

# Spleen és ideál

*Kulcsár-Szabó Zoltán*

A modern irodalomelmélet nyitott kérdéseit tekintve különösen fontos és tanulságos lehet az a, Hans Robert Jauss és Paul de Man között lezajlott vita, amely a recepcióesztétika és a dekonstrukció különböző előfeltevéseinek szembesítése mellett egy vers, Baudelaire *Spleen II*-jének az értelmezésében bontakozik ki. Mint általában, ebben az esetben is érdemes kihasználni a konkrét szövegértelmezések létét, az itt következő megfontolások éppen ezért nem érdekeltek a vers egy új, részletes elemzésének kidolgozásában, sokkal inkább az e vitához fűzött lábjegyzetek funkcióját szeretnék betölteni.

Kiindulásképpen érdemes Jauss aprólékos, a hermeneutika olvasásfelfogásának demonstrációjaként végrehajtott interpretációját követni. Jauss elemzése annak a központi kompozíciós elvnek a felismerésére épül, mely szerint a vers (formáját tekintve is) szimmetrikus alakzatoknak és ezek metonimikus eltolódásainak összjátékaként prezentálja a lírai én "metamorfózisait".<sup>1</sup>

Mindez azt a benyomást kelti, hogy a lírai én különböző identifikációs kísérletei (fiókos szekrény, piramis, temető, budoár) kudarcot vallanak, amit Jauss olvasatának retrospektív horizontú szakaszában egy pszichológiai jelenség segítségével értelmez, eszerint a "spleent" egyfajta világfélelemként kell felfogni, ami az énközpontú (pl. időbeli, térbeli) orientáció összeomlásából következik.<sup>2</sup> Az utolsó identifikációs kísérlet után az addig saját emlékezetének, vagyis múltjának "túlsordulását" kompenzálni igyekvő én "eltűnik" a szövegből s helyette az időtlenség képzete jelenik meg, amit a "halhatatlanság" attribútumával ellátott unalom képvisel ("L'ennui [...] / Prends des proportions de l'immortalité."). Az utolsó hat sort egy aposztrophé vezet be, amelyben a "te" mint 'élő anyag' ("matière vivante") szólíttatik meg, és végül a Szfinxszel azonosul. A -Baudelaire-nél különösen gyakori<sup>3</sup> aposztrophé megjelenését többféleképpen lehet interpretálni: egyrészt az én újabb alakjának véglegesítéseként<sup>4</sup>, másrészt a lírai én "tárgyasulásaként".<sup>5</sup> Mindenesetre a Szfinx alakja az idő megszűnésével egyfajta véglegességhez jut, amit - mint Jauss megmutatja - a Memnón-oszlopok mítoszának átalakítása jelez a versben, hiszen az utolsó sor szerint énekelni is kezd, méghozzá nem a felkelő, hanem a lenyugvó nap sugaraira, Baudelaire tehát ezzel a transzformációval összekapcsolja a véget és a kezdetet. Ezen allúziótól inspiráltan Jauss interpretációja arra a következtetésre jut, hogy ez a dal saját létrejöttét meséli el, vagyis végsősoron a "költészet költészete" paradigmájában helyezi el a verset, ami Baudelaire recepciótörténetének fényében nem is olyan különleges művelet, hiszen már Théophile Gautier híres előszavában is felfedezhető.<sup>6</sup> Mégis ez az a pont, ahol de Man a legerőteljesebben ellentmond Jauss-nak, hiszen ez az interpretáció az esztétikai "szublimáció" Jauss által támogatott, de Man által

elutasított lehetőségét implikálja.<sup>7</sup> Jauß olvasata, amely Baudelaire újszerű szépségfogalmában kontextualizálja a Szfínxben megvalósuló "felejtés allegóriáját"<sup>8</sup>, de Man szerint nem számol avval, hogy a 'térképről elfeledett' Szfínx nem más, mint "az öntudattól megfosztott grammatikai alany", akinek dala "az inskripció (...) általi felejtésről szól"<sup>9</sup>, vagyis - éppen mint a felejtés allegóriája, mint jel - nem emlékezhet a saját létrejöttét tematizáló szövegre. Ebből a szempontból igazat lehet adni de Man-nak, hiszen a lírai én előző allegorikus alakváltozatának egyike, a temető volt az, amely "tárolta" a verssorokat, ezek azonban - kihasználva a "de longs vers" nyújtotta szemantikai ambiguitást ('hosszú férgék/verssorok') - eleve az őrzött emlékek (a halottak) megsemmisítését konnotálják, vagyis a Szfínx két okból sem emlékezhet a vers szövegére: egyrészt ő az egyetlen alakváltozat, amely nem valamifajta "tároló" (tehát nem rejt magában valamit, ami tőle különbözik), másrészt az emlékek visszaidézését éppen a verssorok akadályozzák meg.

