

Müllner András

BEVEZETŐ AZ „ALLEGORIKUS IMPULZUSOK” CÍMŰ ÖSSZEÁLLÍTÁSHOZ

Az *Enigma* jelen és következő száma amerikai művészetkritikusok allegóriával és avantgárdal kapcsolatos tanulmányaiból tartalmaz egy (a rendelkezésre álló hely által determináltan szűk körű) válogatást. Az anyag több szempontból is hasznosíthatónak tűnik a magyar művészetelméleti diskurzusban. Két átfogó, hiánypótló kanonikus tanulmány foglalkozik olyan allegorizáló tendenciákkal és impulzusokkal, melyek a magyarországi (a maga korában a túrt és tiltott határán mozgó) neo-avantgárd és posztmodern művészetben szintén hatottak, még ha más módon is, mint az USA-ban. Ezek a szövegek tehát arról tájékoztatnak, hogy milyen értelemben és kontextusban használták ezt a fogalmat az 1970-es és 1980-as évek művészetkritikai diskurzusában, különös tekintettel az olyan New York-i lapokra, mint az *Artforum* és az *October*.

Craig Owens két részből álló cikke az allegorikus impulzusról szól, és Walter Benjamin *A német szomorújáték eredete* című értekezésének nyomában az esztétikai aberrációként felfogott allegória rehabilitációját tűzi ki célul, illetve ennek a rehabilitációnak a példaként mutatja be a félmúlt amerikai képzőművészetének alkotásait.¹ Hasonlóképpen tesz Benjamin H. D. Buchloh is, aki röviden összefoglalja a benjamini allegória-fogalom sajátosságait, és aztán ezeket a sajátosságokat a kortárs képzőművészet kisajátítást célzó példáival illusztrálja. Owens tanulmánya 1980-ban jelent meg, Buchlohé 1982-ben. Sokan mások is írtak angol nyelvi kontextusban a benjamini allegóriáról (követve a német művészetkritikát, illetve párhuzamosan mozogva azzal), tekintve, hogy a fogalom a hetvenes évek posztstrukturalista, kritikai és emancipatív fogalmi konjunktúrájában erőteljes szerepet kapott, hasonlóan ezekkel az újrafunkcionált fogalmakhoz. Az allegória egyéb újrafunkcionált fogalmakkal, például a vele közvetlen kapcsolatba hozható írással rokon; ezek a fogalmak peremként, margóként a logocentrikus hierarchiában alárendelt szerepet töltöttek be; de mint azt a XX. század második felének kritikai-elméleti irányzatai bizonyítani igyekeztek, éppen a rendszerből kizárt jellegükből adódóan alapvetően konstitutívak, ugyanakkor szubverzívek a rendszer működését illetően. Konstitutívak, mert a (művészeti, társadalmi nemi, nemzeti, faji, vallási stb.) rendszer a másik kizárásával jön

¹ Owens tanulmányának egy nagyon rövid részlete magyarul is megjelent az *Izmusok*-sorozat sokat bíralt *A posztmodern* című kötetében, ld. Craig Owens: Az allegóriás impulzus: egy posztmodern elmélet felé. *A posztmodern*. Szerk. Pethő Bertalan. Budapest, 1992. 284–290.

létre és szilárdul meg, és szubverzívek, mert a kizárás autoimmun folyamatokat generál, és az adott rendszert instabillá teszi. Így végül a marginalizált elemek a kizárásokon alapuló hatalmi gyakorlat által garantált (garantálni próbált) jelölő-folyamat bizonytalanságára, relatív voltára mutatnak rá. Nem más a helyzet az allegóriával sem, amely az európai felvilágosodásbeli művészeti paradigma, az esztétika központi jelölőjének, a szépnek, a szép szimbólumnak a másikja, „sötét háttere”, ahogy *A német szomorújáték eredete* magyar fordítása mondja. Azért esett a szóban forgó két kritikusra a választásunk, mert az elsők között voltak, akik a második világháború utáni amerikai képzőművészet allegorikus impulzusait e névvel illették, és ezzel hozzájárultak ahhoz, hogy az allegória szűken értett és osztályozott fogalma elhagyja a XIX. századi esztétikából származó megnyugtató, vagy másként kifejezve: lenézett és korlátozó műfaji-ikonográfiai kliséit, és ezzel párhuzamosan explicitté váljon Benjamin által körvonalazott, ökonomikus módon jelszerű, szubverzív módon kritikus természetű. Owens és Buchloh szövegeit, az allegorikus impulzusról adott időtálló interpretációikat az eltelt harminc évben sokan és sok helyen idézték, és a válogatás során ez a szempont sem volt elhanyagolható.

Az elnevezés gesztusa amúgy a szóban forgó szerzők részéről egyben egy adaptációs gesztus is volt, hiszen egy más helyen, más időben kidolgozott elmélet allegória-fogalmát vették át és alkalmazták a kortárs amerikai képzőművészetre, ahogy arra fentebb már utaltam. Walter Benjamin 1925-ös értekezése *Ursprung des deutschen Trauerspiels*² címmel jelent meg 1928-ban. George Steiner az 1977-es angol kiadáshoz írt bevezetőjében hat korabeli, az 1928-as megjelenést követő rövid recenzióról tesz említést, melyek közül három „nyersen negatív” volt,³ és a könyvet néhány évvel később teljes feledésre ítélte a náci kultúrpolitika. Számukra a mű „elfajzott elméletnek” bizonyult, akadémikus párjaként annak a kortárs avantgárd művészetnek, amelyhez Benjamin viszonya korántsem volt hallgatólagos. Ebből a doktori értekezésnek szánt, ám a saját korában egyetemi-akadémiai körökben sem értékelt dolgozatról származik az allegóriának az a koncepciója, amely a háború utáni kiadásoknak köszönhetően új életet nyert az amerikai posztstrukturalizmusban (ha az „új élet” a benjamin-i allegória vonatkozásában nem lenne finoman szólva ellentmondásos kifejezés – de erről később). Benjamin egyébként már e mű lefordítása előtt, az 1960-as évek végétől napirendre került Amerika tudományos és művészeti köreiben. Az első angol nyelvű Benjamin-válogatás 1968-ból Hannah Arendt érdeme (ő azon kevesek egyike, akik a hírek szerint első kiadású *Trauerspiel*-példánnyal rendelkeztek), de ebben még nem szerepel a szóban forgó mű, sem annak részlete. Arendt az előszóban elmondja az angol nyelvű olvasóknak, hogy az

² Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlin, 1928. – magyarul ld. Walter Benjamin: *A német szomorújáték eredete*. Ford. Rajnai László. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Válogatás Radnóti Sándor. Budapest, 1980. 191–482.

³ Steiner „Bevezetése” az azóta több kiadást megért Benjamin-értekezés állandó kísérője lett. Ld. Georg Steiner: Introduction. In: Walter Benjamin: *The Origin of German Tragic Drama*. Translated by John Osborne. London – New York, 1998. 7.

1940-ben, menekülés közben öngyilkossá lett Benjamin írásait Németországban alig ismerték egészen 1955-ig, amikor is megjelent tőle egy kétkötetes válogatás *Schriften* címmel Theodor és Gretel Adorno szerkesztésében.

Az *Ursprung...* angol nyelvű megjelenésére 1977-ig kellett várni,⁴ ettől fogva fejt ki hatását az angol nyelvű művészetelméletre, jóllehet konkrét elemzésekben vagy utalásszerűen jelen volt már korábban is. Ez utóbbira példa Martin Jaytól a *The Dialectical Imagination*, amely alcíme szerint a Frankfurter iskola és a Társadalomkutatási Intézet 1923 és 1950 közötti történetéről szól, és amely csak néhány szóban emlékezik meg Benjaminsnak a barokk szomorújátékról szóló tanulmányáról.⁵ Nem úgy a német baloldali kultúrákritika műveinek értelmezésében és amerikai kontextusba helyezésében tevékeny részt vállaló Fredric Jameson, aki a *Salmagundi* 1969-1970-es őszi-téli számában mutatja be Benjamin életművét az 1955-ös német kiadás szövegei alapján. Ebben a recenzió-féleségben Jameson kitér a barokk szomorújáték Benjamin-féle értelmezésére, illetve az értelmezésben aktivált allegória-fogalomra.⁶ Hangsúlyozza azt a fordítási nehézséget, ami a szomorújáték műfajával kapcsolatos, amennyiben az nem adható vissza a „tragédia” fogalmával, hiszen azzal éppen, hogy szemben áll. A szomorújátékban nem áldozzák föl a hőst az istennek, így sorsa sem válhat tragikussá, egyszerűen hitszegés áldozata lesz egy békétlen, szadista és buja világ díszletei között. A hős egyszerre zsarnok és mártír (ez utóbbi krisztusi minta alapján), cselekvésképtelen és melankolikus (Hamlet a szomorújáték egyik alapmintája), és ámulás áldozata. A szomorújátékban szinte állóképszerű allegorikus tablót látunk, melyben nincs valódi történés, csak horrorszerű események sorozata. Jameson szerint a szomorújáték leginkább az angol *funereal pageant* kifejezéssel adható vissza, amelyben a *pageant* szó egyszerre jelent látványosságot, élőképet, tablót, (forgó)színpadot, illetve üres, külsődleges pompát. A barokk szomorújátékban ettől az allegorikus pompától messze nem függetlenül a dolgok és a tárgyak uralkodnak az emberek (és nem fordítva), a betű előbbre való, mint a szellem, és az írás előbbre való, mint a beszélt nyelv. Jameson értelmezésében „ugyanis az allegória éppen egy olyan világ kifejezésének uralkodó eszköze, melyben a dolgok, különféle okoknál fogva,

⁴ Walter Benjamin: *Origin of the German Tragic Drama*. Translated by John Osborne. London, 1977.

