

SPATIUM

11.

Sorozatszerkesztő
BACSÓ BÉLA
THOMKA BEÁTA

CARLO GINZBURG

NYOMOK,
BIZONYÍTÉKOK,
MIKROTÖRTÉNELEM

KIJÁRAT

K I A D Ó



A kötet a Nemzeti Kulturális Alap és
az OTKA NK 72058 számú támogatásának keretében jelent meg.



Válogatta és az előszót írta:
K. HORVÁTH ZSOLT

Fordította:
FARKAS KRISZTINA (1.), SCHEIBNER TAMÁS, (2–9.),
PAKSY ESZTER (10–11.) és FARKAS HENRIK (12.).
Az Elidegenítés című tanulmány fordítását BAJNÓCZY ZOLTÁN korábbi
munkájának felhasználásával SCHEIBNER TAMÁS készítette.
A latin idézeteket TAMÁS ÁBEL fordította © 2010

A fordítást az eredetivel egybevetette:
K. HORVÁTH ZSOLT, KERESKES AMÁLIA, MARSÓ PAULA,
MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

TARTALOM

K. Horváth Zsolt: Nullius in verba. Előszó	7
Nyomok. A jel-paradigma gyökerei	13
Mikrotörténelem. Két-három dolog, amit tudok róla	55
Részletek, közelkép, mikroelemzés	81
Elidegenítés. Egy irodalmi eljárás előtörténete	99
Reprezentáció. A szó, az eszme, a dolog	123
Stílus. Befoglalás és kizárás	141
Távolság és perspektíva. Két metafora	179
Történelem, retorika, bizonyítás	203
Még egyszer Arisztotelészről és a történelemről	239
A kíméletlen igazság. A nagy kihívás: Stendhal és a történészek	255
„Unus testis”. A zsidók kiirtása és a valóság elve	273
A történész és az ördög ügyvédje. Charles Illouz és Laurent Vidal beszélget Carlo Ginzburggal	293
Szekeres András: Bizonyítékok és lehetőségek. Carlo Ginzburg írásainak margójára	345

RÉSZLETEK, KÖZELKÉP, MIKROELEMZÉS

1. *Történelem. A végső dolgok előtt.* Ez Siegfried Kracauer befejezetlen könyve, mely halála után jelent meg, papírkötésű kiadásban pedig először 1995-ben adták közre. Paul Oskar Kristeller, aki az 1969-es első kiadás előszavát jegyzi, ekkor új bevezetőt írt. A két Kristeller-szöveg között eltelt huszonhat év valóságos Kracauer-renaisszánszt hozott magával, melyet új kiadások és fordítások tanúsítanak, és számos nyelven születtek Kracauer életművével foglalkozó tanulmányok. Csakhogy – amint arra Kristeller 1995-ben rámutatott – e megkésett elismerés nem volt mentes minden szépséghibától: többnyire ugyanis úgy mutatták be Kracauert, hogy eltüntették munkásságának minden olyan vonatkozását, melyet nem lehetett közvetlenül a frankfurti iskolára visszavezetni. Kristeller e torzító megközelítés mintáiként Gertrud Koch és Inka Mülder-Bach a *Történelemről* szóló cikkeit idézte, melyek a *New German Critique* Kracauernek szentelt számában jelentek meg 1991-ben. Kristeller így fogalmazott:

Elmulasztják összegezni a könyvet, és még azt sem jelzik, hogy tartalma alapvetően különbözik [Kracauer] korábbi írásaitól. A lábjegyzetekben csak olyan könyveket és cikkeket idéznek, melyek ismeretlenek voltak Kracauer előtt, és úgy hivatkoznak a szerző korábbi műveire, mintha azok teljes összhangban állnának a történelemről szóló könyvével. Arra sem térnek ki, hogy Kracauer könyvének lábjegyzeteiben és bibliográfiájában többnyire olyan történeti, filológiai és filozófiai forrásokra hivatkozik, amelyeket korábbi írásaiban sohasem említ, viszont alig hivatkozik azokra a szociológusokra, akik meghatározók voltak korábbi műveiben. És ami a legrosszabb: azt sugallják, sőt állítják, hogy nem elsősorban a történelem érdekelte. Kracauer utolsó művének megfelelő tudományos értelmezése még nem született meg.¹

1. Paul Oskar Kristeller: *Preface*. In: Siegfried Kracauer: *History: The Last Things before the Last*. Princeton, Markus Wiener, 1995. viii–ix.

Ezek az élesen ítélő sorok, melyek attól a kitűnő tudóstól származnak, akinek az *Iter Italicumot*, a pontosság és tudományos tisztesség valóságos emlékművét köszönhetjük, néhány tárgyi tévedést tartalmaznak. Gyors ellenőrzéssel is kideríthető, hogy a két kifogásolt tanulmány éppenséggel nem idéz *jóformán senki mást, csak* Kracauert, valamint olyan írásokat, amelyeket ő maga is ismert, illetve róla szóló tanulmányokat; a kivételt az a két–három Kracauer-ról szóló cikk jelenti, melyek nem sokkal korábban láttak napvilágot. Ennél árulkodóbb, és ellentmond Kristeller állításának, hogy Mülder-Bach cikke kimutatja a posztumusz könyv és Kracauer néhány korábbi tanulmánya közti különbségeket. Mire véljük a pontosság e hiányát, mely oly meglepő Kristeller részéről? Minek tulajdoníthatjuk? Csakis a felháborodásnak. Amikor a „kivételesen nagy kulturális és tudományos elszigeteltséget” hangsúlyozza, melyben állítólag Kracauer a történelemről szóló könyvét írta, Mülder-Bach hallgatólagosan átsiklott Kristeller azon állításán – melyben nincs okunk kételkedni –, hogy a könyv inkább a két barát élénk párbeszédéből nőtt ki az évek során.² Én azonban más valamit szeretnék kiemelni: a Kristeller által hangsúlyozott látványos törés Kracauer korábbi írásai és a *Történelem* közt végképp tarthatatlan állítás.

Kracauer posztumusz könyve önéletrajzi megállapítással indul:

[E]mlítést tennék arról, hogy nemrég rádöbentem: a történelem iránti érdeklődésem – amely körülbelül egy éve [1960-ban] jelentkezett, és korábban úgy hittem, jelenlegi helyzetünknek a gondolkodásomra tett hatásából eredt – valójában azokból a megfontolásokból nőtt ki, amelyeket *A film elmélete* című könyvemben igyekeztem kifejtetni. A történelem felé fordulva mintegy folytattam az ott bemutatott gondolatokat.³

Így, folytatta Kracauer, „felismertem a történelem és a fotografikus médiák, a történelmi valóság és a kamera-valóság közti ezernyi kapcsolatot. Nemrég újraolvastam a fotográfiairól szóló tanulmányomat, és csodálkozva tapasztaltam, hogy már ebben a húszas években született írásomban is összehasonlítottam a historizmust és a fényképezést.”⁴

Vagyis maga Kracauer volt az, aki a történelem (úgyis mint folyamat és elbeszé-

2. Inka Mülder-Bach: *History as Autobiography: The Last Things before the Last*. In: *New German Critique* 54 (1991 ősz). 139–157., itt 139. Ld. még Gertrud Koch: „Not Yet Accepted Anywhere”: *Exile, Memory, and Image in Kracauer’s Conception of History*. Ford. Jeremy Gaines. In: *New German Critique* 54 (1991 ősz). 95–109. Vö. még Kristeller: *I. m.*

3. Siegfried Kracauer: *Történelem. A végső dolgok előtt*. In: uő: *Detektívregény. Értelmezés – Történelem. A végső dolgok előtt*. Ford. Teller Katalin. Budapest, Kijárat, 2009. 97–284., itt 99.

