

Cseh dekadencia

A dekadencia a maga idejében a diffúz jelentések egész tárházát ölelte fel: egy-szerre volt a klasszikus hagyományok „hanyatlását” tételező publicisztikai elítélés kifejezése, illetve a jelentől megcsömörlött lázadás provokatív csatakiáltása. A „dekadencia” szó önmagában nem magyarázza meg az irodalomtudományban használt fogalom jelentését, hiszen ennek képletét az irodalomértés szakmai tradíciói alakították ki az elmúlt évszázadban. Mai értelmezés szerint a dekadencia fogalma annyiban határolható körül, hogy egy specifikus esztétikai-érzelmi kód rendelhető hozzá.

A cseh irodalomtudomány csak a közelmúltban fedezte fel a „dekadens innováció” jelentőségét a cseh irodalmi fejlődésben. Az irányzat aranykora az 1890-es évek második felének rövid, de rendkívül intenzív periódusára esik, amikor a *Moderní revue* körének kiforrott esztétizmusa a stilizált álomszerűség megjelenítésére koncentrált. Ebben a felfogásban a műalkotás a szubjektum álmainak lenyomata, amelyben az érzések és gondolatok a hétköznapi érzékelt realitáson kívül képződnek meg. Az így koncipiált művek dekadens fáradtságot, undort és illúzióvesztést fejeznek ki, de egyúttal valami paradox érzékiséget is: vágyat az új ingerek, benyomások, a mámor iránt.

Az utóbbi két évtizedben a cseh dekadencia erőteljes recepciója újrarajzolta az irodalmi modernség csehországi térképét. A *Helikon* jelen száma, amelyet BERKES TAMÁS állított össze, ezt az interpretációs folyamatot kívánja bemutatni.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Česká dekadence

Ve své době zahrnovala dekadence celou škálu difuzních jevů: byla zároveň výrazem publicistického odsouzení, předpokládajícího „úpadek“ klasických tradic, i provokativním bojovým výkřikem vzbouřenců, znechucených přítomností. Slovo „dekadence“ samo o sobě nevysvětluje význam pojmu užívaného v literární vědě, neboť jeho vzorec vytvořily v minulém století odborné tradice literárního vnímání. V duchu současné interpretace můžeme pojem dekadence vymezit jako pojem, k němuž je možné přiřadit specifický esteticko-citový kód.

Česká literární věda objevila význam „dekadentní inovace“ v domácím literárním vývoji teprve nedávno. Zlatá doba tohoto směru spadá do krátké, avšak mimořádně intenzivní periody druhé poloviny 90. let XIX. století, kdy se vyzrálý estetismus literátů seskupených kolem *Moderní revue* soustředil na prezentaci stylizovaného snového světa. V tomto pojetí je umělecké dílo snovým otiskem subjektu, v němž se city a myšlenky utvářejí mimo běžně pocíťovanou realitu. Takto koncipovaná díla vyjadřují dekadentní únavu, odpor a ztrátu iluzí, ale zároveň i určitou paradoxní smyslnost: touhu po nových podnětech a dojmech, po opojení.

Během posledních dvaceti let překreslila výrazná recepce české dekadence českou mapu literární moderny. Tento interpretační proces přibližuje maďarskému čtenáři přítomné číslo *Helikonu*, které sestavil TAMÁS BERKES.

REDAKČNÍ RADA

Czech Decadence

In its time, the term of decadence embraced quite a repository of diffuse significations: it was an expression of the current judgement on the decay of classic traditions and, at the same time, a defiant battle-cry of the revolt born from the disgust of the present. The word „decadence“ in itself cannot explain the meaning of the concept used in literary studies, since its context was formed by the professional traditions of the comprehension of literature in the last century. According to today's interpretation, the notion of decadence can be defined so far as a specific aesthetic-sentimental code can be attributed to it.

It was only in the recent past that Czech literary science discovered the importance of „decadent innovation“ in Czech literary history. The golden age of decadence was the short but very intensive period in the second half of the 1890s when the mature aesthetics of the circle of *Moderní revue* concentrated on the representation of a stylized dreamlike world. In this approach, the work of art is an imprint of the dreams of the subject, in which the feelings and thoughts take shape out of the everyday reality. The works so conceived express decadent weariness, disgust and a loss of illusions, but also, at the same time, a kind of paradox sensuality: a desire for new impulses, impressions and ecstasy.

In the last two decades, the powerful reception of Czech decadence retraced the Bohemian map of literary modernity. The current volume of *Helikon*, edited by TAMÁS BERKES, wishes to present this interpretation.

THE EDITORIAL BOARD

TANULMÁNYOK

BERKES TAMÁS

Közelítések a cseh dekadenciához

Kevés szakkifejezés futott be akkora karriert a cseh irodalomtudomány legutóbbi huszonöt évében, mint a dekadencia, amellyel az 1890 és 1914 közötti korszak egyik meghatározó irányzatát jelölik.¹ A fogalom leírására és újradefiniálására számos ajánlat született, melyek átszabták a témával kapcsolatos diskurzust, de nem mondható, hogy létrejött volna az irodalmi folyamat egészét érintő, általánosan elfogadott értelmezési keret. Az érdeklődés felfutása azonban korántsem véletlen. A cseh kilencvenes évek egyszerre volt a polgárosodás és a nemzeti emancipáció erőteljes korszaka, valamint a modernizáció meglódulásából fakadó intellektuális válság útkereső időszaka. Mai szemmel a kilencvenes évek cseh szellemi teljesítménye kivételesnek mondható, amelynek értelmezése a mai cseh önszemlélet vezető témái közé tartozik. Ekkor írja Masaryk híres vitairatait a „cseh kérdés”, illetve a „mi jelenlegi válságunk” témájában, ekkor születik meg a modern cseh történetírás, s ekkor indul az irodalmi modernséget megalapozó fiatal írók egész plejádja, akik a gombamód szaporodó irodalmi lapokban a nyugati – elsősorban a francia – irodalmi újításokat izgatottan tárgyalják. Alighanem az történt, hogy a kulturális elmaradottságból fakadó adaptációs kényszer szerencsésen találkozott a fiatal tehetségek mozgalomba szerveződő fellépésével. Ezzel magyarázható, hogy a cseh dekadencia – mint önálló fenomén – karakteres vonásokkal rendelkezik, leírható irodalmi irányzatként is. További specifikum, hogy időben valamelyest megelőzte térségünk többi irodalmát, s a vele összefonódó szimbolizmusról leválasztva is jelentősebb korpusszal rendelkezik, mint a hasonló típusú közép- és kelet-európai kultúrákban.

A MODERNSÉG MINT KERET

Amikor az irodalmi modernség kialakulásáról beszélünk, beleütközünk a „modernitás” és a „modernizmus” – látszólag szinonim, valójában azonban eltérő –

¹ A cseh dekadencia mai recepciójából kiemelkedik egy összefoglaló igényű, album méretű kötet, amely gazdag képzőművészeti anyagával a művészeti ágak kölcsönhatását is dokumentálja: OTTO M. URBAN (Ed.): *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Praha, Arbor vitae, 2006.

fogalmának értelmezésébe.² A modernitás a társadalmi modernizáció történeti és civilizációs folyamatát fejezi ki, amelyhez bizonyos eszmék társulnak (haladás, tökéletesedés), a művészi modernség („modernizmus”) ezzel többé-kevésbé analóg jelenség, de egyúttal terméke is a modernitásnak. A modernség a modernizációt kísérő, részben arra reagáló intellektuális érzékenység – a kapcsolatuk mindig kérdéses. A XIX. század utolsó harmadának modernizációs gyakorlata előidézte az iparosodás és a városiasodás gyors felfutását: a személyes függési viszonyok személytelenné válása együtt járt a társadalmi hálózatok szereplőinek individualizációjával (a hálózatok pedig demokratizálódtak és eltömegesedtek). A történész szerint ebben a kontextusban a „modernizmus mint a modernitás tagadása szerez magának létjogosultságot”, amely „nem hű tükör, nem adekvát reprezentáció”.³ Ennyiben az irodalmi modernség úgy is szemlélhető, mint a modernitással folytatott radikális polémia: válasz arra a kihívásra, amely a modernizáció révén az individuum tágasságát, a kultúrát és az érzékenységet fenyegette.⁴ Számos művészt és gondolkodót az individuum fragmentálódásának élménye vezette a liberalizmus és a piaci kapitalizmus elutasításához, amely számukra a modernitás anyagelvűségét fejezte ki. A fragmentálódás azonban a pluralizmus tapasztalatát is jelentette: nincs olyan szociális séma, amelyből levezethető lenne a művészi modernség szerteágazó gyakorlata. Ugyanakkor a modernizmus egymástól gyökeresen eltérő modernség-konceptiókat ölel fel, erősen differenciált kulturális paradigma (a dekadenciától az avantgárdon át a klasszicizáló modernségig). Az „újszerűség” nem jelent automatikusan modernséget, és megfordítva: a modernség programja nem feltétlenül az „új” fogalmán alapul. Hasonló tradíciók halmozáról van tehát szó, amely történetileg nem vezethető le közvetlenül az empirikus tényekből, hanem inkább elméleti konstrukció.⁵ Eszenciálisan egyik irányzat sem tölti ki a modernség fogalmát, hanem egymással konkurálva alkot közös kontextust. A minimális közös nevező, hogy az alanyiség, a szubjektivitás minden korábbinál végletesebb elfogadása megváltoztatja a mű és a szerzői intenció kapcsolatát, amely a modernségben már korántsem egyértelmű. Foucault-ra utalva Deleuze az irodalmi diskurzusok sokféle, heterogén típusának együttéléséről beszél, amelynek elemzéséhez a kartográfiai módszert ajánja: kiterített térképként szemlélve a modernség változatait.⁶

Az európai gondolkodásban bekövetkezett antipozitivist fordulat az 1880-as években előidézte az esztétikai tapasztalat megújításának igényét. Ez elfordulást

² GYÁNI GÁBOR: Modernitás, modernizmus és identitásválság: a fin de siècle Budapest. = *Aetas*, 2004/1, 131–143.

³ I. m., 131.

⁴ WŁODZIMIERZ BOLECKI: A modernizmus a XX. századi lengyel irodalomban = PÁLFALVI LAJOS – REIMAN JUDIT (Szerk.): *Irodalom és normalitás. Tanulmányok a modern lengyel irodalomról és színházról. Máriabesnyő – Gödöllő, Attraktor*, 2006, 36–62.

⁵ I. m., 41–42.

⁶ ANGALOSI GERGELY: Közelítések a modernséghez. = *Literatura*, 2009, 322.

jelentett mindattól, ami realista vagy pozitivista felfogásban látható és megragadható: bizalmatlanságot fejezett ki az értelem és az érzékelés hagyományos mintáinak megismerő képessége iránt. A művészi érték függetlenségét a társadalmi hasznosságtól, illetve a „dilettantizmus” – az ízlés önmagáért való művelése – elvét már a parnasszisták lefektették. A modern líra ősképet Baudelaire testesíti meg, aki kitart ugyan a klasszikus retorika mellett, de a romantikától örökbe kapott „sötét lélek” mélységeit a szimbolizmust megelőlegező korrespondancia-tannal új megvilágításba helyezi: a különféle érzékletek rokonságban állnak egymással, mert egyazon titokzatos világ rejtjelei. Költészetének dekadens karakterét a fiatal Kosztolányi találóan foglalta össze: „Nála a sátánizmus, a bizarrság, a különlegesnek és természetellenesnek aprólékos keresése tragikus és végzettszerű. (...) A látható világ eltűnik a szemei elől, egy új, egészen új perspektíva tárul ki előtte, a csináltság, a túlhajtottság holt világa. (...) Számára a kivételes lesz megszokott, a természet-ellenes a természetes; a rút a szép, s a rossz a jó”.⁷ Sokat vitatott dekadens paradoxon, hogy a „felsőbbrendű Szépséget” kereső Baudelaire-nél a bűn megidézése öncélú törekvés-e, vagy az erkölcsi szorongás terméke: a mélyebb undor kifejezése korának romlottsága iránt, amelyet az érzékeny prófétának önmagában is fel kellett ismernie. Nála a transzcendens értékek megújítása hordozza a „modernitást”, amely ahhoz az esztétikai törekvéshez vezetett, hogy önmagán túlmutató formákat alkosson. Gautier, akinek közismert előszava a *Romlás virágai* 1868-as kiadásához kevés érzéket mutat Baudelaire metafizikai sóvárgása iránt, *Maupin kisasszony* című travesztita-regényével a dekadens irodalom másik ösztönző szövegét hozta létre, amelyben a képtelen vágyak frivol csábítása jelöli ki az individuum megalkotásának terét. Mindezek nyomán Franciaországban az impresszionista festészet és a spirituális tájékozódású irodalom a nyolcvanas évekre olyan kulturális légkört alakított ki, amely kedvező feltételeket teremtett a modern költészet áttöréséhez. Ezt a szellemi átalakulást érzékelt az egyébként konzervatív Paul Bourget, aki a *Jelenkori lélektani tanulmányok* (*Essais de psychologie contemporaine*, 1883–1886) című esszé-sorozatában esztétikailag megértéssel beszél a „mérgezett szívek” pesszimizmusáról: az élet széttöredezettségének élménye magyarázza a dekadenciát, amely létrehozta a felbomló társadalomhoz idomuló irodalmi stílust.

A dekadencia szó önmagában nem magyarázza meg az irodalomtudomány által használt fogalom jelentését (bár nem is független tőle). Azok a szerzők, akik a kifejezés szótári jelentéséből indulnak ki, az általuk használt fogalmat kénytelenek leválasztani a közbeszéd vulgáris, moralizáló vagy önkényes használatáról.⁸ A dekadencia a maga idejében a diffúz jelentések egész tárházát ölelte fel: egyszerre volt a klasszikus hagyományok „hanyatlását” tételező publicisztikai elítélés kifejezése, illetve a jelentől megcsömörlött lázadás provokatív csatakiáltása.

⁷ LEHOTAI: Baudelaire. = *Magyar Szemle*, 1906, 500.

⁸ RICHARD GILMAN: *A dekadencia*. Ford. Fridli Judit. Budapest, Európa, 1990, 36.

A kézikönyvek általában felsorolják az irodalmi mozgalomként értett dekadencia előzményeit és kiváltó okait, melyeket esztétikai reakciónak szokás tekinteni a közhelyes és középszerű polgári világ haszonelvűségével szemben. A dekadens beállítottság mentális karaktere: melankolikus bágyadtság, kifinomultság, a magasrendű szépségek élvezete, amelyhez az érzékelés kitágítása, bizzarr örömek keresése, az uralkodó ízlés megvetése társul. A kor egészséges és energikus voltát az érzékeny alkotó személyiség egyfajta betegségnek, szellemi meddőségnek tekinti, amelyből logikusan következik, hogy a szépség befogadására és élvezetére csak az emberi szervezet fáradtsága, vagy éppen a betegség tesz alkalmassá. Rokonzással az antikvitás vélt túléltségének képze, amely romlottságában is kifinomult élményeket kínál: művi, mesterkelt és eszenciális tapasztalatokat, melyek az élet érzéki eleveenségét hordozzák. A dekadencia mitikus figurája az „esztéta” pózban tetszelgő dandy, aki megálmodott és kitalált rafinériákban gyönyörködik, mert a hasztalanság érzését csak mesterséges élvezetekkel képes legyűzni.

Az a felfogás, amely előnyben részesíti a mesterkelt, szokatlan és a természetstől elütő konstrukciókat, átvezet az irodalmi áramlatként értett dekadencia poetikai körülírásához. Verlaine, aki az „elátkozott költők” típusát behozta a köztudatba, az első egyike volt, aki a parnasszista tökély és szenvtelenség uralmát megtörte. A finom és sejtelmes hangulatok költője a szubjektív érzékelés impresszionista mintáit követte, de – mint Mallarmé mondja – megjelentek művében a „szándékolt disszonanciák” is.⁹ A dekadens szövegalkotás mindig valamilyen rendkívüli, ríktó, fennkölt és természetellenes hatást kelt, amely mesterkelt és szuggesztív. A művészetet a műviséggel azonosítva tagadja a természet utánzását: a dekadens lírai én a megálmodott díszletek és szubjektív kimérák fiktív terében a nárcisztikus önstilizáció változatos játékában gyönyörködik.¹⁰ A szabályszegés vágya megfosztja a stílust a szépség korábbi normáitól: a szabályos és szabálytalan, a gépies és telivér kettőssége folyamatos feszültséget teremt. A dekadens stílus töredezettségére utal Bourget sokat idézett, bár talán túlráztolt megfigyelése: „A könyv egysége szétesik, hogy függetlenné váljék az oldal; az oldal megtörik és különvált belőle a mondat; a mondat pedig független szavakra töredezik”.¹¹ Ehhez társul a dekadensek neologizmusa, amely a nyelvnek egy nem mindennapi, művi (tehát művészi), autonóm írásos dialektusát teremti meg. Ennek legjobb példája a cseh dekadensek által különösen kedvelt Jules Laforgue, aki fatalista pesszimizmusát az utcanyelv verbalizmusán átszűrte ironikus nyelvi döccenőkkel, a szomorúság torz fintoraival fejezi ki. Közel áll hozzá a betegesen érzékeny, de vad és türelmetlen Tristan Corbière, aki a mozaikokra tört, változékony „én” gúnyos önparódiáját nyújtva furcsa nyelvi ötletekkel, költőietlen képekkel színezi

⁹ KOMLÓS ALADÁR (Szerk.): *A szimbolizmus*. Budapest, Gondolat, 1965, 108.

¹⁰ LUBOŠ MERHAUT: *Cesty stylizace*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1994, 78.

¹¹ MAÁR JUDIT – ÁDÁM ANIKÓ: *Nyelv, költészet, titok*. Válogatás a francia szimbolisták esztétikai írásaiból. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 18.

verseit. E két költőnél a pózait cserélgető lírai személy nem azonos önmagával, hanem kihívó maszkot visel. Mindez szorosan összefügg azzal, hogy a dekadenciával veszi kezdetét az irodalmi modernségnek az a vonulata, amely a romantikus költőideáltól ellépve szakít a művet létrehozó lírai én és a szerző magánemberi lényének megfeleltetésével. Az önstilizálás aktusa révén a dekadens szubjektum radikálisan módosítja a romantikus hagyományban magától értetődő lírai alany közvetlenségét. A maga módján beleillik ebbe a sorba Huysmans *A Rebours* című regénye is, amely a „visszajára fordítás” gesztusával a konvencionális erkölcs ellen-univerzumát hozza létre. A művi élet fikciója kvázi vallásos értelemmel telítődik, amelyre a mű katolicizmusának blaszfémikus jellege is utal. Mélységesen ironikus, hogy a szentségtörő dolgok perverz álmái ebben a regényben a cselekvő élet kezdeményeit hordozzák.

A metafizikai tájékozódású „öncélú” irodalom áttörését francia környezetben előbb dekadenciának, majd hamarosan szimbolizmusnak kezdték nevezni. Mindkét kifejezés egyazon tarka, esetenként szétágazó irodalmi folyamat összefoglaló elnevezésére szolgált, amelynek fogalmi képletét az irodalomértés szakmai tradíciói alakították ki az elmúlt évszázadban.¹² Mindkét kifejezés esetleges és pontatlan, ezért be kell vallani, hogy irodalomtudományi használatuk konstituált jellegű, vagyis a szemantikai és poetikai elemzések medrében nyeri el aktuális jelentését. A századvég irodalmi modernsége ugyanakkor országokként jelentős eltéréseket mutat, nem feleltethető meg pontosan az akarva-akaratlanul mintaként kezelt francia irodalmi fejlődésnek. Abban elég széles az egyetértés, hogy a szimbolizmus fogalma hasonlóan képlékeny, mint az irodalomtörténeti értelemben használt dekadencia: részben egymást átfedő, részben egymást váltó irányzatokról van szó. A dekadenciát a tudattalan jelentőségét nyomatékosító irracionális, misztikus – esetenként okkult – tanok költői adaptációja formálta át szimbolizmussá, amely az érzékfölötti valóság titokzatos világának megragadása felé fordul. A szimbólumok jelenléte önmagában nem elegendő ismerv a szimbolizmus meghatározásához, hiszen a jelképiség és a szimbolizáció az irodalom egyik ősi tulajdonsága. Egy új típusú, modern transzcendencia keresése körül sűrűsödik össze a szimbolizmus – mint irodalmi irányzat – jelentéstani rendszere, amely nem kifejezetten keresztény, nem is feltétlenül vallásos, hanem esztétikai természetű. A szimbolista üdvtn a személyiség metafizikai érzékenységének kitágításával az emberiség „hanyatlását” reméli visszafordítani. A szimbolizmus keretében fogant modern szimbólum nem egyszerűen egy elvont gondolat konkrét képe: a természetet impresszionista módon fogja fel, és a szellemi tartalmakat szabad

¹² RENÉ WELLEK: What is Symbolism? = ANNA BALAKIAN (Ed.): *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest, Akadémiai, 1982, 17–28; GYÖRGY M. VAJDA: The Structure of the Symbolist Movement. = *Uo.* 29–41. – Lásd még: RENÉ WELLEK: A szimbolizmus elnevezése és fogalma az irodalomtörténetben. = *Helikon*, 1968/2, 202–220.

asszociációval kapcsolja hozzá.¹³ A dekadenciát Mallarmé vezeti át a szimbolizmusba: „teljes metafizikai hitetlenségében a világ semmiségének ellensúlyozására valami tökéletes szépséget akar teremteni”.¹⁴ Ahogy Baudelaire és Gautier a romantika és a dekadencia között állt, úgy közvetített Mallarmé a dekadens motívumokkal színezett parnasszizmus, illetve a szimbolizmus között. Nála minden, ami kimondhatatlan, a csend, a zene és az elmosódott jelentések által szuggerálható. A szimbolista poetika alapvetően a nyelvhez való viszonyában lépett túl a dekadencián, Mallarmé a költészet tisztán elkülönülő nyelvi eszményének kidolgozására törekedett (ami a lehetetlennel volt határos). A szimbolista poetika paradox jellegét mutatja, hogy miközben valamiféle tárgyyszerű és személyfeletti látomást igyekszik lekottázni, költői nyelve impresszionista stíluskategóriákkal írható le, hiszen a színesztézián és a hangszimbolikán kívül nincs külön stilisztikai fegyvertára.¹⁵ A szimbolista elvek kiinduló tételeiből a dekadens irányzat is merített, de a poetikailag kevésbé egységes dekadencia közös vonásait leginkább egy tematikai listával lehet körülírni. Némileg leegyszerűsítve a szimbolista fel fogás arra épül, hogy a valóság el van rejtve a felszíni jelenségek mögött, a dekadencia viszont elfordul a valóságtól. A szimbolisták kiüresedettnek érezték a jelrendszert, a dekadensek az élettartalmakat és az értékeket érezték üresnek. Mindkét csoport szemben állt az érzelmek és a képzelet korabeli sztereotípiáival, amit a szimbolisták azzal toldottak meg, hogy eredeti és mágikus kisugárzású szavakkal akarták kiragadni a művészi anyagot a mechanikus nyelvhasználat teréből. A szó nyomatékositásából nőtt ki az a meggyőződés, hogy a rejtett lényeg mitikus kifejezésének ereje fölébe kerekedik a tematikai konvencióknak: a szubjektum belső valósága legyűri és felülmúlja az énhez képest külső realitást. Ugyanezt a szakadékot, amely a művészet és a gyakorlati élet között feszült, a dekadensek az álom és az önstilizáció révén igyekeztek áthidalni. Jaroslav Med cseh tipológiájában két költő szembeállításával érzékelteti a különbséget: a szimbolista Otokar Březina el akar jutni a személyfeletti értékekhez, hogy ezek segítségével alkossa meg a világ radikálisan új képzetét, míg Jiří Karásek a dekadencia tisztán negatív tartományából meríti inspirációját, lemondva a személyfeletti értékek kereséséről. Eszerint Karásek minden költői erőfeszítését a pszichológiai elemzés és az esztétikai megjelenítés területére összpontosította: a fáradtság, a melankólia, az undor és a szétesettség állapotának észlelésére és visszaadására. A dekadens művekben ezért az „érzések éreztetése” dominál, az irodalmi hős figurája csak mint árnyék-ból elővillanó sziluett jelenik meg.¹⁶

¹³ A szimbolizmus, i. m., 54–55.

¹⁴ I. m., 33.

¹⁵ RÁBA GYÖRGY: *A szép hűtlenek. (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai.)* Budapest, Akadémiai, 1969, 240.

¹⁶ JAROSLAV MED: *Česká symbolistně-dekadentní literatura* [1991]. = PETR ČORNEJ ET AL (Ed.): *Česká literatura na přelomu století*. Praha, H & H, 2001², 49.

ČESKÁ MODERNA – A CSEH MODERNEK INDULÁSA

A hagyományos cseh irodalomtörténet korszakváltó fordulatnak tekinti, hogy 1895 őszén a *Rozhledy* című folyóiratban megjelent a *Cseh Modernnek Manifestuma*, amely az új irodalmi mozgalom közéleti programját jelentette be a szélesebb nyilvánosság előtt.¹⁷ Valójában nem program volt, inkább csak állásfoglalás: a lefektetett elvek tekintetében vegyes nézeteket tükrözött, melyet különböző irányzatokhoz tartozó írók és publicisták írtak alá.¹⁸ Csak egyetlen vezérlő elvet proklamáltak, a művész belső igazságának igényét, melyet kizárólag a szabad és korlátokat nem ismerő személyiség juttathat érvényre: „az igazságot akarjuk a művészetben – nem azt, amely csak tükörképe a külső dolgoknak, hanem azt a becsületes belső igazságot, amelynek egyedüli normája csakis maga az igazság egyedüli hordozója, az individuum lehet”. A szöveg eredeti szerzője Josef Svatopluk Machar volt, aki modern tematikájú analitikus, de alapjában véve realista tónusú verseiben indulatosan támadta a Monarchia intézményeit, az egyházat és magát a kereszténységet is, melyet a hellén életöröm nevében „júdeai méregnek” nevezett. A kiáltvány társszerzőjének a kérlelhetetlen kritikusan álló fiatal esszéistát, František Xaver Šaldát tartják, aki javításokat eszközölt a szövegben, és a végső változat kialakításába bizonyára beleszólt a *Rozhledy* vezető kritikusa, a szocialista nézeteiről ismert František Václav Krejčí is. Az ismert írók közül az aláírók között szerepelt Otokar Březina, Antonín Sova és Vilém Mrštík, de elutasította az aláírást az ekkor induló *Moderní revue* két szerkesztője, Jiří Karásek és Arnošt Procházka. Ez utóbbi ironikus jegyzetben indokolta távolmaradásukat: aki az individuum korlátlan szabadságában jelöli meg a művészi újjászületés legfőbb eszméjét, nem szerveződhet csoportokba és nem hirdethet közéleti programot.¹⁹ A személyi ellentétken kívül Procházkaék szembeszegülése elvi okokból fakadt, hiszen a nietzschei arisztokratikus individualizmusra, illetve Max Stirner filozófiai egotizmusára alapított művészi programjuk nem volt összeegyeztethető a kiáltványból kiolvasható társadalmi elkötelezettséggel. Maguk az aláírók is hamarosan vitába bonyolódtak egymással az irodalmi modernség értelmezése – s főleg a politikai vonatkozások – miatt, a csoport egy éven belül szétesett. A manifestum elsősorban a szélesebb közvélemény felrázásában töltött be maradandó szerepét, kifejezve az „apák” ellen lázadó új nemzedék helykeresését. Szűkebb értelemben ugyanakkor nyilvánvalóvá tette az „abszolút dekadenciát” képviselő *Moderní revue* leválását a nemzedék szociális („kollektív”) céljait is érzékeltető csoportjairól.

A kiáltvány azonban nem a cseh modernség nyitánya, hanem az első szakaszá-

¹⁷ Manifest České moderny. = *Rozhledy* 5, 1895/1., 1–4. Magyarul: *Helikon*, 1969/1., 100–102.

¹⁸ A kiáltvány aprólékos elemzése: MILAN VOJÁČEK: Manifest České moderny. Jeho vznik, ohlas a spory pojetí České moderny, které vedly k jejímu rozpadu. = *Časopis Národního muzea* 169, 2000/1–2., 69–89.

¹⁹ ARNOŠT PROCHÁZKA: Glosa k „České moderně”. = *Moderní revue* 2, 1895, 53–54.

nak lezárása volt. A fiatal nemzedék ugyanis a kilencvenes évek elején eldugott vidéki lapokban és almanachokban próbálgatta szárnyait, francia példák nyomán az individuum és a szépség irodalmi kultuszát követve. Nagy hatással volt rájuk az ünnepeelt parnasszista költő, Jaroslav Vrchlický, aki a modernség előfutáraként megtörte a „népnemzeti” irányzat kulturális hegemoniáját, és kivételesen gazdag fordítói életművével megismertette az új nemzedéket a kortárs francia irodalommal. Ars poetikája alig különbözött a klasszikus normativitást képviselő Gautier-féle *l'art pour l'art* felfogástól, de ez az allegorizáló artista modell nála gyakran dekoratív verbalizmusba csúszott át. A kilencvenes évek küszöbén Vrchlický érzelmi és világnézeti válságon megy keresztül: a modernség agresszív nyomulását érzékelve ellentmondásba kerül saját kozmopolita iskolájának elveivel. A kortárs francia költőkről írt esszéiben található néhány passzus, melyek jól érzékeltetik idegenkedését a szimbolista poetikától:

„Azok a versek [Rimbaud költeményei közül], melyeket megértünk, Hugo vagy Baudelaire pecsétjét viselik magukon, azok pedig, amelyek rébuszosan hangzanak, tisztán az övéi... Az ő Részeg hajója hangorgia, egy korhely támolygása az éjszakában, egy zseni gagyogása – minden, csak nem értelem, minden, csak nem ész. (...) Mallarmé munkássága határozottan két részre oszlik. Az első, mondjuk a Parnasse idejéből, ha úgy tetszik, bizarr, egzotikus, de mindig *érthető*; a másik periódus későbbi, de mesterséges, kiforgatott, homályos, rébuszos”.²⁰

Vrchlický követőit (Borecký, Kvapil, Auředníček) a cseh irodalomtörténet a „predekadens” jelzővel illeti, mert összekapcsolják a parnasszista hagyományt a francia modellből ismert dekadens szimbolikával (a melankólia és a növényi motívumok egybejátszatása, a színek és illatok erotikával telített szenzuális kifejezése, kalligrafikus vonalvezetés, keleti művészet, stb.) Ebben a költészetben ellentét feszül a formális struktúra és a tematikus innováció között. Az esztétikai feszültség a „nem megfelelés” érzésből fakad – a konvencionális „szép nő” képzele például ütközik a nem konvencionális, esztétikailag még nem legitimált dekadens apparátussal (misztikus gótika, növényiség; a mozdulat, a tánc és a női haj ornamensei). Mindez a kilencvenes évek új nemzedéke számára féloldalas, elégtelen, inkább csak dekoratív kifejezése volt a modernitás válságát észlelő szubjektum esztétikai-érzelmi igényeinek. Érthető tehát, hogy a modernség zászlóvivői éppen Vrchlický és követői példáján igyekeztek kimutatni az elavuló hagyomány hibáit (azon a példán, amely utat tört számukra, és amelyből a legtöbbet tanultak).

Ebben a kulturális légkörben adta ki a huszonöt éves Šalda *Szintetizmus az új művészetben* című tanulmányát, amely a cseh irodalmi modernség első hullámának alapszövege. Eredetileg válasznak szánta azokra az éles bírálatokra, amelyek

²⁰ Idézi Jiří BRABEC: *Poezie na přelomu doby*. Praha, Československé akademie věd, 1964, 181–182.

Analízis (Analýza) című elbeszélését érték. (A naturalista és dekadens elemeket vegyítő elbeszélés hőse az analitikus gondolkodás betege: az élet összes jelenségét megfosztja természetes létformájától, az önelemző pszichologizálás undorba fordul át.²¹) Šalda nyolc folytatásban megjelent tudományos igényű tanulmánya a dekadencia és a szimbolizmus heterogén jelenségeit az „új mozgalom” néven foglalja össze.²² Ennek célja a „lét sorsszerű titkainak” keresése, amely szakít a jelenségek „érezkelt formáit” utánzó irodalmi hagyománnyal, mert az nem alkalmas a tiszta, spirituális eszmék kifejezésére. Az így aktuálissá vált antiracionalizmus és miszticizmus nem más, mint a század „lelki diszpozícióinak immanenciája”, amely a végső kérdéseket megközelíteni képtelen racionális-analitikus gondolkodás reakciójaként támadt fel. Az emberi tevékenység kiteljesedését nem az elemző értelem, hanem a teremtő költői fantázia, a nem konvencionális vallásos érzés és az etikai tökéletesedés fogja elhozni: „Bármilyen legyen is egy emberi lény, korlátozott vagy gondolkodó, a dolgokban bizonyos vagy bizonytalan, az általa érezkelt formák mögött mindig a titokzatos lényeg (az »eszencia«) világít, és valami isteni, amit a magasztos megvilágosodás révén igyekszünk megfejtetni, de ahová nem juthatunk el, nem hatolhatunk be”. A modern költészet céljai ebből következnek: „A mellékes, véletlen, relatív, térben és időben körülhatárolt és megosztott” jelenségekből absztrahálni kell az „Örök, Egységes és Abszolút” lényegét.²³

A nagy apparátussal megírt tanulmány előszámlálja a „szellem mindazon fedelmeit”, akik a századvégén az új idealizmus útját egyenetlik: Spinoza, Pascal, Amiel, Comte, Shelley, Poe, Stendhal, Balzac, Vigny, Baudelaire, Beethoven, Berlioz, Wagner, az olasz primitívek, a német nazarénusok és az angol preraffaeliták... Két francia kritikus-esszéistára kiemelten hivatkozik: Émile Hennequin-re, aki az írói szubjektum determinista meghatározása miatt szembefordult Taine miliő-elméletével, illetve Charles Morice-ra, akitől átveszi a „szintetikus művészet” fogalmát. A szintetizmus lényege a valóság elemeiből kivont eszencia megragadása, amely csak a tudomány, a vallás és a művészet egymással való „misztikus összefüggésének és végső egységének” alapján lehetséges. A szintetizálás módszere az intuíció, ami Šalda felfogásában nem csupán „megérzést” jelent, hanem a megérzésből kiinduló, de végső soron a gondolkodást, érzelmet, emóciót, akaratot és álmokat egyesítő lélektani folyamat. A szimbólum „élő szintézis”, ezért

²¹ Šalda elbeszélése Bourget *A tanítvány* (Le disciple, 1889) című regényének közvetlen hatását mutatja, amelynek fő tétele, hogy a Taine nevéhez köthető pozitívista determinizmus boldogtalanságot okoz, rombolóan hat az erkölcsi személyiségre. – Lásd ehhez VÁCLAV ČERNÝ: Šaldův kritický debut a povaha Šaldova vztahu k Francii. = *Kritický měsíčník*, 1940 (3), 114–121; LUCIE KOSTRBOVÁ: Manýrismus k symbolismu – Šaldova „Analýza”. = T. KUBÍČEK – L. MERHAUT – J. WIENDL (Eds.): *„Na téma umění a život”*. F. X. Šalda 1867–1937–2007. Brno, Host, 2007, 145–156.

²² F. X. ŠALDA: Synthetismus v novém umění [1891–1892]. = Uő.: *Kritické projevy* 1. Praha, Melantrich, 1949, 11–54.

²³ I. m., 11.

a szintetizmus szűkebb értelemben a szimbolizmussal azonosítható, mert a „kifejezés és a tárgy” viszonyában a mögöttes jelentést, a titok nyitját kutatja.²⁴ Ebben a felfogásban „a Külső és a Belső azonos”, mert kölcsönösen áthatva egymást újraalkotják a transzcendens igazságot: „ami egyszer a Kifejezés, másszor a Lényeg, de a Kifejezés mindig csak a Lényegben teljeseedik ki, a Lényeg pedig a Kifejezésben. A Kifejezés a meglátott Lényeg, a Lényeg az intuíció által sugalmazott Kifejezés”.²⁵ Erre alapítja Šalda a stílus meghatározását, ami a jelszerű-személyes mozzanatok hennequini értelemben vett „eszto-pszichológiai” összessége.

A dekadencia fogalmát ebben az időben Šalda még megértően használja, mint az új irodalmi mozgalmak egyik elnevezését vagy vetületét. Az 1895-ös dekadencia-vita során így nyilatkozik: „Dekadencián az élet valódi rejtvényét értem, a kérdések bonyolult és összekuszált csomóját, melyek mindig gyötörték az emberiséget, s melyek ma eme maszk mögött, eme fátyol alatt mutatkoznak meg – s ezzel a dallamos, szinte villódzó, lágy és izgatónan melodikus fogalommal vesznek minket körül, szorítanak egy kalap alá”.²⁶ A dekadencia magva Šalda szerint az individualizmus, amelyet nem lehet az önzéssel, az élvhajhász és érzéketlen egoizmussal azonosítani. Később azonban, amikor azt észleli, hogy a *Moderní revue* köre kisajátítja és radikalizálja a dekadencia fogalmát, szembefordul ezzel az irányzattal: sekélyes és meddő manierizmusnak, gondolatok és eszmék nélküli szimbolizmusnak nevezi a dekadensek műveit.²⁷

1895 után a dekadencia fogalmát programszerűen a *Moderní revue* köre érvényesíti (bár az irodalomtörténeti besorolás olyan szerzőket is érint, akik csak lazán kapcsolódtak a laphoz). Az első számú protagonistának Arnošt Procházka tekinthető, aki számos cikkben körvonalazta álláspontját: „dekadencián” az „újdomság áttörését megelőlegező absztrakciót” érti, amely „a természetest a mesterséges megalkotásával helyettesíti”, s fokozattan igényli „az árnyaltság, a kifinomultság és a hallucinációk érzékelésének képességét”.²⁸ Procházka nem tagadja, hogy az individuum része a társadalmi egésznek, tehát a dekadencia nem antiszociális, hanem a szellem általános újjászületését kívánja, valamennyi szféra teljes szabadságát. Merhaut találóan állapítja meg, hogy Procházka eme korai cikkeiben az „immanens ösztön” nietzschei dikciója nincs összefésülve az „etikai anarchizmus” szociális célkitűzéseivel.²⁹ A *Moderní revue* első számában ugyanis programszerű

²⁴ A szintetizmus és a szimbolizmus kapcsolatához lásd LUBOŠ MERHAUT: Hledání nové syntézy: Koncepční výkony českého literárního symbolismu. = EVA MALITÍ (Ed.): *Symbolismus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV, 1999, 210–216.

²⁵ ŠALDA: i. m., 32–33.

²⁶ F. X. ŠALDA: K otázké dekadence. = Uő.: *Kritické projevy* 2. Praha, Melantrich, 1950, 207.

²⁷ F. X. ŠALDA: Z nové české belletrie. = Uő.: *Kritické projevy* 2. Praha, Melantrich, 1950, 238–245.

²⁸ LUBOŠ MERHAUT: „Vrchol a propast v jednom”. *Proměny dekadentních souřadnic v české literatuře přelomu 19. a 20. století*. = OTTO M. URBAN (Ed.): *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Praha, Arbor vitae, 2006, 47.

²⁹ I. m., 47–48.

felütéssel közlik Nietzsche *Az erkölcs természetrajzához* című írását, amelyet hamarosan követ Karásek *A művészet társadalmi haszna* című cikke, amelyben a szerző tagadja, hogy az igazi műalkotásnak bármiféle köze lenne a társadalomhoz. Ebben az időszakban Karásek minden megnyilatkozása arra utal, hogy üresnek érzi a társadalmi létet, s kizárólag a saját álmaiban keresi az igazi életet lehetővé tevő „mesterséges mennyországot”.

A dekadencia radikális szárnya az öndestrukció mozzanatát is hordozó lázadás elvét követve különül el a többi irányzattól. A *Moderní revue* Procházka és Karásek szerkesztésében 1894 őszén indul, s bár 1925-ig jelenik meg, átütő jelentősége csak az első évtizedben van, amikor a cseh dekadencia provokatív újdonságait magas színvonalon képviseli. Eredetileg az egész generációnak szánták a lapot, de a nemzedéki differenciálódás jegyében csak a dekadens és szimbolista írók legkövetkezetesebb szárnya képviselteti magát. Itt talál otthonra az irányzat leghatékosabb költője, a fiatalon elhunyt Karel Hlaváček, aki képzőművészeti kritikákat is publikál. Itt indul a korszak legnagyobb költőjének tartott, magányos és besorolhatatlan Otokar Březina, akinek pályája a dekadens esztétizmustól és szimbolizmustól a tételes vallásokon túllépő misztikus eszkatalogiáig ível.³⁰ A lap a cseh irodalom minőségi anyaga mellett teret biztosított fordításoknak és filozófiai okfejtéseknek is, különleges figyelmet szentelt a modern képzőművészetnek, s a folyóirat köre két almanach jellegű gyűjteményt (*Almanach secese*, 1896; *Almanach na rok MCM*, 1899), sőt saját könyvsorozatot publikált.³¹

A *Moderní revue*-nek nem volt meghirdetett művészi programja, de közleményei alapján egyértelműen rögzíthető a karaktere. Radikális eszméi és esztétikai koncepció alapján a lap szemben állt a tradicionális „népnemzeti” és az újabb keletű realista irányzatokkal, számos cikket közölt – részben fordításokat is –, melyek elmélyítették a képzelet alkotta kivételes világ eszméjét. Túllépve az objektív világ tételezésén, a lap szerzői az írói szubjektumot állították műveik középpontjába: végletes individualizmust és arisztokratizmust, ami nézetük szerint a korszerűség előfeltétele. Ebben a felfogásban a műalkotás a szubjektum álmainak lenyomata, amelyben az érzések és gondolatok a hétköznapi világ érzékelt realitáson kívül (vagy a fölött) képződnek meg. Az így koncipiált művek dekadens fáradtságot, undort és illúzióvesztést fejeznek ki, de egyúttal valami paradox érzékisé-

³⁰ JOSEF VOJVODÍK: *Od estetismu k eschatonu*. Praha, Academia, 2004.

³¹ A nehezen hozzáférhető folyóirat mai recepcióját egy album méretű tanulmánygyűjtemény alapozta meg, amely tartalmazza a lap teljes könyvészeti anyagát is: OTTO M. URBAN – LUBOŠ MERHAUT (Eds.): *Moderní revue 1894–1925*. Praha, Torst, 1995. – A folyóirat rendkívül gazdag könyvkiadási tevékenységét mutatja, hogy a *Moderní revue Könyvtára* (Knihovna Moderní revue) a teljes időszakban 75 kötetet számlál (beleértve 26 fordítást is). A laphoz szorosan köthető további könyvsorozatok közül csupán a három legjelentősebbet kiemelve megállapítható, hogy a Hugo Kosterka által szerkesztett *Symposion* sorozat 1898–1914 között 37 címet, a Kamilla Neumannová által 1905–1931 között kiadott *Knihy dobrých autorů* 190 címet, a többek által gondozott *Moderní bibliotéka* pedig 1902–1914 között további 111 kiadványt tartalmaz.

get is: vágyat az új ingerek, benyomások, a mámor iránt. Számukra a művészet egyrészt új tematikát jelent: törekvést az emberi mélység sötét zugainak felfedezésére, pogányságot, sátánizmust, a szabad szerelem propagálását, nyitottságot a homoszexualitás megismerése és különböző perverziók iránt – másrészt mindennek szabad imaginációját, a szabadvers programszerű használatát. A lap művészi krédóját a lefordított külföldi szerzők is világosan jelzik: Nietzsche, Stirner, Huysmans, Verlaine, Wilde, Poe, Villiers, Laforgue, Joséphin Péladan. Kezdetől fogva együttműködött a lappal Procházka Berlinben élő lengyel harcostársa, a „meztelen lélek” pszichologizáló elméletét hirdető Stanisław Przybyszewski, aki egybek mellett a skandináv modernség eredményeit közvetítette. Edvard Munch képi világát elemezve Przybyszewski a rossz borzalmas grimaszaitól szenvedő antiművészen fedezte fel elméletének egyik igazolását: a norvég festő zord és kísérteties alkotásaiban a konvencióktól megfosztott „emberi lényeg” ad hírt magáról – az a tudatunktól független „sátáni őserő”, amely a művészet révén egyfajta dekadens megváltási stratégiát kínál.³²

ELMÉLETI REKONSTRUKCIÓK

A cseh dekadencia irodalomtudományi fogalmának körülhatárolása az elmúlt harminc év terméke. Ezt megelőzően alig ismerünk olyan feldolgozást, amely az esetleges és amorf korabeli szóhasználat pusztá felidőzésén túl kísérletet tett volna a dekadens irodalmiság elméleti feldolgozására.³³ Az 1945 utáni korszakban egyébként is periférikus jelenségnek tekintették a cseh modernség „esztétizáló” és végletesen individualista vonulatát.³⁴ A téma körüli hallgatást a nyolcvanas években Jaroslav Med tanulmányai törték meg, aki már a rendszerváltozás után összegezte a cseh dekadenciáról írt korábbi cikkeit.³⁵ A századforduló irodalmáról készített kézikönyvben Med az 1890-es évek társadalmi kríziséből indul ki, amely az új írónemzedék számára az „erőtlenség” és a „kívülállás” élményét kínálta. A fiatalok az álom és az intuício nevében fordultak szembe a realista és naturalista hagyománnyal – ebben a kontextusban jelenik meg a dekadencia és a szimbolizmus. Med többnyire kötőjellel használja a két fogalmat, dekadens-szimbolista irodalomról ír, de érzékeli a két irányzat (vagy egyazon áramlat két ága) közötti kü-

³² STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI: Edvard Munch. = *Moderní revue* 5, 1897, 251–256. – Vö. CZESŁAW MIŁOŚZ: *A lengyel irodalom története*. II. Máriabesenyő, Attraktor, 2011, 61–65.

³³ Az egyetlen úttörő munka, amely Hlaváček életműve köré szervezve – jobbra kortörténeti alapon – szélesebb körképet nyújt a cseh dekadenciáról: FEDOR SOLDAN: *Karel Hlaváček, typ české dekadence*. Praha, Kvasnička & Hampl, 1930.

³⁴ Az 1970-es években informatív jelentőséggel bírt az a vegyes összetételű antológia, amelynek kísérő szövege a korábbiaknál részletesebben mutatta be az 1890-es évek irodalmi mozgalmait: BOHUMIL SVOZIL: *V krajínách poezie*. Praha, Československý spisovatel, 1979.

³⁵ MED: I. m., 43–92.

lönbséget. (A szimbolisták szerint a valóság el van rejtve, ezért nyelvi és poetikai újításokkal kísérleteznek, a dekadensek elfordulnak a valóságtól, mert üresnek érzik a felkínált értékeket.) Ebben a rekonstrukcióban az a legérdekesebb újdonság, hogy Med szerint a naturalizmus elméleti elvetése nem óvta meg a dekadenseket attól, hogy maguk is éljenek a naturalista szemléletből fakadó eljárásokkal. Ennek legjobb példája Prybyszewski elméletének élénk recepciója a *Moderní revue* szerzőinek körében. Ebből fakad, hogy a dekadenseknél a spirituális és misztikus élmény utáni vágy nem zárta ki a barbár ösztönök dicsőítését és az okkult vallási rítusok csodálatát – s ez magyarázza lelkesedésüket az antik pogányság és a „gótikus lélek” sátánizmusa iránt. Med szerint további ellentmondás, hogy a dekadens pánszexualizmus azzal akart sokkolni, hogy piedesztálra állította a prostituáltat, miközben dicsőítette a szent szüzeket is. A dekadens csodálta a spontaneitást és a nietzschei „emberfeletti ember” kezdetleges naivitását, de az esztetizáló dandy szerepében is folyamatosan méregette magát. A programszerűen vallott beteges művészet ugyanakkor éles kontrasztot képez a dekadensek azon vágyaival, hogy alkotásaik révén áttörjék a magány és az alantas szféra (inferioritás) korlátait – hogy a művészet által fölébe kerekedjenek a fojtogató valóságnak.

A dekadencia értelmezése körüli diskurzus akkor mélyült el, amikor megjelent Robert B. Pynsent, angol bohémista *A cseh dekadencia morfológiája* című tanulmánya, amely bevezette az „interstatualitás” (köztes helyzet) fogalmát.³⁶ Erre a kulcsszóra építve Pynsent logikus rendszert épít fel, amelyben a paradox jellegű világnézeti és mentális ellentétpárok jól illeszkednek a köztes helyzet tematikai és stílári megfelelőkhez. Kiindulópontja: „A dekadensek nem a hanyatlás írói voltak, hanem olyan írók, akik maguk körül hanyatlást érzékelték”.³⁷ Társadalmi és politikai tekintetben kritikai alapállást vettek fel, a nemzeti kérdésben pedig önkritikai pozíciót. Ahhoz az értelmiségi réteghez tartoztak, amely kétségesnek ítélte a középszerű cseh társadalom felemás helyzetét a válságban lévő Habsburg-monarchia keretei között, s ugyanakkor intenzíven élte át a századvég betegségét. Öntudatlanul is érzékelték a maguk köztes helyzetét, amely a dekadencia tisztán irodalmi besorolását is megszabja. Bizonytalanságot kifejező verseik visszatérő főneve a „benyomás”, amely „mentális interstátusz” – valahol a megismerés és a megismerés hiánya között helyezkedik el. A vámpír szimbóluma a köztes helyzet leg-erősebb dekadens kódja – ember és nem ember, élő és halott is, aki a terméketlen szexualitást fejezi ki. A „makrotipikus” és „mikrotipikus” interstátusz megjelenhet a cselekményben, a jellemzésben, a gondolatokban és a költői eszközökben, de a szókészletben is. A cseh dekadencia alapvető külső makrotoposza a haldoklás: a század haldoklik, a birodalom a végnapjait éli, a cseh társadalom vegetál, kö-

³⁶ ROBERT B. PYNSENT: K morfológii české dekadence. = *Česká literatura*, 1988, 168–181. Új kiadása: ROBERT B. PYNSENT: *Ďáblové, ženy a národ. Výbor z úvah o české literatuře*. Praha, Karolinum, 2008, 245–262.

³⁷ PYNSENT, 1988, 168.

zelít a pusztuláshoz. A haldoklás a lét és nemlét közti állapot, amelyet kivetítenek a természeti jelenségekre is. A természet degenerációja párhuzamos az emberi lét betegességével. Az emberi lét interstatuális: életre hivatott, de képtelen élni. A betegség állapota a dekadens világnézet paradox metaforája: a nihilizmusé éppúgy, mint a szenzuális élet utáni erős vágyé. Ezzel magyarázható, hogy a dekadensek párhuzamot láttak a haldoklás és a szexuális extázis között. A dekadens toposzok jobbára csak a gondolati struktúrák járulékos elemeit alkotják: a struktúra vázát a frusztráció képezi – ez az alaptoposz. A frusztráció toposzának leágazása egy másik toposz, a *femme fatale*: a végzet asszonya – prostituált interstatuális nő. A mentális interstátuszok közül a félelem és a rémület a legfontosabb. Ez hatotta át a cseh századvég fiatal értelmiségét, amely nem lehetett biztos abban, hogy milyen jövő vár rá az „osztrák-magyar társadalmi formáció mocsarában”. Pynsent mindehhez poetikai megoldásokat is rendel: a dekadencia technikai interstatuálisítását az oximoron és a baudelaire-i szinesztézia fejezi ki. Összekapcsolják a konvencionálisan összekapcsolhatatlant, érzékeltetve a jelentések potenciális gazdagságát, de a kor bizonytalanságát is, mindennemű bizonyosság fantasztikumát. „Az interstatuális jelenségek kihasználásával – zárja cikkét a szerző – a dekadensek új szenzitivitást hoztak a cseh irodalomba”.

A kilencvenes évek közepén Pynsent már nem emlegeti a dekadens irányzat politikai és társadalomtörténeti meghatározottságait. *Nyomozás az identitás után* című könyvének harmadik fejezetében a dekadens szubjektum meghatározását igyekszik pontosítani.³⁸ A dekadens „én” elillanó, cseppfolyós, széteső. Az „én” problematizálását a romantika mélyítette el, de az „én” analízisét (mint a tudat „személyét”) a dekadensek helyezték az irodalmi érdeklődés homlokterébe, ami valószínűleg összefügg Nietzsche „irodalmias filozófiájának” terjedésével. Pynsent arra a következtetésre jut, hogy a dekadencia cseppfolyós, szétolvadó lírai érje végül beletorkollik a vele egylényegű „maszk” fogalmába. Wilde *Dorian Gray*ét úgy is lehet tekinteni, mint a maszkjától megfosztott ember ironikus önarcképét. Ehhez hasonló a dekadensek ambivalens életszemlélete: az egyik oldalon vitális, hedonisztikus, a másik oldalon a pusztulásban gyönyörködik. Az egyik oldalon a dekadens „én” mélységes süllyedésben van, együtt az európai civilizációval, a másik oldalon viszont az erős és öntudatos „én” a maga lázadásával felülkerekedik a pusztuláson – s végül kapcsolatot talál a barbárok által teremtett új civilizációval. Ezzel magyarázható, hogy a modern irodalom ellenfelei a dekadensek énfogalmát választották céltáblának: Max Nordau az „Entartung” című hírhedt művében hasonlóságot talált a legnagyobb génuszok és a legrosszabb bűnözők között. Nordau számára – „hasonlóan minden populistához” – világos volt az „én” státusza. A legtöbb közírónak, akik nem voltak sem irodalmárok, sem filozófusok, a XIX. század második felében az „én” (mint lélek vagy psziché) alapján véve stabil fogalmat jelentett. A dekadensek számára azonban nem volt egyértelmű

³⁸ ROBERT B. PYNSENT: *Pátráni po identitě*. Praha, H&H, 1996, 129–177.

határ az általában vett „én” és a magányos egzisztencia énjének bizonytalan állapot között. A cseh dekadensek úgyszólván tagadják a külső és a belső „én” megkülönböztetését: olyannyira a lélek állapotára összpontosítanak, hogy az már azonossá válik a test állapotával.

A stílus és az irodalmi önstilizáció alakzatai felől közelíti meg a cseh dekadenciát Luboš Merhaut *A stilizáció útja* című, sokat hivatkozott, úttörő jellegű könyve.³⁹ Az 1890-es évek irodalmának újszerű gesztusait az egyéni stílus megalkotása alapján értelmezi: az eredetiség „szuggesztív, kritikai és indifferens” változatainak gyors terjedését regisztrálva. Az egyéni stílus a költészet korlátlanul tobzódó erejét adja, védelmet nyújt a hanyatlással szemben, s ugyanakkor kifejezi azt a vágyat, hogy a költői világ felépítésének egységesítő elvét követve az autonóm személyiség kiléphet a maga izoláltságából. Az autonómiára és autenticitásra törekvő irodalomban a „kitalált és fiktív világokba való szökések egybeolvadnak a valóságba való visszatérés pillanataival”.⁴⁰ A stílus korabeli fogalmán az extrém igények kihívó kombinációját értették: a rezignáció és az önérvényesítés, az öndestrukció és a narcizmus ellentmondásos kifejezését. Merhaut szerint a darabjaira hulló világban az identitás elvesztésének érzete összefügg a nyelv növekvő aktivitásával és titokzatosságával; a megformált stílus azonban lehetőséget teremt a világ átmeneti integrálására: a létezés bizonytalanságának spirituális leküzdésére, valamint az autonómia illúziójának megőrzésére. A stílus mint szerzői akarat azonban magán viselte a színlelés jegyeit is – a dekadensek a világ esztétikai újraalkotásával az adott életanyag metafizikai meghaladásának a formáit keresték. A kilencvenes évek új irodalmában a stílus minden korábbinál nyomatékosabb jelentésbeli szerkezetet alkot: a tematizáció tárgya az önközlés; a szerzői nézőpont tematizálása – az önstilizáció.⁴¹ *A Moderní revue* kiforrott esztétizmusa a dekadens-szimbolista igénnyel stilizált álomszerűség megjelenítésére koncentrált: szkeptikus illuzionizmussal az időfeletti, képzeletbeli és a kitalált szférák oltalmába menekül. Olyan költőtípust teremt, amely minden társadalmi köteléket átszakítva az esztétikumot világnézeti minőségként tételezi: a lélek morbid vonásait törékeny metamorfózisok tragikus önstilizációjával fejezve ki. A dezintegrált élet egységének irodalom általi újratерemtése a tiszta képzelőerő „ellenpoetikáját” hozza létre: a sötét elhagyatottság és a szubverzív negativitás kritikai pólusát. Az esztétizáló aspektus itt életérzést alapoz meg: a valóságot extázissá, lenyűgöző álommá, s egyúttal ámitássá stilizálja.⁴²

Merhaut szerint az álomszerűség dekadens stilizációjának egyik központi eleme a narcizmus, amely a külső és belső élet között tátongó szakadék érzéséből, valamint az öndestrukció okozta gyönyörből táplálkozik. A dekadens irányzat szöve-

³⁹ MERHAUT: I. m., 1994.

⁴⁰ I. m., 9.

⁴¹ I. m., 11.

⁴² I. m., 79.

gei provokatív éllel jelenítik meg a nárcizmus különböző változatait: a közszemlére tett szélsőséges magatartás, az önimádat, az agresszió, az önmarcangolás és a kihívó őszinteség álarcának paranoid gesztusait. Amikor a szerző és a szöveg a saját kreativitásának jelentésrétegeire reflektál, irodalmi nárcizmusról beszélhetünk. Merhaut idézi Linda Hutcheont, aki szerint a nárcizmus a saját nyelvi konstitúció szövegszerű öntudatosítása.⁴³ A hősi és hiábavaló kívülállás önsztilizációi – mint Karasek „Szodomája” és Neumann „apostoli sátánisága” – a lírai én pusztító kettősségét is érzékelteti, amely elmerül az önmarcangolásban: áldozattá stilizálja magát, a mesterséges paradicsomok és a halál kiválasztottjává. A dekadens lírai alany ebben az értelmezésben vergődik a hallucinációk és a morbid megszállottság között, ami egyszerre deprimál és megrészegít.⁴⁴ Merhaut könyvének jelentőségét nehéz lenne túlértékelni, mert a dekadens szövegalkotás széles palettáját feltérképezve elfeledett szerzők egész sorát iktatja vissza az irodalomtörténetbe. Műve mintegy felfedezi a „dekadens innováció” jelentőségét a cseh irodalom fejlődésében. Későbbi tanulmányaiban a szerző ugyanakkor elfogadni látszik Šalda egykori „szintetizmus”-fogalmát, amely a dekadens irodalom legértékesebb részét a szimbolizmus átfogóbb esztétikai elveihez közelíti.⁴⁵

A cseh dekadencia legújabb szakirodalmából kiemelt figyelmet érdemel Hana Bednaříková könyve, amely a francia posztmodern filozófiai esztétika diskurzusát követve új megvilágításba helyezi a témát.⁴⁶ Az európai kontextust elemző első fejezetben a szerző megállapítja, hogy szoros összefüggés van a századvég kulturális labilitása és szokatlan produktivitása között. Idézi Gérard Peylet könyvét: „A fin de siècle irodalma semmilyen értelemben nem alkot egységes mozgalmat. (...) A dekadencia fogalma annyiban határolható körül, hogy egy specifikus esztétikai-érzelmi kód rendelhető hozzá”.⁴⁷ A cseh szerző érvelése szerint az „esztétikai struktúra összeomlása” az egységes társadalomról alkotott képzet felbomlásából fakad, ami elvezet a „dekompozíció” elvének fokozatos legitimálásához. A kulturális modell heterogenitást mutat, amely előre vetíti a szubjektum pozíciójának átértékelését, kijelölve a „dekadens individuum fenomenját” – s az önsztilizáció különböző formáit. A dekadensek elfordulása a világtól a schopenhaueri értelemben vett szolipszizmusba torkollik: a „konkrét és élő” elutasítása egybevág a korabeli

⁴³ LINDA HUTCHEON: *Narcissistic Narrative*. London, Methuen, 1984. 7, 25. Vö.: MERHAUT: I. m., 1994, 82.

⁴⁴ MERHAUT: I. m., 84.

⁴⁵ LUBOŠ MERHAUT: Hledání nové syntézy. Koncepční výkon českého symbolismu. = EVA MALITI (Ed.): *Symbolismus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV, 1999, 210–216.

⁴⁶ HANA BEDNAŘÍKOVÁ: *Česká dekadence*. Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000. (Jelen számunkban közöljük Libuše Heczková elutasító kritikáját, amely elsősorban a könyv nyelvezetét és a francia filozófiai diskurzus átemelését bírálja.)

⁴⁷ GÉRARD PEYLET: *La Littérature fin de siècle 1884–1898. Entre décadisme et modernité*. Paris, Vuibert, 1994, 11.

