

FOGARASI GYÖRGY

## Olvasás – háttal a jövőnek

WALTER BENJAMIN AZ ANGOL ROMANTIKUSOK FELŐL

Walter Benjamin enigmatikus szövegeinek romantikus gyökereit sokan vizsgálták. A vizsgálatok elsősorban a német hagyományra összpontosultak, és a jénai romantika irodalomelméleti spekulációinak beható elemzéséhez vezettek. Ez teljesen érthető egy olyan kritikus esetében, aki disszertációját a német koraromantika kritikafogásából írta. Friedrich Schlegel és Novalis mellett legfeljebb Goethe és Hölderlin neve bukkan fel a Benjamin romantikaképét vázoló kritikai irodalomban.<sup>1</sup> Ugyancsak kevés csodálkoznivaló van azon, hogy a francia költészet is intenzív figyelemben részesült, hiszen a szerző Baudelaire-elemzései és párizsi képekkel átszőtt roppant projektuma (a *Passzázatok*) kellő alapot nyújtanak egy ilyen irányultsághoz. Abban, hogy az angol romantikusok még csak átmenetileg sem kerültek a kutatás fókuszába, szintén nincs semmi meglepő. Benjamin – egy-két utalást leszámítva – sohasem foglalkozott velük, nem írt róluk, és (nyilvánosan legalábbis) olvasni sem olvasta őket. Pedig Baudelaire Poe-fordításain (mindenekelőtt *A tömeg emberén* vagy a Dupin-trilógián) keresztül hamar eljuthatott volna az allegória és a szimbólum (illetve a fantázia és a képzelet) coleridge-i megkülönböztetéséhez vagy a nagyvárosi embertömeg wordsworthi leírásához. Erre azonban nem kerített sort. Aki tehát az angol romantikus költészet felől olvassa írásait, alighanem tévúton jár: egy nem létező összefüggésre, egy koholt konstellációra mutat rá, s valójában egy nem létező szöveget, egy nem létező Benjamins olvas. Mivel azonban éppen maga Benjamin fogalmazta meg annak követelményét, hogy új és új együttállásokat fedezzünk fel a világban (vagyis „azt olvassuk, amit soha nem írtak”), minden kockázat ellenére sem szeretnék meghátrálni ettől a feladattól.

Lássuk tehát az angolokat, majd Benjamin néhány szövegét. Benjamin szövegeinek egyik legfontosabb motívuma fogalmazódik meg abban a sokszor citált kijelentésben, amely *A műfordító feladata* című esszéje elején olvasható, és az olvasó (vagy befogadó) figyelembe vételenek határozott mellőzését követeli meg minden exegézistől. „Soha, egyetlen műalkotás vagy műforma megismerése szempontjából sem bizonyul gyümölcsözőnek a befogadó fél figyelembevétel. [...] Mert a vers sosem az olvasónak szól, a kép nem a nézőnek, a szimfónia nem a hallgatóságnak”.<sup>2</sup> Benjamin eme kijelentését kritikusai gyakran olvasták a modern alkotásesztétikák jellegzetes esszencializmusának megnyilvánulásaként. Vajon milyen megvilágításba kerül ez a megfogalmazás az angol romantika felől? Az angol hagyomány olvasói-

<sup>1</sup> Lásd például az alábbi tanulmányválogatást: Beatrice Hanssen és Andrew Benjamin (szerk.): *Walter Benjamin and Romanticism*. (New York–London, Continuum, 2002).

<sup>2</sup> Walter Benjamin: „A műfordító feladata”, ford. Tandori Dezső, in Uő: *Angelus Novus* (a továbbiakban: AN), szerk. Radnóti Sándor (Budapest: Magyar Helikon, 1980), 71.; „Die Aufgabe des Übersetzers”, in Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften* (a továbbiakban: GS), szerk. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991), IV/1: 9.

nak akár ismerősen is csenghet Benjamin állítása, hiszen a posztromantikus poétikák közt nehezen találni többet idézett kitévelt John Stuart Mill megfogalmazásánál, miszerint a költészet „magánbeszéd” (*soliloquy*), méghozzá véletlenül „meghallott” vagy „kihallgatott” (*overheard*) magánbeszéd.<sup>3</sup> Mill elgondolása a modern angol költészetre intenzív hatást gyakorló romantikus, Percy Bysshe Shelley nézeteire támaszkodik, s voltaképpen nem is más, mint frappáns parafrázisa Shelley *A költészet védelme* című esszéjének, melynek egyik leghíresebb pontján a lírikus éppen efféle, magában beszélő alakként jelenik meg: „Csalogány a költő, ki a sötétben ülve énekel, hogy édes dalával magányát enyhítse; hallgatói pedig láthatatlan dalnok dalától megbabonázott emberek, akik ellágyulnak és meghatódnak, de nem tudják, mitől vagy miért.”<sup>4</sup> A romantikus líra alapvető jellemvonása fogalmazódik meg ebben az allegóriában. A költő egyedül, egymagában, saját kedvére énekel. Amit dalában szövő tesz vagy megszólít, ehhez a magányhoz tartozik, nem valamilyen ténylegesen jelenlévő másik. Ez kölcsönöz ódai jelleget az angol romantikus költészet legtöbb lírai darabjának. A költő az olvasás „most”-jában nem tényleges olvasóihoz szól, hanem róluk tudomást sem véve egy fiktív, halott vagy jelen nem lévő lény felé fordítja figyelmét és róla-hozzá beszél. Az olvasók így mintegy a beszéd „kihallgatóivá” válnak, hiszen anélkül hallgatják vagy olvassák, hogy ezt a beszédet vagy jelenetet valaha is bárki nekik címezte volna. Az olvasók mondhatni a lírai én privát világának alkalmi kukkolóivá válnak, a „negyedik fal” modern színházi paradigmájának megfelelően.<sup>5</sup> Az ő szemszögükből a költészet mindenképpen elforduló, averzív, aposztrofikus beszédnek mutatkozik. Shelley ódái mellett Keats óda-ciklusa is világosan példázza ezt az olvasóközönségtől elfordult beszédhelyzetet. De az angol romantikusok első nemzedéke is számos példával szolgálhat, akár Coleridge, akár Wordsworth írásművészetére gondolunk. S még ahol az aposztrofikus közvetítettség nem is jelenik meg a címben (a megszólítás vagy a műfaj feltüntetésével), ott is érvényben lehet az ódai modalitás. Shelley *Mont Blanc*-ja tűnik ilyen esetnek, vagy a *Tinterni apátság* Wordsworthtól, aki a vershez írt jegyzetében éppen erre hívta fel a figyelmet. Röviden tehát: a romantikával a költői beszéd aposztrofikussá válik, és a modern költészet meghatározó árama, úgy tűnik, ragaszkodik ehhez a modalitáshoz.<sup>6</sup> Yeats például a századfordulón egyértelműen e romantikus közvetettség mellett foglalt állást: „A költő [...] sosem közvetlenül szól, mintha reggelizés közben beszélne valakihez.”

<sup>3</sup> John Stuart Mill: „Thoughts on Poetry and Its Varieties”, *The Crayon* 7 (April 1860), 95.

<sup>4</sup> Percy Bysshe Shelley: „A költészet védelme”, ford. Bart István, in *Hagyomány és egyéniség (Az angol esszé klasszikusai)*, szerk. Ruttkay Kálmán, Ungvári Tamás (Budapest, Európa, 1967), 240–241.; Percy Bysshe Shelley: „A Defence of Poetry”, in *Uó: Poetry and Prose*, szerk. Donald H. Reiman, Sharon B. Powers (New York–London, Norton, 1977), 486.

<sup>5</sup> A színházi analógia Mill leírásában is jelen van (elgondolkodtató párhuzamot alkotva a publikálás vagy forgalomba hozás mozzanatával), és nála is a „negyedik fal” elvéhez vezet: „Minden költészet magánbeszéd. Elmondhatjuk, hogy a költészet, amit melegen sajtolt papírra nyomtatnak és könyvesboltokban árulnak, beöltöztetett és színpadra állított magánbeszéd. [...] A színész tudja, hogy van közönsége; de ha úgy is játszik, mintha tudná, akkor rosszul játszik” („Thoughts on Poetry and Its Varieties”, 95).

