

Tóth Fanni

A *Melankólia* mint Denkbild

Absztrakt: Tanulmányom kiindulópontját az a kérdés adja, vajon miért születhetett olyan terjedelmes mennyiségű szakirodalom és értelmezési kísérlet Albrecht Dürer enigmatikus metszete, a Walter Benjamin számára is oly fontos *Melencolia I* kapcsán. Abból a feltetelezésből indulok ki, hogy az értelmezések sokasága önmagában is jelezhet valamit a kép működési módját tekintve. Ennek szétszalazásához az interpretációtörténet néhány visszatérő elemét veszem alapul, melyek a metszet kompozíciós elveire koncentrálnak. Emellett röviden áttekintem a mű történeti kontextusát a kortársi képkonceptiók tükrében. A dolgozat állítása, hogy a *Melankólia* által előidézett képi működés a leginkább Walter Benjamin Denkbildjei felől érthető meg. Ez újabb ízesülési pont a benjamin-i életmű és a képzőművészet között, amely ismételtlen jelzi a benjamin-i gondolkodás műfaji tágasságát. Tanulmányom összeveti a düreri képkonceptió (de)strukturáló elemeit a Denkbilddek (mint egyfajta dialektikus képek) értelemképző formáival, megvizsgálva azokat a narratíva és az álmotartalom kérdésén keresztül; utóbbihoz Theodor W. Adorno esszéjét is segítségül hívva. A dolgozat fő állítása, hogy Benjamin kiemelkedően fontos gondolati alakzatainak, a Denkbildeknek és az általa is nagy becsben tartott Dürer-metszetnek a hasonlósága abban rejlik, ahogyan azok a gondolkodás bizonyos nem racionális formáival operálnak – kitérésekkel, kerülőutakkal, fragmentumszerűséggel –, és ezek a tapasztalatban a gondolkodás hasonló formáit idézik elő. Így mind a *Melankólia*, mind a Denkbilddek működése az értelem és önmaguk *szembeállítás*a helyett azok *előállításán* nyugszik.

Kulcsszavak: Denkbild, Walter Benjamin, Albrecht Dürer, *Melankólia*, Theodor W. Adorno

Bevezetés

Dürer enigmatikus metszete, a *Melencolia I* (1. ábra) valószínűleg a művészettörténet-kutatás legtöbbször vizsgált alkotásai közé tartozik. Az értelmezéstörténet mérföldköveit olyan kiemelkedő tudósok írásai alkotják, mint Aby Warburg, Heinrich Wölfflin vagy Erwin Panofsky. Az újabb és újabb interpretációs kísérletek sorozata nem szakadt meg az idők során. Ezek legtöbbször azonban a metszet szisztematikus és kimerítő *megfejtését* célozták – nem függetlenül a művészettörténet-tudomány autonómiatörekvéseitől. Ilyen széles körű szakirodalmi feldolgozás után – véleményem szerint – érdemes hátrébb lépni egyet, és feltenni a kérdést, hogy ez miért történhetett így. Mi a *Melankólia* azon tulajdonsága (a kanonizáció ereje mellett), amely miatt értelmezések ekkora tömege számára volt képes táptalajul szolgálni? Mi az a sajátosság, amely Dürer metszetének képi működését jellemzi, és amely ennyire időtállóvá tette a művet? Tanulmányomban arra igyekszem rámutatni, hogy mindezen problémákat az segít megérteni, ha egybeolvassuk őket Walter Benjamin munkásságával, aki maga is kiemelt jelentőséget tulajdonított a műnek.

Sokan sokfelől közelítették meg az összefüggést, amely a benjamini gondolkodást és a *Melankóliát* összeköti. Ennek legfőbb oka, hogy mind a *Szomorújjáték*-könyvben, mind a levelezésben sokatmondó passzusokat találhatunk, amelyek bizonyítják, hogy Klee anyaga mellett a Dürer-metszet volt az a képzőművészeti alkotás, amely Benjamin fantáziáját és filozófiai érdeklődését a leginkább megragadta. A *Melankólia* tehát a szó legszorosabb értelmében egy *Denkbild* szerepét töltötte be Benjamin számára. Ez idáig azonban e tény rögzítése mellett kevésbé került tárgyalásra, hogy miként értelmezhető e kapcsolat, és mit jelent a Dürer-mű szempontjából, ha a *Denkbild* fogalmát nem mint leíró kifejezést alkalmazzuk rá, hanem valóban összevetjük a benjamini írások esztétikai tapasztalatbeli specifikumával. Kölcsönösen megvilágító erejű lehet egy ilyen típusú megközelítés, hiszen nemcsak a *Melankólia* értelmezéstörténetének, hanem maguknak a *Denkbild*eknek is behatóbb megértését szolgálja.

Az interpretációtörténet „sikerei és kudarcai”

Annak érdekében, hogy átláthatóvá váljanak a pontok, ahol a túlnyomórészt racionalizáló magyarázatok rövidre zárták a *Melankólia* működési módját, mindeneke előtt az interpretációtörténetet érdemes – röviden – áttekintenünk. Az idők során a fentebb felsorolt szerzők közül az Erwin Panofsky, Fritz Saxl, illetve Raymond Klibansky neveivel fémjelzett *Saturn and Melancholy* (Klibansky, Panofsky és Saxl 1964) című kötet tézisei bizonyultak a legelfogadottabbaknak, ezzel az ikonológiai módszer egyik „csúcsművévé” avatva a könyvet. Ennek megközelítése a *Melankóliát* a középkori temperamentumelmélet alapján veszi szemügyre, a négy vérmérséklet (szangvinikus, kolerikus, flegmatikus és melankolikus) egyikét azonosítva a képen térdére támaszkodó angyal alakjában, valamint ennek középkori és reneszánsz hagyományai alapján segítségül hívja a Szaturnusz ikonográfiai eszköztárát. A temperamentumelmélet hippokratészi leírása szerint mindegyik típus

kialakulását valamely testnedv túltengése okozza a szervezetben, így a szangvinikusoknál a vér, a kolerikusoknál a sárga epe, a flegmatikusoknál a nyák, a melankolikusok esetében pedig a fekete epe a felelős. Mindez kiegészül a melankólia és a melankolikus alkat neoplatonista értelmezésével. Ez az a mozzanat, ahol a melankólia felmagasztalása megtörténik, vagyis ettől kezdve az ilyen karakterjegyekkel rendelkező embert már nem valamifajta betegség áldozatának tartják, hanem teremtő géniusznak (Klibansky, Panofsky és Saxl 1964: 241), akit útján még a földöntúli képességekkel asszociálható Szaturnusz is kísér. Így terrénumába esnek a szabad művészetekkel foglalkozók, akiknek tudományuk műveléséhez kiemelkedő kreativitásra volt szükségük.

Ez az értelmezési keretrendszer világossá teszi számunkra a *Melankólia* bizonyos képi motívumait, így a körzöt, a szerszámokat, vagy akár a háttérben kirobbanó fényességgel megjelenő égi fenomént. Saját választott megközelítésének értelmében azonban a motívumok egyenkénti felfejtésénél és kontextusba helyezésénél megállni látszik, így pedig kevésbé vet számot a befogadó aktivitásának vagy értelmezésének folyamatával. Módszeréből fakadóan saját keretein belül „megoldhatónak” tekinti a képet, mindvégig az ikonológia terrénumában maradván sem a kompozicionális, sem a művészi struktúra nem esik fő fókuszába, amelyek egy ennyire enigmatikus munkánál nem elhanyagolhatók.

