

Ilyés Zalán-György

## Allegória és (ön)megváltás

Gondolatok az allegória kritikai jelentőségéről  
Walter Benjamin műveinek nyomán

**Absztrakt:** Tanulmányom Walter Benjamin egyik legfontosabb művének, *A német szomorújáték eredetének* kommentárja, mely abból a feltevésből indul ki, hogy írásában a szerző nem egyszerűen egy kritikát, hanem a *kritika kritikáját* valósítja meg. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a kritikát kritizálná: Giorgio Agamben elgondolásából kiindulva – mely szerint a kritika, a megváltás, a megmentés gesztusa tulajdonképpen nem más, mint egy alkotás, egy mű érthetővé tétele, tudhatóságának biztosítása – azt mondhatnánk, hogy az általam vizsgált szöveg e tudhatóságnak magának, azaz a kritikának az expoziója. Ha viszont a kritika Benjamin legsajátabb gesztusa, akkor a mű az önmegváltás gesztusáról tanúskodik, vagyis a szó tulajdonképpeni értelmében paradigmaticus. Léven Benjamin mindezt a német szomorújáték eredetének feltárása által teszi, vizsgálódásaim az írásában kifejtett allegória-elemzésre korlátozódnak. Az allegória, a művek megmentésének legfőbb barokk eszköze, rommá alakít mindent, ami az útjába kerül, legyen szó hagyományos rekvizitumairól vagy épp önmagáról. Az allegória vizsgálata ezért a romhoz vezet minket, mely azon túl, hogy a német szomorújáték ideája, arról árulkodik, hogy mi marad a műből a megváltás után. Tanulmányom végén röviden arra is kitérek, hogy miként lehet a kritika rommezeje –, melyet Agamben a limbushoz hasonlít – a boldogság és a nyugalom helye.

**Kulcsszavak:** Walter Benjamin, német szomorújáték, kritika, megváltás, rom

„»essere alla portata di tutto significa essere capaci di tutto«”

Giorgio Agamben: *Auschwitz. L'archivio e il testimone*

„[...] a barokk festményeken sötéten vagy sugarakat lövellve ereszkedik a felhő a föld fölé.”

Walter Benjamin: *A német szomorújáték eredete*

## Bevezetés

Giorgio Agamben a filozófiai archeológiáról írott művében archeológia és történelem viszonyát iszlám teológiai kategóriákkal magyarázza; a viszony – írja Agamben – az *amr* és a *khalq*, a megváltás és a teremtés, a próféták és az angyalok viszonyának felel meg. Az iszlám teológia e kategóriái Isten legfőbb műveit jelölik, s míg a megváltás művében a próféták, addig a teremtésében az angyalok töltik be a közvetítő szerepét. Továbbá, megjegyzi, hogy a megváltás műve elsőbbséget élvez a teremtés művével szemben; ennyiben pedig a megváltásra nem a teremtmények bűnbeesésének gyógyírájaként kell tekintenünk: megelőzvé a teremtést, valódi feladata ez utóbbi jelentésének és érthetőségének biztosításában áll. A tény, hogy Isten mégis egy teremtményre (a prófétára vagy a zsidó-keresztény tradícióban a Messiásra) bízta a megváltás művének közvetítését, megerősíthet bennünket abban, hogy a két mű viszonya korántsem olyan egyértelmű, mint ahogy azt az olvasó elsőre hihetné.

A megváltás művének elsőbbségét nem érthetjük meg pusztán kronológiai vagy logikai kategóriák segítségével, azonban a misztikus hallgatás sem célravezető. Agamben sajátos megoldást ajánl: a problémát annak az archeológiai vizsgálódásnak a kontextusában igyekszik újraértelmezni, amelyben az számára felmerült. Franz Overbeck, Michel Foucault és Walter Benjamin történelemfilozófiai elgondolásaihoz hűen, a megváltást az „őstörténet” (*Urgeschichte*) és a „történeti a priori” (*a priori historique*) fogalmaihoz hasonlítva, úgy vélekedik a terminusról, mint ami „egyfajta a prioriként hat, amely immanens a teremtés művében és lehetővé teszi azt” (Agamben 2009: 108). Nem lenne meglepő, ha Agamben szövegének potenciális olvasója felháborodva utasítaná vissza e megoldást, hiszen minden jel arra utal, hogy megoldás helyett itt egy újabb paradoxonnal van dolgunk. Most mégsem a „paradox problémára paradox megoldást” hermeneutikai érvényességének vizsgálatára kívánok kitérni; hanem arra a nem kevésbé megalapozatlan gesztusra, amely által a szöveg szerzője az eddig összefoglalt elgondolásokat az emberi cselekvés szférájára vetíti, jelesül hogy az archeológia (azaz a megváltás profán analógiája) nem csupán a történetírás, hanem „minden valódi emberi cselekvés paradigmája.” Ha elfogadjuk Agamben alaptalannak tűnő megállapításait, egyben azt is be kell látnunk, hogy nem csak az isteni alkotás függ a megváltástól: alkotni csak akkor lehet, ha képesek vagyunk önnön alkotásunk megváltására. „Csak azok számára lesz a teremtés lehetséges, akik tudják, hogyan kell megmenteni [azt]” (Agamben 2009: 108).

E dolgozat az imént megfogalmazott agambeni hipotézis bizonyítására tett kísérletként is olvasható. Jelen sorok írója hajlamos egy esettanulmány vázlataként tekinteni munkájára, melyben azt kísérli meg rekonstruálni, hogy Walter Benjamin miként menti meg

saját alkotásait. Még mielőtt azt hinné az olvasó, hogy egy induktív bizonyítással próbálok előhozakodni, megjegyezném, semmi ilyesmiről nincs szó. Nem is lehet, hiszen *A német szomorújáték eredete* című művének előszavában maga Benjamin ad hangot az indukció iránt érzett bizalmatlanságának (vö. Benjamin 1980a: 209–215). Ez az előszó egyébként nem csak negatív belátásokkal gazdagíthatja a megváltás problémaköre iránt érdeklődő olvasót, Benjamin ugyanis éppen azt fejti ki benne, hogy miként kell megmenteni egy jelenséget. „Az ideák örök csillagállások, s amikor úgy fogjuk fel az elemeket, mint pontokat az effajta konstellációkban, felosztottuk és ugyanakkor megmentettük a jelenségeket.”

Az elemek, amelyekről szó van, a jelenségek elemei, s ezek a fogalmak által oldhatók ki a jelenségek közül. A jelenségek „nyers, látszattal keveredő, empirikus” egységét a fogalmak osztják elemekre, az ideák pedig csak a fogalmak közvetítésére révén érintkeznek a jelenségekkel. A jelenségek empirikus egységéből kioldott fogalmi elemek konstellációja alkotja tehát az ideákat (Benjamin 1980a: 203–205). Az, hogy a fogalmak miként oldják ki a jelenségek elemeit önnön hamis, empirikus egységeikből a megkülönböztető ész (*unterscheidender Verstand*) ereje által, még talán érthető.<sup>1</sup> Az viszont már korántsem világos, hogyan foghatók fel e fogalmi elemek az ideák örök csillagállásainak pontjaiként. Az biztos, hogy az ideákhoz nem vezethet el minket semmiféle (intellektuális) szemlélet. Az ideák „zengő viszonya”, az igazság *per definitionem* „szándék nélküli lét”, ennyiben pedig nem közelíthetünk hozzá a megismerés útján. Az ideák szférájába való behatolás egyenlő minden szándék halálával: az igazság természetével szemben „úgy alszik ki a kutatás legtisztább tüze is, mintha víz alá kerülne”. Minden vélekedést az empiria határoz meg, az igazság viszont túl van ennek a szféráján, sőt olyan erőként hat, „mely előzőleg megformálja ennek az empiriának lényegét” (Benjamin 1980a: 206, 209).

Benjamin szerint az ideák nyelvi valóságok: a paradicsomi állapot neveivel azonosak, amelyeket Ádám adott a teremtményeknek. Fontos, hogy a paradicsomi nyelv neveihez – az empirikus megértésben felbomló szavakkal szemben – nem tartozik „profán jelentés”: a filozófus dolga tehát éppen az, hogy a nevek szimbolikus aspektusának visszaadja azt az elsőbbséget, mely a paradicsomi állapotban kizárólagosan megillette őt. Ez pedig csak „egy ősi megértéshez visszatérő emlékezés révén lehetséges”. A filozófusnak vissza kell emlékeznie (*anamnészisz*) a nevek szimbolikus aspektusára, mely tulajdonképpen nem más, mint az az eredeti névadó jog vagy erő, amellyel e szavak a paradicsomi állapotukban rendelkeztek, feladata tehát a szavak *eredeti* megértése. Az ideákhoz tehát *nem* vezethet el minket semmiféle szemlélet vagy szándék: birodalmukba egyedül a visszaemlékezés, az eredeti megértés, illetve a fáradtságos és paradox módon céltalan „fülelés”, „hallgatózás” juttathat minket (Benjamin 1980a: 207–209). Azok a művészetelméleti félreértések, amelyek az indukcióban, verizmusban vagy a dedukcióban látták a különféle művészeti ideákhoz való eljutás adekvát módszerét, az imént rekonstruált elgondolásokkal szemben tanúsított vakságban gyökereznek, és az ideáknak a fogalmakkal való összetévesztésében nyilvánulnak meg. Kétségtelen, hogy a „szomorújáték mint *fogalom* problémátlanul beilleszthető volna az esztétikai osztályozások fogalmainak sorába”, de az idea (s így a szomorújáték ideája) „[n]em határoz meg semmilyen osztályt” (Benjamin 1980a: 209; kiemelés tőlem). Éppen ezért idézheti Benjamin Benedetto Croce-t, aki szerint az elvont

1 Lásd Weber (2008): 7–9.

osztályozásnak ugyan nincs művészetfilozófiai értéke, de „ez nem jelenti azt, hogy tagadjuk annak a genetikus és konkrét osztályozásnak elméleti értékét, mely egyáltalán nem ‘osztályozás’, melynek inkább történelem a neve»” (Benjamin 1980a: 218). Azért írja Croce mondatáról, hogy azzal „az idea-tan magvát érinti a szerző”, mert – ahogy az már az eddigiekből is világossá vált – az ideák – őseredeti entitások lévén – szoros kapcsolatban állnak az eredettel, sőt mi több névadó erejüknel fogva – mellyel megformálhatják az empíria lényegét – bizonyos értelemben maguk is eredetnek tekinthetők.<sup>2</sup> „Az eredet minden jelenségében meghatározottságra tesz szert az az alak, melynek köntösében egy idea újra és újra egyszégre lép a történelmi világgal, mígnem befejezetten jelenik meg történetének totalitásában” (Benjamin 1980a: 219). Az idézet jelentős számunkra, hiszen ebben konkretizálódik a már említett visszaemlékezésnek vagy más néven eredeti megértésnek a módja: ahhoz, hogy különféle jelenségek egy idea köntöseként jelenjenek meg számunkra, az szükségeltetik, hogy visszataláljunk ezeknek a jelenségeknek az eredetéhez. Ennyiben pedig az ideák fáradságos keresése nem lehet más, mint archeológiai vizsgálódás.

