

A transzcendencia haláláról és a halál transzcendenciájáról Baudelaire modernsége kapcsán

Baudelaire modernsége – legalábbis a korabeli olvasók dühödt elutasítását kiváltó, és az irodalomtudomány által is sokáig elhanyagolt prózaköltemények megjelenéséig – nem a forma modernsége: egy korszak érzékenységének, gondolatvilágának és útkereséseinek megszólaltatásaként s az ezt kísérő gyötrelmes művészi kísérletezések és tudatosodási folyamatok bemutatásaként jelentkeznek. A kommentátorok általában az emberben tetten érhető ellentétes késztetések feltárásában, a töredékességben, a többértelműségben, a disszonanciában, az ábrázolás helyett kifejezésre törekvő költészet funkcióváltásában, a tudattalan működésének megsejtésében, az abszurditás érzékelésében, az állandó szorongásban fedezik föl e modernség jellegzetes vonásait. A *Les Fleurs du Mal* számos versében munkáló feszültségek alapvetően abból erednek, hogy a költő elutasítja az általa elégtelennek és korrigálhatatlannak ítélt valóságot, miközben képtelen tartósan hinni valamilyen transzcendenciában, illetve képtelen megkérdőjelezhetetlen érvényű transzcendenciát létrehozni önmaga számára. Hugo Friedrich azokban a reakciókban ragadta meg a modern költészet egyik alapvető irányultságát, amelyekkel Baudelaire és az őt követő költőnemzedékek a transzcendencia kiüresedésére válaszoltak.¹ A következő néhány oldalon azt igyekszem bemutatni, hogy *A Rossz virágait* lezáró Baudelaire a halált a létezés és az alkotás fölött uralkodó princípiummá emelte, s ezzel újabb lényegi összetevővel gazdagította azt, amit modernségnek szokás nevezni.

A Rossz virágai 1861-es kiadásában mind a kötet architektúrája, mind a halálnak szentelt versciklus átalakul. Amíg az 1857-ben megjelent kötet inkább a művész sorsát, önmagával és a világgal vívott küzdelmeit, vívódásait járta körül – s ennek megfelelően *A művészek halálával* végződött –, addig a második, lényegesen tragikusabbra hangszerelt kiadásban az ember léthelyzete, az annak meghaladására vagy áthágására tett, rendre kudarccal záruló kísérletek kerülnek előtérbe. *A gyógyíthatatlan* című költemény az 1857-es kiadásban mintegy elveszett a leghosszabb ciklus, a *Spleen és Ideál* verseinek tengerében, mely ekkor még esztétikai-művészeti mondanivalójú költeményekkel zárult. 1861-ben viszont a ciklus végére kerül, egy könyörtelen, gyötrelmes „ontológiai” vizsgálódás tanulságainak összegezéséeként. A végtelen, a határtalan iránti vágyat a végesség

¹ Friedrich, H. 1961. *Die Struktur der Modernen Lyrik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. Francia fordításban: 1999. *Structure de la poésie moderne*. Librairie Générale Française.

és a behatároltság előli menekülés kényszere váltja föl. A művészet csupán „mesterséges paradicsomokat” hoz létre, s egyedüli érdeme, hogy általa „nem oly rút a világ s könnyebb a pillanat”² (*Himnusz a Szépséghez*). Baudelaire képtelen tartósan hinni valamilyen transzcendenciában: a *Megfelelések* első versszaka még a természeti és a természetfölötti világ közötti kapcsolatokat hirdette, de az 1861-ben a ciklus utolsó költeményei közé kerülő, az előbbi vers szavait és képvilágát fájdalmasan-ironikusan ismétlő *Rögeszmében* a természet már csak az ember félelmeit és gyötrelmeit visszhangozza, illetve vetíti vissza, *A fájdalom alkímiája* pedig felravatalozza Istent és eltemet minden, a végességen túlmutató képzetet.