Bár az interpretációtörténet másik kiemelkedő alakja, Heinrich Wölfflin is elsősorban reprezentációként tekintett a képre, szövegéből implicit módon mégis kiolvasható az, amit meglátásom szerint a *Melankólia* életre hív a rá tekintőben – legyen az akár kutató, akár nem –, név szerint: a kételkedés tapasztalata. Wölfflin kiemelt figyelmet szentel a kép zsúfoltságának. Ez evidens megállapításnak tűnhet, azonban – mint majd később visszatérek rá – fontos kiemelni, hogy a tapasztalat konsztitív eleme, és mint ilyen, nem öncélú. Wölfflin kiváló érzékkel tapint rá a kép elbizonytalanító mechanizmusainak mozzanatára, hiszen e heterogén tér benne is kételyeket támaszt. A szerző akár egyszerűnek is mondható feltoluló kérdései abból a tapasztalatból fakadnak, melyet úgy fogalmaz meg, hogy a *Melankólia* maga a „tárgyak káosza” (Wölfflin 1919: 205). Vagyis azok az elemek, melyek Wölfflin számára elbizonytalanító hatásúak, például hogy hová irányul az angyal tekintete, vagy hogy az interpretációtörténet számára nagy kihívást nyújtó poliéder vajon hogyan tartja meg tökéletesen egyensúlytalan pozícióját, mind olyan mozzanatok, melyek nem engedik a képet önmagában lezártként tételeződni. E strukturáló erővel bíró, főként a tekintetünk mozgását szabályozó tárgyak azt a benyomást keltik, hogy sem a fizikai, sem a gravitációs mező határai nem állnak meg a képkívágot széleinél, hanem minden irányba továbbterjednek.

Ez utóbbi példa, vagyis a poliéder eldönthetetlen helyzete, valamint a mögötte félig takarásban megbúvó létra két olyan tárgy, melyeknek nem közvetlen szimbolikus jelentése, hanem megütköztető *funkciója* az, amely korrelál a káoszszerű kompozíció által kiváltott működéssel. A poliéder tehát – bár a földre van helyezve – mégsem felel meg vonatkoztatási rendszerének, vagyis kivonja magát a gravitáció hatása alól, ezzel pedig diszkrepanciát okoz a befogadóban. A létra esetében az elbizonytalanítást, a kilendítést az okozza, hogy bár látható és érthető módon az épület falának van támasztva, és ezzel elnyeri önnön súlyát, de azt a síkot, melyen nyugszik, nem láthatjuk, így itt sem válhat biztossá annak

stabilitása. Egyébként e tárgy abszurditását és önellentmondását az értelmezők sorában már az az egyik legkorábbi, Dürer személyes barátja, Joachim Camerarius is megemlíttette és reflektorfénybe helyezte (Hecksher 1978: 33).

E strukturális bizonytalanságok feltűnőek voltak Mitchell B. Merback számára is, aki ezeket egy szándékos stratégia részeként azonosította, és a Dürer-metszet „terápiás képként” való értelmezésének szolgálatába állította (Merback 2017). E kötetében Merback lényegében kiveti a befogadóra azt, amit Wölfflin még zárt módon a *Melankólia* anyagának világában lát, vagyis a „mély, spekulatív gondolkodás allegóriáját” (Wölfflin 1919: 205), azonban ezen túllépve még számos művészettörténeti példát hozzáilleszt hipotéziséhez fő tételének bizonyítása érdekében, miszerint a *Melankólia* már saját korában is azzal a szándékkal születhetett meg, hogy valamifajta jótékony kúraként funkcionálhasson. Merback állítása szerint azok az irracionalizáló gesztusok, melyek a képi világban felfedezhetőek, mind szántszándékkal kerültek helyükre, mégpedig bizonyos célt szolgálva, amely nem más, minthogy a metszet a rá tekintő lelkiállapotára gyógyító hatást gyakoroljon. Egyfajta lelki tükörként funkcionálva ezzel, mely képtípusnak Merback néhány művészettörténeti előképét is párhuzamba állítja a *Melankóliával* (Merback 2017: 101). Ezen összehasonlítások deficitje azonban éppen abban a mozzanatban rejlik, hogy az érvelés szerint a *Melankólia* végtére is Dürer szándékát és zsenijét hivatott dicsérni. Ez azonban nem ad kimerítő magyarázatot arra, hogyan képes a metszet önnön időtállóságában a befogadói magatartás kimozdítására.

Az említett előképek ugyanis – az 1488-as *Spiegel der Vernunft* (2. ábra) és egy 1466-os németalföldi metszet, mely a kezét mint a megváltás tükrét ábrázolja (3. ábra) – direkt módon élnek a tükör motívumával, annak érdekében, hogy elősegítsék az önreflexiót: önnön műtárgy mivoltukat instrumentalizálják, valamint mindezt szöveg és kép kapcsolatával egészítik ki. Dürer *Melankóliája* azonban nem tesz ilyen közvetlen lépéseket, így pedig nem felelhet meg a terápiás *eszközként* való azonosításnak. Véleményem szerint Merback elemzésével ellentétben a metszet abban az értelemben nem aktív cselekvő, hogy szántszándékkal valamifajta kijelölt és bevégezhető feladatot állítana a befogadó elé. Az *aktivitás* része viszont annyiban, hogy önnön zaklatottsága és mozgalmassága (mind kompozicionális, mind értelemképző szempontból) lesz az, amely párjává válik a befogadói magatartás hasonlóan cikázó mozgásának. Így a metszet tükörjellege nem funkcionálisan, hanem mint ezen specifikus esztétikai tapasztalat szükségszerűsége lép játékba.

Könnyű lenne e ponton tenni egy lépést a szakralitás felé, és valamifajta varázserővel ható funkciót tulajdonítani a képnek, hiszen a művészettörténeti hagyománytól ez egyébként sem idegen. Elég megemlíteni bizonyos csodatévőnek hitt *Gnadenbildek*et vagy azokat az apró szentképecskéket, melyeket Dürer korában a vándorok hordtak magukkal, lelki megnyugvást remélve tőlük. Bár Dürer kétségkívül vallásos volt, a *Melankólia* – a másik két Meisterstichhel, a *Szent Jeromossal* (4. ábra) és *A lovag, a halál és az ördöggel* (5. ábra) ellentétben – távol áll a tradicionális keresztény ikonográfiától, nem él annak esz-közeivel. Itt a *Melankólia* „magának megtisztított” tere, amelyben mű és befogadó közös mozgása megtörténhet, bár meditatív, de nem szakralis jellegű.

Kortárs vagy kortársiatlan képkoncepció

E ponton nem lehet elhanyagolni a történeti dimenzió tárgyalását. A hagyományos reneszánsz kép esetében a „mit ábrázol” kezdetű kérdésre szükségszerűen képesek vagyunk felelni. Ugyanis a reneszánszkori „képelmélet” legfontosabb alapját továbbra is az egyházi doktrínákban találja meg, amelyek meglehetősen keveset változtak Nagy Szent Gergely Marseilles-i Serenuszhoz írott levele óta (Quiviger 2002: 50). Gergely pápa a képek tanító jellegét hangsúlyozta, miszerint a kép az a médium, amely a szent történeteket, a vallásos élményben való részeseledést közvetíteni képes az írástudatlanok számára. Így annak egyértelműnek, összefüggőnek és sokszor akár didaktikusnak kell lennie.

