

Craig Owens

## AZ ALLEGORIKUS IMPULZUS

EGY POSZTMODERN ELMÉLET FELÉ (1. RÉSZ)\*

„Mert a múlt képe pótolhatatlan; minden jelennek,  
amely nem ismeri föl benne, hogy rá utal, tartania kell  
tőle, hogy elveszíti.”

Walter Benjamin: A történelem fogalmáról

## I.

Robert Smithson összegyűjtött írásairól szóló, e lap 1979-es őszi számában publikált recenziómban Smithson „szellemét” allegorikusként határoztam meg, mely egy számára többé-kevésbé rommá lett esztétikai hagyomány felszámolásában vállalt szerepet. Ahhoz, hogy a kortárs művészetnek allegorikus potenciált tulajdonítsunk, tiltott területre kell merészkednünk, mivel az allegóriát csaknem két évszázadon keresztül esztétikai aberrációként, a művészet antitéziseként ítélték el. *Esztétikájában* Croce úgy hivatkozott az allegóriára, mint ami „tudomány vagy oly művészet, mely a tudomány majmocskája”; Borges pedig „esztétikai tévedésnek” nevezte. Bár Borges bizonyosan a kortárs szerzők közül az egyik legallegorikusabb, mindazonáltal az allegóriára úgy tekintett, mint divatjamúlt, kimerült eszközre, mely a történeti érdeklődés tárgya lehet, de bizonyosan nem a kritikai érdeklődésé. Számára az allegóriák valóban a jelen és a helyreállíthatatlan múlt közti távolságot jelentették: „csak azt tudom, hogy egykor lenyűgözőnek tartották az allegóriát [...] ma pedig elviselhetetlennek hat. Sőt úgy érezzük, hogy nemcsak elviselhetetlen, hanem ostoba és frivol is. Nem értette volna meg ezt az érzést Dante, aki az *Új életben* írta le szenvedésének történetét; se a római Boëthius, aki Pavia vártornyában, már a hóhér markában írta meg *A filozófia vigasztalása* című művét. Vajon hogyan oldható föl ez az ellentét úgy, hogy ne egy *petitio principii*-vel közelítsünk a változó ízléshez?”<sup>1</sup>

\* A fordítás alapja: Craig Owens: The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. 1. October, 12. 1980. Spring, 67-86. és 1980. Summer, 58-80. – internet: <http://www.bard.edu/graduate/mfa/summer/readings/documents/AllegoricalImpulsePart1.pdf>

Jelen esszé az első abból a kettőből, melyet a kortárs művészet allegorikus aspektusainak szentelek. Egy rövid áttekintés után, melyben az allegóriának a jelenkori művészetre gyakorolt hatását elemzem, az allegória által felvetett elméleti kérdéseket fogom taglalni. A második esszében ezeket a vizsgálódásokat olyan művek olvasataival bővíttem ki, melyekben az allegorikus impulzus meghatározónak tűnik. (Craig Owens megjegyzése.) A második részt következő számunkban közöljük. (– a szerk.)

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges: From Allegories to Novels. *Other Inquisitions*. New York, 1964. 155-156. [http://dutri.uw.hu/other/Jorge%20Luis%20Borges/borges\\_b.htm](http://dutri.uw.hu/other/Jorge%20Luis%20Borges/borges_b.htm) – Jorge Luis Borges: Az allegóriától a

Ez az állítás kétszeresen is paradoxon, mivel nemcsak Borges saját művei allegorikus természetének mond ellent, de megtagadja az allegóriától azt, ami a leginkább illik rá: az arra való képességét, hogy megmentsse a történelmi feledéstől, amit az eltűnés fenyeget. Az allegória először a hagyománytól való elidegenedés hasonló érzésére született válaszul; története során a jelent és múltat elválasztó résben működött, és az allegorikus újraértelmezés nélkül e múlt talán elzárva maradt volna. A meggyőződés, hogy a múlt távoli, és a vágy, hogy megmentsék azt a jelen számára – ez az allegória két legalapvetőbb impulzusa. Ezek adnak magyarázatot a pszichoanalitikus vizsgálatban betöltött szerepére, és arra a jelentőségre, mellyel Walter Benjamin számára bírt, az egyetlen huszadik századi kritikus számára, aki a tárgyat előítélet nélkül, filozófiailag kezelte.<sup>2</sup> Ám ezek is elmulasztanak magyarázatot adni arra, hogy miért kell úgy éreznünk, az allegória *esztétikai* potenciálja már hosszú ideje kimerült; és azt sem teszük számunkra lehetővé, hogy azonosítsuk azt a történelmi részt, melyen keresztül az allegória visszahúzódott a történelem mélyére.

Az allegória iránt tanúsított modern érület eredetének kutatása talán „ostobának és frivolnak” tűnhetne, legalább annyira, mint tárgya, ha nem volna egyértelmű, hogy egy összetéveszthetetlenül allegorikus impulzus kezdett érvényre jutni a kortárs kultúra megannyi vonatkozásában: például Benjamin recepciójában, vagy Harold Bloom *The Anxiety of Influence*-ében. Szintén az allegória manifesztálódik abban az újjáéledő historizálásban, amely ma meghatározza az építészeti gyakorlatot, valamint több jelenkori művészettörténelmi diskurzus revizionista álláspontjában: T. J. Clark például a XIX. század közepi festészetet politikai „allegóriának” tekinti. Az alábbiakban erre az újbóli felbukkanásra akarok fókuszálni, azon a hatáson keresztül, amit a vizuális művészetek praxisára és elméletére gyakorol. Mint mindig, itt is számolni kell fontos előzményekkel: Duchamp mind a „pillanatnyi nyugalmi állapot”-ot [*instantaneous state of Rest*], mind az „extra-rapid megvilágítás”-t [*extra rapid exposure*], vagyis a *Nagy Űveg* fotografikus aspektusait<sup>3</sup> „allegorikus megjelenésként” írta le; továbbá *Allegória* a címe Rauschenberg egyik legnagyobb összerakott képének az ötvenes évekből. Töprengéseinket e művekről azonban el kell halasztani, ugyanis jelentőségük csak azután válik nyilvánvalóvá, hogy teljes egészében felismertük, miként fojtotta el a modern művészetelmélet az allegóriát.

regényig. (1949) Ford. Scholz László. In: Jorge Luis Borges: *Az örökkévalóság története. Esszék.* Budapest, 1999. 317–318.

<sup>2</sup> Az allegóriáról és a pszichoanalízisről ld. Joel Fineman: *The Structure of Allegorical Desire* (1980) a jelen számban. Benjaminsnak az allegóriára vonatkozó megfigyelései a *The Origin of German Tragic Drama* összegző fejezetében található. Ford. John Osborne. London, 1977. Benjaminsról ld. 84–85. – Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete. Ford. Rajnai László. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus Vál.*, jegyzetek Radnóti Sándor. Budapest, 1980. [Az „Allegória és szomorújáték” című fejezet, 358–451.]