Az első három darabot olyan ember írta, aki még biztonságos távolból szemléli a halált. 1861-ben viszont a három újabb költeménnyel bővült, *Az utazással* véget érő versciklus mintha egy írói életművet és egy emberi életet zárna le.³

Mielőtt 1862. január 23-án megérintette volna „az imbecillitás szárnyának szele”, Baudelaire számos jelből következtethetett betegségére előrehaladására. Sokáig gyógyultnak hihette magát az 1841 körül elkapott szifiliszből, ám 1849–1850-es dijoni tartózkodása során a tünetek újból jelentkeztek. A tagjait egyre nehezebben mozgató, magáról gondoskodni képtelen Jeanne Duval 1859-ben ápolóintézetbe kerül, Baudelaire pedig 1860. január 15-én kelt levelében agyvértolulásról panaszodik anyjának. A rosszulletek nyilván tovább szaporodtak az 1862-es „nyomatékos figyelmeztetés” előtt. A *Spleen* címet viselő négy vers közül az első egy évvel a betegség dijoni kiújulása után, a másik három 1857-ben látott napvilágot. A mindent elárasztó, mindenkit átjáró víz, a mozdulatlanságra és némaságra kárhóztatott szfinx, a nagybeteg király, a „bárgyú tetem”, a pókok pusztította agyat szorító koponya, a diadalmas káosz képei az agylágyulástól, az örülettől és a megbénulástól fenyegetett költő szorongásait jelenítik meg.

Az 1857-es kiadás végén található három költeményben a halál sehol sem igazán halál: valójában senki sem hal meg. Ezek a versek nem a szerelmesek, a szegények és a művészek halálát mutatják be, hanem azt, hogy mit jelent, mit jelenthet számukra a halál. A halál mindhárom esetben reveláció⁴, noha ez sehol sem kapcsolódik valamilyen teológiai bizonyossághoz; a „misztikus” szó mindegyik versben szerepel, és mindenhol megjelennek virágok. A szonettforma fegyelmében is inkább a művész, mintsem az ember nézőpontja tükröződik.

A szeretők halála bővelkedik a kétértelműségekben. Tulajdonképpen csak a cím miatt gondol az olvasó a halálra: nem egyértelmű, hol található a szoba, s az Angyal mintha egy *jószívű cseléd* volna (akár az a Mariette, aki annak idején sze-

² A versidézetek Tornai József fordításából származnak. 1991. Baudelaire, Ch. *A Rossz virágai*. Békéscsaba: Tevan Kiadó.

³ A kötet szerkezetének átalakulásáról lásd Milner, M. 1967. *Baudelaire. Enfer ou ciel, qu'importe!* Paris: Plon. 111–131.

⁴ Ld. Jackson, J. E. 1982. *La Mort Baudelaire. Essai sur les Fleurs du Mal*. Neuchâtel: À la Baconnière. 117–124.

rető gyengédséggel vette körül a fiatal Baudelaire-t). A *l'amour* és a *la mort* szavak közötti hasonlóság, valamint a minden franciául tudó olvasónak óhatatlanul eszébe ötlő *petite mort* kifejezés miatt az „utolsó lobogás” egyszerűen az aznapi utolsó lobogás is lehet. Az eredetiben többes számban szerepelnek az „ágy” és a „sír” szavak, vagyis a szoba egymást követő halálok és újjászületések színtere. Kétségtelen, hogy a virágok, a finom illatok, a sírhoz hasonlított dívány és a fáklyák a halál és a temetés képét idézhetik, de a mosolygós környezet és a játékos hangvétel miatt csak arról van szó, hogy az ihletett szeretkezés a halálhoz hasonlóan kiléptetheti a szereplőket a valóságból. Ám az eszményi szerelem csak egy másik világban volna elérhető: olyan világban, ahol a szerelem, a szerelmi vágy örökössé tehető. Itt a lelkek „iker-tükrök”, a „kihalt lángok” másnap újra erőre kapnak, s a tükörben látható kép sohasem fakul meg. Itt az Ugyanaz mindig Új is, minden együttlét „sose-volt”, s a meghaladhatatlan mindig meghaladható. Erről a nem-evilágiságról árulkodik a versben mindvégig uralkodó jövő idő, melyből akár prófétikus bizakodást olvashatunk ki, de a kötet egészének ismeretében ironikusnak, önironikusnak hat. Ez az andalító szerelmi álom a maga módján éppoly „mesterséges paradicsom”, mint a többi. Talán nem véletlen, hogy a verset megzenésítő Debussy altatódallá, bölcsődallá hangszerelte a szonettet.