Nem elfeledhető azonban, hogy a Dürer-metszet készültekor csupán pár évre járunk a hagyományosan a reformáció kezdő mozzanatának tekintett wittenbergi tételektől. Dürer élete során másokhoz hasonlóan közel került Luther Márton tanaihoz, és tisztelettel tekintett rá (Rupprich 1956: 86), így e kontextust is szükséges figyelembe vennünk. A lutheri hozzáállás a képek által betöltött funkcióhoz nem fekete vagy fehér. A reformáció vezéralakja bár elutasította a késő középkorban valóban túlbujánzó idolátriát, azonban hasonlóképp megvetette az ikonoklaszta gesztusokat is, mint olyan cselekedeteket, melyek a társadalmi rend megbontására alkalmasnak mutatkoztak. A kettő között viszont elég széles a sűrke zóna. Ebbe az elfogadott kategóriába estek Luthernél – Nagy Szent Gergelyhez hasonlatos módon – a tanító célzatú képek, álláspontja szerint ugyanis szükséges volt ezek meglétére a „gyengék érdekei végett” (Werner 2016: 2).

Tehát mind a katolikus egyház, mind a reformáció tanai felől nézve kijelenthető, hogy a kor képfelfogása elsősorban a megértés forrásaiként tekintett a képekre. Ennek az elképzelésnek a *Melankólia* már az eddig leírtak alapján is úgy tűnik, ellentmond. A Nagy Szent Gergely által lényegében *Biblia pauperum*nak, azaz a szegények Bibliájának tekintett ábrázolások ideájába biztosan nem illeszthető be –, már csak azért sem, mert nem nevezhető didaktikusnak.

Ha a három Meisterstichet e kontextusban vizsgáljuk, szintén kitűnik a *Melankólia* egyedisége. A *Jeromos* tanító jellege szinte magától értetődőnek tűnik: a bölcs szent studiólójában ül és kontemplál, így a szemlélő számára elképzelhetővé válik a szent személy, valamint felszólítva érezheti magát arra, hogy hozzá hasonlóan gyakorolja a csendes szemlélődést és gondolkodást. A *lovag*, a *halál* és az *ördög* esetében bonyolultabb a helyzet, az azonban belátható, hogy az utóbbi két szereplő elretentő alakként jelenik meg, *memento mori*ként, hogy emlékeztesse a rá tekintőt: a halál pillanata, és így az ítéleté is, bármikor eljőhet.

A *Melankólia* szereplői, illetve tárgyai azonban sokkal kevésbé egyértelműek. Még a temperamentumelmélet keretei közt sem tudunk valamifajta didaktikusan közvetíthető jó vagy rossz ítéletet felvázolni a *Melankólia* angyala köré. Ahogyan Panofskyék is írták, a melankolikus alkat a hippokratészi értelemben nem jelentett alapvetően beteg jellemet, csupán olyan személyt, aki hajlamos volt bizonyos, az adott temperamentumhoz társított „kilengésekre” (Klibansky, Panofsky és Saxl 1964: 12). Így a melankolikus képes mély

depresszióba esni, vagy az örültség határáig is eljutni, azonban nem esszenciálisan negatív. Az elmélet későbbi felfogásai szerint néhol már valóban azonosították a melankolikust e tünetekkel mint alapállapotokkal. Dürer angyala azonban nem örült, és nem is tűnik úgy, mintha épp szélsőséges mentális nehézségekkel birkózna. A görnyedő angyal csupán – szinte pátozformula-szerűen – *gondolkodik*.

Dürer metszete tehát a fentebb leírt egyházi álláspontok értelmében nem felel meg a hagyományos értelemkövetítő funkciónak. A *Melankólia* viszont mégsem esik kívül az értelemképzés hatáskörén. E működés csupán nem oly módon megy végbe, ahogyan az itt leírt képfelfogások elvárnák, hanem Dürer művészi gesztusa az értelem szembeállítására helyett *előállítja* azt.

Strukturális és szimbolikus bizonytalanságok

Felvetésem szerint mindaz, amit a *Melankólia* a tekintettel „művel”, ugyanúgy megtörténik a befogadó mentális aktivitásában, a kontemplatív állapot életre hívásában. Dürer metszetének tere nem pusztán azért foglalkoztatja évtizedek óta a kíváncsi kutatókat, mivel talányos szimbólumokat alkalmaz, vagy mert diszkrépanciát okoz a három Meisterstich vonulatának összeillesztésében. Sokkal inkább azért, mert a művészi megformálás olyan fajtájával van dolgunk, amely során az esztétikai tapasztalat önnön felmutatásával hívja életre magát.

A *Melankólia* különlegessége – vagy ha úgy tetszik, képi ereje – nem a racionálisan megmagyarázható abszenciájában rejlik (így nem is az ikonográfia alkalmazhatatlanságában, hiszen mint Panofskyék érveléséből ismerhetjük, az kiválóan alkalmazható), hanem abban, hogy éppen a strukturáló, szinte vektorokként leírható, a tekintetet vezető, vonzó és elbizonytalanító elemek juttatják érvényre a zavart, a megmagyarázhatatlant és az irracionálist: a tapasztalat szabad játékát.

Hogy a korábbi példákkal éljek, mind a létra, mind a poliéder ennek az erőnek a hordozói. Vezetik a tekintetet, azonban minekután egyszerre válik kérdésessé ábrázolásuk módja (így a tekintet számára előállított vizuális mivoltuk), illetve szimbolikus jelentésük (így pedig az elme számára felvázolt „értelmük”), nem engedik megnyugodni sem a tekintetet, sem az értelmezést valamifajta stabil ponton. Előbbi kapcsán már több, a metszettel foglalkozó tanulmány is pontos szerkesztésekkel megmutatta, hogy a *Melankólia* tere megfelel a hagyományos perspektíva szabályainak, azonban szemlátomást mintha e perspektivikus szerkesztés direkt módon bújtatva lenne. A térmélyülést követő tekintetünket egyszer csak eltorlaszolja a monumentális akadályként felbukkanó poliéder (Baľus 1994: 12). Így nem láthatjuk a perspektivikus ábrázolást „megvalósulni”, amely természetesen (össze)zavaró hatást kelt; főként annak kontextusában, hogy bizonyos tárgyak látványos rövidülésben vannak ábrázolva. Látható tehát, hogy a tér különböző szegmensei közt nem egyértelmű, hogy milyen viszonyok állnak fenn – és nem csupán akkor, ha a fizikai dimenziókat szemrevételezzük, hanem akkor is, ha a szimbolikus dimenziókat igyekszünk értelmezni.

Az utóbbi, a szimbolikus jelentéseket vadászó, tehát a jelölőhöz szükségszerűen jelöltet társítani akaró elme működése szintén több helyen falba ütközik. Így találkozik az

ikonográfiai értelmezés által tárgyalt más elemekkel is. Például a geometria tanához kapcsolódó tárgyakat képesek vagyunk összeilleszteni és kontinuusként látni; a körző esetében viszont megakadunk, mivel zavart kelt *a képben nem látható kép* (Vö. Foucault 2000: 21–33): az, amelyet az angyal éppen ír vagy rajzol. Hasonlóképp mozdul el nyugvópontjáról értelmezésünk, amikor az időt igyekszik meghatározni. A sötét égbolt és a denevér jelenléte azt implikálná, hogy az éjszaka egy pontján vagyunk. Ezzel még a különös, akár varázsos égi jelenség is valamelyest összeegyeztethető. A szívárvány jelenléte – mint szokványos nappali jelenség – viszont ismét megütközteti a figyelmünket.