De Man olvasatának érvényesíthetőségét ellenben Jauß válasza akadályozza meg, figyelmeztetve arra, hogy a de Man által - alighanem Derrida "Hegel szemiológiájáról" írt tanulmánya által inspiráltan<sup>10</sup> - kontextusként kezelt hegeli különbségtétel "jel" és "szimbólum" között nem teszi lehetővé a Szfínx "jelként" való értelmezését (ellentétben a piramissal), minthogy Hegelnél ez "mintegy magának a szimbolikusnak a szimbóluma"<sup>11</sup> Ahogyan arra egyébként de Man maga is utal, a Szfínx az én egyetlen olyan alakváltozata a versben, amelynek "arca" is van, tehát "megszólítható a retorikai figuráció költői nyelvében"<sup>12</sup>, s mint ilyen a lírai én legérvényesebb reprezentációjának tekinthető, amit szimbolikus volta is hangsúlyoz: a többi allegóriával ellentétben a Szfínxben nem választható külön a megjelenése és a "tartalma", vagyis nem fogható fel egy jel önkényes létesítéseként, a "bensővé" tett emlékektől ("Erinnerung") való elválasztottság sémája szerint. A Szfínxre mint szimbolikus alakzatra érvényes lehet az "önkifejezés" lírai attitűdje, azaz a verset sokkal jogosultabban lehetne a lírai én létrejöttének színrevitelekként értelmezni. Ebből pedig az következhet, hogy a Szfínx valóban "énekel", de amit énekel, az nem a *Spleen II* c. vers, az nem olvasható minden akadály nélkül, mintegy a sorok között van elrejtve: egy másik szöveg tehát, amelyhez nem lehet közvetlenül hozzáférni.

Itt aligha kerülhető el egy rövid irodalomtörténeti exkurzus: ez a szakadás, töredékesség vagy hiány a lírai én önprezentációjában ugyanis elhelyezhető abban az értelmezési keretben, amely a "szimbolizmus" modelljét szokta Baudelaire költészetéhez társítani, sőt alighanem módosíthat is ezen a modellen. A baudelaire-i szimbolizmus jellemzőiként emlegetett nyelvi "evokatívitas"<sup>13</sup> ugyanis itt láthatólag nem magyarázható kielégítően az "üres idealitás" tapasztalatával sugallt "transzcendens analógiák" tételezésével (Hugo Friedrich)<sup>14</sup>, hiszen amit a vers megidéz, az hangsúlyozottan nyelvi természetű, mivel a nyitottság tapasztalatát egy másik szöveg "elrejtése" okozza a vers olvasásában.<sup>15</sup>

Ez egyben a szimbolizmus egy másfajta felfogásának lehetőségét, sőt szükségességét sejteti, amelyben a rejtélyes megfelelések, a transzcendens analógiák illúzióját egyfajta nyelvi töredékesség vagy a versszöveg valamifajta diszkontinuitása, hiánya helyettesíti: a "valóságtöredékek" érzékelésének nyelvi

okai vannak. Vagyis - Baudelaire híres cikluscímét kölcsönvéve - az elrejtett "ideál" a szöveg kiteljesedésének egyik metaforája volna, s így a "spleen" éppen erre a hiányra, a másik szöveg elrejtettségének tapasztalatára vonatkozhat.<sup>16</sup> A szimbolizmus ezen nyelvi modellje már sokkal inkább allegorikusnak tekinthető (ami melleleg összhangban is volna Jauß és de Man interpretációival), hiszen a lírai én megképződése pl. szükségszerűen magába foglal valamifajta hiátust, a versszöveg egy másik, vele nem egybeeső szöveget tételez. Baudelaire allegorikus értelmezési paradigmájának megalapozója, Walter Benjamin nem véletlenül hozza kapcsolatba a "spleen" lelkiállapotának értelmezése során az időbeli szakadék tapasztalatát a melankóliával és ezen keresztül az allegóriával.<sup>17</sup>, amivel az elrejtett szövegre épülő értelmezést erősítheti. A "spleen" tapasztalata tehát arra vonatkozik, hogy a versszöveg szükségszerűen tételez egy másik szöveget, amely azonban nem hozzáférhető, feltehetőleg a lírai én számára sem, minthogy a vers tropológiai rendszerében tematizált létrejöttét éppen az emlékek bezárulása, bensővé tétele, illetve a vers általi megsemmisítése teszi lehetővé. Mégsem egészen érdektelen kérdés azonban, hogy ezt a feltételezett másik szöveget hol lehetne keresni. De Man szerint "az allegória a saját eredetétől való eltávolodását jelöli"<sup>18</sup>, s ez a mozgás - az eredettől való eltávolodás - értelemszerűen elsősorban a fordítások felé irányíthatja a figyelmet. Annál is inkább, mert a modern fordításelméletek sokban emlékeztetnek a *Spleen II*-ben feltáruló allegorikus formára: Benjamin híres esszéje szerint pl. "az eredeti művekben meglévő bizonyos jelentés a művek fordíthatóságában nyilvánul meg", ezt a kijelentést bontakoztatja ki - a fordítás "dekanonizáló" potenciáját érzékelve - Carol Jacobs vagy de Man kommentárja, míg pl. Roman Jakobson szerint a fordítás nem más, mint "idézett beszéd".<sup>19</sup> A kérdés tehát az lehet, hogy miként viszonyulnak a fordítások a Szfínx rejtélyes énekéhez, feltárhatják-e azt, megfejtve evvel a Baudelaire-verset, illetve hogyan képződik meg a lírai én eme végső alakmása azokban a szövegekben, amelyek - fordítások lévén - "széttördelik" a Szfínx jelentését, vagyis óhatatlanul megbontják annak szimbolikus alakzatát?

