

Zentralpark¹

1

Laforgues hipotézise arra vonatkozóan, hogy Baudelaire hogyan viselkedhetett a bordélyban, megfelelő fénybe állítja a Baudelaire-nek tulajdonított pszichoanalitikai szemléletmódot.¹ Ez a szemléletmód minden részletében jól illeszkedik a „konvencionális irodalomtörténet”-hez.

A baudelaire-i verskezdetek különleges szépsége: a mélységből való felemelkedés.

A spleen et idéal-t George „Trübsinn und Vergeistigung”-nak fordította, és ezzel telibe találta a baudelaire-i ideál jelentését.¹¹

Ha igaz az a kijelentés, hogy Baudelaire-nél a modern élet alkotja a dialektikus képek bázisát, akkor ez már magában foglalja azt a tényt is, hogy Baudelaire ugyanúgy szemben állt a modern étellel, mint a XVII. század az antikvitással.

Ha szemünk elé idézzük, hogy Baudelaire-nek mint költőnek mennyi egyéni célkitűzést, belátást és tabut kellett tiszteletben tartania, hogy a másik oldalon milyen pontosan körülírtak költői munkásságának feladatai, akkor az alakjába egy heroikus vonás vegyül.

¹ Walter Benjamin 1927-től haláláig (1940-ig) egy hatalmas művön dolgozott, melynek címe: *Pariser Passagen*. Ebből a vállalkozásból hasadt le 1937 körül – az *Institut für Sozialforschung*gal való együttműködést keresve – a Baudelaire-könyv, melynek címe: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Ez a könyv – Benjamin 1938 őszén készült feljegyzései alapján – három részből állt volna. (1) „Baudelaire mint allegorikus”: ennek a résznek kellett volna megfogalmazni a tulajdonképpeni kérdésfelvetést és a programot. (2) „A Második Császárság Párizsa Baudelaire-nél”: ez a rész teljes terjedelmében el is készült, és Benjamin le is adta publikálásra a *Zeitschrift für Sozialforschung*nak. Az időközben (az amerikai emigrációját követően) ennek egyik szerkesztőjévé előlépett Adorno azonban annyira elégedetlen volt vele, hogy Benjaminstól teljes átdolgozást kért; így jött létre a „Motívumok Baudelaire költészetében” című tanulmány, amely a *Zeitschrift für Sozialforschung* 1939-es évfolyamában jelent meg. (1. szám, 50–91. o.) (3) „Az áru mint poétikai tárgy”: ennek a résznek kellett volna a kérdésfelvetés és a második fejezetben szereplő adatok végső feldolgozását nyújtania. – A „Zentralpark”-ra vonatkozó kutatás a kezdetektől abból indult ki, hogy ez az aforizma-gyűjtemény a vállalkozás *utolsó* részéhez tartozó előmunkálatokat és főljegyzéseket tartalmaz. Ennek megfelelően a töredékek datálása Benjamin legutolsó életfázisába tolódott el. Ez a tradíció mindenekelőtt Adornóra, illetve annak egyik megjegyzésére vezethető vissza. A „Zentralpark” részleteinek első publikálásakor ugyanis Adorno ezt írta: „Az itt közlésre kerülő töredékes feljegyzések Walter Benjamin utolsó írásai közé tartoznak. Keletkezésük az 1939–40-es évekre tehető. A töredékeket Benjamin a Baudelaire-könyv záró részének anyagaként írta meg, amelyből egy nagy rész meg is jelent a *Zeitschrift für Sozialforschung* VIII. évfolyamában, 1939–40-ben, »Über einige Motive bei Baudelaire« címmel. A »Zentralpark« cím, amellyel Benjamin a két kéziratban fennmaradt konvulutumot ellátta, arra utal, hogy ezeknek a jegyzeteknek centrális jelentőséget tulajdonított: ezeknek kellett volna elméletileg megvalósítaniuk azt, amit az előző fejezetek előkészítettek. Ezért különösen nehezen érthetőek ezek a nagyon exponált és spekulatív darabok, amelyeket az elkészült szöveg konstrukciója jóval áttekinthetőbbé tett volna. Egyébként a cím már Benjamin amerikai terveire utal. A barátai New Yorkban már lakást kerestek neki a Central Park közelében, amikor a spanyol határon való átkelés meghiúsulását követően eldobta magától az életet.” (*Sociologica. Aufsätze, Max Horkheimer zum sechszigsten Geburtstag gewidmet, Frankfurt am Main 1955. 431. o.*) Ezzel az állásponttal mindenekelőtt Rosemarie Heiser szállt szembe. Alapos és körültekintő elemzésekkel bizonyítani tudta, hogy a „Zentralpark” töredékeinek egy része belefolyt „A Második Császárság Párizsa Baudelaire-nél” című tanulmányba, és ugyanakkor olyan elemeket tartalmaz, amelyek részben az első, részben a harmadik részre utalnak. (*Alternative*, 1967.) A „Zentralpark” című aforizma-gyűjtemény így az egész könyv egyfajta programatikus kvintesszenciájaként jelenik meg. Ez egyben e töredékek hallatlan felértékelését is jelenti; bizonyos szempontból fontosabbak lesznek a könyv elkészült részeinél. Mindenesetre most már az is világos, hogy a kései keletkezés hipotézise is elhibázott. Heiser különböző levélhelyekkel igazolni tudta, hogy a töredékeknek 1938 áprilisa és 1939 februárja között kellett megszületniük. Vagyis abban az időben, amikor Adorno ellenvetéseinek hatására Benjamin kénytelen volt újra átgondolni az egész koncepciót. Nem tudjuk, hogy Adorno ennek tudatában volt-e vagy sem; idézett megjegyzései mindenesetre egyértelműen elrejtik a töredékek megszületésének ezt a kontextusát. A program körvonalainak kidolgozása most már csak az interpretáció feladata lehet. (A jegyzetek összeállításakor első-sorban Hermann Schweppenhäuser és Rolf Tiedemann lábjegyzeteire támaszkodtam, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften* I/3. kötet, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1978, valamint Rolf Tiedemann utószavára, in: Walter Benjamin: *Charles Baudelaire*, Suhrkamp Verlag, 1990.) – *A fordító.*

2

A spleen védőgát a pesszimizmussal szemben. Baudelaire egyáltalán nem volt pesszimista. Mégpedig azért, mert nála a jövő mindig tabuizálva van. Ez választja el a heroizmusát a leghatározottabban a nietzscheitől. Nála semmiféle olyan reflexióval nem találkozhatunk, amely a polgári társadalom jövőjére vonatkozna; a feljegyzéseinek intim karakterét tekintve ez nagyon is meglepő. Ez az egyetlen körülmény már jól mutatja, hogy mily kevésbé számít – műveinek továbbélését tekintve – a hatásra, és hogy ebből kifolyólag a *Les fleurs du mal* struktúrája monadologikussá válik.

A *Les fleurs du mal* struktúráját nem az egyes költemények mélyértelmű elrendezése, és még kevésbé valamiféle titkos kulcs határozza meg; ezt a struktúrát minden olyan lírikus téma kíméletlen kizárása jelöli ki, melyhez Baudelaire-t nem kötötték fájdalmas tapasztalatok. Baudelaire tudatában volt annak, hogy az ő szenvedése, a spleen, a taedium vitae² ősrégi, és csak ezért volt képes arra, hogy a saját tapasztalatának jeleit ezekről a lehető legpontosabban leválassza. Ezen a helyen talán már megfogalmazhatunk egy sejtést: kevés dolog tette Baudelaire-t annyira eredetivé, mint a római szatirikusok tanulmányozása.

3

Minden „méltatás” vagy apológia arra törekszik, hogy befedje a történelem menetének forradalmi mozzanatait. A kontinuitás helyreállítása a szíven fekszik. A műnek pedig csak azokra az elemekre figyel, amelyek már bekerültek az utóhatásba. Így elkerüli azokat a kiszögelléseket és kanyarulatokat, amelyek megálljt parancsolnak annak, aki ezen túllépni szeretne.

A kozmikus borzalom Hugónál sohasem rendelkezik a meztelen rémület karakterével, ami pedig Baudelaire-t a spleen-ben annyira kínozza. A rémület egy olyan világűr-ből érkezik a költőhöz, amely jól illik ahhoz az enteriőr-höz, amelyben ő otthonosan érzi magát. Baudelaire tulajdonképpen otthon érezte magát ebben a szellemi világban. A rémület a kényelmes otthon-lét – amelyből természetesen szintén nem hiányzik teljesen a rémület – komplementere.

„Dans le cœur immortel, qui toujours veut fleurir”^{III} – a *Les fleurs du mal* és a terméketlenség magyarázatához. A vendanges Baudelaire-nél³ – az ő búskomor kifejezése („Semper eadem”; „L'imprévu”).^{IV}

A természetes korrespondenciák elmélete és a természetről való lemondás között ellentmondás van.^V Hogy lehet ezt feloldani?

Az ugrásszerű kihagyások, a titokzatoskodások, a meglepő határozatok hozzátartoznak a Második Császárság államéletéhez; III. Napóleon sokszor alkalmazta őket. Baudelaire elméleti megnyilatkozásaiban is ezek alkotják a meghatározó gesztust.

4

A döntően új fermentum, amely a taedium vitae-be belépve, ezt spleenné alakítja át, nem más, mint az önelidegenedés. A reflexió végtelen regresszusából – amely a romantikában az életteret egyszerre szélesítette ki, és szorította egyre szűkösebb keretek közé – Baudelaire-nél már csak a gyász maradt: a szubjektum tête-à-tête sombre et limpide-je.⁴ Ebben áll Baudelaire speciális „komolysága”. Baudelaire szembeszegül a katolikus világnézet – amely az allegorikus világnézettel csak a játék kategóriájára támaszkodva békül ki – valóságos költői asszimilációjával. Az allegória látszólagossága a barokktól eltérően itt már nem teljesen önálló.

Baudelaire semmiféle stílusra nem támaszkodott, és nem volt iskolája sem. Ez nagyon megnehezítette a recepcióját.

² „Az élet undora.”

³ A „szüret”. (Érdekes, hogy a kifejezés „A bor” című ciklusban nem fordul elő.)

⁴ „Négyszemközt a sötétséggel és a tisztasággal.”

Az allegória bevezetése sokkal jelentősebb választ ad a művészetnek ugyanarra a válságára, amellyel 1852-ben már a l'art pour l'art elmélete is szembeszegült. A művészet efféle válságának mind a technikai, mind a politikai szituációban megvoltak a maga alapjai.

5

Baudelaire-ről két legenda kering. Az egyiket ő maga terjesztette el: eszerint mint egy ősemlék a polgárok bosszantására törekszik. A másik a halálával jött létre, és ez alapozta meg a hírnevét. Ebben mártírként jelenik meg. Ezt a hamis teológiai nimbuszt a lehető legszélesebb körben el kell hinteni. Ennek a nimbusznak a megfogalmazása Monnier-nél.^{VI}

Azt lehet mondani, hogy a boldogság végigborzongott rajta; de ugyanezt már nem lehet elmondani a boldogtalanságról. A boldogtalanság a természeti állapotban nem tud belénk költözni.

