

Benjamin angyalai

Walter Benjamin életművében az angyalok: csupa nyűg és teher. Érthető tehát, ha a szerző gondolatait utólag rendszerező írásokban nem jutnak szóhoz, sőt, helyi értékük sincs. Gershom Scholem az egyetlen, aki igényt tart rájuk, ő azonban nem volt hajlandó követni Romano Guardini vallásos szövegmagyarázatát Rilke *Duinói elégiáiról*, melyek az angyalok dicséretét zengik. Ezért kabbalisztikus eredetük bizonyítása helyett életrajzi adatok közlésére szorítkozik, s lépten-nyomon boldogtalan szerelmi történeteket nevez meg a nagy, befejezett művek indítéka és forrása gyanánt. Az angyalt is varázstalanítja: szerinte nem más, mint a magánélet leplezésére szolgáló alak. Csakhogy Benjamin számára az angyal korántsem pusztán a gondolkodás metaforája, még kevésbé díszítője, hanem létező. Már az *Angelus Novus* című folyóirat alapításával is egy parancs hűségese teljesítésére törekedett: a szerzők lemondtak róla, hogy bármiféle közösséget vállaljanak egymással. Írásai a kölsönös idegenség jegyében tanúsítottak a korszellemről, miként a talmudi legenda angyalai, akik az Isten szemében egyedül igaz múlandót jelenít meg. Ha Benjamin itt nem az angyali létezésre gondol, már a folyóirat pusztá ötlete is merő különtség lett volna.

Karl Krausra is így emlékezik a neki szentelt esszé végén: „egy új angyal ... gyermekből és kannibálból összegyűrt teremtmény; nem új ember, hanem emberi szörnyeteg”. Nem ok nélkül választotta a „teremtmény” kifejezést, hanem azért, hogy véletlenül se hasonlatra gondoljunk, és eszünkbe se jusson, hogy ismét különféle lélektani magyarázatokkal kísérletezzünk. Benjamin végül a történelmi realitásra vetítette rá az angyalt, sőt, mint a történelem valóságát vetítette ki. E valósághoz nem férhet semmi kétség az alábbi mondatokban, melyek a történelem fogalmáról írt IX. tételben találhatók: az angyal „arcát a múlt felé fordítja. Ahol mi események láncolatát látjuk, ott ő egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat és összeilleszse, ami széttörtött. De vihar kél a Paradicsom felől, bekap az angyal szárnyaiba, és oly erővel, hogy nem tudja többé összezární őket. E vihar feltartóztathatatlanul űzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben az égig nő előtte a romhalmaz”.¹ Ilyen lehet a történelem angyala, mondja Benjamin. És ugyanilyen valóságos a szélvihar is, amely a Paradicsom felől kél. Mindig, mindannyian átéljük, csak nem tudunk róla, mert félrevezető nevet adtunk neki: „ezt a vihart nevezzük haladásnak”.

Egy látomás leírása ez. A látomás eredete azonban egy valóságos kép, melynek leírása láttató erejű: „mintha rámeredne valamire és el akarna hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, szárnyai kifeszülnek. Ilyen lehet a történelem angyala”. Benjamin e szavakkal Paul Klee egyik rajzát idézte föl: az *Angelus novus*.

Benjamin 1921-ben szerezte meg a képet, amely ezután

kisebb megszakításokkal végigkísérte életét. Az első fél esztendőben Gerhard Scholemre bízta, ebből a kapcsolatból bontakozott ki Scholem szilárd teológiai értelmezése: a Kabbala angyala. Ha egészen pontosak akarunk lenni, a jelentéstulajdonítás valójában Benjamin dedikációja barátjának, nem pedig utóbbi saját interpretációja. Scholem hozzá írt verse, amelyet el is küldött a kép tulajdonosának, nem utal semmilyen vallásra. Amint az utolsó versszak nyomatékosan leszögezi:

Jelképtelen dolog lévén
jelentésem: ez vagyok.
Forgathatsz bár varázsgyűrűt,
értelmem nincs. Hallgatok.

Benjamin nem csak az angyal jelentéséhez ragaszkodik. A két kísérlet után, amely az angyal megragadására irányult – összekapcsolására egyrészt egy irodalmi és kritikai folyóirattal, másrészt Karl Kraus személyével –, olyanmódon úrrá lesz rajta az ámulat, hogy saját magát is átadja az angyalnak. Átváltozása titokban történik, egy szertartást követően, amely talán hasismámorban zajlik, de nem ebből fog. Benjamin születésének nyolcvanadik évfordulója kapcsán Scholem nyilvánosságra hozza a jegyzetfüzetre bízott titkot. Két, egymástól alig eltérő leírás szerint Klee rajza, amely szobája falán függ, kapuvá válik:



Paul Klee műve

¹ Walter Benjamin: „A történelem fogalmáról”. Ford. Bence György, in uó: *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 966.

hosszú évek múltán ezen keresztül lép be az angyal a szobába, „teljes díszben és dicsfényben”. Mégsem pusztán jelenésről van szó, hanem arról, hogy az angyal átváltoztatja önmön másik énjét: Walter Benjamins. Képe „mindekelőtt elveszíti ama képességét, hogy emberhez hasonló alakban jelenjék meg”. Hogy mit értsünk ezen, a feljegyzés nem magyarázza meg. Lehetséges, hogy öregedést jelent, egyszersmind hirtelen új emberré válást: ha „ez az ember” olyan asszonyba botlott, aki elbűvölte, nyomban elhatározta, hogy „lesbe áll és kivárja, amíg az asszony betegen, megöregedve, elnyútt göncökben a karjaiba veti magát”. A még egyszer ekkor mint egyszeri, soha nem tapasztalt elragadtatás adatként meg az új embernek: mint a megismétlődő birtokba vétel boldogsága. – Az emberhez hasonló alak elvesztésének másik, nemkülönböztetett értelmezése szerint az angyal Benjamin elajándékozott tárgyaihoz hasonlít. Bennük lakozik és átfénylik rajtuk. Az „ő” azonban értelemszerűen csak az angyal és Benjamin azonosságát jelentheti, feltéve, hogy kizárjuk azt a képtelen változatot, mely szerint Benjamin angyalok elajándékozásával foglalkozott. – Az angyallal való összekapcsolódás végül abban teljesedik ki, hogy az asszonyra váró ember – értsd: Benjamin – türelme angyali lebegésre emlékeztet, amely képes őt néhány szárnycsapással hosszasan és tántoríthatatlanul megtartani annak tekintete előtt, akitől szilárd elhatározása szerint nem tágit többé.

