

tanulmány

PAPP SÁNDOR

Mikor a vágyak túlhaladnak a valóságon

A DEKADENS MŰVÉSZETÉRTÉLMEZÉSÉRŐL

Az irodalomtudomány jelenlegi eredményeinek köszönhető egyik legfontosabb belátás, hogy az irodalomtörténet időbeli linearitáson alapuló szoros kategóriái tarthatatlanná váltak, bár a rendszerszintű gondolkodás igénye továbbra is igyekszik fenntartani precízen kimunkált korszakfogalmait. Ez azonban számos akadályt képez az egyébként is nehezen elkülöníthető, párhuzamosan létező, poétikai átfedéseket mutató stílusok hatástörténeti és esztétikai vizsgálata során, hiszen a temporális felosztást nehéz következetesen végigvinni. Ezekkel a nehézségekkel kell számolnunk a dekadencia értelmezése során is, melynek kutatása a magyar irodalomtörténetben és irodalomtudományban egyaránt igen marginális pozícióban helyezkedik el. Nem meglepő, hiszen a fogalom kezelése során nem vagy csak nagyon nehezen sikerül megszabadulni a szó – legfőképp történelmi, politikai és szociológiai szövegkörnyezetben megjelenő – jelzői jelentésétől.¹ Tanulmányomban ezen esztétikai irányzat, még inkább művészetértelmezési forma létjogosultságát állítom középpontba, feltérképezve kialakulását – XIX. századi francia recepciójával együtt –, poétikai jellemzőit és zászlóvivőit.

A dekadencia alakulástörténetét tekintve elengedhetetlen röviden elemezni a francia társadalmi és politikai környezet változásainak negatív hatását a század második felében. Ahogyan azt Jean Pierrot *L'imaginaire decadent* című könyvében kifejti, a III. Köztársaság stabilitása csak viszonylag rövid ideig volt fenntartható, a XIX. század végére ez a rend megbomlik, a romantika által sulykolt nemzeti egység eszmerendszere átértékelődik a sorozatos társadalmi botrányoknak köszönhetően. Ezek közül a legfontosabbak a Panama-botrány, valamint a porosz háborút lezáró 1871-es békeszerződés. Mindkét esemény politikai és társadalmi hatása kulcsfontosságú, hiszen a század második felének értelmiségét meghatározó fiatal szerzők körében mély polgári és politikai válságot eredményeztek. A fiatal generáció elveszíti hitét a politikai és szociális folyamatok működőképességében, s ennek következményeként elutasítja a korábbi évtizedeket meghatározó nacionalizmus eszméjét, valamint visszautasítja a politikai és szociális szerepvállalást. Így a majd fél évszázada uralkodó romantikus idealizmusból kiábrándult fiatal költők új poétikai lehetőségeket keresnek. Míg a köztársaság kikiáltását követő 10 évben Victor Hugo az irodalom meghatározó alakja, addig az 1850-as évektől kezdve megjelennek a kategorikusan romantikaellenes, annak dagályos, érzelmes, szónoki lírizmusával azonosulni képtelen fiatalok: a parnasszisták (*Les Parnassiens*).³ A

csoport költői a megelőző lírai hagyományok ihletbe és ékesszólásba vetett hitével szemben határozzák meg saját művészetfelfogásukat: „gyanakvással szemlélték mind a kettőt, s ebből a gyanakvásból született meg a személytelen líra [...] gondolata, illetve a formai tökélyre, a tiszta szépségre törekvés credója”.⁴ A regény műfaji hagyományait pedig Zola természettudományos és determinista szemléletet meghonosító naturalista programja mozdítja el.⁵

