Benjamin with Kant). *History of European Ideas* 36(4): 438–447.
Seligson, Carla (2013): Briefe von Carla Seligson an Walter Benjamin aus den Jahren 1913 und 1914. In *Revolte, Eros und Sprache. Walter Benjamins »Metaphysik der Jugend«*. Berlin: Kadmos. 243–251.
Sauter, Caroline (2014): The Ghost of the Poet: Lament in Walter Benjamin's Early Poetry, Theory, and Translation. In *Lament in Jewish Thought. Philosophical, Theological, Literary Perspectives*. Ilit Ferber és Paula Schwebel (szerk.). Berlin: De Gruyter 205–220. DOI: https://doi.org/10.1515/9783110339963.205
Skoggard, Carl (2014): Walter Benjamin and His Sonnets of Mourning. In Walter Benjamin: *Sonnets*. New York: Publication Studio. 1–84.
Skoggard, Carl (2015): *The „Berlin Chronicle" Notices*. New York: Publication Studio.
Somlyó Bálint (2016): Saját kézzel megírni! In *Filozófus a műteremben. Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára*. Somlyó Bálint és Teller Katalin (szerk.). Budapest: ELTE Eötvös. 203–208.
Steizinger, Johannes (2013): *Revolte, Eros und Sprache. Walter Benjamins »Metaphysik der Jugend«*. Berlin: Kadmos.
Steizinger, Johannes (2016): Zwischen Jugendbewegung und literarischer Avantgarde. Das Leben von Christoph Friedrich Heinle 1894–1914. In Christoph Friedrich Heinle: *Lyrik und Prosa*. Johannes Steizinger (szerk.). Berlin: Kadmos. 149–186.
Wizisla, Erdmut (1992): »Fritz Heinle war Dichter.« Walter Benjamin und sein Jugendfreund. In *»Was nie geschrieben wurde, lessen.« Frankfurter Benjamin-Vorträge*. Lorenz Jäger és Thomas Regehly (szerk.). Bielefeld: Aisthesis. 115–131.
Wohlfarth, Irving (1992): The Politics of Youth: Walter Benjamin's Reading of *The Idiot*. *Diacritics* 22(3/4): 160–172.
Zsellér Anna (2020): Jegyzetek. In Walter Benjamin: *A belső világ krónikája. Önéletrajzi írások*. Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat. 222–244.

Ilyés Zalán-György

a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának doktorandusza.

replika

DOI: 10.32564/133.5

2024 (133): 97–127.
© A szerző(k) 2024
replika.hu/replika/133

Somlyó Bálint

Eredetproblémák

Absztrakt: Írásom Walter Benjamin minden bizonnyal legfontosabb módszertani szövegének, *A német szomorújáték eredeté*hez írott *Ismeretkritikai előszó*nak az elemzése, egyrészt abból a célból, hogy lehetővé tegye néhány benne található központi fogalom (ábrázolás, idea, eredet) sajátos, benjamini értelmének, valamint tényleges eredetének felkutatását; másrészt azért, hogy ennek segítségével értelmezzen egy fontos késői töredéket, amely rávilágíthat a korai, valamint a kései művek módszertani és tematikus összefüggéseire. A dolgozat módszere alapvetően a szoros olvasás, kiegészítve bizonyos – gyakran figyelmen kívül hagyott – forrásszövegek felhasználásával. Az értelmezés eredményei között egy egészen váratlan felismerés is akadt: a jelek szerint a kerülőút benjamini fogalmának is Hermann Cohen a forrása!

Kulcsszavak: ábrázolás, idea, eredet, kerülőút

A filozófiának ezért, mint az epikus költeménynek, a közepén kell kezdenie, és lehetetlen azt úgy előadni és egymás után minden részletében úgy számba venni, hogy mindjárt az első részlet tökéletesen megindokolt és megmagyarázott legyen. Ez egy egész, s a megismeréséhez nem egyenes út vezet, hanem kör.[1]

A goethei igazságfogalom simmeli ábrázolásának tanulmányozásából világossá vált számomra, hogy a Szomorújáték-könyvben használt eredetfogalmam pontos és meggyőző áttétele ennek a goethei alapfogalomnak a természet birodalmából a történelemébe. Az eredet nem más, mint az ősjelenség fogalmának átültetése a pogány természetösszefüggésből a történelem zsidó összefüggéseibe (Benjamin 1982: 577).

Ez a rejtelmes utalásokkal zsúfolt, szinte a hirtelen kristályosodásba átcsapásig túltelített mondat (apró eltérésekkel) két helyen is megtalálható Walter Benjamin életművében. Önálló alakban az életművet befejezetlenségében is megkoronázó *Das Passagen-Werk* N dossziéja 2 a, 4 jelű bejegyzésének részeként, eredetileg publikálatlan feljegyzésként pedig egy *Nachträge zum Trauerspielbuch* feliratú papírlapon, amelyen vélhetően a *Szomorújáték-könyv* egy második kiadása számára készülő feljegyzések olvashatók.[2] (Az életmű természetéből adódik persze, hogy ez a publikált–publikálatlan megkülönböztetés kissé önkényes, hiszen Benjamin életében a *Das Passagen-Werk* anyagának szinte teljes egésze publikálatlan és befejezetlen maradt, ezért annak minden bejegyzése szintén publikálatlannak tekinthető lenne. A kiadók döntése alapján azonban az egyik mégiscsak főszöveggé lett, a másik jegyzetbe szorult.) Viszont, talán nem lesz egészen önkényes, ha e visszatérő motívumot választjuk kiindulópontul egy olyan vizsgálódáshoz, amelynek középpontjában a benjamini életmű módszertani vagy műfaji középpontjának körbekerítése áll. Különös tekintettel éppen arra az ívre, amely *A német szomorújáték eredete* című, 1928-ban megjelent habilitációs írástól (mindenekelőtt annak *Ismeretkritikai előszavá*tól) ível a végül befejezetlenül maradt, de majd ez időtől fogva egészen Benjamin 1940-ben elkövetett öngyilkosságáig folyamatosan készülő *Das Passagen-Werk*ig (és különösen annak N jelű, *Ismeretelmélet, a haladás elmélete* munkacímű dossziéjáig).

Ha vonatkozásainak teljes gazdagságában szeretnénk megérteni a fent idézett mondatot, elkerülhetetlenül le kell merülnünk annak a szövegnek a mélyére, amelyre elsődlegesen vonatkozik. Ugyanakkor kissé kívül is maradva, meg kell próbálnunk felmérni a pozíciót, amelyet ugyanez a szöveg az életművön belül (sőt, azon túl is) elfoglal. Általa talán közelebb juthatunk az eredet kérdéséhez, valamint utakra lelhetünk, amelyek a természet, a történelem, valamint az ősjelenség, a goethei *Urphänomen* felé vezetnek.

Maga a szöveg tehát, amelyről szó van, *A német szomorújáték eredete* című habilitációs értekezés, különös tekintettel annak *Ismeretkritikai előszavá*ra. Benjamin 1924–25-ben dolgozott a művön,[3] amelyet a befejezés évében be is nyújtott a Frankfurti Egyetemre, ám rövidesen (dékáni javaslatra) arra kényszerült, hogy maga vonja vissza jelentkezését – elkerülendő a nyílt visszautasítást. Az elutasítás okainak kutatása mélyen bevezethetne

1 Friedrich Schlegel a küklikus filozófiáról, idézi: Benjamin (2004: 54).

2 A kritikai kiadás legalábbis ezt feltételezi (vö. Benjamin 1974: 952–953).

3 Az 1928-ban nyomtatásban is megjelent változat belső címlapján a *Terv: 1916 Kidolgozás: 1925* bejegyzés áll, ennek jelentésére a későbbiekben még visszatérünk

az akadémiai filozófiai stúdiumok ellentmondásainak aknamezejére, nem is beszélve a személyes érdekeltségek és ellenérdekeltségek drótakadályairól. Számunkra azonban érdekesebb a disszertáció azon jellegzetességeire koncentrálni, amelyek egyként (ha nem is azonos előjellel) szerepet játszhattak az elutasításban és a későbbi feltétlen elismertségben. (Nehéz lenne bizonyítani, de több mint valószínű, hogy nem volt az említett egyetemen sikerrel elfogadott habilitációs értekezések között akár egyetlen is, amely olyan hatást gyakorolt volna utókorára, vagy amelyről annyi későbbi írásmű született volna, mint épp Benjaminé, ideértve Adorno Kierkegaard-ról írott – egyébként nagyban épp a benjamini műtől megihletett – 1931-es habilitációját is.[4]) Egyetlen mondatban összefoglalva az elutasítás indokát: a kijelölt bírálók saját bevallásuk szerint egy szót nem értettek a műből. Egyikük, vagy húsz évvel később, még mindig úgy foglal állást a kérdésben, hogy „Geist kann man nicht habilitieren!".[5] Az érthetetlenség vádja, mely egyébként az 1928-ban nyomtatásban megjelent mű kritikai fogadtatásában is felbukkan, kétségtelenül megfogalmazódik baráti ajkakon is. Benjamin ifjúságának legbenső barátja, Gershom Scholem, akivel kölcsönösen nagyon sokat köszönhettek egymásnak (Scholem a metafizikával való mintegy kézzelfogható, személyes találkozást, Benjamin a zsidó tradícióval, mindenekelőtt a kabbalával való megismerkedést), igencsak karakteresen fogalmaz: Az előszó „úgy áll a mű elején, mint az angyal az eszmei lángpallossal az írás paradicsomának kapujában" (Scholem 1995: 48). De vajon miben áll ez a sokszor fölhánytorgatott érthetetlenség, és még inkább: mi a célja vagy miféle okok határozzák meg?

Benjamin nagyszabású művei esetében mindig tudatosítanunk kell, hogy szerzőjüket sosem egyetlen cél vezérelte, amikor papírra vetette őket. Egyes esetekben, például a *Vonzások és választások*ról írott pazar műelemzés esetén, közvetlen bizonyítékunk van erre. Benjamin maga szögezte le, hogy megírásában három különböző célt tartott szem előtt: (1) megoldást keresett bizonyos tisztán filozófiai problémáira, (2) paradigmatikus példát akart felmutatni a művészetkritika általa elgondolt gyakorlatára, valamint (3) Goethével kapcsolatban is el kívánt mondani bizonyos dolgokat.[6] A *Szomorújáték-könyv* motívumai minden bizonnyal ennél is összetettebbek. Túl a külső célon (vagyis egy habilitáció elnyerésére alkalmas nagyszabású tudományos értekezés létrehozásán), Benjamin ebben nyilvánvalóan kísérletet tett egy műfaji jelenség, egészen pontosan a német barokk szomorújáték hangsúlyozottan művészetfilozófiai, nem pedig irodalomtörténeti tárgyalására. Ezzel párhuzamosan megkísérelte ennek a – mindaddig elhanyagolt vagy épp elmarasztalt – műfajnak az emancipációját az antik tragédiával, vagy általánosabban fogalmazva: az antik poétikai alapokra helyezett tragédiával szemben. A megvalósult emancipációs program melléktermé ke a mű egyik legnagyobb hatásúvá lett vonatkozása, az allegória fogalmának ezzel párhuzamos emancipációja, a Goethe-kortól fogva egyoldalúvá tett szimbólum–allegória értékviszony kiegyensúlyozása – nyilvánvalóan a

4 Mentségére szóljon Adornónak – már ha rászorul ilyesmire –, hogy ebben az írásban nemcsak ismételten idézte Benjamint, de ezt követően habilitációs előadásában *(Die Aktualität der Philosophie)* külön kitért az *Ismeretkritikai előszó*ra, valamint 1932 nyarán önálló szemináriumot is szentelt a műnek (vö. Benjamin 1974: 902).

5 Vö. George Steiner bevezetőjét a mű angol nyelvű kiadásához (Benjamin 1988: 11).

6 Levél Scholemnek 1921. november 8-án: Ich habe meine Kritik der Wahlverwandtschaften abzufassen, die mir gleich wichtig als exemplarische Kritik wie als Vorarbeit zu gewissen rein philosophischen Darlegungen ist – dazuzwischen liegt was ich darin über Goethe zu sagen habe (Benjamin 1996: 208).

klasszicizmus/szimbolikusság *versus* barokk/allegorikusság párok mentén. Ezen az úton haladva még további elemek is rendelhetők az egyes párok mellé: a klasszicista oldal kiegészül a természet fogalmával, míg a barokké a történelemével. (Csak hogy közelebb jussunk az elején idézett mondat összetevőihez, Goethéről sem feledkezhetünk meg. Hiszen maga a mű egészében kiegészítője a három évvel korábban írott *Vonzások-kritiká*nak: ott egy klasszicista módon időtlen és hangsúlyosan meghatározatlan természeti-mitikus térben a sors és a szimbólum uralkodnak, míg a *Szomorújáték-könyv* nagyon is reális történeti világában az allegória és a teológia. Egyetlen állításban összegezve a filozófiai alapproblémát: az előbbinél az a kérdés, vajon igaz lehet-e a szép, a második esetében az, szép lehet-e az igaz.) Mindennek ráadásul közvetlen aktualitása is van: Benjamin a német expresszionizmus kellős közepén tudatosan kutat olyan művészi előzmények után, amelyek értelmezői távlatot kínálnak a közvetlen közelihez.[7] Ezek a kérdések nyilvánvalóan provokálhattak vitákat, kiválthattak akár elutasítást is, a végletes értetlenségnek azonban önmagukban nem lehettek okai. Annak okát másutt, de nem egészen másutt kell keresnünk. A felvetett problémák erővonalai egy virtuális középpontban metszik egymást, amely ugyanakkor mintegy kívülről keríti körbe és hatja át az egész dolgozatot:[8] Benjamin mondhatni szemérmetlen arcátlansággal[9] újfajta filozófiai módszert és írásformát kíván művével elméletileg megalapozni és egyben gyakorlatilag megvalósítani. Ezt a művészeti kifejezéshez nagyban közelítő formát elszakíthatatlan szálak kapcsolják az allegória képiségéhez, az expresszionista művészet montázstechnikájához, egyáltalában a diszkurzivitást felváltó megmutatás-kifejezés imperatívuszához. Mindenekelőtt pedig magához a goethei ősjelenség-problémához, amely legtömörebben úgy lenne összegezhető, hogy benne Goethe a jelenség *mögött* rejlő törvényszerűt nem logikai-diszkurzív levezetéssel, hanem magán a jelenségen – legalábbis a kitüntetett ősjelenségen belül vagy azon rajta, itt a felszínen vagy az előtérben – akarja érzékileg is megtapasztalhatóvá tenni. Az első két tényező – mint már részben utaltam rá – még a művészeten belül is kétes hírnévnek örvend, a harmadikat pedig csak Goethe személye legitimálja, de szigorúan csak az életművön belüli, mondhatni fiziognómiai helyzetében: éppen annak a Goethe személyét műalkotássá fölmagasztaló hagyománynak a részeként, amelyet Benjamin oly élesen bírált korábban. Ott ugyanis a „dilettancia" bevetésre készen várakozó vádját könnyedén

7 Ehhez a kérdéshez lásd Asja L ã cis beszámolóját (Benjamin 1974: 879). Mellesleg igencsak elgondolkodtató, hogy Benjamin ezt az olyannyira testreszabottnak tűnő témát egyáltalán nem maga választotta, hanem az egyetem javaslatára fogott bele, nem kevés kezdeti ellenkezéssel (vö. McCole 1993: 125).

8 Ha a Benjamin–Heidegger viszony nem volna olyan mélységesen kontroverziális (Benjamin igen rossz véleménnyel volt Heideggerről, ugyanakkor művét számos nagyon sajátos analógia kapcsolja Heideggeréhez a nyelvhez való viszonytól kezdődően az igazságfelfogáson át egészen a séta egyszerre párhuzamba állító és kontrasztáló motívumáig), szívesen hivatkoznék itt a *Lichtung* heideggeri pozicionálására, amennyiben az úgy található „az egészében vett létező közepette", hogy eközben (és belőle eredően) ez „a fénylő közép övezi az összes létezőt" (Heidegger 2006: 40). Hogy a geometria teljes legyen: Benjamin eredetileg az *Ismeretkritikai előszó*n kívül egy, a művet lezáró módszertani epilógust is tervezett, amely utóbb részben időhiányból, részben talán dramaturgiai okokból (túlzottan is finálészerűen emelkedettre sikerült az utolsó fejezet zárlata) elmaradt.

9 Egy Scholemhez írt levélben (1925. február 19-én) mindközönségesen „hücpeségnek" titulálja az *Ismeretkritikai előszó*t, és mielőtt a később még elemzendő mélyértelmű és magas helyről érkező Goethe-mottót szögezi fel a kapujára, egy német gyerekverssel próbálkozik: „Über Stock und über Steine / Aber brick dir nicht die Beine" (a *Hopp Hopp Reiter*ből), ami magyarul mondjuk annyit tesz, hogy „Árkon-bokron keresztül, csak a lábad el ne törd!" (Az árkon-bokron kétségtelenül megvalósult, a lábtörést viszont nem sikerült elkerülni.) (Benjamin 1997: 14)

leszerelheti a „naiv zseni" érzéki közvetlenségének és közvetítésre nem szorulásának nem kevésbé kézenfekvő mentsége, sőt szinte hitelesítésül szolgáló védjegye. Benjamin azonban minden, csak nem naiv zseni! Nálánál – schilleri értelemben – szentimentálisabb szerzőt – és melankólikusabb alkatot – képzelni sem lehetne, ez azonban a „szigorú tudomány" falain belül végletesen kiszolgáltatottá teszi a tudománytalanság vádjaival szemben, amelyek ezesetben a tudomány *clare et distincte* követelményeinek be nem tartásában mint „érthetetlenségben" fogalmazódnak meg, amire csak utólagos mentegetőzésként ragasztják rá a „szellem" szépségflastromát. Pedig Benjamin a legpatinásabb hagyományt folytatja: előbb módszertant ír, majd alkalmazza a leírtakat, mindezek mellett pedig ismeretkritikát művel. Látszólag maradéktalanul betartja a tudományos formát. Talán épp az a baj, hogy túlzottan is komolyan veszi a formaproblémát. Miközben igazodik a külső formához, drámaian megújítja az igazi, a belső formát, éppen mert olyan kitüntetett jelentőséget tulajdonít a formának és a módszernek. Ha sikerül felfejtenünk akár csak néhány központi jelentőségű szálat az *Ismeretkritikai előszó* titokzatos szövedékéből, nem csupán azt remélhetjük, hogy vele mélyebben értjük majd a *Szomorújáték-könyv* egészét, de bizonnyal kulcsot lelhetünk az életmű további darabjaihoz is, amelyek titokban (vagy néha, mint az *Ursprung-Urphänomen* megfeleltetés esetében, nyíltan a felszínre törve) végig ennek a poétikának a jegyében készültek – legalábbis a 20-as évek második felétől kezdve.[10]

Az ábrázolás

Az *Ismeretkritikai előszó* meghökkentő mondattal kezdődik: „A filozófiai irodalom sajátossága, hogy minden fordulat alkalmával újra szembe kell néznie az ábrázolás kérdésével" (Benjamin 1980b: 195). Hangsúlyozottan formai problémaként veti fel a filozófia kérdését, középpontjában az ábrázolással *(Darstellung)*, még ha egyelőre nem világos is, miféle ábrázolásról, egyáltalán minek az ábrázolásáról van szó. Irodalomként – legalábbis az írás tevékenysége felől felfogott gyakorlatként – tekint a filozófiára (a *Schrifttum* kifejezést használja, amely persze nem a *Literatur* értelmében vett irodalom, de feltétlenül súlyt helyez a filozófiai mű írott voltára), és a fordulat kérdését ábrázolási válságként gondolja el. Első nekifutásra ez az indítás még belesimulni látszik a hagyományos módszerkérdésbe: amikor a filozófiai tan történeti kodifikációjára koncentrál, és ennek igénye miatt elveti a *more geometrico* tanná válást, mert hiába „bizonyítja a matematika, hogy az ábrázolási probléma teljes kiküszöbölése [...] a valódi ismeret megkülönböztető jegye, ebben egyúttal feltétel nélküli lemondása jut kifejezésre az igazság ama területével kapcsolatban, amelyre a nyelvek vonatkoznak" (Benjamin 1980b: 195), csak újra visszhangozza ifjúkora fontos írásának, *Az eljövendő filozófia programjáról*-nak ama, Hamann korabeli kritikájának nyomait is viselő következtetését, hogy „az a valóság, melynek megismerését és amelynek révén a megismerést Kant bizonyosságra és igazságra akarta alapozni, alacsony, talán éppen a legalacsonyabb rangú valóság" (Benjamin 1980a: 9). Ennek

10 Nem kevéssé szimbolikus a tény, hogy a *Szomorújáték-könyv* azonos évben, 1928-ban jelenik meg az *Egyirányú utca* című aforizmagyűjteménnyel, amely az életműben első alkalommal nyit teret az irodalmi jellegű megformálásoknak.

magyarázata néhány oldallal később ölt nyilvánvaló formát a *Program-tanulmány*ban, amikor Benjamin leszögezi, hogy

> az egyoldalúan a matematikához és a mechanikához szabott megismerésfogalom szükségessé vált nagy átalakítását és kiigazítását csak úgy lehet véghezvinni, ha a nyelvre vonatkoztatjuk a megismerést, amit Hamann már Kant életében megkísérelt (Benjamin 1980a: 19).

E két mondat között azonban még további fontos összefüggések nyomaira is bukkanhatunk. Benjamin arról beszél, hogy

> az eljövendő filozófia feladatát tehát úgy foghatjuk föl, hogy meg kell találni vagy alkotni a megismerésnek azt a fogalmát, amely egyben a tapasztalat fogalmát is *kizárólag* a transzcendentális tudatra vonatkoztatja, s ezáltal logikailag lehetővé teszi nemcsak a mechanikai, hanem a vallási tapasztalatot is. Amivel nem azt akarjuk mondani, hogy ez teszi először lehetővé Isten megismerését, de a rá vonatkozó tapasztalatot és a róla szóló tant igen (Benjamin 1980a: 15).

Megjelenik tehát a tan *(Lehre)* fogalma, amely az *Ismeretkritikai előszó*ban majd a filozófiai forma alternatíváját alkotja az ezoterikus esszével egyetemben, a maga szükségképpen autoriter – de legalábbis auktoriális – karakterével, és megjelenik a transzcendentális szubjektumra való vonatkozás kizárólagossága, ami mindenekelőtt az empirikus szubjektum (és az ellenébe állított objektum) kiiktatásának követelményére utal. Az empirikus szubjektum (illetve az empirikus tudat) kizárásának igénye paradox módon egy tágabb történetiség miatt látszik kimenekülni bármiféle empíria konkrét történetiségéből. Benjamin rejtett (és terméketlen) metafizikai elemeket vél felfedezni a kanti ismeretelméletben:

> ...először is az, hogy Kantnak, hiába kezdett hozzá annyiszor, nem sikerült végérvényesen leküzdenie a megismerés olyan felfogását, hogy az valamiféle szubjektumok és objektumok, vagy valamiféle szubjektum és objektum közötti viszony; másodszor, a megismerésnek az emberi empirikus tudatra való vonatkoztatása, aminek a leküzdésében csak a kezdetekig jutott el. [...] Az egész valami teljességgel metafizikai csökevény az ismeretelméletben: e századok lapos „tapasztalatának" egy darabja, mely beférkőzött az ismeretelméletbe. Kétségbevonhatatlan ugyanis, hogy Kant ismeretfogalmában, ha mégoly szublimált alakban is, döntő szerepet játszik az az elképzelés, hogy a testestől-lelkestől létező individuális én érzékei révén benyomásokat kap, s azok alapján képzeteket alakít ki. Ez az elképzelés pedig mitológiai, és igazságtartalmát tekintve ugyanannyit ér, mint a többi megismerésmitológia. [...] A tapasztalat, amennyiben a testestől-lelkestől létező individuális emberre és annak tudatára vonatkoztatjuk, és nem a megismerés rendszeres specifikációjának tekintjük, maga is, bármely fajtájáról legyen szó, puszta *tárgya* csak a valóságos megismerésnek, közelebbről e megismerés pszichológiai ágazatának. Ez, rendszertanilag, az őrület különböző fajtáira tagolja az empirikus tudatot. A megismerő ember, a megismerő empirikus tudat, az őrült tudat egy fajtája (Benjamin 1980a: 11–12).

Ezt a hosszú és kihagyásokkal szabdalt idézetet nem azért illesztettük ide, mert részleteiben szeretnénk rekonstruálni Benjamin ifjúkori elképzeléseit a kanti filozófia megújítására vonatkozóan. Elemeket keresünk csupán, amelyek megvilágíthatják az *Ismeretkritikai előszó* homályosnak vagy váratlanul önkényesnek ható fordulatait. Benjamin tágítani és

mélyíteni szeretné a tapasztalat fogalmát, és amikor az empirikus tudat és annak szubjektum-karaktere ellen beszél, valójában a lehetséges tapasztalat szerinte történetileg időről időre sajátos, az akkor élők „világnézetének"[11] korlátai között mozgó terrénumát bővítené a transzcendentális tudat közelebbről meg nem határozott lehetőségfeltételével. Nem tisztázza világosan, hogyan érti a kifejezést, ezért abból kell kiindulnunk, hogy annak eredeti értelmében, de azzal a megszorítással, hogy az eredeti értelem maga hallgatólagosan a felvilágosodás emberének empirikus tudatával csúszik egybe. Vagyis tehát a tapasztalat kanti lehetőségfeltételeinek összessége – mint transzcendentális tudat – nem más, mint a fizikai természet, a geometrikus-newtoniánus külvilág érzékelésének lehetőségegyüttese,[12] és már a rendszeren belül is felvethető, hogy

> mi lesz a harmadik résszel, a tudományos tapasztalatnak azokkal a fajtáival (a biológiai tapasztalatok), amelyeket Kant nem tárgyalt a transzcendentális logika talaján, és hogy miért nem tárgyalta őket (Benjamin 1980a: 17).

(Amikor Benjamin a maga eredetfogalmának a goethei ősjelenséghez fűződő kapcsolatáról beszél, éppen ezt a programot valósítja meg. Persze Kanthoz képest két lépéssel elcsúsztatott változatban: a goethei ősjelenség nem más, mint a természettörvénynek magának a tapasztalatba integrálása, annak lehetősége, hogy a törvény ne következtetésként és absztrakcióként, hanem közvetlenül a tapasztalat tárgyaként adódjék. Az eredetfogalom pedig – Benjamin szavai szerint – e lehetőségnek a megjelenése a természet pogány összefüggése után a történelem zsidó összefüggésében is. És persze az sem véletlen, hogy a kanti tapasztalatfogalmat éppen teológiai értelemben találja kiváltképp terméketlennek, hiszen a történelem Benjaminnál szemmel láthatóan *par excellence* teológiai karakterű.)

Az ábrázolás kérdése a tapasztalat, illetve a tág értelemben vett megtapasztalhatóság terébe rántja a filozófiát. A *Program-tanulmány* gnómaszerűen feltörhetetlen zárómondatai:

> A kanti rendszer alapján olyan fogalmat kell alkotni a megismerésről, mely olyan tapasztalatfogalomhoz kapcsolódik, hogy az ismeret a tapasztalat tana lesz. [...] A tapasztalat a megismerés egységes és kontinuus sokrétűsége (Benjamin 1980a: 20),

mintha egy végtelenbe táguló és mindenre kiterjeszthető tapasztalati mezőt vázolnának, amelynek érvényességét majd pontról pontra, ismeretként kell felülvizsgálni. Ennyiben a zárómondat tökéletesen megfelel a tanulmány felütésének, amely szerint:

> Az eljövendő filozófia központi feladata: a legmélyebb sejtéseket, amelyeket a korszakból és egy nagy jövő előérzetéből merít, a kanti rendszerre kell vonatkoztatnia, hogy ezáltal ismeret váljék belőlük. [...] Mert Kant az utolsó és Platón mellett éppenséggel az egyetlen filozófus, akinek nem közvetlenül az ismeretek terjedelme és mélysége volt a fontos, hanem mindenekelőtt és kiváltképp az igazolásuk (Benjamin 1980a: 7).

---

11 Lásd ehhez a *Program-tanulmány* 8. oldalát: „Ám ez, mint már jeleztük, egyedi és korhoz kötött; és e formáján túl, mely így vagy úgy minden tapasztalatban közös, ez a tapasztalat, amelyet a szó pregnáns értelmében *világnézetnek* nevezhetnénk, a felvilágosodás tapasztalata volt" (Benjamin 1980a: 8).

12 A szöveg vége felé hosszabban kitér a kategóriák táblázatának teljes revíziójára, amely önkényes átvétel Arisztotelésztől, és felvillantja annak az elrendeződések tanaként való kiépítését, „általában logikailag korábbi ősfogalmakra [sic!] alapozni és ilyen fogalmakkal összekötni a kategóriák táblázatát" (Benjamin 1980a: 17).

A hiányzó terjedelmet a tapasztalat mezejének végtelensége pótolja – amelybe tisztán transzcendentális értelemben beletartozhatnak később akár az őrült tudattal kapcsolatos összes, fajták szerint kontinuus fokozati sorozatokba sorolt lehetőségek is –, miközben érvényességük mintegy az ismeretté válás folyamatában dől el.

Az *Ismeretkritikai előszó* azonban – épp az ábrázolási kérdésre hivatkozva – messze túlmegy ezen a programon. Amikor a közelebbről meg nem határozott traktátust tekinti a maga számára alkalmas formának,[13] az ismeret fogalmát éppen a *Programtanulmány*ban előkészített eszközökkel tolja félre, miközben egészében elveti az ott még (persze módosításokkal) kívánatosnak tekintett rendszerfogalmat. Azt állítja a 19. század rendszerfogalmáról (amely nem vesz tudomást a tanról és az ezoterikus esszéről mint a filozófiai forma alternatívájáról),[14] hogy „amennyiben meghatározza a filozófiát, azzal fenyegeti, hogy alkalmazkodnia kell egyfajta szinkretizmushoz, mely az ismeretek között szőtt pókhálóval szeretné foglyul ejteni az igazságot, mintha ez kívülről repülne feléje" (Benjamin 1980b: 196).

Először hangzik el az igazság kifejezés, melyről nemsokára kiderül majd, hogy a filozófia célja éppen ennek az ábrázolása. A szinkretizmus említése lehetővé teszi Benjamin számára, hogy gondolatmenetét ne szolgáltassa ki reménytelenül a teológiával átitatottság vádjának. Indirekt módon ugyanis arra utal, hogy a rendszerfilozófia is teológiai karakterű, legfeljebb kissé hanyatlóan császárkori módon, ráadásul a kifejezésben rejlő erős mellérendelő tendencia csak fölerősíti a borzongató háló-metaforát, amely egyébiránt kulcsfogalomnak bizonyul. Egyrészt rögzíti azt a továbbiakat megalapozó meggyőződést, hogy a filozófia igazsága nem additív karakterű, nem azonos az ismeretek helyes rendszerével (és érvényessége ezért nem is függ a benne mégiscsak előforduló ismeretek avulékonyságától), másrészt kísértő pók vagy orvvadász asszociációi szinte előre megbélyegzik az igazság effajta vadászatát. Tágabb értelemben természetesen Benjamin a hálózatos rendszerfilozófia kritikájával a 19. századi gondolkodás (elsősorban persze kimondatlanul is Hegel) ama belső tendenciájával fordul szembe, amely szántszándékkal

13 A műfajról, vagy inkább annak Benjamin szerinti jellemzőiről a legtöbbet talán az *Egyirányú utca Belsőépítészet* című darabjából tudhatjuk meg – legyen ez egyben példa arra is, miféle titkos földalatti vízfolyások járják át a benjamini mű altalaját. „A traktátus arab forma. Külseje egysíkú és feltűnés nélküli, olyan arab építmények homlokzatához hasonlóan, melyek tagolása az udvaron kezdődik. Ugyanúgy a traktátus tagolt struktúrája sem vehető észre kívülről, hanem csakis belülről nyílik meg. Ha fejezetekre oszlik, ezeket nem verbális címek, hanem számok jelölik. Töprengéseinek felületét nem festőiség élénkíti, inkább az ornamentika hálója borítja, mely megszakítás nélkül kacskaringózik tovább. Az okfejtés ornamentális sűrűjében elenyészik a különbség a témához kapcsolódó és a kitérő jellegű fejtegetések között" (Benjamin 2005: 45).

Az utolsó megjegyzést tartsuk nagyon elevenen emlékezetünkben, ha majd a benjamini módszer kerülőútjáról esik szó! Az arab építészet motívuma egyébként szinte bizonyosan Alois Riegl *Későrómai iparművészet* című könyvéből származik, amely Benjamin számára meghatározó módszertani jelentőséggel bírt a disszertáció megírása idején. Ebben azt olvashatjuk: „A mai fellahok agyagháza még híven őrzi az óegyiptomi lakóház nyesett piramisformáját: ami tér az ablaktalan, rövid falak mögött rejtőzik, semmi módon nem ad magáról jelt annak, aki kívülről nézi" (Riegl 1989: 33).

14 Az alternatíván belüli kettőség nyilvánvalóan arra utal, hogy a Hegelnél még nyilvánvalóan szinte a tudomány szinonimájaként felfogott filozófia bennük egyik irányban a szubjektivisztikus-művészeties önkénytől, a másikban pedig a teológiai karakterű tekintélytől igyekszik magát elhatárolni.

felszámolni igyekszik tudomány és filozófia különbségét.[15] Ismeret és igazság hierarchikus megkülönböztetése azután két oldallal később a lehető legtömörebb, megsemmisítő ítéletbe torkollik: „Az ismeret birtoklás." Birtoklásjellege közvetlenül összefügg a *Programtanulmány* legfőbb kritikai mozzanatával, vagyis a szubjektum–objektum viszony bírálatával. Az ítélet indoklása ugyanis a következőképpen hangzik: „Tárgya önmagát határozza meg azáltal, hogy benne kell foglaltatnia az akár transzcendentális tudatban. Nem választható el ettől a birtoklás jellemző vonása. Ennek a birtoklásnak a szemszögéből az ábrázolás másodlagos. Nem az önábrázolás formájában létezik" (Benjamin 1980b: 198).[16] Ebben az érvelésben több szólam fonódik egybe, amelyeket valószínűleg visszafelé érdemes felfejteni. Világosan látható ugyanis, hogy az ismeret vagy az azokból szőtt háló azért nem lehet az ábrázolás felől elgondolt filozófia központi eleme, mert „leképeződésének" szerkezetét eleve meghatározza az objektumok mentális reprezentációjának így vagy úgy preformált rendje. Az ismeret kanti felfogása magában foglalja az elme receptivitását a szemléletben és spontaneitását a fogalmak terén:

> Természetünkből következik, hogy a szemlélet csakis érzéki lehet, azaz csakis azt a módot foglalja magában, ahogyan tárgyak afficiálnak bennünket. Míg az értelem az a képesség, hogy az érzéki szemlélet tárgyát elgondoljuk. Egyik képeséget sem helyes a másik fölébe helyeznünk. Érzékelés nélkül nem volnának adva nekünk a tárgyak, értelem nélkül nem gondolnánk el őket. Tartalom nélkül üres a gondolat, fogalom nélkül vak a szemlélet. Ezért nem kevésbé szükséges fogalmainknak érzéki jelleget kölcsönözni (vagyis a szemléletben hozzájuk adni a tárgyat), mint szemléletünket értelmessé tenni (vagyis fogalmak alá rendelni). A két képesség vagy tehetség funkciója nem cserélhető fel. Az értelem semmit nem képes szemlélni, az érzékek semmit nem képesek elgondolni. Csak a kettő egyesüléséből származhat ismeret (Kant 1995: 106).

Mármost e felfogásban a szubjektum pontosan oly módon van túlsúlyban, amiként a birtoklás fogalma is hatalmi túlsúlyt feltételez a birtokos oldalán: látszólag hihetnénk, hogy a receptivitás passzivitása kiegyenlíti az értelem spontaneitását, viszont tudjuk jól, hogy a receptivitásnak a transzcendentális esztétikában leírt modelljét korántsem pecsétnyomó és viasz kölcsönhatásának mintájára érdemes elképzelni. Benjamin *Goethe-tanulmány*ának egy híres pontján épp ehhez a pecsétnyomó-metaforához nyúl, annak szemléltetésére, hogy egy dolog tartalma mennyire levezethetetlen magából a dologból; s helyette e tartalmat a dolog által megjelenített pecséthez hasonlítja, a következő magyarázattal:

> Amiként egy pecsét formája levezethetetlen a viasz anyagából, levezethetetlen a lezárás céljából, sőt, levezethetetlen magából a pecsétnyomóból is, mert emitt konkáv, ami ott konvex, és annak számára felfogható csupán, aki valaha is tapasztalta, mi az: pecsételni, és annak számára evidens, aki ismeri a kezdőbetűk által jelzett nevet, így levezethetetlen a dolog tartalma állagának ismeretéből, rendeltetésének kiderültéből, sőt, még tartalom-mivoltának

15 *A szellem fenomenológiájá*nak *Előszava* lényegében szinonimaként használja e két kifejezést, programja pedig szinte szóról szóra a benjamini kritika ellenségképe: „Az igazi alak, amelyben az igazság létezik, csakis ennek tudományos rendszere lehet. Közreműködni abban, hogy a filozófia közelebb jusson a tudomány formájához, – ahhoz a célhoz, hogy levethesse a *tudás szeretete* nevét és *igazi tudás* legyen, – ezt tűztem magam elé" (Hegel 1961: 11).

16 A fordításban szereplő transzcendens kifejezést természetesen transzcendentálisra módosítottam.

> sejtéséből is, és csak isteni formáltságának filozófiai tapasztalása révén fogható fel, és evidenssé kizárólag az isteni név boldog szemlélésében válhat (Benjamin 1980c: 102).

Mi viszont Kanttól tudjuk, annak a viasznak nemcsak anyaga, hanem szemléleti formája is van, illetve ő maga jelenti e szemléleti formát, amely az ő vonatkozásában tulajdonképp szubsztanciális forma is egyben; ezért azután a pecsételés tapasztalatából adódóan még feloldható konvex-konkáv tükrözésen túl is nehézségekbe, mondhatni „emberfeletti" nehézségekbe ütközik a „magánvaló pecsétnyomó" önállóságának a közelébe férkőzni. Az „elme spontaneitásából" származó fogalmak mentén azonban valóban visszafelé kell elindulnunk; s immár nem hallgathatjuk el többé az ismeret birtoklásjellegéről szóló korábbi idézet teljes szövegösszefüggését – az ismeret birtokjellegének kimondásához vezető állításait.

Az idea

> Ennek a kutatásnak tárgyai az ideák. Ha az ábrázolás a filozófiai traktátus voltaképpeni módszereként akar helytállni, szükséges, hogy az ideák ábrázolása legyen. Az igazság, ha megjelenik az ideák körtáncában, mindenképpen kitér az elől, hogy az ismeret területére vetítsük. Az ismeret birtoklás (Benjamin 1980b: 198).

Nyilvánvaló, hogy e ponton Benjamin *Ismeretkritikai előszó*va elhagyja a kritikai filozófia bárminemű értelemben vett (kantiánus, neokantiánus, „kritikailag kritikai")[17] birodalmát. Az idea – mint eredetileg, ha metaforikusan vagy inkább etimológiailag is, de a láthatósággal összefüggő kifejezés – kézenfekvően adódna egy ábrázolásközpontú filozófia középpontjaként. A kérdés csupán az, hogy miféle filozófiai térben lehet Kant (vagy akár Descartes) után ontológiai önállósággal rendelkező ideafogalmat elhelyezni. (Kant eleve kissé „maga felé hajlította" Platónt, amikor úgy vélekedett, hogy az „kiváltképp abban lelte föl ideáit, ami gyakorlati, azaz ami a szabadságon nyugszik", de persze egy hozzákapcsolt lábjegyzetben azért leszögezte, hogy

> természetesen kiterjesztette fogalmát spekulatív ismeretekre is, feltéve, hogy ezek tiszta és teljességgel *a priori* ismeretek, sőt a matematikára is, jóllehet ennek tárgyai csupán a l e h e t s é g e s tapasztalatban találhatók. E tekintetben nem tudom követni őt, miként az ideák misztikus levezetése terén sem, vagy ama túlzásokban, melyek mintegy az ideák hiposztazálásához vezették, jóllehet az általa használt emelkedett nyelv alkalmas volna e tárgy higgadtabb és a dolgok természetének jobban megfelelő kifejtésére (Kant 1995: 302).

Hogy azonban a helyzet bonyolultabb legyen, Kant két oldallal később hozzáfűzi, hogy

> ha eltekintünk Platón kifejezésmódjának túlzásaitól, úgy szellemének szárnyalása, melylyel fölemelkedik az anyagi világ leképező szemlélésétől a világ célokon – azaz ideákon –

17 Rolf Tiedemann, az életmű első monografikus igényekkel fellépő elemzője már első Benjaminról írott művében felveti, hogy a régies „ismeretkritikai" jelző használata az „ismeretelméleti" helyett a címben ismeretelmélet és metafizika véleménye szerint Hegel óta rögzült alárendeltségi viszonyának („ettől fogva az ismeretelmélet a metafizika szolgálatában áll" – utal *A szellem fenomenológiája Előszavá*nak egy bekezdésére) elkerülésére szolgál, amennyiben magát az ismeret fogalmát mint tudományosat vonja kritika alá és helyébe platonikus módon az igazságot állítja. *(Und die mag Erkenntnis als wissenschaftliche zwar in dem prägnanten Sinn kritisieren, daß an ihren Platz platonisch eine Wahrheit zu rücken habe...)* (Tiedemann 1965: 16)

nyugvó architektonikus összefüggéseiig, ez a szárnyalás és fölemelkedés figyelemre és követésre méltó (Kant 1995: 304).

Ennek az architektonikának bizonnyal szerepe van Benjamin fogalomválasztásában, mint ahogy az is nyilvánvaló, hogy ideafogalmának semmi köze a gyakorlati ész ideáihoz. Benjamin ideái önálló, tudattól független létezők, bár egyelőre nem világos, hol is léteznek.

> A módszer, mely az ismeret szemszögéből egyfajta lehetőséget *[Weg!]* jelöl, aminek révén – ha mindjárt úgy is, hogy létrehozza a tudatban – szert tehet a belső birtoklás tárgyára, az igazság szempontjából tekintve önmagának ábrázolása, s ezért, mint forma, az igazsággal együtt adott. Ez a forma nem a tudatban levő összefüggéshez tartozik, ahogy a megismerés módszertana, hanem egyfajta létezéshez. Újra és újra igazolódik az a tétel, mely a filozófiának – kezdeti idejében *[in ihrem Ursprung!]*, a platóni idea-tanban – egyik legmélyebb intenciója, hogy ti. a megismerés tárgya nem azonos az igazsággal. A megismerésre rá lehet kérdezni, az igazságra nem. A megismerés az egyes jelenségekre irányul, ezek egységének megteremtésére azonban nem törekszik közvetlenül. Ha nem így volna, a megismerés egysége inkább csak közvetett módon, tudniillik az egyes ismeretek alapján és bizonyos mértékig ezek kiegyenlítése révén volna létrehozható összefüggés, holott az igazság lényege, hogy az egység teljesen közvetlen és direkt meghatározás. Ennek a meghatározásnak, mint direkt tényezőnek, sajátossága, hogy nem lehet rákérdezni. Ha ugyanis rá lehetne kérdezni a csorbítatlan egységre az igazság lényegének tekintetében, a kérdésnek így kellene hangzania: mennyire van rá már készen a válasz minden olyan elképzelhető feleletben, mellyel az igazság illik a kérdésekhez. És az erre a kérdésre adandó válasz előtt megint meg kellene ismétlődnie ugyanennek a kérdésnek, olyképpen, hogy az igazság egysége kikerüljön minden kérdésfelvetést. Mint egység a létben, nem mint egység a fogalomban ilyen *az* igazság, melynek közelébe sem férkőzhetik semmiféle kérdés. A fogalom az ész spontaneitásából ered, a szemlélődés ideái viszont adottak. Az ideák már előbb megvannak *[Vorgegebenes]*. Ezért határozza meg az ideát az igazság elkülönítése a megismerés összefüggésétől úgy, mint létet (Benjamin 1980b: 198–99, a fordítást helyenként módosítottam).[18]

18 Az érvelés mélyén titokban minden bizonnyal a platóni *Parmenidész* gondolatmenete húzódik meg (133e-134d), amely világosan különbséget tesz az önmagában való tudás számunkra birtokolhatatlan önmagában való igazsága és a mi birtokunkban lévő tudás között, amely mint emberi tudomány, a nálunk lévő dolgok tudása. Hogy Benjamin nem említi forrását, abban szerepe lehet annak, hogy ez az érvelés a dialógus Parmenidésze kezében éppen az ideaelmélet cáfolatát szolgálja. Az idézet centrumában álló megfontolásnak az igazság egységéről a benjamini életművön belül is van egy nyilvánvaló előképe, mégpedig a *Goethe-tanulmány*ban: „A filozófia egész volta, rendszere felsőbb hatalom annál, mint ahogy ez problémái összességének foglalataként elvárható lenne, mert valamennyiük megoldásának egységére nem lehet rákérdezni. Ha tudniillik az összes probléma megoldásának egységére magára is rá lehetne kérdezni, úgy erre a kérdésre tekintettel újat lehetne föltenni: miben áll az erre adott válasz egysége az összes többi megválaszolásával? Ebből következik, hogy nem létezik olyan kérdés, amely a filozófiát egészére kérdezve átfogná. Ennek a nem létező – s a filozófia egységét tudakoló – kérdésnek a fogalmát jelöli a filozófiában a probléma eszménye" (Benjamin 1980c: 155–156; a fordítást módosítottam. Az érvelés forrása Platón *Parmenidész*e, 132a és b). Szemmel látható, hogy a későbbi szövegben az igazság kerül a filozófia korábbi helyére, mint ahogy az is, hogy a korábbiban a probléma eszménye *(Ideal)* helyettesíti a későbbi ideát. (Eszmény és eszme, ideál és idea sajátos komplementer használata már a német romantika kritikafogalmáról írott doktori disszertáció függelékében is megfigyelhető, a forma kontinuus, romantikus eszméje és a tartalom diszkontinuus, goethe-i ideálja összevetésekor.) Figyelemre méltó továbbá, hogy a probléma eszményének a szövegben hídszerep tulajdonítható, a filozófiát a művészettel köti össze: „Ha a rendszerre semmiféle vonatkozásban nem lehet is kérdezni, vannak azért olyan alakzatok, amelyek nem kérdések ugyan, mégis a legmélyebb affinitást mutatják a probléma eszményéhez. Ezek a műalkotások. Nem magával a filozófiával verseng a műalkotás; csak a legpontosabb viszonyba kerül vele, mert rokona a probléma eszményének" (Benjamin 1980c: 156). Az idea, pontosabban az igazság ideaként való ábrázolását középpontba állító *Ismeretkritikai előszó* pedig nyilvánvaló módon egy művészi sajátosságokkal is rendelkező filozófia programbeszéde.

E hosszú és igencsak bonyolult gondolatmenetből ragadjuk ki egyelőre csupán azt a két mozzanatot, hogy Benjamin expliciten utal Platónra, és a maga ideafogalmát – a felismerhetően kantiánus terminusokban, az ész spontaneitásából eredőként leírt fogalommal mintegy átellenben – előzetesen adottként gondolja el. Igazság és idea némileg összemosódnak a gondolatmenetben, de ezt fogjuk most a körtánc igézetére. A kérdés már csak az, hol vagy honnan adottak előzetesen ezek az ideák. Érdemes lesz a *honnan*nal kezdeni, erre ugyanis rendelkezünk egy sok mindent megvilágító, ugyanakkor prózai válasszal: Florens Christian Rangtól. E nagy műveltségű és kifinomult szellemű jogtudós és filozófus Gershom Scholem mellett Benjamin legfontosabb levelezőpartnere volt a habilitációs írás előkészületeinek idején; a mű befejezte előtt bekövetkezett halálakor Benjamin az értekezés egyetlen autentikus olvasóját látta benne elveszítettnek.[19] 1923. december 9-én Benjamin kulcsfontosságú levelet ír Rangnak. Ebben a későbbiekben még részletesen elemzendő szövegben gnómaszerű tömörséggel foglalja össze a *Szomorújáték-könyv* egészének hátterét alkotó legfontosabb tételeket; ha saját műkritikai fogalmait alkalmaznánk rá, azt mondhatnánk: a mű „igazságtartalmát". A gondolatmenet középpontjában első látásra meghökkentő módon a művészet történetnélkülisége áll:

> Ami a jelenlegi munkámat illeti, különös, hogy néhány napja olyan kérdésekkel ostromol hevesen, amilyeneket utolsó leveled jelenített meg előttem mint az ideákkal való elmélyült foglalatoskodásodat. [...] Az a kérdés foglalkoztat ugyanis, hogyan viszonyulnak a műalkotások a történeti élethez. Nos, számomra eldöntött dolog, hogy a művészetnek nincs története. Míg az időbeni történés láncolata az emberélet számára például nem pusztán kauzálisan lényegeset von magával, hanem ilyenféle – fejlődésbe, érettségbe, halálba és hasonló kategóriákba való – láncolás nélkül az emberélet egyáltalán nem létezne, addig a műalkotással egészen más a helyzet. A műalkotás lényege szerint történet nélküli. [...] A műalkotások nem bírnak semmi olyasmivel, ami egyszerre köti össze őket extenzíven és lényegileg: ahogyan a nép történetében ilyenféle extenzív és lényegi kötődés a generációk leszármazási viszonya. A műalkotások közötti lényegi kötődés intenzív marad. A műalkotások ebből a szempontból hasonlítanak a filozófiai rendszerekre: a filozófia úgynevezett „története" vagy érdektelen dogma-, sőt filozófustörténet, vagy pedig problématörténet, amely mindenkor azzal fenyeget, hogy elveszíti az érintkezést az időbeni kiterjedéssel, és időtlen, intenzív – *interpretációvá* változik. A műalkotások specifikus történetisége szintén nem „művészettörténetben", hanem csakis interpretációban tárul fel. Ugyanis az interpretációban a műalkotások egymás közötti összefüggései lépnek elő, amelyek időtlenek és mégsem történeti jelentőség nélkül valók. Mert ugyanazok az erők, amelyek a kinyilatkoztatás világában (és ez a történelem) explozív és extenzív módon válnak időbenivé, az elzárultság világában (és ez a természet és a műalkotások világa) intenzív módon lépnek elő. Kérlek, bocsáss meg ezekért a szegényes és előzetes gondolatokért. Csupán ide kellene hogy elvezessenek engem, oda, ahol Veled remélek találkozni: az ideák csillagok, ellentétben a kinyilatkoztatás Napjával. Nem ragyognak bele a történelem nappalába, csupán láthatatlanul fejtik ki benne hatásukat. Csak a természet éjébe ragyognak bele. A műalkotások ezzel olyan természet modelljeként definiálódnak, amely semmiféle napra, tehát ítéletnapra sem vár, olyan természet modelljeiként, amely nem a történelem színtere, és nem az ember lakhelye. A megmentett éjszaka. A kritika pedig e meggondolás összefüggésében (ahol a kritika azonos az interpretációval, és ellentéte a művészetszemlélet minden kurrens módszerének) egy idea ábrázolása. Intenzív végtelensége az ideákat monádokként határozza meg.

19 Vö. levél Scholemnek 1925. február 19-én (Benjamin 1997: 16).

> Definiálok: a kritika a művek mortifikációja. Nem a tudat fokozása a művekben (ez romantikus!), hanem a tudás letelepítése bennük. Ahogyan Ádám a természetet, a filozófiának úgy kell megneveznie az ideát, azért, hogy felülkerekedjék a műveken, melyek nem egyebek, mint a visszatért természet. – Leibniz egész szemlélete, akinek monád-elgondolását az ideák meghatározásához veszem igénybe, és akit Te az ideák és számok egybevetésével idézel meg – hiszen Leibniz számára az egész számok diszkontinuitása a monád-tanítás szempontjából döntő fenomén volt –, szóval Leibniz szemlélete, úgy látom, az ideák elméletének foglalatát adja: a műalkotások interpretációjának feladata: a kreaturális életet egybegyűjteni az ideában. Benne rögzíteni. – Bocsáss meg, ha mindez talán nem érthető. Engem teljeséggel elért alapkoncepciód. Számomra végső soron abban a belátásban jelenítődik meg: hogy minden emberi tudásnak – hiszen képesnek kell lennie arra, hogy feleljen magáért – interpretáció formájúnak kell lennie, és nincs semmilyen más formája, és hogy az ideák a rögzíthető interpretáció fogódzói. Mármost a dolog a szövegek különböző fajtáinak tanításán múlanék. Platón a *Lakomá*ban és a *Timaiosz*ban az ideatan körzetét mint a művészet és a természet körzetét mérte ki; történeti avagy szent szövegek interpretációja talán még egyetlen eddigi ideatanban sem került számításba. Ha kínálnának számodra ezek a meggondolások, szűkösségük ellenére is, valamilyen megnyilatkozásai lehetőséget, nagyon örülnék (Benjamin 2001: 265–67).

Rang katalizátorként működő levelének csupán piszkozata maradt fenn; ebben a következőket olvashatjuk az ideákkal kapcsolatban:

> [A feladatom] egy eleata filozófiát írni (a könyvnek az lehetne a címe: *A királyok tudománya. Az Egyről és az Egyekről. Parmenidész és Platón*). Az ideáról és a pneumáról szóló tanításomból kiindulva egy olyan, létről szóló tanítást, amely tagadja a mozgást (abban az értelemben, hogy a létezést állítja), és ezt a tanítást átviszi a természetről és a dolgokról (ideértve az ember észbeli szerveződését) az ember Istenhez való – teremtésszerű – viszonyának a szabadságára. Így az ember feladata az lesz, hogy megakassza a mozgást, a maga nyughatatlanságát, szabadsága tagadását, és rendíthetetlenül megmaradjon Istenben. Miközben most, megfordítva, az egész physist bevonja a maga menekülésébe. Ekként Parmenidész-Platón [...] (Platón Parmenidész egyik nagy tisztelője) a nevelés *[Zucht]* tanítója lenne, az Akadémia pedig jóga-iskola, de nem egy theurgikus-mágikus-fizikális, hanem az erkölcsi isten-gondolat iskolája. Amiből az is világossá válik, hogy – miként már Püthagorász, maga Parmenidész, vagy később Arisztotelész, vagy céljukat tekintve az összes szofista – ez a görög filozófia az embernek olyan konzisztenciát kínál, vagy olyat akar kínálni, amivel sok mindent megállíthat, vagyis államot, társadalmat alapíthat, uralkodhat. Hetek óta intenzíven Platónnal foglalkozom, és azt hiszem, sikerült megragadnom titkos tanítását. Hiszen maga mondja (pl. a Hetedik Levélben), hogy van ilyen tanítása. Hogy micsoda hatalmas perspektívák nyílnak a platóni nevelés *[Zucht]*, vagyis a kinevelés *[Erziehung]*, vagyis a szubsztancia, az Egy alá vonás *[Ziehung]* ilyen felfogása és megújítása révén, annak megmutatásához elsőként hadd utaljak természettudományunk egész alapozásának átalakulására. Nem csupán a kinetika, de az egész energiatan, az egész dinamikus, funkcionális felfogás elveszíti – nem ugyan a magabiztosságát, de a maga talaját; az ember menekvése *[Flucht]* a doxa marad, amely meggyőző marad mint doxa pszeusztész is; a relativizmus ingatagsággá süllyed ott, ahol az egy lét szilárd tartása áll vele szemben. A másik perspektíva a zsidó vallás felé vezet: az Egy-Isten [olvashatatlan szó] – aki nem annyira a több istent, hanem általában véve magát a többest tagadja, aki csak Ő az Egyedülvaló – Hellaszban is keresztülviszi az abszolútat. Vele a világ is újra létezővé válik (Maimonidész dacára). Platónban viszont Maimonidészre ismerek – aki a lét abszolút egységét csak úgy tudta közvetíteni

> az érzéki menekülések tényével, hogy egy kettős megismerést posztulált – a nagyhoz az egyet, az egyeket, az egyeseket – vagyis az ideákat (ideák=számok) látni kellett. Ehhez kell kapcsolódni; mert az ideák vezetnek el a kettősségből, a megkettőzöttségből, a mozgásból a megálláshoz *[Stand]*. Mondhatjuk: 1 + 1 az nem [„van"] 2, hanem 2-vé „válik" *[wird]*, ami van, az az 1,1... a + jel pedig az emberi önteltség jele... (Benjamin 1996: 395–96).[20]

Ne legyünk önteltek magunk is! Ne próbáljuk meg egy levélfogalmazvány kissé kusza és vázlatos törmelékeiből rekonstruálni azt, amit Rangnak – s korántsem bizonyos, hogy pusztán hátralévő életidejének korlátozottsága miatt – valószínűleg megkonstruálnia sem sikerült. Összpontosítsunk csupán arra, mi lehetett ebben a szerénynek és világosnak egyaránt kevéssé nevezhető tervezetben olyan rokonszelleműleg inspiráló, hogy Benjamint legfontosabb levelei egyikének megfogalmazására sarkallta. Rang gondolkodásának középpontjában a lét *eleata* mozdulatlanságának tana áll, valamint egy kettős átvitel: egyfelől e mozdulatlanságnak az átvitele az istenhez való viszonyra (vagy talán inkább az istennel a teremtésből fakadóan viszonyban álló ember szabadságára, aki a maga részéről megállást tud kölcsönözni a maga teremtette dolgoknak); másfelől pedig a görög gondolat egyesítése a zsidó tradícióval a parmenidészi Egynek mint egyedül lehetséges létezőnek az egyistenre való vonatkoztatásával. Maga ez az utóbbi átvitel is kulcsfontosságú lehetett Benjaminnak, gondoljunk akár az *Ismeretkritikai előszó* egyszerre pregnánsan platonizáló (egyes korabeli vélemények szerint a legrosszabb értelemben pszeudoplatonikus)[21] és kitapinthatóan zsidó (közelebbről kabbalisztikus) karakterére, illetve egészen más módon a szövegünk elején (az eredet, illetve az ősjelenség kapcsán) említett átvitelre, a természet pogány összefüggéséből a történelem zsidó összefüggésébe. De még inkább a mozdulatlanságnak e tana és annak összekötése az ideaelmélettel. A mozgás tagadásának *eleata* gesztusa kapóra jön Benjaminnak, hogy egész – hangsúlyozottan művészetfilozófiai és nem irodalomtörténeti karakterű – művének alapeszméjét, a művészet történetnélküliségét megragadhatóvá tegye benne.[22] E mozdulatlanság ölt testet a már mindig is meglévő és mindörökre fennmaradó ideáknak az elvont és látszólag numerikus Egytől eltérően virtuálisan alakot öltő, legalábbis az intellektuális szemlélet (vagy a testétől szabadult lélek) számára „körvonalazható" természetében.[23] Márpedig a körvonal és a körbejárhatóság

---

20 A szöveg fordításában nyújtott segítséget külön is szeretném megköszönni Weiss Jánosnak.

21 Vö. erről Hans Heinz Schader orientalista véleményét, akit Hoffmannsthal felkért, hogy írjon Benjamin könyvéről, és aki ezt azzal az indokkal utasította el, hogy a mű „pszeudoplatonizmus, a legártalmasabb betegség, amiben valaki szenvedhet, aki *ex professo* vagy saját kedvére történelmi tárgyakkal foglalkozik" (Schader levelét idézi Scholem 1975: 185).

22 Külön exkurzus (kerülőút) lehetőségét rejtené annak a hipotézisnek a kidolgozása, hogy mivel Rang kifejezetten a mozgás megakasztásáról beszél, nincs-e vajon e levélnek szerepe Benjamin később kidolgozott történelemfelfogásában, a *Dialektik im Stillstand* fogalmában, egyáltalán a történeti idő és kontinuum megakasztásának, átszakításának, monásszá kristályosításának metaforikájában.

23 Ennek az állításomnak némileg ellentmond, hogy Benjamin határozottan kikel ama „látás" ellen, „amelyet a neoplatonikus pogányság valamennyi tanítása filozófiai magatartásként ír elő adeptusainak", mivel „az ideák léte egyáltalán nem képzelhető el valamely szemlélet tárgyaként, az intellektuális szemléletet sem véve ki" (Benjamin 1980b: 206). Csakhogy e polémia nem az ideák rejtett vizuális karakterével folyik, hanem a filozófiai magatartás tárgyrairányítottságával, szándéktelítettségével, irányítottságával: „Az igazság soha nem lép relációba, és különösen nem szándékoltba. Az igazság nem tárgya a megismerésnek olyan értelemben, mint amelyet a fogalmi szándék határozott meg. Az igazság ideákból alkotott szándék nélküli lét. A hozzáillő magatartás eszerint nem a megismerés határai közt mozgó vélekedés, hanem behatolás és megszűnés benne. Az igazság az intenció halála" (Benjamin 1980b: 206).

mostantól kezdve hűséges kísérői lesznek a csillagképszerű, sarokpontokból kirajzolódó ideafelfogástól kezdve a módszer *kerülő*útján át a *flâneur* bolyongásaiig.

Valószínűleg tévútra vezet minden olyan kísérlet, amely közvetlenül, filozófiatörténeti eszközökkel szeretné „legitimálni" Benjamin ideafogalmát.[24] Azért vezet kifelé a műből, nem pedig befelé, mert azt előfeltételezi, hogy Benjaminnak klasszikus típusú ismeretelméleti vagy metafizikai problémája volt, amelyre valamiféle – másutt megalapozott módon – felújított ideaelmélet a megoldás; s utóbb ezt az ideaelméletet alkalmazta a szomorújáték vagy általánosságban a művészet kérdésére. A levél ugyanis világosan tanúskodik róla, hogy a kiindulópont egy művészetelméleti kérdés: a műalkotás történelemhez való viszonya; és ez a kérdés vezet a módszertani és műfaji következményekhez. Benjamin készen emeli át az idea fogalmát a platóni hagyományból, mert metaforikusan szüksége van rá. Hogy mit gondol a filozófiai hagyomány létezésmódjáról, azt világosan kiolvashatjuk egyfelől az imént idézett levélből (vagyis hogy a köznapi értelemben vett filozófiatörténet a legjobb esetben is csupán problématörténet), de még inkább magából az *Előszó*ból:

> A nagy filozófiák az ideák rendjében ábrázolják a világot. Szabály szerint azok a fogalmi körvonalak, amelyek keretében ez végbement, régóta elmosódtak. Ezek a rendszerek mindamellett érvényesek maradnak, a világ leírásának vázlataként, Platón az ideák tanával, Leibniz a monadológiával, Hegel a dialektikával. Mindezekre a kísérletekre jellemző tudniillik, hogy azután is mindenestül van értelmük – sőt igen gyakran csak azután fejlődnek ki potenciálisan –, amikor az empíria világa helyett az ideák világára vonatkoztatják őket. Ezek a gondolati képződmények ugyanis az ideák rendjének egyfajta leírásaként keletkeztek. [...] Ha a filozófus feladata az ideák világának tervszerű leírásában való gyakorlat megszerzése, olyanképpen, hogy az empirikus rész magától behatol ebbe, és feloldódik benne: akkor a filozófus elnyeri a magasrendű, középső helyet a kutató és a művész között (Benjamin 1980b: 201–202).

Benjamin számára a filozófiatörténet nagy művei olyan érvényes vázlatok a világ leírására, amelyeknek érvényessége nyilvánvalóan éppúgy nem múlik fogalmi körvonalaik időtlen hitelességén, mint ahogyan egymástól való eltéréseiken sem. Különböző nézőpontokból, eltérő eszközökkel felrajzolt skiccek, amelyek utóbb töltődnek fel empirikus tartalommal. Számos tekintetben nem véletlen, hogy a levélszöveg (amint később az *Előszó* is) Leibnizre hivatkozik: az ideaelméletet ötvözi a monászokról szóló tanítással. E filozófiatörténetileg bizonyosan indokolhatatlan azonosítás[25] nem filozófiatörténeti megfelelteté-

24 Ez természetesen nem jelenti, hogy téves magát a vállalkozás egészét filozófiatörténetileg pozicionálni és a benne körvonalazódó álláspontot egyben polemikus állásfoglalásként tekinteni a kortárs irányzatok összefüggésében, lásd például Tiedemann (1965) már említett korai monográfiáját vagy Massimo Cacciari (1975) remek tanulmányát, Menninghaus (1995) egész könyvét, stb. Ugyanezért, noha sok tekintetben egyetértünk Steiner korábban már idézett bevezetőjének azon állításaival, amelyek szerint: „Like other lyric thinkers, he chose from philosophy those metaphors, dramas of argument and intimations of systematic totality – whether Platonic, Leibnizian or Crocean – which best served, or rather which most suggestively dignified and complicated his own purpose", korántsem fogadjuk el ennek felvezetését, amely szerint „Benjamin was not, in any technical sense, a philosopher" (Benjamin 1988: 22–23). Pontosabban: a filozófia lényegét tekintve irrelevánsnak tartjuk azt a megkülönböztetést, amellyel itt operál.

25 Az idea maga Leibniz szótárában megismerési eszköz, mely az elmében található, vagy legfeljebb Isten elméjében; ez utóbbi esetben azonban mintegy ötletszerű eszme, egzisztencia nélküli esszencia, amelynek lehetséges egzisztenciájáról – mint tényleges monászról – Isten maga dönt majd szabadon. Az egzisztenciával rendelkező monász viszont teljességgel immanens a világban, szemben a platóni idea sajátos, a transzcendenciára emlékeztető helyzetével.

seken alapszik, hanem a filozófiai hagyomány által felkínált lehetőségek szabad kiaknázásán, a későbbi Benjamin szavaival: aktualizálásán. Amikor az *Előszó* szövege tételszerűen kimondja: „Az idea monász" (Benjamin 1980b: 221), akkor a levélben megfogalmazott művészet-, illetve műalkotásfogalom intenzív, interpretatív történetiségét építi bele az ideába. A monász ugyanis ismeretelméletileg „teljes fogalom", tulajdonképpen explikálatlan, véges lépésekben a véges emberi értelem számára levezethetetlen virtuális azonosság,[26] amely mintegy az általa megjelölt alanyra vonatkozó állítmányok rendezett foglalata. Ebben az értelemben implicit formában tartalmazza teljes múltját és lehetséges jövőjét, legfeljebb a mi korlátozott belátásunk ezt nem vagy nem a maga teljességében képes kiolvasni belőle. (Az időn kívül működő isteni tekintet viszont természetesen képes mindenre, épp ennek alapján dönt arról, vajon a benne eszmeként felmerült adott monászt engedi-e valóságosan egzisztálni, mérlegre téve ennek az egzisztenciának minden lehetséges, a *harmonia praestabilita* megkövetelte illeszkedését a többi egzisztáló monászhoz, illetve posszibilitása, vagyis ellentmondás-mentessége mellett komposszibilitását, összeegyeztethetőségét az adott világgal.) Mivel pedig a monász története nem más, mint percepcióinak egymást követő sorozata, e percepciókban nem csupán maga a monász adott történetileg, de meghatározott nézőpontból – mintegy skurcban – a világ egésze is. Hogy e két tényező egymásrautaltságát világosan lássuk, nem szabad szem elől tévesztenünk, hogy a percepció kifejezés jelenlegi nyelvérzékünk számára félrevezető: a monászoknak nincsenek ajtajaik és ablakaik, ezért percepcióik nem empirikus benyomások, nem érzékletek a külvilágról, hanem sokkal inkább eleve meghatározott reprezentációk.[27] Az egyes, egymástól – a levélben vázolt módon – elszigetelt műalkotások, amelyeket csupán az interpretáció intenzív történetisége kapcsol egymáshoz, maguk is monászként vagy talán inkább a monász mintájára működnek. Nem csupán azért, mert mintegy önmaguk teljes fogalmai is egyben, egy befelé tartó végtelen interpretáció tárgyai. Tizenöt esztendővel a *Szomorújáték-könyv* megszületése után Benjamin – utolsó és egyben mindmáig talán legnagyobb hatású művében – *A történelem fogalmáról* címet viselő fragmentumsorozatban így ír majd:

> A gondolkodást nemcsak a gondolatok mozgása teszi, hanem megakadásuk is. Ha valahol a gondolkodás egy feszültséggel teli konstellációban hirtelen leáll, ez olyan sokkot vált ki ott, hogy a gondolat ezáltal monáddá kristályosodik. A történelmi materialista csakis ott közelít meg valamely történelmi tárgyat, ahol az monádként áll

26 Gilles Deleuze, aki gondolatmenetünk szempontjából kulcsfontosságú könyvet írt Leibniz és a barokk összefüggéséről (Deleuze 1988), a nyilván ennek előmunkálataiként tekinthető egyetemi kurzusai során rendkívül sarkítottan elemzi Leibniz igazságfogalmát: azt a nyilvánvaló tételt, miszerint az azonosságok szükségszerűen igazak, szerinte Leibniz megfordítja, azt állítván, hogy nem egyszerűen minden azonosság szükségszerűen igaz, de minden szükségszerű igazság azonosság, pontosabban véges vagy végtelen számú lépésben arra vezethető vissza. Az Isten elméjében megfoganó, ekkor még „preegzisztens" monász „ideája" azért teljes fogalom, mert belőle analitikus módon, puszta fogalomelemzéssel kibontható a rá vonatkozó állítmányok teljes sorozata, vagyis a monász leendő „történelme".

27 Deleuze fent említett könyvében előszeretettel hasonlítja a monász eme sajátosságát a barokkban elterjedtté vált zárt színházépülethez, amely maga is zárt ajtók mögött, egy külső nélküli belsőségben ad helyet a maga reprezentációs folyamatainak. (Egyáltalában, központi szerepet játszik gondolatmenetében a belső külsőtől való elválása, autonómmá alakulása, például a barokk templomhomlokzat és a belső tagolás viszonyának felborulásában.)

előtte. E struktúrában a történés messiási megakasztásának jelét ismeri fel, más szóval a forradalmi esélyt az elnyomott múltért vívott harcban. És megragadja ezt az esélyt, hogy kiszakítson egy bizonyos korszakot a történelem homogén lefolyásából; ugyanígy szakít ki egy bizonyos életet a korszakból, egy bizonyos művet az életműből. Eljárásának az a termése, hogy a műben *benne* van az életmű, az életműben *benne* van a korszak, a korszakban *benne* van a történelem egész lefolyása. A történelmi tudás fáján tápláló gyümölcsök teremnek, s *belsejükben* az idő az értékes, de ízetlen mag (Benjamin 1980d: 972).

Eltekintve egyelőre a végkövetkeztetés egy sejtelmes és további interpretációért kiáltó elemétől (hogy tudniillik mitől is ízetlen az a mag), ez a híres idézet nyilvánvaló módon mutatja, hogy az *Ismeretkritikai előszó* legfőbb elemei elevenek maradtak Benjamin további pályafutása során is. Szinte minden eddig említett elem megtalálható itt, és néhány még elemzetlen szempont úgyszintén. A „feszültséggel teli konstelláció" közvetlenül idézi az *Előszó* csillagkép-hasonlatát, amely szerint „az ideák úgy viszonyulnak a dolgokhoz, mint a csillagképek a csillagokhoz" (Benjamin 1980b: 204). A gondolkodás leállása, a megakadás egyszerre utal a késői Benjamin talán legfontosabb fogalmára, a *Dialektik im Stillstand*ra, illetve a dialektikus képre, de egyben az *Előszó* traktátusfelfogásának mintegy antidiszkurzív elvére is:

A beszélő ember hanggal és arcjátékkal támasztja alá az egyes mondatokat, akkor is, mikor azok nem állhatnának helyt magukért, s nemritkán bizonytalan és kósza gondoltmenetté fűzi össze őket, mintha egyetlen vonással vázolna fel egy nagyjából felismerhető ábrát – az írásra viszont az a jellemző, hogy minden mondat után szünetet tart és újrakezd. A kontemplatív ábrázolásnak minden más fajtánál jobban kell ehhez idomulnia. Egyáltalán nem az a célja, hogy magával ragadjon és lelkesítsen. Csak akkor biztos a dolgában, ha megállásra kényszeríti az olvasót az elmélkedés állomáshelyein (Benjamin 1980b: 197–198).

Ez a látszólag prozódiai megfontolás, amely az „egyenrangú prózai forma" (Benjamin 1980b: 197–198) legfőbb sajátosságát rögzíti, valójában kicsiben, a stílus vagy ha úgy tetszik, a mindennapi írásgyakorlat[28] szintjén készíti elő a benjamini módszer nagybani megvalósulását, a diszkrét, diszkontinuus mélyfúrások, mozaiklapocskák, konstellációs szélső sarokpontok együtteséből kirajzolódó, ábrázolt ideát vagy igazságot. Az a reprezentációs sorozat pedig, amely a mű–életmű–korszak–történelem tengelyen lényegében az egyetlen műben felmutatható egész történelem sémát kínálja, közvetlenül megfeleltethető a monászban a maga teljességében, csak meghatározott nézőpontból és az adott

28 Benjamin több helyen – így magában az *Előszó* szövegében is – olyan mindennapos írástevékenységként rögzíti a filozófus munkáját, amely sokkalta jobban hasonlít a formálással naponta megküzdő prózaíró, de akár a hangszerén gyakorló előadóművész tevékenységére, mint az idealizált gondolkodóéra, aki írásában már csak mintegy a gondolkodási tevékenység végeredményét rögzíti: „Ha nem éri be a filozófia azzal, hogy közvetítőként szerepeljen a megismeréshez vezető úton, hanem az igazság ábrázolásaként meg akarja őrizni formájának törvényét, akkor e forma gyakorlását, nem pedig a rendszeren belüli előlegezését kell lényegesnek tartania" (Benjamin 1980b: 196). Illetve: „Soha ne hagyd abba az írást csak azért, mert nem jut eszedbe semmi! Az irodalmi tisztesség egyik parancsa, hogy csak akkor szakítsd meg a munkát, ha pontosan meg kell jelenned valahol (étkezés, találkozó), vagy ha műved készen áll" (Benjamin 2005: 37).

percepcióra jellemző világosság–homályosság arányban benne foglalt világegésznek.[29] Amikor a hirtelen megállított gondolkodás e megállítás sokkjában monásszá kristályosodik, akkor e monadikus természetnek az lesz a legfőbb jellegzetessége, hogy a benne megállásra kényszerített elem szélsőségesen *reprezentatívvá* válik: egy szinte a végtelenbe (a homogén időbe?) futó sorozat kiindulópontjaként monadikus percepciók/reprezentációk épülnek egymásba, fokozatos betekintést kínálva – végső soron – a történelem egészébe, nyilvánvalóan persze az adott elem sajátos nézőpontjából. Ez az értelmezés egyébként kis kitérővel talán mégis magyarázattal szolgál arra, miért ízetlen az a bizonyos mag. *A történelem fogalmáról* címen írott töredék XIV. darabja, illetve B függeléke hangsúlyozza, hogy „a történelem olyan konstrukció tárgya, mely nem a homogén és üres, hanem a Most-tal kitöltött időben megy végbe" (Benjamin 1980d: 970), illetve, hogy „a jövő azért a zsidók számára sem vált homogén és üres idővé" (Benjamin 1980d: 974) (tudniillik attól, hogy számukra tilos volt kutatni azt). Látható, de legalább sejthető módon Benjamin számára a történelmen *kívüli*, az absztrakt módon csillagászati idő az, amely homogén és üres. A történelmi tudás fájának gyümölcse mint önnön lehetőségfeltételét, külső „terét" hordozza az absztrakt időt; a magnak e potencialitásból fakad az értéke, ugyanakkor maga ez az idő történelmi kitöltöttség, őt tagoló aktualitás nélkül önmagában ízetlen. Hogy Leibniz szintén szemben állt a végtelen és homogén idő szubsztanciális felfogásával (ennek pontjai csak numerikusan különböznének egymástól), az egyfelől metafizikájának architektonikájával függött össze – amennyiben nem kívánt Istenen kívül még további végtelen szubsztanciát felvenni rendszerébe. Másfelől e metafizika tényleges és szimbolikus alapjával, az elégséges alap elvével kapcsolható össze, amelynek hatóköre még magára Istenre is kiterjed. Ekként megindokolhatatlanná, elégséges ok nélkülivé tenné, hogy Isten miért akkor teremtette a világot, amikor ezt megtette (*mutatis mutandis* természetesen ugyanez vonatkozik a térre is), hogyan választhatott elégséges alappal a csak numerikusan különböző időpillanatok közül. Mindemellett pedig gondolkodásának ama boldog (és már akkor is anakronisztikus) 17. századi jellegzetességével, hogy számára a természet és a történelem ideje nem különült el egymástól.[30] Számára irreleváns lett volna kiinduló kérdésünk, amely a természet pogány és a történelem zsidó összefüggéséről beszél.[31]

A konstellációban hirtelen leálló gondolkodásról szóló fragmentum elemzése azonban félbemaradt. A csillagászati időre vonatkozó kitérőnk talán alkalmat kínál annak hangsúlyozására, hogy a monász itt éppúgy konstellációt, csillagképet eredményez, ahogyan az *Ismeretkritikai előszó* ideafogalma is csillagkép, konstelláció természetű, amelynek sarokcsillagai a benne felismerhető alak körvonalait kijelölő, lerajzolását (ne feledjük, a *Historia naturalis* legplasztikusabb magyar megfelelője a természet*rajz)* lehetővé tevő

29 Ez szinte szó szerint meg is fogalmazódik az *Előszó*ban: „Az idea monász – ez röviden azt jelenti: minden idea tartalmazza a világ képét. Ami az idea ábrázolását illeti, nem kisebb feladat jut osztályrészéül, mint hogy rövidülésben *[Verkürzung]* rajzolja meg a világnak ezt a képét" (Benjamin 1980b: 221; a fordítást a németül is kiemelt terminus összefüggésében módosítottam.).

30 Vö. *A Leibniz–Clarke levelezés*, különösen Leibniz Úr harmadik levele (Leibniz 2005: 36–39).

31 Hogy a történetiség milyen utat jár be a természetfogalmon belül, az külön tanulmányt érdemelne. Itt most elégedjünk meg egy utalással Wolf Lepenies meghatározó monográfiájára *(Das Ende der Naturgeschichte)*, annyit hozzáfűzve csak, hogy ez a *Naturgeschichte* kifejezés bizony a *Historia naturalis* fordítása, s ezzel mindjárt világos, hogy ez a *Historie* nem az a *Geschichte* (lásd részletesebben Lepenies 1976)!

szélső pontok majd a megmentett jelenségek fogalmak által kiválasztott elemeiből származnak. A legfontosabb tanulság azonban még csak nem is ez, bár már arrafelé vezet: Benjamin az egész idézetben a *gondolkodás* mozgásáról, illetve leállásáról beszél! Az ideamonászok az emberi gondolkodás mozgása, illetve e mozgás megakadása által jönnek létre. Ebben az értelemben nyilvánvalóan nem platóni ideák: a gondolkodás nem rájuk talál, nem felemelkedik hozzájuk, nem is intencionálja őket, hanem maga teremti meg, vagy legalábbis akarva-akaratlanul olyan helyzetbe kerül (vagy hozza magát?), amelyben ezek kikristályosodnak *belőle*. Hogy ebben a megállás-megállításban kié a meghatározó szerep, azt legalább két ok miatt is nehéz megmondani, de talán lehetséges artikulálni. A történelem fogalmáról szóló töredékek egyfelől mintha a körülmények hatásáról, a leállást követő sokkról beszélnének. Ott mutatkozik bennük az egész kései korszak *Dialektik im Stillstand* fogalma, illetve a dialektikus képé, az ellentétes erők és a paradox, dialektikus jelentések materializálódó alakzataié, amilyen e késői korszak meghatározó művének a címadó fogalma, a passzázs is, a maga egyszerre kinn és benn, utca és *interieur* jellegével, meg a shakespeare-i, calderóni drámák utolsó jelenete előtt a főhősök futását pillanatra megakasztó, kimeredő színpadkép. Másfelől épp a történetfilozófiai töredékek politikailag motivált aktivizmusa cselekedetként éli meg ugyanezt a pillanatot:

> A történelmi materialista nem mondhat le róla, hogy fogalmat alkosson az olyan jelenről, amely nem átmenet: ebben a jelenben az időfolyam beáll és nyugalomban állapodik meg. E fogalmat éppen *az* a jelen definiálja, amelyben a történelmi materialista személyesen és saját magának történelmet ír. A historizmus a múlt „örök képét" akarja, ő ellenben olyan tapasztalatot a múltról, mely egymagában megáll. Másoknak engedi át, hogy kiadják erejüket az „Egyszer volt" kurvánál a historizmus bordélyában. Ő ura marad a magáénak: eléggé férfi, hogy átszakítsa a történelem kontinuumát (Benjamin 1980d: 971–172).[32]

E politikai aktivizmus hátterében persze éppen a külvilág eseményeinek alakulása kiváltotta sokk áll, 1940-et írunk ugyanis. A töredékek sorozatának egyik lehetséges, konzisztens olvasata korántsem véletlenül a haladás természettörvény-szerűen felfogott fogalmának kritikája: ha a szociáldemokrácia továbbra is kritikátlanul hisz abban, hogy a történelmi fejlődés majd törvényszerűen kikényszeríti a retrográd – tehát elvileg úgyis halálra ítélt – fasizmus bukását, jó eséllyel maga fog áldozatul esni ennek a hitnek. De ez az aktivizmus nyilvánvalóan csak kondicionálja a megfogalmazást, amely az idea-monász kikristályosodását mégiscsak a gondolkodási folyamatból vagy annak megállásából eredezteti. És visszafelé olvasva e kétségbeesett, összeomlásközeli aktivizmust, hirtelen rá kell döbbennünk, hogy valójában az *Ismeretkritikai előszó*ban sem volt ez másként! Vagy legalább nem egészében másként. A pontos állásfoglalást azért nehéz beazonosítani, mert az *Előszó* szövege gyakorta keveri egymással az ideát és annak ábrázolását. A talán legfontosabb helyen, ahol előbb a tudományok egységes vagy nem egységes rendszeréről beszélt, a következőképp fogalmaz:

32 Derrida itt most bizonnyal külön fejezetet szentelne (és joggal) a metafora defloreációs disszeminációjának, összekapcsolva az előbb említett dialektikus passzázsmotívumot Benjamin másik példájával a prostituáltról, aki egyszerre áru és kereskedő, valamint egyes szövegek sejtelmes rejtett erotikájával – mi viszont elégedjünk meg ezzel az utalással.

> A nagy felosztásoknak, melyek nem csupán a rendszereket, hanem a filozófiai terminológiát is meghatározzák – a legáltalánosabbak: logika, etika és esztétika –, szintén nem abban van a jelentőségük, hogy szaktárgyak neveként, hanem abban, hogy az idea-világ nem folyamatos struktúrájának emlékműveként szerepelnek. – A jelenségek azonban nem egységben, a maguk nyers, a látszattal keveredő, empirikus állagában, hanem csupán elemeikben, megmentve, vonulnak be az ideák birodalmába. Kibontakoznak hamis egységükből, hogy felosztva részesüljenek az igazság valódi egységében. A jelenségek ebben a felosztásukban a fogalmak alá tartoznak. Ezek hajtják végre a dolgokban az elemekre osztást. A fogalmak terén való megkülönböztetés csak akkor emelkedik a romboló szőrszálhasogatás minden gyanúja fölé, ha a jelenségek megmentésére, a platóni ta phainomena szódzein-re törekedett az ideákban. Közvetítő szerepük révén a fogalmak részt juttatnak a jelenségeknek az ideák létéből. És éppen ez a közvetítő szerep teszi alkalmassá a fogalmakat a filozófia második, hasonlóképpen eredeti feladatára, az ideák ábrázolására. Miközben végbemegy a jelenségek megmentése az ideák segítségével, sor kerül az ideák ábrázolására az empíria révén. Mert nem önmagukban, hanem kizárólag úgy ábrázolhatók az ideák, hogy mellékjük rendeljük a dologi elemeket a fogalomban. Éspedig az ideák ábrázolása egyértelmű a szóban forgó elemek konfigurációjával.
>
> A fogalmaknak az a csoportja, melynek célja egy idea ábrázolása, a fogalmak konfigurációjaként jeleníti meg az ideát. Az ideákban ugyanis nincsenek bekebelezve a jelenségek. Az ideák nem tartalmazzák a jelenségeket. Az ideák inkább a jelenségek objektív-virtuális elrendezései, objektív tolmácsolásai [interpretációi!]. Ha pedig az ideák nem tartalmazzák a jelenségeket azáltal, hogy bekebelezik ezeket, s nem is párolognak el funkciókba, a jelenségek törvényébe, a hypothesisbe, akkor felvetődik a kérdés, hogyan és miképp érik hát el a jelenségeket. A válasz így hangzik: a jelenségek képviselete *[Repräsentation]* révén (Benjamin 1980b: 203–204).

Ha az ideák interpretációk és reprezentációk, abban az esetben a klasszikus platóni értelemben vett ontológiai különállásuk, időbeli, sőt időn kívüli előzetességük nehezen elképzelhető. Az ideák a jelenségek fogalmak kiválogatta elemeinek elrendezésével reprezentálják és értelmezik a jelenségeket. A jelenségek elemeikben, megmentve lépnek be az *ideák* birodalmába. Ugyanakkor ezen elemek konfigurációja az ideák *ábrázolását* jelenti. Vagyis idea és annak konstellatív ábrázolása a szöveg szintjén alig különbözik egymástól. Hogy ezt a nagyon sejtelmes folyamatot magunk elé képzelhessük, próbáljuk meg a mű adott keretei között tartalommal megtölteni. Benjamin leszögezi, hogy a szomorújáték a művészetfilozófiai tárgyalás értelmében idea. Ezt az ideát próbálja meg művével ábrázolni. A jelenségek nyilván az egyes színművek a maguk empirikus adottságaival. Az elemek talán a bennük megjelenő alakok, helyzetek, a szuverén vagy az intrikus. A fogalmak a melankólia vagy az allegória, a természet, a rom, a történelem vagy az írás. Még valószínűbb, hogy a szuverén vagy az intrikus is a fogalmak közé tartozik, elem a mindezen fogalmak által megragadott konkrét összetevő, az egyes szuverén-alak vagy intrikus, az adott történelmi helyzet vagy adott allegorikus összetevő. Hogy szemléltessük, mennyire billeg itt is a szöveg, ahhoz ismételjük meg, ezúttal az egyértelműség kedvéért eredeti megfogalmazásában az iménti idézet két, egymást követő mondatát:

> Denn nicht an sich selbst, sondern einzig und allein in einer Zuordnung *dinglicher Elemente im Begriff* stellen die Ideen sich dar. Und zwar tun sie es als deren Konfiguration.

> Der *Stab von Begriffen*, welcher dem Darstellen einer Idee dient, vergegenwärtigt sie als Konfiguration von jenen (Benjamin 1974: 214).

Sem az idea nem válik el határozottan önnön ábrázolásától (emlékezzünk csak, az ideák körtáncában megjelenő igazság is *önábrázolásként* létezik), sem az elemek és a fogalmak nem különülnek el egészen egymástól. Egyvalami azonban bizonyosnak tűnik: az így kialakuló fogalomkonstelláció, talán magával az ideával együtt, valamiképp alkotott karakterű. A filozófia démiurgosza hozza létre, tekintetét talán vetve közben valamire, csak nem tudni, pontosan mire. Az ideákra már csak azért sem, mert ahogy azt egy korábbi jegyzetben idéztük, Benjamin kifejezetten ellenséges az intellektuális szemlélettel, valamint azzal a látással, „melyet a neoplatonikus pogányság valamennyi tanítása filozófiai magatartásként ír elő adeptusainak". Annak a filozófiának tehát, amelyik nem pogány és nem szemlélődik, valami mást kell tennie. Például *olvasnia!* Ha valahol, hát itt lelhetünk rá Benjamin ideafogalmának titkára, és e titok maga is sajátos rövidülésben tárja elénk szerzője eddigi életművének gondolati pályáját. Az *Előszó* a következőképp fogalmaz:

> Az igazság ideákból alkotott, szándék nélküli lét. A hozzáillő magatartás eszerint nem a megismerés határai között mozgó vélekedés, hanem behatolás és megszűnés benne.[33] Az igazság az intenció halála. [...] Ha ideaszerűnek fogjuk fel, az igazság léte különbözik a jelenségek létmódjától. Az igazság struktúrája tehát olyan létet kíván, mely szándéktalanság tekintetében a dolgok egyszerű létezéséhez hasonlít, állandóság tekintetében viszont felette áll ennek. Az igazság nem úgy létezik, mint valami vélekedés, melyet az empíria határoz meg, hanem mint olyan erő, mely előzőleg megformálja ennek az empíriának lényegét. A minden fenomenalitástól elszakadt lét, amelyhez egyedül illik ez az erő, a névé. A név határozza meg az ideák adottságát. Ám ezek nem valamely ősnyelvben vannak meg, hanem inkább egy ősi megértésben, melyben a szavak csorbítatlanul birtokolják a megnevezésből fakadó nemességüket a megismerő jelentéssel való kapcsolódásukban. „Bizonyos értelemben kételkedhetünk abban, hogy lehetséges lett volna-e Platón tanítása az »ideák«-ról, ha a szó értelme nem ajánlotta volna a csupán anyanyelvét ismerő filozófusnak a szó fogalmának istenítését, a szavak istenítését; Platón »ideái« – ha már egyszer meg szabad ítélnünk őket erről az egyoldalú álláspontról – alapjában véve nem egyebek, mint istenített szavak és szófogalmak." Az idea nyelvi dolog, éspedig a szó lényegében mindenkor az a mozzanat, melyben szimbólumként van jelen (Benjamin 1980b: 206–207).[34]

Név és szó viszonya, megannyi változatban, végigkíséri Benjamin szinte egész pályáját, 1916-os, életében kiadatlan tanulmányától – amely a nyelvről beszél általában, és konkrétan

---

33 Csak apró kitérőként: az itt lassan körvonalazódó magatartás eminensen a művészet, nem pedig a tudomány vagy akár a hagyományosan felfogott filozófia tapasztalata. Ráadásul a művészet tapasztalatán belül is elsősorban nem a nyugati (a megismeréssel bizonyos analógiákat mutató esztétikai tapasztalat), sokkal inkább annak keleti, illetve gyermeki formája, a beleveszés vagy belerendeződés, nem pedig a távolságtartás. A *Berlini gyermekkor* későbbi szerzője majd így fogalmaz a *Muhme Rehlen* című írásban, a keleti festőanekdoták, a festegető gyermek és a kínai porcelán kapcsán: „Így simultam bele én is a képembe minden festékes tálacskámmal és ecsetemmel együtt. Hasonultam a porcelánhoz, amelybe színfelhő közepette bevonultam" (Benjamin 2005: +130).

34 A fordítást egy igen lényeges ponton módosítottam: az eredetiben álló „Urvernehmen"-t a szöveg ősi megegyezésnek fordítja, holott az sokkal inkább megértést jelent (főként hogy nem világos, ki vagy mi egyezik meg kivel vagy mivel), ráadásul maga a fordító is megértésnek fordítja ugyanezt egy fél oldallal később, ahol a szerző ehhez az ősi megértéshez visszatérő emlékezésről beszél.

az ember nyelvéről – híres *Fordítás-tanulmány*án keresztül az önnön titkos nevével játszott, rejtetten anagrammatikus játékokig *(Agesilaus Santander / Der Angelus Satanas)*. Éppúgy ott kísért benne a romantika hamanni nyelvmisztikája, mint a Scholemtől szenvedélyesen elsajátított kabbalai nyelvelmélet vagy annak forgácsai. Az idea szóként és névként való megragadása lehet a magyarázat arra a meghökkent csodálkozásra, amellyel Scholem a *Szomorújáték-könyv* neki dedikált példányát fogadta. Benjamin ugyanis annak kíséretében nyújtotta át neki, hogy sorolja be könyvtárának a kabbalával foglalkozó kötetei közé. Az 1916-os írás a teremtéstörténet kettős elbeszélésének (a közvetlenül szóval és a sárból teremtett Ádám-alak eltérő szerepe a dolgok végső megnevezésében, utóbbi esetében ugyanis Isten átengedi neki a névadást, ezzel megosztva vele a teremtés művét) elemzésével még direkt bibliai exegézist gyakorol, a *Fordítás-tanulmány* már ennél szimbolikusabban jár el. Itt a tiszta nyelv fogalmával ugyan kimondatlanul ősnyelvet feltételez, de bizonnyal ugyanazt a paradicsomi nyelvet, amely az előző írásban mint isten szájában maradéktalanul teremtő, az ember (Ádám) szájában pedig mint maradéktalanul megismerő tételeztetik. Ez a kizárólag nevekből álló, a dolgok mibenlétét a monadikus elmélet „teljes fogalmával" azonosan minden aspektusában tartalmazó nyelv azonban már csak eszményként, legfeljebb a költészet szimbolikus működésében érhető el. Benjamin értelmezésében Bábel tornya építésének (amivel az emberek „nevet" akartak szerezni maguknak) kudarca nem egyszerűen a nyelvek megsokasodását és az ebből fakadó zűrzavart eredményezte, hanem a szubsztantív, a dolgokról való ismeretet eredendően tartalmazó egyetlen nyelv elvesztését, aminek eredményeképpen a keletkezett nyelvek mindegyike már csak megegyezéses alapon társított jelentést a szóhoz. Vagy ha ezt a Benjamin által elutasítóan „polgárinak" minősített nyelvelméletet elvetjük is, az egyes nyelvek szavai immár az eredeti, a névhez társuló teljes tudásnak csak egy-egy aspektusával bírtak a továbbiakban. Benjamin mindezt kiterjesztette az egyes eredeti művek és fordításaik viszonyára is. Ezekben az esetekben természetesen az eredeti is csak a fordítások egyike, s a fordítások összessége mutat a tiszta nyelvnek megfelelő jelentéstelítettség irányába. Az eredetinek a fordításban megvalósuló továbbélése meghökkentően emlékeztet a névben megragadható idea fentebb idézett jellegzetességeire:

> A fordításban az eredeti a nyelv mintegy magaslatibb, tisztább légkörébe emelkedik, ahol természetesen nem élhet tartósan, sőt, nem is ér föl odáig alakja minden elemével, ám legalább utal erre a szintre, csodásan nyomatékos módon jelzi így a nyelvek előre meghatározott, egyelőre mégis megtagadtatott kibékülésének és beteljesülésének birodalmát (Benjamin 1980e: 78).

Összegezve az eddigieket, úgy fogalmazhatnánk, hogy Benjamin ideái nem önálló ontológiai státusszal bíró platóni létezők. Inkább a hagyományból merített szavak, amelyeknek ideaként való felfogása abban különbözne a filozófia hagyományos eljárásától – amely az ilyen szavakat fogalmakként kezeli –, hogy szemben a fogalomhasználat purista gyakorlatával, amely a lehető legtranszparensebb és legegyértelműbb jelentést igyekszik terminusainak adni, az ideaként való felfogás mintegy feltérképezi a szó szimbolikus jelentéstartományát. Legközelebbi kapcsolatban a név szimbolikus felfogásával áll, ahogyan azt Benjamin akár biblikus módon, akár a monászokról szóló leibnizi tanítás teljes fogalmának értelmében elgondolja.

> Az idea nyelvi dolog, éspedig a szó lényegében mindenkor az a mozzanat, melyben szimbólumként van jelen. Mármost az empirikus megértésben, melyben a szavak felbomlottak, többé vagy kevésbé rejtett szimbolikus értelmükön kívül nyilvánvalóan egyfajta profán jelentés is tartozik hozzájuk. A filozófusnak az a dolga, hogy a szó szimbolikus jellegét, melyben a szó szert tesz a minden kifelé irányuló közléssel ellentétes önmegértésre, az ábrázolás segítségével beiktassa primátusába. Ez – mivel a filozófiának nem szabad arra vetemednie, hogy a kinyilatkoztatások nyelvén szóljon – kizárólag egy ősi megértéshez visszatérő emlékezés révén lehetséges. A platóni anamnészisz nincs talán messze ettől az emlékezéstől. Csakhogy nem képek szemléletes megjelenítéséről van szó; inkább arról, hogy a filozófiai kontempláció közben a valóság legmélyéből kioldódik az idea, mint olyan szó, mely újból igényt tart névadó jogaira. Az effajta magatartásban viszont végül nem Platón, hanem Ádám, az emberek atyja jelenik meg a filozófia atyjaként. Az ádámi névadás annyira nem játék és önkényeskedés, hogy sokkal inkább éppen általa igazolódik az a paradicsomi állapot, melynek még nem kellett megbirkóznia a szavak jelentésének közlésével. Ahogy az ideák szándéktalanul adják magukat a megnevezésben, a filozófiai kontemplációban meg kell újulniuk. E megújulás során ismét lehetőség nyílik a szavak eredeti megértésére. S ezért a filozófia, története folyamán – s ez oly gyakran volt gúny tárgya – joggal nevezhető néhány kevés, mindig ugyanannak a szónak – ideának – ábrázolásáért folytatott harcnak. Ezért kényes a filozófia területén új terminológiák bevezetése, amennyiben nem tartják magukat szigorúan a fogalmi szférákhoz, hanem az elmélkedés végső tárgyaira irányulnak. Ilyen terminológiák – nem szerencsés az elnevezés, mert több része van benne a vélekedésnek, mint a nyelvnek – nélkülözik azt az objektivitást, melyet a történelem kölcsönzött a filozófiai elmélkedések legfőbb jellegzetességeinek (Benjamin 1980b: 207–208).

