

MATEI CALINESCU

## *A modernség öt arca*

### BEVEZETÉS

Az elmúlt körülbelül 150 évben az olyan terminusok, mint a „modern”, a „modernség” és nem is olyan régóta a „modernizmus”, csakúgy, mint megannyi hozzájuk kapcsolódó fogalom vált használatossá művészeti és irodalmi kontextusban, a történelmi relativizmus minél pontosabb érzékeltetésének érdekében. Önmagában ez a relativizmus a hagyomány kritikájának egyik formája. A modernség szempontjából nézve egy művész – ha tetszik, ha nem – el van vágva a normatív múlt kötött kritériumaitól, a hagyománynak pedig semmi joga nincs arra, hogy utánczó példákkal és követendő utasításokkal lássa el őt. A művész a legjobb esetben kitalál egy privát és alapvetően módosítható múltat. Saját jelentudata, annak azonnalóságában és ellenállhatatlan tűnékenységében megragadva, ihletének és kreativitásának legfőbb forrásaként jelenik meg. Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy a modern művész számára a múlt sokkal jobban utánozza a jelent, mint a jelen a múltat. Amivel itt foglalkoznunk kell, az egy jelentős kulturális irányváltás az állandóság hagyományőrző esztétikájához képest, mely egy változatlan és transzcendens szépségideálba vetett hiten alapul, a tűnékenység és az immanencia esztétikája felé, melynek központi értéke a változás és az újdonság.

A „moderne” azon többsége, aki már a késő tizenhetedik és tizennyolcadik században részt vett az ún. „Querelle des Anciens et des Modernes”-ben [A régiek és moderne vitája] vagy annak angol változatában, az ún. „könyvek csatája”-ban [Battle of the Books], a szépséget továbbra is transzcendens és örökkévaló modellnek tekintette, és ha felsőbbrendűnek is tartotta magát az ókoriakhoz képest, azt csakis annyiban tette, mert úgy gondolta, hogy jobban és racionálisabban érti annak törvényeit. Azonban a késő tizennyolcadik és kora tizenkilencedik század óta, vagyis pontosabban mióta az esztétizáló modernség a romantika álcája alatt elsőként definiálta történelmi legitimitását reakcióként a klasszicizmus alapfeltevései ellen, a szépség univerzálisan értelmezhető és időtlen fogalma tartós károkat szenvedett.

A terminológia tanulmányozója számára Stendhal az *Histoire de la peinture en Italie*-ban (1817) szereplő „le beau idéal antique” és a „le beau idéal moderne” közötti egyértelmű és polemikus dichotómiája, illetve különösen a *Racine et Shakespeare*-ben (1823) megfogalmazott relativisztikus romantika definíciója igen fontos. Stendhal úgy gondolta, hogy a „romanticisme” szó, melyet az olaszból kölcsönzött, „irodalmi művek bemutatásának a művészete emberek számára, mely a jelenük szokásait és hiedelmeiket figyelembe véve a lehető legnagyobb élvezetet nyújtja.” Összességében a „gótikus”, a „karakteres”, az „érdekes” és a „szentimentális” (Schiller) vagy épp a „romantikus” (a Schlegel fivérek, Madame de

Staël) korábbi teoretikusai sokkal kevésbé védték harciasan a modernséget a „klasszikussal” szemben, és némelyikük még nosztalgiát is érzett az elveszett, ókori szépségideál iránt. Stendhalnál semmi ilyen nem szerepel. Az ő „romantikáról” való meglátásai nem csupán egy esztétikai program iránt való határozott elköteleződésről tanúskodnak, de jelen- és azonnaliségérzetéről is, amiben biztosan nem osztozott volna elődjei többségével, akik a romantikában nem kevesebbet láttak, mint a kereszténység egészének művészi kifejeződését a pogány antikvitás világnézetével szembeállítva.

A hagyományos esztétikai autoritás felbomlásával egyre inkább az idő, a változás és a jelentudat vált az érték forrásává, amit Lionel Trilling egyszer találóan a modernizmus „ellenfél kultúrájának” [adversary culture] nevezett. Történelmileg Baudelaire, az egyik első olyan művész, aki az esztétizáló modernséget nem csak a hagyománnyal állítja szembe, hanem a burzsoá civilizáció gyakorlatias modernségével is, jelképezi azt az érdekes momentumot, amikor az univerzális szépség régi eszméje épp annyira ment össze, hogy finom egyensúlyba lépjen a vele ellentétes modern fogalommal, az elmúlás szépségével. *A romlás virágainak* szerzője így ír egyik híres passzusában, melyet később elemezni fogok: „A modernség: – az átmeneti, a tűnő, az esetleges – alkotja a művészet egy felét, melynek másik fele örök és változatlan.”<sup>1</sup>

Baudelaire után a tünékeny, örökösen változó modernségtudatnak mint a szépség egyik forrásának sikerül felülkerekedni, majd végül eltörölni a művészet „másik felét”. A hagyomány egyre hevesebb visszautasításokba ütközik, a művészi képzelőerő pedig elkezd a „még nem” birodalmának felfedezésével és feltérképezésével kérkedni. A modernség utat nyit a lázadó *avantgárdok*nak. Ugyanakkor, a modernség önmaga ellen fordul és magát *dekadenciaként* tartva számon, saját mélységes krízisérzetét dramatizálja. Az avantgárd és a dekadencia látszólag ellentmondásos fogalmi majdnem szinonimákká válnak és bizonyos körülmények között még egymással felcserélhetően is használhatóak.

A legtágabb értelemben vett modernség, ahogy történelmileg érvényesítette magát, olyan értékrendekhez kapcsolódó kibékíthetetlen ellentétekben fejeződik ki, mint (1) a kapitalista civilizáció által tárgyiasított, társadalmilag mérhető idő (az idő mint a piacon vásárolt vagy eladott, többé-kevésbé értékes áru) és (2) a személyes, szubjektív, imaginatív *durée*, a „self” kibontakozása által létrejövő privát idő. Az utóbbi *idő* és *self*-identitás képezi a modernista kultúra alapjait. Az esztétizáló modernség ebből az előnyös helyzetből nézve mélységes krízisérzetének valamennyi okát felfedi, ahogyan a másik modernségtől való elidegenedését is, mely minden objektívitasának és racionalitásának köszönhetően, a vallás hanyatlása után nem kapott semmilyen meggyőző morális, illetve metafizikai igazolást. Az elszigetelt self termékeként viszont, részben a deszakralizált – és ezáltal

<sup>1</sup> BAUDELAIRE, CHARLES: A modern élet festője. = *Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai*. Ford. CSORBA GÉZA. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1964, 139.

dehumanizált – társas tevékenységek elleni reakcióként, a modernista kultúrában kifejeződő időtudatosság sem jut ilyenfajta igazoláshoz. Úgy tűnik, hogy mindkét modernség végterméke ugyanaz a kötetlen relativizmus.

Az utóbbi százötven év során növekvő intenzitással megújuló érdekellentét a két modernség között, úgy tűnik, majdnem mindkettő kimerüléséig vezetett, már amennyiben mindkettő értelmiségi mítoszként funkcionál. A második világháború után, különösen az 1950-es évek óta, rengeteg gondolkodó és tudós hozakodott elő a *posztmodern kor* fogalmával, többek között a történelem- és kultúrfilozófus Arnold Toynbee (a fogalom névadója); számos irodalom- és műkritikus, úgy mint Harry Levin, Irving Howe, Leslie Fiedler, George Steiner (akik szerint mi a *poszt-kultúrában* élünk) és Ihab Hassan; illetve a radikális ateista teológia bizonyos hívei. Természetesen a szociológusoknak sem telt bele sok idő, mire csatlakoztak a vitához, melyet többek között olyan szociológiai elméletek és fogalmak indítottak, mint a „tömegkultúra” (ahogyan azt David Riesman *A magányos tömeg* című, 1960-as, meghatározó könyvében definiálja), a „fogyasztói társadalom”, a „tömeg-” vagy „populáris kultúra”, a „posztindusztriális társadalom” stb. Ezért nem meglepő, hogy a modernizmus/posztmodernizmus kultúrájáról szóló egyik legátfogóbb és legérdekfeszítőbb értekezés Daniel Bell szociológus nemrég megjelent *The Cultural Contradictions of Capitalism* [A kapitalizmus kulturális ellentmondásai] című művében található.