⁵ Ebben Benjamin, írja Jay, „megpróbálta »megmenteni« az allegória kategóriáját. Azonban a vizsgabizottság számára túl obskúrnak bizonyult”. Martin Jay: *The Dialectical Imagination: a History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*. Boston - Toronto, 1973. 204. - Hasonlóképp ír Hannah Arendt is, aki szerint nehéz elképzelni, hogyan is hihették, Benjamin és a barátok, hogy a szóban forgó habilitáció nem fog katasztrófával végződni „egy nem formabontó egyetemi tanár tutorálása alatt”. Valóban, ahogy az érintett egyetemi emberek később elmondták, egy szót sem értettek az értekezésből. Hannah Arendt: Walter Benjamin 1892-1940. In: Walter Benjamin: *Illuminations*. Translated by Harry Zohn. New York, 1968. 8. (Az *Origin...* egyébként az Arendt által megkezdett Benjamin-sorozatban kapott helyet.)

⁶ Fredric Jameson: Walter Benjamin; or, Nostalgia. *Salmagundi*, no. 10-11. 1969-1970. Fall/Winter. 52-68. - újraközölve: Fredric Jameson: *Marxism and form: twentieth-century dialectical theories of literature*. Princeton, 1974. 60-80. Az „Egy marxista hermeneutika változatai” című fejezet első részeként. 68-73.

végképp elválnak a jelentéstől, a szellemtől, a valódi emberi léttől.”⁷ Ez az allegorikus hagyomány kezd aztán elsorvadni a XIX. század folyamán. A bonyolult utalásrendszerrel terhelt darabok kiesnek a színházi repertoárból, az allegóriát pedig (a képzőművészetben például az allegorikus történelmi festészetet) fokozatosan száműzik egy szimbolizáló-idealizáló esztétika nevében, mely minden ízében modern, hiszen a múlt helyett a jelen pillanatra koncentrálnak. Holott, hívja fel a figyelmet Jameson, ez a negatív allegorikus kép a modern társadalom képe, annak minden „patologikus” vonásával együtt, és Benjamin ekként is mutatja be nekünk: nem annyira tartalmi, mint inkább formai szempontból, vagyis a jelölés negatív természetére vonatkozó belátásként.⁸ (Bár az allegorikus szemlélet éppen a forma és a tartalom ellentétét negligálja: sosem lehet tudni, hogy valami *önmagaként* szerepel, ekképpen „tartalom”, vagy valami *mást jelent*, másnak a hordozója, és így „forma”.) Jamesonnak ebben az elemzésében tehát már azon van a hangsúly, amelyre Jameson recenziója után néhány évvel a Benjamin-szöveg angol nyelvű megjelenésekor a keleti-parti kritikai művészetelmélet érzékeny lesz: negatív jelölőgyakorlat és jelentéskioltás, antiesszencialista jelfelfogás, eredetiségkritika, rendszerkritika, elidegenítés, kisajtítás és idézés – allegorikus impulzusok.

Többek között ezek az előzmények vezettek oda, hogy az amerikaiak művészet-történeti szempontból is átgondolják az allegória hasznosíthatóságát.⁹ És e felettébb rövidre fogott történetben itt érkezünk el az 1976-ban alapított *October*hez: a többek között Foucault-t, Barthes-ot, Kristevát is szerzői közt tudó lap 12-es és 13-as számában hozza le Craig Owens nagy tanulmányát a kortárs avantgárd és posztmodern allegorikus impulzusokról. Az 1962-ben alapított *Artforum* pedig 1982 szeptemberében közölte Benjamin Buchlohnak a képzőművészetben megfigyelhető allegorikus folyamatokról szóló cikkét – ez utóbbi inkább a XX. századi avantgárd történetének nem annyira teoretikus, mint inkább konkrét kontextusában vizsgálja az allegorikus tendenciát, de mindkét szövegre érvényes az alapos értelmezői munka és a példákön keresztül haladó argumentáció.

A cél tehát az allegorikus alapok bemutatása az avantgárd, és annak folytatásaként a neoavantgárd és posztmodern művészetben. De hogyan summázhatók, neve-

⁷ Jameson 1974. i. m. 71.

⁸ Érdemes itt megjegyezni, hogy az allegorikus működésmód „patologikus” természetét Lukács György elemzi beható módon, éppen, mint a szimbolikus totalitás avantgárdot jellemző ellentétét. Lásd később.

⁹ A részletes előzményekre, köztük azokra a művekre, amelyek az angol nyelvű művészetelméletben az allegória rehabilitálásában érdekeltek, természetesen maguk az itt olvasható tanulmányok utalnak jegyzetapparátusukon keresztül. Ezek közül mindenképpen meg kell említenünk a német nyelvű hagyományra, így Benjaminra sem utaló Angus Fletcheret. Ld. Angus Fletcher: *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, 1964.

síthetők ezek az „allegorikus alapok”? Mindkét szerző, Owens és Buchloh is összefoglalja a maga módján, miről is van szó.

„Kisajátítás, hely-specifikusság, átmenetiség, felhalmozás, diszkurzivitás, hibridizáció – ezek a széttartó stratégiák jellemzik a jelen művészetének nagy részét, és megkülönböztetik azt modernista elődeitől. Hasonlóképpen egységes képet ad, ha az allegóriához viszonyítva vizsgáljuk, és azt sugallja, hogy a posztmodern művészet talán valóban egyetlen, koherens impulzussal lehet azonosítani, és hogy a kritika képtelen lesz számot adni erről az impulzusról, amíg az allegóriát esztétikai tévedésnek tartja.”¹⁰

„Az allegorikus tudat a tárgyak pártján áll, és azzal tiltakozik az áru státuszára történő lefokozásuk ellen, hogy az allegorikus eljárás révén egy másodszori leértékelést hajt végre. A jelölő és a jelölt széthasításával az allegorikus a funkciók hasonló szétválasztásának veti alá a jelet, mint amit a tárgy az áruvá válás folyamata során elszenved. A kiürítés eredeti aktusának megisméltése és az új jelentéstulajdonítás megváltja a tárgyat. [...] A montázs munkája az, amelyben minden allegorikus elv beteljesül: a jelentés kisajátítása és kiürítése, a töredékesség tétel és a töredékek dialektikus egymás mellé helyezése, valamint a jelölt és a jelölő elválasztása.”¹¹

E szerzők tehát a benjamini allegóriában rejlő antiesszencialista jelölőpotenciált hangsúlyosan saját koruk művészetére adaptálják. Ebbéli tevékenységükben Benjamin hű követői, hiszen az adaptáció nyomai magánál Benjaminnál is megfigyelhetők, még akkor is, ha értekezése nagy részében szigorúan tartja magát a történeti vizsgálathoz. A Benjamin korabeli jelen művészetének allegorikus érdekeltége rögtön a *Szomorújáték*-tanulmány „Ismeretkritikai előszava”-ban megjelenik: „Mert az expresszionizmus, akár a barokk, nem annyira a művészet voltaképpeni gyakorlásának, hanem a művészet elháríthatatlan akarásának a kora. Mindig ez a helyzet az úgynevezett hanyatló korokkal kapcsolatban. A művészet legmagasabb rendű valósága elszigetelt, lezárt alkotás. Bizonyos korokban viszont csak epigonok számára elérhető a műalkotás kerekdedége. Ezek a művészetek »hanyatlás«-ának, »akarás«-ának korszakai. [...] Ez a [többek között a kifejezésekben megmutatkozó] erőszakolttság mindig olyan produkció ismertetőjele, melyben a valóságos tartalmú, megformált kifejezés alig hüvelyezhető ki a szabadjára eresztett erők összecsapásából. Az effajta szétziláltságban egészen a művészeti gyakorlat részleteibe menően tükrözi a jelen a barokk szellemi állapotának bizonyos oldalait.”¹²

¹⁰ 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> (A jelen fordítás ezt a változatot vette alapul. Owens kétrészes tanulmánya kötetben is megjelent, lásd: *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* 1–2. rész. In Craig Owens: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. University of California Press, 1992, 52–87.)