Előbbi megkülönböztetésünket a fentiek fényében finomítva talán azt mondhatnánk, hogy amikor fogalomként tekintünk a szóra, profán jelentését igyekszünk a lehető legpontosabban meghatározni, amikor viszont ideaként, akkor szimbolikus értelmére összpontosítunk. Magát a gondolatmenetet profanizálva[35] pedig arra kell gondolnunk, hogy a fogalmi meghatározás annyiban időbeli, amennyiben a profán jelentés alá van rendelve az időnek. Filozófia- vagy éppen irodalomtörténészek joggal elemzik, hogy miféle jelentés tapad az idea fogalmához platonikus, neoplatonikus vagy újplatonikus értelemben Locke-nál, Leibniznél vagy épp Benjaminnál.[36] A Benjamin által megcélzott szimbolikus használat viszont annyiban időn vagy történelmen kívüli, hogy felöleli az időt, magába vonja a történelmet. Ravasz csellel úgy kerül – ideához illően – az időn kívülre, hogy

35 Susan Buck-Morss fontos korai könyvében a következőképp fogalmaz: „Scholemtől (vagy Rosenzweigtól és Blochtól, akivel 1918-ban barátkozott össze) eltérően Benjamin a misztikus fogalmak eredetét inkább esztétikai, nem teológiai szövegekben kutatta és lelte fel, Novalis, Schlegel elméleteiben, Goethében és a német barokk szomorújátékokban. Benjamin vallásossága szekuláris és evilági volt, miközben a profán dolgokat vallásos tisztelettel közelítette meg. »Fordított« vagy »negatív« teológia volt hát az övé, amelyben miszticizmus és materializmus konvergáltak, és a filozófiai gondolkodás modelljeként mindez nem kis hatást gyakorolt Adornóra" (Buck-Morss 1977: 6). Ha ezt a nagyon fontos megállapítást kiegészítjük a profán megvilágosodás (illumináció) Benjaminnak oly kedves fogalmával, talán legitimálhatjuk abbéli törekvésünket, hogy Benjamin teológiai megfogalmazásait időről időre megkíséreljük szekularizálni.

36 Ezek a fordításanalógia logikája szerint az egyes szavak nyelveken belüli megtestesülései lennének, a jelentésmód, az *Art des Meinen* variációi.

bekebelezi azt. Az ideaként tekintett szomorújáték azt a teljes szimbolikus mezőt felöleli, amely használatával történetének teljes kiterjedésében összefüggésbe hozható. Benjamin azért óv a filozófián belüli új terminológia bevezetésétől, amennyiben nem fogalmakról van szó, mert azok mögül hiányozna ez a történeti mező.[37]

Benjamin eljárása kétségkívül mutat némi hasonlóságot a metafizikai fogalmak destrukciójának heideggeri programjával –,már ami az ősi megértés rekonstrukcióját illeti. A kettejük közötti különbségek azonban nagyon is tanulságosak. Eltekintve attól, hogy Heidegger természetesen fogalmakról beszél – nem pedig ideákról –, az ő vállalkozása világosan egy reális történelmi pontra vonatkozik: azt a pillanatot kívánja megragadni, amelyben a filozófia (görög) kialakulásakor a nyelv szavai filozófiai fogalmakká váltak. Egy eleven nyelvi tapasztalatot igyekszik rekonstruálni, amely meghatározott szavakat alkalmassá tett arra, hogy a kialakuló filozófia fogalmaivá lehessenek, és ezt a tapasztalatot kívánja mozgósítani annak megértéséhez, ami e szavak fogalommá merevedése, rosszabb esetben latinná átfordulása során feledésbe ment. Eljárása látszólag metafizikailag terhelt, hiszen egy elviekben esetleges történeti nyelvet és nyelvállapotot ruház fel önmagában véve indokolhatatlan, kitüntetett jelentőséggel. Ha azonban a fellelt jelentésben nem örök érvényű igazságot, hanem a filozófia szempontjából jogosan kitüntetett fordulópontot látunk, az eljárás igazolható. Benjamin elképzelése ehhez képest menthetetlenül mitologikusnak tűnik, hiszen az ősi megértés feltételezett pillanata nem csupán történetileg behatárolhatatlan, hanem a filozófiatörténeti fordulat feltételezése nélkül megléte is csak teológiailag megalapozható, a teremtéstörténet felől. Ezen közvetlenül az sem segít, hogy Benjamin kissé finomítja a maga hipotézisét, amikor nem valamely ősnyelvben keresi az ideákat, hanem egy ősi megértésben. Közvetve azonban igen: az erre a megértésre való visszaemlékezés nem egy archetipikus jelentéstartalom rekonstrukcióját célozza, hanem egy dinamikáét, azt ugyanis, amelyben megnevezés és megismerés egyek. Benjamin szerint a filozófiának erre az aktusra kell törekednie, nem magának az egykori ismerettartalomnak a megidézésére. És mélységesen árulkodó, hogy miként fogalmazza meg magát a folyamatot: „a filozófiai kontempláció közben a valóság legmélyéből kioldódik az idea, mint olyan szó, mely újból igényt tart névadó jogaira" (Benjamin 1980b: 207). Benjamin már a német romantika kritikafogalmáról írott doktori disszertációjában rámutatott, hogy az ábrázolás e kritikai gyakorlatból merített és általa is használt fogalmát miként kell értelmezni:

> A kritika a minden műben benne rejlő prózai mag ábrázolása. Az „ábrázolás" fogalmát itt kémiai értelemben értjük, azaz „szintézisként", vagyis valamilyen anyagnak egy meghatározott, a többi folyamatot maga alá rendelő eljárás segítségével történő előállításaként. Erre gondol Schlegel úgy fogalmazván a *Wilhelm Meister*ről, hogy a mű nemcsak önnön megítélését adja, fel is tárja magát *[stellt sich dar]* (Benjamin 2004: 148–149).

A „Darstellung" szó kémiai jelentése, amelyet magyarul „feltárás"-nak neveznek, vagyis valamely vízben oldhatatlan anyagnak kémiai eljárás segítségével történő oldhatóvá

37 Nagyon hasonlóan ahhoz, ahogy az *Előszó* kezdetén szembefordult a tan, a gondolkodás befejezett formájának *more geometrico* megidézésével, éppen mert ez történelmi kodifikáció híján nem képes azt elvégezni.

tétele, kioldása, kísértetiesen illik a *valóságból kioldódó* ideák ábrázolásának programjába. Ráadásul a beszúrt Schlegel-idézet fordítása is épp ezt a szót, a feltárást használja – persze elsődlegesen nem kémiai, hanem hétköznapi értelemben.[38] A valóságból (a jelenségek világából) a kontempláció során tehát mintegy az ábrázolás (mint feltárás) révén oldódik ki az idea.

A kontempláció sajátos dinamikája az *Előszó* kezdetétől fogva (önreferenciálisan is) meghatározza a filozófiai írásmód lélegzetvételszerű, megakadásokból és újraindulásokból felépülő gyakorlatát:

> Állhatatosan kezdődik mindig elölről a gondolkozás, körülményesen tér vissza magára a dologra. Ez a szakadatlan lélegzetvétel a kontempláció legsajátabb létezési formája. Mert mialatt egy és ugyanannak a tárgynak szemlélése közben követi a különböző gondolati fokozatokat, egyaránt magáévá teszi a szüntelenül megújuló, kezdő lépéseiből eredő ösztönzést és meg-megszakadó ritmikájának igazolását. [...] A beszélő ember hanggal és arcjátékkal támasztja alá az egyes mondatokat, akkor is, mikor azok nem állhatnának helyt magukért, s nemritkán bizonytalan és kósza gondolatmenetté fűzi össze őket, mintha egyetlen vonással vázolna fel egy nagyjából felismerhető ábrát – az írásra viszont az a jellemző, hogy minden mondat után szünetet tart. A kontemplatív ábrázolásnak minden más fajtánál jobban kell ehhez idomulnia. Egyáltalán nem az a célja, hogy magával ragadjon és lelkesítsen. Csak akkor biztos a dolgában, ha megállásra kényszeríti az olvasót az elmélkedés állomáshelyein. Annál szakadozottabb a szemlélődés, minél nagyobb arányú a traktátus tárgya. Prózai józansága marad, a parancsoló modorú, oktató szó határain belül, a filozófiai kutatáshoz egyedül illő írásmód (Benjamin 1980b: 197–198).

Az a dinamika, amely egyszerre tartja működésben megnevezés és megismerés egységét, kontempláció és írás egymást feltételező gyakorlatát, idea és ábrázolás kölcsönviszonyát, maga is hasonló természetű, örvénylő erőközpontot feltételez.

Az eredet

> Az eredetnek, bár teljességgel történeti kategória, még sincs semmi közös vonása a keletkezéssel. Az eredettel kapcsolatban szó sincs a származott dolog létrejövéséről, inkább a létrejövésből és elmúlásból származóról. Az eredet a létrejövés folyamatában helyezkedik el örvény gyanánt, és ritmikájába rántja be a keletkezés anyagát (Benjamin 1980b: 218).

Benjamin eredetfogalma olyan, mintha az időbe vetítené ki az idea- és ábrázolatképződés térbeli folyamatát. Vagy inkább: az eredet a történelmi megfelelője (eredete?) annak a térbeli alakzatot eredményező eredendő aktivitásnak, a kontempláció vagy az írás (egymást

38 Szintézisről nincs szó, az a magyar fordításban amúgy is tökéletesen indokolatlan, önkényes betoldás az eredetibe! Vö. Benjamin (1974: 109): *„Dabei ist der Begriff »Darstellung« im Sinne der Chemie verstanden, als die Erzeugung eines Stoffes durch einen bestimmten Prozess, welchem andere unterworfen werden."*

folyamatosan átható) időbeli, de szükségképp rövidülésben adott gyakorlatának, mely a lélegzetvétel pulzáló mozgásában, szabadon részletekbe merülve és más részletek felett nagyvonalúan átcsapva végül körberajzolja az ábrázolandó ideát. Az eredet *kategóriája* (Benjamin konzekvensen így nevezi, részben talán azért, hogy ezáltal kivonja a fogalom–idea ellentétpár kontroverziális teréből, inkább azonban, mert ezzel közvetlenül integrálhatónak véli a kanti rendszerbe) titokzatos erőközpontként, első mozgatóként működik az *Ismeretkritikai előszó* szövegében. Felvezetését tekintve a szomorújáték ideájának műfajelméleti meghatározása során bukkan fel. Benjamin élesen szembeállítja a maga művészetfilozófiai tárgyalásmódját az irodalomtörténetivel, amennyiben ez

> egységet tesz fel ott, ahol ez utóbbinak a sokféleség kimutatása a kötelessége. Azok az eltérések és szélső értékek, melyeket az irodalomtörténeti elemzés egymásba vezet át, és mint fejlődésben lévő *[werdendes]* jelenségeket viszonyít *[relativiert]* egymáshoz, a fogalmi kifejtésben *[Entwicklung]* a kiegészítő energiák rangjára emelkednek, s a történelem csak olyképpen tűnik fel, mint egy kristályos szerkezetű szimultaneitás színes szegélye (Benjamin 1980b: 209; a fordítást módosítottam).

Az egység megteremtése (a vele összefüggésben álló teljességgel egyetemben) a választott Goethe-mottótól kezdve központi célja az *Előszó* programjának. A műfajelméleti gondolatmenetben pedig e tényező állja majd útját az olyan induktív módszernek, amely – mondjuk – a tragikus mozzanatok összegyűjtése révén határozná meg a tragédia fogalmának terjedelmét. Az indukció ugyanis sohasem képes az általa összegyűjtött elemek együttesét egyben egésszé is alakítani, ráadásul az alapját képező „laza beszéd" veszélyessé válhat, ha nem „az ideákra történő utalásként", hanem „formális fogalmi alap gyanánt" tekintünk rá (Benjamin 1980b: 210). Jellemző módon az induktív módszer némiképp apologetikus kritikáját szolgáltató Burdach-idézet is éppen az egész-volt hangsúlyozását hozza fel mintegy mentségül: „Azt ígértem, hogy úgy beszélek a humanizmus eredetéről, mintha ez eleven lény volna, mely valahol és valamikor egészként jött a világra, és azután úgy nőtt tovább, mint valami egész" (Benjamin 1980b: 210). Utána persze maga fordul szembe a fogalmak megszemélyesítésével, s a messze vezető teológiai okokból mélységesen mitológiaellenes Benjaminnak csak annál kedvesebb lehetett e kritika, mivel e megszemélyesítésben Burdach az őskori mitológia kísértő jelenlétét sejtette. A bizonnyal nem minden kétoldalú malícia nélkül „verizmusnak" titulált indukció ellentéte, a dedukció sem kecsegtet azonban sokkal több sikerrel:

> Míg az indukció fogalmakká minősíti le az ideákat azáltal, hogy lemond tagolásukról és elrendeződésükről, ugyanezt teszi a dedukció azáltal, hogy egy pszeudo-logikus kontinuumba vetíti az ideákat. A filozófiai gondolatok birodalma nem fogalmi dedukciók szakadatlan vonalvezetése közben fejlődik ki, hanem az ideák világának leírása során. Megvalósításuk minden ideával elölről kezdődik, mint őseredeti entitással. Az ideák ugyanis redukálhatatlan sokaságot alkotnak. Az ideák oly módon adottak a szemlélődés számára, mint megszámolt – de valójában megnevezett – sokaság (Benjamin 1980b: 215).

A pszeudologikus kontinuum természetesen pszeudokontinuum is egyben. Még az egyedi művek sem alkothatnak sértetlen kontinuumot; nincs két olyan, egymással mégoly közeli rokonságot fenntartó mű sem, amelyek közé – legalább elvileg – ne volna beilleszthető mindig egy hipotetikus köztes mű, amelynek jellegzetességei félúton állnak szomszédjaihoz képest. Benjamin lényegében egyetértőleg Crocét idézi arra vonatkozóan, hogy

> a művészetek felosztásának bármely, tetszés szerinti elmélete megalapozatlan. A műfaj vagy az osztály ebben az esetben egyetlen valami – maga a művészet vagy az intuíció; ugyanakkor az egyes műalkotások számtalanok: valamennyi eredeti, egyik sem fordítható le a másikra... Az egyetemes és a különös közé nem csúsztatható be semmiféle köztes elem, sem műfajok, sem nemek, sem a „generália" valamely sorozata (Benjamin 1980b: 216).

Megőrizni igyekszik viszont a tragédiának vagy a komédiának az ideáját, amelyeket a művészetfilozófia leggazdagabb ideái közé sorol, de e megőrzés lehetőségeként épp azt jelöli meg, hogy ezek az ideák nem szabályok foglalatai (az eredetiben *inbegriffe*, vagyis ebben is a fogalom terminusa kísért, amelynek meghatározásához épp az a terjedelmi keret kellene, amit a crocei felfogás kizár), hanem sűrítettség és realitás tekintetében a művekkel legalábbis egyenrangú képződmények: ebben az értelemben csak tovább gyarapítják a sokaságot, nem pedig tagolják.

Croce azonban nemcsak berekeszti a deduktív felosztást, de nagyon különös menekülőutat is kínál: „Ha tagadjuk az elvont osztályozás elméleti értékét, ez nem jelenti azt, hogy tagadjuk annak a genetikus és konkrét osztályozásnak az elméleti értékét, mely egyáltalán nem »osztályozás«, melynek inkább történelem a neve" (Benjamin 1980b: 218). Benjamin homályosnak ítéli ugyan e mondatot (amire – lássuk be – minden oka megvan, amennyiben ugyanis egyáltalán nem világos, hogyan konkretizálódik e konkrét osztályozás, miféle naiv történelemszemlélet képes a megtörténtek és a létrejöttek végtelen halmazát előzetes, akárha intuitív strukturálás nélkül kézre adni), de mégis e mondatban találja meg azt a trambulint, amelyről végre pályára bocsájthatja saját módszerének mozgatórugóját, az eredetet.

> [Croce] nem veszi észre, hogyan egyezik meg az általa „genetikus osztályozásnak" mondott szemlélet az eredet problémájában egy, a művészet fajtáit illető idea-tannal. Az eredetnek, bár teljességgel történeti kategória, még sincs semmi közös vonása a keletkezéssel. Az eredettel kapcsolatban szó sincs a származott dolog létrejöttéről, inkább a létrejövésből és elmúlásból származóról. Az eredet a létrejövés folyamatában helyezkedik el örvény gyanánt, és ritmikájába rántja be a keletkezés anyagát. A tényszerűnek csupasz, nyilvánvaló állagában soha nem ismerhető fel az eredet vonása, s egyedül a kettős belátás számára nyilvánul meg ritmikája. Ez a ritmika egyrészt restauráció, helyreállítás, másrészt éppen ebben befejezetlenség, le nem zártság gyanánt kíván megjelenni. Az eredet minden jelenségében meghatározottságra tesz szert az az alak, melynek köntösében egy idea újra és újra egyezségre lép a történelmi világgal, mígnem befejezetten jelenik meg történetének totalitásában. Az eredet tehát nem emelkedik ki a tényállásból, hanem ennek elő- és utótörténetét illeti.

> A filozófiai elmélkedés irányelveit a dialektika tartalmazza, mely az eredetnél van jelen. Ebből kiindulva bizonyul egymástól függőnek minden létezőben az egyszeri megnyilvánulás és az ismétlődés. Az eredet kategóriája tehát nem tisztán logikai, ahogyan Cohen gondolja, hanem történeti (Benjamin 1980b: 219).

Az eredet fogalma minden előzetes megalapozás nélkül, levezetetlenül szökken elébünk, nevébe *(Ursprung)* foglalt természetének megfelelően. Önnön eredetéről egyetlen név tanúskodik csak, Hermann Cohené. Benjamin egyetemi éveinek titkos távoli mestere (akinek műveivel bizonnyal több időt töltött a két svájci egyetemista, Scholem és Benjamin, mint a hús-vér alakjában is színre lépett másik neokantiánus, Rickert írásaival) külön fejezetet szán az eredet fogalmának ismeretelméleti fő művében, a *Logik des reinen Erkenntniss*ben. A Kantot számos tekintetben Leibniz felől olvasó Cohen kitüntetett jelentőséget tulajdonított a szintézis gondolkodási folyamatában ama meglátásnak, hogy a szintézis egységet teremt. Gondolatmenetünk keretei között nehezen részletezhető módon Cohen az egy, illetve az egység kettős görög felfogásából indul ki, amely elnevezésében is megkülönbözteti a számsor első tagját jelentő „hen"-t és az egységet jelentő „monasz"-t. Az első típusú egy tehát a sok kiindulópontjává válik, ugyanakkor viszont ennek a soknak és benne minden egyes individuumnak is egységnek kell lennie. Ezért itt színre kell lépnie a másik típusú egynek. Hogyan kell ezt a színrelépést értenünk? Ki kell terjesztenünk az egy fogalmát a sokra is? Vagy a sokat az egy előfeltételének kell tekintenünk? Ha ez a második eset áll fenn, akkor viszont egy nehéz gondolat merül fel a szintézis ellenében: a szintézis célja az egység, előfeltétele azonban a sok. Cohen lényegében a kanti *a priori* szintézisbe rejtett tiszta szemléletet mint adottságot bírálja: newtoniánus maradványnak tartja, odáig megy, hogy benne azon gyengeségek jelét lássa, amelyekkel Kant a maga angol századához kapcsolódik.[39] Cohen a matematikában a gondolkodás példaszerű formáját látja, korának matematikájában pedig annak bizonyítékát, hogy a matematika és vele a gondolkodás a szemléletesség minden terét elhagyhatja. Az adottság, a *Gegebensein* kiváltására Cohen az *Erzeugung*, az előállítás, a létrehozás terminusát állítja. A létrehozás juttatja képszerű kifejezésre a gondolkodás teremtő szuverenitását. A képszerűt persze megint nem szemléletesként érti, hanem egységként. Ráadásul a gondolkodásban nem az így létrehozottra, az *Erzeugniss*re utal elsősorban, hanem a létrehozás tevékenységére. A létrehozott valójában maga a létrehozás. A gondolkodásban nem a gondolatról mint belőle készen előálló dologról van szó, hanem a gondolkodásról mint önnön tevékenysége tárgyáról és céljáról. E magát létrehozó gondolkodásnak azonban belső generáló középpontra van szüksége, ahonnan mintegy létrehozza önmagát. E középpont lesz az *Ursprung*, az eredet, amely Cohennél egyszerre kap matematikai és ontológiai megformálást. Matematikailag a leibnizi infinitezimális számítás görbéinek végtelenül kicsiny pontjaira hasonlít –, amelyek saját *conatus*uk révén generálják a görbe következő pontját –, ontológiailag pedig a démokritoszi atomelmélet láthatatlan atomjaira, illetve atom és űr, lét és üres hely, *den* és *méden* viszonyára emlékeztet. A kettőt a matematikai tételezés köti össze, a *Gegeben*nek az a kritizált eleme, amelytől Cohen a gondolkodást igyekszik függetleníteni. Honnan

39 Joggal feltételezhető, hogy Benjamin Kant tapasztalatfogalmáról, valamint annak a matematikai természettudománnyal összefüggő alacsonyrendűségéről vallott kritikai nézeteinek gyökerei itt lehetnek „elrejtve".

adódik a matematikai tételezésben az X? Egyelőre nagyon hevenyészett módon, de hosszabban idézném Cohent:

> Kilátástalannak tűnik a valami eredetét feltárni: még pszichológiai értelemben is tanácstalanul kell hogy álljunk előtte. Az valójában nem pszichológiai kiút, ha úgy döntünk, hogy a kérdésformát követjük, mint az ítélet egy alakját. Mi az *[ti eszti]* kérdezte Szókratész, és ebben a kérdésben megalkotta a fogalmat. Mi volt a lét *[mi a lét mivolta?, to ti én einai]*, kérdezte Arisztotelész, és ezt a kérdést tette meg metafizikai terminológiája legfontosabb kifejezésévé. Ezekben a kiemelkedő példákban tehát a kérdés logikai jelentősége úgy mutatkozik meg, mint az eredet emeltyűjéé *[Hebel]*. Mennél kevésbé ölti a kérdés a kijelentés alakját, annál fontosabb a jelentése mint egyfajta ítéleté *[Urtheil]*. A kérdés az ismeret kezdete. A működésének megfelelő érzelem a csodálkozás. És Platónnál is a csodálkozással kezdődik a filozófia. Az ítélet alapja tehát a kérdés, azt is mondhatnánk, hogy az alap alapköve.
>
> Közben azonban a kérdésnek csak annyiban van ilyen alapvető (vagy megalapozó) értéke, amennyiben válaszhoz vezet. Olyan válaszhoz, amely a valami felállításához vezet. Az odavezető út azonban nem lehet egyenes: a valamiben magában ugyanis nem kereshetjük a valami eredetét. Az ítélet nem riadhat vissza egy kalandos kerülőúttól, ha a valamit annak eredetében akarja felkutatni. A gondolkodás eme kalandja a semmit ábrázolja. A semmi kerülőútján ábrázolja az ítélet a valami eredetét (Cohen 1902: 97).

Messzebbre jutottunk, mint hittük. Ahol az eredet eredetét kerestük, másra is rábukkantunk. De haladjunk sorjában. Howard Caygill – egyébként kivételesen eredeti – Benjamin-könyvében úgy értelmezi, hogy az eredet fogalma Cohennél szemlélet és értelem *(intuition and understanding)* egyesítését szolgálja (Caygill 1998: 56). Véleményem szerint azonban inkább az értelem spontaneitása felé tolja el a Kantnál valóban fennálló egyensúlyt: ha nem volna szentségtörés ilyet állítani a neokantianizmus bizonnyal legnagyobb alakjáról, akkor azt is megkockáztatnám, hogy némileg hegelianizálja a kanti sémát. Benjaminnál pedig végképp ebbe az irányba fordul a gondolatmenet. Talán árulkodó jelnek is tekinthető, hogy a Hegelre többnyire meg nem nevezett ellenlábasaként tekintő Benjamin – gondoljunk csak általában vett rendszerellenességére, amelynek ki nem mondott céltáblája nyilvánvalóan Hegel – ezen az egy helyen éppen Hegelt idézi (Benjamin 1980b: 219), az „annál rosszabb a tényekre nézve" szállóigéjét, bár nem kevés kritikával, közvetlenül azután, hogy rögzítette: Cohennel ellentétben nem tisztán logikai, hanem történeti kategóriaként tekint az eredetre. Az eredet a gondolkodás spontán önmozgása, amely egy időbeli mintázat lefutását generálva vonja be e mintázatba önnön történeti helyzetének matériáját, egyúttal jelenségeinek elemeit megmentve az ábrázolt ideában, egy négydimenziós, tér-időbeli alakzatot létrehozva. Egyelőre képtelen vagyok eldönteni, tisztán retrospektív mentális folyamatról van-e szó, amennyiben a filozófus elméjében zajlik mindez, vagy ugyanez a dinamika kiterjesztendő a történeti folyamatra is, amelyben az utólag vizsgált jelenségek létrejöttek. A kategória módszertani következményei szerteágazóak, itt nincs idő és tér részleteikbe belemenni, de világosan látható, hogy ezek a következmények egyenesen vezetnek az egyes művészetfilozófiai ideák monadikus felfogásához.

A legelején felvetett kérdésünk azonban még válaszra vár: hogyan feleltethető meg az ősjelenség pogány természet-összefüggése az eredet történeti összefüggésének? Az

ősjelenség nem más, mint valamely természeti jelenségcsoport törvényének közvetlen, érzéki alakban való megjelenése, az önmaga (vagy a természet) által kikevert, minden ízében lényegszerű látszat. Háromdimenziós képződmény, időtlen dimenzió nélkül, amely az őt létrehozó természettörvény nyilvánvalóan időben kibontakozó működésének nem időbeli eredője. Eredője, de akár eredete is, de csak ebben a benjamini értelemben, viszont éppúgy nem generikusan, ahogyan az eredet sem generikus kategória. Ironikusan szólva: az ősnövénytől legfeljebb egy másik ősnövény származik, a többi növény biztosan nem. Kibomlás, virágzás, hervadás, keletkezés és mulandóság benne kell találtassék, amennyiben ezek részei a növény mivoltnak, a növény törvényének, de benne nem teljesül be és nem is teljesedik ki. Az eredetre tulajdonképp mindez igaz, csak éppen dinamizálva. Állókép helyett mozgókép. A szomorújáték történeti képződmény, szemben a természet statikájával vagy inkább végtelen, reverzibilis egyensúlyával. Restauratív és múlandó tendenciái sosem a maguk teljességében váltják egymást, hanem aktualizáció és felejtés sokkalta bonyolultabb dinamikájával. Megjelenhet persze befejezettként történetének totalitásában, ehhez viszont valószínűleg előbb magának a történelemnek is befejezetté kell válnia.

Ha hinnék az egyenes vagy – Goethe intelmét megszívlelve – az elejéhez visszataláló gondolatmenetekben, itt kellene befejeznem. De maradt még egy kis kitérő, amely újabb gondolatmenetet eredményezhetne, amelyet azonban csak jelezni szeretnék: azt mondtam az imént, messzebbre jutottunk, mint hittük. Kitérőt tettünk Benjamintól Cohen felé, hogy ráleljünk az eredet eredetére, de közben valami másra is ráleltünk: Cohen a gondolkodás kalandját úgy jellemezte, hogy benne az ítélet a semmi kerülőútján ábrázolja a valami eredetét. A *Szomorújáték-könyv Ismeretkritikai előszavá*nak legfontosabb módszertani megfontolása pedig ekként hangzik: „A módszer kerülőút" (Benjamin 1980b: 196). Lehetséges, hogy Benjamin e legfontosabb módszertani és kompozíciós elve, életművének titkos mesterszava, amely egyszerre rajzolja ki a traktátus csak belülről kitáruló stilisztikai szerkezetét és a *flâneur* lépteit egyirányú utcákon, coheni eredetű?

Hivatkozott irodalom

Benjamin, Walter (1974): *Gesammelte Schriften I.* Hermann Schweppenhäuser és Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1980a): Az eljövendő filozófia programjáról. In *Angelus Novus*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 7–23.

Benjamin, Walter (1980b): A német szomorújáték eredete. In *Angelus Novus*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 193–482.

Benjamin, Walter (1980c): Goethe: „Vonzások és választások". In *Angelus Novus*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 99–190.

Benjamin, Walter (1980d): A történelem fogalmáról. In *Angelus Novus*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 961–974.

Benjamin, Walter (1980e): A műfordító feladata. In *Angelus Novus*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 71–86.

Benjamin, Walter (1982): *Gesammelte Schriften V*. Hermann Schweppenhäuser és Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1988): *The Origin of German Tragic Drama*. London – New York: Verso.

Benjamin, Walter (1996): *Gesammelte Briefe II. 1919–1924*. Christoph Gödde és Henri Lonitz (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1997): *Gesammelte Briefe III. 1925–1930*. Christoph Gödde és Henri Lonitz (szerk.). Frankfurt

am Main: Suhrkamp.
Benjamin, Walter (2001): Florens Christian Ranghoz – 1923. december 9. In *„A szirének hallgatása”*. Szabó Csaba (szerk.). Budapest: Osiris.
Benjamin, Walter (2004): *A művészetkritika fogalma a német romantikában*. Budapest: Gond–Palatinus.
Benjamin, Walter (2005): *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló táján*. Budapest: Atlantisz.
Buck-Morss, Susan (1977): *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York: The Free Press.
Cacciari, Massimo (1975): Di alcuni motivi in Walter Benjamin. *Nuova Corrente* (57): 209–243.
Caygill, Howard (1998): *The Colour of Experience*. London – New York: Routledge.
Cohen, Hermann (1902): *System der Philosophie, Erster Theil, Logik der reinen Erkenntnis*. Berlin: Bruno Cassirer.
Deleuze, Gilles (1988): *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Editions de Minuit.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1961): *A szellem fenomenológiája*. Budapest: Akadémiai.
Heidegger, Martin (2006): A műalkotás eredete. In *Rejtekutak*. Pongrácz Tibor (szerk.). Budapest: Osiris.
Kant, Immanuel (1995): *A tiszta ész kritikája*. Szeged: Ictus.
Leibniz, Gottfried Wilhelm (2005): *A Leibniz–Clarke levelezés*. Budapest: L'Harmattan.
Lepenies, Wolf (1976): *Das Ende der Naturgeschichte: Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. München: Carl Hanser Verlag.
McCole, John (1993): *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Ithaca–London: Cornell University Press.
Menninghaus, Winfried (1995): *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Platón (2017): *Parmenidész*. Budapest: Atlantisz.
Riegl, Alois (1989): *Későrómai iparművészet*. Budapest: Corvina.
Scholem, Gershom (1975): *Walter Benjamin. Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Scholem, Gershom (1995): Walter Benjamin. In *Benjamin et son ange*. Lidia Breda (szerk.). Paris: Rivage poche – Petite Bibliothèque.
Tiedemann, Rolf (1965): *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Somlyó Bálint

az ELTE BTK Esztétika Tanszékének nyugalmazott docense.

KORALL

TÁRSADALOMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT 98.

24. évfolyam • 2024

Magyarország és a „harmadik világ”

Keller Márkus
Lakások Líbiának. Magyarország és az arab világ

Baráth Katalin
Májmoha és mikroprocesszor. Fejezetek a Kádár-korszak kutatóinak karibi kalandjaiból

Prantner Zoltán – Abdallah Abdel-Ati Al-Naggar
A marxista Dél-Jemen egy szocialista ügynök leírása alapján

Tokai Attila
Algériai diákok magyar szakközépiskolákban

Pap Milán
Két világ között. Chilei menekültek befogadása a szocialista Magyarországon 1973–1974

A KORALL szerkesztőségének elérhetőségei

www.korall.org
terjesztes@korall.org és korall@korall.org
1113 Budapest, Valkói u. 9.

Előfizetési szándékát kérjük, jelezze a szerkesztőségnél, és valamennyi idei számunkat postázzuk Önnek. Az éves előfizetés ára 6500, egy szám ára 1750 Ft.
Az elektronikus változat éves előfizetésének ára 3500, a támogatóié 6500 Ft.

replika

DOI: 10.32564/133.6

2024 (133): 129–148.
© A szerző(k) 2024
replika.hu/replika/133

Tóth Fanni

A *Melankólia* mint Denkbild

Absztrakt: Tanulmányom kiindulópontját az a kérdés adja, vajon miért születhetett olyan terjedelmes mennyiségű szakirodalom és értelmezési kísérlet Albrecht Dürer enigmatikus metszete, a Walter Benjamin számára is oly fontos *Melencolia I* kapcsán. Abból a feltételezésből indulok ki, hogy az értelmezések sokasága önmagában is jelezhet valamit a kép működési módját tekintve. Ennek szétszálazásához az interpretációtörténet néhány visszatérő elemét veszem alapul, melyek a metszet kompozíciós elveire koncentrálnak. Emellett röviden áttekintem a mű történeti kontextusát a kortársi képkoncepciók tükrében. A dolgozat állítása, hogy a *Melankólia* által előidézett képi működés a leginkább Walter Benjamin Denkbildjei felől érthető meg. Ez újabb ízesülési pont a benjamini életmű és a képzőművészet között, amely ismételten jelzi a benjamini gondolkodás műfaji tágasságát. Tanulmányom összeveti a düreri képkoncepció (de)strukturáló elemeit a Denkbildek (mint egyfajta dialektikus képek) értelemképző formáival, megvizsgálva azokat a narratíva és az álomtartalom kérdésén keresztül; utóbbihoz Theodor W. Adorno esszéjét is segítségül hívva. A dolgozat fő állítása, hogy Benjamin kiemelkedően fontos gondolati alakzatainak, a Denkbildeknek és az általa is nagy becsben tartott Dürer-metszetnek a hasonlósága abban rejlik, ahogyan azok a gondolkodás bizonyos nem racionális formáival operálnak – kitérésekkel, kerülőutakkal, fragmentumszerűséggel –, és ezek a tapasztalatban a gondolkodás hasonló formáit idézik elő. Így mind a *Melankólia*, mind a Denkbildek működése az értelem és önmaguk *szembeállítása* helyett azok *előállításán* nyugszik.

Kulcsszavak: Denkbild, Walter Benjamin, Albrecht Dürer, *Melankólia*, Theodor W. Adorno

Bevezetés

Dürer enigmatikus metszete, a *Melencolia I* (1. ábra) valószínűleg a művészettörténet-kutatás legtöbbet vizsgált alkotásai közé tartozik. Az értelmezéstörténet mérföldköveit olyan kiemelkedő tudósok írásai alkotják, mint Aby Warburg, Heinrich Wölfflin vagy Erwin Panofsky. Az újabb és újabb interpretációs kísérletek sorozata nem szakadt meg az idők során. Ezek legtöbbször azonban a metszet szisztematikus és kimerítő *megfejtését* célozták – nem függetlenül a művészettörténet-tudomány autonómiatörekvéseitől. Ilyen széles körű szakirodalmi feldolgozás után – véleményem szerint – érdemes hátrébb lépni egyet, és feltenni a kérdést, hogy ez miért történhetett így. Mi a *Melankólia* azon tulajdonsága (a kanonizáció ereje mellett), amely miatt értelmezések ekkora tömege számára volt képes táptalajul szolgálni? Mi az a sajátosság, amely Dürer metszetének képi működését jellemzi, és amely ennyire időtállóvá tette a művet? Tanulmányomban arra igyekszem rámutatni, hogy mindezen problémákat az segít megérteni, ha egybeolvassuk őket Walter Benjamin munkásságával, aki maga is kiemelt jelentőséget tulajdonított a műnek.

Sokan sokfelől közelítették meg az összefüggést, amely a benjamini gondolkodást és a *Melankóliát* összeköti. Ennek legfőbb oka, hogy mind a *Szomorújáték-könyv*ben, mind a levelezésben sokatmondó passzusokat találhatunk, amelyek bizonyítják, hogy Klee angyala mellett a Dürer-metszet volt az a képzőművészeti alkotás, amely Benjamin fantáziáját és filozófiai érdeklődését a leginkább megragadta. A *Melankólia* tehát a szó legszorosabb értelmében egy *Denkbild* szerepét töltötte be Benjamin számára. Ez idáig azonban e tény rögzítése mellett kevéssé került tárgyalásra, hogy miként értelmezhető e kapcsolat, és mit jelent a Dürer-mű szempontjából, ha a Denkbild fogalmát nem mint leíró kifejezést alkalmazzuk rá, hanem valóban összevetjük a benjamini írások esztétikai tapasztalatbeli specifikumával. Kölcsönösen megvilágító erejű lehet egy ilyen típusú megközelítés, hiszen nemcsak a *Melankólia* értelmezéstörténetének, hanem maguknak a Denkbildeknek is behatóbb megértését szolgálja.

Az interpretációtörténet „sikerei és kudarcai"

Annak érdekében, hogy átláthatóvá váljanak a pontok, ahol a túlnyomórészt racionalizáló magyarázatok rövidre zárták a *Melankólia* működési módját, mindenekelőtt az interpretációtörténetet érdemes – röviden – áttekintenünk. Az idők során a fentebb felsorolt szerzők közül az Erwin Panofsky, Fritz Saxl, illetve Raymond Klibansky neveivel fémjelzett *Saturn and Melancholy* (Klibansky, Panfosky és Saxl 1964) című kötet tézisei bizonyultak a legelfogadottabbaknak, ezzel az ikonológiai módszer egyik „csúcsművé" avatva a könyvet. Ennek megközelítése a *Melankóliát* a középkori temperamentumelmélet alapján veszi szemügyre, a négy vérmérséklet (szangvinikus, kolerikus, flegmatikus és melankolikus) egyikét azonosítva a képen térdére támaszkodó angyal alakjában, valamint ennek középkori és reneszánsz hagyományai alapján segítségül hívja a Szaturnusz ikonográfiai eszköztárát. A temperamentumelmélet hippokratészi leírása szerint mindegyik típus

kialakulását valamely testnedv túltengése okozza a szervezetben, így a szangvinikusoknál a vér, a kolerikusoknál a sárga epe, a flegmatikusoknál a nyák, a melankolikusok esetében pedig a fekete epe a felelős. Mindez kiegészül a melankólia és a melankolikus alkat neoplatonista értelmezésével. Ez az a mozzanat, ahol a melankólia felmagasztalása megtörténik, vagyis ettől kezdve az ilyen karakterjegyekkel rendelkező embert már nem valamifajta betegség áldozatának tartják, hanem teremtő géniusznak (Klibansky, Panofsky és Saxl 1964: 241), akit útján még a földöntúli képességekkel asszociálható Szaturnusz is kísér. Így terrénumába esnek a szabad művészetekkel foglalkozók, akiknek tudományuk műveléséhez kiemelkedő kreativitásra volt szükségük.

Ez az értelmezési keretrendszer világossá teszi számunkra a *Melankólia* bizonyos képi motívumait, így a körzőt, a szerszámokat, vagy akár a háttérben kirobbanó fényességgel megjelenő égi fenomént. Saját választott megközelítésének értelmében azonban a motívumok egyenkénti felfejtésénél és kontextusba helyezésénél megállni látszik, így pedig kevéssé vet számot a befogadó aktivitásának vagy értelmezésének folyamatával. Módszeréből fakadóan saját keretein belül „megoldhatónak" tekinti a képet, mindvégig az ikonológia terrénumában maradva sem a kompozicionális, sem a művészi struktúra nem esik fő fókuszába, amelyek egy ennyire enigmatikus munkánál nem elhanyagolhatók.

Bár az interpretációtörténet másik kiemelkedő alakja, Heinrich Wölfflin is elsősorban reprezentációként tekintett a képre, szövegéből implicit módon mégis kiolvasható az, amit meglátásom szerint a *Melankólia* életre hív a rá tekintőben – legyen az akár kutató, akár nem –, név szerint: a kételkedés tapasztalata. Wölfflin kiemelt figyelmet szentel a kép zsúfoltságának. Ez evidens megállapításnak tűnhet, azonban – mint majd később visszatérek rá – fontos kiemelni, hogy a tapasztalat konsitutív eleme, és mint ilyen, nem öncélú. Wölfflin kiváló érzékkel tapint rá a kép elbizonytalanító mechanizmusainak mozzanatára, hiszen e heterogén tér benne is kételyeket támaszt. A szerző akár egyszerűnek is mondható feltoluló kérdései abból a tapasztalatból fakadnak, melyet úgy fogalmaz meg, hogy a *Melankólia* maga a „tárgyak káosza" (Wölfflin 1919: 205). Vagyis azok az elemek, melyek Wölfflin számára elbizonytalanító hatásúak, például hogy hová irányul az angyal tekintete, vagy hogy az interpretációtörténet számára nagy kihívást nyújtó poliéder vajon hogyan tartja meg tökéletesen egyensúlytalan pozícióját, mind olyan mozzanatok, melyek nem engedik a képet önmagában lezártként tételeződni. E strukturáló erővel bíró, főként a tekintetünk mozgását szabályozó tárgyak azt a benyomást keltik, hogy sem a fizikai, sem a gravitációs mező határai nem állnak meg a képkivágat széleinél, hanem minden irányba továbbterjednek.

Ez utóbbi példa, vagyis a poliéder eldönthetetlen helyzete, valamint a mögötte félig takarásban megbúvó létra két olyan tárgy, melyeknek nem közvetlen szimbolikus jelentése, hanem megütköztető *funkciója* az, amely korrelál a káoszszerű kompozíció által kiváltott működéssel. A poliéder tehát – bár a földre van helyezve – mégsem felel meg vonatkoztatási rendszerének, vagyis kivonja magát a gravitáció hatása alól, ezzel pedig diszkrepanciát okoz a befogadóban. A létra esetében az elbizonytalanítást, a kilendítést az okozza, hogy bár látható és érthető módon az épület falának van támasztva, és ezzel elnyeri önnön súlyát, de azt a síkot, melyen nyugszik, nem láthatjuk, így itt sem válhat biztossá annak

stabilitása. Egyébként e tárgy abszurditását és önellentmondását az értelmezők sorában már az az egyik legkorábbi, Dürer személyes barátja, Joachim Camerarius is megemlítette és reflektorfénybe helyezte (Hecksher 1978: 33).

E strukturális bizonytalanságok feltűnőek voltak Mitchell B. Merback számára is, aki ezeket egy szándékos stratégia részeként azonosította, és a Dürer-metszet „terápiás képként" való értelmezésének szolgálatába állította (Merback 2017). E kötetében Merback lényegében kivetíti a befogadóra azt, amit Wölfflin még zárt módon a *Melankólia* angyalának világában lát, vagyis a „mély, spekulatív gondolkodás allegóriáját" (Wölfflin 1919: 205), azonban ezen túllépve még számos művészettörténeti példát hozzáilleszt hipotéziséhez fő tételének bizonyítása érdekében, miszerint a *Melankólia* már saját korában is azzal a szándékkal születhetett meg, hogy valamifajta jótékony kúraként funkcionálhasson. Merback állítása szerint azok az irracionalizáló gesztusok, melyek a képi világban felfedezhetőek, mind szántszándékkal kerültek helyükre, mégpedig bizonyos célt szolgálva, amely nem más, minthogy a metszet a rá tekintő lelkiállapotára gyógyító hatást gyakoroljon. Egyfajta lelki tükörként funkcionálva ezzel, mely képtípusnak Merback néhány művészettörténeti előképét is párhuzamba állítja a *Melankóliá*val (Merback 2017: 101). Ezen összehasonlítások deficitje azonban éppen abban a mozzanatban rejlik, hogy az érvelés szerint a *Melankólia* végtére is Dürer szándékát és zsenijét hivatott dicsérni. Ez azonban nem ad kimerítő magyarázatot arra, hogyan képes a metszet önnön időtállóságában a befogadói magatartás kimozdítására.

Az említett előképek ugyanis – az 1488-as *Spiegel der Vernunft* (2. ábra) és egy 1466-os németalföldi metszet, mely a kezet mint a megváltás tükrét ábrázolja (3. ábra) – direkt módon élnek a tükör motívumával, annak érdekében, hogy elősegítsék az önreflexiót: önnön műtárgy mivoltukat instrumentalizálják, valamint mindezt szöveg és kép kapcsolatával egészítik ki. Dürer *Melankóliá*ja azonban nem tesz ilyen közvetlen lépéseket, így pedig nem felelhet meg a terápiás *eszközként* való azonosításnak. Véleményem szerint Merback elemzésével ellentétben a metszet abban az értelemben nem aktív cselekvő, hogy szántszándékkal valamifajta kijelölt és bevégezhető feladatot állítana a befogadó elé. Az *aktivitás* része viszont annyiban, hogy önnön zaklatottsága és mozgalmassága (mind kompozicionális, mind értelemképző szempontból) lesz az, amely párjává válik a befogadói magatartás hasonlóan cikázó mozgásának. Így a metszet tükörjellege nem funkcionálisan, hanem mint ezen specifikus esztétikai tapasztalat szükségszerűsége lép játékba.

Könnyű lenne e ponton tenni egy lépést a szakralitás felé, és valamifajta varázserővel ható funkciót tulajdonítani a képnek, hiszen a művészettörténeti hagyománytól ez egyébként sem idegen. Elég megemlíteni bizonyos csodatévőnek hitt *Gnadenbild*eket vagy azokat az apró szentképecskéket, melyeket Dürer korában a vándorok hordtak magukkal, lelki megnyugvást remélve tőlük. Bár Dürer kétségkívül vallásos volt, a *Melankólia* – a másik két Meisterstichhel, a *Szent Jeromos*sal (4. ábra) és *A lovag, a halál és az ördög*gel (5. ábra) ellentétben – távol áll a tradicionális keresztény ikonográfiától, nem él annak eszközeivel. Itt a *Melankólia* „magának megtisztított" tere, amelyben mű és befogadó közös mozgása megtörténhet, bár meditatív, de nem szakrális jellegű.

Kortárs vagy kortársiatlan képkoncepció

E ponton nem lehet elhanyagolni a történeti dimenzió tárgyalását. A hagyományos reneszánsz kép esetében a „mit ábrázol" kezdetű kérdésre szükségszerűen képesek vagyunk felelni. Ugyanis a reneszánszkori „képelmélet" legfontosabb alapját továbbra is az egyházi doktrínákban találja meg, amelyek meglehetősen keveset változtak Nagy Szent Gergely Marseilles-i Serenushoz írott levele óta (Quiviger 2002: 50). Gergely pápa a képek tanító jellegét hangsúlyozta, miszerint a kép az a médium, amely a szent történeteket, a vallásos élményben való részesedést közvetíteni képes az írástudatlanok számára. Így annak egyértelműnek, összefüggőnek és sokszor akár didaktikusnak kell lennie.

Nem elfeledhető azonban, hogy a Dürer-metszet készültekor csupán pár évre járunk a hagyományosan a reformáció kezdő mozzanatának tekintett wittenbergi tételektől. Dürer élete során másokhoz hasonlóan közel került Luther Márton tanaihoz, és tisztelettel tekintett rá (Rupprich 1956: 86), így e kontextust is szükséges figyelembe vennünk. A lutheri hozzáállás a képek által betöltött funkcióhoz nem fekete vagy fehér. A reformáció vezéralakja bár elutasította a késő középkorban valóban túlburjánzó idolátriát, azonban hasonlóképp megvetette az ikonoklaszta gesztusokat is, mint olyan cselekedeteket, melyek a társadalmi rend megbontására alkalmasnak mutatkoztak. A kettő között viszont elég széles a szürke zóna. Ebbe az elfogadott kategóriába estek Luthernél – Nagy Szent Gergelyhez hasonlatos módon – a tanító célzatú képek, álláspontja szerint ugyanis szükség volt ezek meglétére a „gyengék érdekei végett" (Werner 2016: 2).

Tehát mind a katolikus egyház, mind a reformáció tanai felől nézve kijelenthető, hogy a kor képfelfogása elsősorban a megértés forrásaiként tekintett a képekre. Ennek az elképzelésnek a *Melankólia* már az eddig leírtak alapján is úgy tűnik, ellentmond. A Nagy Szent Gergely által lényegében *Biblia pauperum*nak, azaz a szegények Bibliájának tekintett ábrázolások ideájába biztosan nem illeszthető be –, már csak azért sem, mert nem nevezhető didaktikusnak.

Ha a három Meisterstichet e kontextusban vizsgáljuk, szintén kitűnik a *Melankólia* egyedisége. A *Jeromos* tanító jellege szinte magától értetődőnek tűnik: a bölcs szent studiolójában ül és kontemplál, így a szemlélő számára elképzelhetővé válik a szent személy, valamint felszólítva érezheti magát arra, hogy hozzá hasonlóan gyakorolja a csendes szemlélődést és gondolkodást. *A lovag, a halál és az ördög* esetében bonyolultabb a helyzet, az azonban belátható, hogy az utóbbi két szereplő elrettentő alakként jelenik meg, *memento mori*ként, hogy emlékeztesse a rá tekintőt: a halál pillanata, és így az ítéleté is, bármikor eljöhet.

A *Melankólia* szereplői, illetve tárgyai azonban sokkal kevésbé egyértelműek. Még a temperamentumelmélet keretei közt sem tudunk valamifajta didaktikusan közvetíthető jó vagy rossz ítéletet felvázolni a *Melankólia* angyala köré. Ahogyan Panofskyék is írták, a melankolikus alkat a hippokratészi értelemben nem jelentett alapvetően beteg jellemet, csupán olyan személyt, aki hajlamos volt bizonyos, az adott temperamentumhoz társított „kilengésekre" (Klibansky, Panofsky és Saxl 1964: 12). Így a melankolikus képes mély

depresszióba esni, vagy az őrültség határáig is eljutni, azonban nem esszenciálisan negatív. Az elmélet későbbi felfogásai szerint néhol már valóban azonosították a melankolikust e tünetekkel mint alapállapotokkal. Dürer angyala azonban nem őrült, és nem is tűnik úgy, mintha épp szélsőséges mentális nehézségekkel birkózna. A görnyedő angyal csupán – szinte pátoszformula-szerűen – *gondolkodik*.

Dürer metszete tehát a fentebb leírt egyházi álláspontok értelmében nem felel meg a hagyományos értelemközvetítő funkciónak. A *Melankólia* viszont mégsem esik kívül az értelemképzés hatáskörén. E működés csupán nem oly módon megy végbe, ahogyan az itt leírt képfelfogások elvárnák, hanem Dürer művészi gesztusa az értelem szembeállítása helyett *előállítja* azt.

Strukturális és szimbolikus bizonytalanságok

Felvetésem szerint mindaz, amit a *Melankólia* a tekintettel „művel", ugyanúgy megtörténik a befogadó mentális aktivitásában, a kontemplatív állapot életre hívásában. Dürer metszetének tere nem pusztán azért foglalkoztatja évtizedek óta a kíváncsi kutatókat, mivel talányos szimbólumokat alkalmaz, vagy mert diszkrepanciát okoz a három Meisterstich vonulatának összeillesztésében. Sokkal inkább azért, mert a művészi megformálás olyan fajtájával van dolgunk, amely során az esztétikai tapasztalat önnön felmutatásával hívja életre magát.

A *Melankólia* különlegessége – vagy ha úgy tetszik, képi ereje – nem a racionálisan megmagyarázható abszenciájában rejlik (így nem is az ikonográfia alkalmazhatatlanságában, hiszen mint Panofskyék érveléséből ismerhetjük, az kiválóan alkalmazható), hanem abban, hogy éppen a strukturáló, szinte vektorokként leírható, a tekintetet vezető, vonzó és elbizonytalanító elemek juttatják érvényre a zavart, a megmagyarázhatatlant és az irracionálist: a tapasztalat szabad játékát.

Hogy a korábbi példákkal éljek, mind a létra, mind a poliéder ennek az erőnek a hordozói. Vezetik a tekintetet, azonban minekután egyszerre válik kérdésessé ábrázolásuk módja (így a tekintet számára előállított vizuális mivoltuk), illetve szimbolikus jelentésük (így pedig az elme számára felvázolt „értelmük"), nem engedik megnyugodni sem a tekintetet, sem az értelmezést valamifajta stabil ponton. Előbbi kapcsán már több, a metszettel foglalkozó tanulmány is pontos szerkesztésekkel megmutatta, hogy a *Melankólia* tere megfelel a hagyományos perspektíva szabályainak, azonban szemlátomást mintha e perspektivikus szerkesztés direkt módon bújtatva lenne. A térmélyülést követő tekintetünket egyszer csak eltorlaszolja a monumentális akadályként felbukkanó poliéder (Bałus 1994: 12). Így nem láthatjuk a perspektivikus ábrázolást „megvalósulni", amely természetesen (össze)zavaró hatást kelt; főként annak kontextusában, hogy bizonyos tárgyak látványos rövidülésben vannak ábrázolva. Látható tehát, hogy a tér különböző szegmensei közt nem egyértelmű, hogy milyen viszonyok állnak fenn – és nem csupán akkor, ha a fizikai dimenziókat szemrevételezzük, hanem akkor is, ha a szimbolikus dimenziókat igyekszünk értelmezni.

Az utóbbi, a szimbolikus jelentéseket vadászó, tehát a jelölőhöz szükségszerűen jelöltet társítani akaró elme működése szintén több helyen falba ütközik. Így találkozik az

ikonográfiai értelmezés által tárgyalt más elemekkel is. Például a geometria tanához kapcsolódó tárgyakat képesek vagyunk összeilleszteni és kontinuusként látni; a körző esetében viszont megakadunk, mivel zavart kelt *a képben nem látható kép* (Vö. Foucault 2000: 21–33): az, amelyet az angyal éppen ír vagy rajzol. Hasonlóképp mozdul el nyugvópontjáról értelmezésünk, amikor az időt igyekszik meghatározni. A sötét égbolt és a denevér jelenléte azt implikálná, hogy az éjszaka egy pontján vagyunk. Ezzel még a különös, akár varázsos égi jelenség is valamelyest összeegyeztethető. A szivárvány jelenléte – mint szokványos nappali jelenség – viszont ismét megütközteti a figyelmünket.

Továbbá, a tekintet hordozójának azt is fel kell fedeznie, hogy bár káprázatos az égbolton a kirobbanó fényjelenség, mégsem ez szolgáltatja a kép előterének, a feltételezett témának a megvilágítását. Az a benyomásunk születik, hogy még az olyan hagyományos művészi eszközök, mint a fény–árnyék kezelés, sem kötik össze a teret, hanem céljuk épp az, hogy darabjaira szedjék, fragmentálják a látványt, ezzel együtt pedig az érzékelést is. Megdől a tradicionális, képekkel szembeni elvárásunk, miszerint a világ, amellyel szemben találjuk magunkat, ugyanannak a vonatkoztatási rendszernek kell hogy megfeleljen, mint amelyet saját világunkban a ráció kényszerítő ereje alkalmaz annak érdekében, hogy megütközés nélkül homogénné változtathassa tárgyait.

A befogadónak így rá kell jönnie, hogy uraló gesztusai mit sem érnek: az önmagát és saját elrendezőképességének bizonyosságát a centrumba helyező világképének magabiztossága megremeg. Ő maga nem omnipotens, értelmezése nem lehet végleges és univerzális. Saját logoszának apoteózisa a porba hullik, és így csupán a kérdező ember marad hátra. Ily módon a megütközés épp hogy nem a képi szembenállást váltja ki – amelyet a művészettörténetben paradigmatikusan főként az egyházi művészetet alapul véve a középkorban és a reneszánszban is adottnak szoktunk tekinteni –, hanem épp a megütköztetés és a zavar hozza létre a képi fenoményt, amely aztán megteremti az állandó és meg nem szűnő értelmezési folyamatot.

Benjamin Denkbildje

Ez az esztétikai mozzanat az, amelynél érdemes a düreri képkoncepciót összevetni Walter Benjamin Denkbild-fogalmával. Véleményem szerint, a tárgyalt képi működés egybeesik Benjamin műveinek központi elgondolásával. Állításom tehát a következő: bár Dürer metszete és a Denkbildek első látásra „hordozóanyaguk" miatt nehezen összehasonlíthatónak tűnnek, mégis sajátos esztétikai tapasztalatuk következtében médiumuk és működésük is hasonlatossá válik.

Ennek tisztázásához először a Denkbild fogalmát érdemes bemutatni. Benjamin saját rövidprózai jellegű írásait nevezte Denkbildeknek, melyeknek nagy része az *Einbahnstraße (Egyirányú utca)* című kötetében (Benjamin 1928) jelent meg. A Denkbild fogalmáról az egyik legérzékenyebb leírást Theodor W. Adorno adta Benjamin e kötetéről írott esszéjében (Adorno 1974: 660–665). Adorno először leszögezi, hogy a rövid írások nem aforizmák vagy általános életigazságok gyűjteményét adják, de nem is szubjektív benyomások sokaságát jelentik. Formájuk éppen azt a pillanatnyi rögzítettséget örökíti meg, ahol az úgynevezett szubjektívben valami objektív képes megnyilvánulni, éppen az alakzat

kimerevítettségének köszönhetően. Bár elsőre egy egyéni látószög lenyomatainak tűnhetnek az írások, valójában az interszubjektivitás tapasztalatainak rögzítései, azt öntik formába, ahogyan a személyes megbékél a közös tapasztalatként értett általánossal (Leifeld 1996: 142).

Ez amiatt kiemelendő, mert a Denkbildek kimerevített jellegükből adódóan önmagukon túlmutató tapasztalati kört feltételeznek. Ebben az értelemben dialektikus képekként tételeződnek, mivel egyszerre tudhatják magukénak mindazt, amiből konstellációjuk kialakult, és azt is, amelynek az ígéretét már magukban hordozzák. Ez egyértelműen rímel Benjamin archeológiainak is mondható gondolkodására, melynek egyik legszebb példáját éppen egyik Denkbildje adja. Ebben a szerző az emlékezés és a kiásás fogalmainak egymásba játszásán keresztül mutatja fel, ahogyan e cselekvések „tárgyai" valójában sosem önmagukban állnak, hanem tartalmazzák önnön elő- és utóéletüket is (Benjamin 1994: 100–101).

Ez az elgondolás tisztázza továbbá, miben különbözik a Denkbild-koncepció az ideák egyszerű reprezentációitól. Hiszen nem önmagukban egyetlen gondolatot ábrázolnak, hanem körükbe vonják azt is, amiből keletkeztek, épp úgy, ahogyan azt is, ami formálódásukkor alámerült vagy akár eltűnt bennük (Weigel 1997: 58). A Denkbildek esetében így érthető meg a *Dialektik im Stillstand* koncepciója. Benjamin művei e pillanatnyi nyugvópontnak az írásban történő rögzítését célozzák, fenntartva, hogy e rögzítés nem maradhat merev, hanem önnön jellegéből fakadóan része kell legyen egy folytonos mozgásnak. E nyugvópont egyben a kétértelműség, a homályosság és a felsejlés pontja is (Benjamin 1991: 55).

A Denkbildek így nem vázolhatóak fel a szokványos képfogalom alapján, abban az értelemben, hogy nem reprezentálnak és nem is illusztrálnak semmit (Leifeld 1996: 145), vagyis nem állnak valami *helyett*. Nem képviselnek semmi olyat, ami rajtuk kívüliként lehetne értendő. Formájuk nem utal valamifajta eltérő reprezentált tartalomra; esetükben forma és tartalom egybeesik. A Denkbild szó feloldása tehát nem a gondolatok képekben való ábrázolásában rejlik, hanem a gondolatok képi jellegének és a képek gondolatszerűségének egymásra montírozásában. Ez a médiumköziség nem pusztán a benjamini művek megértéséhez visz közelebb minket, hanem kulcsmozzanata a *Melankólia* működésének is. De így érthető meg például az is, hogy Hanneke Grootenboer a *The Pensive Image* című kötetében felvázolt képkoncepció egyik eredetét éppen Benjamin írásaiban véli felfedezni (Grootenboer 2020: 66) – pontosabban e mentén jut el annak németalföldi alapjaihoz, hiszen Adorno is „Hollandismus"-ként azonosítja a Denkbild elnevezést (Adorno 1974: 660).

A fentebb felvázolt értelemben a Denkbildek valójában gondolat és kép dialektikájának a kibomlását érintik, illetve azt egy pillanatszerű mozzanatban kristályosítják ki. Ugyanezt a dialektikus mozgást azonban *elő is* állítják. Hiszen valójában Benjamin írásait a gondolat alakítja képekké, és e mozgásra tudatosan apellálnak is. A mozgás másik elemeként pedig a gondolkodás kilendítését célozzák. Adorno ezzel kapcsolatban a következőképpen fogalmaz: „Ami nem bizonyítható a szokásos stílusban, és mégis meggyőző, az arra hivatott, hogy spontaneitásra és gondolati energiára sarkalljon, és – anélkül, hogy szó szerint vennénk – egyfajta intellektuális rövidzárlat révén szikrákat gyújtson…" (Adorno 1974: 660).

Vagyis a Denkbildek mechanizmusában a gondolat kimozdítása a megütköztetés mozzanatán keresztül történik. Nem villámlásszerű epifánia ez, sokkal inkább egy pillanatra alászálló köd. Ezt a bizonyos intellektuális rövidzárlatot éppen a kimerevítettség – Benjaminnál gyakran akár abszurdként érzékelhető – ereje okozza, vagyis ahogyan az egyébként állandó aktivitásban cikázó gondolkodásnak egy pillanatra meg kell tapadnia a Denkbildek szokatlan anyagán, hogy aztán konvencionális formája letérhessen a szokványos és ezáltal sokszor behatárolt keringési pályáról, melyet általában leír.

Itt azonban fontos megjegyezni: az egyes Denkbildek nem eszközszerűen szolgálják e működést, vagyis nem azzal a célzattal születnek meg, hogy – mintegy helyettesíthető gyújtópontokként – létrehozzák e folyamatot. Benjamin Denkbild-koncepciója maga a kikristályosodott dialektika, abban az értelemben, hogy a gondolkodás cikázó mozgásának részeként már *benne foglaltatik* a gondolat kitérésének potencialitása és aktualitása is, nem pedig csupán kiválthatja azt.

A gondolkodás konvencionális formáiról

Mindezen jellegzetességek összevethetővé teszik a Denkbildek formáját és működését Dürer *Melankóliá*jának kompozíciójával és az általa megnyitott tapasztalati körrel. Mindegyik esetében az esztétikai tapasztalat olyan különleges módozatairól van szó, amelyek legfőbb jellegzetessége, hogy saját formájukhoz és belső felépítésükhöz hasonlatossá teszik önnön tapasztalásukat. E módozatoknak eltérítő, kilendítő jellege pedig az ismerős és bizonytalan, a benyomásszerű és a tárgyias, az illékony és a konkrét közti tapasztalati térbe kormányozza a szemlélőt.

Ez összecseng az adornói jellemzés azon részével, amely a Denkbildek szubjektivitás–objektivitás tengelyen való elhelyezkedéséről szól. Adorno meglátása szerint a Denkbild struktúrája azt a súrlódást érinti, ahol az egyéni tapasztalat érintkezésbe kerül valami általánosan ismerősként feltűnővel. Nem szimbólumról van szó abban az értelemben, hogy nem jelölő és jelölt viszonyrendszerében adódik e két komponens. Sokkal inkább az egyediben ismerszik fel az interszubjektivitás egy konstellációja.

A *Melankólia* angyala mind saját terében, mind pedig a szemlélő irányába e tapasztalatot idézi meg. Az angyal az őt körülvevő egyes tárgyak specifikumaiban valami univerzálisan ismerőst vél felfedezni. Ez saját lelki diszpozíciójából fakad –, ahogyan maga Benjamin is megjegyezte a melankólia kapcsán (Benjamin 1980: 336). Eszerint az a lélekállapot vagy hangoltság, amelyet a melankólia jelent, hajlamossá teszi az embert arra, hogy sokszor közelinek tűnő tárgyak is hirtelen felmérhetetlen távolságba kerüljenek, többletjelentések halmazát elnyerve ezzel, kiutasítva azonban elsőként adódó szimbolikus jellegüket (vö. Darida 2021: 20). Ez a *Melankólia* univerzuma: „Minden mindennel összefügg benne, miközben semmi nincsen közvetlen kapcsolatban egymással" (Földényi 2018: 54).

Hasonlóképpen, a *Melankóliá*ra tekintő egyén is képes azonosítani az egyes részleteket, viszont a teljes kompozíció ambivalenciájának köszönhetően az egyértelmű megfejtések terrénumát elhagyni kényszerül. E távolságnak a (meg)képződésével az ismerősség tapasztalata egyrészt abban sejlik fel, ahogyan önnön diszpozícióját az angyalához hasonlatosként kezdi látni, másrészt pedig abban, ahogyan a melankolikus hangoltság általános

mozgásaihoz kezd idomulni. Így tehát mindkét esetben azt láthatjuk, hogy ami elsőként szokatlanságként tűnik fel, azzá válik, ami szemlélő és világ (belevetett és körülölelő) között megképzi a távolságot; annak érdekében, hogy a magától értetődőnek tűnő alámerüljön az ismerősség homályosabb terében.

E távolság itt említett módozatait a megütközés formái idézik elő. Erről Adorno a következőképpen ír:

> Az *Egyirányú utca* technikája rokon a szerencsejátékoséval, akinek Benjamin érezte magát, és akinek alakján újra és újra töprengett; a gondolkodás lemond a mentális szerveződés, a levezetés és a következtetés biztonságának minden látszatáról, és teljesen átadja magát a szerencsének és a kockázatnak, hogy a tapasztalatra hagyatkozva eltaláljon valami lényegeset (Adorno 1974: 662).

A megütköztetés lényege tehát a gondolkodás konvencionális formáinak eltérítésében rejlik. Ez nem idegen Benjamintól, hiszen ahogyan az *Ismeretkritikai előszóból* sokat idézett mondata is állítja: „Methode ist Umweg" (Benjamin 1969: 8). A fogalmi gondolkodás rendszerező jellegében eltűnő és kivesző megmentésére tett kísérlet ez. Ez az, ami csak akkor járhat sikerrel, ha mozgatóereje vállalja a kerülőutak és a cikázó tapasztalat által megnyitott térre jellemző szabad játékot. Mind a Denkbild, mind pedig Dürer *Melankóliá*ja strukturális elemekkel operál annak érdekében, hogy a gondolkodás – egyébként hagyományosnak, megszokottnak és logikusnak tűnő, de sokszor reduktív – formáit kimozdítsa.

A perspektíva és a fókuszálás jelentősége

E strukturális elemek azok, amelyek legdirektebben összekötik a két formát, a Denkbildeket és a *Melankóliá*t. Ezek megnevezésére talán a perspektíva és a fókuszálás fogalmai a legtalálóbbak, melynek oka, hogy mindkét esetben távolság és tekintet játékának kimozdításáról van szó. Ezek működése akkor kerül előtérbe, amikor képessé válnak a narráció eltérítésére, hogy teret adhassanak a felügyelet nélküli gondolkodásnak.

Dürer *Melankóliá*ja esetében egyrészt a – már Wölfflinnél is említésszerűen megjelenő – káosz az, amely a tekintetet állandó mozgásra kényszeríti. Ez már önmagában eltér a hagyományos reneszánsz kompozicionális elvektől, a németalföldi jellegzetességektől, illetve az – ekkor Dürer számára már részben ismeretes – itáliai késő quattrocento munkáktól. Bár a cinquecento felé tartva a velencei reneszánsz festészet (mellyel Dürer második itáliai útja során megismerkedhetett) már egyre többet foglalkozott zsúfoltabb (akár) tömegjelenetek ábrázolásával, ezek javarészt továbbra is követték a tradicionális kompozíciós megoldásokat. Dürert ennek nyomán foglalkoztatta a sűrített képstruktúrák problémája; a *Melankólia* esetében azonban az alakok helyett a tárgyak sokaságával kísérletezik.

E felvázolt káosznak köszönhetően a tekintet nem képes megnyugodni a metszet egy pontján; e mozgást viszont egy további elem is szolgálja, amely nem más, mint a perspektíva kijátszása. Köztudott, hogy Dürer nagy figyelmet szentelt a perspektivikus ábrázolásmódok tanulmányozásának, amelynek legkézenfekvőbb és legkézzelfoghatóbb bizonyítéka híres fametszete: a *Művész fekvő aktot rajzol* (6. ábra). Műveiből és elméleti írásaiból egyaránt kiviláglik, hogy mesterien elsajátította a perspektíva működési módjait, valamint annak szabályaival is tökéletesen tisztában volt.

Ezek tudatában érthető meg igazán a gesztus jelentősége, amelyet a *Melankólia* angyalának világában láthatunk megvalósulni. Az egyébként tökéletesen kiszerkesztett perspektíva által vezetett tekintet útját többször is megtörik a már említett strukturálisan elbizonytalanító elemek. Ilyen a szem mozgásának szabad siklását elálló enigmatikus poliéder, mely nem csupán a távolba futó áramvonalas kompozíciót akasztja meg, hanem önnön eldönthetetlen egyensúlytalanságát is kérdőre vonja, ahol a tekintetnek „kötelessége" elidőzni.

Hasonlóképp működik a létra, melynek ambivalens helyzete a legkorábbi értelmezőktől kezdődően kihívást okozott a *Melankólia* angyalát szemlélőnek. Ennek oka abban keresendő, hogy sem az nem dönthető el, hogy a létra min áll, sem pedig az, hogy hová vezet; ezért fizikai helyzetét éppúgy nem lehet meghatározni, ahogyan a másodlagos jelentéstartalom társítása is nehézségekbe ütközik. A legpraktikusabb szinten pedig megfogalmazható, hogy a létra végeinek kitakarásával nem alkalmas a tekintet vezetésére. Így a metszetnek nem adódik centrális súlypontja, mely köré a tekintet mozgása szerveződhetne, ezért az állandó cikázásra kényszerül. Így állapítható meg az is, hogy az említett elemek – melyek eredendően akár a kompozíció rendezését is szolgálhatnák – valójában a fókuszálás kijátszására épülnek. Ez pedig a rá tekintőben épp ugyanazt a kontemplatív állapotot idézi elő, mint amelyet magán az angyalon is láthatunk.

E (de)strukturáló elemek jellemzőek Benjamin Denkbildként tárgyalható műveire is. A rövid írások felhasználják a hagyományos perspektívát (az elbeszélő prózai formát), majd annak hagyományos komponenseit (az elbeszélői helyzetet, a narratívát) kijátsszák a befogadói pozíció kimozdítása érdekében. A Denkbildnek valóban nem szükséges semmit *elmondania* (Vö. Benjamin 2002: 460), nem használ a szokásos értelemben vett narratívát, nem *reprezentálja* tárgyát, hanem *felmutatja* azt – hiszen egyúttal valójában önnön tárgyát is alkotja. A Denkbild ilyen módon pontként, és egyszerre egy végtelen egyenesként is felrajzolható volna: nem utal önmagán kívül semmire, mégis teljes dialektikus kontextusában létezhet csupán. Ennek része, hogy az írásban rögzített dialektikus kép játékba lép a gondolkodással, és csakis ekkor nevezhető Denkbildnek; e játék éppen azt a potenciált jelenti, amelyet a Denkbild jellegénél fogva magában hordoz. Ugyanezt a módot követi a *Melankólia*, köre ugyanis csak akkor teljes, amikor e játék mozgásba lendül.

Emellett – direktebb módon – a Denkbild formája a fókuszálás eltérítésére is épít. Benjamin írásai sokszor váratlan vagy akár torzító módon fókuszálnak: egyes dolgokat „túl közelről vagy túl távolról" mutatnak meg. Az előbbire jó példa a *Filléres könyvek* című írás, mely egy megkopott kötet részleteinek aprólékos és precíz felderítésével kezd, szinte mintha nagyító alatt szemrevételeznénk az emlékezés e tárgyát. Később aztán a mnemonikus vizsgálódás következtében képzetek tárháza tolul előre, hirtelen sokkal szélesebb látószögben láttatva mindazt, amit e tárgy magában hordoz. Ez könnyedén összehasonlítható azzal, ahogyan a *Melankólia* angyala, kontemplatív állapotba mélyedve, rátekint az őt körülvevő világra, vagy azzal, ahogyan mi tekintünk rá.

Hasonló „képkivágattal" él például a *Nagyúri módon bútorozott tízszobás lakás*, amely egyetlen helyiség berendezési tárgyaiból és látványából bontja ki egy teljes társadalmi osztály életvilágát. Ez egy különösen kézzelfogható példája a Denkbild azon működésének, amely fentebb az egyedi és az általános tapasztalat megbékéléseként került azonosításra.

Walter Benjamin Denkbildjeinek (és ezzel együtt saját gondolkodásának is) kiemelten fontos eleme a narratíva eszközének ilyen típusú kezelése; e mód nem kíván a szó szoros

értelmében dolgokat elmesélni, vagy visszaadni valamit – sőt el is távolodik a narratívába rendezhetőség elveitől. Helyette írásai – vagy még inkább írásban rögzített képei – olyan perspektívákkal és fókuszálási módozatokkal élnek, melyek lehetőséget nyitnak olyan terek életre hívására, melyek a tradicionális eszközökkel elzárva maradnának. Ilyen térnek tekinthető mindaz, ami a kimerevített írásban manifeszt mellett a csupán felsejlőt vagy akár a lemaradót érinti, és az is, ami a kimerevítés mozzanatában még csak lehetőségként hozható fogalmi szintre.

Dürer *Melankóliá*ja esetében a tekintet tárgyalásakor valójában a *szem narrációjáról* beszélhetünk. A szem narrációja a tekintet olyan irányítása, amely egy logikus képstruktúra, így pedig egy logikus értelemegész irányába mutatna – ezt a mozgást téríti le útjáról a *Melankólia*. E letérítés irányaival és látószögeivel Dürer optikailag is formálja a megjelenő teret. Egyrészt annak mélységét nem engedi kinyílni, másrészt pedig kiterjedését megfoghatatlanná és bizonytalanná teszi azokkal az erővonalakkal, melyeket például a létra vagy az angyal tekintete leírnak. Ezeknek a félegyeneseknek ugyanis csupán irányuk van, végpontjuk nincs. A tekintet ilyen mozgásával együttesen pedig – a Denkbildek tapasztalatához hasonlóan – a gondolkodás mozgása sem behatárolható: felsejlő és letűnő terek sokaságát járhatja be. A *Melankólia* angyala így a gondolkodásból vétetik, és a gondolkodásban is oldódik fel.

Az álomtartalom relevanciája

Theodor W. Adorno idézett esszéjében a Denkbildek egy másik értelmezési síkját is említi, mely érvelésem szempontjából releváns. Ennek eszköze pedig nem más, mint az álomréteg játékba hozása. Ez azért kiemelten fontos, mert Dürer képével kapcsolatban gyakran megfogalmazott vélekedés, hogy a *Melankólia* angyala egy álomszerű világban látható, melynek mind tere, mind pedig jelentése homályosként tűnik fel. Ez azonban pontosításra szorul.

Adorno írásában az álomréteget úgy jellemzi, mint azt a teret, melyben kép, szellem és nyelv egyesülhet, és amelyre azért van szükség, hogy Benjamin írásai elnyerjék filozofikus formájukat (Adorno 1974: 661). Ezt amiatt érdemes kiemelni, mert ez alapján elmondható, hogy Adorno értelmezésében kép és szellem egyesülése az, amely szférában a Denkbildek kikristályosodnak.

Természetesen nem véletlen, hogy akadnak a Denkbildek között olyanok, melyek a legközvetlenebb módon, ténylegesen álmokat mutatnak fel (lásd például: *„Traum"*; Benjamin 1994: 101). Az álmok rétege Benjamin számára nem azért fontos, mert ennek segítségével minden írása egyértelmű szimbólummá formálódhatna, melyben a jelöltet, vagyis freudi nyelven szólva a látens álomgondolatokat volna szükséges kutatni. Ha ehhez a terminológiához tartjuk magunkat, akkor valójában a megmutatkozó álomtartalom az, amely miatt ez a fogalomkör a benjamini művek értelmezésekor használható (Adorno 1974: 661). A *„Denkbild"* elnevezés nem véletlenül tartalmazza a gondolkodás előtagját. Esetünkben az álomréteg szempontjából az a mozzanat releváns, amely a megismeréshez, a gondolat eddig feltáratlan helyekre való mozdításához kapcsolódik. A megismerés ilyen módja pedig abban a kérdésben rejlik, hogy ezek a megmutatkozó álomtartalmak (vagyis maguk az

írások) milyen viszonyrendszerben állhatnak az ébrenléti világgal. Mi az tehát, ami bennük megmutatkozik, s ami aztán képes az egyéni tapasztalatban képszerűen felsejleni.

A *Melankólia* világában úgyszintén nem a ráutalások és az allegorikusan ábrázolt jelentéstartalmak azok, amelyek a tapasztalást kilendítik szokványos útjairól. Sokkal inkább az, ahogyan bár enigmatikusan, ugyanakkor az előttünk megmutatkozó világ összefüggésbe kerül velünk mint szemlélőkkel, a világunkkal. Az angyal töprengése – amiképp a körülötte heverő tárgyak zavaros környezetében teste kissé megfáradtan előregörnyed és kontemplatív állapotba süllyed – éppen azt a cselekvést jelenti, amelynek a szemlélő is részesévé válik abban a pillanatban, hogy rátekint.

Dürer metszetét és Benjamin Denkbildjeit tehát nem az köti össze, hogy szokatlan kompozíciójukkal valami rajtuk kívül állóra utalnának, hanem ahogyan mindent, amit megidézhetnek, már tartalmaznak magukban, önmagukba záródó módon. Ennek dialektikus mozzanata pedig az, ahogyan ez a bezáródás egyszerre teszi őket végtelenül nyitottá, épp a bennük felsejlő ismerős által. Az az esztétikai tapasztalat, amelyről esetükben szó van, nem lineáris, nem rámutató és nem illusztratív jellegű. Az általuk megnyitott térben a tapasztalat mindig vissza-visszatér a műalkotásokhoz, ekképpen egyúttal vissza-visszatér magához a tapasztalóhoz is.

Összefoglalás

A Melankólia tükre

A *Melankólia* angyala letiltja a megfejtést, letilt mindenfajta lineáris, racionalizáló mozzanatot annak érdekében, hogy képes legyen egy ennél sokkal immerzívebb és szubverzívebb tapasztalati kör létrehozására. Értelmezéstörténete – véleményem szerint – azért válhatott ilyen terjedelmessé, mert Dürer a kompozíció megalkotásának – vagyis a jelentésképzésnek – nem hagyományos módjaival operál. Él azonban mind a képi, mind pedig a kontemplatív összezavarás különböző működéseivel, amelyek a melankólia sajátjai is.

A görnyedő alakjára tekintő így az állandó *meg-nem-értés* állapotában sodródik. Ez nem meglepő, hiszen magát a melankóliát már a 10. században is úgy írták le, mint egy kórt vagy állapotot, melynek egyik legfőbb tünete a *kérdések megválaszolásának képtelensége*. És ha a patologizálást kivonjuk a képletből, továbbra is felismerhető, hogy ez éppen annak a térnek a tapasztalata, amelyet a metszet megnyit. Ez oly módon jellemezhető, ha számot vetünk azzal, miként van jelen a narratíva eszköze.

A melankólia állapotának szintén réges-régre visszanyúlóan lejegyzett tulajdonsága, hogy akit hatalmába kerít, azt egyúttal folytonos töprengésre kényszeríti; ezzel pedig gyakran beszédképtelenséget eredményez. Tehát ahogyan a melankolikus sem képes beszélni, úgy ez Dürer művének sem feladata – ebben áll a forma és a tartalom egymásba hullása. Azonban a beszédképtelenség nem jelent gondolkodásképtelenséget: míg a beszédet muszáj narratívába rendezni, addig a gondolkodás szabadon cikázhat; és a *Melankólia* angyala egyértelműen, pátoszformula-szerűen, gondolkodik.

Ahogyan a metszet a gondolkodás állapotát merevíti ki, úgy Walter Benjamin Denkbildjei is szó szerint a gondolkodás képekben való kimerevítését szolgálják. Formájuk

miatt esetükben valamifajta narrativitást feltételezünk, amelynek tapasztalásakor azonban befogadóként rá kell ébrednünk, hogy a szó szoros értelmében nincsen elmesélt történet. Az elmesélhetőséghez és a narratívákhoz szokott ember akár a *Melankóliá*ra tekint, akár a Denkbildeket olvassa, megütközik. Ezt a fajta pillanatszerűséget, ezt a fajta nem-beszédszerűséget, amely mindkét esetben felmutatásra kerül, igyekszik „kikerekíteni". Így önmaga is a gondolkodás körébe kerül, mert enélkül ez potencialitásként sem lehetne jelen.

Britta Leifeld Benjamin Denkbildjeiről írott tanulmányának – meglátásom szerint – legtalálóbb szegmense az, melyben a megfoghatatlanhoz való ragaszkodásukról beszél (Leifeld 1996: 143). Érvelésében az írások formája, a gondolatiság és a képiség egybejátszása és ennek paradox mivolta a fogalmilag nem megragadhatóhoz való rögzítettségnek a szolgálatában áll. Ebben detektálható a megütköztetés mozzanata. Ez az eldönthetetlen helyzet képes kilendíteni a befogadót hagyományos diszpozíciójából, amelyet Leifeld produktív kétségbeesésnek nevez.

Értelmezésemben ez a gondolkodás konvencionális formáinak kimozdítása. A *Melankólia* és a Denkbildek különössége abban ragadható meg, hogy önmagukon belül is a gondolkodás formáival operálnak, amelyek sokszor kiszámíthatatlanok, nem narrativizálhatók, vagy fragmentumszerűek. Oly módon használják saját médiumukat és eszközeiket, hogy kiállják a könnyen megfejthetőség és a rövidre zárhatóság próbáját, annak érdekében, hogy az értelmet ne csupán *kiállítsák*, hanem *elő is állítsák*. Vagyis a *Melankólia* és Benjamin Denkbildjei mediális különbségeik ellenére hasonlóképp működnek: esztétikai tapasztalatuk a gondolkodás kimerevíthetetlenségére és annak tükrözésére épül. A nem szűnő kontempláció állapota, az a mozgás, melyet felmutatnak, valójában bennünk is felsejlik, emiatt pedig végső soron mindkettő a tükrünkké válik. Mindeközben pedig magára hagyják a befogadót. Nem szolgálnak kapaszkodókkal, így a szemlélő csupán magából kiindulva idézheti elő és építheti fel a megismerés formáit.

Hivatkozott irodalom

Adorno, Theodor W. (1974 [1955]): Benjamins „Einbahnstraße" In *Noten zur Literatur*. Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 660–665.

Bałus, Wojciech (1994): Dürer's „Melencolia I": Melancholy and the Undecidable. *Artibus et Historiae* 15(30): 9–21. DOI: https://doi.org/10.2307/1483470.

Benjamin, Walter (1928): *Einbahnstraße*. Berlin: Rowohlt.

Benjamin, Walter (1969): *Ursprung des deutschen Trauerspeils*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1980): *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon.

Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften, Vol. V. 1*. Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1994): *Denkbilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (2002): *The Arcades Project*. Rolf Tiedemann (szerk.). Cambridge, Massachusetts – London: Belknap Press.

Darida Veronika (2021): *A talány filozófiája. Giorgio Agamben esztétikája.* Budapest: L'Harmattan.

Dürer, Albrecht (1525): *Underweysung der messung mit dem zirkel und richtscheyt in Linien ebnen unnd gantzen corporen*. Nürnberg: Hieronymus Andreae.

Dürer, Albrecht (1528): *Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*. Nürnberg: Hieronymus Andreae.

Foucault, Michel (2000): „Az udvarhölgyek" In *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája.* Budapest: Osiris Kiadó, 21–33.

Földényi F. László (2018): *A melankólia dicsérete*. Budapest: Jelenkor.
Grootenboer, Hanneke (2020): *The Pensive Image. Art as a Form of Thinking.* Chicago–London: The University of Chicago Press.
Hecksher, William S. (ford.) (1978): Melancholia (1541). An Essay in the Rhetoric of Description by Joachim Camerarius. In *Joachim Camerarius (1500–1574). Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation*. Frank Baron (szerk.). München: Fink, 31–120.
Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky és Fritz Saxl (1964): *Saturn and Melancholy; Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art.* New York: Basic Books.
Leifeld, Britta (1996): „Dies alles, um ins Herz der abgeschaffen Dinge vorzustoßen" – Benjamins Philosophie und seine literarische Konkretion im Denkbild. In *Denkbilder. Wandlungen literarischen und* ästhetischen *Sprechens in der Moderne.* Ralph Köhnen (szerk.). Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Párizs – Bécs: Peter Lang, 141–162.
Merback, Mitchell B (2017): *Perfection's Therapy: an Essay on Albrecht Dürer's Melencolia I*. New York: Zone Books.
Quiviger, François (2002): Renaissance Art Theories. In *A Companion to Art Theory.* Paul Smith és Carolyn Wilde (szerk.). Oxford, Malden: Blackwell Publishing Ltd, 49–60. DOI: https://doi.org/10.1002/9780470998434.CH5.
Rupprich, Hans (szerk.) (1956): *Dürer: Schriftlicher Nachlaß*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.
Warburg, Aby M. (1920): *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse.) Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung.
Weigel, Sigrid (1997): *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins: theoretische Schreibweise*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
Werner, Elke Anna (2016): Martin Luther and Visual Culture. In *Oxford Research Encyclopedia of Religion*. DOI: https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199340378.013.296.
Wölfflin, Heinrich (1919): *Die Kunst Albrecht Dürers*. München: Bruckmann.

Tóth Fanni

az ELTE Bölcsészettudományi Karán szerezte művészettörténész mesterdiplomáját, jelenleg az Esztétika Tanszék mesterszakos hallgatója (Budapest).

Képjegyzék

1. ábra. Albrecht Dürer: *Melencolia I*, rézmetszet, papír, 24 x 18,5 cm, 1514

Forrás: The Metropolitan Museum of Art (New York)

2. ábra. Dél-németországi Mester: *Spiegel der Vernunft*
(színezett fametszet, 40,4 x 29,1 cm, 1488 körül)

Forrás: Staatliche Graphische Sammlung (München)

3. ábra. Németalföldi Mester: *A kéz mint a megváltás tükre*
(színezett fametszet, 39,1 x 27 cm, 1466)

Forrás: The National Gallery of Art (Washington DC)

4. ábra. Albrecht Dürer: *Szent Jeromos a Studiolóban* (rézmetszet, papír, 24,6 x 18,9 cm, 1514)

Forrás: The Metropolitan Museum of Art (New York)

5. ábra. Albrecht Dürer: *A lovag, a halál és az ördög* (rézmetszet, papír, 25 x 19,6 cm, 1513)

Forrás: The Metropolitan Museum of Art (New York)

6. ábra. Albrecht Dürer: *Művész fekvő aktot rajzol* (fametszet, papír, 7,7 x 21,4 cm, 1600 körül)

Forrás: The Metropolitan Museum of Art (New York)

replika

DOI: 10.32564/133.7

2024 (133): 149–175.
© A szerző(k) 2024
replika.hu/replika/133

Tóth Károly és Zsellér Anna

Kritika és rezignáció

Walter Benjamin magyarországi recepciója 1989 előtt[1]

Absztrakt: Dolgozatunk célja feltérképezni Walter Benjamin magyarországi recepciójának fő politikai és filológiai tendenciáit a kezdetektől 1989-ig. Ezt a szinte teljes egészében a Kádár-korszakra korlátozódó recepciótörténetet az *oral history* eszközeivel, valamint a vonatkozó primer és szekunder irodalmak alapján rekonstruáltuk annak érdekében, hogy bemutathassuk a történelmi, személyi és szakmai lehetőségeket és viszontagságokat. Ennek köszönhetően a kutatás során a Benjamin-kiadás olyan rendhagyó mozzanatait tártuk fel, mint az első fordítások között fantázianévvel felbukkanó részlet a *Szomorújáték-könyv*ből, a legelső magyar Benjamin-monográfia, a *Krédó és rezignáció* „félig" megjelenése vagy éppen az *Angelus Novus* című gyűjtemény utószava körüli szerkesztőségi küzdelem. Az interjúkban leírt körülményeket kritikailag rekonstruálva nem csupán a pártvezetőség döntéseinek és hatalmi harcainak hatását vizsgáltuk Benjamin műveinek kiadására nézve, hanem azt is, hogy a fordításokat és értelmezéseket miként formálták az érintettek személyes kapcsolatai. Mindemellett törekedtünk a recepciót a marxista filozófusok vitáinak aktuális kérdései, valamint a pártállami keretek által meghatározott nyilvánosság és a kiadásban érintett intézmények viszonylagos autonómiája közötti feszültségek feltárása révén kontextualizálni.

Kulcsszavak: Walter Benjamin műveinek recepciója, Kádár-korszak, marxista filozófia, oral history, történeti rekonstrukció

1 Jelen dolgozat a szerzőknek a Routledge „Marx and Marxisms – New Horizons" nevű sorozatában Caroline Adler és Sophia Buck szerkesztésében 2025-ben megjelenő *Walter Benjamin in the European East – Networks, Conflicts, and Reception* című kötet számára készített angol nyelvű tanulmányának átdolgozott változata.

Walter Benjamin *magyar* recepciójának története nem korlátozható egyértelműen egyetlen ország szűk geopolitikai határain belülre, mindezért az alábbi vizsgálatok elsősorban a *magyarországi* recepciótörténet kulturális és politikai viszonyainak feltárására szorítkoznak. E recepció túlnyomórészt az 1956-os forradalom leverése és a rendszerváltás közötti időszak pártállami keretek által meghatározott nyilvánosságában bontakozott ki. Ezeket az évtizedeket a marxista filozófusok fokozódó polarizálódása jellemezte mind szellemi munkásságuk, mind pedig intézményes beágyazottságuk tekintetében.[2]

Kutatásunk során elsősorban az *oral history* eszközeivel tártuk fel azokat a viszonyokat, amelyek Benjamin munkái megjelenésének feltételeit és azok recepcióját jellemezték egy olyan időszakban, amikor a hivatalos kultúrpolitika a kritikai gondolkodást az egyetemek és kutatóintézetek falai közé igyekezett szorítani. E kontextus feltárása érdekében 2022 áprilisától júniusig interjúkat készítettünk és levelezést folytattunk Lukács György tanítványaival (Vajda Mihállyal és Radnóti Sándorral), fordítókkal (Márton Lászlóval és Pór Péterrel) és más kortárs filozófusokkal (Weiss Jánossal és Somlyó Bálinttal), valamint Tábor Béla filozófus örökösével. A befogadás politikai és filológiai aspektusainak felderítése érdekében egyaránt igyekeztünk hangsúlyt fektetni a szöveghagyományozáshoz kapcsolódó tevékenységek mindennapi realitásaira és gyakorlatára – a kutatásra, a fordításra és a szerkesztésre –, valamint az ezekkel kapcsolatos feszültségekre. Benjamin magyarországi recepciójának főbb mérföldköveit a vonatkozó primer és szekunder irodalom, valamint interjúalanyaink visszaemlékezései alapján határoztuk meg.

Történelmi háttér

Nevének viszonylag korai említése és két rövidebb írásának a Kassák által szerkesztett *Dokumentum*ban való közlése ellenére Benjamin műveinek tényleges magyarországi befogadása csak az 1960-as évek elején kezdődött meg – és elválaszthatatlan Lukács György kései esztétikájának fokozatos kidolgozásától és recepciójától.[3]

A szocialista országokban a filozófiai mező működését (határait, elismert és ki nem mondott szabályait stb.) mindig az adott időszak pártállami jellemzői határozták meg.

2 A gondolkodás és egzisztálás kettősségére világít rá Lukács György egyik tanítványa, Márkus György (1934–2016) *„Antropológia" és marxizmus* című könyvének – már ausztráliai emigrációjában írt – előszava is, amely megemlíti a körülményt, hogy a marxista filozófiával foglalkozóknak Magyarországon mindig meg kellett küzdeniük azzal a nehézséggel is, hogy „kritikai módon ismerjünk el egy elméletet, amelyet pusztán apologetikus célokból kisajátít egy bürokratikus hatalmi apparátus" (Márkus 1981: 10–11); Márkus e megjegyzése további kiegészítésre szorul, ugyanis nem pusztán az „elmélet kritikai elismeréséből" fakadt ez a nehézség, hanem abból a körülményből is, hogy a filozófiával szakmai szinten foglalkozók egyszerre voltak részei intézményi kötődéseik révén a hatalmi térnek, politikai gondolkodókként és közszereplőkként pedig számos esetben az ellenzékinek.

3 Walter Benjamin legelső magyarul megjelent írása az *Írói egyesülések Oroszországban* volt, amely 1927 áprilisában jelent meg a *Dokumentum*ban, Kassák rövid életű avantgárd folyóiratában (Benjamin 1927a). A cikket, amelyet alig néhány héttel korábban jelentetett meg a *Literarische Welt* (Irodalmi Világ) nevű német hetilap, hamarosan egy újabb fordítás követte ugyanitt, *Az orosz filmművészet* című írás (Benjamin 1927b). Benjaminnak az akkori Magyarországon való viszonylagos ismeretlensége, a tárgyalt témák tematikai hasonlósága, valamint a két szöveg rövid terjedelme arra engednek következtetni, hogy ezek a fordítások valószínűleg nem kifejezetten a benjamini gondolkodás iránti érdeklődés eredményeként készültek el. E cikkek után több mint négy évtizedig semmi nem jelent meg magyarul Benjamintól.

Ennek megfelelően Magyarország az 1948-es „fordulat évével" kezdődő sztálinizálásának időszakát a párt szolgálóleányának szerepére kárhoztatott filozófia jellemzi, amely állapot – némileg leegyszerűsítve – egészen 1956-ig fennállt.[4] Ebben az időszakban a sztálini „dialmat" doktrínáját hivatalos filozófiává avatták, egyes gondolkodókat adminisztratív eszközökkel kiszorítottak a mezőből, másokat be is börtönöztek. Nem meglepő tehát, hogy ebből az időszakból a legmaradandóbb a fordítások gazdag hagyatéka, amely Hegel, Kant és Spinoza mellett Lukács műveit is először tette hozzáférhetővé a magyar olvasók számára (vagy legalábbis e szerzők először jelentek meg szélesebb közönség számára is elérhető kiadásokban). E nagy ívű projekt részeként fordította Zoltai Dénes (1928–2008) – aki kiemelkedő szerepet játszott mind a legelső magyar nyelvű Benjamin-gyűjtemény kiadásában, mind Lukács szellemi örökségének gondozásában – Hegel *Esztétikai előadásai*t, amelyek 1952 és 1956 között három kötetben láttak napvilágot.

A forradalom leverése utáni megtorlásokat – a korabeli szovjet politikával összhangban – viszonylag gyors kulturális, majd gazdasági „olvadás" követte. Ennek következtében – Csehszlovákia 1968-as megszállásának sokkjáig – a korábbi dogmatizmushoz való viszony tisztázása vált a marxista filozófia központi kérdésévé. Emellett mind Magyarországon, mind nemzetközi szinten a filozófiai mező egyik kulcsfontosságú eseménye volt, hogy Marx korai művei először jelentek meg s váltak széles körben hozzáférhetővé számos nyelven, köztük magyarul is. A desztalinizáció által felvetett kérdések közepette e posztumusz írásokhoz való viszony a keleti blokk filozófusainak polarizálódásához vezetett, amit Magyarországon tovább bonyolított Lukács korai műveinek megjelenése. Vajda Mihály[5] erre a következőképpen emlékezett vissza:

> Azzal kezdtük, amit jelszószerűen még az Öreg is megfogalmazott: a marxizmus reneszánszával, hogy hozzuk rendbe a marxizmust, mert a dialektikus materializmus egy halandzsa. Valahonnan innen indultunk el, […] hogy nézzük meg, ténylegesen mit mondott Marx, és akkor kiderült, hogy sok mindenről mondott sok mindent. […] Végülis oda jutottunk – én oda jutottam, nem tudom, hogy más hova jutott –, […] hogy a marxista filozófiát, ha van ilyen, azt Lukács fogalmazta meg a *Történelem és osztálytudat* nagy tanulmányaiban, amelyeket később radikálisan megtagadott.[6]

Ugyanerre az időszakra vonatkozóan Radnóti Sándor[7] a következőket mondta:

> Mi is elkezdtünk visszafelé menni az olvasmányokban. Felfedeztük *A heidelbergi esztétikát*, ami addig ismeretlen volt. Márkus elvégezte a fantasztikus filológiai munkát ezzel kapcsolatban. Fehér nagy értelmezéseket adott, de nem csak erről, hanem [Lukács] Balázs Béla-viszonyáról is […]. Úgyhogy felfedeztük magunknak visszafelé menet az Öreg nagyságát.

4 A dolgozat terjedelmi korlátai nem teszik lehetővé, hogy olyan fontos mozzanatokra kitérjünk, mint amilyen a Nagy Imre első kormánya alatti viszonylagos enyhülés (1953–1955) vagy a közvetlenül az 1956-os forradalom után Lukácsot és tanítványait ért kritikák voltak.

5 Vajda Mihály (1935–2023) egyetemi tanár, az MTA rendes tagja, Lukács tanítványi körének utolsó élő tagja volt az interjú készítésekor. A Benjamin-recepció számára ismert körülményei mellett olyan más jelentős eseményekről is kérdeztük, mint Lukács korai írásainak újrakiadása vagy a „filozófusper".

6 Ha nincs másként feltüntetve, az idézetek az interjúkból származnak.

7 Radnóti Sándor (1946) egyetemi tanár és az MTA rendes tagja; 1980-ig a Magvető és a Gondolat Kiadó szerkesztőjeként dolgozott, később pedig szabadúszó műfordító lett. Elsősorban a legelső magyarországi Benjamin-monográfiáról és annak hányatott kiadástörténetéről kérdeztük.