<sup>6</sup> Ebben áll az aposztrofé „történelmi” jelentősége, melyre először Jonathan Culler tanulmánya hívta fel a figyelmet: „Aposztrophé”, ford. Széles Csongor, in *Helikon* 2000/3, 370–389. Culler a fejtegetés elején Northrop Frye-t idézi, aki a posztromantikus költészet aposztrofikus beszédét így jellemezte: „A lírikus rendes körülmények között úgy tesz, mintha magában beszélne, vagy valaki máshoz [...] A költő úgyszólván *háttal fordít* hallgatóinak” (372; saját kiem.). Cullert azonban később jogos kritika

Ha a romantikával színre lépő modernitás *elfordult* az olvasótól, akkor a posztmodern irodalom éppenséggel *visszafordulni* látszik hozzá. Hogy ez a visszafordulás a költészetet sem hagyta érintetlenül, azt egy amerikai költő, Billy Collins versei példázhatják. Collins nemcsak hogy kiszól olvasójához, de gyakran épp kettejük viszonyáról alkotott elképzeléseit osztja meg vele. *Az olvasó portréja müzlievés közben* (*A Portrait of the Reader with a Bowl of Cereal*) című verse a költőt és olvasóját éppen „reggelizés közben” jeleníti meg, provokálva mindazokat, akik még osztanák Yeats előbb idézett véleményét a költői beszédmód közvetettségéről. S ha valaki esetleg nem ismerné a modern poétika „magas” eszméjét, Collins a biztonság kedvéért mottóba is teszi Yeats kijelentését. (Az előbb, igazság szerint, ezt a mottóba tett idézetet idéztem.) A vers a napfényben úszó asztal üde látványának leírásával, egy laza, kötetlen életképpel érzékelteti azt a nyugodt, családias légkört, amely költő és olvasója együttlétét övezi. A költő csendben eszeget és bámészkodik: vagy a szemközt ülő olvasót nézi, vagy kipillant az ablakon, és a vonuló felhőkre réved. Olykor a reggeli lapok olvasásába merül, az olvasó pedig, ha szüksége van valamire, otthonosan kiszolgálja magát. Többnyire szótlanul reggeliznek. Ha viszont a költőnek netalán mondandója támad, egyszerűen odafordul az olvasóhoz, az pedig, felfüggesztve a müzlievést, készségesen figyel. Ezzel a gondolattal ér véget a vers.

then I will lean forward,  
elbows on the table,  
with something to tell you,  
and you will look up, as always,  
your spoon dripping milk, ready to listen.<sup>7</sup>

[*Portrait*, 25–29]

A költő abbahagyja a nézelődést vagy újságlapozgatást, az olvasóra szegezi tekintetét, és megtörve a csendet, minden különösebb akadályoztatás nélkül, a lehető leghétköznapibb módon kezd beszélni hozzá. Mint ember az emberhez. Nem a „magas” művészet képviselőjeként, hanem mint a tömeg embere, akit nem érintett meg semmilyen fennkölt elhívás vagy ódai eszmény.

Ez a gesztus fölöttébb különös konstellációt eredményez, ha felismerjük, hogy a posztmodern közvetlenség bizonyos szempontból a fentebb stíl ellen forduló romantikus költészet prózai irányultságához tér vissza. A nép emberéhez a nép tagjaként szóló költőben maga a romantikus költő éled újjá, aki Wordsworth meghatározása szerint soha nem is volt más, mint „ember, ki emberekhez szól” (*a man speaking to men*).<sup>8</sup> A modernista elitizmussal polemizáló posztmodern költészet ezt a romantikus felfogást visszahangozza, s amikor parabázisaival, kiszólásaival szétzilálja a fikciót, valójában ezt a prózaiságot (a romantikus iróniát) lépteti ismét érvénybe. Adódik tehát a feladat: magyarázatot találni arra, hogy a romantika

---

érte, amiért nem különítette el világosan az elfordulás mozzanatát a megszólításétól, s így tudta nélkül valójában nem az aposztróféről, hanem az adresszálásról írt tanulmányt. Lásd J. Douglas Kneale: „Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered”, in *Rhetorical Traditions and British Romantic Literature*, szerk. Don H. Bialostosky – Lawrence D. Needham (Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press, 1995), 149–166.

<sup>7</sup> Billy Collins: *Picnic, Lightning* (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1998), 4.

<sup>8</sup> *The Prose Works of William Wordsworth*, szerk. W. J. B. Owen – Jane Worthington Smyser (Oxford, Clarendon Press, 1974), 1. köt., 138.

miképpen lehet egyszerre a populista közvetlenség letéteményese (vö. a költő „ember, ki emberekhez szól”) és az elitizmus bölcsője (vö. „csalogány a költő”, „sosem közvetlenül szól”). Más szóval, hogyan lehetséges, hogy a romantikus költészetet – tényleges olvasóihoz való viszonyát illetően – egyszerre tekintsük adverbív és averzív, oda- és elforduló beszédmódnak, azaz epitaifikusnak és ódainak? Ha a modernizmus és a posztmodernizmus története a költő „el-vissza” fordulása szerint artikulálódik, akkor miképpen gondoljuk el ezt a mozgást *egyazon* korszakon belül, a romantikában, e történet „eredeténél”? Egy már biztos: nem gondolhatjuk el történetként, nem lokalizálhatjuk a korszakolás diakrón elve szerint.

Mit jelent ez? Mit jelentene narrativizálni a beszéd „el-vissza” mozgását? És hogyan lehetséges nem narratív módon számot adni róla? A hagyományos retorikák az elfordulást olyan trópusnak tekintették, amely által a szónok a beszéd egy meghatározott pontján figyelmét a tulajdonképpeni hallgatóságról egy figurális hallgatóságra irányítja. Ez a fordulat legtöbbször (de korántsem mindig) az új, figurális közönség megszólításában érhető tetten. Ha Wordsworth *Tinterni apátságát* vesszük példának, akkor a vers két pontján fedezhetjük fel ezt a gesztust: a Wye folyó, illetve a hűg-barát (Dorothy) megszólításakor. Amennyiben az olvasótól való elfordulás alakzat, annyiban lokalizálható esemény a beszéd folyamatában. Mint ilyen, diakrón artikulációs elemként működik (fázisokra bontja, történetté szervezi a szöveget), s közvetve a szöveg szinkrón tagolását is végrehajtja (elkülöníti és összeköti a különböző beszédszinteket). A figyelem tulajdonképpeni és figurális tárgyának szétválasztása annak feltételezésével lehetséges, hogy a beszélő minden egyes elfordulása valójában csak megjátszott gesztus, része egy olyan színjátéknak, amelynek tényleges címzettje mindvégig változatlan marad. A költő úgyszólván „kacérkodik” olvasójával, amikor színleg másnak csapja a szelet. Yeats és Benjamin kortársa, Georg Simmel, a modernitás tetőpontján éppen az itt elemzett „el-vissza” mozgásban vélte felfedezni a csábítás lényegét. A kacér nőről adott leírása akár a modern költő jellemrajza is lehetne: „A köznapi kacérsághoz tartozik a jellegzetes, félig elfordulva, a szem sarkából küldött pillantás. Elfordulást jelez, melyhez azonban egyszersmind futó odaadás is kapcsolódik: a figyelem egy pillanatra a másikra irányul, akit azonban ugyanebben a pillanatban a fej és a test ellentétes iránya vissza is utasít. Fiziológiailag sohasem tarthat ez a pillantás néhány másodpercnél tovább, így az odafordulásban már elkerülhetetlenként benne rejlik az elfordulás is”.<sup>9</sup> A kacérság a posztromantikus költészethez hasonlóan kettős gesztikulációt, kettős beszédet feltételez, s e két beszéd szint elkülönülése Simmel leírásán belül a test és a tekintet irányultságának pillanatnyi szétválásában érhető tetten: míg a test *elfordul* a csábítás tényleges kiszemeltjétől, addig a tekintet futólag *odafordul* hozzá, jelezve mintegy, hogy a korábbi címzett, impliciten ugyan, de továbbra is megmarad, s az újabbak csupán figurális helyettesítői a csábítás tényleges célpontjának: „játék ez, amelyet Neked játszom el, azért foglalkozom ezekkel a dolgokkal, mert Te érdekelsz”.<sup>10</sup> A kacérság eme jelenetéhez azonban egy lényegi bizonytalanság is hozzátartozik. Soha egyetlen szerelmes sem mondhatta száz százalékgig magáénak azt a biztos meggyőződést, hogy elforduló kedvese még mindig neki szánja gesztusait. Ki a megmondhatója annak, hogy amikor a futólagosan odapillantó tekintet végül követi a test mozgását, és maga is elfordul, továbbra is megmarad-e a korábbi címzett címzetti státusa? Hogyan tehetünk különbséget tényleges és megjátszott elfordulás között? Hiszen a csábítás roppant titokzatossága is épp abból ered,

9 Georg Simmel: *A kacérság lélektana*, szerk. és ford. Berényi Gábor (Budapest, Atlantisz, 1990), 12–13.

<sup>10</sup> Uo. 13.

hogy a literális és figurális címzettek elkülönítése mindig is fenyegetve van. A figyelem fordulása talán mégsem olyan egyértelműen lokalizálható – azaz *egyazon olvasó számára* nyomon követhető – esemény, hogy valamiféle szerelmi történetet artikuláljon.