Bell szerint a burzsoáellenes modernista kultúra kimerülése a széles körben való elfogadottság és az ebből következő banalizációja segítségével magyarázható. Az utolsó pár évtized alatt a modernista képzelőerő antinomista és szándékosan deviáns mintái nem csak kulturálisan győzedelmeskedtek, de a gyakorlatban is érvényesülnek, valamint egy egyre nagyobb értelmiségi kisebbség életstílusává váltak. E folyamattal párhuzamosan a nagypolgári élet hagyományos ideálja, a józanságon és a racionalitáson aggódalmaskodva, elvesztette kulturális bajnokait és egy olyan ponthoz ért, ahol már egyszerűen képtelenség komolyan venni. A jelenkori szintér egy lehetséges forradalom első jeleit mutatja. Bell azt írja:

Ami napjainkra maradt, az a kultúra és a társadalmi rend radikális szétválása, és épp az ilyen szétválások azok, melyek a történelem során utat engedtek a még nyíltabb társadalmi forradalmaknak. Az új forradalom két alapvető módon már elkezdődött. Egyrészt a művészetben elért kulturális autonómia mostanra az élet arénájába is szivárogni kezdett. A posztmodernista temperamentum megköveteli, hogy ami előzőleg a fantáziában és a képzeletben játszódott le, most az életben is szerepeljen. Nincs különbség művészet és élet között. Bármilyen művészetben megengedett, az megengedett az életben is. Másrészt az az életstílus, melyet valaha csak egy kisebb asztaltársaságnyi ember gyakorolt, (...) ma már „sokak” által utánzott és uralja a kulturális színteret. [New York, Basic Books, 1976, 53–54.]

Azonban egy sokkal szélesebb társadalmi síkon, napjaink „pop hedonizmusa”, instant öröm kultusza, szórakoztató erkölcs, és az önmegvalósítás, illetve az egyszerű önkielégülés általánossá vált összetévesztése nem a modernizmus kultúrájából ered, hanem a kapitalizmusból mint rendszerből, mely a protestáns munkamórában fogva, kizárólag a fogyasztásra, a társadalmi mobilitásra és előrehaladásra való buzdítással fejlődhetett, azaz tagadva saját transzcendens erkölcsi jogosultságát. A „puritanizmus és a protestáns erkölcs elhagyása,” írja Bell, „nem csak a kulturális normáknak és a társadalmi rend normáinak szétválását hangsúlyozza, de magában a társadalmi struktúrában lévő rendkívüli ellentmondást is. Egyfelől egy üzleti vállalkozás azt akarja, hogy az egyén dolgozzon keményen, építsen karriert, fogadja el a késleltetett megjutalmazást – hogy a legdurvább értelemben a szervezet embere [an organization man] váljon belőle. Termékeivel és a reklámokban mégis az élvezetre, az azonnali öröme, a lazításra és az elengedésre buzdít. Az ember nappal legyen »dolgos«, éjjel »élvhajhász«” (71–72).<sup>2</sup>

A kényszeres fogyasztás jelensége, az unalomtól való félelem és a menekülés-vágy azzal a művészetről elterjedt nézettel kombinálva, miszerint az egyszerre játék és magamutogatás, azon tényezők közé tartoznak, melyek sokféle szinten és módon hozzájárultak annak a kifejlődéséhez, amit *giccseknek* hívnak. A giccs a modernség egyik legtipikusabb terméke. Azonban önmagában ez nem lenne elég ok arra, hogy a giccs a modernség eszméi, az avantgárd és a dekadencia mellett tárgyaljuk, melyek egyrészt nagyon szoros kapcsolatban állnak közös témájuk, az idő révén, másrészt viszont sokkal tágabban értelmezhetők. Ami igazolja a giccs helyét a modernségnek a könyvben elemzett, központi fogalmai között, az az a tény, hogy a giccsben mintha a két szögesen ellentétes modernségnek a saját karikatúrájával kellene szembesülnie. Durván eltúlozva, ellentmondásaik és rejtett implikációik hirtelen nyilvánvalóvá válnak.

Így a modernség esztétikai fogalma által implikált időbeli relativizmus, illetve különösen az a nézet, miszerint önmagában egyik hagyomány sem érvényesebb bármely másikonál, míg egyrésztől igazolásként szolgál a modernizmus egész hagyományellenességére és az egyéni művészek totális szabadságára, hogy saját belátásuk szerint választhassák meg elődjeiket, másrésztől talán a giccs mint stílus mindent átívelő és enyhén toleráns eklekticizmusa feltételének is tekinthető. Lényegesebb, hogy a modernizmus bajlódása a *jelennel* mondhatni véletlenül épp a giccs „instant” szépségében találta meg parodikus ellenpárját. A modernizmusnak az esztétikai transzcendencia és állandóságideál tagadása – a tagadás, mely bizonyos extrém avantgárd tendenciákat inspirál, mint amilyeneket például Tinguely mechanikus önpusztító „szobrai” is képviselnek – groteszk párhuzamban áll megannyi giccstárgy értelméből adódóan kommersz elavultságával, illetve az

<sup>2</sup> Az eredeti „»straight« by day and a »swinger« by night” szójátékot nehezen lehet visszaadni a magyarban. – A ford.

„eldobható művészet” általános gondolatával, ahogy azt a pop mozgalom bizonyos teoretikusai megállapították.

A giccs azonban semmiképpen sem egyenes következménye az esztétizáló modernség felemelkedésének. Történelmileg a giccs megjelenése és elterjedése a másik modernségnek – a kapitalista technológiának és üzleti érdekeknek – a művészetek körébe való betolakodásának eredménye. A giccs az ipari forradalom hívta életre, először csupán annak egyik melléktermékeként. Idővel az ipari fejlődés okozta elsöprő társadalmi és pszichológiai változások mellett a „kulturipar” egyenletesen fejlődött egészen addig a pontig, hogy most ebben a javarészt szolgáltatás-orientált posztindusztriális társadalomban, melyben a bőségen és a fogyasztáson a hangsúly, a giccs a *modern civilizált* élet egyik központi tényezőjévé vált, azzá a fajta művészetté, amely állandóan és kikerülhetetlenül körülvesz minket.

A posztmodern korban a giccs az azonnaliság elvének győzelmét jelképezi – azonnali hozzáférés, azonnali hatás, instant szépség. A giccs nagyszerű paradoxonja, ahogy én látom, hogy egy rendkívül időtudatos civilizáció termelte ki, amely mindezek ellenére nyilvánvalóan képtelen bármennyire nagyobb becsben tartani az időt: mintha mind az idő „nyerésére”, mind pedig „elütésére” tervezték volna. Időt nyer abban az értelemben, hogy élvezete nem igényel erőfeszítést, illetve, hogy azonnali; elüti az időt abban az értelemben, hogy akárcsak a drogok, átmenetileg megszabadítva az embert megbolygatott időtudatosságától, „esztétikailag” igazol és elviselhetőbbé tesz egy egyébként üres és értelmetlen jelent.

Belefolyni a modernség, az avantgárd, a dekadencia és a giccs közti kapcsolatról szóló részletekbe most annyit tenne, mint azokat a kérdéseket, érveket és véleményeket előrebocsítani, melyeket a könyv elkövetkező fejezetei hosszan kifejtenek. E rövid bevezető észrevételek célja egyszerűen rámutatni arra, hogy a górcső alá vett fogalmak, heterogén eredetük és sokféle értelmük ellenére, egy jelentős tulajdonságukban mégis egyeznek: olyan intellektuális attitűdöket tükröznek, melyek közvetlenül kapcsolódnak az *idő* problematikájához. Ez nyilvánvalóan nem a filozófusok metafizikai vagy episztemológiai ideje, de nem is az a tudományos konstrukció, amellyel a fizikusok foglalkoznak, hanem a kulturálisan meg tapasztalt és nagyra értékelt *emberi idő* és történelemtudat.

A modernség és a könyvben vizsgált többi fogalom iránti érdeklődésem elsősorban *kulturális* jellegű (a művészeti és irodalmi kultúra tradicionálisan korlátolt értelmében), viszont egyértelműen lehetetlen lett volna ilyen komplex terminusokat elmagyarázni, ha az a sokféle nem esztétikai kontextus, amelyben ezeket használják, figyelmen kívül marad. A modernség, az avantgárd, a dekadencia és a giccs egy csoportba szedésének végső oka azonban alapvetően esztétikai. Ezek a fogalmak csakis egy ilyen esztétikai perspektívából fedik fel kifinomult és elgondolkodtató kapcsolódási pontjaikat, melyek minden valószínűséggel elkerülnék egy inkább filozófiai vagy tudományos beállítottságú történész figyelmét.

A modernségnek mind szóként, mind fogalomként hosszú és nagyon szövevényes története van. Én, akit elsősorban az esztétizáló modernség érdekel – különösen azok a fejlődésszakaszai, amelyek odáig vezettek, amit manapság egyetértve „modernizmusnak” nevezünk – úgy érzem, hogy a tanulmány kezdődhetne valahol a tizenkilencedik század közepén. Azonban nem nehéz rájönni, hogy a modernség által felvetett bizonyos problémák még ebben a korlátozott értelemben sem vizsgálhatók megfelelően, ha figyelmen kívül hagyjuk a modernség fogalmának korábbi kialakulási szakaszait. Számot adni, még ha csak röviden is, a modernség problémájára adott változatos intellektuális válaszokról vagy a fogalommal járó időtudatosság módjairól megkövetelte volna a sok évszázadon keresztül zajló filozófiai, vallási és tudományos trendek szoros vizsgálatát. A modernség részletesebb története túlságosan távol vitt volna a tanulmány esztétikai jelentőségétől. A fázisok, amelyeken a modernség eszméje a tizenkilencedik század előtt ment keresztül, egyértelműen egy még megírásra váró könyv anyagát képezik.