A spleen az az érzés, amely összhangban van a permanens katasztrófával.

A történelem lefolyása, ahogy az a katasztrófa fogalmának perspektívájából megjelenik, a gondolkodó számára nem jelenthet nagyobb kihívást, mint a gyermek számára a kezében lévő kaleidoszkóp, melynek minden elfordításakor egy új rend jön létre. Ennek a képnek megvan a maga létjogosultsága. Az uralkodók fogalmai voltak azok a mindenkori tükrök, amelyeknek köszönhetően létrejött a „rend” képe. – A kaleidoszkópot szét kell törni.

A sír, mint titkos kamra, melyben Erősz és Szexus elintézik régi vitájukat.

A csillagok alkotják Baudelaire-nél az áru képrejtvényét. Ezek képviselik az örök azonosságot a nagy tömegben.

Az áru felülmúlja a dologi világnak az allegóriában való leértékelését, méghozzá a dologi világon belül.

6

A szecessziót úgy kell bemutatni, mint a művészet második kísérletét a technikával való szembenézésre. Az első kísérlet a realizmus volt. Ez a kísérlet a problémát még azoknak a művészeknek a tudatában látta, akiket erősen nyugtalanítottak a reprodukciós technikák új eljárásmodjai. (Ebből a szempontból nagyon hasznosak a reprodukció-tanulmányomhoz készült feljegyzések.) A szecesszióban ez a probléma már az elfojtás áldozatává vált. És a fő probléma már nem a konkuráló technika fenyegetése. Annál átfogóbbá és agresszívebbé válik a technikával szembeni kritika, ami ott rejlik a szecesszió mélyén. Ez alapvetően arra fut ki, hogy meg kellene szakítani a technikai fejlődést. A technikai motívumokra való visszanyúlás abból a kísérletből jön létre, hogy [...]

Az, ami Baudelaire-nél az allegória volt, Rollinatnál műfajjá süllyedt le.

A perte d'auréole motívumát mint a szecessziós motívumok döntő ellentétét kell kidolgozni.^{VII}

Az esszencia a szecesszió egyik legalapvetőbb motívuma.

A történelemírás annyit jelent, mint az éveknek megadni a maguk fiziognómiáját.

A tér prostitúciója a hasisban, amelyben minden egykori történetet kiszolgál (spleen).

A spleen számára az eltemetett a történeti tudat „transzcendentális szubjektuma”.

Az auréole a szecesszióknak különösen a szívében fekszik. A Nap a maga fénykoszorújában sohasem tetszett önmagának jobban; az ember szeme pedig sohasem volt fénylőbb, mint Fidusnál.

7

Az androgün motívumot, a lesbikus és a terméketlen asszony motívumát az allegorikus intenció destruktív erejével összefüggésben kell tárgyalni. – A „természetesség”-ről való lemondást már korábban – mint a nagyvárossal összefüggésben álló költői szüzsét – kell bemutatni.

Meyron: a háztenger, a romok, a felhők, Párizs fenségessége és gyarlósága.

Az antikvitás és a modernitás ellentétét pragmatikus összefüggésből – ahogy Baudelaire-nél megjelenik – allegorikus összefüggéssé kell átalakítani.

A spleen évszázadokat helyez a jelenlegi és az éppen megélt pillantás közé. Ez hozza létre újra és újra az antikvitást.

A „modernség” bázisa Baudelaire-nél nem elsősorban és nem kizárólag a szenzibilitás. A „modernség”-ben egy magas fokú spontaneitás jut kifejezésre; a modernség Baudelaire-nél egy hódítás eredménye, és van egy bizonyos eszköztendence. Nekem úgy tűnik, hogy ezt egyedül Jules Laforgue látta, amikor Baudelaire „amerikanizmusáról” beszélt.

8

Baudelaire nem rendelkezett egy Victor Hugo- vagy Lamartine-féle humanitárius idealizmussal. És számára Musset érzelemboldogsága sem állt rendelkezésre. Nem tudta élvezni a maga korát, mint Gautier, és nem is voltak illúziói vele kapcsolatban, mint Leconte de Lisle-nek. Számára nem adatott meg (mint pl. Verlaine számára) az ájtatóságba való menekülés, sem pedig (mint pl. Rimbaud számára) a lírikus törekvés ifjonti erejének a férfikor elárulása árán való fokozása. Amilyen gazdag a költő a művészetében rejlő ismeretek tekintetében, olyan kiszolgáltatott a maga kora előli menekülések tekintetében. Még a „modernség” is, melynek felfedezésére olyan büszke volt, arcul csapja. A Második Császárság uralkodói nem is hasonlítanak a polgári osztály egykori példaképeire, ahogy azokat Balzac műveiből ismerjük. És végül a modernség pusztá szorított változott, amely már csak egyedül Baudelaire-re illik. Ez tragikus szerep, amelyet a dilettánsnak más erői híján magára kell öltetnie, és amely gyakran nevetséges színben tűnik fel, mint a Daumier keze által – Baudelaire tetszésétől kísérve – megformázott hősök. Baudelaire mindezt kétségkívül tudta. Azok az excentricitások, amelyekben tettségelt, az ennek hirdetésére szolgáló eljárások. Egészen biztosan nem volt szent vagy mártír, de hős sem. Volt egy olyan mimikája, amely a „költő” szerepét játszotta el egy nézőtér vagy egy társaság előtt; a mimikának már nincs szüksége az igazi költőre, és a költő játéktere már csak a mimikán keresztül adódik.

9

A neurózis hozza létre a tömegcikket a pszichikus ökonómiában. A tömegcikk a kényszerképzet formájával rendelkezik. Ez a neurotikus háztartásában megszámlálhatatlanul sok alakban jelenik meg, mint az örök azonosság. És megfordítva: az örök visszatérés gondolata Blanqui-nál valóban mint kényszerképzet jelenik meg.

Az örök visszatérés gondolata a historikus történetet is tömegcikké teszi. Ez a koncepció számos tekintetben – azt lehetne mondani, hogy a maga fonákján – magán hordozza azoknak a gazdasági körülményeknek a nyomait, amelyeknek a maga pillanatnyi aktualitását köszönheti. A szóban forgó koncepció abban a pillanatban jelenik meg, amikor az életviszonyok biztonsága az egymást gyorsan követő válságoknak köszönhetően hanyatlásnak indul. Az örök visszatérés gondolatának fénye arra vezethető vissza, hogy a viszonyoknak az örökkévalóság bekövetkezése előtti visszatérésére már nem lehetett feltétlenül számítani. A mindennapi konstellációk visszatérése ritkábbá vált, és ezzel együtt feltámadt egy olyan tompa érzés, mely szerint meg kell elégednünk a kozmikus konstellációkkal. Pontosabban, inkább az a szokás támadt fel, hogy át kell adnunk magunkat a kozmikus konstellációk jogainak. Nietzsche mondja: „szeretem a rövid szokásokat”,^{VIII} Baudelaire egész életében képtelen volt szilárd szokások kialakítására.



Varga Nóra fotója

A melankolikus ember passiójának állomásai az allegóriák. Hogyan helyezhető el a csontváz Baudelaire erotológiájában? „L'élégence sans nom l'humaine armature.”^{IX}

Az impotencia a férfiszexualitás passiójának alapja. Az impotencia történeti helyi értéke. Az impotenciából származik Baudelaire-nek a szeráfi nőképhez való kötődése ugyanúgy, mint ennek fetisizmusa. Ki kell emelni, hogy milyen határozott és pontos a nők megjelenítése Baudelaire-nél. Az, amit Keller költői bűnnek nevez („Süße Frauenbilder zu erfinden / Wie die bittere Erde sie nicht hegt”)⁵ biztosan nem vonatkozik rá. Kellernél a nőkről kialakított képek a kimérák édességével rendelkeznek, miután rájuk vetítette a saját impotenciáját. Baudelaire nőalakjai pontosabbak, és ugyanakkor franciásabbak is, mert nála a fetisiztikus és a szeráfi elemek – Kellertől eltérően – szinte sohasem esnek egybe.

Az impotencia társadalmi alapja: a polgári osztály fantáziája nem törődik többé a tőle egyre inkább elszakadó termelőerők jövőjével. (Érdemes lenne összevetni a klasszikus utópiákat és a XIX. század közepének utópiáit.) A polgári osztálynak – ahhoz, hogy továbbra is foglalkozni tudjon a saját jövővel – először is le kellene mondania a nyugdíj képzetéről. A Fuchs-tanulmányban megpróbáltam megmutatni, hogy a század közepének speciális „kedélyessége” a lehető legszorosabban összefügg a társadalmi fantázia megbénulásával. A potencia szempontjából (a társadalmi fantázia jövőképeivel összevetve) a gyermekáldásra vonatkozó kívánság gyengébb stimuláló erő. Mindenestre Baudelaire tanítása a gyermekekről, mint a péché original-hoz⁶ legközelebb eső lényekről, eléggé árulkodó.

11

Baudelaire viselkedése az irodalmi piacon: Baudelaire képes volt rá – az áru természetére vonatkozó mély tapasztalatai alapján –, vagy talán rá is volt kényszerítve, hogy a piacot mint objektív instanciát ismerje el. (Lásd a *Conseils aux jeunes littérateurs* című írását).^X A különböző szerkesztőségekkel való tárgyalásainak köszönhetően állandó kapcsolatban állt a piaccal. A módszerei: a diffamálás (Musset) és a contrefaçon⁷ (Hugo). Talán Baudelaire volt az első, akinek volt némi elképzelése a piacot is szem előtt tartó eredetiségről, amely ebben az időben és éppen ennek köszönhetően, eredetibb volt minden másnál (créer un poncif)⁸. Ez a création⁹ magában foglal egy bizonyos fajta intoleranciát. Baudelaire a költeményeinek mindenekelőtt helyet próbált teremteni, és ennek érdekében másokat el kellett nyomnia. A klasszikus verseken belül leértékelte a romantikai poétikát a szabadságot az alexandrinusok használatával, és leértékelte a klasszicista poétikát a rá jellemző törésvonalakkal és kihagyásokkal. Röviden: Baudelaire verseiben bőven találkozhatunk olyan fogásokkal, amelyek a konkurens elnyomására irányulnak.

12

Baudelaire alakja egy döntő értelemben befolyik a hírnevébe. A kispolgári olvasók tömege az ő történetében egy image d'Epinal-t,¹⁰ egy kéjenc képes életútját látta. Ez a kép sokban hozzájárult Baudelaire hírnevéhez, még akkor is, ha a terjesztői nem tartoztak a barátai közé. Erre a képre aztán rávetült egy másik is, amely ugyan nem volt annyira hatásos, de időben mégis tartósabbnak bizonyult: ez Baudelaire-t egy esztétikai passió alanyaként mutatja be, amelyet ebben az időben Kierkegaard (a *Vagy-vagy* című művében) megkoncipiált. Nincs olyan, a dolog szempontjából valóban jelentős baudelaire-i megfigyelés, amely ne szállna vitába az életéről kialakított képpel. Ezt a képet igazából az határozza meg, hogy elsőként (és a következményeket átlátva) tudatosította azt a tényt, hogy a polgárság arra kényszerül, hogy visszavonja a költőnek adott felhatalmazását. Miféle társadalmi felhatalmazás foglalhatja el ennek helyét? Ezt ugyan egyetlen osztálytól sem lehetett megtudni, de a legtöbb információt mégis a piac és annak válságai

⁵ „Édes nőképeket kitalálni / Amilyeneket a keserű Föld nem ismer.”