érzékenység modelljével. A szerző idézi Gourmont egyik esszéjét: „Villiers életében a lélek mindig fölébe kerekedik az anyagnak, belső élménye mindig előrébb való, mint a külső történet”.⁴⁸ Huysmans *À Rebours* című regényében a világ tisztán individualizált képzetének a következetes végigvitele a szuverén személyiség kizárólagosságához vezet, ami ugyancsak közel áll Schopenhauer felfogásához. Ebből fakad a normává emelt „átlagosság” elutasítása, amely szorosan összefügg a mechanikusan felfogott civilizációs evolúció elvetésével. A dekadensek számára már nem kitörési lehetőség a rousseauista-romantikus visszatérés a „szív és a természet” tisztaságához. A társadalmi és erkölcsi nivellálódás tagadása egyúttal a „személyiség mint társadalmi termék” elutasítását is jelenti. „A dekadens tagadás tehát elsősorban a *választás aktusa és az akarat gesztusa*. Ez különbözteti meg a romantikától, amelynek kettéhasadt modelljében túlteng az emocionális elem – a »dandysta« módon stilizált tragikus tudatban viszont lehetőség van az ironikus öndestrukcióra”.⁴⁹

A dekadencia jelentéstani szerkezetét Bednaříková – Peylet említett könyve alapján – a „fűszisz-antifűszisz” ellentétpárra építi fel, amelynek poetikai jelentőséget is tulajdonít. A „fűszisz” a természetes dologi világ, a francia „nature” szinonímája, amely az irodalomban a mimetikus funkció révén van jelen. A „fűszisz” elvesztése a dekadencia legfontosabb szervező eleme: „a realitás felfokozott transzponálása a jelszerűség szférájába”, amelyet az „imagináció és a szuggesztivitás” nyomatékosit.⁵⁰ A jelenség kibontásához a szerző a „szimbolikus ornamentika” fogalmára épít, amely az eddigiekben a szecessziós művészet, illetve a könyvborítók és illusztrációk jellemzésére volt használatban. Idézi Robert de Montesquiou, az „ornamensek teoretikusa” korabeli könyvét, aki az ornamentális művészet három alakzatát nevezte meg: „törekenység” (*le fragile*), „dermedtség” (*le figé*) és „megkövülés” (*le fossile*).⁵¹ A törekenység a nüanszok kedvelésében mutatkozik meg – ez vezet a töredezettséghez és a részletek halmozásához. A dermedtség a megrögzött eszmékből fakad, amely a szubjektumot a kontempláció irányába fordítja. A szecessziós szimbolista ikonográfia hermetikusan zárt és áthatolhatatlan, de egyúttal megsokszorozza a tárgyi világ ösztönösen bensővé tett motívumait. (Ebben a keretben lehet értelmezni Huysmans hőségének, Des Esseintesnek a habitusát is.) A víz szimbolikája a maga cseppfolyóosságában analóg a díszes elemek ornamentális láncolatával, amely a szétáradás bio-kozmikus modelljét idézi meg. A folyékony elem mint anyagi jellegű fűszisz azonban alá van vetve a művészi transzformációnak: stilizálva és esztétizálva van – olyan ornemens lesz belőle, ami a jelentést hordozza. A dermedtség az irodalmi szövegekben az „anorganikus szépség” motívumát jeleníti meg, ellenpontját alkotja az „organikus fűszisz”-nek,

⁴⁸ RÉMY DE GOURMONT: *Le Livre des masques*. Paris, Société du Mercure de France, 1886, 93.

⁴⁹ BEDNAŘÍKOVÁ: I. m., 14.

⁵⁰ I. m., 16.

⁵¹ ROBERT DE MONTESQUIOU: *Roscaux pensants*. Paris, Eugénia Fasquelle, 1897, 164–165.

hiszen nem csupán dekoráció, hanem szuggesztív-mágikus funkcióban szerepel. A szecessziós ornamentika transzformációs alapelve mellett az antifizis fő kategóriája a maszk. A dekadencia irodalmi-ikonografikus komplexumában a maszk elsősorban ambivalenciát fejez ki: elhajol a világtól és a többértelmű bizonytalanság szimbólumává válik.⁵²

Az így kialakított fogalmi apparátust Bednaříková könyve ráhúzza a cseh irodalom vonatkozó műveire. Rendszerint megfelelő idézeteket talál, melyek esetenként megvilágító erejűek, máskor viszont kifejezetten erőszakoltak. A „fűszisz-antifűszisz” fogalom pár bevezetése tulajdonképpen csak új neve annak, amelyet a dekadencia eddigi szakirodalma a „természetes” és a „művi” ellentétében már régóta felismert. A szecesszió fogalmának beemelése a dekadencia és a szimbolizmus értelmezésébe ugyancsak problematikus. A szecessziós látásmód gyökere eredetileg azonos a dekadenciáéval: ha nem létezik végső rendező elv, akkor nincs olyan értékhierarchia sem, amelynek alapján az igazságot meg lehetne ítélni. A szecessziós szemlélet azonban elveti a modern transzcendenciát – „szép, de tartalmatlan” –, szavai nem utalások vagy szimbólumok, hanem megmaradnak szavaknak és motívumoknak. A szecessziós stilizáció persze rokon a dekadenciával a „műviség” és a „csináltság” kultuszában, de nem teremti önálló jelentéstani hálózatot, hanem járulékos elem a szimbolizmus felbomlását követő irodalmi folyamatban.⁵³

A CSEH DEKADENCIA SZÍNKÉPE

A *Moderní revue* és a dekadens irányzat aranykora az 1890-es évek második felének rövid, de rendkívül intenzív periódusára esik. Egymást követve jelennek meg a pályakezdő költők átütő erejű kötetei, melyek az újdonság varázsával érzékeltetik a dekadencia tematikáját, „esztétikai-érzelmi kódját” vagy poétikai innovációját. Ebből a sokszínű és heterogén egyvelegből kiemelkedik legalább négy költői életmű, amely a modern cseh irodalom maradandó értékei közé tartozik, s melyek recepciója az utóbbi 2-3 évtizedben könyvtárnyi publikációt termelt.

A sorban elsőként Jiří Karásek (1871–1951) kell említeni, aki az első világháború előtt postai hivatalnokként kereste kenyerét, de arisztokratikus beállítódását fémjelezve felvette a „ze Lvovic” nemesi előnevet. Huszonévesen adta ki legeredetibb könyveit, melyek közül a *Befalazott ablakokkal* (Zazděna okna, 1894) veszi kezdetét a (szűkebb értelemben vett, tehát radikális) cseh dekadens líra. A nyitó vers az érzékeny önstilizáció programjaként is olvasható:

⁵² BEDNAŘÍKOVÁ: I. m., 17–18.

⁵³ VÖ.: KRASZTEV PÉTER: *Ismét újjá kell születnünk. A szimbolista irányzat a közép- és kelet-európai irodalomban*. Budapest, Balassi, 1994, 43–49.

Öreg flagelláns vagyok, aki korbácsolja magát,
 (...)
 Elkomorult pap vagyok, aki feloldozást kínál,
 Kicsapongó asszony vagyok, ki vad játékokban vesz részt,
 Morózus költő vagyok, kit saját műve gyötört meg.⁵⁴

Nyelvében és poétikájában Karásek itt még részben követi a Vrchlický-nemzedék dikcióját, de a témaválasztás és a lírai én megalkotása már tagadja a hagyományt. A bomlás álomszerűen stilizált víziói a fáradtság, a melankólia, az undor és a hanyatlás érzetét nyomatékosítják, miközben a vágy és a kiúttalanság egymásnak feszülő érzése lázas hangulatot teremt. Karásek kihívóan nem törődött azzal, hogy a naiv olvasó azonosítja a lírai szubjektum fantáziaképeit az életrajzi értelemben vett író érzéseivel és ábrándjaival: „a költői szubjektum élménye mintha az álom belsejéből lenne megvilágítva”.⁵⁵ Az álomszerű stilizálás a dekadencia extravagáns eljárása, amely tompítja a szubjektum közvetlenségének élet. A költői pózok és maszkok változtatása a szélsőséges érzelmi állapotok kifejezését szolgálja, ami az aszkézistól az érzéki kicsapongásig terjed. Már a *Befalazott ablakokban* megjelenik a homoszexuális szenvedély motívuma, amely a hatóságok által elkövetett *Szodoma* (1895) című kötetben teljesebben ki. A nyíltan vállalt férfiszerelem megjelenítése azonban korántsem olyan egyértelmű, ahogy némelyik mai szerző értelmezi. Egyrészt nincs életrajzi bizonyíték Karásek homoszexuális kapcsolatairól, másrészt írásos nyoma van annak, hogy a testi szerelmet (Schopenhauer és Przybyszewski hatására) halálos vétkeknek tekintette, mert a szerelem nem lehetséges az ember jelenlegi materializált állapotában. A versekből inkább az olvasható ki, hogy a homoerotikus szerelem a magasrendű „szellemi egyesülés” megnyilvánulása. Az erotikus túltelítettség és a kokettálás a perverzcióval a dekadenseknél egyébként is tudatos játék volt az olvasóval – a konvencionális morál megvetése. A *Szodoma* kinyomtatásának közvetlen előzménye volt, hogy a *Moderní revue* provokatív számot adott ki Oscar Wilde védelmében, akivel szemben a korabeli cseh sajtó kampányt folytatott a „természet elleni fajtalanság” vádjával.⁵⁶ A számban Procházka lefordította Oskar Panizza *Bayreuth und die Homosexualität* című tanulmányát, amely azt hangsúlyozta, hogy a „homoerotikus kapcsolat többnyire csak gondolati, plátói, szellemi síkon valósul meg, a testi érintés inkább csak

⁵⁴ A vers eredetileg cím nélkül jelent meg, amelyet ebben a formában csak az első kiadás szövegű változatát közlő 1995-ös kiadásban lehet újra megtalálni: JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC: *Básně z konce století*. Praha, Thyrus, 1995, 7. – Ezzel szemben a költő által összeállított későbbi versgyűjtemények (1905, 1921, 1922) egymástól is jelentősen eltérő változatokat közölnek. A ma közkezen forgó 1984-es kiadás az 1921-es szöveget közli, amelyben a vers a *Szodoma gyermeke vagyok* (Jsem dítě Sodomy) címet viseli. Vö.: JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC: *Ocúny noci*. (Ed.) J. Med. Praha, Odeon, 1984, 29–30.

⁵⁵ MERHAUT: I. m., 1994, 80.

⁵⁶ RODOLF VÉVODA: *Sodoma: předtím a potom. Dobový kontext Karáskova vystoupení*. = VÁCLAV PETRBOK (Ed.): *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. Praha, Academia, 1999, 217–226.

szimbolikus jellegű (kézfogás, csók, ölelés)”.⁵⁷ Karásek emlékirataiban büszkén ír arról, hogy Wilde-ot védelmezve a *Moderní revue* a „legradikálisabb áramlatokkal haladt”, s az emlékező cikkekből az is kiderül, hogy a szexuális orientáció kérdésében hozzá az „invertáltak” és a „harmadik nem” kifejezés állt közel.⁵⁸ Késsőbbi regénytrilógiájában, amely a „Három mágus regénye” (Romány tři magů) összefoglaló címen ismert, férfihőseinek többsége kétnemű (androgín természetű). A *Szodomában* perverz erotika keveredik a nők iránti ellenszenvvel és okkult motívumokkal: nem erotikus líra, hanem a „nemiség szomorúságát” fejezi ki. Az áradó szabadvers idézte antik emlékképek telítve vannak a fegyveres erőszak és az orgiák jeleneivel, melyek az elhunyt férfi-szerető kvázi-gyászdalaival egészülnek ki. A kötetet „erkölcsi vétség” címen még a nyomdában lefoglalták, de tíz év múlva – átdolgozott formában – már megjelenhetett *Pogány könyv* (Kníha pohanská) címen (az 1897-es *Sexus necans* kötettel egybeszerkesztve). Ez utóbbi-ban szerepel a *Bacchanália* című vers, amelynek az elején közli a költő: „Én teremtek világot saját lelkem számára”. Ez a világ az óskáoszhoz közelítő eleven élet, változás és szenvedély uralkodik benne: a tűz világít, de nem éget, a szerelem elemi ösztön, amelyet nem hat át semmiféle racionalitás és konvenció. A szubjektum feloldódik ebben a világban, az egész részévé válik, belefeledkezve a tömeg diónüszoszi hullámozásába. A *Pogány könyv*, amely a költői pálya legtermékenyebb szakaszának a lezárása volt, kedvezőtlen fogadtatásra talált a cseh nyilvánosságban. Még a *Moderní revue* névtelen recenziója (bizonyára Procházka) is csak az apátia, a passzivitás és a csömör hangjait vélte felfedezni benne, kijelentve, hogy a *Szodoma* erotikája a „legsomorúbb, legmeddőbb erotikák egyike”. Ehhez még hozzátette: „Egy dologban téved Karásek úr: könyve nem pogány. Mint ahogy nem pogány magának Sodomának a fogalma sem, hanem zsidó-keresztény eredetű. Csak a keresztény kor elején sütötték a nőre a pokoli csábító bélyegét, s tiltották apostoli szóval, átok terhe mellett, minden másfajta, ’állatok módjára’ történő nemi kielégülést. A szexuális bűn par excellence keresztény bűn”.⁵⁹

Karásek a századforduló évében adta ki a Huysmans *À rebours*-jából kinőtt, ma már nehezen olvasható *Gótikus lélek* (Gotická duše, 1900) című regényét, amely a dekadenciában rejlő prózai lehetőségeket a legvégső határig feszíti. A főhős, egy régi nemzetség utolsó sarja, annyira el van zárva a többértelmű és kifürkészhetetlen világtól, hogy áldozatává válik önmaga hamis fikciójának. Az éjszakai utcákon bolyongó intellektus önreflexióinak története *paysages de l’âme* – a főhős fejében tett utazás: amint végigjárja Prága ódon városrészeit, a túlfeszített önanalízis kacskaringós útját követve csak a részletekben kapaszkodhat meg. Miután

⁵⁷ I. m., 223.

⁵⁸ Jiří KARÁSEK ZE LVOVIC: *Vzpomínky*. (Eds.) G. Dupačová – A. Zach. Praha, Thyrus, 1994, 130. – Az emlékirat utólagos rekonstrukció eredménye, melyet Karásek két világháború között írt, eldugott folyóiratokban és napilapokban megjelent visszatekintő írásaiból állítottak össze.

⁵⁹ *Moderní revue*, 1905 (XVI. k.) 247. – Idézi: VÉVODA, 219.

Huysmans regényének végén des Esseintes úgy tűnik föl, mint aki a kereszténységet azért fogadja el, mert az megszabadítja esztétikai elszigeteltségétől, Karások névtelen hőse végül vallásos mániába esik: azt feltételezve, hogy családját egy rejtélyes betegség ördöggként megszállta – a bolondokházában végzi. A regény csúcspontjai azok, amikor kifejlődik benne a Krisztus iránti homoszexuális szerelem, amely párhuzamba van állítva a cseh múltat idéző fájdalmas hazafisággal. A cseh mivolt borzongatóan tragikus szépségét a prágai harangok kondulása idézi: riasztanak a közelgő katasztrófára, s érzékeltetik Isten és az emberek közötti kommunikáció zenéjét.⁶⁰

A *Moderní revue* belső körének legtehetségesebb költője a huszonnégy évesen elhunyt Karel Hlaváček (1874–1898) volt, akinek Verlaine-t idéző fájdalmasan melankolikus második kötete a cseh irodalom legszűkebb korpuszában is kitüntetett helyet érdemel. (*Korán reggel felé* – Pozdě k ranu, 1896.) Hlaváček finoman árnyalt képeiben a szenzuális analógiák (illat, hang, tapintás) teremtik meg az összetett érzéki benyomások hangulatát: „de facto dekadens költészetet művel”, amelyben az „életigenlés (vitalizmus) és az élettagadás (a hanyatlás és az abnormális túlnyegése) ironikus keveréket alkot”.⁶¹ Az érzékeket elbódító tiszta zeneisége a mélyhegedű remegő húrjait idézve játékosan tobzódik az impulzusok forगतagában, eltávolítva magától minden gondolati „ballasztot”. Az önstilizáció egyik tipikusan dekadens kísérletében a lírai hős vámpírrá változik: „Miután a nimfomániás szüzek melleiből éjszaka orgiasztikus mennyiségű vért szívott magába, hajnalban visszatér az unalmas, fojtogatóan gyarló mindennapi életbe.”⁶² A *Vámpír* (Upír) című vers nem csupán az arisztokratikus lélekbe oltott, álomszerűen morbid szenvedélyt fejezi ki, hanem a cseh dekadensek jellegzetes helyzetét is: a jelentéktelen cseh tisztviselő, elszökve a csőcselék uralmát kifejező normák hatálya alól, éjszaka a maga esztétizáló arisztokratizmusát gyakorolja. Hlaváček egyéni, bátor és provokatív kifejezési módjának legsikerültebb darabja a szerző halálának évében megjelent *Bosszúálló kantiléna* (Mstivá kantiléna) című vékony kötet, amelyben szuggesztív képet fest a holland anabaptisták hiábavaló forradalmáról. A pogány érzékiséget és erotikus misztikát hordozó egységes versciklus a „végzet által elbűvölt” és egyúttal „terméketlen kitaszítottak reménytelen lázadásának esztétikailag lenyűgöző képét nyújtja”, amelyben az egyes ember haldoklása átsugárzik a természeti jelenségekre is.⁶³

Kezdetben a *Moderní revue* belső köréhez tartozott Stanislav Kostka Neumann (1875–1947) is, aki a csoport nevében szerkesztette *A szecesszió almanachja* (Almanach secese, 1896) megtévesztő című antológiát, amelybe a *Cseh Modernnek Manifestuma*

⁶⁰ ROBERT B. PYNSENT: Czech Decadence. = MARCEL CORNIS POPE – JOHN NEUBAUER (Eds.): *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*. Vol. I. Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins. 2004, 353.

⁶¹ I. m., 354.

⁶² Uo.

⁶³ PYNSENT, 1988, 172. – Lásd részletesen ROBERT B. PYNSENT: Touha, frustrace a trocha uspokojení: komentář k Hlaváčkově *Mstivé kantiléně*. = PYNSENT, 2008, 263–294.

aláírói közül Březina kivételével mindenki visszautasította a részvételt. (A „szecesszió” szó ekkor még csak egy frissen divatos kifejezés volt mélyebb tartalom nélkül.) Neumann korai versei a „sátáni apostoliság” individualista lázadásának jegyében születtek, erős társadalmi töltésük is volt: 1897-ben megvált a laptól, s *Nový kult* címen anarchista folyóiratot indított. A személyes ellenszegülés mitikus formáin túllépve az anarchizmus „kollektivista” változatai felé fordult: ennek megfelelően eltávolodott a dekadens-szimbolista kifejezési formáktól, s az életigenlő „civil” vitalizmus hirdetőjévé vált (később pedig az avantgarde proletárköltészet legfőbb ideológusává). Nála is lazábban kötődött a dekadens írócsoporthoz Antonín Sova (1864–1928), aki kezdetben ugyancsak publikált a *Moderní revue* hasábjain, de közelebb állt a cseh modernnek „szociális” vonulatához. Kis túlzással elmondható róla, hogy „minden egyes gyűjteménye az éppen divatos irodalmi áramlat hatása alatt állt”: parnasszista első kötete után impresszionista, majd dekadens és szimbolista verseket írt, később pedig a vitalizmus hatása alá került.⁶⁴ Igen jelentős, bár kétségkívül eklektikus életművét azonban nem a divat, hanem az újdonság szakadatlan felfedezésének vágya hajtotta. Költészetének mottóját Šalda az alábbi mondatban találta meg: „Ne töltsetek új bort a régi hordókba!”⁶⁵ Sova dekadens kötetei: *Együttérzés és dac* (Soucit i vzdor, 1894), *Megtört lélek* (Zlomená duše, 1896), valamint a dekadenciát és szimbolizmust vegyítő *Kitombolt bánatok* (Vybouřené smutky, 1897).

A korszak legnagyobb költője, a maga korában már nemzetközileg elismert Otokar Březina (1868–1929) legtöbb könyve először a *Moderní revue* könyvsorozataiban jelent meg, de csak első kötete tartozik egyértelműen a dekadens irányzathoz (*Titokzatos messzeségek* – Tajemné dálky, 1895). Ennek nyitó versében a kissé maníros, az akaratot felstilizáló művészi öntudat a halálkultusz jegyében szólal meg:

Ó eksztázisok és álmok ereje, melyből a művészet
színek legyezőjével lobog és tónusok zuhatagával harsog!
Varázsod ragyogást fakaszt a gondolatból,
mint ahogy az éter fénysugárt gyújt rezgésével.
Lelkem áldozatára küldj izzó áradást,
ó győzelmes hatalom, mely az ihletben dobog,
mint ahogy tűz ömlött az égből a kőoltárra,
mikor véres áldozatát ráhelyezte Éliás!⁶⁶

Első kötetének fájdalmas feszültségét a magány, a szerelem abszurditása és a halállal szembeszegezett szépségkultusz teremti meg. Mint egy korai levelében

⁶⁴ KRASZTEV: I. m., 95.

⁶⁵ F. X. ŠALDA: *Duše a dílo*. Praha, Česká grafická Unie. 1913², 179.

⁶⁶ OTOKAR BŘEZINA: Ó silo extázi a snů (Álmok és eksztázisok ereje). = Uő.: *Básnické spisy*. Praha, Československý spisovatel. 1975, 9.

írja: „A művészet illúziót nyújt nekünk, feledést ad, elfordít bennünket az élet rettenetes konzekvenciájától, és ha csak egy pillanatra is, lehetővé teszi földi énkünk gyönyörteli feledését: valami olyat, mint a magnetikus álmom vagy a halál. Mint a halál, olyan erős a szerelem, mondja egy helyütt a Biblia. Mint a halál, olyan erős a művészet, teszem én hozzá”.⁶⁷ Dekadens toposzait, mint amilyen a természet és a halál szexualizációja, már az első kötetben is érezhető szimbolikus hangoltság erősíti fel: az ismeretlen lényeg keresése, sóvárgás az eksztázis kegyelméért. Březina el volt bűvölve a tudattalanban lappangó kollektív emlékezet eszméjétől, s ebből merítette a jövőre vonatkozó profétikus tudás elképzelését. Az önmaga „belső végtelenjében” élő művésznek ezért az intuíció segítségével olyan mítoszokat kell feltárnia, melyek az emberiség lelki összetartozását szolgálják. Ez a minden emberi tapasztalás örökkévaló azonosságában való misztikus hit vezeti át Březinát a par excellence szimbolista költészethez. Elkövetkező kötetiben a gyönyörvágó pesszimistából a hódító szellem aláztos szolgálója lesz, és a személyfeletti erő misztikus dimenzióit megragadva egy sajátos metafizikai utópia megteremtésére törekszik.⁶⁸ Az 1895 és 1901 között gyors egymásutánban megjelent öt verseskönyvéből kirajzolódik egy fejlődési ív, ami a schopenhaueri pesszimizmus gyönyörteli fájdalomtól a szubjektum és a világmindenség szellemi egyesüléséig vezet. De a „fejlődés” fogalmával óvatosan kell bánni, mert a két szélső pólus – az értéktelített fájdalom és a lét ünneplése – között az egyes köteteken belül is állandó hullámlás figyelhető meg. Ám a változás iránya egyértelmű: utolsó kötetében az emberi testvériség megteremtéséről zengi ditirambikus himnuszát. Az egymásból indázó képek és hasonlatok olyan – tapasztalaton túli – világba vezetnek, ahol a kép önálló életre kel, mágia lesz, szubjektív mitológia, amely a megváltás ígéretét hordozza. Azok is, akik érthetetlennek és homályosnak tartják, egyúttal dicsérik ritmusát, sűrítettségét, eksztatikus lobogását. Ötödik kötetének megjelenése után azonban Březina váratlanul elhallgatott, életének hátralévő huszonnyolc évében már nem publikált önálló verseskönyvet. Egyedül költői esszéinek kiadását engedélyezte, melyek kulcsot adnak a bölcséleti rendszert nélkülöző spirituális eszméhez (*A források zenéje* – *Hudba pramenů*, 1903).⁶⁹ Březina rejtélyes elhallgatása bizonyára rokon a Rimbaud-éval, egyszerre fejezi ki a személyes költői program beteljesítését és folytathatatlanságát.

A századforduló után a dekadens irányzat lassan kimerítette innovációs erejét, határai fellazultak, illetve újabb poetikai eljárásokkal egészült ki. A végletes individualizáció ellenhatásaként a dekadencia újabb változatai formálódtak, melyek egy része a szubjektum szolipszista túlfeszítését kívánta meghaladni. Ennek

⁶⁷ Idézi OLDŘICH KRÁLÍK: *Otokar Březina*. Praha, Melantrich, 1948, 22.

⁶⁸ Vö.: F. X. ŠALDA: *Vývoj a integrace v poesii Otokara Březiny*. = ŠALDA, 1913², 217.

⁶⁹ Esszéinek egy része csak posztumusz jelent meg, a mai legteljesebb, kommentált kiadás: OTOKAR BŘEZINA: *Eseje*. (Ed.) Petr Holman. Praha, Votobia, 1996. – Jelen lapszámunkban a *Hudba pramenů* nyitó írását közöljük, amely folyóiratban először 1897-ben jelent meg. (*A szerk.*)

a második hullámnak a ma legtöbbet kommentált szerzője a kritikus, esszéista és prózaíró Miloš Marten (1883–1917), aki tizenhét éves korától lett a *Moderní revue* rendszeres és megbecsült munkatársa. Kritikáiban kezdettől fogva lemondott az individuális lázadás hanyatló-romboló gesztusairól, és saját dekadens álláspontját a francia pszichologizáló esztétika nyomvonalát követve alakította ki. Túl akart lépni a romantikus negáción és a lírai impresszionizmuson. Az ideológiai konstrukció elemzésére, illetve a mű felépítésének formális módszereire koncentrált. A dekadencia lelki klímáját igyekezett összeegyeztetni azokkal a törekvésekkel, melyek az alkotás fegyelmét és belső rendjét hangoztatják.⁷⁰ Ennek alapján *Akkord* (1916) című könyvében Mácha, Zeyer és Březina egybevetésével rekonstruált egy összefüggő cseh költői hagyományt, amelyben az individuális és személyfeletti elemek társítása feltárja a „csehség géniusának” specifikumát. *Stílus és stilizáció* (Styl a stylizace, 1906) című könyvében, amely párbeszédesszerű esszé Oscar Wilde modorában, a stílus nem csupán az életanyag átformálási módja, hanem az „élet kritériuma”, az individuum létmódja. Ebben az esszében vezeti be az „erős művészt” koncepcióját, mint aki képzőművészként Walter Pater felfogásában alkot. Az erős művészek (Munch és Przybyszewski) béklyóba verik a gonosztól való féltelmüket és összes szenvedélyüket, hogy érzéseiket művészi értéké alakíthassák – „stilizálják”, lecsupaszítják anyagukat a véletlen, epizódyszerű sajátosságoktól, hogy a „stilizált életet az elragadtatás és a halál vallásában imádhassák”.⁷¹ Marten francia művészek portréit rajzolta meg *Az erősek könyve* (Kniha silných, 1909) című esszékötetében, amelyben a francia modernség tradicionalista vonulatát (Paul Claudel, a festő Émile Bernard) összekötötte a „latin” szellemi örökség személyfeletti céljaival. Ebben fedezte fel a kíváncsatos metafizikai értékeket: az akarat megtestesülését a spirituális újjászületésben.

Lautréamont-ról szóló esszéjében Marten a „fájdalom és a gonosz ösztönéről” ír, ami sokkal inkább a dekadens elméletekkel van összhangban, mint az említett neoklasszicista tájékozódásával. Melodramatikus novelláiban rideg erotika és tomboló frusztráció keveredik, melyeknek a dekadens szenzualizmus ad egységes stílári karaktert. (*A gyönyör és halál ciklusa* – Cyklus rozkoše a smrti, 1907.) *Cortigiana* (1911) című elbeszélését Pynsent a cseh dekadencia egyik tetőpontjának nevezi, amely olasz reneszánsz környezetbe helyezve a művészi arisztokratizmus kihívó jelképe.⁷² A hősnő, Isotta apja Alexandriából származó entellektüell, a lánya már tízéves korában Plótinosz-kommentárokat másol, de szüleit egy városi háborúban megölik, őt pedig tizenhárom éves korában megerősokolják és eladják ágyasnak. Később híres római kurtizánna válik, majd Firenzébe megy, hogy karrierjét költőként folytassa, de hírneve itt is utoléri, a város legkeresettebb hetérája lesz. Az elbeszélés egy Lédát és a hattyút ábrázoló szökőkúttal kezdődik,

⁷⁰ Lásd bővebben DANIEL VOJTĚCH: Miloš Marten jako kritik. = *Česká literatura*, 1996, 359–394.

⁷¹ PYNSENT, 2004, 358–359.

⁷² I. m., 359.

amelyre úgy esik a hajnali fény egy ciprusbokron áttörve, mintha Léda ölében a hattyú halálosan vérezne. A szökőkút mellett áll Isotta háza, ahol egy faliszőnyegen a szűz és az egyszarvú viaskodik, mellette pedig Judit és Holofernész festménye, amelynek Isotta volt a női modellje. A hősnő ekkor jelenik meg, ráébredve arra, hogy elkapta a városban dühöngő pestist. Eddig azt remélte, hogy halála előtt még megtapasztalhatja a lelki szerelmet, amelyben sohasem volt része, de most úgy dönt, hogy elmegy a firenzei nemesek esti orgiájára, ahol a férfiakat egyenként felhívja az emeleti szobába, s a gyönyöradás révén átlépteti őket az alvilágba. A szerelmi halál Isottája az eltúlzott *femme fatale* rém- és vágyképe, amely felidézi a dekadens ikonográfia teljes arzenálját: a századvégi férfi képzelt félelmeit testesíti meg az értelmiségi, új asszonytól, aki nőiességével bosszút áll az uralkodásra szokott férfiakon. Pynsent hat interpretációs lehetőséget sorol fel, melyek a szexuális traumából fakadó „női dandyzmustól” a mitológiai tündér mesei alakzatáig terjednek, beleértve a feminista és az ironikus olvasatot is.⁷³

A dekadencia cseh változatai az első világháború után kiszorultak az irodalmi modernség vezető áramlatai közül, de mai szemmel nézve a folyamatosság és a szakadás kölcsönhatásáról beszélhetünk. Az egymást követő nemzedékek leértékelik, sőt elvetik a modernitás egymást váltó elképzeléseit, ezért a századvég modernségét szembe szokás állítani a két világháború közötti avantgarde-dal. Pedig a modernség első hulláma ugyanúgy a XIX. századi világmodell nagyszabású revíziója volt – megőrzés és radikális átalakítás egyszerre –, mint a XX. század első felének áramlatai, melyek a kísérletezéstől az alanyaiság értelmezéséig egyazon paradigmásor elemeit váltogatták (ellentmondásosan, esetenként szélsősegesen eltérő művészi eszmék alapján).⁷⁴ Baudelaire egyik nevezetes cikkében (*Salon*, 1846) kifejti, hogy a modern nem a régivel áll szemben, hanem az örökkévalóval, az időtlennel. Angyalosi Gergely ebből azt a következtetést vonja le, hogy az a modern, ami egy adott korban a körülményektől függő, relatív, az időbeli változásnak alávetett elemeket ragadja meg, konfrontálva azt a változatlan, örök jelennel, s „ebből az átmeneti, ha úgy tetszik, felemás koncepcióból nőnek ki a XX. századi modernség legradikálisabb változatai és sajátosságai”. Ez a törekvés „már nem egyszerűen a Régivel való szakításra és a vele legalább egyenértékű Új megteremtésére helyezi a hangsúlyt, hanem a folytonos újakezdésre”.⁷⁵

A cseh dekadencia meglepően gazdag recepciója az utóbbi két évtizedben tehát elsősorban az irodalmi modernség térképének újrarajzolását, mai érdekű rekonstrukcióját jelenti. Az is megkockáztatható, hogy a modernség – mint pluriális hagyomány – változó intenzitású elemeinek aktuális átértelmezéséről van

⁷³ ROBERT B. PYNSENT: Intertextualita, interstatualita, intersexualita: Osudová žena a Martenova Cortigiana. = *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. (Ed.) Eva Maliti. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV. 1999, 199–209.

⁷⁴ BOLECKI: I. m., 50–52.

⁷⁵ ANGALOSI: I. m., 323–324.

szó. Pynsent feltételezi, hogy a kortárs „neo-dekadens” (underground) irodalom a száz évvel korábbi hagyományból meríti ösztönzését (elsősorban a J. H. Krchovský álnéven ismert szerzőre utal).⁷⁶ Az önstilizáció, a perverz szexualitás és az ön-destrukció mozzanataiban valóban kimutathatók hasonló vonások. A reményüket vesztett kívülállók radikális élmény- és tettéhsége, a kíméletlen „action gratuite” logikai és lélektani szempontból indokolhatatlan cselekedetei azonban nem hozhatók közös nevezőre a klasszikus dekadencia irodalmi eszméivel. A XIX. század végi modernitásban még nem állt elő az az anómia (szétesettség, a különböző kontextusok összecsúsztatása), amely egy évszázaddal később bekövetkezett. A modernség kritikája a maga idejében a felvilágosult projekt korabeli állapotára irányult, ami az individuum kiterjesztését a társadalmi önfelszabadítás kontextusában tekintette ellentmondásosnak.

⁷⁶ PYNSENT, 2004, 363.

LUBOŠ MERHAUT

„Sziklaszirt és egyben szakadék”

*A dekadencia koordinátái
a századforduló cseh irodalmában*

A dekadencia fogalma – s különösen a dekadens jelző – a cseh kultúrában az irodalomhoz kapcsolódik. Jelentése a korabeli szóhasználatban – s később is – széles skálán mozog: a becsmérő „újat az újért” kitételőtől az elfogadás és átvétel provokatív gesztusáig.¹ A modernség tágas keretei között a dekadencia egységes fenomént alkot: feszült szellemi terepen, szélsőséges lehetőségek kiaknázásával teremtvé meg azt a sajátos tünetegyüttest, amelyet az irodalmi program és a költői teljesítmény határol be. Ez a szöveg vázlatos összképet kíván nyújtani a dekadencia korabeli forrásairól, arculatáról és változatairól, vagyis azokról a koordinátákról, amelyek kijelölhetők a századvég szeszélyesen örvénylő cseh irodalmában.

Szívem pusztá, melyben oroszlánok üvöltik fájdalmukat,
És énekeim elnémult fájdalmak szfinxei...²

A századforduló döntő változásokat hozott a cseh művészetben. A modern cseh kultúra születését jelentős mértékben meghatározza az írásbeli jelleg, amely az elmélet és kritika terén egyaránt kereste az általánosabb összefüggéseket, s olyan következtetésekre törekedett, amelyek a képzőművészet és a zene területére is kiterjeszthetők. A művészeti ágak közeledése, melyet a Gesamtkunstwerk elmélete világosan jelez, egyszersmind a századvég korszakának egyik alapvető jellemvonásává vált.

A XIX. század végén a modernség közvetlen jelentkezését a cseh irodalomban alapvető elmozdulások előlegezték meg. A tematika nyitottabbá vált, ami szabadabb teret biztosított az írói személyiség függetlensége, kritikai szemlélete, valamint az individuum újszerű felfogása számára. A Vrchlický és Sládek irányította *Lumír* című folyóirat „kozopolita” irányának köszönhetően az irodalmi és

¹ Lásd mindenekelőtt JAN MÁCHAL: *Boje o nové směry v české literatuře (1880–1900)*. Jednoty českých filologů, Praha, 1926; JIŘÍ KUDRNÁČ: Česká dekadence. Příspěvek k hledání jejího typu. = *SPFFBU*, Ř. D, 1982, 67–74.; Uő: Z typologie literárních let devadesátých = *SPFFBU*, Ř. D, 1987, 25–35.; JAROSLAV MED: Symbolismus – dekadence. = *Česká literatura*, 1985, 119–126.; ROBERT B. PYNSENT: K morfologii české dekadence. = *Česká literatura*, 1988. 168–181.; R. B. PYNSENT (Ed.): *Decadence and Innovation. Austro-Hungarian Life and Art at the Turn of the Century*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1989; L. MERHAUT – O. M. URBAN. (Eds.): *Moderní revue 1894–1925*. Praha, Torst, 1995; HANA BEDNAŘÍKOVÁ: *Česká dekadence*. Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000; LIBUŠE HEČKOVÁ: Potíže s dekadencí. = *Aluze*, 2001/1.

² OTAKAR AUŘEDNÍK: Poušf (Sivatag). In: Uő.: *Verše*, 1889.

a művészi alkotás levetette a nemzeti és társadalmi elvárások béklyóit, kiterjesztette érdeklődésének kontextusait (s ezáltal megnyílt egy új értékrend kialakításának lehetősége). A nemzet szolgálatába állított művészet elvével szemben tehát egyre inkább érvényre jut a „l'art pour l'art” elve; a cseh költészet új témákat, művészi eszközöket, külföldi irányzatokat fedezett fel magának. Jelentős szerepet játszottak Vrchlický fordításai, melyeket a következő generáció is kamatoztatott.

A nemzeti és a kozmopolita felfogás összeütközése a század végéig elhúzódt. A művészetben egyre határozottabban és egyre sokféleképpen fejeződött ki az a konfliktus, amely a historizmus és a szláv összetartozás szellemében értelmezett tendenciózus hagyományfelfogás, illetve az aktualitásra és gondolati önállóságra összpontosító kísérletező törekvés között feszült. Ez utóbbi gyakran érintett szociális kérdéseket is, s nyugat-európai, elsősorban francia mintákat követett. A realizmus fogalmát új tartalommal töltötte meg a T. G. Masaryk által vezetett kritikus szemléletű politikai irányzat, amely a kézírathamisítások körüli vitából nőtte ki magát, s lefektette a modern tudományos és kritikai gondolkodás alapjait. A nyolcvanas és kilencvenes évek fordulóján a társadalmi változások irodalmi visszhangjaként jelent meg a naturalizmus, a realizmus és a pszichologizmus. Megnőtt az irodalmi és kritikai folyóiratok száma és jelentősége; az irodalomról való gondolkodás a külföldi esztétika, illetve a művészeti és irodalmi kritika jegyében az irodalmi élet meghatározó elemévé vált.

A dekadencia részét alkotta az *irodalmi modernség* (modernizmus) szélesebb áramlatának, amely világszerte – a pozitivista empirizmus értelmében vett – realista ábrázolásmódok elleni lázadásból fakadt, s amely a tudomány által is ösztönzött új témák (abnormalitás, lelki betegségek, hipnotizmus, mágia, okkultizmus) és új irányzatok (naturalizmus, parnasszizmus, de különösen a szimbolizmus és impresszionizmus) szabadabb mozgásterét eredményezte. A cseh kultúra ebben a kontextusban nem csupán irodalmi és társadalmi problémákra reflektált, hanem bizonyos mértékben tőlük függetlenül is: az utolérés jegyében, a legújabb európai áramlatok megragadása és adaptálása céljából.

A kilencvenes évek első felében a modern irodalom (mindenekelőtt a kritika) szűk, de ugyanakkor dinamikus elemét alkotta a szellemi élet egészének: kijelölte az irányt, saját hagyományt teremtett, tudatosítva a rokon nézetek összetartozását. Nem csupán negatívan határozta meg önmagát a hagyománnyal és az előző generációval szemben, de a műalkotás sajátosságait – külföldi, főleg francia minták alapján – új elvek szerint értelmezte, s a kritika műfaját is a művészi tevékenység rangjára emelte.³ Ennek nyomán hamarosan megváltozott a kritika szellemi pozíciója, amelyet Karel Hlaváček a maga korában eképp regisztrált: „Taine, Hennequin és mások öröksége nálunk termékeny talajra lelt, nézzék csak meg, mennyi

³ F. V. KREJČÍ: Deset let mladé literatury. = *Rozhledy* XII, 1902–1903. 1–6. szám (Különlenyomat: Praha, 1903); PAVEL FRAENKL: K bojům o mladou literaturu v letech devadesátých. = *Rozpravy Aventina* VI, 1930–1931, 220–221, 235–236, 242–243, 264, 280, 293–294, 304.

különc, büszke és tudatos kritikai elme: Šalda, Karásek, Krejčí, Procházka, Vorel, Vodák, Chaloupka... S akinek holtában is mindannyian adósai vagyunk, mert be-falazott ablakainkat először nyitotta meg a nyugati szeleknek – Schauer.”⁴

A fiatal kritikusok és irodalmárok a 90-es évek elején (az ún. morva kritikát is beleértve) a *Literární noviny*, a *Rozhledy*, a *Niva* és a *Vesna* hasábjain tűntek fel – eleinte a politika haladó áramlatával összefonódva kamatoztatták a már kiharcolt újításokat, tovább tágitva a művészi szabadság szféráját. Az irodalom fogalmát körülhatárolva jutottak el azokhoz a polemikus műfajokhoz, amelyek épp a kilencvenes években szökkentek szárba. (Szépirodalmi munkásságuk korszakos eredményei valamivel később születtek meg, rájátszva vagy épp szembefeszülve az előfutárnak tekintett parnasszisták és naturalisták alkotásaival). Heves vitákba bonyolódtak Sládek *Lumírjának* körével (Kvapil, Kaminský, Klášterský), a konzervatívabb *Osvětával* (František Zakrejs), illetve a *Národní listy* és a *Čas* realistáival (Schauer kapcsán például Jan Herbennel.). A *Čas* megtámadta Šalda *Analízis* (1891) című elbeszélését, amelyre a megbírált szerző a *Szintetizmus az új művészetben* című híres programadó tanulmányával válaszolt.⁵ A külföldi (többnyire francia) esztéták munkái nyomán Šalda evokációról, intuícioról, élő formáról, s az ezen alapuló szemléletről és látásmódról ír, középpontva állítva a szintetizmus vízióját, amely nemzedékét a szimbolizmus felé közelíti. A szerző által preferált szintetizmus egyúttal igyekszik átlépni a művészet magasrendű egységének szférájába, ahol a műalkotás valamennyi elemét az univerzalizmus eszméje hatja át. A dekadencia egyike azoknak a lehetőségeknek, amelyet a cseh modernség kínált a szintézis keresésére.⁶

Az éles irodalmi viták stratégiáját a fiatal és az idősödő, az új és a bejáratott csatája szabta meg, de egyúttal szó volt stílusok és poetikák konfliktusáról is, megelőlegezve egy élénk, ironikus és vakmerő támadókészség áttörését. A generáció erőfeszítései természetes módon tükrözték az egyes szerzők karakterét és egyéni preferenciáit. Jiří Karáseket (ze Lvovic) elsősorban költőként tartják számon, aki benyomásaiból és érzékleteiből indult ki, s műveivel pszichológiai alapozású diológust igyekezett teremteni. A tartózkodóbb és formálisabb Arnošt Procházka leginkább a nietzschei individualizmus és szkepticizmus jegyében keresett a művészetben kivételességet, külön szellemi minőséget és egzaltációt. František Xaver Šalda (a legharciasabb és legvakmerőbb) mindig is univerzális, tudományos és filozofikus alapozású képletekben gondolkodott, nyitottan a társadalmi rezdülésekre, kisülésekre. A haladó mozgalmak politikai és művészi realizmusához közelebb állt az emelkedett szellemi munka elkötelezettje, Jindřich Vodák modern

⁴ KAREL HLAVÁČEK: Nejnovější umění. = *Konec století I*, 1895/4, 25.

⁵ FRANTIŠEK XAVER ŠALDA: Synthetism v novém umění. [1891–1892] In: Uő.: *Kritické projevy I*. Praha, Melantrich, 1949, 11–54.

⁶ LUBOŠ MERHAUT: Hledání nové syntézy. Koncepční výkony českého symbolismu. = EVA MALITI (Ed.): *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV. 1999, 210–216.

művészet- és kritikafelfogása, s ezt az irányt követte a társadalmi reformokban gondolkodó Jan Vorel, valamint a szociális és etikai alapon álló František Václav Krejčí is.

Így ér utol borús végzetem,
Lelkemben, mely mint elhagyatott ház,
Csak hogy utoljára még valami fűthessen,
Így gyűlik halántékom köré
Almok és látomások pihenője,
Hol alhatnék ebben a síri csendben.⁷

A kilencvenes évek derekán már bizonyos mértékig kialakult a modernista mozgalmak alapvető iránya, amelynek általános vonásait az alábbiakban lehet összegezni: a művészet sajátosságának tételezése, esztétikai idealizmus, az alkotó egyéniség belső életének nyomatékosítása, ami relativizálja az esztétikán kívüli politikai, nemzeti és erkölcsi elvárásokat; engesztelhetetlenül kritikus gondolkodás, az életvitel és a művészi stílus integráns jelentésszállítóként való abszolutizált felfogása. Először tehát a dekadencia mint az irodalmi modernség (modernizmus) egyik ága (avagy szinonimája) jelent meg: stílussteremtő erőt mutatott fel, intuitív látásmódon alapuló újító szándékot jelentett be. Azt a vágyat fejezte ki, amely a külsődleges jelenségeken áthatolva el akar jutni a dolgok velejéig. Ebben az igen tágas keretben, ahol az új témák és motívumok végül a szimbolizmushoz kötődő dekadens irányzatban összegződnek, számos szépirodalmi munkát találunk, melyek átjárást mutatnak a dekadencia és korabeli többi irányzat között: Josef Karel Šlejhar prózája naturalista elemeket vegyít a jelenségek misztikus determinációját tükröző szimbolista kifejezésmóddal, kiélezve a (szinte metafizikai értelemben vett) Rossz és a szerelem ellentétét⁸; Antonín Sova költészetében és prózájában az impresszionista természeti líra burjánzó érzékisége fokozatosan adja át helyét a dekadens motívumokkal átszőtt melankólia és szkepszis szimbolista képzeletvilágának.⁹

Tubarózsák émelyítő illatában, mellyel a feledés lélegzik
utolsó éjszakáján, mely már nem lát hajnalt,
lelkem álomba hajlik, álomba, melynek vége nincs,
ahogy az angyal szívverése elringat.

⁷ ANTONÍN SOVA: Osamělý dům (Elhagyatott ház). In: Uő.: *Květy intimních nálezů*, 1891.

⁸ *Melankolikus csirke* (Kuře melancholik, 1889), *Amit az élet figyelmen kívül hagy* (Co život opomíjí, 1895), *Csendélet* (Zátíší, 1898), *A tűzhely homályában* (V záře krby, 1899).

⁹ Mindenekelőtt: *Megtört lélek* (Zlomená duše, 1896), *Kitombolt bánatok* (Vybouřené smutky, 1897), *Egyszer majd még visszatérünk* (Ještě jednou se vrátíme, 1900).

Tubarózsák émelyítő illatában, mellyel a feledés lélegzik,
vágyaím s reményeim beteljesületlen, kielégítetlen
árnyként járnak, álmatlan álmok szárnyán
lelkem árnyát követve.¹⁰

A modern cseh irodalom fejlődésében szakaszhatárt jelent a *Moderní revue* meg-alapítása, amely kifejezte és felgyorsította az új generáción belüli differenciálódási folyamatot. Az ezt követő viták – kiváltképp a *Moderní revue* és Šalda ellentéte – nem kérdőjelezték meg a modern irodalom fent említett alapvonásait. A nézet-eltérések elsősorban a további irányválasztást, a művészi szintézis formáját és lehetőségeit érintették a társadalmi eszmények kontextusában. A kulcsfontosságú momentumok, melyek összekötötték, majd hamarosan szét is szakították a gene-rációt, nem csupán a feldolgozott témák és a modernséget kifejező fogalmak (de-kadencia, szimbolizmus, szintetizmus) értelmezésére korlátozódtak, de magukba rejtették a nemzedéki küzdelem leplében fellépő egyes protagonisták személyes céljait, önépítési programját is.¹¹

A kilencvenes évek derekán a némelyek szerint „irodalmi forradalomnak” is minősíthető modern kritika és szépirodalom berobbanásával a cseh szellemi élet-ben sokféle megosztottság érvényesült, ami túlterjedt a szűken vett irodalmi élet keretein. A modern irányzatok ugyan nem foglaltak el domináns helyet, de egyértelműen kifejezték az alternatíva jelenlétét. Jogot formáltak az újszerűség kitüntető címére: egyszerre vonzó és taszító energiaforrásul szolgáltak. Ugyan-akkor látnunk kell, hogy a kultúra egészét tekintve továbbra is marginális és alig megfogható karaktert öltöttek. A konzervatív lapok úgy írtak róluk, mint néhány évvel korábban a dekadenciáról, amelyet eredeti, pejoratív jelentésében marasz-taltak el (a hanyatlással, a negatív értelemben vett modernséggel azonosítva az új irodalmi irányzatokat). A nonkonformitást megbélyegző irodalmi publicisztika a dekadenciát továbbra is pszichiátriai problémaként kezelte.

¹⁰ JIŘÍ KARÁSEK: Tuberózy (Tubarózsák). In: Uő.: *Zazděna okna*. Velké Meziříčí, Šašek a Frgal, 1894.

¹¹ A *Cseh Modernek Manifestuma* (Manifest České moderny) a *Rozhledy* 1895 októberi számában jelent meg Machar és Šalda fogalmazásában. Egyesítette a fiatal generáció különböző irányzatainak képviselőit (beleértve a realistákat is), aki helyeselték a maga idejében „haladónak” aposztrofált moz-galom kulturális és politikai céljait. A szövegség azonban rövid idő alatt szétesett a kölcsönös ellenté-tek miatt. A Manifestumot a *Moderní revue* szerkesztői eleve szkeptikusan fogadták, elutasítva annak irodalmon kívüli, kollektivistá célkitűzéseit. Vö. ARNOŠT PROCHÁZKA: Glosa k „České moderně”. = *Mo-derní revue* III, 1895/1896, 25–26. – Az újabb szakirodalomból lásd ehhez: JAROSLAV MED: K zrodu České moderny. = *Slavia* LVII, 1988, 15–21; ZDENĚK PEŠAT: Česká moderna. = *Slavia* LVII, 1988, 6–14. (Újra-közölve: Uő.: *Tři podoby literární vědy*. Praha, Torst, 1998, 57–69.); Uő.: Jak vznikl Manifest České mo-derny. In: OTTO M. URBAN – LUBOŠ MERHAUT (Usp.): *Moderní revue 1894–1925*. Praha, Torst, 1995, 53–56.

Hiszek Sátán Apánkban, s hiszek az ő fiában,
hiszem, hogy merész öklével veri szét a Nyomor sötét boltozatát
magát erejének teljében és egyedüliségében
állítja a szabadon élők örvényének közepébe.¹²

A dekadencia sajátos értelmét elsőként Arnošt Procházka jelölte meg *Glossza a dekadenciáról* című 1894 márciusában közölt programcikkében. A fogalmi körülhatárolást kifejezetten az irodalmi modernség (modernizmus) koncepciójának keretében végezte el. A dekadencia lényegét szerinte a diszharmónia hordozza, amely a múlt és reménytelen hétköznapiassággal szembeszegülő szépsziszből fakad. A jelenség koordinátáit az illuzionista nihilizmus és a tökéletesedni kívánó felsőbbrendű személyiség elérhetetlen eszményének ütközőpontján vette fel, ami lételméleti szempontból „sziklaszirt és egyben szakadék”. A dekadenciának a maga relativitásában történő körülhatárolása („a dekadencia a személyes ideálunkhoz tartozik”) vezette Procházkát annak az „abszolút dekadenciának” a tételezéséhez, amely a paradox emberi sorstól vezérelve a legmagasabb ideálokot célozza meg, de ugyanakkor „önmagába zárul” (nem az egyes korszakok, eszmények vagy divatokat függvénye). A dekadencia az újdonság áttörését megelőlegező absztrakció, amely a természetet a mesterséges megalkotásával helyettesíti, s egyúttal árnyaltságot, kifinomultságot és a hallucinációk érzékelésének felfokozott képességét igényli. Az akarat mint „immanens ösztön (...) felszabadítja a lélek legbenső magvát az anyagi és környezeti béklyók uralma alól”, s elvezet a valóságot helyettesítő „álombeli valósághoz”. „Az abszolút dekadencia: zárólap az egymásra halmozódó kulturák tetején, amelyre nem lehet tovább építkezni. De ahol maradni sem lehet már mozdulatlanságba merevedve. Tovább kell lépni.”¹³ A szuverén individuuum szembekerül tehát a társadalommal, s az oszthatatlan – feszültséggel telített, szabad szellemű és a „létszakadás” lehetőségéig merészkedő – személyiség fölébe magasodik az efemer célszerűségnek, a kényszerű társadalmi egyöntetűségnek.

Éppen az egyén társadalmi beágyazottságát feszegeti az a cikksorozat, amely a dekadencia – mint a szimbolizmussal azonosított kortűnet – kapcsán a *Rozhledy*-ben jelent meg 1894/95 fordulóján. F. V. Krejčí arra a megállapításra jut, hogy Karásek, Procházka és Březina nyomán „a dekadencia irányzatáról a cseh költészetben már mint kész dologról” lehet beszélni, miután önálló helyet küzdött ki magának a művészet szabad térfelén. Egyúttal bírálja is az irányzat programszerű elkülönülését a társadalmi haladást célzó mozgalmótól, amit mesterkelt, túlhaladott, ártalmas és társadalomellenes tendenciának bélyegez.¹⁴ Jan Vorel inkább a radikális

¹² STANISLAV K. NEUMANN: Krédo. In: Uő.: *Satanova sláva mezi námi*. Praha, Grosman a Svoboda, 1897.

¹³ *Literární listy* XV, 1893–1894, 115.

¹⁴ FRANTIŠEK VÁCLAV KREJČÍ: Nové proudy a dekadence. = *Rozhledy* IV, 1894–1895, 12–16.; Lásd még „Dekadence” című tanulmányát (*Naše doba* II, 1894–1895, 492–505, 601–614), amelyben a „művészi és szellemi irányzat” részletes elemzését nyújtja szélesebb európai keretben.

modernség metaforáját látta a dekadenciában, mint sem valós irodalmi irányzatot, és a maga idealista elméleti kiindulópontjának megfelelően a művészetet megismerésként fogta fel, ami a művész legbenső énjének megragadására irányul.¹⁵

Krejčí és Vorel cikkére Procházka polemikus glosszákkal reagált, melyekben megismételte korábbi – a hanyatlás szükségszerű fázisára vonatkozó – nézeteit, kiegészítve ezt az arisztokratizmus (majd az „etikai anarchizmus”) szabadságának védelmével: „Semmi esetre sem tudom úgy felfogni a dekadenciát, mint átmeneti állapotot, ami az előzőleg felhalmozott kulturális javak kiterjesztése. A dekadens jelző [...] tulajdonképpen az individualizmus, az arisztokratizmus, s ne féljünk a kifejezéstől, az anarchizmus fogalmával azonosítható. Ez egy világnézet, ahogy már annyiszor mondtuk. Miben tér el a kollektivisták vagy a szociáldemokraták nézeteitől? A teleológiájában, ami állítólag a *szociabilitás* végletes hiányáról árulkodik, s emiatt káros. Ezen a ponton elérkeztem az ellenvetés velejéhez – nem értek egyet ezzel a minősítéssel, ma ezt helytelennek tartom. Miben különbözik a dekadencia (mint az arisztokratizmus, az anarchia, a szuverén individualizmus adekvát szinonimája) az ortodox szocializmustól? Ez utóbbi kiegyenlítésre törekszik, az embereket akarja egyenlővé tenni nemcsak anyagilag és fizikailag, hanem lelkileg és szellemileg is – de mivel nem tudja a kicsinyeket és satnyákat a magasba emelni, a magaslatokat húzza le hozzájuk. Innen ered a dekadenciával szembeni ellenérzés, ami egészen magától értetődő. Amikor a javító szándékú társadalmi törekvés a kitaszítottak, a szegények és éhezők javát igyekszik szolgálni, szükségképpen a probléma anyagi oldala kerül előtérbe: csak a test ellátása után lehet a lélek ápolására gondolni (az ezzel szemben emelt kifogások nem állják ki az elemzés próbáját). Így hát a helyes úton, a gazdasági kollektívizmus célja felé tart a haladás. Igen. Ellenkezésnek nincs helye. Ugyanakkor felmerül egy másik kérdés: beszélhetünk-e egyáltalán csak és kizárólag *lelki kollektívizmusról* – nem szembeötlő-e itt a belső ellentmondás? A dekadencia számol ezzel: teleológiája nem *antiszociális*, hanem inkább *antidemokratikus* (abban a szűkebb értelemben, ahogy manapság értik, vagyis a többség, a legtöbben lévők, az ostobák ereje és hatalma!). A dekadencia ugyanarra törekszik, mint mindegyik – ahogy magukat hívják – kollektivista és szociáldemokrata, vagyis a jelen állapot meghaladására, az ebből való kiszabadulásra. Kollektívizmusra törekszünk, ami azonban nem cél, hanem eszköz számunkra.”¹⁶

A dekadenciának ez az ingatag alapon álló „szociális” értelmezése – a nietzschei dikció mellett is – szembeötlően eklektikus jellegű, merőben utópikus vízióját kínálja a szabad szellemek társadalmának (egyúttal felidézi a ellentétes pozícióból kinőtt későbbi avantgarde irányzat kimériáit). Procházka így folytatja: „Arról a tiszta és szent paradicsomról, amelyről minden öntudatos individualista és anarchista álmodik (persze nem a propagandisztikus tettek szószólói, hanem a mai

¹⁵ JAN VOREL: Nové proudy a dekadence. = *Rozhledy* IV, 1894–1895, 83–85; Uő.: Idealismus a realismus. = *Moderní revue* I, 1894–1895, 34.

¹⁶ ARNOŠT PROCHÁZKA: Zdá se, že nyní u našich listů... = *Moderní revue* I, 1894–1895, 70–72. (-g- szignóval)

állapotok szomorú, tévelygő és tragikus áldozatait), ma mindenki ugyanazt az arisztokratikus (más szóval dekadens) meggyőződést vallja: Teljes szuverenitást a szabad társadalmaknak, teljes szuverenitást a szabad személyiségeknek! (...) A társadalom egyénéből áll, de az individuum alá van rendelve az egésznek. Ezt az ellentétet feloldani, egyenlővé tenni egyént és közösséget, s egymással egyenrangú értékeket képezni belőlük, erre kell a jövőben törekedni. (...) A dekadencia tehát nem antiszociális, és teleológiája sem ártalmas: a szellem általános újjászületését kívánja, valamennyi szféra teljes szabadságát.”

Šalda először 1894 májusában írt a dekadenciáról.¹⁷ Általánosságban mint „kulturális és történelmi világnézetet” határozta meg, amely „ugyanannyi létjogosultsággal bír, mint az összes többi, amelyik az élet adott tényeire és jelenségeire reflektál”. Hangsúlyozta, hogy lehet ugyan kritikával illetni, ám nem helyénvaló a létét tagadni, ártalmasnak vagy a „nemzetre veszélyesnek” bélyegezni. „Egyediség, individualizmus áll az egyik oldalon, tömeg és tipikusság a másikon. Az életnek mindkettő alkotóeleme, mindkettő színesíti azt. Közülünk néhányan – ide tartozik e sorok írója is – inkább húznak az individuális filozófia felé, mások a közösségi elvet preferálják”. A *Rozhledy*-be írt 1895-ös tanulmánya még sok tekintetben az individualizmus és a szimbolizmus nemzedéki igényét visszhangozza, közelebb áll a *Moderní revue* programjához, mint a társadalmi haladást hirdető realista nézetekhez.¹⁸ Számára a dekadencia az új, alkotó, egyedi és harcoss individuum általános metaforája, amely szembeszegül az állandóságában megdermedt kollektivitással. Hamarosan azonban elutasító kritikát közöl Karásek *Állóvizek* (Stojaté vody) című elbeszéléséről, s a dekadencia vonatkozásában megtámadja a *Moderní revue* körének egyre kiforrottabb programját (mint „alapvető és fogalmi félreértését azoknak az elveknek, melyeket Csehországban elsőként magam hirdettem meg, s melyek oly drágák nekem”).¹⁹ Mindamellettt kénytelen volt deklarálni visszatérését az „élet felfokozott átéléséből” fakadó művészet „meghitt kincseihez”. Šalda fellépése tovább mélyítette a modernség és a szimbolizmus elméleti kérdéseit érintő vitákat, melyeket a Karásek elleni támadásai személyes szinten is több évtizedre elnyújtottak.

Fény és árny. Harc és csend. Boldogság és elbukott élet.

– Jajszó... Vér! csak vér!... és a cél véges és végtelen!!

...A test görcsökben fetreng... Agonizál a lélek.

– Halott magány – s az örök kérdés: hol késel, győzelem?!²⁰

¹⁷ F. X. ŠALDA: Rozhledy sociální, politické a literární. = *Literární listy* XV, 1893–1894, 187–188. (Š. szignóval) Vö. Uő.: *Kritické projevy* 2, Praha, Melantrich, 1950, 137–143.

¹⁸ F. X. ŠALDA: K otázce dekadence. = *Rozhledy* IV, 1894–1895, 385–389, 449–455. Vö. Uő.: *Kritické projevy* 2, Praha, Melantrich, 1950, 206–222.

¹⁹ F. X. ŠALDA: Z nové české beletrie = *Rozhledy* IV, 1894–1895. 546. Vö. Uő.: *Kritické projevy* 2, Praha, Melantrich, 1950, 239.

²⁰ ARNOŠT PROCHÁZKA: Et tout est effrayant lorsqu'on y songe. = *Prostibolo duše*, 1895. (Cseh költők antológiája. Ford. Rácz Olivér. Budapest, Kozmosz Könyvek, 1980, 167.)

Arnošt Procházka *A lélek bordélyja* (Prostibolo duše) című kötete egyszerre volt új költői kezdeményezés és program (1894 decemberében jelent meg 1895-ös dátummal). A formálódó szimbolizmus kezdeti szakaszában született, Šalda *Analízise*, Karásek *Úttalanság* (Bezcestí, 1893) és *Befalazott ablakok* (Zažděna okna, 1894) című kötete után.²¹ Szerzője itt már koncentrált formában fejezte ki a dekadenciáról vallott felfogását: a művészet kivételességének eszményét a korábban szinte ismeretlen szabadvers alkalmazásával kapcsolta össze. A cseh könyvkiadás történetében ez a kötet volt az első számozott bibliofil kiadvány, amely különleges tipográfiával, korlátozott példányszámban jelent meg. (A *Moderní revue*-ben közlemény tudatta, hogy a kötetet soha többé nem adják ki.) Fogadtatása híven tükrözte a korabeli cseh irodalmi élet nemzedékeinek és csoportjainak megosztottságát.²²

A hat versből álló kötet elszánt és romboló gesztusokkal olyan új poetikát előlegezett meg, amely a szimbólumok közötti áthallások kiaknázásával, analitikus módon közelít a lélek sötét rejtekei felé. A szerző minden mozzanatra kiterjedő (ön)stilizációja megfelelt a széles körben keresett és hirdetett művészi szintézis követelményének, s egyúttal szépirodalmi szinten egészítette ki az abszolút dekadencia elvi tételeit. Mint a külföldi irányzatok jó ismerőjét és öntörvényű szerelmesét, Procházkat kézenfekvő természetességgel ösztönözték nemcsak azok az írók, akiket műveiben közvetlenül idézett (Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck, Dörmann, Conradi), hanem további szerzők is, akiket később fordított, és akikkel rendszeresen levelezett – Huysmans, Péladan, valamint a pszichologizmus és sátánizmus legújabb csillaga, Stanisław Przybyszewski.