¹¹ Benjamin H. D. Buchloh: *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*. *Artforum*, 1982. September, 43.

¹² Benjamin 1980. i. m. 230–231.

A „kerekdedség” hiánya, „szabadjára eresztett erők”, „összecsapás”, „szétziláltság” – ezek a szavak már beígérnek valamit abból az allegorikus minőségből, amelynek részletes tárgyalását ezt követően végzi el a szerző. Bár Owens és Buchloh a fenti idézetekben tömören, lényegre törően foglalják össze a Benjamin-tanulmány allegória-konceptiójának legfontosabb elemeit, de talán nem haszontalan az értekezés néhány lényeges állítását itt feleleveníteni. Ezek közül az egyik legfontosabb az allegóriához mint utólagos értelmezéshez kapcsolódik, vagyis, hogy az allegória soha nem tud megszabadulni annak a gyanúnak az árnyékától, hogy utólag kapcsolódott hozzá egy képhez. (Tegyük hozzá, ez az a sajátosság, amely miatt az értelmezői folyamatokra hangsúlyt fektető irányzatok számára mintaértékűvé válik.) Benjamin ezt a keresztény középkornak abbéli törekvésével kapcsolja össze, hogy valamilyen módon átmentse az antik örökséget, magasabb teológiai jelentést kölcsönözve tárgyainak és szövegeinek. A barokk szomorújátékban ez hatványozottan jelentkezik: potenciálisan mindig minden allegóriává válhat. Hogy ez egyáltalán lehetséges, az két, egymással korrelatív kapcsolatban álló, alapvető feltételen múlik. Egyrészt a dolgok (jelek, művek) önmagukban nem jelentenek semmit, „üresek”, és nem más, mint a mindenkori közösség szavatol azért, hogy olvashatók legyenek, maradjanak; másrészt épp az „ürességük” az, ami lehetővé teszi, hogy az adott közösség tudásának elszívárgásával egy újabb tudás ülepedjen le „bennük”. Az allegória lényege szerint „nem [...] a tudat felébresztése az eleven, hanem a tudás meggyökereztetése az elhalt alkotásokban”, mondja Benjamin, és hozzáteszi: „A tartós szépség a tudás tárgya.”¹³ Itt kell rámutatnunk arra, hogy a tizenkilencedik századi esztétika szempontjából az allegória elfogadhatatlan módon fogalmi-konceptuális műfaj, melynek szépsége nem „életszerű”, sokkal inkább „tudásszerű”, azaz tudás kérdése, ezért „a művészet fogalmának csak tökéletlenül megfelelő ábrázolásmód”.¹⁴ A sokféleképpen modulált „művészet vége” témát halljuk ki ebből az ítéletből. Ennek alapján az 1960-as, 1970-es évekbeli konceptualizmus például alapszerkezetében feltétlenül allegorikusnak mondható.

A dolgok ilyenén ürességének tapasztalata magyarázza Benjamin szerint a barokk világnézetet, és a világnézetet reprezentatív formában megjelenítő barokk művészetet. Buchloh ezt a korai kapitalista termelési mód kialakulásának és a tárgyak tömeges áruvá válásának tulajdonítja, amely folyamat éppen a barokkal párhuzamos. A tárgyak, dolgok, szövegek „kiürülésének” tapasztalata után immár semmi sem szavatolja az emberi élet és halál „telítettségét”, vagyis jelentését és értelmét, és ezt az időbelinek érzékelt deficitet ellensúlyozandó (kihangsúlyozandó? szublimálandó?) válik a harmonikus világábrázolás hisztérikus térkitöltéssé, a művészettörténet szavajárásával barokk „mozgalmassággá”. Az idő ennek fényében állni látszik, a megváltáshoz a szomorújáték során nem kerülnek közelebb a szereplők (vagy ha kerülnek, akkor azt az esetek többségében teljes mértékben indokolatlan és dramaturgiailag szervesetlen megoldások szavatolják). Ez a tulajdonság a drámákban nyelvi szinten is megjelenik, amennyiben

¹³ Benjamin 1980. i. m. 385.

¹⁴ Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétika*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, 1979. 187.

a történetet abszolút másodlagosnak tartják, és minden fordulatot, minden drámai ívet és szerkezetet fölálldoznak a retorikus képek, metafora-sorozatok, verbális allegóriák vagy éppen látványosan növekvő élőképek oltárán. Ez a strukturális szét-szórtság az idő disszeminatív szekularizációjába torkollik, ennél fogva minden olyan iskola elődjeként tekinthet Benjamin értekezésére, amely az idő egyirányú, teleologikus, lineáris és historizáló képzetét egy térbeliesített időképzettel cseréli fel.

Az időről alkotott, térbelivé kiterjesztett kép, mely az allegorikus művészet terméke, kisebb-nagyobb mértékben minden olyan kultúrára jellemző lehet, amelyben megkérdőjeleződik, illetve viszonylagossá válik a múlt, ahogy az a barokkban is történt, társadalmi, kulturális és egyéb változások okán. „Bármely korszak, amely számára a saját múltja oly mértékben megkérdőjeleződött, ahogy a miénk számára megkérdőjeleződött, mondja Arendt, ellenállhatatlan erővel ütközik bele a nyelvbe, ugyanis abban a múlt kitörölhetetlenül benne van, és a nyelv minden olyan kísérletet megüszít, amely egyszer és mindenkorra le akar vele számolni.”¹⁵ (Amíg a *politika* szót használjuk, addig politikai létünk legmélyén ott van a görög polis, teszi hozzá példaként.) Amikor az említett szerző pár lappal korábban arra keresi a választ, hogy vajon miért fordult Benjamin egy látszólag teljesen marginális, a német irodalmi hagyományban nem különösebben nagyra értékelt korszak felé, akkor magyarázat-képpen Scholemet állítja Benjamin mellé. Benjamin választása Scholemének a párja, aki a zsidóság kultúráját a kabbalán keresztül akarta megérteni, amit a hivatalos kultúra nem becsült sokra, és amit nem adtak tovább, illetve nem tartottak átadhatónak. Így Arendt: „Benjamin kettős értelemben is barokk választásának megvan a megfelelője Scholem különös döntésében, hogy a kabbala által közelít a judaizmushoz, vagyis a héber irodalom azon része által, amelyet a zsidó hagyomány nem közvetít és nem képes közvetíteni, és amit mindig is gyanú lengett körül. Ma már hajlunk arra a megállapításra, hogy éppen ez a választás jelzi legékebben: szó sincs »visszatérésről«, sem a német, sem az európai, sem a zsidó hagyományhoz. A burkolt beismerés, hogy a múlt csakis az eddig tovább nem hagyományozott dolgok közvetítésével szólal meg, olyan dolgok révén, melyeknek látszólagos közelsége éppen egzotikumukból fakad, épp ez zárt ki eleve minden hatalmi igényt.”¹⁶

Ez volt tehát a helyzet a barokk szomorújáték műfajával is, illetve Benjammal: a német esztétikai hagyomány és annak követői által leértékelt allegóriában a nyelv alapvető működését vélte felfedezni, nem függetlenül attól, hogy ebben a tekintetben, a hagyományvesztés tekintetében a saját korát párhuzamosnak látta a barokkal.

A hagyomány visszaszerzésének módja ezért az „egzotikus jelleggel” rendelkező „dolgok” felhozása a múlt mélyéről. Ennek a megmentésnek vagy megváltásnak maga az allegória a művészettörténeti kulcsfigurája, hiszen a mítoszokat és a régi törté-

¹⁵ Arendt 1968. i. m. 49.

