

TÓTÓS DOROTTYA

„Csudálkozik, hogy ismerik nevét nálunk”

Huysmans *À rebours* című regényének korai magyar recepciója

## 1. A tapintatosan elfelejtett Huysmans

### 1.1. „Hogy kiment a divatból a fáradtság, a betegség, a dekadencia!” – Dekadencia a modernizmus takarásában

A nemzetközi irodalomtörténetek dekadenciadiskurzusának megkerülhetetlen pontja Joris-Karl Huysmans *À rebours*<sup>1</sup> című regénye. Az 1884-es művet már kortársai is kultikus regényként olvasták, Oscar Wilde ezzel a sárga borítójú könyvvel „mérgezi meg” Dorian Grayt, és des Esseintes herceg alakja, neve önálló toposszá nő. Bár a regényt elég későn fordítják le – németül 1897-ben jelenik meg, az első teljes angol nyelvű fordítás pedig csak 1926-ban –, a *The Picture of Dorian Gray* jól mutatja, milyen hangsúlyosan volt jelen Huysmans szövege a századvégi irodalmakban. Kosztolányi 1921-ben megjelent magyar átültetése (*A külön*) időszerűségében jól illeszkedik a nyugati példákhoz, abból viszont keveset láttat az irodalomtörténet, hogy a könyv megjelenésének milyen előzményei vannak, milyen kontextusba érkezik, és milyen súllyal esik latba a hatása a korabeli magyar dekadens gondolkodásban. Egyáltalán: van-e és milyen értelemben beszélhetünk magyar dekadenciáról?<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Az *à rebours* elsődleges jelentései: *visszafelé, fordítva*. A századvégi olvasók is többnyire ezeknek a szavaknak a különböző változataival, szinonimáival magyarították a címet: *visszajáról, fonákul*. Mivel kutatásom tárgya az eredeti mű korai beágyazódása a magyar irodalomban, a címjelöléssel különböztetem meg a regény francia (*À rebours*) és magyar (*A külön*) kiadását, utóbbi ugyanis önmagában is jelentős és még értelmezésre váró eleme a recepciótörténetnek, megítélésem szerint az európai történeti dekadencia más fázisát képviseli, mint az eredeti szöveg.

<sup>2</sup> A *dekadencia, decadens* kifejezéseket nem annyira korszak- vagy stílusjelölőként használom, mint inkább a modernitásra adott komplex művészeti és társadalmi válaszok, magatartásmódok stb. együttesét leíró fogalmakat. Arra teszek javaslatot, hogy a friss nemzetközi kutatásokhoz hasonlóan magyar tekintetben is olyan világgépi keretként és kulturális trópusként tekintsünk a dekadenciára, amely hibridizálódik, és együtt van jelen más modernista világgépi és poétikai megoldásokkal. Célom az, hogy megértem, a dekadencia milyen módon, mely utalásrendszerek keretében vagy részeként van jelen a századfordulás magyar irodalomban, illetve hogy milyen értelemben és mennyire van modernizációs ereje, mekkora a provokatív ereje – mindezt ugyanis eddig kérdésként sem nagyon tette fel a magyar irodalomtörténet. Ez azért mégis fontos kérdés, mert az aktuális szakirodalom például az angol, francia vagy román irodalmi modernizáció és irodalmi modernizmusok szerves részeként tekint a dekadenciára, és érdemes ehhez képest érzékelni, feltárni és megérteni magyar közegben is a státusát és jellegét. David Weir és Jane Desmarais, az utóbbi évek egyik meghatározó szakirodalmi munkájának szerkesztői javasolják a dekadencia kulturális trópusként való megközelítését: *Decadence and Literature*, eds. David

A kérdésre igennel válaszolók ritka sorában érdemes Szerb Antal viszonyulásmódja felől megkísérelni a probléma körvonalazását. Írói, kritikusai és irodalomtörténetési habitusa eredeténél ugyanis a dekadencia áll, éppen ezért árnyalt, pontos képpel rendelkezik ennek világirodalmi és magyar viszonyairól. 1938-as *Könyvek és ifjúság elégiája* című irodalmi levelében arról ír, hogy tizenhét évesen a dekadens irodalommal való találkozás a beavatás jelentőségével bírt számára: „A szépségért élni akkor annyit jelentett, mint szembehelyezkedni minden mással, minden keresztényi és polgári értékrendszerrel. A modernség éppen ez volt a szememben: a dekadencia, a sátános velleitások, a *Jenseits von Gut und Böse* és a dandys fölény. Dorian Gray, ha emlékszel még rá, szegényre.”<sup>3</sup> A kezdetben lázadásként elgondolt l'art pour l'art, a modernnek érzett fin de siècle világhangulat azonban „éppen akkor omlott össze,”<sup>4</sup> amikor Szerb felfedezte, átélte azokat. A művészi önéletírás elejére helyezett dekadenciatapasztalat egyrészt rámutat annak erőteljes működésére és kitartó hatására a magyar irodalomban, másrészt megmagyarázza Szerb hosszúra nyúló tiltakozását, mentegetőzését. A húsz év távlatából visszatekintő szerző fejlődéselvű irodalomszemléletet rajzol meg: az egyes művészeti irányzatok, így elsőként a dekadencia, sorra veszítik el érvényüket, és adják át helyüket újabbaknak. A *Könyvek és ifjúság elégiája* utólagos nézőpontjából Szerb ugyan enyhít a korábbi elutasítás éln, és legitimálja a kezdeti rajongást,<sup>5</sup> de az irodalmi levéllel nagyjából egyidejű *À rebours*-értelmezéseiben lelepleződnék a dekadencia kitakarásának módjai és miértjei.

A *dekadensek* című 1941-es esszéjében Szerb halványan átsejtlő nosztalgiával mond végszót a dekadencia felett: „Milyen távol van ma mindez! Hogy kiment a divatból a fáradság, a betegség, a dekadencia! [...] A századvég túlságos kifinomultsága és »ízlése« ma éppen ízléstelenségnek hat. Rosszul lennék Des Esseintes oly nagy gonddal összeállított narancssárga és kék színű dolgozószobájában, egy sort sem tudnék írni.”<sup>6</sup> A személyes véleményrel nyomatékosított következtetés Huysmans *À rebours* című regényének részletes ismertetőjét zárja. Az „igazi dekadens” életmódját, esztétikai beállítódását és kulturális-társadalmi magatartását leíró egység azonban legalább annyira hangsúlyos jelenlét, mint a mindezt visszavonó, megkérdőjelező szándék. Az ellentétezés, a *ma* különbözőségének ismételt kiemelése és a finom ironia olyannyira alulmaradni látszik a felmutatás erejével szemben, hogy Szerb szükségesnek érzi

---

WEIR, Jane DESMARAIS, New York, Cambridge University Press, 2019. – A román irodalmi dekadencia alapos összefoglalóját lásd: Angelo MITCHEVICI, *Decadență și decadentism în contextul modernității românești și europene: Sfârșitul secolului al XIX-lea, prima jumătate a secolului XX*, Bukarest, Curtea Veche, 2011.

<sup>3</sup> SZERB Antal, *Könyvek és ifjúság elégiája*, Nyugat, 31(1938), 10. sz., 274.

<sup>4</sup> *Uo.*, 275.

<sup>5</sup> „Ma már tudom, hogy ami akkor véget ért, csakugyan nagy és nevezetes stílusegység volt, Nietzsche és Rilke, Ady és Van Gogh, Rodin és Reinhardt csodálatos kora, a XIX. század emberének színjátészó káprázatos alkonyata. Tudom, hogy amit én modernnek éltem át, csak igen kicsi része volt a kor szellemi színképének – de 1920-ban, 21-ben ezt a keveset is szégyelltem, már ahogy az ember fiatalkorában szégyellni szokta kinőtt rajongásait” (*Uo.*, 275).

<sup>6</sup> SZERB Antal, *A dekadensek*, Uj Idők, 47(1941), 13. sz. (márc. 30.), 368.

végző érvként Huysmans megtérését, dekadenciától való elfordulását is megemlíteni. Elgondolkodtató, hogy az alaplóműként értelmezett *À rebours* publikálása után majdnem hatvan évvel – és a magyar fordítás megjelenésének huszadik évfordulóján – Szerb Antal diszkrétan elhatárolódik.

Az *Uj Idők* márciusi lapszámában publikált *A dekadensek* mintegy előtanulmánya a novemberben *A világirodalom történetében* közölt Huysmans-fejezetnek. Szerb kevés módosítással építi be a regényt ismertető szövegrészt, ám szigorúbb ítéletet fogalmaz meg: az *À rebours*, a „dekadencia kézikönyve”, nagyképű, hóbortos és elavult.<sup>7</sup> *A világirodalom történetének* harmadik kötetében jól nyomon követhető a szerző azon törekvése, hogy a számára fontos századfordulós életműveket (Oscar Wilde, Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann) átmentse a dekadencia – nézete szerint már idejétmúlt – hagyományából. Szerb kevés engedményt tesz a dekadencia irányában, elismeri ugyan, hogy az *À rebours* „modernebb valamennyi kortársánál,”<sup>8</sup> de már nem képezhet releváns modellt. Az elutasítás és a kritika nyelvének türelmetlensége mintegy megerősíti, hogy – noha már távolinak és sok tekintetben vállalhatatlannak hat – a dekadencia hatástörténetileg nem kiiktatható jelenség Szerb számára.

Huysmans és a dekadencia Szerb Antal szemléletében tehát nem kizárólag irodalomtörténeti probléma, nemcsak a múlt része, hanem többféle módon élő hagyomány, a saját alkotói előtörténetnek a szerves, még feldolgozandó, megértendő eleme. Ha világirodalmi léptékben próbáljuk érteni ezt a gesztust, Szerb elszakadási, lezárási kísérletei nemcsak hogy nem képeznek egyedi, ritka esetet, hanem egyenesen „nemzedéki” attitűdként tűnnek fel. Ugyanis például Thomas Mann 1918-ban megjelent *Egy apolitikus ember elmékedései* című kötetében európai jelenségként értelmezi azt a konfliktusos viszonyulásmódot a dekadenciához, amely később Szerbre is jellemző. A kötet „*A jog és az igazság ellen*” című fejezetében Mann éppen ezáltal határozza meg írói identitását, munkásságát:

Szellemileg az íróknak ahhoz az Európa-szerte elterjedt nemzetségéhez tartozom, amely a décadence felől érkező, a décadence krónikásának és elemzőjének rendeltetett, ugyanakkor lelke mélyén azt az emancipatorikus szándékot – vagy mondjuk inkább pesszimistán: azt a pillanatnyi nekibuzdulást – hordozza, hogy lemondjon róla és a dekadencia, a nihilizmus leküzdésével legalábbis kísérletezzon.<sup>9</sup>

Az idézett részlet egyszerűen hordozza magában a tagadás és a kontinuitás lehetőségét, amelyek komplex szimultaneitását a modernizmus hosszan kitakarta.<sup>10</sup> Mann vállalt

<sup>7</sup> SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., Révai, 1941, III, 130–131.

<sup>8</sup> *Uo.*, 131.

<sup>9</sup> THOMAS MANN, „*A jog és az igazság ellen*” = UŐ, *Egy apolitikus ember elmékedései*, ford. GYÖRFFY Miklós, MAJTÉNYI Zoltán, Bp., Gabo, 2014, 176. [Kiemelés az eredetiben]

<sup>10</sup> Vö. “Reading decadence through the lens of high modernism alone has a narrowing effect; it effectively selects elements of decadence that fit into a teleology ending in modernism. Alongside the literary phenomenon we imperfectly call modernism, decadence persisted as a distinct tradition that cannot

dekadenciakapcsolódásait Szerb azonban befejezett történetként írja meg, olyan szerzői korszakként, amely 1913-ban lezárul a *Halál Velencében* című kisregénnyel, és amelyet messze felülmúlnak a későbbi művek. A *Buddenbrook házról* ugyan 1941-ben is úgy gondolja Szerb, hogy a „legkiválóbb családregény”,<sup>11</sup> de a kortársi visszatérést a hanyatlásnak ehhez a korábbi ábrázolásmódjához ironiával fogadja: „Nyugaton közben elmúlt a csodaváró frivolitás divatja. (Most már tudom, hogy sajnos csak divat volt.) Most már újra vastag könyveket írnak burzsoá családok életéről, némelyik Nobel-díjat nyer, némelyik nem.”<sup>12</sup> Szerb itt vélhetőleg Roger Martin du Gard nyolckötetes *Les Thibault* című regénysorozatára gondol, a francia szerző a *Könyvek és ifjúság elégiája* megjelenése előtti évben kapott irodalmi Nobel-díjat. Szerb *A világirodalom története* harmadik kötetében nem mond egyértelmű ítéletet a *Les Thibault* fölött. Egyrészt elismeri, hogy „értékéhez nem férhet kétség”, másrészt jelzi, hogy a műfaj „a húszas évek folyamán már túlhaladottnak látszott”,<sup>13</sup> és du Gard meg sem közelíti Thomas Mannt „magának a folyamatnak, a család lefelé menetének leírásában”.<sup>14</sup> A szintén Nobel-díjas John Galsworthy valamivel korábbi *A Forsyte Saga* című regényéről Szerb hasonló kettős pozícióból ír: „A nagyburzsoázia múzeumának neveztük e regényt – olvasása közben az embert olykor tiszteletteljes fásultság fogja el, mint múzeumok látogatása közben.”<sup>15</sup> Szerb nézetében tehát *A Buddenbrook ház* a maga elhatárolt kontextusában kitüntetett, fontos műve a dekadenciának – akárcsak Baudelaire, Wilde, Nietzsche munkássága –, de a határkijelölés folyamatos irodalomtörténeti munkát, figyelmet igényel. Szerb következetesen minősíti elavultnak azokat a stiláris, tematikus, műfaji, világgépi elemeket, amelyekről úgy érzékeli, „átszivárogtak”<sup>16</sup> a dekadenciából. Irodalomtörténetírása találóan jellemezhető azzal, ahogyan Nick Freeman a *Times Literary Supplement* pár évtizeddel korábbi eljárását leírja: „Az első világháborút megelőző években a TLS az irodalomtörténetnek egy olyan változatát alkotta meg, amely a dekadenciát nagyrészt az 1890-es évekre korlátozta. A továbbra is aktív művészek jelentős munkáit hagyta figyelmen kívül, [...] és amikor a betegség újabb kitöréseit észlelte, gyorsan elfojtotta azokat.”<sup>17</sup>

---

easily or desirably be brought under the umbrella of modernism, or if it is, then we are left with a risky simplification” (Alex MURRAY, Kate HEXT, *Introduction = Decadence in the Age of Modernism*, eds. Alex MURRAY, Kate HEXT, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2019, 9).