Továbbá, a tekintet hordozójának azt is fel kell fedeznie, hogy bár káprázatos az égbolton a kirobbanó fényjelenség, mégsem ez szolgáltatja a kép előterének, a feltételezett témának a megvilágítását. Az a benyomásunk születik, hogy még az olyan hagyományos művészi eszközök, mint a fény–árnyék kezelés, sem kötik össze a teret, hanem céljuk épp az, hogy darabjaira szedjék, fragmentálják a látványt, ezzel együtt pedig az érzékelést is. Megdől a tradicionális, képekkel szembeni elvárásunk, miszerint a világ, amellyel szemben találjuk magunkat, ugyanannak a vonatkoztatási rendszernek kell hogy megfeleljen, mint amelyet saját világunkban a ráció kényszerítő ereje alkalmaz annak érdekében, hogy megütközés nélkül homogénné változtathassa tárgyait.

A befogadónak így rá kell jönnie, hogy uraló gesztusai mit sem érnek: az önmagát és saját elrendezőképességének bizonyosságát a centrumba helyező világképének magabiztossága megremeg. Ő maga nem omnipotens, értelmezése nem lehet végleges és univerzális. Saját logoszáának apoteózisa a porba hullik, és így csupán a kérdező ember marad hátra. Ily módon a megütközés épp hogy nem a képi szembenállást váltja ki – amelyet a művészettörténetben paradigmatikusan főként az egyházi művészetet alapul véve a középkorban és a reneszánszban is adottnak szoktunk tekinteni –, hanem épp a megütköztetés és a zavar hozza létre a képi fenomént, amely aztán megteremti az állandó és meg nem szűnő értelmezési folyamatot.

Benjamin Denkbildje

Ez az esztétikai mozzanat az, amelynél érdemes a düreri képkoncepciót összevetni Walter Benjamin Denkbild-fogalmával. Véleményem szerint, a tárgyalt képi működés egybeesik Benjamin műveinek központi elgondolásával. Állításom tehát a következő: bár Dürer metszete és a Denkbildiek első látásra „hordozóanyaguk” miatt nehezen összehasonlíthatónak tűnnek, mégis sajátos esztétikai tapasztalatuk következtében médiumuk és működésük is hasonlatossá válik.

Ennek tisztázásához először a Denkbild fogalmát érdemes bemutatni. Benjamin saját rövidprózaí jellegű írásait nevezte Denkbildeknek, melyeknek nagy része az *Einbahnstraße* (Egyirányú utca) című kötetében (Benjamin 1928) jelent meg. A Denkbild fogalmáról az egyik legérzékenyebb leírást Theodor W. Adorno adta Benjamin e kötetéről írott esszéjében (Adorno 1974: 660–665). Adorno először leszögezi, hogy a rövid írások nem aforizmák vagy általános életigazságok gyűjteményét adják, de nem is szubjektív benyomások sokaságát jelentik. Formájuk éppen azt a pillanatnyi rögzítettséget örökíti meg, ahol az úgynevezett szubjektívben valami objektív képes megnyilvánulni, éppen az alakzat

kimerevítettségének köszönhetően. Bár elsőre egy egyéni látószög lenyomatainak tűnhetnek az írások, valójában az interszubbektivitás tapasztalatainak rögzítései, azt öntik formába, ahogyan a személyes megbékél a közös tapasztalatként értett általánossal (Leifeld 1996: 142).

Ez amiatt kiemelendő, mert a Denkbildek kimerevített jellegükből adódóan önmagukon túlmutató tapasztalati kört feltételeznek. Ebben az értelemben dialektikus képekként tételeződnek, mivel egyszerre tudhatják magukénak mindazt, amiből konstellációjuk kialakult, és azt is, amelynek az ígérését már magukban hordozzák. Ez egyértelműen rímel Benjamin archeológiainak is mondható gondolkodására, melynek egyik legszebb példáját éppen egyik Denkbildje adja. Ebben a szerző az emlékezés és a kiásás fogalmainak egymásba játszásán keresztül mutatja fel, ahogyan a cselekvések „tárgyai” valójában sosem önmagukban állnak, hanem tartalmazzák önnön elő- és utóéletüket is (Benjamin 1994: 100–101).

Ez az elgondolás tisztázza továbbá, miben különbözik a Denkbild-koncepció az ideák egyszerű reprezentációitól. Hiszen nem önmagukban egyetlen gondolatot ábrázolnak, hanem körükbe vonják azt is, amiből keletkeztek, épp úgy, ahogyan azt is, ami formálódásukkor alámerült vagy akár eltűnt bennük (Weigel 1997: 58). A Denkbildek esetében így érthető meg a *Dialektik im Stillstand* koncepciója. Benjamin művei e pillanatnyi nyugvópontnak az írásban történő rögzítését célozzák, fenntartva, hogy e rögzítés nem maradhat merev, hanem önnön jellegéből fakadóan része kell legyen egy folytonos mozgásnak. E nyugvópont egyben a kétértelműség, a homályosság és a felsejlés pontja is (Benjamin 1991: 55).

A Denkbildek így nem választhatóak fel a szokványos képfogalom alapján, abban az értelemben, hogy nem reprezentálnak és nem is illusztrálnak semmit (Leifeld 1996: 145), vagyis nem állnak valami *helyett*. Nem képviselnek semmi olyat, ami rajtuk kívülként lehetne értendő. Formájuk nem utal valamifajta eltérő reprezentált tartalomra; esetükben forma és tartalom egybeesik. A Denkbild szó feloldása tehát nem a gondolatok képekben való ábrázolásában rejlik, hanem a gondolatok képi jellegének és a képek gondolat-szerűségének egymásra montírozásában. Ez a médiumköziség nem pusztán a benjamin művek megértéséhez visz közelebb minket, hanem kulcsmozzanata a *Melankólia* működésének is. De így érthető meg például az is, hogy Hanneke Grootenboer a *The Pensive Image* című kötetében felvázolt képkoncepció egyik eredetét éppen Benjamin írásaiban véli felfedezni (Grootenboer 2020: 66) – pontosabban e mentén jut el annak németalföldi alapjaihoz, hiszen Adorno is „Hollandismus”-ként azonosítja a Denkbild elnevezést (Adorno 1974: 660).

A fentebb felvázolt értelemben a Denkbildek valójában gondolat és kép dialektikájának a kibomlását érintik, illetve azt egy pillanatszerű mozzanatban kristályosítják ki. Ugyanezt a dialektikus mozgást azonban *elő is* állítják. Hiszen valójában Benjamin írásait a gondolat alakítja képekké, és e mozgásra tudatosan apellálnak is. A mozgás másik elemeként pedig a gondolkodás kilendítését célozzák. Adorno ezzel kapcsolatban a következőképpen fogalmaz: „Ami nem bizonyítható a szokásos stílusban, és mégis meggyőző, az arra hivatott, hogy spontaneitásra és gondolati energiára sarkalljon, és – anélkül, hogy szó szerint vennénk – egyfajta intellektuális rövidzárlat révén szikrákat gyűjtson...” (Adorno 1974: 660).

Vagyis a Denkbildék mechanizmusában a gondolat kimozdítása a megütköztetés mozzanatán keresztül történik. Nem villámlásszerű epifánia ez, sokkal inkább egy pillanatra alászálló köd. Ezt a bizonyos intellektuális rövidzárlatot éppen a kimerevítettség – Benjaminszél gyakran akár abszurdként érzékelhető – ereje okozza, vagyis ahogyan az egyébként állandó aktivitásban cikázó gondolkodásnak egy pillanatra meg kell tapadnia a Denkbildék szokatlan anyagán, hogy aztán konvencionális formája letérhessen a szokványos és ezáltal sokszor behatárolt keringési pályáról, melyet általában leír.

