

Költészet és ideológia

A művészeti ágak közül az irodalom kapcsolódik a legszorosabban az ideológiához; alapanyagában, a nyelvben ugyanis közvetlenül és kiküszöbölhetetlenül jelen van az ideológia. De az irodalmi műfajok közt is kiemelkedő szerepet tölt be ebből a szempontból a költészet. Az epika és a dráma objektív világával szemben, melyben a dolgok, a személyek, az egymással összecsapó nézetek sokasága elfedheti az író ideológiai álláspontját, a szubjektív líra maga a testet öltött álláspont. A lírikus nem a *dolgokat* eleveníti meg, hanem azt a *viszonyt*, amelyet velük kapcsolatban kiépi. Ez a viszony természetesen sokféle lehet, de közvetve, kerülőutakon, olykor az ideológia elutasításának formájában feltétlenül belésszüremlenek ideologikus elemek is, ha másként nem, hát a szavak különleges értékhangsúlya révén. Az a mód, ahogyan például egy parnasszista költő kiejti a „tömeg” szót, feltétlenül ideológiai elemeket exportál az ideológiátlannak szánt vers össz-hatásába.

A lírikus és a világ viszonyának feltérképezését az teszi mérhetetlenül bonyolulttá, hogy ez a viszony mindig a pillanat gyümölcse. Ezért minősíthette Goethe a maga egyetemes érvényű lírai működését „alkalmi költészetnek”. Ezért írhat egy költő ugyanabban a korszakában pillanatnyi indulataitól és hangulataitól függően egyforma hitelességgel és azonos költői hőfokon ellentétes ideológiai tartalmú verseket is. (Ezt a lehetőséget aknázza ki az Ady-kötetek ciklus-belosztása – az egymást kiegészítő sőt egymással feleselő ciklusok az Ady-világ belső feszültségét és ezen keresztül a valósággal kiépíthető viszony sokféleségét fejezik ki.)

E pillanathoz-kötöttség okozza azt is, hogy a költészet minden műfajnál alkalmasabb a politikai események, a társadalmi közérzet napi hullámzásainak nyomon követésére. Természetesen nem kötelessége megtenni ezt; általában csak forradalmi vagy forradalminak vélt korszakokban vállalkozik erre a feladatra. De már az a lehetőség is jellemzi a lírát, hogy megteheti ezt, mégpedig nem a konjunktúra-költők szolgai buzgalmával, hanem a legmagasabb szinten is.

A költészet és a politikai ideológia viszonyának lehetséges változásait néhány nagy múlt századi költő példájával próbálom érzékeltetni. Példáim az 1848-as forradalmat „lövik körül”, hogy a forradalom előtti, forradalmi és forradalom utáni költői magatartás néhány jellegzetességét világtörténelmi példákkal szemléltethessem. Tipikus magatartások ezek – de a tipikusság fogalmában benne rejlik a történeti elem is. Így hát nem vihetők át maradéktalanul más korokra, noha időszerűek, mint maga a történelem.

1. Heinrich Heine avagy a művészi korszak vége

Élete végén írott vallomásaiban Heinrich Heine így határozta meg a saját irodalomtörténeti helyét: „...velem zárult a régi német költői iskola, és egyúttal én nyitottam meg az új iskolát, a modern német lírát.” A régi költői iskola, a

Goethe-korszak a maga klasszicitásával, objektivitásával, „művészi elvével” átadta helyét az újnak, mely a szubjektivitás, az irónia alapjára helyezkedett, és a valóság és képzelet szakadatlan szembesítésével alapozta meg építményét. Németországban ez az iskola először a romantikában villogtatta meg fegyvereit, még Heine fellépte előtt. Így hát a költő mégsem rájuk gondolt, az új iskoláról szólva, hiszen akkor nem beszélhetett volna a saját kezdeményező szerepéről. 1846-ban, az *Atta Troll* előszavában így jellemezte költeményét: „...saját kedvtelésekre és örömökre írtam, annak a romantikus iskolának a hóbortosan álmatag módján, ahová legkellemesebb ifjúi éveimben jártam, és ahol végül eltárgáltam a tanítómestert.” Az az „új” tehát, amit Heine hozott, egyszerre jelentett szakítást a „művészi korszak” formálási elveivel és az ezzel szemben támadt romantikus lázadás ideológiájával.

Heine gondolkodói tudatosságát mi sem bizonyítja jobban, mint hogy mindezzel nemcsak utólag, hanem a folyamattal egyidőben is tisztában volt. Már 1828-ban, Wolfgang Menzel, *A német irodalom* című könyvéről írott bírálatában kifejtette, hogy „A goethei korszak elve, a művészi eszme tovaillan, új korszak lép fel, új elvvel, és különös! ahogy Menzel könyve is jelzi, ez az új korszak Goethe-ellenes felkeléssel kezdődik. Talán maga Goethe is érzi, hogy a szép objektív világ, amelyet szóval és példával megalapított, szükségképpen összeomlik, a művészi eszme lassan elveszti uralmát, és hogy új eszmék új friss szellemeket űznek a porondra, akik mint északi barbárok délre özönlenek, rombadöntik a civilizált goetheiséget és ennek helyén a legszilajabb szubjektivitás birodalmát alapítják meg.”

A goethei művészi eszme, a szép objektív világgép átmeneti időszak gyümölcse volt. A polgári fejlődés Németországban is előtérbe tolta a történelem – és a dialektika – problémáit, de a kisállamokban szétaprózódott, nyomorúságos viszonyok között a művészet és a filozófia páratlan felvirágzását nem követték gyakorlati következmények. A korszak törpe, keresztény-germán valóságával szemben kialakulhatott a polgári ihletésű görög szépségesezmény, mely Goethe esetében „pogány”, vagyis ateisztikusan panteista színezetű volt; de ennek az óriási szellemi építménynek el kellett férnie egy csöpp fejedelmi udvar valóságos keretei között.

A kis állam és a nagy gondolat átmeneti együttélését azonban mindinkább veszélyeztették a francia forradalom, a napóleoni háborúk és az utánuk következő hazafias reakció hullámai. A történelmi haladással már csak azért sem lehetett pusztán gondolatilag lépést tartani, mert zsákutcába került. A polgári élet jóllakott érénye, a nagypofájú nacionalizmus szennyáradatával egyesülve a görögös plaszticitás ellen támadt – e folyamat következményeit már a Faust második részében is nyomon követhetjük. Éppígy Shelley és Keats görög szépségideáljának sincs folytatása az angol költészetben, és Puskin is egyedül áll az orosz irodalomban tépettségében is harmonikus, görögösen klasszikus művészetével.

Heine főproblémája az volt, hogy az objektív plaszticitás művészi uralmának végeztével miként lehet megőrizni és korszerűen továbbfejleszteni ennek értékeit? A tények uralma elleni felkelés – a fichteit: „Annál rosszabb a tényeknek” – a szubjektivitás elvének előretörésére vezetett. Ha a valóságban nem lehetett eltorlaszolni az utat a felkapaszkodó polgári életvitel és eszmény előtt, akkor legalább hadd diadalmaskodjék fölötte a lélek, a szív szabadsága. Előtérbe került az ironikus ábrázolásmód, melynél az egyén saját bírói székéből és felsőbbrendűsége tudatában mond ítéletet a valóságról. Heine is hamar eljutott az iróniához, nem utolsósorban döntő fiatalkori élményének: Napóleon rajnavidéki uralmának és az ez ellen felbuzduló hazafias mozgalom látványának segítségével. A zsidó származású Heine számára Napóleon a felekezeti emancipációt jelen-

tette; a polgári származék számára pedig a polgári emancipációt. A Napóleon ellen szerveződő nemesi mozgalomban pedig már kamaszkorában megutálhatta mindazt, amiből később évtizedeken át táplálkozott dühe: a korlátoltság őrzőngését, az eszmék devalvációját, azt a szörnyűséges folyamatot, amelynek során a magasztos jelszavak a tömegek közé hatolnak, de nem azért, hogy kifejezzék a közérdeket, hanem hogy eltakarják azt.