Mindezek után talán könnyebb elgondolni, hogy milyen stratégiát érdemes követni, amennyiben azt kívánjuk rekonstruálni, hogy Benjamin miként menti meg saját alkotásait. Az biztos, hogy műveire megmentett jelenségek konstellációjaként kell tekintenünk. *A német szomorújáték eredete* ebből a szempontból megkönnyíti a dolgunkat, hiszen annak tartalomjegyzéke nem más, mint a szomorújáték csillagképének ábrázolása. Egyébként már annak pusztá ténye, hogy – ahhoz a barokk gyakorlathoz hasonlóan, mely a költeményeket ajánlások, elő- és utószók, illetve szakvélemények agyonzsúfolt keretébe foglalva jelenteti meg – maga Benjamin is olyan előszót írt saját művéhez, mely tulajdonképpen a művek megmentésének módját írja le, arra enged következtetni, hogy a megváltás perspektívájából tekintett műveire. (vö. Benjamin 1980a: 384). Ennek ellenére hiba lenne abba a tévedésbe esni, hogy az előszó megírása egyenlő az önmegmentés gesztusával: ha Benjamin műveire csillagállásokként tekintünk, akkor az *Ismeretkritikai előszó* sem lehet több egy csillagnál. Jóval fontosabb kérdés, hogy miért pont a *Szomorújáték-tanulmány* előszavát képezi e szöveg, mely első látásra nem köthető szorosan a tanulmány tartalmához, hiszen jóval általánosabb hangvételű annál.

Dolgozatom hipotézise szerint: Benjamin tanulmányának elsődleges célja nem abban határozható meg, hogy igazolja és alkalmazza az előszóban leírtakat. Azért lett a szóban forgó szöveg épp a habilitációs dolgozatának előszava, mert a barokk költők gyakorlatában

2 Az eredet és az idea viszonya korántsem egyértelmű az *Ismeretkritikai előszó*ban. Dolgozatomban nem szeretnék kitérni e a problémára, de annyit talán érdemes megjegyezni, hogy a vonatkozó kulcsmondat a 219. oldalon található, s így hangzik: „Az eredet minden jelenségében meghatározottságra tesz szert az az alak, melynek köntösében egy idea újra és újra egyszégre lép a történelmi világgal, mígnem befejezetten jelenik meg történetének totalitásában”.

Az eredet jelenségei az idea történelmi köntösei, melyeket az idea egészen addig váltogat, amíg története be nem teljesedik. „Az eredet tehát nem emelkedik ki a tényállásból, hanem ennek elő- és utótörténetét illeti.” Amennyiben az idea befejezetten, történetének totalitásában jelenik meg a maga póre mivoltában, valamint az eredet az idea elő- és utótörténetét illeti, annyiban kétségtelen, hogy a tiszta idea és a tiszta eredet szorosan összefonódnak.

Ez az értelmezés persze csak akkor állja meg a helyét, ha a tényállás, amire Benjamin gondol, az idea történetére utal. Amennyiben a tényállás nem az idea történetére, hanem az eredet jelenségeire utal (ez minden nehézség nélkül kiolvasható a szövegből), annyiban az idea történetének totalitása jelenségeinek totalitásától függ, de ez önmagában nem változtat sokat idea és eredet szoros összefonódásának tényén.

és a barokk költészet működésmódjában *ugyanazt* az intenzitást vélte felfedezni, mely őt magát is hajtotta dolgozatának megírása során. Amennyiben pedig a barokk szomorújáték ideájában a maga tisztaságában csillan fel a művek megmentésének gesztusa, annyiban ennek az ideának a megmentése nem lehet más, mint a „*megmentés megmentése*” – nem lehet más, mint *önmegmentés*. Hipotézisem bizonyításaként Benjamin allegórielemzését fogom rekonstruálni, illetve értelmezni. Választásom oka egyszerű: úgy gondolom, a barokkban ez funkcionált a művek megmentésének legfőbb eszközeként.

Kétségtelen, hogy a messianisztikus kritika első nagy képviselőjének minden művében felcsillan az önmegmentés gesztusa, ugyanakkor látni kell, hogy kevés olyan műve van, melyben e gesztust exponálná. Ha bebizonyosodik *A szomorújáték eredetéről*, hogy az valóban olvasható úgy, mint az önmegmentés gesztusának expozíciója, akkor azt is kijelenthetjük, hogy a mű paradigmaticus jelentőségű a benjamin-i idea ábrázolásának szempontjából; ennyiben pedig jelentős perspektivaként szolgálhat Benjamin további műveinek értelmezéséhez. Ez a legfőbb oka, hogy az allegória-elemzés rekonstrukciója mellett a tanulmányban más művek motívumainak és gondolatainak újraolvasása is helyet kap. A megmentő kritika paradigmaticus műveként, az (ön)megváltás gesztusának tiszta expozíciójaként olyan példát (παράδειγμα) igyekeztem választani az agambeni tézis igazolására, amely erre a feladatra éppen paradigmaticus mivoltánál fogva alkalmasabb bármiféle indukciónál.

### Az allegória dialektikája

Az allegória problémája olyan művészetfilozófiai vagy művészetelméleti zavar leírása kapcsán bukkan fel a *Szomorújáték-könyvben*, mely nem csak a művészetfilozófiai tisztánlátást, hanem a barokk szomorújáték ideájának felmutatását is megakadályozza. A zűrzavar oka a romantikus esztéták versengésében gyökerezik, amelynek tétje „a csillogó és végső soron semmire sem kötelező megismerés” volt. Ez és a velejáró felelőtlen szóbeszéd („mely a korai romantika vége óta egyre sűrűbbé vált”) a szimbólum torz fogalmát szülte, melyet éppen homályossága tett alkalmassá arra, hogy behatolást nyújtson „minden műalkotás »mélységébe«” és amelyet forma és tartalom, idea és jelenség, transzcendencia és immanencia éppen benne elnyert naiv egysége jellemez. Az utóbbi megfontolás azt is megmagyarázza, hogy miért fektet akkora hangsúlyt Benjamin e *teológiai* kategória művészetfilozófiai jogosulatlanságának kiemelésére. Tudni érdemes ugyanis, hogy a romantika a szimbólumot illető elgondolásait a teológiából merítette; majd ezeket művészetfilozófiai kérdésekre alkalmazta: benne az „érzéki és érzékfölötti tárgy egysége, a teológiai szimbólum paradoxája, jelenség és lényeg kapcsolódásává torzul”, így a „szépnek szimbolikus képződmény gyanánt töretlenül kellett bevonulnia az istenibe.” A romantika úgy torzította esztétikaivá a teológiai szimbólum struktúráját, hogy azon semmit nem változtatott, ennek eredménye pedig olyan „teozófiai esztétika” lett, mely az erkölcsi szférát alárendeli az üdvtörténet folyamatának és a szépség világának. A szépség így elveszti erkölcsi dimenzióját, és üdvtörténeti jelentőségre tesz szert (Benjamin 1980a: 358–359).

Ahogy a szimbólum teológiai-esztétikai struktúrája szorosan összefügg a romantika üdvtörténeti elgondolásaival, úgy a barokk gondolkodók, költők és teológusok

megdicsőülést illető elgondolásai is értékes belátásokkal gazdagíthatják az allegória alakját célzó vizsgálódásokat. Míg a romantika a lét megdicsőülését transzcendencia és immanencia, lényeg és jelenség, teológia és esztétika szimbolikus egységében vélte felfedezni, addig

a barokk megdicsőülés dialektikus. A végletekbe való átcsapás közben megy végbe. Ebben az excentrikus és dialektikus mozgásban már csak azért sem játszik semmi szerepet a klasszicizmus ellentéteket nélkülöző bensősége, mert a barokk időszerű kérdései, lévén valláspolitikaiak, egyáltalán nem annyira az egyént és ennek erkölcsét, mint az egyházi közösséget érintették (Benjamin 1980a: 359).

Egy hasonlóság azért mégis húzódik a szimbólum és az allegória között: az allegória fogalmának értelmezése pont annyira volt problémamentes, mint a szimbólumé.

Az allegória fogalmát illető téves elgondolások forrása azonban nem a versengésben, hanem a közönyben és reflektálatlanságban keresendő. Korábbi, illetve későbbi jelentése között húzódó ellentétnek hosszan még a megfogalmazására sem tettek kísérletet; így a 18. század végén és a 19. század elején, a kifejezési forma elméleti magyarázatára született kísérleteket jogosan nevezheti Benjamin értékteleneknek. Ezeknek a kísérleteknek közös félreértése, hogy az allegóriát egy jelölő képnek önnön jelentésével való konvencionális viszonyaként határozzák meg, pedig az nem jelölési mód vagy „játékos képi technika”, hanem a nyelvhez és íráshoz hasonlóan *kifejezés*. Az allegória ennek megfelelő fogalmához pedig úgy juthatunk el, ha összevetjük azt a szimbólum fogalmával. Benjamin Friedrich Creuzer és Joseph Görres írásai alapján teszi meg ezt. Creuzer meghatározásában a szimbólum nem más mint „»maga az érzéki alakot öltött megtestesült eszme«”, és lényegét négy pontban foglalja össze: 1. pillanatnyiság, 2. totalitás, 3. eredetének kifürkészhetetlensége, valamint 4. szükségszerűség. Az első pont az allegória és szimbólum különbségének szempontjából különösen fontosnak bizonyul; Creuzer szerint ugyanis e különbséget „a pillanat szemszögéből kell vizsgálnunk”. Míg a szimbólumban a megtestesült eszme pillanatnyi totalitása csillan fel, addig az allegória híján van a pillanatnak, valamint érzéki alak és eszme egységének. Az allegória nem más, mint az általános eszme, amely radikálisan különbözik önnön ábrázolásától. Az allegória számára áthidalhatatlan szakadék, mely az eszme és az érzéki alak között húzódik, a szimbólum misztikus jelenében bensőséges egységként tárul fel. Görres eltér Creuzer meglátásaitól, sőt, bizonyos értelemben kritizálja is azokat. A szimbólumot „az ideák önmagába zárt, sűrített, saját lényegéhez állhatatosan ragaszkodó jeleként” definiálja; az allegóriára pedig az ideák folyamatosan haladó, dramatikus mozgó, áradó képeként tekint, amely szoros rokonságban áll az idővel. A definíciók mellett különösen fontos, hogy Görres sokatmondó hasonlattal világítja meg szimbólum és allegória viszonyát: „»E kettő úgy viszonylik egymáshoz, mint a néma, nagy, hatalmas hegy- s növény-természet és az eleven tovahaladó emberi történelem«” (Benjamin 1980a: 365). Görres és Creuzer szimbólumot illető elgondolásai látszólag ellentmondanak, de Benjamin éppen ebből az ellentmondásból olvassa ki a szimbólum sajátos „időiségét” (melyet talán pontosabb időtlenségnek hívni): míg Creuzer a szimbólum misztikus pillanatnyiságáról ír, addig Görres a néma, hatalmas és időtlen természethez hasonlítja a szimbólumot, ebből pedig Benjamin arra következtet, hogy a „szimbólum

megtapasztalásának időmértéke az a *misztikus pillanat*, melyben a szimbólum befogadja az értelmet a maga rejtett és [...] *erdős belsejébe*” (Benjamin 1980a: 366; kiemelés tőlem).

Azt ugyan nem tudjuk meg, hogy a pillanatnyiség és időtlenség ellentétének látszata miként foszlik szét egyik mondatról a másikra, de nem valószínű, hogy ennek okát a „misztikus” jelzőben kell keresnünk: a zsidó és keresztény teológia és misztika nagy ismerőjeként Benjamin számára magától értetődő volt, hogy a pillanat semmiféleképpen nem áll ellentétben az időtlenséggel, sőt, a misztikusok éppen az örökkévalóságba vezető kaput látták benne. Kierkegaard szavaival élve: „A pillanat nem az idő, hanem az örökkévalóság alapegysége” (Kierkegaard 2000: 151). Fontos persze megjegyezni, a természet időtlenségéből egyáltalán nem következtethetünk arra, hogy az azonos az örökkévalóság isteni szférájával; hiszen tudjuk, a természet változik, még akkor is, ha e változásnak nem emberi, azaz kronológiailag rögzíthetetlen a léptéke. Az ellentmondás úgy oldható fel, ha figyelembe vesszük Benjamin megjegyzését, miszerint „a szimbólumban a hanyatlás megdicsőülésével pillanatokra megnyilatkozik a természetnek a megváltás fényében átszellemült arca”. Benjamin Görres szimbólumhasonlatát – a fogalom teológiai gyökereihez hűen – a megdicsőülés teológiájának perspektívájából értelmezi újra, ez pedig ahhoz a belátáshoz vezeti őt, hogy a szimbólum misztikus pillanatnyiségében nem a hanyatló természet, hanem annak megdicsőült, a megváltás fényében átszellemült arca nyilatkozik meg. A hasonlat – mely Benjaminsnál megszűnik hasonlatnak lenni – tehát nem a hanyatló természet időtlenségének árnyékában, hanem a megváltott természet pillanatnyi megnyilatkozásának fényében nyeri el ellentmondások nélküli értelmét.