<sup>3</sup> Ld. Rosalind Krauss: Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*, 3. 1977. Spring, 68–81. – Rosalind Krauss: Megjegyzések az indexről. Ford. Tímár Katalin. *Ex-Symposion*, no. 32–33. 2000. 4–16. – internet: <http://www.exsymposion.hu/lapszam/22>

Hogy felismerhessük az allegória kortárs manifesztációit, először szükségünk lesz egy általános képre, hogy valójában mi is ez, vagy inkább, hogy mit is *reprezentál*, mivel az allegória egyszerre egy magatartás és egy technika, egyszerre érzékelés és folyamat. Egyelőre mondjuk azt, hogy mindig az allegória eseményével van dolgunk, amikor egy szöveg egy másik által megkettőződik; például az Ótestamentum allegorikussá válik, ha az Újtestamentum előképeként olvassák. Ez az előzetes leírás – mely nem definíció – egyszerre ad számot arról, hogy az allegória eredete a kommentár és az exegézis, és arról, hogy ezekkel folyamatos kapcsolatot tart fenn: ahogy Northrop Frye utalt rá, az allegorikus mű hajlik arra, hogy irányt adjon saját kommentárjának. Éppen ezt a metatextuális aspektust rángatják elő, valahányszor csak támadják az allegóriát, mint olyan értelmezést, amely tisztán *post facto* agatódik egy műre, egy retorikai díszre vagy ékítésre. Mégis, mondja Frye, „[a] valódi allegória az irodalomban strukturális elem: benne magában kell meglennie, pusztán kritikai értelmezéssel nem lehet belevinni.”<sup>4</sup> Tehát az allegorikus struktúrában egy szöveget egy másikon *keresztül olvasnak*, legyen a kapcsolatuk bármily töredékes, megszakított vagy zűrzavaros; ezért az allegorikus mű paradigmája a palimpszeszt. (Ez az a pont, ahonnan Borges allegorikusként való olvasása elindulhat, a „Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője”-vel, vagy a *Chronicles of Bustos Domecq* néhány darabjával, melyekben a szöveget saját kommentárja tételezi.)

Így felfogva az allegória minden kommentár, minden kritika modelljévé válik, amennyiben ezek figurális értelemben az elsődleges szöveg újraírását művelik. Engem azonban az érdekel, hogy mi történik akkor, amikor műalkotásokon *belül* helyeződik el, amikor ez jellemzi a struktúrájukat. Az allegorikus képalkotás kisajátított képalkotás; az allegorikus nem hoz létre képeket, hanem elkobozza azokat. Igényt tart a kulturálisan jelentőségteljes műre, és úgy viselkedik, mint annak interpretálója. És a kezei között a kép valami mássá válik (*allos* = más + *agoreuei* = beszélni). Nem állít vissza egy talán elveszett vagy elhomályosult eredeti jelentést; az allegória nem hermeneutika. Inkább egy másik jelentést ad a képhez. Azonban, ha hozzáad, csak azért teszi, hogy helyettesítsen: az allegorikus jelentés egy megelőző jelentést pótol; az allegorikus jelentés pótlék. Ezért ítélik el, de ugyanebből fakad elméleti jelentősége is.

Az első kapcsolat az allegória és a kortárs képzőművészet között ezen a ponton állapítható meg: a képeknek azzal a kisajátításával, mely Troy Brauntuch, Sherrie Levine, Robert Longo munkáiban történik – olyan művészek ők, akik más képek reprodukciójával hoznak létre képeket. A kisajátított kép lehet egy filmkocka, egy fénykép, egy rajz; gyakran maga is már egy reprodukció. Azonban azok az eljárások, melyeknek ezek a művészek az említett képeket alávetik, igyekeznek megfosztani a képeket hangzásuktól, jelentésüktől, vagy olyan irányú határozott igényüktől, hogy jelentéssel bírjanak. Például Hitler rajzainak, vagy a koncentrációs tábor áldozatainak Brauntuch-féle, feliratok nélkül kiállított felnagyításai szántsándékkal homályosak:

<sup>4</sup> Northrop Frye: *Anatomy of Criticism*. New York, 1969. 54. – Northrop Frye: *A kritika anatómiája*. Ford. Szili József. Budapest, 1998. 50.

„Azon eljárások mindegyike, melyeknek Brauntuch aláveti ezeket a képeket, egy elbűvölt és meghökkent tekintetet reprezentál, mely vágyik arra, hogy ezek a képek feltárják a titkukat; ám ennek eredményeként a képek csak még inkább képszerűek lesznek, és örökre egy könnyed tárgyban rögzítik attól a *történelemtől való távolságunkat*, mely ezeket a képeket létrehozta. *Ez az a távolság, melyet az összes kép jelez.*”<sup>5</sup>

Brauntuché ezért melankolikus pillantás, melyet Benjamin az allegorikus vérmérséklettel azonosított: „Ha a melankolikus tekintet allegorikussá változtatja a tárgyat, ha eltünteti belőle az életet, ha holtan marad vissza a tárgy, de ugyanakkor biztosítva van számára az örökkévalóság, akkor kényre-kedvre ki van szolgáltatva az allegória alkotójának. Más szóval: mostantól fogva teljesen képtelen arra, hogy valamiféle jelentést, valaminő értelmet sugározzon; azt, hogy mit jelentsen, az allegória készítője szabja meg. Ő helyezi bele a tárgyba, és ő az adományozó: a tényállás ezáltal nem pszichológiai, hanem ontológiai.”<sup>6</sup>

Brauntuch képei egyszerre ajánlják föl a jelentés ígérését és térnek ki az elől; felgerjesztik, ugyanakkor lelohasztják az arra irányuló vágyunkat, hogy a kép legyen közvetlenül átlátszó a jelentésére illetően. Ennek eredményeképpen furcsán befejezetlennek tűnnek – töredékeknek vagy rúnáknak, melyeket ki kell *betűzni*.

Az allegória következetesen vonzódik a töredékességhez, a tökéletlenhez, a befejezetlenhez – olyan vonzalom ez, mely legmegfelelőbb kifejezőmódját a romban találja meg, melyet Benjamin a par excellence allegorikus emblémaként azonosított. Itt az ember műveit visszanyeli a táj; a romok így a felbomlás és a hanyatlás megfordíthatatlan folyamataként látott történelmet, az eredettől elfele tartó távolodást jelentik: „az allegóriában megmerevedett őstájként jelenik meg a néző előtt a történelem facies hippocraticája. Mindaz, ami kezdettől fogva alkalmatlan, szenvedésteli, elhibázott a történelemben, az egy arcban – nem, halálfejből jut kifejezésre. S bármennyire igaz, hogy hiányzik belőle a kifejezés minden »szimbolikus« szabadsága, a forma minden klasszikus összhangja, minden emberi – nem csupán az emberi lét természete általában, hanem egyetlen ember életrajzi történelmisége is jelentőség-teljes módon, talányos kérdésként jut szóhoz általa, az emberi lét természetbe hanyatlásának e leginkább kiszolgáltatott alakban. Ez az allegorikus szemlélet magva.”<sup>7</sup>

A rom allegorikus kultuszával egy második kapcsolat válik láthatóvá az allegória és a kortárs művészet között: a helyspecifikusságban a mű, úgy tűnik, fizikailag beleolvad a környezetébe, beleágyazódik abba a helybe, ahol rátalálunk. A hely-specifikus művészet gyakran törekszik a történelem előtti monumentalitásra; a Stonehenge és a Nazca-vonalak a prototípusok. „Tartalma” sokszor mitikus, ahogy a *Spiral Jetty* esetében, mely a Great Salt Lake fenekén található örvény helyi mítoszából nyerte formáját; így Smithson arra példa, hogyan kell elkötelezett módon törekedni a hely *olvasására*,

<sup>5</sup> Douglas Crimp: *Pictures, October*, 8. 1979. Spring, 85. (Kiemelés tőlem – C.O.)

<sup>6</sup> Benjamin 1977. i. m. 183–184. – Benjamin 1980. i. m. 387.

<sup>7</sup> Benjamin 1977. i. m. 666. (*sic!*) – Benjamin 1980. i. m. 366–367. [Az eredeti 1977-es kiadás 256 oldalas. – a ford.]

nemcsak annak földrajzi jellegzetességei, de pszichológiai áthallásainak értelmében is. A mű és a hely ily módon dialektikus viszonyban vannak. (Ha a hely-specifikus művet terület-rehabilitációként értik, és egy elhagyott bányában vagy kőfejtőben állítják fel, akkor annak „védelmező és helyreállító” indítéka magától értetődővé válik.)

