

I

Baudelaire azzal az olvasóréteggel számol, amely a lírai lektúrtól idegenkedik. A *romlás virágai* verseskötet bevezető költeménye ehhez az olvasóréteghez fordul. Koncentráció készségével s akaraterejével nem sokra megy az ilyen olvasó; mindenféle versnél előbbre helyezi az érzéki gyönyöröket; nem idegen számára az a spleen, amely még csak tovább lohasztja a befogadókészséget és az érdeklődést. Meghökkenítő egy olyan lírikus, aki az ilyen olvasóra épít: éppen a leghálátlanabbra. A magyarázat mégis kézenfekvő: Baudelaire egyszerűen azt kívánta, hogy megértsék, a hozzá hasonlóak számára írta verseit. Olvasóját az említett bevezető költemény végén így aposztrofálja: – „Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!” („Én álszent olvasóm, – képmásom, – bús fivérem!”)* A tényállás még világosabb, ha kissé átfogalmazva azt mondjuk, hogy: Baudelaire írt egy könyvet, amely közvetlen közönségsikerrel előreláthatólag nemigen biztatott. Az olvasónak arra a típusára számított, amelyet bevezető költeményében jellemez. És később kiderül, hogy jól számított. Az utókor meghozza számára azt az olvasótáborot, amelyre ő eleve berendezkedett. Őt igazolta az idő:

* Tóth Árpád fordítása.

a lírai vers befogadásához csakugyan nem kedvezők többé a feltételek. Legalábbis háromféle bizonyíték kínálkozik e tény alátámasztására. Az egyik az, hogy ma már a lírikusnak, csak azért, mert költő, önmagában semmi értéke nincs. Nem „a dalnok” többé, mint ahogyan az volt még Lamartine; a mai lírikus pusztán egy zsánerhez csatlakozik. (Verlaine e specializálódást kézzelfoghatóvá teszi; Rimbaud már ezoterikusabb: a közönséget ex officio tartja távol művétől.) A második bizonyító tény az, hogy Baudelaire után a lírai költészetnek nincs többé közönségikere. (Egy-egy megjelent Hugo-vers még óriási visszhangra lelt, Németországban pedig a *Dalok könyve* jelzi a határvonalat.) A harmadik bizonyíték az a körülmény, hogy ma már az olvasó az olyan lírai költészettel szemben is türelmetlen, amelyet pedig azelőtt elfogadott. Ezt a „mát”, azaz az itt szóban forgó időszakaszt, körülbelül a múlt század közepétől számíthatjuk. A *romlás virágai* híre ugyanezen periódusban állandóan növekszik. E legkelletlenebb olvasórétegre építő, s kezdetben csakugyan nem sok tetszéssel találkozó kötet klasszikussá és az egyik legtöbbször kiadott művé vált az évtizedek során.

Ha a feltételek ma már csakugyan kedvezőtlenek a líra befogadására, ebből logikusan következik, hogy e lírai költészetnek a közönség tapasztalatával csak kivételesen van kontaktusa. Ez a helyzet pedig azért állt elő, mert maga a tapasztalás módja alakult át strukturálisan. Mindez talán el is fogadható, de annál zavartabban fogjuk tudakolni, hogy miben is áll tulajdonképpen ez a strukturális átalakulás. Az ilyen kérdésfeltevéseknél általában a filozófiát szokta segítségül hívni az ember, s itt sajátos tényekre bukkan. A múlt század végétől kezdve ugyanis többször tesz rá kísérletet a filozófia, hogy – a civilizált ember denaturált, normalizált tudatában

lerakódottal szemben – megragadja az „igazi” tapasztalatot. Általában az életfilozófia fogalma alá szokták sorolni e törekvéseket, amelyeknek kiindulópontja érthető módon *nem* a társadalmi lét. Ehelyett a költészetre, többször a természetre, leginkább a mítikus korokra hivatkoznak. A sort Dilthey *Élmény és költészet* c. műve nyitja, és Klagesnak, valamint annak a Jungnak a műve zárja le, aki a fasizmusnak kötelezte el magát. Valóságos emlékműként magasodik az effajta irodalom fölé Bergson *Matière et mémoire*-ja (Anyag és emlékezet). Sokkal több köze van az egzakt kutatásokhoz, mint a többinek. Főként a biológiára épít. Címe arra utal, hogy a filozófiai tapasztalat szempontjából az emlékezőképesség struktúráját tekinti alapvetőnek. A tapasztalat tényleges tartalaja a hagyomány, és pedig mind a közösség, mind a magánélet vonatkozásában. Az egyénileg erősen rögzített emlékek sokkal kevésbé állnak össze tapasztalattá, mint azok az elmosódottak, amelyek gyakran az adatok tudatosítása nélkül halmozódtak fel az emlékezetben. Az emlékezőképesség történeti specifikálásának szándéka persze távol áll Bergsontól, aki éppen ellenkezőleg: sokszorosan visszautasítja a tapasztalatnak bármiféle történelmi meghatározottságát. Ezzel természetesen mindenekelőtt, sőt lényegileg, ama tapasztalatok történelmi megközelítésétől óvakodik, amelyekből – helyesebben: amelyek ellen – saját filozófiája keletkezett. Ez pedig nem más, mint a nagyipar korszakának barátságtalan légköre és sajátos káprázata. S aki e tapasztalat elől behunyja szemét, az elé másodlagosabb jellegében, a valóságosnak mintegy spontán másolataként tárul ugyanezen tapasztalat. A bergsoni filozófia e másolat részekre bontásának és megragadásának kísérlete. Ily módon arra a tapasztalatra utal áttételesen, amelynek alanya Baudelaire-nál álarc nélkül, az olvasó alakjában lépett a színre.

II

A *Matière et mémoire* a *durée*-ben, a tartamban fedezi fel a tapasztalat lényegét, mégpedig oly módon, hogy az olvasónak így kell szólnia: ilyen tapasztalat méltó alanya csakis a költő lehet. És valóban: költő volt, aki a bergsoni tapasztalatelmélet kipróbálására először vállalkozott. Proust műve, *Az eltűnt idő nyomában* kísérletnek tekinthető a Bergson tétélezte tapasztalat szintetikus úton történő előállítására modern feltételek között. Mert természetes megvalósulására egyre kevésbé lehet számítani. Proust egyébként művében nem tér ki e kérdés megvitatása elől. Sőt, a vitát még gazdagítja is egy újabb mozzanattal, amely bizonyos, Bergsonnal szembeni immanens kritikát foglal magában. Bergson ugyanis nem mulasztja el annak az antagonizmusnak a hangsúlyozását, amely a *vita activa*, és az emlékezetre támaszkodó, sajátos *vita contemplativa* között fennáll. Nála a dolog úgy fest, mintha az életfolyamat érzéki megjelenítése felé fordulás kizárólag szubjektív elhatározás kérdése volna. Proust a maga ellenvélményét már eleve fogalmi formába önti. A *mémoire pure*, a bergsoni tiszta emlékezet, nála *mémoire involontaire*-re lesz – olyan emlékezetté, amely nem akaratlagos. Proust ezt a nem akaratlagos emlékezetet nyomban szembeállítja az akaratlagossal, amely az értelem uralma alá tartozik. A nagy mű első lapjait szenteli az író annak a feladatnak, hogy e viszonyra fényt derítsen. A fogalmat bevezető elmélkedésben arról számol be Proust, milyen szegényes képet nyújtott emlékezete éveken át Combray városáról, holott gyermekkorának egy részét itt töltötte. Amíg a később is sokszor emlegetett *madeleine* – egy sütemény – íze e régi idők egy délután fel nem idézte benne, az író jóformán egy pusztán csak a figyelem felhívásaira válaszoló emlékezet korlátolt lehetőségeire volt

utalva. Ez volna a *mémoire volontaire*, az akaratlagos emlékezet, amelynek jellemzője, hogy azok az információk, amelyeket az elillant időről általa nyerünk, nem örökítik meg e múltat. „Így van ez múltunkkal is. Hiába próbáljuk felidézni, értelmünk minden erőfeszítése hasztalan.” Ezért Proust nem is habozik megállapítani, hogy az elmúlt „kívül esik az értelem területén és hatalmán, valami kézzelfogható tárgyba van rejtve (ennek a kézzelfogható tárgynak a bennünk keltett benyomásába), amiről még csak sejtelmünk sincs. Pusztán a véletlenül múlik, hogy ezt a tárgyat halálunk előtt megtaláljuk-e vagy sem.”*

Proust szerint tehát kizárólag a véletlen önkényén múlik, megragadhat-e vajon egy-egy képet a maga erejéből az egyén, hogy vajon hatalmába kerítheti-e önnön tapasztalatát. Ez a kilátástalanul magányos jelleg az embernek nem természetből adott, belső sajátossága. Csak akkor lép fel, amikor tapasztalatait nemigen tudja többé külső környezetéhez asszimilálni. Ilyen irányú lehetőségeinek lecsökkenését jól mutatja a sajtó. Ha ugyanis a sajtó arra törekedne, hogy információit az olvasó saját tapasztalatának egy részeként sajátítsa el, nem jutna sokra vele. Célja ezért éppen az ellenkező, és ezt el is éri. Az eseményeket ennek megfelelően oly módon határolja körül, hogy az olvasó tapasztalatától éppenséggel eltérőt produkáljon. Mind tördelésében, nyelvezetében, mind pedig alapjaiban (tehát: újdonságában, rövidségében, közérthetőségében, az egyes hírek egymással való összefüggéstelenségében) erre irányul a zsurnalisztikai információ. (Karl Kraus például nem győzi hangsúlyozni, hogy mennyire bénítólag hat az olvasó képzeletére a zsurnalisztika nyelv.) Az információnak ez az egyén tapasztalatával

* Gyergyai Albert fordítása.

szembeni elhatárolása továbbá még azt is megköveteli, hogy anyaga ne válhassék „hagyománnyá”. Az újságok nagy példányszámokban jelennek meg. Ily módon egyetlen olvasó sem tehet szert olyan tapasztalatra, amit saját elbeszéléseként adhatna tovább. – Történelmi verseny folyik a hírközlés különböző formái között. A régebbi relációknak az információval, az információnak a szenzációval való felváltása a tapasztalat fokozódó elszegényedését tükrözi. Ezek a formák, a maguk módján, mind elszakadnak az elbeszéléstől, a mesétől, amely pedig a legrégibb közlésformák egyike. Az információval szemben az elbeszélés nem pusztán magánvalóságában közli a történetet, hanem mintegy beágyazva az elbeszélő életébe, hogy az elbeszélést tapasztalataként adja tovább hallgatójának. Ezért viseli magán elbeszélőjének kézjegyét, miként a fazekasét a cserépedény.

A prousti mű nyolc vaskos kötete eléggé fogalmat ad arról, hogy modern korunkban miféle manőverek árán lehetett csak az elbeszélő figuráját újra életre kelteni. Proust nagyszerű következetességgel vállalja ezt a feladatot. Mégpedig kezdettől elemi témakörrel: egy, saját gyermekkoráról szóló beszámoló célját tűzi maga elé. S hogy már ennek a feladatnak nehézségét is mennyire átlátta, az éppen abból látható, hogy megoldhatóságát a véletlen függvényévé teszi. Ebben az összefüggésben bontakoztatja ki a *mémoire involontaire* fogalmát. Ez a fogalom nagyon is magán viseli születési körülményeinek jegyeit: jól látszik, hogy a minden oldalról elszigetelt magánygyén leltárából került elő. A szó valódi értelmében vett tapasztalatról csak ott beszélhetünk, ahol az egyéni múlt bizonyos tartalmai a közösségihez kapcsolódva rögződnek meg az emlékezetben. A különböző kultuszoknak, ünnepeikkel és szertartásaikkal újra és újra jelentős szerep jut az emlékezet e két anyagának összeolvasztásában, és ép-

pen ez az, amire Proustnál még csak gondolni sem lehet. E kultuszok kifejezetten provokálták a visszaemlékezést egy-egy meghatározott időpontra, amelynek azután egy életen át fogódzói maradtak. Az akaratlagos és nem akaratlagos visszaemlékezés ily módon elveszti egymással szembeni kizárólagosságát.