Görres elgondolásai nem csupán a szimbólum, hanem az allegória értelmezésének szempontjából is jelentősek. Míg a szimbólum misztikus pillanatnyiségében erdős belsejébe fogadja az értelmet, addig az allegória dialektikus mozgásával a mozdulatlan, képszerű lét és az értelmezés között húzódó mélységben vet hatalmas hullámokat. Creuzer elgondolásai ugyan nem pontosak, de abban mindenképpen igaza van, hogy a szimbólum radikális bensőségevel és egységével ellentétben az allegóriát lét és értelem elválása, különbsége és külsősége jellemzi. A korai intenció, mely a megdicsőülés szempontjából vizsgálta szimbólum és allegória viszonyát, szintén beigazolódní látszik, hiszen Görres elgondolásainak benjamini továbbgondolása különös hangsúlyt fektet az allegória dialektikus természetére: tévedés lenne azt hinni, hogy az allegóriát a mozdulatlan, képszerű léttel vagy annak értelmével azonosíthatjuk (ahogy Creuzer tette), hiszen az éppen a köztük húzódó mélységben gyökerezik. Lét és értelem allegorikus dialektikája korántsem nevezhető szokványosnak, annak okán, hogy az allegóriára nem tekinthetünk antitézisként vagy szintézisként (ez inkább a szimbólum lenne).<sup>3</sup> Agamben a nyugvópontra jutott dialektika benjamini modellje kapcsán úgy fogalmaz, hogy azt éppen az egymással dialektikus feszültségben álló tagok közt húzódó intervallum, a tagok játékának erőtere, „közvetlen konstellációja egy egybe-nem-esésben” határozza meg (Agamben 2004: 83). Kétségtelen, hogy *A német szomorújáték eredetében* a nyugvópontra jutott dialektikáról expliciten nem esik szó, de ahogy az jelen elemzésből kiderül, az allegória dialektikájának minden aspektusát e modell határozza meg. Ennek pedig az elsőszámú oka abban

3 Elsősorban azért nem tekinthetünk az allegóriára a lét antitéziseként, mert az értelem nem lét és allegória, természet és allegória szintézise. Az elemzés során a képszerű lét, a néma természet élesen elválik az allegória síkjától, mely viszont néhol összetéveszthetően közel kerül a jelentés síkjához.

keresendő, hogy az allegória maga is dialektikus konstelláció, amely lét és értelem feszültségének erőterében, „a képszerű lét és az értelmezés közötti mélységben” lakozik. A nyugvópontra jutott dialektika az allegória időiségére és a természethez/történelemhez való viszonyára egyaránt rányomja bélyegét. Benjamin meg is jegyzi, hogy az a „történelmi tágasság”, melyet Görres az allegorikus intenciónak tulajdonított, „dialektikus jellegű.” Az „allegóriában – írja Benjamin – megmerevedett őstájként jelenik meg a néző előtt a történelem facies hippocraticája” (1980a: 366). Görres hasonlatának másik ága sem kerülhette el Benjamin kiegészítését: ahogy a szimbólumban sem maga a pusztaság természet nyilatkozik meg, épp úgy az allegóriában sem a pusztaság történelem jut kifejeződésre. Az allegóriában kifejezésre jutó őstájja merevedett, haldokló arc a történelemnek mint „a világ szenvedéstörténetének” az arca, melyet éppen hanyatló mivolta köt a bűnbeesett természethez.

Ahogy azt Benjamin egy 1918-as töredékben írja: „Természettörténet csak kozmogóniaként vagy a teremtés történeteként létezhet.” Ugyanebben a töredékben a természettörténetet úgy határozza meg, mint a jelenségek fejlődési szakaszait; majd azt írja: a természettörténet világtörténelmi megfelelője a teremttörténet (Benjamin 2004: 115). Ha a teremttörténetnek a jelenségek fejlődési szakaszai felelnek meg, akkor a világ szenvedéstörténetének a jelenségek hanyatlásának állomásai kell megfeleljenek; és – úgy tűnik – Benjamin is erre utal akkor, amikor *A szomorújáték eredetében* a világ hanyatlásának állomásait emlegeti (1980a: 367). Ezt az értelmezést támasztja alá az is, hogy az allegória által megjelenített *facies hippocratica* éppen azt fejezi ki, ami a történelemben „szenvedésteli”, „elhibázott” és „alkalmatlan”. A természettörténet fogalma egyébiránt a *Szomorújáték-tanulmányban* is megjelenik, de az alapján a történelem árnyékának, hanyatló és szenvedésteli arcának kifejezőmódjaként határozható meg.<sup>4</sup> Úgy tűnik, hogy a természettörténetnek két arca van, s míg az egyik a teremtmények *előtörténetére* (a teremtés története), addig a másik *utótörténetükre* (a szenvedés története) vonatkozik. A megváltott természet szimbolikus egysége helyett az allegória a hanyatló természet és a haldokló történelem közt húzódó természettörténeti szakadékokban talál önnön időiségére, melynek mégis a nyugalom a ritmusa.

A kérdésre, hogy miként lehet a nyugalom a hanyatlás ritmusa, csak a dolgozat végén adható kielégítő válasz; most azonban jobb, ha az imént elmondottakhoz szorosan kötődő alakzatra fordítjuk figyelmünket. Miután az allegorikus szemléletet a világ szenvedéstörténetéhez kötötte, Benjamin a világ hanyatlása kapcsán megjegyzi: „Ahány jelentés, annyi halálba hanyatlás, mert a halál vési legmélyebbre a szabálytalanul hullámzó demarkációs vonalat a pühszisz és a jelentés között.” Az már annyira nem is meglepő, hogy itt is egy

4 Itt persze felvetődik a kérdés, hogy a hanyatlás a természet vagy a történelem sajátossága. A probléma megoldására jelen dolgozatban nem térek ki, de megjegyezném, hogy mindkét álláspont védhető. Míg jelen kontextusban úgy tűnik, hogy a történelem hanyatló, elhibázott mivoltában válik természettörténetté vagy merevedik őstájjá, addig a 380. oldalon azt olvashatjuk, hogy a „történelmet” a megsemmisülés véste a természet arcára. Úgy vélem, hogy ez utóbbi gondolat célravezető lehet a probléma megoldásának szempontjából, de ennek az a feltétele, hogy megfelelően olvassuk, ugyanis ezzel Benjamin nem azt állítja, hogy a természet a hanyatlás által válik történelemmé, hanem azt, hogy a hanyatlás természet és történelem közös sajátossága. A természet a bűnbeesés által válik a hanyatlás áldozatává, a történelem pedig a bűnbeesés által nyeri el lehetőségét. Nem véletlen tehát, hogy a hanyatlás mind a természetet, mind a történelmet ahhoz az egyébként köztük húzódó megkülönböztethetlenségi zónához köti, melynek természettörténet a neve.



demarkációs vonalról ír, mely két, egymással dialektikus feszültségben álló terminus között húzódik. Ami viszont érdekesebb, hogy a jelentésről és halálról, melyek bizonyos értelemben ellentétes intenzitások („Ha viszont a természet mindig is a halál martaléka, ugyanúgy mindig allegorikus is.”), *mennyiségként* ír (ezzel igazolván intenzitás mivoltukat), nagyságuk és növekedésük között pedig egyenes arányosságot állapít meg. A szövegrészben a természet olyan erőterként tűnik fel, amelyet két ellentétes irányú, de arányosan növekvő intenzitás szel át; az allegória pedig ezek összjátéka által válik lehetővé. A hanyatlás felbontja a természet organikus struktúráit; elemeiből így romok lesznek: a természet elemeit organikus összefüggéseiből kiszakítván, prométheuszi romokként láncolja az allegória hegyéhez a halál, hogy ott a jelentés keselyűje kedvére lakmározhasson szétporló májukból. „Jelentés és halál [...] csíra módjára szorosan egymásba nőnek a teremtmény kegyelem nélküli, bűnbe esett állapotában” (Benjamin 1980a: 367). Ha Agambenhez hasonlóan ezeket az intenzitásokat megváltó és teremtő erőkként akarnánk azonosítani, első látásra azt is mondhatnánk, hogy a jelentés váltja meg a halálba hanyatló romot. Ez azonban nem így van: a barokk műalkotások „[k]ezdettől fogva ki vannak téve annak a bomlasztó kritikának, melyet az idő múlása gyakorolt rajtuk” (Benjamin 1980a: 385).

Bármennyire is meglepőnek tűnhet – mind a természet, mind a barokk művek kontextusában –, a halál és a hanyatlás tölti be a kritikus-megváltó intenzitás szerepét. Halál és jelentés dialektikája, egyébiránt a műalkotások szférájában sem működik másképp: megsemmisítvén a műalkotásokat, a kritika elhalt, de termékeny táptalajjá változtatja őket, amelyekben így gyökeret verhet a szépség és a tudás. Ezt úgy éri el, hogy a műveket kiszakítja önnön jelenvalóságuk és rendeltetésük köréből (a kettő a barokkban egybeesik, hiszen nem az volt a művek rendeltetése, „hogy növekedjenek és kiterjedjenek az időben, hanem [hogy] földi módra, a jelenvalóságban foglalják el helyüket” [Benjamin 1980a: 384]). Az előbbi támogatja alá Benjamin következő mondata, miszerint a kritika fénye akkor válik igazán láthatóvá e műveken, amikor azok már túléltek önnön jelenvalóságuk idejét. Halál és jelentés dialektikájának sajátos időisége a barokk műalkotás perspektívájából rajzolódik ki: ugyan a műalkotások „kezdettől fogva ki vannak téve [...] a bomlasztó kritikának, melyet az idő múlása gyakorol rajtuk”, de a kritika fényét csak jelenvalóságuk meghaladása után, rendeltetésüktől megszabadulva, és a hanyatlás kritikája által rommá csupaszítva verik vissza –, ekkor érkezik el megváltásuk messianisztikus „most”-ja. A műalkotás struktúrájának mindig „*történelmi töltése*” van – írja Benjamin –, a filozófiai kritika feladata pedig e történelmi tartalomnak igazságtartalmakká alakításában áll. Amikor a kritika következtében a mű önnön puszta vázává csupaszodik, a jelentékeny alapját képező történelmi tartalmak igazságtartalommá válnak. A *Vonzások és választások*ról írt kritikájában Benjamin a „növekvő művet” egy lángoló máglyához hasonlítja, majd azt írja, hogy a lángolás során – azaz az idő múlásával – „elkülönülni látszik a mű dologi és igazságtartalma”: míg a kommentátor a dologi tartalmat keresi – s így csak holt fára és hamura talál –, addig a kritikus a láng rejtélyére szegezi kereső tekintetét (Benjamin 1980c: 99–100).<sup>5</sup> A mű struktúrává csupaszodása a dologi és az

5 Érdemes megfigyelni, hogy az igazságtartalmat kereső kritikus a lángot szemléli, mely (a hamuval és fával ellentétben) a mű dologi és igazságtartalmának elválásáért felelős időnek a metaforája, ennyiben pedig nem azonosítható maradéktalanul a mű igazságtartalmával. A kritikus – az igazságtartalmat keresvén – az egyszerre destruktív és megváltó tűzre szegezi tekintetét, hiszen tudja, hogy az igazság birodalmába csak általa nyerhet bebocsátást.

igazságtartalmának elválását jelenti, ebből viszont az következik, hogy a rommá, hamuvá és porrá vált mű már nem rendelkezik történelmi töltéssel. Élete során nem csak a műnek, hanem kritikai intenzitásának is ki kell állnia a tűz próbáját, hiszen csak ekkor válhat igazságtartalommá. A tűz a történelmet szintén kettéválasztja: míg egyik fele igazságtartalommá dicsőül (s ezzel bizonyos értelemben megszűnik történelemnek lenni), a másik azzá a romot romra halmozó katasztrófává válik, amely csak a történelem angyalának jelenhet meg. A mű ebben a katasztrófában, romként állandósulva nyeri el örökkévalóságát, míg jelentése a megváltott történelem dicsfényében nyilatkozik meg. Az viszont kétségtelen, hogy a szertefoszlás csak az igazságtartalom és a jelentés teremtettségévé válik az „újjaszületés forrásává”: bár a kritikus-megváltó intenzitás szabadítja fel és teszi a művet a tudás táptalajává, de ez a felszabadulás csak a teremtettség intenzitás által válhat teljessé (Benjamin 1980a: 385–386; kiemelés tőlem). A teremtettség intenzitás az a paradicsomi vihar, mely a történelem angyalát „feltartóztatathatatlannal űzi a jövő felé [...], miközben az égig nő előtte a romhalma” (Benjamin 1980b: 966). Így érvényesül az arányosság elve.