Itt azonban fontos megjegyezni: az egyes Denkbildék nem eszközszerűen szolgálják a működést, vagyis nem azzal a céllal születnek meg, hogy – mintegy helyettesíthető gyűjtőpontokként – létrehozzák e folyamatot. Benjamin Denkbild-konceptiója maga a kikristályosodott dialektika, abban az értelemben, hogy a gondolkodás cikázó mozgásának részeként már *benne foglaltatik* a gondolat kitérésének potencialitása és aktualitása is, nem pedig csupán kiválthatja azt.

A gondolkodás konvencionális formáiról

Mindezen jellegzetességek összevethetővé teszik a Denkbildék formáját és működését Dürer *Melankóliájának* kompozíciójával és az általa megnyitott tapasztalati körrel. Mindegyik esetében az esztétikai tapasztalat olyan különleges módozatairól van szó, amelyek legfőbb jellegzetessége, hogy saját formájukhoz és belső felépítésükhöz hasonlatossá teszik önnön tapasztalásukat. E módozatoknak eltérítő, kilendítő jellege pedig az ismerős és bizonytalan, a benyomásszerű és a tárgyias, az illékony és a konkrét közti tapasztalati térbe kormányozza a szemlélőt.

Ez összecseng az adornói jellemzés azon részével, amely a Denkbildék szubjektivitás–objektivitás tengelyen való elhelyezkedéséről szól. Adorno meglátása szerint a Denkbild struktúrája azt a súrlódást érinti, ahol az egyéni tapasztalat érintkezésbe kerül valami általánosan ismerősként feltűnővel. Nem szimbólumról van szó abban az értelemben, hogy nem jelölő és jelölt viszonyrendszerében adódik e két komponens. Sokkal inkább az egyediben ismerszik fel az interszubjektivitás egy konstellációja.

A *Melankólia* angyala mind saját terében, mind pedig a szemlélő irányába e tapasztalattal idézi meg. Az angyal az őt körülvevő egyes tárgyak specifikumaiban valami univerzálisan ismerőst vél felfedezni. Ez saját lelki diszpozíciójából fakad –, ahogyan maga Benjamin is megjegyezte a melankólia kapcsán (Benjamin 1980: 336). Eszerint az a lélekállapot vagy hangoltság, amelyet a melankólia jelent, hajlamossá teszi az embert arra, hogy sokszor közelinek tűnő tárgyak is hirtelen felmérhetetlen távolságba kerüljenek, többletjelentések halmazát elnyerve ezzel, kiutasítva azonban elsőként adódó szimbolikus jellegüket (vö. Darida 2021: 20). Ez a *Melankólia* univerzuma: „Minden mindennel összefügg benne, miközben semmi nincsen közvetlen kapcsolatban egymással” (Földényi 2018: 54).

Hasonlóképpen, a *Melankóliára* tekintő egyén is képes azonosítani az egyes részleteket, viszont a teljes kompozíció ambivalenciájának köszönhetően az egyértelmű megfektetések terrénumát elhagyni kényszerül. E távolságnak a (meg)képződésével az ismerőség tapasztalata egyrészt abban sejlik fel, ahogyan önnön diszpozícióját az angyaléhoz hasonlatosként kezdi látni, másrészt pedig abban, ahogyan a melankolikus hangoltság általános

mozgásaihoz kezd idomulni. Így tehát mindkét esetben azt láthatjuk, hogy ami elsőként szokatlanságként tűnik fel, azzá válik, ami szemlélő és világ (belevetett és körülölelő) között megképzí a távolságot; annak érdekében, hogy a magától értetődőnek tűnő alámerüljön az ismerőség homályosabb terében.

E távolság itt említett módozatait a megütközés formái idézik elő. Erről Adorno a következőképpen ír:

Az Egyirányú utca technikája rokon a szerencsejátékoséval, akinek Benjamin érezte magát, és akinek alakján újra és újra töprengett; a gondolkodás lemond a mentális szerveződés, a levezetés és a következtetés biztonságának minden látszatáról, és teljesen átadja magát a szerencsének és a kockázatnak, hogy a tapasztalatra hagyatkozva eltaláljon valami lényegeset (Adorno 1974: 662).

A megütköztetés lényege tehát a gondolkodás konvencionális formáinak eltérítésében rejlik. Ez nem idegen Benjamtól, hiszen ahogyan az *Ismeretkritikai előszóból* sokat idézett mondata is állítja: „Methode ist Umweg” (Benjamin 1969: 8). A fogalmi gondolkodás rendszerező jellegében eltűnő és kivesző megmentésére tett kísérlet ez. Ez az, ami csak akkor járhat sikerrel, ha mozgatóereje vállalja a kerülőutak és a cikázó tapasztalat által megnyitott térre jellemző szabad játékot. Mind a Denkbild, mind pedig Dürer *Melankóliája* strukturális elemekkel operál annak érdekében, hogy a gondolkodás – egyébként hagyományosnak, megszokottnak és logikusnak tűnő, de sokszor reduktív – formáit kimozdítsa.

A perspektíva és a fókuszálás jelentősége

E strukturális elemek azok, amelyek legdirektebben összekötik a két formát, a Denkbildeket és a *Melankóliát*. Ezek megnevezésére talán a perspektíva és a fókuszálás fogalmai a legtalálóbba, melynek oka, hogy mindkét esetben távolság és tekintet játékának kimozdításáról van szó. Ezek működése akkor kerül előtérbe, amikor képessé válnak a narráció eltérítésére, hogy teret adhassanak a felügyelet nélküli gondolkodásnak.

Dürer *Melankóliája* esetében egyrészt a – már Wölfflinnél is említett szerűen megjelenő – káosz az, amely a tekintetet állandó mozgásra kényszeríti. Ez már önmagában eltér a hagyományos reneszánsz kompozicionális elvektől, a németalföldi jellegzetességektől, illetve az – ekkor Dürer számára már részben ismeretes – itáliai késő quattrocento munkáktól. Bár a cinquecento felé tartva a velencei reneszánsz festészet (mellyel Dürer második itáliai útja során megismerkedhetett) már egyre többet foglalkozott zsúfoltabb (akár) tömegjelenetek ábrázolásával, ezek javarészt továbbra is követték a tradicionális kompozíció megoldásokat. Dürert ennek nyomán foglalkoztatta a sűrített képstrukturák problémája; a *Melankólia* esetében azonban az alakok helyett a tárgyak sokaságával kísérletezik.

E felvázolt káosznak köszönhetően a tekintet nem képes megnyugodni a metszet egy pontján; e mozgást viszont egy további elem is szolgálja, amely nem más, mint a perspektíva kijátszása. Köztudott, hogy Dürer nagy figyelmet szentelt a perspektivikus ábrázolásmódok tanulmányozásának, amelynek legkézenfekvőbb és legkézzelfoghatóbb bizonyítéka híres fametszete: a *Művész fekvő aktot rajzol* (6. ábra). Műveiből és elméleti írásaiból egyaránt kiviláglik, hogy mesterien elsajátította a perspektíva működési módjait, valamint annak szabályaival is tökéletesen tisztában volt.