III

Ha tartalmasabban kívánjuk meghatározni azt, ami a bergsoni elmélet melléktermékeként a prousti *mémoire de l'intelligence*-ban, tehát az értelem emlékezetében megjelenik, Freudhoz kell fordulnunk. 1921-ben jelenik meg a *Jenseits des Lustprinzips* című esszé, amelyben Freud bizonyos kölcsönviszonyt tételez a – *mémoire involontaire* értelmében vett – emlékezet és a tudat között. A kölcsönviszony hipotetikus. Az alábbi megfontolások nem célozzák e hipotézis bizonyítását, hanem beérik azzal, hogy megpróbálják termékenyen alkalmazni olyan tények vonatkozásában, amelyek a freudi koncepciótól meglehetősen távol állanak. E koncepcióhoz közelebb álló tényekre a Freud-tanítványok nyilván hamarabb rábukkanának. Azok a fejtegetések, amelyekben Reik kibontakoztatja a maga emlékezet-teóriáját, részben az akaratlagos és nem akaratlagos emlékezet megkülönböztetésének prousti vonalát követik. „Az emlékezet (*Gedächtnis*) funkciója – mondja Reik – a benyomások megóvása. Az emlékezés (*Erinnerung*) viszont a benyomások szétrombolására törekszik. Az emlékezet lényegileg konzervatív, az emlékezés destruktív.” Az alapvető freudi tétel, amelyre e fejtegetések támaszkodnak, így hangzik: „A tudat egy emlékezés nyomán (*an der Stelle einer Erinnerungsspur*) keletkezik.” (Az emlékezés és emlékezet

fogalmának az itt tárgyalt összefüggésben lényeges jelentéskülönbsége nem mutatható ki Freud tanulmányában.) Az emlékezetet – Reik felfogása szerint – „ilyenformán bizonyos fajta különösség jellemzi, amennyiben – szemben a többi pszichikai rendszerrel – különböző elemein az izgalmi folyamatok nem hagynak tartós változásnyomot, hanem mintegy elillannak a tudatossá válás folyamatában.” E hipotézis alapformulája, „hogy egy emléknyom tudatosítása, illetve rögzítése ugyanazon rendszer számára egyszerre lehetetlen”. Az emlékfoszlányok „gyakran akkor a legtartósabbak és a legerősebbek, ha az őket kiváltó folyamat egyáltalában nem tudatosodik.” A prousti nyelvre lefordítva: a *mémoire involontaire* részévé csakis olyasmi válhat, amit nem kifejezve és nem tudatosan él meg az ember, ami nem válik a szubjektum élményévé. „Az emlékezet alapjául szolgáló tartós nyomok”, az izgalmi folyamatok felhalmozása Freud szerint „másfajta rendszerek” feladata, olyanoké, amelyeket a tudattól meg kell különböztetnünk. A tudat mint olyan, Freud szerint semmiféle emléknyomot nem rögzít, hanem más, jelentős funkciót teljesít helyett. Ingergátlásként kell fellépnie. „Az élő szervezet számára az ingergátlásnak csaknem fontosabb a szerepköre, mint az ingerületnek; az ingergátlás saját energiatartalékkal rendelkezik, s legfőbb feladata, hogy a benne felgyülemlett s különböző formákban működő energiát a közömbösítő, vagyis romboló külső, túlságosan is nagy energiák befolyásától megóvja.” E befolyásolás a sokk formájában fenyeget. Minél könnyebben regisztrálja a tudat a sokkot, annál kevésbé kell számolnunk traumatikus hatásával. A pszichoanalízis elmélete a traumatikus sokkok lényegét „a védőgátlások átszakításaként... értelmezi”. A megijedés – eszerint – „a félelmi készenlét hiányát jelenti”.

Freud vizsgálatainak alapjául egy, a baleseti neurózis

esetében tipikus álom szolgált, amely a neurózist előidéző katasztrófát reprodukálja. Az effajta álmok – mondja Freud – „a hiányzó ingergátlás pótlására törek-szenek, igyekeznek kifejleszteni azt a szorongást, amelynek hiánya egyenesen kiváltó oka volt a traumás neurózisnak”. Valami ilyesmire gondolhat Valéry is. S e koincidenziára annál is inkább érdemes felfigyelnünk, mivel Valéry azok közé tartozott, akik nagy érdeklődéssel viseltettek a pszichikai mechanizmusok modern lét-feltételek közti működése iránt. (Olyannyira, hogy ezt még költői tevékenységével is össze tudta hangolni, anélkül, hogy ezzel bármi csorbát ejtett volna annak lírai jellegén. Ezzel válik Baudelaire költészetének közvetlen örökösevé.) „A benyomások és érzéki észleletek – írja Valéry – magán- és magáértvalójukban tekintve, nemük szerint a meglepetéshez tartoznak; az ember elégtelenségéről tanúskodnak... Az emlékezet... elemi jelenség, és arra törekszik, hogy pótlólag biztosítsa számunkra az ingerület feldolgozásához az ingerület pillanatában hiányzó időt.” A sokk elviselését megkönnyíti az ingerkiküszöbölés tartós gyakorlata, amelynek – szükség esetén – részévé tehető az álom és az emlékezés is. Rendes körülmények között azonban – amiként Freud tételezi – e gyakorlat lebonyolítója az éber tudat; székhelye a homloki agykéreg egyik rétege, „mely az ingerületektől olyannyira átjárt”, hogy a legkedvezőbb körülményeket tudja teremteni ugyanezen ingerületekkel szemben. A sokk ily módon történő leblokkolása, a tudat uralma alá kényszerítése adná meg azután az őt kiváltó eseménynek a legpregnán-sabb értelemben vett élményjellegét. Ily módon (tehát a tudatos emlékezés közvetlen beiktatódása révén) sterilizálta az eseményt a költői tapasztalat számára.

Felvetődik a kérdés: hogyan lehet bármifajta líra alap-jává az a tapasztalatanyag, amelynek normája a sokkal-

mény? Az ilyen költészetnek oly módon kellene túlnyomó-részt a tudatra építenie, hogy előre kigondolt, tudatos terv alapján készítené el a költeményt. S pontosan ezt műveli Baudelaire. Ez az, ami elődei közül Poehoz, utódai közül megint csak Valéryhez fűzi őt. Proust és Valéry Baudelaire-ről szóló megjegyzései ilyen vonatkozásban szeren-csésen kiegészítik egymást. Proust tanulmányt írt Baudelaire-ről, s e tanulmány hatósugarát a regényében kifejtett gondolatok még tovább növelik. Valéry pedig a *Situation de Baudelaire* (A baudelaire-i szituáció) c. esszével *A romlás virágai* klasszikus bevezetőjét írta meg. „Baudelaire számára – mondja többek között – a következőképpen vetődhetett fel a probléma: nagy költővé lenni, de nem Lamartine-ná, nem Hugóvá és nem is Musset-vé. Nem állítom, hogy mindez Baudelaire-nál tudatos szándék volt, inkább talán állandó kényszerűség – igen, Baudelaire tulajdonképpen nem egyéb, mint e szándék maga. Baudelaire államrezonja ez.” Van valami riasztó abban, ha egy költő vonatkozásában államrezonról kell beszélnünk. Magában foglal bizonyos figyelemre méltó tartalmi mozzanatot – mégpedig az emancipálódást az élményektől. Baudelaire költői teljesítménye egy feladatnak engedelmeskedik. Minden egyes versével egy-egy szemc elött lebegő űrt kívánt betölteni. Művét – éppúgy, mint bárki másét – nemcsak nekünk kell történelmi meghatá-rozotttságában felfognunk, de így akarta és így fogta fel önmagát e mű maga is.

IV

Minél nagyobb rész jut egy-egy benyomásban a sokk mozzanatának, minél állandóbb a tudat ingergátló ör-szolgálat, s minél inkább megállja helyét e szolgálatban,

annál kevésbé válnak tapasztalatanyaggá a benyomások, tartalmuk annál inkább sorolható az élmény fogalma alá. A sokkelhárítás sajátos teljesítményét végső soron talán abban láthatjuk, hogy az eseményt, tartalma integritásának rovására, a tudatnak bizonyos, pontosan megfelelő időrekeszébe sorolja be. A reflexió csúcsteljesítménye volna ez. Az eseményt élménnyé alakítaná. Ha elmaradna, beállana ama derűs vagy (leggyakrabban) kedélytelen tónusú ijedség, amely Freud szerint a sokkelhárítás hiányát ismeri el. Ezt a jelenséget rendkívül éles képben rögzítette Baudelaire. Egy párbajról beszél, amelynek során a művész, mielőtt legyőznék, ijedtében felsikolt. Ez a párbaj maga az alkotás folyamata. Baudelaire tehát költészetének középpontjába állította a sokkelményt. Nagy jelentőségű, hogy személyében is tanúsítja ezt. Alátámasztja több kortárs nyilatkozata is. Baudelaire tudniillik nemcsak prédája az ijedségnek, hanem maga is felidézi azt. Excentrikus arcjátékáról Vallès tájékoztat; Pontmartin mint megszállottat ábrázolja egy Nargeot-tól származó arckép nyomán; Baudelaire metsző hangjáról – mely fel-felcsattant egy-egy vita során – Claudel szól hosszasan; Gautier ama „hatásszünetekről” beszél, melyeket oly igen kedvelt Baudelaire deklamálás közben; Nadar zaklatott járását írja le.

A pszichiátria ismer traumatofil típusokat. Baudelairenak gondja volt rá, hogy a sokkokat (bárhonnan jöjjenek is) – mind pszichikailag, mind fizikailag – saját személyiségéhez hangolja. A harc a sokkelhárítás képét tárja elénk. Barátjáról, Constantin Guysről írván, alakját olyankor idézi fel, amikor Párizs már álomba merült, „ő pedig ott áll asztala fölé görnyedve, s az előtte fekvő lapot ugyanolyan metsző tekintettel fürkészi, mint nappal a dolgokat maga körül; s *viaskodik* tollával, rajzvesszejével, ecsetjével; poharából a víz a padlatig freccsen, tollát elő-

szőr ingén próbálja meg; és hevesen veti rá magát a munkára, mintha attól félne, hogy megszöknek tőle a képek; harcol, bár egyedül van: önnön dőféseit védi ki”. Ilyen fantasztikus viaskodás közben ábrázolja Baudelaire önmagát is *A Nap* c. versében – amely az egész kötet egyetlen olyan darabja, ahol költői munkája közben lép elénk.