Ezek az irányzatok igen hamar divatossá váltak az új kifejezési módokat kereső művészek körében, az 1880-as év azonban komoly fordulópontot jelent. Ugyanis azok a fiatal írók, akik egyik új lehetőség mellett sem tudták/akarták elkötelezni magukat, más esztétikai irányokat jelölnek ki, mint a parnasszisták vagy a naturalisták. Az irodalmi tendenciák így egyre szerteágazóbbá válnak. Joris-Karl Huysmans 1881-ben kezdi el írni *A különnc (A rebours)* című regényét, melyben a folyamatosan előtérbe állított esztétizmus nyíltan szakít a zolai törekvésekkel. A líra újraértelmezése pedig Léon Hennique nevéhez köthető, aki a személytelenség és a forma elsődlegessége felől a spiritualizmusban rejlő lehetőségek felé fordul.⁶ Ezeknek köszönhetően körvonalazódik az új művészeti felfogás, mely a megelőző és párhuzamos irodalmi hullámokat újraértelmezve és kisarkítva, dekadenciaként bontakozik ki az 1880-as évek elején.

Az új ízlés generációja továbbra is a közélettől való tudatos elkülönülés pozíciójában marad, ám ez radikalizálódik: megjelenik a kivonulás, a menekülés vágya a realitás elől, aminek filozófiai táptalaját Schopenhauer pesszimizmusában találják meg. Ennek egyik alapvető célja „az illúzióktól való megszabadítás, legfőbb illúzióknak pedig nem más, mint a meggyőződés, hogy az, amit világnak nevezünk, valóságosan létezik. A világ [...] csupán szubjektív képzetek összefüggő szövedéke, [...] amit valóságnak hiszünk, holott leginkább egy álomhoz hasonlítható”.⁷ Az új művészeti látásmód alapjait pedig Wagner munkássága rakja le, aki Adolphe Retté szerint „nem a zenével ragadtatta el a fiatalokat, hanem az ideológiával”.⁸ Kiutat jelent a realitásból, a puszta képzetként leírható világból az esztétizmus felé, ami értelemszerűen a művészetszemlélet transzformációjával jár.⁹ Tehát az egyén teljes reménytelenségére vezet a végtelenségig vitt individualizmushoz: a teljes elzárkózáshoz. Saját érzeteik és érzéseik alapos megfigyelése és elemzése válik elsődlegessé, így a leírás poétikai stratégiái válnak uralkodóvá. A valóságból való kiutat keresve újraírják a természetábrázolás klasszikus irodalmi kódjait, mitikus témák uralta mesterséges Paradicsomokat teremtenek, ami az érzékek becsapásán alapul. A művészet felsőbbrendűségét hirdetik, s a felfokozott érzékelésnek köszönhetően az élet minden apró momentumát műalkotásként vizsgálják, mely egyfajta fegyvert jelent számukra a hétköznapióság és az unalom ellen vívott harcukban.¹⁰

Bár az új irányt sokan a szimbolizmus kategóriájába sorolják, a helyzet mégsem ilyen egyszerű. A francia irodalomtudományban a dekadencia, a szimbolizmus és a fin de siècle szinte elválaszthatatlanul összefonódnak. Franciaországban a hagyományos irodalomtörténeti periodizáció a szimbolizmus kezdetét 1886-ra datálja, s elsősorban Jean Moréas szimbolista kiáltványának¹¹ megjelenéséhez köti. Emiatt a kutatók között a mai napig vannak olyanok, akik – többek között a már említett egységes rendszerszintű gondolkodás igénye miatt – arra az álláspontra helyezkednek, hogy elégendő lenne csupán a szimbolizmus fogalmával élni, mivel a

dekadencia majdnem észrevehetetlenül olvad fel abban. Mások ennél is tovább menve azt vallják, hogy idővel a „szimbolizmus végérvényesen kiveti magából a dekadencia jellemzőit”.¹² A megállapítások a tekintetben helytállóak, hogy nagyon nehéz határvonalat húzni a két irányzat között. Véleményem szerint a szimbolizmus fogalmának térhódítása azonban hosszabb folyamat eredménye, s Moréas új ízlést bemutató munkájának jelentősége inkább abban áll, hogy programszerűen foglalja össze annak a hét-nyolc éve zajló szemléletváltásnak a karakterjegyeit, mely a '80-as évek elején a dekadencia térhódításával kezdődött.