<sup>11</sup> SZERB, *A világirodalom...*, i. m., 229.

<sup>12</sup> SZERB, *Könyvek és...*, i. m., 279.

<sup>13</sup> SZERB, *A világirodalom...*, i. m., 367.

<sup>14</sup> *Uo.*, 230.

<sup>15</sup> *Uo.*, 121.

<sup>16</sup> Nick Freeman fogalomhasználata. – Nick FREEMAN, *Decadent Paths and Percolations After 1895 = Decadence in the Age of Modernism...*, i. m., 71–88.

<sup>17</sup> “In the years leading up to the First World War, the TLS constructed a version of literary history that confined decadence largely to the 1890s. It ignored significant work by figures from that decade who

Szerb ellentmondásos dekadenciafelfogása a korabeli világirodalmi példák fényében olyan magatartásként tűnik fel, amely jellegzetes törekvés a modernizmus megképzésében. Az angolszász szakirodalom rendszerint T. S. Eliotot emeli ki mint olyan szerzőt, akinek verseiben egyértelműen tetten érhetőek 19. századi, dekadens elemek, miközben kritikájában elutasítja, elfedi, láthatatlanná kívánja tenni ezeket a hatásokat magánál és másoknál egyaránt.<sup>18</sup> Meghatározó és befolyásos irodalmi személyiségként Eliot bizonyos életműveket kiemeli a dekadencia kontextusából, és átírja őket a modernizmus alapszövegeivé: „Eliot úgy tekintett Baudelaire-re, mint akit szükséges megmenteni a századvégi dekadenciából, hogy aztán a rehabilitált életművet inspirációs forrásként állíthassa a modernista költők elé.”<sup>19</sup> Szerbnél szintén megfigyelhető a kisajátításnak és az elődök tagadásának ez az öndefiníciós stratégiája, ha elhatárolódása jóval szelídebb formában is valósul meg, mint Eliot vagy akár a Times Literary Supplement célzott és átfogó szándéka a felejtésre, átírásra. A párhuzam – az időbeli eltolódás ellenére – azért különösen fontos, mert azt jelzi, hogy a világirodalmi példák „mintájára” a magyar modernista diskurzusok is elfedik dekadens előzményeiket.

Ez a viszonyulásmód korán meghatározóvá válik a magyar dekadencia megítélésében: stílustörténeti korszakként elrejtethető a századforduló fogalmi örvénylésében, beolvasható a fin de siècle, szimbolizmus, szecesszió vagy esztétizmus jelentésmezéjébe. Mikor 1965-ben megjelenik *A magyar irodalom története*, szerzőinek szóhasználatában a dekadencia többnyire már csak a hanyatlás pejoratív szinonimája<sup>20</sup> vagy tematikus-motivikus jelölő.<sup>21</sup> A kézikönyv szerzői egy olyan századfordulós nézőpontot tettek magukévá, amely eleve elfogadhatatlannak, erkölcstelennek, elitélendőnek gondolta a dekadenciát, így viszont bagatellizálták, és kiúrták a magyar irodalomtörténeti hagyományból. Ezzel szemben, és szinte egyidejűleg, Matei Călinescu *Five Faces of*

---

were still active [...], and when it spotted new outbreaks of the disease, it acted swiftly to snuff them out” (FREEMAN, *i. m.*, 75. [Saját fordítás – T. D.]).

<sup>18</sup> *A Decadence in the Age of Modernism* című tanulmánykötet több írása is foglalkozik a problémával, itt egy példát idézek Nick Freeman *Decadent Paths and Percolations After 1895* című szövegéből: “During the first three decades of the twentieth century, the radical and experimental stylistic elements of decadent writing were appropriated in ways that divorced them from their (im)moral context, making them first challengingly modernist and then respectable. Cultural power brokers such as Eliot slowly convinced a learned minority that literature of this kind represented a redoubtable bulwark against other forms of decadence, the growing populism and concomitant erosion of standards intellectuals had feared ever since the educational reforms of the 1870s” (FREEMAN, *i. m.*, 84).

<sup>19</sup> “For Eliot, Baudelaire was to be rescued from fin-de-siècle decadence and rehabilitated as a key inspiration for modernist poets” (Sarah PARKER, *Burning the Candle at Both Ends. Edna St. Vincent Millay’s Decadence = Decadence in the Age of Modernism...*, *i. m.*, 143. [Saját fordítás – T. D.]).

<sup>20</sup> „Ambrus, realiztikus novelláinak típusaiban, a magyar középosztály széthullását, vergődését, belső dekadenciáját testesíti meg” (DIÓSZEGI András, *Ambrus Zoltán = A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig*, szerk. SÖTÉR István, Bp., Akadémiai, 1965, 867).

<sup>21</sup> „A *Vér és arany* korszakában a dekadens témák garmadája jelentkezik Ady költészetében” (VARGA József, *Ady Endre = A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., Akadémiai, 1965, 107).

*Modernity*<sup>22</sup> című könyvében amellett érvel, hogy a dekadencia – akárcsak az avantgárd, a modernizmus, a giccs és a posztmodern – a modernség egyik arca, megnyilvánulási módja. Călinescu értelmezésében a dekadencia a századvég torlódó válságérzetére érkező szociokulturális válaszegyüttes – filozófiai fogalom, kulturális trópus, stílusirányzat. Olyan magatartásmód, amely a megváltozott időtapasztalattal szemben arra kényszerül, hogy felülvizsgálja alapvető episztemológiai és esztétikai bizonyosságait, illetve újragondolja az emberi megismerés és (ön)kifejezés határait és céljait. Călinescu arra hívja fel a figyelmet, hogy a századforduló dekadens gondolkodói, művészei úgy hoznak létre modern alkotásokat, hogy azok egyszersmind a modernség tudatos értelmezését, kritikáját is képezik. Dekadencia és modernizmus versengésében<sup>23</sup> mégis előbbi maradt alul, miközben ebből az egymásnak feszülő viszonyból, poétikák, világgépek és irodalomszemléletek kavargásából éppen a dekadencia mutat meg többet.

Ha tehát Szerb Antal utólagos szégyenérzete, elhatárolódása mögé tekintünk, és megvizsgáljuk azokat a műveket, amelyeket a dekadens jelző okán rejtett el a későbbi irodalomtörténet, a magyar irodalmi modernség és modernizmusok belső szerkezete is új megvilágításba kerül. A hosszúra nyúló kulturális felejtés ellenében célszerű rákérdezni, hogy milyen is a dekadencia alapszövegének, az *À rebours*-nak és alkotójának a beágyazódása a századvégi-századfordulós magyar irodalomban. A recepciótörténeti elemzés feltárja azokat a korai forrásokat, amelyek releváns kiindulópontot képeznek a magyar dekadencia további kutatásában.

## 1.2. „A Huysmans-regény furcsa magyarországi sorsa evvel a fordítással kezdődik” – Az *À rebours* a fordítás takarásában

Szerb Antal Huysmans-képe fontos szemléletbeli tanulással szolgál az *À rebours* magyar recepciójának kutatásában. Ha egymás mellé helyezzük Szerb elhatárolódását és a regény fogadtatásában kiemelkedőnek tekintett mozzanatot, a fordítást, szembeötlő az időbeli egybeesés. A *Könyvek és ifjúság elégiája* vallomása szerint szerzője éppen az idő tájt kezdi el szégyellni a dekadenciát,<sup>24</sup> amikor annak egyik alapműve megjelenik magyarul. Ez részben magyarázattal szolgálhat arra, hogy miért nem tesz említést az 1921-es Kosztolányi-fordításról – miközben valószínű, hogy a jól tájékozott és Kosztolányi műfordítói tevékenységét számontartó irodalomtörténész<sup>25</sup> ismeri azt.

<sup>22</sup> A dekadenciakutatásban alapműnek számító Călinescu-könyv először 1977-ben jelent meg *Faces of Modernity* címmel, majd 1987-ben javítva és bővítve *Five Faces of Modernity* címmel. A következőben ennek egy utánnomására hivatkozom: Matei CĂLINESCU, *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 2003.

<sup>23</sup> Vö. “Decadence, however, was alive and well in the 1920s, much to the chagrin of writers like Pound and Lewis, for whom it represented a threat [...], it threatened the cultural authority of modernists who competed with these new decadents for the attention of publishers, magazine editors, booksellers, and readers” (Kristen MACLEOD, *The Queerness of Being 1890 in 1922: Carl Van Vechten and the New Decadence = Decadence in the Age of Modernism...*, i. m., 229–230).

<sup>24</sup> SZERB, *Könyvek és...*, i. m., 275.

<sup>25</sup> SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Bp., Révai, 1935, 157.

*Visszajáról: Huysmans, Kosztolányi, Nabokov* című tanulmányában Takács Ferenc azt feltételezi, hogy a nem túl szerencsés címválasztás miatt „felejtette el következetes tapintattal a Kosztolányi-átültetés címét Szerb Antal [...] – amivel persze akaratlanul magát a fordítást is elfeledtette az olvasókkal”.<sup>26</sup> Szerb ugyanis többnyire az eredeti címmel, illetve zárójelben, az eredeti címhez jobban ragaszkodó címváltozattal (*Visszajáról, Fonákjáról*) hivatkozik Huysmans regényére. Hozzá kell még ehhez tennünk, hogy Kosztolányi erősen esztétizáló fordítását valószínűleg szintén nem méltányolja, az esztétizmust a dekadenciához hasonlóan leértékeli *A világirodalom történetében*. Takács részben filológiai tényezőkre vezeti vissza, miként eshetett ki az irodalmi köztudatból, hogy „a modernizmus egyik alapműve, [az] esztétizmus-dekadencia-szimbolizmus bizarr bibliája megvan magyarul, ráadásul jeles író kiváló átültetésében”.<sup>27</sup> Ezt ellensúlyozandó érvel amellett, hogy az *À rebours* fordítása mennyire fontos állomás Kosztolányi „esztétikája és poétikája kiérlelésében”.<sup>28</sup> Gondolatmenete végül arra a következtetésre fut ki, hogy a dekadencia hagyománya közvetetten, fel és el nem ismerten, de meghatározó a posztmodern irodalmi magatartás- és kifejezőmód számára.

Takács tehát a huszadik század felé mozdítja el, onnan olvassa a Kosztolányi-fordítás és a dekadencia jelentőségét. Ez látszólag ellentmondásos helyzetet teremt: miként feltételezhető az *À rebours* termékeny hatása a magyar irodalomban, ha a fordítás egy olyan irodalmi-történelmi kontextusban jelenik meg, amely elutasítja a dekadenciát? Pekár Gyula, aki Szerb szerint „törékeny dekadens finomkodásaival” indul, mielőtt a „konzervatív világnézet oszlopos” tagjává vált volna,<sup>29</sup> már 1915-ben a dekadencia „kisöprésének” szükségességét fogalmazza meg:

a háboru nyitott ablakán át a vihar még mindig nem söpörte ki eléggé társadalmunk szellőzetlen épületét, nem ujitotta meg kellően a háboru előtti hangulat dekadens, dohos levegőjét. Életünk nagy folyosóit kétségkívül üdvösen járta át már a vihar, de oldalt egyes sarkokban ma is oly cinikusan fojtó, érzéken, sőt perverzen fülledt a lég, mint azelőtt. [...] Huysmans dekadens „életművésze”, az a híres Des Esseintes jut eszembe, kinek legnagyobb gyönyöre az, midőn egy tisztességes polgárgyereket tolvajja „képez”. Kérdem, helyes-e ezt a társadalommérgezést összetett kezekkel nézni?<sup>30</sup>

A cikk tiltakozása egyrészt alátámasztja a hipotézist, hogy a dekadencia befolyásos kulturális-társadalmi jelensége a magyar századvégnek: jól ismerik, értik, belátják – és eközben persze gyakran tagadják, kárhoztatják, elhatárolódnak tőle. Másrészt a szövegrészből az is kiderül, hogy Pekár a nézetében mérgező, megrontó, károsan individualista és közönyös dekadenciával az *À rebours*-t azonosítja még messze a magyar fordítás megjelenése előtt. Ez is arra ösztönözhet, hogy Huysmans regényének magyar recepcióját

<sup>26</sup> TAKÁCS Ferenc, *Visszajáról: Huysmans, Kosztolányi, Nabokov*, *Mozgó Világ*, 29(2003), 2. sz., 115.

<sup>27</sup> *Uo.*

<sup>28</sup> *Uo.*, 119.

<sup>29</sup> SZERB, *Magyar irodalomtörténet...*, i. m., 432.

<sup>30</sup> PEKÁR Gyula, *Az új magyar lélek*, *Budapesti Hírlap*, 35(1915), 320. sz. (nov. 17.), 4.

indokolt a fordításnál korábbi és kevésbé egyértelmű, látványos közvetítői gesztusokban keresni. A forrásadottság kontextusában tehát szükséges a magyar *À rebours*-repció kutatásához alapvető és továbbra is érvényes támpontokat kijelölő Takács-tanulmány alábbi premisszáját átértékelni: „A Huysmans-regény furcsa magyarországi sorsa evvel a fordítással kezdődik, és – ami még furcsább – majdhogynem evvel végződik is.”<sup>31</sup>

Szerb vonakodása a magyar fordítással, illetve annak címével szemben nem elszigetelt jelenség, szemléletes példája ennek Just Béla 1935-ös Huysmans-esszéje. A megteréstörténetként értelmezett életmű kezdőpontjába Just az *À rebours*-t helyezi, és ugyan jelzi, hogy a regénynek van magyar fordítása, de tévesen adja meg annak címét: „Az *A Rebours* [sic!] (magyarul megjelent *Fonákul* címen).”<sup>32</sup> Az *En route* magyar címét szintén pontatlanul idézi<sup>33</sup> Just: *Úton* helyett *Útközben* kerül a szövegbe, míg azonban ebben az esetben lehet szó egyszerű elírásról, a *különc-fonákul* csere kívül esik ezen a hibahatáron. A cikk nem nyújt fogódzókat annak a kérdésnek a megnyugtató megválaszolásához, hogy tudatos döntés vagy felületesség eredménye a rosszul hivatkozott cím. Annyiban viszont nagyon is jelentésszerű az illető szövegrész, hogy arra utal, Just eredetiben olvassa az *À rebours*-t. További érv emellett, hogy a szerző saját fordításban ad közre regényrészleteket. Mottó-fordítása kevés eltérést mutat Kosztolányi változatához képest, főként szórendi különbségek figyelhetők meg a két Ruysbroeck-átültetés összevetésében, de a hetedik fejezet egy hosszabb mondata meggyőzően különbözik. Just ugyanis kihagyja a jelzőket, átírja a szerkezeteket, amelyek nem összeegyeztethetők a katolikusegyház-képpel.<sup>34</sup> Az árnyalatnyi cenzúra felfedése azért kulcsfontosságú,

<sup>31</sup> TAKÁCS, *i. m.*, 115.