Ezek tudatában érthető meg igazán a gesztus jelentősége, amelyet a *Melankólia* angyalának világában láthatunk megvalósulni. Az egyébként tökéletesen kiszervezett perspektíva által vezetett tekintet útját többször is megtörik a már említett strukturálisan elbizonytalanító elemek. Ilyen a szem mozgásának szabad siklását ellálló enigmatikus poliéder, mely nem csupán a távolba futó áramvonalas kompozíciót akasztja meg, hanem önnön eldönthetetlen egyensúlytalanságát is kérdőre vonja, ahol a tekintetnek „kötelessége” elidőzni.

Hasonlóképp működik a létra, melynek ambivalens helyzete a legkorábbi értelmezőktől kezdődően kihívást okozott a *Melankólia* angyalát szemlélőnek. Ennek oka abban keresendő, hogy sem az nem dönthető el, hogy a létra min áll, sem pedig az, hogy hová vezet; ezért fizikai helyzetét éppúgy nem lehet meghatározni, ahogyan a másodlagos jelentés-tartalom társítása is nehézségekbe ütközik. A legpraktikusabb szinten pedig megfogalmazható, hogy a létra végeinek kitarásával nem alkalmas a tekintet vezetésére. Így a metszetnek nem adódik centrális súlypontja, mely köré a tekintet mozgása szerveződhetne, ezért az állandó cikázásra kényszerül. Így állapítható meg az is, hogy az említett elemek – melyek eredendően akár a kompozíció rendezését is szolgálhatnák – valójában a fókuszálás kijátszására épülnek. Ez pedig a rá tekintőben épp ugyanazt a kontemplatív állapotot idézi elő, mint amelyet magán az angyalon is láthatunk.

E (de)strukturáló elemek jellemzőek Benjamin Denkbildként tárgyalható műveire is. A rövid írások felhasználják a hagyományos perspektívát (az elbeszélő prózai formát), majd annak hagyományos komponenseit (az elbeszélői helyzetet, a narratívát) kijátsszák a befogadói pozíció kimozdítása érdekében. A Denkbildnek valóban nem szükséges semmit *elmondania* (Vö. Benjamin 2002: 460), nem használ a szokásos értelemben vett narratívát, nem *reprezentálja* tárgyát, hanem *felmutatja* azt – hiszen egyúttal valójában önnön tárgyát is alkotja. A Denkbild ilyen módon pontként, és egyszerre egy végtelen egyenesként is felrajzolható volna: nem utal önmagán kívül semmire, mégis teljes dialektikus kontextusában létezhet csupán. Ennek része, hogy az írásban rögzített dialektikus kép játékba lép a gondolkodással, és csakis ekkor nevezhető Denkbildnek; e játék éppen azt a potenciált jelenti, amelyet a Denkbild jellegénél fogva magában hordoz. Ugyanezt a módot követi a *Melankólia*, köre ugyanis csak akkor teljes, amikor e játék mozgásba lendül.

Emellett – direkter módon – a Denkbild formája a fókuszálás eltérítésére is épít. Benjamin írásai sokszor váratlan vagy akár torzító módon fókuszálnak: egyes dolgokat „túl közelről vagy túl távolról” mutatnak meg. Az előbbire jó példa a *Filléres könyvek* című írás, mely egy megkopott kötet részleteinek aprólékos és precíz felderítésével kezd, szinte mintha nagyító alatt szemrevételeznénk az emlékezés és tárgyát. Később aztán a mnemonikus vizsgálódás következtében képzetek tárháza tolul előre, hirtelen sokkal szélesebb látószögben láttatva mindazt, amit e tárgy magában hordoz. Ez könnyedén összehasonlítható azzal, ahogyan a *Melankólia* angyala, kontemplatív állapotba mélyedve, rátekinthet az őt körülvevő világra, vagy azzal, ahogyan mi tekintünk rá.

Hasonló „képkivágattal” él például a *Nagyúri módon bútorozott tízszobás lakás*, amely egyetlen helyiség berendezési tárgyaiból és látványából bontja ki egy teljes társadalmi osztály életvilágát. Ez egy különösen kézzelfogható példája a Denkbild azon működésének, amely fentebb az egyedi és az általános tapasztalat megbékéléseként került azonosításra.

Walter Benjamin Denkbildjeinek (és ezzel együtt saját gondolkodásának is) kiemelten fontos eleme a narratíva eszközének ilyen típusú kezelése; e mód nem kíván a szó szoros

értelmében dolgokat elmesélni, vagy visszaadni valamit – sőt el is távolodik a narratívába rendezhetőség elveitől. Helyette írásai – vagy még inkább írásban rögzített képei – olyan perspektívákkal és fókuszálási módozatokkal élnek, melyek lehetőséget nyitnak olyan terek életre hívására, melyek a tradicionális eszközökkel elzárva maradnának. Ilyen térnek tekinthető mindaz, ami a kimerevített írásban manifeszt mellett a csupán felsejlt vagy akár a lemaradót érinti, és az is, ami a kimerevítés mozzanatában még csak lehetőségként hozható fogalmi szintre.

Dürer *Melankóliája* esetében a tekintet tárgyalásakor valójában a *szem narrációjáról* beszélhetünk. A szem narrációja a tekintet olyan irányítása, amely egy logikus képstruktúra, így pedig egy logikus értelemegeész irányába mutatna – ezt a mozgást téríti le újtjáról a *Melankólia*. E letérítés irányvaival és látószögeivel Dürer optikailag is formálja a megjelenő teret. Egrészt annak mélységét nem engedi kinyílni, másrészt pedig kiterjedését megfoghatatlanná és bizonytalaná teszi azokkal az erővonalakkal, melyeket például a létra vagy az angyal tekintete leírnak. Ezeknek a félegyeneseknek ugyanis csupán irányuk van, végpontjuk nincs. A tekintet ilyen mozgásával együttesen pedig – a Denkbildek tapasztalatához hasonlóan – a gondolkodás mozgása sem behatárolható: felsejlt és letűnő terek sokaságát járhatja be. A *Melankólia* angyala így a gondolkodásból vétetik, és a gondolkodásban is oldódik fel.

Az álomtartalom relevanciája

Theodor W. Adorno idézett esszejében a Denkbildek egy másik értelmezési síkját is említi, mely érvelésem szempontjából releváns. Ennek eszköze pedig nem más, mint az álomréteg játékba hozása. Ez azért kiemelten fontos, mert Dürer képével kapcsolatban gyakran megfogalmazott vélekedés, hogy a *Melankólia* angyala egy álomszerű világban látható, melynek mind tere, mind pedig jelentése homályosként tűnik fel. Ez azonban pontosításra szorul.

Adorno írásában az álomréteget úgy jellemzi, mint azt a teret, melyben kép, szellem és nyelv egyesülhet, és amelyre azért van szükség, hogy Benjamin írásai elnyerjék filozofikus formájukat (Adorno 1974: 661). Ezt amiatt érdemes kiemelni, mert ez alapján elmondható, hogy Adorno értelmezésében kép és szellem egyesülése az, amely szférában a Denkbildek kikristályosodnak.