A nyitó esszé első alfejezetei ezáltal semmi többnek nem tekintendők mint egy nagyon általános és elkerülhetetlenül vázlatos bevezetőnek. A világos magyarázat érdekében csak azokat a fejleményeket vettem figyelembe, melyek explicit kapcsolatban állnak „a régiek és modernnek” az évszázados és örökösön megújuló vitájával. Sőt, úgy döntöttem, leginkább olyan szövegekre térek ki, amelyekben valóban használják a „modern” kifejezést, de legalábbis közvetlenül utalnak rá. Természetesen teljesen tisztában vagyok azzal, hogy egy ilyen korlátozás meseterséges, és hogy a „modernségtudat” nincs konkrét szóhasználatához kötve, ahogyan az egyértelműen belőle képzett szókapcsolatokéhoz, hasonlatokéhoz vagy metaforákéhoz sem. A számos hézag ellenére remélem, hogy az első harmincegy-néhány oldalban megkísérelt, átfogó történeti áttekintés elég stabil munkahipotézisként szolgál. E hipotézis szándéka felkészíteni az olvasót, hogy követni tudja a könyv fő argumentumát: az esztétizáló modernség egy krízisfogalomnak tekintendő, mely egy háromoldalú, dialektikus oppozícióban áll a hagyománnyal, a burzsoá civilizáció modernségével (ennek racionalitás-haszon-haladás ideáljaival) és legvégül saját magával, amennyiben önmagát új hagyományként vagy tekintélyformaként értelmezi.

## IRODALMI ÉS EGYÉB MODERNIZMUSOK

A modernizmus szó története azt mutatja, hogy sem Európában, sem máshol nem használták mielőtt a régiek és modernek vitája betetőzött, azaz a tizennyolcadik század első évtizedei előtt. Nem nehéz megérteni, hogy miért épp „a könyvek csatájának” csúcspontján, és miért nem a modernnek, hanem az ellentábor tette a *modern* terminushoz az izmus képzőt, mely jelölhet, többek között egy szekta elveihez való irracionális ragaszkodást is. A klasszikus hagyomány védelmezői ezáltal azt sugallhatták, hogy a modernnek elfogultak, és hogy állításuk, mely szerint felsőbbrendűek a régieknél, kétes és az ellehetetlenítő fanatizmus jegyeit mutatja. A modernizmus mint intellektuális megvetést jelző kifejezés nem volt több, mint terminológiai fegyver az antimodernek kezében. A *Dictionary of the English Language*-ben (1755) Samuel Johnson, aki Swift neologizmusaként jegyzi a szót, a következő passzust idézi Swift Pope-hoz írt leveléből: „firkászok [...], akik azokat a fertelmes csonkaságokkal és képtelen modernizmusokkal teli szemeteket küldözgetik prózában és versben.”<sup>3</sup> A modernizmus Swift szemében nem volt más, mint egyértelmű példája az angol nyelv azok általi megrontásának, akikre a *Hordómesében* (1704) derogálóan „modernistaként” utalt.<sup>4</sup>

Hogy a „modernizmus” rehabilitálására, vagy legalább a vitatott konnotációinak semlegesítésére tett tudatos kísérletekkel találkozunk, a tizenkilencedik század utolsó évtizedeiig kell várnunk. De ahogyan azt majd látni fogjuk, még az ilyen kísérletek után is újra felbukkanhat a szó sokáig megmaradó pejoratív jelentése, mint amikor 1907-ben a katolikus egyház eretnekségnek nyilvánította a „modernizmust”. A fogalom, alkalmanként szemantikai ócsárolásba csúszva, csak a 1920-as évek után talált széles körű elfogadásra és jogosultságra. A „modern” igencsak ellentmondásos terminológiai „konstellációjában” a „modernizmus” nemcsak későn jövőnek számít, de biztosan a legmélyebben gyökerező, vitatható konnotációkkal rendelkező fogalom is. Ezért telt ennyi időbe, mire tisztázták.

Az esztétikai megújulás egyik nagyobb kortárs mozgalmát jelölve a „modernizmus” címkét elsőként Rubén Darío, az *el modernismo* elismert alapítója használta igenlően az 1890-es éves elején. A spanyol ajkú irodalomtörténészek szinte egyöntetűen megegyeznek, hogy a *movimiento modernista* születése Latin-Amerikában felér többek között a kulturálisan független Dél-Amerika kikiáltásának jelentőségével. Darío modernizmusának lényegében világosan ott rejtett Spanyolország kulturális tekintélyének egyértelmű elutasítása. A pezsdtítő, „modernizá-

<sup>3</sup> Ld.: WILLIAMS, HAROLD (Ed.): *The Correspondence of Jonathan Swift*. Oxford, Clarendon Press, 1965, vol. 5, 58–9. A teljes mondat Swift Pope-hoz írt levelében (1734. június) így hangzik: „Bárcsak parancsot adna ki az angol nyelvet megrontó firkászok ellen, akik azokat a fertelmes csonkaságokkal és képtelen modernizmusokkal teli prózai és verses szemeteket küldözgetik.” (Saját ford.) A levelet először 1734-ben adták ki.

<sup>4</sup> A *Kitérő az örültség eredetéről*ben Swift azt írja „kitűnően eszes barátom, Wotton úr” kapcsán, „hogy agya szerencsétlen rázkódást szenvedett, amit hálátlan módon még modernista társai is oly hangosan suttoztak, hogy fölhallatszik ebbe a padlásszobába is, ahol most írok!” (SWIFT, JONATHAN: *Hordómesé*. Ford. KÉRY LÁSZLÓ. Budapest, Dekameron, 2001, 121–2.)

ló” francia hatás (a nagyobb posztromantikus trendekkel, a parnasszistával, a dekadenssel és a szimbolistával kombinálva) tudatosan és gyümölcsözően játszotta ki a régi retorikai kliséket, melyek a kor spanyol irodalmát uralták. Az új mozgalom, mely Darionál ébredt öntudatra, elég hamar keresztülment az első kísérleti stádiumain. Képviselői, a francia „dekadensek” tökéletes kortársai, rövid ideig flörtöltek a dekadencia gondolatával, majd felvették a „szimbolizmus” címkét (mely Franciaországban Moréas 1886-os szimbolista kiáltványa után vált népszerűvé), és végül az 1890-es évek elején a *modernistas* név mellett döntöttek. A *modernismóra* esett választás szerencsés volt, mert lehetővé tette az új költészeti mozgalom követői számára, hogy átlépjenek a szűk látókörű civakodáson, ami a kortárs francia irodalmi színteret jellemezte. Habár a hispán modernizmust gyakran a francia *symbolisme* egyik változataként tartják számon, helyesebb volna azt mondani, hogy *szintézist* alkot az összes nagyobb újító irányzattal, melyek a késő tizenkilencedik századi Franciaországban jelentek meg. A helyzet az, hogy a kor francia irodalmi élete sokféle szemben álló iskolára, mozgalomra, sőt szektára („Parnasse”, „décadisme”, „symbolisme”, „école romane” stb.) oszlott, melyek annyira törekedtek arra, hogy önálló (külön) entitásként erősödjének meg, hogy elmulasztották észrevenni a közös vonásaikat. Külföldi szemszögből sokkal kevésbé volt nehéz felismerni a közös elemeket, és pontosan ez az, amiben a *modernistas* sikerrel járt. Külföldiként, annak ellenére, hogy némelyikük hosszabb időszakokat töltött Franciaországban, elkülönültek a csoporttriválizálás és a kisstíliú viták légkörétől, mely akkoriban a párizsi értelmiségi életet uralta, és képesek voltak felülkerekedni a különbségek pusztá látszatán, hogy megragadják a radikális megújulás alapvető szellemiségét, amit *modernismo* név alatt hirdettek.