Scholem szerint Benjamin nem volt eredendően azonos az angyallal. Kettejük egységét egy titkos név teremti meg, amelyet születésekor kapott szüleitől: ha egyszer íróvá lesz, „ne vegye rögtön észre mindenki, hogy zsidó”. Ebből a rejtett névből lépett elő az angyal, úgy, ahogy a nem vallásos zsidó előtt, ha mégis újra férfivá válik, egyszerre feltárul titkos nevének alakulása. A titkos név megváltozását, melynek során Benjamin végül eggyé lesz angyalával, a nevet alkotó betűk új elrendeződése hívja létre: az *Agesilaus Santander* ettől kezdve *Angelus Satanas*.

A feljegyzések hallgatnak e névvarázsról. Gershom Scholem, a titkos benjaminini játékok ismerője és résztvevője megfejtette az anagrammát, amelyre mintegy a rejtett fölőleg pecsétjét nyomja egy többletként fennmaradó „i” betű. Értelmezésében nem tért ki arra, hogy maga az angyal milyen átalakuláson megy keresztül, amikor Benjamin másik énjévé válik. Miként a Karl Kraushoz, illetve a megalapítandó folyóirathoz írt ajánlás csaknem szóról szóra megegyezően állítja: „már nem egy azok közül, akik a Talmud szerint sereggestül teremtettek – minden pillanatban újaként –, hogy miután felemeltek szavukat Isten előtt, nyomban elmúlnak és semmivé legyennek”. „Így tűnt elő az angyal, mielőtt megnevezni szándékozott volna magát”, pedig valójában Lucifer ő, a szakadár: „karmai és hegyes, sőt pengeéles szárnyai vannak” – olvassuk a második naplójegyzetben.

Persze figyelembe kell vennünk a különbséget a külvilágnak szánt kijelentések és az olyan kéziratok között, amelyek még csak *diapsalmata ad se ipsum*-nak sem tekinthetők, hanem egy transz-állapot termékei, és ennyiben, mint saját megnyilatkozások, a lejegyző jóváhagyását igényelnék. Márpedig ez nem történt meg, jóllehet lejegyzésük és Benjamin halála között hét év telt el. E képzeletjáték tudomásunk szerint variációs ismétlődés formájában sem maradt fenn, nemhogy beépült volna az írói életműbe. Biztosra vehető, hogy nem a marxis-

ták szitkaitól való félelem okán maradt ki belőle. El kell tehát döntenünk, hogy az utolsó szót vajon „Benjamin, az ember” mondja-e ki, boldog és boldogtalan szerelmi ügyeivel, melyek minden nagy művét ihlették, s hogy ily módon szerelmeit élettörténetének pusztá kitérésre pontjait fokozzuk-e le; vagy pedig igazságtartalmat tulajdonítunk gondolkodásának, és ekként kritikának vetjük alá. – E tekintetben mindenesetre nem árt az óvatosság, hiszen Benjamin a gondolatkísérleteket is mindig a lehető legnagyobb tekintéllyel ruházta fel. Ha eltökélt bírálattal közelítünk hozzájuk, könnyen megeshet, hogy a feloldatlan ellentmondások szétfeszítik a képződményt, és egy eleinte láthatatlan összefüggés semmivé enyészik.

Ezzel együtt talán mégis helyénvaló, hogy az *Agesilaus Santander*re vonatkozó ibizai feljegyzéseket egy hosszadalmas folyamat egyik stádiumaként fogjuk fel: az individualista életszakasz lezárását és a zsidó teológiai-egzegetikai gyakorlatok csúcspontját ismerjük föl bennük. Rejtetten ilyesmire utal az a levél, amely, öt évvel az említett bejegyzés után, Scholem kérésére ítéletet mond Max Brod Kafka-életrajzáról: igencsak bosszusan búcsút int Brod ama kísérletének, amely Kafkát egyrészt közeli barátként, másrészt zsidó szentként mutatja be, s ráadásul egy Benjamin számára cseppet sem rokonszenves reformteológiával hozza összefüggésbe. Szó sem lehet Kafka kisajátításáról „egyfajta zsidó realista értelmezés” – valójában csupán épületes magyarázat – jegyében. Műve nem ezért jelentős – Benjamin szavával: „örület” –, hanem azért, mert a legfrissebb élményvilág, a modern nagyvárosok lakóinak világa (részint az átláthatatlan hivatalnoki apparátusnak kiszolgáltató polgár, részint az – ekkortájt még csak elméletben létező – atomfizika korában élő ember tapasztalata) épp a (zsidó) misztika hagyományán keresztül jutott el Kafkához. Csakhogy e hagyomány Kafka életművében betegségtől sújtva áll előttünk: felettébb meglepő maradványai mint bomlástermékek bukkannak fel: a valóságos dolgok helyén csak üres vázok maradt – „afféle teológiai pletykaújság, mely lejárt szavatosságú, kétes híreket terjeszt” –, valamint a balgaság. Már csak a balgaságtól remélhetünk segítséget, mivel a hagyomány „az utolsó morzsáig elherdálta bölcsességi tartalmát”; ezt a tényt azonban jól ellensúlyozza higgadt és tetszetős lény, amely mégiscsak szembeállítja a pusztá híreszteléssel. A segítség – folytatódik a levél – nem annyira az embereknél, mint inkább az angyaloknál lehet fel. Az angyalokkal persze másként áll a dolog: rájuk vonatkozik Kafka mondata a végtelen mennyiségben rendelkezésre álló, csak épp ránk nézve nem érvényes reményről. Sugárzó derűjének forrása itt keresendő.

A levél szinte közvetlen kapcsolatot feltételez a korabeli ember által megtapasztalható valóság és bizonyos angyalok között. Egy nemzedékkel előbb a természettudósok még azzal hancegtek, hogy képesek bebizonyítani: mesebeli lények márpedig nem létezhetnek. Benjamin nyilván ismerte az Ernst Haeckel, Emil Dubois-Reymond és mások környezetéből származó önelégült eszmefuttatásokat, amelyek rendszerező igénnyel, a lélek fizikai cáfolatával egy kalap alatt fejtegették, hogy a szfinxek, a griffek, a kentaurok és az angyalok léte anatómiai képtelenség. Ugyanakkor idéz egy szakaszt Arthur Eddington *A fizika világképe* című könyvéből, melyre a harmincas évek elejének Németországában sokan felfigyeltek, és amely a Rutherford, Bohr, de Broglie, Schrödinger, Fermi