> És azt is meg kellett mondani, hogy sokkal zseniálisabb volt fiatalkorában, […] a *Történelem és osztálytudat*ot, a marxista fordulat utáni főművet is beleértve. Döbbenetes volt a '19 előtti, két egymásnak homlokegyenest ellentmondó nagy tanulmány: az egyik, ami a szociáldemokrácia lassú haladását választotta mintának, és *A taktika és etika,* amely ugye a híres Hebbel-mondatban, ahol Judit mondja, hogy ha Isten közém és a tett közé a bűnt állítaná, ki vagyok én – […] ami ugye dosztojevszkiji felmentés a terror és más dolgok alól. A Tanácsköztársaság terrorjának előzetes igazolása. […] Nem így gondoltam régebben, de ma már hajlok arra, hogy ez egy vallásos fordulat volt. A mindennapi polgári életben keresni valami szilárdat, bizonyosat és megváltó jellegűt. Tehát miközben ő kizárta a messianisztikus filozófiákat, mint Blochot és Benjamint, ugyanakkor szerintem ő maga is messianisztikus okokból kötelezte el magát egy életre a marxizmus és a kommunizmus mellett. Ami a '20-as, '30-as évektől a párt irányvonalának választását is jelentette.

Erős leegyszerűsítéssel élve, a különbségek a magyar marxista filozófusok két nagy táborát hozták létre (gyakran erős belső feszültségekkel): a Lukács és az általa inspiráltak körül csoportosulókat, valamint a visszamenőleg kevésbé befolyásos és jóval kisebb létszámú, gyakran „maoista", „neosztálinista" és más, tényleges nézeteiket nem feltétlenül tükröző elnevezésekkel illetett csoportot, amelynek heterogenitását jól tükrözi, hogy a már 1966-ban a pártból kizárt Rozsnyai Ervint (1926–2012) éppúgy ideszámíthatjuk, mint a „filozófusperben" az apparátust képviselő egykori Lukács-tanítványt, Szigeti Józsefet (1921–2012). Míg a frontvonalak létrejöttének fő okaként gyakran elméleti nézeteltéréseket említenek (a Hegel és Marx közötti kapcsolat természetét, az utóbbi által *A tőké*ben alkalmazott dialektikus módszer sajátosságait, a marxista ontológia lehetőségét stb. illetően), ezek gyakran tükrözték az ortodoxia és a reformizmus pártvezetőségen belüli tendenciáit (arról nem is beszélve, hogy a magasabb szinteken lévő frakcióktól nem volt idegen, hogy a filozófiát vagy a viták puszta létét önlegitimációs eszközként használják fel [Lehmann 1998: 2]). Emiatt a viták felelevenítése Benjamin magyarországi bemutatkozása idején nemcsak megengedett, hanem motivált, sőt kívánatos lett. Mindazonáltal a diskurzus nyilvánosságát végső soron a konkurens intézmények (kutatóintézetek, egyetemi tanszékek, kiadók stb.) irányították, amelyektől a korábban említett csoportok egyike sem választható el. Mindezek miatt a történtekre visszatekintők számára dualizmusnak tűnő, „pártállam *versus* filozófusok" szembeállítás leegyszerűsíti az egykori viszonyok komplexitását, hiszen számos olyan szereplő volt, aki bizonyos szempontból mindkét táborhoz köthető (például Lukács egykori, később ellene forduló tanítványai vagy épp a gondolkodásával szimpatizáló, de az állami intézményekkel affiliált filozófusok).

Benjamin korai recepciójának valamennyi általunk ismert szereplője a széleskörűen értett magyar nyilvánosságtól mintegy szakmailag elkülönülő értelmezői közösséget alkotott. A fordítók, szerkesztők és a recenzensek nagy része Lukács csoportjához kapcsolódott.[8] Ezt bizonyítja az is, hogy Benjamin művei iránt e körön kívül, azok magyarországi megjelenésekor viszonylagos közömbösség uralkodott, mindazonáltal ez a fajta „csendes" recepció korántsem egyedülálló a magyar filozófiatörténetben, hiszen ez volt a helyzet – más marxista gondolkodók mellett – Theodor W. Adorno és Louis Althusser esetében is. A rendszerváltáshoz vezető évtizedek azonban hoztak némi változást és változatosságot a

8 A csoportok közötti elismert kapcsolatok ellenére sem Radnóti, sem Vajda nem emlékezett arra, hogy a Kádár-rendszer „baloldali" ellenzékéből bárki is foglalkozott volna Benjamin munkásságával.

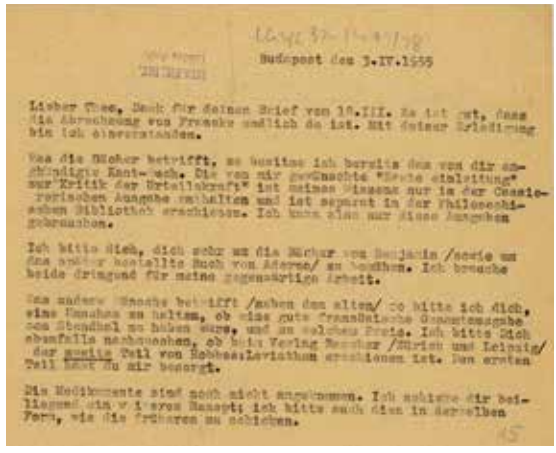
publikációk terén. Ez megnyilvánult például a magyar nyelvű jugoszláv folyóiratokban megjelenő írások megnövekedett számában, az 1980-as *Angelus Novus* előkészítését meghatározó konfliktusban, valamint a Budapesti Dialogikus Iskola dokumentált tevékenységében.

Míg a Kádár-kori kiadópolitika sajátosságait jellemző „három T" két véglete, vagyis a támogatás és a tiltás világos határokat szabott a kulturális mező felosztására (ezáltal egyszersmind azt is kijelölve, hogy miből lesz tamizdat vagy szamizdat), a „megtűrtnek" számító művek kategóriája mindig is homályos maradt. Mivel hivatalosan nem létezett világos törvényi korlátozás vagy cenzúrahivatal, ezért a kiadói öncenzúra működésének jellegzetességeit Somlyó Bálint[9] a következő példával próbálta érzékeltetni számunkra:

> *Somlyó:* Fejtő [Ferenc] elment Magyarországról 1935-ben mondjuk, és nem túl rég halt meg […], és már a világháborút is Franciaországban csinálta végig. Írt könyvet a Monarchiáról, meg sok mindenről, kétségtelenül baloldali, de hát nem diktatórikus pozícióból nézte, ami Magyarországon történik, és nagyon kritikus volt a Kádár-rendszerrel. '88-ban fölmerült, hogy Fejtőt kéne kiadni. Azt vetette föl, nem tudom, a szerkesztő, hogy adjuk oda [valakinek] lektorálni a dolgot, akkoriban mindent lektoráltak, ugye? […]
> *Zsellér:* A lektorálás volt a cenzúra fedőneve?
> *Somlyó:* Persze. […] Illetve a cenzúrát öncenzúraként végül is a kiadó gyakorolta, tehát a kiadó volt felelős azért, hogy mi jelenik meg, s a kiadó úgy védte le magát, hogy odaadta a [kéziratot] hozzáértő embereknek, akik maguk is tudták, hogy megírják a jelentésben, hogy „hát nagyon jó a könyv, de a 46. oldalon az áll benne, hogy…"

Az efféle lektoráltatási és egyéb vonatkozó gyakorlatok viszonylag nagyfokú autonómiát biztosítottak a kiadóknak, ami problémamentessé tette Benjamin magyarországi bevezetését. Az informálisként is jellemezhető légkör ugyanakkor nem volt mentes a nehézségektől, hiszen a Benjamin-recepcióhoz hozzájárulók közül – különböző mértékben – sokan szembesültek a cikkünk további fejezeteiben leírt akadályokkal.

1. kép. Lukács 1955. április 3-i levele Theodor Pinkushoz



Budapest den 3.IV.1955

Lieber Theo, Dank für deinen Brief vom 10.III. Es ist gut, dass die Abrechnung von Fromke endlich da ist. Mit deiner Erledigung bin ich einverstanden.

Was die Bücher betrifft, so benütze ich bereits den von dir abgeschickten Kant-Band. Die von mir gewünschte "Erste Einleitung" zur "Kritik der Urteilskraft" ist meines Wissens nur in der Cassirerschen Ausgabe enthalten und ist separat in der Philosophischen Bibliothek erschienen. Ich kann eben nur diese Ausgaben gebrauchen.

Ich bitte dich, dich sehr um die Bücher von Benjamin /sowie um das andere bestellte Buch von Adorno/ zu bemühen. Ich brauche beide dringend für meine gegenwärtige Arbeit.

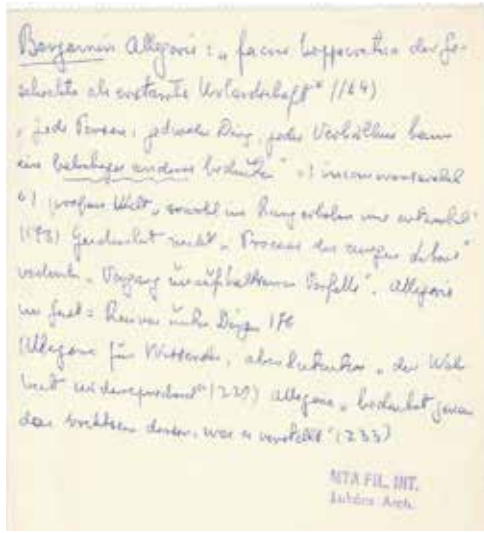
Was andere Wünsche betrifft /neben den alten/ so bitte ich dich, eine Kenntnis zu haben, ob eine gute französische Gesamtausgabe von Stendhal zu haben wäre, und zu welchem Preis. Ich bitte dich ebenfalls nachzusehen, ob beim Verlag Beacher /Munich und Leipzig/ der zweite Teil von Hobbes:Leviathan erschienen ist. Den ersten Teil könnte ich mir besorgt.

Die Manuskripte sind noch nicht angekommen. Ich schicke dir beiliegend ein [illegible] Manuskript; ich bitte auch dies in derselben Form, wie die früheren zu schicken.

Forrás: Lukács 1955a

9 Somlyó Bálint (1957) egyetemi tanár, 2016 és 2020 között az ELTE BTK Esztétika Tanszékének vezetője. *Kerülő úton* című kötete tartalmazza Benjaminról szóló esszéit és Radnóti *Krédó és rezignáció* című monográfiájáról írt recenzióját (Somlyó 2014: 68–82).

2. kép. Lukács jegyzetei Benjamin *A német szomorújáték eredete* című művéről



Forrás: Lukács 1955b

Lukács szerepe a Benjamin-recepcióban

Benjamin művészetfilozófusként történő bevezetése a magyar közönség előtt egy Lukácshoz igazodó korai recepcióra enged következtetni (az életmű sokszínűségét, beleértve történelemfilozófiáját és messianizmusát is csak jóval később ismerhették meg a magyarul olvasók). Lukácsnak a művészetfilozófia iránti élénk érdeklődése egész életére jellemző volt, de 1949-es kényszerű önkritikája és az azt követő politikai háttérbe szorulása után dominánssá vált műveiben. Ezt követően – az 1956-os forradalmi kormányban való rövid szerepvállalását leszámítva – Lukács a politikai perifériára szorult.

Egy 1935-ből származó, életében kiadatlan kéziratában (Lukács 1982: 155) felbukkanó, „montázs-praxisát" nem pusztán bíráló, hanem egyenesen lesöprő megjegyzésétől („lehetetlen komolyan vennünk") eltekintve Lukács 1955 előtt sosem említi Benjamin nevét. Egy 1955. április 3-án kelt, Theodor Pinkusnak írt levele (Lukács 1955a) azonban intenzív érdeklődésre enged következtetni: „Arra kérem, hogy tegyen meg mindent Benjamin könyveinek beszerzése érdekében […]. Sürgősen szükségem van rájuk jelenlegi munkámhoz." Lukács hirtelen érdeklődése egybeesik a *Schriften* (Írások) című kétkötetes Benjamin-válogatás megjelenésével, amelynek megjelenése körül – többek között – Adorno maga bábáskodott. Mint Radnóti beszámolt róla, ez a kiadás egy ideig Magyarországon kizárólag Lukács magánkönyvtárában volt elérhető:

> Tulajdonképpen Lukácsnak köszönhetem azt, hogy Lukács-kritikus lettem, mert elballagtam az Öreghez, és kölcsönkértem tőle az első kétkötetes Suhrkamp-kiadást, amit Adorno

> és a felesége, Gretel Adorno adott ki. Ez a kötet mai napig a könyvtáramat díszíti, soha nem adtam vissza.[10]

Jegyzeteinek tanúsága szerint Lukács kíváncsiságát főként Benjamin allegóriaelmélete keltette fel (Lukács 1955b), és ezt a témát a válogatáskötet megjelenését követően igen hamar, először egy 1955-ös előadásában vette elő, amelyet több másikkal együtt a *Wider den mißverstandenen Realismus* (A félreértett realizmus ellen) című kötetben publikált 1958-ban. Lukács nem részletezi, pontosan honnan indult foglalkozása Benjaminnal, de a már említett feljegyzéséből világossá válik, hogy érdeklődése kezdetét Benjamin *A német szomorújáték eredete* című művével való találkozása (vagy esetleges újratalálkozása) jelentette.[11]

Benjaminhoz fűződő megjegyzései csak egy évtizeddel később jelentek meg először magyarul (Lukács 1968: 352–355), a kötetet teljes terjedelmében pedig 1985-ben adták ki *A kritikai realizmus jelentősége ma* címmel. Ez aligha meglepő, hiszen Lukácsot épp megjelenése idején zárták ki a pártból, és az 1956-os miniszteri tisztsége miatt pedig rövid időre Snagovba internálták. Ebből kifolyólag Benjamin recepciójának kezdete egészen 1965-ig kitolódott, amikor is – a német nyelvű eredeti megjelenése után két évvel – Lukács kései esztétikai szintézise, *Az esztétikum sajátossága* (a továbbiakban: *Esztétika*) magyarul is megjelent.

A szélesebb magyar közönség számára az *Esztétika* megjelenése jelentette a legelső alkalmat, hogy Benjamin nevével az ország legjelentősebb filozófusának írásában, kritikai kontextusban, mégis az elismerés hangfekvésében találkozhasson. Ahogy Radnóti visszaemlékezett:

> Amikor az *Esztétika* megjelent, Lukács követőinek köre, a Lukács által lenyűgözött emberek egymásnak vették karácsonyra a két kötetet. Drága volt, talán 80 forint, borzasztó drága.

Az *Esztétika* magyar nyelvű megjelenése az értelmiség körében az évtized második felének nagy eseménye volt, fogadtatását azonban hiányérzettel vegyes lelkesedés jellemezte (ezt a kettősséget találóan tükrözi Lakner László művészi reflexiója, az 1970-es *Karte I – My George Lukács Book* című szitanyomat). Radnóti éppen ezt a hiányérzetet emelte ki Benjaminhoz fordulása okaként:

> Nehéz ezt rekonstruálom. De valószínűleg arról volt szó, hogy Lukács, aki fiatal korában minden híresztelés ellenére egyáltalán nem volt konzervatív, hanem inkább a modernizmusnak egy változatát képviselte, amit lehetne konstruktivizmusnak vagy valami hasonlónak nevezni… mindenképpen egy nagyon erősen formacentrikus elgondolása volt

10 Értelemszerűen egyik kötet sem szerepel a hagyatéki könyvtárnak az MTA KIK által a Lukács Archívum 2018-as vitatott felszámolását követően összeállított katalógusában. Mivel meglepő lehet a magánkönyvtár jelentőségének ilyen hangsúlyozása, ezért érdemes megjegyezni, hogy az Országos Dokumentum-ellátási Rendszer szerint a *Schriften* említett kiadásából e dolgozat megszületésekor mindössze *egyetlen* példány volt megtalálható hazai könyvtárakban (a PTE Hauser-gyűjteményében, amely csak az 1980-as években vált hozzáférhetővé), így érthető, hogy Lukács saját példánya miért vált a korai Benjamin-recepció valóságos ereklyéjévé.

11 Jelen dolgozat kereteit szétfeszítené annak kifejtése, milyen jelentőséggel bír, hogy Benjamin művei közül ez tartalmazza a legtöbb Lukács-utalást (Lukács Benjamin-interpretációjáról viszont lásd: Daradics 2024).

fiatalkorában. *A lélek és a formák*, ugye. Hát az öregkori esztétika nagyon konzervatív. Ott valóban megjelentek azok a problémák, amik miatt kritizálták Magyarországon. Csak az volt a probléma azokkal a kritikákkal, hogy ez együtt járt bizonyos denunciálással is. Hogy részt vett miniszterként az 1956-os forradalomban, hogy a romániai Snagovban együtt volt száműzve Nagy Imrével és a körével – ez alkalmat adott arra, hogy Lukácsot politikailag is denunciálják, és evvel párban kritizálták a konzervativizmusát. Világos volt, hogy ezt nem akartam. De ugyanakkor én is éreztem azt, hogy itt számos jelentős modern dolog nem kaphat helyet.

Lukács egyik tanítványa, a forradalomban való részvétele miatt négy évre bebörtönzött Eörsi István (1931–2005) az *Esztétiká*hoz írt fordítói utószavában úgy fogalmazott, hogy munkájának „legszembetűnőbb akadálya a magyar nyelv filozófiai fejletlensége volt", amit társadalomtörténeti okokra, elsősorban a magyar polgárosodás ellentmondásaira vezet vissza (Lukács 1978: 890). Eörsi munkája ezzel egyértelmű folytatása lett annak a már említett projektnek, amely a kontinentális filozófia klasszikusainak lefordítását tűzte ki célul (ennek megfelelően nyilvánvaló az *Esztétika* magyar változata és a Zoltai fordításában megjelent Hegel-előadások közötti párhuzam).

Az *Esztétika,* túl azon, hogy erősen támaszkodott a fiatal Marx rekonstruktív értelmezésére annak bizonyítása érdekében, hogy lehetséges a róla alkotott, megcsontosodott kép megújítása, szintetizáló kísérletként számba vett kortárs marxista filozófusokat és kutatókat (Benjamin és Adorno mellett Lukács számot vetett Christopher Caudwell, V. Gordon Childe, Ivan Pavlov és George Thomson munkásságával). Lukács polemikus attitűdjére jellemző, hogy a művészetfilozófia területén belüli kritikája mindig azt bizonyítja, hogy az ő törekvéseik alatta maradnak saját eredményeinek.

Könyvében Lukács elismerését fejezi ki a „romantikus-antikapitalista beállítottságú" Benjamin iránt (Lukács 1978: 499), de „A műalkotás, technikai reprodukálhatóságának korában" címen említett munkájára (Benjamin 2024: 211–262) filmelméleti kontextusban tett néhány utaláson kívül csak egy rövidebb, kizárólag Benjaminra összpontosító szakasz található benne. Ezúttal azonban a már említett 1955-ös előadás kissé elutasító hangját részletesebben értékelő tónus váltja fel. Lukács nem fukarkodik a dicsérettel: Benjamin „a legjelentősebb és legeredetibb teoretikusa" „a barokknak és a romantikának a mindenkor modern világnézet és művészet végső alapjaival való lényeges rokonságának", és „erőteljesen végiggondolt elméletet vázol fel az allegóriáról mint olyan specifikus stílusról, amely valóban megfelel a modern érzéseknek, gondolatoknak és élményeknek". Lukács szerint „a kép, amelyet Benjamin a német barokk szomorújátékról rajzol, imponáló, belsőleg zárt következetességet mutat", mindazonáltal „a társadalmi-történelmi alap és háttér nála is meglehetősen elhalványult általánosságban marad" (Lukács 1978: 771–775).[12]

Ehhez képest azonban jóval kétértelműbb ítéletként olvasható az az 1968-as interjú, amely nem sokkal Lukács halála után jelent meg a *New Left Review*-ban (és egy magyar nyelvű jugoszláv folyóiratnak, az *Új Symposion*nak köszönhetően hamar magyarul is olvashatóvá vált). A Benjaminhoz fűződő viszonyát firtató kérdésre, illetve arra, hogy

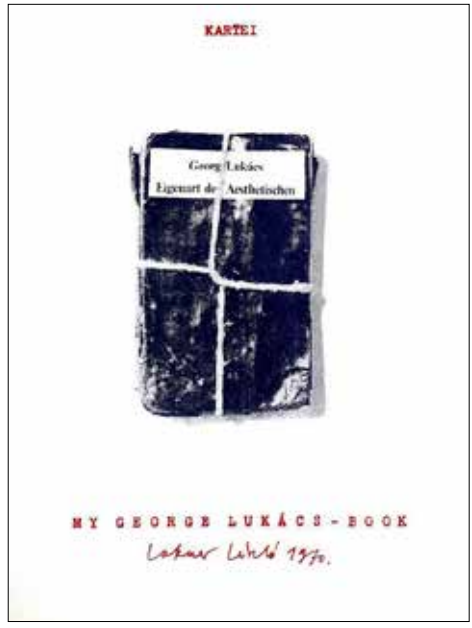
12 Az idézett részt *Walter Benjamin elmélete az allegóriáról* címmel Lukács később felvette az *Adalékok az esztétika történetéhez* című kétkötetes válogatásba; bár a kötet csak halála után, 1972-ben jelent meg, a tartalomjegyzéket még életében jóváhagyta (Fehér é. n.).

„lehetett volna belőle meggyőződéses marxista", Lukács azt válaszolta, hogy bár személyesen soha nem találkozott vele, szerinte „Benjamin rendkívül tehetséges ember volt, sok új probléma mélyére látott", „de nem talált belőlük kiutat". Ugyanakkor „annak ellenére, hogy barátja volt Brechtnek", Lukács úgy vélte, hogy „további fejlődése bizonytalan lett volna", és Adorno példáját idézte, aki „holmiféle »nonkonformista konformizmus«" képviselője lett a sztálini tisztogatások és a hidegháború hatására (Lukács 1973: 866).[13]

A fiatal Radnóti érzékeny füllel hallhatta ki Lukács Benjaminnal kapcsolatos állásfoglalásának felhangjait, az 1960-as évek értelmezői kontextusát a Lukács-kör akkori helyzetébe helyezkedve pedig a következőképpen rekonstruálta:

> Én azt hiszem, hogy […] csak egy retorikai fogás volt ez a „marxista reneszánsz", abban az értelemben, hogy hozzátartozott volna a pluralizmus. Ezt a legtisztábban Márkusnak az *Irányzatok a marxizmuson belül [Viták és irányzatok a marxista filozófiában],* egyébként jelentős írása mutatja meg legjobban a Lukács-iskolában. Elfogadták a hivatalos doktrínát mint egy irányzatot, hogy ezzel „pluralizálják" a dolgot. De hát ez retorika volt, valójában […] úgy vélték, hogy az ő álláspontjuk […] az *igazi* marxizmus, és az jelenti a reneszánszot, ha visszatérünk az eredeti szövegekhez. Ugye itt elsősorban a *Grundrisse [A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai]* és a fiatal Marx írásai jelentették a döntő új indíttatást. Tehát azt nem hiszem, hogy Benjamint elfogadta volna marxistának, marxizálónak elfogadhatta.

3. kép. Lakner László: *Karte I – My George Lukács Book* (1970)



Forrás: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lakner-1.jpg14

13 Lukács értékelésének jelentőségét, de legalábbis reprezentativitását érzékelteti, hogy a „marxizmus reneszánszának" nemzetközi szinten legismertebb orgánuma, a *Praxis* című jugoszláv folyóirat többnyelvű kiadása nemcsak hogy nem tartalmaz egyetlen Benjaminnak szentelt írást sem, de még a neve is alig fordul elő benne.

14 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lakner-1.jpg (letöltve: 2024. október 23.).

Kommentár és prófécia – az első szövegválogatás

1967-ben visszaállították Lukács párttagságát, amelyet az 1956-os forradalom után veszített el. A tanítványai által gyakran ismételt vicc szerint Lukácsot „visszazárták a pártba", ami a gyakorlatban azt jelentette, hogy nézetei ismét nagyobb nyilvánosságot kaphattak. Egyúttal azonban szellemi hagyatékának „államosítása" is kezdetét vette, amikor – tanítványai aktív közreműködésével – a Gondolat elindította válogatott, a Magvető pedig összes műveinek kiadását. Ez a kompromisszum nem csupán Lukács elkötelezettségét tükrözi a párt és a szocializmus vívmányai iránt, hanem egyszersmind a pártét is a soraiban tudott világhírű filozófus felé. Még akkor is, amikor hat évvel később a „filozófusper" eredményeként – az akkor már két éve halott – Lukács egyes tanítványait kizárták a pártból, a döntés kimondta, hogy „Lukács György életművét egy sor kérdésben vitatható és vitatandó, egészében azonban kiemelkedő marxista teljesítményként" értékelik (Vass 1979: 466).

Benjamin írásainak legelső magyar nyelvű válogatása, a *Kommentár és prófécia* Csehszlovákia – a „marxizmus reneszánsza" híveinek minden reményét szertefoszlató – megszállását követően jelent meg 1969-ben. A kötet *spiritus rector*a a már említett Hegel-fordító Zoltai volt. Bár a válogatásban szereplő szövegek kiválogatását „a kiadó által kijelölt szerkesztőbizottság" végezte, és Zoltai neve pusztán az előszó szerzőjeként és „a filozófiai terminusok ellenőrzőjeként" volt feltüntetve, interjúalanyaink egybehangzóan állították, hogy ő volt a kötet megjelenésének fő kezdeményezője.

A Benjamin-recepciónak ez a nyitóeseménye azonban – legalábbis filológiai szempontból – sok kívánnivalót hagyott maga után, ugyanis a köteten végzett szerkesztési munkálatok során megkérdőjelezhető, Somlyó értékelése szerint „annyira nem professzionális" döntések születtek:

> Az én kedvencem az, hogy […] szerepel benne egy *Allegória és szimbólum* című írás. […] Egyáltalán nincs ilyen írása a Benjaminnak. Ami ott szerepel benne, az a *Szomorújáték*-könyv második részének az egyik alrésze […].

Meglehet, hogy ezek a szerkesztési anomáliák a két évvel később a Lukács Archívum megszervezésében aktívan részt vállaló Zoltai azon szándékát tükrözik, hogy Benjamint és Lukácsot egyfajta erőltetett párbeszédbe állítsa, hangsúlyozva az olyan fogalmak iránti kölcsönös fogékonyságukat, mint például az allegória. Ennek következtében a recepció kezdetben arra ítéltetett, hogy Lukács tekintélye vetüljön a születő olvasatokra, hiszen Zoltai – ahogy Weiss János[15] fogalmazott – Benjamint „teljes egészében Lukács árnyékában" olvasta.

15 Weiss János (1957) egyetemi tanár, a *Magyar Filozófiai Szemle* szerkesztője és a Magyar Filozófiai Társaság korábbi elnöke. Nemrég jelent meg *A modernség esztétikai programja – Előadások Walter Benjamin* Műalkotás-tanulmányáról címmel egyetemi előadásainak gyűjteménye.

A *Kommentár és prófécia* nem igazán reflektál a Benjamin életművének sokrétűségéből fakadó problémákra, amit ha mással nem, legalább a bevont művek tematikus felosztásával el lehetett volna érni. Miközben a válogatás egyértelműen arra tesz kísérletet, hogy Benjamint antifasiszta, baloldali, az elnyomottakkal szolidáris filozófusként mutassa be, egyes szövegeknek a kötetbe történő felvétele nem feltétlenül igazodik ehhez a szándékhoz vagy születésük körülményei (*A német szomorújáték eredete* mint tudományos értekezés) vagy stiláris sajátosságaik (*A berlini gyermekkor* aforisztikus prózája) miatt. A szövegek bemutatásának módjában is akad némi önkényesség, hiszen némelyikük csupán töredék vagy részlet, ám a kötet szerkesztői ezt nem jelzik az olvasó számára: ilyen a már korábban említett szövegcsonkítási példa vagy a *Párizsi levél* második részének minden jelzés nélküli kihagyása a kötetből.

Lukács rávetülő „árnyékán" túl a *Kommentár és prófécia* – Benjamin műveinek egészén belüli tényleges arányaihoz képest – igen nagy hangsúlyt helyez a Brechtről szóló írásokra is. Ennek az erős jelenlétnek az ellenére Zoltai előszava nem bocsátkozik részletekbe és nem ad értelmezést Benjamin Brechthez fűződő viszonyának történetéről és alakulásáról. Zoltai többször is utal a brechti inspirációk mellett arra, hogy Benjamin „a baloldal számára fontosnak látszó következtetéseket" Brechttel szinte „versengve" akarta levonni az új művészeti jelenségekkel kapcsolatban (Benjamin 1969: 17), de ez önmagában még nem tűnik elegendő magyarázatnak Brecht túlreprezentáltságára a válogatásban.

Bizám Lenke *A mesemondó* című fordításának stiláris jellemzői is jól példázzák a fordítói-szerkesztői kollektíva feltételezhető megközelítését (az esszé új formában közreadott fordítását lásd Benjamin 2024: 263–304). Annak ellenére, hogy a kötet maga vélhetően akadémiai „fogyasztásra" készült, a szövegeket gondozóik túlnyomórészt irodalmi kategóriákban értelmezték, hiszen az írásokban kibontakozó művészetfilozófiai és szociológiai kategóriák nem kaptak koherens filozófiai keretet. Széll Jenő fordításai – a kötet többi részével szöges ellentétben – viszont meglepő alapossággal és pontosan rekonstruálják Benjamin magyar nyelvű fogalmi világát.

Bár a *Kommentár és prófécia*ra adott kortárs reakciók a recenziók száma alapján (Antal 1970, Hermann 1970 és Kiss 1970) marginálisnak tűnhetnek, azt is meg kell jegyezni, hogy a könyv 2500 példányban jelent meg, amely megegyezik az *Esztétika* első magyarországi kiadásának példányszámával.[16] Mindennek ellenére a válogatáskötet néhány évtized elteltével olyan ritkasággá vált, hogy akik nem érték be azzal, hogy könyvtárból kölcsönözzék ki, még az 1980-as évek végén is újsághirdetésekben kerestek eladó példányokat.

16 A könyvek kiadásának és „fogyasztásának" realitásai az 1960-as években jelentős mértékben különböznek a napjainkban megszokottaktól. A szocialista Magyarországon a könyvkiadás nem volt „iparág" abban az értelemben, hogy határait kizárólag vagy túlnyomórészt profitorientált gazdasági megfontolások határozták volna meg. Összehasonlításképpen: a pártvezetőség kizárólagos használatára szánt könyvek *néhány száz* példányban jelentek meg (Cseh, Krahulcsán, Müller és Pór 2004: 452–453), míg például a korszak emblematikus könyvsorozatának számító *A világirodalom klasszikusai* egyes címei *több száz ezer* példányban (ezek a számok minden egyes „hivatalosan" kiadott könyvben szerepeltek előírás alapján).

4. kép. A *Kommentár és prófécia* eladó példányáért magas vételárat kínáló hirdetés 1988-ból

B ié típusú vitorlás sólyakocsival eladó. — Érdeklődni: 754-749, 17 óráig.

Autót, lakókocsit ad, vesz? Kompasz! Tel.: 42-60-43, bármikor.

Lada 1200-as, 3 éves, jó állapotban eladó. Tel.: 117-658, este.

Autórugók javítása, szereléssel. Utánfutó és spirál rugók készítése. Vörös István, XIII., Fáy u. 84. Tel.: 290-279.

ÍRÓGÉP

Írógép, összeadógép magánszemélynek beszerezhető. Javítások specialistánál. 374-078, délelőtt.

tikvárium vásárol: régi könyveket (götnémet is), levelezőlapokat. — 1012 Várfok u. 8. 352-168.

Révai lexikon, jó állapotban eladó. »21 kötet N. 307« jeligére a kiadóba.

Könyvet keresem Walter Benjamin: Kommentár és prófécia c. művét. »Magas vételár N. 324« jeligére a kiadóba.

Könyvtárat, régi könyveket vásárolok német, angol és más, idegen nyelvűt is. 295-101

Az Állami Könyvterjesztő Vállalat Bibliotéka antikváriuma (Bp. VI., Népköztársaság útja 2. 1061) vásárol

INGATLAN

Csúcs-hegyen (III., Mendekház u. 115.) eladó egy 825 nm-es, 110×7,5 m-es, üres telek. Tel.: 275-965.

Lipótvárosi garzon öröklakást keresünk vételre. 6. Sz. ÜMK. Tel.: 294-859.

X. ker., Harmat utcai 2 és félszobás öröklakás eladó vagy 60—70 nm-es családi házra cserélhető. 6. Sz. ÜMK. Tel.: 294-859.

Még jelentkezhet

Forrás: *Magyar Nemzet* 51(103): 12[17]

A *Krédó és rezignációtól* az *Angelus Novusig*

A Lukács 1971-ben bekövetkezett halálát követő időszak a „védtelenség" időszakának bizonyult tanítványai számára: az MTA Filozófiai Intézetében a filozófusok közötti konfrontációk csúcspontjaként az MSZMP KB Kultúrpolitikai Munkaközössége értékelte „néhány társadalomkutató antimarxista nézeteit". E jelentés alapján 1973. március 28-ára zártkörű vitát tűztek ki, amelyet az érintettek később „filozófusper" néven emlegettek. Bár a leszámolást pernek nevezni jogi szempontból nem helytálló, de jól érzékelteti a hatalom elméleti vitának álcázott eljárását. Lukács köréből – Heller Ágnes (1929–2019) és a Benjamin kiadásában később jelentős szerepet játszó Bence György (1941–2006) mellett – Vajda volt az egyik „vádlott", aki a többi érintettel együtt végül úgy döntött, hogy nem vesz részt a koncepciós jellegű vitán. Zoltai, aki akkoriban lett az ELTE általa alig néhány hónappal korábban lukácsi szellemben megszervezett Esztétika Tanszékének első vezetője, védelmébe vette a távol maradó filozófusokat. Ennek ellenére az eljárás a publikációs és utazási korlátozások mellett a pártból való kizárást és több kutató „alkalmatlanként" való elbocsátását eredményezte (Vass 1994: 612). Az ügy kapcsán a hatalom és ellenzéke közötti összefonódást Vajda a következőképpen idézte fel:

> Még azt a mondatot is megeresztettem – nagyon utáltak a barátaim érte –, hogy hála Isten, hogy kirúgtak minket. Én annyira utáltam az állam által megfizetve lenni olyan gondolataimért, amit ők utáltak.

A megkönnyebbülést az is okozhatta, hogy a filozófusok saját publikációik következményeit sosem mérhették fel előre:

17 https://opac.elte.hu/Record/opac-EUL01-000050870 (letöltve: 2024. október 23.).

Zsellér: Lehmann Miklós rekonstruálja ezt a ’60-as évektől a filozófusperig […], volt egy határozat, ami taxatíve felsorolta a tévtanoknak a fellelési helyét, minthogyha a hatalom figyelte volna, olvasta volna ezeket az írásokat.
Vajda: Olvasta, olvasta.
Zsellér: Olvasott és nagyon figyelt, tehát hogy ezek szerint volt egyfajta komolysága is a dolognak.
Vajda: Úgy kellett csinálniuk, mintha komolyan vennék az egészet, és mondjuk a Fehér elhitte, hogy be fogják csukni, vagy bennünket be fognak csukni. Én ezt sose hittem. […]
Zsellér: Igen, és a Kádár-korban az volt az ideológia, hogy egy kritikai műfajt végzünk, a marxizmus a kritikai gondolkodásra tanít minket.
Vajda: Igen, igazad van, igazad van.
Zsellér: Akkor mégis hogyan összeegyeztethető az, hogy a hatalom figyeli a filozófusok tevékenységét, tudja, mi a vörös vonal, amit nem szabad átlépni, és ez az a pont, ami…
Vajda: Hát ezt nem tudja. Hanem minden pillanatban kideríti.

Mindazonáltal a Filozófiai Intézetben történt ideológiai összecsapások során hasonló sors várt elméleti ellenfeleikre is – kiváltképp Szigetire, Lukács egykori, vele szembeforduló tanítványára, az intézet akkori vezetőjére –, mivel őket is eltávolították állásukból, főként a gazdasági liberalizációval szembeni hangos kritikájuk és a Lukács-tanítványok irányában tanúsított „engedékenység” vádjának hangoztatása miatt.

Ebben az időszakban Radnóti Lukács ajánlására a Magvetőhöz került. „Kezdetben jó viszonyban voltam vele” – emlékezett vissza Radnóti a Magvető vezetőjére, Kardos Györgyre (1918–1985), de ez megváltozott, amikor Kenedi Jánost (1947) – feltehetően politikai okokból – kirúgták. Erre a fordulatra Radnóti így emlékezett vissza:

> Nagy baráti beszélgetéseket folytattunk [Kardossal], a történelem tanúja volt. Rengeteg mindent tudott az ’50-es évekről. Aztán volt ott Kenedi János mint lektor. [Kardos] elkezdte [őt] üldözni és végül kirúgta […] és akkor én egy nagyon éles és felháborodott monológot adtam elő, aminek a következményeképpen bezárultak a kapuk. Soha többet nem találkoztam vele. […] De hülyeséget követett el, pedig simán megtehette volna, hogy átszervezés okából küld el. Az átszervezést is megemlítette, de azt mondta, hogy a munkám nem volt megfelelő. Úgyhogy perre vittem a dolgot, amit megnyertem. És azokban az időkben az egy nagy szenzáció volt, hogy ezt a pert megnyertem.

Radnóti és a Lukács-tanítványok ellentmondásokkal terhelt szakmai és publikációs helyzetének mintegy szimbolikus lenyomata, hogy az első magyar Benjamin-monográfiának, Radnóti *Krédó és rezignáció*jának az 1970-es években szövegszerűen közel a fele jelent meg, a teljes mű kiadásáig pedig több mint két évtized telt el. Hat fejezetéből hármat a *Magyar Filozófiai Szemle*, az MTA Filozófiai Intézetének hivatalos folyóirata közölt: „A tanulmány »Krédó és rezignáció« című, Walter Benjáminnal foglalkozó könyvem részlete. Az elsősorban esztétikával foglalkozó részeket bocsátom közre, ebben a számban a könyv I. és II. fejezetét, majd az V. fejezetet.” (Radnóti 1974: 241) Három évvel később a 2. fejezet angolul is napvilágot látott, megjegyezve, hogy a szöveg egy „kiadatlan Walter Benjaminról szóló könyvből” származik (Radnóti 1977: 76), a 6. fejezet pedig nem sokkal később a *Híd* nevű magyar nyelvű jugoszláv folyóiratban került közlésre (Radnóti 1978a). Mint Somlyó utólag megjegyezte: „A *Filozófiai Szemlé*ben bizonyos fejezetek megjelentek,

azok, amik megjelenhettek, tehát amelyeknek mondjuk nem volt nagyon közvetlen politikai relevanciája."

Fontos dokumentuma a teljes kötet megkésettsége miatt „az időt összezavaró" (Somlyó 2014: 68) megjelenésének *A szerző magamentsége* című utószó. Radnóti „barátainak" ajánlja a könyvet, és e főként disszidált barátokat a kísérőszövegben megnevezi, valamint feltárja és leírja évtizedekkel korábbi elméleti indulásának elköteleződéseit és az ebből fakadó feszültségeket: „E könyv olvasói abba a paradoxonba ütköznek, hogy amitől elszakadóban voltam, ahhoz oda is láncolódtam: időnként szilárdnak tüntettem föl az instabil közös állványzatot, s egy folyamatban lévő, kiterjedt közös munkálkodás részének tekintettem magam. […] Az is bizonyos, hogy annak a revizionista kontextusnak, amely miatt keletkezése idején kísérletet sem tettem arra, hogy könyvemet publikáljam Magyarországon, ma legföljebb történeti és dokumentumértéke lehet" (Radnóti 1999: 196–197).

A megjelent 1–2. és 5. fejezetek az „Alaprajz", „A valóság menedéke" és „A művészet hatása" címeket viselik, míg „A politika posztulátuma" és „A tétlenség dialektikája" – ahogyan az elnevezés is mutatja – a politikai cselekvés dilemmáit tárják fel Benjaminnál. Ezek elhelyezését (ahogy fentebb már leírtuk) Radnóti külföldi folyóiratokban és tanulmánykötetekben oldotta meg. Ezekről szólva Somlyó a következőket mondta:

> [Benjamin] lenyűgözi őt, mert nagyon sok tekintetben hasonló érzékenységet, hasonló teoretikus erőt lát, hasonló művészet iránti elkötelezettséget. […] Ezen túlmenően viszont történeti analógiát és mintát keres egy olyan politikai helyzetben, pontosabban politikai apályban, amikor '68 levonulásával meg a '70-es évek elejének különféle eseményeivel – értem ezalatt a politikai cselekvés beszűkülését […] – egy nagyon csúnya, nagyon merev visszakeményítő korszak jön. Filozófusper satöbbi, Hellerék elmennek vagy elüldözik őket, és a Sándor pontosan azt keresi, hogy mit lehet ilyenkor csinálni. Mit csinált egy olyan kaliberű figura, mint a Benjamin egy ezzel analóg helyzetben.

Míg Radnóti a kötet fülszövegében is közölt részlet szerint szinte tisztán művészetelméleti motivációt tulajdonít ifjúkori önmagának a könyv megírásához,[18] addig Kardos András (akihez 1999-re már évtizedes barátság fűzte) azt tartja fontosnak megjegyezni, hogy a könyvben „művészetfilozófiai témájú fejezetek a történetbölcseletiekkel, politikaelméletiekkel váltakoznak". Ezt a tényt Kardos szerint nem magyarázza pusztán az, hogy „a hetvenes évek elején marxista lévén e fenti együttláttatást szinte evidenciaként kezeli", hiszen „az a kor, melyben e tanulmány születik, sok tekintetben osztozik a baloldali gondolkodás kétségeiben és dilemmáiban, melyeket Radnóti a tőle telhető filológiai alapossággal éppen Benjaminnál rekonstruál" (Kardos 2000: 14). Ettől a rekonstrukciótól azonban elválaszthatatlan, hogy Radnóti mint Lukács körének szellemileg lojális tagja tett kísérletet feladata elvégzésére: „[S]zükségesnek tartottam […], hogy feltárjam Lukács sarkalatos hatását Benjaminra, valamint, ahol szóba került, a Frankfurti Iskolára is…" (Radnóti 1999: 195).

18 Vö. „Benjamin művészetelméletében a befogadás- és hatástörténeti fordulat vonzott, valamint annak egyenes következménye, a nem szociológiai vagy történészi, hanem kifejezetten a filozófiai érdeklődés a kevésbé sikerült művészi teljesítmények, heteronóm műfajok, kisművészetek iránt, s ezzel a remekmű-esztétika relativizálása" (Radnóti 1999: 196).

Radnóti elmondta, hogy a *Krédó és rezignáció* befejezésekor „már nehézségekbe ütközött, hogy Magyarországon kiadják", de nem állította, hogy könyvét betiltották volna, holott gyakorlatilag minden más interjúalany tényként kezelte ezt. Nehéz szétszálazni a könyvként történő kiadás ellehetetlenülését okozó állapotokat, mindazonáltal a fő okok valószínűleg inkább a szerző személyében, semmint a könyv témájában rejlettek.

Az országban maradt filozófusok politikai üldözöttségének és alkotói kedvezményezettségének igencsak sajátos keverékéről Vajda beszélt:

> Azért Aczél elvtárs – aki egy furcsa figura volt, kétségtelen, nagyon furcsa figura volt –, Aczél elvtársnak volt minőségérzéke. Tudta, hogy [Lukács-tanítványok] vagyunk itten a filozófiában a legjobbak, de hát nem vagyunk hajlandók alkalmazkodni és engedelmeskedni. […] Az Aczél ugyanis szerette a kultúrát. Egy pillanatig nem gondolta, hogy a kultúrának annak feltétlenül ideológiai feladatokat kell betöltenie. [...] Tulajdonképpen ugyanazt bizonyította be, amit a Kádár bizonyított be az egész kommunista bagázsnak, hogy lehet bizonyos dolgokat kicsit kevésbé mereven csinálni. A szovjet elvtársakat meg lehet erről győzni. Állandóan azt kell nekik mondani, hogy ha most itt nem engedünk, akkor megint '56 lesz. Ettől csak megijednek, és nem akarják. Úgyhogy, ahogy ez a Kádár egy kicsit ilyen legvidámabb barakkot állított itt elő, a legvidámabb barakkon belül a kultúrát átengedte az Aczélnak, hogy „izé, hát most nehogy valaki itten antikommunista szövegeket produkáljon, de azért legyen olyan kultúra, ami nem feltétlenül a kommunista ideológiát hirdeti, hanem…" Valószínűleg így jött létre ez az egész. És az, hogy mivelünk akkor kikezdtek, az abból adódott, hogy kellett találni valami pontot, ahol ők bebizonyítják a szovjet elvtársaknak, hogy ők azért nem árulók, és ezt a kultúrán belül kellett felmutatni. [...] De az Aczél ezt nem vette komolyan. Annyira nem vette komolyan, hogy pár héttel azután, hogy minket már kirúgtak, a Duczyńska Ilona eljött [...] és azt mondta, hogy azt üzeni Gyuri, hogy tessék csak elfogadni a fölajánlott állásokat. Valamilyen teljesen reménytelen dolgokat ajánlottak föl. Énnekem, nem tudom, valamilyen gazdasági kutatót, valami ilyet… […] Fogadjuk el ezeket a felajánlott állásokat és egy pár hónap múlva meg lesz mondva az igazgatónak, hogy hagyjon minket békében, ne is kelljen bejárnunk, csak a fizetésünkért. Hogy higgyük el, hogy Gyuri ezt őszintén gondolja. Egy pillanatig, egyikünk sem vonta kétségbe, hogy őszintén gondolja a Gyuri. Gyurinak esze ágában nem volt minket kinyírni. Csakhogy tudta, hogy ez most a párt érdeke.

A *Krédó és rezignáció* kézirata nem maradt a fiókban rejtve, hanem Radnótihoz közeli személyek és más, Benjamin iránt érdeklődők között keringett. Kardos Ancsel Éva (1927–1993) filozófus Benjaminról szóló könyvéről, a *Polémia a történelemmel*ről írt recenziójában feltételezi, hogy Ancsel állításával, miszerint Benjamin soha nem vonult vissza a rezignációba, „indirekt polémiát folytat Radnóti Sándorral, aki Benjaminról szóló könyvének ezt a címet adta: *Krédó és Rezignáció*" (Kardos 1983: 1895). Ezzel egy időben védte meg Szegeden Kapocsi Erzsébet Benjaminról írt doktori disszertációját, majd két tanulmányt is publikált Benjaminról, amelyekben Radnóti kéziratát idézi. A „félig kiadott" könyv „félig földalatti" recepcióján túl a *Krédó és rezignáció* abban a tekintetben is egyedülálló, hogy az egyetlen magyar Benjamin-interpretáció volt, amelyet (igaz, csak részben) lefordítottak más nyelvekre is.[19]

19 Az 1. fejezet németül, olaszul, szerbhorvátul és angolul is megjelent (Radnóti 1999: 197), a 2., 3. és 5. fejezetek mellett, amelyeket szintén lefordítottak angolra (Radnóti 1977, Radnóti 1978b és Radnóti 1981); ironikus módon így a 3. fejezet több mint húsz évvel azelőtt jelent meg, hogy magyarul hozzáférhetővé vált volna.

Radnóti Benjaminnal való további foglalkozása vezetett az *Angelus Novus* 1980-as megjelenéséhez. A megjelenés kontextusát kortárs tanúként Márton László[20] saját korai műfordítói munkáihoz kötődve a következőképpen idézte föl:

> *Márton:* A Helikon Kiadó az egy olyan állami kiadó volt, amely kívül esett a fő látókörön […]: kevésbé figyeltek rá, mert nem adott ki kortárs szépirodalmat, sem magyar irodalmat, mint a Magvető vagy a Szépirodalmi, sem világirodalmat, mint az Európa, hanem elsősorban művelődéstörténeti kiadványokat jelentetett meg, és minthogy ezek többnyire nem kortársak voltak, cenzurális problémák is kevésbé adódtak velük. Például most említettem a Luthert, az azért jelent meg, mert Luther születésének 500. évfordulója volt 1983-ban, és elterjedt az a híresztelés, hogy Luther egy haladó gondolkodású történelmi személyiség. Tehát nincs vele probléma, meg az NDK-ban is nagyon kedvelték, és nem kellett különösebben árgus tekintetekkel vizsgálni *Az asztali beszélgetések*et, maximum az volt a probléma, hogy trágár kifejezések fordultak elő benne […]. Úgy működött a dolog, hogy Luther Wittenbergában élt és dolgozott, Wittenberga pedig a tegnapelőtti NDK területén volt, akárcsak Eisleben, ahol született, akárcsak Erfurt, ahol szintén tevékenykedett. Következésképpen, amikor kellett egy statisztikát készíteni arról, hogy milyen arányban vannak szocialista szerzők a kiadóban, akkor Luthert simán besorolták NDK-s szerzőnek. Hasonlóképpen Novalis, azaz Friedrich von Hardenberg, aki egy türingiai bányamérnök volt, most nem tudom megmondani, hogy hol végzett bányafeltárásokat, Naumburg környékén mindenesetre, tehát a Saale folyó környékén. Ő is NDK-s szerzőnek minősült. Vagy hogy még abszurdabbat mondjak, amikor Szent Jeromos traktátusait adtuk ki, akkor ő jugoszláv szerzőnek minősült, minthogy Dalmáciában született és élt. Ez is a népi demokratikus nómenklatúrát gyarapította. Körülbelül ilyen magasságokban, nem éppen felhőket verdeső magasságban zajlott a pártállami szemléleti felügyelet.
> *Zsellér:* És Benjamin milyen szerzőnek számított akkor?
> *Márton:* [...] Benjaminról elterjedt, hogy marxista, és ez éppen elég volt ahhoz, hogy misztikus eltévelyedéseit fedezze. Ráadásul a '80-as évek elején kezdték az NDK-ban is kiadni Benjamin műveit, [de] egyáltalán nem volt szó arról, hogy teljes összkiadás legyen. De magam láttam saját szememmel, hogy a weimari egykori fejedelmi, akkor városi könyvtárba a nyugatnémet Benjamin-összkiadás mindenki számára hozzáférhetően megérkezett. Volt akkor egy ilyen szürke sáv, hogy azok a kissé gyanús, de azért egyértelműen haladó és a nemzetiszocializmussal kőkeményen szemben álló szerzők, ha nem is voltak elfogadva, de meg voltak tűrve, és ki lehetett adni őket. Tehát az *Angelus Novus* 1980-as megjelenése elé semmiféle akadály nem gördült.

A Radnóti-féle kötet Közép-Kelet-Európában egyedülálló, mert tudomásunk szerint ilyen volumenű (3650 példányban kiadott 1150 oldalas kötet) Benjamin-válogatást – a német nyelvű gyűjteményes köteteken kívül – más nyelven korábban nem adtak ki. Weiss így jellemezte a kiadványt:

> Na most, amit a Radnótiék csinálnak az *Angelus Novus*ban, szerintem az mint könyvproduktum is egy óriási dolog az egész magyar könyvvilágban. Szóval egyrészt, mert nem is könyv. Abból a szempontból nem, hogy ezt a könyvet nem lehet hordozni. Szóval ezt nem

20 Márton László (1959) Benjamin *Egyirányú utca* című művének fordítója, valamint a *Berlini gyermekkor a századforduló táján* társfordítója. A 2000-es évek elején megjelent Benjamin-fordításainak előtörténetéről, valamint a Budapesti Dialogikus Iskolához való személyes kötődéséről kérdeztük.

> tudom betenni a hátizsákomba, mert három kiló vagy nem is tudom mennyi. [...] Szóval ilyen vastag, ezervalahány oldal, és [...] nehéz utána nagyon-nagyon fontos [lefordítatlan] Benjamin-szöveget találni, mert hihetetlenül jól válogattak.

Könyv- és szellemtörténeti jelentősége ellenére az *Angelus Novus* kizárólag a megjelenésekor publikált kritikák számát tekintve (Angyalosi 1980 és Kiss 1981) még a *Kommentár és próféciá*nál is rosszabbul teljesített.

Az ambiciózus gyűjtemény ötletének kigondolását Radnóti úgy idézte fel, mint egy többéves együttműködés egyik eredményét, „egy hosszú, hónapokig tartó filozófiai levelezést [Fehér Ferenccel], Hellerrel és Vajdával". E kölcsönös hatások jelentőségét Vajda is hangsúlyozza a festészetről szóló tanulmányában (Vajda 2015: 143), amelynek benjamini vonatkozásaira még vissza fogunk térni. Weiss az *Angelus Novus* előzményeként utalt Lukács korai műveinek megjelenésére és recepciójára, az e könyvek mögött álló munka szükséges betetőzéseként értelmezve azt. Ezzel az értelmezéssel szemben Márton az *Angelus Novus* megjelenését épp ellenkezőleg, Lukács síron túli tekintélye ellen kibontakozó érzület megnyilvánulásának tekintette: „Amikor ezek a történetek zajlottak Walter Benjaminnal, akkor Sándor a Lukácstól való eltávolodását intézte éppen, Lukácstól és a marxizmustól" – mondta, hozzátéve, hogy szerinte más tanítványok is „demarxizálódást" éltek át.

A létező szocializmusból történő ideológiai kiábrándulás különböző fokozatai pedig rányomták bélyegüket az *Angelus Novus*ra. Ugyanis egy első olvasatra pusztán személyesnek tűnő konfliktus nagyban befolyásolta a kötet végső formáját, mivel a kiadó által kinevezett szerkesztő, Bence György nem tudott megegyezni Radnótival a kötetet kísérő legfontosabb paratextussal kapcsolatban. Radnóti így idézte fel az eseményeket:

> Mindenesetre ez egy nagyon nagy munka volt, ez az *Angelus Novus*, és írtam hozzá természetesen egy előszót is. És itt egy érdekes magánéleti történet volt, közéleti elemekkel is. Bence György, aki szintén a feketeseggűekhez tartozott, különböző aláírások és hasonló okok mián, és az ellenzék vezető figurája volt ebben az időben, ugyanakkor megtarthatta a kiadói szerkesztői állását, és ő szerkesztette ezt a kötetet. Mi akkor abban az időben nem voltunk jó viszonyban, mert a Lukács-iskola akkor kettévált: Heller Ágnes, Márkus György, Fehér Ferenc, Vajda Mihály volt az egyik oldalon, és a másik oldalon a fiatalabbak: Kis János, Ludassy Mária, Bence György, Fodor Géza [...]. Én a fiatalok közül talán egyedül maradtam a barátaim mellett. Nehéz volna ma rekonstruálni ennek a szétválásnak az okait. [...] Tehát egy ilyen háttérrel kerültünk össze Bencével, ő mint kiadói szerkesztő, én mint a kötet külső szerkesztője. És az együttműködés kitűnően ment, addig, amíg a kontrollfordításokról volt szó. Én minden fordítást ellenőriztem. Én szerveztem meg, ki fordítsa. Tandori, mint említettem, nagy szerepet játszott, de Bence maga is fordított. Ő fordította a történetfilozófiai téziseket [*A történelem fogalmáról*-t]. És a botrány akkor robbant ki, amikor átadtam a megbeszélt módon a kötethez az előszavamat. Nagy jegyzetapparátust írtam, azzal is minden rendben volt. Az előszavamat, ezt az előszót Bence nem fogadta el. Különböző – szerintem mondvacsinált – kritikát mondott.

Radnóti előszóként komponált szövege két részletben megjelent az *Új Symposion* nevű magyar nyelvű jugoszláv folyóiratban hónapokkal magának a kötetnek a megjelenése előtt (Radnóti 1979), amit interjúalanyaink egyike sem említett. Az utószót végül Papp

Zsolt (1944–1992) filozófus írta, aki Weiss szerint nem értett mélységében Benjaminhoz, hanem egy-két kortárs monográfiára alapozva írt egy elmélyült elméleti megalapozást nélkülöző előszót.

> Hogy születtek ezek az utószavak? Nagyon érdekesen születtek. Ha az ember megnézi most a Papp Zsoltét, aki az *Angelus Novus*hoz írta az utószót. Szóval valamelyik könyvtárban vagy valamelyik nyugati útján hozzájutott egy ilyen átfogó monográfiához [...], de nem látunk benne semmit, nem látjuk a tétet, nem látunk kontextust.

Radnóti szövege, miközben a Benjaminról alkotott nézeteket mérlegeli, heterogén hagyományokra reflektál, többek között Benjaminnak a zsidó messianizmushoz vagy a bécsi művészetfilozófiához fűződő viszonyát is vizsgálva. Sőt, Hans-Georg Gadamer révén a fenomenológiai hagyományt is beoltva a kontextusba, Benjamint két politikailag ellentétes gondolkodási irányzat metszéspontjában helyezi el. Radnóti több értelmezői közösség iránti fogékonyságát – bevallottan a „radikális tolerancia" Heller-féle eszméjére alapozva – a kulturális pluralizmus hitvallásával indokolta: „[A] közösségek nem szerves, természetadta, zárt közösségek, s ennek megfelelően nem monolitok, hogy mindannyian számos közösségbe vagyunk fölvéve, számos különböző erejű, mélységű, szélességű kohézió köt bennünket" (Radnóti 1979: 199). Ez a radikálisan toleráns értelmezés valóban egyedülálló hang volt az 1970-es években.

Az *Angelus Novus* kötet egyik fordítója, Pór Péter[21] a következőképpen helyezte kontextusba a szerkesztői vitát, maga is utalva a személyközi kapcsolatok törésvonalára:

> A szakadás nem magas filozófiai eltérések okán történt; ha egyáltalán volt valami ideológiája, az a rendszerrel való (belső vagy külső) opponálás különbözősége volt, de alapjában Fehér és Bence szembenállása a nemzedékek harcának örök forgatókönyvét követte.

Gángó Gábor filozófiatörténeti keretek közt mozgó magyarázata a viszályra az, hogy míg Bence Adorno-párti állásponton állt, addig Radnóti „a demokratikus szocialista alternatíva elméleti kontextusát" képviselte (Gángó 2023: 197). Vajda szerint azonban ez a konfliktus gyakorlati politikai ellentétekből is fakadt, hiszen „Bence és társasága" Csehszlovákia 1968-as megszállása után „radikálisan szembefordult a létező szocializmussal", vagyis, Radnótival, Fehérrel vagy Hellerrel ellentétben Bence már nem hitt többé annak megreformálhatóságában. Akárhogy is, Radnóti írására tekinthetünk úgy – Zoltainak a *Kommentár és próféciá*hoz írt előszava mellett –, mint az első elmélyült magyar nyelvű Benjamin-tanulmányra, amelyet hamarosan Ancsel, Fehér, Kapocsi és Tordai Zádor (1924–2010) írásai követtek.

Ahogy Radnóti példája is mutatja, az 1970-es évekre a magyar nyelvű jugoszláv folyóiratok, a *Híd* és az *Új Symposion* egyre nagyobb szerephez jutottak a magyar recepcióban. Ez időben azzal esik egybe, amikor Magyarországon egyetlen folyóiratban sem jelent meg Benjamin műve, ami gyanúra adhat okot, ám arra utaló jel nincs, hogy ez a helyzet adminisztratív intézkedések eredménye lett volna (különösen az eddigre már megjelent kétkötetnyi Benjamin-mű fényében). Fontos megjegyezni azt is, hogy ezek a folyóiratok

21 Pór Péter (1940) Franciaországban élő egyetemi tanár; 1979-ben hagyta el Magyarországot, nem sokkal Benjamin-fordításainak (Benjamin 1980: 87–95, 687–709 és 757–780) megjelenése előtt.

szabadon hozzáférhetőek voltak, Kapocsi még doktori disszertációjában is hosszasan idézett Radnóti inkriminált, az *Új Symposion*ban megjelent szövegéből (Kapocsi 1982: 62). Emellett két Benjamin-írás is az *Új Symposion*ban jelent meg először magyarul: egy kulcsfontosságú szöveg, *A történelem fogalmáról* (Benjamin 1971) és a *Baloldali melankólia* (Benjamin 1975), évekkel azelőtt, hogy Magyarországon napvilágot láthattak volna (Benjamin 1980: 635–642 és 959–974). 1973-ban publikálták magyarul Lukács már idézett utolsó, Benjaminnal kapcsolatos megjegyzéseit, 1978-ban pedig nemcsak a *Krédó és rezignáció* már említett egy fejezetének, hanem – szerbhorvát fordítás alapján – Benjamin 1926-os *Moszkva* című esszéje egy részletének (Benjamin 1978) magyar fordítása is kijött, amely Magyarországon csak több mint négy évtizeddel később jelent meg (Benjamin 2020: 116–143). Ezt az áradatot követően azonban a magyar nyelvű jugoszláv sajtóban már csak szórványos említéseket találunk Benjamin nevéről, esetleg utalásokat gondolataira, egyetlen figyelemre méltó kivételtől eltekintve: Fehér rövid összehasonlító elemzése Lukácsról és Benjaminról, amely az *Új Symposion*ban jelent meg (Fehér 1986). Ezt a szöveget eredetileg angolul közölték (Fehér 1985), és mivel a Fehér–Heller házaspár ekkor már Ausztráliában élt, a magyar recepció első és egyetlen emigráns Benjamin-tanulmánya volt.

Az első értelmezők

Vajda 1975-ben összeállított egy kötetet az 1970 óta írt esszéiből, és szerződést kötött a Magvetővel, ahol közreműködésével akkoriban Lukács összegyűjtött műveit adták ki. A *Változó evidenciák* végül csak 1992-ben jelent meg. Vajda és Benjamin fordítója, Kőszeg Ferenc (1939) szerint a megszerkesztett kézirat „örökös fogságra vettetett a Magvető irattárában" (idézi Vajda 2015: 1025). A kötet tartalmazza a *Gondolatok a festészet ürügyén* című írást, amely érinti Benjamin művészetfilozófiáját, de nem elemzi részletesen. A Vajda esszéjében alkalmazott szemlélet bevallottan benjamini ihletettségű: „Fent kifejtett elképzelésünk a festmény, általában a festészet egy- és sokértelműségéről a benjamini kategóriák szülötte" (Vajda 2015: 143); ezek a kategóriák a *Wahrheitsgehalt* („igazságtartalom", de előfordul „valóságtartalom" és „esztétikai tartalom" formájában is) és a *Sachgehalt* („tárgyi tartalom"). Radnóti Benjaminhoz kapcsolódó szövegéhez hasonlóan a *Gondolatok a festészet ürügyén* először 1987-ben jelent meg az *Új Symposion*ban.

Radnóti és Vajda saját bevallásuk szerint nem tudtak arról, hogy Tábor Béla[22] és tanítványai, más néven a Budapesti Dialogikus Iskola képviselte akkoriban a „dialogicitás" hagyományát. Tábor, akit leginkább csak a német filozófus nyelvfilozófiája érdekelt, az 1970-es években fedezte fel magának Benjamint, amikor Nyugat-Németországban megjelentek összegyűjtött műveinek első kötetei. Tábor Ádám, a filozófus fia ezt „valóban kissé furcsának" tartotta, hiszen „Benjamin az oppozíciós marxizmus és a zsidó hagyomány kereszteződésében gondolkodott", amellett, hogy a Benjamin által is ismert szerzők,

22 Tábor Béla (1907–1992) zsidó családban nőtt fel, elsősorban marxizmuskritikával és a miszticizmus kérdéseivel foglalkozott. A II. világháború után megalapította a Budapesti Dialogikus Iskolát, és 1956-tól egészen haláláig tartotta otthonában nagy hatású házi magánszemináriumait. Benjamin-érdeklődésének nyomai után kutatva leveleztünk fiával, Tábor Ádámmal.

Karl Korsch, Gershom Scholem, Franz Rosenzweig és Martin Buber Tábor által is sokat emlegetett „dialogikusok" voltak. Tábor és közeli munkatársa, Szabó Lajos nagyjából 1932-ig „antibolsevista oppozíciós marxisták voltak […], a Frankfurti Iskola alapítóival rokon alapállásból". Bár a Budapesti Dialogikus Iskola megalakulásáig „biblikus-dialogikus, krisztiánus-zsidó pozíciót" vettek fel, „számos elemét" a marxizmusnak „produktívan, bár kritikusan építették be gondolkodásukba". Tábor 1951-től nyugdíjba vonulásáig az orosz irodalom, elsősorban Makszim Gorkij műveinek szabadúszó fordítójaként dolgozott.

Tábor Ádám négy kézírásos jegyzet átiratát bocsátotta rendelkezésünkre, amelyek édesapja Benjaminnal kapcsolatos gondolatait tartalmazzák. A legterjedelmesebb (1979. augusztus 1-jei keltezésű) egy némileg sűrű, félig német, félig magyar nyelvű (de néhány héber szót is tartalmazó) töredék, amely *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* kapcsán keletkezett. Bár lehetetlen szavait kontextusuk híján magabiztosan értelmezni, világos, hogy Tábor Benjamint (és valószínűleg általában véve a nyelvfilozófiát) többnyire teológiai szempontból értelmezte:

> Minél mélyebb, tehát minél *inkább létező* és valóságosabb a szellem, annál kimondhatatlanabb és kimondottabb egyszersmind. A legkimondottabb egyidejűleg a tiszta szellemi. Ezt jelenti a kinyilatkoztatás fogalma, amikor a szó érinthetetlenségét a szellemi lényeg isteni eredete egyetlen és elégséges feltételeként és jeleként érti, amely benne mondatik ki.

Egy másik feljegyzés (1979. december 8.) Tábor rövid elmélkedését tartalmazza *A műalkotás a technikai sokszorosítás korában*-hoz kapcsolódva, ezúttal magyarul:

> A technikai sokszorosíthatóság megváltoztatja a műalkotáshoz való viszonyt: megszünteti a műalkotás kultikus értékét. De miből fakad a technikai sokszorosíthatóság? Nem a kultikus érték devalválódásából?[23]

Tábor kezdetben Szabóval együttműködve kezdett el privát szemináriumokat tartani, amelyeket azután is folytatott, hogy Szabó 1956 után disszidált. Ezek a hivatalos marxizmussal szembeni kritikus hozzáálláson és a zsidó misztika tanulmányozásán alapuló találkozások a 20. század második felében hatással voltak a magyar képzőművészek ma Európai Iskolaként ismert csoportjára. Márton a jelenlévők egyikeként biztos volt benne, hogy Tábor soha nem említette Benjamint. Annak ellenére, amit a kör elnevezése sugallt, Márton úgy emlékezett, hogy Tábort „lehetetlen volt követni, ami megnehezítette a párbeszédet". És bár a Budapesti Dialogikus Iskola képes volt megteremteni a saját nyelvét, Márton állítása szerint, „aki ebben nem volt benne, az nem férhetett hozzá".

> *Zsellér*: A Tábor Béla-féle szemináriumokon esett szó Benjaminról? Volt ott valami kapcsolódás?

23 A terminológia itt azért különösen fontos, mert Tábor látszólag vagy ugyanarra a következtetésre jutott, mint Barlay László (vagyis az esszé címében szereplő *Reproduzierbarkeit* szót „sokszorosíthatóságnak" fordítja [ennek problematikáját illetően lásd Benjamin 2024: 335]), vagy Benjamint nem németül, hanem Barlay fordításában (Benjamin 1969: 301–334) olvasta.

> *Márton:* Nem volt szeminárium. Tábor Bélához fel lehetett járni. Adamik Lajossal együtt jártunk fel. Egy szó sem esett Benjaminról. A Tábor Béla felkészültsége egy másik időrétegből eredt. Jaspersről és Husserlről beszélt. […] Benjaminról is beszélhetett volna, csak éppen határozottan emlékszem, hogy nem hangzott el a neve. Tábor Béla [...] beszédét egyébként nem lehetett követni.

Két évvel Ancsel már említett *Polémia a történelemmel* című művét és talán az *Angelus Novus* megjelenését megelőzően az első komoly, ám Radnóti nyomdokaiba lépő, de gyakorlatilag visszhang nélkül maradt Benjamin-interpretátor Kapocsi Erzsébet volt. A Szegedi Orvostudományi Egyetem Marxizmus–Leninizmus Intézetében 1982-ben védte meg doktori disszertációját Benjamin filozófia- és művészetfelfogásáról (Kapocsi 1982). Ekkorra már publikált Benjamin műalkotás-felfogásáról (Bárány 1980), amivel ő lett az egyetlen fővároson kívüli Benjamin-kutató, nem beszélve arról, hogy az akkor már tanszékvezetőként dolgozó Ancsel mellett ő volt az egyetlen nő is ezen a területen. Ezek a körülmények, párosulva azzal, hogy ekkor még pályakezdő kutató volt, nem tették lehetővé, hogy Kapocsi munkái szélesebb közönséghez jussanak el, mégis egy különleges szempont teszi egyedülállóvá munkásságát: Kapocsi már legelső publikációjában (Bárány 1980: 70) hivatkozik a *Krédó és rezignáció* megjelent fejezeteire, majd ezt követően disszertációjában részletesen idézi Radnóti kiadatlan kéziratát. A Kádár-kori nyilvánosság ellentmondásosságára az egyik legkitűnőbb példa, hogy Kapocsi ezt nemcsak kétszer tehette meg ezután (először a Benjamin esztétikájáról [Kapocsi 1983: 152], majd történelemfilozófiájáról [Kapocsi 1984: 106] írt tanulmányában), de mindkétszer a Művelődési és Oktatási Minisztérium Marxizmus–Leninizmus Főosztálya által kiadott *Tájékoztató*ban (amelynek terjesztése nem volt korlátozott, mégis elsősorban belső használatra szánták). Kapocsi 1985 után már nem publikált semmit Benjaminnal kapcsolatban.

Nem sokkal Tábor Benjamin jegyzeteinek megszületése után jelent meg a párt kiadójánál Ancsel Éva *Polémia a történelemmel* című esszéje. Miközben – ahogy Weiss fogalmazott – „a marxizmus újrafogalmazása és óvatos kiterjesztése érdekében a Benjamin-értelmezés hagyományának paradigmatikus műve", Lukács Benjamin-értelmezésének kritikáját is tartalmazza. Ancsel – aki 1977 és 1983 között az ELTE BTK Filozófia II. (Társadalomfilozófia és Etika) Tanszékét vezette (Gimes 2024: 184) – Benjamin gondolkodásának filozófiatörténeti aspektusait emelte ki. Értelmezése Benjamin életének egészére irányul, kevesebb hangsúlyt fektet a periodizációra, és kifejtése, bár monografikus jellegű, következtetéseiben közérthetőségre törekszik. Benjamin gondolkodásának bemutatási módja teszi a *Polémia a történelemmel*-t akadálytalan, ha nem is bevezető olvasmánnyá azok számára, akik még egyetlen sort sem olvastak Benjamintól. Somlyó úgy emlékezett vissza Ancsel előadásaira, de különösen szemináriumaira, hogy azok rendkívüli népszerűségnek örvendtek:

> Éva néni órái iszonyú népszerűek voltak. Egyfajta sikk volt az Ancsel proszemináriumára bejárni. Azt úgy kell elképzelni, hogy egy 150 fős teremben zajlott az óra, ami tele volt. […] Ancsel egy végtelenül érzékeny, nagyon finom, nagyon kedves, nagyon sokat olvasott, a modern felfogás szerint teljesen nem szakszerű filozófus volt. Ő egy nagy esszéistának a lehetősége volt, [...] amit ma, ebben az egyre inkább technicizálódó egyetemi világban nem feltétlenül díjaznának, de ott és akkor borzasztóan nagy hatású tudott lenni.

Bár a cím „polémiát" sugall, Ancsel nem bocsátkozik vitába senkivel, és talán éppen ezért feltűnő a *Krédó és rezignáció* megjelent fejezeteire való hivatkozás hiánya. Ugyanakkor, bár Radnóti már korábban is némileg hasonló hangot ütött meg, valójában Ancsel a legelső, aki szembeszáll Lukács „romantikus antikapitalista" Benjamin-értelmezésével (Ancsel 1982: 32). Ancsel kétségkívül arra törekszik, hogy a már a *Kommentár és prófécia* szervezőelvévé vált „baloldali" Benjamin-képet a marxizmus számára ismertebb műveinek elmélyült olvasása révén megnyerje. E törekvései azonban az ellentmondások látszólagos feloldásával inkább csak megjelenítik az életmű problémáit, például hogy „politikai meggyőződése, idézőjel nélküli baloldalisága kötötte a marxizmushoz" Benjamint, akinek „minden írásával célja van, ha ez a tudatosság nincs is szinkronban a kifejtés egyértelműségével" (Ancsel 1982: 33 és 95).

Szöges ellentétben a korábban Benjaminnal foglalkozók látens marxista álláspontjával, Tordai Zádor *Hogyan lehet valaki Európában zsidó, Walter Benjamin?* című műve viszonylag radikális teológiai olvasatot kínált. Tordai a keresztény és a zsidó messianizmus alapvető vonásait hasonlítja össze Scholem elképzeléseire támaszkodva, és ebből a perspektívából próbálja értelmezni az első világháború utáni szellemi „lelkiállapotot"; nemcsak Lukács és Benjamin marxizmushoz való fordulásának okait igyekszik megérteni, hanem általánosabb magyarázatot is próbál adni az ilyen magatartásra. Tordai értelmezésében a kommunizmus eszméjének XX. század eleji elterjedése egy „istent nélkülöző" teológia igényét elégítette ki. Tordai esszéisztikus értelmezése először az *Új Symposion*ban jelent meg rövidített formában 1980-ban, majd négy évvel később Magyarországon is napvilágot látott esszégyűjteményében (Tordai 1984: 141–281), valamint az ELTE KISZ-bizottsága által kiadott, de egykori közreműködők szerint „félszamizdat" *Medvetánc* nevű folyóiratban, amelynek Ancsel szerkesztőbizottsági tagja volt.

A földalatti recepció

Az 1980-as évekre visszaemlékezve Weiss a következőket mondta: „Radnóti meg a körülötte lévők, akik az *Angelus Novus* [kiadásában] részt vesznek […] ők egészen másképp olvasnak". A „filozófiai szövegek egy másfajta olvasása" révén – bár ez bevallottan nem mindenkire vonatkozik – „hermeneutikaibb lesz az egész olvasás".

> Szóval, hogy átadjuk magunkat a szövegnek, a szöveg belső struktúrájára vagyunk kíváncsiak, és nem a benne lévő marxista tartalomra nézve [kérdezzük ki].

Véleménye szerint ez „részben a fordítási dömpingnek köszönhető". Tehát a részleges olvasásbéli fordulat értelmezhető akár a kontinentális filozófia akkor már közel három évtizede tartó átfogó fordítási projektjének egyik eredményeként.

Ez az önmagára dezideologizálóként tekintő olvasáskultúra azonban látszólag szinte csak az egyetem falain kívül létezett akkoriban. A két megjelent kötet ellenére Benjamin nevét a kurzusokon ritkán vagy egyáltalán nem említették, művei egészen az 1980-as évek végéig nem kerültek be a tantervekbe. Arra a kérdésre, hogy az ELTE-n, az ország és a főváros legnagyobb és legrégebbi egyetemén említették-e Benjamin munkásságát, Márton

azt válaszolta, hogy „a germanisztika akkoriban rendkívül elzárkózó, szűk látókörű és konzervatív szemléletű volt". Emlékezett arra, hogy a Német Tanszék „fura ura", Mádl Antal „Walter Benjamin neve hallatára befogta a fülét". Weiss és Somlyó, akik mindketten egyetemi hallgatók voltak az 1980-as évek elején, szintén nem hallották Benjamin nevét az egyetemen. Nem meglepő módon mindketten úgy emlékeztek, hogy az *Angelus Novus* megjelenésének híre leginkább a felsőoktatáson kívül terjedt el, főként a közeli egyetemek hallgatói által látogatott klubokban és kávézókban. Míg Radnótinak az Eötvös Klubban (a mai Centrál Kávéházban) tartott informális „előadásai" Benjaminról Márton számára meghatározó élményt jelentettek, addig Radnóti maga nem emlékezett ezekre („Lehet, hogy ott tartottam előadást, de ez teljesen törlődött az emlékezetemből"). Márton ehhez hozzátette:

> Fiatal felnőttként olvastam [az *Angelus Novus*t]. Némiképpen úgy, ahogy egy hívő keresztény a Bibliát. Nem arról van szó, hogy nagy hitélményeim kapcsolódtak volna hozzá, hanem hogy [Benjamin] minden egyes írása újabb és újabb felfedezés volt. Valamiképpen olyan volt, mint az Ótestamentumban a különböző próféták könyvei, vagy mint az Újtestamentumban az evangéliumok és az Apostolok cselekedetei. Szóval hogy újra meg újra tanácsért, útmutatásért fordulhattam hozzá. [...] Valamiképpen ma is úgy látom, hogy ez az 1200 oldal a teljesség benyomását kelti.

Mivel Radnóti és Vajda esetei rávilágítottak a kiadáspolitika működésének néhány belső ellentmondására, különösen fontos kérdés Benjamin jelenléte és recepciója a tágan értelmezett „földalatti" irodalomban, különösen a szamizdat-kiadványokban. Éppen ezért volt meglehetősen kiábrándító, hogy a kutatás során feltárt egyetlen számottevő Benjaminra tett utalás nem is szöveges jellegű volt. Kenedi János – akinek elbocsátása ellen Radnóti évekkel korábban tiltakozott – *A halál és a leányka* című,[24] az 1956-os forradalom történetírásának szentelt esszégyűjteményét a legaktívabb szamizdat kiadó, az AB Független Kiadó adta ki. E kiadványnak a borítóján Paul Klee *Angelus Novus* című festménye szerepelt (erre a festményre hivatkozik Benjamin *A történelem fogalmáról* IX. tézisében [Benjamin 1980: 966]). Kenedi elmondta, hogy a borítót tudatosan választotta, mivel a *Kommentár és prófécia* elolvasása után nagy hatással volt rá Benjamin aurafogalma.

A rendszerváltás előtti utolsó Benjamin-könyv nem hasonlít egyik elődjéhez sem. Az 1783 és 1883 között híres német gondolkodók által írt, Benjamin által pedig válogatott, előszóval ellátott és egyenként kommentált huszonhat levél *Német emberek* (Benjamin 1984) címmel jelent meg az Európa Kiadó *Mérleg* című, mindössze egy évvel korábban indult sorozatában. A leveleket Berényi Gábor (1946) fordította, aki akkorra már Lukács néhány művét is tolmácsolta, munkáját pedig Radnóti vetette össze az eredetivel. Bár példányszáma (8600) a legmagasabb a magyarországi Benjamin-kiadványok között, a közel fél évszázados késés a magyarországi megjelenésre nézve túlságosan hátrányosnak bizonyult, hiszen mind az interjúink, mind a bibliográfiai kutatásaink azt mutatták, hogy a *Német emberek* röviddel ezután viszonylagos feledésbe merült. A kötet kontextusának

24 Az elnevezés Gorkij hasonló című költeményére utal, amelyet az elhíresült történet szerint Sztálin úgy méltatott, hogy „erősebb, mint Goethe *Faust*ja", mert *A leány és a halál*ban „a szerelem legyőzi a halált" (Juhász és Szerdahelyi 1992: 745).

látszólagos hiányát némileg pótolja az a tény, hogy Ancsel az alig néhány évvel korábban megjelent *Polémia a történelemmel*-ben mások mellett ezt a levélgyűjteményt elemzi közelebbről Benjamin munkái közül (Ancsel 1982: 35–37).

A rendszerváltásig a Kádár-kori nyilvánosság egyre gyorsuló ütemben kezdett átalakulni. Ezekben az években recepciótörténeti szempontból nem történt semmi jelentős, kivéve talán a Magyarországon és/vagy magyarul korábban meg nem jelent szövegek esetleges megjelenését övező várakozásokat (Radnóti nem sokkal később kapott ajánlatot a *Krédó és rezignáció* kiadására, amit akkor visszautasított [Radnóti 1999: 198], Vajda *Gondolatok a festészet ürügyén*-je pedig 1992-ben jelent meg). Az ezekhez az eseményekhez vezető évekre tekintve azonban az érdeklődés lankadásának, ha nem egyenesen kiábrándulásnak lehetünk tanúi, hiszen úgy tűnik, mintha mindenki, aki korábban a Benjamin-recepcióban érintett volt, továbblépett volna (különös tekintettel a két legtermékenyebb értelmezőre, Kapocsira és Radnótira). Az átmenetet követően azonban hamar új értelmezői nemzedék jelent meg, amelynek szemléletét főként a Weiss által felidézett dezideologizáltként pozicionált Benjamin-olvasat jellemezte.

5. kép. Kenedi János 1987-ben szamizdatban megjelent könyve, címlapján Paul Klee Benjamin által is megidézett *Angelus Novus*ával

Forrás: Kenedi 1987[25]

25 https://opac.elte.hu/Record/opac-EUL01-000085615 (letöltve: 2024. október 23.).

Konklúzió

Tanulmányunkban a publikált forrásokra és az általunk készített interjúkra támaszkodva három szakaszt különböztettünk meg Benjamin Kádár-kori magyarországi befogadástörténetében.

Az első időszakra nagy hatást gyakorolt Lukács *Esztétikája*, amelynek 1965-ös magyar megjelenése révén szélesebb közönség ismerhette meg Benjamint. A „marxizmus reneszánsza" és a Lukács korai művei iránti növekvő érdeklődés közepette, de közvetlenül Csehszlovákia demoralizáló megszállása után megjelent az első magyar nyelvű gyűjtemény, a *Kommentár és prófécia*, amely Benjamint elsősorban művészetfilozófusként mutatta be.

Mivel a Benjamin-kiadás főszereplői közel álltak Lukácshoz, 1971-ben bekövetkezett halála korábbi helyzetük megrendülését eredményezte. Az 1980-ban megjelent *Angelus Novus* nagyszabású válogatás Benjamin írásaiból, a megjelenéséig tartó éveket pedig a Benjamin iránti fokozódó, de az akadémiai világ határait jelentős mértékben át nem lépő érdeklődés jellemezte. Lukács korai műveinek felfedezésével összefonódva ebben az évtizedben a magyar nyelvű jugoszláv folyóiratokban nem csupán Radnóti és Vajda fontos írásai jelentek meg, hanem egyszersmind fordítások sora is.

A rendszerváltás előtti években Benjamin recepciója sokszínűbbé vált, és néhány szigetszerű értelmezői közösség is kialakult. Tábor 1979-es Benjamin-jegyzeteitől kezdve Kapocsi 1980 és 1985 közötti publikációin át Ancsel, Fehér és Tordai tanulmányaiig a szocializmus utolsó évtizedét már egy többszólamú Benjamin-recepció jellemezte, amelynek szereplői azonban tudomásunk szerint alig-alig léptek kapcsolatba egymással. Ezek az évek Benjamin örökségének egy sokoldalúbb, árnyalatokra érzékenyebb értelmezéséhez vezettek, különös tekintettel gondolkodásának történetfilozófiai és messianisztikus aspektusaira.

Természetesen nemcsak Lukács tekintélye volt hatással Benjamin recepciójának *korai* éveire, hiszen e szakasz nagy részét hozzá közel álló személyek, munkatársak és tanítványok segítették elő. A *Kommentár és prófécia* kiadása körül bábáskodó Zoltai a Lukács Archívum egyik megszervezője volt, Radnóti a *Krédó és rezignáció* megírása előtt meglehetősen szoros kapcsolatban állt Lukáccsal, a fordítók többsége pedig a tanítványi körhöz és a hozzájuk közel állókhoz tartozott. Ennek apropóján figyelemre méltó sajátosság a befogadás szinte kizárólagos Budapest-központúsága, amely alól a Szegeden élő Kapocsi az egyetlen kivétel; még a jugoszláviai folyóiratok is szinte kizárólag a másülönben a fővárosban élő szerzők publikációs felületeként funkcionáltak. Mindezért nem meglepő, hogy a Lukács-tanítványok és azok körén kívüli értelmezői tevékenység – mint például Tábor Benjamin iránti korlátozott érdeklődése vagy Kapocsi kapcsolódó publikációi – elszigeteltek és visszhangtalanok maradtak.

A *Kommentár és prófécia* megjelenése utáni első értelmezők életrajzi leírásokra és a benjamini filozófia egyes problémáinak esszéisztikus formában történő tisztázására szorítkoztak – gyakran egy másik szerzővel való összehasonlítás révén. A teljes terjedelmében ekkor még nem publikált *Krédó és rezignáció*t leszámítva a vizsgált időszakban nem történt kísérlet átfogó Benjamin-értelmezésre, Radnóti „félig" kiadott munkája azonban így is meghatározónak bizonyult a Kádár-kori Benjamin-értés tekintetében.

Bár Benjamin művei minden nehézség nélkül jelentek meg ekkoriban, ennek ellenére a kiadásban érintett személyek közül többeket is értek retorziók a korszakban. Az MTA (Radnóti 1974) és a Művelődési és Oktatási Minisztérium (Kapocsi 1983 és Kapocsi 1984) kiadványaiban, sőt a pártkiadón keresztül (Ancsel 1982) jelentek meg Benjaminról „vörös farok" nélküli írások. Emellett jugoszláviai magyar nyelvű folyóiratok, a *Híd* és az *Új Symposion* szintén fontos szerepet játszottak abban, hogy Benjamin és művei közelebb kerüljenek a magyar nyelvű olvasóközönséghez. Ami a „földalatti" nyilvánosságot illeti, Benjamin – bár sajátos és meglehetősen korlátozott módon – gyakorolt némi befolyást a szamizdat irodalomra (Kenedi 1987).

Jelen dolgozat célja az volt, hogy feltérképezze Benjamin magyarországi recepciótörténetének fő politikai és filológiai áramlatait 1989-ig bezárólag. A történelmi, személyi és szakmai lehetőségek és viszontagságok bemutatása érdekében ezt a (szinte teljes egészében a Kádár-korszakra korlátozódó) történetet rekonstruáltuk interjúink és a vonatkozó primer és szekunder irodalom alapján. Ez a rekonstrukció nemcsak azt mutatja meg, hogy a pártvezetőség döntései és hatalmi harcai miként befolyásolták (leginkább közvetve) Benjamin műveinek magyar nyelvű kiadását, hanem azt is, hogy a recepciót hogyan alakították alapvető módon egyes filozófusok és fordítók személyes kapcsolatai, a marxista filozófiai viták középpontjában álló aktuális kérdések vagy éppen a fordításban és kiadásban érintett intézmények viszonylagos autonómiája. És bár az 1989-es rendszerváltás egy korszak végét jelzi, a recepciótörténetnek csak egy fejezetét zárja le.

Hivatkozott irodalom

Ancsel Éva (1982): *Polémia a történelemmel. Esszé Walter Benjaminról.* Budapest: Kossuth.

Angyalosi Gergely (1980): Walter Benjamin: Angelus Novus. *Valóság* 23(10): 100–103.

Antal Gábor (1970): Kommentár és prófécia. Walter Benjamin esszéi. *Magyar Hírlap* 3(85): 6.

Bárány Ferenc (szerk.) (1980): *Tudományos Közlemények. Tanulmányok a marxizmus–leninizmus oktatás és kutatás területéről*. Szeged: SZOTE Marxizmus–Leninizmus Intézet.

Benjamin, Walter (1927a): Írói egyesülések Oroszországban. *Dokumentum* (2): 28–29.

Benjamin, Walter (1927b): Az orosz filmművészet. *Dokumentum* (5): 34–36.

Benjamin, Walter (1969): *Kommentár és prófécia.* Budapest: Gondolat.

Benjamin, Walter (1971): A történelem fogalmáról. *Új Symposion* (79): 348–350.

Benjamin, Walter (1975): Baloldali melankólia. Erich Kästner új verseskötetéhez. *Új Symposion* (122–123): 197–198.

Benjamin, Walter (1978): Moszkva, 1926. *Új Symposion* (161): 371–375.

Benjamin, Walter (1980): *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon.

Benjamin, Walter (szerk.) (1984): *Német emberek*. Budapest: Európa.

Benjamin, Walter (2020): *A belső világ krónikája. Önéletrajzi írások*. Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat.

Benjamin, Walter (2024): *Műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások*. Budapest: Open Books.

Cseh Gergő Bendegúz, Krahulcsán Zsolt, Rolf Müller és Pór Edit (szerk.) (2004): *Zárt, bizalmas, számozott.* II. kötet. Budapest: Osiris.

Daradics Boglárka (2024): Lukács György Benjamin-interpretációjáról. Egy (szellemi) kapcsolat feltérképezésének lehetőségei. *Replika* (130): 11–28.

Fehér Ferenc (é. n.): *Fehér Ferenc levele Lukács Györgynek*. MTA KIK, Ms 2860/400. URL: https://real-ms.mtak.hu/17784 (https://real-ms.mtak.hu/17784/1/Lukacs_lev_14_0463_Feher_Ferenc_1.pdf#page=9) (letöltve: 2024. október 21.).

Fehér Ferenc (1985): Lukács and Benjamin. Parallels and Contrasts. *New German Critique* (34): 125–138.

Fehér Ferenc (1986): Lukács és Benjamin. Párhuzamok és ellentétek. *Új Symposion* (247–248): 22–25.

Gángó Gábor (2023): Triumphant Utopia – Shabby Bourgeois World – Totalitarianism. Transmuting Visions of Real Existing Socialism in Eastern Interpretations of Walter Benjamin's Marxism. In *„Weltbeziehung". The Study*

of our Relationship to the World. Hollstein, Bettina, Hartmut Rosa és Jörg Rüpke (szerk.). Frankfurt – New York: Campus, 189–213.
Gimes Katalin (szerk.) (2024): *Bekezdések életemről. Beszélgetések Ancsel Évával.* Budapest: Magvető.
Hermann István (1970): Walter Benjamin. Kommentár és prófécia. *Társadalmi Szemle* 25(3): 106–109.
Juhász Ildikó és Szerdahelyi István (szerk.) (1992): *Világirodalmi lexikon*. XIV. kötet. Budapest: Akadémiai.
Kardos András (1983): Remény és rezignáció. *Nagyvilág* 28(12): 1893–1895.
Kenedi János (1987): *„A halál és a leányka." Változatok '56 témájára*. Budapest: AB Független Kiadó.
Kapocsi Erzsébet (1982): *Walter Benjamin filozófia- és művészetértelmezéséről* [doktori disszertáció]. Szeged. URL: https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/6709/1/1982_kapocsi_erzsebet.pdf (letöltve: 2024. október 21.)
Kapocsi Erzsébet (1983): Walter Benjamin esztétikájának egy lehetséges interpretációja. *Tájékoztató. A Művelődésügyi-Oktatásügyi Minisztérium Marxizmus–Leninizmus Oktatási Főosztályának kiadványa* 30(1): 143–156.
Kapocsi Erzsébet (1984): Walter Benjamin történetfilozófiája. *Tájékoztató. A Művelődésügyi-Oktatásügyi Minisztérium Marxizmus–Leninizmus Oktatási Főosztályának kiadványa* 31(5): 92–108.
Kiss Endre (1981): A titkok termeléséről és megfejtéséről. *Új Írás* 21(9): 109–111.
Kiss Lajos (1970): Korának ellenében… *Nagyvilág* 15(11): 1723–1725.
Lehmann Miklós (1998): *Az elidegenedés- és antropológia-vita politikai összefüggései*. URL: https://lehmann.hu/lm/elidegen.pdf (letöltve: 2024. október 21.).
Lukács György (1955a): *Lukács György levele Theodor Pinkusnak*. MTA KIK, Ms 2871/319. URL: https://real-ms.mtak.hu/20291/ (https://real-ms.mtak.hu/20291/1/Lukacs_lev_32_1411_Pinkus_Theodor_2.pdf#page=16) (letöltve: 2024. október 21.).
Lukács György (1955b): *Benjamin, Walter [Ursprung des deutschen Trauerspiels]*. MTA KIK, Ms 2826/5a. URL: https://real-ms.mtak.hu/21859/ (https://real-ms.mtak.hu/21859/1/Lukacs_kez_52_559.pdf#page=46) (letöltve: 2024. október 21.).
Lukács György (1973): Életemről és munkámról. A *NLR* szerkesztőségének adott interjú. *Új Symposion* (100): 863–867.
Lukács György (1978): *Az esztétikum sajátossága*. II. kötet. Budapest: Magvető.
Lukács György (1982): *Esztétikai írások. 1930–1945.* Budapest: Kossuth.
Lukács György (1968): *Művészet és társadalom*. Budapest: Magvető.
Márkus György (1981 [1966]): *„Anthropologie" und Marxismus*. Hamburg: VSA.
Radnóti Sándor (1974): Walter Benjamin esztétikája. *Magyar Filozófiai Szemle* 18(2–3): 241–282 és (4): 550–577.
Radnóti Sándor (1977): The Early Aesthetics of Walter Benjamin. *International Journal of Sociology* 7(1): 76–123.
Radnóti Sándor (1978a): Most. Walter Benjamin történetfilozófiája. *Híd* 42(6): 759–767.
Radnóti Sándor (1978b): Benjamin's Politics. *Telos* (37): 63–81.
Radnóti Sándor (1979): „Tisztelt közönség, kulcsot te találj!" *Új Symposion* (168): 147–152 és (169–170): 195–202.
Radnóti Sándor (1981): The Effective Power of Art. On Benjamin's Aesthetics. *Telos* (49): 61–82.
Radnóti Sándor (1999): *Krédó és rezignáció. Esztétikai-politikai tanulmány Walter Benjaminról*. Budapest: Argumentum – Lukács Archívum.
Somlyó Bálint (2014): *Kerülő úton*. Budapest: Kijárat.
Tordai Zádor (1984): *Megértő módban*. Budapest: Magvető.
Vajda Mihály (2015): *Utam Marxtól.* Budapest: Kalligram.
Vass Henrik (szerk.) (1979): *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai. 1971–1975.* Budapest: Kossuth.
Vass Henrik (szerk.) (1994): *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai. 1985–1989*. Budapest: Interart.

Tóth Károly (1994)

összehasonlító történettudományt hallgatott a Közép-európai Egyetemen (CEU), jelenleg esztétika szakos doktorandusz (ELTE BTK FDI); kutatási területe Lukács György kései esztétikájára és annak kritikusaira terjed ki.

Zsellér Anna (1981)

germanista és irodalomkritikus, *A belső világ krónikája* (2020), a *Hasis Marseille-ben* (2023) és *A műalkotás a technikai reprodukció korában* (2024) című Benjamin-válogatáskötetek fordítója-szerkesztője, jelenleg a berlini Művészeti Akadémia *(Akademie der Künste)* projektmunkatársa.

MEGJELENT! MEGJELENT! MEGJELENT!

Társadalomtörténeti Monográfiák 14. kötete

Mravik Patrik

ELBESZÉLT KÁDÁRIZMUSOK

Filmkultúra és ideológia viszonya a korai Kádár-korszakban

Módszertanát és tárgyát tekintve egyaránt újszerű könyvet tart kezében az olvasó. Mravik Patrik a szocialista filmkultúra és azon belül a korai Kádár-korszak társadalomtörténeti elemzésére tesz kísérletet. Mit is jelent ez? Egyfelől az esztétikai elemzés helyett a filmek bele-, avagy visszahelyezését abba a társadalmi környezetbe, amely alakította őket, s amelyet maguk is alakítottak. Másfelől egy olyan filmtörténeti korszak vizsgálatát, amelynek voltaképpen neve sincs: az ötvenes évek sematizmusa és a hatvanas évek újhulláma közötti átmeneti korszakét, amely tehát 1954-ben indult, majd 1956 után is folytatódott, s előkészítette az immár formai értelemben is újító szellemű, 1963-tól kibontakozó magyar modernizmust. A könyv módszertanából következően az alkotói oldalon nem csupán a rendezők jelennek meg, hanem egyfajta társadalmi ágensként az írók és a kultúrpolitikusok is; a filmek esetében első sorban a történetre, illetve narratívára, továbbá a karakterek társadalmi szerepére kerül a hangsúly; s végül szó esik a befogadói–értelmezői oldalról, a kritikusokról, sőt a moziüzem-vezetőkről is, megint csak a „társadalmasítás" szempontjából. Mindezt a szerző a filmek három csoportba rendezett esettanulmányaiban vizsgálja: a téeszesítést elmesélő történetekben, a vígjátékok népszerű műfajában és a munkásmozgalmi tematikában. Hogy ezek között nem a magyar filmtörténet legemlékezetesebb darabjait találjuk, az kétségtelen. Ám hogy ezek a filmek egy olyan társadalom működését mutatják be, amelyet tehát maguk is alakítottak, afelől sem lehet kétségünk. Mravik Patrik könyve legalábbis ezt bizonyítja. Betekintést nyújt a Kádár-korszak társadalmi képzeletébe – a filmekben elképzelt világok segítségével.

Gelencsér Gábor

A 272 oldalas kötet ára 4000 Ft.

Megrendelhető a **https://korallfolyoirat.hu** honlapon.

Várjuk megrendelését!
Korall Társadalomtörténeti Egyesület

replika

DOI: 10.32564/133.8

2024 (133): 177–192.
© A szerző(k) 2024
replika.hu/replika/133

Valastyán Tamás

Olvasásjelek

Benjamin és Novalis

Absztrakt: Walter Benjamin szövegeinek olvashatóságát mind a mai napig egyfajta sajátos hibriditás, kettősség vagy ambivalencia határozza meg. Ez az eldöntetlen vagy eldönthetetlen ellentmondás alapvetően a tudós filozófus és a kiismerhetetlen író szerepeinek feszültségteréből alakult ki. Írásomban Benjamin Novalis-képének perspektívájában próbálom megvilágítani e feszültségtér némely szegmensét. A két gondolkodó-író kapcsolata a nyelvhez való viszonyuk fényében ragadható meg a leginkább, hiszen a nyelvben mindketten kevésbé a közlés funkcióját, mint inkább a teremtés közegét feltételezték.