⁶ Az „eredendő bűn”.

⁷ „Utánzás / hamisítás.”

⁸ „Alkotni egy közhelyet.”

⁹ „Alkotás / teremtés.”

¹⁰ „Vásári kép.”

szolgáltatták. Baudelaire érdeklődése nem a nyilvánvaló és rövid távú, hanem a látens és hosszú távú keresletre irányult. A *Les fleurs du mal* azt bizonyítja, hogy ezt jól mérte fel. A piac médiuma – melyen keresztül ezt meglátta – már feltételezett egy olyan alkotás- és életmódot, amely nagyban különbözött a korábbi poéták alkotás- és életmódjától. Baudelaire a költő méltóságát egy olyan korban is kikövetelte magának, amely már semmiféle méltóságot sem tudott biztosítani. Innen adódik a fellépésében rejlő bouffonerie.¹¹

13

Baudelaire az első költő, aki bejelenti igényét egy kiállítási értékre. Baudelaire a saját maga impresszáriója volt. A *perle d'auréole* mindenekelőtt a költőt éri utol. Innen adódik a mítoszmániája.

Azok a körülményes teorémák, amelyeket nemcsak a *l'art pour l'art*, hanem mindegyik az irodalomtörténet akkori képviselői (nem is beszélve a maiakról) megfogalmaztak, egyszerűen és hatásosan a következő tételre futnak ki: a költészet igazi szüzséje a szenzibilitás. A szenzibilitás pedig természete szerint szenvedő. Ha igaz az, hogy a legmagasabb szintű konkretizációját, a legtartalmasabb meghatározását az erotikában éri el, akkor a maga abszolút beteljesülését (ami egyúttal a megdicsőülése is) a passióban találja meg. A *l'art pour l'art* poétikája mindenféle törés nélkül megy át a *Les fleurs du mal* poétikai passiójába.

A kálváriadomb különböző állomásait virágok díszítik. Ezek a gonosz virágai.

Azt, amire az allegorikus intenció vonatkozik, kiemeljük az élet összefüggéseiből: egyszerre zúzzuk szét és konzerváljuk. Az allegória mindig a romokhoz kötődik, és nem más, mint a megmerevedett nyugtalanság képe. A baudelaire-i destruktív impulzus sohasem érdeklődik annak megszüntetése iránt, ami neki áldozatul esik.

Egy megzavarodott ember leírása nem ugyanaz, mint egy zavaros leírás.

Victor Hugo *Attendre c'est la vie*-je¹²: az emigráció bölcsessége.

Párizs újonnan létrejött *vigaszatlansága* (lásd a *croquemorts*-ról szóló helyet)¹³ lényegi mozzanatként beivódik a modernség meghatározásába. (Lásd Veuillot.)^{XI}

14

A lesbikus nő – szigorú értelemben – Baudelaire heroikus eszményképei közé tartozik. A maga sátánisztikus nyelvén ezt ő maga is megfogalmazza. Ennek megragadására ugyanaz a nemmetafizikai, kritikai megközelítés szolgál, amellyel a „modernség” melletti elköteleződését és ennek politikai jelentőségét is kifejezésre juttatja. A XIX. század megkezdte a nőnek az árutermelés folyamatába való maradéktalan integrálását. Az összes elméletalkotó egyetért abban, hogy a speciális nőiséget ebben a korban olyan fenyegetések érték, hogy a nők egyre inkább férfias vonásokat alakítottak ki magukban. Baudelaire helyesli ezeket a vonásokat; ugyanakkor szeretné, ha ezek kikerülhetnének a gazdaság uralma alól. Így jut el oda, hogy ezeknek a fejlődéstendenciáknak tisztán szexuális színezetet adjon. A lesbikus nő eszményképe képviseli a „modernség”-nek a technikai fejlődéssel szembeni tiltakozását. (Nagyon fontos lenne kideríteni, hogy a George Sandtól való eltérés – ebben az összefüggésben – hogyan alapozható meg.)

A nő Baudelaire-nél; az „allegória diadalának” legdrágább zsákmánya; az élet, amely tulajdonképpen a halált jelenti. Ez a minőség a lehető legszorosabban a ringóhoz kötődik. Egyedül ezt a minőséget nem lehet elvenni tőle, és Baudelaire számára ez a legfontosabb.

15

A világ folyásának megszakítása – ez volt Baudelaire legmélyebb célja. Józsué

¹¹ „Bohóság / groteszkség.”

¹² „Várni – ez az élet.”

¹³ „Halottvivő / gyászhuszár.”

akarata.^{XII} De ő mégsem profetikus, sohasem gondolt ugyanis a térítésre. Ebből a szempontból válik érthetővé Baudelaire erőszakossága, türelmetlensége és dühe; és ebből nőttek ki azok a meg-megújuló kísérletei, hogy beledöfjön a világ szívébe, vagy hogy álomba ringassa azt. Ebből a szempontból tekintve a műveiben megjelenő halálhoz mindig hozzátapad a bátorítás.

Azt kell feltételeznünk, hogy a tárgyak, amelyek Baudelaire költészetének középpontját alkotják, nem érhetők el semmiféle tervszerű, célratörő törekvéssel: de ezeket az új tárgyakat – a nagyvárost, a tömeget – még ő sem veszi közvetlenül szemügyre. Nem az ő dallamukra gondol. Ezt sokkal inkább a sátánizmus, a spleen és az elhajló erotika jelöli ki. A *Les fleurs du mal* tárgyaira a legkevésbé feltűnő helyeken bukkanhatunk rá. Ezek – hogy ragaszkodjunk a fenti képhez – egy sohasem hallott hangszer sohasem érintett húrjai, melyeken Baudelaire fantáziája játszik.

16

A labirintus az igazi út, annak, aki mindig túl korán ér célba. A cél most a piac.

Hazárdjáték, kószálás, gyűjtés – ezeket a tevékenységeket lehet bevetni a spleennel szemben.

Baudelaire megmutatja, hogy a polgárság a maga hanyatló fázisában már nem tudja integrálni az aszociális elemeket. Mikor is oszlatták fel a garde national-t?¹⁴

Az új előállítási eljárások, amelyek imitáció kialakulásához vezetnek, a látszatnak az árukban való lecsapódásai.

Az emberek számára (ahogy ma léteznek) csak egyetlen radikális újdonság van; és ez is mindig ugyanaz: a halál.

Baudelaire életképének általános formulája: a megmerevedett nyugtalanság, amely semmiféle fejlődést sem ismer.

17

Az egyik arkánum,¹⁵ amely a nagyváros kialakulása után társult a prostitúcióhoz: a tömeg. A prostitúció teremti meg a tömeggel való mitikus kommunió lehetőségét. A tömeg létrejötté egyidejű a tömegtermelés kialakulásával. A prostitúció úgy tűnik, már tartalmazza annak lehetőségét, hogy berendezkedjünk abban az életterben, amelyben az általunk használt objektumok egyre inkább tömegcikké válnak. A nagyvárosi prostitúcióban a nő maga is tömegtermékké válik. A nagyvárosi életnek ez a teljességgel új jellemvonása az, amely Baudelaire-nek az eredendő bűnről adott értelmezését új jelentéssel ruhazza fel. Baudelaire szerint a legrégebbi fogalom eléggé kipróbált ahhoz, hogy rajta keresztül egy teljességgel új, dekoncertáló fenomént ragadjunk meg.

A labirintus a hezitálók hazája. Annak, aki fél célba érni, az út könnyen ölti a labirintus alakját. Így tesz a vágy is azokban az epizódokban, amelyek megelőzik a kielégülését. És így tesz az emberiség (az osztály) is, ha már nem akar tudomást venni a maga útjának irányáról.

Amíg a fantázia az emlékezetet megajándékozta az egybeesésekkel [Korrespondenzen],¹⁶ addig a gondolkodás teremti meg számára az allegóriákat. A visszaemlékezés mindig e kettő összekapcsolásából jön létre.

18

Az a mágneses vonzerő, amelyet néhány alapszituáció a költőre újra és újra kifejti, a melankólia-szimptóma körébe tartozik. Baudelaire fantáziája jól ismeri a sztereotip képeket. Úgy tűnik, mintha az a kényszer nehezedett volna rá, hogy legalább egyszer

¹⁴ A „nemzetőrséget.”

¹⁵ A „titok.”

¹⁶ „Correspondances” a *Les fleurs du mal* IV. verse. Szabó Lőrinc fordítása szerint: *Kapcsolatok*.

visszatérjen a saját motívumaihoz. Ez egybecseng azzal a kényszerrel, amely a bűnözőt rábírná arra, hogy visszatérjen a tett színhelyére. Az allegóriák olyan színhelyek, amelyek Baudelaire a maga romboló vágyai miatt vezekelt. Talán így megmagyarázható az, hogy oly sok prózai darabja összhangban áll a *Les fleurs du mal* költeményeivel.

Ha Baudelaire gondolkodóerejét a filozófiai exkurzusai alapján akarnánk megítélni (Lemaître), óriási tévedésbe esnénk. Baudelaire kétségtelenül rossz filozófus, de jó teoretikus volt, habár összehasonlíthatatlant mint töprengő alkotott. A töprengőtől veszi át a motívumok sztereotípiáját, a zavaró tényezők elutasításának makacsságát és a képeknek a gondolkodás szolgálatába állítását. A töprengő (mint a gondolkodás történetileg meghatározott típusa) az allegóriák birodalmában érzi otthon magát.

A prostitúció Baudelaire-nél olyan katalizátor, amely felébreszti a nagyvárosi tömeg képét a fantáziájában.

19

Az allegorikus intenció fenségessége: az organikus és az élő-eleven felbomlasztása, a látszat kioltása. Meg kell keresni a legjellemzőbb helyet, ahol Baudelaire ezt az elragadtatottságot (amelyet a megfestett színházi háttér rá gyakorol) kifejti.^{XIII} A távolság varázsáról való lemondás Baudelaire lírájának egyik legdöntőbb motívuma. Ennek legszuverénabb megfogalmazása a „Le voyage” első strófája.^{XIV}

A látszat kioltásához lásd „L’amour du mensonge”.^{XV}

„Une Martyre” és „La Mort des amants”^{XVI} – makart-enteriőr és szecesszió.

A dolgok kiszakítása a megszokott összefüggésükből (ami az áruk kiállításának stádiumában még normális volt) Baudelaire egyik jellegzetes eljárása. Szorosan összefügg az organikus összefüggéseknek az allegorikus intencióban való felbomlasztásával. Lásd ehhez az „Une Martyre” harmadik és ötödik versszakában lévő természeti motívumokat, vagy a „Madrigal triste” első versszakát.^{XVII}

Az aura az emberek társadalmi tapasztalatának a természetbe való projekciója: a viszonzott pillantás.