Kárpáti Tamás műve

és Einstein által kidolgozott nukleáris elméleteket gyűjti egybe. Az idézet szerint az ember létezése csupán irracionális véletlenek összjátékának köszönhető. Benjamin már az elméleti fizika e szaktekintélyeit megelőzően radikális következtetést vont le a valóságra vonatkozólag. Előrevetíti azt a katasztrófális távlatot, amely szükségképpen adódik Otto Hahn-nak a hidrogénatom meghasítására irányuló sikeres kísérletéből: e „valóság, a sajátunk, elméletileg például a modern fizikában, gyakorlatilag pedig a haditechnikában bontakozik ki”. E valóság az egyén számára már alig észlelhető, s ha bárki szembe akarna nézni vele, csak a misztikus hagyomány erőihez folyamodva teheti. Ezek hatékonyságát Benjamin azzal magyarázza, hogy a kudarcot valló egyéni tapasztalat helyébe egy másik, a miénkkel párhuzamos világ tapasztalata lép: „korunknak..., mely arra törekszik, hogy tömegesen felszámolja e bolygó lakóit, pontos megfelelője Kafka oly sokszorosan derűs, angyali működéstől áthatott világa”. Az új tapasztalat előfeltétele a kudarc; a kudarcnak, mely az egyént ehhez a tapasztalathoz juttatja, a nagy tömegeknél önnön felszámolásuk felel meg. A rettenet mozgásának, amelyet az egyén – Kafka – megtapasztalt, még javára válhat „ama nagyszerű játéktér, melyről a katasztrófa nem fog tudomást szerezni”. Kafkánál a misztikus megtapasztalásnak köszönhető, hogy – „ha egyszer megbizonyosodott a végső kudarcról, ... a továbbiakban már minden úgy sikerült neki, mintha álmodnék”; csak épp e „mintha álmodnék” nem más, mint az angyaloktól ájtart valóság, tudniillik a párhuzamos világ.

De valóban erről van szó? A filológiai módszerek, ha Benjaminra alkalmazzuk őket, rendszerint meghökkenítő eredménnyel szolgálnak: a teljes karkai életműben egyetlen egyszer fordulnak elő név szerint is angyalok – ekkor azonban statisztákként, akiknek angyalokat kell

alakítaniuk, mégpedig az „Oklahomai Nagy Színház” felvételi irodájában, az *Amerika*, avagy újabban *Az elkallódott fiú* című regény utolsó fejezetében. „Ha nem volnának felkötözött szárnyaik, akár valódi angyalok is lehetnének”, írja Benjamin Kafka-esszéjében, amely nem is próbálja megindokolni az állítást, sőt, a valódi angyalok „előfutárai” közé sorol két másik figurát is, akikről az olvasó álmában sem gyanítaná, hogy azok – köztük egy rendőrt, akit mint rend-őrt őrangyali minőséggel is felruház. Tudvalevőleg hiba volna, ha Benjamin ilyesfajta becsapós játéka eltántorítaná bennünket. Első benyomásunkat, a spontán helyeslést további kutatásnak kell igazolnia: vissza kell kanyarodnunk egy korábbi időszakba, melyben Kafkát – aki az idő tájt még furcsa jelenségnek számított az irodalomban – sietősen ama „rémes történetek” rubrikájában helyezték el, melyeket annak idején Meyrink, Perutz és mások ontottak, éppenséggel Prágából. E kategória használhatatlanságából aztán a minőségi különbségek megállapítása következett: Kafkára nem illik sem a rémromantika, sem a kísértethistória címkéje; nála olyan erők hatnak, amelyek fényes nappal sem űzhetők el, miként a szellemek vagy mint a gonosz varázslat. Gregor Samsa vagy Bucephalus, a harci mén átváltozása, a sakálok szövetsége, a falusi orvos elrablása semmivel sem szokatlánabb a várost megszálló nomádok erkölcsseinél (*Egy régi história*) vagy annál a jelentésnél, melyet egy majom nyújt be az akadémián. A Kafka alakjairól olvasóira átsugárzó tanácsstalanság és értetlenség nyomán fogalmazódott meg az a sejtés, hogy a személyek mögött és között is hasonló erők irányítanak. Csak a legritkább esetben válnak maguk is személyessé vagy avatkoznak be közvetlenül, saját elhatározásukból – mint az *Álomban* felbukkanó művész, aki ceruzájával „J” betűt rajzol a sír-

köre, vagy a kivégzőgépezet széthullása *A fegyvergyarmaton* című elbeszélésben.

Ezek mögött az erők mögött persze csak azzal a fel-tétellel gondolhatunk el angyalokat, vagy vélhetjük akár, hogy Kafka csupán féltékenységből mulasztotta el megnevezni őket, amely ma már hiányzik és hitelt érdemlően aligha rekonstruálható: hogy tudniillik az angyalok még ismerős lények, a közös képzelet szüleményei, otthono-sak, mint a Kiszjézus, mint Isten a felhők fölött, ahová még nem ért el repülőgép; vagy mint a lelkiismeret szava – függetlenül attól, hogy mennyire hiszünk bennük vagy mennyi ünnepi szokást és hányféle szólásmondást szente-lünk nekik. Eleinte tehát nem is a keresztény vagy a zsidó teológia áthagyományozta alakok voltak, hanem a képek világának figurái, akikkel gyermekek nőnek fel, s később sem tévesztik szem elől őket. „Minden szellemnek különálló dologként kell léteznie ahhoz, hogy helye és lét-joga legyen közöttünk. A szellemiből, ha van még jelentő-sége egyáltalán, szellemek lesznek. A szellemek egészen egyedi egyedekké válnak, saját névvel és a legsajátabb egységben tisztelőjük nevével... Sokaságuk még gond nélkül betölti az egész világot...» Persze nem Kafkáról van itt szó – hanem Kínáról.” Ilyen messzire azonban sem az idézett Franz Rosenzweignek, sem az őt idéző Walter Benjaminsnak nem kellett volna elmennie; ugyan-ezt a XIX. századi Európában is megpillanthatták volna. Ekkortájt ugyanis szembeötlően megmutatkozik annak szükséglete, hogy az új intézményeket – a hazát, az ipart stb. – megszemélyesítsék, és e megszemélyesítésekkel részint képi ábrázolás, de részint kulturális szertartások formájában is, úgyszólván isteni eredetükre hivatkozva, uralmi igényeket elégítsenek ki. Az összes ilyen céllal előhozott vagy újonnan munkába állított angyal – a haza hőlderlini angyalaitól a háborús emlékművek angyalain vagy a győzelmi oszlopok Viktória-figuráin át az ipari vásárok és a bankjegyek angyalaiig – egyfelől a monar-chikus teljhatalom részeseként jutott élettérhez, másfel-ől az istenkáromlás éppoly bizonytalan, mint tágan értel-mezhető tilalma folytán, amely az ég lakóira és küldötte-ire is kiterjedt. Óvó és védelmező vagy egyszerűen csak „hódoló” megbiztatásuk a nagy vagy valamivel kisebb uralkodók – esetenként csupán földesurak – afféle földön túli meghosszabbításává tette őket. Kissé megfakultab-ban erre a profilra emlékeztet – ama lény arcvonásaira, akit, ha leszállna a földre, régi berlini szóhasználat-tal az „urasági fölépcsőház” illetve meg – a *Berlini gyermekkor* „karácsonyi angyala”. – Az égbe törekvés azonban már nem csak a győzelmi és védangyalok kiváltsága. A XIX. században általánossá válik és olyan ösztönzésekből táplálkozik, amelyeknek evilági jellegét az épp megszülető lélektan csak lassacskán leplezi le utóbb. Akire a század második fele mint a művész zsenijére csodálkozik rá, azt az első még rajta kívül létezőként gondolja el: mint véden-cének „szárnyakat adó” Génuszt. Génuszok és démonok népesítik be azt a képi világot is, amely főként Angliából indul hódító újtárra, Flüssli és Blake műveiben, majd a preraffaelitáknál és a Kelmscott Kiadónál poétikus babo-nát elegyít stilizációval, Stefan George *Az élet szőnyege* című kötetében meztelenül lép be a kapun, hogy végül Rilke *Duinói elégiáiban* még egyszer, utoljára, betölt-sön minden teret. Amit pedig Benjamin az *Agesilaus Santanderben*, transz-állapotáról tudósítva, így ír: az Új Angyal „ezután ... női alakját küldte el a képből”, akkor