Bár Stefan George Baudelaire-fordításait általában a német műfordítás-irodalom csúcsteljesítményei közé szokás sorolni, általában hozzáteszik, hogy nem oldotta meg Baudelaire német megszólaltatásának feladatát, és sokkal inkább "átköltéseket" készített, mint valódi műfordításokat. Noha ezt George maga is hangsúlyozza a kötet előszavában<sup>20</sup>, a magyar olvasóban mégis felmerülhet a kérdés, hogy minek lehetne tekinteni ebben az esetben pl. Babits fordításait, s még ezt a kérdést megválaszolatlanul hagyva sem szabad megfeledkezni arról a másik közismert ítéletről, mely szerint George túlságosan is "idealizálta" volna a

Az aposztrophé George fordításában a "te"-t "staub mit leben"-ként azonosítja ('élő por'), ami azért alakítja át teljesen a Baudelaire-nél szereplő "matière vivante" trópusát, mert a "staub" (vagyis a 'por') valamifajta elmúlást konnotál<sup>21</sup>, amit ráadásul a "mit" viszonyzó használata elkülöníthetővé tesz az "élettől". Ezzel viszont a megszólított Szfínx beilleszthetővé válik a "halott test" és a benne továbbélő "lélek" szétválasztottságának sémájába. Ezen a ponton lesz szituálható a Benjamin által kiemelt "átszellemítés" a fordításban, hiszen ez a porrá lett "testtől" elválasztott életre vonatkoztatható. George ezzel egyrészt azt a

benyomást kelti, hogy a Szfinx voltaképpen csupán "emlékműve" lehet a lírai éneknek, hiszen "arca" így már csak az én "arcának" (élettelen vagy újraélesztendő) poraként gondolható el, másrészt megbontja a Szfinx szimbolikus egységét, s így áthelyezi azt a "tároló"-formájú allegorikus megszemélyesítések szekvenciájába. Vagyis George deszimbolizálja a lírai én utolsó alakváltozatát, ezt az utolsó sorok is igazolják ("Vergessner alter sfinx dess niemand denkt-/ Nirgends vermerkt und dessen wilde laune/ Beim sonnenuntergang sein lied nur raune."), hiszen a Szfinx énekéből itt "raunen", vagyis "suttogás, mormolás" lesz, azaz érthetetlenként prezentálódik.<sup>22</sup> Nyilván azért nem érthető, mert a lírai én utolsó alakváltozata így nem lesz más, mint önmaga, vagy akár a Baudelaire-vers egyfajta "emlékműve" (egyébként George saját átköltéseit "egy német emlékműnek" nevezi <sup>23</sup>). Ez az emlékmű tehát "bezárja", mintegy újra kriptába zárja a Szfinx énekét, a másik szöveget, sőt ezt a folyamatot végtelenítettként prezentálja. Ez abban mutatkozik meg, hogy az említett "staub mit leben" kifejezés a bibliai idézet kontextusában egyben az újjászületést is lehetővé teszi, másrészt az első sor rejtélyes megoldásában: "Mir deucht ich hätte vor mir tausend jahr." Itt a "vor mir" ugyanis olvasható helyhatározásként (eszerint a lírai én mintegy szembeül saját feltételezett ezer évével), illetve kétféle időviszony jelöléseként is - nem zárható ki az az olvasat sem, mely szerint az "ezer év" még előtte van, vagyis George a végtelenítést nemcsak a vers végén (a "költészet költészete" alakzatának lehetőségével), hanem az első sorban is megvalósítja. Ez egyrészt az "emlékállítás" gesztusát hangsúlyozza, másrészt a Baudelaire-vers énjét örökre a szimbólummá válás és e folyamat kudarcának dinamikájában helyezi el, s éppen ez a mozgás támasztja alá a Szfinx énekéről mint egy hozzáférhetetlen, másik szövegről nyújtott interpretációt. A lírai én nem tud szimbólumként stabilizálódni, hiszen ez a folyamat szükségszerűen önmaga emlékművévé teszi, s így ebbe az emlékműbe zárja be (akár: így zárja ki) a Szfinx feltételezett, érthetetlen énekét.<sup>24</sup>

A nagy Baudelaire-fordító triászából Babits fordította le a Spleen II-t magyarra, az ő fordításairól szintén hasonló értékelések ismeretesek, mint amilyenek George "átköltéseire" vonatkoznak. Laczkó Géza szerint pl. a Babits-féle Baudelaire "tisztább és nemesebb, mint az eredeti".<sup>25</sup> Babits meghagyja a Spleen címet, s nála is rögtön az első sor kimozdítja a lírai én allegorikus szituáltságát. Az "Emlémem több, akár száz éve gyűjteném." sor ugyanis aktiválja az "akár" határozószó megengedő értelmű használatát is (a hasonlító mellett), amivel a mondat az én múltba való kiterjedésének vágyát is megnyilvánítja (ezt a feltételes mód óhajtó modalitásának lehetősége is felerősíti). Ezen olvasat szerint a "spleen" tapasztalata egyfajta kudarcként értelmezhető, miután a múltba való kiterjedés, az emlékezet "túlcsordulása" nem juttatják el az ént egy rögzülő identitáshoz. Ezt hangsúlyossá teszi az is, hogy Babits a "bilans" szót "számvetés"-nek fordítja (Georgénál ez a kép eltűnik), vagyis ez a kiterjedő mozgás az egymást követő metamorfózisokat a "számvetés" elégtelenségeként irányítja a múlt "birtokbavételének" attitűdjé felé. Babits fordítói stratégiáját némiképp megvilágítja saját, Spleen c. verse, amelyet Rába György (aki szerint e versnek nincs köze Baudelaire-hez) a jelen szakadatlan múlttá válásával jellemez <sup>26</sup> (némi kapcsolat e vers és éppen az itt tárgyalt Baudelaire-fordítás között egyébként mégis

felfedezhető, hiszen a Babits-vers kezdősora ["Lakásom tétlenség szigetje"] visszhangzik a "vague épouvante" "tétlen borzadály"-ként való fordításában).

