

Kvéder Bence Gábor

Meseország hangjai, Hangország meséi

A hideg szív – Wilhelm Hauff meséje,
valamint Walter Benjamin és Ernst Schoen hangjátéka

Bruno Bettelheim *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek* című 1976-os könyvében¹ azt állítja, hogy „a mese az egyetlen irodalmi műfaj, amely utat mutat a gyermeknek, hogyan fedezze fel identitását, és hogyan találja meg helyét az életben”.² A korábbi évszázadok, sőt évezredek igazán tehetséges történetírói és mesemondói minden bizonnyal már jóval az említett mű megjelenése előtt is tisztában voltak e megállapítás igazságtartalmával. Közéjük tartozott a német késő romantika³ egyik legismertebb és legnépszerűbb meseírója, Wilhelm Hauff (1802–1827) is. Ugyan Walter Benjamin *A mesemondó* című esszéje elsősorban Nyikolaj Szemjonovics Leszkov (1831–1895) orosz író munkásságára és irodalmi jelentőségére helyezi a hangsúlyt, az utolsó, összefoglaló jellegű mondatok, a bennük rejlő átfogó igazságokból kifolyólag, könnyedén kiterjeszthetők a Hauff-féle alkotókra is. A széles körű ismeretekkel és kiváló útmutatói képességgel megáldott, általánosságban vett mesemondó szerinte „érti a módját a tanácsnak – nemcsak néhány esetre, mint a szólásmondás, hanem, miként a

A szerző a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Email: kveder.bence@gmail.com

- 1 A mű eredeti címe *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Magyar fordításban először 1985-ben jelent meg.
- 2 Bruno Bettelheim: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Ford. Kúnos László. Corvina Kiadó, Budapest, 2004, 27.
- 3 A romantika német ágának általános bemutatásához lásd többek közt Németh G. Béla: *Az egyensúly elvesztése. A német romantika*. Magvető Kiadó, Budapest, 1978, 5–28.; Fritz Strich: *Német klasszika és romantika avagy tökéletesség és végtelenség*. Ford. Szaszovszky József. In Bókay Antal – Vilcsek Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitívizmustól a strukturalizmusig*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 120–124.; Oskar Walzel: *A német romantika lényegi kérdései*. Ford. Kelemen Pál. In Hansági Ágnes – Hermann Zoltán (szerk.): *Újragondolni a romantikát? Koncepciók és viták a XX. században*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2003, 37–56.

bölcsesség, sok esetre”.⁴ Az ilyesfajta embereknek mintegy modern próféta szerepet szánva Benjamin kijelenti, hogy „ilyen összefüggésben beolvad a mesemondó a tanítók és a bölcsek sorába”.⁵ A történelem hagyományosan nagy népszerűségnek örvendő mesemondói által kiépített esztétikai struktúra, az alkotó/előadó és befogadó közötti kontaktus elmélete és gyakorlata, valamint annak fiatal közönségre gyakorolt hatása akkor kezdett igazán központi szerepet betölteni Benjamin művészetfilozófiájában, amikor maga is részesévé válhatott az akkori modern technika által felkínált leghatékonyabb csatornának. Esszém fő célja annak szemléltetése, hogy Walter Benjamin saját műveiben miként fűzi össze a Wilhelm Hauff által is képviselt német polgári értékrendet, a korabeli drámairodalom „iskolázó” törekvéseit, valamint a történetmondás és -hallgatás révén létrejövő kapcsolatrendszer, mely számára a rádió médiuma nyújt alkalmas platformot.

A német romantika korszakában alkotott vagy gyűjtött mesék kapcsán sokaknak inkább Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822), valamint a Grimm testvérek, Jacob (1785–1863) és Wilhelm (1786–1859) juthatnak elsőként eszébe.⁶ Általánosan elfogadott álláspont, hogy „a mesék műfaját Németországban a Grimm testvérek tették közkedvelté az 1810-es években kiadott német népmesegyűjtésükkel”.⁷ A *műmese* korabeli nagy alkotói között azonban kiemelkedő szerepet kap Hauff, akit Benedek Marcell „a késő-romantika legkiválóbb elbeszélője”⁸ címmel illet.

Hauff „a romantika⁹ otthontalanságára, elvagyódására egyszerre tekintett némi fölényes gúnnyal s egyszerre együttérzéssel”,¹⁰ így a maga sajátos stílusában ő is igyekezett lépést tartani ezzel a tendenciával. A Grimm-féle német gyűjtemények darabjai által képviselt értékek mellett „a keleti mesék divatja [...] akkortájt [az 1810-es évek folyamán] honosodott meg Nyugat-Európában, különösen az *Ezeregyéjszaké*”.¹¹ Mivel „az *Ezeregyéjszaka meséi* Wilhelm Hauff kedvenc olvasmánya

4 Walter Benjamin: A mesemondó. Ford. Bizám Lenke. In *Uő: Kommentár és prófécia*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1969, 94–126, 126.

