



Dekadence og mystifikation i tjekkisk fin de-siècle-kultur

Gennem et portræt af digteren Arthur Breisky skildres nogle særtræk ved den tjekkiske dekadence i den national-kulturelle kontekst

Af Peter Bugge

Det har langt fra været let at være tjekkisk dekadent. Såvel i samtiden som i den senere tjekkiske litteraturhistorie er den tjekkiske dekadence typisk blevet set som en ren genspejling af fremmede modeluner, imitativ som litteratur og lettere komisk som livsstil. Accepterer man den udbredte forestilling, "at en kunstner og en forfatter skal slå rod midt i det, de lever i, og således hente kræfter" (Peroutka 1924: 73), indbyder den tjekkiske dekadence til latterliggørelse, som den tjekkiske socialliberale journalist og Masaryk-støtte Ferdinand Peroutka (1895-1978) gjorde det i sit store essay om den tjekkiske nationalkarakter fra 1924, *Jací jsme [Hvordan vi er]*:

Engang lavede nogle digtere her sågar aristokratiske grimasser, skønt der manglede enhver mulig forudsætning derfor i et folk, som ikke havde noget aristokrati og som læste fortællinger om adelen med samme følelse af distance som fortællinger om indianere. Karel Hlaváček, søn af en arbejder fra Libeň [et arbejderkvarter i Prag, o.a.], skrev digte som den sidste degenererede efterkommer af en urgammel adelsslægt, der på sine forfædres forladte slot ventede på, at hans hjerne skulle blive fuldkommen blød. Nogle aldeles raske mennesker dyrkede her en tid en sygelig og dekadent litteratur efter fransk forbillede, og lykkeligt gifte mænd gik, når de skrev, i Strindbergs fodspor og forsikrede, at kvinden er en ødelægger og en kilde til ondt. For det meste kom der lige så lidt nytte ud af dette, som hvis behårede digtere lavede en litterær retning ud af skaldethed. (op.cit.: 55-56).

Denne angivelige mangel på hjemlige forudsætninger for en tjekkisk dekadence kunne imidlertid også føre til helt andre konklusioner. Hør blot forfatteren og redaktøren Jaroslav Podroužek (1913-1954) i 1945:

Tjekkisk dekadence er større end nogen verdensdekadence, alene fordi den er et socialt paradoks. Vort folk har ikke kendt nogen ubrudt linie af kulturel udvikling, med en adelig eller en patricierkulturtradition eller en solid materiel tilfredsstillelse. Den tjekkiske digter er ikke dekadent af overfodring, han er ikke en træt adelsmand. Snart er det en postfunktionær, snart en proletar fra Libeň...

Ingen tjekkisk digter er blevet kronet som arving til antikkens Parnas som Petrarca, ingen har oplevet triumfens og fordærvets svimmelhed som Torquato Tasso, ingen har haft Europas kronede hoveder valfærdende til sig som Voltaire, i ingen har den dannede verden set en halvgud som i Byron... ej heller har de oplevet noget stort fjendskab, ingen pave har lyst dem i band, ingen har bedt om deres gunst, ingen tjekkisk digter har været ambassadør som Chateaubriand eller Voltaire, ingen har været minister som Goethe, simpelthen intet, intet; han er heller ikke blevet bagtalt som Antikrist Shelley eller Byron, hans bøger er ikke blevet brændt på bålet.

Og ud af denne den tjekkiske digters nul-arv på livserfaringens, eventyrets, udskjelenss områder skabte den tjekkiske dekadence en digterisk psyke, som allerede havde alt bag sig og var træt af det.

Derfor er den tjekkiske dekadence større end nogen anden legitim og slægtsmæssigt, socialt eller biologisk organisk dekadence." (Podroužek 1945: 47-48)

Dette paradoksbaserede ræsonnement har utvivlsomt inspireret Robert B. Pynsent, professor i tjekkisk og slovakisk litteratur ved Londons Universitet og en førende kender af tjekkisk dekadence. Men hvor Peroutka og Podroužek var enige om den tjekkiske dekadences mangel på naturlige rødder i et hjemligt miljø, giver Pynsent motivet om nul-arven en drejning. Ifølge Pynsent udsprang den tjekkiske dekadence af andre kilder end den engelske eller franske, den "arose out of hunger, rather than surfeit" (Pynsent 1973a: 169; se også Pynsent 1973b: 517-8), men den var samtidig dybt præget af og intimt forbundet med den nationale, sociale og kulturelle situation i Bøhmen. Pynsent går så vidt som til at konkludere: "The Czech decadence was, perhaps, the most Decadent of all Decadences because it had a firmer psychological basis than the western European version" (Pynsent 1973a: 170).

Den tjekkiske litteraturhistoriker og semiotiker Vladimír Macura (1945-1999) tilslutter sig Pynsent på dette punkt. Ifølge Macura var den tjekkiske dekadence trods al sin vægt på stilisering, masker, gestus og forkastelser af hjemlige traditioner "forbundet med en tydeligt autentisk, ja, nærmest hjemligt intim oplevelse af fordærv, ødelæggelse og forfald, som ganske vist projiceres ud i den samlede kontekst af europæisk moderne kultur, men som i kernen er af hjemlig oprindelse." (Macura 1992: 105). Denne autentiske erfaring, hævder Macura, stammede ikke blot fra de tjekkiske dekadentes lidet opmuntrende sociale kår eller fra deres reaktioner på, hvad de oplevede som det tjekkiske kulturelle og nationale livs sørgelige forfatning; den udsprang direkte af den måde, den moderne tjekkiske højkultur var konstrueret på i det nittende århundrede. Den model for tjekkisk kultur, de tjekkiske patrioter lancerede ved århundredets begyndelse, var med nødvendighed kunstig, et simulacrum af en fuldt udviklet europæisk kultur uden noget genuint socialt bagland, der i årtier eksisterede uden for virkelighedens domæne, i sproget og tekster alene, ikke blot baseret på mystifikationer og forfalskninger, men af natur selv en mystifikation eller et spil (Macura 1983; 1998). Men i takt med at den tjekkiske højkultur begynde at slå rod socialt, måtte den forkaste denne essentielt mytologiske model af en tjekkisk nation og acceptere nationens historicitet, hvorved de nationalbevidste tjekker også måtte forkaste den nære fortid, der havde produceret modellen – altså ikke blot det "mørke", der var gået forud for den nationale vækkelse, men også vækkelsens imitation af en autentisk nationalkultur. Macura ser deri et "iøjnefaldende paradoks: den tjekkiske kultur stiller sig egentlig fast på benene med en gestus af betvivlelse eller direkte fornægtelse af sin eksistens." (Macura 1992: 106). Denne emancipatoriske gestus af fortidsforkastelse er, insisterer Macura, et gennemkommende fænomen i tjekkisk kultur, som slog igennem med bemærkelsesværdig kraft i forskellige fin-de-siècle-visioner: "Oplevelsen af 'fin-de-siècle' som et nulpunkt, hvor ingen af de hidtidige værdier gælder, tillod egentlig den tjekkiske kultur – plaget af komplekser over sin uudviklethed – at falde