¹⁶ Steven Aschheim: Hannah Arendt Jeruzsálemben. *Múlt és Jövő*, 20, 2009, 2, 20. Az Arendt-szövegrészlet Arendtnek a fent már idézett, Walter Benjaminről szóló esszéjéből származik (ld. Arendt 1968. i. m. 40.), bár Aschheim nem onnan idézi, hanem a *Men in Dark Times* című Arendt-kötetből. (New York, 1968.)

neteket minden kultúra kisajátítja, vagyis allegorikusan értelmezi, hogy magához tudja hasonítani őket. Így tett például a kereszténység az ókor képzőművészeti és irodalmi örökségével. Ebből a szempontból minden aktualizálás kulturális adaptáció, illetve minden olvasás allegorikus. Ez voltaképpen a kultúra evolúciója, amely egy kultúrán belül is működik, még ha felhasználói a történeti hűség letéteményeseinek tartják is magukat. (A szóbeli hagyományátadás esetében a kommunikációkutatás ezt a jelenséget nevezi „homeosztatisz egyensúlynak”, melynek során a mindenkori mítoszanyag az aktuális helyzetnek megfelelően konfigurálódik.) Ez az evolúciós mozgás (ne nevezzük fejlődésnek) sok esetben és leginkább az írásbeli társadalom tapasztalatában a rejtvény- vagy kódfejtés mintájára működik, hiszen az olvasás tárgya mindig enigmatikus – végső soron ismeretlen az olvasó vagy néző számára, hiszen egy másik világ hagyatéka. Az allegória ily módon az írás rokona: az allegorikus képek jelentése rajtuk kívül található, ezért elolvasásukhoz különleges tudást kell elsajátítani. Az ismeretlen jelentésű képeket meg kell fejteni, ahogy az írást is megfejtje az olvasó. A kumulatív módon burjánzó barokk allegorikus képeket Benjamin „komplexusosnak” és „kombinációsaknak” nevezi, ily módon lehetőséget találva arra, hogy az írás atomizált struktúrájával hozza őket összefüggésbe. A barokk képek tehát írásszerűek – a barokk írás pedig ennek szimmetrikus párjaként képszerű. Annak ellenére, hogy (vagy talán éppen azért, mert) az írás betűi révén szétdarabolt és mechanikus, „a kép felé tör”, hogy ezáltal kompenzálja töredékességét és biztosítsa szakralitását. A fragmentumszerű írásnak ez a tulajdonsága a mindenkori médium szimulatív-kompenzációs természetét előlegezi, azt, ahogyan „életet” akar csempészni élettelen struktúráiba. Példaként a Benjamin által egy másik tanulmányban elemzett, mesterségesen és diszkurzív módokon teremtett sztárkultuszt hozhatjuk, mely a filmi montázs radikálisan allegorikus, és így szervesen szerkezetét hivatott étellel telíteni szimulatív módon, az individualitás külsődleges injektálása révén.¹⁷

„Ha az írás biztosítani akarja szakrális jellegét – újra és újra a szakrális érvényesség és a profán érthetőség ütközőpontjába kerül – akkor komplexusokra, a hieroglifik rendszerére igyekszik szert tenni. Külsőleg és stilisztikailag – a szedés drasztikumában csakúgy, mint a túlhalmozott metaforában – az írott szöveg a képi ábrázolásra törekszik. Nem képzelhető élesebb ellentét a művészi szimbólummal, a plasztikus szimbólummal, a szerves totalitás látványával szemben, mint ez az alakatlan töredék, amilyenek az allegorikus íráskép látszik.”¹⁸

Ez a töredékes, újból és újból más formákba rendeződő kombinatív struktúra, amely tehát retorikai szinten az alakzatok halmozását, a vizuális térrepedésben pedig a képek burjánzását jelenti, az írásszerűség árnyékát veti a barokk szomorújátékra, hiszen enigmatikusan kódolt, rejtvénytűszerűsége jóvoltából pedig titokként csábít és a megfejthetőség illúzióját nyújtja.¹⁹ Benjamin allegória-analízisében a vizuális és a

¹⁷ A sor végtelen és nem korlátozódik az írásbeli médiumokra: a hallgató rádióbeli megszólításától a televízióstúdióba tapsolni rendelt közönségen át az interaktivitást sugalló link intézményéig terjed.

¹⁸ Benjamin 1980. i. m. 377.

¹⁹ Talán nem véletlen, hogy akár Benjaminra, akár a barokkra való leghalványabb utalás nélkül is talál-

verbális allegória nem válik el egymástól, és nem csak azért, mert a barokk szomorújáték egyszerre alkalmazta a képi és a verbális allegóriát, hanem főképpen azért, mert az allegória egyszerre kép és írás, elválaszthatatlanul. Írásszerűség, szerveslenség, szétagoltság, kombinatív-permutatív és diszkurzív-textuális működésmód, térbeliesülés (disszemináció), allegória; mindezek a fogalmak abban a Roland Barthes, Jacques Derrida, Paul de Man és mások által képviselt posztstrukturalista hullámban jelentkeznek majd újra, amely éppen a hetvenes években érte el az amerikai művészetkritikát.

* * *

A huszadik századi allegória-rehabilitációs kísérletek, minden bizonnyal nem függetlenül a század elejétől megfigyelhető, a barokkot érintő művésztörténeti és irodalomtudományi újraolvasásoktól, a verbális és a vizuális művészetek reflexiójában egyként teret nyertek. A fenti rész művésztörténészekről, Buchlohtól és Owenstől származó idézetekkel indult, melyekben a szerzők felsorolják a kortárs művészet allegorikus jellemzőit. Ám értelemszerűen nem ők az elsők, akik a Benjamin által kidolgozott allegória-fogalmat hasznosították. Ha az allegória vonatkozásában Benjamin úttörő mivoltában magányosnak bizonyult is, a második világháborút követően egyre szaporodtak az allegória rehabilitációjában érdekelt művészetelméleti szövegek, nem kis számban azok, melyek nyíltan vagy burkoltan, de a *Szomorújáték*-tanulmányra támaszkodtak.²⁰ A Benjamin-követő elméletírók számára az allegória alkalmasnak bizonyul arra, hogy rajta keresztül a különböző művészeti ágak érintkezésbe lépjenek egymással. Ez az interdiszciplináris megközelítést lehetővé tevő allegorikus potenciál az oka annak, hogy például Owens hosszan idéz Paul de Man irodalomelméleti tanulmányaiból, miközben elemző tekintetét folyamatosan a kortárs amerikai képzőművészetre: fényképekre, föld-projektekre, összerakott képek-

kozhatunk az avantgárdról, közelebbről a montázsról szóló szövegekben olyan fogalmakkal, mint embléma, hieroglifa, rébusz vagy enigma. Csak három, véletlenszerűen kiragadott példa, egy a filmi, kettő pedig a képzőművészeti montázs területéről: Eisenstein egy tanulmányában párhuzamot vont a dialektikus filmi montázs és az ún. „képrásjel” között. Forgács Éva emblémának nevezi a montázst alkotó visszatérő motívumokat, csakúgy, mint a már említett Angus Fletcher, akinél a szürrealizmus állítódik párhuzamba a korai allegóriákkal „heterogén tárgyak sokkoló egymás mellé helyezése”, „pszichológiai emblémák” alkalmazása és „az egyes anyagok enigmatikus kombinációja” révén. Ld. Eisenstein: *A filmszerűség elve és a képrásjel*. (1929) Ford. Félix Pál. Szergej Mihajlovics Eisenstein: *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok*. Vál., szerk., bev. Nemeskürty István. Budapest, 1963. 179–193., valamint Forgács Éva: *Kollázs és montázs*. Budapest, 1976. 44–45.; és Fletcher 1964. i. m. 379.

²⁰ Közülük az egyik legnagyobb hatást kiváltó elmélet Peter Szondié, lásd *Versuch über das Tragische*. Insel Verlag, 1961. A szerző drámaelemzéseiben felhasználja Benjamin *Szomorújáték*-tanulmányát. Szondi egyébként minden bizonnyal Paul de Man felé is közvetítette Benjaminget, hiszen a hatvanas években közeli kapcsolatba kerültek egymással. A szóban forgó könyv 2002-ben jelent meg angolul *An Essay on the Tragic* címmel.

re, montázművekre függeszti. Ebben a szellemben egyébként a benjamini allegóriát az avantgárral Peter Bürger kapcsolta össze kifejtő módon az 1974-ben megjelent *Theorie der Avantgarde* című könyvében. (Bürger explicit módon Lukács Györgyöt követi, aki nem az allegorikus avantgárd képzőművészet, hanem az allegorikus avantgárd irodalom történetét tárgyalja kritikus módon, Benjamin kapcsán.)