Mindenesetre a fentebb jelzett mozgásnak a fényében az én eltűnésével fellépő unalom a "halhatatlanságot" (Babits kissé modoros fordításában<sup>27</sup> : "s gyümölcsöd, mord Közöny, a makacs Unalom,/ haláltalan huzam arányaiba fon.") egy inverziós alakzattá teszi, hiszen az így voltaképpen nem a jövőre, hanem a múltra vonatkozik. Ami ennél sokkal meglepőbb, az az, hogy - mint látható - Babits beépít még egy aposztrophét, az utolsó előtti versszak személytelenségét megbontva: a "Közöny" szólíttatik meg, melynek az "unalom" a "gyümölcse", vagyis a Baudelaire-vers címét leginkább magyarázó "ennui", amely e szakasz egyes szám harmadik személyű alanyaként az én helyébe lép. A Babits-fordítás így egy, az utolsó versszakban feltárulkozó parallelizmust létesít (ezáltal megszilárdítva a Baudelaire-vers alapvető kompozíciós kettőssége által viszonylagosított szimmetrikus szerkezetet), hiszen megőrzi az eredetiben szereplő aposztrophét is: a "Közöny" megszólításával a Szfinx megszólítása alkot párhuzamot, s így arra lehet következtetni, hogy az "ennui" is elnyeri a maga párját, s mi más lehetne a Szfinx "gyümölcse" (terméke, alkotása), mint a dal, amelyet napnyugtakor énekel? Vagyis az "Unalomnak" e párhuzamos szerkezetben a Szfinx éneke felel meg, ami viszont megnyitja annak az értelmezésnek a lehetőségét, amely e dalt - akárcsak Jauß - a Spleen c. költeménnyel azonosítja (ezt az azonosítást az "Unalom" és a spleen közötti szoros kapcsolat motiválja, hiszen az unalom már nem a múltból, hanem a jelen monotóniájából lép elő s így nem illeszkedik a lírai én előző allegorikus alakváltozatai közé<sup>28</sup>).

Babits, akit az irodalomtörténet-írás sokkal kevésbé tekint szimbolistának, mint Georgét (bár a két fordítás közül az övében szerepelnek nagy kezdőbetűs szavak), utóbbtól eltérően nem deszimbolizálja a Szfinx alakzatát, a "matière vivante" kifejezést pl. "eleven tömeg"-nek fordítja, amivel megszünteti az élő és az élettelen közötti feszültséget, tehát nem helyez akadályt a Szfinx megjelenésének a lírai én stabilizálódásaként való értelmezése útjába. Ez a fordítás tehát lényegében a Jauß-féle olvasatot szituálja a Baudelaire-versben, vagyis egy végletesen önreflexív szöveget tételez, úgy fejtve meg a Szfinx rejtélyes énekét, hogy azt azonosítja magával a Spleen II-vel, ami persze azt jelzi, hogy a "felejtés allegóriájának" hatástalanítására kényszerül. A két fordítás tehát valójában nem tárja fel a feltételezett, másik szöveget, George lényegében e feltárás kudarcát inszenizozza, Babits pedig a "költészet költészete" kissé illuzórikus alakzatát érvényesíti. Ugyanakkor mindkét fordítás ellentmond a lírai én "inszkripcióként", jelként, vagyis öntudattól megfosztott grammatikai alanyaként való olvasatának (de Man), hiszen az "oublié sur la carte" kifejezést - Jauß-hoz hasonlóan<sup>29</sup> - úgy értelmezik, hogy a Szfinx eleve nem került fel a térképre (vagyis nem 'ottfelejtették', hanem 'lefelejtették' róla: "Nirgends vermerkt", illetve "kit mappa nem mutat").

Persze nem feltétlenül csak a fordítások jöhetnek számításba, hiszen található olyan költemény is, amely a legszószerintibb értelemben megszólaltatja a Szfinxet s ezen kívül is számtalan úton (pl. a vers szcenikájával, illetve az idő problematizálásával) kapcsolódhat Baudelaire Spleen II-jéhez. A "Baudelaire-fordítóink közül legbaudelaire-ibb" (Rónay György)<sup>30</sup> Szabó Lőrinc<sup>31</sup> egyik verse,

a Sivatagban mind a szöveg mögé képzelhető "jelenetet", mind a tropológiai folyamatokat tekintve színreviszi ezt az aposztrophét. A Sivatagban ugyanis idézi is a Szfinxet ("»Az örökkévaló világnál/ többet ér egy perc életed.«", illetve "»Egy perc örömd többet ér,/ mint a Föld minden szenvedése.«"), másfelől pedig szintén inszcenírozza a lírai én létrejöttének, stabilizálódásának folyamatát, méghozzá - éppúgy, ahogy a Spleen II - az ént a Szfinxszel azonosítva. E folyamat nyomkövetéséhez Kabdebó Lóránt kitűnő, inspiráló elemzése segíthet hozzá, amely felhívja a figyelmet az első versszak enjambement-jainak a szöveg grammatikáját többértékűvé változtató szerepére.<sup>32</sup> Az első sorban szereplő "aki mindent látott" kifejezés vonatkozó névmása a beszélőt, illetve a Szfinxet is helyettesítheti, az első sorban, minthogy itt még nem jelent meg a Szfinx, anaforikus, a második sorban (a "láttam" megismétlése miatt) már előre, a tárgyra, vagyis a Szfinxre utalhat. A harmadik sor ugyanakkor a Szfinx "mosolyának" kiüresedéseként érthető ("[...]Mosolya/ üres volt és még üresebb lett"), ám az enjambement elárulja, hogy ez utóbbi ige már a "sivatag" állítmánya ("tőle a halott Szahara."). A grammatikai áthelyeződések e folyamata azért is különös, mert a predikatív viszonyok ilyesfajta destabilizálása a következő versszakokban már nem fordul elő: az én és a Szfinx viszonya megszilárdul, az aposztrophét követően pedig a lírai én ruházódik fel a Szfinx tulajdonságaival ("[...]És én hazajöttem,/ s velem jött a Szfinx mosolya,"; "vén vagyok, mint ő, szörnyü vén,"), sőt az utolsó két szakaszban egyértelművé válik a transzmutációs elrendezés, hiszen itt a lírai én szólíttatik meg, ráadásul a Szfinx hozzá intézett szavaival válaszol, vagyis a metonimikus viszonyt egy szimmetrikus alakzat, a chiazmus váltja fel s - Kabdebó értelmezése szerint - mintegy ezzel emelődik a jelenbe a Szfinx válasza.<sup>33</sup> Ezt a chiasztikus viszonyt egyébként az is hangsúlyossá teszi, hogy a Szfinxtől idézett sorok közül a harmadikban felcserélődik a szórend ("»Egy perc örömd többet ér," - "Többet ér egy perc örömd,").