A hely-specifikus művek átmenetiek, adott helyen vannak felállítva, életidejük korlátozott, továbbá átmenetiségükből következik, hogy milyen mértékben illeszkednek be az adott körülmények közé. Mégis, ritkán bontják le, inkább egyszerűen átadják őket a természetnek; Smithson azokat az erőket, melyek erodálják, és adott esetben visszakövetelik műveit a természetnek, következetesen azok alkotórészeinek tudta be. A hely-specifikus mű itt a mulandóság, minden jelenség efemer-jellegének emblémájává válik; ez a huszadik század ‘memento mori’-ja. Mi több, mulandóságából kifolyólag a mű sok esetben csak fényképeken őrződik meg. Ez a tény döntő jelentőségű, mivel a fénykép allegorikus potenciáljáról árulkodik: „a dolgok mulandóságának belátása és az a gondos iparkodás, hogy a dolgokat átmentsék az örök-kévalóságba, egyike az allegória legerősebb motívumainak.”<sup>8</sup> És egyike a fotográfia legerősebb impulzusainak, tehetjük hozzá. Így tehát, mint allegorikus művészet, a fotográfia megjeleníti azt a vágyunkat, hogy rögzítsük az átmenetit, az efemert egy tartós és tartósító képben. Atget és Walker Evans fényképeiben, amennyiben azok tudatosan megőrzik azt, amit az eltűnés fenyeget, ez a vágy válik a kép *témájává*. Ha azonban fényképeik allegorikusak, az azért van, mert amit nyújtanak, az csak töredék, és így megerősíti saját önkényességét és véletlenszerűségét.<sup>9</sup>

Éppen ezért arra is fel kell készülnünk, hogy allegorikus motívummal találkozunk a fotómontázsban, mivel az allegóriák „közös jellemző vonása [...] hogy szüntelenül töredékeket halmoznak egymásra szigorúan megszabott cél nélkül”.<sup>10</sup> Az építkezésnek ez a módszere Angus Fletchert arra vezette, hogy az allegorikus struktúrát a kényszerneurózishoz hasonlítsa;<sup>11</sup> és mondjuk Sol LeWitt munkáinak kényszeressége, vagy Hanne Darbovenéi azt sugallja, hogy ők szintén az allegorikus határain belülre kerülhetnek. Itt pedig már az allegória és a kortárs művészet közti harmadik kapcsolattal állunk szemben: a felhalmozás stratégiáiban, az „egyik dolognak a másik után” való egyszerű odarakása révén létrehozott mellérendelt mű stratégiájában – példa erre Carl Andre *Lever* vagy Trisha Brown *Primary Accumulation* című műve.

<sup>8</sup> Benjamin 1977. i. m. 223. – Benjamin 1980. i. m. 435.

<sup>9</sup> „Sem Evans, sem pedig Atget nem szándékszik kapcsolatot létesíteni köztünk és a puszta valóság, a magában vett dolog között; képkivágásuk mindig megerősíti önnön önkényességét és véletlenszerűségét. És a világ, melyet sajátágosan ábrázolnak, egy olyan világ, amely már egy a fotográfiát megelőző jelentésbe van átfordítva; egy jelentésbe, melyet már kivésett a munka, a használat, mint lakóhelyet, mint terméket. Képeik *jeleket reprezentáló jelek*, a jelölés implicit láncolatainak egységei, melyek csak a társadalmi jelentés nagyobb rendszereiben állnak össze: a háztartások, utcák, közterek kódjaiként.” Alan Trachtenberg: Walker Evans’s Message from the Interior: A Reading. *October*, 11. 1979. Winter, 12. (Kiemelés tőlem – C.O.)

<sup>10</sup> Benjamin 1977. i. m. 178. – Benjamin 1980. i. m. 380-381.

<sup>11</sup> Angus Fletcher: *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, 1964. 279-303.

Az allegorikus mű egyik paradigmája a matematikai sorozat: „Ha egy matematikus az 1, 3, 6, 11, 20 számokat látja, felismeri, hogy ennek a sorozatnak a »jelentése« lefordítható az  $X + 2^x$  egyenlet algebrai nyelvére, bizonyos korlátozásokkal  $x$ -re nézve. Ami egy járatlan egyén számára véletlen sorozatnak tűnik, az egy matematikus számára jelentésszerű sorozat. Figyeljük meg, hogy a sorozat a végtelenségig folytatódhat. Ez azonos szituációt teremt majdnem minden allegóriában. Nincs meg bennük a terjedelem belülről fakadó »szerves« határa. Sok befejezetlen, mint *A kastély* vagy *A per Kafkától*.<sup>12</sup>

Az allegória tehát a struktúrának mint szekvenciának a (térbeli, időbeli vagy mindkét módon történő) kivetítésében érdekelt; azonban az eredmény nem dinamikus, hanem statikus, rituális, ismétlődő. Ezért aztán az ellen-narratíva kicsinyített mása, mivel helyhez köti a narratívát, és a diegetikus kombináció elvét a szintagmatikus daraboltság elvével helyettesíti. Így az allegória a kapcsolatok vertikális vagy paradigmatis olvasatát fölébe helyezi az események horizontális vagy szintagmatikus láncolatának. Ennek megfelelően Andre-nak, Brown-nak, LeWittnek, Darbovennek és másoknak a logikai folyamat külsővé változtatását, téridőbeli gyakorlatként való kivetítését tükröző munkái szintén megkövetelik az allegória szempontja szerinti elbírálást.

A struktúrának sorozatként való kivetítése felidéri azt a tényt, hogy az allegóriát a retorikában hagyományosan úgy definiálják, mint egy metafora összefüggő sorozatokban való kibontását. Ha ezt a definíciót strukturalista terminusokban újrafogalmazzuk, akkor az allegóriáról kiderül, hogy az a nyelv metaforikus tengelyének a metonimikus dimenzióra való rávetítése. A metaforának a metonimiára való rávetését Roman Jakobson „poétikai funkcióként” határozta meg, és tovább lépve a metaforát a költészettel és a romantikával, a metonímiát a prózával és a realizmussal kapcsolta össze.

Azonban az allegória magába foglalja *mind* a metaforát, *mind* a metonímiát; éppen ezért hajlik arra, hogy „átvágjon minden ilyen stilisztikai osztályozáson és túlhaladja azokat, mivel egyként lehetséges versben vagy prózában, és nagyon is képes arra, hogy átfordítsa a legobjektívebb naturalizmust a legsubjektívebb expresszionizmusba, vagy a legaprólékosabban kidolgozott realizmust a legszürrealisabb módon díszített barokkba.”<sup>13</sup> Az esztétikai kategóriáknak ez a hivatkozó semmibevétele

<sup>12</sup> I. m., 174.