A szegények halála 1851 végén vagy 1852 elején keletkezett, a szerző által akkoriban vallott „mérésékelt szocializmus” eszmevilágának jegyében. A halál vigasznak, megváltásnak tűnik a szegények számára, pusztán azért, mert véget vet gyötrelmeiknek. Az élettől való iszonyat fölébe kerekedik a halál iszonyatának: csak az ad erőt nekik az élet elviseléséhez, hogy tudják, létük valamikor véget ér. A legkülönbözőbb képzeteket társítják a halálhoz: az emberi élet célját és értelmét adó fényként, fogadóként, angyalként, „Isten dicsfényeként”, „misztikus pajtaként” jelenik meg előttünk. Mindez egyetlen „vagyonuk”, a valóságtól elszakadni vágyó, teremtő képzeletük („álmunk, s égbe vivő révületünk”) terméke: tudják, hogy valójában nem a keresztény túlvilág, hanem egy „Ismeretlen Ég” vár rájuk, amely mintegy saját nélkülözéseik negatívjaként válik csak Paradicsommá. A halál kívánása mögött – igaz, itt pusztán elemi-materiális okokból – lényegében ugyanaz munkál, mint *A művészek halálában* vagy *Az utazás* végén: egy kétségbeesett fogadás, hogy talán mégis létezik egy másik világ, ahol nem a nyomorúság, a bűn, az unalom, a behatároltság és a tehetlenség honol.

A művészek halála többek között abban különbözik az előző két költeménytől, hogy itt a többes szám első személy mellett az egyes szám első és harmadik személy is szerepet kap. Baudelaire bohóchoz⁵, sőt csörgőt rázó bolondhoz

⁵ A művész mint bohóc témája több prózakölteményben (*A bolond és a Vénusz-szobor*, *Egy hősi halál*, *A vén komédiás*) is megjelenik. Ld. ezzel kapcsolatban Starobinski, J. 1967. Sur quelques réponsants allégoriques du poète. *Revue d'histoire littéraire de la France* (avril-juin 1967). 402–412.

hasonlíttja magát. A „gyászos karikatúra” a közönség, a megrendelő elvárásai szerint készült, árucikké vált, illetve a kevésbé sikerült műalkotásra utal. Az önmegbecsítő és megalázó, sőt anakronisztikus és nevetséges erőfeszítések azonban eredményt hoznak: Baudelaire azon művészek közé sorolja magát, akik előtt végül „fölsugárzik a tiszta, nagy Kreatúra”, vagyis akiknek sikerült megvalósítaniuk eszményüket. (Ne feledjük, hogy ez a vers zárta le *A Rossz virágai* 1857-es kiadását.) Igaz, a valóban nagy alkotások létrehozása során a művész kénytelen eltekinteni a hagyományos erkölcsiségtől („poklos vágyak”), a munka személyiségtorzító, lélekromboló erőfeszítésekkel, sőt olykor a befogadó megtévesztésével jár (a „titkos fogások” a három évvel később írott *A hazugság szerelme* önleplezéseit vetítik előre). A tercinák azokról szólnak, akik eddig képtelenek voltak adekvát formába önteni eszményüket. (Baudelaire a „bálvány” szót használja, ami arra vall, hogy a műalkotás valós volta is kétséges.) Ezek a tehetetlenségük miatt elátkozott, a megvetés bélyegét viselő szobrászok valójában azért pusztítják önmagukat, hogy saját magukból, saját testükből és lelkükből hozzák létre alkotásukat. A negyedik versszaknak két olvasata is lehetséges: a szóban forgó művészek haláluk után, egy másik létben valósíthatják meg álmaikat és ekkor kaphatják meg az elismerés koszorúját (Capitolium); vagy akkor alkothatnak igazán nagy műveket, ha a halált teszik meg ihletőforrásukká, a halál terrénumából, a halál „új” – azaz fekete – napjának fényében szemlélik a valóságot. Az 1861-es kiadással inkább ez a második olvasat kerül előtérbe.