Az allegória alapja a történelemnek a természetbe való átfordulása – írja Benjamin –, majd hozzáteszi: ehhez az átforduláshoz „nem kis mértékben járt kezére az üdvtörténet”. Állításának szemléltetése és alátámasztása végett Sigmund von Birken születési, lakodalmi és halotti verseire hivatkozik, „»melyek Krisztus születésére és halálára, a lélekkel kötött szellemi menyegzőjére, fenségére és győzelmére vonatkoznak«” (Benjamin 1980a: 386). Ez még önmagában nem jelentene semmit, ha nem lenne tudomásunk Birken poétikájának allegorikus mivoltáról: versei – a barokk festményekhez hasonlóan – rendkívül érzékletesen jelenítik meg transzcendencia és immanencia szétválásának gesztusát. Nem véletlen, hogy Benjamin a barokk festészethez hasonlítja poétikáját, hiszen annak gyakorlata jól megvilágítja ez utóbbi működésmódját. A barokk festők festményeik „drasztikus előtérben” a világ történéseinek összegyűjtését és ábrázolását célozzák meg, s az apoteózis – mely látszólag paradox módon úgyszintén az előtérben kap helyet – lehetőleg realisabb ábrázolására törekednek.

Kérdés, hogy miként fér össze az ideiglenes, a mindennapi és a megbízhatatlan világi dolgok és történések, valamint a krisztusi apoteózis ábrázolása. Mi az oka annak, hogy mindkettő a festmény előtérben találta meg a maga legsajátabb helyét? Továbbá, miként lehetséges, hogy az apoteózist nem utalták a háttérbe, mely a „távolabbi, látomásos tárgyak” befogadjaként az immanenciával erősen kontrasztban álló transzcendencia festői síkjá? A válasz a barokk művészek gyakorlatában keresendő: „Az üdvtörténeti eseményből kiválasztják az örökkévalót, s az, ami megmarad, elérhető, eleven kép a rendezés valamennyi kiigazító művelete számára” (Benjamin 1980a: 386). E mondatot persze úgy érdemes olvasni, mint az allegorikus intenció művészi gyakorlatként való kifejeződését. Az allegorikus intencióra pedig itt a szimbolikus intenció ellentendenciájaként kell tekintenünk: míg ugyanis az utóbbi feketelyuk módjára olvasztja és süllyeszti magába az embert és a világot, addig az előbbi örök újszerűségével rohan szembe a szimbolikus intencióval. Az allegória a lét alapjaiban egységként, változatlanul nyugvó szimbólumot ebből az egységből kitörvén, folyamatos megújulásával győzi le, de éppen ennek okán elavulásra van ítélve. Az allegóriának e sajátosan csapongó, dialektikus és kitörni vágyó

mozgását Benjamin a barokk líra belülről felduzzadó mozgásához hasonlítja, melyet Fritz Strich jegyez le. Strich szemléletes leírásához hozzá kell tennünk, hogy e felduzzadásnak nem csupán a szimbólum mélységeiben és a lét alapjaiban való elsüllyedés elkerülése esetén van jelentősége –, a szimbólum szinte ellenállhatatlanul nagy centripetális erejének fogságából csak az allegorikus intenció robbanékonyága szabadíthat ki. Az allegória folytonos megújulását a rom teszi lehetővé: csak a megmentett, holt rom lehet a jelentés végtelen potencialitásának hordozója.

Az alkotó melankolikus tekintete „allegorikussá változtatja a tárgyat”, mely így „holtan marad vissza”; ezért „ki van szolgáltatva az allegória alkotójának.” Az allegória megújulásának feltétele a tárgy allegorikussá változtatása, e processzus során a tárgy elhal, a szervesen hozzákapcsolódó jelentés pedig szertefoszlik. („Mostantól fogva teljesen képtelen arra, hogy valamiféle jelentést, valaminő értelmet sugározzon”; ez a rendeltetéséből való kiszakadás mozzanata.) Ámbátor rendeltetésétől, történelmi beágyazottságától és hétköznapi jelentésétől megszabadulva, romként – ahogy azt már láttuk – táptalajjá válik. A tudás és az allegorikus jelentés táptalajává vált rom az allegorikus intenció folyamatos megújulásának, illetve a barokk művész szuverén hatalmának a forrása: az allegória megalkotójának szuverén hatalmát a rommá vált tárgy végtelen kiszolgáltatottsága garantálja (Benjamin 1980a: 387).

Az allegória készítője a tárgynak új jelentést adományoz („a tárgy valami mássá lesz, általa valami másról beszél”), s ezzel egyúttal „belépést biztosít neki a rejtett tudás tartományába, melynek emblémájaként tiszteli.” Mindenképpen érdemes figyelemben tartani, hogy a tárgy romként nyeri el e kiváltságot, valamint romként emblémája e tartománynak. Amikor Benjamin az allegória írásjellegéről ír, éppen a rom emblematisztikus mivoltára utal. Az emblémát vagy az írásképet viszont egy eredendő ambiguitás jellemzi, hiszen az egyszerre a „tudnivaló dolgok jele” és „tudásra érdemes tárgy” („rögzítő jel” és „rögzített kép”) (Benjamin 1980a: 387). Ezt az ambiguitást, melyet már a fenti idézet olvasása közben is érezhetett az olvasó – jelesül, hogy az allegorikus tárgy egyszerre lép be a rejtett tudás tartományába és egyszerre emblémája annak –, Benjamin Franz von Baader gondolatával oldja fel, aki a következőket írja a természet emblematisztikus mivoltáról: „»Nem ok nélkül való, hogy mindaz, amit a külső természetben látunk, számunkra írásként, mégpedig olyan jelbeszédként fogható fel, melyből ugyanakkor hiányzik a leglényegesebb: a jelentés – erre az embernek mindenképp máshonnan kellett szert tennie, s máshonnan kellett kapnia«” (Benjamin 1980a: 388). Baader gondolatát az emblematisztikus romra kiterjesztve azt mondhatnánk, bár híján van a jelentésnek, mégis rendelkezik annak tiszta intenciójával, amelyet valahogy úgy érdemes elgondolni, mint a jelentés üres, minden konkrét tartalomtól megfosztott formáját. Az embléma, a rom olyan, mint egy elfeledett, halott nyelv szava, amely nem rendelkezik jelentéssel, csupán annak üres és tiszta szándékával. Ez a jelentés póré potencialitása – a végtelen kiszolgáltatottság vagy expozíció – melyben az allegória készítőjének hatalma („a tudás hatalma”) gyökerezik, és ami nélkül nem uralkodhatna „sötét szultánként [...] a jelentés a dolgok háremében”.

Mindezek fényében nem meglepő, hogy Benjamin a barokk képírás funkcióját a dolgok *lecsupaszításaként* határozza meg. A barokk művész gyakorlatát adományozás és lecsupaszítás paradox dialektikája jellemzi: az emblémakészítő nem keres semmiféle „kép

mögötti» lényeket, sőt a célja épp annak a pusztá felületességnek az expozíciója, amely a képaláíráshoz és emblémához hasonlóan a romot is jellemzi (Samuel von Butschky, idézi Benjamin 1980a: 389). Nem is kereshet semmiféle rejtett lényeket vagy jelentést, hiszen tudja, hogy a jelentés mindig külsődleges a tárgyhoz képest (arra a művésznek „máshonnan kellett szert tennie”); tudja továbbá, hogy csak akkor adományozhat tetszés szerinti jelentést a tárgynak, ha az lecsupaszított mivoltában megnyílik az allegorikus intenció önkényes hatalmának (Benjamin 1980a: 388–389).

„Ha a szomorújátékkal a történelem bevonul a színre, akkor ezt írás formájában teszi.” Két mondattal később az is kiderül, hogy a szomorújáték természettörténetként állítja színpadra a történelmet, s hogy a természettörténet érzéki alakja a rom –, a természet-történet romként jelenik meg a színpadon. Rom és írás azonosságát, a rom írásjellegét az imént tárgyaltuk, így az idézett gondolatok erre vonatkozó része talán nem annyira meglepő az olvasó számára. Természet és történelem nyugvópontra jutott dialektikájáról szó esett korábban; emiatt erre részletesebben nem térek ki. A barokk művészek gyakorlatának a romhoz való viszonyáról úgyszintén, azonban ennek minden oldalát még nem vizsgáltuk meg. Míg korábban a rom perspektívájából jártuk körül a viszonyt, most jobb, ha fordítva járunk el, és vizsgálódásunkat a barokk művészek gyakorlata felől indítjuk. „Az, ami letörve, romos állapotban hever, a rendkívüli jelentőségű fragmentum, a töredék: ez a barokk teremtés legnemesebb anyaga” (Benjamin 1980a: 380). Ennek fényében nem csoda, hogy Benjamin a barokk költők eljárását töredékek szüntelen és céltalan egymásra halmozásaként írja le. A halmozás elsősorban azért céltalan, mert a műalkotásra csodaként tekintettek, s a csodát (a Messiáshoz hasonlóan) sem sürgettetni, sem tudatosan előidézni nem lehet: a csodához való egyetlen adekvát viszonyulásmód a fűlelés, hallgatóság. A barokk költők romot romra halmozó eljárása leginkább az alkimisták és adeptusok kísérleteire hasonlít. A hangsúly itt a *kísérleten* van: a barokk költők ugyanis az alkimisták módjára „keverik ki” műalkotásaikat az ókor töredékeiből és darabjaiból, amelyek – alapanyagukhoz hűen – maguk is romok vagy romhalmazok. Mindezek fényében talán nem meglepő, hogy a barokkban nem a fantáziát („a modernül értelmezett alkotó képesség”), hanem a mintákkal való szuverén bánásmódot tartották a zsenialitás mércéjének. Benjamin az itt elmondottakat Paul Hankamer elgondolásai alapján a (német) nyelvre is kiterjeszti, mely „csak egy másik »természet« az antik mintáké mellett”. Hankamer szerint a nyelv természete, az anyagi természethez hasonlóan „»magában foglal minden titkot«, így a költő nem tűzheti ki céljául a nyelv gyarapítását, hiszen nem teremthet »új igazságot abból az önállóan alkotó lélekből, mely önmagát nyilvánítja ki» (Benjamin 1980a: 381–382).

