

Martins Mitelmeiers, Dr.phil., Berlīnes Brīvā universitāte (Vācija)

ASJA LĀCIS NEAPOLĒ. KĀ PORAINĪBAS KONCEPTS IETEKMĒJA VALTERA BENJAMINA UN TEODORA V. ADORNO TEKSTU STILU

1924. gada septembrī kāds jauneklis, kas apgūst kompozīcijas mākslu, interesējas par filozofiju un labi pārzina to, dodas ceļojumā uz Neapoles līci. Viņa vārds ir Teodors Vīzengrunds-Adorno (*Theodor Wiesengrund-Adorno*). Viņš ceļo kopā ar savu draugu Zigfrīdu Krakaueru (*Siegfried Kracauer*), kurš tajā laikā strādā avīzē “*Frankfurter Zeitung*”. Neapolē viņi tiksies ar Valteru Benjaminu (*Walter Benjamin*), pret kuru Adorno izturas ar cieņpilnu apbrīnu. Lai sagatavotos šim notikumam, pa ceļam abi draugi lasa nelielu, Benjaminā sarakstītu tekstu “Neapole”, kuru Krakauers ir publicējis savas avīzes pirmajā lappusē. Taču Benjamins nav vienīgais šā teksta autors, tas ir fakts, par kuru Adorno nevar tikt skaidrībā. “Benjamina aperējums par Neapoli ir kaut kas sevišķs, Borharts (*Borchardt*) nevarētu uzrakstīt labāk, bet kas ir Asja Lācis? Teodora Deiblera (*Theodor Däubler*) māsa vai kabalas tradīcijā Benjaminā šizofrēnijas radīta lāga dvēsele?” [Adorno, Kracauer 2008:111]. Arī vēlāk Adorno pilnīgi noliegs Asjas Lācis līdzautorību [Adorno 1966:174], Benjaminā rakstos, kuriem viņš bija līdzizdevējs, ir svītrots Benjaminā veltījums Asjai Lācis grāmatā “Vienvirziena iela” (“*Einbahnstraße*”), kā arī viņas kā līdzautorē vārds pie teksta “Neapole” [Brenner 1971:133]. Par spīti šim noliegumam, es vēlētos parādīt, cik ļoti Asja Lācis kā “Neapoles” līdzautore ir ietekmējusi nozīmīgos Benjaminā un Adorno tekstus.

Teiksts “Neapole” ir blīvs, Neapoles ikdienas bieži vien visai dīvaino parādību atmosfēru attēlojošs apraksts – pirmajā mirklī šķiet, ka Benjamins šajā tekstā it kā atpūšas no sava teorētiski sarežģītā habilitācijas darba par baroka laikmeta traģēdiju. Taču, ieskatoties uzmanīgāk, atklājas teorētiskais koncepts, kas caurvij visu tekstu. Tā dēvētā porainība kalpo Neapoles haotiskās daudzveidības raksturojumam, te nav nekā noteikta, viss var sajaukties improvizētos un pārsteidzošos pavērsienos, kritušais priesteris atkal drīkst dot svētību, svētku dienas iejūk starp parastajām nedēļas dienām, privātā un sabiedriskā dzīve samudžinās kopā. “Te izvairās no noteiktības un pabeigtības. Neviena situācija neizskatās tāda, kāda tā ir un kādai

tai būtu jābūt vienmēr, neviens nesaka *tikai tā un ne citādi*” [Benjamin/Lacis 1925:309]. Tas, ka nekas nevar palikt tāds, kāds tas ir, noved pie milzīga “piesātināšanās procesa (...)” [Benjamin/Lacis 1925:316], tas, ka kaut kā pietrūkst, garantē pilnību. “Porainība ir šīs dzīves arvien no jauna atklājams likums” [Benjamin, Lacis 1925:311], un Lācis un Benjamin izpēta šo likumu līdz vissīkākajai detaļai, piemēram, raksturojot ar ledu atvēsinātās aromatizētās sulas kā novadējušās: detaļām bagātā aina tiek vēl papildināta arī ar garšas niansi.

