WALTER BENJAMIN ESZTÉTIKÁJA*

RADNÓTI SÁNDOR

A. I. Alaprajz

1. Alaprajz — azon problémaköré, amely Benjamint pályája kezdetekor foglalkoztatja. Rövid s nagyon jellemző írása van kezünkben: „Az elkövetkező filozófia programjáról."[1] Bizonyos tekintetben nemcsak az első, hanem az utolsó is, ebben ugyanis — utoljára — még filozófiai *rendszer* felépítéséről álmodik. Később, „A német szomorújáték eredete" filozófiai bevezetőjében elutasítja a rendszer fogalmát. Amíg a rendszerfogalom határozza meg a filozófiát — írja —, addig „ismeretek pókhálójába igyekszik befogni a valóságot, mintha az kívülről repülne bele . . . Ha a filozófia nem a megismerés közvetítő útmutatója akar lenni, hanem formája törvényeit mint a valóság ábrázolását akarja megvalósítani, akkor formája gyakorlására s nem rendszerbe való anticipálására kell a súlyt helyeznie."[2] A fiatal Benjamin azonban 1918-as írásában még a polgári gondolkodás antinómikus racionalizmusával való leszámolást a racionalizmus formájában, a rendszerben képzeli. Még akkor is, ha két jel, az árulkodóan rigorózus ragaszkodás a kanti rendszer formális elemeihez és egy árulkodó mondat — „. . .a bizonyosság kritériuma a szisztematikus egység *vagy* a valóság"[3] — az elképzelés gyors összeomlását ígéri.

Benjamin vázlata az elkövetkező filozófia fő feladatává teszi, hogy „megteremtse a kapcsolatot a korból és egy nagy jövő előérzetéből teremtett legmélyebb sejtések és Kant az ismeretről alkotott rendszere között".[4] Olyan ismeretfogalomra van szükség, amely kijelöli a metafizikai kutatás logikai

*A tanulmány „Krédó és rezignáció" című, Walter Benjaminnal foglalkozó könyvem részlete. Az elsősorban esztétikával foglalkozó részeket bocsátom közre, ebben a számban a könyv I. és II. fejezetét, majd az V. fejezetet.
A felhasznált Benjamin-kiadások jegyzéke és rövidítése:

Sch. I—II. = Schriften I—II. Suhrkamp, 1955.
Ill. = Illuminationen. Suhrkamp, 1961.
AN = Angelus Novus, Suhrkamp, 1966.
B. I—II. = Briefe I—II. Suhrkamp, 1966.
V. B. = Versuche über Brecht. Suhrkamp, 1966.
KP = Kommentár és prófécia. Gondolat, 1968.
BCh = Berliner Chronik. Suhrkamp, 1970.
Ü. L. = Über Literatur. Suhrkamp, 1970.
Lz = Lesezeichen. Reclam, 1970.
ChB = Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Suhrkamp, 1969.
PB = Das Paris des Second Empire bei Baudelaire, Aufbau, 1971.
Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze. Suhrkamp, 1971.

[1] Über das Programm der kommenden Philosophie; AN, 27—42.
[2] Ursprung des deutschen Trauerspiels; Sch. I. 142.
[3] Über das Program . . .; AN, 28. (Kiemelés — *R. S.*)
[4] I. m. 27.

helyét. Az ismeretelmélet metafizikai eleme a megismerő tudat szubjektum-természete. Benjamin fölteszi a kérdést: mi különbözteti meg a közönséges emberi elképzeléseket a természeti népek és elmebetegek hiedelmeitől? A jövő filozófiájának egyik legfontosabb feladata, hogy feltárja a tudatfajták értékkülönbségének valódi kritériumait. Benjamin megjegyzései e ponton egy irányba futnak a fiatal Marx Kant-kritikájával. „Nem volt-e delphoibeli Apollón valóságos hatalom a görögök életében? Itt Kant kritikája sem jelent semmit" — írja Marx.[5] Csakhogy ő, miközben elutasít minden spekulatív istenbizonyítékot és ellenbizonyítékot, praktikus választ ad a metafizikus problémára: Isten létezik, ugyanúgy mint az elképzelt tallérok, ha az ember adósságot csinál rá. És megfordítva: „Ha valaki egy vend istent vitt volna a régi görögöknek, megtalálta volna ezen isten nem-létezésének a bizonyítékát. Mert a görögök számára nem létezett."[6]

Benjamin egy mélyebb tapasztalat nevében elutasítja Kant korának tapasztalatát, a felvilágosodást, amelyet metafizikai súly nélkülinek tekint, vallási és történelmi válságnak, de elutasítja saját korának tapasztalatát is. „Az empirikus tudat és a tapasztalat objektív fogalma között lehetetlen objektív viszony. Minden igazi tapasztalat tiszta ismeretelméleti (transzcendentális) tudaton nyugszik, ha ez a terminus még egyáltalán alkalmazható azzal a kikötéssel, hogy minden szubjektívet levet magától."[7] A mindennapi tudat s tapasztalat tehát filozófiailag, „lényegileg" teljességgel értéktelen. Csakhogy a valóságtól mint a bizonyosság kritériumától egyre inkább ellebegő gondolat Benjamin számára is veszélyes. Látszólag csak a rendszert veszélyezteti, de igazából a valóságot érintő kérdésről van szó. Félő, hogy a kizárólag a transzcendentális tudattal összefüggésben álló ismeretfogalom megteremtése nem megszünteti, hanem összemossa a természet és szabadság antinómiáját. A rendszerbeli megoldásra, valamifajta azonos szubjektum-objektumra, csak céloz a vázlat. De a megoldás, amire az egész elképzelés kezdettől törekszik, a megoldás, ami túllépi a polgári világ és gondolkodás korlátoltságát, nyilvánvaló: a vallásos tapasztalat. A vallás teremti meg a tapasztalatok konkrét totalitását. „Egy ilyen filozófiát ... általános részében teológiának lehetne nevezni . . ."[8]

A fiatal Benjamin szellemi égboltjának három legfényesebb csillaga: Kant, Kierkegaard és Platón. Az előbb említett kettő: a fennálló, végleges és megváltoztathatatlan polgári világ legmélyebb végiggondolói. Hogy a polgári világ megváltoztat*ható*-megvált*ható*-e, az Benjamin számára soha nem vált — ha radikálisan módosult értelemben is — eldöntött kérdéssé. Hogy el kell utasítani, nagyon korai posztulátuma. S e posztulátum világa határát a rendszer Kantján túl jelöli ki, de önmagában még semmiképpen sem túl Kierkegaard kérlelhetetlen, rezignált magánemberi kritikáján. Filozófiai tervezetében posztulátumát az empirikus tapasztalatok elutasítása valósítja meg. Egy másik korabeli ismeretelméleti-„nyelvteológiai" írásában a nyelvi szellem bűnbeesésének nevezi,

[5] „A démokritoszi és epikuroszi természetfilozófia különbsége", Kossuth 1969, 91. k. Ernst Bloch Kant kritikája teljesen megegyezik e kérdésben Benjaminéval. „Geist der Utopie", Cassirer, 1923, 211. k. Bloch és Benjamin ez összefüggését Rolf Tiedemann is kimutatja, v. ö. „Studien zur Philosophie Walter Benjamins", Europäische Verlagsanstalt, 1965, 12.

[6] I. m. 92.

[7] Über das Programm . . .; AN, 33.

[8] I. m. 39.

hogy empirikus eszközzé vált, hogy szolgaságra vettetett a „fecsegésben" — abban az értelemben, amit Kierkegaard tulajdonít e szónak („Geschwätz").[9] Az empirikus szférát ki akarja kapcsolni a valóságos megismerésből, ezért van szüksége Platón filozófiai segítségére. Természetes ár, hogy aktív megismerés helyett az adott — teremtett — szellemi lényeg világába kerül, s még a platóni emlékezés is új életre kel a bűnbeesés előtti állapot, a név, mint a dolgok, a nyelv, mint az ember szellemi lényege koncepciójában. A valahai egység felidézett világának funkciója az adott — bűnös — világ elutasítása. Az elutasítás alapja nem szociális-politikai természetű, hanem a jelenkori polgári életstílus, kultúra, gondolkodásmód megvetése. Kemény szavai vannak a felvilágosodásra, s a történelmet és a vallást trónjára visszahelyező romantikáról írja doktori disszertációját. Kultúrkritikus, ami nála a kultúra objektivációinak szinte vallásos tiszteletét jelenti.

Milyen etika kíséri ezt az indulást? Érdemes hosszabban idézni egy 1913-as leveléből, amelyben egy barátja nézeteit vitatja abban a tárgykörben, hogy „milyen erkölcsi értelme van a ringyó életének?" „Valami szép dolog számodra a ringyó . . . De nem gondolsz arra, hogy nők százait lélekteleníted el és tolod így át a műalkotások galériájába . . . Becsületesek vagyunk, ha a prostitúciót ‚poétikusnak' nevezzük. Tiltakozom a Poézis nevében . . . Ha a ringyó élete erkölcsi, nem lehet más, mint a mi saját életünk . . . ‚Vagy minden nő prostituált, vagy egy se?' Nem: ‚Vagy minden ember prostituált, vagy egy sem.' Nos, úgy válaszolsz, ahogy akarsz. Én azonban azt mondom: mindannyian azok vagyunk. Vagy azoknak kell lennünk. Dolgoknak a kultúra előtt. Ha egyfajta privát személyes méltóságot akarunk megőrizni, soha nem értjük meg a ringyót. De ha mi magunk minden emberségünket a szellem előtti áldozatnak érezzük, ha nem tűrünk semmi privát érzelmet, semmi privát akaratot vagy szellemet — akkor tisztelni fogjuk a ringyót . . . A szellemi elnemiesítése (Vergeschlechtigung): ez a ringyó erkölcsössége. Az Eroszban a kultúrát mutatja meg s Erosz, a leghatalmasabb individualista, a kultúra ellensége, maga is pervertálódhat, s szolgálhatja a kultúrát."[10] Látjuk, az etikának is az empíria megsemmisítése az alapja, az empirikus én feláldozása a szellem előtt. Könnyen fölismerhetők a gondolatmenet kierkegaard-i gyökerei. Benjamin elutasítja az élet esztétizálásának, vagyis a ringyó poetizálásának a „stádiumát". A kultúra szolgálatában hozott áldozat morális gesztusa, aszkézise abszolút magányba visz — a fentivel majdnem egyidős másik levélben Benjamin kimondja, hogy még az ideális ember is még az ideális közösségben is teljesen egyedül áll az eszmével szemben.[11] Ami a két stádium között van — a társadalmi, emberek közötti élet. S a fenti levélrészlet olvasója, legyen bármennyire is tisztában azzal, hogy a ringyó szimbólum, óhatatlanul egyszerre brutálisnak és frivolnak tartja, hogy miközben azt vitatják, esztétikai módon, vagy a kultúra „lovagjaként" kell-e felfogni, föl sem merül a ringyó nyomorúságos társadalmi valósága. Az, amelyet például Marx így fejezett ki: „A prostitúció csak különös kifejeződése a munkás általános prostitúciójának . . . olyan viszony, amelybe nemcsak a prostituált, hanem a prostituáló is beletartozik . . ." S amit költői módon később maga Benjamin is variált: „Az áru iparkodik saját arcába pil-

[9] Über Sprache überhaupt und über die Sprache der Menschen; AN, 22.
[10] Levél Herbert Belmore-nek, 1913. június 23-án; B. I., 66. kk.
[11] Levél Karla Seligsonnak, 1913. augusztus 4-én; B. I., 87.

lantani. Emberré válását a ringyóban ünnepli meg."[12] Benjamin fenti gondolatmenete párhuzamos egy majdnem egykorú írással, Lukács György „A lelki szegénységről" című dialógusával.[13] A levél és a dialógus közös elméleti hátországa, Kierkegaard műve, nem csökkenti a hasonlóság meglepő voltát, mert éppen ott döntő a hasonlóság, ahol megváltoztatják, átalakítják Kierkegaard-t. Közös bennük, hogy személyiségüket, személyiségük önélvezetét s az etikai teleológiát nem elsősorban, vagy nem egyedül a hit, hanem a mű érdekében függesztik fel. „. . . .csupán azért vagyunk emberek, mert csak műveket tudunk alkotni, mert csak boldog szigeteket bírunk varázsolni a boldogtalan meg nem nyughatás és az élet piszkos árja közepébe" — írja Lukács.[14] S közös bennük, hogy éppen ezt a — Lukács szóhasználatában: közönséges, emberközi — életre nem tekintő, de saját — Benjamin szóhasználatában: privát — életüktől is eltekintő magatartást tekintik a tulajdonképpeni etikainak. Ezzel jelzik mélységes bizalmatlanságukat az emberközi etika funkcionálásában.

A fenti összefüggés nem puszta adalék gondolkodók találkozásához. Az eddigi rövid leírás célja az ilyen érintkezési pontok kimutatása volt — a fiatal Lukács és Benjamin, a fiatal *Ernst Bloch* és Benjamin között. Az „empirikus" élet elutasításának filozófiai végiggondolását Lukácsnál, a vallásos szükséglet problematikájának mély átgondolását Blochnál találjuk — s mint láttuk, éppen e kettő Benjamin filozófiai tervezetének két bázisa. Valóban szellemtestvérei ők Benjaminnak, s mi sem mutatja ezt jobban, mint hogy a legmélyebben kortársi filozófiai művek közül Bloch könyve, „Az utópia szelleme" hat rá, majd Lukácsnak az a kötete, amely megoldásra lelve válaszkísérlet összes fiatalkori kérdésfeltevésére — a „Történelem és osztálytudat".[15] Igen hasonló problémák foglalkoztatják Benjamint s megoldásai — filológiai összefüggések nélkül is — gyakran torkollnak ugyanoda, mint Blochéi, vagy Lukácséi. Eredeti helyén kell fölkeresnünk a mélyreható ellentétet Bloch és Lukács ifjúkori filozófiája között — két világnézet, magatartás ellentéte, ez — hogy Benjamin választásait, eredeti és maradandó elgondolásait megmutathassuk.

2. A kontroverziát először így fogalmazhatjuk meg: etika vagy vallás? De mihelyt kimondtuk ezt a vagy-ot, azonnal hosszadalmas megszorításokba kell bocsátkoznunk. Mert míg Bloch forradalmár vallásfilozófiája morális elvárások és döntések sorát előfeltételezi, addig Lukács nem tudja — és nem is akarja — eltüntetni a hitet és istent gondolkodásának horizontjáról. A vallás abban az értelemben nem is szakadhat el az etikától, hogy nem-konvencionális módon csak valamilyen etika (vagy misztikus „meta-etika") *közvetítheti*. Ha a vallást és az etikát mégis szembeállítjuk, akkor az utóbbin természetesen *immanens* etikát értünk. De hát Bloch sem tolja az üdvözülést a földi életen túlra: „. . . .a léleknek bűnössé kell válnia, hogy az ostoba fennálló viszonyokat megsemmisítse, nehogy még bűnösebbé váljék azáltal, hogy idillikus módon visszavonul

[12] Marx: „Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből", Kossuth 1962, 67. Benjamin: Zentralpark; KP, 284.

[13] Lukács ma újrafelfedezett írása 1912-ben jelent meg németül, de valószínűtlen, hogy Walter Benjamin ismerte volna. Újra megjelent Lukács: „Utam Marxhoz", I., Magvető 1971, 71—88. Elemzéséhez v. ö. Fehér Ferenc: Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig; „Irodalomtörténet", 1969/3, 532. kk. Heller Ágnes: A lelki szegénységről; „Új Írás", 1972. január, 103—108.

[14] I. h. 75.

[15] Bloch könyvével Benjamin 1919 szeptemberében, Lukácséval 1924 szeptemberében ismerkedik meg. A hatáshoz v. ö. B. I., 217., 219., 232. k., 234. k., 355.

s az igazságtalanságot csak látszatra jó türelemmel elviseli . . ."[16] A „revolveres kategorikus imperatívusz": ez ennek az etikának a mai világhelyzetre szabott álláspontja, — vagy ahogy még élesebben teszi hozzá a már átdolgozott műben — „taktikusan a korbácsos Jézus és csak teleologikusan az emberszeretet Jézusa . . ."[17] Ez az 1919-es Lukács álláspontjával rokon, a forradalmár morálfilozófusával. Hebbel Juditjának szavai — „És ha Isten közém és a nekem rendelt tett közé a bűnt helyezte volna — ki vagyok én, hogy ez alól magamat kivonhatnám?" — éppoly érvényesek Bloch számára, mint amilyen joggal foglalják össze Lukács „Taktika és etika" című tanulmányának etikai mondanivalóját.[18] Lukács egész *korai* korszakára érvényes „A regény elméleté"-ben kimondott ítélet a világról, hogy az — Fichte szavaival — belépett a „teljessé vált bűnösség korszakába".[19] Az ebből következő egyik lehetséges válasz, amit Lukács — többek között — megfogalmaz, az, hogy útja csak az egyes embernek van, annak, aki kiválik a közönséges életből, nem él, hanem végigél, lényegével — és csak azzal — azonosul, túllépve minden individuálison, akinek „etikája minden elkezdettnek halálig hajszolását kategorikus impreratívuszként állítja fel".[20] Így látja „A tragédia metafizikájá"-ban, tragédiaelméletében, amely egyben a tragikus etika elmélete. „Az emberi egzisztencia legmélyebb vágya a tragédia metafizikai alapja: az ember vágya önnönvalóságára. Az a vágy, hogy létezése csúcsát síkságos életúttá, értelmét mindennapi valósággá váltsa."[21] A tragikus etika paradoxona: követhetetlensége. Lényege szerint magányos út s törekedni sem lehet rá, a „véletlen csodája" röpíti fel az embert, s ott kezdődik, amikor „titokzatos erők felfakasztják az emberben lényegét".[22] Lukács egyszerre alapozza meg a tragédia-forma és a tragikus etika immanenciáját — ezen a teljes hatókörön valóban kívülreked, nézővé degradálódik isten. De az ember maga istenül — egyedülléte és kiválasztottsága, átkelése száraz lábbal az élet hullámain, visszahozza a vallásos tudat számos elemét. Visszahozza, mert evilági etikát teremt, de megvalósíthatatlant. Evilági etikát teremt, ami az első pillanattól sorsként hordozza magában minden evilági megszüntetését, a halált. Ezért, hogy a néhány évvel későbbi nagy mű, „A regény elmélete", amely már nem egy élet önnönvalóságát, érvényességét hanem *az* „élet pozitív hordozó értelmét: a totalitást"[23] állítja középpontjába, az élet szempontjából egyetlen határozott mondattal foglalja össze „A tragédia metafizikája" mondandóját: „A Legyen megöli az életet".[24] „A regény elmé-

[16] „Geist der Utopie", Cassirer, 1923, 324. V. ö. „Geist der Utopie" (Erste Fassung), 1918—1971. Faksimile-kiadás, 403. k. (Ahol lényegében azonos a könyv első, 1915—1917-es megfogalmazásának gondolatmenete az 1923-ban megjelent átdolgozással, ott általában az utóbbit idézem s az előbbire hivatkozom.)

[17] I. m. 325., 324. V. ö. Erste Fassung, uo.

[18] Taktika és etika; „Utam Marxhoz", I., 197.

[19] „A regény elmélete", i. h. 175.

[20] „A tragédia metafizikája", i. h. 67. Amennyire valószínűtlen, hogy Benjamin ismerte volna „A lelki szegénységről"-t, annyira elképzelhető — de csak elképzelhető —, hogy ezt a művet megjelenésekor olvasta. Levelezéséből ugyanis kiderül, hogy a „Logos"-nak, amelyben a Lukács-mű I. része 1911—1912-ben megjelent, olvasója volt. V. ö. pl. B. I., 77. Ugyanígy olvashatta a tanulmányt „A lélek és a formák" német kiadásában is. Mindenesetre „A német szomorújáték eredete" c. könyve írásakor már jól ismeri, kimerítően idézi (v. ö. Sch. I. 237., 239., 254., 259.) és, mint a maga helyén kimutatom, tragédiaelméletére nagy hatással van.

[21] „A tragédia metafizikája", i. h. 69.

[22] I. m. 59.

[23] „A regény elmélete", i. h. 107. k.

[24] I. m. 121.

lete" az egész élet átalakításának, új totalitás felépítésének perspektíváját keresi, s a könyv utolsó mondata eldöntetlenül hagyja az eldönthetetlen kérdést: „valóban kilépőben vagyunk-e a teljes bűnösség állapotából, vagy még csak puszta remények hirdetik az új eljövetelét: egy Eljövendő jelei, mely olyan gyönge még ma, hogy a pusztán létező terméketlen hatalma, amikor csak akarja, játszva összetiporhatja."[25] Ha az ember történelmi erő helyett reményt regisztrál, óhatatlanul visszatér a megváltás gondolata. Ezért Lukács most már az élethez közelebb kerülő etikája immanenciáját a következőképpen védi meg: „A normatív ember kivívta a szabadságot istennel szemben, mert a művek és a szubsztanciális etika magas normái a mindent beteljesítő isten létében, a megváltás eszméjében gyökereznek: mert legmélyebb lényegüket érintetlenül hagyja a jelenkor ura, legyen az isten vagy démon. De a normáknak a lélekben vagy a műben történő megvalósulása nem válhat el alapjától, a (történetfilozófiai értelemben vett) jelenléttől, ha nem akarja veszélyeztetni legsajátabb erejét, azt, hogy alkotó módon rátalál tárgyára."[26] Az ember szabadsága tehát végső soron a megváltásban, a beteljesítő istenben van, de mert a valóságos életben cselekszik, ez kimondhatatlan marad. Minden tett és minden mű mögött ott kell állnia, mert mű és tett máskülönben szétesik, de kimondhatatlanul, mert feltárása az istentől elhagyott világtól való reménytelen elrugaszkodás lenne. Mű és tett fatalista kiszikkadása az egyik oldalon, mű és tett utópisztikus buborékká válása a másikon.