Érdeemes itt megjegyezni, hogy maga a francia irodalomtörténet a késő tizenkilencedik századi esztétikai viták bűvöletében képtelen volt, illetve nem volt hajlandó megalkotni a hispán *modernismo*hoz hasonló történeti-elméleti fogalmat. A részletek és az elenyésző problémák iránt érzett elragadtatásuk valószínűleg a pozitívizmus megkésett diadalának eredménye a francia irodalomtudományban.<sup>5</sup> Az elmélettel és az elméleti konstrukciókkal szemben bizalmatlan pozitívizmus a történeti diszciplínákban elkerülhetetlenül ahhoz a fajta „atomizmushoz” vezetett, mely Franciaország nagy részén a *critique universitaire*-t jellemezte több, mint fél évszázadon át. Igaz, az utolsó két évtizedben az ilyen típusú elvtelen kritika ellen határozott reakció mutatkozott meg a „*la nouvelle critique*” címkéje alatt. De ez az új kritika főleg strukturalista, és mint ilyen, nem tanúsítva érdeklő-

<sup>5</sup> *The Revolt Against Positivism in Recent European Literary Scholarship* című esszéjében René Wellek megállapítja, hogy „A faktualizmus egyből az I. világháború után majdnem győzött Franciaországban: a bőségesen dokumentált tézisek; az összehasonlító irodalomtudomány egyik jól szervezett iskolájának Fernand Baldensperger inspirálta szerteágazásai; azon tudósok sikerei, akik a francia klasszikusok rendkívül kidolgozott kiadásain fáradoztak; Daniel Mornet elméletei, megkövetelve a kisebb és az egészen jelentéktelen szerzők teljes irodalomtörténetét is – ezek mind annak tünete, hogy Franciaország megpróbált felzárkózni a tizenkilencedik század kizárólagosan történeti tudományosságához.” In: WELLEK, RENÉ: *Concepts of Criticism*. New Haven, Yale University Press, 1963, 261.



dést a történelem iránt, gyakorlatilag semmit se tett azért, hogy a pozitivista kritika atomista szemléletét tágabb és gyümölcsözőbb *történelmi* hipotézisekre váltsa.

Rubén Darío a *modernismóról* már 1888-ban beszélt, amikor a chilei *Revista de Arte y Letras*ban megjelent cikkében Ricardo Contreras mexikói író stílusának modern kvalitásait dicsérte („*el absoluto modernismo en la expresión*”).<sup>6</sup> A *modernismóról* mint mozgalomról (amit egy a „Spanyol-Amerikából származó írók és költők kicsiny, de győzedelmes és büszke csoportja” képvisel) először 1890-ben ad leírást. Ez egy *Fotograbado* című cikkben jelenik meg, amelyet Guatemalában írt, és amely Darío Ricardo Palmával (1833–1919) való limai találkozásáról számol be. Palma nem volt *modernista*, de nyitottsága és elfogulatlan ízlése, melyet Darío nagyra értékelt, lehetővé tette számára, hogy megértse az *espíritu nuevo*t (új szellem), melyet a modernizmus mind a prózában, mind a lírában következetesen hirdetett.<sup>7</sup> Három évvel később Jesús Hernández Somoza *Historia de tres años del Gobierno Sacasa* (1893) című könyvéhez írt előszavában Darío újra a *modernismo* kifejezést használja. Itt az *Azul* szerzője feleleveníti, hogy Théophile Gautier-t fordítva („*traducía a Gautier y daba las primeras nociones del modernismo*”) Modesto Barrios, nicaraguai író volt a modernizmus egyik kezdeményezője. De már Barrios előtt, mondja Darío, „a nagyszerű író, Ricardo Contreras jóhíreket hozott a francia irodalomról szóló evangéliumi éneket hirdetve”.<sup>8</sup>

1894-ben Darío Herrera a Gómez Carrillo *Sensaciones de arte* című művéről írt kritikájában közvetíti az *el modernismóról* alkotott véleményét, hangsúlyozva a francia példa jelentőségét, sőt annak létfontosságát. Gómez Carrillo, mint megtudjuk, „akárcsak Rubén Darío, Gutiérrez Nájera, Soto Hall és mindazok, akik ittak a francia szökőkútból, képesek voltak hozzáadni a spanyolok zengő muzikájához azt a tömörséget, malasztot, színvilágot, azokat a briliáns szófordulatokat, művészi és egzotikus ritkaságokat, melyben a modern gall irodalom bővelkedik”.<sup>9</sup> A modernizmus nem más, mint a modern francia írás legjobbaira jellemző precíz kifinomultságoknak a kasztíliai lírába és prózába való beolvasztása.

Az egyre gyakrabban pozitív értelemben használt *modernismónak* nem telt sok időbe, mire felfedte rejtett negatív konnotációit – ezt a helyzetet a hagyománypártiak hamar saját javukra fordították. Maga a terminus lett a legerősebb fegyverük a *modernisták* ellen, mely olyan hatásos stratégiának bizonyult, hogy 1894 után még Darío is került a kifejezést. Az *El canto erranté*hoz (1907) írt előszavában, anélkül, hogy minősítené, ír a *movimientóról*, melynek megjelenéséhez a „*las flamantes letras*

<sup>6</sup> Darío *modernismóról* való kijelentéseire átfogó tanulmányként lásd: PHILLIPS, ALLEN W.: Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo. = *Revista Iberoamericana* 24, 1959, 41–64. A *modernismo* kifejezés hispán kritikában való teljes történetéhez lásd: UREÑA, MAX HENRIQUEZ: *Breve historia del modernismo*. 2nd ed., Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1962, 158–72. és DAVISON, NED J.: *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism*. Boulder, Colorado, Pruett Press, 1966. Daríot idézi HENRIQUEZ UREÑA: *I. m.*, 158.

<sup>7</sup> HENRÍQUEZ UREÑA: *I. m.*, 159.

<sup>8</sup> Uo., 160.

<sup>9</sup> Uo.

*españolas*”-ban nagyban hozzájárult.<sup>10</sup> Mindeközben a modernizmus elleni erőteljes reakciót tükrözve a Spanyol Királyi Akadémia által kiadott 1899-es *Diccionario de la lengua española* így definiálja a *modernismót*: „[...] túlzott rajongás a modern és megvetés a régi iránt, különösen a művészetben és az irodalomban”.<sup>11</sup>

Ennek ellenére sem az ügy, melyért a modernizmus zászlaja alatt küzdöttek, sem pedig az eszme maga nem veszett oda. A *Breve historia del modernismo* (1954) című jelentős művének azon fejezetében, melyet a *modernismo* terminusnak szentelt („*Historia de un nombre*”), Max Henríquez Ureña két igen jelentős modernista hitvallást jegyez az antimodernista reakció aranykorából. Az első a latin-amerikai José Enrique Rodótól származik, aki Rubén Darióról írt tanulmányában (1899) kimondta: „*Yo soy un modernista también...*”. A második 1902-ből a kontinentális spanyol irodalom egyik legnagyobb nevét, Ramón del Valle-Inclánt érinti.<sup>12</sup> Valle-Inclán tanúságtétele azért is érdekes, mert megelőlegez egy későbbi irányzatot, mely a modernizmust nemcsak irodalmi iskolaként vagy mozgalomként tartja számon, hanem mint nagyobb jelenséget, egy egész korszak szellemi szükségleteinek kifejeződését. A spanyol író a modernizmust egy mélységesen felszabadító hatásként írja le: „Inkább azzal küszködtem, hogy egyéni stílust teremtsék magamnak ahelyett, hogy egy készenlévő után kutattam volna a tizenhetedik század íróit utánozva [...] Így vallom magam modernistának: Magamat önmagamban és nem másokban keresve...ha létezik valami az irodalomban, ami modernizmusnak hívható, az biztosan az egyéni eredetiség [*personalidad*] iránti erős vágy.”<sup>13</sup>

A *modernismo* kifejezést továbbra is használták a spanyol ajkú írók és kritikusok, így a következő évtized közepére kevésbé ellentmondásossá vált, de egyben kevésbé precízé is, olyannyira, hogy a *La guerra literaria, 1898–1914*-ben Manuel Machado elmagyarázhatta: „Teljesen közönséges eredetű szó létre, a modernizmus, melyet a többségnek a legfrissebb újdonságok iránti csodálata hozott létre, valami egészen mást jelent minden egyes embernek, aki kiejti a száján.”<sup>14</sup> Ugyanez a szerző elfogadott definíció hiányában arra vetemedett, hogy megjegyyezze, a modernizmus „távol áll attól, hogy iskolát alkosson, ez maga az iskolák komplett, teljes vége”.<sup>15</sup> Ahogy azt a fogalom ezt követő fejlődése a hispán kritikában mutatja, pontosan annak a lehetetlensége képezte az alapját, hogy külön iskolaként vagy szűkebb értelemben vett mozgalomként lehessen azonosítani, azaz hogy számon lehessen tartani a változatos iskolákat és az egyéni kezdeményezéseket egy egységes, mégis rugalmas kritikai kategória szerint.

Az 1920-as évek eleje óta a *modernismo* jelentős korszakfogalommá vált a hispán kritikában. Nem áll szándékomban végigkövetni a kifejezés történetének

<sup>10</sup> Uo., 163.

<sup>11</sup> Uo., 161.

<sup>12</sup> Uo., 168.

<sup>13</sup> Uo., 169.

<sup>14</sup> DAVISON: *I. m.*, 6.