<sup>13</sup> Fineman 1980. i. m. 51. „Így aztán vannak allegóriák, melyek elsődlegesen függőlegesek, mivel sokkal inkább a struktúrában, semmint az időbeli kiterjesztésben érdekeltek. [...] Másrészt van olyan allegória, amely elsődlegesen horizontális. ... Végül természetesen vannak olyan allegóriák, melyek viszonylag egyenlő arányban egyesítik a két tengelyt. [...] Legyen bármi az adott allegória uralkodó iránya (fel és le a struktúra deklinációin keresztül, vagy oldalirányban kifejlődve a narratív időn keresztül), azonban csak olyan mértékig lesz sikeres mint allegória, ha autentikusságot árul el abban, ahogy a két egyenrangú pólus megfelel egymásnak, egy struktúrában, amely hihetően bomlik ki az időben, és egy narratívában, amely meggyőző módon támogatja a struktúra által leírt különbségeket és egyenértékűségeket.” i. m. 50.

sehol máshol nem nyilvánvalóbb, mint abban a kölcsönös megfelelésben, melyet az allegória a verbális és a vizuális között felkínál: szavakat többször is pusztán mint vizuális jelenségeket kezel, ugyanakkor vizuális képeket megfejtésre váró szövegek-ként kínál fel. Az allegóriának ez a tulajdonsága volt az, amit Schopenhauer kritizált, amikor ezt írta: „Ha például egy ember lelkében tartósan és szilárdan meggyökerezett a dicsőség utáni vágy... s ha a dicsőség babérkoszorús géniusza elé lépne [Annibale Carracci képéről], akkor ez mindenestül felrázná ennek az embernek a lelkét, és erejét tevékenységre sarkallná; de ugyanez történnék akkor is, ha hirtelen megpillantaná a falon nagy, jól kivehető betűkkel ezt a szót: »Dicsőség.«.”<sup>14</sup>

Mindez egyrészt emlékeztethet az olyan konceptuális művészek nyelvi ötleteire, mint Robert Barry és Lawrence Weiner, akiknek munkái valóban úgy olvashatók, mint nagy, jól kivehető betűk a falon, másrészt feltárja az allegorikus mű lényegi piktogrammatikus természetét. Az allegóriában a kép egy hieroglifa; az allegória egy rébusz – konkrét képekből összeállított írás.<sup>15</sup> Ezért kellene kutatnunk az allegória után azokban a kortárs művekben, melyek tudatosan követnek egy diszkurzív modellt: ilyen Rauschenberg *Rebusa*, vagy Twomblynak az allegorikus költő, Spenser nyomában készített sorozata.

Azonban a verbálisnak és a vizuálisnak ez az egymásba hatolása csak az egyik oldala annak, ahogyan az allegóriában reménytelenül összekeveredik az összes esztétikai médium és stilisztikai kategória (reménytelen, mégpedig az esztétikai mező esszencialista alapokon történő bármilyen felosztásának szempontjából). Az allego-

<sup>14</sup> Arthur Schopenhauer: *The World as Will and Representation*. I. 50. – idézi Benjamin 1977. i. m. 162. – Benjamin 1980. i. m. 361. – Az eredeti szöveg helyet más fordításban ld. Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*. Ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső. Budapest, 2007. 295.

<sup>15</sup> Az allegóriának ez az aspektusa a humanista tudósok azon erőfeszítéseire vezethető vissza, hogy kibetűzzék a hieroglifákat: „Próbálkozásaik módszerét egy pszeudo-epigrafikus gyűjteményből, Horapollónak a II., de az is lehetséges, hogy a IV. század végén szerkesztett *Hieroglyphicáiból* merítették. Ez a munka csupán az úgynevezett szimbolikus vagy enigmatikus hieroglifákkal foglalkozik [...], képekből alkotott pusztá jelekkel, úgy, ahogy a használatos fonetikus formákon kívül a szakrális oktatás keretében egy misztikus természetfilozófia végső fokozataként jelentek meg a hierogrammata szemében. Ennek az olvashatatlannal elterjedt kifejezési forma alapja. Mert az egyiptomi hieroglifák allegorikus magyarázatából kiindulva, miközben természetfilozófiai, erkölcsi és misztikus közhelyek foglalták el a történeti és kultikus adatok helyét, a tudósok hozzáfogtak ennek az új írásmódnak kidolgozásához. Ikonológiák jöttek létre, melyek nem csak szólásformákat fejlesztettek ki, és egész mondatokat fordítottak le »szóról szóra, különös képi jelek segítségével«, hanem meglehetősen gyakorisággal lexikonok igényével léptek fel. »A művész-tudós Alberti vezetésével betűk helyett tárgyi képekkel (rebus) kezdtek írni a humanisták – így keletkezett az enigmatikus hieroglifák alapján a 'rébusz' szó –, s ilyen rejtélyírásokkal teltek meg az érmekek, oszlopok, díszkapuk és a reneszánsz mindenféle fajta műtárgya.«” Benjamin 1977. i. m. 168–169. (Benjamin idézetei Karl Giehlow *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance* című monumentális művéből származnak.) – Benjamin 1980. i. m. 369–370.

rikus mű szintetizál; átvág az esztétikai határokon. A műfajoknak ez a Duchamp által megelőlegezett keveredése ma újra megjelenik a hibridizációban, azokban az eklektikus művekben, melyek leplezetlenül kombinálnak korábban különálló művészeti médiumokat.

Kisajátítás, hely-specifikusság, mulandóság, felhalmozás, diszkurzivitás, hibridizáció – ezek a széttartó stratégiák jellemzik a jelen művészetének egy nagy részét, és megkülönböztetik azt modernista elődeitől. Hasonlóképpen egységes képet ad, ha az allegóriához viszonyítva vizsgáljuk, és azt sugallja, hogy a posztmodern művészetet talán valóban egyetlen, koherens impulzussal lehet azonosítani, és hogy a kritika képtelen lesz számot adni erről az impulzusról, amíg az allegóriát esztétikai tévedésnek tartja. Ebből az okból kifolyólag ragaszkodunk ahhoz, hogy visszatérjünk kezdő kérdésünkhöz: Mikor ítélték el az allegóriát először, és milyen okból kifolyólag?

Az allegória kritika általi elfojtása a romantikus művészetelmélet egyik öröksége, amelyet a modernizmus kritikátlan módon megörökölt. A huszadik századi allegóriákat – például Kafka, vagy Borges allegóriáit – ritkán *nevezték* allegóriáknak, inkább paraboláknak vagy fabuláknak; azonban a tizenkilencedik század közepére Poe – aki maga sem volt immunis az allegóriával szemben – már „allegorizálással” vádolta meg Hawthorne-t, vagyis hogy morális címkéket ragaszt egyébként ártatlan mesékre. A modern festészet története Manet-vel kezdődött, nem pedig Courbet-val, aki a festészetben ragaszkodott az „igazi allegóriákhoz”. Még azok a kortársak is, akik a leginkább támogatták Courbet-t (Prudhon és Champfleury) zavarba jöttek allegorikus vonzalmától; valaki legyen vagy realista, vagy allegorikus, mondták, ami alatt azt értették, hogy valaki vagy modern, vagy historikus.