*Vén külváros során, ahol a leeresztett
zsálok mögött a kék sok megbújt titka reszket,
míg a vad Nap tüze dübét duplázva vág
várost és földeket, háztetőt s gabonát,
bolygok magányosan, vívódni furcsa tornán,
minden zúgban rimek esélyét szimatolván,
meg-megbotolva, mint járda kövén, a szón,
s régen megálmódott versekre bukkanón.*

Tóth Árpád fordítása

A sokkelményt a baudelaire-i faktura egyik meghatározó mozzanata. Gide szerint a kép és az eszme, a szó és a dolog közti közvetítő mozzanatok a baudelaire-i költői indulat tulajdonképpen hordozói. Rivière ama föld alatti lökésekre figyelmeztet, amelyek a baudelaire-i verset meg-rázkódtatják. Ilyenkor egy-egy szó mintha önmagába om-lana. Effajta roskatag szavakra mutat rá Rivière:

*S ki tudja, a sok új, álmomban-nőtt virágnak
E föld özönvízes televénye talán ad
Egyszer még éltető, misztikus nedveket.*

Vagy például:

Cybéle kedvteléssel szaporítja e zöldet

Tandori Dezső fordítása

Ide tartozik továbbá az a híres verskezdet is:
A szép cseléd, kitől féltettél egykor engem

Babits Mihály fordítása

E rejtett törvényszerűségeknek a verseken túlmutató érvényét kívánja bemutatni Baudelaire költői prózájával is, *A fájó Párizs* c. gyűjteményben. A kötet elé írt és a *Presse* főszerkesztőjének, Arsène Hussaye-nek címzett ajánlásában ezt mondja: „Ki az közülünk, aki, nagyra törő napjaiban nem álmodott egy ütem és rím nélkül muzsikáló, költői próza csodáiról, amely elég hajlékony és eléggé szaggatott, hogy hozzásimuljon a lélek lírai mozdulataihoz, a merengés hullámszásához, a tudat sokkjához?

Főképp a részvétel a nagyvárosok iszonyú forgatagában és keresztül-kasul szövődő, megszámlálhatatlan vonatkozásuk szüli ezt a zaklató ábrándot.”*

Az idézett szöveg a következő, kettős megállapítást kínálja. Elénk tárja mindenekelőtt azt a belső összefüggést, amely a baudelaire-i sokk megnyilvánulási módja és a nagyvárosi tömeggel való érintkezés között fennáll. Másodjára pedig azt tárja elénk, hogy tulajdonképpen mit is kell értenünk ezen a tömegben. Osztályról vagy bármiféleképpen is strukturált tömegről szó sem lehet itt. Csakis a járókelők alaktalan tömegéről, az utca közönségéről.¹ E tömeg, melynek állandó jelenlétéről Baudelaire soha meg nem feledkezik, közvetlenül egyetlen írásához sem állt modellt. Művébe mégis ennek a tömegnek arc-mása vésődik bele rejtetten, aminthogy ez bukkan elénk a fentebbi idézetből is. Ama bizonyos, magában viaskodó alak tudniillik azért osztogatja csapásait, hogy utat vágjon magának e tömegben át. A külvárosok, amelyeken A

* Szabó Lőrinc fordítása.

Nap költője átverekszi magát, persze, néptelenek. A rejtett konstelláció (s ez az, amiben a strófa a maga teljes szépségében áttetszővé válik) nyilván a következőképpen értendő: a szavak, töredékek, verskezdetek kísértettömege ez, a kihalt utakon, a költészet zsákmányáért ezekkel viaskodik a költő.

V

A tömeg – a XIX. század literátorait egyetlen téma sem ihlette jogosabban. A tömeg volt az, mely az olvasás lehetőségével immáron széles rétegeként rendelkezve, olvasóközönséggé szerveződött ekkor. És megbízóvá lett: miként a középkor donátora a festményeken, a kortársi regényekben ő is önmagát akarta felismerni. Hugo, a XIX. század legsikeresebb regényírója, e kívánságnak belső sürgetésre tett eleget. A tömeget már-már antik értelemben: kliensek tömegének és publikumnak látta. Ő az első, aki könyvcímeivel is: *Nyomorultak*, *A tenger munkásai* – a tömeget idézi. Hugó volt az egyetlen, aki Franciaországban versenyezni tudott a tárcaregénnyel. Ez utóbbinak Eugène Sue volt a nagymestere ekkor, s a kisember szemében hovatovább ő lett a bölcsesség kútfeje. Olyannyira, hogy 1850-ben nagy szótöbbséggel megválasztották Párizs városának parlamenti képviselőjévé. Nem véletlen, hogy a fiatal Marx szükségesnek látta harcot hirdetni a *Párizs rejtelméi* ellen. Elsőrendű feladatának tekintette, hogy a proletariátust kiverekedje abból az alaktalan tömegből, amelyet bizonyos fajta széplelkű szocializmus dédelgetett akkoriban. Ezért mondhatjuk, hogy Engels *A munkásosztály helyzete Angliában* c., műve, ha szerény formában is, de mindenképpen a marxi téma preludiuma: „Különös dolog egy olyan város – írja Engels

–, mint London, ahol órák hosszat kóborolhatunk anélkül, hogy a végének akár csak a kezdetét látnók, hogy akár a legkisebb jel is a vidék közelségére engedne következtetni. Ez az óriási centralizáció, két és fél millió embernek ez az összezsúfolódása egy ponton, megszásszorozta ennek a két és fél milliónak az erejét . . . Csak később tűnik ki, mennyi áldozatba került mindez. Ha az ember néhány napig rótt a főutcákat, . . . csak akkor veszi észre, hogy ezeknek a londoniaknak a legjobb emberi tulajdonságaikat kellett feláldozniuk, hogy létrehozzák a civilizációnak azokat a csodáit, amelyektől hemzseg városuk, hogy száz meg száz erőt, amely bennük szunnyadt, tétlenségre kárhoztattak, elnyomtak . . . Már az utca nyüzsgése is visszatartó, van benne valami, ami felláztatja az emberi természetet. Ez a legkülönbözőbb osztályokhoz és rendekhez tartozó száz- és százezernyi ember, akik itt egymás mellett elrohannak – vajon nem emberek-e mind, akiknek azonos tulajdonságaik és képességeik vannak, akiknek egyaránt az az érdekük, hogy boldogok legyenek? . . . És mégis úgy rohannak el egymás mellett, mintha nem volnának közös céljaik, mintha semmi közük sem volna egymáshoz, mintha csak az az egyetlen hallgatólágos megállapodás volna közöttük, hogy mindenki jobbra tartson a járdán, nehogy az egymással szembejövő emberáradat feltartóztassa egymást; de egyiknek sem jut eszébe, hogy embertársait csak egy pillantásra is méltassa. A brutális közöny, és az a tény, hogy minden egyes ember lelketlenül csak személyes érdekeivel törődve magába zárkózik, annál visszatartóbban ötlük szembe és annál sértőbb, minél több ilyen ember verődött össze egy kis területen; és bár tudjuk, hogy az egyes embernek ez az elszigeteltsége, ez a korlátolt önzés mindenütt alapelve a mai társadalomnak, mégsem lép fel sehol oly szemérmetlen leplezetlenséggel,

oly öntudatosan, mint éppen itt, a nagyváros forgatagában.”

E leírás mindenesetre szembeszökően különbözik attól, mint amilyet ugyane témáról a francia kismestereknek – egy Gozlannál, Delvau-nál vagy Lurine-nál találhatunk. Hiányzik belőle az az otthonosság és hanyag nemtörődömség, amivel a csatangoló (flaneur) a tömegben mozog, s amit tőle lesett el a szemfüles tárcaíró is. Engels számára azonban van valami megrázó a tömegben, s ez az, ami bizonyos morális, valamint esztétikai reakcióra készíti. A jövés-menésnek az az üteme, amellyel szinte legázolják egymást a járókelők, nem érinti őt kellemesen. Leírását az teszi elevenné, hogy itt a megvesztegethetetlen kritikus habitusával összevegyül a régimódiség tónusa. A szerző egy még provinciális Németországból jött Angliába, s olyasfajta gondolat, hogy magaelengedetten megpróbáljon elvegyülni ebbe az emberáradatba, talán soha nem is merült fel benne. Akárcsak Hegel esetében, aki – nem sokkal halála előtt, életében először Párizsban tartózkodván – a következőket írja feleségének: „Ahogyan az utcákat járom, mintha Berlinben volnék, épp olyanok az emberek – ruhájuk pontosan, arcuk majdnem ugyanolyan; ugyanaz a látvány, de tömegméretekben.” Egy párizsi viszont ugyane tömegben otthonosan mozog. Akárhogyan távol kívánja is magát tartani tőle egyénileg, bélyegét mégis ott hordja magán, sohasem tud rá kívülállóként tekinteni, mint például Engels. Ami mármost magát Baudelaire-t illeti, számára olyannyira nem külsőleges dolog a tömeg, hogy művében egyenesen nyomon követhető: miként védekezik vonzása és bővölete ellen.

A tömeg Baudelaire-nál mélyen belső mozzanat – ezt bizonyítja az is, hogy leírását hiába keressük költészetében. Legfontosabb témáit egyébként sohasem írja le köz-

vetlenül. Inkább törekszik arra, hogy – Desjardins szellemes megjegyzésével szólván – „beágyazza, semmint arra, hogy kidíszítse és kifesse a képet”. Ennek megfelelően hasztalan kutatunk olyan fajta párizsi városképek vagy városrészlet-rajzok után akár *A romlás virágaiban*, akár *A fájó Párizsban*, amilyennek Hugo mestere volt. Baudelaire nem rajzol képet sem a városról, sem lakóiról. E vonakodás következményeként formálja meg azután az egyiket a másik alakjában. Tömege mindig a nagyváros, Párizs mindig a nyüzsgő tömeg. Ez az, ami őt magasan Barbier fölé emeli, akinél – lévén a leírás mestere – a tömeg és a város élesen szétválnak.² A *Párizsi képekben* a tömeg rejtett jelenléte csaknem mindeütt felfedezhető. Ha Baudelaire egy pirkadást választ témául, úgy a néptelen utcákon valami olyasmit idéz fel, amit Hugo a „nyüzsgés csendjének” hall a párizsi éjszakában. S amikor Baudelaire a poros Szajna-part könyvárús bódéira veti tekintetét, a polcokon heverő anatómiai atlaszok csontváz-ábrái mögül észrevétlenül előlópódk a holtak tömege. A *Haláltánc* figuráiban, sűrűn és tömören, ők tolonganak. Ütemük-vesztett léptekből, a jelenről mit sem tudó gondolatokból, a tömegből immár végképp elszakadottak figuráiból áll össze ama töpörödött vénségek hősiessége, akiknek útjait Baudelaire *A szegény anyókák* c. versciklusban követi. A tömeg lebegő fátyol – rajta keresztül szemléli Párizst Baudelaire. Jelen van ez a tömeg, mégpedig alapvető meghatározó elemként *A romlás virágai* egyik leghíresebb, *Egy ismeretlen sétálóhoz* c. versében.

E költeményében Baudelaire egyetlen szóval, egyetlen fordulattal sem nevezi néven a tömeget, a vers menetét mégis ez utóbbi szabja meg, akár a vitorlášhajó futását a szél.