4. Kracauer: *Történelem*. 99.

lés, vagyis *res gestae* és *historia rerum gestarum*), valamint a (tág, a filmet is magába foglaló értelemben vett) fotográfia közötti kapcsolatban ismerte fel azt a hidat, amely összeköti tevékenységének első és második szakaszát, melyeket az emigráció tapasztalata választ el. Nehezen hagyható figyelmen kívül egy efféle kijelentés, Kristeller voltaképp mégis ezt tette, amikor a történelemtől szóló könyvet szembeállította a korábbi írásokkal. Mindazonáltal még meg kell határozni, mit jelent e kijelentés, mert az idézett részlet különösebb hangsúly nélkül állítja egymás mellé a történelmet és a historizmust (*Historismus*). Ez a mellérendelés nehezen egyeztethető össze azzal a következetes bírálattal, amelyben Kracauer a historizmust részesítette. A már határozószóban tetten érhető folytonosság és mellérendelés ezért vitatható. Vajon ez csak egy apró ellentmondás, amely a kézirat befejezetlenségének tulajdonítható, vagy netán kulcsot ad Kracauer gondolkodásának egyik megoldatlan kérdéséhez?

2. Ennek elemzéséhez induljunk ki néhány olyan szövegből, melyeket maga Kracauer emelt ki, és amelyek az utóbbi évek eszmecseréi nyomán világosabbá és egyszersmind többértelművé váltak. Kezdjük a fotográfiáról szóló cikkel, amely 1927-ben a *Frankfurter Allgemeine Zeitung*ban jelent meg, majd a *Das Ornament der Masse* című válogatásban.⁵ Kracauer e tanulmányában megjegyezte, hogy a historizmus „nagyjából akkor alakult ki, amikor a modern fényképezési eljárások”, s ezzel azt sugallta, hogy mindkettő a kapitalista társadalom terméke. Ez az egybeesés azonban szerinte mélyebb párhuzamot is rejt. A historizmus doktrínájának képviselői, mint Wilhelm Dilthey (a nyílt utalás az újraközölt szövegben már nem szerepel), úgy hitték, hogy „minden jelenség megmagyarázható pusztán a letkezése alapján. Más szóval úgy gondolják, hogy akkor ragadják meg a történelmi igazságot, ha időbeli egymásra következőkben hiánytalanul rekonstruálják az események sorozatát. A fényképezés térbeli kontinuumot tár a szem elé; a historizmus az idő kontinuumát szeretné kitölteni”.⁶ A historizmussal és a fotográfiával Kracauer az emlékezetet és annak képeit szegezte szembe. Utóbbiak *per definitionem* töredékesek. „Sem egy térbeli jelenség egészét, sem egy tényállás teljes időtartamát nem ölelheti fel az emlékezet”.⁷ Ebben érhető tetten annak a különbségnek a mély jelentősége, mely egyfelől a historizmus és a fotográfia, másfelől az emlékezet és képei közt húzódik: „Az, hogy a világ így habzsolja a fényképeket, a

5. Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963.

6. Siegfried Kracauer: *A fényképezés*. Ford. Dornbach Márton. In: *Café Babel* 25 (1997). 73–85., itt 74.

7. Uo. 74.

halálfélelem jele. A halálra való emlékezést, mely minden emlékképbe belejátszik, a fényképek önnön halmozásuk által próbálják elűzni”.⁸ Igaz, e tanulmányának végkövetkeztetéseként Kracauer egy hirtelen dialektikus fordulattal mégis a fényképezés függetlenedését hirdette, melynek következtében az felszabadul az események pusztá rögzítése és a valóság maradványainak összegyűjtése alól. Hangsúlyozta a film lehetőségeit, mely az álmokhoz vagy Kafka műveihez hasonlóan képes lehet arra, hogy váratlan módon újrendezze a valóságtöredékeket, s ezáltal mélyebb rendet tárjon fel. Ez azonban mit sem változtat azon, hogy Kracauer 1927-ben egyaránt támadta mind a fényképezést, mind a historizmust. Ezekkel állítja szembe a „történelmet”: egy olyan történelmet, amelyet még meg kell írni, s amely korábban nem létezett.

3. Vajon valóban felfedezhetők-e ezekben a gondolatokban Kracauer történelmről szóló posztumusz könyvének gyökerei, ahogy maga sugallta később? Igen is, meg nem is. Az akadály egy olyan eltérés, mely, amint arra már rámutattak, Proust nevéhez kötődik – vagy még inkább Proust egyik jól ismert szöveghelyéhez. Kracauer Proustra se nyíltan, se a sorok közt nem utal az 1927-es fotográfia-tanulmányában, annak ellenére, hogy az emlékezetet és az emlékezet képeit tárgyalja.⁹ Ezzel szemben, amikor Kracauer a film és a történelem jellemzőiről értekezik – *A film elmélete* (1960), illetve a *Történelem* oldalain –, többször is utal a *Guermantes-ék* ama részletére, melyben az elbeszélő, egy utazásról váratlanul hazatérve, úgy látja meg nagyanyját, hogy ő maga észrevétlen marad: egy pillanatig Marcel nem ismeri fel őt.¹⁰ Idézzük fel még egyszer e felejthetetlen részlet néhány sorát:

Belőlem [...] csak a tanú volt ott, a megfigyelő, kalapban és útiköpenyben, az idegen, aki nem a házból való, a fotográfus, aki felvételt készít azokról a helyekről, ahová nem tér vissza. Ezt tette az én szemem, gépiesen, abban a percben, fényképezett, amikor megláttam nagyanyámat. [...] [E]lőször láttam, s csak egy pillanatig – mert eltűnt egykettőre – ott a kanapén, a lámpa alatt, pirosan, nehézkesen, egyszerűen, betegesen, álmodozva s kissé őrült tekintettel egy könyv felett, ezt az öreg, összeesett asszonyt, akit addig nem ismertem.¹¹

8. Uo. 82.

9. Ezen a ponton nem értek egyet Mülder-Bachhal. Vö. Mülder-Bach: *I. m.* 141.

10. Ld. Siegfried Kracauer: *A film elmélete. A fizikai valóság feltárása*. Ford. Fenyő Imre. Budapest, Filmtudományi Intézet, 1964. 1. kötet, 42–45., 48., 54–55. Ld. még Kracauer: *Történelem*. 167.

11. Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu. III: Le Côté de Guermantes*. Szerk. Pierre Clarac, André Ferré. Paris, 1954. 140–141.: „De moi [...] il n’y avait là que le

Az elidegenedett, automatikus tekintet révén, melyet Proust a fényképezőgép szenttelen lencséjéhez hasonlít, az elbeszélő önkéntelenül is azonnal felismeri azt, amit a szeretet egészen addig elrejtett előle: nagyanyja hamarosan meg fog halni. Vagyis a fénykép, mely 1927-ben Kracauer számára „a halálfélelem jele” volt, Proust révén olyan eszközzé vált, mely lehetővé teszi, hogy az ember meghaladjon félelmét, és szembenézzen a halállal. A halál sejtelve rejlik annak a Saint-Simon *Emlékirataiból* származó részletnek a mélyén is, amely, ha nem tévedek, Proust iménti szöveghelyét ihlette. Saint-Simon herceg meglátogatja a trónörökösöt, aki „[s]zobaklozetján ült, körötte inasai és két-három első tisztje. Megrémültem. Láttam egy embert, lehajtott fejjel, bíborvörös, bárgyú arccal, aki még csak észre sem vette, hogy feléje közeledem”.¹² A testi leromlás látványán kívül, amelyet a mindkét esetben hasonló színek (bíborvörös, piros) is magukban hordoznak, az az eljárás is közös, hogy olyan személyt mutatnak be, aki nem ismeri fel a másikat: „[I]áttam egy embert” (Saint-Simon), „láttam [... egy] öreg, összeesett asszonyt” (Proust). Az egyén átalakult vonásai mögött az emberi nem egyéntől független sorsa jelenik meg: halandósága.

„Az arc a filmben semmit sem számít, ha nem foglalja magában a mögötte rejlő *halálfejet*. »Danse macabre.« Mi végre? Majd meglátjuk.”¹³ Nagy a kísértés, hogy ezeket a rejtélyes mondatokat úgy értelmezzük, mint amelyekben Kracauer először reflektál Proust szóban forgó szöveghelyére. E sorok abból a jegyzetfüzetből származnak, mely egy filmről szóló könyv bevezetőjének nyers vázlatát tartalmaz-

témoin, l'observateur, en chapeau et manteau de voyage, l'étranger qui n'est pas de la maison, le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu'on ne reverra plus. Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand'mère, ce fut bien une photographie. [...] [P]our la première fois et seulement pour un instant, car elle disparut bien vite, j'aperçus sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée que je ne connaissais pas.” (Magyarul: Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában. III: Guermantes-ék*. Ford. Gyergyai Albert. Budapest, Európa, 1983. 164–165.)

12. „Il y était sur sa chaise percée, parmi ses valets et deux ou trois de ses premiers officiers. J'en fus effrayé. Je vis un homme la tête basse, d'un rouge pourpre, avec un air hébété, qui ne me vit seulement pas approcher”. Idézi és elemzi Proust említése nélkül: Erich Auerbach: *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Ford. Kardos Péter. Budapest, Gondolat, 1985. 420. sk. (Az itt szereplő Saint-Simon-idézet Dobó Judit fordítása.)

13. „Das Gesicht gilt dem Film nichts, wenn nicht der Totenkopf dahinter einbezogen ist. »Danse macabre«. Zu welchem Ende? Das wird man sehen.” Kracauer marseille-i jegyzetei, Deutsches Literaturarchiv, Marbach/N., id. Miriam Hansen: „*With Skin and Hair*”. *Kracauer's Theory of Film, Marseille, 1940*. In: *Critical Inquiry*, 19 (1993 tavasz). 437–469., itt 447. *A film elmélete* új kiadásához írt előszavában Hansen ezt a részletet „Benjamin *Szomorújáték*-könyvének allegorikus ihletéséhez” köti. Miriam Hansen: *Introduction*. In: Siegfried Kracauer: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton, Princeton UP, 1997. xxiv.

za: ebbe a vállalkozásba Kracauer 1940 novemberében, Marseille-ben kezdett, miközben szorongva várta a hivatalos engedélyt, hogy feleségével az Egyesült Államokba emigrálhasson. A vállalkozás későbbi változata, melyet 1949-ben angolul írt, a prousti részletre tett, nyílt utalással kezdődik, melyet a könyv végső változatában fejtett ki részletesebben.¹⁴ Marseille-ben Kracauer találkozott Walter Benjammal, mindössze pár hónappal azelőtt, hogy utóbbi Spanyolországba menekült, és öngyilkos lett. Tudjuk, hogy a Marseille-ben együtt töltött idő alatt a két barát Kracauer filmről szóló vállalkozásáról beszélgetett.¹⁵ Nem túlságosan elrugaszkodott dolog azt képzelni, hogy beszélgetéseik során Benjamin megemlítette a Proust-regény szöveghelyét, amelyet Franz Hessel pár évvel korábban fordított le.¹⁶ A fényképezőgép és az elbeszélő tekintete – mely mechanikusan rögzíti a nagymama testi leromlását anélkül, hogy felismerné őt – között vont párhuzam megvilágítja az optikai tudattalan fogalmában megbújó előfeltevéseket. Ezt a fogalmat Benjamin 1931-es tanulmányában, *A fotográfia rövid történetében* fejtette ki.¹⁷

4. Proustnak köszönhetően – talán Benjamin közvetítésével – Kracauer a fényképezés és a historizmus 1927-ben javasolt megfeleltetését felváltotta egy másik, teljesen másféle, bizonyos értelemben azzal ellentétes párhuzammal, mégpedig a fotográfia és a (*historia rerum gestarum* értelmében vett vagy történetírásként felfogott) történelem párhuzamával. Ez utóbbi elképzelés a *Történelem* oldalain nem egyszer felbukkan. A Kracauer által vont párhuzam értékeléséhez mindazonáltal emlékezetünkbe kell idéznünk, hogy Proustnál a fényképész a nagyjából hasonló alakokat felvonultató sor utolsó tagja: „a tanú volt ott, a megfigyelő, kalapban és útiköpenyben, az idegen, aki nem a házból való, a fotográfus, aki felvételt készít azokról a helyekről, ahová nem tér vissza.”

Hazájától távol elve Kracauer természetszerűen azonosult az idegennel és a bolygó zsidóval, Ahasvérussal, akit a történelemről szóló posztumusz könyvének egyik fejezetcíme is megidézi (*Ahasvérus, avagy az idő rejtélye*). Ám ebbe az azonosulásba

14. Ld. Siegfried Kracauer: *Tentative Outline of a Book on Film Aesthetics* [1949]. In: uő – Erwin Panofsky: *Briefwechsel*. Szerk. Volker Breidecker. Berlin, Akad.-Verl., 1996. 83–92., különösen 83.

15. Hansen: „*With Skin and Hair*”. Ld. még Klaus Michael: *Vor dem Café: Walter Benjamin und Siegfried Kracauer in Marseille*. In: Michael Optiz – Erdmut Wizisla (szerk.): *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her: Texte zu Walter Benjamin*. München, Reclam, 1930. 203–216.

16. Ld. Marcel Proust: *Die Herzogin von Guermantes*. Ford. Walter Benjamin – Franz Hessel. München, Piper, 1930.

17. Ld. Walter Benjamin: *A fényképezés rövid története*. Ford. Pór Péter. In: uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest, Magyar Helikon, 1980. 687–709.