Procházka verseiben sötétségbe merevült, ködbe vesző és elhagyatott természeti tájak váltakoznak a frusztrált kedély képzeteivel, álombeli látomásokkal és bizarr jelenetekkel. A pontosan nem meghatározható, tűnékeny benyomások leképezik a külső világ csalóka kontúrjait. A nyugtalan, magányos és hiába kutakodó lírai szubjektum különféle kontrasztok és bomlasztó erők hálójába kerül, újra és újra elhatalmasodik rajta az üresség, a száműzöttség, a közelítő halál érzése. Egyfajta illuzionista nihilizmust, a hagyományos értékek és ideálok tragikus szét hullását sugallják a beteljesületlen szerelem, a gyönyör és végpusztulás pólusai közt vergődő „beteges” erotika álomszerűen ismétlődő képei, amelyek feltöltődve a barbárság és a sátánizmus képzeteivel, hevesen fejezik ki a társadalom elleni lázadást. A túlérzékeny és cinikus költői szubjektum visszatükrözi azt az öndestrukciót, amely az emberi lét „elvesztésének” pesszimista koncepcióját követve leveti magáról a természeti és az „isteni” rend kötelékeit, s önmagában keres menedéket.

A lélek bordélyja az eljövendő dekadens stílus számára egyfajta olvasókönyvvé vált. Procházka tömör költői dikciója (mely határos a verses próza műfajával)

²¹ Procházka első versei a *Vesna* és a *Niva* című folyóiratban jelentek meg 1892–94-ben, költői termésének összkiadása: *Torza veršů – Torza prózy*. Praha, 1925.

²² Ld. LUBOŠ MERHAUT: Prostibolo duše Arnošta Procházky. In: ARNOŠT PROCHÁZKA – KAREL HLAVÁČEK: *Prostibolo duše*. (Usp.) Otto M. Urban – Luboš Merhaut. Brno, Pavel Křepela, 2000, 57–70.

minőségileg ugyan ingadozó, de szuggesztív, élénk, disszonáns és retorikus elemekkel telített. A dekadens-szimbolista költészet kiterjedt eszköztára fedezhető fel benne: a lélek belső állapotára és átváltozásaira való hangoltság, álombeli és mesterséges világok, a fonákjáról szemlélt rossz, amely felkelti a gyökértelenség mindent átható érzését. Ezt ellentételezi a fiatalos és csillapíthatatlan vágy a béklyók levetésére, a tabuk és konvenciók szabta határok átlépésére. Ezt a költői világot a test és az erotika felszabadítása hatja át, erkölcsi kísértések és orgiaszerű kitörések, amelyek úgy jelennek meg, mint a hiábavalóság érzésétől menekülő szubjektum „utolsó lehetősége”. Az öngyilkos hajlamok és kiegyensúlyozatlan beteges állapotok kimondatlanul is rejtjelezik az alanyi hős tudatának mélyét megülő pusztulást és halálos agóniát. A kötet számos további jellegzetes motívumot és hatáskeltő elemet hordoz: állóvizek, mérgező gőzök, földalatti labirintus, romba dőlt templom, fekete mise, lesbikus szerelem, alkoholos delírium, áruba bocsátott test, a jácintok mérgező illata...

Nem fogják érteni.

Talán fogják.

És voltaképp értik-e majd, mi következik belőle? Hogy ezt nem jól mondta.

Láthatóan képes még logikusan gondolkodni... Az ítéletét megváltoztatni.

Mégsem a tömegnek írt. Ha érti a tömeg, akkor nekik fog írni.

De aztán romba dől az egész munkája.²³

Procházka szintetikus igényű könyve nagy hatást gyakorolt a századvég fiatal költőire. Ennek nyomai felfedezhetők Karásek *Sodoma* és *Sexus necans* című kötetében, S. K. Neumann korai verseiben, Jan Opolský, Luisa Ziková és mások munkáiban. A *lélek bordély*a ihlette Procházka bizalmas barátja, Karel Hlaváček azonos címet viselő grafikáit, de a cseh dekadencia csúcsteljesítményének számító két Hlaváček-kötet (*Későn reggel felé*; *Bosszúálló kantiléna*) poetikájában is felismerhető Procházka szimbolizációra törekvő költői nyelvének és kimerevített bizarr tájképeinek hatása.

A *Moderní revue* gondozása ugyancsak Procházka kiemelkedő szervezői teljesítménye (Karásekkel karöltve szerkesztette a lapot, amely hosszú időre a cseh esztétizmus legfőbb fórumává vált). A cseh irodalom minőségi anyaga mellett teret biztosított fordításoknak és filozófiai okfejtéseknek, különleges figyelmet szentelt a modern képzőművészetnek, s a folyóirat köre két almanach jellegű gyűjteményt, sőt saját könyvsorozatot is publikált. 1895-től működött együtt a lappal Stanisław Przybyszewski, aki amellet, hogy kapcsolatot kínált a lengyel modernnek *Życie* című folyóiratához, közvetítette Berlinből a német és skandináv modernség eredményeit, esszéiben pedig a „csupasz lélek” misztikus filozófiáját népszerű-

²³ KAREL KAMÍNEK: *Dies irae*. Praha, 1896.

sította.²⁴ A kilencvenes években a *Moderní revue* számos cikket közölt – részben fordításokat is –, melyek elmélyítették a radikális dekadencia, a képzelet alkotta kivételes világ eszméjét (liberális és anarchista szövegezésben egyaránt). A dekadencia átfogó értelmezését kínálja Bohuslav Chaloupka *A művészet jövője* című tanulmánya, amely az irodalmi áramlatok európai fejlődésének kontextusában tesz megállapításokat:

„A nagy gondolati áramlatokat, melyeket a klasszicizmus, a romantika, a realizmus és a naturalizmus képviselt, általános szellemi fásultság követte, amelyet a *dekadencia* fogalmával szokás azonosítani. Ide tartoznak az utóbbi évek különféle irányzatai és iskolái: a szimbolizmus, impresszionizmus, instrumentalizmus, romantika, harmonizmus, okkultizmus, neoromantika, stb. A szellemi fásultság azonban lendületet adott a messzeségbe vágó gondolatnak, felvetve a kérdést: hogyan tovább? Kisebb-nagyobb mértékben a dekadencia az összes irodalmi iskolából kihasított magának egy szeletet, amit megfosztott eredeti tartalmától és a maga képére formált. [...] Egybeolvadt a század összes nagy irodalmi irányzata, mindegyikük feláldozott magából valamit, felkínálva a tizenkilencedik század nagy *szintézisét*, a *dekadenciát*. [...] Pszichés belső erőktől hajtva növekedésnek indult az élet kiterjesztésének vágya, amely szövetségre lépett a szépség eszményével, hogy közösen alkothassák meg a jövő művészetét. E két tényező művészi szövetsége nem valósult meg teljesen: az általában vett élet áll az egyik oldalon, míg a szépség a maga szabályait követve a másikon. Ebből fakad, hogy egyoldalúan szép művek születnek a legfinomabb kimunkáltság és a legtisztább körvonalak jegyében, melyek azonban ridegen tekintenek ránk. A tiszta szépség egyoldalú alkotásai a merész radikalizmus és az ennél is merészebb ideák hangján szólalnak meg, de kétségeket támasztanak: valóság ez vagy csupán álom? Ha majd színre lép az elhivatott tehetség, aki életre kelti az élet szépségét, új kapuk nyílnak a művészet előtt. Vagyis: *a szépség és az élet szintézise a jövő művészetének legfőbb célkitűzése*. [...] A tömegek irodalmával szemben [...] megjelenik majd a felkavaró mű, amelyről Przybyszewski álmodik, kifejezve a szexuális extázis bódulatát: titokzatos és démoni erejével ragadva meg a sötétség és a fülledt nyári éjszakák bódulatát, az ifjúság és a tavasz örömeinek túláradó bódulatát, az extatikus lelkesedés és a dionüszoszi örület, a vágy és a fájdalom bódulatát.”²⁵

Ezt a zenét öntsd az akkordok kristálypoharába,
melyben csalfán kábító terhek pislákoló szikrái kelnek,
mint párlat, a lélek legmélyebb pincéjéből felszállva,
hol árnyékban érik a keserű tűz az erjedő emlékek borában.

²⁴ JASNA HLOUŠKOVÁ: Przybyszewski a Moderní revue. = *Slavia L*, 1981, 170–174.

²⁵ *Moderní revue*, I. kötet, 1894–1895, 121–126.

A Halál hegyének lábánál, hol jégárban örvénylik a tenger,
 ott szeretnék az Örökkévalóság bányádt álmába zuhanni,
 s a vér hazugságát, napjaim szürke illúzióját, mint
 fojtogató álmot, mely mellemen térdepel, álomba feledni.²⁶

A dekadenciára vonatkozó definíciók és megnyilatkozások két véglet között ingadoznak: egyfelől sajátos gondolati, filozófiai alapozottságú koncepciót, másfelől szimbolista típusú poetikát követnek. Található közöttük néhány – részben már említett – összekötő kapocs. Átjárhatóságuk és szintézisük alkotja a dekadens irodalommal foglalkozó legfontosabb diskurzusok témáját. (Ide tartozik az új fogalmi meghatározás és az irodalmi folyamat feltárásának kísérlete, illetve a szimbolizáció lényegét kifejező egyediség metaforájának felfejtése.) Az elmélet és a gyakorlat között kiemelt jelentőségű kapocs az esztétizmus jelensége, amely túlélte a költészet nagyléptékű változásait (illetve az olyan állandó vonások, mint az individualizmus, illuzionizmus, spiritualizmus és a kritikai szkepticizmus.)²⁷ Ezen koordináták mentén elemezhetők a dekadencia további jegyei: a stilisztikai, tematikus és motivikus elemek, kiegészülve az árnyalatok és ellentétek rögzítésével, ami magában foglalja az álomszerű és erotikus (ön)stilizáció, illetve a köztes helyzet (interstatualitás) szempontját is.²⁸ A dekadens szimbolizmus (vagy csupán szimbolizmus) kiemelt szerzői közé mindenekelőtt Otokar Březina, Karel Hlaváček, Jiří Karásek, valamint S. K. Neumann kilencvenes évekbeli munkássága tartozik.

Közülük Karásek már az első, formai kifinomultságot mutató versesköteteivel (*Befalazott ablakok* – *Zazděná okna*, 1894; *Arisztokratikus könyv* – *Kniha aristokratická*, 1896) a dekadens álomszerűség arisztokratikus képviselőjeként lépett fel, melyet az elkobzott *Sodoma* (1895) és a *Sexus necans* (1897) provokatív, barbár erotikával fűszerezett diszharmonikus képsoraival tovább radikalizált. Dekadens kísérleteinek tetőpontját *Gótikus lélek* (*Gotická duše*, 1900) című kisregényében érte el, amelynek központi figurája beteges indulatoktól fűtött meghasonlott álmodozó, aki be van zárva a maga fantáziavilágába. Karel Hlaváček a *Későn reggel felé* (*Pozdě k ranu*, 1896) finoman árnyalt képeinek és szimbólumainak láncolatában hatáson egyesítette a benyomások és impulzusok forgatagát, s tobzódva merült egyre mélyebbre a hangszínekkel való játékban. *Bosszúálló kantiléna* (*Mstivá kantiléna*, 1898) című kötetében belső rend szerint komponált, szuggesztív képet festett a hiábavaló forradalomról és a belőle való kiábrándulásról. A pogány társadalomellenesség érzékiséget és erotikus misztikát hordozó gesztusa, amely mindenekelőtt a sátánizmus és a „perverz” apostoliság képében összpontosult, átmenetet képez

²⁶ OTOKAR BŘEZINA: *Snad potom...* In: Uő.: *Tájemné dálky*, Praha, 1895.

²⁷ LUBOŠ MERHAUT: *Revue estetismu*. In: OTTO M. URBAN – LUBOŠ MERHAUT (Usp.): *Moderní revue 1894–1925*. Praha, Torst, 1995, 57–67.

²⁸ ROBERT B. PYNSENT: *K morfológii české dekadence*. = *Česká literatura*, 1988, 168–181.

S. K. Neumann költészetéhez, amelyben az egyéni ellenállás harcias hirdetése úgyszólván megelőlegezte a szerző későbbi eltávolodását a dekadenciától, illetve a szabadság, szépség és társadalmi aktivitás anarchista ideáljához való közeledését.²⁹ Otakar Březina első köteteit a lélek elhagyatottságának érzése és a lét értelmének képek és metaforák láncolatában való kifejezése teszi egyedivé, amelyben a felsejlő örök kérdések misztikus dimenziót és spiritualista értelmezést nyernek. (*Titokzatos távlatok* – Tajemné dálky, 1895; *Hajnalhasadás nyugaton* – Svitání na západě, 1896; *Sarki szelek* – Větry od pólů, 1897)

A cseh dekadencia körképét egy sor további szerző színesíti. Figyelmet érdemel Karel Kamíněk szimbolikus töltetű prózája, amelyet álomszerű, erotikus stilizáció forraszt egységbe.³⁰ Az álomfejtés költői lehetőségeit kutatta Bohuslav Knoesl.³¹ A pusztulás érzete és halálfélelem hatja át Luisa Ziková³² és Karel Nejš³³ munkáit, akik a *Moderní revue* körének fiatalon elhunyt tagjai voltak. A csavargással egybekötött reménytelen keresés költőjeként indult Karel Babánek.³⁴ Test és lélek örök küzdelmének diszharmonikus érzéseit felfokozott idegi érzékenységgel fejezte ki Jan Wojkowicz.³⁵ A dekadens és a bohém stilizáció határán billegtek Vladimír Houdka belső feszültséggel telített versei.³⁶ A szuggesztív látomások különös projekciói éltették Jan Opolský költői világát.³⁷ A dekadens inspiráció számos további kisebb jelentőségű szerzőnél mutatható ki, akik a titokzatos, perverz önstilizáció atmoszférájában alkotva különös fogékonyságot mutattak az okkultizmus bizarr képzetköre iránt (Křikava, Breska, Lešehrad stb.).

Az elkülönülés egyedi stilizációját rajzolta ki a dekadens szimbolizmus hatása alatt Otakar Theer metafizikai hangoltságú műveiben (a következetes dualizmus, a szkeptikus illuzionizmus és az akarat schopenhaueri felfogását követve), noha cikkeiben egyaránt elhatárolódott a parnasszista formalizmus, a dekadencia és a szimbolizmus tételes követésétől.³⁸ A századelő anarchista-bohém nemzedékéből Karel Toman volt az egyetlen, aki az ironikus önreflexió módozataival képes

²⁹ Az „anyag és szellem élő szintézisének” Neumannhoz fűződő anarchista változata a századfordulón még összhangban volt a dekadens változattal, nem sokkal később azonban a *Nový kult* és a *Moderní revue* útjai szétváltak. Vö. S. K. NEUMANN: Individualismus v umění. = *Rozhledy* IX, 1899–1900, 91–95.

³⁰ *Dies irae* (1896), *Disonance* (1898).

³¹ *A vágy mártírúma* (Martyrium touhy, 1896).

³² *Alantas áramlatok* (Spodní proudy, 1896).

³³ *Versek* (Básně, 1900) [hagyatékból].

³⁴ *Szakadt levelek* (Vytržené listy, 1896), *A lélek árnyékai* (Stíny v duši, 1898), *Amikor a nap lenyugszik* (Když slunce zapadá, 1900), *A csavargó énekei* (Písňě tuláka, 1902).

³⁵ *Eltűnés* (Mizení, 1898), *Mysteria Amorosa* (1899), *Költészet* (Poezie, 1900), *Gerda* (1901).

³⁶ *Virágzó nadragulya* (Vykvetly blíny, 1899), *Idegek pókhálójában* (V pavučinách nervů, 1901).

³⁷ *A búsak világa* (Svět smutných, 1899), *Térdeplés* (Klekání, 1900), *Mérgek és orvosságok* (Jedy a léky, 1901).

³⁸ *Liget, ahol táncolnak* (Háje, kde se tančí, 1897). Vö.: K psychologii nejmladších. = *Lumír* XIX, 1900–1901, 327–328.

volt beépíteni sajátosan tömör költészetébe a dekadens lemondás, a szimbolista képszerűség, valamint az ornamentális versbeszéd elemeit.³⁹

A művész mindig dekadens a megvalósítani kívánt álmaihoz képest, azokhoz az alakokhoz és világokhoz képest, melyeket szeretne a bensőjéből megteremteni, a fantáziájából napvilágra hozni. Ez a világos és ugyanakkor elérhetetlen ideál az, amit nem lehet megragadni – mivel akkor megszűnne ideálként létezni.⁴⁰

Mint a dekadencia legfőbb teoretikusa és védelmezője, Procházka végül az antipozitivistai *esztétizmus* koncepciójáig jutott el: az autonóm, tiszta és abszolút művészet tételezéséig. A kilencvenes évek második felétől közel egy évtizeden át a művészi imagináció kizárólagossága mellett érvelt, elutasítva a műalkotás bármiféle kapcsolatát a hétköznapi valósággal. Az Individuum és a Szépség kultuszát úgy népszerűsítette, mint a hétköznapi valóság ellentétét. Azokat a (főként külföldi) írókat és művészeket állította írásai homlokterébe, akik provokatívan léptek fel, megkérdőjelezték a bevett értékeket, szembeszálltak a divattal, s környezetük elítélte, kivetette őket. Témáját tekintve a titokzatos jelenségekre, a jó és a rossz mibenlétére fókuszált: a sátánizmus, a halál, az erotikus ösztönök, a perverzió, az egzotikum, a nárcizmus foglalkoztatta – szoros összefüggésben a tudattalan szféra korabeli felfedezésével. A konvenciók, a tekintély és a közösségi elvárások dacos ellenszegülésre készítettek, amelyben szerepet kaptak egyház- és keresztényellenes nézetei is. Ebből a beállítódásából fakadt, hogy elutasított minden olyan törekvést, amely a művészet demokratizálását, az irodalom szociális funkciójának elmélyítését szorgalmazta.⁴¹

A századelő a belépő új szerzők nyomán generációs konfliktust (s egyúttal ki egyenlítődést) idézett elő a *Moderní revue* körében. A lap továbbra is megmaradt a kozmopolita esztétikai idealizmus szószékének, teret adva a dekadencia által inspirált újabb nemzedéknek, melynek képviselői tovább tágították az érzelmi színezetű romantikus álomszerűség írói gyakorlatát. A modernség újító törekvéseinek sodrában módosult a folyóirat arculata, amelyet egyre inkább a dekadencia merev határainak fellazítása, a meditatív és dekoratív poetikai eljárások terjedése szabott meg, kiegészülve új típusú neoromantikus, vagy éppen neoklasszicista kísérletekkel. A dekadens irányzat második hullámát főleg esszéisták és prózaírók alkották, akik az esztétikai egotizmus jegyében a pszichológiai elemzés morbid

³⁹ Különösen áll ez *A vér meséi* (Pohádky krve, 1898) című pályakezdő kötetére.

⁴⁰ ARNOŠT PROCHÁZKA: K poslední fási české poesie. = STANISLAV KOSTKA NEUMANN (Ed.): *Almanach secesse*. Praha, 1896, 72.

⁴¹ Lásd 1894 és 1918 között publikált cikkeinek és vitairatainak gyűjteményeit: ARNOŠT PROCHÁZKA: *Literární silhouety a studie*. Praha, F. Adámek, 1912; Uő.: *Meditace*. Praha, K. Neumannová, 1912; Uő.: *Polemiky*. Praha, K. Neumannová, 1913; Uő.: *Diář literární a umělecký*. Praha, Ludvík Bradáč, 1919.

és imaginárius változatait alakították ki. Kiemelkedik közülük két, konceptuális szempontból gyökeresen eltérő személyiség, Miloš Marten és Arthur Breisky.

A századelőn Miloš Marten már idejétmúlnak tartotta a dekadencia addigi felfogását, s ehelyett a stilizált individuum és az új szellemi rend sajátos koncepcióját dolgozta ki. Visszakanyarodott az ideális Szépség fiktív világához, melyet az irodalom, a zene és a festészet terén a „szubjektív ideológia” elengedhetetlen tartozékának (mintegy „kritériumának”) tekintett: „A művészetben nem érvényesülhet más tendencia, mint bebizonyítani, hogy szép az élet, amelyet élnünk adatott, s értékei nem képzelhetők el másképp, csak ha maga az élet is művészi alkotássá lényegül át. [...]. Azt kell kibontani az időszerűtlenség szomorú és paradox tudatában, hogy személyes belső lényege okán a művésznek nincs bejárása a világba, nem számíthat tőle visszhangra. [...] Csupán egy szűk kör, az új kultúra titkos beavatottjai számára létezik”.⁴² Marten fokozatosan a dekadencia harmonikus kiegyensúlyozására törekedett, s kisebb-nagyobb megszakításokkal „kereste a művészetnek azt az elméletét, amely megőrizhetné mindazt, amit a lírai impresszionizmus elért, miközben új életre kelti a klasszikus szépség eszméjét, amely megmenthetné a szétzilált individuumot.”⁴³

Arthur Breisky teoretikus alapon és személyes sorsában is életre hívta a *dandyismus* fogalmát (francia és angol minták, illetve Karások nyomán). A dekadencia elvének betetőzését látta: „a magányukat büszkén vállaló esztéta lelkek arisztokratikus művészetében”. Nárcizmusuk felvértezte őket a misztifikáció rafinált maszkjaival, az élettől való teljes elszakadás ironikus gesztusaival. „A dandy saját énje által fölébe kerekedik a világnak. [...] A dandyk hedonisták, akik kifinomult élvezetekben részesítik magukat, de sohasem hagyják azokat eluralkodni fölöttük. A misztifikáció mesterei. Képesek egy gesztussal, egy pillantással vagy mosollyal megtéveszteni bárkit, de ezt érik el a testtartásukkal, a hanghordozásukkal is. Senkinek sem engednek bepillantást belső világukba. Ha magukról beszélnek, sohasem mondanak igazat.”⁴⁴

Gyönyörködtem a legfinomabb színjátékokban, kezemmel a legapróbb mozdulatokat írva le a legmélyebb moll akkordok harmóniáját próbálgattam, a legveszélyesebb kulcsokban és szubdominánsokban komponáltam, míg hozzá nem fogtam látomásaim megvalósításához. Mindent megragadni, ami illékony, titokzatos, félenk és anemikus, és kifinomult misztifikációval, az irónia és a melegséggel teli intimitás légkörében töltekezni – néhány rokon lélekben megszólaltatva a mágus imáját, azt a drága, titokzatos, el-

⁴² MILOŠ MARTEN: Štěstí rezonance. = *Volné směry* VII, 1903, 228. Vö.: Uő.: Kriterion života. = *Moderní revue* XIV, 1902–03, 3–13.

⁴³ DANIEL VOJTĚCH: Miloš Marten jako kritik. = *Česká literatura*, 1996, 370. Vö.: Uő.: Polemičnost a strategie: k proměně české literární kritiky po roce 1900. = *Česká literatura*, 2002, 149–173, 250–277.

⁴⁴ ARTHUR BREISKY: Kvintesence dandysmu. = *Moderní revue* XXI, 1908–1909, 331–333.

átkozott hangulatot ebben a három szóban: *reggel felé későn* –, ez az én birodalmam, az én *raison d'être*-m.⁴⁵

A dekadencia irányzatát áthatotta az a megfontolás, hogy kívánatos lenne összekapcsolni az egyes művészeti ágakat, s hogy ebben a folyamatban ismeretelméleti szempontokat érvényesítsen. A képzőművészet és az irodalom közeledése elmélyült a szimbolizmus keretei között: egyrészt az irodalmi ösztönzés egyre erőteljesebb formákban csapódott le a művészeti műhelyekben, másrészt nyomomon követhető a képzőművészeti eljárások hatása a vizuális benyomások költői megfogalmazásában, a metaforák, szimbólumok és allegóriák erőteljes felhasználásában. Különösen szembeötlő ebben a vonatkozásban a költő Karel Hlaváček képzőművészeti ténykedése, illetve a festő František Kaván költői teljesítménye (akinek szuggesztív, melankolikus és dekadens hangulati elemekkel telített verseit – mint lelki tájképeket – a képzőművészeti stilizáció sikeres példájának tekinthetünk).⁴⁶ Határozottan irodalmi-képzőművészeti átfedésekről beszélhetünk a művész alakjának ábrázolása, önprojekciója – portréja és maszkjainak metamorfózisai – vonatkozásában. Az önstilizáció általi jelentésteremtés sajátos eljárás volt, amelynek középpontjába a kreatív gesztus egyedisége került.

Ez egyaránt kiütközött a dekadencia és a szimbolizmus törekvéseiben, különösen a nárcizmus, az álomszerűség és a misztifikáció megjelenítése során. Kifejeződött ez a képzőművész alakjának irodalmi toposzában is, amely a világhoz a művészetten keresztül közelítő, meg hasonlott és mégis teremtő figurákat metaforikus jelentéssel töltötte föl (az esztétákra nagy hatást gyakorolt Wilde regénye, a *Dorian Gray arcképe*, s kedveltek voltak az „újrágondolt”, fiktív életek ciklusait bemutató művek). Az egzaltáció és a művészi ágak közti szintézisre törekvés vonatkozásában hasonló szerepet töltött be Huysmans *Visszajáról* című kultregénye is. Az irodalomba beszivárgó képzőművészeti jelleg felszíneesebb rétegeihez tartozik a külsődleges dekorativitás terjedése, de találni kimagasló példákat is, melyekben a képzőművészeti képszerűség elmélyülten iktatódik be a szövegbe (Karel Hlaváček, Josef Váchal és Josef Čapek esetében).⁴⁷

Az egyes művészi ágak közötti átjárásokra utal a *szeccesszió* fogalma. Ez a kifejezés a századfordulós modernség fogalmával párhuzamosan futott, s alapvetően (ha nem is következetesen) tagadó éllel használták és értelmezték, mint ami negatív módon körülhatárolja a túlhaladott művészi elvekkel szembehelyezkedő áramlatok körét (a szó eredetileg eltávolodást, elhatárolódást jelent). Elkötelezett

⁴⁵ KAREL HLAVÁČEK: *Pozdě k ranu*. Praha, Moderní revue, 1896.

⁴⁶ Vö.: KAREL HLAVÁČEK: *Výstava spolku Mánes*. = *Rozhledy* VII, 1897–1898, 464–466.

⁴⁷ Az irodalom és a képzőművészet kölcsönös egymásra hatása olyan folyóiratokban is megmutatkozott, melyek szem előtt tartották a kiadás vizuális küllemét és rendszeresen foglalkoztak mindkét művészi ággal, s ennek jegyében írók és művészek felváltva közöltek képzőművészeti kritikákat (a *Moderní revue* mellett elsősorban az anarchista *Nový kult*, a katolikus modernnek *Nový život* című lapja, valamint a *Volné směry* emelhető ki).

hívei a szimbolista nekilendülés szellemében, provokatív gesztussal használták a kifejezést, ironikusan rájátszva ennek pejoratív konnotációira, hasonlóan ahhoz, ami a dekadencia, a modernség vagy a reneszánsz fogalmának bevezetésekor történt. Irodalmi képviselői azonban jobbra a kibontakozó új művészet megragadására használták konstruktív jelleggel.

A szecesszió fogalmának bevezetése a képzőművészethez fűződő szoros kapcsolatot, illetve az egymással ellentétben álló irodalmi eljárások sokféleségét és szimbiózisát volt hivatva kifejezni. Kiütközik belőle az a szándék is, hogy a századfordulót követő időszakot egységesebb keretbe foglalják. Mint egy szintetizáló jellegű korstílus meghatározása, a szecesszió (Art Nouveau) elsősorban a képzőművészet terén vert gyökeret, az irodalomtörténet esetében mindmáig őrzi perifériális jellegét.⁴⁸ A XX. század első évtizedének irodalmi törekvései még a modernség tágabb kontextusában értelmezték magukat, de merítettek bizonyos hasznot a szecesszió kulturális javaiból is, melyek a posztszimbolista irodalmiság folyamatában határozottabb igazolást nyertek. A szecesszió stílusfelfogásának elmélyítése, ami párhuzamba állítható a képzőművészeti elvekkel, a műfaji határok elmosódását idézte elő (a költői prózában, a párbeszédes műfajokban, valamint a nyelv és a stíluseszközközök differenciálódásában, stb). A szecesszió ilyen értelemben élet és művészet szorosabb kötelékét vetíti előre, szembe fordul a hivatalosság összes, erkölcsi és egyéb konvenciójával, beleértve a realizmus (és a naturalizmus) igényét is. Némely később fellépő szerző „elutasítónak tekintett a szimbolista irodalom pszichologizmusára és ezoterikus, eltúlzott idealizmusára [...], miközben sokat merített a századforduló új irányzatainak eredményeiből. Elvetve minden eklekticizmust a teljesség igényével léptek fel, miközben alapvető választóvonalat húztak a valóságot utánzó művészet és a valóságot teremto művészet közé.”⁴⁹

Vágyaim rabjaként lusta álomba bódulva,
Tűzben tobzódik a vér, ami ájulásba kerget,
Kihörpinteni a szédítő benyomások mérgezett borát,
s meghalni az eszméletvesztésig túlcsonduló élettől!⁵⁰

A dekadencia a valóság sajátos felfedezésére lelt a „radikális idealizmus” jegyében, amelyet a szimbolizmus kínált a számára. Ezáltal tudta átvészelni a destrukció fázisát, s ebből alkothatta meg a maga (tiszt) művészetelméletét, amely paradox módon egyesítette a mélyebb megismerés igényét a meg- és felfoghatatlan valóság koncepciójával. Mintha a meg(nem)érthető világot már csak az ismétlődő

⁴⁸ Vö.: KAREL KREJČÍ: *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha, Československý spisovatel, 1975; JIŘÍ KUDRNÁČ: *Úvod do české secesní literatury*. = *Literární archiv* XXVIII, 1997. – Szűkebb perspektívában a képzőművészeti szecesszió és a cseh költészet összehasonlításához lásd JAN MUKAŘOVSKÝ: *Mezi poezií a výtvarnictvím*. = *Kapitoly z české poetiky* I. Praha, Svoboda, 1948.

⁴⁹ JIŘÍ OPELÍK: *Josef Čapek*. Praha, Melantrich, 1980, 40.

⁵⁰ KAREL NEJČ: *Hymnus kraji mé touhy* (Himnusz vágyaim vidékéről). In: *Básně*. Praha, 1900.

és változó képzeletben lehetne megragadni – az önidentifikáció, „az alany radikális értelemben vett elsőbbsége” alapján. Ilyen egységesítő és szintetizáló jellegű alkotói eljárásokra – Procházka tartósnak bizonyított teoretikus teljesítménye mellett – számos költőnél találhatunk példát hatásos versek és programadó tételek formájában. Hlaváčeknél az extázis és a szuggesztió visszatérő metaforáiban, melyek a képzelet egységeteremtő erejét hivatottak szemléltetni;⁵¹ Karáseknél az arisztokrata lélek pillanatnyi benyomásainak képlékeny középpontjában, amely később átförmálódik a teremtő szintetizmus egységesebb látomásává⁵²; Březina költői esszéiben, melyek úgy idézik meg a szépség misztikus forrásait, hogy azonosulnak az univerzum harmonizáló elveivel: „A művészetben az eddig nem megtestesülő formák hirtelen felütik a fejüket. [...] A festészet, szobor, vers, zene, álom – mind megannyi jelet alkot, melyek az érzéki világ bűvöletében szellemiséggel ruházzák fel a lelket. [...] Minden művészet mások látásának függvényében létezik.”⁵³

A szimbolizmus és a tőle elválaszthatatlan szintetizáló törekvések közegeiben a dekadens stilizáció számtalan változata alakult ki. A cseh irodalomban beszélhetünk tehát a dekadenciáról, mint a korábban vázolt vonalak sajátos vetületéről, valamint olyan térségről, amely magába zár tipikusnak mondható írói életműveket, amelyek túllépnek a dekadencia fogalmi határain (s csak a szűken vett tematikai vagy hangulati jellegük miatt sorolhatók ide). Az eddig tárgyalt szépirodalom, esszé és kritika alapján, illetve az irányzatok helyét kijelölő fogalmi gondolkodás függvényében a *dekadenciát egységes gondolati és művészeti irányzatként* lehet értelmezni, amely az univerzalitás felé törekszik. Éppen ez a kapcsolódás teszi páratlanná a modern irányzatok keretei közt, és éppen ebből fakad, hogy a dekadencia inspiratív módon túllépett a maga korának meghatározottságain, s vált a cseh művészet tartós értékévé.

Fordította: Szilágyi Szonja

(Luboš Merhaut: „Vrchol a propast v jednom”. *Proměny dekadentních souřadnic v české literatuře přelomu 19. a 20. století*. In: Otto M. Urban (Ed.): *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Praha: Arbor vitae, 2006, 41–77.)

⁵¹ Hlaváček előszava a *Pozdě k ránu* című kötethez (1896) és a *Prostibolo duše* című rajzciklushoz (1897).

⁵² Lásd például az *Impresionisté a ironikové* című esszékötetét (1903).

⁵³ OTOKAR BŘEZINA: *Huďba pramenů a jiné eseje*. (Usp.) Petr Holman. Praha, Odeon, 1989, 11, 47, 72.

ROBERT B. PYNSENT

A cseh dekadencia morfológiája *Interstatualitás**

A cseh dekadencia legjellemzőbb vonása az interstatualitás (köztes helyzet). Ennek a fenoménnek a megragadása finom árnyaltságot igényel, ahogyan azt Verlaine az *Art poétique* (Költészetten) című versében ajánlja – előre vetítve az érzéki tapasztalatok olyan kombinációját, amely kizárja a tudományosan hitelesített tényeket a megismerés folyamatából. Az interstatualitás a társadalmi-politikai helyzetből fakad és egyúttal azt tükrözi vissza. A XIX. század kilencvenes éveinek fiatal művészei és gondolkodói tudatában voltak annak, hogy átmeneti korban élnek és alkotnak. Karásek az „átmenetiség iszonyatáról” írt: „a minden régít elvető, és helyette semmi sajátot nem teremtő korszak bizonytalanságot áraszt, s a szilárd támaszt nélkülöző korunkban a fuldokló lélek szorongása visszhangzik.”¹ Hlaváček hasonlóan beszél a *Sokol-szonettek* (Sokolské sonety, 1895) előszavában „a felbomlás koráról (...), a bizonytalan sejtelmektől felkavart korról (...), a hanyatlás koráról, amely már az összeomlásig lerészegedett.”² Különösen a kilencvenes évek írói érezték rá a főleg politikai jellegű cseh válságra, „a mi jelenlegi válságunkra”. Itt nemcsak Masarykra (akitől az idézet származik), hanem Macharra, Dykre (kilencvenes évekbeli regényeire), Holýra és Arnošt Procházkára gondolok. Természetesen volt ekkor gazdasági válság is, de napnál világosabb, hogy az egyes írók elsősorban a politikai válságot érzékelték. Manapság erről az időszakról mint a liberalizmus vagy a polgári társadalom, esetleg a kapitalizmus válságáról szokás beszélni, de ezek utólagos megjelölések. Az írók többsége, elsősorban a dekadensek inkább a lélek vagy a lelkiesség válságát érzelték. Megérezték az átmenetiséget, tudták, hogy honnan indultak és miben élnek, de nem tudták, hogy merre tartanak.

Amiért úgy ítélem meg, hogy a cseh válságot elsősorban a dekadensek vették észre, ez abból fakad, hogy erősebben érzékelték és expresszívebben fejezték azt ki, mint a politikusabb és partikulárisabb szerzők (Machar vagy Sova, esetleg Merhaut is). A dekadensek nem a hanyatlás írói voltak, hanem olyan írók, akik maguk körül hanyatlást láttak. Nem sorolnék be közéjük olyan sok szerzőt, mint a téma régi monográfusa, Fedor Soldan teszi, aki a Cseh Modernnek manifestumát

* Az interstatualitás a szerző által bevezetett kulcsfogalom, amely nehezen fordítható, talán a „köztes helyzet” kifejezéssel adható vissza leginkább, ezért ezt a kifejezést, illetve az eredeti interstatualitás szót fogom használni. Csehül interstatualita, angolul interstatuality. (A ford.)

¹ JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC: *Renaissancní touhy v umění*. Praha, Hugo Kosterka, [1903] 165.

² KAREL HLAVÁČEK: Sokolské sonety. In: *Dílo Karla Hlaváčka I., Sokolské básně a studie*. Praha, Kvasnička a Hampl, 1930, 9.

is dekadens jelenségnek tartja, az „éhes generáció” megnyilvánulásának.³ A tradicionális definíció nem tesz éles különbséget a dekadencia és a naturalizmus között. A dekadens irányzat társadalmi és politikai tekintetben kritikai alapállást vett fel, a nemzeti kérdésben pedig önkritikai pozíciót.

A csehek már a kilencvenes évek előtt nemzeti öntudatra ébredtek, függetlenül a különböző nyelvrendeletektől, s a cseh nyelv már nem veszíthette el megszerzett pozícióit. Ez a kérdés már nem volt reális politikai tényező, mint a nemzeti újjászületés korában vagy az 1848 utáni konszolidációs időszakban. A dualizmus bevezetése által okozott keserűség is elcsitult már. A csehek ugyan sohasem békültek meg a dualizmussal, de a kilencvenes években a cseh értelmiség nagyon távol állt az egységes politikai és kulturális céloktól. Az egyetlen egyesítő tényező a Béccsel és a „bécsiséggel” szembeni ellenérzésük volt. A cseh kulturális világ tekintete a „szélesebb hazán” kívülre, Párizsra és Berlinre szegeződött.

Prága ugyan egyike volt a birodalom három kulturális központjának, de olyan kulturális centrum volt, amelyet politikai vákuum vett körül. Budapest és Bécs számított a dualista állam fővárosának, Prága pedig egy állam nélküli nemzet fővárosa volt, jóllehet rendelkezett minden olyan kulturális intézménnyel, amelyek egy önálló állam székhelyét megilletik. Csehország geopolitikailag „köztes helyzetben” volt, ami a cseh értelmiséget intenzíven foglalkoztatta, és a hibát önmagukban, a cseh népben keresték. Karásek *Gótikus lélek* (Gotická duše, 1900) című regényének főhőse így érzékeli az interstatuális lét nyomását: „Nincs semmi, ami rendes – sem rendes szenvedély, sem rendes érzés, még rendes unalom sem. Csupa félérzés, félszenvedély, félunalom (...) Csupa balgaság, csupa gyötrődés a megvalósíthatatlan álmokképekért!”⁴ Ugyanígy beszél Csehországról Dyk egyik hőse: „Itt sekély és undorító minden. A közepszerűség győzedelmeskedik, a banalitás triumfál, a hitványság sikeres. A külföld irányába szervilitás és felfuvalkodottság keveréke. Kopott gondolatok, kopott tettek.”⁵ A főhős, Hackenschmid így festi le a cseh földet: „Valamiféle öböl, ahol tompítottan érzékeljük a tenger mozgását. Minden kicsiny és szétaprózott.”⁶

A cseh értelmiség bizonyos rétegei különösen intenzíven élték meg a századvég betegségét, nyomasztotta őket néhány alapvető kultúrpolitikai kérdés megoldatlansága. Erősen tartottak a katasztrófától – egy borzalmas háború látomása, pusztító lázadás, az európai kultúra széthullása uralta félelmeiket, melyek a társadalmi bizonytalanságból, a nemzeti kiúttalanságból és az intenzívebb élet utáni vágyakozásból fakadtak. Dyk így fejezte ezt ki *Varázsló* (Kouzelník) című drámájában: „Figyelek és hallom a szavakat / A munkások hazatérnek / A bányászok leszállnak a mélybe / A katasztrófába / Az utcákon asszonyok bolyongnak / Eladják

³ FEDOR SOLDAN: Karel Hlaváček, *typ české dekadence*. Praha, Kvasnička a Hampl. 1930, 15.

⁴ JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC: *Gotická duše*. Praha, O. Štorch-Marien, 1921³, 42.

⁵ VIKTOR DYK: *Konec Hackenschmidův. Akta pšobnosti čertova kopyta*. Praha, J. Otto, 1904, 134.

⁶ I. m., 177.

magukat / A katasztrófába / A hatalmasok rossz faja / Szenvedők úzik / Magukat is / A katasztrófába /”⁷ Ez a fajta pangás szociálisan és esztétikailag a kapitalizmus és az ipar alig elviselhető bűnének tűnik a dekadensek szemszögéből. A *Hackenschmid vége* (Konec Hackenschmidův, 1904) eponím hőse ezt a címkét ragasztja Csehországra: „a szélhámosságok és fajankók országa”. A csehországi cseh-német kapcsolatokról megállapítja: „vannak pillanatok, amikor túlságosan cseheknek érezzük magunkat... egészen alacsonyrendű, eltiport cseheknek, a tőke játékszerének, akik ráadásul abszurd mód buták is.”⁸ A kilencvenes évekre visszatekintve Marten az *Erősek könyve* (Kniha silných, 1908) előszavában arról ír, hogy a dekadencia korában szerette „az elkeseredett pátoz művészetét, a szenvedélyes örültségeket, a gyönyör-lázat, az idea-katasztrófákat, a szépség-gyehennát”, és a szépséget „úgy fogta fel, mint határtalan orgiát, mint egy elátkozott város bomlott, káromló, a bacchusi tánc taktusával dübörgő ünnepélyét, a városét, amely arra ítéltetett, hogy holnap föld alatti tűz nyelje el. (...) A szépség halálos küzdelmének krónikáját akarta megírni egy olyan kor közepén, ami a lelkek megzavarodottságának kora, ami eltompult a Tudomány maró szeszétől, ami a Természet, a Haladás és az Emberiség üres bálványait tiszteli.”⁹ Ez már nyílt támadás az európai pozitívizmus ellen. Ez implicite megtalálható abban a leírásban is, amelyet Dyk plohari hőse, Alferi ad Csehországról: „elsötétetett minden (...) levertség, csüggedtség, eke fölé görnyedés a szegény terméketlen tájakon, elítéltek, rezignáltak, így lebegnek az emberek, remény nélkül, szenvedély nélkül, erőtlennül.”¹⁰

A nemzet korabeli helyzetének ez az értelmezése teljesen különbözött a cseh irodalmi világ hivatalos felfogásától. A *Rozhledy* és a *Moderní revue* szerzői elutasították a nemzeti történelem reformkori és neoreformkori örökségének követését. Egyaránt tagadták a hazafias mítoszteremtést és a pozitivisták faktográfiáját, s elvetették a nemzeti szellemnek azt a heroizálását is, amelyet Masaryk és társai kínáltak. A dekadensek értelmezése a cseh történelemről azonban soha nem volt megfelelően átgondolt. Tagadták a konvencionális felfogást, de nem alkottak helyette másikat. Kritikus és szkeptikus megközelítésük többé-kevésbé anarchista motívumokból fakadt. A történelemhez és a történetíráshoz való viszonyukat híven kifejezi Breisky *Esszé Néróról* (Esej o Neronovi) című írása: „Semmiel szemben sem helyénvalóbb a szkepszis, mint a történelemmel szemben.”¹¹ A dekadenseket főként a jelen érdekelte, bármennyire is kendőzték és metaforákba maszkírozták azt: bármennyire is bizonytalan historizmusba, groteszkbe vagy panszenzualitásba

⁷ VIKTOR DYK: Tragikomédie. In: *Spisy Viktora Dyka* V. Praha, Topič, [1922] 126.

⁸ DYK: I. m., 1904, 98.

⁹ MILOŠ MARTEN: *Kniha silných*. Praha, Kamilla Neumannová, 1910², 2.

Plohari = Julius Zeyer *Jan Maria Plojhar* (1891) című regényének jelképes alakká vált főhőse, aki egy jellegzetes irodalmi típus megtestesítőjének számít a cseh irodalomban (*A szerk.*)

¹⁰ VIKTOR DYK: Hučí jez [1903]. In: *Spisy Viktora Dyka* II. Počátky. Prózy mladosti. Praha, Topič, 1919, 33.

¹¹ ARTHUR BREISKY: *Triumf zla* [1910]. Hradec Králové, Kruh, 1970, 24.

csomagolták. Fontos gesztus volt ez abban a kulturális közegben, amely tradicionálisan a történelemben keresett öngazolást. Talán öntudatlanul is érezték a maguk köztes helyzetét. Aligha véletlen, hogy a cseh dekadensek legkiválóbb alakjai – Březina, Hlaváček és Karásek – a kiközösített és a száműzött kifejezéssel jellemezték magukat (eufemisztikusan a proletár jelzőt is használták).

A *lélek bordély*a (Prostibolo duše, 1895) című elég gyengécske kötetében, amelylyel a *Moderní revue* kiadói tevékenysége indul, Procházka a köztes státusz magyarázatát Nietzsche szellemében adja meg, az élet abszolút igenlése és abszolút tagadása közti átmeneti zóna tételezésével; Mácha életművének visszhangja csak alátámasztja ezt az interpretációt, ami a poetista és szürrealista avantgarde, illetve a korai expresszionizmus felé mutat: „Fény és árny. Harc és csend. Boldogság s elbukott élet. / – Jajszó... Vér! Csak vér... és a cél véges és végtelen!!”¹² Azt, ami Verlaine-nél csak játék lehetett, a cseh dekadensek nagyon komolyan vették. A *Langueur* című szonettben Verlaine a hanyatló birodalom képében stilizálja magát, aki a fehér barbárok menetét nézve az aranykor stílusát idéző „únt akrosztikont”^{*} farag. A „serleg” és a „tál” üres, mindent megették és kiittak... A fehér barbárok jelenthetik az egyetlen lehetséges jövőt, a cseh interstatuális ember egyetlen lehetséges célját. A *Megismerés* (Poznání) című versében Karásek látszólag azonosítja a cseheket a rómaiakkal: „Kiélt faj, kényeskedő rómaiak, a termekben, ahol illatszerek bódulata leng, csókjaink a barbárok előérzetét temetik, kik vad hordákban közelednek a város kapui felé.”¹³ A katasztrófától való félelem megjelenik Procházkánál is *A mese vége* (Konec pohádky) című versében: „A tompa barbárok betörték az érintetlen áldozati oltárokhöz / durvakezüek, meggyalázták a virágok szemérmét és megköpködték a szentek hófehér báját. / (...) a hús döglött vigyorán misztikusan vérzik a szüzesség.”¹⁴ Marten szerint a barbárokról az „elemi erő és a semmiből való teremtettsége” jellemző, ami „örült, szent és kegyetlen.”¹⁵ Neumann *Álom a kétségbeesettek menetéről* (Sen o zástupu zoufajících, 1903) című versében a nap aranyhajú barbár. Karásek *Sexus triumphans* című költeményében a barbárok képviselik az öntudatlan állapotot, vagyis azt a mentális helyzetet, amelyben az elnyomott benyomások és emlékek mozgásba lendülnek: „Távoli őseinket magunkban fedezzük fel. Beégetett ösztöneik / Mint kék lángok a mocsár fölött, halálsápadt reszketéssel lobognak / Testünk kitakart szemérme fölött, amitől szégyenemben elfordítom arcomat...”¹⁶ Az ugyanebben a kötetben található *Barbárok bejövetele* (Příchod barbarů) című versben a barbárok az új civilizáció megújítói vagy lerombolói: a vicói új generációt testesítik meg, akiknek ideje az átmeneti

¹² ARNOŠT PROCHÁZKA: „Et tout est effrayant lorsqu'on y songe”. = *Prostibolo duše*, Praha, *Moderní revue*, 1895, „F.” (Ford. Rácz Olivér)

^{*} Ford. Szabó Lőrinc

¹³ JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC: *Sodoma*. Kniha pohanská, Praha [saját kiadás], 1905², 67.

¹⁴ PROCHÁZKA, i. m., „B.”

¹⁵ MILOŠ MARTEN: *Styl a stylizace. Dialog*. Praha, *Moderní revue*, 1906, 10.

¹⁶ JIŘÍ KARÁSEK: *Sexus necans. Kniha pohanská*. Praha, *Moderní revue*, 1897, 25.

kor után következik. *Bacchanália* című versében Karásek örömmel üdvözli a barbárokat, akik előkészítik a valódi szenzualizmus korát, az *Utolsó pillanat* (Pozd ní okamžik) című szonettjében a fehér barbárok mintha homoszexuálisok lennének. Hlaváček *Vámpír* (Upír) című versében a barbár alakja ugyancsak pozitív értelmet nyer, amelyben kódolva van az interstualitás részleges ábrázolása is: „Te büszke és fehér barbár, minden beteg és sápadt szeretője, / érzéketlen ám félénk, fenséges őrült, / ki örökletes sorvadástól szenvedő / szűzi nedvek maradék életerejével élsz, / a dekadencia szimbóluma, te!”¹⁷ A vámpír szimbóluma már önmagában a köztes helyzet dekadens állapotát idézi – ember és nem ember, élő és halott is, aki a lehető legterméketlenebb szexualitást képviseli. A vámpír szimbólumát megtaláljuk Karáseknél, Kamíneknél, Jesenskánál, Opolskýnál és Sezimánál. Hlaváček *Bosszúálló kantilénejának* (Mstivá kantiléna, 1898) egyik prózai közjátékában a fehér barbár jelentése ambivalens. Az azonban biztosnak mondható, hogy kifinomult fajt ábrázol, amely színre fog lépni, hogy elpusztítsa a csehek rothadt kultúráját és elkorhadttársadalmát. Távolról sem evidens, hogy ezek a barbárok maguk a versbeli „geusok”, ahogy azt Soldan feltételezi, ám bárhogy értelmezzük is, pozitív erő képviselnek. Hlaváčeket abszolút pesszimizmusa ahhoz a zárlat-hoz vezeti, hogy a barbárok, akik eljönnek eltiporni a birodalmat, maguk is megfertőződnek a rothadással. Nála a barbárság nem jelent kiutat a cseh nyomorúságból, ami az interstátusz átka. Karásek számára a barbárság közeledtét Whitman jelezte előre, aki képes volt megragadni az új amerikai városi élet lényegét: „eljut a városokba, a nyüzsgő, forrongó utcákra és keresi társai szeretetét (...), de mi a tengeri vihar a városlakók szenvedélyéhez és erejéhez képest?”¹⁸ Az új, kapitalista város az új barbárság kifejezője, amely feléleszti vagy elpusztítja a megfáradt európai civilizációt.

De a köztes helyzetnek szociálpolitikai jelentésén kívül, amelynek eddig figyelmet szenteltem, más jelentései is vannak, melyek a dekadencia tisztán irodalomtörténeti besorolását szolgálják. Verlaine *Költészettan* című versében ezt a szabályt írja elő: „szürke dal, melyben a bizonytalan és a pontos összekapcsolódik.”¹⁹ A cseh dekadenseknél a rendszeresen visszatérő jelzők közé tartozik a „bizonytalan”, „szürke”, „ködös” és „sejtető” szó (a sejt ige más származékaival együtt). Ezek a szavak olyan szilárdan hozzátartoznak a dekadencia kódrendszeréhez, mint a vámpír vagy a barbár fogalma, amelyek az érzeki vagy mentális bizonytalanságot fejezik ki. Talán a leggyakoribb bizonytalanságot jelentő főnév a „benyomás”, a mentális interstátusz, amely valahol a megismerés és a megismerés hiánya között helyezkedik el. A *Legenda a melankolikus hercegről* (Legenda o melancholickém

¹⁷ KAREL HLAVÁČEK: Pozdě k ránu [1896]. In: *Dílo Karla Hlaváčka* II. Praha, Kvasnička a Hampl, 1930, 46.

¹⁸ JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC: *Ideje zítřku*. Praha, Hugo Kosterka [1898], 81.

¹⁹ PAUL VERLAINE: *Choix des poésies*. (Ed.) Eugénia Carrière. Paris, Charpentier, 1898, 250. – Verlaine versének ez a passzusa (*la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint*) nem szerepel a közismert Kosztolányi-fordításban. (A ford.)

princi, 1897) című regényben Karások álmodozó hőse „futó benyomásokat” érzékel, melyek „bensőjébe félfények és félárnyékok hamis áramlását” vetítik.²⁰ Zeyer Rojkója a *Ház a süllyedő csillaghoz* (Dům U tonoucí hvězdy, 1897) című regényben a benyomások pergőtüzének van kitéve – tiltakozás ez a pozitívizmus százada ellen, amely „kitalálna egy gépet az egér szőrszálainak megszámlálására is”. A predekadenseknél ugyanúgy, mint a dekadenseknél létezik makrotipikus és mikrotipikus interstátusz, azaz megjelenhet a cselekményben, a jellemzésben, a gondolatokban és a költői eszközökben, de a szókészletben is. A komplex interstátuszra példa Hlaváček orgonistája, az interstatuális „valaki” a *Bosszúálló kantiléna* hetedik versében: a vörös duhaj, aki elrejtí könnyeit zilált, talán ijesztő külseje mögé. Valójában itt nem magáról az emberről, hanem a kezeiről van szó. S mikor ezek a verekedő kezek felébrednek, „halkan improvizálnak, félénken improvizálnak.”²¹ A költemény dekadens ironiát fejez ki, amely benyomásként működik, elmosva az ismert és ismeretlen közötti határt.

A cseh dekadencia alapvető külső makrotoposza a haldoklás. A század haldoklik, az Osztrák-Magyar Monarchia végnapjait éli. A cseh társadalom vegetál, közelít a pusztuláshoz. A szépséget legyűri az ipar. A közösségi érzést megöli az individualizmus. Nem csoda tehát, hogy a cseh dekadencia kimagasló műveinek cselekménye a haldoklást idézi meg, a lét és nemlét közti állapotot. Amikor haldoklom, az élők közé tartozom ugyan, de már a halottakhoz is. Sőt mi több, a haldokló – a félig népi hagyomány szerint – különös pontosossággal képes érzékelni a jelenlévőket és a holtakat. Más hagyományok szerint a haldokló előtt leperereg egész élete (az emlékezés a múlt jelenidejűvé tételének interstátusza). Képes végül erkölcsi ítéletet alkotni önmagáról, felülemelkedve a társadalom által diktált jó és rossz fogalmán. Minden közties helyzetben erős a mellékesség motívuma. Zeyer regényei, a *Jan Maria Plojhar* és a *Ház a süllyedő csillaghoz* lefestik a haldoklást. A cseh dekadencia szempontjából fontos megjegyezni, hogy a haldoklás elsődleges oka mindkettőben hazafias: Plojharnál egy jelentéktelen csetepaté, a patrióta-forradalmár Rojkónál pedig a vallásról folytatott vita régimódián hazafi apjával. Auředníček *A dicsőség fantomja* (Fantom slávy) című elbeszélésében Josef, a zseniális festő a századforduló konvenciója szerint tüdőbajban hal meg, és a szerző tipikus dekadens érdeklődést mutat a patológikus folyamatok iránt: „Josef addig a tüdőbajosok kitartó hajthatatlanságával festett egyre tovább és tovább, mint akiknek minden szenvedélye beteges erejű.”²² Procházka elbeszélése *Sirek haldoklásáról* eredetibb, itt az önmagát megmérgezett ember utolsó tetteit írja le, amelyben a haldokló patetikus monológia művészileg hitelesebb. További haldoklások leírását találjuk Šlejhar *Melankolikus csirke* (Kuře melancholik, 1889)

²⁰ Jiří KARÁSEK ZE LVOVIC: *Lásky absurdé. Legendy*. Praha, Aventinum, 1929, 68.

²¹ KAREL HLAVÁČEK: *Mstivá kantiléna* [1898]. In: *Dílo Karla Hlaváčka II*. Praha, Kvasnička a Hampl, 1930, 61.

²² OTAKAR AUŘEDNÍČEK: *Maliřské novely*. Praha, Urbánek [1892], 166.

című elbeszélésében, Kamínek novellájában, a *Dies irae*-ben (1896), Mrštík *Santa Lucijájában* (1893), a csak félig dekadens Wojkowicz *Eltűnésében* (Mizení, 1898), s ez a motívum hatja át Karásek *Gótikus lélek* című regényét és számos elbeszélését. Sezima *Passiflora* (1903) című regényében találhatjuk meg a tuberkulózisban haldokló ember archetipikus, bár tényszerűen többé-kevésbé eredeti leírását: „Hervadt, bágyadt fényű haja, mint meleg pókháló ömlött szét a párnán, és enyhe fodormenta illatot árasztott. Lázás ernyedség borította arcvonásait, szemét és szép kezét, melyet lankadtan ölébe ejtett.”²³ Az egyes ember haldoklásának megjelenítése mellett nem hiányzik a közösség haldoklásának leírása sem. Elsősorban Hlaváček versciklusában, a *Bosszúálló kantilénájában*, amely a terméketlen elátkozottak hiábavaló lázadásának esztétikailag lenyűgöző képét nyújtja, akiket elbűvöl a végzet. A dekadensek az ember haldoklását metaforikusan kivetítik a természeti jelenségekre: Hlaváček a napnyugtát Krisztus szenvedéséhez hasonlítja, Růžena Jesenská pedig a napot „Rubin agóniában” látja eltűnni (*Vörös napnyugták* – Rudé západy, 1904). Rutte a gondolatokról ír, amelyek „elalszanak, mint beteg táncosnők.”²⁴ A haldoklás tényének makrotoposza magában foglalja a mulandóság tipikus barokk toposzát, mint amilyen Sezima képzete a „nyaralás illékony barátságairól”. A lámpák, amelyek megvilágítják a szállodák erkélyeit, interstatuális fényt vetnek, amely megtölti „a teret tévelygő, ködös fénnel”.²⁵ A mulandóságot talán a kései dekadens Breisky fejezi ki a legjobban *Tiberius halála Caprin* (Tiberiűv konec na Capri) című esszéjében, amikor a szépségben Tiberus felfedezi a rútat: „Mikor rápillantott a rózsára, nem hessegette el a hervadás képzetét, amelyet a lehulló fonnyadt levél ébresztett benne. Miután ránézett a gránátalma tökéletes héjára, elképzelte, hogy a belsejét férgek rágják szét”.²⁶ A mulandóság képzetéhez kapcsolódik a dekadensek azon törekvése is, hogy a hangulatokat minél jobban megörökítsék. Az a Hlaváček, aki „kedvének ezüst kelyhébe” akar „bágyadt, zöld borokat töltetni”²⁷, a *Zsoltárok* (Žalmy) második részében arra a megállapításra jut, hogy a szavak képtelenek a hangulatokat tolmácsolni: „az egyes szavak között sötéten, itt-ott sárgásan megvilágított szakadékok vannak, mély öblök, áruló mélységek, melyek finom hangulatok megfelelői.”²⁸ A hangulat is interstátusz – érzelmi reakció, amely nem gyökerezik biztosan abban a személyben, akinek az érzelmeit kifejezi, de abban sem, ami a hangulatot kiváltja. Csak az egyén bizonytalan interstátuszát fejezi ki, nem magát az individuumot.

A haldoklás iránti dekadens érdeklődés a költőket automatikusan elvezette az emberi lét morbid aspektusainak tanulmányozásához. A dekadensek morbiditása azt az alapvető érzésüket fejezte ki, hogy a haldokló európai civilizációhoz

²³ KAREL SEZIMA: *Passiflora*. Praha, Vilímek, 1927³, 40.

²⁴ MIRKO RUTTE: *Smuteční slavnosti srdcí*. Praha-Olšany, Kamilla Neumannová, 1911, 37.

²⁵ KAREL SEZIMA: Kouzlo rozchodu [1897]. In: *Za přeludem. Tři prózy*. Praha, Vilímek, 1927³, 57.

²⁶ BREISKY: I. m., 18.

²⁷ KAREL HLAVÁČEK: Introitus. In: *Dílo Karla Hlaváčka II*. Praha, Kvasnička a Hampl, 1930, 116.

²⁸ KAREL HLAVÁČEK: Byl o tom hluboce přesvědčen. In: *Žalmy*. Praha, Melantrich, 1934, 52.

tartoznak. Morbid pszichologizálást találunk a *Történet a festőről* (Malířské historie) című Auředníček-elbeszélés megszállott főhősének ábrázolásában. Amikor a festő megtudja, hogy szerelme és modellje prostituált, a szerző a főhős szemeire koncentrálnak: „A tekintete mélyén megfigyelhető valamiféle úr, a zavaros víz mozdulatlansága, amelynek mélyét nem remegteti meg a gondolat árnyéka sem, s a lelki folyamat hirtelen egy ponton megdermed.”²⁹ Auředníček első elbeszéléskötetében kéjeleg az efféle morbid képekben: „Valamilyen beteges, de csábító szenvedély izzó leheletével telített szavak áradatáról”³⁰ ír, vagy amikor megemlíti, hogy a „nagyszerű szórakozások mérgező lehelete túlságosan közelről ütötte meg.”³¹ Karásek az *In memoriam* című rondóban morbidan emlékezik halott szerelmére: „Barátom, selymes és nedves hajad, / most a szörnyű sírban lassan porlad.”³² Hasonló morbiditást mutat Sova a *Félhomályban mentem ki* (Vyšel jsem v přitími) című versében: „Régi világ kutyái, a kirothadtak, felpuffadtak felemelték szemüket / csont-fekhelyükről.”³³ A katolikus modernekhez tartozó Sigismund Bouškánál ugyancsak megtaláljuk a rothadás dekadens képeit, amely nála a kor társadalmi-erkölcsi atmoszférájára utal, kifejezve az ellenszegülés szándékát is: „A rothadás mindent átítatott már ködeivel, / mely szorongatva zárul körénk, / hiába akarnánk dallal áthatolni rajta.”³⁴ (K. D. Lutínov barátomnak) Hasonló, bár drasztikusabb a korabeli korhadás leírása Miloš Marten *A gyönyör és halál ciklusa* (Ciklus rozkoše a smrti) című könyvében: „Mintha láthatatlan miazmákból jött volna, a bomlás mérgezett leheletének légköréből, amely a felázott földből szállt fel, a haldokló vegetációból, amelynek rostjaiban megszűnt a nedvek keringése, a mindenség reménytelen agóniájából.”³⁵ Karásek *Beteges színekben* (V barvách chorobných) című költeményében a rothadó városi tájról ír, a rothadás interstátusza a társadalmi elidegenedés metaforájává válik. A dekadensek idegenül forogtak a banális hétköznapi világban, és az elidegenedést, mint az arisztokratikus lélek természetes hozadékát, egyenesen kultiválták. Ez megfelelt intenzív pesszimizmusuknak, mely szerint nemcsak a társadalom és általában az emberiség rothad, de maga a természet is. Ezt idézi Karásek *Bomlás* (Rozklad) című versének zárata: „A rothadás bűze érzik mindenütt, / Bomlasztó mérgét önti mindenre a Pusztulás, / a nap is oly furcsa vörösben rothad el... / Ereimben a vér izzón párolog, / s az agónia végén a gyengülő test / mindennek a végét, végét várja.”³⁶ A bomlás leírása Karáseknél folyamatosan klisévé süllyed, s az olyan kifakadások, mint „Oh, pestistől szaglik

²⁹ AUŘEDNÍČEK: I. m., 107.