Isten-mitológia és vallásos tudat tehát korántsem áll oly távol a fiatal Lukács gondolatkörétől, mint az első pillanatban gondolnánk. Mégis, ő a másik pólust keresi s a mély gondolkodás kényszere, hogy az adott feltételek között szükségképp belopakodó vallásos-transzcendens elemeket a démon *vagy* a megváltó isten mitológiájában fogja össze. (A világ mai ura Blochnál is a bizonytalan demiurgosz, a meg nem világosodott Jehova.[27]) A vallás közelségét s ugyanakkor a keresés ellenkező irányát mutatja, hogy Lukács mindkét említett írásában a hőssel szemben a misztikus áll. Ez a másik releváns életút. Önnönvalósággal szemben önkívületiség, a Mindenség megteremtésével szemben elszenvedése annak, harc helyett odaadás. „Az életlehetőségek pólusai ők . . . egymásnak egyetlen igazi legyőzhetői."[28] Így „A tragédia metafizikája". „A misztikus szabad, ha lemondott magáról, és teljesen felolvadt az Istenben; a hős szabad, ha luciferi daccal önmagában és önmagából építkezve beteljesítette önmagát, ha — lelke tettének érdekében — minden felemásságot száműzött a pusztulás kormányozta világból."[29] Így „A regény elmélete". Az előbb elemzett változás a két mű szemlélete között persze a misztikust is átformálta. Míg az elsőben időtlen, formátlan s mindent egybemosó, a másodikban élménye művé válhat, s ha igen, ez még nála is „olyan kategóriákban történik meg, amelyeket a világóra történetfilozófiai állása ír elő".[30] De a misztikus átfogóbb lukácsi ábrázolásához hátrább kell menni az időben. Egy 1909-es cikkében megkülönbözteti a kontemplatív miszticizmust — Balázs Béláét — a küzdőtől — Adyétól.[31] Ady miszticizmusát a szocializmussal hozza összefüggésbe, s a vallásos-

[25] I. m. 176.
[26] I. m. 163.
[27] „Geist der Utopie", i. h. 324. Erste Fassung, 405.
[28] „A tragédia metafizikája", i. h. 66.
[29] „A regény elmélete", i. h. 162. k.
[30] I. m. 163.
[31] „Új magyar líra. Magyar irodalom — magyar kultúra", Gondolat 1970, 53.

ság szociológiai-lelki alapját — egész eddigi fejtegetésünket megvilágító módon — a „forradalomtól megfosztott forradalmiságban"[32] látja. „Ady Endre szocializmusa: vallás (kisebbeknél narkotikum): kiáltó szó a pusztában, segélyért ordítása egy megfulladónak, görcsös belekapaszkodás az egyetlen lehetőségbe ami még van, csak imádva (vagy néha káromolva) azt; ismeretlennek, titokzatosnak és mégis közelinek, mégis az egyetlen igazán reálisnak érezvén azt."[33]

Vallás és etika viszálya ezzel immár mélyebb régióba száll. Nyilvánvaló — az eddigiekből kiderült —, a vallás-, az istenprobléma sem Blochnál, sem Lukácsnál — s tegyük hozzá: éppúgy Benjaminnál sem — isten létének, vagy nem-létének meddő kérdése. Mindig az emberről és az ember sorsáról van szó, s ha istenről, nem annak elrendeléséről, hanem az ember szükségletéről. Hogy változtatható meg radikálisan az adott világ? Erre a kérdésre talán csak gyakorlati-rámutató választ lehet adni — rámutatva arra a szubjektumra, arra a reális közösségre, amely megváltoztatja. De ha ilyen közösség empirikusan nem található fel? Mert az elvont, üres szükségszerűség nem válasz. A válasz csak gyakorlati lehet, de akkor is választ *kell* adni, ha erre az egyetlen válaszra nincs mód. Így lép színre a Legyen, amely — tudjuk — megöli az életet. A — radikális — vallásos szükséglet és a — radikális — vallásos tudat e fenyegetésre válaszol — közösséget hiposztazál, ahol nincs reális közösség. Igazságot keres — mint Bloch mondja — *az empíria ellen*. De emberek empirikusan meglevő tömegeiben *feltételezi* ezt a keresést, bizonyság nélkül bizonyos abban, hogy emberek tömegeiben *egyenlően* él — Brecht szép kifejezésével — a rettenetes kísértés a jóra. Bloch könyve egy helyén mély pátosszal mondja ki a vallás kényszerének alapját: „Ami itt van — kontár és bosszúálló módon, gátlón, üldözően, elvakítón, a pók, a falás és a felfalatás, a méregskorpió, az öldöklő angyal, a véletlen, a szerencsétlenség, a halál démona, minden értelmes otthontalansága, a minden gondviseléstől elválasztó, alig áttörhető kövér, banális lágyság, a ‚jámbor' pánlogizmus varázslója — ez mind nem *lehet* ugyanaz a princípium, amely egykor ítéletet akar tartani . . ."[34] Szükségszerű, hogy az ellentétből *kettősségre* következtessen, „kettőségre istenben, a mi mélyünkben".[35] Nem lehet kétséges, hogy itt valóban rólunk van szó. A földi alapot a XX. század istenkeresői közül Ady kivételével senki sem mondta ki hasonló élesen, mint Bloch. „. . .Isten — mint a radikálisan új és abszolút megoldó problémája, mint szabadságunk, valódi tartalmunk jelensége — csak az árnyékszerűen történőt, objektíve meg nem történőt, a megélt pillanat sötétjének és az abszolút kérdés lezáratlan önszimbólumának együttlétét tartalmazza bennünk. Ez azt jelenti: a végső, igazi, ismeretlen, istenfeletti istenünk, a mi teljes lelepleződésünk ma is ‚él', ha nincs is ‚megkoronázva', ‚objektiválva' . . ." „A szubjektumok az egyedüliek, amelyeket nem olthat ki a külső és felső sötét és hogy az üdvözítő él és újból jönni *akar*, az megfoghatatlanul bizonyos, de ő és maga az isten, mint minden objektív dolog, elvesztette saját erejét ahhoz, hogy eljöjjön és hatni lássék . . . Ezért egyetlen menekvés van, és ez a lázadó, minden idegenen túl kereső összeköttetés a külső és felső éjszakájában még egyedül világítani tudó morális én és a hallgató, minket elhagyó, szentlélekké való átalakulása elől húzódozó isten között — amilyen magának a heroikus-

[32] „Ady Endre", i. h. 46.
[33] Uo. és k.
[34] V. ö. „Geist der Utopie", i. h. 251.
[35] I. m. 360. Erste Fassung, 441.

misztikus ‚ateizmusnak' hívása, imája és mély megnevező ereje."[36] A hosszú idézetek után előttünk áll a gyakorlati ész kritikájának ez az érdekes metamorfózisa, éppen az, amelyet Bloch a szerinte a tiszta ész egy kritikájához közelítő nagy marxi mű mellett hiányol.[37] A metamorfózis a Kantnál tudvalevően meghatározhatatlanul maradt magánvaló dolog meghatározása a még meg nem levőben, a még csak szellemi vágyódásban és a zenében létező perspektívában. Nem lehet feladatom Bloch részletes bírálata, mert két — véleményem szerint reprezentatív — teoretikus és magatartás-alternatíva egymásra vonatkozását vizsgálom. Ezért csak két megjegyzést. Blochnak semmi köze a marxizmus szokványos helyesbítőihez, kipótlóihoz. Még Lukács is igazságtalan és értetlen Bloch problémájával szemben, amikor a „Történelem és osztálytudat" nagy tanulmányában efféle vádat emel.[38] Azok ugyanis mindig a fennálló védelmében degradálják Marxot szaktudóssá, részigazságok kimondójává, míg Bloch minden gondolata és indulata a fennálló ellen irányul. A *mai* nap követelménye szempontjából ezért szinte ortodox marxista s könyvének politikai morálja — mint ez a fejtegetéseink elején idézett szavakból egyértelműen kiderül — a korszak radikális baloldali pártjai és frakciói nagy alakjainak politikai morálja azonos. De a forradalom előtti nap forradalomnélkülisége kezet nyújt a forradalmi romeltakarítás másnapjának, az első inspirálja a másodikat, s a forradalmi tett lázában talán gyáva és a cselekvésre káros kérdés — Mi lesz holnap? Hogyan változik meg az ember, viszonyai megváltoztatása után? — a kényszerű tétlenségben, az áhított, de sehol készülődni nem látott forradalom hiányában a legfőbb kérdéssé válik. Marx „kipótlása" — szemben a „Marxban minden benne van" jelszóval — itt ezt jelenti. Kétségtelen, hogy Bloch kantizálásában megbúvik a korszak Marxhoz forduló teóriáinak egy alapvető problémája. Az ugyanis, hogy „ami gazdaságilag jön, az meghatározott".[39] Ebből azonban a dualizmusnak egy fölöttébb praktikus következménye adódik a mai napra: „hogy tisztán gazdaságilag gondolkozzunk a kereskedővel a kereskedő ellen, mint ahogy a detektív homogén a bűnözővel".[40] A „Taktika és etika" olvasóit nem kell újra figyelmeztetni a nyilvánvaló rokonságra — csak annyit kell megjegyeznünk, hogy Bloch nyíltabb, mert nem az erkölcsi határhelyzetekre kiélezett fogalmazása az álláspont belső problematikáját is nyíltabbá teszi. Természetes, hiszen Blochnál ez csak előfeltevés: egész filozófiai mondanivalója e fölött, ez után kezdődik. Azt is meg kell jegyeznünk, hogy nem azonosságról, hanem rokonságról van szó Lukács és Bloch e gondolata között, hiszen a taktika és etika útvesztőiben való eligazodáshoz szükséges a végső áldozatkészség. Lukács gondolatának a forradalmi pátosztól fűtött *arisztokratizmusa*, végül is választóvonalat jelent.[41] A második megjegyzés:

[36] I. m. 246. és 189. k. V. ö. Erste Fassung, 372. és v. ö. 341. k.

[37] V.ö. i. m. 322. kk. Erste Fassung, 408. Ha ez a megállapítás még a Bloch által akkoriban ismerhetett Marx-művekre is kétséges, tökéletesen helytálló Bloch kortársainak marxizmusára, az utópiából objektív tudománnyá váló szociáldemokrata teóriára.

[38] Az eldologiasodás és a proletariátus tudata; „Történelem és osztálytudat", Magvető 1971, 484. k.

[39] „Geist der Utopie", Erste Fassung, 406. V.ö. „Geist der Utopie", 1923, 325. k.

[40] Uo.

[41] Lehetetlen ebben a rövid összehasonlításban Bloch és Lukács — filológiailag amúgy is számos ponton még homályos — kapcsolatának minden vonatkozását feldolgozni. Ugyanígy lehetetlen a „Geist der Utopie" két változata közötti különbségek részletes analízise. Mindenesetre jellemző, hogy ugyanarra a sorsfordulóra, amelyre Lukács egész korai korszakával való radikális szakítással reagál, Bloch csak könyve átdolgozásával.

Bloch könyvének termékenysége, szépsége és maradandósága éppen abban van, hogy vallásfilozófiai mű. Bloch — reális — kérdésföltevésére a forradalomtól megfosztott forradalmiság körülményei között ez a forradalmi teológia konzekvens választ ad.

A kérdés ugyanis, hogy megismételjem, benne van a forradalom nélküli forradalmiság paradoxonában. S ha Bloch — az átdolgozott műben, amikor explikálja polémiáját Lukáccsal — nem alaptalanul, de mégis túlfeszítve és igazságtalanul azzal vádolja „A tragédia metafizikájá"-t, hogy „a tragédia immanenciája éppen látszólagos önkiteljesítő formája miatt valamiképpen a létezés nyájasságának és istenteljének egészen inadekvát transzcendentálfilozófiájába torkollik",[42] akkor a vád alapja — s egyben az utak elválásának alapja is — az, hogy Lukács e művében valóban csak a tragikus etika ormain, csak kiválasztottak számára lát lehetőséget arra, hogy egyáltalán felismerjék az adott empirikus létezés elviselhetetlenségét. Ezért beszél „kasztokról" „A lelki szegénységről"-ben és ezért mondja ki „A tragédia metafizikája" 2. részében: „Valamely ember felett és a sorsa felett kimondatott a döntő ítélet meghatározásával annak, hogy életnyilvánulásai milyen formát tudnak elviselni, és azok csúcspontjai milyen formát követelnek . . . Hiába akart a mi demokratikus időnk valami egyenjogúságot a tragikumra, és hiábavaló volt minden kísérlet, hogy a lelki szegényeknek e mennyország megnyittassék. És azok a demokraták, akik az egyenjogúság követelését világosan végiggondolták, mindig is vitatták a tragédia létjogosultságát."[43] Ezen az alapon azonban megváltás nem képzelhető el. Éppen az különbözteti meg e *szellemi* arisztokratizmust az alantas, bornírt, dekadens arisztokratizmustól, hogy a lényeglátással szenvedést, halált s nem egy külön jövőt, külön megoldást privilegizál. A perspektíva egyedüli humánus értelme ma már az összemberi perspektíva. „Még a kövek is üdvözülni fognak" — válaszol Lukács — már „A regény elmélete" után — Lesznai Anna egy naiv-szép kérdésére.[44] De bármennyire is kényszeríti a perspektívakeresés Lukácsot is a vallásos irányba, ő nem hajlandó a blochi útra lépni. Keresése többirányú. Részben — mint *Wilhelm Meister* kapcsán „A regény elméleté"-ben — keresi a létező vagy legalábbis posztulatíve lehetséges ideális közösséget, amely *nem* naiv társadalomba gyökerezettség és *nem* misztikus élmény.[45] Részben — Fichte nyomán — a politikát maga alá rendelő — de ezzel magába is foglaló! — és most már minden emberre vonatkozó progresszív etikai idealizmusról beszél.[46] Ezek azonban epizodikus megoldások, s a tulajdonképpeni megoldatlanságot a sebes 1918 végi döntés igazolja vissza.

Az átdolgozás még inkább kidomborította az eredeti koncepció szekularizáló tendenciáját s tovább mélyítette a Marx-recepciót. Szempontunkból fontos, hogy az újonnan írt részek között ismételten nyílt polémiára bukkanunk Lukács fiatalkori gondolataival. Véleményem szerint ez az első változat koncepciójának nem mond ellent. Lukács és Bloch 1915—1916-ban azt hitték, hogy filozófiai álláspontjuk oly közeli, hogy az egyes ellentéteket külön kell gyűjteni. Valójában az — elsősorban esztétikai — „részletkérdések" mögött megbúvó mély ellentétet a második változat csak tudatosította.

[42] „Geist der Utopie", i. h. 282.

[43] A tragédia metafizikája; „Művészet és társadalom", Gondolat 1969, 70. A „lelki szegények" értelme az idézetben homlokegyenest ellentétes „A lelki szegénységről" c. tanulmány interpretációjával.

[44] Beszélgetés Lesznai Annával. Irodalmi Múzeum I. Emlékezések, 1967, 13.

[45] „Die Theorie des Romans", Luchterhand, 1963, 136.

[46] V.ö. A konzervatív és progresszív idealizmus vitája; „Utam Marxhoz", I, 177—186.

A perspektíva-probléma egy történelmi pillanatra megtalálta gyakorlati megoldását, a társadalomátalakítás reális lehetőségét, mihelyt ínségből és összeomlásból kikelni látszott szubjektuma, mihelyt mozgásba lendült a forradalmi proletariátus. Lukács fejlődése — most már mindig a reális közösség, mozgalom meglétét feltételezve: először a hivatásos forradalmár antinomikus morálproblémájának végiggondolása, majd egy nagy fordulattal az egész morálprobléma dialektikus megszüntetése. A „Történelem és osztálytudat"-ban már „az osztálytudat a proletariátus „etikája".[47]

A fejlődés jelzése kedvéért túlfutottunk jelenlegi problémánkon, Bloch és Lukács korai elméleti ellentétén. A tanulmány más helyén vissza kell még térnünk a „Történelem és osztálytudat"-hoz, mert Benjamin későbbi fejlődése szempontjából is nagy jelentőségű kérdés, fenntartható-e ez a filozófia, előfeltevésének megsemmisülése *után*. De most visszafordulunk a Bloch—Lukács kontroverziához, amelyet a fentiek alapján újra lehet fogalmazni.

Második nekifutásra a kérdés így hangzik: szellemi arisztokratizmus vagy demokratizmus — de vallásos alapon? Bloch könyvében polemizál „A tragédia metafizikájá"-val és „A regény elméleté"-vel. S mint azt egy idézett megjegyzésből láttuk és még látni fogjuk, ez a vita magja. Ahol kibontakozik, az a mű és a művészet megítélése. Az objektivációk a döntőek a fiatal Lukács számára és — ha módosult értelemben is — Lukács egész életművében. Két okból s mindkettő — megint módosításokkal — egész életére érvényes: a tető alá hozott mű önmagában harcot jelent az élet alacsonyságával szemben, s a nagy objektivációk s azok sorsa leírja az ember történetfilozófiai útját, lehetőségeit. Idézeteink megmutatták, hogy Bloch centrális kategóriája a szubjektum. Az objektivációk — isten és művészet — szerepe gondolkodásában az, hogy az elszigetelt szubjektumok lelki közösségét, a radikális remények s vágyak meglétét, azonosságát és ezzel a perspektívát megalapozza. Nincs terünk annak latolgatására, hogy Bloch istene, sőt, művészet-fogalma milyen megszorításokkal tekinthető objektivációnak, sem arra a nagyon érdekes összevetésre, amely abból adódik, hogy Lukács történetfilozófiája médiumává a nagyepika formaváltozását tette, míg Bloch a zene történelmét. (Mindenesetre ez utóbbiról ki lehetne mutatni, hogy Bloch Kierkegaard, Schopenhauer és Nietzsche zenefilozófiai örökségét veszi át és fordítja meg.) Arról viszont beszélnünk kell, hogy miért épp a művészet ez a médium. Lukácsnál a művészetnek hasonló funkciója van, mint a német klasszikus filozófiában.[48] „A számunkra kiméretett világ vizionárius valósága, a művészet . . . önállósult: nem valami-

[47] Rosa Luxemburg, a marxista; „Történelem és osztálytudat", 266. A fordulat döntő jelentőségét s azt, hogy Fichte befolyását hogyan szorítja ki Hegel, Vajda Mihály mutatta ki. Fehér Ferenc esszéje („Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig", i. h.) kimutatja a szocializmus gondolatával való kísérletezést a korai művekben. Lukács Paul Ernsthez írott levelei újabb bizonyítékokat szolgáltatnak e tárgyban. (MTA. II. Oszt. Közl. 1972, 284. k.) Lukács fejlődésének leendő történetíróját e kutatási eredmények arra figyelmeztetik, hogy a filozófus elfordulását nagyszerű fiatalkori művétől — s ezt a gesztust lényegében egész életében fenntartotta — inkább szimptomatikusnak fogja fel, mint valóban abszolút cezúrának.