<sup>32</sup> JUST Béla, *Joris-Karl Huysmans*, Korunk Szava, 5(1935), 3. sz. (febr. 1.), 59.

<sup>33</sup> A *Là-bas* magyar fordítását meg sem említi Just. A mellőzést indokolhatja, hogy a rövid időn belül – 1918 és 1922 között – három kiadást is megért *Ott lenn* magyar átültetése, szemben Kosztolányi „bravúrosan lüktető, nagyvonalú és kongeniálisan színes” (LACZKÓ Géza, *Huysmans: A külön [À rebours]*, Nyugat, 15[1922], 2. sz., 150). *À rebours*-fordításával, szakmailag kifogásolható. Laczkó Géza egy hatoldalas kritikával marasztalja el az *Ott lenn* második kiadását: „Van itt pongyolaság, nyersség, hamis finomság, értelmetlenség, zagyvaság, helyesírási és sajtóhiba annyi és annyiféle, hogy az ember nem tudja végül, melyik szárad a fordító, melyik a szedő lelkén, de abban biztos, hogy a felelősség főképp azt terheli, aki a könyvet második kiadásában is ilyen fésületlenül dobta a részben türelmes, részben éhes magyar piacra” (LACZKÓ Géza, *Là-bas!*, Nyugat, 12[1919], 16–17. sz., 1102). Másfelől az sem kizárható, hogy a katolikus *Korunk Szava* kontextusában Just azért nem „ajánlja” olvasásra a magyar fordítást, mert a *Là-bas* megjelenésekor „a katolikusok pedig megbotránkoztak (s nem minden ok nélkül) a regény erkölcstelen és merész leírása miatt” (JUST, *i. m.*, 59).

<sup>34</sup> „Des Esseintes valahogyan szellemének magaslatáról meglátta az Egyház hatalmas képét, évszázadok óta tartó öröklődő hatását az emberiségre: úgy képzei el az Egyházat, mint amely az embert az élet szörnyűségére figyelmezteti, a békétűrést, megbánást, áldozati szellemet hirdeti, azon van, hogy bekötözze a sebeket, megmutatván Krisztus vérző sebeit, biztosít isteni kiváltságokat, a szenvedőknek megígéri a Paradicsom legjobb helyeit, arra buzdítja az emberi teremtményt, hogy szenvedjen s ajánlja fel Istennek viszontagságait és bűneit, szenvedéseit és sorsának változásait” (JUST, *i. m.*, 59). – Vö. „Lelke magaságában valahogyan az Egyház panorámáját látta, örökletes befolyását, melyet évszázadok óta gyakorol az emberiségre. *Kétségbeesetten* és óriásan [„désolée et grandiose”] képzei el az Egyházat, mely az embernek az élet borzalmát és a *végzet könyörtelenségét* [„l’inclémence de la destinée”] hirdeti, türelmet, töredelmet,



mert kétséget kizáróan jelzi, a katolikus irodalomkritika ekkortájt tudatosan a saját narratívájához idomítja Huysmans- és *À rebours*-reprezentációját. Lényeges szem előtt tartani ezt a tendenciát az olyan esetek vizsgálatában, ahol kevésbé egyértelmű vagy filológiaiilag nem igazolható az eltakarás, a tabusítás. Ezzel együtt is úgy tűnik, hogy – fenntartásokkal és a megfelelően elbeszélte keretben – az *À rebours* a magyar kiadástól függetlenül része Just kánonjának.

A korabeli magyar sajtó további *À rebours*-előfordulásai is megerősítik a felvetést, hogy a *francia* regény jelen van az irodalmi köztudatban: egy ismeretlen szerző Eckhardt Sándor *Magyar–francia szótárának* olvasását hasonlítja „Des Esseintes herceg, az *A Rebours* [sic!] különös hőse” londoni „utazásához”,<sup>35</sup> Ambrus Zoltán pedig Montesquiou-Fézensac emlékiratai kapcsán írja, hogy a gróf „volt a mintája Des Esseintes-nek, annak a bizarr életű regényhősnek, akit Joris Karl Huysmans leghíresebbé vált regényében, az *A rebours*-ban [sic!] szerepeltet”.<sup>36</sup>

Mindez együttesen arra mutat rá, hogy a fordítás nem abszolút fokmérője a mű ismertségének, beágyazottságának. Egy olyan nézőpont, amely *A külön* megjelenésétől számol az *À rebours* hatásával, nem is feltételez(het) magyar dekadenciát a lezárt, idejétmúlt hagyomány megkésett átvétele okán – holott a sajtós források alapján nem egészen ez a helyzet, 1921 után sem. Ennek a szemléletmódnak a felülírásában szükséges a maga rendjén a fordítás kontextusát, jelentőségét és az azt létrehozó igényeket is külön megvizsgálni. Előtte azonban fontos feltárni, hogy a fordítást megelőzően hogyan volt jelen az *À rebours* a magyar irodalomban, kik olvasták, hogyan építették be irodalomszemléletükbe, és miként írtak vagy hallgattak róla. Annak az áttekintése, hogy a különböző viszonyulásmódok kiélezett figyelme, érdeklődése az Huysmans-életmű mely vetületeire irányul, a korai magyar dekadencia viszonyrendszerét is megvilágítja.

A tény, hogy az *À rebours*-t, a dekadencia „alapokmányát”<sup>37</sup> Szerb nem keresi, nem fedezi fel újra a *Magyar irodalomtörténet* írásakor, azzal együtt is különös, hogy a magyar dekadenciát eleve megkésettnek, másnak, kevesebbnek érzékeli, mint a francia mintát:

De még talán az is túlzás, hogy [a *Nyugat*] megtalálta a kapcsolatot az aktuális nyugati irodalmi áramlatokkal, az eleven Európával, mert azoknak csak egy kis részével volt érintkezése, azokkal, amelyek éppen az elavulás pillanatában voltak. A *Nyugat*

---

áldozatkészséget prédikált, be akarja kötözni a vérző sebeket azáltal, hogy Krisztus vérző sebeit mutatja, égi kiváltságot, paradicsomi boldogságot ígér a szorongatottaknak, buzdítja az emberi lényt arra, hogy szenvedjen, hogy hányattatásait és sérelmeit, törődéseit és fájdalmait áldozatként mutassa be az Istennek” (Joris-Karl HUYSMANS, *A külön*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Bp., Kultura Könyvkiadó és Nyomda, 1921, 98. [Kiemelések tőlem – T. D.] A szögletes zárójelk francia idézeteinek helye: Joris-Karl HUYSMANS, *À rebours*, Párizs, Pour les Cent Bibliophiles, 1903, 85).

<sup>35</sup> t. a., *Egy szótár margójára: Eckhardt Sándor Magyar-Francia Szótára*, Nemzeti Ujság, 17(1935), 240. sz. (okt. 20.), 22.

<sup>36</sup> AMBRUS Zoltán, *Krónika*, Pesti Napló, 79(1928), 256. sz. (nov. 11.), 39.

<sup>37</sup> SZERB, *A világirodalom...*, i. m., 196.

nyugatosága megrögződött a nyolcvanas és kilencvenes évek „dekadenciájánál”, szkeptikus és materialista vallás- és társadalomkritikájánál, mert ez volt az új emelet, mely a magyar szellemből hiányzott.<sup>38</sup>

Azt viszont már Szerb sem látja, vagy legalábbis nem beszél róla, hogy a *Nyugat* előtt mely szerzők, sajtótermékek közvetítettek akár sokkal hamarabb nyugati irodalmi irányzatokat, így a dekadenciát is. Pedig Huysmans alakjának és munkásságának van egy mind ez idáig kevésbé kutatott és ismert korai, a fordítást megelőző magyar recepciója, ugyanis gyakran előkerül a korabeli sajtóban.<sup>39</sup> Ebben a forrásanyagban Huysmans személye és regényei ugyanolyan vitatott, problémás kulturális-társadalmi jelenséget képeznek, mint más európai irodalmakban.

Az *À rebours* 1884-es megjelenése és a magyar fordítás 1921-es elkészülte közötti időszakban Huysmans neve növekvő gyakorisággal és szórással tűnik fel a magyar sajtóban. Először az irodalmi tárgyú lapok – *Magyar Salon*, *Ország-Világ*, *Fővárosi Lapok* – közölnek tudósításokat, ismertetőket, értelmezéseket Huysmans-ról és regényéről. Justh Zsigmond már 1886-tól, az 1890-es években pedig Pekár Gyula, Vay Péter és Lázár Béla szintén értő – ha nem is egyformán értékelő – olvasói az *À rebours*-nak és a dekadens irodalomnak, művészetnek. Jellemző ezekre a korai szövegekre, hogy Huysmans és des Esseintes nevét, illetve a regény címét tévesen közlik, Justh cikkeiben visszatérő probléma e szavak különböző elírása: des Essemntes, des Enceintes, *À retours*, Huymans.<sup>40</sup> Más esetekben főként Huysmans neve okoz gondot: Lázár Bélánál Huysmanns,<sup>41</sup> Kozári Gyulánál Huysmann,<sup>42</sup> Kondor Bélánál pedig Huysémann<sup>43</sup> formában szerepel a francia szerző neve. Justh Zsigmond, az *irodalmi dendi* című doktori disszertációjában Dede Franciska ennek két lehetséges okát nevezi meg Justh vonatkozásában: a nehezen olvasható kézírást és a nevek lejegyzésének „pongyolaságát”.<sup>44</sup> Ugyanezekben a szövegekben azonban más, kortárs francia szerzők neve többnyire helyesen szerepel, a szerkesztők, korrektorok ezeket Justh kézírásában, elírásaival is felismerik. Valószínűsíthető tehát, hogy ebben az időszakban az Huysmans-élmény az újdonság erejével hat, fontos, de nem magától értetődő. Ehhez képest önmagában is beszédes tény, hogy amikor Huysmans – 1898-ban vélt,<sup>45</sup> 1900-ban pedig tényleges – megtérése áttöri a hírlapok ingerküszöbét,

<sup>38</sup> SZERB, *Magyar irodalomtörténet...*, i. m., 446.

<sup>39</sup> A forráskutatás elsősorban, de nem kizáró jelleggel az Arcanum Digitális Tudománytár periodikagyűjteményére és keresőmotorjára támaszkodik.

<sup>40</sup> Az elírások pontos helyeit lásd az őket tartalmazó Justh-idézetekben jelen írás későbbi pontjain.

<sup>41</sup> LÁZÁR Béla, *Misztikus regény*, Nemzet: Reggeli kiadás, 14(1895), 4632. sz. (júl. 19.), 1–2.

<sup>42</sup> KOZÁRI Gyula, *Ideáлизmus az irodalomban*, Pécsi Közlöny, 5(1897), 73. sz. (júl. 4.), 1.

<sup>43</sup> KONDOR Béla, *Nordau Miksa az újabb irodalmi irányokról*, Pécsi Napló, 8(1899), 268. sz. (nov. 23.), 4.

<sup>44</sup> DEDE Franciska, *Justh Zsigmond, az irodalmi dendi*, doktori disszertáció, Bp., ELTE, 2005, 6.

<sup>45</sup> 1898. február 2-án, nem sokkal Huysmans *La Cathédrale* című regényének megjelenése után a *Budapesti Hírlap*, a *Budapesti Napló*, a *Magyar Hírlap* és a *Pesti Hírlap* is cikket közöl arról, hogy a francia szerző megtért, belép valamely szerzetesrendbe, és kolostorba vonul. Huysmans *Le Matin*-beli

akkor már alig fordul elő, hogy elírják a nevét a folyóiratokban. Huysmans nevének és regénycímeinek következetesen helyes írásmódja, akárcsak a nem művészeti profilú lapok érdeklődése az ismertség jelei.

Az egyes szerzők ugyan eltérően vélekednek arról, hogy mennyire valós, hiteles Huysmans megtérése, de ennek vitathatósága alkalmat szolgáltat arra, hogy rendszeresen tudósítsanak róla, híreket, pletykákat közöljenek, és fokozatosan beleírják őt és műveit a szélesebb (irodalmi) köztudatba. Az egyik első híradás semleges kommentárral idézi a *Le Figaro* Huysmans-interjúját,<sup>46</sup> a *Magyar Nemzet* tudósítója azonban kételkedő megjegyzéssel ad közre egy – szintén a *Le Figaró*ban közölt – Huysmans-levelet: „Voltaképpen igen érdekes alak is ez a Huysmans, aki pályája elején a legvadabb naturalista volt, azután Sár Péladan táborába szegődött és felcsapott sátánistának, majd végre misztikussá lett és visszatért bölcsőjébe, a valláshoz. Nem lehetetlen, hogy idő múltán elejét kezdi megint.”<sup>47</sup> A *Révai Nagy Lexikona* Huysmans-szócikkének szerzője még 1914-ben is ironikus hangnemmel és idézőjelben ír az életrajzi mozzanatról: „»megtért«, nem minden színpadi póz nélkül”.<sup>48</sup> A másik póluson a vallásos szerzők többsége, így Kozári Gyula és Lám Frigyes, Huysmans katolizálását a materializmus, pozitívizmus kudarcaként ünneplik. A *kereszténység és az emberi lélek* című előadásában, amelyet a pécsi Katolikus Körben olvas fel, Kozári Paul Verlaine és François Coppée mellett Huysmans-t mutatja fel releváns példaként a kívánt fordulatra: „A modern életben a tudomány csődjét, a politika csődjét követte a művészet csődje és az élet csődje... az öngyilkosság. Érzik ezt korunk nagy szenvedői, tépelődő művészelkei. Innen a megtérések csodája, a konvertiták.”<sup>49</sup>

A századforduló sokrétű művészi értékrendszereiben Huysmans olyan szerző, akit akár egymással szemben álló nézőpontok is legitimálnak. A különféle kifogások ellenére fontos alkotónak mutatják be, immár a nagyközönség számára is: „Igaz azonban, hogy ilyen ferdeségek [az *À rebours*] mellett is olyan jelességei vannak Huysmans-nak, amelyek őt a legkiválóbb elbeszélők sorába emelik s olyan jelenséggé, mely fölött nem lehet egy mosollyal napirendre térni.”<sup>50</sup>

Az Huysmans személye körüli események közvetítésében az említett cikkek gyakran hivatkoznak a francia sajtóra, ugyanakkor a szerző alakjának és munkásságának reprezentációja jelentős magyar előzményekre épül – még ha ez nem is egy jelölt kapcsolat.