³⁰ I. m., 115.

³¹ I. m., 54.

³² JIŘÍ KARÁSEK: *Zazděná okna*. Velké Meziříčí, 1894, 29.

³³ ANTONÍN SOVA: *Vybouřené smutky* [1897]. In: *Dobrodružství odvahy a jiné básně*. Praha, SNKLU, 1961, 255.

³⁴ SIGISMUND BOUŠKA: *Pietas*. Praha, V. Kotrby, 1897, 86.

³⁵ MILOŠ MARTEN: *Cyklus rozkoše a smrti*. Praha, Kočí, 1907, 30.

³⁶ KARÁSEK: I. m., 1894, 16.

minden!,"³⁷ vagy hogy „Mily pestisesen, undorítóan bűzlik ma minden!,"³⁸ elvesztik intellektuális és emocionális erejüket.

A természet betegessége párhuzamos az emberi lét betegességével. Az emberi lét interstatuális. Élő, de képtelen élni. A betegség állapota a dekadens világnézet paradox metaforája: egyszerre a nihilizmusé, illetve a szenzuális élet utáni erős vágyé. A beteg ember sokat gondolkodik és analizál, sőt delíriumba is eshet – a felszabadult imagináció szélsőséges állapotába –, ami maga is interstátusz: érzékeli a stádiumokat, de nem éli át őket. A betegség állapota a felfokozott szenzitivitás állapota. Karásek a *Gótikus lélek*ben követi a folyamatot, ahogy a neurózis átvált pszichózisba, ahogy a hiperérzékeny főhős az intellektuális és emocionális hallucinációk frenetikus állapotába kerül. Hlaváček *Későn reggel felé* (Pozdě k ránu, 1896) című kötetének kulcsszavai közé tartoznak a betegséggel kapcsolatos kifejezések: „anémias”, „elsápad”, „beteg”, „betegség”, „fáradt”, „bágyadt”, „alélt”, „ájulás”. A *Bosszúálló kantiléna* atmoszférájának szintén fontos összetevője a betegség, ami egyaránt vonatkozik az emberekre és a környezetükre: „De a bágyadt harangok erőtlennek / hosszú betegség után pihennek / fel sem eszmélnék.”³⁹ A harangok tulajdonképpen lábadoznak, ugyancsak köztes helyzetben vannak, a betegség és egészség között, amelyet Hlaváček a *Lábadozás* (Rekonvalescence) című versében már megörökített. A sápadtság utal a lábadozó külső megjelenésére, a kórházi borogatásokra és kötésekre, illetve az események passzív elszenvedésére. A lábadozó mentális állapotát, bár kevésbé kidolgozottan, Procházka *Gyilkos* (Vrah) című novellája is bemutatja. Mrštík *Santa Lucia* című regényének kórházi jelenetében egy ridegen ismétlődő mondat idéz elő hasonló atmoszférát: „állítsák fel a válaszfüggönyt”. Karásek *Éji szonettjében* (Noční sonet) az efféle jelenetek sápadt kétségbeesettségét villantja föl: „a kórház sarkában, hol tüdőbajosok halnak / keblén csontos ököl, csonttá aszott orr.”⁴⁰ Wojkowicz *Eltűnésében* Jiří, a passzív, hiperszenzitív tüdőbeteg így fejezi ki a betegség okozta átalakulást: „elidegenedett az egészséges fizikai munkások törzsi örömeitől.”⁴¹

A bomlás és a betegség interstátuszának tipikus megtestesítői a degenerált arisztokraták, nemzetségük utolsó sarjai, akik a dekadens irodalom kedvelt alakjai. Az önmagát túlélt fajt képviselik: nemcsak a cseheket, hanem az európaiakat általában. De kifejeződhet ebben valamiféle cseh reakció is a látszólag halhatatlan császárral szemben (belelérve az uralkodó bürokratikus apparátusát is). Hasonlóan a dekadensekhez, a degenerált nemesek szintén a hiperszenzitív típusba tartoznak: a mindenható kapitalizmus művészi érzékű áldozatai. Karásek *Gótikus lélek* című regényében a „nemzetség utolsó sarja” az átmeneti kor szimbóluma,

³⁷ KARÁSEK: I. m., 1897, 39.

³⁸ I. m., 40.

³⁹ KAREL HLAVÁČEK: *Mstivá kantiléna*, i. m., 1930, 62.

⁴⁰ KARÁSEK: I. m., 1894, 22.

⁴¹ **: *Mizení... Historie Duše v posledním púletí její pozemského otroctví*. Praha, Volter a Zika, 1898, 26.

de ez a toposz nemzeti jelentést is hordoz. Megjelenik ez a típus Hlaváček *Későn reggel felé* kötetének néhány versében is (*Eljött – Přišla*; *Szomorú este – Smutný večer*; *Vámpír – Upír*). Kamínek *Rezdülések* (Záchvěvy) című prózájában egy ilyen típusú nemes a városi élettől kimerülten visszatér vidéki lakhelyére, de a szexuális kielégülés utáni megszállott vágy visszahajtja a városba, ahol halálba mulatja magát: „Elgyengült, elnőiesedett lovag (...) lélek nélkül, mint árnyék, egy híres nemzetség utolsó vértelen utóda, aki kiaszott belsővel, elcsigázottan, átítatva szélsőséges szerelmek mérgével képtelen kitörni a fojtogató vágy kalodájából.”⁴² Sezima Tereza asszonya elszegényedett nemes leánya, aki fuldoklott az egekig csapó adósságban: implicit bujasága és perverziója az öröklött kék vérből fakadt: „Keze hercegi, bágyadtan fehér, karcsú ujjú, opálos körmű. (...) Ezt a testet szolgálta egyedül, csak ezt volt képes isteníteni, bűnös és káromló művészies kultusszal. Szerette a forró, bágyadt fürdők hosszú óráit, a fésüklődés lusta pillanatait, amikor csipőjét ostorozhatta hajával, mint vörös fémkígyókkal.”⁴³ Hasonló figura Rutte Gorgonya a *Prométheusz tüze* (Oheň Prométheova) című egyfelvonásosban, aki megöli Erinát, a szeretőjét, és örületbe kergeti Almét, a rokonát. Breisky Nérója is ebbe a típusba tartozik: „A Caesarok régi, szétágazott nemzetségének szétesett utóda, akiben sötét, egzotikus ösztönök csaptak fel, ereiben a zseniális mániákusok szétbomló, mérgezett vérével. (...) Átlag feletti fantáziával és betegesen kifinomult szenzibilitással rendelkezvén örökletes terheltsége hanyatló lélekkel párosult – született művész volt. Lelke állandóan a megnevezetlen nosztalgiáktól kínlódott, s túltelítődött az élettől, ami nála a faj túltelítettsége volt, amely felgerjesztette fantáziáját minden művi, mesterkelt és eszenciális dologra, amelyek az élet benyomását nyújtának gyönyörűsége formákban.”⁴⁴

A degeneráció természeti jelenség, amelynek következményei természetellenesek. A természet degenerációja a kor interstatuális toposza. A természet a dekadensek számára nem természet a szó hétköznapi értelmében, mert hiányoznak szokásos attribútumai. Egyenes reakció ez a természet szentimentális felfogására, amelyet a romantika és a realizmus egyaránt követett. A degenerált természet tipikus reprezentációja vagy metaforája a pusztaság, amely a cseh vagy az osztrák-magyar társadalmi és kulturális élet sivatagát is reprezentálja. Felébreszti egyúttal az imaginációt és a szenzibilitást is. Kamínek elfonnyadt tájakat ír le impresszionista álmában: „Pusztaság, végtelen, szomorú tájak, ahol minden fuldoklott a fekete gyász hullámaiban, ahol kivirágoztak e misztikus tájak, melyeken feketén borong a nap a rothadó állóvizek fölött...”⁴⁵ Talán nem érdektelen, hogy a „fekete nap” oximoron, ami ma is él a cseh irodalomban, s a legszokványosabb képnek számít a skizofrének álmaiban. A cseh irodalomban a kihalt pusztaság legismertebb ab-

⁴² KAREL KAMÍNEK: *Disonance*. Praha, Kosterka [1899], 39–40.

⁴³ KAREL SEZIMA: *Passiflora*. Praha, Vilímek, 1927³, 24.

⁴⁴ BREISKY: I. m., 27–28.

⁴⁵ KAMÍNEK: I. m., 44.

rázolása a *Bosszúálló kantiléna*hoz fűződik, amelyben a sivatagos táj teremti meg a geusok lázadásának háttérét. A steril és ijesztően kietlen tájon „nem süt a hold”, „hiányzik a meleg és hiányzik minden illat”, s „hiábavaló lenne elvetni a gabonát”, mert a föld és az asszonyok „a félelemtől tartósan terméketlenné váltak.”⁴⁶ A terméketlen föld és a terméketlen nő a köztes helyzet ekvivalensei, legalábbis a korabeli normák szerint természetellenes paradoxonok. A pusztaság előképei megtalálhatók Hlaváček korábbi verseiben (*Későn reggel felé*), s kevésbé intenzíven Karásek *Befalazott ablakok* (Zazděna okna, 1895) kötetében. A degenerált természet mellett a dekadensek kedvüket lelik a rozzant, romos épületek leírásában is. (Karásek: *Állóvizek – Stojaté vody*) Az anyag széthullása nemcsak az emberi erőfeszítés hiábavalóságnak képzetét kelti, hanem a generációk vigasztalan egymásutániságát is. Az, ahogyan Karásek ábrázolja a régi Prágát, nemcsak dekadens morbiditást mutat, de a múlt és a jelen folyamatosságát is: „Az ódonság nehéz lehelete, a kripták és sírok bűze lengte körül. A félreeső és romos utcáknak megkövesedett, mozdulatlan és halotti hangulata volt. (...) Komor házak, nehezek, megfeketedettek, körülvéve minden korán elmúlónak varázsával... Látása megittasodott valamennyi formától, amelyek már annyi embert láttak előtte: megannyi elmúlt és elporladt életet a rég elveszett időkben. Érezte lényüket szétszóródva az összes falakon, amelyek nedvesek, s a penész erős szagát izzadják ki magukból.”⁴⁷ Březina a *Titokzatos messzeségek* kötetben (Tajemné dálky, 1895) szintén állóvizekről ír, a „haldokló növényzet tájáról” (*Lelkem kertjének illata – Vůně zahrady mé duše*), s egy másik versében tipikusan dekadens épületet ábrázol: egy kolostort, „ahol a falak freskóin megtörik az alkonyat hulláma, és az elfeledett legendák elfeketedt keretben sötétlenek.”⁴⁸ (*Izzó fehér fény – Žeh bílý světla*)

A széteső emberi építmények, vagyis az európai civilizáció kvintesszenciáját a dekadensek Velencében találják meg. Vegyünk legalább három példát. Arthur Symons *Lelki kaland* (Spiritual Adventures) című esszéketét elemezve Breisky úgy ír Velencéről, mint az „árnyak és fantomok városáról”⁴⁹, Sezima pedig *A válság varázsa* (Kouzlo rozchodu, 1897) című novelláskötetében eképp foglalja össze Velencéről szerzett benyomásait: „Állóvizek... sötét elnyűtt hidak... kiürült paloták.”⁵⁰ A cseh dekadensek talán legjellemzőbb Velence-ábrázolásának a Vendramin palota leírása számít Auředníček egyik festő-novellájában: „Egyetlen másik gyönyörű velencei épület sem árasztja ilyen kifejezően a pusztulás szomorúságát, a szunnyadó múlt és a reménytelen jövő összefonódását. A folyosókon és termekben szétestek a szobrok, a képek letakarva, itt egy megvakult tükör, ott egy ósdi, megsárgult damaszt. Jól emlékszem egy kis bölcsőre, ami apró remekmű volt.

⁴⁶ KAREL HLAVÁČEK: *Mstivá kantiléna*, i. m., 54.

⁴⁷ JIŘÍ KARÁSEK: *Stojaté vody*. Praha, Moderní revue, 1895, 29.

⁴⁸ OTOKAR BŘEZINA: *Tajemné dálky*. In: *Spisy I. Básnické spisy*. Praha, Česká akademie věd a umění, 1942², 44, 15.

⁴⁹ ARTHUR BREISKY: *Střepy zrcadel*. Praha, Arthur Novák, 1928, 46.

⁵⁰ KAREL SEZIMA: *Kouzlo rozchodu* [1897]. In: *Za přeludem. Tři prózy*. Praha, Vilímek, 1927³, 11.

(...) Miféle gyermekeket ringatott a régvolt anyai gyengédség eme szomorú maradványa? (...) A halál fuvallata áradt ebből a gyönyörűségből.”⁵¹

A dekadensek a barokk költőkhöz hasonlóan párhuzamot láttak a haldoklás és a szexuális extázis között. A szexuális élmény csúcsa azonos a halállal. Megjelenik ez az érzés Zeyernél az olasz szobrászról által megkínzott Inultus figurájában. Hasonlóképpen Jesenská *Az azúrból* (Z azuru) című költeményében: „Tudni akarom, hogy továbbhalad a fényes Reggel, / ahol a nap kiemelkedik a fájdalom tengeréből, / hol árnyék tujája nő az utolsó áldozatokból – / forró csókok éjszakáján, mikor kialszik lelkem.”⁵² Březina a *Titokzatok messzesége*ekben a Halál puha öleléséről beszél, ami olyan, „mint leányok fehér karja” (*Esti ima* – Modlitba večerní).⁵³ Wojkowicz *A harangok és fények szerelme* (Láska zvonů a svétel) című elbeszélésében a szerelmeskedő lány reakcióját a kelepcébe esett madár viselkedéséhez hasonlíttja: „egy kifulladás madár a gyönyör már-már legnagyobb rohamában haldokló szárnyai lankadó csapkodásával.”⁵⁴ Marten írja *A fásorban* (V aleji) című prózájában: „a halál valami a végtelenben beboltozott, abszolút, legmagasabb gyönyör volt, fény és istenség, ami után minden csepp vér kívánczozva kiáltott és reszketett édességétől...”⁵⁵

A dekadens toposzok, amelyekről szóltam, beleértve a haldoklást is, ami egyike a legfontosabbaknak, csak a gondolati struktúrák járulékos elemeit alkotják. A struktúra vázát a frusztráció képezi – ez az alaptoposz. A cseh dekadens irodalom a frusztrációról szól és a frusztrációból ered. Köztes helyzetről van szó: az ember élményt keres a megélt tapasztalatok bázisán, lehet, hogy csak képzeletben; a frusztráció időn kívüli – létezik a jelenben, de a múlthoz és a jövőhöz is tartozik. Vladimíra Jedličková rajzolta meg a dekadens frusztráció tipikus képét: „És Iris gyakran találkozott hűvös és szórakozott, idegen és figyelmetlen szeretőkkel; üres titkokkal és kínzó titkokkal, szörnyű talányokkal és rögtön megoldható rejtélyekkel, és Irist semmi sem hatotta meg: néha, mert nem akarta, néha, mert nem volt rá képes. És így repültek a vágyak a világban, mint szabadon engedett madarak, távol, távol az emberektől.”⁵⁶ (*Iris asszonyról* – O paní Iridě) Karásek *Állóvizek*je éppúgy az író frusztrációjáról tanúskodik, mint Sova egyébként kevésbé dekadens *Megtört lélek* (Zlomená duše, 1896) című kötete. Ám a frusztráció egyúttal az alkotó élet feltétele: a vágy fájdalmat okoz, de teremtető erő. Ezt a dekadens paradoxont a *Legenda a melankolikus hercegről* című kisregényében Karásek így fejezi ki: „Vágyakozni kell a jóllakottságra, és éhen maradni.”⁵⁷ Hlaváček *Bosszúálló kanti-lénája* a szociális, a politikai, a kulturális és leginkább talán a szexuális frusztrá-

⁵¹ AUŘEDNÍČEK: I. m., 14.

⁵² RUŽENÁ JESENSKÁ: *Rudé západý*. Praha [Saját kiadás], 1904, 32.

⁵³ BŘEZINA: I. m., 23.

⁵⁴ JAN Z WOJKOWICZ: *Mysteria amorosa*. Praha, H. Kosterka, 1899, 78.

⁵⁵ MARTEN: I. m., 1907, 73.

⁵⁶ EDVERD KLAS [Vladimíra Jedličková]: *Povídky o ničem*. Praha, Moderní revue, 1903, 62.

⁵⁷ KARÁSEK: I. m., 1929, 79.

ció ábrázolása. Éppen ezzel a művel érvelhetünk amellett, hogy az egész cseh dekadencia annak a frusztrált életérzésnek kívánt erkölcsi legitimást adni, amelyet a korabeli társadalom megvetett. A *Bosszúálló kantiléna* voltaképp a lerombolt ideálokat megőrkítő képek sorozata. A harmadik költemény második versszaka a frusztrált emberek szavaival ér véget: „de Uram, ilyen éhesen nem akartunk meghalni!”⁵⁸ A mű egyetlen nem frusztrált figurája a patkánykereskedő. A vers refrénje: „da, da, da, – nou”⁵⁹ talán a könyvelő altatódala – de lehet az elégedett világfí elégedett horkolása is. Hasonlóan lehet interpretálni Kvapil *Pitypang hercegnő* (Princezna Pampeliška, 1897) című mesejátékát, mint annak bonyolult szimbólumát, hogy az élet csak frusztrációból áll, és a frusztráció itt, ugyanúgy mint a *Bosszúálló kantiléna*ban, aktivitást szül. Karásek *Bacchanália* (Bacchanal) című verse kifejezi mind a szexuális, mind az általános frusztrációt, s az alkotó életerejére utal: „Életet akarok! Mámort! Napot, szenvedényt, vihart! / Forrongó vért! Változást, szünet nélkül, örökké.”⁶⁰ A *Sexus necans* kötet szadomazochizmusa tipikusan jeleníti meg a dekadensek új élmények utáni vágyakozását. Zeyer már többször említett regénye, a *Ház a sülyyedő csillaghoz* a haldoklás és a frusztráció ábrázolása, hasonlóan mint Mrštík *Santa Luciája*. Karásek legkiemelkedőbb elbeszéléskötetének, a *Szent tűzeknek* (Posvátné ohně) alapmotívuma a frusztráció – a kielégülést itt a halál hozza el. A komor, maró *A sötétségből jöttem* (Z temnot jsem vyšel) című versében Karásek a szexuális kítaszított, a homoszexuális frusztrációját fejezi ki: „Hiába forró drótok őrülete / járta át tompult idegeit. / A tánc hallucinációja hiába remeg / napjaid sötét termeiben. / Kifordult szenvedéllyel a test hiába / remeg, és hiába hull árnyék / a bűntől érintetlen fehér ágyra, / a hideg liliomok ágyára. / Hiába égtek a sebek tüzei. / Hiába illatoztak üde rózsák, / kedvesem, tiszta ajkaid.”⁶¹ Rutte *Mária Magdalénája* hasonló frusztrációtól szenved, bár a mazochizmus nála talán még kifejezettebb: „szeretnék bűnbánó lenni, a fájdalom illatától megrészegedni, vagy bűnös örömlány, aki saját gyönyörétől sorvad el... Szeretnék könnyeket, nyugtalanságot, mosolyt – csak ezt a szörnyű, halott ürességet ne...”⁶² A *Szomorúak világa* című Opolský-kötet utolsó verse (*Finis*) a lírai hős fizikai eredetű lelki frusztrációját idézi fel: „Elveszett a forró szerelem vére / a testeket a stagnálás altatja el, / közeleg s megágyaz az üresség... / Hová, lelkem, hová?”⁶³ Opolský *Flagellánsok* (Flagelanti) című elbeszélése némileg szarkasztikusan írja le az önkéntes frusztrációt: „Három hónapja senki nem szegte meg a kétértelmű parancsolatot az ágyban, vagy a bokrok között a folyó mentén, és gyenge lázuk támadt a legyőzött szenvedélytől. A túlkapások valódi vezéréül a furcsán hatalmas férfiasságú Emerich harangozót jelölték meg, és feleségét, a fájdalmas

⁵⁸ KAREL HLAVÁČEK: *Mstivá kantiléna*, i. m., 55.

⁵⁹ I. m., 66.

⁶⁰ KARÁSEK: I. m., 1897, 10.

⁶¹ JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC: *Hovory se smrtí*. Praha, K. Neumannová, 1909², 27.

⁶² MIRKO RUTTE-HAVELSKÝ: *Maria z Magdaly. Mysterie o jednom aktu*. Praha [1908], 15.

⁶³ JAN OPOLSKÝ: *Svět smutných*. Praha, Pelcl, 1899, 47.

szépségűt, akinek szemében gazdag, tündéri legelők látszottak...”⁶⁴ Jaroslav Marie *Tristan* (1908) című drámájában a főhős a frusztrációt részesíti előnyben, mert fél saját szexuális agresszivitásától, de a harmadik felvonásban megtudjuk, hogy a frusztráció maga a végállapot. Metafizikai frusztrációt fejez ki Březina *A remény királynője* (Královna naděje) című verse, amelyben a költői lélek nyilatkozik meg: „és mondtam mindenkinek. / A Napnak, kinek nyugta szememben forró síkság viharát fújta szét, / az éjszakáknak, a fogoly lelkek dalaitól bús történelem előtti éjszakának, / az álmoknak, mikor szerelmesek ágyából csókok fényétől sértve szöktek / várva, hogy a száanalom ajtót nyit nekik, a kerti illatokban tévelyegtek.”⁶⁵ A frusztrációból ered On alakjának lázadása Dyk *Bosszú* című tragikomédiájában. A haláltánc válik az ösztönös lázadás szimbólumává Sezima *Passiflorájában* éppúgy, mint Karásek Saloméről szóló elbeszélésében (*A Szent tűzek* kötetben). Opolský *A szesz párájában* (V páře lihu) című verse a frusztrációból fakadó társadalmi lázadást mint személyre szabott anarchizmust ragadja meg (a *Szomorúak világa* kötetben). A frusztrációból fakadó lázadás legkifejezőbb ábrázolását persze Hlaváček *Bosszúálló kantilénájában* találhatjuk meg. A versciklus címe bizonyára összefügg Jean Richepin *La Chanson des Gueux* kötetének címével, a szerző ugyanis utal előszavában ezekre a versekre, melyek úgy követik egymást, mint „des cantilènes de mendiants”, a koldusok kantilénái. A „geus” név a Spanyol Fülöp ellen fellázadt újrakeresztelő holland kálvinistákra utal, akiket a költő kedvenc grafikusa, Joseph Sattler nyomán ismert meg. Hlaváček geusainak tehetetlenségükben is vannak valamiféle jogaik – a beteg kutyáknak parancsolhatnak. A frusztráltak gyakran keresik az áldozati bárányokat, hogy így kompenzálják megcsalátásukat vagy üldözési mániájukat. A rémült geusok bizonyos önbizalmat szereznek kutyáik üldözéséből. A frusztráció cselekvésre készíti őket, de ezt el kell nyomniuk: „nem lehet vést harangozni sokáig, pirkadatig – / csak csendesen, csendesen, geusok, csendesítsétek le kívánságotokat.”⁶⁶ A lázadás maga a köztes helyzet. Az elnyomottak lázadása aligha valódi lázadás, hasonlóan azokhoz a harangokhoz, amelyek túl gyengék, hogy megkonduljanak, s így aligha igazi harangok: a valódi harangok lehetőségét rejtik magukban, de mindkettő csalóka látszat, nem töltheti be feladatát. Mintha egy rossz álom harangjai lennének. Mint amikor az ember egy ilyen álomban kiált, de nem jön ki hang a torkán, ezek a harangok is rémültek, ezért nem kondulhatnak meg.

A frusztráció toposzának leágazása egy másik toposz, a *femme fatale*, ami a szerző frusztrációját fejezi ki. Ilyen például Dragopulos asszony Zeyernél, Nagl asszony Karásek *Úttalanságában* (Bezcestí, 1893), az udvari tanácsos felesége Sezima *A válás varázsában*, Tereza asszony a *Passiflorában*, valamint Marten bosszúálló

⁶⁴ JAN OPOLSKÝ: *Kresby uhlem*. Praha, Kočí, 1907, 47.

⁶⁵ OTOKAR BŘEZINA: Větry od pólů. In: *Spisy I. Básnické spisy*. Praha, Česká akademie věd a umění, 1942², 95.

⁶⁶ KAREL HLAVÁČEK: *Mstivá kantiléna*, i. m., 54.

Cortigianája és deTréville asszony Rutte *A szív szomorú ünnepe* (Smuteční slavnosti srdcí, 1911) című kisregényében. Knoesl *A vágy mártíriumának* kötetnyitó versében a kurtizán a végzet asszonyává válik szélsőséges szexualitása miatt.⁶⁷ A végzet asszonya – prostituált interstatuális nő. Csak látszólag ad, tulajdonképpen csak elvesz. Alapvetően terméketlen, mint a *Bosszúálló kantiléna* kopasz női, vagy mint Manon.*

Az interstatualitás következő példája a pubertás kor, amely csak részben szexuális jellegű: az ember vágyai és külső jegyei már többnyire felnőttesek, de valójában még gyerek. A pubertás a bizonytalanság kora, és a kilencvenes évek dekadens írói bizonyára úgy fogták fel a maguk irányzatát, mint a cseh irodalom pubertáskorát. Nem kedvelték a történelmi regények szerzőit, a „pánszlávokat”, s kedvőtlenül ítélték meg mostohaapjukat, Vrchlickýt is. A pubertás ugyanis a frusztráció kora. Karásek *Sexus necans* című kötetében így aposztrofálja: „Oh pubertás kínja, ami kielégülést keres / és hiába feszül, hiába erőlködik!”⁶⁸ Neumann *Glossza az élethez és a művészethez* (Glosa k životu a umění) című versében a pubertás toposza szélesebb érvényre jut, mivel összefonódik a századfordulós cseh pusztaság képével: „A lanya tájban, / ahol a levegő íze, / mint kórházak virágozó kertje, / ahol a holdfényes éjszakák / a vegetáció ernyedt párolgását, / az elvetélt színeket idézik, / a lanya tájból fakad / a pubertás bizonytalansága.”⁶⁹ Opolský *Konfirmáció* című versében a pubertás kor ironikus értelmet nyer: „Te pirulsz és érzed a könnyek áradatát... / (az illatos tavasz mindent megváltoztat körülötted) / fürdesz a szerelem langyos vizében / álmaid áttetsző nemi flórájában.”⁷⁰

A szexualitás másik köztes állapota, a homoszexualitás a cseh irodalomban elég ritka jelenség. Jaroslav Maria a férfi homoszexualitással foglalkozik *Michelangelo Buonarrotti* (1912) című drámájában, a nőivel a *Drámai szonátában* (1904, 1907). A homoszexuális szenvedély részletesebb leírása csak Karáseknél található meg, különösen *Sodoma* és *Sexus necans* című kötetében, illetve későbbi regénytrilógiájában. Karásek férfihoesinek többsége kétnemű, de az androgínia interstátusza általában nem köthető automatikusan a homoszexualitáshoz. Ugyanakkor az androgin figurák ábrázolásának gyakran van homoszexuális felhangja, mint például Knoesl *Az álom improvizációja* (Improvizace snu) című prózaversében: „Fehér liomszállal kezében szunnyad a szűzies szépségű ifjú. S most itt állok, zavarban, bátortalan és kielégítetlen kívánság mérges tövisei szurkálnak össze.”⁷¹

Hasonló funkciót tölt be az este toposza. Ez az az időszak, amikor a színek homályossá válnak, az ember elfárad, érződik benne az éjszaka fenyegetése. Köztes helyzet, a nap halódásának ideje. A század alkonyát is szimbolizálja – a szociális

⁶⁷ BOHUSLAV KNOESL: *Martyrium touhy*. Praha, Moderní revue, 1896, 5.

* Manon Lescaut stilizált alakja, aki a ciklus nyitó és záróversében szerepel. (*A szerk.*)

⁶⁸ KARÁSEK: I. m., 1897, 24.

⁶⁹ STANISLAV KOSTKA NEUMANN: *Básně*, I. Praha, SNKLU, 1962, 166.

⁷⁰ JAN OPOLSKÝ: *Klekání*. Praha, Pelcl, 1900, 24.

⁷¹ KNOESL: I. m., 12.

helyzet elkomorulását, az európai civilizáció végét. Idézhető itt Ružena Jesenská *Csodásan világos éj* (Noc divně světlé) című verse: „Adok mindent, mivel napom nyugta ég, / megérted minden tűzvész okát, / a hold gyermeke vagy – Tengerek tengerének világossága / Szerelmemnek szerelme, édes Lehelet lehelete!”⁷² A napnyugta itt minden bizonnyal nemi vágyat jelent, valószínűleg valakiét, aki már nem biztos benne, hogy még vonzó lehet.

A korabeli köztes helyzetek sorába illeszkedik a Hlaváček által koncipiált „későn, reggel felé” időszaka, amikor már nincs éjjel, de még nappal sincs. A maga módján a reggel ironikus felfogásáról van szó: olyan időszakról, amikor örvendesen minden megújul. A halálsápadt és félénk fény ideje ez, amikor a kalandos teremtmény lélek visszatér a banális parazita testbe: „kábulan / misztikus orgiával – / és felocsúdik mint közönséges parazita, / ami szánalmasan megint átöltözteti a napot az utca profán zajába, / amilyen az átkozott tegnap este volt / s amilyen lesz az undorító holnap is.”⁷³ (*Vámpír* – Upír) Hlaváček kötetének a címe is azt a napszakot jelenti, amikor a tárgyak még nem láthatók, vagy nem megfoghatók: a határozatlanság időszakát, amikor az álmatlanok és a betegek rémálmodtól vagy bizonytalan szorongásoktól szenvednek. A *Rêverie* című prózaversben a „reggel felé” időszaka a lábadozás idejét jelenti. Opolský a *Szomorúak világa* kötetben a „bizonytalan” hajnali lélek pszichológiáját igyekszik megragadni: „se kékség nem volt, se reggeli hűvösség. / Úgy simogatott a levegő, mint néha a fürdőben, / ahol nem érzékelni a vizet, melyben / ha akarjuk, elfekhetünk és meghalhatunk értelmetlenül.”⁷⁴ (*Hajnal* – Úsvit) Második kötetében még dekadensebb a reggel a *Kakasszó* (Kuropění) című ironikus versben: „és hideg volt a fehér kakasszóban / s köd szállt fel a tájak felett...”⁷⁵

Az este és a reggel interstatuális időszakának felel meg az ősz is, az év és a természet látványos halódásának ideje. A korhadás, az interstatuális színek ideje ez – s a szenvedély vöröse. A tavasz és a nyár vulgáris, (kis)polgári évszakok, s a telet a polgári szentimentalizmus a karácsonyra és a vakítóan fehér óra degradálta. Az ősz képviseli a civilizáció alkonyát, érzékeltetve az osztrák-magyar, illetve az európai társadalom nyilvánvaló széthullását. Verlaine az őszi égboltot ajánlotta a bizonytalanság megjelenítésére (*Art poétique*), amit Mallarmé valósított meg *Lélegzet* (Soupir) című költeményében, s ez véletlenül nagyon hasonlít az őszi hangulat felidézéséhez Karásek *Halott barátság* (Mrtvé přátelství) című versében. A természeti világ köztes állapota itt összemosódik az emlékezés mentális interstátuszával: „Csak nyájas emlék, ahogy az őszi temetőben, amikor a nap sugárzik, mint zavaros álomban, a nedves levegő összeolvad a megnyirkosodott

⁷² JESENSKÁ: I. m., 34.

⁷³ KAREL HLAVÁČEK: Pozdě k ránu [1896]. In: *Dílo Karla Hlaváčka II.*, Praha, 1930, 47.

⁷⁴ OPOLSKÝ: I. m., 1899, 12.

⁷⁵ OPOLSKÝ: I. m., 1900, 29.

illatokkal.”⁷⁶ A *Ősz* (Jeseň) című versében Borecký úgy festi le az ősz színeit, mint „félig lemosott”, „kialudt fémek, hervadt csillogását”, amelyek „ködösen ragyognak a lágy törésben, / mint rég elhullott álmok reménye.”⁷⁷ Hlaváček a *Fájdalmas* (Bolestná) című szonettjében a „levelek megsárgult illúziójáról” beszél.⁷⁸ Hasonlóan tipikus az ősz ábrázolása Procházka *Szerelem* (Láska) című prózaversében: „A szűk utcába hullott a halódó októberi hangulat, a léghőrt átítatta a rothadó avar penésze, a halott, korhadó növényeké.”⁷⁹ A dekadens szemlélet egyik legtipikusabb összegzését nyújtja Sezima *Őszi illat* (Podzimní vůně, 1898) című korai prózája: „Sápadt, még nem öregesen fagyos, hanem valahogy fiatalosan eldorbézolt a hideglelés ősz. / A levegőben, mely tiszta, mint a tó vize, alig érezhető illat száll az erdő felől. A rothadás tompa, selymes tónusa csordogál idegeinkben. / És csend. Hűvös, hideg nyugalom a föld felett, a szürke gyepek és a vörös mezők bágyadt fénye felett, a téliesen kék erdők és a felhők lila vonalai felett. / Halott.”⁸⁰ Az őszhöz szorosan hozzátartozik a köd dekadens toposza. A köd bizonytalan fényt kínál, a tárgyak homályos körvonalait, elmos minden biztosat. Ezt idézi Hlaváček *Éjszaka az utcán* (Noc v ulici) című verse: „A köd benedvesít mindent ritkás párájával, / minden alakatlan, színtelen, / s homályos tejüveg-levegővel / csendesen remeg a sárgás gáz.”⁸¹ Még vérbelibb dekadens képet találunk Březina *Lelkem kertjének illata* (Vůně zahrady mé duše) című versében: „Mozdulatlan vizek fölött mérgezett ködfürdők / a halódó növények tájképében.”⁸² Ennél is hatásosabban érvényesül a dekadens interstátusz a víz alatti tájak és műtárgyak leírásában. A víz hasonló funkciót tölt be, mint a köd, elhomályosítja a körvonalakat, a valóságosat valószerűtlenné teszi, elrajzolja a színeket, és az érzékelést akusztikailag is módosítja. A víz alatti táj álomszerű táj. A tenger alatti táj egyrészt az emberi erőfeszítés hiábavalóságát ábrázolja, másrészt az elérhetetlen szépséget. Ezért hordozza magában a frusztráció élményét is. Březina „tengeri őserdői”⁸³ a *Titokzatos messzeségek* kötetben, illetve a vízből felszínre emelt érzések ábrázolása a *Sarki szelekben* a tenger alatti tájak dekadens interpretációját érzékelteti: a tudatalatti vagy tudattalan szféra erejét. Neumann látomásában (*Glosszák az élethez és művészethez*) a tárgyaknak nyilvánvalóan szexuális jelentésük van: „A mélység közepéből palota emelkedik ki, / ablakai a fáklyaizzásban / vörösen lángolnak, / s körben a hullámok zuhannak és emelkednek / vad, szenvedélyes, sustorgó játékkal, / míg a cseppek lecsorognak a falakon. // Középpütt fehér palota emelkedik,

⁷⁶ KARÁSEK: I. m., 1894, 25.

⁷⁷ JAROMÍR BORECKÝ: *Básníkův kancionál*. Praha, Máj [1905], 65.

⁷⁸ KAREL HLAVÁČEK: Bolestná. In: *Dílo Karla Hlaváčka II*. Praha, Kvasnička a Hampl, 1930, 114.

⁷⁹ ARNOŠT PROCHÁZKA: *Torza veršů. Torza prózy*. Praha, Bradáč, 1925, 59.

⁸⁰ KAREL SEZIMA: *Za preludem*. Praha, Vilímek, 1927³, 69.

⁸¹ KAREL HLAVÁČEK: *Starý herbář*. Praha, Prokop Toman, 1929, 11.

⁸² OTOKAR BŘEZINA: Tajemné dálky. In: *Spisy I. Básnické spisy*. Praha, Česká akademie věd a umění, 1942², 44.

⁸³ I. m., 23.

/ magasra lendítsük a vörös / fáklyát // A bűn, a szenvedély, az erő fáklyáját.”⁸⁴ Hlaváček a tenger mélyén tenyésző őserdőkről ír a *Tenger alatti táj* (Podmořská krajina) című szonettjében, melyben a toposzok kapcsolata egészen világos. Az álombeli Én a győztes, míg a valóságos Én az áldozat. Itt a fák már nem illatoznak, a várost és a palotákat kifosztotta az álom-én, s így nem maradt semmi más, mint a „félelem” és az „én titkos nevem”.⁸⁵

Az álomban viszont a tudattalan is munkálkodik. Gyakori kép a dekadensknél az elsüllyedt harang, amely ijesztően és természetellenesen szól, bár néha titokzatos-szépen csendül. Ez bizonyára az európai civilizáció lélekharangja. Hlaváček *A szomorúság szubtilitása* (Subtilnost smutku) című verse ezzel a mondattal végződik: „S a tenger valahonnan lentről, a mélyből zúgott, demonstratív hullámoktól kísérve, de végül is a lélekharang közömbös hangján.”⁸⁶ Růžena Jesenská *Eszterének* egyik motívuma az elsüllyedt falu harangja, amely úgy szól, mint a lélekharang, s megjósolja a hősnő halálát. Karásek *Állóvizek* című kisregényének főhőse az „elzendült harangszó töredékét” hallja, amely „mintha sötétbe burkolózott katedrálisokból” szállna föl: „valahonnan mélyről, lentől.../ sötéten, mérhetetlenül borúsan, mintha rekviemnél gyászolnának...”⁸⁷

A köztes helyzetek sorát lehetne még szaporítani: az elérhetetlen másik part, a várakozás, az éjszakában kopogó léptek dekadens képeivel, kiegészítve az álmok és hallucinációk ábrázolásaival (ismét valami átélt és közben át nem élt jelenséggel), valamint a mámor és a hold képzetkörével. Talán a legfontosabb a mentális interstátuszok közül a félelem és a rémület. Ez hatotta át a századvég cseh értelmiségét, amely nem lehetett biztos abban, hogy milyen jövő vár rá az osztrák-magyar társadalmi formáció mocsarában. A rettegés jelenidejű, a múltban gyökerezik és a jövőbe nyúlik át – ez rokonítja a frusztrációval.

A cseh dekadens irodalom alaptényezője az interstatualitás. A dekadensek kedvelték a köztes jellegű formákat, mint amilyen a prózavers, a könyvdráma, a műfajokat vegyítő pszeudobiográfia, az imaginárius portré és dialógus. Ezzel nem állítom azt, hogy a dekadens irodalomban nem azok a többé-kevésbé hagyományos formák lennének többségben, mint a regény, a szonett vagy a rondó, de a cselekmény és a tárgy, melyeket ezekbe a hagyományos formákba öntöttek, többnyire nem voltak konvencionálisak. Különösen két irodalmi módszer vagy eszköz foglalja magába a dekadencia technikai interstatualitását: az oximoron és a baudelaire-i szinestézia. Összekapcsolják a konvencionálisan összekapcsolhatatlant, bizonytalanságot fejeznek ki, a jelentések potenciális gazdagságát, de minden bizonnyal a kor bizonytalanságát is, mindennemű bizonyosság fantasztikumát. Otokar Březina szinte minden korai versében találunk oximoront, de Jesenskánál,

⁸⁴ NEUMANN: I. m., 1962, 170.

⁸⁵ KAREL HLAVÁČEK: *Pozdě k ránu*, i. m., 112.

⁸⁶ I. m., 44.

⁸⁷ KARÁSEK: I. m., 1895, 28.

Karáseknél, Hlaváčeknél, Auředníčeknél, Rutténél és Neumannnál is. Neumann *A nő tragédiája* (Tragédie ženy) című versének egyik metaforikus futamában együtt szerepel az oximoron és a szinesztézia: „A legcsalárdabb és legőszintébb dal, mint kék ég a vihar előtt, / a legforróbb dal, mely jeges faggal éget.”⁸⁸ A szinesztézia esztétikailag hatásosabb példái találhatók Březinánál, mint a már címében is oximoront tartalmazó *Pirkadat nyugaton* (Svítání na západě, 1896) kötetben: „féme (ti. az illaté) a dalt édes ezüstbe olvasztotta.”⁸⁹ Vagy Karásek *A szieszta zenéje* (Hudba siesty) című költeményében: „micsoda páradús és telt illatot harmatoznak a rózsák, / duzzadó nedvek fürdőjét szórják a gondolatok ágyására.”⁹⁰ A tartalmi és szintetikus interstatuális jelenségek kihasználásával a dekadensek új szenzitivitást hoztak a cseh irodalomba, s előkészítették a talajt az első világháború utáni fejlődésnek, különösen a pszichológiai regény és az avantgarde költészet számára. Nem mindegyik dekadens szerző alkotott eredeti és alapvető művet. A veszélyt mindig az jelentette, ha a dekadencia puszta nárcisztikus játékosságra torkollik. Erre a veszélyre figyelmeztett Sezima *Vendég* (Host) című művének főhőse, amikor szemére veti Šebornak, a degenerált patríciusnak áldekadens kedvteléseit: „Szétszórod magad néhány nagy, de ingatag és félbemaradt költői lélekben. De nem használod azt, ami kicsiszolta lelkedet, csak azért, hogy a végletekig ízleld önző kényelmedet? Ez majdnem veszélyesebb, mint az átlagos nyárspolgáriság. Mivelhogy közben azt képzeld, jogod van a filiszterek fölé helyezni magad.”⁹¹

Fordította: Halász Krisztina

(Robert B. Pynsent: *K morfologii české dekadence. /Interstatualita./* In: *Česká literatura*, 1988, 168–181.)

⁸⁸ NEUMANN: I. m., 1962, 172.

⁸⁹ OTOKAR BŘEZINA: Svítání na západě. In: *Spisy* I. Praha, Česká akademie věd a umění, 1942², 78.

⁹⁰ KARÁSEK: I. m., 1894, 23.

⁹¹ KAREL SEZIMA: *Host*. Praha, Vilímek, 1927³, 104.

HANA BEDNAŘÍKOVÁ

Az imagináció és a gondolkodás között

*Adalékok a cseh és az európai dekadencia
néhány aspektusához*

Schopenhauer világfelosztásának („Minden, ami valahogyan a világhoz tartozik és tartozhat, szükségszerűen feltételezi a szubjektumot és a szubjektumért van itt...”) nyomán az imaginárius transzformációk széles skálája vált láthatóvá, ami kijelölte az európai neoromantika és dekadencia radikálisabb részének mozgásterét. Jiří Karásek *A jövő eszméje* (Ideje zítřku, 1898) című tanulmánykötetében elég élesen kiélezte a határt az individuum és a társadalmi kollektivitás különböző formái között. Bár Karásek a hennequini koncepciók korabeli interpretációinak befolyása alatt állt, Ibsennel kapcsolatban „a műalkotás leszűkítetlen szubjektivitásáról” beszél, s ezáltal elkülöníti a szubjektumot a műegészről, sőt szembe is állítja vele.¹ Ebből az elgondolásból fakad az, amelyet Karásek ún. megújított kritikának nevez. A létező megkettőződése nála egyre karakteresebben fejeződik ki: „számomra a kritika akkor kezdődik, mielőtt az értelmező, a referáló szembehelyezkedik a szerzővel.”² Az eltolódást többek között onnét ered, hogy az összeütközés terepe már nem az egyén és a külső egészt elválasztó határ, mert a konfrontáció két szubjektum produktív összezsapásaként valósul meg. A külső és a belső közötti különbség, amely érvényes az említett hennequini kiindulópont, elveszti releváns jellegét. A határok más módon kerülnek kijelölésre. Az ellen-pozíció nem jelent valamiféle interpretációs kötekedést, hiszen ennek ellenkezőjét is kifejezheti. Azt lehet mondani, hogy ez az új pozíció innovációs axiológiai jeggyé válik, amelynek révén a beszélő egy különös prizma- és tükröpperspektívát vetít előre: „kritikussá válik a szó igazi értelmében, azaz művésszé, aki az idegen lelkekben a saját lelkét ismerteti meg, idegen tükrökben mutatja meg saját vonásait.”³ A tükrözés ezen típusa a dekadencia esztétikai rendszerének egyik alapvető alakító eleme lesz. A jelenség néhány általános összefüggésére mutat rá Julia Kristeva Mallarméről szóló terjedelmes tanulmánya: „A denotált objektum megkérdőjelezhető lehet. Maga az alkotó szubjektum azonban kockáztatja a saját identitása elvesztését.”⁴ Ha az univerzálishoz fűződő kapcsolat fellazul és képlekenyvé válik, az sajátos eltolódásokhoz és transzpozíciókhoz vezet, szándékosan megzavarja a kritikai objektivitás képzetét: az „értékelés” aktusa önmagában az

¹ JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC: *Ideje zítřku*. Praha, Hugo Kosterka, 1898, 30.

² JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC: *Renaissanční touhy v umění*. [1902] Praha, Aventinum, 1926, 6.

³ I. m., 7.

⁴ JULIA KRISTEVA: *La Révolution du langage poétique*. Paris, Points, 1985, 289.

esztétikai tárgy státusát nyeri el (játékos impresszió lesz, kiterjesztés és kicsapongás, ami nagyon közel kerül a dilettantizmus korabeli koncepciójához).⁵

A Karásek által kinyitott témát – a kijelentés mint tükör – Miloš Marten viszi tovább *Stylus és stilizáció* (Styl a stylizace, 1906) című esszéjében. Épp a stílusertékű stilizálás kritériumának meghatározása lesz a cseh dekadencia egyik fontos specifikuma. A Marten által használt fogalom a művészetben nem a technéből vagy a formális elemek parnasszista cizelláltságából ered, ahogy azt például Théophile Gautier megkívánta (s amit Marten és generációja elavultnak tartott; ebből fakadt vitájuk Vrchlickývel is.) „A forma a művész saját tette, a technika az eszköze⁶ – mondja Marten.” Tehát a techné és a forma elkülönítése, ahogy azt Marten érti, magában foglalja a szándékoltságot, a művészi tett processzualitását is. „Soha nem beszélek a pusztá formáról, ahogy nem beszélek soha a pusztá anyagról. Ezek a szavak a dialektika és analízis szükségszerű eszközei. A mű létrejötte egységes, organikus, fejlődésbeli.”⁷ A forma így nem lesz szétbontható, inkább az alakítható és dinamikus belső lényegiséget fejezi ki, ami a stilizálás aktusának – mint szövegalkotásnak és művészi tettnek – elsődleges feltételét alkotja. Marten stílusfelfogása bizonyos értelemben általánosítja azt, amit Karásek a *Jövő eszméjében* a művészi alkotás szubjektivitásaként határozott meg. A polaritás kezdeti elképzelése így kiegészül egy bizonyos egységesítő szemlélettel. Először: a stilizálás princípiumának marteni felfogása általában szélesebb összefüggésekben mutat rá a szecesszió formai karakterisztikájára. Másodszor: az említett ábrázoló modell nagyon közel kerül a korabeli összművészeti és zeneelméleti alapelvekhez. Marten explicite kimondja: „A stilizálás út a zenéhez.”⁸ Harmadszor pedig, és ez a legfontosabb konzekvencia, felmerül itt az „élet stilizálásának” kérdésköre. A kiindulás a priori negatív jellege (a tudat és a világ neoromantikus polaritása, amelynek minden fontos következményét Schopenhauer előre jelezte) tagadja a társadalmi haladás korabeli mechanikus felfogását. Az élet dekadens stilizálásának formái és modalitásai magukban rejtik az öndestrukció paradoxonát, amely azonban csak látszólagos, hiszen a szándékosan választott életterv (a dandyizmus) szintén önmaga tagadása (mint része és terméke a kiinduló egésznek). És innen már csak egy lépésnyire vagyunk a művészet ún. neurotizálásától. E különleges kapcsolatnak a legismertebb példája Jean-Martin Charcot, párizsi pszichiáter kísérletei, amelyet a Salpêtriére intézetben végzett. Voltaképp véletlenül Charcot észrevett néhány megdöbbenő belső hasonlóságot páciensei képzőművészeti megnyilvánulásai és a szimbolista festők művei között (elsősorban Odilon Redon és

⁵ Mallarméval kapcsolatban Julia Kristeva a diskurzusok visszafordíthatóságáról, a tetikai és esztétikai funkció közti feszültségről beszél: „Ez az új pozíció nem poétikai és nem is prózai, hanem szintaktikai síkon vezeti végig a maga ritmusát, s ennyiben poetizálja a prózai szöveget: anélkül tartja meg a maga tetikai instanciáját, hogy elvesztené az eredeti mértéket.” (I. m., 251.)

⁶ MILOŠ MARTEN: Styl a stylizace. [1906] In: Uő.: *Imprese a řád*. Praha, Odeon, 1983, 29.

⁷ I. m., 31.

⁸ I. m., 39.

Gustav Moreau képeiről volt szó). Charcot és a korabeli művészközösség kapcsolatai egyébként igen élénkek voltak. A szakmai képzéseket, amelyeket Charcot a Salpêtriére-ben szervezett, többek között Zola, a Goncourt fivérek, Maupassant és Joris-Karl Huysmans is látogatták.

Az ún. normális és patológikus közötti határ státuszának újradefiniálása visszhangzik Nordau *Entartung* (1892) című könyvében, amely ellentmondásos fogadtatásban részesült. Amíg Charcotnál a patológikus „elhajlások” variációi a kritikai megfigyelés elfogulatlan érdeklődésének tárgyai voltak, Nordau ezekből a jelenségekből a kor ún. általános patológikus állapotának tézisént bontotta ki. Az irodalom területén Nordau a degeneráció és a dekadencia jelenségét vélte fedezni Verlaine, Baudelaire, Mallarmé és Dosztojevszkij műveiben (a két fogalmat bizonyára szándékkal használja szinonimaként). A korabeli vita a másságról szélsőséges formát öltött, a testiséggel szembeni gyűlöletbe csapott át. Ebben az összefüggésben jellegzetes az 1870 utáni francia populáció „degenerált” szomatikus habitusának Gobineau által megrajzolt karakterisztikája: „Testi bágyadtság, idegbetegség, romlott vér, veleszületett testi hibák, betegesség, sápadtság és teljesen csúf külső.”⁹

Goethének a maga szempontjából igaza van, mikor azt mondja: Romantisch ist das Kranke. Az extremitás pozícióváltása azonban már új fordulatot jelez. A középpont biztonsága fokozatosan eltűnik és az átmenetiség lép a helyébe: a „beteg művészet” nemcsak hogy nem értékelődik többé esztétikailag negatívan, hanem a produktív tartalmak kíváncsias típusává válik (Rimbaud mondata: „Én – az mindig valaki más” már az 1870-es évek elején a diszkurzivitás másféle típusát hirdeti, a nyelv és a tudat új határainak kitapogatását).

A világ dekomponáltságából fakadó öröm: az ábrázolás tárgya nem a valóság, hanem az egyén róla alkotott képzelete, a különböző modifikációk szándékoltsága, a szemfényvesztő *trompe l'oeil* alakítja a stilizálás útját, és a valóság visszájára fordul.¹⁰ A dekadencia esztétikai rendszere hamarosan kialakítja a maga kritériumait, amelyek a szokatlan, a művi, a természetestől elütő konstrukciót tételezik – így az antifízis válik a teljes felforgatás és a végtelenített transzformációk összegző fogalmává. Kapcsolódik ehhez egy másik esztétikai mozgás, ami a bezártság felé tendál. A labirintus és a tükörterem előhív egy hermetikus teret, ami azonban (a bezártság csak a külső szemlélet szempontjából létezik) befelé nyílik, ahol a tér a végtelenségig megsokszorozható. A tükörben visszaverődő kép elidegenedést kelt, esetleg a személy eltávolodást önmagától, de szolgálhat az ún. projektív objektívizálás eszközéül is, hiszen minden interiorizált és lezárt elem megsokszorozódik a körülvevő világgal szemben, és önmagát állítja elő: „Caligula cinizmusa az individuum vétója volt a környezet és faj nyomulásával szemben: magas fal,

⁹ ARTHUR DE GOBINEAU: *Ce qui est arrivé à la France*. Paris, é. n., 102–103.

¹⁰ Huysmans *Visszájáról* (A rebours, 1884) című regénye generációs és művészi vallomás a kor lényegi sajátosságairól.

amellyel a császár körülvette saját lényét – mint egy kertet –, melyet elzárt tulajdonként maga magának akart megművelni.”¹¹ A fal által pszichésen és morálisan körbezárt teret belül (a kertben) szabályok járkák át, amelyből a jó és a rossz (kül-sőleg) normatív kategóriája ki van rekesztve. A polaritás azonban a tükörlabirintus rendszerében további darabokra szakadhat szét: „... mindent rávetítve reneszansz személyiségének prizmájára” – idézi Oscar Wilde szavait Arthur Breisky.¹² A prizma, amely az imaginatív transzformáció eszköze, egyúttal jelképesen is kifejezi a kor esztétikai és morális aspektusának különbségeit.¹³

A prizmaszerű látásmód fenoménja érvényesül a fragmentumok – mint részleges struktúrák – emancipációjának folyamatában is (ami szintén az elkülönülés egyik formája). A szecessziós enteriőrök elemzésekor Robert de Montesquiou észrevett bizonyos belső mechanizmusokat, melyeket három kategóriába sorolt: *le fragile* (törékeny), *le figé* (dermedt, megmerevedett), *le fossile* (megkövült).¹⁴ Ha Montesquiou elemzései korhoz kötöttek is, szerzőjüknek mégis sikerült néhány tendenciát megragadnia, amelyek általánosabb érvényre tarthatnak igényt. A törékenységre a részletek iránti fogékonyságra utal, az érzékekkel felfogható valóság széttördelésére. A dermedtség a befelé irányuló összetekeredő mozgás eredményét mutatja – a tükörterem a szándékos és önkéntelen kontempláció helye, amely zárt ugyan, de lehetőséget biztosít az imaginárius „nyitáshoz”. A szimbolista Redon rabszolgafejet ábrázoló képe, amely egy elforduló, becsukott szemű arcot ábrázol, valóságos képzőművészeti „előrajzolás” ennek a mozgásnak.¹⁵ A fosszilitás megrögződést, mozdíthatatlanságot, de megismerést is jelent: a hasáb lapjai jelentik a pluralitást és a látvány bizonytalanságát, de egyúttal lehetővé teszik – esztétikai síkon – az egyes töredékek összekötését, s így az eredetileg dekomponált egész új kvalitatív kollektivitást nyer.

A kor kedvelt műfaja, a prózavers is töredék. A különálló elemek, amelyek az eredetileg biztosan konstituált műfajokból származnak, szemantikailag zárt egységet képeznek: „Megképződik valami az erdei zug legmélyebb tónusaiért, az üvegfüvölgé legmélyebb tremolóiért, az üveghegedű mélabús szólójáért... Langyos nyerscukorfőzet, az édesköménymag kesernyés illata, régi antikvitásba nyomva, zöld egyiptomi dioritból metszve, nőiesen finom és ismeretlen arisztokratikus tenyérrel – azzal a tenyérrel, amelyet korábban lefröcskölték a kárminkok erős aromájával”.¹⁶ Hlaváček szövegének imaginárius terét bizonytalanság jellemzi

¹¹ JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC: *Lásky absurdné*. [1904] Praha, Neumannová, 1909, 91.

¹² ARTHUR BREISKY: *Triumf zla*. [1910] Praha, Road, 1992, 107.

¹³ E jelenség további érdekes aspektusairól értekezik Pavel Kouba *Nietzsche – Filozofická interpretace* című könyvének (Praha, Oikymen, 1995) Perspektivizmus fejezetében.

¹⁴ ROBERT DE MONTESQUIOU: *Roscaux pensants*. Paris, Eugénia Fasquelle, 1897, 164–165.

¹⁵ Hasonló megoldásokkal élt a korabeli építészet is. Emlékeztetek például II. Lajos bajor király építészeti tervei az 1870/80-as évekből (ide tartozik a híres Tükörgaléria a Herrenchiemsee kastélyban, illetve a müncheni királyi rezidencia kísérteties Téli kertje).

¹⁶ KAREL HLAVÁČEK: Pozdě k ránu. In: Uő.: *Báseň*. Praha, SNKLHU, 1958, 39–40.

(„mintha”), áttételes jeleket hordoz („későn reggel felé”), széttördelt és elfolyó részleteket idéz (töredékes a kéz, az edény, a gesztus), s a keretet a szenzuális analógiák síkja határozza meg (illat, hang, tapintás). Jan Mukařovský úgy jellemzi ezeket a módszereket, mint a „kontextust, amely megtagadja természetes dinamikáját, és az egysíkú, a statikus felé irányul.”¹⁷ Mindazonáltal a statikusság vagy a monotónia, amelyről Mukařovský beszél, nem egyszerűen a jelrendszer linearitásának megzavarásából adódik, hanem az aszimmetria – mint a szándékos elrajzolás – elvét követi. Minimális területen a kifejezés maximális koncentrációjára törekszik. A dekadens bibelot (töredék) az esztétikai energia tapadásának és koncentrációjának helye. Az ilyen szövegáttételek másik típusa a bizonytalan műfaji keretek szándékos kialakítása, mint az esszé vagy az ún. ornamentális stílus (ld. a teljes stilizálás marteni követelményét). Az egész szilánkjai új összeköttetéseket hoznak létre, ami a szövegnek új perspektívát (elidegenítő függőnyt) kínál. A töredék úgy működik, mint az intertextualitást hordozó elemek – az idézet, allúzió, hivatkozás és szójáték –, s ezáltal a kommunikáció új státuszt szerez, új kódrendszert alakít ki. A szöveg bezárul és újra megnyílnak, mint egy hieroglifa (Březina és Mallarmé esete). És éppen itt mutatkozik meg az átmenet abba a behatárolt elbeszélői pozícióba, amely összeköti a képzeletet az erősen intellektualizált diszkurzivitással. Erre a rugóra jár Nietzsche, Arthur Breisky és Ladislav Klíma *theatrum verboruma*.

Az értékrend azonban látszólag az ellenkező irányba fordul. A kilencvenes évek elején Šalda az integráció szükségletéről beszél, amelynek a stílus a hordozója.¹⁸ Šalda és Marten stiláris koncepciójának talán csak egyetlen azonos eleme van: mindketten tagadják a stílusnak azt a felfogását, amely csupán formális feltételeket szab. Néhány korabeli elmélettel egyezően (Jules Lemaitre) Šalda javasolja a stílus mint szintetikus jegy meghatározását, beleértve a pozitív elhajlást, netán a hibát is, ami szándékosan jelenik meg az adott normarendszer keretei között. Vagyis Šalda, aki a hennequini esztopszichológia befolyása alatt állt, a stílust a különőség kategóriáján belül is felfoghatónak tartja. Az individualitás lesz az esztétikai norma mértéke, hiszen „a művészet fejlődése egyenesen feltételezi az individuum legmagasabb fokú különbözőségét.”¹⁹ Ezt a határt azonban Šalda sohasem lépi át. Ellentétben az esztétikai szolipszizmussal, amely Karásek megújított kritikájának alapját alkotja (a kritikus szemben áll a szerzővel), Šalda más kritériumokat állapít meg. Az ő arisztokratikus individualizmusa nem a szolipszizmus, hanem az individuum és az összesség harmonizálása felé mutat bizonyos konvergens perspektívában, ami Karásek projektív modelljében elfogadhatatlan megoldás lenne.²⁰

¹⁷ JAN MUKAŘOVSKÝ.: *Kapitoly z české poetiky*. II. Praha, Svoboda, 1948, 217.

¹⁸ F. X. ŠALDA: *Synthetism v novém umění*. [1892] In: Uő.: *Kritické projevy* I. Praha, Melantrich, 1949.

¹⁹ F. X. ŠALDA: *K otázce dekadence*. [1895] In: Uő.: *Kritické projevy* II. Praha, Melantrich, 1950, 212.

²⁰ Šalda itt az individualitás másféle (Karásekétől eltérő) felfogásából indul ki, amely nem egyszerűen az egyén elkülönült pozíciójára épít, hanem igyekszik összhangot találni az egységes egész szempontjaival is. Ez a koncepció közelít olyan szociokulturális elképzelésekhez, melyek például

Később, a *Harc a holnapért* (Boje o zítřek, 1905) kötetben Šalda tovább mélyíti szempontjait, melyek a konvergencia adott típusából és az összhangra való törekvésből indulnak ki, és ami végül a vitális harmónia keresésébe torkollik: „A kultúra a lélek és anyag frigye, Fízis²¹ és Psziché, a beteljesülés birodalma”²²

A kilencvenes évek közepén Arnošt Procházka az *Erkölcstelenség a művészetben* (Imoralita v umění, 1895) című esszéjében közöl valamit, amit pozitív szubverzivitásnak nevezhetnénk. Az elit és nyáj nietzschei felfogásával egyezően Procházka (Karásekhez hasonlóan) tagadja a „polgári demokratikus kultúrából” fakadó kollektív normateremtés valamennyi szabályát. Csak a szuverén és független individuum autonómiája legitim, ami persze nem áll távol a *l'art pour moi* tükörkonceptiójától. Ez a hasadás folyamatosan utal a neoromantika örökségére (és ez ismét olyan határ, amit a kritika területén Karásek soha nem lép át). Ugyanakkor az 1910-es évek elején Procházka gondolkodásában fordulat következik be a pozitív célkitűzés irányába. A *Meditációk* (Meditace, 1912) előszavában „tradicionális alapon” beszél az „individualista művészetről”. Az irányváltás leegyszerűsített sémája a neoromantika dualizmusától a neoklasszicizmus monista modellje felé mutat. A probléma azonban összetettebb. Az eltolódást irányát ugyanis jobban illusztrálja Procházka elemző tanulmánya, amelyet Marten *Erősek könyve* (Kniha silných, 1909) című esszékötetének szentelt. A művészi alkotás percepciójának síkján Procházka két előfeltevésből indul ki: az egyik az „esztétikai emóció”, ami a formális elemek eredménye, a másik a „vitális emóció”, ami a művészi alkotás tematikus-gondolati rétegére utal. A két irány összefonódása kiadja azt a szintézist, amit „integrálónak kell nevezni...”, ami összeköti a tiszta esztétikai emóciót a tisztán vitális emócióval, és ami a legmagasabb harmóniából fejlődik ki.²³ Tehát nem csupán a szubjektivizált töredékesség, ami a korabeli innovációs módszerek keretében érvényesült, hanem az újszerűen felfogott műegész igénye vezet el a szintézishez. Šaldával ellentétben azonban az átértékelt szintetizmus keretében Procházkánál megjelenik a „non divide” követelménye, ami azonban nem a szubjektum és a külvilág kettéosztására vonatkozik, hanem az individuum egységére. Ugyanakkor a lehetséges kölcsönviszony vagy az esetleges szubszidiaritás csak az esztétikai immanencia (ars) kapcsolatrendszerében létezik. A harmonizálás szükséglete Procházkánál nem kívülről fakad, míg Šalda esetében a végső, jó értelemben vett utilitaritás felé való rejtett irányultságról van szó. A szubjektumnak már nem kell dekomponálódnia, mert magában foglalja a norma kritériumát (az egészhez való denormatív hozzáállás az autonormativitással helyettesítődik). Itt nyilvánvalóan eljut annak az iránynak a tagadásához, ami Karásek új kritikafel-

Renannál, Ruskinnál vagy Tolsztojnál jelentek meg, akikre Šalda közvetlenül is hivatkozik a dekadenciáról szóló tanulmányában.