Kulcsszavak: kritika, nyelv, paradoxon, allegória, perspektíva

Intermezzo

Walter Benjamin szövegeinek olvashatóságát mind a mai napig egyfajta sajátos hibriditás, kettősség vagy ambivalencia határozza meg. Ez az eldöntetlen vagy eldönthetetlen ellentmondás alapvetően a tudós filozófus és a kiismerhetetlen író szerepeinek feszültségterében alakult ki. A következőkben e feszültségtér némely szegmensét próbálom megvilágítani Benjamin Novalis-képének perspektívájában. Azt gondolom, hogy azokban az írói-költői remeklésekben, mint amilyen a *Berlini gyermekkor a századforduló táján* vagy az *Egyirányú utca*, Benjamin egyfajta prózaköltői nyelvet teremtve alkotta meg vagy inkább írta újra gyermekkora világát; azt a szemléletmódot vagy alapmintázatot érvényesítve járt el, amelyet a romantikus szerzőket (köztük kitüntetetten Novalist) olvasva sajátított el. Az előbbiek alátámasztása érdekében először bemutatom Benjamint, a prózaköltőt – ahogyan Peter Szondi, máig az egyik leginvenciózusabb Benjamin-olvasó írta a *Berlini gyermekkor*ról: „korunk legszebb költői prózájának egyike" (Szondi 1978b: 276),[1] szóval ennek a költői prózának a szerzőjét –, még helyesebben azt, ahogyan e költői szerzőség *egyszersmind* esztétikai-kritikai szemléletalkotói mentalitás is. Ehhez persze mintegy előmunkálatként a benjamini nyelvelméletben szükséges egy kicsit elmélyülni! Ezt követően közelebbről vizsgálom meg, hogy a költői teremtés és az esztétikai-kritikai elméletalkotás kiazmusaként, kontaminációjaként vagy paradoxonaként születő Benjamin-szöveg hogyan merít fiatalkori művének, *A műkritika fogalma a német romantikában* című írásának Novalis-inspirációiból, valamint kinagyítom a későbbi barokk-könyvben, *A német szomorújáték eredeté*ben itt-ott felbukkanó Novalis-utalások szempontunkból releváns összefüggéseit.

Mindezek előtt azonban arról a sajátos elrendeződésről ejtenék pár szót, amely Novalis (illetve a romantika) helyét kijelöli Benjamin pályáján. Ez voltaképpen egy köztes hely vagy üres tér, amely egyrészt oly módon áll elő, hogy Benjamint voltaképpen igazán vagy a 19. század érdekli, vagy pedig a 16–17. század, azaz az érett modernitás vagy a barokk korszak. Másrészt ez az üres tér, feltöltődésre váró *epoché* – hogy a korszak egy másik alapfogalmával éljünk – lesz az, ami Benjamin nyelvi inspirációját minduntalan táplálja. Előbbit, mármint a 19. századot *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél* című nagyszabású szövegében dolgozza fel,[2] míg utóbbit, a barokk időszakot a már említett *Szomorújáték-könyv*ében. Ami tehát ily módon szemünk elé tárul, az a romantika köztes diszpozíciója, amiből a befogadó számára úgy tűnhet, hogy Benjamin odahagyta a romantika időszakát és szemléletmódját, részint a barokkban még istenközelibb világlátás megértéséért, ahol a középkorból örökölt misztérium általi megtisztulás hatalompolitikai technikái válnak a szomorújáték mozgatórugóivá, részint pedig a modernitás istentől egyre távolibb *flâneur*jeinek értelmezéseiért, akik a város nomádjaiként élik meg és mérik fel a természethez képest egészen más alternatívákat nyújtó (nagy)városi tereket. Nos, én azt szeretném álltani, hogy e kép kissé elnagyolt, s noha Benjamin valóban nem tér vissza effektíve a fiatalkori romantikus költészet és kritika tematikáihoz, az ott fellelt vagy inkább

1 Somlyó Bálint (2014: 34) ingeniális könyvében Szondit Benjamin „legméltóbb olvasójának" nevezi.

2 Az olyan művek mellett, mint a Goethe *Vonzások és választások* című regényéről írott nagyszabású kritika vagy a Proust-olvasás és -fordítás. Ez utóbbihoz vö. Benjamin (2001a).

kimunkált parallaktikusan perspektivikus szemléletmódot megőrizve olvassa mind a barokk, mind a XIX. századi modernitás világát.

A világot parallaktikusan pásztázó tekintetének mozgása, mely az olvasás során mindvégig a kölcsönös változás-változtatás elevenségét tartja fenn, nos ez a parallaktikus elevenség mintegy vízjelként tűnik át a Benjamin-írások szövetein; ezt nevezném olvasásjeleknek. Tulajdonképpen az általában könyvjelzőként fordított *Lesezeichen* német kifejezést magyarítanám ily módon, ami meglehet túlzó elrugaszkodás, nem annyira pontos, vagy éppenséggel a legpontosabb átfordítás eredménye és eseménye, mivel szó szerinti próbálkozás, amely – reményeim szerint – árkádként vezet Benjamin gondolatvilágába:

> ...a szószerintiség által szavatolt hűség jelentése […] az, hogy a műből a nyelv-kiegészítés nagy vágya szól. Az igazi fordítás áttetsző, nem födi el az eredetit, nem állja el tőle a fényt, hanem biztosítja, hogy a tiszta nyelv mintegy saját médiumán keresztül még teljesebben hulljon az eredeti műre. Ezt elsősorban a szintaxist-áttevő szószerintiség biztosítja, s épp e szószerintiség mutat rá, hogy a fordító ős-eleme nem a mondat, hanem a szó. Mert a mondat: fal az eredeti mű nyelve előtt, a szószerintiség: árkád (Benjamin 1980b: 82–83).[3]

A mondhatatlan eliminációja és a józan írásmód

Hogy sokáig mennyire nem volt magától értetődő, hogy a benjamini mű egyként megközelíthető írói és tudósi szemszögből, az abból a kiadói körülményből is jól látható, hogy jóval Benjamin halála után is voltaképpen ezt *quasi* hangsúlyozandó tényként kellett kiemelni. Arra gondolok, hogy számos elfeledett szövege után végeredményben Adorno szerkesztői közbenjárása kellett ahhoz, hogy Benjamin személye és írói mivolta elmosódott szellemképből jól kivehető rajzolatú kontúrokkal jelenjen meg olvasói előtt (vö. Tiedemann és Schweppenhäuser 1991).[4] A hatvanas évek elején aztán Peter Szondi fogalmazza meg és mutatja be kristálytisztán, hogy Benjaminnál az önéletrajzi költészet és a tudományos mű között szoros összefüggés van, s ezt nem szabad figyelmen kívül hagyni (Szondi 1978b: 290). A továbbiakban – miután érintjük Benjamin nyelvfilozófiai elképzeléseit – főként az ő interpretációját követve szeretném bemutatni ennek az összefüggésnek néhány aspektusát.

Az önéletrajzi költészet és a tudományos kutatás összefüggésének elsődleges terepe a nyelv általi fokozatos létmegtisztulás lehetősége. Végeredményben ez motiválja Benjamint egész életében, kezdjen bele akár nyelvfilozófiai traktátusba, koraromantikus műkritikaelméletbe, barokk műfajelméletbe, Baudelaire- vagy Proust-fordításba, vagy éppen saját gyermekkori szeretett városának költői-írói feltérképezésébe. Ez a motiváció és invenció a nyelvre nem mint a közlés eszközére tekint, hanem legfőképp mint a teremtés közegére, médiumára. Benjamin mindezt már nagyon fiatalon így látja, ugyanis az 1916-ban írt és életében publikálatlan írás, *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* című szöveg erről tanúskodik. E művében azt fejtegeti, hogy jóllehet az ember a nyelv révén megosztja másokkal gondolatait, ám ez a közlés, másokkal megosztás egyáltalán nem eszközszerű

3 Lásd még: Benjamin (2001b).

4 Benjamin és Adorno viszonyáról lásd: Weiss (2003).

kommunikáció, hanem „annak a közvetlen kifejezése, ami közli, megosztja *magát* benne. Ez a »Magát«: szellemi lényeg (Benjamin 2001c: 8)." A nyelviség és a szellemiség egymással paradox viszonyban áll: „a szellemi és a nyelvi lényeg közötti oly gyakran megállapított azonosság az a mély és felfoghatatlan paradoxon, melynek kifejezését a Λόγος szó kettős értelmében találták meg" (Benjamin 2001c: 8). Ezt a felfoghatatlanságot csak fokozza, hogy miáltal a nyelv magát közli, egyúttal megnevezi a dolgokat:

> minden egyes nyelv önmag*ában* közli, osztja meg magát, minden egyes nyelv a legtisztább értelemben a „médiuma" a közlésnek. A mediális – azaz minden szellemi közlésnek a *közvetlen*sége –: a nyelvelmélet alapproblémája; s ha ezt a közvetlenséget mágikusnak kívánjuk nevezni, úgy a nyelv legeredendőbb problémája a nyelv mágiája (Benjamin 2001c: 9; kiemelés az eredetiben).

Amikor az ember a nyelv révén közli saját szellemi lényegét, mindezt oly módon teszi, hogy egyben „minden más dolgot *megnevez*" (Benjamin 2001c: 9; kiemelés az eredetiben). Benjamin ezért úgy véli, hogy a név kitüntetett státuszú: „a név a nyelv legbensőbb lényege maga" (Benjamin 2001c: 10–11). Ebből következően az isteni teremtés a név révén teljesedik be: „Isten teremtése azáltal teljesedik be, hogy a dolgok megkapják nevüket az embertől, akiből a névben egyedül a nyelv beszél" (Benjamin 2001c: 11). Amit még e helyen hangsúlyozni szükséges, és ami Benjamin romantikus kötődéseire is némi fényt vet, az nem más, mint hogy a nyelvben a név és a dolog egymásra talál, egy sajátos ritmusban egymásra referál-reflektál: „a név, amit az ember ad a dolognak, azon nyugszik, ahogyan a dolog közli, megosztja magát vele, az emberrel" (Benjamin 2001c: 16). Novalis ezt a kölcsönösségi konfigurativitást több vonatkozásban is ecseteli, olykor oly módon, hogy kijelenti, minden beszél, a természet is beszél, csak oda kell figyelni a jeleire, olykor pedig, mint *Az általános Brouillon* egyik feljegyzésében, a rajongó alakjára fókuszáltan, aki túlzó affinitással és affirmációval fogadja el a természetet, ily módon: „A természet mintegy *inspirálja* az igazi rajongót, és annál tökéletesebben nyilvánítja meg magát általa, minél harmonikusabb a saját *konstitúciója* vele" (Novalis 1968: 256; kiemelés az eredetiben [Fr. 89.]). Vagy másutt, a rajongó egyik alakváltozatára, a költőre utalva: „A költőnek szüksége van a dolgokra és a szavakra mint *billentyűkre*, és az egész költészet a gondolatok aktív társításán alapul – a *véletlen* önműködő, szándékos, idealizált *produkcióján*…" (Novalis 1968: 451; kiemelés az eredetiben [Fr. 953.]).

Benjamin nyelvhez való viszonyának ezt a mágikus-mediális, azaz a közvetlenséget favorizáló természetét Martin Buberhez írt egyik levelében – nem mellesleg éppen akkortájt, amikor a fent idézett *Nyelv-tanulmány*on gondolkodott – szintén kifejti. A „puszta eszközzé alázott" nyelvvel és írással szemben az irodalmat „egyáltalán csak költőileg profetikusan tárgyilag – ami pedig a hatást illeti, mindenképpen csak *mágikusan*, azaz közvetlenül, *eszköz*ölhetés nélkül" tudja elképzelni s érteni. A nyelv nem úgy lehet szerinte hatékony, hogy tartalmakat fejez ki és közvetít, „hanem méltóságának és lényegének legtisztább feltárulása által" (Benjamin 2001d: 254; kiemelés az eredetiben).[5] S most kissé hosszabban idézném Benjamint (2001d: 254):

5 Az itt használt Benjamin-levél egész pontosan: *Martin Buberhez* (München, 1916. 7. 17.). Benjamin levelekhez való viszonyáról lásd: Bacsó (2017).

> És ha a hatékonyság más formáitól – mint költészet és prófécia – itt eltekintek, újra meg újra az jelenik meg előttem, hogy a mondhatatlan kristálytiszta eliminációja a nyelvben, ez a számunkra adatott és legközelebbi forma a nyelven belül és amennyiben általa hatást gyakorlunk. Úgy látom, a mondhatatlan eliminációja éppen a tulajdonképpeni tárgyi, a józan írásmóddal eshet egybe, és a megismerés és tett közötti vonatkozást éppen a nyelvi mágián belül jelezheti. […] Csak a szavak intenzív irányultsága a legbensőbb elnémulás magjába, csak ez jut el igaz hatásig. Nem hiszek abban, hogy a szó az istenitől valahol távolabb állna, mint a »valóságos« cselekvés, tehát nem is képes máshogyan elvezetni az istenibe, csak önmaga és saját tisztasága által. Ha eszköznek vesszük, burjánzik.

A mondhatatlan eliminációjának és a tulajdonképpeni tárgyi, józan írásmódnak az egybeesése az isteni közelségében, mindez a mediális-mágikus írásmód újabb aspektusának a megnevezése, ami előrevetíti a prózaköltészet benjamini formájának meritumát. Az istenihez közeli szó státusza Novalisnál is megjelenik többször, például amikor a költőt a papi magatartással rokonítja: „A költő és a pap kezdetben összefonódott, és csak későbbi korok választották el őket egymástól. Az igazi költő azonban mindig pap, úgy, ahogy az igazi pap is mindig költő. A jövőnek vajon nem a dolgoknak ezt a régi állapotát kellene helyreállítania?" (Novalis 1997: 20). Ennél kevésbé direkt és jóval árnyaltabb az, amikor a *Monológ*ban „a nyelv benső természetére" történő önkéntelen ráhangolódásban véli „a poézis lényegé[nek] és hivatalá[nak]" legérthetőbb megragadását fellelni, s ezt profetikusnak nevezi:

> aki a nyelv applikatúrájának, taktusának, zenei szellemének finom érzésével bír, aki a nyelv benső természetének érzékeny működését észleli magában, és eszerint mozgatja nyelvét vagy kezét, próféta lesz, ellenben az, aki mindezt tudja ugyan, de nincs eléggé füle és érzéke a nyelvhez, írhat efféle igazságokat, de maga a nyelv a bolondját járatja vele, és az emberek, mint Casssandrát a trójaiak, ki fogják gúnyolni (Novalis 2002: 130).

Prózaköltészet

Miután idézi a *Berlini gyermekkor a századforduló táján* bevezető szövegdarabját, Peter Szondi 1961-ben e szavakkal indítja híres Benjamin-tanulmányát:

> A *Berlini gyermekkor* az 1930 utáni években keletkezett. Részleteket belőle Benjamin újságokban közölt, de a mű teljes egészében csak 1950-ben, tíz évvel Benjamin halála után jelent meg. Ez a könyv, korunk egyik legszebb költői prózája *[Prosadichtungen]*, sokáig gyakorlatilag ismeretlen maradt. A *Berlini gyermekkor*, amely kevesebb mint hetven oldalt foglal el Benjamin írásainak kétkötetes kiadásában, olyan miniatúrákból áll, amelyek egyes utcákat, embereket, tárgyakat és belső tereket idéznek fel (Szondi 1978b: 275–276).

Ezek után rögtön nyomatékosítja, hogy aki ilyesmire vállalkozik, kétségtelenül az eltűnt idő nyomába ered, akárcsak Marcel Proust, akinek Benjamin a fordítója is volt. Szondi arra vállalkozik, hogy összehasonlítsa Proustnak és Benjaminnak az időhöz, pontosabban a múlthoz való viszonyát. A tanulmány címe: *Remény a múltban*, már sejteti, hogy Szondi szerint Benjamin múlthoz való viszonya korántsem ragadható meg egyszerűen

és magától értetődő módon: mindenképpen lepattan róla a nosztalgia és a rekonstruktív igyekezet. Hiszen a remény *per definitionem* a jövőre, a még el-nem-érkezettre irányul, ugyanakkor itt az el-nem-érkezett iránya visszafele fordul, megbolygatva mind a remény, mind pedig az idő természetét.

Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényének hatástörténete rendkívül szerteágazó, áramütésszerűen hatott olvasóira, egyúttal megváltoztatta mind általában a regény nyelvéhez, mind az időhöz való viszonyt. Benjamin műve e szempontból részint a prousti mű hatástörténetébe illeszkedik, részint viszont a fordítás révén a prousti szöveggel történő nagyon közeli ismeretség magára a benjamini alkotói szemléletmódra és eljárásra is rányomja bélyegét. Szondi többször is idézi Benjamin Adornónak tett kijelentését a *Berlini gyermekkor* írásának idejében, miszerint „egyetlen szóval sem akar több Proustot olvasni, mint amennyit fordítania kell, mert különben függőségi állapotba kerül", amely „megakadályozza abban, hogy saját művet alkosson" (Szondi 1978b: 276).[6] A prousti mű hatása tehát hasonlatos Medúza tekintetéhez, bénító ereje van, vagy éppen kikerülhetetlen. Szondi számba veszi, ki mindenki szembesült termékenyen Proust művészetével Rainer Maria Rilkétől kezdve Ernst Robert Curtiuson át Walter Benjaminig. Természetesen nem kizárólag arról van szó, hogy miképpen lehet megérteni, értelmezni és feltérképezni ezt a hatalmas szövegfolyamot, hanem mindenekelőtt arról, hogy a prousti írói módszert hogyan tudja az alkotó ember a sajátjává szervesíteni, hogyan tudna másnál az akaratlan-törmelékes-önkéntelen, mégis egységes formai renden belül érvényesülő prousti emlékezési-felidézési technika új életre kelni.

Szondi ennek a problematikus mivoltát Rilke Proust-olvasásával/írásával próbálja illusztrálni. Rilkét Proust „predesztinált olvasójának" nevezi, aki egy magánlevél tanúsága szerint *Az eltűnt idő nyomában* első kötetének hatására vált „önmaga olvasójává". Ugyanakkor maga Rilke gondolja a *Malte Laurids Brigge feljegyzései*t sikertelennek, mert jóllehet ebben a regényben „tudatos és fáradságos kísérletet tesz saját gyermekkora újrateremtésére", „saját gyermekkorát egy másik, a képzeletbeli hős, Malte gyermekkora váltotta fel benne" (Szondi 1978b: 278–279). Tehát valami végérvényesen elveszett. És ezt a veszteséget nagyobb arányúnak vélhette Rilke, mint amennyit nyert a fikció által. Persze nagyon ingoványos talajon járunk, amikor a valóság és a fikció ilyetén összehasonlításába bocsátkozunk. Mindazonáltal azt, hogy Proust az idő törvényeinek alávetett ember „fájdalmas és megrendítő tapasztalat"-át – ahogyan azt Somlyó Bálint írja Szondi nyomán – „kísérli meg feldolgozni-közömbösíteni az akaratlan emlékezés véletlenül fellelt eszköze révén" (Somlyó 2014: 34–35), nehezen lehet megkérdőjelezni. És ez a regény nyelvi világára is rányomja bélyegét. Egyrészt az aprólékos leírások tömkelegét szabadítja fel, ahogy Benjamin (2001a: 126) fogalmaz egy helyütt: „a parttalan mondatok szintaxisát" eredményezi, másrészt az időn-kívüliség vagy időtlenség örvényébe ránt. Somlyó idézésében és fordításában olvassuk újra Szondit (1978b: 282): „Proust azért indul az eltűnt idő keresésére, amely maga a múlt, hogy az újra fellelt időben, múlt és jelen egybeesésében kimenekülhessen az idő bűvköréből. Az eltűnt idő mint múlt utáni kutatás célja

6 Az Adorno-hivatkozásért lásd még: Adorno (1974: 670).

Proust számára magának az időnek az elveszejtése."[7] Itt két mozzanat válik nyilvánvalóvá: egyrészt a célhatározói kapocs és irány Proust időhöz való viszonyában (azaz hogy ily módon az önkéntelen és akaratlan emlékezés mégiscsak fenntart valamiféle uralmi-hatalmi technikát az idővel szemben), másrészt hogy mindez az időtlenségben történő feloldódást hozza el az emlékező számára. Ez a program azt a veszélyt rejti magában, hogy képtelenek leszünk a jövőre hangolódni, nem szembesülhetünk a végességünkkel, a halállal.

Mindezzel szemben „Benjamin […] éppen a jövőt keresi a múltban" (Szondi 1978b: 285).[8] Neki tehát oly módon sikerül a prousti prózát olvasnia és a sajátos emlékezői technikákat elsajátítania, hogy mintegy éppen ellenkezőleg jár el: „nem idézi fel a múlt minden pillanatát, kizárólag csak azokat, amelyekben valami először történt meg, azokat a pillanatokat, amelyek mintegy a jövővel várandósak" (Somlyó 2014: 35). Ez a benjamini prózára nézve azt eredményezi, hogy egyszerre tropikailag, ontoteológiailag és referenciálisan gazdagodik. Szondi zseniális észrevétele nyomán állíthatjuk, hogy „az *első alkalommal* való kifejezések és *az első nyomok*" az elsőre történő vagy mindenek elébe vágó megnevezés elevenségét rejtik magukban, „amely a metaforában teljesedik ki", ily módon nem csupán az adott tárgy vagy emléknyom, *enterieur* idéződik fel az olvasóban, „hanem a személy és a létezésének minden rétege" (Szondi 1978b: 283). Illetve történik még valami. Amikor a benjamini emlékező én tekintete a 19. századi Berlin tereit, tárgyait, embereit pásztázza, „olyasmivel is találkozik, amiben nem saját alakja, hanem a történelmi-társadalmi környezet válik először felismerhetővé, egy olyan környezet, amely persze később magára Benjaminra is hatással lesz, és gondolkodásának tárgyává válik" (Szondi 1978b: 284). Szondi hangsúlyozza, hogy azok a helyek, ahová Benjamin „emlékezete vissza akar térni, szinte mind »az eljövendő vonásait« hordozzák" (Szondi 1978b: 285).[9]

Összességében tehát míg Proust perfektumban gondolkodik és ír, addig Benjamin időalakzata a futurum jegyében íródó múlt, az éppen múló idő, amely méhében a jövőt hordozza, azaz „a múlt futurumja a maga teljes paradoxonában: jövő és mégis múlt":

> Proust a múlt visszhangját hallgatja, Benjamin pedig egy olyan jövő előhangját, amely azóta maga is múlttá vált. Prousttal ellentétben Benjamin nem akar megszabadulni az időbeliségtől, nem akarja a dolgokat a maguk ahistorikus lényegében látni, hanem történelmi tapasztalatra és felismerésre törekszik, de magát visszautalja a múltba, egy olyan múltba, amely azonban nem zárt, hanem nyitott, és jövőt ígér (Szondi 1978b: 285–286).

Benjamin költői prózája a reménykedés és a kétségbeesés sajátos kontaminációja és kombinációja, amelyben az eredet és a jövő paradox módon és utópisztikusan kapcsolódik össze, amely így „mégis többet őriz az ígéretből, mint amennyit a jövő mai képe ad" (Szondi 1978b: 289).[10]

---

7 Idézi Somlyó (2014: 35).

8 Idézi Somlyó (2014: 35).

9 És Szondi lábjegyzetben utal a *Berlini gyermekkor* egy jellegzetes helyére: „A fasor, amely itt a látogatót várta, kandeláberek fehér üveggömbjeivel Eilsen vagy Bad Pyrmont valamelyik elhagyatott sétányára emlékeztetett, és jóval azelőtt, hogy ezek a helyek oly sivárrá váltak, hogy a római termáknál is antikabbnak hatnak, az Állatkertnek ez a zuga már magán viselte az eljövendő vonásait. Profetikus zug volt ez." (A fordítást minimálisan módosítottam.)

10 Írja ezt Szondi 1961-ben, de ma még fájdalmasabban és még igazabbul szól ez a sor.

A *Műkritika-könyv*

Benjamin jövőre hangolódó múltidézésének esztétikai-kritikai szemléletét, állíthatjuk, a romantikusoktól tanulja el. Egészen pontosan azt a diszpozíciót sajátíthatja el tőlük, amelyben elevenen lehet fenntartani a viszonyt mind az ábrázolandóval-megragadandóval, mind azzal a személlyel, aki éppen ábrázol és megragad. Szondi maga is idézi Friedrich Schlegel híres 80. *Athenäum töredék*ét: „A történész visszafelé tekintő próféta" (Schlegel 1980: 274; [Fr. 80]). S hát már idéztük Novalisnak a profetikusra hangolódó gondolatait! A profetikusnak ez a közvetítő, különböző létszférákat és idődimenziókat összekötő s egymástól elkülönítő magatartása nagyon jellemző a romantikus alkotói és gondolkodói mentalitásra. Ami viszont rendkívül izgalmassá teszi ezt az egész kérdéskört, az nem más, mint hogy a koraromantikusok a közvetítést belsőleg immerz módon, identikusan, egyszersmind az abszolút másba belemélyülve, összességében tehát közvetlenül képzelték és gondolták el. Benjamint ez a paradoxon, a közvetlen közvetítés vagy a közvetítő közvetlenség elevensége érdekli. Egy helyütt „közvetlenségek révén történő közvetítésről" beszél (Benjamin 2004: 31). A romantikus kritikaművészetet voltaképpen ezen eleven s közvetlen közvetítés formájának tekinti.

Természetesen nincs mód arra, hogy Benjamin e nagyszabású korai művét a maga teljességében szemügyre vegyük, ezennel főképp arra fókuszálunk, hogy ebben a romantikus műkritikai művészettanban milyen szerepet szán Benjamin Novalisnak, pontosabban arra, hogy a teremtői-kritikai processzusban Novalis révén miképpen inspirálódik. Mindenekelőtt Novalistól veszi át a romantikus műkritika alapfogalmát, a reflexiót. „A művészet a reflexió közegének egyik meghatározása, s valószínűleg a legtermékenyebb, mely megfogant róla. A műkritika a reflexió e közegében lejátszódó tárgymegismerés" (Benjamin 2004: 81). A reflexió fogalmát Novalis jóllehet Fichtétől kölcsönzi, ugyanakkor olyannyira a saját képére dolgozza és alakítja át, hogy Benjamin ezt az átformálást tekinti kiindulópontnak *Műkritika-tanulmány*ában. Fichte tudniillik a reflexióban a gondolkodás „eleve adott önmagára vonatkozását" látja (Benjamin 2004: 19), Novalis ellenben sokkal kitágítottabb formában gondolja el azt. Benjamin a 45. *Virágpor-töredék* ötletét idézi: „Egy valóban fantasztikus töredékben Novalis megpróbálja az önmagukban vett szellemek reflexiójaként értelmezni az egész földi létezést, az embert e földi életben pedig »a primitív reflexió« részleges föloldásaként és »áttöréseként«" (Benjamin 2004: 20). Ha elolvassuk a teljes töredéket, leginkább az válik pontosan láthatóvá, hogy Novalis (1997: 18; [Fr. 45.]) milyen elképesztő mozgalmasságként s elevenségként gondolja el a reflexiót:

> Az önmagunkba való visszatérés a külvilágtól való absztrahálást jelenti. A szellemek számára a földi élet (analogikus módon) belső szemléletet jelent, egy önmagában elmélyülő immanens tevékenységet. A földi élet az eredeti reflexióból jött létre, a primitív elmélyülésből, saját magunk összeszedéséből – ezek éppoly szabad tevékenységek, mint maga a reflexió. Megfordítva: a szellemi élet ebben a világban a primitív reflexió áttöréséből jött létre. A szellem újra kibontakozik, újra kilép önmagából, részben újra megszünteti ezt a reflexiót, és ebben a pillanatban mondja ki azt, hogy én. Itt láthatjuk, hogy a kilépés és az elmélyülés relatívak. Amit elmélyülésnek nevezünk, az tulajdonképpen kilépés, a kezdeti alakzat helyreállítása.

Az én ebben az elképzelésben egy relatív létdinamika (elmélyülés, összeszedés, áttörés, kilépés) éppen megformálódó alakzata, oly módon válik önmagává, hogy közben a létáramlás vagy -fokozódás (azaz a dolgok, idő- és térszegmensek) általi mozgás során alakul ki. Ezért is írja éleslátóan Benjamin, hogy míg „Fichte szemében a tudat: »Én«, addig a romantikusok szerint a tudat: »ő maga«" (Benjamin 2004: 34). Az eleven reflexivitás gondolata megjelenik a *Logológiai töredékek* szövegegyüttesében is: „Itt [tudniillik a filozófiában] jön létre az az *eleven* reflexió, amely, ha gondosan ápoljuk, később magától terjed ki valamiféle végtelenül sok formát felöltő szellemi univerzummá – e reflexió egy mindent felölelő organizáció magja és csírája…" (Novalis 1965: 525–526; kiemelés az eredetiben).[11] A szerves metaforika (mag, csíra) azon kívül, hogy az elevenség mozzanatát felerősíti, utal a kibomlás, kibontakozás, valamivé válás mozgalmasságára, ami később Benjamin számára nagyon meghatározó momentum (gondolhatunk *A műfordító feladata* ötletére). Mindezeken túl ez a szervesség-elevenség tropika megvilágítja a reflexió novalisi kitágításának-átalakításának természetét, mivel ennek révén a reflexió megszabadul részint a szubjektivitástól, részint a tételezés béklyójától. Amellett, hogy plasztikusan megmutatja a koraromantikusok én-koncepciójának meritumát: azaz hogy az ént a reflexió folyamán formálódó hatványfokként gondolják el, a valamiképpen elkezdődő (mag, csíra) és az abszolútum felé végtelenül nyitott alakzatként.

Két jellemzőt fontos még hangsúlyoznunk, ha Benjamin Novalis-inspirációit a későbbi prózaköltői, kritikairói és elméletalkotói mentalitása felől szeretnénk megérteni, illetve ez utóbbit az előbbiből értelmezni. Az egyik az, hogy a reflexió novalisi elképzelése révén a dolognak (a tárgynak, a természeti létezőnek, az objektumnak, a műnek) a számunkra való feltárulása plasztikusabban gondolható el. De már azzal elvétjük az itt körvonalazódó összefüggést, ha számunkra való-ságról beszélünk. Tudniillik a novalisi reflexió éppen arra ad lehetőséget, hogy a dolog maga, a maga létében mutatkozzon meg. Ebben a flexibilis és iterábilis reflexivitásban az én nem uralja el a dolog „önmagá"-ját, ez az „önmaga vagy ő maga" szintén a reflexivitás része.

> Nincs tehát olyasmi, hogy valamely dolog pusztán megismertté válik, de épp ennyire nincs a dolog vagy lény sem arra korlátozva, hogy pusztán önmaga révén megismertté váljék. Ellenkezőleg: azzal, hogy fokozódik a benne végbemenő reflexió, megsemmisül a dologban a határ az önmaga, illetve a valami más által megismertté válás között, s a reflexió közegében egybeolvad a dolog és a megismerő lény (Benjamin 2004: 75–76).

Tulajdonképpen már itt megjelenik az a parallaktikus perspektíva a reflexión belül, ami olyannyira fontos lesz a későbbiek során Benjaminnak. A parallaxisban a tagok, a megfigyelő és a megfigyelt egymás elevenségére érzékenyen reagálva viszonyulnak egymáshoz és a közeghez. Ha a megfigyelő, a költő/író és a kritikus elmozdul, abban az esetben vele, általa mozdul a megfigyelt, a megtapasztalt/érzékelt/észlelt dolog, a műalkotás is, és fordítva, ha a megfigyelt, a megtapasztalt/érzékelt/észlelt dolog, a műalkotás megmozdul, megelevenedik, vele és általa elevenedik meg a megfigyelő, a költő/író és a kritikus.

11 Idézi Benjamin (2004: 32).

Mindez érvényes akkor és úgy is, ha az abszolútumot is beleértjük a reflexív, iteratív, parallaktikus lehetőségtérbe. És ez a másik jellemző, amelyet hangsúlyozni érdemes a *Műkritika-könyv* legfőbb Novalis-inspirációi közül. Nem másról van itt szó, mint a reflexió misztikus, miszteriális, mágikus jellegéről. Benjamin már Fichtéről beszélve „radikális misztikus formalizmus"-ról ír, ám ebben a vonatkozásban „a lehető legmélyebb rokonság fűzi a koraromantika művészetelméletéhez" (Benjamin 2004: 24). És aztán a későbbi fejtegetésekből kiderül, hogy ez a kritikaírás során is releváns misztikum, mágia, csoda-érintettség[12] szinte kizárólag mindig Novalis elgondolásai révén kerül be Benjamin fejtegetései közé. *Az általános Brouillon* 775. fragmentumában –, amelyet Benjamin idéz is – így ír Novalis: „Az önlehatárolás lehetősége minden szintézis – minden csoda lehetősége, és egy csodával kezdődött a világ. (Lehetségesek-e a priori szintetikus ítéletek – Létezik-e mágikus intelligencia, azaz értelem.)" (Novalis 1968: 418–419).[13] A *Logológiai töredékek* hetedik darabjának egy részletét (Novalis 1965: 523) szintén idézi Benjamin (2004: 59; a fordítást módosítottam):

> Amikor az ember elkezd filozófiáról gondolkodni – a filozófia, mint Isten és a szeretet, úgy tűnik, minden. Ez egy misztikus, rendkívül meggyőző, átható eszme – amely feltartóztathatatlanul hajt minket minden irányba. A filozofálásra vonatkozó döntés – a filozófia keresése a felszabadítás aktusa – az önmagunk felé való lökés.

Ezekből a megfontolásokból azt szűrhetjük le, hogy az én Novalis szerint nem egy szubjektív entitás, ami nem jelenti, hogy lényeg nélküli lenne, hanem olyasmiről van szó, hogy az énszerű entitás maga egy variábilis és flexibilis folyamat, azaz a reflexió révén keletkezik, alakul ki egy sajátos mágikus mozgásdinamika folytán, amely magában foglalja a lét egyéb mozzanatait is, úgymint a dolgokat, a tér- és időszegmenseket, valamint az abszolútumot.

A *Szomorújáték-könyv*

A reflexió voltaképpeni alakzata Novalisnál a már többször is említett parallaxis. E fogalom az asztronómia területéről ered, és egyszerre utal a megfigyelő (mondjuk, a csillagász) és a megfigyelt (a Nap vagy bármely más égitest vagy csillag) helyzetének, látószögének megváltozására. A fönti példáknál és analógiáknál maradva, a dolog megismerésében ugyanannyira van bekódolva a dolog sajátszerűsége, vagy éppen a műalkotás olvasásában a mű sajátossága, mint amennyire a megfigyelőnek a sajátszerűsége és a kritikus sajátossága. A parallaktikus tér mint a reflexió közege ezt az egymás általi áthatást biztosítja. Tehát nincs előre adva számunkra a dolog vagy a mű, hanem mi magunk hozzuk létre, teremtjük meg a tekintetünkkel, képzeletünkkel, olvasásunkkal. Az asztronómiai szókincsnél maradva: a csillagot a szemünk mozgása alkotja meg Novalis szerint, mi több, „ahogy a

12 Egy helyen így ír Benjamin (2004: 65): „...a romantikus kritikafogalom a misztikus terminológia példaszerű esete, s jelen munka ezért nem a műkritika valamiféle romantikus elméletét reprodukálja, hanem annak fogalmát elemzi."

13 Idézi (a zárójelben lévő részen kívül) Benjamin (2004: 43; a fordítást módosítottam).

csillag a *távcsőben* megjelenik és áthatja azt, úgy ölt testet a márványszoborban valamely *égi alakzat*…" (Novalis 1968: 411; kiemelés az eredetiben). Mindez azért érdekes a számunkra, mert Benjamin a novalisi reflexiófogalom e parallaktikusan perspektivikus jellegét, az egymásba átható hatványfokok e folytonos változásának lehetőségteret biztosító transzcendentális elevenségét a *Műkritika-könyv*ön túl a *Szomorújáték-könyv* allegóriafogalmánál is termékenyen applikálja.[14] Egyáltalán azért, hogy a barokk szomorújáték formaprincípiumát megértse és érthetővé tegye, többször is visszatér Novalis gondolataihoz.

Például amikor a *Szomorújáték és tragédia* című alrészben azon morfondírozik, hogy milyen viszonyban áll egymással a hátborzongató tréfa és az ártatlan vidámság, végső soron (és általam most némiképp leegyszerűsítve) azt firtatja, hogy a német szomorújáték miért nem tudja magába szervesíteni és színre vinni a szomorúság vagy a reménytelenség, illetve a vidámság szituációinak elvi-formai jegyeit. Tulajdonképpen arra a belátásra jut, hogy éppen azokban az esetekben beszélhetünk egyáltalán sikeres megoldásokról e téren, amikor a szomorújátékban „a játékos átmenetek révén megszólal […] a vígjáték". Csakhogy mindez éppenséggel nem a németeknél valósul meg, hanem Calderónnál és Shakespeare-nél. És ezen a ponton utal kétszer is a szövegben Novalisra:

> Calderón és Shakespeare jelentékenyebb szomorújátékokat alkottak, mint a XVII. század németjei, akik soha nem jutottak tovább a merev típusnál. Mert „gyengéd, szimbolikus összekapcsolással nagyon sokat nyer, s tulajdonképpen csak ezáltal válik költőivé a vígjáték és a szomorújáték", mondja Novalis, s ezzel tökéletesen eltalálja az igazságot, legalábbis ami a szomorújátékot illeti. Úgy látja, hogy Shakespeare géniusza teljesítette ezt az óhaját. „Shakespeare-nél a költészet mindenestül a költészet ellentétével váltakozik, a harmónia diszharmóniával, a közönséges, az alacsonyrendű, a rút a romantikussal, a magasabb rendűvel, a széppel, a valóságos dolgok a költöttekkel: ez pontosan az ellenkezője a görög szomorújátéknak." (Benjamin 1980a: 320)

Azaz az igazán jó mű sajátja, hogy képes az átmenetek, a fokozatok elevenségének formai lehetőségtereit megalkotni, a valóban különböző (olykor egymással diametrálisan ellentétes), ám egymással összefüggő mozzanatok között kapcsolódást biztosítani. Éppen ezt teszi Shakespeare és Calderón, miközben velük ellentétben a német barokk szerzők többsége e flexibilitás tekintetében marad alul: tudniillik merevek. Mindezt a drámaesztétikai-kritikai összefüggést Benjamin Novalis tágan és invenciózusan értelmezett reflexiófogalma alapján tett észrevételeivel támasztja alá.

A német szomorújáték eredete paratextuálisan utal az 1916-os évre, amennyiben akkor fogant volna az ötlet, akkor tervezte el Benjamin, hogy foglalkozik e témával. Ebben az évben három olyan szöveg is született, amelyeket nem publikált a szerző, köztük az is, amit fentebb érintettünk, *A nyelvről általában és az ember nyelvéről*.[15] Azaz Benjamin számára a szomorújáték problémája a nyelv mediális-teremtő aktivitása fényében releváns. Annak

14 Az allegóriafogalom benjamini értelmezéséhez lásd: Radnóti (1999: 67–73).

15 Ahogy Radnóti Sándor (1980: 1000) fogalmaz az *Angelus Novus* című kötet egyik magyarázó jegyzetében: „Benjamin három, 1916-ban írott és nem publikált tanulmányára utal, amelyek témája szorosan érintkezik a *Szomorújáték*-könyvvel: *Trauerspiel und Tragödie* (Szomorújáték és tragédia); *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* (A nyelv jelentősége a szomorújátékban és tragédiában); *Über Sprache überhaupt und über die Sprache der Menschen* (A nyelvről általában és az emberi nyelvről)."

a közegnek az elevensége, illetve az ehhez az elevenséghez való hozzáférés szempontjából, amelyben megteremthetjük a dolog csíraszerű létmódjától el egészen az abszolútumig történő mozgalmasság, iteráció elvét, formarendjét. Az allegória ezen elvek, formamozzanatok közül az egyik. Számos félreértés övezi az egzegetikai és esztétikai elméletalkotás történetében e trópust, mert hol a teljes anyagtalan merevség és absztrakció vádja fogalmazódik meg vele szemben, hol éppenséggel a túlzó materiális-szellemtelen beazonosíthatóság és utalás-összefüggés. E félreértések vagy tisztázatlanságok legfőbb oka az, hogy az allegória olyan lényegi tulajdonságokat képes (magától értetődő természetességgel, szinte lényegtelenül s játékosan) egyazon képben megjeleníteni és ábrázolni, amelyek egymástól ad abszurdum messze esnek. Mondjuk a végest és a végtelent. De Benjamint pontosan ez a tulajdonsága izgatja. Hogy miképpen lehetséges az, hogy eljussunk a végesből a végtelenbe egyazon tropikus gesztuson belül. A barokk idejére az allegorikus ábrázolás- és értelmezésmód körüli zavarok megszaporodtak, aminek az egyik legszimptomatikusabb jele a szimbólum totalitása és az allegória töredékessége közötti ellentét. Pontosabban az, hogy ez az ellentét ránőtt az allegóriához fűződő esztétikai-kritikai viszony értelmezésére, elnyomta az allegória formatörvényeinek plasztikus megítélhetőségét. Benjamint éppen azért érdekli Novalis allegóriaértelmezése a barokk szomorújáték allegóriaképének vonatkozásában, mert e viszony és formatörvény megértését, tisztábban látását teszi lehetővé. A szomorújátékban olykor a testiséget szellemítik át, olykor a szellemet testiesítik, olykor nagyon könnyedek, olykor éppen nehézkesek, vaskosak, s mindez valahogy szorosan összefügg az allegóriával. Helyesebben: az allegóriának a barokk ábrázolásban betöltött funkciójával. Novalis abban segíthet elsősorban, hogy az isteni lényeg és az emberi dolgok közti viszonyíthatóságot teszi plasztikusabbá. Ismét hosszabban idézzük Benjamint (1980a: 392–393), ezúttal a *Szomorújáték-könyv Allegória és szomorújáték* című alrészéből:

> A következő jegyzet figyelmes olvasója előtt egy csapásra életre kel a XVI. század magas hivatalt viselő, a titkos államügyekben alaposan tájékozott és feladatokkal bőven elhalmozott költőjének enteriőrje: „A világi üzlettel járó munkák is kezelhetők költői módon […] A stílus egyfajta régiessége, a tömegek hibátlan elhelyezése és rendje, az allegóriára történő halvány utalás, egyfajta furcsaság, áhítat és csodálkozás, ami átdereng az írásmódon – ezek jelentik e művészet néhány lényeges vonását." Csakugyan ilyen szellemben fordul a barokk gyakorlat a reális dolgok felé. Hogy a romantikus lángelme éppen az allegória területén érintkezik bensőségesen a barokk szellemmel, ez a második töredék is világosan bizonyítja: „[…] Az igazi költészetnek legföljebb allegorikus értelme lehet nagyjából és egészében, csak közvetett hatást kelthet, mint a zene stb. Ezért a természet teljességgel költői s ugyanígy egy varázsló, egy természettudós szobája, egy gyerekszoba egy lomtár vagy éléskamra."

Túl azon, hogy az allegorikus az emberi perspektívát érvényesítve képes az isteni által felügyelt-formált világban elrendezést teremteni, s ily módon a fokozatos összeköttetés, ismétlés flexibilitását biztosítani a formán belül, ezek a sorok arról is informálhatnak, hogy Benjamin későbbi kedvelt témái a *Berlini gyermekkor*ban és az *Egyirányú utcá*ban (gyerekszoba, lomtár, éléskamra) az isteni egészen belül allegorizáltan miniatürizált formában már itt feltűnnek.

A *Berlini gyermekkor* mnemonikus alapstruktúrája a novalisi szemlélet és gondolkodás általi inspirációt oly módon viszi színre, hogy az emlékezés diszpozíciója magában foglalja a nyelvi teremtés váratlan és performatív dinamikáját. A kötetben – csakúgy, mint az *Egyirányú utca* miniatúráiban – lépten-nyomon beleütközünk a paradoxitásnak ezekbe a mozzanataiba. A paradoxon talán legalapvetőbb formáját Szondi így jellemzi: „Az, hogy a város még mindig ott van, de az idő már visszavonhatatlanul elmúlt: ez a paradoxon nemcsak a fájdalmat, hanem a tekintetet is felerősíti” (Szondi 1978a: 296). Az elmúlás okozta fájdalom és a tekintet, mely visszanéz, egymást fokozza,[16] a novalisi iteratív ismétlődés dinamikájához hasonlatosan. Az ütközés, megakadás utáni nekiiramodás ritmusa valójában az ismétlést és a paradoxont sűríti magába. Ütközésről abban az értelemben van szó ebben az egyébként áramló szövegvilágban, hogy a figyelmünk, képzeletünk megakad, elidőzik e küszöbtapasztalatok révén, hogy aztán újra áramoljon az olvasás folyamatában. Kettős olvasásról van szó, hiszen Benjamin is olvas, az olvasó pedig Benjaminnal együtt, sokszor persze az ő ellenében olvas. Ez egy sajátos küzdelem, az elmúltba tekintve a jövőért. A direktív mozgásoknak, kauzalitásoknak, alárendeléseknek, fölérendeléseknek itt nincs helyük és funkciójuk: az olvasás anélkül válik tapasztalattá, hogy önmagává lenne vagy beteljesülne. Werner Hamacher bravúrosan mutatja be a *Berlini gyermekkor* ezen olvashatóságának allegorikus mivoltát:

> A szöveg minden megfelelése allegorikussá válik: a megfelelések intenciója olyan hasonlatosság, amelynek elérésére alkatuknál fogva képtelenek, amely még a legösszetettebb érintkezés elől is visszahúzódik. Mindazonáltal az a tény, hogy noha csak allegorikusan, de mégis kapcsolódnak ezekhez a saját nyelvük és az összes többi nyelv között a tiszta nyelvben létező megfelelésekhez, azt eredményezi, hogy a szövegek – s így a *Berlini gyermekkor* szövege is – egy előzetes, következésképpen mindvégig ironikus mimézis alakzataivá válnak; egy olyan jövő mimézise ez, amelynek egyedüli tanúságtételét éppenséggel ezek az alakzatok jelentik (Hamacher 1993: 250).

Az olvasás e paradox dinamikája mögött egy nagyon sajátos magatartásmód sejlik föl: a bizalmasság vagy ismerősség, meghittség átjárta viszony a világhoz. Mindez megint csak olyasmi, amit Benjamin Novalist olvasva intenzíven megtapasztalhatott s átélhetett. Így ír Szondi:

> A *Berlini gyermekkor a századforduló táján* már a címében is azt a következtetést hordozza, hogy az ilyen könyvek az emlékiratokkal rokonok. Ugyanakkor megmutatja, hogy az utazás a múltba egyben utazás a távolba is. Nincs leírás távolság nélkül, hacsak nem riport. A felnőtt fájdalmas távolsága a gyermekkorának helyszínétől, ebből a mélységből ragadja ki saját városának képét. Az, hogy a város még mindig ott van, de az idő már visszavonhatatlanul

16 „Benjamin »elveszett ideje« nem a múlt, hanem a jövő. Visszapillantó okos tekintete egy megtört utópia, amely csak a múltban gyújthatja meg a remény szikráját” (Szondi 1978a: 297). S e ponton Szondi utal Benjamin *A történelem fogalmáról* című szövegére: „Csak *olyan* történetíró képes az elmúlt dolgokban fölszítani a remény szikráját, akit egészen áthat az, hogy még a halottak sem lesznek biztonságban, ha győz az ellenség. És eddig még mindig győzött” (vö. Benjamin 1980c: 964; kiemelés az eredetiben).

> elmúlt: ez a paradoxon nemcsak a fájdalmat, hanem a tekintetet is felerősíti. Így tűnik el azon utcák és házak ismerőssége *[Vertrautheit]*, amelyek még körülvehetnek bennünket; kétszeresen idegen tekintettel látjuk őket: annak a gyermeknek a tekintetével, aki már nem vagyunk, annak a gyermeknek a tekintetével, akinek a város még nem volt ismerős.

Mindazonáltal az írás révén az elveszett ismerősség, meghittség, bizalmasság visszanyerhető, pontosabban újrateremthető. A novalisi művekben megnyilvánuló természetképet illetően – helyesebben azzal kapcsolatban, ahogyan a természethez az intellektus és a lírai én viszonyul – beszél Hans Blumenberg „a világ iránti új bizalmasságról", és idézi is Novalist: „A természet úgyszólván inspirálja az igazi rajongót, és annál tökéletesebben nyilvánítja meg magát általa, minél harmonikusabb lelki kapcsolatban van vele" (Blumenberg 2002: 147).[17] A *Heinrich von Ofterdingen*ben pedig az erdő és a hegység így szólnak a vándorhoz, amikor az a félelmetes folyó felé közeledik: „»Rohanj csak, folyó; úgysem tudsz előlünk menekülni. Én szárnyat bontó hajókkal űzlek. Én pedig megtörlek és megállítlak és elnyellek az ölemben. Bízzál bennünk, zarándok…«" (Novalis 1985: 130). Igaz persze, hogy Benjaminnál már nem a természet színhelyei, hanem a nagyváros helyszínei teremtik meg az alkalmat a bizalmasság szituációira, de hát már Schillernél betér a vándor a város szűkebb tereibe s ott meglehetősen jól érzi magát:

> Ámul a szem végül, babonák köde szertehasadván
> Visszahuzódik az éj, virrad a nappali fény.
> Boldog az ember! Félelmének tépi le láncát;
> Bár a szeméremnek féke ne törne vele!
> Zengi az ész a szabadságot, s vad vágy, mely a szentelt
> Természettel küzd s dévajul elszabadul. (Schiller 1960: 101)

Schiller lírai énje a szabadságot élteti, de a bizalmasság, meghittség, újrafelismerés kapcsán is lehetőségfeltételként kell számolnunk a szabadsággal.

Nos, a bizalmasságot visszanyerő újrateremtés ugyanolyan erővel van benne az elmúltban, mint amennyire tart a jövő felé. És Benjamin ugyanolyan invencióval nevezi meg kedves városa helyszíneit, tárgyait, szereplőit, mint amilyen erudícióval Novalis írja le az Augsburg felé tartó utazás eseményeit és színhelyeit. Valóság és nyelvi invenció mindkettejüknél termékeny feszültségben viszonyul egymáshoz. A *Berlini gyermekkor* felütése, kezdő sorai is éppen a természeti/természetes és a művi/épített, egyszóval városi tér különbségére apellál:

> Ha egy városban nem tudunk eligazodni, az még nem jelent sokat. Ahhoz azonban, hogy egy városban úgy tévelyegjen az ember, mint egy erdőben, már kell némi jártasság. Ilyenkor az utcanevek úgy szólnak a bolyongóhoz, mint száraz gallyak pattogása, és a város belsejének kis utcái a napszakot oly pontosan tükrözik vissza, akár egy völgyteknő (Benjamin 2005: 95).

E sorokat olvasva úgy tűnik, rögtön korrigálni kellene, amit az imént természet és város különbségéről írtam. Merthogy itt éppenséggel kettejük hasonlóságáról van szó. Ám sokkal inkább a hasonlóságon alapuló különbség az, amit hangsúlyoznunk szükséges,

17 A Novalis-idézet helye: Novalis (1968: 267).

ez pedig nem más, mint maga az allegorikus ábrázolásmód elve. Az utcanevek néma szólamai és a száraz gallyak pattogása, a város belseje és a völgyteknő egymással ironikusan mimetikus viszonyban álló alakzatok. Benjamin városképei, pontosabban Berlin valósága és nevei, ahogyan Hamacher írja, „mint egymás képes kirakós rejtvényei, kölcsönösen felbomlasztják egymás egységét és meghatározottságát" (Hamacher 1993: 250), hogy aztán egy újabb parallaktikus konstellációba rendeződhessenek. Szondi hasonló összefüggésre hívja fel a figyelmünket: „A név és a valóság közötti feszültség, a költészet eredete, csak úgy tapasztalható gyötrelmesen, mint a távolság, amely elválasztja az embert a dolgoktól" (Szondi 1978a: 304).

Hivatkozott irodalom

Adorno, Theodor W. (1974): Im Schatten junger Mädchenblüte. In: *Noten zur Literatur – Gesammelte Schriften*. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bacsó Béla (2017): A levél mint bizonyíték. In *Konstellációk – művészetelméleti tanulmányok. Tanulmánykötet Somlyó Bálin 60. születésnapjára*. Darida Veronika (szerk.). Budapest: Eötvös, 9–15.

Benjamin, Walter (1980a): A német szomorújáték eredete. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon, 191–482.

Benjamin, Walter (1980b): A műfordító feladata. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon, 69–86.

Benjamin, Walter (1980c) A történelem fogalmáról. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest, Magyar Helikon, 959–974.

Benjamin, Walter (2001a): Adalék a Proust-képhez. In „*A szirének hallgatása*". Szabó Csaba (szerk.). Budapest: Osiris, 126–139.

Benjamin, Walter (2001b): A műfordító feladata. In „*A szirének hallgatása*". Szabó Csaba (szerk.). Budapest: Osiris, 71–83.

Benjamin, Walter (2001c): A nyelvről általában és az ember nyelvéről. In „*A szirének hallgatása*". Szabó Csaba (szerk.). Budapest: Osiris, 7–22.

Benjamin, Walter (2001d): Levelek. In „*A szirének hallgatása*". Szabó Csaba (szerk.). Budapest: Osiris, 253–290.

Benjamin, Walter (2004): *A műkritika fogalma a német romantikában*. Budapest: Gond-Cura Alapítvány–Palatinus.

Benjamin, Walter (2005): Berlini gyermekkor a századforduló táján. In: *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló táján*. Budapest: Atlantisz, 93–183.

Blumenberg, Hans (2002): „A világot romantizálni kell". *Vulgo* 3(1): 146–165.

Hamacher, Werner (1993): A Wolke szó – ha az egyáltalán. *Határ* 2(1–2): 243–268.

Novalis (1965): Logologische Fragmente [I]. In *Schriften.* Band II. *Das philosophische Werk I*. Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl és Gerhard Schulz (szerk.). Stuttgart: W. Kohlhammer, 522–530.

Novalis (1968): Das Allgemeine Brouillon – Materialen zur Enzyklopädistik 1798/99. In *Schriften.* Band III. *Das philosophische Werk II*. Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl és Gerhard Schulz (szerk). Stuttgart: W. Kohlhammer, 205–478.

Novalis (1985): *Heinrich von Ofterdingen*. Budapest: Magyar Helikon.

Novalis (1997): Virágpor. *Műhely* 20(2): 16–23.

Novalis (2002): Monológ. *Vulgo* 3(1): 130.

Radnóti Sándor (1980): Jegyzetek „A német szomorújáték eredeté"-hez. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon, 1000–1012.

Radnóti Sándor (1999): *Krédó és rezignáció. Esztétikai-politikai tanulmány Walter Benjaminról*. Budapest: Argumentum–Lukács Archívum.

Schiller, Friedrich (1960): A séta. In *Az örömhöz – Válogatott versek*. Gergely Erzsébet (szerk.). Budapest: Európa, 97–103.

Schlegel, August Wilhelm és Friedrich Schlegel (1980): Athenäum töredékek. In *Válogatott esztétikai írások*. Zoltai Dénes (szerk.). Budapest: Gondolat. 261–356.

Somlyó Bálint (2014): Gyermekkor és történetfilozófia. In *Kerülő úton*. Budapest: Kijárat, 29–37.

Szondi, Peter (1978a): Benjamins Städtebilder. In *Schriften II.* Jean Bollack és Wolfgang Fietkau (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 295–309.
Szondi, Peter (1978b): Hoffnung im Vergangenen – Über Walter Benjamin. In *Schriften II.* Jean Bollack és Wolfgang Fietkau (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 275–294.
Tiedemann, Rolf és Hermann Schweppenhäuser (1991): Editorischer Bericht. In *Abhandlungen – Gesammelte Schriften. Band I. 2.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 749–796.
Weiss János (2003): Adorno és Benjamin. In *Önfaggatások és szembesítések*. Bálint Péter (szerk.). Debrecen: Didakt, 73–82.

Valastyán Tamás (1969)

egyetemi docens, a Debreceni Egyetem Filozófia Intézetének igazgatója, a *Magyar Filozófiai Szemle* és a *nagyalma.hu* szerkesztője. A Magyar Filozófiai Társaság elnöke. Fő kutatási területe a modernitás esztétikai elméletei.

Benjamin utolsó tizenhárom levele

Fotó: Daradics Boglárka

replika

DOI: 10.32564/133.10

2024 (133): 195–208.
© A szerző(k) 2024
replika.hu/replika/133

Daradics Boglárka

A remény és a kétségbeesett elengedés hangjai[1]

Kommentár Walter Benjamin utolsó tizenhárom leveléhez

Absztrakt: Írásomban Walter Benjamin utolsó tizenhárom levelét igyekszem (eszme)történetileg és az életmű alapján kontextusba helyezni. Célom, hogy támpontokat nyújtsak s némi fogódzót kínáljak a lapszámban közölt – eredetileg franciául és németül írt – levelekhez. E levelek meglehetősen speciális történeti-társadalmi körülmények között születtek, emellett pedig – úgy gondolom – Benjamin életének is meghatározó időszakára tehetők. Épp ezek miatt kortörténeti dokumentumértékük felbecsülhetetlen: aktívan informálnak ugyanis a háborús körülmények közti életről, az emigrációról, az internálótáborokról, illetve a folyamatos létbizonytalanságról, hogy csak a legeklatánsabb (potenciális) szempontokat említsem. Mindezeket pedig Walter Benjamin leveleinek tükrében láthatjuk, ami egy további igen jelentős szemponttal képes bővíteni az előbbiek sorát, mégpedig azzal, hogy a kor értelmiségijei hogyan igyekeztek túlélni a háború viszontagságait, illetve ennek érdekében milyen különböző megküzdési stratégiákat dolgoztak ki. A történeti kontextusba helyezést követően a levelezés és a levél fogalompárján keresztül igyekszem néhány további szempont alapján elemezni a szóban forgó Benjamin-leveleket.

Kulcsszavak: Walter Benjamin, levél, levelezés, emigráció, kommentár, utolsó tizenhárom levél

1 Jelen tanulmány „A Kulturális és Innovációs Minisztérium EKÖP–24–3–II. kódszámú Egyetemi Kutatói Ösztöndíj Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült".

Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Weiss Jánosnak, aki hasznos tanácsaival, meglátásaival és kiegészítéseivel több ízben nagy segítséget nyújtott a tanulmány elkészüléséhez.

„Lapszéli" (bevezető) megjegyzések

Jelen kommentárral a célom, hogy a lehetőségekhez mérten kontextusba helyezzem Benjamin utolsó tizenhárom levelét, illetve hogy (főként történeti és életrajzi) támpontokat nyújtsak ezek értelmezéséhez. Úgy gondolom ugyanis, hogy e levelek esetében hatványozottan igaz, hogy egzakt módon nem érthetők meg ez előbbi szempontok – legalább részleges – megismerése nélkül. Az 1940. június 16-a és szeptember 25-e között keletkezett levelek ugyanis Benjamin életének sorsdöntő periódusában születtek, jelesül akkor, amikor a második világháború szörnyűségei és a nácizmus erőteljes térnyerése miatt menekülnie kellett, élete ugyanis folyamatosan veszélyben forgott. A levelek kortörténeti dokumentumértéke épp keletkezésük időpillanatának okán óriási jelentőségű. A háborús életkörülményekről, az emigráció nehézségeiről, az internálótáborok viszontagságairól éppúgy aktívan és hathatósan képesek informálni minket, mint ahogyan a folyamatos létbizonytalanságról vagy a fenyegetettség érzéséről, hogy csak néhány jelentősebb szempontot emeljek ki. Az, hogy mindezekről Walter Benjamin levelei alapján gondolkodhatunk, meglátásom szerint legalább egy meglehetősen fontos további aspektussal bővítheti az előbbiek sorát, jelesül azzal a szemponttal, hogy a kor (főként francia és német) értelmiségijeinek egy része hogyan igyekezett túlélni a háborús körülmények között. Benjamin ugyanis sokakkal közülük aktív levelezésben állt, s folyamatosan informálták egymást mind a saját hogylétükről, mind pedig társaik, barátaik és ismerőseik sorsáról.[2]

A kapcsolódó történeti adalékok (úgymint: Benjamin Párizsból való elmenekülése, kéziratainak sorsa, a vízumkérvényezési kísérletek, valamint Adorno és Horkheimer hathatós próbálkozásai Benjamin megmenekítése érdekében) tárgyalását követően a *levelezés* és a *levél* fogalompárját segítségül hívva igyekszem elemezni a szóban forgó Benjamin-leveleket. Ez utóbbi részben a levelezés Benjamin (egész) életében betöltött szerepének (és egyben funkciójának), illetve a konkrét levelek hangvételének és stílusának elemzésével saját értelmezést szeretnék nyújtani a Benjamint ez idő tájt jellemző lelkiállapotról és élethelyzetről; egyúttal röviden kitekintek életének tragikus végkifejletére is.

A történeti kontextus[3]

A Benjamin-kéziratok sorsa és az amerikai vízumszerzési kísérlet(ek)

A náci Németország franciaországi offenzívája következtében 1940 kora nyarán (hozzávetőlegesen május legvégén, június legelején) Benjamin arra kényszerült, hogy végleg elhagyja Párizst (vö. Eiland és Jennings 2016: 666). Életének hátralévő bő négy és

2 Az említett szempontok kapcsán – értelemszerűen – nem dolgozhatunk teljes merítéssel, erre ugyanis kizárólag Benjamin levelei, főleg csupán az utolsó tizenhárom levél nem lenne elegendő. Azt gondolom azonban, hogy a téma kapcsán releváns és nem elhanyagolható fogódzókra lelhetünk e levelek tanulmányozásán keresztül is.

3 A lapszámban közölt tizenhárom Benjamin-levél (Benjamin 2024) valamelyikére történő hivatkozás alkalmával az átláthatóság és az egyszerű kereshetőség érdekében e levelek számozásával (1–13.) utalok, emellett pedig az eredeti német kiadás (Benjamin 2000) pontos helyét is jelölöm.

fél hónapja szinte teljes egészében a folyamatos menekülés, illetve az internálótáborok elkerülésére irányuló törekvés jegyében telt. Ahogy arra az előbbiek során már utaltam, többek között e megpróbáltatásokról tudósít Benjamin utolsó tizenhárom levele.

A Max Horkheimernek címzett első levél – mely 1940. június 16-án íródott – igen fontos, a későbbi levelekben is számos helyen újra és újra visszatérő elemre hívja fel a figyelmet: Benjamin a Párizsban *hátrahagyott kéziratai* miatt aggódik (Benjamin 2000: 464).[4] Szintén e levelében arról ír, hogy „még mindig nagyon fáradt […] az elmúlt tizenöt nap és az utazás miatt." (Benjamin 2000: 464) A háborús fenyegetések következében ugyanis kapkodva és sietősen kellett elhagynia Párizst, legfontosabb megoldandó problémáinak egyike pedig kéziratainak biztonságos elhelyezése volt. Ahogy arra Benjamin egy későbbi – Gretel Adornónak – írt levelében[5] utal, minden igyekezete és az előzetes tervezés sem volt elegendő ahhoz, hogy távozását követően az összes kéziratát teljesen biztonságos helyen tudhassa (vö. Benjamin 2000: 469). Annak érdekében, hogy kellő alapossággal tárgyalhassuk a kéziratok elrejtését, e ponton szükséges (vázlatosan) szót ejteni ezek keletkezésének kronológiájáról, illetve (meg)alkotásuk körülményeiről, melyek, úgy gondolom, legalább annyira kalandos „történetek", mint amennyire az elrejtésüké, majd pedig a felkutatásuké és a megtalálásuké. Benjamin e kéziratainak fontosságát tovább erősíti, hogy utolsó leveleiben ő maga is számos helyen utal rövidebb-hosszabb megjegyzésekben ezekre, abban reménykedve, hogy túlélik a háborút, s utána visszakaphatja őket.[6] Jelen írásomban kifejezetten két – Benjamin számára az 1920-as évek második felétől haláláig, vagyis 1940-ig – központi téma tárgyalására szorítkozom.[7] Az egyiket *Passzázsok-projekt*nek, a másikat pedig az első mintájára *Baudelaire-projekt*nek nevezem. Mindkét projekt problematikája abban áll, hogy ezekből több (különböző állapotban lévő) tanulmány, illetve rengeteg jegyzet és feljegyzés maradt fenn, melyeket a hatalmas szerkesztői munkának köszönhetően könyv formájában is kézbe vehetünk, azonban e könyveknek az általunk ma ismert formáját *nem* Benjamin alakította ki, hanem szerkesztői döntések eredményezték.[8] Természetesen nem állítom, hogy e döntések önkényesek lennének, sőt hangsúlyozandónak tartom, hogy Benjamin épp a hozzájuk készített bőséges jegyzeteivel és tanulmányaival szolgáltatott muníciót ezek összeállításához.[9] Csupán arra kívántam rámutatni, hogy ez esetben ne könyvként, hanem inkább *kézirat-* vagy *iratcsomagként* gondoljunk e művekre (legyenek azok kész, félkész, jegyzetszerű vagy töredékes állapotban). Az írásokról való ilyetén gondolkodást legalább két okból kifolyólag tartanám fontosnak és egyúttal hasznosnak is. Egyfelől rámutat arra – amiről hamarosan részletesebben is szót ejtek –, hogy az évek alatt fokozatosan mindkét projekt olyan tartalmassá és hatalmassá nőtte ki magát, hogy Benjaminnak úgy sem sikerül a végükre érni (ezt jelen

4 Lásd részletesebben: 1. levél.

5 Lásd részletesebben: 4. levél.

6 Ehhez lásd például az 5., a 7. és a 8. levelet.

7 Természetesen ez nem jelenti azt, hogy ebben az időszakban Benjamin kizárólag e két témával foglalkozott volna, számos egyéb jelentős írása született ez idő alatt is, úgy mint *A történelem fogalmáról* (1940) című szövege vagy épp a *Műalkotás-tanulmány* (1935–1939), hogy csak két eklatáns példát említsek (vö. Lindner 2011).

8 A szerkesztői elvekről, valamint a könyvek felépítéséről a kötetek átfogó és részletes tanulmányokat tartalmaznak. Ezekhez lásd: Benjamin (2023 [1991]) és Benjamin (2007 [1974]) vonatkozó részeit.

9 A kérdést, hogy a szerkesztők mennyiben követ(het)ték Benjamin eredeti szándékait, illetve az egyéb szerkesztői, kiadói megfontolásokat, jelen írásban nincs lehetőségem részletesebben vizsgálni.

esetben pusztán úgy értem, hogy könyv formájában közreadnia őket), hogy éveken keresztül óriási energiabefektetéssel, igen fókuszáltan dolgozott rajtuk. Másfelől pedig, ha iratkötegként gondolunk e szövegek és jegyzetek együttesére, akkor sokkal érthetőbbé válik majd ezek – több helyen való – elrejtésének és fokozatos előkerülésüknek története is.

Ahogy arra már utaltam, mind a *Passzázsok*-, mind pedig a *Baudelaire-projekt* esetében közös pontként említendő, hogy – Benjamin eredeti szándékait tekintve – *kezdetben* nem úgy indultak, hogy majd azokból szisztematikus könyvek születnek. A könyv(ek) gondolata csupán a témákban való fokozatos elmélyülés következtében kristályosodott ki, amikor Benjamin már egyenesen úgy látta, hogy a detektált problémáknak és mondanivalójának átfogó kifejtése érdekében tulajdonképpen „nincs más választása", mint hogy összefüggő könyv(ek)ként beszéljen a párizsi árkádok, valamint Baudelaire költészete kapcsán a modernitás problémáiról és jellemző sajátosságairól. Eiland és Jennings (2016: 285) szerint egy 1927-es, hozzávetőlegesen 50 oldalas tanulmány tekinthető a „posztumusz megjelent" *Das Passagen-Werk* tulajdonképpeni első részének.[10] Benjamint viszonylag hosszú éveken keresztül (nagyjából az 1920-as évek második felétől kezdődően)[11] aktívan foglalkoztatta a (párizsi) passzázsok problematikája és jellemzése. E munkája azonban 1930 táján egy időre megszakadt, majd 1934 elején újra nekifogott; jórészt ekkortól kezdve tekintett rá úgy, mint amely témából önálló könyvet szeretne alkotni (Eiland és Jennings 2016: 287).

Ami a *Baudelaire-projekt*et illeti, Benjaminnak a költő iránti érdeklődése nagyjából az 1920-as évek elejére datálható (vö. Lindner 2011: 567; Eiland és Jennings 2016: 576), s a kisebb-nagyobb „előtanulmányok"[12] után hozzávetőlegesen 1937 végén, illetve 1938 első felében konkretizálódott benne, hogy e témát is könyvben szeretné kifejteni és tárgyalni. A két projekt között több erős összefüggés detektálható, mely egyfelől magyarázatot ad arra miért olyan nehéz elhatárolni, illetve külön kezelni őket, másfelől pedig e kapocs arra is rámutat, miként voltak képesek egymásból kinőni,[13] illetve egymást fokozatosan táplálni, mígnem Benjamin arra jutott, hogy a Baudelaire-témának is önálló könyvet kell szentelnie.[14] Agamben (2016: 219) 1937 és 1940 közé teszi azt az intenzívebb munkát, kutatást és írást, amelyet Benjamin már szisztematikusan Baudelaire és kora tanulmányozásának szentelt. Meglátásom szerint azonban Agamben szövege alapján sem dönthető el teljes bizonyossággal, hogy 1937-ben vagy 1938-ban döntött-e Benjamin a *Baudelaire-projekt*

10 A *Passagen-Werk* szisztematikus és részletes tanulmányozásáért lásd: Lindner (2011: 251–284).

11 A *Passagen-Werk* szerkesztői megjegyzései szerint 1927-ben – mialatt Benjamin néhány hónapig Párizsban tartózkodott – született az első passzázsokhoz kapcsolódó szöveg, melyet még Benjamin Franz Hessellel közösen készített. Miután azonban ez év októberében hazatért Berlinbe, egyedül folytatta a témával kapcsolatos munkát, melynek eredményeként 1928 januárjában és februárjában újabb szövegeket alkotott meg (Benjamin 2023 [1991]: 1081).

12 Nincs lehetőségem e művek részletezésére és alapos tárgyalására, ilyen irányú szövegekért lásd: Lindner (2011: 274–284; 567–584) vonatkozó részeit.

13 Agamben (2016: 219) ennek kapcsán úgy fogalmaz, hogy a *Baudelaire-könyv* megalkotása érdekében Benjamin megszakította a *Passzázs-projekt*en való munkát. (Természetesen e megszakítást akkor vélhetően csak időszakosra tervezte.)

14 A két projekt összefonódása vagy épp különbözősége és elválasztása/elválaszthatósága nem teljesen magától értetődő a Benjamin-kutatásokon belül sem. Számos vitás kérdés felvethető ez előbbiek kapcsán. Ilyen irányú szövegekért lásd például Lindner (2011: 274–284; 567–584), Brüggemann (2020 [2000]), illetve Tiedemann (2015 [1973]) kapcsolódó részeit.

könyvvé formálása mellett. Úgy gondolom viszont, hogy e probléma kapcsán sokkal inkább annak *folyamatszerűségére,* mintsem a pontos datálására érdemes fókuszálni: azokra a potenciális „fejlődési pontokra és szakaszokra", amelyek könyvvé érlelték és alakították a kezdeti tanulmányokat, valamint jegyzeteket.[15] Az előbbiek szemléltetése végett a következőkben Giorgio Agamben (2016) alapján – a teljesség igénye nélkül – felvillantok néhány szempontot, melyek, úgy gondolom, hathatósan képesek rámutatni egyfelől a két projekt közti kapcsolatra, másfelől pedig arra, hogy egy ponton miként „önállósodott" a *Baudelaire-projekt*.

Agamben (2016: 220) egy igen érdekes – Horkheimernek címzett – 1938. április 16-ai levélrészletre hívja fel a figyelmet, melyben Benjamin arról ír, hogy a túl sok rendelkezésére álló és folyamatosan gyarapodó anyag miatt rohamosan szélesedik és bővül a *Passzázsok-projekt*, s egyre erőteljesebb szerep jut benne Baudelaire-nek.

> Az eredmény az, hogy az értekezés [amelyet Benjamin eredetileg a *Passagen-Werk* expozéjának szánt, de Baudelaire-rel kapcsolatos fejtegetések is helyet kapnak benne] egyre terjedelmesebbé válik, és a *Passzázsok* lényeges motívumai összefutnak benne. Ez egyaránt adódik a téma természetéből és a tényből, hogy ez a könyv [a *Passzázsok*] egyik központi fejezeteként elgondolt fejezetnél előbb íródott meg. Már a Teddie-vel [értsd: Theodor Adornóval] folytatott beszélgetésekben előre láttam ezt a tendenciát, miszerint Baudelaire a könyv egyfajta miniatűr modelljeként konfigurálja magát. (Benjamin 2000: 64; saját fordítás.)[16]

Ez előbbiek némiképp visszautalnak arra, amire fentebb igyekeztem rámutatni, mégpedig a két projekt közti kapcsolat jellegére, s hogy miként született, majd pedig táplálkozott egyik a másikból. Agamben (2016: 220) ennek kapcsán a két projekt között fennálló „rész-egész viszony paradox kapcsolatára" hívja fel a figyelmet. Az előbbi levelet követően nem sokkal később Benjamin (2000: 158–159) arról ír, hogy a jegyzetei és a korábbi tervei átstrukturálásának eredményeként már két önálló (könyv)projektként kell kezelni a párizsi árkádokkal és a Baudelaire-rel kapcsolatban folytatott kutatásait.

Ahhoz, hogy megértsük Benjaminnak a kéziratai iránt érzett, a levelekben is tükröződő folyamatos aggodalmát, szükségesnek tartottam azok részletesebb tárgyalását, hogy láthatóvá váljon: benjamini léptékekben mérve is meglehetősen nagyívű munkákról van szó. Most pedig rátérek a kéziratok elrejtésének történetére, mely kapcsán fontos megemlíteni, hogy bár én az előbbiekben a passzázsok- és a Baudelaire-tematikájú írásokra fókuszáltam, Benjamin nem kizárólag ezeket próbálta meg elrejteni, hanem számos más művének kéziratát és jegyzetét úgyszintén. A háború után megtalált iratcsomag(ok) többek között a *Berlini gyermekkor a századforduló táján*, a *Storyteller*, *A történelem fogalmáról* című írásainak, valamint a *Műalkotás-tanulmány* és a Brechttel kapcsolatos műveinek,

---

15 Momme Brodersen (2005: 58–60) például erősen azt sugallja, hogy a *Baudelaire-projekt* a készülő *Passzázs-könyv* egy „miniatűr modellje"-ként élt Benjaminban. Hasonló megállapításokat Agamben (2016) is tesz, bár ő egy ponton tovább megy: azt állítja Benjamin kvázi túllépett a „miniatűr modell" elképzelésen, s ettől kezdve önálló kötetként kezdett gondolkodni a *Baudelaire-projekt*ről, mely ha bizonyos pontokon kapcsolódott is a *Passzázsok*hoz, már erőteljesebben elvált attól.

16 Idézi: Agamben (2016: 220).

sőt Benjamin szonettjeinek (!)[17] bizonyos (különböző) változatait[18] is tartalmazták sok más egyéb művével és levelezésének fontosabb darabjaival egyetemben (Eiland és Jennings 2016: 667). Mindemellett pedig ezek közül kerültek elő a Baudelaire-rel kapcsolatos jegyzetei és írásai is.

Ahogy arra már több ízben utaltam, 1940-es párizsi menekülése előtt Benjamin számára kiemelt fontosságú ügy volt kéziratainak biztonságba helyezése, melyeket nem csupán egy helyen rejtett el: halálát s a háború végét követően épp emiatt több helyről, különböző úton-módon bukkantak fel Benjamin-írások. A Benjamin-kutatás jelenlegi állása szerint teljes bizonyossággal nem állítható, hogy egészen pontosan tisztában lennénk a kéziratok elrejtése körüli történések legapróbb részleteivel is, szép számmal akadnak ugyanis kérdéses és homályos részletek. A főbb irányvonalak azonban, úgy hiszem, kirajzolhatók; ez alapján pedig az mondható el, hogy Benjamin írásainak és jegyzeteinek jókora részét George Bataille-ra[19] bízta, aki e rá hagyott anyag egy részét a párizsi *Bibliothèque Nationale* két könyvtárosának adta át – azzal az utasítással, hogy ott rejtsék el Benjamin csomagját; a kéziratok másik részét azonban nem adta oda nekik (Eiland és Jennings 2016: 667–668; vö. Agamben 2016: 217–218). Ezen a ponton (legalább) kétfelé ágazik a történet e szála: a háború után Pierre Missac Bataille-tól megszerezte a nála lévő anyagokat, melyek Eiland és Jennings (2016: 667) szerint főleg a passzázsokkal kapcsolatos szövegek és feljegyzések voltak.

A történet másik szála némileg több meglepetést tartogat; a Bataille-tól megkerült iratokat követően sokáig azt gondolták, Benjamin további iratai és művei elvesztek vagy egész egyszerűen megsemmisültek.[20] Ezt egészen addig így vélték, amíg Giorgio Agamben – Bataille levelezésének tanulmányozása közben – rá nem bukkant egy olyan passzusra, melyből arra következtetett, hogy a szóban forgó, Bataille-ra bízott csomag nem kizárólag *egy* helyen lett elrejtve, sőt e levélrészlet ezeknek a további, lappangó kéziratoknak a helyét is felfedte: a *Bibliothèque Nationale*-t (Agamben 2016: 217–218). Agamben ennek megfelelően 1981-ben a könyvtárhoz kapcsolódó Bataille-archívumban, illetve Bataille özvegyének segítségével további, elveszettnek hitt iratcsomagokra bukkant (Eiland és Jennings 2016: 668; Agamben 2016: 217–218; Lindner 2011: 16). Eiland és Jennings (2016) Missac (1995) alapján azt állítja, hogy ez utóbbi, hiányzó iratokról Bataille megfeledkezett, s emiatt nem kerültek elő nem sokkal a háborút közvetlenül követő években a többi kézirattal együtt; az ezzel kapcsolatos további kérdésekre azonban pontos válasz nemigen adható.

17 Benjamin szonettjeit lásd: Benjamin (2017), illetve ezek részletesebb tárgyalását lásd például: Ilyés (2024).

18 Ezt azért tartom fontosnak kiemelni, mert Benjaminra kifejezetten jellemző volt, hogy egy munkájáról több másolatot, illetve bizonyos esetekben különböző szövegváltozatokat készített, gondoljunk csak a *Műalkotás-tanulmány*ra vagy a *Történelemfilozófiai tézisek*re, hogy csak két jelentős példát említsek.

19 Az Adorno és Horkheimer (2004: 391) levelezés kiegészítő jegyzetei szerint Bataille 1922 és 1942 között a *Bibliothèque Nationale*-ban dolgozott könyvtárosként.

20 Igazán érdekes módon, Adorno egy 1944 legvégén keletkezett levelében arról ír Horkheimernek, hogy „meg kellene próbáln[iuk] megmenteni a Passzázs-munka *[Passagenarbeit]* feljegyzéseit, amelyek nagy valószínűséggel valahol a *Bibliothèque Nationale*-ban vannak" (Adorno és Horkheimer 2004: 389), majd pedig hozzáteszi, hogy ez ügyben George Bataille-t kellene felkeresniük. E levélrész – úgy gondolom – több dologról is informál minket, néhány pont azonban homályban marad; egyfelől ez alapján nem teljesen világos, hogy Adorno honnan tudhatott arról, hogy Benjamin kéziratait a *Bibliothèque Nationale* környékén kellene keresniük, illetve – ezek szerint – előfordulhat, hogy arról viszont nem volt tudomása, hogy több csomagra osztva vannak elrejtve. Másfelől pedig mindezek fényében homályos, hogy Adorno mennyit tudott Bataille szerepéről a kéziratok elrejtésének vonatkozásában.

Az Agamben által 1981 táján megtalált iratok jelentős része a *Baudelaire-projekt*hez kapcsolható (Eiland és Jennings 2016: 668; Agamben 2016: 217–218).[21]

Ez előbbiek azonban még mindig csupán a Benjamin-kéziratok egy részének történetéről számoltak be; két további szálról szintén említést kell tennünk. Az első nem igazán komplikált: Benjamin menekülése előtt több ismerősének, barátjának és rokonának küldött különféle témájú kéziratairól, akik ezeket a háború után többnyire eljuttatták Theodor Adornóhoz, aki Gretel Adorno segítségével megkezdte a Benjamin-hagyaték gondozását és kiadását (Eiland és Jennings 2016: 667). Benjamin e lépése – jelesül, hogy postán küldött kéziratairól bizonyos személyeknek – korántsem volt meglepő, ezt már korábban is gyakran tette; többek között ez az egyik oka annak, hogy bizonyos műveit több különböző szövegváltozatban is ismerjük.

A történet egy további szála már némileg több kérdést vet fel. Benjamin kéziratainak egy részét – vélhetően azokat, amelyeket kevésbé tartott fontosnak – távozása előtt utolsó párizsi lakásában hagyta, ezeknek elhelyezését ugyanis valamilyen okból nem tudta (vagy nem akarta?) megoldani (vö. Eiland és Jennings 2016: 667; Lindner 2011: 16). E szövegeket a Gestapo foglalta le 1940-ben, majd pedig a háború végén a Vörös Hadsereg vitte el a Szovjetunióba (Lindner 2011: 15–16; Eiland és Jennings 2016: 667). Az iratok és szövegek egészen 1957-ig a *Moskauer Sonderarchiv*ban pihentek; ekkor szállították el őket az NDK-ba, ahol a *Deutsches Zentralarchiv*ban helyezték el őket (Lindner 2011: 16). Ezeket a kéziratokat egészen 1972-ig őrizték itt, amikor is átkerült a (szintén NDK-beli) *Művészeti Akadémia* gondozásába (Lindner 2011: 16). Az írások ma már az azóta létrehozott (berlini) *Walter Benjamin Archiv*ban lelhetők fel, mely intézmény a *Művészeti Akadémia* égisze alatt működik.[22]

***

Ahogy azt az utolsó tizenhárom levél is tükrözi, Benjamin fő céljainak egyike – ebben az időben, vagyis 1940 táján már biztosan – az USA-ba való kijutás volt, melynek megvalósulása érdekében nem csupán ő, hanem az akkor már az USA-ban működő *Institut für Sozialforschung* több munkatársa – főként Adorno és Horkheimer – aktívan munkálkodott.[23] Brodersen (2005: 60) azonban azt állítja, hogy Benjamin hozzávetőlegesen a kristályéjszakától – azaz 1938. november 9–10-től – kezdve aktívan gondolkozott az Amerikába menekülés lehetőségén; világosan látta ugyanis a nácik egyre szorongatóbb térnyerését és azt, hogy ez veszélyt jelent rá nézve (még úgy is, hogy ő maga ekkor már Párizsban tartózkodott). Igyekezett tehát megszerezni a szükséges iratokat, melyek lehetővé tették volna számára a törvényes amerikai emigrációt, a dokumentumok beszerzése azonban meglehetősen komplikált s időigényes feladatnak bizonyult.

---

21 E szövegek és jegyzetek alapján Agamben és munkatársai hatalmas munka árán kísérletet tettek a meg nem született *Baudelaire-könyv* rekonstrukciójára, melynek eredményeit egy közel 800 oldalas könyvben publikálták. Lásd részletesebben Benjamin 2012.

22 A *Walter Benjamin Archiv*ban őrzött dokumentumokról, illetve az archívum felépüléséről és struktúrájáról lásd részletesebben: Lindner (2011: 15–16), illetve Benjamin (2015 [2007]) vonatkozó részeit.

23 Horkheimer és Adorno segítségnyújtási kísérleteiről és a Benjamin megmentéséért végzett tevékenységéről lásd részletesebben Jay (1996 [1973]) ide vonatkozó részeit.

Számos levél beszámol róla, hogy 1940 nyarának elejére már egyre sürgetőbbé vált Benjamin számára a vízum megszerzése, több alkalommal igyekezett ügyét a konzulátusnál intézni, ezzel párhuzamosan pedig Adorno és Horkheimer Amerikából próbált a vízumkérvény hivatalos procedúrájának megfelelően eljárni; a levelekben folyamatosan tájékoztatták egymást a fejleményekről.[24] Adornóék számára úgy tűnt, a vízum megszerzésének legegyszerűbb és – ami ekkor sokkal fontosabb volt – a leggyorsabb módja, ha sikerül valamilyen módon (egyetemi) tanári állást találni Benjamin számára, mellyel tulajdonképpen igazolni tudják, hogy „szükség van rá" Amerikában. Az előbbiekre utal Benjamin az Adornónak címzett, 1940. augusztus 2-ai levelében,[25] ahol a következőképp fogalmaz:

> Hallom, hogy tárgyal Havannával, és tudok a San Domingó-i erőfeszítéseiről is. Szilárdan meg vagyok győződve arról, hogy mindent megtesz, ami lehetséges, vagy ahogy Felizitas [értsd: Gretel Adorno] mondta, „még annál többet is, mint ami lehetséges". Aggódom azonban, hogy a számunkra rendelkezésre álló idő sokkal kevesebb, mint azt feltételeztük." (Benjamin 2000: 476; Branczeiz Anna fordítása.)

Épp ezen aggodalmai miatt Benjamin – ahogyan azt az említett levélben Adornónak is megírta (vö. Benjamin 2000: 476) – egy korábbi levelében (július 25-én)[26] már Carl Jacob Burckhardthoz fordult segítségért, aki svájci diplomata volt. Benjamin azt remélte, hogy ezáltal valamivel gyorsabban és könnyített(ebb) módon beutazási engedélyt szerezhet Svájcba, s itt egy időre menedékre lelve, nyugodtabb és biztonságosabb körülmények között várhatja ki az amerikai vízum megérkezéséhez szükséges időt (Benjamin 2000: 473–474). Benjamin ebbéli tervei azonban sajnos nem jártak sikerrel, annak ellenére sem, hogy Burckhardt – saját elmondása szerint – igyekezett közbenjárni Benjaminért, és segíteni ügyét (Eiland és Jennings 2016: 670).

Ne feledkezzünk meg azonban a háború és az emigráció teremtette körülményekről, melyekben Benjamin mindennapjai teltek, mialatt az USA-ba való törvényes beutazáshoz szükséges iratokra várt. Ez időben több alkalommal is menekülnie kellett; ennek útvonalát követhetjük nyomon a levelek feladási helyei alapján.[27] Utolsó hónapjaiban kelt leveleit Lourdes-ból, Marseille-ből és Portbou-ból írta. Külön tárgyalásra érdemesnek tartom azt az (utolsó) utat, amelyet Benjamin egy kis menekültcsapattal együtt tett meg a Pireneusokban, s melynek (számára) végső állomása Portbou volt. Ahogy arra Eiland és Jennings rámutat:

> A Franciaországból történő legális kijutás kilátásai nem tűntek lehetségesnek, ezért Benjamin úgy döntött, hogy megkísérli az illegális átkelést Spanyolországba; remélte, hogy onnan eljuthat egy portugál hajóraszállási pontig / kikötőig *[embarkation point],* és [onnan pedig] az Egyesült Államokba. (Eiland és Jennings 2016: 672; saját fordítás.)

24 Ehhez lásd például az 1. és a 7. levelet.

25 Lásd részletesebben: 7. levél.

26 Lásd részletesebben: 6. levél.

27 Az útvonal pontos nyomonkövethetősége érdekében lásd a Lukács Laura Klára által készített térképet e lapszám 244. oldalán.

Ennek érdekében elhagyta Marseille-t, és vonattal a lehető legközelebb utazott a spanyol határhoz. Innen pedig egy kis csapattal együtt a Pireneusok hegyein kaptatva Portbouba mentek, itt akarták (törvényesen) átlépni a határt. E menekülők közé tartozott mások mellett Henny Gurland és Joseph nevű fiúgyermeke, a menetet pedig Lisa Fittko vezette[28] (Eiland és Jennings 2016: 672–673).[29] Benjamin egészsége ekkor már nem szolgált jól, és az útitársai, főleg Fittko (2019) utólagos beszámolói szerint a menetelés alatt egyenesen „gyötrelmes" állapotban volt (vö. Eiland és Jennings 2016: 672–673). Amikor nagy nehézségek árán mégis sikerült Portbou-ba érniük, a csapatnak azzal kellett szembesülnie, hogy a határ zárva van, és semmiféle mód nincs az átkelésre; ez tulajdonképpen azt jelentette számukra, hogy nagy eséllyel internálás vár rájuk (Eiland és Jennings 2016: 674). Egy portbou-i fogadóban szálltak meg, ameddig várakozniuk kellett; Eilandék (2016: 674–675) szerint Benjamint rendkívüli módon felzaklatták a fejlemények és az internálás (újbóli) lehetősége.

A szinte folyamatos, tartós kimerültség, kétségbeesés és kilátástalanságérzet elegye végül addig vezetett, hogy 1940. szeptember 26-áról 27-ére virradóan – a francia–spanyol határnál, Portbou-ban – Benjamin önkezűleg vetett véget életének (feltehetően túladagolta magát morfiummal).[30] A sors különös fintora, hogy a határt nem sokkal Benjamin halálát követően újból megnyitották (Eiland és Jennings 2016: 675).

A feltételezések szerint Henny Gurland talált rá a még eszméleténél lévő, de már haldokló Benjaminra, aki ekkor még átadott Gurlandnak egy rövid levelet, s megkérte, hogy utolsó üzenetét mindenképp juttassa el Adornóhoz. E levelet azonban Gurland először megsemmisítette, s csak valamivel később vetette papírra (emlékezetből),[31] épp emiatt állítható, hogy Benjamin tulajdonképpeni utolsó levelét a szószoros értelemben véve nem saját maga írta, tartalmát ugyanis Henny Gurland közvetítésében ismerhettük meg.[32] (Eiland és Jennings 2016: 674–675). Portbou-ból való távozását megelőzően Gurland igyekezett elrendezni mindent Benjamin temetése körül, valamint vélhetően Benjamin utolsó kérésének megfelelően több írását is elégette (főként leveleket) (Eiland és Jennings 2016: 675–676). Egyes feltételezések szerint – valószínűleg egy félreértés következtében – Gurland ekkor Benjaminnak azt a féltve őrzött kéziratát is megsemmisítette, amelyet a Pireneusokon keresztül történő menekülése alatt egy fekete aktatáskában

28 Lisa Fittko ebben az időben számos embernek segített Franciaországból Spanyolországba menekülni, nem csupán Benjaminéknak; a későbbiek során könyveit írt a háborús meneküléssel és menekítéssel kapcsolatos tapasztalatairól és emlékeiről *Mein Weg über die Pyrenäen – Erinnerungen 1940/41* címmel. Ehhez lásd részletesebben: Fittko (2004).

29 Fittko túlélte a háborút, tapasztalatait és Benjaminnal való találkozását – többek között – *The Story of Old Benjamin* című szövegében írta meg. Ehhez lásd Fittko (2019).

30 Ehhez lásd: Eiland és Jennings (2016: 675) és Brodersen (2005: 62–63). A *Benjamin Handbuch* (Lindner 2011: 8) is a fentebbieket állítja. Benjamin egészségi állapotának és halálának körülményei kapcsán érdemes megemlíteni Ingrid Scheurmann (1992) művét, amelyben eredeti dokumentumok (például számlák és a halotti bizonyítvány) alapján igyekszik vizsgálni Benjamin utolsó napjainak történéseit.

31 E lediktált levelet ugyanis Gurland első körben megsemmisítette, majd pedig újra lejegyezte, ez utóbbi az a változat, amelyet mi ma ismerhetünk (vö. Eiland és Jennings 2016: 674–675).

32 Lásd részletesebben: 13. levél.

cipelt magával,[33] s amelyről Benjamin Lisa Fittkónak azt mondta, hogy egy igen fontos alkotásának a kézirata. A későbbiekben több alkalommal kérdezték Fittkót e kéziratról, ő azonban azon kívül, hogy Benjamin nagy gonddal őrizte, nem tudott több konkrétumot elmondani sem a tartalmát, sem pedig egyéb más paramétereit illetően (Fittko 1999: 948, 950, 953).[34] Állítása szerint viszont Benjamin több ízben kifejtette neki, hogy „e kézirat fontosabb nála",[35] mármint még a saját életénél is (Fittko 1999: 948). Azt azonban, hogy ez pontosan melyik Benjamin-mű lehetett, hogy egyáltalán tanulmányról vagy könyvről van-e szó, befejezett műről vagy töredékről, teljes bizonyossággal nem lehet tudni; mindez a Benjamin-szakirodalom vitás kérdései közé tartozik.[36]

Sőt, mi több, az előbbiek során már sokat citált szövegében Fittko egy korábbi, Gershom Scholemmel a fekete aktatáska és a (hiányzó) kézirat kapcsán folytatott beszélgetését is megemlíti, melyet a következőképp konkludált, alaposan meglepődve azon, hogy Scholem nem tudott semmit sem az aktatáskáról, sem pedig annak tartalmáról: „Hallgatom: nincs kézirat.[37] Senki sem tud a nehéz fekete aktatáskáról, amelyben [Benjamin] a számára mindennél fontosabb dokumentumokat hordozta." (Fittko 2019: 953; saját fordítás.)

E kézirat problémája kapcsán egy meglehetősen érdekes (és úgyszintén talányos) szempontra mutatnék rá, melyre a levelek olvasása közben figyelhetünk fel, mégpedig arra, hogy utolsó tizenhárom levelében – melyek Párizs elhagyását követően, a menekülése alatt íródtak – Benjamin egyetlen szóval sem említi, hogy lenne nála bármilyen kézirat. Sőt az Alfred Cohnnak írt, 1940. július 20-án kelt levelében Benjamin egyenesen úgy fogalmaz, hogy „kéziratai közül egyet sem tudtam magammal hozni"[38] (Benjamin 2000: 471; Lukács Laura Klára fordítása.). A levelek más pontjain pedig, ha nem is expliciten, de szintén az előbb idézett állítására erősít rá. Véleményem szerint ugyanis az alább következő részletekből az szűrhető le, hogy Benjamin nem bővelkedett a személyes tárgyakban; egy helyen Gretel Adornónak arról számolt be, hogy „semmit sem hozhat[ott] mag[ával], csak a gázmaszk[ját] és a pipereholmi[ját]"[39] (Benjamin 2000: 469; Lukács Laura Klára fordítása.), majd pedig Hannah Arendtnek arról írt, hogy „teljesen meg va[n] fosztva a

33 A beszámolók alapján Benjaminnak szinte semmilyen holmija nem volt, amelyet a Pireneusokban történő menekülése alatt magával vitt volna, kivéve egy fekete aktatáskát, melyet rendületlenül védelmezett és folyton szemmel tartott. A beszámolók – főként pedig Lisa Fittkóé – azt állítják, Benjamin egy számára fontos kéziratot hordozott benne (vö. Fittko 1999: 948).

34 Fittko (1999: 948 és 950) beszámolójában arra hívta fel a figyelmet, hogy a meglehetősen komplikált és nehéz körülmények közti menekülés alatt egyszerűen nem jutott eszébe a kézirat tartalma felől érdeklődni, másra kellett összpontosítania: sokkal jobban aggódott például Benjamin egészségi állapota miatt.

35 Idézi: Eiland és Jennings (2016: 673).

36 A *Passagen-Werk* német kiadásának szerkesztői utószava is említést tesz a fekete aktatáskáról, mely potenciális tartalmát illetően a szerkesztők úgy nyilatkoznak, hogy jó eséllyel a *Történelemfilozófiai tézisek* egy változatát tartalmazhatta; erre főként a kézirat terjedelméből igyekeztek következtetni, úgy gondolták ugyanis, Benjaminnak nemigen lett volna lehetősége hosszabb művet magával vinni (Benjamin 2023 [1991]: 1202–1205). Mindemellett pedig az utószóban – főként szemtanúk és jelenlevők beszámolóira építve – azt állítják, a kéziratnak valahol Figueras tájékán veszhetett nyoma (Benjamin 2023 [1991]: 1203). Köszönettel tartozom Lukács Laura Klárának, hogy erre az igen fontos szöveghelyre felhívta a figyelmem.

37 Scholem nem tudott ugyanis semmifajta kéziratról, és azok sem, akivel ő maga kapcsolatban állt.

38 Lásd részletesebben: 5. levél.

39 Lásd részletesebben: 4. levél.

könyvektől”[40] (Benjamin 2000: 468; Lukács Laura Klára fordítása.). A kérdésre, Benjamin miért állíthatta leveleiben, hogy nem volt nála egyetlen kézirata sem, úgy gondolom, szintén nem adható egzakt magyarázat, ami tovább bővíti a Benjamin-kéziratok körüli rejtélyek sorát. Több szemtanúja volt annak, hogy Benjamin egy fekete aktatáskát tartott magánál a Pireneusokban, úgy vélem, e beszámolók hitelességét illetően nincs bármi okunk kételkedni, főleg annak fényében, hogy Lisa Fittko a visszaemlékezésében szóba hozta a Benjaminnal való utazásnak ezt – az általa is hangsúlyosnak tartott – motívumát, a Benjamin által féltve őrzött csomagot (Fittko 1999: 948; 950 és 953). Plauzibilis magyarázatnak tűnik azonban, hogy Benjamint a levelek cenzúrázása miatti aggodalma késztette arra, hogy hallgasson e kéziratról, nehogy elkobozzák tőle.[41]

A levelezés és a levél fogalmi kettőse

Kétségbeesett elengedés vagy inkább kétségbeesés és elengedés?