Az imént elmondottakat itt is megismételhetjük: a nyelv természete minden titkot magába foglaló, önmagát önállóan kinyilvánító és alkotó lélek, így a költő – tudván, hogy nem léphet a természet helyére – nem a nyelvi természet egészének kinyilvánítására vagy megalkotására, sokkal inkább struktúrájának használatára törekszik. Míg az alkotást a természet feladatának, addig a természet használatát saját feladatának tekinti; tudja, hogy legsajátabb feladata a természet elemeinek használata, amelynek a kombináció, illetve a játék a formája. Szintén ennek tudható be, hogy költői intenciójának középpontjában nem a természet, hanem annak csupasz szerkezete áll, mely a hanyatlás árnyékában mutatkozik meg számára. A hanyatlás árnyéka kapcsán fontos megjegyezni továbbá, hogy a barokk

költők a történelmet az örök mulandóság képében feltűnő természetben ismerték fel. A pusztulás a történelem „színre vonulásának” módja: a pusztulás által válik a történelem természetstörténété. A pusztulás az a perspektíva, melyben történelem és természet megkülönböztethetetlené válik: a bűnbeesett természet „magán viseli a történelem menetének képét”; ezt a megsemmisülés jelíráásával vésték arcára. A történelem pedig a pusztulás következtében összezsugorodik, s a pusztuló dolgok összességeként vonul be a természet színére (Benjamin 1980a: 380, 382). A barokk költők gyakorlatából világossá válik, hogy áthidalhatatlan szakadék húzódik az isteni és a földi szféra között. Ennek egyik tünete, hogy tisztában vannak minden olyan törekvés feleslegességével, mely a csodaszerű műalkotást, vagy általában az alkotást célozná. Mintha a barokk költők érezték, esetleg tudták volna annak a teológiai elgondolásnak az igazságát, melyet Agamben kapcsán már a tanulmány elején vázoltunk, jelesül: míg a teremtés isteni, addig a megváltás sajátosan emberi feladat.<sup>6</sup> Az allegória tárgyai soha nem „dicsőülnek meg belülről”, az apoteózis rivaldafénye mindig kívülről süt rájuk – írja Benjamin –; a barokk művész pedig tudja, hogy a jelentés szférájában való tartózkodására mind a földi hanyatlás, mind az isteni kegyelem rányomta letörölhetetlen pecsétjét (Benjamin 1980a: 382–383).

### Allegória, szomorújáték, nyelv

Lévn, hogy az „allegória filozófiai megismerése [...], az a kizárólagos alap, melyből élénk [...] színekkel emelkedik ki a szomorújáték képe”, az alapokat pedig valamelyest lefektettük, érdemes néhány szót ejteni a szomorújáték allegorikus természetéről. Mivel „a szomorújáték allegorikus struktúrája” legfőképpen a kórusban, illetve a közjátékban „szembeszökő”, e fejezet fejtegetéseit ezek vizsgálatával indítom. A szomorújáték kórusainak eredetét a művészettörténészek és a filológusok a görög tragédiákban vélték felfedezni: megállapításuk nem téves, hiszen a szomorújáték és a görög dráma között deklarált kapcsolat állt fenn. Lényeges viszont megjegyezni, hogy a görög kórusdrámához hasonlóan (és a kritikusok megjegyzései ellenére) a barokk drámákról szintén elmondható a kórus „nemzeti viszonyokhoz való kötöttsége”. A kórus nem pusztán külsőség vagy a görögök utánzásának eredménye a barokk drámákban, hanem belső tulajdona, amely lényegi módon hozzájuk tartozik (Benjamin 1980a: 395). Ezt támasztja alá, hogy a kórus a szomorújáték azon része, melyben az allegória – kiszabadulván a történelem hálójából – a maga tisztaságában és szigorúságában mutatkozhat meg. Érzékletesen szemlélteti ezt Daniel Casper von Lohenstein nyelvhasználatának cikornyás stílusa, mely annak ellenére, hogy az általa írt szomorújátékok történeteiben nyomasztóan és furcsán hat, a kórusokban – összhangba kerülve az „allegória cicomájával” – kiteljesedik és otthonra lel.

Figurális és szcenikai téren szintén igazolható a benjaminijelentés; gondoljunk csak a barokk szomorújáték közjátékának szereplőire, akik rendszerint megszemélyesített tulajdonságok, megtestesült erények és bűnök. Az pedig, hogy a történet milyen kevésbé függ össze a szereplők „tulajdonképpeni” moralitásával („Az Örmény Leó-ban egyáltalán nem dönthető el, vajon bűnös vagy büntelen embert talál-e Balbus csapása. Elég annyi, hogy a királyról van szó.”) két dolgot igazol: egyrészt azt, hogy a kórus/közjáték és a cselekmény

6 És mi tekinthető, ha nem ez Benjamin legmélyebb intuíciónak, a profán messianizmus gondolati háttérének?

szférái élesen elválnak egymástól, másrészt pedig, hogy a szereplőket éppen allegorikus természetük szabadítja ki a bonyodalom rabságából (Benjamin 1980a: 396–397). Közjáték és cselekmény elválásában („»a cselekményben és a kórusokban a dolgok és történések reális világa igen élesen elválík a jelentések és okok eszményi világától«”) halál és jelentés már ismert dialektikáját fedezheti fel az olvasó: míg az írók a drámai történetét „a világ folyásában gyökerező katasztrófának fogják fel”, addig „»az a világ, amely a kórusokban ad hírt magáról, az álmoké és a jelenéseké«”. Az allegorikus intenció az elhangzott szó ábrázolására törekszik, hogy az „a képzelet híján lévő tekintetnek” is megközelíthetővé váljon. Teszi mindezt úgy, hogy az elhangzott – azaz örökre elmúlt: halott – szót a cselekmény szférájából a közjáték (az álmok és jelentések) szférájába emeli, ott pedig új, álomszerű és eszményi jelentéssel ruházza fel azt. Fontos viszont megjegyezni: a közjáték és a cselekmény szétválasztottsága ellenére a „kettő egységének átélése a melankolikus ember legsajátabb tulajdona” (Benjamin 1980a: 399). Ennek az elgondolásnak a perspektívájából nyer értelmet az időkezelés sajátos módja a barokk szomorújátékban: valóság és jelentés egyidejű megjelenítése csak az idő szekularizálásával, teresítésével válik lehetővé. Az egymástól radikálisan elválasztott síkok szimultán megjelenítése az idő térben való megjelenítését feltételezi. Ennek szcenikai megvalósítását a „közbülső függöny” tette lehetővé, melynek segítségével képesek voltak az előtér játékait olyan jelenetekkel váltakoztatni, „melyek a színpad egész mélységére kiterjedtek.” Ha az olvasó a barokk festmények kompozíciós elvét és működésmódját véli felfedezni az idő szekularizálásának szcenikai megvalósításában, nem téved: pont ugyanaz az allegorikus intenció érhető tetten itt is. Szomorújáték és festészet közelségének a fényében mutatkozik meg az idő szekularizálásának gesztusa a maga radikalitásában (Benjamin 1980a: 401).

Lohenstein kapcsán már szót ejtettünk a barokk költők nyelvhasználatáról, de a szomorújáték allegorikus természetének expozíciója tüzetesebb vizsgálatot kíván. Ez elsősorban Benjamin figyelmeztetésével indokolható: „Ezeknek a költőknek nyelvelméleti elvei és szokásai teljességgel meglepő helyen vetik fel az allegorikus szemlélet egyik alpmotívumát”. A drámaírók által gyakran használt „nyelvi bűvészmutatványokban” (ilyenek az anagrammák vagy az onomatopoeitika fordulatok) ugyanis „a szó, a szótag és a hang, függetleníti magát minden hagyományos értelmi kapcsolódástól, ami kiaknázható az allegória céljaira. A barokk nyelvét mindig megrázták elemeinek lázadásai” (Benjamin 1980a: 415). Benjamin leírása, ahol e vonásokat az allegorikus szemlélet egyik alpmotívumának kifejeződéseként értelmezi, túlpontos. Ezt jól tükrözi a tény, hogy jelen dolgozatban már több ízben belefutottunk az allegorikus intenció eme alpmotívumába, amelyet Agamben – aki e gesztusból filozófiai fogalmat fabrikált – *deaktiválásnak* vagy *felfüggesztésnek* nevez. A rom kapcsán elmondottakat itt is megismételjük: a szavak éppen azokból a jelentéshálókból kiszabadulva, elszigetelten „jelennek még valamit”, s ez az elszigeteltség félelmetes végzetességgel ruházza fel azt „a kevés jelentést”, amelyel önnön halott és kiszolgáltatott mivoltukban még rendelkeznek. Arról, hogy végtelen kiszolgáltatottságukban a rendeltetésüktől való megfosztás miért és miként exponálja e szavakat, s ad rettenetes hatalmat annak a „keves jelentésnek”, amelyet jelen dolgozatban a jelentés üres formájának vagy pusztá intenciójának neveztünk, úgy gondolom, nem kell külön szólni. A rendeltetésüktől megszabadult szavak („A szétrombolt nyelvnek darabjaiban többé már nem pusztán a közlés a nyelv célja”) maguk is romok. Az allegorikus

intenció által szétrombolt nyelv (a barokk sokat emlegetett kegyetlenségét mindig az allegória kegyetlenségeként kell érteni) így azokkal „az allegóriába átjatszó” természeti jelenségekkel kerül egy sorba, melyeknek rekvizitum-mivolta ismerősként tűnhet fel (Benjamin 1980a: 416–417).<sup>7</sup>

### Az allegória archeológiája

Az allegória eredetének feltárása a szomorújátékok *tartalmi szerkezetének* vizsgálatát involválja; lévén, hogy ennek centrumában „a borzalmakat és mártíromságot ábrázoló” jelenetek állnak, a vizsgálat sem különbözhet e tartalmak kritikai értelmezésétől, melynek kulcsa a barokk költészet testről alkotott képében és testet illető elgondolásaiban keresendő. Az emblematisz szemléletmód itt is kifejti hatását: „az emberi test nem lehetett kivétel a szerves létező szétrombolását előíró parancs alól, hogy törmelékeiből olvasható legyen a valódi, a rögzített és írásos jelentés” (Benjamin 1980a: 427). A természeti, történelmi és nyelvi rom után figyelmünket a testi romra, valamint az emberre kell irányítanunk, hiszen mi máson lehet „diadalmasabban bemutatni” az allegória törvényét, mint „az emberen, aki cserbenhagyja konvencionális, tudattal felruházott phüsziszét, hogy [azt] a jelentés sokféle régiója közt ossza szét” (Benjamin 1980a: 427). Az ember tudattal felruházott phüszisz, halála pedig phüszisz és tudat, test és szellem szétválása és felszabadulása („Ha azután a halálban szellemi módon felszabadul a szellem, a test is csak most évényesíti jogait”), így akár azt is mondhatjuk, hogy míg az ember az allegória rekvizitumainak, addig az emberi halál az allegória működés módjának a paradigmája. A fizikai kín és a vértanúság a holttestben nyeri el értelmét: a szomorújáték szereplői nem „a halhatatlansáért pusztulnak el, hanem azért, hogy holttest legyen belőlük” (Benjamin 1980a: 428). A test – melyre Descartes a szervezethez paradigmájaként tekintett,<sup>8</sup> melyben Artaud a szervek borzalmas börtönét vélte felfedezni – csak hullaként felboncolva viselheti magán a megváltás billogát: szétesve válik az allegória ideális tárgyává és az emblematisz legfőbb rekvizitumává.