*A kába utcazaj vad hangokat vetélt.
Mély gyászban karcsú bölgy, arcán szent szenvedéssel
subant egyszerre el előttem, lusta kézzel
emelve ringatón a fodrot és szegélyt.*

*Nemes, nagy, ideges, léba szobor. Előre
görbedve, mint külön, ittam én, elbűvölt,
a kába mézet és a gyilkoló gyönyört
szeméből, mely fakó ég, s viharok szülője.*

*Egy villám... s újra éj! – Oh, illanó csoda,
kinek tekintete lelkem ujjaszülötté
igézte – az örök időn látlak-e többé?*

*Másutt – óh, messze majd! későn! talán soha...
Mit sejttem, merre szállsz? Mit sejtet, merre bolygok?
Te, kivel – s tudtad ezt! – lebettem volna boldog!*

Babits Mihály fordítása

Özvegyi fátyollal elburkolt, s a sodró nyüzsgésben fátyolszerűen imbolygó nőalakra esik rá a költő pillantása. E jelenséget, melyet a nagyváros fia oly elragadónak talál, csak távoli ellenpontként, mintegy ellenséges elemként veszi körül a tömeg, de mégiscsak e tömeg közvetítésével érzékelhető – egy mondatban kifejezve, ezt közli e vers velünk. A rajongás, melyet fellobbant a nagyváros fiában, nem az első, hanem a búcsú-pillantásra támadt szerelem. Az elbűvölés pillanata egyben az örökre szóló búcsúé is ebben a költeményben. Ily módon lép elének a sokk-alany és a katasztrófa-alany egyazon személyben. E figurával Baudelaire önnön érzelmeinek lényegét ragadta meg. „Görbedve, mint külön”: nem Erősz boldog önkívülete járja itt át minden pórúsában, s görbíti görcsbe a testet; inkább az a fajta nemi vágy ez, amely a ma-

gányosra szokott rátörni. Thibaudet megjegyzése, hogy „e versek csak nagyvárosokban keletkezhetek,” még nem mond sokat. E vers tudniillik azokat a konkrét stigmákat teszi láthatóvá, amelyeket a nagyvárosi létforma következményeként visel magán a szerelem. Ezt olvasta ki e szonettből Proust is: a gyászoló hölgy késői utánérése, ahogyan az írónak Albertine figurájában megjelenik egy napon, a „la Parisienne” vonatkozásokkal teli címét ezért viseli. „Amikor Albertine ismét eljött hozzám, fekete szaténruhát viselt. Sápadtta tette őt e szín, s hasonlónak a sápadtan is tüzes párizsi nőtipushoz: ahhoz az asszonyhoz, aki azonnal felismerhető jellegzetes tekintetéről, mely a tömeg s talán a bűnös szenvedélyek közepeztébe zajló életmódról árulkodik és szüntelenül ide-oda repdes a friss levegőtől elszokott, festetlen orcák fölött.” Íme, a szeretett nő – ugyanúgy festi le Proust is, mint a baudelaire-i vers: ahogyan csak a nagyváros fia látja őt, akiről ilyenformán oly gyakran elmondható, hogy sokkal inkább megtakarították, semmint megtiltották számára a beteljesülést.³

VI

A tömegmotivum korábbi feldolgozásai közül klasszikusnak tekinthetünk egy Baudelaire fordította Poe-elbeszélést. Néhány figyelemre méltó sajátosságát nyomon követve, könnyen rábukkanhatunk azokra a hatalmas és rejtett társadalmi mozzanatokra, ahonnan a művészetre gyakorolt, éppoly finom, mint alapvető hatás, sokszoros közvetítéseken át, mindig is elindul. A szóban forgó írás címe: *A tömeg embere*; színhelye: London, elbeszélő figurája pedig egy férfi, aki hosszú betegség után először merészkedik ki ismét a városba. Valamelyik londoni ká-

véház ablaka mögé telepszik egy őszi nap késő délutáni óráiban. Fürkészi a vendégeket maga körül s böngészi az újságok apróhirdetéseit, tekintete mégis az ablak előtt áramló tömegre téved rá a leggyakrabban. „A város egyik legforgalmasabb utcája volt ez; egész nap özönlött rajta a nép. Most azonban, hogy a sötétség leszállott, e tömeg percről percre nőtt; s amikor a gázlámpák kigyúltak, a járókelők tömege két tömött sorban áradt a kávéház előtt. Soha még ilyen érzés nem fogott el, mint ez esti órán, s ízlelgettem az újfajta izgalmat, mely a kavargó emberfejek ez óceánjának láttán elfogott. Hovatovább szem elől vesztettem mindent, ami a kávéházon belül volt. Az utca színjátékát szemléltem magamfeledten.” Bármennyire jelentős is ennek az előjátéknak a meséje, most ez nem érdekes; vizsgáljuk meg inkább a keretét.

Akár a gázláng, borús és szétfolyó a londoni tömeg Poe ábrázolásában. S nemcsak a csöcselék, mely „odvából esténként előmászik”. A jobban fizetett alkalmazottak rétegét Poe így írja le: „Legnagyobb részük máris kopaszodott, jobb fülük kissé elállt – nyilván a folytonosan mögójük dugott tollszárai miatt. Mintegy megszokásból kalapjukat fejük búbjára tolták; kivétel nélkül valamennyien ódivatú kurta arany óraláncot viseltek.” Még meglehetősen, ahogyan Poe e tömeg hullámzását jellemzi: „Az előtttem elhaladók többsége elégedettnek látszott, olyannak, mint aki mindkét lábával a földön áll. Egyetlen gondjuk az volt, hogyan törjenek utat a tömegen keresztül. Szemöldöküket összevonták, s gyors pillantásokat vetettek minden irányba. Ha megmeglökte őket egy-egy mellettük elsiető, nem gurultak dühbe, helyrerángatták a ruhát magukon, és továbbloholtak. Másoknak, s ilyen is sok volt, már fegyelmetlenek voltak a mozdulatai, arcuk kivörösödött, magukban beszéltek és hadonásztak, mintha éppen a körülöttük ka-

vargó, sűrű tömegben egyedül volnának. Ha haladásukat megakasztotta valami, ezek az emberek egyszerre abbahagyták a mormolást, de hadonászásuk hevesebb lett, és szórakozott, erőltetett mosollyal ajkukon várakoztak, míg az előttük levők elmennek az útból. Ha meglökték őket, mély bókkal válaszoltak a lökdösőnek, s ilyenkor szörnyen zavartnak látszottak.”⁴ Az ember azt hinné, italtól bódult, nyomorult egzisztenciákról folyik itt a szó. Az író azonban „jómódú polgárokról, kereskedőkről, ügyvédekről, tőzsdeügynökökről” beszél.⁵

A Poe rajzolta képet nem tekinthetjük realizistikusnak. Terv szerint irányított torzító képzelet terméke ez, s messze nem hasonlítható ama mintához, amelyet a szocialista realizmus vonatkozásában szoktak ajánlgatni. Az a Barbier például, akire mint a legjobbak egyikére, egy ilyenfajta realizmus összefüggésében a legtöbb joggal hivatkozni lehet, ugyane jelenséget kevésbé visszatetszően festi meg. Választott tárgya is áttetszőbb: az elnyomottak osztályával foglalkozik. Poe-nál ilyesmiről szó sem lehet: ő általában, „az” emberekről beszél. S a színjátékban, amit előtte ezek „az” emberek lejátsszanak, Engelshez hasonlóan ő is valami fenyegetőt érzett. A nagyvárosi tömegnek éppen ez a szemlélete vált Baudelaire számára meghatározóvá. S bár átengedi magát e tömeg vonzerejének, s csatangolóként eggyé válik vele, embertelen jellegéből mégis megérez valamit. Cin kosává szegődik, de el is különíti magát tőle – csaknem egyazon pillanatban. A legmesszebbmenően azonosul vele, de csak azért, hogy *egyetlen* megvető pillantással a semmibe taszítsa. S van valami megragadó abban, ahogyan magatartásának e kettősségéről vall tartózkodóan: az *Esti szürkület* nehezen meghatározható bája talán innen ered.

VII

Baudelaire-nak úgy tetszett, hogy „a tömeg emberét”, akinek nyomába szegődve a poe-i elbeszélő egész Londont bejárja, azonosíthatja a csatangolóval. Mi azonban aligha követhetjük őt ebben. A tömeg embere nem csatangoló. Magatartását ugyanis a csatangolás nemtörődömsége helyett inkább valamiféle mánia jellemzi. Ezért válik láthatóvá éppen az ő figurája által, hogy mivé is válna a csatangoló, ha jellegzetes környezetétől megfosztanák. Ez a környezet még Londonba áthelyezve sem lehetne olyan, mint amelyet Poe leírt. Mert ez utóbbihoz képest Baudelaire Párizsa még mindig a régi jó idők bizonyos vonásait viseli magán. Akadt még benne elvétve egy-egy komp is, mely a Szajnátszélét átvezette a későbbi hidak helyén, s Baudelaire halálának évében akadt még benne olyan vállalkozó, akinek – a tehetősök kényelmére – érdemes volt ötszáz gyaloghintót forgalomba hoznia. E korban még kedveltek voltak a passzázso, ezekben a csatangolónak nem kellett megbámulnia a járműveket, amelyekkel ő, a járókelő, amúgy sem tudott versenyre kelni.⁶ És még voltak olyan járókelők is, akik szívesen elvegyültek a tömegben, de olyan csatangolók is, akik a teret igényelték, s nem óhajtották feladni elkülönültségüket. Csak loholjon a tömeg üzletei után, a magánzó alapjában véve csak akkor csatangol el, amikor megszűnik magánzó lenni. Ahol azonban ez az elkülönültség már divattá válik, ott a csatangolónak már éppúgy nincs helye, akár a City lázas forgatagában. Londonnak is megvan a maga tömegembere. És Berlinnek is: az utcasarkon ácsorgó Nante, a berlini kora márciusok egyik népszerű figurája, bizonyos értelemben ellenképe a londoninak; a kettőhöz képest a párizsi csatangoló a közbülső figura.⁷

Hogy miként látja a tömeget a magánzó, arról jó tájékoztatást ad E. T. A. Hoffmann egyik kisebb írása – az utolsó, amit életében megírt. A címe: *A bácsi sarokablaka*; Poe elbeszélésénél tizenöt évvel előbb íródott, s a nagyváros képszerű leírásának egyik legkorábbi kísérlete. Érdekes megfigyelni a különbséget a kétfajta írói megoldás között: Poe szemlélődője nyilvános helyiség ablaka mögül figyel, a bácsi telephelye saját házában van. Poe szemlélődőjét egy konkrét látvány köti le, amely végül őt magát is a nyüzsgő tömegbe csábítja. Hoffmann bácsikája béna, így ül ott a sarokablak mögött; a kinti áradatba tehát még akkor sem vegyülhetne el, ha saját bőrén érezné vonzását. Ő azonban felül van e tömegben, mint ahogyan ezt megfigyelőhelyének emeleti helyzete is kézenfekvővé teszi számára. Fölülről vizsgálhatja ő a tömeget; hetivásár van, éppen elemében a sokadalom. S a bácsi elé, operai látcsövénél üvegén át, zsánerjelenetek rajzolódnak. Az eszköz teljes mértékben illik használatának belső magatartásához. Amint kifejti: vendégét a látás művészetébe kívánja beavatni vele. E művészet egyenlő azzal a képességgel, hogy az ember eleven képekben tudjon gyönyörködni;⁸ ilyen képeket idéz fel a biedermeier egyébként is. Épületes mondások szolgáltatják a magyarázatot.⁹ A szöveget az ember tekintheti bizonyosfajta kísérlet sorozatnak is, amelynek bevonása éppen esedékessé vált. Egy azonban világos: erre a kísérletre Berlinben vállalkoztak és olyan feltételek között, amelyek meg kellett hogy hiúsítsák teljes sikerét. Ha Hoffmann Párizsban vagy Londonban járt volna, ha mint tömeget kívánta volna ábrázolni a tömeget, akkor semmi esetre sem egy vásárt választott volna színhelyül, és nem a nőket tette volna uralkodóvá a képen, hanem helyettük talán azokat a motívumokat ragadta volna meg, amelyek a gázlámpák fényében hullámzó tömegből Poe-t

megragadták. Egyébként Hoffmann nemigen szorult ezekre a motívumokra, hogy kidomborítsa a félelmetest, amit a nagyváros kutatói pontosan megéreztek. Ilyen összefüggésben érdemes itt egy Heinéra emlékező írást idéznünk: „Tavasszal – mondja róla egy 1838-ban, Varnhagenhez íródott levél – Heine sokat szenvedett a szemével. Utolsó alkalommal sétáltam vele a bulváron. E hasonlíthatatlan úton az élet ragyogása engem végtelen csodálatra készített. Heine viszont ezúttal a világ e középpontjához tapadó borzalmakra mutatott rá nyomatékosan.”