ez nem pusztán távoli szerelmének címzett rejtjeles dedi-kációként olvasható: e változat csak azért lehetséges, mert a női angyal maga is régesrég az esztétikai szellemvilág lakójává vált – ahol Hans Christian Andersen *Útitársra* kulcsfigura volt – és talán itt kellett megtapasztalnia a különös sorsot. Hiszen az erény angyalából és a rajongás-sal övezett „mon ange”-ból végül kalandornő lett, femme „fatale” – a végzet asszonya –, aki nem véletlenül viseli egy szárnyas lény nevét: *vamp*.

Benjamin számára tehát nem az volt a kérdés, hogy hihető-e még az angyalok, vagy hogy lehet-e újra nosz-talgikus vonzerejük. Noha egy pillanatra kereskedőnek adja ki magát – ami elég mókásan áll neki –, és üzle-telni próbál angyalokkal: Hugo és Emmy Ball lányai-ról készült képekkel, „melyeknek tárgya emberek együtt-léte démonokkal vagy angyalokkal”, és amelyek „jelen-leg bizonyosan rendkívül élénk érdeklődésre tarthatnak számat, ha valamennyire is helytálló elképzelésem van a szenzációhajhász berlini közönség tájékozódásáról”. Állítólag „egy ember pillanatnyi lelkiállapotának ... pon-tosabb ábrázolásáról” van szó, amely ennyiben „a jobb-fajta expresszionizmussal” – így Chagall-lal is – érintke-zik. Ez azonban nem jelent mást, mint hogy Benjamin épp az angyalok (és démonok) új kifejezésformáit kereste. Így értendő tehát a két évvel később megszerzett *Angelus Novus* köszöntése is: tiltakozásként az idejétmúlt változa-tok ellen, amelyek emberfelettségükkel, isteni fenségük-kel és időtlenségükkel kérkedtek akkor, amikor éppensé-ggel az illanó valóság volt a lényeg.

A Kafka párhuzamos világról mondtak a Scho-lemhez írt levél összefüggésében az angyalok megmenté-sének egy további kísérletére is fényt derítenek. A relativí-tás-elmélet és az atomfizika világképét, melyet Eddington írt le, és amelyet Benjamin hosszabban idéz címzettjének, még sokáig úgy határozták meg, mint amely kiegészíti a makrofizika érzékekkel megragadható világát, ahol, így Eddington, „egy gömb alakú bolygón lógnak fejjel kifelé, bele az űrbe, és az éter szele fűj keresztül – tudj’Isten mekkora sebességgel – testem minden pórusan”. A pad-lódeszkára lépve „légyrajra lépek... S ha van merszem rálépni, akkor az egyik légy eltalál és fölfelé lök; visz-szahullók, ekkor azonban egy másik légy taszít fölfelé, és így tovább. Reménykedhetem tehát, hogy a végered-mény ez lesz: nagyjából folyamatosan egyazon magas-ságban időzöm. Am ha az a szerencsétlenség érne, hogy a padlón át mégis a mélybe zuhannék, vagy ha olyan erővel löknének a magasba, hogy a plafonig repülnek, akkor e baleset nem a természeti törvények megszegése, hanem csupán véletlenek rendkívül valószínűtlen egybe-esése volna. Kafkánál sok helyütt találunk ehhez hason-lót – az *Egy falusi orvosban*, a *Gracchus*, a *vadászban*, az *Egy kutya kutatásaiban*, a *vödör lovasában*, a *csá-szár üzenetében* és másutt. Ha az Eddington könyvéből vett idézet a következő tanáccsal zárul: „talán bölcsebb volna, ha belenyugodnék, hogy csak hétköznapi ember, és nem várná ki, amíg megoldódik minden nehézség azzal kapcsolatban, hogy miként lépjen be tudományos szem-pontból kifogástalanul (egy csűr kapuján), hanem egy-szerűen átmenne”, akkor *A törvény kapujában* „vidék-ről jött embere” számára e tanács túl későn érkezik; az „Oklahomai Nagy Színházban” mindörökké alámerülő „elkallódott fiúnak” viszont nem lett volna szabad meg-fogadnia. Mindkettejüknek, és talán más Kafka-figu-

ráknak is, a tudatlan jámborok sorsa jut osztályrészül, azoké, akikre Kafka kategorikus imperatívusza vonatkozik. Benjamin megfogalmazásában: „Cselekedj mindig úgy, hogy az angyaloknak dolguk akadjon veled!”

„Kafka egy párhuzamos világban él. Ebben pontosan megegyezik Kleevel.” Metszően éles kijelentéséhez, melyet az idézett levélben tesz, Benjamin sehol sem fűz magyarázatot. Egyik korábbi, ugyanahhoz a címzetthez írt levelében viszont szóvá teszi azt a „felismerést ... , hogy csak Klee, Macke és talán még Kandinszkij festészetére hagyatkozhatom rá mintegy vakon. Minden egyébben olyan feneketlen mélységek tátonganak, amelyekről óvakodni kell”. Ez utóbbi mondat sokat elárul. Az irodalmi expresszionizmus iránti, ekkorra már rögzült gyűlölet a festői expresszionizmust is magába foglalja – kivételek persze lehetségesek! –, jóllehet e tág fogalom használhatósága a festészet kapcsán már az idő tájt éppoly kétséges volt, mint egyidejű irodalmi alkalmazása. A közzétett levelezés teljes korpuszában Picassóról is – akit felett Benjaminsnak számos párizsi éve során szinte művészi tökélyvel sikerült elsiklania – mindössze egyetlen, jószerivel kalandosnak mondható (korai) tévítélet szerepel. Klee *Angelus novus*a ellenben megbízhatónak mutatkozott; rögvest elő is lépett tehát meditációs képpé. Nem csoda, ha emiatt – s mert a kanapé fölött helyezte el, ahol kis formátumú képekre nyilvánvalóan nincs rálátás – Benjamin büntudatot érzett: „Kíváncsi volnék, vajon egy hozzáértő hogyan rendezné el lakásomban a képeket.”