– legalábbis kifelé – semmi önsajnálát nem vegyült. Kracauer úgy vélte, az idegen, aki a széleken lézeng, aki „nem a házból való”, tágabb látószögéből és mélyrehatóbban képes megfigyelni a dolgokat. Mivel képtelen megragadni azt, ami történik, a megfigyelő elidegenedett tekintete megnyílik a megvilágító tudás fölismerésére.¹⁸ Kracauer megjegyzi: nem véletlen, hogy a legnagyobb történészek Thuküdidész-től Lewis Bernstein Namierig emigránsok voltak: „A történész csakis az önfeladás vagy a hontalanság ezen állapotában léphet érintkezésbe a vizsgálandó anyaggal. [...] A források által megidézett világban idegenként mozogva – és a kivándorlóhoz hasonlóan – azzal a feladattal szembesül, hogy a felszíni jelenségeken áthatolva belülről ismerje meg a világot”.¹⁹

Mindez hozzásegít bennünket ahhoz, hogy jobban felmérjük, miért értelmezte Kracauer a történelemről szóló befejezetlen könyvét *A film elméletében* vázolt tétel kiterjesztéseként. A történész és az emigráns azonosítása a fotográfiáról való hosszas gondolkodás végállomása. Az az „aktív passzivitás”, melyet Kracauer a történészek számára javasol – ahogy azt Volker Breidecker helyesen megfigyelte –, *A film elmélete* egyik oldalának kiterjesztéséből következik, melyet a szerző Charles Marville és Eugène Atget sivár városi fényképeinek szentelt. Kracauer megjegyzi:

A melankólia belső diszpozícióként nem csupán vonzóvá teszi az elégikus tárgyakat, hanem van még egy másik, fontosabb velejárója is: elősegíti az elidegenedést, amely kedvez mindenféle tárggyal való azonosulásnak. Aki búslakodik, az hajlamos arra, hogy belevessen környezetének véletlenszerűen előbukkanó alakzataiba, egybeolvadjon azokkal, olyan érdekmentes intenzitással, amelyet már nem irányítanak korábbi kapcsolatai, korábbi ízlése. Az egyén fogékonyága ilyenkor hasonlatos annak a fényképésznek a szemléletéhez, akit Proust mint „idegent” említ.²⁰

Ezt a befogadóképességet azonban választásnak és erőfeszítésnek kell kísérnie: a fénykép több mint a valóság tökéletes tükre. A fényképész, állítja Kracauer, egy

18. Ld. Volker Breidecker: „*Ferne Nähe*”. *Kracauer, Panofsky, und „the Warburg Tradition*”. In: Kracauer – Panofsky: *I. m.* 165–176. Ld. még saját reflexióimat: *Elidegenítés* (ld. kötetünkben).

19. Kracauer: *Történelem*. 169. Ld. Breidecker mélyreható megfigyeléseit: „*Ferne Nähe*”. 176–183. A „nagy” görög történészekről mint emigránsokról ld. Arnaldo Momigliano: *Tradition and the Classical Historian*. In: *History and Theory* 11 (1972) 3. 279–293.

20. Kracauer: *A film elmélete*. 1. kötet, 47. sk. A fordítást módosítottam. – *A ford.* Itt Kracauer az alábbi szöveghelyhez fűz kommentárt: Beaumont Newhall: *The History of Photography from 1839 to the Present Day*. New York, The Museum of Modern Art, 1949. 139.

„élénk képzeletű olvasóhoz” hasonlítható, „aki tanulmányozni és megfejteni szeretne egy nehezen megfogható szöveget”.²¹ Ezek a megfigyelések, melyek *A film elmélete* első (és messze a legérdekesebb) részében találhatók, segítenek megérteni, miért írta Theodor Adornónak Kracauer: ebben a könyvben a film csupán egyszerű ürügyként szolgált.²² Kracauer, aki korábban éveket töltött azzal, hogy a fiatal Adornóval *A tiszta ész kritikáját* olvasták, a filmben és a filmen keresztül egy tudásmodellt kívánt felfedezni.²³ Ez a felfedezés folytatódott a történelemről szóló posztumusz könyvében: ez egy befejezetlenségre ítélt szellemi út utolsó állomása, melyet a sokféle bejárt terület ellenére alapvető egység jellemez.

5. Erwin Panofsky filmről szóló, híres tanulmánya szintén Kantból merített ihletet, különösen, amikor megidézte „a saját törvényeiből adódó – azaz kizárólagos – lehetőségeinek és korlátjának fokozatosan tudatára ébredő új művészi közeg nagyszerű látványát”.²⁴ Amint arra Tom Levin jó érzékkel rámutatott, Panofsky tanulmánya csaknem azonnal más, kevésbé ambiciózus irányba fordul.²⁵ Levin úgy véli, hogy Panofskynak a filmmel kapcsolatos leggyümölcsözőbb gondolatait inkább a perspektíváról mint szimbolikus formáról szóló tanulmányában kell keresnünk, mely a *Vorträge der Bibliothek Warburg*ban jelent meg 1927-ben.²⁶ Amint ismeretes, Benjamin egy Kracauernek 1928-ban küldött levelében közvetve utal erre a tanulmányra.²⁷ De ha Kracauer soha nem olvasta volna a perspektíváról szóló tanulmányt, annak legfontosabb állítását Panofsky más műveiből is leszűrhetette. Kracauer történelemről szóló posztumusz könyvének jegyzetei között talál-

21. Kracauer: *A film elmélete*. 1. kötet, 47. A fordítást módosítottam. – *A ford.*

22. Ld. Hansen: „*With Skin and Hair*”. 447.

23. Ld. Theodor W. Adorno: *Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer*. In: uő: *Gesammelte Schriften*. Szerk. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997. 11. kötet, 388–408.

24. Erwin Panofsky: *Style and Medium in the Motion Pictures*. In: uő: *Three Essays on Style*. Szerk. Irving Lavin. Cambridge, Mass., MIT Press, 1995. 91–125., itt 108. Érdemes megjegyezni, hogy az esszé más formában először 1936-ban jelent meg. Ld. Lavin bevezetőjét, 9–10., 206. (22. lábjegyzet). (Magyarul: Erwin Panofsky: *A mozgókép stílusa és közege*. Ford. Erdélyi Ágnes. In: *A film és a többi művészet*. Vál., jegyz. Kenedi János. Budapest, Gondolat, 1977. 151–177., itt 165.)

25. Thomas Y. Levin: *Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory*. In: Irving Lavin (szerk.): *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside – A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968)*. Princeton, Institute for Advanced Study, 1995. 319–320.

26. Erwin Panofsky: *A perspektíva mint „szimbolikus forma”*. Ford. Tellér Gyula. In: uő: *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok*. Szerk. Beke László. Budapest, Gondolat, 1984. 170–248.