VIII

Szorongást, ellenérzést és iszonyatot ébresztett a nagyvárosi tömeg azokban, akik először vetették rá pillantásukat. Poe-nál a nagyvárosi tömeg valamiféle barbár vonást ölt magára: a fegyelem csak ügyel-bajjal tudja féken tartani. Később James Ensor e tömegben szembeállítja egymással a fegyelmet és a vadságot. Karneváli csoportjaiba ezért állít be oly előszeretettel katonai alakulatokat. A kettő mintaszerűen megfér egymás mellett. Ama totális államok mintaképeként ugyanis, ahol a rendőrség egy húron pendül a fosztogatókkal. Valéry, aki érzékeny szemmel látja a „civilizáció” tünetkomplexumát, egy idevágó, fontos jelenséget jellemez. „A nagy városcentrumok lakója – állapítja meg – ismét a vadság, azaz az egyediség állapotába esik vissza. Az egymásra utaltság érzése, amelyet azelőtt állandóan ébren tartott a szükség, a társadalmi mechanizmus súrlódásmentes folyamatában fokozatosan eltompul. Ez a mechanizmus, a maga tökéletesedése során, egyre inkább felszámol bizonyos érzelmi reakciókat és magatartásmódokat.”

A kényelem egyfelől izolálja, másfelől pedig a mechanizmushoz közelíti élvezőjét. A múlt század közepén, a gyufa feltalálásával egyidejűleg, sok olyan újítást végeztek, amelynek közös jellemzője, hogy egyetlen gyors kézmozdulattá redukál egy korábban több tagú folyamatot. E fejlődés sok területen folyik. Egyik közvetlen példája a telefon: a régi készülék forgattyújának folyamatos forgatását ma már egyetlen mozdulat, a kagyló egyszerű leemelése helyettesíti. – A fényképezetben a számtalan különböző mozdulatot – a hosszas exponálást, beállítást stb., stb. – helyettesítő „kattintás” tett szert nagy sikerre. Elegendő egyetlen ujjnyomás, s a történet, akár időtlen időkre, rögzítve van. A készülék úgyszólván posztumusz sokkélványban részesít. Az effajta haptikai tapasztalatok mellé járultak azután azok az optikai tapasztalatok, amelyeket újsághirdetés vagy a nagyvárosi utca forgataga kínál. A közlekedés a sokkok és kollíziók egész sorozatát tartogatja az egyes ember számára. Testét, áramütés-sorozatként, idegrángások gyors egymátánja járja át a veszélyes átkelőhelyeken. Baudelaire egy helyütt beszél arról az emberről, aki úgy merül bele a tömegbe, mint holmi elektromos energiatartályba. Mindjárt ezután, a sokk tapasztalatát körülírva, ugyanezen embert „tudattal ellátott kaleidoszkópnak” nevezi. Ha Poe járókelői szemmel láthatóan még minden cél nélkül tekintgetnek jobbra-balra, úgy a maiak már a forgalmi jelzések diktálta kényszerűségből. Ily módon vetette alá a technika az emberi érzékelést egy bonyolult edzési folyamatnak. És így következett el az az idő, amikor a film elégitett ki egy új és sürgős szükségletet. A filmben formai elvként jut érvényre a sokkhatás. Ami a munka ritmusát a futószalagon, ugyanaz határozza meg a filmen a befogadás ütemét.

Nem hiába hangsúlyozta Marx, hogy az iparban a

munkamozzanatok összefüggése mennyire folyamatos. Ennek az összefüggésnek önálló dologgá változott formája a futószalag, s a gyárimunkás már ezzel áll szemben. A futószalagon a munkadarab a munkás akaratától függetlenül kerül a munkás keze ügyébe, s éppily önkaratúan kerül is ki onnan. „Minden tőkés termelésnek közös vonása – írja Marx –, hogy nem a munkás alkalmazza a munkafeltételt, hanem megfordítva, a munkafeltétel a munkást; de ez a megfordítás csak a gépi berendezéssel tesz szert megfogható valóságra.” A gép mellett tanulja meg a munkás „saját mozgását hozzáidomítani egy automata egyenletes, folyamatos mozgásához”. E szavakkal nyer különös értelmet az a képtelen monotonia, amellyel Poe akarja felruházni a tömeget. A ruhának, a tartásnak és nem utolsósorban az arckifejezésnek monoton egyöntetűsége ez. Az, ami az elbeszélésben mimikai lökhárítóként szerepel, mintha a mai „keep smiling” divatot sejtetné. „A gépen való minden munka – olvasható a fenti összefüggésben – megköveteli a munkás korai idomítását.” Ez az idomítás korántsem azonos a gyakorlattal. A gyakorlatnak csakis a kézművességben van jelentősége, de még a manufaktúrában is van némi tere. Ezen az alaplapon „minden különös termelési ág *tapasztalatilag* találja meg a neki megfelelő technikai alakot, ezt *lassan* tökéletesíti és gyorsan kikristályosítja, míhelyt egy bizonyos érettségi fokot elért.” Másfelől azonban ugyanez a „manufaktúra... minden kézművességben, melyet megragad, létrehozza az úgynevezett tanulatlan munkások osztályát, akiket a kézműves üzem szigorúan kirekesztett. Amikor a manufaktúra az egész munkaképesség rovására virtuozitássá fejleszti a teljességgel egyoldalúvá tett specialitást, akkor a kifejlődés teljes hiányát is specialitássá kezdi már tenni. A hierarchikus lépcsőzet mellett meg-

jelenik a munkásoknak tanultakra és tanulatlanokra való egyszerű szétválasztása." A gép fegyelme a tanulatlan munkást alázza meg a legjobban. A gyakorlat (Übung) az ő vonatkozásában elveszítette létjogosultságát.¹⁰ Amit a vidámparkok hullámvasútjaikkal és hasonló szórakozásaikkal nyújtanak, nem egyéb, mint kóstoló a gép fegyelméből, amelynek majd a tanulatlan munkást a gyár aláveti. (E kóstolóból egyébként olykor egy egész életprogram is kitelik majd, hiszen az excentrikum művészete, melynek iskoláit a munkás a vidámparkokban járhatja ki, virágzásának tetőpontját mindig a munkanélküliség idején éri el.) Poe szövegéből világosan kitetszik vadság és fegyelem valódi összefüggése. Járókelői úgy viselkednek, mintha – automatáknak alávetettévé – most már csakis automatikusan tudnának megnyilvánulni. Magatartásuk sokreakció. „Ha meglökték őket, mély bókkal válaszoltak a lökdösőnek.”

IX

A sokkélmenynek, amelyet a járókelő szerez a tömegben, megfelel a munkás gép-„élmenye”. Ezzel természetesen nem azt akarjuk mondani, hogy Poe-nak fogalma volt az ipari munka folyamatáról. Baudelaire mindenesetre távol volt attól, hogy ilyen fogalmai legyenek. Őt azonban egy olyan folyamat ragadta meg, amelyben a munkás gép keltette mechanizmus reflexe, mint holmi tükörben, a henyélő magatartásában közlelő tanulmányozható. E folyamatot a szerencsejáték bontakoztatja elénk. Megálapításunknak első pillantásra feltétlenül paradoxnak kell látszania. Munka és szerencsejáték – mi lehet ennél ellentétesebb? Alain a következőképpen világít rá e problémára: „A játék fogalma... magában foglalja azt,

... hogy egyik játszma nem függvénye az őt megelőzőnek. A szerencsejáték nem ismer semmiféle biztosított helyzetet... A korábban megszerzett érdemek itt nem számítanak, s ez az, ami a munkától alapvetően megkülönbözteti. A játék kurtán bánik el ama súlyos múlttal, amelyre a munka támaszkodik.” Az a fajta munka, amelyre itt Alain utal, a sokszorosán differenciált munka (amely – akárcsak a szellemi munka – bizonyos vonásokat még a kézművességtől vett át); nem az a fajta tehát, amelyet a gyári munkások többsége, legkevesbé pedig a tanulatlanok rétege művel. Igaz, ez utóbbiakból hiányzik a kalandorvonás, itt nincs délibáb, amely a játékost csábítja. Nem hiányzik azonban belőle a hiábavalóság, az üresség, a beteljesületlenség érzése, amely ebben a világban áthatja a gyári munkás tevékenységét. És megjelenik a játékban a gyári munkás automatikus munkamenettel beidegződött mozdulata is, amelynek nélkülözhetetlen feltétele a fürge kéz, s amely itt a tétet rakja vagy a kártyalapot emeli. Ami a futószalag üteme a munkában, ugyanaz a szerencsejátékban a „coup” – az ütés mozdulata. A gépen dolgozó munkás kézmozdulata csak pontos másolata és éppen ezáltal nem folytatása az őt megelőzőnek. Mivel minden egyes fogás a gépen egymástól éppúgy elkülönül, mint az egyik játszma „coup”-ja a másik játszma „coup”-jától, a bér munkás és a szerencsejátékos „robotja” sajátos módon hasonló. Mindkettő munkája tökéletesen tartalmatlan.

Senefelder egyik litográfiája játéklklubot ábrázol. A figurák magatartása itt nem olyan, mint a szokványos játékosoké. Mindegyik a maga külön szenvedélyétől megszállott: ez az önfeledt öröm, az az ellenfelével szemben érzett bizalmatlanság, emez a tompa kétségbeesés, amaz a küzdeni vágyás rabja, az egyik pedig mintha a halálba készülődne. E sokrétű magatartásban mégis megnyilvánul

egy azonos mozzanat. A felvonultatott figurák mindegyikén az látszik, hogy testét-lelkét a szerencsejáték mechanizmusa nyugtázza le teljesen, fűtse bár őt bárminő és bármekkora szenvedély, egész valóján mégis ez uralkodik, tevékenysége ennek a mechanizmusnak reflexe csupán. Alapjában véve éppúgy viselkednek tehát, amiként Poe járókelői. Létük automata lét, személyiségük pedig hasonlatos ama fiktív bergsoni figurákéhoz, amelyek teljesen megsemmisítették önnön emlékezetüket.

Bármily rokonszenven, sőt hódolattal adózik is Baudelaire a játékos alakjának, nem úgy fest a dolog, mintha őt magát is elragadta volna a játékszenvedély. Az a motívum, amelyet *A játék* c. éji darabban feldolgoz, már benne volt a modernről alkotott szemléletében. Ennek megírása feladatának egy része volt. A játékos alakja voltaképp a harcós archaikus figurájának modern kiegészítőjévé válik a baudelaire-i képben. Baudelaire mindkettőt egyformán heroikusnak látja. És az ő szemével néz Börne amikor így ír: „Ha minden erőt, és szenvedélyt, ... amelyet évente elpazarolnak Európa játékasztalain, ... összegyűjtene az ember, kitelne belőle egy egész római nép és egy egész római történelem. Csakhogy éppen ez az! Mivel mindenki rómainak születik, a polgári társadalom meg akarja őt fosztani rómaiságától; ezért vezeti be a társas- és szerencsejátékokat, a regényt, az elegáns újságokat és az olasz operát.” A szerencsejáték a polgárság körében csak a XIX. századdal válik honossá, a XVIII-ban még csupán a nemes játszik. A napóleoni hadsereg azután elterjeszti, s a játék hamarosan „a mondan élet s a nagyváros pincéiben otthonos kétes egzisztenciák színjátékának” tartozéka lesz – olyan színjátékká, amelyben a hősinek „korunkra sajátos formáját” kívánta meglátni Baudelaire.