Az aura látszatnélkülisége és széthullása azonos jelenségek. Baudelaire az allegóriát, mint művészi eszközt, ennek szolgálatába állítja.

A férfi-szexualitás áldozati útjához hozzátartozik, hogy Baudelaire a terhességet tisztességtelen konkurenciaként érzékelt.

Baudelaire számúzi világából a csillagokat, amelyek Blanqui-nál az örök visszatérés színterét alkotják.

20

Az ember tárgyi környezete egyre kíméletlenebbül az áru kifejeződési formája. A reklám célja viszont az, hogy a dolgok árukarakterét háttérbe szorítsa. Az áruvilág csalóka megdicsőítésével szembeszegül annak allegorikus eltorzítása. Mintha az áru önmaga szemébe próbálna nézni. A maga emberré válását a ringyóban ünnepli.

Be kellene mutatni az allegóriának az áruvilágban való átalakulását. Baudelaire vállalkozása tulajdonképpen abban áll, hogy felmutassa az árukhoz tapadó aurát. Alapjában véve az áru heroikus humanizálására törekedett. Ennek a kísérletnek az ellenpárja az a polgári vállalkozás, amely az árut szentimentális módon emberivé próbálja tenni: az áru (mint ember) köré házat próbál építeni. Ezt abban az időben a különböző tárcáktól, huzatoktól és futeráloktól várták, amelyek a kor polgári háztartási kellékeit vonták be.

Baudelaire allegóriájában – a barokk allegóriától eltérően – az elfojtott düh nyomai érezhetőek, amire szüksége is volt ahhoz, hogy ebbe a világba be tudjon törni, és ennek harmonikus képeit romokká tudja szétzúzni.

Baudelaire-nél a heroikus a fenséges, a spleen a démonikus alantas megjelenési formája. Természetesen a baudelaire-i „esztétikának” ezeket a kategóriáit még meg kell fejteni. Nem lehet őket egyszerűen állva hagyni. – A heroizmus kapcsolódása az antik latinitáshoz.

21

A sokk Baudelaire-nél poétikus princípium: a tableaux parisiens¹⁷ városának fantasque escrime-je¹⁸ nem tekinthető többé otthonnak. Ez egyszerre színtér és idegenség.

Hogyan nézhet ki a nagyváros képe, ha a hozzá kötődő fizikai veszélyek regisztere még olyan tökéletlen, mint Baudelaire-nél?

Az emigráció, mint a nagyváros kulcsa.

Baudelaire sohasem írt ringyókölteményeket, sohasem indult ki a ringyó perspektívájából. (Lásd a *Lesebuch für Städtebewohner-t.*)^{XVIII}

Baudelaire fiziognómiája, mint a komédiás fiziognómiája.

Baudelaire mizériáját az ő „esztétikai passiójának” háttére előtt kell ábrázolni.

Baudelaire hirtelen haragúsága kétségtelenül destruktív hajlam. Közelebb jutunk a dologhoz, ha ezekben a rohamokban szintén az „étrangé sectionnement du temps”-et¹⁹ ismerjük fel.

A szecesszió alapmotívuma a terméketlenség dicsőítése. A testet nagy előszeretettel mutogatják olyan formákban, amelyek még a nemi érés előtti időbe tartoznak. Ezt a gondolatot össze lehet kötni a technika regresszív értelmezésével.

A lesbikus szerelem az átszellemítést egészen a nők ölégig viszi. Ott helyezi el a „tisztá” szerelem liliumzászlóját, amely nem ismeri sem a terhességet, sem a családot.

A „Les limbes”^{XIX} címet talán az első részben kell tárgyalni; minden részben legyen benne egy cím kommentárja, a másodikban a „Les lesbiennes”, a harmadikban a „Les fleurs du mal”.

22

Baudelaire hírneve, szemben pl. Rimbaud fiatalabb hírnevével, eddig még nem ismer-te az échéance-t.²⁰ A baudelaire-i költészet lényegének megközelítésekor a következő hallatlan nehézség lép fel: ebben a költészetben semmi nincs, ami elavult lenne (hog-y egy formulát használjunk).

A heroizmus jelzése Baudelaire-nél: a valótlanság (a látszat) szívében élni. És ehhez hozzátartozik az is, hogy Baudelaire nem ismerte a nosztalgiát. Kierkegaard!

Baudelaire költészete az örök azonosságban feltárja az újat, és az újban az örök azo-nosságot.

A lehető legnagyobb nyomatékkal kell rámutatni arra, hogy az örök visszatérés eszméje kb. ugyanabban az időben lép be Baudelaire, Blanqui és Nietzsche világába. Baudelaire-nél a hangsúly az újon van, amit heroikus erőfeszítéssel próbál kihámozni az „örök azonosság”-ból, Nietzsche-nél viszont a hangsúly az „örök azonosságon” van, amivel az embernek heroikus fegyelmezettséggel kell szembenéznie. Blanqui sokkal közelebb áll Nietzsche-hez, mint Baudelaire-hez, de nála a rezignáció válik meghatározó-vá. Nietzsche-nél ez a tapasztalat a következő tézisben kozmikus formát ölt: már semmi újra sem számíthatunk.

¹⁷ „Párizsi képek”: a *Les fleurs du mal* egyik ciklusának címe.

¹⁸ „Különös / hóbotos vívótere.”

¹⁹ „Az idő szoros felosztását.”

²⁰ A „lejárat idejét.”

Baudelaire nem írt volna verseket, ha csak olyan motívumokkal rendelkezett volna, mint a költők általában.

Ki kellene dolgozni a tapasztalatnak azokat a történelmi projekcióit, amelyek a *Les fleurs du mal* alapjául szolgáltak.

Adrienne Monnier határozott megjegyzése: a speciálisan francia Baudelaire-ben a la rogne.²¹ Egy forradalmárt lát benne, akit Fargue-gal hasonlít össze: „maniaque, revolté contre sa propre impuissance, et qui la sait”.²² Céline-t is megemlíti. A gauloiserie²³ a legfranciásabb Baudelaire-ben.^{XX}

Adrienne Monnier másik megjegyzése: Baudelaire-t a férfiak olvassák. A nők nem szeretik. A férfiak az ösztönéletben rejlő côté ordurier²⁴ ábrázolását és transzcendálását látják benne. Ha tovább megyünk, akkor azt mondhatjuk, hogy Baudelaire passiója sok olvasó szemében az ösztönélet bizonyos részeinek rachat-ja.²⁵

A dialektikus gondolkodó számára az a legfontosabb, hogy vitorláját a világtörténet szele repítse. A gondolkodás csak annyit jelenthet, mint a vitorlák kifeszítését. A lényeg persze az, hogy *hogyan* feszítjük ki őket. A szavaknak pedig a vitorlát kell jelenteniük. A kifeszítés módja teszi őket fogalmakká.

24

Az az állandósult rezonancia, amivel a *Les fleurs du mal* mindmáig rendelkezik, mélyen összefügg egy olyan aspektussal, amely (most először bekerülve a költészetbe) a nagyvároshoz kötődik. Erre számíthatunk a legkevésbé. Baudelaire-nél – amikor a verseiben megidézi Párizst – mindig ott lebeg a nagyváros esendősege és törekenysége. Ezt talán a legvilágosabban a „Crépuscule du matin”²⁶ című versében fogalmazza meg; de ez az aspektus többé-kevésbé minden tableau parisienne-ben benne van: a városnak a „Le soleil” által elővarázsolt transzparenciájában éppúgy, mint a „Rêve parisien” kontraszthatásában.²⁷

Baudelaire munkásságának meghatározó alapja a végsőig felfokozott szenzitivitás és a végsőig koncentrált kontempláció közötti feszültségteli viszony. Ez elméletileg a correspondance-ról és az allegóriáról szóló tanításban jelenik meg. Baudelaire még a leghalványabb kísérletet sem tette arra, hogy a kettő között bármiféle kapcsolatot teremtsen. A költészete mégis e két tendencia összhatásából bontakozik ki. Amit már a legkorábbi időben recipiáltak (Pechméja) és ami a poésie pure-ban²⁸ tovább hatott, az nem más, mint a szellemi alkatának szenzitív oldala.

25

A hallgatás mint aura. Maeterlinck az aura fejlődését a képtelenségig lendítette előre.

Brecht megjegyzése: a regények esetében a szenzórium finomodása nem csökkenti a megragadás energiáját.^{XXI} A németeknél a finomodást, az élvezet növekvő kultúráját mindig a megragadás erejének csökkenése kísérte. Az élvezőképesség veszít a maga töménységéből, mielőtt nyer a szenzibilitásban. Ezt a megjegyzést a „Le vin des chiffonniers”-ban szereplő „Odeur de futailles”²⁹ kapcsán kifejteti.^{XXII}

De még ennél is fontosabb a következő megjegyzés: az eminens érzéki finomodás

²¹ A „rosszkedv / harag.”

²² „Tébolyodott, aki lázad a saját tehetetlenségével szemben, és azzal szemben, aki ezt tudja.”

²³ A „fanyarság.”

²⁴ „Ocsmány oldal.”

²⁵ „Visszavétele.”

²⁶ „Reggeli szürkület”, in: *A romlás virágai*, i. k. 198. o. Fordította: Babits Mihály.

²⁷ A *Les fleurs du mal* LXXXVII. és CII. versei. „A Nap” és „Párizsi álom.”

²⁸ A „tisza költészetben.”

²⁹ „A hordó illata.”



Burián György fotója

Baudelaire-nél teljesen mentes a kedélyességtől. Az érzéki élvezet és a kedélyesség inkompatibilitása a valódi érzéki kultúra legalapvetőbb vonása. A kedélyességről való eltökélt lemondás legexcentrikusabb formulája Baudelaire-nél a sznobizmus; és a „sátánizmus” sem más, mint az ennek megzavarására irányuló állandó készség, bárhol és bármikor is lépjen fel.

26

A *Les fleurs du mal*-ban Párizs leírásának még a leghalványabb nyomait sem lehet felfedezni. Ez már elég is lenne ahhoz, hogy a leghatározottabban leválasszuk az úgynevezett „nagyvárosi líráról”. Baudelaire úgy beszél bele Párizs pezsgésébe, mintha valaki a hullámverésbe beszélne bele. A beszéde világosan szól, amíg egyáltalán hallani lehet. De valami mégis belekeveredik ebbe a pezsgésbe, és meg is változtatja azt. Valami belevegyül ebbe a pezsgésbe, ami a beszédet tovább lendíti, és mindenféle sötét jelentésekkel ruházza fel.

A *faits divers*³⁰ alkotják Baudelaire-nél azt a katalizátort, amely felébreszti a nagyvárosi tömeg képét a fantáziájában.

Az, ami Baudelaire-t egyértelműen a latin, különösen a késő-latin irodalomhoz köti, nem más, mint Isten nevének nem elvont, de ugyanakkor nem is allegorikus használata. Baudelaire itt egy olyan eljárásmodot láthatott, amely nagyon hasonlított a sajátjához.

Abban a szembenállásban, amelyet Baudelaire a természettel szemben bejelentett, először is mély tiltakozás fejeződik ki mindennemű „organikus”-sal szemben. Az anorganikussal összevetve az organikus eszközkaraktere erőteljesen be van szűkítve. Sokkal kevesebb diszponibilitással rendelkezik. Lásd ehhez Courbet beszámolóját, mely szerint Baudelaire mindennap másképp nézett ki.