i trit med verden, så at sige at komme på højde med den i intetheden, i ikke-væren” (op.cit.: 108).

Macura får på den måde konstrueret noget, der minder om et *Catch 22*: For at være ægte dekadent måtte den tjekkiske dekadence forkaste alt, hvad der hidtil havde været ‘naturligt’ eller konventionelt tjekkisk, men denne negationsgestus ikke blot indskrev dekadencen i en arketypisk tjekkisk tradition, men satte den også i det projekts tjeneste, den af natur måtte gøre oprør mod: udviklingen af den tjekkiske nationalkultur. Og som årene gik efter det programmatisk rebelske dekadente gennembrud i 1890’erne, endte de fleste af dens digtere med at bøje sig for denne logik eller acceptere deres lod, som det f.eks. ses i udviklingen i den redaktionelle linje i de dekadentes hovedorgan, *Moderní revue* (tidsskriftet udkom 1894-1925; se Med 1995: 48-52; Pynsent 1973a: 188-94). Tidsskriftets hovedredaktør, Arnošt Procházka (1869-1925), endte efter 1918 i en radikal anti-tysk nationalisme, og den ret åbent homoseksuelle digter Jiří Karásek (1871-1951) – en anden frontfigur i dekadencen – fulgte udviklingen i tjekkisk kultur nøje. Allerede hans roman fra 1900, *Gotická duše* [*En gotisk sjæl*], rummer en lang meditation over den tjekkiske nations skæbne, og i sine memoirer, skrevet 1931-32, forsøgte Karásek at imødegå kritikken af *Moderní revue* og den bevægelse, tidsskriftet repræsenterede, for at have været et kunstigt importprodukt og for at have været isoleret fra og uinteressert i samtidens tjekkiske sociale og politiske liv (Karásek 1994: 48 og 128-29). Karel Hlaváček (1874-1898), måske bevægelsens største litterære talent, skrev sine konventionelle *Sokolské sonety* ([*Sokol-sonetter*]) Sokol var en tjekkisk nationalistisk gymnastik- og skytteforening) sideløbende med arbejdet på den ærkedekadente digtsamling *Pozdě kránu* [*Sent mod morgen*], 1896), og selv hans dekadente hovedværk, *Mstivá kantiléna*, ([*Hævnerrig kantilene*], 1898), kan læses som en allegori over den tjekkiske kulturelle eller nationale situation (Pynsent 1994). Ifølge Pynsent “[o]nly one Czech decadent divorced himself entirely from his country, was entirely European, entirely outside the tradition of Czech literature, entirely devoted to the Decadent aesthetic ideal, and this was Arthur Breisky, an epigone” (Pynsent 1973b: 518; i et senere essay fremhæver Pynsent det umulige ved Breiskys projekt og kalder ham en “freak” (Pynsent 1989: 173)).

En tjekkisk dandy

Det bringer os til denne artikels hovedtema: Arthur Breisky og hans byrdefulde liv som tjekkisk dandy. Breisky¹ blev født i Roudnice nad Labem i det nordlige Bøhmen i 1885 og døde i New York den 11. juli 1910. Fra 1899 gik Arthur i gymnasiet i Louny, hvor han 1902 mødte Božena Dapceiová, hans livs tidlige og tilsyneladende fatale kærlighed. Arthurs studenterår var præget af ekstensive læsninger af alt fra Nietz-

sche til Baudelaire og Wilde, samt af en hang til mystifikation og dekadente selvstiliseringer, som dokumenteret i hans mange breve til Božena og i familie og venners vidnesbyrd. I 1903 dumpede Breisky til studentereksamen, angiveligt fordi han nægtede at omtale kejser Franz Joseph med dennes titel, ‘hans kejserlige og kongelige højhed’ (Podroužek 1945: 25), og i 1904 fik han – samtidig med hans brud med Božena – ansættelse som lavere toldembedsmand i Teplice og fra 1907 i Děčín. I maj 1910 flygtede Breisky fra sine ophobede gældsproblemer til USA, hvor han kort efter omkom i en elevatoryulykke.



Arthur Breisky 1903, atten år gammel. I lære hos sig selv som dandy.

Breiskys første offentliggørelser stammer fra 1905; han skrev boganmeldelser og omtaler af engelsk, fransk og tysk litteratur (han talte alle tre sprog), samt forord til egne oversættelser af forfattere som Albert Samain, James Huneker, Arthur Symons eller R. L. Stevenson, publiceret af Breiskys nære ven K. H. Hilar (1885-1935) i dennes *Moderní bibliotéka* serie. Også Breiskys eneste bog, *Triumf zla* [*Ondskabens triumf*], en samling af syv “imaginære portrætter”, udkom i denne serie i februar 1910. Fra 1908 bidrog Breisky til *Moderní revue*, som i 1909 offentliggjorde to vigtige essays fra hans hånd, *Quintessence dandysmu* [*Dandysmens kvintessens*] og *Harlekýn – Kosmický clown* [*Harlekin – en kosmisk klovn*]. Hans smalle *oeuvre* rummer også to noveller og et tabt skuespil, om hvilke mere vil blive sagt senere.