5 Uo., 125–126.

6 Lásd Benedek Marcell: *Világirodalom II. Felvilágosodás, romantika, realizmus*. Minerva Kiadó, Budapest, 1969, 60–63.

7 Bernáth István: Wilhelm Hauff. In Wilhelm Hauff: *Märchen. Mesék*. Corvina Kiadó, Budapest, 1957, 5–12, 10.

8 Benedek M.: i. m., 63.

9 A romantika általános jellemzőinek ismertetéséhez lásd uo., 54–56.

10 Németh G. B.: i. m., 116.

11 Bernáth I.: i. m., 10.

volt”,¹² nem meglepő, hogy történeteinek számottevő hányada játszódik a Közel-Keleten. Ezek számát és jelentőségét hangsúlyozza Németh G. Béla, amikor megjegyzi, hogy Hauff „nevét [...] orientális, főleg arab színterű meséi tartják fenn”.¹³ Olyan alkotások tartoznak ide, mint *A kis Mukk története*, *A gólyakalifa*, *A karaván*, valamint *Az alexandriai sejk és rabszolgái*.

Való igaz, hogy első műveinek „helyszínül az egzotikus Keletet választja Hauff”, majd későbbi történeteiben „»tér haza«, szülőföldjén keresve a csodákat, melyeket [...] meg is talál – azok a mindennapokban, közöttünk bukkannak fel, akárcsak Hoffmann és Andersen meséiben”.¹⁴ A stuttgarti születésű fiatal író svábföldi otthonának népi világa önmagában mesékbe kívánckozó forrásanyagot jelentett Hauff számára. Nem csoda hát, hogy „orientális meséi mellett [...] hazai folklórt is dolgozott föl”.¹⁵ Ennek a munkának pedig kiemelkedő képviselője a *Das kalte Herz*.

A hagyományosan *A hideg szív*ként fordított, de *A Kőszív*¹⁶ vagy éppenséggel *A kihűlt szív*¹⁷ címmel is emlegethető történet a Fekete-erdő területén játszódik. Szénégető Péter, elhunyt apjától örökölt mesterségében semmi jövedelmezőt vagy pusztán értékelhetőt nem találván, egyúttal irigykedve a környék leggazdagabb és legsikeresebb lakóira – a Kövér Ezékielre, Póznára és a Tánckirályra –, a legendák övezte Fenyődombon lakó Üvegemberkétől kér segítséget sorsa jobbra fordulásához. „A mesében meglepően sok önéletrajzi részletet és számos pompás realista leírást találni”,¹⁸ így az olvasó Péter kalandjait követve a (tübingeni egyetemi éve alatt Hauff által számtalanszor megjárt) svábföldi táj növény- és állatvilágával, valamint lakosságának összetételével, jellemző foglalkozásaival, népviseletével és hiedelemvilágával ismerkedhet meg. Egy vers utolsó sorának megfejtését követően a fiú három kívánsággal állhat az Üvegemberke elé. Anyagi javakra irányuló első két próbálkozása teljes kudarccal végződik, így végül az óriás termetű, pénzéhes embereket „segítő” Hollandus Mihályhoz fordul, aki szívéért

12 Timárné Hunya Tünde: Sehrezád ébresztése. Orientalizmus és romantikus elemek Wilhelm Hauff meséiben. In Gurka Dezső (szerk.): *A romantika terei. Az irodalom, a művészetek és a tudományok intézményei a romantika korában*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2009, 69–81, 70.