Taču porainības koncepta izcelsme ir saistīta ar kaut ko pilnīgi reālu. Tas ir *tufs*, pavisam īpašs Neapolē izmantots būvmateriāls. Vulkāna izvirduma laikā gaisā tiek izsviesta magma, kas atdziestot sacietē par vulkānisku iezi. Ūdens tvaiki un citas gāzes izdalās un atstāj akmenī dobumus, padarot to porainu. Porainības dēļ tufs ir vieglāks par citām vielām, un tam piemīt labākas izolācijas īpašības. Tā kā tas ir samērā mīksts, to viegli var izrakt un tam kā būvmateriālam piešķirt vēlamu formu.

Caurumainība ir būvmateriāla īpašība, bet tā pāriet uz visu, kas tiek pasākts ar šo būvmateriālu. Lācis un Benjamin šo pāreju no dabiskas formas uz kultūru paveic maksimālā ātrumā: “Tikpat poraina kā šis akmens ir arhitektūra” [Benjamin, Lacis 1925:309], rakstīts esejā “Neapole”. Taču tas vēl nav viss. Porainība tiek attiecināta arī uz šajās celtnēs notiekošo sociālo dzīvi: “Būves un darbošanās pagalmos, arkādēs un kāpnēs pāriet cita citā. Visur tiek saglabāta brīva telpa, kas var kļūt par jaunu neparedzētu konstelāciju arēnu” [Lacis 1925:309].

Caurumainība ir ārkārtīgi lipīga. Kā dabā novērojama īpašība, tā no arhitektūras pāriet uz visām Benjaminā un Asjas Lācis novērotajām ikdienas parādībām, jebkurā Neapoli aprakstošajā ainā izpaužas porainības princips.

Bet kurš atklāja porainību? Vai Lācis bija tikai Benjaminā pavadone tā teoretisko pētījumu laikā, kā to būtu apgalvojis Adorno? Vai arī šo jēdzienu radījis Asja Lācis, kā viņa stāsta savās atmiņās? Es uzskatu, ka daudzas norādes liecina par to, ka par šo *atrādumu* jāpateicas divu dažādu domāšanas tradīciju un domāšanas iespēju ideālai saskarsmei.

Nodarbojoties ar baroka laikmeta traģēdijām, Benjaminu interesē viscaur teatrālais. Taču tad runa ir par *istu* teātri, turklāt vēl sen aizgājušā pagātnē. Ārkārtīgi pievilcīga viņam varētu šķist teatrālisma kā sociālas struktūras atklāsme vistuvākajā apkārtnē. Lai īstenotu šo mērķi, Asja Lācis, būdama praktiķe, ir ideāla acu atdarītāja.

Teātris, no kura Lācis ir mācījusies, bija revolucionārs teātris. No elitāra mākslas notikuma viņa teātri atkal grib padarīt par pašsaprotamu, sabiedriski nozīmīgu un aktuālu izteiksmes formu. Izmantot pilsētu par skatuvi Asjai Lācis jau ir ierasta lieta, Rīgā viņa ir uzvedusi vēsturisku rēviju, kurā cīņa starp valdnieku un apspiestajiem attēlota kā “liels aktieru un citu dalībnieku gājiens cauri visai pilsētai” [Lacis 1971:33].

