

Miért nevettem éjjel?

Az Unheimliche megjelenése a romantika korában

*Why did I laugh tonight? No voice will tell:
No God, no Demon of severe response,
Deigns to reply from Heaven or from Hell.
Then to my human heart I turn at once –
Heart! thou and I are here, sad and alone;
Say, wherefore did I laugh! O mortal pain!
O Darkness! Darkness! Ever must I moan,
To question Heaven and Hell and Heart in vain.
Why did I laugh? I know this being's lease
My fancy to its utmost blisses spreads;
Yet would I on this very midnight cease,
And all the world's gaudy ensigns see in shreds.
Verse, Fame, and Beauty are intense indeed,
But Death intenser – Death is Life's high meed.*

*Miért kacagtam éjjel? Nem felel,
nem szól az Úr; a Démon is konok –
Égből, Pokolból nem jó semmi jel,
ember-szívem, hát hozzád fordulok.
Ó szív! A sors, a sorsunk árvaság.
Miért kacagtam? Ó, vad fájdalom!
Zord éj! Az Ég, Pokol s a Szív szavát
Immár örökre hívja sóhajom.
Mért a kacaj? Az élet bére tán,
a táruló vágy benne boldogít.
Dobnám le mégis most ez éjszakán,
cafatra tépve ékes zászlait;
Vers, Hír, Szépség nagy dolgok, ám a Lét
legfőbb jutalma még nagyobb: a Vég.*

(Fodor András fordítása*)

■ Keats 1819 márciusában írta ezt a költeményt, és a következő gondolatok kíséretében küldte el öccsének, George-nak: „e szonettből láthatod majd, hogy nem rettegésből, hanem tudatlanságból íródott; kizárólag a tudásra szomjúhoztam, amikor végigírtam, noha az első lépések az emberi szenvedélyeimen át vezettek – ám ezek elmúltak, és az agyammal írtam meg – és talán, bevallom, egy kicsit a szívemmel is.”

Ha magunk elé képzeljük a versben megidézett jelenetet, akkor mindenekelőtt egy emberi lényt látunk az éjszaka közepén. Nem alszik, noha ébren sincsen teljesen. Félálomban – vagy féléberen – vergődik. Néhány évtizeddel később Schopenhauer ezt az állapotot nevezte „ébredléti álmodásnak” (*Wachträumen*). Schopenhauer szerint ez nem alvás, nem is ébredlét, hanem alvás közbeni ébredlét. Egy hónappal e vers keletkezése után Keats írt egy költeményt *Az álmhoz* címmel, amelyben éles határvonalat vont az alvás és az ébredlét között. A *Miért kacagtam éjjel* című szonettben nem az álmodást idézi meg; de közben nem is az ébredlétből reflektál az alvársra, hiszen félig-meddig már alszik. Nem alszik, de nincs is ébren. Sem itt, sem ott

*Fodor András fordítása a megszélesítésnek az iskolapéldája. A „laugh” magyar megfelelője nála nem „nevetni”, hanem „kacagni”, vagyis egy olyan ige, amelynek a „nevetni” igével ellentétben alig van helye a hétköznapi szóhasználatban. Keatsnál a költő „tonight” nevet; Fodor Andrásnál viszont „éjjel”, azaz nem ma, hanem valamikor, általában. A hatodik sorban a „mortal pain” kifejezésben a „mortal” jelzőt nem halálosnak, hanem „vad”-nak fordította, és ezzel Keats egyszerű jelzőjét „romantikussá”, mesésé színezte át. A következő sorban újra megismételi eljárását: a „Darkness” főnévhez egy új jelzőt illeszt. „Zord éj!”, írja, s ezzel a költeményt a fiatal Vörösmartyhoz kezdi közelíteni, Keatstól viszont egyre jobban távolítja. Az utolsó két sorban az „intense” lefokozódik „nagy”-gyá, s tompul az eredeti jelző élessége. A „Life” „Lét”-té változik, s ezzel indokolatlanul tág horizontot nyer: Keatsnál nem általában a létről van szó, hanem a konkrét életről. Ráadásul a Lét ellentéte nem a halál, hanem a nemlét. Fodor talán emiatt iktatja ki a „halál” szót az utolsó sorból – ám ettől a vers nem nyeri vissza eredeti dimenzióit. A „Death” a magyarban „Vég” lesz. Keatsnál a halál és az élet kerül ellentétbe; Fodor Andrásnál viszont a Lét és a Vég, aminek nincsen sok értelme.

nem tudja szilárdan megvetni a lábát. Az egyedüli hatalom, amelyhez fohászkozhat, a halál. Vagy legalábbis egy olyan hatalom, amely túlmutat az életen.