A vizuális művészetekben leginkább az allegóriának a történelmi festéssel való társítása volt az, ami előkészítette az allegória hanyatlását. A Forradalomtól kezdve a historizmus szolgálatába szegődtek, hogy képet képre halmozzanak a klasszikus múlt tükrében szemlélt jelenről. Ez a kapcsolat nem csak a ruházat és a fizionómia részleteinek külsőségeiben nyilvánult meg, de strukturálisan is, amennyiben a narratívát egyetlen, emblematikus pillanatba sűrítették – sokatmondó, hogy Barthes ezt hieroglifának nevezi<sup>16</sup> – amelyben a múlt, a jelen és a jövő, vagyis a megfestett cselekmény *történelmi* jelentése olvasható. Ez természetesen a legtermékenyebb pillanat tétele, és ez uralta a művészi gyakorlatot a tizenkilencedik század első felében. A szintagmatikus vagy narratív kapcsolatok tömörítve lettek, annak érdekében, hogy az (allegorikus) megfelelések vertikális olvasatára késztesse. Így az eseményeket kiemelték egy kontinuumból; ennek eredményeképpen a történelmet csak azzal lehetett megmenteni, amit Benjamin úgy hívott, hogy „tigrisugrás a múltba”: „Robespierre számára az antik Róma Most-tal telített múlt volt, amelyet kiszakított a történelem kontinuumából. A francia forradalom a föltámadt Rómának gondolta magát. Úgy

<sup>16</sup> Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein. In: Roland Barthes: *Image, Music, Text* New York, 1977. 73. – Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein. Ford. Morvay Zsuzsa. *Metropolis*, 1998. ősz, 61, internet: <http://emc.elte.hu/~metropolis/9803/bart.html>

idézte a régi Rómát, mint ahogy a divat idéz valamilyen múltbeli viseletet. A divat szimatot fog arra, ami aktuális, bárhol bujkál az a Valaha bozótjában. Tigrisugrással veti magát a múltba.”<sup>17</sup>

Bár Baudelaire számára a modernitásnak és a klasszikus antikvitásnak ez az allegorikus kölcsönhatása nem kevés elméleti jelentőséggel bírt, Prudhon, David *Leónidasz Thermopülainál* című képéről írván, tömören kifejezte azt az avantgárd attitűdöt, mely a század közepén a historizmussal teli atmoszférából emelkedett ki: „Kell-e mondanunk..., hogy nem Leónidaszt és a spártaiakat kell látnunk, sem a görögöket és a perzsákat ebben a hatalmas kompozícióban; hogy a festő ’92 rajongását akarta megfesteni, és a koalíció nyomása alól felszabadult francia köztársaságot? De miért egy allegóriában? Miért van szükség a francia emberek bátorságának megértéséhez áthaladni Thermopülai-n és visszafelé menni huszónhárom évszázadot? Nincsenek meg a saját hőseink, a saját győzelmeink?”<sup>18</sup>

Így aztán akkor, mikor Courbet megpróbálta megmenteni az allegóriát a modernitás számára, a kettőt elválasztó határvonal már élesen kirajzolódott, és az *Il faut être de son temps* modernista krédójával ellentétesnek felfogott allegória a történelmi festésszel együtt marginális történeti létre lett ítélve.

Azonban Baudelaire, akivel ez a mondás a leginkább összekapcsolódik, sohasem ítélte el az allegóriát; első nyilvánosságot látott munkájában, *Az 1845-ös Salonban* védelmére kelt „a sajtó panditjaival” szemben: „Hogyan is értethetné meg velük bárki, hogy az allegória a művészet legnemesebb fajtáinak egyike?”<sup>19</sup> Az allegória elfogadása a költő részéről csak látszólag paradoxon, ugyanis a modern művészetről alkotott elméletének alapjául az antikvitás és a modernitás közti kapcsolat szolgált, és ennek formáját az allegória adta. Jules Lemaître 1895-ben úgy határozta meg a „sajátosan baudelaire-i magatartást”, mint „mindig egyesíteni a reagálás két ellentétes módját... egy múltbeli és egy jelenbeli reagálást”; Claudel megjegyezte, hogy a költő Racine stílusát egy második császárság korabeli zurnalisztáéval kombinálta.<sup>20</sup> Alkalmunk nyílik megpillantani a múlt és a jelen eme egybeötvözésének elméleti foglalatát *Az 1846-os Salon* „A modern élet heroizmusa” címet viselő fejezetében, aztán megint „A modern élet festője”-ben, ahol a meghatározás szerint „a modernség – az átmeneti, a múltékonny, az esetleges – alkotja a művészet egyik felét, a másik fele örök

<sup>17</sup> Walter Benjamin: Theses on the Philosophy of History. In: Walter Benjamin: *Illuminations*. New York, 1969. 255. – Walter Benjamin: A történelem fogalmáról. Ford. Bence György. In: Benjamin 1980. i. m. 970.

<sup>18</sup> Idézi: George Boas: Courbet and his Critics. *Courbet is Perspective*. Ed. Petra ten-Doesschate Chu. Upper Sadle River, 1977. 48.

<sup>19</sup> Charles Baudelaire: Salon of 1845. *Art in Paris 1845-1862*. Ed. Jonathan Mayne. New York, 1965. 14.

<sup>20</sup> Idézi Walter Benjamin: The Paris of the Second Empire in Baudelaire. In: Walter Benjamin: *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London, 1973. 100. Lemaître megjegyzése ugyanezen kötet 94. oldalán található. – Walter Benjamin: A második császárság Párizsa Baudelaire-nél. Ford. Bence György. In: Benjamin 1980. i. m. 929. Lemaître megjegyzése ugyanezen kötet 922. oldalán található.

és változatlan”.<sup>21</sup> Azonban, ha a modern művésznél a figyelmét a múltékonnyra kell összpontosítania, az éppen annak múltékonnyasága miatt van, ami azzal fenyeget, hogy nyom nélkül eltűnik. Baudelaire felfogásában a modern művészet legalábbis részben a modernség megmentése az örökkévalóság számára.

„A második császárság Párizsa Baudelaire-nél” című művében Benjamin hangsúlyozza Baudelaire vállalkozásának ezt az aspektusát, és összeköti Maxime Du Camp monumentális tanulmányával, a *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle* cíművel (lényeges, hogy Du Camp-t manapság romokról készített fényképeiről ismerik leginkább): „Felöltött benne, benne, aki megfordult a távoli Keleten, bejárta a sivatagot, melynek holtak porából lett a homokja, hogy egyszer ennek a körülötte zsibongó városnak is el kell pusztulnia, ahogyan oly sok város elpusztult már... Eszébe jutott, hogy mily roppant érdekes volna számunkra egy pontos leírás Periklész korának Athénjáról, Barcas korának Karthagójáról, a Ptolemaioszok Alexandriájáról, a Caesarok Rómájáról... A pillanat ihletében, mely néha rendkívüli témákat kínál az embernek, megfogant benne a terv: olyan művet írni Párizsról, amilyent az ókori történetírók nem hagytak hátra a maguk városáról.”<sup>22</sup>

Benjamin szemében Baudelaire-t hasonló impulzus mozgatta, ez magyarázza vonzódását Charles Meryon Párizsról készített allegorikus rézkarcaihoz, Meryon ugyanis „úgy bontotta ki a város antik arculatát, hogy közben egyetlen utcakövet sem áldozott föl”.<sup>23</sup> Meryon szerint az antik és a modern lefedik egymást, és annak vágyából, hogy megórizzunk valamit, ami már halott, vagy ami meg fog halni, keletkezik az allegória: egy felirat a felújított Pont Neuf-öt például memento mori-vá alakítja át.<sup>24</sup>

Benjamin eredeti meglátása („Baudelaire szelleme, amely a melankóliából táplálkozik, allegorikus jellegű.”)<sup>25</sup> találoan lokalizál egy allegorikus impulzust a művészetben lezajlott modernizmus eredeténél, és ily módon a modern művek olyan alternatív olvasatát sugallja, melyet, mint lehetőséget, azt megelőzően kizártak, egy olyan olvasatot, melyben allegorikus dimenziójuk teljes mértékben felismerhető. Példának

<sup>21</sup> Charles Baudelaire: *The Painter of Modern Life*. In: *Selected Writings on Art and Artists*. Baltimore, 1972. 403. – Charles Baudelaire: *A modern élet festője*. In: Charles Baudelaire: *Művészeti kuriózumok*. Ford. Csorba Géza. Budapest, 1988. p. 85.

<sup>22</sup> Paul Bourget: „Discours académique du 13 juin 1895. Succession à Maxime Du Camp”. *L’anthologie de l’Académie française*. – idézi: Benjamin 1973. 86. – Benjamin 1980. i. m. 912-913.