Ha a szerencsejátékot nemcsak technikai, de pszicho-

lógiai értelemben is szemügyre vesszük, még jelentősebbé látszik Baudelaire koncepciója. A játékos célja a nyereség – ez egyértelműen világos. Törekvését a pénzszerzésre mégsem nevezhetnénk a szó tulajdonképeni értelmében vett kívánságnak. Talán inkább mohóság, valamiféle sötét elszántság fűti belülről. Mindenképpen olyan helyzetben van, amelyben a tapasztalatnak nem sok hasznát veszi.¹¹ A kívánság viszont természete szerint a tapasztalati rendszerekhez tartozik. „Amit ifjúságunkban kívánunk, öregkorunkban teljesül be az” – olvasható Goethénél. Minél korábban jó a kívánság, elérésének lehetősége annál valószínűbb, még életünkben. Minél távolabbra mutat az időben, annál inkább remélhető a kívánság teljesülése. Ami azonban az idő távollával összeköti, az éppen a tapasztalat, mely a közbülső tartamot tagolja és teljessé teszi. A beteljesült kívánság ezért mindig a tapasztalat koronája. A népi szimbolikában olykor az idő távollát helyettesítheti a tér távolsága, a beteljesült kívánság szimbóluma azért lett itt a hullócsillag, amely a tér végtelen messzeségeit átszeli. A legközelebbi négyszögbe guruló elefántcsontgolyó vagy a legfelül fekvő legközelebbi kártya egyenes ellentéte a hullócsillagnak. Annak a percnak szövetét, amelyben a hullócsillagfény az egyén számára felvillan, Joubert jellemzi a rá jellemző biztonsággal: „Az időt – állapítja meg – felismerték már mint örökkévalóságot is; de ez nem földi, nem evilági idő... Ez az idő nem enyészik el, csak beteljesedik.” Ama pokoli tartam ellentéte ez, amelyben a mindenbe belekapók, de a soha semmit be nem fejezhetők léte folyik. Gyanús hírért a szerencsejáték valójában annak köszönheti, hogy a játékos maga is aktívan részt vesz benne. (Egy javíthatatlan lottózót sohasem sújtja ugyanaz a megvetés, mint a szó tényleges értelmében vett szerencsejátékost.)

A játék szabályozó eszméje (akár a bér munkáé) a mindig-újra-előlről-kezdés. Ezért megvan a maga pontos értelme annak, hogy az idő, mint a játékos ellenfele jelenik meg a baudelaire-i versben (*Az óra*):

Emlékezz, a mobó Idő megnyeri sorra
a játszmát, nincs csalás, csak vesztetés! – ez a rend.

Tóth Árpád fordítása

Egy másik szövegben az idő szerepét maga a sátán veszi át. Kétségtelenül az ő birodalmán belül van a hallgatásnak ama barlangja is, amelyben *A játék* című vers a szerencsejáték rabjait mutatja be nekünk:

éber szemem előtt éjjeli révületben
sötét és furcsa kép tárult ki imígyen;
s a bús barlangban én, egy csendes szövegetben,
néztem rá hidegen, némán és irigyen,

irigyelve e zord játszó bús szenvedélyét...

A költő nem vesz részt a játékban. Egy sarokban áll, s nem boldogabb, mint amazok, a játékosok. Ő is megcsalatott tapasztalataiban, ő is a modern kor fia. De ő kiszűri a mérget, amellyel az órát figyelő tudatukat igyekeznek elbódítani a játékosok.¹²

S szívem döbrent, hogy ily szíveknek lett irigye,
akik, vérük borán mámorosodva mind,
inkább választanák, vad örvényben röpítve,
poklot a semminél, és baládnál a kint.

Babits Mihály fordítása

Ez utóbbi verssorokban Baudelaire a játékszenvedély szubsztátumául a türelmetlenséget teszi meg. Ez utóbbit, legtisztább formájában, önmagáról mintázhatta. Az ő haragjának hirtelensége valósággal Giotto páduai *Iracundiájának* kifejező erejével rendelkezett.

X

Ha hihetünk Bergsonnak, akkor a durée, a tartam megjelenítése az, mely az ember lelkéről az idő lidércnyomását leveszi. Proust lándzsát tör e hit mellett, és belőle meríti ama lelkigyakorlatokat, amelyekkel egy életen át igyekszik napvilágra hozni az eltűnt múlttal együtt a tudattalanba merült és pórusaiban rejtőző emlékeket. Hozzá hasonló olvasója nem volt *A romlás virágainak*, mert a rokon műre ő ismert rá benne. Nem is lehetünk Baudelaire igazi bizalmasai anélkül, hogy Proust Baudelaire-élményével meg ne ismerkednénk. „Baudelaire költészetében – írja Proust – különös töredékekre esik szét az idő. A nappal csak ritkán, csak néhányszor bukkan föl itt – ezek a jelentős napok. Így érthető, miért oly sűrűek verseiben az »este volt« és hasonló fordulatok.” A jelentős napok – Joubert-val szólva – a beteljesült idő napjai. A magábaszállás napjai. Az élménnyel meg nem jelölt napok. Ezek nem tartják a folytonosságot más napokkal, inkább kiemelkednek az idő folyamából. Tartamuk lényegét Baudelaire a correspondances, a kapcsolatok fogalmával ragadta meg. E fogalom közvetlenül a „modern szépség” fogalma mellé zárkózik fel.

A correspondances-ról szóló tudós irodalommal (mely a misztikusok közkinccse; Baudelaire Fourier-nál bukkant rá) Proust nem sokat törődik. De nem csap nagy hűhót a jelenség artistikus változatai körül sem, amelyekről any-

nyit vitatkoznak majd a színesztézis kutatói. A lényeges az, hogy a correspondances fogalma a kultikus elemeket is magában foglaló tapasztalatot jelenti. Ezekre az elemekre kellett Baudelaire-nak figyelnie ahhoz, hogy teljes egészében felmérhesse, miben is áll az az összeomlás, amelynek ő, mint a modern kor gyermeke, szemtanúja lett. Csakis így ismerhette fel azt a csak az ő személyére szóló kihívást, amelyre azután *A romlás virágaival* válaszolt. Ha elfogadjuk e kötet – sok-sok spekulatív érveléssel alátámasztott – titkos architektúrájának létezését, úgy költői alapeszméjének minden bizonnyal az örökre elvesztettet kell tekintenünk: a bevezető versciklust ugyanis ennek szentelte a költő. Idetartozik két, motívumaiban azonos szonett. Az első, mely a *Kapcsolatok* címet viseli, így indul:

*Templom a természet: élő oszlopai
időnkint szavakat mormolnak összesűgva;
Jelképek erdején át visz az ember útja
s a vendéget szemük barátként figyeli.*

*Abogy a távoli visszhangok egyberingnak
valami titkos és mély egység tengerén,
mely, mint az éjszaka, oly nagy, és mint a fény,
egymásba csendül a szín és a hang s az illat.*

Szabó Lőrinc fordítása

Amikor Baudelaire correspondances-ról beszél, olyan fajta tapasztalatra gondol, amely válságmentesen igyekszik berendezkedni. Ilyesmi csakis a kultusz területén belül lehetséges. S amennyiben ennek határát túllépi, már a szép formájában bukkan elénk. A szépben jelenik meg a művészet kultikus értéke.¹³

A correspondances a megemlékezés adattára. Nem a történelem, hanem az előtörténet tényeit foglalja magá-

ba. Az ünnepnapokat a tegnappal való találkozás teszi nagyra és jelentőssé. Erről szól Baudelaire a *Korábbi életem* című szonettben. A barlangok és növények, a felhők és hullámok képe, amelyet felidéznek a szonett kezdő sorai, a könnyek forró párájából ködlenek elő, s e könnyek a honvágy könnyei. „A vándor a gyászfátyolos messzeségekbe pillant, s szemébe a hisztéria könnyei szöknek, hysterical tears” – írja Baudelaire Marceline Desbordes-Valmore verseiről szólva. Olyanféle szimulán kapcsolatok, amelyeket később a szimbolikusok kedveltek, itt még nem fordulnak elő. A múltak suttogását halljuk a baudelaire-i megfelelésekben, és kánonjuk tapasztalata szintén egy korábbi életet idéz:

*Az ár-apály a menny képét dajkálta, de
zenéjében, az ős, mindenható dalokban,
ott csengett, gazdagon s egyre misztikusabban
az égő alkonyat, szemeim öröme.
Ott éltem...*

Szabó Lőrinc fordítása

Az, hogy Proust múltat restauráló kísérlete a földi lét határain belül marad, a Baudelaire-é pedig túlfut e határokon, tekinthető szimptomatikusnak is abban a vonatkozásban, hogy mennyivel eredetibb és hatalmasabb formában törtek még rá Baudelaire-ra az ellenerők. S aligha érzett tökéletesebb boldogságot, mint akkor, amikor ez erőktől legyőzve, visszavonulni látszott. Az *Ábitat* a végtelen égről a letűnt évek allegóriáinak ívét hajlítja le:

*... Nézd, lehajlanak bolt éveink az égi
erkélyekről, fakó ruhájuk selyme régi.*

Tóth Árpád fordítása

Baudelaire e verssorokban még beéri azzal, hogy az ősidők iránti vonzódását a régimódinak szóló hódolattal fejezze ki. E balkonról lehajló éveket a combrayi évek testvéreinek érzi Proust, amikor az emlék-ébresztő madeleine ízére visszatérve, művének utolsó kötetében így beszél: „Baudelaire reminiscenciái számosabbak az enyémeknél, melyektől abban is eltérnek, hogy felidézjük nyilvánvalóan nem a véletlen, s véleményem szerint éppen ezért döntöek is. Senki sincs kívüle, aki egy illat, például egy asszony haja vagy keble illatának nyomán oly tartósan, oly finnyásan és mégis oly nem-törődomséggel tudná végigkövetni ama vonatkozásokkal teljes kapcsolatokat, amelyeknek révén azután »kékebb és mélyebb mennybe«, »lángokkal és árbocokkal teli kiktöbe« juthat.” Vallomásszerű mottója ez Proust egész művének, mely a baudelaire-inak annyiban is rokona, hogy benne egy napot a szellem egy esztendejévé tágit az emlékezés.

De ha csak ezt sikerült volna véghez vinnie – *A romlás virágai* még korántsem volna az, ami. Hasonlíthatatlansága mindenekelőtt abból adódik, hogy vigasz, bensőség és beteljesülés, mindaz tehát, amelyben a correspondances üli ünnepét, itt csak mint hiány van jelen, s Baudelaire e hiányból csíhol olyan verseket, amelyek a correspondances költészete mögött semmiben sem maradnak el. *A romlás virágai* első versciklusa a *Spleen és ideál*. Az eszmény az emlékezést ajándékozza, s vele szemben a spleen a pillanatok raját vonultatja fel. A pillanatok az ő pártfogoltjai, ahogyan az ördögéi a férgek. A spleen-versek közül *A semmi vágya* címűben olvasható ez a verssor:

A drága Kikelet illata odavan.

Baudelaire itt valami végleteset mond ki végletes tioktartással, s e verssort ez teszi összetéveszthetetlenül az övévé. Annak a tapasztalatnak elenyészését, amelynek a költő egykor még a részese lehetett, az *odavan* szó jelzi. Az illat a mémoires involontaire megközelíthetetlen refugiuma. Csak vonakodva társul valamely arc képéhez, az érzéki benyomások közül csupán az azonos illatokhoz csatlakozik szívesen. Az illat-emlék talán azért vigasztalóbb az összes többinél, mert az ismerős illat bódítja el bennünk leginkább az elmúlt idő tudatát. Egy-egy illat-emlékben évek foszlanak semmivé. A baudelaire-i verset oly mérhetetlenül vigasztalanná ezért teszi éppen az illat hiánya. Akinék számára nincs többé tapasztalat, annak számára vigasz sincs többé. S a harag lényegileg e tehetetlenségből következik. A haragvó ember „mindenre süket”; ösképe, Timon, mindenkire egyformán dühöng. Olyan állapotban van, amelyben a halálos ellenséget már nem képes többé megkülönböztetni a jóbaráttól. D'Aurevilly mélyenszántó pillantása felismerte e vonást Baudelaire-ban, ezért nevezi őt „Archilochosz zsenijével felruházott Timonnak”. Baudelaire kitöréseit a harag igazítja ama pillanat üteméhez, melyben erőt vesz rajta a mélabú.