²¹ Világos tehát, hogy Šalda számára a dekadens antifizis bármiféle modalitása elfogadhatatlan.

²² F. X ŠALDA: Nová krása, její geneze a charakter. In: Uő.: *Boje o zítřek*. [1905] Praha, Melantrich, 1941, 143.

²³ ARNOŠT PROCHÁZKA: *Meditace*. Praha, Kamilla Neumannová, 1912, 111.

fogásával vette kezdetét. A kettejük közti szakadás elvezet a fragmentumok emancipációjához. A töredék kvalitatíve – s értékszempontból is – önálló egészet alkot, ami azonos az individualitással a maga autonómiájában. Ha a dekadencia keretében gondolkodunk a szintézisre törekvő végső harmonizálásról, a *rend akarásának* először belülről kell fakadnia. A „reaktivitás” eredeti szempontja (vagyis a működő egész hatása a szubjektumra, ami az elkülönülés, a betegség, a töredékesség és a különböző áttételek formájában előhívja az újjászületés és innováció szükségletét) megfordul. A tükörben megjelenő kép, mint kiinduló megosztás (teljeség-mátság, norma-eltérés) a kristály vagy gyémánt lapjainak sokaságával, mint oszthatatlan individualitásokkal helyettesítődik, s az egyes személyiségek a saját prizmájukon keresztül (ami a képzelet és gondolkodás kölcsönös áthatása révén működik) végtelen számú elemre oszthatják a világot.

Fordította: Halász Krisztina

(Hana Bednaříková: Mezi imaginací a myšlením: Příspěvek k některým aspektům české a evropské dekadence = Aluze, 2000/1, 106–111.)

SZILÁGYI SZONJA

Dekadens volt-e Julius Zeyer?

A legelterjedtebb, ugyanakkor némileg sablonszerű periodizáció értelmében a XIX. század első fele a romantika időszakának tekinthető, amit a század második felében a realizmus és a naturalizmus uralma követ. A századvég kultúrtörténeti megnevezésére több, hol egymásnak ellentmondó, hol egymást kiegészítő fogalom használatos, úgy mint *fin de siècle*, szimbolizmus, szecesszió, dekadencia. A cseh szakirodalom esetenként a „modernizmus” összefoglaló fogalmát is használja, ám ez elhomályosítja a korszak irányzati sokszínűségét. A terminusok készletét tovább bővíti a neoromantika, amely egyrészt a többi modern irányzatétól eltérő törekvéseket foglal magába, hiszen míg azok elfordulnak a historizmustól, a neoromantika régi korok hangulatát igyekszik megidézni, másrészt párhuzamba állítható velük, amennyiben azt vesszük figyelembe, hogy valamennyien az addig uralkodó realista-naturalista korstílussal fordultak szembe.¹

Az irodalmi modernség cseh képviselői azt a Julius Zeyert tekintették a leginkább hozzájuk közelálló elődnek, aki a hetvenes években kezdte pályáját, de a kilencvenes években még kortársuk is volt. Az író közismerten magányos, az irodalmi közélettől elfordult, kívülálló szerzőnek számít, aki többnyire ugyan a *Lumír*-ban publikált – sőt egy ideig tagja is volt a szerkesztőségnek –, de nem kötelezte el magát egyetlen korabeli csoportosulás vagy irányzat mellett sem. Pályáját a kései romantika jegyében kezdte, s bár munkásságának java a realizmus-naturalizmus kibontakozásának idejére esik, ezt a látásmódot sohasem érezte sajátjának. Egyaránt írt prózát, verset és drámát, de arisztokratikus módon távol tartotta magát a romantikus klisékkel dolgozó erkölcs- és nemzetnevelő irodalom korabeli fő áramától. Írói karaktere azonban eltért azoktól a kortársaitól is, akik igyekeztek meghaladni a cseh irodalom korszerűtlen, provinciális hagyományát. A *Lumír* ünnepelt, ikonikus költőjének tartott Jaroslav Vrchlickývel szemben, aki pedig az irodalmi modernség másik előfutárának számít, személyes ellenszenvet táplált.

A legújabb szakirodalmat megosztja az a kérdés, hogy a maga függetlenségét, különiségét és időszerűtlenségét lépten-nyomon deklaráló író mely irányzathoz állt a legközelebb. E kérdésre válaszolni már csak azért is problematikus, mert maga a korszak sem mutat egységes képet, így tehát Zeyer nem egy korstílushoz képest volt különleges fenomén. Az sem kivételes eset, ha egy író elutasítja a maga beskatulyázását, védi alkotói szabadságát, nem akar elköteleződni, de

¹ KAREL KREJČÍ: *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha, Československý spisovatel, 1975, 291.

előbb-utóbb mégis besorolják valahová, az utókor pedig kijelöli helyét az irodalmi személyiségek átfogó tablóján. Azok az irodalomtudományi fogalmak, melyeket ma Zeyer műveire és alkotói attitűdjére vonatkoztatunk, talán nem is léteztek, vagy a maitól eltérő tartalmakat hordoztak a szerző korában.

A mértékadó szakirodalom egy része Zeyert a dekadencia csehországi előfutárának tekinti.² Ebben a felfogásban a szerző sokat merít a romantika örökségéből, de egyúttal megelőlegezi az 1890-es évek nagyszabású irodalmi újításait, amit a dekadens-szimbolista irányzat képvisel. A szóban forgó szakírók azonban azt is hangsúlyozzák, hogy Zeyer nem a nemzeti romantika közepszerű átlagához kapcsolódik, hanem az eszmék és szenvedélyek mibenlétét kutató nagyromantikához, amelynek egyetlen kiemelkedő cseh alakja Karel Hynek Mácha.³

A századvég szerzői közül Jiří Karásek mellett érvel egyik esszéjében, hogy Zeyer műveinek dekadens rétege egyfajta romantika, de nem érzelmi, hanem „idegi alapú romantika”.⁴ Šalda tipológiai megkülönböztetést tesz a külső és belső romantika között: az egyik egy korszak neve, amelyben az irodalmi alkotások közös jellegzetességeket mutatnak, a másik viszont lelki alkat kérdése, és kortalan életérzésből fejlődik ki. A kettő nem zárja ki egymást, amit Šalda szerint Zeyer példája is igazol.⁵ Miloš Marten viszont elutasítja, hogy Zeyer életművét a dekadencia alapján értelmezze: „a lélek ingyencéne és a szív aszkétájának” nevezi, akinek utolsó pályaszakasza sem illeszkedik a századvég romlottságot esztétizáló szelleméhez.⁶

Ahhoz, hogy pontosabban kijelöljük Zeyer helyét az irodalmi folyamatban, érdemes elhatárolni egymástól a realizmus uralmát megelőző romantikát, illetve a realizmus korszakában, arra mintegy válaszként kibontakozó neoromantikát. Ez utóbbi esetben a romantika egyes formai és tartalmi jegyei adaptálódnak a realista-naturalista irányzat teremtetten új kontextusba.⁷ A számba jöhető témák és motívumok közül kettő érinti közvetlenül Zeyer munkásságát: a historizmus, illetve az E. T. A Hoffmann és E. A. Poe műveiből ismert irodalmi fantasztikum.

A historizmus a romantika egyik mellékszálán, a történelmi regény műfajában fejlődött ki. Némelyeknél a romantikus képzelőerő támasza – s egyben féken tartója – lesz a történelmi igényesség (Zikmund Winter), míg másoknál a nemzeti öntudat elmélyítését szolgálja (Henryk Sienkiewicz, Alois Jirásek).⁸ Zeyer korai

² ROBERT PYNSENT: *Julius Zeyer: The path to decadence*. The Hague, Mouton, 1973; Heé Veronika: Julius Zeyer és a cseh dekadencia. = GREGOR FERENC (Szerk.): *Szlavisztikai Tanulmányok. Emlékkönyv Király Péter 70. születésnapjára*. Budapest, ELTE, 1987, 201–207.

³ HEÉ: I. m., 204; MILOŠ MARTEN: *Akkord*. Praha, 1929, 98–99.

⁴ ALEŠ HAMAN: Česká literatura 19. století a evropský kontext = *Prameny české moderní kultury* (příp. O. Král, B. Svadbová, P. Vašák) Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1988. 133.

⁵ ZDENĚK HRBATA: Místo díla Julia Zeyera v proudu neoromantismu a dekadence = *Prameny*, i. m. 119.

⁶ MARTEN, 1929, 38.

⁷ K. KREJČÍ, 1975, 292.

⁸ K. KREJČÍ, 1975, 293.

műveiben elhárította magától a jellemábrázolás analitikus-pszichologizáló mintáit: fantáziáját nem korlátozva a múlt életerővel telített képei felé fordult.⁹ Egyúttal azonban szakított a romantikával telített realista historizmus mestereivel, saját alkotói eljárást dolgozva ki. Gondos kutatások alapján felidézte, kibővítette és a jelen perspektívájából a fantázia szűrőjén át újraírta a távoli múlt fordulatokban gazdag mondáit és mitikus történeteit, melyeket a cseh szakirodalom az „újra-alkotott képek” terminussal jelöl.¹⁰

Amíg Zeyer az irodalmi fantasztikum romantikus vonalát követi (*Fantasztikus elbeszélések* – Fantastické povídky, 1882), pályatársa, Jakub Arbes létrehozta a maga realista verzióját. A XVIII–XIX. században divatos műfaj egyik változatában a látszólag természetfeletti dolgoknak ésszerű magyarázatuk van. A rejtély gyakran valamilyen körülmény szándékos elhallgatásából fakad. Ezt a felfogást követi Arbes is. Zeyernél viszont a fantasztikum elrugaszkodik a pozitivista ész uralta világrend törvényeitől, határait az alkotó képzelete szabja meg. Arbes romanettóiban és a pályakezdő Zeyer rémtörténeteiben ismétlődő motívum ugyan a halálból való visszatérés, de amíg Arbes az élve eltemetés motívumának racionalis magyarázatát adja, a misztikus és okkultista elemekre fogékony Zeyer szellemeket és vámpírokat léptet föl.¹¹

Zeyernél a romantika örökségéhez tartozik a trubadúrköltészet és a lovagregény iránti érdeklődés, illetve a természet ösztönző erejének kultusza. Ez utóbbi merőben idegen a dekadensek ízlésétől, akik nem becsülték a természet önmagában vett szépségét (számukra a természeti lét harmonikus közege egyenesen nevetség tárgyát képezte). Huysmans *Különc* című regényének hőse a „mesterségest tartotta az emberi génusz megkülönböztető jegyének”.¹² Des Esseintes herceg lakóköznyezetének kifinomultságát tökélyre fejlesztve végleg elvonul a világtól, befelé menekül a maga alkotta színek, bútorok és illatok védelmébe, míg Zeyer műveinek többségében a kivonulás, a természettel való mélyebb azonosulás a személyiség örömteli kiterjesztését szolgálja. Robert Pynsent említi egyik tanulmányában, hogy a cseh dekadensek természetfelfogása alapvetően eltér a romantika és realizmus látásmódjától: a dekadenseknél gyakori „sivatagos kihalt táj” toposza jól illeszkedik a hanyatlás- és haldoklás-képzetek kultuszába.¹³ Zeyer viszont a természetben az életbe való visszatérés, a gyógyulás lehetőségét látja. Hősei többnyire romantikus figurák, akik szélsőséges értékeket képviselnek, külső szépségük ámulatba ejtő vonzerővel vérteli fel őket. Viselkedésük teátrális, im-

⁹ PYNSENT, 1973, 82.

¹⁰ Obnovené obrazy – szó szerint „felújított képek”.

¹¹ K. KREJČÍ, 1975, 319.

¹² RICHARD GILMAN: *A dekadencia*. Budapest, Európa, 1990, 128.

¹³ PYNSENT: K morfológii české dekadence. (Interstatualita). = *Česká literatura*, 1988, 175. Lásd jelen kötetben: A cseh dekadencia morfológiája (Interstatualitás). Ford. Halász Krisztina, ... (A szerk.)

pulzív, tobzódnak az érzelmekben. Eltúlzott reakcióik hisztérikus kitörésekben, ájulások és rémképek formájában nyilatkoznak meg.¹⁴

Ebben a prózában számos motívum és strukturális elem a romantika és a dekadencia metszéspontján helyezkedik el. Zeyer gyakran hangoztatott elképzelése, mely szerint az érzékelt valóság nem más, mint eszméink és álmaink kivételése, egyaránt idézi a romantika szellemiségét és a dekadencia ars poeticáját. Amit Gilman mond a dekadencia okairól, megegyezik a cseh író alapvető élményével is: „A dekadencia fő indítéka a korszak közhelyszerűsége, legdiadalmasabb vállalkozásainak ízléstelensége, az egészségből áradó szellemtelenség.”¹⁵ Levelezésében Zeyer éles hangon ír hazájának szűklátókörű polgári osztályáról, kárhoztatva a politikai törekvések kisszerűségét, a közízlést kiszolgáló irodalom értéktelenségét. Ezzel magyarázható, hogy műveinek nyelvezete jelentős eltérést mutat az irodalom korabeli normáitól. Kimódoltnak tetsző archaizáló stílusa összhangban van a dekadensek arisztokratikus attitűdjével, amely szemben a realista-naturalista írók iskolájával, nem törekedett a legszélesebb olvasótábor megszólítására. Idegen eredetű kifejezésekkel és neologizmusokkal teletűzdelt stílusa szándékosan az értő olvasók szűk körét célozta meg. A romantikus örökség és a dekadencia közti átkötéseket mutatják Zeyer távoli vidékekre vezető utazásai, amelyek magukon viselték a tér- és időbeli eltávolodás motívumát. Az egzotikus Távol-Kelet szépsége és füledt érzékisége felidézte számára azokat az esztétikai és egzisztenciális ideálokat, melyeket Európában csak a középkor örökségében talált meg.

Kapcsolódik ehhez az életérzéshez a preraffaeliták régebbi korokba visszavágódó nosztalgiája, ami a stílusjegyek szintjén is rokonságot mutat Zeyer neo-romantikus beállítottságával¹⁶. A angol preraffaeliták (Ruskin, Morris, Rossetti) fogékonysága a szépség és tisztaság mitikus formái iránt visszaköszön a cseh író *Amis és Amil* című regényében.¹⁷ Zeyer és a preraffaeliták ugyanúgy Itália szerelmesei, mint a korai középkor mondavilágának újraalkotói. Karásek szerint leginkább a nőkhöz és az erotikához fűződő viszonyuk mutat hasonló vonásokat.¹⁸ Amíg Rossetti a szerelem mindent átható, transzcendentális erejébe vetett hitével a petrarcai és dantei hagyomány folytatója, Zeyer valamennyi pozitív nőalakja az etikai és esztétikai értékeket hordozó Beatrice hasonmása. Nem Laura vagy Beatrice földi személye áll itt a középpontban, hanem a róluk alkotott kép, amelyet költőjük a szívében hordoz. Rossettihez hasonlóan Zeyer is eljut a Mária-kultuszig, amelynek egyik előképe az *Amis és Amil* történetében sorsfordító szerepet játszó Mária-szobor.

Robert Pynsent, angol bohémista a dekadencia fogalma felől közelíti meg Zeyer

¹⁴ PYNSENT, 1973, 87–95.

¹⁵ I. m., 101.

¹⁶ I. m., 137.

¹⁷ F. V. KREJČÍ: *Julius Zeyer*. Kritická studie. Praha, 1901. 28.

¹⁸ KARÁSEK, 1926, 120.

életművét. Elismeri ugyan, hogy a cseh író művei nem illeszkednek maradéktalanul a dekadencia értelmezési keretébe, de úgy ítéli meg, hogy kimutatható annyi érintkezési pont, illetve párhuzamosság és egyezés, ami kellőképpen alátámasztja ezt a diskurzust. Ez a megállapítás különösen az írói pálya második (a *Jan Maria Plojhar*-ral kezdődő) szakaszára érvényes, amelynek íve a dekadenciához leginkább közelálló *Ház a hulló csillaghoz* (Dům U tonoucí hvězdy, 1891) című kisregényig vezet. Pynsent számára további hivatkozási alap a *Három legenda a keresztről* (Tři legendy o krucifixu, 1895) című elbeszéléskötet „Inultus”-fejezete, amelyben a misztikus művészttörténet át van itatva dekadens motívumokkal. Ennek cselekménye a fehérhegyi csata utáni időszak Prágájában játszódik. A főhős, Inultus modellt áll a cseh földre vetődött olasz szobrászsnőnek, a femme fatale típusát képviselő Dona Flaviának, aki Krisztus élethű mását megalkotva a szenvedés esztétikai élményét akarja megragadni. A nő korábbi kőszobrai nélkülöztek minden érzelmet, de a keresztre feszített modell démoni szenvedélyt szabadít fel belőle. A passzívan szenvedő főhős figurája áttételesen a legenda műfaját idézi, utalva arra, hogy a keresztény hitvallás belsővé tétele és tudatos újraélése a szenvedés által közelíthető meg. Kikötözve a keresztre Inultus egyre elviselhetetlenebb fizikai fájdalmakat él meg, míg nem ráébred arra, hogy a szenvedéseit betetőző kereszthalálával megváltást kínálhat az elnyomásban sínylődő cseh népnek. Derű és megnyugvás ül ki arcára, amittől a megzavarodott szobrászsnő elveszti önuralmát, megöli modelljét, majd büntudattól hajtva önmagával is végez. Az elbeszélés Inultus temetésével zárul: az egyszerű cseh nép előtt megjelenik a bibliai Dávid király hárfával a kezében, őt követi Krisztus töviskoszorúval a fején, ám mindezt csak az igaz emberek láthatják.

A Zeyer által újraalkotott szenvedéstörténet túlmutat a bibliai kereteken. Olyan dekadens motívumokkal telítődik, mint a mazochizmus, az aberrált élvezetek halmozása, a szerepek felcserélhetősége vagy a morbiditásban való tetszelgés. Az elhúzódozó haldoklás ábrázolása szimbolikusan telített, intenzifikált módon idézi fel a századvég halálkultuszát, a beteges állapotok iránti szokatlan fogékonyságot. A főhős dekadens beállítottságát mutatja, hogy azonosítja – sőt felcserélhetőnek tekinti – a haldoklás és a szexuális gyönyör élményét.

ÉLETKRÍZIS ITÁLIAI KERETBEN

Életrajzi monográfiájában Jan Voborník idézi a szerző egyik levelét, amely megvilágítja a regény keletkezési körülményeit: „A modern életről van benne szó, Csehországban és Rómában játszódik, sokat tettem bele magamból, vagyis sokat a magam belső életéből és fájdalmaiból.”¹⁹ A *Jan Maria Plojhar* (1888, könyv formában 1891) új korszak kezdetét jelzi, Voborník szinte egyenlőségjelet tesz

¹⁹ Levél Herritesnének, 1887. 12. 4. In: VOBORNÍK, 1919, 200.

Zeyer és hőse közé. Pynsent is azt állapítja meg, hogy a szerző ebben a regényben többet merít saját életének tapasztalataiból, mint misztikumra hajló képzeletének egzotikus álmovilágából.²⁰ Mindez annál is inkább fordulat értékű, mert Zeyer korábbi műveiben az életrajzi értelemben vett szerző csak rendkívül áttételesen mutatkozik meg.

A Plojhar a személyes krízis regénye és a korkrízis dokumentuma. Közvetlenül ábrázolja az individuum fenyegetettségét és törekénységét. A korhangulat ábrázolása beágyazódik a személyes dráma kontextusába, a főhős figurája emlékeztet a Puskin Anyeginje nyomán elterjedt „felesleges ember” típusára. Az analógiák között említhető Goncsarov Oblomovja és Prus Bábuja, valamint Asbóth János 1878-ban kiadott Álomok álmodója, amely meglepő egyezéseket mutat Zeyer regényével. Asbóth hőse ugyanúgy átmeneti fugurát képez a közéletből kivonuló reményvesztett romantikus és a dekadens dandy között, miként Zeyer hőse is megtorpan az önpusztításig vitt szkepszis végső konzekvenciái előtt. Mindkét mű azt a tragikusan pesszimista életérzést dokumentálja, amely a XIX. század utolsó harmadában a hétköznapioktól megcsömörlött, eszmekereső hősök sajátja volt. Pynsent annyiban árnyalja a képet, hogy szerint a főhős karakterének dekadens vonásai kifejezetten a cseh nemzeti sajátosságokból fakadnak, a mű nem a célnélküliség, hanem a jó utáni vágyódás regénye.²¹

Mindkét regény első lapjain a csalódástól meggyötört hősök Itália földjén keresnek enyhülést. Plojhar Rómában, Darvady Velencében átadja magát az épített környezet szépségének, a művészi alkotásokból fakadó öröm felemelő érzésének. Bódító semmittevés közepette sodródnak az árral, de fásult unalmukat nem enyhíti a színes társasági élet. Pynsent szerint Velence málladozó, ódon falai között számos cseh utazó az emberi alkotás széthullásának dekadens élményét tapasztalta meg.²² Mindkét műre illik Milbacher Róbert megállapítása: „az epikusán elmondhatóként tételezett történet már az elején véget érni látszik”.²³ Ez a felütés jelöli ki a művek alaphangulatát, amely az eufórikus öröm és a reményteli megvilágosodás pillanataiban sem foszlik szét.

A regénybeli szerkezet nagyjából megegyező helyein az elbeszélő visszalép a hősök gyermekkorához, addigi életük fordulópontjaihoz. Plojhar az arkádiai idill hangulatában nőtt fel családjá vidéki birtokán. Darvady viszont tagadja, hogy valaha is felhőtlenül boldog lett volna. („De boldognak mondják a gyermekkort valamenynyien. Emlékeit felderítő örömmek. Úgy hiszem, tévhit...”)²⁴ Mindkét hős idejekorán megtapasztalta a társadalmi kirekesztettség érzését, s bár az elutasítás megingatta önbizalmukat, ekkor fejlődik ki bennük az átlagból kiemelkedő egyéniség

²⁰ PYNSENT, 1973, 134.

²¹ PYNSENT, 1973, 135.

²² PYNSENT, 1988, 165.

²³ MILBACHER RÓBERT: „valamit jelenteni akartam...” (Asbóth János: Álomok álmodója). = *Alföld*, 1998/1, 54.

²⁴ ASBÓTH JÁNOS: Álomok álmodója. In: *Régi magyar regények* II. Budapest, Unikornis, 1994, 19.

arisztokratikus öntudata. Idegennek érzik magukat a hétköznapi világában, s ezen úgy próbálnak segíteni, hogy még inkább eltávolodnak tőle. Közös vonásuk, hogy képesek megalkotni a maguk valóságát. Már gyermekfejjel másként érzékelték az őket körülvevő tárgyi világot: teremtő fantáziájuk mentsvárként szolgált számukra, de ugyanakkor sebezhetővé is tette őket. Eredendő vizualitásuk és képzelőerejük az önmagán túlmutató szépség megélésére predesztinálja őket. Első találkozásukkor Darvady Bellini Madonnáját látja megelevenedni Irmában, Plojhar pedig Dante Beatrice-jéhez hasonlítja a tiszta és angyalian jóságos Caterinát. A gyermek Plojhar képzeletben gyakran hajóra száll és harcokat vív. Darvady legkedvesebb játékában király, aki mindenkit irányít. Később a nagy költő szerepében tetszelegnek. Plojhar: „Költő leszel, de olyan ám, mint Aischylos...”²⁵ Darvady: „alighogy költő volt, már nagy költő is volt”. Mindketten burookban nőttek fel, szerepjátékaikat fiatal felnőttként sem vetkezik le teljesen. Bízna szellemi kiválóságukban, nagyra törő terveik sikerében. Első csalódásaik szükségképpen az ellenkező végletbe taszítják őket. Minél magasabbra törekednek, annál mélyebbre zuhannak. (Plojhar: „Nem, nem lehet élni. Mire vagyok jó? Mire a világon, egyáltalán?”²⁶ Darvady: „nem vagyok semmire sem való, hogy születnem kár volt, miért élnem nincs!”)²⁷

Darvady és Plojhar hasonlóan éli meg nemzeti identitását is. Hol külföldre menekülnek a nyomasztó hazai valóság elől, hol hazavágynak az idegen környezetből. Az utazást életmóddá stilizálják, ami azonban késlelteti felnőtt személyiségük megszilárdulását. Mindketten szenvednek népük kiforratlan jellemétől, a vélelmezett erkölcsi hanyatlásától. Darvady: „Ó pusztuló, süllyedő magyar fajom! (...) Nem igaz, hogy a tiszta erkölcs csak pusztá szó...”²⁸ Plojhar: „Irtózom a cseh jellegtől, melyet leginkább a jellem hiánya fémjelez.”²⁹ A nemzeti identitás ambivalens tapasztalata értéként kínálta a későbbi dekadens nemzedék számára a távoli kultúrák, az egzotikus környezet felfedezését. A Zeyer nyomdokába lépő fiatal írókat a végletekig fokozott stilizáció és vizualitás, illetve a különleges érzéki benyomások szinte már beteges keresése hajtotta (kiegészülve Huysmans és Wilde ösztönző hatásával).

Darvady és Plojhar boldogtalanságának legfőbb oka mégis a szerelemben keresendő, amely áthatja világfájdalmas érzéseiket, az élet más területein elszenvedett kudarcaikat. Zeyer nőalakjai végletes karakterek, Asbóth női főhőse talányos, szoborszerű figura, akinek belső mozgatórugói nem tárulnak fel teljesen. Dragopulos asszony és Darvady Irmája egyaránt a femme fatale irodalmi toposzát idézi: függőségbe taszítják a rajongó férfit, ám a cselekmény folyamán lehull az álarcuk,

²⁵ ZEYER: I. m., 38.

²⁶ ZEYER: I. m., 91.

²⁷ ASBÓTH: I. m., 41.

²⁸ ASBÓTH: I. m., 49.

²⁹ ZEYER: I. m., 93.

ellenszenvet, sőt undort keltenek. Plojhar és Darvady elhúzódó érzelmi válsága akkor közeledik a feloldásához, amikor ráébrednek arra, hogy boldogságukhoz tetterő és rendszeres munka szükségeltetik. Darvady anyja arra ösztönzi fiát, hogy hagyjon föl az álmodozással: „szeresd, ami közel van, cselekedj ott, ahova sorsod állított, és szeretetben, tettben fel fogod lelteni, amit álmok mérhetetlensége meg nem ad.” Halála előtt Plojhar is hasonló végkövetkeztetésre jut: „el akarta végre dönteni magában, mi módon láthat feladatához a valós életben.”³⁰

A végső konklúzió azonban eltérő tapasztalatot tükröz. Darvady elfogadja a pozitivista világszemlélet munka- és hasznalapú értékrendjét, bár ennek az az ára, hogy elfojtja az individuum eredetiségén alapuló szabadság megélését. Plojhar a szerelem által megszabadul feloldhatatlannak tetsző letargiájától, de ez a beteljesülés csak a halál küszöbén, a semmi árnyékában valósul meg. A szépség és a tisztaság utáni sóvárgás a transzcendens szférába tolódik át, csak itt teljesezhet be, s ezáltal fennmarad a valóság és az eszmény összebékíthetlenségének érzése. Darvady és Plojhar tehát megelőlegezik a dekadens hős életidegen karakterét, de szellemi válságukban egy percig sem képesek gyönyörködni. Önmaguk erkölcsi bírójaként szabadulni kívánnak alantas élvezeteiktől, deviáns életstílusuktól.

A NIHILIZMUS ÁRNYÉKÁBAN

A szakirodalom Zeyer 1891-ben megjelent *Ház a hullócsillaghoz* (Dům U tonoucí hvězdy) című kisregényét tekinti a dekadenciához legközelebb álló alkotásának. A történet elbeszélője Severin, Párizsban dolgozó cseh orvos, aki különös kapcsolatba kerül egyik betegével, miután az megosztja vele múltjának keserű tapasztalatait és végsőkéig kiábrándult nézeteit. A szlovák Rojko a „Hullócsillaghoz címzett ház” lakója, amelynek homlokzatát egy hullámok közt sodródó csillag díszíti. Az orvos összefüggést lát a ház címere és új ismerőseinek sorsa között: „Valamiféle meghatározhatatlan bánat lett rajtam úrrá a hallottaktól. Ő maga is egy leáldozófélben lévő, alig pislákoló hullócsillagnak tűnt, egy viharvert hajótöröttnek.”³¹ Severin megismeri Rojko házának kisiklott életű, idősödő, betegségekkel küzdő női lakóit: az író első ízben mutat be ambivalens, inkább szánni való, mintsem egyértelműen jó vagy rossz női figurákat. Rojko bevallja ifjúkora bűnét, ami végleg kisiklatta életét: elmulasztotta kézbesíteni reménytelen szerelme levelét egy másik férfinak, ami a nő öngyilkosságához vezetett. Severin megrémül barátjától, de felébred benne a lelki közösség érzése is. Feldúltan siet a haldokló Rojkóhoz, de már nem jut be a lángoló házba, amelynek valamennyi lakó elpusztul.

A végtelen székszis, ami Rojkót hatalmába kerítette, Zeyer dekadenciába hajló műveinek valamennyi hőst megéri. Az önpusztítás folyamatában közülük

³⁰ ZEYER: I. m., 181.

³¹ JULIUS ZEYER: *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha, Československý spisovatel, 1972, 40–41.

Rojko jut a legmesszebb, akit Plojhar „intenzifikált” változatának lehet nevezni.³² Eltékozolta életét, de már szenttelen közönnyel tekint önmagára. Karakterének dekadens vonásait a szerző két motívummal is nyomatékosítja: a reménytelen-ségbe hulló szlovák nemzet fiaként öntudatosan pogánynak nevezi magát. Míg Jan Maria Plojhar halála előtt egyfajta feloldozást nyer, Rojko pusztulása nem kecsgetet transzcendens reménnyel.

Ugyanakkor Severin alakja ennél összetettebb: a „szakadék szélén táncol”, de az író „istenkereső” hőseinek sorába illeszkedik.³³ Az elbeszélés két középponti alakja ugyanannak a szellemi és lelki válságnak más-más fejlődési stádiumában jelenik meg. Személyiségük rokon, de nem felcserélhető. Misztikumba hajló különös kapcsolatuk azt a rejtett jelentést hordozza, hogy az ideált kereső reményvesztett ember a nihilizmus árnyékában él: „Mágikus hatalma volt fölöttem – ha beszélt, meg voltam győződve szavainak igazáról; kétségeim csak akkor támadtak, mikor elhallgatott.”³⁴ Rojko azonban látja Severin meghasonlott személyiségének értékkereső oldalát is: „Aki közel került az igazsághoz, nem lehet teljesen pesszimista: a pesszimizmus csupán vágyakozás, amely akkor tör ránk, amikor felfedezzük a fontos dolgok értéktelenségét... Amolyan átmeneti betegség ez.”³⁵ Kettejük szellemi párbajában különös hangsúlya van azoknak a századvégi dekadens és okkultista irodalmat idéző misztikus elképzeléseknek, amelyek két ember szellemi kapcsolatát a „hasonmások” közti gondolatátvitel révén nyomatékosítják. Severin sorsközösségként írja le kapcsolatukat: „... olyan volt, mintha Rojko lenne az én sorsom, mintha magasabb rendű erejének lennék kiszolgáltatója. Ha őrült volna, akkor az én sorsom is az őrület.”³⁶ A tudománnyal szembeni szkeptikus nézetei ellenére Severin elhivatottan dolgozik egy kórházban, Rojko pedig egy kisiklott életű betegekkel teli házban él. A kórház motívum az egyik legkedveltebb dekadens metafora, amely a századvég betegségtől meggyötört társadalmára utal.³⁷ A később leégő házba való bejutás is szimbolikus jelentőségű: Severint valamiféle megváltó titok, misztikus feloldozás iránti vágy hajtja oda.

A történetet Severin beszéli el, de bizonyos pontokon Rojko szavai képviselik a szerzői intenciót: „Átadom magamat a benyomásoknak, mondtam már önnek, hogy nem vagyok képes nem álmodozni.”³⁸ Mentális utazásokat tett egy képzeletbeli alternatív valóságba: egész életében utópiákat kergetett, melyeket az emberi gonoszság és saját gyengesége rombolt szét. Mindez már nem ébreszt benne érzelmeket: „Az emberiség, ahogy ma él, csupán körvonala az ideálnak. Sejtelve

³² PYNSENT, 1973, 148.

³³ ZEYER: I. m., 26.

³⁴ ZEYER: I. m., 45.

³⁵ ZEYER: I. m., 41.

³⁶ ZEYER: I. m., 58.

³⁷ PYNSENT, 1973, 144.

³⁸ ZEYER: I. m., 53.

annak, amivé válni fog! Napjaink civilizációja azért van, hogy feláldoztassék.”³⁹ A regény lecsupaszított középpontjában éppen az a feloldhatatlan feszültség vibrál, hogy Severin nem tudja magát függetleníteni barátja nihilista gondolataitól. Egyik délutáni sétája folyamán hirtelen rátör egy látomás az anyaföldnek nevezett száguldó földgolyóbisról, amint az felgyorsulva repül valahonnan valahová; nem világos, hogy hová. Visszaretten az esetleges végtől, a teljes megsemmisüléstől, de ösztönösen kételkedik is ebben: „Hová hajt téged, anyánk, elkerülhetetlen végzeted? Vesztedbe, vagy az Istenhez közelebb? Angyal vagy démon vezet, ó emberi gondolat, emberi ideál? Elkárhozol, vagy a mennybe jutsz?”⁴⁰ A porig égett ház az emberiség pusztulására utal, de az erkölcsi feltámadás hangja nem némul el teljesen.

Tényként kezelhető, hogy pályájának utolsó másfél évtizedében Zeyerre hatással voltak a lemondást és kétségbeesett lázadást kifejező idealista áramlatok, de hősei minden esetben illeszkedtek abba a romantikus értékrendbe, amelynek kategóriái egyértelműek és végletesek. Némelyik műve magán hordozza a dekadencia nyomait, de csak abban az értelemben, hogy a korról szól, amelyben íródott.⁴¹ A hősök iránti rokonszenv és megértés szerzői intenciója távol esik az irodalmi dekadencia általános képletétől.⁴² (A nőalakok ábrázolása is eltér a dekadens konvenciótól, amely a nőket mindennemű intellektuális és érzelmi vonástól mentes fizikai lényként tételezi.) A „Ház a hullócsillaghoz” annyiban jelent változást, hogy szétesik a korábban egységes világkép. (Az emberben lakozó rosszszat egy másik személy hívja életre.) Az életmű lezárásának azonban a *Vít Choráz három emlékirata* (Troje paměti Víta Choráze, 1900) című verses novella (Pynsent szerint spirituális életrajz⁴³) tekinthető, amelynek hőse a katolikus kereszténységben talál megnyugvást.⁴⁴ A halál küszöbén megigazuló Jan Maria Plojharhoz képest Vít Choráz lényegesen messzebbre jut a lelki és erkölcsi megtisztulásában: kilábal a maga gerjesztette erkölcsi fertőből, fájdalmas erőfeszítéssel utat talál Istenhez. Ennyiben Zeyer életművének lezárása emlékeztet Huysmans és a katolizáló dekadensek példájára, amelyben a modern individuum válsága vallási feloldást nyer.

³⁹ ZEYER: I. m., 74.

⁴⁰ ZEYER: I. m., 22.

⁴¹ PYNSENT, 1973, 151.

⁴² PYNSENT, 1973, 241.

⁴³ PYNSENT, 1973, 152.

⁴⁴ MARTIN PUTNA: *Česká katolická literatura 1848–1918*. Praha, Torst, 1998, 627.

DOKUMENTUMOK

ARNOŠT PROCHÁZKA

A cseh költészet legutóbbi szakasza

„Minden századvég egyforma: zavaros és bizonytalan.” Közismert ez a szólás, ahogyan az is, hogy átmeneti időszakot élünk. És így is van. Nyilván nem azért, mert eltelt száz év, hanem belső okokból: a jelenlegi kultúra kimerítette lehetőségeit, nem haladhat tovább a korábbi úton. Régi világnézeteinket eltemetjük, múzeumokat és régiséggyűjteményeket gyarapítva velük: a fejlődés új fázisába lépett, új értékek és állapotok birodalmába. A gyümölcs megérett: lehull a fáról anélkül, hogy az új, az eljövendő egyáltalán alakot, határozott formát öltött volna. Innen az ingadozás, a bizonytalanság, a tapogatózás. Szemünk előtt zajlik a szellem nagy átalakulása. Egy ilyen zavaros, nyugtalan, forrongó időszak művészete szükség-szerűen hordozza közegének jegyeit. A mai irodalmakat elsősorban egyetlen közös hiányuk jellemezheti: sem iskolát, sem bármiféle kiforrott csoportosulást nem alkotnak. A művészek dolgoznak, győznek és veszítenek, mindenki egyedül és saját magáért küzd. És mivel nincs egyetlen meghatározó elgondolás vagy cél, nincs konszenzus és nincsen egységes egész, mindenki arra kényszerül, hogy maga teremtsen magának saját ideált, eljövendő hazát. Ez az általános helyzet mutatkozik meg a hazai irodalmunkban is, amelynek eddig nem lévén kemény, saját magja, középpontja, jobban ki van téve a viharoknak, hullámlásoknak és vulkáni kitöréseknek. Itt Csehországban leginkább a művészet fejlődésének legutóbbi időszakában látható, hogy azok, akik komoly küldetéssel, többé-kevésbé felvilágosult és magasztos cél érdekében, többé-kevésbé gyorsan és elszántan menetelnek, nem kéz a kézben vonulnak, hanem egyedül, a maguk útján. Egymásba botlanak, egymás útjába akadnak, hogy aztán az első adandó alkalommal nyomban szét is rebbenjenek, s megint csak magányosan és kimerülten szenvedjenek, elszántan és rendíthetetlenül dolgozva ideáljaik eléréseért és megvalósításáért. És bár a régi módon, abszolút értelemben véve nem lehet a mai cseh irodalom legújabb szakaszával kapcsolatban iskoláról beszélni, mégis találhatunk a lelkesült, *saját* álmutakat és ideáljukat kereső fiatalok között átfedéseket és érintkezési pontokat, amelyek ha nem is mindenkit, de nagy többségüket összeköti: iszonyodnak a hétköznapi banalitásától, gyűlölik a nyers és nehézkes anyagságot, elutasítják az úgynevezett valóságot és az objektív tények igazságát, megszöknek előle, és a Psziché szabad, illatos és üde tájain szárnyalnak. A tiszta spiritualizmus friss áramlata nagyon erőteljes hangsúlyt kap. Nincsenek már leírások, nincsenek izmok és gesztusokat ábrázoló képek, nincsenek már az emberi bolondokházát hidegen és mereven

ábrázoló festmények, semmi sincs már abból a költészetből és prózából, amivel nemrég még büszkélkedett, és amiben aztán kimúlt az ellaposodott és kiüresedett realizmus, amelyet olyannyira kedveltek, kényeztettek és védtek az agyatlan és szellemtelen, impotens irodalomgyártók és az ostoba olvasó tömegek. Az új költészetben a külső valóság nem jelenik meg másként, mint belső állapotok jeleként, amennyiben azok képszerű kifejezését tudja szolgálni. Éppen ezért nincs már önálló, saját, általános érvényű, mindent uraló élet sem. Már nem önmagáért létezik, már nem önmagáról szól, csak annyiban van létjogosultsága, amennyiben a benső kifejeződése; amennyit abból magába felvett, áthasonított, értelmezett, majd pedig ebben a szubjektív jelentésben újra a felszínre sugároz saját gondolati és érzelmi állapota kifejeződéseként. Az érdeklődés kizárólag a Lélekre irányul, csak a Lélekkel törődnek. A Lélek pedig végre az egyedül őt megillető helyre kerül: a Művészet középpontja, kiútja és célja lesz, mert a Művészet egyedül benne és általa diadalmaskodhat és ragyoghat. Innen a Művészetről alkotott nézetek lehetőleg mélyebb, legkomolyabb és legigazabb átváltozása, a Művészet ősforrásához és őszerejéhez való szükséges és elkerülhetetlen végső visszatérés, amely maga az Élet, az állandó, a szakadatlan, a kiolthatatlan Élet, ez választja el és különbözteti meg a tegnap irodalmát a ma Művészetétől. Ennek következménye az, hogy a realista, objektív könyvek materializmusa helyett, napjaink új művei főként szubjektivisták és misztikusak. Már nem törődnek azzal, hogy is van valójában, nem elégszenek már meg alkalmi kapcsolatokkal és feltételezett igazságokkal, szakadatlanul a rejtett lényeg feltárására töreksenek, a lét és a létezők örök, alapvető lényegéhez akarnak eljutni: nem azt akarják fájdalmasan és elevenen megismerni, ami látható, ami földi, hanem azt, ami szabad szemmel nem látható, ami földöntúli, földön kívüli. A Művészet felfedezőútra indul, veszélyes, sokszor halálos kimenetelű útra, ahol az őstermészet sötét, áthatolhatatlan sűrűjében kezdetleges alakzatok és végső okok, erős hatások, a váratlan jelenségektől való ismeretlen félelem, varázslatos szörnyek és tüzes rémségek lesik áldozatukat, de ahol kék virág is terem, és ahol el lehet érni a mesebeli palotát a megifjító mosolyú elvarázsolt királykisasszonnyal. Ahol el lehet érni a legmagasabb csúcsoakat, fel lehet jutni az égbe, le lehet ereszkedni a sötét szakadékbba, és az út elvezet a pokol fenekére. S a művészművek, akik jóllaktak Ősanya Eszenciával, és magukba szívták az Emberfeletti Életet, természetesen idegenek, érthetetlenek és megbélyegzettek a lelki szegények, napjaink valamennyi nyereszkes és sáfárkodó csoportja, az anyagi jóléttel telített pozitív agyak, korunk nagy emberáradata szemszögéből, amelyet legtalálósabban a Gyomor szimbolizál. Természetes, hogy egyedül érzik magukat, távoli, jobb vidékekre száműzve, hogy duplán érzik a hétköznapi lét csapásait és döféseit, durvaságát, lélektelenségét, tompaságát, korlátoltságát, irigységét, ellenségeskedését és alatomosságát. Ezen felül, mivel magányosnak és gyengének tudják magukat a középszerűség és ostobaság özőnében, még inkább a víziók végletességébe menekülnek, még inkább hajlanak a spiritualizmusra, abban a meggyőződésben, hogy a „legigazibb élmények azok, amelyeket álmodunk“.

Ezt a Művészetet, amely a lélekből indul ki és a lélekbe tér vissza, amely egészében csupán a lélekben létezik – annak létében és megnyilvánulásaiban –, hiszen csak jelek és képek által fejezheti ki magát; ezt a Művészetet, hogy köznapitermi-nussal éljek, ezt a par excellence *szimbolista* Művészetet azonban korlátolt ostobasággal kóros, egészségtelen, nemzetietlen Művészetnek, bevett megnevezéssel *dekadens* Művészetnek nevezik. A mai művészet problémáját, amennyiben azt lehet mondani róla, hogy dekadens, nem lehet megoldani úgy, hogy akár csak egy pillanatra tekintettel vagyunk az egészségre, abban az értelemben, ahogyan a cső-cselék érti a pusztta hájas hasat, a dagadó izmot. Mégis létezik, csak éppen más nézőpontból. Már amennyiben dekadensnek érezheti magát egy finom, gyöngéd, nemes, végletesen gazdag és kifinomult belső életet élő ember. A dekadencia kérdését két különböző nézőpontból lehet vizsgálni. Az egyik Leon Berg szempontja. Eszerint a dekadenciát a kicsinység és tökéletlenség érzése váltja ki azzal az istenített ideállal szemben, amelyet az egyén vagy az individuumok csoportja mintának, tökélynak és célnak tekint. A Művész itt mindig dekadens a saját megvalósítani kívánt álmaihoz képest, azokhoz az alakokhoz és világokhoz képest, amelyeket szeretne megteremteni, fantáziájából, bensőjéből a napvilágra hozni. Ez a világos és ugyanakkor elérhetetlen ideál az, amit nem lehet megragadni – mivel akkor megszünné ideálnak lenni. Ehhez a magasztos és elérhetetlen eszményhez szükségserűen tartozik hozzá a dekadencia érzése. Ám ezzel a relativizáló felfogással nem lehet a dekadenciát megmagyarázni, és de facto nincs is általa minden rejtély megoldva. Legalábbis általában és különösen nálunk *nem ezt tartják*. A másik néző-pont azonban a szó valódi értelme szerint magában foglalja a pusztulás és a szét-esés mozzanatát. Olyan dekadenciáról van szó, ami nem a fejlődés egyik fokozata, nem a magasságba vezető út egyik állomása, hanem a vég, talán nagyszerű és büszke vég, de mégis csak a vég, az élet utolsó árama – aztán már csak a halál jön, semmi más, semmiféle új élet nincs utána. Mert az kizárólag ellene lehetne. A dekadenciának ezt a válfaját úgy lehetne leírni, mint a lehetséges legfinomabb gyöngédséget, mint a legmagasabbrendű fennköltiséget, mint az anyag spiritualizálását. Az izmok és agyak küklapszi építményei után, amikor minden izom és gondolat egyetlen meghatározott irányba feszült, nemzedékek és korszakok munkáját követően eljön egy olyan korszak, amikor már nem lehet tovább építkezni és győzni, csak az elért eredményeket nemesíteni, tökéletesíteni és finomítani. A nagy egész már nem egységes, és bár ugyanabban a mederben halad, mégis szétárad: a társadalomban addig alárendelt individuum meghódítja a csúcsoakat, maga szerez érvényt magának, ami azt jelenti, hogy a societás kontójára, annak ellenében érvényesül. Így a társadalom önmagára mint oszthatatlan egészre tekintő biztos és támogató tudata szertefoszlik, mikrokozmoszok sokaságává alakul át, amelyek csak gyenge, felszínes kapcsolatban állnak egymással. Erre a pontra csak olyan munka után lehet eljutni, amely akár jól, akár rosszul, de véget ért, ahol már nem lehet, hogy úgy mondjam, az anyagi valóságban tovább lépni. Az egyetlen rész, ami még továbbvihető, az a lelki. Így kerül szembe a művész a realitással, a lusta

és semmirekellő realitással, s a szellem kiszabadul a test, a matéria béklyójából és börtönéből – örök küzdelem ez, mindig hiábavaló és eredménytelen. A legmerevebb, legszédítőbb kapaszkodás a tiszta szférákba, a nekilódulás a spiritualitás éteri tájaira mégsem éri el áhított célját: mert az a materiális lét megszüntetését, a mi emberi szempontunkból a létezés felszámolását jelentené. A társadalmi fejlődés e szakaszában, amikor az egyén úgy igyekszik érvényesülni, hogy nincs tekintettel az egészre, amikor a legutolsóból lesznek az elsők, a centrum hullámzó sorai, akkor jön el a pszichológusok tobzódó boldogságának kora. Most, amikor minden kis ér a lehető legintenzívebben lüktet, amikor a sötét és rejtett felfénylik, amikor a mélyrétegek a felszínre törnek, szinte szédítően mély és tágas rálátás nyílik az emberi lélekre. A leendő pályát kijelölő, mértékadó, primér és orgiasztikus állapotok a rémületig és a halálos borzongásig lemeztelenednek a kutató és mohó tekintet előtt. Ezeknek a motívumoknak a birtokában, e krózsai lelki gazdagságra mint alapra építve a Művészet szükségképpen a legritkább és legkülönlegesebb jelenségek hatalmas lakomája lesz. Magától értetődően csak a kifinomult értelmiségiek számára lesz hozzáférhető, csak az elhivatott, kiválasztott, magas sztosz lelkeknek lesz inye. És természetesen növekedni és terjedni fog, nem törődve az agy ostoba kiáltozásával: a szabad lét új szűzföldjeire indul, nem hagyja, hogy a hasznosság, célszerűség és egészség gályájához kössék. Nem hagyja magát a demokratikus képrombolók értelmezése szerint keresztre feszíteni népi, nacionalista, politikai és bármi más, tetves igénynek és szükségletnek. Dekadens lesz a sanda és üvöltöző emberi bestiák, az elvakult emberi szörnyek véleménye szerint. Ám ennek nem kell azt jelentenie, hogy hanyatlónak és halálközelinek érezze magát. Ellenkezőleg, éppen hogy a legnagyobb büszkeséggel, a legmagabiztosabban látja saját jövőjének horizontját, új virágait, új terméseit, új világegyetemét. Elindulhat, és valóban a jelennek élő kisemberek rothadó holttestén át, csupán saját orra hegyéig látva lépdelhet fellengzős eszméivel a jobb élet felé. Éppen ezt bizonyítja az újabb és legújabb külföldi, elsősorban a francia és a német irodalom. Mindenki a maga módján, a saját útján dolgozik és küzd az anarchia nagy gondolatának győzelméért. Ezen a ponton vessünk egy pillantást még egy mozzanatra: lehetséges-e ez a lelkiállapot, ez az érzelmi és gondolati beállítódás itt nálunk, Csehországban? Ez az alapkérdés, amiért a harc folyik, annál is inkább, mert eddig senki, legkevésbé azok, akiknek a kötelességük lett volna, nem próbálták megmagyarázni, miért vádolják pozórködéssel és sarlatánsággal, miért ítélik el a dekadenseket. Nem időzöm el hosszasan az általános, relatív, látens dekadencia állapotánál, ahogy Leo Berg úr magyarázza a jelenséget. Azt gondolom, magától értetődő, hogy látnia kell minden honi művésziünknek, hogy amit alkot, alacsonyabb szintű, gyöngébb és tökéletlenebb, mint az elérni és megvalósítani vágyott célja, mint legújabb és legnagyobb eszméje. Ebben nem lehet vita. Ezt, remélem, mindenki belátja. Marad a probléma másik, nehezebb és fontosabb része. Ezt a másik fajta dekadens érzést, az elsővel ellentétben, abszolútnak nevezném abban az értelemben, hogy a saját, személyes gyöngeségünk és kimerültségünk felismeréséből és

tudatából ered. A nagy gyönyörök és dicsőségek elmúltával ez a legfelső szint, ahová el lehet jutni, ahonnan már nincs folytatás, és ahol ezzel egy időben, a továbbfejlődés impotenciája következtében megkezdődik a romlás, mindenfajta teremő erő sterilizálása, a spontán alkotóképesség elhalása miatt – a kultúra csúcsa egyben a kultúra vége is. Nálunk azonban nem érlelődhetett meg az a meggyőződés, hogy bevégeztük azt az utolsó munkát is, ami után aszketikus böjt és önkínzás következik. Ám az okok, amiért szellemi hangoltságuk miatt a finom és zsenge, spirituális és szubtilis művészeket dekadensnek lehet tekinteni, könnyen felmérhető és hasonló motívumokra vezethetők vissza. Elsősorban arra, hogy apáink akaratlanul és önkéntelenül, ahogy beléjük vésték, a nevelés által mindannyiunkba beoltották a cseh ember hanyatlásának általános érzetét, méghozzá annak révén, hogy nemzeti pedagógiánk a múltunkat ragyogó példának, jelenünket pedig gyöngének, homályosnak és siralmasnak ábrázolja. Vagyis a múltunk jól megtanult példáival szemben mi másnak érezhetnénk magunk, mint dekadensnek?! Annál is inkább, mert mindennapiaink eredménytelen és hiábavaló harcai, a számtalan viszály és küzdelem – a bizonytalan, bárdolatlan vezetés, az egész aláaknázott politikai helyzet – vigasztalan és nyomorúságos képet mutat. Hátrafelé tekintve lépdelünk, múltba merülő tekintettel. Hát lehet ennél nagyobb dekadenciát elképzelni – jövő nélkül?! Vagy legjobb esetben is olyan jövővel, amelyben kételkedünk, amelyről egyáltalán nem tudjuk, hogy mit hoz és milyen bizonyosság felé vezet. A politikai helyzethez hozzáadódik a vele szoros kapcsolatban lévő társadalmi helyzet: ugyanaz az alárendeltség, ugyanaz a befejezetlenség, ugyanaz a múltba nézés és szétesettség. Nemzetgazdasági szempontból gyöngé és önállótlan nemzeti bezártág, tolongás és vergődés – csupa múlt, nyomorúságos jelen, szinte semmi jövő –, hát nem elég ez a dekadens tudat kialakulásához? Rádásul nincs ma olyan kultúra, irodalom, nincs olyan művészet, amelybe végszükség esetén bele lehet kapaszkodni, ami védelmezne, ami bevehetetlen erődítmény és a jövő biztos záloga lenne. Ismétlem, állítsanak ebbe a helyzetbe egy kifinomult gondolkodású, érző szívű, gazdag lelkű, finom, könnyen sebezhető embert, aki a nagyszerűt, a lángolót, az elevent, a ragyogót keresi és igényli – és máris felsoroltunk minden okot, hogy dekadensnek tessenek e végső korszak fia, a nemzet gyermeke, aki élete alkonyát éli, utolsó hajtása a fának, amely az idők viharait, a kor minden politikai, társadalmi, nemzeti és művészi viharát kiállta. Ha ez az ember művész, költő, akkor igazi hazájába, az álomba tér vissza, víziókba menekül, képekben éli meg azt, ami a valóságban nem adatik meg a számára. Büszke lakomákat fog ünnepegni, hatalmas, gyönyörű, különös, kiválasztott, egyedülálló, rafinált lelki életében fog kielégülést keresni: a lelket fogja kutatni, a lélekkel és a lélekben fog létezni, a legkevésbé sem tekintetve a többiekre, a tömegre, a plebszre, az elhájásodott, agyatlan polgárságra, a vezérekre és megváltókra, csakis saját eszméi fogják éltetni. Hogy érthető legyen: egyszerűen csak konstátálom a tény, hogy a dekadens lelkiállapot *cseh* talajból fakadva jött létre. Azért hangsúlyozom ezt, mert elcsépett, ócska frázisokkal érvelnek a jelenség létezése mellett, és olcsón, megalázón alá-

becsülik. Ezzel semmiképpen sem helyezkedem egyfajta lelki szegénység álláspontjára, miszerint életképtelenséget, halálos kórt kellene látni a dekadens művészetben. E megbélyegzést csak kényszerből fogadja el az ember, mert nem tudja az ostobák hadából kiirtani ezt az elátkozott szót, ezért használja, miközben mást ért alatta. Nem is lehet másképp, észre kell venni, és meg kell érteni azt a Művészetet, amely kizárólag a lélekkel foglalkozik, ami a költői intellektus lehető legmagasabb szintű megnyilvánulása. Ez a hatalmas, nagyszerű és mély, a középkor grandiózus, misztikus, komor művészetéhez közvetlenül kapcsolódó áramlat járja ma át a vén Európa összes irodalmát (Przybyszewski úr megítélése szerint többé-kevésbé tudatosan, különféle színekben és árnyalatokban kifejeződve). Világos, hogy az említett körülmények között másképp nem is történhetett, mint hogy hullámai átcsaptak Csehországba, beszórva magvaival ezt az igen termékeny és régiót a parlagon heverő földet, amely teljességgel virágba borult. Az európai Művészet a jelen pillanatban nem nemzeti már a szó régi, kizárólagos értelmében, hanem nemzetközivé válik, lerázza magáról a határok és törvények nyűgét, egészen egyszerűen Művészet és semmi más, olyasvalami, ami a legkülönfélébb származású és indítatású művészeket egyesíti, akik intim benső lelki struktúrájuk rokonsága révén közel állnak egymáshoz. Ezt itt kétszer is aláhúzom, mert nálunk mostanában mindennapossá vált, hogy elvakult és idióta módon, úton-útfélen azt róják fel néhány fiatalnak, hogy utánozzák a századvég nagy külföldi művészeit. Az effajta vádaskodás kizárólag szintiszta elutasítást eredményezhet. A felemlegetett vádokban a durvának a finommal, a nehézkesnek a légiessel, a szegénynek a fényűzéssel szembeni gyűlölete mutatkozik meg. Valójában senki sem hivatkozik meghatározott, pontos bizonyítékokra: csupán általánosító, körvonalazatlan utalásokat fogalmaznak meg a hasonlóságokról. Ó, hogyné. Miért ne? Bizonyára. Lehetséges valamiféle langyos, elkent, éteri, fluid rokonság – kell, hogy legyen, mert csak ezek révén lehet a korábbi művészi iskolák keletkezését és létezését megmagyarázni, ahol egy sor Művész dolgozott hasonló célokért, hasonló eszközökkel... anélkül, hogy azt állították volna, vagy állítanák róluk, hogy utánozzák egymást. Ugyanahhoz az esztétikai ideálhoz vezette el őket agyuk működése, lelkük struktúrája, akaratuk iránya. Csoportosultak. Ma azonban, amikor ezen a téren nincs ilyenfajta egységes, pontosan körülhatárolható, irányadó, a részletekbe menően is kidolgozott törekvés, amikor mindenki saját erejéből tör előre, a maga öklével, a maga kitartásával, a maga gondolatával, a kiválasztottak egyedüli királyságáról szőtt álmától hajtván magányosan; ma, amikor már nem lehetségesek a művészi iskolák, amikor egy erősebb csoportosulás csak a pusztán elképzelésig jut el, akkor csupán a művészek lelkének látens, bizonytalan hasonlósága, hatalmas, mindent átölelő szellemisége, pusztán karakterében rokon, generikus hasonlósága marad. A mai Művészek alapvető, úgyszólván indokolt testvéries meghittségén túl élesen, láthatóan, világosan körvonalazódnak a különbségek, a távolságok és az árnyalatok. Éppen ezáltal különbözik lényegileg és színezetében néhány cseh fiatal a többiektől, a külföldiektől, mert eme legbensőbb jellegzetes-

ségnek nemcsak lehetősége volt kinőni, hanem valóban ki is nőtt a talajához kötődő környezetéből, a társadalmi milióból, amelyben él és alkot. Először is, figyeljék csak meg, milyen nosztalgikus visszarévedés ez, kínzó vágy az eltűnt, régi tájakra való visszatérés iránt: a szépség, a nagyszerűség, a kifinomultság sejtett és vizionált birodalma felé. Mindannyian a múlt irányába vándorlunk, a múltból merítünk ihletet. Leginkább a költők, akik undorodnak a jelen kalmárszellemétől és banalitásától, kiszínezik a múltat saját személyes álmaikkal, felékesítve azt jellemük és vágyaik szerint. Az epekedő vágy virágzása az egykori, rég letűnt, eltemetett iránt, nem máshol lelhető fel, mint éppen a *mi* mai költészetünkben, mert ez, mint már többször említettem, tökéletesen megfelel az uralkodó cseh szellemi közhangulat legkülönösebb vonásának, amit a ma használatos nyelven historizmusnak neveznek, hiszen költészetünk ennek a historizmusnak a legkifinomultabb irodalmi-művészi inkarnációja. S múltunkban nem voltunk hiába és büntetlenül mélyen vallásos, vallásosan élő, a vallást megreformáló és a vallás által megreformált nemzet. Mint az elillanó pára, inkább csak sejtethő, mint érinthető, mint egy gyöngén belélegzett intonálás, mint a rég elült hang után hullámozó viszhang, úgy szól bennünk a hatalmas, egzaltált, mártír, már-már orgiasztikus vallásosság, fátyolkönnnyű színezetet adva a belső életnek. Az átszellemült, bensőséges művészet a létezési mélyiségei felé fordulva szükségképpen reagál erre az állapotra, szükségszerűen hajlik a misztikára: szent örömmel és vétkes kínokkal vallásos zárandókúra indul az istenséghez. Végső konzekvenciájában a puszta absztrakcióig, a tiszta metafizikáig jut el, olyan világba, ahol az érzések eszmévé válnak, ahol a költészet az átszellemültség és magasztosság büszke dicsőítése lesz. Az itt felsoroltak azonban nem lehetnek érvényesek arra a néhány fiatalra és még fiatalabbra, akik a mostani általános fékevesztettségben rendíthetetlenül, egyenes gerincű művészként, büszke tartással állnak, és minden idegszálukkal, teljes intellektusukkal művészi elveik, legfennköltebb eszméik megvalósítására töreksznek. Az egyik legidősebb egyéniség, aki mellett büszke örömmel mutatkozhatnak, aki a parnasszista verbalizmus és a realista ízléstelenség általános mizériájának mindenhatósága idején a Lélek magas művészetének eme célja után ment, az Julius Zeyer. Felvázolom a fiatal generációnak ezt az általános állapotát, alaphangulatát, meghatározó irányultságát, rámutatok erőfeszítéseire és kilengéseire, magasztos és szent ideáljára; eszerint eredményei ma még sok mindenben nem szilárdak és nem állandóak, de ez a nemzedék világos és biztos úton halad. Azt akartam megírni, hogyan fest napjaink művészetének képe a fiatal nemzedéket tekintve – és szinte védőbeszédbe bocsátkoztam. Nem árt. Arra is szükség van. Talán még többre is, ha nem akarunk meggondolatlanul lépre menni annak a komoly veszélynek, amelyik zavaros idiotizmussal egészséges, természetes, népi és nemzeti Művészet után kiált, s amelynek hatására a legifjabbak egy része hagyja magát világos pályájáról az anyagi lét és a burzsoá-szocialisták tendenciózusságának undorító posványába taszítani. Azzal a makacsul használt varázsszóval, amely egyébként szorosan összefügg az utánzás és kis híján a plagizálás vádjával,

miszerint a költészet nem átélte, nem átérzett, nem saját vérrel öntözött és saját aggyal átizzított, hanem mesterséges, konstruált és ellesett, nem is lehet komolyan vitatkozni. Vagy pedig az egész világirodalomnak legalább a kilencven százaléka kihull a rostán. Vajon a legnagyobb Művészek tényleg a saját életükben tapasztalták meg és küzdötték ki azt, amit ábrázolnak – ahogy manapság ezt nálunk ügyefogyottan kívánják?! Hiszen sok mindent nem szükséges a maga anyagi valóságában megtapasztalni, elég mentálisan, bensőleg, álmokban, víziókban és képekben megélni. Hiszen senki sem állíthatja, hogy az anyagi értelemben vett átélés megkerülhetetlen, már csak azért sem, mert teljességgel lehetetlen. Flaubert, miközben Bovarynét megformálta, vajon ténylegesen átélte, át kellett élnie egy nő létének hétköznapijait, nem csupán mentálisan, álmokban, víziókban, képekben élte meg?! Dosztojevszkij, miközben a gyilkost vagy a prostituáltat rajzolta meg, és Zola úr az ember állatiaságának barbár himnuszát megalkotva, és Tolsztoj úr Anna Karenina megformálása során, és Huysmans úr és Przybyszewski úr a maguk nagyszerű „degenerált” figuráinak megteremtésekor – tényleg mindannyian, tényleg a valóságban kellett hogy megéljék mindezt a realitást, nem csupán alkotói lelkükben?! Mennyire átlátható mindez – ami sokak számára nálunk szabadalmaztatott modern és megbélyegzetten zseniális, érthetetlen és felfoghatatlan. Ez a fémtelített tévedhetetlenség és privilegizált mandarinság a fiatalok egyes klikkjeiben most élvezettel és reménytelen gyarapszik. Bizony nemrég igaz volt még a mondás, hogy a fiatalok, fiatalabbak és legfiatalabbak nemcsak az öregekkel, idősebbekkel és még idősebbekkel állnak szemben, hanem kölcsönösen is ütköznek egymással – egyedül az a kár, hogy elfelejtették megmondani, ki a hibás, kik azok az önjelölt autoriter személyek, akik minden pillanatban az új generáció szellemi, és még isten tudja milyen vezéreivé akarnak lenni. Éppen annak a fiatal generációnak a vezérei, akik a legkitartóbbak a régiek önjelöltségével és autoritertelenségével szembeni küzdelemben, hiszen ez a fiatal generáció már nem fogadja el sem az önjelöltséget, sem az autoritást, semmiféle egyéntől, sem maguknak a fiataloknak semmiféle fajtájától vagy csoportjától! A fejlődést, amely évekkel ezelőtt az irodalmi forradalom kezdete volt, amelyet a Művészet és a Gondolat szabadságáért vívtak és vívnak, nem lehet már új szabályokkal korlátozni szabad kiteljesedésében. A mai irodalmi anarchiát, a művészi individualizmusnak ezt a friss és buja növekedését nem lehet olyan könnyen és kényelmesen leigázni és közös akolba terelni, mert akármilyenek is a bárányok, meg kell őrizniük függetlenségüket, nehogy rosszabb és nehezebb csapások ériék őket és az utánuk jövőket. Nem akarok mérgeledni, nem akarok patetikus lenni. Egy dologra szeretnék végezgetni még rámutatni. Jelenünk bizonytalan, felkészületlen, szétforgácsolt óráiban úgy tűnik számomra, hogy halkan, titokban, mérgezőn terjed a kompromisszumok járványa, a lepaktálás, a rábeszélés fanyar íze, a könnyű és gyors sikerért, de mindenekelőtt a haszon iránti vágytól hajtva. A tápláló Szeretet visszavonul a számítás elől, a lelkes Gyűlölet pedig meghátrál az irigység előtt. Hét egyiptomi csapás. Mindennél rosszabb. Küzdelmünkhöz és fejlődésünkhöz nem meghátráló

egyezségekre és alkukra, hanem töretlen Szeretetre és erősödő Gyűlöletre van szükségünk. Nélkülük nincs Élet, és csak velük van Győzelem. Eh, szépen hangzik ez, de sajnos úgy tűnik, hogy az ifjúság egy részére is nyomatékosan érvényesek H. Rebell úr keserű szavai: „A modern irodalom a közönyösök terjedelmes csoportosulásává vált, akik megvetik egymást, és nem hisznek saját magukban sem, csak abban, amire éppen szükség van ahhoz, hogy megpróbálják elfoglalni helyüket Péter és Pál között.”