¹ Gåderne omkring Breisky begynder med hans navn. Breisky selv brugte den konventionelle tjekkiske skriveform med afsluttende lang vokal (ý) til 1907, men i et brev til Arnošt Procházka fra 1908 forklarede han: “Hvis jeg underskriver mig uden accent [čárka], er det ikke af æstetiske grunde, eller fordi jeg vil fornægte min tjekkiskhed, men fordi jeg følger min dåbsattest.” (citeret fra Merhauts forord til Breisky 1997a: 8), så vi kan ikke afgøre, hvad der er fakta og hvad selvstilisering. Stavemåden har varieret en del i senere tekster om Breisky (man kan sågar finde formen Brejský), som også stavningen af hans fornavn har det (Artur eller Arthur).



Otakar Vaňáč: Arthur Breisky (litografi 1910).

Et konstituerende træk ved dekadencen er dens vægt på *stil*, på masker og poser, på kunstighed som en betingelse for sand kunst og – meget centralt i en tjekkisk kontekst – på mystifikation. Dette gælder for sociale roller – postembedsmanden Jiří Karásek tilføjede det falsk adelige *ze Lvovic* til sit efternavn – såvel som for kønsroller, som illustreret på sublim vis i Karáseks nyligt publicerede breve til Eduard Klas. Eduard Klas var et pseudonym for Vladimíra Jedličková (1878-1953), der omkring århundredskiftet under dette og andre oftest mandlige pseudonymer offentliggjorde essays og små fortællinger i *Moderní revue* og andre tjekkske tidsskrifter. Da Jedličková kort inde i den korrespondance, hun havde indledt som Klas, afslørede sit køn og sin identitet, bad Karásek (der i alle senere breve undtagen det sidste, der markerer et brud i forholdet, fastholder maskuline tiltaleformer og grammatiske former) denne om at opretholde fiktionen. Karásek forklarede, at han kunne tale mere intimt og åbent med en mand, og ikke mindst at:

[h]vis ikke Eduard Klas er en mand, er jeg det heller ikke. Jeg er det i hvert fald ikke i den retning, som verden forstår ved 'mandighed', og sagde De om mig, at jeg 'ikke elsker kvinder', så beder jeg om, at De forstår det sådan, at jeg ikke elsker dem på den måde, mænd elsker dem. Men et lidende menneske, uanset hvem det er, er min broder. (Karásek 2001: 13)

Endelig er mystikationer eller et systematisk spil på "frustrated allusions" (en term fra James L. Kugel; se Pynsent 1994: 7) systematisk indvævet i selve den dekadente tekst. Hlaváčeks *Mstivá kantiléna* kan igen tjene som litterært eksempel, mens både Arthur Breiskys liv og værk kan siges at repræsentere det mest radikale tjekkske forsøg på at reali-

sere disse principper i en sammenhængende semantisk gestus.

Breiskys bopæl i Nordbøhmen gjorde det muligt for ham at forvandle sit liv til den mystifikation, han tilstræbte. Når han i weekenderne rejste til Prag, "efterlod han den beskedne toldembedsmand i toget, og steg ud i Prags gader som en engelsk dandy eller en blasert franskmænd" (Lešehrad 1935: 83). Forfatteren Emanuel Lešehrad (1877-1955) beskrev Breiskys udseende således:

Med sit ydre skabte Breisky et udtryk halvt som en bokser, halvt som en ekspedient i en galanteributik eller en jødisk handelsagent med kolonialvarer. Hans ansigt havde et anspændt udtryk, øjnene var ironiske, smilet spottende, og med sin engelske frisure og afslappede attitude og adfærd ville han tilegne sig en dandys interessante pose. (op.cit.: 82)

Breisky klædte og gebærdede sig langt over evne, men som Pynsent bemærker, var der af en eller anden grund ingen, der fandt ham latterlig (Pynsent 1973b: 519), da Breiskys venner tilsyneladende accepterede dennes spilleregler. Podroužek giver en kostelig skildring af, hvordan Breisky under sit første – og tilsyneladende eneste – møde med Karásek søgte at overtrumfe denne i aristokratisk selvstilisering, idet han – efter at have inviteret sig selv med et brev affattet på fransk – under de to samtale foregav at være dybt chokeret over at høre, at en *ze Lvovic* var nødt til at arbejde på et postkontor (Podroužek 1945: 66-67).

Bopælen i nordbøhmiske Teplice eller Děčín gjorde det ikke blot nemmere for Breisky at påtage sig sin dandy-maske, det tillod ham også at unddrage sig den Prag-centrerede tjekkske nationalkulturs snærende bånd. Ofte gik Breiskys weekendture til lige så nært liggende Dresden, hvor han tilsyneladende også levede et dandy-liv. For at markere sin kosmopolitisme undlod Breisky bevidst at skrive – eller mere præcist publicere – om tjekksk litteratur, en hellig pligt for enhver kulturelt dannet tjekke ifølge etablerede normer for god patriotisk opførsel. Som Luboš Merhaut noterer, blev Breiskys "gestus af at overse den hjemlige forfatter- og læserkontekst en væsentlig del af hans mystificerende stilisering" (Merhaut 1994: 155).²

Man kan således hævde, at Breisky drev den dekonstruktion af den lukkede nationale kulturgeografi, som en gruppe unge modernister og dekadenter havde indledt i 1890'erne, til sit logiske ekstrem. Katherine David-Fox har påvist, hvordan den konventionelle tjekkske rumforståelse, der dyrkede Prag som det fysiske og spirituelle centrum i og for en lukket eller

² En fortegnelse over bøgerne i Breiskys bibliotek samt talrige kommentarer i hans private korrespondance (samlet i Breisky 1997a) bevidner, at Breisky fulgte særdeles godt med i den samtidige tjekkske litteratur. Pynsent hævder, at Breisky "*despised Czech as a minor language*" (Pynsent 1973b: 519), men fremlægger ingen dokumentation for tesen, som forekommer tvivlsom. Det nærmeste, man kommer en stillingtagen til det tjekkske sprogs inferior status i en europæisk kontekst, er en lille syrlig kommentar fra 1909 til Stefan Zweigs i øvrigt rosende omtale af en tysk oversættelse af en digtsamling af Otakar Březina. Breisky ironi er dog rettet mod tyskeren(!) Zweigs forundring over, at et så lille folk med et så ukendt sprog ("Sprogets tragiske fængsel!", citerer Breisky fra Zweig) kan producere en så stor digter, snarere end mod det tjekkske sprog selv (Breisky 1996: 104-5).



selvberørende tjekkisk nationalkultur, blev udfordret af denne såkaldte '1890'er-generation', som i stedet forsøgte at indplacere (og tænke) Prag som et knudepunkt i et netværk af moderne, kulturudvekslende europæiske metropoler, hvor ikke mindst Berlin og Wien spillede en hovedrolle som inspirationskilder for de tjekkiske kunstnere (David-Fox 2000). Dette skift fra en hovedstads- til en metropolmodel, eller fra en forståelse af kultur som fungerende i lukkede nationale cirkler til et moderne europæisk fletværk, fandt i øvrigt sted samtidig med, at Prag fik alle de kulturelle institutioner (nationalteater, gallerier, museer, koncertsale osv.), der kendetegner en europæisk hoved- eller storstad (Storck 2001).