[48] A művészet e filozófiai szerepét éppen Lukács mutatta ki „Az eldologiasodás és a proletariátus tudata" c. tanulmányában. Elemzésének lényegét később idézem. V.ö. 67. jegyzettel.

nek a képe többé, nem is lehet az, hiszen minden képmás elmerült; teremtett totalitás immár csupán a művészet, mert a metafizikus szférák természetadta egysége mindörökre megbomlott, szétszakadt."[49] A teremtett totalitás elképzelése azonos, de helye az elméletben más. A művészet elvének ugyanis nem lehet többé analogikus értelme s a filozófus körülnézve a világban, amely megszűnt totalitás lenni, rezignáltan tapasztalja az egyetlen totalitás jelentéktelen szerepét az adott életben. Tudja, a művészet a világ megváltoztatásában sem lehet tevékeny. „Ezt a változást azonban a művészet soha nem lesz képes megteremteni: . . .minden olyan kísérlet, mely az utópiát létezőként akarja ábrázolni, szükségképpen formarombolással végződik, nem pedig valóságteremtéssel."[50] Bloch a művészet e korlátozottságából éppenséggel ellentétes következtetésekre jut: „. . .az expresszionista művészet színesen elhomályosított világosságérzését radikális tartalmi és tárgyi orientációjával, mint az elkövetkező paruzia házához legközelebb eső területet kell tisztelni. Csakhogy — végül is ki kell mondani — az, aki művészileg legkitörőbb módon prédikáló, megismerő, tartalmi akar lenni, az is a látszatnál marad. A szigetszerű esztétikai képek felizgató, de csak virtuálisan fellángoló üvegfestmények, amelyet az emberek értelmeznek, jeleznek, továbbértelmeznek, majd végül megint elvetnek. Ezért, végső kategóriáiból levezetve az esztétikai megvilágosulás kritériuma: hogyan lehetnének a dolgok befejezettek, anélkül, hogy apokaliptikus módon megszűnnének . . .?"[51] Bloch könyvének ez a nagyon érdekes része, amely egyébként ugyanúgy, mint „A regény elmélete", a „boldog korok" istenközeliségével kezdődik s ugyanúgy Dosztojevszkijhez, mint fölbukkanó perspektívához ér el, mint amaz, épp a megdöbbentő egyezések — minden bizonnyal hatások — miatt mutatja meg az ellentét nagyságát. Dosztojevszkij Lukácsnál a regényformát lépi túl, Blochnál a művészet határát. „. . .már nem művészet, nem még mindig a világon belüli, virtuális beteljesülés, hanem én vagyok, belső, kép nélküli, egészen sajátos mű nélküli istenkeresés, amelyben az objektív olyannyira nem segédkonstrukció, hogy már csak én magam, az újjászületés, a szív beállítottsága jelenek meg mint mű . . ."[52] Bloch számára a művészet annyiban fontos, amennyiben nem e világ polgára, amennyiben a művekben, azok jóstehetségében fölfedezi a transzcenzus első jeleit. Lukácsnál az ember műve az ember fölé nő, Bloch az embert, a szubjektumot, kettősségéből kibontva a valódit koronázza meg. Ezért a Lukácsnál döntő formaprobléma Blochnál nem játszik szerepet. S ha most, ez elemzés e pontjáról visszatekintünk az eddig elmondottakra, az etika vagy vallás kérdésföltevés jogossága új megerősítést kap. „Az etika — vagy mert művészetről beszélünk itt — a forma, minden pillanathoz és hangulathoz képest az énen kívül való ideál" — írja Lukács egy egész korai esszéjében.[53] A mércét Lukács az énen kívül kereste mindig, Bloch az énben. Csak énen kívüli mérce alapozhat meg etikát, de ezzel a megállapítással még nem mondtunk semmit arról, hogy hozzámért-e az emberek mai nemzedékéhez ez az etika. Bloch ezekre az emberekre

[49] „A regény elmélete", i. h. 110. k.
[50] I. m. 175.
[51] „Geist der Utopie", i. h. 141. Meggyőződésem, hogy „Az utópia szelleme" és „A regény elmélete" művészetszemléleti ellentétének bekapcsolása új megvilágításba helyezné a 30-as évek Bloch és Lukács közötti expresszionizmus-vitáját is.
[52] I. m. 142.
[53] Beszélgetés Laurence Sterne-ről; „Világirodalom", II, Gondolat 1969, 417.

kérdez s társadalmat forradalmasító jövőjüket csak énjük vallásos megkettőzésével, jó és gonosz teológiai konstrukciójával biztosíthatja.

Az ellentét művészetelméleti oldala: Bloch az elsők közé tartozik, akik filozófiailag megalapozzák az avantgardizmust. Annál az általános megállapításnál, hogy éppen egy ilyen típusú teória talált helyet az elméletben az avantgardnak, nem kell tovább mennünk. A vizsgálódásnak, amelyet mindig Benjaminra függesztett tekintettel végzek, nem kell belebonyolódni például Bloch és az expresszionizmus viszonyába. S még egy: Bloch kritériumai — ekkor még — *végső soron* nem különböznek lényegesen a tökéletes műalkotás tekintetében Lukácstól. Csak — és ezen fordul meg minden — a műalkotás *funkciója* tekintetében állnak egymással szemben. Éppen a művészet blochi funkcionális alárendeltsége teremti meg az avantgarde helyét, de Habermas alkalmilag helyesen állítja szembe Blochot Benjaminnal azért, mert az elsőnél a szimbolikus maradt az esztétika központi kategóriája.[54] A vízió és a forma előre elrendezett harmóniája a művészi alkotás specifikus jellegzetessége marad, csak éppen a specifikálás válik jelentéktelenné és ezzel az egész kérdés technikai problémává süllyed. A művészet mint művészet Blochot „Az utópia szelleme" filozófiai kontextusában kevéssé érdekli. „Fontosabb az, hogy egy ember a pharsaliai bika forró gyomrában ordít, mint az, hogy a kívül állók dalt hallanak, s fontosabb maga a kiáltás, eltéríthetetlen valódisága és mélysége, annál a mechanizmusnál, amely azt dallá alakítja át."[55] Így foglalja össze Bloch álláspontját a művészetről.

S nemcsak a művészetről. Mert ha értetlenül tiltakozik „A regény elmélete" formacentrikus koncepciója ellen, akkor nem a forma vagy tartalom elsődlegességének akadémikus vitája bukkan elő, s az értetlenség sem a meg nem értésből fakad. Utolsó bizonyítékunk — egy bíráló megjegyzés „A tragédia metafizikájá"-ról — paradigmatikusan összegezi az ellentét alapját: „Elismerhetjük, hogy a nagy tragédia az istentől való távolság és az ott hatékony heroikus ateizmus korszakában tud a legigazabban felnőni; de ez nem jelenti egyszersmind azt — mint Lukácsnál —, hogy a külső élet ürességének erőtlennek kell lennie, hogy tehát a külső kauzális viszony emberellenességén, vagy legalábbis iszapos, kocsonyás, kiszámíthatatlan, tetszés szerint megrekedő, hamisan bonyolult, szeszélyes, a szerencse változásainak rosszindulatúan kitett, időszakos jellegén, éppenséggel mint egyszerűen és vaktában illogikusan nézhetnénk keresztül."[56] Nyugodtan eltekinthetünk az empirikus élettel szembeni közöny vádjának kissé túlzott akcentusától, hiszen a fiatal Lukácsról alkotott képünket post festum befolyásolja forradalmi fordulata. A vita, amelyet a forradalmak előtti korszak intonált, s amelyet a forradalmak utáni korszak bontakoztatott ki, s majd ezerféleképp reprodukált, előttünk áll.

A két filozófia végső alapja — az adott világ elutasítása, méghozzá *nem* indirekt apologetikus módon, s e világ transzcendálásának szükséges volta — közös. „Vajon a remény, amely a jelenünktől lényegileg és radikálisan különböző, emberi cselekedetek által létrehozandó jövőben magát megalapozottnak tekinti, s filozófiai szempontból — ha nem is pozitivisztikus, empirikusan verifikálható értelemben — talán az is, az ideológia és a hamis tudat negatív, vagy inkább a történelmileg termékeny utópia pozitív jellegével rendelkezik-e?" —

[54] Zwischen Philosophie und Wissenschaft: Marxismus als Kritik. Jürgen Habermas: Habermas: „Theorie und Praxis", Luchterhand, 1967, 205.
[55] „Geist der Utopie", i. h. 133.
[56] I. m. 284.

formulázza meg az ellentétet Lucien Goldmann.[57] Ennek a termékeny utópiának a bázisa a vallásos szükséglet. Ezért a közös alapon kibontakozik transzcendencia és immanencia ellentéte, történetfilozófiában, etikában, esztétikában. Lukács egy kései interpretációjában Bloch, majd a 20-as években Benjamin és Adorno álláspontjának közösségéről beszél „A regény elméleté"-vel. Leírása azonban — a jobboldali ismeretelmélet, baloldali etika, mint e közösség alapja — problematikus.[58] Véleményem szerint a jobboldali-baloldali terminológiapár *csak* egy elmélet gyakorlati — etikai és politikai — következményeire vonatkozhat. Lehetséges, hogy valaki elméleti beállítottsága gyakorlati következményei ellenére gyakorlatában mégis baloldali. De „A regény elméleté"-ben és „Az utópia szellemé"-ben megfogalmazott elméletnek *magának* baloldaliak a praktikus konzekvenciái. S mégis antinomikusak, mégis „egymásnak egyetlen igazi legyőzhetői".

II. A VALÓSÁG MENEDÉKE

1. Gyakorlati-*politikai* konzekvenciáról Benjamin esetében még nem beszélhetünk. „A tiszta teoretikus szféra elhagyása" — ahogy egy 1926-os levelében kifejezi magát,[59] később kerül napirendre. Csak az ezután következő fejezetekben világíthatjuk meg elkötelezetté válásának jellegzetességeit, azt, hogy miért aludta politikai csipkerózsika-álmát az egész forradalmi periódusban, miért és hogyan lett baloldali éppen a forradalmi „apály" kezdetekor, s miért őrizhette meg ezután előbbi gondolkodásának számos tartalmi eredményét. De mert azzá vált s ezeket az eredményeket megőrizte, s végül mert a jelen tanulmány fontos szempontja a baloldali alternatívák s azok előtörténetének kutatása, ezért gondolom, hogy jogos Benjamin szellemi helyének a Bloch és Lukács közötti ellentét mozgásterében való kijelölése. Ha megnézzük két nagy tanulmányát, az 1922-ben született „Goethe Vonzások és választások"-ját és az 1923 és 1925 között írt „A német szomorújáték eredeté"-t, akkor azt látjuk, hogy *ugyanazokkal* az elméleti problémákkal küszködik és ugyanazokra ad eredeti válaszokat, mint Bloch és Lukács. De bármennyire is megdöbbentőek legyenek a problémalátás — nem a megoldás — azonosságai, a teoretikus szféra *tisztaságából* adódik egy lényeges különbség. Természetesen az ilyen tisztaság illúzió. Benjamin gyakorlati konzekvenciája a művön kívülire: a rezignáció. S ha tudjuk is Bloch konstrukciójának kétségbeesett tautologikus értelméből, abból, hogy így kell lennie, mert nem lehet, hogy ne így legyen, s ha tudjuk is Lukács egy-egy elkeseredett felkiáltásából — idézeteink közül nem egy ilyen —, hogy közel áll mindkettőjük művéhez ez a fenyegető atmoszféra, azt is tudjuk viszont, hogy Bloch gyakorlati konzekvenciája a szocializmus, Lukács pedig egész korai korszakában — a tragikus hős vagy a lelki szegény etikájának arisztokratizmusától a szocializmus mint lehetőség ezzel párhuzamos állandó, kétkedő mérlegeléséig — minden keresésével küzd a rezignáció ellen. Hozzátehetjük: magában Benjamin fejlődésében is változás ez filozófiai programjához képest, amely a kor problémáit, ha bármily homályosan is, de mégis-

[57] Lucien Goldmann: Das Denken Herbert Marcuses. „Kritik und Interpretation der kritischen Theorie", T. W. A. Reprint Edition, 1970.
[58] V.ö. „Die Theorie des Romans", „Vorwort", i. h. 16. k.
[59] Levél Gerhard Scholemnek, 1926. május 29-én; B. I., 425.

csak egy nagy jövő előérzetével akarja párosítani. Ebben a két tanulmányban a mű reziduummá vált. A mű megalkotásának, a kultúrának, az objektivációnak, a művészetnek, mint világnak és a formaproblémának éppoly súlya és jelentősége van, mint Lukácsnál, de mindez, bár ugyanúgy az empirikus élet elutasítását jelenti, mégsem ellene szerveződik, hanem menedéknek. Ebből a rezignációból azonban a Lukács—Bloch ellentét *egyszeri* — nem megoldása — áthidalása nő ki, a „Szomorújáték"-tanulmány, amely a formából kiindulva az empirikus élet fenomenológiáját, az ember *természettörténetének* leírását adja. Olyan premisszákból tehát, amelyeknek Lukács kezében *nincs* érintkezési pontjuk az empirikus élettel, amelyek ott önmagukban, létükkel „a pusztán létező terméketlen hatalmának" elvetését jelentik, Benjamin a természetté fetisizálódott társadalom emberéhez jut el s anélkül, hogy — mint Bloch — belevarázsolná ennek az embernek a lelkébe a jövőt, „természettörténetének" végét. Csak azért „korrigálhatja" Lukácsot és azért Blochot, mert egyáltalán nem tételez perspektívát s csak azért teheti ezt büntetlenül, anélkül, hogy egy végleg elcsüggedt, dezorientált útra lépne, mert mondanivalóját ezoterikus, történelmi témán fejti ki. Benjamin szellemi karakterének fontos mozzanatához érkeztünk ezzel. Az ezoterikus téma funkciója itt és egész életében a rezignált álláspont megőrzése és megszüntetése. S aligha tévedek, ha az életmű töredékes jellegét is ezzel, s nem véletlen életrajzi tényekkel magyarázom.[60]

A két tanulmány, amelyet elemezni fogok, ellentétes módon jelöli ki a művészet helyét. Pontosabban: abban ellentétesek, hogy mit kell lényegesnek tartani a műalkotás és a művészet világában. A „Vonzások és választások"-ról szóló írás a művészetet immanens jelenségnek, zárt világnak tartja, de ez a zárt világ egy hierarchia része. Világát *csak* úgy rendezheti el, hogy a szépség annak központi kategóriája maradjon s ezért a világ befogadásának, értelmezésének, átélésének csak egy meghatározott — harmonikus — módját testesítheti meg. A „Szomorújáték"-tanulmányban a mű igazságát és jogosultságát nem rész, hanem a világfolyamat egésze határozza meg. De ami így túlmutat a művészeten, nem vihető vissza oda és a világ egészének ára a művészet egész-világának, zártságának és kerekségének megszűnte, Benjamin mégsem jut Blochhoz hasonlóan a formátlanság elvére, hanem egy mély gondolattal hidalja át az ellentmondást, a szomorújáték és az allegória *formaelvével*, egy formaelvvel, amely a művészeten *belül* jelent művészetellenes tendenciát.[61] Benjaminnál ez nem kritika alapja s mivel nem az, maga a művészet elve válik nála — legalábbis bizonyos korszakokban — problematikussá. „. . .ahogy az expresszionizmus, a barokk is kevésbé az eredeti művészet, mint az eltéríthetetlen művészetakarás korszaka. Így áll a helyzet mindig az úgynevezett hanyatló korszakokkal. A művészet legvalóságosabbja az elszigetelt, lezárt mű. Időnként azonban a kerek mű csak az epigonok számára válik elérhetővé. Ez a művészetek ‚hanyatlásának', ‚akarásuknak' kora."[62] Ahogy a műalkotás problematikussá válása vezet ki a világba s el annak mélységeihez, a művészet problematikussá válása történetfilozófiai s nem esztétikai ítélethez vezet. Valóban, a „Szomorújáték" történetfilozófiai tanulmány, de nyílt színvallásával csak

[60] Adorno részletesen foglalkozik a töredékesség problémájával. Joggal hozza összefüggésbe a német romantika Benjaminra tett hatásával. Adorno: Einleitung; Sch. I. XII.k.

[61] Lukács György öregkori esztétikájában homlokegyenest ellenkező értékhangsúllyal átveszi ezt a gondolatot. V.ö. „Az esztétikum sajátossága", II. Akadémiai Kiadó, 1965, 675. kk.

[62] Ursprung des deutschen Trauerspiels; Sch. I. 172.

kimondja minden jelentős modern esztétikai írás titkát. Az alkotóművészek írásait leszámítva, akiknél néha — mintegy melléktermékként — az alkotás technikai problémáiból nőnek ki esztétikai gondolatok, minden eddig maradandó általános esztétikában az esztétikai *értékítélet* a történetfilozófiai értékválasztással adekvát. Ezzel oldja fel — helyesebben: ezzel tolja félre — a filozófiai esztétika művészettörténelem és művészetértékelés ellentmondását. A műelemzések, a rangsorolt művek katalógusa az esztétika organonját adják, s egy ellentétes értékítéletre jutó elemzésen minden megfordulhat. Hegel és Lukács György valósítják meg a legmagasabb színvonalon ezt az esztétikát. Ha a fiatal Lukács nagy filozófusokra jellemző naivitással jelentette ki: az, hogy kilépőben vagyunk-e a teljessé vált bűnösség korszakából, Dosztojevszkij műveinek formaanalízisével eldönthető, s ha az öreg Lukács esztétikai fordulatát egy alkalommal Flaubert megváltozott értékelésével illusztrálta, akkor megmutatta azt az i betűt az esztétikában, amelyért *valóban* világok épülhetnek és omolhatnak.[63] Mű és történelem áll az ilyen művészetfilozófia előterében s más fontos kérdések — így elsősorban a műalkotás funkciója és specifikus szükséglete az emberi életben — háttérbe szorulnak. Ezeket gyakran alacsony színvonalú, történetietlen divat-elméletek helyezték a középpontba. Egy nagy kivétel van — éppen az esztétikai gondolkodás kezdetén: Kant, s jellemző módon egy olyan rendszerben, amely kizárja a történetfilozófiát. Kant vetette fel a legmélyebben és legradikálisabban az esztétikai problémákat az ítélet és nem a mű szempontjából. Alighanem *ebben az irányban* Benjamin a kanti esztétikai gondolat mindeddig egyedüli jelentős továbbvivője. Először a „Vonzások és választások"-tanulmánnyal, majd azzal a nagy és termékeny, de nem véghezvitt és nem megoldott kísérletével, hogy a műalkotás funkcióját és történelmi tanulságát egy most már történelmivé tett befogadáselméletből kiindulva határozza meg.

2. A „Vonzások és választások"-tanulmánynak csak a horizontján csillan meg a történetfilozófia. Benjamin dolgát megkönnyíti a választott tárgyalásmód: egy mű, a Goethe-regény kommentárja és kritikája kapcsán fejti ki művészetfilozófiáját. Az esztétikai elvek más műalkotásokra való szisztematikus alkalmazásának követelménye így elesik. Természetesen a tárgyválasztás nem szerencse dolga, hanem éppen annak következménye, hogy Benjamin nem lát lehetőséget filozófiai — s így művészetfilozófiai — rendszerre. Beszéltünk már Benjamin szakításáról a rendszergondolattal. Ez a szakítás független és egyidős Lukács — egy már a „Történelem és osztálytudat"-ban megjelent — elemzésével, amely részletesen kimutatja, hogy a polgári filozófia racionális formarendszere, amelyben minden összefüggésnek szükségszerű helye van, az *adott* világot mint irracionális tartalmi kiindulópontot nagyszabásúan elleplező módszertani elv.[64] A probléma alapját, a tudat „eldologiasodott struktúráját", Benjamin ekkor még nem fedi fel, de az világos számára, hogy a valóság többé nem ragadható meg rendszerben. „Ha egy filozófiában minden probléma megoldásának egységére rá lehetne kérdezni, úgy erre a kérdésre tekintettel újat lehetne föltenni, azt, hogy min nyugszik megválaszolásának egysége minden többi válasszal" — írja.[65] De a filozófia egységének követelményét mégsem

[63] Lukács: A regény elmélete; „Utam Marxhoz", I. 176.; „Die Theorie des Romans", „Vorwort", i. h. 8.
[64] V.ö. Az eldologiasodás és a proletariátus tudata; „Történelem és osztálytudat", 368. k.
[65] Goethes Wahlverwandschaften; Sch. I. 108.

lehet feladni. Benjamin ezt a nem föltehető, de nem is föladható kérdést nevezi a probléma ideáljának s talál egy képződményt, amely a kérdés megfogalmazása nélkül mélyen rokon ezzel az ideállal, a műalkotást. Említettük, hogy a klasszikus német filozófiában, ahol a rendszerelv már nem volt magától értetődő s problémátlan, az egyik kivezető utat a művészet elve jelentette. Gondoljunk csak arra, hogy milyen váratlanul nyomul fel a tiszta ész és a gyakorlati ész közötti szakadékot az eredeti gondolati terv szerint áthidaló természetteleológia mellé egy újabb áthidaló elv „Az ítélőerő kritikájá"-ban – a művészeté. Windelband egyenesen így jellemzi a helyzetet: „A szabadság és természet, telelológia és szükségszerűség, a gyakorlati és elméleti funkció között keresett szintézist a zseni reprezentálja."[66] Valójában ez a szintézis nem valósul meg, s Kant csak a helyét jelölte ki. Hogy mi ez a hely, azt Lukács György előbb idézett művében mélyen elemezte: „Ez az elv nem egyéb, mint a konkrét totalitás megteremtése egy olyan formakoncepció alapján, amely éppen anyagi szubsztrátumának konkrét történelmiségére irányul, amely ezért tehát képes arra, hogy elemek ‚véletlenszerű' viszonyát egésszé oldja fel, véletlent és szükségszerűséget mint csupán látszólagos ellentétet megszüntessen", „olyan formaelv ... amelyre többé nem áll a tartalommal szembeni közönyösség ..."[67] Egy reálisan létező totalitás kimutatása, ha lehet, még fontosabb a XX. század eleji gondolkodónak. Emlékszünk, éppoly lényeges ez „A regény elmélete" szerzője számára, mint a „Vonzások és választások"-tanulmány írójának. A hangsúly azonban, úgy tűnik, más. Lukácsnál — éppen történetfilozófiai koncepciója alapján — az, hogy a művészet *maradt* az egyetlen totalitás, történelmi hanyatlás eredménye. Benjamin közelebb áll a klasszikus koncepcióhoz, amikor az életben nagyobb jelentőséget tulajdonít e totalitásnak, mint Lukács, de ugyanakkor távolabb, amikor egy nagyon fontos disztinkcióval a művészetet nem *teremtett*, hanem *képződött* totalitásnak nevezi. Következő idézetünk — Lukács és Bloch után a harmadik, amelyik a művészet korlátozottságával foglalkozik — bevilágít e kettősség következményeibe: „A művészi alkotás nem ‚csinál' semmit a káoszból, nem járja át ... A forma mégis egy pillanatra világgá varázsolja a káoszt. Ezért egyetlen műalkotás sem tűnhet teljesen varázs nélkül élőnek, anélkül, hogy puszta látszattá ne váljék és megszűnjék műalkotás lenni. A benne hullámzó életnek meg kell merevednie és mint egy pillanatban elvarázsoltnak kell tűnnie. A benne lényegesen létező (Wesende) csupán szépség, csupán harmónia, amely a káoszt — és a valóságban csak azt, nem a világot — áthatja, de ebben az áthatásban nem tűnik úgy, hogy életre kel."[68] Furcsa istenítélet teljesül be e totalitás-koncepción. Művészet és filozófia testvériségét szép és igaz klasszikus összetartozása alapozza meg. Az igaz a művészetben mint kifejezésnélküli (Ausdrucklose) jelenik meg. Összefogja a harmóniát és megsemmisíti a káosz örökségét, a hamis totalitást, az abszolútat. Benjamin így erőteljesen védelmezi a művészet immanenciáját, de a művészetnek mindenképpen meg kell valósítania szép és igaz, azaz szép és kifejezésnélküli egységét. Az arányok egyik vagy másik irányban eltolódhatnak — Benjamin szerint Hölderlin vitte el a művészetet a kifejezésnélküli, Goethe pedig a szép irányába a lehetséges határig —, de nem bomolhatnak fel,