27. Ld. Breidecker: „*Ferne Nähe*”. 186–187.

ható a *Hangsúly a részleteken – a közelképen – a mikroelemzésen* címet viselő lap, melyre Breidecker joggal hívta fel a figyelmet. A közelkép egyik példaként Kracauer megemlíti a Panofsky által leírt „egységesítő elvet” – vagyis a középkori művészetben a klasszikus személyek anakronisztikus megjelenítése és az ókor krisztianizált képei közt gyakran tapasztalható különbséget.²⁸ A történelemről szóló posztumusz könyvében Kracauer e rövid jegyzetet két irányba fejleszti tovább. Panofsky egységesítő elvét először Alfred Stieglitz egyik fényképe kapcsán említi, melyet úgy ír le, mint a „realista és a formaadó irányzat” közti tökéletes egyensúly példáját, majd a későbbiekben az említett elvet úgy mutatja be, mint ami a „mikrotörténelmek” vagy a „kisebb léptékű értelmező történelmek” egyik „paradigmatikus példája”, melyeket a közelképekhez hasonlít.²⁹ A fénykép (vagy a mozifilm egyik kockája) mindannyiszor egy összehasonlítás egyik elemeként jelenik meg, de most ezen összehasonlítások közül csak a másodikkal foglalkozom.³⁰

Vajon a mozi nélkül, a közelkép nélkül Kracauer beszélhetett-e volna mikrotörténelemről? Ez természetesen retorikai kérdés. Ha Kracauer Vszevolod Pudovkint idézi a filmes elbeszélés által implikált többféle nézőpont kapcsán, amikor hangsúlyozni kívánja a makrotörténeti megközelítés és a mikrotanulmányokból átvett közelképek közötti kapcsolatot, az aligha véletlen.³¹ A fotográfia és kiterjesztései (film, televízió), akár a lineáris perspektíva, egy sor megismerést érintő lehetőséget szabadítottak fel: egy új látás-, elbeszélés-, és gondolkodásmódot tettek lehetővé.³² A történelemről szóló posztumusz könyvben összefogott gondolatok annak felismeréséből fakadtak, hogy új világ van kialakulóban: egy olyan, amelyet ma belakunk, sokkal inkább mint bármikor korábban.

Új látásmód, hát persze – de mennyiben új? Amint T. S. Eliot írta, minden teremtő újítás megteremti saját előtörténetét. A film sem kivétel ez alól. Szergej Eizenstein például úgy tartotta, hogy D. W. Griffith találmányának, a közelképnek irodalmi előzményei vannak: az egymástól független részletek megjelenítése Charles Dickens regényeiben.³³ Egy másik esszében a párbeszéd tördelésének, vágásának bámulatos példaként Emma és Rodolphe találkozását idézi a *Bovaryné-*

28. Erwin Panofsky: *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába*. Ford. Tellér Gyula. In: uő: *Jelentés a vizuális művészetekben*. 284–307. Ld. még Breidecker: „*Ferne Nähe*”. 175.

29. Kracauer: *Történelem*. 145., 187.

30. Mindenekelőtt ld. Breidecker kitűnő magyarázatait: „*Ferne Nähe*”. 176–191.

31. Kracauer: *Történelem*. 201.

32. Ezt a kérdést vizsgáltam korábban: *Távolság és perspektíva* (ld. kötetünkben).

33. Ld. Szergej Mihajlovics Eizenstein: *Dickens, Griffith és mi*. Ford. Kőrösi József. In: uő: *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok*. Vál., szerk., bev. Nemeskürty István. Budapest, Gondolat, 1963. 268–325.

ból.³⁴ Pár évvel ezelőtt, amikor Gustave Flaubert *Érzelmek iskolája* című regényének néhány eljárását elemeztem – mindenek felett a Proust által oly nagyon csodált, híres üres helyet –, elmulasztottam említeni ezt a kommentárt.³⁵ Az *Érzelmek iskolájára* adott másik korai reakciót szintén nem említettem, amelyre most kitérek: ez a kitérő, ha nem csalódom, hozzájárul Kracauer gondolatainak jobb megértéséhez.

6. 1896 decemberében terjedelmes esszé jelent meg a *Revue des deux mondes*-ban *Le Roman misanthropique* címmel: az akkor könyvújdonságnak számító *Érzelmek iskolájáról* szólt.³⁶ A tanulmány szerzője, Saint-René Taillandier ifjúkorában monográfiát írt Johannes Scotus Erigenáról és a skolasztikus filozófiáról (1843), Hegel és Schelling műveiből merítve ösztönzést. Később több egyetemen (Strasbourg, Montpellier) tanított irodalmat, és pályafutását megkoronázva az Académie Française rövidesen tagjává választotta.³⁷ 1863-ban a *Revue des deux mondes* lapjain a *Szalambóról* szóló cikket jelentetett meg *La Réalisme épique dans le Roman* címmel.³⁸ Taillandier-től, egy konvencionális ízlésű, katolikus hátterű akadémikus kritikustól azt várnánk, hogy elítéli a regény „erkölcstelenségét” és Flaubert stilisztikai vakmerőségét. Valóban, az elmarasztaló ítélet nem is marad el, de elég meglepő kritikai diskurzus keretében tűnik föl, különösen, ha figyelembe vesszük, mennyire hozzászoktunk ahhoz, hogy az *Érzelmek iskoláját* klasszikus műként olvassuk. Taillandier, aki ezzel szemben egy csodált, de botrányos író újonnan megjelent regényeként olvasta, az eredetiség nem várt hatását közvetíti felénk: „Képzeljünk el egy művészt, aki azt állítja, hogy a legszigorúbb értelemben vett valóságot jeleníti meg, és aki azzal kezdi, hogy a valóságra ráveti rendszere bizarr leplét. Hiába reméli, hogy mindent felfed, mint a napsugár, mely áthatol a fényképész camera obscuráján”.³⁹ Flaubert és a fényképész közötti párhuzam ma talán elkoptatottnak tűnik; de nem az, amint azt a rögtön ezután következő mondatok megmutatják:

34. Ld. Szergej Mihajlovics Eizenstein: *A színháztól a filmig*. In: uő: *Forma és tartalom. Válogatott tanulmányok I–II*. Ford. Óváry-Óss József. Szerk. Sallay Gergely. Budapest, Közlekedési Dokumentációs Vállalat, 1964. 1. kötet, 13–31., itt 24–26.

35. Ld. Carlo Ginzburg: *Reflections on a Blank*. In: uő: *History, Rhetoric, and Proof*. Hanover, Brandeis UP, 1999. 92–110.

36. Ld. Saint-René Taillandier: *Le Roman misanthropique. Gustave Flaubert: L'Éducation sentimentale*. In: *Revue des deux monde* 1869. december 15., 987–1004.

37. Ld. Saint-René Taillandier: *Histoire et philosophie religieuse: Études et fragments*. Paris, M. Lévy, 1859.; uő: *Études littéraires*. Paris, Plon, 1881.

38. Ld. Saint-René Taillandier: *Le Réalisme épique dans le Roman. Gustave Flaubert: Salambó*. In: *Revue des deux monde* 1863. február 18., 840–860.