A történeti adalékok tárgyalását követően most kifejezetten egy összefonódó fogalompárra fókuszálva igyekszem megközelíteni és körüljárni Benjamin utolsó leveleit, illetve tágabb értelemben azt a kétségbeesett és meglehetősen kilátástalan helyzetet, melyet az internálótáborok, illetve a menekülés eredményeztek. E szempontok pedig – első ránézésre talán közhelyes módon – a *levelezés* intézménye, illetve a *levelek* értelmezési lehetőségeinek szubjektívebb szintjei.[42] Úgy gondolom ugyanis, hogy a levélírás és a levél kettőse mind pragmatikus szinteken, mind pedig átvitt értelemben feltétlenül kiemelésre érdemesek, mivel e fogalmak elemzésén keresztül számos körülmény és történés megragadható és felvillantható Benjamin életének utolsó időszakából. Ez előbbieket – többek között – az teszi lehetővé, hogy a levelezésről – Benjamin esetében mindenképp – egyszerre beszélhetünk úgy, mint tevékenységről és eszközről, mindemellett pedig a levelezés

40 E ponton Benjamin hozzáteszi továbbá, hogy egy könyve van, mégpedig *Retz kardinális emlékiratai*. Lásd részletesebben: 3. levél.

41 Köszönettel tartozom Ilyés Zalán-Györgynek az e kérdés kapcsán folytatott megvilágító beszélgetésekért.

42 Benjamin teoretikus szinten is érdeklődött a levél műfaja és jellemző sajátosságai iránt. *Német emberek* című művében az 1783 és 1883 között különböző foglalkozású és státuszú emberek tollából született levelek kompozíciójával meghatározott szempontok alapján igyekszik rámutatni a német polgárság jellemző sajátosságaira. Adorno (1984: 158–159) a kötethez írt utószavakban a következőképp fogalmaz: „A levelek évszázada német nyelvterületen azért kedvezett a levelezésnek, mert a polgári korlátoltság minden tudatossága mellett, örökölt és életre hívatott valamit ebből a naivitásból: egyszerre volt feltétele és határa a humanitásnak. Ha a tudat teljesen áttörte volna a kistulajdon és a közvetlen célok szűk körét, már nem lett volna arra képes, hogy úgy őrizze s emelje meg a közvetlen tapasztalatot, ahogy itt mindegyik levélnek sikerült. Az, hogy Goethe – Benjamin szép szóhasználatával – kései leveleiben saját belső világát még csak mint önmaga írnoka teszi közzé, előlegzi a történelem ítéletét a levélről mint formáról. Ez a forma elavult; aki még képes gyakorolni, ősi képességgel bír; tulajdonképpen többé már nem lehetett levelet írni. Benjamin könyve a levél emlékműve. […] Benjamin könyve nem arra csábít, hogy utánozzuk a szövegeket, amelyeket bemutat: arra tanít, hogy távolságot tartsunk tőlük. Visszahozhatatlanságuk annak a világfolyamatnak a kritikájává válik, amely miközben kiirtotta a humanitás korlátozó tényezőit, anélkül hogy magát a humanitást megvalósította volna, a humanitás ellen fordult. A *Német emberek* átfogóbb értelmezéséért lásd: Weiss (2020) vonatkozó részeit.

termékeit, a leveleket legalább annyira érdemes stílusuk és hangnemük, mint tartalmi mondanivalójuk alapján tanulmányozni és elemezni. Először Benjamin levelezésének pragmatikusabb vonatkozásait tárgyalom, ezt követően térek rá a levelek stílusának és hangnemének értelmezésén keresztül öngyilkosságának tárgyalására.

Benjamin egész életén át kiterjedt, folyamatos és aktív levelezést folytatott; saját korának és kortásainak viszonylatában is kiemelkedőnek számít az a levélmennyennyiség, amelyet életében produkált, még úgy is, hogy leveleinek egy része az idők során elveszett és/ vagy megsemmisült. E szokását, vagyis a levelezést Párizsból történő távozása után is megtartotta, már amennyire a körülmények ezt lehetővé tették számára. Kiterjedt levelezési hálóját bizonyítja az a kis zöld színű notesz, az *Adressbuch*[43] is, amelyben Benjamin barátainak, ismerőseinek és rokonainak postai címeit őrizte.[44] A párizsi menekülést követően e füzet központi jelentőségű tárgy volt Benjamin számára, amelyhez felettébb ragaszkodott; jórészt ugyanis ez tette lehetővé, hogy kapcsolatban maradjon a számára fontos emberekkel, illetve hogy információkhoz jusson mind a hogylétükről, mind pedig az aktuális háborús helyzetről. Az *Adressbuch* bevezető tanulmánya továbbá arra is rámutat, ami némiképp a levelekből is kiviláglik: Benjamint számos barátja segítette különféle materiális dolgokkal, csokoládéval, könyvvel vagy éppen bélyeggel (Benjamin 2006: 11–12).[45] Benjamin már a korábbi években is sokat panaszkodott a magány(osság) érzése miatt, melyet jórészt számos ismerősének, kollégájának és barátjának emigrációja eredményezett; a levelezés e szempontból is esszenciális tevékenység volt számára (vö. Benjamin 2006: 10).

Az előbbiek alapján úgy gondolom, látható a levélírás kettőssége: egyfelől a fennálló körülmények között meglehetősen nehéz és körülményes volt levelet írni, másfelől azonban mégis ez maradt számára az egyetlen lehetőség a kapcsolattartásra. Mindezek mellett Benjaminnak – mondhatni – nem túl sok intellektuális tevékenységre volt lehetősége: könyvekben nem bővelkedett, néhanapján jutott hozzá egy-egy példányhoz, így tehát a levelezés valamiképp ezt a hiányt, ha gyéren és közel sem kielégítően, de pótol(hat)ta.

Most pedig – néhány rövid gondolat erejéig – rátérek a levelek stílus- és hangnembeli jellemzésére. A levelek aktívan tudósítanak Benjamin lelkiállapotáról, többek között ezért tartom érdemesnek ilyen irányú vizsgálatukat (is). Úgy gondolom, hangvételükben egészen nagy konzisztencia és, ha úgy tetszik, kiegyensúlyozottság tapasztalható: írásaiban Benjamin, ha nem is tükröz (teljes) nyugodtságot (ami a körülmények között nyilvánvalóan érthető), de mindenesetre azt sugallja (sokszor pedig expliciten ki is fejezi), hogy ura a helyzetnek, igyekszik adaptálódni a körülményekhez, és minden tőle telhetőt megtenni a vízum megszerzése érdekében. Gretal Adornónak írt levelében[46] úgy fogalmaz:

> biztosítalak benneteket [őt, Adornót, s talán még Horkheimert] róla, hogy a jelen pillanatig megőriztem azt az egyedüli lelkiállapotot, amely ahhoz az emberhez illik, aki olyan kockázatoknak találja magát kitéve, amelyeket előre kellett lásson, és amelyeket tudatosan vállalt (vagy majdnem). (Benjamin 2000: 469–470; Lukács Laura Klára fordítása.)

43 Benjamin *Adressbuch*ját 2006-ban könyv formájában is közreadták. Ehhez lásd: Benjamin 2006.
44 Benjamin címjegyzéke 71 személy elérhetőségét tartalmazta (Benjamin 2006: 9).
45 Lásd például: 2. levél.
46 Lásd részletesebben: 4. levél.

Majd pedig néhány héttel később Adornónak címzett levelében[47] a következőképp számol be állapotáról:

> Remélem, hogy ez idáig azt a benyomást keltettem Önben, hogy még a nehéz pillanatokban is nyugodt tudok maradni. Ne gondolja, hogy ez megváltozott! Ugyanakkor nem tudok eltekinteni a helyzet veszélyességétől. (Benjamin 2000: 476; Branczeiz Anna fordítása.)

A szóban forgó levelek vizsgálatakor legitim kérdés, hogy mennyiben következtethetünk Benjamin öngyilkosságára azok hangvétele, illetve tartalmi részei alapján. A magam részéről – magától értetődően az utolsó, kvázi „posztumusz levelet"[48] leszámítva – nem látom egészen egyértelműen kirajzolódni azokat a motívumokat, amelyek előre vetítenék, hogy az öngyilkosság potenciális lehetőségként jelent volna meg Benjamin számára. Sőt, a halála előtt néhány nappal írt töredékes, szeptember 23-ai levél[49] azt tükrözi, reménykedett benne, hogy a *Centre Américain*-en keresztül néminemű anyagi támogatáshoz juthat (Benjamin 2000: 482–483). E levelet közvetlenül a Marseille-ből való elindulás előtt írta; vélhetően ezt követően szállt fel arra a vonatra, amellyel a spanyol határ felé tartott, s ahol találkozott Henny Gurlanddal és fiával (vö. Eiland és Jennings 2016: 672). Álláspontom szerint az elkövetett öngyilkosság megértéséhez a levelek mellett Benjamin útitársainak elbeszéléseire[50] is érdemes figyelmet fordítani. Fittko (1999) és Birman (2006) beszámolói ugyanis igen részletesek, s ezek alapján elég jól rekonstruálható mind a menekülés és a Portbou-ban történt események sora, mind pedig Benjamin viselkedése és (a történésekre adott) reakciói.

Az előbbiek fényében, úgy gondolom, az öngyilkosság egészen a Portbou-ba való megérkezésig nem volt komoly opció Benjamin számára; s igazán akkor vált azzá, amikor a határzárral és az internálás (újbóli) rémével szembesül. Ezt jórészt Birman (2006: 3–5) beszámolója[51] alapján állítom; szerinte a hír kapcsán Benjamin teljesen összetört, kétségbeesés lett úrrá rajta, majd pedig azt mondta, semmi esetre sem hagyja, hogy újra internálják, s utalt rá: „van egy másik alternatívája", melyet Birman az öngyilkosság lehetőségeként értelmezett, főleg annak tudatában, hogy Benjaminnál elegendő mennyiségű, ehhez szükséges „mérgező pirula" volt (vö. Eiland és Jennings 2016: 674). A tény azonban, hogy Benjamin tartott magánál ilyen típusú tablettákat, arra is utalhat, hogy végig (tudatosan) számolt egy ilyen eshetőséggel.[52]

Mindezek alapján pedig, a levelek viszonylatában, véleményem szerint van egy leheletnyi különbség a *kétségbeesés és elengedés*, illetve a *kétségbeesett elengedés* között. A levelek (történeti) kontextualizálásával és stílusbeli elemzésével pedig többek között azt kívántam elérni, hogy az előbbiek bármelyike mellett köteleződjünk is el a levelek olvasását követően, a lehetőségekhez mérten *folyamatában* is megérthessük és felmérhessük azt a komplex problematikát, illetve azt a bonyolult, tragikus élethelyzetet, amelyek Benjamin részéről végül e döntést eredményezték.

47 Lásd részletesebben: 7. levél.

48 Lásd részletesebben: 13. levél.

49 Lásd részletesebben: 12. levél.

50 Itt kifejezetten Lisa Fittkóra és Carina Birmanre gondolok, a háború után írtak erről az időszakról, és Benjaminnal való találkozásukat és menekülésüket is megörökítették. Ehhez lásd Fittko (1999) és Birman (2006).

51 Idézi: Eiland és Jennings (2016: 674).

52 Benjamin életében volt olyan periódus (1932-ban), amikor aktívan foglalkoztatta az öngyilkosság gondolata; erről ez idő tájt több barátjának is írt a leveleiben (Eiland és Jennings 2016: 378–378).

Hivatkozott irodalom

Adorno, Theodor W. (1984): Utószó. In Walter Benjamin: *Német emberek*. Budapest: Európa. 149–159.

Adorno, Theodor W. és Max Horkheimer (2004): *Briefwechsel 1938–1944. Band II*. Christoph Gödde és Henri Lonitz (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Agamben, Giorgio (2016): On Benjamin's Baudelaire. In *Walter Benjamin and Theology*. Colby Dickinson és Stéphane Symons (szerk.). New York: Fordham University Press. 217–230.

Benjamin, Walter (2000): *Gesammelte Briefe*. Band VI. *1938–1940*. Christoph Gödde és Henri Lonitz (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, Walter (2006): *Das Adressbuch des Exils 1933–1940*. Christine Fischer-Defoy (szerk.). Leipzig: Koehler&Amelang.

Benjamin, Walter (2007 [1974]): *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (2012): *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*. Giorgio Agamben, Barbara Chitussi, Giovanni Gurisatti, Massimo De Carolis, Antonella Moscati, Francesco Porzio és Giuseppe Russo (szerk.). Milano: Neri Pozza.

Benjamin, Walter (2015 [2007]): *Walter Benjamin's Archive. Images, Texts, Signs*. Ursula Marx, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz és Erdmut Wizisla (szerk.). London: Verso.

Benjamin, Walter (2017): *Sonnets*. Carl Skoggard (szerk.). New York: Fence books.

Benjamin, Walter (2023 [1991]): *Das Passagen-Werk I–II*. Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (2024): A menekülés szimfóniái. Benjamin utolsó tizenhárom levele. *Replika* (133): 209–231.

Birman, Carina (2006): *The Narrow Foothold*. London: Hearing Eye.

Brodersen, Momme (2005): *Walter Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brüggemann, Heinz (2020 [2000]): Passagen. In *Benjamins Begriffe. Band II*. Michael Opitz és Erdmut Wizisla (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp. 573–618.

Eiland, Howard és Michael W. Jennings (2016): *Walter Benjamin – A Critical Life*. Cambridge, Massachusetts és London, England: The Belknap Press of Harvard Press.

Fittko, Lisa (1999): The Story of Old Benjamin. In Walter Benjamin: *The Arcades Project*. Cambridge–Massachusetts: Cambridge University Press. 946–954.

Fittko, Lisa (2004): *Mein Weg über die Pyrenäen. Erinnerungen 1940/41*. München: Dtv Verlag.

Ilyés Zalán-György (2024): Küzdelem a „fiatalok nyelvéért": Walter Benjamin ifjúkori nyelv- és közösségfilozófiájáról. *Replika* (133): 59–96. DOI: https://www.doi.org/ 10.32564/133.4

Jay, Martin (1996 [1973]): *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923–1950*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

Lindner, Burkhardt (2011): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Missac, Pierre (1995): *Walter Benjamin's Passages*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Scheurmann, Ingrid (1992): *Neue Dokumente zum Tode Walter Benjamin*. Bohn: AsKi.

Tiedemann, Rolf (2015 [1973]): *Studien zur Philosophie Walter Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Weiss János (2020): *A modernség esztétikai programja. Előadások Walter Benjamin* Műalkotás-tanulmány*áról*. Budapest: L'Harmattan.

Daradics Boglárka

alapdiplomáját szociológiából, mesterdiplomáját filozófiából szerezte a Pécsi Tudományegyetemen, jelenleg doktorandusz a PTE Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájában, valamint jogász szakos hallgató a PTE Állam- és Jogtudományi Karán. A *Replika Társadalomtudományi Folyóirat* állandó szerkesztője.

replika

2024 (133): 209–231.
© A fordító(k) 2024
replika.hu/replika/133

Walter Benjamin

A menekülés szimfóniái

Benjamin utolsó tizenhárom levele

Absztrakt: A következőkben Walter Benjamin életében utoljára megírt tizenhárom levelét adjuk közre; ezek 1940. június 16-a és szeptember 25-e között keletkeztek. E levelek jelentős része (tizenegy levél) franciául íródott, akad azonban két kivétel, melyeket Benjamin német nyelven írt. A leveleket átfogó jegyzetapparátussal együtt közöljük, mely reményeink szerint az olvasó hathatós segítségére lesz a levelek értelmezésében. Úgy gondoljuk, a levelek – a hozzájuk fűzött kommentárokkal és a jegyzetekkel együtt – komplex képet nyújtanak Benjamin életének utolsó néhány – igen meghatározó – hónapjáról. A francia levelek (1–5. és 8–13. levél) Lukács Laura Klára, míg a német levelek (6. és 7. levél) Branczeiz Anna fordításai. A levelekhez kapcsolódó jegyzeteket Daradics Boglárka készítette.

Kulcsszavak: Walter Benjamin, levelek, emigráció, Franciaország

1. levél,[1] *címzett: Max* Horkheimer
Lourdes, 1940. június 16.

Tisztelt Horkheimer úr!

Azt ígértem, hogy amilyen gyakran csak lehetséges, hírt adok magamról. Jelenleg e hírek főként a lakóhely-változtatásommal kapcsolatosak.

Bizonyára megbocsájt, hogy kímélem magam és nem írok valami hosszan – főként azért, mert még mindig nagyon fáradt vagyok az elmúlt tizenöt nap[2] és az utazás miatt.

Bizonnyal felesleges újra megkérnem arra, amire az előző levelemben tettem, hogy olyan gyorsan és rövid úton igyekezzék eljárni [ügyemben] az amerikai hatóságoknál, amennyire csak tud. Nem tudom a konzulátus jelenlegi címét. Ezért Önre számítok abban, hogy írja meg New Yorkból a konzulátusnak az én jelenlegi címemet. *Egy konzulátusi levél, amely tanúsítja, hogy rövid időn belül megkapom a vízumomat, számomra felbecsülhetetlen fontosságú lenne*.

Jelenleg abban a kedvező helyzetben vagyok, hogy igen rövid időn belül New Yorkba érhetek, amint megkapom a vízumot. Ahogy azt a legutóbbi levelemben is írtam, feltehetőleg egy egyetemi kinevezés, amely soron kívüli vízumra jogosít, lenne a legrövidebb útja annak, hogy beinduljanak a dolgok. Jó eséllyel ez az egyetlen mód rá.

Számos gondolat árnyékolja be elmém, amihez még a kéziratainkért érzett aggodalom is hozzáadódik, amelyeket kénytelen voltam Párizsban hagyni[3] – minden ingóságommal együtt.

---

1 A levelek fordításai a *Walter Benjamin Gesammelte Briefe Band VI. (1938–1940)* (Benjamin 2000) alapján készültek. A levelek franciául (1–5. és 8–13. levél), illetve németül (6. és 7. levél) íródtak.

2 1940 tavaszának végén, illetve nyarának kezdetén Benjamin nagy kapkodások közepette (főként) kéziratainak sorsát igyekezett rendezni, menekülnie kellett ugyanis Párizsból. Ehhez lásd részletesebben: Eiland és Jennings (2016: 666–668).

3 Benjamin e kéziratainak története igen kalandos; amennyire a körülmények engedték, igyekezett gondoskodni írásairól, s biztonságba helyezni azokat, mielőtt elhagyta Párizst. Emiatt műveinek jelentős része – különböző módon – túlélte a háborút, vélhetően vannak azonban olyan írások, amelyek elvesztek, így teljesen pontosan minden hátrahagyott művéről nincs információnk. Ezek fényében az mondható el, hogy egy nagyobb iratcsomagot Georges Bataille-ra bízott, aki ennek egy részét átadta két könyvtárosnak, ők pedig a *Bibliothèque Nationale*-ban rejtették el a kéziratokat, melyek a háború után elő is kerültek (Eiland és Jennings 2016: 667). Látható tehát, hogy a Benjamin által Bataille-nak adott csomag legalább két részre oszlott –, hogy ez Benjamin eredeti szándékai szerint történt-e így, azt jó eséllyel egészen pontosan (már) nem lehet kideríteni. Ezt követően ezeknek az iratokban a nagy része Pierre Missac segítségével jutott el Adornóhoz, nagyjából 1945–1947 között (Lindner 2011: 285; illetve Benjamin 2023 [1991]: 1067). Emellett Benjamin levélben több közeli ismerősének és barátjának küldött kéziratából, ezeket ők az 1940-es évek második felében rendre átadták Adornónak (Eiland és Jennings 2016: 667). Minden szövegének biztonságos elhelyezését azonban Benjamin nem tudta megoldani, így voltak olyan írások, amelyeket utolsó párizsi otthonában hagyott; ezeket a Gestapo foglalta le, majd pedig – meglehetősen kalandos úton – a Szovjetunión keresztül Kelet-Berlinbe kerültek (Eiland és Jennings 2016: 667). (A hátrahagyott kéziratok részletesebb tárgyalásáért lásd Daradics 2024 vonatkozó részeit.)

Üdvözlöm a barátokat, és Önt is, Horkheimer úr, mély és őszinte barátsággal:

Benjamin

Lourdes (Hautes-Pyrenées)
Notre Dame utca 8.
1940. június 16.

Ui.: A június hatodikai táviratom szövegét itt is megismétlem: a kérvényt[4] 1940. február 14-én nyújtottam be a konzulátusra. Ebben az időszakban már [nem] osztottak kvótaszámot az igénylőknek.

***

4 Vízumkérvényt nyújtott be annak érdekében, hogy (a későbbiekben) beutazhasson az USA-ba.

2. levél, címzett: Adrienne Monnier[5]
Lourdes, 1940. június közepe

Kedves Barátnőm!

E néhány szót sietve, asztalszélen írom Önnek.
Nagyon sajnálom, hogy már nem találkoztunk. Váratlanul a körülmények úgy hozták, hogy eljöttem Lourdes-ba, ahová ugyanekkor egy barátom felesége is elindult, és ahol állítólag várták.

De nem panaszkodhatok e miatt a véletlen miatt. Nagyon olcsó környék: 200 frankért találtam szobát. A kedves fogadtatás pedig, amelyben mind a magánemberek, mind a város részesít bennünket, a jelenlegi körülmények között megfizethetetlen.

Sok ember van, főleg belga menekültek. Úgy látszik, nekik nagyon jól meg van szervezve minden; semmi zűr, semmi idegesség. Megbízhatóság és nyugalom, igazi érték.

Nagyon szeretném, hogy Gisèle[6] idejöjjön, ha időközben nem talált valami olyan megoldást, ami tényleg tetszik neki. Azt gondolom, hogy számára Lourdes sok szempontból megfelelne. (A vidék, melyet nem ismertem eddig, nagyon szép.)

Gondolok magára; megállás nélkül gondolni fogok, míg minden veszély el nem hagyja Párizst. Magára találok nemcsak akkor, amikor Párizsra, az Odéon utca[7] környékére gondolok, amelyet a leghatalmasabb és a legkevésbé elfoglalt védelmező istenségek kegyeibe ajánlok – hanem elmélkedésem számos kereszteződésénél is.

Üdvözletem küldöm, a legmélyebb szeretettel:

Benjamin

Lourdes (Hautes-Pyrenées)
Notre Dame utca 9.

---

5 Adrienne Monnier (1892–1955): Benjamin párizsi tartózkodása alatt ismerte meg az 1930-as évek táján. A *La Maison des Amis des Livres* elnevezésű, meglehetősen ismert könyvesbolt (ami egyben „kölcsönkönyvtárként" is működött) tulajdonosa volt; a könyvesbolt a 30-as években az intellektuális élet központi helyszínének számított Párizsban, ahol számos író, költő és gondolkodó fordult meg (Eiland és Jennings 2016: 335–336). Monnier maga is írt verseket, illetve prózai alkotásokat. Eiland és Jennings (2016: 336) úgy véli továbbá, hogy Monnier „Benjamin egyik legrendíthetetlenebb barátja és támogatója volt a Németországból történő emigrációját követően az 1930-as években". Ezt jól példázza az is, hogy könyveket is küldött Benjaminnak, miután arra kényszerült, hogy elhagyja Párizst (Benjamin 2006: 87).

6 Gisèle Freund (1908–2000): fényképész, Benjamin közeli barátja a francia emigrációban; számos híres fényképet készített Benjaminról (vö. Eiland és Jennings 2016: 638). Miután Benjamin elmenekült Párizsból, levelezésben álltak (Eiland és Jennings 2016: 668; Lindner 2011: 680).

7 Monnier híres könyvesboltja, a *La Maison des Amis des Livres* ebben az utcában volt megtalálható, egészen pontosan a 7-es szám alatt (Eiland és Jennings 2016: 336).

Ui.: Legyen olyan jó, és küldje el Gisèle-nek[8] a címemet; és küldje el nekem ő is az övét. Adja át szívélyes üdvözletem Sylviának[9]. Köszönet H szép leveléért és a könyvéért.

***

8 Értsd: Gisèle Freund. Lásd részletesebben a 6. lábjegyzetet.

9 Sylvia Beach (1887–1962): a *Shakespeare & Company* könyvesbolt és „kölcsönkönyvtár" tulajdonosa, Adrienne Monnier barátja és élettársa (Benjamin 2006: 87). Monnier-hez hasonlóan olyan könyvüzletet tartott fenn, amely az emigrációban élő értelmiségiek számára igazi „mentsvárként" szolgált – így természetesen Benjaminnak is (Benjamin 2006: 87 és 183). Beach – akárcsak Monnier és Gisèle Freund – szintén ahhoz a körhöz tartozott, akikkel Benjamin Párizsból történő menekülését követően levelezésben állt (Benjamin 2006: 11 és 87; vö. Benjamin 2000 vonatkozó levelei).

3. levél, címzett: Hannah Arendt
Lourdes, 1940. július 8.

Kedves Hannah!

Remélem e sorok Montauban[10]-ban találják. Arra szánom őket, hogy megköszönjem az ötödikei lapot, és hogy gratuláljak ahhoz, hogy sikerült megkaparintania Monsieur-t[11]. Kérem adja át neki baráti üdvözletem! (Na, ez Retz[12] stílusa, ami épp átalakítja az enyém!)

P. asszony megtalálta a férjét, aki eléggé megsérült, úgy látszik.

Fritztől[13] vannak híreink, de nem engedik még szabadon, úgy tűnik.

Még mélyebben el lennék merülve a mélabúban, amely jelenleg a markában tart, ha – minthogy teljesen meg vagyok fosztva a könyvektől – abban az egyben, amim van,[14] meg nem találom a mondatot, amely jelen állapotom leírására leginkább alkalmas: „A lustaság éveken keresztül megtartotta egy tévelygő és rejtett élet sötétjében."

(La Rochefoucauld beszélt így Retzről.) Azzal a süket reménnyel idézem ezt Önnek, hogy elszomorítom vele Monsieur-t.

Az Ön öreg
Benjaminja

1940. július 8.
Lourdes (Hautes-Pyrenées)
Notre Dame utca 8.

***

10 sic! „Montbahus". (A ford.)

11 Itt Benjamin Heinrich Blücher (1899–1970) német költőre, Hannah Arendt második férjére gondol (akik egyébiránt 1940-ben házasodtak össze Párizsban). Blücher és Benjamin személyesen is ismerték egymást, közösen vettek ugyanis részt német emigránsok által szervezett megbeszéléseken, gyűléseken az 1930-as évek második felében Párizsban (Arendt és Benjamin 2021 [2006]: 33). Blücher az Arendt–Benjamin-levelezés rendre visszatérő szereplője. Ehhez lásd részletesebben: Arendt és Benjamin (2021 [2006]: 125–204) vonatkozó részeit.

12 Utalás Jean-François Paul de Gondi *Mémoires du Cardinal de Retz* [*Retz kardinális emlékiratai*] című könyvére, melyet Benjamin ez idő tájt olvasott. Az emigráció alatt iszonyúan kevés könyvhöz fért hozzá, jellemzően barátai küldtek neki alkalomadtán egy-egy darabot (Eiland és Jennings 2016: 653).

13 Fritz Fränkel (1892–1944): német orvos, kifejezetten a szenvedélybetegségek, illetve a kábítószer-fogyasztás (orvosi) megfigyelése érdekelte (Benjamin 2006: 125). Benjaminnal vélhetően az 1920-as években került kapcsolatba; 1927-től – néhány éven keresztül, hozzávetőlegesen 1931-ig – Benjamin hasiskísérletekben vett részt, melyek – többek között – Fränkel doktor felügyelete alatt zajlottak (Benjamin 2006: 125–126; vö. Eiland és Jennings 2016: 296). Az emigrációban, illetve az internálótábor(ok)ban is folyamatosan szoros kapcsolatban álltak egymással, amennyire ezt az éppen aktuális körülmények lehetővé tették számukra (Benjamin 2006: 126). Egy alkalommal, 1940-ban Marseille-ben közösen próbáltak – magukat francia matróznak álcázva – menekülni az internálótáborból (Eiland és Jenning 2016: 671 és Benjamin 2006: 126).

14 Jean-François Paul de Gondi *Mémoires du Cardinal de Retz* [*Retz kardinális emlékiratai*].

4. levél, címzett: Gretel Adorno[15]
Lourdes, 1940. július 19.

Drága Felizitasom![16]

A levél, amelyet nyolcadikán írtál, nyolc nap alatt jutott el hozzám. Nem szükséges elmondani, milyen vigaszt nyújtott. Megmondom mégis: örömöt, de nem is tudom, milyen sokára lesz, hogy legközelebb megtalál ez az érzés. Ami mindenek felett elszomorít, az a kéziratim sorsa.[17] Nem jött el a pillanat, hogy elmeséljem neked távozásom körülményeit. Mégis, hogy valami fogalmad legyen róla, tudd meg, hogy semmit sem hozhattam magammal, csak a gázmaszkomat és a pipereholmim. Mondhatom, mindent megterveztem, de [abban a helyzetben] lehetetlen volt bármire is felkészülni. Hozzáteszem, hogy bár semmi nem áll rendelkezésemre mindazon dolgok közül, amelyekhez ragaszkodom, egy szerény reményt mégis őrzök ama kéziratok tekintetében, amelyek a XIX. századról szóló nagy munkámhoz tartoznak.[18]

Megértem leveled rövidségét; neked is meg kell értened az enyém lakonikusságát. Most semmi olyanról, ami nem szigorúan véve személyes, nem lehet levelezni. Hogy ebben a keretben maradjak, máris elmondom, hogy a nyolcadikai leveled az első üzenet, amely megérintett Lourdes-ba érkezésem óta. Volt még Maxtól[19] egy távirat,[20] amelyben bejelentette, hogy érkezik az *Institut*ból[21] egy igazolás arról, hogy hozzájuk tartozom. Számítok

---

15 Gretel Adorno (1902–1993): német vegyész, Theodor W. Adorno felesége. Fiatalkorától kezdve szinte folyamatos levelezésben állt Benjaminnal, akivel a legbensőségesebb titkaikat és problémáikat éppúgy megbeszélték, mint ahogy Benjamin aktuális szövegeinek tartalmát és gondolatiságát. (Ehhez lásd részletesebben Adorno és Benjamin 2019 [2005]; Boeckmann 2004.)

16 Benjamin a Gretel Adornóval való levelezésének egy pontján a *Felizitas* nevet adta Gretelnek, Wilhelm Speyer (1933-as) *Ein Manter, ein Hut, ein Handschuh* című darabja alapján. Ettől kezdve leveleikben gyakran szerepelt e név a címzésnél és az aláírásnál egyaránt (Adorno és Benjamin 2019 [2005]); Theodor Adorno is tudott a becézésről, az Adorno–Benjamin-levelezésekben is számos helyén utaltak így Gretelre.

17 Lásd részletesebben a 3. lábjegyzetet.

18 Itt Benjamin valószínűleg a passzázsokkal kapcsolatos munkáira gondol, melyek több fázisban, szakaszosan készültek nagyjából 1927-től; e kéziratok több részből álltak/állnak, melyeket nagy valószínűséggel nem egyben „rejtett el", mielőtt 1940-ben (végleg) elhagyta volna Párizst. Pusztán e levelek alapján azonban teljes bizonyossággal nem állítható, hogy a passzázsok kapcsán folytatott kutatásának anyagára gondolt, az is lehetséges, hogy inkább a *Baudelaire-projekt* dokumentumaira. A kérdést azonban, hogy e projektek között mekkora átfedés tapasztalható, nincs lehetőség kifejteni. Ehhez lásd részletesebben: Lindner (2011: 274–284; 567–584) és Agamben (2016) vonatkozó részeit, illetve a két projekt fejlődésének vázlatosabb szemléltetéséért lásd: Daradics (2024).

19 Értsd: Max Horkheimer.

20 sic! „un cable du Max". (A ford.) (A távirat Benjaminhoz a transzatlanti távkábelnek köszönhetően jutott el, melynek az 1800-as évek második felében történő – széles körű – kiépítése forradalmasította a hírközlést, illetve hathatósan hozzájárult az üzenetek áramlásának sebességéhez.)

21 Értsd: *Institut für Sozialforschung*, melyet ekkor már – Horkheimer néhány akkori munkatárssal – Amerikába „menekített", s ott működtetett tovább a *Columbia University* segítségével és néminemű támogatásával (Wiggershaus 1997 [1988]: 165–170). Az *Intézet* első amerikai éveiben, 1940–1941-ig New Yorkban, ezután pedig Los Angelesben működött egészen addig (körülbelül az 1950-es évek elejéig), amíg Horkheimerék a háború után végleg vissza nem tértek Frankfurtba (Wiggershaus 1997 [1988]: 10). Az *Institut* történetéért lásd: Wiggershaus (1997 [1988]), Jay (1996 [1973]), illetve Lenhard (2024) nagy ívű monográfiáit.

rá, hogy tolmácsolod neki minden köszönetemet (amelyek egyébként Madame Favez[22] útján is meg kell hozzá érkezzenek). Bizonyára megérti, milyen nehézségekbe ütközik, hogy azzal a körültekintéssel és precizitással írjak neki, ahogy szoktam és ahogy kívánok.

Tiszta szívből remélem, hogy mind az ő, mind a ti törekvéseitek célt érnek. Lehetséges, sőt valószínű, hogy az idő, amely rendelkezésre áll, véges. Szeretném, ha tudnátok, mekkora bizalmat vetek közös erőfeszítéseitekbe, amelyeknek éppannyira látom a nehézségeit, mint azt az eltökéltséget és szilárdságot, amellyel ti ezekkel [a nehézségekkel] szembenéztek. Viszonzásképpen biztosítalak benneteket róla, hogy a jelen pillanatig megőriztem azt az egyedüli lelkiállapotot, amely ahhoz az emberhez illik, aki olyan kockázatoknak találja magát kitéve, amelyeket előre kellett lásson és amelyeket tudatosan vállalt (vagy majdnem).

Azon vagyok, hogy engedélyt szerezzek rá, hogy mához nyolc-tíz napra Marseille-be mehessek. Madame Faveztől tudtam meg, hogy Kracauer is ott van, aki az amerikai konzulátuson próbálja elintézni a kivándorlását. Mivel régóta fel van iratkozva reméli, hogy hamarosan lesz haladás az ügyében. Ami a leveleidet illeti, azokat, kérlek, Lourdes-ba küldd, további rendelkezésig.

A húgom, akit kiengedtek a táborból,[23] most itt van – elég rozoga egészségi állapotban. – Mivel San Remo óta ez az első alkalom, hogy a hegyekben vagyok, nem győzöm elég világosan megállapítani, mennyire nem megfelelő most a szívműködésem.[24] Lehetséges, hogy az elmúlt hónapok megrázkódtatásai hozzájárultak a dolgok ezen állásához. És nyugodtan elhiheted nekem: lélegzet-visszafojtva állunk egy olyan helyzetben, amelyben a leghirtelenebb változások állhatnak be, egyik óráról a másikra.

Egyetlen könyvet hoztam magammal, *Retz kardinális emlékirata*it.[25] Így egyedül a szobámban megidézem a „nagy századot".

---

22 Juliane Favez: az *Institut für Sozialforschung* titkárnője, 1936-ban, Horkheimerrel Genfbe emigrált; az 1930-as évek második felétől folyamatos levelezésben állt Benjaminnal, s tájékoztatta az *Intézet* tagjait Benjamin ügyeit illetően (Benjamin 2006: 11 és 123; Wiggershaus 1997 [1988]: 202).

23 Dora Benjamin (1901–1946): Benjamin húga, a háborús körülmények között is folyamatos levelezésben álltak, s kölcsönösen igyekeztek egymást anyagilag és egyéb módokon – például ruhával, gyógyszerrel vagy épp bélyeggel – (ki)segíteni (Benjamin 2006: 92). 1940 májusának közepén Dora Benjamint Gurs-ban internálták – a fentebbi levél e táborból való szabadulásáról tesz említést; ezután visszatért Párizsba, majd pedig újra menekülésre kényszerült: bátyjával együtt Lourdes-ba mentek (Benjamin 2006: 92).

24 Benjamin szívműködése és egészségügyi állapota közel sem volt már kielégítő ezekben az időkben; Lisa Fittko – aki Benjamin utolsó napjaiban útitársa volt a Pireneusokban – beszámolt róla, hogy szívére panaszkodva rendszeres pihenőket tartott, s csupán csak nagy nehézségek árán tudott a csoporttal haladni (vö. Fittko 1999; Eiland és Jennings 2016: 672–673)

25 Lásd részletesebben a 12. lábjegyzetet.

Baráti üdvözletem küldöm Teddie-nek,[26] és mélységes hálámat Maxnak és barátjának.

Örökké a te öreg
Detlefed[27]

Lourdes (Hautes-Pyrenées)
Notre Dame utca 8.
1940. július 19.

***

26 Értsd: Theodor W. Adorno.

27 A *Felizitas* becenév mintájára Benjamin is „álnevet" (vagy talán inkább becenevet) használt, így lett a levelezésük több pontján *Detlef*.

5. levél, címzett: Alfred Cohn[28]
Lourdes, 1940. július 20.

Drága Alfredem!

Boldog vagyok, hogy hírt kaptam rólad; leveled, mely információkban igen gazdag, tegnap jutott el hozzám. Ha ennek itt szintén négy napig tart, míg odaér, lehet, hogy már nem talál meg. Mindenesetre remélem, hogy amint csak tudsz, kijutsz onnan.

Örültem, hogy hallhattam Fränkel doktor[29] felől. Add át neki baráti üdvözletem, és hogy reménykedem benne, hogy mihamarabb láthatom. Szomorú voltam, mikor ott hagytam egyedül az öreg édesanyját Párizsban. Míg vele voltam, megismerhettem nagyon is figyelemreméltó lelkierejét. Baudelaire-nek igaza volt – néha éppen a „kis öregasszonyok"[30] hősiesek igazán.

Nem mesélem el távozásom történetét. Elég, ha azt tudod, hogy olyan körülmények közt valósult meg, hogy kéziratim közül egyet sem tudtam magammal hozni.[31] Úgyszólván mindent megterveztem előre, [mégis] lehetetlen volt bármire is felkészülni. Szerényen már csak abban reménykedem, hogy talán egy nap visszaszerezhetem azokat a kéziratokat, amelyeken a XIX. századról szóló nagy művem alapszik – ezek a többitől eltérő helyen vannak.[32] Ugye megérted, hogy megtörtem belül. Jeges nyugalmat érzek. A legtisztább pillanataimat sakkfeladványoknak szentelem, mert eddig még nem sikerült tisztességes partnert találnom. Emellett újraolvasom a *Vörös és feketé*t.

Lourdes nagyon szép, nagyon jó szívvel fogadtak. Több okból mégis azt fontolgatom, hogy elmegyek. Ha megkapom az engedélyt, Marseille felé veszem az irányt, ahol francia és más barátaim is vannak. Jelentkezem az amerikai konzulátuson, ha eljutok oda. De azért[33] a leveleidet [továbbra is] Lourdes-ba címezd nekem.

---

28 Alfred Cohn (1892–1954): Benjaminhoz hasonlóan berlini születésű, iskolás éveik alatt ismerkedtek meg egymással, mindketten a *Kaiser Friedrich Schule* diákjai voltak (Zsellér 2020: 238; Eiland és Jennings 2016: 22). 1921-ben feleségül vette Grete Radtot – húga (Jula Cohn) férjének, Fritz Radtnak a testvérét –, aki egyébiránt Benjamin egykori szerelme, sőt jegyese is volt egy ideig, még Dora Sophie Kellnerrel kötött házassága előtt (Zsellér 2020: 238). A bonyolult (szerelmi és baráti) viszonyok ellenére Alfred Cohnnal egy életen át barátok és levelezőtársak maradtak (vö. Benjamin 2006: 113).

29 Értsd: Fritz Fränkel. Lásd részletesebben a 13. lábjegyzetet.

30 Utalás Baudelaire *Les Petites vieilles* [A kis öregasszonyok] (1859) című költeményére. (A ford.)

31 Ez igen érdekes állítás Benjamin részéről (mely a levelezés több pontján is megjelenik), mivel ellentétben áll azzal, hogy több szem- és fültanúja volt (Benjamin útitársainak személyében) annak, hogy Benjamin egy aktatáskát vitt magával a Pireneusokon keresztül történő menekülése alatt. Lisa Fittko elmondása alapján a táska tartalmát illetően úgy nyilatkozott, hogy egy számára igen fontos munkájának kéziratát rejti, mely épsége miatt bőszen aggódott (Fittko 1999: 948 és 950; Eiland és Jennings 2016: 673). Nem kizárt azonban, hogy amennyiben valóban volt nála egy kézirat, akkor azt a levelek potenciális cenzúrázása miatt, nem merte elárulni, tarthatott ugyanis attól, hogy amennyiben tudomást szereznek róla, elkobozzák (vö. Daradics 2024: 204–205).

32 Egészen pontosan nem fejthető fel, hogy Benjamin itt mire utal, ami tudható, hogy a Georges Bataille-nak átadott kéziratok között a passzázsokkal kapcsolatos tanulmányainak és jegyzeteinek jelentős része is ott volt; ezek egy része pedig a *Bibliothèque Nationale*-ban lett elrejtve. Lásd még a 3. lábjegyzetet.

33 sic! „Cepéndant". (A ford.)

Ezzel a postával együtt küldök 200 frankot Marianne[34] címére, Moissacba, hogy legyen pénzed a szabadulásod utáni első napokra.

Fogadd megkésett, de őszinte jókívánságaim születésnapodra.

Ha volna bármi híred Juláról[35], tudasd velem.

Barátsággal:
Walter

Még két kérdés: 1) Riom-ès-Montagnes[36] (Cantal) a megszállt vagy a szabad zónában van most? 2) Bruck címe

***

34 Marianne Cohn (1922–1944): Alfred Cohn és Grete Radt lánya. A háború viszontagságos körülményei miatt családjával több ízben arra kényszerültek, hogy emigráljanak; épp emiatt Marianne Cohn Barcelonában, Párizsban és Bernben egyaránt élt. Iskoláit az emigráció alatt végezte, végül gyermekgondozó lett egy cionista szervezetnél. Erőszakos halált halt: zsidó gyerekeket próbált Svájcba menekíteni, a Gestapo azonban elkapta, s kivégezte (Stolpersteine in Berlin, é.n.)

35 Jula Cohn (1894–1981): szobrász, Benjamin fiatalkori barátjának, Alfred Cohnnak a húga. Egy időszakban (1921-től) Benjamin szerelmes volt belé, erről jó néhány neki írt levele is tanúskodik. (Ehhez lásd részletesebben: Benjamin 1996 és 1997 vonatkozó részeit.). Benjamin házassága Dora Sophie Kellnerrel ez idő tájt válságban volt (Eiland és Jennings 2016: 141–142). Jula Cohn – bár 1925-ben házasságot kötött Fritz Radttal (emiatt: Jula Radt-Cohn) – Benjamin barátja maradt egész hátralévő életében (Zsellér 2020: 238; Eiland és Jennings 2016: 79). E szívélyes és bensőséges (baráti) kapcsolatukat mutatja azt is, hogy Benjamin 1932-es öngyilkossági szándékairól – melyről csupán néhány embernek írt – Jula Cohnnak is beszámolt (Eiland és Jennings 2016: 378).

36 sic! „Riom ès Montagne". (A ford.)

6. levél, címzett: Carl Jacob Burckhardt[37]
Lourdes, 1940. július 25.

Tisztelt Professzor Úr,

nagyon boldog voltam, amikor Madame Faveztől[38] arról értesültem, hogy kapcsolatban áll Önnel, és hogy Ön emlékszik rám.

Ez volt a második alkalom, hogy Ön jelentékenyen keresztezte az utamat. Magától Hofmannsthaltól tudom, hogy Ön volt az, aki annak idején rávette őt, hogy elolvassa a kéziratomat, amelyet az egyik barátom küldött neki. Ez az írás volt a kezdete annak a levelezésnek, amelyet közel hét éven át folytattunk Hofmannsthallal.[39] És hogy mit jelentett számomra ez a barátság, Ön mindenkinél jobban érti.

A *Neue Deutsche Beiträge* számaiban közölt felejthetetlen naplófeljegyzései után a „Richelieu"-vel[40] lép újra elevenen elém.

Későn és vonakodva jutottam arra az elhatározásra, hogy elhagyom Franciaországot, mivel több mint tíz éve javarészt a francia költészetnek és történelemnek szentelem a munkámat. Most viszont elkerülhetetlen lett a döntés, és kézenfekvő számomra, hogy New Yorkba menjek a barátaimhoz az *Institute of Social Research*be.

A barátaim próbálnak nekem kvótán felül vízumot igényelni, szükség esetén egy amerikai államba, ahol megvárhatom az USA-ba szóló beutazási engedélyt. Ez azonban sokkal több időt vesz igénybe, mint amennyi minden valószínűség szerint itt rendelkezésemre áll. Mindenesetre tájékozott barátaim azt ajánlották nekem, hogy amilyen gyorsan csak lehetséges, hagyjam el az országot. Nem azon körülmények miatt kaptam ezt a tanácsot, amelyek engem magánéletileg és személyesen érintenek, hanem a várható általános rendelkezések miatt.

Ebben a helyzetben az maradt számomra az egyetlen elképzelhető kiút, hogy Svájcba menjek, amíg nem kaphatok átmeneti vízumot egy Európán kívüli államba (vagy Portugáliába).

A Svájcba szóló beutazási engedély megszerzésének nehézsége éppannyira tisztán látható számomra, mint azok a körülmények, amelyek azzal járnának, hogy onnan hajózzak át az USA-ba. Ugyanakkor számolnom kell azzal, hogy egészen rövid időn belül olyan helyzetbe kerülök, amelyet kiúttalannak kell tekintenünk, amennyiben nem hagyhatom el az országot.

---

37 Carl Jacob Burckhardt (1891–1974): svájci diplomata és történész; fő műveként a Richelieu bíborosról írt négykötetes monográfiáját tartják (Eiland és Jennings 2016: 670). Ahogyan az a fentebbi levélből látható, egy alkalommal Benjamin Burckhardt segítségét kérte, hogy – átmenetileg – beutazási engedélyt kaphasson Svájcba –, ahol reményei szerint kivárhatta volna az USA-ba szóló vízumának megérkezését (Eiland és Jennings 2016: 670).

38 Értsd: Juliane Favez. Lásd részletesebben a 22. lábjegyzetet.

39 E ponton valószínűleg Benjamin *Goethe-tanulmány*áról lehet szó, amely kivívta Hofmannsthal elismerését, „hosszú levelekben kibontakozó barátságuk innen datálódik" (Zsellér 2021). (A ford.)

40 Benjamin itt Burckhardt négyrészes Richelieu-életrajzára utalhat, amelynek az első kötete 1935-ben jelent meg (vö. Benjamin 2000: 474; Eiland és Jennings 2016: 670). (A ford.)

Ez a levél annyira világosan tisztázza az Ön felé intézett kérésem lényegét és motivációját, amennyire ezt a körülmények egyáltalán megengedik. Kifejezésre juttatja azt is, milyen mélyen és tartósan lekötelezne, ha támogatni tudna engem.

Tisztelettel üdvözli

őszinte híve
Walter Benjamin

Lourdes (Haute-Pyrénées)
Notre Dame utca 8.
1940. július 25.

***

7. levél, címzett: Theodor W. Adorno
Lourdes, 1940. augusztus 2.

Kedves Teddie-m,

július 15-én küldött levele több okból kifolyólag is boldoggá tett. Először is azért, mert barátságosan megemlékezett arról a napról;[41] aztán mert megértés áradt a soraiból. Nem, tényleg nem könnyű levelet írnom. Beszéltem Felizitasnak a teljes bizonytalanságról, amelybe az írásaim miatt kerültem. (A *Passzázsok*nak szentelt dolgozatok miatt kevésbé aggódom, mint a többiek miatt.) Azonban, amint azt tudja, úgy áll a dolog, hogy én semmivel sem vagyok előnyösebb helyzetben, mint az írásaim. Az intézkedések, amelyek szeptemberben rám törtek, egyik napról a másikra visszatérhetnek, csak egészen más előjellel. Az utóbbi hónapokban többeket láttam, akik nem lesüllyedtek, hanem egyik napról a másikra *kizuhantak* a polgári létből; így a problémás külvilág mellett számomra minden bizonyosság egy kevésbé problémás belső támasztékot nyújt. Ezzel az érzéssel, igaz hálával vettem kézbe az okiratot „à ceux qu'il appartient".[42] Elképzelhetőnek tartom, hogy a levél fejléce, amely örvendetes meglepetés volt számomra, erősíti a szöveg esetleges hatását.

Teljes bizonytalanság uralja az életemet azzal kapcsolatban, mit hoz a következő nap vagy a következő óra. Elítélt vagyok: minden újság (itt már csak egyetlen lapon jelennek meg) olyan, mintha nekem címzett üzenetet olvasnék, és minden rádióadás olyan, mintha a rossz hír hozójának szólamát hallanám. Hiábavaló volt a törekvésem, hogy Marseillebe menjek, hogy az ottani konzulátuson megtámogassam az ügyemet. A külföldiek számára hosszú ideje nincs lehetőség arra, hogy elvándoroljanak. Így továbbra is rá vagyok utalva arra, amit Önök kívülről el tudnak érni. Különösen megindító volt számomra a remény, hogy kilátásban van egy értesítés a marseille-i konzulátusról. Valószínűleg ebben a konzulátusról érkező levélben jutna el hozzám az engedély, hogy Marseille-be mehetek. (Valójában nem szántam rá magamat, hogy a megszállt területek konzulátusaival felvegyem a kapcsolatot. Még a megszállás előtt küldtem innen egy levelet Bordeaux-ba, amelyre barátságosan, de érdemleges információ nélkül válaszoltak: a kérdéses akták még Párizsban vannak.)

Hallom, hogy tárgyal Havannával, és tudok a San Domingó-i erőfeszítéseiről is.[43] Szilárdan meg vagyok győződve arról, hogy mindent megtesz, ami lehetséges, vagy ahogy Felizitas mondta, „még többet is, mint ami lehetséges". Aggódom azonban, hogy a számunkra rendelkezésre álló idő sokkal kevesebb, mint azt feltételeztük. És habár én két héttel ezelőtt még nem gondoltam egy ilyen lehetőségre, az új információk fényében arra jutottam, hogy Carl Burckhardt közbenjárásával megkérem Madame Favezt, hogy amennyiben egyáltalán lehetséges, engedélyezze számomra, hogy ideiglenesen Svájcban

41 Benjamin július 15-én ünnepelte a születésnapját. [A ford.]

42 „azoknak, akiknek szól, azoknak, akikhez tartozik" [A ford.]

43 Ezek a tárgyalások arra irányultak, hogy Benjamint valamilyen módon az USA-ba menekíthessék; ennek egy lehetséges módja lett volna, ha sikerül valamifajta (egyetemi) tanári állást találni neki (vö. Benjamin 2000: 478). Ehhez lásd részletesebben: Adorno és Benjamin (1994), illetve Adorno és Benjamin (1999) vonatkozó részeit.

tartózkodjak. Tudom, hogy kezdettől fogva sok minden szól ez ellen a kiút ellen, de szól mellette egy még nagyobb érv: az idő. Bárcsak megvalósulna ez a kiút! – Egy levélben fordultam Burckhardthoz.[44]

Remélem, hogy ez idáig azt a benyomást keltettem Önben, hogy még a nehéz pillanatokban is nyugodt tudok maradni. Ne gondolja, hogy ez megváltozott! Ugyanakkor nem tudok eltekinteni a helyzet veszélyességétől. Attól tartok, hogy azok, akik ki tudnak ebből szabadulni, egy nap összeszámolhatók lesznek.

Genfen keresztül kapja meg – ahogy ezeket a soraimat is – az önéletrajzomat. A bibliográfiát ebbe beledolgoztam, mivel itt nincs lehetőségem arra, hogy részletesebbé tegyem. (Összességében mintegy 450 tételt tartalmaz.) Ha mégis egy szűkebbre szabott bibliográfiára lenne szükség, úgy kéznél van az *Intézet*[45] programjában; ennél jobbat jelenleg nem tudok küldeni.

Nagy megnyugvást jelent számomra, hogy New Yorkban van, úgyszólván „elérhető", és folyamatosan éber marad. Bostonban, a Commonwealth Avenue 384. szám alatt él Mr. Merril Moore.[46] Mrs. W. Bryher, a *Life and Letters to-day* című folyóirat kiadója többször is felhívta rám a figyelmet; neki vélhetőleg van valami elképzelése a helyzetről, és hajlandósága arra, hogy közreműködjön a megváltoztatásában. Azt gondolom, érdemes lenne felvennie vele a kapcsolatot.

Biztosítani szeretném Önt arról, hogy én azt a részt, amelyet Favez asszony az én ügyemben vállal, a legmagasabb fokon értékelem, miként a megbízhatóságát is.

Elszomorít, hogy Felizitas állapota továbbra is hullámzó, és hogy ezúttal még a szórakoztató pihenés előnyeit sem élvezheti. Tolmácsolja felé szívből jövő jókívánságaimat!

Kérem, adja át Pollock úrnak[47] a legőszintébb köszönetemet és legbarátságosabb üdvözletemet!

És fogadja minden szeretetemet,

az Ön Walter Benjaminja

1940. augusztus 2.
Lourdes
Notre Dame utca 8.

Ui.: Bocsásson meg a kínosan teljes aláírás miatt; megkövetelik.

***

44 Röviden összefoglalva: Benjamin Burckhardt segítségét kérte, hogy beutazhasson Svájcba, ahonnan azután továbbmehetett volna Amerikába. Ehhez lásd részletesebben a 6. levelet.

45 Értsd: *Institut für Sozialforschung*. Lásd részletesebben a 21. lábjegyzetet.

46 Merril Moore (1903–1957): amerikai pszichiáter és költő.

47 Értsd: Friedrich Pollock.

8. levél, címzett: Hannah Arendt
Lourdes, 1940. augusztus 9.

Kedves barátnőm!

Szívből köszönöm, hogy rögtön gondolt rám a híresztelések kapcsán, amelyekről levelében beszámol. Azóta többfelől is figyelmeztettek ugyanerre, de Ön volt az első.[48]

Pillanatnyilag annyit tudok, hogy New Yorkban azt gondolják, hogy egy ilyen vízumot letettek nekem a marseille-i konzulátuson. Gondolhatja, hogy azonnal oda akartam menni. De lehetetlen megszerezni a kijárási engedélyt anélkül, hogy ezt Marseille-ből megerősítenék. Néhány napja küldtem oda egy táviratot (visszaküldéssel),[49] hogy megkapjam a szóban forgó visszaigazolást. Még semmi válasz nem érkezett. Marad a bizonytalanság, annál is inkább, mert nem tudni, kivándorlási szándékom nem okozza-e a „látogatási" kísérlet bukását.

A fülledt idő csak ráerősít azokra a hajlamaimra, hogy a testi életemet takaréklángon tartsam, csakúgy, mint a szellemit. Olvasmányaimba bugyolálom magam; elolvastam *A Thibault család*[50] utolsó kötetét és a *Vörös és feketé*t.[51]

Édesanyja üzenete kissé rejtélyesnek tűnt számunkra húgommal. Van benne olyan, ami bennünket különösen is érint? Vagy csak általános megfigyelés? Érdemes lenne ezt tisztázni, de kétlem, hogy ez lehetséges a jelen körülmények között. – Az erős aggodalom, mely elfog, ha a kéziratim sorsára gondolok,[52] kétszeresen is szorongat.

Kevés kapcsolatom van barátokkal, kevés hírem. Szeretném tudni, hogy Alfredet[53] eleresztették-e, és nemkülönben azt is, hogy hol van FF doktor.[54]

Tiszteltetem Monsieur-t,[55] és Önnek a legkedvesebb üdvözletem küldöm:

Benjamin

1940. augusztus 9.

***

48 Pontos információink nincsenek arra vonatkozóan, hogy itt Benjamin mi(k)re utalhat, az említett Arendt-levél ugyanis nem maradt fenn (Benjamin 2000: 479).

49 „un télégramme (avec RP)". (A ford.)

50 E ponton Benjamin Roger Martin du Gard *Les Thibault* (1922–1940) című regényfolyamára utal (vö. Benjamin 2000: 479).

51 Stendhal: *Rouge et noir* (1830).

52 Lásd részletesebben a 3. lábjegyzetet.

53 Értsd: Alfred Cohn. Lásd részletesebben a 28. lábjegyzetet.

54 Értsd: Fritz Fränkel, azaz a korábbi levelekben már többször emlegetett Fränkel doktor. Lásd részletesebben a 13. lábjegyzetet.

55 Értsd: Heinrich Blücher. Lásd részletesebben a 11. lábjegyzetet.

9. levél, címzett: Jean Ballard[56]
Lourdes, 1940. augusztus 16.

Kedves uram és barátom!

Éppen indulok Marseille-be. Úgy számolom, hogy töltök ott még valamennyi időt, mielőtt elhajózok Amerikába.

Jó volna újra látni Önt ezekben az időkben – Önnek szomorú idők, nem kevésbé nekem. Így alkalmam nyílna arra, amire már régóta vágyom: kezet szorítani Önnel első, tizenöt évvel ezelőtti találkozásaink emlékére és ama baráti szolidaritásnak az emlékére is, amelyet az előző évi, október 30-ai nagyszerű levelében újfent tanúsított irányomba.

Ha nem bánja, valamelyik nap meglátogatom.

Odaadó barátsággal, drága uram-barátom:

Walter Benjamin

***

56 Jean Ballard (1893–1973): francia költő és író, a *Cahiers du Sud* című francia irodalmi folyóirat szerkesztője; Benjamin számára fontos levelezőtárs volt az emigrációban (Eiland és Jennings 2016: 265 és 467).

10. levél, címzett: Hilde Schröder[57]

Marseille, 1940. augusztus 22.

Kedves barátnőm!

Köszönöm a sorokat, melyeket új lakhelyéről küldött nekem. Azóta az én tartózkodási helyem is megváltozott. Marseille-ben vagyok, ahol épp most kaptam meg az amerikai vízumomat.

Talán tudja, hogy – számunkra – most lehetetlen kiutazási vízumot szerezni. Ez olyan helyzetet teremt, amely egyelőre megakadályozza, hogy fix előkészületeket lehessen tenni. *Poste restante*[58] írjon nekem, legyen olyan szíves.

Itt, ahogy bizonyára tudja, nagy a tömeg és a nyugtalanság. Mivel nagyjából ugyanolyan helyzetben vagyok, mint amilyet a legutóbbi levele tükröz, nem én vagyok az alkalmas személy arra, hogy Önbe lelket öntsek. De azért próbálja megőrizni a bátorságát!

A párizsi hírek[59] hallatán a legrosszabbtól tartok, ami a könyvtáramat és a többit illeti.

Barátsággal az Öné:

Benjamin

***

57 Hilde Schröder: kevés információ maradt fent róla, 1938-ban feleségül ment Rudolf Schröderhez (aki egy időben az *Institut für Sozialforschung*nak dolgozott); egy alkalommal ebédre invitálta Benjamint, aki többek között e meghívásra válaszol fentebbi, neki címzett levelében (Benjamin 2006: 206).

58 „postán marad": a levelet nem viszik házhoz, hanem a postán veszi azt át a címzett [A ford.]

59 A németek 1940. június 14-én bevonultak, s elfoglalták Párizst. Benjamin feltételezhetően az ezzel kapcsolatos történésekre utal. Párizs csupán évekkel később, 1944. augusztus 25-én szabadult fel újra.

11. levél, címzett: Alfred Cohn
Marseille, 1940. szeptember 17.

Drága Alfredem!

Remélem, hogy az az összeg, amelyet tizenöt napja adtam fel neked, rendben megérkezett. Régóta akartam már írni neked. De az, hogy a dolgok állása folyamatosan változik, és az erős depresszió is megakadályozott ebben. Majdnem egy hónapja, hogy megszereztem az amerikai vízumomat. Láthatod, hogy ez idáig nem volt valami nagy hasznomra. Felesleges felsorolnom neked mind az eddig meghiúsult, mind a frissen kovácsolt terveimet.

Sokat gondolok rád, és teljes szívből remélem, hogy valami ideiglenes megoldás hamarosan megjelenik a láthatáron. Ami a végleges megoldásokat illeti, azokat úgy tűnik, hogy el kell gyászolnunk. Remélem, hogy gyakran kapsz a tieidtől megnyugtató híreket. Grete[60] írt, de az említett okok miatt még nem válaszoltam neki. A Marseille-ben töltött idő szörnyen idegőrlő. – Kérlek, hogy amint csak tudsz, írj nekem (Marseille-be, *poste restante*). Mondd el, hogy mi van veled. Mondd el azt is, hogy kapcsolatban vagy-e Frédérickel[61] most, hogy visszatért. Szeretném tudni, hogy milyen kondícióban van, hogy látod-e őt rendszeresen, és hogy milyen a lelkiállapota. Add át neki minden jókívánságomat! A felesége folyamatosan foglalkozik vele, és reméljük, hogy hamarosan kap amerikai vízumot!

A húgod[62] és a családja felől kaptál az utóbbi időben híreket?

Itt nincsenek könyveim, de időnként sikerül hozzájutnom egy-egy kötethez. Szóljál, ha te is szeretnél kapni.

Barátsággal ölel:

Walter

***

60 Grete Radt-Cohn (1891–1979): született Grete Radt, Fritz Radt lánytestvére (ebből következően pedig Jula Cohn sógornője). Benjamin korai szerelmeinek egyike, akit el is jegyzett, de e jegyességet 1916-ban felbontották; ezt követően összeházasodott Alfred Cohnnal 1921-ben (Zsellér 2020: 238; Eiland és Jennings 2016: 67, 85). Benjaminhoz és Alfred Cohnhoz hasonlóan ő maga is tagja volt a *Szabad Egyetemisták* elnevezésű ifjúsági mozgalomnak (Zsellér 2020: 238). Marianne Cohn édesanyja.

61 Értsd: Fritz Fränkel. Lásd részletesebben a 13. lábjegyzetet.

62 Értsd: Jula Cohn. Lásd részletesebben a 35. lábjegyzetet.

12. levél (töredékes), hiányzó címzett
Marseille, 1940. szeptember 23.

egy barátnőm… aki holnap reggel elmegy, nem tudott hozzájutni ahhoz a pénzhez, amit az útra kapott… ez az összeg Önre száll… Nem teljesen kizárt az sem, hogy én is kapok 20 dollárt, aminek az értékét frankban szintén megkapja… majdnem teljesen biztos, hogy fent vagyok azoknak a listáján, akikre az „Amerikai Központ"[63] különös gondot kell fordítson. És ezeknek az embereknek rendszeresen adnak 20 dollárt útiköltségre… Bocsássa meg, drága barátom, hogy e levelem ilyen rövid. Utolsó Marseille-ben töltött perceimet áldoztam neki…

***

63 „Centre Américain": a szervezetet Varian Fry (1907–1967) alapította meg barátaival együtt az 1940-es évek táján; céljuk többek között az volt, hogy a Franciaországból menekülőknek segítsenek a különböző bürokratikus folyamatok lebonyolításában és gyorsításában, illetve a vízumok intézésében (vö. Eiland és Jennings 2016: 671; Benjamin 2000: 483).

13. levél,[64] címzett: Henny Gurland[65]
(Theodor W. Adorno)
Portbou, 1940. szeptember 25.[66]

Dans une situation sans issue, je n'ai d'autre choix que d'en finir. C'est dans un petit village dans les Pyrénées où personne ne me connaît que ma vie va s'achever. Je vous prie de transmettre mes pensées à mon ami Adorno et de lui expliquer la situation dans laquelle je me suis vu placé. Il ne me reste pas assez de temps pour écrire toutes ces lettres que j'eusse voulu écrire.

[E] helyzetből nincs kiút, nincs más választásom, mint bevégezni. A Pireneusokban, egy kis faluban, ahol senki sem ismer, itt fejeződik be az életem. Kérem adja át Adorno barátomnak az üzenetem,[67] és magyarázza el neki, hogy milyen helyzetbe kerültem.[68] Nem marad már elég időm megírni mindazokat a leveleket, amelyeket olyannyira meg akartam volna.

64 Az itt közölt fordítás nem adja vissza az eredetit, ezért a levelet franciául is közöljük. (A ford.)

65 Henny Gurland (1900–1952): Joseph nevű fiával együtt Benjamin útitársa volt a Pireneusokban (a spanyol–francia határ mentén). 1940. szeptember 26-ának éjjelén (27-ének hajnalán/reggelén?) Portbou-ban feltételezhetően ő volt az, aki megtalálta az akkor már haldokló Benjamint, aki átadott egy rövid levelet neki, s arra kérte, ezt az üzenetet feltétlenül továbbítsa Adornónak. Fontos azonban hozzátenni, hogy e levelet Gurland először megsemmisítette, majd később emlékezetből jegyezte le; ez az a levél, amelyet fentebb közlünk. Mi tehát a levél ez utóbbi formáját ismerjük pontosan, melyet a szó szoros értelemben véve nem Benjamin írt (Eiland és Jennings 2016: 672–675). Benjamin utolsó kéréseinek egyike szerint Gurland jó néhány levelet égetett el; Eiland és Jennings (2016: 675–676) azonban hozzáteszi: lehetséges, hogy egy félreértés okán Gurland Benjaminnak azt a kéziratát is megsemmisítette, amelyet nagy gonddal egy aktatáskában cipelt magával a Pireneusokban; e kéziratról ugyanis azóta sem tudunk sok konkrétumot, csupán feltételezések vannak arra vonatkozóan, hogy mely Benjamin-szöveg lehetett ez, illetve mi történt vele pontosan. E történet részletesebb tárgyalásáért lásd: Daradics (2024). Gurland 1944-ben hozzáment feleségül Erich Frommhoz (Benjamin 2023 [1991]: 1202).

66 A Benjamin-levelezés (2000) összkiadásában a szeptember 25-ei dátum szerepel, vannak azonban (például Eiland és Jennings 2016), akik e levél keletkezését bizonyos szempontból a szeptember 26-a éjjel és 27-e hajnalban/kora reggel történt eseményekkel (Benjamin haldoklásával és halálával) kötik össze, azt állítva, hogy ekkor adta át Benjamin egy kis papírlapon Gurlandnak, aki miután megismerte a levél tartalmát, először megsemmisítette azt, majd a későbbiekben jegyezte le újra. Lásd részletesebben a 65. lábjegyzetet.

67 Eredetileg: „Je vous prie de transmettre mes pensées à mon ami Adorno". Kétértelmű: 1) „Adja át Adorno barátomnak, hogy gondolok rá", azaz tulajdonképpen üdvözletét küldi; 2) „Adja át Adorno barátomnak a gondolataim", azaz olyan, levélben már meg nem írható gondolatokat akar „közvetíttetni", amelyeket korábban Henny Gurlandnak szóban elmondhatott. A búcsúüzenet Gurland kézírásában maradt fenn, jelenleg az *Adorno Archiv*ban őrzik (Cozea 2002: 85–86). [A ford.]

68 Benjamin utolsó napjainak történéseiért, illetve a levélben megfogalmazódó kilátástalanság kontextualizáló értelmezéséért lásd részletesebben a levelekhez írt előzetes kommentárt: Daradics (2024).

Hivatkozott irodalom

Adorno, Gretel és Walter Benjamin (2019 [2005]): *Briefwechsel 1930–1940*. Christoph Gödde és Henri Lonitz (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. és Walter Benjamin (1994): *Briefe und Briefwechsel 1928–1940*. Henri Lonitz (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. és Walter Benjamin (1999): *The Complete Correspondance 1928–1940*. Henri Lonitz (szerk.). Cambridge: Polity Press.

Agamben, Giorgio (2016): On Benjamin's Baudelaire. In *Walter Benjamin and Theology*. Colby Dickinson és Stéphane Symons (szerk.). New York: Fordham University Press. 217–230.

Arendt, Hannah és Walter Benjamin (2021 [2006]): *Texte, Briefe, Dokumente*. Detlev Schöttker és Erdmut Wizisla (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1996): *Gesammelte Briefe*. Band II. *1919–1924*. Henri Lonitz és Christoph Gödde (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1997): *Gesammelte Briefe*. Band III. *1925–1930*. Henri Lonitz és Christoph Gödde (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (2000): *Gesammelte Briefe*. Band VI. *1938–1940*. Henri Lonitz és Christoph Gödde (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (2006): *Das Adressbuch des Exils 1933–1940*. Christine Fischer-Defoy (szerk.). Leipzig: Koehler&Amelang.

Benjamin, Walter (2020): *A belső világ krónikája*. Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat.

Benjamin, Walter (2023 [1991]): *Das Passagen-Werk I–II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Boeckmann, Staci Lynn von (2004): *The Life and Work of Gretel Karplus/Adorno: Her Contributions to Frankfurt School Theory*. Norman: University of Oklahoma. (Doktori disszertáció – kézirat.)

Cozea, Angela (2002): Le dernier jour de Walter Benjamin. *Frontières* 14 (2): 85–86. URL: https://www.erudit.org/fr/revues/fr/2002-v14-n2-fr05735/1073979ar.pdf (letöltve: 2024. augusztus 23.).

Daradics Boglárka (2024): A remény és a kétségbeesett elengedés hangjai – Kommentár Walter Benjamin utolsó tizenhárom leveléhez. *Replika* (133): 195–208. DOI: https://www.doi.org/10.32564/133.10

Eiland, Howard és Michael W. Jennings (2016): *Walter Benjamin – A Critical Life*. Cambridge, Massachusetts – London, England: The Belknap Press of Harvard Press.

Fittko, Lisa (1999): The Story of Old Benjamin. In Walter Benjamin: *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press. 946–954.

Jay, Martin (1996 [1973]): *The Dialectical Imagination – A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923–1950*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

Lehnhard, Philipp (2024): *Café Marx – Das Institut für Sozialforschung von den Anfängen bis zur Frankfurter Schule*. München: C. H. Beck.

Lindner, Burkhardt (2011): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Stolpersteine in Berlin (é. n.): *Marianne Cohn*. Dr. Ruth Federspiel (szerk.). URL: https://www.stolpersteine-berlin.de/en/wulfila-ufer/52/marianne-cohn. (letöltve: 2024. október 14.).

Wiggershaus, Rolf (1997 [1988]): *Die Frankfurter Schule. Geschichte–Theoretische Entwicklung–Politische Bedeutung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Zsellér Anna (2020): Jegyzetek. In *A belső világ krónikája*. Budapest: Kijárat. 222–244.

Zsellér Anna (2021): Weimari ébredések. *1749 – Online Világirodalmi Magazin,* 2021. 04. 02. URL: https://1749.hu/fuggo/essze/zseller-anna-weimari-ebredesek.html (letöltve: 2024. október 12.).

***

A francia nyelvű levelek (1–5. és 8–13. levél) fordításait készítette: *Lukács Laura Klára*
A fordításokat ellenőrizte: *Somlyó Bálint*

A német nyelvű levelek (6. és 7. levél) fordításait készítette: *Branczeiz Anna*
A fordításokat ellenőrizte: *Weiss János*

A levelekhez tartozó jegyeteket (a fordítói lábjegyzetek kivételével) *Daradics Boglárka* készítette.

***

Lukács Laura Klára

a PTE Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának hallgatója, középiskolai franciatanár. A Kerényi Károly Szakkollégium tagja és az *új szem* szerkesztője.

Branczeiz Anna

irodalomtörténész, költő, kritikus, fordító. A Modern Líraelméleti és Líratörténeti Kutatócsoport tagja.

Daradics Boglárka

alapdiplomáját szociológiából, mesterdiplomáját filozófiából szerezte a Pécsi Tudományegyetemen, jelenleg doktorandusz a PTE Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájában, valamint jogász szakos hallgató a PTE Állam- és Jogtudományi Karán. A *Replika Társadalomtudományi Folyóirat* állandó szerkesztője.

replika

DOI: 10.32564/133.11

2024 (133): 233–243.
© A szerző(k) 2024
replika.hu/replika/133

Ilyés Zalán-György

Írott és íratlan levelekről

Utószó Walter Benjamin utolsó tizenhárom leveléhez[1]

Absztrakt: Jelen utószó Walter Benjamin utolsó tizenhárom leveléhez kínál megközelítési lehetőségeket. Az első rész azt próbálja rekonstruálni, hogy miként gondolkodott Benjamin a levélolvasásról és levélközlésről, valamint a levelezés hatékonyságáról. A második rész Theodor W. Adorno híres esszéjét, a *Benjamin, a levélíró*t hívja segítségül ahhoz, hogy pár jellegzetes és az utolsó levelek szempontjából releváns vonását exponálja Benjamin levélírói attitűdjének. A harmadik és negyedik rész az utolsó két levél tüzetesebb elemzésére vállalkozik. Ebben az elemzésben többek között amellett érvelek, hogy a józanság hölderlini ihletésű fogalma, valamint Benjamin messianizmusa egészen más fényben láttatják Benjamin utolsó levelét: a reményvesztettség és kilátástalanság helyett a remény és bátorság megnyilvánulásaként.

Kulcsszavak: Walter Benjamin, utolsó levelek, levelezés, messianizmus, józanság

1 A tanulmány megírása során a szerző a Pécsi Tudományegyetem László János Doktorandusz Kutatói Ösztöndíjában részesült. Emellett köszönettel tartozik Weiss Jánosnak a német szöveghelyek fordításában nyújtott segítségéért. Az idegen nyelvű szakirodalom idézett részeit a szerző saját fordításában közli, ezeket nem jelzi egyesével a szövegben.

1.

A levél mint bizonyíték című írásában Bacsó Béla szuggesztíven értelmezi azt a „finom *metaforikát*", melyet Walter Benjamin egy 1931–32-ben írt beköszöntő szövegben, Friedrich Gundolf hasonlata alapján a következőképpen „ír körül": a nagy művészek léte leginkább egy óriási hegyhez hasonlít, melynek „alig észrevehető" hegylábát „a beszélgetésekben átadottak", „széles középrétegét" a levelek, csúcsát pedig „a tényleges alkotói munka" képezik (Benjamin 1991: 942). A szóban forgó szöveg, mely az *Auf der Spur alter Briefe* címet viseli, vélhetően abból a célból íródott, hogy felhívja a *Frankfurter Zeitung* olvasóinak a figyelmét arra a megjelenés előtt álló sorozatra, melyet a szerző könyvként is megjelentetett, és amelyet mi, a mai olvasói, elsősorban ez utóbbi formában, a *Német emberek* című levélgyűjteményként ismerünk (vö. Bacsó 2017: 9, 10). Bacsó értelmezése szerint nem véletlen, hogy Benjamin *„hóhatárról", „az író mint hős kultuszának gleccseréről"* írt e kontextusban:

> [ezzel] lényegében arra utalt, hogy azalatt és efölött [mármint a hóhatár alatt és fölött] egészen másként kell haladni, ha nem akarjuk elvéteni a lépést, vagy inkább egyáltalán a keresett irány meg akarjuk tartani. Míg a gleccser a már bejárhatatlan, fagyott területet képezi, ami bármikor maga alá temetheti az óvatlan mászót. Csúszásával mindent eltörölhet. Vagyis a kultúra bizonyos korábban megismert részei megszilárdulnak és visszahúzódnak a *hóhatár* fölé, azaz a korábbi és hagyományos és ismert eszközökkel történő bejárása lehetetlenné válik (Bacsó 2017: 10).

A „*hóhatárt* megközelítő ember" tehát a csúcs felé halad, mely „a *német klasszika* terepe" (Bacsó 2017: 10). De a csúcs csak a „középréteg" felől közelíthető meg, így amikor Bacsó a megközelítés és bejárás technikáiról ír, végső soron „a levélközlés és olvasás […] kultúráját" érinti:

> Vagyis a *hóhatár feletti* rész elkülönül azoktól a részektől, ahol a közönséges bejárás még lehetséges, s amely eluralta a levélközlés és olvasás modern kultúráját, amelyben már nem bocsátkoznak olyan területre, ahol változtatni kell a járáson, s főként nem fenyeget azzal, hogy valaki nehezen uralható terepre téved, vagyis azon az úton járnak, ami már ösvényként kitaposott. Tartózkodnak a *tapasztalatok* néven nevezésétől (Bacsó 2017: 10–11).

A hóhatár kiterjesztése nem megoldás – tehetnénk hozzá Benjamin szövege alapján: „nem volt hiány kísérletekben, hogy a klasszika halálos fogalmát kiterjesszék bizonyos levélgyűjteményekre, hogy kanonikussá és ennélfogva […] hatástalanná tegyék őket" (Benjamin 1991: 943). De a kiterjesztés alternatívái sem problémamentesek: ha a „nagy levelezések túlnyomó többsége" elérhetővé válna „az iskola-, a sajtó- és a deklamációs üzem" számára, e korpusz „az oktatás általános és telhetetlen torkába" hullna, ha viszont e levelek tanulmányozása a tudósok és szakemberek kiváltsága marad, éppoly kevéssé fejthetik ki hatásukat, mint azoknak az „aranyozott szegélyű kiadásoknak" a részeiként, melyek

köntöse nélkül nem nyílhat meg előttük a nyugati kánon kapuja (Benjamin 1991: 943). Ha tehát a levélközlés és -olvasás megfelelő technikáját akarjuk megtalálni, úgy tűnik, előbb e levelek hatására kell fényt derítenünk, hiszen csak e hatást ismerve kezdhetünk el arról gondolkodni, hogy milyen technika lenne képes azt érvényre juttatni.

Benjamin Georg Gottfried Gervinust idézve tisztázza, hogy a nagy írók (Gervinus esetén Goethe) levelezésének ismerete egy olyan „irodalomtörténeti pragmatizmust" tesz lehetővé, mely korábban egyszerre volt lehetetlen, elképzelhetetlen és felesleges, hisz az olvasó afelett érzett „öröme" és amiatt kialakult „függősége", hogy az írót „a függöny mögött láthatja", „csakis annak a törekvésnek lehetett az eredménye, hogy a szerző az írót az ember mögé rejtse, vagy fordítva. Ez a törekvés azonban az újabb kornak és íróinak a sajátja" (Gervinus, idézi Benjamin 1991: 943). Ez a függőség természetesen nem problémamentes, de, mint Bacsó írja,

> Gervinus tisztában volt vele: […] ezek a dokumentumok *a dolgokat sem végső alapjukban, sem pedig végső igaz alakjukban nem mutatják meg*. Miként Benjamin, úgy már Gervinus is látta [a] modern publikum növekvő igényét az ilyen szövegközlésekre, hogy olyan *titkoknak* legyen a részese – *pikáns részletek, intrikák stb.* –, ami el volt zárva eleddig előle, vagyis elkezdődik a levél- és dokumentumközléssel való visszaélés *(Mißbrauch)* kora (Bacsó 2017: 11).

Miért volt fontos Benjaminnak Gervinus „példaértékű kísérlete"? Ezt csak azután tudjuk meg, miután kiderül, hogy e könyvet elismerése ellenére sem hivatkozza fenntartás nélkül, hisz az öt évvel Goethe halála után jelent meg. Gervinus „tekintete történelmi távolság nélkül esett a levelek tömegére", pedig a történelmi távolságnak kellene „előírnia vizsgálatunk törvényeit, mindenekelőtt a legfőbbet: az ember és a szerző, a privát és az objektív, a személy és a dolog megkülönböztetése a történelmi távolság fokozódásával együtt veszti el jogát" (Benjamin 1991: 944). Történelmi távolság nélkül tehát nem „szolgáltathatunk igazságot" a leveleknek, pedig igazságot szolgáltatni a levélnek annyi, mint „megvilágítani azt minden tárgyszerű vonatkozásában, minden utalásában és részletében", azaz „az emberi közepébe hatolni" (Benjamin 1991: 944). Az emberi közepébe hatolni, „az emberi közepette állni" (Bacsó 2017: 11) – ezt jelenti megfelelően viszonyulni a levelekhez. De ha ez az attitűd „igazságot szolgáltat" a leveleknek, azaz érvényre juttatja a hatásukat, akkor a levelek hatása: megteremteni és megnyitni az emberi közegét, médiumát. És itt „az emberi" természetesen a már említett distinkciók megszűnésének a fényében értendő: a *Német emberek* közlője „ezt az *emberit célozva éppen arra törekszik, hogy semmissé tegye a puszta élet vulgáris talaját, amely az intelligibilis rész elvonásával visszamaradʼ* (Bacsó 2017: 11). Bacsó Béla lényegre törően összegzi, mi az az egyetlen *„emberi és lényegi szempont"*, melynek a levelek olvasásakor érvényre kell jutnia: amikor leveleket olvasunk, azt kell beazonosítanunk, „*ami az olvasás történeti idejében felmutatható, ami kiállja az idők nyomását, és az elsötétülés közepette is őrzi az emberit*", hisz „[a] *szöveg, a levél megidézi a múltat, ami nincs, nem tér vissza, de képes igazságát ismét kifejezésre juttatni, mindenek ellenére, vagy az ellen, ami van*" (Bacsó 2017: 12).

2.

Theodor W. Adorno ezekkel a sorokkal nyitja *Benjamin, a levélíró* című előszavát, melyet Benjamin válogatott leveleinek első kiadása elé írt: „Walter Benjamin személye kezdettől fogva annyira műveinek közege, boldogsága [pedig] annyira a szelleméé volt, hogy bármit is nevezzenek az élet közvetlenségének, az megtört. Anélkül, hogy aszketikus lett volna, vagy akár megjelenésében annak tűnt volna, szinte testetlen volt. Ő, aki olyan erős volt énjében, mint kevesen mások, mintha elidegenedett volna saját phüsziszétől" (Adorno 1978: 14). Ha nem tévedtünk azt illetően, hogy a levelek hatása az emberi közegének megteremtésében, megnyitásában áll, akkor ehhez most (legalábbis Benjamin konkrét esetében) hozzátehetjük, hogy „az emberi közepette állni" nem más, mint az író műveivel, műveinél lenni. A személy vagy az én az a közeg, az az aura, mely Benjamin műveit belengi, így a korábbiak fényében kérdés, hogy a közeg és annak tartalma milyen tekintetben különböz(het)nek egymástól (azt tudjuk, hogy a történelmi távolság követelménye érvényesül, hisz Adornóék válogatása 1978-ban jelent meg). Egy dolog biztos: itt az élet semmiféleképpen sem a maga közvetlenségében, testi vagy természeti voltában értendő. Benjamin személye nem több műveinek közegénél, de ez nem jelenti azt, hogy anyagi tekintetben különbözne ezektől a művektől: testetlen, szellemi, a természettől elidegenedett volta éppen arra az „elvonásra" utal, melyről korábban Bacsót idéztük, a különbség csak annyi, hogy ez esetben nem kell különösebben „a puszta élet vulgáris talajának" semmissé tételére törekedni, mert olybá tűnik, Benjamin élete nem volt több (vagy éppen kevesebb) önmagánál mint szellemi közegnél. Egy különbség azért mégis van, ráadásul erre maga Benjamin világít rá:

> Ha jobb németséggel írok, mint generációm legtöbb szerzője, akkor ezt javarészt annak köszönhetem, hogy húsz éven át betartottam egyetlen apró szabályt. Így hangzik: az „én" szócska minden esetben kerülendő, *kivéve a leveleket* (Benjamin 2020: 153; kiemelés tőlem).

A levelekre tehát Benjamin sem tekint „a művek" részeként (ebből pedig arra következtethetünk, hogy talán úgy gondolta, Gundolf metaforája saját esetére is érvényes). Sokkal inkább voltak ezek „egy beszélő hang alakjai, mely miközben beszél, ír" (Adorno 1978: 16). Ha az imént idézett szövegrésszel olvassuk össze Adorno megjegyzését, arra következtethetünk, hogy ez a hang Benjamin énjének vagy szubjektumának a hangja, de ez újabb problémát vet fel: „Egy olyan társadalmi összállapotban, amely minden egyént [egy] funkcióra redukál, többé senkinek nincs joga arra, hogy úgy számoljon be magáról levélben, mintha még mindig a megragadhatatlan egyén lenne, ahogy azt a levél állítja: a levélben levő énnek már van valami látszatjellege" (Adorno 1978: 16–17). Adorno a *Tapasztalat és szegénység* kiindulópontjául szolgáló diagnózist használja megállapításának alátámasztására: a tapasztalat „szétbomlásának" korában az emberek nem szívesen írnak levelet – állítja Adorno „szubjektív szempontból" –, ráadásul „a technika megfosztja a leveleket előfeltételüktől" – teszi hozzá immár objektíven –, így nagyon jó kérdés, hogy ebben a korban egyáltalán lehet-e még leveleket írni (Adorno 1978: 16–17). Két dolog biztos: 1) a levélforma már Benjamin életében is anakronizmus volt; 2) ennek ellenére Benjamin „nagy" és „szenvedélyes" levélíró volt.

Ha szenvedélyének forrásait kutatjuk, Adornóra támaszkodva azt mondhatjuk, hogy a levelekhez és a levéliráshoz „antikváriusi és gátlástalan tehetséggel" viszonyult; e múlófélben levő intézményt „helyreállításának utópiájával" próbálta „összeházasítani". E tehetség viszont szorosan összefügg Benjamin sajátos „tapasztalásmódjával", mely számára a történelmi formák („és a levél ezek egyike" – teszi hozzá Adorno) természetként jelentek meg, „amelyet meg kell fejteni és amelynek parancsai követendőek" (Adorno 1978: 17). A levelek iránti szenvedélyének tehát kétségtelenül e természetté kövült történelmi forma megfejtésének vágya az egyik forrása. És ez a vágy nem hagyja érintetlenül levél*írói* attitűdjét sem: „Levélírói tartása az allegorikusoké felé hajlik: számára a levelek azokat a természettörténeti képeket képezték, amelyek kiállják a mulandóságot" (Adorno 1978: 17). Allegorikusként tudta és látta, hogy az elmúlás miként alakítja rommá a történelmi formákat, sőt, ezeket még gyászolta is, de sosem felejtette el ifjúkora egyik legfontosabb felismerését, miszerint a tiszta lehetőségnek vagy erőnek egyedül a megmenthetetlen rom lehet a hordozója. A dolgok szeretőjeként „a pirkadó veszteséget" gyászoló tekintetét úgy pihentette „türelmesen és intenzíven a dolgokon, hogy annak ismét lehetővé kell válnia" (Adorno 1978: 17), hisz egyedül egy ilyen tekintet számára mutatják meg a dolgok igazi arcukat, és egyedül ilyen tekintettel képezhetőek olyan természettörténeti képek, amelyek kiállják a mulandóságot. „A tagadás ereje, amely belőle árad, egy az alkotóerejével" (Adorno 1978: 17).

Ami azonban a levelek és a levelezés iránti szenvedélyének forrásait illeti, nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy „privát magatartása néha a rituáléhoz közelített". Adorno szerint ebben a tekintetben mondhatjuk azt, hogy Stefan George és köre nagy hatást tett rá: „Georgétől tanulta a rituálé sémáit" (Adorno 1978: 15). Azon túl, hogy különösen érzékeny volt levelei külalakjára, leveleit összetéveszthetetlen „formaérzék és távolságtartás" jellemezte, melyek „egyfajta diplomácia szolgálatában" álltak. Adorno pedig nem túloz, amikor azt állítja, ahhoz képest, „hogy a néha művészien átgondolt mondatok valójában mennyire nem könnyítették meg az életét", aránytalanul sok energiát fektetett levélírói attitűdjének fenntartásába (Adorno 1978: 20–21). De éppen Benjamintól tudjuk, hogy nem ezen mérik a levelek hatékonyságát.

A rituálénál maradva, Adorno azt is megjegyzi, hogy e magatartás Benjamin ifjúkorában volt a leghangsúlyosabb és csak élete végén kezdett „lazulni": „mintha a katasztrófától, a halálnál is rosszabbtól való félelem felébresztette volna benne a kifejezés mélyen eltemetett spontaneitását, melyet a mimészisz által a halálig száműzött" (Adorno 1978: 15). Tulajdonképpen ezt ismétli meg szövege végén, amikor arról a *méltóság*ról és *higgadtság*ról *[Gelassenheit]* ír, amellyel Benjamin az emigráció viszontagságait viselte, és amelyet legfeljebb csak a puszta túlélésért folytatott küzdelem törhetett meg. Ennek a méltóságnak és higgadtágnak talán éppen az a „személytelen minőség" volt a forrása, mely az életéhez való viszonyulására is rányomta bélyegét: „gondolatainak eszközeként tekintett önmagára", életére pedig semmiképpen sem gondolt önmagában való célként. Tudta, hogy sorsa nem valamiféle, csak rá vonatkozó balszerencse következtében alakult úgy, ahogy, hisz értette annak „objektív feltételeit", ez a megértés pedig erőt adott ahhoz, hogy sorsa „fölé emelkedjen" (Adorno 1978: 21).

3.

Benjaminnak természetesen nem voltak kétségei afelől, hogy milyen veszélyekkel jár Franciaországban maradni: míg ismerősei és barátai (Adornóék, Scholem, Horkheimer, hogy csak egy párat említsek közülük) már rég elhagyták Európát, ő még mindig kései projektjén, a *Passzázsok*on dolgozott.[2] Utolsó levelei arról tanúskodnak, hogy későn és kapkodva próbálta megszerezni amerikai vízumát, de a vízum megszerzése után már így ír:

> Majdnem egy hónapja, hogy megszereztem az amerikai vízumomat. Láthatod, hogy ez idáig nem volt valami nagy hasznomra. Felesleges felsorolnom neked mind az eddig meghiúsult, mind a frissen kovácsolt terveimet. Sokat gondolok rád, és teljes szívből remélem, hogy valami ideiglenes megoldás hamarosan megjelenik a láthatáron. Ami a végleges megoldásokat illeti, azokat úgy tűnik, hogy el kell gyászolnunk (Benjamin 2024: 227).

Az a sajátos dialektikus oszcilláció, melyet Adorno a levelezés kontextusában „a kifejezés spontaneitása" felől közelít meg, tulajdonképpen élete utolsó pillanatáig kitart: helyenként a kétségbeesés („*Egy konzulátusi levél, amely tanúsítja, hogy rövid időn belül megkapom a vízumomat, számomra felbecsülhetetlen fontosságú lenne*" – Benjamin 2024: 210), helyenként pedig az elengedés, rezignált higgadtság, ráhagyatkozás (az Adorno által említett *Gelassenheit*) kerekedik felül.[3] Ezt a dialektikát tükrözi és járatja csúcsra az utolsó két „levél" is (bár jó kérdés, hogy ezeket egyáltalán levélnek nevezhetjük-e). Ugyan az 1940. szeptember 23-án kelt levélnek (ez válogatásunkban a tizenkettedik) csak a töredékét ismerjük, utolsó soraiból („Bocsássa meg, drága barátom, hogy e levelem ilyen rövid. Utolsó Marseille-ben töltött perceimet áldoztam neki…" – Benjamin 2024: 228) arra következtethetünk, hogy az nem több egy futtában lefirkantott, a menekülés hevében hátrahagyott nyomnál. Töredékes formája (mely – mint látjuk – nem szándékolt, de a keletkezési körülményekből adódóan nem redukálható pusztán a leírt szöveg utóéletére) tökéletesen kifejezi Benjamin helyzetét: a levél sorait megtörő hézagok, a szavak között tátongó szakadékok a levelet nem teszik olvashatatlanná, de helyet adnak annak a kétségbeesett kapkodásnak, zihálásnak, mely az üzenet közegeként vagy hátttereként az üzenet fölé tornyosul, az üzenet elé nyomul. A levél ugyan olvasható, de formája (vagy formátlansága) miatt képtelenek vagyunk tartalmára figyelni: értelmét elnyomják a kétségbeesett kapkodás és a végkimerülés közeledtével egyre csak erősödő és sűrűsödő zihálás hangjai.

A két nappal később „íródott" utolsó „levél" ennek a szöges ellentéte. Mielőtt a levélről beszélünk, tudnunk kell, hogy „e levelet [Henny] Gurland [a levél „címzettje", pontosabban közvetítője] először megsemmisítette, majd később emlékezetből jegyezte le […]. Mi tehát a levél ez utóbbi formáját ismerjük pontosan, melyet a szó szoros értelmében véve nem Benjamin írt". Henny Gurland „Joseph nevű fiával együtt Benjamin útitársa volt a Pireneusokban […]. 1940. szeptember 26-ának éjjelén […] Portbou-ban feltételezhetően ő volt az, aki megtalálta az akkor már haldokló Benjamint, aki átadott egy rövid levelet neki, s arra kérte, ezt az üzenetet feltétlenül továbbítsa Adornónak" (Benjamin 2024: 229).

2 Adorno szavaival élve: „Ezeket [mármint a Franciaországban való maradás veszélyeit] a fő mű, a *Párizsi passzázsok* miatt vállalta" (Adorno 1978: 21). E projekt Benjamin utolsó éveit, hónapjait, napjait és levelezését meghatározó jelentőségéről lásd Daradics (2024).

3 Kétségbeesés és elengedés viszonyáról lásd Daradics (2024: 205–207).

Mindannak ellenére, hogy Gurland „emlékezetből jegyezte le" Benjamin üzenetét, ez volt a válogatás egyetlen olyan levele, melynek eredeti szövegét is közölnünk kellett: „Az itt közölt fordítás nem igazán tudja tolmácsolni az eredetit, ezért a levelet franciául is közöljük" – írja Lukács Laura Klára fordítói lábjegyzetben. És hozzátehetjük, ennek nem a „Je vous prie de transmettre mes pensées à mon ami Adorno [Kérem, adja át Adorno barátomban az üzenetem]" kettős értelme az egyetlen oka.[4] A „levél" mindössze négy mondatból áll, rendkívül tömör és meglepően jól formált (persze ezesetben sem valószínű, hogy például a második mondat zeneiségét adó belső rím [„Pyrénées" – „s'achever"] szándékolt megformálás eredménye lenne).

Keletkezésének körülményeit tekintve, jól formáltságának és éppen formájából, valamint tömörségéből fakadó fordíthatatlanságának talán az a „szent józanság" a forrása, amit az ifjú Benjamin mint Hölderlin „kései alkotásainak tendenciáját" azonosított be (Benjamin 2001: 52–53). Eme alkotások célja: „Halál és költő kettősségének átváltoztatása egy halott költői világ egységévé, mely »veszéllyel telített«" (Benjamin 2001: 51). Hölderlin költeményeinek „közepe" a halál, mely tehát nem azonos a pusztulással: „ebben a középben van az ének eredete". De nem feledkezhetünk meg az imént említett egységről: míg a költemények közepe a halál, addig az életé a költő, aki „az élet közepébe [van] vetve, [és így] nem marad más számára, mint a rezzenetlen ittlét, a teljes passzivitás, és ez a bátornak a lényege; magát egészen odaadni a vonatkozásnak". Eme rezzenetlen ittlét, e teljes passzivitás állapotában „ragadja meg az ének az élőket", melynek következtében „költő és ének nem különbözik a költemény kozmoszában" (Benjamin 2001: 52). „Az ének, a költő semmi egyéb, mint az élet határa, az indifferencia"; azé a „végtelen életé", amelynek az égiek a jelei: a költő „benyomuló, beható cezúra"-ként teremti meg azt a distanciát, amit „minden alakkal és a világgal szemben kell hogy tartson, mint ezeknek egysége" (Benjamin 2001: 52). Ahhoz azonban, hogy tisztázzuk, miként kell e distanciára, e cezúrára, e határra tekintenünk (mely – és ez nagyon fontos! – nem valamiféle differenciát, hanem éppen indifferenciát jelent), nem feledkezhetünk meg arról, amit Benjamin az általa kommentált két Hölderlin-költemény (*A költő bátorsága* és az *Ügyefogyottság*) viszonyáról ír, melyeket „bizonyos rokonság" köt össze, így különböző változatokként is tekinthetünk rájuk:

> E helyen válik láthatóvá a „megköltött" egysége, nyernek a legmesszemenőbben áttekintést a kötöttségek, és e helyen ismerhető fel a két szövegváltozat eltérése, az elsőnek elmélyülése a másodikban. – A „megköltött" egységéről az első változatban nem lehet beszélni […]. Ebben az első változatban, a meghalás részletes, elkülönülő megformálásában, és címe szerint is, még fennáll a feszültség két világ között – a költő világa és annak a „valóságnak" a világa között, amelyben a halál fenyegető, és amely itt csupán istenségként felruházva jelenik meg. A második változatban eltűnt a világok kettőssége, a meghalás motívumával együtt a bátorság tulajdonsága is odalett; a költemény menetében semmi más nincs adva, csak a költő ittléte (Benjamin 2001: 49).

Amikor tehát a kései *Ügyefogyottság*ról beszélünk, tekintettel kell lennünk arra, hogy abban már eltűnt „a világok kettőssége". Így tehát felmerül a kérdés: miféle distanciáról és

4 Lásd a fordító 67-es számú lábjegyzetét (vö. Benjamin 2024: 229).

indifferenciáról van szó Benjamin esztétikai kommentárjának végén? „A két költeményt »megköltött«-jük kapcsolja össze, mégpedig a világhoz való viszonyulásban. Ez a viszonyulás a bátorság, ami, minél mélyebben értették meg, annál kevésbé tulajdonság, hanem inkább az ember viszonya a világhoz, s a világé az emberhez" (Benjamin 2001: 50). Benjamin állításában, miszerint az *Ügyefogyottság*ban „a meghalás motívumával együtt a bátorság tulajdonsága is odalett", a hangsúly a „tulajdonság"-on van: „Az első versváltozat »megköltött«-je először csak mint tulajdonságot ismeri a bátorságot" (Benjamin 2001: 50). A későbbi változatban a bátorság mint tulajdonság (és ezzel együtt ember és halál szembenállása) valóban odalett, ember és világ viszonyává vált:

> A korábbi verset Hölderlin az alak feloldásával fejezi be, míg az új változat végén a formaalkotás tiszta alapja jelenik meg. Ez a változat már egy szellemi alapból jött létre. Ember és halál kettőssége korábban még csak valamiféle elfogadható életérzésben nyugodott. De ez a kettősség nem maradhatott fenn ott, ahol mélyebb kötöttségben zárult egységgé a „megköltött", és egy bizonyos szellemi princípium – a bátorság – formálta meg önmagából az életet. A bátorság odaadás, mégpedig annak a veszélynek, amely a világot fenyegeti […]. A bátorság annak az embernek az életérzése, aki odaadja magát a veszélynek, ezáltal halálában a veszélyt a világ veszélyévé tágítja, és ugyanakkor le is győzi (Benjamin 2001: 50).