[66] „Geschichte der Philosophie", Tübingen, 1907, 473. Megjegyezzük, hogy a zseni Kant számára a művész.
[67] Az eldologiasodás; „Történelem és osztálytudat", 401. k.
[68] Goethes Wahlverwandschaften; Sch. I. 117.

mert fenyegetőn áll az egyik oldalon az őrület, a másikon a jelenség naturalisztikus felidézése, a puszta és művészietlen látszat.[69] Minden bizonnyal szép és igaz megfigyelés ez Goethére és Hölderlinre, mert kettejüknél és az egész klaszszikus korszakban ez az egység valóban létezett. De Benjamin nem oszthatja a korszak illúzióit egy ilyen egység örök voltáról és lehetőségéről. Csakhogy mindaz, ami kivisz a szép és igaz harmóniájából, kivisz szerinte egyben a művészet területéről. Ezért mondja Benjamin, hogy a művészet csak a káoszt és nem a világot hatja át. Az alig megragadott totalitás ezzel újból elvész és új totalitás után kell nézni, amely nem lehet más, mint a teremtő. A szép és a fenséges kanti megkülönböztetése így tér vissza s ugyanúgy, mint Kantnál, az utóbbi az isteni művel kapcsolatos és fölötte áll a szépségnek.[70] („Az ítélőerő kritikájá"-nak itt nem az esztétikai, hanem a természetteleológiai kísérlete hat Benjaminra.) A teremtett és a képzett megkülönböztetése most válik érthetővé, méghozzá kettős értelemben. A teremtést — semmiből valamit — Benjamin transzcendens hatalomnak engedi át, a képződést — káoszból harmóniát — a művésznek. Az első az egész világra vonatkozik, a második az emberek világára. Ezért különbözik el szent és költő: az első egy ember viszonya istenhez, a második az individuumé egy népközösséghez.[71] A teremtés *aktusát* Benjamin megvonja az embertől. Ennyiben elveszíti azt a mozzanatot, ami „A regény elmélete" totalitás-koncepciójának nagy előrelendítő ereje, s amely nem engedte szerzőjét, hogy megálljon az ember által teremtett totalitás ez egyetlen formájánál. Viszont megnyert valamit, ami végül is koncepcióját éppúgy a Lukácséval ellentétes irányba lökte, mint ahogy ellenkező irányba indult Ernst Bloch is. Mert ha Benjamin azt mondja, hogy *egy* élet véletlenével szemben a mű adja az élet tartalmát és lényegét, akkor ezt éppúgy mondhatta volna a fiatal Lukács is. De a magyarázatot, amivel Benjamin megokolja állítását, már semmiképpen sem. Eszerint a mű „*közös létezésből*" képződik — *ezért* nem teremtés. Most először látunk felvillanni egy motívumot, ami Benjamint egész életében foglalkoztatta. Lukács „boldog korok" gondolata mögött a közösség egy valaha megvolt szerves totalitása áll, ami ma elveszett, mű és ember teljes magányává változott. Bloch a kiindulópontot igen, a végkövetkeztetést nem tudja elfogadni s ezért hiposztazál közösséget vallásos alapon. Benjamin — s most már életprogramjáról beszélünk — állandóan történelmileg számotvetve a közösségek elpusztulásával mégis szüntelenül azt vizsgálja, ami és ahogy megmarad, s ezért alakítja ki végül a jelenre vonatkozó múlt történelmi koncepcióját, amelyet azonban neki is bizonyos vallásos elemekkel kell kipótolnia, hogy megragadja a jövőt és a szociológiai nézőpontot filozófiaivá emelje.

A közös létezésből nő ki a mű és oda tér vissza. Ez a visszatérés, a mű *befogadása* Benjamin esztétikájának alapvető kérdése. Látni fogjuk, hogyan s miért. Előre csak azt kell jeleznünk, hogy a funkcionális esztétikai probléma mögött — egyelőre kitöltetlenül — megvan a helye a történetfilozófiai problémának. Az, hogy hogyan fogadják be a kultúrát, a műalkotásokat, az a legszorosabban összefügg a történelem átformálására képes vagy képtelen empirikusan létező történelmi szubjektum kérdésével. De ez ebben a formában csak Benjamin marxista fordulata után merülhet föl. A „Vonzások és választások"-

[69] V.ö. i. m. 118. k.
[70] V.ö. i. m. 134.
[71] V.ö. i. m. 93.

tanulmányban Benjamin a befogadás egyetlen oldalát dolgozza ki, de ott fölöttébb termékeny eredményekre jut. A mű *tárgyi tartalmát* megkülönbözteti *valóságtartalmától*. A megkülönböztetés a befogadás két különböző fokát jelöli. A forma világra varázsolódik ugyan, de e világ teljes valósága fokozatosan tárul föl az ember előtt. „A műben levő valóságnak nem a léte, de jelentése legtöbbször elrejtőzik a költő és kora közönsége előtt. De mert csak ennek alapjáról domborodik ki a műben levő örök dolog, ezért a kortársi kritika inkább a mozgó, mint a nyugvó valóságot fogja át, inkább a korbéli hatást, mint az örök létet."[72] Míg az egykorú hatás főképp a tárgyi tartalomra épül, addig a későbbi kritikának előbb fel kell tárnia a mű veszendőbe ment tárgyi tartalmát, hogy valóságtartalmát kibonthassa. Ezt a feladatot a *kommentár* látja el. Csak így ítélhető meg a mű, az, „hogy a tárgyi tartalomnak köszönhető-e a valóságtartalom látszata, vagy a tárgyi tartalom élete köszönhető a valóságtartalomnak". A kommentár és a kritika viszonyát Benjamin a következő szép hasonlattal világítja meg. A mű máglya, a kommentátor kémikus, a kritikus alkimista. Az egyik számára a fa és a hamu az elemzés tárgya, a másik számára maga az égő láng a rejtély. „ Így kérdez a kritikus a valóságra, melynek égő lángja tovaég a valahai nehéz hasábjain és a megélt könnyű hamuján."[73] Végül a kettős tartalom az alkotófolyamatban és magában a műben így jelentkezik: „A költői technika területe a határ a mű egy fenti, szabadon fekvő, és egy mélyebb, elrejtett rétege között. Amit a költő technikájának tud, és amit már a kortárs kritika, mint olyat, alapvetően felismert, bár érinti a valóságot a tárgyi tartalomban, de mégis határt jelent valóságtartalmával szemben, amelyet sem a költő, sem kortárs kritikája nem tudatosíthat maradéktalanul. A technikában, amelyet — ellentétben a formával — döntően nem a valóságtartalommal, hanem csak a tárgyi tartalmakkal lehet meghatározni, ezek szükségképp jelentősek, mert a költőnek a tárgyi tartalom ábrázolása a feladat, s megoldását a technikában kell keresnie."[74] Az ismertetett elképzelés értelmezésre szorul. Benjamin szerint az emberközi élet káoszából kiemelkedik a műalkotás. Magábanvalóan már totalitás, de művész és műértő előtt egyaránt bizonyos fokig elleplezik ezt a műalkotás *tényei*, tartalmának és technikájának *fakticitása*. Saját korában túl közel van minden mű a mindennapok káoszához, semhogy elemei, amelyeket csak onnan vehetett, ne heterogén módon és közvetlenül hassanak vissza oda. Amikor a konkrétumok elévülnek, akkor növekszik meg a közvetett hatás, akkor veszi át az aktualitás helyét az öröklét s akkor homogenizálódik a mű s fejeződik be képződésének folyamata. A Lukács György marxista interpretációja alapján alkalmazott kategória, a fakticitás,[75] azt hiszem helyesen világítja meg a tárgyi tartalom lényegét. De — cum grano salis. Benjaminnak ugyanis van még egy kategóriája, *a tárgyi tényállás*. Azt mondja: Kant meghatározása a házasságról bevilágít a tárgyi tényállásba, de a házasság tárgyi tartalma zárva marad előtte. Valaminek sem a természetéből, sem a rendeltetéséből nem ragadható meg a tartalma. Ha viszont *teljesen* beleláttunk a tárgyi tartalomba, akkor már a valóságtartalomnál vagyunk, mert a valóság a tárgyakban, a tárgyiságban lelhető fel.[76]

[72] I. m. 56.
[73] Mindkét idézet uo.
[74] I. m. 78.
[75] Újból „Az eldologiasodás . . ." c. tanulmányban. Meg kell azonban jegyezni, hogy művészetelméletére sem itt, sem másutt nem alkalmazta ezt a kategóriát.
[76] V.ö. Goethes Wahlverwandschaften; Sch. I. 57. k.

De hogyan lehet *teljesen* belelátni a tárgyi tartalomba? Ez olyan elméleti deklaráció, amelyet Benjamin meg sem próbál elméletileg realizálni — mondjuk a kontemplatív számbavétel rossz végtelenjével. A legteljesebb kommentár sem változhat soha kritikává. Az emberi társadalomban a valóságtartalomba való belátás egyedüli lehetősége az eredeti koncepció szerint a műalkotás varázslata s méghozzá akkor, amikor már közvetlen tárgyi tartalma elhalványodott. Ezért a tárgyi tartalmak maguk is „tények", ha tartalmasabbak is a külsődleges, és gyakorlati tapasztalatokkal nem telített „tárgyi tényállásnál".

Három pontban foglalnám össze a benjamini koncepció jelentőségét: 1. a technika és a forma különbségére mély magyarázatot ad; 2. a művészetfilozófia problémájává teszi a saját kor műalkotásai és a művek hatásösszefüggései „szociológiai" tarkaságának ellentmondását a múlt műveinek legalábbis tendenciájában normatív kiválasztódásával (hogy a művészettörténelem visszavetíti a szociológiai szempontot a múltba, azért nem érdekes számunkra, mert ez a tudomány — most nem a később szóba kerülő korai lukácsi értelmezésben — nem a múltból valóban megmaradt és ható művekkel, hanem lehetőség szerint „minden" művel foglalkozik); 3. végül elméleti alapot ad annak az itt csak fölvethető, de bővebben ki nem fejthető gondolatnak, hogy minden esztétika szükségszerűen hordoz magában konzervatív elemeket. Újabb három pontban összegezem a koncepció problematikus oldalait: 1. majdnem áthatolhatatlan gátat emel egy mű saját korában való mély megértése s befogadása elé; 2. a múlt műveinek befogadása elé viszont ugyanilyen gátat emel a legtöbb ember számára azzal, hogy valóságtartalmának megfejtését *tudományos* előmunkálat, a kommentár előfeltételéhez köti; 3. végül felfogása nem hagy helyet annak a lehetőségnek, hogy a múlt műveihez újabb korokban új tárgyi tartalmak kapcsolódjanak, s ezzel a műalkotások halhatatlanságát mereven egyetlen lehetséges módon rögzíti a valóságtartalom kategóriájában. A tanulmány elemzésének bevezetőjében említettük a gondolatmenet e kétséges oldalainak közös alapját, a történetfilozófia hiányát. Pedig ha Benjamin kiemeli, hogy a mű megszületésekor még nincsen kész, akkor ebben már benne rejlik a történelmi gondolat. Mégsem fejti ki s ezért a befogadás központi szerepének történetfilozófiai értelme visszájára fordul. A befogadás módja itt szigorúan meghatározott s ezért a befogadástípusok változatainak és változásainak mélyreható utalásai a történelmi aktivitás más lehetőségeire egyelőre föl sem merülnek. Nem mehetünk tovább e kritikai jelzéseknél, mint ahogy az érvelés erényeinek jelzésénél sem — két okból. Az első az ezoterikus kifejezésmód. Korlátozott értelemben az egész gondolatmenetet felfoghatjuk úgy, hogy a szerző leszögezi az adott mű elemzésének módszertani elveit. S mint ilyenek, ez elvek teljes sikerre visznek, kommentár és kritika egységéből Goethe regényének mély és érdekes megvilágítása születik meg. A második és fontosabb ok az, hogy az elemzett helyen Benjamin esztétikai és művészetszociológiai gondolkodásának csírái jelentek meg. Részletesen ott kell e gondolkodást tárgyalni, ahol már az egész fejlődést átláttuk. Mindenesetre Benjamin már következő nagy írásában, a „Szomorújáték"-ban, mindhárom megoldatlan problémájára konzekvens — bár problematikus — választ ad.

Benjamin az esztétika szféráját — immanenciája védelmében — elhatárolja minden transzcendenciától, elhatárolja a művészt a szenttől. De ugyanígy elhatárolja s önállósítja az élet káoszától „lefelé" is a művészetet. A konstrukció kierkegaard-i eredete újból szembetűnő, de mégis lényeges pontokon elüt attól. A művészet és a vallás — egyik sem mint objektiváció — mély, titkos rokon-

ságban áll Kierkegaard-nál s már előtte is a német romantikában — például Schleiermachernél. S e rokonságból a romantikában is, s a romantikával rokon Kierkegaard-nál is, más-más értékhangsúllyal, részben a vallás esztétizálása, részben pedig az élet esztétizálása nő ki. S ezzel — legyenek az ember szempontjai akár Ábrahámhoz hasonlóan a valláshoz elkötelezettek, akár Don Juanhoz hasonlóan önélvezők, a hétköznapi élet elleni harc szükségképp — az egyikben rejtetten, a másikban nyíltan — esztétikai formát vesz föl, az élet mint mű jelenik meg. A vallásos tudat esztétikai karaktert kap és az esztétikai életvitel is a vallásos tudat egy stádiuma lesz.[77] Mármost Benjamin — idézett fiatalkori levelének szellemében és teljes párhuzamban a fiatal Lukáccsal — a művet mint objektivációt szembeállítja az élettel mint művel. (S mint láttuk, *itt* annyiban lép túl saját ifjúkorán és bizonyos fokig Lukácsén is, hogy nem egy nagy magányos objektivációjáról beszél többé, hanem arról, hogy a művet egy *népközösség* „képezi".)[78] Lukács korai tanulmánykötete, „A lélek és a formák" magatartástípusokat mutat be egy-egy költői életmű elemzése kapcsán, s az elemzés tengelyében az élet és a mű, a „lélek" és a „formák" közötti viszony áll. Éppen itt elemezte Lukács Kierkegaard életét és művét is ebből a szempontból.[79] Csak a kötet Stefan Georgéról szóló tanulmánya az, ahol Lukács alig beszél a mű mögött álló gesztusról.[80] De ez az ellentét valóban csak látszólagos, mert éppen Georgéról, a „prófétáról" szólván hallgatni a küldetéstudat, a kiválasztottság, az istentől kapott feladat George számára oly fontos motívumairól, önmagáért beszél. A költő életbeli szerepét George és köre mitizálta — ennek kritikáját Benjamin végezte el. Az életnek ez a mitizálása Benjaminnál is harmonizál a teremtésmítosszal, a vallásos transzcendenciával, de *szembenáll* a műalkotással. Amikor Benjamin itt mítoszról beszél, akkor ez nála a mindennapi életből *közvetlenül* kinövő ideológia, magatartás-elv. Azt mondja: ez az élet közvetlen szemlélete — valóságtartalom *nélküli* tárgyi tartalma — s mint ilyen mitikus. Ebből a megállapításból következik, hogy elutasítja az esztétikai életvitelt, az „élet mint mű" gondolatát s azt is, hogy a műalkotás a művész életéből levezethető volna. A biografikus pszichologizáló módszer által fölfedhető *életények* csak a tárgyi tartalmat adhatják s nem a totalitást. Így jön létre a mitikus felstilizálás, Gundolf kezében a Goethe-mítosz. Így válik a művész demiurgosszá élete és műve fölött. *Közvetlenül* Benjamin fejtegetései a műalkotás interpretációját szolgálják, de három szférája — éppúgy mint Kierkegaard-nál — három magatartás és három ideológia. Az első — mondjuk így — a mítosz-emberé. A mindennapi élet közvetlen relációi itt ideológiává növekednek s a morális kategóriák szükségképp eltűnnek. E szféra alapkategóriája a *fölidézés:* a jelenség, a közvetlen lét felidézése. A másik két magatartást — az individuum egy viszonyát egy népközösséghez és a szentet — és alapkategóriáit — a képződést és a teremtést — előbb már ismertettük. A felidézés a teremtés negatív ellenpárja. Összetartoznak, mert mindkettő a semmiből teremti meg világát. A

[77] V.ö. ezzel kapcsolatban Heller Ágnes Kierkegaard-elemzését. A szerencsétlen tudat fenomenológiája; „Magyar Filozófiai Szemle", 1971/3—4, 379., 373.

[78] A „túllépés" szónak ezúttal nincs értékhangsúlya, hiszen Lukács már nagyon korai, Stormról szóló tanulmányában számot vet azzal, hogy *volt* egy közösségi talajon nőtt, szervesen fejlődő művészet, de már nincs. Stormot tekinti egyik utolsó képviselőjének. Vö. Theodor Storm: „Világirodalom II", 367—392.

[79] V.ö. Sören Kierkegaard és Regine Olsen; „Utam Marxhoz", I. 33—53.

[80] Stefan George: „A lélek és a formák", Franklin 1910, 151—168.

megváltás pedig csak a teremtettnek lehet osztályrésze, a képzettnek nem.[81] A műalkotás és a művész csillaga: a remény. A műalkotásban egy ponton előlép az elbeszélő magatartása. „Ő egyedül tudja a történet értelmét a remény érzésével kitölteni."[82] A remény: a világon belüli kibékülés látszata. A szépség és a remény ingatag fénye világítja be a műalkotást, s ez a kettő őrzi meg immanensnek. Az olvasó tudja, hogy nemcsak műről és művészről, hanem minden immanens módon felfogott életről van szó. A mitikus és a misztikus élet között, az individuumnak népe közösségében egyedül a remény marad. Ez Benjamin rezignált végkövetkeztetése.

Hogy nem volt ez mindig így, arra a „Vonzások és választások"-tanulmányban kevés utalás van. Lényegében Benjamin egy helyen érinti azt a kérdést, hogy a világ mai berendezkedése történelmileg kialakult. S ott olyannyira „A regény elmélete" szellemében céloz erre, hogy föl kell tételeznünk a közvetlen hatást. A mítosz-ideológia valahai létjogosultságára már maga a mítosz kategóriája is utal. Benjamin szerint sehol nem áll az élet tartalma és lényege mélyebb ellentétben, mint a műben. Ezért nem lehet az élet tartalmait műként felfogni. Ha az élet teremtése önmagában lezárt legitimitást, autonóm értelmet nyer, akkor megjelenik a mitikus hős, amely élesen ellentétes a modern *individuummal*. „Mert a mítosz területén jön létre valóban lényeg, mű és élet olyan egysége, amely ezenkívül csak a lanyha literátorok fejében. Ott a lényeg démon, az élet sors és a mű, amelyet csak ez a kettő vés ki, élő alak, s ott egyszerre hordja magában alapját a lényeg és tartalmát az élet."[83] Ez azonban egyetlen futó leírás. Benjamin következő művével lép a történelem világába, az itt fölvetett konkrét gondolathoz pedig — s ott már Lukács könyvére hivatkozva — csak 1936-os szép Leszkov-tanulmányában tér vissza.[84]

3. „Valamifajta egész." Ez az a nagy érdek, ami Benjamin kutatásait irányítja. „A német szomorújáték eredete" „ismeretkritikai előbeszédének" programatikus Goethe-mottója így hangzik: „Mivel sem a tudásban, sem a reflexióban semmi egészet nem lehet összehozni, mert az egyikből a belső, a másikból a külső hiányzik, ezért a tudományt szükségképp művészetként kell elgondolnunk, ha valamifajta egészet várunk tőle. És nem az általánosban, a túláradóban kell keresnünk ezt, hanem, ahogy a művészet minden egyedi műalkotásban teljesen megmutatkozik — így kellene a tudománynak mindenkor teljességgel bebizonyosodnia minden egyes tárgyon, amivel foglalkozik."[85] A rendszer-racionalizmus összeomlása után ennek az *egésznek* a filozófiában virtuális helye volt, a művészet. A „Szomorújáték"-tanulmányban Benjamin arra tesz kísérletet, hogy visszavigye a filozófiába a totalitást, s méghozzá úgy, hogy burkok mögött se bukkanjon elő valahol egy racionális „tény", a

[81] Vö. Goethes Wahlverwandschaften; Sch. I. 117. 93. stb. A fenti leírás rekonstrukció. Benjamin elméletét nem fejtette ki összefüggően, hanem egyes elemeit a Gundolffal való polémiában, másokat a tanulmány más helyén mondja el. Ezért néhány — az elképzelésen belüli — kérdésre nincs válasz. Így elsősorban sehol sem találjuk a káosz és a mítosz — interpretációm szerint a benjamini közönséges élet két oldala — nyílt összekapcsolását. De hogy valójában csak ez az összekapcsolás hiányzik, azt a mindkét helyen alkalmazott kategóriák, így a közvetlenség, a tárgyi tartalom stb. világosan mutatják.