39. Taillandier: *Le Roman misanthropique*. 988.

Hiába próbál maró, gúnyos lenni, olyan, mint a kővágófűrész, mint a rézedényt formáló savfürdő: olyannyira a hatással van elfoglalva, hogy csak a procedúrával, az eljárásokkal, az eszközökkel, a savakkal foglalkozik. Ég veled természet gazdag változatossága! Itt van ő, bezárkózva koszos laboratóriumába. A realizmus e durva laboránsa elég hamar elveszti kapcsolatát a való világ sokféleségével. Szeme előtt néhány modell lebeg, és e fáradt, eltorzult, unatkozó és unalmas modellek minden emberi sors képét jelenítik meg számára.⁴⁰

Taillandier elismeri, hogy Flaubert „egyáltalán nem középszerű író [...]. Keveset ír, minden műve intenzív gondolkodásról és aprólékos kivitelezésről árulkodik” (*une méditation intense et une exécution minutieuse*). Csakhogy egy olyan könyv, mint a *Bovaryné*, „jeges szentelenséggel előadott tudatos boncolás” (*une dissection savante accomplie avec une impassibilité glaciale*), amely nem tárgya, hanem „érzékletlensége” miatt megdöbbentő.⁴¹ „A *Szalambó* epikus realizmusát ugyanez az *embertelen* képzelet jellemzi”.⁴² Korábbi cikkében, mely ez utóbbi művel foglalkozott, Taillandier egyenesen „egy szadista képzelet kézjegyét” (*un coin d’imagination sadique*) emlegette.⁴³ Így hát feltehető a következő kérdés: „Miféle író illeszti össze ekkora odaadással művét, miközben teljesen idegen marad tőle? Mit kezdenénk ezzel az érzelemmentes festéssel?”⁴⁴

Szentelen, érzelemmentes: ezek a fogalmak, melyek folyton előfordulnak a cikkben, az író és a fényképész kezdeti összehasonlításából következnek. Ebben az érzelemmentességben Taillandier „egy rendszer eredményét, egy rejtett filozófia kifejezését” látja: a legtágabb értelemben vett mizantropiáét. „Az emberiség fejéhez ilyen sértéseket hajigálni annyit jelent, mint sértegetni a világot és teremtőjét, már ha elfogadjuk, hogy a világnak van teremtője. [...] Akár egyfajta ateizmus, olyan e könyv filozófiája.” Ám ezt a filozófiai szándékot „annak vágya [kíséri], hogy rögzítse a történelem egyik lapját.” Úgy tűnik, Flaubert „egy olyan mű eszméjét” kívánta tolmácsolni, melyben a század utolsó negyedének „közügyei az egyéni erkölcs vonatkozásában nyernek magyarázatot. A főszereplő nevelődése így a párizsi társadalom nevelődése volna történelmünk egyik szakaszában”.⁴⁵ Taillandier így folytatja:

40. Uo.

41. Uo. 988–989.

42. Uo. 989.

43. Taillandier: *Le Réalisme épique*. 860.

44. Taillandier: *Le Roman misanthropique*. 989.

45. Uo. 990.

Bármilyen furcsa is e feltevés, nehéz elkerülni, amikor azt látjuk, hogy a szerző a Michelet úr által írt *Franciaország története* utolsó kötetének stílusát szembetűnően utánozza. Ugyanaz a döcögő, vontatott írásmód, a történet széttöredezésének, a hirtelen helyszínváltásnak, a részletek átmenetet nélkülöző halmozásának ugyanaz a művészete. Regény korábban sohasem szólalt meg ilyen nyelven; sokkal inkább krónikának, száraz és tömör jegyzőkönyvnek, jegyzet-, magyarázat- és szógyűjteménynek tűnik, azzal a különbséggel, hogy a történész magyarázatai élesek, szavai visszhangoznak valamit, jegyzetei fontos eseményeket foglalnak össze (jól-rosszul), míg a regényíró tudatosan és munkásan tömörített formáit a legostobább cselekményekre alkalmazza.⁴⁶

Hamarosan visszatérek Michelet és Flaubert összehasonlítására. Taillandier érzékeli, hogy az előbbi által leírt „fontos események” és az utóbbi által elbeszélte „legostobább cselekmények” szembeállítását nem igazán pontos. Az *Érzelmek iskolája* olvasóját egész más dolog ragadja meg: a személyes élet és a közügyek egymásba fonódása. Taillandier erre úgy kíván tekinteni, mint ami „kicsi és nagy, komoly és nevetséges felcserélésének eszköze, mely promiszkuitásra aztán az egyetemes lekicsinylés tanítását alapozza”.⁴⁷ Minden ugyanarra a szintre kerül: „Ez többé nem hétköznapi közöny: ez elkötelezettség a világból való kiábrándulás és az emberi természet lealacsonyítása iránt”.⁴⁸ A *kiábrándulás* szó Taillandier végkövetkeztetésében is visszaköszön: „[A könyv olvasása után] az ember azt mondja magának, hogy mindez hamis, hogy a szerző se szerelmet, se tetteket nem ábrázolt, hogy korholja az emberiséget, hogy az élet nagy értékkel bír, és hogy a művészet megtagadja magát, amennyiben Isten teremtményének kiábrándulását erősítgeti”.⁴⁹

46. Uo. 990–991.: „Si étrange que soit cette conjecture, il est difficile de ne pas s’y attacher quand on voit l’auteur imiter manifestement le style de M. Michelet dans les derniers volumes de son *Histoire de France*. C’est la même façon heurtée, saccadée, le même art de briser son récit, de passer brusquement d’une scène à une autre, d’accumuler les détails tout en supprimant les transitions. Jamais le roman n’a parlé ce langage ; on dirait une chronique, un journal sec et bref, un recueil de notes, de traits, de mots, avec cette différence, que chez l’historien les traits sont incisifs, les mots portent, les notes résument bien ou mal des événements graves, tandis que chez le romancier ces formes savamment et laborieusement concises s’appliquent aux aventures les plus niaises.”

47. Uo. 999.

48. Uo. 1002.: „Ce n’est plus une banale indifférence, c’est un parti pris de désenchanter le monde et de dégrader la nature humaine.”