<sup>15</sup> Vö. DAVISON: *I. m.*, 41–8.

részleteit sem a dél-amerikai, sem a spanyol kritikában. A problémáról írt többek között Ned J. Davison, akinek *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism* (1966) című könyve hasznos áttekintést nyújt a téma szakirodalmáról (habár nem értek egyet elemzésének bizonyos aspektusaival). Miután megpróbálja levezetni az alapvető kritikai „konszenzus” területét, Davison két tág kategóriába csoportosítja a hispán modernizmus változatos és néha élesen ellentmondó értelmezéseit az alábbi címeken: *Modernism as Aestheticism* [Modernizmus mint esztéticizmus] és *The Epochal View* [Korszakszemlélet]. Ez a megkülönböztetés óriási problémákat vet fel (az esztéticizmus ne volna korszakszemlélet?), de mint egy olyan tanulmány munkahipotézise, mely, mint Davisoné, elsősorban tanító és magyarázó célzatú, elfogadható. Davison szemére vethető, hogy a modernizmus esztéticista értelmezését egyetlen szerzőre, Juan Marinellóra korlátozta, ráadásul egy olyanra, aki mint kvázi-marxista, teljesen ellenezte a „formafetiszizálást”, ami szerinte a modernizmus esszenciáját alkotja; ennél is meglepőbb Davison kudarca, hogy megállapítsa Marinello modernizmus iránti polemikus attitűdjének ideológiai okait. A *Modernism as Aestheticism* című fejezetnek valószínűleg arra kellett volna törekednie, hogy meggyőző kritériumokat találjon a latin-amerikai *modernismo* (melyet Pedro Salinas szerint az „esztéticizmus és a szépség keresése”<sup>16</sup> jellemez) és az 1898-as Spanyol Generáció (mely tágabb etikai és filozófiai célokat tűzött ki magának) megkülönböztetésére.

Pedro Salinas *El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus* (1941) című kulcsfontosságú cikkében kifejtett nézete a modernizmusnak mind a szűkítését, mind pedig a visszautasítását sugallja a fogalom kozmopolita esztéticizmusa miatt. A modernizmus szellemének, melyre főleg divatként tekintettek, semmi köze nem volt a változtatni akarás komolyságához és az 1898-as Generáció bonyolult intellektuális pátoszához. Hogy nézetét a lehető legvilágosabban közvetítse, Salinas helyeselve idézi a *modernismot* vádoló Unamunót (a szöveg megtalálható a *Contra esto y aquello* című 1912-es vitaesszé-kötetében): „Az eternalizmus [*eternismo*] és nem a modernizmus az, ami mellett kiállok; nem a modernizmus, mely 10 évvel azután ósdi és groteszk lesz, hogy kiment a divatból.”<sup>17</sup> De tényleg egy múltó hóborttá redukálhatjuk a modernizmust, ahogy az ellentábor igyekezett a század elején? Vagy ellenkezőleg, meg kéne próbálnunk tágabb perspektívába helyezni és ahelyett, hogy spanyol-amerikai vagy spanyol ajkú jelenségként tekintünk rá, fel kellene fedoznunk benne a számos különböző vonás mellett azokat az elemeket, amelyek a modernség kalandozásaiban hasonló módon részt vevő más nyugati kultúrákhoz kötik?

Ha figyelembe vesszük a modernizmus fogalmának fejlődését az utóbbi három vagy négy évtizedben, világos, hogy a második változat bizonyult eredményesebbnek. Voltak, akik megvédték Salinas megközelítését (például Guillermo

<sup>16</sup> SALINAS, PEDRO: *El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus*. = CASTILLO, HOMERO (Ed.): *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid, Editorial Gredos, 1968, 24.

<sup>17</sup> SALINAS: *I. m.*, 28.

Diaz Plaja *Modernismo frente a noventa y ocho* című művében, 1951), és még mindig vannak irodalomtörténészek, akik ideológiai vagy más okokból szívesebben foglalkoznak a *modernismo* egy szigorúan korlátozott verziójával. Azonban az ellenkező trend tűnik uralkodni. Az átfogó értelmezés leghíresebb támogatója kétségkívül Juan Ramón Jiménez volt, akinek a Puerto Rico-i Egyetemen tartott, 1953-as *modernismo* kurzusához készített jegyzeteit 1962-ben adták ki.<sup>18</sup> Ezt az irányzatot képviseli többek között Federico de Onís, valamint a Jiménez könyvét szerkesztő és magyarázatokkal ellátó Ricardo Gullón (*Direcciones del Modernismo*, 1963, bővített kiadás 1971-ben).<sup>19</sup> Elvégre választani lehet a *modernismo* többé-kevésbé helyi jellegű szemléletéből (a francia szimbolizmus spanyolos változata, mindkét nézet pozitivistá módon szigorú értelemben nézve) és abból a szemléletből, mely szerint nincs lényeges különbség a *modernismo* és aközött, amit az angolszász kritika „modernizmuson” ért.

Az utóbbi szemlélet nem tűnik újdonságnak, ha belegondolunk, hogy 1920-ban Isaac Goldberg *Studies in Spanish–American Literature* című művében amellett érvel, hogy „a modernizmus nem korlátozódik a késő tizenkilencedik, kora huszadik század kasztíliai, illetve spanyol–amerikai íróira, hanem annak az eszmének velejárója, amely akkoriban elárasztotta a nyugati gondolkodás világát”. Ugyanez a szerző azzal folytatja, hogy a modernizmusra nem lehet „iskolaként” tekinteni. Hasonlóképp rámutat, hogy a „mozgalom” szó sem megfelelő, mivel „nem adja át a modernizmus mélyén rejlő dinamikus gondolatot, amely [...] számos mozgalom szintézise. Az utóbbi értelmében a modernizmus, távol attól, hogy véget érjen, kontinentális szakaszba lépett, mely fontos és értékes eredményekkel kecsegtet.”<sup>20</sup>

A Jiménez, Onís, és Gullón által pártolt nézet szerint a spanyol–amerikai *modernismo* és az ún. 98-as Generáció rokon jelenségek, és Unamuno, akit bár elborzasztott a terminus, látszik a spanyol ajkú világ egyik legtipikusabban modernista szellemének. Ez nem jelenti azt, hogy ezek a kritikusok figyelmen kívül hagynák a latin-amerikai és a spanyol modernizmus közötti különbségeket. Onís nem győzi ezeket hangsúlyozni *Sobre el concepto del Modernismo* (1949) című esszéjében:

Amikor az 1890–1900 közti évtizedben a modernizmus első nagy képviselői – Benavente, Unamuno, Ganivet, Valle-Inclán, Azorín – Amerikához és Európához képest megkésve Spanyolországban is felbukkannak, az általuk teremtett irodalom eredeti és jellegzetes helyi jegyeket mutat, illetve független a korábbi amerikai példáktól. Azonban az amerikai és a spanyol irodalom törekvéseiben és szellemiségében hasonló, a különbségek ellenére is, melyek

<sup>18</sup> JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN: *El Modernismo: Notas de un curso*. RICARDO GULLÓN–EUGENIO FERNÁNDEZ MÉNDEZ(Eds.), Madrid, Aguilar, 1962.

<sup>19</sup> GULLÓN, RICARDO: *Direcciones del Modernismo*. 2. kiad., Madrid, Editorial Gredos, 1971.

<sup>20</sup> GOLDBERG, ISAAC: The „Modernista”, *Renovation*. = *Studies in Spanish–American Literature*. New York, Brentano’s, 1920, 1–3.

mindig létezni fognak Spanyolország és Amerika között. Spanyolországban erősebb az individualizmus, gyengébb a kozmopolitanizmus; a hozzáállás a tizenkilencedik századhoz negatívabb; Spanyolország Európához való felzárkóztatásának problémája pedig nemzeti tragédia méreteit ölti. Alapvetően azonban mély összefüggés van az amerikai és a spanyol modernizmus között.<sup>21</sup>

Onís a modernista költészeti antológiájához írt bevezetőjében, 1934-ben azt állítja, a hispán modernizmus nem volt más, mint „az 1885 tájékán kezdődő egyetemes irodalmi és szellemi krízis, mely a művészetben, a tudományban, a vallásban, a politikában, majd fokozatosan az élet minden színterén manifesztálódott...”<sup>22</sup> A „korszakalkotó” modernizmus elmélete azonban csak Salinas *El problema del modernismo*jára adott reakcióként vált következetessé és összetettebbé. Ironikus, hogy Salinas ekkora szolgálatot tett az ügynek, aminek annyira ellene volt: potenciális ellenségeit bőséges vitatémával látta el, öntudatukra ébresztette őket, és azt adta nekik, ami addig hiányzott – az összefogás lehetőségét. Más szóval, ügyet csinált a modernizmusból. Ahogy Gullón rámutatott, Jiménez a Salinasra és azon gondolkodókra adott reakcióként vált a modernizmus teoretikusává, akik Salinas *modernismo* és a 98-as Generáció közötti különbségtételét ellentétként gondolták tovább.<sup>23</sup>

Federico de Onís nagyszabású *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882–1932) című művében talán a legjobb példával szolgál arra, hogyan lehet a *modernismo* egy átfogó korszakfogalom. Ha egy pillantást vetünk az antológia tartalomjegyzékére, betekintést nyerhetünk abba, hogy mit ért Onís *modernismo* alatt. A könyv hat része tagolódik: *The Transition from Romanticism to Modernism: 1882–1896* [A romantika és a modernizmus közötti átmenet: 1882–1896], mely válogatott költeményeket kínál olyan szerzőktől, mint Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, José Asunción Silva stb.; egy rész kizárólag Rubén Darionak szentelve; *The Triumph of Modernism: 1896–1905* [A modernizmus diadala: 1896–1905], ami három részből áll, melyek közül kettő *Poetas españoles*nak (Miguel de Unamuno, Francisco Villaespesa, Manuel Machado, Antonio Machado, Eduardo Marquina, Ramón Pérez de Ayala, and Ramón del Valle-Inclán), illetve a *Poetas Americanos*nak (Guillermo Valencia, Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones, Amado Nervo stb.) van szentelve; egy fejezet kizárólag Juan Ramón Jiménezről; *Postmodernismo: 1905–1914* – a posztmodernizmus a szerző szerint, „a modernizmuson belüli konzervatív reakcióként akkor lép fel, amikor az utóbbi lecsillapodott és reto-

<sup>21</sup> DE ONÍS, FEDERICO: Sobre el concepto del Modernismo (1949). = *España en América: Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. 2. kiad., San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1968, 177.