Félicien Rops: *Mors syphilitica*. Inspirationskilde til Breiskys forfalskede Stevenson-novelle *Et prosadigt*. (I marginen på Rops's *Mors syphilitica*.)

Breiskys æstetiske doktriner

Breisky præsenterede et kohærent æstetisk program i sine essays og sin litteraturkritik. Hans tilgang var strengt anti-naturalistisk: Kunst står højere end livet og er langt vigtigere. En kunstners opgave er med en strikt rationel tilgang til den kreative proces at forme et værk af ren æstetisk skønhed, hinsides alle mimetiske krav eller moralnormer, og i denne proces har kunstneren absolut frihed til at bruge elementer af overdrivelse, absurditet, posering, paradoks eller mystifikation. Breiskys modstilling af liv og kunst er ofte meget skarp, og hans portrætter af de kunstnere, der stod ham nærmest (Samain, Rebell etc.) understreger ofte, hvordan disse flygtede fra den profane hverdags kedsomhed til det kunstige og fiktives langt smukkere verden, en verden der igen skildres som mere sublimt sandfærdig end den blotte virkelighed. Således Breiskys slutord i hans essay om Balzac: "Men er det ikke nødvendigt at tro mere på en smuk maske end på virke-

ligheden?" (Breisky 1996: 77). Alt dette stemmer vel overens med den tjekkiske dekadent-symbolistiske kode, og som sådan bidrager Breisky mere med radikale spidsformuleringer end med en egentlig ny æstetisk doktrin.

Man kan naturligvis også læse Breiskys kultiske beundring af kunst og fiktion autobiografisk som et forsvar for hans flugt fra hans eget trivielle liv. Der er imidlertid mere i Breiskys værk end blot eskapisme eller fortvivlelse. I sit essay fra 1909, *Dandyismens kvintessens*, tegnet Jiří Karásek, præsenterer Breisky dandyen som "en fjende af hele verden. Han beskytter sig mod dens urene berøring med sine mystifikations slørlege" (op.cit.: 134). Denne mangel på respekt for eller kærlighed til livet får dog ikke dandyen til at trække sig tilbage fra den menneskelige komedie, blot spiller han en meget speciel rolle deri. Dandyen optræder kun for sig selv, han er den perfekte individualist – og egoist – og har fuldstændig kontrol over sine følelser og lidenskaber. Dandyen er aldrig naturlige, de er "mystifikationskunstnere... De tillader aldrig nogen at få indblik i deres indre. Taler de om sig selv, taler de aldrig sandt" (op.cit.: 130). Naturen, livet og skæbnen vil altid besejre den, som vover at trodse deres diktat, men indtil det sker – og dandyen er i stand til at lide og dø med et smil på læberne – er dandyen en "dagene i dags ridder, der ligegyldigt vender blikket væk fra morgendagene" og gestalter hele sit liv som en "det kunstiges triumf" (op.cit.: 135).

I denne udlægning understreger Breisky altså ikke kun det tragiske eller forgæves ved dandyens bestræbelse, men også det legende aspekt ved dandyisme og dekadence, en holdning der ofte genfindes i Breiskys essays: ikke blot maske versus virkelighed, men masker i flertal, slørlege, et spil med stil: "Stil er til slut alt i kunsten, kun med den kan litteraturen blive til kunst... Jo tættere et litterært værk er på sit kunstneriske ideal, desto bedre formår det at skjule det gamle, velkendte tankens skelet med ukendte kostumer af nye farver og parfumer" (fra et essay fra 1906 om E. A. Poe; op.cit.: 34). Breisky er fuld af lovord om æstetisk eklekticisme – en kvalitet han beundrer i Wildes forfatterskab – som han er det om lån og klip fra andres værker. Således citerer han i 1907 Wilde for følgende: "In a very ugly and sensible age, the arts borrow, not from life, but from each other" (op.cit.: 49) og i en kommentar fra 1909 om Stevensons mange lån fra andre forfattere noterer han, hvor ligegyldigt det er, hvorfra forfatteren finder sin inspiration, hvis blot han formår at forme disse impulser efter egne kunstneriske intentioner (op.cit.: 111). I konsekvens af dette synspunkt forkaster Breisky også ethvert genrehierarki og fremhæver, at et essay eller et stykke litteraturkritik kan være ligeså værdifuldt som et stykke prosa eller poesi, hvis blot det lever op til kravene om subjektivitet og stil.³ Pynsents stempling af Breisky som epigon mister meget af sin punch i lyset af Breiskys eget æstetiske ideal, og som Jiří Pelán skriver, "er det i [Breiskys] tilfælde tvivlsomt, hvordan man overhovedet skal behandle begreber om originalitet og uoriginalitet" (Pelán 2001: 248).