13 Németh G. B.: i. m., 116.

14 Timárné H. T.: i. m., 71.

15 Németh G. B.: i. m., 117.

16 Timárné H. T.: i. m., 81.

17 Ezen alternatív címfordítási lehetőség felvetéséért Weiss Jánosnak tartozom köszönettel.

18 Bernáth I.: i. m., 12.

cserébe jelentős vagyonhoz juttatja. A mellkasába helyezett kőszív ugyan megszabadítja a főhőst mindennemű lelkiismeret-furdalástól, egyúttal azonban minden más érzelm is kivész belőle. Gazdag, ám unott, megkeseredett úrként tér haza egy hosszabb utazásáról, majd feleségül veszi a szegény, de gyönyörű és jólelkű Örszét. Miután a fiatal feleség, kegyetlen és nemtörődöm férje távollétében, kenyérral és borral kínálja a nyári hőségtől gyötört koldus képében megjelenő Üvegemberkét, Péter ostora markolatával agyonüti a lányt. Hauff történet szerkesztésére általánosságban érvényes, hogy „mindvégig megjeleníti [...] a hősök érzelmeit. Képet alkothatunk a fő- és mellékszereplők gondolatairól, érzelmeiről.”¹⁹ Ez különösen szemléletes válik, amikor a gyászra és sírásra képtelen, ám tettének súlyosságával tisztában lévő, önvád által gyötört férfi kétségbeesésében ismét a Fenyődombra indul, ahonnan Hollandus Mihály rejtkehelyére vezet az útja. Mivel „Hauff világában a varázslók és a varázseszközök hatalma korlátozott”,²⁰ a szellem ezúttal képtelen megakadályozni, hogy az emberi lénynek, némi furfang segítségével, sikerüljön megszereznie saját szívét. A mese végén a bűneit megbánó, tevékenységét immár megbecsülő szénégető mind feleségét és édesanyját, mind otthonát és munkáját visszakapja.

Kiemelve, hogy Hauff imént összefoglalt történetét „Hofmannsthal [...] a legszebb német mesének tartja”,²¹ Timárné Hunya Tünde tanulmánya végén azt is hangsúlyozza, hogy „Wilhelm Hauff korai halálával szegényebb lett a német romantika – és az egész meseirodalom”.²² Ez azonban nem jelentette azt, hogy életműve ne szolgáljon mind elemzendő, mind követendő példaként olyan gondolkodók és művészetelméleti-
kusok számára, mint például Walter Benjamin.

Fentebb idézett művében Bettelheim megjegyzi, hogy általánosságban véve a mese „azt is elmondja, milyen tapasztalatokra van szüksége [a gyermeknek] jelleme továbbfejlesztéséhez”.²³ Ennek fényében érthető, hogy az eljövendő, esetleg már feltörekvőben lévő generációk jövőjét szem előtt tartó gondolkodók megkülönböztetett figyelemmel viseltettek e műfaj képviselői iránt. Közéjük tartozott Benjamin is, aki, ahogy Ansel Éva fogalmaz, „elementáris szerepet tulajdonít az emberiség háztartásában a mesemondásnak – és -továbbmondásnak”.²⁴ A filozófus

19 Timárné H. T.: i. m., 79.

20 Uo., 78.

21 Uo., 81.

22 Uo., 81.

23 B. Bettelheim: i. m., 27–28.

24 Ansel Éva: *Polémia a történelemmel. Esszé Walter Benjaminről*. Kossuth Kiadó, Budapest, 1982, 82.

munkásságának ezt az oldalát Jaeho Kang a fiatalokkal kapcsolatos általános kutatásaira vezeti vissza, és hangsúlyozza, hogy „a gyermekkor fogalma 1918-tól kezdve vált Benjamin filozófiájának egyik fő elemévé [...]. A gyermeki élmények iránti érdeklődése saját gyermekkorra, valamint az akkori ifjúsági kultúra vizsgálatára sarkallta, melynek célja a Németországban elterjedt szocializációs folyamat megváltoztatása volt.”²⁵ Ahogy egyik, erre a problémakörre összpontosító tanulmányában maga Benjamin is megjegyzi, „a történeteiket kigondoló gyerekek olyan rendezők, akiket nem cenzúrázhat az »értelem«”.²⁶ Következésképp a mások által, de nekik alkotott műveknek is kellően provokatív témákkal, valamint a képzelőerő használatára ösztönző eszközökkel kell rendelkezniük.

A filozófus fiatalokról, illetve fiataloknak szóló munkáit elemezve Jack Zipes megállapítja, hogy „Benjamin gyerekkönyvekről, játékokról, gyermekorról és pedagógiáról szóló művei nem szisztematikusan fogalmazódtak meg, és nem vezetnek egy gyermekirodalmat vagy -kultúrát egészében felölelő elmélethez. Ugyanakkor tartalmaznak olyan ösztönző elképzeléseket és motívumokat, melyek nagy hatással lehettek a gyermekirodalom és -kultúra területén végzett kortárs kutatásokra.”²⁷ Az említett hatás mibenléte jó eséllyel összefoglalható számos Benjamin-féle rövid megjegyzésben és végkövetkeztetésben, melyek közül – tömörségében rejlő sokatmondó volta révén – mégis kiemelkedik az, amit a művészetetoretikus fentebb már idézett esszéjében kijelent: „A mesemondó az az alak, akiben az igaz ember önmagával találkozik”²⁸ – és az efféle találkozások gyakorlati megvalósítása számára az 1920-as évek második felétől Németországban sajátos lehetőséget biztosított a rádió médiuma.