Mindenesetre az 1857-es kiadást lezáró három szonett a barátságos, vigasztaló, nagylelkűen ígéretes (sőt egyenesen termékeny), eufémizált és esztétizált halál képeit állítja elének. A maguk sajátos módján mindhárom vers szereplői üdvözülnek: a szeretők örök szerelmesek lesznek, a szegények megszabadulnak nyomorúságuktól, a terméketlen művészek remekműveket alkothatnak. Az 1861-ben hozzájuk csatlakozó versek viszont az Ugyanaz és a végesség uralmát hirdetik, s a halál sehol sem jelenik meg bennük – legalábbis valódi tartalommal – megváltásként.

A leszálló este metaforikusan az emberi élet alkonyát idézheti, de *A nap végében* sem hal meg senki, sőt senkit sem fenyeget – vagy vigasztal – közeli halál. Leszáll az éj, és a költő aludni megy: tulajdonképpen csak a ciklus címe, illetve a szöveggörnyezet miatt jár a fejünkben a halál. Szívében „gyászról susog minden”, de minden közelebbi megjelölés hiányában ez „csak” az élet, az emberiség, az emberi léthelyzet, vagy saját művészi tevékenysége (a *journal* szó munkanapot is jelent) fölött érzett gyász lehet: semmi sem utal arra, hogy önmagát kellenne előre gyászolnia. A sötétség eltemeti ugyan az „esztelen / lármás és szemérmetlen” Életet, de az másnap újra feltámad. Az éjszaka hasonlít a szeretkezéshez (Baudelaire a „gyönyör” szót társítja hozzá), mert ugyanúgy lehetővé teszi a valóságból való kilépést, mint a *petite mort*. De felszabadít a testi és a tudati meghatározottságok alól is: eltörli az éhséget és a szégyent. A sötétség „friss”, azaz frissítő, és nem csak fizikai értelemben: megszűnik a behatároltság, a végesség

nyomasztó élménye, a képzelet nem ütközik folyton a valóság ellenkezésébe, s függőyei még jobban elszigetelik a költőt a külvilágtól.

Az *Egy kíváncsi álma* üzenete rokon a *Párizsi képek* között szereplő *A földműves csontvázéval*: az élet a halál után változatlanul folytatódik. Baudelaire olvasta Catherine Crowe angol író nő *The Night Side of Nature* című könyvét, amelyben szó esik arról az ókori népek között elterjedt hiedelemről, mely szerint az emberek lelke haláluk után egy különös régióba kerül, ahová mindenki magával viszi az életéből természetét, jellemvonásait, hajlamait, s ily módon a saját maga által létrehozott, az életből a halálba magával átköltöztetett pokolba vagy mennyországba kerül. Az álmodó szorongással és reménnyel fogadja a halált: szorong, hátha a nagy semmi, vagy – a keresztény tanításnak megfelelően – kárhozat vár rá, illetve reménykedik az üdvözülésben, vagy legalább abban, hogy a földnél jobb világba kerül. Ám ami fogadja, az a semminél is rosszabb: ugyanabban a létben találja magát. Bekövetkezik a nagy ellentétpárok (az élet és a halál, a baj és a jó, a vágy és az iszonyat⁶, a szorongás és a remény) áhított feloldódása, de milyen áron! A reggel halotti lepelként takarja be az elbeszélőt, de igazából nem ő hal meg, hanem a halálba vetett reménye. A halál pusztá illúzió (erre utalnak a színházi előadást idéző szavak: „függöny”, „látvány”), a halál utáni utáni lét azonos lesz a halál előttivel, a baj egyedül uralkodik, nincs mire vágni és nincs mitől iszonyodni, vagyis értelmét veszti szorongás és remény. Akár *A földműves csontvázban*, „a halál is hazug”: valójában mindent és mindenkit végleg megerősít eddigi, elviselhetetlen azonosságában. A gyűlölt létállapot örökösen, a halál után is megmarad. A világban minden véges, csak az Ugyanaz ismétlődése végtelen.