Breiskys litterære mystifikationer

I 1909 udkom en bog med udvalgte historier af R. L. Stevenson, *Selvmodernes klub*, i Breiskys udvalgte og oversættelse

³ Denne opvurdering af kritikken har igen rod i 1890'erne, som dokumenteret af Jiří Kudrnáč, der fremhæver kritik og 'funktionel synkretisme' som to konstituerende træk ved den tjekkiske fin-de-siècle-litteratur (Kudrnáč 1989).



og med forord af denne. Samlingen indeholdt to små noveller, som af en kritiker, Breiskys lærer og fjende fra gymnasietiden Jindřich Vodák, blev fremhævet som samlingens højdepunkter. Disse tekster var skrevet af Breisky selv, og kun rosen fra Vodák fik ham i en snæver kreds af venner til at tilstå, at han selv havde forfattet novellerne (Krecar 1919: 130).⁴ Breisky forstærkede de mystificerende gestus yderligere i de to novellers konstruktion. Den første, betitlet *Et prosadigt (I margenen på Rops's Mors syphilitica)*, var udstyret med følgende note fra oversætteren: "Denne miniature af Stevenson blev opdaget posthumt i et album af Rops-tegninger, som var hans ejendom, idet den var skrevet med lille skrift med en pen på bagsiden af tegningen *Mors syphilitica*." (Breisky 1997b: 110). Selve historien om en ung syfilitisk mands møde med Dødens ridder, som tilbyder at helbrede ham, hvis blot han for altid vil ophøre med at elske, viser sig til slut blot at være den unge mands drøm, efter hvilken denne tager sit fineste tøj på, anlægger en perfekt make-up, så hans ansigt kan få sin gamle forføreriskhed tilbage, og skyder sig gennem hjertet.

Også den anden tekst, *En grafomans bekendelse* (læs novellen i oversættelse efter denne artikel!), en førstepersonsfortælling om incest og forræderi, har to slutninger: Først tilstår fortælleren, at ingen troede på hans just fortalte historie, førend han publicerede den i en bog, hvorpå han blev indespærret i et sindssygehospital (fortællerens sidste replik er: "Hvor er jeg lykkelig for, at jeg er færdig med disse brutale fakta!"), og dernæst kommer en pseudo-dokumentarisk efter-skrift, hvori forfatteren, 'Stevenson', fortæller sine læsere den sande historie om den tekst, de netop har læst. De to ramme-fortællinger udgør således små kinesiske æsker af fiktioner i fiktioner, en raffineret manglebundet mystifikation.

Breisky bruger lignende teknikker i *Ondskabens triumf*, hans samling af syv imaginære portrætter (en genre dyrket af Walter Pater, Marcel Schwob og andre af Breiskys forbilleder) af, hvad der fremtræder som Breiskys åndelige forgængere fra Tiberius og Nero til Baudelaire og Wilde. Genremæssigt er de syv tekster en blanding af essay, fiktion, biografi og litteraturkritik, som fuldstændig illoyalt leger med historiske fakta. I sit forord til samlingen, stileret som et brev til dens forfatter, roser Jiří Karásek valget af metode: "Det er naturligvis nødvendigt, at en kunstner, når han sådan nærmer sig figurer fra fortiden, har et vist mod til *kunstnerisk mystifikation* og en bevidsthed om, at han aldrig kan lyve nok for at nå sandheden, sin sandhed, som han længes efter" (Karásek 1927: 135). Merhauts sammenfatning af bogens overordnede tema som "en række af hedonisters tragiske møder med deres banale omgivelser" og beskrivelse af samlingens grundlæggende model som: "en uerstattelig og ophøjet konflikt mellem viljen til en altomfattende kreativitet og et banalt liv i individets indre kulminerer i accepten af masken og styrer uophørligt mod den tragiske slutning" (Merhaut 1994: 164) er kun delvist sande, da Merhaut overser den legende attitude, der udtrykkes i og med adskillige af samlingens essays.

⁴ Ifølge Krecar tilføjede Breisky først de to noveller, da han af forlæggeren blev bedt om at finde nyt materiale for at rette op på en svag samling. Mystifikationen overlevede i øvrigt Breiskys død, idet Stevenson-bindet udkom igen i 1920 med samme tekstudvalg, men nu uden angivelse af oversætter (Merhaut 1994, 165).

Der optræder et mylder af mystificerende gestus i teksterne. *Et renaissancegæstebud* fremkalder den hedonistiske stemning i det sekstende århundredes Firenze med et fiktivt brev fra en vis Luigi del Riccio til en ven⁵; essayet *De sidste sider fra Lord Byrons dagbog* indledes med en forfatternote om, at det følgende er ren fiktion, en "apokryf selvbiografi", men baseret på så omhyggelige studier af Byrons liv og værk, at der er den største sandsynlighed for, at Byron ville have benyttet de valgte ord; *Baudelaire demaskeret* er en refleksion over det berettigede eller uberettigede i at publicere forfatterens korrespondance, en handling der både kaldes en "grusom blasfemi over for forfatterens kunstneriske maske" og et nyt lys på hans liv og værks mysterier (Breisky 1997b: 81; i dette essay bruger Breisky liv – værk dikotomien på en ret statisk måde, idet han opererer med en offentlig maske hos Baudelaire og en helt anden person bagved). Samlingens sidste essay med den simple titel *Oscar Wilde* er fuldt af vid, elegance, ordspil og jokes, som et ekko af sin hovedpersons stemme. Plottet består i, at en vis Harry Good i Vatikanets gallerier møder Oscar Wilde flere år efter dennes angivelige død i 1900. Dette dødsfald var, erfarer vi, en mystifikation, og Wilde lever nu lykkeligt i Rom under navnet Giulio Romano. "Jeg vidste, hvornår jeg skulle dø for at blive udødelig", forklarer Wilde (op.cit.: 92) og fortsætter med at kommentere de nekrologer og værker, der blev skrevet om ham efter hans død. Hvis Wilde har lært noget siden den tid, da han optrådte offentligt, er det først og fremmest, at "en moderne dandy spiller sin rolle *à part*" (op.cit.: 101), og hvis han senere i en dyster tone fastslår, at "livet er et drama, hvis forfatter er en fusk" (op.cit.: 106), vender han straks efter tilbage til sin hedonistiske æstetisme som i hans og essayets afsluttende replik: "Jeg glemmer aldrig smukke ting" (op.cit.: 107).