A Benjamin által beazonosított distanciát és indifferenciát így nem érthetjük szembenállásként, de érintkezésként sem („az énekkel identikus költő […] minden vonatkozások érinthetetlen közepét jelenti" – Benjamin 2001: 52): a világok kettősségének eltűnése nem azonos a költőt a világtól elválasztó viszony, azaz távolság megszűnésével. E viszony természetét Hölderlin egy olyan gondolatával szemléltethetjük, melyre Benjamin nem hivatkozik ezeken az oldalakon: „az isten és az ember, azért, hogy a világ folyamatában ne szakadjon fel rés, és *az égiek emlékezete ne hunyjon ki, a hűtlenség mindent feledő formájában közlik magukat*" (Hölderlin 2020: 32). E paradox alakzat szerint éppen az egymástól való elfordulás, a kölcsönös felejtés garantálja a világ folytonosságát, az égiek emlékezetének fennmaradását, illetve azt a *közlést*, mely az isten és az ember viszonyát, paradox egységét lehetővé teszi – az „isteni hűtlenség" itt egy magasabb rendű hűség zálogává válik. Sőt, ha elfogadjuk Giorgio Agamben rövid, de annál lényegretörőbb meghatározását, miszerint Benjamin nyugvópontra jutott dialektikája: két elem „közvetítetlen konstellációj[a] az egybe nem esésben" (vö. Agamben 2024: 90), és azt az imént idézett alakzat fényében értelmezzük, azt is mondhatjuk, hogy az ifjú Benjamin megelőlegezte kései írásainak legmeghatározóbb gondolati alakzatát. Arról azonban nem szabad megfeledkeznünk, hogy a költő nem az elemek egyikével, hanem azzal az „egybe nem eséssel", azzal a hiátussal, cezúrával azonos, melyet Benjamin – már kissé érthetőbb okokból – az indifferencia pontjaként, küszöbeként nevez meg. Ez a küszöb, hiátus vagy cezúra teszi lehetővé az elemek egymás felé való közlését. A bátorság kontextusában: „a veszély a világot csak azáltal találja el, hogy eltalálja a bátort, vagyis csak a bátor teljes odaadásában. De a veszély a bátor halálában már le van küzdve, így érte el a világot, amelyet már nem fenyeget" (Benjamin 2001: 51).

De miért volt szükség e gondolatok ilyen részletes tárgyalására? Shoshana Felman egy tanulmányában úgy értelmezi e költeményváltozatok viszonyát, mint a „Heinle (öngyilkos) bátorsága és Benjamin saját túlélés(re ítéltségének) ügyefogyottsága közti

különbséget" (Felman 1999: 215).[5] Caroline Sauter tovább görgeti a felmani gondolatot: „Eme olvasatot Hölderlin verseinek Benjamin-féle evolúciós értelmezésére alkalmazva, a költő bátor öngyilkosságát […] a későbbi változatban […] a túlélő ügyefogyottsága haladja meg" (Sauter 2014: 208). Ugyanakkor mind Felman, mind Sauter arra hívja fel a figyelmünket, hogy nem feledhetjük: bár Benjamin túlélte ifjúkori barátját, Heinlét, végső soron maga is öngyilkos lett. Utolsó levelének első mondata („[e] helyzetből nincs kiút, nincs más választásom, mint bevégezni") látszólag semmiféle bátorságról nem tanúskodik: Benjaminnak nincs választása, így tette a legtöbb morálfilozófiai paradigma szerint nem értelmezhető a bátorság megnyilvánulásaként. A Hölderlin verseiről írt esztétikai kommentár jelentősége éppen abban áll, hogy a bátorságot mint „rezzenetlen ittlét"-et, „teljes passzivitás"-t exponálja, melynek lényege: magunkat „egészen odaadni a vonatkozásnak" (Benjamin 2001: 52).

> A halálban, ami a költő világa, egyesül minden felismert vonatkozás. A halálban van a legmagasabb rendű végtelen alak és alaktalanság, idői plasztika és térbeli ittlét, idea és érzékiség. S ebben a világban az élet minden egyes funkciója sors, míg az első versváltozatban hagyományos módon a sors határozta meg az életet (Benjamin 2001: 51).

Ennek fényében kell értenünk Adorno már idézett szavait: „az, hogy sorsát a maga objektív feltételeiben látta át, erőt adott neki, hogy felülemelkedjen rajta" (Adorno 1978: 21).

4.

Az utolsó levél ezekkel a szavakkal ér véget: „Nem marad már elég időm megírni mindazokat a leveleket, amelyeket olyannyira meg akartam volna" (Benjamin 2024: 229). Hermann Melville *Bartleby, az írnok* című novellájának címadó főszereplőjéről története végén megtudjuk, néha a „halott küldemények", vagyis a Kézbesíthetetlen Levelek Hivatalában *[Dead Letter Office]* dolgozott. A novella pedig a halott levelekről való rövid elmélkedéssel zárul: „Az élet megbízásából *[on errands of life]* ezek a levelek a halálba sietnek" (Melville 2012: 36). Giorgio Agamben természetesen erre a sorra is kitér híres Bartleby-értelmezésében: az élet megbízásából elküldött, de mégis halálba sietők, sőt kézbesíthetetlen, „halott" küldeményeket ama örömteli események jeleiként interpretálja, amelyek megtörténhettek volna, de soha nem történtek meg. Itt azonban nem áll meg, hisz a levélírást magát az arisztotelészi értelemben vett megvalósulás példájaként kezeli: „a levél, az írás aktusa jelzi az átmenetet a potenciából az aktusba" (Agamben 1998: 82). Ha azonban ez így van, Agamben jogosan állítja, hogy minden aktuális levél végtelenül sok olyan potenciális levelet jelöl, amelyet megírhattak volna, de nem írtak meg. Ebben az értelemben olvassa Agamben Melville nagy gondolatát, miszerint minden olyan levél, amely az élet nevében íródott, a halálba tart. Nem is tarthat máshova.

Ontológiai megjegyzésén túl arról is említést kell tennünk, hogy Agamben rejtett hivatkozásként tekint a szóban forgó mondatra. A *Rómaiakhoz írt levél* hetedik fejezetének tizedik szakasza a következőképpen hangzik: „éppen az életre adott parancsolat lett

5 Heinle kilétéről, haláláról és a Benjaminhoz fűződő viszonyáról lásd Ilyés (2024).

halálommá" (Róm 7,10). Mind a magyar, mind az angol fordítás, melyet Melville ismerhetett „parancs"-ként fordítja a görög „entolé"-t, pedig az elsősorban „megbízás"-t, „megbízatás"-t jelent. Ez már csak azért is fontos, mert – mint azt az imént láttuk – Melville „errand"-et és nem „commandment"-et ír. De milyen „megbízásról" van szó Pál levelében? A *Rómaiakhoz írt levél* vonatkozó részében Pál annak a törvénynek a megbízásáról ír (vö. Róm 7,6), mely alól a kereszténynek fel kell szabadítaniuk magukat, „mert a betű megöl, a Lélek pedig megelevenít" (2Kor 3,6). Mindezek fényében Bartleby híres gesztusa és formulája (*I would prefer not to* [Nem óhajtok]) messianisztikus jelentőségre tesz szert: nem szabad elfelejtenünk, hogy Bartleby egy ügyvéd írnoka, feladata pedig főként törvények másolásában áll (Melville úgy is hivatkozik rá egy adott ponton, mint „törvénymásolóra *[law-copyist]*"), így amikor egy nap azzal szembesíti főnökét, hogy többé „nem óhajtja" elvégezni a feladatát, „a törvény betűjének régi rendjé"-vel (Róm 7,6) szegül szembe. Nem meglepő tehát, hogy a „kritikusok" (Agamben ezen a ponton csak a novella másik nagy értelmezőjét, Gilles Deleuze-t említi, aki Bartlebyt „új Krisztus"-nak hívja) messiási alakként tekintettek rá. Agamben azonban hozzáteszi: „ha Bartleby egy új Messiás, akkor nem azért jön, mint Krisztus, hogy megváltsa azt, ami volt, hanem azért, hogy megmentse azt, ami nem volt", de lehetett volna (Agamben 1998: 83). De magától Agambentől tudjuk, hogy a megmentés gesztusának ily módon való elgondolása mesterétől, Benjamintól származik:

> Ami menthetetlen, az az, ami volt, a múlt mint olyan. Ami viszont megmenthető, az az, ami soha nem volt, valami új. Ez annak az „átalakulásnak" az értelme, mely az eredetben megy végbe. Az *Ismeretkritikai előszó*ban Benjamin ezt explicit módon kijelenti: az ideában megmentett jelenség „azzá válik, ami nem volt – totalitássá". A *Das dialektische Bild* [A dialektikus kép] című jegyzetben pedig a történeti megismerés módszere ekképpen mondatik ki: „Olvasni, amit soha nem írtak le" (Agamben 2005: 233).

Adorno a következőképpen zárja Benjaminról írt szövegét: „Csak az élők feláldozásával vált Benjamin [azzá a] szellemmé, aki az áldozat nélküli állapot eszméje szerint élt" (Adorno 1978: 21). Ehhez pedig hozzátehetnénk: azért élt így, mert tudta, csak így menthetők meg az utolsó, íratlan levelek.

Hivatkozott irodalom

Agamben, Giorgio (1998): Bartleby o della contingenza. In Gilles Deleuze és Giorgio Agamben: *Bartleby. La formula della creazione*. Macerata: Quodlibet. 43–85.

Agamben, Giorgio (2005): Walter Benjamin e il demonico. Felicità e redenzione storica nel pensiero di Benjamin. In *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza. 205–235.

Agamben, Giorgio (2024): *A nyitott. Az állat és az ember.* Budapest: Kijárat.

Adorno, Theodor W. (1978): Benjamin, der Briefschreiber. In Walter Benjamin: *Briefe I*. Gershom Scholem és Theodor W. Adorno (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp. 14–21.

Bacsó Béla (2017): A levél mint bizonyíték. In *Konstellációk – művészetelméleti tanulmányok. Tanulmánykötet Somlyó Bálint 60. születésnapjára*. Darida Veronika (szerk.). Budapest: ELTE Eötvös. 9–15.

Benjamin, Walter (1991): Auf der Spur alter Briefe. In *Gesammelte Schriften IV*. Tillman Rexroth (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp. 942–944.

Benjamin, Walter (2001): Friedrich Hölderlin két költeménye. In „*A szirének hallgatása*". Szabó Csaba (szerk.). Budapest: Osiris. 33–57.

Benjamin, Walter (2024): A menekülés szimfóniái. Benjamin utolsó tizenhárom levele. *Replika* (133): 209–231.

Magyar Bibliatársulat újfordítású Bibliája (2014). Internet: https://szentiras.hu/RUF (letöltve: 2024. december 5.).

Daradics Boglárka (2024): A remény és a kétségbeesett elengedés hangjai. Kommentár Walter Benjamin utolsó tizenhárom leveléhez. *Replika* (133): 195–208. DOI: https://www.doi.org/10.32564/133.10

Ilyés Zalán-György (2024): Küzdelem a „fiatalok nyelvéért". Walter Benjamin ifjúkori nyelv- és közösségfilozófiájáról. *Replika* (133): 59–95. DOI: https://www.doi.org/10.32564/133.4

Felman, Shoshana (1999): Benjamin's Silence. *Critical Inquiry* 25(2): 201–234.

Hölderlin, Friedrich (2020): Megjegyzések az *Oidipus*hoz. *Kalligram* 29(7–8): 28–32.

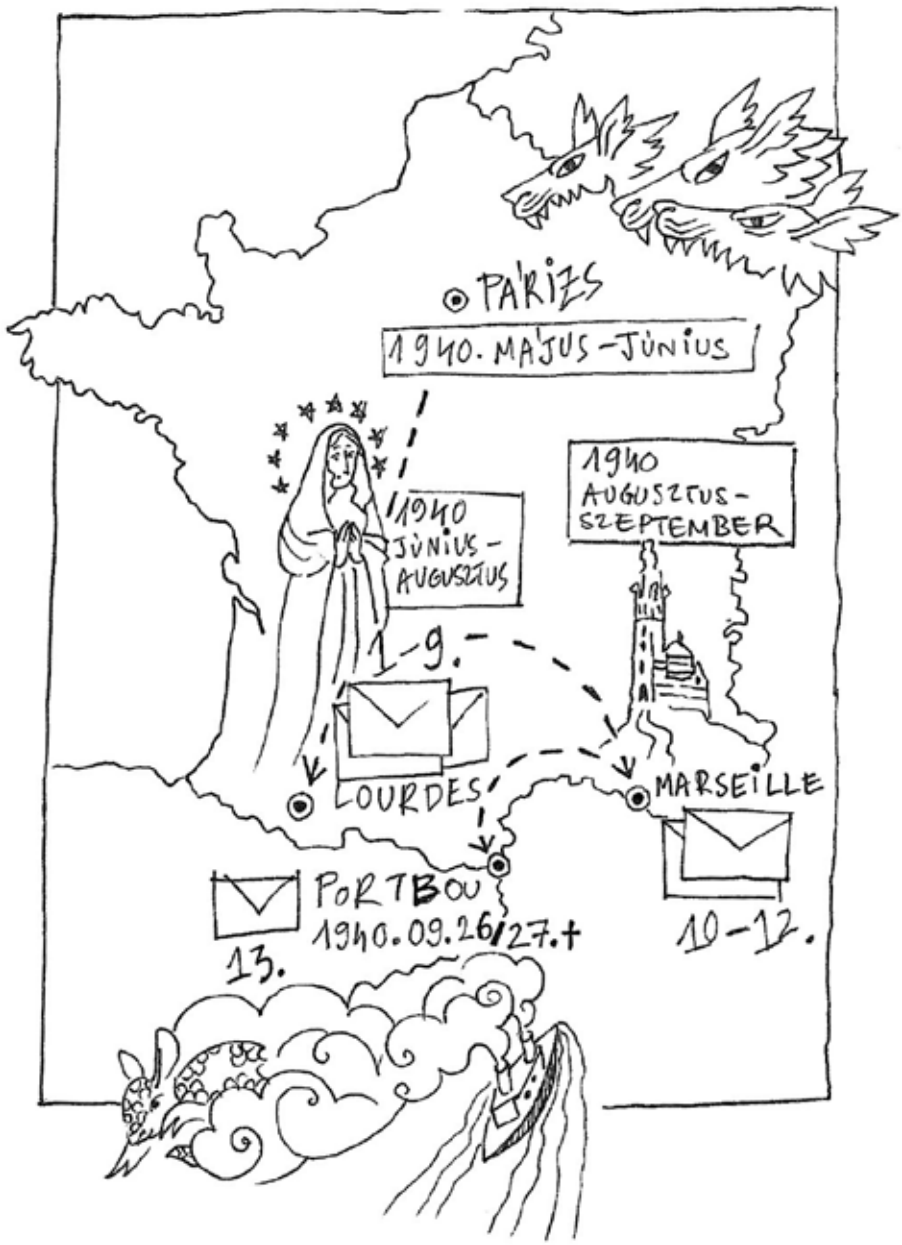
Melville, Hermann (2012): *Bartleby, The Scrivener. A Story of Wall-Street*. Radford: SMK Books.

Sauter, Caroline (2014): The Ghost of the Poet: Lament in Walter Benjamin's Early Poetry, Theory, and Translation. In *Lament in Jewish Thought. Philosophical, Theological, Literary Perspectives*. Ilit Ferber és Paula Schwebel (szerk.). Berlin: De Gruyter. 205–220. DOI: https://www.doi.org/10.1515/9783110339963.205

Ilyés Zalán-György

a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának doktorandusza

Walter Benjamin menekülési útvonalának térképe



Forrás: Lukács Laura Klára rajza ©

A térkép Walter Benjamin utolsó tizenhárom levelének feladási helyeit mutatja be, szemléltetve ezzel egyúttal menekülési útvonalát is.

Aura és műalkotás

Fotó: Fáber Ágoston

replika

2024 (133): 247–253.
© A fordító(k) 2024
replika.hu/replika/133

Theodor Wiesengrund Adorno

Az aura dialektikus elmélete

Theodor Wiesengrund Adorno levele Walter Benjaminnak (London, 1936. március 18.)[1]

Absztrakt: A következőkben Theodor W. Adorno egy 1938-ban Benjaminnak írt, igen fontos levele olvasható, melyben Adorno *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* című tanulmányhoz fűzött megjegyzései és kritikája tárul fel. A levelet Weiss János fordításában, a levélhez fűzött kommentárjával együtt közöljük a lapszámban.

Kulcsszavak: Adorno, aura, dialektika, műalkotás, autonóm művészet, technikai sokszorosíthatóság

1 A fordítás alapjául szolgált: Adorno és Benjamin (1994). (A levél eredeti formájának megtartása és az átláthatóság végett a levél esetében – kivételesen – nem szövegközi hivatkozást alkalmazunk, hanem lábjegyzetben jelezzük a hivatkozott és említett irodalmakat. – *A szerkesztők*.)

A szövegrészlet forrása: *Briefe und Briefwechsel.* Band 1: *Theodor W. Adorno/Walter Benjamin. Briefwechsel 1928–1940.* Szerkesztette: Henri Lonitz. © Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1994.

Ez a reprintengedély nem kizárólagos, és csak az említett kiadásra és példányszámra vonatkozik. További jogok nem kapcsolódnak hozzá. A mellékjogok biztosítása nem engedélyezett. A további kiadásokról újra meg kell állapodni.

Kedves Benjamin Úr,

ha ma arra vállalkozom, hogy néhány megjegyzést fogalmazzak meg az Ön rendkívüli dolgozatáról, akkor azt a legkevésbé a kritika vagy a megfelelő válasz szándékával teszem. Az a félelmetes munkamennyiség, melynek nyomása alatt állok – van a nagy logika-könyvem, a két elemzés híján lezárt Berg-monográfiám, továbbá a dzsessz-tanulmányom –, minden ilyen nekirugaszkodást lehetetlenné tesz. És ez még inkább igaz egy olyan produkcióra, amelynek vonatkozásában nagyon is tisztában vagyok az írásbeli kommunikáció elégtelenségével – nincs benne egyetlen mondat sem, amit ne szeretnék a lehető legrészletesebben megbeszélni Önnel. És továbbra is nagyon remélem, hogy erre hamarosan sor kerülhet, de ugyanakkor mégsem szeretnék addig várni a válasszal (bármennyire elégtelen legyen is ez).

Engedje meg ezért, hogy a fő vonalra korlátozódjam. A szenvedélyes egyetértésem és a teljes igenlésem a munkából arra vonatkozik, ami szerintem az Ön eredeti intencióinak – a mítosz és a történelem dialektikus konstrukciójának – kidolgozása, a materialista dialektika projektjén belül: ez a mítosz dialektikus önfelbomlasztása, amelyet Ön itt a művészet varázstalanításaként ír le. Ön tudja, hogy a „művészet likvidációjának" kérdése már több éve az esztétikai kísérleteim homlokterében áll, és az az emfázis, amellyel én mindenekelőtt a zenében a technológia primátusát állítom, szigorúan ebben az értelemben és az Ön második technikájának értelmében értendő.[2] És engem nem lep meg, hogy itt egy közös bázisra bukkanunk; nem lep meg, miután Ön *A német szomorújáték eredeté*ben az allegóriát (az új terminológia szerint az „aurát") elválasztotta a szimbólumtól, az *Egyirányú utcá*ban pedig a műalkotást elválasztotta a mágikus dokumentációtól. Remélem, nem hangzik szerénytelenül: én egy Ön által nem ismert, két évvel ezelőtt a *Schönberg Festschrift*be készült tanulmányomban már beszéltem a technológia és a dialektika kapcsolatáról; és ezek a fejtegetések messzemenően kommunikálnak az Ön munkájával.[3]

Ez a kommunikáció az, amely számomra a differenciák kritériumait is megadja, amelyet konstatálnom kell, azzal a céllal, hogy annál jobban láthatóvá váljék a „közös irányvonal". Eközben talán először is a régi, közös módszerünket, az immanens kritikát szeretném fölidézni. Azokban az írásokban, amelyek kontinuitását az újabb írása, úgy tűnik, újra felveszi, a műalkotás fogalmát Ön, mint a teológiai szimbólumok képét, szinte teljesen leválasztotta a mágikus taburól. Én most csak azon akadtam fenn – és itt bizonyos brechti motívumok finom maradványát látom –, hogy Ön a mágikus aura fogalmát minden körülményeskedés nélkül átviszi az „autonóm műalkotásra", és ezt egyszerűen az ellenforradalmi funkció oldalára helyezi. Nekem nem kell Önt biztosítanom arról, hogy teljesen tisztában vagyok a polgári műalkotásban lévő mágikus elemmel (annál kevésbé, mert én magam is mindig arra törekedtem, hogy az idealizmus polgári filozófiáját, amely hozzá van rendelve az esztétikai autonómia fogalmához, a legkifejezettebben mitikusként leplezzem le). De nekem úgy tűnik, hogy az autonóm műalkotás középpontja maga nem a mitikus oldalhoz tartozik – bocsássa meg nekem ezt a topológiai beszédmódot –, hanem önmagában véve dialektikus: a mágikusságot önmagában összeköti a szabadság jelével.

2 Benjamin (1972: 350).
3 Adorno (1982: 202).

Ha jól emlékszem, Ön egyszer valami hasonlót mondott Mallarmé kapcsán, és én nem tudnám annál jobban jellemezni az egész munkával kapcsolatos érzésemet, mint hogy azt mondom Önnek, hogy ennek ellenpontjaként várnék egy dolgozatot Mallarméról is, amellyel Ön (mint igen jelentős hozzájárulással) még tartozik nekünk. Bármennyire dialektikus is az Ön munkája, nem az az autonóm műalkotás vonatkozásában; Ön ugyanis elsiklik a fölött az elementáris és az én zenei gyakorlatomban mindennapi evidenciával rendelkező tapasztalat fölött, hogy az autonóm műalkotás technológiai törvényének legszélsőségesebb következménye, hogy megváltoztatja ezt; a tabuizálás és a fetisizálás helyett a szabadság állapotához, az előállíthatósághoz és a megcsinálhatósághoz közelíti. Én nem tudnék jobb materialista programot, mint Mallarménak azt a mondatát, amelyben a költeményeket nem mint inspiráltakat, hanem mint szavakból megcsináltakat definiálja;[4] és ez a robbanóanyag a reakció legnagyobb alakjainál, mint Valérynál és Borchardtnál is jelen van (az utóbbinak a villáról szóló munkájában, aminek van ugyan egy képviselhetetlen mondata a munkásokról, de mégis megérdemelné, hogy egy materialisztikus szempontból *in extenso* végig vegyük).[5] Ha Ön a giccsfilmet megmenti a „színvonalas" filmmel szemben, akkor senki nem lehet Önnel annyira *d'accord*, mint én; a *l'art pour l'art* azonban éppen úgy rászorulna a megmenekítésre, és az ezzel szemben álló egységfront – amely ismereteim szerint Brechttől a biedermeierig terjed – ösztönözhetne egyedül valakit erre. Ön a játékról és a látszatról mint a művészet elemeiről beszél; de arra már nem kapok választ, hogy miért lenne a játék dialektikus, a látszat azonban nem[6] – a látszat, amit Ön Ottilie alakjában megmentett,[7] de amely már nem alkalmazható Mignon és Helene alakjára. És itt a vita természetesen nagyon hamar átcsap a politikába. Mert ha Ön (egyébként teljes joggal) dialektizálja a technizálást és az elidegenedést, de ezt nem teszi meg az objektivizált szubjektivitás világával, akkor ez politikailag azt jelenti, hogy a proletariátusnak (mint a mozi közönségének) olyan teljesítményt kell tulajdonítanunk, amelyre az – Lenin meglátása szerint – csak az értelmiség mint dialektikus szubjektum tevékenységén keresztül lehet képes –, és ez Önnél a műalkotás poklába utalt szférához tartozik. Kérem, ne értsen félre! Nem szeretném biztosítani a műalkotás autonómiáját, egyfajta rezervátumként, és Önnel együtt úgy vélem, hogy a műalkotásban lévő auratikusság eltűnőben van; és nem is csak a technikai reprodukálhatóság miatt, hanem mindenekelőtt a saját „autonóm" formatörvényének köszönhetően (az általam és Kolisch által tervezett zenei reprodukció elméletének éppen ez lenne a tárgya[8]). De az autonómia, vagyis a müalkotás dolog-formája nem azonos a benne lévő mágikussággal: ahogy a mozi eldologiasodásának egésze nem ment veszendőbe, úgy a nagy műalkotásoké sem. Ha polgárilag reakciós lenne az előbbit az egóból kiindulva negálni, akkor az anarchizmus határát súrolná, ha az utóbbit a közvetlen használati érték értelmében visszavonni próbálnánk. *Les extrèmes*

4 Mallarmé mondata(i): „Quel métier! […] j'ai perdu toute ma journée sur un sacré sonnet, sans avancer d'un pas… Et cependant, ce ne sont pas les idées qui me manquent … J'en suis plein … J'en ai trop …" Lásd: Valéry (1960: 1208).

5 Lásd: Borchardt (1920: 5–44).

6 Benjamin (1972: 359).

7 Lásd Benjamin (1980) tanulmányát Goethe *Vonzások és választások* című regényéről.

8 1935 márciusában Rudolf Kolisch és Adorno elhatározták, hogy ezt a régi tervüket megvalósítják. Erre azonban nem került sor; Adorno ide vonatkozó jegyzetei csak utólag, a hagyatékból kerültek publikálásra. Lásd: Adorno (2001).

me touchent – ez most nagyon jól jön nekünk: de csak akkor, ha a dialektikában a legalsó és a legfelső ekvivalensek, és nem esnek szét. Mindkettő magán viseli a kapitalizmus sebhelyeit, mindkettő tartalmazza a változás elemeit (természetesen sohasem a közepet kell megkeresnünk Schönberg és az amerikai filmek között). Mindkettő a széttépett szabadság egy-egy része, amelyet mégsem lehet belőlük egyszerűen összerakni: ha az egyiket föláldoznánk a másik kedvéért, az romantikus lenne. Vagy a személyiség és a teljes varázs konzerválásának polgári romantikája jönne létre, vagy pedig egy anarchisztikus romantika, amely a proletariátus önhatalmába vetett vak bizalomra épülne a történelmi folyamatban – megfeledkezve arról, hogy a proletariátus maga is polgári körülmények között jött létre. Ez a második értelemben vett romantika sajnos benne van az Ön munkájában. Ön kizavarta a művészetet a maga rejtekhelyéből – de az embernek az az érzése, mintha megijedne az ebből adódó barbárságtól (és ki félhetne ettől jobban, mint én), és azzal segít önmagán, hogy amitől fél, azt egyfajta inverz tabuvá emeli. A mozilátogatók nevetése – erről már beszéltem Horkheimerrel, és ő ezt biztosan el is mondta Önnek – minden, csak nem jó és forradalmi, hanem tele van a legrosszabb polgári szadizmussal. A sporton vitatkozó újságos fiú szakértelme az én szememben messzemenően kérdéses, és kiváltképp a szórakozás elmélete a sokkszerűség csábítása ellenére mégsem meggyőző.[9] El lehetne ezen gondolkodni, ha ez csak amiatt az egyszerű ok miatt lenne, hogy a kommunista társadalomban a munka úgy lenne megszervezve, hogy az emberek már nem fáradnak és nem butulnak el annyira, hogy szükségük legyen a szórakozásra. Másrészt számomra úgy tűnik, hogy a kapitalista praxis olyan fogalmai, mint a teszt, ontológiailag megkeményedtek és szinte tabuisztikusan funkcionálnak[10] – miközben, ha van valami olyasmi, mint az auratikus karakter, akkor ez a leginkább és éppen ezért a legaggasztóbb mértékben a filmekre jellemző. És hogy már csak egy kis dolgot ragadjak ki, a reakciós a maga tárgyi tudásának köszönhetően a Chaplin-film előtt avantgarista lesz – ez számomra szintén romanticizálásnak tűnik. Kracauer kedvencét még most a *Modern Times* után sem tudom az avantgárdhoz sorolni (hogy miért, az a dzsessz-tanulmányomból világos lesz); és azt sem hiszem, hogy a tisztességes emberek ebből bármit is befogadnának. Csak hallani kellett a közönség nevetését ebben a filmben, és rögtön tudjuk, hogy hányadán is állunk. Az oldalvágás Werfelnek nagy örömet szerzett nekem;[11] de ha ehelyett a *Mickey Mouse*-t vesszük, akkor a dolgok már sokkal komplikáltabbak, és komolyan fölmerül a kérdés, hogy minden ember reprodukciója valóban megadja már a filmnek azt az *a priori*ját, amelyről Ön beszél, és hogy ez nem tartozik-e ahhoz a „naiv realizmushoz", amelynek a polgári karakterében olyan mélyen egyetértettünk a párizsi beszélgetéseinkben. Végül aligha véletlen, hogy *a* modern művészet, amelyet Ön mint auratikusat a technikaival szembeállít, immanensen tekintve olyan vitatható minőségű, mint Vlaminck és Rilke.[12] Velük az alsóbb szférának természetesen könnyű dolga van; de ha mondjuk helyettük Kafka és Schönberg nevét említenénk, akkor a probléma máris egészen másképp nézne ki. Az igaz, hogy Schönberg zenéje *nem* auratikus.

9 Benjamin (1972: 380–381).
10 Benjamin (1972: 364–365).
11 Benjamin (1972: 363).
12 Benjamin a festő, Maurice Vlaminck nevét a tanulmány egyetlen változatában sem említi.

Amit én elvárnék, az egy kicsit *több* dialektika lenne. Az egyik oldalon áll az „autonóm" művészet átdialektizálása, amely a maga saját technológiájánál fogva egy tervezett művészetté transzcendálódik; a másik oldalon pedig a használati művészet még erőteljesebb dialektizálása áll, méghozzá a negativitás kategóriája segítségével, amelyet Ön biztosan nem ismert félre, de ha olyan elvont kategóriákkal, mint amilyen például a „filmtőke", próbálja megközelíteni,[13] akkor azt nem tudjuk a maga immanens irracionalitásában végigkövetni. Amikor két évvel ezelőtt eltöltöttem egy napot a neubabelsbergi műteremben, az gyakorolta rám a legnagyobb hatást, hogy milyen kevés valósul meg a montázsból és más haladó eszközökből, amiket Ön pedig kiemel; sokkal inkább – némileg infantilisen – mindenütt a valóság kerül mimetikusan *felépítésre* és aztán „lefényképezésre". Ön lebecsüli az autonóm művészet technicitását, és túlbecsüli a függő művészet technicitását; nagyon röviden megfogalmazva, talán ez lenne a fő ellenvetésem. Ezt csak a szélsőségek közötti dialektikaként lehetne realizálni, de Ön elszakítja egymástól ezeket a szélsőségeket. Ez szerintem nem jelentene mást, mint a brechti motívumok teljes likvidálását, amelyek itt már egy messzemenő transzformáción estek át; mindenekelőtt egy bármilyen jellegű közvetlen hatásösszefüggésre gondolok, és a valóságos proletariátus valóságos tudatára. A proletároknak semmi, de az égvilágon semmi előnyük sincs a polgárokkal szemben, leszámítva a forradalomban való érdekeltséget, és még magukon is viselik a polgári család megcsonkításának minden nyomát. Ezt a funkciónk elég egyértelműen előírja nekünk – hogy én ezt itt nem a „szellemmel rendelkezők" aktivisztikus koncepciójaként értelmezem, abban egészen biztos vagyok. De ugyanakkor azt sem jelentheti, hogy a régi tabuizálástól csak úgy szabadulhatunk meg, hogy újabbakba – „tesztekbe" úgyszólván – bocsátkozunk bele. A forradalom célja a szorongás *[Angst]* megszüntetése. Ezért nem kell félnünk *[Angst haben]* tőle, és ezért nem kell a szorongásunkat ontologizálnunk. Az még nem nevezhető polgári idealizmusnak, ha megismerve és megismerési tilalmak nélkül, szolidárisak vagyunk a proletariátussal, ahelyett, hogy – amire újra és újra kísértést érzünk – a saját ínségünkből a proletariátus erényét hoznánk létre, amely ugyanazzal az ínséggel rendelkezik, és a miénkre annyira szüksége van a megismeréshez, mint nekünk az övére, hogy a forradalom valóban bekövetkezhessen. Az erről való számadásról, az értelmiségnek a proletariátushoz való viszonyától függ – véleményem szerint – a szélesebb esztétikai vita megfogalmazása, amelyhez Ön oly nagyszerű belépőt adott.

Kérem, bocsássa meg e jegyzetek sietősségét. Mindezt komolyan csak a részleteken keresztül lehetne megvizsgálni, amelyekben a végül mégsem mágikus Jóisten lakozik. Csak az idő szűkössége miatt csábultam el a nagy kategóriákra, amelyek elkerülését pedig Öntől tanultam. Hogy Önnek legalább a konkrét helyeket jelezzem, amelyekhez kapcsolódom, meghagytam a spontán ceruzabejegyzéseimet a kéziratban, habár közülük néhány talán spontánabb annál, hogy sem közölni lehetne.[14] Ezt, kérem, ugyanúgy bocsássa meg nekem, mint a levelem vázlatos jellegét.

Vásárnap Németországba utazom. Lehetséges, hogy ott le tudom zárni a dzsesszt tanulmányt, amihez a londoni napokban sajnos már nem jutottam hozzá. Én akkor

13 Benjamin (1972: 356–357 [2. jegyzet], 370 és 372).

14 Ez a kézirat nem maradt fenn.

kísérőlevél nélkül el fogom küldeni Önnek, és arra kérném Önt, hogy az elolvasása után (az egész nem lesz hosszabb huszonöt oldalnál) szíveskedjék Horkheimernek tovább küldeni. De ez nem biztos, mert sem azt nem tudom, hogy lesz-e elegendő időm, sem pedig azt, hogy a munka elküldése Németországból nem járna-e különösebb kockázattal. Azt, hogy az „*excentrics*" fogalma áll a középpontban,[15] Horkheimer már biztosan említette Önnek. Nagyon örülnék, ha ez az Ön tanulmányával együtt jelenhetne meg. Habár, szerény a tematikája, de a döntő pontokon mégis konvergál az Ön tanulmányával, és megpróbál pozitív módon kifejezni valamit abból, amit ma csak negatív módon tettem. A dzsesszről átfogó ítéletet alkot, amennyiben ennek „haladó" elemeit (a montázsok látszatát, a kollektív munkát, a reprodukció primátusát) mint valami nagyon reakciós homlokzatot mutatja be. Azt hiszem, hogy sikerült a dzsesszt valóban desifrálnom, és kijelölni a társadalmi funkcióját. Horkheimernek egyébként nagyon tetszett, és remélem, Önnek is tetszeni fog. Az elméleti különbségeink esetében egyébként az az érzésem, hogy ezek nem is köztünk vannak; az én feladatom sokkal inkább az, hogy olyan szorosan fogjam az Ön kezét, hogy Brecht Napja megint elmerüljön egy egzotikus tengerben. Kérem, hogy ebben az értelemben tekintsen az én fejtegetéseimre.

De nem tudom lezárni a levelet anélkül, hogy el ne mondanám Önnek, hogy a proletariátus mint a „tömeg" forradalomban való dezintegrációja kapcsán Ön néhány olyan mondatot írt, amelyek a legmélyebbek és a legerőteljesebbek, amikkel csak találkoztam, amióta az *Állam és forradalm*at olvastam.[16]

A régi barátsággal, az Ön Teddie Wiesengrundja

De azt még szeretném elmondani, hogy nagyon mélyen egyetértettem az Ön dadaizmusról szóló elméletével.[17] Ez az elmélet ebben a munkában olyan érett és szép, mint amilyen korábban *A német szomorújáték eredeté*ben a „felfuvalkodottság" és az „irtózat" elmélete volt.

Fordította: Weiss János

Hivatkozott irodalom

Adorno, Theodor W. (1982): Der dialektische Komponist. In *Gesammelte Schriften. 17. Band*. Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. és Benjamin, Walter (1994): *Briefwechsel (1928–1940)*. Henri Lonitz (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp. 168–175.

Adorno, Theodor W. (2001): *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

15 Benjamin (1972: 377–378; Adorno (1982: 97–99).

16 Lenin könyve 1917-ből.

17 Benjamin (1972: 379–380).

Benjamin, Walter (1972): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Zweite Fassung]. In *Gesammelte Schrifften* VII/1. Band. Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Benjamin, Walter (1980): Goethe: „Vonzások és választások". In *Angelus Novus. Értekezések, Kísérletek, Bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 97–190.
Borchardt, Rudolf (1920): *Schriften. Prosa I*. Berlin: Rohwolt. 5–44.
Valéry, Paul (1960): *Oeuvres II*. Jean Hytier (szerk.). Párizs: La Pléiade.

Theodor Wiesengrund Adorno (1903–1969)

német filozófus, zeneesztéta, a Frankfurti Iskola tagja, Frankfurt am Mainban és Bécsben tanult, disszertációját Kierkegaard filozófiájából írta, az 1930-as években Amerikába emigrált, ahonnan 1945 után tért haza Németországba, Max Horkheimer és Walter Benjamin barátja és kollégája volt.

replika

DOI: 10.32564/133.12

2024 (133): 255–260.
© A szerző(k) 2024
replika.hu/replika/133

Weiss János

Utószó az 1938-as Adorno-levélhez

Absztrakt: A következőkben a lapszámban közölt 1938-as Adorno-levél kommentárja olvasható, mely kontextualizálja a levél keletkezését, illetve megvilágítja a benne foglalt állítások és megjegyzések tétjét.

Kulcsszavak: Adorno, aura, dialektika, műalkotás, autonóm művészet, technikai sokszorosíthatóság

A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában című tanulmányát Walter Benjamin viharos gyorsasággal, 1935 szeptemberében és októberében írta. Ezt nevezik általában a dolgozat első változatának. Benjamin egy levélben fölkínálta a dolgozatát Max Horkheimernek a *Zeitschrift für Sozialforschung*ban való publikálásra. Ekkor írta a következő híressé vált sorokat: „Számunkra […] ütött a művészet sors-órája, én ennek szignatúráit próbáltam összegyűjteni egy sor előzetes megjegyzésben…" (Horkheimer 1995: 179). A dolgozat francia fordítását Pierre Klossowski készítette el; ez jelent meg a folyóiratban, némileg rövidítve és nem autorizált módon. (Ez volt a *Zeitschrift* egyetlen francia nyelvű publikációja, és Benjamin volt az, aki a francia nyelvű megjelenéshez ragaszkodott – nyilván a folytatásban bízva.) 1989-ben aztán a Horkheimer-archívumból előkerült a szövegnek egy addig ismeretlen változata, ennek kéziratát máig általában „második változatnak" nevezik (Lindner 2011: 230). Ez egy két gépiratból álló mappa, a lapokon vannak kézírásos korrekciók, és vannak beillesztett lapok is. (Ebből aztán elmélyült szerkesztői munkával sikerült rekonstruálni azt a változatot, amelyet „ősszövegnek" is nevezhetünk, és amely Horkheimernek eredetileg is rendelkezésére állt.) Adorno kezében is ez a „második változat" volt. 1936 tavaszán járunk: Adorno még csak „részben" emigrált, a levelet Londonból írja, Benjamin pedig már néhány éve Párizsban él, és a „művészet sors-órájáról" spekulál. Adorno most is, mint oly sokszor, az intenciók hasonlóságának kiemelésével kezdi a válaszát. „Ön tudja, hogy a »művészet likvidációjának« kérdése már több éve az esztétikai kísérleteim homlokterében áll, és az a hangsúly, amellyel én mindenekelőtt a zenében a technológia primátusát állítom, szigorúan ebben az értelemben […] értendő" (Benjamin 1972: 350). Adorno a szöveget eleve saját munkáinak perspektívájából nézi. A harmincas évek második felében érdeklődése még kimondottan a zenére irányul; miközben azt is lehet látni, hogy az ő zenéről kialakított képe erősen polarizálódik, és ez a két pólus fogja kijelölni a „művészet likvidációjának" tematizálására vonatkozó szempontokat. Annyit megjegyezhetünk, hogy a kifejezés megválasztása nem túl szerencsés: Benjamin nem likvidálásról beszél, hanem a műalkotások egyfajta szerkezeti átalakulásáról, amely nemcsak a kortárs alkotásokra vonatkozik, hanem visszafelé is átalakítja az alkotásokat, aminek következtében a művészet fogalma is megváltozik. És igazából Adornót sem a „likvidálás" érdekli, hanem az egyre prózaibbá, művészetellenesebbé váló világ. Ezt a világot leginkább a könnyűzene és a zenei tömegkultúra kialakulása jellemzi. Adorno a harmincas évek második felében a dzsessz elméletén és általánosabban a zenei fétiskarakter teóriáján dolgozott. Az így megszülető két tanulmányt (amelyek szintén a *Zeitschrift für Sozialforschung*ban jelentek meg) szokás általában Adorno válaszainak tekinteni. A fenti levél azonban jól mutatja, hogy egy ilyen beállítás mennyire egyoldalú lenne. – Adorno a levél elején hivatkozik arra, hogy mennyi dolga van: már most beszél egy „nagy logika-könyvről", amelyet majd Horkheimerrel közösen fog megírni (ez lesz *A felvilágosodás dialektikája*), aztán a Berg-monográfiáról (ami ekkor aktuálisnak tűnt, Alban Berg csak néhány hónappal korábban halt meg, és amely csak bő három évtizeddel később,1968-ban fog megjelenni), és beszél a dzsessz-tanulmányról, amely majd az egész életmű egyik legvitatottabb dolgozata lesz. Nagyon elfoglalt tehát, de mégis kimerítő kritikát ír Benjamin dolgozatáról. Burkhardt Lindnernek igaza van, amikor ezt írja: „Nem szabad kimondatlanul hagynunk, hogy az 1936 márciusában írt nagy

levele a *Műalkotás-tanulmány* egyetlen átfogó és intenzív megvitatása, amely Benjamin életében elkészült" (Lindner 2011: 241). – Ahogy Adorno recipiálta Benjamin tanulmányát, az valóban megerősítette az érdeklődést a harmincas évek második felében. De azt is el lehet mondani, hogy „kevés hajlandóságot mutatott arra, hogy elfogadja a szöveg gondolati játékterét" (Lindner 2011).[1]

I.

A dzsessz annak a zenének a prototípusa, amelyet alapvetően társadalmi funkcióján keresztül határozhatunk meg. „A funkció technikai tényállását egy társadalmi tényállás titkosírásaként értelmezhetjük: a műfajt a funkció uralja, és nem valamiféle autonóm formatörvény" (Adorno 2024: 82). Látjuk, hogy Adorno máris egy nagyon pregnáns dualitással indít. Van olyan művészet, amelyet a funkcióján keresztül határozhatunk meg. A funkció fogalma pedig kettős: egyrészt technikai – de ez Adornónál nem a sokszorosíthatóságot jelenti, hanem a dzsessz technikai eszközrendszerét. Másrészt a technikai eszközök mögött feltárható egy társadalmi funkció, és ennek van igazán nagy jelentősége. A dzsessz Adorno szemében a kor romantikus szellemének része, amely valamiféle közvetlenséggel szeretné eltüntetni a kor alapvető feszültségeit és konfliktusait. „Ez a romantika a kapitalizmus halálos természetétől való félelmében úgy próbál kétségbeesett kiutat találni, hogy igent mond arra, amitől retteg…" (Adorno 2024: 84). Ha ezt egy kicsit egyszerűbb fogalmakra próbáljuk lefordítani, akkor ez azt jelenti, hogy a dzsessz a polgári társadalom áruvilágában rejlő közvetítettséget (az elidegenedést) próbálja leküzdeni, de úgy, hogy ő maga is áruvá válik. „A dzsessz a szó szigorú értelmében véve: áru: a használatra való alkalmassága másképp nem is érvényesülhet a termelésben, csak ha az eladhatóság alakját ölti, ami viszont nemcsak a felhasználhatóságának közvetlenségével áll a legnagyobb ellentmondásban, hanem magával a munkafolyamattal is" (Adorno 2024: 84).[2] Az áruvilág tagadásával együtt hangsúlyozott értelemben áruvá válni annyit jelent, mint beilleszkedni és berendezkedni a kapitalizmus világában; jól érezni magunkat hamis körülmények között.[3] Ebben áll a dzsessz és az új romantika hazugsága Adorno szerint. – Ezt a tanulmányt nagyon sokáig úgy olvasták, mint amely kiválóan írja le a dzsessz technikai sajátosságait, és amely jogosultsággal következtet a „társadalmi funkciókra". Van azonban egy másik megközelítési mód is: a dzsessz elemzését az Adorno által tematizált fogalmak és problémák kontextusában tekinteni. A dzsessz helyébe később a tömegkultúra és a kultúraipar

1 Ebben az évben még egy nagy hatás érte Adornót: megjelent Siegfried Kracauer *Jacques Offenbach és korának Párizsa* című monográfiája. Adorno ekkor néhány éven keresztül úgy gondolja, hogy a zeneesztétika művelésének megfelelő műfaja a zenei monográfia. Így írja majd meg a *Wagner-könyv*et és *Az új zene filozófiájá*nak első, Schönbergről szóló részét. Ettől most eltekintek, habár ez valahogy rá fog rétegződni a benjamini tanulmány recepciójára.

2 „A dzsessz tősgyökeres vonásai a leginkább áruszerűek: a merev, szinte időtlen mozdulatlanság a mozgásban, az álarcszerű sztereotípia, a dinamika látszatát keltő vad izgatottságnak és az izgatottság uralására szolgáló instancia kérlelhetetlenségének egymásba fonódása" (Adorno 2024: 91).

Majd Nietzschére utalva írja: „És mindenekelőtt az a törvény, amely éppúgy illik a mítoszra és a piacra: a dzsessznek egyszerre kell mindig ugyanannak maradnia, miközben midig valami új látszatát kell keltenie" (Adorno 2024: 91).

3 Adorno egyik leghíresebb mondása pedig: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen" (Adorno 2003b: 43).

fogalmai fognak lépni. És akkor megfordítva azt mondhatjuk, hogy a tanulmány jelentőségét az adja, hogy itt lehet először látni az egész adornói elmélet csíraformában való megfogalmazását. Adorno kérdése így nem az, hogy mi lesz a művészettel a technikai sokszorosíthatóság után, hanem inkább az, hogy mi lesz a művészettel a műalkotások áruvá válása után. Vagyis azután, hogy a művészet művészetüzemmé, egy társadalmi rendszerré alakul át. De a legfontosabb: Adorno szerint van egy, vagy visszamarad egy olyan művészet is, amelyet nem a társadalmi funkciója szerint, hanem a *formatörvénye* szerint határozhatunk meg. Az autonóm művészet Adorno számára egy civilizációs vívmány, amely nem fordítható vissza.

II.

A harmincas évek második felében Adorno döntő kérdése, hogy az áruvilágnak a művészetbe való beszivárgása után (mondhatnánk: a kapitalizmusnak kultúra-kapitalizmussá való átalakulása után) hogyan lehetséges még autonóm formatörvényekkel rendelkező (új) alkotásokat létrehozni.[4] Ehhez keressünk kapaszkodókat! Schönbergnek volt egy előadásszövege, amit Amerikába érkezve 1934-ben, majd 1941-ben is megtartott; a címe: *Komponálás tizenkét hanggal*. Ebben írta:

> A forma a művészetben, és különösen a zenében, mindenekelőtt az érthetőségre törekszik. Az a megnyugvás, amelyet az elégedett hallgató akkor érez, amikor képes követni egy gondolatot, annak fejlődését és a fejlődés okait, pszichológiai értelemben szorosan összefügg a szépség érzésével. Ezért a művészi értékhez hozzátartozik az érthetőség, nemcsak az intellektuális, hanem az érzelmi kielégülés értelmében is. Az alkotónak azonban a maga gondolatát ábrázolnia kell, bármilyen hangulatot is akar előidézni (Schönberg 1995: 106).

Adornónak voltak bizonyos problémái ezzel a technikával, de ezeket csak mintegy két évtizeddel később kezdi el artikulálni, elsősorban *Az új zene öregedése* című előadásában.

> Az a sokk, amit az új zene a maga hőskorában, például Alban Berg *Altenberg-dala*inak bécsi bemutatóján vagy Stravinsky *Tavaszi áldozat*ának párizsi premierjén okozott a közönségnek, nem pusztán ismeretlen és elidegenítő volt, ahogy a jóindulatú apológia mondaná, hanem volt egy zavaró és önpusztító aspektusa is. […] Az új zene öregedése nem jelent mást, mint ennek az impulzusnak az elhalványulását. Ellentmondásba került a maga eszméjével, és ezért elvesztette a saját esztétikai szubsztancialitását és koherenciáját is (Adorno 2003a: 143–144).

4 A kérdés persze egy kicsit régebbi. Az Arnold Schönberg által kidolgozott tizenkét hangú technika éppen erre a kérdésre adott válasznak tekinthető: „Arnold Schönberg meg volt győződve arról, hogy az 1923-ban érvényesen megfogalmazott tizenkét hangú módszerrel kapcsolatot teremtett a kortárs tonális nyelv vívmányai és az évszázadokra visszanyúló zenei hagyomány között. Miután megnyitotta a zenei teret a hagyományos harmónián túli hangok számára, biztos alapot teremtett, amelyen kompozíciós gondolkodása szabadon kibontakozhatott." https://www.schoenberg.at/index.php/de/komposition-mit-zwoelf-toenen

Attól most eltekinthetünk, hogy Adornónak már akkoriban is (vagyis a harmincas évek közepén) voltak-e ellenérzései, vagy akár ellenvetései. De az biztos, hogy a komponálás eljárásának és módszerének keresése ott maradt a levegőben. És ezt (a fenti levélben) még visszafelé is meghosszabbítja: a művészettörténet nagy alkotásait nem jellemezhetjük kimondottan az auratikussággal, vagyis egy mitikus maggal. „Az autonóm műalkotás […] önmagában véve dialektikus: a mágikusságot önmagában összeköti a szabadság jelével" (lásd fentebbi levél).[5]

III.

A benjamini tanulmány immanens kritikájának kulcsfogalma a „dialektika". „Amit én elvárnék, az egy kicsit *több* dialektika lenne" (lásd fentebbi levél). Fent már láttuk, hogy Adorno a tervezett munkái között említ egy dialektika-projektet. A probléma így az aurafogalommal az, hogy nem dialektikus. Mit jelenthet (itt) a *dialektika?* Az 1963/64-es téli szemeszterben a dialektikáról tartott előadásainak fontos bevezető helyén Adorno ezt mondja:

> Nem szándékom a dialektikát definiálni. […] A dialektika egy olyan kísérlet, amely nem egy kiélezett, lehetőleg rafinált módszer, amely egyeduralomra tehet szert, hanem az a célja, hogy az objektivitást, a dolgot magát megmenekítse, mégpedig azáltal, hogy a kritikus negatív elemet magába a dologba is beemeli… (Adorno 2021: 16).

Mit jelent most az aura fogalmát dialektikusan értelmezni? (1) Az „autonóm" művészet átdialektizálása azt jelenti, hogy az aura tartalmazza a maga ellentétét, mozgásba hozza a maga ellenétét, sőt talán még át is csap a maga ellentétébe. (Ezt egy szóval az aura öntranszcendálásának is nevezhetjük.) (2) A használati (funkcióval rendelkező) művészet esetében a dialektika pusztán negatív (elhatároló vagy lemondó jellegű) lesz. Ez a „művészet" feladja az autonóm formatörvényre utaló kategóriákat, és a technikai sajátosságokon keresztül kell visszakeresni a társadalmi funkciókat. Ebben az esetben nincs megmenekítés. A művészet dialektikája így egy bonyolult struktúrává áll össze. És Adorno is úgy gondolja (mint pl. Gershom Scholem is), hogy ebben a dialektikus labirintusban Benjamin Brecht hatására tévedt el. És Brecht valóban ekkor írta a „legdogmatikusabb" darabjait (az úgynevezett „tandrámákat").

Hivatkozott irodalom

Adorno, Theodor W. (2003a): *Gesammelte Schiften. 14. Band*. Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (2003b): Minima Moralia. In *Gesammelte Schriften. 4. Band*. Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

5 „Ha jól emlékszem, Ön egyszer valami hasonlót mondott Mallarmé kapcsán, és én nem tudnám annál jobban jellemezni az egész munkával kapcsolatos érzésemet, mint hogy azt mondom Önnek, hogy ennek ellenpontjaként várnék egy dolgozatot Mallarméról is, amellyel Ön (mint igen jelentős hozzájárulással) még tartozik nekünk." (Lásd fentebb a levélben.)

Adorno, Theodor W. (2021): *Fragen der Dialektik.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Adorno, Theodor W. (2024): *Moments musicaux*. Budapest: Rózsavölgyi.
Benjamin, Walter (1972): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Zweite Fassung]. In *Gesammelte Schriften* 7/1. Band. Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Horkheimer, Max (1995): *Gesammelte Schriften 5. Band*. Berlin: Fischer Verlag.
Lindner, Burkhardt (2011): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit In *Benjamin Handbuch. Leben–Werk–Wirkung.* Burkhardt Lindner (szerk.). Stuttgart–Weimar: J.B. Metzler.
Schönberg, Arnold (1995): *Stil und Gedanke*. Berlin: Fischer Taschenbuch.

Weiss János

filozófus, az MTA doktora, professzor, PTE BTK Filozófiai Tanszék (Pécs).

A (nemzetközi) Benjamin-recepció irányai?

Fotó: Fáber Ágoston

replika

2024 (133): 263–272.
© A fordító(k) 2024
replika.hu/replika/133

Axel Honneth

Walter Benjamin mint vallási decizionista[1]

Margarete Kohlenbach (2002): *Walter Benjamin – Self-Reference and Religiosity.* New York: Palgrave Macmillan, 241 o.

Absztrakt: Axel Honneth kritikája Margarete Kohlenbach *Walter Benjamin – Self-Reference and Religiosity* című könyvéről egy önálló tanulmány igényével lép fel. A jelentőségét az adja, hogy egy figyelemre méltó könyv kapcsán elgondolkodik a Benjamin-kutatás nehézségeiről és általános lehetőségeiről. A benjamini életmű nagyon sokszínű, korszakokra felbontható ugyan, de nagyon nehéz egységes intenciót találni benne. Ugyanakkor egy ilyen út keresése nagyon vonzó a kutatók számára. Kohlenbach a korai vallásfilozófiai motívumokat próbálja végigvezetni az életmű egészén. Honneth nagyon árnyalt elemzésekkel bizonyítja e vállalkozás sikertelenségét. De egyben azt is sugallja, hogy másfajta téma sem tudná betölteni a fundamentális motiváció szerepét, így a romantika vagy a marxizmus iránti érdeklődés sem. Nem marad más hátra, mint elfogadni a benjamini életmű „eredendő heterogenitását".

Kulcsszavak: Benjamin-kutatás, marxizmus, Kohlenbach, vallásfilozófia

1 A szöveg eredetileg a *WestEnd* 2006/1. számában jelent meg (121–130).

Minden olyan kísérlet, amely kulcsot próbált találni Walter Benjamin életművének megközelítéséhez, eddig kudarcott vallott. Bármilyen kiindulópontot is választottak, azok túl szűknek bizonyultak az alkotás összes periódusának és aspektusának megragadására. Amilyen hamar kiderült, hogy a nagy szerző írásainak csak egy kis részében követ marxista intenciókat, ugyanilyen gyorsan az is világos lett, hogy a teológiai értelmzési keret is túl szűkös. És hasonlóan jártak Benjamin egységes intencióinak felderítésében néhány évvel ezelőtt a dekonstruktivista kísérletek is: az életmű egyes részei makacsul tiltakoztak az ellen, hogy csak a nyelv végtelen önreferencialitásának bizonyítékai legyenek. Időközben úgy néz ki, hogy megbékültünk azzal a szemléletmóddal, hogy Benjamin intellektuális fejlődésének folyamatában túlzottan sokféle irányba haladt, túlzottan sok hatásnak volt kitéve ahhoz, hogy egy konzisztens életmű szerzőjévé válhasson. Az intellektuális nyilvánosságban ezért a Benjaminról kialakított kép majdnem annyi elemre esett szét, ahány befolyásos pozíció a humántudományokban forgalomban volt. Ezzel a fragmentáltsággal szembeszállni, Benjamin elméleti szándékainak egységéhez ragaszkodni – ez Margerete Kohlenbach könyvének célja. A könyv a maga nagyon aprólékos, már-már analitikusnak mondható interpretációjával azt akarta bizonyítani, hogy továbbra is érdemes kiindulni a nagy szerző folyamatosan jelen lévő alapkoncepciójából.

A benjamini életmű sokrétegűsége természetesen magával hozza, hogy egy ilyen alapvető és átfogó szándék csak írásainak legmélyebb rétegeiben fedezhető fel. Mindenesetre a filozófus a maga életében nemcsak különböző témákkal foglalkozott – egyszer a romantikus művészetkritikát próbálta aktualizálni, máskor a 19. századi Párizs fiziognómiáját próbálta felvázolni –, hanem újra és újra váratlan módszereket is bevetett. És csak ha ezeket a módszertani megközelítésmódokat messzire mutató alternatívákként összhangba lehet hozni, lép előtérbe Benjamin életművének egész szétszabdaltsága. Az a megközelítés, amelyet Kohlenbach választ, hogy a külső rétegeken keresztül eljusson a legbelső mozgatórugókhoz, Walter Benjamin ifjúságának szellemtörténeti körülményeihez kötődik. Mindenesetre nem prezentálja mindjárt könyvének elején azt az intellektuális motívumot, amely a filozófus műveinek kezdetétől a végéig állítólag fix pontja volt, sokkal inkább a biográfiai kulcstézise elé egy olyan fejezetet illeszt, amelyben előrenyúlva a nyelv mediális karakterére vonatkozó meggondolásokra, azt próbálja bemutatni, hogy egyáltalán miről is volt szó Benjamin elméleti munkásságában. Ennyiben a könyv felépítése bizonyos értelemben megfordítja az elmélet és a biográfiai motiválás viszonyát: először egy tematikus példán keresztül explikálja az elmélet centrális tartalmát, és aztán a második fejezet elején bevezeti a motiváló alapot.

A korai tanulmányok, amelyeket Benjamin a nyelv fenoménjének szentelt, már eleve különös kihívást jelentenek a kutatás számára. Azon kevés kísérlet közül, amelyeknek sikerült a nagyon homályos és nehéz szövegek érthető feltárása, kiemelkedik Winfried Menninghaus monográfiája (Menninghaus 1980). Az ő interpretációjának köszönhetően elfogadottá vált: a nyelv kifejezés-karakterére vonatkozó meggondolásokat a nyelvmágia profán megmenekítésének kell tekinteni. Azt, hogy az emberi nyelv, messze túl a pusztán instrumentális funkción, egy „kifejezési értékkel" is rendelkezik, állítólag az a tényállás bizonyítja, hogy a nyelvi kijelentéseinkben állítólag még mindig ott van a tapasztalat érzékiesítő artikulációjának mágikus maradványa, amiben számunkra közvetlenül adott a világ „szellemi lényege". Természetesen a „szellemi lényeg" fogalmával Benjamin itt nem

pusztán – mint ahogy azt Habermas is sejti (Habermas 1981: 360) – az értelemben elszellemiesített természetre gondol, melynek értelmében a természeti fenomének számunkra szükségletkielégítő kvalitásokkal rendelkeznek. A korai művek kontextusában ezen a helyen egy végső soron csak teológiailag értelmezhető tézis áll: a mindennapi beszéd expresszív tartalmában minden valóságos szellemi intenciója nyilatkozik meg. Ebből a nagyon merész feltételezésből kiindulva Margarete Kohlenbach egy olyan interpretációt javasol, amely teljesen más irányba mutat, mint Menninghausé. Az uralkodó szemléletmóddal ellentétben ő abból indul ki, hogy Benjamin a nyelv mediális karakterére vonatkozó spekulációival messze többre gondolt, mint a mágikus tapasztalatok profán megőrzésének szándékára. Mert ha a nyelvet egy önreferenciális médiumként interepretáljuk, amelyben a valóság „szellemi lényege" kifejezésre jut, akkor azt egyáltalán nem tehetjük meg teológiai premisszák nélkül; úgyhogy igazából egy „profanizálásról" sem beszélhetünk. Benjamin az egyik oldalon – ezt állítja Kohlenbach – az emberi nyelvet vallási példák alapján egy olyan kifejezési mintaként értelmezi, amelyben az isteni szándékok nyelvi megfogalmazása véges körülmények között megtörténik. Csak ezért juthat el Benjamin ahhoz a tézishez, hogy a nyelv önreferenciálisan önmagára utal, amennyiben a „világ szellemi lényegét" artikulálja. A másik oldalon azonban – és ezt Kohlenbachnak is el kell ismernie – a fiatal Benjaminból hiányzik az a vallási hit, amely az Isten eredeti szavára vonatkozó előfeltevésnek evidens igazságot tulajdonítana. Vagyis Benjamin a maga korai nyelvelméletében egy olyan teológiai konstrulcióval operál, amelyet ő maga sem tudott szubjektív evidenciának tekinteni. Benjamin spekulációi arra irányulnak, hogy megmutassa: az emberi nyelv Isten önkinyilatkoztatásának egy bizonyítéka, miközben a maga hiányzó hitének bázisán ő maga is csak profán fenoméneket képes észlelni. Ez a „vallási decizionista" sajátos beállítottsága, amelyet Kohlenbach Benjamin összes művének konstrukciós princípiumává tesz. Ennek a beállítottságnak a biográfiai gyökereit pedig, amelyben az elméleti meggyőződések egy puszta akaratból származnak, a filozófus intellektuális fiatalkoráig vezeti vissza.

Összesen alig több mint tíz oldal az, amelyben Kohlenbach könyve a második fejezet elején azt ecseteli, hogy Benjamin a maga formálódásának éveiben hogyan vált vallási decizionistává. Itt egy még messze feltáratlan terepre lép, mert a filozófus eddig megjelent biográfiái inkább arra hajlanak, hogy az iskolai és az egyetemi éveit mint gyorsan legyőzött művelődési epizódot letudják. Vagy legalábbis ebben a fiatalság spekulációs fázisát lássák, amely már csak azért sem rendelkezik maradandó értékkel a későbbi életmű számára, mert még teljesen foglya a zsidó messianizmus metafizikai feltételeinek. Margarete Kohlenbach ezt egészen másképp gondolja: ő a fiatalember művelődési élményeiben látja a biográfiai kulcsot az életmű egészéhez. Kitüntetett jelentőséget tulajdonít a kulturális szocializációnak, amelyben Benjaminnak a karizmatikus tanárán, Gustav Wynekenen keresztül volt része az ifjúsági kultúramozgalmon belül. Így formálódott Kohlenbach meggyőződése szerint az a beállítottság, amely a filozófus elméletalkotását egészen a korai haláláig meghatározta.[2]

2 Egy hasonló kísérletre vállalkozott nemrég (a benjamini életmű létrejöttét a Gustav Wynekennel folytatott vitákból kiindulva rekonstruálni) Astrid Deuber-Mankowsky is. De ő egészen más eredményekre jut, mint Kohlenbach, mert ő Benjaminnak a Wynekennel szembeni ellenvetéseiben mindenekelőtt a neokantianizmushoz, és a Hermann Cohenhez való odafordulásának a kiindulópontját látja (Deuber-Mankowsky 2000, 3. fejezet). Benjamin gondolkodásáról kitűnő áttekintést nyújt Uwe Steiner is, a közelmúltban megjelent könyvében (Steiner 2004).

Kohlenbachot nem annyira Benjamin biográfiájának ifjúkori részletei érdeklik, hanem inkább ezek intellektuális lenyomata. A korai életfázisról magáról, az első publikációkról, a fiatalkori barátságokról és a politikai aktivitásokról már Bernd Witte könyvében is sok értékeset olvashattunk (Witte 1985: 18–29), de Kohlenbach csak a Gustav Wynekennel folytatott szellemi vitákat tartja szem előtt. Benjamin Wynekent a Haubina nevű országnevelő otthonban ismerte meg, amelyben a berlini gimnáziumi évei alatt két nagy hatású évet töltött. Megismerkedett a nála tizenhét évvel idősebb pedagógussal, aki a német Ifjúsági mozgalom radikális szárnyának szóvivője is volt; mint intellektuális vezetőt megtanulta becsülni és elfogadni. Wyneken a művelődésnek egy szellemi-arisztokrata koncepcióját képviselte, amely abban látta a „tiszta szellem szolgálatának" feladatát, hogy a polgári filiszterségnek ellenállva az emberi közösséget megváltsa egy pusztán cél–eszköz-gondolkodástól. És egy ilyen cél nélküli művelődés médiuma volt számára a művészet, amelyet ő természetesen egy puszta gyakorlati terepként képzelt el, amelyen egy szekularizált társadalomban a kvázi-vallási beállítottságokat be kell gyakorolni. Ennyiben Wyneken számára a művészethez való odafordulás arra a szinte heroikusan értelmezett döntésre épült, hogy az életet arra a fiktív premisszára támaszkodva éljük, hogy a vallás a maga egészében még kétes érvényességű. Az emberiség megváltását pedig csak akkor lehetne elérni, ha az elszánt követők egy kielégítően széles köre késznek érezné magát arra, hogy a művészet élménye egy szakrális aurát teremtsen számára, amely a vallási érzületnek minden szekularizáció ellenében is társadalmi érvényességet tud kölcsönözni. A művészetvallásnak ezen az eszméjén Benjamin (Kohlenbach szerint) hamarosan elkezdett töprengeni, és nem azért, mert ebben túl sok, hanem azért, mert túl kevés vallási komolyságot látott. A fenntartása ahhoz a meggyőződéshez kötődik, hogy Wyneken cél nélküli művelődéseszméjéből hiányzik a hiteles vonatkozás valamilyen „külsőre", amely a megváltás követelésének is legitimitást tudna adni (Kohlenbach 2002: 64). Eközben Kohlenbach csak egészen periférikusan érinti azt a kérdést, hogy Benjamin eme radikalizálásában milyen szerepet játszottak a Kierkegaard-olvasmányok. Az mindenesetre biztosnak tűnik, hogy Wyneken tanítványa nagy lelkesedéssel fogadta be a dán filozófusnak azt az írását, amely a *Vagy-vagy* cím alatt a vallási stádiumba való átmenet egzisztenciális szükségességéről ír. De függetlenül az ilyen hatástörténeti összefüggésektől, a szerző egy pillanatig sem kételkedik abban, hogy Benjamin döntő ellenvetése Wynekennel szemben – még a hivatalos szakítás előtt – a hitelesség hiánya volt, amelyet számára az új vallásosság megvalósítására irányuló komoly fáradozás feladása képviseli. Ahelyett, hogy az elméleti és a pedagógiai erőfeszítéseit egy eljövendő Isten jeleinek megfejtésére irányítaná – talán így lehet ezt az ellenvetést a legjobban megragadni –, Wyneken beéri a művészetvallás sápadt programjával, amely a vallási beállítottságot csak pótlékszerűen támogatja.

Természetesen ennek az új valláshoz való ragaszkodásnak Benjamminál erősebbnek kell lennie a puszta decizionizmusnál, amely már Wyneken ama felszólításában is benne rejlett, hogy a művészetet szakralizálni kell. Tanárával ellentétben ő nem részesült vallási nevelésben, és ezért teljesen tapasztalatlan volt a vallási kérdésekben, és egy vallási hitnek még a felismerhető maradványaival sem rendelkezett. Ami Wynekennél még egy élettörténetileg legyökerezett vallási beállítottság maradványa volt, Benjaminnál az akarás tiszta kifejezése lett. És mivel az ő jelenlétében nem lehetett érezni a vallási

beállítottság eredeti újjászületésének indikátorait, ezért az elszánt keresésnek olyan szellemi jelenségekre kellett irányulnia, amelyek ugyan nem az igazi vallásosság bizonyítékai, de legalábbis valami formai hasonlóságot mutatnak velük. Ez Margarete Kohlenbach könyvének alapvető tézise: ahogy azt a nyelv önreferencialitásáról szóló korai vizsgálódások már beharangozzák, Benjamin egy élethosszig tartó úton olyan kulturális képzeteket próbál feltárni, amelyek (formális struktúráikat tekintve) jelenkorunkban Isten önkinyalatkoztatásainak dokumentumai lehetnek. A szentség absztrakt indikátorainak felkeresésére vonatkozó impulzus hajtja Benjamint a spekulatív nyelvstúdiumtól a romantikus műkritika feldolgozásán át a kései korszakbeli materialista munkákig, amelyek a „technikával" vagy a „filmmel" foglalkoznak. Kohlenbach szerint eközben mindig arról a kísérletről van szó, hogy ezekben a nagyon különböző jelenségekben egy olyan közvetlen ön-vonatkozás struktúráit tárjuk fel, amelyek annyiban értelmezhetők a vallási jelenvalóság jeleiként, hogy Isten feltevése nélkül konzisztens módon nem lehet megérteni őket.

A kulcsot, amelyet Kohlenbach ily módon a kezében lévőnek vél, a könyve fő részének második felében *A műkritika fogalma a német romantikában* című könyv elemzésére alkalmazza. Ha a nyelvfilozófiára vonatkozó korai spekulációk már régóta nagy fejtörést okoztak a kutatásnak, akkor ez még inkább elmondható a „műkritika" romantikus felfogásáról szóló írásról. Hogy Benjamint ebben az hajtotta-e leginkább, hogy (kiindulva Schlegel ama ötletéből, hogy minden műalkotás tartalmaz egy önmagára vonatkozó én nélküli reflexiót) az irodalomnak egy kritikai fogalmát fejlessze ki, az mind a mai napig széleskörűen vitatott. Nem könnyű az embernek átverekednie magát a komplex érvelésen, amelyben Kohlenbach azt a széndékot rekonstruálja, amelyet Benjamin a disszertációjának megírásakor valószínűleg követett. Habár ez a fejezet alkotja az egész könyv szívét, az eljárásmód a legnagyobb analitikus finomsággal került kidolgozásra, de az egyes részek csak nem akarnak olyan egységgé összezáródni, hogy láthatóvá válnának egy konzisztens mű-intenció alapvonásai. A szerzőnek itt is mindenekelőtt az a fontos, hogy megmutassa, Benjamin a maga írásával hogyan próbálja a vallás jelenlétét a szemeink elé vetíteni. Először is úgy tűnik, hogy ehhez minden evidencia hiányzik: ugyanazon a módon, ahogy korábban a nyelvnek, most az irodalomnak kell betöltenie annak a médiumnak a szerepét, amelyben a maga önvonatkozása miatt megnyilvánul Isten szava. Ha ezt az intenciót egy olyan motívumként prezentálja, ami végső soron vezérli Benjamin tanulmányát, akkor nem okoz különösebb fáradságot, hogy racionálisan belássuk a schlegeli poézis-fogalomhoz való odafordulás indokoltságát. Mert aligha van még egy olyan esztétikai tervezet, amelyben a műalkotás olyan hangsúlyosan lenne felszerelve a reflexió erejével, mint a maga élete végén a katolicizmushoz konvertáló romantikus író és filozófus meghatározó írásaiban. Kohlenbach abban mindenesetre komplikációt lát, hogy a benjamini szöveget olvasva nem lesz igazából világos, hogy Benjamin kész-e átvenni a Schlegel által neki odajátszott gondolatot. Csodálatra méltó világossággal követi az egyes lépéseket, amelyeket Benjamin megtesz a műkritika romantikus eszméjének a lehető legpontosabb megragadása érdekében: először is Fichte posztkantiánus javaslatát ismerteti, mely szerint minden transzcendentális teljesítmény forrása az önmagát tételező én; aztán következik a koraromantikus Fichte-kritika affirmatív ábrázolása, mely szerint a szóban forgó abszolút ént

magában a műalkotásban lehet felfedezni; és végül jön a saját tézis kifejtése, amely, úgy tűnik, a schlegeli tézis megismétlésében áll, vagyis: minden sikerült kritikának a műalkotás önmagára vonatkozó reflexiós folyamatát kell prezentálnia. Ha Benjamin érvelése ilyen egyenes vonalú lenne, akkor a végén ott állhatna minden magas szintű poézis misztikus ősalapja. És mivel minden irodalmi műalkotás (amely a maga médiumában önállóan önmagára reflektál) egy eljövendő Isten önkinyilatkoztatásának jelentékeny szikrája lehet, ezért ennek szemügyre vételezése minden igazi irodalomkritika feladata. De Benjamin nem jut el eddig a pontig – ahogy Kohlenbach józanul megállapítja –, mert néhány esetben megkérdőjelezi az én nélküli reflexió és a művészet romantikus azonosítását. Mert azt néha ő maga is beimeri – tovább erősítve a saját álláspontjának decizionisztikus irányultságát –, hogy az arra a kérdésre adott válasz, hogy mi az abszolút reflexió metafizikai forrása, néha egy puszta döntésen múlik (Kohlenbach 2002: 112).

Nem könnyű megmondani, hogy hová is jutott Margarete Kohlenbach ezzel a röviden összefoglalt rekonstrukciós javaslattal. Az a korábban kifejtett tézis, amely szerint Benjamin – minden köznapi evidenciával szembeszegülve – Isten önkinyilatkoztatásainak valláson kívüli bizonyítékait próbálja feltárni, az ő interpretációjában csak nagyon indirekt megerősítést kap. Az ugyan érthető lesz, hogy a filozófia mindenekelőtt azért vette célba a romantikus műkritikát, hogy a nyelv mellett a közvetlen ön-vonatkozás számára egy másik terepet is feltárjon, de az érvelésének „paradox" menete kétségeket ébreszt azt illetően, hogy a tervét valóban sikeresen keresztül tudta-e vinni. Benjamin, úgy tűnik – fogadjuk el most Kohlenbach értelmezését –, a poézis schlegeli fogalmától több mindent várt, mint amit a lelkiismeres beállítottságával a végén igazolnia sikerült. A koraromantika eszméinek követésével akarta megmutatni, hogy minden irodalmi mű az isteni szellem ön-vonatkozásának folyamatát ábrázolja, de végül a saját filozófiai fenntartásai túl erősnek bizonyultak ahhoz, hogy a gondolatot annak minden részletében magáévá tudja tenni.

De már ez az innterpretáció is világosan kiélezi azt a végkövetkeztetést, amelyet Kohlenbach a *Műkritika-tanulmány*ból vont le. Nála azok az okok, amelyek Benjamint megakadályozták abban, hogy a romantikus műkritika projektjét produktívan magáévá tegye, sokkal inkább homályban maradnak, mint amennyire ezt itt jelezni tudtam. Egy ilyenfajta bizonytalansággal függ össze az is, hogy a harmadik fejezetre való átmenetben nemcsak a hang, hanem a könyv elméleti premisszája is megváltozik: ha eddig arról volt szó, hogy Benjamint az életművében döntően az az elhatározás vezette, hogy Isten önkinyilatkoztatásának valláson kívüli bizonyítékait keresse, akkor most ennek az elhatározásnak a keresztülvitelét inkább egy performatív aktusként prezentálja (Kohlenbach 2002: 138). Ezzel a könnyű átfogalmazással, amelynek már korábban is voltak előjelei, de még nem voltak bizonyítékai, most a retorikai stratégia lép előtérbe az elméleti tartalom kárára. Ez most úgy hangzik, mintha Benjamin csak azt a benyomást szerette volna kelteni, hogy a vallásnak még tulajdoníthatunk valamiféle aktualitást, de mivel erről maga sem volt igazán meggyőződve, a sejtésének igazából nem is szegődött a nyomába. Ez az értelmezés egy homályra épül, amely érinti Margarete Kohlenbach kulcstézisét magát is; mert kezdettől fogva nem volt egészen világos, hogy a „vallási deciozionizmus" csak azt az elhatározást jelenti-e, hogy vallásosként tüntesse fel magát, vagy pedig a valláshoz való egzisztenciális áthatolásról van szó.

A feszültség, amit ezzel megneveztem, két messzeható alternatívára utal, és Kohlenberg könyve interpretációs lehetőségként mindkettőt tartalmazza, de végső soron minden azon múlik, hogy Kohlenberg milyen értelemben használja a „decizionizmust" mint értelmezési kulcsot. Az egyik esetben, amikor „performatív aktusokról" van szó, a vallásra való elhatározás nem mond többet, mint hogy olyan belső meggyőződés nélküli akaratlagos erőfeszítésekre kerül sor, amelyek úgy tesznek, mintha Isten létezéséből kellene kiindulnunk; az akarat kimerül abban, hogy kontrafaktikusan egy puszta benyomást kelt, de nem rendelkezik azzal az erővel, hogy a meggyőződést ebbe az irányba megváltoztassa. A másik esetben (és itt is a „decizionizmus" címszavát alkalmazza) a valláshoz való elhatározáshoz egy olyan képességet köt, amely megváltoztatja a személy egész egzisztenciális beállítottságát. Ebben a meggyőződés-releváns értelemben beszélt Kierkegaard „választásról", sőt „döntésről" (Kierkegaard 1951: 275). William James pedig ebben az értelemben használta a „will to believe" kifejezést (James 1947: 32–62). Margarete Kohlenbach tanulmányában a „vallási decizionizmus" teljesen kifejtetlenül marad, és a maga centrális helye ellenére mindig csak mellékesen kerül elő, és ott is megmagyarázatlan marad. Így nem tudjuk meg, hogy a két jelentés közül melyiket szeretné a benjamini művek interpretációjának alapjává tenni. Vagyis: Benjamin műveit a performatív rendezés mintjára kell-e értelmeznünk, amelynek az olvasóban Isten jelenvalóságának érzését kell felkeltenie, vagy pedig ezekben a művekben az abszolútum valláson kívüli bizonyítékait kell-e látnunk? Azt mindenesetre rögzítenünk kell, hogy a tanulmány előrehaladtával a hangsúly a másodikról egyre inkább az első értelmezési alternatívára tevődik át. A Wynekennel szembeni ellenvetés még a kierkegaard-i példaképre orientált vágyként kerül bemutatásra, mely szerint a puszta elhatározáshoz még hozzá kell csatolni egy „külsőre" vonatkozó meggyőződést is, de alig száz oldallal később Benjamin korai írásairól már azt olvashatjuk, hogy ezek egy téma kvázi vallási színpadra állításai.

A benjamini munkákban lévő performatív karakter kiemelésének tendenciája Kohlenbach könyvében még tovább erősödik, amikor a harmadik fejezetben a kései materialista művek felé fordul. Itt harcba kell szállnia azzal az előítélettel, hogy a filozófus a kései '20-as években Brecht és Asja Lācis befolyása alatt a marxizmus hívévé vált, amennyiben elszántan olyan új témák felé fordult, mint a történelem, a technika stb. – és úgy tűnik, minden korai vallási érdeklődését elvesztette. Kohlenbach természetesen nem tagadja, hogy Benjamin ebben az időben valóban végrehajtott egy elméleti pozícióváltást, amely lehetővé teszi számára, hogy erőteljesebben hangsúlyozza a saját koncepciójának „materializmusát", az írásainak marxista intencióját és a proletariátus melletti elköteleződését. És azt sem vonja kétségbe, hogy ezzel a változással együtt a figyelme olyan jelenségekre irányult, amelyek sokkal közelebb állnak a köznapi szociális tapasztalatokhoz. De azt határozottan vitatja, hogy a közel negyvenéves Benjaminnak a marxizmushoz való odafordulása azoknak a vallási intencióknak a feladását jelentette volna, amelyek korábban belefolytak az életművébe. Kohlenbach úgy véli, hogy még ebben a fázisban is Benjamin intellektuális munkájának tulajdonképpeni impulzusai továbbra is abból a motivációs alapból származnak, amelyre a Wynekennel folytatott vitájában talált rá.

Ahhoz, hogy betemesse a szakadékot, amely így Benjamin írásaiban a külső megjelenési kép és az elméleti mag között megnyílik, Kohlenbach egy olyan eszközt vet be, amely

távolról Leo Strauss interpretációs stratégiájára emlékeztet. A marxista terminológiát egy olyan exoterikus burokként értelmezi, amely mögött továbbra is a vallási decizionizmus ezoterikus szubsztanciája rejtőzik. Az a szándék, amelyet Benjamin ezzel a stratégiai elrejtéssel állítólag követett, természetesen egy egész másik, mint amelyet Leo Strauss a maga szerzőiről feltételezett. Ha Kohlenbach szerint Maimonidész a keresztény cenzúrának próbált túljárni az eszén, úgy Benjamin arra törekedett, hogy elhatárolja magát azoktól a köröktől, akik nemzeti-konzervatív céltételezésekkel ugyanazokon a témákon dolgoztak, mint ő maga is. A kései életmű marxista elmélete – ahogy a szövegben egy Gershom Scholemhez intézett levélre utalva olvashatjuk – egy „red flag", egy „vörös zászló" (Kohlenbach 2002: 147), amivel Benjamin integetni akart, hogy a nyilvánosságban elkerülje azt a látszatot, hogy a saját projektjének a legkevesebb köze is van egy szakralizált politika fasiszta programjához. Az exoterikus burok nem az elrejtést szolgálja, hanem a szimbolikus distinkciót. Most tekintsünk el attól, hogy ez az értelmezés eltalálja-e Benjamin eredeti szándékait, de mindenesetre az biztos, hogy létrehoz egy nagyon rejtélyes képet, amelyen az olvasó már aligha lát át. Ha az életmű eredeti szándékának csak performatív karaktere volt, akkor e fölé most egy másodfokú elrejtésként ráterül a marxista nyelv fátyla, amelynek feladata pedig a közönség becsapására vonatkozó szándék fellebbentése lenne. Ez némileg emlékeztet arra az orosz babára, amelyre Benjamin olyan szívesen hivatkozik – a benjamini életmű ezért (úgy tűnik) olyan burkokból áll, amelyek közül, ha egyet sikeresen lehántunk, csak egy újabb burokba ütközünk. Különösen fatálisnak bizonyul ez a túlzottan rafinált interpretáció mindazokon a helyeken, ahol Benjamin a maga kései írásaiban egészen egyenes vonalúan olyan szociokulturális jelenségekre akar kilyukadni, amelyeket nem lehet másképp értelmezni, mint a szentség jeleit egy profanizált világban. Mert itt nem a transzcendencia valóságát rendezi meg, és a marxista terminológiát sem instrumentalizálja, hanem csak két szintet szintetizál, azzal a teljesen ambivalenciamentes szándékkal, hogy egy antropológiailag kiirthatatlan szakralitás repedéseit egy szekularizált jelenben érthetővé tegye.

Eredményét tekintve egy ilyen értelmezés szinte mindazzal egybecseng, amit Kohlenbach a könyv utolsó részében a kései „materialista" Benjamin elméleti szándékairól előad. Ő is úgy látja, hogy a filozófust mindenekelőtt az a kísérlet foglalkoztatja, hogy a szentség megtapasztalásának esélyeit ott keresse fel, ahol a direkt afficiálhatóság miatt egy tömeges publikumra lehet számítani. A nyelv helyébe a technika lép, a magányosan recipiált mûalkotás helyébe a széles hatású film. Így most olyan kulturális szférák kerülnek a középpontba, amelyek nem a polgári elitek, hanem a proletarizált rétegek figyelmét vonták magukra. Kohlenbachnak nagyon szépen sikerül az új jelenségkörök kapcsán világossá tenni azt a potenciált, amely Benjamint arra indította, hogy ezeket a reszakralizálás egy formájának bizonyítekaiként vegye figyelembe: a technika esetében ez az az esély, hogy a termelőerők fejlődése során sikerül teremteni egy kulturális tudatot az alkotó közösségiség számára, amelyben az emberek közösen Istentől függőnek tudják magukat (Kohlenbach 2002: 156. skk.); és a film esetében ez az a potenciál, hogy a nézőkben a sokkszerű képek közvetlen prezentációján keresztül egy olyan „szellemi jelenvalóság" tudjon létrejönni, amely abban hasonlít a misztikus megragadottsághoz, hogy nem az

értelemben, hanem a testben otthonos (Kohlenbach 2002: 169–181). Mindkét értelmezés alkalmas arra, hogy végre szakítsunk azzal a régi előítélettel, mely szerint a kései Benjamin „materializmusában" a gazdasági struktúra-összefüggések felértékeléséről van szó. „Materialistának" talán inkább az 1930-as évekbeli munkáit lehetne nevezni – ahogyan azt Kohlenbach szuverén módon megmutatja –, mert Isten jelenvalósága már nem a szellem önmagára vonatkoztatottságának immanenciájában jelenik meg, hanem sokkal inkább az ember és a természet viszonyának kommunikatív összemosásában található meg (Kohlenbach 2002: 250–151). Azt biztonsággal kimondhatjuk, hogy az az ötven oldal, amelyet Kohlenbach a vallási eszme ezen új alakjának szentel, a legjobbak közé tartoznak abból, amit Benjamin kései fázisának műveiről valaha írtak. Valószínűleg a *Műalkotástanulmány*t, a *Történelemfilozófiai tézisek*et és az epikus színházról szóló tanulmányt még sohasem értelmezték ilyen következetesen a társadalom reszakralizálódásából kiindulva, mint ahogy az itt, a könyv utolsó részében történik. Ugyanakkor olvasás közben végig fennmarad az a rossz érzésünk, hogy sohasem tudjuk, hogy Benjamin végső soron menynyire vette komolyan a maga elméleti koncepcióját. Vajon olyan filozófiai szerzőről van-e szó, akinek a vallás visszatérésére vonatkozó vágya végül őt magát is meggyőzte ennek jelenvalóságáról; avagy ugyanez a szerző retorikai eszközökkel csak sugallni akarja azt, hogy próbáljunk úgy tekinteni a jelenkorra, mintha benne a szentség még jelenvaló lenne. Az erre a kérdésre adott válasz nem csak biográfiai szempontok miatt érdekes – és ezen nem csak Benjaminnak a Gustav Wynekenhez, Gershom Scholemhez és Theodor W. Adornóhoz való viszonya mérhető. Döntően függ tőle az a helyi érték is, ami Benjamin életművét megilleti a 20. századi szellemtörténetben.

Az, hogy Kohlenbach ezzel a válasszal adós marad, annak a következménye, hogy szerencsétlen módon a „vallási decizionizmust" választotta vezérfogalomként. Amilyen találónak tűnt e fogalom kezdetben – mert azt ígérte, hogy az egész életművet egyetlen motívumból kiindulva fogja tudni feltárni –, olyan félrevezetőnek bizonyult az interpretáció keresztülvitele során, mert mint ilyen egyáltalán nem teszi felismerhetővé, hogy egy olyan döntésről van szó, amelynek igenis lehetnek következményei a megfelelő meggyőződési rendszerek változásaira nézve. E belső határozatlanság miatt a könyvből hiányoznak az olyan kritériumok, amelyek alapján el lehetne dönteni, hogy Benjamin teljesíti-e vagy sem a saját maga elméleti szándékait. Ehelyett a mindenkori szükségletnek megfelelően egyszer a pusztán retorikai beszéd intencióját, máskor pedig komoly vállalkozást lehet tulajdonítani neki, amivel mindig együtt jár az értékelési mérce változása is. El kell ismerni, hogy Benjamin a két beállítottság között nem tudott mindig kellő különbséget tenni; mi azonban, akik időbeli távolságból tekintünk vissza az elméletére, nem tudunk kitérni az alternatíva megválasztása elől, ha racionálisan akarjuk megítélni az életmű tartalmát. Ha erről lemondunk, akkor létrejön egy szánalmas játék az állandóan váltakozó maszkokkal, amelyben az olvasó újra és újra Benjamin félrevezető manővereit láthatja maga előtt. A végén keserű iróniaként hangozhat, hogy egy ilyen okos, gondosan megírt, sőt úttörő jelentőségű könyv a „vallási decizionizmus" fogalmának választásával rossz döntést hozott.

Fordította: Weiss János

Hivatkozott irodalom

Deuber-Mankowski, Astrid (2000): *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen.* Berlin: Vorwek 8.
Habermas, Jürgen (1981): Bewußtmachende oder rettende Kritik. In *Politisch-philosophische Profile*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 360–376.
James, William (1947): The Will to Believe. In *Essays on Faith and Morals*. New York: Longmanns–Green, 32–62.
Kierkegaard, Sören (1951): *Entweder-Oder II*. In *Gesammelte Werke in 36 Abteilungen. 2–3. Abteilung*. Emanuel Hirch, Rosa Hirsch és Hayo Gerdes (szerk.). Düsseldorf–Köln: Diederichs.
Menninghaus, Winfried (1980): *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Steiner, Uwe (2004): *Walter Benjamin*. Stuttgart–Weiman: J. B. Metzler.
Witte, Bernd (1985): *Walter Benjamin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Axel Honneth (1949)

Jürgen Habermas asszisztense és tanítványa, professzor Konstanzban, Berlinben és Frankfurt am Mainban. 2001–2018 kötött az *Institut für Sozialforschung* igazgatója. 2011 óta a Columbia University professzora.

Értelmezés, reflexió, kritika

Fotó: Fáber Ágoston

replika

DOI: 10.32564/133.13

2024 (133): 275–280.
© A szerző(k) 2024
replika.hu/replika/133

Borbély András

Kultusz és technika

Walter Benjamin (2024): *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások.* Budapest: Open Books, 347. (Szerkesztette, fordította: Zsellér Anna, Kerekes Amália et al.)

Absztrakt: Walter Benjamin *A műalkotás a technikai reprodukció korában* című kötete a szerző politikai-esztétikai gondolkodásának alakulásába enged betekintést. A kötet tizenhat szövege közül nyolc már korábban megjelent magyarul, ezek átdolgozott fordításban kerülnek újra az olvasó elé, a másik nyolc szöveg azonban most először jelenik meg magyarul. A kötet szerteágazó, mégis összefüggő tematikájával az erkölcsfilozófiától, pedagógiától a művészetelméletig és a politikai gazdaságtanig a benjamini gondolkodásforma aktualitásával hat.

Kulcsszavak: technikai reprodukció, politikai esztétika, kultusz

Walter Benjamin írásainak újabb válogatáskötetét az utóbbi években megjelent válogatásokhoz képest az teszi sajátossá, hogy e kötetben Benjamin mint baloldali politikai-esztétikai gondolkodó sokkal nagyobb hangsúlyt kap. Ez a hangsúly nemcsak azért erősebb itt, mert a könyv a kapitalizmuskritikai gondolkodás alapműveit felsorakoztató *Bázis könyvek* egy darabjaként jelent meg, hanem mert – amint a könyv alcíme is jelzi – a szövegválogatás szempontjait is érzékelhetően meghatározta a társadalomelméleti, politikai (olykor politikai-teológiai) és a művészetelméleti szempontok – Benjaminra igencsak jellemző – belső összefüggéseit bemutatni kívánó szerkesztői igény.

A kötet tizennyolc, keletkezésük időrendjében szereplő írása közül nyolc korábban már megjelent különböző platformokon; ezek nagyobb része átdolgozott fordításban került újraközlésre, nyolc írás pedig jelen kötetben jelenik meg először magyarul. Utóbbiak közül politikai-esztétikai szempontból különösen jelentősnek tűnnek a Brechthez kapcsolódó írások, amelyek az ELTE BTK Esztétika Tanszékének fordítóműhelyében készültek. Nem kevésbé fontos az sem, hogy olyan jelentős gondolati kezdeményezőerőről tanúskodó írások, mint *A kapitalizmus mint vallás* vagy a *Párizsi passzázsok – Első jegyzetek* az online közlés után végre nyomtatott formában is elérhetővé váltak magyar nyelven.

Az életmű töredezettsége és a még töredezettebb magyar recepció persze továbbra is nehézzé teszi, hogy a benjamini korpusz tematikus hangsúlyait és belső súlypontjait átlássuk, jellemzően ugyanis inkább egyes „sztárszövegek" – mint például e kötet címadó tanulmánya, *A műalkotás a technikai reprodukció korában* című írás – köré épül terjedelmesebb kommentárirodalom. A szerkesztői koncepció itt azonban mégis lehetővé teszi, hogy egyfajta gondolati útvonalat és a különböző fókuszú és terminológiájú szövegek közti szorosabb belső összefüggést is érzékeljünk. Ha nagyon tömören szeretném megfogalmazni az így kirajzolódó beszédpozíciót, azt mondhatnám, hogy Benjamin egy alapvető és átfogó korszakváltás tapasztalójaként és dokumentálójaként szólal meg.

A kötet két első írása – *Az erkölcsoktatás* és *A kapitalizmus mint vallás* című szövegek – például még egy, a marxi gondolati belátásoktól érintetlen, inkább kantiánus, weberi és soreli hatásokhoz közel álló terminológiát és problémalátást tükröz, noha csírájában már ezekben is jelen van a későbbi szövegekre jellemző, a korszakváltás-tapasztalat egészét átfogni törekvő fókuszálás. Tulajdonképpen mindkét szöveg a vallás felől próbálja megragadni a korszakváltást. Noha az első szövegben ez a vallási nézőpont, az erkölcsfilozófiai és a pedagógiai szempontok mellett, nem tűnik annyira hangsúlyosnak, az erkölcs taníthatatlanságának tézise és az erkölcs eredetére vonatkozó okfejtések egyértelművé teszik, hogy Benjamin szerint erkölcsi rend csak vallási alapon szervezett közösségben jöhet létre. A vallás eszerint nem valamiféle dogmatika vagy metafizikai rendszer, hanem a közösségi életgyakorlatot formába öntő erő. Kiindulópontja ugyan az egyénben rejlő „alaktalan" (13), egyedül adekvát megnyilvánulási formája azonban a jóakaratú és közösségi vonatkozású *tett*. A második szövegben már sokkal nyilvánvalóbb a vallás felől elgondolt korszakváltás. Ez a befejezetlennek tűnő kísérlet meglepő módon a kapitalizmust nem egyszerűen vallási eredetű vagy vallási vonásokat is mutató képződményként próbálja leírni, mint például Max Weber, hanem inherensen vallási jelenségként: *kultuszvallásként*. Amennyiben azonban, ahogyan az előző szövegből következik, a vallás itt tulajdonképpen egy közösséget átfogó életformát vagy egy életforma „generatív kódját" jelenti, ez a gondolat már nem tűnik annyira meglepőnek.

Felületesen szemlélve azt is gondolhatnánk: a marxiánus, politikai gazdaságtani belátások behatóbb elsajátítása a húszas években Benjamint eltávolítja ettől a vallási, teológiai és erkölcsfilozófiai szempontrendszertől. A kötetet olvasva azonban inkább arra lehetünk figyelmesek, hogy ez a szempontrendszer nem tűnik el, sokkal inkább átfunkcionálódik. Úgy is mondhatjuk, hogy az egyszerre erkölcsfilozófiai, pedagógiai és vallási-teológiai implikációkat is magába foglaló, bizonyos értelemben „premodernnek" is nevezhető világtapasztalatból kiinduló társadalom- és művészetészlelés a benjamini temporális dialektika vagy korszakváltás-leírás egyik alapvető összetevőjévé válik. Ugyanis pontosan ez a világtapasztalat az, amely mintegy „dialektikusan átcsap" egy immár a technika, a termelési feltételek és a politika által meghatározott vagy átdifferenciált világtapasztalatba, de úgy, hogy ez a kultikus-vallási elem továbbra is nélkülözhetetlen marad ahhoz, hogy történetileg és fenomenálisan értelmezni és pozicionálni tudjuk azt az „észlelési forradalmat", amelyet ez a dialektikus átcsapás jelent.

A *Párizsi passzások – Első jegyzetek* című szöveg a 19. századi passzázsok 20. századi átalakulási folyamatának, pontosabban lökésszerű átcsapásának leírásával mutatja fel az áru által eluralt, a privát és a nyilvános közti különbséget felszámoló, a külső oldalt s egyúttal a kívülről való rátekintés lehetőségét megszüntető (56) immanens térben, mintegy önnön álmában bolyongó kapitalista kollektívumot. Itt olvasható a megjegyzés:

> Minden korszaknak megvan az álmok felé forduló oldala, a gyermekoldala. Az előző évszázadban ezek a passzázsok. Míg azonban a korábbi nemzedékek neveltetése a hagyomány, a vallásos útmutatás alapján értelmezte számukra ezeket az álmokat, a mai nevelés egyszerűen a gyermekek „szórakoztatására" irányul (56).

Ez a tömeg vagy kollektívum tehát már nem valamilyen erkölcsi rend institucionalizálója és hordozója, sokkal inkább olyan különös élőlény, amelynek a városi tér nem pusztán a külső tere vagy lakhelye, hanem a tudattalanja. Ez a kollektív lény ugyanannyira él ebben a város*ban*, mint amennyire a város tulajdonképpeni helye nem más, mint e kollektív lény tudattalanja, tehát a közösségi tudat és a közösség külső tere is dialektikusan átcsapnak egymásba. Benjamin ugyanakkor többször jelzi, hogy szándéka szerint nem puszta leírást akar adni erről a dialektikáról, hanem a kollektív álomból való *felébredés* ösztönzése a célja. Ez a felébredés vélhetően már nem vallási és erkölcsi, inkább esztétikai és politikai aktus lenne, mindazonáltal mint ilyen megőrzi dialektikus vonatkozását az előbbiek összefüggésére.