Természetesen nem véletlen, hogy akadnak a Denkbildek között olyanok, melyek a legközvetlenebb módon, ténylegesen álmokat mutatnak fel (lásd például: „*Traum*”; Benjamin 1994: 101). Az álmok rétege Benjamin számára nem azért fontos, mert ennek segítségével minden írása egyértelmű szimbólummá formálódhatna, melyben a jelöltet, vagyis freudi nyelven szólva a látens álmogondolatokat volna szükséges kutatni. Ha ehhez a terminológiához tartjuk magunkat, akkor valójában a megmutatózó álomtartalom az, amely miatt ez a fogalomkör a benjamin művek értelmezésekor használható (Adorno 1974: 661). A „*Denkbild*” elnevezés nem véletlenül tartalmazza a gondolkodás előtagját. Esetünkben az álomréteg szempontjából az a mozzanat releváns, amely a megismeréshez, a gondolat eddig feltáratlan helyekre való mozdításához kapcsolódik. A megismerés ilyen módja pedig abban a kérdésben rejlik, hogy ezek a megmutatózó álomtartalok (vagyis maguk az

írások) milyen viszonyrendszerben állhatnak az ébrenléti világgal. Mi az tehát, ami bennük megmutatkozik, s ami aztán képes az egyéni tapasztalatban képszerűen felsejleni.

A *Melankólia* világában úgyszintén nem a ráutalások és az allegorikusan ábrázolt jelentéstartalmak azok, amelyek a tapasztalást kilendítik szokványos útjairól. Sokkal inkább az, ahogyan bár enigmatikusan, ugyanakkor az előttünk megmutatkozó világ összefüggésbe kerül velünk mint szemlélőkkel, a világunkkal. Az angyal töprengése – amiképp a körülötte heverő tárgyak zavaros környezetében teste kissé megfáradtan előregörnyed és kontemplatív állapotba süllyed – éppen azt a cselekvést jelenti, amelynek a szemlélő is részesévé válik abban a pillanatban, hogy rátekin.

Dürer metszetét és Benjamin Denkbildjeit tehát nem az köti össze, hogy szokatlan kompozíciójukkal valami rajtuk kívül állóra utalnának, hanem ahogyan mindent, amit megidézhetnek, már tartalmazznak magukban, önmagukba záródó módon. Ennek dialektikus mozzanata pedig az, ahogyan ez a bezáródás egyszerre teszi őket végtelenül nyitottá, épp a bennük felsejlő ismerős által. Az az esztétikai tapasztalat, amelyről esetükben szó van, nem lineáris, nem rámutató és nem illusztratív jellegű. Az általuk megnyitott térben a tapasztalat mindig vissza-visszatér a műalkotásokhoz, ekképpen egyúttal vissza-visszatér magához a tapasztalóhoz is.

Összefoglalás

A Melankólia tükre

A *Melankólia* angyala letiltja a megfejtést, letilt mindenfajta lineáris, racionalizáló mozzanatot annak érdekében, hogy képes legyen egy ennél sokkal immerzívebb és szubverzívebb tapasztalati kör létrehozására. Értelmezéstörténete – véleményem szerint – azért válhatott ilyen terjedelmessé, mert Dürer a kompozíció megalkotásának – vagyis a jelentésképzésnek – nem hagyományos módjaival operál. Él azonban mind a képi, mind pedig a kontemplatív összezavarás különböző működéseivel, amelyek a melankólia sajátjai is.

A görnyedő alakjára tekintő így az állandó *meg-nem-értés* állapotában sodródik. Ez nem meglepő, hiszen magát a melankóliát már a 10. században is úgy írták le, mint egy kórt vagy állapotot, melynek egyik legfőbb tünete a *kérdések megválaszolásának képtelensége*. És ha a patologizálást kivonjuk a képletből, továbbra is felismerhető, hogy ez éppen annak a térnek a tapasztalata, amelyet a metszet megnyit. Ez oly módon jellemezhető, ha számot vetünk azzal, miként van jelen a narratíva eszköze.

A melankólia állapotának szintén réges-régre visszanyúlóan lejegyzett tulajdonsága, hogy akit hatalmába kerít, azt egyúttal folytonos töprengésre kényszeríti; ezzel pedig gyakran beszédképtelenséget eredményez. Tehát ahogyan a melankolikus sem képes beszélni, úgy ez Dürer művének sem feladata – ebben áll a forma és a tartalom egymásba hullása. Azonban a beszédképtelenség nem jelent gondolkodásképtelenséget: míg a beszédet muszáj narratívába rendezni, addig a gondolkodás szabadon cikázhat; és a *Melankólia* angyala egyértelműen, pátoszformula-szerűen, gondolkodik.

Ahogyan a metszet a gondolkodás állapotát merevíti ki, úgy Walter Benjamin Denkbildjei is szó szerint a gondolkodás képekben való kimerevítését szolgálják. Formájuk

miatt esetükben valamifajta narrativitást feltételezünk, amelynek tapasztalásakor azonban befogadóként rá kell ébrednünk, hogy a szó szoros értelmében nincsen elmesélt történet. Az elmesélhetőséghez és a narratívákhoz szokott ember akár a *Melankóliára* tekint, akár a Denkbildeket olvassa, megütközik. Ezt a fajta pillanatszerűséget, ezt a fajta nem-beszéd-szerűséget, amely mindkét esetben felmutatásra kerül, igyekeznek „kikerekíteni”. Így ön-maga is a gondolkodás körébe kerül, mert enélkül ez potencialitásként sem lehetne jelen.

Britta Leifeld Benjamin Denkbildjeiről írott tanulmányának – meglátásom szerint – legtalálhatóbb szegmense az, melyben a megfoghatatlanhoz való ragaszkodásukról beszél (Leifeld 1996: 143). Érvelésében az írások formája, a gondolatiság és a képiség egybejárása és ennek paradox mivolta a fogalmilag nem megragadhatóhoz való rögzítettségnek a szolgálatában áll. Ebben detektálható a megütköztetés mozzanata. Ez az eldönthetetlen helyzet képes kilendíteni a befogadót hagyományos diszpozíciójából, amelyet Leifeld produktív kétségbeesésnek nevez.

Értelmezésemben ez a gondolkodás konvencionális formáinak kimozdítása. A *Melankólia* és a Denkbildék különössége abban ragadható meg, hogy önmagukon belül is a gondolkodás formáival operálnak, amelyek sokszor kiszámíthatatlanok, nem narrativizálhatók, vagy fragmentumszerűek. Oly módon használják saját médiumukat és eszközeiket, hogy kiállják a könnyen megfejthetőség és a rövidre zárhatóság próbáját, annak érdekében, hogy az értelmet ne csupán *kiállítsák*, hanem *elő is állítsák*. Vagyis a *Melankólia* és Benjamin Denkbildjei mediális különbségeik ellenére hasonlóképp működnek: esztétikai tapasztalatuk a gondolkodás kimerevíthetlenségére és annak tükrözésére épül. A nem szűnő kontempláció állapota, az a mozgás, melyet felmutatnak, valójában bennünk is felsejlik, emiatt pedig végső soron mindkettő a tükrünké válik. Mindeközben pedig magára hagyják a befogadót. Nem szolgálnak kapaszkodókkal, így a szemlélő csupán magából kiindulva idézheti elő és építheti fel a megismerés formáit.