<sup>22</sup> Uo., 183.

<sup>23</sup> Vö. GULLÓN: *I. m.*, 26.

rikussá vált, mint megannyi irodalmi forradalom, amely már győzelmet aratott”,<sup>24</sup> *Ultramodernismo: 1914–1932*, amely két részből áll, mindegyik az amerikai és a spanyol költők közötti dichotómiát vizsgálja: (1) *The Transition from Modernism to Ultraísmo* [A modernizmus és az *Ultraísmo* közti átmenet] és (2) *Ultraísmo*. A spanyol ultraisták között olyan jelentős nevekkel találkozhatunk, mint Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti. Az amerikai ultraizmus képviselői Vicente Huidobro, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda stb. Ahogy láthatjuk, Onís nem tagadja a szigorú értelemben vett *modernismót*, hanem nagyobb történelmi kontextusban bemutatva, pontosan az eredeti jelentésének alapján bővíti és újítja meg. Világos, hogy az ultramodernizmus más (és majdnem mindenben esetben szélsőséesebb), mint a *modernismo*, azonban ez nem zárja ki a lehetőségét annak, hogy mindkettőre a modernsége irányuló érdeklődés megtestesüléseként tekintsünk. Ez a modernség pedig egyértelműen változik – olyan szinten, hogy voltaképp a változás adja lényegét – és, ami bármely főbb jellemzőjében radikális kontrasztban áll a hagyománnyal. Ebben az értelemben Onís tökéletesen jogosult azzal érvelni, hogy hiba figyelmen kívül hagyni a modernizmus és a modernség közti feloldhatatlan kapcsolatot. „A hibánk,” vallja Onís, „annak sugalmazásában van, hogy különbség van a »modernizmus« és a »modernség« között, mert a modernizmus, ahogy arra névadói is rájöttek, lényegében a modernség keresése.”<sup>25</sup> Ahogy azt korábban láttuk, a modernségben mindig ott a „hagyományellenes hagyomány” és ennek köszönhető többek között a modernizmusnak az önmaga – és megannyi történelmi „hagyomány” – megtagadására való képessége, anélkül, hogy identitását vesztené. Octavio Paz előzőleg idézett formuláját megismételve, a modernség – és a modernizmus – „önmaga elleni hagyomány”.

A hispán kritika modernizmusfogalmának kutatói és különösen azok, akik a „korszakos” megközelítést védik, következetesen hangsúlyozzák a párhuzamot a *modernismo* irodalomban való megjelenése és a „modernizmusról” folytatott először teológiai vita között, mely a századfordulót jelöli a római katolikus egyház történetében. A „modernizmus” kifejezés először akkor szerzett nemzetközi – bár főleg negatív – státuszt, amikor a katolikus világban, főként Franciaországban, Németországban és Olaszországban megjelent modernizáló tendenciával kapcsolatban használták. Ezt a törekvést, mely támadta a katolicizmus (valószínűleg a legszerveesebben hagyományos az összes keresztény egyház közül) néhány alapvetését, megtúrték, ha nem is támogatták XIII. Leó liberális pontifikátusa alatt, hogy aztán Leó konzervatív utódja, X. Piusz aktívan ellenezze és hivatalosan is elnyomja. Utólag nézve nem olyan nehéz megérteni, hogy az olyan alakok, mint Alfred Loisy abbé, Friedrich von Hügel, Ernesto Buonaiuti, George Tyrell és mások, akik hittek a katolicizmus és a modernizmus szintézisének lehetőségében, és megpróbálták kibékíteni a katolikus hagyományt a pozitivistá tudomány és a tör-

<sup>24</sup> DE ONÍS: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882–1932)*. New York, Las Americas, 1961, XVIII.

<sup>25</sup> Uó: *Martí y el Modernismo*. = *España en América*, 625.

téneti kritika következtetéseivel, miért voltak kitéve a hivatalos támadásoknak. Eszméiknek reformációszerű csengése volt, amennyiben magukban hordozták a természetfeletti hatalom és a történelmi jogosultság fogalmainak alapos revízióját, melyeken az egész katolikus doktrína alapult. Így nem kellene úgy tekinteni a „modernizmus” kíméletlen elkárkoztatására a *Pascendi dominici gregis* pápai körlevélben (kelt 1907 szeptemberében), mint kivételre a Vatikán filozófiájában; a kivétel annak korábbi, hivatalos megtűrésekor történt, amit később „modernizmusnak” neveztek. Loisynek bizonyosan igaza volt, amikor azt állította, „il y a autant de modernismes que de modernistes” (mely kijelentés *éppenséggel* az irodalmi modernizmusra is tökéletesen alkalmazható). Egészen világos, hogy a pápa enciklikája messze nem volt igazságos, amikor azt a látszatot akarta kelteni, hogy létezik „egységes” modernista doktrína, melyet a hívőknek globálisan el kell utasítaniuk. Elméletben azonban az enciklika jogosan mutatott rá a katolikus hagyomány és a modernség összeférhetetlenségére; és ha igaz, hogy „annyi modernizmus van, ahány modernista van,” akkor ugyanúgy igaz az is, hogy a modernizmus (kivéve a követői közti előre meghatározott, egységes nézetet), mindezek ellenére rendelkezik identitással, habár az teljesen negatív. Ez az identitás a hatalom elutasításán vagy, mint a katolikus modernisták esetében, annak megkérdőjelezésén alapszik, mind elméleti, mind gyakorlati vonatkozásaiban.

Sem a vita pontos története, sem pedig az egyik vagy a másik fél érveinek jogosultsága nem érdekel most minket, hanem szigorúan az egyház által átvett terminológiai stratégia. A pápa és tanácsadói a vallás spirituális (és időtlen) fogalmát védelmezve a „modernisták” tág, időhöz kötött és kritikátörténeti problémáival szemben, könnyen kihasználták a „modernizmus” szó még mindig igen erősen polemikus konnotációit. Érdekes módon a kifejezés azelőtt nem volt használatos (kivéve elvétve 1904-ben és 1905-ben) a katolikus egyház hivatalos nyelvében.<sup>26</sup>

Vajon az egyház befolyása miatt maradt meg Olaszországban a „modernismo” főleg pejoratív jelentése? Vagy máshol kellene magyarázatot keresnünk erre a rendkívüli jelenségre – mondjuk abban, hogy a kifejezés felszínes és féktelen avantgárd megnyilvánulásokat *ébreszt*? Mert irodalomra alkalmazva az olasz „*modernismo*” szemlélet egyértelműen az olyan emberek olcsó és szószátyár „modernolátriájáról” árulkodik, mint amilyen Marinetti és néhány másik futurista. Valószínűleg hasonló gondolat járhatott a fejében Renato Poggiolinak, amikor a *Theory of the Avant-Garde* című könyvében a „modernség” és a groteszk paródiájaként megjelenő „modernizmus” közötti éles ellentétet próbálja kidolgozni:

Etimológiailag a modernség és a modernizmus is a *la mode* fogalmához nyúlik vissza [bármennyire is sokatmondó, ez az etimológia hibás], azonban csak a másodikkal egyezik jelentésben és *írásmódban*(?). Valójában nem a mo-

<sup>26</sup> A vitáról rengeteg a szakirodalom. A problémáról és az abban érintettekről kitűnő bevezetést nyújt: M. G. REARDON, BERNARD (Ed.): *Roman Catholic Modernism*. Stanford, California, Stanford University Press, 1970.

dern az, ami halálra van ítélve [...] hanem a modernisztikus [...]. Az avantgárdot [...] nemcsak saját modernsége jellemzi, de az a fajta modernizmus is, amely pont az ellentéte [...]. A modernizmus eléri és túllépi a modern szellemiség hiú, frivol, múlandó és efemer voltát. A modernség valódi nemezise az amit Marinetti *modernolátriának* nevez, mely olcsóvá és közönségessé teszi a modernséget: nem más, mint korunk bálványainak és fétiseinek vak imádata.<sup>27</sup>

Poggioli modernizmusról való nézete, vagyis hogy a modernizmus a modernség „véletlen karikatúrája”, talán meglepőnek hat napjaink angolszász irodalom hallgatója számára, akinek a szemében a „modernizmus” hasonlóan legitim tudományos címke, mint teszem azt a „barokk” vagy a „romantika” (mulatságos, hogy amikor Poggioli könyvének fordítása megjelent az Egyesült Államokban, a kritikusok semmibe vették a szerző ellenszenvét a „modernizmus” fogalma iránt, és azt javasolták az olvasónak, hogy bármikor, ha az „avantgárdal” találkozik a szövegben, azt egyszerűen értse „modernizmusnak”).