27

Baudelaire heroikus magatartása a nietzschei heroizmus közvetlen rokona. Ha Baudelaire ragaszkodik a katolicizmushoz, akkor az univerzumra vonatkozó tapasztalata éppen ahhoz a tapasztalathoz kötődik, amelyet Nietzsche így fogalmazott meg: Isten halott.

Baudelaire heroikus tartásának forrásai a társadalmi rend (amely a századforduló közepén kezdett el kibontakozni) legmélyebb fundamentumaiból törnek elő. Olyan tapasztalatokról van szó, amelyek Baudelaire tudomására hozták a művészi alkotás felteleinek radikális átalakulását. Ezek a változások a műalkotásokban az áruformát és a közönségben a tömegszerűséget közvetlenebbül és vehemensebben juttatták kifejezésre, mint korábban bármikor. Éppen ezek a változások vezettek később (más átalakulások mellett) a művészetben belül a lírikus költészet hanyatlásához. A *Les fleurs du mal* egyedi szignatúráját az alkotja, hogy Baudelaire erre a kihívásra egy verseskönyvvel reagált. Ez ugyanakkor egy olyan heroikus tartást is tanúsít, amely a létében gyökerezik.

„L'appereil sanglant de la destruction”:³¹ ezek a szétszórt háztartási eszközök – Baudelaire költészetének legbensőbb kamrájában – a ringyó lábainál hevernek, aki viszont megörökölte a barokk allegória teljes hatalmát.

28

A tépelődő ember, aki felriadva a kezében lévő töredékre pillant, allegorikussá válik.

Egy kérdés, amit a végére kell hagyni: hogyan lehetséges, hogy egy látszólag teljesen korszerűtlen magatartásmód, mint amilyen az allegorikusé, az évszázad költői művében a legelső helyre kerül?

Az allegóriában meg kellene mutatni a mítosszal szembeni ellenszert. A mítoszteremtés lett volna az a kényelmes út, amelyre Baudelaire nem akart rálépni. A „La vie

³⁰ „Különböző tények.”

³¹ „A rombolás / pusztítás vérével beszennyezett ruházat / megjelenés.”

antérieure” című vers (amelynek címe már az összes engedményt jelzi) jól mutatja Baudelaire-nek a mítosztól való távolságát.^{XXIII}

A Blanqui-idézetet, „Hommes du dix-nuevièm siècle”, a végére tenni.^{XXIV}

A „megmenekítés” képéhez hozzátartozik a szilárd, látszólag brutális megragadás.

A dialektikus kép a történeti tárgynak az a formája, amely eleget tesz azoknak az elvárásoknak, amelyeket Goethe fogalmazott meg a szintetikus képpel szemben.

29

Baudelaire az alamizsnakéregető magatartásában újra és újra próbára tette ezt a társadalmat. Az anyával szembeni mesterségesen fenntartott függésének nemcsak az az oka, amit a pszichoanalízis szokott hangsúlyozni, hanem ennek van egy társadalmi vetülete is.

Az örök visszatérés gondolata szempontjából van némi jelentősége annak a ténynek, hogy a burzsoázia (az előttünk álló fejlődés tekintetében) már nem mer az általa megteremtett termelési rend szemébe nézni. Zarathustra gondolata az örök visszatérésről és a pánaörző jelszava: „adjatok még egy negyedórát”, egymás komplementerei.

A divat az újdonság örök visszatérése. – Fel lehet fedezni a divatban is a megmenekítés motívumait?

A baudelaire-i enteriőrt egy sor versben a polgári enteriőr sötét éjszakája inspirálta. Ezzel szemben áll a szecesszió megdicsőített enteriőrije. Proust megjegyzései az elsőt éppen hogy érintik.^{XXV}

Az, hogy Baudelaire nem szeretett utazni, a líráját uraló egzotikus képek uralmát különös színben tünteti föl. Ebben az uralomban kapja meg méltó helyét a melankóliája. Egyébként ez arra az erőre utal, melyre támaszkodva az auratikus elem a maga szenzibilitásában érvényre jut. A „Le voyage”^{XXVI} tulajdonképpen lemondás az utazásról.

Az antikvitás és a modernitás egybeesése [korrespondenciája] tulajdonképpen Baudelaire egyetlen konstruktív történelemfilozófiai gondolata. Ez nem kizárja, hanem inkább magában foglalja a dialektikus történelemfelfogást.

30

Leyris megjegyzése: a „familier”³² szó Baudelaire-nél tele van titokkal és nyugtalan-sággal, valami olyasmit jelent nála, amit korábban még sohasem jelentett.^{XXVII}

Párizs egyik elrejtett anagrammája a Spleen I-ben a mortalité szó.³³

A La servante au grand cœur [...] első sorában a vouz étiez *jalouse* szavakra nem olyan hangsúly esik, mint amilyent várnánk.^{XXVIII} A jaloux-ról³⁴ a hangsúly mintegy visszahúzódik. A hangoknak ez az apálya nagyon jellemző Baudelaire-re.

Leyris észrevétele: Párizs lármája a szó szoros értelmében nem fordul elő (lourds tonneraux),³⁵ hanem csak a ritmusával hat Baudelaire verseire.

Où tout, même l’horreur, tourne aux enchantements^{XXIX} nehezen világítható meg jobban, mint Poe tömegleírásán keresztül.

Leyris megjegyzése szerint a *Les fleurs du mal* nem más, mint le livre de poésie le plus irréductible³⁶ – ezt úgy lehet értelmezni, hogy abból a tapasztalatból, ami őt megalapozza, alig-alig vált valamit valóra.

³² „Megszokott / jól ismert.”

³³ „Halandóság.”

³⁴ „Irigy / féltékeny.”

³⁵ „Nehéz / otromba kordék.”

³⁶ „A leegyszerűsíthetetlen / másra vissza nem vezethető költészet könyve.”

A férfi impotencia – a magány kulcsfigurája – a termelőerők fejlődésének megállása – az embert másoktól elválasztó szakadék.

A köd, mint a magány vigasza.

A *vie antérieure*^{XXX} megnyitja az időbeli szakadékot a dolgokban; a magány feltárja a térbeliséget az ember előtt.

A flaneur tempóját össze kell vetni a Poe által leírt tömeg tempójával. Látni fogjuk, hogy a flaneur tempója tiltakozás a tömeg tempójával szemben. Lásd az 1839-es teknősbékadivatot.^{XXXI}

Az unalom a termelési folyamatban a gépek okozta felgyorsítás eredménye. A flaneur kihívó nyugalma egyetlen tiltakozás a termelési folyamattal szemben.

Baudelaire-nél egy sor sztereotípiával találkozunk, ugyanúgy, mint a barokk költők-nél.

A garde national típusora: Mayeux-tól Viroloque-on és a garroche-i Chiffonnier-n³⁷ (Baudelaire) át egészen a Ratapoil nevű lumpenproletárig.

Valamilyen sértést találni Cupidóval szemben. Összhangban azokkal a sértésekkel, amelyeket az allegorikus a mitológiával szemben megfogalmaz, és amelyek pontosan megfelelnek a korai középkor klerikus sértéseinek. A kérdéses helyen Cupido megkaphatná a *joufflu*³⁸ melléknevet. Az ezzel szembeni ellenszenvének gyökerei megegyeznek a Béranger-val szembeni gyűlölet gyökereivel.

Baudelaire-nek az académie-re beadott pályázata felér egy szociológiai kísérlettel.

Az örök visszatérésről szóló tanítás, mint a közeljövő reprodukció-technikai felfedezéseire vonatkozó álom.

32

Ha elfogadjuk, hogy az embernek a tiszta, ártalmatlan és spirituális létezés iránti vágya szükségképpen a természetben keresi a maga biztosítékát, akkor azt is mondhatjuk, hogy ezt a biztosítékot általában a növényvilág vagy az állatvilág valamelyik példányában találja meg. Baudelaire-nél azonban ez teljesen másképp van. Az ő álma egy ilyen létezés iránt visszautasítja a földi természethez való mindennemű kapcsolódást, és közvetlenül a felhők nyomába szegődik. A „Spleen de Paris” első darabja ezt meg is fogalmazza. Sok költemény használ felhőmotívumot. A legfélelmetesebb a felhők megszenteltelenítése (*La Béatrice*).^{XXXII}

A *Les fleurs du mal* és Dante között rejtett hasonlóság áll fenn az alkotói létezés körvonalainak nyomatékos ábrázolása tekintetében. Nem lehet elgondolni verseskötetet, amelyben a költő kevésbé lenne hiú, de ugyanakkor ilyen határozottan lépne fel. Az alkotó szellemi tehetségének otthona Baudelaire-nél az ősz tapasztalata. A nagy költő maga is az ősz terméke. „L’Ennemi”, „Le Soleil”.^{XXXIII}

A „L’Essence du rire”³⁹ tartalma a sátáni nevetés elmélete. Baudelaire addig megy, hogy magát a nevetést is a sátáni nevetés álláspontjáról próbálja felmérni. Kortársak gyakran rámutattak arra, hogy Baudelaire nevetésében volt valami ijesztő.

Az áruterelés dialektikájáról: a termék újdonsága (mint a kereslet stimulálója) addig ismeretlen jelentést kap; az örök azonosság először jelenik meg érzéki formában a tömegtermelésben.

³⁷ A „rongyszedőn.”

³⁸ „Pufók / pirospozsgás.”

³⁹ „A nevetés lényegének.”

32a

Az emlékezés nem más, mint szekularizált relikvium.

Az emlékezés az „élmény” komplementuma. Benne a saját múltját holt tulajdonként leltárba vevő ember fokozódó önelidegenedése csapódik le. Az allegória a tizenkilencedik században megtisztította a környezetet, hogy aztán a belső világban telepedjen le. A relikvium a holttestre, az emlékezés pedig az elhaló tapasztalatra megy vissza, amely magát eufemisztikusan élményként próbálja feltüntetni.

A *Les fleurs du mal* az utolsó össz-európai hatást kiváltó verseskötet. Előtte talán: Osszián, A dalok könyve?

Az emblémák mint áruk köszönnek vissza újra.

Az allegória a modernség eszközürendszere.

Baudelaire mintha félne a visszhang kiváltásától – akár lelki, akár térbeli értelemben. Időnként hivalkodó, de sohasem hangzatos. A beszédmódja éppúgy nem válik el a maga tapasztalatától, mint egy főpap gesztusa annak személyétől.

33

A szecesszió olyan produktív félreértésként jelenik meg, aminek köszönhetően az „új” „moderné” vált. E félreértés alapjai természetesen már Baudelaire-nél is felbukkannak.

A modernség az antikvitással, az új pedig az örök azonossággal áll szemben. (A modernség: a tömeg; az antikvitás: Párizs városa.)

Meyron párizsi utcái: szakadékok, amelyek fölött felhők vonulnak.