Mivel a dekadencia időben megelőzi a szimbolizmust, így talán pontosabb egy-fajta táptalajként tekinteni rá, hiszen bizonyos elemei majd a szimbolizmusban fognak igazán kibontakozni: elég az álomszerűsége és a mítoszok felé fordulásra gondolni. Másfelől az átfedések ellenére vannak markánsan megragadható különbségek is a két művészetértelmezés között. A nyugati irodalomtudományban legfőbb határpontként a dekadencia negatív, illetve a szimbolizmus pozitív karakterét emelik ki. Szerintük az utóbbi a boldogság kifejezésére lép föl a dekadencia melankóliájának ellenében. Inkább egy felsőbbrendű valóság felfedezését tűzi ki célul személytelen és általános karaktereivel, míg a dekadens irányzat – a személyiség önmagára zárásával – a legborzasztóbb mélységekig hatol. Pierrot a fogalmi kettősség pólusaiként Mallarmé alakját, poétikai felfogását egyértelműen a szimbolizmushoz, míg Verlaine-ét a dekadenciához köti. Megjegyzi, hogy ugyan előbbi hatása erősödik a fiatalok körében, akik később szimbolistáknak nevezik magukat, de továbbra is akadnak szép számmal olyanok, akik Verlaine követőinek vallva magukat a lelki mélység kifejezését hirdetik, a hangsúlyt az érzékelés felfokozására helyezve. Sokan soha nem is azonosulnak a mallarmé-i iskolával. A problémát tovább erősíti, hogy a pesszimizusból való átmenet az optimizmusba sem teljesen zökkenőmentes, mivel sokan Mallarmé követői közül sem tudnak azonosulni ezzel a lelki világgal.

Sőt, maga a szimbolizmus kifejezés is csak gyűjtőfogalomként szolgál néhány íróra 1886–1890 között, hiszen ennek a meghatározása sem egyszerűbb, mint a dekadenciáé. Igazából ez sem tekinthető egységes szabályrendszernek, inkább egymás mellett élő jellemzői vannak. Továbbá azt sem állíthatjuk, hogy eltűnik a költészetből a dekadens inspiráció, s Mallarmé hatása teljesen fölülírja Verlaine-ét. Stuart Merrill és Vielé-Griffin továbbviszi Verlaine hagyományát, s valójában a melankólia továbbra is domináns jellemvonás marad, főleg azoknál, akik a dekadencia felől érkeznek a szimbolizmusba.

1889-ben két jellemző műve is megjelenik a dekadens költészeti esztétikának: Adolphe Retté *Cloches dans la nuit* (Harangok az éjszakában) és Maurice Maeterlinck *Serres chaudes* (Üvegházak) című kötete, Albert Samain pedig egészen a század végéig folytatja a dekadens témák kifejtését műveiben. Tehát Mallarmé metafizikai elvei és a szimbolizmus gyűjtőfogalmának térhódítása ellenére a dekadencia a századvég során folyamatosan beleolvad a különböző költészeti mozgalmakba. Így hiteltelen az a megállapítás, miszerint a dekadencia csupán a szimbolizmus előfutára, inkább minden századvégi irodalmi irányzat közös nevezőjének tartható, ami a költészet mellett a prózairodalom alakulásában is jelentős hatást fejt ki. Ugyanis Huysmans regényének esztétizmusa olyan jelentős alkotások számára

kínál új, irányadó szemléletmódot, mint Elemir Bourges *Le crépuscule des dieux* (Az istenek alkonya), Joséphine Péladan *Le Vice supreme* (A legfőbb bűn), Villiers de Lisle-Adam *L'Eve future* (Az eljövendő Éva), vagy Georges Rodenbach *Bruges-la-mort* (Brugge-a-halott-város) című munkája, melyek mind a dekadens esztétikai felfogást demonstrálják.¹³