Prága, 1896. február

Fordította: Balázs Andrea

(Arnošt Procházka: K poslední fazi české poesie In: Stanislav Kostka Neumann (Ed.): Almanach secesse. Praha, Neumann, 1896, 69–79.)

OTOKAR BŘEZINA

Titokzatosság a művészetben

Azokban a hosszú beszélgetésekben, melyeket a lelkek folytatnak a maguk magányában, a válaszok némán és eltitkoltan fekszenek a kérdések előtt. A válaszok örökké valók, de a kérdések a maguk idejére várakoznak: arra az időre, amikor vehetik a bátorságot megszólalni és fénybe borulni. Az órák, melyek égő fáklyákkal kísérek bennünket, látásunk erejétől függően változtatják fényüket. S ott, ahol egyszer szírének disszonáló moráját hallottuk, amint gyorsul a mozgás, meghalljuk a leigázott hangok törvényeinek tetszetős skáláját. A kérdések mélysége alapján mérjétek a lélek magasságát, mert csak ezáltal mérhető a válaszok belső gazdagsága. Az elmúlt és jelenkori lelkek csak a kérdések legcsekélyebb részét fordították le a szavak nyelvére. A legjelentősebb és legmélyebb rész rejtve van a fényáradatok fájdalomának és sejtéseinek a szimbólumaiban: az erő és a könnyűség szimbólumaiban, melyeknek édessége áttüzesíti a végtelen szomjúságot; rejtve van a dolgok titokzatos kilégzésének szimbólumaiban, melyeknek átváltozásai felelettel szolgálnak belső igazságaink evolúciójára; s rejtve van az előérzetek, szerelmek és vészterhes bizonytalanságok szimbólumaiban, de a csillagokkal és a legnagyobb bizonytalansággal teli alkonyban is: a szemekben, a belső fény túlságos áradásától szétszakított szemekben. Mindezekben a kérdésekben a lélek egymaga van. Ebben rejlik az élet egyik legnagyobb titka és a hallgatás szomorúsága, amelynek fekete árnyai rátelepednek a túlságosan őszinte utolsó szavakra. A gondolatok és karok minden ölelésében a fuldokló ideges görcse reszket, és hiába ragadják meg a fuldoklót a titokzatos hullámokban. A lélek élete út, ahol előreláthatatlan események várnak minden árnyékban, ahol a hallgatás beszél minden világok egyetlen közös nyelvét, ahol a magánynak ezer szeme van. De a lélek minden lépése beteljesíti a magasrendű titkos várakozásokat, ezért bizonytalanságának mélyebb hordereje van. Ami véletlennek tűnik számára, csupán a tökéletlen érzékelésből fakad. Nem véletlen. Minden lélekben van szem, amely befelé néz, a láthatatlan éjszaka felé fordul: elbűvölődik egyetlen tekintettől, amelyből minden egykori és eljövendő csillag fénye ömlik. Ennek a tekintetnek a kísértetiesen dicső tapasztalatai nem ébrednek öntudatra a lélek földi életideje alatt a maguk halálosan gyógyórú gazdagságában. Eme tekintet által vagyunk mindannyian rokonok a látók és beavatottak egyetlen testvériségében. A lélek csak a legmerészebb álmaiban merte ezt megsejteni a szívdobogásban és a szentek imáiban. És mégis ezekben a tapasztalatokban találkozik össze az évezredek minden pillanata, és minden pillanat egyetlen pillanattá válik. A világok rendszere nem más, mint egyetlen tűz lángjai fölött kialvó szikrák játéka, amelyben nincs hely a mi fájdalom-

maink és élvezeteink számára; ahová napunk egyetlen sugara sem hullik anélkül, hogy azonnal szét ne foszlana; ahol kiáltásaink nem találnak atmoszférát, amely el ne nyelné őket; ahol az éjszaka tapasztalata nem az éjszakáé – ebben rejlik mélyen elrejtett gazdagságunk. Innét verődik vissza az ösztönök homályos és mély beszéde hozzánk, és ebből fakad a fények reszketése szemeinkben. Tudatára ébredni eme talányos folyamatoknak, kiterjeszteni a színárnyalatok skáláját, melyeket észlelni tudunk, felszabadítani a földi látásban a láthatatlan világon áthatoló, új képeket feltáró sugarakat, előrajzolva a világ képeit félvak extázisunk számára, amely összeköti a kapcsolatok megszámlálhatatlan tervét a végtelenbe vesző tekintetünkkel – nem ez lenne mindenki álma, aki képes meghallani az idő énekében az eljövendő hajnalhasadások himnuszát? Ki ne akarna elég büszke és erős lenni, hogy végigálmodja mindezt a maga teljes örülségében, félelem és büntetés nélkül? Hogy megismerhesse fájdalmainkban a napsütötte belső tájak forrását? Hogy örömről képes legyen megérezni a mélységek nagy delelése keltette szomjúságot? Hogy szeretetünkben képes legyen értékelni ennek a misztikus erőfeszítésnek a halhatatlanságát? Nem tudjátok, hogy éppen ezért izzik a szeretők szemében a meg nem születettek és a várakozók fénye? Éppen ezért nem sokszoroz-e meg a szerelem minden érzéket, és nem hozza-e a bánkódó fülének tudomására a csókok elcsattanását a vizek susogásából és a hallgatag virágok összeverődéséből? A nászéjszakákon, melyek a földet hajtják, fullasztó a csend az eljövendő láthatatlan sokaságok lélegzetétől – és egy, minden sziget és szárazföld népe fölött átsuhanó pillanat fuvallatától. Az élet megszámlálhatatlan lehetőségének álma csak azért ragyog fel, hogy a jövőbeli fájdalmak megnyithassák egyszer a Megismerés új szféráit.

Minden művészet előfeltétele a második látás tapasztalata. A szimbólumokkal teli nyelvet, amelynek minden szava egyetlen válasz százféle visszhangjaként tér vissza a mélységekből, a zene beszél el. A jeges magasságokból, ahová az ember csak az álmában juthat el, s a mélységekbe, ahonnan a legrejtélyesebb igazságaink származnak, alázuhognak a végtelen melódia hegyi patakjai. Ezek tüzes és hűsítő fürdőjében áznak a vágyaink a maguk reszkető meztelenségében, hogy üde és büszke mosollyal térjenek vissza, melyet a pillanat kedvéért a mindentudóktól nyertek el. És az örök nap lélegzetétől örömmel hangolva várják a délelőtti szendergés lehunyt szemeivel az új álmok eljövételét. Az éjszakák égszínkébe boltozott mágiájának hangjaiban a csillagok hallgatása is mintha a sejtelmek éteri zúgásának túlzottan anyagi bizonyítékának látszik! És a hosszú komor ritmusok, amikor az évezredek alkonyában a fények fájdalmas küzdelmei reszketnek: a kebel sóhaj-tásai, melyeket túl nagy teher nyom, amit az erőtlenség nem tudnak megtartani. A dolgok megelevenedett lelke hangokban beszél, s a fájdalmak bódulata eljut a démoni ékesszólásig. Az évek üzenetével terhelt ajándékok, a tengerek várakozó csendjei, a láthatatlan szelek támadásai és a téli nappalok hosszú, hallgatag tekintetei rátalálnak a szavakra, melyek felfedik titkukat. Felhők válnak szimbólummá, feltárva a távolságokat: rövid fényű villámokat vetve a halál közelségét

éreztetik; a köd is új értelmet nyer, amint felszáll a megközelíthetetlen virágzó kertekből, és kiissza a nappali és éjszakai csillagok lassan felragyogó erejét. Minden pszichikai vegetáció a titokzatos heliotropizmus törvényeihez igazodik. Fejlődésük teljes időtartama alatt a naphoz térnek vissza, amely minden energiának a forrása. Minden gondolat, még a legszegényesebb és leghétköznapi is, képes lánggra lobbanni a belső áramlatok keltette kápráztató ragyogásban. Mindegyik képes bejárni – évszázadról évszázadra – a művészetet valamennyi ágát: uralkodni a márványon és a második látás fényeiben, amit a zene erejének kiáradása alapoz meg. Minden művészet hallucináció az éter és a vér ritmusának legszubtilisebb bódulatából. Szimbolikus árnyékok, reggel nyugat felé, este pedig az eljövendő hajnalhasadás felé nyújtózkodva, minden pillanatban és minden művészetnél egy irányban haladva, a misztikus nap és a lélek hosszú napévének pályája szerint. Minden művészi álom fájdalma visszaemlékezés a mélységekre, melyekben a lélek túl messzire merészkedett. És a lelkek mosolyában ott a láthatatlan könnyek csillogása, amely a művészi szépet a végtelen messzeséghez közelíti. A művészet bizonyosságait egyetlen kincs bizonyosságaiból merítik, a lelkek álmai egyetlen éjszaka és egyetlen hajnal álmai. Mindezt átragyogja a közös mélységekből fakadó mágikus megvilágítás, amely elnyeli az adott formák körvonalait, hogy mások megerősödjének általa, s felkiáltson a fluoreszkáló fényáradatban, ahol láthatatlan sugarak táncolnak, s az evilági tekintetek számára álom lehessen az ismeretlenről. Minden művészi alkotás, amely méltó erre a névre, a halhatatlanságról álmodik. Hiszen örökkévaló az a világ, ahonnet származik. Minden pillanat, amit ott töltött, megerősítette a magas nyomású atmoszférában, amely a csillagokig terjed. Ott, azokban a fekete hullámokban – mint a varázs erejű vérben – fürödtek meg a legbátrabb gondolatok, melyek talán sebezhetetlenek maradtak volna, ha a szelek nem küldik rájuk a földi virágok sorsszerű záporát, miáltal a fürdőjük tökéletlen maradt.

Éppen azért, mert a művészet olyan forrásokból tör elő, melyekben a másik égbolt csillagai tükröződnek, minden nagy művészet végső szuggesztíója a másik nap sugarait erősíti fel: szétterjesztve képeit és elmélyítve fényeit a vágy új zsákmanyaival, ami a lelkek közötti társalgást gazdagítja. Mélyenlátó szeme alámerül száz másik szembe, melyek hosszú, gyönyörteli szikrázásban megittasulnak az egyetlen Mindenütt-jelenlét sejtelmeivel. A Mester körül számtalan láthatatlan kéz kínálja magát megszorításra. Hiszen a művészet lényege a szerelem, amely beszélni tanítja a néma ajkakat és bátorsággal tölti el a túlságosan bátortalanokat. Mert miként a szerelem, a művészet is szereti a földet. Még a legspirituálisabb művészet is készséggel elismeri, hogy földi erők dagasztják a szárnyait, amikor a magasba emelkedne, ahol hirtelen extatikus látvány fogadja. A föld mindig is kikötő marad, ahová felfedezőúttjáról visszatér. Még akkor is, ha elindulása után a lélek kimutatja vágyakozását a hervadó színek és a maga tavaszait szerelmének túlzott tüzével meggyilkoló napsugarak iránt, még akkor is mámoros hatást kelt a föld a rózsakertek gyengéd illatának ízével, és figyelmeztet a csókokra, melyek

a második élet eljöveteléig néhány csalóka pillanatot idéznek. Nem kábítja el az erők legnagyobb kiadását az ének, amelynek elegendő bátorsága van szembenézni a maga legrejtélyesebb sorsával, és tovább halad még egy lépéssel, ahol az éjszakába kitárt minden ajtóból és ablakból fagyos szél tekereg köréje: elfújva minden fényt, míg halálra nem sápad? Azok, akik az élettől elfásulva keresik a viágokat (nyomorúságosak, behunyják szemeiket, hogy ne lássák saját kialvó tűzük véres reflexeit), hiába jönnek ezekbe a kertekbe. A szépség a hátuk mögött lép frigyre a szerelemmel, mindketten hűtlenül, barátnőjük az Illúzió, akit a sugárzó nap aranyával vesztegettek meg.

A százéves reggeli félhomályban a művészet a letűnt világok árnyékával találkozik: az eljövendő események árnyékaival. Minden nagyság, amely a földből vétetett, előre be volt jelentve egy álom által. A napunk fényéhez vezető út a sejtek homályán át vezet. Minden nap előtt az éjszaka haladt a csillagok látképével. Az extázis a megismerés új perspektíváit nyitotta fel. Az emberi lélek története ebben az életben az emberi álmok története. De az álmok világán is a világegyetemet igazgató törvények uralkodnak: a csodaszerű, játszi könnyedséggel uralkodó törvények, melyek mosolyognak a terheken.

Egyetlen talaj sem olyan kiaszott, hogy ne tudná éltetni a misztikus vetés éjféli virágzását. Nincs olyan sötétségbe süllyedt lélek, hogy ne érintse meg néha a második látás tapasztalatának színei. Nincsen lélek, amely legvégső napját elhagyva panaszkodni merne, hogy nem pillantotta meg a földet a mi napunknak fényében. Minden élet felett a titokzatosság nyugtalanító árnyai lebegnek. A szakadék, amelynek látványa szédülettel tölt el, ott tátong valamennyi út mindkét oldalán. Mindenki ismeri a bizonytalanság pillanatát a léptekben, és hirtelen felkiáltásait az ismeretlentől riadó szerelemnek, amellyel a lélek legmagányosabb alkonyába burkolózott arccal találkozunk. Ismerjük a néma hangok szakadatlan küzdelmét, melyek magányunkban egymással perlekednek, hogy melyik útírányt válasszuk. Lám! A szemrehányások alászállnak az álmunkba, és olyan tájakra vezetnek, melyeket senki sem látott nyitott szemmel, mégis rájuk ismerünk; de a szavak, melyek ott felharsannak, rajtunk kívül némák mindenki számára, talán évszázadokon át várakoztak, hogy felcsendüljenek a szomorú mélységből. Minden ajak ismeri a mosolyt, amely akarata ellenére látogatja meg, s az ismeretlenbe sugározik ki, szemközt a láthatatlan reménnyel. Misztikus mosoly, a föld és az ifjúság ajándéka, egy jel, hogy lelkünk még képes a felismerés meg a fájdalom hosszú útjára. Talán babonáról lenne szó, a másfajta fények tökéletlen érzékeléséről? És amit betegségnek neveznek, nem a mélységek eltitkolt hullámainak felkorbácsolása? A szelek felkorbácsolása, melyeknek saját törvényeik vannak, s melyeket nem vagyunk képesek irányítani? Lelkünk mindkét világ tapasztalatain átfut. A tapasztalatok összefüggéseinek tudatosítása magasabb lelki életet teremt. A metódusok, melyek szerint a lélek kiterjeszti hatalmát az anyagi és nem anyagi világra, individuálisak; ezen alapszik a személyiség magánya és a lelki barátságok elárvulása. Egyetlen időszakban a földi lelkek fényeinek összessége megteremti

a misztikus munka napját, amelyben a jövő termése növekszik. Minden egyes metódus, amellyel a lelkek elsajátítják és feldolgozzák a maguk gazdagságát és a mindkét világból szerzett zsákmányaikat, létrehozza a maga művészetét. De a felfedezésekből, melyeket a művészet tett az idők során, csak jelentéktelen rész marad fenn a könyvekben és művészi alkotásokban. A legnagyobb rész eltávozik a lelkekkel, melyek véghezvitték győzelmüket vagy némán kellett álmodniuk.

(1897)

Fordította: J. Hahn Zsuzsanna

(Otokar Březina: Tajemné v umění. In: Otokar Březina: Hudba pramenů a jiné eseje. (Usp.) Petr Holman. Praha, Odeon, 1989, 9–15.)

KAREL HLAVÁČEK

Félicien Rops

Két faj keresztezése – a rideg, vad és sűrű ázsiai vér keveredése a latin nemzetség legyengült és felhígult arisztokratikus vérével – kellett ahhoz, hogy egy olyan különc és egzotikus individuum létrejöhessen, mint amilyen *Félicien Rops*. Csak két ennyire különböző talaj fellazításával és elegyítésével – az egyiket trópusi hőség forrósitotta át, a másikat meleg aromás fürdők áztatták – tudott a magas ég felé hajtani a klorofillal telt növény különös virágzata ennyi sugárzó színnel és perverz illattal. Mindegyik műve a Nő apoteózisa. Ám nem a jelenkori nőé, nem a boulevardok emancipált, elbutult bábjaié, akik doktori diploma után sóvárognak. Rops fekete, démonikus látásmódja képes volt észlelni a modern nőben az elnyomott funkciók látens állati megnyilvánulásait, képes volt meglátni a pillanatot, amikor a nő mint nőstény egyed természetes, elementáris ösztönei vad orkánban törnek ki, áthatolnak a ledöngölt felszínen, megvilágítva a nőben rejlő titkos lényt, amint sistergő lánggal hirtelen meggyújtja a szenvedély földalatti olajkészletét. Képes volt meglátni a momentumot, amikor a zajos boulevardok zsibongásában a hímjük karjába apatikusan kapaszkodó nők hirtelen ismeretlen fluidumokra villantják félig lehunytt szemüket, ami galvanizálja a bénult idegeket és ernyedtt orrlyukakat – s egyszeriben nem bírják kivárni az éjszakát, mert az éjszaka a nő nappala, gyönyörteli nappala egész életének és rendeltetésének. Rops, a szellemes filozófus úgy fogja fel a nőt, mint régóta adott, konstans lényt; félresöpör minden esetleges, változó és fajilag sajátost; olyannak mutatja, amilyen mindig is volt: a titokzatos fogantatás hordozója és bizonyos felfokozott fluidumok összpontosulása két gyenge, parányi szeméremcsont között. Merészen feltárja friss, vérző húsát, amit a nemi vágy mérge rágott szét. Éva, Putifárné, Szapphó, Messzalina, Szt. Teréz, Lukrécia Borgia, Liane de Pougy – ez a konstans az egyik oldalon. Ádám, Nagy Sándor, Szt. Antal, Fra Angelico, Gilles de Rais, Baudelaire, ez a másik paralel és egyenértékű sor. Tehát: a *Nő* és a *Férfi*. És közéjük állítja Rops még a harmadikat: a *Sátánt*. Igen, ez a háromtagú, kabbalisztikus, ígéző formula, ez az ősi *Trimurti*, a régóta keresett perpetuum; a végtelenített kör, maga az örökkévalóság. Az újra felállított egyenlet, amit Rops zseniálisan és szellemesen old meg. Éppen ebben rejlik művészetének minden grandiozitása és ereje. Összekapcsolja az „elveszett paradicsomot” a jelenünkkel, és az egész középkori időszakot korunkra vetíti. Minden áriájában valahol lent (*lá-bas*, ott a mélyben) a basszus oktávokban vibrál a nagy, szőrös, barbár kezek szenvedélyes indulója. Támadó, brutális, ösztönös művészet ez; brutális, ahogy számunkra degenerált minden öröklött, ősi eredetű, elementáris és meghatározó, ami bizonyos ritka pillanatokban érthet-

lenül és rettegést keltve végigfut a vérereken, ahogy az elektromos áram hullámai terjednek szét. Ezért érezzük mindig gyorsan, sietős tempóban lefutni bensőnknek ezt a szabálytalan, rejtélyes hullámozását, ahányszor csak Rops valamelyik „planche”-a beszél hozzánk azon a letompított, figyelmeztető hangon. Minden ceruza- és vésővonását belső, szuggesztív erő hajtja, s az ismeretlen lélek klaviatúráján a harmóniára törekvő érzelmek teljes skáláját hívja elő egyazon konvergens sor érzelmeiből. Rops művészete ezért veszi górcső alá az egymástól élesen elütő közegeket, keresve azokat az elemeket, melyekből vitális erejét meríti. Mint egy erős mágnespátkó mindennek a mélyére hatol, hogy a maga pozitív, szikrázó fluidumának hatására felébressze a negatív pólus alvó fluidumát egy új, fájdalmas megfeszülésre.

Kolostori cellákba vezet bennünket görnyedt hátú, beesett arcú szerzetesek közé, megrövidült nyaki ínakkal, a nemi vágyak sokéves ostromozásának és keresztrefeszítésének közegében. Lám, éppen a hatalmas *Destruction de Sodome* fóliánsát lapozgatják, hogy legalább a maguk nyomorúságos, de annál mérgezőbb módján kiélhessék áttüzesedett fantáziájukat. Vézna torkukból örömmükben éles kiáltások törnek elő a trágár, szodomita, alpári jelenetek fölött, melyeket oly sok kéz vésített a fába a kínokkal teli, elragadtatott aszkéta évek alatt. Rops művészete a Latin negyedbe vezet minket, a piacra, a kerítőnők és szenvedélyes absztintívók közé, akiknek csinos arcát a „zöld méreg” a modernkori Gorgon feldagadt képévé torzította – végigvezeti előttünk a meztelen női alakok végtelen menetét, elsorvadt petefészekkel, kiszáradt nyálkahártyával, és idő előtt összezsugorodott mirigyekkel, vagy széttáruló csípőcsontokkal és szemérmetlen idomokkal. Az ironikus *Hypocrisie*, álarcával az ülepén, az altlétanő a *Passé Minuit*-ből, *Les diablesfroids*, *Lafemme au cochon*, *La dame au pantin*, *Nubilité*, *Madame Hammelette*, *Innocence*, *Messaline* – elhalad egyik alak a másik után, onanizáló gesztussal, vad szenvedélytől feldúlt arccal, áttüzesedett hassal, hosszú sorban. Épp kikeltek a forró ágyból, lábukon még ott a selyemharisnya, fekete kesztyű csupasz karjukon, bársonyszalag erős csípőjük körül, és a drága parfümmel átitatott fekete pántlika át van kötve csupasz, nyirkos mellük alatt, a levegőben pedig perverz, halálfejű bambinók pajkos Glóriát formáznak... Az a női test, amit Rops ceruzája rajzol, első pillantásra felismerhető, akár ezer közül is. Különös megfáradt frissesség, rafinált érzékiség, az izmok rugalmas szilárdsága, melyeknek szerkezete az állandó rázkódástól és egyirányú mozgástól mintha összesűrűsödött volna, akár a szilárd kovácsoltvas rudak. Sajátos választékosság még az arcátlan pózokban és gesztusokban is, és mindenütt szellemes, üde tréfálkozás némi iróniával, és az öreg, kastélybeli abbék gall jovialitásával – mindez, amit oly nehéznek tűnik definiálni, Rops összes rajzából sugárzik.

S mindezen felül Rops képes hirtelen összekötni a különös, diszharmonikus érzéseket, megrázva a lélek legrejtettebb mélységeit is. A féktelen mulatság, a legrefináltabb szemérmetlenség kellős közepébe – a kurtizán ünnepi asztalára, ahol Venus Vulgivaga tartja vigíliáját régi, etruszk aranyból öntött serlegek között, tele

vérpezsdító ciprusi borokkal – Rops gúnyos mosollyal veti oda a csontvázkoponyát, mint a vég szimbólumát, mint a szerelem visszáját: a koponyát, amelynek tetején a csontok vízfejszerűen kidudorodnak az örült és perverz kielégülés erejétől... Szerelem és Halál, Öröm és Kín, Tisztaság és Romlottság, Menny és Pokol – két pólus, melyek között vibrál a művészi lélek, mint egy mágneses iránytű – ez Rops művészetének is Terra incognita; az ő vésője a legszellemesebb és legzseniálisabb rajzokat karcolja bele a réztáblákba...

A szerető szárnyas csontváza, kinek bordáin csüngve maradtak nagy mellei, a pompás, hatalmas, fehér és illatozó mellek, és medenceüregében továbbra is elevenek a nyálkás genitáliák, iderepül a csendes, holdfényes éjszakán, hogy magához szorítsa megdelejezett kedvesét (címkép Paul Vérola *Les Baisersmorts* című költeményéhez). Hanyagul magára vett alsóruhában, terpeszben áll a koponyák halma fölött, melyek üreges szemgödreikkel felfelé sandítanak, s a nő – frivol mosollyal kiélt szája körül – felemeli az egyiket (*Madame Hammelette*). Az erdőirtás egy félreeső zugán rohan keresztül örült vágóban a Pegazus csontváza. Fölötte a galagonya- és túskebozótól kiemelkedik egy emberi csontváz, a szikkadt földbe ékelt lábszárcsontokkal, kezei felfelé nyúlva elszáradt ágakká és gallyakká ágaznak szét. És az ásványok csillogását idéző száraz levelek közt, elszíneződve a mérges, anilines nedvektől, melyek a csontok üregein át áramlanak a mérgező tőzeglápból, érlelődnek az apró, összezsugorodott, kesernyés, nem túl étvágygerjesztő termések. Ezek a *fruits du mal*, *fruits des amants*, a tiltott gyümölcsök; elsatnyultak a hevesen tüzelő naptól, hiszen a pompás *fleurs du mal* hüvelyében fejlődtek ki, az annyi színben és illatban játszó virágban. Abban a virágban, amelynek porzói heterogenetikus betegségben szenvedve idő előtt elpazarolták nedves porpermájukat, s késő tavaszra már alig marad belőlük a növényi ivarszerv megtermékenyítéséhez. Az elszáradt gallyak közt méregtől megrészegült lepkék villóznak fémes színekben, és az erdőirtás fölött, a jó és rossz tudásának fája fölött, újabb szárnyas kiméra – félig nő, félig hatalmas féreg – a szárnyai között viszi a *Romlás virágai* szerzőjének medalionját (címkép Baudelaire *Les épaves*-éhez)... Vajon kinek sikerült ily elmés és eredeti módon szintetizálni Baudelaire költészetének igazi lényegét? Egész fejezetek sem tudtak annyit elmondani, mint Rops egyetlen rajza...

Rops a fiatal francia irodalom festője, megvan benne az a képzettség, rafináltság és elmésség, mint annak szerzőiben; akárcsak ők, felhalmozta magában a kultúrát. Nem ismerek zseniálisabb eljárást a Ropsén kívül, amely pusztán a rajz eszközeivel, a vonalak játékaival képes megragadni az olyan összetett és rafinált individualitások magvát, mint amilyen Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Joséphin Péladan és mások jelleme. Az ő címképeihez, a műveikhez készült bevezető rajzaihoz csak Odilon Redon réztáblái sorakozhatnak fel, e kevéssé ismert rézkarcolóé, kinek művészete még néhány más névvel együtt tanúsítja a következő generációknak, hogy eme kufárkodó századnak a vége felé volt Európában öt-tíz művész, akik rászolgáltak erre az arisztokratikus, mára már profanizált titulusra... *A nagy Líra* (La grande Lyre) a címe a Mallarmé művéhez

készült címképnek. A trón lépcsőfokán, amelynek hatalmas gnájsztalapzatát egy féldombormű díszíti a Pegazus csontjaival, amiről a vágatában lehull a költő lobogó, fehér muszlinkendőbe takart csontváza a Josafát völgyébe, címeres akadémiukoponyáinak halma hömpölyög. Rajtuk, a légies zafír kristályüveg trónon ül a karcsú, meztelen Múza, mintha csak kemény, sötétarany bronz ismeretlen ötvözetéből öntötték volna ki, amiből Mallarmé becses verseit is öntötték. Két kezét a magasba emelve tartja a Lírát, melynek húrjai felfelé vezetnek, valahová a végtelenbe, ad astra, és hallgatja a titokzatos zenét, amit két láthatatlan, fehér, arisztokratikus kéz játszik... Az alkonyat pillanata megállt, a rubinpír bensőségesen remeg a lenyugvás fölött, és ezzel az édes vég nélküli estével a messzeségbe rezegnek a misztikus esti lélekharang finom akkordjai, a kihunyóban lévő század Költészete fölött...

A Szerelem tragikus perverziója, amely keserű mosollyal lengi be Joséphin Péladan egész életművét, a Gyász törékeny egzotikuma, a nagy érzelmek lebegése még soha nem jelent meg előttem olyan új, meglepő fényben, mint *Rops* individualitásának mágikus tükrében. Íme a címkép a *L'initiation sentimentale* című regényhez. Az esti pillangó hatalmas csontvázán, amelynek stilizációja emlékeztet a medenceüreg formájára – főként a szeméremcsontok porc összenövésére –, áll Kupidó. Ám nem az az édes, felbodrozott szalon Kupidó, amelyet láttak már a mézeskalácsosnál és a viaszárusnál a majálisokon, nem a festőakadémiák istentudja hány ezredik derivátuma, hanem Rops Kupidója, melyről lemállott ez a rózsaszín hús és hamis máz, és csak a Szerelem ősi, eredendő mozdulatai maradtak rajta; a Szerelemé, mint a mindent létrehozó és elpusztító hatalomé. Ez a Megsebző Istenség új modifikációja egy örömlány alakjában, aki a pusztító szerelemnek áldozta egész életét. Háttal áll a képen, felénk fordítva szárnyas alakját; a lapockájáról földre csúszott fekete bársonyköpenye lemezteleníti hatalmas, szemérmetlen combjait, a széles, szilárd kötésű medencéjét. A fekete fűző még szabadon hagyja alsó részét a húsos és domború csípővel, de felső merevítőivel már összeszorítja a csupasz bordákat, s a pereménél kitolja a nagy, buja melleket. Bal karjának csontjai egy nagy íjat szorítanak, jobb kezével pedig egy levágott fejet emel a magasba. A Kétkedő herceg fejét, akinek rémülettől zavaros tekintete a most feléledő koponyára esik, amely ironikusan visszanéz rá. *In lombis diaboli virtus*. És a háttérben, a ködben, kirajzolódik a száraz paradicsomi fa, amelynek törzsére rászáradt a Kígyó levedlett bőre.

Péladan *Le vice suprême* című regényéhez készült bevezető rajz meghökkentő módon fejezi ki azt az alaptételt, amely szétárad a Szerelem összes szimfóniájában, és a levegőben repdes mint egy széttépett vászon feketén csillogó foszlánya, ahogy rávetül a fény a lenyugvó nap ferde sugaraiból... A latin faj már teljesen degenerált. A dicsőség és a mámor napjai után, íme, a napnyugta fölött csak a könnyű, múltó pír maradt – és ez is hamarosan kihuny –, hiszen gyülekeznek már az éjszakai madarak, szimbólumai az estének, a sötétségnek, a hanyatlásnak, a végnek... Az alapzaton egy homokkőbe vájt dombormű az arisztokratikus latin

faj származására akar emlékeztetni. *L' Ironie macabre*, nevezhetném meg talán legtalálóbban ezt a szobrászművet, esetleg a *l' Ironie Ropsatique* illik még rá...

Megérkezett a vézna nőstényfarkas, és a két serdületlen gyermeki csontváz, Romulus és Remus, tülekednek a szabad mellekért. Szívják mohón, éhesen – a csorduló tej helyett, melyet hajdanán elpazaroltak Latium vadhajításai, csak a mandragóra sárgás, keserű vizét szívják ki. És az alapzaton a magasba emelkedik egy keskeny koporsó. A férfialak hosszú, sovány lábakon, lakkcipőben, fekete ruházatban, frakkban és mélyen kivágott mellényben, egyik kezével kinyitja a koporsó fedelét, a másikkal klakkját tartja, s végül könyökével oldalához szorítja saját fejét, melyet leemelt a magasra kikeményített gallérból. Ferde kecskeszemén monoklivál hunyorít, ami a valódi arcot állandó ironikus mosolyba ferdíti. Rögtön megismerik – ez Rops Sátánja –, látták ezt az arcot példásan ápolttan vöröses bajuszszal és pofaszakállal talán ma, vagy tegnap a boulevardokon, talán valamelyik akadémián, bizalmas összejövetelen vagy a parlamentben. Ott van mindenütt, mindenhol... A koporsóból pedig egy vén utcanő csontváza lép elő, akinek pazar temetést rendezett egykori tévedéseinek végeláthatatlan tömege. Mindenki eljött, a napszámostól a hercegig, hiszen ő ugyanolyan örömmel osztozott a zsákágyon a napszámossal, mint a lágy selymen a herceggel. Íme, felöltözve pompás, sötét, pipacsvörös ruhájába, egyik kezével szemérmetlenül a térde fölé emeli hosszú uszályát, és egy legyezővel legyezi magát. Sárga, elszáradt rózsza elrothadt hajában, koponyáját vigyorogva fintorgatja a koporsó szűk üregéből. Micsoda ironikus Ecce femina szól ki ebből a zseniális rajzból. Lám csak egy nő, latin ivadék, a te asszonyod, aki legyengítette véreket, a gőzölgő, szilaj, barbár vért – Romulus és Remus véré –, amelyet hiába kultiváltak évszázadokon át. A nő már a kezdet kezdetén ereidbe fecskendezte a degeneráció nyiroknedvét. Ecce femina!

*

A *Les Diaboliques*-ben és a *Les Sataniques*-ben Rops művészetének összes mélyen hangolt rézharangja tökéletesen egybehangzó harmóniában, akár egyetlen diadalmas esti lélekharang, elűti a sötét és misztikus Ave-t, az apokaliptikus Ave Nemiséget. A „század végének” ércapuít már leeresztették, a néptelen utcákon rettegés és rémület, és csak a legmagasabb gótikus tornyokból csendül finoman a távoli terekbe ez a gyászos Ave...

A mély, hangtalan csönd leereszkedett nyirkos, fénytelen sötétséggel a végtelen sivatagra, s a homokból kiemelkedik egy félig befűjt, hatalmas gránitömb... a Szfinx. A legsötétebb és legszebb szimbólum, amit a szobrászművészet valaha megalkotott. Egyenesen felemelt fej a kővonások misztikus arkifejezésével, ez az arc Putifárné üres szemeivel néz a távoli, kietlen horizontra. A kolosszus kemény gránitmelleinél egy meztelen nőalak kapaszkodik felfelé, karjaival átöleli a Szfinx nyakát, és titkot súg a fülébe. A tiltott fa örök titkát, a női létező rejtelmes titkát, minden vallások titkát, minden titkok titkát, amelynek a haragvó Jehova ugyancsak sötét, misztikus mottót adott: „És ellenségeskedést szerzek közötted

és az asszony között, a te magod között, és az ő magva között, az neked fejedre tapos, te pedig annak sarkát mardosod.”¹ És a mozdulatlan kőtömb összecusokott szárnyai között ül a Sátán, a nő parancsolója, az ő trónbitorlója, az eredendő bűn értelmi szerzője. Figyelmesen hallgat, sovány karjával a térdére támaszkodva állát a tenyerébe helyezi. Ám ez nem a szokványos bibliai Sátán, hanem a modernizált Sátán, a Gonosz Isten új modifikációja. Sátán frakkban, klakkal és monoklival a hunyorgó kecskeszemén, fehér nyakkendővel és báli kesztyűben. Diplomata, akadémiai elnök, naplopó a boulevardokról, a Latin negyed egyik bérlője. Szuverén, akinek csúfondáros mosolya és rosszindulatú iróniája állandóan ott bujkál keskeny, vértelen szája körül.

Rops ciklusának második rajzán mint *Magvető* jelenik meg a Sátán a sötét éjszakában, mint Jézus összes példabeszédének travesteur-e. Kétségtelenül termékeny talajt választott gonosz magvainak. Biztos lehet benne, egyetlen csíra sem hull letaposott útra, sem bokorba, sem sziklára, mind-mind megfog, százszoros hasznát hajtva. Éjfélkor megáll Párizs felett, hatalmas facipőkben, egyik lábával a rézsútos notredami tornyokon, másikkal a Szajna partján, amelynek felszínén csöndben reszket a tükröződő hold, mint egy elektromos feltöltött cinktükörben. Kötényében a dereka körül az új lények lárvái és bábjai hemzsegnének: újszülött nők, a gonosz elvetélt gyermekei, akik telítődtek az uterusból származó méreggel, amely hamarosan felszívódik a férfi vénákba és merevvé teszi az erek falait, felbontja az izomrostokat, zavarossá teszi az addig friss és egészséges vért, átrágja a mirigyeket, megbénítja az ízületeket, elporlasztja a csontokat – s egy széles gesztussal rászórja ezt a rontást hozó, mérgező magvat a modern Babilonra, hogy aztán tovassiessen, hiszen birodalmának se vége, se hossza.

De időközben a gonosz beérett és százszoros hasznát hozott. A magból kifejlődött a nő, akiben minden szellemi élet elhalt, s akinek minden organizmusa a Nemiségnek van alárendelve; modern házasságtörő asszony, aki ugyanolyan élvezettel fekszik a napszámos koszos zsákágyára, mint a milliomos bankár illatos selymére, kiközösített Palladista, akiben a vérfertőzés kiölte a nőt és szukát csinált belőle. A véresen széthasított Nemiségnek ilyen brutális és undorító, őszinte és egyidejűleg emelkedett jelenségeit rajzolja meg *Rops* ceruzája a következő oldalakon. A Sátán kultuszát, a fekete mise kultuszát, egyfajta újfőníciai istenkultuszt ragad itt meg néhány lényegi pontban. A megkínzott és felszított Nemiség ünnepli itt örök, orgiasztikus himnuszát. És a Nő már kifejlődött a modern Babilon eldugott negyedeinek mellékutcáin, kifejlődött a paloták márványtermeiben, s urának titkos hirdetőjévé vált, a Sátán papnőjévé, aki csöndes éjszakákon kilópódk az ágyából egy titkos éjszakai vérfertőzésre. A *L'idole*-ban a Sátán körül őrült kánkánt jár híve és követője. És a mozdulatlan bronz kolosszus, úgy tűnik, mintha egy pillanatra feléledt volna, mintha a szőrös és kerges felhám alatt zavaros, búzló vér keringene, szája kéjes, önelégült mosolyra húzódik, kicsúcsosodó álla bozon-

¹ Genézis 3.15 (Ford. Károli Gáspár)

tos kecskeszakállával megremeg, ércgerincében felbugyog a hirtelen meglágyult, galvanizált gerincvelő, s a szemén, ezen a zöldes, megigéző kecskeszemen megrebberen fájó szemhéja, és szájának megolvadt, felhevült szegleteiből sűrű, perzselő nyál csorog... De hangot nem ad ki, és az ismét mozdulatlan, szörnyű érctömb Baál nyugalmával fogadja papnőjének őrző tiszteletét, aki ordítva veti rá magát a hasára és csípőjére, és felfelé mászik az érzéketlen testen. A következő, *Le Sacrifice* című metszet a legmerészebb vonásokkal van felruházva, amit művész vésője valaha a fémbe karcolt; ez a legborzasztóbb és legszellemesebb darabja Rops *Satanique*-ének. A mindent elsöprő nemi vágy van itt megragadva a maga grandiózus, lesújtó és elbűvölő módján, az örülden fájdalmas görcs pillanatában... A Sátán végül meghallgatta az ő Terézét, magára vette alakjainak legszörnyűbb modifikációját, a puszta Nemiség alakját... A csöndes, holdfényes éjszakán a hosszan megkínzott nemi idegközpont emelte végül a hatalmas, lebegő szörnyet a holdsarló magnetikus fényéhez. Az idegek örülsége megtisztult minden anyagszerűtől és ritkább, lélegezhetőbb közegbe szuggerálta magát. Itt több az ingerlő, oxidáló fluidum, az idegek percepciója itt mennyiségileg és minőségileg magasan túllépi telítettségének határpontját, ez itt Arisztotelész szenzuális pontja, ahol a mozgás soha nem fárasztó és a lélegzet soha nem fogy el, itt ideális a környezet minden nemi aktivitáshoz, ahol öt-hat édeni pillanat egész órát teszi ki az állandó, akadozó, eszelős gyönyörnek; itt soha nem keletkezik undor, hiszen itt nincs realitás, szexuális realitás, ami undoríthatna. A Nemiség szörnye, félig egy négy-patás csontváza, kiterjeszkedett a hempergő nő fölött, akinek a gyönyör már összerándította gerincét, és combjának állandó görcsei megtörik szeméremcsontját.

Fordította: Simándi Judit

(Karel Hlaváček: Felicien Rops [1898] In: Karel Hlaváček: Kritiky. (Usp.) Antonín Hartl, Praha, Kvasnička & Hampl, 1930, 46–59.)

ARTHUR BREISKY

A dandyizmus kvintesszenciája

Válaszok Charles Baudelaire *Mon Coeur Mis
à Nuben* feltett kérdésére: „*Qu'est ce que le dandy?*”

Jiří Karásek ze Lvovic úrnak

Csupán kétfajta ember létezik: a dandy és a többiek. Az élet győztesei és azok rabszolgái. A dandy a saját személyisége által kerekedik felül az életen. Született individualista. Max Stirner volt az, aki az individualizmus teoretikusai közül a legnagyobb átéléssel ragadta meg a dandy hideg, sztoikus, filozofikus kiábrándulás okozta egoizmusát. Következetes kételkedő, akinek egyetlen nagy hite mégis van: az önmagába vetett hit. Az élet semmivel sem okozhat neki csalódást, hiszen nem vár tőle semmit, mindent önmagától remél. Az élet művésze, a művészi édenkertek és kifinomult új szenzációk szerelmese, illetve minden természetes, nyilvánvaló és általános megvetője. Jelszava Laforgue *loin de l'âme typique*-je. Szereti a kivételességet: igazságai és tettei olyannyira sajátosak, hogy azok mindenki más számára szellemes, ám elfogadhatatlan képtelenségek. Az emberi színjáték nézője, aki nem vállal részt belőle: magányos sorsának távolából szemléli a kritikus irónia közönyös pillantásával. A képlet mégsem szabályszerű: annyiféle dandyizmus létezik, ahány dandy jár a földön. Közülük a legnagyobbak emberi sorsok ezreivel játszadoztak, szeszélyük szerint vázolta fel az új történelmi kontúrokat: úgy játszván az emberiséggel, mint egy nagy, világméretű sakktábla bábuival. Az *impassibilité*, amiről a dandyizmus legnagyobb teoretikusa, Barbey d'Aurevilly beszél, mégis valamennyiük ismertetőjegye. Mivel távol áll tőlük minden természetesség, sohasem maradnak alul az érzelmeikkel szemben, bravúrosan uralkodnak magukon: nem gyűri le őket a brutális indulat, mint a nevetés, a sírás, a kétségbeesés vagy a düh. Mindenre fel vannak készülve és semmi sem képes meglepni őket. Imádják unalmuk opálosan halovány színeit. Életük impromptuja olyannyira intenzív, hogy túltöltekeznek a keserűséggel: undorral hajítják el a serleget, amit a sors rájuk tukmált, s átszűrjük az életet a maguk mesterkéltségein. Képesek az életuntságból az elbűvölő és nyugtalanító báj álarcát előhívni. Képesek mosolyogva haldokolni és mosolyogva szenvedni, de képtelenek a szenvedélyre és a szerelemre. A szenvedély nevetéssé tesz, a szerelem pedig prostitúció. Mindkettő megfoszt az önuralomtól, a dandylét alapvető feltételétől. Oscar Wilde például túlságosan is költő volt ahhoz, hogy tökéletes dandy lehessen. Tragikuma a dandy és a költői lélek örökös ellentétéből fakadt. Ha ugyanis a költőt elragadja kimerikus szenvedélye, annak prédájává válik, s elveszti azt, ami dandyvé tette. A dandyk hedonisták, akik kifinomult élvezeteket hajszolnak, de sohasem hagyják azokat eluralkodni maguk fölöttük. A misztifikáció mesterei.

Képesek egy gesztussal, egy pillantással vagy mosollyal megtéveszteni bárkit, de ezt érik el a testtartásukkal, a hanghordozásukkal is. Senkinek sem engednek bepillantást belső világukba. Ha magukról beszélnek, sohasem mondanak igazat. Büszkéik intimitásuk tikára.

Amennyiben a dandy témáját taglaljuk, szükséges némi figyelmet szentelni a divatnak, amely úgy kapcsolódik hozzá, mint a koldus ahhoz a gentleman-hez, akinek ajándék öltönyébe bújt. A dandy sohasem igazodik a divathoz, de az mindig őt utánozza. A dandyzmus találékonyság, fantázia, újdonság, szokatlanság, egyediség. A divat utánzás, ismétlés, eltömegesedés. Ez nem csupán az öltözködésre vonatkozik, hanem a beszédmódra, járásra, ízlésre és az életmódra általában. A dandyzmus ott kezdődik, ahol a divat véget ér. A divat uniformizál, aminek a dandyzmus a legnagyobb ellensége, hiszen állandóan felül kell kerekednie rajta. A dandy ösztönzi a divatot, de sohasem maga alkotja. Pontosan úgy, ahogy Edward Bulwer-Lytton *Pelham* című regényében elhangzik: „akinek van egy szép mellénye és észrevesz valaki máson egy hasonlót, ajándékozza azt rögvést a szolgájának.”

De az öltözködés csupán az egyike a dandy személyes stílusát szolgáló eszközöknek. A józan modernség korban, amikor nehéz disztíngálni a festői szépséget idéző finom életmóddal, ahogyan azt *Lauzun lovag* valósította meg, az öltözködés a disztíngálás legnagyobb lehetőségét nyújtja. És a *disztíngálás* a dandy legmagasabb eszménye. Georges Brummel képes volt egy egész generációnak elcsavarni a fejét fényes, megvető szemeinek oroszlántekintetével és társalgásának gyilkos szellemességével. Ha nem így lett volna, aligha csodálják cipőfényesítőjét, melyet pezsgőből készített, és nem utánozzák nyakraalójának három órán át tartó kötögetését. A dandyzmus végtelenül több, mint a szép öltözködés pusztán művészete. Egy sor megnyilatkozás, amit az árnyalatok megkülönböztetésére képes intelligencia tesz tökéletesen egyedivé. Dandynek, miként zenének is, születni kell. A dandyzmus világnézet, az *intelligencia állapota*, amelyhez mindenkinek fel kell nőnie, aki dandynek született. Még egy olyan zseni, mint Balzac sem volt képes *dandyvé formálni* magát. Grovon kapitány dokumentum értékű memoárjában (*The Reminiscences and Recollections of Captain Gronow*) a György herceg korabeli francia restauráció hintóporos történetei között olvasható egy érdekes anekdota Balzacról, a dandyk nagy portretistájáról, aki élete alkonyán hirtelen úgy döntött, hogy a valaha élt legragyogóbb dandyt fogja megtestesíteni. Gronow, az idős úriember jóságos mosollyal meséli, milyen elképesztően ízléstelenül díszítette fel magát, csillogó ékszereket viselve piszkos ingelőjén és gyémántgyűrűket tintafoltos ujjain.

Miben rejlik a specifikusan dandy filozófiának – mint világnézetnek – a lényegi magva? Abban, ami a gentleman és a dandy típusát megkülönbözteti: az élethez fűződő viszonyukban. Az előbbi komolyan veszi az életet, az utóbbi képtelen erre. A gentleman-nek széles és változatos érdeklődési köre van, ami fölött a nő uralkodik, a dandy nem törődik semmivel, kivéve a saját szépségét. A gentleman a társadalmi charmeur eszményét célozza meg. Teljesen alkalmazkodik a nőhöz

La Rochefoucauld szellemében, ami elfeledteti vele saját legbenső énjét. Ezzel szemben a dandy a saját személyiségének színpadra állításával kívánja elérni a legnagyobb hatást. A gentleman diplomata, aki aláveti magát a társasági modor követelményeinek, míg a dandyzmus felülemelkedik rajta és új inspirációt kínál.

A dandy és a nő: a dandy nem ismeri a nő iránti szerelmet. Valamelyest becsüli őt, mint a női fortélyok virtuózát. Számára mégis közömbös, és megveti ösztönösségét. Magaslatról néz le rá, mint nagystílú színész az epizodistára. Végeredményben csak a látványát becsüli valamennyire. Egyetlen génuszát ismeri el: a külső megjelenés génuszát. Akár rokonszenvezni is tud vele, ha szépsége elég elegáns és disztिंगvált, és ha képes bájosan odaadni magát. Hiszen a nőt szeretni a dandy számára ugyanaz, mint dohányozni vagy pezsgőt inni, az érzékek stimulálása.

A dandyzmus olyan vén, mint a kultúra. Két évezreddel ezelőtt a görögöknek ott volt Alkibiadész, aki képes volt olyannyira ironikusan játszadozni három nép sorsával, hogy élete legkritikusabb pillanataiban sem feledte felöltöni bíbor palástját, s nem mulasztotta el betartani az öltözködés művészetének bevett rituáléját. Petrónius, a római császárkor *arbiter elegantiarum*a két évezred után talált csodálókra Baudelaire és Wilde személyében, meglódtva a dandyk fantáziáját. A modern idők legnagyobb dandyje Napóleon volt, aki az alkibiadészi modellt követte. Egyáltalán nem voltak az emberiséget boldogító szándékai. Emerson félreértette őt *Representative man*-jében. Tolsztoj jobban megfejtette személyiségét a *Háború és béke* lapjain, de ő sem érti az individuális heroizmus eme válfaját. Napóleon az egész világ ura akart lenni: Isten a maga korának képzeletében. A dandy fagyos arkifejezésével szemlélte milliók haldoklását, akiket csupán a világalumni hőbortját megvalósító marionett-figuráknak tekintett. Teljesen mint Balzac-nál: „*Le Dandy marche sur l'humanité comme sur un tapis*”. Napóleon még a tipikus dandy személyes hiúságának sem volt híján. Dumas apjának memoárjában olvasható, hogy Talmával, kedvenc színészeivel a vonzalmat ébresztő öltözékek és praktikák titkait kutatta. Néró volt a dandyzmus legszörnyűbb terméke, egyszerre individuális és egotista, túl minden jón és rosszon. Tökéletes dandy volt, túlságosan is dandy ahhoz, hogy életrajzírói, Suetonius és Tacitus karikatúrájánál többet írhattak volna róla. Minden életrajzíró áruló, mondja Oscar Wilde – lelkesedésünk egyre nő a felháborodással, ahogy a moralizáló Plutarkhosz beszél Alkibiadészról.

A dandy túl kevésbé értékeli az életet ahhoz, hogy ne hazardírozzon. Byron, egykedvűen az unalomtól, mely első versét, a *The Hours of Idleness*t ihlette, Meszolongion erődjénél kereste a pusztulást. Lermontov, a byroni dandy, aki megalakította Pecsorin, a különösen érdekes fiktív dandy alakját, párbajban agyonlövötte magát. Wainewright, minden szépség amatőr rajongója, unalomtól hajtva a méregkeverésben talált szórakozást, közömbösen kockáztatva, hogy a vesztőhelyre jut. A dandy a lázadás szellemét testesíti meg, aki a miltoni Sátánnal áll rokonságban. Ellensége az egész világ. Megvédi magát annak tisztátalan érintésétől,

felhasználva a misztifikáció megtévesztő játékait. Érvényesek rá azok a szavak, melyet Baudelaire mondott a költőre: „*Le poète n'est d'aucun parti, autrement il serait un simple mortel.*” Nem vonja ki magát teljesen az emberi színjátékból, de rop-pant egyedi szerepet tölt be. Amíg a társai másoknak játszanak, ő saját magának. A dandy színész, aki egyúttal a maga kritikusa is. A többi kritikust kizárja a játékból. A társadalomhoz fűződő viszonya hasonló ahhoz, ahogy a mítosz szerint Narkisszosz tekint a halastóra. Narkisszosz nem a tó vagy a nimfák iránti szerelemtől hajtva járt a tóhoz, hanem hogy annak simán tükröződő felszínén a saját arcát csodálhassa. A társadalom tükröt kínál a dandynek.

Az élet művészete! Sztoikus lélekre van hozzá szükség: teljes függetlenségre mindattól, ami a belsőkben rejlik. Követnie kell a mesebeli arab herceget, aki a szívét a tengerbe dobta, hogy mosolyogva élhessen tovább. Fel kell szabadítania magát, amennyire csak lehetséges, a sors titokzatos és szeszélyes játéka alól, és önmaga sorsát kell kovácsolnia – íme, a dandy eszménye. Azé a dandyé, aki az egyenlőtlen küzdelemben bravúros hidegvérrel veti magát. Gladiátor, akinek nem kisebb ellenfele van, mint maga a sors. Nem a játékszere, nem vár tőle ajándékot, nem is bánkodik kegyetlenségén. Diadalmasan elragadja legbecsesebb kincseit, és ironikus mosollyal túlteszi magát a vereségek fájdalmán. A ma közömbös lovagja, aki lezárja tekintetét a holnap előtt. Elébe ragyognak plátói szerelmének mágikus szemei: *la mort – la grande consolatrice*.

Ezek tehát a dandy eszményei. De életútját nehezünkre esik követni a végjá-tékgig... Egész élete mesterként győzelmek sorozata – ám a vége szinte sohasem természetes. A természet, az élet és a sors végül elpusztítja a vakmerőt, aki a maga törvényeit diktálva alá akarta vetni őket a saját szeszélyeinek. Felix Poppenberg szellemes tanulmányának végén megjegyzi Pückler grófról, aki szintén azok közé tartozott, akik beteljesítik Baudelaire szavait: *dormir et vivre devant le miroir*: „Es läge nahe, unter dieses Menschenbild zu schreiben: ein Lebenskünstler. Aber das ist ein schlechtes Wort, ein Wort der Dilettanten. Kein Wissender dürfte es brauchen. Niemandem je ist diese Kunst gelungen, und der Rest war immer Schweigen”.¹ Idézzük emlékezetünkbe a dandyzmus néhány legkiválóbb képviselőjének végét. Alkibiadészt annak a két lánynak a rokonai gyilkolták meg, akiket elhurcolt thesz-száliai villájába. Petrónius felvágta az ereit. Néro leszúratta magát centuriójával: *qualis artifex pereo!* Lucien de Rubempré fiktív dandy, de Balzac művészetének köszönhetően felejthetlenebb néhány valódinál, felakasztotta magát az adósok börtönében. Poe, meghurcolva üldözött sorsától, az alkoholista rettenetes végét lelte. Georges Brummel megőrült bukásának és szegénységének megsemmisítő tudatától. Milyen tragikusan mondja el Barbey d'Aureville ezt a dandyre oly jel-

¹ Kézenfekvő lenne az ilyen emberábrázolás alá odaírni: életművész. De rossz szó ez, a dilettán-sok szava. Egyetlen beavatottnak sem szabadna használnia. Ez a művészet soha senkinek sem sikerült, és a többi néma csend.

lemző finálét. És Wilde tömlöcének falai belezengtek a félig kétségbeesett, félig beletörődött kiáltásba: Micsoda vég! Micsoda szörnyű vég!

(1909)

Fordította: J. Hahn Zsuzsanna

(Arthur Breiský: Kvintesence dandysmu. In: Arthur Breisky: Střepy zrcadel. Eseje a kritiky, (Ed.) G. Dupačová – A. Zach. Praha, Thyrsus, 1996, 128–141.)

SZEMLE

LIBUŠE HECZKOVÁ

Nehézségek a dekadencia körül

A 2000-es év végén jelent meg a „Centrum pro studium demokracie a kultury” kiadónál Hana Bednaříková *Česká dekadence* (Cseh dekadencia) című karcsú kötete. A könyv alcíme, Kontextus – Szöveg – Interpretáció (Kontext – text – interpretace) azt sugallja, hogy az olvasó megismerheti a cseh dekadencia kontextusát, majd ezt követően beavatást nyer a szövegek értelmezésébe. A borító hátoldalán olvasható ismertetés ehhez még hozzáteszi: „A századfordulónak nevezett korszak, a szecesszió (vagy fin de siècle) a maga sokszínűségével újabb és újabb értelmezésekre buzdít. A cseh dekadenciáról szóló kötet a koncepciók eme sokféleségében keresi a lehetséges interpretációs kulcsot. A kontextusok szembeállítással és lehetséges átértelmezésével arra törekszik, hogy meghatározza ennek az áramlatnak, a cseh irodalom egyik autonóm elbeszélő modelljének az alapvető sajátosságait és törvényszerűségeit.” Hana Bednaříková tehát bátor kísérletet tesz arra, hogy feltárja, mi is valójában a cseh dekadencia, s eloszlassa a homályt eme többértelmű, ellentmondásokkal terhelt irodalomtörténeti fogalom körül, amelybe – mint valamiféle zsákba –, belegyömöszöltek eddig minden jelenséget, ami kicsit is morbidnak és nihilistának tetszett. Amikor ugyanis a korabeli forrásokban a dekadencia kifejezéssel találkozunk, óvatosságra van szükség annak megítélésében, mit is értettek az adott helyzetben alatta. Ezzel a szerző is tisztában van, ezért a dekadencia fogalmához sorolható szövegeket csak bizonyos időhatárok között és a kijelölt hierarchia-rendszeren belül igyekszik értelmezni. A szöveg ezután egyedi módon interpretálható – és közvetíthető. A szövegek leírásából pedig kirajzolódik a dekadencia modellje.

Bednaříková kísérletét azonban megkérdőjelezi az előadásmód érthetatlensége. Mintha azt akarná illusztrálni, amit Alan Sokal és Jean Bricmont a francia humán tudományokban terjedő „newspeak” kapcsán ironikusan kipellengérezett. A cseh recenziók végül éppen emiatt, az érthetőség határán imbolygó nyelvezete okán utasították el a kötetet, amely azt a benyomást kelti az olvasóban, hogy a mesterkelt „tudományosság” mintegy elfedi az értekezés ürességét a tartalmatlanságát. A kötet azonban nem utasítható el ilyen egyszerűen: inkább csak szomorú végzete, hogy meglepő eredményei ellenére még a szakértő olvasó is (akinek leginkább szánták) bosszúsan és némileg zavartan teszi félre. Bár számtalan oka van, hogy a befogadó kívül reked a párbeszéden, de megéri ezeket számba venni, mert kiderül az is, miért érdemes mégis bajlódni ezzel a kötettel.