[82] I. m. 138.

[83] I. m. 90. k.

[84] A mesemondó. Benjamin KP, 94—127.

[85] Goethe: „Materialien zu einer Geschichte der Farbenlehre", idézi Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels; Sch. I. 141. Hogy Benjamin milyen súlyosnak tekintette az idézet mondanivalóját, arra nézve v.ö. levelét Gerhard Scholemhez, 1925. február 19-éről; B. I. 372.

megismerést megalapozó adottság, mint a filozófia megváltoztathatatlan alapeleme. Ehhez — a tiszta teoretikus szférában — az ismeretelmélet trónfosztására, vagyis a filozófia ismeretelméleti kiindulópontjának megsemmisítésére van szükség s ezzel összhangban arra, hogy a totalitás a filozófián belül is megőrizze virtuális karakterét. Benjamin *eszme*-kategóriája éppen ezt a célt szolgálja. (Látni fogjuk, hogy miközben Benjamin ismeret*kritikájával* hősies harcot folytat a polgári világ és gondolkodás feloldhatatlan antinómiáinak, fakticitásának minden ismeretelméleti elleplezése ellen, az elmélet mégis szükségképp a megváltoztathatatlanra csúcsosodik ki: az emberi phüszisz veszendőségére és az ennek analógiájára felfogott emberi történelemre, mint a hanyatlás természettörténetére.) A „Vonzások és választások"-tanulmánnyal szemben tehát a művészet elmozdul fontos, középponti helyéről, de hogy a művészetnek ez a helye nem volt önkényes, azt a szomorújáték sokféle módon bizonyítja. Először a filozófia tárgya, bizonyító anyaga a művészet marad, másodszor maga a filozófia is eltolódik — az ezoterikus esszé formájában — a művészet felé. Ezért van a tanulmány *stílusprogramjának* nagyobb jelentősége annál, mint hogy Benjamin, a század egyik legnagyobb német stílművésze az elméleti írásokkal szemben is formakövetelményeket állít fel. A filozófiát középnek tartja a tudomány és művészet között. Míg az elsővel az empíria kioltásának érdeke fűzi össze, addig a másodikkal az *ábrázolás* feladata.[86] Az ábrázolás követelményével s az ezzel összefüggő formaproblémákkal, a „kerülőút" módszerével, a traktátus diszparát elemekből összeálló mozaik-jellegével az esszé bizonyos fokig műalkotássá válik, a prózai formák egyikévé. A filozófiai kutatás tárgyát Benjamin ugyanis radikálisan megkülönbözteti az ismeretek összegyűjtésétől, a világ fogalmakra való felbontásától. A filozófia tárgya nem az egyedi, hanem a totalitás s azért módszere — gondolja Benjamin — *saját maga* ábrázolása. Ezzel *mint forma, adva van.* Integrális egysége közvetlen, de nem kikutatható. „Ha az integrális egység a valóság lényegében kikutatható volna, akkor úgy kellene a kérdésnek hangzani: mennyiben adtunk bármely válasszal máris oly választ, amellyel a valóság a kérdéseknek megfelel. Az erre adandó válasz előtt újból ugyanannak a válasznak kellene megismétlődnie olyanformán, hogy általa a valóság egysége bárminemű kérdésföltevéstől mentesüljön. A valóság mint létben való egység és nem mint fogalmi egység, kívül áll minden kérdésen."[87] Emlékszünk, hogy Benjamin nagyon hasonló megfontolások alapján tette „Vonzások és választások"-tanulmányában a művészetet az egység letéteményesévé. Az egység *teremtett* volta ott is visszaszorult. Itt világossá válik, hogy a totalitás csak úgy menthető meg, ha nem feladatnak, hanem adottnak tekintjük. Innen ered tudat és lét merev szembeállítása. Ne feledjük, hogy a tiszta gondolati szférában a tudat az aktivitás egyetlen hordozója, s e tiszta tudás már szükségképp töredékes vagy üresen generalizáló eredményeivel szemben Benjamin némi joggal fordul a „valóság önábrázolásának" művészi-filozófiai felidézéséhez. Ez — az eszme. A világ csak annyiban feladat, amennyiben az eszmék ábrázolásával s minden egyes eszmében objektív interpretációját, teljes képét kell adnunk. „A filozófiai ábrázolás ezzel magának a valóság megtalálásának folyamatává válik" — jellemzi a helyzetet Hans Heinz Holz.[88]

[86] V.ö. Ursprung . . .; Sch. I. 147.
[87] I. m. 144.
[88] Hans Heinz Holz: Prismatisches Denken; „Über Walter Benjamin", Suhrkamp, 1968, 64.

Benjamin elgondolását egyetlen — meglehet mesterkélt — hasonlattal lehet érzékeltetni. Olyan ez, mintha Lukács György a polgári gondolkodás racionalizmus-problémáját, amellyel a „Történelem és osztálytudat" „Eldologiasodás"-tanulmányában vetett számot, fiatalkori forma-kategóriájával akarná megoldani. Ismételten rámutattunk arra, hogy mennyire párhuzamosan fut Lukács és Benjamin *rendszer*-kritikája. Mindkettőjük végkövetkeztetése az a paradoxon, hogy a totalitás, mint teljesen megismert totalitás szükségképp túl akar lépni és szükségképp visszatorpan a tudat által konstruált világ határain. Lukácsnál tudvalevőleg ez a kritika a kontempláció kritikájává nő. Benjamin a kontempláción belül keresi a valóság megmentésének lehetőségét, a tudat korlátozó, beszűkítő intenciójától való felszabadulást, az empíria kötelékeinek feloldozását. „Művészi" megoldása annyiban nem egyedülálló, hogy számos, a rendszerrel szakító filozófus tartalmilag gyakran nagyon különböző műve öltött művészi formát — a német romantikusoké, Kierkegaaard-é, Nietzschéé, Bloché s Lukács „A lélek és a formák"-ja. De abban valóban csak az utolsóhoz hasonlítható, hogy *objektív* totalitás-kategóriát keres és állít a középpontba.

A valóság eszme-monászokból áll — mondja Benjamin —, a valóság eszmékből képzett intenciómentes lét. Intenciómentességét az embertől független, adott volta magyarázza. Az eszmét ábrázolni csak az empíria eszközével lehet, de az eszme viszonya az empíriához nem a vélekedésé, amely éppen az empíriából veszi bizonyítékait, meghatározását, hanem fordított: az eszme menti meg az empíriát. „. . . az eszme a fenomén objektíve virtuális elrendezése, a fenomén objektív interpretációja".[89] Valami tehát, ami nem létezik a fenomének világában, ami nem fogalma, nem törvénye, nem absztrakciója a fenoménnek, hanem lényege, reprezentációja, megörökítése. Ilyen művészi sokértelműséget, ilyen művészi *szimbolikát*, ilyen, éppen a művészetre jellemző fogalmi megragadhatatlanságot tartalmaz az eszme Benjaminnál. Eszmék sokaságáról beszél, de magától értetődőnek tartja, hogy minden egyes eszme önmagában teljesség, az egész valóságot magába foglalja. Ha egy pillantást akarunk vetni Benjamin elképzelésének forrásaira, akkor három helyet kell megjelölni. Platón ideatanát, amelyben az ismeret szintén nem azonos a valósággal, Leibniz monadológiáját, amely módszertani példát adott az eszme-világ berendezésére, s végül Benjamin saját korai nyelvfilozófiai koncepcióját.[90] Mint ott a név, itt az eszme, mint név, a megnevezésben adja lényegét, szubsztancialitását. Az eszme tehát — sajátos korrelációban Benjamin művészi allegória-elméletével — szimbólum. A filozófia nem beszélhet nyíltan — mondja Benjamin —, ezért önmegértésre kell hagyatkoznia. Ez a megértés bontakozik ki az eszme megnevezésével és ábrázolásával.[91] S hogy a helycsere teljes legyen, a titkokat leleplező allegorikus művészettel szemben a valóság e *megnyilatkozása*

[89] Ursprung . . .; Sch. I. 149.

[90] Rolf Tiedemann felhívja a figyelmet Goethe valóban jelentős hatására és Benjamin Ursprung-kategóriáját a goethei Urphänomen historizált változatának fogja fel. Ezzel azonban Benjamin antinómiái feloldódnak egy mindent átfogó dialektikában. Nem véletlen, hogy Tiedemann éppen a benjamini esztétika elemzésébe illeszti a fenti interpretációt, mert a műalkotás — saját határain belül — megszünteti az antinómiákat. Benjaminnál azonban a mű a Szomorújáték-tanulmányban háttérbe szorul és a formatendenciák nyomulnak előtérbe. Benjamin kategóriáinak dialektikus elemei, mindenekfelett totalizáló intenciója nem moshatja el a koncepció antinomikus jellegét. (V.ö. Tiedemann: „Studien zur Philosophie Walter Benjamin", Europäische Verlagsanstalt, 1965, 60. kk.)

[91] V.ö. Ursprung . . .; Sch. I. 152.

a *szép*, az allegória töredékességével[92] szemben az eszme — mint láttuk — a totális.

Benjamin tanulmányát nem szabad tehát allegóriának felfognunk, amelynek jelrendszerében a barokk a XX. századot jelenti. Sőt, a „beleérzés" kritikájában a legélesebben utasítja el azt a „patológikus szuggesztibilitást", amelyben *minden* kortársi érzéseket fejez ki.[93] Mégis: az ezoterikus téma és a szomorújáték eszméje beváltotta a hozzáfűzött reményeket, a monász a polgári élet egy átfogó koncepcióját foglalja magába s nem hieroglifa-merevséggel, hanem mozgalmas történelmi menetében csillan föl a hanyatlás teljes képe. Ennek kettős oka a történelmi tárgy és a történelmi módszer. A német szomorújáték eredete egyben olyan beállítottság, magatartás és világnézet egyik eredetvidéke, amely fontos változásokkal ugyan, konvencionális mezét levetve, teljesen profanizálódva, de megőrizte lényegét. Persze ez a lényeg — éppen mert ilyen állandónak bizonyult — kellőképp absztrakt, de az absztraktság ezúttal nem a tárgyalásmódban, hanem magában a kialakuló és megrögződő életté nyben, a polgári társadalom atomizálódott, Marx szavaival „absztrakt individuumának" a világra való reflexióiban keresendő. (Kétségtelen, hogy a barokk periódusában is jelen van a tipikus polgári válság legtöbb eleme. Azok az elemek viszont, melyek másutt 100—150 évvel késleltették a válságok kirobbanását, nincsenek jelen a pusztuló Németországban. Nincs ugyanis lehetőség osztállyá szervező társadalmi harcokra, gazdasági föllendülésre.) Benjamin a tanulmányban a barokk, a romantika és az expresszionizmus kapcsolatára utal. A tanulmányon kívül Hofmannstahl, majd később Baudelaire és Brecht vonatkozásában tár fel összefüggést, utat, vagy — ahogy mondja — találóbban: „csempészösvényt".[94] De ilyen összefüggések a szerző által kutatott témakörökön túl is föllelhetők. Így Adorno fiatalkori Kierkegaard-könyvében Benjamin alapján „a barokk és a kierkegaard-i filozófia mély korrespondenciáját" fedezi fel és bizonyítja meggyőzően.[95] Lukács pedig öregkori esztétikájában — szintén Benjamin nyomán — az allegóriában látja az avantgardizmus alapvető forma-karakterisztikumát.[96] A történelmi *módszer* lényegét Benjamin eredet-teóriája foglalja magában. Az eredet nem azonos a tényszerű keletkezéssel, sőt a tények világa gyakran nem is juttatja kifejezésre. A kutatónak kell kiválasztani a faktumok közül azokat, amelyek belső struktúrája lényegi. Mivel feladata, hogy az eszmében az egyedit — ellentétben a fogalom egyedijével — mint totalitást ismerje föl, nem a tények átlagát, a fogalmi általánosságot keresi, hanem az eszméhez tartozó tények szélsőségeinek körét kívánja megvonni. Az eredetkutatás ezek restaurációja, de olyan, amely szük-

[92] V.ö. i. m. 146. és 311.

[93] V.ö. i. m. 170. k.

[94] V.ö. Levél Hugo von Hofmannsthalnak, 1925. június 11-én; B. I. 384. kk; Pb, 135. kk. (ua. ChB, 106. kk.) Zentralpark; KP, 276. kk.; Mi az epikus színház?; KP, 182.

[95] V.ö. Th. W. Adorno: „Kierkegaard — Konstruktion des Ästhetischen", Suhrkamp 1962, 114. kk.

[96] V.ö. Lukács György: Az avantgardizmus világnézeti alapjai; „Művészet és társadalom", 450. kk.; „Az esztétikum sajátossága", 705. kk. Megjegyezzük, hogy a két fejtegetés Benjamin-interpretációja ellentétes abból a szempontból, hogy míg az elsőben Lukács a tanulmány tulajdonképpeni tárgyát pusztán „esztétikai ürügynek" tekinti egy avantgardista elmélet kidolgozására, s a két korszak, a barokk és az avantgarde között „magában véve sápadt, az akkori divat által mérhetetlenül eltúlzott analógiákat" lát (i. m. 450.), addig az „Esztétiká"-ban elismeri a barokk és a XX. századi válságperiódus közötti analógiák történelmi megalapozottságát. (V.ö. i. m. 705.)

ségképp bevégzetlen, lezáratlan. „Minden eredetfenoménben olyan alak határozódik meg, amelyben az eszme mindig a történelmi világgal áll vitában, mindaddig, amíg történelmi totalitásában ki nem teljesedik. Tehát az eredet nem emelkedik ki a tényállásból, hanem elő- és utótörténetére vonatkozik."[97] Az eszme-világba az elő- és utótörténet lehel életet, az pedig az eszme-világ „védett területére" jutva menekül meg. Az eredet *történelmi* kategóriája egészíti így ki Benjamin eszmemonadológiáját. S ezzel újabb fény vetül az eszmék virtuális jellegére. Az eszme csak *történelmi* távlatban, múltjának és jövőjének feltárásával válhat totálissá. A történelemnek viszont azért van szüksége az eszmék közvetítésére, mert Benjamin nem lát olyan felszabadító és reális jövő-alternatívát, amely elrendezné és értelmezné a történelem tényeit. Mivel a történelem folyamatos pusztulás és hanyatlás, tengerében az eszme-szigeteknek, e történelmi monumentumoknak kell őrizni a totalitást, összefogni azt, ami szétoldódik amott. (A filozófia e szigetekkel megint valami a műalkotásra jellemzőt vállal át.) Viszonylag stabil képződményeket akar szembeállítani a hanyatlásfolyamattal. Stabilokat formájuk szerint. De a történelmi folyamatba ezek csak úgy illeszkedhetnek be, ha tartalmuk a bukást fejezi ki. „Az eredet mint örvény áll a levés (Werden) folyamatában és ritmusába sodorja a keletkező anyagot."[98] A kérlelhetetlenül rezignált koncepciónak minden bizonnyal hátulütője az, hogy egyetlen ellentendencia nem illeszkedik bele. Benjamin nem értelmezi a reneszánszt, a klasszicizmust, a tragédia műfaját *csak* a görög antikvitásban tekinti értelmezhetőnek, Shakespeare-t pedig robusztus szomorújátékszerzővé stilizálja át.[99] A mű témája — elsősorban a reneszánsz megkerülésében — itt is segít, hiszen elég Dürerre, a német „reneszánsz" legnagyobb alakjára gondolnunk, elegendő egy pillantást vetnünk az épségben maradt régi német piacterek háborítatlan egységbe illeszkedő XIV., XV., XVI., XVII. századi épületeire, hogy belássuk, mennyire kétséges e kategóriát a német fejlődésre alkalmazni, s hogy mennyire cezúra nélkül áramlottak át a középkori forma- s gondolatvilág szétdarabolódott elemei Németország újkorába. S a német barokk szomorújátékban ez az átáramlás valóban a veszteséget mutatja. Ami előzőleg zárt közösségek funkcionáló hitvilága, itt téveteg hősök — magánemberek — melankolikus-heroikus képzelgése, ami előzőleg tartalommal telített forma, amelyben minden mozzanat hat és visszhangra talál a befogadó közösségben, az itt kiüresedik, de ezt leplezendő görcsösen őrzi a konvenciót, rejtvénnyé, titkos jelrendszerré válik, a megértés és átélés egyedüli s bizonytalan alapja a magányos szubjektum — a műben és befogadóban egyaránt. A téma tehát valóban védi a koncepciót. De az alig halványan körvonalazott alakok éles felismerőjének, aki zseniális pillantással fedezte föl Euripidész művében és Szókratész életében a szomorújáték születését, nagyobb oka van az ellentendenciák bravúros kikerülésére, vagy szükség esetén finom átértelmezésére. Ez az ok e tendenciák utótörténetében, helyesebben utótörténetük *hiányában* keresendő. S így kiviláglik, hogy minden allegorizálás nélkül

[97] Ursprung . . .; Sch. I. 162.
[98] I. m. 161. k.
[99] Egy korábbi — máig kiadatlan — kézirat, a „Szomorújáték és tragédia", még kifejezetten tragikus művésznek tartja Shakespeare-t. V.ö. Rolf Tiedemann: „Studien zur Philosophie Walter Benjamins", i. h. 73. Marxista periódusában azonban fenntartja, hogy „A tragédia a görögökkel keletkezik, hogy velük együtt hunyjon ki, és évszázadok múltán csak az ő ‚szabályaik' szerint éledjen fel." A műalkotás technikai reprodukálhatóságának korszakában; KP, 330.