49. Uo. 1003.

7. Szerző, aki alkotásán kívül helyezi magát; az elbeszélői eljárások öncélú keresése; érzelmentesség, közöny; történet, melyben a közügyek a jelentéktelen személyes történésekkel szövődnek össze; a jelentés általános hiánya; a világból való kiábrándulás. Bárki könnyen megtalálhatja ugyanazokat a témákat Kracauer történelemről írott posztumusz könyvében, mint amelyeket az *Érzelmek iskolája* olvasása során kihangsúlyozott: eltávolodás, elidegenedés, a mikro- és makrotörténelem összefonódása, a történelemfilozófia vagyis az emberi történelemben rejlő egyetemes értelem kutatásának elutasítása. Kracauer valószínűleg nem olvasta Taillandier cikkét, de Flaubert-t igen; weimari évei alatt az érzelmentességet eszménynek tekintette, és 1944-ben foglalkozott a gondolattal, hogy cikket ír Flaubert pesszimizmusáról és a Harmadik Birodalom értelmiségéről.⁵⁰ Az általam jelzett egybeesés azonban összetettebb annál, mint hogy két egymástól nagyon különböző olvasó száz éven belül ugyanarra a szerzőre reagált. Ez nem az egyszerű recepció kérdése, de recepcióé és produkcióé egyszerre. Egy kitűnő könyvben, melyet mégsem használnak elég sűrűn, Michael Baxandall rámutatott, hogy az itáliai *quattrocento* festői olyan nyilvánosságot szólítottak meg, amely egy sor közös társadalmi tapasztalatnak – szentbeszédeknek, táncoknak, iskolai matematika-tankönyveknek – köszönhetően képes volt megfejteni műveiket.⁵¹ Ugyanez a kísérlet megismételhető a fényképezés segítségével, mégpedig egy sajátos pályát követve: Franciaország a 19. század közepe táján, Németország a 20. század első évtizedeiben, Európa a 21. század elején. Tisztázzuk: az efféle megközelítésnek semmi köze a determinizmushoz. Ha az ember – minden egyéb javasolt meghatározás mellett – metaforikus állat, akkor azt mondhatjuk, hogy a tankönyvek, a fotográfiák és hasonlóak a művész és közönsége számára számos olyan tapasztalatot kínálnak, melyek metaforaként kezelhetők, a világok *als ob*-jaként, a mű által konstruált fiktív világ viszonylatában. A szóban forgó esetben a fotográfia annak lehetőségét nyújtotta Flaubert számára, hogy elvégezzon egy sor narratív és megismerést érintő kísérletet, miközben megteremti olvasói számára a megfejtés lehetőségét. Amikor Taillandier – bármilyen szöveghely megidézése nélkül – azzal a feltevéssel áll elő, hogy Flaubert Michelet stílusára támaszkodott – „[u]gyanaz a döcögő, vontatott írásmód, a történet széttöredezésének, a hirtelen helyszínváltásnak, a részletek átmenetet nélkülöző halmozásá-

50. Kracauer Ernest Hemingway *In Our Time* c. elbeszéléskötetéről szóló kritikáját tárgyalja Karsten Witte: „*Light Sorrow*”. *Siegfried Kracauer as Literary Critic*. Ford. Sara S. Poor. In: *New German Critique* 54 (1991 őszi). 93–94. Ld. még Siegfried Kracauer levelét Erwin Panofskynak, 1944. november 8. In: Kracauer – Panofsky: *I. m.* 38.

51. Ld. Michael Baxandall: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford, Oxford UP, 1972.

nak ugyanaz a módja” –, lehetetlen nem gondolni a fotográfiára és anakronisztikus módon a filmes montázsra.

Ellenőrizzük Taillandier feltevését egy részlet segítségével, amelyet Michelet *Franciaország története* című művének tizenkilencedik és egyben utolsó kötetéből szinte véletlenszerűen választottunk ki. Ez a nemesség elleni egyik, a nagy forradalmat megelőző lázadás, a Cserepek Napja leírása, mely felkelés ismereteink szerint 1788. június 7-én történt Grenoble-ban. Michelet a napról szóló tucatnyi elbeszélést tekintett át: „A legjobb, melyet egy egyházzsolga írt, bájosan naiv”.⁵² Eddig nem jutottam hozzá a kéziratához, melyet a grenoble-i könyvtár őriz, ezért nem tudom megmondani, Michelet hogyan használta, és esetleg mennyit változtatott rajta (kezdve a központoszással). Íme, Michelet:

A nő diadalmasan visszahozta a kulcsokat [ti. a városét], a templomokhoz ment, felmászott minden harangtoronyba, és böszén megkongatta a vészharangokat.

Dél volt. E komoly hangra, mely a mély völgy minden mellékútját bejárva visszhangzott, a Tronche-ban és a környező településeken élő, durva parasztok irtózatossá őrlődéssel fegyvert ragadtak, és rohanást értek. A kapukat azonban szorosán zárva találták. Létrákért mentek. Sajnos csak kevés akadt. Végül áttörtek a falon, ahol egy rejtékajtó volt. Egy ideig eltartott, de pusztá megjelenésük már megmutatta, hogy a vidék a város oldalán áll.⁵³

E vizuális és akusztikus benyomások sorozatával, melyeket az egymást filmkockaként követő, rövid kifejezések jelölnek, s mely oldalakon keresztül folytatódik, szembeállítható az *Érzelmek iskolájában* Dussardier halálának emlékezetes jelene-

52. Jules Michelet: *Histoire de France*. Paris, Marpon & Flammarion, 1879. 19. kötet, 361. E mű első kiadásához írt előszavának datálása: Párizs, 1855. október 1. Ld. Octave Chevanez[nek tulajdonítva]: *La Journée des tuiles à Grenoble (7 juin 1788): Documents contemporains en grande partie inédits recueillis et publiés par un vieux bibliophile dauphinois*. Grenoble, 1881.

53. Uo. 19. kötet, 361.: „Les femmes rapportent les clés en triomphe, vont aux églises, montent dans tous les clochers et sonnent furieusement le tocsin. / Il était midi. Ce bruit sinistre, retentissant par les détours de la profonde vallée, les rudes paysans de la Tronche et des communes voisines, dans un terrible transport, saisirent leurs fusils, coururent. Mais les portes étaient clouées. Ils vont chercher des échelles. Par malheur, elles sont courtes. Ils finissent par percer un mur qui fermait une fausse porte. C'est long, mais leur seule présence faisait voir que la campagne était une avec la ville.”

te.⁵⁴ Ehelyett azonban most egy filmkészítési kézikönyv egyik egyszerű prózában írt bekezdéséből idézek:

Ahhoz, hogy egy megmozdulásról a megfigyelő tiszta és érvényes képet alkosson [...], fel kell kapaszkodnia egy ház tetejére, hogy onnan fentről a menet egészét belássa és meg tudja ítélni léptékét; ezek után le kell mennie, és az első emeleti ablakon kinézve el kell olvasnia a tüntetők által hordozott táblákat; végül el kell vegyülnie a tömegben, hogy a résztvevők külső megjelenését felmérje.⁵⁵

Ez az a Pudovkintól származó részlet, melyet Kracauer idéz annak a tételnek az igazolásaként, hogy a makro- és mikrotörténelem, a totál és a közelpép kölcsönösen kiegészítik egymást. És boldogan idézném Kracauer írásait saját tételtem alátámasztásaként, mely mindenfajta elbeszélés kognitív (és nem pusztán retorikai-ornamentális) előfeltevését érinti.⁵⁶ Ebben a tárgyban Kracauer – ma még inkább, mint bármikor korábban – mellőzhetetlen beszélgetőtársnak tűnik.

