
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 baroách 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-koncepciókat 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 korábnál 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 ANGYALOSI GERGELY: Közelítések a modernséghez. = *Literatura*, 2009, 322.

jelentett mindattól, ami realista vagy pozitívista 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 ősképeét 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 végzetszerű. (...) 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 vezette, 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 érzekelte 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, bizarr örömök 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. Rokon ezzel az antikvitás vélt túlérettiségének képzete, amely romlottságában is kifinomult élményeket kínál: művi, mesterkéltszerű és eszenciális tapasztalatokat, melyek az élet érzéki elevenségét hordozzák. A dekadencia mitikus figurája az „esztéta” pózban tetszelgő dandy, aki megálmodott és kitalált rafinériákban gyönyörködik, mert a hasztalanság érzését csak mesterséges élvezetekkel képes legyúrni.

Az a felfogás, amely előnyben részesíti a mesterkéltszerű, szokatlan és a természetestől elütő konstrukciókat, átvezet az irodalmi áramlatként értett dekadencia poetikai körülírásához. Verlaine, aki az „elátkozott költők” típusát behozta a köztudatba, az elsők 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 mesterkéltszerű 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 túlrájtolt megfigyelése: „A könyv egysége szétesik, hogy függetlenné válják az oldalak; az oldalak megtörik és különválnak 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 teremt 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 álmai 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 országoként 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 szimbolizmustá, amely az érzékfölötti valóság titokzatos világának megragadása felé fordul. A szimbólumok jelenléte önmagában nem elegendő ismérv 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 üdvtan a személyiség metafizikai érzékenységének kitágításával az emberiség „hanyaglását” 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 vezet 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 szinesztézián 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 felfogás 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 nyomatekositásából 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 árnyékból 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 Modernek 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 kereszténységét is, melyet a hellén életöröm nevében „júdeai mérgeknek” nevezett. A kiáltvány társszerzőjének a kérlelhetetlen kritikus hírében álló fiatal esszéistát, František Xaver Šaldát tartják, aki javításokat eszközölt a szövegen, 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 modelltől 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 példál utközik a nem konvencionális, esztétikailag még nem legitimált dekadens apparátussal (misztikus gótika, növényiség; a mozdulat, a tánc és a női haj ornamentei). 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 antiracionális 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, korlátolt 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 megfejteni, 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 milióelméletével, 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 „megérezést” jelent, hanem a megérezésből 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 Francií. = *Kritický měsíčník*, 1940 (3), 114–121; LUCIE KOSTRBOVÁ: Manýrismem 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 teljesedik 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 izgatóan 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 „újdonság 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.): *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV, 1999, 210–216.

²⁵ ŠALDA: i. m., 32–33.

²⁶ F. X. ŠALDA: K otázce 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 öndestrukciónak 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 legtehetségesebb 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 eszkatalógiáig 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 cesese*, 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 eszmei 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 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 egybekel 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 rendszerváltás 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 „erőtlenység” és a „kívülállás” élményét kínálta. A fiatalok az álom és az intuíció 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 MIŁOSZ: *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 korábbiánál részletesebben mutatta be az 1890-es évek irodalmi mozgalmait: БОДУМІЛ СВОЗИЛ: *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 övta 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 „interstualitás” (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 stílusos megfelelőihez. Kiindulópontja: „A dekadensek nem a hanyatlás írói voltak, hanem olyan írók, akik maguk körül hanyatlást érzékeltek”.³⁷ Társadalmi és politikai tekintetben kritikái 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 pusztulásához. A haldoklás a lét és nemlét közti állapot, amelyet kivetítenek a természeti jelenségekre is. A természet degenerációja párhuzamos az emberi lét betegségével. 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 énje végül beletorkollik a vele egylényegű „maszk” fogalmába. Wilde *Dorian Grayét* 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” mélyesülyedésben 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 géniuszok 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 állapotára 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 regisztrálja. 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 öndestrukciónak és a nárcizmus 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 újratemtése 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 ámítássá stilizálja.⁴²

Merhaut szerint az álomszerűség dekadens stilizációjának egyik központi eleme a nárcizmus, amely a külső és belső élet között tátongó szakadék érzéséből, valamint az öndestrukciónak 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 Hutcheon, aki szerint a nárcizmus a saját nyelvi konstitúció szövegszerű öntudatosítása.⁴³ A hősie 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 megrészeget.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 filozófia 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 výkony českého symbolismu. = EVA MALITI (Ed.): *Symbolizmus 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 öndestrukciónak”.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” nyomatékosít.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 esztetizálva 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” fogalompár 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 teremt 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 Karáseket (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 askézistól az érzéki kicsapongásig terjed. Már a *Befalazott ablakokban* megjelenik a homoszexuális szenvedély motívuma, amely a hatóságok által elköszött *Szodoma* (1895) című kötetben teljesedik 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: *Bázně z konce století*. Praha, Thyrsus, 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 Későbbi regénytrilógiájában, amely a „Három mágus regénye” (Romány tří magů) összefoglaló címen ismert, férfihőseinek többsége kétnemű (androgin 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 utóbbiban szerepel a *Bacchanália* című vers, amelynek az elején közli a költő: „Én teremtek világot saját lelkem számára”. Ez a világ az őskáoszhoz 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 hullámszába. 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 süttették 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, Thyrsus, 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, Karásek 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 abnormalis túltengése) ironikus keveréket alkot”.⁶¹ Az érzékeket elbódító tiszta zeneisége a mélyhegedű remegő húrjait idézve játékosan tobzódik az impulzusok forgatagában, 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 csöcselék 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 Modernek 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* (Vybouřeně smutky, 1897).

A korszak legnagyobb költője, a maga korában már nemzetközileg elismert Otokar Březina (1868–1929) legtöbb könyve először a *Moderní revue* könyvsorozatában jelent meg, de csak első kötete tartozik egyértelműen a dekadens irányzathoz (*Titokzatos messzeségek* – Tajemné dálky, 1895). Ennek nyitó versében a kissé mániros, 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!
Varázsdod ragyogást fakaszt a gondolatból,
mint ahogy az éter fénysugárt gyűjt 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 szembeszegett 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 éniünk gyönyörteli feledését: valami olyat, mint a magnetikus álom 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 kötetekben a gyönyörvágyó pesszimistából a hódító szellem aláztos szolgálója lesz, és a személyfeletti erők misztikus dimenzióit megragadva egy sajátos metafizikai utópia megteremtésére törekszik.⁶⁸ Az 1895 és 1901 között gyors egymásutánban megjelent öt verseskötetéből kirajzolódik egy fejlődési ív, ami a schopenhaueri pesszimizmus gyönyörteli fájdalomtól a szubjektum és a világmindenség szellemi egyesüléséig vezet. De a „fejlődés” fogalmával óatosan 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 verseskötet. 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 pszichológizáló 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 géniuszának” specifikumát. *Stylus és stilizáció* (Styl a stylizace, 1906) című könyvében, amely párbeszédessé 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 művész” 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* (Kníha 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 kívánatos 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 stiláris 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 intellektuális, 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 kurtizánává válik, majd Firenzébe megy, hogy karrierjét költőként folytassa, de hírneve itt is utoléri, a város legkeresettebb heterája lesz. Az elbeszélés egy Lédát és a hatyút 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 Holofernesz 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 alanyiság értelmezéséig egyazon paradigmatörzset elemeit váltogatták (ellentmondásosan, esetenként szélsőségesen 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 újrarájzolását, mai érdekű rekonstrukcióját jelenti. Az is megkockáztatható, hogy a modernség – mint plurális 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 ANGYALOSI: 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 összecsúsítása), 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.