De még mielőtt Bürger montázs-konceptiójáról röviden megemlékeznénk, meg kell említeni, hogy az allegória benjamini emancipációja nem kisebb művekben közvetítődik, mint Hans-Georg Gadamer *Igazság és módszer*ében, ahol Gadamer így utal Benjaminra az antik istenszobor mai (múzeumi) érvényessége kapcsán: „Az allegória becsületének a helyreállítása, mely ebbe az összefüggésbe tartozik [...] már évtizedekkel ezelőtt megkezdődött Walter Benjamin: *A német szomorújáték eredete* (1927) című jelentős könyvével.”²¹ Ez rendkívül fontos hivatkozás, hiszen Gadamer könyvének egy fontos részét, az élményesztétika hermeneutikai kritikáját a romantikus szimbólum példáján mutatja be, és a kritika kifejtésekor ezt a kérdést teszi föl: „A XIX. század esztétikája a lélek szimbolizáló tevékenységének a szabadságán alapult. De valóban ez a hordozó alap? Nem úgy áll-e a dolog, hogy ezt a szimbolizáló tevékenységet valójában még ma is egy mitikus-allegorikus hagyomány továbbélése határolja körül? Ha ezt elismerjük, akkor ismét viszonylagossá kell válnia a szimbólum és az allegória ellentétének, mely az élményesztétika előítélete mellett abszolútnak látszott; s ugyanígy az esztétikai tudat és a mitikus tudat különbsége is bajosan lehet abszolút.”²²

Valóban, a szóban forgó értekezésében maga Benjamin is a klasszikus és romantikus szimbólumfelfogás ellenében rehabilitálja az allegóriát. Anélkül, hogy a magyarországi recepcióban jól ismert dichotómia bemutatásában itt alaposan elmélyülnénk, pár szóban felidézhető a két fogalom esztétikai ellentéte. Ilyen a szimbólum totalitása, mely szerves, „életeli” egységbe fogja a szimbólumot és azt, amit szimbolizál. Ezzel ellentétben az allegória szertetlen és konvencionális nem-művészet, mely a jelentését önmagán kívül tudja. Ilyen a totális szimbólum pillanatnyisága (a villámfény metaforájának diszkurzív hagyománya megvilágító erejű ebben a tekintetben). Ezzel ellentétben az allegória időbeli tartammal rendelkezik – már az „olvasásnak” (nézésnek, megfajlásnak) is folyamata van, ahogy a befogadó számba veszi a képrészleteket, hogy aztán összesítve őket kikövetkeztesse az allegorikus jelentést. A szimbólumnak ez a hagyománya a tizenkilencedik század terméke, és nem állítható, hogy az erre alapozott esztétikai ideológia, a szépművészet közvetítő erejébe vetett hit ne nyúlt volna át a huszadik századba. Sőt, amennyiben minden kommunikatív tevékenység őrzi magában az ideát a nyelv pozitívításáról, nem állíthatjuk szembe me-reven az allegorikus művészetet a szimbolikussal, ugyanis csak mértékekről, arányokról, illetve az (ön)kommentárok és olvasatok természetében rejlő totalizáló-szimbolizáló és/vagy kritikai-allegorizáló vonásokról beszélhetünk.

²¹ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, 2003. 622. (Bővebben, immár Benjamin művének további említése nélkül, ld. „Az élményművészet határai. Az allegória rehabilitációja” című részt.)

²² Uo., 112.

Peter Bürger (magyarul a közelmúltban megjelent) könyve fontos állomás a huszadik századi allegória-történetben, amennyiben a benjamini allegória fogalmát összekapcsolta a montázséval, ugyanakkor példaként szolgál a történetiséget fókuszba állító elméleti szimbolizációra is.²³ Mindez nem véletlen, hiszen Bürger bevallottan Lukács György allegória-értelmezésére támaszkodik, ennek pedig elkerülhetetlen következményei vannak, még akkor is, ha a szerző, Lukácsal ellentétben, az allegóriának az avantgárd szervesen műalkotással való párhuzamba állítása során az allegória „megmentésében” érdekelt. A francia szürrealizmussal és a dadaizmussal foglalkozó irodalomtörténész gondolatmenetének kiindulópontja és tézisének magva az a felismerés, hogy a művészet autonómiáját először és utoljára a történeti avantgárd volt képes kritika alá vonni, mégpedig a talált tárgy szubverzív munkába állításával. Az idegen test műtárgyba történő applikálása, majd mint talált tárgy, „műtárgyként” való önállósodása strukturálisan a szerves műalkotás szerveslenné tételét is jelentette, de ugyanakkor mindez nem járt együtt a művészet és a valóság hagyományos az avantgárd céljaként számon tartott összeolvadásával. Ugyanis a művészeti intézményrendszer inkorporálta a talált tárgyat mint műalkotást, így megszüntette a szubverziót, amely így már csak epigonizmusként tud funkcionálni (ahogy Bürger szerint a neoavantgárdban teszi). Bürger történeti előképként Benjamin allegória-elméletét használja föl arra, hogy megvilágítsa a montázs működését és struktúráját. Az allegória és a montázs párhuzamának kifejtésekor négy pontot sorol fel, melyek közül kettő az alkotói, kettő pedig a befogadói oldalt érinti. Az alkotói oldal az allegorikus aktusokból tevődik össze, melyek a kiszakításban és az újrafunkcionálásban realizálódnak, a befogadói oldal pedig az allegorikus mentalitásokat foglalja magába, a melankolikus tárgymegszállást és a pesszimista történelemszemléletet: „1. Az allegorizáló kiszakít egy elemet az élet egész totalitásából; izolálja és megfosztja funkciójától. Az allegória ezért lényegileg töredék, s szemben áll a szerves szimbólummal [...] 2. Az allegorizáló az ily módon izolált valóságdarabokat összekapcsolja, s ezáltal értelmet hoz létre. Ez egy teremtett értelem, mely nem a fragmentumok eredeti kontextusából származik. 3. Benjamin az allegorizáló tevékenységet a melankólia kifejeződéseként értelmezi [...] Az allegorizáló tárgyakkal való kapcsolatát az érdeklő-

²³ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main, 1974. – a könyv angolul 1984-ben jelent meg: *Theory of the Avant-Garde*. Translated by Michael Shaw. Minneapolis, 1984. – magyarul: *Az avantgárd elmélete*. Ford. Seregi Tamás. Szeged, 2010. (Meg kell említeni, hogy a könyv magyar fordítása már 1994-ben elkészült, és nem a fordítón múlott, hogy másfél évtizeddel később jelent meg.) – Buchloh tanulmányában utal a Bürger-féle elméletet (és rajta keresztül a Benjamin-félét) felhasználó Annegret Jürgens-Kirchhoff könyvére (*Technik und Tendenz der Montage*, Giessen, 1978.), továbbá a Bürger-könyvre válaszként megszülető *Theorie der Avantgarde* egyik tanulmányára (Ansgar Hillach: *Allegorie, Bildraum, Montage. Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*. Hrsg. von Martin Lüdke. Frankfurt, 1976. 105-142.), ennyiben „körbelövi” Bürgert, de érdekes módon nem hivatkozik rá. Magyarországon Bürger elméletét először Deréky Pálnak és Kulcsár Szabó Ernőnek a nyolcvanas években írott tanulmányaiból lehetett megismerni.

dés és csömör folyamatos váltakozása szabályozza [...] 4. [...] Az allegória, mely lényegileg töredék, a történelmet hanyatlásként mutatja be.”

Ezek az „oldalak” nem fedik le a művész - befogadó ellentétet, amennyiben mindegyik sajátosság hozzárendelhető mind a konkrét értelemben vett alkotóhoz, mind a befogadóhoz. Bürger nem szakad el a romantikus(ként tételezett) szubjektívizáló teremtésmélettől, annak ellenére, hogy az allegória következetes alkalmazása ezt lehetővé tette volna számára. Benjaminnál nem véletlenül alkotják olyan szubjektumkritikaként funkcionáló fogalmak a diskurzus szótárát, mint például tudattalan, melankólia, vagy fetisizmus. A szerves műalkotással szemben, melynek alkotója „anyagát elevenként kezeli, melynek elfogadja a konkrét élethelyzetéből eredő jelentését”, a szervetlen (avantgárd) műalkotás: alkotója „az anyag »életének« kioltásában” érdekelt, mondja a szerző.²⁴ Ez a „kioltás” azonban nem fordul saját teremtője ellen, és nem jár semmiféle következménnyel a *tudatos* művész fogalmára. Bürger beszédmódja ambivalens, amennyiben egyszerre beszél arról, hogy az alkotó szubjektuma nem tudja uralni az allegorikus struktúrát, ugyanakkor a művész „teremt” és „értelmet hoz létre”. A teremtő szubjektivitás mint az alkotófolyamat alapvetése nyilvánvalóan a történeti folyamat fenntartásának szükségessége miatt marad érvényben, ezt alátámasztják az avantgárd egyszerűségére, utolérhetetlenségére utaló megjegyzések.