<sup>23</sup> Benjamin 1973. i. m. 87. – Benjamin 1980. 914.

<sup>24</sup> Benjamin idézi a feliratot, ami fordításban így hangzik: „A vén Pont-Neufnek itt / nyugszik hű másolatja, / friss rendelet szerint/újonnan rendbe rakva. / Ó híres orvosok, / ügyes kirurgusok, / ránk is ily kúra férne, / mint e híd vén kövére.” Benjamin 1973. i. m. 88. – Benjamin 1980. i. m. 915. Tótfalusi István fordítása.

<sup>25</sup> Walter Benjamin: „Paris – the Capital of the Nineteenth Century”. In: Benjamin 1873. i. m. 170. – Walter Benjamin: *Párizs, a XIX. század fővárosa*. Ford. Széll Jenő. In: Walter Benjamin: *Kommentár és prófécia*. Budapest, 1969. 87.

okáért Manet-nak a történeti forrásokon végzett munkálkodása érthetetlen az allegória nélkül; vajon nem egy teljes mértékben allegorikus gesztus a *Halott torreadort* mint sebesült kommunárt reprodukálni 1871-ben, vagy áttemelni a kivégzőosztagot a *Miksa császár kivégzéséből* a párizsi barikádokra? És vajon nem aknázza-e ki hasonlóképpen az erőteljesen kifejező töredékek kollázsa, vagy megoldozásuk és következetes átalakításuk azt a darabokra bontó, szétválasztó elvet, mely az allegória lényegét képezi? Ezek a példák azt sugallják, hogy a modernizmus és az allegória a gyakorlatban legalábbis *nem* antitézis-szerűek, és az allegorikus impulzus elfojtása csak elméletben történt meg. Így aztán az elmélethez kell fordulnunk, ha meg akarjuk érteni az allegória jelenkori visszatérésének teljes körű jelentőségét.

## II.

*A műalkotás eredetének* majdnem a legelején Heidegger két fogalmat vezet be, melyek megadják annak „az elképzelésnek a keretét”, amelyen belül az esztétikai gondolkodás a műalkotást hagyományosan elhelyezte: „A műalkotás, jóllehet egy elkészített dolog, de valami mást is jelent még, mint magát a pusztá dologot, ἄλλο ἄγορεύει. A mű nyilvánosan megismerttet valami mással is, felfed valami mást; és ez az allegória. A műalkotásban az elkészített dologgal még valami más is összevont. Összevonás görögül συμβάλλειν. A mű szimbólum.”<sup>26</sup>

Azzal, hogy minden műalkotásnak allegorikus dimenziót tulajdonít, úgy tűnik, a filozófus megismétli azt a kommentátorok által visszatérően elpanaszolt hibát, mely az *allegória* fogalmának oly mértékű általánosítását hajtja végre, ami által az már jelentését veszti. Ebben a részletben azonban Heidegger csak azért ismétli meg a filozófiai esztétika litániáit, hogy előkészítse azok kritikáját. A részlet ironikus, és emlékeztetnünk kell arra, hogy az irónia maga is rendszeresen az allegorikus egy variánsaként van számon tartva; az, hogy a szavakat az ellenkező értelem jelölésére is lehet használni, már önmagában alapvetően allegorikus felismerés.

Allegória és szimbólum – mint minden fogalompáré, viszonyuk távolról sem kiegyenlített. Az allegóriát a modern esztétikában rendszeresen alacsonyabb rendűnek tartják, mint a szimbólumot, amely a feltevés szerint forma és tartalom megbont-hatatlan egységét jelképezi, és ez a műalkotást tiszta jelenlétként határozza meg. Bár a műalkotásnak mint áthatott anyagnak ez a definíciója, tudjuk, oly régi, mint maga az esztétika, a romantikus művészetelmélet révén újult erővel éledt fel, ahol is alapot szolgáltatott az allegória filozófiai megőrzéséhez. Coleridge szerint „a Szimbolikus talán nem határozható meg jobban az Allegorikussal szembeállítva, mint hogy mindig részeként jelenik meg az egységnek, melyet képvisel.”<sup>27</sup> A szimbólum

<sup>26</sup> Martin Heidegger: *The Origin of the Work of Art*. In: Martin Heidegger: *Poetry, Language, Thought*. New York, 1971. 19–20. – Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Ford. Bacsó Béla. Budapest, 1988. 37.

<sup>27</sup> *Coleridge's Miscellaneous Criticism*. Ed. Thomas Middleton Raysor. Cambridge, 1936. 99. (Timár Andrea fordításának felhasználásával. Coleridge nagyon hasonló szavakkal határozta meg a szimbólumot „Az államférfi kézikönyvé”-nek Timár Andrea által magyarra fordított részletében, ld. Samuel

szinekdoché, rész, mely az egészet képviseli. Ez a meghatározás azonban csak és akkor lehetséges, ha az egész viszonyát annak részeihez valamilyen különös módon értjük. Ez az expresszív kauzalitás elmélete, melyet Althusser a *Reading Capital*-ban elemzett: „[A kifejezés leibnizi koncepciója] elvben feltételezi, hogy a szóban forgó egész egy *belső lényegre* redukálható, amelynek szempontjából az egész elemei így nem egyebek, mint a kifejezés érzékelhető formái, és a lényeg belső elve így jelen van az egész minden pontjában, olyképpen, hogy minden pillanatban lehetőségünkben áll közvetlen megfeleltetéseket tenni: *ez és ez az elem... = az egész benső lényegével*. [kiemelés tőlem] Ez az a modell, amelynek révén lehetséges volt elgondolni, hogy az egész minden egyes elemére hatást gyakorol, de ha ezt az osztályozást – belső lényeg/külső megjelenés – mindenhol és minden pillanatban alkalmazni akarták minden jelenségre, mely a szóban forgó totalitásból kiemelkedett, akkor az azt feltételezte, hogy az egész egy meghatározott jelleggel bír, éppen egy »spirituális« egész jellegével, amelyben minden elem a teljes totalitás kifejezése mint »pars totalis«.”<sup>28</sup>

Coleridge elmélete tehát a szimbólumnak, az alapjában véve azonosként élénk tart „belső lényeg” és külső kifejezés egységben való megjelenítésének az expresszív elméletei közé tartozik. Ugyanis a lényeg nem más, mint az egésznek az az eleme, amelyet az egész lényegeként fognak fel. Ily módon a kifejezés elmélete körben halad: egyrészt eredetileg arra hivatott, hogy kifejtse az egésznek az őt alkotó elemekre gyakorolt hatását, másrészt azonban maguk az elemek azok, melyet hatást fejtenek ki az egészre, és lehetővé teszik számunkra, hogy ezt az utóbbit „lényege” szerint fogjuk fel. Így aztán Coleridge-nál a szimbólum az egésznek pontosan az a része, amelyre az visszabontható. A szimbólum nem jeleníti meg a lényegét; az maga a lényeg.

Ennek az azonosításnak az alapján a szimbólum a művészi intuíció alapvető emblémájává válik: „Jelen témánk szempontjából az a leglényegesebb, hogy az utóbbit (az allegóriát) máshogy nem, csak tudatosan lehet használni; míg nagyon valószínű, hogy az előzőben (a szimbólumban) reprezentált általános igazság öntudatlanul működik az író lelkében a szimbólum létrehozása során.”<sup>29</sup> Így aztán a

Taylor Coleridge: Az államférfi kézikönyve. (Szimbólum és allegória). Ford. Timár Andrea. In: *Az angol romantika*. Vál., szerk. Péter Ágnes. Budapest, 2003. 199.

