

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 eldöntetlen ellentmondás alapvetően a tudós filozófus és a kiismerhetetlen író szerepeinek feszültségteréből alakult ki. Írásomban Benjamin Novalis-képének perspektívájában próbálok 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 feszültségter néemely 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 gyermekkorá világát; azt a szemléletmódot vagy alapmintázatot érvényesítve járt el, amelyet a romantikus szerzőket (köztük kitüntetetten Novalist) olvasva sajátított el. Az előbbieket alátámasztása érdekében először bemutatom Benjamins, a prózaköltőt – ahogyan Peter Szondi, máig az egyik leginveciózusabb Benjamin-olvasó írta a *Berlini gyermekkorról*: „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 benjamin nyelvmelemben szükséges egy kicsit elmélyülni! Ezt követően közelebről 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 eredetében* 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 Benjamins voltaképpen igazán vagy a 19. század érdekl, 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-könyvében*. 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 istenközeli világlátás megértéséért, ahol a középkorból örökölt misztérium általi megtisztulás hatalompolitikai technikái válnak a szomorújáték mozgatórugóivá, részint pedig a modernitás istentől egyre távolibb *flâneur*jeinek értelmezéséért, akik a város nomádjaiként élnek meg és mérik fel a természethez képest egészen más alternatívákat nyújtó (nagy)városi tereket. Nos, én azt szeretném állítani, 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 eleveenségét tartja fenn, nos ez a parallaktikus eleveenség mintegy vízjelként tűnik át a Benjamin-írások szövetein; ezt nevezném olvasásjeleknek. Tulajdonképpen az általában könyvjelzőként fordított *Lesezeichen* német kifejezést magyarítanám ily módon, ami meglehetősen 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 fõdi 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 kristálytisztnak, 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 Benjaminget egész életében, kezdjen bele akár nyelvfilozófiai traktátusba, koraromantikus műkritika-elméletbe, 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 önmagában közli, osztja meg magát, minden egyes nyelv a legtisztább értelemben a „médiума” a közlésnek. 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 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 teljeseedik be: „Isten teremtése azáltal teljeseedik 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 afirmációval 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 melleleg éppen akkor tájt, amikor a fent idézett *Nyelv-tanulmányon* 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, *eszközölhetés 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 Benjaminget (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 kristálytisza 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 vonatkozását 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 *Monológban* „a nyelv benső természetére” történő önkéntelen ráhangolódásban véli „a poézis lényegé[nek] és hivatalá[nak]” legérthetőbb megragadását fellelni, s ezt profetikusan 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 járhatja vele, és az emberek, mint Cassandrárt 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 utcaát, embereket, tárgyakat és belső tereket idéznek fel (Szondi 1978b: 275–276).