A romantikus iskola az iróniát múlt felé forduló áhítattal a gyűlölt jelenkor ellen irányította; Heine már rájuk szegezte az általuk feltalált fegyvert. E helyzet paradox voltát tovább fokozza, hogy Heine, a Hegel-tanítvány a romantikus iskola ellen harcolva felhasználta mestere történelemszemléletét, aki viszont, mint a művészi korszak objektív filozófusa, eltökélten elutasította az irónia minden fajtáját. Esztétikájában éppen a romantika főideológusaival, a Schlegel-fivérekkel vitázva fejtette ki, hogy az ironikus tudat középpontjában az elvont és magát abszolútnak feltételező Én áll, amely önmagán kívül semmit sem vesz komolyan, és mindent csak „önmaga-alkotta, megsemmisítendő látszatnak” fog fel. „Aki az isteni zsenialitásnak ezen a talaján áll, az előkelően pillanthat le a többi emberekre, akiket korlátoznak és laposaknak nyilvánít, amennyiben a jogot, az erkölcsiséget stb. még szilárd, kötelező és lényeges hatalmaknak tartják.” Hegel iróniát elmarasztaló ironikus stílusa mégis azt sejteti, hogy valamiféle csapóajtón azért bebocsátaná ezt az általa oly művészetlennek tartott elvet a szellemi életbe; de mivel a műszoát kompromittálták a romantika kóbor lovagjai, a komikum fogalmához folyamodik: „Ezért az irónia és a komikum közti különbségnél lényegileg annak *belső tartalmán* múlik minden, amit szétrombolnak.” Az Én tehát a komikum esetében az értéktelen tartalmakat rombolja szét, az iróniát pedig az jellemzi, hogy az értéktelen Én vagdalkozik az értékes tartalmak között.

Hegel önkényesen különböztette meg a két fogalmat, amikor csak az egyiknek – a komikumnak – tulajdonított objektív értéket; mégis döntő lépést tett a helyes irányban, amikor az objektivitást a komikum területén is lényeges, kiküszöbölhetetlen mozzanatnak jelölte meg. Az irónia esetében is azon múlik minden, hogy milyen objektív tartalom ellen irányul a támadás. Ezen a ponton kapcsolódott mesteréhez Heine. Az Útirajzok 1831-es előszavában a katolikus-romantikus Ludwig Uhland dicséretére azt hozta fel, hogy „a régi várak és klostromtermek romjai közül oly bájosan és kedvesen dalolta elő a szerelem és a hit énekeit. Persze ezek a jámbor és lovagi hangok, a középkornak ezek az utózengetei, melyek még nem is rég, a hazafias korlátoltság időszakában minden oldalról visszhangoztak, elhalkulnak most a legújabb szabadságharcok lármájában, az egyetemes európai néptestvériség dörgedelmeiben és azoknak a modern daloknak az éles fájdalomujjongásában, melyek nem akarnak katolikus érzelmi harmóniát hazudni, és inkább elmetszik, jakobinus könyörtelenséggel, az érzelmeket, az igazság kedvéért.” Nem nehéz kitalálni, hogy vajon kicsoda ezeknek a modern daloknak a szerzője. A romantikus iróniát menekülés jellemzi a valóság elől, Heinét viszont az a törekvés, hogy a valóságot és igazságot jakobinus könyörtelenséggel ismét uralomra juttassa az illúziók és légvárak ellenében. Így kapja vissza jogát a Hegel-követelte objektivitás, a romantika által kifejlesztett szubjektivitás köntösében. A hársfaktól, csalogányoktól, hazafias és vallásos körmenetektől elbűvölt német filiszter, a „fizetéképes morál” buzgó híve felháborodva szemlélheti e költészetben, hogy miként semmisíti meg eltitkolt léte a döntő pillanatban – a vers csattanójában – szenvedő tudatát. Világról alkotott bájos elképzelései hajótörést szenvednek a valóság szirtjén, amittől persze ez nem lesz okvetlenül rokonszenves. Mivel azonban maga a költő is osztozott olykor azokban az illúziókban, amelyeket leleplezett, vagy ha nem is osztozott bennük, mégis, a német néphez való kötöttsége révén az ő életének is részeivé váltak,

a heinei irónia gyakran kapott fájdalmasan önironikus színezetet, a költő önmagát is eltárgyalta tanítómesterével együtt, a gúnykacajba nyögés vegyült: ez a keverékhang szolgáltatja sok versének intellektuális felismeréseihez a kísértőzenét.

Láthatjuk: Heine ideológiai-világnézeti ismérvek, nem pedig stiláris kritériumok alapján határozta meg a romantika fogalmát. E felismerésében nem állt egyedül. Manzoni már 1823-ban kifejtette, hogy e műszót sokféle értelemben használják, és mást jelent Németországban mint Franciaországban, Angliában vagy Itáliában. Stiláris alapon persze könnyű nevezőt találni. Ha például azt tartjuk a romantika legfőbb jellegzetességének, hogy sóvárogva, nosztalgikusan, érzelmi túlfűtöttséggel a múltba vagy a képzelet birodalmába menekül a kisserű, prózai jelen elől, és e prózaisággal a nyelvi valamennyi lehetséges zenei és festői varázsát is szembeállítja, akkor könnyen hozhatók egy táborba a német romantikusok Shelley-vel és Keats-szel is. De ha a menekülés irányát vizsgáljuk, akkor láthatjuk, hogy a német iskola az örökké-letűnt középkor idilli képét varázsolná vissza, a Cenci költője viszont azért folyamodik a középkorhoz, hogy a jelen zsarnoksága számára elrettentő példát találjon; és míg a német romantika allegorikus nőalakjai, vízi-, erdei és egyéb tündérei szintén az idilli múltba vagy a képzelet senkiföldjére invitálták az olvasót, a Zűrzavar Álarcosbáljában feltűnő Remény népfuradalomra szólított fel. Igaz: Shelley művészetében is ropant szerephez jutott a természet imádata, az érzelmi túlfeszítettség, a képzelet burjánzásai; de ő, akinek a fejlettebb Angliában már a polgári társadalomtól is módjában állt megundorodni, német kortársaival ellentétben előre-menekült így; Shelley a maga felfokozott indulatosságával, zeneiségével, forradalmian átélt-mezett görög szépségeszményével valójában nem romantikus, hanem utópista.