Hogyan gondoljuk hát el a költő „el-vissza” mozgását egy ilyen történeten túl? Észre kell vennünk mindenekelőtt, hogy az olvasó megszólítása korántsem jelenti azt, hogy a megszólító ténylegesen olvasójára figyel. Ez egyszerűen belátható, ha emlékezetünkbe idézzük azokat a romantikus szövegeket, melyeknek beszélője hangsúlyosan az Emberhez intézi szavait, ám beszéde közben nem őt nézi, hanem a természetet, mégpedig azért, mert szózata tulajdonképpen olvasás, vagy még inkább „felolvasás”, a természet könyvének nyilvános idézése, az emberek épülésére. Ez a helyzet Rousseau második *Értekezésében* vagy Wordsworth *Prelude-jének V. könyvében*. Rousseau-nál azt olvassuk: „Ó, ember, származz bármely vidékről és bármilyen neteket vallj, hallgass meg engem. Íme történeted, ahogy *kiolvasni* véltem, nem embertársaid könyveiből, mert azok mind hazudnak, hanem a természetből, mely soha nem hazudik” (saját kiem.).<sup>11</sup> Wordsworth pedig, miközben egyértelműen az embernek címzi mondandóját (*O Man*), azt is világossá teszi, hogy figyelme mindvégig „legfőbb tanítójára” (*prime teacher*), a természetre szegeződik, s valójában „a föld és a menny beszélő arcából” (*the speaking face of earth and heaven*) olvassa mindazt, amit mond.<sup>12</sup> A romantikában a másikkhoz intézett beszéd paradigmatis formája az olvasás, még hozzá, amint e legutóbbi idézet mutatja, a prozopoetikus („arcalkotó”) olvasás, amely mindig feltételezi azt a performatív mozzanatot, melynek során az olvasandó alakzat (az olvasandó „arc”) megképződik. Mivel pedig az olvasónak mindig arra kell szegeznie tekintetét, *amit* olvas, nem pedig arra, *akinek* olvas, ezért a költő (az emberhez szóló ember) sohasem láthatja olvasóit. Éppen emiatt természetesen mindennél jobban vágyik látni őket. Legfőbb óhaja átlépni a szakadékot, amely nem csupán az olvasótól választja el, hanem a jövőtől is, vagy még inkább az olvasótól *mint* jövőtől, egy eljövendő olvasás eseményétől. Hölderlin *Hüperiójának* alábbi, proleptikus részlete efféle sóvárgásról árulkodik: „Ó, akkor, ti eljövendők, ti új dioszkuroszok, ha erre jártok, álljatok meg egy percre ott, ahol Hüperión nyugszik, álljatok meg tűnődve az elfelejtett férfi hamvai fölött, és szóljatok így: – Ó is olyan lenne, mint mi, ha élne még.”<sup>13</sup> A romantikus költészet, melynek epitaikus modalitása az iménti idézetben is megmutatkozik, impliciten mindig ebből a vágyból, az eljövendő olvasóval való kapcsolatteremtés vágyából táplálkozik. Az olvasó szemébe pillantani annyi volna, mint előrelátni a jövőt – ami maga a lehetetlen. Így ez a pillantás csakis figurális áthelyeződések által válhat lehetővé, amint arra az elégikus költészet angol hagyománya bőséges példával szolgál. A jövő eseménye (a „halál” pillanata) csakis figurális áttételek útján válhat múltbelivé (azaz „megélt” eseménnyé) és vonható be a reflexió látóterébe.

Collins provokatív verse ezzel szemben mintha éppen azt a hétköznapi tapasztalatot erősítené bennünk, hogy egy olvasásból igenis fel lehet pillantani, hogy egyenesen a minket olvasó (avagy bennünket hallgató) személy szemébe nézzünk. Collins költője olykor-olykor le-

<sup>11</sup> Jean-Jacques Rousseau: „Értekezés az emberek közötti egyenlőtlenség eredetéről és alapjairól”, in *Értekezések és filozófiai levelek*, ford. Kis János, szerk. Ludassy Mária (Budapest, Magyar Helikon, 1978), 85.

<sup>12</sup> William Wordsworth: *Poetical Works*, szerk. Thomas Hutchinson–Ernest de Selincourt (Oxford, Oxford University Press, 1969), 521.

<sup>13</sup> Friedrich Hölderlin: „Hüperión”, ford. Szabó Ede, in Hölderlin: *Versek – Hüperión*, szerk. Rónay György (Budapest, Európa, 1993), 232.

teszi az újságot, jelezve, hogy bármikor képes visszafordulni ahhoz, akitől előzőleg elfordult. Ám ha ezt a gesztust összeolvassuk a szemkontaktus ama jelenetével, melyet a *Tinterni apát-ságban* találunk, s melyben William, aki mindaddig a természet szemlélésébe merült, Dorothyhoz fordulva húga szemébe néz, az elfordulás mozzanata egészen új dimenzióba kerül. William ugyanis – a tájról útitársára, Dorothyra fordítva tekintetét – *olvasni* kezd Dorothy szemében: „vad szemeid villanásaiban saját korábbi örömeimet olvasom [I... / ...read / My former pleasures in the shooting lights / Of thy wild eyes]” (116–119. sor).<sup>14</sup> Pontosabban szólva, mivel eddig sem csinált mást, valójában csupán *folytatja* az olvasást, méghozzá nem szubjektív önkényből kifolyólag, hanem egy sokkalta borzongatóbb szükségszerűségéből fakadóan, nevezetesen azért, mert a látás maga is nyelvként működik. Ha ugyanis „az érzékek nyelve” (*the language of the sense*), amelyről a vers alig néhány sorral korábban beszél, a látás nyelvét is magában foglalja, akkor minden látás olvasás, s mint ilyen, sohasem láthatja az *őt* olvasót, hanem mindig csak azt, amit *ő* olvas. A költőnek semmi esélye arra, hogy olvasója szemébe nézzen, mivel ez a szem maga is mindig már olvasottként jelenik meg számára. Mindez végeredményben azt jelenti, hogy a mindenkori megszólított, aki a beszélő szeme előtt lebeg, sohasem eshet egybe azzal a szigorú értelemben *jövőbeli* olvasóval, aki a szöveget ténylegesen olvassa. Csakis egy fantazmatikus alak lehet. Ha most alaposabban megnézzük Collins versét, kitűnik, hogy valójában az *ő* költője is képzelt alakot lát maga előtt, hiszen korábban „láthatatlannak” (*invisible*) nevezte a vele szemközt ülő olvasót. Mindebből arra következtethetünk, hogy még a legközvetlenebb társalgási helyzetet, a szemkontaktus intim jelenét is kettéhasítja egy alapvető távolság vagy anakrónia. Ami az előbb – a hagyományos retorikákkal összhangban – lokális, tropikus eseménynek tűnt, most állandósodik. Az aposztrófából mint lokalitásból *permanens aposztrófé* lesz, mely még akkor is kifejti hatását, amikor az a benyomásunk, hogy a beszélő egyenesen hallgatóihoz fordul.<sup>15</sup> A szöveg sohasem veszi figyelembe az olvasót, sohasem neki szól, még akkor sem (sőt akkor a legkevésbé), ha látszólag folyton *őt* szólongatja, egyszerűen azért, mert képtelen képet alkotni róla.

Visszatérve Benjaminhoz, talán megengedhetjük magunknak – az *ő* szellemében járva el –, hogy a technológiai vívmányok egyikében pillantsuk meg azt a struktúrát, amelyet az imént leírtam. Ha Benjamin számos belátását a fotográfia és a film felől fogalmazhatta meg, akkor én most a televízió médiumára hagyatkozom, és a televíziós hírbeolvasás, pontosabban a „súgó-gép” sajátos logikájának szem előtt tartásával próbálom elgondolni költő és olvasó viszonyát, azt a viszonyt tehát, amelynek legfontosabb aspektusára – redukálhatatlan aposztrófikusságára – az előbb William és Dorothy jelenete hívhatta fel a figyelmet. Amikor a költő az olvasó szemébe néz (anélkül, hogy olvasóját ténylegesen megpillanthatná), annak a hírbeolvasónak a helyét foglalja el, akinek számára a néző szeme sosem más, mint képernyő, egy kamera képernyője, egy olyan kameráé, amelyet *ő* csakis képernyőnek láthat, amelyet olvasnia kell, amelyről be kell olvasnia a híreket. Miközben a néző az intimitás illúziójában ringatja magát, a hírbeolvasó csak a kamera képernyőjén futó szöveget figyeli, s amit mond, olvasott vagy idézett beszéd csupán. A hírbeolvasó mindig csak azt látja, *amit* olvas, azt sohasem, *akinek*. Másként fogalmazva: csak az *általa* olvasottat látja, az *őt* éppen olvasót nem, méghozzá azért nem, mert ez utóbbi mindig csak képernyőként, szövegként, azaz olvasottként jelenik meg számára.

<sup>14</sup> Wordsworth: *Poetical Works*, 165.

<sup>15</sup> Ebből a szempontból akár tanulságos is lehet az a fogalmi „lazaság”, amellyel Culler egymásba csúsztatta az aposztrófét és az adresszálást. Lásd fentebb a 6. lábjegyzetet.

Ezt az aszimmetriát persze a fényképezéssel is szemléltethetnénk, példaként idézve azt az ezerszámra reprodukált, közismert fotót (az *Illuminationen* vagy az *Angelus Novus* Suhrkamp-kiadásának borítóján), amelyről maga Benjamin pillant ránk, aki minket aligha láthatott, a fényképezőgép lenscsőjét annál inkább. S vajon ő maga nem épp ezt az aszimmetriát hangsúlyozta-e a sokszorosítás technikai vívmányai kapcsán? A fényképezőgép „bár felfogja, de nem viszonozza az ember pillantását”, s éppen ezért rejt magában az embertelen (a „halotti”) mozzanatát.<sup>16</sup> S hasonlóképpen az operatőr kamerája is viszonzatlanul hagyja a színész pillantását. A filmszínész kizárólag a kamerának játszik, ezért „kénytelen lemondani arról a színpadi színész számára fenntartott lehetőségről, hogy teljesítményével az előadás alatt alkalmazkodjék a közönséghez”.<sup>17</sup> A filmszínész, aki „saját magát az apparátusnak mutatja be [*darstellt*]”,<sup>18</sup> nem látja az őt látókat, lelkiállapotát éppen ezért „megütközés”, „szorongás” és „félelem” jellemzi.<sup>19</sup> Nincs viszonyosság közte és nézői között, a közönség nem néz vissza rá.<sup>20</sup> Mondhatnánk persze, hogy mindez Benjamin felfogásában csupán a fotózásra vagy a filmezésre érvényes, s hogy korántsem terjeszthető ki a szemkontaktusra épülő helyzetekre, amilyen a festészet vagy a színház. Mintha Benjamin egyértelműen szem és kamera – festészet és fényképezés, színházi színjátszás és filmszínészet – különbségében gondolkodna, s a közvetített, aszimmetrikus viszonyt illető fentebbi megállapításai csakis az utóbbiakra, a reprodukción alapuló művészetekre volnának érvényesek, semmiképpen nem vonatkoznának azonban a szemkontaktusra, amely a festő vagy a színházi színész helyzetét jellemzi. Ez mindenképpen jogos ellenvetésnek tűnik – első pillantásra legalább is –, hiszen Benjamin csakugyan mintha élesen különválasztaná, sőt historizálná is a reprodukció előtti és utáni állapotot, s éppen annak a kultúrtörténeti (egyúttal technika- és művészettörténeti) változásnak a leírásán fáradozna, melynek során a közvetlen kontaktus közvetítette alakult át. Csakhogy ezzel figyelmen kívül hagynánk fejtegetéseinek egy figyelemre méltó elemét, nevezetesen a visszacsatolás ama mozzanatát, mely által az utóbbi elem (a fényképezés vagy a filmezés) az előbbit (a festészetet vagy a színházat) is új megvilágításba helyezi. A fényképezésnek *művészetként* való felfogásánál sokkalta lényegesebb Benjamin számára, hogy a fotográfia színrelépésével maga a művészet kezd *fényképezésként* működni.<sup>21</sup>