7 Agamben Norbert von Hellingrath Hölderlin-elemzései alapján megjegyzi, hogy Hölderlin kései poétikájának legfőbb motívuma a *harte Fügung* (amit Agamben *articolazione duran*nak, azaz merev illesztésnek, illeszkedésnek, artikulációnak fordít), melynek lényege a vers egyes szavainak cezúrák és áthajlások általi elszigetelése. Ez az elszigetelés – amelyet Agamben a szemantikus kontextusból való kiszakításként ír le –, melynek célja a tiszta szó, vagyis a minden szemantikus kapcsolódásától megfosztott név felmutatása, a versek szavait ádámi névvé alakítja vissza. A *harte Fügung* rommezővé (*campo di rovine*) csupaszítja a versszakokat, melyekből az egyes szavak töredékeként emelkednek ki. Hellingrath distinkcióját a filozófia nyelvére alkalmazva Agamben megkülönbözteti a név és a diskurzus filozófiáit, és megnevezi ezek alapítóit: Platón, illetve Arisztotelészt (vö. Agamben 2017: 110–112). E dolgozatban nincs lehetőség a két tradíció további vizsgálatára, de ennek fényében érdemes olvasni Agamben azon kijelentését, miszerint a nyugvóponttra jutott dialektika működés módja „nem logikus (mint Hegelnél), hanem analogikus és paradigmatisz (mint Platónnál)” (Agamben 2011: 69). Ami viszont a dolgozat és a *Szomorújáték-tanulmány* szempontjából különösen fontos az az a nézőpont Agamben és Hellingrath elgondolásaiban, amelyet azon szöveghelyek megvilágításához nyújtanak, ahol Benjamin Hölderlint a barokk költőkhöz hasonlítja (ezek közül a 393. oldalon levő megjegyzés a legszemléletesebb, itt ugyanis éppen a Szophoklész-fordításokat barokknak nevező Hellingrath-ra hivatkozik).

8 Nem mintha a modern természettudományok másként tekintettek volna (vagy tekintenének) rá. Persze ez sem véletlen, hiszen tudható, hogy a karteziánus filozófia nem kis mértékben határozta meg a modern természettudományok kialakulását és fejlődését.

A szomorújáték tartalmi szerkezetének centrális elemei – azaz a vértanúság vagy a mártírium, illetve a különféle testi kínok – a test problémáján túl egy, az allegória eredetének feltárása szempontjából jelentős történelmi viszony problematikusságára is felhívják a figyelmet. Jelesül a barokk keresztény középkorhoz való viszonyára, melynek Benjamin három vizsgálандó aspektusát (1. a pogány istenek elleni harc, 2. az allegória diadala, valamint 3. a test mártíriuma) emeli ki.<sup>9</sup> Döntését meg is indokolja: e tendenciák és értékek azok, melyek mind a középkorban, mind a barokkban prioritást élveztek az említett korok másodlagos törekvéseivel, illetve értékeivel szemben. A három aspektus szorosan kapcsolódik egymáshoz, a középkori és barokk művészek, illetve gondolkodók ugyanis az ókori istenek démoni hatalmának korlátozására, irányítására és deaktiválására alkalmas eszközökként tekintettek a test sanyargatására és az allegóriára –, vagy emblematikára, amennyiben a középkorról beszélünk. Az allegória bizonyos értelemben annak köszönheti „megszületését”, hogy az egyház nem tudta elég gyorsan kiűzni hívei emlékezetéből az ókori panteon isteneit. Ehhez persze a klasszikus kor isteneibe vetett hit gyengülése és a felejtés is hozzájárult, mely az imént említett egyházi törekvésekkel kiegészülve ahhoz vezetett, hogy az ókori istenek absztrakt fogalmakként, démoni erőkként és alakokként a költői ábrázolás eszközeivé és tárgyaivá váltak. A költői intenció nem az antik világ eltörlését, hanem annak allegorikus lerombolását tűzte ki célul. Ezért írhatja Benjamin, hogy éppen az allegóriának köszönhető a görög istenvilág megmentése vagy átmentése a középkorba, illetve a barokkba.

A pogány istenek elleni harc azonban jóval átfogóbb, a középkori és a barokk kereszténység számára centrális probléma háttere előtt nyeri el valódi értelmét és jelentőségét. A bűn problémájáról van szó; ez legalább annyira centrális mozzanata az allegóriának, mint az eddig oly sokat emlegetett mulandóság. A bűn forrása, a rossz – írja Benjamin – „nincs a világban”: „magában az emberben támad fel [...] a tudás, még inkább az ítéletalkotás miatti öröm következtében” (Benjamin 1980a: 448). Azt azonban tudjuk, hogy az ember, „aki a tudás kedvéért elárulja a világot [...] a bukásba magával rántotta a természetet”. Ennek következménye, hogy a bűn nem csak „az allegorikus nézőpontú emberben van jelen”, hanem egyúttal „szemlélődésének tárgyában is” (Benjamin 1980a: 436).

Az állítást, jelesül hogy a természetet valóban az allegorikus ember rántotta a bukásba, mi sem támasztja jobban alá, mint Benjamin korábbi megjegyzése, miszerint „a mély jelentésű allegóriák, a szomorúság birodalmából származó tünemények”, hiszen a bukott természetet éppen a szomorúság és az ebből fakadó némaság jellemzi (Benjamin 1980a: 400). A kései *Teológiai-politikai töredék* is ezt igazolja: míg „a szívnek, az egyes ember bensőjének közvetlen messiási intenzitása [...] a boldogtalanságon húzódik végig”, addig „a boldogság [...] a messiási természetnek a ritmusa” (Benjamin 1980d: 978). Az idézet magáért beszél: a bukott természetet jellemző szomorúság az emberi szív sajátosságaként alapvetően idegen a természettől, így annak eredetét a bűnbeesett emberben kell keresnünk. Az pedig, hogy a bűnbeesett embert Benjamin „allegorikus nézőpontúként” írja le, magyarázatot ad arra, hogy a természet szomorúságát miért magyarázza az allegorizáló ember olvasásának való kitettségként. A névtelen természet azért szomorú és szótlán,

<sup>9</sup> Az allegória diadala kapcsán megjegyezném, hogy a dolgozatban az allegória alak- és jelentésváltozásának vizsgálatára – terjedelmi okokból – nem térek ki, holott ez szükséges lenne az allegória középkori formájának feltáráshoz, illetve barokk és középkori formájának összehasonlításához.



mert jelentőségének egyetlen forrása az allegorizáló ember olvasó tekintete. A kérdés tehát az, hogy az allegorizáló ember *miért* olvassa a természetet. A válasz egyszerű: azért, hogy megmentse azt.

A középkori és a barokk ember –, ahogy azt e bevezetés elején megállapítottuk – az allegóriára „a bűn súlya alatt” nyögő természet megváltásának eszközeként tekintett. A bevezetésben követett gondolatmenet azonban csak látszólag ért körbe: a bukott természet szomorúsága és megmentésének sikertelensége az „allegorikus nézőpontú” ember tévedéséről árulkodnak. A néma természet ellenállásával bosszulta meg ezt a tévedést, így megmentése „még ezerkétszáz év múlva sem vált valósággá”: az ókor „»démonian sötét ábrázata«” és a „borzongás”, amivel Ágoston „»mintegy az istenek testét« ismerte fel” az anyagban, a barokkra, de még a reneszánszra is áterjedt (Benjamin 1980a: 437).<sup>10</sup> Az ókori világ isteneinek már ismert átmentését nem csak a hívek emlékezete, valamint a barokk költők és gondolkodók törekvései tették lehetővé: a természet és az anyag bosszúja, az allegória és emblematika kelléktárának néma ellenállása kulcsfontosságú szerepet töltött be a folyamatban. „Az anyag, mely a gnosztikus-manicheus tanítás szerint a világ »detartarizációja« végett teremtdőtt – más szóval az a rendeltetése, hogy magába fogadja az ördögöt, hogy miután levált a világról, ez megtisztult ábrázatot mutasson –, az ördögben ráébred tartaroszi természetére, gúnyt űz ennek allegorikus »jelentés«-éből, s kicsúfol mindenkit, aki azt hiszi, hogy büntetlenül követheti mélységeibe” (Benjamin 1980a: 440).

Nagy árat fizet a természet az anyag bosszújáért: a benne lakozó démoni erők eluralkodnak rajta – „ráébred tartaroszi természetére”. Démoni átlényegülésének következtében a pokol gúnykacaja lesz úrrá némaságán, ekképpen pedig még az önnön menekülésében való reménykedés képességét is elveszti (vö. Benjamin 1980a: 440). Ebben a kacajban „ölti magára az anyag, rendkívül excentrikus álruhában, szertelen módon a szellemet”, de ez nem hoz számára semmiféle megváltást, annyira szellemivé válik ugyanis, hogy „röppályája jóval a nyelv felett ível át”. A gúnykacaj még véletlenül sem tekinthető gyógyírnak a természet némaságára. Míg a szomorúság az allegorizáló ember sajátossága – s általa terjedt át a természetre –, addig a „pokoli vidámság” –, mely a gúnykacaj oka – az intrikus pokoli tréfálkozó kedvében gyökerezik. A pokoli intrikus a szövegben az allegória művészenek ellenalakjaként jelenik meg. Bár a dolgozatban a két alak átfogó összehasonlítására nincs lehetőség, meg kell jegyeznünk, bizonyos értelemben megkülönböztethetetlenül közel állnak egymáshoz.

Az intrikus talán még az allegóriakészítőnél is jártasabb a jelentés világában; az utóbbi jó szándékával ellentétben sátáni szándék vezérli őt. Alakja arra a problémára hívja fel figyelmünket, mely bizonyos értelemben a benjamini etika kulcsának tekinthető.<sup>11</sup> Minket most mégsem a probléma etikai vetülete foglalkoztat: jelen vizsgálódás szempontjából sokkal jelentősebb, hogy a két alak közelsége *birodalmaik közelségét implikálja* –, az

10 Itt Benjamin előbb Aby Warburgot, majd vélhetően Szent Ágostont idézi. Ehhez lásd Warburg, Aby (1920): *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. Heidelberg. 5. és Szent Ágoston (1826): *Des heiligen Augustinus zwey und zwanzig Bücher von der Stadt Gottes*. Bécs. 508. vonatkozó részeit.

11 A probléma a dolgozatban minket elsősorban mégsem e kontextusban érdekel. Ahogy arra Agamben egy eszszéjében rámutatott, a benjamini etika legfőbb problémája két paradigmatis alak (az angyal és a démon) különbségében rejlik. A két alak viszonyát (akárcsak az allegóriakészítőjét és az intrikusét, vagy a virtuális és valódi rendkívüli állapotét) végtelen távolság és végtelen közelség szubtilis dialektikája jellemzi; ez utóbbi felelős a benjamini életmű paradigmatis alakpárosainak kvázi-megkülönböztethetlenségéért (vö. Agamben 1999: 138–159).

allegória vésszen közel kerül a sátáni tudás szférájához (jól tükrözi ezt a tény, hogy Julius Leopold Klein „»ősi allegorikus figurá«-nak nevezi [a Sátánt]”). Tudjuk, hogy a két alakot a tudás köti össze. A gondolkodás elől „amennyiben nem az igazsággal foglalkozik türelmesen, hanem [...] az abszolút tudásra tör – egyszerű lényegükkel kitérnek a dolgok, hogy rejtélyes, allegorikus utalások gyanánt s még később porrá válva heverjenek előtte.” Az allegória és az alkímia közelsége –, melyre jelen dolgozatban nem volt alkalmunk kitérni – itt nyeri el értelmét: a halál és jelentés, mint az allegória és az alkímia alapvető és közös intenzitásai, a halál, mint „»iszonyú alkimista« a transzfiguráció allegorikus sémájáról árulkodnak.