Nem elfeledve azt, hogy az aposztrophé a modern líraelméletek szerint a versolvasás alapvető alakzata<sup>34</sup>, hiszen a szöveg "betöltetlen" én-pozíciója az olvasás általi "megszólaltatásban" ruházódik fel a lírai én "hangjával", nemcsak az látható be, hogy az ezt a folyamatot retorikailag prezentáló Szabó Lőrinc-versben a lírai én az olvasó egyfajta trópusává válik, hanem az is, hogy a Sivatagban megszólaltatásának szükségszerű feltétele a Szfinx által mondottak olvasása is. A Sivatagban tehát úgy valósítja meg saját "hangjának" reprezentálását, hogy az a Szfinx által mondottakat olvassa, ami a Spleen II kontextusában a szöveg legsajátabb tulajdonságának láttatja azt, hogy (a Szfinx elrejtett dalának egyik megszólaltatójaként) Szabó Lőrinc verse a Baudelaire-vers egyik olvasójává, megfajtójává válik. Bár sokkal helytállóbb volna úgy fogalmazni, hogy ez a viszony inkább a Sivatagbant fejteti meg

A lírai én egyébként avval, hogy a Szfinx helyébe lép, egyben saját szimbolikus megjelenítésétől is megszabadul. Az aposztrophé ugyanis egy hasonlat egyik tagja ("Láttam őt és megszólítottam,/ mint porszem a sivatagot:"), s e hasonlatban feltárul az én szinekdochikus szituáltsága, ami arra enged következtetni, hogy a Szfinxszel való identifikáció egyfajta önértelmezésnek is tekinthető, hiszen a lírai én (mint "porszem") e totalizáló trópus segítségével azt

reprezentálja, aminek maga is alkotórésze<sup>35</sup> ("sivatag"). A Szfinxszé való átváltozás után ez a hasonlat nem ismételt meg ("s ülök a növő sivatagban,/ melyet az idő fűj körém."), vagyis a lírai én létesülése úgy is felfogható, mint a benne (önértelmezésében) "rejtőző" Szfinx "kiszabadítása", egy elterjedt versértelmezési tradíció szóhasználatával az én "tárgyasítása", pszichológiai kifejezéssel "projekciója".

Ez a folyamat további magyarázatot igényel: de Man előbb idézett szinekdoché-értelmezése szerint ugyanis a szimbólum is ehhez az alakzathoz sorolható (főként a "szimbolizmus" irodalomtörténeti paradigmáját szem előtt tartva), s ebből a szempontból úgy tűnik, Szabó Lőrinc versében szintén megtörténik a Szfinx deszimbolizációja, s ennyiben sokkal közelebb áll George Baudelaire-fordításához, mint Babitséhoz. (ezt a kapcsolatot alátámaszthatja a "por" motívuma is, amely a három szöveg közül csak a Babitséban nem szerepel). Ugyanakkor nem szabad megfeledkezni arról sem, hogy a Sivatagban úgy valósítja meg ezt a deszimbolizációt, hogy - Baudelaire versének olvasataként - tárgyasítja, projektálja a Szfinxet mint a lírai én alakváltozatát, vagyis "külsővé teszi" a Szfinx rejtélyét, ami azért nem állítható párhuzamba a másik vers hasonló eljárásával, mert Szabó Lőrincnél a Szfinx nem egy identifikációs szekvencia egyik (bár utolsó) tagja, hanem mintegy a lírai én "emlékezetéből" lép elő. Ebből a szempontból a Szfinx énekének, a másik szövegnek a megfejtése nem bizonyulhat valódi megfejtésnek, hanem mint a Sivatagban lírai énjének projekciója az olvasás egyfajta tükörszerű modelljének reprezentációjaként fogható fel: a Sivatagban idézőjelbe tett sorai nem lehetnek azonosak a Baudelaire-vers Szfinxjének dalával, minthogy a Sivatagban hangja mintegy saját tapasztalatát olvassa ki abból. A két vers viszonya sokban emlékeztet arra a kapcsolatra, amelyet de Man *Anthropomorphism and Trope in the Lyric* c. tanulmánya éppen két Baudelaire-versen mutat be, s melynek mintájára a *Spleen II*-t a Sivatagban infratextusaként lehetne felfogni. Behelyettesítve a két verscímet de Man eredetileg más szövegekre vonatkozó mondatába, "mindig, amikor egy olyan verssel szembesülünk, mint a Sivatagban - vagyis mindig, amikor olvasunk, - van alatta egy olyan infratextus, egy hipogramma, mint a *Spleen II*"<sup>36</sup>. A párhuzam azonban mégsem jogos, Szabó Lőrinc verse - mint Baudelaire-olvasat - ugyanis nem ennyire naiv. Ez abban mutatkozik meg, hogy a Sivatagban utolsó soraiban kettéválasztja a lírai hangot (a Szfinx átsajátított hangját) és az írást, a jeleket: "S aki kérdez, annak a porba/ jeleket húzva felelek:/ »Az örökkévaló világnál/ többet ér egy perc életed./ Többet ér egy perc örömed,/ mint a Föld minden szenvedése!«"/ S betűim belevesznek a futóbolond idő szelébe." Vagyis a hang valójában szintén a "felejtés allegóriájára" épülő értelmezéshez vezet, hiszen az itt idézett szöveg ismét csak helyettesít, helyettesíti azt a másik szöveget, amely mint inskripció, mint a Baudelaire-i Szfinx másik szövege, a felejtésnek esik áldozatul.