A szókészlet, a metaforák (a pergő homok, a fájdalom méze, stb.) folytán a versnek van egy másik lehetséges értelmezése is: az élete első szexuális élményére vágyó, ahhoz nagy várakozásokat fűző ifjú „esemény utáni” keserű csalódását is kiolvashatjuk belőle (egyébként az eredetiben „szelíd szívem” helyett „szerelemes szívem” szerepel). Ekképp sajátos egyenlőség jön létre élet, halál és szerelem között, ami az előző versek gondolati ívének logikus következménye.

Az 1861-es kiadást lezáró *Az utazás* többes szám első személyben íródott: Baudelaire egy csoport nevében beszél, azok nevében, akiket mindenkor az Ismeretlen, az Új megtörhetetlen és kielégíthetetlen vágya hajt. A kötet egyéb darabjaihoz képest meglehetősen terjedelmes vers ellentmondani látszik Baudelaire Edgar Poe-tól kölcsönzött elveinek, aki szerint csak a rövid költemények képesek „magukkal ragadni az olvasó lelkét”, s a „hosszú vers” valójában önellentmondás. A hagyományos alexandrinusok megmaradnak ugyan, de az egyes részek fölöttébb különböző hosszúságúak: akárha kezdene felbomlani a rendezettség, a szigorú formá, mely a ciklus előző öt darabjában (szonettek) érvényesült.

⁶ A *Meztelen szívemben* (XL) például ezt írja: „Kiskoromban két ellentétes érzelmet éreztem a szívemben: életiszonyt és élet-elragadtatást.” (Rónay György fordítása.)

Természetesen a költemény részletes elemzésére itt nincs mód. Érjük be most azzal, hogy *Az utazás* az anyagi és az emberi valóság által megcáfolt hitek, a világ és az ember végességébe ütköző vágyak kudarcát beszéli el; azoknak a vágyaknak a megvalósíthatatlanságát, amelyeket a költő többször is felhőkhöz hasonlít, vagyis amelyek tárgya, tartalma és alakja állandóan változik, s amelyek nem csak a megfoghatatlanra irányulnak, hanem tulajdonképpen emberi nyelven megfogalmazhatatlanok is.⁷ A világ, az emberiség és maga az individuum is szétszórta, egymástól idegen, esetleges töredékekre bomlik szét, amelyeket nem támaszt alá, nem fog össze semmiféle transzcendencia, s amelyeknek lehetetlen bármilyen értéket vagy értelmet adni. „Tintafekete víz, tintafekete égbolt” veszi körül az utazókat: a valóság átláthatatlan és végső soron egynemű, miközben a különféle túlvilágokba és paradicsomokba vetett hitek irodalmi fikciókká (Oresztész; Tennyson: *The Lotus-Eaters*) silányulnak.

Valószínű, hogy *Az utazás* nem véletlenül bomlik nyolc részre (a mindössze fél sort kitevő V. rész elkülönítését nehéz volna megindokolni), s különös módon a nyolcadik rész is nyolc sorból áll. A nyolcas szám a ciklus, a körforgás újratekintését (a hetet követő újabb hétfő), illetve az örök visszatérést (tollunk a végtelenségig rajzolhatja ugyanannak a 8-as számnak a vonalait, anélkül, hogy föl-emelnék) jelképezi.

Azonban a transzcendencia halála végső soron a halál transzcenciáját készíti elő: a halál válik az egyedüli fenntartható transzcenciává (jóllehet ennek a valósága is, mint *Az egy kíváncsi álma* kapcsán láttuk, kétséges). Egyedül a halál helyezkedik el a léten túl, egyedül *Az utazás* végén „vén kapitány”-ként megszólított halál haladja meg és járja át szuverén módon a létet. A halál kerül mind a költészetnek, mind a valóság szemléletének a gyújtópontjába; a ciklus verseiben minduntalan fényként jelenik meg, mert ő a tudás legfőbb forrása: új teret nyit a képzelet, azaz az igazi megismerés számára, s ez lesz ezután a költészet igazi tereuma is. *Az utazás* vége visszatérés a kiindulópontra: az emberiségről *Az olvasóhozban* kiállított látélet mit sem módosult, s a kitörési stratégiák is csődöt mondtak. Újraolvashatjuk a verseket, újraélhetjük a kalandot, de most már a központi helyre került halál sugározta fényben. *A Rossz virágai*ból a Jón és a Rosszon túl elhelyezkedő Halál virágai lesznek.