---

cáfolatát két nappal később csak a *Pesti Napló* adja közre: „A félreértés valószínűleg abból támadt, hogy az én személyemet nagyon is egynek hitték hőssémmel s így kelt szárnyra az a hír, hogy kolostorba lépek. Író maradok és államhivatalnok, [...] és még valószínűleg sokszor fogom lelkelem megpihentetni a klostrom csendjében, de arról szó sincs, hogy barát legyek, nem születtem arra” (N. n., *Huysmans nem megy kolostorba*, *Pesti Napló*, 49[1898], 35. sz. [febr. 4.], 7).

<sup>46</sup> N. n., *Huysmans*, *Budapesti Hírlap*, 20(1900), 54. sz. (febr. 24.), 16.

<sup>47</sup> N. n., *Huysmans szerzetessé avatása*, *Magyar Nemzet*, 19(1900), 106. sz. (ápr. 18.), 6.

<sup>48</sup> *Révai Nagy Lexikona*, X, Bp., Révai Testvérek Irodalmi Intézet Részvénytársaság, 1914, 418.

<sup>49</sup> KOZÁRI Gyula, *A kereszténység és az emberi lélek*, *Religio*, 59(1900), 40. sz. (máj. 19.), 344.

<sup>50</sup> N. n., *Egy regényíró kolostorba vonulása*, *Budapesti Hírlap*, 18(1898), 33. sz. (febr. 2.), 7.

Kozári Gyula *Ideáлизmus az irodalomban* című tanulmányának szóhasználata például azt sejteti, hogy a szerző maga nem olvasta az *À rebours*-t, csak Lázár Béla alábbi kritikáját ismeri a regényről: „A *Rebours* [sic!] annak a regénynek a címe, amelyben ez új szellemi megtérés legelőbb megnyilatkozik. [...] [Des Esseintes] azt látszik mondani: »gyűlölöm e századnak aljas szájhősködését, e képmutató és kongó társaságot s megrajzolom a magam világát.«<sup>51</sup> A vélhetően sajtóhiba következtében elmaradt ékezet és kurziválás nyomán Kozári az *À rebours* első szavát magyar névelőnek értelmezi, és szinte szó szerint veszi át Lázár leírását: „A ‚Rebours’-ban [sic!] azonban már a fordulat kedvező jelei előtt állunk. [Huysmans] Gyűlöletét fejezi ki a század szájhősködése, képmutatása és üresfejűsége iránt.”<sup>52</sup> A tágabb szövegkörnyezetben az is nyilvánvaló, hogy Lázár nem vallásos értelemben vett „szellemi megtérésre” gondol, ahogyan azt Kozári teszi, hanem a naturalizmustól való eltávolodást fejezi ki így.

A századfordulóra már önmagát értelmező magyar Huysmans-recepció vizsgálatában egy korai jelenlét és olvasat, közvetítői mozzanat megragadása a későbbi fogadtatásról is sokat előre jelez. Mint az *À rebours* első (dokumentálható) magyar olvasója, aki következetesen és tudatosan ír a francia regényről, Justh Zsigmond fontos szereplője a magyar dekadencia történetének. Huysmans neve és regénye gyakran felbukkan már a *Páris elemei*<sup>53</sup> című Justh-kötet egyes cikkeiben, amelyeket először 1886 és 1888 között olvashatott a *Magyar Salon* és a *Fővárosi Lapok* közönsége.<sup>54</sup> Az *À rebours* justhi recepciója és reprezentációja két irányban is hasznos kutatási forrást képez. Egyrészt meghatározó kiindulópontját adja a magyar nyelvű Huysmans-recepciónak, másrészt a regény változó megítélése kirajolja Justh művészi érdeklődésének alakulását – a dekadencia felfedezésétől az annak újraértelmezésére tett kísérletekig.

## 2. Ki csodálkozik? Justh Zsigmond Huysmans-képe

Justh céltudatos irodalomszervező és -közvetítő törekvései jól körülírt Huysmans-képet nyújtanak a kortársak számára. A kitüntetett figyelem, mellyel 1886 és 1889 között ír az *À rebours* irodalmi és bioszociológiai jelentőségéről, rámutat a szöveg intenzív jelenlétére, amelyet a baráti kör levelezése, a különböző naplóbejegyzések sejtetnek.<sup>55</sup>

<sup>51</sup> LÁZÁR, *Misztikus regény*, 1. és Ua. = LÁZÁR Béla, *A tegnap, a ma és a holnap: Kritikai tanulmányok első sorozata*, Bp., Grill Károly Cs. és Kir. Udv. Könyvkereskedés, 1896, 55.

<sup>52</sup> KOZÁRI, *Ideáлизmus...*, i. m., 1.

<sup>53</sup> JUSTH Zsigmond, *Páris elemei*, Bp., Révai, 1889.

<sup>54</sup> A korábbi megjelenés okán a továbbiakban e szövegek folyóiratban megjelent változatát használom, hivatkozom: JUSTH Zsigmond, *A „párisi” négy főtípusa*, *Fővárosi Lapok*, 25(1888), 52. sz. (febr. 21.), 371–372. – JUSTH Zsigmond, *A túlfinomult Páris*, *Fővárosi Lapok*, 25(1888), 262. sz. (szept. 22.), 1919–1922. (*A társaságról* címmel a *Páris elemei*ben) – JUSTH Zsigmond, *Parisianismus*, *Magyar Salon*, 9. köt., 5(1888), szept., 646–650.

<sup>55</sup> Pekár Gyula 1891. december 5-én kelt levelében írja Justhnak közös barátjukról, Vay Péterről: „Képzelted mennyire érdekelt e Des Esseintes-szerű ember” (Pekár Gyula Justh Zsigmondnak, Budapest, 1891. dec. 5., OSzK Kt, Levelestár.) – Czóbel Minka hasonlóképp jellemzi egy levelében

Így a dolgozat címéül választott naplórészlet is, melyben az Huysmans-nál tett személyes látogatás után jegyzi meg Justh: a francia szerző „csudálkozik, hogy ismerik nevét nálunk – valóban én is. És én azt hiszem jogosabban, mint ő”<sup>56</sup>

A jelzett időszakban íródott Justh-szövegek (tárcák, elbeszélések, naplóbejegyzések) rendkívül gyorsan avatják művészeti mércévé az *À rebours*-t, majd építik le társadalmi vonatkozásban a regény értékét. Justh 1888-as cikkeiben már úgy ír a parizianizmusról, párizsi pesszimizmusról – Justh szövegeiben ezek a dekadencia szinonimáinak tekinthetők –, mint a társadalmi/személyes pusztulás kezdetének jelölőiről:

egy nép jövőjére veszedelmes tünemény az, midőn a férfi csakúgy, mint a nő finomultság, érzékenység, szellem tekintetében túl van a közepszerűn s ekkép képtelen a harmonikus önmunkálásra s a mi mindezzel együtt jár: házasságra, társas és nemzeti törekvésekre. Midőn egy nemzet egy része erre a [művészi] fokra jutott, akkor elkezdődik az egyedekre, töredékekre és pártokra való szétesés. Szóval: a *pusztulás kezdete*.<sup>57</sup>

*Parisianismus* című cikkének orchideahasonlata előrevetíti az elfordulást az eddigi művészi mintától:<sup>58</sup> „az Orchidea, a mely a legritkább, a legszebb virágot hajtja, rendszeren tönkre szokta tenni azt a növényt, a melynek testéből szívja finom színét, elragadó alakját, egész bűbáját.”<sup>59</sup> Huysmans neve és regénye szinte teljesen eltűnik Justh későbbi írásaiból, 1894-ben elutasítólag ír a néhány évvel korábban mérvadónak tekintett francia irodalomról: „Ma tulajdonkép két új iskola van csak Franciaországban, az egotisták (*Le culte de moi*) (Barrès) és a symbolista dekadensek (Péladan, Mallarmé, Tailhade) iskolája. Mindkét iránytól őrizzen meg minket az Ur.”<sup>60</sup>

A magyar Huysmans- és *À rebours*-receptió első jelentős állomását tehát Justh e korai szövegei képezik. A maga kiterjedt – külföldi és magyarországi – kapcsolathálójával, széles érdeklődési körével és tudatos ízlésével Justh különösen alkalmas pozícióból és befolyással közvetíti a francia szerzőről és regényéről kialakított elképzelését. Az írásaiban körvonalazódó értékítéletek, Huysmans alakjának és művének reprezentációja, hasznosítási módjai megelőlegezik a későbbi receptió sarkalatos pontjait, és sok mindent érthetővé tesznek, megmagyaráznak Justh éltművének alakulását illetően is.

---

Vay Pétert: „gyóni Des Esseintes” (Czóbel Minka Mamszinak [édesanyjának] és Emmynek [testvérének], Nehre, é. n. 27-én. Idézi: DEDE, *i. m.*, 194).

<sup>56</sup> JUSTH Zsigmond *naplója és levelei*, s. a. r. KOZOCSA Sándor, az idegen nyelvű szövegrészeket ford. ZSÁMBOKY Zoltán, Bp., Szépirodalmi, 1977, 159.

<sup>57</sup> JUSTH, *A túlfinomult...*, *i. m.*, 1922. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>58</sup> Szilágyi Márton Justh-tanulmányában rámutat arra, miként jeleníti meg *A pusztaság könyve* ezt a váltást, és jelöli ki Justh művészi érdeklődésének új irányát a népi irodalomban: SZILÁGYI Márton, *Párizstól Orosházáig. Justh Zsigmond: A pusztaság könyve*, Kalligram, 32(2023), 5. sz., 70–78.

<sup>59</sup> JUSTH, *Parisianismus...*, *i. m.*, 650.

<sup>60</sup> JUSTH Zsigmond, *Pár szó a modern magyar irodalomról: Feleletül Gergely Istvánnak*, Magyarország, 1(1894), 235. sz. (aug. 19.), 18.

## 2.1. „Qui est pour être admiré” – Egy új típus vonzásában

1888. február 27-i naplóbejegyzésében Justh Zsigmond a következő elhatározással zárja a Joris-Karl Huysmans-nál tett látogatás leírását: „Fogok róla írni, ez jót fog tenni nálunk...”<sup>61</sup> A szándék vélhetően sokkal korábbi, mint lejegyzése, hiszen a francia szerző nevét és *À rebours* című regényét Justh már 1886-os *Párisi típusok* című tárcájában is említi.<sup>62</sup> Justh Párizs-szövegeiben visszatérő érv, példa, sőt cél des Esseintes alakja és megalkotásának módja. Justh számára nem annyira des Esseintes ízlésének tárgyai, mint inkább művészi érzékenységének, érzékelésének módjai a lényegesek: a tudatosan megvalósított, egyedi esztétikai tapasztalás. Az *À rebours* vonzerejét nagymértékben növeli, hogy Justh a fiktív főszereplőnek két valós párhuzamát is felfedezi: a konvenciókat elutasító, tisztán művészi Huysmans (azt sehol nem említi Justh, hogy Huysmans köztisztviselő) és a des Esseintes alakját ihlető Montesquiou-Fézensac gróft. Justh nézetében ezek a művészek ritkák, „mint egy *tulfinomitott disznóvény*, melynek nemcsak *üvegházi* levegő, nemcsak külön föld s külön ápolás kell; de még azon kívül is egész külön sajátos kiváló hely és athmoszféra – még a kiváltságosak között is”.<sup>63</sup> Az előrehaladottnak érzékelt, kivételes művészi környezet, amelyet Justh huysmans-i metaforával ír le,<sup>64</sup> gyűjtőpontja azoknak, „kik koruknál finomultság tekintetében pár nemzedékkel előbbre vannak”.<sup>65</sup> Párizs vonzása a magyar (és európai) irodalom kontextusában hiányként tétéleződik, betöltésére viszont alkalmasak az újfajta művészeti kifinomultságot tematizáló cikkek, az Huysmans-ról és az *À rebours*-ról való beszéd.

Justh első párizsi tudósításai 1885-ben jelennek meg a gróf Zichy Imre, Zarándy A. Gáspár és gróf Kreith Béla által közösen szerkesztett *Szemle* című vegyes tartalmú illusztrált lapban.<sup>66</sup> A francia irodalomban saját bevallása szerint jól tájékozott Justh – „Mióta olvashatok, olvasok francia tudományos és szépirodalmi műveket,

<sup>61</sup> JUSTH Zsigmond *naplója...*, i. m., 159.

<sup>62</sup> JUSTH Zsigmond, *Párisi típusok*, Magyar Salon, 5. köt., 3(1886), szept., 568–576. [A továbbiakban: JUSTH, *Párisi típusok*, 1886.]

<sup>63</sup> JUSTH, *A „párisi”...*, i. m., 372. [Kiemelések tőlem – T. D.]

<sup>64</sup> Az üvegház visszatérő kép Justh szövegeiben, lásd még: *Párisi típusok*, *Parisianismus*, *Justh naplója és levelei* stb. Kardeván Lapis Gergely olyan dekadenciametaforaként értelmezi, amely egyaránt alkalmas a mesterséges, egzotikus felértékelésére, majd Justh irodalomszemléletének alakulásában ugyanezen jellemzők elutasítására: KARDEVÁN LAPIS Gergely, *Justh Zsigmond első alkotói pályaszakasza: 1885–1889*, doktori disszertáció, Bp., PPKE, 2015, 139, 152, 162.

<sup>65</sup> JUSTH, *Parisianismus...*, i. m., 648.