Ezzel a Sivatagban a *Spleen II* méltó és megértő olvasatának bizonyul. A Szfinx dalának hozzáférhetetlensége ugyanis a "kriptikus szubjektivitás" (Anselm Haverkamp)<sup>37</sup> paradigmájába sorolja a Baudelaire-verset: a saját individualitás egyfajta "belső kriptába" zárva válik csak megőrizhetővé, de közvetíthetlenné is (ezt a pszichológiai jelenséget egyébként Haverkamp poétikailag a melankólián és

az ehhez kapcsolódó allegórián keresztül közelíti meg). A Sivatagban és a Spleen II viszonya ezáltal felfogható egy hermeneutikai példázatként, egy másfajta, nem feltáró hermeneutika példázataként, amelyben az itt tárgyalt olvasatok közül nem annyira Babits, Jauß, de nem is de Man, hanem George és Szabó Lőrinc bizonyulnak a Baudelaire-vers legmegértőbb olvasóinak. Megértik, éppen azáltal, hogy nem fejtik meg.

---

<sup>1</sup> H. R. Jauß: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt, 1984, 825-832. Vö. ehhez Sebastian Neumeister "strukturális elemzését" (S. Neumeister: Charles Baudelaire, Spleen = Poetica 1970/3-4, 446-452.) és a vers Karl Alfred Blüher nyújtotta szintaktikai jellemzését (K. A. Blüher: Die poetische Funktion der Sprache in der symbolistischen und surrealistischen Lyrik = E. Köhler [szerk.]: Die Sprachen der Lyrik. Frankfurt, 1975, 35-39.) is. [back](#)

<sup>2</sup> Jauß, i. m., 841 [back](#)

<sup>3</sup> . M. Gilman: Imagination enthroned = A. Noyer-Weidner (szerk.): Baudelaire. Darmstadt, 1976, 449. Vö. még Jauß, i. m., 839. [back](#)

<sup>4</sup> Jonathan Culler szerint az aposztrophé mint elsődlegesen lírai alakzat ellenáll a narrativitásnak, hiszen "jelenlét és távollét játékát" nem az idő, hanem a "költői erő" irányítja: a megszólítás nem a versben reprezentált esemény, ezt az eseményt a vers maga hozza létre. Vö. J. Culler: Apostrophe = Uő: The Pursuit of Signs. Ithaca, 1981, 148-153. Vö. ehhez még: P. de Man: Allegories of Reading. New Haven, 1979, 29-30. [back](#)

<sup>5</sup> "Az én egy tárgyiasított te-ként való objektíválása" (Neumeister, 452.) [back](#)

<sup>6</sup> "Tárgya [ti. Baudelaire költészetének] nem az Igazság, hanem csupán Önmaga" (Th. Gautier: Baudelaire. Bp. [é. n.], 46.). Ez az ítélet a magyar Baudelaire-recepcióban is újra meg újra feltűnik, vö. pl. Gera György kijelentését: "Önközpontos költészet hát ez." (Gera Gy.: Baudelaire. Bp. 1968, 145.). [back](#)

<sup>7</sup> Vö. ehhez de Man: Bevezetés = Literatura 1996/3, 303. (de Man1996a); Jauß: Brief an Paul de Man = Uő: Wege des Verstehens. München, 1994, 303. [back](#)

<sup>8</sup> Vö. ehhez még Jauß: Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie = Uő: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt, 19902 [back](#)

<sup>9</sup> de Man, i. m., 309-310 [back](#)

<sup>10</sup> J. Derrida: Der Schacht und die Pyramide = Uő: Randgänge der Philosophie. Wien, 1988, 97-103., 110-111. [back](#)

<sup>11</sup> Jauß, i. m., 301-302. Külön tanulmányt érdemelne Hegel szerepe ebben a vitában, annál is inkább, mert de Man olvasata nem érthető meg nélküle. Elsődleges kontextusként de Man Hegel-tanulmánya kínálkozhat (vö. de Man: Zeichen und Symbol in Hegels Ästhetik = Uő:



Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt, 1993, főleg 50., vö. még ehhez C. Chase: Giving a Face to a Name = Uő: Decomposing Figures. Baltimore/London, 1986, 88-94.). De Man ugyanis egy allegorikus modellt helyez szembe egy szimbolikussal, és látensen ezt az ellentétet felelteti meg a hegeli jel és szimbólum viszonyának. Hegel Esztétikájában mind a piramis, mind a Szfínx az "öntudatlan" szimbolikát tárgyaló fejezetben szerepelnek, s közülük a Szfínx a tökéletesebb példája a szimbólumnak, mert mintegy átsugározódik rajta a "tartalma", míg a piramisé láthatatlan (vö. G. W. F. Hegel: Ästhetik II. Berlin/Weimar, 19763, 348., 352.). Igaz, de Man (Derridát követve) idézi az Enciklopédia 458. §-át, amelyben a piramis a jel paradigmájába illeszkedik (de Man1996a, uo.), ez azonban éppen a piramis és a Szfínx közötti különbséget hangsúlyozza. A szimbólumot az Esztétika szerint az különbözteti meg a pusztá jeltől, hogy külsőleg is magába foglalja azon képzet tartalmát, amelyet megjelenít (uo., I. 300.), ugyanakkor Hegel figyelmeztet arra is, hogy alak és jelentés a szimbólumban is csak részlegesen esnek egybe, hiszen egy szimbolikus jelentést több alak is megjeleníthet, tehát a szimbolikus "kétségessége" éppen abban rejlik, hogy nem dönthető el, hogy egy alakzat szimbolikusnak tekintendő-e vagy sem (uo., 301.). A szimbolikus művészetet definíciója szerint pedig a szabad szubjektivitás megjelenésétől kell elhatárolni, mivel itt az alak nem saját "bensőjét" fejezi ki, hanem egy attól különböző belső tartalmat (uo., 309.). Ebben az elhatárolásban a szimbólum és az allegória együtt, ugyanazon az oldalon szerepelnek, pl. kép és jelentés szétválasztásában képeznek közösséget (uo., 307.). Az (általa kissé leértékelt) allegóriát Hegel a "tudatos szimbolikánál" tárgyalja, s itt csak annyiban különbözik a szimbólum fentebb leírt szemiotikai szerkezetétől, hogy az allegóriában a jelentés áttetszősége érdekében a megjelenítés a tartalomhoz képest alárendeltté válik (uo., 386-387.). Az allegória hegeli értelmezését illetően de Man rendkívül invenciózusan arra világít rá, hogy itt érhető tetten jel és szimbólum egymást kölcsönösen megszüntető viszonya, hiszen a hegeli meghatározás szerint az allegória szükségszerűen szétválasztja a szubjektumot és a prédikátumot, az általánosat és a különösét (vö. de Man1993, 57.). Ezzel de Man szerint az allegória aláássa a hegeli rendszer építményét, ám ez még nem biztosítja az allegória-szimbólum viszony megfeleltetését jel és szimbólum viszonyával. Bár az allegorikus forma még ugyanebben a szövegrészben közel kerül a jelhez ("die bestimmte Äußerlichkeit [ist] nur ein Zeichen, das für sich genommen keine Bedeutung mehr hat" [Hegel, uo.]), a néhány sorral ezt megelőzően felsorolt allegóriákat megintcsak amiatt különbözteti meg az (ezeknél is szükségszerű) "szimbolikus kapcsolatoktól", hogy az allegóriában egyértelműen a jelentés uralkodik, nem a jel önkényessége miatt. Vagyis amikor Hegel Winckelmann szemére veti, hogy összekeveri a szimbólumot az allegóriával (uo., 388.), mintegy megfedkezük arról, hogy saját használatában a "szimbolikus" kétféle (saját önkényességét megszüntető jelként, illetve művészi formaként való) értelmezése teszi lehetővé a hasonló összekeveréseket, amire de Man tanulmánya nyújthat példát, akinél ezt persze az is magyarázza, hogy az Enciklopédia kerülőújtait is igénybe veszi. Igaz, a piramis kétféle hegeli értelmezését szembesítő Derrida ugyanakkor érzékeli a két Hegel-mű fogalomhasználat közötti különbséget (Derrida, 99-100.). Egyébként amikor Jauß avval utasítja vissza de Man Baudelaire-olvasatát, hogy "az emlékezet vagy a felejtés nem kerül szóba Hegelnél a jel és szimbólum megkülönböztetésekor" (Jauß, i. m., 302.), igazat lehet neki adni, de csak annyiban, amennyiben de Man nem hivatkozik Derridára, aki ezeket az összefüggéseket több Hegel-szövegrészből létrehozta (vö. Derrida, 101.). A Hegel-olvasat kérdéséhez l. még Rodolphe Gasché hasonló irányú problémafelvetését (R. Gasché: The Wild Card of Reading. Cambridge, 1998, 59-63.), valamint B. Menke: Prosopopoiia. München, 2000, 233-238., 303-308. A kérdés médiaelméleti összefüggéseire vö. F. A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800-1900. München, 19953, 205-214. [back](#)

<sup>12</sup> De Man1996a, 309. [back](#)