- 25 „The notion of childhood is one of the major motifs in Benjamin’s thinking from 1918 onwards [...]. His interest in children’s experiences led him to examine his own childhood and the children’s culture of his time, motivated by his desire to change the socialization process in Germany.” Jaeho Kang: *Walter Benjamin and the Media. The Spectacle of Modernity*. Polity Press, Cambridge, 2014, 76. Ahol a fordító nevét külön nem jelöltem, ott az angol nyelvű forrásokból származó idézeteket saját fordításomban közlöm.
- 26 W. Benjamin: Kitekintés a gyerekkönyvbe. Ford. Tandori Dezső. In Uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok. Válogatta és a jegyzeteket írta Radnóti Sándor*. Magyar Helikon, Budapest, 1980, 529–538, 532.
- 27 „Benjamin’s texts about children’s books, toys, childhood, and pedagogy were not systematically conceived and do not lead to a comprehensive theory about children’s literature or children’s culture. However, they contain stimulating notions and motifs that [...] could have a great impact on contemporary research in the field of children’s literature and culture.” Jack Zipes: *Walter Benjamin, Children’s Literature, and the Children’s Public Sphere. An Introduction to New Trends in West and East Germany*. *The Germanic Review*, 1988 (63): 1, 2–5, 2.
- 28 W. Benjamin: A mesemondó. Id. kiad., 126.

Általános médiatörténeti megjegyzéssel élve Kang kiemeli, hogy „míg a televízió 1940-es megjelenése véget nem vetett a rádió korszakának, ez a médium nagyban módosította az olyan, magaskultúrán belüli területekkel való kommunikáció alapszerkezetét, mint az irodalom, a színház és a politikai mozgósítás módjai”.²⁹ Az ismertetést Benjamin szülőhazájára – valamint egy viszonylag könnyen körülhatárolható médiatermékre – szűkítve Kang hozzáteszi, hogy „az első német rádiójáték 1926-os közvetítését követően ez az új műfaj vált a rádióadások uralkodó művészeti formájává”.³⁰ Elméleti szinten erről a korszakról egyértelműen kijelenthető, hogy néhány évtizeden át „a rádió képviselte azt a konvergens teret, ahol az új technológiai képzelet és a régi kulturális formák ütköztek”.³¹ Ez a jelenség mind a művészek, mind a gondolkodók – mind pedig az ezek sajátos kombinációját képviselő Walter Benjamin – esetében igen erőteljesen érezte hatását.

A jelen tanulmány szempontjából releváns műveket illetően kiemelendő, hogy „1929 és 1932 között Benjamin körülbelül 30 rádiójátékot írt a berlini és frankfurti állomások által sugárzott két, fiatal hallgatókat célzó műsor, a *Jugendstunde* és a *Stunde der Jugend* (a gyerekek vagy fiatalok órája) számára”.³² E ponton szükséges leszögezni, hogy rádióra írt műveit Benjamin két, egymástól erőteljesen elhatárolt kategóriába sorolta. Ily módon a rádiómodell (*Hörmodelle*) és a hagyományosabb formába öntött rádiójáték (*Hörspiel*) a filozófus életművében élesen különválnak.³³

29 „Until the arrival of the television in 1940 marked the end of an era of radio, this medium had to a great extent changed the underlying structure of communication relating to the forms of high art such as literature and theatre and the way of political mobilization.” J. Kang: i. m., 66. Lásd még Thomas Y. Levin – Michael W. Jennings: *The Publishing Industry and Radio*. In Michael W. Jennings – Brigid Doherty – Thomas Y. Levin (eds.): *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA, 2008, 343–352, 346.

30 „After the first German radio play was broadcast in 1926, this new genre became the dominant artistic form of radio broadcasting.” J. Kang: i. m., 74–75.

31 „... radio became the converging space where new technological imagination collided with the old cultural forms.” Uo., 69.

32 „Between 1929 and 1932, Benjamin wrote some thirty radio plays for the two programmes, the *Jugendstunde* and the *Stunde der Jugend* (the children’s or youth hour) broadcast by the radio stations in Berlin and Frankfurt, specifically aimed at young listeners.” Uo., 76. Lásd még Jeffrey Mehlman: *Walter Benjamin for Children. An Essay on His Radio Years*. University of Chicago Press, Chicago, IL, 1993, 1 és 99.

33 E fogalmi szétválasztás hangsúlyozásához lásd W. Benjamin: *Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit*. In *Uó: Medienästhetische Schriften*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002, 396–399, 396., ill. J. Kang: i. m., 74.