<sup>66</sup> A társadalmi, irodalmi, művészeti, gazdasági és sporttal kapcsolatos cikkeket, híreket közlő *Szemle* 1883 végén hetilapként indul, 1885-ben, fennállása utolsó évében kéthetente jelenik meg. A lap célközönsége és munkatársai is a főrendi osztályhoz tartoznak. Az első mutatványszámban megfogalmazott célkitűzések hiánypótló orgánumként mutatják be a hetilapot: „mindent elkövetünk tehát, hogy a tiszta ízlést, a mélyebb eszmekört, a magasabb igényeknek megfelelő irányt képviseljük. A *Szemle* egyszerűsége a nemzeti önállóságnak, az ősi erkölcsöknek, a hazafiúi erényeknek és a divatosan fölkapott túlzó áramlatok leküzdésének bátor, önálló hirdetője” (N. n. *A szerkesztőség beköszöntője*, *Szemle*, 1(1883), 1. sz. [nov. 27.], 1).

[...] a francia művészet és irodalom mindegyik ágát meglehetősen ismertem, amidőn idejöttem”<sup>67</sup> – ezen cikkek írása idején valószínűleg még nem olvasta Huysmans 1884-es regényét. Az *À rebours* justhi megítélésének vizsgálatában mégis fontos a *Szemlében* közölt sorozat: összehasonlítási alapot nyújt a regény hatásának felmérésére, amely adott esetben túlnő az irodalom keretén.

Justh irodalomszemléletének alakulását természetesen nem egyetlen regény vagy művész befolyásolta, 1888-as cikkei és naplóbejegyzései széles skáláját mutatják a nagyra becsült mestereknek.<sup>68</sup> Az *À rebours*-ra azért érdemes mégis külön figyelmet fordítani, mert Justh maga is kiemelten foglalkozik vele, a regény olvasmányélménye – és később az Huysmans-nal való személyes találkozó – minden jel szerint komoly szemléletformáló erő számára. Meggyőző érvet szolgáltat erre, ha összehasonlítjuk *Párisi típusok* című tárcájának a *Szemlében* közölt első változatát<sup>69</sup> az 1886-ban a *Magyar Salon* számára átírt szövegváltozattal.<sup>70</sup> A párizsi társadalom különböző osztályait és alakjait bemutató cikkeken Justh jelentős módosításokat végez az újraközlésnél. Kibővíti bevezetését a francia arisztokrácia politikai térvesztésének és a szalonok kialakulásának ebből következő történetével, az egyes típusokhoz helyenként irodalmi példát rendel, és két új portréval egészíti ki a jellemzések sorát: az egyik a naturalista író, a másik: „»Qui est pour être admiré« (egy faubourg-i décadent). [...] Ez alakot Huysmans »à Retours« [sic!] című regényében örökítette meg.”<sup>71</sup> A párizsi társasági élet tagjainak névtelen katalógusában des Esseintes a faubourg-i dekadens típusának megtestesítője, és az ő leírásával zárul az egység, amely a francia arisztokrácia hanyatlásának számbavételével kezdődött:

Tulságosan finomított faj. Kevés vér, csupa ideg. A minthogy a mysticismus, öröklött gögje meg a vére kötik [...]. Lenézi, utálja a tömeget [...]. Nem hisz Istenben, de vallásos a maga módja szerint. Van valami benne egy trappistából és Sardanapalból. [...] Imádja a régi keresztény mystikus irodalmat [...]. Sokszor óra számra a falait díszítő Odillon [sic!] Redon rajzokon mereng. Ez egyike ritka élvezeteinek. Íróasztalán Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, Mallarmé, és Verlaine legkülönlegesebb művei<sup>72</sup>

A listaszerűen tömörített *À rebours*-kivonatból már az életmű e korai pontján sejtethető, hogy Huysmans alakját és a dekadenciát hogyan értelmezi, illetve közvetíti Justh. Szembetűnő, hogy ebben az első jellemzésben mellőzi a szokatlan, a ritka

<sup>67</sup> JUSTH Zsigmond, *Párisi levél: A francia szellem nyilatkozásáról*, *Szemle*, 2(1885), 9. sz. (márc. 15.), 7.

<sup>68</sup> Sarah Bernhardt, Gustave Moreau, Gustave Flaubert, Stendhal, a Goncourt-fivérek, Charles Baudelaire és Richard Wagner ráadásul olyan művészek, akiknek nagy részét Huysmans des Esseintes kedvenc alkotói közé sorolja.

<sup>69</sup> JUSTH Zsigmond, *Párisi típusok*, *Szemle*, 2(1885), 15. sz. (jún. 10.), 3–4, 6. [A továbbiakban: JUSTH, *Párisi típusok*, 1885.]

<sup>70</sup> JUSTH, *Párisi típusok*, 1886.

<sup>71</sup> *Uo.*, 570.

<sup>72</sup> *Uo.*

iránti szélsőséges vágyakozás leírását. Amit viszont mégis megmutat, azt úgy vezeti be, mint ami az öröklődés, a „túlságosan finomított faj” velejárója, következménye. Ezzel részben igazodik Huysmans-hoz, aki regényét a Floressas des Esseintes család hanyatlástörténetével kezdi: „Ennek az ősi családnak romlása kétségtelenül szabályosan haladt előre. A hímek mindig inkább elnőiesedtek. És hogy az őrlő idő munkáját mintegy befejezzék, a des Esseintes-ek két évszázadon át egymás között házasodtak s így életerejük maradékát felemésztették a vérrokoni egyesületekben. Ebből a valamikor oly szapora családból [...] egyetlen ivadék élt, János herceg”<sup>73</sup> Míg azonban Huysmans szereplője megteremtését folytatja a gyermekkori betegségek, élmények, a jezsuitáknál végzett tanulmányok és fiatal felnőttként ért benyomások felsorolásával, Justh csak a biológiai determináltságra utal.

## 2.2. „egészen Des Esseintes-Huysmans” – A *dekadens (élet)művész Justh Párizsi naplójában*

A *Párizsi típusok* két szövegváltozata közötti különbségek egy időben elnyúló gondolati ívnek a kezdőpontját jelölik ki. A *Szemlében* közölt szórakoztató tudósítás a *Magyar Salonban* szociális és irodalmi élménybeszámolóvá idomul. Az 1886-os szövegben az egyes szerzők (Taine, Bourget) és fiktív karakterek (des Esseintes-en kívül Homais és Mathilde de la Mole a *Madame Bovary*, illetve a *Le Rouge et le Noir* szereplői) megidézése legitimációs funkciót tölt be. A hivatkozott művek nem annyira szépirodalmi minőségükben fontosak Justh érvelésében, inkább a századvégi francia társadalom megismerésére alkalmas keretként, referenciapontként funkcionálnak. Az 1888-ban íródott *Párizsi naplóban* jól kimutatható ennek a nézőpontnak a következetes és tudatos alkalmazása: az *À rebours* kitermeli az előfeltevéseket és a szemléletmódot, amelyek meghatározzák, hogyan látja és látatja Justh Huysmans alakját a személyes találkozókot követően.

Huysmans leírását Justh az általa ismert művek rövid értékelésével vezeti fel:

Könyveinek sujet-i s legtöbbször még alakjai is érdektelenek (a literatúrában ősének, a híres Huysmans hollandi genre festőnek modorát utánozván), de aztán az egészet bearanyozza meleg szívével, s részleteket elragadó művészettel fest. Így az „En Rade”, „En Ménage”-ban nem egy hely elragadott, s azért – e könyveket nem tudtam végigolvasni. Legérdekesebb könyvei „À Rebours” (Montesquieu Fézensac alakjának analízise) és „L’art moderne” című kritikagyűjteménye.<sup>74</sup>

Az olvasott művekre azonban nemcsak a szerző művészi érdeklődésének, habitusának elképzelésében támaszkodik Justh, hanem a magánszemély megismerését, ábrázolását is az olvasmányélmények irányítják. Justh expliciten vállalt előzetes elvárások mentén vetíti egymásra Huysmans és des Esseintes alakját: „Különben ízlésének rafináltsága

<sup>73</sup> HUYSMANS, *A külön...*, i. m., 5–6.

<sup>74</sup> JUSTH Zsigmond *naplója...*, i. m., 68.



kissé emlékeztet *Des Esseintes*-re (az *À Rebours* hőisére). [...] A séta alatt igen érdekes, egészen *Des Esseintes*-Huysmans, úgy, ahogy hittem könyvei után.”<sup>75</sup> Justh a regény felől építi fel a kifinomult ízlésű, a tömeget és a középszerűséget lenéző, a népszerűségért nem megalkuvó, „par excellence artista”<sup>76</sup> Huysmans képét.

Ez a felcserélhetőség, szerző és szereplő egymásra vonatkoztatott értelmezése jellemző eleme a későbbi Huysmans-ábrázolásnak is a magyar sajtó híradásaiban.<sup>77</sup> Részben talán ennek a megfélemtetésnek az eredménye, hogy Huysmans fokozatosan megszűnik naturalista írónak lenni Justh felfogásában – nem véletlen, hogy a „mi-naturalista, mi-décadent író”<sup>78</sup> műveiből pont a naturalista regényeket nem olvassa végig. A második találkozás végén már azért határozza el Justh, hogy ír majd Huysmans-ról, mert „ez jót fog tenni nálunk... faire connaître l'art pour l'art”.<sup>79</sup> Justh kiváló érzékkel azonosítja az elmozdulást Huysmans művészetében, és fogalmazza meg hiányként magyar irodalmi közegben a l'art pour l'art eszmeiségét már 1888-ban. Justh *À rebours*-hivatkozásai ennek fényében egy új művészeti irányzat megismertetésére tett tudatos törekvés részeinek tekinthetők. Beszédes jelzései annak, hogy a dekadencia korai magyar értelmezése, megvalósítása részben a l'art pour l'art kevésbé botrányos, pejoratív képzete felől lehetséges.

A legérdekesebbnek tartott *À rebours* jelentősége tehát a kifinomult, szubtilis ízlés és a részletező leírás felértékelődése mentén mozdul el. Kardeván Lapis Gergely *Justh Zsigmond első alkotói pályaszakasa 1885–1889* című disszertációjában a dekadencia vonzásában írt *Párizsi naplót* egy esztétista kísérletként értelmezi: „a naplóíró Justh legsajátabb, talán elsődleges célja: egy életforma tempóját akarja megörökíteni. Az életet az esztétikum szférájára korlátozni igyekvő dendi életformája ez”<sup>80</sup> – amelyben egyik valószínű modellje éppen *des Esseintes*. Justh ez idejű *À rebours*-olvasatának jelentésszerű vakfoltja a regény zárlata: a herceg kudarcos próbálkozása élete átesztétizálására. Justh nem tér ki rá a *Párizsi típusokban*, és a *Párizsi napló* lendülete is arra utal, hogy szerzője nem kételkedik egy ilyen kísérlet sikerében, művészi jelentőségében. A társadalomról leszakított, öncélú művészet, az esztétizmus, valamint a dekadens világkép és stílus-elemek akkor veszítik el relevanciájukat, amikor Justh bioszociológiai kontextusba helyezi át az *À rebours* értelmezését: a *des esseintes*-i művész(et)eszmény zsákutca, mert előfeltétele, velejárója a referenciálisan értett hanyatlás. Justh dekadenciafelfogásának

<sup>75</sup> *Uo.*, 69, 301. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>76</sup> *Uo.*, 158. – Miután Justh meggyőződik róla, hogy Huysmans „a legnagyobb művész a francia írók között” (*Uo.*, 158), korábbi modelljeitől – így az Huysmans által tehetségtelenség és materialistának minősített Bourget-től is – eltávolodik. Kardeván Lapis Gergely hívja fel rá a figyelmet, hogy Bourget hideg elutasítására éppen egy Huysmans-nál tett látogatás után kerül sor: KARDEVÁN LAPIS, *i. m.*, 151.

<sup>77</sup> Vö. „Paradoxonnal azt mondhatnók: nem ő teremtette meg az alakjait és a történiájukat, hanem éppen megfordítva, ezek az alakok teremtették meg őt, ezeknek karakteréhez asszimilálódott az övé, ezeknek történiája lett utólag az ő életének története” (a. a., *Huysmans*, *Pesti Napló*, 58(1907), 115. sz. [máj. 15.], 13).

<sup>78</sup> JUSTH Zsigmond *naplója...*, *i. m.*, 49.

<sup>79</sup> *Uo.*, 159.

<sup>80</sup> KARDEVÁN LAPIS, *i. m.*, 125–126.

tehát meghatározó pontja a francia regény, kétféle megközelítése látványosan mutatja a dekadencia sajátos magyar működését.

Az *À rebours* hatása ugyanakkor a napló szövegén is megfigyelhető, Justh lista-szerű, katalogizáló írásmódja a dekadens regény stiláris, formai megoldásait idézi.<sup>81</sup> Különösen feltűnő ez a belső terek leírásában: a naplóíró Justh jellemző eljárása a meglátogatott párizsi szalonok, otthonok berendezésének leltározó számbavétele. Dede Franciska *Justh Zsigmond, az irodalmi dendi* című disszertációjában ennek az ábrázolási technikának a kettős irányultságára hívja fel a figyelmet: Justh egyrészt a lakosztályok önbemutatói szándékához igazodik, másrészt „Justh szemében ember és lakóentériorje egymást értelmezi”.<sup>82</sup> Kardeván Lapis Gergely mellett érvel, hogy a környezet leírására fordított figyelem a Justh által irányadónak tartott és gyakran alkalmazott taine-i módszer része.<sup>83</sup>

Dede és Kardeván Lapis érvényes megállapításait azzal szükséges kiegészíteni, árnyalni, hogy a megvalósítás módjának valószínű eredetét az *À rebours* élményénél érdemes keresni.<sup>84</sup> Justh Huysmans leírásában is a francia szerző saját módszerét alkalmazza: „*Intérieurje olyan mint önmaga s mint könyveinek lényege: meleg, tele hangulattal.*”<sup>85</sup> A hármas megfeleltetés fókuszpontja az *À rebours*, Huysmans bemutat(koz)ása egyedi kötésű könyveinek, műtárgyainak áttekintésével történik, hasonlóan ahhoz, ahogy des Esseintes herceggel is könyvtára, gyűjteményei rendezése közben, múzeumszerű lakosztályában időz az olvasó.