- <sup>13</sup> P. Hoffmann: Symbolismus. München, 1987, 16-17. [back](#)
- <sup>14</sup> H. Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg, 1985, 47-49., 52. Vö. ehhez még Jauß Meyer H. Abrams hasonló felfogását illető kritikáját: M. H. Abrams: Coleridge, Baudelaire and modernist poetics = W. Iser (szerk.): Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion. München, 1983, Jauß hozzászólását l. uo., 421-422. A kérdéshez vö. még Gilman, 468. [back](#)
- <sup>15</sup> A "nyitottság" esztétikai elvéhez Baudelaire-nél vö. Neumeister, 453-454. [back](#)
- <sup>16</sup> Korompay H. János szerint Baudelaire fogadtatásának első szakaszában ebből az ellentétpárból sokkal inkább a "spleen"-t érzékelték, vö. Korompay H. J.: Műfordítás és líraszemlélet. Bp. 1988, 29-37. [back](#)
- <sup>17</sup> Vö. W. Benjamin: Zentralpark = Uő: Kommentár és prófécia. Bp. 1969, 277-279. (pl.: "A spleen évszázadokat állít a jelen és az éppen megélt pillanat közé."). Az allegória-fogalom előtérbe kerülésének szintén van nyoma a hazai Baudelaire-recepcióban, pl.: Csányi E.: Baudelaire élete és költészete. Subotica, 1928, 52., 54. [back](#)
- <sup>18</sup> de Man: A temporalitás retorikája = Thomka B. (szerk.): Az irodalom elméletei I. Pécs, 1996, 31. (de Man 1996b) [back](#)
- <sup>19</sup> Benjamin: A műfordító feladata = Uő: Angelus novus. Bp. 1980, 75.; C. Jacobs: Die Monstrosität der Übersetzung = A. Hirsch (szerk.): Übersetzung und Dekonstruktion. Frankfurt, 1997, 174.; de Man: Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról = Átváltozások 1994/2, 70-80.; R. Jakobson: Fordítás és nyelvészet = Uő: Hang - jel - vers. Bp. 1972<sup>2</sup>, 426 [back](#)
- <sup>20</sup> Ch. Baudelaire: Die Blumen des Bösen. Stuttgart, 1983, 5. [back](#)
- <sup>21</sup> Pl. a Bibliára emlékeztetve (Préd 3, 20): "es ist alles von Staub geworden und wird wieder zu Staub" (a közkeletű német változat, a revidiált Luther-fordítás szerint), a szövegrész magyar megfelelője (az 1975-ös újfordítású Biblia 1991-es kiadásában): "mindegyik porból lesz, és újból porrá lesz mindegyik". Esetleg e konnotációs sorba kapcsolható még a Staubhülle ('porhüvely') szó is. [back](#)
- <sup>22</sup> Ralph-Rainer Wuthenow egyébként éppen evvel a szóval, a suttogásra, mormogásra való hajlammal ("Neigung zum Raunenden") jellemzi George Baudelaire-fordításait: R.-R. Wuthenow: Das fremde Kunstwerk. Göttingen, 1969, 138. [back](#)
- <sup>23</sup> Baudelaire, uo. [back](#)
- <sup>24</sup> Mint Nicholas Rand invenciózus elemzése tanúsíthatja (N. Rand: «Vous joyeuse Mélodie – nourrie de crasse» = Poétique 52 [1982], különösen 481-484.), ez a formáció nem egyedülálló George Baudelaire-fordításai között: a Le mort joyeux – eredetileg azonban szintén Spleen – címet vers fordítását George (a „vers“ itt is kiaknázott sokértelműségét más poliszémikus alakzatokkal helyettesítve) szintén test és lélek, hang és én szembeállításával, valamint a kriptonímia betűszerű effektusával oldja meg, a szubjektum sajátos inkorporációjának képletét felállítva [back](#)

- <sup>25</sup> Idézi Gáldi L.: A magyar Baudelaire-fordítások = Köpeczi B. - Sőtér I. (szerk.): Eszmei és irodalmi találkozások. Bp. 1970, 374. [back](#)
- <sup>26</sup> Rába Gy.: Babits Mihály költészete. Bp. 1981, 369-370. [back](#)
- <sup>27</sup> Persze lehet, hogy ez a stílusminősítés pusztán a '90-es évek olvasójának idegenkedését jelzi Babits Baudelaire-fordításainak szecessziós vonásaitól, melyekre Rába hívta fel a figyelmet: Rába: A szép hűtlenek. Bp. 1969, 40-41. [back](#)
- <sup>28</sup> Vö. Jauß1984<sup>4</sup>, 839-841. [back](#)
- <sup>29</sup> Jauß1994, uo. [back](#)
- <sup>30</sup> Rónay Gy.: Baudelaire magyar fordítói = Uő: Fordítók és fordítások. Bp. 1973, 210. [back](#)
- <sup>31</sup> Ő egyébként az első és a negyedik Spleent fordította. [back](#)
- <sup>32</sup> Vö. Kabdebó L.: "A magyar költészet az én nyelvemen beszél". Bp. 1992, 74-75. E folyamat hátterét a verssor egységének a szintaxist befolyásoló poétikai szerepében lehet felismerni, melynek egyik legalapvetőbb értelmezését Jurij Tinyanov adta. Vö. J. Tinyanov: Problema sztyihotvornogo jazyka = Király Gy. - Kovács Á. (szerk.): Poetyika. Bp. 1982, 375-378. [back](#)
- <sup>33</sup> Vö. Kabdebó, 87-88. [back](#)
- <sup>34</sup> Vö. ehhez H. Schlaffer: Die Aneignung von Gedichten = Poetica 1995/1-2, ill. Chase, 82-84. [back](#)
- <sup>35</sup> De Man szerint a szinekdoché "része annak a totalitásnak, amelyet megjelenít." (de Man1996b, 12.) [back](#)
- <sup>36</sup> de Man: Anthropomorphism and Trope in the Lyric = Uő: The Rhetoric of Romanticism. New York, 1984, 262. [back](#)
- <sup>37</sup> Vö. A. Haverkamp: Kryptische Subjektivität = M. Frank - A. H. (szerk.): Individualität. München, 1988, 355-356., ill. Menke: Sprachfiguren. München, 1991, 373-374. [back](#)