Talán ez az ambivalencia az oka, talán a neoavantgárd epigonizmusként való elutasítása, talán *Az avantgárd elméletének* viszonylag kései angolra fordítása (bár a németül olvasó Buchloh esetében ez nem mérvadó), de az itt közölt két nagy adattaló allegória-tanulmány, Owensé és Buchlohé nem hivatkozik Bürgerre, holott a szerző baloldali-kritikai alapállása ezt legalábbis indokolta tette volna (Bürger értekezése explicit módon a Gadamer-féle hagyománytörténés konzervatív eszméje elleni kritikaként íródott). A hivatkozásokból úgy tűnik, Owenséből legalábbis mindenképpen, de a térbeliesülés derridai fogalmát a szürrealista fényképészet elemzésekor hasznosító Rosalind Krausst megidéző Buchlohéból is talán, hogy a szóban forgó művészettörténészek számára nem annyira a német Benjamin-recepció volt a közvetítő, sokkal inkább az angol nyelvű, azon belül is a posztstrukturalista allegória-kép, amikor a fogalmat művészetkritikai tevékenységük során alkalmazták. Az angol nyelvű kritikai irodalom szerzői közül az Owens által hosszan idézett Paul de Man az, aki az allegóriának a dekonstrukcióban talán a legnagyobb szerepet szánta, és akinek írsaiban kimutathatóan, bár nem túlzottan explicit módon, Walter Benjamin öröksége azonosítható. Alább, az Owenshez és Buchlohhhoz vezető út utolsó allegória-álmásaként ezt a kapcsolatot elemzem röviden.

Érdekes, hogy bár tétjeik azonosak, Paul de Man alig néhányszor hivatkozik Walter Benjaminra. Ezek közül az egyik „A temporalitás retorikája” című tanulmány „Allegória és szimbólum” című első részének első lábjegyzete, amelyben de Man azokat az „újabb kritikai fejleményeket” sorolja fel, melyek képviselői a retorika hagyományos, normatív és leíró szemléletétől eltávolodva „a retorikai alakzatok intencionalitásának kérdését” vetik fel (amivel a szerző nyilvánvalóan nem a szándé-

²⁴ Bürger 2010. i. m. 85.

koltságukra, sokkal inkább a szövegben kifejtett működésükre céloz). Így kerül ebben a lábjegyzetben Barthes, Genette és Foucault munkái mellé Benjaminnak a német szomorújátékról írott értekezése, mint ami „az allegorikus és emblematis barokk stílus újrafelfedezésének és újraértelmezésének formájában jelentkez[ett]”.²⁵ Egy másik tanulmányában viszont a romantika dialektikus természetére iránti „vakságról” beszél, mely olyan műveket jellemez, „amelyek valóban dialektikus szellemek alkotásai, mint Auerbach *Mimesis* vagy Walter Benjamin *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* című munkája”.²⁶ Így áttételesen, a vakság metaforája révén Benjaminra is vonatkozatható az a de Man-i kritika, amelyet azok irányában fogalmaz meg, akik idéznek, anélkül, hogy előzetesen olvastak volna – ez de Mannál a retorikai olvasat elhanyagolásának, a sietős olvasásnak a jele.²⁷ Az olvasónak az az érzése, hogy míg az egyik oldalról érthető a romantika összetettségének, dialektikus voltának belátását hiányoló kritika, másfelől de Man figyelmen kívül hagyja, hogy Benjamin szóban forgó művében nem a romantikus művészetet, hanem inkább az allegóriát alacsonyabb rendű alakzatként tárgyaló romantikus *művészetkritikát* illeti kritikával. Vagyis Benjamin nem mond mást, mint amit maga de Man fentebb már idézett „A temporalitás...”-tanulmánya végén: „Az én [...] kitaró misztifikációjának egyik formája nyelvi szinten a szimbólum allegóriával szembeni magasabbrendűségének hangoztatása, mellyel a tizenkilencedik században oly sokszor találkozunk. [...] A preromantikus írók tisztánlátását ugyanis valami más követi. Hamarosan létrejön a metaforikus nyelv szimbolikus felfogása, s az esztétikai elmélet és a költői gyakorlat továbbra is meglevő ellentmondásai ellenére uralkodóvá válik.”²⁸ A Benjamin-de Man viszonyban véleményem szerint a hatásiszony működését látjuk viszont.²⁹ Lindsay Waters véleménye szerint legalábbis de Man allegória-fogalma alapvetően *A német szomorújáték eredete* allegória-fogalmából eredeztethető, az életműnek éppen azokon a pontjain leginkább, amikor de Man nem hivatkozik Benjaminra.³⁰ A szer-

²⁵ Paul de Man: A temporalitás retorikája. Ford. Beck András. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.* Szerk. Thomka Beáta. Pécs, 1996. 5.

²⁶ Paul de Man: Genezis és genealógia (Nietzsche). In: Paul de Man: *Az olvasás allegóriái.* Ford. Fogarasi György. Szeged, 1999. 113–114.

²⁷ de Man 1999. i. m. 304.

²⁸ de Man 1999. i. m. 32. – angolul ld. Paul de Man: The Rhetoric of Temporality. In: Paul de Man: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.* 2. ed. Minneapolis, 1983. 187–229.

²⁹ Mindezt drámaivá az a tény teszi, hogy a zsidó Benjamin abban az évben és abban a Spanyolországban lett öngyilkos, amikor és ahol a nem-zsidó, liberális és náciellenes családból származó de Man a megszállt Belgiumból megérkezvén szintén menedéket keresett. Egyiküket sem fogadták be. Benjamin nem akart és nem tudott visszatérni, de Man viszont visszatért. A történet folytatása jól ismert: de Mannak megjelent néhány antiszemita cikke a *Le Soir*-ban. De Man életéhez ld. Lindsay Waters: Introduction. Paul de Man: *Life and Works.* In: Paul de Man: *Critical Writings, 1953–1978.* Minneapolis, 1989. x.

³⁰ Uo., lv. – Az egyik ilyen pont Waters szerint az arcrongálás témája, ami de Mannál többek között

ző szerint Benjamin és de Man rokonsága a német idealista filozófia szubjektivitás-fogalmának kritikájában ér össze (épp ott, ahol, mint láttuk, Bürger kísérlete felemásra sikeredett). „A kulcsszöveg de Man számára, úgy vélem, *A német szomorújáték eredete* volt.” – mondja Waters.

Mit tanulhatott de Man a *Szomorújátékból* az allegóriát illetően?³¹ Elsősorban nem a témák kezelésének módszerét vonta el, állítja a szerző, hanem a jelölés folyamatának természetére vonatkozó felismerést szerezte meg. Ennek a benjamin-i allegória esetében a halál metaforikus nevét viselő tagadás a mozgatója. A halál mint téma tehát nevet ad a tagadásnak a német szomorújátékban, ellenben az allegória nyelvi folyamatként mutatja be ezt a tagadást. Benjamin a halotti maszk erőteljes képével az allegória alakzatának „halálos” voltára irányítja a figyelmet, arra, hogy az allegória kifejezi a halandóság (a materiális jel) és a megváltás (az elvont jelentés) közti szakadékot, bár nem képes azt áthidalni. Ebből következően a nyelv természetének adekvát színre vitele nem a szimbolikus egészzé történő szintetizálás, hanem a szervetlenné tétel, az élettől (pontosabban annak illúziójától) való megfosztás, a szétagolás. Ez a nyelvi esemény Benjaminsnál és de Mannnál sem történeti korszak és belátás kérdése (ahogy Bürgernél az), bár mindketten egy-egy történeti korszakkal „allegorizálják” ezt a történet: Benjamin a barokkal, de Man a romantikával.

„Benjamin sugallta de Mannak, hogy milyen erő rejlik a retorikai alakzatok használatában egy szöveg szervetlenné tételekor, ha meg akarjuk fosztani az alakjától, hogy meglássuk, hogyan működik, nem olyasvalamiként, amit egy lélekkel eltelítő szellem irányít, hanem mint egy mechanizmust. Egy ilyen elemzést úgy lehet végig vinni, ha látjuk, hogy az alakzatok retorikája és a gondolkodás retorikája között minden egyes szövegben egyenlőtlen a viszony, és hogy a szintaxis és a grammatika minden szövegben egyenlőtlen felek.”³²

De Man számára „A temporalitás retorikája” című tanulmányától kezdve az allegória kulcsfogalomává válik, és újra és újra aporetikus, bár ebbéli mivoltukban messzemenőig reflektált kísérleteket tesz a definiálására. Ezekben a definíciókban mindegyre ott kísért a *Szomorújáték*-beli allegória-fogalom, legyen szó a Hans Robert Jauss angolul megjelenő tanulmányaihoz írt kritikus előszóról (melyben Benjamin állandó hivatkozás tárgya, nem úgy a *Szomorújáték*-tanulmány), ahol az allegóriát a nyelv retorikai működésével azonosítja,³³ vagy konkrét Benjamin-idézetről,

a Benjaminsat nem hivatkozó „Shelley Disfigured” című tanulmányban kerül kifejtésre.