### 2.3. „Ezek a hanyatló Páris legérdekesebb alakjai” – Dekadens perceptivitas Justh publicisztikájában

A *Párizsi napló* csak 1939-től vált elérhetővé a nyilvánosság számára, és így nem befolyásolta közvetlenül a korai Huysmans- és *À rebours*-receptiót. Justh korabeli cikkei azonban a napló írása közben formálódott művészi, esztétikai elköteleződések lecsapódásai. A *Párizsi típusok*ban először megfogalmazott gondolat, hogy des Esseintes a századvégi Párizs egyik szimptomatikus típusa, Justh 1888-as párizsi útja során – és a naplójában követhető folyamatban – alakul át azon állítássá, hogy Huysmans szereplője a szimptomatikus századvégi alak. Különösen hangsúlyos ez a *Párizsi típusok*

<sup>81</sup> Vö. “Van Vechten indulges in a collecting and cataloguing aesthetic that looks back to Huysmans and Wilde and that manifests itself in thematic and formal terms. Thematically, his fictions feature characters defined by their material possessions and their exquisite tastes. In formal terms, this aesthetic structures narratives dominated [...] by lists intended to educate aspiring new decadents in modern taste” (Kristen MACLEOD, *The Queerness...*, i. m., 235. [Kiemelések tőlem – T. D.]).

<sup>82</sup> DEDE, i. m., 119.

<sup>83</sup> KARDEVÁN LAPIS, i. m., 130.

<sup>84</sup> Kardeván Lapis alapos naplóelemzéséből éppen ez a mozzanat maradt ki, miközben Justh *Az utolsó hangulat* című elbeszélésében a főszereplő lakásának hosszas, részletező leírását egyértelműen Huysmans hatásaként azonosítja (KARDEVÁN LAPIS, i. m., 81–82).

<sup>85</sup> JUSTH Zsigmond *naplója...*, i. m., 68. [Kiemelések tőlem – T. D.]

folytatásaként olvasható A „párisi” négy főtípusa és A túlfinomult Páris című tárcákban. Összevetve az 1888-ban a *Fővárosi Lapok*ban közölt szövegeket a *Szemle* 1885-ös „előzményeivel”, jól látszik az *À rebours* és Huysmans katalizátor szerepe Justh irodalomszemléletének alakításában. Ugyanannak a társasági eseménynek az 1888-as leírása Justh *A túlfinomult Páris* című szövegében teljesen ellentétes beállítódásról tanúskodik, mint a három évvel korábbi *Párisi jegyzetek* című tárca. 1885-ben Justh őszinte elragadtatással ír a fehér falú, fehér kandallós szalonokról, ahol a „leányok homlokán oly jól áll a fehér gyöngyvirág, de még jobban az egyszerű ártatlan mosoly: olyan fehér, olyan tiszta itt minden”.<sup>86</sup> Ehhez képest 1888-ban, mikor des Esseintes alakjában látja a művészi kifinomultság abszolút példáját,<sup>87</sup> Justh hamisnak, unalmasnak és művésztietlennek találja a „bal blanc”, a fehér bál hangulatát: „Csak a színek, az illatok hiányoznak, s mindaz, miből a finomultság, a művészi érzék fakad.”<sup>88</sup> A *Párisi jegyzetek*ben méltatott arisztokratikus puritanizmus és polgári megelégedés 1888-ra devalválódik, művészi szempontból érdektelen és terméketlen közegnek minősül.<sup>89</sup>

Immár A „párisi” négy főtípusa és A túlfinomult Páris szerzőjeként Justh a mérvadó esztétikai magatartást abban a szűk, elit körben azonosítja, amelynek tagjai „második fokon”,<sup>90</sup> „kétszeresen élveznek”.<sup>91</sup> A művészi jelentőségű öntudat, önreflexió felértékelése három forráshoz vezethető vissza Justh publicisztikájában. Bourget-tanulmányában a *párisi pesszimizmus* okai között a romantikából örökölt idealizmus és a „túlvitt analízis” találkozásának eszményromboló és érzékenyítő hatásait nevezi meg. Utóbbi fontos következményeként emeli ki Justh – részben Bourget-t idézve –, hogy valamely érzelm tudatosítása annak fokozott megéléséhez vezet: „annál inkább szeretnek, mert tudatukban van, hogy szeretnek, annál inkább élveznek, mert tudják, hogy élveznek»[, és] annál inkább szenvednek, mert tudják, hogy szenvednek.”<sup>92</sup> Des Esseintes, aki az *À rebours* tizenhat fejezetében legtöbbször csak felidézi vagy elképzeli cselekedeteit, egy lépéssel továbbgondolt mintapéldánya ennek a kontemplatív, önreflexív művészi megnyilvánulásnak: a herceg az emlékezésben több élvezetet talál, mint a valós tettekben.<sup>93</sup> A „párisi” négy főtípusa című tárcájában Justh jellegzetesen

<sup>86</sup> JUSTH Zsigmond, *Párisi jegyzetek*, *Szemle*, 2(1885), 21. sz. (szept. 25.), 10.

<sup>87</sup> „A hires Montesquiou-Fézensac pedig, kit Huysmans az »à Rebours des Enceintes«-jében [sic] festett, azt mutatja, meddig juthat az ember a művészi finomultságnak” (JUSTH, *A túlfinomult...*, i. m., 1921–1922).

<sup>88</sup> *Uo.*, 1920.

<sup>89</sup> Justh értékrendszerének alakulása, amit és ahogyan kitüntet figyelmével, olykor meglepő mértékig azonos azzal, ahogyan Huysmans des Esseintes ízlésének fejlődését leírja. Az *À rebours* hőse szintén fölényesen utasítja el a „puritánokat, kiknek műveltségét alábbvalónak tartotta az utcasarki vargáénál” (HUYSMANS, *A külön...*, i. m., 10).

<sup>90</sup> JUSTH, *A túlfinomult...*, i. m., 1922.

<sup>91</sup> JUSTH, *A „párisi”...*, i. m., 371.

<sup>92</sup> JUSTH Zsigmond, *Paul Bourget*, Magyar Salon, 5. köt., 3(1886), júl., 366.

<sup>93</sup> Az *À rebours*-ral szemben vonakodó Szerb Antal ebben Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* című regényfolyamának előzményét ismeri fel: „Des Esseintes szagok és ízek által kiváltott emlékezésében

dekadens nézőpontból érvel amellett, hogy a „hanyatló Párizs” legérdekesebb alakjai a ritka kiváltságosok, akik kétszeresen élveznek: „A párisi e percben megunta már mindazt a kéjt, melyet e tikkasztó, illatos légkörű télikert nyujthat neki. Belefáradt a folytonos gyönyörbe; a sok osztriga és pezsgő elrontotta a gyomrát, megundorodott a folytonos élvezettől és – mindennek dacára még sem tudna ellenni nélküle.”<sup>94</sup> A szakirodalom elsőként Baudelaire költészetében fedezi fel az ambivalens álláspontot, amely egyszerre ítéli el a modern materializmust, és vonzódik annak előnyeihez. *Decadence and the Critique of Modernity* című tanulmányában Jane Desmarais összegzi, hogyan kapcsolódik, és miben tér el Baudelaire feloldatlan kettőségétől Huysmans.<sup>95</sup> Justh cikkében nem végezhető el ugyanez a szétválasztás, a magyar szerző egymás mellett hivatkozva a francia példákat: „Ezek [akik kétszeresen élveznek] a hanyatló Páris legérdekesebb alakjai Huysmans, a Baudelaire-t utánzó, Sarah Bernhardt, Rollinat, Moreau de Tours és Harancourt [sic!] korszakában.”<sup>96</sup> Ha gondolatmenete bizonyos aspektusaiban Justh közelebb is áll Baudelaire álláspontjához – művészet szemlélete ugyanúgy „megengedi” a fent említett paradoxont, míg Huysmans művében ugyanezen kettőség képmutatásként tételződik –, kifejtésében a des esseintes utat járja be: „az élvezet fáradság; eredménye pedig az idegek tulfinomulása.”<sup>97</sup> A fáradság, unalom, undor, csömör azok a Justhnál is használt állapotjelzők, amelyek mintegy kikényszerítik az egyediben, a különlegesben, a „finom romlottságban”<sup>98</sup> tudatosan örömet lelő des Esseintes ars poeticáját.

#### 2.4. Egy irodalmi esettanulmány: az À rebours bioszociológiai Justh-olvasata

Justh tehát huysmans-i mércével elemzi a századvégi Párizs kulturális közegét, amelynek meghatározó személyiségeit gyakran nem is a művészekben, hanem a műkedvelő arisztokráciában látja. A társasági élet vezető tagjainak ízlése, esztétikai gyakorlata, életmódja alapján értekezik a(z ekkor még) legmagasabb fokú(nak ítélt) művészeti irányról. A témát több cikkében is körüljáró szerző arra a következtetésre jut, hogy Franciaország és a francia arisztokrácia politikai és történeti szerepvétése (amelyet

---

már a prousti nagy emlékezés veti előre árnyát. (Mint érdekességet megemlítjük, hogy Des Esseintes modellje állítólag ugyanaz a Róbert de Montesquiou gróf, szimbolista költő (1855–1921), akit Proust mint Charlus bárót örökített meg)” (SZERB, *A világirodalom...*, i. m., 131). A párhuzam jelentőségét erősíti, hogy a korabeli magyar sajtó des Esseintes-szerű alakként jeleníti meg Proustot, szerző és műve kortársi fogadtatása tehát szintén fontos mozzanatát képezheti a dekadenciakutatásnak: „Marcel Prévost [sic!] mint ember is egyik legismertebb és legkülönösebb alakja volt a mondain Párisnak. [...] Élt benne valami Huysmans Des Esseintes hercegének bizarrságából, mint korának nagyon sok művészeben” (lásd N. n., *Marcel Prévost meghalt*, Nemzeti Ujság, 4(1922), 268. sz. (nov. 24.), 4. [Kiemelések az eredetiben]).

<sup>94</sup> JUSTH, A „párisi” ..., i. m., 372.

<sup>95</sup> JANE DESMARAIS, *Decadence and the Critique of Modernity = Decadence and Literature...*, i. m., 98–114.

<sup>96</sup> JUSTH, A „párisi” ..., i. m., 372. [Kiemelések az eredetiben.]

<sup>97</sup> Uo., 372.

<sup>98</sup> HUYSMANS, *A külön...*, i. m., 10.

találón fejez ki a des Esseintes család hanyatlása) szükségszerű feltétele a párizsi művészi élet „fejlettségének”: „A híres Montesquiou-Fézensac pedig, kit Huysmans az »à Rebour des Enceintes«-jében [sic!] festett, azt mutatja, meddig juthat az ember a művészi finomultságban.”<sup>99</sup> Kardeván Lapis a következőképpen fejt vissza a justhi korrelációt:

Justh a francia századvégen nagy hatású antik dekadencia-felfogást kombinálta a szelekció darwini elvével, gondolatmenetéhez az előbbiből a hanyatlás leírásának logikáját, az utóbbiból pedig csak a szerves fejlődés darwini segédfogalmait vette. A párizsi felső tízezer körében és a magyar történelmi családoknál megtapasztalt hanyatlás justhi leírása darwinista fogalmakkal operál ugyan, de a „race” „elfinomulásának” látszólag biológiai magyarázaton nyugvó elbeszélése valójában a történelmi hanyatláselméletek Polübioszig visszavezethető hagyományát követi.<sup>100</sup>

Jelzésértékű erre nézve, hogy átalakul, miként hivatkozik Justh Huysmans regényére: az már „csak” a des Esseintes modelljéül szolgáló Montesquiou-Fézensac gróf analízise. Justh társadalomfilozófiai példaanyaggá írja az *À rebours*-t.

A des Esseintes család hanyatlástörténete olyan minta, amelyet Justh irodalmi és bioszociológiai keretben is továbbgondol saját alkotásaiban. *A jövő nemzedékekért* című elbeszéléseinek főszereplője egy „történelmi nemzetség”, „a hatalmas oligarcha Kálnay család”<sup>101</sup> utolsó női leszármazottja, aki első unokatestvérével köt házasságot. Az elbeszélés a sokadik olyan diagnózissal kezdődik, amely a gyermekek betegségeit a szülők közeli rokonságával magyarázza. Justh az irodalmi szöveget szinte szétfe-szítő didaktikussággal hangsúlyozza a vérrokoni házasságok veszélyét<sup>102</sup> az orvos szólamában, a család egy régi barátjának levelében, a grófnő olvasmányaiban, gondolataiban és férjének szánt búcsúlevelében: „Kitérek utadból. Ha gyászéved letelt, keress új feleséget, olyat, kivel életerős családot alapíthatsz. Én nem voltam arra való. Érted, magamért, gyermekeinkért s a jövőndő Kálnayakért követtem el e végzetes lépést.”<sup>103</sup> A biológiai tényezőkkel megalapozott tragédia végkimenetelét azonban nagyon is irodalmi, huysmans-i módon írja meg Justh: Kálnoky Ilona a címerteremben, a családi portrék között lövi le gyermekeit, majd öngyilkos lesz – mintegy dacolva a festményeken mutatkozó tendenciával. A felmenők arcképei, akárcsak az *À rebours* felütésében, a család hanyatlását hivatottak kifejezni. Justh a térbeli elhelyezéssel is nyomatékosítja a szembenállást a régmúlt hősei (jobb oldal) és a hanyatló utódok

<sup>99</sup> JUSTH, *A túlfinomult...*, i. m., 1921–1922.

<sup>100</sup> KARDEVÁN LAPIS, i. m., 183.

<sup>101</sup> JUSTH Zsigmond, *A jövő nemzedékekért*, Magyar Salon, 10. köt., 6(1888), okt., 87.

<sup>102</sup> A példázatos szöveg nyelvhasználata Justh társadalmi publicisztikája felé mutat, Kálnay grófné felismerése: „a fajta finomulása után szükségképen elfinomulása következik” (*Uo.*, 89) közeli parafrázisa a *Parisianismus* című cikk egyes részeinek: „s a finomultságtól az elfinomulásig már csak egy lépcső!” (JUSTH, *Parisianismus...*, i. m., 649).

<sup>103</sup> JUSTH, *A jövő...*, i. m., 90.