A Klee és Kafka közt létesített rokonságról ezért egyelőre csak a legáltalánosabb sejtések fogalmazhatók meg. Amiként Kafkát a prágai fantasztikusok közé sorolta Benjamin, úgy a kezdeti években Kleet alkalomadtán Alfred Kubinhoz, Paul Scheerbart – általa különösen nagyra becsült – asztráregénye, a *Lesabéndio* illusztrátorához hasonlította. Benjamin vélhetően alig ismerte Kleet, mindazonáltal egy róla tartott előadásban a fenti meggyőződéséből fakad az az észrevétele, hogy más csillagokon más formák is elképzelhetők, s a művésznek kétségkívül szabadságában áll, hogy megtalálja őket. Legfőképpen Klee képaláírásait tekintették a fantasztikum megnyilvánulásának. Arra a körülményre, hogy módszeresen a valóság elmozdulását sugallják – s például a *Himmlicher Eilbote* („Mennyei Futár”) címet viselő újságban csak egy sokszögletű lap közepén tovasuhanó vonás jelzi az angyal útját –, kétségkívül maga Klee hívta fel tanítványai figyelmét azokban az években, amikor a Bauhausban tanított: „Őshazám, a pszichikai rögtönzés ... amely itt csak egészen közvetett módon kapcsolódik természeti benyomáshoz ... olyan élmények lejegyzése, amelyek a vaksötét éjszakában is képesek vonalként megformálódni”; a szélesebb nyilvánosságnak azonban kép és cím feszültségéből csak a furcsa ötlet tűnt fel, a meghökkentő hatás, amely felülmúlta a képeslapok humorát. Épp e poén-effektus tetszetős volta terelte el a figyelmet a kép esztétikai érzékelésétől.

Benjamin *Angelus Novus*-értelmezése is ilyen félreértésen alapszik. Minthogy az angyalábrázolás itt korántsem felel meg a hagyományos elképzeléseknek, Benjamin arra a feltételezésre ragadtatta magát, hogy Klee egy „új” angyalt képezett le – holott a „novus” másik lehetséges jelentésére, a *fiatal* angyalra utalt. A rajz kései kísérlet Klee szárnyas lényekről alkotott fiziológiai hipotéziseinek sorában, amelynek kezdetét az *Agg Főnix* és a *Hős szár-*

nyakkal című képek alkotják. Hogyan fest vajon egy, a tojásból épp hogy kibújt szeráf, akinek állítólag, az Izajás 6,2 leírása szerint, hat szárnya van: „Kettővel befödtek arcukat, kettővel befödtek lábukat, s kettővel lebegtek”? Scholem magyarázata, mely szerint az *Angelus Novus* fején látható koronát könyvtekercesek alkotják, s bennük van följegyezve a „küldött” (héberül *mal'ach*) üzenete, merész ugyan – mondhatni Benjamins idéző elgondolás –, ám egy bizonyos, később említendő oknál fogva elvétí tárgyát; Klee szándéka a sem-sem: nem lebegő szárnytollak, nem is hajfűrtök, hanem sarjadó levelek, amelyek leginkább elfödésre valók. Utóbbi gyakran visszatérő motívum Klee képein. Általában növényi jellegű – például a *Három virág* című rajzon (1915) vagy az *Óriás levéltetű* című fametszeten (1920) –, de előfordul, hogy a ruházat ráncaira utal (v. ö. *A művész nő*, akvarell és tollrajz, 1924). S ha már szóba hoztuk a levelek mozgását: emez korántsem a paradicsomi vihar következménye, s nem is háttal a jövő felé tartó mozgás – miként Benjamin látni vélte –, hanem lebegve csapongó, mint a tapogatókarakó, amelyekkel a tengerirózsák teljesen el tudják takarni törzsüket. Az angyal lábainak befödésére szolgáló szárnyak szétnyílása az épp szétváló farktól előrebillenésével kezdődik, mint az ölyvnél, amikor talajt fog és megáll egy helyben; csakhogy a farktoll – ezúttal is programszerűen – meg van fosztva repülésszabályozó funkciójától azáltal, hogy elől nőtt ki, rendeltetése ugyanis az, hogy elfödje a lábakat. Hasonlóképpen a szárnyakon sem fedezhetünk fel karmokat vagy egyéb pengeéles kinövéseket. Csak az vehető ki tisztán, hogy sem a háromujjú lábakból – amelyek egy madárszerű, egykor majd szárnyat bontó lényt sejtetnek –, sem az öt ujjban végződő szárnykezdeményből nem nő karom. Ennek rajzolata sokkal inkább felfelső bimbóra emlékeztet: valami nemsokára kihajt belőle. Az angyalnak tehát voltaképp nincsenek is szárnyai. Még nem ért el abba a stádiumba, ahol a vihar, mely a Paradicsomból kél, belekapathatna szárnyaiba és magával sodorhatná. Meglehetőes magyarázat, hogy a szél „erővel” fúj – annál találhatóbb és bámulatosabb az, amely az *Agésilauus Santander* című töredékben olvasható: az angyal képes rá, hogy „hosszan és tántoríthatatlanul megmaradjon annak tekintete előtt, akitől szilárd elhatározása szerint nem tágit többé”. Találós, de bámulatos is, hiszen a jövőbeli szárnyak vázszerkezete olyan mozgásformát érzékeltet, amelynek létezéséről még sem Klee, sem Benjamin nem tudhatott, mivel csak nemrég, lassított felvételek segítségével vált megfigyelhetővé: a szárnyak szitáló verdesése, melynek segítségével a kolibri egy helyben lebeg a virág előtt, nyolcast ír le, s Klee rajza a legtávolabbi, hátraívelő fázist rögzíti. Bár ez nem felel meg annak a kétségkívül heraldikus és heroikus magyarázatnak, amellyel Benjamin próbálkozik: eszerint az angyalt lassú és kimért szárnycsapásai teszik alkalmassá arra, hogy a levegőben egyetlen ponton időzzék – úgy tehát, mint a ragadozó madarak; helytálló viszont az az észrevétele, melyet a kép utolsó értelmezésében, a történetfilozófiai tézisekben tesz: az angyal tulajdonképpen nem repül, még csak nem is lebeg, hanem egy helyben igyekszik megmaradni.