Taču Oktobra revolūcija Krievijas teātrī bija ieviesusi ne tikai revolucionāru saturu, bet arī revolucionāru tēlojuma veidu. Meierholds (*Meyerhold*), viens no Krievijas revolucionārā teātra avangarda nozīmīgākajiem protagonistiem, kurš 20. gados bija visvairāk ietekmējis Asju Lācis, daudzējādā ziņā nostājās pret naturālistisku teātri. “Aktierim esot jābūt – kā tas bijis tautai tuva teātra ziedu laikos – spēlmanim, mīmam, klaunam, dziedātājam, dejojotājam, akrobātam vienā personā, tas nedrīkstot atzīt, ka starp skatuvi un skatītājiem eksistē maģiskā *ceturtā siena*, viņam esot jāvelta mazāk uzmanības kāda tēla psiholoģiskajai interpretācijai, bet gan jāattīsta savi fiziskie tēlošanas dotumi” [Hoffmann, Wardetzky 1972:37], tā tiek raksturots Meierholda izvirzīto prasību katalogs. Lācis savās atmiņās izceļ kādu Meierholda darba aspektu, kas attiecas uz inovatīvu pieeju visam aktieru ansamblim. Viņa raksta: “Bez tam viņš savā studijā pasniedza skatuves kustības nodarbības. Tā nebija nejaušība – viņš meklēja veidu, kā domas vislabāk parādīt *telpiski*. Tie bija pirmie praktiskie mēģinājumi ceļā uz vēlāk ievēribu guvušo skatuves iekārtojuma teoriju” [Lācis 1971:13]. Pats Meierholds raksta: “Žesti, pozas, skatieni, klusēšana nosaka *patiesās* attiecības starp cilvēkiem. Vārdi jau visu nepasaka. Tātad uz skatuves ir nepieciešama *kustību struktūra*” [Meyerhold 1979:129].

Lugas “Augstsirdīgais ragnesis” iestudējumā Meierholds šo struktūru pārbauda praksē. Uz skatuves, uz kuras nav nekādu dekorāciju, atrodas spēles virsmu konstrukcija, *spēles mašīna, darbgalds*, ar ko *ražot* aktieriem: “*Augstmaņa* konstrukcija ar tās dažādajiem līmeņiem, slīpām virsmām (slīdnēm), trepēm, virpuļdurvīm un rotējošiem riteņiem tika uzskatīta par spilgtu *tīnās* konstrukcijas paraugu” [Bochow 2010:77] – tas patiešām bija spēles laukums, kas ļāva izspēlēt iepriekš neparedzētas situācijas. Kādā no šā inscenējuma fotogrāfijām uz *spēles mašīnas* redzami visi aktieri [Bochow 2010:166], tā uzskatāmi izskaidro skatuves iekārtojuma teoriju: divpadsmit aktieri aplī izvietojušies uz tāpat aplī būvētas scenogrāfiskas konstrukcijas. “Kad atgriezīšos mājās, likšu uzbūvēt dekorācijas ar neskaitāmiem spēles laukumiem” [Lācis 1971:50], raksta Lācis pēc Neapoles namu poraino sienu atklāšanas. Šie divpadsmit aktieri kopīgi veido tādu spēles laukumu – viņi ielenkuši caurumu, ko rada paši ar savu izkārtojumu.

Šāda izkārtojuma potenciālu, šādu “attiecību struktūru” [Benjamin 1977:112] Benjamins bija pētījis jau agrāk – pirms 1924. gada – Helderlīna (*Hölderlin*) lirikā, kam ar Neapolē valdošo haosu šķietami nav nekā kopīga. Pēc Benjamin domām, šā autora dzejas tehnika ļauj brīvā asociācijā sakārtot nesavienojamas lietas: “Tā, ka šeit, ap dzejoļa vidu, cilvēki, debesu būtnes un firsti, it kā zaudējot savu iepriekšējo statusu, ir nolikti cits citam blakus” [Benjamin 1977:112].

Ar šo tēlu atšķirīgā statusa zaudēšanu pirmoreiz rodas nojausma par porainības strukturālajām priekšrocībām, par revolucionāro tehniku, ko tā spēj izveidot. Materiāla izraušana no konteksta hierarhiski iekārtotā pasaulē nozīmē arī

hierarhijas likvidēšanu. Noliekot visus tēlus vienā rindā, Helderlīns tos nonivelē. Šo kopsakara atcelšanas, porainības revolucionāro aspektu nu Benjamins izmanto, arī sacerot savus tekstus. Ideja par no konteksta izrauta materiāla konstelāciju, kļūst par tehniku, ko var izmantot ne tikai teātrī, bet arī rakstot.