(bal oldal) között. A közrezárt üres hely az elkövetkező portrék számára van fenntartva, meghatározza, hány festmény, családtag férne még el az irányvonalon, amelyet Kálnoky Ilona végül megszakít. Elbeszélésében Justh szinte elhanyagolható módosításokkal veszi át, ahogyan Huysmans a Floressas des Esseintes család hanyatlását ábrázolja. Huysmans fizikai jellemzőkkel írja le a lourpsi kastély legkorábbi arcképeinek alanya- it: széles vállak, merev tekintet, a „vérték roppant öblét egészen megtöltő, domború [mellek]”.<sup>104</sup> Justh elvont fogalmai hasonló képzetet idéznek meg, miközben expliciten pozitív tulajdonságokat rendelnek hozzájuk: az ősök „mind daliások, mind férfiasak. Arczkifejezésük arról az erőről beszél, a mely családokat annyi századon keresztül a legelsőik között tudta fenntartani.”<sup>105</sup> A hanyatló leszármazottakat mindkét szerző rokokó stílusú portrékon jeleníti meg, amelyeken elengedhetetlen tartozék a púder és a paróka, a mesterkéeltség és a fényűzés. *A jövő nemzedékekért* kontextusában Justh úgy kölcsönzi az huysmans-i allegóriát, hogy aztán más irányban hasznosítja. Des Esseintes herceg fizikai „elfinomulása” feltétele és kísérője az érzék(elés)i és szükségképpen művészi kifinomultságnak. Ezt Justh csak utalásszerűen említi – a közelmúlt festményeinek mosolya „finomulásról, szubtilis gyönyörökről beszél”<sup>106</sup> –, elbeszélésének fókuszja az arisztokrata család biológiai értelemben vett hanyatlása. Dekadens-áldarwinista modellje<sup>107</sup> kontextusában Justh az *À rebours*-t, egy szépirodalmi szöveget, társadalomfilozófiai keretben értelmezett esetenulmányként (is) olvassa. Jellemzően 19. századi eljárással Justh egymás legitimálására használja a tudományos(nak érzékelt) diskurzust és a fikciót.<sup>108</sup> *A jövő nemzedékekért* ugyanakkor kiváló példája annak, hogy a tarthatatlan társadalmi állapottal asszociált dekadens mű az elutasítás küszöbén is meghatározó irodalmi alkotás.

### 3. „ez jót fog tenni nálunk...” – *À rebours*-olvasatok Justh körül

1888 végén tehát Justh Zsigmond már keresi az *À rebours*-ban felfedezett művészi kifinomultság átírányításának lehetőségeit. Ahogyan az Huysmans-nal való találkozás is felülírta, de nem törölte el teljesen Bourget és a naturalizmus hatását Justh irodalomszemléletében, a dekadencia elutasítása sem abszolút. *Pusztaszenttornyai vendégeimről és a szabadszenttornyai népről* című 1894-es cikkében a külföldi minták ellenében értékeli fel a lokális, népi ihletettséggű művészet lehetőségeit: „a nép [...] józan filozófiájából többet tanulhattunk volna, mint mindazon idegen áramlatokból,

<sup>104</sup> HUYSMANS, *A külön...*, i. m., 5.

<sup>105</sup> JUSTH, *A jövő...*, i. m., 93.

<sup>106</sup> *Uo.*, 93.

<sup>107</sup> Kardeván Lapis szóhasználata, lásd KARDEVÁN LAPIS, i. m., 183.

<sup>108</sup> Vö. “In the literary case study, literature is accepted at face value, and made to serve a utilitarian purpose. More often, however, scientists viewed decadent literature as itself symptomatic of decline and degeneration. In the first case, fiction is literalized; in the second, it is pathologized” (Jordan KISTLER, *The Science of Decadence = Decadence and Literature...*, i. m., 244).

a melyekkel a budapesti, bizony jórészt korcskultura, teleszította magát.<sup>109</sup> Álláspontja alátámasztásában Justh a három évvel korábban öngyilkosságot elkövető Batthyány Gézára is hivatkozik: „ki első volt (nagy intuitív szellemével) azok között, ki a népünkben rejlő művészi szellemi kincset felismerte. Ő, ki *művészi finomult ízlés dolgában legelső volt*”.<sup>110</sup> Az érvelés különlegességét az adja, hogy a kortársak visszaemlékezésében, így Justh saját jellemzésében is, ifjabb gróf Batthyány Géza a századvég mintaszerű dekadens alakja: pesszimista, akaratgyenge, de ugyanakkor művészileg kifinomult. A Justh halálának negyvenedik évfordulójára írt méltatásában Vay Péter egyenesen des Esseintes herceghez hasonlítja Batthyány Gézát:

Minden cselekvéstől és testi munkától menten szellemi képességei hatványozott arányban működtek. Synthesisbe foglalva, szinte a másodfokról tekintve, ítélte meg az eseményeket. [...] A XIX. század alkonyának volt a gyermeke ő [Batthyány Géza] is, és ha Justh Proust-ra emlékeztet, Batthyány Géza Robert de Montesquiou-t, Huysmans *A rebours*-jának [sic!] Des Esseintes néven megörökített elfinomult, *fin de race* hőstét juttatja eszünkbe.<sup>111</sup>

A retrospektív leírás fogalom- és szóhasználata alapján akár kortársa is lehetne Justh publicisztikájának, egymás mellé helyezésük kirajzolja a fogalomtárat, a nyelvet, amelyen a századvégi magyar dekadencia megszólal: „Egyik-másik [a művészi kifinomultság tetőfokán álló] asszony úgy tűnik föl előttünk, mint egy egész korszak *quintesszenciája*. Megvan ezek egyéniségében mind az, a mi korunkban sajátos – a *második fokon*.”<sup>112</sup>

Az 1889-ben íródott *Hazai napló* március 15-i bejegyzésében Justh az *A rebours* képtárát idéző módon mutatja be az idősebb és ifjabb Batthyány Gézát. Az apa „[m]agas, szálas ember, igen sok vér, erőt lehel teste, lelke. [...] A szó szoros értelmében egy életképes ember. [...] [A fia] tökéletes ellentéte. *Finomult, majdnem elfinomult faj. Kevés vér, sok ideg*. A legművészibb egyéniségek egyike Pesten, anélkül, hogy művész lenne. Mert hogy az legyen, ahhoz energia is kell, ez pedig az én jó Gézámnak tökéletesen hiányzik.”<sup>113</sup> A két generáció létmódjának, világnézetének szembeállításával Justh ezúttal is a hanyatlás képzetét teremti meg, miközben barátja portréjában értékként fogalmazza meg a művészi beállítódást. Jelzésértékű arra nézve, hogy mit ért Justh a „legművészibb egyéniség” alatt, hogy Batthyány jellemzésében szinte szó szerint idézi a *Párisi típusok* három évvel korábbi des Esseintes-leírását: „Túlságosan finomított

<sup>109</sup> JUSTH Zsigmond, *Pusztaszenttornyai vendégeimről és a szabadszenttornyai népről*, Ország-Világ, 15(1894), 44. sz. (okt. 28.), 721.

<sup>110</sup> *Uo.*, 722. [Kiemelés tőlem – T. D.]

<sup>111</sup> Anonymus [VAY Péter], *Emlékezés Justh Zsigmondra: Halálának negyvenedik évfordulója alkalmából*, Budapesti Szemle, 241. köt. (1936), 703. sz., 270–271. [Kiemelések az eredetiben.]

<sup>112</sup> JUSTH, *A túlfinomult...*, i. m., 1922. [Kiemelések tőlem – T. D.]

<sup>113</sup> JUSTH Zsigmond *naplója...*, i. m., 327–328. [Kiemelés tőlem – T. D.]

faj. Kevés vér, csupa ideg.”<sup>114</sup> Ez a fajta – ezúttal ki nem mondott – összehasonlítás visszaterő gesztus Justh környezetében. Huysmans szereplője olyan, jól körülírt magatartásmódot, jelentés együttest képvisel, amellyel ebben a társaságban gyakran minősítik egymást: a már idézett helyeken Pekár Gyula Vay Pétert, Vay a maga rendjén Batthyány Gézát, a napló tanúsága szerint Jean de Néthy pedig Justhot hasonlítja des Esseintes-hez.<sup>115</sup>

Ha e naplóbeli portré felől olvassuk a *Pusztaszenttornyai vendégeimről és a szabadszenttornyai népről* érvelését, úgy tűnik, szinte paradox módon a dekadencia termeli ki az érzékenységet, amely az arisztokrata művészek – Batthyány és Justh – figyelmét kielezi a népi irodalomra. Ugyanakkor Batthyány öngyilkossága és saját betegsége szükségessé teszik Justh számára, hogy újrakeresse a dekadenciát. A peszsimizmus, tétlenség és hanyatlás fogalmi elidegenítővé teszik a dekadens világképet, ugyanakkor a dekadencia (például érzékelési és kifejezési módja révén) továbbra is megkerülhetetlen. Látványos példája ennek, hogy a pusztaszenttornyai parasztszínházról és a népi irodalomról érkező cikk meglepő kontextusában Justh megjegyzi: „Montesgujon Ferensac [sic!] alakja után írta meg *Huysmans az à Rebours* azóta klasszikussá vált des Esseintes-jét [sic!].”<sup>116</sup> Justh szóhasználata olyan olvasottságot és elismertséget fejez ki, amely csak az évtized második felétől lesz számszerűen is azonosítható a sajtós forrásokban. Felmerül a kérdés, hogy ezt megelőzően mennyire érvényes Justh meglátása saját művészi körén kívül.

A Justh baráti köréhez tartozó Vay Péter és Pekár Gyula szintén fontos regényként olvassa, írja tovább az *À rebours*-t, alábbi cikkeik jelentősége abban áll, hogy belőlük a magyar olvasóközönség alakulására, a befogadás módozataira is következtethetünk. Pekár részletes *À rebours*-recenziója éppen a Justhtal való megismerkedés évében, 1891-ben jelenik meg.<sup>117</sup> A négyrészes, folytatásokban közölt *A század végén: Francia forradalom az irodalomban* című szöveg harmadik egységében Pekár szinte kizárólag Huysmans regényéről ír. Hosszan taglalja az *À rebours* „cselekményét”: bemutatja des Esseintes lakosztályának berendezését, pontosan leírja a szájorgonánál használt italokat, az illatokkal festett jeleneteket, felsorolja des Esseintes kedvelt alkotóit, továbbá jelzi a mesterséges, a ritka kitüntetett esztétikai funkcióját, és hangsúlyozza az emlékezés művészi, alkotói jelentőségét.<sup>118</sup> A regény zárlatát kísérő kommentárból

<sup>114</sup> JUSTH, *Párisi típusok*, 1886, 570. – Ez a maga rendjén közeli fordítása az *À rebours* vonatkozó részletének: „anémique et nerveux” (HUYSMANS, *À rebours...*, i. m., 2). Vö. Kosztolányinál: „vérszegény és ideges” (HUYSMANS, *A különc...*, i. m., 6).

<sup>115</sup> JUSTH *Zsigmond naplója...*, i. m., 199.

<sup>116</sup> JUSTH, *Pusztaszenttornyai...*, i. m., 722. [Kiemelések az eredetiben.]

<sup>117</sup> Szinnyei József úgy véli, hogy Justh az, aki Pekárt „véggépp az irodalom felé terelte” (SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, X, Bp., Hornyánszky Viktor Könyvkereskedése, 1905, 706). – Nem kizárt, hogy ő ajánlotta Pekár figyelmébe Huysmans regényét.

<sup>118</sup> „voltaképp a helycserében magában nincs élvezet, inkább csak akkor lesz azzá, mikor emlékké válik [...], des Esseintes már majdnem tisztán az érzések elemeivel, a gondolat szélsőségeivel foglalkozik”



kitűnik, hogy Pekár értelmezése nem egészen pontos: „A csodálatos könyv vége persze az, hogy az orvos kiragadja a herceget e bűvös paradicsomból, mert már az örültség és a tudóvész fenyegeti. Des Esseintes visszatér Párisba: hogy az emberi közepszerűség hullámai ismét elborítsák s – meghaljon. Ez a büntetése annak, ki *kielégíthetetlen ideáljai utáni vágyában a gondolat határait akarja áthágni.*”<sup>119</sup> Des Esseintes valóban a „gondolat határait” akarja átlépni, folyamatosan küzd a fizikai létezés korlátaival: a betegség, fájdalom, fáradság, éhség, izzadás azt jelzik, hogy a test nem szublimálható a művészi érzékelés eszközévé. Orvosa arra figyelmezteti a herceget, hogy esztétizáló és elszigetelt életmódjába beleőrül, belehal, *ha* nem mond le róla. Des Esseintes visszatérése Párisba tehát menekülés a halál elől, megalkuvás és egyszersmind annak az önironikus-rezignált elismerése, hogy a dekadens (élet)művészet felszámolja saját magát.<sup>120</sup> Pekár ehhez képest némileg sarkított konklúziót fogalmaz meg, amikor a herceg történetét így is a halálban látja végződni, mintegy a dekadens művészi próbálkozás veszélyét hangsúlyozva. Ugyanakkor a magyar szerzőt az Huysmans-életmű botrányos, szenzációsá írható aspektusai érdeklik – des Esseintes herceg *à rebours*-természete és életmódja –, ezeket teszi láthatóvá egy széles közönség számára.<sup>121</sup> Később az Huysmans magánéletéről tudósító hírek és pletykák is ekként hozzák létre a dekadens (élet)művész ikonját.

Pekár némileg bulváros ismertetőjével szemben Vay Péter *Orchideák* című tárcájában az érvek úgy rendeződnek az *À rebours*-t és magyar megítélését értelmező narratívába, hogy a regény címe, főszereplője nincs is megemlítve. Az 1889-ben megjelent szövegben Vay a „modern ízlés”<sup>122</sup> századvégi alakulásának metaforikus és irodalomtörténeti leírását helyezi egymás mellé. A kiindulópontot az orchidea-tulipán ellentét képezi, amelyhez a szerző a mai-tegnapelőtti, modern-elavult értékpárokat rendeli. Vay a századvég reprezentatív virágának tekinti a különleges, ritka, szeszélyes

---

(PEKÁR Gyula, *A század végén: Francia forradalom az irodalomban III.*, Pesti Napló, 42(1891), 311. sz. [nov. 12.], 1–2).

<sup>119</sup> *Uo.*, 2. [Kiemelés tőlem – T.D.] – Pekár itt egy konkrét szövegrészt idéz saját fordításban a Huysmans-regényből: „son idéal inassouvi, son besoin d’échapper à l’horrible réalité de l’existence, à franchir les confins de la pensée” (HUYSMANS, *À rebours...*, i. m., 109), Kosztolányinál ugyanez: „a ki nem elégíthető ideált, a vágyat, hogy az élet szörnyű valóságából kiszabaduljon, átlépje a gondolat határait” (HUYSMANS, *A külön...*, i. m., 98).