A dialektikus kép mint felvillanás. A megismerhetőség most-jában felvillanó képet, mint egy megtörtént esemény képét ebben az esetben Baudelaire képeként kell rögzítenünk. A megmenekítést – ami ezen és csak ezen a módon játszódhat le – mindig csak a menthetetlenül elvesző észlelésére támaszkodva ragadhatjuk meg. A Jochmannhoz írt bevezetés szép metaforikus helyét itt érdemes lenne figyelembe venni.^{XXXIV}

34

A teljesítmény eredetiségének fogalma Baudelaire idejében még messze nem volt olyan elterjedt és mértékadó, mint manapság. Baudelaire a költeményeit gyakran felkínálta másod- vagy harmadközlésre, anélkül, hogy ezen bárki megbotránkozott volna. Csak élete végén ütközött nehézségekbe, a *petit poèmes en prose*-al.⁴⁰

Hugo inspirációja: a szavak, ugyanúgy, mint a képek, hullámzó tömegként kínálják magukat. Baudelaire inspirációja: a szavak, egy magas fokú tudatos eljárásnak köszönhetően, a felbukkanásuk helyén mintegy odavarázsolva jelennek meg. A képek ebben az eljárásban döntő szerepet kapnak.

A mámor és a képi inspiráció szempontjából tisztázni kell a heroikus melankólia jelentőségét.

Az ásításban az ember szakadékként tárul fel, mintegy hasonlatossá válik az őt körülvevő unalomhoz.

Mi értelme van beszélni egy olyan világ haladásáról, amely a hullamerevségben merül el? A hullamerevségbe belépő világ tapasztalatát Baudelaire előtt már Poe is rögzítette, még hozzá páratlan erővel. Ez tette Poe-t Baudelaire számára nélkülözhetetlenné; vagyis Poe már leírta azt a világot, amelyben Baudelaire költészete és törekvései igazolásra találhatnak. Ezt össze lehet vetni a nietzschei medúzafővel.

⁴⁰ Magyar fordítása: A fájó Párizs. Kis költemények prózában, in: Baudelaire: Versei, Sziget Könyvkiadó, Budapest, 2000. 223–328. o. Fordította: Szabó Lőrinc.

Az örök visszatérés kísérlete a boldogság két antinomikus princípiumának összekötésére irányul: az örökkévalóság és a mégegyszer princípiumának összekötésére. – Az örök visszatérés eszméje az idő mizériájából elővarázsolja a boldogság spekulatív eszméjét (vagyis a fantazmagóriát). Nietzsche heroizmusa – mint Baudelaire heroizmusának ellendarabja – a filiszterség mizériájából a modernség fantazmagóriáját varázsolja elő.

A haladás fogalmát a katasztrófa eszméjében kell megalapozni. Ha minden „így megy tovább”, az katasztrófa. Itt nem arról van szó, ami előttünk áll, hanem arról, ami adott. Strindberg gondolata: a pokol nem valami, ami előttünk áll – hanem az *itt és most zajló életünk*.

A megmenekítés a folytonos katasztrófa kis ugrásait tartja szem előtt.

Az a reakciós kísérlet, hogy a technikailag feltételezett formákat, vagyis a függő változókat állandókká tesszük, nemcsak a szecesszióban, hanem a futurizmusban is megjelenik.

Az a fejlődés, amely Maeterlincket egy hosszú élet során végig egy szélsőségesen reakciós állásponthoz kötözte, teljesen logikus.

Meg kellene vizsgálni, hogy a megmenekítésben megragadható extremitások mennyiben azonosíthatók a „túl későn”-nel és a „túl korán”-nal.

Baudelaire-nek a haladással való ellenséges szembenállása elengedhetetlen feltétele annak, hogy Párizst a maga költészetében uralma alá tudta vonni. Az ő verseivel összevetve a későbbi nagyvárosról szóló költészet egyértelműen a hanyatlás jegyeit mutatja, és ez nem utolsósorban arra vezethető vissza, hogy a nagyvárost a haladás trónusaként mutatja fel. De mit mondhatunk Walt Whitmanról?^{xxxv}

36

A férfi impotencia találó társadalmi alapjai teszik a Baudelaire által végigjárt passióutat társadalmilag kijelölt úttá. Csak így lehet értelmezni, hogy útravalóként, mint utolsó fillért, az európai társadalom összegyűjtött kincseinek egyik legértékesebb érméjét kapta meg. Ennek fej-oldalán egy csontváz, írás-oldalán pedig a töprengésbe merült melankólia látható. Ez az érme: az allegória.

Baudelaire passiója mint image d’Epinal, a szokványos Baudelaire-irodalom stílusában.

A Rêve parisien – a megállított termelőerők fantáziája.

A gépezet Baudelaire-nél a romboló erők titkosírásává válik. Ilyen gépezet – nem utolsósorban – az emberi csontváz is.

Az, hogy a korai gyártermek a lakóházakhoz hasonlíthatnak, minden barbárság és célszerűtlenség ellenére mégis rendelkezik azzal az üzenettel, hogy a benne lévő gyártulajdonost mellékalakként kell elgondolnunk, aki a gépeinek látványába merülve nemcsak a saját, hanem a gépek jövőbeli nagyságáról is álmokat sző. Ez az álom, mintegy ötven évvel Baudelaire halála után, megszakadt.

A barokk allegória a holttestet csak kívülről látja. Baudelaire belülről is látja.

A csillagok hiánya Baudelaire-nél nagyszerűen mutatja a lírájában rejlő látszatnélküliség tendenciáját.

37

Baudelaire-nek a későlatin korhoz való vonzódása valószínűleg szorosan összefügg allegorikus intencióinak erejével.

Ha azt a jelentőséget tekintjük, amellyel a szexualitás törvényen kívül helyezett megjelenési formái Baudelaire életében és művében rendelkeznek, akkor némileg meglepő, hogy a bordély sem a privát dokumentumokban, sem az életműben semmiféle szerepet sem kap. Ebben a tekintetben rendkívül érdekes, hogy egy olyan költeménynek, mint a „Le jeu”-nek nincs ellendarabja. (Lásd ehhez a „Les deux bonnes sœurs” című verset is.)^{XXXVI}

Az allegória bevezetésekor a művészetnek a technikai fejlődés által feltételezett szituációjából kell kiindulnunk; és csak ezt figyelembe véve beszélhetünk e költészet melankolikus jellegéről.

A flaneur-ben – azt mondhatnánk – az a henyelő tér vissza, akit Szókratész az athéni piacon, beszélgetőtársként felkeresett. De Szókratész nincs többé, és így a beszélgető-partnerét sem lehet többé megszólítani. Továbbá a rabszolgamunka is megszűnt, ami a henyelést lehetővé tette.

Baudelaire Gautier-hoz való viszonyának kulcsa abban keresendő, hogy a fiatalabbik többé-kevésbé világosan tudatában volt annak, hogy a destruktív impulzusnak a művészetben nincs határa. Az allegorikus intenció számára ez a határ egyáltalán nem abszolút. Baudelaire-nek az École népaienne-re⁴¹ adott reakcióiból ez az összefüggés világosan felismerhetővé válik. És a Dupont-nal szembeni esszéjét sem tudta volna megírni, ha ennek a művészet fogalmával szembeni radikális kritikája nem állt volna összhangban a saját nem kevésbé radikális kritikájával. Ezt a tendenciát Baudelaire – Gautier-re hivatkozva – megpróbálta eltussolni.

38

Aligha lehet tagadni, hogy Hugo haladásba vetett hitének és panteizmusának különös vonása, hogy megpróbált összhangba kerülni a kopogó asztalok üzenetével. Az ebben a tényben rejlő nehézség mindenesetre háttérbe lép a költészet folyamatos kommunikációjához és a kopogó szellemek világához kötődő nehézségekhez képest. Mert a különös valójában nem az, hogy a költészete felveszi, vagy felvenni látszik a spirituális kinyilatkoztatás motívumait, hanem inkább az, hogy a szellemi világ előtt mintegy kiállítja ezeket. Ez a színháték csak nehezen egyeztethető össze más költők magatartásával.

Hugónál a természet a tömegben keresztül fejt ki elementáris jogát a várossal szemben.^{XXXVII}

A multitude fogalma; a „sokaság” és a „tömeg” viszonya.

Az allegóriára vonatkozó eredeti érdeklődés nem nyelvi, hanem optikai. „Les images, ma grande, ma primitive passion.”^{XXXVIII}

Kérdés: Mikor kezd megjelenni a városképben az álom? Döntő jelentősége lenne annak, ha lenne valamilyen statisztikánk arra vonatkozóan, hogy mikor kezdtek el a homlokzatokon megjelenni a kirakatok.

39

A misztifikáció Baudelaire-nél elhárító varázs, ugyanúgy, mint a prostituáltak hazugságai.

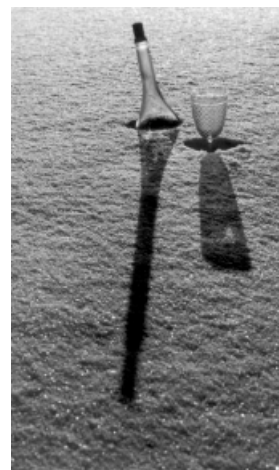
Sok költemény legösszehasonlíthatatlanabb helye az elején található – ott, ahol még teljesen újak. Erre már mások is rámutattak.

A tömegtermelés példaképként lebegett Baudelaire szemei előtt. Ebben áll az „amerikanizmus”-ának legszolidabb fundamentuma. Egy „poncif”-t⁴² akart létrehozni. Lemaître^{XXXIX} megerősítette ennek sikerességét.

Az allegorikus szemléleti forma helyébe az áru lépett.

⁴¹ A *Les fleurs du mal* 1868-as kiadásában szereplő egyik vers címe: Le „Prière d'un païen” [Egy pogány imája].

⁴² „Sablont”.



Jankovits Krisztina fotója

A prostitúció nagyvárosi formájában a nő már nemcsak áruként jelenik meg, hanem pregnáns értelemben vett tömegtermékként. Az individuális kifejezés professzionális kifejezéssé való mesterséges átöltöztetésében (ami egyértelműen a smink hatását tükrözi) ez már jól látható. Abban, hogy a ringyónak ez az aspektusa szexuális értelemben Baudelaire számára meghatározóvá vált, fontos szerepet játszik az, hogy a ringyó különböző evokációinak hátterét nem annyira a bordély, mint inkább az utca alkotja.

40

Nagyon fontos, hogy az „új” Baudelaire-nél egyáltalán nem járul hozzá a haladáshoz. Egyébként Baudelaire szinte egyáltalán nem tesz kísérletet arra, hogy komolyan szembenézzen a haladás kihívásával. Sőt egyenesen gyűlölettel tekint a „haladásba vetett hit”-re, mint valamiféle eretnokségre, mint valami tévtanra, és nem egyszerű tévedésre. Blanqui a maga részéről semmiféle gyűlöletet sem tanúsít a haladás iránt; de szép csendben gúnyos megjegyzésekkel halmozza el. Azt azonban mégsem lehet mondani, hogy ezzel már hűtlenné is vált volna a maga politikai krédójához. Blanqui (a hivatásos összeesküvő) tevékenysége egyáltalán nem feltételezi a haladásba vetett hitet, hanem csak a mostani jogtalan állapot felszámolására vonatkozó elszántságot. Ez az elszántság Blanqui számára sokkal fontosabb, mint a kor más forradalmárai számára: az emberiséget az utolsó pillanatban vissza kell tartanunk attól, hogy belefusson egy őt fenyegető katasztrófába. Mindig megtagadta a „későbbiekre” vonatkozó tervek felvázolását. 1848-ban maga Baudelaire is hasonlóan viselkedett.