Benjamin történelem-kutatásának nyílt *intenciója* a jelen megértése. A valóság intenciómentes — mondja Benjamin —, s ezzel elhatárolja magát a valóság fogalmi megkonstruálásától és elhatárolja magát egy lehetséges pragmatikus történelemfelfogástól. A valóság történelmi konstelláció — mondja Benjamin —, s ezzel visszahozza az intenciót. A múlt minden eleme a jelen felé fordítja arcát, a múltnak is csak az válik részévé, aminek vonásai ma is fölismerhetők. „A történelmi perspektíva elmélyítése . . . adja a totális eszméjét."[100]

4. Ha Benjamin eszme-koncepcióját a művészetfilozófia szempontjából vizsgáljuk, akkor derül fény legfontosabb értelmére. Az eszmék történelmi stabilitása az esztétika egyik alapvető problémájával harmonizál, a művészet „történelmietlenségével". A problémát Marx fogalmazta meg legjelentősebb esztétikai megjegyzésében, a „Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához" ama híres, töredékes passzusában, amelyben Homérosz mai átélhetőségéről, befogadásáról gondolkodik. „. . . a nehézség nem annak megértésében rejlik, hogy a görög művészet és eposz bizonyos társadalmi fejlődési formákhoz van kötve. A nehézség az, hogy számunkra még ma is műélvezetet nyújtanak és bizonyos vonatkozásban mércéül és elérhetetlen példaképül számítanak."[101] A művészet történelem meghatározta keletkezésének és a történelem által el nem pusztítható értékének, a műalkotás szociológiai és értékkarakterének ellentmondása mind a mai napig teljesen megoldatlan. A jelentős műelemzések persze elkerülhetik, vagy egy-egy mű maradandóságát vagy elavulását vizsgálva megoldhatják a maguk körében a dilemmát, de ha a századelő legnagyobb — Benjaminra is ható — műelemzőit, jellemző módon csupa művészettörténészt, Rieglt, Wölfflint, Dvořakot nézzük, azt látjuk, hogy a lehetséges vagy megvalósult fogalmi általánosítás széttörné vagy széttöri az elemzés egységét, önkéntelenül elkülönítvén és egymás ellen fordítván a történelmi-társadalmi és értékelő szempontokat. Lukács György és Walter Benjamin magát e dilemmát emelte a fogalmi általánosság szintjére. Lukács György 1910-es „Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez" című tanulmányában mondja ki nyíltan a művészet művészet voltából és társadalmi voltából, állandó és változó elemeiből, formájából és hatásából adódó ellentmondásokat.[102] Ez a nagyszabású vázlat véleményem szerint az esztétikai problémák egyre sürgetőbbé váló újragondolásának egyik legfontosabb forrása lesz. Mert az ebben az írásban fölvetett kérdések legnagyobb része nem vagy nem csupán az irodalomtörténeté, hanem elsősorban az esztétikáé. Az egyáltalán nem véletlen kategoriális tévedés itt nem részletezhető oka, hogy Lukács az *esztétika* területéről ebben a periódusában kiűzi a történelmet. „Ez az itt felállított ‚forma'-fogalom az esztétikának lehet fogalma csak, mely az egyes embert és azt a munkát, aminek rávaló hatását tanulmányozni akarja, kiveszi a históriai és társadalmi élet szövevényéből és a munkát állítja szembe az emberrel."[103] Elképzelése szerint az értékelő s nem történelmi esztétika, s a történelmi, de értékmentes szociológia szempontjait az irodalomtörténetnek s nyilván más művészetek történettudományának kell szintetizálnia. Valójában már azzal, hogy kimutatta, hogy

[100] Ursprung . . . .; Sch. I. 164.
[101] Marx—Engels Művei, 13. köt. 1965, 176.
[102] „Művészet és társadalom", 34—65. Ez a tanulmány csak magyarul jelent meg, s Lukács e problémához számos adalékot nyújtó korai könyve, „A modern dráma fejlődésének története" is. Így a hasonló problémák minden hatásösszefüggés nélkül merülnek fel a két gondolkodónál.
[103] I. m. 38.

a forma nemcsak esztétikai, hanem társadalmi kategória, mert anyaga az élet és alapja valamilyen világnézet, valamint, hogy a hatás nemcsak társadalmi, hanem esztétikai kategória is, mert a hatásra törekvés formáló elv, az egész probléma benyomult egy történelmi-társadalmi megalapozású esztétika területére. „A mi szempontunk tehát a forma és a hatás kölcsönös egymást befolyásoló viszonylatainak vizsgálata. És ez a vizsgálat megszünteti a két fogalom, illetve az általuk összefoglalt ténykomplexumok izoláltságát, egymásba ömleszti őket, új egységet hoz létre belőlük, azáltal, hogy mindegyiket minden vonatkozásban, mint egy folyamat megértési lehetőségének csak egyik oldalát tünteti fel, mely igazán valóságos és igaz csak a másikkal való egybeolvadása révén lehet."[104] Azok a megoldatlan kérdések, amelyeket Lukács fölvet s amelyek különböző súllyal az ilyen szintézis lehetőségének, a valóságos egység létrejöttének korlátait mutatják, egyben az *objektív* esztétika egyáltalában való lehetőségének kérdését is feszegetik. A figyelmes olvasó a kérdések alább következő, némileg interpretált ismertetésében észreveheti, hogy egy-egy kérdés megoldása vagy feloldása közé akkoriban s azóta is egész iskolák szerveződtek. 1. A véletlen, amely a művészet történeti-társadalmi megalapozását — hogy Adorno egy jóval későbbi, e problémával is foglalkozó tanulmányának kifejezésével éljek[105] — csak *post factum* teszi lehetővé. Egy a halál miatt félbemaradt mű, egy a megfelelő tehetség meg nem születése miatt hallgató korszak újra s újra megoldhatatlan problémák elé állítja az ugyanakkor elengedhetetlen történelmi megvilágítást, nem beszélve arról, hogy a történelmi karakterhez tartozó *folyamatosságot* ismételten megsemmisíti. 2. „A létezés ereje" — a forma, a stílus önereje, amely gyakran túllendít stílust, műnemet történelmi alapjain s egyenlőtlen fejlődése életben tartja annak látható pusztulása után is. Hadd jegyezzük meg, hogy ha ezt és az első problémát összekapcsoljuk, akkor előttünk állnak a történelmi esztétika nagy kérdései: hogyan lehetségesek hasonló körülmények között teljesen elütő irányzatok, miért fejlődnek különböző helyeken alig felfogható egyenlőtlenséggel különböző művészeti ágak, miért enyésznek el látszólag örökre nagy műfajok és miért örökéletűek látszólag mások. S ha a zene vagy a szobrászat, a regény és a vázarajz, a dráma és az ornamentika, a gobelin és a film létező vagy lehetséges történetfilozófiái a történelem és a műalkotás ismeretlen mélységeit mutathatják, s történelem és műalkotás egymás tükrében élesebbé válik, mégis, bármily szélesre nyitott világuk határain túl özönlenek az ily módon interpretálhatatlan művek — s persze a történelmi jelenségek is. Csakhogy míg az utóbbinál bizonyos keretek közt tekinthet a filozófus némely tényt történeti perspektívájából jelentéktelennek, addig esztétikai ítéletét nem befolyásolhatja ily módon erőszaktétel nélkül. Ezért a történelmi esztétikák történetfilozófiai mondanivalója egy fokkal mindig fontosabb és általánosabb, mint az esztétikai. 3. A művészet személyessége. Minden műben egy hasonlíthatatlan, egyszeri egyéniség mutatkozik meg. Ez is „megbontja" a történelmi folyamatosságot s vagy kiemeli a mű monadikus jellegét, vagy egy másik — a nehézségeket tovább növelő — oksági láncba igyekszik belehelyezkedni, a művész élettörténetébe. 4. A forma nemcsak társadalmi, hanem ki is válik a társadalomból, hiszen — remekmű esetén — nem enyészik el életalapjai elmúlásával. Sőt, az

[104] I. m. 46.

[105] Adorno: Zene és társadalom közvetítettsége; „Zene, filozófia, társadalom", Gondolat 1970, 438.

a mű, amelyben — Benjamin szóhasználatával — túlontúl nagy szerepe van a tárgyi tartalomnak, „amely nagyon is erős közösségben van a korhangulattal (tehát költő és közönség közös élményeivel), mely nagyon is erősen épít ezeknek közvetítő erejére, és így nem változtat át mindent tiszta formává, elavul, hatástalan, sőt érthetetlen lesz időknek múltával".[106] Míg az előző három pont mindenki számára problémát jelent, aki a történelmi kérdéseket relevánsaknak tartja az esztétikában, addig a negyedik már a művészet funkciójának egy meghatározott elképzelésével függ össze. Benjamin e kérdésben a „Vonzások és választások"-tanulmányban rokon módra, a „Szomorújáték"-ban már gyökeresen ellentétesen gondolkodik. Ahol a nézetkülönbség a legvilágosabban megmutatkozik, az a művészi alkotások *elavulásának* kérdése. Erre nemsokára rátérünk. 5. Végül minden objektív esztétika dilemmája: az esztétikai ítélet elengedhetetlenül *szubjektív* jellege. Az, hogy az esztétika nem kapcsolhatja ki személyes benyomásait, tetszését, élményét, hiszen a szubjektív befogadás az esztétikum objektív sajátossága. Kant, aki az esztétikai jelenségek e vonását elemzése súlypontjába helyezte, ezért, s nem művészi érzék vagy érdeklődés híján nem beszél sem egyes művekről, sem egyes művészekről, amikor a művészet helyéről beszél az emberi életben. Lukács pedig — pályafutása során utoljára s nyilvánvalóan Kant hatására — nyíltan kimondja: „. . . .olyan ember számára, akinek egészen ellentétes élményei vannak, teljesen hiábavaló minden finom és mély tárgyalása a dolognak: ezen a szubjektivizmuson sohasem fog túlemelkedni az irodalommal foglalkozó tudomány . . . ha valakinek ‚nem tetszik' Shakespeare, üres beszéd lesz számára a legmélyebb *Hamlet*-magyarázat is, mert az feltételez egy bizonyos élményt a *Hamlet*tel szemben, ami itt nincsen meg."[107] Ebből a tényállásból azonban nem a kanti hallgatásnak kell következnie, hanem a művészetről szóló írások „művészi" karakterének. Nem szabad művészetté válniuk, nem adhatják föl az objektív elemzés fegyvertárát, de végső alapjukat tekintve be kell vallaniuk értékítéletük szubjektivitását. Benjamin soha nem beszél e kérdésről, de mégis művészi ábrázolásmódjának újabb oka mutatkozik meg itt. Különösen akkor, ha meggondoljuk, hogy műveinek megformálása, stílustörekvése egész életében, baloldali fordulata után éppúgy, mint azelőtt, döntő számára.

A következőkben hosszan idézzük Benjamin egy 1923 végéről származó levelét, amelyben a „Szomorújáték"-tanulmányra készülve ő is a művészet és a történelem viszonyának végiggondolására kényszerül. „Az a gondolat foglalkoztat, hogy hogyan viszonyulnak a műalkotások a történelmi élethez. Számomra végérvényesnek tűnik, hogy nincs művészettörténet. Amíg például az emberi élet időbeli történésének összekapcsolása nemcsak a kauzálisan lényegit hozza magával, hanem anélkül a fejlődés, az érettség, a halál és az emberi élet egyéb kategóriái lényegében nem léteznének, addig egész másképp áll a helyzet a műalkotással. Ez lényege szerint történelem nélküli. Az a kísérlet, hogy a műalkotást beállítsák a történelmi életbe, nem nyit olyan perspektívákat, amelyek legmélyére vezetnek, ahogy például ugyanez a kísérlet a népeknél generációk perspektívájához és más lényeges rétegekhez vezet. A kurrens művészettörténet mindig csak anyag-történethez vagy forma-történethez lyukad ki, amelyhez a műalkotások csak példákat, mintegy modelleket kölcsönöznek. Maguknak a műalkotásoknak a története egyáltalán nem kerül szóba. Nincsen

[106] Lukács: „Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez", i. h. 57.
[107] I. m. 62.

semmi, ami egyszerre extenzíven és lényegi módon összekapcsolná azokat, mint ahogy a népek történetében a generációk leszármazási viszonya ilyen extenzív és lényegi kapcsolat. A lényegi kapcsolat a műalkotások között intenzív marad. A műalkotások ebből a szempontból a filozófiai rendszerekhez hasonlítanak. Az úgynevezett filozófia-történetek vagy dogmák — esetleg filozófusok — érdektelen története, vagy problématörténet, amely mindenkor azzal fenyeget, hogy elveszíti érintkezését az időbeli kiterjedéssel, és időtlen intenzív *interpretációba* megy át. A műalkotások specifikus történetisége éppen olyan, amely nem a ‚művészettörténetben', hanem csak az interpretációban tárul föl. Az interpretációban a műalkotások olyan egymás közötti összefüggései lépnek fel, amelyek időtlenek, és mégis történelmi jelentőségük van. Ugyanazok a hatalmak ugyanis, amelyek a kinyilatkoztatás világában (és ez a történelem) explozív és intenzív módon időbeliek lesznek, a zártság világában (és ez a természet és a műalkotások világa) intenzíven lépnek föl."[108] Látjuk: *ugyanazokból* a felismerésekből, amelyekből Lukács a különböző szférák érvényességét és az érvényesség korlátozottságát dolgozza ki, Benjamin éppen a negativitást hangsúlyozza. Nemcsak az *eszme* idomul a műalkotások világához, hanem a műalkotás ideális, zárt típusa is hasonul az eszméhez. Ugyanaz a történelmi történelmietlenség mindkettő fogalmában. S valóban, a levélben néhány sorral lejjebb már a „Szomorújáték" eszme-tanának első kifejtését találjuk. Az *interpretáció* köti össze a két szálat: „a műalkotások interpretációjának feladata a kreatúra-életet az eszmében összegyűjteni".[109] Ha visszagondolunk a kommentár és kritika jelentőségére a „Vonzások és választások"-tanulmányban, vagy előre, Benjamin egész művészetkritikusi és esztétikusi pályájára, az interpretációnak mindenütt kitüntetett szerepe van, kitüntetettebb annál, amit az az egyszerű tény magyarázna, hogy a szóban forgó művek — interpretációk. Benjamin nemcsak elvégzi ezt a munkát, hanem mintegy kiteljesíti ezzel a műalkotást. Nem arról a magától értetődő dologról van szó, hogy minden műalkotás befogadása interpretáció s a kritikus, esztéta a lehetséges interpretációk egyikét kidolgozza, tudatosítja s elfogadásra ajánlja, de nem is arról a szokásos helyzetről, hogy interpretációját, mint „objektívet", mint egyedül lehetségeset sugalmazza. Benjaminnál itt — (és a másik oldalon Gehlennél, akinél már az interpretáció problematikus volta kerül a művészetelmélet centrumába) — az *önálló* esztétika kialakulásának és fejlődésének egy lényeges, a művészet történelmében rejlő oka bukkan elő. A természetadta — szerves — közösségek folyamatos felbomlásával ugyanis — amelyek a befogadás közösségei is voltak — a műalkotás interpretációja növekvő mértékben problémává válik. Hegel vette észre azt a változást, hogy „a közvetlen élvezeten kívül most egyben ítéletünket is fölkeltik a műalkotások"[110] s ezt a művészet hanyatlásával hozta összefüggésbe. Benjaminnál hovatovább az interpretációnak megmentő szerepe van, akkor is, ha a közösség és a befogadás viszonyának tisztázását csak később — marxista alapokon — teszi feladatává. Csakhogy az interpretáció egyszerre menti meg és teszi problematikussá a művészetet. Ha elvileg lehetetlen, hogy minden egyes műélvező *közvetlenül* jusson el a mű formatartalmának mély — mindegy, hogy mennyire tudatosított — befogadásáig, az önálló interpretációig, akkor a művészet megmarad az emberi tör-

[108] Levél Florens Cristian Rangnak, 1923. december 9-én; B. I. 321. k.
[109] I. m. 323.
[110] Hegel: „Esztétika", I. Akadémiai 1952. 12. k.

ténet egyik legfontosabb tanúságtétele, de mint esztétikai képződmény, megsemmisül. S ha felteszem is a kortársi művek közvetlen befogadásának lehetőségét egy adott korszakban — ha ezt nem tenném, akkor a művészet szociológiai-történelmi értelmét is kétségbevonnám —, ezzel még nem mondtam semmit arról, hogy ez a befogadás sajátosan esztétikai jellegű-e, hiszen a művészetnek lehet vallási, politikai, reprezentációs, teljesen partikuláris és számos egyéb funkciója s kérdés, hogy ezek történelmi vagy szociológiai kiválogatása után még megtalálható-e egy olyan funkció, amely akár ezek szintézisére épül, akár elvonatkoztat ezektől, de mindenképpen autonóm, *esztétikai*. S a művészet funkciójának egy speciális, de alapvető jelentőségű kérdése, a régi műalkotások befogadhatósága ugyanúgy megoldatlan marad. A „Szomorújáték"-tanulmány az utóbbinak adja sajátos megoldását. A funkcionális dilemma más oldalai később kerülnek a középpontba. Benjamin tudja, hogy mindkét esetben a művészet maga válik problematikussá. Idéztünk már és fogunk is még idézni ilyen jellegű megjegyzéseket a „Szomorújáték"-ból. Most utalásképpen egy másik, *1936*-ban megjelent s a művészet funkciójával foglalkozó tanulmányából idézünk: „Ahogy ugyanis az őskorban a műalkotás kultikus értékében rejlő abszolút súly által elsősorban a mágia eszközévé lett, amelyet mint műalkotást bizonyos mértékben csak később ismertek fel, ugyanúgy válik ma a műalkotás a kiállítási értékben rejlő abszolút súly által egészen új funkciókkal rendelkező képződménnyé, amely funkciók közül a számunkra tudatosult, a művészi, emelkedik ki olyanként, amelyet később talán mellékesnek tekintenek majd."[111]

Az elmúlt korok művészetéhez való viszonyunk problémáját Marx kérdése veti föl: miért nyújt ma is műélvezetet a görög művészet? Válasza: „Miért ne volna az emberiség történelmi gyermekkorának, ott ahol legszebben kibontakozott, mint soha vissza nem térő foknak örök varázsa? Vannak neveletlen gyermekek és koravén gyermekek. Az ókori népek közül sokan tartoznak ebbe a kategóriába. Normális gyermekek a görögök voltak."[112] De feloldatlan válságokkal küzdő felnőtt elrontott, elpackázott gyermekkorra emlékezik. Ugyanúgy, ahogy mély kapcsolat állhat fenn a görög antikvitás, a reneszánsz, a felvilágosodás, klasszika stb. között, ugyanúgy kapcsolatot lehet fölfedezni a kései római művészet, a késő középkor, a barokk, a romantika és az avantgarde között. Mindkét kapcsolat-típus tudatos — de gyökeresen ellentétes. Míg az előbbieknél a *nembeli* fejlődés tudatosításáról van szó, addig az utóbbiaknál a rokonság felismerésének alapja a vigasztalan állandóság. A történelmi ember, a sorsát irányító ember helyett itt a természeti ember lép előtérbe. Az emlékezés módja is egész más. A *megoldatlan* válság teremt olyan helyzetet, amely mély pszichológiai, hangulati, gondolati s egyéb rokonságokat hagyhat meg, de eltűntek a tárgyi tartalmak, amelyekkel ezek az adott formában appercipiálhatók voltak. Ezért gyakran nem az eredeti mű marad meg, hanem életét részben az őrzi meg, hogy az analóg elemeket az új válságkor művésze saját művébe építi, részben pedig az interpretáció. Benjamin interpretációja a német barokk szomorújáték „koravén gyermekségét" mutatta meg. A két kontinuus „sor" joggal válthatna ki bírálatot, hiszen a művészet tudományának alapjaként a műalkotást újra csak példává, modellé, illusztrációvá degradálja. De itt nem is a művészettörténet egy lehetséges új rendező-

[111] Benjamin: A műalkotás technikai reprodukálhatóságának korszakában; KP, 312.
[112] Marx: Bevezetés „A politikai gazdaságtan bírálatához"; MEM 13, 176.

elvéről, hanem *történetfilozófiai* tendenciákról beszélünk, amelyek, ha messzemenően nem is kizárólagos érvénnyel, de a közvetlen műalkotás területére is behatolhatnak. A perspektíva, amelyben az ember saját magát történelmi mozgatóerőnek érezheti, s egy másik, amelyben a történelem puszta tárgyának, a rokon beállítottságok, érzelmek, hangulatok, gondolatok más-más körét jelöli ki. Ami itt az élet mély összefoglalása, ott talán nyavalygás, ami ott az életnek értelmet adó tett, itt néhány pózoló taglejtés csupán. Mégsem „következhet" történetfilozófiai álláspontból értékítélet a műre. Nemcsak azért nem, mert az esztétikai befogadásnak ez mindig csak egy mozzanata lehet, hanem azért is, mert a frontok a történelmi jövőhöz való viszonyon belül is bonyolultabbak: azt, ami lesz — az ember akarata és reménye szerint —, minduntalan korrigálja, ami van. Egyedül annyit lehet általánosságban mondani, hogy a jövőhöz való viszony nélkül a múlthoz sincs viszonyunk. Benjamint rezignált jövőképe hajtja a barokk szomorújáték interpretálásához. Az interpretáció eredménye: a polgári élet — *ami van* — nagy víziója. Később, amikor baloldali fordulatával a *van* mellé egy *legyen* is párosul, csökken a szerencsétlenség kierkegaard-i pátosza, de megmarad a program: a polgári világot kell kutatni, a ma megértéséhez a ma előtörténetét, s legyen az bármilyen, csak ebből lesz jövő. E ragaszkodás eredményeképp kutatása filozófiai előfeltevései, a megmaradó rezignáció és a krédó — van és legyen dualizmusa — némileg külön életet élnek a kutatástól magától, amelynek persze irányt csak ezek az előfeltevések szabhatnak. Benjamin magyar kötetének találó címére utalva, a kommentárt a prófécia menti meg.