8. „A filmen nincs kozmosz” – írta Roland Caillois. Kracauer, aki e szavakat idézve teljes egyetértését fejezte ki, megkockáztatta a következő állítást is: „A művészet a filmben azért reakciós, visszatartó jellegű, mert egységes egészet szimbolizál”.⁵⁷ A teljesség e makacs elutasítása, mely Kracauer történelemfilozófia-ellenességét fűtötte, ironikus fényt vet a Marseille-ben 1940 novemberében papírra vetett mondatokra: „Az arc a filmben sem számít, ha nem foglalja magában a mögötte rejlő *halálfejet*. »Danse macabre.« Mi végre? Majd meglátjuk.” „Zu welchem Ende?” A kérdőjel nyitva hagyja annak lehetőségét, hogy a vég mellett, melynek léte itt magától értetődő, egy cél, egy finalitás is van. Ám a befejezetlen

54. *Reflections on a Blank c.* tanulmányomban idéztem és kommentárokat fűztem a részlethez.

55. Kracauer: *Történelem*. 201.

56. Ld. *History, Rhetoric, and Proof c.* könyvemet. Peter Burke meglátása szerint „Kracauer vetette föl először, hogy a [...] Joyce-nál, Proustnál és Virginia Woolfnál megfigyelhető »temporális egység megbontása« egyszerre nyújt lehetőséget és intéz kihívást a történeti elbeszélők számára.” Peter Burke: *History of Events and the Revival of Narrative*. In: uő (szerk.): *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge, Polity Press, 1991. 233–248., itt 237. Id. Breidecker: „*Ferne Nähe*” (80. lábjegyzet). (Magyarul: Peter Burke: *Az eseménytörténet és az elbeszélés felélesztése*. Ford. Kisantal Tamás. In: Thomka Beáta [szerk.]: *Narratívák 4. A történelem poétikája*. Budapest, Kijárat, 2000. 37–52., itt 42.) Csakhogy Kracauer Erich Auerbachot idézi, ld. Kracauer: *A film elmélete*. 2. kötet, 608. sk.

57. Kracauer: *A film elmélete*. 2. kötet, 547., 616.

posztumusz könyv alcíme – *A végső dolgok előtt* –, mely maga is ironikus, az esetlegesség világát idézi, a kiábrándult világot, melyért Flaubert (ahogy Taillandier írta) és Max Weber csatározott.⁵⁸ Úgy tűnik számomra, hogy mindez megóvhat bennünket attól a kísértéstől, hogy Kracauer ilyen vagy olyan, mégoly enyhe messianizmus feltétlen híveként tartsuk számon, ahogy azt néhányan szokták.⁵⁹ A „NEM!”, amelyet Kracauer Benjamin 1955-ben kiadott összegyűjtött írásainak példányába írt a hetedik történetfilozófiai tézis utolsó mondata mellé, egyet nem értését jelöli, melyen nem változtatott barátjának tragikus halála sem.⁶⁰ Érdeemes újraolvasni, mit is írt Benjamin:

Fustel de Coulanges javasolja a történészeknek: aki fel akar eleveníteni magában egy korszakot, az verjen ki fejéből mindent, amit a későbbi történelemről tud. Nem is lehetne pontosabban meghatározni a módszert, amelylyel a történelmi materializmus szakított. A beleélés módszerét. A lelki restségből ered; csüggedtek vagyunk megragadni a történelem igazi képét, mely csak egy pillanatra villan föl. A középkori teológusok *acedia* néven ismerték e restséget, s a szomorúság ősökének tartották. Flaubert írja: „*Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage.*” Világosabbá válik e szomorúság mibenléte, ha föltesszük a kérdést: mibe éli bele magát, kivel azonosul a historizmus módszerét követő történetíró. Nem lehet más a válasz: a győztes helyzetébe. A győztesnek pedig, bárkik és bárkikor győztek, mindig az éppen hatalmon lévők az örökösei. Az effajta beleélés tehát mindig az ő hasznukra válik. A történelmi materialista számára ennyi elég is. A mai hatalmasok diadalmenetében, melynek útja azoknak a testén vezet keresztül, akik ma vannak földre terítve, ott menetelnek mind a hajdani győztesek. Régi szokás szerint végighordozzák a zsákmányolt holmikát is. Nevük: kulturális javak. Mint várható, a történelmi materialista idegenkedve nézi őket. Mert a kulturális javak, amit csak lát, mind olyanok, hogy nem tud borzongás nélkül nézni eredetükre. Nemcsak a nagy zsenik kínlódásának köszönhetik létüket, hanem a névtelen kortársak robotjának is. Nincs olyan dokumentuma a kultúrának, amely ne volna egyben a barbárságnak is a dokumentuma. És ahogy maguk a javak nem mente-

58. Ld. Siegfried Kracauer: *Szállodai előcsarnok*. In: uő: *Detektívregény. Értelmezés – Történelem. A végső dolgok előtt*. 30–37. Clark szerint a „kiábrándult világ” kifejezés Schillerre vezethető vissza. Ld. Timothy J. Clark: *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven, Yale UP, 1999. 7. Schiller azonban bizonyára ismerte Balthasar Bekker könyvét, melynek épp ez a kifejezés volt a címe.

59. Ld. Hansen: *With Skin and Hair*.

60. Id. Breidecker: „*Ferne Nähe*”. 179.

sek a barbárságtól, az áthagyományozás folyamata sem az, amelynek során egyik kézből a másikba kerülnek. A történelmi materialista ezért, ha lehet, inkább távol tartja magát az ilyesmitől. Az ő dolga az, hogy a szálirány ellen fésülje a történelmet.⁶¹

Kracauer, aki előszeretettel mutatkozott az elveszett ügyek védőjeként, és a közelképet Dávid és Góliát témájával társította, vagyis azzal a meggyőződéssel, hogy a legjelentősebb erő abban mutatkozik meg, ami kicsi és jelentéktelen, nem tudta elfogadni Benjamin végkövetkeztetését.⁶² Az előtte lévőket azonban még kevésbé fogadta el. A melankólia, az empátia átkozását és a historizmushoz igazított Flaubert-képet. A historizmushoz egyébként ellentmondásos viszony fűzte. Ám a haladás eszméjébe vetett bizalom, melyet Dilthey fejezett ki (igaz, nem minden kétegy nélkül), elfogadhatatlan volt számára. Flaubert pesszimizmusa sokkal közelebb állt gondolkodásmódjához.

9. Személyes megjegyzéssel szeretném zárni. Nagyon későn, túlságosan későn olvastam Kracauert, különösen a *Történelem* című művét. Olvasás közben mégis különös érzésem támadt. Még a legváratlanabb oldalak is, köztük a mikrotörténelemtől szóló kifejezetten érdekes részlet, ismerős nyelven szóltak hozzám.⁶³ Úgy tűnt, mintha Kracauer beszélgetőtársaival, Benjaminsal, Adornóval, Panofskyval, Auerbachhal folytatott párbeszédének – természetesen töredékes – visszhangja utóbbiak írásain keresztül már korábban elért volna hozzám. Ám csak Kracauer írásai tették számomra lehetővé, hogy más olvasóihoz hasonlóan én is meghalljam összehasonlíthatatlanul egyedi hangszínét.

61. Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról*. Ford. Bence György. In: uő: *Angelus Novus*. 959–974., itt 964. sk.

62. Ld. Kracauer: *Tentative Outline*. 91., ill. Kracauer: *Történelem*. 226.

63. Carlo Ginzburg: *Mikrotörténelem. Két-három dolog, amit tudok róla* (ld. kötetünkben).