41

Baudelaire – tekintve művének csekély sikerét – végül önmagát is áruba bocsátotta. Mintegy utána vetette magát a maga művének, és ezzel a személyét tekintve beigazolódt az az elképzelése, hogy a prostitúció elengedhetetlen a költő számára.

Baudelaire költészetének megértése szempontjából döntő jelentősége van annak a kérdésnek, hogy a nagyvárosok kialakulása milyen módon változtatta meg a prostitúció arculatát. Mert annyi bizonyosnak tűnik, hogy Baudelaire ezt a változást fejezi ki; költészetének ez az egyik legfontosabb tárgya. A prostitúció a nagyvárosok létrejöttével új birodalmakat fedez föl magának. Ezek egyike a nagyvárosi labirintikus világ. A labirintus (amely beivódott a flaneur húsába és vérébe) a prostitúción keresztül sajátosan átszíneződik. Az első birodalom, amelyet a hatása alá von, a nagyvárosi labirintus mitikus világa. Ehhez hozzátartozik, hogy a közepén a minotaurusz képe áll. Az, hogy ez az egyes ember számára a halált jelenti, nem kap különösebb jelentőséget. Ennél sokkal fontosabb azoknak a halált hozó erőknél a képe, amelyeket ő testesít meg. És ez is új a nagyvárosok lakói számára.

42

A *Les fleurs du mal*, mint arzenál; Baudelaire néhány költeményét más költemények kedvéért írta, azért, hogy néhány korábbi költeményét szétzúzza. Így lehetne tovább fejleszteni Valéry jól ismert megjegyzését.^{XL}

Rendkívüli jelentősége van annak (mondhatjuk Valéry megjegyzését kiegészítve), hogy Baudelaire a maga poétikai alkotómunkájában egyfajta konkurenciába ütközött. A költők közötti személyes rivalizálások természetesen ősrégiiek. De itt a rivalizálásnak a konkurencia szférájába való átcsapásáról van szó, mégpedig a nyílt piacon. Most már ezt, és nem valamelyik herceg támogató szándékát kell meghódítani. Ebben a tekintetben Baudelaire valódi felfedezése abban áll, hogy tényleg *individuumokkal* áll szemben. A poétikai iskolák széthullása, a „stílus” a nyílt piac komplementuma, amely a közönség alakjában lép a költő elé. A közönség Baudelaire-nél jelenik meg először a horizonton – ez az előfeltevése annak, hogy elkerülje a poétikai iskolákban rejlő „látszatot”. És megfordítva: mivel az „iskola”-ban ő pusztán felületi képződményt lát, ezért a közönség szilárd realitásként lép a szemei elé.

43

Az allegória és a hasonlat különbsége.

Baudelaire és Iuvenalis. A döntő dolog a következő: ha Baudelaire az elvetemültség-

ről és bűnökről beszél, akkor ebbe mindig önmagát is beleérti. Nem ismeri a szatirikus gesztusokat. Mindenesetre ez csak a *Les fleurs du mal*-ra igaz, melynek versei ebben a tekintetben nagyon is különböznek a prózafeljegyzésektől.

Alapvető megjegyzések a költők elméleti prózafeljegyzései és versei közötti viszonyról. A költeményekben általában a belsőnek egy olyan sajátos szférája tárul fel, amely nem hozzáférhető a költők reflexiója számára. Ezt kellene megmutatni Baudelaire esetében is, miközben Kafkára, Hamsunra és másokra kellene kitérnünk.

Valamelyik költemény hatásának tartóssága fordított arányban áll a tárgyi tartalom feltűnőségével. (Vagy talán az igazságtartalom feltűnőségével? Lásd ehhez a Wahlverwandtschaften-tanulmányomat.)^{XL1}

A *Les fleurs du mal* súlyát bizonyosan megnövelte, hogy Baudelaire nem hagyott hátra regényt.

44

A melancolia illa heroica (Melanchton terminusa)^{XLII} jelöli a legteljesebben Baudelaire tehetségét. A melankólia azonban a XIX. században egészen más karakterrel rendelkezett, mint a XVII-ben. A korai allegória kulcsfigurája a holttest. A későbbi allegória kulcsfigurája viszont az „emléktárgy”. Az „emléktárgy” olyan séma, amelyre támaszkodva a gyűjtő az árut a maga tárgyává teszi. A correspondance (tárgyát tekintve) azoknak a végtelenül sokféle utalásoknak az összessége, amelyeket az emléktárgy minden más tárgyra kifejt. „J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.”⁴³

A baudelaire-i inspiráció heroikus tenorja abban áll, hogy nála az emlékezet teljesen háttérbe lép az emlékezés javára. Baudelaire-nél nagyon kevés „gyermekkori emlékekkel” találkozunk.

Baudelaire excentrikus karaktere olyan maszk, amely alatt (talán pusztá szégyenből) a maga életformájának és bizonyos értelemben életsorsának individuumok felett álló szükségyszerűségét próbálta elrejteni.

A 17. életévétől Baudelaire az irodalmár életét élte. Nem mondhatjuk, hogy valaha is a „szellem emberének” tartotta volna magát, vagy hogy sikraszállt volna a „szellem” érdekében. Ekkoriban még ismeretlen volt a művészi produkció.

45

A materialisztikus vizsgálatok letompított következtetéseiről (ellentétben a barokk-könyv zárásával).^{XLIII}

Az allegorikus szemléletmód a XVII. században még stílusmeghatározó volt, a XIX. században már nem; ennek elszigetelése egy későn érkező ember tette. (Baudelaire elméleti megjegyzései ezt az elmaradottságot néha provokatív módon juttatják kifejezésre.) Az allegória stílusalkotó ereje a XIX. században csekély volt, a XVII. században viszont a rutinra való csábítása sokféle nyomot hagyott maga után. Ebben a rutinban bizonyos értelemben már benne van az allegória destruktív tendenciája, miközben az előtérbe állítása nagy hatást gyakorolt a műalkotás töredékességére.

Weiss János fordítása

¹ René Laforgue: *L'échec de Baudelaire. Etude psychoanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*, Párizs 1931. Laforgue úgy értelmezte Baudelaire egyik álmát, hogy neki még a prostituáltakkal szemben is voltak szexuális gátlásai, és a bordélyokat valószínűleg „voyeur”-ként látogatta.

^{II} „Mélabú és átszellemülés.” Stefan George: *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*, szerk.: Robert Boehringer, Düsseldorf – München, 1968. 2. köt., 235. o.

^{III} „A halhatatlan szívben, amely mindig virágozni vágyik”. Tóth Árpád fordításában: „a halhatatlanok szívén az akarás”. A Nap, in: *A romlás virágai*, Magyar Helikon, 1980. 164. o.

⁴³ „Emlékeim több, akár száz éve gyűjteném.” A romlás virágai, i. k. 124. o. Fordította: Babits Mihály.