Ez a felfedezés Klee képteknikáját tekintve sem kevésbé tanulságos. Kleet kezdetben anatómiai kíváncsiság vezérelte, például a *Szárnyas hős* című radírrajzon (1905), ahol az egyik vállból kinövő szárnycsont egy

hétköznapi ember torzóját hivatott hangsúlyossá tenni. A nem sokkal későbbi *Vén fönix* ... „nem eszményi alakot ábrázol: a fönix csakugyan közel ötszáz éves, és az idők során szemlátomást sok mindenen keresztül ment. A realizmus és a mese kereszteződése főként nevetséges hatást kelt, de az arckifejezésből a tragikum sem hiányzik, és az a gondolat sem ad okot derülletésre, hogy e lény hamarosan szüznemzésre indul. Az alkalmatlanság fél évezredes periódusokban visszatérő ritmusa fenséges és komikus elképzelés”. Klee ama törekvése, hogy a tragikus, a komikus és a fenséges egyensúlya révén eljusson egyfajta mesés realizmus centrumába, mint alapelv abban az időszakban is megőrizte érvényét, amikor Weimarban és Dessauban, a Bauhaus iskolájában oktatói tevékenységet végzett: „Nehéz volna megmondanom, hogy ... a nézés, a megismerés, a képkalkítás tapasztalata közben hogyan sikerül elkerülnöm a képzelgés veszélyeit ... Azt azonban tudom, hogy ha játékos kedvemben, vagy mert oly könnyű, úrrá lesz rajtam a fantázia, akkor szerfelett rossz érzéseim támadnak.” Mert „mindnyájan ugyanazt látjuk, ha különböző oldalról is. Egészében és részleteiben ugyanazt, szerte a földgolyón; nem képzelgünk, hanem tényeket látunk, s megint csak tényeket”. Amit tehát rendre egy mindenfajta képi konvenció alól felszabadult, túláradó fantázia termékének gondolnak, az a festő szerint elsődlegesen a belső megfigyelőképességből származik, és arra való, hogy a konstrukcióban a lényeket jelenítse meg – ekként nagyon is elképzelhető, hogy az *Angelus novus* kéz-, ill. szárnyfelületének kettős hátracsavarodása a repülés csöndes tanulmányozásának eredménye. Klee – „a festőben rejlő mérnök” – munkásságában ez a konstrukciós elv készítette elő az utat a párhuzamos világ felé, amelyben végül a leképezés esztétikájának maradványai is elenyésztek: „korábban olyan dolgokat ábrázoltak, amelyek a földön voltak láthatóak, és amelyeket szívesen láttak vagy szívesen láttak volna. Most azonban nyilvánvalóvá válik a látható dolgok viszonylagossága, és kifejezést nyer az a hit, hogy a világ egészéhez képest a látható csupán elszigetelt példa, s hogy egyéb igazságok rejtett létszámfőlényben vannak.” Az összevetést Arthur Eddington öt évvel később publikált művével, *A fizika világgképével* még sürgetőbbé teszik az alábbi mondatok: „A dolgok kibővült és megsokszorozódott értelemben jelennek meg, és gyakran megtörténik, hogy látszólag elmentmondanak a racionális tapasztalatnak. Céloom a véletlenszerű lényegivé tétele.” Am ez egyúttal a vizuális bonyolultságról való lemondást jelenti egyfajta kölcsönösség javára, akkor is, ha a művész gesztusai éppoly elidegenítően hatnak a földhözragadt gondolkodású kortársakra, mint amilyen érthetetlenek a modern fizikus aggályai egy rettenthetetlen férfiú szemében: „A rajzaim gyermekded voltáról szóló legendát nyilván azok a lineáris képződmények táplálják, amelyekben egy tárgyi elképzelést – mondjuk egy embert – megpróbáltam összekapcsolni a vonalszerű elem tiszta ábrázolásával... Ha az embert olyanakk akarnám láttatni, »amilyen«, akkor megformálásához össze kellene kuszálnom a vonalakat, olyannyira, hogy tisztán elemi ábrázolásról szó sem lehetne. Épp ellenkezőleg: rajzom a felismerhetetlenségig zavarossá válna.” Az egymást kiegészítő világok kölcsönösségén alapuló konstrukció azonban, Kafka alkotásaitól eltérően, nem annyira fenyegetőnek, mint inkább fenyegetettnek bizonyul: „Miközben a művész még teljes erejével a for-

mai elemek áttetszően logikus összerendezésén fáradozik annak érdekében, hogy a saját helyén mindegyik szükség-szerűnek hasson és egyik se tegyen erőszakot a másikon, bármely hozzá nem értő, aki mögötte áll és nézi, már hangot is ad elmarasztaló ítéletének: „De hát nem is hasonlít a bácsikámra!” Ha a festő erős idegzetű, ezt gondolja magában: „Nagybácsi ide vagy oda, folytatnom kell az építkezést... S közben boldog, ha néhány alkalmas építőelem kezdeti, tiszta konstrukcióját csak annyira kellett megbontania, amennyire egy életteli képződményhez az ellentmondások is hozzátartoznak. ... Csakhogy: hasonló képzetársításai előbb-utóbb egy laikus közbevetett megjegyzése nélkül is támadhatnak. Ilyenkor már semmi sem akadályozhatja meg, hogy elfogadja az észrevételt, feltéve, hogy kivált megfelelő néven mutatkozik be.” Ehhez csak annyit tehetünk hozzá: a képcímek szinte sohasem az efféle megjegyzésből kiindulva nyitnak utat Klee párhuzamos világába, hanem úgyszólván mindig eleve meg is haladják az egyezményes rációt.

Ugyanez az *Angelus novus*ra is áll. Benjamin értelmezése inkább arra volt jó, hogy elegyengesse ezt a paradoxont, vagy visszavezesse a teológia hagyományos fogalmiságára, s mindössze jelen idejű aktualizálásának paradoxonát őrizze meg. Klee elgondolása mindenekelőtt játékosnak tűnik – mintha anatómiai rajzoktatáshoz alkotna tantervet. A tényleges hangsúly azonban itt sem annyira a földön túli jelenségek tagadásán van, hiszen ezek létrejöttéhez még nem volna szükség a növekedés biológiai fázisaira. A cím közelebbi rokonságot mutat például ezzel: *Keletkező fejek*. Az *Angelus novus* után két évtizeddel, Klee utolsó két életévében egy nagy variációsorral egészül ki a téma. Szembeötlő, hogy ezen belül milyen sok a kialakulatlan angyal: van köztük „debütáló”, „befejezetlen”, „várományos”, „reménykedő”, „óvodás”, „még női”, „még tapogatózó”, „még csúnya”, „még jártani tanuló”; céljuk az, hogy láthatóvá tegyék az időbeliséget, de éppen hogy nem az angyalok esendősége értelmében, hanem olyan folyamatként, amely a térben is lejártszódik.

Klee életrajzírója, Will Grohmann azt írja erről, hogy az 1939 után megsokasodó angyalok „nem véletlenül terelték tragikus vágányra Kleet, s jelentették azt, hogy itt az idő”. – Holott nem erről van szó: Klee számára mindig „itt” volt az „idő”, többféle értelemben is. Ugyancsak utolsó korszakában készült el további három képsorozat. Egyikük, amely egy *Urchs* nevű mesés figurát jár körül, egyfajta aktualizáló öslénytant variál; egy másik, amelynek összes darabja az *Eidola: Hajdanán...* szavakkal kezdődik, a múlt egy darabjának képi felidézését formálja auratikus műalkotássá. Az „eidola” szó – az „idol” görög többese – a „hajdanán”-nal együtt talán annyit tesz: „az emlékezet színeváltozása”, miközben megidézi a *Munkásembert*, a *Hárfást*, a *Filozófust*, a *Földesurat*, sőt a *Lámpalázat* vagy az *Őrökre jóllakottat*.