Az elhatárolás tehát mind a mai napig erősen korlátok közé van szorítva: egyrészt azért, mert a dekadencia kevésbé átmeneti, másrészt a váltás sem tekinthető radikálisnak. A kép árnyalása végett feltétlenül szükséges a dekadencia szó újraértelmezési folyamatának, valamint esztétikai jellemzőinek alaposabb vizsgálata, mivel egyes stílusjegyek joggal köthetők a dekadenciához is. A szó magyarázata során a dekadencia egyik fontos jellemzője, a nagy művészi elődök generálásának folyamata, valamint a fogalom értelmezésének sokfélesége jelent nehézséget.

Ahogy az egy korábbi tanulmányomban kifejtettem,¹⁴ a szerzők fontos törekvése volt az elődteremtés folyamata – sok esetben a különböző szövegek egymásra játszásával. A dekadensek egyöntetűen Baudelaire-t jelölik meg irányadóként, akinek az álláspontját Wolfdietrich Rasch *Literary decadence: Artistic representation of decay*¹⁵ című tanulmánya értelmezi kiválóan, számos fontos belátással szolgálva. Rasch az irodalmi dekadencia terminust alkalmazza munkája során, mely központi tárgyát, a bomlást számos motívummal fejezi ki. Azt is részletesen kifejti, hogy a fogalom nem csupán a tematikus-motivikus értelmezés alapján ragadható meg, mivel később kifejleszti saját stilisztikáját és formanyelvét is. Ezek alapján olyan formai újításokat tulajdonít a stílusnak, mint a mesterségesség, az eltúlzott kifinomultság és az árnyalatok bonyolultsága.

Az alakulástörténetet tekintve számára is a szociális és politikai struktúrák felbomlása a központi tényező, melynek egyenes következménye a pesszimizmus és a hozzá kapcsolható életakarat csökkenése. Ez az alkotók körében nagyobb fokú érzékenységet eredményez, korábban nem tapasztalt, extrémebb ingerek kereséséhez vezet, mesterséges élnékítő szereket és az idegi érzetek felerősítését használva fel ezek eléréséhez. Mindezek szövegszintű tematizálása a dekadens művészetértelmezés alapvető sajátosságává válik. A szó szemantikájának ártékelését a klasszikus esztétika jeles képviselőjéhez, Désire Nisard-hoz köti, aki a dekadens irodalmat ugyan alkalmasnak tartja arra, hogy sikeresen közvetítsen meglepő benyomásokat, rengeteg erősen pikáns élvezetet kínálva, de végső soron nem tulajdonít neki valódi esztétikai értéket. Nisard tehát egy alacsonyabb rendű norma irodalmaként definiálja a dekadenciát. Baudelaire fő kritikusa, Armand de Pontmartin is hasonlóan vélekedik, számára dekadens lesz minden, ami nem követi a klasszikus irodalom értékrendjét. Pontmartin kritikai álláspontja még Nisard negatív ítéletét is meghaladja: beteg képzeletvilággal vádolja a szerinte lélek, remény és ideológia nélküli költőket. Baudelaire Poe-fordításának előszavában reflektál erre: elutasítja a másodosztályú irodalmiság álláspontját, s célzottan gúnyolódik a pejoratív jelző éltetésével. Ám Baudelaire itt csak tudatosan játszik a szóhasználattal, ironizál, valójában üres frázisnak, „homályosnak» és túlságosan is kézenfekvőnek¹⁶ tartja. Inkább a támadási felület lehetőségét látja meg ebben a klasszikus esztétika hívei ellen, akik maguk sem értik az általuk használt jelzőt. Fellépése azonban alapvetően pozitív irányba mozdítja el a dekadencia megítélését: a pejo-

ratív jelentéstartalom mellett egyre szélesebb körben terjed el a modern irodalom kulcsszavaként, megtisztítva a másodosztályú irodalmiság képzetkörétől, s az új ízlés nagyon hamar divatossá válik a fiatal szerzők között.¹⁷