<sup>16</sup> Walter Benjamin: „Motívumok Baudelaire költészetében”, ford. Bizám Lenke, in Uő: *Kommentár és prófécia* (a továbbiakban: *KP*), szerk. Zoltai Dénes (Budapest, Gondolat, 1969), 267–268.; „Über einige Motive bei Baudelaire”, in *GS*, I/2:646.

<sup>17</sup> Walter Benjamin: „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”, ford. Barlay László, in *KP*, 316.; „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, in *GS*, I/2:488.

<sup>18</sup> *KP*, 316. (ford. mód.); *GS*, I/2:488–489.

<sup>19</sup> *KP*, 319.; *GS*, I/2:491–492.

<sup>20</sup> A visszapillantás hiánya itt a *viszonoosság* (az összepillantás, a színész számára is egyidejűleg látható nézői visszatekintés) hiányára utal, ez a megfigyelés tehát korántsem áll ellentmondásban a *retrospekcióként* értett visszapillantás gyakori hangsúlyozásával. A nézők retrospektíve igenis vissza tekinthetnek a filmszínészre, de nem viszonozhatják annak pillantását abban az értelemben, hogy pillantásukat a színész láthatná. Ez a lényeges különbség elkerüli Ansel Éva figyelmét, amikor itt „panaszt” és ellentétet lát: „A fényképezőgép nem néz vissza az emberre – *panaszolja* Benjamin [...] Benjamin *viszont* mindenre visszanezett...” (saját kiem.), ld. Ansel Éva: *Polémia a történelemmel (Esszé Walter Benjaminról)* (Budapest, Kossuth, 1982), 70.

<sup>21</sup> Vö.: „Egészen megváltoznak [...] a hangsúlyok, ha [...] nem a fényképről mint művészetéről, hanem a művészetéről mint fényképről beszélünk.” Ld. Walter Benjamin: „A fényképezés rövid története”, ford. Pór Péter, in *AN*, 704–705.; *GS*, II/1:381.

A fényképezés és a film a látás hagyományos formáit (a festészetet vagy a színházi színjátszást) is az apparátusok logikájába vonja, miáltal maga a szemkontaktus is aszimmetrikus, közvetített viszonyra alakul. Erre mutat rá Benjamin, amikor Baudelaire költészetében az aura elvesztése kapcsán a „tekintet nélküli szemek” motívumát elemzi. Itt maga az emberi szem is technicizálódik, lencsévé, reprodukációs készülékké minősül át, mely nemhogy őrizné, maga is bomlasztja az aurát. Az emberi szemek Baudelaire (illetve Benjamin) írásaiban éppúgy nem viszonozzák a pillantást, mint a fényképezőgép vagy a kamera, ezért „a velük szembeni, ilyen irányú várakozás kielégítetlenül múlik el”.<sup>22</sup> Erre mondja azt Benjamin, hogy „a tekintet képessége kiveszett belőlük”,<sup>23</sup> s ezért mondhatjuk, hogy a hírbeolvasás fentebb vázolt techno-logikája a szemkontaktus benjamin alapképletét adja. Ez a képlet nemcsak Wordsworthnál érvényesül, amikor William Dorothy szemébe nézve is egyre csak olvas, de Collins versében is. S feltehetőleg ekként kellene értelmeznünk Baudelaire költészetének egyik leghangsúlyosabb elemét is, az olvasóhoz fordulás visszatérő gesztusát, melynek Benjamin elemzései kitüntetett figyelmet szentelnek, s amelyet *Nyíjas olvasó (Dear Reader)* című versében maga Collins is megidézt. *Az olvasóhoz (Au lecteur)*, illetve az *Egy járókelőhöz (A une passante)* című Baudelaire-versek beszélője azáltal próbálja megnyerni eljövendő olvasóját, hogy önnön alteregójává, önmaga szimmetrikus ellenpárjává teszi (saját hasonmásának, testvérének vagy szerelmének tekintve a megszólítottat), s ezáltal a jegyzések és ellenjegyzések kiazmikus logikájába illeszti az idegent. A versből hozzánk szóló Baudelaire a szemkontaktus ama illúziójára épít, amelyre a fényképről ránk pillantó Benjamin. Ám éppen Benjamin elemzései világítanak rá élesen e viszony feltartóztathatatlan aszimmetrizálódására, miáltal a jövőt fürkésző tekintet radikálisan aposztrofikussá vagy retroverzívúvá válik. Így érthető, miért jegyzi meg Benjamin a fordító feladatáról szóló esszéjének fentebb idézett nyitányában, hogy az olvasó „figyelembevétel” (*Rücksicht*) nem lehet gyümölcöző. Hiszen az (eljövendő) olvasót már magának a költői figyelemnek is óhatatlanul el kellett kerülnie, olvasott (múltbeli) szöveggé kellett alakítania. A költő sosem lehet „tekintettel” olvasójára, ezért verse „sosem az olvasónak szól”. Másképpen fogalmazva: a vers azért nem az olvasónak szól, mert nemcsak az olvasó olvas, hanem a költő is. Az a költő pedig, aki csak olvasni tud, nem láthatja az őt olvasót, nem képes előretekinteni, hogy felmérje, mi történik majd szövegével, ha bekövetkezik az olvasás. Képtelen előrevetni vigyázó tekintetét, elővigyázatlaná válik, mivel figyelme, bárhová nézzen is, mindig visszafelé irányul. *Vor-sicht* helyett ilyen értelemben éppenséggel mindig csak *Rück-sichtre* képes. Az olvasások egyirányú láncolatában a figyelem lényegileg aposztrofikussá vagy retrospektívúvá válik, azaz mindig csak az olvasó látja a költőt, a költő az olvasót soha. A hírbeolvasás logikája egyszersmind a monitorizálásé is, amennyiben az olvasó vagy néző (mint megfigyelő) a költő vagy hírbeolvasó (mint megfigyelt) számára láthatatlan marad.<sup>24</sup> A költő kénytelen elfordulni olvasójától, kénytelen hátat fordítani neki, holott

<sup>22</sup> Benjamin: „Motívumok Baudelaire költészetében”, in *KP*, 269.; *GS*, I/2:648.

<sup>23</sup> Uo.

<sup>24</sup> Vö. a „sisakrostély-hatás” derridai fogalmával, miszerint „nem látjuk azt, aki néz minket”. Lásd Jacques Derrida: *Marx kísértetei (Az adóállam, a gyász munkája és az új Internacionálé)*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán (Pécs, Jelenkor, 1995), 16. Aligha meglepő, hogy Derrida televízióról adott hosszú interjúban a sisakrostély-hatás mellett a sugógép is visszatérő téma (mind a televíziós hírbeolvasás, mind a politikai szónoklás kapcsán), vö. Jacques Derrida és Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés* (Paris, Gallimard, 1996), lásd különösen az „artefaktualitásról” és a „spektrográfáról” szóló fejezeteket: 11–35 és 127–50. Másutt erről bővebben írtam,

amit leginkább látni szeretne, az éppen maga a jövő, az olvasó. A „retro” törvénye miatt azonban mindenképpen hátrafelé kell tekintenie, nem nézhet előre. Menetiránynak háttal halad előre, mint egy evezős. Mármost, hol és hogyan jelenik meg ez az olvasói retrospekció Benjaminsnál?