Teksta “Neapole” saturs – pilsētai raksturīgā porainības struktūra – kļūst par tā formu. *Neparedzētā konstelācija* tiek veidota no porainām, ārpus konteksta esošām lietām. Ja šīs lietas grib sakārtot kā tiešām līdzvērtīgas, tad iespējama ir tikai apļveida struktūra, kurā visi elementi atrodas vienādā attālumā no vidus. Šādā konstelācijā porainās lietas izkārtotas ap vienu porainu lietu kā to tukšo centru. Tieši šādu struktūru Benjamins un Lācis mēģina stilistiski realizēt savā Neapoles tekstā. Tāpat kā Meierholda uzvedumā ir tikai ansamblis, nav ne priekšplāna, ne fona, nav nevienas zvaigznes, ne galvenās lomas, tā šādā esejā nav īstas kauzālas argumentācijas, te nemijas tēzes un izklāsts, nav tādu hierarhiski sakārtotu teksta daļu kā ievads, kopsavilkums vai tamlīdzīgi. Materiāls drīzāk tiek vienkārši savirknēts, viss ir vienādi svarīgs, visam ir vienlīdz nozīmīga daļa kopējā veselumā, kam nav cita satvara, citas skatuves, kā tikai tā, ko tas pats rada. Beigās nav nekādas morāles, ne kopsavilkuma, ko varētu veidot par aprakstītajiem vērojumiem. Autori ir tikai it kā apgriezušies sev apkārt un iespējami uzmanīgi apskatījuši šīs panorāmas atsevišķos pieturas punktus.

Benjamins un Lācis saturu, kam raksturīga porainība, padara par sava teksta struktūras veidošanas principu. Neapoles raibā rosība kļūst par viņu tekstveides stilistisko ideālu. Sastopoties teātrim un poēzijai, forma piemērojas saturam. Viens no Benjamin apcerējumu lielās pievilcības aspektiem – nesistemātiskums, stila atvērtība, kas paver arī maksimālas iespējas interpretācijai, – radies, iedvesmojoties no kopīgi ar Asju Lācis Neapolē atklātā porainā ieža.

Līdz ar konstelācijas jēdziena ieviešanu teksta porainā struktūra kļūst ambiciozāka. Tā vairs nesamierinās tikai ar stila principa lomu. Grāmatas par traģēdijām “Epistemoloģiskajā priekšvārdā”, ar kuru Benjamins nopūlas tieši tajā laikā, kad iepazīstas ar Asju Lācis, viņš izklāsta veidu izvira par dziļas izziņas, proti, attiecīgā pētāmā priekšmeta patiesīguma, būtisku momentu: “Jo idejas neatklājas pašas par sevi, bet gan vienīgi tad, ja konkrēti elementi tiek sakārtoti jēdzienā” [Benjamin 1928:214].

Agrāk sarakstītā priekšvārda versijā, mēģinot tuvoties šai filozofisku skaidrojumu izklāsta formai, Benjamins traucas no vienas metaforas pie citas: vispirms šis izkārtojums ir mozaīka, tad – Sīnaja kalnu klājošie akmeņi, pēc tam Benjamins šim nolūkam izmanto mātes tēlu, strauju virpuli vai sauli [Benjamin 1928:934]. Izšķirošais salīdzinājums tiek iekļauts tikai vēlāk sarakstītajā versijā: “Idejas ir mūžīgas konstelācijas un, uztverot elementus kā punktus šāda veida konstelācijās, fenomenī vienlaicīgi tiek sadalīti un arī saglabāti” [Benjamin 1928:215].

Šādā veidā Neapoles ikdienas ainas kā paštēla teorētiskais apstiprinājums jau iekļūst grāmatas par traģēdijām “Epistemoloģiskajā priekšvārdā”. Konstelācijā Benjamins ir atradis jauna veida interpretācijas tehniku un tūliņ to izmantojis kā paradigmu aktuālajā pētījumā. Patiesība par baroka laikmeta traģēdiju neizriet no secīgi izklāstītiem argumentiem par noteiktiem elementiem, bet gan no vienlaicīgas arī pilnīgi neviendabīgu elementu konstelācijas. “Ne jau nobeiguma *pozīcija* viena pati, bet gan to visu kopējais *zvaigznājs* noved traģēdijas alegorijas *ideju* līdz *priekšstatam*, kurš nav *fiksēts* vienā secinājumā formulējošā teikumā” [Menninghaus 1995:97], tā Vinfrīds Menninghaus.