- IV Az előbbi Babits fordította, a cím meghagyásával, *A romlás virágai*, i. k. 72. o.; az utóbbi [Az előrelát-hatatlanság] a *Pièces diverses* című részbe tartozik, és ezért nem szerepel a magyar kötetben.
- V Szabó Lőrinc a *Correspondances* verscímet *Kapcsolatok*-nak fordította. I. m. 18. o.
- VI Az utalás valószínűleg Adrienne Monnier egyik szóbeli közlésére vonatkozik.
- VII „Az aura elvesztése”. Lásd Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, XII. fejezet, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1939. 1. szám, 87–89. o.
- VIII Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*, IV. könyv 295. aforizma. (*Kritische Studienausgabe*, 3. köt., dtv / de Gruyter, München – Berlin – New York, 1988. 535. o.)
- IX „Az emberi testfelépítés [armatur] hallatlan eleganciája.” Tóth Árpád fordításában: „névtelen elegáns báj[a] a pusztá váznak”. Baudelaire: Haláltánc, in: *A romlás virágai*, i. k. 186. o. Lásd ehhez Walter Benjamin: Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker című dolgozatának elemzéseit. (*Gesammelte Schriften*, II/2. köt., 1989. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 465–505. o.)
- X „Tanácsok fiatal íróknak.” (Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*, 2. köt., Gallimard, Párizs, 1976. 13–20. o.)
- XI „Az új Párizs konstrukciói sokféle stílus hívnak életre; a stílusok együtteséből nem hiányzik egy bizonyos fajta egység, mivel mindezek a stílusok az unalom különböző műfajai, és az unalom stílusai mindíg unalmasabbak annál, mint ami nyomatékos [l’emphatique] és egybehangzó [l’aligné]. Alkalmazkodni! Rögzíteni! Úgy tűnik, hogy ennek a városnak az Amphion-ja vagy egy káplár [caporal] ... / Ez ad mértéket a nagyszerű, pompás és kolosszális dolgoknak: mindezek unalmasak; ez ad mértéket a csúnya dolgoknak: ezek is unalmasak. / A nagy utcák, a nagy lakótelepek, a nagy épületek, a nagy csatornák, a város fiziognómiájának rossz másolatai, rossz álmai, rossz őrhelyei. Nem tudom, ki érthet itt hirtelen és szabálytalan boldogságot? Ami mindezekből árad, unalmas.”. Louis Veuillot: *Les odeurs de Paris*, Párizs, 1914. 9. o. (Benjamin-Archiv, Ms 2076.)
- XII Józsué Mózes utódja volt; az ő nevét viselő könyv a deuteronomisztikus történelmi műbe tartozik, és három részből épül fel: Nyugat-Jordánia meghódítása Józsué vezetése alatt – az ország szétosztása – a Jahve iránti elköteleződés.
- XIII Lásd Baudelaire: Salon de 1859, in: uő: *Œuvres complètes*, II. köt., i. k. 608. skk. o.
- XIV „Pour l’enfant, amoureux de cartes et d’estampes, / L’univers est égal à son vaste appétit. / Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes! / Aux yeux du souvenir que le monde est petit!” Charles Baudelaire: Le voyage, in: uő: *Œuvres complètes*, I. köt., Gallimard, Párizs, 1975. 129. o. „A kisdíák mereng mappán és tarka képen / s a Mindenség neki, mint lelke éhe, tág. / Óh, mily nagy is a föld a lámpák fénykörében, / s ha már emlékezünk, mily kicsiny a világ!” *Az utazás*, fordította: Tóth Árpád, in: *A romlás virágai*, i. k. 258. o.
- XV „Hazugság szerelme.” Fordította Babits Mihály, in: *A romlás virágai*, i. k. 189. o.
- XVI Az előbbi Babits a „Gyönyörök mártírja”, az utóbbi a „Szeretők halála” címmel fordította le. (*A romlás virágai*, i. k. 213–215. és 251. o.)
- XVII „Que m’importe que tu sois sage? / Sois belle! Et sois triste! Les pleurs / Ajoutent un charme au visage, / Comme le fleuve au paysage; / L’orage rajeunit les fleurs.” Charles Baudelaire: Madrigal triste, in: uő: *Œuvres complètes*, I. köt., i. k. 137. o. „Okosságoddal mit csináljak? / Légy szép! És légy bús! A sírás / az arcnak rejtett mélyű báj ad, / miként az áradás a tájnak; / viharban frissül a virág.” Szomorú madrigál, fordította Babits Mihály, in: *A romlás virágai*, i. k. 139. o.
- XVIII „Olvasókönyv városlakóknak”. Brecht 1926-ban született versgyűjteményének címe, amely 1930-ban jelent meg a *Versuche* 2. számában. Az ötödik verset lásd Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke*, 8. köt., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967. 271–273. o. „Egy rakás szar vagyok. Magamtól / Semmit sem várhatok / Csak gyengeséget, árlást és romlást / De egy nap azt veszem észre: / Minden jobb lesz; / a szél / Belecsap a vitorlámba; / eljött az én időm / Megjavulhatok, mint egy rakás szar – / Rögtön neki is állok. // [...] // Egy rakás szar vagyok; / de minden dolognak engem kell szolgálnia / Feljövőben vagyok és lassan / Megkerülhetetlen leszek, én vagyok a holnap embere / Hamarosan már nem leszek egy rakás szar, hanem / A kemény malter, amelyből / A városok felépülnek. // (Hallottam, amint egy asszony ezt mondta.)” [Az első és az utolsó versszak nyers fordítása.]
- XIX A „Les limbes” [A pokol tornácai] a *Les fleurs du mal* első címe.
- XX Benjamin itt és a következő aforizmában valószínűleg Adrienne Monnier szóbeli közléseire utal.
- XXI Tiedemann és Schweppenhäuser ezt állítják: Brecht hasonló gondolatokat fogalmazott meg egy Benjamin által feljegyzett (1938. július 25-én folytatott) beszélgetésben. Ebben a beszélgetésben azonban – Goethe regényei kapcsán, melyek közül Brecht csak a *Wahlverwandschaften*-t ismerte – az örege-dés és a (német) nyárspolgári vonások megerősödésének összefüggéséről van szó. Brecht azt hitte, hogy a *Wahlverwandschaften* (mivel nincsenek benne „nyárspolgári elemek”) korai mű. Benjamin azonban felvilágosította, hogy Goethe hatvan évesen írta. Brecht ezen elcsodálkozott, és ezt mondta: „A német egy szar nép. Nem igaz, hogy Hitlerből nem lehet következtetéseket levonni a németekre nézve. Ben-nem is rossz minden, ami német. A németekben a korlátolt önállóságuk a legelviselhetetlenebb.” Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, VI. köt., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985. 537. o.
- XXII „A rongyszedők bora.” Fordította Tóth Árpád, in: *A romlás virágai*, i. k. 202. o. „most jönnek szagosan a hordók illatától”.
- XXIII A *Les fleurs du mal* XII. verse. Szabó Lőrinc „Korábbi életem” címmel fordította le, in: *A romlás virá-gai*, i. k. 28. o.
- XXIV Auguste Blanqui: *L’éternité par les astres. Hypothèse astronomique*, Párizs, 1872. 74–75. o. „A XIX. századi ember: a megjelenésünk órája az örökkévalóságra irányul, miközben mi magunk mindig önmagunkhoz térünk vissza, és egyre szívesebben látjuk magunkat a különböző hősök perspektívájából. Sem-mi sem lehet kellemesebb, mint a jobbra irányuló szomj. Mít tehetünk? Én sohasem az örömet, hanem mindig az igazságot kerestem. A XIX. századi ember nem a kinyilatkoztatás (révélation) eredménye, de nem is próféta, hanem a spektrálanalízis (l’analyse spectrale) és a laplace-i kozmogónia egyszerű követ-kezménye. Ez a kettő tárta fel számunkra az örökkévalóságot. Szerencsés eset [aubaine]? Használjuk ki. Vagy talán pusztá misztifikáció? Keseredjünk el miatta.”

- XXV Lásd Proust: A propos de Baudelaire, in: *Nouvelle revue française*, 1921. június 1. 652. o.
- XXVI „Az utazás” a *Les fleurs du mal* záróverse, fordította: Tóth Árpád, in: *A romlás virágai*, i. k. 258–263. o.
- XXVII Valószínűleg Pierre Leyris szóbeli megjegyzéseiről van szó. Leyrisről tudjuk, hogy Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* című tanulmányának angolra fordítását tervezte. (A tanulmány először franciául jelent meg a *Zeitschrift für Sozialforschung* 1936-os évfolyamának 1. számában Pierre Klossowski fordításában, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* címmel.)
- XXVIII Babits fordításában: „A szép cseléd, kitől féltettel egykor engem.” *A romlás virágai*, i. k. 191. o.
- XXIX „Ahol minden, még a borzalmak is csábítanak.” Szabó Lőrinc fordításában: „hol vonz a borzalom és búbáj a veszély.” A szegény anyókák, in: *A romlás virágai*, i. k. 175. o.
- XXX „Sokáig nagy, dicső termék vendége voltam, / száz színt vert bennük a tengeri nap tüze, / s pilléreik között az este fekete / barlanggá nőtt, bazalt egekké boltozottan.” Korábbi életem, fordította: Szabó Lőrinc, in: *A romlás virágai*, i. k. 28. o.
- XXXI Ehhez a feljegyzéshez Benjamin következő jegyzete kapcsolódik: „Az unalom meleg, sűrű kendő, melynek a lehető legzóbabb, legszínesebb selyembélése van. Ebbe a kendőbe csavarjuk bele magunkat, amikor álmodunk. Ekkor a bélés arabeszkjében vagyunk otthon. De az álvo szürkén és unottan néz ki alóla. De ha felébred, és el akarja mesélni, hogy mit álmodott, akkor általában csak erről az unalomról tud beszámolni. Mert ki tudná egyetlen mozdulattal az idő béléstét kifelé fordítani? Az álmok elmesélése azonban éppen ezt jelentené. És a passzázokat nem lehet másként tárgyalni: ezekben az építményekben álomszerűen még egyszer átéljük a szüleink és a nagyszüleink életét, mint az anyában lévő embrió az állatok életét. A létezésnek ezekben a terekben nincsenek akcentusai, ugyanúgy, mint az álombeli történeteknek. A kószálás ennek a szunyókálásnak a ritmusa. 1839-ben Párizst előntötte a teknősbékaadivát. El tudjuk képzelni, amint az előkelők a passzázokban, méginkább mint a Boulevards-on, e teremtmény tempóját utánozták.” (Benjamin-Archivum. Ms. 2077.)
- XXXII „Egy nap, lombtalan és salakos, agyonégett / tájon, felverve vad jajommal a vidéket, / míg agyam csöndesen köszörülte riadt / törre szívemen a gondolataimat, / azt láttam, hogy derűs délből alálebegve / egy gyászos, viharos felhő száll a fejemre, / felhő, melyen egész raj démon, összegyűrt / arcú, kegyetlen és kíváncsi törpe ült.” Fordította Szabó Lőrinc. *A romlás virágai*, i. k. 230. o.
- XXXIII „Az ellenség” és „A Nap”, fordította : Babits Mihály és Tóth Árpád, in: *A romlás virágai*, i. k. 26. és 164. o.
- XXXIV Lásd Walter Benjamin: Rückschritte der Poesie. Von Carl Gustav Jochmann, in: uő: *Gesammelte Schriften*, II/2. köt., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 573–585. o. Első megjelenése: *Zeitschrift für Sozialforschung* 1939. 1. szám, 92–103. o.
- XXXV Az „Études sur Poe” című írásában Baudelaire ezt mondja róla: „qui devait épouser Poe en secondes nocés”. [akinek el kellett vennie Poe-t egy második házasságban], in: *Œuvres complètes*, II. köt., i. k. 314. o.
- XXXVI Baudelaire értelmezői már a kezdetektől felfigyeltek arra, hogy szinte minden versnek van egy prózai párja. „A játék” és „Két jó nővér”, in: *A romlás virágai*, i. k. 185. és 227. o. Fordította: Babits Mihály és Szabó Lőrinc.
- XXXVII Ehhez a feljegyzéshez Benjamin következő jegyzete kapcsolódik: „Victor Hugo tömegkoncepciójához két nagyon jellegzetes passzus található a »La pente de la rêverie«-ben [Az álmodozás lejtőjében]. Vannak olyan helyek, ahol Hugo a tömeget mintha a rézkarcos vájóvészőjével rajzolná meg. »La nuit avec la foule, en ce rêve hideux, / Venait, s'épaississant ensemble toutes deux, / Et, dans ces régions que nul regard ne sonde, / Plus l'homme était nombreux, plus l'ombre était profonde.«” Benjamin-Archiv Ms. 2255. Magyar fordítása: „Rémálmomban az éj s a tömeg egyre jött, / s közben ez is, az is mindinkább sűrűdött / és a tájon, melyet pillantás át se járt még, / ahogy több lett a nép, úgy lett mélyebb az árnyék.” (Tótfalusi István fordítása. Lásd Walter Benjamin: *Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980. 882. o.)
- XXXVIII „Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitiv passion).” „Dicsőíteni a képek kultuszát (nagy, egyetlen, őseredeti szenvedélyem). Baudelaire: Meztelen szívem [Mon cœur mis à nu], in: uő: *Válogatott művei*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964. 375. o.
- XXXIX Frédéric Lemaître a kor egyik leghíresebb színésze, akiről Baudelaire a különböző kritikáiban többször is elismerően beszél, lásd Salon de 1846 és Le Peintre de la vie moderne, in: uő: *Œuvres complètes*, II. köt., i. k. 441. és 699. o.
- XL „A problémának Baudelaire számára a következőképpen kellett felmerülnie: nagy költőnek lenni, de sem Lamartine-ná, sem Hugová, sem Musset-vé nem válni. Én nem mondom, hogy Baudelaire-nek ez a szándéka tudatos lett volna; de szükségképpen benne kellett rejlenie Baudelaire-ben. Ez volt az ő állambölcsélete.” (Baudelaire: *Les fleurs du mal. Avec un introduction de Paul Valéry*, Párizs, 1928. X. o.)
- XLI Lásd Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandschaften, in: uő: *Gesammelte Schriften* I/1. köt., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974. 123–201. o. Magyar fordítása: Goethe: „Vonzások és választások”, in: *Angelus novus*, i. k. 97–190. o. (Tandori Dezső fordítása.)
- XLII „Ama hősi melankólia.” Samuel von Butschky: Parabeln und Aphorismen, in: *Monatsschrift von und für Schlesien*, szerk.: Heinrich Hoffmann, Breslau, 1829. 1. szám 321–336. o. A fordulat az *Ursprung des deutschen Trauerspiels* című könyvben is felbukkan. Magyar fordítása: *Angelus novus*, i. k. 348. o.
- XLIII Lásd Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: uő: *Gesammelte Schriften* I/1. köt., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974. 203–409. o. Magyar fordítása: *Angelus novus*, i. k. 191–482. o. Fordította: Rajnai László és Tandori Dezső.