Az első két sorban Keats háromszor használja a „nem” szót, így hangsúlyozva, hogy nincsen hová fordulnia, hogy belső gyötrődését valamelyest csillapíthassa. Az isten éppúgy semmibe veszi a fohászzkodását, mint a démon. De nem azért, mert elérhetetlenül távol vannak. Ellenkezőleg: azért nem segítenek rajta, mert túlságosan is közel állnak hozzá. A létezésnek ugyanazon a szintjén helyezkednek el, mint a szív. Az emberi szívhez hasonlóan az istennek és a démonnak nincsen elkülöníthető létezése, hanem az őket megszólító emberrel azonosak. Keats az istent többé nem tekinti legfőbb autoritásnak. Samuel Taylor Coleridge *Az aeoli hárfá* című költeményében már 1796-ban „érthetetlennek” nevezte Istent. Innen csak egy lépésre van szükség, hogy mindaz, ami van, ne Isten, hanem az Én teremtményének tűnjön fel. Ahogyan William Wordsworth írta *Előszó* című művében (1805):

*I had a world about me; 't was my own,
I made it; for it only liv'd to me,
And to the God who look'd into my mind.*

(„Volt köröttem egy világ; az enyém volt, én teremtettem; mert csak számomra volt eleven és az Istennek, aki az elmémbe betekintett.”) Az Elme és az Isten elválaszthatatlan. Ám ha így van, akkor ez a végtelen közelség nemcsak Istennel kapcsolatban mondható el, hanem a Pokollal is. Más szavakkal: az elmének éppúgy megvannak az isteni, mint a pokoli minőségei. Az isten és az ördög immár nem transzcendens erő. Mindketten az emberrel egyneműek. És mégis, önmagában az, hogy az ember mégis hajlandóságot érez arra, hogy megszólítsa őket, jelzi, hogy minden azonosság ellenére van valamiféle különbség is. Az Isten, a Démon és a Szív úgy azonosak az emberrel, hogy közben mély szakadék is elválasztja őket tőle.

Az öccsének címzett levélben Keats arról is beszámolt, hogy „bizonytalanságokban, rejtélyekben, kétségekben” leledzik. A szonettben a költő ezekkel a bizonytalanságaival maradt magára. És a költemény végére belátja, hogy ha nem léteznek hozzá képest transzcendens erők sem fent, sem lent, akkor a szívéhez is hiába fordul. Az emberi szív, ha minden transzcendenciától megfosztva magára marad, fájni kezd. „Fáj a szívem”, kezdi majd *Óda a csalogányhoz* című versét, alig két hónappal e szonett megírása után. Saját szívét keresve sem Istennek, sem a Démonnak nem bukkan a nyomára, hanem az elveszettség és magárahagyatottság rémisztő képével szembesül.

„Miért nevettem éjjel?” A költő önmagához intézi a kérdést. A költemény attól kelt különös érzést, hogy ez az „önmaga” a költő számára tökéletes idegenként tűnik fel. A menny, a pokol és a szív kizárólag a költő bensőjében létezik; maga a költő viszont nincsen sem a mennyben, sem a pokolban, sőt a saját szívében is kívül van. De hogy hol van, az az ő számára is rejtély. Így azután az egyedüli hely, ahol otthon érezhetné magát, a halál lesz. Ott talál rá önmagára, ahol éppen önmagát veszítette el végérvényesen.

Ezért a kérdés: „Miért nevettem éjjel?” – így is feltehető: „Hol vagyok, ha sehol nem vagyok?” Hol vagyok, ha nem önmagamban, ahol a leginkább otthonosan érezhetném magam?

John Keats szonettje páratlan élességgel világít rá a sehová nem tartozás érzésére. De nem ő volt az első, aki hangot adott a kitalizottság miatti panasznak. Különös módon nem egy romantikus, hanem egy „klasszicista” volt az, aki, mintegy szándéka ellenére, felhívta a figyelmet a mindenhonnan való kirekesztettségére. *Az örömhöz* című ódájában (1785) Schiller felvázolta az egyetemes teljesség képzetét, amely

főle az isteni csillagsátor borul, és amelyen kívül elképzelhetetlen bármilyen létezés. E sátor leple alatt válik egy testvérré minden ember, itt találja meg hitvesét a férfi, barátját a barát. Ám egy ponton Schiller váratlan fordulattal él:

*Ám ki ezt még el nem érte,
Sírva fusson el szegény.*

(Rónay György fordítása)