Még nyilvánvalóbb a vallási-erkölcsi összefüggés felől elgondolt esztétikai-politikai átfunkcionálódás a kötetcímadó *Műalkotás-tanulmány*ban, elég csak a „kultikus érték" és a „kiállítási érték" szélső pólusai között mozgó művészettapasztalatra utalni. A technikai reprodukció itt átfogó korszaktapasztalatra utal, amelynek vonásait Benjamin a művészetet létrehozó technikai feltételek, azaz termelőeszközök változásáról olvassa le. A termelőeszközök változása azonban nem pusztán külsődleges folyamat, amelynek során a művészet vagy akár az emberi tapasztalat „lényege" ugyanaz maradna, hanem olyasmi, ami alapvetően nemcsak a művészet létrejöttének és befogadásának feltételeit változtatja meg, hanem magát az emberi észlelés szerveződését is. Azok az indexek, amelyek a művészet régi tapasztalatát jellemzik („valódiság", „aura", „itt és most", „egyszeriség", „kontempláció", „távolság"), olyan kultikus közösségi kontextust feltételeznek, amely a

hagyományátadáson keresztül létrehozza a folytonosság és időbeliség, sőt a szubjektum önvonatkozásának és a tapasztalat megoszthatóságának egy sajátos világterét. A technikai reprodukció ezt az egész világteret rombolja le, illetve strukturálja át:

> Általánosságban véve úgy fogalmazhatunk, hogy a reprodukciós technika kivonja a reprodukáltat a hagyomány területéről. Amennyiben sokszorosítja a reprodukciót, egyszeri előfordulását a tömegessel váltja fel. S mivel lehetővé teszi, hogy a reprodukció igazodjon a befogadó mindenkori helyzetéhez, aktualizálja a reprodukáltat. A két folyamat hatalmas megrázkódtatáshoz vezet a hagyományozásban – megrendül a hagyomány, ami az emberiség jelenlegi válságának és megújulásának a fonákja (219).

Ugyanebbe a körbe tartozik a *Tapasztalat és szegénység* című esszét nyitó gondolatmenet, mely „a technika szörnyűséges kibontakozásával" (170) olyan korszakot vetít előre, amelyet alapvetően a tapasztalatszegénység jellemez, hiszen „mit ér a műveltség minden vívmánya, ha nem köt hozzá minket tapasztalat?" (171) A technikai reprodukció és az alapvető emberi tapasztalatok maradandó szavak, tanítások, bölcsességek, történetek hagyományon keresztüli, lényegében kultikus átörökítése két egymással szemben álló logika. Ahogyan az áruban megszűnik az az egyediség, amellyel a kézműves terméke még rendelkezett, mert magán viselte alkotója kéznyomát, úgy a technikával körülövezett vagy egyenesen a technikai reprodukció által elnyelt emberi tapasztalatok egyedisége és hagyományozhatósága is megszűnik. Tulajdonképpen tehát nem rendelkezünk többé kollektíven átörökíthető emberi tapasztalatokkal, hiszen e tapasztalatok feltételei technicizálódtak. Úgy is mondhatjuk, hogy a tapasztalatok, amelyeket például egy emberi élet leélése során fölhalmozhatunk, s amely az öregség és a bölcsesség összekapcsolását lehetővé tette, többé már nem számítanak értékes vagy akár hasznosítható tudásnak. Ez azonban kihat az életfolyamat értékelhetőségére is, hiszen ha az, amit életünk során megtapasztalunk vagy megtapasztalhatunk, továbbá megérthetünk ittlétünkből, a technikai reprodukció korában többé nem használható, nem átadható, nem releváns, akkor afféle új barbárokká lettünk:

> Szó szerint. Azért fogalmazunk így, hogy bevezessük a barbárság új, pozitív fogalmát. Mert mire ösztönzi a szegényes tapasztalat a barbárt? Arra, hogy mindent elölről kezdjen, újrakezdjen, beérje a kevéssel is, és ebből a kevésből tervezzen anélkül, hogy jobbra vagy balra nézne (171).

Ugyanezt az ívet rajzolja meg a Nyikolaj Leszkovról szóló, *A történetmondó* című szöveg. A történetmondó alakja – mondja Benjamin – ahhoz a világtérhez kapcsolódik, amely a *Műalkotás-tanulmány* szerint az „aurával" rendelkező mű „itt és most"-ján, „valódiság"-án, vagy egyszerűbben: az egyedi tapasztalat távolságot létrehozó megformálásán és annak kultikus-közösségi átörökíthetőségén és hasznosíthatóságán alapult. A másik oldalon áll a modern regény és a sajtó, amelyek a technika és a politika által meghatározott korszak „transzcendentális hajléktalanságát"[1] és tanulságnélküliségét öntik formába. A történetmondó még afféle kézműves, aki a praxis egy olyan formáját gyakorolja, melynek során összehangolódik a lélek, a szem és a kéz.

1 Vö. Lukács György *A regény elmélete* című művével.

> Ezt a gyakorlatot azonban már nem ismerjük. A kéz már csak szerény szerepet játszik a termelésben, és a történetmondásban elfoglalt helye üressé vált. (A történetmondás a maga érzéki mivoltában sem kizárólag a hang műve. Az igazi történetmondásra hatással van a kéz is, amelynek munkában edzett mozdulatai százféleképpen támogatják az elhangzottakat.) A lélek, szem és kéz […] egykori összehangolása a kézművesség összhangja, amelyet ott ismerünk fel, ahol a történetmondás művészete otthonosan mozog (303).

A történetmondás hátterében tehát egy életforma-gyakorlat áll, nevezetesen egyfelől a helyben lakó földművesé, amely lehetővé teszi egy szűkebb tájékhoz kapcsolódó tapasztalat összegyűjtését, letisztulását és átadását, másfelől a kereskedőé, utazóé vagy hajósé, amely viszont az általános emberi tapasztalatok szintetizálását és lepárolását segíti elő. E kettő kölcsönhatása, például a vándorlegény és a letelepedett mester tapasztalatainak egymást áthatása a középkori kézművesek életformájában a történet mint irodalmi forma afféle technikai-termelésbeli hátterét adja. A modern kapitalista technika ezekhez nem úgy viszonyul, mintha fokozatos fejlődés, fokozatos felhalmozás eredménye lenne, hanem mint az előbbieket lehetővé tevő világteret vagy tapasztalatvilágot likvidáló, lökésszerű hullámokban történő átcsapás a technológiai apparátusok uralta tapasztalat- és világszegénységbe.

Mivel tehát a modern technika nem pusztán afféle semleges eszköz, hanem az emberi észlelést, életformát, továbbá közösségiséget is átstrukturáló termelőapparátus, logikus, hogy szorosan kapcsolódik a politikához. Úgy tűnik, Benjamin szerint technika és politika kapcsolata a marxi elgondolás mentén a technika és a tömeg viszonyán keresztül ragadható meg. Mintha itt egyszerűen a termelőeszközök közösségi tulajdonba vétele jelentené a pozitív irányvételt, mivel Benjamin azt hangsúlyozza, hogy amilyen mértékben a technika áthatja a társadalmat, abban a mértékben a tömeg mintegy el is sajátítja, a maga javára és céljaira is fordítja, szemben egy olyan konstellációval, amelyben a technika a tőkések, illetve a tőke által kebeleződik be. Míg előbbi a kapitalizmusnak a kommunizmus konstruktivitásába, utóbbi fasiszta destrukcióba és háborúba való átcsapást jelentene. Mindenesetre kérdés, hogy ma, amikor a tőke és a technika, a technika és a tömeg, továbbá a tőke és a tömeg – impliciten nyilván osztályalapú – elkülönülése nem olyan markáns, sőt – mivel olyan mértékig áthatják egymást – elvi elkülöníthetősége sem feltétlenül látszik kivitelezhetőnek, reménykedhetünk-e még a tömeg és a technika ilyen pozitív, emancipatórikus kimenetelű „szövetségében". Mi van, ha a tőke technikája sajátította el végül el az emberiséget? Ha igaz, hogy a modern technika egy, a tőke által forradalmasított termelőapparátus, mint ahogyan azt Marx sugallja, e technikának inherens része a kapitalista destrukció.

Benjamin dialektikus és materialista esztétikai elemzései, akárcsak a *Műalkotás-tanulmány* filmelméletében, a Brechtről és az epikus színházról szóló szövegekben is a jelzett korszakváltás indukálta átfunkcionálódás keretébe illeszkednek: először is a színház „technikájának", termelési eszközeinek megváltozását írja le. Az új színházban a színpadot felváltja a pódium (ez némiképp analóg a kultikus és a kiállítási érték szembeállításával), a színészek nem szerepekbe „élik bele" magukat, hanem funkcionáriusok, akik álláspontokat visznek színre, és a cselekmény helyett állapotok, vagy úgy is fogalmazhatunk, hogy konstellációk létrehozására törekednek, a szavakról és a verbális költőiségről a

gesztusokra tevődik át a hangsúly, amiképpen az előadás és a közönség újfajta viszonya is lerombolja a polgári színházban még megőrződött kultikus-közösségi vonásokat.

> Tehát míg a színpad színésze „komédiásként" olykor a paphoz kerül közel, addig az epikus színházban a filozófus oldalán találja magát. A gesztus demonstrálja a dialektika társadalmi jelentőségét és alkalmazhatóságát (157–158).

A gesztus dialektikája továbbá annak megfelelője a színházban, mint ami a történelmi világban a tett: tulajdonképpen ez teremti a történelmet. A színház és a történelem „iránya" így azon múlik, hogy képesek vagyunk-e a fölmérni és tudatosítani gesztusaink és a tetteink valódi indítékait.

Az új Benjamin-kötet szerteágazó, mégis összefüggő tematikájával a pedagógiától a művészetelméletig és a politikai gazdaságtanig e gondolkodási forma aktualitásával hat: abban az értelemben is, hogy perspektívája ma is aktuális témákat és problémákat vetít elénk, de abban szintén, hogy a legtávolabbinak és „meghaladottnak" tűnőt éppúgy képes az aktualitás közelségébe emelni. Úgy tűnik tehát, hogy a pillanatnyiság terrorjával és a bekebelezésig jutó közelségfétissel, amely a kapitalista technikai reprodukció korában minden pillanatban belekalapálja a tudatba az értelmetlenség aktualitását, szembeállítható egy olyan filozófiai aktualizálás, amely az előbbi tendenciával szemben tágítja, nem pedig mindig újra fölemészti az aktualizálhatóság körét. Tehát mégiscsak távolságot teremt – a közelség szűk terein belül.

Hivatkozott irodalom

Benjamin, Walter (2024): *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások*. Budapest: Open Books.

Borbély András (1982)

ifjúsági mentor, Gyergyóremetén él.

replika

DOI: 10.32564/133.14

2024 (133): 281–287.
© A szerző(k) 2024
replika.hu/replika/133

Erőss Réka

A szemlélődés derűje

Recenzió Walter Benjamin *A belső világ krónikája* című könyvéről

Absztrakt: Recenziómban Walter Benjamin *A belső világ krónikája* című, Zsellér Anna által fordított és összeállított önéletrajzi írásait tartalmazó kötetet ismertetem, középpontba állítva a kötet két leghangsúlyosabb szövegének, a *Moszkvai napló*nak és a *Berlini krónika*nak a részleteit. Az előbbi 1926–27 fordulóján, Benjamin egy hónapos oroszországi látogatása alatt keletkezett, az utóbbit pedig, amelyben a filozófus fiatalkori éveire és szülővárosára emlékezik, 1932-ben Ibizán írta. A városképként és önéletrajzi szövegként egyszerre funkcionáló írások főként autentikus kritikai attitűdjükkel hívják fel magukra a figyelmet. Míg a *Moszkvai napló*ban a szovjet proletárdiktatúra melletti maradéktalan elköteleződésre való képtelenség, a *Berlini krónika*ban a polgári életforma ellentmondásaival szemben táplált ellenérzések szolgáltatnak alapot a kritikának. A berlini és moszkvai városképekből az a Benjamin stílusára jellemző derűs szemlélődés köszön vissza, amely a dolgok és a jelenségek mélyére hatol, és belső, rejtett lényegüket tárja az olvasó elé.

Kulcsszavak: önéletrajz, napló, Walter Benjamin, Moszkva, Berlin

Zsellér Anna 2020-ban a Kijárat Kiadónál megjelent fordítása Walter Benjamin önéletrajzi írásainak egy részét gyűjti egybe.[1] A kötet *A belső világ krónikája* címet viseli, legterjedelmesebb és egyben leghangsúlyosabb szövegei, a *Moszkvai napló* és a *Berlini krónika* mégis inkább a külvilágról, a címekben szereplő városok légköréről és az azzal kapcsolatos észrevételekről adnak hírt. Benjamin szülővárosának, Berlinnek és a német filozófus egy hónapos – úgy magánéleti, mint szakmai okokból történő – moszkvai tartózkodásának leírásaiban valóban fel-felvillan az író bensőséges érzés- és gondolatvilága; ez azonban legtöbbször kísérőként van jelen a külvilággal kapcsolatos, zavarba ejtően pontos és éles szemű észrevételei mellett.

A városképek egy Gershom Sholemhez és egy Jula Radt-Cohnhoz – akibe maga Benjamin is szerelmes volt – írott levéllel, illetve két szakmai önéletrajzzal egészülnek ki. A könyv első (Benjamin harmadik) önéletrajza 1928-ban készült, és az írás akkori szerzői önértelmezésének lenyomatát őrzi. A második ilyen jellegű művét (a hatos számút) pedig Adorno kérésére írta 1940-ben, aki az önéletrajzot azért kérte, mert megpróbálta elintézni, hogy filozófustársa az *Institut for Sozialforschung (Társadalomkutató Intézet)* nevében beutazási engedélyt kaphasson az Egyesült Államokba.

Az önéletrajzi írásokként emlegetett szövegek változatos formában és stílusban íródtak. A *Moszkvai napló* Benjamin 1926–27 telén tett oroszországi látogatása során született. Az utazás elsődleges oka nem annyira a szovjet szakmai-tudományos élet megismerése és az abba való beilleszkedés iránti törekvés – ez utóbbit tekintve Benjamin nem járt különösebb sikerrel –, mint inkább az ideg-összeroppanását követően egy moszkvai szanatóriumban lábadozó lett színésznő és kommunista mozgalmár, Asja Lācis[2] közelsége iránti vágy volt, akivel Benjamin 1924-ben ismerkedett meg Capri szigetén. Később az *Egyirányú utc*át is neki dedikálja a következő mottóval ellátva: Ennek az utcának / Aszja Lácisz utca / a neve: / ama másik után, / melyet / mérnök-névadója / a / szerzőn át nyitott" (Benjamin 1980: 483). A klasszikus naplóformának köszönhetően a *Moszkvai napló* a kötet legszemélyesebb hangvételű darabja, melyet lapozgatva az olvasó „olyan közel kerül a szerzőhöz, hogy szinte a légzését is hallja a jól fűtött és tágas szállodaszobában" – véli a fordító a kötethez írott utószavában (211). A naplóbejegyzések egészen más, törékeny jellemvonásait megvilágító fénybe helyezik a német filozófust. Kendőzetlenül, az önkritikát sem mellőzve vall bennük a Lācis iránt érzett szerelméről, az annak beteljesületlensége okán érzett frusztrációról és csalódottságról, a Bernardt Reichhoz – aki a látogatás idején Lācis élettársa – fűződő barátságának hullámvölgyeiről. Nem utolsósorban pedig moszkvai tapasztalatairól is beszámol, a kialakult és megszilárdulóban lévő, mégis állandóan változó társadalmi légkörről, a képlékeny történelmi szituációt illető benyomásairól és észrevételeiről. Utóbbiak alapján írja meg aztán a *Moszkva* című városképet – Martin Buber kérésére – Buber *Die Kreatur* című folyóirata számára. A teljes szöveg végül kézirat formájában maradt fenn; egy részét a *Humanité* című francia lap közölte 1927-ben *A proletár ifjúság jelenlegi fejlődése* címmel.

---

1 2023-ban a Kijárat Kiadó újabb Benjamin fordításkötetet jelentetett meg ugyancsak Zsellér Anna szerkesztésében és fordításában *Hasis Marseille-ben: Városképek, gondolatképek és más írások* címmel.

2 Asja Lācis lett színésznő és rendezőnő volt, akibe Benjamin szerelmes lett. Caprin történt megismerkedésükkor ezt írta barátjához, Gerschom Sholemhez szóló levelében: „A legérdekesebb ember itt egy rigai bolsevista lett nő" (lásd *Moszkvai napló*, 2. jegyzet). Benjamin Lācis hatására kezdett el közeledni a marxizmushoz.

A naplóforma vallomásosságát jól ellenpontozza a *Berlini krónika* átfogóbb, esszéisztikus szemlélete, bár helyenként ebben is megjelennek intim, többek közt a szerző erotikus fantáziáját érintő részletek. E szöveg, amely 1932 nyarán Ibizán keletkezett, Benjamin búcsúja szülővárosától, amely fontos szerepet játszott elméleti útvonalainak kitaposásában. Benjamin ekkor a fasizmus térhódítása miatt szülővárosa elhagyására kényszerült, és sejthette, hogy kevés esélye maradt a visszatérésre. A *Berlini krónika*, amely verses és prózai formában egyaránt fennmaradt, és amelyet a *Berlini gyermekkor a századforduló táján* című esszé előzményeként szokás emlegetni, szintén önéletrajzi szöveg, de itt a szerző személye többnyire csendben megbújik a szabadon szemlélődő, éles szemű megfigyelő mögött, aki élményeinek és emlékeinek szemlézésében megelégszik annyival, hogy személyességét a nézőpont egyediségére korlátozza, és örömét leginkább a szubjektív valóság minél kompaktabb és kimerítőbb megragadásában leli. Miután a *Die Literarische Welt* kérésének eleget téve belekezd a glosszasorozat írásába, Benjamint kihívás elé állítja a laza, személyes stílus kialakítása: „…egyszeriben kiderült, hogy a szubjektum, amely az évek során hozzászokott, hogy a háttérben maradjon, nem hagyja magát olyan egyszerűen színpadra csábítani" – írja (153).

A *Moszkvai napló*t – csakúgy, mint a *Berlini krónikát* – áthatja egy sajátos, a világ, annak dolgai és viszonyai iránti kíváncsiságból és éber figyelemből fakadó derű. Benjamin e városképekben – nemkülönben, mint az *Egyirányú utca* szövegeiben vagy a művészetkritikai esszéiben – az apró, legtöbbek által lényegtelennek vélt, valójában azonban beszédes és jelentőségteljes részletek iránti lenyűgöző érzékről tesz tanúbizonyságot. Olyan különleges lényeglátás ez, amely egy város utcáinak vagy lakásbelsőinek elrendezéséből, a járókelők arckifejezéséből vagy akár a közlekedési stílusából is képes érvényes következtetést levonni. Walter Benjaminról szóló esszéjében Tamás Gáspár Miklós éppen erre a különleges tehetségre hívja fel a figyelmet, melynek lényege „a látszólag marginális jelenségekben (a barokk szomorújátéktól a bélyeggyűjtésig és a gyermekkönyvekig) föltárni a lényeget és fölforgatni a kulturális hierarchiákat" (Tamás 2021). Benjamin a *Moszkva* című Denkbildben (gondolatképben) például külön részt szentel a villamosközlekedés rendkívül szellemes leírásának:

> A villamosközlekedés Moszkvában mindenekelőtt taktikai tapasztalat. […] A szívós lökdösődés, tolakodás, válaszlökdösődés hang nélkül és a legnagyobb szívélyességgel zajlik minden egyes felszállásnál a legtöbb helyen már zsúfolásig teli kocsiban. (Ilyen alkalmakkor még soha nem hallottam egyetlen rossz szót sem.) Ha már odabenn van az ember, akkor kezdődik csak a vándorlás. A bederesedett ablaküvegeken keresztül sosem felismerhető, hogy a szerelvény éppen hol tartózkodik. Ha mégis kiderül, az sem segít sokat. A kijárathoz vezető utat szorosan beékelődő embertömeg zárja el. Mivel hátul kell beszállni, de elöl kell elhagyni a kocsit, az ember kénytelen ezen a tömegen átjutni. Az előrejutás legtöbbször természetesen súbokban történik; a fontos állomásokon a kocsi majdnem teljesen kiürül. Tehát maga a moszkvai közlekedés is javarészt tömegjelenség (128).

A városkép bővelkedik az ehhez hasonló ironikus leírásokban, mint például a lenini tekintélyre hivatkozó plakátkampány bevetésével államilag korrigálni kívánt orosz időérzék (127) kapcsán megfogalmazott gondolatok, vagy épp a magánélet bolsevizmus általi

felszámolásának (125) és a kispolgári lakásbelsők fojtogató zsúfoltságának leírásában, amelyekről aligha olvasható ennél pontosabb, lényeglátóbb leírás:

> A kispolgári berendezési stílushoz hozzátartozik a kitöltöttség: borítsák képek a falat, párnák a kanapét, terítők a párnákat, a falipolcokat apróságok, színes üvegek az ablakokat. (Az efféle kispolgári szobák csataterek, amelyeken győzelmesen vonul át az árutőke pusztító rohama: semmi emberi nem tud bennük kisarjadni többé) (125).

Engedtessék meg itt egy rövid kitekintés, amelyben rávilágítok a Benjamin és (a fiatal) Lukács György filozófiai munkássága közti párhuzamra. Mindkét szerző a német romantika felől érkezik, és az irodalomkritikán keresztül lép be a filozófia és a társadalomkritika terepére. Sőt, mindketten a századelő „romantikus antikapitalizmusának" (Lukács 2009: 16) szellemében fogalmazzák meg a német polgári életforma silányságával szembeni kritikájukat. Érdekességképp megemlítendő, hogy *A regény elmélete* és *A műkritika fogalma a német romantikában* ugyanabban az évben, 1920-ban jelent meg, jóllehet a két gondolkodó közti eltérés azonnal megmutatkozik, amint megvizsgáljuk a műkritika lényegével szembeni attitűdjeiket. Elsőre ebben is mutatkoznak hasonlóságok, hiszen a romantikus műkritika-fogalomnak megfelelően mindketten a műalkotás lényegéhez, formájához igyekszenek eljutni, melyről feltételezik, hogy a műben immanensen jelen van és felfejthető. Azonban míg Lukács figyelme az általa kidolgozott formafogalomban lentről felfelé, a nagyobb, a magasabb, sorsszerűnek vélt gesztusok fele irányul, és szemléletében a nüanszoknak, a hétköznapiságnak nincs helye, addig Benjamin épp hogy az apró, az esetleges és a rezdülésszerű, az avatatlan szem számára alig látható dolgok felé fordítja tekintetét, bennük látja meg a lényegit. Lukács sorsfordító gesztusokat elemez esszéiben, bennük az esetlegesség sorssá alakításáról beszél – lásd például *Sören Kierkegaard és Regine Olsen* című írását (Lukács 1977: 287–303) –, Benjamin ellenben az ételekről, a bútorokról, az álmokról vagy épp a bélyeggyűjtésről elmélkedik. Az előbbitől a tragédiához, az utóbbitól pedig a barokk szomorújátékhoz vezet az út.

A „történelmi események fordulópontján" (116) álló Moszkva leírását egyfelől a proletárdiktatúra jelene, még inkább pedig a jövője iránti kíváncsiság hatja át, másfelől pedig a szovjet rendszerrel szembeni éles szemű kritika és annak visszásságai, belső ellentmondásai iránti érzékenység jellemzi. E kettősséget és Benjamin szovjet kommunizmussal szembeni kételyeit tükrözi a kijelentés, amely a Jula Radt-Cohnnak címzett levelében olvasható: „Teljesen előreláthatatlan, hogy Oroszországban a közeljövőben mi fog kisülni mindebből. Talán egy valódi szocialista társadalom, talán valami egészen más" (112). Itt köszön vissza az a Benjaminnal kapcsolatban gyakran felmerülő, az utószóban is érintett kérdés, hogy „igazi" marxistának tekinthető-e. Benjamin nézetei részét képezik a tág értelemben vett marxista tradíciónak, túl is mutatnak rajta – különösen a történelem fogalmát illetően (Márkus 1998: 839). A fordító szerint Benjamin *Moszkvai napló*jára jellemző, eszmetörténeti besorolásoknak ellenálló gondolkodásának középpontjában az a kritikai kérdés áll, hogy „lehet-e, és ha igen, hogyan lehet tudományos és esztétikailag is komolyan vehető igényességgel működtetni a materialista dialektikát, s vajon megakasztható, megkérdőjelezhető-e vele a kapitalista fejlődés" (213). Az általam egyébként kielégítőnek vélt válaszhoz csak annyit fűznék hozzá, hogy a *Moszkvai napló* kritikai kérdésénél az említett szempontokon kívül az egyéni élet minőségének mérlegre állítása is fontos szerepet

játszik. A napló legérdekesebb részei talán éppen azok, melyekben a mindennapi élet változásainak nyomon követése, a változások egyénre gyakorolt hatásainak értékelése zajlik. Benjaminra minden bizonnyal mély benyomást tett a hétköznapok kaotikus légköre, a társadalmi átalakulást szolgáló kísérleteknek való kitettség, a bizonytalanság, az előreláthatatlan változás és az átmenetiség állandósulása, amely a húszas évek Moszkvájának légkörét meghatározta. Ahogyan egy bolthelységből egyik napról a másikra iroda válhatott, úgy egy katona is színházigazgatóvá léphetett elő ugyanilyen rövid idő alatt (124). Az emberek a történelem és az állam érdekeinek szolgálatába állítható eszközökké váltak. Az individualitás minden lehetséges oldalról leépült, melyek közül Benjamin számára talán a magánélet eltűnése („a bolsevizmus eltörölte a magánéletet", lásd 125) és az önálló vélemények korlátozottsága, sematizálódása (131–132) a legriasztóbb. A moszkvai útinaplójából kitűnik, hogy a Szovjetunió sem képez kivételt az észrevétel alól, melyet Benjamin az *Egyirányú utcá*ban tesz, tudniillik, hogy „az élet konstrukcióját pillanatnyilag sokkal inkább a tények hatalma s nem a meggyőződések ereje határozza meg" (Benjamin 1980: 485).

Ugyanakkor a bolsevikok által bevezetett üdvözlendő kezdeményezésekről sem mulaszt el beszámolni, mint amilyen a korrupció visszaszorítása vagy a szociális háló kiépítése voltak. A *Moszkvai napló* karizmája éppen abban rejlik, hogy képes visszaadni a korszak ambivalenciáját, összhangban a „kétértelműség dialektikájának" benjamini koncepciójával, amelyről Márkus György (1988) beszél *Walter Benjamin, avagy az áru mint fantazmagória (II)* című tanulmányában. Eszerint egy történelmi szituáció negativitása magában hordozza a megváltás lehetőségét.

Az elméleti dilemmákat, melyekkel a baloldali értelmiség a húszas években szembesült, Benjamin egy józan ítélőereje teljében lévő, ritka éles szemű megfigyelő nézőpontjából tárgyalja. Az egyik legnagyobb ilyen dilemma Vlagyimir Iljics személyének kultuszát érinti, akinek neve „egyre nagyobbra és nagyobbra nő" (143), a húszas évek végére amolyan – Ernesto Laclau korszerű kifejezésével élve – „üres jelölővé" (Laclau 2019: 58–63) dagad; a kifejezés eredeti jelöltjétől elszakadva és jelentésétől megfosztva olyan referenciává válik, amellyel bármilyen állítás vagy tett igazolhatóvá vagy pedig cáfolhatóvá válik. Még a csecsemők fejlődését is abban mérik, hogy mikortól képesek kérésre rámutatni a Lenin-arcképre (120–121). A *Moszkvai napló* a korabeli orosz jelen tapasztalatainak problematikusságára világít rá, mely által a jövő válik kérdésessé: mivé lesz az ország jövője vezetőjének halála után? Benjamin az Oroszországot afféle új ikonokként ellepő Lenin-portrék egyikének szimbolikáját beszédesnek vélve, annak profetikus leírásával zárja a *Moszkva* címen összegyűjtött feljegyzéseit: „Lenin az asztalnál, a *Pravda* egyik száma fölé hajolva. Ahogy így átadja magát egy efemer újságnak, megmutatkozik lényének dialektikus feszültsége: míg tekintete bizonyossággal fordul a távoli felé, szívének fáradhatatlan gondja a pillanaté" (143).

Míg a Moszkváról szóló gondolatképek az író számára újszerű tapasztalatok minél pontosabb megragadása által igyekszenek feltárni a helyben és időben meghatározott valóság lényegi tulajdonságait, és ezáltal akkomodálódni hozzájuk, addig a *Berlini krónika* a már jól ismert terek, hangulatok és viszonyok felidézése által keresi az ént, aki már mérhetetlen távolságban van attól az önmagától, akire a szöveg alanyaként – többször is egyes szám harmadik személyben – hivatkozik. A két szöveg tétje és iránya tehát ellentétes. Az előbbi a jelen újszerű élményeinek mélyebb megértését, az utóbbi a múlthoz való viszony kialakítását célozza meg.

A *Berlini krónika* visszafelé tekint: a múlthoz intézi kérdéseit. Az író itt saját emlékezetének tájait járja be, személyisége és elméleti beállítódása, a részletek iránti kifinomult érzéke kialakulásának alapköveinél időz el. Az olvasó előtt feltárul egy berlini zsidó polgári családban eltöltött gyermekkor, az egyetemi ifjúság tevékenysége és a berlini kávéházak világa a századforduló környékén. Míg Moszkva európai nagyvárosoktól eltérő hangulata lenyűgözi Benjamint, valódi egzotikumként tekint rá („maga a kandírozott Kelet", lásd 140), Berlinre a polgári életforma és a kapitalista elidegenedettség otthonaként tekint. Kávéházai, mulatói és közterei a századelő dekadens zavarodottságát látszanak képviselni Benjamin szemében. A berlini utcák a moszkvaiakhoz képest üresek és sivárak, leginkább egy versenypályához hasonlítanak, „ahol egy mezőnyi, hatnapos versenyen részt vevő kerékpáros száguld előre elkeseredetten" (117). Amíg Moszkva a forradalom óta kasztállammá alakult (131), azaz állampolgárai tekintélyét nem a vagyonuk vagy a rangjuk, hanem a párthoz való tartozásuk határozza meg – ami egyébként nem garantálja az előnyösebb társadalmi berendezkedést –, Berlinben virágzik a kapitalizmus, és az osztálykülönbségek lépten-nyomon kiütköznek. Ki tudhatná ezt jobban, mint egy jómódú zsidó kereskedő fia, Walter Benjamin. A berlini gyermek- és fiatalkor felidézésének fontos mozzanata a szegénységhez és az alsóbb osztályok tagjaihoz való tudatos viszony kialakításának bemutatása. Mintha Benjamin saját példáján keresztül akarná érzékeltetni, hogy egy polgári háttérrel rendelkező baloldali értelmiségi számára az osztálytudat kialakítása ugyanolyan fontos, ha nem még fontosabb, mint egy proletár számára. A prostituáltak, koldusok és általában a nyomor felé fordított kiemelt figyelem mindkét városképen végigvonul. A koldusokról például nem kis iróniával azt állapítja meg, hogy „minden moszkvai intézmény közül egyedül ők a megbízhatóak, és tartják rendületlenül a helyüket, miközben körülöttük minden mozgásban van", még annak ellenére is, hogy nem sok alamizsnát kapnak, tekintve, hogy a forradalom után rossz társadalmi lelkiismeret enyhülni látszik, és vele együtt az általa táplált adakozókedv is (123). A *Berlini krónika* egy bekezdésében pedig a karácsony (már akkor elidegenedett) ünnepének osztályvonatkozásait elemzi, amelyek már a gyermekkortól kezdve élesen kettészelik a társadalmat a vagyonbeli különbségek mentén.

> De eljött a karácsony, és a polgárgyerek szeme előtt egyszerre csak két hatalmas táborra osztotta fel a várost. Nem az igazi, valóságosakra, amelyekben a kizsákmányoltak és az urak állnak egymással szemben kibékíthetetlenül. Nem, ez egy beállított, elrendezett hadszíntér volt, majdnem olyan valószerűtlen és művi, mint a jászolok, amelyeket papírból és fafigurákból készítettek, viszont ugyanolyan régi és tiszteletet parancsoló is egyben: jött a karácsony és elválasztotta a gazdagot a szegénytől. Eljött a karácsony és kettéosztotta a gyerekeket azokra, akik ott vonultak végig szüleikkel a Potsdamer tér bódéi előtt, és azokra, akik odabent, egyedül babáikat és báránykáikat árulták a velük egyidőseknek. Eljött a karácsony és vele együtt az áruk ismeretlen világa (190).

Fiatalkorának meghatározó szellemi csoportosulására, a Dorotheen utca 6. szám alatt, „Otthon"-ként emlegetett székhelyükön gyülekező „Szabad Egyetemistákra", az általuk képviselt szellemi irányzatra és kieszközölni kívánt változásokra Benjamin így emlékszik vissza: „Egy végső, heroikus kísérlet volt ez arra, hogy úgy változtassunk az emberek hozzáállásán, minek során nem indítunk támadást viszonyaik ellen" (156). A felismerés, hogy a haladó szellemű polgári szemlélet nemcsak meddő, de hosszú távon halálra van ítélve,

elindította Benjamint azon az úton, melyen aztán Lukács György, Bertold Brecht és Asja Lācis útbaigazításával a kommunizmushoz jutott el.

A *Moszkvai napló* és a *Berlini krónika* is kritikai szemléletük miatt válnak jelentős írásokká. Míg az előbbiben a szovjet típusú proletárdiktatúra melletti maradéktalan elköteleződésre való képtelenség, az utóbbiban a polgári életforma ellentmondásaival szemben táplált ellenérzések szolgáltatnak alapot a kritikának. Így bár a Moszkvával kapcsolatos reflexiók keletkezésüket tekintve régebbiek, mint a *Berlini krónika,* emez mégis megelőzi azokat nemcsak az általa leírt időszak idejét tekintve, hanem Benjamin szellemi fejlődésének íve szempontjából is, amely a burzsoázia kritikájától indulva jutott el a marxizmussal való rokonszenvhez.

Tapasztalat és szegénység című esszéjében Walter Benjamin saját korát olyan új barbárságként jellemzi, amelyben a tapasztalatszegénység uralkodott el, s bár a tapasztalatok megsokasodtak, a világ egyre kevésbé viseli magán azok nyomait (Benjamin 1980: 735–745). Ha elfogadjuk ezt az állítást, egyúttal azt is hozzátehetjük, hogy e téren máig sem lettünk gazdagabbak. Ha az itt bemutatott kötet írásait szemléljük, akkor pontosan e tapasztalatszegénységnek való makacs ellenállást találjuk bennük. Benjamin kétségkívül korának egyik legjobb megfigyelője. Képes szabadon szemlélődni a külvilágban és a saját belső világában egyaránt, miáltal valós tapasztalatokra tesz szert. *A belső világ krónikája* című könyv olvasása talán ad némi esélyt a megfigyelés, a szemlélődés, a tapasztalás művészetének mimetikus újratanulására.

Hivatkozott irodalom

Benjamin, Walter (1980): Tapasztalat és szegénység. In *Angelus novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok.* Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 735–756.

Benjamin, Walter (2020): *A belső világ krónikája*. Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat.

Laclau, Ernesto (2019): Populizmus: Mit fed a név? *Kellék* (61): 53–68.

Lukács György (1977): Sören Kierkegaard és Regine Olsen. In *Ifjúkori művek*. Tímár Árpád (szerk.). Budapest: Magvető.

Lukács György (2009): *A regény elmélete – Dosztojevszkij-jegyzetek*. Budapest: Cond-Cura Alapítvány.

Márkus György (1998): Walter Benjamin, avagy az áru mint fantazmagória (II). *Holmi* 10(6): 837–849.

Tamás Gáspár Miklós (2021): A romantika és Walter Benjamin. *1749*. (június) Interneten: https://1749.hu/fuggo/essze/tamas-gaspar-miklos-a-romantika-es-walter-benjamin.html (letöltve: 2024. július 30.).

Erőss Réka

elsőéves doktorandusz hallgató a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Filozófiai Doktori Iskolájában.

MEGJELENT! MEGJELENT! MEGJELENT!

Társadalomtörténeti Monográfiák 14. kötete

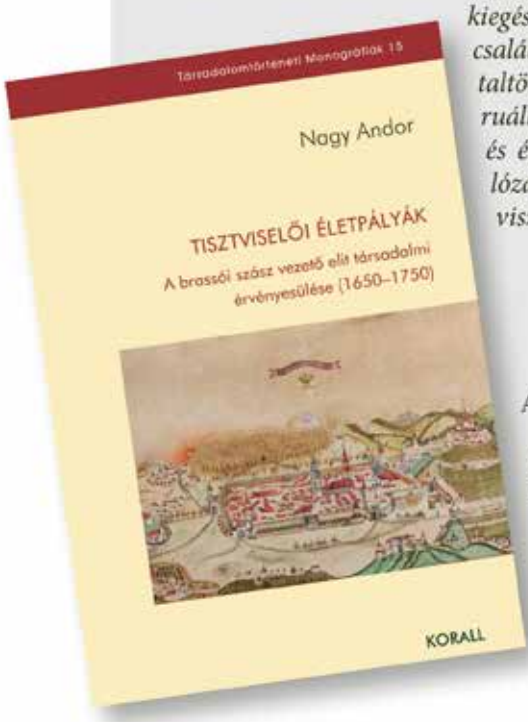
Nagy Andor

TISZTVISELŐI ÉLETPÁLYÁK

A brassói szász vezető elit társadalmi érvényesülése (1650–1750)

Jelen kötetben a szerző egy olyan forrástípust hasznosít társadalomtörténeti szempontból, amely eddig jórészt csak az irodalomtörténészek számára tűnt érdekesnek. A dél-erdélyi szász kereskedőváros, Brassó egyházközségi levéltárának gazdag gyűjteményében fellelhető, nyomtatott és kéziratos alkalmi írások először kerülnek statisztikailag is értékelhetően nagy számban a történész asztalára. A belőlük kinyert hivatal- és kapcsolattörténeti adatok a város politikai és egyházi elitjének érvényesülési stratégiáit tükrözik. Egyetemi disputációk, lakodalmi és névnapi köszöntők, hivatali beiktatások, előléptetések, kinevezések, halotti búcsúztatók, értesítők és beszédek szövegeit a szerző a közösségi emlékezés kifejezésének tekinti. Olyan alkalmaknak, amelyek az egyéni karrierpályák pillanatfelvételeiként a társadalmi kapcsolatok tudatosan épített szerveződési formáira is fényt derítenek. Az adatbázisban felépített információk alapján, kiegészítve a városra és körzetére vonatkozó családtörténeti, genealógiai, művelődés- és hivataltörténeti kutatások eredményeivel, rekonstruálhatóvá vált a kora újkori hivatalt viselő és értelmiségi elit családi-rokoni kapcsolathálózata, a fejlődési pályák és érdekérvényesítő viszonyok összefüggése.

Derzsi Júlia



A 232 oldalas kötet ára 4300 Ft.

Megrendelhető a **https://korallfolyoirat.hu** honlapon.

Várjuk megrendelését!

Korall Társadalomtörténeti Egyesület

replika

DOI: 10.32564/133.15

2024 (133): 289–294.
© A szerző(k) 2024
replika.hu/replika/133

Lengyel Zoltán

Vaterland, Muttersprache

Recenzió Walter Benjamin *A belső világ krónikája* című könyvéről

Absztrakt: Walter Benjamin: *A belső világ krónikája. Önéletrajzi írások* címmel jelent meg 2020-ban egy fontos kötet Zsellér Anna válogatásában és fordításában. A recenzióban azt tárgyalom, hogy az életben és a műben milyen helye van ezeknek az írásoknak, illetve milyen viszonyban állnak a benjamini filozófia alapkérdéseivel.

Kulcsszavak: Walter Benjamin, Zsellér Anna, emlékezet, megismerés, ismeretkritika

de hogy magamról is mondjak valamit
ha már így kéretlen okoskodok
találkozásunknak köszönhetem
hogy újra egy kicsit jobban önmagam vagyok
és mikor kifogást keresve és találva sietve távoztam
nem mástól riadtam meg mint ennek a fölismerésnek
az előérzetétől ám ez is pontosításra szorul még
mert nem a fölismerés maga
hanem a visszatérés egy emlékhez
melyet talán távol akart tartani a tudattalan
eltelt egy kis idő mondjuk egy hét míg letisztult bennem ez
ezért is kezdtem írni most hogy eljussak addig
ameddig minimum el kellett hogy eloszlassam
a félelem okozta átmeneti tévképzetet
nem gondoltam hogy szabadvers lesz
még reggel kezdtem írni a vonaton
csak félbeszakítottak de jobb is így szóval
hogy nem ahhoz az önmagadhoz térsz meg ilyenkor
aki az időben akkor voltál mert nem is ismertem ebben magamra
ez már egy szikárabb jól megalapozott világvégi derűvel
magát a jelenbe vető önmagam
és ez most boldogsággal töltött el
mint mikor egyszerre érsz egy sokszor megtett utazás
és egy újraolvasott könyv végére
de nem ugyanoda jutsz és nem ugyanazt olvasod
az utószó végén pedig a szavak ugyanazok
„boldognak lenni annyi mint rettenet nélkül
ébredni önmagunk tudatára"

Budapest–Szeged Intercity, majd Szeged, Grand Café,
valamikor idén júliusban, a recenzió szerzőjének személyes üzenete

Ez a kötet alattomosan, akadozva, meghatározatlan tárgyától is el-eltérve, önmagát megszakítva csalogatja be fogékony és gyanútlan olvasóját egy szerteágazó, ám korántsem szertelen, hanem végtelenül reflektáló emlékezet labirintusába, vagy pontosabban, ha a tükör képét komolyan vesszük, és azt a gyermekkor felé közelítjük, elvarázsolt kastélyok tükörszobájába, ahol sokszor megcsalhatják tájékozódásunk a torzító, egymást tükröző ragyogó felületek. De ha továbbmegyünk ezzel a képpel, akkor nem úgy van-e inkább, hogy az írót kell úgy képzelnünk, mint aki ebben a végtelenül tükröződő, reflektáló

útvesztőben bolyong, kiutat nem is remélve? Esetleg megcsalt Vergiliusként vezeti saját magát és olvasóját, pokol és purgatórium után sem remélvén bebocsáttatást Beatrice paradicsomába? Vagy megtalálja Ariadnéja fonalát?

És mindezek a labirintusba, elvarázsolt tükörcsarnokba, pokolba és purgatóriumba vezető utcák, rejtekutak és passzázsok sokszor egyirányúak, vissza- és kiút nélkül, egymástól gondosan távol tartva: ahogyan azt kiváló mono-/biográfiájában az Eiland–Jennings-szerzőpáros (2014) számos alkalommal hangsúlyozza, Walter Benjamin tudatos és folytonos erőfeszítéseket tett azért, hogy a számára fontos személyes kapcsolatait egyesével izolálja egymástól, és kifejezett bosszúságot jelentett számára, ha e törekvése időnként óhatatlanul kudarcot vallott. Mintha könyvük címe *(Walter Benjamin: A Critical Life)* ebben is megnyilvánulna, találónak bizonyulna a kritika szó etimológiájának megfelelően: Benjamin élete, úgy tűnik, sok tekintetben az akár kanti értelemben vett polgári privátszféra folytonos kritikai szétválasztásának mutatkozik. A személyes kapcsolatok ideális esetben az iróniát sem nélkülöző ismeretkritikában kifejtett monászok analogonjai. Ehhez társul a filozófiai programban az ugyancsak felvilágosodásból örökölt formális, dologi tartalmaktól telítetlen tapasztalatfogalomnak, amelyet „a valóság kopár erdejének útjelző térképe" (Benjamin 1980 [1924]: 101) ábrázol, a romantika kritikafogalmából, a goethei mítoszban fogant sarjadásból, valamint a hegeli–husserli fenomenológiából kiinduló átfogó kritikája és egy episztemológiailag átfogóbb, radikális tapasztalatfogalom kidolgozása. Vagy pontosabban annak kiásása az első világháború romjai alól, mely a maga modern, túlságosan is modern dologi tartalmaival tudná megalapozni a már 1918-ban kitűzött, tömörségében revelatív „eljövendő filozófia programját". E program szerint „a tapasztalat a megismerés egységes és kontinuus sokrétűsége", illetve „a megismerés rendszeres specifikációja" – megismerést és tapasztalatot minden szubjektum–objektum reláción túl vagy innen helyezve (Benjamin 1980 [1918]: 12 és 20).

Erről a személyes és filozófiai tendenciáról tanúskodik az előttünk lévő kötet két legfontosabb írása, melyek címei azt is elárulják, hogy a szóban forgó labirintus, elvarázsolt kastély, pokol és purgatórium nem más, mint a *város*. Ezúttal Moszkva és Berlin, de Párizs is ott kísért a háttérben. Ellenpontjukként Ibiza szolgál, ahol a *Berlini krónika* című írás keletkezett 1932-ben, öngyilkos szándékokkal terhelt depresszió, nácik és nácik által elüldözött „turistákkal" körülvéve – a természet fojtogató ölén.

***

A *Berlini krónika*, melyet Benjamin drága Stefanjának, fiának ajánl, a két említett mű közül a költőileg megkapóbb, inspirálóbb szöveg. Az „önéletrajzi írásnak egyfajta határeseményét" jelenti a moszkvai naplóhoz hasonlóan és attól merőben eltérően, ahogyan azt a kötet szövegeit válogató, fordító és jegyzetelő Zsellér Anna írja utószavában (Zsellér [Benjamin] 2014: 218). Jól fogja meg a műfajbesorolási alapproblémát Weiss János (2021) is az *1749*-en megjelent recenziójában: valóban önéletrajzi írások ezek, ahogyan a kötet alcíme állítja? Nem inkább napló és krónika, mint ahogy a két fő szöveg címei mondják magukról? A szerző maga adja meg a kulcsot e kérdés megválaszolásához, ám természetesen nem kell hinni föltétlenül a szerzői műfaj-meghatározásokban sem: „A visszaemlékezések nem mindig alkotnak önéletrajzot, még akkor sem, ha terjedelmesek. És amit itt írok, egész

biztosan nem az, de még csak a berlini évekre nézve sem, amelyekről bennük kizárólagosan szó esik. Mert az önéletrajznak az időhöz van köze, a folyamathoz és ahhoz, ami az élet állandó folyását képezi. Itt azonban bizonyos terekről, pillanatokról és a változékonyról van szó. Hiszen e lapokon még a hónapok és évek is azt az alakot öltik fel, amelyet felidézésük pillanatnyiságában kapnak. E különös alak, nevezzük akár elillanónak, akár öröknek, semmi esetre sem egy az anyagával – az életével –, amelyből készül. S erről még csak nem is annyira a saját életem szerepe árulkodik benne, hanem azoké az embereké, akik Berlinben a legközelebb álltak hozzám – akármikor és akárki volt is az. Az itt megidézett város levegője csak rövid, árnyszerű léttel ajándékozza meg őket" (Benjamin 2020 [1932]: 164).

Senki sem véti el a lényeget, amikor az emlékezetet és a nyelvet állítja az elemzés középpontjába. Tapasztalat és megismerés – eljövendő filozófiai sarokkövek ezek a benjamini elgondolásban: a megidézett ifjúkori kezdetektől egészen a *Passagenwerk*, a történelem fogalmáról írt tézisek vagy a második császárság Párizsának koncepciójáig.

A Benjamin-életmű egyik stilisztikai-irodalmi csúcspontjaként értékelt *Berlini gyermekkor a századforduló táján* című íráshoz képest a kiindulópontjául szolgáló *Berlini krónika* jóval nyersebb poétikával, merészebb asszociációkkal dolgozik. Egész egyszerűen izgalmasabb. Kevésbé lekerekített, kevésbé akar bármi, legkevésbé „remekmű" vagy „mestermunka" lenni.

> Azért akarok beszélni erről a délutánról, mert ez ismertette fel velem, miféle uralmat gyakorolnak a városok a fantázia felett, és hogy miért az emlékezésben áll bosszút a város, ahol az emberek a lehető legkíméletlenebb módon veszik igénybe egymást, ahol a találkozók és telefonbeszélgetések, az ülésezések és a látogatások, a flört és az életért folytatott harc nem hagynak az egyénnek egyetlen pillanatot sem a szemlélődésre, és a fátyol, amelyet e város szőtt titokban az életünkből, nem annyira az emberek képét, mint inkább a színterekét mutatja, ahol másokkal vagy önmagunkkal találkozunk (Benjamin 2020 [1932]: 166).

Érezhetően elevenen lüktet ez az írás a mai városlakók számára, számunkra is. A leírás folytatása szerint éppen ücsörög a szerző egy párizsi kávéházban, amikor megfogan benne a gondolat, hogy megrajzolja „élete grafikus sémáját". De sajnos a feljegyzés elveszett. „Most azonban, amikor gondolatban újra fel szeretném rajzolni a vázlatát, anélkül hogy egy az egyben visszaadnám azt, inkább beszélek labirintusról. Hogy mi lakik rejtélyes legbelső kamrájában, az Én-e, vagy a Sors, az jelenleg kevéssé foglalkoztat; annál inkább érdekel a belsejébe vezető megannyi bejárat. Ezeket a bejáratokat nevezem ősismeretségeknek: mindegyikük grafikus szimbóluma egy olyan emberrel való ismeretségemnek, akit nem mások által, hanem szomszédsági viszony, rokonság, iskolai közösség, tévedés, közös utazás révén ismertem meg – ilyen helyzetből nem adódik sok. Ahány ősismeretség, annyi különböző bejárata van a labirintusnak" (Benjamin 2020 [1932]: 166-167). És a folytatásban egy fontos mondat még: „Így állnak össze alakzattá a város háttere előtt az emberek, akik valaha körülöttem voltak" (Benjamin 2020 [1932]: 167).

***

A moszkvai naplót író Walter Benjamint egy kissé képzeljük el talán annak alapján, amit ő maga ír Goethe naplóíró Ottiliája kapcsán néhány évvel korábban:

> ...a naplóírásnak mindig veszélye, hogy az emlékezés csíráit a lélekben túl korán födi fel, s gyümölcsük érését meghiúsítja, ám szükségszerűen végzetessé válik ott, ahol kizárólag a lelki élet jut szóhoz benne. És mégis, a bensőségessé tett létezés minden ereje az emlékezésből származik végül (Benjamin 1980 [1924]: 162).

A napló gravitációs pontja egy kitüntetett személyhez fűződő kapcsolat. Ez a személy Asja Lācis. Olvashatjuk úgy ezeket a naplóbejegyzéseket, hogy elképzeljük, mindegyikük elsősorban ennek az olvasónak készült. Hogy aztán a *Moszkva* címet viselő, már 1927-ben Párizsban megszerkesztett, montázsolt és letisztázott városkép gondosan kiirtson minden ilyen utalást a szövegből, mely utóbbiban a szerző állítása szerint arra törekszik, hogy visszaadja „a proletár Moszkva képét, amelyet csak akkor ismerhet meg az ember, ha hó és jég közepette is látta; de mindenekelőtt a munkanapok fiziognómiáját és azt az új ritmust, amely a munkás és az értelmiség életét egyaránt áthatja" (Benjamin 2020 [1927a]: 115). Ez nyíltan megismétlődik a városképben, immár magánéleti kontextus nélkül, lefejtve a konkrét privátszférára tett bármilyen utalhatóságától: „A bolsevizmus eltörölte a magánéletet" (Benjamin 2020 [1927b]: 125). Az erre a tételmondatra következő leírásban azonban nincs semmi értékítélet, egyszerűen az akar lenni, ami: leírás. Minden más értelmezés a szerző föltételezett pszichológiai kondícióiból és a hozzáférhető életrajzi adatokból kiinduló spekuláció.

***

Az emlékek között kószáló szerző egy ponton egy anakronisztikusan Max Webert idéző Schiller-textust idéz (Benjamin 2020 [1932]: 164):[1]

> Polgárt munka ékesít fel,
> S áldás rajt a jutalom.

A Fiumei úti Sírkertben, a hős tűzoltóknak állított emlékművön megtaláltam ennek az idézetnek a komplementerét vagy inverzét:

> Istennek dicsőség
> egymásnak segítség

***

És még egyszer az emlékezetről, immár csak annak fényében is, hogy napjainkban jelent meg – szintén Zsellér Anna válogatásában, a Bázis Könyvek sorozatban – egy újabb Walter Benjamin-kötet, mely tartalmazza az egyik legtöbbet idézett klasszikus újrafordítását is (a magyar cím is új): *A műalkotás a technikai reprodukció korában*.

> ...korántsem mindig a túl rövid expozíciós idő hibája, ha az emlékezés fényképlemezén nem jelenik meg semmilyen kép. Talán gyakoribbak azok az esetek, amikor a megszokás derengése fosztja meg éveken keresztül a lemezt a szükséges fénytől, míg egy napon idegen forrásból, mint meggyulladt magnéziumportól, fellobban, és egy pillanatfelvétel képében

1 A kötetben ez Rónay György fordításában kerül közlésre.

azonnal a lemezre varázsolja a teret. Ezeknek a ritka képeknek a középpontjában azonban mindig mi magunk állunk. És nem is annyira rejtélyes ez, mert a hirtelen megvilágítás ilyen pillanatai egyszersmind az önmagunkon-kívül-lét pillanatai is, s miközben az éber, megszokott, a nappallal összeegyeztethető én cselekvőként vagy szenvedőként belekeveredik az eseményekbe, a mélyebb énünk másutt pihen, s úgy éri a sokk, akár a kis halom magnéziumport a gyufa lángja. A legelpusztíthatatlanabb képeket köszönheti emlékezetünk annak az áldozatnak, amelyet legmélyebb énünk hoz az őt ért sokk alatt" (Benjamin 2020 [1932]:188).

Záró megjegyzéseim a válogatást és a fordítást érintik. A hivatalos, alkalomra készült önéletrajzok mellett – látszólag önkényesen – két levél is bekerült a kötetbe.

Az egyik Gershom (Gerhard) Scholemnek, a másik Jula Radt-Cohnnak címezve. Az előbbi elhelyezése vet föl több kérdést: a két gondolkodó és barát viszályokkal, félreértésekkel, távolodásokkal és közeledésekkel telített hosszú kapcsolata a levelezésük egészében válik talán értelmezhetőbbé. Itt kvázi önéletrajzi adalék szerepköre van a levél magyar nyelvű közlésének – nem vagyok benne biztos, hogy indokoltan, de nem is zavaróan.

Poétikailag indokoltabbnak tartom a Julának szóló levél beválogatását: az Asjával való viszony ellenpontjaként is működik. És mint ismeretes, a *Wahlverwandtschaften*ről szóló eminens tanulmányt is neki ajánlotta a szerző – még más magánéletet érintő körülmények között, akkor még csak Jula Cohnnak.

A kötet fordítása Zsellér Anna minden más munkájához hasonlóan példaértékű, mind a benjamini fordításelmélet, mind a filológiai hűség tükrében. „Nem lett volna olyan súlyos a csalódás, ha nem maga az anyaföld okozza nekem" (Benjamin 2020 [1932]: 188). A *Vaterland*ot bizony anyaföldnek fordítjuk. A *Muttersprache* viszont marad tükör.

Hivatkozott irodalom

Benjamin, Walter (1980 [1918]): Az eljövendő filozófia programjáról. In *Angelus Novus*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon, 7–23.

Benjamin, Walter (1980 [1924]): Goethe: „Vonzások és választások". In *Angelus Novus.* Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon, 99–190.

Benjamin, Walter (2020 [1932]): Berlini krónika. In *A belső világ krónikája.* Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat. 144–190.

Benjamin, Walter (2020 [1927a]): Előzetes megjegyzés a *Moszkva* című városképhez. In *A belső világ krónikája.* Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat. 114–115.

Benjamin, Walter (2020 [1927b]): Moszkva. In *A belső világ krónikája.* Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat. 116–143.

Eiland, Howard és Michael W. Jennings (2014): *Walter Benjamin. A Critical Life.* Cambridge, Massachusetts – London: The Belknap Press of Harvard University Press.

Weiss János (2021): *Napló és krónika (Walter Benjamin: A belső világ krónikája*). Interneten: https://1749.hu/fuggo/kritika/naplo-es-kronika-walter-benjamin-a-belso-vilag-kronikaja.html (letöltve: 2024. szeptember 15.).

Lengyel Zoltán

Szegedi Tudományegyetem BTK – Irodalomtudományi Doktori Iskola – PhD.

replika

DOI: 10.32564/133.16

2024 (133): 295–305.
© A szerző(k) 2024
replika.hu/replika/133

Tarnai Csillag

Séta az „én” városának térképén

Walter Benjamin önéletrajzi írásairól

Absztrakt: Walter Benjamin életének fontos szakaszait kísérő, önéletrajzi jellegű írásaiból 2020-ban jelent meg hiánypótló válogatás *A belső világ krónikája* címmel. A *Moszkva* című városkép Benjamin 1926–1927 telén a szovjet fővárosban eltöltött két hónapjáról számol be; a szovjet mindennapokról szóló esszésorozat keletkezéstörténetéhez szervesen kapcsolódó napló és levelek pedig érzékenyen tárják fel a tárgyilagos, lényegre törő elméleti írás hátterében munkáló személyes kihívások erővonalait. A *Berlini krónikát* Benjamin 1932 áprilisa és júniusa között írta Ibizán; a visszaemlékezést gyermekkorának helyszínére többek között egy magánéleti krízis inspirálta: a fasizmus egyre szélesebb körű térnyerése távozásra kényszerítette az írót Németországból.
Walter Benjamin önéletrajzi jellegű írásai irodalom- és társadalomelméleti szempontból egyaránt izgalmas kísérletek arra, hogy kijelöljék író, polgár és értelmiségi szerepét a folyamatos politikai átalakulásban lévő kortárs társadalmak szerkezetében. Benjamin irodalmi tevékenységét alapjaiban határozta meg a társadalmi osztálykülönbségek ábrázolásának és megértésének vágya, írásaiban viszont reflektál arra is, hogy milyen – elsősorban polgári – hagyományok árnyalják az önéletrajzi és a visszaemlékezést tartalmazó szövegek irodalmi karakterét, valamint saját gyermekkorát (vö. Zsellér [Benjamin] 2020). A kötetben összegyűjtött írásokban művészet és társadalom viszonyának feszültsége munkál nemcsak a szövegek témaválasztásában, hanem sajátos irodalmi karakterük megalkotásában is.

Kulcsszavak: városleírás, önéletírás, polgári osztály, visszaemlékezés, kritikai kultúrakutatás

Bevezetés

2020-ban a Kijárat Kiadó hiánypótló válogatást jelentetett meg Walter Benjamin életének fontos szakaszait kísérő, önéletrajzi jellegű írásaiból *A belső világ krónikája* címmel. A rendkívül alapos jegyzetekkel ellátott, Zsellér Anna kiváló fordítását és szakértői válogatási munkáját dicsérő szöveggyűjteményben szereplő, különböző műfajban született irodalmi szövegek két városhoz, Moszkvához és Berlinhez kötődnek. A *Moszkva* című városkép Benjamin 1926–1927 telén a szovjet fővárosban eltöltött két hónapjáról számol be; a szovjet mindennapokról szóló esszésorozat keletkezéstörténetéhez szervesen kapcsolódó napló és levelek pedig érzékenyen tárják fel a tárgyilagos, lényegre törő elméleti írás hátterében munkáló személyes kihívások erővonalait. A *Berlini krónikát* Benjamin 1932 áprilisa és júniusa között írta Ibizán; a visszaemlékezést gyermekkorának helyszínére többek között egy magánéleti krízis inspirálta: a fasizmus egyre szélesebb körű térnyerése távozásra kényszerítette az írót Németországból. A prózai szöveg egy verses változatot is inspirált, amely Benjamin két, 1928-ból és 1940-ből származó rövid önéletrajzával együtt szintén helyet kapott a válogatásban.

Walter Benjamin önéletrajzi jellegű írásai irodalom- és társadalomelméleti szempontból egyaránt izgalmas kísérletek arra, hogy kijelöljék író, polgár és értelmiségi szerepét a folyamatos politikai átalakulásban lévő kortárs társadalmak szerkezetében. Zsellér Anna megjegyzi, hogy Benjamin érdeklődését Moszkváról szóló írásaiban az a kritikai kérdés mozgatja, hogy „lehet-e, és ha igen, hogyan lehet tudományos és esztétikailag is komolyan vehető igényességgel működtetni a materialista dialektikát, s vajon megakasztható, megkérdőjelezhető-e vele a kapitalista fejlődés" (Zsellér [Benjamin] 2020: 213), míg a Berlint vizsgáló szövegekben a szerző saját bevallása szerint arra törekszik, hogy „a *képeket* vegye[m] birtokba, amelyekben a polgári osztály szülötténél a nagyváros tapasztalata lecsapódik" (Benjamint idézi Zsellér [Benjamin] 2020: 218). Ezekből a célkitűzésekből világosan látszik, hogy Benjamin irodalmi tevékenységét alapjaiban határozta meg a társadalmi osztálykülönbségek ábrázolásának és megértésének vágya, írásaiban viszont arra is reflektál, hogy milyen – elsősorban polgári – hagyományok árnyalják az önéletrajzi és a visszaemlékezést tartalmazó szövegek irodalmi karakterét, valamint saját gyermekkorának tapasztalatait. A kötetben összegyűjtött írásokban művészet és társadalom viszonyának feszültsége munkál nemcsak a szövegek témaválasztásában, hanem sajátos irodalmi karakterük megalkotásában is, ami ugyancsak Benjamin kultúráról alkotott meggyőződéseinek alakváltozásaira reflektál.

Az önéletírás és a városkép-írás helye Walter Benjamin életművében

A Benjamin-életmű városkép-írásaiban Benjamin nagyvárosokhoz fűződő érdeklődése, illetve elméletírói tevékenysége ötvöződik különböző műfajú irodalmi írások formájában. Maga a szerző „gondolatképekként" *(Denkbilder)* határozta meg városleírásait, amelyek közül az első egy 1924 szeptembere-októbere körül írt impresszionista esszé volt Nápoly városáról. E szöveget a lett kommunista színész- és rendezőnővel, Asja Lācisszal közösen szerezték, akivel Benjamin hosszú évekig intim kapcsolatot ápolt. A Moszkváról írott

beszámoló szintén kapcsolódik a lett nőhöz, ugyanakkor Benjamin városképeit Nápolyról és Moszkváról mindeddig csekély tudományos érdeklődés övezte. A legtöbben egyszerű „útirajzként", újságcikként azonosították be az írásokat, és így nem tulajdonítottak nekik különösebb figyelmet vagy irodalmi, még kevesebb gondolati értéket (Gilloch 1996: 4). A Berlinről szóló írások is kezdetben ugyanerre a sorsra jutottak, ám végül a *Berlini gyermekkor a századforduló táján* című, szépirodalmi igénnyel íródott szöveg előszövegeként is értelmezhető *Berlini krónika* körül megélénkült a tudományos érdeklődés.

Városképeivel Benjamin célja, hogy városi „fiziognómiákat" mutasson be, ezzel pedig a nagyvárosi környezet olyan olvasatait, interpretációit nyújtja, amelyek szerint a társadalmi élet megértésének kulcsa a város fizikai szerkezetében rejlik (Gilloch 1996: 6). A város maga ugyanakkor Benjaminnál legtöbbször nem a kritikus gondolkodás, hanem a polgári ideológia által keltett hamis tudat, a modern mítoszok otthona (Gilloch 1996: 12). A politikai meggyőződéseivel kapcsolatban óvatos és reflexív Benjamin városokról szóló írásai politikai nézeteit tekintve megvilágító erejűek, hiszen dokumentálják gondolkodásának irányvonalait olyan kérdésekről, amelyek korának társadalmi-politikai feszültségeivel, tendenciáival és szükségszerűségeivel kapcsolatban foglalkoztatták (Gilloch 1996: 16). Benjamint a város emellett mint az árukereskedelem helyszíne foglalkoztatja. Írásaiban ugyanakkor eltávolodik a termelési formák hagyományos marxista hangsúlyozásától – sokkal inkább az áru megjelenési, reklámozási és fogyasztási módjait vizsgálja (Gilloch 1996: 8).

A városképek szorosan összefüggnek Benjamin talán legnagyobb ívű értelmezői munkájával, a *Passagen-Werk*kel. Benjamin 1927-től 1940-es haláláig dolgozott a szövegen, amely végül befejezetlen maradt, és csak posztumusz került kiadásra. A szöveg a 19. századi párizsi nagyvárosi életet a francia főváros vasból és üvegből készült, fedett „árkádjainak" történetén keresztül mutatja be. Filozófiai és kultúraelméleti igényű írásában Benjamin olyan típusú városi *flâneur*t ír körül, aki úgy képes kritikát gyakorolni, hogy a múltról őrzött képi anyagokból, fényképekből és a már-már elfeledett topográfiák maradványaiból, a párizsi árkádokból igyekszik felszabadítani a dialektikus jelleget (Hanssen 2006: 2). Benjamin számára a nagyvárosi *flâneur* karaktere válhatott azzá a médiummá, akinek sajátos nézőpontján keresztül feltárulhat az a rejtett kép, amelyet különböző jelek útján a sikeres és alapos szemlélődő összeilleszt hosszú sétái során. A *flâneur* kritikus szemlélődése közben a különböző részletek mélyére lát, mindeközben viszont nyitott marad a lehetséges összefüggések feltárására, hiszen ítélkezés nélkül nézi és vizsgálja a nagyvárost, nem erőltet szemlélődésének tárgyára különböző elméleti konstrukciókat. Kafkával ellentétben, aki visszafordíthatatlanul széttöredezettnek látja a valaha létezett teljességet, Benjamin a *flâneur* alakján keresztül tesz hitet újra és újra amellett, hogy az a teljesség, amely a jelenben már elérhetetlennek tűnik, még feltárható az alapos tekintet tükrében (Birkets 1982: 170).

Benjamin városképeinek különlegessége is ebben a szemléletben gyökerezik. A *flâneur* karakterológiáját követve Benjamin eltér az ortodox marxista gondolkodás imperatívuszától: kritizálja a haladás szellemét és azt, hogy a természet egyre növekvő mértékben kerül az emberiség technológiai ellenőrzése alá; törekszik rá, hogy visszaszerezze az elmúlt nemzedékek elveszett utópikus törekvéseit; ragaszkodik a modern társadalom marginális figuráinak kritikai látásmódjához és politikai szerepéhez, ezek mellett pedig e célkitűzések megvalósításához az „önéletrajzot" felforgató történelmi gyakorlatként

értelmezi (Gilloch 1996: 17). Írásainak városképében is megjelenik ez az oszcilláció: Benjamin modernistaként a várost a mámor, az izgalom otthonának tekinti, történelmi materialistaként ugyanakkor a burzsoázia uralmának helyszíneként utasítja el (Gilloch 1996: 19). Az irodalmi szövegek dinamikájában ennek megfelelően – csakúgy, mint egy modern metropolisz labirintusában – a mozgás állandó, de haladásról nem beszélhetünk (Gilloch 1996: 20). A város szerkezetébe kódolt osztálykülönbségeket és változatos politikai összefüggéseket feltárni kívánó kívülálló, a *flâneur* önéletrajzi feljegyzéseivel, kritikai szemléletével felforgató történelmi és irodalmi gyakorlatot egyaránt kifejt.

A legcsendesebb nagyváros

Benjamin moszkvai utazásának hivatalos célja az volt, hogy hírekkel szolgáljon egy németországi folyóirat számára a szovjet hatalomátvétel utáni ország irodalmi életéről, ugyanakkor a látogatáshoz egyéb érdekei is fűződtek. Benjamin a naplóban nem titkolta szándékát, jelesül, hogy meglátogassa Asja Lācist, aki ebben az időszakban Bernhard Reich német kritikaíróval élt Moszkvában. Ennek megfelelően már a szövegek megszületését megelőzően összeér a társadalmi és a személyes érdek, amely elsősorban a naponta vezetett, személyes hangvételű, aprólékos napló szövegében jut kifejezésre. Zsellér Anna megjegyzi, hogy a már elkészült, letisztázott beszámoló a pillanat hevében született feljegyzéseit újra és újra átíró Benjamin aprólékos munkájának köszönhető: „Az átírások során ráébredt arra is, hogy írástechnikailag az a legcélravezetőbb, ha a keletkező emlékezetpoétikai egységeket újra és újra átdolgozza, azaz ha az átírásnak és a lejegyzésnek e sajátos dinamikája adja a már könyvnek szánt mű egyediségét, egyben konstrukciós tervét" (Zsellér [Benjamin] 2020: 216). A *Moszkva* című szöveg is úgy készül el tehát, mint a *flâneur* kritikai szemléletének eredményeképpen kirajzolódó városkép: a kezdeti személyesség kiíródik a végső, az összefüggések felrajzolására törekvő, többször alaposan átdolgozott írásműből.

Benjamin mind a naplóban, mind a későbbiekben letisztázott esszéfüzérben részletesen ír utazásának tárgyáról, Moszkva tájképéről. A szövegekben mindvégig kiemeli saját kívülálló szerepét, leggyakrabban a nyelvtudás hiányával kapcsolatban – Benjamin orosz nyelvi ismereteinek töredezettsége miatt erősen rá van utalva Asja Lācis és Bernhard Reich segítségére. Ez a biztos tudat, hogy nem mély ismerője Oroszországnak, nemcsak a nyelv, hanem a kultúra szempontjából is növeli idegenségérzetét, amelyre naplójában reflektál. A letisztázott krónikában azonban már nyoma sincs korábbi tétova, esetenként frusztrált hangvételének, amikor kategorikusan kijelenti, hogy Oroszországot kizárólag az tudja tisztán látni, aki eldöntötte, hogy ő maga milyen saját hitek és meggyőződések mentén szeretné meghozni értékítéleteit: „Éppen Oroszország az a hely, ahol csak az lát, aki döntött [...] melyik valóság konvergál bensőleg az igazsággal. [...] Csak az tudja a konkrétumot megragadni, aki a döntés által megkötötte dialektikus békéjét a világgal" (Benjamin 2020: 116). Kívülállóságából kifolyólag megjegyzéseit gyakran az általa behatóan ismert német és európai kultúrkörrel összehasonlítva teszi meg, és e kontextusban gyakran kitér Moszkva paraszti jellegére: „Itt minden egyszerűbb és robusztusabb, mint

Németországban, világosan látszik rajta a paraszti eredet" (Benjamin 2020: 15): számára a nagyváros utcáin „az orosz falu bújócskázik" (Benjamin 2020: 59). A hidegen és Lācisszal folytatott bonyolult viszonyán kívül Benjamin számára az egyik legnagyobb nehézség, hogy úgy látja, a Szovjetunióban felszámolódott a különbség a magánszféra és a kollektív tapasztalat terei között: „A nyilvános élet feszültségei – amelyek nagyrészt egyenesen teológiai jellegűek – olyannyira jelentősek, hogy elképzelhetetlen mértékben kizárnak minden privátat" (Benjamin 2020: 112). A kényszerűen a nyilvánosság előtt élt életnek az is következménye, hogy Benjaminnak óvatosan kell nyilatkoznia terveiről, meggyőződéseiről: „Újabb kioktatás, hogy milyen nagy elővigyázatosságra van itt szükség. Ez az egyik legszembetűnőbb szimptómája az élet átpolitizálódásának" (Benjamin 2020: 63). A szovjet életvitel tehát Benjamin szerint nem kizárólag nyilvános, hanem azért, mert nyilvános, többszörösen politikai színezetet és mélységet kap. Ahogyan azonban arra Svetlana Boym is rámutat, a magánszféra és a közösségi szféra a szubjektivitás létrehozása szempontjából Nyugaton olyan nagy jelentőséggel bíró elválasztása az orosz kultúrtörténetben egyáltalán egyáltalán nem kap ekkora szerepet (Kaiser 2006: 9). A nyilvánosságnak ez a kultúrája ugyanakkor a későbbiekben a műértés gyakorlataiban is megmutatkozik. Hasonlóan korábbi városképeihez, Benjamint itt is foglalkoztatja a kereskedők jelenléte az utcákon, illetve az árucsere mibenléte, ugyanakkor a miliőben, ahol mozog, illetve saját aktuális szerepdilemmáinak vonatkozásában ezeket többnyire kulturális-politikai kontextusban tárgyalja. Kiemelten foglalkozik ennek megfelelően a zsánerfestészettel, és mivel gyakran járt színházba, rövid színházkritikákat is felskiccel, ugyanakkor ezek a rendkívül értékes és Benjamin művészetről alkotott elképzeléseiben bekövetkező változásokat dokumentáló szövegrészek már kimaradnak az elkészült, letisztázott szövegből. A végleges irodalmi munka a játékokról is csak röviden ejt szót annak ellenére, hogy Benjamin moszkvai tartózkodásának nagy részét tölti a Játékmúzeumban, és hosszasan elemzi, milyen játékokat vásárolt gyűjteményébe vagy saját és Asja Lācis gyermekeinek. Amikor pedig írásaiban a játékok kerülnek előtérbe, a gyermekek átalakuló életkörülményeiről is beszámol. Az élet átpolitizálódása, melyet gyakran a nyilvános élet térnyerésével azonosít, meglátása szerint a gyerekek életében is megjelenik: „A politika ezeknek a gyermekrajoknak az organizációjánál nem tendencia, hanem olyan magától értetődő tárgya a foglalatosságnak, olyan evidens szemléltetőanyag, mint a boltocska vagy a babaház a polgári gyermek számára" (Benjamin 2020: 121).

A napló és a későbbi, letisztázott esszéfüzér között ennek megfelelően az írástechnika terén fontos különbségek húzódnak. A napló hűségesen rögzíti, hogy Benjamin melyik napon kivel találkozott, miről beszélgettek, milyen színházi előadást néztek meg, erről Benjamin milyen véleménnyel volt, illetve megejtően őszinte leírások olvashatóak a szerző emberi kapcsolatairól, főként Asja Lācishoz fűződő viszonyáról. Az írás és a másik, szeretett ember közelsége közötti kapcsolat többször is exponálódik: „Asja emlékeztetett a szándékomra, miszerint írok valamit a pszichológia ellen, s újfent meg kellett állapítanom, mennyire függ nálam az efféle témák felvételének lehetősége a vele való kapcsolattól" (Benjamin 2020: 13). Benjamin ugyanígy röviden értekezik a magányról, amelyet az ember kizárólag akkor érez, ha tudja, hogy választottja nem magányos – amint azonban két magányos ember tisztában van egymás magányával, a pusztító egyedüllét feloldódik.

Benjamin közlésre szánt, letisztázott írásaiban ezekre a gondolatmenetekre már nem tér ki, beszámolóiban szigorúan tárgyilagos hangvételt üt meg. Felsejlenek viszont az emberi kapcsolatokról szóló ruminációkban más, a korszak baloldali érzelmű értelmiségijeinek szerepdilemmái, kapcsolatrendszereik bonyolult dinamikái, így Reich és Lācis kapcsolata, vagy karrierlehetőségeik a Szovjetunióban. A személyes részletek kortörténeti értéke ellenére viszont Benjamin lekicsinyli a naplót mint írásformát, ezt Gershom Scholemhez írt levelében fejti ki:

> Végül, hogy ebben a levélben miért is nem írok részletesen Moszkváról, annak egyebek mellett az az oka, hogy évek óta most először nem tudtam magamon másként segíteni, csupán az ósdi naplóformához visszanyúlva, amelyre mint átmeneti instanciára még csak nem is annyira a gondolataimat és a benyomásaimat bízom, mint inkább a keretet, amelyben ezekre szert teszek (Benjamin 2020: 111).

Benjamin tehát idejétmúlt és átmeneti műfajként határozza meg a naplót, amely szükségképpen csak előterméke lehet egy kimunkált irodalmi szövegnek. E gondolatmenetet követve a szabad gondolatáramlást megengedő napló lesz a tapasztalati horizont kerete, a szubjektum létrehozásának és a tapasztalat rögzítésének helye. Tehát a kimunkált *Moszkva* már a tapasztalati anyagot átesztétizáló, útijelentés-szerűvé átírt, komoly irodalmi szöveg és dokumentum lesz, amelyben a kritikus és az elemző hangvétel dominál a személyessel szemben; a „valódi" irodalomban a szerző szerint nincs helye a személyes megéléseknek.

Ennek megfelelően Benjamin a naplóban többet ír arról a szerepdilemmáról is, amely őt mint önmagát szabad íróként megkonstruálni kívánó személyt ebben az időszakban különösen foglalkoztatja. Benjamin gyakran reflektál arra, hogy a polgári ízlés mennyire másfajta módon tűnik elő a Szovjetunióban („ezek a polgári kultúrértékek a polgári társadalom hanyatlásával maguk is felettébb kritikus korszakba léptek", Benjamin 2020: 47), így gyakran tér ki a polgári és a proletár értékek, a különböző művészetfelfogások ellentétére. A zsánerfestészetről írva jegyzi meg például, hogy „az a helyzet, hogy a gyermek vagy a proletár, aki éppen képezi magát, mást fog mesterműnek elismerni, mint a gyűjtő, mégpedig joggal" (Benjamin 2020: 69). Központi dilemmája e szereplehetőségek körül forog: az a lehetőség, hogy belépjen a Pártba, szembekerül azzal a késztetésével, hogy szabad, kritikus szerzőként tudjon tovább írni – mindannak tudatában, hogy az írók sem függetleníthetik magukat az osztályviszonyoktól.

> Németországban egyre inkább érezhetővé válik – ebben a folyamatban ez a különleges és fontos – a szabad író mint olyan kétségessége, és apránként világos lesz, hogy az író (mint ahogy egyáltalán a tágabb értelemben vett értelmiségi is) tudatosan vagy öntudatlanul, akarva-akaratlanul, egy osztály megbízásából dolgozik, s mandátumát egy osztálytól kapja. [...] Ilyen körülmények között a német értelmiség részvételét Oroszország sorsában nem pusztán absztrakt szimpátia, hanem tárgyszerű érdek vezérli. Meg akarja tudni: milyen az értelmiség egy olyan országban, ahol megbízója a proletariátus (Benjamin 2020: 114).

Ennek az intellektuális célkitűzésnek a szellemében vizsgálja tehát Benjamin az osztályviszonyokat is. Páratlan határozottsággal jelöli ki, hogy pontosan melyek az autentikus

polgári kultúra határvonalai, és megállapítja, hogy azokkal a „letűnt emberek"-kel szemben, amely megnevezés „a forradalom által tulajdonuktól megfosztott polgári körökre vonatkozik, amelyek nem tudtak alkalmazkodni az új körülményekhez" (Benjamin 2020: 75), az új, NEP-burzsoázia „egész szegényes természete megmutatkozott a vacsorát követő táncnál, amely ízléstelen kisvárosi ugrabugráláshoz hasonlított" (Benjamin 2020: 81). Itt tehát az autentikusként bemutatott polgári kultúra kerül ellentétbe azzal a kultúrával, amelyet az újonnan hatalomra jutott réteg igyekszik képviselni, akik azonban képtelennek bizonyulnak a korábbi értékek újraalkotására, ezáltal pedig kinevettetik magukat a „valódi" polgár szemében. E kettősséget – a politikai és a gazdasági státusz kiemelt szerepét a korábban felhalmozott kulturális tőkével szemben – jelzi a következő idézet:

> Többet keresni csak és kizárólag a hivatás melletti irodalmi tevékenységgel lehet. [...] Oroszország ma nemcsak osztályállam, hanem kasztállam. Kasztállam – ez azt akarja jelenteni, hogy polgárainak társadalmi érvényesülését nem egzisztenciájuk reprezentatív külső oldala (tehát ruházatuk vagy lakásuk) határozza meg, hanem csak és kizárólag a párthoz való viszonyuk (Benjamin 2020: 131).

A polgári nevelésben részesült szerző enerváltsága tükröződik a szövegben, amikor az autentikus polgári kultúra hanyatlásáról vagy az értelmiségi szerepének elértéktelenedéséről beszél. Ebben az összefüggésrendszerben nem kizárólag polgár és proletár ellentétét ábrázolja, hanem érzékenyen mutatja be, valamint elemzi, hogy az értelmiség helyzetében milyen változásokat hoztak az új politikai és társadalmi körülmények. Megállapítja, hogy „a burzsoázia tulajdonképpeni győzelmével és az irodalmár pozíciójának hanyatlásával egybeesik a két, korábban egységes (legalábbis a tudós alakjában egyesülő) típus szétválása: az irodalmáré és a tudósé" (Benjamin 2020: 101), ezzel pedig pontosan azonosítja, miként értéktelenedik el az irodalommal való értő foglalkozás képessége a tudós javára a burzsoázia gazdasági és politikai pozíciókért zajló küzdelme során.

Az értelmiség szerepmódosulásának kapcsán elemzi, hogyan zajlik a proletariátus művészettel való megismerkedése:

> Oroszországban a proletariátus valóban elkezdte birtokba venni a polgári kultúrát; nálunk az efféle vállalkozás közben úgy érzik magukat, mintha betöréses lopást terveznének. Persze épp Moszkvában vannak olyan gyűjtemények, ahol a munkások és a gyermekek tényleg rövid idő alatt meghitten, otthonosan érezhetik magukat (Benjamin 2020: 122).

Kiemeli, hogy a múzeumokban olyan tárgyak jelennek meg, amelyek ismerősek e rétegek mindennapi tapasztalati anyagából, és így ismerőssé válhatnak számukra a kiállítás környezetében is. A napló a Moszkvában tartózkodó más értelmiségeikkel folytatott beszélgetésekről számol még be a művelődés kapcsán:

> A műveletlenség ilyetén története arra tanítana, hogyan bontja ki egy évszázados folyamat a műveletlen rétegek forradalmi energiáját annak vallásos bábjából, és az értelmiség nemcsak mindig a burzsoáziáról leváló dezertőrök hadaként mutatkozna meg, hanem a „műveletlenség" előretolt hadállásaként is (Benjamin 2020: 23).

A polgárnak e művészet értékelésének elsajátításában játszott kettős szerepében Benjamin egy országépítésre irányuló törekvést is felfedez: „A polgárra irányuló torz optikában egy nacionalista mozzanat is közrejátszik" (Benjamin 2020: 132), méghozzá a proletársággal azonosított Szovjetunió képének felépítését. Ebben a kontextusban ismét az összehasonlítás eszközéhez nyúl, és a német, illetve a szovjet írói tendenciákat hasonlítja össze: „Az oroszországi írás módszere: az anyagot bőven exponáljuk, de lehetőleg semmi mást. A közönség műveltségi foka annyira alacsony, hogy a megfogalmazást egész biztosan nem értik meg. Ezzel ellentétben Németországban csak egyet akarnak: eredményeket" (Benjamin 2020: 9). Ebben a rövid idézetben nemcsak az eredményorientált kapitalizmussal szemben tűnik fel Benjamin kritikája, hanem a szovjet közönség műértésének általa vélelmezett korlátairól is kifejti véleményét.

A kultúra hatásának és az értelmiség szerepében bekövetkezett változások összefüggésében kerülnek Benjamin érdeklődésének homlokterébe a „szabad író" karakterének szereplehetőségei. Naplójában Benjamin gyakran számol be arról, hogy jelentős szerepkonfliktust okoz számára, hogy baloldali elkötelezettsége mellett belépjen-e a Pártba, és hogy milyen módon tud leginkább az ügy szolgálatába állni. Erről Lācisszal és Reichhal is gyakran vitatkozik, viszont talán az orosz politikai viszonyok kontextusában, az ellenzék hiányával kapcsolatban számol be a legpontosabban arról, hogy mit érez: „Senki másra nem ró nagyobb terhet ez az új élet, mint a megfigyelő kívülállóra" (Benjamin 2020: 125). Benjamin a kívülálló szerepében szerette volna meghatározni önmagát, amely dilemmát Zsellér Anna így fogalmazta meg: „Az író kezdeti lelkesedése a proletár irányítású város iránt távolságtartássá szelídül: vágyik ugyan a progresszív-marxista értelmiségi létből fakadó véleményvezéri pozícióra, de inkább az is-is, mint a sem-sem szellemében" (Zsellér [Benjamin] 2020: 214).

A moszkvai utazásról szóló napló hitelesen rögzíti Benjamin személyes kapcsolatainak és dilemmáinak főbb kérdéseit a szöveg megszületésének kontextusában, így a saját polgári neveltetésével és az értelmiségi és/vagy irodalmár élet további lehetőségfeltételeivel való számvetésként is olvasható. Ezzel ellentétben az esszéfüzérben már a külső szemlélő hordozza körbe kritikus tekintetét Moszkván, hogy megfeleljen a műfaj és a felkérés követelményeinek: a tájékoztatásnak és az árnyalt bemutatásnak. Az irodalmi szöveg szerepe így itt a feljegyzések sorának az emlékezetmunkán keresztül történő átdolgozása és nyilvánosságra hozása, az „én" teljes háttérbe szorításával; eszme- és irodalomtörténeti szempontból ugyanakkor éppen ezek a személyes élettörténetek bírnak felbecsülhetetlen értékkel.

Szülőváros – nagyváros

A moszkvai út gyakran megjelenik a berlini városkép egyik előképeként, többek között a prózai szöveg verses átírásában: „Moszkva leírása egy módja annak ahogy megismerszik egy város / Hogy azért hagytam el Berlint hogy elkezdjem ezt a krónikát" (Benjamin 2020: 194). A *Berlini krónika* ugyanakkor más célkitűzéssel, más tapasztalati horizonttal íródik, mint a moszkvai városkép, hiszen itt a gyermekkor helyszíne válik a kritikus vizsgálódás tárgyává.

A *Berlini krónika* jóval személyesebb hangvételével és a szerző gyermekkori élményeinek feltárásával jól illusztrálja, hogy Benjamint nemcsak a körülötte zajló társadalmi események – mint például az antiszemitizmus erősödése – késztették arra, hogy kritikusan vizsgálja saját életét, hanem a polgári társadalom kényszerei és képmutatásai is, amelyek egyaránt befolyásolták őt a fiatal felnőttkor éveiben. Ennek szellemében a *Berlini krónika* voltaképpen a szerző családi osztályküszöbének átlépéseként olvasható (McRobbie 1992: 153). A szöveg végül a *Passagen-Werk* függeléke lett, annak tanúságaként, hogy Benjamin berlini gyermekkora pótolhatatlan elvesztésének az árán volt képes kiterjeszteni a történelmi időről szóló elméletét (Hanssen 2006: 11). A *Passagen-Werk*kel emellett célja a kultúra elméletének olyan kidolgozása volt, amely egyben a kulturális gyakorlat egy formája is. Ebben a felfogásban a nép vagy a tömegek kizárólag metaforikus jelenlétet tudhattak volna magukénak, Benjamin elméletében inkább a dolgok, mint az interperszonális kapcsolatok bírtak volna fontos jelentőséggel (McRobbie 1992: 163).

A *Berlini krónikáb*an pedig ennek szellemében valóban épületek, tárgyak hívnak elő emlékeket, emberekről, emberi kapcsolatokról szóló visszaidézett jeleneteket, miközben az író felrajzolja a város személyes térképét: „Régóta, tulajdonképpen már évek óta játszom a gondolattal, hogy az élet tereit – biosz – grafikusan felvázoljam egy térképre" (Benjamin 2020: 145). Ezen a térképen pedig a moszkvai városképpel ellentétben ismerősek a helyszínek, az utcák, amelyekben úgy bolyong a szerző, mint annak idején Párizsban: „A bolyongásnak erre a művészetére Párizs tanított meg" (Benjamin 2020: 148). Benjamin bevezet családjának gazdasági és kulturális körülményeibe, szüleivel való kapcsolatába, éjszakai kalandjaiba, és ezeket az élményeket olyan kacskaringós utakon, egy-egy közelebbi életkép részletezésével, majd elhagyásával mutatja be, mintha egy filmvászonra készülne a képsorozat. Az ábrázolásnak ez az új módja összekapcsolódhat azzal, amit Benjamin a szövegben állít a filmről: „A város lényegébe csak a film számára nyílnak meg optikai bevezető utak, mint amilyeneken az autóvezetők hajtanak be az új városközpontba" (Benjamin 2020: 149). Az új médium előretörése Benjamin írásművészetére is hatással volt, és talán ez lehet az egyik magyarázat arra, hogy a szöveg jóval személyesebb jellegű, mint a kidolgozott moszkvai leírás volt.

Ami azonban Benjamint a leginkább foglalkoztatja e szövegében, az az emlékezés folyamata. Az önéletírással határozottan szembeállítja ezt a mentális tevékenységet, és kiemeli, hogy az nemcsak „nem más, mint a képesség arra, hogy végtelenül interpoláljunk a történtekben –, hanem egyszersmind a szubjektum óvintézkedése is, mely »én«-je által képviselve bátorkodik követelni, hogy őt bizony ne árusítsák ki" (Benjamin 2020: 154). Az „énnek" ezt a magas szintű védelmét Zsellér Anna Benjamin Marx- és Lukács-olvasmányainak tulajdonítja, ugyanakkor megjegyzi, hogy nála „az elméleti és az egyéni oly mértékben fonódik össze [...], hogy életválsága lenyomataként is olvashatjuk" (Zsellér [Benjamin] 2020: 215). Az viszont, hogy a polgárság tapasztalatát a nagyvárosban Benjamin a saját életének vizsgálatán keresztül kívánta feltárni, minőségi elmozdulás a moszkvai szöveg stratégiájához képest. Ugyan abban a szövegben is hangsúlyozta, hogy ki-ki saját meggyőződései alapján képes elhelyezni Moszkvát a világ és egyben saját térképén, mégis ezeket a hiteket a szövegalkotási stratégiában lehetett felfedezni, a *Berlini krónika* esetében pedig a visszaemlékezés technikája expliciten összefügg a birtoklás vágyával: „A boldogsággal, amelyre visszaemlékszem, egy másik is összefonódik: birtokolni e boldogságot az emlékezetemben" (Benjamin 2020: 187).

Itt tehát Benjamin nagyon szigorú elválasztást kezdeményez: míg az önéletírás adott esetben az „én" öncélú kitárulkozásának feleltethető meg, az a visszaemlékezési technika, amelyet a *Berlini krónika* esetében alkalmaz, arra szolgál, hogy azt a várost, amelyet a fasizmus térhódítása mindinkább kisajátít magának, a visszaemlékezés útján újból birtokba vegye, és mindeközben az „én", a szubjektum kialakulásának intim folyamatát is megóvja külső tekintetektől.

Konklúzió, kitekintés

A kötetben helyet kapott két önéletírásban Benjamin kiemeli, hogy az egyes művészeti formák, műalkotások mindig az adott korszak különböző tendenciáinak kifejeződéseiként értelmezhetőek, aminek értelmében szükséges, hogy „a műalkotás olyan elemzésén keresztül mozdítsuk előre [ezeket], amely az integráns, területét tekintve semelyik oldalról sem elhatárolható műalkotásban valamely korszak vallási, metafizikai, politikai, gazdasági tendenciáinak kifejeződését ismeri fel" (Benjamin 2020: 206). Emellett Benjamin egy, a brechti színházról szóló értelmező esszéjében is megjegyzi, hogy annak romboló karaktere a művészi kreativitás ethoszát támadja meg, amelyre hivatkozva különböző szereplők arra törekedtek, hogy elvágják a művészeti és irodalmi termelést a materiális termelés világától (Aureli 2013: 116). A társadalmi fejlődések, változások, amelyek otthagyják nyomukat az irodalmi művek formájában és témájában, így központi kérdésként jelentek meg Benjamin számára, és minden bizonnyal saját szépirodalmi tevékenységében is azt tartotta a legfontosabbnak, hogy írásaival a széttöredezett világ mélyén rejtőző egész képet tudja rekonstruálni, ezzel pedig az irodalom társadalmi jelentőségére hívta fel a figyelmet.

A témaválasztás és az osztályviszonyok exponálása mellett az irodalmi műfajokkal való kísérletezés is gazdagítja a benjamini életművet. A napló intim, személyes műfaja ugyanúgy lehetővé tette a szerelmi kapcsolatok, a remények, a vágyak és a fájdalmak feljegyzését, mint az intellektuális párbeszédek tartalmainak rögzítését; az ebből az alapanyagból készült hivatalos városkép azonban már tárgyilagos, elemző hangon vizsgálta Moszkvát a kritikus *flâneur* tekintetén keresztül, miközben világosan kijelölte az osztályharc frontvonalait. Évekkel később a fasizmus fenyegetése egy jóval személyesebb krónika megírását igényelte, amely nemcsak a város szimbolikus visszanyerését jelentette, hanem egyúttal az ideológiai támadások alatt álló egyén szubjektumának újraalkotásában is hangsúlyos szerepet játszott. Zsellér Anna megfogalmazásában: „Torsten Meiffert úgy fogalmaz, hogy Benjamin önéletrajzi írásainak körében alakítja ki a szubjektivitás és a tapasztalat egyedi elméletét" (Zsellér [Benjamin] 2020: 219), mely szerint „a mimetikus képesség ugyan a szubjektum sajátossága, de ezzel egyidejűleg nem más, mint az a képesség, amely létrehozza, előállítja a szubjektivitást magát is" (Zsellér [Benjamin] 2020: 220).

Walter Benjamin önéletrajzi írásai többek között a szövegek változatossága miatt műfajelméleti szempontból is rendkívül izgalmasak, ugyanakkor különleges kordokumentumai annak a folyamatnak, ahogyan a különböző politikai ideológiák összefonódtak a művészeti neveléssel. Az irodalom a szubjektum (újra)alkotásának terepévé válik, ami politikai szerepvállalásra és a dilemmák konstruktív ábrázolására is lehetőséget ad.

Hivatkozott irodalom

Aureli, Pier Vittorio (2013): The Theology Of Tabula Rasa: Walter Benjamin And Architecture in The Age of Precarity. *Log* 27(Winter/Spring): 111–127.

Benjamin, Walter (2020): *A belső világ krónikája*. Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat.

Birkerts, Sven (1982): Walter Benjamin – Flâneur: A Flanerie. *The Iowa Review* 13(3/4): 164–179. DOI: https://doi.org/10.17077/0021-065x.2961.

Gilloch, Graeme (1996): *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity.

Hanssen, Beatrice (2006): Introduction. Physiognomy of a Flâneur. Walter Benjamin's Peregrinations through Paris in Search of a New Imaginary. In *Walter Benjamin and The Arcades Project*. Beatrice Hanssen (szerk.). London – New York: Continuum, 1–11.

Kaiser, Christina és Eric Naiman (2006): *Everyday life in early Soviet Russia. Taking the Revolution inside*. Bloomington: Indiana University Press.

McRobbie, Angela (1992): The *Passagenwerk* and the place of Walter Benjamin in cultural studies. Benjamin, cultural studies, Marxist theories of art. *Cultural Studies* 6(2): 147–169. DOI: https://doi.org/10.1080/09502389200490071.

Tarnai Csillag

az ELTE BTK mesterszakos hallgatója és az ELTE Eötvös József Collegium szakkollégistája.

replika

DOI: 10.32564/133.17

2024 (133): 307–316.
© A szerző(k) 2024
replika.hu/replika/133

Tóth Hanna

Határátlépések

Recenzió Walter Benjamin *Hasis Marseille-ben* című válogatáskötetéről

Absztrakt: Walter Benjamin *Hasis Marseille-ben* című válogatáskötete, amely a 2023-as év folyamán jelent meg a Kijárat Kiadónál Zsellér Anna műfordítói és szövegértelmezői munkájának köszönhetően, ismét Benjamin sokszínűségét látszik igazolni. Bár első pillantásra úgy tűnhet, hogy az ő személyén kívül nem igazán kapcsolhatjuk össze a kötetben szereplő közel harminc szöveget, meglátásom szerint ennél többről van szó. Ha ugyanis figyelemmel fordulunk az egyes szövegek – mint egy nagy egész részei – felé, kirajzolódik előttünk az a motívumháló, amely olvasatom szerint teljesen összefogja és egybetartja a kötetet. Álláspontom igazolásához azonban, Benjamin alkotói módszeréhez hasonlatosan, nekem is exkurzusokba kell bocsátkoznom, annak érdekében, hogy eljuthassunk a kardinálisabb kérdések feltevéséhez, jelesül, hogy miért olvassunk magyarul Benjamint, illetve hogy mi tartozik valójában egy műfordító feladatai közé. Annak ellenére, hogy végleges megoldással e dilemmákra nem szolgálhatok, már önmagában a kérdések feltevése termékeny talajt nyújthat számunkra. A recenzió során tehát azt az állításomat szeretném igazolni, mely szerint a könyvre, mint egy töredékekből álló montázsra, egy nézőpont-archívumra érdemes tekintenünk, amely így minden egyes szöveget teljesen önmagába illeszt az átjárhatóság és a közöttiség motívumai mentén.

Kulcsszavak: Benjamin, műfordítás, közöttiség, montázs, nézőpont

„Vagy a kút volt roppant mély, vagy pedig roppant lassan esett lefelé, mert Alice-nek esés közben sok-sok ideje maradt arra, hogy körülnézzen, és eltűnődjék azon, mi fog vele legközelebb történni."