Mikor használták az angolul beszélő világban a „modernizmust” akár csak hasonló módon, mint a mai irodalmi jelentése? Még megközelítőleg is nehéz dátumot mondani. Az *OED* [Oxford angol szótár] nem igazán tud segíteni. Swiftnek a már említett, Pope-hoz írt levelén kívül a „modernizmus” címke alatt található minden egyéb példa tizenkilencedik században íródott művekből származik, és legtöbbször a szót a „modernség” szinonimájaként használja a legáltalánosabb értelemben (ez akkor válik világossá, amint olyan szókapcsolatokra gondolunk, mint a „nyelvezetének modernizmusa” – utalva az *Angolszász krónikára* – vagy „a modernizmus szellemiségét szemléltetve” – utalva az amerikai köztársaságra). Az újabb szótárak, szakszótárak vagy irodalmi enciklopédiák – mint például Joseph T. Shipley's *Dictionary of World Literary Terms*<sup>28</sup> című könyve – ugyan szerepeltetik a szót, és helyenként hasznos meghatározásokkal szolgálnak, de mind közömbösek azt a kérdést illetően, hogy mikor és hogyan vált a „modernizmus” irodalmi és művészeti szemléletté. Ez talán azért van így, mert a „modernizmust” csak nemrég használja a kritikai nyelv, és semmi sem nehezebb, mint a közelmúlt történelmével foglalkozni. Ilyen körülmények között biztonságosnak tűnik azt feltételezni, hogy az angol nyelvű országokban a „modernizmus” kifejezés századunk első két évtizedében jutott kitüntetett irodalmi jelentőséghez.

Egy történész számára, aki a modernizmus fogalmát a művészeti-irodalmi értelemben kutatja, talán figyelemre méltó lehet, hogy létezett egy *The Modernist: A Monthly Magazine of Modern Arts and Letters* nevű, rövid életű kis magazin, melyet 1919-ben adtak ki. Olyan nevek szerepelnek az első számban (I. szám, 1919. november 1.) a közreműködők között, mint George Bernard Shaw, Theodore Dreiser, Hart Crane és Georges Duhamel, azonban az olvasónak hamar csalódnia

<sup>27</sup> POGGIOLI: *l. m.*, 216–8.

<sup>28</sup> JOSEPH T. SHIPLEY: *Dictionary of World Literary Terms*. Boston, 1970, 156.



kell, amint rájön, hogy ezek a neves szerzők már megjelent műveiket küldték csak el a lapnak. A *The Modernist* első számának előszavából tulajdonképpen kiderül, hogy a politikát tartja legfontosabb témájának, és nem az irodalmat vagy a művészeteket. Az I. világháború után a magazin, programja szerint, a haladás, a forradalmi változás és a szocializmus ügye iránt kötelezi el magát. „E szörnyű konfliktus olvasztótengelyében,” írja a szerkesztő, James Waldo Fawcett, „minden hagyomány, minden megörökölt színvonal megmértetett; megannyi szabály megsemmisült, minden tettetésnek vége [...] Oroszország egén új csillag tűnt fel, és ezt a csillagot, mely nyugat felé halad, most az összes országban csillogó (és mohó) szemekkel követik a szegények és az eltiportak [...]. A levegő telítve van a közelgő forradalom villamosságával, az élet minden terén revízió és újjászervezés folyik. A múlt halott. Csak a jelen valós. A jövőről álmodunk, de talán még nem úgy látjuk, ahogyan igazából lesz.”

Sokkal érdekesebb a kifejezetten irodalmi értelemben használt modernizmus szempontjából John Crowe Ransomnak a költészet jövőjéről tett kijelentése a *The Fugitive*-ben, 1924-ben (*The Fugitive: A Journal of Poetry*, Vol. III, No. 1, February 1924, 2–4.). John Crowe Ransom, aki később megalkotta az „Új Kritika” címét, és a mozgalom egyik jelentős képviselőjévé vált, nem próbálta meg definiálni a modernizmust, de néhány dolog, amire rámutatott, segíthet megértenünk, hogy hogyan látta a modernizmust egy haladó szellemiségű irodalmi csoport kiemelkedő alakja az 1920-as évek elején. Ransom így ír a *The Future of Poetry*-ben, mely akár költői hitvallás is lehetne:

A művészeteknek általánosan el kellett ismerniük a modernizmust – hogy menekülne ez elől a költészet? És mégis mi a modernizmus? Nincs definiálva [...]. A költészetben korunk és földünk imagistái bátor lépésre szánták el magukat programjuk megfogalmazásával. Modernista kiáltványaik izgalmasak voltak, de a gyakorlatban durvák [...]. Legalább két figyelemre méltó alapelvet hirdettek.

Először is, felszólaltak a téma őszintesége és a kifejezésmód pontossága mellett. Az ő felfogásukban a modernnek első kötelessége az volt, hogy kiszabadítsa a költészetet a teljesen klasszikus értelemben vett jámborság borzasztó inkubuszának karmai közül, és ezt meg is tették.

A második alapelv következett. Az úgy újdonságát hangsúlyozva [...], kötelességük volt rugalmasabbá tenni a versmértéket, hogy helyet adjanak az újszerű megoldásoknak [...]. A szabadversnek nem volt formája, mégis történelmet csinált.

Nem meglepő módon, ahogy John Crowe Ransom folytatja, a második alapelvben említett formanélküliség ellen „elsöprő reakció” érkezett. A problémát az jelentette, hogy számot vessenek a szavak kettős szerepével a költészetben, és hogy „egyrészt logikus sorrendet kövessenek a jelentésükkel, másrészt hogy sem-

leges mintát hozzanak létre a hangokkal.” Ransom tudatában volt a ténynek, hogy egy ilyen szigorú poétika felmérhetetlen nehézségeket okoz, és óhatatlanul krízishelyzethez vezet. Habár a „krízis” szó nem szerepel a cikkében, egyértelműen utal rá, és a *krízis fogalma* valószínűleg sokkal fontosabb Ransom modernizmusról alkotott elképzeléseit, mint maguk a szavak, amelyekkel megfogalmazza a modern költő helyzetét:

*De mi modernnek türelmetlenek és rombolók vagyunk* [Călinescu kiem.]. Teljesen megfélekedünk a költői mesterség hatalmas technikai nehézségeiről, és egyre aprólékosabban vizsgáljuk a versek jelentését: tulajdonképpen épp olyan szigorúan vizsgáljuk, mintha egy prózai mű jelentését vizsgálnánk, mely mindenféle verselési korlátozások nélkül íródott; és elődeinkkel ellentétben mi már nem jutunk el olyan könnyen az extázishoz, mely a költészet összhatása, a csoda érzete a belső jelentés és a semleges forma egyesülése előtt. A mi lelkünk valójában nem örvend jó egészségnek. Mert sem a művészet, sem a valóság nem lehetséges, amíg nem engedünk neki teret [...]. A modern költő önmagá legkeményebb kritikusa; úgy tudni, hogy saját dokumentumai *második olvasásra az írásra használt ujjak végzetes paralízisét okozzák* [...].

A költészet jövője hatalmas volna? Az ember nem olyan biztos ebben, mióta megérezte a *modernizmus végzetes marását* [Călinescu kiem.]. A kritikusok túl sokat várnak, a költők túl erősen próbálkoznak. Napjaink intelligens költője egy nagyon fájdalmas pozícióban üldögél, amit nem tud a végtelenségig tartani: vulgárisan fogalmazva, kerítést lovagol és biztonságban egyik oldalon sem tud leszállni.