³¹ Waters sugalmazása szerint nem teljesen közvetítés nélkül: a fent már említett Peter Szondi, aki később de Man közeli barátja lett, az ötvenes években, még az Adorno-házaspár szerkesztette *Schriften* megjelenése előtt többször hivatkozott Benjamin munkásságára.

³² Uo., lv.

³³ Paul de Man: Reading and History. In: Paul de Man: *The Resistance to Theory*. Minneapolis, 1986. 54–72. főleg: 67–68. – magyarul ld. Paul de Man: Bevezetés. Ford. Molnár Gábor Tamás. In: Hans Robert Jauss: *Recepcióelmélet - esztétikai tapasztalat - irodalmi hermeneutika*. Vál., szerk., utószó Kulcsár-Szabó Zoltán. Budapest, 1997. 407–431. „Az allegória azt a retorikai folyamatot jelöli, amelynek során az irodalmi szöveg elmozdul a jelenszzerű, a világorientált felől a grammatikai, nyelv vezérelte irányba.” uo., 427.

mint ami a „Form and Intent in the American New Criticism” című tanulmányban szerepel: az allegória „pontosan annak nemlétét jelenti, amit mutat”.³⁴ Az utóbbi szöveghelyen a konkrét, idézőjellel hangsúlyozott hivatkozás és Benjamin nevének említése ellenére sem jelenik meg *A német szomorújáték eredete*. Mindez talán valóban a hatásiszony működésének tudható be. A hatásiszonyban azonban van egy olyan jellegzetessége, hogy más leszármazottak nem *ugyanazt* a hatásiszonyt érzik, legfeljebb csak a sajátjukat. Így történhetett meg, hogy Owens tanulmányában egymás mellé kerül *A német szomorújáték eredete* és de Man könyve, *Az olvasás allegóriái*. Mindebből elsősorban ne a hatásiszony működésére nézve vonjunk le tanulságokat, inkább arra legyünk figyelmesek, hogy miképpen hasznosítódik a de Man kezén immár dekonstruktívra hangszerelt allegória-fogalom a kortárs képzőművészetben – itt elsősorban Owens tanulmánya az irányadó.

Láthatjuk tehát, hogy az amerikai művészetelmélet a benjamin nyomokon haladva az allegória fogalmát újrahaznosította, és alkalmazta azt a neoavantgárd, illetve az azzal szorosán összefüggő posztmodern képzőművészet elemzésében. A szóban forgó amerikai művészetkritikában, ugyanebben az időben, tehát a hetvenes években kezdett terjedni szélesebb körben a dekonstrukció irányzata, és az allegória kritikai elmélete teljes mértékben harmonizálni látszott ezzel a posztstrukturalista irányzattal/művelettel. Magyarországon pedig az uralkodó és támogatott szocialista realista művészet mellett a hatvanas évektől lassan kibontakozott az az avantgárd örökséggel gazdag neoavantgárd, amely a montázs (allegóriával szinonim) fogalmának középpontba állításával képezett a hivatalos, eredetét (Lukács György munkásságára alapozva) a szintetizáló szimbólumban megglelni vélő realizmussal szemben egy másik, szubverzív és kritikai „realizmust”.

* * *

A hazai diskurzus rendszerváltás előtti cenzurális lehatároltsága, ideológiai korlátok közé szorítása történelmi tény. Ez azzal a következménnyel járt, hogy nem csak megjelentetni volt nehéz a szocialista művészetelmélettől eltérő filozófusokat, írókat, de adaptálni sem volt könnyű a hozzájuk köthető elméleteket. Ám azt azért mindenképpen rögzíteni kell, hogy bár a szocialista realizmus szempontjából Walter Benjamin eretnek gondolkodónak számított, ám ennek ellenére Benjaminszónak *Kommentár és prófécia* címmel 1969-ben megjelent egy válogatott tanulmánykötete magyar nyelven, gyakorlatilag egy időben az első angol nyelvű válogatással. Már ebben a kötetben helyet kapott az allegóriát tárgyaló *Szomorújáték*-tanulmány egy fejezete.³⁵ A

³⁴ „[S]ignifies precisely the non-being of what it represents.” Paul de Man: Form and Intent in the American New Criticism. In: de Man 1983. i. m. 35. – magyarul ld. Benjamin 1980. i. m. 447. Nemes Péter (de Man követve Benjamin művét szintén nem jelző) fordításában: „[P]ontosan annak nem-létét jeleníti meg, amit bemutat”, lásd Paul de Man: Forma és intenció az amerikai új kritikában. In: Paul de Man: *Olvasás és történelem. Válogatott írások*. Ford. Nemes Péter. Budapest, 2002. 72.

³⁵ Walter Benjamin: Allegória és szimbólum. Ford. Barlay László. In: Walter Benjamin: *Kommentár és*

teljes magyar nyelvre fordított értekezés pedig, alig elmaradva az 1977-ben megjelent angol fordítástól, az elsőt tizenegy évvel követve, 1980-ban látott napvilágot az *Angelus Novus* című nagy ívű válogatásban.³⁶ A hazai Benjamin-kiadások ellentmondásos voltát jelzi, hogy míg az egyik oldalról Lukács György szimbólum-alapú realizmus-elmélete az allegóriát és azzal szoros összefüggésben az avantgárdot kizárta a szocialista művészet köréből, addig mindkét magyar nyelven megjelent Benjamin-válogatás, az 1969-es és az 1980-as is a Lukács Györgyhez közel álló munkatársak, kollégák, tanítványok munkájának eredménye. Persze magának Lukácsnak sem homogén a Benjamin-olvasata, hanem időben változó. Ernst Bloch 1935-ben megjelent *Korunk öröksége* című könyvéről írott recenziójában Lukács bírálja Blochot, aki az összefüggések nélküli világ adekvát kifejezésének az összefüggések nélküli montázs formáját tartja, melyben „megszakítással és újraösszeillesztéssel találkozunk”.³⁷ Lukács kritikája szerint Bloch a montázs kérdését már eleve eldöntöttnek tartja, függetlenül annak tartalmi vonatkozásaitól, és „bizonyítéka Bert Brecht irodalmi működése és Walter Benjamin »filozófiai« montázs-praxisa”.³⁸ Majd hozzáteszi: „A második példát lehetetlen komolyan vennünk.”³⁹ Ezt a kategorikus elutasítást még nyomatékosabbá teszi az a tény, hogy az 1930 és 1945 között írt esztétikai tárgyú szövegeiben Lukács ezen az egy helyen utal Benjaminra. Két évtizeddel később azonban Lukács Benjaminsal kapcsolatos véleménye megváltozik. „Az avantgardizmus világnézeti alapjai” című esszéjében *A német szomorújáték eredetére* már mint „az avantgardizmus legjelentősebb esztétájának kritikai művére” hivatkozik. Ebben az esszében Lukács közvetlen kapcsolatot teremt az avantgárd és az allegória között, szembeállítva ezeket a realista törekvésekkel, és a kettő legnagyobb különbségét az esztétikai transzcendencia és immanencia különbségében látja. „[É]ppen az allegória – magában véve persze fölöttébb problematikus – esztétikai kategóriája fejezhet ki művészileg olyan világnézeteket, amelyeknek világa széthasadt a lényeg transzcendenciája következtében, végső soron azért, mert szakadék tátong ember és valóság között.”⁴⁰ A jelentést transzcendáló allegorikus korok az immanencia korszakait megelőzhetik és követhetik, vagyis vannak korok, melyekben még *nem* képesek immanens módon egészbe fogni az ember és a világ kapcsolatát, illetve vannak, melyekben már *nem* képesek erre. A középkor művészete

prófécia. Budapest, 1969. 127–164.

³⁶ Benjamin 1980. i. m. 191–483.

³⁷ Lukács György: *Esztétikai írások (1930–1945)*. Budapest, 1982. 154. – valamint ld. Ernst Bloch: *Átmenet*: Berlin, funkciók az üres térben. In: Ernst Bloch: *Korunk öröksége*. Ford. Bendl Júlia. Budapest, 1989. 233.

³⁸ Lukács 1982. i. m. 155.

³⁹ Lukács itt Bloch Benjamin *Egyirányú utca* című könyvéről írott esszéjére utal. Magyarul ld.: *Revü-forma a filozófiában* (1928). In: Bloch 1989. i. m. 402–406.

⁴⁰ Lukács György: *Az avantgardizmus világnézeti alapjai*. (1955–1956). Ford. Eörsi István. In: Lukács György: *Művészet és társadalom*. Szerk. és vál. Fehér Ferenc. Budapest, 1968. 351. A tanulmány eredetileg német nyelven, a *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburg, 1958. című könyv I. fejezeteként látott napvilágot.

az előzőre, az avantgárd az utóbbira példa; az első nyilván a reneszánszhoz, a második a realizmushoz képest olyan, amilyen.