Véleményem szerint Baudelaire álláspontjához nem feltétlenül kapcsolhatunk elutasító magatartást a szóra vonatkozóan. Reflexiója inkább annak tudható be, hogy jó tíz évvel megelőzte annak lehetőségét, hogy a dekadenciát művészetfelfogásként értelmezhesse. Bár kétségtelen, hogy Baudelaire dekadens voltának elmélyülése főként „menedzserének”, Gautier-nek köszönhető, aki a *Romlás virágai* 1868-as kiadásának előszavában a következőket írja: „E versek költője, hogy az olvasót borzadályal eltöltő romlottság költője lehessen, különös színkeveréseket tanult: látjuk nála a többé kevésbé előrehaladt rothadás betegesen lágy és gazdag árnyalatait, az állott vizek gyöngyház és békateknős szivárványlását, a kihányt epe nyúlós sárga sápadását, a dögletes ködök ólmos szürkeségét, az arzénsavas réz bűzével mérgező, fémszagú zöldeket, a mézshabarcos falak esőmosta, füstfeketé csíkjait, a pokol minden katlanán átfőtt és keresztülpörkölt aszfalt komorságát, mely kitűnő háttérül festhető fakó és kísérteti arcok mögé, s látjuk mindazt a legszélsőbb intenzitás fokáig ajzott keserű szint, mely az ősznek, a napnyugtának, a gyümölcsök túlérétségének s a civilizációk utolsó óráinak kizengetője.”¹⁸

A fenti leírás után nem is csodálkozhatunk, hogy Baudelaire végérvényesen a stílusirányzat vezéralakjává avanszált, ugyanis a kortárs fiatalok Gautier előszavának hatása alatt olvasták a szövegeket. Tehát egy előzetes befogadói magatartást ad a szövegolvasáshoz, bár a lelki szorongás és erkölcsi válság kevésbé volt számára érdekes Baudelaire költészetében, Gautier inkább a formai bravúrait élte ebben a rövidpróza alapvetésben. Így, Richard Gilmmannel egyetértve, talán úgy ragadható meg legteljesebben a kép, hogy Baudelaire a dekadencia lelki oldalát, metafizikai sóvárgását, Gautier pedig a testi, stílus- és tónusbeli alapjait rakja le.¹⁹

A további határok kijelölésében Christopher E. Forth tanulmánya²⁰ játszik fontos szerepet, ideológiai és filozófiai szempontból vizsgálva az 1890-es évek generációs problémáit, melyek közvetlenül vezetnek a művészetszemlélet átértékeléséhez. A feszültségek forrását elsősorban a filozófiai alapvetések eltolódásában látja. Ahogyan azt korábban említettem, a dekadensekre elsősorban a schopenhaueri pesszimizmus gyakorolt óriási hatást, mely részben Baudelaire-nek is köszönhetően, erőteljes Wagner-kultusszal egészül ki. Forth ebben a kettősségben Schopenhauert a mozgalom filozófiai, míg Wagnert a művészi oldalaként aposztrofálja. Szerinte ez a nézőpont alapjaiban határozza meg az irodalmi törekvéseket egészen 1891-ig, amikor is Nietzsche filozófiájának hatása szélesebb körben elterjed. Ennek jelentősége korábban kevésbé vált meghatározóvá – bár akadtak olvasói/értői –, a többség főleg a zeneszerző munkásságát értelmező/méltató tanaira koncentrált. Gondolatainak 1891-es fölértékelődése idejére azonban Nietzsche már bőven szakít a wagneri úttal, s Schopenhauerrel szemben is erős kritikát fogalmaz meg. A dekadenciát és annak pesszimista menekülési vágyát betegségként definiálja, mely nem jelent kiutat, hiszen az általuk teremtetett új világregend sem jobb a réginél. Ezzel teljesen aláássa a korábbi irodalomszemléletet, így a '90-es évek társadalmi-politikai zűrzavarában utat kereső fiatalabb generáció a német filozófus tételei közül elsősorban a vitalitás, az erő és akarat fogalmait emeli ki. Elindul egy transzformációs