1927-re, amikor megjelenik Laura Riding és Robert Graves közös *Survey of Modernist Poetryje*, a kifejezés már biztosan jelentős – bár még mindig nagyban ellentmondásos – irodalmi kategóriaként élt a köztudatban. Riding és Graves jellemzően úgy határozzák meg a „modernista” költészetet (megkülönböztetve azt a semleges kronológiai értelemben vett „modern” költészettől), mint ami szándékosan eltér az elfogadott költői hagyományoktól, mint ami igyekszik „megszabadítani a verset attól a rengeteg hagyománytól, amelyek megakadályozták, hogy kiteljesedjen.”<sup>29</sup> Ebből a szempontból nézve a modernista költészet legszembeütőbb vonása az a nehézség, amit az átlagolvasó számára jelent. Az általuk készített áttekintés nagyrészt kísérlet arra, hogy megmagyarázzák, miért „népszerűtlen a modernista költészet az egyszerű olvasó számára” (a negyedik fejezet címe), és hogy rámutassanak, hogy „a *haladó kortárs költészetnek* [Călinescu kiem.] a hétköznapi értelem józan paraszti gondolkodásától való elválása”<sup>30</sup> milyen esztétikai okokból fakad.

<sup>29</sup> RIDING, LAURA – GRAVES, ROBERT: *A Survey of Modernist Poetry*. London, Heinemann, 1929, 156.

<sup>30</sup> Uo., 9.

Úgy tűnik, hogy a „modernizmus” kifejezést Riding és Graves magától értetődőnek veszi, így meg sem próbálnak bármiféle szisztematikus definíciót adni róla. Az ilyen definícióhoz szükséges főbb elemek azonban benne vannak a szövegben, ezért az olvasó összerakhatja őket és kidolgozhat belőlük egy egészen következetes modernizmusfogalmat. A hagyományos és a modernista költészet közötti alapvető ellentét már a kezdetekben ki van mondva. A modernista költészetet haladóként is jellemzik („a haladó modern költészet kifinomultságai,” „haladó kortárs költészet”<sup>31</sup>). Mint megtudjuk, a modernista költők, mint például e. e. cummings „a haladóbb kritikai nézet befolyásának”<sup>32</sup> támogatását élvezik. A könyv hetedik fejezete, a *Modernist Poetry and Civilization* új és hasznos terminológiai felvilágosítást nyújt. A szerzők megkülönböztetik a „igazi modernizmustól” a „modernizmus vulgáris jelentését, [... ami] a modern-esség, a költészet iramtartása a civilizációval és a szellemtörténettel.”<sup>33</sup> „Elferdített jelentésében” a modernizmus egyfajta hagyományellenes „zsarnokká” válhat, „a kortárs modernosságokat gyarapítva a költészetben.”<sup>34</sup> A modernizmus értelme tovább ferdíthető, teszük hozzá a szerzők, a középosztály létezésének köszönhetően – „az intelligens átlagember szempontját” képviselve. „Ez a középső réteg [...] a civilizáció kelléke és védnöke, és a civilizáció eszméje mint az állandó emberi progresszió nem zárja ki a modernista, történelmileg előremutató költészet eszméjét.” Így a középső réteg, amely számára a költészet csak egy a haladás megannyi eszközei közül, és a történelmi haladás nevében magát hirdető, kortárs költői írásmódok között létezik lehetséges megegyezés.”<sup>35</sup>

De ez bizonyosan egy hamis modernizmus. A valódi modernizmus nem *történelmileg*, hanem csakis *esztétikailag* előremutató. A hamis modernizmus „a történelemben vetett hitté” egyszerűsíthető, míg az igazi modernizmus nem más, mint „a hit abban, amit a költemények (vagy költők, vagy a költészet) azonnal és *újként* tesznek, ami nem szükségszerűen a történelemből ered.”<sup>36</sup> De miért hívnánk „modernistának” egy ilyen költészetet? Erre a fontos kérdésre Riding és Graves nem ad kielégítő választ. A tény, hogy „az új költészet” képviselőit modernistáknak hívjuk (és hívják magukat) nem pusztán *önkéntes* preferencia kérdése. Az újdonság kultusza ne volna a modernség történetének jellegzetes terméke? A „purista” hitvallás, melyet néhány kiemelkedő modernista költő képvisel, ne volna egy történelem, és különösen egy modernség iránti *attitűd*? A modernizmus hagyományellenessége ne volna a *változás* iránti jellegzetesen modern igény esztétikai megnyilvánulása (az igény, amit történelmileg szolgált a haladás mítosza, de ami ezen a mítoszon kívül és azzal szöges ellentétben is állhat)? Az érvek, melyek

<sup>31</sup> Uo.

<sup>32</sup> Uo., 11.

<sup>33</sup> Uo., 155.

<sup>34</sup> Uo., 156.

<sup>35</sup> Uo., 157.

<sup>36</sup> Uo., 158.

amellett szólnak, hogy a modernizmus semleges a történelmet illetően, nem meggyőzőek, mint ahogy Riding és Graves nézete sem meggyőző arról, hogy a „modernizmus” kifejezés használata az 1920-as évek újító költői irányzataira személyes preferencia kérdése: „Valóban van egy igazi modernizmus, amely nem része a »modernista« programnak, hanem a költőnek a műve iránti természetes és személyes modora és attitűdje, amely azért fogadja el a »modernista« megnevezést, mert előnyben részesíti a többi megnevezéssel szemben.”<sup>37</sup>

A *Survey of Modernist Poetry* abban az időben jelent meg, amikor a modernizmus szelleme teljes erővel tolakodott be az angol és az amerikai irodalomba. Habár a modernizmus addigra már igen jelentős mennyiségű költői és prózai művet termelt, kreativitása ugyanolyan intenzitással és gazdagsággal bír még két vagy több évtizeden keresztül. Túl korai volt azonban egy ennél átfogóbb kritikai szintézishez vagy a modernizmus fogalmának kritikai kiértékeléséhez. A terminológiát kutatóknak a történeti szemantika más aspektusát is figyelembe kellene vennie, ami talán rávilágít arra, hogy miért alakult ki olyan lassan a „modernizmus” önálló szemlélete Angliában és az Egyesült Államokban. Ez a viszonylagos lassúság részben a „modern” mind melléknévként, mind főnévként való fejlődésének köszönhető. Amikor a „modern” megszűnt a „kortárs” szinonimája lenni, képessé vált ellátni a „modernizmus” alapvető szemantikai funkcióit, megszabadítva az esetleges pejoratív és vulgáris asszociációktól, melyektől az utóbbi kifejezés csak nemrég szabadult meg. Így az esztétikai elméletek, elképzelések és választások nagy része, melyet ma gondolkozás nélkül „modernistának” mondunk, továbbra is „a modern” eszméjének tágabb keretein belül fogalmazódott meg.

(Călinescu, Matei: *Introduction; Literary and Other Modernisms. = Five Faces of Modernity – Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham, Duke University Press, 1987, 3–13.; 68–85.*)

Fordította: Major Réka

#### IRODALOM

- BAUDELAIRE, CHARLES: A modern élet festője. = *Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai*. Ford. CSORBA GÉZA. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1964, 129–63. [The Painter of Modern Life. = *Baudelaire As a Literary Critic, Selected Essays*, Intro.–Trans. Lois Boe Hylsop, Francis E. Hylsop, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1964.]
- BELL, DANIEL: *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York, Basic Books, 1976.

<sup>37</sup> Uo., 156.

- DAVISON, NED J.: *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism*. Boulder, Colorado, Pruett Press, 1966.
- DE ONÍS, FEDERICO: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882–1932)*. New York, Las Americas, 1961.
- : *España en América: Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. 2. kiad., San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1968.
- GOLDBERG, ISAAC: *The "Modernista" Renovation*. = *Studies in Spanish–American Literature*. New York, Brentano's, 1920.
- GULLÓN, RICARDO: *Direcciones del Modernismo*. 2. kiad., Madrid, Editorial Gredos, 1971.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN: *El Modernismo: Notas de un curso*. (Eds.) RICARDO GULLÓN – EUGENIO FERNÁNDEZ MÉNDEZ, Madrid, Aguilar, 1962.
- PHILLIPS, ALLEN W.: Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo. = *Revista Iberoamericana* 24, 1959, 41–64.
- POGGIOLI, RENATO: *The Theory of the Avant-Garde*. Trans. GERALD FITZGERALD, New York, Harper & Row, Icon Editions, 1971.
- REARDON, BERNARD M. G. (Ed.): *Roman Catholic Modernism*. Stanford, California, Stanford University Press, 1970.
- RIDING, LAURA – GRAVES, ROBERT: *A Survey of Modernist Poetry*. London, Heinemann, 1929.
- SALINAS, PEDRO: El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus. In: CASTILLO, HOMERO (Ed.): *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid, Editorial Gredos, 1968, 23–34.
- SHIPLEY, JOSEPH T.: *Dictionary of World Literary Terms*. Boston, 1970.
- SWIFT, JONATHAN: *Hordómese*. Ford. KÉRY LÁSZLÓ. Budapest, Dekameron, 2001, 121–2. [A Tale of a Tub. Oxford, Clarendon Press, 1920.]
- : *The Correspondence of Jonathan Swift*. Ed. HAROLD WILLIAMS, Oxford, Clarendon Press, 1965.
- UREÑA, MAX HENRIQUEZ: *Breve historia del modernismo*. 2. kiad., Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- WELLEK, RENÉ: *Concepts of Criticism*. New Haven, Yale University Press, 1963.