FOGALMAK

Gilles Deleuze, francia filozófus, akire a szerző is hivatkozik, egy 1990-es interjúban azt találta mondani, hogy a filozófia feladata a szüntelen fogalomteremtés: „Az az egyetlen feltétel, hogy a fogalom magától értetődő legyen, s rendelkezzen azzal a tulajdonsággal, ami hasonlatossá teszi a valódi fogalmakhoz, vagyis létező problémára reagáljon. A fogalom gátolja a gondolkodást, mivel nem egyéb, mint egyszerű vélemény, nézet, vita és fecsegés. Minden fogalom egy megkerülhetetlen paradoxon.” (*Za zrkadlom moderny* – A modernség tükre mögött, Bratislava, 1991.) Az irodalomtudomány persze nem azonos a filozófiával, bármilyen szorosan össze is fonódik vele, de éppen azért, hogy kreativitását megőrizze és fenntartsa, gyakran alkot ihletett fogalmi apparátust. Amit azonban Bednaříková létrehozott, nem kizárólag abba az irányba mutat, amelyben szerencsésen különbözik némely cseh irodalomtörténészétől. Elevensége és a témának való nekifeszülése nem igazán meggyőző, inkább tűnik „fecsegésnek”, pusztá véleménynek, de legjobb esetben is csak a cseh dekadencia széleskörű problémáját érintő hozzászólásnak.

A könyv feszes, koncentrált és racionalis stílusa a nehéz és szerteágazó problémával való – viszonylag szűk terjedelemben folytatott – küzdelemtől tanúskodik. A szöveg felépítését a szigorú rendszeralkotás szándéka vezeti, ami azonban a rengeteg hivatkozás miatt káoszba sülyed. A hivatkozások lehetnének egy jól tagolt háló részei – olyan hálóa, amely a felhasznált, változó jelentésű fogalmakból szövődik, melyek fenntartják a dekadencia sokféleségét, változékonyságát és illékonyágát. A háló azonban nem működik. Bednaříkovánál a fogalmak jelentésének minden elágazása és dinamikus változása – mivel többségük nincs a szövegben sehogy sem jelezve – megtéveszti a megértés módszerét már-már megtaláló (vagy azt remélő) olvasót.

A szerző által valamiképpen meghatározni próbált fogalmak mellett egy sor olyan szakkifejezést találunk a kötetben, melyeket a szerző másoktól vett át, és mintegy védjegyként építi a szövegbe. Gyakran anélkül teszi ezt, hogy az olvasó felismerhetné, melyik irodalomelméleti koncepcióhoz kapcsolódik az adott fogalom, s ezáltal megítélhetné életképességüket vagy paradox jellegüket. Vannak olyan kifejezések, melyeknek francia környezetben megvan a maguk helye, de a cseh szakirodalomban nem rögzült a használatuk, s ezért nem lehet kikövetkeztetni az értelmüket. Példaként említhető a „művészet auratikus modellje”, melyet Vrchlickývel kapcsolatban használ (ami túl azon, hogy nem nyer magyarázatot, esetlegesen jelenik meg). Nem tudjuk meg, hogy az „aura” és az „aurális” Walter Benjamin fontos fogalmai közé tartozott, melyekre azért volt szüksége, hogy érzékeltesse a művészet helyzetének változásait a modernség időszakában. Másik példa lehet a Julia Kristeva fejtegetéseire való hivatkozás, melyet ha elhagyna, cseppet sem sérülne Bednaříková érvkészlete – s ezáltal elkerülhetné a „thetis” és a „tetikus” fogalmának használatát, ami Kristeva „A költői nyelv forradalma” című könyvének gerincét alkotja, meglehetősen bonyolult filozófiai indoklással.

Hasonló helyekből, ahol csak sejteni lehet az eltérő kontextusból átemelt szakmai kölcsönzést, számos további található a kötetben. Sajnos a cseh olvasó számára a szerző eljárásának fundamentuma felismerhetetlenül elvész.

A magyarázat nélkül maradt kifejezések és fogalmak túlságosan gyakori használata, a töméntelen idegen szó és az extrém precizitás megnehezíti a könyv befogadását. Ezek az nehézségek nem kihívásként hatnak, hanem elveszik a szöveg élvezetét. A szerző megelégedezik arról, hogy a stílus gyakran fontosabb eszköz, mint a görcsös pontosság és precizitás. A huszadik század második felének francia elméleti gondolkodásában, amelynek forrásaiból a szerző szintén merít, megjelenik egyfajta fogalmi ködösség, ami azonban nem jelent fogalmi zűrzavart. Inkább olyan kísérletnek tekinthető, amely meg kíván óvni a racionalitás erős fényében kialakuló vakságtól. Hana Bednaříková könyvében azonban az „elérhetetlen” pontosságra való törekvés vakítja el a szemet.

DEKADENS SZÖVEG

A fogalmakra tett előző megjegyzések nem kívánják elvenni a leendő olvasó kedvét a könyvtől. Inkább arra irányulnak, hogy felkészítsenek a *Cseh dekadencia, Kontextus – szöveg – interpretáció* labirintusában megteendő útra, hiszen a dekadencia meghatározása, irodalmi művekbe kódolt jellegzetességeinek megragadása igen nehéz feladat. Könyvének első fejezetében maga a szerző állapítja meg, hogy a „fin de siècle”, vagyis a századvég időszaka „megteremti a szokatlan mértékű produktivitás feltételeit a művészetek és a szellemi alkotás területén”. Terminológiai szempontból nem lehet a korszakot összefoglaló néven megragadni, hiszen a „fin de siècle” nem hozott létre egységes művészi mozgalmat. Bednaříková rámutat az egyes művészi áramlatok különbségeire, feltárva azt a terminológiai bizonytalanságot, amit az *Art nouveau*, *Jugendstil*, *szecesszió*, *Modern Style* szavak önkényes használata okoz. A könyv első részében használja néhányszor a bizonytalan tartalmú „modern” és „modernizmus” kifejezést, de később inkább mellőzi. Amikor a szerző rámutat a közép-európai szecesszió „lázadó” jellegére, azt is megjegyzi, hogy a szecessziót a „modernség előfutáraként lehet értelmezni”, vagyis azt mondja, hogy a modernség valami más, amellyel nem foglalkozik a könyvében. Ez nem rossz gondolat, csakhogy a modernség kérdését később se veszi le teljesen a napirendről. Talán nem érdektelen, hogy Jacques Le Rider, francia irodalomtörténész a bécsi szecesszióval kapcsolatban, amit ő modernnek nevez, azt a kérdést veti fel, hogy nem a posztmodern jelentkezéséről van-e szó. Könnyen lehet, hogy Bednaříková a modern szó kizárásával tulajdonképpen ugyanarra mutat rá, mint Jacques Le Rider – a francia helyzettel összevetve mélyebb és radikálisabb válság élményének megjelenésére a korszak etikai, ismeretelméleti és esztétikai koncepcióiban. Tulajdonképpen mindkét szerző számára aktuálisabb az, ami a közép-európai térségben történik, mint ami Franciaországban.

Bednaříková szerint a „dekadencia szövege” érzékesztétikai kódban íródott. A kötet első részében fel is tűnnek az erre a kódra jellemző kulcsszavak, melyek egy része kurzív betűtípussal van kiemelve: antifízis, tranzitivitás, fragmentarizáció – és az ornamentálizáltság. (Bednaříková meglehetősen szabadon és bizonytalanul használja az ornemens, ornamentális, ornamentalizáló kifejezéseket, olykor pozitív, olykor pedig negatív értelemben.) A kulcsszavakat követik a már sokkal konkrétabb értelmű kifejezések: interiorizáció, aszexualitás, misztifikáció, femme fatale, maszk, neurózis, Erosz és Thanatosz, Gesamtkunstwerk... A második fejezetben e kulcsszavak segítségével tagolja a századforduló cseh irodalmi fejlődését. A kulcsszavak mintha szakadatlanul a századvég új poetikai eljárásait tárnák fel, melyek áttekinthető egységbe rendeződnek, kiadva a strukturált fejlődés „törvényeit” és stílussteremtő eszközeit.

A dekadencia szövegeinek önmozgását, illetve a kiüresedő normatív rigiditásba való fokozatos megmerevedését a szerző egészében, illetve egyéni példákön át ismerteti. Felmerül a kérdés, miért nem foglalkozik Arnošt Procházka *A lélek bordélyháza* (Prostibolo duše) című verseskötetével, amelyet az első cseh dekadens műalkotásnak lehet nevezni, s miért nem veszi figyelembe Edvard Klas (Karásokhez erősen kötődő) ornamentális prózáját, miközben a szerző egyik kulcsszava a dekadens kód magyarázatára éppen az ornemens? Továbbá meg sem említi Stanisław Przybyszewskit, a Moderní revue alapítóinak inspirátorát és barátját, vagy Masaryk dekadencia-kritikáját. És még hosszan sorolhatnám. Amennyiben azonban jól értem a kötetet, a szerző nem törekszik a dekadencia történetének megírására. Ehelyett a világosan definiálható elemek sajátos strukturális kapcsolatait igyekszik tanulmányozni. Így azonban kihullik valahogy a kötetből a dekadencia, mint extrém etikai és ismeretelméleti álláspont, amely az egyetlen lehetséges módon valósította meg a dekadenciát – vagyis esztétikailag. Stilisztikai szempontból a dekadencia alapvetően eklektikus. A dekadens alkotó éppen a század „hajnalán” feltűnt eltérő stílusirányokat használja fel, melyekben az a közös, hogy felszabadítják a művészetet a „bálványok” – a realitás, a nemzet, a politika, az egészség és az Isten szolgálata alól. A „letaszított bálványok” üressé vált helyét azonban semmiképpen sem a művészet maga foglalja el, hanem a művész – saját alkotásának alanya és tárgya. Minden, ami individuális, „esztétizált” formát ölt, s alárendelődik az alkotásnak. A dekadens művész, aki sok tekintetben a Baudelaire-i „érzéketlen” dandy alakját ölti, „a világ összes erkölcsi mechanizmusának kifinomult értője”, aki az ironikus reménytelenség kifejezéséhez megtalálta magában a megfelelő gondolatokat és az alkotóerőt. Ez teremti meg a lehetőséget számára, hogy a századvég stílusirányait a tökéletességig fejlessze.

A Cseh dekadencia című kötet egyik legproblematisabb része az *antifízis* kifejezés használata. Úgy vélem, hogy a dekadens művészet sokkal inkább „más természet”, vagyis az ellentéte annak, amit a kor a „természetes” fogalmán értett. Az „antifízis” kifejezés azt sugallja, hogy inkább testiség-ellenességről lenne szó, amit Hana Bednaříková bizonyosan nem gondol. A dekadencia szorosan kötődik

a testiséghez, a dekadens művész viszont nem kötődik a kor „természetesség” felfogásához, sőt éppen ellenkezőleg, megveti azt. Ezért szabadon magára ölti a különböző „perverz”, egészségtelen állapotokat – az egzaltáltságot, a hisztériát, a betegséget és a halált (cseh környezetben ezek az állapotok nem is egészen virtuálisak). Ezért a dekadens alkotó azzal is kifejezheti a saját testiségét és szexualitását, hogy elutasítja azt. Hasonló okokból a dekadens szerző a modernitást is annak divatos, nihilista formájában jeleníti meg. Éppen a divat felületességében mutatkozik meg a modern optimizmus rosszabbik arca. És mi mással is lehetne stilizálni a dandy maszkot, mint egy arccal? Az üressége, ahogy a semmit palástolja, saját valódi képének valótlanágáról tanúskodik. Mindebben benne van Dorian Gray arcképének gúnymosolya és des Esseintes herceg mesterként világa. Az álom azáltal súlyosabb, hogy hívebben mutatja a valóság hamisságát.

NINCS ITT AKKORA ÜRESSÉG...

A Cseh dekadencia című könyv előszava azt sugallja, hogy a cseh szakmai közönséget nem foglalkoztatja különösebben a dekadencia témája. Magából a könyvből is hasonló benyomást szerezhetünk. A szerző nem említi a művészettörténész Otto M. Urban műveit, aki egy sor tanulmányban foglalkozott a dekadenciával a cseh képzőművészetben, sem Petr Wittlich és Luboš Merhaut újabb tanulmányait, illetve Daniel Vojtěch irodalomtörténeti munkáit, Miroslav Petříček filozófiai értekezéseit, és nem utolsósorban a Thyrsus kiadó tevékenységét.

A dekadencia miért ennyire inspiráló napjainkban? A dekadens magatartás a rendszer gyenge pontját jelzi, maga is a „gyenge – női” helyzet kifejezője. Az egyes irodalomtörténeti témákhoz való visszatérés oka nem csupán abban rejlik, hogy az adott témának sokáig nem szenteltek figyelmet. Az érdeklődést nem magyarázza meg a tetszetős párhuzamokról való értekezés lehetősége sem. A valódi ok azoknak a korábbi problémáknak a feledése, melyeket az avantgarde reményteljes illúziói eltakartak. A huszadik század (egyre gyakrabban és egyre szélesebb körben érzékelt) alapvető értékválsága indította el a dekadenciához és a századvég más irányzataihoz történő visszatérést (a dekadencia mellett például az ehhez mélyen kötődő anarchizmushoz). Ismét visszakanyarodunk az élet egyedülálló iróniájához, s nem csupán azért, mert a változások természetes folyamatáról, irodalom és recepció immanens fejlődéséről van szó. A dekadencia azoknak az eljárásoknak a tárháza, amelyek azt mutatják meg, hogyan éljünk a válságban, hogyan ne fásuljunk bele a rendszer és a hatalom gyengeségébe. A dekadencia individuális esztétikai nézőpontja egyike azoknak a menekülő utaknak, melyeket Foucault említ... Bednaříková hivatkozik ugyan a francia posztmodern elmélet nézőpontjára, de műve tulajdonképpen kívül áll ezen. A kötet befejező része – az Interpretáció című fejezet – nem több, mint a cseh irodalmi modernség két irányzatának komplikált leírása, amit azonban sokkal olvasmányosabban és egyben pontosab-

ban, behatóbban ismerünk Luboš Merhaut tanulmányaiból (például a *Moderní revue 1894–1925* című kötetből). Az irodalom immanens fejlődésének, folyton ismétlődő változásainak felismerése ugyanakkor nem olyan nagy felfedezés.

Fordította: Mészáros Andor

(Libuše Heczková: Potíže s dekadencí. = Aluze V, 2001/1. 143–146.)

A dekadencia néhány jellegzetes értelmezése

A dekadencia fogalma meglehetősen képlékeny az elmúlt évtizedek nemzetközi szakirodalmában. A definitív körülhatárolásra tett kísérletek legalább két csomópont körül mutatnak jelentős szóródást – különböznek abban, hogy mennyire veszik a meghatározás alapjául a XIX. század utolsó harmadának irodalmi és publicisztikai diskurzusát, illetve hogy beillesztik-e a jelenséget az irodalmi modernség kialakulásának kontextusába. Mindez szorosan összefügg azzal, hogy az irodalomtörténeti elemzés horizontját az egyes szerzők kiterjesztik-e a modernitás társadalomtörténeti folyamataira, illetve érzékelik-e a modernitással kapcsolatos diskurzus filozófiai természetű ellentmondásait.

Julien Freund szerint egyedülálló az a vonzalom, amellyel a XIX. század nyolcvanas éveinek dekadensei a hanyatlás eszméje iránt viseltettek.¹ A szerző elismeri, hogy a filozófia történetében sokféle felfogása létezett a hanyatlásnak, s az alapvetően negatív töltetű kifejezésnek olykor bizonyos pozitív jelleget is tulajdonítottak: akár mert szükséges átmeneti jelenségnek, akár mert az erőgyűjtés időszakának tekintették. Freund azonban nyomatékosan állapítja meg, hogy a dekadencia szószólói kifejezetten rajongtak a hanyatlás eszméjéért. Ezzel magyarázható, hogy büszkén magukra vették a „dekadens” csúfnevet. Úgy ítélték meg, hogy a haladás európai eszméje olyan világot hozott létre, amelyben elveszett az egyéni kiválóság – s ezzel együtt a művészi kiválasztottság – becsülete; szembefordultak a modernség általánosan elfogadott értékeivel, elutasítva például az erő, az egészség vagy az erkölcs normatív szabályainak követését. Mivel a korabeli normákat az átlagember értékrendjével azonosították, értéket fedeztek fel a gyengeség és betegség állapotában, s a bevett erkölcs áthágását is teremtő cselekedetként érzékelték. Ebből fakad, hogy a dekadencia szakirodalmi meghatározásának fontos komponense a megszokottól, a normalitástól való eltérés. Charles Bernheimer *Decadent Subjects* című tanulmányában olyan stimulánsként jellemzi a dekadenciát, amely kifordítja a hagyományos gondolkodási mintákat.² A hasonlat találó, hiszen a dekadencia irodalmi konvencióit katalógusszerűen felvonultató Huysmans-regénynek már a címe is a visszajára fordítás gesztusára utal: *A Rebours*, vagyis *A fonákjáról*.

¹ JULIEN FREUND: *La décadence. Histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*. Paris, Sirey, 1984, 332.

² CHARLES BERNHEIMER: *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, XV.

Az irányzat kezdeteit a legtöbb szakíró az 1880-as évek közepére datálja, mégpedig jó okkal: 1884-ben jelent meg az *A Rebours*, amelyet Arthur Symons „a dekadencia breviáriumá”-nak nevezett. Freund szerint Huysmansnak ez a könyve meghatározó szerepet játszott a dekadencia népszerűsítésében.³ Verlaine *Langeur* című verse, amelyre a dekadensek afféle manifesztumként tekintettek, 1884-ben jelent meg először a *Chat noir* című folyóiratban, majd a költő 1885-ben beválogatta *Jadis et Naguère* című kötetébe, amely a dekadencia egyik kulcsfontosságú művének számít.⁴ Baudelaire sokkal inkább a dekadencia ihletőjeként, előfutáraként jelenik meg a szakirodalomban, mint dekadens alkotóként, annak ellenére, hogy alighanem Baudelaire töltötte meg elsőként pozitív tartalommal a „dekadens irodalom” szöszerkezetet. François Livi szerint az 1880-as évek dekadens irodalma olyan árnyalt és kifinomult szemléletet hordoz, amely korábban nem is létezett. Megjegyzi, hogy Huysmans hőséneke már nincs szüksége ópiumra vagy hasisra, hogy létrehozza a maga „mesterséges mennyországait” – ott van neki a saját neurózisa.⁵

A dekadenciának mint irodalmi irányzatnak a lezárulását a szakirodalom nem feltétlenül köti konkrét időponthoz, de valamennyi szerző megegyezik abban, hogy a dekadencia fénykora a századvég volt. Wolfdietrich Rasch megjegyezi ugyan, hogy néhány később keletkezett művet is a dekadenciához lehet sorolni, de az 1912-es évet szimbolikus évszámnak tartja. Romain Rolland ekkor fejtette ki a *Chronique Parisien*-ben azt a nézetét, hogy az új nemzedéknek elege van a dekadens életundorból, és mohón áhítja az életet.⁶

A körülhatárolás lényegi eleme, hogy bár a modernitás reakciójaként jött létre, a szakirodalom nem tekinti „antimodern” jelenségnek a dekadenciát. Visszatérő megállapítás, hogy a dekadensek ugyan elutasították a modernség kisszerűnek vélt világát, de nem a tradicionális alternatívák valamelyikét szegezték vele szembe. François Livi úgy ítéli meg, hogy a „dekadens vallás” jelenségében nem csak a modernségnek, de a hagyományos vallásnak az elutasítása is megfigyelhető.⁷ Livi szerint Huysmans regényében Des Esseintes herceg nem tartja elegánsnak az ateizmust, de ugyanakkor nem képes hinni a hagyományos katolicizmusban sem: bizonyos vallási tanok elfogadása a művészet hatalmának korlátozását jelentené. Des Esseintes ezért megfosztja a katolicizmust erkölcsi tartalmától, illetve Isten mindenhatóságának gondolatától, megteremtve a hagyományostól merőben el-

³ FREUND: I. m., 333.

⁴ MATEI CALINESCU: *Five Faces of Modernity*. Durham, Duke University Press, 1987, 171.

⁵ „Même le monde psychique de Baudelaire est épuré par des Esseintes. Il est superflu de demander à des excitants d'enfreindre les lois normales de la psyché, d'ouvrir les portes d'un autre monde, puisque les dérangements mentaux d'un névrosé y pourvoient largement. Des Esseintes, plus artificiel et peut-être plus malade que Baudelaire, n'a plus besoin de drogues.” FRANÇOIS LIVI: *J-K Huysmans: A Rebours et l'esprit décadent*. Paris, A. G. Nizet, 1991, 83.

⁶ WOLFDIETRICH RASCH: *Die literarische Décadence um 1900*. München, C. H. Beck, 1986, 11–12.

⁷ LIVI: I. m., 151.

térő, pusztán esztétikai jellegű vallásos érzésvilágot. Jól mutatja ezt, hogy a liturgikus tárgyakat és egyházi öltözékeket nem a rendeltetésüknek megfelelően használja: a lakásában felállított misetáblára Baudelaire-költeményeket helyez, és házvezetőnőjét apácának öltözteti, mert csak így tartja elviselhetőnek a nem előkelő származású nő látványát. A régi hagyományok ugyanúgy korlátot jelentettek a dekadensek számára, mint a korabeli normák. Wolfdietrich Rasch hangsúlyozza, hogy a dekadensek erősen törekedtek az újdonságra, mert ebben látták a megszokás unalmának ellenszerét. Rasch szerint az újdonság volt a „legerősebb inger” a dekadensek számára.⁸ Matei Calinescu ugyancsak modern jelenségnek tekint a dekadenciát, mert a dekadens művész számára a múlt akkor sem jelent követendő mintát, ha a modernitást az egyéni és közösségi válság koraként éli meg.⁹

A szakirodalom a dekadens innovációt nem csupán a témák, de a poétikai technikák terültén is méltatja. Joëlle Gleize újszerűnek és hagyománysértőnek tartja az *A Rebours* regényszerkezetét. Valódi cselekmény csupán a kerettörténetben van, az első és az utolsó fejezetben. Ezt leszámítva a regény a főhős neurózisának változásait beszéli el.¹⁰ François Livi az *A Rebours* mondat szerkesztésének modernségét hangsúlyozza. Szerinte Huysmans megcsavarja a szintaxist, kisajtolja a szavakban rejlő lehetőségeket, s olyan ritmust juttat érvényre, ami nem éppen franciás, viszont magával ragadó.¹¹ Huysmans szívesen cseréli fel a hagyományos francia szórendet, amely feszült és szaggatott mondatokat eredményez,¹² melyekben Livi szerint a neurózis fejeződik ki.¹³

A dekadencia poétikai újításának értelmezése többnyire elválaszthatatlan attól a kérdéstől, hogy a szimbolizmust a dekadencia részének tekintjük-e, vagy attól különböző irányzatnak. Louis Marquèze-Pouey például azt állítja, hogy a szimbolista-dekadens szembenállás csupán személyes ellentéteket takart.¹⁴ Ez valószínűleg túlzás, ha arra gondolunk, hogy a szimbolizmusból gyakran hiányoznak a dekadencia tematikus konvenciói. Mallarmé kései verseiben sem igen találkozunk ezekkel. A *Sainte*, az *Éventail de Madame Mallarmé*, az *Éventail de Mademoiselle Mallarmé*, az *Autre éventail*, a *Remémoration d'amis belges* című versekből teljesen hiányzik a dekadens tematika. A szimbolizmus függetlenníti magát a tematikus konvencióktól, mert legfőbb célja a minden feleslegtől megszabadított, tökéletes-

⁸ RASCH: I. m., 65.

⁹ CALINESCU: I. m., 3–5.

¹⁰ JOËLLE GLEIZE: *Le Double Miroir*. Paris, Hachette, 1992, 197.

¹¹ LIVI: I. m., 120.

¹² I. m., 122.

¹³ „Effectivement la phrase de Huysmans, comme sa pensée, est toujours en équilibre instable: la locution adverbiale constitue un moyen excellent pour accentuer cette insécurité.” Uo.

¹⁴ „L'opposition décadents/symbolistes n'est qu'une querelle de mots reposant en réalité sur une série de rivalités personnelles.” LOUIS MARQUÈZE-POUEY: *Le mouvement décadent en France*. Paris, PUF, 1986, 203.

sen zárt költemény megalkotása, amelyben a nehezen megfejtendő szimbólumok sugallják az Eszmét.

Ugyanakkor számos hasonlóság fedezhető fel a szimbolizmus és a dekadencia között. Az a gondolat, hogy a költeményt meg kell tisztítani az oda nem illő elemektől, már a dekadenciában is megjelenik. A hagyományos poétikai eszközök megbélyegzése jól illik a dekadensek vonzalmához a normasértés iránt. Nem nehéz egyezéseket találni a szimbolisták költészetről alkotott nézetei és az *A Rebours* főhősenek irodalmi ízlése között, aki korának költői közül Mallarmét becsülte a legtöbbre. Des Esseintes és a szimbolisták voltaképpen ugyanazokat a dolgokat marasztalják el: a tanító jelleget, a konkrétságot, az érzelmességet és a transzcendencia hiányát.

Említést érdemel, hogy Verlaine *Jadis et Naguère* című dekadens kötetében szerepel a *Költészettan* című vers, amely túl azon, hogy a költészetet meg akarja szabadítani a szokás béklyóitól, megelőlegezi a szimbolista poetikát is. A retorika és a csattanó elutasítása, illetve a költészet közelítése a zenéhez (és bizonyos szempontból a rímrel szembeni idegenkedés) olyan jegyek, amelyek találkozottak Mallarmé elképzeléseivel. (Más kérdés, hogy Verlaine az érzelmességet nem tartotta kiküszöbölendőnek, s a *Jadis et Naguère* és különösen a *Parallèlement* versei Mallarmével összevetve a közvetlen önkifejezés, illetve a terjengősség benyomását keltik.) A kortársak jelentős része dekadensnek és szimbolistának tekintette Verlaine költészetét.¹⁵ Guy Michaud *Le symbolisme tel qu'en lui-même* című könyvében igen meggyőzően tárgyalja a dekadencia és a szimbolizmus viszonyát. Nem mossa el a kettő közötti különbséget, hanem a szimbolizmust a dekadencia folytatásaként fogja fel. Hangsúlyozza az irodalmi folyamat kacskaringós és elágazásokkal teli jellegét, felvázolva egy olyan pályát, amely a francia romantika szónokias, értelemre ható irodalmával szembefordulva kezdődik, s a „költői misztikát” teremtő Baudelaire-től az 1880-as évek dekadensein és szimbolistáin át a poésie pure-ig vezet. A költői jelleg a fejlődés során egyre erősebb lesz, amit a könyv három fő fejezetének címe is szemlélet: *L'aventure poétique*, *La révolution poétique*, *L'univers poétique*.¹⁶

A szakirodalom megoszlik abban a tekintetben, hogy mennyire tartja társadalmilag meghatározott jelenségnek a dekadens művészetet. A szociológus Pierre Bourdieu *Les règles de l'art* című könyvének¹⁷ alapgondolata, hogy az autonóm művészet, bár saját törvényekkel rendezik, létrejötté társadalmi okokra vezethető vissza. Szerinte a francia írók a (még a restauráció idején is valamennyire élő) mecenatúra megszűnte után, a tizenkilencedik század második felében új „elnyomó hatalom”-mal találták szembe magukat, amit Bourdieu a polgárságban jelöl meg. Új kapcsolat jött létre az alkotók és a megrendelők között, a művészeknek immár

¹⁵ GEDEON JOLÁN: *La fortune intellectuel de Verlaine*. Szeged, Francia Philológiai Intézet, 1933, 15–38.

¹⁶ GUY MICHAUD: *Le symbolisme tel qu'en lui-même*. Paris, A. G. Nizet, 1995, 31–34.

¹⁷ PIERRE BOURDIEU: *Les règles de l'art*. Paris, Seuil, 1992.

a piacra kellett termelniük, ahol nem feltétlenül a művészi érdem garantálja a sikert (nem mintha a mecenatúra ennek garanciáját jelentette volna – F. A.). Innen fakad Bourdieu koncepciójában a művészek ellenszenva a modern világ rendje iránt, s ez az érzés sarkallta őket a társadalmonkívüli szerepek felvállalására. Ebben az értelmezésben a szegény bohém és az elegáns dandy szerepe egy tőről fakad: a polgári világ szabályainak elutasításából. Ugyanebből az elvből eredezteti a XIX. század második fele íróinak rokonszenvét a polgári világ kárvallottjai iránt, a szolidaritást a tönkrement nemesekkel, a szenvedélybetegekkel és a prostituáltakkal, valamint a hanyatott élet ideálját. Bourdieu szerint a századvég művészei a polgári társadalom szabályaival szemben állítják fel az öntörvényű művészet eszményét, létrehozva egy saját belső szabályokkal rendelkező világot, amelyet a szociológus „irodalmi mező”-nek nevez. Ebben a felfogásban Baudelaire, Flaubert, Banville, Huysmans, Barbey d’Aurevilly vagy Leconte de Lisle mindannyian hozzájárultak egy új, az anyagi siker elvével ellentétes művészi legitimitás megalkotásához, még akkor is, ha olykor engedtek a szalonok, vagy mint Théophile Gautier, az Akadémia csábításának.

Bourdieu az érdek nélküli művészet eszményét a „savanyú a szőlő” tézisével gyanúsítja meg, azt állítván, hogy a dekadensek a társadalmi sikerről való kényszerű lemondást állították dicsfénybe. De ennél is tovább megy: azt állítja, hogy a polgári társadalom elleni lázadás formáját is a polgárság határozta meg, s a művészeket a társadalmi rend kényszerítette az „irodalmi mező” öntörvényű világába. Ezzel szemben Louis Marquèze-Pouey *Le mouvement décadent* című könyve a társadalmi mozgóerők merőben eltérő értelmezését kínálja. A dekadens irodalom létrejöttét a polgári társadalom emancipatorikus fejlődésének tulajdonítja: a szalonok, a kávéházak és a gombamód szaporodó irodalmi körök világában immár nem a művészek származása számít, hanem az egyéni érdem.¹⁸

Wolfdietrich Rasch nem vitatja azt az álláspontot, hogy a dekadencia irodalma szembehelyezkedést jelentett a XIX. század végének társadalmi rendjével, azonban úgy ítéli meg, hogy ez a megállapítás nem képes rávilágítani a dekadencia egyedi sajátosságaira: arra ugyanis, ami megkülönbözteti a társadalomkritika más válfajaitól. Rasch tanulmányában a német dekadens irodalom összképe az egyes művekből rajzolódik ki, amelyben a kölcsönhatások, párhuzamok és ellentétek az irodalom belső törvényeit követik.

Roger Bauer *Die Schöne Décadence* című munkájában ugyancsak a valóságreferenciától függetlenül tárgyalja a dekadenciát: a társadalomnak lehet hatása az irodalomra, de az mégis önálló rendszer. Könyvének elején azt a gondolatot fogalmazza meg, hogy a hanyatlás a maga történelmi valójában nem idézi fel a szépség élményét. A római birodalom hanyatlásában nem volt semmi felemelő: széppé csak azok a költők tettek, akik a hanyatlás képzetét felhasználták az irodalmi modernség megalkotásához. A korabeli kritikusok egy része persze az irodalmi műveltség

¹⁸ MARQUÈZE-POUEY: I. m., 1986, 46–62, különösen 50.

dekadenciáját, a szépségeszmény halálát látta mindebben.¹⁹ Charles Bernheimer könyvének előszavában idézi Richard Gilman esszéjét, mely szerint a dekadencia fogalma nem a társadalmi valóság jelenségeit tükrözi, hanem a képzelet terméke.²⁰ Mindezt úgy kell érteni, hogy a dekadencia kifejezés leíró jellegű ugyan, de nincs meghatározható lényege.²¹ A szó nem magyarázza meg a fogalom jelentését (bár nem is független tőle). Azok a szerzők, akik a kifejezés szótári jelentéséből indulnak ki, kénytelenek leválasztani az általuk használt fogalmat a közbeszéd vulgáris, moralizáló vagy önkényes használatáról.²² Az irodalomtudomány akkor jár el helyesen, ha nem tagadja azt, hogy a dekadencia irodalomtörténeti fogalma a szakmai eljárások során kialakított történeti konstrukció.

¹⁹ ROGER BAUER: *Die schöne Décadence*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2001, 7.

²⁰ BERNHEIMER: I. m., 4.

²¹ RICHARD GILMAN: *A dekadencia*. Ford. Fridli Judit. Budapest, Európa, 1990, 130.

²² I. m., 36.

Második modernség a századelőn?

Új szint hozott a cseh irodalmi modernség értelmezésével foglalkozó diskurzusba az a 2010-ben kiadott vaskos, album méretű kötet, amely *„Az új modernség története. Cseh irodalom 1905–1923”* címet viseli (*Dějiny nové moderny. Česká literatura 1905–1923*). A szerkesztő (Vladimír Papoušek) és munkatársai rendhagyó megoldást választottak (kettős értelemben is). Egyrészt az irodalomtörténeti folyamatot évenkénti bontásban – mintegy kronologikus metszetekben – igyekeznek megragadni, ami felkínálja azt az olvasói magatartást, amely az azonos évben megjelent (vagy csak létrejött) művek együttes szemléletére fókuszál. Ez a megközelítés szokatlan erővel láttatja az egyidejű szövegek közti kapcsolatok hálózát – az irodalmi köztudatban máig eleven, illetve az időközben már elfeleledett művek korpuszát, melyekkel a korabeli olvasó párhuzamosan találkozhatott. Másrészt – és ez is szokatlan – az értelmezési keret kijelölésekor leválasztják (sőt bizonyos fókig kizárják) az irodalmi modernség első (nagyjából 1890–1905) közé eső periódusát. Ez az eljárás tehát nem veszi figyelembe a kilencvenes évekbeli modernség első hullámát, a dekadencia és a szimbolizmus átütő erejű újításait. Ezt az elhatárolást a kötet szerzői ugyanakkor merész kiterjesztéssel ellentétozzák: a századelő jobb híján „szecessziósnak” nevezett vonulatát egybefogják a tízes évek vitalista és expresszionista törekvéseivel, s ezt a heterogén irodalmi együttest megfejelek még a világháború utáni cseh avantgarde mozgalmak körképével (egészen a poetizmusig terjedően, amit már nem tárgyalnak, jóllehet az 1923-ig felvett időhatár ezt is megkövetelné). A kötet szerkesztője ezt a szöveggörpuszt nevezi második, vagy „új” modernségnek, amely szembeállítható a modernség „első”, dekadens-szimbolista vonulatával, illetve az avantgarde 1922/23-ban induló poetista szakaszával.

Mi az, ami a meglehetősen vitatható keretkijelölés ellenére vonzó karaktert kölcsönöz a nagylexikon méretű kötetnek? A módszertani jellegű kísérő tanulmányok az irodalom kulturális, ideológiai és politikai hálózatainak széleskörű feltérképezését ígérnek, a nemzeti és a nemzetközi folyamatok együttes szemléletét. Ezt a célt szolgálja a kötet elején található táblázat, amely évenként bontásban ábrázolja a hazai és külföldi irodalmi, képzőművészeti, filozófiai és politikai eseményeket. Ezt egészíti ki a kötet végére helyezett sokkal terjedelmesebb lista, amely az adott év teljes kulturális körképét hivatott rögzíteni. Bizonyos fokú szemléleti elmozdulást jelent, hogy az egyes éveket tárgyaló tanulmányok a korábbi megközelítésekhez képest nagyobb hangsúlyt fektetnek modernség és tradíció kölcsönhatására, a modernség nyelvezetének beszűremkedésére a hagyományos diskurzusba. Az

értelmezési keret tágasságát fejezi ki a művészeti ágak együttes szemlélete, illetve az illusztrációs anyag rendkívüli gazdagsága. Az új irodalomtörténeti összefoglalás eredetiségét és értékeit jelzi, hogy az Academia kiadó 2010-ben az év könyvének választotta, s a kötet 2011-ben elnyerte a Magnesia Litera díjat.

A kötet kritikai fogadtatása már korántsem egyértelmű. A mai cseh irodalomtudomány vezető orgánuma, a *Česká literatura* három ismert szakember bevonásával kritikai összeállítást közölt róla 2011/3-as számában. A fogadtatást elsőrendűen persze azoknak a módszertani elveknek a megítélése befolyásolja, amelyet a kötet összeállítói követnek. Ez pedig nem más, mint a Stephen Greenblatt fémjelzte *új historizmus* (new historicism), amely az 1980-as években alakult ki az Egyesült Államokban. (Lásd erről a *Helikon* 1998/1–2-es tematikus számát.) Az eddigi cseh gyakorlattól merőben eltérő módszer az irodalmi folyamat szinkrón elemzését nyomatékossítja, miközben nem vállalkozik az egyedül helyes történeti kép megrajzolására. Az egyértelmű válaszok rögzítése helyett az irodalom különféle lehetséges interpretációit kínálja. Ennek megfelelően a jelen kötet szerzői is az „irodalmi szöveghelyek találkozásai” alapján oldják meg az adott év szinkrón elemzését. A kronologikus fejezetek közös vonása, hogy az új historizmus kompozíciós sztereotípiájának megfelelően egy-egy idézettel indítanak, majd egy meghatározó jelenség kifejtésére koncentrálnak. A különböző szerzők elemzői ajánlatának egymás mellé helyezésével az jut kifejezésre, hogy amennyiben az irodalomtörténet több akar lenni pusztá tények halmazánál (sőt még ebben az esetben is) – mindig interpretáció. Egyazon jelenségnek többféle értelmezése lehetséges, és amennyiben az egyik helyes, a másik nem feltétlenül helytelen. A kötet tervezői egy olyan struktúrát kívántak megalkotni, amelyben a különféle kontextusok, szemléletek és interpretációk kiegészítik egymást. Az egyik recenziens, Peter A. Zusi szerint a kötet eme nyitottsága nem a „szükséges rosszal” való megbékélés, hanem kifejezetten pozitív innováció, amely szokatlan ugyan a cseh irodalomtudományban, de visszavezethető számos nyugat-európai előzményre. Herta Schmid viszont úgy ítéli meg, hogy a könyvben érvényesített eljárás aláássa az összefüggő történeti kép megalkotásának lehetőségét. A kizárólag a saját logikájukra hagyatkozó szerzők nem egyazon gondolati vonalon haladnak: írásaikból csak egy olyan kollázs jöhet létre, amit nem tekinthetünk koherens egésznek. Az évszámokhoz kötött adatok sokasága pedig még tovább szabdalja a nem létező egységet.

A kötet egyik alapvető célkitűzése, hogy megszüntesse a cseh irodalomtörténet izoláltságát. A komplexitás igényét fejezi ki, hogy a nemzeti műveltség szűken vett folyamatait igyekszik nemzetközi kontextusba helyezni. Szintén az új historizmus hatása, hogy a kötet látóköre – a képzőművészeti, filozófiai és politikai történések mellett – kiterjed a populáris kultúra, a divat és a film jelenségeire is. Ez a szerkesztői konstrukció egyaránt érzékelteti az európai fejlődés párhuzamait és a cseh kontextus sajátosságait. Hiányosságok és fehér foltok azonban bőven akadnak. (Magyar vonatkozásokról egyáltalán nem esik szó.) Peter A. Zusi megjegyzi, hogy a német expresszionizmus csehországi erőteljes hatása ugyan bőven

dokumentálva van, de az igen jelentős prágai német irodalom (Kafka, Meyrink, Werfel, Max Brod) alig kerül említésre. Arról nem is beszélve, hogy az említett szerzők nem csekély befolyást gyakoroltak a németországi expresszionizmus fejlődésére.

A kritikusok általában egyetértenek abban, hogy az említett két „időtérkép” a kötet fontos tartozéka. A szakterületekre osztott irodalmi, művészeti és tudományos oszlopok jól mutatják a hagyomány és a modernség, a klasszikus és a populáris kultúra együttélését, a hazai és az európai gondolkodás kapcsolatát, valamint a korabeli szókészlet és nyelvhasználat változásait. Amíg azonban Zusi pozitívan értékeli az aprólékos információkat, Aleš Haman felrója a szerzők olykor esetleges választásait, illetve bizonyos történelmi események mellőzését. Herta Schmid ezen a téren is szigorú: nem tartja kielégítőnek a történelmi háttér felvázolását, s különösen elégtelennek ítéli a kötet szempontjából kulcsfontosságú 1905-ös év bemutatását.

A korszakhatárok kijelölése, ami szorosan összefügg a cseh irodalmi modernség meghatározásával, nincs a kötetben kielégítően megindokolva. A korábbi fogásban a modernség első korszakát az 1890–1914-es időhatárok között szokták értelmezni, amely magában foglalja a kilencvenes évek dekadens/szimbolista irányzatát, illetve a századelő ettől fokozatosan eltávolodó, heterogén törekvéseit. Ezzel szemben a mostani kötet, ahogy azt Herta Schmid megjegyzi, a századelő irodalmát csupán „átmeneti jelenségként” fogja fel az avantgarde felé vezető fejlődési pályán (leválasztva a századelőt a kilencvenes évekről, amelyhez ezer szállal kötődik). Eközben adós marad a válasszal, hogy miben áll az 1905-ös év szellemi fordulata, amelyet az „új modernség” nyitányaként lehet értelmezni. Arra sincs megfelelő magyarázat, hogy az 1905 utáni szecessziós-eklektikus irodalmiság miképpen hozható közös nevezőre a későbbi avantgarde irányzatokkal. Vladimír Papoušek, a kötet szerkesztője egy interjúban úgy nyilatkozott, hogy a cseh irodalom fokozatos emancipációja ugyan nem az 1905-ös évben vette kezdetét, ám olyan fontos impulzusok érték ekkor, mint a prágai Munch-kiállítás vagy az orosz forradalom híre. A kötetzáró 1923-as évet Jaroslav Hašek halálával és az avantgarde poetista szakaszának kezdetével magyarázza. Hašek művét és a poetisták korszakos eredményeit olyan fenoméneknek tekinti, melyek megszüntetik a cseh irodalom provincialitását. Úgy véli, hogy az „új modernség” nyelvezete – mint paradigma – ekkor jut tetőpontjára, s egyúttal újabb változásokat indít el. (Lásd: <http://www.czechlit.cz/res/data/034/006163.doc>)

A kötet felépítését és fogalomhasználatát érintő elméleti ellentmondásokat Aleš Haman recenziója veszi górcső alá. Megállapítja, hogy a szerzők kerülnek az olyan hagyományos irodalomtudományi fogalmakat, mint a műfaj és a stílus. Az általuk használt terminusok részben a Bourdieu-féle szociológiai iskola, részben Foucault nem lineáris történelmi modelljét követik, kiegészülve a Barthes-féle szövegfogalommal. Ezek azonban kisebb-nagyobb mértékben ellentétesek az új historizmus greenblatti modelljével. Kötetnyitó módszertani tanulmányában Papoušek

azt a tételt állítja fel, hogy az „új modernség” reakcióként fogható fel a századforduló dekadens/szimbolista irányzatára, s ennek alátámasztására – mondja Haman – egy kalap alá veszi a századelő teljesen különböző szerzőinek konglomerátumát. Arra az elletmondásra is felhívja a figyelmet, hogy Papoušek egyfelől paradigmaticusnak tartja a huszadik század első évtizedének szeccsziós stílusát, de másfelől hangsúlyozza az irodalom elfordulását a dekorativitástól. Az egyik tanulmányíró filozófiai premisszákból vezeti le témáját, s alig van mondanivalója az esztétikumról – a másik megfordítva. Adódik tehát a kérdés, hogy valódi irodalomtörténeti összefoglalással van-e dolgunk, vagy különböző színvonalú tanulmányok gyűjteményével, amelyek csak részben felelnek meg az előzetesen felállított követelményeknek? Hiszen a modernség diskurzusainak metszéspontjai helyett az egyes tanulmányok inkább csak az irodalmi és képzőművészeti művek párhuzamos sorait írják le. A vállalkozás Haman szerint így is alapul szolgálhat az irodalmi modernség különböző arculatainak az újrafogalmazásához. Azonban csak első lépésről lehet szó, mert a szakzsargon túltengése miatt a termékenynek látszó gondolati újítások nem juthatnak el a szélesebb olvasóközönséghez. Peter A. Zusi szerint a kötet legfőbb hozadéka, hogy aktív gondolkodásra, dialógusra hívja az olvasót. Kész válaszok megmerevedett kategóriái helyett a szerzők különféle nézőpontokat kínálnak: alpanyagot ahhoz, hogy az olvasók feltehessék a maguk kérdéseit.

KRÓNKA

BALOGH MAGDOLNA

Konferencia a kortárs történelmi regény változatairól Pozsonyban

A SZTA Világirodalmi Intézete nemzetközi konferenciát szervezett a kortárs történelmi regény változatairól, 2014. február 5–6-án Pozsonyban. A rendezvény a pozsonyi akadémiai intézet és az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete közötti kétoldalú együttműködés soron következő eseménye, a tanácskozáson azonban a szlovák és a magyar kollégákon kívül cseh irodalomtörténészek is részt vettek. A részvevők körének bővítése szerencsésnek bizonyult, mert a kutatói figyelmet a közép-európai régióra irányította, s azzal, hogy a négy visegrádi ország irodalmán kívül szóba került a román és az osztrák irodalom is, kétségtől sokszínűbb kép rajzolódhatott ki a konferencia tárgyáról. A rendezvényt a Nemzetközi Visegrádi Alap támogatta.

A tanácskozás szervezője, Görözdí Judit azzal a szándékkal kezdeményezte ezt az összejövetelt, hogy a kollégák együtt vizsgálják meg a posztmodern paradigmatis fordulatának konzekvenciáit a szaktudomány és a szépirodalom egy adott területén. A történelmi regény középpontba állítása nemcsak azért kínált erre jó lehetőséget, mert a kortárs regényírók szívesen fordulnak történelmi témákhoz, hanem azért is, mert – legyen ez bármennyire közhelyszerű ténye a regionális komparatistikának – tájainkon a történelem nem afféle mellékszereplője az irodalomnak. Az, hogy a múlt kiiktathatalanul jelen van a művekben, a közép-európai irodalmak egyik legfontosabb sajátossága.

A konferencia felhívása – igazodva a fentebb említett paradigmatis fordulat több szempontból megragadható voltához – tágra nyitotta az elméleti vizsgálódás lehetőségeit. Egyfelől szaktudományos előfeltevésekre hivatkozott, amelyek azt tételezték, hogy a történelem is konstrukció, a történettudomány pedig maga is szükségszerűen narratív (e tézisek elsősorban Hayden White és Reinhart Koselleck írásaiban fogalmazódtak meg). Másfelől a posztmodern filozófia (Lyotard és mások) nyomán a nagy elbeszélések iránti bizalom megingására utalt. Majd jelezte e kétirányú impulzusok szaktudományos és szépirodalmi hatásait, hiszen a fentiek következtében változott meg a történelem értelmezése. Nemcsak arról van szó, hogy a történelem elbeszélése sok, egymás mellett létező történelem-elbeszélésre bomlott szét, hanem arról is, hogy több, egymástól is különböző történelempoétika, emlékezésforma alakult ki: emiatt beszél például Bényei Tamás a történelem heterotópiájáról. Ami pedig e változások szépirodalmi vetületét illeti: a történelemről szóló irodalmi beszédmódok is eklektikusakká, illetve heterogénné váltak.

E sok tényezőző problémahalmaz számos lehetőséget kínált (és kínál) a bekövetkezett poétikai, világszemléleti és műfaji változások közelebbi vizsgálatára.

Az egybegyűlteket a szlovák irodalomtörténész-szakma prominens képviselője, Rudolf Chmel köszöntötte, aki a közép-európai térség történelmi és politikai problémáinak nemcsak szaktudósként, hanem egykori diplomataként is kiváló ismerője. Személyes emlékeit is felidéző beszédét követően Adam Bžoch, a vendéglátó Világirodalmi Intézet igazgatója üdvözölte a konferenciát. Szegedy-Maszák Mihály tartotta a bevezető nagy előadást, amely *A történelmi regény létezési módja* címmel a műfajjal kapcsolatos legátfogóbb kérdéseket tette fel. Tévhiteket is oszlató előadásában nemcsak a történelmi regény műfajának igazi genezisést tárta fel a XVII. századi francia történelmi regény példáit értelmezve, de utalt e sajátos műfajötvözet alacsony presztizsére is, amely történeti hűség és fikció keveredésének szükségszerű következményeként nemegyszer az ifjúsági irodalom körébe utalta az e műfaji változathoz sorolható alkotásokat. Végso soron olvasásmódként határozta meg a történelmi regény műfaját, utalva arra, hogy egyebek közt a *Háború és béke* is olvasható történelmi regényként, és rögzítette, hogy a kortárs irodalom olyan alkotásai kapcsán, mint pl. a *Harmonia Caelestis* vagy az *Éleslövészet*, ugyanez mondható el, ami egyszersmind a műfaj határainak elmosódottságára is utal.

Az első blokk előadásai egy-egy nemzeti irodalom történelmi regényeit, illetve azok egy-egy irányzat, illetve narráció-típus szerint megközelíthető csoportját tekintették át. Peter Zajac a szlovák történelmi regény kialakulását vizsgálta meg. Előadása bevezetőjében arról beszélt, hogy a szlovák történelmi regény műfaja csak jelentősen megkésve alakult ki, sokáig a társadalmi regény töltötte be a nemzeti közösség legitimálásának feladatát. Csak a huszadik század 40-es éveiben jelentkezett írók egy csoportja, amelynek tagjai (František Švantner, Dominik Tarkar, Ján Červený, Július Barč-Ivan, Leopold Lahola) az egzisztencializmus áramlatához csatlakozva a létezés általános kérdéseit tették fel, a történelmet az egyéni sorsokon keresztül láttatva. Különösen F. Švantner *Život bez konca* című önéletrajzi munkája fontos abból a szempontból, hogy az egzisztenciát az egyéni emlékezet archeológiájaként jeleníti meg. A szlovák prózának ehhez az irányzatához kapcsolódik az a Ján Johanides is, aki a 80-as, 90-es években a történelem egzisztenciális dimenzióját megjelenítő művekkel jelentkezve a történelmi regényműfaj sajátos változatát teremti meg.

A jelen beszámoló szerzője, Balogh Magdolna a kortárs lengyel regények múltszemlélete kapcsán olyan művekről beszélt, amelyek a Lengyelország területén élt németek történelmi jelenlétének korábban elhallgatott, tabuizált, erővel kitörölni szándékozott kulturális emléknymait örökítik meg. Danzig/Gdańsk mint hely és mint egy sajátos identitás nosztalgikus emlékezet konstituálta képét Pawel Huelle és Stefan Chwin regényei alapján mutatta be. A szlovák germanista Roman Mikuláš Robert Menasse regényének címét kölcsönvéve *Kiűzetés a pokolból* címmel az osztrák történelmi regény változatait tekintette át, s a történelmi tudat konstruálásának módját firtatta. Christoph Ransmayr, Robert Menasse, Robert

Schneider, Peter Henisch, Josef Haslinger regényei kapcsán a különböző műfaji változatok (a Heimatroman, a kalandregény, a dokufiction, a művészregény) keverését regisztrálta, azt emelve ki, hogy a szerzők e változatok újszerű ötvözésével emlékezés és felejtés, élettörténet és identitás, eseményszerűség és történelmiség viszonyára kerestek választ.

Németh Zoltán *Történelemszemléletek és térképzetek a mágikus realista regényekben* című előadásában különböző történelemelméleteket (H. White, F. Ankersmit, Gyáni Gábor), és műfaji fogalmakat vett górcső alá. A historiográfiai metafikció (Linda Hutcheon, Hites Sándor, Toldi Éva), valamint a történelmi regény (Heller Ágnes, Rácz I. Péter) kategóriái segítségével a kortárs magyar irodalom azon műveit értelmezte, amelyek véleménye szerint a mágikus realizmus irányzatához sorolhatók. A mágikus realista regényt olyan posztmodern megszólalásformaként írta le, amely sajátos stratégiát reprezentál a magyar irodalomban. Darvasi László, Márton László, Rakovszky Zsuzsa és Szilágyi István regényeinek tér- és időképzeteit vizsgálva a közép-európaiság sajátos újrafogalmazását is ki tudta mutatni az idézett szerzők munkáiban.

Erik Gilk a *Virtuális történelem és a múlt kontrafaktuális narratívája* címmel az alternatív történetírást és a kontrafaktuális narratíva közös és eltérő vonásaival foglalkozott. Előadásában a virtuális történelem úttörőjének is tekinthető Niall Fergusonon amerikai történész elgondolásait szembesítette cseh teoretikusok, Lubomír Doležel és Ondrej Sládek elméleti reflexióival az alternatív történelmi regényről. Kortárs cseh regények értelmezésével azt igazolta, hogy a hasonló eljárások és eszközök erősen közelítik egymáshoz a fikciót és a történetírást.

Az előadások egy további csoportja műértelmezést adott: egy szerző több művét, illetve egyetlen művet állítva a középpontba, valamely, a konferencia műfajipoétikai kérdésfeltevéséhez köthető szempontból. Ebben a vizsgálati metszetben viszonylag nagy teret kapott a magyar irodalom. Földes Györgyi *Múlt, test, metafora* címmel Darvasi László regényeinek történelemszemléletét értelmezte, s a regények világát és létmódját Ricoeur metaforafelfogása segítségével közelítette meg. Elemzésében a korporális narratológia eszközeivel magyarázta a Darvasi konstruálta „testek” mozgását a regények terében. Ugyancsak test és történelem elemi összekapcsolódását állította a középpontba Deczki Sarolta előadása. Nádas Péter *Emlékiratok könyve* és *Párhuzamos történetek* című regényét elemezve *Testbe íródó történelem* címmel arról beszélt, amire talán nem vagy csak ritkábban szoktunk gondolni: hogy a megélt történelem – tekintettel arra, hogy hús-vér emberek a szereplői – a test történelme (is), s leírható testi állapotok változásaként. Ennek leghitelesebb és legszebb leírásait kapjuk Nádas Pétertől. Még mindig a magyar irodalomnál maradva, Széchenyi Ágnes elemezte Spiró György *Fogság* című művét, referencialitás és modernség kapcsolatát állítva a középpontba. Spiró történeti munkák alapos ismeretére támaszkodó műve Jézus történetét írja újra egy jól ismert poétikai fogást kiaknázva: a kisember szemszögéből mutatja be az olvasó által kanonikusként ismert nagybetűs Történelmet Wyspiańskinak abból a mon-

dásából kiindulva, hogy a történelemről nem sokat tudunk, de kereteit eléggé megbízhatóan ismerjük ahhoz, hogy képzeletünkkel kitöltsük.

E sort Görözdí Judit folytatta: Esterházy Péter történelmi tárgyú regényeiről beszélt, azt vizsgálva, miként képződik meg maguknak az elbeszélő eljárásoknak az alkalmazásával a művek történelemszemlélete. Jan Assmann emlékezet-fogalmi segítségével és a narratív pszichológia eszköztárát igénybe véve az előadó a *Harmonia Cælestis* és az *Egyszerű történet vessző száz oldal* című regények mult-hoz fűződő viszonyának, a történelem mint olyan létmódjának radikálisan eltérő rajzolatait hangsúlyozta. Boka László *Határ és háttér* címmel a romániai magyar irodalom „poszt-bodoriánus” vonulatához sorolható Erdély-regényeiről beszélt. A tárgyalt művek szerzői (Dragomán György, Demény Péter, Tompa Andrea, Papp Sándor Zsigmond, Láng Zsolt) saját történelmi tapasztalataikra támaszkodva írták meg munkáikat. Az előadás arra kereste a választ, vajon miért érett történetné ebben a generációban mindaz, amit átéltek, és miként jelenik meg műveikben a határhelyzetek és téralakzatok problematikája, illetve hogyan írja át mindez a nemzeti történelem képének látszat-homogenitását.

A kortárs cseh irodalom reprezentatív történelmiregény-szerzői közül Vladimír Macura és Jiří Kratochvíl műveit tárgyalta egy-egy előadás. Vladimír Trpka Kratochvíl „programszerűen posztmodern” regényeinek groteszk, a cseh és a közép-európai történelem karnevalizációjával a referencialitást szándékosan mellőző világát bemutatva arra is felhívta a figyelmet, hogyan tér mégis vissza a történelem reprezentációjának kérdésköre Kratochvíl regényének szövegébe, és miként alakítja a mű jelentését. Jiří Koten a historiográfiái metafikció definíciója felől értelmezte az irodalomtörténészként is jelentős életművet magáénak tudható Vladimír Macura történelmi tetralógiáját.

A kortárs szlovák irodalommal két előadás foglalkozott közelebbről: Dobrota Pucherová olyan műveket elemzett, amelyekben 1968 augusztusának traumatikus emlékezete a média által vég nélkül ismételtetett történetként jelenik meg, afféle mátrixszá vagy Ur-textté válik, a (cseh) szlovák identitás posztmodern alapszövegévé lesz. Jana Cviková egy németül író szlovák emigráns írónő, Irena Brezna szocializmusról szóló regényét értelmezte az emlékezet és a gyászmunka szemszögéből, kiemelve az identitás és a társadalmi nem (gender) szerepét az elbeszélésben. Az előadók közül egyedül Benyovszky Krisztián vállalkozott összehasonlításra: komparatistikai előadásában egy népszerű alműfaj, a történelmi krimi változatait mutatta be cseh és magyar példákon. Libuša Vajdová a konferencia témájához kissé lazábban kapcsolódó, ám annál fontosabb metaelméleti előadásában arra tett kísérletet, hogy a cseh teoretikus Lubomír Doležel *Fikce a historie v období postmoderny* (2008) című írására támaszkodva a román irodalomtörténet-írás mai állapotát vizsgálja meg. Arra volt kíváncsi, vajon jelen van-e a román irodalomtörténet-írás önszemléletében az a gondolat, hogy az irodalomtörténet maga sem más, mint fiktív világok konstrukciója (még hozzá kettős értelemben is: fiktív mint történelmi műfaj és fiktív mint fikciós művekről szóló történet is).

Az előadások számos kérdést vetettek fel, de sem a tárgyat, sem a módszertani lehetőségeket nem merítették – nem is meríthették – ki. Azt azonban megkockáztathatjuk, hogy a kétnapos tanácskozás előadásaiból kirajzolódott néhány olyan irány, illetve megfogalmazódott néhány olyan állítás, amely kiindulópontja lehet további kutatásoknak. A recenzens a műfaj létezőmódját illetően célravezetőnek találja Szegedy-Maszák Mihály javaslatát, azaz olvasásmódként határozza meg a történelmi regényt. Ugyanakkor nem kétséges, hogy fontos belátásokhoz vezethet a szociálpszichológiai megközelítés is, amely azt vizsgálja, miként alakítja a történelmi regényekből kiolvasható nemzetkép a kollektív identitást. S a régió irodalomtörténésze számára új összefüggéseket tárhat fel az emlékezőmódok és az irodalom kapcsolatainak közelebbi vizsgálata is (elsősorban a trauma, a nosztalgia és a társadalmi nem szempontjainak érvényesítése).

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

- BAUER, ROGER: *Die schöne Décadence*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2001.
- BEDNAŘÍKOVÁ, HANA: *Česká dekadence*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000.
- BEDNAŘÍKOVÁ, HANA: Mezi imaginací a myšlením. Příspěvek k některým aspektům české a evropské dekadence. = *Aluze*, 2000/1, 106–111.
- BERNARD, MICHEL: *Prague. Belle époque*. Paris: Aubier, 2008.
- BERNHEIMER, CHARLES: *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.
- BLÜMLOVÁ, DAGMAR – JIROUŠEK, BOHUMIL (Eds.): *Čas moderny*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2006.
- BOLECKI, WŁODZIMIERZ: A modernizmus a XX. századi lengyel irodalomban. In: PÁLFALVI LAJOS – REIMAN JUDIT (Szerk.): *Irodalom és normalitás. Tanulmányok a modern lengyel irodalomról és színházról*. Máriabesnyő-Gödöllő: Attraktor, 2006, 36–62.
- BRABEC, JIŘÍ: *Poezie na předělu doby*. Praha: Československé akademie věd, 1964.
- CALINESCU, MATEI: *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987.
- ČERNÝ, VÁCLAV: Šaldův kritický debut a povaha Šaldova vztahu k Francii. = *Kritický měsíčník*, 1940, 114–121.
- FREUND, JULIEN: *La décadence. Histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*. Paris: Sirey, 1984.
- GILMAN, RICHARD: *A dekadencia. Ford. Fridli Judit*. Budapest: Európa, 1990.
- HECZKOVÁ, LIBUŠE: Potíže s dekadencí. = *Aluze*, 2001/1, 143–146.
- HEFTRICH, URS: *Nietzsche v Čechách*. Praha: Hynek, 1999.
- HUTCHEON, LINDA: *Narcissistic Narrative*. London: Methuen, 1984.
- KOLAŘÍK, KAREL: Poetika druhého básnického období Jiřího Karáska ze Lvovic. = *Česká literatura*, 2005, 324–359.
- KOLAŘÍK, KAREL: Nehybné, bledé, stisknuté. K tělestnosti v literárním díle Jiřího Karáska ze Lvovic. In: JAN WIENDL (Ed.): *Tělo, smysly, emoce v literatuře*. Praha: Univerzita Karlova, 2012, 92–110.
- KOMLÓS ALADÁR (Szerk.): *A szimbolizmus*. Budapest: Gondolat, 1965.
- KOSTRBOVÁ, LUCIE: Manýrismem k symbolismu – Šaldova „Analýza“ In: T. KUBÍČEK – L. MERHAUT – J. WIENDL (Eds.): *„Na téma umění a život“*. F. X. Šalda 1867–1937–2007. Brno: Host, 2007, 145–156.
- KRÁLÍK, OLDŘICH: *Otokar Březina*. Praha: Melantrich, 1948.