A rádió és az oktató célzatú színművek összefonódása tökéletes platformot biztosított Benjamin számára³⁴ a Hauff által is képviselt *szellemi* értékek felélesztésére, valamint a korszaknak megfelelő, haladó *technikai* megoldások alkalmazásával történő továbbadására. Nála „a gyermekkor és az utánzási (mimetikus) képesség keresztezésére helyezett hangsúly nem egy idilli múlt iránti romanticizáló epekedés, hanem egy társadalmi regenerációs tevékenység, melynek célja a gyermekek számára megkülönböztetett terek megszilárdítása”.³⁵ Előremutató, haladó indíttatású elképzelésének maga Benjamin is hangot ad, amikor saját ilyen jellegű műveinek elméleti hátteréről nyújt összegző képet: „... a szóban forgó rádiójáték arra törekszik, hogy a lehető legközelebbi kapcsolatba kerüljön az ún. közönségszociológia keretein belül nemrégiben megkezdett kutatáshoz. Legkomolyabb megerősítését abban lenné, ha képes volna legalább annyira megragadni a szakértőt, mint a laikust, még ha eltérő okokból is. Úgy tűnik, hogy ezzel egy újfajta népszerűség fogalma el is nyerte legegyszerűbb meghatározását.”³⁶ Az egyes témák beavatottjai és az adott kérdésekben kevésbé jártas hallgatók közötti általános kapcsolódási pontot Benjamin a mesék, történetek szeretetében, az azok iránti gyermeteg, ám kifizetődő vonzalomban véli felfedezni. Jó eséllyel épp emiatt igyekszik olyan forrásművet találni, melynek mind tartalma, mind alkotója megfelel a fentebb kifejtett elvárásoknak – és így jut el Wilhelm Hauff személyéhez, valamint hagyatékához.

Walter Benjamin és Ernst Schoen *A hideg szív* c. rádiójátékát 1932. május 16-án sugározta először a Frankfurter Rádió.³⁷ A műben nemcsak a mese szereplői lehetnek ismerősek, hanem egyes részletek is, hiszen az intertextualitás modernista eszköze itt is jelen van. Bizonyos párbeszédet egyenesen az eredetiből emelnek át, míg a fentebb említett, kezdetben hiányos versike is ugyanabban a kontextusban kerül elő. Emellett

- 34 Benjamin rádióval és rádióhallgatással kapcsolatos általános szociológiai ismérveinek összegzéséhez lásd J. Kang: i. m., 72–74.
- 35 „... his emphasis on the intersection of childhood and mimetic faculty is not a Romanticist act of yearning for an idyllic past, but a social act of regeneration that is intended to lead to the affirmation of children’s distinctive spaces.” Uo., 77.
- 36 „... the radio play in question strives for the closest possible contact with the research recently undertaken in so-called audience sociology. It would see its highest confirmation in being able to captivate the specialist no less than the layman, even if for different reasons. And with that, the concept of a new popularity appears to have found its simplest definition.” W. Benjamin: Two Kinds of Popularity. Fundamental Principles for a Radio Play. Ford. Jonathan Lutes – Diana K. Reese. In Lecia Rosenthal (ed.): *Radio Benjamin*. Verso, London, 2014, 382–384, 384.
- 37 Lásd Appendix. Walter Benjamin’s Radio Broadcasts. In Lecia Rosenthal (ed.): *Radio Benjamin*. Id. kiad., 388–402, 398.

már az előadás legelején világossá válik, narratív szinten miben is rejlik Benjamin újtó-átdolgozó tevékenysége: a karakterek pontosan tudják, hogy ők az írói képzelet által szült fiktív személyek, sőt olykor reflektálni is képesek az eredeti mesében betöltött szerepükre és ottani tetteikre.³⁸ Közös céljukat megfogalmazva a főhősi státuszát többé-kevésbé megőrző Szénégető Péter kijelenti, hogy „mi már száz éve benne vagyunk Hauff mesekönyvében. És onnan egyszerre mindig csak egy gyerekhez szólhatunk. De most állítólag az a divat, hogy a mesealakok kilépnek a könyvből, és átmennek Hangországba, ahol sok ezer gyereknek egyszerre prezentálhatják magukat.”³⁹ Hangország neve Lecia Rosenthal szerint „lokalizáló célú szókép a rádióközvetítés delokalizált zónája számára, a rádióadás bizonytalan teréhez és láthatatlan határaihoz létrehozott keret”.⁴⁰ A cselekmény fő „helyszínének” illetlen labilitása miatt (is) Benjamin hangjátékainak visszatérő szereplője a rádió világát és működését már ismerő Bemondó.