Heine eszmeileg közelebb állt Shelleyhez, akit talán nem is ismert, mint a német romantikusokhoz; csak hogy ő, minthogy afféle objektív fejlődés alapján álló Hegel-tanítvány, nem utasíthatta el egyértelmű – Shelley-szerű – pátozzsal a kapitalizmust, melytől az olyannyira gyűlölt német feudalizmus kivégzését várta. Másrészt viszont második hazájában, Franciaországban, ahol 1830-tól haláláig számkivetésben élt, átláthatott annak a forradalomnak a valódi tartalmán, melyet Németország számára remélnie kellett. Egyrészt tehát felismerte, hogy a kapitalizmus kifejlődése forradalmi folyamat – ezt a felismerést a maga paradox stílusában úgy fejezte ki, hogy Rothschildot a kor egyik legnagyobb forradalmárának, a modern demokrácia egyik megalapítójának nevezte. Másrészt viszont meglehetősen rossz véleménye volt erről a forradalomról és demokráciáról: „Nem önmagáért, időtlen idők óta nem önmagáért, hanem másokért vészelt és szenvedett a nép. 1830 júliusában a győzelmet ama burzsoázia számára vívta ki, amely éppoly keveset ér, mint a nemesség, amelynek helyébe lép, ugyanazzal az egoizmussal...” Franciaországi tudósításainak könyvében, a *Lutetia*-ban kifejtette, hogy az egymással tusázó pártok Franciaországban, akárcsak Angliában, alapjában véve csak azért küzdenek, hogy „a két párt közül melyik szerezzék meg az uralom anyagi előnyeit.” „A burzsoázia mindenekelőtt rendet akar és a fennálló tulajdonjogok védelmét – olyan kívánalmak ezek, amelyeket egy köztársaság éppúgy kielégíthet, mint a királyság.”

Ez az éleslátás különbözteti meg Heinét a korabeli német forradalmároktól és forradalmi költőktől. E különbséget a legszórakoztatóbban és legszeníálisabban Ludwig Börnéről szóló vitáirában fogalmazta meg, 1840-ben. Börnét őszinte és tehetséges forradalmárnak jellemezte, de olyannak, aki szüklátókörű aszkétikus jakobinizmussal az élet teljességét, örömét, érzéki élvezetét is feláldozná eszméi oltárán. Nazarénus korlátoltságot vetett a szemére, majd terminológiáját megmagyarázandó kifejtette, hogy a „nazarénus” műszóban a zsidó és a keresztény szellem fogalmát egyesítette, és ezt a „hellénnel” állította szembe. Ezt az

ellentétet végsőkéig fokozva az egész emberi történelmet a nazarénusok és a hel-lének, a spiritualizmus és a szenzualizmus harcának fogta fel. Így aztán egyik oldalra kerültek a korai keresztények és a doktriner köztársaságpártiak, a másokra a görögök, a reneszánsz, Goethe, Hegel és ő maga, Heine is. Könnyű volna ebbe az elméletbe történelmileg belekötni; csakhogy maga Heine sem gondolta szó szerint, hanem a rá oly jellemző, kiélezett formában azt a kérdést szegezte Börnécék mellé, hogy milyen legyen a rég-várt német forradalom? És milyen legyen az újra-felsejlő francia forradalom? Az élvetegen berendezkedő Harmadik Rend ellenében is alkalmazható-e a nagy francia forradalom jakobinizmusa? Mennyi-ben jogosultak, hova vezettek a régi jelszavak? Heine nem győzte gúnyolni, vers-ben és prózában, azt az elvont forradalmi lelkesültséget, „mely haláltmegvető bátorsággal az általánosságok óceánjába vetette magát, és engem mindig arra az amerikai matrózra emlékeztetett, aki olyannyira rajongott Jackson tábornokért, hogy egyszer egy árbc csúcsáról a tengerbe ugrott, »Jackson tábornokért halok meg« felkiáltással.”

Heine hegelianus poggyással érkezett Párizsba; Hegel az ő értelmezésében tanait taktikázva elrejtő ateista volt, filozófiájában forradalom bujkált. *Dokt-rína* című költeményében, melyben a hegelianizmus alapjainak dalformában tör-ténő megelevenítésére vállalkozott, az „Üsd a dobot”, az „álmából dobold fel az alvót” követelményét az „És csókold meg a markotányosnőt” követelményé-vel egyesítette. Ez már francia hatásra vall. Az új francia forradalmak és a nyomuk-ban kivirágzó szocialista iskolák lehetővé tették Heine számára, hogy a szellem önmagára-ébredésének programját a test önmagára ébredésével és általában a gyakorlati ember gyakorlati jogainak – például a jóllakáshoz, a kultúrához való jognak – a programjával egészítse ki. A *romantikus iskola* előszavában nyomaté-kosan leszögezte: „Én nem tartozom a materialistákhoz, akik megtestesítik a szellemet; inkább visszaadom a testnek szellemét, átszellemítem, megszentelem a testet.” Itt a hegeli gondolat mellett (szubjektum és objektum azonossága, az anyag elidegenülése és visszavétele) tisztán látható, még szóhasználatában is, a saintsimonista befolyás. A test átszellemítésének megfelel a föld „átmenn-yországosítása”, melyről Saint Simon *Új kereszténység* című művében beszélt. Szerinte az örök életet csak úgy érhetjük el, ha a földön dolgozunk az emberi nem jólétének növelésén. Ez tér vissza Heinénél, a Németország első énekében:

Cukorborsót mindenkinek,
mihelyt termése megérett!
A mennyet átengedjük a sok
angyalnak és verébnek!

A költő lehúzta a szocialisztikus nézetekről a keresztény köntöst, és az élet evilági szolgáltatának primitív-aszkétikus elemeit a szenzualista életöröm görögös redőzetű köntösébe öltöztette. (Nem véletlen, hogy az imént idézett előszóban is a testet állította szembe a szellemmel, és nem az anyagot.) De azt is látta, hogy a saintsimonisták „kedvezőtlen talajon álltak, és a környező materializmus lenyomta őket, legalábbis egy időre. Németországban jobban méltányolták volna őket. Mert Németország a panteizmus megszentelt hazája; ez a mi legnagyobb gon-dolkodóink, legjobb művészeink vallása, és a deizmus... ott már régen az elmé-letbe zuhant alá... Szabadok vagyunk és nem akarunk mennydörgő zsarnokokat. Nagykorúak vagyunk és nincs szükségünk atyai gondviselésre. Egy nagy mecha-nikus csinálmányai sem vagyunk. A deizmus szolgálk. gyerekek, genfiék, órások vallása.”

Így hát szektariánus aszkézistól megtisztított panteizmusával egyszerre ütött a mechanikus materializmus és a deizmus fejére. De álláspontjának gyengéi is

szembeszökök: a panteizmus vallásos színezetet adott ateizmusának, eltökélt aszkézis-ellenessége pedig nemcsak a vallásoktól idegenítette el, hanem túlzottan bizalmatlanná tette a korai szocialista mozgalmakkal szemben is. Helyesen ismerte fel e mozgalmak szektáriánus jellegét, sokszor komikus földhöztapadtságát; és mivel azt is látta, hogy nagy jövő vár rájuk, ő maga a jövőt viszolygó reménykedéssel vagy reménykedő viszolygással üdvözölte és utasította el. Ez az ellentmondás a februári forradalom csúfos fordulatainak következtében nyomult gondolkodásának előterébe – és ezért a 48 utáni korszak keretében beszélek róla részletesebben. Most csak annyit jegyzek meg erről, Lukács György nyomán, hogy a polgári és szocialista forradalmárok közé rekedt Heine szükségképpen magányos maradt. Magánya az ellentmondások fókuszában virult ki: a goethei korszak letűntével a romantikus iróniához folyamodott, hogy megmentse a goethei korszak hellénizmusát a romantikával szemben; polgári forradalmár, de szocialista perspektívával, melytől csöppet sem volt elragadtatva; viszont a kapitalizmust is megvetette, de mint német, áhíltotta is a forradalmat, mely hozzá vezet; a néptől viszolygott, de népi költő volt, politikai hitvallásban és esztétikájában is; a romantikában például egyedül népiességét dicsérte maradéktalanul. Értelmi belátása és érzelmi rokonszenvei állandóan tusáztak egymással, és e zűrzavart fokozta az az ellentét, mely rossz kis kompromisszumai és művészi-emberi becsületessége között feszült. E sok objektív gyöckérzetű ellentmondás átfogására és kifejezésére mozgékonyan szubjektív írásmódot kellett kialakítania; magánya, jövővel szemben hangoztatott sok fenntartása, melyet annyian felróttak neki, itt fizetődött ki költőileg: ironikus szubjektívizmusát éppen ez a magányos odüsszeia tölthette meg a költészet későbbi fejlődésére oly jellemző, új tartalommal. Heine csakugyan lezárta a régi német költői iskolát, és csakugyan új korszakot nyitott a német költészetben – nem ő tehet arról, hogy ezt a német költészet a századfordulóig nemigen vette tudomásul. Az új költői iskola másutt folytatódott, 1848 után. Közben zajlott le a negyvennyolcas epizód, amikor a költészet és a politikai ideológia viszonyában egy jellegzetes határeset valósult meg.