<sup>120</sup> Vö. “Des Esseintes’ self-quarantine in the house at Fontenay, his attempt to enshroud himself in his collections of rare and ancient texts and artworks, keeps the tide of humanity at bay but is a lifestyle that is, ironically, incompatible with life itself” (DESMARAIS, *Decadence and the...*, i. m., 112).

<sup>121</sup> Például a cikk folytatásában Pekár Huysmans *Là-bas* című regényének sátánista jeleneteit emeli ki: „a [fekete] mise rajza az csakugyan egy pokoli remekmű” (PEKÁR, *A század végén...*, i. m., 2). – *A Sátán hívei* című 1896-os tárcasorozatában pedig azt állítja Pekár, hogy maga is részt vett Párisban hasonló okkultista szertartáson, és a francia szerzőre, illetve regényére mint megbízható forrásokra hivatkozik (Pekár Gyula, *A Sátán hívei I.*, Pesti Napló, 47(1896), 32. sz., [febr. 2.], 1–4. – Pekár Gyula, *A Sátán hívei II.*, Pesti Napló, 47(1896), 35. sz. [febr. 5.], 1–4. – Pekár Gyula, *A Sátán hívei III.*, Pesti Napló, 47(1896), 44. sz. [febr. 14.], 1–5).

<sup>122</sup> VAY Péter, *Orchideák*, Ország-Világ, 10(1889), 14. sz. (márc. 30.), 211.

formájú, színárnyalatokban gazdag, „csodálatosan paradoxális parazita” orchideát.<sup>123</sup> Növekvő népszerűségét lényegében a dekadens perceptivitás, ízlésbeli kifinomultság tüneteként írja le: „A szemet kellett mindenek előtt élesíteni, az idegeket még érzékenyebbé tenni, még fogékonyabbá eddig nem ismert árnyalatok iránt, [...] hogy azt is lássa, a mi [a végletek] közt rejtőzik: a *demie-teinte*-ek, a félhangok megszámlálhatatlan sorozatát.”<sup>124</sup>

A botanika és a kultúrtörténet metszéspontján kimunkált metaforikus beszédmód előzményét Vay az *À rebours* nyolcadik fejezetében engedi felismerni: „De ki tudná [az orchideákat] ezer és ezer változataikban, ezer és ezerféle alakjukban csak megközelítőleg is leírni Huysmans ragyogó tollán kívül?”<sup>125</sup> A regényben des Esseintes a szegény, proletár, külvárosi ibolyával és a hencegő, buta rózsával állítja kontrasztba az orchideát, amelyet a művészi és társadalmi elittel azonosít: „az előkelő származású virágok, a finom és bájos, remegő és fázékony orchideák, ezek a különcök, kik számúzve vannak Párizsból, az üvegházak forróságába, ezek a növényhercegnők, kik elvonultan élnek és semmi közösségük sincs az utca és a polgári flóra növényeivel.”<sup>126</sup> A mesterseges környezetben és önkéntes elszigeteltségben elképzelt, arisztokratikus, törekeny virág leírása értelmezhető a herceg kivetített önjellemzéseként is – ahogyan teszi azt Justh azon cikkeiben, ahol a dekadens művészeket üvegházi növényekként írja le. Vay szövegében viszont főként az az olvasat hangsúlyos, amely az orchidea-dekadencia megfeleltetést működteti: az orchidea tünete és beszédes jelölője a kellőképp kiművelt érzékenységnak és a dekadens művészet értésének. Ebben a kontextusban, közvetlenül Huysmans méltatása után, csakis ironikusan érthető, ahogy a szerző a magyar művészet(kritika) helyzetét minősíti: „Nálunk, szerencsénkre, még a tulipántos [sic!] stílus virágzik.”<sup>127</sup> Ítélete alátámasztására – azaz hogy „nálunk” az ízlés- és szemléletbeli megkésetttség, zárkózottság nem ismeri (f)el a dekadenciát – Vay azt hozza fel döntő érvként, hogy a magyar irodalmi közeg félreértelmezi, mellőzi Huysmans-t: „És Huysmans éppen ebben utólérhetetlen, mikor a spleen, a nostalgia megszámlálhatatlan finom fázisait kell elemezni, az emberi kedélynek ama végtelen árnyalatait, melyek érthetetlen zavaros keverékként jönnek elő a durva, vastag vonásokhoz szokott tömegnek, mint például a tulipán rikító színeitől káprázó szemek nem fogják az *orchideák* halvány, bágadt árnyalatait megláthatni...”<sup>128</sup> A zárlat felől kimutatható, hogy az orchideametafora kidolgozása, valamint a dekadens művészet kialakulásának,

<sup>123</sup> Uo., 211.

<sup>124</sup> Uo. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>125</sup> Uo. – Des Esseintes hatalmas gyűjteményében ugyan mindössze két orchidea van (Cypripedium és Cattleya), de a „ragyogó tollal” leírt virágok mind „finom, ritka, messziről jött [növények], melyeket ravasz gonddal kell ápolni, úgy, hogy a kályhák kimért módon egyenlítői meleget lehelnek rájuk” (HUYSMANS, *A különc...*, i. m., 81).

<sup>126</sup> HUYSMANS, *A különc...*, i. m., 80.

<sup>127</sup> VAY, *Orchideák...*, i. m., 211.

<sup>128</sup> Uo. [Kiemelés az eredetiben.]

jellemzőinek és kiemelkedő alkotóinak ezt követő összefoglalása valójában azt a célt szolgálja, hogy igazolja Huysmans és áttételesen az *À rebours* jelentőségét. A végkövetkeztetés és-sel kezdődő mondatszerkesztése nemcsak a korábbi (és a szöveg egyetlen további) Huysmans-említésre utal vissza, hanem azt az érzést kelti, mintha a cikket megelőző „tulipántos” elutasításra adna lesújtó magyarázatot: a magyar irodalomértés nem rendelkezik a megfelelő eszközökkel a modern, kifinomult és elit dekadencia értékeléséhez.

Ifjabb Apáthy István *A nihilismus költője* című *Les Blasphèmes*-kritikájában<sup>129</sup> olyan nézőpontból bírálja a Jean Richepin-kötetet, amelyet Vay minden bizonnyal „tulipántosnak” nyilvánítana. A versek először az *À rebours* kiadásának évében, 1884-ben jelennek meg, és ha hihetünk Apáthynak, akkor a *Les Blasphèmes* 1887-ben már a harmincadik kiadásnál tart. Ez a számára indokolatlan népszerűség készletti Apáthyt cikke megírására. Elfogadhatatlannak tartja, hogy egy költészet, amelynek célja az értelem, a természet és a haladás ideáljainak lerombolása, közkedvelt, értékes, fontos lehet. Művészetfelfogása, amely elismerni látszik az esztétizmust, a rüt esztétikáját és az amoralitást mint legitim irodalmi kategóriákat,<sup>130</sup> a tagadás gesztusát a művészetten kívülre helyezi: a *Les Blasphèmes* „[t]ermészetellenes, tehát nem lehet művészet.”<sup>131</sup> Nem meglepő tehát, hogy a dekadens poétikát és világképet elutasító Apáthy az *À rebours*-ról sem gondolkodik másképp: „ahol még az olyan ocsmányságok is sikerre számíthatnak, aminőket Goncourt hord össze *Chérie*-jében vagy Huysmans *A Rebours* [sic!] című állítólagos regényében: ott a sikerre törekvő költő versben sem írhat egyebet a *Blasphèmes*-nél.”<sup>132</sup>

Ha Apáthy tiltakozását Matei Călinescu *Five Faces of Modernity* című műve tükrében értelmezzük, azt látjuk, hogy a magyar szerző a polgári modernség értékrendszerét kéri számon azon a másik modernségen, amelynek egyik megnyilvánulási formája a dekadencia: „az esztétizáló modernség [aesthetic modernity] olyan válságfogalomként értendő, amelyet egy dialektikus háromszög határoz meg: szembenállás a hagyománnyal, a polgári civilizáció modernítésével (a racionalitás, a hasznosság, a haladás eszméivel) és végül önmagával, amennyiben önmagát új hagyományként vagy tekintélyként fogja fel.”<sup>133</sup> A magyar polgári kultúra elutasító, értetlenkedő *À rebours*-

<sup>129</sup> Ifj. APÁTHY István, *A nihilismus költője*, Magyar Salon, 7. köt., 4(1887), jún., 275–284.

<sup>130</sup> „Nem vagyunk oly együgyűek, hogy minden könyvben úgynevezett morális célt keressünk. Szép a könyv? Igen? Nos, hát akkor semmi köze annak az erkölcshez. A költői szép el lehet a conventionalis erkölcs és a conventionalis igaz nélkül is. Hála istennek, ma már oda jutottunk, hogy belátjuk, hogy vannak erények a közönségeseken fölül is, vannak kötelességek a kötelességen túl is, van szép az ocsmány között is, van igaz a hazugságban is – és néha éppen a bűnben van a legnagyobb erény. Minden bajaink és állítólagos hanyatlásunk daczára, ma finomabb érzékünk van a szép iránt mint valaha” (APÁTHY, *A nihilismus költője...*, i. m., 283).

<sup>131</sup> *Uo.*, 279.

<sup>132</sup> *Uo.*, 276.

<sup>133</sup> “aesthetic modernity should be understood as a crisis concept involved in a threefold dialectical opposition to tradition, to the modernity of bourgeois civilization (with its ideals of rationality,

olvasata, amely sejthető, visszafejthető Vay cikkéből és azonosítható Apáthy kritikájában, összhangban van a világirodalmi tendenciákkal – olyannyira, hogy David Weir a bécsi és berlini dekadencia „polgárosodását” kivételként kezeli az európai szintéren.<sup>134</sup> Mégsem arról van szó, hogy mindössze egy szűk, a francia irodalmat szorosan követő társadalmi vagy művészi elit olvasta volna az *À rebours*-t. Apáthy cikke éppen azt erősíti meg, hogy Huysmans munkássága azok számára is megkerülhetetlen jelenség, akik kételkedő, elítélő pozícióból írnak, gondolkodnak róla.

#### 4. Összegzés: „olyan jelenséggé, mely fölött nem lehet egy mosollyal napirendre térni”

Az *À rebours* népszerűsége, befolyása a századforduló magyar irodalmában nem szemléltethető kiadásainak számával vagy a fordítás azonnaliságával.<sup>135</sup> Justh Zsigmond és az őt körülvevő művészkör Huysmans-olvasatai, -reprezentációi azonban meggyőző jelei annak, hogy az *À rebours* nem hiányzik, sőt világképi-poétikai erővel van jelen a századvégi magyar irodalomban. Az *À rebours* korai recepcióján keresztül az válik láthatóvá, hogy a dekadencia egyik belépője a magyar irodalmi közegbe a *l'art pour l'art*, az esztétizmus útján történik: a szerzők „megszelídítik” a hiánypótlónak érzékelt regényt. Míg 1895-ben Erdélyi Károly a „rendkívüli finom érzék[kel leírt] szennyos dolgok”<sup>136</sup> miatt utasítja el Huysmans-t, 1919-ben Pokorny Margit pont ezt a tulajdonságát méltatja a francia szerzőnek: „Huysmans egyetlen szerelme a szép, melyet minden megnyilvánulásában felismer. [...] Finomkodó, aprózó miniatürrfestés, tollrajzok, babramunka, de végtelenül hűséges, minden részletet, a legkisebb árnyalatot őszintén visszaadó.”<sup>137</sup> A két ellentétes értékítélet azonban – az időbeli távolságtól függetlenül – azt jelzi, hogy az *À rebours* és a dekadencia beágyazódása a magyar irodalomba nem homogén és problémamentes. A befogadás és elutasítás közé eső fokozatok: a kölcsönzés, a kritika és a szembenállás megosztó folyamatai feltehetően egyedi megnyilvánulási formáját alakítják ki a dekadenciának magyar kontextusban.

---

*utility, progress*), and, finally, to itself, insofar as it perceives itself as a new tradition or form of authority” (CĂLINESCU, *Five Faces...*, i. m., 10). (Kiemelés tőlem – T. D.)

<sup>134</sup> “bourgeoisification of decadence” (David WEIR, *Decadence*, New York, Oxford University Press, 2018).

<sup>135</sup> Jelen eset éppen arra a módszertani tanulságra figyelmeztet, hogy idegen nyelvű művek hatástörténeti vizsgálatát félrevezető a fordításuktól indítani. A fordítás valóban látványos és jelentős mozzanata egy alkotás közvetítésének és befogadásának, de ugyanennyire lényegesek az ezt kísérő és akár megelőző hírek, pletykák, attitűdök, olvasatok és értelmezések. Ez a fókuszváltás felülírja, újragondoltatja a megkésétt, lemaradt irodalom képzetét, és arra ösztönöz, hogy a világirodalmi művek és jelenségek befogadásának vizsgálatakor ne kizárólag a fordítástól számítsuk az érdemi recepciót. Így jóval többször érzékelhetjük az egyidejűséget, szinkronicitást, mint ahogyan akkor tennénk, ha csupán a fordítás és annak az időpontja lenne mérvadó számunkra.

<sup>136</sup> ERDÉLYI Károly, *Irodalmi excursiók I.*, Havi Közlöny, 18(1895), 8. sz., 903.

<sup>137</sup> POKORNYI Margit, *Arcképsorozat: Karl Joris Huysmans*, Élet, 11(1919), 4. sz. (jan. 26.), 74.

Nem szokványos fokmérője továbbá az Huysmans-jelenség és a dekadencia fontosságának az, ahogyan a modernizmus tabusítja ezt a hatástörténetet. Az elhatárolódás gesztusán túl az válik izgalmas, termékeny kérdéssé, hogy a dekadencia – nem mint egy lezárható stílustörténeti korszak, hanem mint folytonosságot és disszonanciát teremtő kulturális trópus – mit mutat meg a magyar modernizmus belső dinamikájából. Érdekes tehát rákérdezni, hogy az *À rebours* és *A különnc* megjelenése közötti bő három évtizedben milyen művészeti és társadalmi konfliktusok kiírásában fordultak a dekadenciához, az milyen sajátosan magyar hagyományokat folytatott vagy tagadott meg, és kik azok a szerzők, milyenek azok a művek, melyek létrehozzák a magyar dekadenciát.