<sup>28</sup> Louis Althusser – Étienne Balibar: *Reading Capital*. London, 1970. 186–187.

<sup>29</sup> Coleridge 1936. i. m. 99. Ezt a szakaszt össze kellene vetnünk Goethe jól ismert vádjával, mellyel az allegóriát illette: „Nagy különbség, hogy a költő az általánoshoz keresi-e a különöst, vagy a különösben szemléli az általánost. Előbbi az allegória forrása, ahol a különös csak az általános példája, szemléltetője; utóbbi viszont, tulajdonképpen a poézis természete, kimond valami különöst, és közben nem gondol, nem utal az általánosra. Mármint aki ezt a különöst elevenen ragadja meg, *egyszersmind az általánost is elmondja* [...]” Idézi: Philip Wheelwright: *The Burning Fountain*. Bloomington, 1968. 54. (Kiemelés tőlem – C.O.) – Johann Wolfgang Goethe: Maximák és reflexiók. Ford. Tandori Dezső. In: Johann Wolfgang Goethe: *Antik és modern. Antológia a művészetekről*. Összeáll., szerk.: Pók Lajos. Budapest, 1981. 785. Ez Borgesnek az allegóriáról alkotott nézetére emlékeztet: „Az allegória absztrakciókról szóló történet, a regény pedig egyénekről. Az absztrakciók megszemélyesített formában

szimbólum motivált jel; tulajdonképpen megjeleníti a nyelvészeti motivációt mint olyat. Ezért Saussure a *jel* terminusával helyettesítette a *szimbólumot*, mivel az utóbbi „sohasem teljesen önkényes; nem tartalmatlan, megvan benne a jelölő és a jelölt közötti természetes kapcsolat csökevénye”.<sup>30</sup> Ha a szimbólum motivált jel, akkor az allegória, melyet annak antitéziseként fogtak fel, az önkényes, a konvencionális, a motiválatlan terrénumaként azonosítódik.

A szimbólumnak az esztétikai intuícióval, az allegóriának a konvencióval való illetén összekapcsolását a modern esztétika kritikátlanul megörökölte, így Croce az *Esztétikában*: „Nos, ha a szimbólumot úgy fogjuk fel, mint a művészi intuíciótól elválaszthatatlant, akkor az rokonszava magának az intuíciónak, melynek mindig ideális jelleme van. Nincs a művészetben kettős alap, csak egy és minden szimbolikus benne, mert minden ideális. Ha azután a szimbólumot elválaszthatónak fogjuk fel, ha egyfelől kifejezhetjük a szimbólumot és másfelől a szimbolizált dolgot, intellektualisztikus tévedésbe esünk: ez a vélt szimbólum egy elvont fogalom kifejezése, egy *allegória*, egy tudomány vagy oly művészet, mely a tudomány majmocskája. Ám igazságosnak kell lennünk az allegóriával szemben is. Némely esetben az teljesen ártalmatlan. Allegória a *Megszabadított Jeruzsálem*, ha nem utólagosan gondolták ki rá, hogy az; allegória Marino *Adonis*-a, mivel a bujaság költője utólagosan ráfogta, hogy azt akarta megmutatni, hogy »a mértéktelen kéj fájdalomban végződik«; allegória egy szép nő szobra, melyre a szobrász aláírhatja egy cédulára, hogy ábrázolja a *Kegyességet* vagy a *Jóságot*. Ez az allegória, mely *post festum* következik be, nem másítja meg a műalkotást. Mi ez mégis? Egy kifejezés, melyet kívülről tapasztanak hozzá egy másik kifejezéshez.”<sup>31</sup>

Aztán az „igazság” nevében, minden műalkotás intuitív jellegének megőrzése céljából, beleértve az allegorikust is, az allegóriát *szupplementumként* fogták fel, olyan „kifejezésként, melyet kívülről tapasztanak hozzá egy másik kifejezéshez”. Felismerjük ebben a nyugati művészetelméletnek azt a folytonos stratégiáját, amely a műből kizár mindent, ami veszélyezteti annak „forma” és „tartalom” egységeként való meghatározását.<sup>32</sup> Mivel az allegóriát úgy értették, mint ami a műhöz annak elkészülte után lett hozzáadva vagy pluszban a műre ráaggatva, következésképpen le

---

szerepelnek; ezért némileg minden allegória regényszerű. A regényírók egyéni elvontságra törekednek (Dupin az Ész, Don Segundo Sombra a Gaucsó); minden regény némileg allegorikus.” Borges 1964. i. m. 157. – Borges 1999. i. m. 319–320.

<sup>30</sup> Ferdinand de Saussure: *Course in General Linguistics*. New York, 1966. 68. – Ferdinand de Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Ford. B. Lőrinczy Éva. Budapest, 1998. 93.

<sup>31</sup> Benedetto Croce: *Aesthetic*. New York, 1966. 34–35. – Benedetto Croce: *Esztétika. Elmélet és történet*. Ford. Dr. Kiss Ernő. Budapest, [1914.] 36.

<sup>32</sup> Ez szentesítette a szín, a redőzet és a keret Kant általi kizárását *Az ítélőerő kritikájában*, mint olyan díszítményekét, melyek pusztán a műalkotás függelékei, és nem annak belső részei. Ld. Jacques Derrida: „The Parergon”. *October*, 9. 1979. Summer, 3–40., valamint az általam írt utószót: Detachment/from the *parergon*, 42–49. – Jacques Derrida: *Parergon*. Ford. Boros János és Orbán Jolán. *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofon művészetelmélet*. Szerk. Házás Nikoletta. Budapest, 2001. 143–177.

is választható róla. Így a modernizmus az allegorikus műveket azzal a feltétellel volt képes visszanyerni a maga számára, ha keresztülnézhetett azon, illetve figyelmen kívül hagyhatta azt, ami ezeket allegorikussá tette. Az allegorikus jelentés valóban szupplementumnak tűnik; méltányolhatjuk például a *Fortuna allegóriáját* Bellinitől, vagy olvashatjuk *A zarándok útját*, ahogy azt Coleridge ajánlotta, anélkül, hogy figyelembe vennénk ikonografikus jelentésüket. Rosemond Tuve leírása szerint a nézőnek „egy képi műfajjal kapcsolatos élménye – vagy az, ahogy gondolkodott arról – a szeme előtt... [egy] allegóriába fordul, annak alapján, amit megtanult (általában a kép történetéről, és így annak mélyebb jelentéséről).”<sup>33</sup> Az allegória *mérték-telen*, értéken felüli költekezés; mindig *túlzásban* van. Croce „torzszülöttnek” tartotta az allegóriát, merthogy az két tartalmat foglal egy formába.<sup>34</sup> Az allegorikus szupplementum mégsem csak hozzáadás, hanem helyettesítés is. Egy korábbi jelentés helyét foglalja el, mely ezáltal vagy eltörlődik, vagy elhomályosul. Mivel az allegória bitorolja a tárgyát, ezért veszélyt hordoz, a perverzio lehetőségét: azt, hogy ami „pusztán függeléke” a műalkotásnak, összetéveszthető annak „lényegével”. Innen ered az indulat, mellyel a modern esztétika (különösen a formalista esztétika) kikel az allegorikus szupplementum ellen, mivel az veszélyezteti annak az alapnak a biztonságát, melyre az esztétikát emelték.