Hivatkozott irodalom

- Adorno, Theodor W. (1974 [1955]): Benjamins „Einbahnstraße” In *Noten zur Literatur*. Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 660–665.
- Batus, Wojciech (1994): Dürer’s „Melencolia I”: Melancholy and the Undecidable. *Artibus et Historiae* 15(30): 9–21. DOI: <https://doi.org/10.2307/1483470>.
- Benjamin, Walter (1928): *Einbahnstraße*. Berlin: Rowohlt.
- Benjamin, Walter (1969): *Ursprung des deutschen Trauerspeils*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1980): *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon.
- Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften, Vol. V. I*. Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1994): *Denkbilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (2002): *The Arcades Project*. Rolf Tiedemann (szerk.). Cambridge, Massachusetts – London: Belknap Press.
- Darida Veronika (2021): *A talány filozófiája. Giorgio Agamben esztétikája*. Budapest: L’Harmattan.
- Dürer, Albrecht (1525): *Underweysung der messung mit dem zirkel und richtscheyt in Linien eben unnd ganzen corporen*. Nürnberg: Hieronymus Andreae.
- Dürer, Albrecht (1528): *Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*. Nürnberg: Hieronymus Andreae.
- Foucault, Michel (2000): „Az udvarhölgyek” In *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Budapest: Osiris Kiadó, 21–33.

- Földényi F. László (2018): *A melankólia discsérete*. Budapest: Jelenkor.
- Grootenboer, Hanneke (2020): *The Pensive Image. Art as a Form of Thinking*. Chicago–London: The University of Chicago Press.
- Hecksher, William S. (ford.) (1978): Melancholia (1541). An Essay in the Rhetoric of Description by Joachim Camerarius. In *Joachim Camerarius (1500–1574). Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation*. Frank Baron (szerk.). München: Fink, 31–120.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky és Fritz Saxl (1964): *Saturn and Melancholy; Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. New York: Basic Books.
- Leifeld, Britta (1996): „Dies alles, um ins Herz der abgeschafften Dinge vorzustoßen“ – Benjamins Philosophie und seine literarische Konkretion im Denkbild. In *Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne*. Ralph Köhnen (szerk.). Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Párizs – Bécs: Peter Lang, 141–162.
- Merback, Mitchell B (2017): *Perfection's Therapy: an Essay on Albrecht Dürer's Melencolia I*. New York: Zone Books.
- Quiviger, François (2002): Renaissance Art Theories. In *A Companion to Art Theory*. Paul Smith és Carolyn Wilde (szerk.). Oxford, Malden: Blackwell Publishing Ltd, 49–60. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470998434.CH5>.
- Rupprich, Hans (szerk.) (1956): *Dürer: Schriftlicher Nachlaß*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.
- Warburg, Aby M. (1920): *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse.) Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung.
- Weigel, Sigrid (1997): *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins: theoretische Schreibweise*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Werner, Elke Anna (2016): Martin Luther and Visual Culture. In *Oxford Research Encyclopedia of Religion*. DOI: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199340378.013.296>.
- Wölfflin, Heinrich (1919): *Die Kunst Albrecht Dürers*. München: Bruckmann.

Tóth Fanni

az ELTE Bölcsészettudományi Karán szerezte művészettörténész mesterdiplomáját, jelenleg az Esztétika Tanszék mesterszakos hallgatója (Budapest).

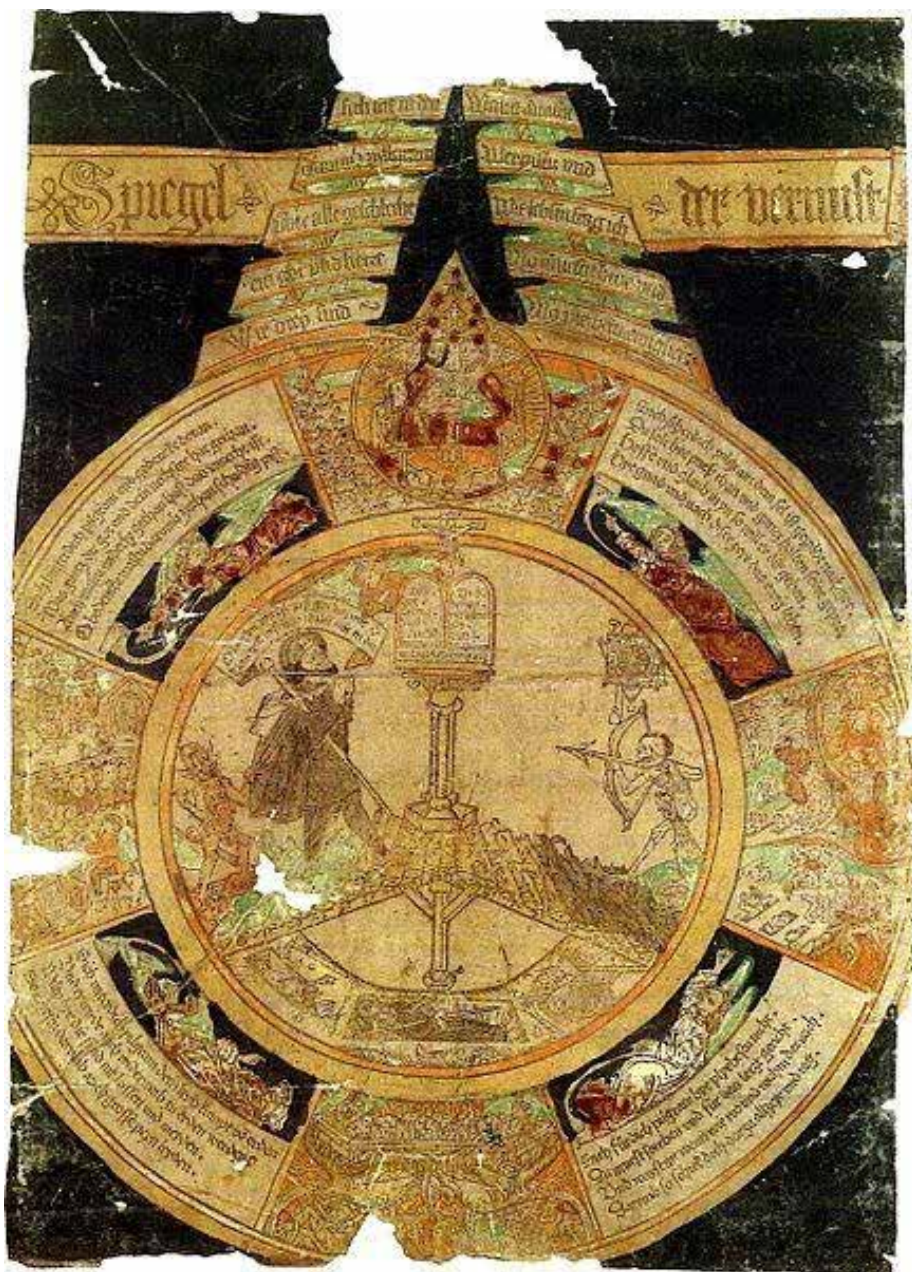
Képegyzék

1. ábra. Albrecht Dürer: *Melencolia I*, rézmetszet, papír, 24 x 18,5 cm, 1514



Forrás: The Metropolitan Museum of Art (New York)

2. ábra. Dél-németországi Mester: *Spiegel der Vernunft*
(színezett fametszet, 40,4 x 29,1 cm, 1488 körül)



Forrás: Staatliche Graphische Sammlung (München)

4. ábra. Albrecht Dürer: *Szent Jeromos a Studiolóban* (rézmetszet, papír, 24,6 x 18,9 cm, 1514)



Forrás: The Metropolitan Museum of Art (New York)

5. ábra. Albrecht Dürer: *A lovag, a halál és az ördög* (rézmetszet, papír, 25 x 19,6 cm, 1513)



Forrás: The Metropolitan Museum of Art (New York)

6. ábra. Albrecht Dürer: *Művész fekvő aktot rajzol* (fémetszet, papír, 7,7 x 21,4 cm, 1600 körül)



Forrás: The Metropolitan Museum of Art (New York)