En sælsom død, et mytisk efterliv

Essayet om Wilde blev snart læst som et skjult budskab fra Breisky, da denne forsvandt i maj 1910 og to måneder senere blev erklæret død i New York. Omstændighederne ved hans død – Breisky døde ved en elevatorulykke på et hospital, hvor han havde fået arbejde, og angiveligt var hans hoved knust til ugenkendelighed – indbød til spekulationer om, at Breisky skulle have fundet et lig på hospitalet og benyttet sig af lejligheden til at starte forfra. Dette indtryk blev bekræftet af forskellige unøjagtigheder i rapporteringen om ulykken. Således blev den afdøde i avisen *Hlas národa* [*Nationens røst*] beskrevet som en "26 år gammel israelit" (Lešehrad 1935: 86; se også Marks 1996, for en let afvigende gengivelse af citatet), hvilket forvirrede Breiskys familie en del, da denne hverken var jøde eller omskåret (Breisky 1997a: 314). Historier om, at Breisky var blevet set i Afrika, Amerika eller andre eksotiske steder blev ved med at dukke op selv i 1920'erne og 1930'erne (Lešehrad 1935: 86-7), og i 1964 fremsatte Ivan Růžička i tidsskriftet *Kulturní tvorba* [*Kulturel*

⁵ Merhaut ser således kun undergangsvarsler i dette essay og bemærker ikke den spøgfulde tone, hvor forfatteren til det brev, der udgør essayet, med dekadent ironi spotter de moraliserende advarsler, som for et øjeblik fik lov til at skræmme hedonisterne ved den portrætterede renaissancefest. Selv titlen på bogen kan opfattes som ironisk eller mystificerende (Kudrnáč 1992: 10), idet den triumferende ondskab i disse 'essays og evokationer' (bogens undertitel) ikke er det tilsyneladende onde, flere af heltene begår, men skæbnen – den ubærlige og undertrykkende smålighed i den hverdag, der omgiver og hæmmer Breiskys helte.



skaben] den fantastiske teori, at Breisky skulle være 'genopstået' som forfatteren B. Traven, en mystisk skikkelse der boede i Latinamerika og skrev på tysk. Tesen blev blandt andet underbygget med det argument, at B. Traven læst bagfra kunne stå for NEW ART(hur) B(reisky)! (Růžička 1964:16). Tesen blev straks afvist fra alle sider,⁶ men dens fremkomst bekræfter Daniel Vojtěchs synspunkt, at den "ironiske selvstilisierende maske, Breisky systematisk opbyggede som en kritisk holdning eller et kritisk instrument, sammen med det ufærdigfortalte, der ledsagede hans død, grundlagde den fortælling om Breisky, som fortsætter næsten til [i dag]" (Vojtěch 1999: 603).

Foruden den angiveligt forsvundne Breisky skulle også et forsvundet værk af denne komme til at vække furore. Breisky havde i 1908 skrevet et drama, *Zločin Viktora Klase* [Viktor Klas's forbrydelse] til en konkurrence arrangeret af *Vinohradské divadlo* [Vinohrady-teatret]. Men stykket blev ikke antaget, og manuskriptet forsvandt blot for senere, i 1929, at vække skandale, da Breiskys gamle ven K. H. Hilar, nu direktør for Nationalteatret, meddelte, at han havde skrevet et nyt skuespil til teatret, som han havde i sinde at lade opføre. Hilar blev beskyldt for at have stjålet Breiskys bortkomne tekst, hans stykke blev strøget af produktionsplanen, og også dette manuskript er siden forsvundet.⁷ Endelig kan en af hovedkilderne til Breiskys liv, Jaroslav Podroužeks biografi fra 1945, *Fragment zastřeného osudu* [Et fragment af en dunkel skæbne], i sig selv bedst beskrives – som Vojtěch Jiráť (1902-1945) gør det i sin efterskrift til bogen – som en "imaginær biografi" på linje med traditionen fra Breiskys egne imaginære portrætter. Trods Podroužeks omhyggelige kildearbejde og samtaler med Breiskys familie og venner ved læseren således aldrig, hvornår den biografiske rekonstruktion glider over i fiktion.⁸

Breiskys litteraturhistoriske efterliv

Det blev med Pynsent hævdet, at Breisky blandt de tjekkiske dekadente var den mest konsekvent og enfatisk hengivne til et dekadent æstetisk ideal, og at dette måtte skabe problemer i et nationalkulturelt miljø, for hvilket disse principper var væsensfremmede. Masaryk-disciplen Jan Herben (1857-1936) affærdigede i 1911 Breisky som et "kunstnerisk set ganske forvirret hoved og moralsk blot en afspejling af sin kunst" (Herben 1911), mens hans venner (fra hvem naturligt nok størsteparten af skrivelserne om Breisky stammer) var anderledes sympatiserende. Hilar roste ham for, at "hans liv havde en misundelsesværdig enhed. Det var en mystifikation" og kalder ham "en klovn, for hvem livet blot var et om-

klædningsrum for kostumer" (Hilar 1925: 188 og 190), og også Emanuel Lešehrad – som mere end de øvrige venner betoner det umulige og let latterlige ved Breiskys pose – noterer, at Breisky kun tabte masken én gang i sit liv (et motiv man også finder hos Hilar 1925, 188), nemlig da han gik bankerot og ikke kunne finde nogen udvej: "Da blev Breiský skræmt af virkelighedens nøgne, grimasserende, grusomme maske" (Lešehrad 1935: 85), og han blev tvunget til at forlade Bøhmen.

Denne betoning af situationens håbløshed genfindes mange steder. En unavngiven ven skrev ved nyheden om Breiskys død til Jarmil Krecar (1884-1959): "Jo, han var et talent, måske for meget, og han ængstedes inden for de snævre mure i vort livs Asien" (citeret fra Podroužek 1945: 121), og også senere kritikere har fokuseret på det klaustrofobiske aspekt ved tilværelsen i Bøhmen omkring århundredskiftet.⁹ Jiráť betonedes i 1945, hvordan kravet om (små-)borgerlig konformitet var særlig stærkt i Bøhmen og kun tillod imaginære eventyr, og han hævdede, at Breisky blot var og forblev en litterat, ude af stand til at blive en ægte dandy eller livskunstner (Jiráť 1945, 137 og 128), mens Pynsent er tæt på at modsiges sin egen tese om Breiskys frigørelse fra den hjemlige kontekst, når han konkluderer, at "Breisky was, unwillingly but aggressively, a Czech, a member of a decayed part of the great decay" (Pynsent 1973b: 522). Dette synspunkt vender i øvrigt åbningsbilledet af dekadent kunstighed i et meget ikke-dekadent tjekkisk miljø på hovedet: Hvis hele den tjekkiske situation (indlejret som den var i Habsburgrigets elendighed) var i forfald, bliver de dekadente de mest sanddrø og autentiske fortolkere deraf!