A tudás és átváltoztatás akarása, az abszolút tudás, mint a pusztítás és átváltoztatás kettőssége az allegóriában találja meg sajátos szerkezetét. Azt viszont már láttuk, hogy a tudás akarása, a tudás felett érzett öröm egyben a rossz forrása is, így ahhoz, hogy az allegória és tudás viszonyát a rossz problematikájának fényében tisztázhassuk, mindekelőtt a rossz és a tudás viszonyát kell tisztáznunk. „A tudás, nem pedig a cselekvés a rossz voltaképpeni létformája”. A sátáni tudás, „az abszolút, azaz Isten nélküli szellemiség” nem az igazságra, hanem önnön abszolutizálására irányul. és éppen abszolút mivoltában válik a rossz létalapjává (Benjamin 1980a: 443). Az abszolút tudás akarását a három sátáni ígéret és látszat táplálja, melyeket a szomorújátékban a zsarnok vagy az intrikus hirdet és képvisel. A szabadság, az önállóság és a végtelenség látszatairól van szó, melyek a tiltott dolgok kifürkészésére, a közösségtől való elkülönülésre és „a rossz üres és feneketlen mélységében” való elmélyülésre csábítják az embert. Ezek az attribútumok szavatolják a sátáni tudás korlátlan, formátlan és céltalan végtelenségét. Az abszolút tudás az isteni szférától elszakadván, Lucifer árulásában teljesedik ki; árulása és attribútumai által pedig megkülönböztethetetlen közelségbe kerül a kiteljesedett, tiszta anyagság végtelen formátlanságával. „A teljes anyagság és amaz abszolút szellemiség a Sátán tartományának pólusai: a tudat pedig nem más, mint ezek szemfényvesztő szintézise, mely az igazit – az életét – majmolja” (Benjamin 1980a: 444).<sup>12</sup>

A tudás démoni ösztöne az abszolút szellem látszólag végtelen mélységébe csábít, mely egyszerre a rossz és a „talajtalan mélyértelműség szakadéka”. Mivel a szomorújáték is „ezzel a fundussal dolgozik”, az allegóriakészítő folyamatosan ki van téve a már említett sátáni ígéreteknek. Nincs más választása, mint elmerülni ebben a mélységben, hiszen az „átváltoztatás, magyarázás és elmélyedés”, vagyis működésmódjának egyik alapidimenziója köti őt ehhez a szakadékhoz (Benjamin 1980a: 445). Nem tudja kivonni magát a jelentés dimenziójának luciferi fénye alól, hiszen ehhez létének lehetőségfeltételéről, magáról a jelentésről kellene lemondania. Menekülést csak a jelentés mélységétől várhat<sup>13</sup>, és ezt csodával határos módon meg is kapja: „Ahogy a hanyatt-homlok rohanók buk-fenceznek esés közben, úgy esnek áldozatul jelképről jelképre az allegorikus szándék a

12 Az abszolút szellemiség és teljes anyagság közelségéről nem csak attribútumaik azonossága árulkodik: Benjamin a „talajtalan mélyértelműség szakadékát” üresként írja le. Ezzel látszólag a gnosztikusok és neoplatonikusok tradícióját követi, hiszen a nyugati filozófia és teológia történetében sehol máshol nem kerül egyszerre olyan közel és távol egymáshoz a kettő, mint az említett gondolati tradíciók jeles képviselőinek műveiben. A megjegyzés e formában nem több pusztá hipotézisnél, de érdekes vizsgálódás tárgyát képezhetné Benjaminsnak a gnosztikus és neoplatonista gondolkodókkal való összeolvasása az anyag-szellem viszony és a rossz problémája kapcsán.

13 Éppen ez az a szikrányi „remény”, mely reménység és reménytelenség határán ingadozva a néma természetet menekülésének utolsó lehetőségével kecsegteti.

saját feneketlen mélysége által kiváltott szédülésnek, ha nem volna kénytelen éppen akkor, amikor a legvégsőig jutott el ezekben a jelképekben, olyan ugrásszerűen átváltani, hogy minden sötétsége, gögje és Istentől való távolsága pusztá önámításnak tűnik fel.” A hátralevőkben ennek az ugrásszerű átváltásnak a gesztusát kell kifaggtatnunk, mely az allegória megmenekülésének kulcsaként az allegória önmegváltásának messianisztikus jelenéhez vezethet minket (Benjamin 1980a: 445–446).

Az imént idézett szövegrész két kulcsfontosságú aspektusára hívnám fel a figyelmet: az ugrásszerű átváltás előzményére és következményére. Benjamin a citált szöveghely után két mondatral így ír az átváltás előzményéről: „Mert éppen a megsemmisülés mámorának azokban a látomásaiban, melyekben minden földi dolog romhalmazzá roskad össze, nem annyira az allegorikus elmélyülés eszményképe tárul elénk, mint inkább ennek az elmélyülésnek a határai válnak láthatóvá” (Benjamin 1980a: 446). A megsemmisülés és a süllyedés mámorában, melyben „minden földi dolog romhalmazzá roskad össze” az allegorikus szemlélet számára a tudás mélységének határai kezdenek körvonalazódni. Ez már önmagában is érdekes, mivel Benjamin a mélyértelműség szakadékát talajtalanként írja le, bár ehhez hozzá kell tennünk, hogy ez a talajtalanság a végtelenség sátáni *látszat*ában gyökerezik. Ez utóbbi különösen fontos részlet, mert az átváltás következménye éppen az Istentől való távolság illúziójának szertefoszlása: az allegorikus intenció önámításként tapasztalja Istentől való távolságát. Kétségtelenül fontos a tapasztalatok tartalmi összefüggése és közelsége, de még ennél is fontosabb formájuk azonossága: míg az első esetben a tudás szakadékának talaját az allegória önnön elmélyülésének hataraként ismeri fel, addig a második esetben önámításával való szembesülésének tapasztalataként.

Mindezek alapján arra következtethetünk, hogy a határ, ami az allegória számára az átváltás határában feltárul, tulajdonképpen önmaga határa és fordítva. Az ugrásszerű átváltás nem más, mint az allegória beleütközése tulajdon határába, mint az allegória saját határával való szembesülése. A tény, hogy Benjamin ezt az ugrásszerű átváltást az allegória visszahajlásaként írja le, az itt leírtakat látszik igazolni: az allegorikus intenció – hagyományos rekvizitumai helyett – önmagát veszi célba, önmagára hajlik vissza. Ez pedig azt jelenti, hogy sajátos, csak rá jellemző művelését önmagán hajtja végre: rekvizitumaitól, a romok szférájától elfordulván visszahajlik önmagára, de ezáltal paradox módon rommá változtatja önmagát, s így „elveszít mindent, ami legsajátabb tulajdona volt: a birtokolt, titkos tudást, mely kiváltsága volt, az önkényuralmat a holt dolgok világa felett, a reménytelenség vélt végtelenségét”. Önmagára irányulván „már nem a dolgok földi világában játszadozik, teljesen önmagára utalva, hanem teljes komolysággal újra az ég boltja alatt leli magát” (Benjamin 1980a: 447).

Az allegória felszámolja, rommá csupaszítja önmagát, teszi mindezt úgy, hogy végleg elválasztja magát hagyományos tárgyainak világától. Romként váltja meg önmagát: egyszerre fordul el a földi szférától, s egyszerre mond le pokoli hatalmáról (önnön idejét szekularizálván, pokoli tartózkodásának „hét esztendejé”-t egyetlen nap messiási abbreviatúrájába gyűjti) (Benjamin 1980a: 446). Önmaga rommá csupaszítása az „allegória, mint rom” paradoxonjával szembesíti az olvasót: legsajátabb tulajdonairól – többek között megmentő hatalmáról – lemondván az allegória *megmenthetetlen* rommá válik („az ég boltja alatt leli magát”). E paradoxont próbálja Benjamin a mulandóság allegóriájaként megragadni. Leírása pontos, hiszen hagyományos rekvizitumaitól elfordulván a mulandóság

a rommá vált allegória sajátosságává válik: ez a mulandóság csupaszítja rommá, és változtatja megmenthetetlenné az allegóriát. Fontos, hogy sajátosságaival együtt az ezekben gyökerező rosszat is elpusztítja.

A világ „detartarizációjának” gnosztikus terve a feje tetejére állítva tér most vissza: ez alkalommal nem az anyag, hanem a szellem gyűjti magába a rossz teljességét, hogy önmagát kiüritvén és elválasztván a világtól, megszabadítsa azt a rossztól.<sup>14</sup> „Az abszolút bűnök [...] allegóriák. Nem valóságosak, és azt, amiként vannak, csak a melankolikus ember szubjektív tekintetének köszönik; azonosak ezzel a tekintettel, melyet szüleményei megsemmisítenek, mivel csak vakságát jelentik” (Benjamin 1980a: 447). Amikor az allegória önmagára fordul, szüleményei önnön vakságával szembesítik – általuk tapasztalja meg önnön vakságát. Arisztotelész óta tudjuk, hogy vakságunk tapasztalásakor tulajdonképpen a látásra való képességünket látjuk. Más szóval: a vakság tapasztalata önnön receptivitásunk és potencialitásunk tapasztalata. Agamben szerint ez utóbbi a reprezentációktól (jelen kontextusban a melankolikus ember szubjektív tekintetének szüleményei) való megszabadulás kulcsa (vö. Agamben 1995: 37); egy másik írásában pedig az életforma (*forma-di-vita*) alapjaként tekint rá, mely olyan éthoszt vagy habituális létmódot jelöl, amelyben szubjektum és objektum, cselekvés és szenvedés megkülönböztethetetlenek egymástól (vö. Agamben 2016: 263–279). Abszolút szellem és tiszta anyag sátáni pólusainak szemfényvesztő szintézisével, a tudattal, Benjamin az életet állította szembe. A német szomorújáték eredetének végső gesztusa, a tudattal és szubjektivitással való leszámolás, ez utóbbi gondolatnak a fényében nyeri el a maga értelmét; látnunk kell továbbá, hogy a tudat önfelszámolása után az élet körvonalai kezdenek kirajzolódni a barokk festményeken oly sokat látott felhő alatt.

Azt már tudjuk, hogy az allegória és a bűn szorosan összefonódnak a tudás, a jelentés és az absztrakció szférájában. Arra viszont nem tértünk ki, hogy absztrakció lévén az allegória „a nyelv szellemének egyfajta lehetősége”, s mint ilyen „a bűnbeesésben van otthon.” A bűnbeesett nyelv az ítélet és a véleményalkotás nyelve (ezért hasonlítja Benjamin a rossz tudását a fecsegés kierkegaard-i fogalmához), mely élesen szemben áll a nevek paradicsomi nyelvével.<sup>15</sup> Az ítélet vizsgálatához visszatérve: tudjuk, hogy nyelvi természetét nem választhatjuk el teológiai jelentésétől, illetve – teszi hozzá Benjamin – ennek szekuláris, jogi értelmétől. Azt viszont fontos megjegyezni, hogy különbség van a szó jogi és teológiai értelme között: míg a földi törvénykezésben a büntetések az ítéletet a valósághoz kötik s ezáltal az objektivitás látszatával ruházzák fel az ítéletet és a jogot, addig a mennyei törvénykezésben lehull az objektivitás leple, mivel az az ítéletet (valamint a tőle elválaszthatatlan rosszat) a maga szubjektivitásában, *látszatként* exponálja. A distinkció meglepőnek tűnhet, mert tudjuk, hogy az isteni ítélet is büntet, sőt –, ahogy azt a szövegben is idézett Dante mesterien érzékelteti – büntetése örök és megváltoztathatatlan. Benjamin

14 Agamben Jacob Taubes rendkívül pontos intuícióját (mellyel Benjaminget a gnosztikus Markión mellé helyezte) megfordítva Benjamin gondolkodását paradox gnoszticizmusként jellemzi, mely nem a szellemben, hanem a megmenthetetlen természetben, „a megmentett éjben” (*Die gerettete Nacht*) keresi a megváltást. Bár Agamben nem hivatkozik A német szomorújáték eredetére, mégis úgy gondolom, megérzését a habilitációs dolgozat utolsó gondolatai igazolják (vö. Agamben 2004: 81).