A Bemondó az eredeti történetből érkező karakterek kalauza és segítője a Hauff-féle figurák számára ismeretlen Hangországban. Ezzel együtt azonban nem mint mindentudó, az események felett álló narrátor, hanem mint a történetbeli események részvevőinek, elszenvetőinek egyike kénytelen helytállni – és határozottan nincs a helyzet magaslatán. Először Péternek vallja be, hogy mindketten eltévedtek,⁴¹ majd a szél által széthordott papírlapok miatt nem tudja folytatni „hivatalos” műsorát.⁴² Mivel „a hang gyerekeket vigasztaló szerepének kiemelése Benjamin esetében a lefokvés előtti mesemondás egyik módjában gyökerezik”,⁴³ a Bemondó személye ebben az értelemben a rögtönzött esti mesével bajlódó, a saját maga által teremtett narratívába gabalyodó

38 Walter Benjamin – Ernst Schoen: *The Cold Heart. A Radio Play Adapted from Wilhelm Hauff's Fairy Tale*. Ford. Diana K. Reese. In Lecia Rosenthal (ed.): *Radio Benjamin*. Id. kiad., 242–268, 243 és 255.

39 „... we've already been in Hauff's fairy-tale book for one hundred years now. Normally, we can only speak to one child at a time. But now it is supposedly the fashion for fairy-tale characters to step out of books and cross over into Voice Land, where they can introduce themselves to many thousands of children all at once.” Uo., 244–245. Weiss János fordítása.

40 „... »Voice Land«, a spatializing trope for the delocalized zone of broadcast, a frame for the uncertain space and invisible borders of radio transmission.” Lecia Rosenthal: *Walter Benjamin on the Radio. An Introduction*. In Uő (ed.): *Radio Benjamin*. Id. kiad., 10–30, 12.

41 W. Benjamin – E. Schoen: i. m., 248.

42 Uo., 254.

43 „Benjamin's emphasis on the consoling role of voice for children stems from a mode of bedtime storytelling.” J. Kang: i. m., 79.

apuka megjelenítőjeként is felfogható. Kezdeti önbizalma, melynek hangot adva kijelenti, hogy „mi, a rádióállomás munkatársai olyan jól ismerjük a Hangországot, mint a tenyerünket”,⁴⁴ hamar komikus útkeresésbe csap át. Autoritása azonban még így is megalapozottnak tekinthető, hiszen egyrészt kritikus, másrészt cselekményalakító szerepet is betölt. Előbbi esetben ő szembesíti a többi szereplőt azzal a ténnyel, hogy Hauff sohasem ad meg a Fekete-erdőnél specifikusabb nevet helyszíneként,⁴⁵ míg a mű végén, valószínűleg ismervén az eredeti cselekményt, ő javasolja Péternek, hogy születendő fia keresztapjának az Üvegemberkét válassza⁴⁶ – ahogyan az Hauff meséjének utolsó soraiban is történik. Mindezek mellett a történet és egyben a hangjáték műfajának legfontosabb szabályát is ő ismerteti: „A Hangországból több ezer gyerekhez szólhattok, de én vagyok ennek az országnak a határőre, és ezért el kell mondanom nektek bizonyos feltételeket, amelyeknek előtte meg kell felelnetek.”⁴⁷ Rosenthal tolmácsolásában „ez a »feltétel«, mint azt a Bemondó elmagyarázza, nem más, mint a rádió – illetve általánosabb értelemben egyéb, hangot alkalmazó médiumok – egyik anyagi és közvetítői feltételének allegóriája: a Bemondó ragaszkodik hozzá, hogy a rádióban meg kell szabadulni a test anyagi béklyóitól”.⁴⁸ A tapintható, kézzel fogható fizikai elemek hátrahagyását követően, ahogyan az a rádióban illik, csak és kizárólag hangok útján tájékozódhat – mind a szereplőgárda, mind a hallgatóság.

A már önmagában is rendhagyó helyzetet bonyolítandó, „Benjamin olyan jeleneteket alkot, ahol köd korlátozza a látást, ezáltal arra kényszerítve a szereplőket, hogy a rádióhallgató helyzetét testesítsék meg”.⁴⁹ Ez az elem némiképp aláássa Szénégető Péter bizakodó szavait, miszerint „látni biztosan lehet a Hangországbán. Csak minket nem látnak.”⁵⁰ Az

44 „We at the radio station know our way around like the back of our own hands.” W. Benjamin – E. Schoen: i. m., 245.

45 Uo., 259.

46 Uo., 266.

47 „You can come into Voice Land and speak to thousands of children, but I patrol the borders of this country and there’s a condition you must first fulfill.” Uo., 245. Weiss János fordítása.

48 „This »condition«, as explained by the Announcer, turns out to be an allegory for one of the material and medial conditions of radio, and of other media of audiophonic broadcast more generally: radio, he insists, will require letting go of the material trappings of the body.” Rosenthal: i. m., 12.