Különös elszólásként is olvasható ez a két sor. Schiller ugyanis nem kevesebbet állít, mint hogy azoknak, akiknek nincsen társa, hitvese, akiknek nem dobog együtt a szíve a többiekével, vagyis akik nem képesek bekapcsolódni az egyetemes közösségbe, távozniuk kell. Akik ugyanis egyedül akarnak maradni, azok a magányt választva az egyetemesség törvénye alól vonják ki magukat. A totalitástól elfordulva azonban nemcsak az embereknek fordítanak hátat, hanem a totalitás legfőbb képviselőjének, Istennek is. S mi vár az ilyen emberre? El kell hagynia a totalitás birodalmát. De mivel az isteni sátor mindent beborít, vagyis a totalitás a létezéssel azonos, ezért végső soron a létezésből kell kilépnie. Schiller nem mondja persze, hogy meg kell halnia. De ahova távoznia kell, az túl van az életen – még ha ez nem is a pusztulás. Az életen túl, a halálon innen: ez nem fizikai, hanem lelki állapot. Emlékeztet a Keats szonettjében leírt félálombeli állapotra. Schiller a Semmibe száműzi azokat, akik kiváltak a totalitásból. Abba a Semmibe, ahová negyedszázaddal később Heinrich von Kleist Homburg herceget is elküldi a fejedelem, rögtön a darab elején:

*No vissza véled, Homburg hercege,
A semmibe! a semmibe! [a semmibe!]*

(Tandori Dezső fordítása)

Ez a Semmi az otthontalanná vált lélek számára fennmaradt egyedüli lakóhely. A metafizikai otthontalanság színhelye. A keresztény teológia Szent Ágoston óta az önmagába tudatosan elzárkózó Ént tartja a bűn forrásának, amit ő az Istentől való elzárkózásként értelmezett: az ilyen ember kizuhan a kegyelemből, végzetesen magára marad, és végül az ördög prédája lesz. Ez a keresztényi elképzelés cseng vissza Keats szonettjében, illetve Schiller kimondatlan ítéletében. De van egy lényegi különbség: Keats „hőse” Istent elveszítve az Ördögöt is elveszíti. Más szavakkal: a transzcendencia teljes hiánya az, ami fenyegeti őt, és ami végül az önmagától való elidegenedéshez vezet.

Tegyük fel újra a kérdést: miért nevetett Keats? E lidérces, kísérteties nevetés oka ismeretlen. Nincs válasz sem fentről, sem lentől – mert nincsen többé fent és lent. A költő metafizikailag van magára hagyva, a teljes sötétségben. Panasza emlékeztet az őrült panaszára Nietzsche *Vidám tudományából* (1887): „Mit tettünk, amikor e földet elszakítottuk napjától? Merre halad most? Mi hova tartunk? Minden naptól egyre távolodunk? Nem zuhanunk egyenesen előre? Vagy hátra vagy oldalt vagy minden irányba? Van-e még fönt, és lent van-e? Nem a végtelen semmiben bolyongunk? Nem érezzük az üres tér borzongató fuvallatát? Vajon nem lett-e hidegebb? Nem jön-e közelebb és mindegyre közelebb az éj? Nem kell-e lámpást gyújtanunk fényes délelőtt?” És ezek után jön a jól ismert bejelentés: „Isten halott! Halott is maradj! És mi öltük meg őt! Mivel vigasztaljuk magunkat mi, minden gyilkosok gyilkosai? A világ eddig legszentebbje és leghatalmasabbja elvérzett késszúrásainktól – ki törli le a rólunk a vérét?”

A céltalan tévelygés a metafizikai otthontalanság jele. A hangsúly az *otthon* szón van, amelynek német megfelelője a *Heimat*, amely éppúgy jelent szülőföldet, hazát,

mint otthonlétet, és amelynek jelzős változata – *heimlich* – *otthonost* jelent. Fosztóképzővel ellátva: *unheimlich*. Szó szerint otthonlant jelent, tágabb értelme azonban: lidérces, kísérteties, hátborzongató, viszolyogtató, megközelíthetetlen. Angolul: *uncanny* – de ez éppúgy nem fedi az eredeti német szó pontos jelentését, ahogyan a magyar változatok egyike sem. 1919-ben megjelentetett nevezetes tanulmányában (*Das Unheimliche*) Freud ezt írja: „Az *Unheimliche* nem valami új vagy idegen, hanem olyasmi, ami a lelki élet számára régóta ismert, de ami az elfojtás folyamata során elidegenedett tőle.” Az *Unheimliche* ezért Freud szerint archaikus félelmekkel társul – olyasmit takar, amiről az ember nem óhajt tudomást venni, de ami mégis makacsul visszatér a látókörébe.