A csak interpretációval feltámasztható műalkotás elavult. Művészileg eleve is problematikus volt, vagy problematikussá vált. Benjamin számára, aki a barokk „művészetellenes szubjektivitásáról" beszél, aki a barokkot és a romantikát „nem is annyira a klasszika, mint inkább a művészet korrektívumának" tartja, aki az allegória lényegével hozza összefüggésbe elavulását,[113] nagyon kétségesek a német barokk szomorújáték művészi értékei. Az következne-e hát ebből, hogy a történelmi tanulmány valamilyen okból a művészi alkotásokat tartaná egy korszak legbiztosabb dokumentumainak, s elvonatkoztatva azok művészi szándékától, pusztán mint ilyeneket használná fel? Benjamint a művészet mint művészet érdekli s a fenti lehetőségnél történelmileg is mélyebb formára bukkan, amikor e műalkotások művészileg problematikus voltában fedezi fel a történelmi adekvációt. Idéztük már azt a megjegyzését, amely szerint vannak olyan korszakok, amelyekben a legvalóságosabb művészet, a lezárt, izolált mű csak epigonizmus lehet. Ebben az összefüggésben eleveníti fel Riegl „művészetakarás" (Kunstwollen) kategóriáját. A spanyol és a német szomorújáték összevetésekor meggyőzően bizonyítja, hogy a spanyol magasabb művészi színvonala, lekerekítettsége, éppen a konfliktusok játékos-virtuóz lekicsinyítésén és legtöbbször egy hierarchikus fejedelmi világban való feloldásán nyugszik. Ott, ahol a kreatúra kreatúravoltát a német szomorújáték brutálisan és művészietlenül kimondja, a spanyol csak elleplezi azt a becsület, „az egyedi szubjektum absztrakt sérthetetlenségének" (Hegel) motívumával.[114] A kerek mű *szükségszerű* epigonizmusa vagy felszínessége Benjamin gondolkodói stílusának megfelelő romantikus és túlzó gondolat. Ára: Benjamin, a század legnagyobb német kritikusa egész életében jóformán figyelemre sem méltatta Thomas Mannt. Hosszan lehetne sorolni az ellenvetéseket, ame-

[113] Ursprung . . .; Sch. I. 358., 299., 308. Az utóbbi kettő magyarul, KP, 147., 156.
[114] I. m. 205.

lyek azonban mind csak szükségszerűségét vonnák kétségbe s nem a tendencia létét. Ha Lukács kimondta fiatalkori vázlatában a művészet esztétikai és történelmi megítélésének antinómiáját, akkor Benjamin ugyanazt a konkrét elemzés módszertani alapjává teszi. Mert a történelmi adekváció nála nem alapoz meg művészi értéket s a művészi érték — történelmileg adekvát — fogyatékossága vagy hiánya nem űzi ki a művet a művészet területéről. Míg Lukácsnál esztétika és művészetszociológia külön szféra — az egyiknek a forma, a másiknak a hatás az alapkategóriája — s a kettő szintézisét új szférában, a művészettörténelemben kell megkísérelni, addig Benjaminnál most már nyíltan esztétikai problémaként *is* megjelenik a kettősség azzal, hogy a formát a műtől függetlenül is értelmezi. Lukácsnál a mű lényege a forma, de a formát a *remekmű* konstituálja. Ezért olyan döntő számára egész esztétikai gondolkodásában az *elavulás*. Szerinte az elavulás a történelem esztétikai ítélete. Megítéli, hogy teljesen formává vált-e a mű, mert ha nem, legyen tartalma révén saját korában bármily fontos, semmivé válik.[115] Lukácsnál e művében a történelmi folyamat esztétikai jelentősége a döntő, hiszen az idő itt csak kirostálja mindazt, ami nem „a végső emberi vonatkozások sémáit"[116] és így nem a mindig átélhetőt adja. Marxista esztétikai gondolkodásában a maradandóság és elavulás folyamatának történelmi vonatkozása kerül előtérbe. Ezért az általunk is idézett zseniális Marx-gondolatot Homéroszról nemcsak arra használta, hogy az avantgardizmussal vívott csatákban — Révaitól Ottwaltig — a feje fölött forgassa, hanem valóban kulcs volt a számára. Az objektiváció, a mű kitüntetett szerepe a korai esztétikai írásban az, hogy az élet végső vonatkozásait állítsa szembe az élettel, kései esztétikájában pedig az, hogy a partikularitásból kinőve az ember nembeli fejlődését örökítse meg. (Nincs helyünk annak elemzésére, hogy a történelmi és esztétikai szempontok megoldatlanul válnak külön e nagy összefoglalásban is. Azt azonban le kell szögeznünk, hogy magának az alapgondolatnak, annak, hogy a művészet tanúságtétel az ember nembeli lényegéről, meghatározó jelentősége van a jelen tanulmány esztétikai álláspontjára.) A forma a remekműben mindenképpen az élet legmélyebb tartalmait őrzi meg. Benjamin ezzel szemben három dolgot állít: 1. ha a forma nem személyes tehetségtelenség miatt nem jut sikerre a műben, akkor e sikertelenség is mélyrehatóan világít meg életényeket; 2. a forma, amelyet a korban meglevő eszmék konstituálnak, létezik, függetlenül attól, hogy teljességgel kitöltik-e az egyes művek vagy sem; 3. végül vannak olyan formák is, amelyekben eleve csak problematikus mű jöhet létre. A forma meghatározza tehát a műveket, de élete nem azonos azok életével. Benjamin gondosan dolgozza ki az összefüggéseket. Így megkülönbözteti a forma megtestesítését, ami a választott költők dolga, a forma kifejezésétől, ami gyakran markánsabb a gyengébb műveknél.[117] „A forma eszméje ... nem kevésbé élő, mint a konkrét költészet ... Úgy, ahogy minden nyelvi forma — a szokatlan, az elszigetelt is — nemcsak annak bizonyítékaként fogható fel, aki őt megalkotta, hanem mint a nyelvi életnek és mindenkori lehetőségének dokumentuma, úgy mindenfajta művészeti forma tartalmazza — sokkal lényegesebben, mint minden egyes egyéni mű — a művészet egy bizonyos objektív szükségszerű megformálásának mutatóját. Ez a szemlélet a régebbi kutatás előtt már csak

[115] Vö. Lukács: „Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez", i. h. 52.
[116] I. m. 58.
[117] Ursprung ...; Sch. I. 175.

azért is el volt zárva, mert a formaelemzést és a formatörténetet elkerülték."[118] E formakoncepció viszonya a remekműhöz: „. . .a lényeges művek, ha nem jelenik meg bennük először és mindjárt a nem (Gattung), mint ideál, akkor kívül állnak a nem határain. Jelentős mű vagy megalapozza, vagy megszünteti a nemet és a tökéletes mű egyesíti a kettőt." De: a tragikus vagy a komikus a művel egyenértékű képződmény, amely nem összemérhető. Nem igénylik, hogy maguk alá rendeljék e műveket. Ezek az eszmék akkor is fennállnának, ha egyetlen tiszta tragédia vagy komikus dráma nem létezne.[119]

A műalkotás és forma e kettősségének bevezetése megszünteti az esztétikának azt a jellegzetességét, hogy a remekművek formatana legyen. Mozgó esztétika ez s mindaz mozgásterületéhez tartozik, ami az emberi életben valaha is művészetként funkcionált. Az esztétika ezzel a *kritikához* közelít — Benjamin sohasem különböztet meg a kritikától független esztétikát. Az esszéforma, az egyes művek kommentárja, interpretációja, az immanens műelemzésből kinövő teória az esztétikai rendszer lehetőségét is tagadja, s a művészetfilozófia adekvát formájává az elmélyült kritikát teszi. „Németországban 100 év óta minden mosdatlan tárca kritikának adhatja ki magát s ezért kétszeresen szükséges, hogy a kritikai szó visszanyerje hatalmát. A kijelentést és az ítéletet meg kell újítani. Csak a terror lehet úrrá az irodalmi expresszionizmuson, a nagy festői alkotás ezen majmolásán. Ha az ilyen megsemmisítő kritikában adva van a nagy összefüggések ábrázolása — másképp nem juthatna a végére —, akkor a pozitív kritika feladata, inkább mint eddig, inkább, mint ahogy az a romantikusoknak sikerült, hogy az egyedi műalkotásra korlátozódjék. Mert a nagy kritika feladata nem az, ahogy általában gondolják, hogy a történelmi ábrázolás segítségével oktasson, s összehasonlítások segítségével műveljen, hanem az, hogy elmélyedve megismerjen. Számot kell adnia a művek igazságáról. Ezt a művészet nem kevésbé követeli meg, mint a filozófia" — olvassuk a tervezett folyóirat, az „Angelus Novus" 1922-es beköszöntőjében.[120] Műalkotás és forma kettős elve a kritikát megmenti a kettősségtől, attól a kényszerű és máig általános kritikai módszertől, amely külön méri fel a mű tartalmát és a formát. (E pillanatban mindegy, hogy a kettéválasztást a kritikus szemérmesen elleplezi, vagy durván, hol a „tartalom", hol a „forma" prioritása nevében kimondja, vagy hogy végül egzakt tudományossággal darabolja szét és rakja össze újra a művet.) Nyilvánvaló, hogy e kritikusi módszer célja, hogy akkor kiáltsa el éljenét, ha a forma és a tartalom *fedi* egymást. Benjamin koncepciója teoretikus hátteret ad annak, ami ezzel szemben minden nagy művészetkritikus mindenkori gyakorlata volt, hogy bírálatukat a mű formanyelvébe s formaproblémáiba gyökereztessék. A művészet — forma. Láttuk, e végső elv tekintetében teljes az egyezés Lukács többször idézett vázlatával. Azért lehet a formafogalomba szubszumálni az összes tartalmi kérdéseket — mondja Lukács —, mert „minden forma az élet értékelése, ítéletmondás az élet felett, és ezt az erejét és hatalmát onnan meríti, hogy legmélyebb alapjaiban mindig világnézet. Ha bármelyik formát végső lelki gyökeréig analizáljuk, a világnézethez kell megérkeznünk. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy az irodalom egy világnézet kifejezésére jött létre, mégkevésbé azt, hogy minden forma csak egy világnézetet képes kifejezni, hanem csak annyit, hogy minden

[118] I. m. 166.
[119] I. m. 160.
[120] Az „Angelus Novus" c. folyóirat bejelentése; Sch. II. 275.

forma eredeti és egységes világot elrendező erejét az alapját képező világnézettől kapja."[121] Lukács mint megoldandó problémát veti fel, „nem gyakorlat megkövesülése-e az, amit formának szoktunk nevezni, ami a prioriként áll szemben az élet jelenségeivel, a megformálandóval?"[122] Ezt a gyakorlatot azonban elsősorban a maradandóság által igazolt kristályosodási pontokon vizsgálta. Ezért jelentett mindig nehézséget az Adyról, Thomas Mannról, Szolzsenyicinről írott nagy kritikák ellenére még saját magának is esztétikai elmélete kritikai konzekvenciáit levonni.[123] Benjamin a világnézetre alapuló formát teljes joggal terjeszti ki a problematikus formára, legyen az problematikusan megvalósuló, vagy alapjában problematikus. Azt mondhatnánk az előbbi Lukács idézetet variálva, hogy — szimptomatikus esetben — egy forma képtelenségét a világ elrendezésére is a világnézettől kapja. A gondolatjelek közé zárt feltétellel újra fölbukkantak az esztétikai-kritikai gondolkodás „egzaktságának" végső határai. Mert, hogy mit nevezek esztétikai értelemben szimptomatikusnak, ahhoz az egyéni élménytől a korbéli hatáson keresztül a történetfilozófiai intencióig számos előfeltétel szükségeltetik. Benjamin kritikai-esztétikai elméletének újdonsága, hogy előfeltételeibe — és így kategóriái felépítésébe is — beszámítja azt, hogy a polgári társadalom túlnyomórészt problematikus művészetet hoz létre. Egyszerre hangsúlyozza a létrehozás történelmileg adekvát és a létrehozott problematikus voltát.

5. Benjamin a barokk világnézeti válságot két egymással összefüggő nagy formaproblémában ragadja meg. E kettő a szomorújáték és az allegória. Eredetük és formává fejlődésük egy feloldatlan ellentétre épül, arra, hogy a barokk — miközben teljesen átalakultak az élettartalmak — ortodox módon ragaszkodik az egyházi formák megvalósításához. A vallásos formán *belüli* megújulás nagy középkori lehetőségei, az eretnekmozgalmak, lázadások megszűntek, mert a vallási tartalmak fokozatosan eltávolodtak az ember életvezetésétől.[124] De megmaradt a szükségszerűség tudata, és ezzel megmaradt a vallás tekintélye. Csakhogy ez a szükségszerűség maga is alapjaiban változott meg. „Ahol a középkor a világtörténet ingatagságában és a kreatúra mulandóságában az üdvösség útját látja, ott a német szomorújáték eltemetkezik a földi élet vigasztalanságában."[125] A szükségszerűség kegyelme helyett a puszta teremtettség állapota. Az allegorikus szomorújáték formaproblémája — mondja Benjamin — a *kontemplatív* szükségszerűség kibontakozásával függ össze.[126] A német szomorújáték morális komolysága soha nem engedte meg az e szükségszerűségből eredő morális konfliktusok játékos összezsugorítását, vagy reflexív végtelenné tágítását. Ezért kapcsolja össze a problematikus forma a napi élet immanenciáját a hitélet transzcendenciájával. De az eszkatológia üdvtörténetét egy természetanalógiákkal alátámasztott hanyatlástörténet váltja föl. Ezzel a mítosz helyébe a történelem lép, de olyan történelem, melyet a természet allegorizál. „A természet arculatára a ‚történelem' a mulandóság

[121] Lukács: „Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez", i. h. 44.
[122] I. m. 55.
[123] Egy ritka személyes vallomásában 1918-ban így vall erről: „. . . nem vagyok kritikus, mert engem csak a forma végső kérdései, a szimptomatikus sikerek és hibák érdekelnek; azt mondhatnám: a művészet axiológiája és történetfilozófiája, nem maguk a művek". Kiknek nem kell és miért Balázs Béla költészete? „Magyar irodalom — magyar kultúra", 136.
[124] V.ö. Ursprung . . .; Sch. I. 196. kk.
[125] I. m. 198. k.
[126] V.ö. uo.

jelírásával van felírva. A természet-történelem allegorikus fiziognómiája, melyet a szomorújáték alkalmaz a színpadra, valójában csak rom. Érzékileg ezzel vonult be a történelem a színtérre. Éspedig ilyen alakjában a történelem nem az örök élet processzusaként, hanem inkább a feltartóztathatatlan bomlás folyamataként jelentkezik."[127] Az elpusztuló phüszisz ezért válik az allegóriában a természet legfontosabb tényévé, s *ez* a természet a történelem analogonjává. A klasszicista szimbolikában a természet más oldala kerül előtérbe, a szervesség, a növekedés, a kibontakozás, a fejlődés — s mindezzel együtt az egyszer elkövetkező pusztulás. Ha a történelem valóban folyamatos hanyatlás, akkor Görres joggal mondja: itt hegy- és növénytermészet, ott eleven emberi történelem. Benjamin így ír: „Míg a szimbólumban a hanyatlás felmagasztalásával a természet transzfigurált arculata a megváltás fényében nyilatkozik meg egy pillanatra, az allegóriában a történelem facies hippocraticája megdermedt őstájként tárul a szemlélő elé. A történelem csírájában meglevő időtlenségével, szenvedésével, elhibázottságával egy arcban — nem, egy haláfejben ölt alakot. S amennyire igaz, hogy ebből hiányzik a kifejezési mód minden ‚szimbolikus' szabadsága, a megformálás minden klasszikus harmóniája, s ugyanakkor minden emberi — úgy ebből a természetbe visszahanyatlott alakból nem csupán az emberi létezés természete szól általában, hanem rejtélyes kérdésként az egyes ember életrajzi történetisége is. Ez a magva az allegorikus szemléletnek, ez a lényege a történelmet a világ szenvedéstörténeteként bemutató barokk világi expozíciónak; *s ez csupán a világ hanyatlásának állomásain bír jelentőséggel.*"[128] (Kiemelés — *R. S.)* A színre lépő történelem mindjárt lényegtelenné válik, a szenvedés dekorációjává. Ideje benne csak a végórához közeledésnek van. A történelem: rekvizitum — mondja Benjamin. E teremtett történelem a kreatúra története, a szomorújáték hőse a kreatúra. A történelem összeszorul, színhelye az udvar, reprezentánsa a fejedelem — a zsarnok vagy a mártír — s egyedül az cselekszik, aki cselt sző. A történelmi aktivitás: az intrikus racionális manipulációja, amely a kreatúra kiszámítható érzelmein alapul. A bukás magából a világból s nem az ember tetteiből következik, oka a kreatúra állapota és nem cselekedete. Ebből következik, hogy a morál kilendül a darab súlypontjából s allegorikus keretté válik.[129] Valóban semmi sem hasonlít e formában a tragédia formájához, s Benjamin nagyon élesen megkülönbözteti a két műfajt. Már Lukács többször idézett tragédiaelméletében is megjelenik egy másik lehetőség: „De a valóság, a történelem istenei hirtelenek és önfejűek. Becsvágyukat nem elégíti ki a tiszta megnyilatkozás szépsége és ereje. Nem csupán nézői, irányadói s befejezői akarnak lenni teljesedésüknek. Belenyúlnak önkényesen a sors fonalának rejtélyesen világos szövevényébe, s értelmetlenül áttekinthetővé és tervszerűvé bogozzák. A színpadra lépnek s megjelenésük az embert bábbá, s a sorsot gondviseléssé alacsonyítja — a tragédia súlyos tettéből a megváltás tétlenül elért ajándéka lesz."[130] Nos, a szomorújátékban vigasztalanul, a gondviselés megnyugtatása nélkül, az üres világba tér vissza isten. De ezzel a tragikus hős erkölcsi világrendjét a misztikus erkölcsön túli, szent erényekkel teljes világrendje váltja fel. A szomorú-

[127] I. m. 301. Magyarul KP, 149.
[128] I. m. 289. k. Magyarul i. m. 135.
[129] V.ö. i. m. 182., 207. kk., 214. kk.
[130] Lukács: A tragédia metafizikája; „Utam Marxhoz", I. 57. Könyvem lezárása után került elő Lukács György kéziratos hagyatékából a *nem-tragikus* drámai formával foglalkozó tanulmánya, amely alapvető ellentmondásban áll tragédia-elméletével és ugyanakkor megdöbbentő egyezéseket mutat Benjamin szomorújáték-koncepciójával.

játék egyik legfontosabb figurája a szent, a vértanú, csakhogy a misztériumjátékokhoz képest szekularizálva, a pátosz mellett a hiábavalóság érzésével. Említettük, hogy Benjamin szerint valójában csak a görögség mítoszokból épülő tragédiája valódi tragédia. Világos, hogy ez az extrém álláspont a legszorosabban összefügg azzal, hogy Benjamin a halálba hanyatló történelem világnézetét nemcsak elemzi, hanem vallja is. *Ez* a történelem valóban nem csihol ki magából tragédiákat, ennek a történelemnek az alakjait nem a szenvedély, hanem a melankólia lelki baja hajtja. Ezen a szemüvegen át Hamlet melankolikus hős. „Melancolia illa heroica" — mondja Melanchthon. A heroizmus az állapothoz nem illő érzelemben, a jelentőségteljes szomorúság hangulatában van. Heroikus egy vigasztalan állapotot minden következményével együtt vállalni és kimondani, s ha már megoldást nem, akkor mankót sem keresni. A jelentőségteljes és vigasztalan szomorúság nem keres semmi más jelentőségteljeset — innen az allegória bizonytalan tárgyi sokértelműsége. „Itt bármely személy, bármely dolog, bármely viszony tetszőlegesen jelenthet bármi mást. Ez a lehetőség megsemmisítő, mégis igazságos ítéletet mond a profán világról: olyannak jellemzi, ahol a részletek alapjában véve nem is olyan fontosak. De — s főleg annak számára, akinek jelent valamit az allegorikus írásexegézis — teljesen világos, hogy a jelentés kellékei épp valami másra utalásuknál fogva olyan hatalmat nyernek, amely révén e kellékek nem mérhetők össze a profán dolgokkal, hanem magasabb síkra emelkednek, s akár szentté is avatódhatnak. Az allegorikus szemléletben a profán világ rangja emelkedhet vagy el is értéktelenedhet."[131]

A „Vonzások és választások"-tanulmány szemléletével ellentétben a művészet a barokk allegóriában túllép a szépen s túllép a befejezettségen. „Az allegorikus intuíciói mezején a kép töredék, runa. Szimbolikus szépsége elillan, minthogy a hittudomány fénye éri. A totalitás hamis látszata véget ér, mivel az eidosz kialszik, a hasonlat jobblétre szenderül, s benne a kozmosz kiszárad. A megmaradó hervadt rébuszokban van a felismerés, ami még a megzavarodott töprengő számára megfogható. A klasszicizmusnak *lényege* szerint nem adatott meg, hogy észrevegye az érzéki, szép phüszisz rabságát, befejezetlenségét és torzó voltát. Ám a barokk allegória éppen ezt szórja elénk elrejtve tobzódó pompájában, korábban nem sejtett hangsúllyal. A művészet problematikájának mélyreható megsejtése — s ez korántsem csak rendi kényeskedés volt, hanem vallásos skrupulus is, amely a művészettel való foglalkozást, a ‚szabad órákra' korlátozta — a művészet reneszánsz öntörvényűségének visszahatásaként lépett fel."[132] Látjuk tehát, hogy a művészet oda tart, ahol előző nagy tanulmányában még a művészet „fölötti" szféra helyezkedik el. Csakhogy e korban a transzcendencia még nagyobb részt kér az életből, mint később. Ne felejtsük, elsősorban protestáns irodalomról van szó, s Max Weber joggal figyelmeztet arra, hogy a reformáció nem felszabadította az életet az egyház uralmától, hanem másfajta egyházi uralommal helyettesítette — éppen egy sok tekintetben már formálisat pótolt az életmódot kisajátítani igyekvő egyház uralmával.[133] S ha Weber a kapitalista szellem egyik legfontosabb eredeteként elemzi a protestantizmust, amelyben az élet ugyan a transzcendenciára irá-

[131] Ursprung . . .; Sch. I. 298. Magyarul KP, 145. k.
[132] I. m. 300. Magyarul i. m. 147. k.
[133] Vö. Max Weber: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus, Siebenstern Taschenbuch, 1965, 30.

nyul, de *éppen ezért* a világon belüli feladat az emberek mindennapjait *racionális, hivatásszerű* részcselekvéssé szervezni, akkor ebből a szempontból Benjamin könyve Weber művének ellendarabja, mert ő a protestantizmust s azon belül annak egy másik irányát a polgári élet és gondolkodás egy más típusának eredeteként ábrázolta. A reformáció egyszerre szigorította meg az egyház követelését az emberrel szemben és robbantotta fel az egyház közösség-jellegét. Weber úgy jellemzi a predesztináció tudatának következményét, mint „az *egyedi individuum* hallatlan belső *elszigetelődését*".[134] Finom és mély megkülönböztetése szerint a kegyelmi állapotról csak kétféleképpen bizonyosodhat meg az ember, „*vagy* az isteni hatalom edényének *vagy* eszközének tartja magát. Az első esetben vallási élete a misztikus érzelmi kultúrához hajlik, a másodikban az aszkétikus *cselekvéshez*. Az első típushoz Luther állt közelebb, a másodikhoz tartozott a kálvinizmus."[135] Az első bizonyossága a bensőség, a második bizonyossága objektív. Weber, céljainak megfelelően az utóbbival foglalkozott. Németország XVIII. századának lutheránus szomorújáték-szerzőiben viszont az előbbi szekularizálódott. Szekularizálódott, mert a hittudomány fénye nemcsak a világon belüli feladat útját nem világítja be, hanem a világon túli megoldást is csak pislákolva. A művész, hősei és az a közönség, amit a mű feltételez, elbizonytalanodott csodavárók. De legyen a vallás bármily reszketeg lámpás, mégis egyedül ez világítja meg a sötétet.