49 „Benjamin creates scenes in which fog imposes limitations on sight, forcing the characters to embody the condition of the radio listener.” Uo., 19.

50 „One certainly can see in Voice Land, but one cannot be seen.” W. Benjamin – E. Schoen: i. m., 245. Weiss János fordítása.

eredeti mese főhőse rögtön a megérkezést követően szembesül a kiábrándító „valósággal”, melyet a Bemondó oszt meg vele: „Hangországban semmit sem lehet látni, csak hallani.”⁵¹ Később, mikor vissza akar térni az „Emberi Világba”, a Bemondó saját magát is kénytelen emlékeztetni: „Úgy tűnik, itt mindent sűrű köd borít. Semmit sem lehet látni. Az ember csak a fülét hegyezheti...”⁵² A ködön kívül az Üvegemberke pipájából áradó füst⁵³ is az átlátszatlan látvány szerepét tölti be, később pedig ehhez hasonló hatást képvisel, hogy az utazó Péter nem tudja nyitva tartani, illetve kinyitni a szemét.⁵⁴ Ennek eredménye az a sajátosan hangjátéki motívum, melynek értelmében a karakterek érkezése és távozása bejelentések, üdvözlések és elköszönések formájában fejeződik ki. Valószínűleg a hangok szerepére helyezendő hangsúlyt erősíti a Hauff-féle műhöz képest jelentős toldásnak számító mágikus kakukkos óra, mely a rossz szándékkal érkezők jelenlétében déli tizenkettőkor tizenháromat üt.⁵⁵

A technika által teremtett világ sajátosságainak szemléltetése mellett Benjamin a társadalmilag szintén létfontosságú értékrend megőrzését sem hagyja ki művéből. A gonosz tettei miatt szabadkozó Hollandus Mihály utolsó szavain keresztül a szerzők Hauff többi művének olvasására ösztönzik a hallgatóságot.⁵⁶ Akár a mű e monológjára is alkalmazható Kang egyik megjegyzése, miszerint „ez a közvetett, szájbarágástól és csapongásoktól mentes kommunikációs stílus, a mesemondás technikáját alkalmazva, lehetőséget ad arra, hogy lássuk, [Benjamin] mennyire egyenrangú, felnőttekhez hasonló beszélgetőtársakként kezelte fiatal hallgatóságát”.⁵⁷ Ezáltal a *valódi* német polgári korszak egyéb jeles, ám a gyermeki tudat számára egyaránt érdekes és művelő hatású alkotásainak megismerésére nem is maga Benjamin, hanem – a rádióhoz illően közvetett módon – egy fiktív szereplő bátorítja a fiatal hallgatóságot. Ezt kiegészítve a Bemondó a forrásmű forgatására buzdít, amikor megjegyzi, hogy Hauff eredetije „olyan, mint egy hegy, mint a fekete-erdei hegylánc maga. A tetőpontja pedig

51 „...in Voice Land there is nothing to be seen, only something to be heard.” Uo., 247.

52 „Here everything seems to be in a dense fog. One can't see a thing. One can only prick up one's ears...” Uo., 263.

53 Uo., 254.

54 Uo., 259.

55 Uo., 260–262.

56 Uo., 267.

57 „This indirect, non-discursive communication style, using the technique of storytelling, allows us to see how he treated his young listeners as equal partners in communication akin to adults.” J. Kang: i. m., 79.

olyan, mint egy hegycsúcs, melyről mindkét oldalra le tudunk nézni: mind a rossz, mind a jó végkimenetel felé.”⁵⁸