„Minden további fejtegetés nélkül világos, hogy az avantgardista irodalom allegorizálása a többé-nem, a már-nem típusába tartozik, hogy transzcendenciája, többé-kevésbé tudatosan, kitessékel minden lehetséges immanenciát, minden lehetséges evilági, a világban rejlő értelmet az ember életéből, valóságából. Ennek világnézeti alapjait és néhány fontos következményét szemügyre vettük már. Ha most ennek az elemzésnek az eredményeit úgy próbáljuk általánosítani, hogy megállapítjuk: ez az irodalom allegorikus jellegű, akkor abban a kedvező helyzetben vagyunk, hogy az avantgardizmus legjelentősebb esztétájának kritikai művére hivatkozhatunk. Walter Benjamin persze közvetlenül a német barokk drámára vonatkoztatva írta meg az allegória esztétikai igazolására szolgáló tanulmányát. Ha azonban behatóbban szemügyre vesszük fő téziseit, láthatjuk, hogy a magában véve kevésbé jelentős német barokk drámát Benjamin csak esztétikai ürügyül használta, annak érdekében, hogy kidolgozza az allegória esztétikáját; jobban mondva, hogy világosan fogalmazhassa meg, miként feszíti szét az allegorizálásban megnyilvánuló transzcendencia az esztétikát. Ennek az esszéizmusnak megfelelően, Benjamin áthatóan mai értelemben jellemezte az allegóriát, mégpedig nem azért, hogy bizonyos – magában véve sápadt, az akkori divat által mérhetetlenül eltúlzott – analógiákat állapítson meg a tárgyalt időszak és a mi korunk között, hanem főként azért, mert nagyon merészen és határozottan és meglehetősen leplezetlenül beszél a barokk drámáról szólva a mai avantgardista irodalomról, amazt szellemesen alátámasztja ennek döntő jellegzetességeivel, és ezzel elsőként adja meg az avantgardizmus esztétikai paradoxonának filozófiai megindoklását.”⁴¹

Lukács empátiikus, nem elfogadó, de értő elemzése Benjamin allegória-konceptiójáról, az allegóriában rejlő „világnézet” természetéről rendkívül tanulságos. Segít megérteni, hogyan olvasható Benjamin értekezése kulcstanulmányként, magyarul allegóriaként. „[A] barokk álarca lehull a földre, és láthatóvá válik az avantgardizmus halálfeje”, mondja Lukács, és tanúságot tesz arról, hogy nagyon is érti a barokk allegóriát, amennyiben az Benjamin részéről az avantgárd allegorikusan leplezett formája. Lukács kivonja Benjamin értekezéséből, és átfogó módon összefoglalja mindazt, ami miatt az allegória nem kívánt forma a realista kánonban: az allegória az időt és a történetiséget szubjektivizálja és szétbomlasztja; a szép és szimbolikus, egészelvű művészetet, az esztétikát megsemmisíti, vagy másképpen, a művészetet érzéki tapasztalás helyett tudás és hit kérdésévé változtatja (magyarul viszonylagossá teszi); a hangsúlyt a részletek jelentéktelenségére és kicserélhetőségére, permutálhatóságára helyezi; a realizmusban oly fontos *tipikust* devalválja, és partikulárisává változtatja.⁴² Ebbéli természetében az allegória, ahogy azt Zoltai

⁴¹ Uo., 352.

⁴² Ezt a teljességre törekvő katalógust a marxizmus kidolgozott esztétikájának tartott kétkötetes *Az esztétikum sajátossága* című művében Lukács kiegészíti az allegória és a szimbólum (művészi transzcendencia és immanencia) rivalizálásának történetével. Itt az előző művéhez hasonlóan szintén megbecsüléssel szól Benjaminról („kiemelkedően legjelentősebb és legeredetibb teoretikusként” beszél

Dénes a *Kommentár és próféciához* írt előszavában, és később *Az esztétika rövid történetében* írja, a klasszikus művészet, és általában a művészet korrekatívumaként fogható fel.⁴³ Ezzel a korrekcióval azonban a realizmus hívei nem tudtak kibékülni: Benjamin „tisztánlátását, írja Zoltai, gondolkodói teljesítményének ezen a kiemelkedő magaslátán ismét beárnyékolja az a tény, hogy az allegorikussal szemben álló, a goethei értelemben szimbolikus költészet, egyáltalán a modern realizmus esélyeit teljességgel szkeptikusan ítélte meg”.⁴⁴ Valóban, ahogy a hivatkozott helyen Benjamin írja, „[n]em képzelhető el élesebb ellentét a művészi szimbólummal, a szerves totalitás látványával szemben, mint ez az alaktalan töredék, amilyenek az allegorikus íráskép látszik”.⁴⁵ Ez az alaktalanság vagy töredékesség a marxista esztétika értelmezésében a transzcendenciát hívja meg, vagyis magán túlra utal, míg a realista művészet immanens módon magában foglalja önnön jelentését. Az allegória „polgárinak” minősített elmélete azonban nem azért beszél az allegória transzcendens jellegéről, mert bízna e transzcendencia garantált voltában; épp ellenkezőleg, ez a *túltság* azt hivatott jelezni, hogy a jel nem képes egybeesni jelöltjével. Valójában a szimbolikus elképzelés transzcendálja a jelet, vagyis átszemlélteti azt, míg az allegória az, amely a jel materialitását komolyan véve mintegy magán kívülre utasítja a szellemet, annak mindenkori (soha beteljesedni nem tudó) megérkezésére várva. A realizmus-elmélet által mélyen allegorikusnak minősített Kafka egyik szereplője, Bürgel *A kastély* egy helyén azt mondja, hogy „akadnak dolgok, melyek semmi más, egyedül magukon szenvednek hajótörést”.⁴⁶ Az önmagán megfeneklő „hajó” paradox képe az allegória allegóriája. A kép enigmatikusan (rejtvénytyszerűen, ahogy az a görög *ainigma* szóban *benne van*) utal minden közvetítő jel dologszerűségére, és arra, hogy a jel ebbéli dolog-mivoltában sokkal inkább a közvetítés akadálya, mint végrehajtója. Véletlen, vagy sem, de Craig Owens megemlíti Rauschenberg *Allegória* című művét, melyre a festő talált tárgyakat applikált, köztük betűket, melyek egy szétszedett hajóról származnak. Persze ez az „utalás” sem kevésbé enigmatikus, mint Kafka mondata, de ebbéli jellegében felidézi Benjamin allegorikus képeit a romokról és töredékekről. És ha már az enigmáknál tartunk: nem lehet elmenni szó nélkül a tény mellett, hogy a jelen gyűjteménynek az *Enigma* elnevezésű folyóirat ad otthont. Az enigma az allegória egy típusa, nem is akármilyen. Az itt már szóba hozott Angus Fletcher allegóriáról szóló könyvében idézi a régieket, akik szerint az enigma abban különbözik az allegóriától, hogy az

róla, a *Szomorújáték*-tanulmányt pedig „erőteljesen végiggondolt elméletnek” nevezi), bár meglepetéssel nem szolgál az allegorikus művészet kritikájának vonatkozásában. Ld. Lukács György: Allegória és szimbólum. In: Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. Ford. Eörsi István. Budapest, 1969. 690–717.

⁴³ Zoltai Dénes: *Az esztétika rövid története*. Budapest, 1987. 287., illetve Zoltai Dénes: Előszó. In: Benjamin 1969. i. m. 26.

⁴⁴ Uo., 26–27.

⁴⁵ Benjamin 1980. 377.

⁴⁶ Franz Kafka: *A kastély*. Ford. Rónay György. Budapest, 1964. 316.

előbbinek értelme „setéségéből” eredően nehezen vehető ki.⁴⁷ Ezért aztán az enigmát mint „burkolt és homállyal teli beszédet”⁴⁸ a rejtvényvel azonosítják. Az allegóriáról szóló, itt közölt vagy közlésre váró tanulmányok enigmatikus műveket elemeznek, de maguk a tanulmányok reményeink szerint nem annyira „setéségükkel”, mint inkább világosságukkal hatják majd át az olvasót, érzékeltetve az allegória tétjeit, melyek különösen a szimbolizáló beszédmódokra hajlamos korokban válnak a jelek használói számára kényszerítő erővel megfontolás tárgyává.

⁴⁷ „Aenigma: a kind of Allegorie, differing only in obscuritie, for Aenigma, is a sentence or forme of speech, which for the darknesse, the sense may hardly be gathered.” Henry Peacham: *The Garden of Eloquence*. (1593) In: Fletcher 1964. i. m. 8.

⁴⁸ „covert and darke speeches”, ld. George Puttenham: *The Arte of English Poesie*. (1589), ld. uo.