folyamat a dekadens individualizmus felől a vitalizmus, a társadalmi-politikai érdekelttség újbóli felvállalása felé, melynek során a korábbi Wagner-hívek is újraértelmezve saját álláspontjukat, új művészi lehetőségeket keresve nyitnak a szimbolizmus felé, mely aktivitást és friss energiákat kínál fel számukra.²¹ Nietzsche megjelenése kapcsán Guy Micheaud úgy látja, hogy annak „profetikus és szibillikus”²² nyelve „egy felfedezés volt a szimbolisták számára [...], az energia és hatalom, a jövő és a kreatív öröm iskoláját”²³ hozva el. A határ tehát elsősorban a filozófiai szemléletváltás mentén látszik leginkább körvonalazódni, ám a létjogosultság kérdésének teljes körüljárásához elengedhetetlen a tematikus, esztétikai és poétikai sajátosságok tüzetesebb vizsgálata, valamint a megelőző művészetszemléletekhez való viszony tárgyalása.

A kiindulópont tehát az emberi létezés pesszimista felfogása, mely szerint a fizikai, fiziológiai és társadalmi lét meghatározottsága örökölt törvények alá nyomja az embert. Ilyen többek között a hit, mely a dekadens esztétikában csak nosztalgikus emlékként jelenik meg, mellyel az alkotók tudatosan szembehelyezkednek. (Sokszor emiatt tévesen sátánizmussal vádolja meg őket a közízlés.) A szerelem sem más, mint egy alávetett érzés, mely „a fajfenntartási ösztön vak, tudatalatti kiélése”²⁴ miatt születik meg, a romantika által eszményinek tartott érzelmességet fogalmazva újra.²⁵ Ennek következtében a női szerepek is átértékelődnek. A hősnők jelentős átalakuláson mennek keresztül a korábbi megjelenítésükhöz képest. A női karakter a férfit elemésztő erőként lép elő, a dekadens művészetértelmezés tehát lebontja a feleség és anya hagyományos női szerepköreit, száműzve a szeretetre és szerelemre való képességét. A diszkrét, csendes és passzív romantikus hősnő alakját a másik véglet felé tolják el: heves, gonosz és aktív szereplő válik belőle, aki a férfit is romlásba dönti. Megjelenik tehát az aktív *femme fatale*, s a passzív férfiak szükségszerűen hullnak vesztükbe.²⁶

A festészetben Gustave Moreau a mitológia világának „végzet asszonyait” festi meg, mint például Salomé-t. Ám az irodalomban is széles körben elterjed ez a motívum, vegyük példának Villiers de Lisle-Adam-et, Baudelaire-t, Wilde-ot, s akár magát Gautier-t is. A romantikus hagyományok azonban nem csak ezen a ponton transzformálódnak. A dekadensek a végletekig kisarkítják annak természetszemléletét: érzéketlen és kíméletlen gépezetként ábrázolva azt. Ezzel szemben az ember által teremtett mesterséges világ felértékelődik. Ám mielőtt azt állítanánk, hogy a darwini eszméket teszik teljesen magukévá, fontos megjegyeznünk, hogy a dekadensek a faj biológiai, szociális törvényeivel is nyíltan szembefordulnak: ragaszkodnak a társadalomtól való elkülönüléshez. Az individuum önmagába zárkózik, a belső lelki világ feltárása válik központi motívummá, s az érzékelés felfokozott érzékenysége tör elő, melyekre különös gonddal figyelnek. Mintegy felfedezik a tudatalatti létezését, megelőzve Freud fellépését. A felfokozott érzékelés annak is köszönhető, hogy a hétköznapi világ banális, unalmas és sivár volta elől menekülnek. „A materialista világ szerintük nem csak jelenés, a tudat mindig a maga alkotott dolgokat érti meg. Egy felsőbb erőt képzelnek el, ami képes átalakítani a valóságot.”²⁷ Ebben lesz nagy szerepe az álomvilág felé fordulásnak, mely a képzelőerő egyik legteljesebb kiélése. Éber állapotban is a saját érzékeik becsapására törekcsenek, mely a tudatmódosító szerek alkalmazásának tematizálásához vezet.²⁸

