

Bethlenfalvy Gergely

Tallózás

Idézetek Benjamin gyűjteményéből

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

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

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

Hanem nyilvánvalóan piramis.”

Kurt Vonnegut (Borbás Mária fordítása)

I.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II.

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

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

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

Ahogy Baudrillard a klasszikus polgári ebédlőben és hálószobában, azok berendezésében a polgári erkölcs tárgyi mására ismer, voltaképpen közismert poétikai gyakorlatot hajt végre. A lakásban lévő tárgyak a lakás lakójáról, a tárgyak használójáról árulkodnak; az ember környezetét személyiségének megfelelően alakítja, utóbbiból előbbire könnyűszerrel lehet következtetni – ezen előfeltevések munkálnak nemcsak Benjamin és Baudrillard bizonyos megfigyeléseiben, de az irodalom ábrázolásmódjában is. Amikor Benjamin a 19. század második felének bútorstílusáról ír, a detektívregényt, illetve Poe-t citálja, és inkább Poe-ra, mint a polgári lakóterek empirikus vizsgálatára alapozza mondanóját, mégis hangsúlyozza, hogy a nevezett időszak polgári enteriőrjéről az „egyedüli kielégítő ismertetést s egyszersmind elemzést az a detektívregény-típus adja, amelynek dinamikus középpontjában a lakás borzalma áll” (Benjamin 1980d: 487). Benjamin tehát az „[ezernyolcszáz-]hatvanas és a kilencvenes évek” közti „nagypolgárt” az alábbi tárgyakban ismeri föl: „óriási, faragásokkal elborított pohárszékek, a napfény elől örökre zárt pálmás-zugok, a balusztráddal eltorlaszolt erkély, a hosszú folyosó a sziszegő-daloló gázlánggal [...] [A] kelimkelmék súlyosan leomló redőzete mögött a ház ura igazi orgiákat ülhet értékpapírjaival, napkeleti kalmárfejedelemnek, az ápor-varázs kánságában trónoló pasának érezheti magát” (Benjamin 1980d: 488). Poe talán regényhőseit gondolta jellemezni a köréjük rendezett (írt) tárgyakkal; Benjamin tágabb összefüggésben is bizalmat szavaz nekik, mintegy hallgat rájuk, fülel, amikor tulajdonosuk titkait kifejezik. Minden oka megvan rá, hiszen nem csak Poe volt körültekintő, ami a berendezést illeti. Közismert, a krimi későbbi történetében is milyen kitüntetett fontossága van a tárgyakkal, Conan Doyle-t maga Benjamin is említi, de Agatha Christie, Georges Simenon vagy Raymond Chandler történetei is bizonyára hathatósan alakították olvasóik „tárgykulturális” szókincsét, az olyan tárgyak már-már tolakodó jelképségéről nem is szólva, mint Holmes (és Maigret) pipája⁴ vagy Poirot bajusza. A legkülönbélebb, javarészt ismeretlen, hiszen egzotikus és drága virágokról, étkezési kellékekről, kerti építményekről, műkincsekről, öltözékekről és kiegészítőikről – és családok és kastélyok és városok nevére adnak hírt e szövegek; igen, az utóbbiak is a *tárgyi* miliőért felelnek. Ezekben az esetekben azonban az emberek és a hozzájuk tartozó (róluk árulkodó) dolgok viszonya külsődleges marad, a szöveg általában csupán bizonyos sémákra és kategóriákra utal, hogy megkönnyítse a beleérző (kontemplatív) olvasás gyakorlását, és hogy az egyértelmű (tárgyi) indexekkel mintegy ismerőssé tegye a máskülönben talán elidegenítő egzotikumot.

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

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

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

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

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

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

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

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

III.

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

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

A másik pedig így:

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

Benjamin belehallgat a 19. századba, és meglátja Kafkát? A két szövegrész kapcsolatát kelendő tapintattal megvizsgálni itt nem áll módomban; azonban a gazdagság, amelyhez az elemzés segíthetne, még így, a részletek pusztá egymás mellé helyezése által is kecsegtető.

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

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

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

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

IV.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V.

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

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

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

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

Föltehető, hogy a vagyoni-pénzügyi szükség¹⁰ volt Baudelaire esetében az, ami ugyanakkor fogékonyá tette őt egy másik típusú bőség iránt, amit a tömeg nyújtott

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

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

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

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

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

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

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

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

VI.

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

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

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

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

kerítőnként jelenik meg Benjaminsnál, mint a vásárcsarnok. „Ekkor és itt sejtettem meg legegyszerűbben azokat a szolgáltatásokat, amelyekkel az utca a felszerkent vágyakat kielégíti” (Benjamin 2005b: 115), írja az „utca kerítő kéjéről”, majd az árusokat úgy nevezi: „Ceres istenasszony papnői, a különféle mezei és erdei gyümölcsök, ehető madarak, halak és emlősök kofái, kerítők, megközelíthetetlen, kötött gyapjúholmikba burkolt kolosszusok” (Benjamin 2005b: 117).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

az elképzelt legértéktelebb törmelék hasznosításáról. Rendezgetés és fekalitás¹⁹ – történetük az ősidőkbe nyúlik vissza. Benjamin a játékot, azt, ahogyan a játékot üzik, egyfajta „ősritmus” követéséből származtatja (Benjamin 1980g: 571–572), és mi volna „ősibb” „ritmus”, mint a test, a szervek, a szív és a belek taktusa, az emésztés és vérkeringés atavisztikus tánca, vagy az ujjak önfeledt babrálása, ahogy parányi galacsinná morzsolják a kitapintott fecnit, cérnaszálat, majd szórakozottan pöckölik odébb. És ugyanígy beszélhetnénk a firkálásról, az írásról. A kicsi lom serkenti a mozdulatot, ahogy a dolgok Benjamins is lépten-nyomon igájukba hajtják, kiváltva ezzel önkívületét.

VII.

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

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

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

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

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

Hivatkozott irodalom

- Baudelaire, Charles (1988): A művész mint világhi, mint a tömegek embere és mint gyermek. In *Művészeti kuriózumok*. Karátson Gábor (szerk.). Budapest: Corvina, 80–84.
- Baudelaire, Charles (1964): *Charles Baudelaire válogatott művei*. Réz Pál (szerk.). Budapest: Európa.
- Baudrillard, Jean (1987): *A tárgyak rendszere*. Budapest: Gondolat.
- Benjamin, Walter (1980a): A második császárság Párizsa Baudelaire-nél. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon, 819–931.
- Benjamin, Walter (1980b): A kószáló visszatér. In *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon, 575–583.

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

Bethlenfalvy Gergely

doktorandusz hallgató, ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola (Budapest).