Šādi veidota teorētiska darba struktūra nav plūstoša. Grāmata par traģēdijām esot “būvēta tā, ka katra no cieši savērtajām un pašas ietvaros nepārtrauktajām sadaļām it kā ievēl elpu un sākas atkal no jauna, nevis pēc caurviju domu gājiena shēmas ieplūst nākamajā. Šis literārās kompozīcijas princips nepretendē ne uz ko mazāku, kā Benjamina priekšstata par patiesību iemiesošanu” [Adorno 1955:571], retrospektīvi raksta Adorno. Porainības atvērtā struktūra, kas esejā par Neapoli padarīja iespējamu apraksta blīvumu, tagad kā konstelācija tiek izmantota arī tīri teorētiska teksta veidošanā.

Porainība kļūst arī par Adorno teorētisko tekstu stila pazīmi. Divus mēnešus pēc atgriešanās no Neapoles viņš raksta eseju par sava kompozīcijas skolotāja Albana Berga operas “Voceks” (“*Wozzeck*”) pasaules pirmizrādi, kas iezīmē Adorno kā rakstnieka attīstības sākumu, jo Bergs uzskatīja: “Viņš īstenībā ir pirmais, ar kuru es esmu visai apmierināts, un noteikti pirmais, kurš samērā tīri pauž manu jauno stila ideālu.” [Adorno, Berg 1997:43]. Adorno uzskata, ka viņš savu rakstu par Bergu ir uzrakstījis tā, kā Bergs komponē. “Mans slepenais nodoms bija, rakstot eseju, ar valodu rīkoties tieši tāpat, kā Jūs to darāt, komponējot, piemēram, kvartetu.” [Adorno, Berg 1997:44].

Tā ir tieši tāda pati priekšmeta un analīzes formas atbilstība, kāda jau bija vērojama Asjas Lācis un Benjamina apcerējumā par Neapoli. Tajā tika mēģināts redzamo porainību attēlot porainā formā. Adorno cenšas panākt tādu pašu atbilstību – turklāt aprakstāmais priekšmets ir strukturāli identisks. Adorno nelieto šo vārdu, taču apraksta kvarteta kompozicionālo struktūru kā porainu. “Neviena situācija neizskatās tāda, kāda tā ir un kādai tai būtu jābūt vienmēr, neviens nesaka *tikai tā un ne citādi*”, bija rakstīts tekstā par Neapoli. Komponēšanas veids, kas atbilst viņa intelektuālajai pārliecībai, Adorno raksturojumā tieši tāpat likvidē jebkuru identitāti, jebkuru sevis saglabāšanu: “Kvartetā, tā otrajā daļā jau nu noteikti, nav vairs *tēmu* agrākajā statistiskajā izpratnē. Pastāvīgas izmaiņas skar katru izveidojušos tēlu, padara to atvērtu attiecībā pret to, kas bijis iepriekš, un to, kas sekos, paturot to nepārtrauktu variantu plūsmā” [Adorno 1968:393]. Poraino mūzikas ainu sakārtojums, tāpat kā esejā par Neapoli, veido apļveida struktūru. Šis apcerējums, “pretēji agrākajiem, neesot plānots kā *ārēji redzamas sakarības* (..),