Lássuk be kotelés nélkül, hogy e címek aligha születhettek volna meg a századelő ama nagy lírikusa nélkül, akit az emelkedett szellemtörténeti iskola következetesen mellőz. Az ő mitológiai magánvállalkozása nyomán vált lehetővé mindenki más számára, hogy szárnyat bontson; egy bizonyos Morgenstern-költemény nélkül tehát Klee kései korszakának harmadik sorozata, a *Közelítések* sem volna elképzel-

hető. Klee a *Varrónő* költőjének komolytalanságát sokszorozza meg – ő festőként jobban rászorult az allotria szabadságára, mint az irodalmár, akire a múzsa legfeljebb Júdás-csókkal ijeszthetett rá jókedvében. Mindenesetre az a szentencia, amely Benjamin *A német szomorújáték eredete* című írása egyik fejezetének mottójaként vált emlékezetessé, olyan frappánsan összegzi a *Közelítések* darabjait, mintha már eleve a sorozat kedvéért alkották volna meg. Első látásra ugyanis vagy a műértők túlbecsülésének tűnik, vagy óhatatlanul a Morgensterni

elmeszüleményekkel kerül egy sorba az a tény, hogy az egyes „közelítések” után már csak szócsonkok és torzók következnek, olyasfélék, mint: *Mindk, Gyűr, Nai, Köze, Lakítás, Elbuk, Tegyelvény*. Ezek, a hozzájuk tartozó rajzokkal véd- és dacszövetségre lépve, mindenfajta megértésnek ellenállnának – ha nem állna már készen a *Hármas rendben lévő jelképek* című, Franz Julius von dem Knesebecktől származó gnóma, és nem ígérne számukra üdvösséget a barokk égben.

Ti erőtlen szavak, szétszabdalt darabok,
Sok sekély árny-szegély, tölem táguljatok;
Köve-járó malom korpájába keverlek,
Ha mély jel-kép akad, min fönnakad a
Rejtett.²

Darabolás dolgában Klee művei messze megelőzik a szavakat. A *Hull* című alkotás képi megvalósítása végtagok és testrészek totális szétbontásával kezdődik. Következésképp a folyamat már lényegesen előrehaladottabb akkor, amikor már a *Fajz*, valamint a *Duppla* című közelítés kerül sorra, s ezek rejtett tartalmának megragadása lesz a tét. E kései alkotásokban megkérdőjeleződik az a biológiai, mi több, kozmogóniai derűlátás, mely az *Angelus novus* megrajzolása idején még áthatotta Klee művészi programját. Korábban úgy védekezett azokkal szemben, akik a jelenségek természetes alakjának önkényes deformációját vetették szemére, hogy ő nem „ezekben a formai végződéseken látja a természet teremtő folyamatának lényegét... A természet végleges képénél sokkal meghatározóbb számára a Teremtés mint Genezis képe: egyedül ez lényeges. Azt a gondolatot is megkockáztatja tehát, hogy napjainkban a teremtés aligha tekinthető befejezettnek, ezért nem vissza-, hanem előrefelé terjeszti ki a világteremtés tettét, tartamot kölcsönözve ekként a Genezisnek”. Az így megfogalmazott program kevésbé valamely újkeletű istenhit eredménye, sokkal inkább a „háborús élmény” – ahogy 1914-ben és később nevezték – felszabadító hatásának tudható be. „Minél borzalmasabb a világ, annál elvontabb a művészet ...

Részben még függünk a forma romjaitól, melyeket hatalmas gödör nyelt el. Belőlük merítjük az absztrakció építőanyagát.” Egy pár nappal későbbi naplőbejegyzés pedig így hangzik: „Hogy kiszabaduljak a romok alól, repülnöm kellett. És repültem. Ama romba dőlt világban már csak emlékeim időznek, ha olykor visszagondolok rá. Vagyis »emlékező absztrakt« vagyok.”

Bár kétségkívül feltűnő a tartalmi párhuzam a fenti, 1915 elején – a háború első telén – íródott naplőjegyzetek és Benjamin történetfilozófiai tézise között, irgalmatlanul elválasztja őket az a „ragyogó játéktér”, amely Paul Klee számára, akit akkor még be sem soroztak, továbbra is megmaradt, és amelyben véghez vihette absztrakcióját a rendelkezésére álló romokból: persze nem a városokból, hanem csupán a hagyomány eszmei romjaiból. Ezért tehette meg, hogy az absztrakció fogalmát a háború után, még ártatlanul, ne az alkotómunka eredményeként határozza meg, hanem mint a távolságtéremtő hátralépés folyamatát – mint eltávolodást a romok anyagától, s mint kilépést a forma hatalmas gödréből. Az absztrakció nem más, mint az *Angelus novus* mozgása Paul Klee rajzán.

„Kafka a hagyományra fülelt, és aki erőnek erejével fülelt, az nem lát” – olvassuk Benjamin Scholemhez írt s előbb már többször idézett levelében. „Fülelése elsősorban azért erőltetett, mert csak a leginkább érthetetlen készlet hallgatósásra ... Olyasmit próbál meg röptében elkapni, ami nem a fülnek való.” Benjamin is hallgatózott: az angyalra fülelt, aki „mindmostanáig átallotta, hogy (orákulum módjára) isteni sugallatot közölgjön”. A tréfa csak részben leplezheti el Benjamin titkos vágyát, ami korántsem annyit jelent, hogy nem látta az angyalt. Pontosabb volna tehát, ha azt mondanánk: aki erőnek erejével fülelt, az, bár nem pillant meg semmit, mégis meredten néz, hiszen ha nem így volna, kitartó fülelésének ereje jelentős mértékben megfogyatkoznék. A meredt nézés viszont azzal jár, hogy a kihallgatott zörejjel váltakozó képi benyomások érthetetlenek maradnak, s hogy megfejtésük nem teremt bizonyosságot. Mindez nem zárja ki a helyes megfejtést, ez azonban nem vezet többé arra a bölcsességre, amelyet a hagyomány még betegsége előtt hordozott magában.

² Ford. Tandori Dezső, i. m. 395.