*S az Idő úgy robog át percről-percre rajtam,
mint dermedt test fölél ha szörnyű hó zúban.*

Babits Mihály fordítása

E sorok közvetlenül a fent idézettekhez csatlakoznak. A spleenben az idő dologiasodott el; az embert hópehelyként lepik el a percek. Ez az idő történettelen, akár a mémoires involontaire ideje. Az idő érzékelését azonban

természetellenesen kiélesíti a spleen: minden sokkot hordozó másodperc ott találja őrhelyén a sokkalhárító tudatot.¹⁴

Az időszámítás, amely szakaszokká rendez minden tartamot, nem mondhat le bizonyos szabálytalan időtörédekeknek e szakaszokon belüli létezéséről. A minőségnek a mérhető mennyiséggel való azonosítása a naptár műve volt – mely ily módon az ünnepnapokkal együtt a megemlékezés helyét is mintegy kilopta az idő folyamából. Az az ember, akinek a tapasztalat kicsúszik a kezéből, úgy érzi, mintha a naptárból tessékelték volna ki. Ezzel az érzéssel ismerkedik meg vasárnaponként a nagyváros fia, s egyik spleen-versében, a sorok mögött, erről szól Baudelaire is:

*Ugrálni kezdenek a dübörgő harangok
s az égre bögnek, úgy üvöltve, oly vadul,
mint kóbor szellemek, hazátlan, bús bitangok,
kik sírnak, makacson és szakadatlanul.*

Szabó Lőrinc fordítása

A harangok, melyek az ünnepnapokhoz tartoztak egykor, akár az emberek, kitessékelődtek a naptárból. A kóbor lelkekhez hasonlítanak, akik nagyon igyekeznek, ám saját históriájuk nincs. Míg Baudelaire a spleennel és a vie antérieure-rel egy valóságos történelmi tapasztalat két, egymástól messzire szétugraszott alkotóelemét ragadja meg, addig Bergson a maga durée képzetével a történetitől messze elidegenedettebb. „A metafizikus Bergson elsikkasztja a halált.” A halál kioldásával Bergson a történeti (illetve bármely előtörténeti) rendszerrel szemben elszigeteli a tartamot. Ugyanilyen értelemben hiányzik a bergsoni action fogalma is. Bábája az a fajta „egészséges emberi értelem”, mellyel általában a „prak-

tikus ember” tündököl. Az a tartam, amelyből a halált száműzték, egy ornemens rossz végtelenségével rendelkezik. A hagyomány ebbe nem fér bele.¹⁵ Olyan élmény foglalta, mely idegen tollakkal ékeskedik a tapasztalat álruhájában. A spleen viszont a maga póreségében állítja eléink ezt az élményt. A melankolikus ember borzadva látja, hogy a föld visszazuhan a pusztán természeti állapotba. Már nem lengi körül az előtörténetnek egyetlen fuvalata sem. Nincs aurája. Így bukkan eléink *A rossz semmi vágya* alábbi, s a már idézettekét követő soraiban.

*Magasból nézem én e Gömböt, hogy rohan,
helyet se kérve rajt, hová fejem lehajtsam.*

XI

Ha aurának nevezzük azokat a képzeteket, amelyek a mémoire involontaire-ben megtelepülve, csoportosulni igyekeznek valamely szemléleti tárgy körül, akkor az aura éppen azt a tapasztalatot fogja jelenteni a szemléleti tárgy vonatkozásában, mint valamely szükségleti tárgy vonatkozásában a gyakorlat. A kamerára és a megfelelő későbbi készülékekre épített eljárások a mémoire volontaire területét szélesítik; azt teszik lehetővé, hogy bármely jelenséget bármikor kép- és hangszerűen rögzítsen egy készülék. Ezzel az eljárások olyan társadalom vívmányaivá lesznek, amely elsovasztja a gyakorlatot. – A daguerrotypiaiban valami felbolygatót és ijesztőt talál Baudelaire, varázsát „meghökkenetőnek és borzalmasnak” nevezi. Ilyenformán az említett összefüggést, ha nem is átgondoltan, de mégis megérezte. Ahogy a modern számára, kiváltképp pedig a modern művészet számára igyekezett folyvást fenntartani a maga

helyét, úgy ezt tette a fényképezés vonatkozásában is. Valahányszor fenyegetőnek érzi, „rosszul értelmezett haladását” igyekszik érte felelőssé tenni. E felelősségre vonással valójában azt mondja ki, hogy az efféle fejlődést pusztán „a tömegek butasága” támogatja. „Ez a tömeg olyan eseményt kíván, amely hozzá méltó és természetének megfelel... Ezt a kívánságot meghallgatta egy haragos isten, és az ő prófétája lett Daguerre.” Emellett azonban egy másik, konciliánsabb szemléletmód kialakítására is törekszik Baudelaire. Eszerint a fényképezés háborítatlanul teheti rá a kezét ama mulandó dolgokra, melyek jogosan foglalnak helyet „emlékezetünk archívumában”, de ne érintse azt, ami már „a képzelet, a megfoghatatlan birodalmába” tartozik: a művészet határai előtt meg kell torpannia, mert e határon belül csakis annak van helye, „amibe az ember adja bele a lelkét”. Ez az ítélet aligha nevezhető salamoninak. Az irányított, szelektáló emlékezet állandó készenléte, amelyet folytonosan táplál a reprodukciós technika, megnyírbálja a fantázia működésterületét. Magát a fantáziát talán képességnek tekinthetjük, serkentő váagnak, amelynek nyomán létrejön az, amit „szépnek” gondolhatunk. Hogy e szép miből áll össze, azt ismét csak Valéry határozta meg közelebről: „A műalkotást arról ismerjük föl, hogy semmiféle eszme, amelyre bennünket ráébreszt, semmiféle magatartásmód, amellyel bennünket megismerttet, önmagában nem tudja létrehozni, és nem meríti ki. Egy virágot, amelynek illata kedves, addig szagolgathatunk, ameddig tetszik, mi ezt az illatot, amely bennünk vágyat ébreszt, nem tudjuk megsemmisíteni, és nincs olyan emlékezés, oly gondolat vagy magatartásmód, mely hatását közömbösíthetné, vagy éppen feloldana bennünket e hatás alól. Mindenki, aki művet akar létrehozni, ugyanennek elérését kergeti.” E szemléletmód szerint egy fest-

mény azt a valamit adná vissza egyetlen pillantásban, amivel nem tud betelni a szem. A festmény ilyenformán kivetítődése az eredeti kívánságnak, amelyet úgy elégít ki, hogy mintegy folytonosan táplálja. Ebből világosan kitetszik, hogy mi az, ami a fényképet a festménytől megkülönbözteti, s hogy miért nem adódhat számukra közös, mindkettőt egyaránt átfogó „alakítási” elv: a tekintetnek, mely egy festmény látásával nem tud betelni, a fénykép csak azt jelentheti, amit az éhségnek az étel, s az ital a szomjúságnak.

A művészi visszaadás válsága ilyenformán úgy tárul elénk, mint magában a befogadásban lejátszódó válság integráns része. A szépség utáni sóvárgást a letűnt világ képe teszi csillapíthatatlanná, az a kép, amelyet Baudelaire a honvágy könnyeitől fátyolozottnak nevez. „Ah, a letűnt időkben bizonyára a feleségem, vagy a testvérem voltál!” – a szép mint olyan, már csak az ilyenféle vallomás adóját tudja begyűjteni. Ha a művészet a szépre törekszik, s bármilyen szerény mértékben is, de még képes „visszaadni” azt, akkor (amiként Helenáért Faustnak) az idők mélyére kell érte leszállnia.¹⁶ A technikai reprodukcióra mindez nem vonatkozik. (Benne a szépnek nincs helye.) Amikor Proust ama képek ürességét és sivárságát panaszolja, amelyeket benne a *mémoire volontaire* Velencéről felidéz, megállapítja, hogy a pusztán „Velence” szóra éppoly izetlenül vetült eléje a képanyag, akár egy fényképkiallítás. Ha elfogadjuk, hogy a *mémoire involontaire*-ből felbukkanó képeket az előbbiektől az aura különbözteti meg, úgy azt kell mondanunk, hogy az „aura elvesztésének” jelenségét alapvetően előmozdítja a fényképezés. A készülékbe való (egyéb-ként tartós) betekintés fedeztette fel a daguerrotípiában az embertelent, a „halottit” – amely abból adódik, hogy a készülék bár felfogja, de nem viszonozza az ember pil-

lantását. Az emberi pillantás ajándékában azonban benne lakozik a viszonzásra való várakozás is. S ott, ahol ez a várakozás nem marad beteljesületlen (amely várakozás éppúgy tapadhat gondolatainkban a figyelem szándékolt pillantásához, mint a szoros értelemben vett rátekintéshez), ott az aura tapasztalata a maga teljességében hull az ölébe. „A befogadhatóság: megfigyelhetőség” – jegyzi meg Novalis. A megfigyelhetőség pedig, ilyen összefüggésben, nem más, mint az aura. Az aura tapasztalata tehát azon alapszik, hogy valamely, az emberi társadalomban szokásos és a dolgokhoz vagy a természethez való viszonyt tükröző magatartásformát közvetít. A megszemléltnek vagy a magát annak vélőnek felnyílik a szeme. Valamely jelenség auráját akkor tapasztaljuk tehát, amikor azzal a képességgel ruházzuk fel, hogy a szemét felnyissa.¹⁷ A *mémoire involontaire* felfedezései erre alkalmasak. Egyébként ezek egyszerűek: az emlékezetből, amely rögzíteni igyekszik őket, kihullanak. Ezzel azt a felfogást támasztják alá, mely „egy távoli egyszeri megjelenését” látja az aurában. Ennek a meghatározásnak már magában véve is áttetszővé kell tennie az aura jelenségének kultikus jellegét. A lényegileg távoli a megközelíthetetlenel egyenlő, s a megközelíthetlenség éppen a kultikus kép legfőbb sajátja. Nem szorul külön kiemelésre, hogy Proust mennyire járatos volt az aura problémakörében. Mégis érdemes megjegyezni, hogy ezt a problémát alkalmilag olyan fogalmakban súrolja, melyek már magukban foglalják ennek teóriáját. „Egyesek, akik kedvelik a titkokat, azzal áztatják magukat, hogy a dolgok megőriznek valamit ama pillantásokból, amelyek rajtuk nyugodtak valaha.” (S a pillantás viszonzásának képességét nemkülönben.) „Úgy vélik, hogy az emlékművek és képek csakis ama gyengéd fátyol mögül tárulnak elénk, amelyet körük az évszázadok

során annyi csodáló szeretete s áhítata szőtt. Ez a kiméra – fejezi be Proust kitérően – akkor lesz igazsággá, amikor az individuum számára egyedül létező valóságra, vagyis az érzésvilágra fogják majd vonatkoztatni.” Ezzel rokon, s objektívabb voltánál fogva egyben tovább is vezető Valéry meghatározása, amely auratikusnak nevezi az álombeli érzékelést. „Ha azt mondom, én ezt itt látom, ezzel nem szögezlek le azonosságot a dolog és magam között... Az álomban viszont azonosítás történik. A dolgok, amelyeket én látok, éppúgy látnak engem, mint ahogyan őket én.” Éppenséggel az álombeli érzékelés a természet ama temploma, ahol:

*Jelképek erdején át visz az ember útja,
s a vendéget szemük barátként figyeli.*

Szabó Lőrinc fordítása

Minél többet tudott erről Baudelaire, költészete az aura elvesztésének annál kétségtelenebb nyomait kénytelen magán viselni. Mégpedig bizonyos rejtjel formájában, amelyre csaknem mindenütt rálehetünk, ahol *A romlás virágai* az emberi tekintetet idézi fel. (Hogy Baudelaire ezt nem tudatos terv szerint intézte így, magától értetődő.) E tekintetek a pillantást nem viszozzák, a velük szembeni, ilyen irányú várakozás kielégítetlenül múlik el. Baudelaire beszél szemekről, amelyekre bizvást rámondhatja az ember, hogy a tekintet képessége kiveszett belőlük. E sajátossággal együtt azonban megadatott nekik bizonyos varázs is, amely nagy, sőt túlnyomó részben kielégíti a költő ösztöneinek szükségletét. Az ilyen szemek ígézetében tagadta meg Erőst a *sexus* javára a baudelaire-i költészet. S ha a szerelem – az aura tapasztalatával telített szerelem – klasszikus leírásának fogadtuk el az *Üdvözült vágy* két sorát:

*Téged messzeség se tör le,
szállsz, pillangó, megbűvölve,...*

Vas István fordítása

akkor aligha találunk a lírai költészetben olyan sorokat, melyek határozottabban szállnának szembe mindezzel, mint az alábbi baudelaire-iek:

*Imádlak, mint az éj fekete boltozatját,
óh, gyász edénye, óh, fenséges hallgatóság,
csak szívem beviti, szépségem, ha kerülsz,
csak szívem, éjeim dísz, hogy menekülsz
s mind gúnyosabban és mind messzebbre taszítasz
attól, mi végtelen, ami kék, ami vígasz.*

Szabó Lőrinc fordítása

Minél távolibbak, a foglyukká lett pillantás számára annál ígézőbbek e tekintetek. Tükrük nem kicsinyít, a távolságról éppen ezért mit sem tudnak e szemek. Simaságuk titkát Baudelaire egy agyafúrt rímbe rejtette el:

*Merítsd szemed kéjét a kába
sellőszemek kábulatába...*

Babits Mihály fordítása

A szatírnők és sellők azonban többé már nem tartoznak bele az emberiség családjába. Elkülönítették onnan. A távolság mélységét kifejező pillantásokat Baudelaire regard familier-nek, családias tekintetnek nevezi, s ez elgondolkodtató. Ő, aki családot soha nem alapított, az ígéret, s egyszersmind a lemondás telítettségét kölcsönözte a „familier” szónak. Ő maga a tekintet nélküli szemek rabjává lett, s illúziók nélkül adta át magát hatalmuknak:

*Szemed, mely úgy lobog, ahogy a butik-ablak
vagy a népiünnepély lámpásai lobognak,
kölcsönzött ragyogást használ arcátlanul.*

Szabó Lőrinc fordítása

„A szépséget – mondja Baudelaire egyik korai írásában – gyakran ékesíti a szellem tompasága. Szomorúságát és áttetsző feketés mocsármélyiségét tőle kapja a szem, s nyugalmaságát is olykor, mely olajos, mint a trópusi tengerek.” Ha az ilyen szemekbe élet költözik, élénksége a vadállat: prédára leső pillantása egyben magát is biztonságba akarja helyezni. (Éppígy tesz a kurva is, amikor a járókelőkre lesve egyben a rendőr felbukkanására is ügyel. A tipikus arckifejezést, amely ez életmód következményeként kialakul, azokon a lapokon is viszontláthatta Baudelaire, amelyeken Guys a prostitúáltak arcképét rajzolja meg: „Tekintete, akár a vadállat, a láthatárt fürkészi; a vadállat nyugtalansága lakik e tekintetben, ... s olykor feszült figyelme is.”) A nagyvárosi ember szeme szintén túl van terhelve biztosító funkciókkal. Idevág Simmel egyik, kevésbé szembeszökő összefüggést feltáró megjegyzése: „Aki lát, anélkül, hogy hallana, sokkal ... nyugtalanab, mint aki hall, anélkül, hogy látna. S ebben van valami, ... ami a nagyvárosra jellegzetes. A nagyvárosi ember viszonylatának bonyolultsága ... a szem használatának a fül használatával szembeni túlsúlyában is megmutatkozik. Főként a közlekedési eszközök elszaporodásának következménye ez. Az omnibuszok, vasutak és villamosok megjelenése előtt, a XIX. században, az emberek nem ismertek még olyan állapotot, amelyben hosszú percekre vagy akár órákon át kell egymás arcába bámulniuk anélkül, hogy szóba kívánnának elegyedni egymással.”

A biztosítás funkciójával terhelt tekintet a távolba

nem merenghet el, mert könnyen kerülhet olyanféle helyzetbe, mint az, akit gyönyörében ér a megaláztatás. Ilyen összefüggésben érdemes idéznünk Baudelaire néhány mondatát. A *Szalon*, 1859 című írásában Baudelaire, miután sorra felvonultatta a tájképeket, felsorolását a következő vallomással zárja: „A diorámákat kívánom vissza: roppant, otromba mágiájukat, melyek hasznos illúziókat keltenek bennem. E tájképeknél szívesebben nézem még a színházi díszleteket is, hiszen legkedvesebb álmaimat alakítják ügyesen, tragikus tömörséggel. A díszlet, mely a maga egészében hamis, éppen ilyen voltában áll sokkal közelebb az igazsághoz, mint az effajta tájkép; tájképfestőink zöme ugyanis éppen azáltal hazudik, hogy nem akar hazudni.” Az ember szeretné a „tragikus tömörítést” a „hasznos illúzióknál” többre értékelni. Baudelaire a távolság varázsát kívánja elérni itt; a tájképet ezért szinte a vásári mázsolmányok mércéjével méri. Talán úgy értelmezi az áttörést a távolság varázsán, mint ahogyan az a néző „tör át” rajta, aki egy plakátot túl közről néz? A motívum felfedezhető *A romlás virágai* egyik nagy versében (*Az óra*):

*A páratestű kéj mabolinap messzi vész,
mint színpalak mögé nimfák illanása...*

Tóth Árpád fordítása

XII

A romlás virágai az utolsó olyan lírai mű, melynek európai méretű a hatása; később már egyetlenegy sem tud áthatolni egy többé vagy kevésbé szűk nyelvterület határain. Mindjárt ennek leszögezése után azt kell tekintetbe vennünk, hogy költői alkotóképességét Baudelaire

laire csaknem teljes egészében ennek az egyetlen kötetnek szentelte. S végül nem szabad szem elől tévesztelnünk, hogy e költészet néhány, vizsgálatunkban érintett motívuma a lírát már magában véve is problematikussá teszi. A valóság e három mozzanatát figyelembe véve érthetjük meg e költői feladat történelmi meghatározottságát, s azt is, hogy megvalósításához mily tévedhetetlenül látott hozzá Baudelaire. Tévedhetetlenül tudta, mire vállalkozik, olyannyira, hogy költői célját maga is „egy sablon teremtésében” jelölte meg, s úgy látta, ilyen célt kell maga elé tűznie minden eljövendő lírikusnak is. Azokról pedig, akik mindennek megértéséhez nem nőttek fel eléggé, nem sokat tartott Baudelaire: „Ambrózia az erőlevesetek? S a karajt Pároszból szállítják asztalotokra? Mennyit ad a zálogház egy lantra?” A dicsfényvel koszorúzott költő múzeumi tárgy Baudelaire szemében. *Az elvesztett dicsfény* c. prózai írásában mint mellékszereplőt mutatja be. Ez az írás viszonylag későn került napvilágra. A hagyaték rendezése során félretették, mint „közlésre alkalmatlant”, s a mai napig sem szentelt számára figyelmet a Baudelaire-irodalom:

– „Nahát! Ön itt, kedves uram? Ön, ilyen rosszhírű helyen? Ön, aki esszenciákat iszik! Ön, aki ambróziát eszik! Ez aztán csakugyan meglep!

– Kedves barátom, tudja, mennyire félek a lovaktól meg a kocsiktól. Mikor az imént nagysietve átjöttem a körúton és ide-oda ugráltam a sárban, át azon a mozgó káoszon, ahol a halál egyszerre vágat felénk minden oldalról, egy hirtelen mozdulatra az aureolám lecsúszott a fejemről, és bele a kövezet sarába. Nem volt bátorságom fölkapni: kevésbé találtam kellemetlennek, hogy elveszítsem a jelvényeimet, mint azt, hogy összetörsem a csontjaimat. Aztán meg, mondtam magamban, valamire minden balszerencse jó. Most inkognitó utazhatom,

elkövethetek aljasságokat, és belemerülhetek a kicsapongásba, akár az egyszerű halandó. És, íme, itt vagyok, éppúgy, miként látja, ahogyan ön!

– Falragaszokon legalább kerestetnie kéne azt a dicsfényt, vagy rendőrségileg nyomoztatnia utána.

– Jut eszembe! dehogyan! Jól érzem magam itt... Egyedül ön ismert fel. Egyébként is untat a méltóság. Aztán meg mulattat elgondolni, hogy egy rossz költő majd felveszi és szemérmetlenül fejére tűzi. Boldoggá tenni valakit: micsoda élvezet! és főleg ha majd nevetettek a boldogon! Gondoljon X-re vagy Z-re! Hű! milyen mulatságos lesz!”*

Ugyane motívumot megtaláljuk a naplóban is; csak a befejezés más: a dicsfényt sietve felemeli. Most már csak az nyugtalanítja, hogy e közjáték gonosz előjel is lehet.¹⁸

Az effajta írások szerzője nem csatangoló. Bennük ugyanaz a tapasztalat jut kifejezésre ironikusan, amely – immáron kendőzetlenül – az alábbi, mintegy futólagosan odavetett mondatban: „E csúf világban, lökdösődő ostobák közt bolyongok, elvesztem: fáradt szemem a múltat nem kutatja, nem fürkészi a jövőt: elkeserítő és kiábrándító a múlt, és semmi újjal nem jó, se fájdalmat, se tanítást nem hordoz a jövő vihara.” A tömeg lökdösését elviselni – ez Baudelaire legalapvetőbb tapasztalata; ez tette őt azzá, ami: valamennyi tapasztalata közül, mint a legcsalhatatlanabbat és legmértvdóbbat, ezt emeli ki. Az önerejéből hullámozó, önnön hevétől átlelkesült tömeg látszata, melynek a csatangoló még szerelmese lehetett, az ő számára nem létezett többé. Hogy a tömeg lealjasodását minél mélyebben lelkébe vesse, maga elé idézi azt a napot, amikor még a bukott asszonyok, a kítaszítottak is odáig jutnak majd, hogy életmódjuk mellett emelnek

* Szabó Lőrinc fordítása.

szót, a szabadság felett pálcát törhetnek, s a pénzen kívül semmi másra nem kell majd tekintettel lenniük. Ez utolsó szövetségeseitől is elárultatván, Baudelaire szembe fordul a tömeggel, mégpedig annak az embernek tchettelen dühével, aki az esővel vagy a széllel akar szembe szállni. Ily módon áll össze az az élmény, amelynek azután a tapasztalat súlyát kölcsönzi Baudelaire. Pontosan megmondja vele azt az árat, amit az embernek a modern érzékelésért fizetnie kell. Ez az ár: az aura szétrombolódása a sokélményben. E folyamattal való egyetértéséért Baudelaire kemény árat fizetett. Költészetének alaptörvénye mégis ez. Mint „atmoszféra nélküli égítést”, a második császárság egén így tündökölt.