A műsor végül egy költőinek is tekinthető kérdéssel zárul: „Akkor ez egy ifjúsági óra volt?”⁵⁹ Kang szerint „nem véletlen, hogy [Benjamin] gyermekműsorokhoz írt rádiójátékai számos kérdést és viccet tartalmaznak. Míg a kérdések célja, hogy a fiatal közönséget aktív részvételre sarkallják, addig a viccek feloldják a gyerekek feszült figyelmét.”⁶⁰ Kiemelkedő gyermekpszichológiai érzéket sejtet, hogy Benjamin egy – természetéből adódóan közvetettségre épülő – médiumon keresztül ilyen közvetlenséggel szólította meg a fiatal hallgatóságot. Ennek eredményeként Benjamin eleget tett a saját maga által támasztott elvárásoknak, miszerint a valódi rádiójáték „technikája kevésbé hasonlít információközvetítésre, mintsem inkább a közönség képzeletének serkentésére.”⁶¹ Valószínűleg ő maga is tudta, hogy felnőtt értelmiségiként aligha szólhat teljes elfogulatlansággal a fiatalkori fantáziálásról és gondtalanságról. Ennek ismeretében vethette papírra azt a gondolatát is, hogy „a képzelet közege a tiszta szín, a játékba merült gyerek felhőhona, nem azonos az építkező művészek szigorú kánonával.”⁶² Ennek őszinte beismerése azonban biztosíthatja az olvasót afelől, hogy a rádiójátékok szerzője legfőbb céljának tekinti a kettő közötti válaszfal lerombolását és a két gondolkodásmód – többek közt a hauffi hagyatékkal is jellemezhető – konszenzusának kialakítását. Kang hangsúlyozza, hogy „Benjamin rádióműsorai magukban foglalják alkotójuk azon törekvését, hogy történeteken keresztül hozza létre a gyerekek esztétikai elköteleződése számára a médiatér egy sajátos formáját”⁶³ – és erre egy jó mesélő csakis a megfelelő eszköz és forrásanyag révén lehet képes. Benjaminsnak egyszerre nyílt lehetősége a Hauff-féle alkotók munkásságából meríteni, valamint e folyamat eredményét rádión keresztül még annak – és a magaskultúra egyéb képviselőinek – propagandaeszközzé való lesüllyedése, majd kiszorítása előtt

- 58 „This story is like a mountain, like the Black Forest range itself, and its climax is like a peak from which one can look down to either side: to the bad outcome or the good.” W. Benjamin – E. Schoen: i. m., 267.
- 59 „Was that a Youth Hour?” Uo., 267.
- 60 „It is no coincidence that his radio plays for children’s programmes comprise a number of questions and jokes. While questions intend to invite young audiences’ active participation, jokes unwind their strung attention.” J. Kang: i. m., 79.
- 61 „Benjamin’s technique is less akin to the transmission of information than to the stimulation of the audience’s imagination.” Uo., 80.
- 62 W. Benjamin: Kitekintés a gyerekkönyvbe. Id. kiad., 537.
- 63 „Benjamin’s radio programmes involve his endeavour to engender a unique form of media space for children’s aesthetic engagement through story.” J. Kang: i. m., 77.

közölni. E tevékenység kulturális jelentőségének meghatározása azonban már az utókor feladata.

Benjamin rádiójátékainak kimagasló fontosságára hívva fel a figyelmet Zipes megjegyzi, hogy bizonyos szempontból a filozófus „szolgáltatta a gyermekszínházzal való kísérletezés alapjait”.⁶⁴ Ebben pedig a rádió által nyújtott lehetőségek kihasználása mellett minden bizonnyal alapvető szerepet játszott Benjamin mesékhez és elbeszéléshez való viszonyulása. Ő maga emeli ki, hogy „a mesemondó a hallomásból átvettet is a legsajátjabbjaként illeszti meséjébe”⁶⁵ – rádiós munkái révén pedig önmagát is hatékonyan helyezte bele ebbe a szerepbe. Ancsel szerint „a mesemondás, az elbeszélés apológiája [...] egy társadalmi-közösségi kommunikáció dicsérete, kísérlet az eltűnő megmentésére, de nem a művészet felett mondott gyászbeszéd”.⁶⁶ Benjaminsnak pedig sikerült bizonyítania, hogy a mesét megmentő, szükséges technikai megújulás lehetősége az újabb és újabb médiumok formájában igenis fennáll. Mivel „nem különül el az élettől a mesemondás és mesehallgatás”,⁶⁷ az efféle történetekben megfogalmazott, állandósult és általánosan érvényes tanulságok felidézhetők – még ha formabontó új köntösben érkeznek is. A rendelkezésre álló szellemi és technikai eszközök észszerű, józan belátás szerint való használata pedig minden esetben a mesemondón múlik. A filozófus saját szavaival megfogalmazva: „A mesemondó az az ember, aki élete gyertyáját meséinek gyengéd lángjával teljesen el tudja fogyasztani. Ez a világosság árasztja azt a hasonlíthatatlan hangulatot, amely éppúgy körülengi Leszkovot, mint Hauffot, s [Edgar Allan] Poe-t éppúgy, mint [Robert Louis] Stevensont”⁶⁸ – és, még ha csupán rádiójátékait vesszük is tüzetesebben górcső alá, magát Walter Benjamins is.

64 „...provided the basis for experiments in children’s theater.” J. Zipes: i. m., 2. A színház mint játéktér Benjamin-féle elméletének rövid összefoglalásához lásd J. Kang: i. m., 92–97.

65 W. Benjamin: A mesemondó. Id. kiad., 126.

66 Ancsel É.: i. m., 83.

67 Uo., 82.

68 W. Benjamin: A mesemondó. Id. kiad., 126.