bet gan (mērojams) ar domas virzības nepārtrauktību, izvirzīto mērķu – iedomātu – vienlaicīgu īstenošanu un faktisku līdzvērtīgumu” [Adorno, Berg 1997:43], tā Adorno pārfrāzē konstelācijas struktūras ideālu, kas vēlāk viņa rakstos tiks bieži izmantots. Esejā par Helderlīnu “*Parataxis*”, ko viņš sarakstis 60. gados, Adorno tieši atsauksies uz Benjamina formulēto tēlu sakārtojumu vienā rindā un, starp citu, arī aizstāvēs saliktu sakārtotu teikumu pretnostatījumu “pakārtojošās sintakses loģiskajai (..) hierarhijai” [Adorno 1964:471]. Savā programmatiskajā esejā par eseju viņš šo struktūru izmanto teksta stila veidošanai. Noteicošais esejā ir tas, ka “visi objekti atrodas zināmā mērā vienlīdz tuvu centram” [Adorno 1958:28]: “Tajā pāreja uz citu objektu izspiež viena līmeņa elementu sasaisti par labu tādu elementu savstarpējai sasaistei, kura diskursīvajā loģikā nav iespējama” [Adorno 1958:31]. Un, pat vēl strādājot pie nepabeigtās “Estētikas teorijas”, šādu līdzās nostatīšanu Adorno izvirza par ieteikumu pašam sev: “Grāmata jāsaraksta it kā koncentriski vienlīdzīgās, paralēli sakārtotās daļās, kas izvietotas ap viduspunktu, kuru tās izveido ar savu konstelāciju” [Adorno 1970:541]. Lai kā viņš arī to apstrīdētu, Asjas Lācis porainības konceptu, ko radīt iedvesmoja darbs teātrī, Adorno pārvērta par savu tekstu struktūras principu. Revolucionāras prakses iepludināšana domāšanas un rakstības stilā piešķir viņa tekstiem raksturīgo divdabību, kas sastāv no dumpīgas enerģijas un meditatīvas riņķošanas pašam sevī.

Tulkojusi Mudīte Smiltēna, *Dr. philol.*

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (1955). Einleitung zu Benjamins ‘Schriften’. In: *Adorno, Theodor W. Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. a. Bd. 11, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970–1986. S. 567–582.
- Adorno, Theodor W. Der Essay als Form. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, 1958. S. 9–33.
- Adorno, Theodor W. Parataxis. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, 1964. S. 447–491.
- Adorno, Theodor W. Erinnerungen. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 20, 1966. S. 173–178.
- Adorno, Theodor W. Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, 1968. S. 321–494.
- Adorno, Theodor W. Ästhetische Theorie. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, 1970.
- Adorno, Theodor W. *Berg, Alban, Briefwechsel 1925–1935*, hg. von Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

- Adorno, Theodor W., Kracauer, Siegfried. *Der Riß der Welt geht auch durch mich. Briefwechsel 1923–1966*, hg. von Wolfgang Schopf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- Benjamin, Walter, Lacis, Asja. (1925). Neapel. In: *Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Bd. IV, 1972. S. 307–316.
- Benjamin, Walter. Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 1928. S. 203–430.
- Benjamin, Walter. Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1977. S. 105–126.
- Bochow, Jörg. *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*. Berlin: Alexander, 2010.
- Brenner, Hildegard. Nachwort. In: Lacis, Asja. *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, hg. von Hildegard Brenner. München: Rogner & Bernhard, 1971. S. 133–136.
- Hoffmann, Ludwig, Wardetzky, Dieter (Hg.). *Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters*. Frankfurt am Main: Röderberg, 1972.
- Lacis, Asja. *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, hg. von Hildegard Brenner. München: Rogner & Bernhard, 1971.
- Menninghaus, Winfried. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Meyerhold, Wsewolod. Zur Geschichte und Technik des Theaters. In: *Meyerhold, Wsewolod. Schriften*, Bd.1, Berlin: Henschel, 1979. S. 97–136.

ASJA LĀCIS IN NAPLES: HOW THE CONCEPT OF POROSITY INFLUENCED BENJAMIN AND ADORNO'S STYLE OF PHILOSOPHICAL WRITING

Abstract

In 1924 Asja Lacis and Walter Benjamin meet in Capri and write together the short text “Naples” which got famous for its way of pictorial thinking and marks Benjamin’s turn towards the phenomena and politics of actual everyday life. But there is much more. In “Naples”, the authors use the porosity they find in the building material and the social happenings in Naples as a concept of thinking and a new, alternative structure of philosophical writing. I want to show how “Porosity” becomes the nucleus of the concept of constellation, one of the most important notions in the work of Benjamin and, influenced by him, Adorno.

Keywords: *Asja Lacis; Walter Benjamin; Theodor W. Adorno; porosity; Naples.*