To konklusioner byder sig til ved studiet af Breiskys litterære efterliv. Den ene er, at det bliver stadig nemmere at være en tjekkisk dekadent, jo længere man er død: Interessen for og opvurderingen af Breiskys værk er tiltaget markant i de seneste årtier,¹⁰ som den er generelt for den tjekkiske dekadente. Den anden er, at Breiskys af omfang beskudte værk har ført til en slående mængde forskellige læsninger, hvad angår dets plads i litteraturhistorien. En standardtolkning er at se Breisky som "the conclusion, the winding-up of the Decadence" (ibid.), eller som et fænomen grænsende til det anakronistiske i den europæiske kulturelle kontekst omkring 1910 (Jiráť 1945: 127; se også s. 139).¹¹ I 1925 insisterede

⁹ Se David-Fox 2001 for talrige eksempler på, hvor udbredt denne klaustrofobi ved det trange nationale miljø var i 1890'ergenerationen.

¹⁰ Breisky optræder overhovedet ikke i Arne Nováks litteraturhistorie (Novák 1932; 1976 udg.) og kun helt en passant i Det Tjekkoslovakiske Videnskaberne Akademis litteraturhistorie fra 1969 (*Dějiny české literatury IV*, af politiske grunde udkom værket først 1995). Pynsents artikel fra 1973 synes at være det første bidrag til den Breisky-revival, de talrige artikler og udgivelser fra 1980'erne og frem citeret her er udtryk for. Også uden for Tjekkiet er tendensen til en opvurdering markant; således har Walter Schamschula en længere diskussion af Breisky i sin tjekkiske litteraturhistorie (Schamschula 1996: 452-54).

¹¹ Pelán er enig med Jiráť i, at Breiskys anti-naturalistiske dandy-æstetik hastigt var ved at blive antikveret i begyndelsen af det 20. århundrede, og han foreslår sågar, at Breiskys flugt til New York også kan have været motiveret af dennes erkendelse af grænserne for hans kulturelle visions bæredygtighed (Pelán 2001: 244; men se også Peláns konklusion citeret nedenfor i hovedteksten, som også anerkender de fremadpegende elementer i Breiskys æstetik).

⁶ Se f.eks. indlæggene fra Prokop H. Toman og Ladislav Loubal i *Kulturní tvorba*, årg. 2, nr. 8:10 (20/2 1964) og en usigneret artikel i samme blad 16/4 1964 med et referat af en spansk artikel om, hvem der i virkeligheden gemte sig bag pseudonymet B. Traven. Se også Marks 1996: 138-40 for en diskussion af hypoteserne om Breisky og Traven.

⁷ Episoden skildres upræcist i Marks 1996: 136 og Merhaut 1994: 156-57. Luboš Merhaut har siden med stor omhu redt trådene ud; se hans noter, kommentarer og bibliografi i Breisky 1997a: 396-98 og Breisky 1997b: 154-55.

⁸ Litteraturhistorikeren Václav Černý (1905-1987) beklager sig stærkt over dette forhold i sin i øvrigt positive anmeldelse af bogen (Černý 1946: 126). At udgive en bog med et så medlevende og sympatiserende portræt af en tidligt afdød dekadent digter var i befrielsesåret 1945 i sig selv en bemærkelsesværdig gestus.



Hilár imidlertid i en opdateret udgave af sin nekrolog over Breisky fra *Moderní revue* på, at Breisky "med sit livsinstinkt [var] en forgænger for Appolinaire, Cocteau, Marinetti, Ehrenburg og Morand, brændende af sult efter at se oversøiske byer, andre racers ansigter, en ukendt industris oceaner, mekanismer, vandfald, jernbaners larm, barer, grill-rooms, sovevogne, dans, nye beruselser, narkotika, cigaretter og prostituerede" (Hilár 1925: 185-86), en opremsning der placerer Breisky solidt som en forløber for 1920'ernes avantgarde (måske ikke mindst den tjekkiske). Også Merhaut ser mere i Breisky end et sidste skrig fra den tjekkiske dekadence, når han et sted karakteriserer Breiskys mystificerende stilisering som udspændt mellem sendekadence og en bohème-positur ("bohémství") og et andet sted hævder, at Breiskys projekt for personlighedsudvikling overskred dekadencens grænser og bevægede sig mod ekspresionisme (Merhaut 1994: 159 og 168). Endelig hævder Pelán, at Breiskys programmatisk æstetiske eklekticisme og brug af travesti eller "kunstneriske præfabrikater" peger i retning af postmodernismen (Pelán 2001: 252).

Den aktuelle Breisky-bølge synes at støtte en læsning som Peláns, som understreger den nutidige appel i det let subversive spil med de dekadente koder i Breiskys værk, som gør det muligt for os også at se humoren deri og ikke blot en elegant maskeret eksistentiel tragedie. Og skal man endelig placere Breiskys mystifikationer (og mere generelt den tjekkiske dekadences mange mystifikationer) i en bredere tjekkisk national-kulturel kontekst, kan vi igen ty til Macura og hans analyse af mystifikationernes funktion i den tjekkiske nationale 'vækkelse'. Den stærke tilstedeværelse, der af elementer af leg, de uklare grænser mellem seriøst og ikke-seriøst, mellem virkeligt og fiktivt, mellem mystifikation og faktum, opstod i en kontekst hvor en tjekkisk national højkultur fremstod som en selvmodsigelse, et fænomen der kun kunne eksistere virtuelt. Heroverfor skrev de dekadente i en tid, da al kultur var blevet 'nationaliseret', hvilket fra et dekadent synspunkt efterlod tjekkisk kunst i en position, hvor den var for national til at være kunst. Og dermed kunne de tilsyneladende individuelle mystifikationshandlinger beskrevet i Breiskys tilfælde også antage en national dimension: De skabte et rum (om end igen kun et fiktivt eller virtuelt et af slagsen), hvor kunsten kunne være virkeligt fri for nationalitetens byrde, sandt kosmopolitisk og dermed sand kunst.¹²

Peter Bugge er lektor i tjekkisk sprog og litteratur ved Slavisk Afdeling, Institut for Historie og Områdestudier, Aarhus Universitet.

Litteratur:

Breisky, Arthur (1997a): *V království chimer. Korespondence a rukopisy z let 1902-1910* (Spisy AB, Svazek 1), Praha: Thyrus.