Lewis Carroll: Alice Csodaországban

A 2023-as év folyamán jelent meg a *Hasis Marseille-ben* című, Walter Benjamin válogatott írásait tartalmazó prózakötet, amely azonban – mint a fülszöveg is jelzi – nem tekinthető klasszikus értelemben vett prózai műnek. A kötet Zsellér Anna nem csupán műfordítói, hanem komoly szövegértelmező munkájának és a Kijárat Kiadónak köszönhetően látott napvilágot, olvasása közben pedig újra és újra Benjamin írói munkásságának műfaji sokszínűségéről szerezhetünk bizonyságot. Bár elsőre talán úgy tűnhet, hogy a közel harminc írást csak Walter Benjamin személye köti össze, meglátásom szerint ennél többről van szó. Ha figyelemmel fordulunk az egyes szövegek felé, nagyon izgalmas összefüggéshálót fedezhetünk fel a mind tematikailag, mind pedig műfajilag igen széles palettán elhelyezkedő írások sokaságában. Álláspontom igazolásához azonban távolabbról, a kezeink között tartott könyvtől kell elindulnom. Recenziómat éppen ezért a könyv bemutatásával, szerkezeti felépítésének és tartalmának ismertetésével kezdem. Ezt követően – hogy kicsit tágabb perspektívából nézhessünk a kötetre – a magyar Benjamin-fordítások jelentőségére térek ki. Az exkurzus kapcsán juthatunk el ugyanis a kardinálisabb kérdések feltevéséhez, mégpedig, hogy miért olvassunk magyarul Benjamint, illetve hogy mi tartozik valójában egy műfordító feladatai közé. Lehetséges-e egyáltalán egy szöveg eredeti értelmét fordításokon keresztül visszaadni: tulajdonképpen előteremteni egy olyan nyelvet, amely képes e finom árnyalatok megőrzésére, miközben egyúttal hidat is emel a két nyelvi sík közötti szakadék fölé? E dilemmák fölötti elmélkedést követően ismét visszatérek a szöveghez, hogy az író-Benjamin sajátos alkotói magatartását, valamint szemléletmódját közelebbről is szemügyre vehessük; felfedezve ezzel a betűk mögötti megannyi kis kapcsolódási pontot, amelyek talán még a szerző személyénél is szorosabban fogják csokorba *a Hasis Marseille-ben* írásait. Gondolatmenetem lezárásaként az említett, kötetben megbúvó motívumhálóra szeretnék rávilágítani a konkrét szövegek segítségével, amely fokozatosan kikristályosodni látszó formájában mindig más és más élményt nyújtott olvasás közben.

A *Hasis Marseille-ben* című kötethez fordulok tehát most, amely már első ránézésre is hűen tükrözi azt a hatalmas műfaji palettát, amelyet Benjamin munkássága során oly virtuóz módon „mozgatott". Mint azt az alcím is jelzi, a könyvben a gondolatképek mellett városképek, irodalmi esszék, könyvkritikák és egy álomlevél is fellelhető. Az olvasó e pazar felsorolás hallatán egy percre akár zavarba is jöhet, ám szerencsére a könyv maga nyújt segítő kezet. A szövegek között ugyanis nem magányosan kell – kíváncsian, ugyanakkor mégiscsak idegenként – csavarognunk, bátran megbízhatunk idegenvezetőnkben, Zsellér Annában, aki finoman terelget bennünket jegyzetein keresztül. Hasonlóképp gyógyír az egyedüllétre az a sok ismerős táj, kép vagy motívum, amelyekkel a könyv olvasása során találkozhatunk. Benjamin itt összegyűjtött írásai ugyanis műfaji és tematikai szálakon is átlépnek a margók szabta kereteken, összefonódnak például az *Egyirányú utca* szövegeivel utazásokon, álomleírásokon vagy esetleg a gyermeki lét tapasztalatán keresztül.

E fragmentumok között pedig az író kószáló figurája is ismét feltűnik, aki remekül idézi elénk Benjamint, az igazi városi embert, kinek lépteit követve teljesen friss szemmel fedezhetjük fel Nápoly, Nizza, Weimar vagy éppen Párizs eldugott kis utcáit.

E városi kószálóról, a részletek szerelmeséről kell példát vennünk, és Benjamin legfontosabb módszertani elvét követve keresztül kell csatangolnunk, be kell járnunk szövegeit ahhoz, hogy végül az író közelébe férkőzhessünk. Vizsgáljuk meg tehát először a már említett idegenvezetőnket. Az *Egyirányú utca* című kötetben – pontosabban már annak kéziratiban – felbukkant (vö. Somlyó 2014: 13) az életműben már emblematikussá vált városi csavargó alakja, aki nem csupán vissza-visszatérő motívuma az író későbbi műveinek, de Benjamin filozófiájának kulcsát is kezében tartja, a szabad és roppant kíváncsi alkotói módszertan megtestesítőjeként. E „módszer" azonban nem egy szilárd, rögzített eljárást vagy receptet takar, sokkal inkább egy érdeklődő és nyitott körüljárást[1] (Somlyó 2014: 14), amely példaként kell az olvasó előtt álljon. A stratégia elsajátítását követően figyelhetünk fel ugyanis azokra a nyomokra, amelyek végül, változó alkotóelemei miatt, egy mindig újként megjelenő egészhez kalauzolhatnak bennünket. A parányi újdonság ugyanis, a nézőpontváltás, amelyre az író mint közvetítő kötelez, frissé teszi az elkoptatott vagy esetleg megunt helyeket, élményeket vagy épp gondolatokat. A közvetítő szerepe és személye lehet tehát a kulcs, amely a *Hasis Marseille-ben* szövegeit képes lehet, mintegy egyszerre megvilágítani. E szerepkör azonban jelen kötet esetében nem kizárólag Benjamint vagy a *flâneur*t illeti meg, hanem a mű fordítóját is, aki a nyelvi síkok közti átjárás hatalmával bírva, szintén a közvetítő szerepét vállalja magára. Zsellér Anna a kötethez mellékelt roppant izgalmas utószavában e fordítói szerepkör belső megéléséről és a magyar nyelvű Benjamin fordítások történetéről is bővebben szót ejtett, mely témáknál véleményem szerint nekünk is érdemes elidőznünk.

Miként az utószóból kiderül, Benjamin szövegeihez mindig rendkívül nagy szakértelemmel közeledtek magyar nyelvű kutatói és fordítói; munkájuknak köszönhetően az író művei mindig magas színvonalú fordítások formájában láttak napvilágot, s ez napjainkban sincsen másképp; bár – természetesen – a teljes korpuszt (egyelőre) közel sem fedik le. Ezt hallva lehetünk cinikusak, és vállvonogatva kérdezhetjük: minek egyáltalán fordítani – főleg magyar nyelvre –, mikor az író szövegei már oly sok nagy európai nyelven elérhetőek? Ám ezzel a hozzáállással a fordítás folyamatának lényegét hagyjuk figyelmen kívül, amely minden egyes alkalommal újra és újra tiszta szemmel közeledik az éppen feldolgozandó irományhoz. A szövegeknek ez az ismételt fel- vagy átdolgozása mindig egy „akkor és most"-ból, egy roppant speciális perspektívából történik, amely így a mű fordítójának, majd olvasóinak is megannyi esélyt teremt – sok más mellett – az *interpretációra*. Benjamin szövegeiben pedig még ennél is sokkal több lehetőség rejlik. Írásait képtelenség úgy csokorba fogni, hogy azok szigorú ok-okozati láncolatot alkossanak vagy éppen rideg műfaji keretekbe foglalva koherensen helyezkedjenek el. Mindettől pedig csak még izgalmasabbak és többszörös jelentéssel bírók lesznek. Hiszen bárhogyan is helyezzük őket egymás mellé, minden esetben teljesen egyedi képet alkotunk, amelyben a

1 „Ha nem éri be a filozófia azzal, hogy közvetítőként szerepeljen a megismeréshez vezető úton, hanem az igazság ábrázolásaként meg akarja őrizni formájának törvényét, akkor e forma gyakorlását, nem pedig a rendszeren belüli előlegzését kell lényegesnek tartania" (Benjamin 1980b: 196).

szövegek csupán egyik arcukat fedik fel előttünk. A *Hasis Marseille-ben*t olvasva tehát nem csupán Benjamin gondolataival, megfigyeléseivel találjuk szemben magunkat, nem kizárólag az írót kell megfejtenünk. Először a fordítás folyamatának és céljának megismerésében kell elmerülnünk ahhoz, hogy a kézhez kapott magyar nyelvű sárga és lila kötetet olvasatomat igazolva tudjuk felnyitni.

A műfordítás feladatát megfogalmazni és pontosan behatárolni azonban nem olyan egyszerű vállalkozás. Ennek okán segítséget kérni a kérdés megválaszolásához nem szégyen, főleg, ha az Benjamin személyében, vagyis inkább írásainak formájában érkezik. *A műfordító feladata* című szövege abbéli állítása köré szerveződik, amely szerint a fordítónak túl kell lépnie azon, hogy az eredeti műben fellelhető közlést közvetítse. Az előbbiek oka a következő kérdésben keresendő: mi értelme „ugyanazt" még egyszer elmondani? *Semmi* – ezt beláthatjuk. Nem csak a lecsupaszított közlendőt kell tehát átadni, nem csupán a nyelvi formákat kell átkódolni, hiszen sok esetben ez lehetetlen és értelmetlen küldetés lenne, sokkal inkább egy különálló, de nem véglegesnek tekinthető formát[2] kell megalkotni. A fordítás a nyelv változásai közepette ugyanis nem lehet több, csupán ideiglenes módja egy olyan harcnak, „amit az ember a nyelvek idegenségével vív" (Kántás 2016: 2). Egy ilyen reménytelennek tűnő csata közepette pedig mi lehet a fordítás feladata, mikor lehetetlen küldetést vállal, ha tökéletesen tükrözni szeretné a szöveget egy adott nyelvi síkra? Mindenekelőtt az imént említett csökevényességeket kell kiküszöbölnie, miközben a fordítás formájának megfelelően próbál közvetíteni az idegen horizontok között. Természetesen ez sem tekinthető végleges válasznak, főleg mivel Benjamin volt az, aki így önmaga ellen is beszélve, egy későbbi szövegében a fordítást szigorúan mint technikát jelenítette meg, szoros összefüggésben a kommentár műfajával.[3] Véleménye szerint ugyanis annak ellenére, hogy a lefordított szövegek önálló létezőkként hiányosak, mégis képesek lehetnek a művet körbelengő horizont egészét kicserélni. Természetesen ez az adottság csak akkor mutatkozik meg, ha helyesen – lemondva a műfajteremtés igényéről – használják e technikát. Mikor pedig e helyesen használt módszer és a kommentár találkozik, a lefordított szöveg (a maga sosem teljes módján) képessé válik önmaga lehető legtökéletesebb verziójának megvalósítására. Konklúzióképpen kijelenthetjük tehát, hogy ebben a vitában az irodalmi művek átfordítása mellett, illetve ellen is lehet bátran érvelni, miképpen azt Benjamin több alkalommal is megteszi. Szükségesnek tartom azonban, hogy ezen eljárásmód feladatkörének tisztázása után – amennyiben meggyőzőnek tartottuk az író elképzelését – magára a műfordítói szerepkörre is kitekintsünk pár gondolat erejéig, amely egyúttal kulcsként nyitja majd meg előttünk az író történelemfelfogását is.

Mi tehát e technika mesterének, a műfordítónak a feladata? Benjamin meglátása szerint az, hogy egyre tudatosabbá váljon az általa felhasznált módszerek tekintetében, miközben természetesen a nyelvek közötti idegenséget is megpróbálja – legalább egy kis időre – felfüggeszteni. A primer szöveg újrateremtéséről beszélhetünk tehát, amely során valós vagy álombéli tereket és utaláshálókat kell a megannyi réteg önreferencialitás alatt nem csupán felismerni, de *rekonstruálni is*. Azt azonban, hogy miként fogadunk be egy

2 „A már »egyszer s mindenkorra« leírt szavaknak is van utóérése. [...] Ami egykor fiatalosnak érződött, később elkoptatottá lesz, ami hajdan megszokott volt, később archaikus csengésű" (Benjamin 1980a: 75–76).

3 „A fordításnak ez a szerencsés formája, amely a kommentárban számot ad magáról, és a különböző nyelvi szituáció tényét is tematizálja, az újkorban sajnos egyre inkább veszendőbe ment" (Benjamin 2001: 114).

ilyen típusú műalkotást, illetve hogy mi is az, amit ilyenkor valójában látunk, érzünk vagy hallunk, ismét egy lépést hátrálva érthetjük meg.

Az író elképzelése szerint a jövő valójában nem képes felváltani a jelent, szubsztanciális értelemben ugyanis képtelen újat alkotni. A mindig éppen adott „ma" szűnik csupán meg létezni, hogy újabb napnak adjon teret, a „most" ugyanis nem más, mint „az elmúlt idők legbelső képe" (Benjamin 2023g). A történelmi fejlődés mítosza – Benjamin szerint – ugyanis nem csupán hamis, hanem egyenesen veszélyes is, hiszen ilyenkor az ember nem tesz mást, csupán saját autonómiáját függeszti fel. Mikor ugyanis a történelmet ilyen folytonos haladásként szemléljük, elfelejtjük, hogy az emberek valójában tudatosan cselekvő lények, akik erkölcsi és politikai felelősséggel, illetve saját sorsuk befolyásolásának képességével is rendelkeznek. Nem a jövőt kell tehát nyárspolgárok módjára[4] kutatnunk, sokkal inkább az elmúlt irányába kell fordulnunk, amely voltaképpen benne rejlik minden jelen pillanatban.[5] Bármikor találkozunk ugyanis egy festménnyel, egy szoborral, egy zeneművel vagy egy irodalmi alkotással, minden esetben ott lappang a mű múltja az aktuális „mostban" megidézett érzetek mögött. Ez a rejtőzködő idősík pedig egyre csak tágul, minden jelen pillanattal folyamatosan összefonódva létezik, még ha mi nem is tudatosítjuk ezt. Benjamin történelemfelfogása – meglátásom szerint – írásinak struktúráit is áthatja, hiszen manipulált, lépten-nyomon összefonódó, néha pedig egészen összemosódó idősíkokba csöppenünk egy-egy fragmentum olvasása közben.

Benjamin történelemfelfogása azonban nem csupán megjelenik, de polaritást is kölcsönöz a *Hasis Marseille-ben* kötet egészének. Az egymással egyesülő nyelvi és idősíkok mellett ugyanis permanensen jelen vannak az átjárhatóság és a közöttiség állapotának variációi. Véleményem szerint ezek a motívumok nem egyszerűen szimmetrikussá teszik a könyv egészét, hanem tulajdonképpen a mű olvasásának irányvonalait is megjelenítik. Első ízben vegyük szemügyre a válogatáskötet címét, amely már önmagában egyfajta köztességet, a létezési síkok közötti átjárhatóság motívumát hordozza magában.

A beválogatott írások közül Benjamin hasis-élményét feldolgozó szövegét azáltal, hogy azt címadó írássá, egyszerre kitüntetett helyre is emelték, amely a különböző dimenziók közti átjárhatóságot vetíti előre. A könyv elolvasása után azonban nem csupán egyszeri dimenzióátlépést köthetünk a fenti címszavakhoz, hiszen az elbeszélés formája, jobban mondva, maga a mesélő is kivetkőzött önmagából. Benjamin legalább két alkalommal feldolgozta az említett mámoros létállapotot, első alkalommal azonban mindezt radikálisan eltávolította magától. „A következő történet nem tőlem származik" (Benjamin 2023e: 42), deklarálja rögtön az első mondat, amely a *Myslowitz – Braunschweig – Marseille* című szöveg nyitánya. Ebben első pillantásra talán semmi különös nincsen, tudomásul vesszük és elsiklunk felette, egészen addig, amíg a *Hasis Marseille-ben* szöveghez nem érünk. Ekkor ugyanis a megkonstruált, novellisztikus keret megsemmisül, és csupán

4 „A mostban a dolgok arckifejezése szürrealisztikus, a jövőben nyárspolgári. A látszat, amelyet ekkor számolunk fel, nem más, mint annak látszata, hogy a letűnt dolgok a Mostban adottak. Valójában: a Most az elmúlt idők legbelső képe" (Benjamin 2023g).

5 Libera Pisano (2022) tanulmányában arra hívja fel a figyelmünket, hogy Benjamin történelemről alkotott felfogásában felfedezhetünk ismerős, Gustav Landauernél is megtalálható gondolatokat. Landauerre támaszkodó elképzelése így azt is magában hordozza, hogy a „most" lényegében a múlt fiziognómiájával bír, tehát eleve adott módon benne rejlik a teljes múlt.

Benjamin marad, a kísérleti pszichopatológia és egy nagyon is különös, egyben roppant személyes tapasztalat. Benjamin itt belép önmagába, saját megéléseibe és szövegébe, hogy aztán a hasist magához véve rögvest itt is hagyja a létezés megszokott síkját. Ez a szöveg azért is roppant fontos, mert nem csupán az átjárhatóság és a dimenziók-közöttiség motívumai kapnak központi szerepet, hanem egyúttal mindezen határátlépések motivációit is kitapogathatjuk. Benjamin ugyanis még egy korábbi írásában zászlójára tűzte a külső, a mérhető tapasztalás és a személyes megélés egyesítését, ki szerette volna tágítani a tapasztalat kanti fogalmát úgy, hogy mikor megismerésről beszélünk, akkor a szubjektum és az objektum fogalmai semlegesek maradhassanak.[6] Ezt a kettős egységet pedig remekül érzékelteti ez az ikertörténet, amely egyrészről belső megélésként, másrészről pedig objektív tapasztalatként egyszerre volt képes jelen lenni. A szöveg során erre az ellentértre az író maga reflektál, amikor is a külső és a szűkös tereket átengedi a „belső megélés hatalmas dimenzióinak" (Benjamin 2023d: 53), átlépve a tér és idő esetlegességein. A további csavart pedig az élmény betűkké kódolása jelenti, hiszen a kívülről befogadott, idegen történet ilyen módon képes nagyon is személyes, saját „másság-élménnyé" válni az olvasóban.

Ezen utolsó gondolattal pedig a *flâneur*i exkurzusunk köre összezárni látszik, hiszen a kötetet egységben tartó ellentét valahol mégiscsak rátalál egyensúlyi állapotára. Az átmenetiségben-lét ugyanis egy ponton mégiscsak összekapcsolódik az egyesülő nyelvi és idősíkokkal. E kiegyezés záloga nem más, mint a történelmi idők igencsak különös felfogása. Az író aktualizáló olvasatának megfelelően[7] ugyanis elmondhatjuk, hogy a képek, a zeneművek vagy az irodalmi alkotások nem csupán egy meghatározott kor szülöttei, hanem egy hasonlóan meghatározott korban válnak csak befogadhatóvá. Ennek fényében pedig felismerhetjük azt a két kulcsfontosságú tételt is, melyek szerint a múltat nem tekinthetjük csupán gyorsan elillanó képek sorozatának, a mű életében pedig „minden most egy meghatározott megismerhetőség" (Somlyó 2014: 70) mostjaként kell számunkra megjelenjen. A múlt és a jelen pillanatainak ezen összekapcsolódásai tehát különböző nézőpontok a folyamatosan mozgó jelenben, amelyek bármikor – hacsak nem archiváljuk őket – véglegesen elveszhetnek.

Benjamin szövegeit pont ilyen nézőpont-archívumoknak tekinthetjük, hiszen írásaiban az őbenne „reinkarnálódott" tárgyakkal, terekkel, élményekkel találkozunk, amelyek aztán valamelyest sajátjainkká is képesek átalakulni. Ezek ugyanis nem egyszerűen pontosan dokumentált történések, sokkal inkább az író személyes megélései, képzeletén átfolyatott, átalakított és megőrzött tapasztalásai. A világ birtokbavétele helyett odafordult és rácsodálkozott a világra, amely alkotói attitűdnek köszönhetően mi olvasóként is részesülhetünk ezekből a megélésekből. Figyelmünket a kószálótól ellesett módon mi is az apró részletekre irányítjuk, olyan triviálisnak tűnő töredékekre, amelyek most – újraértelmezésüknek köszönhetően – mégis nóvumként képesek hatni. Nem meglepő, hogy Benjamin szerint az igazán elkoptatott létezés az, „amelyiket kopottra dörgölt a megszokás" (Benjamin 1980e: 547). A folyamatos interpretáció az, amely képes

6 „Az eljövendő ismeretelméletnek az a feladata, hogy megtalálja azt a szféráját a megismerésnek, mely teljesen semleges a szubjektum és objektum fogalmával szemben; [...] ki kell puhatolnia, hol van a megismerésnek az az autonóm őseredeti szférája, ahol e fogalom már nem két metafizikai entitás viszonyát jelöli" (Benjamin 1980d: 15).

7 „A múlt képe pótolhatatlan, minden jelennek, amely nem ismeri föl benne, hogy rá utal, tartania kell tőle, hogy elveszti" (Benjamin 1980c: 963).

megmenteni ezeket az éppen aktuálisan létező nézőpontokat, ehhez azonban szűnni nem akaró figyelem szükségeltetik, olyan esztétikai magatartás, mint amely a benjamini életmű egészének alappillére.

Mindezen gondolatok lezárásaképpen szeretnék visszatérni a kötet szövegeihez, hogy igazoljam korábbi állításom, mely szerint a szövegek központi motívumát a „köztesség" és az „átjárhatóság" fogalmaival ragadhatjuk meg, amelyek hatására a kötet egészéhez mint egy nagy montázshoz érdemes közelítenünk. A *Hasis Marseille-ben* olyan, kereknek azért nem mondható, de mégis egyfajta nagy egész, amely valójában tele van olyan töredékes, szabálytalan szélű képekkel, amelyek azonban ebben és éppen ebben a konstellációban mégis egységet alkotnak. A kötet olvasójaként e montázs kisebb darabjai között barangolhatunk, miközben egységük szerteágazó mivoltára újra és újra, minden szövegben rácsodálkozunk. Az átváltozásra, a határátlépésre maguk a fragmentumok játszanak tehát rá, miközben ez a tematikai és műfaji sokszínűség az olvasót magát is flexibilissé és nyitottá változtatja, hogy Benjamin így könnyedén kiemelhesse a felszínes, passzív szemlélődésből. Ennek hatására mi magunk is átbillenünk, bevonódunk, és személyessé válnak az eddig észrevétlen kis részletek, miként a porózus utcákra kiömlik a sok emberélet, vagy ahogy épp az utca tolakodik be a hűvös, félhomályos konyhába.

Első pillantásra talán nem is olyan szembeötlő ez a sok megkoreografált elmozdulás, annak köszönhetően, hogy a szövegek gyakran ellentétpárokkal játszva, inkább kontrasztokat élesítenek ki. A szélsőségek azonban Benjamin számára mintha valami nagyobb egész részei lennének, amelyek így képesek egyikké vagy a másikká alakulni. Ezekre a határátlépésekre szeretnék most röviden reflektálni, hiszen ezek a folytonosan átalakuló, átbillenő mozaikok azok, amelyeknek köszönhetően nemcsak szétszórt fragmentumokról, hanem egy nagy képről is beszélhetünk.

Utca és otthon. A látszólagos ellentét az író számára Nápoly utcáin mégis inkább játékos komplementaritásként tűnik fel, amelynek egymással szemben álló pólusai végül teljesen összemosódnak. Elnyeli őket az a porozitás, amely maga Nápoly, és amely minden érzékszervünket egyszerre fegyverezi le. Sziklaszerű a város, amely színes légycsapókkal, derűs muzsikával, utcai mutatványokkal és a közösben feloldódó emberéletekkel van telezsúfolva. Az aromatizált fakó üdítőknek hála, még a nyelvünk is megtapasztalhatja a porozitást. Benjamin e szövegében hihetetlen változatossággal sorakoztatja fel egy utcának azon szegleteit, amelyek mind az átváltozást, a képlékenységet hordozzák magukban: szétszóródott magánélet, a bazár, amely egyszerre raktár és az értékesítés helye, a nyelv, amely kiszabadulva a szájüregből az egész emberi fizikumot uralma alá hajtja. Az az érzésünk támad, hogy itt valóban „semmi sem kész és befejezett", a „rögtönzés iránt érzett szenvedély" (Benjamin 2023f: 10) egyeduralma alatt áll még a legutolsó szűkös kávéház is. Benjamin ezekkel a kis elmozdításokkal azonban nemcsak egyensúlyunkból billent ki bennünket, hanem a tapasztalás olyan dimenziójába vezet, amelyben minden dolog ugyanolyan módon, a *kint és bent* elkülönítése nélkül képes tapasztalhatóvá válni. Az alkohol földi mámorát tehát nemcsak Nápoly emberei, de Benjamin is lecseréli egy sokkal szabadabb, bennünk keresendő bódulat érzésére.

A *Nápoly* című fragmentum azonban nem juttathat bennünket elegendő bizonyossághoz, az író gondolatképei közül érdemes tehát találomra (nehogy csalással vádolhassanak) kiemelnünk egyet, aztán pedig kísérletezésbe kezdenünk. *Az újság* című szöveg

azonban már első mondatával gáncsolásra kész. Az írásbeliség ellentétei ugyanis, amelyek régebben még jótékony módon megtermékenyítették egymást, mostanra olyan „feloldhatatlan antinómiákká váltak" (Benjamin 2023c: 69), amelyeknek fő színterévé az újság vált. Ezt a médiumot saját belső konfliktusai szakítják szét, még szerencse, hogy akad egy türelmetlen olvasó, aki frusztrációjával maga tartja egyben a feketével szedett gondolatokat. E feloldhatatlannak tűnő polémia mögött azonban ismét egy rejtett határvonal átlépése következik be. Az olvasók észrevétlenül maguk is szerkesztői munkatársakká válnak. Feloldódik a szerző és a közönség között feszülő éles határvonal, az olvasó pedig „előíróvá" lép elő. Egyszerre kapja kézhez idegenként a híreket és szabályozza azok tartalmát. Szakértőként ennél magasabb, szerkesztői babérokat is learathat a közönséges olvasó, aminek következtében tudása, személyes hozzáértése szavakba burkolt objektív előírássá válik. *Az újság* lapjain tehát szintén az átváltozás, a szerepek között létezés kap hangot, médiumként létezése ugyanis egyszerre a leíró és a teremtő szó színhelye. Képes önmagán átlépve, a társadalomban nem csupán produktum, de az őt alkotók befolyásolója is lenni.

Benjamin az urbánus terek külső, merev kereteit követő gondolatképek során sem kíméli olvasóit, egyik létdimenzióból a másikba szökken, míg minket hol gyermekké, hol pedig az imént említett kettős szereplővé változtat. Véleményem szerint a gondolatképek során mintegy beljebb lépve, már sokkal nagyobb mértékben vagyunk saját képzeletünkre, illetve az író fantáziájára utalva. Az álmodás közben felvett szerepek vagy a vonatút során megelevenedő olvasmányélmények, mind komolyan megedzik „utánalkotási" képességeinket. Ez nagyban annak köszönhető, hogy a valós terek helyett ebben a montázsszegletben csupa elképzelt helyre csöppenünk, amelyeket ráadásul Benjamin olyan módon konstruált meg, hogy azok egész emberi egzisztenciánkban mozgósítsanak bennünket. Gondoljunk akár az álom során tapasztaltakra, vagy akár egy tál étel fölé hajolva az étvágy és a falás kettős mozgására, amely megélések teljes egészünkben képesek átalakítani bennünket.

Úgy gondolom, a *Hasis Marseille-ben* sok más indok mellett azért remek gyűjteménye Benjamin szövegeinek, mert képes magát az írót is e műfaji határokon elkapni, majd pedig az olvasó szeme láttára átváltoztatni. A gondolatképek Benjaminja példának okáért egy pillanat alatt eltűnik, hogy átadja helyét a hatalmas tudású irodalomkritikusnak. Az író irodalmi szövegei között aztán ismét a köztesség állapotába emelkedünk, hiszen „a köztes és középszerű eseteket mellőzve" (Benjamin 2023a: 109) elsősorban olyan művekkel foglalkozott, amelyeket méltónak talált a megmentésre, vagy éppen teljesen megsemmisítendőnek ítélt. Ezekről az irodalomkritikusi irányelveiről is olvashatunk *Az irodalomkritika programjá*ban, amely egyfelől a kritika elméleti alapjairól, másfelől annak kialakuló társadalomelméleti szemléletéről árul el sokat. A műkritikusi feladatkör körüljárását követően a „félreismert zseni" kultuszának romjai, majd Párizst tárul, nem is egy alkalommal, az olvasói tekintetek elé. A kötet zárásaképpen egy álomlevélben csúcsosodik ki, amely csodaszépen összefogja a *Hasis Marseille-ben* szövegeit. Maga az álom motívuma ugyanis megjeleníti mindazt a kiszakadást és köztes létállapotot, amely – bár nem ennyire explicit formában – minden korábbi szövegben jelen volt. A szépen felépülő, elkülönülő montázselemek aztán ebben az álomrajzolatban egyesülnek, hogy az összeillesztett töredékek átadják számunkra az írás és a gondolkodás mimetikus megfelelését,

amelynek megjelenítésére Benjamin is törekedett (Nabugodi 2023: 14). Az álom, amely egy „nyomorult szalmaágyon" (Benjamin 2023b: 207) érte az olvasás élményét akkor már régóta nélkülöző írót, kísérteties elemekkel teli. A kibogozhatatlan betűképek, a sírhelyszerű fekhelyek, az érthetetlen szöveg a fellebentett hímzett takarón, mindezek a motívumok remekül érzékeltetik a folyamatosan változó, valójában megragadhatatlan álombeli síkot. Nincsenek lerögzített, biztos pontok, csak saját, utólagos interpretációnkra és emlékezetünkre hagyatkozhatunk. Olyan érdekes vállalkozás megérteni egy ilyen álomképet, mint az ébren létben „kendőt készíteni egy versből" (Benjamin 2023b: 206), hiszen egy ilyen vállalkozáshoz ki kell emelkednünk saját fizikai kötöttségeinkből.

A *Hasis Marseille-ben* tehát csodálatos nézőpont-archívumokból felépülő, a köztességre és átjárhatóságra rájátszó töredékekből álló nagy dialektikus kép. Nem szövegek közötti progressziót vagy lineáris folyamatot, hanem egy hirtelen keletkező képet[8] jelenít meg, melynek hirtelensége végül minket is felébreszt. Kitaszít a folyamatos haladás nyárspolgári ideájából, miközben aktív résztvevőkké alakít bennünket a szövegek olvasása közben. Interpretációra, állásfoglalásra és ennek folyamatos újraértelmezésére vagyunk kötelezve, hiszen egyetlen írásban sincs lehetőségünk túl hosszasan elmerülni vagy éppen egy klaszszikusan lekerekített élménytöredékkel találkozni. Az olvasók – akárcsak *Az újság* című szövegben – ténylegesen munkatársakká válnak a Benjamin-kötetben, akik nem csupán a mű jelenéhez, hanem a folyamatos újraértelmezés révén annak folyamatos létezéséhez szintén hozzájárulnak. A *Hasis Marseille-ben* egészét csak a kis részek ismerete után tárhatjuk tehát fel, bár talán nem is feltétlenül szükséges, hogy szigorú egészként közelítsünk a műhöz. Bevallom, nehéz feladatnak bizonyult átfogni egy ilyen sokarcú válogatást, amelynek a jegyzetei is csak újabb és újabb lehetséges utakat fedtek fel a feltételezett „megoldáshoz" vezetve. Megannyi oldalról közelíthetünk ugyanis a kötet szövegeihez, akkor is, ha egyesével, s abban az esetben is, ha az egész kompozíciót szem előtt tartjuk. Én magam szerettem volna nem „szétesni hagyni" a kötet szövegeit, és felfedezni egy lehetséges irányvonalat, amely felől plauzibilisen értelmezhető, de nem gondolom, hogy létezne tökéletes taktika a *Hasis Marseille-ben* olvasásához. Nincsen tehát rögzített és általános recept, ami azonban nem jelent valódi problémát, mivel ez a „nem túl prózai" prózakötet aktív interpretálóvá, átformálójává tesz bárkit, aki érdeklődve nyitja fel sárgáslila borítóját.

Hivatkozott irodalom

Benjamin, Walter (1980a): A műfordító feladata. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 69–86.

Benjamin, Walter (1980b): A német szomorújáték eredete. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 191–482.

Benjamin, Walter (1980c): A történelem fogalmáról. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 959–974.

8 „Nem arról van szó, hogy a múlt fényt vet a jelenre, vagy a jelen fényt vet a múltra, hanem arról, hogy a kép az, amelyben a volt egy villanásnyi idő alatt összeáll a mával, hogy egy konstellációt alkosson. Más szóval, a kép a dialektika megállása. Mert míg a jelen és a múlt viszonya tisztán időbeli, folyamatos, addig a volt és a most viszonya dialektikus: nem progresszió, hanem kép, hirtelen keletkező kép" (Benjamin 1999: 462; saját fordítás).

Benjamin, Walter (1980d): Az eljövendő filozófia programjáról. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 5–23.
Benjamin, Walter (1980e): Álomgiccs. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 545–549.
Benjamin, Walter (1999): *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press.
Benjamin, Walter (2001): Töredék (válogatás). In „*A szirének hallgatása*". Szabó Csaba (szerk.). Budapest: Osiris. 93–116.
Benjamin, Walter (2023a): A békeárucikk. In *Hasis Marseille-ben*. Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat. 103–110.
Benjamin, Walter (2023b): Az 1939. október 11–12-ei álom. In *Hasis Marseille-ben*. Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat. 205–209.
Benjamin, Walter (2023c): Az újság. In *Hasis Marseille-ben*. Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat. 69–71.
Benjamin, Walter (2023d): Hasis Marseille-ben. In *Hasis Marseille-ben*. Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat. 52–60.
Benjamin, Walter (2023e): Myslowitz – Braunschweig – Marseille. Egy hasismámor története. In *Hasis Marseille-ben*. Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat. 42–51.
Benjamin, Walter (2023f): Nápoly. In *Hasis Marseille-ben*. Zsellér Anna (szerk.). Budapest: Kijárat Kiadó. 7–17.
Benjamin, Walter (2023g): Párizsi passzázsok – Első jegyzetek. *1749*. Interneten: https://1749.hu/fuggo/essze/walter-benjamin-parizsi-passzazsok-elso-jegyzetek-8.html (letöltve: 2024. június 10.).
Kántás Balázs (2016): A fordítás (tovább)fordítása(i). *Holdkatlan – Szépirodalmi és Művészeti Folyóirat* (42): 1–9.
Nabugodi, Mathelinda (2023): *Shelley with Benjamin*. London: UCL Press. DOI: https://doi.org/10.5040/9781472543875.ch-004
Pisano, Libera (2022): „The Tragedy of Messianic Politics": Gustav Landauer's Hidden Legacy in Franz Rosenzweig and Walter Benjamin. *Religions* 13(2): 165. DOI: https://doi.org/10.3390/rel13020165
Somlyó Bálint (2014): *Kerülő úton*. Budapest: Kijárat.

Tóth Hanna

filozófia szakos (BA-s) hallgató az Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE) Bölcsészettudományi Karán.

replika

DOI: 10.32564/133.18

2024 (133): 317–328.
© A szerző(k) 2024
replika.hu/replika/133

Săpătaru Mark-Alek

Az önlemeztelenítés mint végső gesztus[1]

Recenzió Giorgio Agamben *Studiolo* című könyvéről

Absztrakt: Recenziómban Giorgio Agamben 2021-ben megjelent *Studiolo* című kötetének jelentőségét próbálom érzékeltetni. Interpretációm szerint a könyv kiemelkedő szereppel bír az olvasók és Agamben számára egyaránt, mivel az öregkort, illetve az erre irányuló reflexió hozadékát, az alkotási folyamattal való szembenézést tematizálja. Recenzióm tárgya különös fontosságra tesz szert, ha a szerző *studiolój*át a gondolkodás és alkotás intim tereként ismerjük fel, melybe az olvasó csak kivételes alkalmakkor nyerhet betekintést. Megközelítésem szerint Agamben jelen művében önmaga lemeztelenítésére tesz kísérletet a képzőművészeti alkotások, valamint az ebből eredő gondolatok médiumán keresztül: azt a bizonyos forrást próbálja megragadni, amely lehetővé tette filozófiájának kibontakozását.

Kulcsszavak: Agamben, öregség, meztelenség, önreflexió, művészet

1 Köszönettel tartozom Ilyés Zalán-Györgynek, akinek szakmai tanácsai és észrevételei hozzájárultak a recenzió megszületéséhez.

„...és ha az ember elmozdul önmagától, mint a képtől az archetípushoz, akkor eléri az »utazás végét«."

Plótinosz: *Enneaszok*

A magyarul olvasható Agamben-művek sora 2021-ben újabb fordítással bővült; Darida Veronikának köszönhetően a magyar közönség számára is elérhetővé vált Giorgio Agamben 2019-ben publikált *Studiolo* című könyve. A COVID-19 uralta időszaknak a sok negatív hatása mellett mégis volt pozitív hozadéka: e periódusban a fordító – a rajta is eluralkodó általános kétségbeesés ellensúlyozásának reményében – úgy döntött, minden nap lefordít egy-egy fejezetet a tárgyalt könyvből. A Kijárat Kiadónak köszönhetjük, hogy ez a (tárgyként is) különösen szép kötet magyar nyelven napvilágot láthatott. A fordító és a kiadó munkája még inkább dicséretre méltó, ha tekintetbe vesszük, hogy a magyar kiadás egy évvel megelőzte az angol fordítást, míg német és francia fordításról a mai napig nem beszélhetünk.

Mielőtt az olvasó a könyv tulajdonképpeni értelmében vett olvasásába kezdene, a borítón egy, a kötetben is szereplő festménnyel találkozhat. A magyar kiadás borítóját Gianfranco Ferroni *Egy milánói padló vizsgálata* című műve díszíti, eltérően az eredeti olasz kötet borítójától, mely *Noé részegségé*t (Giovanni Bellini), vagyis a könyvben kommentált első műalkotást jeleníti meg. Bárki is feleljen a módosításhoz vezető döntésért, a Ferroni-festményt találó választásnak tartom. Ennek oka, hogy a milánói padló vizsgálata közben az olvasó ízelítőt kaphat a könyv egészét átható intimitásból: a kötet olvasása/értelmezése mintegy megelőzi a tulajdonképpeni értelemben vett olvasást. Ezáltal a borító szemlélése lesz az első küszöb a sok közül, amelyen az olvasó átlép a kötetben való elmélyülés során. Az olasz és a magyar kiadás különbségei kapcsán megemlítendő még, hogy a magyar kiadás szerkesztői a műalkotásokról szóló kommentárok után, azaz a kötet végén helyezik el az érintett képzőművészeti alkotásokat, míg az olasz és angol kiadás a releváns szöveghelyek mellé állítja ezeket. Ami a mű felépítését illeti, Agamben előszavát huszonhárom kommentár követi: némelyek egy-, mások viszont öt-hat oldalasak, ez önmagában azonban nem meglepő, hisz a könyv terjedelme nem haladja meg a 80 oldalt. Megjegyzendő továbbá, hogy olyan kommentárok is vannak, melyekhez több kép tartozik. Húsz festmény és öt szobor képezi Agamben meditációinak tárgyait; a műalkotások keletkezéseinek időpontjait tekintve nagyon tág időintervallumot ölelnek fel (a *Nőalak* című szobrocska 4000–5000 évvel ezelőtt készült, míg Monica Ferrando 2018-ban – az olasz kiadás megjelenése előtti évben – festette a *Kenyérmorzsák*at).

A könyv tartalmának tárgyalását az *Előszó* vizsgálatával kezdem, ugyanis Agamben e ponton tisztázza a cím értelmét: „Studiolonak hívták a reneszánsz palotákban azt a kis szobát, ahová a herceg olvasni vagy meditálni vonult vissza, és ahol kedvenc képeivel vette körül magát. Ez a könyv, legalábbis a szerzője számára, egy *studiolo*" (Agamben 2021: 7). A cím és a kezdőmondatok a kötetet átható intimitásról tanúskodnak: Agamben *studiolój*ába, a kulisszák mögé invitálja olvasóit. A cím önmagában sokatmondó, kiváltképp, ha etimológiai vizsgálódás tárgyává tesszük: a *studiolo* szó a *studio* tőből származik, amely egyszerre utal a tanulásra és annak helyszínére, a tanuló- vagy dolgozószobára. Az „-olo" kicsinyítő képző hozzáadásával a *studiolo* szó „dolgozószobácskát" vagy „kis

tanulószobát" jelent. Ha elfogadjuk, hogy egy filozófus legfőbb tevékenysége a gondolkodás, máris rádöbbenhetünk a vizsgált mű bensőségességére, hisz olvasása közben éppen a gondolkodás születésének terébe nyerhetünk bebocsátást. A filozófus *studiolój*ában, a stúdium meglehetősen intim közegében válnak megpillanthatóvá azok a motívumok, melyek gondolkodását lehetővé teszik és meghatározzák. Egy hasonlattal élve azt is mondhatnánk, hogy Agamben gesztusának jelentősége akkor válik megragadhatóvá, ha az olvasó Nietzsche mellé képzeli magát, amint 1881 nyarán Svájcban a sziklák között megszállta a *Zarathusztra* alapgondolatának ihlete. Az *Előszó*ban hangzik el többek között az is – és ez jelen írás szempontjából igen fontos lesz –, hogy a *Studiolo* kommentárgyűjtemény (és nem kritikai, művészettörténeti vagy művészetfilozófiai értekezés): a filozófus nem egy többé-kevésbé konkrétan meghatározott szándék által vezérelve tárja olvasója elé meditációit, hanem – ha mondhatunk ilyet – egyszerűen csak gondolkodik.

Mielőtt a kommentárok tárgyalásába fognék, olyan felismerést osztanék meg a kötet leendő olvasójával, melyet magam is a könyv többszöri elolvasása közben szereztem: Agamben művét legalább kétféleképpen olvashatjuk. Egyik esetben a fókusz az éppen tárgyalt műalkotásra és az ahhoz írt kommentárra esik. Ekkor az olvasó a kommentárt a képhez, a képet pedig a kommentárhoz hasonlítva (sőt, olykor a kommentárok olvasása előtt saját alternatív olvasatának kidolgozására kísérletet téve) veszi sorra az egyes fejezeteket. Ebben az esetben is nagyon izgalmas tapasztalatban részesülhetünk, hisz megadatik a lehetőség, hogy rendkívül közelről figyeljünk egy nagy filozófust, miközben ő szeretett képeiről gondolkodik. Ekképpen nemcsak a megszületett gondolatokra és az ezekből felépülő gondolatmenetekre van rálátásunk, hanem egyúttal arra is, ami ezeket kiváltja és inspirálja. Az olvasó meglepetten konstatálhatja, hogy a filozófus rendkívüli megfigyelőképességgel rendelkezik: szeme egyetlen apróságot sem hagy figyelmen kívül. Kétségkívül ez a legkézenfekvőbb olvasási mód, így nem lepne meg, ha az első olvasást követően a könyv olvasói hasonló tapasztalatokról számolnának be. Ha azonban a kötetet kétszer vagy akár háromszor is elolvassuk – és ez különbözteti meg egymástól a két technikát –, új értelmezési horizont rajzolódik ki szemeink előtt. A Palazzo Medici–Riccardi távolról történő megfigyelése lenyűgözhet minket felépítése és nagysága miatt. De ha megtesszük az utat, amely elválaszt bennünket az építménytől, és átlépjük a palota bejárati küszöbét, meghökkenünk a belül látottaktól. El sem tudtuk volna képzelni, hogy az imént látott épület ilyen belsőt rejt magában. A pompás mennyezeti freskó és a rendkívüli mértékben kidolgozott ornamentika látványa szinte elfeledteti velünk a nem sokkal korábban tapasztaltakat. Fontos tehát, hogy az utat megtegyük és a küszöböt átlépjük. A továbbiakban éppen ezt a gesztust kísérlem érvényesíteni, az egyes kommentárokon átívelő lényeg megragadásának jegyében.

Az első festménynek, Giovanni Bellini *Noé részegsége* című munkájának és a hozzá tartozó kommentárnak Agamben *Az aggastyán és az akt* címet adta. A könyv elején egy aggastyán meztelen teste áll, amely – Darida Veronika jogos meglátása szerint (Darida, Nemes és Somlyó 2023) – a filozófusnak az öregkorral való szembenézését szimbolizálja; ne feledkezzünk meg arról, hogy a mű megírásakor Agamben 77 éves. A festményen megjelenő meztelenség arra utalhat, hogy az alkotó kész őszintén szembesülni önmagával, és hajlandó ezt olvasója elé tárni. Fontos megjegyeznünk, hogy a kommentárok egyikében sem jelenik meg egyes szám első személy, vagyis Agamben soha nem beszél közvetlenül

önmagáról: hagyja, hogy gondolatai közvetetten utaljanak vissza helyzetére. Jó példa erre a festményről tett megjegyzése: „olyan téma ez, amelynek megfestésével Bellini korábban szinte sohasem próbálkozott" (Agamben 2021: 10). Ugyanebben a helyzetben találja magát a filozófus is, mivel korábbi műveiben szinte soha nem érintette explicit módon az öregség, illetve az ezzel szükségszerűen együtt járó szembesülés problémakörét. Hogy mit fog tenni jelen művében? A választ éppen e kommentárban találhatjuk meg: „Az a meztelenség, amelyet megmutat, az ő sajátja. Egy öregemberé, aki lemezteleníti magát a saját művében" (Agamben 2021: 10). Nem kizárt, hogy az olasz filozófus azért kezdi könyvét e festmény kommentálásával, mert azonosulni tudott a festő gesztusával. Bellinihez hasonlóan, saját művében akarja lemezteleníteni önmagát – az ecset helyett a gondolkodás segítségével. A gondolatokkal ugyanis nem eltakar, hanem *feltár*.

Előrevetítve mondanivalómat: két, a műalkotásokat átható toposzt követve fogom megközelíteni és tárgyalni a kötetet. Az egyik ilyen toposz az öregség, a másik pedig az öregségre irányuló reflexió hozadéka: az alkotási folyamattal való szembenézés. Ennélfogva a következőkben azokat a kommentár–műalkotás párosokat emelem ki, amelyek a legszorosabban kapcsolódnak az említett két motívumhoz. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a jelen recenzióban nem tárgyalt képek vagy kommentárok ne lennének értelmezhetőek az imént megállapítottak fényében.

A gondolkodást megelőző, lehetővé tevő és létrehozó motívumokhoz közeledhetünk, ha *A világ redői* című fejezetben Jan van Eyck *Szent Borbálá*ját és a szemléléséből kibontakozó meditációt vesszük szemügyre. A festményen Szent Borbála egy könyvet olvas, miközben háta mögött hatalmas torony épül. Már itt megjelenik a szent és a profán szembeállítása, amely az Agamben által választott festmények visszatérő motívuma. A toronyépítés szándéka és a „bolond tudomány", amelyet ez az elhatározás implikál, a profanitás allegóriájának tekinthető (gondoljunk csak Bábel tornyára), míg a nyitott, talán vallási tartalommal bíró könyvet hajlamosak vagyunk a festmény szakrális elemének tekinteni. De „az »isteni gondolatokat« *(cogitationes divinae)* – mondja Agamben – nem a nyitott könyv ábrázolja, […] hanem a kép egyharmadát betöltő hatalmas ruha redőzete". Továbbá: „Isten […] benne rejlik a világ számtalan vonatkozásában, ott van a létezés gyöngéd redőzetében, amelyet végtelen kibomlás jellemez" (Agamben 2021: 15). Jelen recenzió olvasója az említett idézeteket talán nem fogja a gondolkodás lényegére utaló jelekként interpretálni, de amint a többi kommentárral is megismerkedett, egyre nyilvánvalóbbá válnak a gondolkodás titkairól árulkodó jelek. Az idézetekből kiderül, hogy a gondolkodás forrása nem valamiféle elkülönített szakrális tárgyban található, hanem mindenben, ami körülvesz minket. A filozófus feladata éppen az, hogy a hétköznapi, a világunkat alkotó *dolgokban* lássa meg Istent, vagyis ezekben leljen inspirációra.

A következő kommentár *(A művészet szunnyadása)* egy 17. századi ismeretlen művész festményére, *A festészet allegóriájá*ra reflektál. A festményen egy félig meztelen nőt láthatunk, amint ecseteivel körülvéve, félig lehunyt szemmel, szinte álomba zuhanva a földön fekszik. A nő fehér bőre az egyetlen fényfolt – ez újabb utalás a meztelenségre, a feltárulkozásra. A filozófus a potencialitás arisztotelészi kategóriájára hivatkozva fejti meg az allegóriát. Agamben a következő passzust idézi Arisztotelész *De animá*jából: „az ébrenlét az elmélkedésnek felel meg, az alvás pedig az olyan tudásnak, amellyel rendelkezünk ugyan, de éppen nem működtetjük" (Arisztotelész, idézi Agamben 2021: 18).

Az ismeretlen művész a festészet potencialitásának megjelenítésére törekszik. A festészettel akarja ábrázolni a festészetet, de ezt csak úgy érheti el, ha a nőalakot félig szunnyadó állapotában jeleníti meg: nem véletlen, hogy az olasz filozófus így fejti meg a számunkra talán enigmatikus alkotást, hisz az arisztotelészi filozófiában a potencialitás paradigmája az alvás. A szunnyadás lehetősége tulajdonképpen magának a lehetőségnek a lehetősége; ha nem szendereghetne, a lehetőség lehetősége megszűnne – a festészet sajátos lehetősége szükségszerűséggé válna. „A legkiválóbb festői gyakorlat nem csupán egy tárgy ábrázolásában áll, hanem a tárgy ábrázolása során annak a *képességnek* a felmutatásában, amelynek révén megfestették" (Agamben 2021: 19; kiemelés tőlem). Minden jel arra utal, hogy Agamben korábbi gesztusát ismétli, hisz ezúttal is a művészi szándék megvalósítására törekszik: a filozófiát a filozófiával akarja ábrázolni. Ezt csak úgy teheti meg, ha a lehetőséget magát nem exponálja közvetlenül. Ellenkező esetben a potencialitás aktualizálódna, ellehetetlenítve „szunnyadásának" ábrázolását. Kommentárjának utolsó mondataiban a filozófus Kazimir Malevicset parafrazálja, szavai pedig a következő műalkotáshoz vezetnek: „a munkátlanság [a szunnyadás] a művészet legfelső foka, összegzése pedig a fehér" (Agamben 2021: 19).

A festészet fehér helye éppen az imént említett fehérségre utal vissza Monica Ferrando *Kenyérmorzsák* című festményével. A néző szeme kizárólag a kenyérmorzsákon nyugodhat, azt az érzést keltve, hogy a kép titkát ezekben kell keresnie. Azonban „a kép valódi témája a fehérség lesz: mintha a kenyérmorzsák is csak azért hullottak volna a vászonra, hogy ezt láthatóvá tegyék. […] Ezen a képen nincs háttér, a háttér maga a meztelen vászon, a festészet tiszta helye" (Agamben 2021: 21). Hasonlóképpen Agamben is csak úgy szemléltetheti a filozófia tiszta helyét – vagyis a gondolatok körvonalazódásának vásznát –, hogy valamit ráfest arra. Itt talán hasznos lehet mesterének szavait idézni: „*Sem a tér nincs a szubjektumban, sem a világ a térben*. Ellenkezőleg, a tér a világ-»ban« van" (Heidegger 2007: 136). *Ergo* a dolgok nem tartoznak a térhez, ők maguk hozzák létre azt. Agamben a gondolkodás helyét és epicentrumát a maga tiszta voltában nem tudja felmutatni, mivel nem létezik „tiszta", magában levő tér. A tér csak akkor létezhet, ha a dolgok megalkotják. Olvasatom szerint ez Agamben könyvének lényege: a képzőművészeti alkotások és a gondolatok arra szolgálnak, hogy a gondolkodás terét érzékeltessék. Az olvasó kiváltságos helyzete: tekintete nem a gondolkodás tárgyára, hanem annak terére irányul, míg a tárgyra koncentráló filozófus éppen e tér megalkotásán fáradozik. A filozófus részéről különös erőt igényel e tér szemlélése, hisz minduntalan benne találja magát. Az alkotó átka, hogy csak kiváltságos pillanatokban tudja megragadni alkotási folyamatának egészét, alkotóerejének teljességét.

Tiziano *Marszüasz megnyúzása* című festményének témája az ihlet eredete, ezért a hozzá tartozó szöveg a címben feltett kérdésre keresi a választ: *Mi az inspiráció?* A festmény – ahogyan arra a címe is utal – egy véres mészárlást állít elénk. Marszüasz félig emberi, félig állati teste fejjel lefelé függ, miközben Apollón és szkíta segítőtársa megnyúzza. Agamben a következőképpen értelmezi a jelenetet: „Tiziano úgy elmélkedik ezen a szörnyű, az emberi és az állati létezés határán lebegő színjátékon, mint ami elkerülhetetlenül érinti őt magát is, mintha mindez, életműve végén, egy véres misztériumként jelenne meg a számára" (Agamben 2021: 24). Bellini gesztusát megismételve (ne feledjük el, mindkét festmény kései alkotás!), a művész belép az általa teremtett világba. Miért

vállalkozott Tiziano e mitológiai történet ábrázolására? Minden jel arra utal, hogy a megnyúzás aktusában saját inspirációjának forrását próbálta megragadni. Vajon „a művész legbensőségesebb tapasztalatát az isteni nyelv világló dimenziója és a megnyúzott szatír homályos, állati nyelve közé helyezi?" (Agamben 2021: 26). Agamben kérdése fényt vet Tiziano szándékára, de egyúttal saját elgondolását is megvilágítja: az ihlet – legyen szó festészetről vagy filozófiáról – mindig a küszöbön fakad. A logosz és határtalan külsője (gondoljunk például az anaximandroszi *apeiron*ra, amelyet a meghatározatlanság és határtalanság jellemez) között húzódik az a megkülönböztethetetlenségi zóna, ahonnan az inspiráció előtör. Az előbbiben nem rejlhet, mert ott már a forma uralkodik. Az utóbbiban sem kereshetjük, mivel ahhoz nem lehet hozzáférésünk; forma hiányában a szemlélet ellehetetlenül. Az inspiráció tehát „az emberi és az embertelen, az állati és az isteni" közötti peremen születik: az alkotó ennek a potenciálisan logosszal bíró lehetőségnek ad formát, bevezetve azt világunkba. A következő idézet kulcsfontosságú a *Studiolo* céljának megértésében: „Mindenesetre Apollón ellenében és Dantétól eltérően, ami itt történik, az szavakba nem önthető" (Agamben 2021: 27). Agamben jelen művében – Tiziano gesztusához hasonlóan – a logosz határán lévő (magát a logoszt lehetővé tevő) alapot vagy forrást próbálja megragadni, de ezt szavakkal lehetetlen megtenni, ekkor sietnek segítségére a képzőművészeti alkotások.

Arturo Martini *Társnők* című szobrának Agamben beszédes címet adott: *A kút és az üresség*. A szobor kört formáló, egymáshoz simuló nőalakok összességéből áll. A néző szeme nem pillanthat be abba a belső térbe, amelyet az alakok feltehetően szemlélnek. A műalkotás megfejtéséhez jó kiindulópontnak bizonyul a következő idézet: „a lánykák annál figyelmesebben kapcsolódnak valamihez, ami egyszerre van kívül és menthetetlenül belül az általuk formált körön, mint egyfajta kúton. Egy kút: egyedül ez az agyagszobor értelme" (Agamben 2021: 31). A forrás vagy a kút motívuma újra előbukkan. A *Studiolo* koncepciója is a gondolkodás kútjához hasonlítható: Agamben nem agyagból készített alakokkal, hanem művészeti alkotásokkal valósítja meg azt. A gondolkodást megelőző mozzanat megragadásának lehetősége egyszerre van elérhető közelségben és elérhetetlen távolságban. Az alkotó egyszerre azonos a kúttal és az azt szemlélő személlyel. Ha csak az előbbi lenne, gondolatai nem láthatnának napvilágot, mivel kizárólag a mélységben lakozva, nem tudná őket felszínre hozni. Az utóbbival sem azonosulhat teljesen, mert akkor nem lenne miből alkotnia: nem tudunk vizet inni a kútból, ha nem eresztjük le a vödröt a mélybe. Hogy mi van a kútban, azt maga Agamben mondja el Martini nyomán: „A kútban pedig mindaz megtalálható, ami Martini szerint a szobrászat lényegét adja: az üresség, az árnyék, az atmoszféra" (Agamben 2021: 32). Megvilágító erejű lehet Merleau-Ponty egyik meglátása, ha eltekintünk szigorúan fenomenológiai kontextusától: „a láthatatlan és látható között nincs ellentmondás, ellentét. A láthatót magát is a láthatatlan egy leheletfinom hártyája veszi körül; a láthatatlan a látható másik oldala, rejtett kiegészülése, ami csak a láthatón keresztül jelenhet meg" (Merleau-Ponty 2006: 241). A gondolkodás feltétele is a láthatatlan üresség, hiszen a gondolatok nem önmagukból születnek, hanem az „árnyékból", amelyet Martini műve találóan megtestesít. A felfogható csak a felfoghatatlan háttere előtt rajzolódhat ki. A művész alkotására irányuló reflexiójából érthetjük meg, hogy Agamben öregkorára azt a bizonyos láthatatlant vagy „árnyékot"

akarja megragadni, amelyből összes műve keletkezett. A filozófus munkássága csak akkor nyeri el értelmét, ha ezt a bizonyos ürességet sikeresen exponálja.

A küszöb motívuma Hans Holbein *Halott Krisztus* című festményén is feltűnik. Az Agamben által adott cím szintén ezt látszik alátámasztani: *Az ikon és a halott* a szent és a profán határmezsgyéjét hivatott érzékeltetni. A Jézus Krisztust megjelenítő ikon a szentség, a halál pedig a profanitás szféráját nyitja meg számunkra. Ez a dichotómia Holbein műalkotásán is szembeötlik, mely Jézus holttestét kínzásának megrázóan valós jegyeit viselve jeleníti meg. A fára Isten Fiát festették, ami az ikonográfia hagyományát idézi. Nem meglepő, hogy Agamben az ortodox képteológia alapvető tézisére hivatkozik a festmény tárgyalása során: „a kép nem jelképe vagy ábrázolása az istenségnek: úgy van jelen a képen, mint az ablakon beáradó fény" (Agamben 2021: 37). E hasonlattal élve azt mondhatjuk, hogy az ikon az isteni és az emberi találkozása: az ikon mögött ott van az istenség, az ikon előtt pedig az ember, aki szemléli azt. Mi csak azt láthatjuk a fényből, ami beárad az ablakon. Maga az ablak az, ami lehetővé teszi a fény beáradását, és fordítva: az ablak csak a rajta megtörő fénysugarak által válik láthatóvá. Agamben gesztusának szimbóluma ez: az istenség jelképezi a gondolkodás szemlélhetetlen mélységeit, az áttörő fény látható sugarai pedig a már megszületett gondolatok. De mit exponál a gesztus? Hát az ablakot magát. „Az ikon fordított perspektívájában a néző és az ábrázolt alak ugyanabban a térben helyezkedik el, az ábrázolt valóság túllép a szemlélő tekintetén" (Agamben 2021: 37). Képzeljük el Agambent (a nézőt) saját *studiolój*ában, amint szeretett alkotásait szemléli és gondolkodik. Az inspiráció és a születő gondolat kisiklik a markából: bár egy térben van a műalkotásokkal, helyzete nem mérsékli az értelemképződés transzcendenciáját, hisz az ihlet nem függ az egótól. A belső és a külső szoros összefonódása következtében a gondolkodónak szinte lehetetlen saját „megtermékenyülését" tetten érnie. A külső szem, vagyis az olvasó kiváltsága *(sub specie aeternitatis)*, hogy a filozófus tekintete által csak rendkívüli nehézségek árán egybefogható valóságot a gondolkodóénál jóval csekélyebb erőfeszítések árán megpillanthatja. Agamben fordított ikont akar „festeni" művében, mivel ez „a láthatókkal szimultán módon, együtt mutatja az ábrázolás egyébként nem látható elemeit is" (Agamben 2021: 37). A fordított ikonnak köszönhetően olvasója a láthatókkal – vagyis a festményekkel, szobrokkal és kommentárokkal – egyidejűleg szemlélheti a nem láthatót: a gondolkodás forrását.

Visszajutottunk a magyar kiadás első képéhez. Ahogyan a kép címe *(Egy padló vizsgálata)* is jelzi, a vászon kétharmadát egy padló teszi ki, amin különböző hulladékok, az emberi élet nyomai: csikkek, összegyűrt papírfecnik, morzsák és egy üres borosüveg vannak szétszórva. „Ez a festő műterme lehet – aki ebben a helyiségben lakott, azonos azzal, aki megfigyelte és vásznán rögzítette mindazt, amit látott" (Agamben 2021: 39). Agamben gesztusa Ferroniéhoz hasonló: azt a teret örökíti meg „vásznán", melyben alkot; ráadásul ezt csak az alkotási folyamat terében valósíthatja meg. Talán azért adhatta kommentárjának az *Isten tele* címet, mert a képen a festő „élete cáfolhatatlanul jelen van, még ha képmása hiányzik is. Vagy talán pontosan ezért" (Agamben 2021: 39). A művész jelenléte csak hiányában mutatkozhat meg: „Az, ami a szerzőből bekerül az írásműbe, nem egy alany kivetülése, hanem egy tér feltárulása, ahonnan a szerző szüntelen eltűnik: »a szerző nyomait csakis távolmaradásának milyenségében találhatjuk fel«" (Agamben 2008: 41). A feltáruló

tér motívuma többször is megjelenik a kiválasztott képeken, de a Foucault-tól származó idézet nyomán érthetjük meg igazán, hogy ez a tér nem ragadható meg közvetlenül, hiszen az az alkotóval magával azonos, aki minduntalan elhagyja azt. Továbbá: „A szerző sorsa a műben nem lehet más, mint a kielégítetlenség és a ki nem mondottság. Ő az a kiolvashatatlan valami, ami lehetővé teszi az olvasást, a legendás űr, ahonnan az írásmű és a szöveg előtör" (Agamben 2008: 48). A filozófus a minden mást jelentéssel ellátó negatívum – az értelem forrása. Egyszerre tér és nem-tér. Úgy hozza létre a teret, hogy elhagyja azt: csak úgy őrizheti meg, ha hiányzik belőle. Ahogyan Simone Weil írja: „Isten csak a hiány formájában lehet jelen a teremtésben" (Weil 2019: 173; saját fordítás).

A következő kommentár két festményt állít párhuzamba: Baptiste Siméon Chardin *Halott nyúl puskaporos zacskóval és vadásztáskával*, illetve Jean Restout *Szent András keresztre feszítése* című műveit. A képek hasonlósága a kereszt motívumában lelhető fel. Míg az utóbbi explicit módon jeleníti meg azt, addig az előbbi egy halott nyúl testén keresztül utal rá. A kereszt megint csak a küszöbre, két világ találkozására utal: „a kereszt nem a gyalázat jele, hanem az Isten és a világ közötti bensőséges kapcsolat látható kifejeződése" (Agamben 2021: 46–47). Ezen a ponton hasznosnak bizonyulhat Agamben *A profanáció dicsérete* című esszéjének egy szakaszát idézni:

> Egy autó, egy puska, egy szerződés, mind egy csapásra játékszerré válik a gyermek kezében. Ami ebben és a profanációban közös, az az átlépés mozzanata, az, amikor az immár hamisnak és zsarnokinak érzett *religio* területéről átlépünk a hanyagság területére, amikor már a hanyagság tekinthető az igaz *religió*nak. Itt azonban nem elhanyagolásról vagy gondatlanságról van szó, hiszen a figyelem egyetlen formája sem állhatja ki az összehasonlítást a játszó gyermek odafigyelésével, hanem a használat egy új formájáról, melyet a gyermekek és a filozófusok tanítanak az emberiségnek (Agamben 2008: 55).

Míg Restout a keresztet hagyományos közegében ábrázolja, Chardin egy hétköznapi tárgyakkal körülvett nyulat feszít rá, ezzel mintegy profanizálva, új használati horizontba helyezve azt. A filozófus ugyanebben a gesztusban látja tevékenysége célját: a szent és a profán elemeket a gondolkodás médiumán keresztül kell összecserélnie/összekevernie, mivel csak ezáltal szabadíthatja fel azokat, új használati lehetőségeket létrehozva ezzel. A gondolkodónak tehát profanálnia kell, de ez nem csak egy adott tárgynak a *religio* szférájából való kiragadását jelenti: a *profanare* ige jelentése ellentmondásokkal terhes: „egyrészről azt jelenti, profánná, szentségtelenné tenni, másrészről viszont […] felszentelni" (Agamben 2008: 56). Ennek fényében azt is mondhatnánk, hogy a gyermek, a művész és a gondolkodó az, aki a kapitalizmus imperialista, mindent bekebelező – mindent „felszentelő", azaz minden tárgyat egyetlen használati módra redukáló – hullámát megakadályozhatja. Többek között a gondolkodás a záloga annak, hogy a kapitalizmus nem fogja mindenre kiterjeszteni „kultuszvallását". Walter Benjamin – Heidegger mellett Agamben másik nagy mestere – szerint „a kapitalizmus tiszta kultuszvallás, talán a legszélsőségesebb, ami valaha létezett. Benne mindennek csak közvetlenül a kultuszra való vonatkozásában van értelme, nem ismer saját dogmatikát, saját teológiát" (Benjamin 2024a: 19).

A filozófiáról egy dolgot biztosan állíthatunk: soha nem merítették ki a különféle világnézetek és elgondolások. A minket körülvevő jelenségek és tárgyak halmazának végessége

nem tudta megakadályozni újabb és újabb gondolatkísérletek, paradigmák és fogalmak megjelenését. Ha a kapitalizmusnak sikerül a *religio* szférájába emelnie egzisztenciánkat, a tőke fog uralkodni mindenek felett, mivel csak ennek kontextusában lesz bármi értelmezhető: a gondolkodás szubverzív ereje létfontosságú úgy a filozófia, mint a világ értelmének megőrzésében, mivel a korunkban elérhető, e célra alkalmas eszközök egyikeként a *tapasztalat* visszanyerésének lehetőségével kecsegtet. Benjamin tapasztalatnak nevezi azt, „amit mindig az idősebbek adtak át a fiatalabbaknak. Röviden, az életkor tekintélyének súlyával, közmondásokban; terjengősen előadott történetekben; olykor idegen országokból származó elbeszélések formájában, kandalló mellett, a fiaknak és az unokáknak" (Benjamin 2024b: 169). A kapitalizmus tehát a *tapasztalat* végleges elvesztésével fenyeget bennünket. A jövőben a tapasztalat átadása teljesen ellehetetlenül, mivel a különböző generációk között már nem lesz akkora egzisztenciális különbség, hogy az aztán a köztük lévő tapasztalatkülönbség formájában is megmutatkozzon. Amikor ugyanis a szubjektum objektummá (tárggyá) válik az ipari munka révén, és a tárgyak ugyanezen folyamat által szubjektummá alakulnak át, teljesen megszűnik a tapasztalat lehetősége: „Egészen újszerű [tapasztalati] szegénység tört az emberekre a technika szörnyűséges kibontakozásával" (Benjamin 2024b: 170). Az új szubjektumok meghaladják az új tárgyakat a folytonos „fejlődésben" és „előrehaladásban". Az előbbiek a *religio* szférájába emelkedve kizárják annak lehetőségét, hogy az ember *tapasztalatra* tegyen szert általuk. Minden megélés egyforma lesz, hisz minden megélést a tőke közvetít. Nem az eszköz szolgálja többé az embert, hanem fordítva. Csak a filozófus, a gyermek és a művész tekintete tud ellenállni az aurátlan álom fátylának.

*A festészet allegóriájá*hoz hasonlóan, Isabel Quantanilla *Éjszaka* című munkája is a festészet festészet általi ábrázolására tesz kísérletet. A kép felét egy, az éjszaka homályára nyíló ablak (a küszöb szimbóluma) teszi ki, amely előtt egy asztal áll. Úgy tűnik, mintha a képen „nem csupán a valóság, de legalább annyira a festészet közvetlen ábrázolásáról lenne szó". Továbbá: „A festészet csak akkor képes ábrázolni – vagy inkább megjeleníteni – a valóságot, ha a festészet festészetévé válik" (Agamben 2021: 49–50). Ehhez hasonlóan, a gondolkodás csúcsa sem a művekké vagy eszmerendszerekké való merevedésében, hanem önmaga megjelenítésében áll. A valóság nem egy kötet, hanem a tiszta gondolkodás, amelyet a mű mindig elfed. Nehéz feladatnak bizonyulhat a gondolkodás forrását konkrétan megjeleníteni, mivel a gondolatok már születésük pillanatában elfedik a kutat, ahonnan származnak: a Napot is mindig eltakarja a fénye. Inkább megjelenítésről, mintsem ábrázolásról van szó, mivel az előbbi pillanatnyi láthatóságra, míg az utóbbi szilárd körülhatároltságra utal. Gondoljunk vissza *A festészet fehér helye* című festményre, és annak fényében olvassuk a következő gondolatot: „A festő szeme és a látott tárgy egybeesik ugyanazon a felületen, ugyanazon a küszöbön" (Agamben 2021: 50). Az idézet jól alátámasztja a hipotézist, miszerint az alkotó is része annak az üres térnek, ahonnan a gondolkodás előtör. A filozófus és a tárgyai által alkotott tér lehet csak a gondolatok forrása. A gondolatiság tiszta előtörésének felmutatását megnehezíti a tény, hogy a gondolat megszületésekor az őt lehetővé tevő ellentétek feloldódnak: „Akár egy fordított bizánci ikon, a küszöb […] két összemérhetetlen világot egyesít, amelyek immár nem a földi és az isteni, a *tüposz* és a *prototüposz*, hanem egyazon művészet és ugyanazon valóság" (Agamben 2021: 50).

A gondolat maga lesz az egyetlen látható valóság úgy, hogy az őt létrehozó elemek egyszerre szűnnek és őrződnek meg benne. Ebből az okból kifolyólag lesz nehéz felmutatni a már egységként létező gondolat ama forrását, amely nem ölthet formát.

A következő képzőművészeti alkotás okán reflektálnék az öregségre, melynek a gondolkodó szempontjából szükségszerű velejárója a gondolkodással magával való szembenézés, hiszen az időskor a legalkalmasabb arra – és nem csak egy filozófus számára –, hogy a múltbeli eseményekből és cselekedetekből kiindulva betekintést nyerjünk egzisztenciánk lényegébe: életünk értelmét életpályánk fontosabb történéseinek retrospektív strukturálásából nyerjük. Cy Twombly cím nélküli alkotását Agamben *Leomló szépség*ként nevezte el. Szobra két, a felső végüknél összeérő rúdból áll: az egyik függőlegesen állva omladozik, a másik átlósan ennek támaszkodik. A talapzaton, kis kartonra írva, Rilke négy sora olvasható:

> És mi, az egyre *növő* boldogság
> álmodói, mi úgy hatódnánk
> meg, már szinte a döbbenetig,
> mint, ha *lehull*, ami boldog (Rilke, idézi Agamben 2021: 51).

A négy sort olvasva kiderül, hogy Twombly a növekedés és a lehullás rilkei motívumát akarta plasztikusan újraalkotni. Agamben a fentebbi versrészletből kiindulva kommentálja a műalkotást: „a mű nem egyszerűen a cezúra ábrázolása, hanem gesztusa révén maga a cezúra – az a cezúra, amely minden mű munkátlan magvát tárja elénk" (Agamben 2021: 53). A hangsúly a cezúrán és a munkátlanságon van. Csak egy törés révén szemlélhetjük valaminek a belsejét, azaz igazi voltát. Gondoljunk Heidegger soraira: „Az alkalmazhatatlanságnak ebben a felfedésében az eszköz feltűnik. A feltűnés bizonyos nemkézhezállóságot kölcsönöz a kézhezálló eszköznek. Ez pedig azt jelenti, hogy a használhatatlan egyszerűen csak ott hever, eszköz-dologként mutatkozik meg, amely így és így néz ki, és kézhezállóságában mint így kinéző mindig is kéznéllevő volt" (Heidegger 2007: 93–94). Hasonló a helyzet a gondolkodással is. Míg az ihlet átjárja a filozófust, fogalmakat és problémákat alkot, gondolkodik; amint megszűnik hatása, a gondolkodás önnön meztelen lényegiségében (mint tiszta felfüggesztés) mutatkozik meg: többé nem valamire való eszközként, hanem akként, ami: „Van egy pillanat minden nagy művész és költő alkotói életútja során, amikor a szépség képe, amely egészen addig folytonos emelkedésként tűnt fel számára, hirtelen irányt változtat, és mintegy vertikálisan, omlásában mutatkozik" (Agamben 2021: 53). Agamben vallomásából kiderül, hogy ő is hasonló helyzetben találja magát. Első könyvének publikálása óta (ekkor mindössze 28 éves volt) gondolkodása és művei egy, a magjából kibontakozó, fény felé kapaszkodó virághoz hasonlítottak. 77 éves korára a követendő világosság (ihlet) hiányában a virág már hervadozni kezdett, a konstans emelkedés itt megáll, irányvonalát megváltoztatja. A *Studiolo*nak is ez az egyik legfontosabb üzenete: „A visszateremtés pontján, amikor a művész a legfenségesebb módon nem alkot többé, hanem visszateremt – ebben a messiási pillanatban és cím nélküliségben a művészet csodálatosan zártan, szinte kábultan áll: minden pillanatban leomlik és felemelkedik" (Agamben 2021: 54). Agamben jelen művében már nem egy új föld felfedezésére törekszik. Épp ellenkezőleg, most az általa korábban fellelt és feltérképezett földön időzik, kedvenc műalkotásaival körbevéve, pusztán gondolkodik, vagyis visszateremt: azaz írásainak tengelyéhez tér vissza. Agamben

2023-ban az öregségről írt *L'ultima mano all'ebbrezzá*ban éppen ezt erősíti meg: „Az utolsó kéz olyan kéz, amely rombol és pusztít, amely tönkretesz és fosztogat", továbbá „saját véglegességétől megrészegülve, az utolsó kéz nem formál, hanem szétzúz és rombol" (Agamben 2023: 35; Ilyés Zalán-György fordítása).

Az utolsó festmény találó módon egy önarckép, amelyet Paul Gauguin festett, címe: *Önarckép, közel a Golgotához*. A könyvet záró műalkotás a végső szembenézésből fakadó iszonyatot szimbolizálja, ezért adhatta a filozófus a *Látvány és rettenet* címet kommentárjának. Agamben a kép kapcsán a következő kérdést veti fel: „Ha minden önarckép valamilyen módon vallomás, akkor miről tanúskodik ez a kép?" (Agamben 2021: 79). Ennek mintájára ugyanúgy kérdezhetné az olvasó is a „kép" szót lecserélve: miről tanúskodik ez a könyv? A *Studiolo* vallomás, közvetett önarckép, hisz Agamben saját alkotói tevékenységének labirintusait tárja olvasója elé. „Ez az önarckép olyan embert ábrázol, aki elvesztett minden reményt. Mi marad a festő számára, ha nem remél többé? Valami szavakkal ki nem fejezhető, amit az önarckép cáfolhatatlanul tár elénk" (Agamben 2021: 80). A költői kérdésre akkor eszmélhetünk rá, ha jelen esetben a „festő" szó mögött meghalljuk a „filozófus" szót is. Nem Gauguint, hanem inkább saját magát vonja kérdőre. Az alkotói tevékenység kiapadása miatt elvész a remény. Csak a gondolkodás marad, amely többé már nem képes a teremtésre. A terméketlenség állapotát nem lehet szavakkal megcélozni, mivel ez megint a teremtés elfedő aktusát feltételezné: ahogy azt korábban már tisztáztam, magát a teret nem lehet tárgyként kezelni, maga a tér nem megfogható, nem tematizálható. Agamben a következőképpen fejezi be kötetét: „Segalen meséli, hogy a hűséges Tioka illatos olajjal kente be Gauguin holttestét, és virággal borította. Majd így szólt: »Most már nincs többé ember«. Nincs többé ember. Ami marad, az nem kimondható. Marad ez az arc. Marad a festészet" (Agamben 2021: 80).

A filozófus arca, filozófiájának *façade*-ja mögött marad kimondhatatlanul mindaz, ami ezt lehetővé tette. Agamben *A géniusz* című rövid esszéjében ezt írja: „Azért írunk, hogy személytelenné váljunk, hogy zseniálisak legyünk, de egyúttal az írás által, ennek vagy annak a műnek a szerzőjeként, individualizálódunk és eltávolodunk a géniusztól, amely sohasem veheti magára egy adott Én alakját, hát még egy adott szerzőét" (Agamben 2008: 4). A filozófia és bármilyen más alkotói tevékenység csak az individualitásban fejezheti ki magát. Mindig egy bizonyos könyvről, műalkotásról, művészről vagy gondolkodóról beszélünk, de soha nem reflektálunk – hiszen lehetetlen – a személytelen, preindividuális szférára, amely maga az inspiráció, minden alkotás mozdulatlan mozgatója. „Mindenkinek az életében eljön az a pillanat, amikor el kell válnia a géniusztól" (Agamben 2008: 7). Csak a géniusz hiányában eszmélhetünk rá jelentőségére. Csak ekkor döbbenünk rá, hogy az inspiráció, minden alkotásunk forrása ebből az individualitást nem ismerő szférából származik. A géniusz távozása „az utolsó kor, amikor az öreg művész félbetöri ecsetjét, és átadja magát a szemlélődésnek. Hogy mit szemlél? A gesztusokat, amelyek most először csak a mieink, a mi minden varázstól megfosztott mozdulataink" (Agamben 2008: 7–8). A *daimón* jelenléte nélkül feltárulnak a gesztusok. Egy folyó szemlélésekor csak a vizet látjuk, amint különböző intenzitásokkal egyfelé halad. Képzeljük azonban el ugyanazt a folyót víz nélkül. A benne folyó víz hiányában a meder feltárulkozik és megérteti velünk, hogy a folyó miért haladt éppen úgy, amikor a meder még nem volt látható. „Az idő nem folyik többé, megállt. A félhomályban kezdünk megfeledkezni a géniuszról. Ez az elfogadás éjszakája" (Agamben 2008: 8).

Hivatkozott irodalom

Agamben, Giorgio (2008): *A profán dicsérete*. Budapest: Typotex.

Agamben, Giorgio (2021): *Studiolo*. Budapest: Kijárat.

Agamben, Giorgio (2023): *L'ultima mano all'ebbrezza*. Pesaro: Portatori d'acqua.

Benjamin, Walter (2024a): A kapitalizmus mint vallás. In *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások*. Budapest: Open Books. 18–25.

Benjamin, Walter (2024b): Tapasztalat és szegénység. In *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások*. Budapest: Open Books. 168–177.

Darida Veronika, Nemes Z. Márió és Somlyó Bálint (2022): *Rejtett önéletrajz*. Interneten: https://muut.hu/archivum/45318 (letöltve: 2024. július 11.).

Heidegger, Martin (2007): *Lét és idő*. Budapest: Osiris.

Merleau-Ponty, Maurice (2006): *A látható és a láthatatlan*. Budapest: L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék.

Weil, Simone (2019): *La pesanteur et la grâce*. Paris: Plon.

Săpătaru Mark-Alek

az ELTE BTK filozófia mesterszakos hallgatója.

Abstracts

Boglárka Daradics and Zalán-György Ilyés: Foreword to the Special Issue on Walter Benjamin – Belate Actuality and an Unprecedented Renaissance

Abstract: The papers in this issue focus on the study and analysis of Walter Benjamin's oeuvre from different aspects. The purpose of the issue was to stimulate the reception of Benjamin in Hungary, to promote (critical) discourse on the texts (which are already available in Hungarian in sufficient numbers). In addition to the studies, the issue also includes reviews and translations, who's apparent (!) eclecticism, we believe, could reveal something of the characteristic of Benjamin's oeuvre, namely its multifaceted and often seemingly exalted nature.
Keywords: Walter Benjamin, belatedness, actuality, letters, reception, criticism

The Belated Relevance of Walter Benjamin's Thought

Gergely Bethlenfalvy: Gleaning – Pieces from Benjamin's Collectanea

Abstract: The following essay approaches its subject, the objects of Walter Benjamin, with the unpretentiousness of an essay rather than the rigour of a treatise. In Benjamin's texts, problems of history, society, writing and reading often seem to unfold in the light of certain small, seemingly insignificant, everyday objects. For Benjamin, these things give him the opportunity to collect and organise his thoughts. Likewise, this essay turns to certain objects when it collects, arranges, presents and comments on fragments of texts (fragments of the texts of Baudelaire, Flaubert, Goncharov, Baudrillard, Butor) to create itself. The focus of the essay is on the philosophical and at the same time practical-creative approach to art outlined in the Benjaminian texts, which helps us to compare the structural features of the work of art (writing, thinking) with the combinatorics of tinkering. In some of Benjamin's writings, things and linguistic elements, symbols (letters, words) seem to be interchangeable

or of the same nature, insofar as their multiplicity opens up to the free play of variations and, in the course of the play, they are arranged into shapes. The essay thus aims to reconstruct this perception by specifically addressing the objects, and to reorder it in a speculative way. However, in some respects it is itself no more than a collection that was created by arranging and inspection of Benjamin's objects – it is also the result of the chance juxtaposition of objects, if its observations happen to be correct.
Keywords: Walter Benjamin, objects, collection-compilation, gleaning, commentary, tinkering, writing

Boglárka Daradics: An Ideological-Historical Analysis of Walter Benjamin's Habilitation Case

Abstract: In my study, I examine the rejected habilitation procedure of Walter Benjamin. My aim is to explore the reasons for this rejection through a study of the exact course of the procedure. In the first part of the paper, I will outline the functioning of the German academic system (concerning the procedure of habilitation) through some historical aspects (institutional history and biographical data), and I will also take stock of Benjamin's life at the time and what a successful habilitation would have meant for him. I will then consider the arguments and explanations that could potentially arise in relation to the unsuccessful habilitation based on the typology I have constructed. I have created this typology to make the explanations clearer and easier to understand, which I believe, in addition to grouping the arguments, can also show how the arguments in question are interlinked. I will then analyse the correspondence surrounding the habilitation procedure and the opponent's critique in the file, written by Hans Cornelius, because of the original archival documents (*Promotionsakte W. Benjamin*). I believe that together they provide a rather complex picture of Benjamin's habilitation procedure. However, the conclusion of my thesis is that this biographical moment should be seen more as an indicator that can actively inform us both about Benjamin's characteristics and thought (covering his entire life and oeuvre) and about the norms and controversies of the German academic system in the 1920s.
Keywords: Walter Benjamin, habilitation, *Trauerspiel*, *Universitätsarchiv Frankfurt*, *Promotionsakte W. Benjamin*

Zalán-György Ilyés: Fighting for the "language of youth". On Walter Benjamin's Philosophy of Language and Community

Abstract: The First World War had a double significance for Walter Benjamin's life and work: besides being seen – as *Experience and Poverty* testifies – as the historical catastrophe of the impossibility of experience, it was also the reason why he lost his most important friend of his youth, Christoph Friedrich Heinle, whom he mourned for the rest of his life. However, we cannot ignore the chronological relationship between these two aspects*: Experience and Poverty* was written fifteen years after the war, and in the *Berlin Chronicle* Benjamin himself recounts the long time it took him to turn to the materialism that dominated the second half of his life's work. This paper will examine the works of his youth and seek to answer the question of how the young Benjamin related to the outbreak of war and Heinle's death. It is important, however, that it does not do so without taking account of the historical dimension of the First World War. Among other things, it attempts to show that Heinle's death

cannot be seen as a personal trauma: the death of Heinle, who were – for Benjamin – the embodiment of the idea of youth, is a shattering of this idea and a radical questioning of Benjamin's early idealism. The consequences of death, mourning, lamentation and silence, are not, however, signs of loss of hope or resignation: as constitutive categories of Benjamin's early philosophy of language and community, they are precisely the means of saving hope in an age characterized by the impossibility of hope and redemption.
Keywords: Walter Benjamin, youth, philosophy of language, philosophy of community, hope

Bálint Somlyó: Problems of Origin

Abstract: My paper is an analysis of Walter Benjamin's possibly most important methodological piece of writing, the *Epistemo-Critical Prologue* of *The Origin of German Tragic Drama*. The aim of the analysis on the one hand is to find out the special, benjaminian meaning and effective origin of certain central terms (representation, idea, origin), and, on the other, to interpret with their help an important late fragment which can illuminate the methodological and thematic coherence of the early and late works of Benjamin. The paper's method is basically close reading, supplemented by reference to some usually neglected sources. Among the results there appeared a completely unforeseen one, namely the possibly cohenian origin of the so important benjaminian term 'detour'!
Keywords: representation, idea, origin, detour

Fanni Tóth: Melencolia I *as Denkbild*

Abstract: The starting point of this study is the question of why such an extensive amount of literature and attempts at interpretation could have been produced in connection with Albrecht Dürer's enigmatic engraving, *Melencolia I* – a very important work of art for Walter Benjamin. In my own analysis, I take account of this and start from the hypothesis that the variety of interpretations may in itself indicate something about the mode of operation of the picture. To dissect this, the study draws on some recurring elements of the history of interpretation which focus on the compositional principles of the engraving. In addition I briefly review the historical context of the work in the light of contemporary understandings of the image. The main argument of this paper is that the pictorial operation evoked by *Melancholia* is most clearly interpreted in light of Walter Benjamin's Denkbilder. This forms another link between Benjamin's oeuvre and the visual arts, once again showing the diversity of Benjamin's thought. This study compares the (de)structuring elements of the Dürerian concept of the image with the formation of meaning in the Thought-Image (as a form of dialectical image), examining them also through the issues of narrative and dream content, drawing on an essay by Theodor W. Adorno. The proposition of this paper is that the similarity between Benjamin's Thought-Images and the engraving of Dürer lies in the way in which they themselves operate with certain non-rational forms of thought – digressions, detours, fragmentation – and these evoke the same forms of thought in our experience. Thus, the operation of both *Melancholia* and the Thought-Images is based on the *production* of sense rather than on the *opposition* of sense to itself.
Keywords: Denkbild, Walter Benjamin, Albrecht Dürer, *Melencolia I*, Theodor W. Adorno

Károly Tóth and Anna Zsellér: Critique and Resignation – The Reception of Walter Benjamin in Hungary before 1989

Abstract: The aim of this paper is to map the main political and philological trends in the Hungarian reception of Walter Benjamin's works from the beginnings until 1989. This reception history, which is almost entirely confined to the Kádár era, is reconstructed through oral history and relevant primary and secondary literature to illustrate the historical, personal, and professional opportunities and obstacles involved. In doing so, our research has uncovered anomalies in publishing Benjamin, such as the excerpt from The Origin of German Tragic Drama that appears in the first translations under a made-up title, the partial publication of the first Hungarian monograph on Benjamin, Krédó és rezignáció (Creed and Resignation), or the editorial struggle over the afterword to the collection Angelus Novus. In critically reconstructing the circumstances described in the interviews, we examined not only the impact of party leadership decisions and power struggles on the publication of Benjamin's works, but also how translations and interpretations were shaped by the personal relationships of those involved. Additionally, we sought to contextualize this reception by exploring contemporary issues in debates among Marxist philosophers, as well as the tensions between the public sphere, as defined by the party-state framework, and the relative autonomy of the institutions responsible for publishing.
Keywords: reception of the works of Walter Benjamin, Kádár era, Marxist philosophy, oral history, historical reconstruction

Tamás Valastyán: Bookmarks – Benjamin and Novalis

Abstract: To this day, the readability of Walter Benjamin's texts is determined by a kind of hybridity, duality or ambivalence. This unconcluded or unresolvable contradiction basically stems from the conflict between the roles of the scholar-philosopher and the elusive writer. In this paper, I try to shed light on some aspects of this conflict from the perspective of Benjamin's view of Novalis. The relationship between the two thinker-writers is best understood in the light of their approach to language, for they both regarded language less as a means of communication than as a medium of creation.
Keywords: criticism, language, paradox, allegory, perspective

Boglárka Daradics: Sounds of hope and desperate letting go – Commentary on the last thirteen letters of Walter Benjamin

Abstract: This essay contextualises the last thirteen letters of Walter Benjamin, in relation to his oeuvre and the historical context. My aim is to provide some reference points for the interpretation of the letters published in this issue, originally written in French and German. These letters were written in a rather specific historical-social context and in a critical period in Benjamin's life. For these very reasons, their documentary value in terms of contemporary history and Benjamin's life story is inestimable: they actively inform us about life in wartime, emigration, internment camps and the continuing insecurity of existence – to mention only the most striking aspects of them. All of this is addressed in Walter Benjamin's letters, and they shed light on the different ways in which intellectuals of the time tried to survive the vicissitudes of war and the different coping strategies they developed. Following the historical contextualisation, I analyse Benjamin's letters through the concepts of correspondence and the letter which both played key role in his life and writing.
Keywords: Walter Benjamin, letter, correspondence, emigration, commentary, last letters

Walter Benjamin: The Symphonies of Escape – The Last Thirteen Letters of Benjamin

Abstract: The following are the thirteen letters written by Walter Benjamin in his lifetime. Most of these letters (eleven) were written in French, but there are two exceptions, written in German. In addition to the commentaries, we have prepared a comprehensive set of notes which we hope will help the reader to make sense of the letters. We believe that the letters, together with the commentaries and notes, provide a complex picture of the last few months of Benjamin's life, which were very decisive. The French letters (1–5. and 8–13. letter) are translations by Laura Klára Lukács and the German letters (6. and 7. letter) by Anna Branczeiz. The notes accompanying the letters are by Boglárka Daradics.
Keywords: Walter Benjamin, letters, emigration, France

Zalán-György Ilyés: On written and unwritten letters. Afterword to the last thirteen letters of Walter Benjamin

Abstract: This epilogue offers some possible approaches to Walter Benjamin's last thirteen letters. The first part tries to reconstruct how Benjamin thought about the reading and publishing of letters and the effectiveness of correspondence. The second part draws on Theodor W. Adorno's famous essay *Benjamin the Letter Writer* to expose some of the distinctive features of Benjamin's attitude as a letter writer that are relevant to the last letters. The third and fourth sections will undertake a more in-depth analysis of the last two letters. In this analysis, I will argue, among other things, that the Hölderlin-inspired notion of sobriety and Benjamin's messianism cast Benjamin's last letter in a very different light: as an expression of courage and hope rather than despair and hopelessness.
Keywords: Walter Benjamin, last letters, correspondence, messianism, sobriety

Aura and Work of Art

Theodor Wiesengrund-Adorno: The Dialectical Theory of the Aura - Adorno's Letter to Walter Benjamin

Abstract: In the following is a very important letter written by Theodor W. Adorno to Benjamin in 1938, which reveals Adorno's comments and criticisms of the essay *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*. The letter is translated by János Weiss and published in this issue, together with his commentary.
Keywords: Adorno, aura, dialectic, art, autonomous art, mechanical reproduction

János Weiss: Afterword to the 1938 Adorno Letter

Abstract: The following is a commentary on the 1938 Adorno letter in this issue, which contextualises the letter and sheds light on the significance of its statements and remarks.
Keywords: Adorno, aura, dialectic, art, autonomous art, mechanical reproduction

Trends of the (International) Reception of Benjamin?

Axel Honneth: Walter Benjamin as Religious Decisionist

Abstract: Axel Honneth's review (Margarete Kohlenbach, Walter Benjamin. Self-Reference and Religiosity) is a demand for an independent study. Its significance lies in the fact that it reflects on the difficulties and general possibilities of Benjamin research in the context of a remarkable book. Benjamin's oeuvre is very diverse – it can be broken down into periods, but it is very difficult to find a unified intention in the œuvre. However, the search for such a path is also very attractive for researchers. Kohlenbach tries to trace the early philosophical motifs of religion through the whole œuvre. Honneth demonstrates the failure of the enterprise with a very nuanced analysis. But he also suggests that no other theme could fulfil the role of fundamental motive – including an interest in Romanticism or Marxism. There is no alternative but to accept the „inherent heterogeneity" of Benjamin's œuvre.
Keywords: Benjamin research, Marxism, Kohlenbach, philosophy of religion

András Borbély: Cult and Technology

Abstract: Walter Benjamin's *The Work of Art in the Age of Technological Reproduction* provides insight into the development of the author›s political-aesthetic thinking. Of the sixteen texts in the volume, eight have previously appeared in Hungarian; these are presented in revised translations, while the other eight texts are being published in Hungarian for the first time. With its diverse yet interconnected themes, ranging from moral philosophy and pedagogy to art theory and political economy, the volume highlights the contemporary relevance of Benjamin›s mode of thought.
Keywords: technological reproduction, political aesthetics, cultic practice

Réka Erőss: The Brightness of Reflection

Abstract: In my current review, I present the book with the title *Chronicle of the Inner World,* translated and edited by Anna Zsellér, containing the autobiographical writings of Walter Benjamin, throughout highlighting the details of its two most significant texts, the *Moscow Diary* and the *Berlin Chronicle.* The former was written in the winter of 1926–27, during Benjamin's one-month visit in soviet Russia, while the latter, containing his recollections of his hometown and the years of his youth, he wrote in 1932 in Ibiza. These writings that simultaneously function as autobiographical texts and cityscapes, are to be considered remarkable mainly because of their authentic critical attitude. In the *Moscow Diary*, this critical attitude stems from the inability to fully commit to the soviet dictatorship of the proletariat, in the *Berlin Chronicle* it is triggered by the repugnance towards the contradictions of the *bourgeois* lifestyle. These texts are characterized by a serene contemplation peculiar to Benjamin's style, that penetrates into the depths of things and phenomena and unravels their hidden, inner essence.
Keywords: autobiography, journal, Walter Benjamin, Moscow, Berlin

Zoltán Lengyel: Vaterland, Muttersprache

Abstract: Walter Benjamin: A chronicle of the inner world. An important volume, Autobiographical Writings, was published in 2020, selected and translated by Anna Zsellér. In this review, I discuss the place of these writings in life and work, and their relation to the fundamental questions of Benjaminian philosophy.
Keywords: Walter Benjamin, Anna Zsellér, memory, cognition, epistemo-critique

Csillag Tarnai: Taking a Walk on the Map of the City of the „Self" – A Brief Note on Walter Benjamin's Autobiographical Writings

Abstract: In 2020, Kijárat Publishing House published a carefully crafted selection of Walter Benjamin's autobiographical writings from important periods of the writer's life, entitled *The Chronicle of the Inner World*. The collection of literary texts, in the outstanding Hungarian

translation of Anna Zsellér, compiled writings of different genres which are centred around two cities, Moscow and Berlin. *Moscow* is about the two months that Benjamin spent in the Soviet capital in the winter of 1926–1927, while the diary and letters, which are integral to the genesis of the series of essays on everyday life in the Soviet Union, outline in intricate details the personal challenges raging behind the rather matter-of-fact theoretical text. Benjamin wrote *The Berlin Chronicle* in Ibiza in 1932, a memoir of his homeland inspired in part by a personal crisis: the growing rise of fascism forced the writer to leave Germany. The prose gave way to a version in verse, which is also included in the selection, along with two short autobiographies written by Benjamin himself in 1928 and 1940.

Benjamin's autobiographical writings are fascinating attempts, from both a literary and a social theoretical point of view, to define the place of writer, bourgeois and intellectual in the structure of contemporaneous societies in constant political transformation. Anna Zsellér accurately points out that Benjamin's interest in writing about Moscow is driven by the critical question of "whether and if so, how the materialist dialectic can be used with both scientific and aesthetic rigor" (Zsellér [Benjamin] 2020: 213), while in the texts on Berlin, the author reveals that he seeks to discover how the experience of the metropolis "strikes the native of the bourgeois class" (Benjamin, quoted by Zsellér [Benjamin] 2020: 218). Benjamin's literary activity was thus fundamentally characterised by his desire to depict and understand differences between social classes, but his writings also reflect on the primarily bourgeois traditions that determine the literary character of autobiographical and reminiscence-driven texts. The tension between art and society is thus one of the main dilemmas in the selected texts, not only in the choice of subject matter, but also in the creation process of their particular literary character.

Keywords: urban writing, autobiography, bourgeoisie, reminiscence, cultural studies

Tóth Hanna: Crossing Borders – Review of Walter Benjamin's Hasis in Marseille

Abstract: In 2023 Walter Benjamin's latest selection of writings, titled *Hasis in Marseille* was published. The book has seen the daylight thanks to the publisher Kijárat and Anna Zsellér, who has worked both as a translator and editor of the book. This volume is another testimony to the diversity of Walter Benjmain's writings, which makes us wonder whether there is something other than the figure of the author, that links the various essays to each other. And even if at first glance this connection is not so obvious, I think it can be revealed if we pay close attention to the individual texts. Similarly, to Benjamin's creative work method, to justify my position, I must make digressions to get to the more cardinal questions of the review. In my writing, I will try to discuss questions such as why we should read Benjamin in Hungarian, and what we can call the task of a translator. And although I cannot provide a definitive answer to these dilemmas, asking the questions can provide us a fertile ground. In this review, therefore, I would like to justify my proposition that the book should be viewed as a large montage of fragments, as an archive of viewpoints, which thus makes each text completely self-contained along the lines of interpenetrability and interconnectedness.

Keywords: Benjamin, translation, interstitiality, montage, viewpoint

Abstract: In my review I try to give the potential reader a sense of the significance of Giorgio Agamben's work *Studiolo*, published in 2021. In my interpretation, this book is of great importance for both the reader and Agamben, because it deals with elderliness and the fruit which comes by reflecting onto it: the confrontation with the creative process. The object of my review takes on a special importance if the author's *studiolo* is recognised as an intimate space of thought and creation; this sphere being an area into which the reader can only gain insight on rare occasions. In my opinion in the current book Agamben tries to unveil himself with the help of the artworks and the arising thoughts which emerge from these. He wants to grasp that specific fountain or source, which made possible his philosophy.
Keywords: Agamben, elderliness, nakedness, self-reflection, art