2. A 48-as epizód

A magyar példa)

A politikai költészet művészi lehetőségeit tekintve egyenértékű minden más költői törekvéssel; önmagában még nem rontja le, hogy „direkt”, hogy „tematikus”, hogy szemmel láthatóan a napi eseményekben gyökeredzik. De neki is ragaszkodnia kell a művészet területi integritásához. Ez nem l'art pour l'art-os követelmény. Még olyan politikai hajlandóságú költő is, mint amilyen Heine volt, azt vallotta, hogy „én a művészet autonómiájának híve vagyok; a művészet ne legyen a vallásnak sem a politikának a szolgálólánya, mert önnön végső célja, mint maga a világ.” A politikai költészetnek is az ember teljes indulati és értelmi gazdagságát kell mozgósítania, minden megénekelte pillanatot a korszak igazságának szintjére kell emelnie. Ezzel azonban rendszerint vállalnia kell, hogy lemond a közvetlen tömeghatás nagy részéről, és csak közvetve, egyenlőtlenül, a morális szférán keresztül befolyásolja az események menetét.

Adódhatnak azonban olyan kivételes pillanatok és rendhagyó jellegű tehetőségek, amelyeknek találkozása jelentős politikai tényezővé avatja a költészetet egy nép életében, és a politikát – még a napi eseményeket is – sértetlenül menti át a költészet birodalmába. Ezek a rendkívüli találkozások üdvösen tágtíják ki a költészet hatáskörét, másrészt viszont a nyomorúság bizonyítékai is: egy nemzet akkor kényszerül arra, hogy legjobbjait művészi (vagy filozófiai) zászlók alatt gyűjtse össze, ha gyakorlati-politikai módon nem bírja megoldani léte sorskér-

déseit. Nem-forradalmi helyzetben ilyen zászlót jelenthet a beavatott kevesek számára a filozófia – így lehetett Németország számára Kant Robespierre kortársa –, a kiélezett társadalmi és nemzeti konfliktusok korában pedig a költészet vállalhat közvetlen politikai vezetőszerpet. Ez történt Magyarországon 1848-ban Petőfi lírájával. Maga Petőfi már 1847-ben tisztán látta ezt a ráháruló feladatot, és rögtön általánosította is, a század költői számára, amikor isten-rendelte lángoszlopoknak, a nép vezetőinek nevezte őket.

A történelem kegye lehetővé tette Petőfi számára, hogy egy évvel később valóban eljátssza ezt a vezéri szerepet. Ráadásul stílusos módon egy verssel indította meg az események menetét. A későbbiek során nem válhatott ugyan igazi népvezérré, mert szocialista színezetű, radikális jakobinizmusához a feudális Magyarországon hiányoztak a társadalmi és ideológiai feltételek, és főként a néptömegek; de mivel az akkor kirobbanó ellentmondásokat csak *lírai* módon lehetett „megoldani”, és mivel Petőfi ennek a feladatnak született lángelméje volt, a forradalmi feszültség két lábon járó mérőműszere, eleven (politikai és etikai) norma, ezért szubjektíve mindvégig jogosan viselkedhetett népvezérként. Ez a népvezéri pátosz áthatotta hétköznapi megnyilvánulásait, politikai akcióit – például a szabadságharcot ténylegesen irányító középnemességgel és ennek vezetőjével, Kossuth Lajossal való szembenállását, mert ez utóbbi *politikusi* szinten, vagyis a nemesség és a nép érdekeinek lehetőség szerinti összeegyeztetésével szervezte a Habsburg-ellenes nemzeti egységet, míg Petőfi mély szubjektív, mondhatni *lírai* igazsággal, nem a magyar állapotok, hanem a világtörténelem szintjén mozogva, mindig ezeknek az érdekeknek az összeegyeztethetetlenségéből és a nép jogainak abszolút elsőségéből indult ki. Petőfi és Kossuth képe egymás mellett a falon: az igazság szükségszerű munkamegosztásának akaratlan elismerése; egyikük sem vállalhatta volna a másik porcióját – Kossuthot a nép tekintette vezetőjének, a köznapi valóság jogán, Petőfi pedig önmagát tekintette a nép vezetőjének, a köznapi valóság ellenére, egy mélyebb – világtörténelmi és költői – igazság sugallatára. Ez a pátosz határozta meg líráját, mely ily módon egy Európában mindaddig ismeretlen közvetlen politikai töltés hordozója lett.

Amikor Petőfi és Arany jelentkezett, ideológiailag is, költőileg is volt hová kapcsolódniuk. A reformkor megteremtette az irodalom fogyasztó-rétegét, egy nem túl széles körű, meglehetősen koncentrált közvéleményt, voltak már folyóiratok, kiadók, és kialakult egy olyan költői nyelv is, amelyet már nem választott el kínai fal a beszélt nyelvtől. Mű-népdalok születtek, és a liberális reformpolitika beszivárgott a költészetbe; a hazafiság is kezdett valami új, népi értelmezést kapni.

A folyamatosság tehát kétségbevonhatatlan; de éppily vitathatatlan a törés is. Vörösmarty azért ostromozta a nemesi hazát, mert nem hazája a népnek; Petőfi azonban nem a nemesi hazát ostromozta, hanem a nemességet, amelyet azonosított a hazával; és nem a kialakult költői stílust közelítette a népihez, hanem a népi költészet volt költői anyanyelve. A népköltészetéről pedig közvetlen azonosítással azonnyomban a népuralom jutott eszébe, mint ez Arany Jánoshoz írott első híres levelében is olvasható. Arany válaszelevelében csatlakozott az előtte szólóhoz, de ő az azonos esztétikai kiindulóponttól nem a népuralom, hanem a nemzeti költészet felé indult meg: „Nemzeti költészetet csak azontúl remélek, ha előbb a népi költészet virágzott.” Ez a különbözőség az azonosságban kezdettől fogva mélyen jellemző rájuk: János vitéz már 1844-ben átveszi a hatalmat, vagyis király lesz. Tündérországból, jutalmaz és büntet, és e tündérr királyságtól három év alatt egyenes út visz az „égbe a népet, pokolba az arisztokráciát” jel-szaváig. Toldi viszont végül „az alkotmány sáncaiba” kerül, vagyis a népin keresztül a nemzeti egységet valósítja meg. De a költemény paraszti erőben és realitásban egy jottányit sem marad el Petőfié mögött; minden sora igazolja azt az önarcképet, amelyet szerzője festett Petőfihez írott válasz-versében:

S mi vagyok én, kérded. Egy népi sarjadék,
Ki törzsömnek élek, érette, általa;
Sorsa az én sorsom s ha dalra olvadék,
Otthonn leli magát ajakimon dala.