- KRASZTEV PÉTER: *Ismét újjá kell születnünk. A szimbolista irányzat a közép- és kelet-európai irodalmakban*. Budapest: Balassi, 1994.
- KREJČÍ, KAREL: *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha: Československý spisovatel, 1975.
- KŠICOVÁ, DANUŠE: *Secese: Slovo a tvar*. Brno: Masarykova univerzita, 1998.
- KUDRNÁČ, JIŘÍ: Česká dekadence. Příspěvek k hledání jejího typu. = *SPFFBU*, Ř. D, 1982, 67–74.
- KUDRNÁČ, JIŘÍ: Z typologie literárních let devadesátých. = *SPFFBU*, Ř. D, 1987, 25–35.
- KUDRNÁČ, JIŘÍ: Úvod do české secesní literatury. = *Literární archiv* 28, 1997, 9–26.
- LIVI, FRANCOIS: *J-K Huysmans: A Rebours et l'esprit décadent*. Paris: Nizet, 1991.
- LUKES, JAN: F. X. Šalda a manifest Česká moderna. = *Literární archiv* 29, 1997, 27–45.
- MAÁR JUDIT – ÁDÁM ANIKÓ (Szerk.): *Nyelv, költészet, titok. Válogatás a francia szimbolista esztétikai írásaiból*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.
- MACURA, VLADIMÍR: Zrod moderní subjektivity v poezii a jeho rozpor. In: DANIELA HODROVÁ (Ed.): *Proměny subjektu*. Praha: ÚČSL, é. n. [1991], 38–51.
- MACHAL, JAN: *Boje o nové směry v české literatuře (1880–1900)*. Praha: Jednoty českých filologů, 1926.
- MARQUÈZE-POUEY, LOUIS: *Le mouvement décadent en France*. Paris: PUF, 1986.
- MED, JAROSLAV: Česká symbolistně-dekadentní literatura. In: PETR ČORNEJ ET AL. (Ed.): *Česká literatura na předělu století*. Praha: H & H, 2001², 43–92.
- MED, JAROSLAV: Literární svět Jiřího Karáska ze Lvovic. In: JAN NEPOMUK ASSMANN (Ed.): *Sen o říši krásy*. Praha: Obecní dům, 2001, 18–24.
- MED, JAROSLAV: *Od skepse k naději*. Svitavy: Trinitas, 2006.
- MERHAUT, LUBOŠ: *Cesty stylizace*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1994.
- MERHAUT, LUBOŠ: Hledání nové syntézy: Koncepční výkony českého literárního symbolismu. In: EVA MALITÍ (Ed.): *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1999, 210–216.
- MERHAUT, LUBOŠ: Prostibolo duše Arnošta Procházky. In: ARNOŠT PROCHÁZKA – KAREL HLAVÁČEK: *Prostibolo duše*. (Eds.) Otto M. Urban – Luboš Merhaut. Brno: Pavel Křepela, 2000, 57–70.
- MERHAUT, LUBOŠ: „Vrchol a propast v jednom“. Proměny dekadentních souřadnic v české literatuře přelomu 19. a 20. století. In: OTTO M. URBAN (Ed.): *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Praha: Arbor vitae, 2006, 41–77.
- MERHAUT, LUBOŠ – URBAN, OTTO M. (Eds.): *Moderní revue 1894–1925*. Praha: Torst, 1995.
- MERHAUT, LUBOŠ – URBAN, OTTO M. (Eds.): *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Praha: Arbor vitae, 2006.
- MICHAUD, GUY: *Le symbolisme tel qu'en lui-même*. Paris: Nizet, 1995.
- PEYLET, GÉRARD: *La Littérature fin de siècle 1884–1898. Entre décadisme et modernité*. Paris: Vuibert, 1994.

- PYNSENT, ROBERT B.: *Julius Zeyer. The Path to Decadence*. Haugue-Paris: Mouton, 1973.
- PYNSENT, ROBERT B.: K morfológii české dekadence = *Česká literatura*, 1988, 168–181.
- PYNSENT, ROBERT B. (Ed.): *Decadence and Innovation. Austro-Hungarian Life and Art at the Turn of the Century*. London: Maxmillan, 1989.
- PYNSENT, ROBERT B.: *Pátrání po identitě*. Praha: H&H, 1996.
- PYNSENT, ROBERT B.: Intertextualita, interstatualita, intersexualita: Osudová žena a Martenova Cortigiana In: EVA MALITI (Ed.): *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1999, 199–209.
- PYNSENT, ROBERT B.: Czech Decadence. In: MARCEL CORNIS POPE – JOHN NEUBAUER (Eds.): *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*. Vol. I. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 2004, 348–363.
- PYNSENT, ROBERT B.: *Ďáblové, ženy a národ. Výbor z úvah o české literatuře*. Praha: Karolinum, 2008.
- RÁBA GYÖRGY: *A szép hűtlenek*. Budapest: Akadémiai, 1969.
- RASCH, WOLFDIETRICH: *Die literarische Décadence um 1900*. München: C. H. Beck, 1986.
- SMOLKA, ZDENĚK: Tvořící ničící pohlaví. Proměny Jiřího Karáska ze Lvovic, jak se projevují ve sbírkách s podtitulem Kniha pohanská. = *Tvar*, 1999/5. Edice Tvary, Sv. 5.
- SMOLKA, ZDENĚK – URBANOVÁ, SVATAVA: *Česká dekadence*. Ostrava: Scholaforum, 1996.
- SOLDAN, FEDOR: *Karel Hlaváček, typ české dekadence*. Praha: Kvasnička & Hampl, 1930.
- STANĚK, JAN: Spor o diletantismus a jeho podoba v literatuře české dekadence = *Estetika*, 2007, 85–106.
- THOMAS, ALFRED: Sadomasochistický národ: umění a sexualita v české literatuře 19. století. In: VÁCLAV PETRBOK (Ed.): *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, 1999, 172–184.
- VÉVODA, RODOLF: Sodoma: předtím a potom. Dobový kontext Karáskova vystoupení. In: VÁCLAV PETRBOK (Ed.): *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, 1999, 217–226.
- VOJÁČEK, MILAN: Manifest České moderny. Jeho vznik, ohlas a spory pojetí České moderny, které vedly k jejímu rozpadu. = *Časopis Národního Muzea* 169, 2000/1–2, 69–89.
- VOJTĚCH, DANIEL: Miloš Marten jako kritik. = *Česká literatura*, 1996, 359–394.
- VOJTĚCH, DANIEL: *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*. Praha: Academia, 2008.
- VOJVODÍK, JOSEF: *Od estetismu k eschatonu*. Praha: Academia, 2004.
- WELLEK, RENÉ: What is Symbolism? In: ANNA BALAKIAN (Ed.): *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest, Akadémiai, 1982.

Összeállította: Berkes Tamás

KÖNYVEK

Paul Raabe: Tradition und Innovation. Studien und Anmerkungen zur Bibliotheksgeschichte. Mit einem Nachwort von *Georg Ruppelt*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2013, 316 l. (*Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie*, Sonderband 110.)

Megrendítő olvasmány Paul Raabe könyv- és könyvtártörténész professzor utolsó tanulmánykötete. Kevés szakembernek adatik meg, hogy három – jól elkülöníthető – életművet is maga mögött hagyjon és utolsó kötetének összeállításakor maga fogalmazza meg azt az összefoglalást, találja meg azt a két szót, amellyel élete mindvégig összefonódott és most már jellemzésekor is megkerülhetetlen. Válogatott tanulmányainak előszavát Paul Raabe 2013 májusában írta, a megjelenést azonban már nem érthette meg, a július 5-én eltávozott idős professzor hagyatéka a hagyomány és a megújulás szavaival vésődik emlékezetünkbe.

Paul Raabe-t a Frankfurter Allgemeine Zeitung a Lessing utáni korszak legismertebb német könyvtárosának nevezte és joggal. Könyvtári tevékenysége, amely magában foglalta a tudományos kutatást éppúgy, mint a könyvtári munka menedzselését, szorosabban három nevezetes gyűjteményhez köthető, de a német könyv- és könyvtártörténet minden területén ismertté vált, ugyanúgy, mint a nemzetközi kapcsolatok világában. Pályája kezdetén Paul Raabe a marbach-i Schiller-National-Museum újonnan alapított Német Irodalmi Archivumában töltött el tíz évet. 1958-ban megkezdett szervező munkájával gyökeresen átalakította és nemzetközileg elismert kutatóhellyé változtatta az addig csupán a sváb irodalmi életre koncentrááló gyűjteményt. Az általa rendezett expresszionizmus-kiállítás és az azóta is többször utányomott katalógus (PAUL RAABE – H. L. GREVE: *Expressionismus. Literatur und Kunst 1910. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N., vom 8. Mai bis 31. Oktober 1960. Katalog Nr. 7, Marbach*

a.N. 1960) megalapozta a német expresszionizmus kutatását, amelyet később Paul Raabe még egy bibliográfiai kézikönyvvel is alátámasztott (PAUL RAABE: *Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch in Zusammenarbeit mit Ingrid Hannich-Bode*. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1992). A modern irodalmi kutatásoktól azonban Paul Raabe 1968-ban a hagyományos értelemben vett régiség, a klasszikus könyv- és könyvtártörténet, azaz a tradíció felé fordult. Amikor Erhart Kästner könyvtárigazgatótól átvette a wolfenbütteli Herzog August Bibliothek irányítását, az alsó-szászországi műemlékkönyvtár Csapkerózsika-álmát aludta, 30 munkatársával a történeti gyűjtemény megőrzésén fáradozott – szinte teljes ismeretlenségben. Midőn 1992-ben Paul Raabe nyugdíjba vonulása miatt megvált az igazgatói széktől, a könyvtárnak 200 munkatársa volt, az utolsó tíz évben 681 külföldi ösztöndíjas kutató forgatta a könyveket és tartott előadásokat, a könyvtárnak több folyóirat- és könyvsorozata jelent meg folyamatosan és egyik meghatározó fiáléja volt a sajátos módon létrehozott – nem kis részben Raabe-nak köszönhető – Német Nemzeti Könyvtárnak. A nyugdíjasként sem pihenő Raabe professzor még egy hatalmas feladatot vállalt magára: újjáélesztette a Halle-i Frankensche Stiftungot, a hajdani pietista árvaházból kifejlesztette a német pietizmuskutatás nemzetközi centrumát. Paul Raabe pályájának különleges magyar vonatkozásai is vannak: Klaniczay Tiborral folytatott munkakapcsolata keretében együttműködési szerződés jött létre a wolfenbütteli Herzog August Bibliothek és az MTA Irodalomtudományi Intézete között, amelynek eredményeképpen két-évente közös konferenciák, tanulmánykötetek és rendszeres ösztöndíjas utak segítették a reneszánsz- és barokk kutatást. A magyar kutatók kiemelt részvételét mutatja, hogy a Wolfenbüttelben megforduló külföldi ösztöndíjasok között Magyarország a harmadik helyen szerepelt. Nem felejtendő el, hogy Paul Raabe kezdeményezte a wolfenbütteli

hungarika-katalógus létrehozását és támogatta a halle-i magyar vonatkozású anyag feltárását is. A magyar kulturális kapcsolatok előmozdítása érdekében végzett tevékenységét 80. születésnapján a magyar kormány 2007-ben Pro Cultura Hungarica kitüntetéssel ismerte el.

Ezt a gazdag életpályát, a hagyomány ápolásának és a megújulásra törekvésnek szüntelen összekapcsolódását mutatja meg a posztumusz tanulmánykötet, amely ugyan a szűkebben értelmezett könyv- és könyvtártörténetről szól, de irodalomszervezési tanulságokkal is szolgál. A tanulmánykötet első nagy fejezete, olyan dolgozatokat kapcsol össze, amelyek történeti megalapozottságú könyvtárak feldolgozásához, értékeléséhez nyújtanak segítséget. Az emdeni Crummingiana könyvtár a XVII. század eleji olvasó polgárság könyvgyűjteményeinek tanulságait foglalja össze, a Bibliotheca Conringiana története egy helmstedti tudós könyvtár összetételét elemzi. Nem kis tanulsággal a magyar kutatók számára, hiszen a könyvtárban megfordulhattak Hermann Conring tanítványai is, akiknek egyetemi disszertációi – többek között – a wolfenbütteli Herzog August Bibliothek hungarika-gyűjteményét is gazdagítják, Conring magyar hatásáról pedig Bene Sándor értekezett. Paul Raabet évtizedeken át foglalkoztatta a tudóskönyvtárak kialakulása, összetétele és az első között volt, aki felhívta a figyelmet a korabeli könyvtári katalógusok, könyvjegyzékek, leltárak, aukciós jegyzékek összehasonlító feltárásának szükségességére. Inspiratív felvetései nagy mértékben hasznosultak a szegedi régi könyves műhely Késérű Bálint által elindított, majd Monok István és tanítványai által kiteljesített kutatásaiban. A könyvtártörténet és a történeti olvasáskutatás mint kutatási téma szintén Paul Raabenak köszönheti újabbkeletű népszerűségét, és nem utolsósorban annak a hatalmas munkának, amelyet Mechthild Raabe végzett el, aki feldolgozta a wolfenbütteli könyvtár XVII–XIX. századi könyvkölcsönzéseinek történetét (MECHTILD RAABE: *Leser und Lektüre vom 17. und 19. Jahrhundert. Die Ausleihbücher der Herzog August Bibliothek 1664–1806*. Bd. 1–4. München, 1989–1998.) A rendkívül érdekes vizsgálat eredményeinek részletezésére egy recenzió korlátozott terjedelme nem ad lehetőséget, csupán arra utalunk, hogy a könyvtár olvasói érdeklődéssel forgatták a magyar történelmet tárgyaló munkákat, kortárs beszámolókat, röpiratokat, de magyar nyelvű művet Szenci Molnár

Albert latin-magyar szótárán kívül senki nem olvasott (azt is csupán egy könyvtári titkár használta).

A kötetben található két XVIII–XIX. századi témájú dolgozat Paul Raabe halle-i illetve weimari működéséhez köthető. Johann Wolfgang Goethe-t ezúttal mint könyvtárreformert ismerhetjük meg, a weimari Herzogin Anna Amalia Bibliothekben pedig a francia forradalomhoz köthető iratokat vizsgálta Paul Raabe.

Hagyomány és megújulás, minden könyvtárhoz köthető gondolat kiindulópontja azonban mindig Wolfenbüttel és a Herzog August Bibliothek. Raabe tanulmányaiban megtalálhatjuk a történeti értékeléseket, az 1654-es leírást Matthäus Merian atlaszából, Lessing jellemzését 1770-ből vagy Casanova elragadtatót bejegyzését az 1774-es vendégkönyvből. Hevesi Lajostól, a Pester Lloyd szerkesztőjétől származik azonban a legendás jellemzés a világ nyolcadik csodájaként számon tartott könyvtárról: „Wolfenbüttel neve már a gyermekkorban is enyhén misztikusan hangzott, mint Guanahani, az első sziget, amelyre Columbus rálépett; az ottani könyvtárra úgy gondol az ember, mint a halikarnasszosi mausoleumra, a londoni Towerra, mint valami klasszikussá vált romantikára”. Paul Raabe foglalkozott a könyvtár minden korszakával, a nevezetes könyvgyűjtőkkel, a híres könyvtárosokkal és természetesen legtöbbször magával a gyűjteménnyel. A történeti megközelítés és a személyes tapasztalat azonban mindig valami újat eredményezett, új kutatási területek kialakítását, kapcsolatrendszerek felépítését, a modern könyvtártudomány eredményeinek hasznosítását. A történeti körülmények miatt nem létező egyetlen Német Nemzeti Könyvtár helyett így jött létre a korszakokra szakosodott nemzeti könyvtári funkcióval felruházott gyűjtemények közössége, ahol Wolfenbüttelnek a XVII. századi könyvgyűjtés és feldolgozás, az elektronikus úton elérhető nemzeti bibliográfia feladata jutott. A hagyományos könyvhasználatot mindig előnyben részesítő Paul Raabe volt az, aki elsőként vezette be az akkor legmodernebbnek számító EDV-programozást Wolfenbüttelben, majd az alsó-szászországi könyvtárakban is, és innen eredeztethető a PICA-rendszer németországi elindítása is. Németország újraegyesítése után a híres – és azóta kibővített – kétkönyvben Raabe elsőként foglalta össze a kulturális világítótoronyként számon tartható könyvtárak, levéltárak, muzeális létesítmények jelentőségét és

további feladatait (*Kulturelle Leuchttürme : Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen ; [ein Blaubeuch nationaler Kulturinstitutionen in der Bundesrepublik Deutschland]. / Mit einem Anh. Kulturelle Gedächtnisorte. / 1. Auflage, Leipzig, Ed. Leipzig 2002).* Midőn – a tervek szerint – 2014-ben Wolfenbüttelben a könyvtári negyed egyik terét elnevezik Paul Raabe professzorról, a felállítandó emlékkő nemcsak az elvégzett munkára, hanem a kulturális élet további kihívásaira, feladataira is emlékeztet.

NÉMETH S. KATALIN

Catriona Seth: La fabrique de l'intime. Mémoires et journaux de femmes au XVIII^e siècle. Paris, Robert Laffont, 2013, 1194 l.

Catriona Seth francia nyelvű antológiájának különlegessége az, hogy először vehetünk kézbe olyan szöveggyűjteményt, amelynek az anyaga (XVIII. századi irodalmi szemelvények) kizárólag női szerzőktől származik. (A kötetben közölt szövegek szerzői: Rosalba Carriera /1675–1757/, Marie-Jeanne Staal-Delaunay /1684–1750/, Françoise Radeconde Le Noir /1739–1791/, Isabelle de Parme /1741–1763/, Mme de Genlis /1746–1830/, Marie-Jeanne Roland /1754–1793/, Mary Robinson /1758–1800/, Charlotte-Nicole Coquebert de Montbret /1760–1832/, Adélaïde de Castellane /1761–1805/, Germaine de Staël /1766–1817/, Marie-Aimée Steck-Guichelin /1776–1821/, Marie-Victoire Monnard /1777–1869/).

A válogatásban olvasható szövegek szerzői mind 1675 és 1777 között születtek, és nem irodalmi vagy történelmi korszak szerint kerültek be a kötetbe, hanem a központi tematikát követve. Catriona Seth a válogatásban nem érvényesített olyan megfontolásokat sem, hogy a szövegek tükrözzék a szerzők származását, társadalmi helyzetét, sőt a műfajok közötti különbségeket sem vette igazán figyelembe. Egyetlen szempontot követett az antológia összeállításakor: a nők magánéletének irodalmi kifejezését és ábrázolását. Az írónők és a szövegek szerzői között találunk ismeretleneket, vagy csak szűk körben ismert neveket, de olyan hírneves alkotónókat is, mint például Staal-Delaunay, illetve Germaine de Staël, akik mindketten emlékirataikkal szerepelnek a kötetben.

Felmerül a kérdés, hogy kik hagytak hátra az utókor számára emlékiratokat, beszámolókat a választott korszakban? Igaz, hogy az írás tudománya, azon belül pedig a memoár-irodalom még mindig egy alapvetően férfiak számára fenntartott területnek számított, mégis egyre több nő ragadott tollat. Ehhez az is hozzájárult, hogy a XVIII. század végére már jelentősen visszaszorult az analfabetizmus, nőtt az írni-olvasni tudók száma, még hozzá nem csak a legfelsőbb társadalmi rétegekben, bár a folyamat nem azonos mértékben érvényesült a társadalmi ranglétra különböző fokain. A nőnevelés leánykortól kezdett általánossá válni, és a korabeli írott szövegek alapján megfigyelhető, hogy egyre több a női közönséget megcélzó kiadvány (receptgyűjtemények, imakönyvek). Az olvasás gyakorlata egyre többeket érintett, és sorra nyíltak meg az ún. „cabinet de lecture”-ök, az apró olvasótermek, avagy „könyvtárak”, ahol helyben lehetett olvasni a sajtót, sőt fillérékért kölcsönözni is lehetett könyveket. Az élelmes kiadók olyan „sorozatokat” adtak ki, amelyekre elő lehetett fizetni. Ilyen volt pl. a francia nyelvterületen a „Bibliothèque universelle des romans” és a „Bibliothèque universelle des dames”, amelyek kifejezetten a női olvasótáborra céloztak meg.

Az olvasás felkeltette az írás utáni vágyat: a nők leginkább olyan műfajokat tudtak természetesen művelni, amelyek nem kötődtek a kiadáshoz: leginkább a levélírásnak tudtak időt szentelni, de sokan hagytak emlékiratot vagy naplót az utókor számára. A műfaj történet szempontjából az első női memorialistának Valois Margitot, Medici Katalin lányát tekintik a szakirodalom. Visszaemlékezéseit Ússon várában kezdte írni fogsága idején, 1594-től, és csak tizenhárom évvel halála után adták ki, 1628-ban. Valois Margit emlékiratait követően fontos mérföldkőnek számít még Hortense Mancini műve, amely 1675-ben jelent meg. Az évszám azért fontos, mert ez Rosalba Carriera születésének éve, amely Catriona Seth antológiájának kiindulópontja.

Rosalba Carriera itáliai festőnőként ismert: ő hozta divatba a pasztellfestést Párizsban, amikor 1720–21-ben egy teljes évet időzött a francia fővárosban, egy korabeli híres francia mecénás, Pierre Crozat meghívásának köszönhetően. Hamar kiemelkedett a korabeli festők közül tehetsége révén és pasztellportréi olyan híressé váltak, hogy a korabeli Európa királyi udvaraiban is sok fel-

kérést kapott. Naplójának „veleje” voltaképpen nem áll másból, mint a sok-sok rendelés felvételéhez fűzött jegyzeteiből. Személyes naplójában, a *Diari*ban jegyezte fel megrendeléseit, amelyeket lassan és egyre bővebben kiegészített személyes megjegyzéseivel. Először még csak a megrendelővel és a képekkel kapcsolatban írta le a fontosabb adatokat, majd a személyes véleményét is rögzítette, végül teljes történeteket is hozzáfűzött mindehhez arról, amit látott, hallott, tapasztalt.

Rosalba Carriera naplója nemcsak kiváló betekintést nyújt az olvasónak Orléans-i Fülöp udvarába, hanem kitűnik azzal is, hogy egy alacsonyabb sorból kiemelkedett, nem nemesi származású nő írásait tarthatjuk a kezünkben. Nem szabad megelégedni arról sem, hogy akkoriban az írás tudománya igen nagy mértékben még mindig a férfiak kiváltsága volt, kivéve az arisztokrata hölgyek közül kikerülő néhány írónőt. Amikor mégis női írásokkal találkozunk a korban, akkor is ritka köztük a nem nemesi származású emlékiratíró. A memoárirodalmat kezdetben arisztokraták és férfiak művelték, a műfaj csak a XVIII. század végére világiasodott el, amikor már alacsonyabb társadalmi rétegből származók és nők is írtak visszaemlékezéseket. Az antológia, témájából következően nem érinti a vallásos emlékiratokat, amelyek ugyan kevésbé kutatott területnek számítanak, és amelyekből számos ismert Szent Ágoston korától kezdve az egyháztörténetben.

Egy másik emlékiratíró nő, Françoise-Radegonde Le Noir, teljesen elveszne az ismeretlenség homályában, ha nem hagyott volna maga után életrajzot saját magáról. Visszaemlékezéseiben, jegyzeteiben részletesen leírja annak a zárdának a mindennapi életét és szokásait, amelyben nevelkedett és élt, ezeket sok magánjellegű feljegyzéssel egészítette ki. A mai olvasó számára talán kínos olvasmányt jelentenek az öncsonkításról szóló részek, de a korabeli olvasóknak szemében elfogadottnak számított volna az ilyen beszámoló, sőt, szentségre utaló jeleket láttak volna benne. Poszthumusz kiadású szövege később sem vált túlzottan ismertté, talán éppen a benne rejlő miszticizmus miatt. Talán, ha korábban adják ki a szöveget, akkor széles körben olvasták volna, de az 1802-es megjelenés idején – a kiadói és könyvtári feljegyzések szerint – nem járt sikerrel. Ennek az oka minden bizonnyal az időközben megváltozott történelmi kontextusban és az új, forradalmi eszmék elterjedésében keresendő.

A híres forradalmár, Jeanne-Marie Roland, vagyis Roland polgártársnő, szintén azzal vívott ki magának hírnevet, hogy egyszerű közember létére vált politikai közszereplővé, és memoárjának köszönhetően maradandó emléket hagyott az utókorra. Származását tekintve alacsony sorból küzdött fel magát, és a girondisták egyik fontos vezéralakjaként sokat tett a társadalom átalakításáért és felvilágosodásáért, Lamartine véleményét idézve. Manon Roland tragikus sorsa, hogy 1793-ban kivégezték, talán szintén megnövelte emlékiratai jelentőségét. Gyermekekortól kezdve szenvedélyesen vonzotta az irodalom: nyolc évesen már Plutarkhoszt olvasott, majd később lelkesen magáévá tette Bossuet, Massillon, Montesquieu és Voltaire eszméit. Olvasmányai bizonyára hozzájárultak íráskészsége fejlesztéséhez, hogy saját gyakorlatában követhesse irodalmi és önéletrírói mintaképét, Rousseau-t. Meg is figyelhető Madame Roland emlékirataiban a híres filozófus hatása: az író nő feltett szándéka, hogy semmit sem titkol el, kitárja a szívét az olvasónak, még akkor is, ha amit leír, szégyennel tölti el. Az *Emlékiratok a börtönből* című memoárját lányának, Eudorának szánta. Természetesen sokat írt a kortárs politikáról, valamint a forradalom kulcsfiguráiról – néhány sora kitűnően megvilágítja, hogyan látta a forradalom lényegében végbement változást: „A forradalom sorra távolította el a fontos helyekről azokat, akik születésük, majd azokat, akiket vagyonuk, végül, akiket műveltségük és körülményeik fölébe helyeztek a többségnek, tehát nem meglepő, hogy fokozatosan a legsötétebb tudatlanság és a legszegyenletesebb értetlenség hatalmába kerültünk.” (DÁNIEL ANNA: *Roland polgártársnő*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1977, 80.)

Catriona Seth szöveggyűjteményében Madame Roland emlékiratai teljes terjedelmükben olvashatók. Az egész mű nemcsak politikai témákat tárgyal, hanem a magánember portréját is kirajzolja, a zárósorokból pl. hangsúlyosan a szerető anya képe bontakozik ki, akinek utolsó gondolatai a lánya körül forognak. Mindentől és mindenkitől búcsút vesz, Eudóra kivételével, akitől a halál sem képes elszakítani őt, vallásos hite és meggyőződése szerint: „(...) quitter la terre, c'est nous rapprocher.” id. mű, 679.: „(...) azzal, hogy elhagyom a Földet, csak még közelebb kerülök Hozzád.” (*Saját ford.* – V. M.)

Összességében elmondható, hogy Catriona Seth

javarészt XVIII. századi, nők által írt emlékiratokat gyűjtött kötetbe, részben alig ismert szerzőktől, így válogatása igen gazdag ismeretanyagot közöl. Nemcsak a szakmabelieknek nyújt hasznos információkat, méghozzá könnyen hozzáférhetően, az összegyűjtött szövegek tudományos igényű kiadásával, hanem még a témában járatlan, ám érdeklődő olvasónak is érdekes olvasmányt nyújt.

VÁRADI MÁRTA

Bruno Blanckeman – Tiphaine Samoyault – Dominique Viart – Pierre Bayard: Pour Éric Chevillard. Paris, Minuit, 2014, 121 l.

Éric Chevillard a kortárs francia irodalom egyik legmarkánsabb és legtermékenyebb szerzője. Számos regénnyel, esszével, cikkel és egy *Autofictif* című kötetsorozattal gazdagítja a kortárs szerzők palettáját. Érdekessége viszont nem ebben rejlik, hanem sokkal inkább abban, hogy a chevillard-i univerzumban valahogy minden a feje tetejére áll. A kortárs irodalomkritikus, Pierre Jourde szavaival fogalmazva Chevillard minden egyes szövege egy laboratóriumhoz hasonlít, ahol számos inkongruens elemből, mint például a zsiráf és az aszfalt, a tojás és az elefánt, fura világokat gyúr össze az író, olyan karakterjegyeket követve, mint a játék, az abszurd, a(z) (ön)paródia, a maró humor és az ironia. Műveiről rengeteg elemzés, szakdolgozat, doktori disszertáció, kritikai írás jelent meg, viszont ezek legtöbbször munkásságának csak egy-egy sajátos vetületére, vagy egy-egy kiválasztott műre koncentrálnak.

A recenzió témájául szolgáló *Pour Éric Chevillard* című kötet – mely négy kiváló irodalmár (Bruno Blanckeman, Tiphaine Samoyault, Dominique Viart, Pierre Bayard) közös munkája – egyfajta tisztelgés a Chevillard-életmű előtt. A szerzők a teljesség igényével veszik górcső alá e munkásságot és megpróbálnak kapaszkodókat nyújtani a feltérképezéséhez sajátos szempontjaik szerint. Pragmatikai értéke legfőképpen abban áll, hogy módszertani segédeszközöket biztosít a tájékozatlan olvasó számára, valamint szorgalmazza a Chevillard-mű oktatását az egyetem keretén belül.

A kötetet Bruno Blanckeman *L'herméneutique du fou* című tanulmánya nyitja, melyben átfogó képet nyújt a Chevillard-szövegeket irányító logika

működéséről, a szüntelen szöveg-szövegötés (*tisser le texte*) különböző fogásairól. Gondolatmenetét elsősorban két regényre alapozza: a legkorábbi *Mourir m'enrhume* (1987), illetve a későbbi *L'Auteur et moi* (2012) című írásokra. Chevillard ezekben a szövegekben új imaginárius tereket nyit meg, bennük fura, abszurd helyzetek, szokatlan állati vagy egyéb (nem létező) figurák kelnek életre, s a nyelv e működésben kibillen saját pályájáról és végletekig nyújtható dimenziókba, sikokra terelődik. Chevillard szövegei a delírium színtereiként, a hagyományos rendet széthasító nonszensz vágások *par excellence* territóriumaiként bontakoznak ki.

Az előbbi esetében, a narratív folyamatot a két egymással össze nem függő szó (gondolat: *mourir*, azaz meghalni, illetve *m'enrhume* vagyis elnáthásít) szintagmába helyezése, váratlan kombinációja indítja be. A furcsa fonetikai hatást keltő címben már ott kecsget a regényt szervező tekervényes logika: mivel haldoklom, testem folyamatosan lehül, végül megfázom. A narráció egy folyamatosan haldokló öregúr paradox történetét rajzolja ki (amit különböző formában minden fejezet újratárgyal), aki abszurd következtetéseket von le a világ működésére nézve. A szöveg gyakorlatilag egy párhuzamos világ és az ahhoz tartozó kellékek, új kijelentések, új jelentésláncolatok terévé fejlődik.

A *L'auteur et moi* című regény mély reflexió az író helyéről, szerepéről (szerepeiről). Mivel a szöveg egysége több fikciós pályán fut egyszerre, az író identitása is széttöredezik e pályák sokrétegűségében és nehezen lesz beazonosítható. A regényben az egymást keresztező két történet gyakorlatilag ugyanannak a narratív szituációnak a két aspektusa, mely egy monomániás monológja körül bontakozik ki. E központi szálát számos más narratív posztúra egészíti ki: zárójelbe helyezett kommentárok, függőlegesen feltüntetett lábjegyzetsorozatok, kritikai megjegyzések az írás művészetéről, önéletrajzi vonalak. Az író helye ebben a kontextusban igen bizonytalanná válik. Erről így összegez Blanckeman: az író nem a szereplő, de nem is a narrátor, se nem a kritikus, se nem az olvasó bár ez nem is olyan biztos. Így egyik szerepből a másikba csúszik át, de egyikben sincs igazán otthon, egyikben sem található. Mintha egy különálló fikció lenne: író-fikció. E tanulmány feltárja a Chevillard-gépezet mozgató-

rugóit, melyek egyik szövegről a másikra terelik az értelmet kereső olvasót egy abszurdnak tűnő értelemhiányos mókuserőkben.

Az ezt követő *Rendre bête* című munkában, Ti-phaine Samoyault a tőle megszokott érzékenységgel tapint rá azokra a hatásokra, metamorfózisokra, amelyek az olvasónál jelentkeznek a Chevillard-szövegekkel való érintkezés során. Samoyault abból az egyszerű hipotézisből indul ki, hogy e műveket olvasva, az olvasó valahogy butának érzi magát. Nem azért mert nem elég intelligens e szövegek feltérképezéséhez, hisz nem is olyan bonyolultak ezek az írások. Inkább arról van szó, hogy olvasónk teljesen bizonytalan talajon mozog, ahol nem igazán lehet már beazonosítani ki kicsoda. Samoyault mintha továbbbírná Blanckeman gondolatmenetét, de ez esetben a befogadóra fókuszálva. Tényleges befogadóról vagy csak annak a szerepébe bűjtatott valakiről van szó? Nem lehet tudni. Az író nem igazán marad meg az író szerepkörében, az elbeszélő lehet maga az olvasó is, aki pedig akár az egyik főszereplő is lehetne, és így tovább. A butává, értetlenné válás Samoyault szerint nem intelligencia vagy valamiféle befogadói attitűd hiányának velejárója, hanem reakciónk e furcsa univerzumra, amelybe a Chevillard-szövegek játékosan belekényszerítenek. A tanulmány gerincét az értetlenné, butává válás folyamatának vizsgálata képezi, melyet szerzőnk a *bête* fogalom poliszmájára (buta, állat) támaszkodva próbál megragadni. Tény, hogy a Chevillard által életre keltett labilis univerzumban az olvasó kényelmetlennek, értetlenné érzi magát, hisz felborulnak a hagyományos keretek, a dolgok (a szavak) elmozdulnak megszokott helyükről. Ebben a forgatagban az olvasó is kénytelen mássá válni, más-ként olvasni és erre a folyamatos metamorfózisra mutat rá Samoyault az oly találó *bête* fogalom több-rétegű jelentéskörével (elbűtülés, elállatiasodás).

E folyamatot beindító első mozzanat az állati figurák, szimbólumok szerepeltetése és elburjánzása a fikcióban. Chevillard nemcsak legendába illő bestiáriummal dolgozik (szirénák, tengeri csikók, sörényes hangyászok), hanem a bináris oppozíciókon túllépő nyelvi lehetőségeket is kiaknázza (pl. a kutya és a tű hasonlata), melyekkel teljesen kitágítja, átírja a *lehetséges mezejét*. Ezek mögött az állati figurák mögött azonban nem húzódik semmiféle referencia és ez az elállatiasodás, mint alapelenség, áterjed a nyelvre, a szavak, a betűk,

a központozás megannyi szegletére. A Chevillard-univerzum szimbólumrendszerének elállatiasítása, a lehetségesnek az imagináriusba való folytonos átgörgetése olyan módszer, amely lehetőséget nyújt a *másság* folyamatos termelésére. E keretek között, az olvasó nemcsak a butaság érzetével fűrkészi e szövegeket, hanem ő maga is állattá válik, azaz *állatként olvas*: félre ért és félre lát. Optikai látást mellőzve, más szögből közelít a művekhez, már nem a világ lenyomatát keresi bennük, hanem a szöveget veszi alapul a világ megértéséhez.

A kötet harmadik *Littérature spéculative* című tanulmányában, Dominique Viart négy aspektusból tárgyalja Chevillard nyelvi kísérletezését. Első lépésben kitér az író által életre keltett paradox esztétika mibenlétére, melynek feltérképezésére a barthes-i bathmológiát (az ógörög lépcsőfok szóból Roland Barthes egy neologizmust kreál, melyet *bathmológiának* nevez el; lényege a fokok közötti folyamatos ugrálás, a fokok összekuszálása) hívja segítségül. A Chevillard-életmű nem illeszthető bele semmilyen kategóriába, legyen szó a szereplőkről, vagy akár műfaji megkülönböztetésről, nem hordoz semmilyen mögöttes üzenetet és különböző interpretációs sablonokba sem helyezhető bele. Olyan szövegek ezek, amelyek sünszerűen védekeznek, azaz az olvasóval való érintkezés során felveszik a sünnre jellemző védekező alapállást (*se hérissonner*). Az írói stratégiák a hagyományos lépcsőfokok között szüntelenül új, rendszertelen kapcsolódási pontokat jelölnek ki. Ennek egyik kiváló példája a *Du Hérisson* (2002) című szövegben az önéletrajza megírására készülő narrátort késleltető sünn, aki az egymást követő fragmentumokban az írás lehetetlenségével folyamatosan szembesíti a narrátort. E kiszámíthatatlan technikák (digresszió, *noli me tangere* alapelv) szintjén köthető össze a chevillard-i esztétika és a barthes-i bathmológia.

A továbbiakban, Viart a homofóniát alkotó két francia kifejezés, a *misanthrope* (embergyűlölő) és a *mis en tropes* (trópusokkal operáló) játékára alapozva állapítja meg, hogy a Chevillard-műveket nem csupán a *misanthrope* jelző illeti (az is, hiszen állati allegóriákkal, mizantrop figurákkal teletűzdelt univerzumról van szó), hanem a trópusok több-rétegű jelenléte is. Itt a trópusok kettős szerepkörrel bírnak: egyrészt retorikai alakzatok (hasonlatok, metaforák), másrészt egyfajta szkeptikus gondolkodásmódra utaló diskurzus nyelvi lenyo-

matai. E két szerepkört a dolgok és a szavak közötti résre rákérdező ironikus posztúrában kama-toztatja az író.

A Chevallard-féle nyelvi kísérletezés egy spekulatív dimenzióval is rendelkezik, mely a már meglévő elemek (szillogizmusok, a fauna, flóra szókészletei stb.) átírása, permutációja, kombinációja körül bontakozik ki. E spekulatív logika tehát nem más, mint a nyelv teremtményére rákérdező szövegek dinamikus szubsztátuma. Viart felhívja ugyanakkor a figyelmet Chevallard irodalom-fogalmának meditatív, kritikai vetületére is. Az író Demiurgoszként küzd a már meglévő kozmikus rend ellen és új paradigmákkal (szavakkal) helyettesíti azt. A Chevallard-életmű végső soron költészet, hiszen nem a történetre (a fikcióra) fókuszál, hanem a szavakra, az azokban rejlő potenciálra (a dikcióra). A bathmológia, a szkeptikus és spekulatív logika, valamint a demiurgoszi attitűd tehát tág teret kínál az írónak a nyelvvel való barkácsoláshoz.

A kötet negyedik, záró tanulmányában – *Pour une nouvelle littérature comparée* – Pierre Bayard a Chevallard-életmű egyediségét elsősorban az író által életre keltett szereplők természetében (Crab, Palafox) és magatartásában (a plafonon felfele lábbal élő négy lábú narrátor) véli megragadhatónak. Chevallard szövegei valójában mindig ugyanazt a történetet hajtogatják ki: ez lenne Bayard olvasatában az öntőformán kívül rekedt figurák tiltakozása a hagyományos rend ellen, csak mindig új nézőpontból. A Chevallard-gépezet valóságos laboratóriumi kísérletezés a szavakkal. A nyelv által rendelkezésünkre bocsátott inadekvát eszközök (a megszorító, restriktív kategóriák a referencia pluralitásához képest) egy ellentmondásokkal teli

diskurzus virágzását eredményezik a művekben. Ez az inadekváció főleg a szereplők szintjén jelentkezik, akik állandó metamorfózisukból adódóan semmilyen taxonómiába nem illenek bele (*Préhistoire, Le Caoutchouc décidément* stb.), de ugyanúgy érvényes az íróra is, aki semmilyen létező kategóriába nem illeszthető be, partikularitása egy külön kategorizálhatatlan territóriumba helyezi el őt. E szingularitás egyik jellemző fogása az ún. „távoli hasonlat”, melynek segítségével „a tudat mezejének a kitágításán” munkálkodik az író. E hasonlatok igazi kreativitása abban rejlik, hogy nem a közös jegyeket veszi alapul két elem között, hanem sokkal inkább az identitás sajátos jegyeit hordozó eltéréseket hangsúlyozza. Így egy kontextusba kerülhet Dino Egger és a csiga (*Dino Egger*, 2011) a narrátor és a sündisznó (*Du Hérisson*) és sok más inkongruens részecske. A „távoli hasonlat”-al operáló Chevallard-művek új kutatási irányvonalakat sejtetnek az összehasonlító irodalomtudomány területén, összegez Bayard.

Végző gyanánt leszögezhetjük, hogy e négy tanulmány négy eltérő szemszögből (bár némi rezonanciával) közelíti meg a Chevallard-univerzumot és kínál ennek feltérképezéséhez széleskörű fogalmi eszköztárat a nyelvészet, a filozófia, a kogníció és a retorika területéről. Chevallard egyedisége tulajdonképpen kettős folyamatot indít be: egyrészt átszűrődik e kiváló elemzéseken, ugyanakkor indexként is működik, rámutatva e négy szerző analízis-stratégiájának (Blanckeman a nyelvi szintet, Samoyault a fikció kognitív szintjét, Viart a dikció szintjét, Bayard pedig a szövegek egyedi karakterjegyeinek szintjét célozza meg) szingularitására.

BANDURA GABRIELLA

TARTALOM

Cseh dekadencia

TANULMÁNYOK

BERKES TAMÁS: Közelítések a cseh dekadenciához	3
LUBOŠ MERHAUT: „Sziklaszirt és egyben szakadék”. A dekadencia koordinátái a századforduló cseh irodalmában (Fordította: Szilágyi Szonja)	29
ROBERT B. PYNSENT: A cseh dekadencia morfológiája. Interstatualitás (Fordította: Halász Krisztina)	47
HANA BEDNAŘÍKOVÁ: Az imagináció és a gondolkodás között. Adalékok a cseh és az európai dekadencia némely aspektusához (Fordította: Halász Krisztina)	66
SZILÁGYI SZONJA: Dekadens volt-e Julius Zeyer?	73

DOKUMENTUMOK

ARNOŠT PROCHÁZKA: A cseh költészet legutóbbi szakasza (Fordította: Balázs Andrea)	83
OTOKAR BŘEZINA: Titokzatosság a művészetben (Fordította: J. Hahn Zsuzsanna)	92
KAREL HLAVÁČEK: Felicien Rops (Fordította: Simándi Judit)	97
ARTHUR BREISKY: A dandyzmus kvintesszenciája (Fordította: J. Hahn Zsuzsanna)	104

SZEMLE

LIBUŠE HEČKOVÁ: Nehézségek a dekadencia körül (Fordította: Mészáros Andor)	109
FUCHS ANNA: A dekadencia néhány jellegzetes értelmezése	115
PEŤOVSKÁ FLÓRA: Második modernség a századelőn?	121

KRÓNIKA

BALOGH MAGDOLNA: Konferencia a kortárs történelmi regény változatairól Pozsonyban	125
--	-----

KÖNYVEK

- PAUL RAABE: Tradition und Innovation. Studien und Anmerkungen zur
Bibliotheksgeschichte. Mit einem Nachwort von *Georg Ruppelt*
/ NÉMETH S. KATALIN 135
- CATRIONA SETH: La fabrique de l'intime. Mémoires et journaux de femmes au
XVIII^e siècle / VÁRADI MÁRTA 137
- BRUNO BLANCKEMAN – TIPHAINÉ SAMOYAUULT – DOMINIQUE VIART – PIERRE BAYARD:
Pour Éric Chevillard / BANDURA GABRIELLA 139

OBSAH

Česká dekadence

STUDIE

TAMÁS BERKES: Přístupy k české dekadenci	3
LUBOŠ MERHAUT: „Vrchol a propast v jednom“. Proměny dekadentních souřadnic v české literatuře přelomu 19. a 20. století (Přeložila: Szonja Szilágyi)	29
ROBERT B. PYNSENT: K morfologii české dekadence. Interstatualita (Přeložila: Krisztina Halász)	47
HANA BEDNAŘÍKOVÁ: Mezi imaginací a myšlením (Přeložila: Krisztina Halász)	66
SZONJA SZILÁGYI: Byl-li dekadent Julius Zeyer?	73

TEXTY

ARNOŠT PROCHÁZKA: K poslední fázi české poesie (Přeložila: Andrea Balázs)	83
OTOKAR BŘEZINA: Tajemné v umění (Přeložila: Zsuzsanna J. Hahn)	92
KAREL HLAVÁČEK: Felicien Rops (Přeložila: Judit Simándi)	97
ARTHUR BREISKY: Kvintesence dandysmu (Přeložila: Zsuzsanna J. Hahn)	104

ROZHLEDY

LIBUŠE HECZKOVÁ: Potíže s dekadencí (Přeložil: Andor Mészáros)	109
ANNA FUCHS: Několik typických interpretací dekadence	115
FLÓRA PEŤOVSKÁ: Druhá česká moderna na počátku 20. století?	121

KRONIKA

MAGDOLNA BALOGH: Konference o současném historickém románu v Bratislavě	125
---	-----

VÝBEROVÁ BIBLIOGRAFIE	131
-----------------------	-----

KNIHY	135
-------	-----

CONTENTS

Czech Decadence

STUDIES

TAMÁS BERKES: Approaches to the Czech Decadence	3
LUBOŠ MERHAUT: „Cliff and also an Abyss”. The Coordinates of the Decadence in the Czech Literature of the Turn of the Century (Translated by <i>Szonja Szilágyi</i>)	29
ROBERT B. PYNSENT: The morphology of the Czech decadence (Translated by <i>Krisztina Halász</i>)	47
HANA BEDNAŘÍKOVÁ: On the Border of Imagination and Thinking (Translated by <i>Krisztina Halász</i>)	66
SZONJA SZILÁGYI: Was Julius Zeyer a Decadent?	73

DOCUMENTS

ARNOŠT PROCHÁZKA: The Latest Period of the Czech Poetry (Translated by <i>Andrea Balázs</i>)	83
OTOKAR BŘEZINA: Mystery in Art (Translated by <i>Zsuzsanna J. Hahn</i>)	92
KAREL HLAVÁČEK: Felicien Rops (Translated by <i>Judit Simándi</i>)	97
ARTHUR BREISKY: The Quintessence of Dandyism (Translated by <i>Zsuzsanna J. Hahn</i>)	104

REVIEW

LIBUŠE HECZKOVÁ: Difficulties around Decadence (Translated by <i>Andor Mészáros</i>)	109
ANNA FUCHS: Few Characteristic Interpretations of the Decadence	115
FLÓRA PEŤOVSKÁ: Is the second modernity on the beginnings of the century?	121

CHRONICLE

MAGDOLNA BALOGH: Conference in Bratislava from the Versions of the Contemporary Historic Novel	125
---	-----

SELECTED BIBLIOGRAPHY	131
-----------------------	-----

BOOKS	135
-------	-----

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962.)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2 – 3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai
(Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1 – 2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3 – 4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek
(Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3 – 4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3 – 4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3 – 4. sz. Modern stilisztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3 – 4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

- 1973
- 1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 - 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 - 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974
- 1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
 - 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
 - 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975
- 1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 - 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
 - 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976
- 1. sz. Szubkultúra és underground
 - 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 - 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977
- 1. sz. A retorika újjászületése
 - 2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
 - 3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
 - 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi, kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.
- 1978
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 - 3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
 - 4. sz. Új magyar világirodalom-történet
- 1979
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 - 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 - 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)
- 1980
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
 - 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981
- 1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –
A regény fejlődése
 - 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
 - 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982
- 1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 - 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 - 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa
- 1983
- 1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 - 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
 - 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

- 1984
- 1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
 - 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?
- 1985
- 1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
 - 2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban
- 1986
- 1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
 - 3 – 4. sz. Szájhagyományok és irodalom a mai Afrikában
- 1987
- 1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
 - 4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd
- 1988
- 1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
 - 3 – 4. sz. A stilisztika útjai és lehetőségei
- 1989
- 1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
 - 2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
 - 3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezéskritikája
- 1990
- 1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
 - 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
 - 4. sz. A jelentésteremtő metafora
- 1991
- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
 - 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában
- 1992
- 1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
 - 2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
 - 3 – 4. sz. A Név hatalma
- 1993
- 1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
 - 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
 - 4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány
- 1994
- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
 - 3. sz. A kortárs olasz irodalom
 - 4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban
- 1995
- 1 – 2. sz. Poszt szemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
 - 3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
 - 4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány
- 1996
- 1 – 2. sz. Intertextualitás
 - 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
 - 4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány

1997

- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
- 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
- 4. sz. A lehetséges világok poétikája

1998

- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
- 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
- 4. sz. Textológia vagy textológiák?

1999

- 1 – 2. sz. A szó poétikája
- 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
- 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány

2000

- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
- 3. sz. A korszakok alakzatai
- 4. sz. (Új) filológia

2001

- 1. sz. Változatok a dialógusra
- 2 – 3. sz. Dante a XX. században
- 4. sz. Az interpretáció érvényessége

2002

- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
- 3. sz. Autobiográfia-kutatás
- 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája

2003

- 1 – 2. sz. A minimalizmus
- 3. sz. Mikrotörténetírás
- 4. sz. Kísérleti irodalom

2004

- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
- 3. sz. A hipertext
- 4. sz. Wittgenstein poétikája

2005

- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
- 3. sz. Régi az újban
- 4. sz. Vico körei

2006

- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
- 3. sz. Frege aktualitása
- 4. sz. Relevancia

2007

- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
- 3. sz. Ökokritika
- 4. sz. Etikai kritika

2008

- 1. sz. A második olvasat
- 2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
- 4. sz. Az autonómia új esélyei

2009

- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
- 3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
- 4. sz. A jövőbelátás poétikái

2010

- 1 – 2. sz. Térpoétika
- 3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
- 4. sz. A szerző poétikája

2011

- 1 – 2. sz. Testírás
- 3. sz. Meghekkelt valóságok
- 4. sz. Új gazdasági kritika

2012

- 1 – 2. sz. A Helikon repertóriuma 1955–2011
- 3 – 4. sz. Boccaccio 700

2013

- 1. sz. Narratív design
- 2. sz. Kognitív irodalomtudomány
- 3. sz. Corpus alienum
- 4. sz. Esztétika és politika

Folyóiratunknak ez a száma
a Cseh Centrum,
a Magyar Tudományos Akadémia Könyv- és Folyóirat-kiadó Bizottsága,
valamint a Nemzeti Kulturális Alap Folyóirat-kiadási Kollégiuma
támogatásával jelent meg.

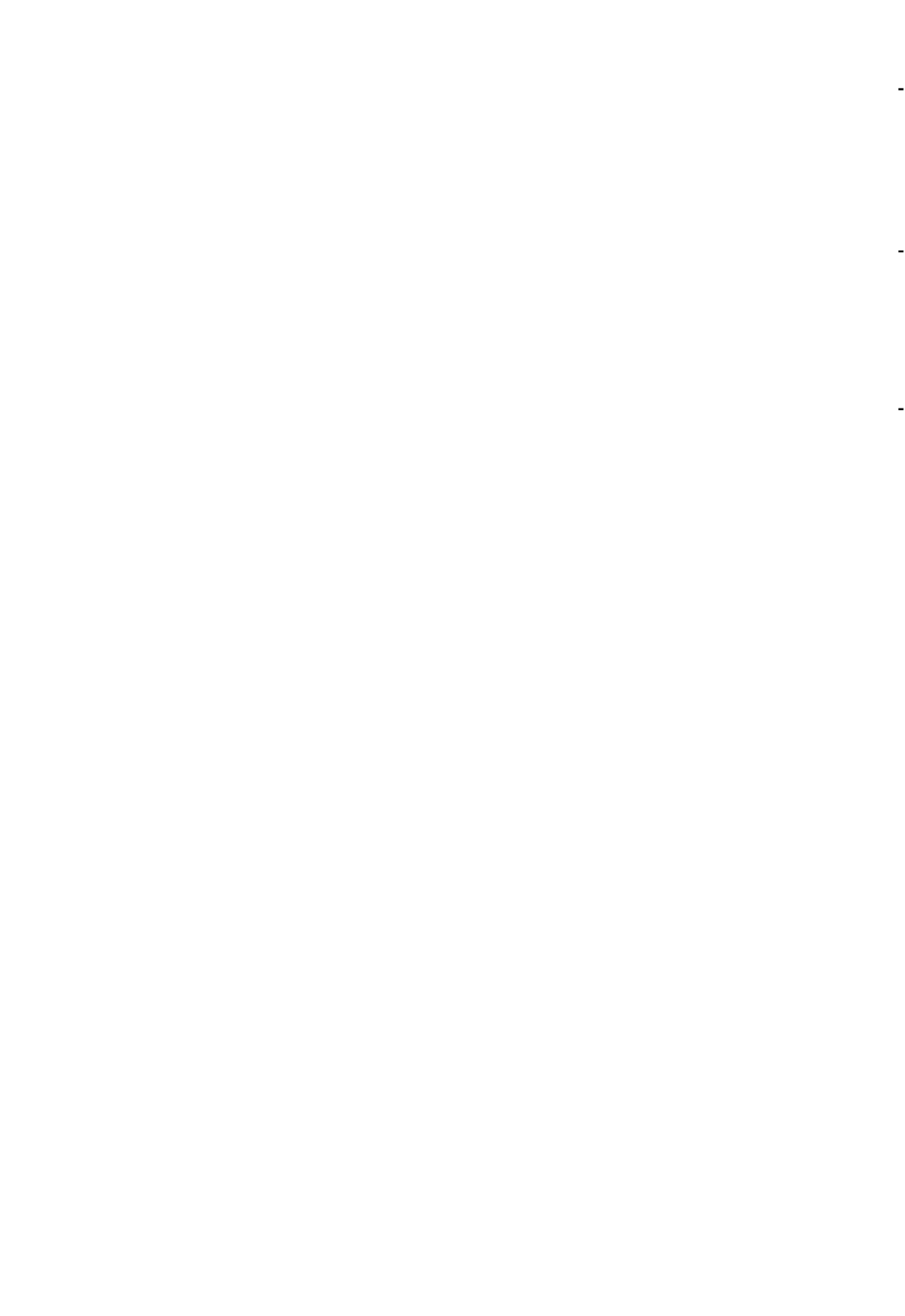


Nemzeti Kulturális Alap

A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója
<http://www.argumentum.net>

Tördelte: Láng András
Budapest, 2014

A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája
Nyomta az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme
ISSN 0017 – 999X



HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

Cseh dekadencia

2014

1

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLÉ	REVUE DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONTJA	DU CENTRE DE RECHERCHE DES SCIENCES HUMAINES
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA	DE L'ACADÉMIE HONGROISE DES SCIENCES

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

VARGA László
főszerkesztő / directeur de la revue

T. ERDÉLYI Ilona
FÖLDES Györgyi
GRÁNICZ István
HITES Sándor
KARAFIÁTH Judit
könyvrovat / livres

ODORICS Ferenc
SZENTPÉTERI Márton

SZILI József
SŐRÉS Zsolt
technikai szerkesztő / révision des textes

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION

1118 Budapest, Ménesi út 11–13. Tel.: (+36-1) 279-2762, fax: (+36-1) 3853-876

E-mail: helikon@btk.mta.hu

<http://www.iti.mta.hu/helikon.html>

2014/5. – LX. évfolyam Megjelenik negyedévenként	2014/5. – LX. année Revue trimestrielle
---	--

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága (1008 Budapest Orczy tér 1.) Előfizethető valamennyi postán, a kézbesítőknél; e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu; faxon 303-3440. További információ: 80/444-444. Példányonként megvásárolható az *Írók Boltjában* (1061 Budapest, Andrássy út 45.), végül az Argumentum Kiadónál (1085 Budapest, Mária u. 46., tel.: 485-1040, fax: 485-1041), ahol a folyóirat korábbi számai is beszerezhetők. Külföldön terjeszti a *Batthyány Kultur-Press* Kft. (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6., tel./fax: 201-8891).

Előfizetési díj 2014-re: 5 200 Ft

Egy szám ára: 1 300 Ft

Ára: 1 300 Ft

Előfizetés egy évre: 5 200 Ft



ÖSSZESÍTETT TARTALOMJEGYZÉK 2013

1. sz. *Narratív design* (Szerk. Szentpéteri Márton)
2. sz. *Kognitív irodalomtudomány* (Szerk. Horváth Márta – Szabó Erzsébet)
3. sz. *Corpus alienum* (Szerk. Földes Györgyi)
4. sz. *Esz­tétika és politika* (Szerk. Bakcsi Botond)

TANULMÁNYOK

BAKCSI BOTOND: A faun filozófiája és a szirén politikája.	
Badiou és Rancière in/esztétikái Mallarmé-olvasataik tükrében	548
BAKCSI BOTOND: Esztétika és politika. A kortárs filozófiai kritika változatai	465
BAKCSI BOTOND: Törvény, kivételes állapot, passzív ellenállás.	
Jegyzetek jog és irodalom agambeni összekapcsolásáról	528
BERSZÁN ISTVÁN: In(ter)esztétikák, avagy a szomszédságról.	
Művészet, filozófia, politika és etika határkérdései	507
STEFANO CAGGIANO: A jelentés máshol van (Fordította: Szőke Julianna)	82
LEDA COSMIDES – JOHN TOOBY: A forrás nyomában:	
A metareprezentációt és a szétcsatolást elősegítő adaptációk evolúciója (Fordította: Makai Kristóf Péter)	150
DECZKI SAROLTA: Az én és a Másik	347
KARL EIBL: Epikus triádok. Az elbeszélés egy evolúciós eredetű formájáról (Fordította: Gules Christiana)	191
FERENCZ ORSOLYA: Esemény, disszenzus és emancipáció az új radikális gondolkodásban	599
FÖLDES GYÖRGYI: Corpus alienum	299
FIÁTH HENI: Narratív design designer szemmel	68
JAY GELLER: A fetisizált zsidó fiziognomikus epidemiológiája felé (Fordította: Földvári József – Földes Györgyi)	378
DAVID HERMAN: Bevezetés a történetvilágok logikájába (Fordította: Lengyel Zsuzsanna)	221
HORVÁTH GYÖNGYVÉR: A narratív képek rendszerezésének problematikája	19
HORVÁTH MÁRTA – SZABÓ ERZSÉBET: Kognitív irodalomtudomány	139

ILLÉS ANIKÓ: A narratív pszichológia mint a vizuális befogadás új értelmezési módja	40
JABLONCZAY TÍMEA: „Embert enni nem való”, avagy a testek (fel)színének elsajátító műveletei, és azok visszautasítása	361
WOLFGANG KEMP: Narratíva (Fordította: Horváth Gyöngyvér)	1
KATJA MELLMANN: A feszültség fogalmának érzelemszichológiai megközelítése /részlet/ (Fordította: Surinás Olga)	202
JACQUES RANCIÈRE: Az esztétika mint politika (Fordította: Bakcsi Botond)	489
CLARA ROYER: Krúdy és a szép zsidó nő: irodalmi klisé és etikus fantázia között (Fordította: Kádár Krisztina)	417
SILLÓ JENŐ: A mai teopolitika három iránya. Badiou, Agamben és Žižek Szent Pál-értelmezései	576
DAGMAR STEFFEN: Jelentés és elbeszélés a terméktervezésben (Fordította: Szőke Julianna)	55
SZENTPÉTERI MÁRTON: A tervezett tárgyak életrajza	91
REUVEN TSUR: Kognitív poétika (Fordította: Tábi Emőke)	234
LISA ZUNSHINE: Miben volt Jane Austen más, és miért van szükségünk a kognitív tudományra ahhoz, hogy ezt észrevegyük? (Fordította: Szilvássy Orsolya)	178
JACQUES RANCIÈRE: Az esztétika mint politika (Fordította: Bakcsi Botond)	489

SZEMLE

GYIMESI TÍMEA: A franciaországi kognitív kutatásokról az irodalom és a művészetek összefüggésében	264
HÁRS ENDRE: Séma-fogalom a narratológiában. Brigitte Rath <i>Narratives Verstehen Entwurf eines narrativen Schemas</i> című könyvéről	273
HORVÁTH GYÖRGYI: Irodalomkritika a ruhásszekrényből. Az öltözködés a test, szubjektum és irodalom metszéspontján	431
IVASKÓ LIVIA – KOMLÓSI BOGLÁRKA: Nézőpontok a mesék képességfejlesztő és terápiás alkalmazhatóságáról Boldizsár Ildikó <i>Meseterápia</i> , Kádár Annamária <i>Mesepszichológia</i> és Nagy József <i>Fejlesztés mesékkel</i> című kötetei alapján	257
SZABÓ JUDIT: Narráció és érzelmek. Válogatás az utóbbi évek elméleti terméséből	247

BIBLIOGRÁFIA

BAKCSI BOTOND – SILLÓ JENŐ (Összeáll.): Válogatott bibliográfia	609
FÖLDES GYÖRGYI – JABLONCZAY TÍMEA (Összeáll.): Válogatott bibliográfia	439

HORVÁTH MÁRTA – SZABÓ ERZSÉBET (Összeáll.): Válogatott bibliográfia	279
SZENTPÉTERI MÁRTON (Összeáll.): Válogatott bibliográfia	121

KÖNYVEK

BENE ADRIÁN: A relativitás irodalma / KÁLMÁN C. GYÖRGY	624
RICHARD BRONK: The Romantic Economist. Imagination in Economics / HITES SÁNDOR	285
BETH HINDERLITER ET AL (Eds.): Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics / IVÁCSON ANDRÁS ÁRON	621
KATALIN KÜRTÖSI (Szerk.): Canada in Eight Tongues: Translating Canada in Central Europe / Le Canada en huit langues: Traduire le Canada en Europe centrale / NAGY JUDIT	287
MAGYAR MIKLÓS: Örkény István és a francia abszurd dráma / TVERDOTA GYÖRGY	625
CLARA ROYER: Le Royaume littéraire. Quêtes d'identité d'une génération d'écrivains juifs de l'entre-deux-guerres. Paris, Honoré Champion / VILMOS ESZTER	445
SÉLLEI NÓRA: A másik Woolf. Kulturális (ön)reflexivitas Virginia Woolf harmincas évekbéli szövegeiben / KÁDÁR JUDIT	124
SERESS ÁKOS ATTILA: Amerikai tragédiák: Szerep, személyiség és kirekesztés Tennessee Williams drámáiban / KURDI MÁRIA	447
TEGYEY GABRIELLA: Treize récits de femmes (1917–1997), de Colette à Cixous. Voix multiples, voix croisées / LŐRINSZKY ILDIKÓ	126
TUSNÁDY LÁSZLÓ: A boldog Dante / NAGY JÓZSEF	123

IN MEMORIAM

BALOGH MAGDOLNA: Karol Tomiš (1929–2013)	449
--	-----