Számos helyen, számos formában előbukkan. Itt csupán néhány szövegrészre és néhány aspektusra lesz alkalom kitérni. Vegyük először a *Passázsok* egyik fejezetét. Az „N [ismeretelméleti töredékek; a haladás elmélete]” cím alá sorolt töredékekben többször is színre lép a történetíró, aki nemcsak hogy múltba tekintő figura, de egyszersmind olvasó is. A történetíró a történelmet éppúgy szöveggént kezeli, mint a romantikusok a természetet. „A természet könyvéről való beszéd arra utal, hogy olvasni tudjuk a valóst, akár egy szöveget” (N 4, 2).<sup>25</sup> Természet és történelem itt a „valós” (*das Wirkliche*) kategóriájában egyesül. Ha a romantikus szónok a természet könyvét idézte, Benjamin történetírója a történelmet citálja fel. „Történelmet írni tehát annyi, mint történelmet idézni, citálni” (N 11, 3). S végül, ha a természet olvasásának vagy idézésének feltétele az volt, hogy a romantikus tekintet a tájban értelmes alakzatot, mindenekelőtt „arcot”, sőt *beszélő* arcot lásson, akkor Benjamin szeme előtt valami egészen hasonló kép lebeg, történelmi viszonylatban. „Történelmet írni annyi, mint évszámoknak megadni fiziognómiájukat” (N 11, 2). A múlt történetírói feldolgozása prozopopoeitikus aktus, hiszen nemcsak hogy idézésként, de egyenesen egy arc megidézéseként, azaz arcalkotásként határozódik meg.<sup>26</sup> A történetíró előbb egy figurációs művelettel létrehozza az alakzatot, hogy azután mint *értelmes* alakzatot értelmezői munkának vehesse alá. A prozopopoeitikus mozzanat biztosítja tehát a múlt „olvashatóságát” (*Lesbarkeit*). Ezért mondhatja egy másik töredékben Benjamin, hogy „a képek csak egy bizonyos időben válnak először olvashatóvá” (N 3, 1), hiszen olvasói figyelem nélkül nem állnak össze alakzattá. Egy adott konstelláció – a csillagok meghatározott együttállása – szükségképpen feltételezi azt a performatív mozzanatot, amely a vibráló fénypontok kusza tömegéből kiragad néhányat, hogy egyedi módon összeállítsa (kom-ponálja, kon-statálja, kon-stellálja) őket.

A retrospektív figyelem tehát Benjaminsnál – hasonlóan a wordsworthi példához – olyan olvasásként határozódik meg, amely az alakzatképzés performatív funkciójára épül. Ezzel a performatív erővel függ össze, hogy a szemet Benjamin gyakran karként vagy kézként, ölelésre és megragadásra képes végtagként ábrázolja,<sup>27</sup> de ez a performatív mozzanat húzódik meg annak a korábban már idézett elvnek a háttérében is (melyet *A mimetikus képességről*

---

részben szintén a romantikus irodalom (Keats és Coleridge) összefüggésében: „Kísértő közelség”, *Apertúra* (2007/tél), <http://apertura.hu/2007/tel/fogarasi>.

<sup>25</sup> Benjamin *Passázsainak* egyes részletei magyarul is olvashatók, in Walter Benjamin: „*A szirének hallgatása*” (*Válogatott írások*) (a továbbiakban: *SZH*), szerk. és ford. Szabó Csaba (Budapest, Osiris, 2001) 201–249., de a szóban forgó töredék nem szerepel a lefordítottak között. Ld. Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, in *GS V/1:580*. A *Passázsokból* vett idézeteket a továbbiakban – csupán a töredékek jelzetét tüntetve fel – ezekből a kötetekből veszem (ahol lehet, a magyar fordítás felhasználásával).

<sup>26</sup> Valójában persze minden idézés halottidézésként vagy arcidézésként, azaz prozopopoeiáként működik, amint erre Bettine Menke elemzése is kitért: „Das Nach-Leben im Zitat: Benjamins Gedächtnis der Texte”, in *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift (Studien zur Mnemotechnik)*, szerk. Anselm Haverkamp–Renate Lachmann (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991), 99.

<sup>27</sup> Az Új Angyal „a pillantásban öleli át partnerét”, „erősen fogja” és „magával vonja” a jövőbe, anélkül, hogy akár egy pillanatra is „eleresztené”. Lásd: „Agesilaus Santander”, in *SZH*, 196, 198.; *GS*, VI:521, 523.

szóló fejtegetéséből emeltem ki, s melyet maga Benjamin Hofmannsthalról idéz), miszerint legfőbb feladatunk: „Azt olvasni, amit soha nem írtak” (*Was nie geschrieben wurde, lesen*).<sup>28</sup> Az olvasás ebben a szigorú értelemben *íratlan* szövegek olvasása, ez azonban nem jelent nyom nélküli olvasást. Nyomokra minden olvasásnak szüksége van. Az íratlan nyomok olvasása olyan nyomok együttes olvasását jelentheti, amelyek ekként nem voltak mindig olvashatók, hanem csak az aktualizáció pillanatában, az akkor és a most egyedi interferenciájának köszönhetően állnak össze olvasható alakzattá. Amikor Benjamin a múlt „távmelegfigyeléséről” (*Telescopage*) beszél (N 7a, 3), ez a tele-retrospekció korántsem jelenti azt, hogy a megfigyelő képes volna visszahatolni a múltba, vagyis hogy adekvát viszonyba léphetne valamilyen múltbeli szándékkal, szolgálisan leképezve egy eredeti intenciót. A történetíró távolságot áthidaló, teleszkopikus tekintete számára csakis a jelenrel kitöltött, a jelenre vonatkoztatott, a jelen által olvasott múlt képe jelenhet meg, sosem egy önmagában álló múltbeli esemény. Ez a kép éppen azért „dialektikus kép” (vagy „olvasott kép”), mert benne, miként a romantikus lírában, a látott referenciális viszonyban áll a látóval. A dialektikus kép „dialektikus vonatkozásra” épül, benne nem a jelen vonatkozik a múltra, hanem fordítva: „a volt [...] a Mostra” (N 3, 1).<sup>29</sup> S mivel a múlt képe mindig már efféle olvasott, dialektikus, jelenre vonatkoztatott kép, ezért a visszatekintő nem a múlt valamiféle autentikus képét pillantja meg, gesztusa nem lehet hűség abban az értelemben, hogy olyasmire fordulna vissza, amit a múlt távolában eleve olvasásra szántak. Az ember „mimetikus képessége” éppen egy olyan performatív erőre utal, amely hasonlóságokat hoz létre a világban azáltal, hogy konstatálja őket. Úgy is fogalmazhatnánk: Benjamin fejtegetése a konstatív nyelvi funkció implicit performativitására hívja fel a figyelmet. Az olvasás nem egy olyan korábbi esemény jelenbeli felismerése, amely a rá irányuló figyelem nélkül is végbement. Nem egy eredeti történet pusztán tudomásul vételéről, egy olvasásra szánt írás értő exegéziséről van szó. Azt olvasni, amit sosem írtak, inkább valamiféle átalakítása, átszövése, új konstellációba rendezése az adódó nyomoknak. Tehát pusztán annyiban retrospektív, hogy nyomokkal van dolga. Egy ilyen olvasás korántsem hagyja érintetlenül azt, amit megragad. Éppen ellenkezőleg, könyörtelenül átdolgozza a dolgok színterét, kiemel és áthelyez, s ahogy *A hasonlóról szóló tanításban* írja Benjamin, ezt mindig „teljesen új, originális, levezethetetlen módon” teszi.<sup>30</sup> Mindezt Benjamin gyakran a divattal, a „retro” e mindennél szembeszökőbb esetével példázza. A divat mindig visszanyúl valami múltbelihez, hogy eredeti környezetéből kiszakítva aktualizálja a múlt valamely aspektusát. „Tigrisugrással” veti rá magát a múlt egy-egy elemére, és találja meg benne a rá vonatkozót. Az ilyen „dialektikus ugrásban” a konstelláció teljesen váratlanul, vilámszerűen képződik meg, és egyetlen pillanatra csupán. „A hasonlóság felvillan, és tovasuhan.”<sup>31</sup> Feltűnik, hogy nyomban el is tűnjön – *nyomban*, vagyis azonnal, de korántsem nyom-

<sup>28</sup> Walter Benjamin: „A mimetikus képességről”, in *SZH*, 67.; „Über das mimetische Vermögen”, in *GS*, II/1:213.

<sup>29</sup> Timothy Bahti „metaleptikus prolepsziszről”, illetve performatív „képalkotásról” beszél. Lásd Timothy Bahti: „History as Rhetorical Enactment: Walter Benjamin’s »Theses on the Concept of History«”, in *Diacritics* 9:3 (1979/ősz), 9. ill. 11. Anselm Haverkamp ugyancsak a „dialektikus kép” alakzatjellegrére helyezi a hangsúlyt: „Notes on the »Dialectical Image« (How Deconstructive Is It?)”, in *Diacritics* 22:3–4 (1992/ősz–tél), 72.

<sup>30</sup> Walter Benjamin: „A hasonlóról szóló tanítás”, in *SZH*, 61.; „Lehre vom Ähnlichen”, in *GS*, II/1:208.