15 E viszony tárgyalására nincs lehetőségünk kitérni, de szerencsére ezt már megtette más, így az olvasó figyelmébe ajánlanám Giorgio Agamben nyelvfilozófiai írásait, melyek középpontjában éppen ez a distinkció és annak benveniste-i átfogalmazása áll.

mégsem pusztá büntetésként tekint a pokolra: a Szentíráshoz („És látta Isten, hogy minden, amit alkotott, igen jó.«”) és az *Isteni színjáték*hoz hűen a pokolra „»az ős Szeretet és a Fő Okosság«” alkotásaként tekint. Ez azonban nem a teljes definíció: hozzá kell tennünk, hogy Benjamin a poklot, az isteni szeretet és okosság alkotását a „bevallott szubjektivitás” megnyilvánulásaként határozza meg. A pokol imént összefoglalt meghatározása alapján, nem meglepő, hogy Benjamin az isteni ítéletre – a földivel szemben, mely büntet – a szubjektivitás expozíciójaként tekint (Benjamin 1980a: 448–449). A mennyei törvénykezés nem büntet, hanem exponál: a bűn és büntetés szubjektivitását az isteni szeretet és okosság műveiként, azaz pokolként mutatja fel. Az Utolsó Ítélet a szubjektum teremtett és mennyei szeretettől függő mivoltának, azaz ürességének kihirdetése – a szubjektum és a szubjektivitás felett mondott ítélet. Ha azonban az isteni ítélet a bűn szubjektivitása fölött mond ítéletet, mely –, ahogy azt jelen bekezdés elején láttuk – az ítéletben gyökerezik, akkor az isteni ítélet az ítélet felett mondott ítélet. Az Ítélet utoljára az ítélet felett mond ítéletet. Az Utolsó Ítélet önmagát ítéli el, ennyiben pedig nem kevesebb, mint minden ítélet eredendő ürességének felcsillanása az isteni szeretet fényében. Ahogy az *Erőszak-tanulmány*ban az isteni erőszak végső soron az erőszakon tett erőszak, úgy itt az isteni ítélet a minden ítélet fölött ítéletet mondó ítélet.

E sorok az isteni ítélet természetén túl a szubjektum helyzetére nézve is legalább egy igen fontos belátást tartalmaznak: „a szubjektív perspektíva hiánytalanul benne foglaltatik az egésznek ökonómiájában” (Benjamin 1980a: 449). Ez a belátás csak az Utolsó Ítélet perspektívájából mutatkozhat meg, hiszen mint láttuk a szubjektum nem több a rossz önámításánál. A rosszban a szubjektum önmagát önálló valóságként ragadja meg, a megváltásban viszont csak az egész ökonómiájába foglalva vehet részt. Ez persze szuverén pozíciójának és önálló valóságába vetett hitének feladását jelenti, melyet semmiképpen sem a szubjektum szuverén döntéseként kell elgondolnunk. Bár Benjamin nem tér ki rá, Agamben egy zseniális könyvében a szubjektum önfeladását a messiási hívásra való odahallgatásként írja le. A *Galatákhoz írt levél* egy szöveghelyéből kiindulva úgy fogalmaz, hogy ilyenkor a szubjektum „mint nem maga él önmagában”: a szubjektum nem vonhatja ki magát a messiási „mint nem” (*hósz mé*) alól, mely visszahívásának (*revocatio*), deaktiválásának (*katargészisz*) formulája (Agamben 2005: 41–42). „A szubjektivitást, mely úgy zuhan a mélységbe, akár egy angyal, utoléri az allegóriák, és a mennybolton, Istenben rögzítik a »ponderación misteriosa« segítségével” (Benjamin 1980a: 450). A sátáni tudás mélységébe zuhanó szubjektivitást, melyet Benjamin Luciferhez, a bukott angyalhoz hasonlít, az allegóriák emelik vissza az égbe. De tudjuk, hogy a szubjektivitás zuhanását korábban az allegorikus intuícióhoz kötötte. A szubjektumot a saját mélységébe való elmerülésétől mentik meg az immár megváltott, azaz magukra fordult allegóriák. A bukott angyal zuhanását az Utolsó Ítélet angyalai próbálják megakadályozni: az allegória önmegváltása az Utolsó Ítélet előképe, *típusza*. Az Utolsó Ítélet és a megmentett allegória lényege nem a rombolás, hanem a megmentés: nem a látszat lerombolására, hanem annak megmentésére, vagyis látszatként való felmutatására irányulnak. Az Utolsó Ítélet a tiszta fenomenalitás expozíciója.

A német szomorújáték eredetének végén Benjamin jelentős vallomást tesz: a német szomorújáték, a spanyollal ellentétben, képtelen a szubjektum megmentésére és az allegória expozíciójára. Mindezek ellenére azért választotta írásának tárgyául, „mert nagy épületek

romjaiból hatásosabban szól az épület tervének eszméje”. Azon túl, hogy vallomásával arról tett tanúságot, hogy a szubjektivitást illető megfontolásait nem csupán érti és leírja – hiszen a szubjektivitás megváltásának problémája épp az a terület, ahol az értés a nem értésről árulkodik –, hanem gyakorolja is, a német szomorújáték ideájának felmutatásával éppen azt mutatta fel, ami a barokk lényege, s amit a spanyol szomorújátékban – annak minden zsenialitása ellenére – nem lehet felmutatni: ez pedig nem más, mint a rom. A német szomorújáték ideája tulajdonképpen a rom ideája, de ha a menthetetlen rom –, vagyis a deaktivált allegória – tulajdonképpen nem különbözik a tiszta fenomenalitástól, akkor a rom ideája nem lehet más, mint a tiszta fenomenalitás paradox ideája, vagy az idea a maga tiszta fenomenalításában – az exponált idea, az idea ideája.<sup>16</sup>

### Befejezés

Ha e dolgozat a *Goethe-kritikában* leírtak ellenére inkább kommentárnak, mint kritikának tekinthető, akkor ez több okra vezethető vissza. Ezek közül egyet emelnék ki; a kommentátor – a kritikussal ellentétben – nem az égő mű lángját, hanem annak hamvait szemléli, *A német szomorújáték eredetének vége* viszont arra enged következtetni, hogy hamu és láng közt nincs akkora különbség. Ha a mű megmentése a láng vizsgálatában, akkor a megmentés megmentése, az önmegmentés láng és hamu megkülönböztethetlenségének szemlélésében és belátásában áll. Dolgozatom ezért Benjamin kritikájának kommentárjaként olvasandó.

A tanulmány végére két kérdés maradt: az egyik a dolgozat elején merült fel (*Miként lehet a nyugalom a hanyatlás ritmusa?*), a másik viszont a végén (*Ha nem az allegória és a jelentés, akkor mi vagy ki váltja meg a természetet?*). A kérdésekre fordított sorrendben válaszolnék. A *politika ideája* című rövid szövegében Agamben Isten legnagyobb büntetéséről ír, mely nem haragjában, hanem felejtésében áll. Isten e szerint nem akkor büntet minket igazán, ha haragszik ránk, hanem akkor, ha elfelejt minket. Mégis van egy eset – írja Agamben –, amikor e felejtés megszűnik katasztrofálisnak lenni, és különös boldogság zálogává válik. Ez azoknak a gyermekeknek az esete, akik keresztleletlenül haltak meg, tehát – az eredendő bünt leszámítva – büntelenek. Ezek a gyermekek haláluk után a pokol tornácára – a limbusba kerülnek –, de ott nem sújtja őket más Isten szemléletének folyamatos hiányán kívül. A bűnösöktől pedig az különbözteti meg őket, hogy ők nem szenvednek az említett hiány miatt: „lévén, hogy csak természetes tudással rendelkeznek [...], nem ismerik a legfőbb jó hiányát [...]. Továbbá a testük, akárcsak az áldottaké, áthatolhatatlan, de csak az isteni igazságság tekintetében; egyébként pedig teljes mértékben élvezik természetes tökéletességüket” (Agamben 1995: 77–78). Úgy tűnik, mintha a *Teológiai-politikai töredékben* e boldogság köszönne vissza: „a boldogság ennek az örökkön elmúló, totalításában, térbeli és időbeli totalításában is elmúló világinak, a messiási természetnek a ritmusa” (Benjamin 1980d: 978). A boldogság éppen „örökkön elmúló” mivoltában válik a messiási természet ritmusává. Ha most eszünkbe jutnak

<sup>16</sup> Nem véletlen, hogy az ógörög *eidosz* eredetileg látható formát, alakot, jelenséget vagy képet jelentett; arra utalt, *ami látható*.

a dolgozat utolsó fejezetében leírtak, miszerint Benjaminsnál nem a természet, hanem az attól elforduló allegória, a jelentés és a tudás szférája felelős a világ „detartarizációjáért”, akkor világossá válik, hogy a messiási természet, amiről a töredékben szó van, nem más, mint ez a magára hagyott és „detartarizált” természet. A szellemi szféra elfordul a természettől, elfelejti azt, így az megmenthetetlenségében és Isten Országától való végtelen távolságában részesül a limbus csecsemőinek természetes boldogságából.

Az *eljövendő közösség* című művében Agamben a következőket írja: „A megváltás [...] az elveszett helyrehozhatatlan elvesztése, a profán végérvényes profanizálása” (1993: 101). Épp ez az oka annak, hogy a helyrehozhatatlanul elveszett dolgok elérkeznek végükhöz, azaz határukhoz. Az allegória határa a jelentés és a megmenthetetlen természet között húzódik, így abba nem csak önmaga, hanem a természet is beleütközhet. Ez a határ – mint láttuk – a tiszta idealitás és a tiszta fenomenalitás megkülönböztethetlenségi küszöbe, a limbus csecsemőinek testéhez hasonlóan áthatolhatatlan az isteni igazság és ítélet számára – kinyithatatlan ajtó, amin soha nem léphet be a Messiás. Épp ezért tekinthetünk rá a megmenthetetlen természet örök és zavartalan boldogságának garanciájaként. Így lehet tehát – a boldogság mellett – a végtelen nyugalom a messiási természet hanyatlásának ritmusa. Így eshet egybe a megváltás a megválthatatlansággal.

## Hivatkozott irodalom

- Agamben, Giorgio (2017): *Autoritratto nello studio*. Milano: Edizioni Nottetempo.
- Agamben, Giorgio (1995): *Idea of Prose*. Albany: SUNY Press.
- Agamben, Giorgio (2011): Nymphs. In Jacques Khalip – Robert Mitchell (szerk.). *Releasing the Image. From Literature to New Media*. Stanford: Stanford University Press. 60–80.
- Agamben, Giorgio (2009): Philosophical Archaeology. In *The Signature of All Things. On method*. New York: Zone Books. 81–111.
- Agamben, Giorgio (1993): *The Coming Community*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Agamben, Giorgio (2004): *The Open: Man and Animal*. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, Giorgio (2005): *The Time That Remains*. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, Giorgio (1999): Walter Benjamin and the Demonic: Happiness and Historical Redemption. In Daniel Heller-Roazen (szerk.). *Potentialities*. Stanford: Stanford University Press. 138–159.
- Benjamin, Walter (1980a): A német szomorújáték eredete. In *Angelus Novus*. Budapest: Magyar Helikon. 191–482.
- Benjamin, Walter (1980b): A történelem fogalmáról. In *Angelus Novus*. Budapest: Magyar Helikon. 959–974.
- Benjamin, Walter (1980c): Goethe: „Vonzások és választások”. In *Angelus Novus*. Budapest: Magyar Helikon. 97–190.
- Benjamin, Walter (1980d): Teológiai-politikai töredék. In *Angelus Novus*. Budapest: Magyar Helikon. 975–978.
- Benjamin, Walter (2004): Types of History. In Marcus Bullock – Michael W. Jennings (szerk.). *Walter Benjamin: Selected Writings I: 1913–1926*. Cambridge – London: Belknap Press, 115.
- Kierkegaard, Søren (2000): The Concept of Anxiety. In Howard V. Hong – Edna H. Hong (szerk.). *The Essential Kierkegaard*. Princeton: Princeton University Press. 138–155.
- Weber, Samuel (2008): *Benjamin's -abilities*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

**Ismét kapható a könyvesboltokban!**

FÄBER ÄGOSTON

PIERRE  
BOURDIEU:  
ELMÉLET  
ÉS POLITIKA

T.E.M.

TÄRSADALOM-  
ELMÉLETI  
MÜHELY

napvilág kiadó