A poétikai jellegzetességeket tekintve nem értek egyet Micheaud állításával, miszerint a dekadencia nem több a naturalizmusra és parnasszizmusra adott negatív reakciónál – ellentétben a szimbolizmus pozitív szemléletével.²⁹ A parnasszisták formai tökéletességre való törekvése nem tűnik el, inkább újragondolva jelenik meg. A dekadens szövegek szerkesztése tudatos folyamat, mind struktúráját, mind nyelvezetét tekintve. A változást inkább az jelenti, hogy megjelenik egy általános törekvés: mintha az irodalmat a végső határai felé tolnák, s a művészetet az élet helyére emelnék. Ennek eredményeként felülírják az erkölcsi gondolkodás évszázados hagyományait – s alapvetően a kanti etikát –, a jó és rossz binaritását az esztétika szép és rútt kategóriáival váltva fel. Tulajdonképpen az esztétizmus/pánesz-tétizmus újrafelfedezése történik meg: egy Schopenhaueren átszűrűt neoplatonista értelmezés, ahol a szöveget nem lélektani folyamatok határozzák meg, a cselekvés statikusságával szemben az esztétikai aktivitás kerül középpontba, mely a valóság állapotát és konvencióit igyekszik felülmúlni és helyettesíteni.

Létjogosultságát a szimbolizmus mellett tehát a filozófiai paradigmaváltás segítségével sikerül leginkább megragadnunk, hiszen az igen vékony határvonalat a schopenhaueri tanoknak a nietzschei ideológiával való felváltása húzza meg, melynek hatásaként a tematikus, esztétikai és poétikai jegyek is transzformálódnak. Kevés az igazán kiváló dekadens művész, az alkotók többsége középszerű szerző, akik annak köszönhetik sikerüket, hogy mozgalmi jelszóként hangoztatták dekadens voltukat. Míg a jeles szerzők közül sokan, a szóhoz kapcsolódó negatív értékítélet miatt, kapva kaptak az alkalmon, s a szimbolizmus mint terminus megjelenésével rögtön szimbolista költőnek vallották magukat. Az azonban vitathatatlán tény, hogy „a dekadens korszak jelentős törésvonalként helyezkedik el a klasz-szikus és a modern esztétika között.”³⁰

JEGYZETEK

1. Vö.: Bálint Aladár, *A dekadens festő életrajza*. Nyugat, 1922/17-18. (web: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00322/09780.htm>) – Bálint Gulácsy kapcsán vizsgálja a dekadencia szót, s szembesül a jelzői jelentés problémáival: a korabeli értelmezők nem tudtak elvonatkoztatni negatív értékítéletétől, így mindig a hanyatlásra asszociáltak. Bálint ezért a „skizofrénias” szót igyekszik meghonosítani a dekadencia helyett, feltöltve azt olyan jelentéstartalommal, ami képes kifejezni a jelenség mély lelki tónusait és irrealitását is.

2. Pierrot, Jean, *L'imaginaire decadent (1880–1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

3. Uo., 11–12.

4. Gorilovics Tivadar, *A 19. század második felének francia irodalma = Világirodalom*, főszerk. Pál József, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2008, 663.

5. Pierrot, i.m., 12.

6. Uo., 12.

7. Ulmann Tamás, *Arthur Schopenhauer = Filozófia*, főszerk. Boros Gábor, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010, 913.