<sup>31</sup> Benjamin: „A mimetikus képességről”, 66.; „Über das mimetische Vermögen”, *GS*, II/1:213.

talanul. A nyomok átrendezett formációját hagyja maga után, melyet az eljövendő olvasók ugyanazzal a performativitással rendeznek majd át, amellyel ő írta át a számára hozzáférhető nyomokat.<sup>32</sup>

A mindenkori író (költő, történetíró stb.) tehát egyúttal olvasó is, és mint ilyen, performatívan átalakítja a világot, akarva-akaratlanul is nyomokat hagyva hátra. A jövendő olvasója azonban nem azokban az összefüggésekben olvassa ezeket a nyomokat, amelyekben az író számára léteztek, hanem egészen új, mindaddig beláthatatlan konstellációkban, összekapcsolva őket olyan nyomokkal is, amelyek korábban talán egyáltalán nem is léteztek. Amikor így jár el, nem tesz mást, mint megismétli az olvasásnak azt a performativitását, amit olvasóként maga az író is gyakorolt. Következésképp az olvasás megkettőzött jelenetével van dolgunk, egy olvasás olvasásával. Ez a struktúra minden nehézség nélkül végteleníthető, sőt feltartóztathatatlanul végtelenítődik is, és mivel a lánc ily módon nyitottá válik, nem fogható fel a jegyzések és ellenjegyzések, kifizetések és bevételek (megalapozott, zárt) kompenzációs rendszereként. Ha ugyanis az ellenjegyző is ellenjegyzésre szorul, akkor a kompenzáció sohasem történhet meg igazán. Ez az ökonómia alapvetően *alaptalan* és *nyitott*, s mint ilyen, mindig is biztosítatlan, fenyegetett, mi több, anökonomikus. Egy efféle anökonomikus láncolat mindig az összeomlás szélén áll, folyamatosan összeomlóban van, útban az abszolút eladósodás felé. A *Passzázsok* a szerencsejátékos alakjával lépteti színre az eladósodásnak ezt a katasztrofikus, történelmi mozgását: „a játékos az egyre nagyobb tétekekkel, melyekkel az elveszítettet kellene megmentenie, az abszolút rom felé tart” (O 14, 4). A szerencsejátékos reku-perációs kísérletei, melyekkel az elveszítettet akarja visszanyerni, csupán kudarcsorozatot generálnak. Az elvetélt prozopopoeiák mind nagyobb adósságállománnyá akkumulálódnak, mindinkább a tönk szélére sodorva a játékost, aki képtelen kiszállni, és egyre nagyobb tétekekben játszik. Ez a szerencsétlen alak saját személyes sorsával viszi színre azt a láncmozgást, amelyet fentebb az egymást követő olvasók között lokalizáltunk. Mivel veszteséget veszteségre halmoz, folyamatosan traumatizálódik, tehát permanens gyászmunkában kell állnia, ami nem csupán a nyitott ökonómiák „gyászos” helyzetét jelzi számunkra, hanem a gyász alapvetően anökonomikus jellegét is, például azt, hogy a holtak emlékének életben tartásán fáradozó romantikus elegizálás (Gray vagy Wordsworth költészete) nem is áll olyan messze a féktelen hazardírozástól.<sup>33</sup>

Az adósságfelhalmozás iménti logikája szervezi Benjamin talán leghíresebb allegóriáját is, amely „a történelem angyalát” ábrázolja. Ebben az allegóriában – *A történelem fogalmáról* szóló kései írásának kilencedik, ekfrasztikus töredékéről van szó, mely Paul Klee *Angelus Novus* című festményének „leírását” adja – egy olyan jelenetet ír le Benjamin, amely az eddig említett összes aspektust egyesíti. Egy retrovertált olvasást visz színre, amely – háttal a jövőnek – a múlt prozopopoetikus felélesztésével próbálkozik, de minden erőfeszítése ellenére sem képes megállítani a szakadatlan eróziót.

<sup>32</sup> Az olvasás általi írásról mint történelmi eseményről lásd Timothy Bahti fentebb hivatkozott tanulmányát (i. m. 13.). *A történelem fogalmáról* írt „tézisek” Bahti által megidézett alapvető előzményei – Luther 1517-es wittenbergi tézisei és Marx 1845-ös tézisei Feuerbachról – maguk is kiválóan példázják a szövegek történelemformáló erejét (lásd uo. 6.).

<sup>33</sup> A szerencsejáték, mely „nem ismer semmiféle biztosított helyzetet”, a (poszt)romantikus költészet fontos motívumaként jelenik meg Benjamin Baudelaire-elemzésében, lásd: „Motívumok Baudelaire költészetében”, in *KP*, 255.; *GS*, I/2:633.

Van Kleenek egy *Angelus Novus* című képe. Angyalt ábrázol, aki mintha rámeredne valamire és el akarna hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, szárnyai kifeszülnek. Ilyen lehet a történelem angyala. Arcát a múlt felé fordítja. Ahol *mi* események láncolatát látjuk, ott *ő* egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat és összeillessze, ami széttörtött. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és oly erővel, hogy nem tudja többé összezárni őket. E vihar feltartóztathatatlanul úzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben az égig nő előtte a romhalmaz. Ezt a vihart nevezzük haladásnak.<sup>34</sup>

Próbáljunk sorban végighaladni a legfontosabbnak tűnő mozzanatokon: előbb a hátrafordulást (a retrospekció kényszerét), azután az olvasást (a feltámasztás vagy összeillesztés propopoetikus műveletét), végül a romosodást (az adósságfelhalmozás logikáját) tárgyalva.

Kezdjük tehát a hátrafordulás mozzanatával, hiszen úgy tűnik, ez Benjamin számára is a legfontosabbak közé tartozik. A retroverzió hangsúlyozása Benjamin ekfrasztikus töredékén belül annál is inkább elgondolkodtató, mivel Klee képén az angyal korántsem elfordult testhelyzetben jelenik meg, hanem egyenesen a néző szemébe néz. Benjamin mégis azt mondja, hogy az angyal hátat fordít az öt nézőknek, s az eljövendő helyett az elmúltra szezezi tekintetét. A töredékhez mottóként csatolt versidézetből Benjamin azt a sort emeli ki, amely az angyal visszafordulási szándékát említi – „én visszafordulok” (*ich kehrte gern zurück*: szívesen visszafordulnék) –, maga a töredék pedig immár tényként kezeli a retroverziót. A történelem angyala „arcát a múlt felé fordítja” (*hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet*), „hátat fordít” (*den Rücken kehrt*) a jövőnek, és hátrálva mozog előre.

Egyfelől úgy tűnik, ez a hátrafordultság és hátrálás szorosan összefügg azzal, hogy az angyal nem ura saját mozdulatainak és mozgásának. Nem önmozgó lény, amilyenek a szárnyaival csapkodó madarat vagy az önálló motorral rendelkező járművet („automobilt”) szoktuk tartani (talán tévesen), hanem mozgatott, magatehetetlen test, melyet egy ellenállhatatlan erő röpít a jövőbe. Az angyal figyelme nem egyszerűen azért szegeződik a múltra, mert valamilyen véletlen folytán épp ebben a helyzetben kapott bele a viharos szél a szárnyaiba, hanem mert az a tény, hogy egy kiszámíthatatlan külső erő véletlen hatásainak van kiszolgáltatva, *per definitionem* arra kárhoztatja, hogy vakon (azaz háttal) haladjon a jövőbe. Ezért mondhatjuk, hogy a hátrafordultság szorosan összefügg az önirányításra való képtelenséggel. Nem adatik meg neki az előretekintés lehetősége, ami az önvezérlésre és szabad mozgásra való képességnek felelne meg.

Másfelől, mintha az angyal azoknak a zsidó törvényeknek az értelmében is retroverzióra kényszerülne, melyekről Benjamin később, a töredéksorozathoz kapcsolt „B” függelékben szól. Ott esik szó arról, hogy „a zsidóknak tilos volt a jövőt kutatni”, vallásuk „inti őket viszont a megemlékezésre”.<sup>35</sup> Egy további gyors utalás – a *Teológiai-politikai töredékre* – világossá teheti, hogy mi áll a jövőkutatás tilalma mögött. A jövő mint olyan (Isten Országának eljöv-

<sup>34</sup> Walter Benjamin: „A történelem fogalmáról”, ford. Bence György, in *AN*, 966.; „Über den Begriff der Geschichte”, in *GS*, I/2:697–698. (Benjamin ezen írását a továbbiakban is ebből a fordításból idézem, de csak a töredékek sorszámainak megadásával.)

<sup>35</sup> Itt tulajdonképpen a zsidó képtilalom történelmi dimenzióba való áthelyezéséről beszélhetünk, amint erre immár klasszikusnak számító elemzésében Rolf Tiedemann is rámutatott. Ld. Rolf Tiedemann: *Dialektik im Stillstand: Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983), 104.

tele) nem lehet belátható jövő, amelyről tudhatnánk, mikor és hogyan jön el. Bármely pillanatban készen kell állni arra, hogy bekövetkezik, de nem lehet előkészíteni: „Történelmileg tekintve nem cél, hanem befejezés.”<sup>36</sup> A jövő nem lehet a jelen telosza vagy szándékolt vonatkozási pontja (Isten Országá *magától* jön el, ahogy a IV. töredék mottója fogalmaz), éppen ezért Benjamin szerint „nem akarhatnak maguktól valami messiásira vonatkozni a történelmi dolgok”.<sup>37</sup> A messiásira való vonatkozás ugyanis „dialektikus vonatkozás” (a korábbiak a későbbire való vonatkozása), amiről a *Passzázatok* egyik, fentebb már idézett töredékében világosan megmondja Benjamin, hogy mindig csak *utólagos* lehet: „a voltak a vonatkozása a Mostra” (N 3, 1). A jelen és a jövő messiási konstellációja (a „dialektikus kép”) csakis visszamenőleg állhat össze képpé, amikor a jelen már múlttá, a jövő jelenné vált.

További belátásokra tehetünk szert, ha meghatározzuk, milyen viszonyban áll az angyal visszafordulása egy másik, másféle fordulással, azzal a heliotropikus mozgással, amelyről *A történelem fogalmáról* szóló töredékek IV. darabja beszél. Benjamin a heliotropizmus képével allegorizálja a múltbeli dolgoknak azt a törekvését, hogy az épp eljövőt meglássák: „Miként a virágok fordítják fejüket a nap felé, valami titokzatos heliotropizmus révén az elmúlt dolgok mind *a felé* a nap felé igyekeznek fordulni, mely felkelőben van a történelem egén.” E részlet jelentősége nem csupán abban áll, hogy megnevezi a hátrafordulás tükrös ellentétét, s ezzel létrehozza a jövőt fürkésző heliotropizmus és a múltat figyelő retroverzió spekuláris rendszerét, hanem abban is, hogy a hátrafordulást (impliciten) életadó, prozopopoetikus olvasási aktusként tételezi.