Ha valaki vagy valami meghal a kötet végén, akkor az a verses költemény: a második kiadás megjelenése után a költő szakít a verses formával, és 1862-ben a *La Presse* c. folyóirat megkezdi „kis prózakölteményei” közlését, melyek közül *A rossz üvegesben* Baudelaire megöli, a *Melyik az igazi?*-ban pedig eltemeti

⁷ Akár *Az idegen* vágyai *A fájó Párizs* első darabjának végén.

A Rossz virágait. Újat nem lehet ugyan találni, de alkotni azért lehet. Ezzel bekövetkezik „a második baudelaire-i forradalom”⁸, jóllehet maga Baudelaire, úgy tűnik, nemigen van tudatában ennek, és az Arsène Houssaye-hez címzett ajánlásban Aloysius Bertrand imitátoraként tünteti föl magát, Jules Troubat-hoz írott levelében pedig azt írja, hogy a kötet valójában nem válik el *A Rossz virágaitól*, „de jóval több benne a szabadság, a részletesség és a gúnyolódás”. Az 1869-ben, két évvel a költő halála után kötetben is kiadott darabok elrendezésében nemigen fedezhető fel organikus szerkesztésmód. *A Rossz virágaival* ellentétben *A fájó Párizs* nem alkot zárt egészt: a szerző nem követ semmiféle útvonalat, s az egyes szövegek között legfeljebb laza vagy kevésbé laza tematikus kapcsolatok állíthatók föl. Tény, hogy a kötet befejezetlen, de a költemények esetlegesnek tűnő elrendezése – a kommentátorok szívesen hozzák összefüggésbe e töredékességet a személyiség felaprózódásával, egymástól független részekre bomlásával – arra vall, hogy Baudelaire nem is gondolt a befejezésre: csak írni akart, ameddig csak lehetett, ezzel próbálván elodázni a halált. *A fájó Párizs* már végtelen haláltánc, akár Fancioulle-é az *Egy hősi halálban*; vagy inkább beszéd a halál ellen, méghozzá végtelenbe tartó beszéd. Mint Michel Foucault írja,

Az életünkért írni, amint Blanchot mondotta, sőt talán az életünkért beszélni, valószínűleg legalább olyan régi ügy, mint maga a beszéd. Valamely elbeszélés idejében még a legéletbevágóbb döntések is óhatatlanul függőben maradnak. Tudjuk, a diskurzusnak megvan az a hatalma, hogy megállítsa a levegőben a már kilőtt nyílvezzőt, bizonyos, saját terét jelentő, függőben tartott időre. Lehet, hogy amint Homérosz mondja, az istenek azért küldték a szerencsétlenségeket a halandókra, hogy elbeszélhessék őket és a beszéd e lehetőségben találja meg kimeríthetetlen forrását; az is lehet, hogy a közelítő halál ellentmondást nem tűrő gesztusa hátrálása az emberi emlékezetben, vájja ki a létben és a jelenben azt az űrt, amelyből kiindulva és amely felé beszélnek az emberek. [...] ⁹

A beszéd, az írás tehát igyekszik távol tartani a halált, vagy legalább megakasztani útjában. Egyúttal azonban tanúskodik is mellette. Hiszen valójában a halálban helyezkedik el, s a halálból kel életre.

⁸ Johnson, B. 1979. *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*. Paris: Flammarion.

⁹ Foucault, M. 1998. A végtelenbe tartó nyelv. In: Foucault, M. *A fantasztikus könyvtár*. (Válogatta és fordította Romhányi Török Gábor.) Budapest: Pallas Stúdió / Attraktor Kft. 5.