Ezek után rögtön nyomatékossítja, 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 Benjaminsnak 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. Rilket 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 feljegyzéseit* sikertelennek, mert jóllehet ebben a regényben „tudatos és fáradságos kísérletet tesz saját gyermekkorára újratemtésére”, „saját gyermekkorát egy másik, a képzeletbeli hős, Malte gyermekkorára 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 ilyenén 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-kívülség 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 rejt 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 pillanatokot, amelyek mintegy a jövővel várandósak” (Somlyó 2014: 35). Ez a benjamin 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 mindenképp elébe vágó megnevezés elevenségét rejtik magukban, „amely a metaforában teljesedik ki”, ily módon nem csupán az adott tárgy vagy emléknym, *entérieur* idéződik fel az olvasóban, „hanem a személy és a létezésének minden rétege” (Szondi 1978b: 283). Illetve történik még valami. Amikor a benjamin 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 faszor, amely itt a látogatót várta, kandeláberek fehér üveggömbjeivel Eilsen vagy Bad Pyrmont valamelyik elhagyott 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 igazabban 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* töredékét: „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 képzeltek és gondolták el. Benjaming 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 művészetben 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 képre dolgozza és alakítja át, hogy Benjamin ezt az átformálást tekinti kiindulópontnak *Műkritika-tanulmányában*. Fichte tudniillik a reflexióban a gondolkodás „elve adott önmagára vonatkozását” látja (Benjamin 2004: 19), Novalis ellenben sokkal kitágítottabb formában gondolja el azt. Benjamin a 45. *Virágsor-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 lét dinamika (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 elevenesség mozzanatát felerősíti, utal a kibomlás, kibontakozás, valamivé válás mozgalmasságára, ami később Benjamin számára nagyon meghatározó momentum (gondolhatunk *A műfordító feladata* ötletére). Mindezekén túl ez a szervesség-elevenesség tropika megvilágítja a reflexió novalisi kitágításának-átalakításának természetét, mivel ennek révén a reflexió megszabadul részint a szubjektivitástól, részint a tétélezés béklyójától. Amellett, hogy plasztikusan megmutatja a koraromantikuskok én-konceptiójának 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 reflexivításban az én nem uralja el a dolog „önmaga”-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 parallaxtikus perspektíva a reflexión belül, ami olyannyira fontos lesz a későbbiek során Benjaminsnak. A parallaxisban a tagok, a megfigyelő és a megfigyelt egymás elevenességére 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/érezkelt/észlelt dolog, a műalkotás is, és fordítva, ha a megfigyelt, a megtapasztalt/érezkelt/észlelt dolog, a műalkotás megmozdul, megelvenedik, 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, parallaxikus lehetőségterbe. És ez a másik jellemző, amelyet hangsúlyozni érdemes a *Műkritika-könyv* legfőbb Novalis-inspirációi közül. Nem másról van itt szó, mint a reflexió misztikus, misztériális, 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 kritikairás során is releváns misztikum, mágia, csoda-érintettség¹² 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 feltartóztatlanul 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 voltaképpen 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 maradvá, a dolog megismerésében ugyanannyira van bekódolva a dolog sajátos jellege, vagy éppen a műalkotás olvasásában a mű sajátossága, mint amennyire a megfigyelőnek a sajátos jellege és a kritikus sajátossága. A parallaxikus 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 szókinccsnél maradvá: 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 példászerű 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*-könyvön túl a *Szomorújáték-könyv* allegóriafofogalmánál 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 génusza teljesen eltelte ezt az óhaját. „Shakespeare-nél a költészet mindenestül a költészet ellentétével váltakozik, a harmónia diszharmonióiával, a közönséges, az alacsonyrendű, a rút a romantikussal, a magasabb rendűvel, a széppel, a valóságos dolgok a költöttel: 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 reflexiófogalom 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 benjaminai 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 elelvensége, illetve az ehhez az elelvenséghez 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 képbén 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 megszorodtak, aminek az egyik legszimpomatikusabb jele a szimbólum totalitása és az allegória töredékessége közötti ellentét. Pontosabban az, hogy ez az ellentét ránótt 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 szorosán 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 legfőljebb 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 gyermekkorban* és az *Egyirányú utcában* (gyerekszoba, lomtár, éléskamra) az isteni egészen belül allegorizáltan miniatürizált formában már itt feltűnnek.

„A név és a valóság...”

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 ezekben 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 visszanez, 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 Benjaminsal 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 előtt 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, következőképpen 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 gyűjthetja 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 ismerősége [*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 ismerőség, meghittség, bizalmasság visszanyerhető, pontosabban újratерemthető. 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 tökéle-
tebben 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 úzlek. Én pedig megtörlek és megállítlak és elnyellek az ölemben. Bízál 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 szerte-hasadván
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 újratерemtés 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 tévelygjen az ember, mint egy erdőben, már kell némi jártasság. Ilyenkor az utcanévek 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 korigálni 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 – Materialien 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 eredete”-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 Benjaminről*. 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 Ietkau (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 295–309.
- Szondi, Peter (1978b): Hoffnung im Vergangenen – Über Walter Benjamin. In *Schriften II*. Jean Bollack és Wolfgang Ietkau (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.