Ezen a ponton tehát rá kell térnünk a második mozzanatra, az olvasás kérdésére. Az iménti allegóriával Benjamin világossá teszi, hogy a múlt dolgainak továbbélését egyedül az eljövendő olvasó szoláris tekintete biztosíthatja, pontosan úgy, ahogy a napraforgók is az életet adó napfényből nyerik fennmaradáshoz szükséges energiájukat. A történetíró feladata Benjamin szerint abban áll, hogy odaforduljon a hozzá fordulóhoz, és ekként lehetővé tegye múlt és jelen összepillantását. A történésznek szeme kell legyen a rá tekintőre, még akkor is, ha a múlt dolgainak heliotropikus mozgása a lehető legnehezebben észrevehető elmozdulások közé tartozik. „Aligha van ennél kevésbé észrevehető változás, de a történelmi materialistának nem szabad szem elől tévesztenie” (IV.). A történelmi materialista ekként arra hivatott, hogy egy prozopopoetikus olvasási aktussal elismerje és teljesítse a múltból feléje érkező igényeket. Éppen ezt a heliotropikus tekintethez visszaforduló olvasói tekintetet ismerhetjük fel a történelem angyalának tekintetében. Amikor a történelem angyala a múlt felé fordul, és döbbenet látva az iszonytató katasztrófát kétségbeesett kísérletet tesz arra, hogy „feltámassza a holtakat és összeilleszse, ami széttört”, arra a messiási, prozopopoetikus műveletre vállalkozik, amit Benjamin a történelmi materialista feladatául szabott. A történésznek az a feladata, hogy arcot adjon a múltnak, s minden jel szerint az angyal is épp ezen fáradozik: ha sikerülne *összeillesztenie* a töredékeket, egyetlen alakzattá rendeznie a romokban heverő múltat, akkor ezzel újra értelmes, átszellemített, eleven alakzatot hozna létre, *felélesztené* a holtakat, újra életre hívná azt, ami egyszer már elveszett. Ez a vállalkozás azonban látványosan kudarcba fullad. Vajon miért?

<sup>36</sup> Benjamin: „Teológiai-politikai töredék”, ford. Bence György, in *AN*, 977.; „Theologisch-politisches Fragment”, in *GS*, II/1:203.

<sup>37</sup> Uo.

Hogy választ kapjunk erre a kérdésre, alaposabban meg kell vizsgálnunk a heliotropizmus és a retroverziónak a kapcsolatát. Két apró részletre nem fordítottunk az előbbi kérésre figyelmet. Az egyik részlet a múlt felől, a másik részlet a jelen felől mutatja lényegileg aszimmetrikusnak és inautentikusnak a heliotropikus múlt és a retroverzív jelen látszólag szimmetrikus és autentikus viszonyát.<sup>38</sup> Egyrészt rá kell mutatnunk, hogy a múlt heliotropizmusa pusztán igyekezet – az elmúlt dolgok a felkelőben lévő nap felé „igyekeznek fordulni” (Benjamin a *streben* igét használja) –, amely, mint ilyen, sohasem találhat célba, és mindig le van késve arról, ami felé fordulni törekszik. A német szövegben először egész pontosan „utánafordulásról” (*nachwenden*) esik szó, és csak másodjára használja Benjamin a „feléfordulás” (*zuwenden*) kifejezést. Ha komolyan vesszük a napot követő virágok apró és első pillantásra talán jelentéktelennek tűnő késedelmét, akkor arra kell jutnunk, hogy az elmúlt dolgok mindig elvették azt a messiási pillanatot vagy olvasói pillantást, amely – ha szemkontaktusba léphetnének vele – autentikus túlélésüket szolgálhatná. Mint az egyszerű vadász, akinek célzaskor nem jut eszébe, hogy eléfogjon a röptében megcélzott vadkacsának, a napraforgók is képtelenek elébe menni a nap mozgásának. A jövőt fürkésző pillantás óhatatlanul mindig az események „után” kullog, képtelen elkapni az eljövendő olvasó szoláris tekintetét.

A másik mellőzhetőnek tűnő mozzanat a jelen oldaláról tár fel hasonló aszimmetriát vagy anakroniát a két tekintet között. Arról van szó, hogy a heliotropizmust Benjamin „titokzatos heliotropizmusnak” (*Heliotropismus geheimer Art*) nevezi. A jelző a II. töredéket visszahangozza, ahol előbb a múlt „titkos indexéről” (*heimlichen Index*), majd a múltbeli és a jelenbeli nemzedékek közti „titkos megállapodásról” (*geheime Verabredung*) esik szó, így talán segít a kifejezés értelmezésében, ha megnézzük ezeket a korábbi előfordulásokat. Lássuk az elsőt: „A múlt titkos indexet hordoz magán, s a megváltáshoz van rendelve általa” (II.). A múlt felé fordul és a múltat idéző olvasó, aki elevenen tartja a múlt emlékét, ebben a minőségében messiási funkciót lát el, s arra hivatott, hogy megóvja a múltat a feledéstől. Visszaforodásával azonban nem „a múlt »örök« képét” pillantja meg (XVI.), amelyre a historizmus áhítzik, hanem egy efemer „felvillanó képet” (V.), mely mindeddig az olvashatlanság homályában lapult, és csak most, múlt és jelen e teljesen egyedi, egyszeri együttállásában tűnik fel, egyetlen pillanatra. A visszapillantás teljesen új vonatkozási-jelölési viszonyt artikulál múlt és jelen között, egy mindeddig olvashatlan konstellációt tesz olvashatóvá. A „titkos” index, amit a múlt jegyként vagy bélyegként hord magán, ebben az összefüggésben nem más, mint a nyom, mely az aktualizáció pillanatában olvasható konstellációt alkot a jelenrel. Ez a konstelláció, a múlt heliotropikus képe, egészen az aktualizáció pillanatáig az olvashatlanság homályában lapul, és csak a visszafordulás performatív mozzanata hozza létre, teszi olvashatóvá. Ezért beszélhet Benjamin „titokzatos” (vagy „titkos”) heliotropizmusról. A heliotropizmus titkossága tehát impliciten az eljövendő olvasás performatív mozzanatára utal. Egy ilyen olvasás mindig íratlan szöveget olvas, vak tekintetbe néz, tehát kizárólag inautentikus összepillantásra adhat alkalmat. A szem, amelybe a történész belepillanthat, mindig *olvasott* szem, mindig már jelenre vonatkoztatott tekintet. Ezért a múlt jelen által „kitöltött” tekintetbe pillantani nem sokkal autentikusabb, mint egy kitömött tetemnek nézni a szemébe. Így amikor Benjamin néhány sorral később a „köztünk és a valaha élt nemzedékek között” fennálló vi-

<sup>38</sup> Ez az aszimmetrizálódás többnyire elkerüli Benjamin olvasóinak figyelmét. Ancsel Éva idevonatkozó kommentárja tipikusnak mondható: „Két ellentétes gesztus egyazon írásban: odafordulás a történelmi nap felé és elfordulás a jövőtől” (i. m. 65.).

szonyt „titkos megállapodásnak” nevezi, vagyis szerződéses viszonyként gondolja el, ezt a látszólag egyenlő felek közt létrejött paktumot úgyszintén a szerződő felek egyidejűtlensége és alapvető aszimmetriája árnyékolja be. Egy ilyen szerződés – nemzedékek egész sorát láncolva egymáshoz – az olvasói ellenjegyzések végtelen sorozatát nyitja meg, melyben minden egyes jelen a múlttal szemben fennálló adósságát próbálja törleszteni, de ahhoz, hogy ezt megtehesse, maga is az eljövendő korok adójára szorul. A rendszer működése és lendülete minden ponton fenyegetve van, egy fenyegetett ökonómiában pedig a kompenzáció is csak erőtlen lehet. Ezért mondhatja Benjamin, hogy „*gyenge* messiási erő adatott nekünk”.<sup>39</sup> Miközben a történelmi materialista a múlttal szemben fennálló adósságát rendez, eladósodik a jövő irányába. Így amikor Benjamin megállapítja, hogy „a múltnak [...] követelése van velünk szemben”, jó okkal fűzi hozzá, hogy ezt a követelést „nem lehet olcsón teljesíteni”. Ahogy a szerencsejátékos, úgy a történelmi materialista (a történelem angyala) is a végleges eladósodottság, az elzúllás, az abszolút rom vagy romlás felé tart.