A néppel való ilyen cikornyátlan azonosulás már lehetetlen lett volna a korabeli Európában. A kapitalista országokban a „nép” fogalma addigra elvesztette konkrét jelentését. Általában romantikus-antikapitalista hangsúllyal szegezték szembe a modern fejlődéssel, a polgáriasodással, városiasodással. De a fejlődés korábbi szakaszain is használhatatlan lett volna ez a „nép”-fogalom, mert a plebejus erők még nem szerveződtek olyan önálló tényezővé, amellyel politikában és művészetben számolni lehet. Petőfiék abban a nagyon rövid történelmi időszakban léptek fel, amikor a polgárosodás még elég fejletlen volt ahhoz, hogy a „nép” fogalmát ne lehessen felhasználni ellene, és a „nép”, tehát a nem-nemesi lakosság minden benső különbözősége ellenére még eléggé egységes volt ahhoz, hogy nevében forradalmi programmal: a nemesi kiváltságok megszüntetésének és egy új népi hazafiság alapján megszerveződő nemzeti függetlenségnek a programjával léphessenek fel.

A néppel való azonosulás, lehetősége magyarázza azt is, hogy Magyarországon ilyen elkésztetten jelentkezhetett és virágozhatott ki önálló költői műfajként a népi eposz és a népies jellegű költői elbeszélés. A nyugati országokban már a regény uralkodott; ez a műfaj alá tudott szállni a prózai hétköznapiakba, és ezek krónikásaként az élet hiteles bírálatát tudta adni. Olyan világot elevenített meg, ahol a legfőbb alapelv, hogy „az idő pénz”, és ezért az ábrázolás középpontjába is a konkrét időt állította, melyben az emberek meggazdagszanak vagy elszegényednek, öregsenek, átalakulnak, és amelyben ez az egész folyamat összefügg és valamiféle perspektíva felé halad. Ez a látható perspektíva okozta, hogy még a visszamaradott Oroszországban is a regény vált az uralkodó műfajjá nemcsak Gogolnál, hiszen végeredményben az Anyegin is szabályos verses regény, az Oblomov elődje. Magyarországon is csillant ilyen perspektíva 1848 előtt, de az időszak rövidsége és az ellentmondások sokasága megghiúsította, hogy a regény elfoglalja a polgári életben őt megillető helyet. Már csak azért sem tehette meg ezt, mert a polgári élet is csak követelményként létezett. A hétköznapiak itt is prózaiak lehettek ugyan, de az idő nem volt pénz, sőt egyáltalán nem volt pénz, így hát a nép – a paraszt vagy a paraszti tulajdonságokkal felruházott vitéz – frissen, üdén és időtlenül robban be az irodalomba, a készen-született hősök homéroszi elfogulatlanságával tette a dolgát, de egyben rusztikusan realista szemléletet, varázslatos köznapiságot is hozott magával.

E népi honfoglalásnak az adott világtörténelmi pátoszt, hogy Petőfi a nép fogalmát a romantikus értelmezésektől megtisztítva a francia forradalmi jakobinizmus és a korabeli szocializmus ideológiáival kapcsolta össze; nemcsak a jognak, hanem a bőségnek és a szellemnek az egyenlőségét is követelte, vonzalmi és meggyőződései közt nem hogy heinei ellentmondás, de még halvány repedés sem volt, utópisztikus Kánaán-perspektívája, mely nyugaton már bornírtságra vallott volna, az elmaradottság talaján éleselméjűségének bizonyítéka volt. Az értelem és az érzelm tökéletes összhangját a legbűvöletesebben a *Beszél a fákkal a bús őszi szél*-ben fogalmazta meg:

Egyik kezemben édes szendergőm
Szélídeden hullámzó kebele,
Másik kezemben imakönyvem: a
Szabadságháborúk története!

A néppel való azonosulás tehát együtt jár nála a forradalom és a szerelem természetes azonosításával. A köz- és a magánélet egy töről fakad, a különféle indulatok és érzelmek egymásba olvadnak. Nem utolsósorban ez az emberi teljesség tehet arról, hogy költészete – akárcsak, másképpen, Vörösmarty és Arany költészete is – az európai fejlődés élvonalába tartozott volna, hát áttörhetne volna az áttörhetetlen nyelvi korlátokat. De ez a teljesség, melyet a forradalom közelsége emelt a történelem szintjére, már akkor is olyan jellegzetességekről tanúszkodott, amelyek 1848 után eltávolították a magyar költészetet az európai líra élvonalától. A néppel való problémátlan azonosulás már 48 előtt is azt jelentette, hogy a városi élet új konfliktusai – az egyén magányossága a tömegben, meghasonlottsága, kiútkeresése, kifinomultabb, szókimondóbb, olykor perverzebb erotikája – teljesen idegenek maradtak a magyar költőktől. A forradalom azonban zárójelbe tette ezeket a hiányokat, amikor az elmaradott magyar nemzetet váratlanul az európai fejlődés élvonalába lökte. A közvéleménynek csak elenyésző töredéke tudott ezzel a fejlődéssel lépést tartani, de ennek a töredéknek egyik lendítő ereje a költészet volt, mely revansot vett a valóság gyöngeségeiért. Ezt azonban csak úgy tehetette meg, hogy morális aszkézissal alárendelte magát az életnek. A költői zsenije tudatában levő Petőfi így vall erről naplótöredékében: „Az utókor mondhatja rólam, hogy rossz poéta voltam, de azt is fogja mondani, hogy szigorú erkölcsű ember valék, ami egy szóval annyi, mint republikánus, mert a republika nem az a fő jelszava, hogy »le a királlyal«, hanem a »tisztá erkölcs!« Csodálatos vallomás ez – de mit kezdett volna vele Petőfi, ha nem marad ott szerencséjére a forradalom végső fegyverletétele előtt a csatatéren? Láthatta volna, hogyan árulja el önnön eszméit a republika Franciaországban, hogyan fordulnak visszájukra a polgári erények. A szavak és tettek, az eszmények és az élet közti ellentmondás, a „nép” fogalmának végérvényes felbomlása egész addigi költői teljesítményét folytathatatlanra varázsolta. Magyarország ismét elmaradott, kilátástalan országgá süllyedt vissza, az asszonyi mellet beláthatatlan időkre elváltak a szabadságháborúk történetétől. A magyar költészet, mely 1848-ra utolérte korát, de nem szenvedte végig azt a bomlási és újjászerveződési folyamatot, melyet a városi élet, a bürokratikus állam, és az ezekkel járó elidegenedés hozott létre, egyszer csak űrbe került. A régi feudális, patriarchális és paraszti normák egyre tarthatatlanabbakká váltak, más pedig még nem volt készen a helyükre. „Il n'est plus actuelle...!” – kellett olvasnia az öregedő Arany Jánosnak csodálatos Toldijáról a bírálót a *Revue des deux Mondes* 1860-as évfolyamában. És csakugyan: sem a népiség, sem a népi erkölcs, sem a népi erények jutalma, sem a jakobinus republikánusság vagy a néptribuni pátoz nem volt aktuális többé. 1848 után új költészet tört fel és vált szinte egyeduralmukodóvá – és ebben a költészetben visszajára fordult az esztétika és az ideológia viszonya.