Breisky, Arthur (1996): *Střepy zrcadel. Eseje a kritiky* (Spisy AB, Svazek 2), Praha: Thyrus.

Breisky, Arthur (1997b): *Triumf zla. Dvě novely* (Spisy AB, Svazek 3), Praha: Thyrus.

Černý, Václav (1946): (Anmeldelse af) Jaroslav Podroužek: Fragment zastřené osudu [Arthur Breiský], *Kritický měsíčník*, Vol. 7: 126-29.

David-Fox, Katherine: "Prague-Vienna, Prague-Berlin: The Hidden Geography of Czech Modernism" In: *Slavic Review*, Vol. 59, No. 4: 735-60.

Herben, Jan (1911): „Drobnosti“ In: *Besedy Času*, Vol. 16, No. 2, 13. January 1911: 14.

Hilár, K. H. (1925): „Artur Breiský“ In: K. H. Hilár: *Odložené masky 1907-1920*, Praha: Aventinum.

Jirát, Vojtěch (1945): „Doslov k životopisu“ In: Podroužek (1945): 125-39.

Karásek ze Lvovic, Jiří (1927): „Artur Breiský“ In: Jiří Karásek ze Lvovic: *Tvůrcové a epigoni. Kritické studie*, Praha: Aventinum 1927.

Karásek ze Lvovic, Jiří (1994): *Vzpomínky*, Praha: Thyrus.

Karásek ze Lvovic, Jiří (2001): *Milý příteli... (Listy Edvardu Krasovi)*, Praha: Thyrus.

Krecar, Jarmil (1919): „Podvržená kniha“ In: *Knihomil – o knihách, lidech a událostech* Vol. 2, Královské Vinohrady: Ludvík Bradač: 129-31.

Kudrnáč, Jiří (1989): „The Significance of Czech Fin-de-Siècle Criticism“ In: Robert B. Pynsent (Ed.): *Decadence and Innovation: Austro-Hungarian Life and Art at the Turn of the Century*, London: Weidenfeld & Nicolson: 88-101.

Kudrnáč, Jiří (1992): „Předmluva“ In: Arthur Breisky: *Triumf zla*, Praha: ROAD: 7-12.

Lešehrad, Emanuel (1935): „Artur Breiský“ In: Emanuel z Lešehradu: *Básnické životy. Studie a vzpomínky*, Praha: Nakladatelství Al. Srdce: 79-89.

Macura, Vladimír (1983; 1995 edn.): *Znamení zrodu*, Jinočany: H&H.

Macura, Vladimír (1992): *Šťastný věk*, Praha: Pražská imaginace.

Macura, Vladimír (1998): „Problems and Paradoxes of the Czech National Revival“ In: Mikuláš Teich (Ed.): *Bohemia in History*, Cambridge: Cambridge University Press: 182-97.

Marks, Luděk (1996): „Dandy ze severu“ In: *Host* č. 5: 135-43 (oprindeligt i samizdat-tidsskriftet *Vokno* č. 13, 1987).

Med, Jaroslav (1995): „K ideovému profilu Moderní revue“ In: Otto M. Urban and Luboš Merhaut (eds.): *Moderní Revue 1894-1925*, Praha: Torst: 45-52.

Merhaut, Luboš (1994): „Breiského životy, masky a zpovědi“ In: Luboš Merhaut: *Cesty stylizace*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 1994: 152-69.

Novák, Arne: *Czech Literature*, Ann Arbor: Michigan Slavic Publications.

Pelán, Jiří (2001): „Dandyovská estetika Arthura Breiského“ In: *Česká literatura*, Vol. 49, č. 3: 243-53.

Peroutka, František (1924): *Jací jsme*, Praha: Obelisk.

Podroužek, Jaroslav (1945): *Fragment zastřené osudu [Arthur Breiský]*, Praha: ELK.

Pynsent, Robert B. (1973a): *Julius Zeyer: The Path to Decadence*, The Hague – Paris: Mouton.

Pynsent, Robert (1973b): „A Czech Dandy: An Introduction to Arthur Breisky“ In: *The Slavonic and East European Review*, Vol. 51: 517-23.

Pynsent, Robert B. (1989): „Conclusory Essay: Decadence, Decay and Innovation“ In: Robert B. Pynsent (Ed.): *Decadence and Innovation: Austro-Hungarian Life and Art at the*

¹² Denne udlægning modificerer Ute Raßloffs tese om, at den tjekkiske litteratur- og kulturhistorie har været præget af bølger af 'alvorlige' og 'ualvorlige' mytedannelser og mystifikationer, hvor kulturen i den tjekkiske nationale vækkelse og i stalintiden skulle repræsentere perioder af alvor og de forskellige persiflager og parodier knyttet til det moderne omkring år 1900 og forskellige postmoderne spil ved slutningen af det 20. århundrede perioder af alvor (Raßloff 1999: 188-91). Mystifikation som et bredere litterært fænomen diskuteres grundigt i Merhaut 1994: 133-38.



Turn of the Century, London: Weidenfeld & Nicolson: 111-248.

Pynsent, Robert B. (1994): "Desire, Frustration and Some Fulfilment: A Commentary to Karel Hlaváček's *Mstivá kantiléna*" In: *The Slavonic and East European Review*, Vol. 72: 1-37.

Raßloff, Ute: „Mystifikationen als kulturelle Praktik – der Fall Jarmil Křemen“ In: *Anzeiger für Slavische Philologie* (XXVIII-XXIX), Sondernummer zur 3. JFSL-Tagung, Salzburg 1999: 173-193.

Růžička, Ivan: „Traven demaskovaný“ In: *Kulturní tvorba*, Vol. 2, č. 4, 23. January 1964: 16.

Schamschula, Walter: *Geschichte der tschechischen Literatur II. Von der Romantik bis zum Ersten Weltkrieg*, Köln: Böhlau.

Storck, Christopher P. (2001): *Kulturnation und Nationalkunst. Strategien und Mechanismen tschechischer Nationsbildung von 1860 bis 1914*, Köln: Verlag Wissenschaft und Politik.

Vojtěch, Daniel (1999): „Život je dramatem, jehož autorem je břídil.“ In: *Česká literatura*, Vol. 47, č. 6: 597-607.