Vegyük tehát szemügyre Benjamin allegóriájának harmadik aspektusát: a romosodás, a feltartóztatathatlan erózió kérdését. A történelem angyala igazi történelmi materialistaként jelenik meg, amennyiben – feladva „a történelem epikus elemét” (N 9a, 6) – nem események sorát, hanem egyetlen képet, egyetlen akkumulálódó katasztrófát lát maga előtt. A katasztrófa – saját ismétlési kényszerének alávetve – romot romra halmoz, olyannyira, hogy a romhalmaz már-már minden mértéket meghalad, és az égis tornyosulva a fenségesség határát súrolja. Ez a fenséges (vagy fenséges-közeli) látvány pedig minden narrativizálást szétzilál. Lokalizálható és történeté fűzhető rendkívüli események helyett egyetlen permanens katasztrófaállapot az, amit a történelem angyala konstatál. Benjamin másutt is beszél arról, hogy a katasztrófa nem ideiglenes, átmeneti állapot, mely a világtörténelem narratívájának egy-egy behatárolható epizódját alkotná, s nem is fenyegető világégés, mely folyton a jövőbe húzódná vissza, hanem a történelem alapvető formája. A VIII. töredékben azt írja: „a rendkívüli állapot», amelyben élünk, a dolgok rendje szerint való”. Majd hozzáteszi: „El kell jutnunk a történelem ennek megfelelő fogalmához.” A katasztrófa mindenkori jelenvalóságát a *Paszszázszok* is hangsúlyozza: „A katasztrófa nem a mindenkori előttünk álló, hanem a mindenkori adott”, más szóval: „a pokol nem olyasmi, ami előttünk áll – hanem ez az élet itt” (N 9a, 1). Ha van még valami mozgás ebben az állóképbe dermedt, katasztrófális állapotban, az csakis a kényszeres ismétlődés formáját öltheti. Efféle vég nélküli, repetitív mozgás kell hogy jellemezze az angyal azon törekvését, hogy a töredékeket összeillesztve életre keltse a holtakat. Talán éppen ez, a veszteség visszanyerésére irányuló szüntelen törekvés az, ami igazán katasztrófális és a végtelenségig hatványozza a romhalmazt. Benjamin szövege alapján tulajdonképpen ezt a szüntelen eróziót – az aposztrófikus retrospekció és prozopopoetikus olvasás által kiváltott vég nélküli romosodást – nevezhetnénk történelemnek.

Benjamin egy helyütt azt mondja, hogy egy ilyen történelemszemlélet alapfogalma nem a haladás, hanem az „aktualizálás” (N 2, 2). Ezért befejezésül hadd aktualizáljam, idézzem fel az

<sup>39</sup> A „*gyenge* messiási erő” – az aberráns performatívum: azaz „afformatívum” (Hamacher) vagy „perverformatívum” (Derrida) – gondolata rejlik már abban is, hogy Benjamin egy angyalt (s nem egy istenséget) állít a középpontba. Az afformatívum és a perverformatívum fogalmáról (sőt, ha már itt tartunk, a szuperperformatívumról is) másutt írtam: „Performativitás/teatralitás”, *Apertúra* (2010/ősz), <http://apertura.hu/2010/osz/fogarasi>. Az Új Angyal alakjához lásd még Benjamin „Agesilaus Santander” című írását, in *SZH*, 195–198.; *GS*, VI:520–523.

angol romantika egyik legjelentékenyebbnek tűnő alkotását, Shelley *Mont Blanc* című versét, nem csupán jelennel kitöltött múltként, vagy „Benjamin” felől olvasott „Shelleyként”, de olyan szöveggént is, amelyben minden bizonnyal majdani, eljövendő olvasások számára megnyíló „titkos indexek” is rejlenek. Amikor Shelley-t idézem, utalnom kell arra is, hogy őt (legalább egyszer) maga Benjamin is megidézte, amikor Baudelaire Párizsáról szóló hosszú tanulmányának egy pontján Shelley rideg London-ábrázolásától próbálta elhatárolni a francia költő nagyvárosát.<sup>40</sup> A történelem angyalának nem éppen idillisztikus allegóriája ugyanakkor mintha teret engedne Shelley pokoli víziójának, így tanulságos lehet egy éppoly kíméletlen Shelley-mű, a *Mont Blanc* felől olvasni.

Power dwells apart in its tranquillity  
Remote, serene, and inaccessible:  
And *this*, the naked countenance of earth,  
On which I gaze, even these primæval mountains  
Teach the adverting mind. The glaciers creep  
Like snakes that watch their prey, from their far fountains,  
Slow rolling on; there, many a precipice,  
Frost and the Sun in scorn of mortal power  
Have piled: dome, pyramid, and pinnacle,  
A city of death, distinct with many a tower  
And wall impregnable of beaming ice.  
Yet not a city, but a flood of ruin  
Is there, that from the boundaries of the sky  
Rolls its perpetual stream; vast pines are strewing  
Its destined path, or in the mangled soil  
Branchless and shattered stand: the rocks, drawn down  
From yon remotest waste, have overthrown  
The limits of the dead and living world,  
Never to be reclaimed.<sup>41</sup>

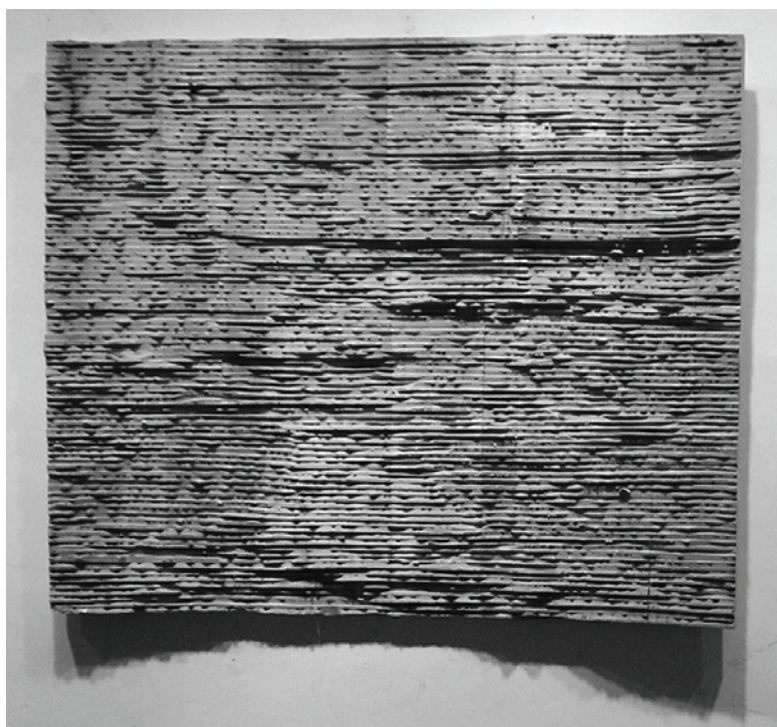
[„Mont Blanc”, 96–114]

A vers idézett részletének három apró mozzanatára, három kifejezésére szeretném felhívni a figyelmet: egyrészt arra, hogy az olvasótól elforduló és figyelmét a tájra irányító elmét Shelley nem egyszerűen figyelmes vagy odafigyelő, hanem szó szerint „odaforduló” (*adverting*) elmének nevezi, mely ekként a lehető legkonkrétabb értelemben *fordít figyelmet* arra, amit

<sup>40</sup> Walter Benjamin: „A második császárság Párizsa Baudelaire-nél”, in *AN*, 880.; „Das Paris des Second Empire bei Baudelaire”, in *GS*, 1/2:562.

<sup>41</sup> Percy Bysshe Shelley: *Poetry and Prose*, szerk. Donald H. Reiman és Sharon B. Powers (New York–London, Norton, 1977), 92. Orbán Ottó fordításában: „Az erő saját honában lebeg fenn: / messzi, ünnepi és elérhetetlen; / s ez, a föld csupasz arca, ez a táj, / mit nézek, ez a sok hegyóriás / tanítja figyelmes elménk. A gleccser / – zsákmányt lelt kígyó – gyűrűzik a forrás / felől, távolról; s szirtek, miket a Nap / s a Fagy a romlás hatalmát nevetve / szétszórt: piramist, tornyot, kupolát, / a halál tornyos városát emelve / s vívhatatlan, sugárzó jégfalat. / De nem város ez, áradó romok / sodra, az égajlától idáig omló / örökös ár, a fenyők megszabott / útját terítik vagy a tört talajban / dúlt-csupaszon állnak; a messzi puszta / tájék küldte sziklaár tönkrezúzza / az élet táját s a halál terét / növeli” (*Percy Bysshe Shelley versei*, szerk. Kardos László és Kéry László (Budapest, Magyar Helikon, 1963), 530.

néz; másrészt arra, hogy ez az olvasóitól elfordult (averzív) vagy olvasóinak hátat fordító (retroverzív) olvasói figyelem a táj „csupasz arcának” (*naked countenance*) prozopopoetikus megalkotásán munkálkodik; harmadrészt pedig arra, hogy mindez egy olyan természeti-történelmi színtéren történik, amelyet Shelley a hosszas leírás egy pontján egyszerűen „rom-áradatnak” (*flood of ruin*) nevez. A történelmi romhalmaz, amely Benjamin angyala előtt „az égig nő” (akár egy feltámaszthatatlan hullahegy), Shelleynél az erózió legyűrhetetlen hatalmaként fölénk magasodó Mont Blanc képében jelenik meg. Ez a történelmi fragmentáció magukat a szövegeket sem kerüli el. A történelem angyalának benjamini allegóriája töredék, egy romos mű amorf szelete. Shelley műve első ránézésre nem tűnik töredékesnek, sőt, jambikus pentameterei, ha rímek nélkül is, kifejezetten formássá teszik. Ne feledjük azonban, hogy ezt a versformát angolul *blank verse*-nek hívják, ami lehetővé teszi, hogy a *Mont Blanc*-ot önnön történelmi eseményszerűségének allegóriájaként, Mont Blanc-ként, kolosszális romhalmaz-ként olvassuk.



GORAN MARINIĆ