3. A romlások virágai

A 48-as forradalmak bukása nem mindenütt hozott fordulatot az európai költészetben. Oroszországban például nem volt forradalom, itt továbbra is a jobbágyfelszabadítás és ennek mikéntje maradt a legfontosabb társadalmi kérdés; ennek megfelelően a Puskin és Lermontov utáni korszak legnagyobb költője, Nyekraszov az európai liberalizmust az orosz forradalmi parasztdemokrácia eszményeivel egyesítve, erős költői realizmussal olyan irányzatot képviselt, mely ideológiailag és esztétikailag is a 48 előtti korszakba eresztette gyökereit. – Olaszországban 48 után is a nemzet egyesítésének programja volt napirenden, és ezért itt – akárcsak korábban – a liberális forradalmiság és nacionalizmus különféle árnyalatai virítottak. Az angol költészetben sem hagyott mély nyomokat a 48-as év. A költészet itt már korábban, a polgári rend konzervatív konszolidációjával egy-

időben vesztett súlyából. Ez a folyamat – a költészet válsága – 48 után általánossá vált Németországban, Ausztriában, Magyarországon, Lengyelországban – tehát ott, ahol a forradalmakat levertek. Például Németországban a tendencia-medvék (ahogy Heine korának politikai költőit nevezte) tendencia nélkül maradtak; Berlinben és Münchenben dúlt az epigonizmus, az akadémizmus, az üres Goethe-kultusz. Ellenpéldák is akadtak ugyan, például a holsteini Theodor Storm, aki a kicsinyes és költőietlen jelennel szemben védekezésül önnön világába vonult vissza, modern magány-érzései, finom hangulati lírája és bensőségesen koncentrált formaművészete, mely összeötvözte az erőt a rezignációval, a meghasonlott, l'art pour l'art felé is hajló modern költészet egyik jelentős, bár vidékiesen korlátozott képviselőjévé avatták.

A német nyelvű költők közül csak Heinrich Heine bírta költőileg követni a 48 utáni világtörténelmi fordulatot. 1851-ben kiadott verseskötönyve, a *Romanzero* és későbbi – részben hagyatékban maradt – versei közt már dúsan virultak a Rossz virágai. Forradalmi perspektívájának a német 48 gyalázatos bukása és a francia forradalom bonapartizmusba való züllése vetett véget; pogány életszeretetét iszonyatos betegsége kényszerítette térdre. Nyolc évig feküdt legendás matrác-sírában, félig bénán és vakon, hátán iszonyatos sebekkel, és egy öreg-asszony cipelgette ölben a szoba egyik sarkából a másikba. Ám ez a roncs anyagi kényszerből és szellemi szükségletből szakadatlanul dolgozott, így hát könnyen követhetjük változásait.

Mindenekelőtt sokat vitatott megtéréséről kell szólni. Ő maga a *Romanzero* utószavában nyomorúságának tulajdonította a személyes istenhez való megtérést – isteni segítségre valamint a lélek halhatatlanságára vágyódott nagy szükségében. De mindezt önironikus stílusban adta elő, mely nem egészen tiszta lelkiismeretre vall. Magyarázata félig-meddig mentegetődzés – például amikor visszautasította azt a gyanút, miszerint valamilyen tételes valláshoz tért volna meg: „Nem játszottam semmilyen szimbolikával és nem mondtam le teljesen az eszemről” – a „teljesen” szó a megtérést már az istenkáromlás határvidékére sodorja.

Istenkeresésének másik forrását is néven nevezi *Vallomásaiban* és a betegágyához seregülő látogatókkal folytatott beszélgetéseiben. 1850 januárjában például Ludwig Kalischnak elmagyarázta: a júniusi proletárfelkelés brutális vérbefojtása ébresztette rá arra, hogy a panteizmus nem elegendő, e szörnyűség elviseléséhez személyes istenre van szükség. Az ateista Meissnernek pedig így mentegetődzött: „Ide jut az ember, ha beteg, ha halálosan beteg és megtört! Ne tudja be bűnömül! Hiszen ha a német nép elfogadja szükségében a porosz királyt, akkor miért ne fogadnám el én a személyes istent!”

Megtérése azonban mégsem volt kutyakomédia. Alapja egy modern meghasonlás volt, melyet 1850 szeptemberében így jellemzett Fanny Lewaldnak és Adolf Stahnak: „Eszemmel teljesen meg vagyok győződve megszűnésünkről, de érzelmeimmel nem tudom ezt felfogni.” Az észnek és az érzelemnek ez a kettéválása – mely már 48 előtt is kísértette – az alapjában véve racionális Heinében csak ironiát, szarkazmust, valami különleges, blaszfémikus vallásosságot fejleszthetett ki. Ez utóbbi kifejezést maga Heine használta először, a *Lazarushoz* című ciklusban található *Hagyd a szent parabolákat* kezdetű versére. A blaszfémikus vallásosság már a rossz virága, az intellektuális gőg és a fizikai kiszolgáltatottság párviadálán a vesztest – vagyis önmagát – jutalmazta vele a költő.

Vallomásaiban megtérését még azzal is magyarázta, hogy a mind közönségesebb sajt-, pálinka- és dohányszagú ateizmusa kommunizmussal szövetségessé vált. Márpedig a kommunizmus – mint *Lutetia* című könyve 1855-ös francia kiadásának előszavában kifejtette – a maga prózaiságával és hasznosság-elvével ki fogja pusztítani a szépséget és a kultúrát, mindazt, amiért ő élt. És Heine

mégis várva-várta a kommunizmust, egyrészt, mert ha mindenkinek jogában áll enni, akkor ennek vállalni kell a következményeit is – pusztuljon a régi, igazságtalan, kizsákmányoló világ, „fiat justitia, pereat mundus!” Másrészt a kommunizmus végre megsemmisíti a német nacionalistákat, a költő halálos ellenségeit. Íme tragikusabb és egyetemesebb formában a régi nóta: retteg attól, amit vár, és várja, amitől retteg. Ez az ellentmondás is „rossz”, mert feloldhatatlan, és csak rossz virágokat teremhet.

A rossz virágok megszentelt talaja Franciaország volt, és a francia költők Heinétől függetlenül és vele egyidőben már kinemesítettek közülük néhány fajtát. A francia irányzat azonban különbözött is Heinétől, aki mégiscsak – hogy Ady kifejezését űr alkalmazzuk – „tegnapi ember” maradt; Baudelaire és a többiek kiküszöbölték a szabadságharcot és forradalmat előfeltételeik közül, és teljesen idegen lehetett tőlük a német költőnek ez az élete értelmét összefoglaló költői vallomása:

Helytálllok híven harminc hosszú éve,
veszendő ór, szabadság harcosa.
Küzdöttem győzelmet nem is remélve,
tudtam, hogy éppen nem jutok haza.

Talán csak egyetlen gigászi kivétel akadt a korabeli francia költészetben, aki Heinének ezekre a soraihoz magára is ismerhetne: Victor Hugo. Bizonyára furcsa, hogy a francia tizenkilencedik század legnagyobb hatású és tekintélyű íróját, ezt a megtestesült normalitást és életerőt, aki minden szempontból „szabályosabb” ifjabb kortársainál, kivételnek neveztem; de 1848 után éppen fantasztikus normalitása hat abnormálisnak, példamutató derekassága kivételes. Félelmetes szívóssággal mindvégig a liberális-forradalmi költő mintaképe maradt, ugyanaz, mint aki 1830-ban volt, amikor – az *Hernani* híres előszavában – a romantikát irodalomban jelentkező liberalizmusnak nevezte. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy Hugo élete végéig ezt az általánosságot hajtogatta és variálta. Óriási időszakot átfogó művében az az egyedülálló, hogy az események változásait követte ugyan, és pátozát minden korban a pillanat követelményeihez tudta szabni, de ő maga mentes maradt mindazoktól a belső változásoktól, melyek válságba sodorták és nemegyszer depolitizálták, felőrölték a század legjobb lírikusait. Jogosan állapíthatta meg magáról a hetvenes években írott *Louis B.-nek* című költeményében:

Mitsem változtam én. Vádad hamis, fivérem.