Mindez a barokk világa. A teológiai konvenció, az udvar nem drapéria, „Melancoley" a misztériumjátékokból átszármazott és átalakult ábrázata nem maszk, amelyet leszaggatva örök arc néz velünk farkasszemet. De a német barokk is a polgári világ genezise s kimutatható benne egy jellegzetes polgári fiziognómia, méghozzá a történelmi csőd miatt már e korai pillanatban is minden illúzió nélkül. Hadd csoportosítsuk most ebből a szempontból a fent leírtakat: 1. A kreatúra magányos. Elszakadt minden természetes közösségétől s ellentétben a normális korai polgári fejlődéssel s ezzel előlegezve a kései polgárság szituációját, virtuális közösségeket sem nem teremt, sem nem álmodik maga köré. A politikai cselekvés közössége föl sem merül számára, hiszen e nemben csupán intrikát s manipulációt lát. Egyedül a negativitás közössége „létezik", az egymástól elszigeteltek közös hangulata és élménye, az, ami miatt az allegória értő s tudó közösségre találhat. 2. A kontemplatív szükségszerűség világképe. A szükségszerűséget két dolog alapozza meg (de nyilvánvalóan a kettő közül a második dominál): az isteni elrendelés és a természettörvény. Nyoma sincs itt a korai polgári filozófiák természettörvény-felfogásában mutatkozó nagy terveknek — a társadalmi aktivitásnak, amely elhárítja az akadályokat e törvény funkcionálása elől s annak a szellemi aktivitásnak, amely előítéletektől, babonáktól menten ismeri fel a törvényt tiszta formájában. A komtepláció kevésbé aktivitás itt, mint analógiákból felépülő tudás, a végső értelmetlenség megértése. A vallási aktivitás megváltást garantáló értelme nem létezik már, de 3. megmarad a transzcendencia. A merev ragaszkodás a vallási konvencióhoz csak különösen éles formában veti föl a fennálló antinómiát. Láttuk: korántsem a mindennapokban gondtalanul belesimuló üres kon-

[134] I. m. 122. Itt nem vehetjük figyelembe, hogy ez a belső elszigetelődés átmenetileg a külső közösség legnagyobb mérvű megerősödésével járhatott együtt — akár Kálvin krisztokráciájában, akár a protestáns szektáknál.

[135] I. m. 130. V.ö. még Ernst Bloch: „Thomas Münzer als Theologe der Revolution", Aufbau-Verlag, Berlin 1960, 104. kk.

venció ez. Benjamin joggal hangsúlyozza, hogy a barokk allegória nem a kifejezés konvenciója, hanem a konvenció kifejezése.[136] S a jellegzetesen barokk éppen az, hogy magát e konvenciót még nem kezdte ki a kétely. Ami túlmutat ezen, az a kontemplatív szükségszerűségbe belevetett elszigetelt teremtmény *vallásos szükséglete*. Végül 4. az emberi élet halálba hanyatlásának megoldhatatlan s örök dilemmája. Itt nem a tény maga, hanem súlya, az életben játszott szerepe az, ami történelmileg meghatározott, s ami a maga részéről újra megalapozhatja a vallásos szükségletet. „Az örökkévalóság gondolata a legerősebben mindig is a halál forrásából táplálkozott" — mondja Benjamin egy későbbi írásában.[137]

6. A transzcendencia és az allegória összefüggésére Benjamin előtt és után sokan hívták fel a figyelmet.[138] A legnyomatékosabban és legáltalánosabban Lukács György, kései tanulmányaiban és esztétikájában. Tőle származik a vallásos szükséglet termékeny kategóriája s elméletében az allegorizálás a művészet talajáról sarjadt hatalmas és a művészet egész történetén végighúzódó tendencia, amely a művészet defetisizáló küldetése, „szabadságharca" ellen irányul. Benjamin allegória-elmélete ezzel szemben szigorúan ragaszkodik a német barokk allegóriához, még szigorúbban, mint ezzel párhuzamos drámaelmélete a XVII. századi szomorújátékhoz. Méltánytalan volna tehát „összemérni" a két — különnemű — elemzés eredményét. Mégis, meg kell vizsgálnunk, hogy mennyiben lehetnek Benjamin fejtegetései egy általános allegóriaelmélet részei, s mivel éppen Lukács illesztette be ezeket egy ilyen teóriába, érintenünk kell az ő gondolatmenetét is. Az alább következő kritikai megjegyzések azonban abba a nehézségbe ütköznek, hogy nem született még meg Lukács öregkori esztétikájának az az analízise, amely egyszerre mutatná meg felszabadító hatását és megoldatlan problémáit — heterogén rétegeit. Ilyenformán egy kiragadott részlet problémáinak jelzése szükségképp megalapozatlan marad. Ami Lukács allegória-elméletében kérdéses, az főképp arra vezethető vissza, hogy könyve e részében egy tisztán esztétikai-filozófiai szemszögből világítja meg a kérdéseket s a történelmi nézőpontot áthárítja az esztétika e mű határain kívül nehezen elképzelhető „történelmi materialista" részére.[139] Ha igaz az, amiben az allegória minden teoretikusa megegyezik, hogy az allegória elavul, akkor itt a történelmi szempontnak dominálnia kellene. Valóban, az allegóriát Lukács jórészt negatív meghatározásokkal írja körül s legfőbb érdeke, hogy minden meghatározás a szimbolikus megformálásmód pozitív jellegét domborítsa ki. Goethe allegória-felfogása van rá a legnagyobb hatással s bizonyos mértékig benne marad abban a körben, amelyet Benjamin így jellemez: „A klasszicizmus profán szimbólum-fogalmával egyidejűleg alakul ki spekulatív ellendarabja, az allegória fogalma . . . Az allegória új fogalmának spekulatívként jellemzése már csak azért is jogosult, mert ténylegesen ama sötét háttér gyanánt szolgált, amelyből a szimbólum világa fényesen kiemelkedhet."[140] Ezzel az allegória a vallás irányában éppoly határterületévé válik

[136] V.ö. Ursprung . . .; Sch. I. 298. k. Magyarul KP, 146.

[137] Benjamin: A mesemondó. KP, 106.

[138] Az allegória és az allegóriaelméletek történetének rövid összefoglalását lásd Hans-Georg Gadamer: „Wahrheit und Methode", J. C. &. B. Mohr, 1965, 66. kk.

[139] Azokból az egész műben rendszeresen ismétlődő megjegyzésekből, amelyek az esztétika dialektikus materialista és történelmi materialista részének dialektikus szétválaszthatóságára utalnak, v.ö. ehhez pl. „Az esztétikum sajátossága", II, I. h. 627.

[140] Ursprung . . .; Sch. I. 283. k. Magyarul KP, 128. k.

az esztétikai mimézisnek, mint amilyen a partikularitás irányában a kellemesség. Az allegória pozitív meghatározása arra az igaz, általános megállapításra szorítkozik, hogy mindig transzcendencia, vallásos szükséglet kifejeződése. Ezzel nem tudtunk meg semmit arról, hogy miért funkcionált művészetként. S ugyanígy a művészet történetét semmiképpen sem alapozhatja meg, hiszen minden néhány alaptendencia sémájába rendezett művészettörténelemre igaz Benjamin bírálata, hogy a művészet történetírása illusztrációs anyagává süllyed. Végül a műkritikát sem alapozhatja meg — maga Lukács sem oldotta meg azzal a Kafka-rejtélyt, hogy kimutatta az allegorizáló megformálást.[141]

Két olyan kérdéskör van véleményem szerint, amely az allegória elmélete számára döntő jelentőségű. A *közösség* történetfilozófiai és a *befogadás* művészet- és történetfilozófiai kérdéséről van szó. Az allegória és az allegorizált között nincs meg az a belső egység, mint a szimbólum és a szimbolizált között. De ez — mint a műalkotások esetében minden — nem ítélhető meg tisztán objektív kritériumok alapján, s csak funkciójával, befogadásával együtt vizsgálható. Ezzel azonban máris relativizáltuk e kategóriákat. Minden allegória megértése nehézségekbe ütközik azoknak, akik nem ismerik az adott allegorikus jelrendszert. Ez a jelrendszer általánosságban tartalmilag meghatározhatatlan. Hogy hamarjában a legkülönbözőbb példákat soroljuk fel, lehet az szokásrendszer, valamilyen tan, például szekta-tételek, mítoszok, a Biblia ismerete, s lehetnek egészen speciális ismeretek. A példák, amelyek vég nélkül tágíthatók — így a keleti művészetek irányába —, még az allegóriának csak egyik típusát jellemzik, azt, amelyben elvileg feltételezhető a műbe rejtett ismeretanyag teljes megértése. Ez azonban csak zárt közösségekben képzelhető el, ahol az allegorikus ábrázolás nem is válik *problémává*, s ha tudatosul, akkor mint a művészet (vagy az attól még sokáig el nem különített retorika) technikája. Ezért gondolom, hogy hatalmas történelmi cezúra választja el a funkcionáló közösségek *allegóriáit* a polgári világ „közösségmentes társadalmának" *allegorizálásától*.[142] De ezzel a zárt allegória is fokozatosan megszűnik s az allegorizálás mint formateremtő *tendencia* — soha be nem végzett tendencia — marad meg. Ez a fokozatosság is minden bizonnyal részben a szerves és zárt közösségek tényleges megszűnésének fokozataival és megszűntük tudatosodásával, részben pedig virtuális közösségek épülésével és omlásával függ össze. (A fokozatos megszűnésnek az sem mond ellent, hogy az átmeneti időben az allegóriával belső lényegük szerint affinis művészetek vagy műfajok születnek, mint a balett vagy éppen a szomorújáték.) Az allegória számára a közösség léte nem kérdés. Ez a közösség a primitívtől az arisztokratikusig a legkülönbözőbb lehet, de kétségtelen, hogy a mű befogadása meghatározott, egyértelmű benne. Itt még számtalanszor előfordul, hogy az allegória—szimbólum ellentét tulajdonképpen úgy jelentkezik, mint — Benjamin kategóriájával élve — a tárgyi tartalom és a valóságtartalom ellentéte. Saját korában a mű allegóriaként funkcionál és később óriási tudományos erőfeszítések kellenek hozzá, hogy eredeti értelmüket feltárják. De — miközben a befogadó számára mindaz az ismeret eltűnt, ami egykor a mű mögött állt — előtűnik szimbolikus jelentése és jelentősége. A természetadta közösségek transzcendens kozmosz alatt működnek.

[141] V.ö. Franz Kafka vagy Thomas Mann?; Lukács: „Világirodalom", II, 224. kk.

[142] Egy marxista történelmi közösségelmélet nagyszabású vázlatát — részben Marx nézeteinek összefoglalását és meggyőző interpretációját, részben továbbfejlesztését — lásd Fehér Ferenc „Az antinómiák költője (Dosztojevszkij és az individuum válsága)" c. könyvének „Az individuum válsága" c. fejezetében, Magvető 1972, 5. kk.

Ha már különválasztható ideológiai közösségek épülnek rájuk, akkor azok legtöbbször részben vagy egészben szintén a transzcendenciára irányulnak – gondoljunk csak a katolikus egyház hatalmas középkori közösségére. Ezek a jólismert tények jelzik, hogy magának a transzcendencia kategóriájának is olyan történelmi értékelésére van szükség, amely annak mindenkori immanens feladatából, világon belüli küldetéséből indul ki. Ezen az alapon *nem* lehet egységes sémát kialakítani a transzcendencia funkciójáról az emberi életben.

A közösség problémája az *allegorizálásban* is meghatározó jellegű, de éppenséggel mint probléma. Az allegória kiindulópontja a *létező* közösség, az allegorizáló tendenciák vagy keresik ezt a közösséget, de keresésükről nem véve tudomást, létezővé stilizálják, vagy elvesztéséből, nem-létéből konstruálják meg e felismerés – szintén létezővé stilizált – negatív közösségét, a „családtalanok óriás családját", mint Kosztolányi mondta. A befogadók számára most jelentkeznek nagy erővel azok a nehézségek, amelyek tudatosítják az allegorizálás művészi problematikáját. De jelentkezik egyszersmind a „beavatottak", az ugyanazt érzők vagy beleérzők, az ugyanazt gondolók vagy belegondolók nagyerejű ellentámadása. A közösségnélküliség és a közösségkeresés antinómiája hozza felszínre az allegorizálás antinómiáját, amely lappanghatott a régi allegóriákban, csak éppen soha nem került napfényre, mert ezek saját korukban – és ez a saját kor Európán kívül itt-ott csökevényesen akár a mai napig is eltarthat – egyértelműek voltak, allegória és allegorizált belső egységét a zárt közösség belső egysége helyettesítette, utóéletük pedig vagy nem volt, vagy nem-allegorikus utóéletük volt. Ez az ellentét – mint sokan elmondták már – a meghatározatlan sokértelműség és a szigorú, közvetlen egyértelműség között van. Ellentét – mondjuk –, de hozzá kell tennünk: a zárt allegóriák *nem* ellentétként funkcionálnak. Dante számára a „betű szerinti és allegorikus" nem antinómia.[143] Az ellentét csak a német klasszikában és romantikában tudatosodott. Kétségtelen, hogy minden allegorizálásban transzcendencia működik. (Mondani sem kell, hogy van transzcendens jellegű szimbolikus megformálás is, csakhogy ott nem szükségszerű ez a viszony.) De ez nem jelenthet rendezőelvet, mert azzal, hogy a transzcendencia a polgári életben lassan megszűnik a mindennapok szerves része lenni, egymással homlokegyenest ellentétes transzcendencia-fogalmak jönnek létre. Funkciójuk *vagy* a transzcendálhatatlannak felismert polgári világon belül van, *vagy* éppen a világ meghaladhatóságát hiposztazálja. Lehet hagyományos istenhit vagy magánvallás, jelentheti isten – mint Blochnál láttuk – éppen a világon belüli megoldást, elszakadhat teljesen az istenképzettől és megalapozhatja a legkülönbözőbb ideologikus közösségfogalmakat. Maga a proletariátus is – mozgalom nélkül – számos történelmi korszakban a történelmi jövő szempontjából így funkcionál. Ha csak Benjamin két kedves művészére, Gide-re és Brechtre gondolunk – s mindkettejüknél kétségtelenül kimutathatók allegorizáló törekvések –, elmegy a kedvünk attól, hogy az allegorizálás alapján fogjunk össze műveket s művészi szándékokat. Másodszor az allegorizálás önmagában nem jelenthet értékítéletet, bár – a régi allegóriával szemben – már nem lehet stílusteremtő. (Baudelaire-rel kapcsolatban ezt éppen Benjamin mutatta ki.[144]) Mindig előfordulhat – de igazi művészi sikerrel csak a legnagyobbaknál, így Baudelaire-nél vagy Kafkánál –, hogy éppen az allegorizáló ábrázolás

[143] Dante: A vendégség; „Dante Alighieri Összes Művei", Magyar Helikon, 1965, 185.
[144] V.ö. Zentralpark; KP, 290. k.

és tárgya közötti belső feszültség válik titkos tárgyává, s ezen a fantasztikus kerülőúton születik meg a mű belső egysége. Kétségtelen, hogy mind a romantika, mind az avantgarde művészi produktumainak mély hajlama van az allegorizálásra. A jelen pillanatban — marxista romantikaelmélet és avantgardeelmélet híján — csak azt a benyomásomat mondhatom ki, hogy az allegorizálás mégsem lehet e művészi és ideológiai komplexumok megértésének kiindulópontja. Már csak azért sem, mert úgy tűnik, hogy e komplexumokon *belül* is antinomikus irányzatok állnak egymással szemben. Az allegorizálás pedig nem *egy* totális formaelv, hanem egymástól teljes mértékben elütő formakoncepciók eleme lehet. Mindezek a megjegyzések nem intonálhatnak allegóriaelméletet.[145] Feladatunk csak az volt, hogy az allegória és az allegorizálás helyét kijelöljük. Ha helyes a kettő közötti éles cezúra feltételezése, akkor a barokk allegória a fordulóponton áll. Elemei még jórészt a zárt allegóriák világából valók, s technikailag maga is ilyen allegória marad, de formastruktúrája gyökeresen új. A struktúra ugyanis számot vet az allegória bizonytalan-sokértelművé válásával, a befogadás jellegének fordulatával és növekvő nehézségeivel. Ez a fordulat egyértelműen kiderült Benjamin elemzésében, még akkor is, ha mérhetetlenül gondos, de sohasem unalmas filologizálása itt-ott eltakarja azt. Ezt fejezi ki a *rom* funkciója a barokk művészetben, amit joggal hangsúlyoz: a rom, miközben allegorikusan előrevetíti az ember és a történelem sorsát, ítéletet mond saját magáról, a művészetről is. Az allegória a barokkban válik töredékessé. A dologi a személyessel, a töredék a totálissal egyenlő hatalommal áll szemben, ha az allegória áll szemben a szimbólummal — mondja Benjamin.[146] Először most válik az allegória *tudatos* válságtermékké, amely, mint befogadókra, a válság felismerőire s átélőire számít. A tipikus barokk allegorikus műfaj, a szomorújáték, nem játék, ami szomorúvá tesz, hanem szomorúak játéka — definiál Benjamin. Elutasítja tehát az arisztotelészi poétika Lessingnél is kísértő modern félreértelmezését, amely a drámai műfajokat a pszichológiai hatásból próbálja levezetni. Mégis, ellentétben a tragédiával, amelyben a néző egy tett végrehajtásának befogadója és bírája, a szomorújáték a nézők szomorúságára apellál. *A szomorújátékot a nézőből kiindulva lehet megérteni.*[147] Ebben van ennek az allegorizálásnak a rejtett előfeltétele, a közönség a szomorúság világnézeti állapotában jelentkező tudása, beavatottsága. „A szomorúság úgy érzi, hogy teljesen a megismerhetetlen által ismerszik meg."[148] Ebben a szomorúságban egy elszigetelt *individuum* viszonya mutatkozik meg a világhoz. Ha Benjamin a görög polisz bomlásában véli felismerni a szomorújáték kezdeményeit, akkor éppen ebből a korszakból, az elszigetelt individuum, a magánember kialakulásának nagy és félbemaradt történelmi születés-pillanatából[149] említhetünk példát e metafizikus szomorúság megjelenésére is. Euri-

[145] Ehhez a megfelelő terjedelmen kívül az előmunkálatok is hiányoznak. Megoldását hoz részletes közösségtipológiára, egy ehhez kapcsolódó befogadáselméletre, valamin műfajelméletre volna szükség és mindezeknek az allegóriák s allegorizáló művek behatóformaanalízisében kellene helyükre találniuk. Fel kellene tárni az egyes művészeti ágak (például a festészet, vagy a líra) nagyfokú allegorizáló hajlandóságának okát, a kifejezetten allegorizáló művészetek vagy műfajok mibenlétét s azt, hogy más művészetek (mint a szobrászat) miért kevésbé affinisek az allegóriára.

[146] V.ö. Ursprung . . .; Sch. I. 311. Magyarul KP, 161.

[147] V.ö. i. m. 241.

[148] I. m. 349.

[149] Az athéni polisz bomlását, mint ilyen folyamatot, Heller Ágnes elemezte „Az arisztotelészi etika és az antik etosz" c. könyvében, Akadémiai, 1966, 25. kk.

pidész Oresztészére gondolok az azonos című drámában. S mint ott a megzavarodott népgyűlés jelenete világosan bizonyítja, a közösség felbomlása áll e jelenség mögött. Benjamin tanulmányának minden kérdése mögött is a közösség áll. Történetfilozófiai szempontból ennek vetülete az esztétika szférájában a befogadás. Két korai fő művében hol nyíltan, hol rejtetten minduntalan felbukkan ez a két kategória. Benjamin későbbi munkásságában, ahol a közösségek felbomlása a közösségek újrafelépítésének reményével együtt merül fel, ez a kettő rendezőelvvé válik.