Ha az allegóriát szupplementumként határozzuk meg, akkor az párhuzamba állítható az írással, amennyiben az írást a beszédhez képest szupplementumnak tartják. Természetesen ugyanazon a filozófiai hagyományon belül, mely az írást alárendeli a beszédnek, rendelik alá az allegóriát a szimbólumnak. Egy másik nézőpontból ki lehetne mutatni, hogy az allegória elfojtása megegyezik az írás elfojtásával. Mivelhogy az allegória, akár vizuális, akár verbális, lényegében egy írásforma – ez adja annak alapját, ahogy Walter Benjamin kezeli az allegóriát *A német szomorújáték eredetében*: „az allegória mélybe hatoló tekintete egy csapásra izgató írássá változtat dolgokat és műveket”.<sup>35</sup>

Benjamin allegória-elmélete, mely abból a megfigyelésből származik, hogy „minden személy, minden tárgy, minden viszony jelenthet valami tetszés szerinti más dolgot is”,<sup>36</sup> ellenáll az összegzésnek. Mivel azonban a jelen esszé számára központi jelentőségű, néhány szóban érintenünk kell. Az 1924–25-ben megalkotott és 1928-ban publikált „A német szomorújáték eredete” Benjamin életművén belül őscsíraként funkcionál; minden olyan téma megjelenik benne, amely pályája során foglalkoztatja majd: a haladás mint a katasztrófa örökös visszatérése; a kritika mint a múltba való megmentő beavatkozás; a konkrét, az összefüggéstelen, a nem-folytonos elméleti súlya; viszonyulása a jelenségekhez mint kibetűzendő íráshoz. Ily módon ez a könyv Benjamin rákövetkező kritikai munkássága egészének ismertetéseként olvasható. Ahogy a Benjaminsnak szentelt *New German Critique* közelmúlt-

<sup>33</sup> Rosemond Tuve: *Allegorical Imagery*. Princeton, 1966. 26.

<sup>34</sup> Idézi: Borges 1964. i. m. 155. – Borges 1999. i. m. 316.

<sup>35</sup> Benjamin 1977. i. m. 176. – Benjamin 1980. i. m. 378.

<sup>36</sup> Benjamin 1977. i. m. 175. – Benjamin 1980. i. m. 376.

béli számához írt bevezetésében Anson Rabinbach megjegyzi, „Írása arra ösztönöz bennünket, hogy összefüggésekben gondolkodjunk, allegorikus képeken keresztül haladjunk előre, és ne kifejtő prózában.”<sup>37</sup> Ekképpen a barokk szomorújátékról írott könyv kidomborítja Benjamin munkássága egészének lényegileg allegorikus természetét – például a „Párizsi árkádok”-ét, ahol a városi tájkép szándék szerint a jelentés rétegeinek mélybeli leülepedéseként értelmeződött, melyet fokozatosan lehet feltárni. Benjamin számára az értelmezés [interpretation] – feltárás [disinterment].

„A német szomorújáték eredete” értekezés a kritikai módszerről; nem csak a barokk tragédia eredetét követi nyomon, de annak a kritikai ítéletnek az eredetét is, melynek tárgya volt. Benjamin részletesen vizsgálja a szimbólum romantikus elméletét; teológiai eredetének megvilágításán keresztül előkészületeket tesz helyettesítésére: „Az érzéki és az érzékfeletti tárgy egysége, a teológiai szimbólum paradoxája jelenség és lényeg kapcsolódásává torzul. A szimbólum ekként eltorzított fogalmának bevezetése az esztétikába romantikusan és életellenes pazarlásként megelőzte az újabb műkritika kietlenségét. A szépnak szimbolikus képződmény gyanánt töretlenül kellett bevonulnia az istenibe. Az erkölcsi világ korlátlan immanenciáját a romantikusok teozófiai esztétikája fejlesztette ki a szépség világában. Alapvetése azonban régóta készen volt.”<sup>38</sup>

Ennek helyébe Benjamin a (grafikus) jelet teszi, amely a tárgy és annak jelentése közti távolságot jeleníti meg, a jelentés időben zajló erózióját, a belső transzcendencia hiányát. Ezen a kritikai manőveren keresztül át tud hatolni azon a fátylon, amely eltakarta a barokk teljesítményét, és teljes mértékben értékelni tudja annak elméleti jelentőségét. Ám mindez azt is lehetővé teszi számára, hogy megszabadítsa az írást a beszéd-től való hagyományos függőségétől. Így az allegóriában „[í]rás és hang magasfeszültségű polarításban áll szemben egymással. [...] A jelentést hordozó íráskép és a mámorító beszédhang közötti szakadék, mihelyt felhasad benne a szó jelentésének szilárd masszívuma, arra kényszeríti a tekintetet, hogy a nyelv mélyére hatoljon.”<sup>39</sup>

E passzus visszhangját halljuk abban, ahogy Robert Smithson az allegorikus gyakorlathoz és a vizuális művészetek allegorikus értelmezéséhez fordul „Az elme ülepítése: föld-projektek” című szövegében: „Az ásványok nevei és maguk az ásványok nem különböznek egymástól, mivel lényegében az anyag és a nyomtatás is végtelen számú hasadás kiindulópontja. A szavak és a kőzetek egy olyan nyelvet foglalnak magukba, mely a hasadékok és repedések szintaxisát követi. Nézz rá bármelyik szóra, amely elég hosszú, és látni fogod, hogy törések sorozatai tárulnak fel benne, részecskék terrénuma, melyek tartalmazzák saját űrjüket [...] Úgy tűnik számomra, hogy Poe *Arthur Gordon Pym*-je kitűnő művészetkritika és a »nem-helyekre« vonatkozó pontos megfigyelések prototípusa [...] Leírásai a hasadékokról és a

<sup>37</sup> Anson Rabinbach: „Critique and Commentary/Alchemy and Chemistry”. *New German Critique*, 17. 1979. Spring, 3.

<sup>38</sup> Benjamin 1977. i. m. 160. – Benjamin 1980. i. m. 359.

<sup>39</sup> Benjamin 1977. i. m. 201. – Benjamin 1980. i. m. 409.

nyílásokról láthatóan rokonságban vannak a »földmunkákhoz« készített tervezetekkel. Maguknak a hasadékoknak a formái nyelvi »gyökökké« válnak, melyek leírják a sötétség és a világosság közti különbségeket.<sup>40</sup>

Smithson azokra az írásszerű hasadékokra utal, melyeket Poe regényének zárásában ír le; a szöveghez csatolt „Megjegyzés”-ben az elbeszélő felfedi allegorikus jelentésüket, mely „Mr. Poe figyelmét minden bizonnyal elkerülte”.<sup>41</sup> A geológiai képződmények a kommentár szerint érthető szöveggé alakultak át. Poe nem jelzi, hogy ezeket az eredetük szerint etiópai, arab vagy egyiptomi titkos jeleket hogyan kell kiejteni; ezek tisztán grafikus adatok. Ezen a ponton, ahol Poe szövege visszanyarodik, hogy kommentárként szolgáljon önmagához, Smithson saját projektjét látta viszont. És az önfelismerésnek ebben az aktusában egyszerre rejlik kihívás a művészet és a kritika felé, egy olyan kihívás, amellyel talán most már szemtől szemben állunk. De ez már egy másik esszé tárgya.

*Müllner András fordítása*

---

<sup>40</sup> Robert Smithson: A Sedimentation of Mind: Earth Projects. In: *The Writings of Robert Smithson*. Ed. Nancy Holt. New York, 1979. 87–88. Smithson allegorizmusával kapcsolatban lásd ismertetésemet: *October*, 10. 1979. Autumn, 121–130.

<sup>41</sup> Edgar Allen Poe: *The Narrative of Arthur Gordon Pym...* New York, 1960. 197. – Edgar Allen Poe: Arthur Gordon Pym nantucketi tengerész elbeszélése. Ford. Bart István. In: *Edgar Allen Poe összes művei*. Szeged, [2000–2003.] 193.