A továbbiakban megtudjuk, hogy ugyanaz a tűnődő ember ma is, amilyen mindig volt, a természetten töpreng, imádja a szépséget, az embereket nagyak és szabadnak akarja látni. Hugo unokáihoz írott verseiben, már jóval a kommun leverése után, éppolyan nagybetűvel tündököl a Haza, az Állhatatosság, a Halaadás, a Testvériség sok szép jelszava, mint fél évszázaddal korábban. Túlon túl könnyű feladat volna idézettömeggel bizonyítani, hogy élete minden periódusában milyen gátlástalan egyszerűséggel használta a liberalizmus egész enciklopédiáját és szókincsét; és mindezt ellenzéki pátozssal tette, áldozatokat – például hosszú száműzetést – is vállalva, be-nem-ugorva a gyakorlati politika gyakran hasonló csengésű szólamainak. Heine vagy Baudelaire észrevette, hogy a liberalizmus valójában a kapitalista rend szellemi kipárolgása, és mivel ez utóbbival – különböző okokból – nem rokonszenveztek, ironikusan vagy megvetően bántak az előbbivel is. Hugo is látta, hogy a meglevő társadalmi rend nem oldja meg a „társadalmi problémát”, és ezért liberalizmusa élete végére

annyi szocialisztikus elemet szívott magába, amennyit önnön megsemmisítése nélkül szívhatott, és ennek a liberalizmusnak a szólamait követelményekként szegezte szembe korával. Ez ideológiailag és intellektuálisan meglehetősen naiv eljárás volt, de költőileg termékenynek bizonyult; mert noha a jelszó elvont volt, az indíték konkrét maradt, és az indulatok – a legjobb versekben – kézzelfoghatóan és szemléletesen kristályosodtak ki az érzékletesen megelevenített téma körül. A plasztikus megformálás tekintetében ugyanis a romantikus Hugo a Goethe-korszak művészi eredményeihez kapcsolódott. Plaszticitásának tulajdonítható az is, hogy noha eszmeileg és pátoszának jellegét tekintve mindvégig a század első felének költője maradt, olyan hangulatokat és szemléletmódokat is verssé tudott váltani, amelyek csak jóval később uralkodtak el a francia lírában. Mivel minden versé vált a keze között, mintegy mellékesen előlegezte az impreszionizmust, Verlaine zeneremekléseit, sőt a rafinériától sem mentes, Francis Jammes-féle falusi idillt is. Költészetéből – hangulati, tematikai gazdagsága, nyelvi és megelevenítő virtuozitása következtében – többfelé visz lépcső a jövőhöz, csak éppen a politikai ideológiának és lírai beteljesülésnek az a problémátlan – ismétlem: kivételes – összetartozása bizonyult folytathatatlan, mely egész költészetén végigvonult.

Hugo útjának normalitása fokozatosan vált abnormissá. 1848-ig a költő még a fősodorban úszott, sőt eleven jelképe volt annak a fellendülésnek, melyet a liberalizmusként definiált romantika hozott az irodalomba. Baudelaire, visszaemlékezve erre az időre, azt mondta róla, hogy „igazi diktatúrát gyakorolt az irodalmi ügyekben”; a császárság korában azonban más hangulatok és életérzések uralkodtak el a művészeti életben, a l'art pour l'art ideológiája, a dekadencia különféle árnyalatai, vagy az a magatartás, melyet Baudelaire-ék már 1848 előtt dandyizmusnak kereszteltek el. A külvilág kifordult Victor Hugo pátoszának napja alól. Nem csoda hát, hogy az új nemzedék legjelentősebb és legkifinomultabb egyénisége, Charles Baudelaire nyilvánosságra szánt és legalábbis részben őszinte elismerő bírálatai mellett egyre gyakrabban és ingerültebben helyezkedett szembe a Victor Hugo-féle íróideállal. Legjellemzőbb a *Meztelen szívem* című töredék- és aforizma-gyűjteményben található kifakadása, élete utolsó éveiből: „Ez az ember oly kevésbé elégikus, oly kevésbé éteri, hogy még egy közjegyzőt is megborzasztana.” Kettőjük ellentétét Hugo is érezte, és nagyon pontosan ki is fejezte Baudelaire-nek írott levelében, 1859-ben: „Nem téved, amikor bizonyos különbözőségeket állapít meg köztünk. Megértem az Ön egész filozófiáját (mert mint minden költőnek, Önnek is van filozófiája); sőt nemcsak megértem, hanem jónak is találom; de megőrzöm a magamét. Én sohasem mondtam: művészet a művészetért; mindig azt mondtam: művészet a haladásért.”

Ez a levél, mely Baudelaire Gautier-tanulmányának előszavaként jelent meg, semmiképp sem hangolhatta Baudelaire-t elnézőbbé a nagy kortárs iránt; már csak azért sem, mert a „haladás”-tól is iszonyodott. A Romlás virágainak második, kiadatlanul maradt előszavában találjuk ezeket a megvető mondatokat: „Hiába táplálják hírneves vaskalaposok az ember természetes butaságát, mégsem hittem volna sohasem, hogy hazánk ilyen gyorsan vonulhat előre a *haladás* útján. Ez a világ olyan töményen közönséges lett, hogy a szellemi ember iránta érzett megvetése heves szenvedéllyé fokozódik.” Ilyen és hasonló gondolatok hemzsegnék a *Meztelen szívem*-ben is: a gépipar amerikanizáló hatása, az utópisták vérengző ábrándjai, a Pénzeszsákjáért élő Polgár gyűlölettel és undorral átitatva jelenik meg ezeken a lapokon; de nem jár jobban a „hasznosság” eszméje és az úgynevezett „hasznos ember” sem. Íme egy jellemző, bizarr teli-találat: „Ha valamely költő arra kérne engedélyt az államtól, hogy néhány polgárt tartson istállójában, az emberek jócskán elképednének, de ha egy polgár költő-sültet rendelne, ezt teljesen természetesnek tartanák.”

Láthatjuk: ugyanaz a szó – a Haladás – teljesen más jelentést kap a két költőnél. Pedig 1848-ban Baudelaire is a barikádokon harcolt, kérészéletű folyóiratokat szerkesztett és részt vett az általános demokratikus fellángolásban. Ezt a tevékenységét még akkor is őszintének kell tartanunk, ha ő maga később boszszúszomjnak, a rombolás természetes örömének és olvasmányélményeinek tulajdonította 48-as mámorát. De ez a közszereplése mégiscsak epizód Baudelaire életében, mert nemcsak a forradalom bonapartista elfajulása taszította őt mindenféle „haladás” megvető elutasításáig, hanem már negyvennyolc előtt is hiányzott ellenzékiségéből minden liberális vagy forradalmi lelkesedés. A tömegtől elkülönülő, arisztokratikusan magányos szellem álláspontjáról nézte azt az anyagi virulást, amely mögött mindenütt rothadást látott. Egyik legjellemzőbb költeményében, az *Egy dög*-ben, amelyet még 1844 előtt írt, tragikus komorsággal és groteszk láttató erővel mondja ki, egy feloszló kutyatetem látványától megihletve, kedvesének:

– És hiába, ilyen mocskok leszel, te drága,
ilyen ragály és borzalom,
szemeim csillaga, életem napvilága,
te, lázam, üdvöm, angyalom!

(Szabó Lőrinc fordítása)

Noha ezt a verset bizonyára konkrét élmény szülte, és hiba volna allegorikus jelentést tulajdonítani neki, mégis jellemzi Baudelaire teljes szellemi magatartását: a virulás látszata mögött ott a pusztulás igazsága, az erény látszata mögött a becstelenség, a haladás jelszavai mögött az elállatiasító – csordába terelő, elgépiesítő – valóság. Mivel az uralkodó erkölcs mélységesen erkölcsellenes, jöjjön a Rossz a maga virágaival, tenyæsszen az enyészet!