Paul Klee már a bizonytalanság jegyében alkotta meg rajzát. Ezért, mint oly sokszor, új technikát talált ki: az olajrajzot. Finom japán papírlapra fekete olajfestéket kent. Amikor kellőképpen megszáradt a festék, a lapot pauszpapírral gyanánt egy már előzőleg elkészített vázlatrajz alá fektette, majd fémtüvel újra átkarcolta a rajz kontúrjait, amelyek így az olajfesték szemcséivel együtt rákerültek egy harmadik – a pausz alá helyezett – lapra. Utóbbin azonban nem csak az előrajzolt körvonalak váltak láthatóvá, hanem az olajfesték véletlenszerűen eloszló foltjai és struktúrái is, melyeket az átrajzolás során a kéz lenyomata vagy súrlódása hívott létre. Az így keletkezett lapot, az „olajfestékrajzot” azután akvarellé dolgozta át. Az előrajzolatokat lendületes és határozott, árnyékolást nélkülöző kontúrjaik különböztetik meg a véglegesnek szánt rajzoktól. Az olajfestékrajzon viszont az eredeti vonalak másként szemcsézett, olykor majdnem vagy teljes egészében szétkenődő vonalvezetésévé változtak, amelyben az előzetes vázlatok képeit (bizonyára az *Angelus novus* is fennmaradt) már nincs meg ugyanolyan mértékben a szubjektív kifejezés ereje, ezért a kép épp arról a hatásról mond le, amelyet a művészi temperamentum sugallatossága gyakorolhatna nézőjére. Ehhez járul még a háttérből adódó effektus. A háttér olyannyira szétfolyik, hogy a laikus szemlélő nem tudhatja biztosan, hol végződik a vonalak rendjének bizonytalansága és hol kezdődik az egyéb maszatolások, a kisebb-nagyobb pacák, az elhalványuló lapszélek stb. alkotta felület. Scholem, akkoriban a kép birtokosa, téved, amikor akvarellről beszél: nyilván nem ismeri a „tisztátalanságok” okát. A háttér inkább a szemlélő, semmint a művész tulajdona. A szemlélő azonban mit sem tud erről, így hát a háttér tartománya senkiföldjévé, a csapongó és megbízhatatlan fantázia szabad terepévé válik.

Nem a művészé a háttér, mert bár ő a létesítő oka, már nem tekintheti sajátjának. Feszülő hüvelykujjával csak a legelnagyoltabban határozhatja meg a foltok, a pontok, a homályos zárványok nagyságát és eloszlását; kínosan ügyel rá, nehogy egyik-másik ujj vagy egyéb felismerhető tárgyak lenyomata ott maradjon a lapon. Ami az eredeti példányt illeti: meg kell elégednie azzal a lappal, amelyen minimális mennyiségben fordulnak elő az átrajzolás hatását befolyásoló foltok. Amikor akvarellé alakítja át a képet, még elhelyezhet Rorschach-effektusokat a foltok körül. Klee azonban sehol sem engedett a dekoráció csábításának. – Ha a szemlélő tudomást szerezne a művészi alkotóképesség eme vakfoltjairól, akkor a háttértől elváló rajz felismerésére is képes volna: a vonalak törékenysége, szétesésük nyomai dacára az alaktalanságok előterében észrevenné a megformáltat. E tudás híján csak rámeredve és a pillanatot megragadva vállalkozhat az értelmezés kísérletére. Ez az oka Benjamin egymást követő próbálkozásainak a kép leírására, melyeket lényegében az elért eredmény változatlan vagy éppenséggel fokozódó esetlegessége tesz lenyűgözővé. A szárnykezdemények a „kezeket fel” benyomását keltik, tehát együttérzést ébresztenek az angyal iránt, aki rettegetve kapitulál a katasztrófa előtt. S vajon a háttérben látható romhalmazok nem rendítenek-e meg bárkit,

aki kénytelen azt hinni: felhők takarják el őket, füst- vagy párafelhők? A Paradicsom felől érkező vihar nagyon is elképzelhető oka a sötétlő rajzásnak, a foszlányoknak, a katasztrófa szállongó maradékainak, amelyeket ugyanabban az irányban sodor magával, mint az angyalt. Úgy tűnik, a homlok két domborulata fölött látható fényesség is valamiféle, a lenti sötétségben pislákoló izzás reflexe. Sőt, a kép kifejezte bizonytalanság azt az alighanem korai értelmezést is megengedi, amely szerint az angyal értelmiségi – még nem Benjaminsal azonos, hanem valakivel a szecesszió idejéből. „A bohém figuráját a szecesszió legszive-sebben Daphné alakjában ábrázolta, aki a nyomában lihegő valóság közeledtével a jelenkor levegőjében összeborzadó idegrostok kötegévé változik át. A nyomasztó valóságot és a jelenkor levegőjét magához szippantja az alakatlan háttér, hogy páni félelem gyanánt újra kilökje magából, „mint a rettenet egyetlen kiáltását, ahogy széllökés lebbenti fel a kabát skarlát béléseit” – vagy az *Angelus* kétszeresen megcsavart szárnyait. Az egyidejű fülelésben és rámeredésben összesűrűsödő sejtelmek a „szép rettenet” közepette türelmetlenül várják a megváltást.

Ahol Benjamin történelem-angyala egyetlen katasztrófát pillant meg – előttünk azonban csak az olajfestékrajz-technika adottságainak tetszőleges láncolata bontakozik ki, vagyis a fogalom nélküli, atematikus háttérben –, ott Paul Klee később olyan pointillista szőnyegeket helyezett el, amelyekhez csak a tágra meredt szem közelíthet. Az ilyen kép elzárkózik a meditatív tekintet elől, mivel megfullad benne a látás, és többé nem is bukkan felszínre. Mozgatni kell, a feje tetejére állítani, változó fényben nézegetni, hogy észrevegyük, mennyi „leginkább érthetlent” közöl. Ha bámulni akarjuk, teljes egészében megvonja magát tőlünk. Itt csak a szétszóródó pillantás juthat tapasztalatokhoz. Ezzel azt a területet is magunk mögött hagytuk, amelyet Klee annak idején mint a deformációhoz való jogát bocsátott nyilvános vitára. Amilyen értelmetlen volna, hogy az olajfestékrajzok háttérét megpróbáljuk beleprézéselni például „az alkotás sebhelyei” kategóriába, ugyanolyan kevésbé tekinthetjük „elhibázottnak” és ezért szánnivalónak a klee-i alakok idegen vonásait. Ha eltüntetnénk a háttér foltjait, az a sebeket gyógyítanánk be, hanem a képek megjelenítő képességét rombolnánk le. Klee alakjait sérülékenységük, izgatott érzékenységük és gerincük tartószilárdságának elvesztése sem volt képes kiszolgáltatni a provokációban kéjes örömet lelő szadizmusnak. Bár hemzsegnek, mint a rovarok – számuk jóval meghaladja a tízezret –, új aura lengi be őket: a legmagasabb vételárak aurája a modern művészet piacán.

Mártonffy Marcell fordítása

Peter von Haselberg: „Benjamins Engel”.

In: Peter Bulthaup (szerk.):

Materialien zu Benjamins Thesen „Über den Begriff der Geschichte”. Beiträge und Interpretationen.

Frankfurt/M., Suhrkamp, 1975, 337–356.