8. Retté, Adolphe, *Sur Nietzsche*, La Plume, 1898/9, 517. (Saját fordítás – P. S.)

9. Forth, Christopher E., *Nietzsche, Decadence, and Regeneration in France, 1891–95*, Journal of the History of Ideas, 1993/1, 99–100.

10. Pierrot, i.m., 18–19.

11. Moréas, Jean, *Le Symbolisme*, Le Figaro, 18. sept. 1886, 150–151.

12. Pierrot, i.m., 13. (Saját fordítás – P. S.)

13. Uo., 13–18.

14. Papp Sándor, *Pán halála: Csáth Géza művészeteket tematizáló novellái és a dekadens esztétika = Otthonos idegenség: Az Alföld Stúdió antológiája*, szerk. Fodor Péter, Lapis József, Debrecen, Alföld Alapítvány, 2012.
15. Rasch, Wolfdiétrich, *Literary Decadence: Artistic Representations of Decay*, *Journal of Contemporary History*, 1982/1 (Decadence), 201–218.
16. Gilman, Richard, *A dekadencia, avagy egy jelző különös élete*, Budapest, Európa Kiadó, 1990, 104.
17. Rasch, i.m., 205–208.
18. Gilman, i.m., 108.
19. Uo., 109–110.
20. Forth, i.m., 97–117.
21. Uo., 100–103, 107–117.
22. Michaud, Guy, *Message poétique du symbolisme. Tome III: L'univers poétique*, Paris, Nizet, 1947, 522. (Saját fordítás – P. S.)
23. Uo., 522. (Saját fordítás – P. S.)
24. Pierrot, i.m., 19. (Saját fordítás – P. S.)
25. Uo., 18–19.
26. Ridge, George Ross, *The „Femme Fatale” in French Decadence*, *The French Review*, Vol. 34, No. 4 (Feb., 1961), 352–360.
27. Pierrot, i.m., 19. (Saját fordítás – P. S.)
28. Uo., 18–20.
29. Micheaud, Guy, *Message poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1951, 262.
30. Pierrot, i.m., 20. (Saját fordítás – P. S.)

NAGY CSILLA

„A tájkép arcot cserél”

TRAUMA, VIZUALITÁS, ESZTÉTIKA BALÁZS BÉLA HADINAPLÓJÁBAN¹

„Az életből a halál hasít életrajtot.”
(Balázs Béla, *Lélek a háborúban*, 11.)

Balázs Béla számára a „népek háborúja” kulturális, szemléletbeli, sőt esztétikai kérdések összefüggésében, az azokra adott lehetséges válaszként értelmeződik. Önkéntes hadba vonulásának, a felvállalt katonaszerepnek jellegzetes dokumentuma a *Lélek a háborúban. Balázs Béla honvédtizedes naplója*² című, háborús jegyzeteket és a hazatérés után írt tudósításokat tartalmazó, 1916-os kötet, amelynek darabjai 1915 elején a *Nyugat*-ban jelentek meg. Balázs a „rendes” *Napló* 1915. március 19-i és 31-i bejegyzésében utal arra, hogy a sorozat nem saját szándékból szakadt meg, a háborút dicsőítő írások a harmadik megjelenés után már nem kaptak helyet a lapban. A hadinapló nyilvánvalóan felveti a morális felelősség dilemmáját, a jelen tanulmányban azonban ez a kérdés, illetve az ebből adódó értékstruktúrák, etikai, ontológiai vagy metafizikai vonatkozások közvetlenül nem jelennek meg.³ Számomra a vizsgálat kiindulópontja az a tény, hogy a háborús naplóban, és általában a tízes évek szövegeiben az élmények lejegyzése és a bölcséleti kérdések szemléltetése során a nyelvhasználat gyakran vizuálissá válik. A látvány hatásának megfogalmazása, illetve a kép mint az értelmezés eszköze egyaránt jellemző megoldás. Két kérdésre keresem a választ: egyrészt azt vizsgálom, hogy a képiség milyen hatással van a szövegalkotásra, milyen narratológiai, poétikai, retorikai követ-