Az *Unheimliche* vitathatatlanul összefügg a lelki étellel és a pszichés működéssel. Mégsem célszerű pusztán pszichológiailag magyarázni – eredményesebbnek tűnik az említett metafizikai otthontalansággal való társítása. Freud idézi Schellinget, aki szerint „*unheimlich*-nek nevezünk mindent, aminek titokban, elrejtve kellene maradnia... és mégis felszínre került”. A rejtett dolgok felszínre hozatala: ez volt a felvilágosodásnak is az egyik nagy célkitűzése. Különös párhuzam van a napvilágra hozatal vágya és a metafizikai otthontalanság tapasztalata között. Az *Unheimliche* úgy is értelmezhető, mint a felvilágosodás sötét árnyéka, mint a racionalizmusnak, a szekularizációnak a negatív aspektusa.

Az *Unheimliche* 18. század végi megjelenése összefügg a metafizikai magyarázatok fokozódó elutasításával, a pszichológia térhódításával, az észnek a babonák fölötti győzelmével vagy akár azzal, hogy – Octavio Paz kifejezésével – a teológiát a fizikával cserélték fel. Más szavakkal, azzal párhuzamosan tört utat magának, hogy kezdett szétészni az az ősi holisztikus magyarázat, amely még a 18. században is érvényesnek tűnt. Amit a racionalizmus elnyomott, az mint *Unheimliche* tért vissza. A józan ész győzelmével a dolgok elfojtott sötét oldala a 18. század második felében mint „az agy vad szüleménye” lépett színre (Edward Young: *Night Thoughts*, 1745), mint nyugtalanító kérdés, amelyre éppúgy nem lehet választ találni, mint arra, hogy „miért nevettem éjjel?”

Amit elfojtanak, az elveszti harmonikus alakzatát, és sötét, eltorzult árnyékként jelenik meg. A sötétséget az európai kultúrában többnyire a veszedelemmel és fenyegetettséggel társították. Amikor Dante belépett a „sötétlő erdőbe”, nemcsak az igaz utat veszítette el, hanem legbelső énjét is. A végén azonban megmenekült, és ezzel együtt megváltásban lett része – a Jó győzedelmeskedett a Gonosz felett. A 18. század végére ez az előre megjósolható győzelem kérdésessé vált. Az *Unheimliche* akkor tűnt fel az európai kultúrában, és akkor vált egyre elterjedtebbé, amikor a Gonosz önállósulni kezdett, s kivonta magát a Jó fennhatósága alól – amikor az elveszettség érzését nem csillapította a megváltás reménye. Isten halott – mondta ki elsőnek a fiatal Hegel, jóval Nietzsche előtt, tanulságát pedig a romantikusok vonták le. Nem Hegel volt az egyetlen: hasonló gondolat hangzik el Jean Paul *Sibenkäs* című regényében 1796-ban vagy August Klingemann *Nachtwachen von Bonaventura* című, 1804-ben megjelent regényében. William Blake pedig így ír *A francia forradalom* című költeményében: „Isten, az oly sokáig imádott, távozik, akár egy mécses, / Mely olaj nélkül maradt.” Önmagában is árulkodó, hogy az *Unheimliche* elméletét Freud éppen egy romantikus műalkotás elemzése során dolgozta ki (Hoffmann: *A homokember*, 1814). Persze sok más művet is tárgyalhatott volna: az *Unheimliche* azoknak is a köztösvetét alkotja. Ilyenek Marquis de Sade regényei, *A szerzetes* című regény Matthew Gregory Lewistől (1795), a *Rege a vén tengerésztől* Coleridge-től (1798), *A Cenci ház* című színdarab Shelley-től (1819), *Peter Schlemihl különös története* Chamissótól (1814), Mary Shelley *Frankensteinje* (1816) vagy – képzőművészeti példához fordulva – a *Fekete festmények* sorozat Goyától (1820–23).

„Miért nevettem éjjel?” – így hangzott a címadó kérdés. Helyesebb lenne talán így feltenni: „Mi készítetett nevetésre éjszaka?” A válasz: a kísérteties, az *Unheimliche*, vagyis a metafizikai otthontalanság élménye. Kirekesztve abból az eszményi teljességből, amelyet Schiller vázolt fel, az Én önmagából is kirekesztettnek tapasztalja magát. „This thing of darkness I acknowledge mine” („ezt a sötétség-fiát magamnak kérem”), mondja *A vihar* végén Prospero Calibannak. A 18. század végén, a romantika korában egyre kisebbnek tűnik a remény, hogy ki lehetne egyezni a „sötétség fiával”. Érthető, hogy ami addig sötétben rejtőzött, az *Unheimliche* megtestesüléseként lép napvilágra. Marquis de Sade diabolikus hősei, a vén tengerész, a homokember, Peter Schlemihl, Frankenstein, a Démon, Lewis szerzetese vagy Cenci gróf: korábban egyiknek sem lett volna esélye az irodalomban. A 18. század végén azonban valamennyien osztoznak az elveszett identitás élményében. S ha felsorakoznának és körülállnák John Keats ágyát, ők is tanácstalanok lennének, mit válaszoljanak neki.