Baudelaire tehát csakugyan sok romantikus vonást egyesített magában, de nem a Victor Hugo-i liberális meghatározás értelmében, hanem a szó eredeti, német jelentése szerint. Csak hogy míg a német romantikusok a feltörő kapitalizmussal szemben a Középkort eszményítették, és ezt szegeztek szembe a megforradalmi töltésű eszményekkel, Baudelaire a kifejlett kapitalizmustól és már-lelepleződött eszményeitől undorodott meg, és nem a Középkor felé menekült, hanem a Szépség, a Kaland birodalmaiba, a be-nem-illeszkedés moráljához. Az esztétikai elv és a menekülés nála egy már megvalósult, uralmon levő Rossz elutasításul szolgált, olyan korban, amikor ez a rossz még értett ahhoz, hogy szép illúziókkal vegye körül magát. Baudelaire balzaci éleslátással leplezte le ezt az ábránd-világot, és felmutatta rejtett forrását: a Dögöt.

Éppen ezért nemcsak a „haladás” követelményével bosszanthatta őt fel Hugo levele, hanem azzal az állításával is, amely szerint Baudelaire övele, a „művészet a haladásért” elv képviselőjével szemben a l'art pour l'art híve. A fiatalabb költőt valószínűleg az sem vigasztalhatta meg ezért az állításért, hogy Hugo – enyhítendő szavai hatását – ehhez szólamyszerűen rögtön hozzáfűzte, hogy e két elv végsősoron azonos.

Baudelaire nem vallotta magát a l'art pour l'art hívének; egyszerűsítő tévedés, hogy még ma is gyakran oda sorolják. Noha elszórt kijelentéseiből nem lehet egyértelmű következtetéseket levonni, mert ellentmondanak egymásnak, mégis érdekes, milyen eltökélten utasította vissza 1851-ben Pierre Dupontról írott tanulmányában ezt az elméletet: „A l'art pour l'art iskolájának gyerekes utópiája, mely kirekesztette az erkölcsöt, s gyakran még a szenvedélyt is, szükségképpen meddő maradt. Szembeszökően ellentmondott az emberiség géniuszának.” Sőt még Edgar Poe-ről írott tanulmányában is, amelyben a legvégletebben utasította el a művészet hasznosságáról, politikai vagy erkölcsi irány-

zatosságáról hangoztatott követelményeket, kijelentette: „Nem akarom azt állítani, hogy a költészet nem nemesíti meg az erkölcsöket – ne értsenek félre –, hogy végső hatása nem emeli fel az embert köznapi érdekeinek szintje fölé; ez nyilvánvaló képtelenség volna. Csupán azt mondom, hogyha a költő erkölcsi célt szolgál, csorbítja költői erejét.” Igaz, ebben a tanulmányában a szenvedélyt a művészet szempontjából zavarónak nevezte, a természeti elemek közé sorolta; de az erkölcsi *cél* tagadásával nem a művészet öncélúságát, hanem öntörvényűségét mondta ki. A legszabatosabban ezt a gondolatot – a művészet és az erkölcs helyes viszonyáról – egyik Hugo-tanulmányában fejtette ki, a költő védelmében, vagy talán – védelmét színélve – kicsit őellene is: „Nem prédikáló erkölcs ez, amelynek pedáns modora, didaktikus hangneme a költészet legszebb remekeit is elrontaná, hanem ihletett erkölcs, mely észrevétlen áramlik a költő anyagba, akárcsak a súllyal nem mérhető fluidum a világ gépezetébe. Az erkölcs nem célként kerül ebbe a művészetbe; úgy keveredik és vegyül el vele, mint magában az életben. A költő akaratlanul moralista, eredendő bősége és teljessége folytán.”

Ez utóbbi idézetben kifejtett követelmény közelíti meg a leginkább Baudelaire költői gyakorlatát. A művészet öntörvényűségének hirdetése tiltakozás az ellen, hogy a költészet, a többi hasznos dolog közé keveredve, a hasznos világ közönséges árucikként kerüljön forgalomba. És tiltakozás a képmutatás ellen is, mely a morál nevében a dekadensnek, erkölcstelennek kikiáltott művészet ellen fordul. A *Meztelen szívem*-ben elmeséli, hogy egy olcsó utcalány milyen szüntelen erkölcsi felháborodással, szemét szégyenlősen eltakarva szemlélte meg az ő társaságában a Louvre isteni képeit és szobrai; e lányról persze a burzsoázia hülyéi jutottak eszébe, akik szüntelen erkölcsről, erkölcsitelenségről és más efféle hülyeségekről locsognak a művészetekkel kapcsolatban. A *Rossz virágai*-nak bírósági meghurcoltatásától sokat szenvedett költőnek külön oka is volt arra, hogy a művészet birodalmát elkülönítse a törvényekkel is gondosan aládúcolt, képmutató morál birodalmától: a saját bőrén érezte meg, milyen iszonyatos erő az intézményesített ostobaság, ha maga mögött éri a közvélemény ostobaságát. Az ez ellen folytatott harc: morális tett. A költészetbe súlytalanul beáramló ihletett erkölcs őnála a lázadás erkölcsé; a Szépségbe, Bűnbe, Halálba, a különféle Kábulatokba, Kalandokba, Utazásba való menekülés könyörtelen etikai értékhangsúlyt kap: a meglevő világ elutasítását, a Sátánhoz folyamodva a Pénzt körülvevő isten-aromát utasítja el, Káin pártját fogva a törvényekkel védett filiszterek, az aranyhajhász Ábelek világa ellen fordul, és végül egyik legnagyobb költeményében, a *Szent Péter nemet mond*-ban megvetőn kiabálja ki a fennálló világ erkölcsi titkát: Krisztusnak meg kellett volna bánnia, mielőtt még a dárda a szívébe hatolt, hogy megkorbácsolta a kufárokat, és

– Én, óh én szívesen távoznám e bomlott
Földről, hol nem lehet testvér a tett s az álom.
Bár lelném, kard ki kard, csatában a halálom!
Péter megtagadta Jézust... igaza volt!

(Szabó Lőrinc fordítása)

Ez a költészet távol áll a l'art pour l'art elfogadott értelmezésétől, szenvtelenségtől, állítólagos elfogulatlanságától; de távol áll Hugo, a korai Heine, Nyekraszov vagy Petőfi forradalmiságától is, attól a költészettől, ahol az eszmék közvetlen ihletforrásokká válhattak. Nem a szép eszmények helyeslése, hanem a rút valósággal összegabalyodott eszmények tagadása termi a Rossz virágait; a költészet ezen a talajon a politikai ideológia elutasításából építkezik, de olyan

morál kerülőútján, mely erős ideológiai töltést hordoz. A világirodalmi szinten először Byronnál jelentkező sátánizmus, Káin-pártiság, dandyzmus itt önállósul, a Szépség jegyében teljes világgá kerekedik; a felbomlásnak és a tökéletességnek, a spleennek és az ideálnak, a tagadás és rombolás *értékeinek* előtérbe-állításával Baudelaire ama új költészet legnagyobb hatású ősevé és hősevé emelkedik, amely Rimbaudnak majd a századelő „izmus”-ainak közvetítésével kialakította mai lírai világképünket; de őnála a bomlásban is magátólértetődő bravúrral valósul meg az a klasszikus lírai teljesség, melyet még legnagyobb utódai is okszor hasztalanul ostromoltak.